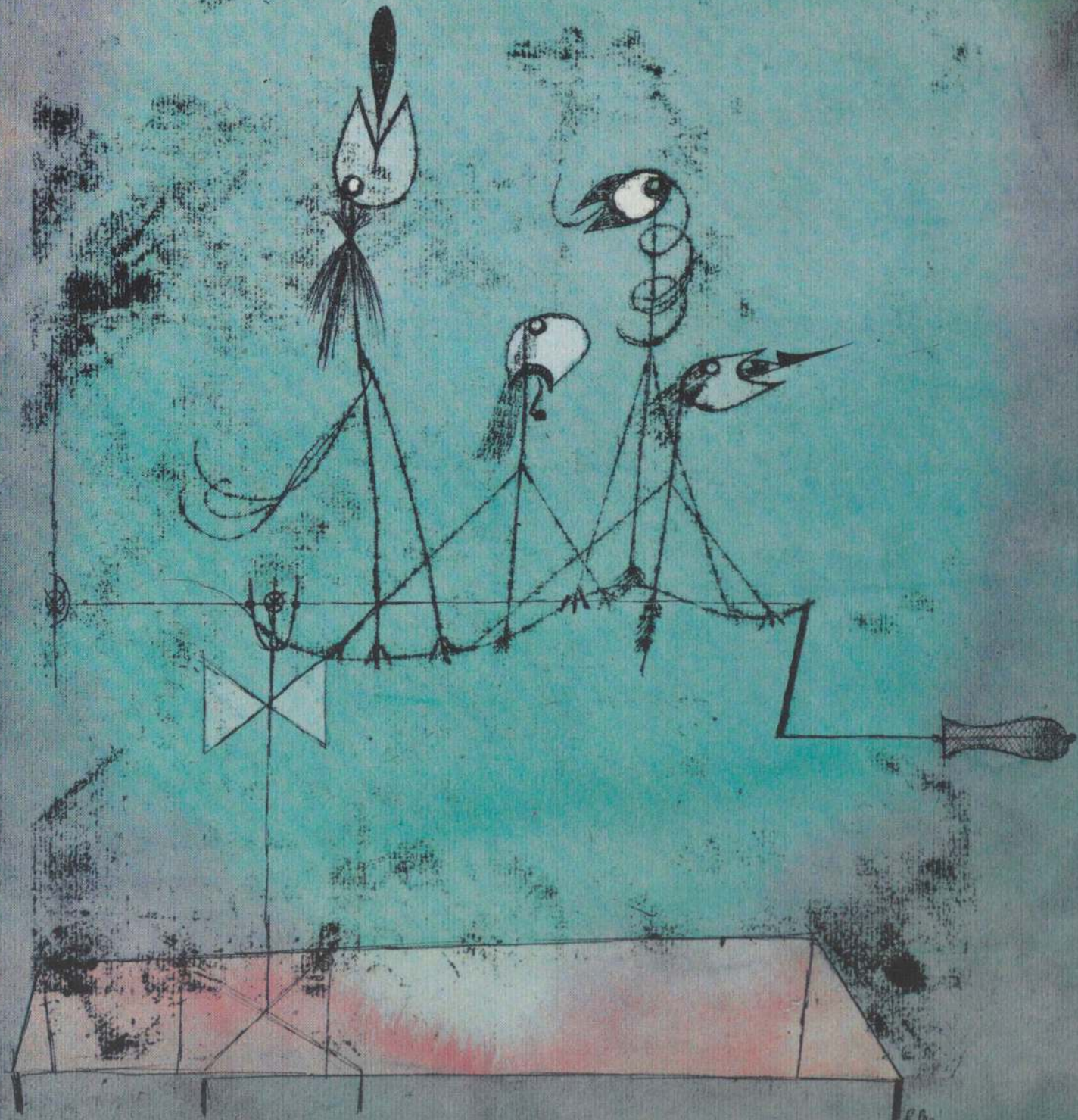
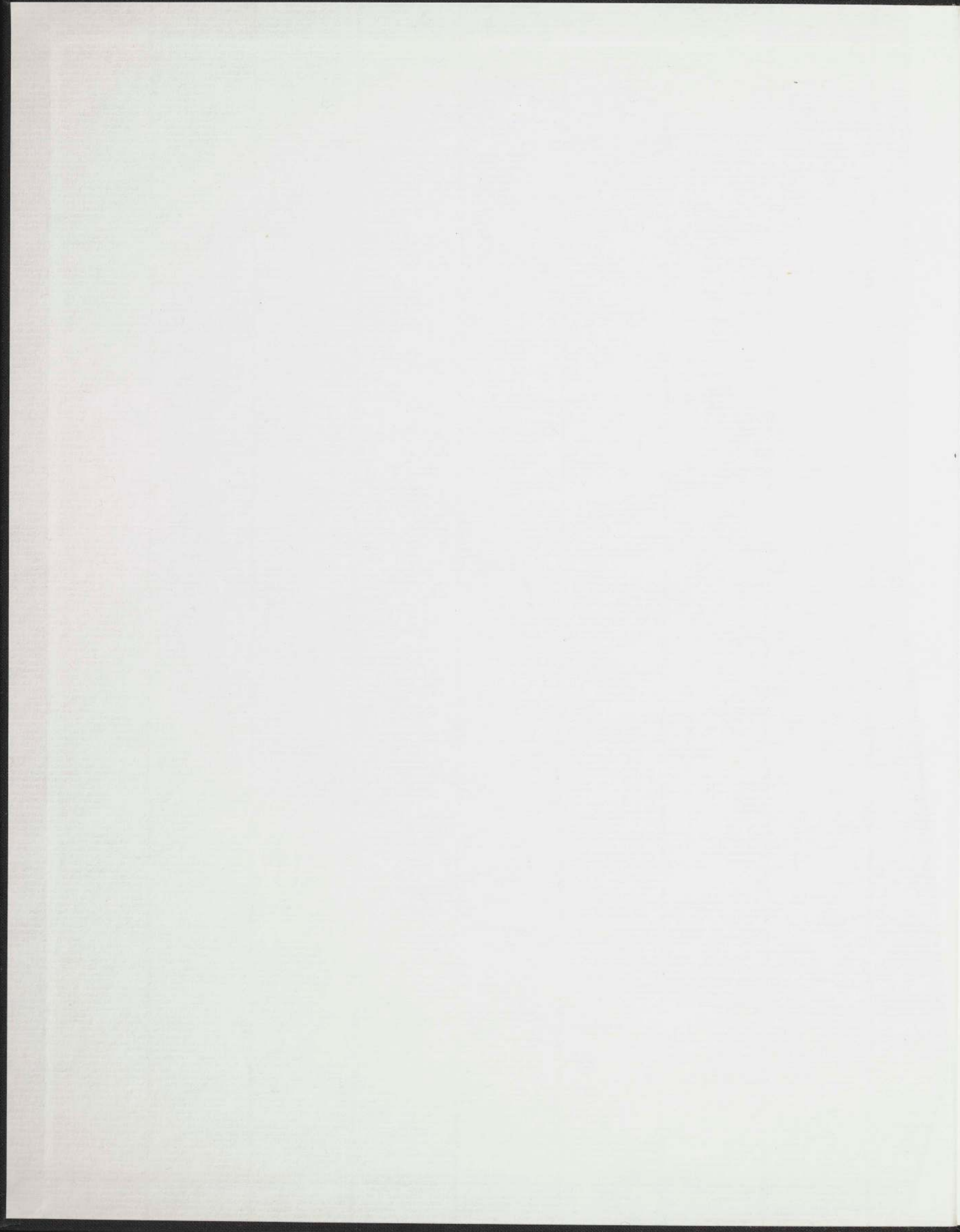
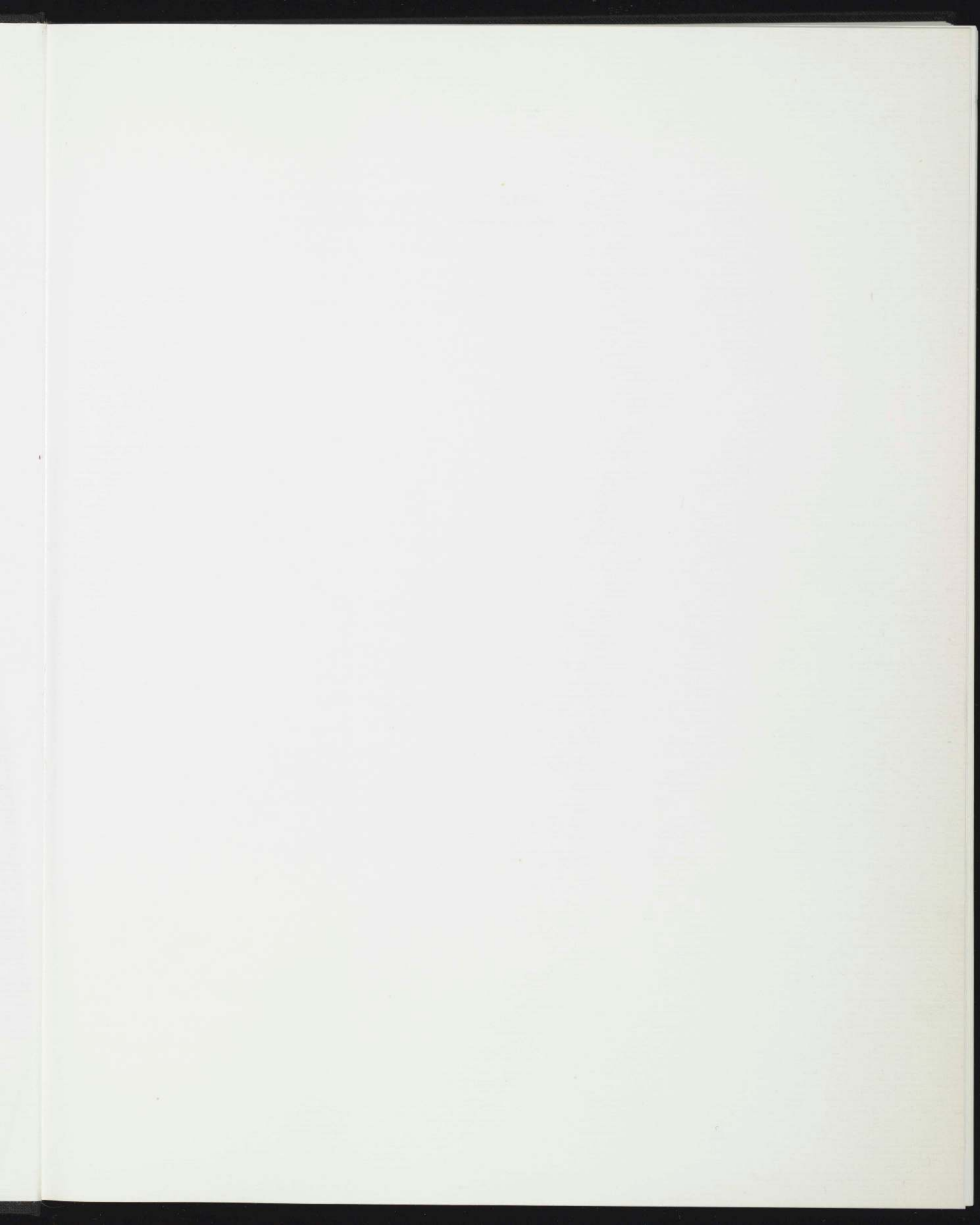
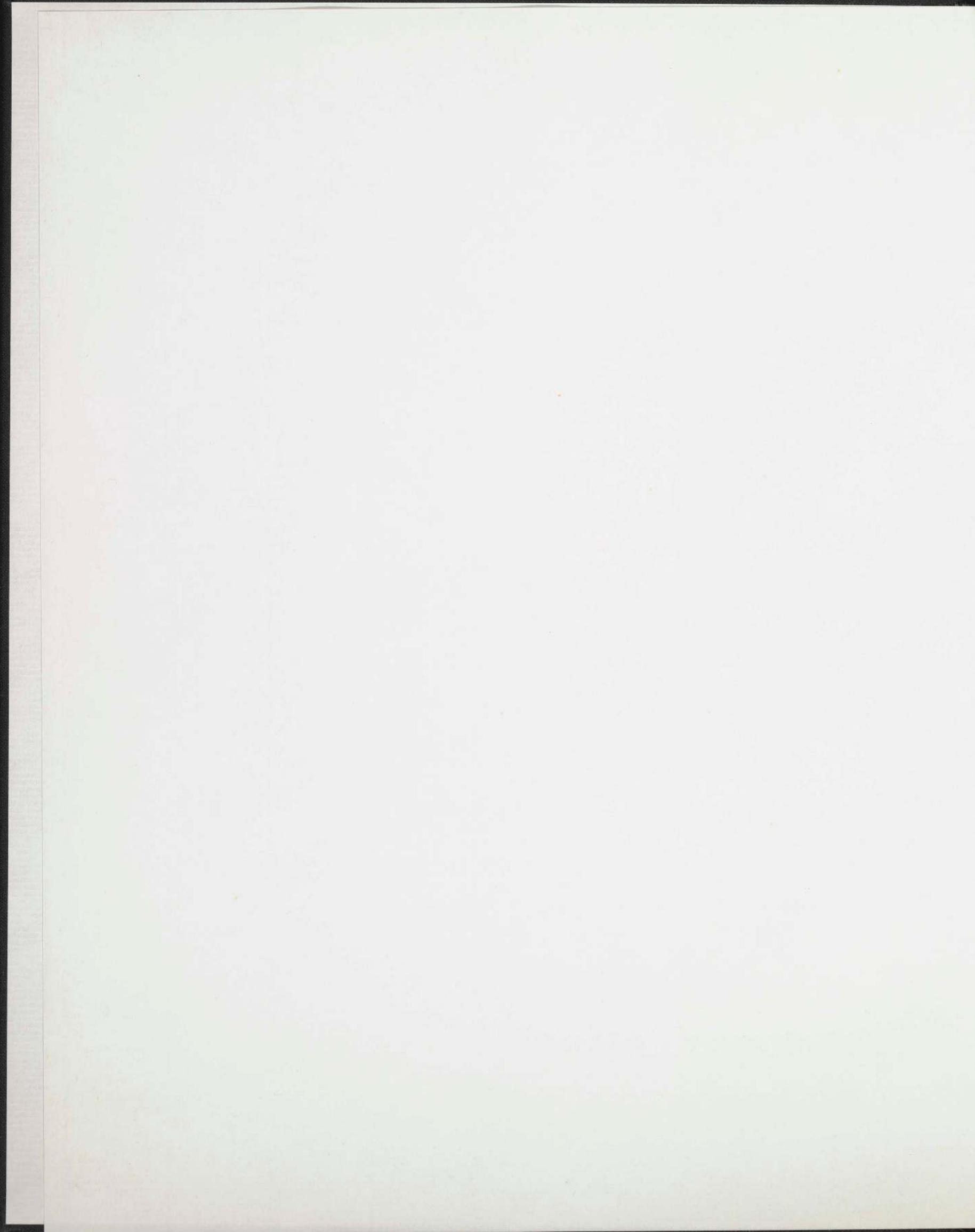


Zwitscher Maschine









PAUL KLEE
Leben und Werk



PAUL KLEE

Leben und Werk

Herausgegeben
von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
und dem Museum of Modern Art, New York

Verlag Gerd Hatje · Verlag Arthur Niggli

Archive

MoMA

1440

1987ga

Die Stationen der Ausstellung:

The Museum of Modern Art, New York
12. Februar – 5. Mai 1987

The Cleveland Museum of Art
24. Juni – 16. August 1987

Kunstmuseum Bern
25. September 1987 – 3. Januar 1988

Die Originalausgabe dieses Buches wurde
anlässlich der Paul-Klee-Ausstellung
(12. Februar – 5. Mai 1987) vom Museum of
Modern Art, New York, veröffentlicht. Die
englische Ausgabe des Museum of Modern
Art wurde mit einem Beitrag des Paul J. Getty
Trust finanziert.

Der Text des vorliegenden Buches wurde aus
der englischen Ausgabe ins Deutsche
übertragen. Der Bildteil wurde den
Veränderungen der Ausstellung im
Kunstmuseum Bern angepaßt.

Abbildung auf dem Umschlag:
Die Zwitscher-Maschine 1922, 151
The Museum of Modern Art, New York

Frontispiz:
Paul Klee in seinem Atelier im Bauhaus in
Weimar, um 1922. Photographie von Felix Klee

Redaktion der deutschen Ausgabe:
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern,
bearbeitet von Jürgen Glaesemer,
Wolfgang Kersten und Ursula Traffolet

Übersetzung der englischen Beiträge:
Elisabeth Brockmann

Gestaltung:
Die graphische Gestaltung der englischen
Ausgabe stammt von Steven Schoenfelder.
Anpassung an die veränderten Bedingungen
der deutschen Ausgabe: Gerd Hatje
in Zusammenarbeit mit Jürgen Glaesemer

Gesamtherstellung:
Dr. Cantz'sche Druckerei, Stuttgart-
Bad Cannstatt
Reproduktionen:
Willy Berger, Stuttgart, und Arnaldo
Mondadori, Verona

Copyright © 1987
The Museum of Modern Art, New York
sowie für alle Abbildungen von Werken Klees in
der deutschen Ausgabe Cosmopress, Genf;
für alle übrigen Abbildungen siehe
Photonachweis Seite 352;
für die Wiedergabe des Gedichtes »Paul Klee«
von Paul Eluard aus *Capitale de la Douleur*
Editions Gallimard, Paris, und Viking Press,
New York

Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1987
ISBN 3 7757 0241 5
Verlag Arthur Niggli AG, Teufen 1987
ISBN 3 7212 0200 4

INHALT

KLEE IN BERN 1987 Hans Christoph von Tavel	7
VORWORT Jürgen Glaesemer	9
PAUL KLEE UND DIE DEUTSCHE ROMANTIK Jürgen Glaesemer	13
VON DER REVOLUTION ZUM EXIL O. K. Werckmeister	31
KLEE UND DIE AVANTGARDE 1912–1940 Ann Temkin	57
KLEE IN AMERIKA Carolyn Lanchner	83
ABBILDUNGEN	113
BIOGRAPHISCHE ANGABEN ZU PAUL KLEE	329
LISTE DER AUSGESTELLTEN WERKE	336
AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAPHIE	345
AUSSTELLUNGSVERZEICHNIS	348
LEIHGEBER	351
INDEX	352
PHOTONACHWEIS	356



KLEE IN BERN 1987

Vor achtzig Jahren, im Herbst 1907, veranstaltete Klee im Garten seines Elternhauses im Berner Obstbergquartier eine kleine Ausstellung seiner neuen Zeichnungen, um sie seinem Kollegen, dem Bildhauer Hermann Haller, vorzuführen. »An einem nebligen Herbstmorgen breitete ich die grossen feuchten Ingresbogen im Kies des Gartens aus und ging mit Hallermändu die Front ab«, lautet die entsprechende Stelle im Tagebuch.

Heute, 80 Jahre später, schreiten wir das ganze Werk von den Anfängen mit den Kinderzeichnungen, die Klee 1911 als vollgültige Werke in sein Œuvreverzeichnis aufnahm, bis zu den letzten Arbeiten 1940 ab. Bern hatte mehrmals Gelegenheit, dem Schaffen Klees im Überblick zu begegnen: erstmals 1910 im Kunstmuseum, dann 1925, 1935 und 1940 in der Kunsthalle. Nach dem 1946 erfolgten Tode von Lily Klee wurde 1947 im Kunstmuseum eine Auswahl aus dem Nachlaß gezeigt. Mit der Übergabe des Besitzes der Paul-Klee-Stiftung an das Kunstmuseum 1952 wurde dieses nicht nur zum Hüter der größten Klee-Sammlung, sondern auch zum Zentrum der Erforschung von Leben und Werk des weltweit berühmtesten, aus dieser Stadt stammenden Künstlers. 1956 veranstaltete Max Huggler hier die mit 756 Nummern umfangreichste Klee-Ausstellung aller Zeiten. Bern und die Welt konnten erstmals von der Unerschöpflichkeit der Kunst Klees Kenntnis nehmen. Seit dieser unvergeßlichen Ausstellung wurden im Kunstmuseum mehrmals Teilaspekte des Œuvres in Sonderausstellungen gezeigt, während in einer zunehmenden Flut von Publikationen und Ausstellungen aller Art auf allen Kontinenten die ungewöhnliche Wertschätzung dieses Werks manifest wurde. In den Räumen des Kunstmuseums ist diesem gewichtigsten Teil der öffentlichen Kunstsammlung Berns ein eigener »Wing« reserviert. Die Klee-Stiftung ist sowohl räumlich wie organisatorisch ein »Museum im Museum«; die Bestände sind vom derzeitigen Konservator, Jürgen Glaesemer, in vier vollständig bebilderten Bänden veröffentlicht. Seit einem Vierteljahrhundert wird die Stiftung vom Sohne Klees, Felix Klee, präsidiert, der die Nachfolge im Vorsitz vom berühmten Berner Sammler Hermann Rupf übernahm; dessen Sammlung, die ebenfalls wesentliche Werke von Klee enthält, wird in Teilen ab Ende Oktober 1987 neben der Klee-Ausstellung im Kunstmuseum gezeigt.

Die außerordentlich große Zahl von Klee-Ausstellungen in den letzten Jahrzehnten hat unendlich viele und verschieden facettierte Begegnungen und Erkenntnisse ermöglicht. Doch ist es seit mindestens zwanzig Jahren nie mehr gelungen, so zahlreiche Schlüssel- und Hauptwerke Klees in einer Retrospektive zusammenzutragen wie in dieser Ausstellung, die vom Museum of Modern Art in New York in Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum Bern erarbeitet worden ist. So ergriff Bern die Gelegenheit, die zweifellos letzte große Gesamtausstellung Klees in unserem Jahrhundert zu übernehmen und damit das anhaltende Interesse Berns und der Schweiz an diesem Künstler zu manifestieren.

Schon vor vielen Jahren hatte das Museum of Modern Art seinen Wunsch nach einer umfassenden Klee-Ausstellung geäußert. Mit der Gewährung der Ausleihe von zahlreichen Meisterwerken Klees bedankte sich das Kunstmuseum für die im Jubiläumsjahr 1979 unter der Leitung von Hugo Wagner hier ermöglichte Ausstellung *Amerikanische Kunst aus dem Museum of Modern Art New York*. In enger Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum wurde die Klee-Ausstellung unter der Leitung von Carolyn Lanchner für das Museum of Modern Art konzipiert. Die Kollegen Richard E. Oldenburg und William Rubin scheuten keine Mühe, um das Unternehmen in New York zu einem Ereignis werden zu lassen. Rund ein Drittel der Exponate stammt aus der Paul-Klee-Stiftung. Ein weiterer großer Teil, für Bern noch durch die außerordentlich fragilen Marionetten ergänzt, befindet sich in Familienbesitz. Die Mehrzahl der ausgestellten Werke aber ist heute Eigentum einer großen Zahl von öffentlichen und privaten Sammlungen in Europa und Amerika. Es bietet sich uns damit die einzigartige Möglichkeit, die zentralen Werke der Stiftung und aus Familienbesitz mit den wichtigsten Werken, die an andere Orte

gelangt sind, zusammen zu sehen. Felix Klee, den Kollegen vom Museum of Modern Art und allen Leihgebern gebührt hierfür unser herzlichster Dank.

Die Ausstellung in Bern ist durch Jürgen Glaesemer aufgebaut worden. Er hat, wo es wegen des Ausbleibens von Leihgaben oder aus anderen Gründen nötig war, das Konzept modifiziert, ohne das Wesen der in New York gezeigten Ausstellung zu tangieren. Ihm und allen Mitarbeitern des Museum of Modern Art, des Cleveland Museum of Art, wo die Ausstellung anschließend an New York gezeigt wurde, und unseres Museums spreche ich ebenfalls meinen Dank aus. Die Zusammenarbeit mit Gerd Hatje in Stuttgart, der vom Museum of Modern Art als Hersteller der deutschen Ausgabe bestimmt worden war, befriedigte in allen Teilen.

Zwei Monate nach der Ausstellung am nebligen Herbstmorgen auf dem Gartenkies notierte Paul Klee im Tagebuch: »Felix Klee, geboren am 30. November 1907«. Dieser Katalog sei ihm auf seinen Geburtstagstisch gelegt.

Hans Christoph von Tavel
Direktor des Kunstmuseums Bern

VORWORT

Bei der ersten Station der Ausstellung im Museum of Modern Art war in der New Yorker Presse geradezu überschwengliches Lob zu lesen; so berichtete die *New York Times*: »Obwohl es gefährlich ist, irgendeine Ausstellung für endgültig zu erklären, empfindet man diese als endgültig«.

Nachdrücklich sei hier betont: eine endgültige Klee-Ausstellung kann es nicht geben. Jede Auswahl aus Klees Œuvre mit etwa 9000 Werknummern ist persönlichen Vorstellungen mit ihren ästhetischen, historischen oder auch ideologischen Ansätzen und Fragestellungen unterworfen, welche je nach der persönlichen Struktur des Betrachters und seiner historischen Gebundenheit auf einer subjektiven Gewichtung basieren, so objektiv er sich dabei auch zu geben sucht.

Bei der Zusammenstellung der Arbeiten für die seit langem geplante Klee-Retrospektive des Museum of Modern Art in New York bot sich die seltene Gelegenheit, einmal nicht schwergewichtig sich nur auf die beiden großen Berner Sammlungen zu konzentrieren, wie das leider für allzu viele Klee-Ausstellungen in den letzten Jahrzehnten zur Gewohnheit geworden ist. Von einigen Absagen abgesehen, war es hier möglich, sowohl für die New Yorker wie auch für die Berner Ausstellung aus dem Gesamtwerk frei auszuwählen. Daß auch bei diesem Vorgehen die Werke aus dem Besitz der Paul-Klee-Stiftung und aus der Berner Familiensammlung in der endgültigen Auswahl etwa noch die Hälfte des ausgestellten Materials ausmachen, hat seinen Grund einzig in der besonderen Qualität dieser Bestände aus Klees umfangreichem Nachlaß. Es ist bekannt, daß Klee zeitlebens bemüht war, die Zeichnungen, das eigentliche Kapital seiner bildnerischen Erfindungen, sowie eine Reihe farbiger Werke, die ihm besonders wichtig waren, als »Sonderklasse« bei sich zu behalten. Spätwerke nach 1933 kamen aus Gründen der veränderten Marktsituation zur Zeit des Nationalsozialismus kaum noch in den Verkauf und sind deshalb heute im wesentlichen auf die Berner Sammlungen konzentriert.

Bei der Auswahl für die Ausstellung wurde nicht an erster Stelle der literarische Einstieg in das Werk gesucht, das heißt, nicht so sehr die Titel, sondern die visuelle Sprache der Bilder waren ausschlaggebend. So untrennbar die Titel auch zu Klees Bildkompositionen dazugehören, im Entstehungsprozeß kommen sie als sprachliche Präzision des bildnerisch Gestalteten erst an zweiter Stelle. Jeder Versuch einer nur mit dem Kopf getroffenen, scheinbar analytisch »wissenschaftlichen« Auswahl aus Klees Schaffen unter kunsthistorischen, ikonographischen, literarischen oder kulturkritischen Ansätzen hindert die Werke daran, zunächst einmal ihre eigene Geschichte zu erzählen. Um zu belehren, vergewaltigen solche Versuche nur zu leicht das fragile und bei Klee so geheimnisvolle Gleichgewicht zwischen Spiel und Absicht, zwischen der Sprache der bildnerischen Formung und dem Wort.

Es gibt in der für die Ausstellung getroffenen Auswahl eine Reihe von Bildern, denen man ohne weiteres zubilligen kann, daß sie es zu »Weltberühmtheit« gebracht haben. Die Verbreitung von Reproduktionen machte es möglich, daß von Kyoto bis Milwaukee und von Sevilla bis Oslo Bilder wie die *Zwitscher-Maschine*, der *Seiltänzer*, *Fischzauber*, *Ad Parnassum* oder der *Paukenspieler* einer Vielzahl von Menschen zum Signal geworden sind. Es ließen sich die verschiedensten Vermutungen darüber anstellen, worin die verführerische Wirkung solcher Bilder begründet liegen mag; trotzdem scheint es mir immer noch ein erstaunliches Phänomen, daß Klee mit seinen kleinformatigen, unaufdringlichen Bildern und seiner introvertierten, durchaus nicht revolutionär sich gebärdenden Grüblerei es fertigbrachte, eine solche Wirkung zu erzielen. Allerdings ist ein grundsätzliches Mißverstehen bei einer solchen Popularität nicht ausgeschlossen.

In den Kommentaren der New Yorker Presse zur Ausstellung wurde wiederholt auf einen charakteristischen Aspekt des heutigen Klee-Verständnisses hingewiesen: »Wir glauben alle, zuviel über Klee zu wissen, und als Folge davon denkt niemand mehr über

ihn nach.« Liegt es an der Intimität, an der ästhetischen Kultiviertheit vieler seiner Bilderfindungen, oder liegt es an den oberflächlichen Sehgewohnheiten, mit denen wir heute Bilder konsumieren, oder auch an der Überfütterung mit dem Kleeschen Formen-vokabular im graphischen Design und in der Werbung der vergangenen Jahrzehnte? Erstaunt, ja betroffen stellten verschiedene Kritiker vor den Originalen in New York fest, daß Klee, allen Vorstellungen und vorgefaßten Meinungen zum Trotz, bei näherem Hinsehen auf verschiedensten Ebenen neu zu entdecken ist. Fest steht, daß Klee sich erst demjenigen Betrachter in seiner spezifischen Eigenart, der Vielfalt und auch der Aktualität seiner Bildfindungen wirklich erschließt, der – völlig unzeitgemäß – sich die Zeit nimmt, genauer hinzusehen, und der beim Schauen auch das Denken nicht ganz vernachlässigt.

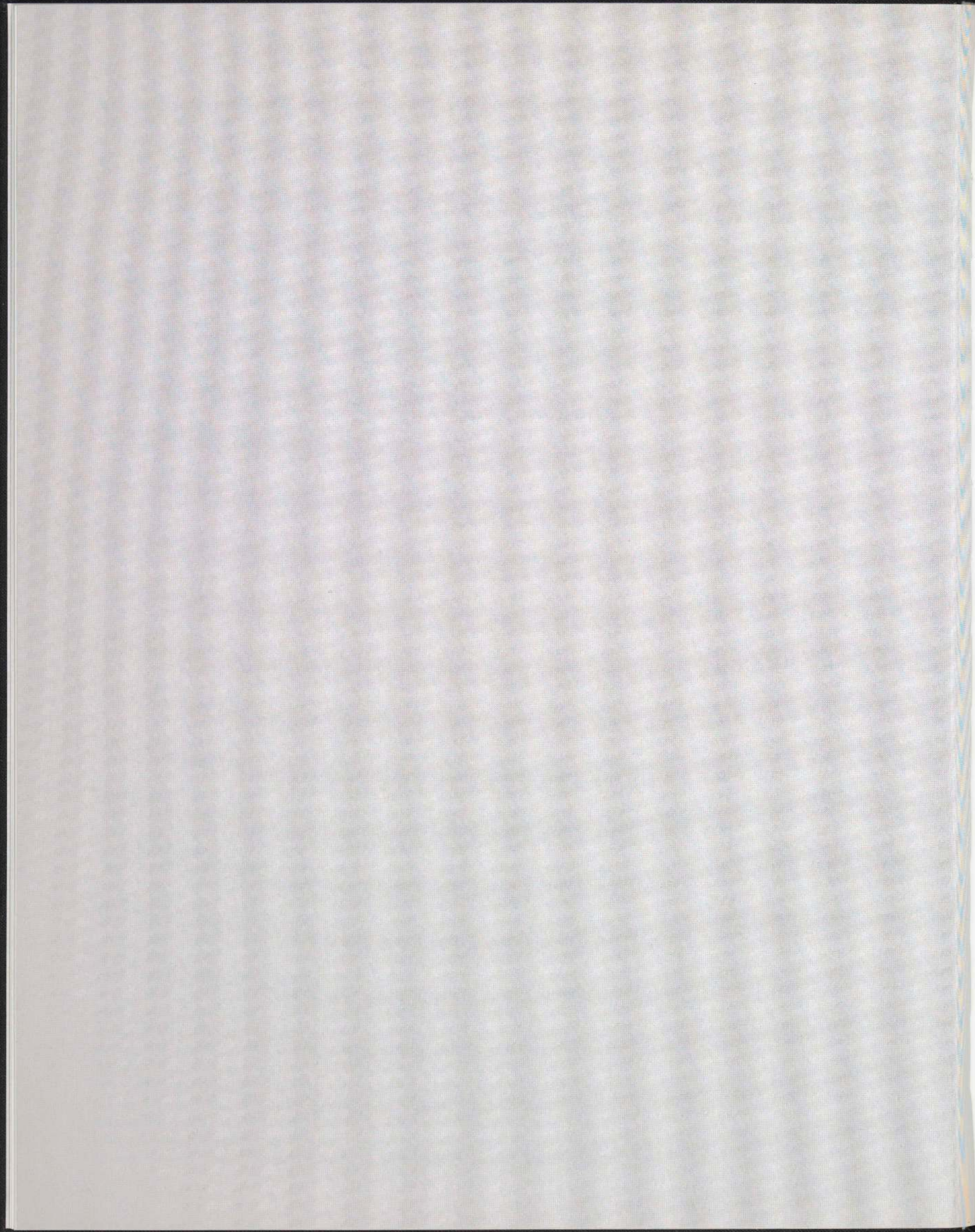
Klee gehört nicht zu den Künstlern, aus deren Œuvre sich einzelne zentrale Hauptwerke herauskristallisieren, um die sich der Rest der Arbeiten in Form von Skizzen oder Entwürfen als zweite Garnitur gruppiert. Im Gegenteil. Ein wesentlicher Teil der Wirkung seiner Bilder ist gerade auf den Umstand zurückzuführen, daß es ihm zeitlebens darum ging, sein gestalterisches Tun nicht als Produktion von einzelnen Kunstwerken, sondern als einen dynamischen Prozeß zu begreifen, der das bewegte, ständig nach Veränderung suchende Zusammenspiel aus formendem Gestalten und Denken zur eigentlichen Mitteilung und damit zum Inhalt der Bilder werden läßt. Den gesamten Prozeß seines gestaltenden Handelns und Denkens dokumentiert Klee für sich selbst als geordnetes Chaos in einem akribisch genau geführten Œvrekatalog, in welchem ein Stück wie das andere, von winzigen Zeichnungen bis zu den großen Tafelbildern, als Beleg eines dynamischen Entwicklungsprozesses mit genauen Angaben über das Entstehungsjahr, den Titel und die Technik und einer jeweiligen Werknummer aufgezeichnet ist: ein Leben in 9000 Bilderfindungen. Der Reichtum dieses Gesamtwerkes mit seiner Vielfalt gegensätzlichster Stilformen, den überraschenden formalen und technisch handwerklichen Erfindungen und mit seiner Komplexität inhaltlicher Bezüge hat auch heute noch seine Aktualität. Im beziehungsreichen Spiel von Form und Inhalt hat ihn kein anderer Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts bis heute übertroffen.

Diese entscheidenden Elemente von Klees Kunst möglichst lebendig aus sich selbst heraus zum Sprechen zu bringen, schien uns das einzig überzeugende Kriterium für die Auswahl der Werke. Viele Tage lang habe ich zusammen mit Carolyn Lanchner das Photoarchiv des Gesamtwerkes in der Stiftung durchgekämmt; Gruppierungen bildeten sich, wurden umgebaut und durch andere ersetzt, bis eine Auswahl der vorgesehenen 300 Werke für New York zustande gekommen war, die uns beiden vertretbar schien. Ich nehme an, daß andere Ausstellungsmacher mit aller gebotenen Sorgfalt und Liebe durchaus verschiedene Klee-Retrospektiven zusammenstellen könnten, die der Sache nicht weniger gerecht würden. Die Berner Ausstellung wurde gegenüber New York in einzelnen Teilen leicht abgeändert, da sich einige Leihgeber nicht länger von ihren Bildern trennen wollten; andererseits können dagegen aus Schweizer Sammlungen verschiedene wichtige Werke nur in Bern gezeigt werden, da sie aus konservatorischen Gründen den Transport nach USA nicht unbeschädigt überstanden hätten.

Die Redaktion des englischen Kataloges, der die Vorlage der deutschen Publikation lieferte, sowie die Organisation der New Yorker Ausstellung lagen wesentlich in den Händen von Carolyn Lanchner, Konservatorin des Museum of Modern Art, und ihrer Assistentin Ann Temkin. Beiden möchte ich für ihre Kollegialität und den durchweg freundschaftlichen Ton danken, der entscheidend mit dazu beigetragen hat, schwierige Klippen bei mehrfach auftretendem hohen Wellengang immer wieder glücklich zu umschiffen. Dieses war nur möglich, weil Carolyn Lanchner durch die Souveränität ihrer Persönlichkeit und durch ihre Kompetenz der ideale Partner war, um auch die Verständigung über große Distanzen leicht werden zu lassen. Wie viele Mitwirkende im weiteren an der Ausführung des Kataloges und der Bewerkstelligung der Ausstellung für die Präsentation in New York und Cleveland beteiligt waren, läßt sich detailliert im Vorwort der englischen Ausgabe nachlesen. Ich möchte mich hier darauf beschränken, den Mitarbeitern des Berner Kunstmuseums zu danken, an erster Stelle Wolfgang Kersten und Ursula Traffelet, welche die maßgeblichen Arbeiten für die Übertragung des Kataloges ins Deutsche übernommen haben. Ursula Traffelet hat zusammen mit Marie-Françoise Haenggli und Küngolt Bodmer auch das gesamte Sekretariat für die Leihgesuche und Transporte der Ausstellung mit aller Umsicht erledigt. Die englischen

Katalogbeiträge wurden dankenswerterweise von Elisabeth Brockmann ins Deutsche übertragen. Schließlich sei Laszlo Glozer dafür gedankt, daß er im Einvernehmen mit dem Bayerischen Rundfunk seinen vortrefflichen Film zum Thema der *Zwitscher-Maschine* als Einführung in die Ausstellung zur Verfügung gestellt hat.

Jürgen Glaesemer



PAUL KLEE UND DIE DEUTSCHE ROMANTIK

JÜRGEN GLAESEMER

»Ingres soll die Ruhe geordnet haben, ich möchte über das Pathos hinaus die Bewegung ordnen. (Die neue Romantik.)«

Tagebuch 941, 1914

»Man verläßt die diesseitige Gegend und baut dafür hinüber in eine jenseitige, die ganz ja sein darf. Abstraktion.

Die kühle Romantik dieses Stils ohne Pathos ist unerhört. Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt.«

Tagebuch 951, 1914

»Solche drangvolle Gebärde weist besonders deutlich nach der Dimension des Stils. Hier erwacht die Romantik in ihre besonders krasse pathetische Phase.

Diese Gebärde will in Stößen von der Erde weg, die nächste erhebt sich in Wirklichkeit über sie. Sie erhebt sich über sie unter dem Diktat von Schwungkräften, welche über die Schwerkraft triumphieren.

Lasse ich endlich diese erdfeindlichen Kräfte besonders weit schwingen, bis hin zum großen Kreislauf, so gelange ich über den pathetisch-drangvollen Stil hinaus, zu jener Romantik, die im All aufgeht.

Es decken sich also die statischen und die dynamischen Teile der bildnerischen Mechanik ganz schön mit dem klassisch-romantischen Gegensatz.«

Jenaer Vortrag, 26. 1. 1924

I

In der umfangreichen Literatur über Klee ließ es sich bisher kaum ein Autor entgehen, auf offensichtliche Beziehungen zwischen Klee und der Romantik zumindest in einem Nebensatz hinzuweisen. Eine grundsätzliche Untersuchung zu dem Thema steht überraschenderweise bis heute jedoch noch immer aus.¹

Die jüngeren Autoren, die sich seit den siebziger Jahren mit Klee beschäftigten, suchen im Gegensatz zu ihren Vorgängern aus der Generation von Will Grohmann den Künstler und Menschen Klee auf dem Boden der dokumentarisch belegten Tatsachen festzumachen. Klee als buchhalterisch kühler Beobachter all dessen, was um ihn herum und mit ihm sich in den künstlerischen, politischen und sozialen Bereichen ereignete, Klee als verkappter Realist, steht im Vordergrund der aktuellen Rezeption. Vor allem die von O. K. Werckmeister praktizierten Versuche einer Entmystifizierung gehören in diesem Zusammenhang zu den besonders erfolgreichen und anregenden Untersuchun-

gen, die ein neues, kritischeres Verständnis für Klee als einen durchaus realitätsbewußten Künstler ermöglichen. Allerdings bergen diese dokumentarisch »abgesicherten« und damit scheinbar so unumstößlichen Analysen von Klees politischem und ökonomischem Denken und Handeln auch bereits wieder die Gefahr in sich, das Verständnis für seine Person und seine Kunst in ein einseitig ideologisches Schema zu zwingen.

Bewegung ist für Klee das eigentliche Ziel, das er mit seinem gesamten künstlerischen Tun zu vermitteln suchte: innere Bewegung im Bereich der formalen Gestaltung, in den gedanklichen und inhaltlichen Bezügen und Mitteilungen der Bilder ebenso wie in den Reaktionen der Betrachter vor dem Werk. Damit ist der eigentliche Kern seines romantischen Konzeptes über Kunst berührt – seine poetischen Vorstellungen einer ideellen Dynamisierung alles Gestalteten. Wir können Klee in diesen Gedanken kaum folgen, wenn wir nicht bereit sind, das Kunstwerk als ein organisch gewachsenes Gebilde zu erfahren, in welchem sich die Erscheinungsformen der Naturschöpfung und des lebendigen Lebens in ihrer ganzen Vielfalt gespiegelt finden. »[...] ich möchte über das Pathos hinaus die Bewegung ordnen. (Die neue Romantik)«, notierte er 1914 programmatisch in sein Tagebuch.²

Wenn Klees Kunst uns trotz ihrer ausgesprochenen Introvertiertheit auch heute noch in »Bewegung« zu setzen vermag, so sind dafür durchaus nicht nur die dokumentarisch belegbaren Nachweise seiner Realitätsbezogenheit verantwortlich zu machen. Ein nachdrücklicher Hinweis auf die »geistigen« Aspekte seines Denkens und Handelns scheint mir in der gegenwärtigen Phase der Kleerezeption als Gegenposition zu den ebenso gewichtigen wie einseitigen sozial- und ideologiekritischen Untersuchungen eine besondere Notwendigkeit. Ich gehe davon aus, daß eine gültige Antwort auf die Fragen nach dem Wesen seiner Kunst nicht aus einer einzelnen, eindimensionalen Perspektive gefunden werden kann, sondern im Sinne der romantischen Idee lebendiger, alles umfassender Bewegung höchstens in dem Bereich zwischen den verschiedenen, sich ständig wandelnden Meinungen angesiedelt ist.

Deutsche Romantik bezeichnet weit mehr als nur die Begriffsbestimmung eines historischen Stiles um 1800: es ist der Ausdruck einer Weltanschauung, balancierend zwischen Aufschwung und Scheitern, die bis in unsere Gegenwart hinein lebendig ist. Jemandem eine Vorstellung von Wesen und Bedeutung der Romantik geben zu wollen, der nicht auch bereit ist, sich auf Bereiche der Wahrnehmung einzulassen, die die Grenzen des ausschließ-

rational Erfassbaren übersteigen, ist ein ausgesprochen unergiebige Unterfangen. Es ist etwa genauso aussichtslos wie der Versuch, einem Menschen ohne Aufnahmebereitschaft oder Gehör für Musik die vielschichtigen musikalischen Ausdrucks- und Mitteilungsmöglichkeiten erklären zu wollen.

Widersetzten wir uns aus den verschiedensten, durchaus nachvollziehbaren Gründen dem Verständnis für das spezifisch romantische Element von Klees Kunst, so liegt es nahe, daß wir versuchen werden, seinen Stilbegriff der »kühlen Romantik« als gezielte Selbstinszenierung entlarven zu wollen. Für einen Moment sei an dieser Stelle hypothetisch eine entsprechende These konstruiert, die auch in einer Untersuchung über den Romantiker Klee nicht ohne weiteres beiseite geschoben werden kann.

Es ließe sich behaupten: Klee habe mit all seinen Märchenszenen, dem Mondschein, den empfindsamen Blumen, Tieren, Kindern, Genien und Engeln in seinen Bildern nur gezielt auf eine sentimental-romantische Gefühlskultur reagiert, die in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts, ganz besonders während und unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, bei kulturbeflissenen Intellektuellen und Schöngestern vermehrt anzutreffen war. Schließlich entspricht es nicht selten dem Verhalten einer sozial besser gestellten Klasse, sich in besonders kritischen Zeiten der bitteren Realität soweit als möglich zu entziehen, statt sich ihr zu stellen. Es ließe sich gegebenenfalls auch ohne weiteres dokumentarisch untermauern, daß Klee zielstrebig und verkaufstüchtig mit seinem »romantischen« Stil im Grunde nur auf die damalige Situation des Kunstmarktes und die Wünsche seiner potentiellen Käuferschaft aus vorwiegend bürgerlich gutsituierten Kreisen reagiert habe. Wie viele seiner Zeitgenossen schien er in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts damit also nur bestrebt gewesen zu sein, unter dem Vorwand einer sogenannten »avantgardistischen« Romantik Signale für eine künstlerische Form der Kommunikation zu schaffen,

die einzig zur Verständigung eines beschränkten Kreises von Eingeweihten und der Sicherung ihrer Gefühlskultur dienen sollte.

Entsprechende Thesen lassen sich nicht einfach durch Gegenargumente widerlegen und entkräften. Mögliche Entgegnungen setzen eine eingehende Untersuchung von Klees Stilbegriff der »kühlen Romantik« voraus. Wir halten die vorgebrachte These als offene Frage den nachfolgenden Überlegungen entgegen, mit der Aufforderung an den Leser, selbst dazu Stellung zu nehmen.

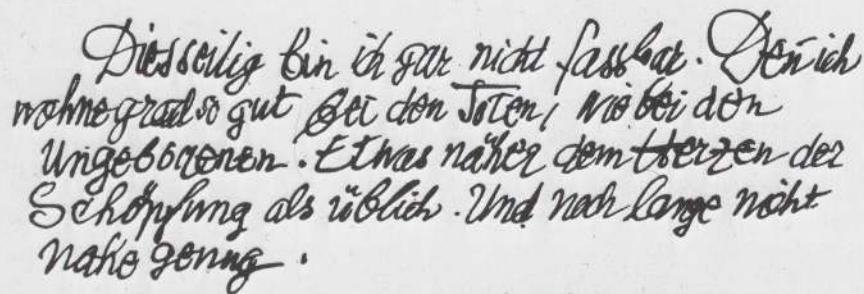
II

Wenn Klee 1914 seinen Stil als »kühle Romantik« definierte, so meinte er damit selbstverständlich nicht nur die romantischen Motive seiner Bilder. Es ging ihm, wie allen deutschen Romantikern, in einem viel umfassenderen Zusammenhang um ein individuelles Weltbild. Besonders programmatisch formulierte er seine existentielle Haltung in dem folgenden, bekannten Aphorismus:

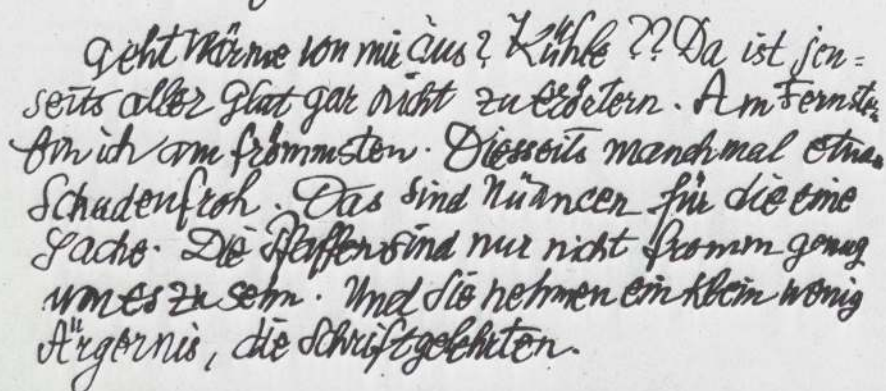
»Diesseitig bin ich gar nicht faßbar. Denn ich wohne grad so gut bei den Toten, wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich. Und noch lange nicht nahe genug.

Geht Wärme von mir aus? Kühle?? Da[s] ist jenseits aller Glut gar nicht zu erörtern. Am Fernsten bin ich am frömmsten. Diesseits manchmal etwas schadenfroh. Das sind Nuancen für die eine Sache. Die Pfaffen sind nur nicht fromm genug um es zu sehn. Und sie nehmen ein klein wenig Ärgeris, die Schriftgelehrten.«

Bekanntlich findet sich dieser Text nicht in Klees Tagebuch: er veröffentlichte ihn 1920 im Ararat, einer Publikation, die von der Galerie Goltz zu Anlaß einer ersten, großen Einzelausstellung herausgegeben wurde. Als faksimilierte Repro-



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.



Geht Wärme von mir aus? Kühle?? Da ist jenseits aller Glut gar nicht zu erörtern. Am Fernsten bin ich am frömmsten. Diesseits manchmal etwas schadenfroh. Das sind Nuancen für die eine Sache. Die Pfaffen sind nur nicht fromm genug um es zu sehn. Und sie nehmen ein klein wenig Ärgeris, die Schriftgelehrten.

1 Diesseitig bin ich gar nicht faßbar... Der Text in Klees Handschrift wurde 1920 im Katalog der Klee-Ausstellung in der Galerie Goltz veröffentlicht. Der Ararat, 2. Sonderheft, München 1920, S. 20

duktion seiner Handschrift wirkt dieser Text im Katalogheft unmißverständlich wie ein Programm (Abb. 1).

Unweigerlich stellt man sich auch hier wieder die Frage, ob sich hinter dieser programmatischen Äußerung, zumal in Klees eigener Handschrift im Katalog seiner ersten Einzelausstellung veröffentlicht, nicht doch nur eine Attitüde verbirgt: Der Künstler, der sich den Luxus leistet, auch in den von Krieg, Revolution und Inflation erschütterten Zeiten ganz seinen privaten Vorstellungen nachzuhängen und sich mit extremem Individualismus soweit irgend möglich gegen jede aktive Anteilnahme am kollektiven Geschehen zu verwehren sucht, der zugleich jedoch, wie Klee es nachweislich tat, die realen Gegebenheiten in ihren Konsequenzen für die eigene Karriere genau im Auge behält.

Um einer Antwort näher zu kommen, müssen wir zunächst einmal fragen, was Klee überhaupt damit meinte, »diesseitig nicht faßbar« zu sein; was scheint an dieser Haltung gegebenenfalls romantisch und welche Konsequenzen ergeben sich daraus für seine Person und sein Werk?

Ein Bildvergleich soll veranschaulichen, in welchen Punkten sich die Wahrnehmungen der Romantiker um 1800 mit denen von Klee berühren (Abb. 2, 3). Erstaunlicherweise hat Klee in seinen vielen schriftlichen Äußerungen Caspar David Friedrich nie erwähnt und Philipp Otto Runge auch nur ein einziges Mal im Zusammenhang seines Bauhausunterrichtes als Theoretiker und Autor der »Farbkugel« zitiert. Das alles heißt nicht, daß Klees Bildsprache, auch wenn er, was kaum anzunehmen ist, tatsächlich keine Originale von Friedrich oder Runge gesehen haben sollte, nicht doch eine tiefe Verwandtschaft zu den großen Werken der deutschen Romantik zeigt.

Auf den ersten Blick hat Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer*, etwa um 1818 (Abb. 2), als typisches Werk der deutschen Romantik scheinbar mit Klees Aquarell *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht 'dorthin'* 1922, 30 (Abb. 3) überhaupt nichts gemeinsam. Klee inszeniert ein kompliziertes abstraktes Gefüge aus Linien, wie mit dem Lineal und Zirkel gezogen. Bei Friedrich sind alle Gegenstände dagegen sofort eindeutig von ihrem Inhalt her bestimmbar, ein Titel ist überhaupt nicht nötig: Ein Mann, vom Rücken gesehen, steht wie ein Monument auf der Spitze eines Felsens und blickt über dessen Rand hinweg auf ein Nebelmeer, das sich vor ihm bis an den weiten Horizont ausbreitet. Die dunkle, scherschnittthafte Silhouette der Figur steht zu dem hellen Hintergrund in bedeutungsvollem Kontrast.

Mit der Frage nach dem gedanklichen Konzept werden sich die beiden Bilder erstaunlich ähnlich. Zuerst noch einmal Friedrich: Er stellt den Wanderer monumental in die Bildmitte. Die Figur steht im Schnittpunkt der verschiedenen horizontalen und diagonalen Bildachsen: Alle Teile der Komposition konzentrieren sich also auf den Wanderer, der sich, mit dem Rücken zum Betrachter, gleichsam von der Außenwelt abgekehrt hat. Wir werden als Betrachter des Bildes damit zum unbeobachteten Beobachter,

gar nicht unähnlich der Rolle eines Psychiaters hinter seinem Patienten auf der Couch. Sind wir bereit, auf dieses Rollenspiel einzugehen, so werden wir uns nach den Wahrnehmungen und Empfindungen der abgewandten Figur fragen und versuchen, uns in das Erlebnis einzufühlen, das den Wanderer in Anschauung der weiten Nebellandschaft bewegt.

Dieser Inszenierung mit der zentralen Rückenfigur bei Friedrich entspricht Klees Aufforderung an den Betrachter, die Sprache seiner geometrischen Chiffren und Symbole im Sinne einer von ihm beabsichtigten inhaltlichen Mitteilung zu deuten. Klees Bildtitel sind dazu das notwendige Vehikel und somit ein untrennbarer Bestandteil der Darstellung, vergleichbar dem Text unter einer Karikatur, der den Witz des Bildes überhaupt erst verständlich macht. Der Titel des Aquarells lautet: *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht 'dorthin'*. Um absolut jedes Mißverständnis auszuschließen, setzt Klee zu dem Wort »dorthin« bei der Bildlegende als kleinen schulmeisterlichen Witz noch zwei Pfeile dazu.

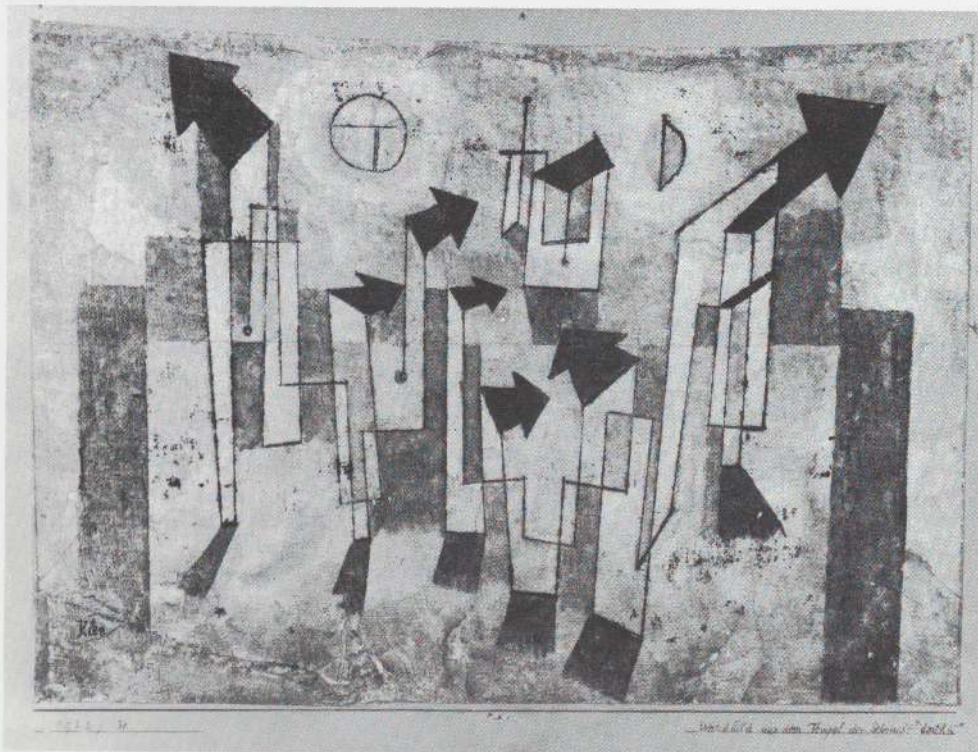
Friedrichs Wanderer blickt auf die Natur, die sich als Nebelmeer in einem Zustand wie am ersten Schöpfungstag vor ihm ausbreitet. Er steht gebannt vor der Naturerscheinung. Seiner Sehnsucht, in das Unendliche einzutreten, widersetzt sich jedoch die Realität. Der Wanderer hält vor dem Abgrund inne und bleibt mit beiden Beinen und einem Spazierstock sicher mit dem Boden der physischen Wirklichkeit in Kontakt. Seine Gedanken und Empfindungen stehen also zu seiner physischen Existenz in einem Gegensatz, wie der körperhafte, dunkle Vordergrund zur ätherisch hellen Weite der Landschaft.

Die Friedrich-Forschung nimmt an, daß es sich bei der standbildhaften Figur des Wanderers um eine Hommage an einen in den Freiheitskriegen gefallenen Freund des Malers handelte.³ Dieser politische Hintergrund ist nicht unwichtig für das Verständnis der Entwicklung in der deutschen Romantik; es sind jene Befreiungskriege von der Napoleonischen Fremdherrschaft, mit deren Ende im Wiener Kongreß 1814/15 die Hoffnungen der Romantiker auf revolutionierende Veränderungen in Deutschland und damit auf eine mögliche Verwirklichung ihrer geistigen und politischen Ideale begraben wurden. Das romantische Dilemma der Machtlosigkeit war damit endgültig besiegelt.

Was das alles mit Klee zu tun haben soll? Ich behaupte, daß es ihm in seinem Aquarell als einem Programmbild um die Darstellung ähnlicher Wahrnehmungen geht. In poetischer Steigerung unterstellt der Bildtitel *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht 'dorthin'*, daß der Sehnsucht, diesem typisch deutschen Leitmotiv der Romantik, ein eigener Tempel geweiht wurde. Sehnsucht ist der treibende romantische Impuls, der die Verbindung zwischen den gegensätzlichen Polen, zwischen irdischer Gebundenheit und der kosmischen Freiheit einer unbegrenzten Bewegung herstellt. Dieses Gefühl, ein ebenso verführerisches wie quälendes Drängen, verlangt nach erahnten und nicht nach klar bestimmbareren, physisch realisierbaren Zielsetzungen; es setzt geradezu voraus,

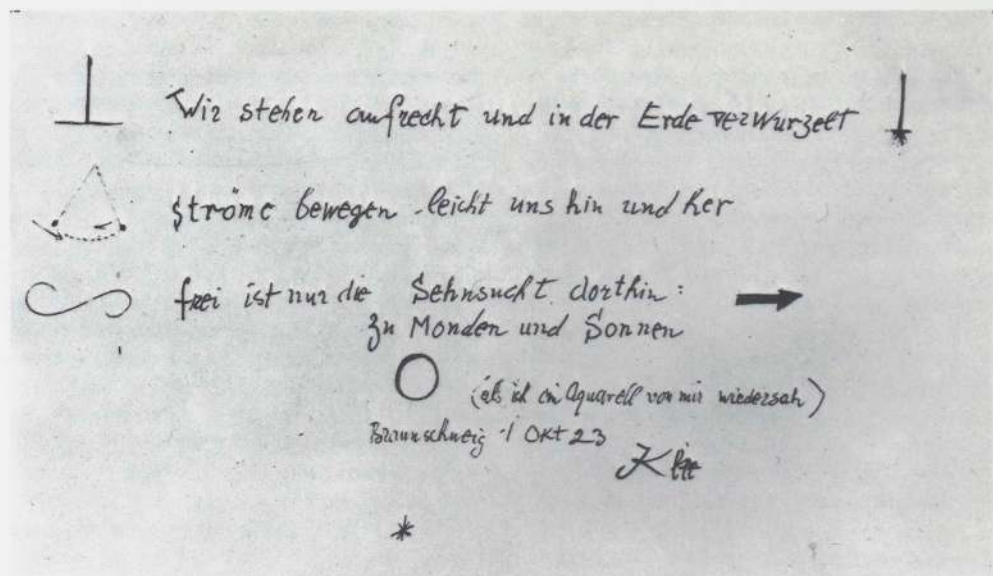


2 Caspar David Friedrich (1774–1840). *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1818. Öl auf Leinwand, 94,8x74,8 cm. Hamburger Kunsthalle



3 (Farbabb. S. 187) Paul Klee. *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht* "dorthin" 1922, 30. Ölfarbezeichnung und Aquarell auf gipsgrundierter Gaze, 27x36,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection, 1984

4 Paul Klee. *Wir stehen aufrecht...* Braunschweig, 1. Oktober 1923. Eintragung im Gästebuch des Sammlers Otto Ralfs. Tusche und Feder auf Papier, 9,5x14,7 cm



daß das Ersehnte jedoch nicht erreicht werden kann.

Die sehnsuchtsvollen Gedanken und Empfindungen symbolisieren für Klee die Pfeile; sie bewegen sich schwerelos und unbegrenzt bis *„dorthin“* zum Unendlichen der Gestirne. Am 3. April 1922 – wohl nahezu gleichzeitig mit dem Entstehen des Aquarells – setzte Klee seinen Schülern im Bauhaus-Unterricht seine Gedanken über die Pfeilsymbolik auseinander. Der Passus liest sich wie eine subtile Analyse romantischer Lebenserfahrung zwischen den Polen von Aufschwung und Scheitern:

»Der Vater jedes Bewegungs- oder Wurfgeschosses, also auch des Pfeils war der Gedanke: wie erweitere ich meine Reichweite dorthin? Über diesen Fluß, diesen See? über diesen Berg? → dorthin? [...] / Der Vater ist ganz Geist, ganz Idee, eben ganz Gedanke. [...] / Diese Fähigkeit des Menschen geistig Irdisches und Überirdisches beliebig zu durchmessen im Gegensatz zu seiner physischen Ohnmacht ist die menschliche Urtragik. Die Tragik der Geistigkeit. Die Folge dieser gleichzeitigen Ohnmacht des Körpers und der gleichzeitigen geistigen Beweglichkeit ist die Zwiespältigkeit des menschlichen Seins. Halb Gefangener halb Beflügelter kommt jedem der beiden Teile durch die Wahrnehmung seines Partners die Tragik seiner Halbheit zum Bewußtsein. (Der Gedanke als Medium zwischen Erde und Kosmos.) Je weiter die Reise von hier nach dort desto empfindlicher die Tragik. Begründet ist sie jedoch schon in der Tatsache des Ausgangspunktes, in der Notwendigkeit, sich aus einer Gebundenheit loslösen zu müssen, Bewegung werden zu müssen, und nicht Bewegung schon zu sein. Also im Anfang liegt die Tragik schon. [...] (In Parenthese: Also laßt euch beflügeln ihr Pfeile, damit ihr nicht allzu früh ermüdet, laßt euch gestalten, damit ihr trefft, damit ihr mündet, wenn ihr auch ermüden und nicht münden werdet!)«⁴

Vom weltanschaulichen Konzept abgesehen, das Klee uns hier mitzuteilen sucht, ist dieser Text ein anschaulicher Beleg für seine Begabung, komplexeste gedankliche Zusammenhänge in Zeichen und Bildern sinnlich erfahrbar

zu machen: die Beseelung der Dinge. Diejenigen Schüler in Klees Bauhaus-Unterricht, die fähig waren, seine Lektionen kritisch zu hinterfragen, erhielten eine Methode bildhaften Denkens oder auch reflektierenden Sehens vorgeführt, die für jede gestalterische Absicht von Nutzen sein konnte. Diese Methode ist die wirklich originelle und schöpferische Dimension in Klees Kunst, die ihn zu einer zentralen und bis heute aktuellen Figur in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts werden ließ.

Doch noch einmal zurück zu dem Aquarell. Im Gästebuch des damaligen Besitzers findet sich ein Kommentar von Klee zu diesem Blatt, datiert Braunschweig, 1. Oktober 1923 (Abb. 4), mit dem er in wenigen lapidaren Sätzen die Grundgedanken seines romantischen Weltbildes zusammenfaßte. Der sorgfältig geschriebene und illustrierte Text war für den damaligen Besitzer des *Wandbildes aus dem Tempel der Sehnsucht* *„dorthin“* als zusätzlicher Hinweis zu dessen Inhalt bestimmt.⁵

Klees Erklärung beginnt mit der Zeichnung einer Senkrechten und dem Kommentar: »Wir stehen aufrecht und in der Erde verwurzelt«. Erinnert uns das nicht an Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer*? Friedrichs Figur ist geradezu ein Paradebeispiel des aufrechten Stehens im Sinne Klees. In der Sprache seines *Wandbildes* setzt Klee dafür dominierende senkrechte Linien ein. An ihrem unteren Ende sind sie mit breiten Schattenbahnen »in der Erde verwurzelt«.

Als nächster Schritt folgt die Zeichnung eines kleinen Pendels mit der Erklärung: »Ströme bewegen leicht uns hin und her«. Klee nannte diese zweite Ebene an anderer Stelle auch »dynamische Spiegelung«. Er meinte damit unsere begrenzte Bewegungsfreiheit im physisch-irdischen Bereich als gehemmte Dynamik und Spiegelung freier Bewegungen. Klee veranschaulicht seine Vorstellungen am Beispiel des Pendels. Jeder Bewegungsaus Schlag wird auf Grund der Gesetze der Erdanziehung von einer Eigenbewegung erwidert und in den statischen Ruhezustand zurückgezogen. Seinem Kommentar entsprechend bewegen sich im *Wandbild* die aufrecht stehenden Linien leise hin und her.⁶

Anschließend erklärt Klee zur Zeichnung einer geschwungenen Linie, eines Pfeils und dem Kreis als Symbol der Gestirne: »Frei ist nur die Sehnsucht dorthin: zu Monden und Sonnen.« Damit gibt er einen Hinweis auf die vielen kreisförmigen Signale, die er als Symbole für die Bezüge zu den kosmischen Regionen von »Monden und Sonnen« immer wieder neu im oberen Teil seiner Bilder einbaut. Das Motiv zieht sich durch sein gesamtes Werk. Er spricht also auf die gleiche romantische Sehnsucht nach dem Unendlichen an, die Friedrich als entrückte Weite der Nebellandschaft visualisierte und die sich in der Dichtung der deutschen Romantik bei Jean Paul, Tieck, Novalis oder Eichendorff in all den verschiedenen Bezügen zur unendlichen Natur, zur »blauen Blume«, zum Kosmos und zu den Gestirnen spiegelt.

Der grundsätzliche Unterschied zwischen den Bildern Friedrichs und Klees liegt in der konzeptuellen Form, in welcher ein verwandter Inhalt sich mitteilt. Klee inszeniert mit einer Sprache aus Symbolen und Signalen und unter Zuhilfenahme der Bildtitel und zusätzlicher theoretischer Erklärungen einen Lehrgang in romantischer Weltanschauung und Gefühlskultur. Abgesehen von einer Vielzahl subtiler dekorativer Elemente und poetischer Einzelheiten (Sonne, Mond und so weiter) fehlt jedoch die sinnliche Visualisierung des vielschichtig angesprochenen Inhaltes im Bilde weitgehend. Klee versteckt die tragische Brechung hinter gedanklichen Konstruktionen. Damit wird nun bis zu einem gewissen Grade auch einsehbar, was er darunter verstand, »diesseitig nicht faßbar« zu sein, und in welcher Form sich diese Haltung mit seinem Stil einer »abstrakten« Bildsprache deckt.

Es läßt sich gegebenenfalls einwenden, Klee lebe diese tragischen Brechungen gar nicht, er spreche immer nur davon. Stichhaltige Nachweise für seine Aufrichtigkeit im Sinne der Kongruenz zwischen dem gelebten und dem künstlerisch gestalteten Inhalt lassen sich in der frühen und mittleren Schaffensperiode vor 1933 tatsächlich nur schwer finden. Das Spätwerk allerdings erbringt den Beweis. Ohne die gesteigerte, geradezu obsessive Produktion in den letzten vier Lebensjahren, von der Erkrankung 1936 bis zu seinem Tod, und ohne den

neuen, unverschlüsselt menschlichen Ausdruck der späten Bilder erschiene uns heute sein gesamtes Schaffen in einem anderen Licht. Die späten Bilder und Zeichnungen bezeugen, daß Klees Entfernung vom Diesseitigen durchaus nicht als Flucht aus der Realität, sondern als ein In-Distanz-Rücken verstanden werden kann. Es gelingt ihm in vielen späten Figuren. In seinen späten Werken gelingt es ihm schließlich auch, der Bedrohung und Verzweiflung über das eigene Sterben Ausdruck zu geben und zugleich die von früh an propagierte distanziert beobachtende Gelassenheit zu wahren, wie etwa in *Angstausbruch III* 1939, 124 (M4) (S. 229). Ein weiteres, leicht zu entschlüsselndes Beispiel ist *der Engel, noch weiblich* 1939, 1016 (CD 16) (S. 309). Mit dem einen Auge schießt er nach oben in Richtung nach dem Jenseits, mit dem anderen blickt er mißtrauisch nach den ihm verbleibenden weiblichen Brüsten, die ihm auf dem Weg nach »dorthin« als letzter Rest sinnlicher Diesseitigkeit noch geblieben sind. In entsprechenden Bildern karikiert Klee wenige Monate vor seinem Tod noch lächelnd sein eigenes Sterben.

Mit dem Begriff der »kühlen Romantik« definierte Klee also einen persönlich gewählten Standort, sowohl in Hinblick auf sein Verhalten gegenüber dem realen Leben wie in Hinblick auf die Form seiner künstlerischen Gestaltungsweise. Von diesem bewußt gewählten Standort, mit einem Abstand, der Überblick verschafft, suchte er die romantisch sehnsuchtsvollen wie die real diesseitigen Erlebnisse und Empfindungen mit einer gewissen »kühl« beobachtenden Distanz zu fassen.

Klee ist nicht nur Denker und Theoretiker, er ist vor allem bildender Künstler. Tatsächlich zeigen seine Bilder und Zeichnungen auch in ihrer materiellen Beschaffenheit die deutlichen Kennzeichen des romantischen Kunstwerkes. Romantisch an Klees Kunst ist beispielsweise die dominierende Stellung, die dem Medium der Zeichnung als dem entscheidenden Träger inhaltlicher Mitteilungen in seinem gesamten Werk zukommt. Romantisch ist auch seine Vorliebe für das kleine Format; sein größtes Bild, die *Insula dulcamara* 1938, 481 (C 1) mißt etwa 90x180 cm (S. 297). Romantische Künstler sind geradezu Spezialisten der kleinen Formate,



5 Paul Klees Schwester, Mutter und Vater, 11. August 1908. Aufgenommen von Paul Klee. Originalabzug, Sammlung Felix Klee, Bern

der Fragmente, Aphorismen und kurzen Erzählungen, der Impromptus und musikalischen Gedankensplitter, der Skizzen, Zeichnungen und kleinformatigen Bilder.

Aber auch der ansteckend wirkende Spieltrieb ist bei Klee ein ausgesprochen romantisches Element. Sein Talent im Erfinden gestalterischer Ausdrucksmittel ist nicht nur Selbstzweck. Er setzt die immer neuen formalen Spielereien und überraschenden technischen Experimente ganz gezielt dazu ein, um jeder formalen Erstarrung und allzu eindimensionalen Aussage entgegenzuwirken und Vieldeutigkeit zu kreieren. Kurz, es geht ihm, wie allen Romantikern, auch im Bereich der Gestaltung um die Vermittlung der Idee als einer anhaltenden, spielenden Bewegung und Ausweitung des Geistes und nicht um ein zu realisierendes Ideal im Sinne physisch-klassischer Vollendung.

Die Gegenüberstellung der Romantik um 1800 mit der Situation Klees in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts läßt sich nur nachvollziehen, wenn wir dem Begriff der Romantik über seine begrenzte historische Bestimmung hinaus auch eine zeitlose Dimension zugestehen. Selbst heute kann sich ein Zeitgenosse durchaus zu Recht noch als Romantiker definieren, während es kaum angebracht wäre, irgend jemanden in unserer Gegenwart ohne ironischen Unterton als einen der Aufklärung verpflichteten »Klassiker« zu bezeichnen. So zeitlos »romantisches« Denken, Empfinden und Handeln erscheint, so historisch gebunden ist im Gegensatz dazu das aufklärerische oder klassische Verhalten, das, den wechselnden Ideologien entsprechend, von jeder Generation in einer neuen Terminologie definiert wird.

Unter diesem Gesichtspunkt kann der Versuch einer Definition der historischen Romantik in der Zeit der tiefgreifenden ökonomischen, politischen und religiösen Umwälzungen um 1800 auch bis zu einem gewissen Grad die Grundlage für das Verständnis dessen liefern, was um 1914 oder noch heute unter einem romantischen Weltbild zu verstehen ist.⁷

Ausschlaggebend für das Entstehen der romantischen Geisteshaltung und des modernen romantischen Lebensgefühls waren nicht zuletzt die Veränderungen im religiösen Weltbild der bürgerlichen Gesellschaft zu Ende des 18. Jahrhunderts. Die Erfahrung und der Glaube an die Vision des Göttlichen wurden durch Wissen verdrängt. Idee und Wirklichkeit deckten sich nicht mehr, und damit war der »unmittelbare Verkehr mit dem Himmel« endgültig unterbrochen. Im Gegensatz zur Aufklärung erlebten die Romantiker das Schwinden des Glaubens jedoch als schweren Verlust. Sie hielten dem Wissen um die Dinge die Innerlichkeit des menschlichen Empfindens entgegen. Immer bilden das All, der Kosmos und die Zusammenhänge der Naturschöpfung die entscheidenden Bezugspunkte des romantischen Weltbildes. Der Romantiker sucht sich in seiner Individualität als einen lebendigen Bestandteil des übergreifenden Natursystems zwischen den Polen von Diesseits und Jenseits zu definieren. Im Kontext der veränderten gesellschaftlichen Bedingungen waren die Romantiker in Deutschland seit jeher mit ihren Ahnungen, ihrer Seh-

sucht und ihren Visionen ganz auf sich selbst gestellt. Das Dilemma der Machtlosigkeit prägt in einem entscheidenden Maß das Wesen der deutschen Romantik, sowohl ihre ironischen wie die tragischen Komponenten und Ausdrucksformen.

Klees romantisches Konzept, wie er es zu Ausbruch des Ersten Weltkrieges als Stilbegriff und als Lebenshaltung definierte, ist das Ergebnis sowohl individueller wie von außen gegebener Bedingungen in einem langen, persönlichen Entwicklungsprozeß. Dieser Prozeß beginnt in seiner Kindheit (Abb. 5). Die Atmosphäre, in der Klee aufwuchs, war schwanger von spätromantisch-bürgerlicher Kultur, gegen deren biedere Enge er sich in der Zeit seiner Radierungs-Inventionen zwischen 1902–1905 aufzulehnen suchte. Die fatalistische Haltung in seiner Auseinandersetzung mit der dominierenden Figur seines Vaters macht deutlich, wie wenig er sich im Grunde aus dem Konzept bürgerlicher Familien-Idylle wirklich befreien wollte. Als *Komiker*, Invention 4 1904, 14 streift Klee die grinsende Maske mit den Zügen seines Vaters nicht ab, sondern trägt sie weiter wie einen Schutz vor seinem tragisch-ernsten Gesicht (Abb. 7).

In seiner Münchner Studentenzeit schrieb Klee romantische Gedichte im Volksliedton und schickte sie seinem Schulfreund Hans Bloesch nach Bern zur Beurteilung. Hier ein Beispiel dieser weitgehend unpublizierten Dichtungen:

Ich sank dahin
In die Arme dem fiebernden Traum,
Ich küßte dich
Dort unten am Weidenbaum.

Wild war mein Kuß,
Und wie's in den Schläfen mir schlug!
Hoch drüber ging
Ein stürmender Wolkenzug.

Nächtliche Sonn'
Wann hätt ich geahnt solch Glück!
Elisabeth!
Dir soll es gelten, dies Stück.⁸

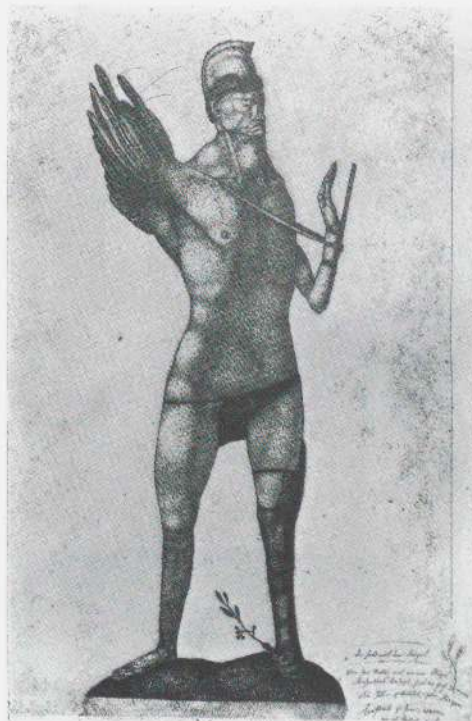
Die parfümierte Erotik, die romantischen Gefühlswallungen und Naturempfindungen und der neckisch ironisierende Schluß des Gedichtes decken sich mit dem Stil der populären deutschen »Chansons« von damals, Heine steht Pate.

Um 1902, nach der Rückkehr aus Rom, erzwingt Klee einen Umbruch, und er sucht dazu die Konfrontation mit dem Erbe, so wie es sich in seiner Familie dokumentiert. Er geht von Rom nicht nach München oder gar Paris, sondern kehrt in die Provinz nach Bern zurück. Die Änderung des poetischen Tons kündigt sich zuerst im Tagebuch an:

»Vielleicht vertrottelt der Dichter nun ganz? Wenn ich ihn rufen will, so schaut zwar mehr ein verteufeltes Gesicht um die Ecke, als ein verkümmertes. Bitterste Satire wird alles überschwemmen, und was dann nach der Ätzung noch bleibt, wissen die Götter. / Wenn nur ich bleibe, ruft es jetzt keck in mir. Denn je mehr ich gebaut werde, das ist wahr, desto bröcklicher sieht es in der großen weiten Bourgeoisie um

6 Paul Klee. *Der Held mit dem Flügel*, Invention 2 1905, 38 (A). Radierung, 25,7x16 cm

7 Paul Klee. *Komiker*, Invention 4 1904, 14 (A). Radierung, 15,3x16,8 cm



mich herum aus. / Oder irre ich in mir? Dann hätte ich nie geboren werden dürfen. Und sterben kann ich jetzt auch nicht mehr! / Die Musik hat oft getröstet und wird oft trösten, wenn es sein muß.«⁹

In dieser Feststellung liegen bereits alle wesentlichen Motive seiner Abkehr vom »Diesseitigen« vor: Distanzierung von der »großen weiten Bourgeoisie« und eine egozentrisch »kekke« Berufung auf das »Ich«. Sein Weg der Revolte führt in die Innerlichkeit. In der Radierung *Der Held mit dem Flügel* 1905, 38 gibt Klee dem beschriebenen Zustand seinen auch für die Zukunft gültigen künstlerischen Ausdruck (Abb. 6). Der Sehnsucht nach freier, dynamischer Bewegung in Richtung nach dem Unendlichen widersetzt sich die Realität; die Flügel des Helden tragen nur bedingt. Im Tagebuch notiert er zu der Radierung: »Der tragikomische Held mit dem Flügel, ein neuantiker Don Quijote. Dieser Mensch, im Gegensatz zu den göttlichen Wesen, mit nur einem Engelsflügel geboren, macht unentwegte Flugversuche. Daß er dabei Arm und Bein bricht, hindert ihn nicht, seiner Flugidee treu zu bleiben. Der Kontrast seiner monumental-feierlichen Haltung zu seinem bereits ruinösen Zustand war festzuhalten.«¹⁰

Das Konzept von Klees romantischer Haltung als Künstler ist damit bereits zu Beginn des Jahrhunderts in den wesentlichen Zügen definiert. Inhaltlich unterscheidet sich *Der Held mit dem Flügel* von dem um siebzehn Jahre später ausgeführten *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht* »dorthin« letztlich nur durch das pathetische Moment, das im ruinösen Zustand der Figur noch »tragikomisch« zur Darstellung kommt. Das entscheidend Neue an seiner um 1914 definierten Stilfindung ist also nicht der Begriff der »Romantik«, sondern die Entdeckung, daß das Pathos der tragischen Grundstimmung sich durch Chiffrierung sublimieren läßt. Die Anschauung des Tragischen wird in Distanz gerückt; aus dem ruinösen Helden wird mit den Mitteln der »Abstraktion« ein Symbol, eine Marionette, ein Strichmännchen oder ein ungegenständliches und bedeutungsgeladenes Bildzeichen.

Klees Temperament war bis in seine Körperhaltung auf romantische Verinnerlichung geortet. Der Blick träumerisch und zugleich durchdringend im Ausdruck, der Kopf nach Art von Dürers *Melancholia* nachdenklich auf die Hand gestützt, das ist die Pose, in der er sich in den Jahren zwischen 1909–1911 mehrfach porträtierte (Abb. 8–11). Zunächst lassen sich diese Selbstbildnisse auch als Ausdruck eines momentanen Zustandes deuten. In der Lithographie *Versunkenheit* 1919, 113 wird die Verinnerlichung jedoch unmißverständlich zum Signet (Abb. 12). Eine Selbstbildnis-Karikatur, ironisch und doch ernst gemeint: Ich bin Buddha. Diese *Versunkenheit* ist sowohl Kunstgebilde wie auch Maske und Identität. Daß ihn besonders empfindsame Schülerinnen verückt als den »Bauhaus-Buddha« anhimmelten, schien Klee nicht besonders zu stören (Abb. 13). Bis zu einem gewissen Grad ließ sich ein mystisch-religiöser Beigeschmack bei der von ihm angestrebten Form der Vergeistigung gar nicht vermeiden.



8 Paul Klee. *Junger männlicher Kopf in Spitzbart, Hand gestützt* 1908, 42 (B). Bleistift auf Papier, 22x16,9 cm. Privatbesitz, Schweiz



9 Paul Klee. *Selbstportrait en face, in die Hand gestützt* 1909, 32 (B). Schwarztaquarell auf Papier, 16,5x13,5 cm. Privatbesitz, Schweiz



10 Paul Klee. *Junger Mann, ausruhend* 1911, 42 (B). Pinsel und Tusche auf Papier, 13,8x20,2 cm. Privatbesitz, Schweiz

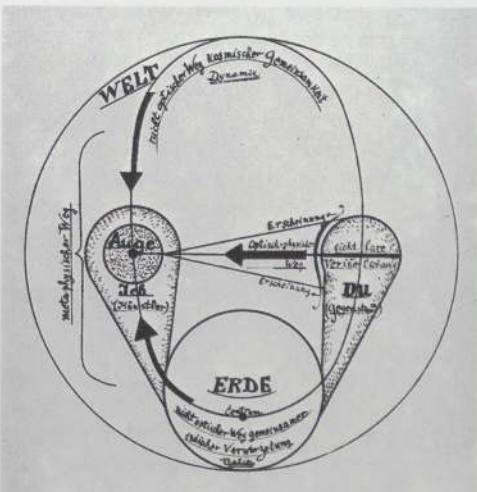
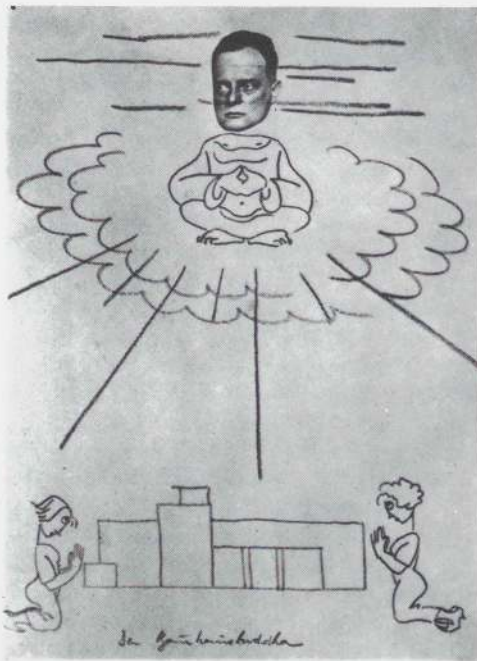
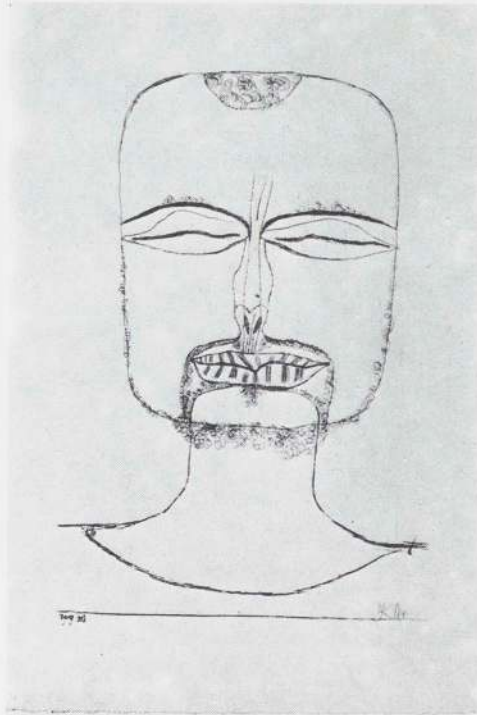


11 Klee in seinem Atelier im Bauhaus in Weimar, 1925. Aufgenommen von Felix Klee

12 (Farbabb. S. 165) Paul Klee. *Versunkenheit* 1919, 113. Lithographie für die *Münchener Blätter*, 25,6x18 cm

13 Ernst Kállai (1880–1954). *Der Bauhaus-Buddha, Karikatur auf Paul Klee*, 1930. Bleistift und Collage auf Papier. Standort unbekannt

14 Paul Klee. Illustration zum Aufsatz »Wege des Naturstudiums«, 1923. Veröffentlicht in: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Weimar/München 1923, S. 25. Feder und Tusche auf Karton, 34x21 cm (PN 26 – 45/88). Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Romantisch an Klees Lebenshaltung und Kunstauffassung ist nicht nur die *Versunkenheit* als solche; was ihn mit den Romantikern um 1800 eng verbindet, ist sein Anspruch einer »verinnerlichten Anschauung des Gegenstandes«. Er will als Romantiker das »Ich zum Gegenstand in ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanzverhältnis« bringen. 1923 faßt er diese Vorstellungen in seinem Aufsatz »Wege des Naturstudiums«¹¹ auch an Hand eines Schemas zusammen (Abb. 14). Das Zentrum und der Empfänger aller Impulse von der Erde, dem Kosmos und dem gegenständlichen Gegenüber ist das »Ich« des Künstlers. In Resonanz zum Universum erschafft er mit seinem Werk ein »Gleichnis zum Werke Gottes«. Kunst als »Schöpfungsgleichnis« ist nach Klees Vorstellungen selber eine Wiedergeburt der Natur.

Die neue Autonomie des modernen Künstlers, sein schöpfergleiches Selbstbewußtsein, beginnt mit der Romantik um 1800. Das romantische »Ahnens des Unendlichen in den Anschauungen« führt freilich nicht nur zu Höhenflügen. Die Sehnsucht des *Held mit dem Flügel* wird durch den Konflikt mit den realen Gegebenheiten gebremst. »Was blieb nun dem poetischen Geiste nach diesem Einsturze der äußeren Welt noch übrig? – Die, worin sie einstürzte, die innere«, so formulierte Jean Paul bereits um 1804 diese typisch deutsche Problemstellung der Romantik.¹²

Ein Schulbeispiel für die gezielte Trennung von Innen und Außen ist Klees spätes Tafelbild *Vorhaben* 1938, 126 (J 6) (Abb. 15). Das Werk trägt deutlich selbstbildnishaft Züge. Eine Figur mit Kopf und Auge trennt in einer durchlaufenden Linie die linke gegen die rechte Bildhälfte ab. Im linken, schmalere Bildfeld drängen sich, »außerhalb« der Figur, in zeichenhaften Kürzeln ein Strichmännchen, ein Hund, ein Baum als Abbilder der äußeren Erscheinungswelt. Der Farbton dieser linken Seite ist in dumpfem Braun gehalten. Rechts dagegen, im »Inneren« der Figur, entfaltet sich im kreativen Bereich des »Vorhabens« ein dynamisches Spiel ungegenständlicher Bildsignale über einem lebendig fleischfarbenen Grund.

Verschiedene Wege sind dem verinnerlichten Romantiker schicksalhaft vorgezeichnet: entweder scheitert er tragisch als visionärer Einzelgänger an der äußeren Realität oder er versucht, als Humorist eine Balance zwischen den extremen Polen zu finden. Klee entschied sich beim Blick auf die Realität für das abstrahierende Hilfsmittel von Humor, Satire und Ironie.

In dieser Haltung hat er auffallend viel mit dem großen Dichter und Theoretiker Jean Paul, einer einzelgängerischen Randfigur aus der Zeit der deutschen Romantik, gemein. Beide richten ihren Blick auf das Unendliche, ohne dabei jedoch den Boden unter den Füßen zu verlieren. Beide wissen um den Abgrund, den ihre romantische Sehnsucht vor ihnen öffnet, und wappnen sich gegen den Verlust des Gleichgewichtes, indem sie sich vom Diesseitigen distanzieren, ohne es dabei aus dem Auge zu verlieren. Beide sind besessen von einem ausgeprägten Sinn für peinliche Ordnung im bürokratischen Katalogisieren ihrer poetischen Einfälle – was



15 (Farbabb. S. 289) Paul Klee. *Vorhaben* 1938, 126 (J6). Kleisterfarben auf Zeitungspapier über Jute, 75x112 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

für Klee der *Ceuvre-Katalog*, war für Jean Paul sein Zettelkasten. In ihrem distanzierterem Standort gegenüber dem Diesseitigen sind beide Fatalisten und, so gut es geht, skurrile Humoristen. Für Klee durchaus zutreffend, vergleicht Jean Paul den Humoristen mit dem antiken Vogel Merops, der aus den Niederungen des Diesseitigen in Richtung nach dem Unendlichen davonfliegt, allerdings verkehrt herum, das heißt mit dem Schwanzende nach oben, so daß sein Blick aus der Distanz stets mit den Dingen unter sich verhaftet bleibt.

Der Humor, die Satire oder die Karikatur entsprechen zutiefst dem Wesen des Romantischen, sie gipfeln im Begriff der »romantischen Ironie«. Obwohl schon die Romantiker diesen Terminus leidenschaftlich für sich diskutierten und auch später viel darüber theoretisiert wurde, bleibt der Begriff schillernd und mehrdeutig. Romantische Ironie läßt sich als eine Form selbstwissenden Bewußtseins definieren, sie setzt eine gelassene Distanz zu den äußeren Gegebenheiten und das Wagnis einer individuellen geistigen Freiheit voraus. Die bekannten Definitionen der romantischen Ironie von Schlegel, Schelling, Tieck oder Novalis lesen sich wie subtile Beschreibungen von Klees weltanschaulichem Konzept, »diesseitig« möglichst frei zu sein, ohne dabei weder das Reale noch das Ideale aus dem Auge zu verlieren.¹³ Eigenartig, daß sich in der ganzen Klee-Literatur bis heute noch kaum jemand ernsthaft mit dem Versuch einer grundlegenden Definition seines Humors, der Satire und seiner Ironie auseinandergesetzt hat. Dabei ist Klees Kunst ohne diese Dimensionen überhaupt nicht denkbar. Das Groteske, Skurrile, Komische, Verspielte, gewitzt Abgründige, unter diesen Perspektiven relativiert Klee nicht nur die äußere Erscheinungswelt, sondern auch sich selber und sein eigenes Tun.

Adäquates bildnerisches Gestaltungsmittel zur Darstellung distanzierter Reflexionen über die Realität ist das Medium der Karikatur. Sie ist eine der entscheidenden Quellen für Klees Kunst, und er wendet seine ganze intellektuelle und gestalterische Begabung darauf, die Karikatur als kompositionelles Prinzip zu einem

eigenen Stil auszubauen. Klees Denken in Bildern ist ohne die Kombination aus visuellen und sprachlichen Elementen, aus Bild und Titel, in der Form sonst gar nicht zu bewerkstelligen. Als ein weiterer Anreiz kam hinzu, daß die Karikatur als eine extrem unakademische Gattung gelten konnte, deren besondere Qualität von Hogarth und Goya über Daumier bis zu den Illustrationen des *Simplicissimus* im Experiment eines ausgeprägt individuellen zeichnerischen Stils lag. Klee macht die Karikatur salonfähig, indem er sie vom Zwang befreit, immer nur auf den Moment bezogene Themen einzubringen, und indem er ihre bildnerischen Ausdrucksmöglichkeiten beliebig ausweitet. Es lassen sich nicht nur die Zeichnungen, sondern auch viele seiner Gemälde wie subtile Karikaturen entziffern. Nehmen wir die *Revolution des Viaductes* 1937, 153 (R 13) als Beispiel (Abb. 17). Das Gemälde karikiert recht unmißverständlich die Revolution kopfloser, nach geometrischen Gesetzen konstruierter Architekturformen, einer Massenbewegung, die Klee kommentiert, ohne vom spielerischen Ausdruck ins Pathos umzukippen.¹⁴ In *Alles läuft nach!* 1940, 325 (G 5) schildert er kurz vor seinem Tod, ähnlich karikiierend wie in der *Revolution der Viaductes*, die Bedrängnis des verinnerlichten Individuums durch die äußeren Dinge (Abb. 18). Das »Diesseitige«, auf kleinen Beinen tippelnd, verfolgt die Figur, die schon ganz an den rechten Bildrand geflüchtet ist und sich mit einem Ausrufezeichen gegen den Ansturm zu wehren sucht. In solchen Werken erreicht Klee die höchste Stufe des Ausdrucks im Medium der Karikatur, einer Bildgattung, die ihn sein ganzes Leben hindurch beschäftigt hatte. Schon in seiner Schulzeit, noch lange vor den Radierungs-Inventionen, hatte er bereits seine Hefte und Bücher im Unterricht bis an die Ränder mit grotesken Physiognomien und witzigen Kommentaren vollgezeichnet (Abb. 16). Diese Karikaturen bargen neben den Kinderzeichnungen die ersten, wichtigen Ansätze für sein späteres Künstlertum.¹⁵

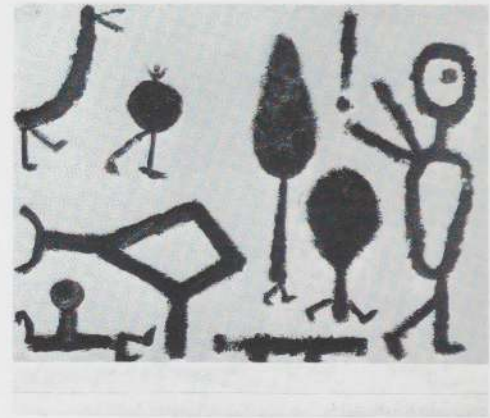
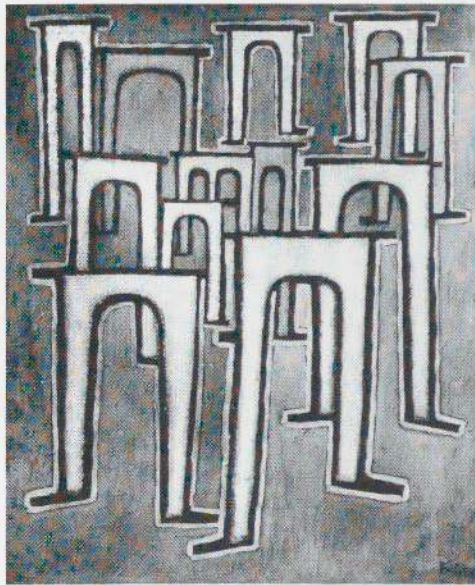
Erinnern wir uns noch einmal an das Bild vom Humoristen als dem seltsamen Vogel Merops,

16 Paul Klee. Karikaturen in Klees Schulheft für analytische Geometrie, 1898. Feder und Tusche, Bleistift in einem Heft (S. 80), 23x18,5 cm. Privatbesitz, Schweiz



17 Paul Klee. *Revolution des Viaductes* 1937, 153 (R13). Öl auf Leinwand, 60x50 cm. Hamburger Kunsthalle

18 (Farbabb. S. 316) Paul Klee. *Alles läuft nach!* 1940, 325 (G5). Schwarze Kleisterfarbe auf grundiertem Papier, 32x42 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



in einer höheren Zone über den Dingen schwebend, nun aber mit einer Blickrichtung um 180 Grad gedreht. Nur die Richtung ändert sich, und das begrenzte Diesseitige verschwindet, um den Blick auf das unbegrenzte Unendliche freizugeben. Dem erhöhten weltanschaulichen Standort entspricht im Bereich der bildnerischen Gestaltung Klees Begriff der »Abstraktion«. Im Blick auf das Jenseits findet das abstrahierende Verfahren seinen Ausdruck unter anderem in den ungegenständlichen Bildsignalen, den Farbschichtungen oder den Quadratbildern (Abb. 20). Die bildnerische Sprache im Blick auf das Diesseitige bleibt dagegen weitgehend figürlich. Daß sich nach 1912–1913 Klees Figuren alle in Strichmännchen, Puppen und schemenhafte Figurenzeichen verwandeln, ist durchaus nicht nur eine beliebige, formal ästhetische Spielerei. Hinter all den zu Marionetten gewordenen Wesen verbirgt sich Klees fatalistische Überzeugung, daß wir in unserer *Menschlichen Ohnmacht* (Abb. 19) bedingungslos den Gesetzen einer höheren, kosmisch schöpferischen Gewalt unterstehen.

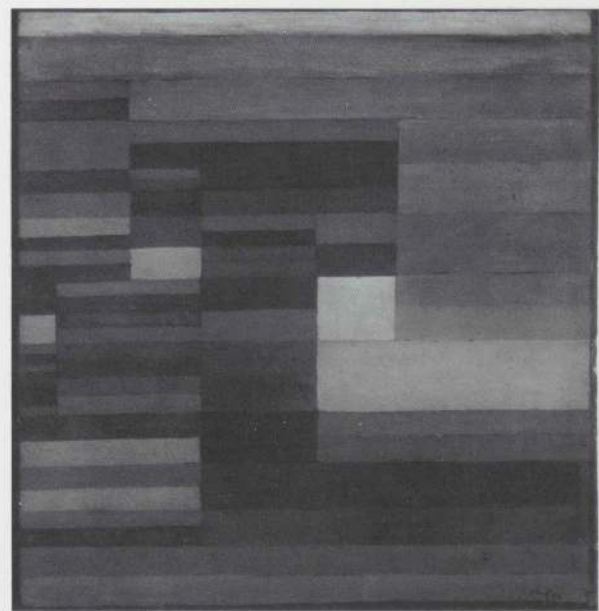
Selbst im Gebrauch der gestalterischen Ausdrucksmittel reagiert Klee auf die zwei unter-

schiedlichen Bildrichtungen. Während Farben für ihn mehr der »abstrakten«, jenseitsorientierten Haltung Ausdruck geben (Abb. 20), ist die Zeichnung für ihn das Medium, sich anekdotisch mit dem Allzumenschlichen in den Niederungen des Diesseitigen auseinanderzusetzen (Abb. 19). »Am Fernsten bin ich am frömmsten, diesseitig manchmal etwas schadenfroh. Das sind Nuancen für die eine Sache.« Frommheit oder Schadenfreude, – Sehnsucht nach »dorthin« oder romantische Ironie –, Abstraktion und Farbe oder figürliche Chiffrierung und Zeichnung; die Pole unterscheiden sich ausdrucks-mäßig für Klee im wesentlichen nur durch den Wechsel der Blickrichtung auf das Ferne oder auf das Diesseitige. Figuren wie der *Engel, noch weiblich* 1939, 1016 (CD 16), die mit einem Auge nach oben, mit dem anderen nach unten schielen, sind auf Klees eigenem erhöhtem Standort angesiedelt, der den Blick nach den zwei entgegengesetzten Richtungen erst möglich macht (S. 309).

Das polare Spannungsverhältnis zwischen den Ebenen von Diesseits und Jenseits bestimmt als weltanschauliches System Klees gesamtes bildnerisches Denken und Gestalten. Seit seiner

19 Paul Klee. *Menschliche Ohnmacht* 1913, 35. Feder und Tusche auf Papier, 17,8x9,9 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

20 (Farbabb. S. 245) Paul Klee. *Feuer Abends* 1929, 95 (S5). Öl auf Karton, 34x35 cm. The Museum of Modern Art, New York, Mr. and Mrs. Joachim Jean Aberbach Fund





21 Joseph Beuys. *Honigpumpe*, 1984. Das Konzept der Honigpumpe, von Beuys ausgeführt an einem Modell. Holztafel mit einer Kreidezeichnung, darauf montiert eine Luftpumpe mit Motor (weiteres Zubehör: 3 Vasen, Filz, 1 Kristall, Honig und Margarine), 108x72 cm. Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung

Jugend ist es ihm eine Selbstverständlichkeit, die Erscheinungsformen, sowohl im Bereich der Kunst wie im Leben, in polaren Gegensätzen zu definieren. Kurz nach seiner Rückkehr aus Rom stellt er 1902 in seinem Tagebuch ein Schema auf, das mit einigen Differenzierungen, doch ohne entscheidende Änderungen der Perspektiven, das Grundgerüst für sein Weltbild bis an sein Lebensende definiert. Den Polen von Diesseits und Jenseits werden dabei antithetisch folgende, weitere Begriffspaare zugeordnet:

Antike	–	Christentum
Physis	–	Psyche
Objektive Anschauung	–	Subjektive Anschauung
Diesseitige Orientierung	–	Jenseitige Orientierung
Architektonisches	–	Musikalisches
Schweregewicht	–	Schweregewicht

Als verbindendes Mittelglied setzte er seine eigene Person fragend zu den beiden Polen in Beziehung: »Das dritte ist, bescheidener und unwissender Selbstlehrling zu sein, ein winziges Ich.«¹⁶

Später kamen zu diesen Gegensatzpaaren als weitere Begriffe in Entsprechung zum Diesseitigen vor allem noch die Statik und als schöpferischer Ausdruck des Jenseitigen die Dynamik hinzu. Bis zu einem gewissen Grad ließen sich auch die Stilbegriffe Klassik und Romantik als Pole einer künstlerischen Standortbestimmung in dieses System mit eingliedern. In seinem Jenaer Vortrag (1924) beschrieb Klee, bis ins Detail gehend, wie sich seiner Meinung nach

die »statischen und die dynamischen Teile der bildnerischen Mechanik ganz schön mit dem klassisch-romantischen Gegensatz« decken.¹⁷

Klees Definition seines Stils als einer »kühlen Romantik«, einer realitätsbewußten und deshalb unpathetischen Romantik, besagt im Grunde nichts anderes, als daß er versuchte, 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.

Klees romantisches Polaritätsdenken ist 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 schöpferischen Dynamik erfaßt. Entsprechend werden auch Begriffe wie »Gut« und »Böse« von ihm nicht moralisch bewertet, sondern als gleichwertige, »am Ganzen mitschaffende Kraft« definiert.¹⁸ Es fällt nicht schwer, auch von hier die direkten Bezüge zu den Vorstellungen der Romantiker aufzuzeigen, für die »Gott ein Leben ist und nicht bloß ein Sein« und daher »notwendig im Bösen, wie im Guten, ein Wesen nämlich Gott/Leben sein muß.«¹⁹ Selbstverständlich ist das Wissen um die Zusammengehörigkeit der gegensätzlichen Pole nicht eine Erfahrung, die erst von den Romantikern gemacht wurde. Bereits im taoistischen Prinzip von Yin und Yang werden die Gegensätze

zwischen Himmel und Erde, Hell und Dunkel, Sonnig und Schattig, Männlich und Weiblich, Stark und Schwach, Gut und Böse und so weiter nicht als ein beliebiger Dualismus, sondern als eine explizite Zweiheit begriffen, in der stets eine implizite Einheit zum Ausdruck kommt.

Bekanntlich ging es auch Klee in seiner Auffassung von künstlerischem Gestalten darum, in jeglicher Formung die inneren Gesetze der Natur schöpferisch freizulegen; Kunst, so erklärte er, ist »Schöpfungsgleichnis«. Das heißt, Klee suchte die Gesetze des bildnerischen Gestaltens nicht nur als solche in seinen theoretischen Untersuchungen zu analysieren, sondern immer zugleich auch ihren inneren Zusammenhang zu den Erscheinungsformen der Natur, ihre Gleichnishaftigkeit herauszuarbeiten. Beispielsweise bilden Statik und Dynamik in ihrer Wechselbeziehung die Grundlage sowohl für alles Bestehende zwischen Werden und Vergehen in der Natur, wie, nach Klees Vorstellungen, auch für jede Form der bildnerischen Gestaltung. In diesem Sinn »macht Kunst sichtbar«, was sich hinter den äußeren Erscheinungsformen als schöpferische Gesetzmäßigkeit verbirgt. Dabei bedient Klee sich der polarisierten Begriffsbestimmungen als dem entscheidenden Code, um die inneren Zusammenhänge zwischen dem lebendigen Sein und dem gleichnishaft gestalteten Kunstgebilde aufzuschlüsseln.

Bei aller extremen Individualität zeigt Klees gesamtes Werk das Bemühen, die Zusammenhänge zwischen den schöpferischen, formgebenden Impulsen des Kunstgebildes und denen des Lebens aufzudecken und dem Betrachter Anstöße zu vermitteln, die den Blick vom Individuellen auf das Universale, vom Vorbildlichen auf das Urbildliche lenken. Obwohl die Hinweise und Wahrnehmungen über das Unfaßbare, Jenseitige, einen wesentlichen Teil seiner Kunst ausmachen, versteigt er sich dabei doch nie in Mutmaßungen, die sich nicht aus den faßbaren Gegebenheiten des Diesseitigen ableiten ließen. Bezeichnend ist, daß selbst seine Engel durchaus noch lebensbezogene Wesen sind, die ihre Identität immer auf Grund ihrer noch verbleibenden Verbindungen zu ihrer vormalig irdischen Existenz erlangen. Wir können uns

von der umfänglichen Bedeutung des Wesenlosen, von der Leere, dem Nichts nur eine Vorstellung machen, indem wir dabei von unseren konkreten Wahrnehmungen und Erfahrungen ausgehen; so zum Beispiel, wenn wir uns, wie im Gedicht von Lao Tse, vor Augen führen, daß erst der Hohlraum, den ein Tonkrug umschließt, also das »nicht Existente«, dieses Objekt zu einem Krug, und damit zu einem brauchbaren Gegenstand macht.²⁰

Als später Romantiker steht Klee übrigens mit seinem auf polaren Begriffen aufbauenden Konzept und der unauflösbaren Durchdringung von Kunst und Weltanschauung in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts nicht allein. Auch das Lebenswerk von Joseph Beuys basiert auf einem entsprechenden weltanschaulichen Polaritätsdenken. Hier zeigt sich besonders anschaulich, wie tief romantisches Gedankengut bis heute noch im deutschsprachigen Kulturbereich lebendig ist.

Beuys beruft sich in der Entwicklung seines Konzepts sogar noch wesentlich ausdrücklicher als Klee auf die Tradition und Philosophie der Romantiker.²¹ Wie Klee begreift er Kunst als Genesis, als Visualisierung eines dynamisch-prozeßhaften Verlaufes. Seine Vorstellungen einer alles beherrschenden, schöpferischen Bewegung im Leben wie in der Kunst werden für Beuys greifbar in polaren Gegensätzen von Warm und Kalt, Flüssig und Fest, Aktiv und Passiv, Vakuum und Masse, Form und Chaos (Abb. 22). Noch viel nahtloser und vor allem aktiver als bei Klee verschmelzen Kunst und Leben für Beuys zu einer untrennbaren Einheit. Die Ausweitung des Kunstbegriffes auf alle Bereiche des Lebens führte ihn konsequenterweise dazu, in jedem Menschen die Möglichkeiten zum Künstler zu betonen. Mit seinem Modell der *Honigpumpe* illustrierte er das Ziel seines Kunstbegriffes als einer anhaltenden Vermittlung zwischen Statik und Dynamik; zwischen den Bereichen des Willens (Wirtschaft) und dem Geist (Kultur) soll über die Zone des Herzens (Recht) der Honig als das verbindende Element in ständigem Fluß gehalten werden (Abb. 21). Beuys hat nie aufgehört zu argumen-

22 Joseph Beuys. *Vakuum ↔ Masse*, 14. Oktober 1968. Die Aktion setzte sich mit den Fragen der Harmonisierung universeller Gegensätze auseinander. Der »Eurasienstab« umschreibt für Beuys die Suche nach einer Lösung der zentralen Spannungen zwischen Ost und West als Zusammenschluß des »Stromkreises«, der Europa und Asien bindet und die Gegensätzlichkeit, die Polarität der Kulturen und der politischen Systeme beendet. Luftpumpe und Fett stehen für entsprechende positiv-negativ Polaritäten; sie werden in einer Kiste in Form eines kubischen, halbierten Kreuzes vereinigend zusammengefügt.



tieren, um Kunst, entgegen jedem elitären Anspruch, als integrierten Bestandteil des Lebens begreifbar zu machen. Seine Environments, die Plastiken, Zeichnungen und die beschriebenen Tafeln sind nichts anderes als Energie des Denkens, umgesetzt in Form – romantische Utopie par excellence.

Bedeutsam ist freilich auch der grundsätzliche Unterschied zwischen Klee und Beuys, wie er sich in ihrem entgegengesetzten sozialen und politischen Empfinden und Handeln manifestiert. Wilhelm Hausenstein schrieb bereits 1921 in seiner Monographie über Klee: »Das Politische und Soziale als besondere Welt oder als Grundlage des Ganzen war und blieb ihm [Klee] fremd, ja entgegengesetzt. [...] Dem Kollektiven stand im übrigen bewußt das Persönliche gegenüber; ja das Persönliche in der Bereitschaft zu jeder Ausschweifung des Subjektiven; das Persönliche als ein verzweifelt und darum auch hochmütig Einzigartiges. Aller Maßstab begann erst jenseits des Gemeinsamen.«²²

Im Gegensatz zu Klee suchte Beuys die Schranken des exklusiv Individuellen in seinem politischen Handeln als Künstler aktiv zu durchbrechen. Beuys entspricht darin durchaus dem Künstler, den Ludwig Marcuse in seinem Aufsatz über »Reaktionäre und progressive Romantik« an entsprechenden Beispielen aus dem 19. Jahrhundert als den progressiven Romantiker definierte.²³

Daß Klee in diesem Sinne unter den Künstlern seiner Generation nicht eben zu den repräsentativen Vertretern einer revolutionären Avantgarde gehörte, liegt auf der Hand. Der schützende Rahmen eines bürgerlichen Familienidylls bildete für ihn einen unentbehrlichen gesellschaftlichen Rückhalt. Eine bissige Karikatur, die sein Freund Ernst Sonderegger²⁴ von der jungen Familie Klee 1908 in München machte (Abb. 23), wird an Deutlichkeit nur noch von Klees eigenen Porträtkarikaturen seiner Frau Lily überboten (Abb. 24, 25). Die Haltung spricht für sich selber, in der Klee auf Sondereggers Karikatur am Arm seiner stämmigen, zwei Jahre zuvor angetrauten Gattin einherstolz, mit geschwellter Brust sich in Pose wirft und, ganz auf sich selbst und seine hoffnungsvolle Künstlerkarriere konzentriert, dem Kollegen die belehrende Frage stellt: »Nun – Zeichnen Sie viel nach der Natur?«

Immerhin war es auch der gleiche Sonderegger, der 1931 an Klee voll aufrichtiger Bewunderung schrieb: »Das macht Dir einer nicht so leicht nach, im Transzendentalen so fest Fuß zu fassen, als ob Du auf der solidesten Tradition stündest.«²⁵

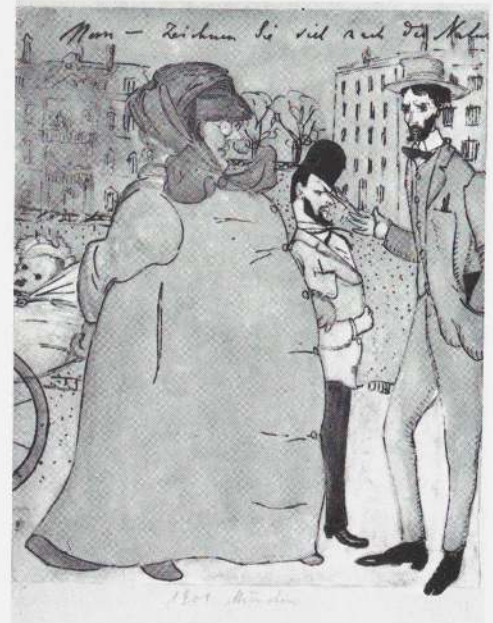
Es drängt sich an dieser Stelle geradezu auf, Klees zielstrebige Versuche, »diesseitig nicht faßbar« zu sein, mit tiefliegenden Verdrängungen in Zusammenhang zu bringen und als eine Methode raffinierter Sublimierung unausgelebter erotischer und sexueller Vorstellungen zu deuten. In einer Eintragung im Tagebuch weist er selbst auf entsprechende Bezüge hin: »Die äußere Lebensführung eines Künstlers vermag manches über den Charakter seines Schaffens auszusagen. Mein Jugendfreund Haller liebt das Leben so leidenschaftlich, daß er förmlich nach Erschütterungen jagt, in der Angst, es könnte ihm etwas entgeh'n. [...] Ich war einmal unruhig

in meiner Lebensführung, bis ich eine natürliche Basis gewann, um mich von jener Art abzuwenden. [...] Wir heirateten beide, er mußte den Ton auf »Schönheit« legen, und übersah dabei andere, wichtigere Seiten. Also geriet seine Ehe ins Wanken. Auch von der Jagd nach den Erschütterungen wollte er nicht lassen. Die Folgen für sein künstlerisches Schaffen konnten nur negativ sein. [...] Im Gegensatz zu ihm war ich also eine Art Mönch geworden, ein Mönch auf natürlich breiter Basis, auf der alle natürlichen Funktionen untergebracht waren. Die Ehe faßte ich als sexuelle Kur auf. Meine romantischen Triebe nährte ich vom sexuellen Mysterium aus. Ich fand in der Monogamie jenes Mysterium mitberührt, und das konnte genügen.«²⁶

Motiviert Klee hier nicht mit eigenen Worten seine »romantischen Triebe« als eine Folgeerscheinung seiner mönchischen Enthaltsamkeit? Und war nicht vielleicht mit dem frühen Verzicht auf eine vital ausgelebte Sexualität auch dieser besagte innere Krieg gemeint, auf den er sich 1914 berief, um zu erklären, weshalb das aktuelle Kriegsgeschehen ihn im Grunde nichts mehr angehe? Im Tagebuch notierte er 1915 nachdenklich: »Soll ich nur immer innen leben, soll ich außen ewig brav und durchschnittlich dahinspazieren?«²⁷

Man kann nicht über Klee als Romantiker sprechen, ohne das Thema der Musik zumindest zu streifen. Bis in die alltäglichen Gewohnheiten hinein war Musik ein tragendes Element seiner Befindlichkeit. Der Umstand, daß seine Frau eine ausgebildete Pianistin war und daß er selber bis ans Ende seines Lebens regelmäßig mit Freunden musizierte, hatte einen entscheidenden Einfluß auf sein Kunstverständnis. Musik war für Klee der verlässliche Träger für die Erschließung romantischer Empfindungsbereiche, sie lieferte ihm den Maßstab, die kompositionellen Gesetze bei der Entstehung eines Kunstwerkes sowie die Präzision der technischen Ausführung zu hinterfragen.

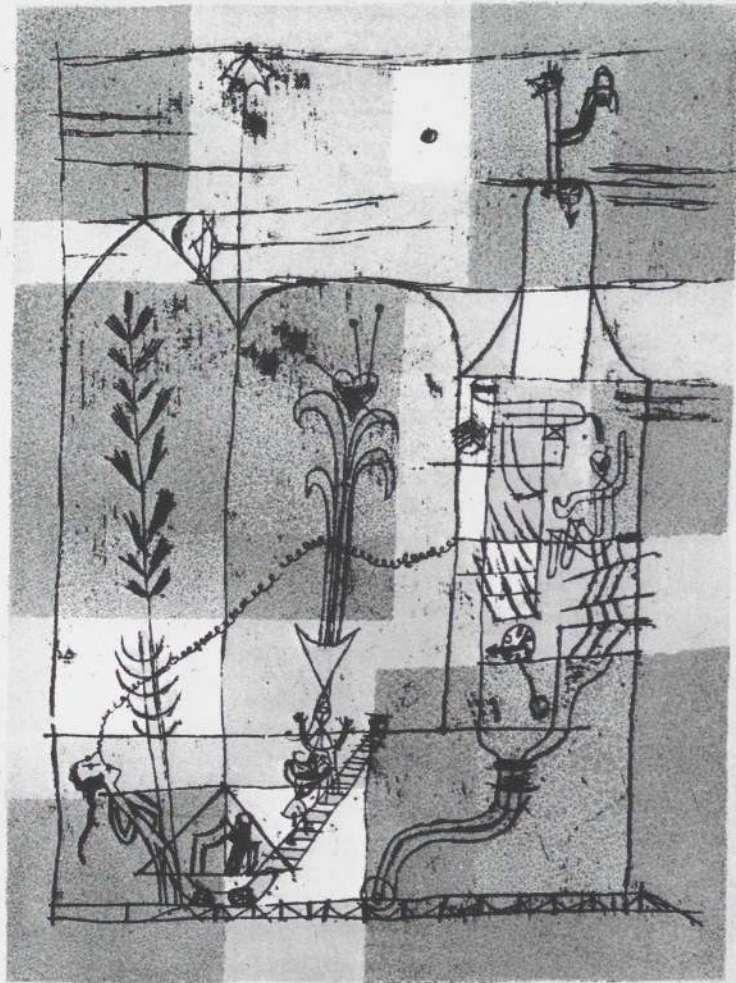
Es scheint mir außer Frage, daß Klee sein tiefes Wissen über die Romantik im wesentlichen auf dem Weg über seine Musikalität und seine Kenntnis und Liebe der Musik von Bach über Mozart, Beethoven und Schubert bis zu Richard Wagner und Jacques Offenbach erlangt hatte. E. T. A. Hoffmann definierte am Beispiel von Beethovens 5. Symphonie die Musik als »die romantischste aller Künste – fast möchte man sagen, allein rein romantisch«, und für Jean Paul gipfelte der Ausdruck des Romantischen in Ton und Klang als dem »Schönen ohne Begrenzung«.²⁸ In der Musik, in ihrer inhaltlich ungebundenen, ganz an das Empfinden gerichteten Aussage und ihrer schwerelosen Dynamik verkörpern sich die romantischen Ideale selbstverständlicher als in jeder anderen künstlerischen Gattung. Entsprechend bot die Musik für Klee zeitlebens nicht nur entscheidende Anregungen, sondern konnte darüber hinaus auch »oft trösten, wenn es sein muß«.²⁹ So wichtig sicher auch die Anregungen aus Malerei, Dichtung oder Philosophie der Vergangenheit und Gegenwart gewesen sein mochten, der entscheidende Maßstab einer vollendeten Kunst



23 Ernst Sonderegger (1882–1956). *Nun – Zeichnen Sie viel nach der Natur?*, 1908. Karikatur Paul Klees mit Familie. Feder und Tusche, aquarelliert, auf Papier, 24x19,7 cm. Privatbesitz, Schweiz

24 Paul Klee. *Lily, Porträteindruck* 1908, 59. Bleistift auf Papier, 22x18 cm. Standort unbekannt.

25 Paul Klee. *Karikatur einer jungen Frau, einfachste Konturen* 1908, 40. Bleistift auf Papier, 10,5x10,4 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



26 (Farbabb. S. 178) Paul Klee. *Hoffmanneske Märchenszene* 1921, 123. Farblithographie, 31,6x23 cm

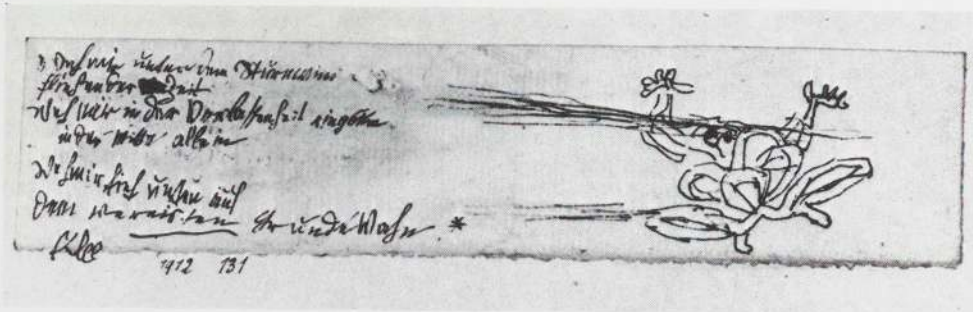
war für ihn die Musik. Hinzu kam, daß den Impulsen aus dem musikalischen Bereich kein akademischer Beigeschmack anhaftete.

Der tägliche Umgang mit Musik und die daraus resultierenden, fortgesetzten Versuche, das musikalische Erleben und Wissen auch für das bildnerische Gestalten zu nutzen, führten gleichsam empirisch zu einer romantischen Haltung in Klees Empfinden, Denken und künstlerischem Schaffen, ohne daß er sich dabei auch in die Malerei, Dichtung oder Philosophie der Romantik hätte vertiefen müssen. Bezeichnend ist, daß er beispielsweise erst auf dem Umweg über das Werk eines genialen französischen Operettenkomponisten – über Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* – einen der großen Dichter der deutschen Romantik, E. T. A. Hoffmann, für sich entdeckte. Die Lithographie *Hoffmanneske Märchenszene* 1921, 123 (Abb. 26), eine skurrile Paraphrase auf E. T. A. Hoffmanns Dichtungen in Verbindung mit Offenbachs Opernlibretto, ist eines der wenigen direkten Romantik-Zitate in Klees Werk.³⁰

Keiner hat den stilprägenden Einfluß der Musik auf Klees künstlerischen Werdegang und seinen romantischen Idealismus deutlicher erkannt und formuliert als Wilhelm Hausenstein in seiner frühen Monographie: »Die Herkunft liegt gerade in der Unbeirrtheit der Person; in der Abriegelung aller Einflüsse; in dem Wegbie-

gen der Überlieferung und Gemeinschaft; in der Vollkommenheit der Vereinsamung. [...] Es ist die Musik, durch die der Malerzeichner Klee und sein Idealismus – denn dies Wort ist erlaubt und wesentlich – mit der Tradition zusammenwuchs. Andere haben das Traditionelle ihrer Malerei aus der Malerei abgeleitet.«³¹ Dieses »Wegbiegen der Gemeinschaft«, diese Suche nach der »Vollkommenheit der Vereinsamung« hatte natürlich auch gesellschaftliche Konsequenzen; sie äußerten sich bei Klee sowohl als ironisch reflektierte Flucht in die bürgerliche Idylle wie auch als Gratwanderung über dem Abgrund des Wahnsinns.

In der Pendelbewegung zwischen distanzierter Realitätsbezogenheit und Wahn wird ein weiterer Topos der Romantik und ihrer Interpretationsgeschichte faßbar. Immerhin hat kein Geringerer als Goethe erklärt: »Das Klassische nenne ich das Gesunde, das Romantische das Kranke« und in diesem Zusammenhang nicht davon abgesehen, »stark, frisch, froh und gesund« gegen die Begriffe »schwach, kränklich und krank« auszuspielen.³² Solche Töne lassen immer auch auf eine tiefe eigene Betroffenheit schließen. Daß Klee von den Nationalsozialisten auf Grund ähnlicher Kriterien als »entarteter Künstler« diffamiert und ins Abseits geschoben wurde, spricht um so mehr für die Aufrichtigkeit seiner romantischen Haltung. Er hat aus seinen



27 Paul Klee. *Weh mir unter dem Sturmwind ewig fliehender Zeit...* 1912, 131. Feder und Tusche auf Papier, 4,1x18,4 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

persönlichen Schwächen, der Einsamkeit, den Ängsten und dem Wahn als wesentlichem Bestandteil seiner Individualität nie einen Hehl gemacht. Auf einer winzigen Zeichnung (Abb. 27) notierte er 1912 neben der karikierten Figur eines Strichmännchens mit klagend erhobenen Armen das folgende Gedicht, das sich noch einmal wie eine sehr persönliche Interpretation von Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* deuten läßt:

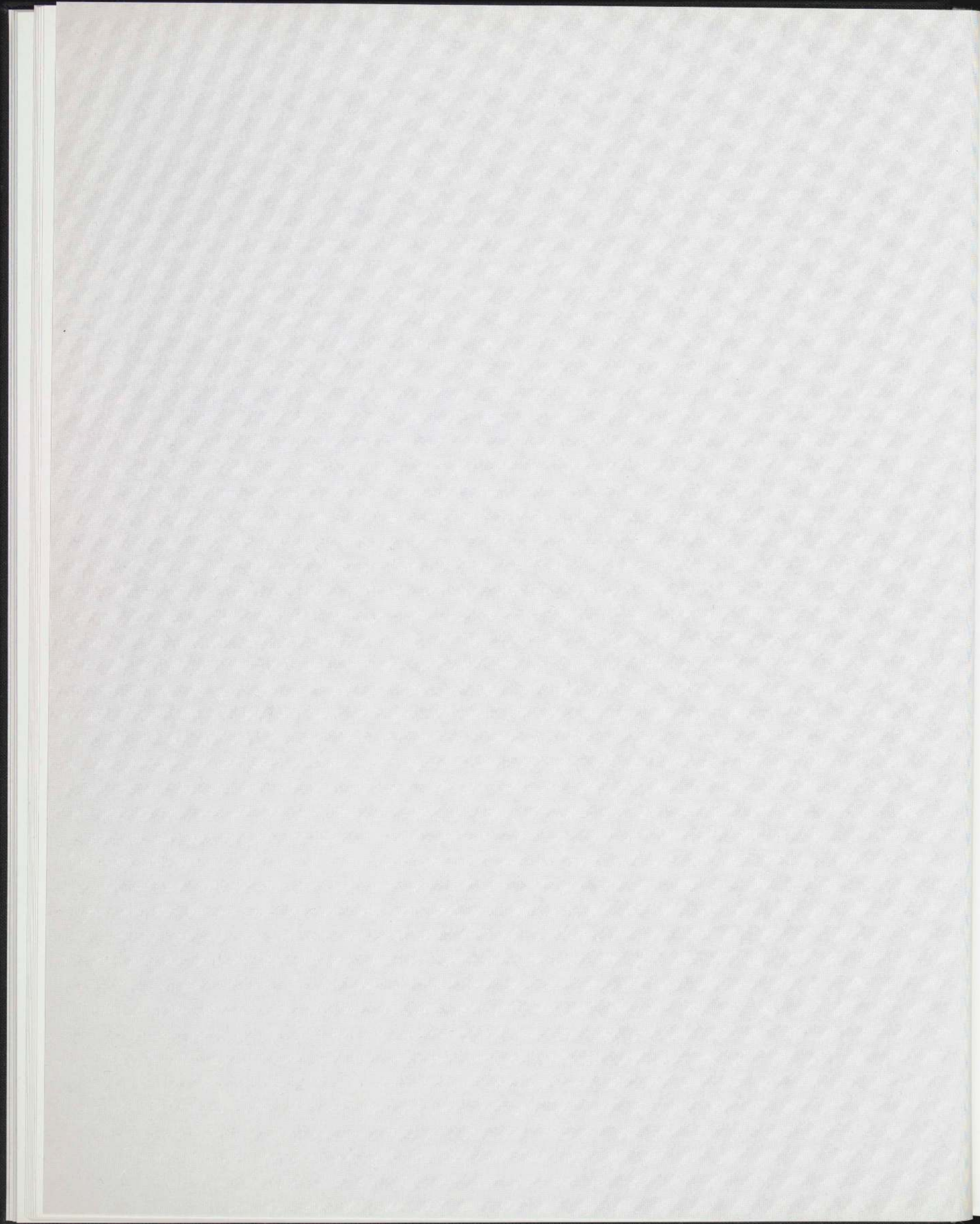
»Weh mir unter dem Sturmwind ewig fliehender Zeit,
Weh mir in der Verlassenheit ringsum in der Mitte allein,
Weh mir tief unten auf dem vereisten Grunde Wahn.«

Erübrigt sich angesichts solcher Wahrnehmungen nicht auch die Argumentation, Klees Romantik sei nichts als eine »Flucht« aus der Realität in eine Phantasiewelt? Die Folge seines distanzierten Standpunktes gegenüber dem Diesseitigen ist tiefe Vereinsamung. Die Konsequenz für sein Werk dagegen ist der unerschöpfliche Reichtum an inneren Bewegungen und Übergängen zwischen den formschöpferischen Elementen der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten und den gedanklich konzeptuellen Aussagen. Aus der Perspektive seines erhöhten Standortes, in wechselnder Betrachtung des Diesseitigen und der Sehnsucht

nach einem von der Schwerkraft befreiten, über das Diesseitige hinausweisenden Sein, findet Klee eine romantische Sprache in Bildzeichen, in der ein Kreis ohne weiteres als Gestirn und Bezug zum Kosmos gelesen wird und eine Puppenfigur oder ein Strichmännchen die ganze Komplexität menschlich irdischer Gebundenheit spiegelt. Trotz seiner verinnerlichten Betrachtung des Gegenstandes bleiben dabei für ihn die realen Gegebenheiten und gedanklich nachvollziehbaren Vorstellungen immer maßgebend.

Kunst als Schöpfungsgleichnis: Chaos und Kosmos beschreibt Klee als zwei in sich geschlossene Kreissysteme, die beim Entstehen jeglicher Form sich aneinander annähern und in einem Punkt berühren. Den Punkt definiert er als das Grundelement aller bildnerischen Gestaltung, vergleichbar dem Samenkorn, aus dem alles Leben erwächst. Aus dem Punkt, der entsteht, wenn der Bleistift zum ersten Mal das Blatt berührt, erwachsen durch Bewegungen, Vervielfältigungen von Punkten, Reihungen und Überlagerungen die Linien, Umrißformen und Flächen, die tonalen Abstufungen zwischen Schwarz, Grau und Weiß und die Farben. Gestaltend bedient sich der Künstler dieser Gegebenheiten, wie ein Schöpfer sich der Naturgesetze bedient. Spontan und absichtsvoll zugleich erschafft Paul Klee eine neue Welt aus seinem Inneren, in der sich das Außen spiegelt.

- 1 Schon in den ersten Publikationen über Klee aus den frühen zwanziger Jahren von *Wilhelm Hausenstein*, *Hans Wedderkop* und *Leopold Zahn* finden sich die Begriffe »Romantik« oder »romantisch« mehrfach auf Klee angewendet. Spürbar mehr Gewicht wird dem Thema erstmals in der deutschsprachigen Klee-Literatur nach Ende des Zweiten Weltkrieges beigemessen. Während *Will Grohmann* (Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 207, 334) hauptsächlich Novalis zitiert, um Klees Verwandtschaft zur Romantik aufzuzeigen, läßt *Werner Haftmann* seine Abhandlung über Klee (Paul Klee, Wege bildnerischen Denkens, München 1950, S. 125 ff.) in dem allgemeinen Hinweis auf die hervorragende Bedeutung der Romantik für das Verständnis von Klee gipfeln, ohne allerdings bei seiner Analyse über Hinweise auf Parallelen zwischen Klees bildnerischem Denken und Goethes Morphologie wesentlich hinauszugehen. *Carola Giedion-Welcker* (Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 47 ff.) geht erstmals in allgemeinen Bemerkungen auf die Bezüge zwischen Klees bildhafter Symbolsprache zu entsprechenden Vorstellungen bei den Romantikern, im besonderen bei Runge ein. *Max Huggler* (Paul Klee, Die Malerei als Blick in den Kosmos, Frauenfeld/Stuttgart 1969, S. 239 ff.) beruft sich, wie *Grohmann*, hauptsächlich auf eine Gegenüberstellung mit Texten von Novalis. Er stellt *Grohmanns* Behauptung immerhin in Frage, daß Klee die Dichtungen von Novalis gekannt hat, und erklärt, daß Klee die »Hymnen an die Nacht« höchstens in den späten Lebensjahren gelesen habe. Er behauptet einschränkend, bei Klee sei neben dem Romantischen auch »die klassische Komponente wirksam gewesen«, ohne allerdings diese Begriffe genauer zu erklären. Unter den Autoren der jüngeren Generation ist im Zusammenhang des Themas vor allem eine Dissertation von *Hans-Ulrich Schlumpf* (Das Gestirn über der Stadt, Ein Motiv im Werk von Paul Klee, Zürich 1969/1976) interessant. Schlumpf liefert die bei weitem differenzierteste Analyse der motivischen Wechselbeziehung zwischen Klee und der Romantik, unter Beschränkung auf ein einzelnes, allerdings zentrales Thema, »Das Gestirn über der Stadt«, und zeigt daran bei Klee zahlreiche Parallelen zu Texten von Goethe, Jean Paul, Tieck, Eichendorff und Heine auf. Erwähnt sei noch *Claude Roy* (Paul Klee aux sources de la peinture, Paris 1963, S. 9 ff.), der für den französischen Leser in knapper Form einige der wesentlichen Merkmale der deutschen Romantik aus der Perspektive der Klee-Rezeption zusammenfaßt. *David Burnett* (»Paul Klee: The Romantic Landscape«; in: *Art Journal* (New York), 1977, Nr. 36, S. 322–326) hat als erster versucht, sich in einem Aufsatz ausschließlich mit dem Thema Klee und die Romantik zu befassen. Er überblickt jedoch weder Klee noch das Phänomen »Romantik« ausreichend, um auf Fragen nach den spezifischen Bezügen eingehen zu können, und erschöpft sich deshalb weitgehend in allgemeinen Bildbetrachtungen. Schließlich hat *Robert Rosenblum* in seiner Untersuchung über die Verbindungen der Moderne zur Tradition der nordischen Romantik die Zusammenhänge in einem weitgespannten Bogen vielsagender Gegenüberstellungen von Bildern zusammengefaßt (*Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, London 1975). Selbstverständlich widmet auch *Rosenblum* in seiner Untersuchung Paul Klee einen kurzen Beitrag. Er legt das Gewicht im wesentlichen auf Klees romantische Naturvisionen, ohne allerdings die Zusammenhänge weiter als durch Bildvergleiche zu hinterfragen.
- 2 *Klee. Tagebücher*, Nr. 941 (1914), zitiert nach Originalmanuskript; im Herbst 1987 wird die Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, in deren Besitz sich das Originalmanuskript befindet, im Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, eine kritische Gesamtausgabe der Tagebücher Klees herausgegeben.
- 3 H. Börsch-Supan, K.W. Jähniq, *Caspar David Friedrich*, München 1973, S. 250, 260. Siehe dazu auch den Ausstellungskatalog *C.D. Friedrich*, Kunsthalle Hamburg 1974, Nr. 135, S. 218.
- 4 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. 3. April 1922; Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, Jürgen Glaesemer (Hrsg.), Basel/Stuttgart 1979, S. 127, 128.
- 5 Das Aquarell war kurz nach der Fertigstellung von einem der wichtigsten damaligen Klee-Sammler, Otto Ralfs, in Braunschweig erworben worden. Klee schrieb den Zettel zu Anlaß eines Besuches bei Ralfs, »als ich ein Aquarell von mir wieder sah«, wie er darunter ergänzend notierte.
- 6 Das Spiel der Bedeutungen im Bild ist so weit getrieben, daß Klee bei den linearen Figurationen verschiedene Pendelbewegungen voneinander unterscheidet. Durch horizontale Querverbindungen ergeben sich unterschiedliche mäanderförmige Liniengeflechte. Darunter finden sich Kombinationen, die zu einer endlos in sich kreisenden Bewegung verbunden sind, und solche, bei denen die Enden eines Linienstranges jeweils in einem Pendelpunkt endend wobei beide nach unten oder aber einer nach oben und einer nach unten zeigen.
- 7 Zur Definition der deutschen Romantik und ihrer historischen Zusammenhänge in der Periode um 1800 wie in ihren Bezügen zur Gegenwart vergleiche: Jürgen Glaesemer, »Traum und Wahrheit, Überlegungen zur Romantik am Material einer Ausstellung«, in: *Traum und Wahrheit, Deutsche Romantik aus den Museen der DDR*, Bern/Stuttgart 1985, S. 12–28.
- 8 Aus einem Brief von Klee an Hans Bloesch, München, 1. März 1899.
- 9 *Klee. Tagebücher*, Nr. 429 (1902).
- 10 *Klee. Tagebücher*, Nr. 585 (1905).
- 11 Paul Klee, »Wege des Naturstudiums«, in: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Weimar – München 1923, wiederabgedruckt in: *Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, Christian Geelhaar (Hrsg.), Köln 1976, S. 124–126.
- 12 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, V. Programm, § 23 (1804).
- 13 Siehe dazu unter anderem: Wilhelm Schlegel, *Lyceums-Fragment 108*; *Athenäums-Fragment 238*; Novalis, *Fragmente 30*. Zur Begriffsdefinition siehe: Helmut Prang, *Die romantische Ironie*, Darmstadt 1972.
- 14 Das Bild läßt, ganz im Sinne Klees, verschiedene Möglichkeiten der Interpretation zu. Handelt es sich bei dieser Revolution von Spielzeugformen um eine Karikatur der »nationalsozialistischen Revolution« im Deutschland der dreißiger Jahre, oder geht es dabei, wie O.K. Werckmeister in seinem Beitrag zu diesem Buch spitzfindig nachzuweisen sucht, um die kulturelle Revolution der Avantgarde? Immerhin ist es kaum überzeugend, daß Klee mit diesen kopflosen, mechanisch marschierenden und ganz diesseitig orientierten Architekturformen seine eigene künstlerische Individualität zur Darstellung gebracht haben soll.
- 15 Kurz nach seiner Heirat hatte Klee 1906 in München sogar versucht, eine Ausstellung als Zeichner bei der Münchner Karikaturzeitschrift *Simplissimus* zu erhalten, man fand seinen Stil jedoch zu ausgefallen (Tagebuch Nr. 779). Nur ein einziges Mal gelang es ihm, eine Karikatur, das *Konzert der Parteien* 1907, 14, in einer Zeitschrift *Der grüne Heinrich* unterzubringen. Das Witzblatt ging nach dem ersten Jahrgang ein.
- 16 *Klee. Ergänzungs-Manuskript*, Text für Zahn, Nr. 430.
- 17 Vortrag, gehalten zu Anlaß einer Ausstellung im Jenaer Kunstverein, 26. Januar 1924, in: *Paul Klee. Das bildnerische Denken*, Jürg Spiller (Hrsg.), Basel/Stuttgart 1956, S. 92.
- 18 Siehe *Klee. Schriften*, S. 121.
- 19 F.W.J. Schelling, *Ueber das Wesen der menschlichen Freiheit*, 1809, S. 370, 371.
- 20 Siehe zu diesem Themenkreis auch die Publikation: *Die Gleichzeitigkeit des Anderen*, Materialien zu einer Ausstellung, konzipiert und herausgegeben von Jürgen Glaesemer, Bern/Stuttgart 1987, unter anderem S. 270 ff.
- 21 Vgl. dazu auch: Theodora Vischer, *Beuys und die Romantik*, Köln 1983.
- 22 Wilhelm Hausenstein, *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*, München 1921, S. 49, 50.
- 23 Ludwig Marcuse, »Reaktionäre und progressive Romantik«, in: *Begriffsbestimmung der Romantik*, Helmut Prang (Hrsg.), Darmstadt 1968, S. 377–385.
- 24 Ernst Sonderegger, 1882–1956, ein Jugendfreund von Klee, dessen hervorragenden literarischen Kenntnissen Klee in den Münchner Jahren zwischen 1906–1910 wichtige Anregungen verdankte. Als Künstler, vorwiegend Zeichner und Illustrator, blieb Sonderegger ohne Erfolg.
- 25 Ernst Sonderegger in einem Brief an Paul Klee, La Frette, 16. Dezember 1931.
- 26 *Klee. Tagebücher*, Nr. 958 (1915).
- 27 *Klee. Tagebücher*, Nr. 963 (1915).
- 28 E.T.A. Hoffmann, *Werke in 15 Bänden*, Berlin 1912, Bd. 14, S. 40–43; Jean Paul, *Kleine Nachschule der Vorschule der Ästhetik*, 5. Programm, § 7.
- 29 *Klee. Tagebücher*, Nr. 429 (1902).
- 30 Vgl. dazu: Jürgen Glaesemer, »Paul Klee et Jacques Offenbach«, in: *Klee et la musique*, Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou, Paris 1985/1986, S. 169 ff.
- 31 Wilhelm Hausenstein, *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*, München 1921, S. 107.
- 32 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 2. April 1829.



VON DER REVOLUTION ZUM EXIL

O. K. WERCKMEISTER

DAS PROBLEM

Zu Beginn der modernistischen Tradition war deren Herausforderung an die etablierte Kultur oftmals mit dem radikalen Protest oder der revolutionären Politik von Sozialismus und Anarchismus verbunden. 1968 gab Donald Drew Egbert einen Überblick über diese geschichtlichen Anfänge in seinem Buch *Social Radicalism and the Arts in Western Europe*; als ein in dieser Geschichte entscheidendes Ereignis interpretierte 1973 T. J. Clark die französische Revolution von 1848 in seinem Buch *The Absolute Bourgeois*; und 1983 formulierte Hans Belting den daraus resultierenden historischen Widerspruch:

»In den frühen Einheitsträumen waren politischer und ästhetischer Avantgardismus programmhaft verbunden. In der geschichtlichen Praxis brach der Konflikt zwischen Kunst- und Weltanschauung, zwischen ästhetischer und politischer Utopie, zwischen künstlerischer Autonomie und politischer Anarchie aus, wie die Geschichte des Streits um autonome oder engagierte Kunst zeigen kann.«¹

Paul Klees Entwicklung war von derlei Kämpfen nicht ausgenommen. Am 12. April 1919, Klee lebte damals in München, beantwortete er eine Einladung des Malers Fritz Schaeffler, dem Aktionsausschuß Revolutionärer Künstler, dem beratenden Künstlergremium der zweiten bayrischen Räterepublik, beizutreten:

»Sehr geehrter Herr Schäfler [sic], / Der Aktionsausschuß revolutionärer Künstler möge ganz über meine künstlerische Kraft verfügen. Dass ich mich dahin zugehörig betrachte ist ja selbstverständlich, da ich doch mehrere Jahre vor dem Krieg schon in der Art produzierte, die jetzt auf noch breitere öffentliche Basis gestellt werden soll. Mein Werk und meine sonstige künstlerische Kraft und Erkenntnis stehen zur Verfügung! / Mit bestem Gruss / Ihr Klee.«²

Als Klee mehr als zwanzig Jahre später, nun im Schweizer Exil lebend, dort einen Einbürgerungsantrag stellte³, schrieb er am 11. Juli 1939 an die Schweizer Behörden, die seinen Antrag zu prüfen hatten:

»Die Lösung meines Dienstverhältnisses in Düsseldorf [1933] erfolgte wegen der deutschen Revolution. Da ich vom deutschen Staat nichts mehr zu erwarten hatte, fühlte ich mich frei von den Bindungen zu diesem Staat und berechtigt zu einem Abbruch dieser Beziehungen.«⁴

In den Jahren zwischen diesen beiden Äußerungen hatte sich die Haltung des Künstlers gegenüber der jeweiligen Regierung von Kooperation zu Abwendung verkehrt. Im Laufe dieser Entwicklung hatte sich sein Verständnis

des Begriffs Revolution, den die Verfechter der modernistischen Avantgarde immer wieder vorbrachten⁵, von links nach rechts verkehrt. 1919 schien die linksgerichtete außerparlamentarische Regierung Bayerns, die bald darauf durch militärische Intervention abgesetzt wurde, den Begriff in seiner ursprünglichen Bedeutung politisch zu bestätigen. 1933 bediente sich die rechtsgerichtete, parlamentarisch legitimierte Regierung Deutschlands desselben Begriffs, um die Unterstützung der Massen für den schnellen Abbau jener demokratischen Institutionen zu beanspruchen, von denen die modernistische Avantgarde mittlerweile abhing. In der Zwischenzeit waren die revolutionären Arbeiterbewegungen überall in Mittel- und Westeuropa gescheitert.

So entstand der Bedeutungswandel in Klees Verwendung des Revolutions-Begriffs aufgrund historischer Veränderungen und keineswegs im Zuge persönlicher Schwankungen seinerseits. Die ursprünglich linke Bedeutung des Begriffs, wie er in der Tradition der Moderne gemeint war, wurde für Klee wie für zahlreiche andere Künstler durch die verwirrenden Manipulationen in der politischen Ideologieggeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts zweifelhaft.⁶ Diesen Prozeß anhand der entscheidenden Entwicklungsphasen in Klees Bildern und Texten nachzuzeichnen, ist das Ziel des vorliegenden Aufsatzes.

Denselben Prozeß im Zusammenhang mit der politischen Geschichte des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in Europa, dem Klee als Künstler unterworfen war, zu beurteilen, bleibt eine Aufgabe für die Zukunft.

I 1905: DIE FEBRUAR-REVOLUTION IN RUSSLAND

Als Klee in seinem Briefwechsel zum ersten Mal den Begriff »revolutionär« verwendete, bezog er ihn auf sich selbst. Am 9. Dezember 1902 gab er seiner Verlobten Lily Stumpf einen Bericht seines Freundes Hans Bloesch über die Armut in Paris wieder:

»Wir haben auch schöne Kälte. Bloesch friert in Paris bis Ende Dezember, wo arme Teufel mit leerem Magen vor Kälte auf der Straße liegen geblieben sein sollen. Man soll über nichts klagen. Eure Volksvorstellungen im Hoftheater haben gegenwärtig wohl nur den einen Sinn, wenn der Raum gut geheizt ist. Das übrige ist Luxus und kommt in keiner Republik vor, wo man doch demokratisch denkt. Ich bin nicht demokratisch, sondern allgemein revolutionär.«⁷

Mit zweiundzwanzig Jahren äußerte Klee zum ersten Mal eine grundsätzliche Überlegung zur Frage, warum Kunst sich dem einfachen Volk gegenüber zu rechtfertigen habe, ein Problem, das ihn im Laufe seines Lebens in Abständen immer wieder beschäftigen sollte. In einem demokratischen Staat, so dachte er, müßte die Kluft zwischen dem »Luxus« der Kunst und dem Elend der unteren Schichten überwunden werden. Im Bewußtsein der kulturellen Beschränkung seiner nonkonformistischen Ansichten als Künstler jedoch beanspruchte er für sich selbst den Begriff »revolutionär: statt »demokratisch«, der sowohl weniger radikal als auch präziser ist. Doch schon während dieser Anfangszeit als Kunststudent in München suchte Klee sich dem »revolutionären« Selbstverständnis der modernistischen Tradition aus dem späten neunzehnten Jahrhundert anzuschließen, Jahre bevor er begann, modernistische Vorbilder in seine Kunst aufzunehmen.

Als Klee 1905 von einer Studienreise nach Italien zurückgekehrt war und wieder bei seinen Eltern in Bern wohnte, ging er zwei wichtige Verbindungen mit Menschen ein, deren linke Tendenzen deutlicher ausgeprägt waren als die seinen. Mit Lily Stumpf, seiner Verlobten im fernen München, unterhielt er einen intensiven, allumfassenden Briefwechsel. Sie hatte sich entschieden von den bürgerlichen Wertvorstellungen emanzipiert und nicht nur ihrem Vater getrotzt, indem sie insgeheim eine voreheliche sexuelle Beziehung zu Klee aufnahm, sondern, wichtiger noch, intellektuelle, literarische und politische Selbstreflexionen angestellt, die erst bekannt geworden sind, als 1979 Klees Briefe an sie veröffentlicht wurden. Empört von der rücksichtslosen Unterdrückung durch ihren Vater, hatte sie sich sogar der Kritik der bürgerlichen Sexualmoral von August Strindberg und Otto Weininger angeschlossen⁸ und mit russischen Anarchisten in München Kontakt aufgenommen.⁹ Die zweite Person, die für Klee nach seiner Rückkehr nach Bern wichtig wurde, war Philipp Lotmar, der Vater Fritz Lotmars, einer der beiden Mitschüler aus dem Gymnasium, mit dem er später Verbindung hielt und in dessen Haus er verkehrte. Philipp Lotmar war Professor für Jura an der Universität Bern, ein deutscher Jude aus Frankfurt mit entschieden demokratischen Ansichten. Er war persönlich bekannt mit dem russischen Sozialisten Leo Deutsch, der auf Veranlassung Bismarcks aus Deutschland ausgeliefert worden war, und dessen veröffentlichte Memoiren über seine Gefangenschaft in Sibirien Lotmar Klee zu lesen gab.

Diese Begegnungen führten bei Klee zu dem, was er 1919 rückblickend (in einer autobiographischen Auswahl aus seinen Tagebüchern, bekannt als Ergänzungsmanuskript) als »nur [mit Bleistift eingefügt: sehr] mittelbares Interesse für soziale und politische Fragen«¹⁰ bezeichnete. Klee sympathisierte mit dem Sozialismus, beurteilte dessen politische Erfolgsansichten allerdings skeptisch.¹¹ Obgleich er daher zum Sozialismus Abstand hielt, wurde er in die politischen Debatten seiner Freunde hineingezogen. Deren Erregung erreichte ihren Höhepunkt, als im Februar 1905 die russische Revolution von der zaristischen Regierung blutig niedergeschlagen wurde. In ganz Westeuropa

nahmen liberale Kreise die Nachricht mit Bestürzung auf. So sehr Klee auch die Ereignisse verurteilte, bestimmte er gegenüber solcher Erregung doch sogleich seine ironische Distanz:

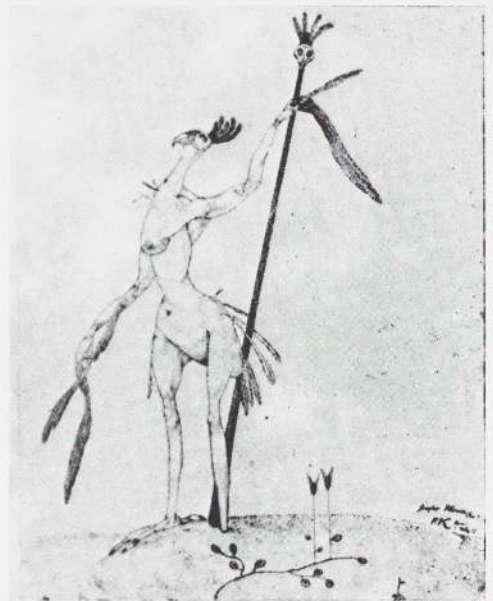
»Gestern war bei Lotmars die Rede von Russland. Den Alten habe ich noch nicht so aufgeregt gesehn; dabei sah er so prachtvoll aus, daß ich den Verbrechern dankbar sein muß. Ich könnte niemals so wild Partei ergreifen; meine Art ist, still lächelnd zuzusehen und wenn auch alles in die Luft spränge. Am Ende gehöre ich auch zu den Menschen, die mit einem Witz sterben.«¹²

In den folgenden zwei Wochen begann Klee die Arbeit an der Radierung *Greiser Phoenix* 1905, 36 (Abb. 1)¹³, dem vorletzten Stück in dem Zyklus der »Inventionen«, an dem er seit 1903 arbeitete.¹⁴ In einem Brief an Lily Stumpf erklärt er das Vorhaben mit einer pessimistischen Sicht vom Sozialismus:¹⁵

»Ich habe eine Allegorie der Unzulänglichkeit als auferstehender *Phoenix*; bildnerisch sehr originell. Man muß sich zum Beispiel denken, es sei eben eine Revolution gewesen, man habe die Unzulänglichkeit verbrannt, und nun steige sie verjüngt aus der eigenen Asche empor. Das ist mein Glaube...«¹⁶

Klee schreibt nicht, daß eine Revolution versagt habe, sondern daß sie gelungen ist, aber vergebens, da der vorrevolutionäre Zustand der Unzulänglichkeit gleich dem Phönix aus der Asche wiederaufersteht. Die Revolution war in Rußland jedoch nicht gelungen, und so stellte Klee den Phönix der Unzulänglichkeit nicht als einen »verjüngten« dar. Als er einen Monat später seiner Verlobten von der Fertigstellung der Radierung berichtete, hatte er seine Interpretation geändert und schilderte nun einen »greisen« Phönix, statt einen verjüngten nach der Wandlung. Er teilte ihr den vollständigen erklärenden Titel für die Radierung in seinem Brief mit: »Greiser Phoenix als Symbol der Unzulänglichkeit menschlicher Dinge (auch der höchsten) in kritischen Zeiten.«¹⁷ Und er führte aus: »Die Anschauung des Bildes erklärt das Beiwort greis als höchst gebrechlich und dem Ende nah... Hier soll es als verschwiegene Pointe witzig wirken.«¹⁸

Worin nun liegt die »witzige« Wirkung? Sie muß etwas damit zu tun haben, daß der Phönix keineswegs »gebrechlich« wirkt. Wir sehen eine nackte weibliche Figur mit dem Kopf eines Vogels, ikonographisch abgeleitet aus der Sirene, der antiken mythologischen Mischfigur aus Frau und Vogel. Sie steht aufrecht, ihr menschlicher Körper ist gespannt, muskulös, kräftig, weder faltig noch gebeugt, doch organisch soweit entstellt, daß nur eine Brust zu sehen ist und daß Arme und Beine zu den Enden hin dünner werden. Wenn diese Figur Schwäche zeigt, dann darin, daß sie nicht mehr in der Lage ist, sich weiterzubewegen. Sie hat einen Fuß verloren und muß sich mit Hilfe eines langen Stabes aufrecht halten. Nicht die menschliche Figur zeigt deshalb Zeichen vorgerückten Alters, sondern deren Vogelnatur. Fast alle ihre Federn sind abgefallen, nur hier und da ist noch eine übriggeblieben, und nur die langen Federn an den Extremitäten deuten darauf hin, daß ihre



1 Paul Klee. *Greiser Phoenix* 1905, 36 (A). Radierung, 27,1x19,8 cm. The Museum of Modern Art, New York, Purchase Fund



2 Théophile-Alexandre Steinlen (1859–1923). *Mai 1871*, 1894. Farblithographie, 28,5x24 cm. Veröffentlicht in: *Le Chambard socialiste* (Paris), 26. Mai 1894

Arme einmal Flügel waren und daß ihr Hinterteil in einem Schwanz endete. Der symbolische Vogel der Wiederauferstehung hat seine Federn gelassen, und darunter kommt die lächerlich vertraute weibliche Personifizierung der Revolution zum Vorschein, wie sie in so vielen Bildern des neunzehnten Jahrhunderts dargestellt wurde. Klee scheint sich Théophile Steinlens *Mai 1871* (Abb. 2), eine erstmalig am 26. Mai 1894 in *Le Chambard socialiste* veröffentlichte Lithographie, zum Vorbild genommen zu haben.¹⁹ Sie zeigte die gleiche zurückgelehnte Frauenfigur, die sich, eine Brust entblößt, am Banner festhält. In beiden Bildern steht die weibliche Personifizierung der Revolution im Angesicht des Todes. Steinlens politische Allegorie beruhte auf seinem früheren Ölgemälde, *Louise Michel auf den Barrikaden* (um 1885)²⁰, das ein historisches Ereignis darstellte: Louise Michel auf den Barrikaden im Angesicht der Gewehre während des niedergeschlagenen Aufstands der Pariser Kommune am Montmartre vom 18. März 1871.²¹ Klees Radierung erscheint als beißende Karikatur dieser heroischen Darstellung der sterbenden Revolutionärin. Bei seiner Figur ist nicht nur eine Brust, sondern der ganze Körper entblößt, und die eine Brust erweist sich als einzige, die sie hat. Ihren Stab krönt, in berechneter Ähnlichkeit mit ihrem eigenen Kopf, der Schädel eines toten Phönix, eines Phönix also, dem die Auferstehung nicht gelang. Dieser greise Phönix stellt den abgetrennten Kopf seines Vorgängers als Trophäe zur Schau und straft damit einen Mythos Lügen, an den er immer noch glaubt, um so lächerlicher, als er noch immer seine eigene Verjüngung erwartet. Die groteske Figur, die sich nicht bewegen kann, personifiziert die fehlgeschlagene Revolution und hält obendrein selbst das Beweisstück dafür hoch, daß Revolutionen nicht gelingen können. Dies muß die »witzige« Wirkung gewesen sein, die Klee gemeint hat.

Weniger als vier Monate nach der Vollendung dieser satirischen Feststellung politischer Resignation unternahm Klee seine erste Reise nach Paris. Er verband künstlerische Besichtigungen mit Streifzügen durch die Wohnviertel der Unterklasse, wie schon vier Jahre zuvor in Neapel²², und blieb sich dabei der Diskrepanz zwischen der hohen Kultur bewußt, die er sehen wollte, und dem Elend sozialer Ungleichheit und Armut, die ihn schon dort beeindruckt hatte. Diese Erfahrung brachte ihn wieder auf den Begriff der Revolution:

»Ein ander Mal kamen wir gegen Morgen durch die Hallen und sahen Huren mit ihren Männern Seil springen, man dachte ans Rokoko. An der Wand aber schliefen in Reihen, zum Teil aufrecht sitzend, die Arbeiter, an die Revolution erinnernd... Von der Menge hat man den Eindruck, daß ihr das einzelne Menschenleben ganz gleichgültig sei. Es wird so sein, daß ein solcher Platz auf die Dauer total abstumpft. Denn überall zu helfen wie man sollte, ist unmöglich. Im Winter muß alles noch viel entsetzlicher sein.«²³

Klee scheint hier sein Verständnis von Hans Bloesch's Paris-Reise aus dem Jahre 1902 nachvollzogen und wiedererzählt zu haben. Das

visuelle Gedächtnis, das die Reflexionen seines Briefes leitet, enthält ein beharrliches, wenn auch resigniertes Bewußtsein von der Klassenbeschränkung seiner Kunst. Dieses Bewußtsein ließ den Anblick der auf der Erde schlafenden Arbeiter wieder den Begriff »Revolution« hervorrufen. Es war der negative Kontrastbegriff zu dem Bild ihrer hilflosen Untätigkeit, ausgeglichen durch moralische Resignation auf seiten des Künstlers.

1913: DIE EXPRESSIONISTISCHE GEGENKULTUR

Kein Zeugnis deutet darauf hin, daß Klee zwischen 1906 und 1919 sein frühes »Interesse für soziale und politische Fragen« weiterverfolgte. Als er sich 1911 der modernistischen Bewegung anschloß, enthielt diese immer noch genug kulturellen Nonkonformismus, um in erbitterte Kontroversen hineingezogen zu werden, die in der offenen politischen Sprache von Presse, Büchern, Pamphleten und Debatten ausgefochten wurden. In dieser Öffentlichkeit erschien die modernistische Bewegung in der Tat noch revolutionär und radikal, gleichgültig, wie weit sie sich von ihrer im späten neunzehnten Jahrhundert begründeten politischen Radikalität entfernt hatte und wie sehr sie jetzt auf kulturelle Opposition beschränkt war.

In Deutschland wurde die revolutionäre Selbstbezeichnung abweichender Kultur in immer wahlloserer, potentiell anarchistischer Sprache vorgebracht. So konnte der Schriftsteller Erich Mühsam 1913 in der in München erscheinenden kurzlebigen Literaturzeitschrift *Revolution* erklären:

»Revolution entsteht, wenn ein Zustand unhaltbar geworden ist: mag dieser Zustand in den politischen oder sozialen Verhältnissen eines Landes, in einer geistigen oder religiösen Kultur oder in den Eigenschaften eines Individuums stabilisiert sein. [...]

Zerstörung und Aufrichtung sind in der Revolution identisch. Alle zerstörerische Lust ist eine schöpferische Lust (Bakunin).«²⁴

Im Jahre 1911 wurde in Deutschland die politische Debatte über moderne Kunst nicht mehr nur im Sinne einer potentiell radikalen Gesellschaftskritik geführt, sondern in den Kategorien von Nationalismus und Internationalismus, als ideologische Projektion weltweiter Wirtschaftspolitik. Diese letztere Debatte wurde besonders durch die Agadir-Krise verschärft; beide Seiten traten einander in den Veröffentlichungen *Ein Protest deutscher Künstler* und *Im Kampf um die Kunst* gegenüber. Im selben Jahr veröffentlichte ein anonymes Autor ein Pamphlet mit dem Titel *Die kranke deutsche Kunst. Auch von einem Deutschen*.²⁵ Nach Theda Shapiros Zusammenfassung »verglich er die moderne Bewegung (die für ihn aus den ... Karikaturisten des Simplicissimus ebenso wie den Expressionisten besteht) mit einer ungeheuren Revolution von unten, der es darum geht, die Tradition zu zerstören, deren Hüter, die Akademie, sich in den Händen der oberen Schichten befand, und durch zügellosen Individualismus zu ersetzen.

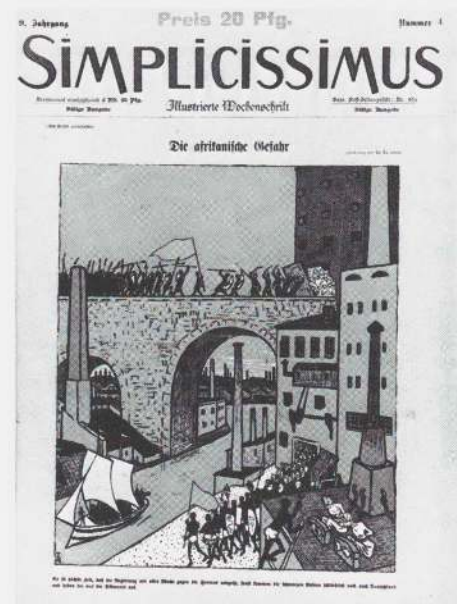
Es war, so sagt er, »ein Einbruch der aufrührerischen Massen, der Kräfte aus der Tiefe, in das aristokratische Reich der Kunst. Eine Revolution, die in ihrem eigenen Feld der französischen von 1789 an Gewalt kaum nachsteht.« »Kunst ist für alle da, für das Volk, für das Proletariat!«, so verkündeten die neuen Kultur-Diktatoren. Und er beschrieb eine schauerliche Aussicht: »Die Millionen von unten ergreifen das Szepter; mit Hohngelächter zerstören sie alles, was an ehemalige Unterwerfung und Versklavung erinnern könnte.«²⁶

Auf derartige Auseinandersetzungen bezog sich Klee 1913 in seiner Zeichnung *Kriegerischer Stamm* 1913, 91, die im Dezember desselben Jahres auf der Titelseite der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm* abgebildet war (Abb. 3). Mit ironischer Aggressivität führt die Zeichnung das modernistische Ideal dessen vor, was Klee selbst in seiner Rezension der ersten *Blauer-Reiter*-Ausstellung im Januar 1912 die »Uranfänge von Kunst« genannt hatte, und das die Kunst der Kinder, Primitiven und Geisteskranken einschloß.²⁷ In *Kriegerischer Stamm* scheint eine dichtgedrängte Horde von Wilden, nach Klees »kindlichem« Schema aus einander überkreuzenden Diagonalen gezeichnet, sich aus der Tiefe des Raumes heraus nach vorn zu bewegen. Die großen und kleinen Figuren sind als Erwachsene und Kinder unterschieden, und so zeigt das Bild nicht nur eine Horde von Kriegerern, sondern, wie der Titel sagt, einen ganzen Stamm. Darüber hinaus werden die Figuren von links nach rechts perspektivisch größer, so daß zu dem Vorwärtsdrängen noch eine sich beschleunigende seitliche Bewegung kommt. Einige Figuren schwingen aufgeregt ihre Speere. Selbst ihre schematischen Gesichter, die wie primitive Masken aussehen, sind wie zu bedrohlichen Grimassen verzogen.

Die Zeichnung scheint sich von einer Karikatur Thomas Theodor Heines im *Simplicissimus* (Abb. 4) herzuleiten, jener satirischen Zeitschrift, die Klee am Anfang seiner Laufbahn besonders beeindruckt hatte.²⁸ Heine hatte die militärische Unterdrückung der Herero-Aufstände in den deutschen Kolonien Südwestafrikas mit der repressiven Innenpolitik in Deutschland selbst verglichen. In utopischer Umkehrung stellte er unter dem Titel *Die afrikanische Gefahr* das Schreckgespenst der Schwarzen dar, die Deutschland die Freiheit bringen. Der Untertitel lautet: »Es ist höchste Zeit, daß die Regierung mit aller Macht gegen die Hereros vorgeht, sonst kommen die schwarzen Bestien schließlich noch nach Deutschland und heben bei uns die Sklaverei auf.«²⁹ Im Gefolge eines Anführers, der eine rote Fahne trägt, stürmt eine Masse mit Speeren und Schildern bewaffneter Schwarzer über einen riesigen Viadukt in ein Gebäude, das zugleich Fabrikhalle und Gefängniszelle ist. Eine kleinere Gruppe von Polizisten versucht vergeblich, sich ihnen in den Weg zu stellen und gleichzeitig einen Haufen weißer Gefangener hinter einem bereits aus den Angeln gehobenen Gefängnistor zurückzuhalten. Unten führen die siegreichen Schwarzen die befreiten weißen Gefangenen, deren Kleidung ihre Herkunft aus verschiedenen Gesellschaftsgruppen betont, in einem Siegeszug davon.



In dieser satirischen Vertauschung von Barbarei und Freiheit, Sklaverei und Zivilisation beruht die Gruppe im Vordergrund auf dem Vorbild der sozialistischen Ikonographie der vereinigten Massen aus dem späten neunzehnten Jahrhundert, die aus dem Bild heraus auf den Betrachter zumarschieren, wie in Steinlens Titelblatt-Lithographie für die Noten zur *Internationale* (Abb. 5).³⁰ Heine hat dieses Motiv in einen größeren illustrativen Zusammenhang gestellt und daher den Maßstab verkleinert und die Richtung abgebogen. Steinlens Frontalansicht, auf die Gruppe konzentriert, betont die aufgelockerte Gemeinsamkeit des Vormarsches, die Reihen sind gelöst und die Figuren in ihrer individuellen Bewegung auszumachen, als wollte der Künstler die Spontaneität der Massen zeigen, die sich aus eigenem Antrieb zusammenfinden. Dieser Zug unterscheidet das Schema von ähnlichen Frontaldarstellungen uniformierter Soldaten beim Vormarsch in Reih und Glied, wie in Adolph von Menzels Illustration zu Friedrich Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* (Abb. 6).³¹ Klee dürfte diese Zeichnung gekannt haben, da er schon 1903 schreibt, andere Illustrationen Menzels hätten ihn beeinflusst.³² Daß Klee Komposition und Bewegungen seines »kriegerischen Stammes« variierte, zeigt, daß er nicht den uniformen, sondern den spontanen Vormarsch adaptiert hat, nicht die militaristische, sondern die sozialistische Ikonographie. Die seitliche Wendung der Anordnung erscheint noch in einer anderen politischen Lithographie Steinlens: *Der erste Mai* (Abb. 7), die am 28. April 1894 in *Le Chambard socialiste* abgedruckt wurde. Hier marschieren eine riesige Arbeiterscharen, unterschiedlich gekleidet, um ihre internationale Zusammensetzung zu zeigen, mit ihren Arbeitsgeräten bewaffnet in den Kampf.³³ Auch wenn sich nicht sicher nachweisen läßt, daß Klee seiner Zeichnung diese Lithographie zugrunde legte, fällt die Übereinstimmung auf, die sowohl die hochgeschwungenen Waffen als auch die Kombination aus frontaler und seitlicher Bewegung umfaßt. Sollte Klee die Lithographie tatsächlich als Vorlage benutzt haben, dann hätte er Steinlens sozialistische Ikonographie in ähnlicher Weise zum Gegen-

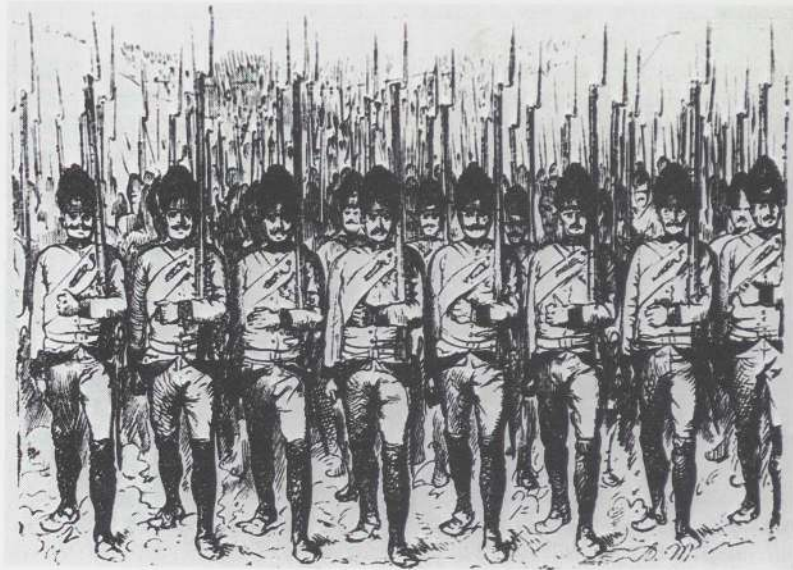


3 Titelseite von *Der Sturm* (Berlin), Dezember 1913, darauf abgebildet: Paul Klee, *Kriegerischer Stamm* 1913, 91

4 Titelseite von *Simplicissimus* (München), 19. April 1904, darauf abgebildet: Thomas Theodor Heine, *Die afrikanische Gefahr*



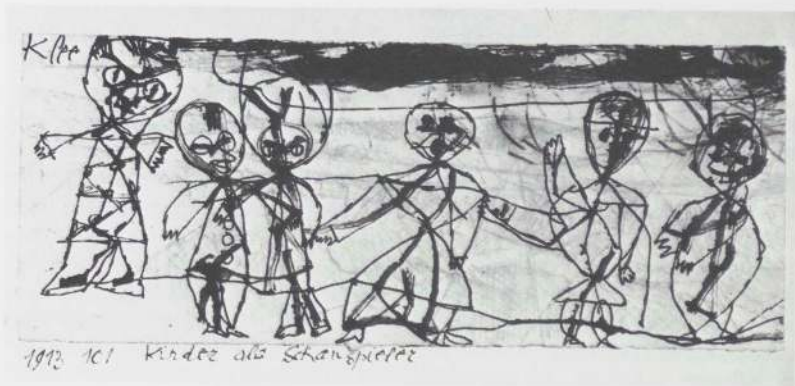
5 Théophile-Alexandre Steinlen. Titelseite der Notenblätter zur *Internationale*, 1895. Lithographie, 28x18,3 cm. The Brooklyn Museum, New York, Gift of Paul Prouté



6 Adolph von Menzel (1815–1905). *Preußische Grenadiere marschieren mit Gewehr im Arm*. Veröffentlicht in: F. Kugler, *Die Geschichte Friedrichs des Großen*, Leipzig 1840



7 Théophile-Alexandre Steinlen. *Der erste Mai*, 1894. Farblithographie. 40,2x62,4 cm. Veröffentlicht in: *Le Chambard socialiste* (Paris), 28. April 1894



8 Paul Klee. *Kinder als Schauspieler* 1913, 101. Feder und Tusche, Bleistift auf Papier (Simili-Japan) auf Karton, 6,6x16,5 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

stand seines karikaturistischen Spotts gemacht wie in *Greiser Phoenix* 1905, 36 (Abb. 1). Die komische Übertreibung des leidenschaftlichen Ansturms der Massen mildert sowohl die ursprüngliche Aggressivität als auch die politische Eindeutigkeit, die dieser Ikonographie zugrunde liegt. Die aufgereihten Strichmännchen aus Diagonalkreuzen sind eine Vervielfachung der

Figuren aus der gleichzeitigen Zeichnung *Kinder als Schauspieler* 1913, 101 (Abb. 8). Beide Zeichnungen verschmelzen die Vorstellungen von Primitivismus, Kindlichkeit und antikultureller Aggression, die der Avantgarde zu dieser Zeit geläufig waren.

Mit seiner kindlichen Darstellung angreifender Wilder machte Klee aus der ursprünglichen

Bedeutung der Wilden als Symbolen politischer Befreiung eine Stellungnahme innerhalb der Kunstdebatten der deutschen Vorkriegszeit. Angeheizt durch die unterschiedlichen politischen Ideologien, auf die sich die verschiedenen Parteien innerhalb des Kunstmarkts beriefen, spitzten diese Auseinandersetzungen sich 1911 mit der Veröffentlichung von Carl Vinnens *Ein Protest deutscher Künstler* zu. In einem Aufsatz vom Herbst 1911, der Anfang 1912 im *Blauen Reiter* veröffentlicht wurde, hatte Franz Marc die modernen Maler als »Die ›Wilden‹ Deutschlands« bezeichnet; herausfordernd verwendete er jenen Begriff *Fauves*, mit dem man ein paar Jahre zuvor Matisse und seine Anhänger in Frankreich beschimpft hatte:

»In unserer Epoche des großen Kampfes um die neue Kunst streiten wir als ›Wilde‹, nicht Organisierte gegen eine alte, organisierte Macht. Der Kampf scheint ungleich: aber in geistigen Dingen siegt nie die Zahl, sondern die Stärke der Ideen. Die gefürchteten Waffen der ›Wilden‹ sind ihre *neuen Gedanken*; sie töten besser als Stahl und brechen, was für unzerbrechlich galt.«³⁴

Marc's revolutionäre Rhetorik, die den »Gedanken« mehr Wert beimißt als Waffen, ist eher die der deutschen bürgerlichen Revolution von 1848 als der sozialistischen Internationale, doch sein Bild von den Wilden im Angriff auf die etablierte Kultur entspricht der Zeichnung Klees. Klees Darstellung der aggressiven Haltung der Avantgarde ist jedoch nicht so ernsthaft wie Marc's Text, sondern ironisiert sich zugleich selbst. Die Zeichnung wurde Anfang Dezember 1913 auf der Titelseite von Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm* abgedruckt. Es war die erste Arbeit, die Klee in dieser Zeitschrift publizierte, und seine erste auffällige Publikation überhaupt.³⁵ Walden verstand die Zeichnung wahrscheinlich als trotzig Antwort auf die stürmischen Auseinandersetzungen in der Presse, die sein *Erster deutscher Herbstsalon* in Berlin vom 20. September bis 1. Dezember 1913 ausgelöst hatte. In der *Sturm*-Ausgabe vom Oktober hatte er eine provokative Sammlung von Pressezitaten abgedruckt und damit die Debatte über die Ausstellung nicht nur dokumentiert, sondern auch noch stimuliert. In zwei Spalten standen die krassesten Beispiele feindlicher und wohlwollender Kritiken nebeneinander. Nach Kandinsky, stets bevorzugtes Opfer von Presseangriffen, war Klee in zwei Kommentaren namentlich genannt, die die Kindhaftigkeit seiner Zeichnungen einerseits lobten, andererseits lächerlich machten.³⁶ Die kulturelle Konfrontation war in den folgenden Pressezitaten zusammengefaßt:

Deutsche Tageszeitung:

Hier aber sind die Talentlosen in Reih und Glied aufgestellt.

Volkszeitung:

Diese »Jüngsten« sind keine Revolutionäre; gereift und abgeklärt, aber reichlich exzentrisch sind die Meisten.³⁷

Der vage, defensive Gebrauch des Begriffs »Revolution« verrät die politischen Grenzen dieser

Auseinandersetzung. Klees Zeichnung für das *Sturm*-Titelblatt muß als treffender Bildkommentar zu solchen Vorwürfen gewirkt haben, indem er sie mit typisch expressionistischer provokatorischer Ironie zugleich bestätigte und zurückwies. Doch trotz seiner ursprünglich sozialistischen Ikonographie enthält das Bild keine politische Aussage. Walden, der sich mit größter Empfindlichkeit gegen die geringste Bedrohung sexueller und künstlerischer Freiheit zu wehren pflegte, war trotzdem kein Vertreter politischen Engagements. Mit wachsendem Erfolg förderte er eine expressionistische Gegenkultur, die sich dazu eignete, Klees Nonkonformismus in eben der Beschränkung auf künstlerische Fragen aufzugreifen, die Klee selbst seit langem einzuhalten gedachte.

Sechs Monate später hatte Klee die Auseinandersetzung um die moderne Kunst vollends zu einem thematischen wie formalen Prinzip dynamischer, aber durchdachter Bewegtheit introvertiert. Im Frühjahr oder Sommer des Jahres 1914, kurz nach seiner Rückkehr aus Tunesien, notierte er eine kategorische Feststellung in sein Tagebuch, die – sofern die Reinschrift von 1921 mit dem Original übereinstimmt – die Idee der Revolution aus diesem Prinzip entfernte:

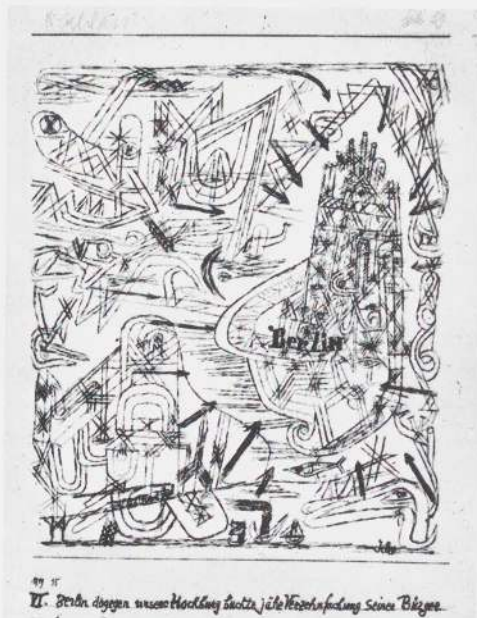
»... ich weiß ja sehr wohl, daß das Gute in erster Linie bestehen muß, aber doch ohne das Böse nicht leben kann. Ich würde also in jedem Einzelnen die Gewichtsverhältnisse der beiden Teile ordnen, bis zu einem gewissen Grad der Erträglichkeit. Revolution würde ich nicht dulden, wohl aber zu ihrer Zeit selbst machen.«³⁸

Klees polarisiertes Verständnis eines ethischen Gleichgewichtes ließ offenbar keine Störung zu, die er nicht selber hätte kontrollieren können. Sein hypothetischer Anspruch auf ein Vorrecht des Künstlers, Revolution zu machen, ist das Extrem des versteckt-politischen Gebrauchs dieses Begriffs in der Tradition der Avantgarde.

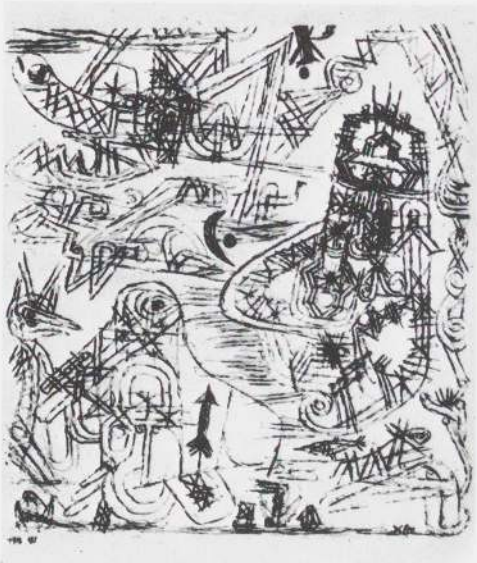
1919: DIE MÜNCHNER REVOLUTION

Am Ende des Ersten Weltkriegs sah Klee sich zum ersten Mal vor die rauhe politische Wirklichkeit einer Revolution im eigenen Land gestellt. Seine kurze, aber dramatische Beteiligung an der fehlgeschlagenen deutschen Revolution von 1918–1919 markiert den Höhepunkt seines politischen Engagements für die Idee.³⁹ Innerhalb einer Zeitspanne von sieben Monaten, von Anfang November 1918 bis Juni 1919, durchlebte Klee in schneller Folge Furcht, Zweifel, begeisterte Teilnahme, Enttäuschung, Rückzug und Resignation, das heißt die Ambivalenz des modernen Künstlers, der zwischen der Ideologie progressiver Kultur und der revolutionären Politik von Massenbewegungen hin und her gerissen ist.⁴⁰

In einem Brief an seine Frau sowie in dessen gleichzeitiger Abschrift im Tagebuch kommentierte Klee den unmittelbar bevorstehenden Ausbruch der Revolution. Während er noch als Soldat im Fliegerhorst Gersthofen diente, betonte er seine Furcht vor der Revolution als Störung der »ethischen« Prinzipien von Ord-



9 Paul Klee. *Berlin dagegen unsere Hochburg buchte jähe Verzehnfachung seiner Bürger* 1919, 15. Feder auf Papier auf Karton, 28,9x22 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



10 Paul Klee. *Kosmisch-Revolutionär* 1918, 181. Feder auf Papier auf Karton, 25x22 cm. Privatbesitz, New York

nung und Gleichgewicht, die er als grundlegend für seine Kunst ansah. Er hoffte, daß beim bevorstehenden Übergang in eine Nachkriegsgesellschaft eine gewisse »Würde« erhalten bleiben werde. Dazu sei es notwendig, daß

»nicht das Volk dabei handeln, sondern Instrument sein wird. Wenn es selbst die Sache in die Hand nimmt, geht es gewöhnlich zu, fließt Blut und wird processiert. Das wäre banal.«⁴¹

Als Klee den Brief in sein Tagebuch übertrug⁴², tauschte er den vagen Begriff »das Volk« gegen den radikaleren Ausdruck »die Massen« aus und faßte seine moralischen und politischen Vorhersagen entsprechend besorgter:

»Wenn aber die Massen aktiv werden, was dann? Dann wird es sehr gewöhnlich zugehen, es fließt Blut, und was noch schlimmer ist: es gibt Prozesse! Wie banal!«⁴³

Doch bald stellte Klee fest, daß die expressionistische Gegenkultur, an der er beteiligt war, sich der Rhetorik revolutionären Wandels anpaßte. Während der letzten Tage seines Militärdienstes in Gersthofen oder gleich nach seiner vorläufigen Entlassung bekam er den Auftrag, einen Text zum Thema »Revolution« zu illustrieren: Curt Corrinths *Potsdamer Platz*, eine literarische Grotteske über einen jungen Mann aus der Provinz, der den Berliner Prostituierten die sexuelle Befreiung bringt – von der Sexualität als bezahlter Arbeit zur Sexualität als Lust am Leben. Der Leipziger Kunsthistoriker und Kritiker Eckart von Sydow, der diesen Auftrag vermittelt zu haben scheint, schrieb ein Vorwort für die Sonderausgabe, in dem er das Wesen der Kleeschen Zeichnungen mit dem Revolutionsgedanken gleichsetzte: »Voll von revolutionärer Paradoxie sind diese Zeichnungen von Paul Klee«, begann er seine Ausführungen. Und er schloß mit dem Ausruf: »Es lebe die Revolution, die lebenspendende! Es lebe die Erotik, die lebenspendende!«⁴⁴ Nach Corrinths und von Sydows oberflächlicher Gleichsetzung von Revolution und sexueller Freizügigkeit war Klee unvermittelt zum revolutionären Künstler geworden.

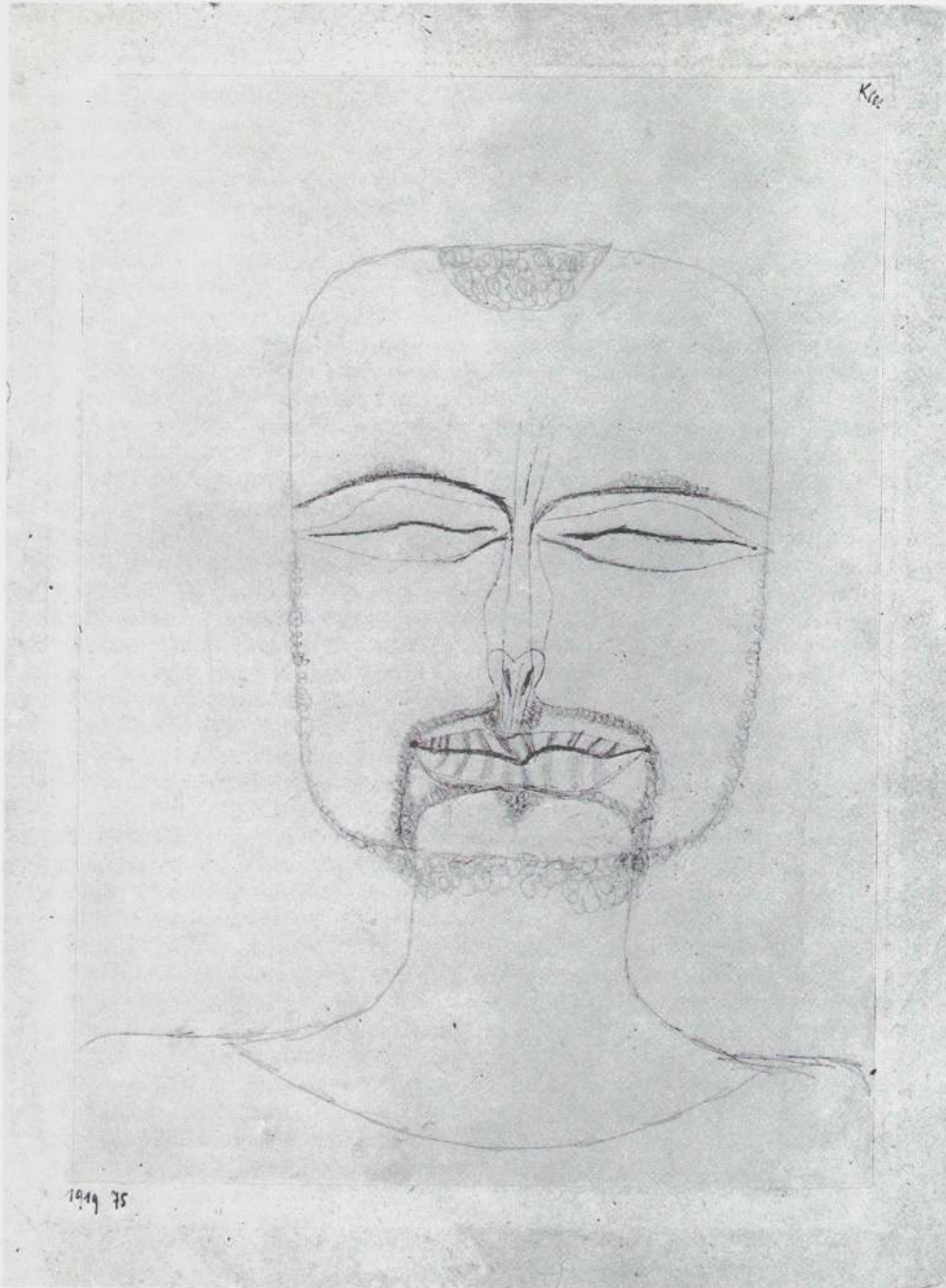
Die sechste von Klees *Potsdamer Platz*-Zeichnungen 1919 (Abb. 9) mit dem Titel *Berlin dagegen unsere Hochburg buchte jähe Verzehnfachung seiner Bürger* 1919, 15 illustriert, wie die Stadt die Prostituiertenbevölkerung aller Hauptstädte der Welt anzieht. Klee adaptierte sie aus einer anderen Zeichnung ohne Bezug zum Text, dafür mit dem ausdrücklichen Titel *Kosmisch-Revolutionär* 1918, 181 (Abb. 10).⁴⁵ Hier erscheinen die vertrauten Bestandteile von Klees Märchen-Landschaften von 1917 und 1918 durcheinandergewirbelt in einem Raum, wo Schiffe, Fische, Vögel und Sterne keinen festen Platz mehr haben. Sie alle sind ausgerichtet auf eine große, kompakte Form, die einem menschlichen Profil gleichsieht. Für seine Illustration der Geschichte Corrinths⁴⁶ kopierte Klee diese Zeichnung sorgfältig, streckte dabei aber die kompakte Form zu einer sich auftürmenden Stadt mit der Bezeichnung »Berlin«; zahlreiche Pfeile, die an die Bevölkerungsströme denken lassen, streben konzentrisch darauf zu. Am unteren Rand rast ein kleiner Eisenbahnzug aus den Berlin-Ansichten von George Grosz aus dem Jahr 1917⁴⁷ über eine eingefügte

Brücke und transportiert Wagenladungen von Prostituierten in die Stadt.

Als Klee diese Illustration zeichnete, mag er die Revolution noch als ein bloßes Thema für eine literarische Grotteske eingeschätzt haben, die sich auch in seiner eigenen grotesken Bildwelt verwerten ließ. Doch sobald er zur Weihnachtszeit des Jahres 1918 nach München zurückgekehrt war und seine Tätigkeit als Sekretär der Neuen Münchner Sezession wiederaufnahm, mußte ihm auffallen, daß die revolutionären Aussichten seiner Kunst viel weiter reichten und potentiell viel ernster waren. In den folgenden vier Monaten stellte er fest, daß die drei aufeinanderfolgenden bayrischen Räteregierungen die Sache des Modernismus immer entschiedener begünstigten. Die zweite Regierung erkannte sogar den linken Aktionsausschuß revolutionärer Künstler, in dem expressionistische Maler sich unter der Führung Hans Richters zusammengetan hatten, als beratendes Gremium an. Am 12. April 1919 wurde Klee offiziell eingeladen, diesem Ausschuß beizutreten. Er schüttelte alle politischen Zweifel, die er in den vorangegangenen Monaten geäußert hatte, ab und nahm begeistert an, wie sein Brief an Fritz Schaeffler belegt. Bei einem Treffen des Ausschusses, das am 22. April im Landtag abgehalten wurde, demselben übrigens, bei dem Hans Richters Antrag, »Klee in den Aktionsausschuß aufzunehmen«, angenommen wurde, wurde ein extremes Programm vorgeschlagen: große Münchner Kunstdenkmäler und Kunstsammlungen aus Staatsbesitz sollten ins Ausland verkauft und der Erlös der Sozialfürsorge überwiesen werden.⁴⁸ Über Klees Reaktion auf diesen Antrag wird nichts berichtet, doch entsprach er seiner seit langem gehegten, wenn auch lange ausgesetzten Betroffenheit über die Kluft zwischen der Kunst als Luxus und der Armut der Unterschicht, wie er sie am 9. Dezember 1902 innerhalb seiner frühesten Selbstbezeichnung als »revolutionär« zum Ausdruck gebracht hatte.

Aus den Plänen des Ausschusses wurde nichts mehr, denn wenige Tage später wurde die Räteregierung durch die Besetzung Münchens mit Freikorps-Truppen gestürzt. In dieser Zeit, zwischen dem 1. Mai und 19. Juni 1919, schuf Klee die großformatige, präzise Zeichnung *Versunkenheit* 1919, 75 (Abb. 11), die man stets als Selbstbildnis verstanden hat. Mit seinen festgeschlossenen Augen und fehlenden Ohren veranschaulicht das Gesicht Klees den seit längerem erhobenen Anspruch einer introspektiven Weltabkehr oder sogar mystischen Nähe zu Gott, von der er schon 1901 in seinem Tagebuch geschrieben hatte. In den Tagen der Straßenkämpfe und Massenhinrichtungen stellte er diese »Versunkenheit« in einer Ausdruckssteigerung dar, die an eine selbstironische Karikatur grenzt.⁴⁹

Am 10. Juni 1919, dem Vorabend seiner Abreise in die Schweiz, wo er einer möglichen Verfolgung durch die Militärbehörden zu entkommen suchte, schrieb Klee einen vieldiskutierten Brief an den Maler Alfred Kubin. Es wurde eine systematische Abrechnung mit der kurzlebigen politischen Illusion, der er sich hingegen hatte. Sein politisches Urteil faßte er in vertraute idealistische Worte:



11 Paul Klee. *Versunkenheit* 1919, 75. Bleistift auf Briefpapier auf Karton, 27x19,5 cm. Norton Simon Museum, Pasadena, California, Galka Scheyer Blue Four Collection

»Es war ein richtiges Trauerspiel, ein erschütternder Zusammenbruch einer im Grunde sittlichen Bewegung, die aber, im Überdrang falsch einsetzend, sich von Verbrechen nicht rein halten konnte.«⁵⁰

Doch noch einmal kam er auf die Kluft zwischen der Hochkultur, zu der seine Kunst gehörte, und der gesellschaftlichen Problematik, wie er sie in seinen Briefen von 1902 und 1905 zum Ausdruck gebracht hatte, zu sprechen:

»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. Natürlich eine zugespitzte individualistische Kunst ist zum Genuß durch die Gesamtheit nicht geeignet, sie ist kapitalistischer Luxus.«⁵¹

Hier wiederholte er, was er siebzehn Jahre zuvor an Lily Stumpf geschrieben hatte: »Das übrige ist Luxus und kommt in keiner Republik vor, wo man doch demokratisch denkt.«⁵²

Wie erwähnt, hatten solche Besorgnisse am 22. April im Aktionsausschuß Revolutionärer Künstler zu einer radikalen Lösung angestanden, der nach der Aufnahme Klees den Verkauf von Kunstwerken zugunsten der Sozialfürsorge gefordert hatte. Wie hätte Klee wohl gestimmt?

1920–1921: NACH DER REVOLUTION

Mit Ausnahme einer Zeichnung aus dem Jahr 1930⁵³ scheint der Begriff »Revolution« in der späteren Arbeit Klees nicht mehr aufzutauchen. In der neuen demokratischen Kultur der Weimarer Republik machte Klee schnell Karriere, die durch seine Berufung ans Bauhaus im Oktober 1920 staatlich bestätigt wurde. Als er zwischen 1919 und 1921 eine literarische Revision seiner Tagebücher vorbereitete⁵⁴, strich er die früheren Erwähnungen des Begriffs. Seine Selbstcharakteristik im Brief vom 9. Dezember 1902 als »allgemein revolutionär« hat er viel-

leicht überhaupt nie in sein Tagebuch übertragen. Doch die Stellen vom Februar und Juni 1905, in denen es um die Radierung *Greiser Phoenix* (Abb. 1) und seine nächtlichen Besuche der Hallen in Paris ging, schrieb er in einem nichtrevolutionären Sinne um, vorausgesetzt, daß seine Briefe an Lily Stumpf dem Wortlaut der ursprünglichen Tagebucheintragen nahekommen.

In seiner Neueinschätzung des *Greisen Phoenix* verglich Klee nun seine Radierung mit Ovids literarischer Version des Mythos, in der die Wandlung vom Tod durchs Feuer zu neuem Leben durch eine organische Selbstregeneration ersetzt ist: »Obwohl Ovid nicht dazu paßt, ist dort manches Hübsche über diesen Vogel zu lesen (Metamorphose XV 393 f.). Mir ist lieber, er wird nicht gewaltsam verbrannt, da bin ich mit Ovid eins.«⁵⁵

Klees neue, gewaltlose und nichtrevolutionäre Interpretation seiner Radierung berief sich nun nicht mehr auf das Bild des Todes auf den Barrikaden, von dem er es abgeleitet hatte, sondern gipfelte in einem ungeschichtlichen, immerwährenden »Rhythmus der Unzulänglichkeit«, tragisch und komisch zugleich.⁵⁶ Die historische Kritik der Revolution aus der Zeit vor fünfzehn Jahren wurde zu einem zyklischen Mythos resignierter Verjüngung ohne Wandel.

Seine Eindrücke von den Pariser Hallen schrieb Klee in eine bloß malerische Schilderung der Armut um:

»Valse von dem Bal de Nuit: dazu die Atmosphäre von faulenden Fischen, Staub, Tränen, Arbeit, Pferd am Boden, seilspringende Kokotten... Die Schlafenden an der Wand.«⁵⁷

Die »Schlafenden an der Wand« sind nicht mehr als Arbeiter identifiziert und rufen keine Gedanken an die Revolution mehr wach, wie in Klees ursprünglicher Briefstelle von 1905. Seine ausdrücklich moralischen Gedanken über die Unmöglichkeit zu helfen haben sich in eine »Atmosphäre« aufgelöst, in der sich »Tränen« und »Arbeit« poetisch mit dem Geruch von faulenden Fischen vermischen.

Diese Veränderungen fallen zeitlich zusammen mit Klees Berufung ans Bauhaus, wo Walter Gropius aus dem Programm des Arbeitsrates für Kunst das einer staatlichen Institution machte, indem er von der revolutionären Utopie zur gesellschaftlichen Praxisfunktion der Kunst fortschritt.⁵⁸ Gropius ging davon aus, die Freiheit künstlerischer Arbeit werde durch die administrative Selbständigkeit von Kunstinstitutionen gesichert, die keiner politischen Kontrolle unterworfen sein sollten. Solange Klee dem Lehrkörper angehörte, unterstützte er diese Position. Sein Rücktritt vom Bauhaus im Jahre 1930 hing wohl auch damit zusammen, daß er der endlosen politischen Debatten leid war, die über die Schule geführt wurden⁵⁹ und die, zumal nachdem Hannes Meyer als Direktor von Ludwig Mies van der Rohe abgelöst worden war, auch in die Schule selbst hineingetragen wurden. Indem er einen Ruf als Professor an die Düsseldorfer Kunstakademie, eine traditionelle staatliche Institution, annahm, mag Klee gehofft haben, sich aus der Politisierung der modernen Kunst in Deutschland noch weiter heraushalten zu können, ohne der politischen Folgerungen eingedenk zu bleiben, die sich aus der

umstrittenen Durchsetzung der Moderne als offizielle visuelle Kultur der Weimarer Republik ergaben. Doch kaum zwei Jahre später stand er einer viel gewaltsameren politischen Neuordnung der Kunst gegenüber, als sie sich 1919 ereignet hatte. Und wieder war »Revolution« der ideologische Schlüsselbegriff, mit dem er es zu tun bekam.

II

1933: ENTLASSUNG UND EMIGRATION

Als am 30. Januar 1933 Hitlers Koalitionsregierung die Amtsgeschäfte übernahm, weigerte sich offenbar Klee, wie die meisten Deutschen, zu glauben, daß die Nationalsozialisten die extremen Maßnahmen ausführen würden, die sie während der Jahre ihres Aufstiegs in der Weimarer Republik angekündigt hatten.⁶⁰ Von den Künstlern und Intellektuellen, die unverzüglich versuchten, im Namen von Freiheit und Demokratie Widerstand gegen den Nationalsozialismus zu leisten, hielt er sich fern.⁶¹ Daß die Nationalsozialisten in den beiden Wahlen von 1932 die demokratische Mehrheit erhalten hatten, bestätigte nur seine Verachtung für das einfache Volk, die sich nach jahrelangen populären Anfeindungen gegen die moderne Kunst verhärtet haben muß. So schrieb er am Abend des 30. Januar 1933 an seine Frau:

»Daß dem Ganzen je zu helfen sei, glaube ich nicht mehr. Das Volk ist zu ungeeignet für reale Dinge, dumm in dieser Hinsicht.«⁶²

Klees Einschätzung der politischen Situation vom Januar 1933 erinnert an seine Furcht und Verachtung gegenüber den zur Revolution bereiten Massen Ende Oktober 1918. Der Mißerfolg der Münchner Revolutions-Regierung, an der er sich selbst im April 1919 kurz beteiligt hatte, muß mit zu dieser Bewertung beigetragen haben. Und seine Klage »Uns trägt kein Volk« aus der Jenaer Rede vom 26. Januar 1924, mit der er auf jahrelange politische Angriffe von rechts auf das Bauhaus in Weimar reagierte, läßt vermuten, daß auch der Versuch, dort eine demokratische visuelle Kultur zu entwickeln, ihn als modernen Künstler »dem Volk« und dessen Belangen nicht genähert hatte.

Doch Klees Abkehr von der Politik, an der er jetzt nach jahrelanger Resignation festhielt, ließ ihn offenbar zumindest für kurze Zeit bezweifeln, daß die Kunst tatsächlich den bevorstehenden politischen Veränderungen von 1933 völlig unterworfen werden würde, trotz sofortiger, andauernder Anzeichen dafür, daß eben dies geschah. Am 1. Februar, zwei Tage nach der Machtübernahme, brachte die nationalsozialistische Zeitung *Die Rote Erde* einen ganzseitigen rassistischen Angriff auf die Düsseldorfer Akademie unter der Schlagzeile »Kunst-Sumpf in Westdeutschland«. Der Autor beschimpfte die Schule als Hochburg jüdischer Künstler, mit einem Lehrkörper nach Maßgabe von Klees jüdischem Händler Alfred Flechtheim, dessen gezielte Kampagne für die jüdische Zersetzung der deutschen Kunst in Klees Berufung gipfelte:

»Dann hält der große Klee seinen Einzug, beehrt schon als Lehrer des Bauhauses Dessau.

Er erzählt jedem, er habe arabisches Vollblut in sich, ist aber typischer galizischer Jude. Er malt immer toller, er blüfft und verblüfft, seine Schüler reißen Augen und Maul auf, eine neue, noch unerhörte Kunst zieht in das Rheinland ein.«⁶³

Der Artikel schloß mit der kategorischen Forderung, das ganze »System auszurotten«. Noch am selben Tag wurde der Direktor der Akademie durch einen nationalsozialistischen Beamten ersetzt.⁶⁴ Doch auch zehn Tage später noch ließ Klee sich von den ersten Gerüchten über mögliche personelle Veränderungen im Lehrkörper nicht beunruhigen.⁶⁵ Mit historischen Vergleichen suchte er die Lage zu beurteilen:

»...ich lese nach Hannibal jetzt Caesar (im Mommsen) und zugleich Stendhal »Napoleon«. Muß mal ein wenig in Gesellschaft solcher Art Genies gehn. Macht Freude, daß es außer Hitler und seinen zwei Bändigern noch andere Formate gibt.«⁶⁶

Wenn Klee so voller Bewunderung über das Leben großer Diktatoren aus der Vergangenheit nachdachte und zu seiner Beruhigung feststellte, daß Hitler nicht an sie heranreichte, hat er wohl immer noch wie viele andere Deutsche geglaubt, die nationalsozialistische Regierung werde nicht von langer Dauer sein. Ende März hatten Parteibeamte sein Haus in Dessau durchsucht;⁶⁷ und doch hoffte Klee am 3. April noch immer, er werde sich mit den neuen Machthabern arrangieren können:

»Es war mir möglich, mit Junghanns ganz aufrichtig zu sprechen. Ich bin natürlich an der Reihe, beurlaubt zu werden; aber er hat noch einige Hoffnung, durch eine andere Eingliederung meiner Person in den Lehrbetrieb, ohne daß ich in meiner Lehrfreiheit beeinträchtigt werde. Ich bin ganz ruhig, nachdem ich Schlimmeres hinter mir habe, stelle ich mich auf das Negativste zum Vornherein ein und kann dann Alles abwarten.«⁶⁸

Noch im kritischsten Augenblick seiner Laufbahn als Staatsbeamter rationalisierte Klee die bevorstehende politische Katastrophe zur Polarität vorübergehender Entwicklung – »er hat noch einige Hoffnung«, »ich stelle mich auf das Negativste ein« – mit seinem ästhetischen Leitwort der »Ruhe« als verzweifelter, passiver, unbeständiger Synthese, die sich im »Abwarten« momentan behauptet.

In dieser geistigen Verfassung stellte Klee in einem Brief vom 6. April an seine Frau in Dessau Überlegungen über die Demütigung an, den Behörden seine arische Abstammung nachweisen zu müssen. In der Hoffnung, daß man ihn

nicht dazu auffordern würde, versicherte er, er werde von sich aus nichts dazu unternehmen:

»Lieber nehme ich Ungemach auf mich, als daß ich die tragikomische Figur eines sich um die Gunst der Machthaber Bemühenden darstelle.«⁶⁹

Aber wenige Tage später beantragte er doch den gesetzlichen Nachweis der »Religionszugehörigkeit« seiner Großeltern an den Orten, wo sie gelebt hatten.⁷⁰ Dies war mehr als eine bloße Formalität. Seine nationalsozialistischen Opponenten vom »Kampfbund für deutsche Kultur« hatten ein Detail in seiner Biographie, nach dem die Vorfahren seiner Mutter möglicherweise aus Nordafrika stammten, für die Behauptung benutzt, Klee sei semitischer Herkunft. Daher der Satz in der *Roten Erde* vom 1. Februar: »Er erzählt jedem, er habe arabisches Vollblut in sich, ist aber typischer galizischer Jude.« Noch im selben Jahr gab Robert Böttcher in seinem Buch *Kunst und Kunsterziehung im neuen Reich* Aufschluß über die Quelle:

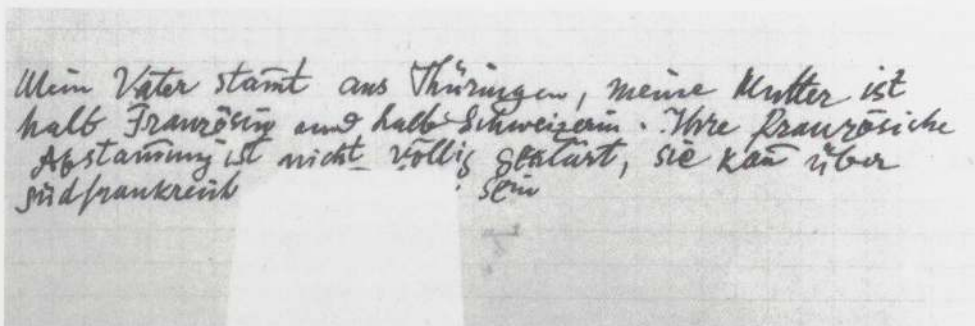
»Da ist der langjährige Bauhaus-Professor Paul Klee, der, wie der Jude Hausenstein in dem Buche »Kairuan« schreibt, sarazenisches Blut in den Adern hat.«⁷¹

In der Tat hatte Hausenstein, der allerdings keineswegs Jude war, in seiner einflußreichen Monographie aus dem Jahr 1921 Klees Tunesien-Reise vom April 1914 als zutiefst bedeutsame Rückkehr zu dessen biologischem Ursprung interpretiert.⁷² Klee hatte Hausenstein einen autobiographischen Auszug aus seinen Tagebüchern vorgelegt, und Hausenstein hatte aufgegriffen, was Klee über die mögliche orientalische Abstammung seiner Mutter geschrieben hatte:

»Ist zur Hälfte Schweizerin (Basel). Ihre übrige Abstammung ist nicht völlig geklärt, sie kann über Südfrankreich orientalisches sein.«⁷³

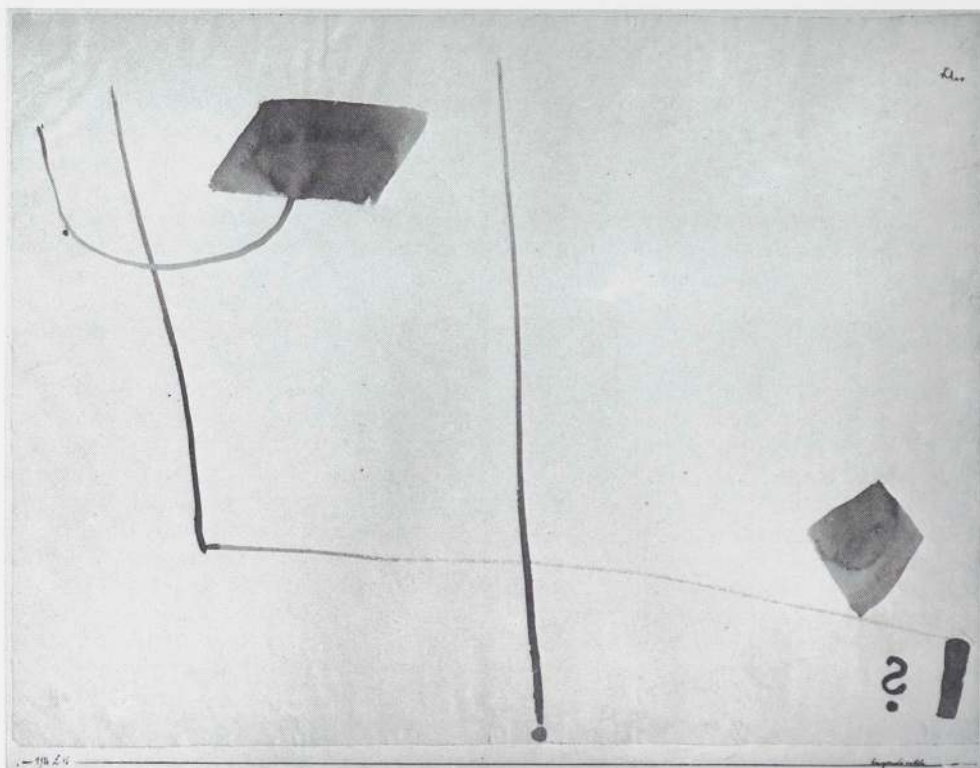
Hausenstein hatte also Klees hypothetischen gemischten Ursprung als Symbol des ungelösten kulturellen Zwiespalts zwischen Europa und dem Orient popularisiert. Zwölf Jahre später sollte diese Spekulation den Künstler in Schwierigkeiten bringen. Zweifellos aus Angst vor einer neuerlichen Haussuchung schnitt er das Wort »orientalisch« mit der Schere aus dem Originaltext seines Tagebuch-Auszugs heraus (Abb. 12).⁷⁴ Tragikomischerweise erhielt Klee seine »Ahnenkarte« per Post erst im Juni 1935 in der Schweiz, eineinhalb Jahre nach seiner Emigration.⁷⁵

Das preußische Kultusministerium sah sich nicht veranlaßt, so lange zu warten. Am 7. April 1933 wurde das »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« erlassen, das es dem Ministerium erlaubte, in den Museen und Aka-



12 Paul Klee. Auszug aus dem Tagebuch (Ergänzungsmanuskript), 1919, mit herausgeschnittenem Wort. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

13 Paul Klee. *Impondérable* 1933, 36 (L 16). Pinsel mit schwarzer Aquarellfarbe auf Papier (Ingres) auf Karton, 47,1x62,5 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



demien des Landes reinen Tisch zu machen und die führenden Vertreter der modernen Kunst, ungeachtet ihrer Rasse, zu entlassen.⁷⁶ Am 21. April wurde Klee vom Dienst suspendiert, im Herbst wurde er entlassen.⁷⁷ In einem Artikel mit der Überschrift »Kunstgötzen stürzen«, der in der *Deutschen Kultur-Wacht* erschien, bezeichnete der nationalsozialistische Kunstkritiker Robert Scholz Klees Entlassung als »eine so wichtige Etappe auf dem Weg zur Befreiung der 14 Jahre lang von artfremden Elementen geknebelten deutschen Kunst«, daß er in einer langen programmatischen Anklage gegen die moderne Kunst Klee als Extremfall herausstellte:

»Und daß man Paul Klee einmal als großen Künstler ansehen konnte, wird für künftige Generationen eines der deutlichsten Exempel des völligen geistigen Verfalls der individualistischen Kulturepoche sein.«⁷⁸

Spätestens am 22. Oktober hatte Klees Frau begonnen, die Abreise aus Düsseldorf zu erwägen, zum Teil weil Klee, der ja nun arbeitslos war, das gerade angemietete Haus nicht mehr bezahlen konnte, doch hauptsächlich wohl aus Sorge darum, er könnte zu sehr gefährdet sein, wenn er in der Stadt blieb, selbst als Privatmann. Er hielt es immer noch für möglich, sich aufs Land zurückzuziehen, um dort weiterzuarbeiten.⁷⁹ Aber seine Geschäftsverbindungen in Deutschland funktionierten nicht mehr. Sein Generalvertrag mit Flechtheim in Berlin, der ihn seit 1925 vertreten hatte⁸⁰, konnte nicht verlängert werden. In dieser Situation handelte Klee schnell und entschieden. Am 21. Oktober 1933 fuhr er nach Paris, wo er am 24. Oktober mit Flechtheims Einverständnis einen neuen Vertrag mit Daniel-Henry Kahnweiler unterzeichnete.⁸¹ Erst nach seiner Rückkehr am 27. Oktober entschloß er sich zur Emigration, und am 23. Dezember ging er mit seiner Frau ins Exil.

DIE HISTORISCHEN ZEICHNUNGEN VON 1933

Am 31. Januar 1933 schrieb Klee an Will Grohmann:

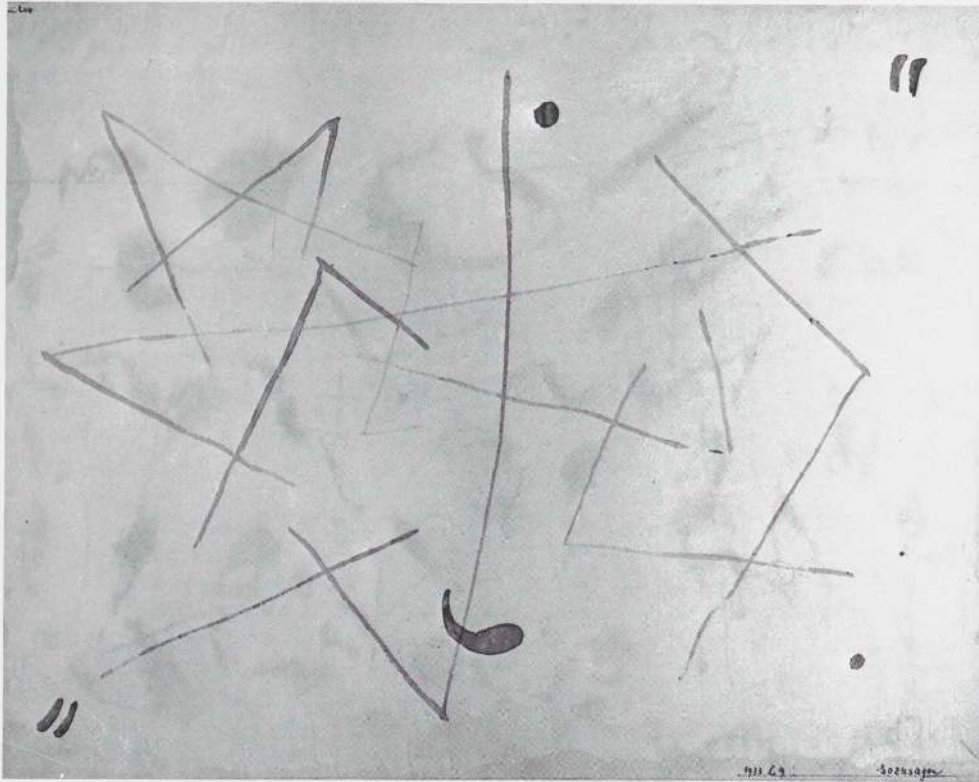
»Das Jahr hat eingesetzt mit neuen Zeichnungen aus unverschämten grad sein sollenden Linien. Ob ich deswegen jetzt mehr hab Sonne im Herzen fühle, oder ob ich, weil ich m[e]hr h[ab] S[onne] im [gezeichnetes Herz] fühle, die Zeichnungen werden??

Eine Aufgabe für dümmere Kunsthistoriker. Aber wie viel Glück in ein paar Linien liegen kann, ist schon eine ernstere Frage.

Noch etwas: Unser Hitler!⁸²

Die »Zeichnungen aus unverschämten grad sein sollenden Linien« sind unter den ersten ungefähr fünfzig Nummern von Klees *Œuvre-Katalog für 1933* aufgeführt.⁸³ Ihnen folgt eine Serie völlig anderer Form: keine geraden Linien, keine Abstraktion, sondern vergleichsweise realistische, figürliche Szenen, voll gekurvter Volumen und Bewegung, gearbeitet aus dichten, kleinen und variierten Bleistiftstrichen. Diese zweite Gruppe von Zeichnungen müssen die sein, die Klee in seinem Brief vom 30. Januar an seine Frau erwähnt, in dem er auch den Regierungswechsel kommentiert (siehe Anmerkung 63). In diesen Tagen trat Klees Selbstreflexion in eine so akute Phase ein, daß er sie sofort in seiner Arbeit auszudrücken begann. Nach seinem Bericht über die politischen Ereignisse schreibt er vom unvermittelten, impulsiven Beginn dieser Arbeit:

»Mit diesen Bemerkungen schließe ich denn die Redaction, nur für Dich das die Öffentlichkeit nicht berührende Ereignis beifügend, daß ich letzte Tage einem gelinden Zeichenrappel unterlag. Aber das ist so privat in der heutigen



14 Paul Klee. *Sozusagen* 1933, 29 (L9). Pinsel mit violetter Aquarellfarbe auf Papier (Ingres) auf Karton, 48,6x61,9 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Welt, und wird, wenn es so weitergeht, ... lang brauchen, bis es einmal als Culturgeschichte und Kunstgeschichte beachtet wird, und bis dann vielleicht niemand mehr, ohne im Lexikon nachzuschlagen, sagen kann, wer eigentlich der große Hitler war.

Dieser letztere Gedankengang gehört ins Gebiet der scheinbaren Reaction, welche Künstler manchmal pflegen, um dann in posthumer Sprüngen dereinst schon allhier zu sein.⁸⁴

Die angedeutete chronologische Abgrenzung ist historisch entscheidend. Die Worte »Das Jahr [1933] hat eingesetzt« in Klees Brief an Grohmann beziehen sich auf die ersten Januartage. Die Worte »letzte Tage« im Brief an Lily Klee beziehen sich auf die letzten Tage desselben Monats, also die Tage der terminalen Regierungskrise der Weimarer Republik. Klees Schlußsatz im zweiten Brief, wo er schreibt, die künstlerische Haltung gehöre »ins Gebiet der scheinbaren Reaction«, ist eines der schlagendsten Zeugnisse für seine politische Selbsteinschätzung als Künstler, zweifellos verschärft durch die Erinnerung an die eigenen gelegentlichen, immer wieder enttäuschten politischen Erwägungen seit 1905. Indem er den imaginären Triumph des modernen Künstlers über den gerade an die Macht gekommenen Diktator in die historische Perspektive der Ewigkeit projiziert, zieht Klee diesen Triumph in die Hypothese zurück. Seine impulsive, ja vielleicht zwanghafte Arbeit an den Zeichnungen verwirklicht seine »Reaction«, und doch ist diese nur »scheinbar«, beschränkt darauf, privat oder sogar geheim zu bleiben, denn unter der beginnenden Diktatur kann sie sich an kein Publikum mehr richten. So umschrieb Klee die Grenzen bildnerischer Reflexion und Selbstdarstellung, denen er auch als Exilkünstler unterworfen bleiben sollte, wenn er auch noch längst nicht die Emigration für notwendig hielt. In einem Brief

vom 5. Februar 1933 an seine Frau erläuterte er den Begriff »Reaction« im Zusammenhang mit seiner zwanghaften Zeichenperiode erneut:

»Seit meiner Rückkehr aus Venedig habe ich nicht mehr so gearbeitet wie in den beiden Wochen ... Die Bannung aller Skepsis aus diesem Process ist von Neuem geglückt. Dabei wird manches frei, was Ballast werden wollte. Alles abgeworfen. Da sind einige Zeichnungen, die sich ausdrücklich mit Ballastabwerfen befassen, einigermaßen reactive Dinge, aber längst nicht mehr von der früheren drastisch-reactiven Art, sondern auch als solcher Charakter sublimiert, beziehungsweise raffiniert. »Impondérable« [1933, 36 (L 16), Abb. 13] und »Sozusagen« [1933, 36 (L 9), Abb. 14] sind hierfür wohl die Hauptbeispiele...«⁸⁵

In den »zwei Wochen« ungefähr vom 20. Januar bis zum Datum dieses Briefes scheint Klee sich darum bemüht zu haben, die Beziehung zwischen dem »Glück«, von dem er Grohmann schrieb, und den unbestimmten Gefühlen des »Zeichenrappels« zu klären, von dem er seiner Frau schrieb: damals »Ballastabwerfen«, »reactive Dinge«, »Skepsis«, nun »geglückte Bannung«, »sublimiert« und »raffiniert«.⁸⁶ Die beiden abstrakten Zeichnungen, die Klee als Beispiel für die letztere Stimmung nennt, enthalten beide die Schriftzeichen der Ungewißheit⁸⁷: das Fragezeichen bezweifelt ein unwägbares Gleichgewicht, Anführungszeichen markieren Punkt und Komma einer bloßen Sprachfigur. Sublimation und Raffinesse drücken eine schwebende Urteilsbildung aus.

So privat der ganze Zeichenvorgang auch gewesen war, fünf oder sechs Monate später, nach seiner Beurlaubung von der Akademie, fühlte Klee sich gedrängt, wenigstens ein paar Vertrauten eine Sammlung seiner Zeichnungen aus der ersten Hälfte des Jahres 1933 zu zeigen.

Der Schweizer Bildhauer Alexander Zschokke, Klees ehemaliger Kollege an der Düsseldorfer Akademie, erzählt in einem Erinnerungsbericht, daß Klee ihn im Spätsommer oder Herbst 1933⁸⁸ zusammen mit Walter Kaesbach, dem entlassenen Direktor der Akademie, in seinem Haus am Stadtrand von Düsseldorf besuchte. »Klee erschien mit einer großen Mappe und eröffnete uns, daß er die nationalsozialistische Revolution gezeichnet habe.«⁸⁹ Die Erregung, mit der seine ehemaligen Kollegen diese Zeichnungen als subversive Denunziation des neuen Regimes begriffen, hat spätere Betrachter vor ein Rätsel gestellt. Zschokke selbst gab zu, daß die Folge der Zeichnungen, die Klee aus seiner Mappe zog – »nach dem, was man von der deutschen Revolution (1933) in Wirklichkeit erlitten und erfahren hatte – etwas Komisches ausstrahlte und dem Ernst der Situation, in der der Künstler selbst war, keineswegs zu entsprechen schien.« Es handelte sich hier um die abstrakten Zeichnungen von Anfang Januar⁹⁰, doch keine der Zeichnungen, die Klee mitgebracht haben kann und von denen die meisten gegenständlich gewesen sein müssen, greift offen nationalsozialistische Themen auf, weder im Bild noch im Titel.⁹¹ Nachdem Klee bereits im März eine Durchsuchung seines Hauses in Dessau über sich hatte ergehen lassen, konnte er es unmöglich riskieren, eine Serie regierungsfeindlicher Karikaturen zusammenzustellen. Darüber hinaus kann man angesichts der ungewissen Hoffnungen auf Akkommodation, die er bis zum Sommer 1933 noch hegte, nicht erwarten, daß er sich politisch unmißverständlich äußerte, nicht einmal in seiner modernistisch subtil verschlüsselten Bildsprache. Schließlich war Klee, nachdem er fünfundzwanzig Jahre seiner Laufbahn darauf verwendet hatte, seine Kunst prinzipiell von visueller Aktualität zu entfernen, wohl kaum daran interessiert, sich auf offene zeitgeschichtliche Kommentare einzulassen.

Was aber meinte Klee dann mit seiner Behauptung, er habe »die nationalsozialistische Revolution gezeichnet«? Nicht die Bilder der Politik, sondern die politische Definition der Kunst war es, worum es hier ging. Denn Paul Klee, der in früheren Zeiten politischer Veränderung seine modernistische Position mit seinen Sympathien für die Revolution verbunden hatte, konnte die drastische Neuorientierung der Kulturpolitik gegen die moderne Kunst unter einer Regierung, die im Namen der Massen an die Macht gekommen war, als Künstler nicht gleichgültig lassen, wie wenig er sich auch als Bürger mit Politik auseinandersetzen gedachte. Dies um so mehr, als das Wort »Revolution«, das er offenbar für seinen bildnerischen Kommentar zum nationalsozialistischen Regime gewählt hatte, im Frühjahr und Sommer 1933 der Schlüsselbegriff in der politischen Debatte war, den die Regierung über eine mögliche Duldung der modernen Kunst führte.

1933: DIE POLITISCHE DEBATTE ÜBER MODERNE KUNST

Am 11. April, dem Tag, an dem die Polizei das Berliner Bauhaus nach kommunistischem Material durchsuchte und zeitweilig schloß, unter-

breitete die Studentenschaft dem »Kampfbund für deutsche Kultur« ein Memorandum, in dem es hieß:

»Die Studierenden des Bauhauses sind sich der durch die nationale Revolution geschaffenen neuen Lage wohl bewußt... Ohne Zweifel wird erst die Zukunft lehren, in welche Richtung sich die künstlerische Gestaltung im neuen Deutschland wendet. ... Hier mitzuarbeiten ist auch Pflicht jedes deutschen Künstlers, jeder Hochschule und jedes Studierenden.«⁹²

Der abschließende Antrag auf geschlossene Aufnahme in den Kampfbund wurde gegenstandslos, denn wenige Tage später beschloß der Lehrkörper, das Bauhaus aufzulösen. Die Initiative der Studenten gehörte zu den Versuchen einiger Schriftsteller und Künstler im Frühjahr 1933, den neuen Machthabern die moderne Kunst genehm zu machen. Zur selben Zeit versuchte Alfred Rosenberg, der Sprecher der Partei in Fragen der Kultur, den Kampfbund als Führungsinstitution der nationalsozialistischen Kunstpolitik durchzusetzen. In den folgenden Auseinandersetzungen wurde der Begriff »Revolution« von beiden Seiten verfochten und bestritten. Einige moderne Künstler und ihre Fürsprecher bedienten sich des Begriffs, um eine Verwandtschaft ihrer Kunst mit der neuen politischen Richtung zu versichern. So erklärte Bruno E. Werner in seinem Artikel »Der Aufstieg der Kunst« in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 12. Mai 1933, »daß gerade die neue Kunst die Wegbereiterin der nationalen Revolution gewesen ist«, und daß die führenden modernen Künstler, unter ihnen Klee, »bewußt oder unbewußt in ihrem Schaffensraum die Träger der nationalen Revolution« waren. Und er schloß:

»Die Klärung wird nun erfolgen, und es liegt hinreichend Grund vor, anzunehmen, daß die führenden Männer des neuen Deutschlands wissen, welche Aufgabe hier der totale Staat zu lösen hat: nämlich der Kunst auch von sich aus etwas von seinem revolutionären Schwung mitzuteilen; sie in Verbindung mit der Volksgemeinschaft zu setzen und an Stelle der früheren Dynastien, an Stelle des sammelnden Großbürgertums zu treten –, als ein Förderer und Mäzen.«⁹³

Wenn Klee die überregionale Zeitung gelesen hat, und das ist mehr als wahrscheinlich, dann muß ihn Werners Plädoyer, fast Zeile für Zeile, an seine eigenen fehlgeschlagenen revolutionären Bestrebungen erinnert haben, die er vierzehn Jahre zuvor in seinem Brief an Kubin formuliert hatte. Werners Artikel liest sich wie der verzweifelte Versuch, den Anspruch auf antibürgerliche Kulturkritik, mit dem der Modernismus ursprünglich angetreten war, nun einer totalitären Massenbewegung anzuhängen, wobei er die politischen Widersprüche übergibt, die sich daraus ergaben.

Rosenberg wehrte die promodernistischen Argumente, die mit dem Revolutionsbegriff operierten, in mehreren Reden und Artikeln ab und zog eine deutliche Grenze zwischen modernistischen Behauptungen und der Bedeu-

tung des Begriffs für die nationalsozialistische Bewegung. In zwei Leitartikeln für den *Völkischen Beobachter* – mit dem Titel »Revolution in der bildenden Kunst«⁹⁴ und »Revolution als solche!« – führte Rosenberg im Juli programmatische Angriffe gegen den Expressionismus auf der Grundlage seines eigenen Verständnisses des Begriffs. Am 15. Juli führte er den Vorsitz in einer öffentlichen Sitzung des Kampfbunds zum Thema der Revolution in der Kunst und verurteilte den Expressionismus kategorisch.⁹⁵ Zu diesem Zeitpunkt konnte er sich bereits auf Hitlers Reden vom 1. und 6. Juli berufen, in denen der neue Kanzler die nationalsozialistische Revolution für abgeschlossen erklärte. Am 14. Juli hielt Rosenberg bei einer weiteren Kampfbund-Veranstaltung in Berlin eine Rede zum Thema »Revolution in der bildenden Kunst.«⁹⁶ In einem noch programmatischen Artikel mit dem Titel »Der kommende Stil«, den am selben Tag der *Völkische Beobachter* abdruckte, griff Rosenberg schließlich die Bauhaus-Kunst heraus, um diejenigen anzugreifen, die unter dem Schlagwort »Revolution« für eine Duldung der modernen Kunst im neuen Staat plädierten. Er schrieb:

»Die noch jüdisch gebliebene und die sonst dem neuen Deutschland widerstrebende Presse ... lobt väterlich den »revolutionären Kulturwillen der nationalsozialistischen Jugend« ... Bei alledem ist es charakteristisch, daß die »Revolutionäre« ... auf dem Gebiete der Baukunst fast alle Anhänger der Richtung des ehemaligen Dessauer Bauhauses sind. ... [So] ... zeigt gerade die Parallelität zwischen verzückter Malerei und ödester Architektur, daß Ursprung und Urquelle des Erlebens bei den Revolutionären an sich unecht sind.«⁹⁷

Hitler selbst übernahm Rosenbergs kompromißlos antimodernistische Haltung nahezu wörtlich in seiner eigenen Rede über Kulturpolitik auf dem Nürnberger Parteitag zwei Monate später.⁹⁸ Schließlich wurde der Revolutionsbegriff in der nationalsozialistischen Kunstadministration institutionalisiert, als Joseph Goebbels in seiner Rede zur Eröffnungsfeier der Reichskulturkammer am 16. November 1933 in Berlin »mit Nachdruck den revolutionären Charakter, der auch dieser radikalen und fundamentalen Neuordnung des gesamten Kulturschaffens zugrunde liegt, betonte«.⁹⁹

Klee konnte also in den Monaten zwischen April und Juli 1933 in der Presse und in der Kunstszene die rasche Formulierung einer nationalsozialistischen Kunstpolitik beobachten, die die unerbittlich antimodernistische Haltung der neuen Regierung festlegte. Diese Entwicklung hatte man durchaus nicht allgemein vorhergesehen, selbst dann noch nicht, als die neue Regierung am 30. Januar 1933 die Amtsgeschäfte übernahm. Die Auseinandersetzung zwischen den Kulturbeauftragten der Partei und den Vertretern der modernen Kunst drehte sich um den Revolutionsbegriff, den beide Seiten mit unterschiedlichen Bedeutungen und Absichten benutzten. Es war der Schlüsselbegriff für Klees eigene politische Selbstreflexion als moderner Künstler seit Beginn seiner Laufbahn.

KLEES HISTORISCHE THEMEN VON 1933

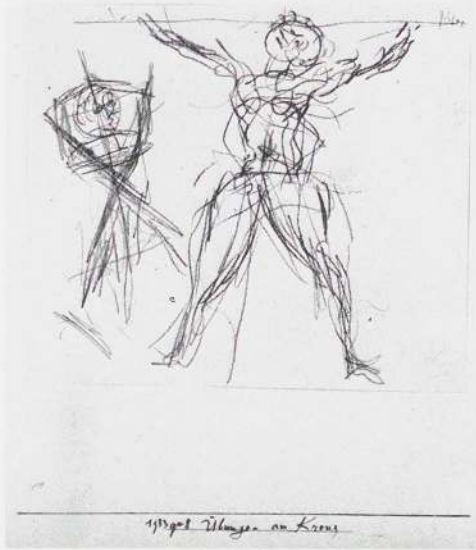
Die Chronologie der kunstpolitischen Ereignisse im Deutschland des Jahres 1933 mit der über mehrere Monate verteilten Produktion von mehr als zweihundert »historischen« Zeichnungen bei Klee zu synchronisieren, wäre eine wichtige Aufgabe. Hier stellt sich wieder das Problem der chronologischen Abfolge und Genauigkeit, mit der Klee seine Werke Jahr für Jahr in seinen *Ceuvre-Katalog* eintrug. Ebenso stellt sich hier die Frage der Veränderungen seines politischen Bewußtseins im Laufe dieser dramatischen Monate, die ihn von der Erwartung, er könne sich mit den neuen Behörden als Lehrer an der Akademie arrangieren, über die eingeschränkte Hoffnung, wenigstens als freier Künstler geduldet zu werden, bis zu der Entscheidung führten, auszuwandern, all das innerhalb von sieben Monaten, von April bis Oktober. Außerdem hatte Klee die Serie schon während der Regierungskrise vom Januar begonnen, also noch vor Hitlers Machtergreifung. Diese Fragen einer geschichtlichen Chronologie lassen sich einstweilen noch nicht lösen. Hier kann nur versucht werden, im Gesamtkorpus der Zeichnungen von 1933 bildnerische Äußerungen zur Entwicklung oder zum Geschick der modernen Kunst unter der sich rasch entfaltenden Diktatur auszumachen.

Diese Zeichnungen sind gerade darin bedeutsam, daß sie von etablierten modernen Formen abweichen. Klee gab plötzlich die verschiedenen Arten der Stilisierung auf, die er bislang verfolgt hatte, und zeichnete eine große Zahl von Themen in unvermittelt illustrativer Manier. In der Tat sprechen einige Zeichnungen die Ablehnung »abstrakter« oder »expressionistischer« Kunst im Namen des unzweideutigen Realismus, den das neue Regime bevorzugte, an. Noch wenige Tage vor seiner Emigration war Klee sich unschlüssig darüber, welchen Kurs die deutsche Kunst im neuen Staat einschlagen würde, denn am 8. Dezember 1933 schrieb er an Alois Schardt, den designierten Direktor der Berliner Nationalgalerie und einen der erfolglosen Verfechter des Expressionismus als einer für die Nationalsozialisten brauchbaren Kunst: »Ich frage: wie wird die vom Staate protegierte deutsche Kunst aussehen?«¹⁰⁰ Tatsächlich brauchte die neue deutsche Kunstverwaltung bis 1937, um hierin eine einheitliche Politik zu erreichen, doch ihre Feindschaft gegen die moderne Kunst und ihre Forderung nach Realismus waren von Anfang an klar. Auf teils mimetische, teils satirische, teils argumentative Weise stellte Klee den neu propagierten Realismus auf die Probe, indem er ihn mit Formen und Themen seiner eigenen modernistischen Tradition konfrontierte. Im Rückblick scheint er hier außerdem methodisch den körperlich figurativen Stil begründet zu haben, den er sich 1937 schließlich zu eigen machen sollte, als seine Konfrontation mit der nationalsozialistischen Kunstpolitik nicht mehr direkt, dafür aber weit schmerzlicher war als 1933.

Haus-Revolution 1933, 94, die einzige Zeichnung von 1933, die das Wort Revolution im Titel trägt, läßt sich zur Zeit nicht mehr auffinden,¹⁰¹ und so kann die Untersuchung nicht dort beginnen, wo es geboten wäre. In der Tat war *Haus-*



15 Paul Klee. *Das Kunstwerk* 1933, 154 (S14). Bleistift auf Papier auf Karton, 24x20 cm. Privatbesitz, Schweiz



16 Paul Klee. *Übungen am Kreuz* 1933, 108 (Qu8). Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton, 18,5x21 cm. Privatbesitz, Schweiz



17 Paul Klee. *Zwiesgespräch über den Begriff X* 1933, 324 (B4). Bleistift auf Papier auf Karton, 18x32 cm. Privatbesitz, Schweiz



18 Paul Klee. *Schon steif!* 1933, 139 (R 19). Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton, 15,8x21 cm. Privatbesitz, Schweiz

Revolution das einzige Werk, dessen Titel das Wort enthielt, bis zum Tafelbild *Revolution des Viaductes* 1937, 153 (R 13) (Abb. 24); danach kommt das Wort in Klees Werk nicht mehr vor. Dennoch läßt sich eine Gruppe von Zeichnungen ausmachen, in denen es um die wiederaufgeflamte Debatte zwischen traditioneller und moderner Kunst zu gehen scheint. In *Das Kunstwerk* 1933, 154 (S 14) (Abb. 15) stehen zwei Männer vor einer großen Pferdestatue auf einem Sockel. Der kleinere Mann, ein Betrachter mit den Händen in den Manteltaschen, schaut zu dem Pferd auf. Der größere, anscheinend nackt, redet zu ihm herunter. Der Betrachter ist von Pferd und nacktem Mann in die Mitte genommen, beide wenden sich ihm zu, doch er scheint nicht überzeugt. Angesichts der wieder behaupteten traditionellen Kunst, auf die sich diese Zeichnung zu beziehen scheint, erinnerte Klee an die antitraditionellste Phase seiner Laufbahn, an die Jahre 1912 und 1913, als er seinen Figurenstil zur expressiven Abstraktion vereinfachte. 1913 hatte er aus Kinderzeichnungen die Form einander überkreuzender Diagonalen zur äußersten Schematisierung von Figuren als Strichmännchen übernommen (Abb. 8).¹⁰² Nun stellte er in der Zeichnung *Uebungen am Kreuz* 1933, 108 (Qu 8) (Abb. 16) solch eine Figur neben ihr realistisches Gegenstück. Der doppeldeutige Titel meint einmal den Vergleich zwischen zwei Figurentypen im Schema der sich kreuzenden Diagonalen, dann aber auch, illustrativ, einen gymnastischen Wettkampf zwischen den beiden Figuren selbst. Eine große nackte Atlas-Figur, in ihrer realistischen Manier an Leonardo oder Dürer erinnernd, steht unbeweglich da und trägt mit gespreizten Beinen ein horizontales Gewicht über dem Kopf, vielleicht ein Gebäck. Ihr kleinerer, sicher schwächerer Gegenspieler, das Diagonalenkreuz abstrakt auf den Körper gesetzt, schwebt frei in der Luft, ohne Kontakt mit Boden oder Decke, und hält nur seinen eigenen Hut fest. Die Zeichnung scheint eine unentschiedene Alternative zwischen dienender konventioneller und funktionsloser expressiver Form darzustellen. Sie ist komponiert nach Klees seit langem feststehenden Denkmodus diametraler Gegensätze, und

war demnach vielleicht als ein Versuch gemeint, noch einmal ein »Gleichgewicht« herzustellen. In *Zwiesgespräch über den Begriff X* 1933, 324 (B 4) (Abb. 17) ist die Auseinandersetzungsfunktion dieser Art des visuellen Denkens thematisiert. Zwei stilistisch verschiedenartige Figuren, nicht ganz so gegensätzlich wie die Figuren in *Uebungen am Kreuz*, führen ein Zwiesgespräch über das zugrundeliegende Schema der Abstraktion, die unbekannte Größe »X«, die in voller Klarheit sichtbar zwischen ihnen liegt. Die linke Figur, die sich diesem Schema angepaßt hat, bewegt in expressiver Erregung Arme und Beine frei in der Luft; die rechte ist von dem Schema unberührt geblieben, sperrt sich abwehrend und kreuzt dafür Arme und Beine in unbequemer Postur. *Schon steif!* 1933, 139 (R 19) (Abb. 18) zeigt eine andere derartige Auseinandersetzung. Ein alter Mann und ein kleines Mädchen spielen mit dem vereinfachten Strichmännchen aus einer Kinderzeichnung und werfen es dabei zwischen sich hin und her. Der Mann fängt es mit großen, zupackenden Händen, und dabei wird die Figur leblos, wenngleich sie in einer letzten erstarrten Geste der Erregung noch die Armstümpfe hochwirft und die Augen aufreißt. Die Zeichnung scheint wie eine Allegorie der Widersprüche, in die Klee seit spätestens 1930 geraten war, als seine Vorstellungen kindlicher Kunst und das damit verbundene Ideal natürlicher Unmittelbarkeit, die er in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg entwickelt hatte, in Frage gestellt wurden, weil sie mit dem Anspruch auf »professionelle« Kontrolle der elementaren Formen in Konflikt gerieten.¹⁰³ All diese satirischen Auseinandersetzungen zwischen abstrakter und realistischer Form zielen auf Alternativen zwischen spontanem und kontrolliertem Ausdruck.

Später im Jahr wählte Klee den Begriff »X« zum Thema eines größeren Ölbildes mit dem provokativen Titel *Von der Liste gestrichen* 1933, 424 (G 4) (Abb. 19). 1908 hatte er den Versuch, ein Selbstbildnis in Aquarell zu malen, mittels zweier übers Gesicht gezeichneter Diagonalen verworfen (Abb. 20). Im Bild von 1933 wird diese Durchkreuzung umgekehrt zum



19 Paul Klee. *Von der Liste gestrichen* 1933, 424 (G 4). Öl auf transparentem Wachspapier, 24x21,5 cm. Privatbesitz, Schweiz



20 Paul Klee. Entwurf eines Selbstbildnisses (Rückseite von *Astern am Fenster* 1908, 53). Privatbesitz, Schweiz

Hauptmotiv eines vollendeten Bildes. Der Titel bezieht das Zeichen der gekreuzten Diagonalen auf Klees Entlassung von der Düsseldorfer Akademie oder, im übertragenen Sinn, auf seine Streichung von der Liste deutscher Künstler, die der Regierung genehm waren. Die Bildaussage ist jedoch nicht so einseitig, wie es eine solche Feststellung wäre. Das Diagonalenkreuz ist fest in die facettierte Struktur des Gesichts aus einander überlagernden Flächen integriert. Solche Gesichtsstrukturen kommen bei Klee in den Jahren 1933 und 1934 mehrmals vor. Mit seinen Erdfarben von Grau bis Ocker sieht das Bild wie eine Schulübung in kubistischer Porträtmalerei aus. Der Begriff »X« wird darin zum Markenzeichen, oder Stigma, der Moderne, um so eindringlicher, als »X« das algebraische Zeichen für die Unbekannte in einer ungelösten Gleichung ist. Wie gewohnt entfaltet Klee seinen Bildgedanken in einer Polarität. Inhaltlich gesehen ist die Durchstreichung ein brutaler, entstellender Doppelhieb, und dementsprechend wäre der Ausdruck als traurig zu verstehen. Formal gesehen bewirkt dagegen die Durchkreuzung eine solide Struktur, und der Gesichtsausdruck erscheint eher trotzig. Die zugrundeliegende Idee vom »Angesicht des Bildes«, das heißt einer Konvergenz von Gesicht und Bild, war für Klees bildnerische Formlehre seit langem wesentlich gewesen.¹⁰⁴

Wohl kaum zufällig erinnern die fest geschlossenen Augen in *Von der Liste gestrichen* an das Selbstporträt *Versunkenheit* (Abb. 11), das Klee im Mai 1919 gezeichnet hatte, als die Münchner Revolution niedergeschlagen wurde. Der verkrampfte physiognomische Ausdruck, den die geraden Horizontallinien hervorrufen, wird noch verstärkt durch die fest aufeinandergepreßten Lippen, die wie in erzwungenem oder resigniertem Schweigen abwärts gebogen sind. Beide Motive kehren in *Sieht es kommen* 1933, 387 (L 7) (Abb. 21), einer weiteren historischen Zeichnung, wieder. Mit einer nicht identifizierbaren Geste seiner amorphen Hände winkt der Mann in dieser Zeichnung aus dem Jahr 1933 etwas ab, was man nicht erkennt. Er wendet sich ab wie in *Von der Liste gestrichen*, Augen und Mund ebenfalls fest geschlossen. Doch im Gegensatz zur unbekümmerten Selbstgewißheit des veröffentlichten Selbstporträts *Versunkenheit* verweist diese heimliche Darstellung eines anonymen Mannes, der sich von der historischen Wirklichkeit abkehrt, nun auf keine »geistige« Alternative mehr. Die geschlossenen Augen besagen das Gegenteil des Titels, in einem offenbar absichtlichen Widerspruch, der nur als Satire gemeint sein kann.

Was hat Klee selbst während des Jahres 1933 »kommen sehen«? Die geschichtlichen Zeugnisse lassen erkennen, daß seine Haltung unentschieden war, daß er von den Wellen der Ereignisse hin und her geworfen und schließlich ins Exil verschlagen wurde. In einem Brief an Grohmann vom 3. Dezember 1933, knapp drei Wochen vor seiner Emigration, sinnierte Klee,

»wie viel gemeinsames jetzt auf negativem Gebiet sich ereignet hat. Ob das tröstlich für Sie ist? ich weiß es nicht. Man kann ja wohl auch jetzt noch nichts Definitives bemerken, weil Neues erst begonnen hat. Übers Jahr vielleicht?«¹⁰⁵

Die Allgemeinplätze, in denen Klee sich ausdrückt, steigern noch die objektive Ungewißheit seiner Zukunftsperspektive. Kein Wort über die politischen Umstände des »negativen Gebietes«. Für eine solche Haltung sind die geschlossenen Augen eine treffende Metapher. Die minimale Gewißheit, die sie gewähren, die einzige, die aus der Selbstreflexion zu gewinnen ist, wird als absichtliche Paradoxie vorgetragen. So hat auch in der Zeichnung, deren Titel *Ziel erkannt* 1933, 350 (L 10) verkündet (Abb. 22), der Mann, dem das Ziel gezeigt wird, die Augen geschlossen. Er hält seine Waffe in die Richtung, die ein hinter ihm aufragender größerer Mann ihm weist. Doch zielt er nicht, denn er kann das Ziel nicht selbst erkennen. Der Mann hinter ihm, der den Befehl gibt, blind zu schießen, hebt tatsächlich den Arm zum Hitlergruß. Daß der Mann mit der Waffe vor solcher Geste die Augen verschließt, mag blinder Gehorsam oder Weigerung sein. Die Zeichnung bezeugt die politische Unentschiedenheit, mit der Klee dem Ende seiner Karriere in Deutschland entgegen sah.

III

1937: KLEE IN DER AUSSTELLUNG ENTARTETE KUNST

Im Sommer 1937 wurde Klees Prominenz als von den Nationalsozialisten geächteter Künstler vor aller Welt bestätigt. Am 26. Juli wurde die *Erste Große Deutsche Kunstausstellung* in München eröffnet, einen Tag später die Ausstellung *Entartete Kunst*. Diese kontrapunktische Doppeldarbietung signalisierte den erzwungenen Triumph einer neuen, offiziell sanktionierten deutschen Kunst über die in der Weimarer Republik geförderte modernistische Kunst, deren Unterdrückung durch die Nationalsozialisten damit ihre Vollendung fand. Ein Jahr später, am 9. Juli 1938, charakterisierte Hitler bei der Jubiläumssitzung der Reichskammer der Bildenden Künste in München die Situation folgendermaßen:

»So kam ich damals zu dem Entschluß, einen harten Strich zu ziehen und der neuen deutschen Kunst die einzig mögliche Aufgabe zu stellen: sie zu zwingen, den durch die nationalsozialistische Revolution dem neuen deutschen Leben zugewiesenen Weg ebenfalls einzuhalten.«¹⁰⁶

Die konsequente Durchsetzung dieser Politik polarisierte moderne und nationalsozialistische Kunst für das europäische Kulturbewußtsein und führte schließlich zu einer politischen Konfrontation. Während ein Erlaß Hermann Görings am 3. August 1937 die Beschlagnahme moderner Kunstwerke in allen öffentlichen Sammlungen Deutschlands anordnete, sagte die internationale modernistische Kunstwelt ihrerseits dem Faschismus den Kampf an.

Während der Weimarer Republik war die modernistische Kunst mehr oder weniger zu kultureller Dominanz aufgestiegen, allerdings um den Preis verschärfter kunstpolitischer Kontroversen. Als jedoch 1933 die nationalsozialistische Regierung modernistische Kunst ohne Umschweife politisch zu unterdrücken begann,



21 Paul Klee. *Sieht es kommen* 1933, 387 (E7). Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton, 41,5x29,5 cm. Privatbesitz, Schweiz



22 Paul Klee. *Ziel erkannt* 1933, 350 (L 10). Bleistift auf Papier auf Karton, 24,4x27,5 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Zwei „Heilige“!!

Die obere heißt „Die Heilige vom inneren Licht“ und stammt von Paul Klee. Die untere stammt von einem Schizophrenen aus einer Irrenanstalt. Daß diese „Heilige Magdalena mit Kind“ immer noch menschenähnlicher aussieht als das Machwerk von Paul Klee, das durchaus ernst genommen werden wollte, ist sehr aufschlußreich.

„Bühne der Geisteskrankheit.“
Der Besessenen wahnsinniges Reden ist die höhere Weltweisheit, da sie menschlich ist... Warum haben wir diese Elastizität gegenüber der Welt des freien Willens noch nicht gewonnen? Weil wir äußerlich die Herren des Wahnsinns sind, weil die Geisteskranken von uns vergewaltigt werden, und wir sie daran hindern, nach ihrem ethischen Gesetzen zu leben... Jetzt müssen wir den letzten Punkt in unserem Verhältnis zur Geisteskrankheit zu überwinden trachten.“
Der Jude Wieland Herzfelde in „Die Aktion“ 1914.



23 Seite aus dem Ausstellungskatalog *Entartete Kunst*, München 1937. Abbildung oben: Paul Klee, *Die Heilige vom inneren Licht* 1921, 122. Farblithographie

überraschte das viele moderne deutsche Künstler, da sie ihre Arbeit nie politisch aufgefaßt hatten. Erst 1937, als die Regierung in der Ausstellung *Entartete Kunst* einen Überblick über ihre politischen Anwürfe gegen den sogenannten »Kunstbolschewismus« vorführte, konnten auch die im Exil lebenden modernen Künstler die ihnen aufgezwungene politische Konfrontation nicht mehr ignorieren, zumal einige der auffälligsten politischen Bedeutungen, die in der Ausstellung modernen Werken zugeschrieben wurden, sich nicht leugnen ließen. Das politische Programm der Ausstellung wurde im offiziellen Führer so zusammengefaßt:

»Was will die Ausstellung »Entartete Kunst«? ...

Sie will die gemeinsame Wurzel der politischen Anarchie und der kulturellen Anarchie aufzeigen, die Kunstentartung als Kunstbolschewismus im ganzen Sinne des Wortes entlarven.

Sie will die weltanschaulichen, politischen, rassistischen und moralischen Ziele und Absichten klarlegen, welche von den treibenden Kräften der Zersetzung verfolgt wurden.«¹⁰⁷

Die antikommunistische Tendenz des Programms entsprach dem gleichzeitigen Konfrontationskurs der deutschen Außenpolitik gegenüber der Sowjetunion.

In der Ausstellung *Entartete Kunst* war Klee mit siebzehn Werken vertreten: fünf Ölbildern, neun Aquarellen und drei Graphiken.¹⁰⁸ Wie weit er sich vor 1933 in der Öffentlichkeit durchgesetzt hatte, wurde deutlich, als die anschließenden Beschlagnahmen moderner Kunst in öffentlichen deutschen Sammlungen und Museen nicht weniger als 102 Werke von ihm zutage förderten. In der thematischen Anordnung der Ausstellung erschienen seine Bilder unter den Kategorien Verworfenheit und Geisteskrankheit. Das Gemälde *Sumpfliegende* 1919, 163 hing an einer für den Dadaismus reservierten Wand.¹⁰⁹ Parteibeamte müssen diesen Titel für ein unfreiwilliges Eingeständnis des Malers gehalten haben, daß er tatsächlich aus dem »Kunst-Sumpf« kam und daß seine Kunst zu der von ihnen verurteilten »Sumpfkultur« gehörte. Im offiziellen Führer (Abb. 23) war Klees Lithographie *Die Heilige vom inneren Licht* 1921, 122 neben dem Bild eines Geisteskranken abgedruckt und kommentiert:

»Zwei »Heilige«!!

Das obere heißt »Die Heilige vom inneren Licht« und stammt von Paul Klee.

Die untere stammt von einem Schizophrenen aus einer Irrenanstalt. Daß diese »Heilige Magdalena mit Kind« immer noch menschenähnlicher aussieht als das Machwerk von Paul Klee, das durchaus ernst genommen werden wollte, ist sehr aufschlußreich.«¹¹⁰

Mit derlei Assoziationen wurde Klee auf die ambivalente Analogie zwischen moderner Kunst und Geisteskrankheit festgelegt, die seit Ende des 19. Jahrhunderts sowohl ein konventioneller Vorwurf antimodernistischer Kritiker als auch ein modernistisches Ideal kultureller Erneuerung gewesen war. Klee selbst hatte sich

diesem modernistischen Ideal angeschlossen, als er in seiner Rezension der Doppelausstellung der *Neuen Künstlervereinigung München* und des *Blauen Reiters* in der Münchner Galerie Thannhauser im Dezember 1911 für die Schweizer Kulturzeitschrift *Die Alpen* schrieb:

»Es gibt nämlich auch noch Uranfänge von Kunst, wie man sie eher im ethnographischen Museum findet oder daheim in der Kinderstube... Parallele Erscheinungen sind die Zeichnungen Geisteskranker, und es ist also auch Verrücktheit kein treffendes Schimpfwort [gegen die »neuen Bestrebungen«].«¹¹¹

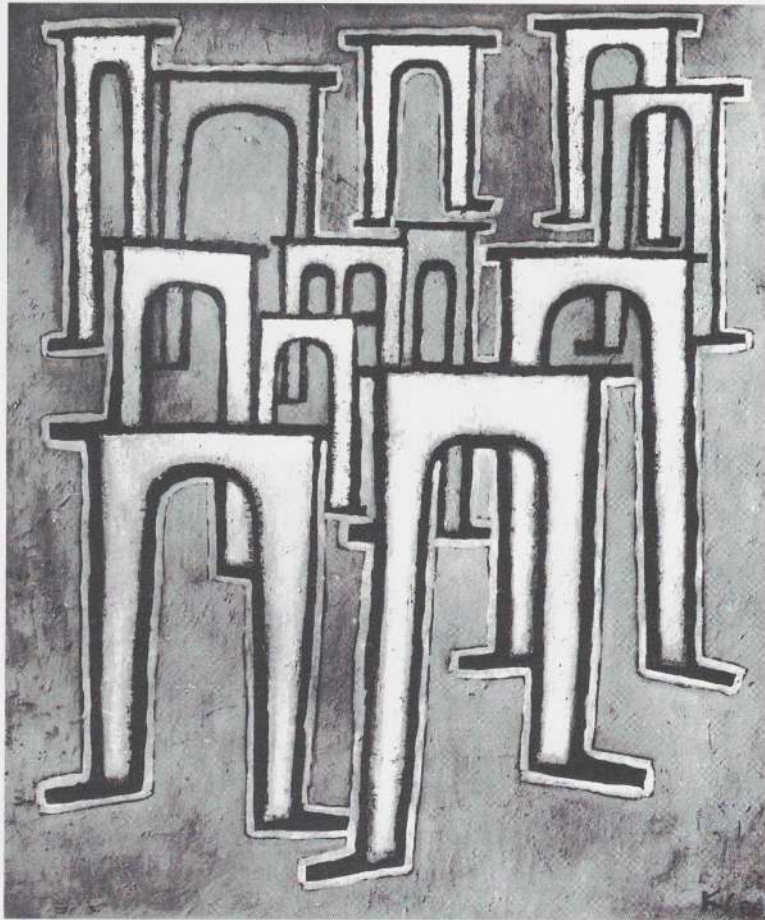
Wenn also die Nationalsozialisten Klees Bilder im Ausstellungs-Führer der Kunst Geisteskranker gegenüberstellten, griffen sie seine künstlerische Position nicht grundlos an. Das Bild war über einem Zitat aus Wieland Herzfeldes Artikel »Ethik der Geisteskrankheit« reproduziert, der die modernistische Bejahung der Geisteskrankheit als Ruf nach Freiheit aussprach:

»Der Besessenen wahnsinniges Reden ist die höhere Weltweisheit, da sie menschlich ist... Warum haben wir diese Einsicht gegenüber der Welt des freien Willens noch nicht gewonnen?«¹¹²

Der Artikel war im April 1914 in *Die Aktion* erschienen. Beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte diese Zeitschrift, herausgegeben von dem linken Autor Franz Pfemfert, eine entschiedene, wenngleich verkappte Stellung gegen den Krieg bezogen. Als Pfemfert sich von der Zensur bedroht sah, war er dazu übergegangen, seine politische Opposition durch eine scheinbar unparteiische Redaktionslinie kundzutun, die darin bestand, unablässig Werke moderner Kunst, vornehmlich aus dem feindlichen Ausland, zu reproduzieren, als Medium wortlosen Beharrens auf seinen internationalistischen und pazifistischen Überzeugungen. Herzfelde war noch entschiedener aufgetreten. Unzufrieden mit der Beschränkung auf modernistische kulturelle Opposition, trat er 1918 zunächst der dadaistischen Protestbewegung bei und dann der Kommunistischen Partei. Klee seinerseits hatte seit 1917 an Dada-Ausstellungen teilgenommen. So war der politische Kontext, in den die Nationalsozialisten sein Bild stellten, durchaus treffend. Zielbewußt griffen sie auf die politische Radikalisierung der modernen Kunst im Ersten Weltkrieg und in der Nachkriegszeit zurück und übergingen geflissentlich die Tatsache, daß nach der Festigung der Weimarer Republik um 1924 viele moderne Künstler, unter ihnen auch Klee, ihren ursprünglichen Radikalismus in dem Maße aufgegeben hatten, wie sie sich der »Weimarer Kultur« anschlossen. Jetzt wurde die »Weimarer Kultur« insgesamt auf die revolutionäre politische Rhetorik ihrer Anfänge festgelegt.

DIE MODERNE KUNST WIRD ANTIFASCHISTISCH

Was Klee in Bern von den Münchner Ausstellungen des Jahres 1937 erfuhr, und wie er gegebenenfalls darauf reagierte, ist nicht bekannt,¹¹³ doch fallen die Ausstellungen zeitlich mit einer neuen, intensiven Arbeitsanstrengung trotz angeschlagener Gesundheit zusammen. Lily Klees



24 Paul Klee. *Revolution des Viaductes* 1937, 153 (R 13). Öl auf Leinwand, 60x50 cm. Hamburger Kunsthalle

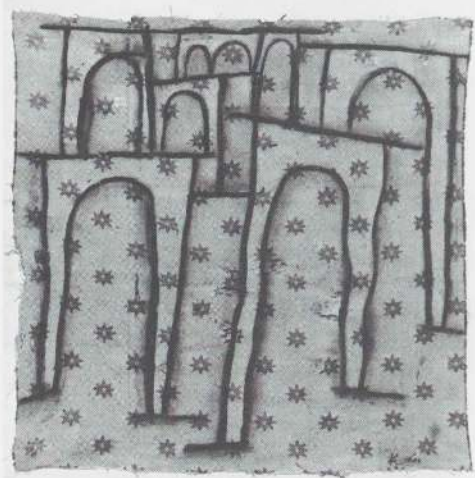
erster Bericht über den plötzlichen Wiederanstieg von Klees Produktivität nach der teilweisen Genesung von seiner schweren Krankheit, ein Wiederanstieg, der bis Mai 1940, also bis fast zum Ende, dauern sollte, ist am 8. Juli 1937 an Will Grohmann gerichtet:

»[Klee] hat wieder eine seiner ganz schöpferischen Epochen. Auch eine »Zeichenperiode« tritt auf. Er sitzt abends bis 11 Uhr u[nd] Blatt für Blatt fällt zu Boden wie einst. Seltsam. Dabei ist er [Einfügung: doch] noch [gestrichen: längst; Einfügung: immer] nicht wieder ganz gesund, steht dauernd unter ärztlicher Kontrolle. ... »Er liest Silone, Fontamara.«¹¹⁴

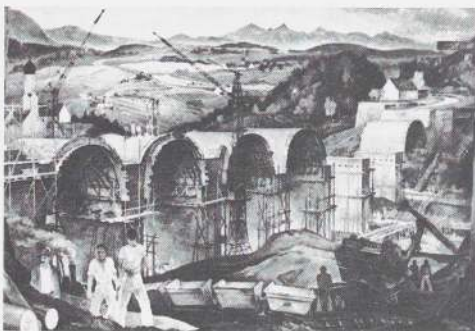
Es wäre eine komplexe Aufgabe, die unterschiedlichen Beweggründe zu erforschen, die Klee zu diesem ebenso überstürzten wie entschlossenen Beginn einer neuen und anhaltenden »Periode« seiner Kunst veranlaßten und die Form bestimmten, die sie annahm. Daß er den berühmtesten antifaschistischen Roman seiner Zeit las, verfaßt von einem prominenten Autor, der sich der Volksfront angeschlossen hatte, kann nicht ohne Bedeutung sein. Jedenfalls stellte Klee sein neues Werk in eine modernistische Kunstszene, die endlich von den politischen Ereignissen aufgerüttelt wurde, die ihn betroffen hatten. Als Antwort auf die öffentliche Unterdrückung der modernen Kunst durch die deutsche Regierung griffen internationale Kritiker, die die moderne Kunst unterstützten, die Kunstpolitik der Nationalsozialisten

immer unverhohlener an. Die spektakuläre Ausstellung *Entartete Kunst* lenkte ihre Aufmerksamkeit von der gleichzeitigen, jedoch stetigeren und daher weniger dramatischen Unterdrückung der modernen Kunst in der Sowjetunion ab. Die daraus folgende politische Einseitigkeit ihrer Reaktion paßte der Volksfront-Politik deutscher linker Intellektueller und Künstler ins Konzept, die im Exil in Frankreich und England die Sache der modernen deutschen Kultur gegen Hitler führten.

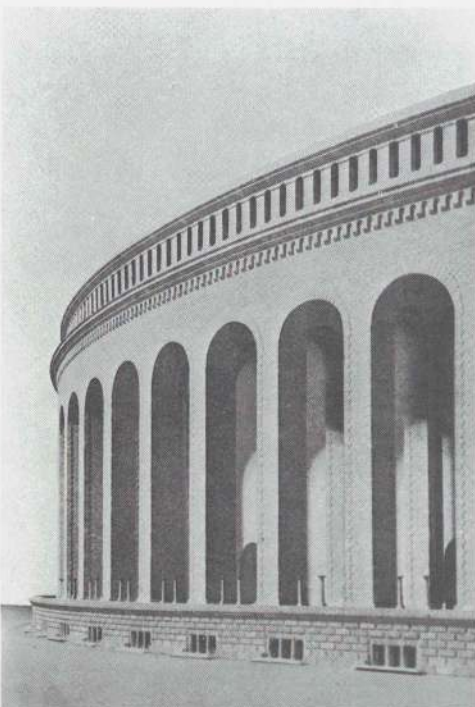
Die neue antifaschistische Stoßrichtung der modernen Kunst wurde von Christian Zervos unterstützt, dem Herausgeber der französischen Kunstzeitschrift *Cahiers d'Art*, die die Künstler der Pariser Schule sowie Klee und andere von Kahnweiler vertretene Künstler aus dem Ausland vorstellte. In der letzten Nummer des Jahres 1936 sowie der ersten von 1937, die im März oder April, noch vor der Eröffnung der Münchner Ausstellungen, erschien, hatte Zervos in einem zweiteiligen Aufsatz mit dem Titel »Reflexionen über den Versuch einer gelenkten Ästhetik«¹¹⁵ die Unterdrückung der modernen Kunst in Deutschland im Dritten Reich angeklagt. Der Titel hätte eine polemische Darstellung der nationalsozialistischen Kunst erwarten lassen, aber der Aufsatz bot eine Verteidigung der modernistischen Tradition gegen die grundsätzlichen Vorwürfe der deutschen Kunstverwaltung, so wie Zervos sie verstand. Er begegnete ihnen mit der Behauptung, Kunst oder Poesie seien nicht an gesellschaftlichen oder politischen Belangen zu messen, zumindest



25 Paul Klee. *Brückenbogen treten aus der Reihe* 1937, 111 (P11). Kohle und Röteln auf Tisch Tuch auf Papier, 42,6x42 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York



26 Carl Theodor Protzen. *Brücke in der Hölledau*. Ausgestellt 1940. Standort unbekannt



27 Albert Speer (1905–1981). Entwurf für das Deutsche Stadion in Nürnberg, 1936–1937

nicht zum gegenwärtigen Zeitpunkt. Er erhob moderne Künstler hoch über das Laienpublikum als Eingeweihte, deren individuelle Phantasie grundsätzlich nicht nach solchen Gesichtspunkten zu beurteilen sei. Negative, destruktive Eigenschaften überwogen in diesem Begriff einer Avantgarde. Zervos nahm für Künstler das Privileg in Anspruch, nichts hinzunehmen, alle Werte zu hinterfragen, alle Sicherheit hinter sich zu lassen, in immer neue Gebiete vorzustoßen. Diese Feststellungen liefen auf ein subversives Ideal hinaus, vorgebracht mit bemerkenswerter Unsicherheit über den Beitrag der modernen Kunst zur zeitgenössischen Kultur. Sie unterschieden sich von der Selbstgewißheit der früheren Tradition der Moderne, wo Künstler wie Kandinsky, Marinetti und Malewitsch auf den Druckseiten ihrer kategorischen Texte eine neue Vision der Welt, die Ankündigung eines neuen Zeitalters für sich beanspruchten hatten. Für Zervos dagegen brachte jeder künstlerische Fortschritt seit dem Kubismus Zweifel und Risiko. Er verteidigte die Herausforderung, mit der die destruktive Mentalität der Moderne allen konservativen Forderungen nach Neufestsetzung von Werten gegenübertrat.

Der kritischste politische Test für diese Haltung war deren Beziehung zu den Interessen der von Zervos so genannten »Massen«. Ihnen gerecht zu werden, war das entscheidende politische Argument sowohl des deutschen als auch des sowjetischen totalitären Regimes gewesen. Auf dem Nürnberger Parteitag im September 1933 hatte Hitler behauptet, jetzt könne zum ersten Mal das Volk die Entwicklung der für es selbst geschaffenen Kunst bestimmen, und seit 1932 hatten die gesteuerten Diskussionen der sowjetischen Kunstverwaltung auf die Errungenschaft einer vom Proletariat geforderten Kunst gezielt. Zervos nahm die nationalsozialistische Doktrin, die staatlich geförderte Kunst entspreche dem Bedürfnis der Massen, für bare Münze.¹¹⁶ Und so erging sich sein Artikel in teils zornigen, teils melancholischen Zurückweisungen für das Volk, das er entschieden von den Werten ausschloß, die die moderne Kunst zu bieten hatte. Die Trennung als solche gehörte zum ursprünglichen Selbstverständnis der Avantgarde, aber die Resignation, mit der der Herausgeber der führenden Pariser Kunstzeitschrift der damaligen Zeit sie sich zu eigen machte, bestätigte einen allgemeinen Rückzug der modernistischen Tradition von dem expansiven Selbstvertrauen, mit dem sie nach dem Ersten Weltkrieg durchgesetzt worden war. Vergessen waren die anfänglichen Erwartungen, eines Tages könne abstrakte Kunst zur Kunst für alle werden, die Unmittelbarkeit ihres Ausdrucks werde ihr schließlich das Verständnis einer Mehrheit sichern. Zwischen 1917 und 1919 hatte diese Hoffnung in dem Ideal einer revolutionären Kunst politische Gestalt angenommen, vor allem in der Sowjetunion.

In Zervos' Verteidigung der modernen Kunst waren derartige Ideale aufgegeben. Und doch, in einer utopischen Projektion des avantgardistischen Führungsanspruchs, hielt er verzweifelt an einer revolutionären Perspektive fest:

»Und wir stellen die Frage: soll man die Massen nicht immer wieder anfeuern, sie unaufhörlich

mit der Idee der Revolution erfüllen, einer Idee, die uns lehrt, frei von Furcht zu sein, die die geistigen und sozialen Grundlagen stärkt, die Augen öffnet und den Geist schärft auf dem Weg ins Unbekannte? ... Das stellen wir uns unter Revolution vor, darin liegt ihr Interesse für uns.«¹¹⁷

In Zervos' Argumentation wurde der Begriff »Revolution« allen politischen Gehalts entkleidet, einigen wenigen vorbehalten, um ihn an die Massen weiterzugeben, fixiert auf unbestimmte Ansprüche des Künstlers als Führer einer Expedition ins Unbekannte. In den nächsten beiden Nummern präsentierte der Herausgeber der *Cahiers d'Art* seinen Lesern die militant antifaschistische Haltung Picassos, des anerkannten Führers der modernen Malerei. Die gesamte Sommerausgabe war Picassos *Guernica* gewidmet, das soeben im spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung gezeigt worden war, um damit die Bombardierung der baskischen Stadt durch die Deutschen anzuprangern. Mit poetischen Worten beschwor Zervos Picassos Arbeit an diesem Gemälde als spontanen Gefühlsausbruch, als existentiellen politischen Akt, als magischen Angriff auf Franco.¹¹⁸ Hier wurde der einzelne Künstler mit dem historischen Gegengewicht zu den von Massen und Diktatoren gleichermaßen verursachten politischen Katastrophen beladen. Wenn Klee dieses Heft gelesen haben sollte, so mag er sich an seine eigene, zurückhaltendere Reaktion auf Hitlers Machtergreifung in seinem Brief an Will Grohmann vom 31. Januar 1933 erinnern haben.¹¹⁹ Dort hatte er die historische Bedeutung seiner Zeichnungen in eine ferne Zukunft projiziert, wenn Hitler längst vergessen wäre. Jetzt stellte Zervos Picasso in einer ähnlichen Auseinandersetzung dar, aber in gleichzeitiger Aktualität und mit dem Anspruch auf Sieg, nicht nur auf Überleben.

Eine Postur wie diese ermöglichte es vielen modernen Künstlern, antifaschistisch aufzutreten, ohne dabei die gewohnten Grenzen ihrer nichtaktivistischen, unpolitischen Kultur zu überschreiten. Klee, über den die *Cahiers d'Art* in den vorangegangenen Jahren mehrere Aufsätze gebracht hatten¹²⁰ und der über die Pariser Ausstellungen des Jahres 1937 gut unterrichtet war¹²¹, schloß sich dieser Bewegung bis zu einem gewissen Grad an. Auch er übernahm jene großförmigen, kryptomythischen Figurationen, die Künstler wie Jacques Lipchitz, André Masson, Max Ernst, Yves Tanguy, Joan Miró und Henry Moore vortrugen. Zusammen mit diesen Künstlern beteiligte er sich an der neuen, ambivalenten bildnerischen Kultur des Modernismus, voll düsterer Schicksalsfaszination, die historisch mit dem Niedergang der Demokratie in Europa, der Wirtschaftskrise, dem Aufstieg des Faschismus und dem spanischen Bürgerkrieg zusammenfiel. In dieser bildnerischen Kultur ging es nicht darum, eine moderne politische Ikonographie als Antwort auf die totalitäre zu entwerfen, wie sie die Regierungen Deutschlands, Italiens und der Sowjetunion, besonders bei der Pariser Weltausstellung im Sommer 1937, vorstellten. Doch im Laufe des Jahres traten einige Künstler mit politischen Gegenbildern des Modernismus hervor: Lipchitz schuf

Prometheus, Ernst den *Hausengel*, Marc Chagall *Revolution*. Klee, stets bedacht, mit der modernistischen Bewegung Schritt zu halten¹²², leistete seinen Beitrag zu dieser Ikonographie mit dem Gemälde *Revolution des Viaductes* 1937, 153 (R 13) (Abb. 24).

REVOLUTION DES VIADUCTES

Revolution des Viaductes ist Klees am langwierigsten erarbeitetes Bild aus dem Jahre 1937. Das Bild ist das letzte in einer Folge von nicht weniger als fünf Versionen und Variationen eines Themas, das ihn besonders interessiert haben muß.¹²³ Doch obgleich es die letzte, endgültige Fassung ist, wurde es zu Klees Lebzeiten nie ausgestellt.¹²⁴ Eine ganze Reihe späterer Kommentatoren hat dem Bild politische Bedeutung zuerkannt, aber alle gründeten ihre Interpretationen auf die Voraussetzung, der Aufbruch des Viadukts durch die einzelnen Bögen, die ihre eigenen Wege gehen, sei negativ zu bewerten und stelle eine Bedrohung durch totalitäre Massenbewegungen dar.¹²⁵ Sie fragten allerdings nicht, welchen politischen Gedanken Klee gerade zu diesem Zeitpunkt zum Ausdruck bringen wollte und wie er den Begriff der Revolution, den er durch viele Jahre hin reflektiert hatte, hier meinte.

Die Komposition beruht auf dem Gegensatz zwischen dem horizontalen Pfad des Viadukts, dessen Zerbrechen die beabsichtigte horizontale Bewegung unmöglich macht, und der vertikal betonten Tiefenperspektive, in der die abgetrennten Bögen, im Raum verteilt, aus dem Hintergrund auf den Betrachter zumarschieren. Eine frühere Fassung trägt den Titel *Brückenbogen treten aus der Reihe* 1937, 111 (P 11) (Abb. 25). Beide Titel formulieren die Auflösung der Architektur sowohl anthropomorph als auch politisch. »Aus der Reihe treten« ist ein eindeutig militärischer Ausdruck, der die feste Brückenkonstruktion mit einer Soldatenformation vergleicht. Die Bedeutung des Begriffes »Revolution« ist politisch sowohl offensichtlicher als auch undeutlicher, wenn man die ideologischen Schwankungen bedenkt, denen er zu diesem Zeitpunkt in Klees Laufbahn unterworfen war. Aus demselben Grund ist der Begriff hier aber auch um so bemerkenswerter, als er nach der *Haus-Revolution* von 1933 nur noch dieses eine Mal in Klees Œuvre-Katalog begegnet. Und da das Bild das Endergebnis sorgfältig vorangetriebener Variationen ist, liegt die Vermutung nahe, daß Klee hier sein lebenslanges Interesse für die politische Idee der Revolution noch einmal einer ernsthaften Revision unterzog.

Die beiden letzten Fassungen erinnern an die neorömischen Bögen und Viadukte der neuen nationalsozialistischen Architektur, vor allem der Brücken des weithin publizierten Bauprogramms für Autobahnen (Abb. 26),¹²⁶ die so deutlich auf eine »organische« Monumentalisierung der deutschen Landschaft zielten. In Albert Speers Entwurf für das Deutsche Stadion in Nürnberg aus den Jahren 1936–1937 (Abb. 27),¹²⁷ das 400 000 Zuschauer fassen sollte, wird die hohe Bogenreihe in der Außenmauer zum Ausdruck der zugrundeliegenden Ideolo-

gie. Die Einfassung durch diese Bögen sollte die Volksmassen in einer Form umfassen; die Oberfläche der Bögen aus grobbehauenen Natursteinquadern erweckt die Vorstellung mühsamer Handarbeit zahlloser Steinmetzen. Beide Bilder Klees wirken wie formale Umkehrungen solcher Architektur und ihrer Ausdrucksfunktion für die nationalsozialistische Ideologie einer homogenen Volksgemeinschaft. Die Wirkung mag karikaturistisch sein, doch der Formvorgang, der ihr zugrunde liegt, beruht auf der Vorstellung einer »Bildarchitektur«, die für Klees bildnerisches Denken zentral war. In einem undatierten Nachtrag zu seiner *Bildnerischen Formlehre* von 1921–1922 hatte er im Kapitel »Subjektive Raumlehre. Der wandernde Augenpunkt« eine grundsätzliche ästhetische Unterscheidung zwischen Architektur und Malerei getroffen. Diese Unterscheidung folgte aus seiner Vorstellung einer dynamischen Bildbetrachtung, bei der das Auge über die gemalte Oberfläche wandern und ständig den perspektivischen Blickpunkt wechseln soll, im Gegensatz zum statischen Aufbau der Architektur im Raum:

»Bedingte und [i. e. versus] freie Bewegungsmöglichkeit. Man kann wohl sagen, eine rein dynamische Architektur gibt es nicht, und man muß hier die leisesten nach jenseits führenden Züge wichtig nehmen. Man müßte den Schein für das Wesen nehmen... / Wir müssen daher architektonische Werke auf das rein statische Gebiet und auf ein statisches Gebiet, das sich dem Dynamischen mehr oder weniger zuneigt, verlegen. Also höchstens: auf das statisch-dynamische Zwischengebiet.

Auf mehr ideellen Gebieten der Kunst, wie Malerei, ist natürlich die größere Beweglichkeit, ein richtiger Wechsel vom Statischen ins Dynamische, möglich.«¹²⁸

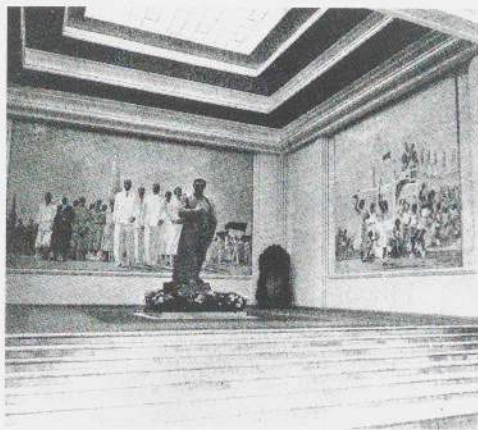
In Klees menschenbezogenem, individualisiertem Prinzip einer dynamischen, variablen Komposition, das seinem Konzept der »Bildarchitektur« seit seinem ersten Bauhaus-Kurs von 1921 zugrunde gelegen hatte, war die Bedeutung selbstbestimmter Unabhängigkeit mitgegeben.

»Was tun? Fühlen wir uns ein, die wir doch selber Gebäude sind, die auf kleinem Fuß stehen müssen und nicht fallen dürfen. Was tun wir, um nicht zu fallen? Was tun wir, wenn es nicht gelang, durch abwägendes Verschieben der Gewichtsteile in uns (im kleinen) die statische Ruhe herzustellen? Wir bewegen zunächst ein Bein (Vergrößerung der Basis) und vielleicht bald darauf das andere. Und schließlich gehen wir, das erleichtert den Ausgleich. Wir wurden bewegte Form und empfanden eine Erleichterung.«¹²⁹

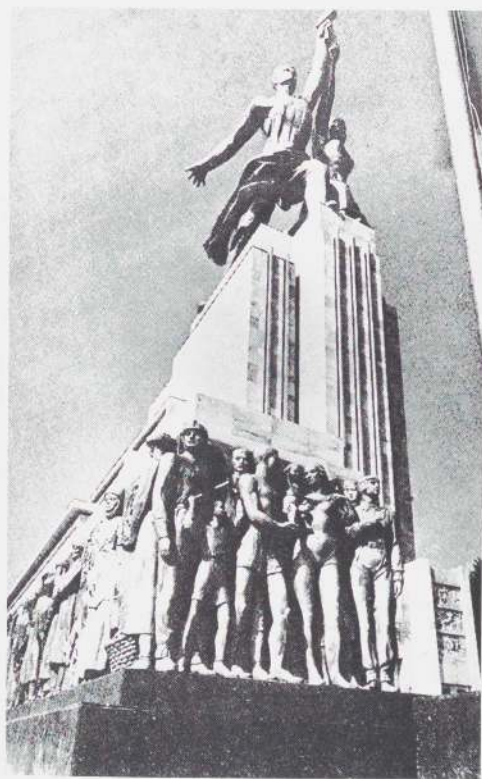
In *Revolution des Viaductes* ist es eben dieser durchdachte, humanisierte Umgang mit der abstrakten Form, der die nationalsozialistische Stereotypie zerbricht. Die gleiche Größe der einzelnen Bögen, die ein Brückenbau erfordert, wird verwandelt in individuelle Differenzen vom größten zum kleinsten, die sowohl den Raum vertiefen als auch zeigen, daß jedes vorgebliche Brückenglied tatsächlich einzigartig ist.¹³⁰



28 Max Lingner (1888–1959). 1. Mai 1935. Veröffentlicht in: *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*, 1935



29 Boris Jofan. Wandbild in der Eingangshalle des Sowjetischen Pavillons, Weltausstellung Paris 1937



30 Boris Jofan. Relief, Sowjetischer Pavillon, Weltausstellung Paris 1937

Die Komposition gründet sich auf die traditionelle Ikonographie der frontal aus dem Bild marschierenden Arbeitermasse, die Klee vierundzwanzig Jahre zuvor mit seiner satirischen Zeichnung *Kriegerischer Stamm* (Abb. 3) für die Avantgarde adaptiert hatte. Das Motiv selbst erinnert an den Viadukt, auf dem die afrikanische Importrevolution in Heines *Simplicissimus*-Karikatur (Abb. 4), dem Vorbild für Klees frühere Zeichnung, abläuft. So bestätigt die ikonographische Herkunft der Komposition die politische Brisanz des Titels. Es ist, als hätte Klee seine visuelle Erinnerung an jene Arbeiter, die »in Reihen schliefen, zum Teil aufrecht sitzend, ..., an die Revolution erinnernd«, wie er sie 32 Jahre vorher in einem Brief aus Paris an Lily Klee niedergeschrieben hatte, neu belebt.

Doch worin lag die Bedeutung von *Revolution des Viaductes* im Jahre 1937, wenn man die ideologische Zweideutigkeit des Begriffs Revolution zum damaligen Zeitpunkt von Klees Laufbahn in Rechnung stellt? Erst 1935 war die Ikonographie von Steinlens Titelseite für die *Internationale* von dem deutschen kommunistischen Exil-Künstler Max Lingner, der in Paris arbeitete, in seiner Pinselzeichnung *1. Mai 1935* (Abb. 28) für die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* übernommen worden und drückte hier die neue kommunistische Strategie der Volksfront aus. Klees wohlverprobte historische Vorsicht hinderte ihn allerdings an einer derart eindeutigen Bekundung politischen Einverständnisses. Das Thema war bereits zwei Jahre nach der Gründung der Volksfront visuell kompromittiert. 1937 erschien in Paris das Schema der vorwärts marschierenden Massen als Träger des Revolutionsgedankens in Jofans Sowjetischem Pavillon auf der Weltausstellung adaptiert – oder pervertiert – zum Ausdruck stalinistischer Konformität (Abb. 29). In dem Wandgemälde der Eingangshalle marschieren die Vertreter der sowjetischen Gesellschaft in feierlicher Kleidung in einer perspektivisch gestaffelten Parade vorwärts auf einer Achse zwischen dem geplanten Palast der Sowjets mit seiner gigantisch gemalten Lenin-Statue und der vor dem Bild selbst stehenden Statue Stalins, wie um anzuzeigen, daß die Figuren ihm sogar aus dem Bild heraus zu folgen bereit sind. Außen wurde die ausdrucksvolle Vorwärtsbewegung von Jofans Architektur personifiziert in einem weitläufigen Relief, das den gesamten Sockel bedeckt (Abb. 30) und das sowjetische Volk zeigt, das in enger Formation mit dem Gebäude voranrückt, flankiert von schützenden Soldaten. Sowohl im Relief als auch im Gemälde marschieren die vorrückenden Massen nicht spontan, sondern werden geführt. Ihr totalitärer Konformismus, verstärkt noch durch den individuellen Ausdruck begeisterter Zustimmung, verbindet die sozialistische und die militaristische Bedeutung der Ikonographie, die in Menzels und Steinlens Versionen der vorwärtsdrängenden Massen sich noch unterscheiden lassen (Abb. 6, 7).

Wenn die negative Bewertung des Themas in Klees Bild durch die meisten der späteren Interpreten, die es als Darstellung totalitärer Massenbewegungen auffassen, sich auf solche Bilder berufen würde, befände sie sich allerdings im Widerspruch zur gleichzeitigen Auffassung von der konsolidierenden Funktion sowohl der

Architektur in der nationalsozialistischen als auch in der sowjetischen Ideologie. Klees konservative Interpreten können nicht beides gleichzeitig behaupten. *Revolution des Viaductes* als ein Bild des Totalitarismus zu sehen, ist unangebracht, denn für die totalitäre »Ästhetisierung der Politik«, wie Walter Benjamin sie 1935 nannte¹³¹, ist die Konformität der Massen mit der Architektur grundlegend. Und deshalb enthält die Sorgfalt, mit der Klee jeden einzelnen seiner Bögen in Größe, Proportion, perspektivischer Darstellung und räumlicher Anordnung individuell gestaltet hat, einen Widerspruch gegen das totalitäre Schema. Zweifellos trägt auch der Modus der Satire, in dem das Bild zu lesen ist, zu dieser Widerspruchsbedeutung bei, getreu der ursprünglichen, geschichtssatirischen Absicht Klees in seinen Werken von 1905, jenem Jahr, da er zum ersten Mal einer Revolution gegenüberstand. Die politische Aussage des Bildes entspricht Zervos' trotziger Bestimmung einer revolutionären Berufung der künstlerischen Avantgarde im Namen der subversiven Möglichkeiten von Kultur, und nicht dem Ideal der Volksfront, das Lingners Zeichnung propagiert. Trotzdem reklamierte Klee damit den Begriff der Revolution von der nationalsozialistischen Ideologie, an die er ihn 1933 abgetreten hatte.

1939: DAS VERGEBLICHE EINBÜRGERUNGSGESUCH

Nach *Revolution des Viaductes* kehrt der Begriff »Revolution« in keinem Titel von Klees Werken wieder. Und in seiner Erklärung an die Schweizer Einwanderungsbehörden vom Juli 1939 übernahm er schließlich den Terminus in seiner von den Nationalsozialisten angeeigneten Bedeutung. Einen Überzeugungswandel bedeutete das nicht, vielmehr war es eine Reaktion auf die politischen Umstände, denn auch in dem von Klee für sein Exil gewählten Heimatland wurde der Begriff »Revolution« in seiner ursprünglichen Bedeutung gegen ihn verwandt.

Klee war zwar in der Schweiz geboren, doch als Sohn eines deutschen Staatsbürgers war er deutscher Staatsangehöriger. So kehrte er 1933 als ausländischer Einwanderer in die Schweiz zurück. Man hatte ihm die deutsche Staatsbürgerschaft nicht aberkannt,¹³² im Unterschied zu Künstlern wie George Grosz, die das Regime offen kritisierten. Klee reichte bald sein Einbürgerungsgesuch ein, doch wurde es aufgrund des sogenannten Berlin-Abkommens vom 4. Mai 1933 abgelehnt,¹³³ nach dem deutsche Staatsbürger erst dann um das Schweizer Bürgerrecht einkommen durften, wenn sie fünf Jahre »ununterbrochen und mit Erlaubnis« in der Schweiz gelebt hatten. Klee fand sich damit ab, diese Zeit abzuwarten, und beauftragte zugleich seinen Anwalt Fritz Trüssel aus Bern, sein Einbürgerungsgesuch erneut einzureichen, was dieser am 24. April 1939 tat.¹³⁴ Am 11. Juli 1939 wurde Klee vorgeladen. Bei dieser Gelegenheit gab er die bereits erwähnte Erklärung ab: »Die Lösung meines Dienstverhältnisses in Düsseldorf erfolgte wegen der deutschen Revolution. Da ich vom deutschen Staat nichts mehr zu erwarten hatte, fühlte ich mich frei von den

Bindungen zu diesem Staat und berechtigt zu einem Abbruch dieser Beziehungen.«¹³⁵

So war Klee schließlich bereit, den Begriff »Revolution« der nationalsozialistischen Diktatur wieder zu überlassen. In einer Ironie der Geschichte jedoch hatte die ursprünglich linke Bedeutung des Begriffs seine Bemühungen erschwert, beruflich in der Schweiz Fuß zu fassen. In den dreißiger Jahren brachte in der Schweizer Presse und Öffentlichkeit eine starke konservative Strömung moderne Kunst mit linker Politik in Zusammenhang. Der kulturelle Druck, den die deutsche Regierung – selbst in Friedenszeiten – im Ausland auszuüben verstand, stieß oft auf Sympathien, zumal die »Front«, die starke Schweizer Nationalsozialistische Partei, eine politische Verständigung mit dem nationalsozialistischen Staat ausdrücklich vertrat.

Daß die modernistische Kunst in der Schweiz eine Minderheit darstellte, wurde 1936 klargestellt. Von der großen *Nationalen Kunstausstellung*¹³⁶ in Bern vom 17. Mai bis 12. Juli wurde sie ausgeschlossen, wodurch Klee die Möglichkeit verlor, in seiner eigenen Stadt als Künstler von nationaler Bedeutung wahrgenommen zu werden. In der Ausstellung *Zeitprobleme der Schweizer Malerei und Plastik*¹³⁷, die vom 13. Juni bis 22. Juli im Kunsthaus Zürich in ausdrücklicher Opposition gegen die nationale Ausstellung in Bern stattfand, wurde Klee umgekehrt, zusammen mit Arp und Le Corbusier, als einer der drei international führenden Vertreter der Schweizer Avantgarde-Malerei herausgestellt. Mit offener politischer Ironie charakterisierten die *Luzerner Nachrichten* beide Ausstellungen:

»Am 13. Juni hat das Kunsthaus Zürich eine Ausstellung eröffnet, die jene jungen Kräfte zusammenfassen sollte, die an der »Nationalen« in Bern nichts zu suchen hatten. Bekanntlich stellt die »Nationale« in Bern die hervorstechendste schweizerische Eigenart, den Wirklichkeitsinn, in den Vordergrund. Träumer wie die Surrealisten und Konstrukteure wie die Anhänger der abstrakten Kunst ließ sie links liegen. Diese »linksliegenden«, diese Revolutionäre der Kunst, hat nun die Zürcher Ausstellung zu einer Front versammelt.«¹³⁸

In den folgenden Jahren verhärtete sich die »Konfrontation« zwischen der traditionellen und modernistischen Kunst in der Schweiz immer mehr. So schrieb der Kunstkritiker des *Observateur de Genève* am 15. September 1937 über Picassos *Guernica*: »Die Partisanen der künstlerischen Revolution bereiten die politische Revolution vor.«¹³⁹

In dieser Situation unterzog die Sicherheits- und Kriminalpolizei Berns Klees Einbürgerungsantrag einer strengen Überprüfung hinsichtlich der kulturellen und politischen Bedeutung seiner Kunst. Sie forderten ein Gutachten vom Kustos des Berner Kunstmuseums, Conrad von Mandach, an, der Klee vor den Schweizer Behörden gegen die Vorwürfe in Schutz nahm, die in Deutschland zu seiner Entlassung geführt hatten:

»Daß er in Deutschland nicht mehr anerkannt sei, habe seinen Grund darin, weil seine Malerei »jenseits des Faßbaren« liege, er etwas links

eingestellt sei und deswegen seine Kunst als »entartet« taxiert werde.«¹⁴⁰

Indem der Gutachter Klees bekannten Satz »Diesseits bin ich gar nicht faßbar« aus Zahns Monographie von 1920¹⁴¹ paraphrasierte, vermied er jede Stellungnahme zur nationalsozialistischen Kulturpolitik. Doch der Vorwurf der Entartung wurde bald darauf von Schweizer Behörden gegen Klee erhoben. In drei französisch abgefaßten geheimen Berichten vom 31. Oktober, 4. und 9. November 1939 an den Polizeichef des Kantons Bern legte ein ungenannter Polizeibeamter ein Dossier vor, das er aus einem Verhör des Malers und ausgedehnten Befragungen anderer erstellt hatte.¹⁴² Sein Bericht war durchsetzt mit sarkastischen, feindseligen Kommentaren, die keinen Zweifel an seiner eigenen Meinung ließen. Nachdem er seine persönliche Auffassung kundgetan hatte, Klees Extravaganz könnte ihn eines Tages zum Wahnsinn treiben, gab er ein Urteil über Klees Ansehen innerhalb der etablierten Schweizer Kunstgemeinde ab:

»Bekannte Maler unseres Landes fänden Klees neue Richtung für sich selbst unheilvoll. Sollte sie dank der Protektion gewisser zuständiger Persönlichkeiten in unserem Lande Fuß fassen, wäre dies eine Beleidigung gegen die wirkliche Kunst, eine Verschlechterung des guten Geschmacks und der gesunden Ideen der Bevölkerung.«¹⁴³

Schließlich gab der Beamte noch seiner Meinung Ausdruck, Klees Kunst werde von jüdischen Händlern aus lediglich finanziellen Gründen gefördert.

Trotz dieses Berichts erhielt Klee am 19. Dezember 1939, einen Tag nach seinem sechzigsten Geburtstag, die eidgenössische Bewilligung seines Einbürgerungsantrags. Der nächste Schritt war die Zuerkennung des Bürgerrechts durch die Gemeinde Bern. Klee beantragte sie am 15. Januar 1940.¹⁴⁴ Nach weiteren Anhörungen wurde sein Fall zur abschließenden Behandlung auf die Tagesordnung der Gemeinderats-Sitzung vom 5. Juli 1940 gesetzt. Doch eine Woche vor diesem Tag starb er, und so wurde über seinen Fall nicht mehr entschieden.¹⁴⁵

ZUSAMMENFASSUNG

Es bleibt eine offene Frage, ob Klee in *Revolution des Viaductes* die revolutionären Ansprüche der Avantgarde nur vorübergehend wieder aufgriff, veranlaßt von der politischen Konfrontation der Künste in der Folge der Ausstellungen von 1937. Ebenso offen bleibt die Frage, wie weit Klee an dem Übergang von der Konfrontation zur Unentschiedenheit und schließlich zum Pessimismus teilnahm, der in den letzten beiden Jahren vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in der antifaschistischen Kulturszene Westeuropas zu beobachten ist. Vielleicht ist der Widerspruch zwischen dem Bild von 1937 und der Erklärung von 1939 einfach nur ein Zeugnis für die Diskrepanz zwischen künstlerischen Ansprüchen und politischer Wirklichkeit, der kein Künstler entgehen konnte, der, wie Klee, Kunst und Politik aufeinander bezog.

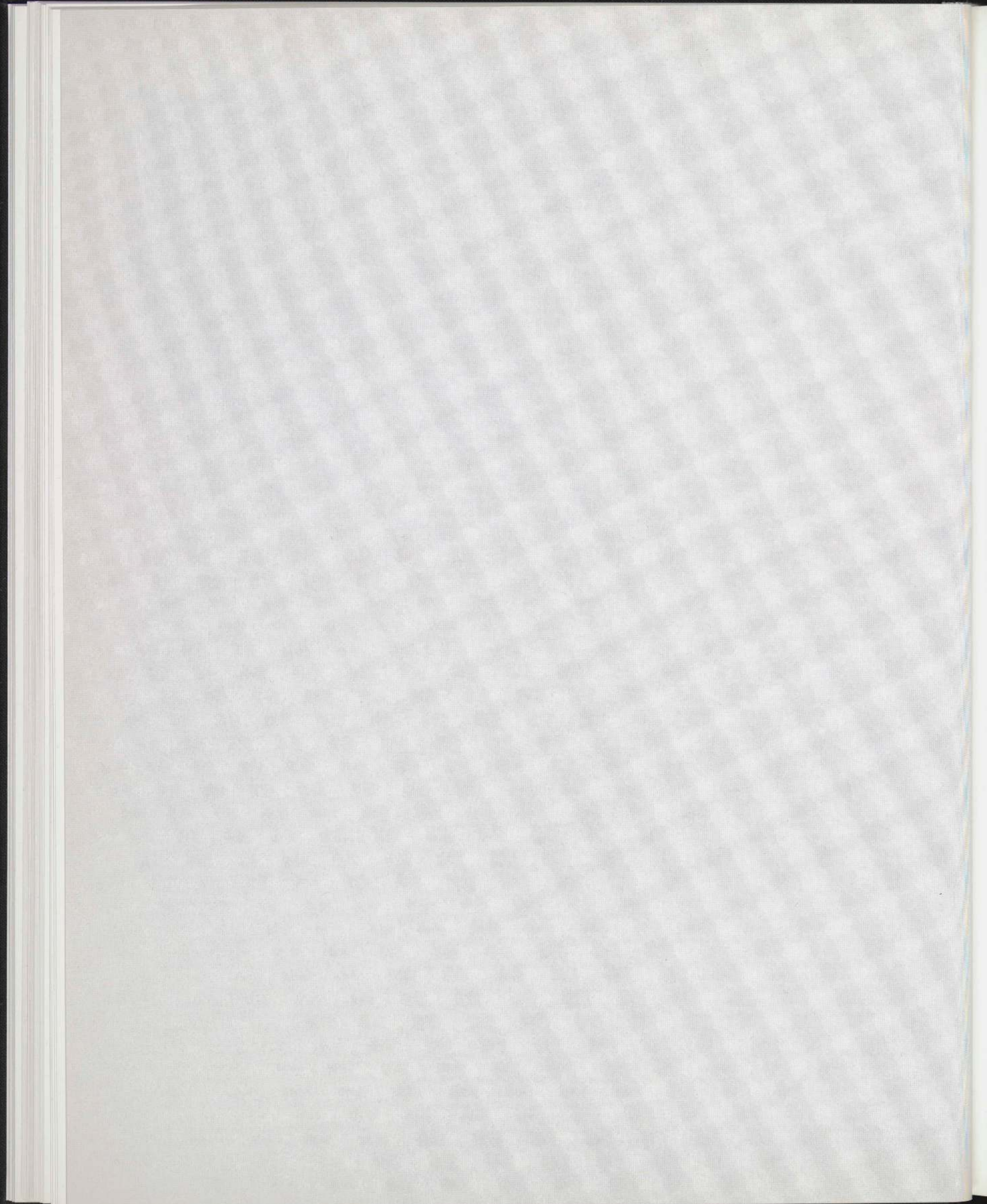
Ich danke Charles Haxthausen, Keith Holz, John Hut-ton, Wolfgang Kersten, Barbara McCloskey, Frances Pohl, Nancy Troy und Joan Weinstein, die den Aufsatz vor der Veröffentlichung kritisch gelesen und mich zu zahlreichen Korrekturen und Zufügungen veranlaßt haben. Einige Abschnitte aus den Kapiteln II und III wurden in weniger ausgearbeiteter Form bereits in meinem Katalog zur Ausstellung *Paul Klee in Exile 1933–1940* (Tokio 1985) veröffentlicht.

Mehrfach zitierte Literatur

- Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963.
- Paul Klee. *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, Christian Geelhaar (Hrsg.), Köln 1976.
- Christian Geelhaar, »Journal intime oder Autobiographie? Über Klees Tagebücher«, in: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883–1922*, Armin Zweite (Hrsg.), München 1979, S. 246–260.
- Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1961.
- Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*, Bern 1976.
- Jürgen Glaesemer, *Paul Klee Handzeichnungen I, Kindheit bis 1920*, Bern 1973.
- Jürgen Glaesemer, *Paul Klee Handzeichnungen II, 1921–1936*, Bern 1984.
- Jürgen Glaesemer, *Paul Klee Handzeichnungen III, 1937–1940*, Bern 1979.
- Will Grohmann, *Paul Klee*, Stuttgart 1954.
- Werner Haftmann, *Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens*, München 1950.
- Charles Werner Haxthausen, *Paul Klee. The Formative Years*, New York und London 1981 (Dissertation von 1976, veröffentlicht mit neuer Einleitung).
- Max Huggler, *Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld und Stuttgart 1969.
- J. O. Kehrl, *Weshalb Paul Klees Wunsch, als Schweizer Bürger zu sterben, nicht erfüllt werden konnte* (Sonderabzug aus dem *Kleinen Bund*, Nr. 6 [5. Januar 1962]), Bern 1962.
- Paul Klee. *Briefe an die Familie 1893–1940*, Felix Klee (Hrsg.), 2 Bände, Köln 1979.
- Paul Klee. *Tagebücher 1898–1918*, Felix Klee (Hrsg.), Köln 1957.
- Paul Klee. *Das Frühwerk 1883–1922*, Armin Zweite (Hrsg.), München 1979.
- O. K. Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt 1981.
- J. Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich: Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963.
- 8 Klee. *Briefe*, I, a. a. O., S. 359, an Lily Stumpf, 1. November 1903.
- 9 Klee. *Briefe*, I, a. a. O., S. 505, an Lily Stumpf, 21. Mai 1905.
- 10 Paul Klee, Ergänzungs-Manuskript zum Tagebuch, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung, S. 22. In dem Auszug, den Klee wenig später für Wilhelm Hausenstein anfertigte und der diesem als Grundlage für sein Buch über Klee diente, lautet die Passage »... nur bedingtes Interesse für Soziales und Politisches«. Als Klee den Grad seines politischen Interesses genau überdachte, hat er in seiner privaten Fassung möglicherweise »sehr« vor »mittelbares« eingefügt, um den künstlerischen Abstand, den er einhielt, stärker zu betonen.
- 11 Haxthausen, a. a. O., S. 103ff., hat als erster diese politischen Neigungen dokumentiert und erörtert.
- 12 Klee. *Briefe*, I, S. 476, an Lily Stumpf, 31. Januar 1905.
- 13 Zu Greiser Phoenix 1905, 36 siehe E. W. Kornfeld, *Paul Klee: Verzeichnis des graphischen Werkes*, Bern 1963, Nr. 17.
- 14 Diese Interpretation der Radierung ist Teil einer geplanten Arbeit über die *Inventionen*, die ich 1984–1985 in einer Reihe von Vorlesungen unter dem Titel »Klee 1905–1906: Vom Sozialismus zur Sozialisation« skizziert habe.
- 15 Haxthausen, a. a. O., S. 108, der jedoch nicht die russische Februar-Revolution als motivierenden Faktor für diesen Pessimismus in Betracht zieht.
- 16 Klee. *Briefe*, I, a. a. O., S. 482, an Lily Stumpf, 19. Februar 1905.
- 17 Klee. *Briefe*, I, a. a. O., S. 489, an Lily Stumpf, 20. März 1905. Haxthausen, a. a. O., S. 136–137, hat diese Bemerkungen auf eine Stelle in Friedrich Hebbels Tagebuch zurückgeführt, die Klee in seiner Ausgabe angestrichen hatte.
- 18 Ebenda.
- 19 H. Gute, A. Th. *Steinlens Vermächtnis*, Berlin 1954, S. 139.
- 20 P. D. Cate und Susan Gill, *Théophile-Alexandre Steinlen*, Salt Lake City 1982, S. 46, Farbtafel 5.
- 21 Ebenda, S. 70.
- 22 Zu diesem Zusammenhang siehe Haxthausen, a. a. O., S. 105–106.
- 23 Klee. *Briefe*, I, a. a. O., S. 507, an Lily Stumpf, Paris, 9. Juni 1905.
- 24 Erich Mühsam, »Revolution«, in: *Revolution*, Nr. 1, Oktober 1913, S. 2.
- 25 *Die kranke deutsche Kunst. Auch von einem Deutschen*, Leipzig 1911.
- 26 Theda Shapiro, *Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society, 1900–1925*, New York 1976, S. 117–118.
- 27 *Die Alpen (Bern)*, Nr. 6, 1912, S. 302, wiederabgedruckt in: *Klee. Schriften*, a. a. O., S. 97–98; siehe auch Werckmeister, a. a. O., S. 125–126.
- 28 Klee. *Briefe*, I, a. a. O., S. 43f., 254, 319, 324, 336, 349, 478.
- 29 *Simplicissimus*, (1904), Nr. 4, 19. April 1904, S. 31.
- 30 Dieses Schema findet sich in Giuseppe Pellizzas *Der vierte Stand, 1896–1901*, Städtische Kunstgalerie, Mailand (*Arts Magazine*, 53, Nr. 5, New York, 1978–1979, S. 134) sowie dessen Vorbild, Giuseppe Primolis Photographie *Volksversammlung am 1. Mai* (ebenda S. 135).
- 31 Illustration für F. Kugler, *Geschichte Friedrichs des Großen*, Leipzig 1840, in: *Adolph von Menzel: Das graphische Werk*, I, Heidi Ebertshäuser (Hrsg.), München 1976, S. 381: »Preußische Grenadiere marschieren mit Gewehr im Arm.«
- 32 Klee. *Briefe*, I, a. a. O., S. 371–372, an Lily Stumpf, 12. Dezember 1903: »Menzels Illustrationen zum »Zerbrochenen Krug« sind von seinen bedeutendsten Arbeiten und überhaupt die bedeutendsten Illustrationen, die je gemacht worden sind. Ich sah sie nur ein Mal und habe mich schon beeinflussen lassen.«
- 33 Cate und Gill, a. a. O., S. 72, Abb. 58.
- 34 Franz Marc, »Die »Wilden« Deutschlands«, in: *Der Blaue Reiter*, 1912; 4. Auflage, München 1984, S. 28–32; F. Marc, *Schriften*, Klaus Lankheit (Hrsg.), Köln 1978, S. 142.
- 35 Zuvor hatte Hans Bloesch 1912 zwei Zeichnungen von Klee im Rahmen eines Artikels für *Die Alpen* abgedruckt, und ein Aquarell war 1911 im *Blauen Reiter* erschienen.
- 36 »Die Presse und der Herbstsalon«, in: *Der Sturm* (Berlin), 4. Jg., Nr. 182–183, Oktober 1913, S. 114–115; siehe S. 115: *Leipziger Tageblatt*: »Paul Klee zeigt Zeichnungen, die sich in dem Tiefsinn der Kinderzeichnungen geschult haben.« *Berliner Börsencourier*: »Paul Klee ist derjenige, der das Gerücht von den Max und Moritz-Zeichnungen verursacht hat.«
- 37 Ebenda.
- 38 Klee. *Tagebücher*, Nr. 929, Frühjahr oder Sommer 1914, S. 317.
- 39 Der folgende Abschnitt ist eine kurze Zusammenfassung der Kapitel 5 und 6 aus meinem demnächst erscheinenden Buch *The Making of Paul Klee's Career, 1914–1920*.
- 40 Haftmann, a. a. O., S. 54, 59, erwähnt diese Periode an keiner Stelle; Grohmann, a. a. O., S. 58, übergeht sie mit dem einzigen Satz: »Eine Ruhepause ist nötig.« Weder Giedion-Welcker, a. a. O., S. 52, noch Glaesemer, *Handzeichnungen I*, a. a. O., S. 254ff., gehen auf die Umstände von Klees Laufbahn im Jahr 1919 ein. Allerdings streift Glaesemer, *Die farbigen Werke*, a. a. O., S. 134–135, im Kapitel über die Jahre 1921–1933 rückblickend das Jahr 1919, beschränkt sich dabei aber auf die Frage, ob Klees Brief an Kubin (siehe Anm. 50) unter dem Einfluß des flüchtigen Ernst Toller geschrieben sei.
- 41 Klee. *Briefe*, II, a. a. O., S. 942, an Lily Klee, 30. Oktober 1918.
- 42 Geelhaar, »Journal intime«, a. a. O., S. 246ff., hat gezeigt, daß Klee zwischen 1913 und 1921 eine Reinschrift von drei seiner vier Tagebücher anfertigte, die seine frühesten Reflexionen bis zu den Aufzeichnungen Ende 1915 umfassen. Nur das vierte und letzte Buch, das die Zeit seines Militärdienstes von 1916 bis 1918 behandelt, enthält die ursprüngliche Fassung des Texts.
- 43 Klee. *Tagebücher*, Nr. 1130, 30. Oktober 1918, S. 414.
- 44 Curt Corrinth, *Potsdamer Platz, oder die Nächte des neuen Messias: Ekstatische Visionen*, München 1919, S. 3–4.
- 45 *Kosmisch-Revolutionär* 1918, 181, The Art Institute of Chicago; siehe Klee. *Das Frühwerk*, a. a. O., S. 470, Nr. 359. Klee schnitt einen Streifen vom oberen Rand ab und klebte ihn an eine andere Zeichnung an, um so den *Fisch* 1918, 185, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung (Glaesemer, *Handzeichnungen I*, a. a. O., Nr. 683) herzustellen. Glaesemer, ebenda, S. 255, liest den Titel irrtümlich als »komisch-revolutionär« und kommt daher zu einer entsprechenden Fehlinterpretation.
- 46 Glaesemer, *Handzeichnungen I*, a. a. O., S. 256, ohne Bezugnahme auf die frühere Version.
- 47 Siehe *Erste Grosz-Mappe*, 1, 5; und *Kleine Grosz-Mappe*, 2, 5, 14 in A. Dückers, *George Grosz: Das druckgraphische Werk*, Berlin 1979, Tafeln 49–55. Das Motiv bezieht sich auf Corrinth, S. 58: »D-Züge donnerten, unablässig, Erwachende zum Paradies.«
- 48 Das Protokoll dieser Sitzung befindet sich in der Library of Congress, Washington, D. C., Reese Collection: »Vorschlag: Klee in den Aktionsaus-schluß aufzunehmen, wurde angenommen.« Ich danke Justin Hoffmann, der mir eine Kopie dieses Dokuments zur Verfügung stellte.
- 49 Huggler, a. a. O., S. 10f., scheint dies bislang als einziger erkannt zu haben: »Fünf Blätter des Jahres 1919 geben die Situationen, in denen der nunmehr Vierzigjährige sich schaffend, als Künstler, mit bösem Spott ironisiert, indem er zugleich die schöpferische Tätigkeit in ihre verschiedenen Phasen zerlegt ...; besonders scharf ist die Ironie über die *Versunkenheit*.« Huggler geht jedoch nicht auf die geschichtliche Situation ein, in der Klee sich damals befand.

- 50 »Briefe von Paul Klee an Alfred Kubin«, in: *Klee. Das Frühwerk*, a. a. O., S. 80–97, cf. S. 93.
- 51 Ebenda.
- 52 Ebenda, siehe auch Anm. 7.
- 53 *Revolutionäre Figurine* 1930, 164 (A4), Morton G. Neumann Family Collection, Chicago. Ich danke Dr. Wolfgang Kersten von der Paul-Klee-Stiftung, Bern, der mich auf diese Zeichnung aufmerksam gemacht und den computergespeicherten Titelkatalog auf das Vorkommen des Wortes hin durchgesehen hat.
- 54 Geelhaar, »Journal intime«, a. a. O., S. 252; Haxthausen, a. a. O., S. XII ff.
- 55 *Klee. Tagebücher*, S. 179, Nr. 602, 20. März 1905.
- 56 Ebenda. »Ohne Tragik ist der Ausdruck auch nicht und der Gedanke, daß dieses Wesen nun bald zur Parthogenese schreiten wird, eröffnet auch keine heiteren Perspektiven. Der Rhythmus der Unzulänglichkeit mit 500jähriger Periodizität ist eine erhaben-komische Vorstellung.«
- 57 *Klee. Tagebücher*, Nr. 650, Paris, Juni 1905, S. 192–193.
- 58 Greenberg, a. a. O., S. 173 ff.
- 59 Barbara M. Lane, *Architecture and Politics in Germany, 1918–1945*, Cambridge, Mass. 1968, S. 69 ff., 117 ff., 162 ff.
- 60 Haftmann, a. a. O., S. 161–162; und Grohmann, a. a. O., S. 77, 82, gehen in keiner Weise auf die Umstände von Klees Entlassung und Emigration ein. Grohmann (ebenda, S. 286 ff.) betrachtet das Jahr 1933 als für Klees künstlerische Arbeit nicht von Bedeutung und übergeht die im folgenden besprochene Gruppe von Zeichnungen. Er schreibt: »Auch der Übergang [sic] von Düsseldorf nach Bern ist also kein Einschnitt, die Kunst der letzten Lebensjahre bahnt sich seit 1932 an ...« (S. 288). Glaesemer, *Die farbigen Werke*, a. a. O., S. 306–307, streift lediglich das Jahr 1933 rückblickend in dem Abschnitt über die Jahre 1934–1940; 1984 geht Glaesemer, *Handzeichnungen II*, a. a. O., S. 337 ff. allerdings sehr genau darauf ein.
- 61 Glaesemer, *Die farbigen Werke*, a. a. O., S. 306, schließt: »Trotz seiner Distanz zum »Diesseitigen« besaß er ein sehr klares Urteil darüber, was von den neuen Machthabern und ihren Machenschaften zu erwarten war.« Das zur Verfügung stehende Material bestätigt dies nicht.
- 62 *Klee. Briefe*, II, a. a. O., S. 1225, an Lily Klee, Dessau, 30. Januar 1933.
- 63 Hendrik, »Kunst-Sumpf in Westdeutschland: Die Flechtheim-Kaesbach-Akademie für bildende Kunst zu Düsseldorf«, in: *Die Rote Erde* (Dortmund), 1. Februar 1933.
- 64 *Klee. Briefe*, II, a. a. O., S. 1227.
- 65 *Klee. Briefe*, II, a. a. O., S. 1230.
- 66 *Klee. Briefe*, II, a. a. O., S. 1229, an Lily Klee, Düsseldorf, 9. Februar 1933.
- 67 Felix Klee, Anmerkung des Herausgebers, in: *Briefe*, II, a. a. O., S. 1233.
- 68 *Klee. Briefe*, II, a. a. O., S. 1233, an Lily Klee, Düsseldorf, 3. April 1933. Wolfgang Kersten hat mich auf die begriffliche Bedeutung dieser Stelle aufmerksam gemacht.
- 69 *Klee. Briefe*, II, a. a. O., S. 1234, an Lily Klee, 6. April 1933.
- 70 Siehe die Briefentwürfe in Klees Notizbuch, in: *Klee. Briefe*, II, a. a. O., S. 1244. Glaesemer, *Handzeichnungen II*, a. a. O., S. 339 ignoriert dieses Zeugnis, wenn er versichert: »Klees kompromißlose Haltung [sc. in Bezug auf den Nachweis seiner arischen Abstammung] führte dazu, daß er Ende 1933 die unausweichlichen Konsequenzen aus den Gegebenheiten zog und Deutschland verließ.« Dagegen ist darauf zu bestehen, daß keinerlei Beleg die Annahme bestätigt, Klee sei aus politischen oder moralischen Gründen emigriert.
- 71 Robert Böttcher, *Kunst und Kunsterziehung im neuen Reich*, Breslau 1933, S. 59, zit. nach Wulf, a. a. O., S. 53.
- 72 Siehe O. K. Werckmeister, »Kairuan: Wilhelm Hausensteins Buch über Paul Klee«, in: E. G. Güse (Hrsg.), *Die Tunisreise*, Stuttgart 1982, S. 76–93, cf. S. 85, mit Nachweisen.
- 73 Unveröffentlichtes Typoskript, Autograph Privatbesitz, Wien.
- 74 Ergänzungs-Manuskript zum Tagebuch (siehe oben, Anm. 10): »Mein Vater stammt aus Thüringen, meine Mutter ist halb Französin und halb Schweizerin. Ihre französische Abstammung ist nicht völlig geklärt, sie kann über Südfrankreich [Wort vom unteren Rand her ausgeschnitten] sein.«
- 75 *Klee. Briefe*, II, a. a. O., S. 1251.
- 76 Brenner, a. a. O., S. 40.
- 77 *Klee. Briefe*, II, a. a. O., S. 1241; siehe auch Glaesemer, *Handzeichnungen II*, a. a. O., S. 338, Nr. 7.
- 78 Robert Scholz, »Kunstgötzen stürzen«, in: *Deutsche Kultur-Wacht*, Nr. 10, 1933, S. 5; zit. nach Wulf, a. a. O., S. 54 f.
- 79 Staatsgalerie Stuttgart, Will Grohmann Archiv, Nr. 7B, Brief von Lily Klee an Will Grohmann, 22. Oktober 1933: »Auch wir tragen uns mit Plänen, uns völlig zu verändern. D[as] Haus können wir außerordent[lich] kündigen u[nd] wollen u[nd] müssen es auch im Laufe d[es] Winters aufgeben. Wir gehen dann wol[h] aufs Land u[nd] stellen zunächst unsere Möbel ein. Ich würde Sie bitten, zunächst noch nicht darüber zu sprechen, da ja von uns noch nichts unternommen wurde bis jetzt.«
- 80 Louise A. Svendsen, *Klee at the Guggenheim Museum*, New York 1977, S. 7.
- 81 »Taschenkalender Paul Klee 1933«, in: *Klee. Briefe*, II, a. a. O., S. 1242.
- 82 Staatsgalerie Stuttgart, Will Grohmann Archiv, Brief von Klee an Grohmann, 31. Januar 1933.
- 83 Einige dieser Zeichnungen sind reproduziert in: Glaesemer, *Handzeichnungen II*, a. a. O., Abb. 507–520.
- 84 *Klee. Briefe*, II, a. a. O., S. 1226, an Lily Klee, 30. Januar 1933.
- 85 *Klee. Briefe*, II, a. a. O., S. 1228, an Lily Klee, Dessau, 5. Februar 1933.
- 86 Glaesemer, *Handzeichnungen II*, a. a. O., S. 340–341, unterscheidet nicht zwischen den Zeitpunkten der in den drei Briefen zum Ausdruck kommenden Haltungen und nimmt daher an, daß sie sich alle zusammen auf die erste Gruppe abstrakter Zeichnungen beziehen. Nach seiner Auffassung wurde die Gruppe von etwa 150 Zeichnungen, beginnend mit 1933 (N 16), erst Mitte Februar begonnen. In der Tat läßt sich über diesen Punkt nichts mit Bestimmtheit sagen, doch auf jeden Fall hat der Zeitabstand von drei Wochen etwas mit der Unmittelbarkeit der historischen Erfahrung und Klees wechselnder Reaktion zu tun.
- 87 Glaesemer, *Handzeichnungen II*, a. a. O., S. 241–242: »Die beiden Zeichnungen formulieren einen Zustand fragender Ungewißheit ...«
- 88 Das genaue Datum ist ungewiß; siehe Glaesemer, *Handzeichnungen II*, a. a. O., S. 435.
- 89 Alexander Zschokke, »Begegnung mit Paul Klee«, in: *Du: Schweizerische Monatszeitschrift*, Oktober 1948, S. 27–28, 74–76; idem, in: *Rheinischer Almanach: Jahrbuch für Kunst, Kultur und Landschaft*, 1954.
- 90 Zschokke, ebenda, schreibt, daß die erste Zeichnung, die Klee zeigte, ein »Blatt mit ein paar wenigen geraden Bleistiftstrichen« war, und hebt die »völlige Ungegenständlichkeit dieser Strichformen« hervor. Siehe Huggler, a. a. O., S. 144–145.
- 91 Glaesemer, *Handzeichnungen II*, a. a. O., S. 337 ff., erörtert ausführlich die Interpretationsfragen, die sich aus diesem Ereignis ergeben. Carola Giedion-Welcker, a. a. O., S. 95, äußert die Vermutung, die Zeichnungen seien verlorengegangen, die jedoch von Glaesemer, *Handzeichnungen II*, a. a. O., S. 345, widerlegt wird. Sie scheint den Verlust auf den, wie sie annimmt, aggressiven Antifaschismus der Zeichnungen zurückzuführen: »In seinem Atelier am Stadtrand ... begannen die Haussuchungen im-
- mer intensiver zu werden, aber das, was Klee in jenen letzten deutschen ... Monaten mit Ironie, Abscheu und Zorn gezeichnet hatte, fand man nicht. ... Wie ... Zschokke ... berichtet, ging von diesen apokalyptischen Zeichnungen eine dämonische Zauberkraft aus, ein so suggestiver Strahl von Brutalität, Roheit und Unbehagen, daß der Beschauer die Atmosphäre direkt körperlich spürte. Nach Klees Kunst und Persönlichkeit zu schließen, muß diese Mappe, die bis heute verschollen ist, ein Gegenstück gewesen sein zu jener anderen modernen Darstellung politischen Grauens: »Songes et Mensonges« von Picasso.«
- 92 Anna Teut, *Architektur im Dritten Reich 1933–1945*, Frankfurt und Berlin 1967, S. 140–141.
- 93 Bruno E. Werner, »Der Aufstieg der Kunst«, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, (Berlin), 12. Mai 1933; wiederabgedruckt in Wulf, a. a. O., S. 80 ff.
- 94 »Revolution in der bildenden Kunst«, wiederabgedruckt in Wulf, a. a. O., S. 46 ff.; in K. Wünschens Aufsatz, »Karl Hofer und die neue Kunst«, in der *Deutschen Kultur-Wacht* vom Juli, wiederabgedruckt ebenda, S. 48 ff., geht es ebenfalls um diesen Ausdruck. Siehe auch ebenda, S. 74, 105.
- 95 Lane, a. a. O., S. 180.
- 96 Brenner, a. a. O., S. 69.
- 97 Alfred Rosenberg, »Der kommende Stil«, in: *Völkischer Beobachter*, 14. Juli 1933; zit. nach Teut, a. a. O., S. 89.
- 98 Brenner, a. a. O., S. 70.
- 99 Zit. nach Wulf, a. a. O., S. 104.
- 100 Felix-Klee-Archiv Bern, Entwurf eines Briefes an Alois Schardt, 8. Dezember 1933, zit. nach Glaesemer, *Handzeichnungen II*, a. a. O., S. 339.
- 101 Ich danke Dr. Wolfgang Kersten von der Paul-Klee-Stiftung, Bern, und Herrn Felix Klee, die mir diese Information bestätigt haben.
- 102 Werckmeister, a. a. O., S. 140–141.
- 103 Ebenda, S. 160 ff.
- 104 *Paul Klee. Das bildnerische Denken*, Jürg Spiller (Hrsg.), 3. Aufl., Basel 1971, S. 55–56, undatierter Vorlesungstext.
- 105 Staatsgalerie Stuttgart, Will Grohmann Archiv, Brief von Klee an Grohmann, 3. Dezember 1933.
- 106 *Mitteilungsblatt der Reichskammer der Bildenden Künste*, 1. August 1938, S. 1, zit. nach Wulf, a. a. O., S. 379.
- 107 *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, München 1937, S. 2 ff.
- 108 Die fünf Bilder waren *Der Goldfisch* 1925, 86 (R6) (Berlin), *Um den Fisch* 1926, 124 (C4) (Dresden), *Sumpfliegende* 1919, 163 (Hannover), *Rhythmus der Fenster* 1920, 20 (Stuttgart), und *Mond über der Stadt* 1922, 18 (Standort unbekannt); siehe P. O. Rave, *Kunstskulptur im Dritten Reich*, Hamburg 1949, S. 79–80.
- 109 Ebenda, S. 57, mit Abbildungen.
- 110 *Führer durch die Ausstellung*, a. a. O., S. 25.
- 111 *Die Alpen* (Bern), Nr. 6, 1912, S. 302, wiederabgedruckt in: *Klee. Schriften*, a. a. O., 1976, S. 97–98.
- 112 *Die Aktion*, 1914.
- 113 Grohmann, a. a. O., S. 87, behauptet hinsichtlich der Ausstellung: »Klee berühren diese Dinge kaum noch, er hatte es nicht anders erwartet und ist froh, in Bern geborgen zu sein«, ignoriert also die geschichtliche Situation Klees hier ebenso wie in den Jahren 1919 (siehe Anm. 40) und 1933 (siehe Anm. 60), wo ihn die Beweislage widerlegt.
- 114 Staatsgalerie Stuttgart, Will Grohmann Archiv, Nr. 53, Brief von Lily Klee an Grohmann, 8. Juli 1937.
- 115 C. Zervos, »Réflexions sur la tentative d'esthétique dirigée du IIIe Reich«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 11e année, 1936, S. 209–212; 12e année, 1937, Nr. 1–3, S. 51–61.
- 116 Ebenda, S. 210: »Quelque sincère que puisse être à ses débuts ce régime, il se voit, en cours

- d'application, enfermée de toutes parts par les fins mêmes qu'il se propose, et réduit à une conception orthodoxe, restrictive, voire oppressive; et cela avec d'autant plus de vigueur qu'il cherche à se faire accepter par les masses et à leur faire sentir le pouvoir d'appel de ses vérités.»
- 117 C. Zervos, »Réflexions«, a. a. O., S. 61: »Et nous posons la question: ne vaut-il pas mieux relancer constamment les masses, leur intégrer l'idée de la révolution, sans répit, idée qui desapprend la crainte, renforce les assises spirituelles et sociales ouvre les yeux, aiguille les esprits sur la voie de l'inconnu? ... C'est ainsi que nous entendons la révolution et que nous y trouvons matière d'intérêt.«
- 118 C. Zervos, »Histoire d'un tableau de Picasso«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 12e année, Nr. 4–5, 1937, S. 105–111; siehe auch J. Bergamín, »Le Mystère Tremble: Picasso Furioso«, ebenda, S. 135–140.
- 119 Auf das Beispiel des politischen Engagements Picassos bezieht sich Carola Giedion-Welcker (siehe Anm. 93), wenn sie eine ähnliche Haltung bei Klee im Jahre 1933 vermutet.
- 120 Will Grohmann, »Paul Klee«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 3e année, 1928, S. 295–302; Roger Vitrac, »A propos des œuvres récentes de Paul Klee«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 5e année, 1930, S. 300–306; H. Schiess, »Notes sur Klee à propos de son exposition à la Galerie Simon«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 9e année, 1934, S. 178–184.
- 121 Staatsgalerie Stuttgart, Will Grohmann Archiv, Nr. 57, Postkarte von Lily Klee an Grohmann, 27. September 1937: »Ein Freund von uns sandte uns Bericht aus [Paris] über die interessanten Kunstausstellungen und sandte uns auch einen Katalog de l'art intern[ationa]l indépendant. Obwo[h]l [sic] mit älteren Arbeiten soll »er sehr gut u[nd] hervorragend vertreten sein ... Der Schweizer Pavillon sehr schön u[nd] sachlich.«
- 122 Siehe »Paul Klee: Eine biographische Skizze nach eigenen Angaben des Künstlers«, in: *Der Ararat* (München), Nr. 1, 1920, zweite Sondernummer, S. 1–3; zit. nach *Klee. Schriften*, a. a. O., S. 139, mit Bezug auf die Jahre 1913–1914: »Mit allen radikalen Kräften Deutschlands und Frankreichs in Fühlung stehend, festigte Klee das eigene Wollen.«
- 123 Felix Klee, »Aufzeichnungen zum Bild »Revolution des Viaductes« von Paul Klee«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 12. Jg., 1967, S. 111–120. Die fünf Fassungen tragen die Titel: *Unter dem Viaduct* 1937, 77 (M17); *Brückenbogen treten aus der Reihe* 1937, 111 (P11); *Tiere spielen Komödie* 1937, 112 (P12); *Seltene Jagd* 1937, 152 (R12); *Revolution des Viaductes*, erste Fassung 1937, 153 (R13), W. Überwasser, in: »Paul Klees großes Spätwerk«, *Werk*, Nr. 52, 1965, S. 460, ursprünglich betitelt *Abwanderung der Brückenbögen*, nach Felix Klee, S. 120, *Abwandernde Brückenbögen*; Felix Klee, S. 118, Abb. 8, reproduziert eine Photographie, die er in dieser Anfangsphase des Bildes aufgenommen hat, bevor es vollendet war, schreibt aber nichts darüber, ob der Titel von seinem Vater stammte und dann geändert wurde.
- 124 Wolfgang Kersten von der Paul-Klee-Stiftung, Bern, hat freundlicherweise bestätigt, daß das Bild zum ersten Mal öffentlich bei der Gedächtnisausstellung in der Berner Kunsthalle vom 9. November bis 8. Dezember 1940 gezeigt wurde, wo es für 1500 Schweizer Franken angeboten wurde.
- 125 Haftmann, a. a. O., S. 170: »Die Drohung hat den Witz besiegt, das Gleichnis deutet in die Zeit. 1937 ist das Bild gemalt, wie Picassos »Guernica«, die Bomben fielen auf Spanien. Das war das Jahr, in dem die Menschen, die der Lüge der politischen Begriffe nicht verfallen waren, die Ohnmacht fühlten, dem dröhnenden Aufstand der Zivilisationsmaschinerie entgegenzu-
- wirken. Das Schicksal drang auf Vollzug. Die gefügten Ordnungen traten aus der Reihe. Die Dinge der zügellos gewordenen Technik rückten vernichtend an, um eine reif gewordene Welt in Trümmer zu stampfen.«
- Grohmann, a. a. O., S. 318: »Die Brücken-Männer hören in der Höhe der Hüfte auf, haben weder Kopf noch Oberkörper, sind Marschierer und nichts als dies; nicht ausgeschlossen, daß Klee dabei an das damalige Deutschland gedacht hat.«
- Georg Schmidt, *Die Malerei in Deutschland 1918–1955*, Königstein i. T. 1960, S. 45, schreibt von »dröhnenden braunen Kohorten«, die einen »Angsttraum unausweichlich auf uns zuschreitender Gewalttat« auslösen.
- R. Linnenkamp, s. v. »Klee«, in: *Kindlers Lexikon der Malerei*, III, Zürich 1966, S. 634: »Die Funktion des Viaduktes ist Verbindung. Seine Glieder gehören notwendig zusammen: in dem Augenblick, wo sie revoltieren, brechen sie jene Ordnung, die ihnen überhaupt erst Sinn gibt. Schon das Versagen eines einzigen Bestandteils genügt, um das Ganze grundsätzlich zu entmachten und hoffnungslos zu korrumpieren... Es gibt keine Umkehr mehr: denn jeglichen Rückzug verbaut die Masse der Gefolgschaft. Dieser Anfang beschließt gesetzmäßig sein Ende in sich.«
- Huggler, a. a. O., S. 166ff.: »Grohmann beschreibt treffend, ... doch bleibt seine Folgerung »nicht ausgeschlossen, daß Klee dabei an das damalige Deutschland gedacht hat: unzulänglich. Nach den bisherigen Feststellungen über die Teilnahme des Künstlers am Zeitgeschehen kann nicht zweifelhaft sein, daß er mit *Revolution des Viaductes* 1937, 153 (R13) ein Sinnbild geschaffen hat, das hellstichtig die historische Situation in eben dem Jahre 1937 darstellt: spanischer Bürgerkrieg, Höhepunkt Mussolinis, Pakt mit Hitler, bevorstehender (?) Anschluß Österreichs und des Sudetenlandes.«
- Felix Klee, a. a. O., (siehe oben Anm. 123), S. 120: »Die Revolution scheint zu siegen. Wie lange wohl? Doch das Individuum ist auf die Dauer nicht lebensfähig, und sein Dasein wird sinnlos sein. Der einzelne abwandernde Brückenbogen ist kopf- und gedankenlos, seiner Funktion beraubt ... Aber der makabre Fußtritt eines solch absurden Wesens imponiert den andern und gewinnt Anhänger. Die aus der Reihe tretende Bewegung ist mit einer menschlichen Revolution absolut gleichzusetzen.«
- 126 Ausstellungskatalog *Kunst im 3. Reich: Dokumente der Unterwerfung*, G. Bussmann (Hrsg.), 5. Aufl., Frankfurt 1976, (erste Auflage: 1975), S. 83, Abb. 48, 49.
- 127 K. Arndt, G. F. Koch und L. O. Larsson, *Albert Speer: Architektur*, Berlin 1978, S. 18ff.
- 128 Diese Stelle fehlt in der Originalhandschrift, *Paul Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Jürgen Glaesemer (Hrsg.), Basel/Stuttgart 1979, ist aber abgedruckt bei Spiller, a. a. O., S. 187.
- 129 Glaesemer, *Paul Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, a. a. O., S. 63.
- 130 Überwasser, a. a. O., S. 460, zieht im Zusammenhang seiner nichtwissenschaftlichen Erklärungen einiger Spätwerke Klees eine eigene ideologische Schlußfolgerung, in ausdrücklichem Widerspruch zu den oben zitierten Interpretationen (siehe Anm. 125) der Vorwärtsbewegung als Ausdruck des Totalitarismus: »Von »braunen Kohorten« kann dabei keine Rede sein; schon gar nicht, wenn just ein zitronengelber Kopfloser dem braunen Nachbarn das Bein stellt. Beinstellen während des Jagens nach Erfolg hat überhaupt das Verhalten der verschiedenen Partikularen, die in jedem Augenblick zu »Konkurrenten« werden, bestimmt. [...] Damals brach in Klee die Einsicht durch, daß selbst die Viadukte großer menschheitlicher Planung zu Dienern übelster geschäftlicher Konkurrenz entwürdigt wurden. Konkurrenz auf allen und jedem Gebiete [sic] sei zum entscheidenden Merk-
- mal der menschlichen Gesellschaft geworden.« Der Autor wertet also die architektonische Integrität des Viadukts ebenso moralisch positiv wie seine Vorgänger in der Literatur. Es gibt kein Zeugnis für die Behauptung, Klee habe damals einer Kritik der Konkurrenz im Kapitalismus nachgehungen.
- 131 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935), in: *Gesammelte Schriften*, I, Frankfurt 1974, S. 469, 508.
- 132 Die folgende Darstellung stützt sich auf Kehrl, a. a. O., und zusätzliches Material.
- 133 Brief von Klee an die Städtische Einwanderungskommission Bern, vom 28. Juni 1939, als Antwort auf die Frage, warum er sein Gesuch erst jetzt einreiche: »In Beantwortung Ihres geschätzten Schreibens teile ich Ihnen mit, daß ich nach meiner Rückkehr in die Schweiz die verschiedensten Versuche gemacht habe, mein Einbürgerungsgesuch in die Wege zu leiten. Es wurde aber zurückgewiesen. Die Niederlassung erhielt ich im Mai 1939. Von diesem Zeitpunkt an beauftragte ich Herrn Fürsprech Dr. Fritz Trüssel mit der Einreichung meines Einbürgerungsgesuches.« Kehrl, a. a. O., S. 11.
- 134 Siehe *Klee. Briefe*, II, a. a. O., S. 1286, Brief von Klee an Lily Klee, Bern, 25. April 1939.
- 135 Kehrl, a. a. O., S. 6.
- 136 W. Hugelshofer, »Zur »Schweizer Kunst« der Zwischenkriegszeit«, in: Ausstellungskatalog *Dreißiger Jahre in der Schweiz: Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Zürich 1982, S. 314.
- 137 Sigfried Giedion, im Katalogvorwort, S. 7, wiederabgedruckt im Ausstellungskatalog *1936 – Eine Konfrontation*, Aarau 1981, S. 23.
- 138 *Luzerner Nachrichten*, Nr. 140, 16. Juni 1936, zit. ebenda, S. 33.
- 139 Zit. nach *Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, a. a. O., (siehe oben, Anm. 136), S. 68: »les partisans de la révolution artistique préparent la révolution politique.«
- 140 Kehrl, a. a. O., S. 7.
- 141 Leopold Zahn, *Paul Klee: Leben, Werk, Geist*, Potsdam 1920, S. 5.
- 142 Zit. nach Meta La Roche, in: »Die Schweiz, Jean Arp, Paul Klee und ein geheimer Polizeirapport«, in: *St. Galler Tagblatt*, 13. Juli 1957.
- 143 Ebenda.
- 144 Kehrl, a. a. O., S. 9.
- 145 Ebenda, S. 9f.



KLEE UND DIE AVANTGARDE 1912–1940

ANN TEMKIN

»O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage
Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire.«

»O Münders der Mensch ist auf der Suche nach einer neuen Sprache
Der die Grammatiker aller Länder nichts mehr zu sagen haben werden.«¹

Guillaume Apollinaire

In Apollinaires Worten klingt der Entwurf einer internationalen Avantgarde an, die in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts zum Durchbruch kam. Die vorausgegangene Generation hatte die Kunst ihrer Verpflichtung zur nachahmenden Darstellung enthoben, und die Möglichkeiten schienen grenzenlos. Hatte die Sprache einstmals die Form der Literatur bestimmt, so prägte nun die Literatur die Gestalt der Sprache. Hatte zuvor die Welt des Menschen seine Malerei geprägt, so war es nun die Malerei, die der Welt ein neues Gesicht verleihen sollte. Zahllose Manifeste, Ausstellungen, Journale und Performances erschlossen der menschlichen Vorstellungskraft neue Territorien.

Selten bringen wir Paul Klee mit dieser stürmischen Aktivität in Zusammenhang. Gemeinschaftsunternehmen und Kaffeehaus-Muße, die ja in unserem Avantgarde-Begriff eine wichtige Rolle spielen, hatten für einen Künstler, der sich selbst eher als »kosmische[n] Punkt«² betrachtete, wenig Reiz. Klee produzierte einen guten Teil seines Werks in relativer Isolation und baute zielstrebig an einem Image der Autonomie, das seine Biographen denn auch gewissenhaft nachzeichneten. Wie die meisten großen Künstler hegte er Verachtung für jede Art von »Ismus«, konsequent entzog sich sein Werk solcher Klassifizierung.

Doch Klees Aura der Zurückgezogenheit muß uns nicht hindern, ihn dennoch innerhalb der Avantgarde seiner Zeit anzusiedeln. Und die Pose des Außenseiters trifft sogar den Kern des Avantgarde-Phänomens: denn gerade indem sie sich als »Außenseiter« der allgemeingültigen Kultur definierte, hatte die Avantgarde eine exklusive »Insider«-Gruppierung geschaffen, die sie ständig erneuerte. Klee war allemal ein echter Insider. Zwar hatte er Mitte der zwanziger Jahre bereits einen beträchtlichen Bekanntheitsgrad in der Öffentlichkeit erreicht, doch seine treuesten Anhänger fand Klee unter seinen Künstlerkollegen. Von seinen ersten reifen Arbeiten zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts bis hin zu höchster Vervollkommnung eines kraftvoll persönlichen Stils in den dreißiger Jahren spielte seine Kunst immer eine entscheidende Rolle innerhalb der Avantgarde, als deren Sprecher Apollinaire fungierte.

Klees Laufbahn hatte mit einer ungewöhnlich langen Phase selbstaufgelegter Lehrzeit begonnen. Nach dem Studium in München von 1899 bis 1901 und einer Italienreise von 1901–1902 hatte er allein in seiner Schweizer Geburtsstadt Bern gearbeitet. 1906 heiratete er im Alter von 27 Jahren und zog nach München. Klees zeichnerische Begabung hatte die Malerei ausgeklammert, und so freundete er sich im Laufe der nächsten fünf Jahre dort allmählich erst mit dem Werk der Impressionisten und später dann mit den Bildern von van Gogh, Cézanne und Matisse an: »... die Dinge alle kennen zu wollen, um nichts ignorant links liegenzulassen und aus jedwedem zu verlassendem Gebiet gewisse, wenn auch noch so kleine Teile zu assimilieren.«³ Als Klee diese Zeilen im Frühjahr 1911 schrieb, war er sich darüber im klaren, daß er gerade dabei war, einen eigenständigen Weg einzuschlagen. Im folgenden Winter tat er sich mit den Künstlern vom Blauen Reiter zusammen und kündete damit seinen Eintritt in die Avantgarde an.

Der Blaue Reiter war keine Bewegung, sondern lediglich ein lockerer Zusammenschluß von Künstlern unter der Federführung von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Kandinskys Glaube an das Geistige, das allen Künsten zugrunde liege, bildete das philosophische Fundament der Gruppe. Formal beschränkten sich ihre Aktivitäten auf zwei Ausstellungen sowie die Herausgabe des Almanachs *Der Blaue Reiter* im Jahre 1912. Klee schickte zur zweiten Ausstellung im Februar 1912 siebzehn Zeichnungen und war im Almanach mit einer kleinen Abbildung einer Tuschezeichnung vertreten.⁴ Dennoch war diese Periode von weitaus größerer Bedeutung, als man aus diesen Fakten schließen mag. Der Blaue Reiter brachte für Klee die Gelegenheit, seine Lehrzeit nun endgültig abzuschließen. In den Arbeiten Kandinskys, Marcs und August Mackes fand er die ausdrückliche Bestätigung seines eigenen Ideals von einer Kunst, die weniger über eine »materielle« als vielmehr über eine »innere« Notwendigkeit verfüge. Klee betrachtete den dreizehn Jahre älteren Kandinsky sowohl als Verbündeten wie auch als Lehrer.⁵ Die Freundschaft mit Franz Marc sollte zu einer der bedeutendsten seines Lebens werden.

München entwickelte sich nun zu einem Ort, an dem man neue Kunst aus Frankreich, Italien und Rußland studieren konnte. Angeregt durch derlei neue Begegnungen, reiste Klee im April 1912 nach Paris und lernte dort das Werk der Fauvisten und Kubisten eingehender kennen. Er besuchte Robert Delaunay, dessen Malerei ebenfalls von nachhaltiger Wirkung auf seine eigene Arbeit werden sollte.⁶ Zurück in München, erkannte Klee, daß seine Verbindung zum Blauen Reiter zwar seine Ausstellungs-, aber

nicht seine Verkaufschancen beträchtlich erweitert hatte. 1913 nahm der Kunst-Impresario Herwarth Walden Klee in den Kreis seiner Berliner Galerie »Der Sturm« auf.⁷

Im August 1914 setzte der Kriegsausbruch dem fruchtbaren Milieu des Blauen Reiters ein jähes Ende. Im Herbst wurden Macke und Marc zum Kriegsdienst eingezogen, und der für die Aktivitäten der Gruppe notwendige Austausch kam zum Erliegen. Aber immerhin hatte Klee inzwischen seinen Start in einer internationalen Künstlergemeinschaft geschafft. Schon bald nach seinem unauffälligen Beitritt zum Blauen Reiter entwickelten seine Kollegen einen ausgesprochenen Enthusiasmus für seine Arbeit. In einer kurzen Zeitspanne war Klee innerhalb der Avantgarde vom Lehrling zum Meister avanciert.

KLEE UND DADA

»Klees Werk schien in der Tat die Wege zu öffnen, die in jene Gefilde der Seligen führten, die wir vor uns liegen sahen.«⁸

Hans Richter

Die herrschende Vorstellung von den Dadaisten als einem Haufen lärmender Agitatoren scheint für die harmonievollere Kunst eines Paul Klee kaum Raum zu bieten. Und doch waren es die Mitglieder des Dada-Kreises in Zürich, die als erste jenen Rang erkannten, den Klee bald erlangen sollte. Unter Hugo Balls Federführung hatte Dada in dieser Anfangszeit einen entschieden friedlichen und sogar spiritualistischen Zug. Ball kam direkt von Zürich nach München, und in seinem Denken schwang deutlich der utopische Mystizismus eines Kandinsky mit, den er gut gekannt hatte.⁹ Mit der Gründung des Cabaret Voltaire im Februar 1916 hatte Ball Dada ins Leben gerufen. Der Name sagt viel über den Club: Er lebte im Geiste des Aufklärungs-Philosophen, der den beharrlichen Glauben an den Sinn und die Gerechtigkeit einer verrückt gewordenen Welt als Unsinn aufdeckte. Wie Voltaires *Candide* konnte die im Ersten Weltkrieg heranwachsende Generation die Welt, in der sie lebte, nicht als »die beste aller möglichen Welten« begreifen.

Klee hegte bereits Sympathien für »Vater Voltaires«¹⁰ Botschaft. 1906 hatte er den *Candide* zum ersten Mal gelesen, und fünf Jahre später hatte er sich daran gemacht, die Geschichte zu illustrieren (S. 136, 137). Klee skizzierte in seinen Tuschezeichnungen den »kostbar-sparsam treffend[e] Ausdruck«¹¹, den er in Voltaires Erzählstil so sehr bewunderte. Geschickt widerlegen seine lakonischen, ja witzigen Figuren Pangloss' überschäumenden Optimismus. Erst mit den drahtigen Figuren des postsurrealistischen Werks von Alberto Giacometti fand die *Conditio humana* in einem absurden Universum wieder zu derart beredtem Ausdruck. Candides Reaktion auf ein solches Universum – nämlich einfach den eigenen Garten zu beackern – schien sowohl Klee als auch den Zürcher Dadaisten angemessen. Nach Balls Worten bestand das einzige Ziel des Cabarets darin, »über die Schranken des Krieges und des

Nationalismus hinweg die Aufmerksamkeit auf die paar unabhängigen Geister zu lenken, die für andere Ideale leben.«¹²

Stammgäste des Cabaret Voltaire waren in erster Linie Dichter und Schriftsteller, doch betrachteten sie das Cabaret ebenso als Ort für Performance, Musik und Malerei. Was sie an visueller Kunst zu bieten hatten, hing immer davon ab, was sie gerade an modernen Arbeiten erbetteln oder ausleihen konnten. An expressionistischen, kubistischen und futuristischen Bildern wurde gezeigt, was die Mitglieder des Cabarets an Erwerbungen oder durch Kontakte im Ausland aufbringen konnten.

Ball hegte eine besondere Verehrung für Paul Klee, dessen Arbeit ins Rampenlicht rückte, als der Dada-Kern sich vom Cabaret zur Galerie Dada verlagerte (Abb. 1). Bei den beiden Eröffnungs-Ausstellungen der Galerie im März und April 1917 wurden Arbeiten von »Sturm«-Künstlern ausgestellt, und beide Male war Klee vertreten. Am 31. März hielt der Kunsthistoriker Waldemar Jollos einen Vortrag über Paul Klee, von dem keine Aufzeichnungen erhalten sind. Außerdem organisierte er eine spezielle einwöchige Ausstellung mit Werken von Paul Klee im Mai. Marcel Janco beschrieb sie als einen außerordentlichen Erfolg, »das große Ereignis der Galerie Dada«. Er bezeichnete Klees Kunst als eine Enthüllung für jedermann: »In seinem schönen Werk sahen wir den Widerschein all unserer Bemühungen, die Seele des primitiven Menschen zu deuten, ins Unbewußte und in die triebhafte Schöpfungskraft hineinzutauchen, die reinen und unmittelbaren Schaffensquellen des Kindes zu entdecken.«¹³

Jancos Bemerkungen verraten den großen Einfluß, den die Philosophie des Blauen Reiters auf den Zürcher Dadaismus gehabt hatte. Diese Ästhetik führt einerseits zur ständigen Präsenz primitiver Kunst in der Galerie und andererseits zum Einfluß der Primitiven auf die Arbeit der dort vertretenen Künstler. Dem Blauen Reiter ging es um eine dem Werk innewohnende Authentizität, und so wurde nun eine ganze Reihe von Gegenständen ins Reich der Kunst mit einbezogen, die bis dahin außerhalb der von der Tradition gezogenen Grenzen geblieben waren. Die Bronze-Statue und die gefirnifte oder goldgerahmte Leinwand galten nun nicht mehr als Garant authentischer Kunst; das Gegenteil war der Fall. Arbeiten von Kindern, Anstaltsinsassen und folkloristischen Künstlern bewiesen in Skulpturen aus Knetmasse und Porträts aus Fingerfarben wahre Ausdruckskraft. Entsprechend entledigten sich nun auch die professionellen Künstler der Gefahren dessen, was einst als »Schöne Kunst« gegolten hatte. Diese Befreiung verdankte sie zu großen Teilen dem Beispiel der kubistischen Collage, die die unterschiedlichsten Elemente des täglichen Lebens in die Bildfläche eingeführt hatte. Daß die Motive der Kubisten mehr formaler denn ethischer Art waren, spielte dabei keine Rolle. Die Deutschen sahen in der Collage – und im Kubismus generell – eine gefühlsbeladene Angelegenheit als die Pariser Kubisten selbst.

Klees Materialien und Techniken haben in der Tat eine Handwerklichkeit an sich, die eher an folkloristische denn an professionelle Kunst erinnert. Von 1914 an kombinierte er Farbe,

galerie dada
zürich bahnhofstrasse 19 eingang tiefenhöfe 12
neue kunst und literatur antiquitäten

sturm-ausstellung
1. serie 17 märz - 7 april
campendonk van heemskerck kandinsky klee
carl mense gabriele münter nell walden
täglich 2 - 6 uhr eintritt 1 fr

samstag 17 märz nachmittag 3 uhr eröffnungs-
fr 12 uhr und 8 uhr
einleitungsworte

mittwoch 21 märz nachmittag 4 uhr
1 h netztal
führung durch die galerie

sonntag 24 märz abends halb 9 uhr
fr 12 uhr
l'expressionisme et l'art abstrait

mittwoch 28 märz nachmittag 4 uhr
haus arp
führung durch die galerie

samstag 31 märz abends halb 9 uhr
fr 12 uhr
paul klee

mittwoch 4 april nachmittag 4 uhr
1 h netztal
führung durch die galerie

samstag 7 april abends halb 9 uhr
fr 12 uhr
kandinsky
eintritt nachmittags 1 fr abends 3 fr und 1 fr 50 ct

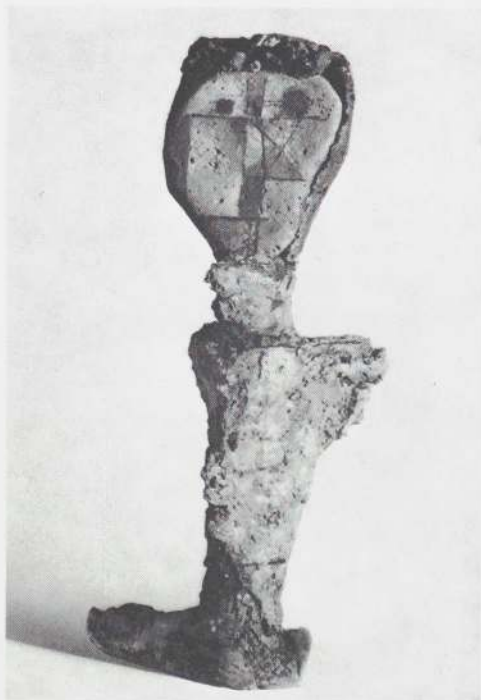
1 *Sturm-Ausstellung*. Ausstellungs-Ankündigung, Galerie Dada, Zürich 1917. 27x21 cm. Kunsthaus Zürich

2 Marcel Janco (1895–1984). *Maske*, 1919. Karton, Schnur, Gouache und Pastell, 45x22x5 cm. Centre Georges Pompidou, Paris, Musée National d'Art Moderne

3 Hans Arp (1887–1966). *Enaks-Zähre (irdische Formen)*, 1917. Holz, bemalt, 86,3x58,5x6 cm. The Museum of Modern Art, New York, Purchase Fund



4 Paul Klee. *Kopf aus einem im Lech geschliffenen Ziegelstück, grösser, Büste ausgearbeiteter* 1919, 34. Ziegelstück, bezeichnet und bemalt (tonig), 30,5x13,5x6,5 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Klebstoff, Papier und Stoff auf eine Art, die, ungeachtet der rezepthaften Aufzeichnungen, die er in seinem Œuvre-Katalog anlegte, der heutigen Analyse Rätsel aufgeben.¹⁴ Öl- und Wasserfarben wurden auf dicken Grundierungen aus Gips, Kalk und Enkaustik verarbeitet. Als Träger dienten nicht nur feinstes handgemachtes Papier und Leinen, sondern auch Packpapier, Baumwollreste und – während seiner Militärzeit – Flugzeugleinen. Wie Kandinsky hatte auch Klee früher mit Glasmalerei, einer im Blauen Reiter erwähnten bayerischen Volkskunst, experimentiert. Niemals benutzte Klee die Collage als inhaltliches Medium, wie die Kubisten es mit den Wortspielen ihrer *Papiers collés* taten. Doch arbeitete er oft mit aufgeklebten Papierblättern oder -streifen, mit denen er Größe und Struktur seiner Kompositionen gestaltete, und setzte bewußt die Schere ein, um zu verkleinern oder umzuformen. Seine Arbeiten auf Papier zog Klee auf Kartonunterlagen auf, während er die Ölbilder in rudimentären Holzrahmen unterbrachte, die er baute.

Klees Fähigkeit, mit gewöhnlichen Materialien magische Effekte zu erzielen, wurde 1917 für die im Rahmen der Galerie Dada produzierte und ausgestellte Kunst tonangebend. Zeitgleich mit Jollos' Klee-Ausstellung fand eine Ausstellung über *Graphik, Broderie, Relief* statt, bei der neben Werken von Klee und den Dadaisten auch afrikanische Kunst und Arbeiten von Kindern gezeigt wurden. Die Konzentration der Ausstellung auf Graphik, Stickerei und Relief zeigt die Verachtung der Dadaisten für die traditionelle westliche Versessenheit auf die hohe Kunst. Sophie Taeuber-Arp schuf wunderbare Abstraktionen aus leuchtend farbigen Garnen, während aus Marcel Jancos phantasievolem Umgang mit Pappe, Kreide, Stoff und Schnüren phantastische Masken hervorgingen (Abb. 2). Hans Arp verwischte die Grenzen zwischen Malerei und Plastik mit Reliefs aus roh bemaltem Holz (Abb. 3). Den Weg hatten die kubistischen Vorläufer geebnet, doch waren hier die biomorphen Formen weit entfernt von der Ordnung der Kubisten. Arp erweiterte das

primitivistische Denken seiner Kollegen, indem er die Natur zu seinem Modell erklärte.¹⁵

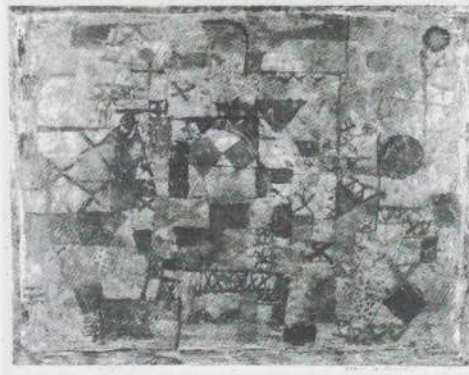
In Klees eigener Ästhetik spielt die Natur eine beherrschende Rolle. Seine Naturverbundenheit prägt nicht nur die Thematik seiner Arbeit, sondern auch seine Vorstellung vom Arbeitsprozeß selbst. 1923 legte Klee seine Grundlagen in *Wege des Naturstudiums* dar: »Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur.«¹⁶ Bei den wunderbaren Figuren aus im Lech geschliffenen Ziegelstücken (Abb. 4) taucht die Natur im wörtlichen Sinne in seiner Kunst auf, doch fühlbar wird ihre Präsenz in allen Kompositionen. Balls Beobachtung in seinem Tagebuch von 1917 zeigt, daß er Klees mikrokosmische Vision des Universums zutiefst verstand: »In einer Zeit der Kolosse verliebt er sich in ein grünes Blatt, in ein Sternchen, in einen Schmetterlingsflügel, und da sich der Himmel und alle Unendlichkeit darin spiegeln, malt er sie mit hinein.«¹⁷

In der Entwicklung einer abstrakt formalen Sprache, der es weniger um materielle Darstellung als vielmehr um symbolischen Ausdruck ging, hatten die Arbeiten sowohl Klees als auch Kandinskys überaus starken Einfluß auf die Züricher Dadaisten. Die Fähigkeit der Maler, sich dem Diktat der Ähnlichkeit zu verweigern, stand in direkter Verbindung zum Bestreben der Dichter, die an eine buchstäbliche Bedeutung gebundene Syntax beziehungsweise Wortverwendung abzuschütteln. In der augenscheinlich absurden Dada-Dichtung wurde für Buchstaben und Klänge dieselbe Wiedergeburt angestrebt, wie Klee und Kandinsky sie der Linie und der Farbe beschert hatten. Diese Errungenschaft war für den Ikonoklasmus der Dadaisten von entscheidender Bedeutung. Sprache begriffen sie als Gestalter der Geschichte. Der gesellschaftlichen Veränderung hatte die Reform der Sprache voranzugehen. Geläufige Gebrauchsformen schienen unwiederbringlich zerstört, und Hugo Ball sah sich zu der Überlegung veranlaßt, ob wohl »die Zeichensprache die eigentliche Paradiesessprache« sei.¹⁸

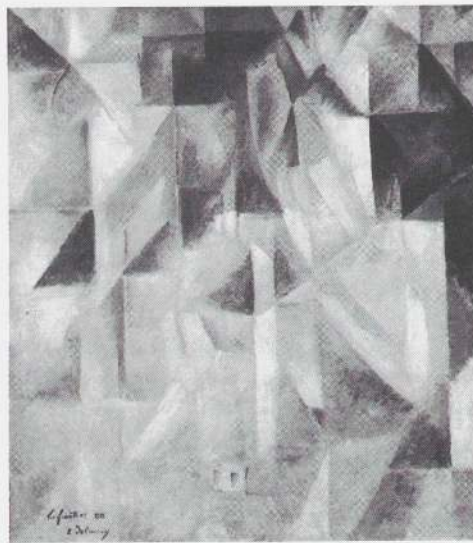
Diese Bemerkung, die uns wieder an den Blauen Reiter erinnert, mag eine Erklärung dafür sein, daß Ball so große Bewunderung für Klees neuere Arbeiten hegte. Das Bild *Teppich der Erinnerung* 1914, 193 (Abb. 5) liefert ein ideales Beispiel, um dieses Phänomen zu erklären. Es handelt sich hier um eine der ersten Arbeiten, in denen Klee seinen Wunsch realisiert hat, über die bloße Beschreibung der sichtbaren Realität hinauszugehen und die Welt, wie sie im Kopf des Künstlers existiert, darzustellen. *Teppich der Erinnerung* entstand kurz nach einer Tunesien-Reise, die Klee zusammen mit August Macke und Louis Moilliet im April 1914 unternommen hatte. Die Reise war für ihn von größter Bedeutung, denn in dieser Zeit kristallisierten sich jene formalen Fähigkeiten heraus, von denen er wußte, daß sie für die Entwicklung eines persönlichen Ausdrucks unabdingbar waren. Die Landschafts-Aquarelle, die in Tunesien »nach der Natur« entstanden (S. 144–149), lieferten die bildnerische Grundlage für *Teppich der Erinnerung*: ein dem analytischen Kubismus verwandtes graphisches Gerüst, in dem Rechtecke aus transparenter Farbe auf eine Weise zusammengefügt sind, die unschwer die *Fensterbilder* Robert Delaunays erkennen läßt (Abb. 6). Jetzt jedoch schweben und treiben die Farben und Linien in einem tiefen, amorphen Raum, den ein dicker Grund aus auf Musselin gestrichenem gelblichem Gips bildet.¹⁹

Nicht länger mehr ist das Bild als naturalistische Landschaft zu lesen. Und auch als Darstellung eines Teppichs können wir es nicht verstehen. Wohl erinnert die reiche, unebene Struktur des Materials an den weichen Flor eines antiken Teppichs, die Musselin-Ränder an dessen Fransen, X-Formen und Kreise an Knoten und Muster. Doch im Titel klingt weit mehr an. Wie ein abgenutzter Teppich, der vom Leben, das er mit den Menschen teilte, kündigt, veranschaulicht diese Arbeit die Phantasien ihres Schöpfers. Ohne sich der deutlicheren und nostalgischen Bildsprache von Marc Chagalls *Ich und das Dorf* 1911 (Abb. 7) zu bedienen, bringt Klee in seinem Bild den gleichen Wunsch zum Ausdruck, den Geist eines erinnerten Ortes oder Zeitpunkts sichtbar zu machen. Als er sich 1915 als »abstrakt mit Erinnerungen«²⁰ bezeichnete, hat er etwas wichtiges über seine Kunst und seine Zeit gesagt. Denn Klees Werk trägt der Tatsache Rechnung, daß der Akt des »Sehens« nicht nur aus unmittelbaren optischen Wahrnehmungen besteht, sondern auch Assoziationen an Gefühle, Dinge und Ereignisse mit einschließt, die sich vor langer Zeit in unserm Gedächtnis eingelagert haben. *Teppich der Erinnerung* verweigert die Festlegung der visuellen Erfahrung auf einen einzigen Raum oder Zeitpunkt, eine einzige Szenerie oder Idee. Ohne die tatsächlichen Bezüge entziffern zu müssen, nehmen wir die Bedeutung im Wechsel ihrer Zeichen auf.

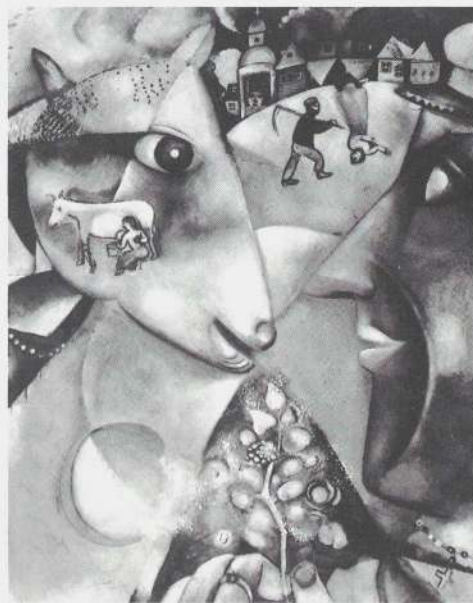
In den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts veranlaßte das Streben nach einer Erneuerung ihrer Kunstformen die Avantgarde-Künstler, neue Aufmerksamkeit auf die grundlegendsten Elemente ihres formalen Materials beziehungsweise Vokabulars zu richten. Es führte darüber hinaus auch zu einer zwar anderen, doch durchaus verwandten Strategie: der bewußten Ver-



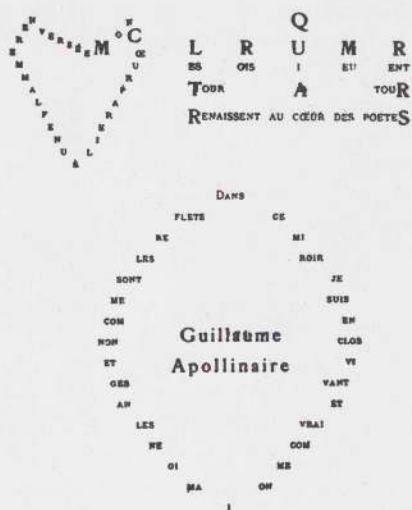
5 (Farbabb. S. 143) Paul Klee. *Teppich der Erinnerung* 1914, 193. Öl über kreidegrundiertem Leinen auf Karton, 40,2x51,8 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



6 Robert Delaunay (1885–1941). *Fenster*, 1912. Öl auf Leinwand, 79,9x70 cm. The Museum of Modern Art, New York, The Sidney and Harriet Janis Collection (fractional gift)



7 Marc Chagall (1887–1985). *Ich und das Dorf*, 1911. Öl auf Leinwand, 192x151,5 cm. The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund



8 Guillaume Apollinaire (1880–1918). *Herz, Krone und Spiegel*, in: *Calligrammes*, 1914.

wischung der Grenzen zwischen sprachlicher und bildnerischer Kunst. Die althergebrachte Trennung der verschiedenen Kunstformen mußte zeitgemäßen Künstlern ebenso willkürlich erscheinen wie Konventionen hinsichtlich des Bildraums oder des dichterischen Versmaßes. Und in der Tat, wenn die Avantgarde sich außerhalb der westlichen Renaissance-Kultur umsah, in der östlichen, mittelalterlichen oder folkloristischen Kunst, dann stieß sie auf starke Traditionen, in denen die Regeln von Bild und Sprache untrennbar miteinander verknüpft waren.

Zur Zeit des Ersten Weltkriegs hatten sowohl die Maler als auch die Dichter Westeuropas begonnen, über ihre jeweiligen Grenzen hinauszugehen. In kubistischen Bildern tauchten Zahlen und Buchstaben auf; in der Collage wurde schließlich der Text gänzlich in die bildnerische Erfahrung integriert. Die überaus einflußreichen, futuristischen *Parole in libertà* (Freiwort-Dichtung) verwendeten typographische Größen und Farben, um den Buchstaben der Gedichte visuelle Ausdruckskraft zu verleihen. Apollinaires Kalligramme ordneten die Zeilen eines Gedichtes so an, daß sie die Form der im Text beschriebenen Gegenstände annahmen. In *Herz, Krone und Spiegel* bildet der Namenszug des Dichters sein Bild in dem »Spiegel«, der ihn einfaßt (Abb. 8).²¹

An dieser Erforschung der verbalen Möglichkeiten in der bildenden Kunst und der bildnerischen Möglichkeiten in der Dichtung beteiligte Klee sich intensiv. Seit langem bereits waren seine Titel wesentliche Bestandteile in Stil und Gehalt seiner Bilder. In den Arbeiten auf Papier schrieb er sie auf den Bildträger und lud so den Betrachter ein, die Erfahrung des Lesens mit der des Anschauens zu verbinden. Klee begriff, daß sich dichterischer Ausdruck jenseits des Wortzusammenhangs auch aus den Formen einzelner Buchstaben ergeben konnte. Und so begeg-

nen wir ihnen denn auch mitten in Bildern wie *Komposition mit Fenstern* (*Komposition mit dem B'*) 1919, 156 (S. 169).²²

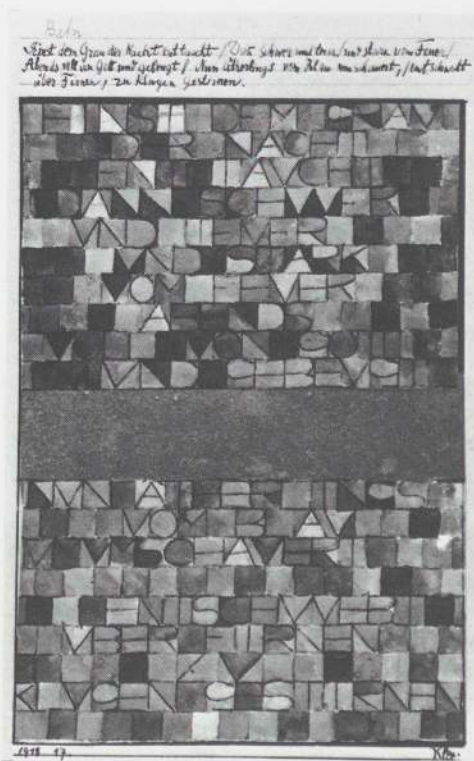
Den ersten Versuch, Dichtung und Malerei vollständig miteinander zu verbinden, unternahm Klee 1916 in einem Zyklus von sechs Aquarellen, basierend auf chinesischer Dichtung, die sich in diesen Jahren im Westen großer Beliebtheit erfreute.²³ Ein chinesisches Gedicht bezieht seine Bedeutung nicht nur aus den Worten des Textes, sondern auch aus deren Verteilung auf der Seite sowie den rhythmischen und strukturellen Qualitäten der Kalligraphie. Verbales und Visuelles sind darüber hinaus in jenen sprachlichen Eigenheiten miteinander verschmolzen, die sich aus dem beschriebenen Bild eines Gegenstands oder Ereignisses herleiten. Ohne die chinesischen Figuren selbst zu verwenden, strebten Klees Aquarelle eine äquivalente Verschmelzung von Dichterischem und Bildnerischem an.

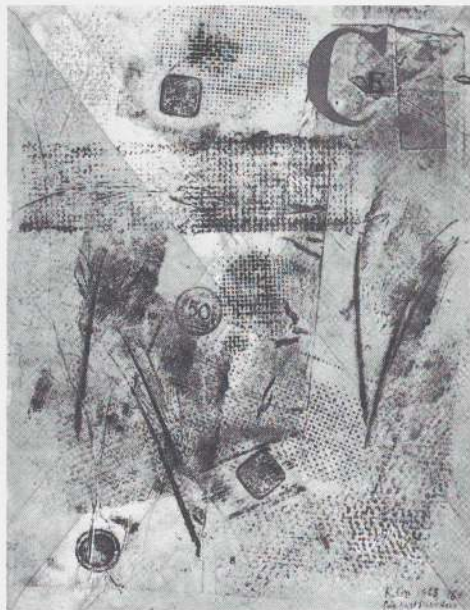
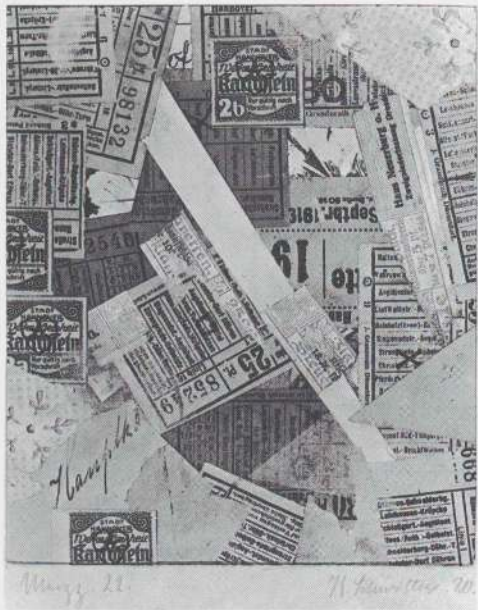
Klees schönster Versuch in diese Richtung ist das Gemälde *Einst dem Grau der Nacht enttaucht...* 1918, 17 (Abb. 9). Die Struktur des Gedichts – woher es stammt, ist nicht bekannt – bestimmt die Struktur der Komposition. Grundlage des Bildes ist eine Mauer aus regelmäßig aufgeteilten Farbquadraten. Darin bilden die schwarzen Linien der arabischen Buchstaben Farbunterteilungen innerhalb der Quadrate: kleine Dreiecke, Kreise und seltsame Formen erscheinen wie Steinchen in einem Mosaik. Obere und untere Hälfte der Komposition – geteilt durch einen Streifen Silberpapier – entsprechen den zwei Strophen des Gedichts. Und auch das Farbschema des Gemäldes ist vom Text geprägt: Vom Anfang zum Ende entwickelt sich aus Grau allmählich leuchtendes Blau.

Die Verschmelzung von Malerei und Dichtung steht in unmittelbarer Verbindung zu einem entscheidenden Axiom in der Kleeschen Ästhetik, der Behauptung »auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff«.²⁴ In seinen Gedicht-Bildern führt die Präsenz des Textes den zeitlichen Charakter ausdrücklich in den Vorgang des Betrachtens mit ein. Auf den ersten Blick sehen wir nur ein flimmerndes Mosaik, doch wenn dann die Buchstaben aus dem Farbmuster auftauchen, wandern wir – lesend – über die gesamte Seite. Tatsächlich war es ja die Unterscheidung von Raum und Zeit, die die Trennung zwischen Malerei und Dichtung so lange in der Tradition des Westens aufrechterhalten hat. Der überaus einflußreiche Kritiker Gotthold Lessing beharrte im achtzehnten Jahrhundert darauf, daß der Zeitfaktor die unterschiedlichen Rollen der Künste festschreibe: Malerei ist an die statische Darstellung gebunden, da wir sie mit einem einzigen Blick aufnehmen, während das dynamische Potential der Dichtung sich aus dem zeitlichen Lesevorgang herleitet. Bis zum Beginn unseres Jahrhunderts spielte diese Dichotomie in der westlichen Tradition eine prägende Rolle.

Klee schenkte Lessings *Laokoon*, »an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten«²⁵, keinen Glauben. 1912 hatte er zum ersten Mal Bilder gesehen, in denen die Futuristen auf Lessing reagierten, indem sie versuchten, den Bewegungsakt darzustellen.²⁶ Klee steuerte seinerseits zu diesem Wandlungspro-

9 (Farbabb. S. 159) Paul Klee. *Einst dem Grau der Nacht enttaucht...* 1918, 17. Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton, 22,6x15,8 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





10 Kurt Schwitters (1887–1948). *Merz 22*, 1920. Collage mit Bahn- und Straßenbahnfahrkarten, Tape- te und Rationierungs-Coupons, 16,8x13,6 cm. The Museum of Modern Art, New York, Katherine S. Dreier Bequest

11 Paul Klee. »C« für Schwitters 1923, 161. Ölfar- bezeichnung und Aquarell, 27,9x22,2 cm. Privatbesitz, Mailand

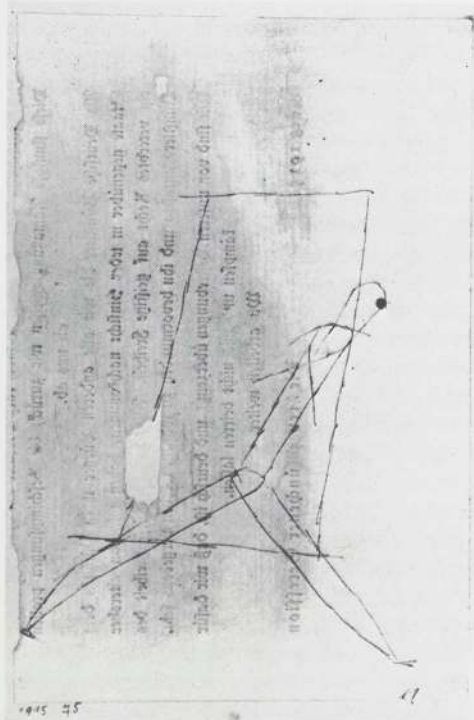
zeß eine bei weitem tiefgehendere Lösung bei. Sein gereiftes Werk war beherrscht von dem Gedanken, daß der Betrachtungsvorgang sich ebenso über einen Zeitraum erstreckt wie der schöpferische Akt. Wie wir noch sehen werden, konstruierte er seine Bilder so, daß das Auge des Betrachters sich allmählich durch den Bildraum hindurchtasten muß. Innerhalb dieser Entwicklung stellt Klees ausdrückliche Verschmelzung von Dichtung und Malerei ein entscheidendes Moment dar.

In der Erforschung der Überschneidungen von Malerei und Dichtung liegt ein starkes Bindeglied zwischen den Werken Paul Klees und Kurt Schwitters'. Schwitters' Merz-Idee im Jahre 1919 hing eng mit dem zusammen, was er aus seinen dichterischen Aktivitäten gelernt hatte. Dabei war ihm klargeworden, daß ein Kunstwerk auf der Kombination von Grundelemen- ten beruht: »Das konsequente Gedicht wertet

Buchstaben und Buchstabengruppen gegen- einander:«²⁷ Und auf dieselbe Weise, so ent- schied Schwitters, muß auch ein Maler »Gegen- stände gegeneinander werten durch Nebenein- ander-Kleben-und-Nageln.«²⁸ In jedem *Merz*- Bild (Abb. 10) sind Elemente verschiedenen Ma- terials, unterschiedlicher Größe und inhaltlicher Bedeutung gleichwertig nebeneinandergestellt und verbinden sich zu einer Bildstruktur.

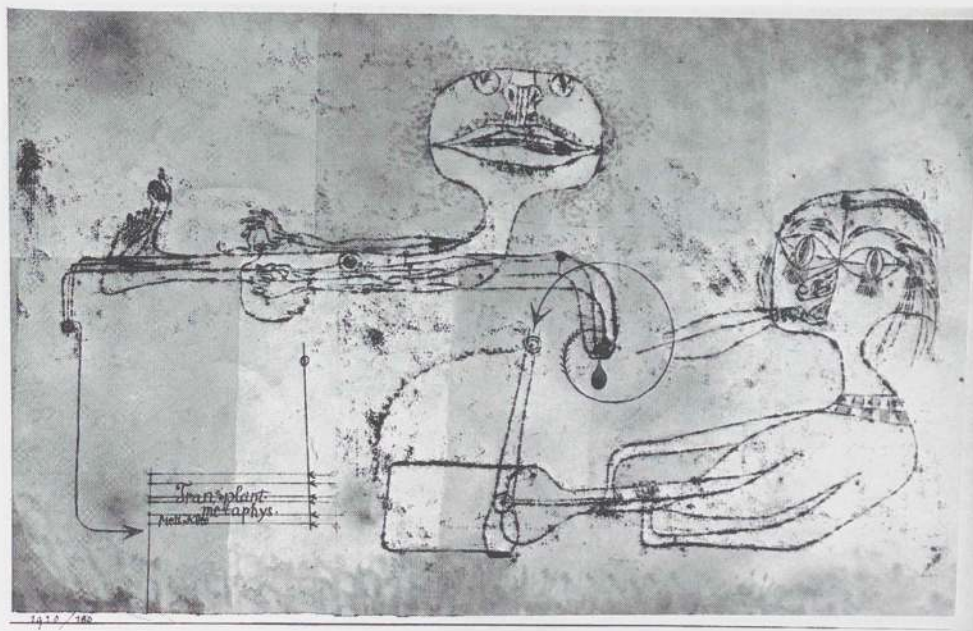
Schwitters' Arbeit war im Januar 1919 zu- sammen mit Arbeiten von Klee im »Sturm« zu sehen. Die ausgestellten Zeichnungen lagen vor den ersten Merz-Arbeiten, doch kündigt sich darin bereits an, daß sich Schwitters' Merz- Aktivitäten, wie überhaupt weithin Dada in Deutschland und Amerika, von Klees Werk in der Einbeziehung urbaner und industrieller Ele- mente unterscheiden würde.²⁹ In seinen Ju- gendjahren vermied Klee in der Regel die unmit- telbare Verwendung gedruckter Elemente oder Schriftbilder. *Ausschreitende Figur* 1915, 75 (Abb. 12), auf einem Flugblatt gezeichnet, ist da eine Ausnahme. Die Straßen der Stadt und was dazu gehört scheinen nicht in die Welt eines *Tiergartens, Nördlichen Waldes oder Bergdorfs* zu passen. Schwitters' Vorliebe für abgerissene Eintrittskarten, Quittungen und gebrauchte Briefmarken findet ihre Entsprechung in Klees Jagd auf kostbare Steine, Muscheln und Tan- nenzapfen. Und dennoch sind diese beiden Arten von Romantik gar nicht so unterschied- lich, wie es zunächst scheinen mag. In seiner Liebe zu den Artefakten des Stadtlebens ist das Schwitterssche Werk der Naturliebe im Werk Paul Klees stärker verbunden als jedes andere. Ein Geschenk von Klee an Schwitters bezeugt seine tiefe Hochachtung für diesen Künstler. In der Ölfarbezeichnung »C« für Schwitters 1923, 161 (Abb. 11) kommen die peinlich genau wiedergegebenen Marken und Münzen als Col- lage-Elemente daher und geben ein herrliches Beispiel für Pseudo-Merz.

Wie Klee ging es auch dem Merz-Künstler nicht offen um politische Veränderung. In die- ser Hinsicht stand Schwitters Klee näher als seinen deutschen Dada-Kollegen. Sowohl für Klee als auch für Schwitters war das bildneri- sche Ziel einer Verbindung von Dichtung und



12 Paul Klee. *Ausschreitende Figur* 1915, 75. Feder auf Flugblattpapier auf Karton, 25,4x16,5 cm. Paul- Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

13 Paul Klee. *Transplantation metaphysische Methode* 1920, 180. Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton, 27,3 x 43,8 cm. Sammlung Helen Keeler Burke, Illinois



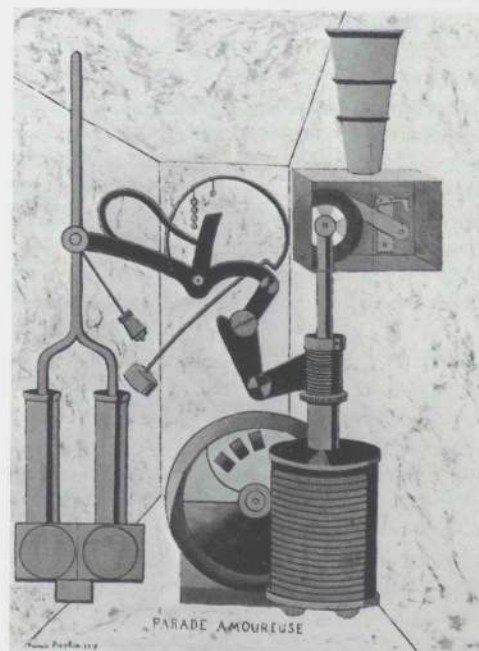
Malerei. Für die Berliner Dadaisten gab die Verknüpfung verbaler und visueller Mittel das wirkungsvollste Instrument für den gesellschaftspolitischen Angriff ab. Generell wurde die Dada-Ironie in ihrer Schlußphase erst richtig beißend. Für die späteren Dadaisten war Klees Arbeit nicht mehr so einsichtig, obgleich sein Witz oft dieselbe Zielscheibe hatte. Eine Zeichnung wie *Transplantation, metaphysische Methode* 1920, 180 (Abb. 13) stellt wohl den umständlichen Mechanismus der menschlichen Sexualität mit sanftem Spott dar, doch verzichtet sie auf den beißenden Sarkasmus einer *Parade amoureuse*, 1917 (Abb. 14), wie Francis Picabia sie vorführt. Und auch wenn Klee sein ganzes karikaturistisches Talent aufbot, wie beispielsweise in *Der grosse Kaiser, zum Kampf gerüstet* 1921, 131 (S. 176), hätte die darin zum Zuge kommende Boshaftigkeit dem Photomonteur John Heartfield wohl kaum besonderen Eindruck gemacht. Wie dem auch sei, noch 1919 hielt Tristan Tzara es für angebracht, Klees Arbeit in der *Dada Anthologie* vorzustellen, die er von Zürich aus für ein internationales Publikum herausgab.³⁰ Und für Max Ernst ebenso wie für die Züricher Dadaisten war Klees bildnerischer Ikonoklasmos Grund genug, ihn für das Dada-Debüt in Köln vorzuschlagen.

Dieses Ereignis, die *Bulletin D*-Ausstellung, wurde im Herbst 1919 von Max Ernst zusammen mit Johannes Baargeld organisiert und war der sensationsträchtigste Kontext, in dem Klees Kunst bisher erschienen war.³¹ Die aufrührerischen Katalogtexte handelten alle ästhetischen Gegenstände im Rundumschlag ab: »Cézanne kaut Kaugummi.« Der Besucher sah Werke von Ernst, Baargeld, Arp, Klee und anderen neben Kunst von Kindern und Folklore-Malern, afrikanischer Skulptur und Objekten wie etwa einem Klavierhammer (»Die vollkommenste Plastik hingegen ist der Klavierhammer«).

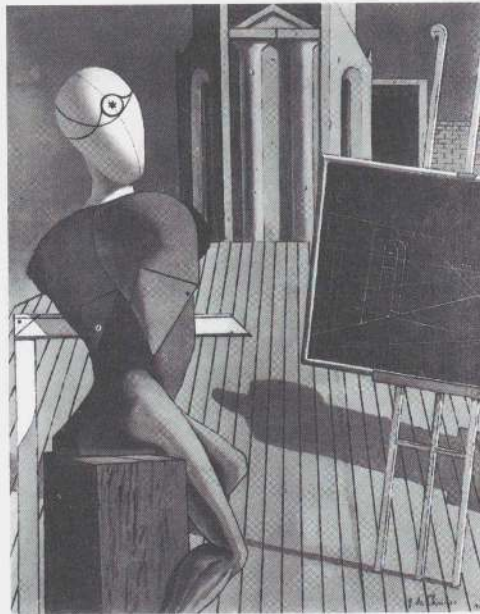
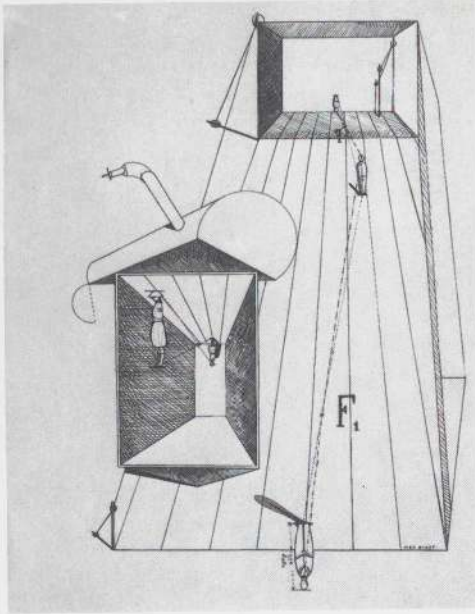
Zur Zeit der *Bulletin D*-Ausstellung war Ernst ein Dada-Neuling. Seine bis dahin entstandenen Arbeiten, Phantasie-Landschaften, denen von Chagall und Klee durchaus ähnlich, paßten in den expressionistischen Stil des »Sturm«. Nachdem er Klees Arbeit in Hans Goltz' Münch-

ner Galerie gesehen hatte, suchte Ernst den Künstler im Sommer 1919 auf und kehrte mit einem Armvoll Arbeiten für die geplante Ausstellung nach Köln zurück.³²

Ernsts Besuch in München wird häufig als Wendepunkt in seiner Arbeit bezeichnet, allerdings nicht wegen der Begegnung mit Klee. Nach Art jener zufälligen Begegnung, die Giorgio de Chirico von seinen Bewunderern zu verlangen schien, entdeckte Ernst den italienischen Künstler bei seinem erwähnten Besuch in Goltz' Galerie.³³ De Chiricos Arbeit inspirierte Ernst zu seinen ersten Versuchen in der Dada-Sprache: den bizarren Unstimmigkeiten in den Lithographien *Fiat modes pereat ars*, 1919 (Abb. 15). In diesen Arbeiten klingen Bilder wie de Chiricos *Der Seher*, 1915 (Abb. 16) mit ihrer Schilderung unerklärlicher Ereignisse und Charaktere in einem scheinbar veristischen Raum an. Sie weisen darauf hin, daß die augenscheinliche Beachtung der Gesetze der Perspektive keinesfalls eine Garantie dafür ist, daß das Bild sich nach den Gesetzen dieser Welt richtet. De



14 Francis Picabia (1879–1953). *Parade amoureuse*, 1917. Öl auf Karton, 95,6 x 72,7 cm. Morton G. Neumann Family Collection, Chicago



15 Max Ernst (1891–1976). Blatt VI, aus: *Fiat modes pereat ars*, 1919. Lithographie, 43,5x30,5 cm. The Museum of Modern Art, New York, Purchase Fund

16 Giorgio de Chirico (1888–1978). *Der Seher*, 1915. Öl auf Leinwand, 89x70 cm. The Museum of Modern Art, New York, James Thrall Soby Bequest

Chirico hat unumstößlich bewiesen, daß das, was wir Illusions-Raum nennen, in der Tat auch nichts weiter ist.

Auch Klee bediente sich der von de Chirico errungenen Freiheit, um die allgemein akzeptierte Bildsprache mit ihren eigenen Mitteln zu unterlaufen. In den zwanziger Jahren entsteht eine ganze Reihe perspektivischer Bilder, die alle mit peinlicher Genauigkeit einen »realistischen« Bildraum entwerfen. Die Querachsen sind stehengelassen, um keinen Zweifel aufkommen zu lassen. Doch wenn diese zeichnerischen Konventionen einmal in der Lage waren, uns einen dreidimensionalen Raum vorzutäuschen, der nur noch mit Menschen aus Fleisch und Blut bevölkert zu werden braucht, so funktioniert das nicht mehr bei Klees *Zimmerperspective mit Einwohnern* 1921, 24 (S. 177).

Als lief es automatisch ab, läßt das Schema sich nicht mehr aufhalten: auch die Menschen werden zu bloßen Fiktionen der bildnerischen Konvention. Die schwarzen Flecken, die bei Klees Technik der Ölfarbezeichnung entstanden, verstärken noch das Unbehagen, das aufkommt, wenn unsere vertrauten Erwartungen an die Kunst sich nicht erfüllen. In *Perspective mit offener Türe* 1923, 143 (Abb. 17) vermittelt die hohe schwarze Öffnung, die an der Rückseite des genau konstruierten Raumes aufragt, all das, was wir mit einem Geisterzimmer verbinden. Dieses Bild macht deutlich, daß unser Verstand nicht mehr als der Vorhof zu unserer wahren Persönlichkeit ist.

KLEE UND DIE SURREALISTEN

»Und so habe ich an diesem Tag... die Bekanntheit von beseelten Tieren, intelligenten Vögeln, beherzten Fischen und Traumpflanzen gemacht.«³⁴

René Crevel

64

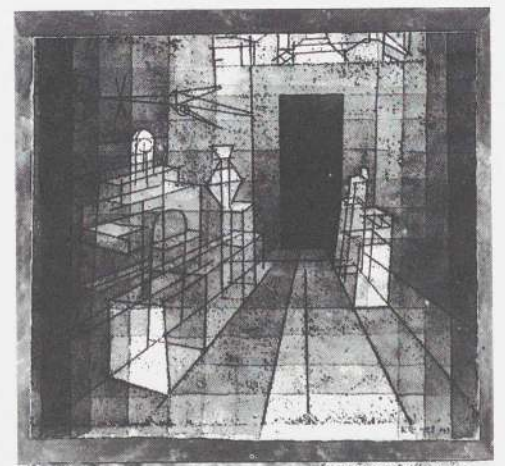
Als Dada in den frühen zwanziger Jahren nach Paris verlagert wurde, waren einige der zukünftigen Surrealisten mit Klees Arbeit bestens vertraut. Arp und Tzara in Zürich sowie Ernst in

Deutschland waren ihm persönlich begegnet und hatten sein Werk ausgestellt. Dennoch war es der Dichter und Kritiker Louis Aragon, der Klee zum ersten Mal in Paris öffentlich erwähnte. Im November 1922 spielte Aragons »Brief aus Berlin« in der *Littérature*, einer Zeitung, die als Verbindung zwischen Dada und Surrealismus fungierte, kurz auf Klee an: »In Weimar blüht eine Pflanze, die einem Hexenzahn ähnelt. Es ist noch nicht bis hierhin vorgedrungen, daß die Jugend Paul Klee seinen Vorgängern vorziehen wird.«³⁵

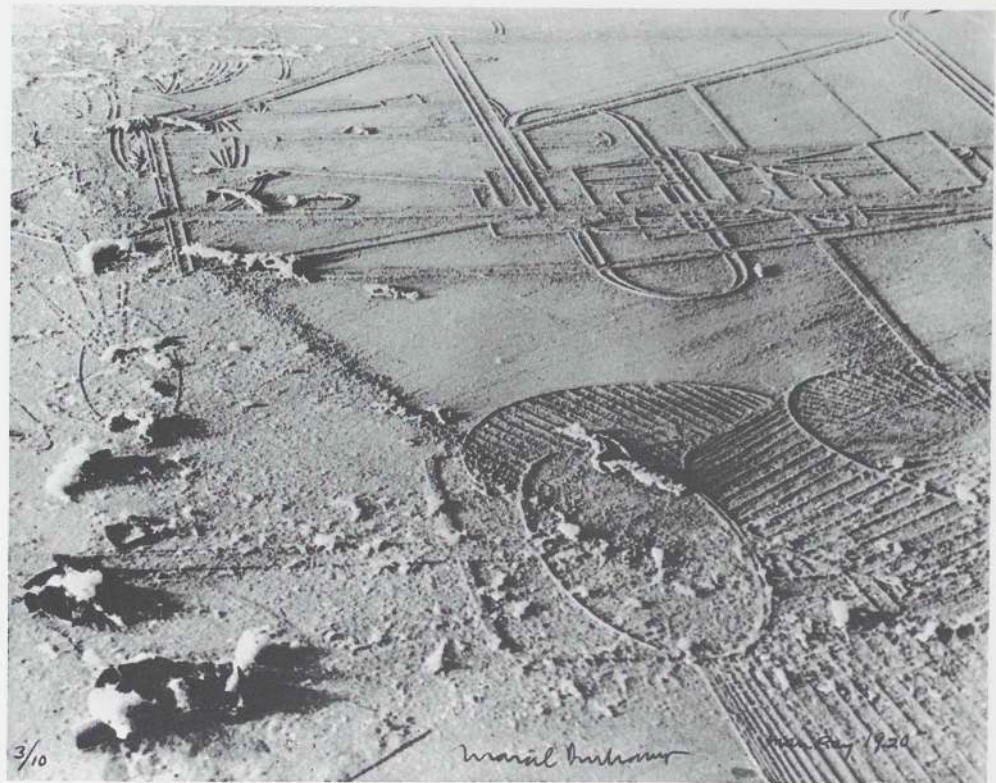
Die Distanz zwischen Weimar und Paris maß im Geistigen weit mehr als an Kilometern, und die Beteiligung eines Bauhausmeisters an einer Surrealisten-Ausstellung erscheint uns heute als Bravourstück lauréatmontesken Widersinns. Als Klee 1921 am Bauhaus zu unterrichten begann, leitete er damit ein Jahrzehnt der rigorosen Erforschung der fundamentalen Prinzipien seiner Kunst ein. Seine theoretischen Untersuchungen von Bildform und -raum füllen Tausende von Seiten mit Notizen und Zeichnungen. Doch im Unterschied zu den Aktivitäten seiner konstruktivistischen Kollegen am Bauhaus blieb Klees theoretische Arbeit immer im Dienste einer rein bildnerischen und unbeirrt individualistischen Kunst.³⁶ In Paris überwand die Faszination der Surrealisten von der Poesie der Malerei Klees ihre ansonsten tiefe Abneigung gegen Theorie und Pädagogik, die seinem Werk innewohnten. So gestand der Dichter René Crevel: »Ein poesievoller Maler kann in der trockensten Geometrie die Stufen finden, die er für seinen Tiefgang braucht.«³⁷ In den frühen zwanziger Jahren wurde Klees Kunst für jene jungen Künstler, mit denen André Breton eine neue Bewegung gründete, zum Schlüssel-erlebnis.

Viele seiner kulturellen Attitüden und dichterischen Praktiken hat der Surrealismus von Dada übernommen, doch enthielt das dadaistische Vermächtnis keinerlei klares Konzept für den bildnerischen Stil. Anfänglich suchte Breton unabhängige Vorläufer für seine Sache aus, wie ja auch die Zürcher Dadaisten ihre Galerie mit den Arbeiten von »Sturm«-Künstlern gefüllt hatten.

17 (Färbabb. S. 207) Paul Klee. *Perspective mit offener Türe* 1923, 143. Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier (Whatman) auf Karton, 26x27 cm. Sammlung Rosengart, Luzern



18 Marcel Duchamp (1887–1976) und Man Ray (1890–1976): *Staubzucht. Voici le domaine de Rose Sélavy*, 1920. Photographie. Veröffentlicht in: *Littérature* (Paris), 1. Oktober 1922



In einer berühmt gewordenen Fußnote zum surrealistischen Manifest werden alle die Maler aufgezählt, deren Arbeit Breton für mit den surrealistischen Zielen vereinbar hielt. Er war nicht kleinlich bei seiner Wahl: Paolo Uccello und die wichtigsten Stars der Pariser Avantgarde gehörten ebenso dazu wie de Chirico und Klee.³⁸ Breton betonte allerdings, daß diese Künstler nicht unbedingt wirklich surrealistische Malerei betrieben. Als im November 1925 die erste surrealistische Ausstellung stattfand, hatte er jedoch neue Kandidaten gefunden, mit denen er ein überzeugenderes Regiment erstellen konnte. Klee, Picasso, de Chirico, Man Ray und André Masson waren geblieben, dazu kamen Arp, Ernst, Joan Miró und Pierre Roy.³⁹

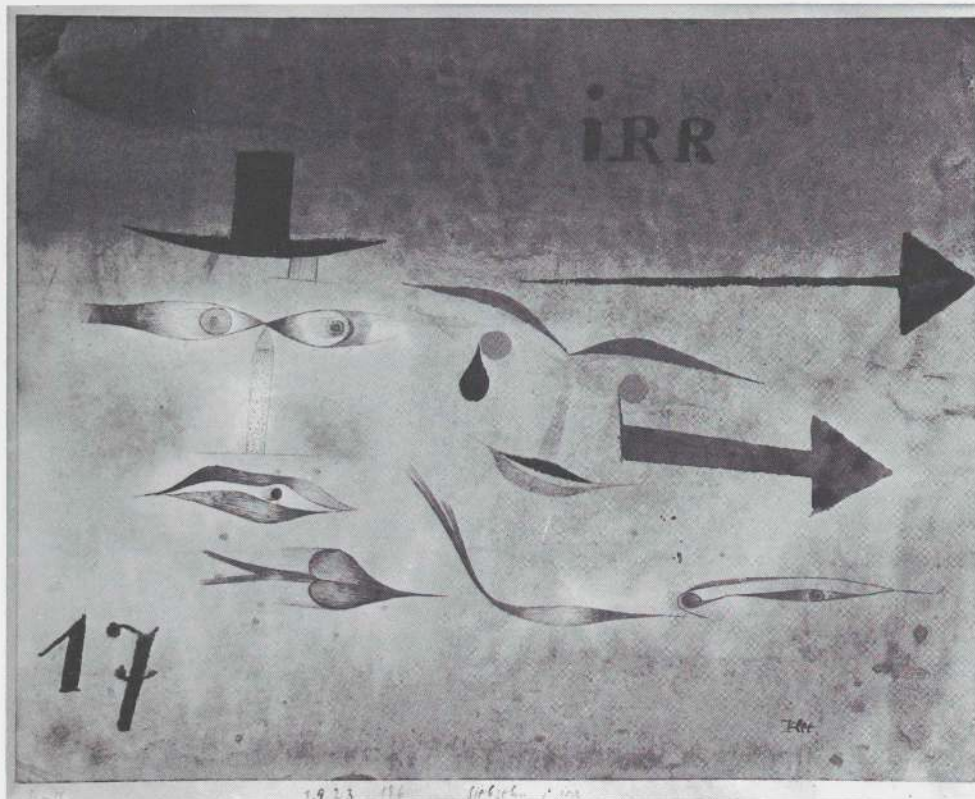
Wie oft berichtet wurde, blieb die Möglichkeit einer surrealistischen Malerei nicht unwidersprochen. Pierre Naville, zusammen mit Benjamin Péret, erster Herausgeber von *La Révolution Surréaliste*, verwahrte sich entschieden gegen jedes ästhetische Konzept. Folgerichtig gestaltete er die Zeitschrift auch nach dem Vorbild von *Nature*, einem Wissenschaftsmagazin aus dem neunzehnten Jahrhundert, und nicht wie ein typisches Kunstmagazin. In der dritten Ausgabe des Magazins, die im April 1925 erschien, publizierte er denn auch seine notorische Leugnung jedweder Möglichkeit einer surrealistischen Malerei.

Allerdings ist die Geschichte so einfach nun auch wieder nicht. Denn in eben dieser Ausgabe von *La Révolution Surréaliste* wurde Paul Klee im Kreise der Surrealisten willkommen geheißen. Antonin Artaud, der Hauptautor der dritten Ausgabe, bewunderte Klees Arbeiten und ließ zwischen den Texten vier Aquarelle von Klee abdrucken. Diese wohlüberlegt plazierte Illustrationen sowie verschiedene Reproduktionen von Masson und de Chirico lieferten handfeste Argumente dafür, wie man sich eine surrealistische Kunst vorzustellen hätte. Letzt-

lich erscheint diese dritte Ausgabe von *La Révolution Surréaliste* als Schlachtfeld des Kampfes um die Lebensfähigkeit einer surrealistischen Malerei. Die auffällige Plazierung der Arbeiten Klees im Magazin stellt diese mitten in die Debatte hinein.

Die Ausgabe beginnt mit einer Abteilung »Rêves«, Träumen, erzählt von Kindern und surrealistischen Dichtern. Dieses Material belegt die zentrale Rolle, die der Traum in der surrealistischen Ästhetik gespielt hat. Breton vermerkte in seinem Manifest beipflichtend jenen Spruch, den Saint-Pol-Roux an seiner Tür aufhängte, wenn er schlief: »Der Dichter arbeitet.«⁴⁰ Am Ende dieser Auswahl von Traum-Erzählungen finden wir eine Abbildung von Klees *Burg der Gläubigen* 1924, 133 (S. 214). Streifen und Bänder, einer Mauer gleich über das Blatt verteilt, markieren Tore und Zinnen eines majestätischen Gebäudes unter dem Sternenhimmel. Ein leuchtendes Blau, unberührt von Veränderungen im Material, unterlegt die ganze Szenerie. Nicht nur im Traum vermögen wir andere Zivilisationen zu beschwören, nicht nur mit Worten lassen sie sich beschreiben. Diese zarten weißen Linien, mit Wasserfarbe gezogen, erinnern uns daran, wie schnell der Frost eine ganze Märchenwelt auf die Fensterscheibe zaubern kann; und wie leicht aus der *Staubzucht*, 1920 (Abb. 18) auf Duchamps *Großem Glas* eine Domäne für Rose Sélavy wird.

André Breton hatte eine besondere Vorliebe für das Bild des Schlosses. Oft benutzte er es, um darin die Umtriebe surrealistischer Vorstellungen, die Geister der Phantasie unterzubringen. Das surrealistische Manifest enthält eine ausführliche Beschreibung von Bretons eigener Burg der Gläubigen, die die surrealistischen Dichter »als Dauergäste« bewohnten. (»Picasso geht in der Nachbarschaft jagen.«) Für den skeptischen Leser hatte Breton nur Verachtung. »Ist es denn sicher, daß das Schloß, das ich ihm



19 (Farbabb. S. 204) Paul Klee. *Siebzehn, irr* 1923, 136. Feder und Aquarell auf Briefpapier auf Karton, 22,5x28,5 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

vorführe, ein Bild ist? Und wenn dieser Palast dennoch existiert? Meine Gäste können dafür eintreten; ihre Laune ist die hell leuchtende Straße, die zu ihm führt.«⁴¹

Artaud gestaltete diese Nummer von *La Révolution Surréaliste* als scharfe Attacke auf Kultur und Konventionen des Westens. Der Leitartikel von Théodore Lessing mit der Überschrift »L'Europe et l'Asie« preist die orientalische Lebensweise und verurteilt die stupide Logik und materialistische Denkweise der westlichen Welt.⁴² Gleichzeitig spricht der Artikel indirekt Klees Arbeiten innerhalb des Magazins an – eine davon war im Rahmen von Lessings Aufsatz abgedruckt. Um 1925 widmete die Mythologie, in die Klees Werk eingebettet war, der orientalischen Auffassung vom Künstler und seiner Kunst besonderes Augenmerk. Die erste Klee-Monographie, geschrieben von Leopold Zahn und 1920 erschienen, beginnt mit einem langen Auszug aus den Lehren des Tschuang-Tse und erörtert Klees Kunst im Kontext des Tao.⁴³ In späteren Texten wurde diese Analogie weitergeführt, und Klees Bauhaus-Studenten betrachteten ihn sozusagen als ihren ganz persönlichen Buddha (Abb. 13, S. 21).

Die Darstellung der orientalischen Kultur ist zugleich als zeitgenössische Interpretation des Werkes von Paul Klee zu verstehen und erklärt die Bewunderung der Surrealisten für ihn. Lessing stellte fest, daß östliche Kunst, Dichtung und Philosophie unlösbar miteinander sowie mit dem täglichen Leben selbst verknüpft sind. Der orientalische Mensch geht eine Verbindung nicht mit der Maschine, sondern mit der Natur ein, und Heldentaten gelten weniger denn friedvolles Einswerden mit dem Kosmos. Umgekehrt gilt dem Orientalen unser Kausalitätsbegriff nichts. Ihn interessiert vielmehr, was wir als Zufall bezeichnen würden. Wenn Lessings Analyse über vereinfachenden Romantizismus nicht

hinausgeht, so war sie für das surrealistische Programm doch recht zweckmäßig. Darüber hinaus unterstützt sie eine Kunst, die ihren Wert nicht in grandiosen Meisterwerken hinausposaunt, sondern gleichermaßen zuzuhören wie sich zu äußern versteht.

Diese Ausgabe von *La Révolution Surréaliste* steckt voller Feindseligkeit gegen die westliche Kultur; das Titelblatt erklärt das Jahr 1925 für das Ende des christlichen Zeitalters.⁴⁴ Paul Eluard steuerte einen Protestartikel gegen die kolonialistischen Bestrebungen der europäischen Regierungen und die Kirchen als deren willfährige Handlanger bei. Das selige Geschöpf in Klees *Ein Genius serviert ein kleines Frühstück* 1920, 91 (S. 175) gereicht Eluards Text zum ironischen Nachbarn. Auf Seite 27 jedoch kommt dann das Thema Kunst zur Sprache. Dort finden wir jene recht kurzsichtigen Textstellen mit Pierre Navilles berühmt gewordener Erklärung: »Jeder weiß, daß es so etwas wie *surrealistische Malerei* nicht gibt.«⁴⁵ Naville verwarf sich gegen jede Art von Geschmacklichkeit und definierte seine Ästhetik als bloße »Erinnerung und Lust der Augen«, die weder zeitlich noch räumlich festgehalten werden kann. Kunst ist ein notwendiger Bestandteil unseres Lebens – wie An- und Ausziehen – aber, so Naville, niemals ein eigenständiger oder bewußter Akt.

Weit eindrücklicher als dieser Text ist die große Reproduktion darunter: Klees Aquarell *Siebzehn, irr* 1923, 136 (Abb. 19). Wie eine muntere Widerlegung der Behauptungen darüber prangt es auf der Seite. In diesem Bild besiedeln und besitzen abstrakte Zeichen – die Zahl Siebzehn, das Wort *irr*, die zwei Pfeile – dieselbe Realität wie die beiden aus spermienhaften Formen gebildeten Figuren eines Mannes und einer Frau. Sie alle treiben in einem wäßrigen Raum aus unregelmäßigen Flecken und vage erkennbaren Horizontaleinteilungen,

die die Aquarellfarbe Schicht um Schicht entstehen ließ.

Gerade dieser Raum bietet eine Lösung für Navilles Klagen. Naville bestand darauf, daß des Menschen Seele sich nicht in Formaten »invariablement rectangulaires« einfangen lasse. Sein Spott galt vor allem dem System des analytischen Kubismus, gegen den Naville seine Surrealisten-Kollegen zur klassischen Ödipus-Revolution vereinte. Naville wandte sich gegen die kubistische Gebundenheit an die materielle Welt als Modell. So wie der Kubismus seine Gegenstände in der Tradition von Porträt, Stillleben und Landschaft auswählte, spiegelte sich in seinem formalen System die äußere Wirklichkeit wider. Horizontale und Vertikale bilden das Gerüst der analytisch-kubistischen Kompositionen und bestätigen die von der auf Keilrahmen gespannten Leinwand vorgegebene Form. Hierin kommt nun wieder das kartesische System zum Ausdruck, nach dem der westliche Mensch seine gesamte Umwelt eingerichtet hat (siehe beispielsweise die rasterhafte Straßeneinteilung in den Städten).

Die Surrealisten waren der Überzeugung, daß solche Ordnung inneres Mysterium und natürliche Instinkte des Menschen unterdrücke. Und gerade deshalb wurde Klees Raum für sie ein so wichtiges Vorbild. Der Farbgrund in *Siebzehn, irr* setzt sich über die Koordinaten seines rechteckigen Trägers hinweg und schafft einen Raum für unerklärliche Phänomene. Der fließende Raum in Klees Bildern spiegelt den Raum des »geistigen Auges«, in dem sich all unsere Wahrnehmungen, Phantasien, Kalkulationen und Sehnsüchte sammeln. Mit anderen Worten, bei Klee verschmelzen physischer und symbolischer Raum miteinander. Dies wird deutlich durch die beiden Pfeile, die den Raum in *Siebzehn, irr* mit Dynamik erfüllen. Der Pfeil, eigentlich physikalisches Hilfsmittel zur Verdeutlichung einer Richtung, wird auf die gedankliche Ebene gehoben. So kennzeichnet der Pfeil, wie Klee in seinen Bauhaus-Vorlesungen erklärt hat, Bewegung, oder, abstrakter noch, den Willen zu solcher Bewegung.⁴⁶ Diese schlichte Tatsache ermöglicht das Funktionieren von Verkehrszeichen.

Offensichtlich erfüllen die Pfeile in *Siebzehn, irr* diese Funktion im Kontext der Zeitschrift-Seite, die sie zieren, auf zweifache Weise. Die kräftigen schwarzen Pfeile strukturieren Klees eigenes Kompositionsfeld. Darüber hinaus aber treiben sie den Leser, weiterzugehen, umzublättern und so auf einen zweiten Einwand gegen Navilles Schmährede zu stoßen. Seite 28 zeigt de Chiricos *Mysterium und Melancholie der Straße*, 1914 (Abb. 20), dessen veristische Traumbildhaftigkeit wieder eine andere Möglichkeit eigentlich surrealistischer Malerei eröffnet. Das Argument dieser Bilder scheint letztlich den Sieg über die Behauptungen des Texts davongetragen zu haben. Die nächste Nummer von *La Révolution Surréaliste* wird von André Breton herausgegeben. Sie ist voller Abbildungen und enthält Bretons ersten Artikel zum Thema »Surrealismus und Malerei«.

»Die Graphik als Ausdrucksbewegung der Hand mit registrierendem Stift, wie ich sie wesentlich betreibe, ist vom Umgang mit Ton und

Farbe so grundverschieden, daß man diese Kunst motivisch ganz gut im Dunkeln ausüben könnte, in finsterster Nacht.«⁴⁷ Paul Klee

Wie wir gesehen haben, korrespondierte Klees spielerische Bildsprache freundschaftlich mit den Ideen André Bretons, der wußte, daß »es Märchen für Erwachsene gibt«.⁴⁸ Doch für die Entwicklung der surrealistischen Malerei sollte Klees Methode die weitaus wichtigere Rolle spielen. 1924 definierte Breton den Surrealismus als »psychischen Automatismus«, den materiellen Ausdruck für »den wirklichen Ablauf des Denkens«.⁴⁹ Sein erklärtes Ziel war die direkte Umsetzung des menschlichen Innenlebens, ohne jede Vermittlung durch Konvention oder Vernunft. Klees graphisches Werk kann als Vorwegnahme dieser Ziele gelten. Bereits 1917 hatte Hugo Ball Klees Talent, »vom Einfall zum Blatt... die kürzeste Verbindung«⁵⁰ einzuhalten, erwähnt.

Klees zeichnerische Begabung war Grundlage seiner Ästhetik, und dies müssen wir bedenken, wenn wir seine Beziehung zum Automatismus verstehen wollen. Klees zeichnerisches Verfahren baute primär weder auf der äußeren Welt noch auf dem vorgegebenen Format der Bildfläche auf. »Nach dem Leben Zeichnen« spielte in seiner Arbeitsweise keine Rolle. Vielmehr diente ihm die Linie als Führer bei der Äußerung dessen, was in ihm war. Klees ikonische Selbstporträts – beispielsweise *Versunkenheit* 1919, 113 (S. 165) oder später *Schauspieler-Maske* 1924, 252 (S. 216) – zeigen den Künstler mit zusammengekniffenen Augen, den Blick nach innen eher denn nach außen gekehrt. Diese Bildauffassung bestätigt das traditionelle Selbstbildnis des romantischen Künstlers als Gott oder Prophet. Zugleich führt sie uns aber auch direkt ins Paris des Jahres 1922, in jene Wohnungen, wo Freunde von André Breton und Robert Desnos dichterische Inspiration im Trancezustand suchten.

An dieser Stelle ist eine eingehendere Erörterung der Zeichentechnik Klees angebracht, denn der Begriff »Automatismus« wurde lange Zeit für alles mögliche überstrapaziert und somit vernebelt. Breton stufte Klees Kunst als »partiellen Automatismus«⁵¹ ein, und Klees Zeichnungen sind wohl auch keinesfalls für erregtes Gekritzeln zu halten. Das Automatische an Klees Zeichnungen rührt von einer traditionellen Auffassung der Zeichnung als der ihrer Natur nach abstraktesten Kunst her. Wie andere vor ihm hatte Klee immer wieder betont, daß in der Natur keine geraden Linien vorkommen. Und so ist jede Art graphischer Darstellung ein frei erfundener Ausdruck, unabhängig davon, ob die Zeichnung schließlich Ähnlichkeit mit irgend etwas in der Welt hat oder nicht.

Seinen persönlichen Abstraktionsbegriff hat Klee in einer kleinen Fabel dargelegt, die seine »Schöpferische Konfession« einleitet. Der Leser wird mit Hilfe der Metapher einer Reise durch die Zeichnung »geredet«, um klarzumachen, wie die gelebte Erfahrung zur graphischen Wiedergabe abstrahiert werden kann:

Über den toten Punkt hinweggesetzt sei die erste bewegliche Tat (Linie). Rückblick, wie weit wir schon sind (Gegenbewegung). Im Geiste

20 Giorgio de Chirico. *Mysterium und Melancholie der Straße*, 1914. Öl auf Leinwand, 87x73 cm. Privatbesitz



den Weg dahin und dorthin erwägen (Linienbündel). Ein Fluß will hindern, wir bedienen uns eines Bootes (Wellenbewegung).⁵²

Um der didaktischen Wirkung willen führt Klee auch eine wörtliche Übersetzung der Erfahrung ins Zeichen vor. Doch berücksichtigt er bei seinem Beispiel ebenso die Tatsache, daß man von einer Reise auch Erinnerungen und Eindrücke mitbringt. Diese, viel vager, vermischen sich mit jenen aus unserer Vergangenheit, und so erzählen wir: »Die verschiedensten Linien. Flecken. Tupfen. Flächen glatt. Flächen getupft, gestrichelt. Wellenbewegung. Gehemmte, gegliederte Bewegung.«⁵³ Hieraus erklärt sich auch Klees Fähigkeit, »in finsterster Nacht« zu zeichnen, denn seine Feder funktioniert ähnlich wie ein Seismograph, der die Erschütterungen der Erde aufzeichnet.

Zeichnungen, die dieses Auftauchen der graphischen Form aus den Tiefen des menschlichen Geistes dokumentieren, gehören zu den wundervollsten Bildern Klees. Doch all diesen Zeichnungen sind gewisse Züge gemein, die auf ihr direktes und unvermitteltes Zustandekommen hinweisen. Am auffälligsten ist hier vielleicht das häufige Auftauchen von Verbindungslinien zwischen verschiedenen Figuren und Gegenständen, als wären sie wie die Puppen, die sie ja tatsächlich oft darstellen, durch Fäden miteinander verknüpft. Uns mag es scheinen, als hätte Klee die Feder nicht absetzen, den Gedankenfluß nicht unterbrechen können. In anderen Zeichnungen wiederum scheint die Linie keineswegs bestimmte Wesen oder Dinge zu bezeichnen, und dennoch entstehen dabei identifizierbare Szenen. In Arbeiten wie *Arabische Stadt* 1922, 29 nehmen in einem Netz bewegter Linien Phantasiestädte Gestalt an. Unvermittelt tauchen einzelne Häuser und Straßen auf und sprechen jeder modernen Stadtplanung Hohn.

Klees Vorstellung, daß die Zeichnung unsere innere Vision wiedergibt, war nichts weltbewegend Neues. Jahrhundertlang haben zwar die Akademien versucht, die überaus private Natur der Zeichnung zu nivellieren, doch die Künstler selbst haben diese niemals aus dem Auge verloren. Klee bezog sich auf mehr als bloß seine persönlichen Grundlagen in der Zeichenkunst, als er seine Linie als sein »Ureigentum«⁵⁴ bezeichnete. In der Tat versuchten außerhalb der bildenden Kunst gewaltige Theorien jene Enthüllungen zu analysieren, die man dem spontanen graphischen Ausdruck entnehmen zu können glaubte. Die Zeichnungen sogenannter Medien wurden auf mögliche Mitteilungen aus dem Jenseits hin untersucht. Die Kunst der Geisteskranken, die Klee bereits 1912 bewundert hatte, diente den ersten Psychiatern als fundamentales diagnostisches Instrument.⁵⁵

Breton kannte sich bestens aus in einer psychiatrischen Literatur, die den zeichnerischen Ideen Geisteskranker größte Aufmerksamkeit schenkte.⁵⁶ Dieses Feld diente ihm als Quelle für eine künstlerische Antitradition. In romantischer Verknüpfung von Genialität und Verrücktheit betrachtete Breton das spontane Schreiben und Zeichnen der Geisteskranken als die Quintessenz wahrer Kreativität. Während ihm jedoch der psychiatrische Hintergrund als Modell dienen konnte, half er ihm nicht weiter in der Frage, wie denn Automatismus zu errei-

chen wäre ohne die Bescheinigung einer diagnostizierten Geisteskrankheit. Die praktische Lösung dieses Problems überließ Breton seinen Malerkollegen.

Es gehört zu den üblichen Übertreibungen in der Kunstgeschichte, den Einfluß des einen Künstlers auf den andern gewissermaßen als »Offenbarung« zu beschreiben. Im Falle sowohl André Massons als auch Joan Mirós stammt die Übertreibung, so es denn eine ist, von den Künstlern selbst.⁵⁷ Beide haben Klees Werk entscheidende katalytische Wirkung für ihren Durchbruch zur surrealistischen Malerei zugesprochen. Wilhelm Hausenstein's Klee-Monographie diente Masson 1922 als Einführung in das Werk Klees; er las sie zusammen mit Miró, dessen Atelier neben dem seinen lag.⁵⁸ Originale konnten die beiden Künstler in den Sammlungen von Aragon, Breton und Paul Eluard betrachten. Doch erst im Oktober 1925 bekamen sie eine umfassende Ausstellung mit Werken Klees zu sehen. Und diese Ausstellung in der Pariser Galerie Vavin-Raspail schien eine reine Insider-Angelegenheit gewesen zu sein. Aragon, der Klee als erster in *Littérature* erwähnt hatte, schrieb die Katalog-Einleitung, und Eluard steuerte eine Gedicht-Hommage bei (Abb. 21).⁵⁹ Zu diesem Zeitpunkt hatten Miró und Masson bereits zu einer surrealistischen Ausdrucksweise gefunden. Am letzten Tag der Klee-Ausstellung wurde in der Galerie Pierre die erste surrealistische Malerei-Ausstellung mit Werken von Klee sowie Arbeiten von Miró und Masson eröffnet. Klees Bedeutung für Miró und Masson zeigt sich nicht im unmittelbaren Vergleich, denn beide Künstler hatten jene Phase, in der die Arbeit eines Künstlers genauso aussieht wie die seines Lehrers, bereits hinter sich gebracht. Als junge Maler kubistischen Stils hatten sie beide nach einer Sprache gesucht, die dem poetischen und intuitiven Ausdruck zugänglicher wäre. Klees Arbeit wurde in dem Augenblick wichtig für sie, als sie in der Lage waren, nicht mehr nur zu kopieren, sondern ureigenste Ideen zu realisieren. Klee eröffnete ihnen die Möglichkeit einer Linie, die weniger beschreibt als vielmehr beschwört, die sich durch den Raum zieht wie eine Spur von Bildern, die unsere Vorstellung bevölkern, und nicht von Gegenständen der äußeren Welt. Henri Michaux, der seine Entdeckung Klees wenig später in seinem Werk verarbeitete, brachte die Anziehungskraft Paul Klees auf die jungen Pariser wunderbar zum Ausdruck: »On n'avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne« – »nie zuvor hat eine Linie träumen dürfen.«⁶⁰

Ein Blick auf die surrealistischen Werke Mirós und Massons erklärt, wie brauchbar solch ein Verständnis der Linie für ihre persönlichen Ambitionen war. Unübersehbar unterscheiden sich Massons automatistische Zeichnungen von denen Klees in der offensichtlichen Geschwindigkeit, mit der sie ausgeführt wurden.⁶¹ Für Masson war schnelles Arbeiten ein Schutz gegen das Eingreifen des Verstandes, gegen die Versuchung, das Auge des ausgebildeten Künstlers ins Spiel zu bringen. Wenn er schließlich die sich aus den Linien ergebenden deskriptiven Details zusammenfaßte und das Ganze mit einem Titel versah, wurde aus dem Automatismus Poesie: in *Zornige Sonnen* 1925 (Abb. 22) wirbeln

PAUL KLEE

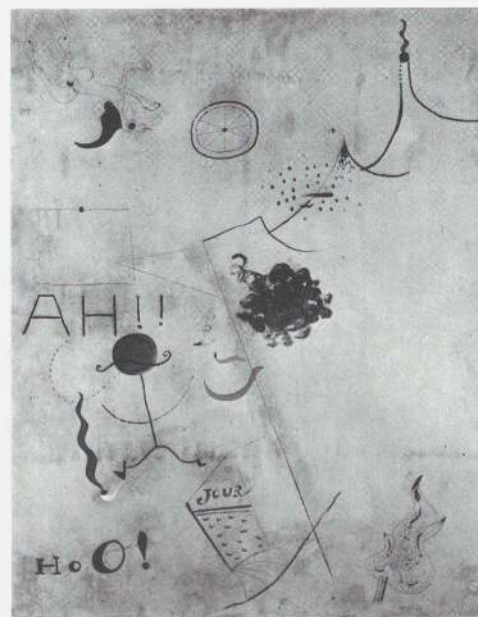
Sur la pente fatale, le voyageur profite
De la faveur du jour, verglas et sans cailloux,
Et les yeux bleus d'amour, découvre sa saison
Qui porte à tous les doigts de grands astres en bague.

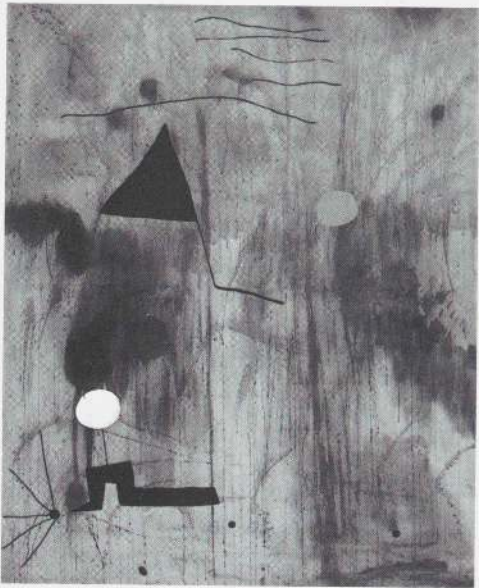
Sur la plage la mer a laissé ses oreilles
Et le sable creusé la place d'un beau crime.
Le supplice est plus dur aux bourreaux qu'aux victimes,
Les couteaux sont des signes et les balles des larmes.

On the fatal slope, the traveler profits
From the day's good will, sleet and no pebbles,
And his eyes blue with love, he discovers his season
Which wears on each finger big stars set on rings.

The sea has left its ears on the beach
And the sand has marked the place of a beautiful crime.
The torture is harder on tormentors than on victims,
Knives are signs, and bullets, tears.

—Paul Eluard





24 Joan Miró. 1925. *Die Geburt der Welt*, 1925. Öl auf Leinwand, 250,8x200 cm. The Museum of Modern Art, New York; acquired through an anonymous fund, the Mr. and Mrs. Joseph Slifka and Armand G. Erpf Funds, and by gift of the artist

25 André Masson. *Fische im Sand gezeichnet*, 1927. Öl auf Sandrelief auf Leinwand, 97,8x71,4 cm. Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupp-Stiftung

21 Paul Eluard (1895–1952). »Paul Klee«, 1925. Erstmals veröffentlicht in einem Katalog mit 39 Aquarellen von Paul Klee, Galerie Vavin-Raspail, Paris 1925

22 André Masson (1896–1983). *Zornige Sonnen*, 1925. Feder und Tusche, 40,6x31,7 cm. The Museum of Modern Art, New York, Purchase Fund

23 Joan Miró (1893–1983). *Umgestürzt*, 1924. Öl, Bleistift, Kohle, Tempera auf Leinwand, 92,4x72,8 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, Gift of the Société Anonyme

Augen, Brüste, Zähne und Öffnungen in einem Nebel der Leidenschaften durcheinander. Massons Linien scheinen befrachtet mit Energien aus den düstersten Tiefen des menschlichen Unbewußten. Im Gegensatz dazu bewahrt Klees Werk immer die Balance zwischen Wildheit und Gezähmtheit; wenn er die Barbaren darstellt, sind die Griechen auch da.

Mirós lyrische und oft humorvolle Linienführung zeigt da schon mehr Ähnlichkeit mit der Paul Klees. Das Gemälde *Umgestürzt* 1924 (Abb. 23) führt eine schematische Linie vor, die einen Raum auslotet, dessen Modellierung überflüssig geworden ist. Wie schon in *Siebzehn, irr* (Abb. 19) greifen die Gesetze der Schwerkraft in diesem materialen Raum nicht. Und auch die Unterscheidung zwischen Abbild und Zeichen gilt nicht mehr. Die Bögen im Bart des laufenden Mannes wiegen schwerer als die seines Körpers, während die Linien der Berge zugleich den Bewegungsablauf des Mannes beschreiben. Dieser abstrakte Umgang mit der Linie gab Miró, wie Klee, die Möglichkeit, die Grenzen zwischen verbaler und visueller Signifikation aufzubrechen. Die schwerelosen Linien, aus denen die Wörter AH! und Hoo! gebildet sind, bevölkern dasselbe Reich, aus dem auch die Linien des Bauern mit seinem Pferd stammen. In *Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber* 1922, 126 (S. 193) hat Klee es deutlich gemacht: Buchstaben leisten einen atmosphärischen Beitrag für den Betrachter eines Bildes und verschmelzen das Erlebnis von Malerei und Dichtung noch weiter.⁶²

In all diesen Bildern ist es die Zeichnung, die am meisten mit Bedeutung befrachtet ist und die Einfühlung des Betrachters am meisten fordert. Eine vollkommen entwickelte Malerei hing sowohl für Klee als auch für die surrealistischen »Automatisten« von der Erfindung einer Farbtechnik ab, die eine unabhängige Zeichenpoesie in sich bergen und fördern würde. Zu einer solchen Technik gehörte nicht ein vollkommen automatischer Farbauftrag. Statt dessen bedurfte es eines mobilen Felds, das eine dynamische Linienführung zuließ und den zeitlichen Prozeß, der das »automatische« Verfahren beherrschte, zum malerischen Element machte.

Der zeitliche Vorgang tritt selbst in den systematischsten und scheinbar ungegenständlichen Bildern Klees deutlich hervor, in den Kompositionen aus Farbstreifen und -quadraten. An den Oberflächen schillert ein warmes Licht, das sich aus kühl-dunklem Grund aufbaut, und so haben diese Bilder ihre eigene Entwicklung zum Thema. Der Titel *Eros* 1923, 115 (S. 203) vermittelt dies zum einen im allgemeinen Sinne einer schöpferischen Macht der Liebe und zum andern im spezifischen Bezug auf den griechischen Schöpfungsmythos, demzufolge Eros aus Nacht und Chaos geboren ist.

Auch die Ölfarbenumdruckzeichnungen, die Klee im Weimarer Bauhaus anfertigte, beispielsweise *Die Zwitscher-Maschine* 1922, 151 (S. 192), laden den Betrachter ein, den zeitlichen Schaffensprozeß nachzuvollziehen. Dazu gehören die vielen Lasurschichten, deren jede trocknen mußte, bevor die nächste aufgetragen werden konnte. Schließlich leiten die feinen Farbabstufungen und deren unterschiedliche Dichte das Auge dazu an, auf eine Art im Raum

umherzuwandern, die dem vom perspektivischen Aufbau naturalistischer Bildräume geleiteten direkten Blick geradewegs entgegengesetzt ist. Die wenigen Tupfen und Flecken, die bei der anfänglichen Übertragung der Zeichnung entstanden sind, verstärken noch das Gefühl der Dezentralisierung. So kommt es, daß die Zeichnung aus dem umgebenden Raum aufzutauchen scheint, obwohl sie in Wirklichkeit zuerst angelegt worden ist.⁶³

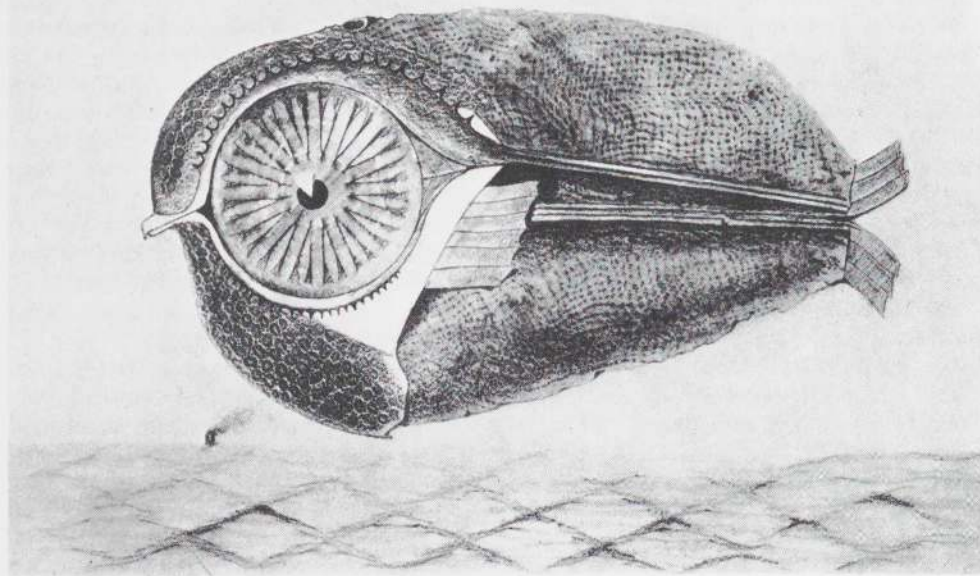
Auch in Mirós weit größeren Ölbildern vermittelt sich die Verbildlichung des Entstehungsvorgangs in den Bildfeldern, und in *Die Geburt der Welt* 1925 (Abb. 24) wird sie vom Titel mitgetragen.⁶⁴ Durch die ungleichmäßige Leimung der Leinwand ist auch die Farboberfläche nicht eben; das führt zu unterschiedlichen Reflexen. Die einzelnen Schichten wurden gepinselt, gegossen, geschleudert und gespritzt, so daß eine dichte Atmosphäre entstand, die zu schriftähnlichen Zeichen und rätselhaften Symbolen anregte. Masson verwendete Sand, um einen evolutionären Malvorgang – und auch hier: die Evolution selbst – in Gang zu bringen und zugleich zu symbolisieren.

Arbeiten wie *Fische im Sand gezeichnet*, 1926 (Abb. 25) entstanden, indem Masson zunächst Sand auf eine zuvor mit Klebstoff beträufelte Leinwand schüttete. Sandbäuche und -häufchen, die am Klebstoff haften blieben, wurden so zu Katalysatoren für die graphische Komposition mit Farbe (direkt aus der Tube), Kohle oder Bleistift. Wir sind es gewohnt, daß ein Künstler seine Spuren verwischt, doch diese Arbeiten in Sand von Masson sind selbst als Spuren gemeint.

Alle diese Techniken gehen nach Klees Konzept des zweistufigen Kompositionsprozesses vor, bei dem das Entstehen der Form der assoziativen Ausformung vorangeht. Max Ernst verfolgte dasselbe Ziel mit seiner Erfindung der *Frottage*, die er als Technik zur »Intensivierung der geistigen Reizempfindlichkeit«⁶⁵ bezeichnete. Bei der Frottage wurde schwarzes Blei auf ein Blatt Papier gerieben, das auf einer strukturierten Oberfläche wie zum Beispiel von Holzbrettern oder Blättern lag. Diese Durchreibungen, so erklärte Ernst, stimulierten dann die Phantasie des Künstlers und weckten seine inneren Visionen. Die Ergebnisse sehen wir in den Lithographien seiner 1926 erschienenen *Histoire Naturelle* (Abb. 26).

Ernst führte seine Erfindung der Frottage im Jahre 1925 auf ein Kindheitserlebnis zurück. Zu Beginn seiner Autobiographie erzählt er, wie er eines Abends die Mahagoni-Imitation am Fußende seines Bettes anstarrte und dabei in der Maserung menschliche Formen erkannte.⁶⁶ Auch Klee erzählt in seiner Autobiographie mit gleicher Genauigkeit eine sehr ähnliche Geschichte:

»Im Restaurant meines Onkels, des dicksten Mannes der Schweiz, standen Tische mit geschliffenen Marmorplatten, auf deren Oberfläche ein Gewirr von Versteinerungsquerschnitten zu sehen war. Aus diesem Labyrinth von Linien konnte man menschliche Grotesken herausfinden und mit Bleistift festhalten. Darauf war ich versessen, mein »Hang zum Bizarren« dokumentierte sich (neun Jahre).«⁶⁷



26 Max Ernst. *Der Ausbrecher*, Blatt 30 aus: *Histoire Naturelle*, 1926. Reproduktion einer Frottage in schwarzem Lichtdruck. The Museum of Modern Art, New York, Gift of James Thrall Soby

In beiden Geschichten bringen Klee und Ernst ihr eigenes Werk mit der Intensität und Authentizität der kindlichen Kreativität in Zusammenhang. Diese Haltung war tief verwurzelt in der Tradition der Avantgarde. Baudelaire hatte erklärt, daß »Genialität nichts anderes« sei, »als nach Belieben ins Bewußtsein gerufene Kindheit«. ⁶⁸ Trotzdem sind die bei Klee und Ernst ähnlichen Bekenntnisse überaus wichtig, denn sie verweisen uns auf den ausgesprochen bewußten Charakter einer scheinbaren Naivität. Jeder der beiden Künstler widmete sich über eine lange Zeitspanne mit größter Sorgfalt der Niederschrift seiner Autobiographie. ⁶⁹ Nicht weniger bewußt war die Entscheidung, sich auf die Suche nach der vermeintlichen Spontaneität des Kindes beziehungsweise naiven Künstlers zu machen. Und sowohl bei Klee als auch bei Ernst war die Entdeckung eines unverbildeten Zugriffs an einen ebenso bewußten wie sorgsam kultivierten Prozeß gebunden.

Desgleichen lehnte die Rhetorik des Automatismus jegliche Professionalität ab, hinter der sich in Wirklichkeit eine komplexe Kombination von Berechnung und Inspiration verberge. Während sich die Surrealisten zur Frage der Vernunft in Klees Arbeit ausschwiegen, gab es in ihrer eigenen Praxis eine zwar nicht so ausgeprägte, aber doch ähnlich verwunderliche Erscheinung. Derselbe Tristan Tzara beispielsweise, der das Zeitungsstreifen-Gedicht erfunden hatte, unterzog seine Arbeit einer ebenso ausführlichen wie eingehenden Revision. Für sich privat entdeckten die Künstler, daß die Dinge in der Praxis bei weitem nicht so einfach waren wie in der theoretischen Überlegung. Als Max Ernst die Arbeiten von Paul Klee in der »Sturm«-Galerie zum ersten Mal sah, erkannte er die Verwandtschaft mit der Kunst eines Kindes. Doch Ernst war so vorsichtig, das Kind als eines einzustufen, »das seinen Picasso, Delaunay und Macke genau studiert hat.« ⁷⁰

1925, in dem Jahr also, als Klee sein Debut in Paris gab, zog das Bauhaus von Weimar nach Dessau um, wo Gropius' Bauten des Internationalen Stils eine neue Ära des Objektivismus

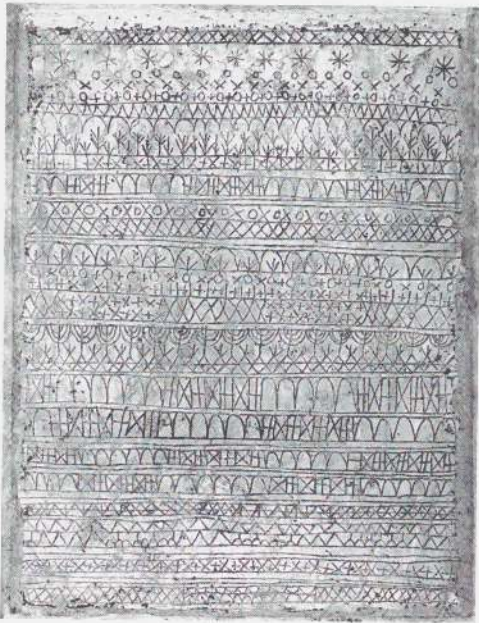
verkörpern sollten. Obgleich Klee vom zunehmenden Gewicht, das das Bauhaus auf Massenproduktion und -kommunikation legte, unberührt blieb, zeigte sich in seiner Arbeit doch ein vermehrtes Interesse an Systematisierung und Größenverhältnissen. Reiche Linien-Studien gipfelten in meisterhaften Gemälden wie *Variationen* 1927, 299 (Omega 9) (S. 237). Die rigorose Geometrie der konstruktivistischen Ästhetik – gut zu erkennen in László Moholy-Nagys Umschlagentwurf zu Klees *Pädagogischem Skizzenbuch* (Abb. 27) – schlug sich in Arbeiten wie *Artistenbildnis* 1927, 13 (K 3) nieder.

Doch verschwand damit der Maler-Dichter, der die Surrealisten so bewegt hatte, keineswegs von der Bildfläche. Eine größere bildnerische Klarheit ließ die Bildsprache noch geheimnisvoller geraten als die oft anekdotischen Arbeiten aus der Weimarer Zeit. Dies mag vor allem auf jene Bilder zutreffen, die aus einzelnen Elementen – lebendig wiedergegeben zwar, doch jedes für sich im Bildraum schwebend – zusammengesetzt sind. Dabei kann es sich um Gegenständliches (Fische, Würfel, Blumen, Monde, Gesichter), geometrische Formen (Rechtecke, Kuben) oder allgemein bekannte Zeichen (Pfeile, Ausrufezeichen) handeln. Manchmal ergeben abstrakte Zeichen zusammen ein identifizierbares Szenario, wie in *Zauberkunststück* 1927, 297 (Omega 7) (S. 235). Oft aber ergänzen sich ihre Bedeutungen nicht deutlicher als die Formen an sich, und die Reihungen scheinen nur über einen ganz lockeren Zusammenhalt zu verfügen. Wir sind deshalb vielleicht manchmal versucht, ein Werk wie *Um den Fisch* 1926, 124 (C 4) (S. 229) für ein Bilderrätsel zu halten, das es zu lösen gilt, um das Ergebnis schließlich wie eine Siegestrophäe zu präsentieren. Mancher Wissenschaftler ist wohl so verfahren. Doch trifft dies die Sache nicht: der Zauber eines Traums geht in der Deutung verloren.

Solch rätselhafte Fische haben nicht nur die Unfaßbarkeit ihrer Bedeutung mit der Taktik des Surrealismus gemein. Wenn auch kein Klebstoff im Spiel ist, handelt es sich bei der strukturellen Mechanik um die der Collage, ein für die

27 Laszlo Moholy-Nagy (1895–1946). Umschlag für das *Pädagogische Skizzenbuch* von Paul Klee, München 1925





28 (Farbabb. S. 232) Paul Klee. *Pastorale (Rhythmen)* 1927, 20 (K 10). Öl auf Leinwand auf Karton, 69x52 cm. The Museum of Modern Art, New York, Abby Aldrich Rockefeller Fund and Exchange



29 Henri Michaux (1899–1984). *Alphabet*, 1927. Tusche auf Papier, 36x26 cm. Privatbesitz

30 Pablo Picasso (1881–1973). Illustration zu Balzacs *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris 1931. Holzschnitt von Aubert nach einer Zeichnung von 1924, 33x25,5 cm. The Museum of Modern Art, New York, The Louis E. Stern Collection

surrealistische Ästhetik typisches System. Die Tatsache, daß die Collage die Beziehung zwischen Objekt und äußerer Wirklichkeit sprengte, bot eine vielseitige Alternative zur beschreibenden Sprache, die eine zeitlich und räumlich kontinuierliche Sequenz erzählt. Unter der Fahne des Surrealismus entfaltete sich diese neue Methode des Bildermachens in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre. 1926 begann Max Ernst mit seinen wundervollen Roman-Collagen, und Louis Aragon schrieb 1930, daß Picasso in den letzten Jahren eine regelrechte »crise de collages«⁷¹ durchgemacht habe. Die Surrealisten schätzten an der Collage vor allem, daß deren Brüche vom Betrachter eine aktive Beteiligung bei der Vervollständigung des Bildes verlangten. Gerade dieses Prinzip tritt in Klees hier zur Diskussion stehenden Arbeiten so deutlich zutage. Seine Bildflächen, warmes Schwarz oder ein zarter Farbschleier, entwerfen einen Raum und stellen ihn der Phantasie des Betrachters anheim. Mit der Beziehung einzelner Kompositions-Partien untereinander, die unsere Wahrnehmung erst herstellen muß, geht die inhaltliche Verknüpfung einher, die wir ebenfalls selbst zu leisten haben.

Der gleichen Aufforderung, derart das Bild zu lesen, begegnen wir in Klees scheinbar ganz unterschiedlichen »Schriftbildern«. Diese Gemälde wurzeln in seinem Frühwerk, tauchen in ihrer ausgereiften Form jedoch erst 1924 wieder auf, so zum Beispiel *Zerstörtes Ägypten* 1924, 178. Meist bestehen sie aus verschiedenen Zeichen, in Querstreifen angeordnet oder frei über die gesamte Bildfläche verteilt. Gewöhnlich handelt es sich dabei um feine Aquarell- oder Ölfarbenstriche auf ausgeprägtem Grund. Die Schrift kann entweder einfach aus Zeichen wie Kreuzen und Sternen bestehen, oder aber die »Buchstaben« sind Menschen oder Blumen. Entsprechend rufen die Titel manchmal konkrete Assoziationen hervor und manchmal nicht. Schließlich ist eine *Junge Pflanzung* 1929, 98 (S 8) (S. 242) von einer *Pastorale (Rhythmen)* 1927, 20 (K 10) (Abb. 28) gar nicht so verschieden. Was in Klees übrigen Werken nur implizit enthalten ist, wird in den Schriftbildern ausdrücklich vorgeführt. Ihr Thema ist die Äquivalenz von Schrift und Zeichnung, von Gedicht und Bild.

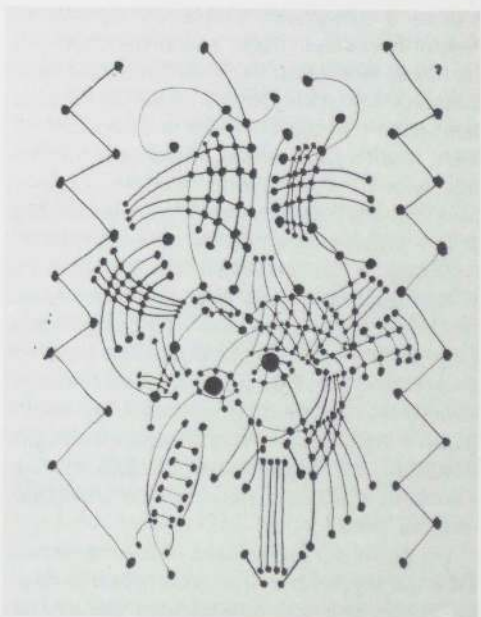
Daß »die Schreibfeder beim Schreiben oder der Bleistift beim Zeichnen« grundsätzlich gleich seien, ist das Fundament des Bretonischen Automatismus-Konzepts.⁷² Diese seine Theorie belegt die Vielfalt von Schriften, die Künstler von Picasso bis Henri Michaux (siehe *Alphabet* 1927, Abb. 29) unter surrealistischer Flagge erfanden. Breton betrachtete den Automatismus als den verlässlichsten Weg für Maler und Dichter, die Stimme des Unbewußten zu verfolgen, und in »Genesis und künstlerische Perspektiven des Surrealismus« erklärt er diese Auffassung. Er behauptet, daß der grundlegende Vorzug des Automatismus – und zwar nur des Automatismus – in der Möglichkeit liege, eine *rhythmische Einheit* (Hervorhebung von Breton) zu erzielen. »Ich behaupte, daß der zeichnerische ebenso wie der worthafte Automatismus, ohne die tieferen individuellen Spannungen, die er verdienstvollerweise aufzeigt und bis zu einem gewissen Grade auch löst, zu

beeinträchtigen, die einzige Ausdrucksform ist, die Auge oder Ohr ganz befriedigen kann, indem er die *rhythmische Einheit* verwirklicht. Sie wird gleichermaßen erkennbar in der Zeichnung und im automatischen Text wie in der Melodie oder im Nestbau.«⁷³

Die merkwürdige Ironie an der Sache ist, daß André Breton, der von sich behauptet hatte, er verabscheue die Musik, und von der Kunst Paul Klees auch nicht mehr viel hielt, nun auf Umwegen zum scharfsichtigen Kommentator der offensichtlichen Verbindung zwischen beiden wird.⁷⁴ Natürlich ist es gerade das rhythmische Element, das Klee zu seinen Schriftbildern veranlaßt, und zwar weit über ihre oberflächliche Ähnlichkeit mit einem Notenblatt oder inhaltlichen Andeutungen wie im Titel *Pastorale* hinaus. Die Schriftbilder entwickeln die Fähigkeit der Musik, Bedeutung aus ihren eigenen Strukturelementen zu schöpfen, Struktur und Zeichen mit Hilfe von Wiederholung und Unterbrechung, Betonung und Pause zu schaffen.

So wird Rhythmus eine grundlegende Alternative zur mimetischen Darstellung. Picasso hatte dies erkannt, als er 1924 entstandene Zeichnungen beziehungsweise rhythmische Zeichen aus Punkten und Linien für die Illustration von Balzacs *Le Chef-d'œuvre inconnu* 1931 (Abb. 30) verwendete. Bei dem im Titel der Geschichte angesprochenen Meisterwerk handelte es sich um ein Porträt, aus dem, nach jahrelanger Arbeit, ein Fuß geworden war, der aus einem Netz verflochtener Linien hervorlugte. Balzacs Darstellung der tragischen Grenzen eines Künstlers, der nach Ähnlichkeit strebt, findet respektvolle Sympathie in Picassos zartem Linien-Entwurf.

Mehr als alle andern stellen Klees Schriftbilder klar, daß das Erlebnis eines Bildes sowohl für den Betrachter als auch für den Künstler weniger im »Sein« als vielmehr im »Werden« liegt. In diesen Arbeiten gibt es keine Botschaft zu entziffern, keine unterschwellig Töne. Dieser Umstand eröffnet eine weitere Dimension der Schriftbilder: die Lust des Menschen am Unerkennbaren. Wir reagieren darauf nicht viel anders als auf einen beschrifteten Stein aus Baby-



lon. Die von den Keilschriftzeichen ausgehende Faszination ist letztlich mit der sehr profanen Tatsache, daß sie nicht viel mehr als beispielsweise ein Brotrezept vermitteln, nicht vereinbar. Ein rudimentärer Glaube an eine von jedwedem Nutzen losgelöste Macht der Zeichen kommt hier zum Vorschein. Und aus eben diesem Bedürfnis heraus versucht der Mensch ja auch immer wieder, die Sterne zu »lesen«. Beides griff Miró auf und verarbeitete solcherlei Zeitvertreib in *Der schöne Vogel enträtselt dem Liebespaar das Unbekannte* 1941 (Abb. 31), einem Bild aus seiner Sternbild-Serie.⁷⁵ Max Ernst hätte dem Forschen eines von ihm geschätzten Astronomen keine schönere Hommage erweisen können, als mit der Komposition eines ganzen Geheimschrift-Buches. Die Schriftzeichen in *Maximiliana oder die illegale Praxis der Astronomie* 1964 (Abb. 32) fordert den Betrachter dazu auf, in der Weite eines unbekannteren Kosmos Form und Bedeutung auszumachen. Ähnlich wie Klees Schriftbilder zielen sie auf unsere Bereitschaft, ein System zu erkunden, das jenseits des Faßbaren liegt.

»Das Geheimnis der Kunst Klees muß noch lange unser Geheimnis bleiben.«⁷⁶

Philippe Soupault

Unsere Wahrnehmung des Surrealismus hängt, wie William Rubin festgestellt hat, zu einem guten Teil an den durch André Breton vermittelten Vorstellungen, in persönlicher wie in ästhetischer Hinsicht. Nachdem Breton *La Révolution Surréaliste* übernommen hatte, tauchte Klees Arbeit nicht mehr darin auf. Schnell zeigte sich, daß Breton seine anfängliche Vorliebe für Klee verloren hatte. Im Aufsatz »Surrealismus und Malerei« wird er überhaupt nicht mehr erwähnt. Doch Bretons Meinungswandel beeinträchtigte die Loyalität der übrigen Pariser Bewunderer Klee gegenüber nicht. Ohne zu bedenken, daß in Dessau ein ganz anderes Publikum ebenfalls seine Arbeit verehrte, wachten die französischen Dichter wie die Wächter eines kostbaren Schatzes über sein Werk.

Wie sehr die Surrealisten Klee schätzten, zeigte sich in der Klee-Monographie, die 1929 in den *Cahiers d'Art* erschien. Sie enthielt einen kurzen Text von Will Grohmann sowie eine Auswahl von Hommagen surrealistischer Dichter. Diese Monographie ist dem diplomatischen Geschick Christian Zervos' zu verdanken, der das Buch im Dezember 1929 in einer sicherlich recht heiklen Lage herausbrachte, denn im selben Monat erschien auch Bretons »Zweites Manifest des Surrealismus«.⁷⁷ Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Bretons Hang, Verbündete für seine Sache zu erwählen, zur Neigung, sie wieder auszuschließen, gewandelt. Das Manifest leitete Bretons Kampagne für das politische Engagement ein und verurteilte all jene, die sich davon nicht betroffen fühlten. Fronten wurden abgesteckt. Trotzdem vereint die Klee-Monographie Beiträge von Abtrünnigen wie Philippe Soupault und Roger Vitrac mit Arbeiten von Künstlern, die Breton treu blieben: Crevel, Eluard und Tzara.

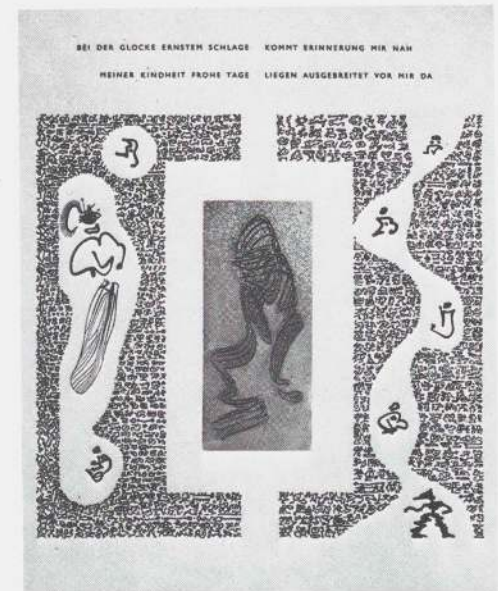
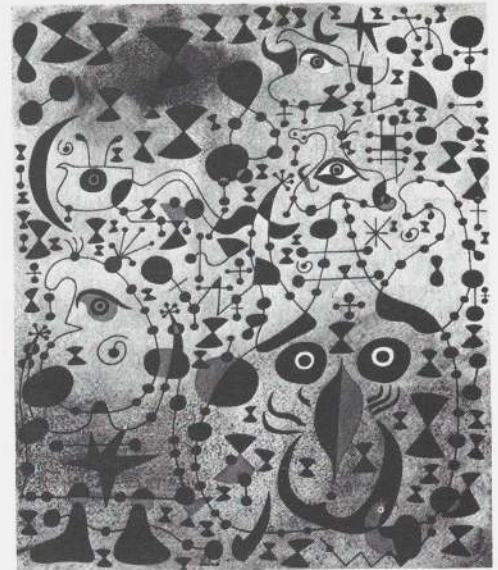
Die Worte der Surrealisten bleiben die schönsten, die jemals über Klee geschrieben wurden. Die Pariser unternahmen keinerlei Versuch, sei-

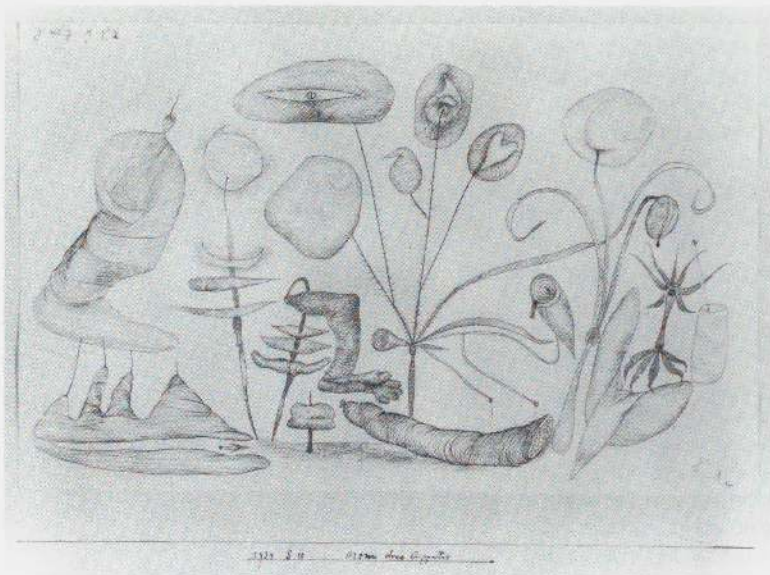
ne Arbeit zu analysieren. Vielmehr diente sie ihnen als Ausgangspunkt für ihre eigene Dichtung. Ihre Texte schwärmten vom Mysterium und der Unaussprechlichkeit des Kleeschen Universums, einem »Stern mehr denn einem Planeten«.⁷⁸ Es überrascht nicht, daß Will Grohmann sich genötigt fühlte, dem Leser der *Cahiers d'Art* zu versichern, Klee sei ein Mann, der »fest auf beiden Beinen steht« und »mit weit geöffneten Augen« durchs Leben gehe.⁷⁹

Immer wieder priesen die Surrealisten die Miniaturhaftigkeit des Kleeschen Werks. Als Dichter hatten sie tiefes Verständnis für die Ökonomie der Kunst Klees und die Vorteilhaftigkeit begrenzter Mittel für eine unendliche Vision. In einer 1930 bei Gallimard veröffentlichten Monographie geht Crevel auf die Kleinheit näher ein: er begriff Klees zierliche Arbeiten als Herausforderung an die Gewalt bürgerlicher Autorität. Wie 1925 *La Révolution Surréaliste*, so interpretierte auch Crevel Klee im Sinne einer Ablehnung von Logik und Materialismus des Westens. In einer bissigen surrealistischen Version des frommen Spruches »Den Sanftmütigen wird die Erde gehören« erinnerte Crevel seine Leser daran, daß es »Flöhe bis zum jüngsten Tag« geben werde, während das Museum der einzige Ort sei, an dem man bereits ein Zeichen des gigantischen Diplodocus-Dinosauriers finden könne.⁸⁰

Während Klee zum unwissentlichen Vertreter so mancher poetischen Vision geworden war, setzten sich Eluard und Tzara in Dessau mit ihm zwecks ausdrücklicher Zusammenarbeit in Verbindung. Im April 1928 schickte Eluard Klee einige Gedichte und bat ihn, diese für eine Herausgabe seiner Werke zu illustrieren. Klee antwortete voller Enthusiasmus, doch aus unbekanntenen Gründen folgte danach nichts mehr.⁸¹ 1931 bat Tzara um eine Radierung zu seinem Gedicht *L'Homme approximatif*, und dieser Vorschlag wurde denn auch realisiert. Tzara schickte dem Künstler aus Paris Papier, und Klee sandte ihm eine Radierung⁸² (Abb. 33), die auf der Zeichnung *Auge und Ohr* 1929, 306 (3H6) basierte. Das Bild zeigt ein menschliches Gesicht (wobei der Nasenrücken aus dem Hals eines Saiteninstruments besteht) neben einem Gebilde, das sich zu einem riesigen Ohr formt. In der Mitte des Ohrs taucht ein drittes Auge auf, und die Masse drumherum scheint das Gehirn des Menschen darzustellen. Das Bild harmonisiert mit einem ungewöhnlich musikalischen Gedicht, einer epischen Reflexion über das Selbst und die Sprache. »Ich denke an die Wärme, gesponnen vom Wort / um diese Mitte der Traum, den man uns nennt.«⁸³

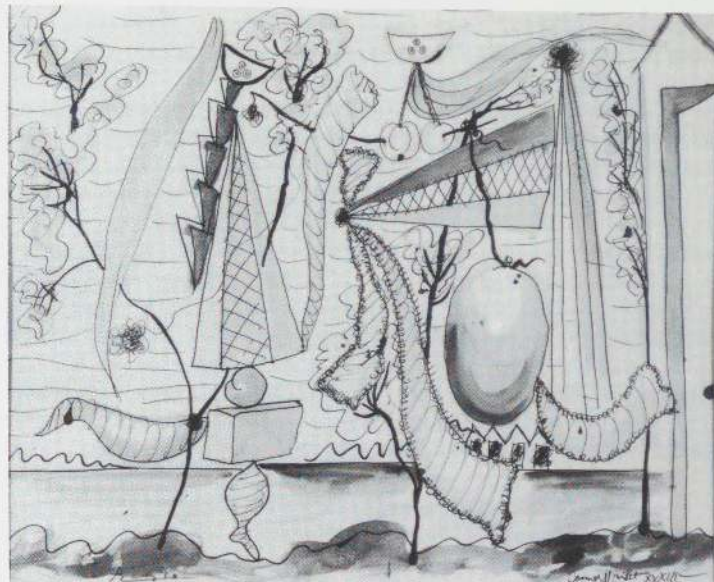
Ungeachtet dieser persönlichen Unternehmungen war Klees Werk um 1929 in der Pariser Kunstwelt weit ab von Bretons neuem Surrealismus. Nicht in dessen *Le Surréalisme au Service de la Révolution* fand es seinen Platz, sondern in *Documents*. Diese Zeitschrift hatte Georges Bataille ins Leben gerufen, dessen Ablehnung der surrealistischen Politisierung ihm Bretons ganzen Zorn eintrug. Später wurde immer nur die dunkle Seite an Batailles Charakter und Literatur betont und übersehen, daß die Philosophie seines Magazins auf einer grundlegend humanistischen Haltung basierte.⁸⁴ Die Zeitschrift nannte »Archéologie, Beaux-Arts, Ethnogra-





34 Paul Klee. *Menü ohne Appetit* 1934, 170 (L 10). Bleistift auf Papier auf Karton, 20,9x32,8 cm. Privatbesitz, Kanada

35 Pablo Picasso. *Am Strand*, 28. Juli 1933. Aquarell, 39x49,8 cm. Perls Galleries, New York



phie, Variétés« ihre Themen und war der Erforschung der »obskuren Intelligenz der Dinge« gewidmet, die die nichtwestliche, populäre und schöne Kunst miteinander verbanden.⁸⁵ Eine Nummer beispielsweise stellte zwei Arbeiten, von Klee, eine Illustrierte Handschrift aus Irland und eine russische Medaille nebeneinander.⁸⁶ *Documents'* Versuch, das Universum der Form zu begreifen, bedeutete einen entscheidenden Schritt weg von der evolutionären und kolonialistischen Tendenz, die lange Zeit die Beziehung der zeitgenössischen zur primitiven Kunst geprägt hatte. Sie wurde damit zum hervorragenden Kündler des Avantgarde-Konzepts in den dreißiger Jahren und insbesondere des Standorts, den Klees Kunst darin einnahm.

KLEE IN DEN DREISSIGER JAHREN

»Ich bin mein Stil.«⁸⁷

Paul Klee, 1902

In der Zersplitterung der Surrealistengruppe kündigt sich ein allgemeiner Bruch in der Avantgarde der dreißiger Jahre an. Die rasante Abfolge von Kollaborationen und Neuerungen dieses Jahrhunderts geriet zwischen 1930 und 1935 in eine Sackgasse. Diese Periode ist in einer Kunstgeschichte, die aus der Aneinanderreihung von Erfolgsgeschichten besteht, »unter den Tisch gefallen«: immer wieder wurden neue Stile und Programme beschrieben, die sich als Alternativen zum modernistischen Idiom der dreißiger Jahre präsentierten, doch viel seltener ging es um jene Künstler, die sich jahrzehntelang der Entwicklung einer modernen Kunst gewidmet haben. Die politische Krise dieses Jahrzehnts stellte die Position jener in Frage, die ihre Überzeugung wie ihren Lebensunterhalt auf eine von den Ereignissen in der Welt unabhängige Kunst gesetzt hatten. Breton reagierte auf die Situation mit einer ausdrücklichen Allianz von Surrealismus und Kommunismus, und seine Weggenossen zwang er, sich klar für die eine oder andere Seite zu entscheiden. Doch für die Mehrheit der Avantgarde war die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft nicht so ein-

fach zu erledigen. Ihre Arbeiten aus dieser Dekade vollführen ein Hin und Her zwischen Konfrontation und Zurückgezogenheit.

Der aufkommende Nationalsozialismus und der nahende Krieg zersprengten die Gruppe der Avantgarde; den Mitgliedern wurde dieser Umstand im gemeinsamen Exil wohl nicht zum physischen, so doch zum psychischen Bindeglied. Für Klee waren dies besonders harte Jahre. 1933 trieb die Nazi-Offensive gegen »entartete« Künstler Klee und seine Frau zurück in die Schweizer Geburtsstadt Bern. Für ihn war dies keine bequeme Zuflucht. Die Avantgarde hatte sich Rimbauds Epigramm »Je est un autre« zur Direktive gemacht. Künstlerische Realisierung setzte ein selbstgewähltes Exil von der eigenen Identität voraus: Man mußte dazu in eine neue Stadt ziehen, eine neue Sprache sprechen und meist auch einen neuen Namen annehmen. Für einen fünfundfünfzigjährigen Avantgarde-Künstler muß eine »Heimkehr« eine extreme Entfremdung bedeutet haben.

Klees Verunsicherung während dieser Jahre zeigt sich auch in seiner Kunst. 1932 hatte er einige der großartigsten Werke seines Lebens geschaffen. Sie verraten die Inspiration durch Seurat, einen Künstler, dessen Werk erst in jüngster Zeit angemessene Würdigung erfahren hat, und der Klee in seiner Verknüpfung von Poesie und Theorie überaus nahestand. Ein Titel wie *Ad Parnassum* 1932, 274 (X 14) (S. 263) zeigt, daß Klee sich darüber klar war, welche Höhen er erreicht hatte. Doch 1933 folgen solchen Meisterwerken plötzlich kritzelige Zeichnungen – Sklaven, Emigranten, Mord –, und die Errungenschaften der Moderne scheinen verloren. Klees permanente Ungewißheit spiegelt sich in der Zeichnung *Menü ohne Appetit* 1934, 170 (S 10) (Abb. 34), die wie Picassos *Am Strand* 1933 (Abb. 35) eindeutig in Salvador Dalís Richtung geht. Für Klee, der sich nicht wie Picasso so ohne weiteres auf eine Gruppenidee festlegen ließ, war das ein recht seltener Schritt. Klees Malerei war sporadisch und unzuverlässig – wunderbaren Bildern folgten Fehlschläge. 1936 malte er nur fünfundzwanzig Stück.

Doch damit befand Klee sich in bester Gesellschaft. Bei der älteren Avantgarde finden wir

31 Joan Miró. *Der schöne Vogel enträtselt dem Liebespaar das Unbekannte*, 1941. Gouache und Öl, 54,7x38 cm. The Museum of Modern Art, New York; acquired through the Lillie P. Bliss Bequest

32 Max Ernst. Blatt 10 aus: *Maximiliana oder die illegale Praxis der Astronomie*, 1964. Radierung mit Aquatinta in zwei Farben, 40,6x30,4 cm. The New York Public Library, Spencer Collection

33 Paul Klee. *L'Homme approximatif* 1931, 157 (R 17). Radierung und Kaltnadel auf Kupfer, 17,8x13,9 cm. The Museum of Modern Art, New York, Purchase Fund

Mitte der dreißiger Jahre ein allgemeines jähes Ende. Künstler hörten auf zu arbeiten, wechselten das Medium oder veränderten radikal ihren Stil – früher oder später wohl jeder. Anfang 1935 hörte Picasso für insgesamt zwanzig Monate auf zu malen. Matisse widmete sich mit großem Erfolg erneut seinen Zeichnungen. Ernst wechselte zur Bildmalerei. 1937 schrieb ein aufgewühlter Miró sich in die Aktzeichnerklasse einer Pariser Kunstschule ein. Gelegentlich ist die Arbeit nichts weiter als eine Alternative zur völligen Gelähmtheit. 1934 schuf Giacometti die letzte größere Skulptur für die nächsten zwölf Jahre; *Das unsichtbare Objekt* (Abb. 36) mag als Symbol für eine Avantgarde gelten, der das Vertrauen abhanden gekommen ist.

In seiner berühmten Jenaer Vorlesung aus dem Jahr 1924 machte Klee sich selbst den Vorwurf, die Regel »Maler, rede nicht, sondern male!« mißachtet zu haben. Doch was passiert, wenn man nicht malen kann? Oder die Werte anders verteilen möchte? 1935 autorisierte der ansonsten eher reservierte Picasso die Veröffentlichung von Anmerkungen zu seiner Malerei, die Zervos anlässlich eines Besuches aufgezeichnet hatte. Im selben Jahr verfaßte Matisse »Über Modernismus und Tradition«, seine erste ausführliche Äußerung seit 1908. 1936 veröffentlichte Max Ernst »Au-delà de la peinture«.⁸⁸ Während diese Maler ihre eigenen Ursprünge einer Prüfung unterzogen, tat die Avantgarde dasselbe auf kollektiver Ebene. Anstatt von neuen stilistischen Bewegungen zu berichten – mit Ausnahme der surrealistischen Untersuchungen zum Objekt –, verfolgten die damaligen Zeitschriften die Malerei selbst zu ihren Wurzeln zurück.

1930 läuteten die *Cahiers d'Art* das Jahrzehnt mit Hans Mühlesteins fünfteiligem Aufsatz »Des Origines de l'art et de la culture«⁸⁹ ein. In seiner Einleitung hob Christian Zervos die Notwendigkeit hervor, prähistorische Kunst zu begreifen, um unsere eigene zu verstehen. In einer zwar gestelzten, aber seltsam bewegenden Art bat er den Leser um Nachsicht für einen weder einfachen noch unterhaltsamen Stoff. Auch weiterhin widmeten die *Cahiers d'Art* der primitiven Kunst viel Raum und fusionierten 1933 mit *Minotaure*. Ihre Untersuchungen erreichten ein Niveau ernsthafter Hinterfragung, das weit über den früheren romantischen Enthusiasmus hinausging. Ein riesiges kulturelles Feld wurde nun durchforstet, und dies geschah alles mit dem Ziel, das Wesen der Schöpfung zu erforschen.

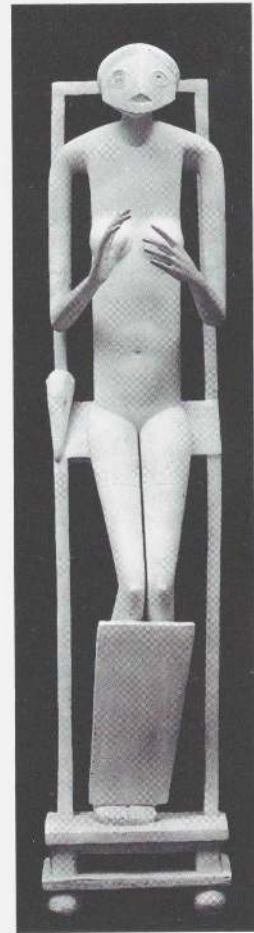
Klee beteiligte sich nicht öffentlich an dieser allgemeinen Selbstprüfung. Sein ganzes Leben lang hatte er sich immer wieder in seinen Schriften und Vorlesungen geäußert. Privat jedoch grub auch er nach den Quellen seiner eigenen Kunst. Wir erinnern uns, daß der Erste Weltkrieg vielfach den Ruf nach einer neuen Sprache anstelle der alten korrupten ausgelöst hatte. Klee hatte die dazwischenliegenden Jahre zu bildnerischen Untersuchungen genutzt, die 1937 die Bildung eines systematischen Vokabulars ermöglichten. Weit von einer romantischen oder bloß willkürlichen Fiktion entfernt, ergab es sich aus den fundamentalen Prinzipien des Bildermachens. An diesem Punkt kann man

in Klees Arbeiten keine unmittelbare Verbindung zu irgendeiner speziellen Form primitiver Kunst ausmachen. Die Geschichte, auf die Klee nun zurückgriff, war seine eigene. Die Urformen, die er nun barg, waren die seiner eigenen Phantasie.


Der Weg, den er einschlug, deutet sich in *Bilderbogen* 1937, 133 (Qu 13) an, einem frühen Bild aus diesem Jahr, das sich im wörtlichen Sinne auf die Höhlenmalerei zu beziehen scheint. Die Erdton-Gouache auf ungründeter Leinwand ergibt Effekte wie Einritzungen auf einem rauhen Stein. Im Bild tauchen unter anderem eine schuppige Eidechse und eine Frau mit mondartigem Kopf auf. Sollte uns das wie ein Rückzug aus der Moderne anmuten, so brauchen wir uns nur in Erinnerung zu rufen, daß das Museum of Modern Art im selben Jahr eine Ausstellung mit dem Titel *Prehistoric Rock Pictures* zeigte. Zu sehen waren Nachbildungen von Schnitzereien, die der Anthropologe Leo Frobenius entdeckt hatte; er verfaßte auch den Katalogtext. Darin ging er nicht nur einfach auf formale Aspekte ein: »Denn wir modernen Europäer konzentrieren uns auf die Zeitung und das, was vom einen Tag auf den andern geschieht, und haben dabei die Fähigkeit verloren, in großen Dimensionen zu denken. Wir brauchen ein gewandeltes *Lebensgefühl*.«⁹⁰

Die offene Anspielung auf die Höhlenmalerei in *Bilderbogen* war eine in Klees Werk einmalige Geste. Danach entwickelte er eine bildnerische Sprache, die den Charakter seiner Kunst für den Rest seines Lebens prägen sollte. Bei den ersten Arbeiten von 1937 sind grundlegende graphische Zeichen auf Farbquadraten plazierte, die in den frühen zwanziger Jahren als Hintergrund für Arbeiten wie *Bauchredner* und *Rufer im Moor* 1923, 103 dienten. Seine schlichten Zeichen beschränken sich auf rudimentäre Y-, T-, X- und L-Formen sowie auf kleine Bögen und Schleifen. Die Titel weisen die Malerei entweder schlichtweg als »Zeichen« aus oder vermitteln einen assoziativen Gehalt wie bei *Garten im Orient* 1937, 167 (S 7). Lebendiger und auch verschiedenartiger werden die Zeichen in einem Bild wie *Legende vom Nil* 1937, 215 (U 15) (S. 283), wo sich ja auch aus dem ägyptischen Motiv die Verbindung zum hieroglyphenhaften Ausdruck ergibt. Dieses Gemälde, in dem wir das Leben unter Wasser ebenso ausmachen können wie ein Boot auf dem Fluß, markiert Klees Einmündung seines erweiterten Zeichen-Vokabulars in eher deskriptive Landschaften und figürliche Kompositionen.

Einige von Klees Zeichen sind antike Figuren: Sonne, Mond, Herz, Rad, Fahne. Bei anderen dagegen handelt es sich um jene geometrischen Grundformen, die er tausende Male an die Bauhaus-Tafeln gezeichnet haben muß. Nun tauchen sie vollkommen selbständig auf. Wir fühlen uns an die Scherenschnitte erinnert, die Matisse gegen Ende seines Lebens schuf. Werke wie *Komposition, Schwarz und Rot* 1947 (Abb. 37) zeigen, daß auch er aus den Grundlagen seiner Kunst jenes Vokabular schöpfte, das sein eigenes geworden war. Er brauchte keine Akte mehr sorgsam in Interieurs zu arrangieren oder Blumen in Vasen; großblättrige Arabesken und die Wellenformen eines weiblichen Rückens genühten.



36 Alberto Giacometti (1901–1966). *Das unsichtbare Objekt*, 1934. Gips, Höhe: 155,6 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut

Ebenso flexibel wie in Form und Größe sind Klees Zeichen auch in der Bedeutung: eine Kamm-Form  läßt sich ebensogut als Mund, Hand, Blume oder einfach als rhythmisches Element deuten. Wie immer in Klees graphischem Werk ist der Prozeß eher synthetisch denn analytisch; die Zeichen lösen die Assoziationen aus, nicht so sehr umgekehrt. Die linearen Formen bilden ein Alphabet, aus dem Klee seine Bilder zusammensetzen konnte. Wie in der Sprache auch kann eine begrenzte Anzahl von Elementen zu einer unendlichen Anzahl von Bildern zusammengefügt werden. Und schließlich spielen die Titel, die eine Landschaft oder figürliche Motive kennzeichnen, kaum noch eine Rolle. Bilder werden verallgemeinert, und der Unterschied zwischen einem Gesichtsausdruck und einem Wald ist hauchdünn. Eine Zeichnung wie *Wachstum regt sich* 1938, 78 (F 18) (S. 284) macht deutlich, warum die Schriftbilder der zwanziger Jahre ebensogut menschliche Figuren, Blumen oder abstrakte Zeichen be-»schreiben« konnten. Hier wird die Genesis der Form auf einen Wesenskern reduziert, gültig für Tiere, Pflanzen und Gedanken.

Radikaler als jemals zuvor war die Sprache des Kleeschen Spätwerks zu ihrem eigenen Gegenstand geworden. Anders als bei seinen Kollegen bewegten sich bei ihm die Bilder aus den dreißiger Jahren weitgehend innerhalb jenes Themen-Repertoires, aus dem er ein Leben lang geschöpft hatte.⁹¹ Max Ernst hingegen wandte sich einer völlig neuen Thematik zu, als er mit der veristischen Darstellung erloschener Zivilisationen wie etwa in *Die ganze Stadt* 1935–1936 (Abb. 38) begann. Man beschäftigte sich allgemein wieder mit den mythologischen Themen, und Picasso brachte es fertig, den Minotaurus-Mythos derart in eine unverwechselbar persönliche Geschichte umzumünzen, daß diese eine ganze Ära nach seinen eigenen psychischen Bedürfnissen auslegt.⁹²

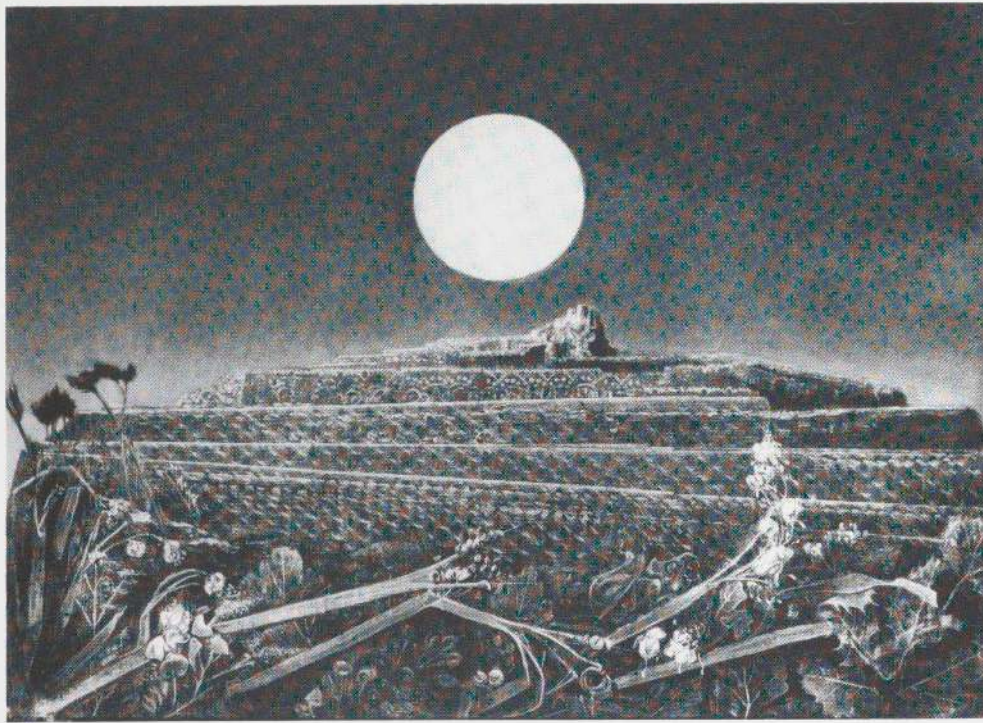
Die traumatischen Züge der Kleeschen Bildwelt waren dagegen subtiler. Während viele seiner Bilder durch eine gewisse Milde geprägt waren, tauchte nun auch eine andere Vision in seinem Werk auf. Oftmals sind Kinder traurig oder verlassen; die Natur ist eher dämonisch als gutmütig; Schiffe verrosten im Hafen.

Ein monumentales Gemälde von Paul Klee scheint ein Widerspruch in sich zu sein. Doch die Formate seiner letzten Arbeiten widerlegen das. Sie bewegen sich in den Dimensionen des Absoluten und sind dementsprechend auch weit größer als je zuvor. Einige Bilder von 1938 sind über 1,50 Meter lang. Doch vermittelt sich die Größe dieser Arbeiten vor allem durch ihre Wirkung auf die Umgebung. Bezieht ein Gemälde von Rothko gerade aus der Monumentalität seinen intimen Charakter, so wirken diese Bilder Klees in ihren immer noch relativ geringen Ausmaßen geradezu monumental.

Dies hängt vor allem mit dem dramatischen Wandel in Klees Umgang mit dem Medium zusammen. Er bewahrte sich seine jahrelange Vorliebe für einfache Kombinationen aus Öl- und Temperafarben, Aquarell und Gips. Doch nun verfolgt er mit diesen Mixturen weniger subtile als vielmehr ganz intensive Effekte. Außerdem beginnt er mit Medien zu arbeiten, die er bislang kaum verwendet hat. 1937 setzt er Pastellkreide ein, die kräftiges und dennoch weiches Zeichnen auf den Farbquadraten erlaubt. Bald darauf stellt er eine Farbe aus Pigment und Kleister her, die er sehr bestimmt, aber doch frei mit einem Pinsel, Spachtel oder Malmesser auftragen kann. Die Größe der einzelnen Farbflächen im Verhältnis zum gesamten Bildraum verstärkt den Eindruck noch. Kein Raum scheint mehr geblieben, der den Betrachter vom Bild trennen könnte. Wir sind in die unmittelbare Konfrontation mit Figuren und Landschaften geworfen.

37 Henri Matisse (1869–1954). *Komposition Schwarz und Rot*, 1947. Scherenschnitt, 38,1x50,8 cm. The Wellesley College Museum, Wellesley, Massachusetts



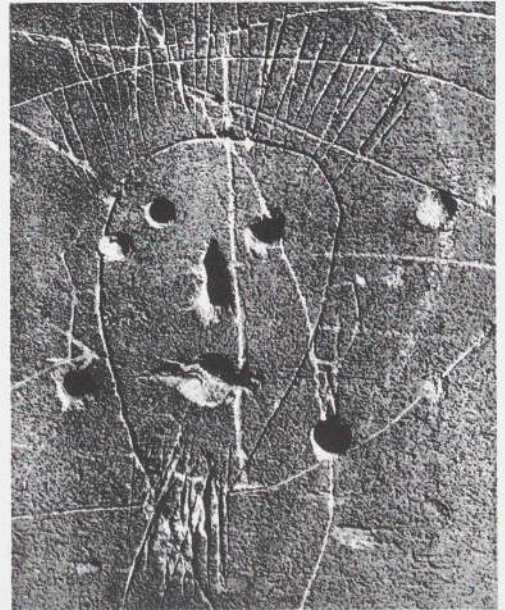
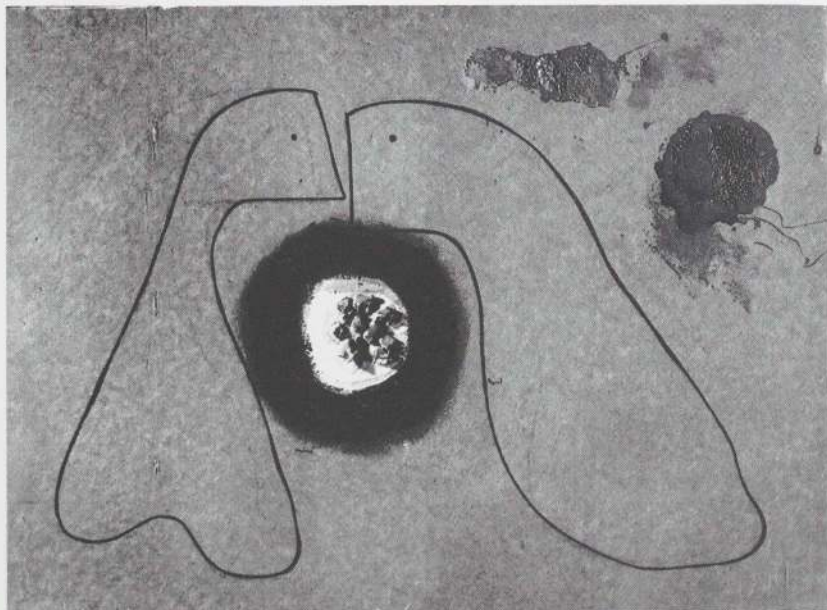


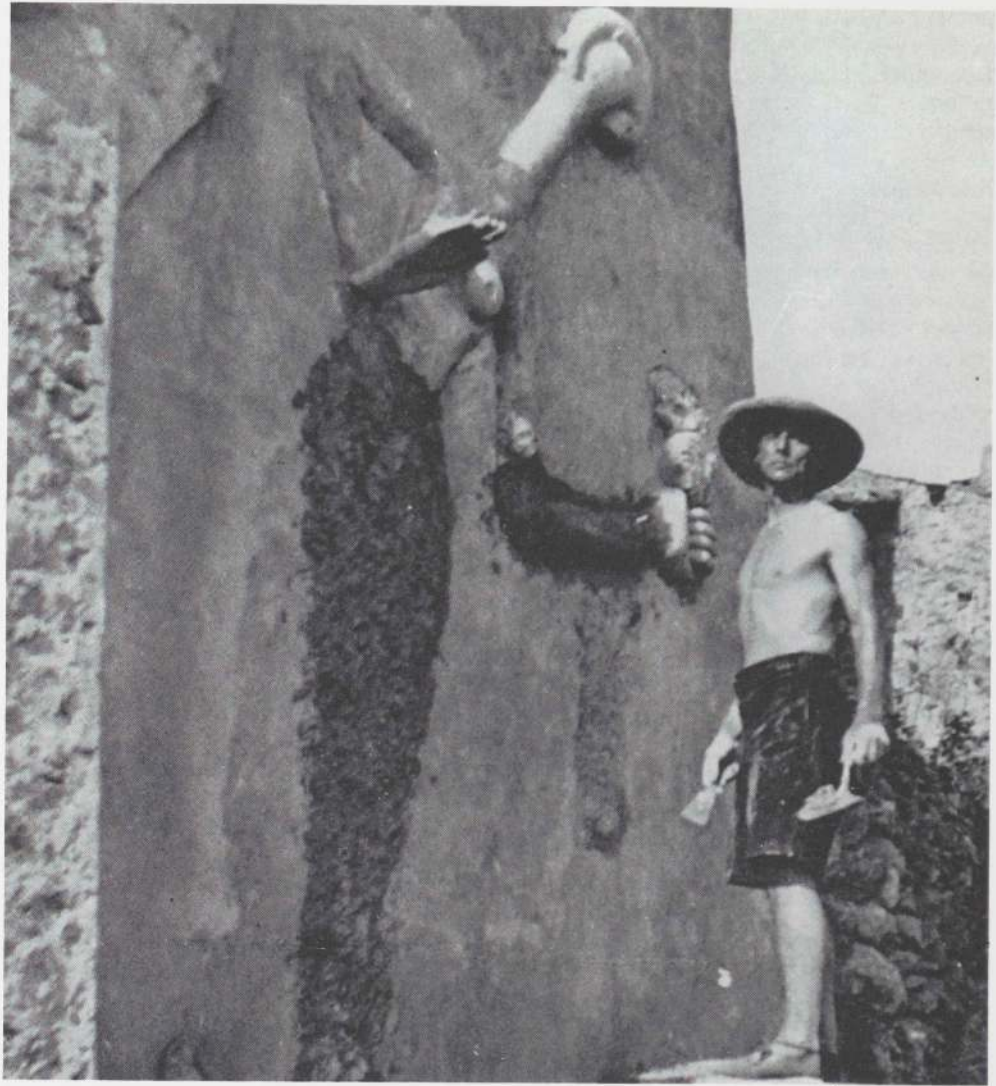
38 Max Ernst. *Die ganze Stadt*, 1935–1936. Öl auf Leinwand, 60x81 cm. Kunsthaus Zürich

Die Dicke des Farbauftrags gewährt der Sprache Klees ihre Anonymität und gibt einer Neigung zur Distanz nach, die wir zumindest bis zum distanzierenden Prozeß der Ölfarbenumdruckzeichnung zurückverfolgen können. Die Grundierungen, auf denen Klee gemalt hat, unterstreichen zum einen diese Wirkung und zum anderen den rudimentären Charakter seiner Zeichen. Teure Leinwand wurde durch schweren Ruppen ersetzt, feines Papier durch braunes Packpapier. Oft benutzte Klee jetzt auch auf Jute aufgeklebtes Zeitungspapier als Malgrund. Malte er auf Künstlerpapier, so machte er es oft vorher naß, so daß es unter der Farbe wellig wurde und eine besondere Stofflichkeit entwickelte. Ähnlichen Effekten begegnen wir auch bei Miró, der damals mit Teer und Kasein auf Holzfaserplatte zu malen begann (siehe *Malerei auf Holzfaserplatte*, Abb. 39). Mit solcher Roheit geben sich all diese Gründe betont abweisend gegen die Bemalung. Wie

Keller- oder U-Bahn-Wände bekunden sie eine Existenz, die keineswegs vom künstlerischen Eingriff abhängig ist. Entsprechend müssen sich die Bilder mit größerer Kraft, ja Notwendigkeit präsentieren. Sie entwickeln so dieselbe immanente Stärke wie die Graffiti-Zeichnungen, die Brassäi in Pariser Straßen photographierte (Abb. 40) und 1933 im *Minotaure* veröffentlicht hat. Mit Brassäis Worten läßt sich die Konsequenz des Kleeschen Spätwerkes erklären. Brassäi beschrieb die Unterschiede zwischen Graffiti- und Kinderzeichnungen – nicht auf Papier sondern an der Wand, nicht unter Anleitung sondern anonym – und stellte fest, daß die Graffiti-Zeichnung »dem Wort ›bezaubernd‹ seinen ursprünglichen Sinn zurückgab.«⁹³

Das führt uns zurück zu jener Frage, die in den dreißiger Jahren eine so große Rolle spielte. Der Mensch sehnte sich nach der verlorengegangenen Wirksamkeit der Kunst zurück, einer Macht, die im Büber, der in der Kapelle vor der





Heiligen Jungfrau kniete, ebenso zum Ausdruck kam wie im Jäger, der die Jagd begann, indem er ein erlegtes Wild in den Boden zeichnete. In diesem Sinne kehren wir noch einmal zur Wandmalerei zurück, denn nicht umsonst spricht man auch heute noch von der »Schrift an der Wand«. Dieses Erbe macht das Wandgemälde zum Austragungsort sozialer Konflikte und zeigt, daß es als Ausdrucksform einer kollektiven Wahrheit unsere Vorstellung weit übertrifft. Die mexikanischen Wandmaler der dreißiger Jahre wußten das, und auch Picasso malte *Guernica* für die Weltausstellung 1937 in einer Sprache, die alle verstanden.

Für Klee kam derlei offen propagandistisches Arbeiten nicht in Frage. Ebensovienig wie er seine private Ausdrucksweise zu überwinden vermochte, konnte er auch seine Schöpfungen in einen nichtkünstlerischen Zusammenhang stellen. Doch setzte er sehr wohl seine eigene selbstbezogene Arbeit in einen Bezug zur gesellschaftlich engagierten Kunst. In den zwanziger Jahren hatte er seinen Arbeiten auf Gipsgrundierungen die Autorität antiker Dokumente und Wandmalereien zu verleihen gesucht. In den dreißiger Jahren ergab sich in den Arbeiten auf Zeitungspapier aus diesem Effekt ein Zeitbezug. Sicherlich, das Zeitungspapier lieferte Klee jene rauhe und abwechslungsreiche Oberfläche, die er als bildnerische Grundlage gesucht hatte. Aber es war auch als Metapher einer

Wand zu verstehen, auf der ein Wandgemälde entsteht. Die Nachrichten mag man sich dabei als das Gesicht unserer Zivilisation vorstellen und die Journalisten als Architekten der Geschichte. Die Archäologen der modernen Gesellschaft, so möchte man meinen, werden nicht deren Wände, sondern die Zeitungen lesen. Mit einem einfachen Griff hatte Klee eine Fassade gefunden, auf der er der Zeit sein Zeichen aufdrücken konnte.

Doch ist das Wandgemälde von doppel-schichtiger Natur. Zum einen hat es die Funktion einer kollektiven Ausdrucksform des Volkes im öffentlichen Raum. Doch zum andern hat es auch seinen Platz im privaten Bereich, wo der Bewohner auf den Wänden sein ganz persönliches Reich schaffen kann, Goya, dessen Werk in den dreißiger Jahren wieder eine neue Bedeutung gewann, hatte sein Leben in einem panoramischen Alptraum aus schwarzen Bildern beschlossen, die er an die Wände seines Landhauses malte. Max Ernst (Abb. 41), von 1938–1939 in Südfrankreich auf der Flucht, kehrte seinen letzten Bildern den Rücken und schlug aus Stein eine phantastische Menagerie, die ihn umgeben sollte. Kurt Schwitters begann 1937 im Exil im norwegischen Lysaker, die Welt in einem unter einem Hügel versteckten Merzbau zu isolieren.

Klee hat es niemals zu großformatiger Dekoration getrieben. Doch in seinen letzten Jahren

39 Joan Miró. *Malerei auf Holzfaserplatte*, 1936. Öl, Kasein, Teer und Sand auf Masonit, 78x108 cm. Pierre Matisse Gallery, New York

40 Georges Brassai (1899–1984). *Graffiti*, 1933. Photographie, veröffentlicht in *Minotaure* (Paris), Nr. 3/4, Dezember 1933, S. 6

fand er ein Äquivalent zu derartiger Strukturierung der eigenen Umgebung. In einem wahren Bildererguß fertigte er von 1937 bis Mai 1940 insgesamt 1583 Zeichnungen an. Man kann sich die Blätter, die sein Atelier füllten, lebhaft vorstellen, wie da in ständigem Fluß »Blatt für Blatt zu Boden« fällt, wie Lily Klee es 1937 in einem Brief beschreibt.⁹⁴ Nicht nur der Raum des Künstlers, auch die ihm noch verbleibende Zeit war in diesen Blättern definiert: Klee nummerierte, betitelte, fixierte und verzeichnete in seinem Katalog systematisch die wachsende Produktion, die ihm solcherart zur Uhr wurde.

Ausgeführt in Buntstift, Fettkreide und Aquarelltechnik waren diese Zeichnungen unverfälschte Produkte jenes Automatismus, den Breton 1924 propagiert hatte. Die Vermengung von Zeichnung und Schrift ist nun endgültig. Und tatsächlich wurden viele Zeichnungen auch auf liniertem Schreibpapier ausgeführt. Mit wenigen schnellen Strichen sind alle notwendigen Details in ein präzises Zeichen gefaßt. Musiker werden eins mit ihren Instrumenten, Schiffe sind ihr eigenes Meer.

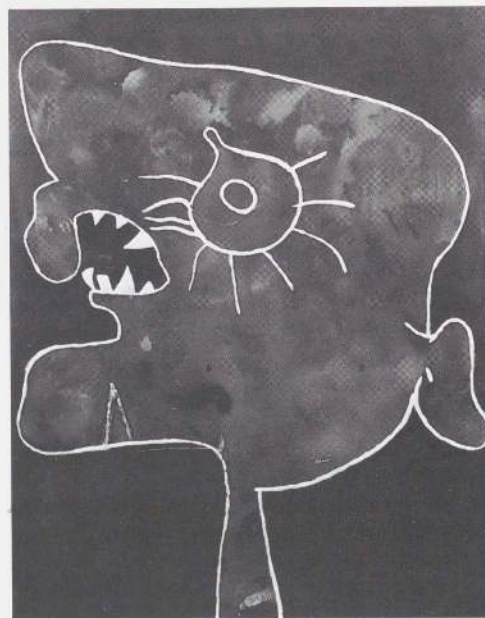
Einzelne Zeichnungen daraus isoliert zu betrachten hieße, Fragmente eines ausgedehnten Frieses anzusehen. Die augenscheinliche Einfachheit steht im Gegensatz zur Rätselhaftigkeit der durchaus verschlüsselten graphischen Symbole. Einen wirklichen Sinn erhalten sie erst, wenn wir den gesamten Schaffensvorgang sehen, den Rhythmus des Kleeschen Denkens, das über eine gewisse kommunikative Kraft jenseits des unmittelbaren Erscheinungsbildes verfügt. Da kristallisieren sich Themen heraus, gebündelt zuweilen und dann auch wieder über einen längeren Zeitraum verstreut. In den vielen Eidolon-Figuren⁹⁵ und Engeln (S. 308–310), auf dem Weg vom irdischen zum himmlischen Zustand, nimmt Klee seine früheren Spekulationen über den Menschen als ein Wesen, »halb Gefangener, halb Beflügelter«⁹⁶, wörtlich. Und schließlich dienten die Zeichnungen als letztes Kapitel seines Tagebuchs, das er 1918 beendet hatte, indem sie dem Künstler – mit Glaesemers Worten – zum »ununterbrochenen Dialog mit sich selbst«⁹⁷ wurden.

Im breiten Spektrum dieser Blätter zeichnet sich ein vorherrschendes Mittel ab: die Fragmentierung der Figur in in sich geschlossene Einzelteile, die ohne jede Beeinträchtigung durch die Schwerkraft oder die andern Teile auf dem Blatt schweben. Diese Streustruktur zeichnet sich in sehr vielen Zeichnungen ab, nicht nur von Menschen, sondern auch von Landschaften und Gebäuden. Die Bedeutung dieses Motivs für Klee tritt uns in *Angstausbruch III* 1939, 124 (M 4) (Abb. 42) entgegen. Obgleich Klee seine späten Zeichnungen selten bis zu farbigen Arbeiten weiterentwickelte, gab es zu diesem Aquarell doch zwei Vorzeichnungen. Im Titel bestätigt sich die durch die Bildstruktur vermittelte Atmosphäre. Es ist, als wäre eine von Klees Marionetten in ihre Einzelteile zerlegt und flach auf das Blatt gelegt worden. Einige sind erkennbare anatomische Teile, andere hingegen bloß amorphe Fragmente. Die blasse Aquarellfarbe auf einer Ei-Grundierung spricht den Formen des Körpers jede reale Substanz ab.

Das Bild legt ein zartes Pathos eher denn laute Wut an den Tag und trägt eine gewisse Ähnlich-



42 (Farbabb. S. 299) Paul Klee. *Angstausbruch III* 1939, 124 (M 4). Aquarell über Eigrundierung auf Papier (Ingres) auf Karton, 63,5x48,1 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



43 Joan Miró. *Kopf eines Mannes*, 1937. Gouache und Tusche auf schwarzem Papier, 63,5x50,1 cm. Collection Richard S. Zeisler, New York



44 Paul Klee. *Reparatur* 1938, 347 (Z 17). Bleistift auf Briefpapier, mit Leimtupfen auf Karton, 20,9x29,8 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

45 (Farbabb. S. 317) Paul Klee. *Wander-Artist, ein Plakat* 1940, 273 (L 13). Kleisterfarben auf Papier auf Karton, 31 x 29 cm. Privatbesitz, Schweiz



keit mit den weinenden Frauen, die einen Nachtrag zu *Guernica* bilden, oder auch den *Tableaux sauvages* von Miró. In mancher Hinsicht gleichen die Mittel, mit denen Klee einen Angstausbruch verdeutlicht, denen in Mirós *Kopf eines Mannes* 1937 (Abb. 43). In beiden Arbeiten gehen die Umrißlinien der Figur bis an den Rand der Bildfläche und lassen sie derart wie den Ort einer klostrophobischen Gefangenschaft erscheinen. Auch bei Miró scheint der Kopf vom Rumpf getrennt, auf einem langen »Nacken-Stock« ins Bild gehalten. Eine Masse übler Flüssigkeiten und Gase tritt an die Stelle von Fleisch und Knochen.

Sowohl Klee als auch Miró haben ihr Opfer zum androgynen Wesen verallgemeinert (»Kopf eines Mannes« reicht nicht aus, um die bezahnte Vagina als Mund in Mirós Figur zu erklären). Beide Arbeiten verlangen nach einer weit über den persönlichen Schmerzens- oder Angstschrei hinausreichenden Interpretation. Doch ist das Motiv zugleich auch ganz unvermittelt zu nehmen, wie Klee selbst in einer Zeichnung mit dem Titel *Reparatur* 1938, 347 (Z 17) (Abb. 44) eingesteht. Da beobachtet der Künstler, den Stift in der Hand und Klees schwarze Pfeife präsentierend, sein eigenes zerüttetes Ich in einem Pfuhl zerlegter Glieder und Gesichter. Der unbekümmert klingende Titel nimmt die Situation des Künstlers aufs Korn.

Jorge Luis Borges hat beobachtet, daß ein Autor, wenn er stirbt, sich in Bücher verwandelt. Klee sollte sich bald in Bilder verwandeln; und wie seine Eidola und Engel – eingefangen auf halbem Weg zwischen Leben und Tod – verwandelte er sich schließlich in seine Bilder. Die Sprache des Spätwerks läßt sich nicht mehr vom Menschen selber trennen. Klees Blick leuchtet aus den Landschaften hervor, und seine Initialen P und K schweben durch die Felder der Zeichen. Homonymisch ist der Name des Künstlers in vielen Bildern eingebettet, in denen eine Schlüsselform eine Figur oder einen Raum bildet. Als junger Mann hatte Klee sich immer wieder selbst bei der Arbeit in seinem Raum porträtiert. Nun sind nur noch die Fangstellen dieses persönlichen Raums geblieben: der Teppich, das Schlüsselloch, der Schrank. Der Künstler ist schließlich mit seinem Mobiliar verschmolzen und zu seinem eigenen Versteck geworden (Abb. 45).⁹⁸ Doch auch Klees letzte Wendung nach innen sollte noch einmal nach außen gekehrt werden. So wie Klees Identität sich der seiner Kunst anverwandelte, ging sie auch in die geschichtliche Entwicklung der Avantgarde ein. Denn seine späten Arbeiten waren für die Avantgarde ein Vermächtnis, mit dessen Hilfe diese sich, nachdem Klee nun gegangen war, in einer abstrakten Sprache erneuern sollte, die Symbol und Selbst miteinander verschmolz.

Die Verfasserin dankt Carolyn Lanchner und Jürgen Glaesemer.

- 1 Guillaume Apollinaire, »La Victoire«, deutsche Fassung zit. nach André Billy, *Guillaume Apollinaire*, Berlin 1968, S. 131, Erstveröffentlichung 1917.
- 2 Paul Klee. *Tagebücher 1898–1918*, Nr. 1008 (1916), Felix Klee (Hrsg.), Köln 1957, S. 354.
- 3 Klee. *Tagebücher*, Nr. 899 (1911), S. 270. Zu Klees Entwicklung: Charles Werner Haxthausen, *Paul Klee. The Formative Years*, New York 1981.
- 4 »Zweite Ausstellung der Herausgeber des *Blauen Reiters*«, Galerie Hans Goltz, München, Februar 1912. Im *Almanach* war Klees *Steinhauer II* 1910, 74, abgedruckt. Siehe *Der Blaue Reiter*, Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hrsg.), Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1979, S. 197. Klee besprach beide *Blauer-Reiter*-Ausstellungen als Kunstkorrespondent für *Die Alpen*, eine Berner Zeitschrift. Der Wortlaut ist wiedergegeben in: *Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, Christian Geelhaar (Hrsg.), Köln 1976.
- 5 In einem Ausstellungskatalog zu Kandinskys sechzigstem Geburtstag (Galerie Arnold, Dresden 1926) schrieb Klee: »Sein Entwicklungsalter war über dem meinen: ich konnte sein Schüler sein und war es in gewissem Sinne, weil das eine oder andere seiner Worte Gelegenheit fand, mein Suchen wohlthuend und bestätigend zu erhellen.« *Klee. Schriften*, a. a. O., S. 127.
- 6 Im Herbst 1912 schickte Delaunay Klee seinen Artikel »Sur la lumière«, den Klee für die Zeitschrift *Der Sturm* (Berlin), 3. Jg., Nr. 144–145, Januar 1913, übersetzte. Eine ausführliche Analyse der Auswirkungen der Pariser Malerei auf Klee findet sich bei Jim M. Jordan, *Paul Klee and Cubism*, Princeton 1984.
- 7 Im Rahmen seines historischen Herbstsalons von September bis November 1913 zeigte Walden auch Werke von Klee. Danach stellte er ihn weiterhin in der Galerie »Der Sturm« aus und druckte während dieses gesamten Jahrzehnts Bilder von ihm in Publikationen des *Sturm* ab.
- 8 Hans Richter, *Dada-Kunst und Anti-Kunst*, Köln 1964, S. 39.
- 9 Als Produzent an den Münchner Kammerspielen hatte Ball 1914 den Plan für ein gemeinschaftliches Künstlertheater vorgestellt, an dem sich auch Kandinsky und Klee beteiligen sollten. Siehe Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1927 (Erstveröffentlichung), S. 13.
- 10 Klee. *Tagebücher*, Nr. 897 (1909), S. 268.
- 11 Klee. *Tagebücher*, Nr. 865 (1909), S. 250. Klees *Candide*-Illustrationen wurden 1920 von Kurt Wolff in München veröffentlicht.
- 12 Hugo Ball, *Cabaret Voltaire*, Zürich, 15. Mai 1916.
- 13 Marcel Janco, »Schöpferischer Dada«, in: *Dada: Monographie einer Bewegung*, Willy Verkauf, Marcel Janco, Hans Bolliger (Hrsg.), Teufen 1965, S. 38.
- 14 Anfang 1911 begann Klee einen *Œuvre-Katalog* zu führen, in dem er rückwirkend seine Arbeiten bis 1883 erfaßte und den er bis an sein Lebensende weiterführte. Er enthielt Titel, Datum und Material sowie Preise und Verkäufe. Klee führte darin einige Arbeiten aus seiner Kindheit auf, ließ hingegen seine Schulzeichnungen aus, »weil ihnen doch die produktive Selbständigkeit fehlt«. Siehe *Klee. Tagebücher*, Nr. 895 (1911), S. 266.
- 15 Arp hatte im Februar 1912 an der zweiten *Blauer-Reiter*-Ausstellung teilgenommen. Klee und er begegneten sich in jenem Sommer durch Vermittlung der Schweizer Künstler-Vereinigung »Der moderne Bund«; Arp half daraufhin bei der Suche nach einem Herausgeber für Klees *Candide*-Zeichnungen.
- 16 Paul Klee, »Wege des Naturstudiums«, 1923, in: *Klee. Schriften*, a. a. O., S. 124.
- 17 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, a. a. O., S. 146.
- 18 Ebenda, S. 148.
- 19 Jürgen Glaesemer stellt fest, daß Klee dieses Bild, seitlich gedreht, aus einer früheren Zeichnung entwickelt hat, in: Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*, Bern 1976, S. 34–35.
- 20 Klee. *Tagebücher*, Nr. 952 (1915), S. 325.
- 21 Vorläufer für derlei Experimente gab es zuhauf. Klee kannte beispielsweise »Fisches Nachgesang« aus den *Galgenliedern*, 1905, von Christian Morgenstern. Das Gedicht besteht ausschließlich aus Strichen und Bögen, die sich zu einem schuppigen Fisch zusammenfügen.
- 22 Siehe Kandinsky über den Buchstaben als »Wesen mit innerem Leben«, in: »Über die Formfrage«, in: *Der Blaue Reiter*, a. a. O., S. 157f.
- 23 Siehe beispielsweise Ernest Fenollosa und Ezra Pound, »The Chinese Written Character as a Medium for Poetry«, in: *The Little Review* (New York), Jg. 6, Nr. 5–8, September–Dezember 1919. Fenollosa übertrieb, wie übrigens die meisten westlichen Wissenschaftler damals, die Bedeutung der piktographischen Qualität chinesischer Schriftzeichen. Zu Klees Aquarell-Zyklus über chinesische Gedichte siehe Glaesemer. *Die farbigen Werke*, a. a. O., S. 40–41.
- 24 Klee. *Schriften*, a. a. O., S. 119.
- 25 Ebenda.
- 26 Klee. *Tagebücher*, Nr. 916 (1913), S. 285–286. Dieser Eintrag enthält Klees Anmerkungen zu einer Futuristen-Ausstellung in der Münchner Galerie Thannhauser, veröffentlicht im Dezember 1912 in *Die Alpen* (Bern), S. 239–40, vgl. *Klee. Schriften*, a. a. O., S. 113f.
- 27 Kurt Schwitters, »Konsequente Dichtkunst«, wiederabgedruckt in: Richter, *Dada – Kunst und Anti-Kunst*, a. a. O., S. 152.
- 28 Ebenda, S. 151.
- 29 John Elderfield hat festgestellt, daß diese eigenartigen Zeichnungen eine Beschäftigung mit Klee verraten könnten, dessen Arbeiten Schwitters aus dem »Sturm« und der Kestner-Gesellschaft in Hannover gekannt haben muß. Siehe John Elderfield, *Kurt Schwitters*, New York 1985, S. 47.
- 30 *Dada Anthologie* (Zürich), Nr. 4/5, 15. Mai 1919. Im Sommer 1919 besuchte Klee die Dadaisten in Zürich und traf Tzara, Arp, Eggeling, Richter und Janco. Seiner Frau berichtet er von deren ansteckendem Enthusiasmus: »...hätten wir sie in München!« Karte an Lily Klee, 22. Juni 1919, in: *Paul Klee. Briefe an die Familie 1893–1940*, Bd. 2: 1907–1940, Felix Klee (Hrsg.), Köln 1979, S. 954.
- 31 Obwohl die von Ernst und Baargeld organisierte Ausstellung ursprünglich für Karl Nierendorfs »Gesellschaft der Künste« geplant war, wurde sie im Kölnischen Kunstverein dann von der Nierendorfs-Ausstellung abgekoppelt. Ein Schild informierte darüber, daß die beiden Ausstellungen nichts miteinander zu tun hätten. Die britische Besatzungsmacht in Köln konfiszierte schließlich Plakat und Katalog der *Bulletin D*-Ausstellung und untersagte die geplante Tournee. Näheres zu diesen Vorgängen sowie ein Wiederabdruck des Katalogs findet sich in: *Von Dadamax zum Grüngürtel: Köln in den 20er Jahren*, Kölnischer Kunstverein, 1975. Siehe auch Carolyn Lanchners Aufsatz in diesem Buch, S. 86.
- 32 Einzelheiten über diesen Besuch finden sich in: Werner Spies, *Max Ernst Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln 1974, S. 35.
- 33 Siehe hierzu auch Glaesemer, *Die farbigen Werke*, a. a. O., S. 152. In zwei Bildern aus den Jahren 1923–1924 kombiniert Ernst eine Chirico-hafte Szenerie mit Klees Technik der Verknüpfung von Malerei und Dichtung, in: *Einst dem Grau der Nacht enttaucht...*, siehe *Dans une ville pleine de mystère und Qui est le grand malade?*, wiederabgedruckt in: Uwe M. Schneede, *Max Ernst*, Stuttgart 1972, S. 69.
- 34 Zit. nach René Crevel, »Merci, Paul Klee!«, in: *Le Centaure* (Brüssel), Dezember 1928: »Alors, ce jour-là... j'ai fait connaissance avec des animaux d'âme, oiseaux d'intelligence, poissons de cœur, plantes de songe.«
- 35 Louis Aragon, »Le Dernier Eté«, in: *Littérature*, nouvelle série Nr. 6, 1. November 1922, S. 22: »C'est à Weimar que fleurit une plante qui ressemble à la dent de sorcière. On ne sait pas encore ici que la jeunesse va préférer Paul Klee à ses devanciers.«
- 36 Die Schaffung des Bauhauses war ein Beispiel für die allmähliche Entwicklung von Dada und Expressionismus zum Konstruktivismus. Walter Gropius' Gründungs idee sah Künstler und Handwerker im Verein beim Aufbau einer neuen Alltagswelt. Ausführlich behandelt die Literatur die Entwicklung dieses Programmes und die Rolle, die Klee darin gespielt hat. Siehe besonders Christian Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln 1972, und Margaret Plant, *Paul Klee. Figures and Faces*, London 1978. Siehe außerdem die allgemeine Literatur zum Bauhaus: Marcel Franciscano, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus at Weimar*, Urbana 1971, und Hans M. Wingler, *Das Bauhaus, 1919–1933 Weimar Dessau Berlin*, Braunschweig 1962; 2. erw. Auflage 1968.
- 37 René Crevel, *Paul Klee*, Paris 1930.
- 38 André Breton, »Surrealistisches Manifest«, in: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek 1968, S. 28.
- 39 *La Peinture Surréaliste*, Galerie Pierre, Paris, 14.–25. November 1925. In der Ausstellung war Klee mit zwei Arbeiten vertreten. Im Katalog war das Bild *Perspektiv-Spuk* 1920, 174, abgebildet.
- 40 Breton, »Surrealistisches Manifest«, in: *Die Manifeste des Surrealismus*, a. a. O., S. 18.
- 41 Ebenda, S. 21.
- 42 Théodore Lessing, »L'Europe et l'Asie«, in: *La Révolution Surréaliste* (Paris), Nr. 3, 15. April 1925, S. 20–21. Darauf folgte Klees *Karge Worte des Sparsamen* 1924, 249.
- 43 Leopold Zahn, *Paul Klee. Leben. Werk. Geist*, Potsdam 1920.
- 44 Die Ausgabe enthielt unter anderem gemeinsam verfaßte Protestschriften an die Adresse der Chefärzte von Irrenanstalten und die europäischen Universitäts-Verwaltungen.
- 45 »Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de peinture surréaliste«. in: Pierre Naville, »Beaux-Arts«, in: *La Révolution Surréaliste* (Paris), Nr. 3, 15. April 1925, S. 27.
- 46 Paragraph 4 des *Pädagogischen Skizzenbuchs* von Paul Klee schildert die Entwicklung vom eigentlichen Pfeil zum Pfeil als Symbol und die Bedeutung des letzteren in Klees Philosophie vom Kampf des Menschen, seine irdischen Schranken zu überwinden: »Also im Anfang liegt schon die Tragik. Der Verlauf entspricht: Wie überwindet der Pfeil die reibenden Hemmungen? Wird die Bewegung anhalten (bis dorthin, wo sie unendlich wird keinesfalls, aber doch wenigstens bis dorthin) ein wenig weiter als möglich, als üblich! In Parenthese: Also laßt euch beflügeln, ihr Pfeile! Damit ihr nicht allzu früh ermüdet, laßt euch gestalten damit ihr trefft, damit ihr mündet, wenn ihr auch ermüdet und nicht mündet werdet!«, in: *Klee. Das bildnerische Denken*, Jürg Spiller (Hrsg.), Basel 1956, S. 407.
- 47 Klee. *Tagebücher*, Nr. 928 (1914), S. 317.
- 48 Breton, »Surrealistisches Manifest«, in: *Die Manifeste des Surrealismus*, a. a. O., S. 20.
- 49 Ebenda, S. 26. Die vollständige Definition lautet folgendermaßen: »SURREALISMUS, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.«
- 50 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, a. a. O., S. 147.
- 51 André Breton, »Genesis und künstlerische Perspektiven des Surrealismus«, in: *Der Surrealismus und die Malerei*, Herbert Freiherr von Buttlar, Carl Linfert und Eduard Trier (Hrsg.), Berlin 1967, S. 21. (Erstveröffentlichung 1942).
- 52 Klee. *Schriften*, a. a. O., S. 118.
- 53 Ebenda, S. 119.

- 54 Klee, *Tagebücher*, Nr. 831 (1908), S. 239.
- 55 In seiner Besprechung der ersten Ausstellung *Der Blaue Reiter für Die Alpen*, Januar 1912, machte Klee auf die Kunst der Geisteskranken aufmerksam. Nachdem er die Kinderkunst gepriesen hatte, schrieb er weiter: »Parallele Erscheinungen sind die Arbeiten der Geisteskranken, und es ist also weder kindisches Gebaren noch Verrücktheit hier ein Schimpfwort, das zu treffen vermöchte, wie es gemeint ist. Alles das ist tief ernst zu nehmen, ernster als sämtliche Pinakotheken, wenn es gilt, heute zu reformieren!« Zit. nach Klee, *Tagebücher*, Nr. 905 (1912), S. 276.
- 56 Sowohl Klee als auch die Surrealisten kannten das wichtigste Beispiel dieser Literatur: Hans Prinzhorn, *Bildnerlei der Geisteskranken*, Berlin 1922. Siehe Werner Spies, »L'Art Brut avant 1967«, in: *Revue de l'Art* (Paris), Nr. 1–2, 1968, S. 123–126; Françoise Will-Levaillant, »L'Analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le Surréalisme«, in: *Revue de l'Art* (Paris), Nr. 50, 1981, S. 24–39.
- 57 Siehe Carolyn Lanchners Aufsatz in diesem Buch, S. 87–88.
- 58 Wilhelm Hausenstein, *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*, München 1921.
- 59 *39 aquarelles de Paul Klee*, Galerie Vavin-Raspail, Paris, 21. Oktober – 14. November 1925. Einleitung von Louis Aragon, Wiederabdruck in Will Grohmann, »Paul Klee«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 1929. Aragon sah die Schwierigkeiten, mit denen ein deutscher Künstler in einem streng nationalistischen Nachkriegsfrankreich zu kämpfen hatte. Geschickt erinnerte er das Publikum an die altbekannten Binsenwahrheiten von der »lourdeur des Allemands« und der »finesse des Français«. In dieser Dichotomie landete Klee problemlos auf der französischen Seite.
- 60 Henri Michaux, »Aventure des lignes«, Vorwort in: Will Grohmann, *Paul Klee*, Paris 1954, zit. nach Henri Michaux, Musée National d'Art Moderne, Paris 1978, S. 85.
- 61 William Rubin, »André Masson and Twentieth Century Painting«, in: William Rubin und Carolyn Lanchner, *André Masson*, New York 1976, S. 21.
- 62 Miró kannte wahrscheinlich ein dem *Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber* 1922, 126, recht ähnliches Bild, *Der Orden vom hohen C* 1921, 100 aus der Sammlung von Paul Eluard. Siehe Rosalind Kraus und Margit Rowell, *Joan Miró, Magnetic Fields*, New York 1972, S. 28–29.
- 63 Diese Prozedur begann mit der Übertragung einer eigenständigen Buntstiftzeichnung in Öl. Dazu legte er diese auf ein Stück Pauspapier, dessen Unterseite mit schwarzer Ölfarbe oder Drucker-schwärze bestrichen war. Das Ganze lag nun wieder auf einem dritten Blatt Papier. Mit einem Griffel zum Nachziehen der Zeichnung übertrug Klee das Bild in der schwarzen Farbe vom Pauspapier auf das untere Blatt. Trug er dann die Aquarellfarbe auf, so blieb aufgrund der Tatsache, daß Öl und Wasser sich abstoßen, die Zeichnung unverseht und schien zudem an der Oberfläche zu liegen.
- 64 Siehe William Rubin, *Miró in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York 1973, S. 30–33.
- 65 Max Ernst, *Beyond Painting and Other Writings by the Artist and His Friends*, Robert Motherwell (Hrsg.), New York 1978, S. 8. Ernst erklärte, daß diese Technik es ihm erlaubte, der Geburt seines Werks »als Zuschauer« beizuwohnen. Vergleiche Mirós Behauptung, daß ein Bild »sich unter meinem Pinsel selbst entwirft«. (Zit. nach James Johnson Sweeney, in: »Joan Miró: Comment and Interview«, in: *Partisan Review* (New York), 15. Jg., Nr. 2, Februar 1948, S. 212.) Zum Vergleich siehe Klees Vortrag in Jena 1924, in: Spiller, *Das bildnerische Denken*, a. a. O.
- 66 Ernst, *Beyond Painting*, a. a. O., S. 7.
- 67 Klee, *Tagebücher*, Nr. 27, S. 20.
- 68 Charles Baudelaire, »The Painter of Modern Life«, in: *Baudelaire, Selected Writings on Art and Artists*, Übersetzung P.E. Charvet, Cambridge 1972, S. 398 (Erstveröffentlichung Paris 1863).
- 69 Zu Klees *Tagebüchern* siehe Christian Geelhaar, »Journal intime oder Autobiographie? Über Klees Tagebücher«, in: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883–1922*, Armin Zweite (Hrsg.), München 1979, S. 246–260.
- 70 Ernst, zit. nach Patrick Waldberg, *Max Ernst*, Paris 1958, S. 236.
- 71 Louis Aragon, »La Peinture au défi«, 1930. Wiederabdruck in: *Les Collages* (Paris), 1965, S. 67. Das Phänomen der Collage war nicht auf Paris beschränkt: der gleiche zerlegte Raum strukturiert auch die Photomontagen von Klees Bauhaus-Kollegen.
- 72 Breton, »Genesis und künstlerische Perspektiven des Surrealismus«, in: *Der Surrealismus und die Malerei*, a. a. O., S. 70.
- 73 Ebenda, S. 74.
- 74 »Tatsächlich übertreffen die Eindrücke des Gesichtssinnes diejenigen des Gehörs nicht nur an Klarheit, sondern außerdem an Eindringlichkeit, und... sie sind nicht gerade geeignet, uns in der Idee der menschlichen Größe zu bestärken.« Zit. nach André Breton, »Surrealismus und Malerei«, in: *Der Surrealismus und die Malerei*, a. a. O., S. 7.
- 75 Die Musikalität der Serie rückt diese auch in die Nähe des Kleeschen Werks. Miró selbst sprach von der inspirierenden Wirkung der Musik, während er die Sternbilder malte; namentlich erwähnte er Bach und Mozart, zwei Komponisten, die auch für Klee von großer Bedeutung waren. Interview mit Sweeney, 1948, S. 10, vgl. Anm. 65.
- 76 Philippe Soupault, in: Will Grohmann, *Paul Klee*, 1929, S. XXV: »Le secret de l'art de Klee doit rester longtemps encore notre secret.«
- 77 Breton, »Zweites Manifest des Surrealismus«, in: *Die Manifeste des Surrealismus*, a. a. O., S. 49. Erstveröffentlichung in: *La Révolution Surréaliste* (Paris), Nr. 12, 15. Dezember 1929.
- 78 Soupault, a. a. O., S. XXV: »Une étoile plus que planète.«
- 79 Will Grohmann, »Paul Klee«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 3e année (1928), S. 296.
- 80 Crevel, *Paul Klee*, a. a. O. Ein Kommentar hierzu findet sich in: Gert Schiff, »René Crevel as a Critic of Paul Klee«, in: *Arts Magazine* (New York), September 1977, S. 136.
- 81 Ein Faksimile der Antwort Klees an Eluard findet sich in: *L'Univers de Klee*, Berggruen & Cie (Hrsg.), Paris 1955.
- 82 Eberhard W. Kornfeld, *Verzeichnis des Graphischen Werkes von Paul Klee*, Bern 1963, Nr. 107.
- 83 »Je pense à la chaleur que tisse la parole / autour de ce noyau le rêve qu'on appelle nous.« Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, 1931, wiederabgedruckt in: *Œuvres complètes*, Bd. 2, Henri Béhar (Hrsg.), Paris 1975, S. 82.
- 84 Bataille über Klee, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 20e–21e années, 1945–1946, S. 52, eine spezielle Klee-Ausgabe: »Klee, me semble-t-il, avait plutôt la douceur d'un vice, quelque chose de moins distant que ne l'est généralement la peinture, et que j'ai du mal à distinguer de moi-même.«
- 85 Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, London 1978, S. 230.
- 86 *Documents* (Paris), Nr. 5, Oktober 1929, S. 286–287. Siehe auch Georges Limbour, »Paul Klee«, in: *Documents* (Paris), Nr. 1, April 1929, S. 53–54.
- 87 Klee, *Tagebücher*, Nr. 425, (1902), S. 134.
- 88 »Conversation avec Picasso«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 10e année, Nr. 7–10, 1935, S. 173–174. Henri Matisse, »On Modernism and Tradition«, in: *The Studio*, 9. Jg., Nr. 50, Mai 1935, S. 236–239. Max Ernst, »Au-delà de la peinture«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 11e année, Nr. 6–7, 1936, S. 149–184.
- 89 Hans Mühlestein, »Des Origines de l'art et de la culture«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 5e année, 1930, S. 57–66, 139–145, 247–249, 295–299, 532–536.
- 90 Leo Frobenius, Aufsatz in: *Prehistoric Rock Pictures*, The Museum of Modern Art, New York 1937, S. 28.
- 91 Zu Klees spezifischem Umgang mit der politischen Situation dieser Zeit siehe O. K. Werckmeisters Aufsatz in diesem Buch, S. 31–55.
- 92 Klees »Urchs«-Darstellungen von 1939, könnten eine Reaktion auf Picassos Minotauren gewesen sein, wie Glaesemer in: *Paul Klee. Handzeichnungen III, 1937–1940*, Bern 1979, S. 45, gezeigt hat. Picasso besuchte Klee 1937 in Bern und, wie Pierre Daix berichtet, »éprouvait une très vive admiration pour le seul peintre de son époque qui, avec Miró, ait inventé un registre de signes plastiques autre que le sien«. Pierre Daix, *La Vie de peintre Pablo Picasso*, Paris 1977, S. 280.
- 93 Brassai, »Du mur des cavernes au mur d'usine«, in: *Minotaure* (Paris), Nr. 3–4, 14. Dezember 1933, S. 6–7. »Ce qu'on décèle sous la transparence cristalline de la spontanéité est ici une fonction vivante, aussi impérieuse, aussi irraisonnée que la respiration ou le sommeil.«
- 94 Lily Klee an Will Grohmann, 8. Juli 1937, zit. nach Glaesemer, *Handzeichnungen III*, a. a. O., S. 27.
- 95 Jedes »Eidolon«, griechisch beschriftet, verkörpert das Wesen oder Eidos des Phantoms in seiner irdischen Gestalt.
- 96 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, 3. April 1922; Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, Jürgen Glaesemer (Hrsg.), Basel/Stuttgart 1979, S. 127.
- 97 Glaesemer, *Handzeichnungen III*, a. a. O., S. 25.
- 98 »Niemand sieht, wie ich mich verändere. Aber wer sieht mich? Ich bin mein eigenes Versteck...« Joe Bousquet, in: *La Neige d'un autre âge*, zit. nach Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raums*.



KLEE IN AMERIKA

CAROLYN LANCHNER

Paul Klee ist in seinem Leben wenig gereist und dachte mit ziemlicher Sicherheit niemals daran, nach Amerika zu gehen. Doch schrieb Kandinsky 1936 in seinem Geburtstagsgruß an Klee: »... die Anerkennung und Bewunderung Ihrer Kunst geht von Land zu Land und über die großen Teiche....«¹ Kandinsky schrieb diese Worte zu einem Zeitpunkt, als die Wogen der deutschen Geschichte Klees »entartete Kunst« zerstreuten und manches davon an amerikanische Gestade spülten. Klees ins Exil verschlagene Kunst bereicherte öffentliche und private Sammlungen in den Vereinigten Staaten beträchtlich, doch war der Nazi-Diktator bei weitem nicht der erste Kontaktvermittler zwischen Klee und Amerika.

Klees bescheidener Einstand in Amerika war ein Aquarell von 1911 mit dem Titel *Haus bei der Brücke*, das im Jahr des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs in Arthur Jerome Eddys Buch *Cubists and Post-Impressionism* abgebildet wurde.² Im Laufe der nun folgenden Kriegszeit gelangte kaum europäische und noch weniger deutsche Kunst nach Amerika. Dennoch stellte während der zwanziger Jahre und bis in die beiden folgenden Jahrzehnte die fortschrittliche europäische Kunst die einflußreichste Kraft in der amerikanischen Kunstszene dar. Der Einfluß Picassos und der Pariser Schule war nahezu erdrückend, während die Kunst Klees, die man im Verlaufe dieser Jahre immer häufiger zu Gesicht bekam, sich subtiler präsentierte und einen Druck ausübte, der sich auf seine eigene Weise als ebenso fruchtbar für die amerikanische Malerei erweisen sollte wie die offensichtliche Verführungskunst des spanischen Meisters.

Immer wieder bestätigt von europäischen wie amerikanischen Kommentatoren aller Schattierungen, ist Klees Bedeutung für die Entwicklung der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts und darüber hinaus der amerikanischen Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg wohl kaum jemandem entgangen. Lange Zeit war die Würdigung der tieferen Aspekte in der Kunst Klees, im Gegensatz zu ihrer leichter faßbaren populären Anziehungskraft, einer Elite von Liebhabern, Kritikern und Wissenschaftlern vorbehalten, doch 1949 scheint sich die Situation dann grundlegend geändert zu haben, wie eine Rezension der Klee-Ausstellung im Museum of Modern Art desselben Jahres vermuten läßt: »Klees Einfluß auf die zeitgenössische Kunst war enorm. Sie [die Ausstellung] gerät nicht nur zum Gedenken an einen modernen Meister, sondern auch an unsere selbstgewählten Vorbilder.«³ Dennoch blieb Klees Kunst immer eine Art »Außenseiter-Kunst« – »das Los der Unklassifizierbaren«, wie Hannah Arendt es nannte. Dies gilt vor allem für die Vereinigten Staaten, wo Darstellungen der New York School oftmals merkwürdig kurzen Prozeß

mit Klee machen und ihm zwar großen Einfluß zugestehen, sich darüber hinaus aber jeden Kommentars enthalten oder seinen Beitrag auf einen rein geistigen beschränken.⁴

Für diese nahezu arrogante Haltung gibt es auch einen guten Grund. Die Relevanz des Kleeschen Werks für die amerikanische Kunst ist weit schwieriger zu lokalisieren als etwa bei Pablo Picasso, Joan Miró oder Wassily Kandinsky. Und außerdem läßt es sich nicht in eine größere Bewegung einordnen. Doch Klees Präsenz in Amerika hat eine lange und umfassende Geschichte, und deren Erforschung soll uns zeigen, welche Rolle seine Kunst für die amerikanische Malerei in der Mitte des Jahrhunderts spielte.

Das Buch von 1914, in dem Klee sein eher unauffälliges Debut gab, war »Dem Geist, dessen ruheloser Flügelschlag in jedem Land zu hören ist«, gewidmet. Es war mit beträchtlichem Wissen über die Vorgänge in der europäischen Kunst und – wie Eddy es formulierte – aus den »Gärungsprozessen« seiner Zeit heraus geschrieben und richtete sich an das Empfinden eines spezifisch amerikanischen Publikums. Bei aller ätherischen Rhetorik verwandte er doch seine ganze Beredsamkeit darauf, Kunst als Herausforderung an die vermännlichte Phantasie, wie in »Religion, Wissenschaft, Politik und Geschäftsleben« beispielsweise, darzustellen. Mit seiner Bemerkung, die Armory Show aus dem Jahre 1913 sei gerade so unvermeidlich gewesen wie der Staatsvertrag der Progressive Party, hatte er genau den Kern des Problems getroffen.⁵ Trotzdem hatte selbst Teddy Roosevelt, ungeachtet seiner Abneigung gegen europäische Kunst, wie er sie in der Armory Show gesehen hatte, eingestanden: »Es gab nicht die Spur von einfältiger, selbstzufriedener Konventionalität ... nichts Mätzchenhaftes oder Verkümmertes, keine Anzeichen, daß die, deren Begabung neue Wege weist, sich auf stereotypen oder eingefahrenen Standards einschließen.«⁶

Roosevelts Bemerkung impliziert den Ruf nach einer wirklich amerikanischen Kunst, die sich durchaus mit ihren europäischen Gegenspielern würde vergleichen können, sowie seine Vorstellung, daß die Eroberung neuer Gebiete für die Kunst Ziel des individuellen Strebens sein sollte. Doch gab es in der amerikanischen Gesellschaft praktisch keine Tradition, die der Kunst oder den Künstlern irgendeinen brauchbaren kulturellen Wert beigemessen hätte. In Europa hingegen war die Kunst fest im Kulturleben verankert, wenn auch die gesellschaftliche Einbindung der Kunst seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts immer lockerer geworden war.

Eddys Buch wollte mit seiner Beschwörung des Geistes, dessen Schwingen in allen Ländern schlagen, ins Bewußtsein seiner amerikani-

schen Leser die Wertschätzung des Künstlers als Held einpflanzen. Auf der ersten Seite führt Eddy den Künstler in seiner Konfrontation mit dem eigentlichen Dilemma der Menschheit vor: »In seinem höchsten Flug streckt der Mensch die Hand nach den Sternen aus und stürzt zurück zur Erde. Vollkommenheit ist unerreichbar.« Sein ikarushaftes Bild vom Künstler hätte durchaus in *Der Held mit dem Flügel* 1905, 38 illustriert sein können (Abb. 1), einer Radierung aus Paul Klees Inventionen-Reihe, der ersten Serie in seinem Werk. Der dargestellte Held ist eine pathetische Figur, »tragikomisch« nannte Klee sie selbst – die linke Seite der Erde verhaftet, die rechte bereit zum Flug. Klee beschrieb seinen Helden in seinem Tagebuch: »Vielleicht ein antiker Don Quijote. ... Dieser Mensch im Gegensatz zu göttlichen Wesen mit nur einem Engelsflügel geboren, macht unentwegte Flugversuche. Dabei bricht er Arm und Bein, hält aber trotzdem unter dem Banner seiner Idee aus. Der Kontrast seiner monumental-feierlichen Haltung zu seinem bereits ruinösen Zustand war besonders festzuhalten, als Sinnbild der Tragikomik.«⁷ In für ihn typischer Weise sah Klee den Witz in der absurden Lage seines Helden, aber gleichzeitig war es ein scharfer Kommentar zur *Conditio humana*. Die unüberbrückbare Diskrepanz zwischen der gedanklichen Freiheit des Menschen und seiner tatsächlichen Fähigkeit, Hoffnungen zu realisieren, spielte in Klees Denken eine zentrale Rolle und zeitigte in seiner Kunst wichtige Folgen. Sie führte einerseits zu Skepsis gegenüber kollektiver Handlung oder Theorie und andererseits zu der Überzeugung, daß das Ich »das einzig Verlässliche an der ganzen schöpferischen Kunstangelegenheit«⁸ sei.

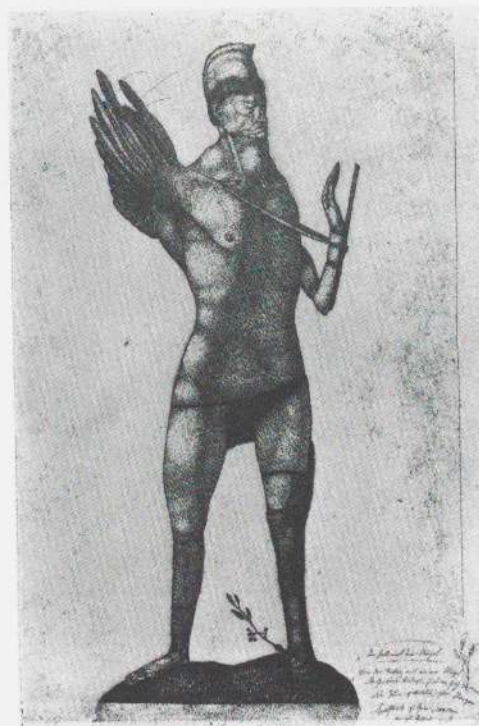
Solch selbstbewußte und zutiefst existentielle Sicht von sich selbst war für einen Künstler am Beginn unseres Jahrhunderts recht ungewöhnlich. Je mehr in den vergangenen sechzig Jahren die Kunst in Europa sich von den Interessen und Idealen der Kultur um sie herum entfernte, desto mehr wuchs das Vertrauen in ihre eigenen Fähigkeiten. Das ging so weit, daß die meisten Bewegungen seit Beginn des Kubismus zumindest teilweise von dem Glauben getragen waren, Kunst könne eine verändernde Rolle bei der Gestaltung einer neuen und besseren Gesellschaft spielen. In »negativer« Form setzte sich diese Überzeugung in Dadaismus und Surrealismus fort. Selbst die »positive« Abwertung der Malerei durch das Bauhaus bezeugte eine nicht erloschene Hoffnung, daß Ziele und Ideale der Kunst sich zugleich mit denen der Gesellschaft ändern würden. Obgleich Klee zum Blauen Reiter gehörte, einen Lehrstuhl am Bauhaus innehatte und zumindest teilweise mit Dada und Surrealismus verbunden war, war er doch nie wirklich ein Gläubiger. So gab es für ihn keinen tragenden Glauben an irgendein System außerhalb der Kunst, wie beispielsweise die Theosophie für Mondrian und Kandinsky. Seine Schriften und Bilder verraten wohl eine tiefe Neigung zum Mystizismus, doch war dies eine goetheanische, organistische Mischung nach seinen persönlichen Vorstellungen.

Der Künstler, so meinte Klee, sollte sich aus dem »zähen Schlamm der Erscheinungswelt« heraushalten, und mit Ausnahme einer kurzen

und offensichtlich oberflächlichen Beteiligung an der Münchner Räterepublik von 1919 schwor er jedem Engagement in äußeren Dingen ab; sein Leben ordnete er in logischer Konsequenz aus einer Beobachtung von 1906: »Die Demokratie nährt mit ihrer Halbbildung redlich den Kitsch. Des Künstlers Macht sollte geistig sein. Die Macht der Majorität aber ist materiell. Wo sich die Welten gelegentlich treffen, herrscht Zufall.«⁹

Klees Vorgehen als Künstler vollzog sich voller Spannung, in einer intensiv wahrgenommenen Bewußtheit über die Dichotomie zwischen materieller Existenz und innerem Geist. Oberstes Gebot war für ihn immer sein künstlerischer Instinkt: Doch wie sein *Held mit dem Flügel* 1905, 38 war er ans Irdische gebunden. 1925 wiederholte er seine Vorstellung vom »Ursprung der menschlichen Tragik: Die ideale Fähigkeit des Menschen, Irdisches und Überirdisches beliebig zu durchmessen ... im Gegensatz zu seiner physischen Ohnmacht ... halb Beflügelter, halb Gefangener. Der Gedanke als Medium zwischen Erde und Kosmos. Je weiter die Reise, desto empfindlicher die Tragik, Bewegung werden zu müssen und nicht schon zu sein! ... Die Erkenntnis, daß da, wo ein Anfang, nie eine Unendlichkeit. Trost: Ein wenig weiter als üblich! als möglich?«¹⁰ In diesem System wird Bewegung zum Wesentlichen. Für den Künstler muß derart der Prozeß der Formgebung wichtiger sein als die vollendete Form. Nur in leidenschaftlicher Suche kann der Künstler, einsam im Universum, ans »Herz der Schöpfung« zu gelangen hoffen; seine Kunst unterdessen wird zur empfindsamen Aufzeichnung des Strebens nach dem, was Merleau-Ponty »die geheimen Zeichen der Bewegung« genannt hat. Niemals hörte Klee auf, seinem Glauben daran Ausdruck zu verleihen, daß »der Weg zur Form, welcher von irgend einer inneren oder äußeren Notwendigkeit dictiert sein soll«, über dem Ziel steht, »über dem Ende dieses Weges. ... Form ist also nirgends und niemals als Erledigung, als Resultat, als Ende zu betrachten sondern als Genesis, als Werden, als Wesen. Form als Erscheinung aber ist ein böses gefährliches Gespenst.«¹¹

Klees eigene Erscheinung scheint einigermaßen irritierend gewesen zu sein – zumindest für einen Franzosen, der 1929 beim Anblick einer Photographie vom Bauhaus-Professor meinte: »Dieses verdammte Porträt sieht aus wie von einem Amerikaner.«¹² Dieser Ausbruch französischen Unwillens liest sich heute mit einem witzigen ironischen Unterton, denn die Metaphysik in der Kunst Klees kommt der des amerikanischen Abstrakten Expressionismus extrem nah. So schrieb William Seitz in seinem bahnbrechenden Buch über die New York School: »Klees Ästhetik trifft den Geist des Abstrakten Expressionismus im Kern.«¹³ Schon früh betrachtete er die Kunst als Prozeß des Werdens, erkannte er, daß Gotthold Lessing für ihn nichts mehr bedeuten könne und daß Malerei zeitlich und aktiv zu sein habe, erachtete er in einer Art heideggerhaften Manier den Künstler für »in die Welt geworfen«, bar jeder Wahrheit außerhalb seiner selbst – und all dies rückte ihn in die gedankliche Nähe amerikanischer Künstler der frühen vierziger Jahre.



1 Paul Klee. *Der Held mit dem Flügel* 1905, 38 (A). Radierung, 25,7x16 cm. The Museum of Modern Art, New York, Purchase Fund



2 Paul Klee. *Paukenspieler* 1940, 270 (L 10). Kleisterfarben auf Papier (Bütten) auf Karton, 34,6x21,2 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

So weit, daß man den Glauben wählen könne, ging Klees Entschlossenheit, den Menschen als einsam im Universum treibendes Wesen zu betrachten. Für den amerikanischen Künstler zu Beginn der vierziger Jahre stellte sich die Lage anders dar. Ein adäquater Mythos existierte nicht mehr. Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs hingen die Vorstellungen noch weitgehend an jenem Gedankengut, aus dem man Anfang des Jahrhunderts Hoffnung geschöpft hätte. Diese traurige Lage versetzte den Künstler in einen Zustand, den Klee bereits von sich kannte – allein im Ringen mit dem erschütternden Vorbild des ursprünglichen Schöpfungsaktes. In der ersten Generation amerikanischer Abstrakter Expressionisten gab es ebenso viele bildnerische Antworten auf dieses Problem wie Künstler, und manche davon hatte Klee bis zu einem gewissen Grad bereits vorher formuliert. Sein tragikomischer Held aus dem Jahr 1905 hatte im Laufe der Jahre viele Masken getragen, und so war eine seiner letzten Erscheinungsformen der *Paukenspieler* 1940, 270 (L 10) (Abb. 2), den Klee bereits im Angesicht des nahenden Todes malte. Die knapp-schematische Darstellung des *Paukenspielers* rückt den Künstlerhelden in weite Ferne von jenem ersten statischen, sorgfältig gezeichneten Erscheinungsbild. Im *Paukenspieler* wird die Form des Gedankens zur Bildform in einer Tautologie von Form und Inhalt, die es bis zur amerikanischen gestischen Malerei Anfang der vierziger Jahre nicht mehr geben sollte.

Der Heroismus der Figur Klees von 1905 sowie des *Paukenspielers* ist der gleiche wie in Barnett Newmans »First Man«, der aus innerer Notwendigkeit Künstler war; sein »erster Ausdruck ... war ein poetischer Aufschrei ... aus Furcht und Schmerz ob seiner tragischen Lage, im Angesicht seiner selbst und seiner Hilflosigkeit vor dem Nichts«¹⁴, geradeso wie bei Clyfford Stills aufrechtem Mann in der Prärie. De Kooning, für den »Kunst ... der ewig stumme Teil« ist, »über den man in alle Ewigkeit reden kann«, und der Klees teutonischen Mystizismus für eine abgemilderte Form von Kandinskys »mitteleuropäischem Buddhismus«¹⁵ halten möchte, drückte die Sache so aus: »Der Glaube, die Natur sei chaotisch und der Künstler bringe Ordnung hinein, ist eine recht absurde Vorstellung ... Das einzige, worauf wir hoffen können, ist, in uns selbst ein wenig Ordnung zu schaffen. Wenn ein Mann sein Feld zur rechten Zeit pflügt, ist es genau das. Soweit wir das Universum begreifen – wenn es denn begreifbar ist –, muß unserm Handeln ein gewisses Verlangen nach Ordnung innewohnen; doch vom Standpunkt des Universums aus betrachtet, ist es wohl ziemlich grotesk.«¹⁶

Im Gegensatz zur »künstlerischen Ordnung der Ruhe«, die Ingres verfocht, sagte Klee über sein Verlangen nach Ordnung: »Ingres soll die Ruhe geordnet haben, ich möchte über das Pathos hinaus die Bewegung ordnen.«¹⁷ Und er fuhr fort: »Ich beginne logischerweise beim Chaos ... weil ich fürs erste selber Chaos sein darf.«¹⁸ Dieses innere Chaos entsprach, so glaubte Klee, einem »mythischen Urzustand der Welt, aus dem sich erst allmählich, oder plötzlich, aus sich selbst, oder durch die Tat eines Schöpfers der geordnete Kosmos bil-

det.«¹⁹ Folgerichtig baute er seine künstlerische Methodik auf dem intensiven Studium der Naturgesetze auf; je näher er den formalen Prinzipien der kosmischen Ordnung kam, um so eher konnte er diese Prinzipien in seiner eigenen Kunst anwenden. In den Jahren am Bauhaus formulierte Klee eine theoretische Struktur für die Dynamik der Malerei, die ihresgleichen vielleicht nur noch in Leonardos Untersuchungen hat. Seine Analysen waren aber keineswegs als Gesetze gedacht, sondern vielmehr als Arbeitsmittel, die er benötigte, weil er nicht, wie er sagte, »ein Ganzes auf einen Hieb erörtern«²⁰ konnte. Klees ehrgeiziger Traum, den er 1924 in einem Vortrag in Jena zum Ausdruck brachte, zielte auf »ein Werk von einer ganz großen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet.«²¹ In seinem lebenslangen Streben nach diesem Ziel schuf Klee ein Werk von großer expressiver Kraft und verblüffendem Formenreichtum. So vielfältig waren seine Experimente mit der bildnerischen Form, daß sein Werk, wie Harold Rosenberg meint, »unwillkürlich an jene zeitgenössischen Maler und Kunstbewegungen erinnert, die untereinander unversöhnlich scheinen: Hans Hofmann und Dubuffet, Saul Steinberg, Baziotos und Anuszkiewicz und Fernen, Gottlieb, Franz Kline, Pollock, Op und Pop.«²² Dieses ungeheuer vielgestaltige Werk, das alle Formen bildnerischen Ausdrucks der Moderne selbst durchspielte, begann in den zwanziger Jahren eine signifikante Rolle in der amerikanischen Kunstwelt zu spielen.

Neue und scheinbar radikale Kunst fand in der zweiten Dekade dieses Jahrhunderts ihre Verfechter in Eddy, Willard Huntington Wright und vor allem Alfred Stieglitz; doch bewirkten sie insgesamt gesehen nicht allzuviel. Um 1920 hielten die Amerikaner Kubismus und alle die andern »Ismen« der modernistischen Expression im besten Fall für eine vorübergehende Modeerscheinung und im schlimmsten für Scharlatanerie. Meist scherte man sich einfach gar nicht darum. »Kunst«, so stellte Stieglitz fest, »ist für die amerikanische Gesellschaft wie der Blinddarm für den Körper.«²³ Für die paar, die sich etwas aus Kunst machten, wurde die Propagierung fortschrittlicher Malerei und Skulptur zur missionarischen Aufgabe. So präsentierte man in den zwanziger Jahren Klees Kunst als Teil des neuen Evangeliums.

Keinen leidenschaftlicheren und idealistischeren Verfechter fand der Modernismus als Katherine Dreier, die zusammen mit Marcel Duchamp im Jahre 1920 die Société Anonyme gründete. Die Société, von Dreier im Untertitel »The Museum of Modern Art« genannt, war den Angaben auf den von ihr verteilten, maschinengeschriebenen Flugblättern zufolge als »öffentliches, nicht kommerzielles Zentrum für das Studium und zur Förderung der MODERNEN KUNST« gegründet worden. Dreier verfügte über einen vielschichtigen Geschmack, enorme Energie, didaktische Methoden und einen absoluten Glauben an die moderne Bewegung als moralische, kulturelle und soziale Kraft. Trotz ihrer Verbindung mit solch einflußreichen Kritikern und Sammlern wie Henry McBride, Christian Brinton, A. E. Gallatin und Walter Arensberg wurde die Société im Prinzip nicht von

außen, sondern ausschließlich von Dreier selbst getragen. Sie war es, die die Société im Wechsel der Zeiten über Wasser hielt und die fortschrittliche europäische Kunst jenen, die sie für der Mühe wert erachteten, zugänglich machte.

Dreier zeigte Klees Arbeit als erste im Frühjahr 1921 in einer Gruppenausstellung und dann noch einmal im Winter 1923.²⁴ Dazwischen, im Oktober 1922, hatte Dreier Klee und Kandinsky am Bauhaus besucht und Arbeiten von ihnen gekauft, denn sie schmiedete Pläne für Einzelausstellungen mit beiden Künstlern. Kandinskys Ausstellung fand 1923 unter der Leitung der Société im Vassar College statt, und Klees Schau wurde im Januar 1924 in den neu angemieteten Galerieräumen im Heckscher Building auf der 57. Straße, New York City, eröffnet. Schon damals scheint die Einzigartigkeit der Kunst Klees augenfällig gewesen zu sein. Henry McBride schilderte den Lesern der *New York Sun*, man fände im neuen Quartier der Société Anonyme »die überwältigende Ausstellung dieses Meteors aus der Schweiz – Paul Klee – eines künstlerischen Einzelfalls«. McBrides Rezension schließt mit einer uneingestanden Anleihe bei Dreier: »Viele fühlen sich vom Zauber seiner Farbe und der Zartheit seiner Linien angezogen. Aber was sagt er eigentlich? Ah, das ist die Frage! Ist es nichts als eine Laune, oder steckt hinter der Launenhaftigkeit etwas Ernstes?«²⁵

Dreier selbst hatte ja viel Zeit gehabt, diese wichtige Frage zu erwägen, denn sie kannte Klees Werk zumindest seit dem Herbst 1919, als sie Herwarth Waldens »Sturm«-Galerie in Berlin besucht hatte. Danach ging sie nach Köln, wo sie – zunächst sehr zum Ärger von Max Ernst und Johannes Baargeld – unaufgefordert im Kunstverein auftauchte und den Aufbau der *Bulletin D*-Ausstellung beobachtete, die auch Arbeiten von Klee mit einschloß. Ernst erinnert sich, daß er und Baargeld reichlich verärgert waren über die beharrliche Anwesenheit dieser hochgewachsenen und konventionell aussehenden Dame. Versöhnt seien sie dann allerdings gewesen, als sie sie nach erfolglosen Versuchen, sie hinauszukomplimentieren, direkt nach einer Erklärung für ihr Verhalten fragten und sie darauf antwortete, nicht nur sie sei interessiert an der Arbeit, die da gerade gehängt werde, sondern ebenso ihr Freund Marcel Duchamp – und daß sie die ganze Ausstellung nach Amerika verschiffen wolle.²⁶ Da der amerikanische Zoll offensichtlich Schwierigkeiten machte, kam das Projekt dann aber nicht zustande.

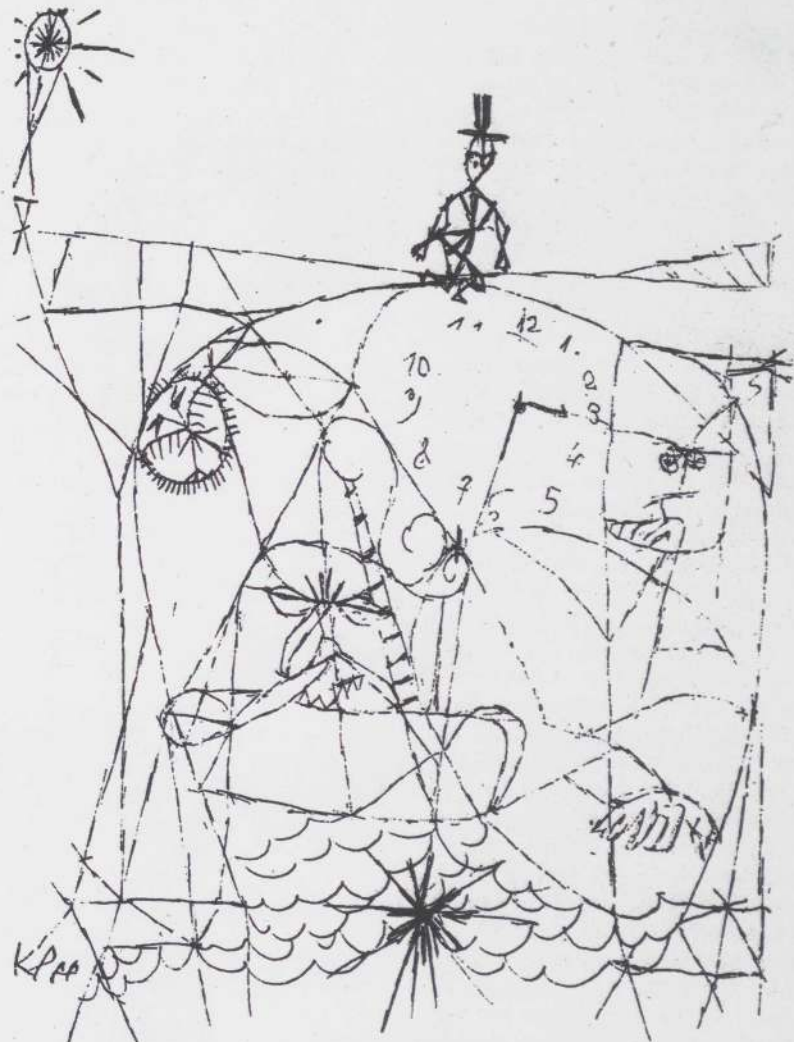
Hätte die Geschichte einen anderen Lauf genommen – wohin auch immer dieses Ereignis ihn gelenkt hätte –, es wäre wohl nicht die erste Begegnung Duchamps mit dem Werk Klees geworden. Duchamps Freund Henri-Pierre Roché zufolge war Duchamp einer der frühesten Bewunderer von Klee und Kandinsky, deren Arbeiten er bereits im Sommer 1912 in München kennengelernt hatte.²⁷ Jedenfalls verfolgten Dreier und Duchamp die meisten künstlerischen Ansätze mit Sympathie, und man wird aus den Aktivitäten der Société Anonyme für das Werk Paul Klees mit gutem Grund auf eine gewisse Begeisterung für diesen Künstler schließen können. 1941 übergaben Dreier und Duchamp die Sammlung der Société der Yale

University Art Gallery, und als die Universität neun Jahre später einen Katalog derselben herausbrachte, schrieb Duchamp, Klee stehe »in der zeitgenössischen Kunst einzig da. Andererseits haben viele Künstler seine Experimente in den letzten dreißig Jahren als Ausgangspunkt für neue Entwicklungen in den verschiedenen Gebieten der Kunst benutzt ... Seine extreme Produktivität zeigt niemals Anzeichen von Wiederholung, wie das sonst normalerweise der Fall ist.«²⁸

Duchamps und Dreiers Klee-Ausstellung 1924 in der Société Anonyme war die erste richtige Gelegenheit für die Amerikaner, diese Produktivität selbst in Augenschein zu nehmen, doch war dies nicht das einzige Anzeichen für das entstehende Interesse. William Valentiner, ein deutscher Kunsthistoriker, der 1924 Direktor des Detroit Institute of Arts wurde, hatte Klee 1922 in Weimar besucht und vier Aquarelle von ihm gekauft. Im darauffolgenden Jahr zeigte Valentiner Klees Arbeiten in der ersten Ausstellung zeitgenössischer deutscher Kunst, die es in Amerika je gab. So erfolgreich die modernistische Kunst sich auch einen Hort in Amerika erworben hatte, er war doch fest in französischer Hand, und Valentiner hoffte sehr, ein Stück von diesem Territorium mit seiner deutschen Ausstellung zu erobern, die am 1. Oktober 1923 in den New Yorker Anderson Galleries eröffnet wurde. Ganz offensichtlich war er nicht unzufrieden mit dem Ergebnis, denn in sein Tagebuch schrieb er: »Das Hauptziel ist wohl erreicht, glaube ich. Deutsche Kunst, vierzig Jahre lang ... übergangen und von den Franzosen abgedrängt, ist endlich in Amerika angekommen und freundlich aufgenommen worden.«²⁹ Darüber hinaus vermerkte er, daß die Verkäufe aus der Ausstellung gut gewesen seien und daß einige deutsche Händler nun ermutigt waren, Filialen in New York zu eröffnen. Zwar hatte Klee mindestens ein Aquarell verkauft, doch wichtiger war für ihn auf lange Sicht, daß J. B. Neumann, der seine Arbeiten seit den zehner Jahren in Berlin ausstellte, im Februar 1924 eine Galerie in New York eröffnete. Auch wenn Neumann Klee nicht unmittelbar vertrat, wurde er doch einer seiner zugleich entschiedensten und eindrucklichsten Verfechter in Amerika.

»Den Mut«, die deutsche Ausstellung auf die Beine zu stellen, so schrieb Valentiner, gab ihm »die bekannte Unvoreingenommenheit und breite Verständnisbereitschaft der amerikanischen Kunstfreunde.«³⁰ Wenn sich auch nur eine kleine Minderheit für Kunst interessierte, lag Valentiner mit seiner Einschätzung der amerikanischen Haltung doch richtig. Paradoxe Weise hatte gerade das Fehlen jeder offiziellen Kunsttradition zu mehr Freizügigkeit und Offenheit gegenüber dem Neuen geführt als in Europa, wo Antagonismen weit ausgeprägter waren. Die Zeit war reif, so befand Valentiner, der deutschen Kunst in den Vereinigten Staaten die gebührende Beachtung zu schenken. Während die Anerkennung nur langsam kam und niemals das Maß jenes Führungsanspruches wie der frühe Kubismus und die internationale Pariser Kunst erreichte, wurden der russisch-deutsche Kandinsky und schweizerisch-deutsche Klee zu Bannerträgern der deutschen Kunst und

3 Paul Klee. *Selbstmörder auf der Brücke* 1913, 100. Feder auf Papier (Ingres). Standort unbekannt. Abgebildet in *Broom* (Berlin), Februar 1923



1913 100 Selbstmörder auf der Brücke

mehr und mehr zu den größten Innovatoren des Modernismus gezählt.

Zu Beginn der zwanziger Jahre war Kandinskys Kunst im englischsprachigen Raum bekannter als das Werk Klees, da sie relativ häufig mit Reproduktionen in englischen Publikationen vertreten war. Klee war nur ein einziges Mal in Erscheinung getreten, als Eddy 1914 sein Aquarell vorgestellt hatte. Allein in diesem Buch war Kandinsky mit vier Reproduktionen, zwei davon in Farbe, vertreten. Berücksichtigt man Klees relativ lange Entwicklungsphase und die Tatsache, daß er sogar nach seiner eigenen Einschätzung erst 1914 malerische Reife erlangt hatte – zu dem Zeitpunkt also, als Kandinsky seine freiesten und gewagtesten Arbeiten schuf –, so ist die Tatsache, daß Klee überhaupt abgebildet war, überraschender als die unterschiedliche Repräsentation der beiden Künstler. Es gab immer mehr Reproduktionen von Klees Arbeiten, aber nach dem Abdruck bei Eddy traten sie erst 1923 in Erscheinung, als drei Zeichnungen (zusammen mit fünf Zeichnungen

von George Grosz) in der Februarausgabe des damals in Berlin gedruckten *Broom* abgebildet waren, der Zeitschrift der intellektuellen amerikanischen Linken. Außer Klees und Grosz' Bildern gab es noch »primitive« Indianerzeichnungen sowie Werke von Geisteskranken und einen Kommentar zu den konzeptuellen Ähnlichkeiten zwischen diesen.³¹ Klees Zeichnungen, darunter *Selbstmörder auf der Brücke* 1913, 100 (Abb. 3), wiesen alle jenen automatistischen Charakter auf, der damals gerade für zwei junge Maler in Paris, Joan Miró und André Masson, bedeutungsvoll wurde.

Die Entdeckung der Kunst Klees durch Miró und Masson war ein Ereignis von weitreichender Konsequenz für die amerikanische Malerei Anfang der vierziger Jahre. Es ist eine unbestrittene Tatsache, daß die Arbeit beider Künstler eine entscheidende Rolle spielte im Bemühen der amerikanischen Kunst, sich von den Beschränkungen des kubistischen Raums zu befreien, und zugleich das provokanteste Beispiel für den Umgang mit Automatismus und Bio-

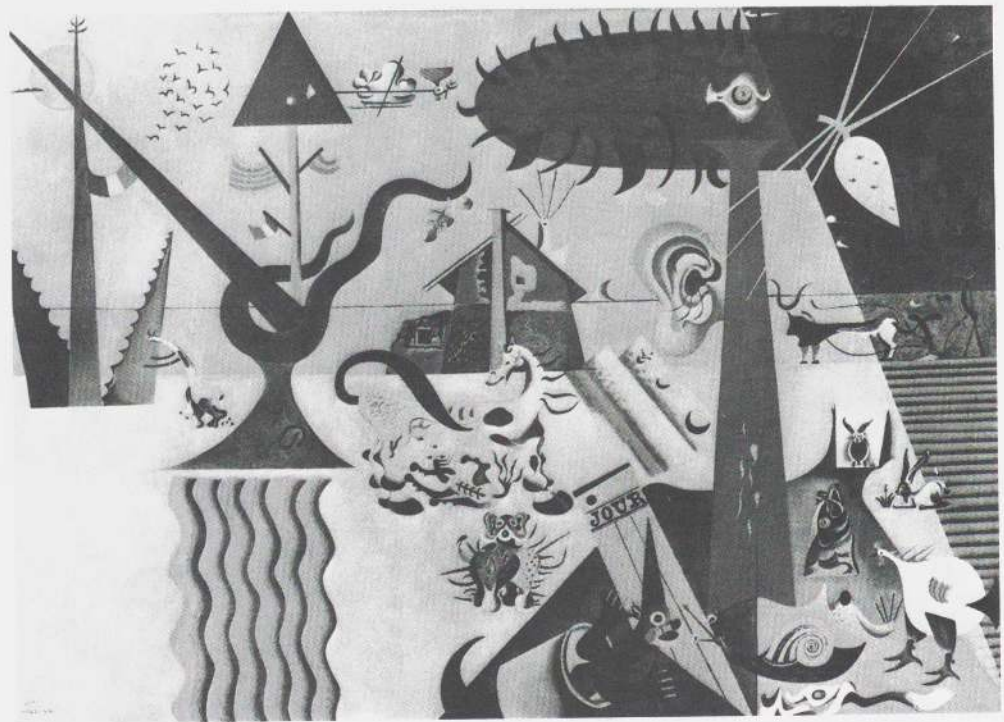
morphismus lieferte. Klees Kunst nun wiederum hatte eine ähnlich befreiende Wirkung auf Masson sowie – unmittelbar und kraftvoller noch – auf Miró.

Irgendwann gegen Ende des Jahres 1922, erinnert sich Masson, fand er an einem Stand an den Pariser Seine-Ufern ein deutsches Buch voller Klee-Reproduktionen. Er fand es derart aufregend, daß er keine Zeit versäumte, es seinem guten Freund Joan Miró zu zeigen, dessen Atelier gleich neben dem seinen in der Rue Blomet lag. Da Masson sich erinnert, daß das Buch in München erschienen war, kann es sich dabei nur um Wilhelm Hausensteins *Kairuan, oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters* gehandelt haben, das im Jahr zuvor im Münchner Verlag »Kurt Wolff« herausgekommen war.³² Die Abbildungen von Klees Arbeiten waren eine wahre Enthüllung für die beiden sich nach Neuem sehrenden Künstler. Sie kam in einem Augenblick, als Masson verzweifelt nach einem Ausweg aus dem »kubistischen Terrorismus« suchte und Miró nach einem Weg, seine Drohung wahrzumachen, er wolle »die kubistische Gitarre zerschlagen«. Der zufällige Fund des Klee-Buchs von Hausenstein scheint sich auf Mirós Kunst augenblicklich ausgewirkt zu haben.

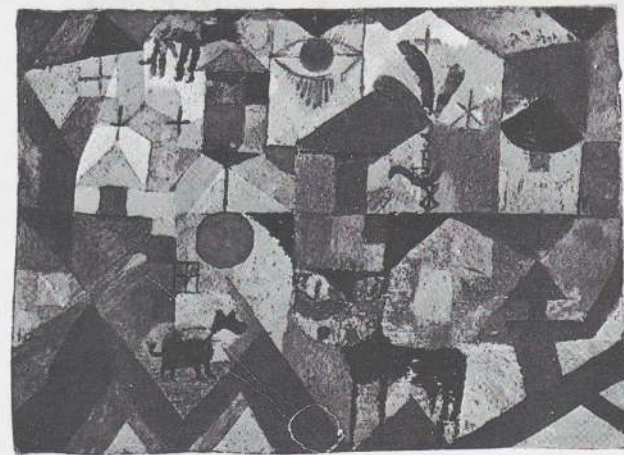
Man kann natürlich nicht behaupten, Miró wäre ohne Klee nicht Miró geworden, aber die dramatischen Veränderungen in seiner Kunst zwischen 1922 und 1924 sowie die dabei entstandene Form und Richtung bezeugen unzweideutig die fundamentale Bedeutung Klees für Miró. Immer sind die Quellen, aus denen der Künstler schöpft, komplex; und je größer der Künstler, desto unbefriedigender schließlich der Versuch, diese aufzudecken. Doch vergleicht man einmal die Klee-Bilder, die Miró als Reproduktionen sah, mit den unmittelbar sich anschließenden Veränderungen in seiner eigenen Arbeit, dann erhärtet sich Mirós eigene, von Brassai aufgezeichnete Feststellung: »Die Begegnung mit Klees Werk war das wichtigste Ereignis in meinem Leben.«³³

Beim ersten Anblick der Bilder Klees mag Miró sich besonders durch die Verkehrung der kubistischen Struktur zur romantischen Landschaft und in phantastische Zeichen überrascht gefühlt haben. Jedenfalls taucht das zuallererst in Mirós Arbeit auf. Nur wenig später greift er dann Klees kalligraphische, nichtdeskriptive Linie auf, und schließlich folgt er Klees Idee, einen neuen, »poetisch«-bildnerischen Raum zu erschließen.

Das erste Bild, an dem Klees Einfluß manifest wird, ist *Gepflügte Erde* 1923–1924 (Abb. 4), wo Miró zum ersten Mal rein imaginären Elementen das Feld überläßt. Im Gegensatz zu den früheren Landschaften des Künstlers, in denen sich vertraute Orte wie beispielsweise der Hof seiner Familie in Montroig identifizieren ließen, beschreibt dieses Bild eine Gegend, die eigentlich viel mehr mit Klees *Tiergarten* 1918, 42 (Abb. 5) oder *Mit der herabfliegenden Taube* 1918, 118 (Abb. 6) zu tun hat; beide waren in Hausensteins Buch abgebildet. Das Auge in der Landschaft, das uns aus Klees *Tiergarten* anblickt und in seinem gesamten Werk immer wieder vorkommt, taucht zum ersten Mal – wie später noch so oft in Mirós Werk – in *Gepflügte*



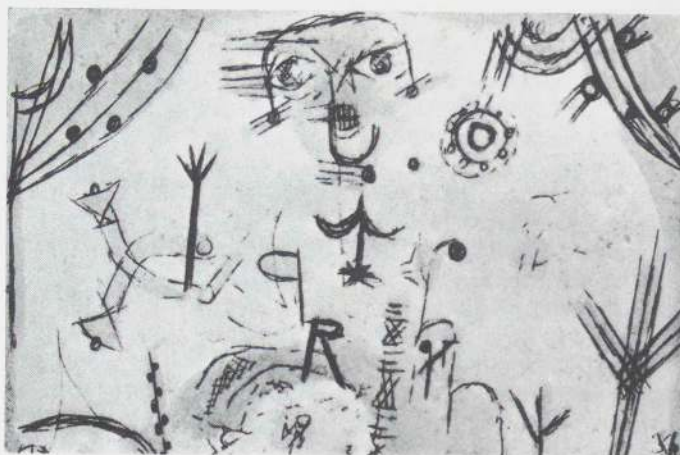
4 Joan Miró (1893–1983), *Gepflügte Erde*, 1923–1924. Öl auf Leinwand, 66x73 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York



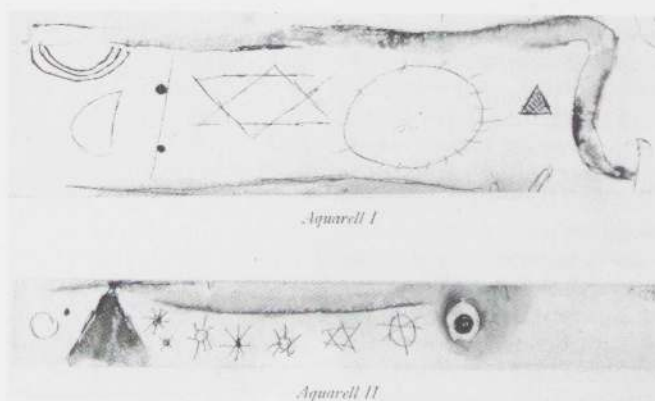
5 Paul Klee. *Tiergarten* 1918, 42. Aquarell auf gipsgrundiertem Packpapier auf Karton, 17,1x23,1 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



6 Paul Klee. *Mit der herabfliegenden Taube* 1918, 118. Aquarell, 18x24,4 cm. Standort unbekannt. Veröffentlicht in: Wilhelm Hausenstein, *Kairuan*, München 1921



7 Paul Klee. *Gedenkblatt*, 1917 oder 1918; ohne genaue Angaben. Standort unbekannt. Veröffentlicht in: Wilhelm Hausenstein, *Kairuan*, München 1921



8 Paul Klee. *Aquarell I* und *Aquarell II*, um 1918; ohne genaue Angaben. Standort unbekannt. Veröffentlicht in: Wilhelm Hausenstein, *Kairuan*, München 1921

Erde auf; der Vogel-Pfeil am Himmel, in unterschiedliche Richtungen flatternde Fahnen, selbst das diagonal aus einem stilisierten Feigenbaum hervorschießende Objekt im linken Bildteil, all das läßt sich als Fortführung nicht nur dieser beiden Bilder, sondern der ganzen Skala von reproduzierten Bildern begreifen, die Hausenstein Miró zugänglich gemacht hatte.

Es wäre nicht überraschend, wenn Mirós erste Experimente mit den bei Klee entdeckten Ideen auf den Bildern *Tiergarten* und *Mit der herabfliegenden Taube* basierten, denn deren offensichtlich kubistische Struktur dürfte sie leichter zugänglich gemacht haben als etwa solch frei komponierte (ebenfalls bei Hausenstein abgebildete) Werke wie *Gedenkblatt* (Abb. 7) und *Aquarell I* und *II* (Abb. 8), denen Mirós ausgereifter Stil eher nahekommt. Kurz nach *Gepflügte Erde* schlichen sich weitere an Klee erinnernde bildnerische Methoden in die »Mirómonde« ein, so die gepunktete Linie als Hinweis auf eine Bewegung, Zahlen und Buchstaben, die sich nicht mehr wie im Kubismus auf eine äußere Wirklichkeit beziehen, sondern ein unabhängiges poetisches Gewicht erhalten sowie eine Ordnung von Kompositions-Elementen, isoliert und vergrößert je nach Maßgabe einer ausschließlich persönlichen Hierarchie.

Jahre später sollten Hans Hofmann und Clement Greenberg Klees »hohes Maß« an Bedeu-

tung für Miró bekunden.³⁴ Diese Bedeutung liegt nicht in einer gemeinsamen oder ähnlichen Ikonographie, sondern vielmehr darin, daß Miró Klees befreiten Umgang mit der Linie zu übernehmen vermochte, und vor allem vielleicht darin, daß Miró Klees Lösung dessen aufgegriffen hat, was er als das zentrale künstlerische Problem betrachtete: »den Raum zu erweitern«. In Erinnerung an jene Tage, in denen Miró und er auf Klee gestoßen waren, beschrieb Masson in seinem »Eloge de Paul Klee« 1946 den Raum bei Klee und verglich diesen indirekt mit dem Raum der Kubisten, indem er die Worte eines andern Malers heranzog: Henri Michaux, der, wie Masson berichtet, »nicht ohne Humor über die Bilder aus einer Schule schrieb, die bis heute als eine der emanzipiertesten hinsichtlich der Ergebenheit an das Sichtbare gilt, [sagte], »wir wissen, daß man nicht mehr als drei Meter tief hineinsehen kann.« Bei Klee trifft das genaue Gegenteil zu; er sucht die Grenzenlosigkeit. ... er will den vernunftmäßigen Horizont außer Kraft setzen. Die zarten Fühler eines Skarabäus reichen aus, die ganze Wüste zu durchmessen.«³⁵

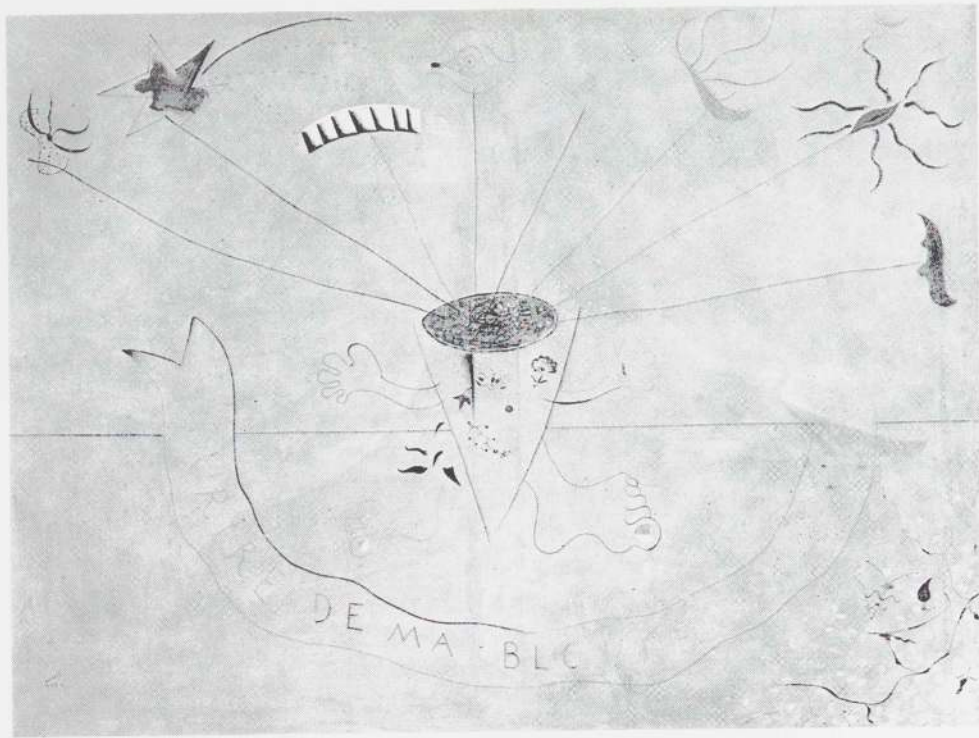
Massons feinnerviges Verständnis der Linie als Antenne und des bildnerischen Raums als Wüste läßt sich bestens auf Mirós *Das Lächeln meiner Blondes*, 1924 (Abb. 9) übertragen, dessen Hauptmotiv Klees *Das Auge des Eros*

1919, 53 (Abb. 10) als Quelle nahelegt; auch dieses Bild war in dem Buch über Klee abgedruckt, das Miró und Masson entdeckt hatten. In *Das Lächeln meiner Blondes* hat sich die Linie verselbständigt und ist zum nicht mehr illusionistischen Element geworden, das sich aus sich selbst heraus zu zeugen scheint, ganz ähnlich wie in *Gedenkblatt* und vielen anderen Abbildungen bei Hausenstein. Der Raum in *Das Lächeln meiner Blondes* ist wie bei Klee auch organisch, schwerelos und unbestimmt. Er wirkt in materieller Hinsicht flacher als bei den Kubisten, denn die Differenzierung zwischen Leinwandoberfläche und Farbschicht ist nicht mehr so deutlich spürbar; doch zugleich hat er mehr Tiefe bekommen, weil er metaphysisch geworden ist, ikonisch des Malers und des Betrachters inneren Raum erfassend, in seiner sinnlichen Erfahrbarkeit wie auf der Ebene des graphischen Symbols.

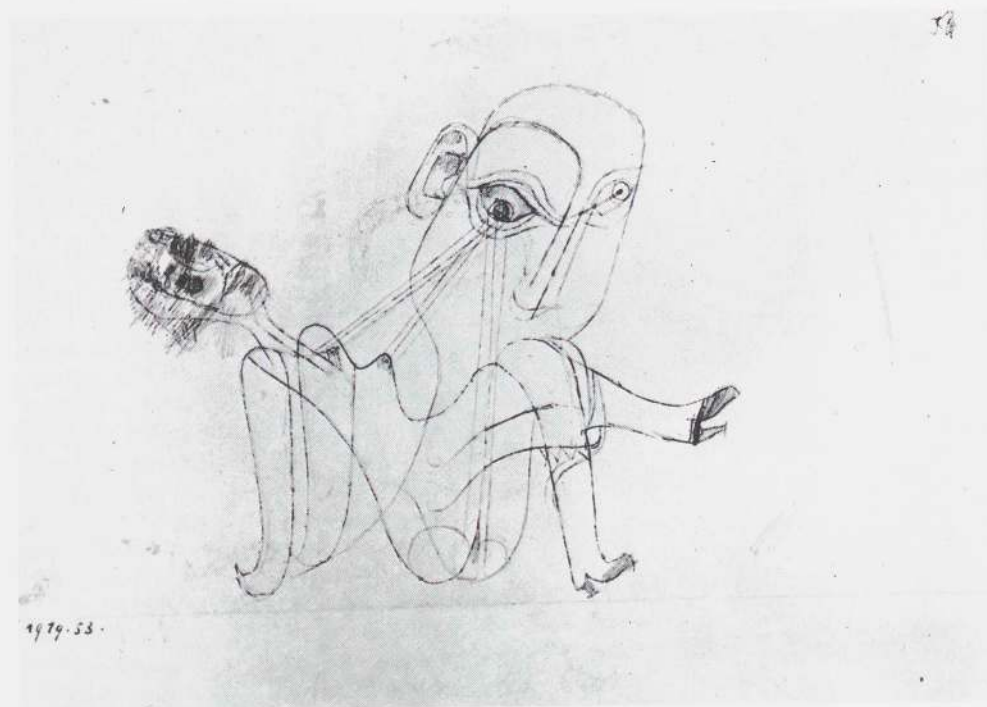
Miró konnte zwar Ende 1924 einige Werke Klees in natura sehen, doch bleibt es eine ironische Spitze der Geschichte, daß seine erste und eindrucklichste Begegnung durch Reproduktionen stattfand, gerade so wie später die amerikanischen Künstler trotz zahlreicher Klee- und Miró-Ausstellungen in den dreißiger Jahren die beiden Künstler am liebsten anhand von Reproduktionen wie beispielsweise in den *Cahiers d'Art* studierten. Doch selbst dazu gab es in den zwanziger Jahren nicht oft Gelegenheit. Mirós Name mag damals bekannter gewesen sein als der Klees, weil er in Paris arbeitete und aufgrund seiner Beziehung zu den Surrealisten, aber Klees Arbeit war weiter verbreitet.

Die vergleichsweise starke Präsenz der Kunst Klees in Amerika und deren recht beachtliche geographische Ausbreitung hatte er in hohem Maße den Bemühungen Emmy »Galka« Scheyers zu verdanken, einer Freundin von Klee, Kandinsky, Lyonel Feininger und Alexej Jawlensky, die sie von 1924 bis zu ihrem Tod im Jahre 1945 in den Vereinigten Staaten als »The Blue Four« (Die Blauen Vier) repräsentierte. Den Künstlern gefiel wohl die Idee, doch fürchteten sie, daß ein Name, der sie alle vier bezeichnet, als Markenzeichen für eine Art gemeinsamer Schule aufgefaßt werden könnte. Im Januar 1924 schrieb Klee an Scheyer, daß in dem hypothetischen Fall einer Gruppe unbekannter Künstler, die aus dem Orient nach Europa geschickt wird, es für diese wohl von Vorteil sein könnte, sich unter einem charakteristischen Namen zu präsentieren, und auf dieser Basis seien er und seine Künstlerkollegen damit einverstanden, vorausgesetzt, er ende »auf keinen Fall« mit einem »Ismus«.³⁶

Ohne Zweifel wollten die vier Künstler den finanziellen Erfolg sowie die Anerkennung durch die Kritik über die Zusammenarbeit mit Scheyer erreichen, doch war ihnen allen – selbst Feininger, der in den Vereinigten Staaten geboren war – die Idee, ihre Kunst nach Amerika zu schicken, nicht ganz geheuer, vielleicht so, als schickte man eine kodierte Botschaft an einen Empfänger mit zweifelhaften Schreib- und Lesekenntnissen. Mit einer Mischung aus Hoffnung und Skepsis schickten die »vier blauen Professoren« ihren Gesandten los, und ihre erklärte Absicht war »der Vertrieb schlechter Kunst in den Vereinigten Staaten von Ameri-



9 Joan Miró. *Das Lächeln meiner Blondes*, 1924. Öl auf Leinwand, 88x115 cm. Standort unbekannt



10 Paul Klee. *Das Auge des Eros* 1919, 53. Feder und Tusche auf Briefpapier auf Karton, 13x22 cm. Morton G. Neumann Family Collection, Chicago. Veröffentlicht in: Wilhelm Hausenstein, *Kairuan*, München 1921

ka«, der »unter der Leitung des Kindermädchens Frau Emmy Scheyerin«³⁷ stattfinden sollte. An anderer Stelle bezeichneten die vier sich als Könige und Emmy als ihren Außenminister. In der umfangreichen Korrespondenz, die sich später zwischen Scheyer, Klee und dessen Frau Lily entwickelte, gibt es zahlreiche Anspielungen, ja fast kokette Hinweise, in der Hauptsache von Scheyer selbst, auf ihre Rolle als Kindermädchen oder aber Minister Ihrer Königlichen Hoheiten.

Scheyers Bemühungen für ihre Künstler erreichen nahezu die Energie, mit der Katherine Dreier sich auf breiter Ebene engagiert hatte. Beide Frauen organisierten Ausstellungen, hielten Vorträge und versuchten Bilder der Künstler zu verkaufen, an die sie glaubten: doch hinter ihren Aktivitäten steckten unterschiedliche Motive und Philosophien. Scheyer führte ihre Projekte, wie Klee im Juni 1923 an Dreier schrieb, nicht als Händlerin aus, sondern aus ihrer Liebe zur Kunst.³⁸ Während sie das sicherlich noch mit Dreier verband, hatte sie aber kaum etwas von dem ersten Glauben der Amerikanerin an die Fähigkeit der Kunst, die Gesellschaft auf ein höheres Niveau zu heben. Für Scheyer lag das eigentliche Gebiet der Kunst letztendlich innerhalb der kulturellen und wirtschaftlichen Elite, und diese Welt wollte sie wohl auch kultivieren, wenn sie für ihre »Blauen Vier« warb.

In einem Brief an »Kleelilein« (Scheyers Kose-name für Lily Klee) und »Meister« Klee vom 30. August 1924 zählte Scheyer die Wunder von New York auf, wagte einen ersten Versuch, die Klees zu einem Besuch zu bewegen, und beschrieb ihre Bemühungen um ihre »geliebten Blauen Vier«. Sie hatte, so berichtete sie, acht Tage in der Bibliothek damit zugebracht, Namen von amerikanischen Universitäten und Kunstinstitutionen herauszusuchen, und nun sei sie dabei, an die tausend Briefe zu verschicken.³⁹ Im Februar des folgenden Jahres hatte sie »kaum noch Zeit zum Atmen« zwischen ihren Vorträgen und der Organisation von Ausstellungen.

Damals fand gerade eine Ausstellung der »Blauen Vier« in der New Yorker Daniel Gallery statt. In der *New York Sun*-Ausgabe vom 21. Februar kommentierte Henry McBride die »neue Modernisten-Gruppe ... [deren] bekanntestes Mitglied in den Vereinigten Staaten Klee ist und es nach dieser Ausstellung zweifellos auch bleiben wird.« Während er alle vier »klug« fand, war Klees »zauberhafte Art« für ihn letztlich am beeindruckendsten. Kandinsky sei sicherlich, so meinte McBride, »ernsthaft und seriös, aber er hat auch etwas Abschreckendes«. Klee dagegen war ein »Ariel ... leicht, tänzelnd, ... ganz gleich welches Motiv, er spielt damit in erstaunlicher Gewandtheit.« Schließlich verfiel McBride wieder auf das Adjektiv »dekorativ«, das in der amerikanischen Kritik jedweder Couleur von der Armory Show bis in die Mittvierziger halb herabsetzende Bedeutung hatte und auf die ganze Bandbreite der modernistischen Expression vom verdrehtesten Picasso bis zum strengsten Mondrian angewandt wurde. Scheyers eigene Einschätzung der Ausstellung, die sie in einem Brief an Lily festhielt, war zurückhaltend optimistisch. Sie berichtet, es gebe eine durchaus wohlwollende

Haltung gegenüber Klees Werk, die sich in den Reaktionen auf die Ausstellung in der Daniel Gallery gezeigt habe, aber die Leute, die zum Kauf bereit seien, zahlten nicht. In einem Nachtrag an Klee selbst schreibt sie, daß die Amerikaner, die seine Arbeit gesehen hätten, sich von »deren Qualität als solcher« beeindruckt gezeigt hätten und sich im Laufe der Zeit in den Vereinigten Staaten zweifellos etwas ergeben werde.⁴⁰

Offensichtlich hielt Scheyer die Westküste für das meistversprechende Territorium. Im Oktober 1925 hatte sie eine »Blue Four«-Ausstellung an der University of California in Los Angeles organisiert, und im darauffolgenden Jahr arrangierte sie eine größere Ausstellung, die in Oakland begann und von dort nach San Francisco, Los Angeles und in andere Städte an der Westküste ging. Zwischen 1926 und 1930 operierte Scheyer hauptsächlich von San Francisco aus, bis sie sich schließlich 1930 in Hollywood niederließ. In diesen Jahren und während des gesamten nächsten Jahrzehnts waren die »Blue Four« im Westen ausgiebig in eigenen Ausstellungen sowie anderen großangelegten Shows zu sehen.

Obwohl Scheyer sich häufig über ihre Schwierigkeiten beklagte, konnte sie doch einigen Erfolg verzeichnen. In einem Brief an Lily von Ende April 1930 beschreibt sie ihr wunderschönes »wenngleich unbequemes Frank-Lloyd-Wright-Haus« und erwähnt die guten Verbindungen, die sie zustande gebracht hat.⁴¹ Zu diesem Zeitpunkt arrangierte sie gerade eine bedeutende vierteilige Ausstellung in der Braxton Gallery in Hollywood für jeden ihrer blauen vier »Könige«. Im Katalog stand zu lesen, daß die Ausstellung von Josef von Sternberg und Mme Galka E. Scheyer gesponsert worden sei, und im Vorwort gab Braxton, der Galerie-Besitzer, den Galka Klee als »den typischen Händler im schlimmsten Sinne des Wortes« beschrieben hatte, seine Meinung zum besten: »Eines schönen, nicht mehr fernes Tages werden die Amerikaner die Bilder von Kandinsky, Jawlensky und Klee ebenso fieberhaft sammeln wie die von van Gogh, Cézanne und Matisse. In Europa verlangen die Künstler ... ganz beachtliche Preise für ihre Arbeiten.« Der Ton dieser Einleitung dürfte Scheyers wichtigste Käufer der Klee-Bilder, Walter und Louise Arensberg, nicht gerade angezogen haben; deren Wohnung war in den zehner Jahren das Zentrum der New Yorker Dada-Bewegung gewesen, wo auch Dreier und Duchamp sich zum ersten Mal begegnet waren. 1921 waren die Arensbergs nach Hollywood umgezogen und hatten faktisch das Sammeln aufgegeben, doch, so ließ Galka Klee wissen, sein Werk habe die »Arensbergs« [sic] dazu angeregt, wieder anzufangen, und Klees Bild *Dorf Carnaval* 1926, 135 (D 5) sei in der guten Gesellschaft »wunderbarer Cézannes, Rousseaus, Picassos, Brancusis, Renoirs, Gauguins etc., etc., etc.«⁴²

Während Klee zwischen der Société-Anonyme-Ausstellung im Jahre 1924 und dem Ende des Jahrzehnts nur im Rahmen von Scheyers Arrangements an der Westküste in den Blickpunkt rückte, hielt Katherine Dreier ihre Bauhaus-Kontakte aufrecht und räumte Klee einen hervorragenden Platz in ihren ehrgeizig-

sten Ausstellungsprojekten ein. 1926 organisierte sie den deutschen Beitrag zur Hundertfünfzigjahr-Feier in Philadelphia und stellte die größte und durchgreifendste Ausstellung internationaler moderner Kunst auf die Beine, die Amerika seit der Armory Show gesehen hatte. In einem Brief vom 30. März 1925 berichtete Dreier Klee von den beiden Ausstellungen und erklärte zu Beginn, daß sie wohl von Kandinsky und Galka Scheyer gehört habe, sie solle all ihre Klee-Bilder an Scheyer schicken, jedoch tatsächlich nur zwölf geschickt habe, weil »ich es schade fand, die Gelegenheit nicht zu benutzen, sie in der Sesqui-Centennial Exposition vertreten zu sehen«. Und sie fährt fort: »Ich bin nämlich gebeten worden, die Bilder zu sammeln für die Moderne Deutsche Abteilung in dieser großen Internationalen Ausstellung, die am einunddreißigsten Mai in Philadelphia eröffnet wird. Es ist das hundertfünfzigste Jubiläum der Freiheitsdeklaration der Vereinigten Staaten ... und ich habe eine Gruppe von elf von Ihren Bildern dorthin geschickt, die noch in meinem Besitz waren und dazu noch drei, die mir gehörten.« Nachdem sie über die Preise geschrieben hatte, kam sie zu der Angelegenheit, die ihr am meisten am Herzen lag, und teilte Klee mit, sie komme Anfang Mai nach Dessau und wolle ihn und Kandinsky dann gern treffen, denn: »Es gelang mir, das schöne große Brooklyner Museum für eine große Internationale Ausstellung Moderner Kunst zu interessieren und würde es mich sehr freuen, wenn Sie mir einige frische Bilder für diese Ausstellung leihen würden ... Diese ... Sache ist ein besonders großes Ereignis, denn unsere Museen sind sehr konservativ, und daß ein Museum von der Bedeutung des Brooklyner Museums diese Ausstellung jetzt durch mich arrangiert, ist eine Sache von großer Wichtigkeit.«⁴³ Klee antwortete am 16. April herzlich und meinte, er sei »über unsere guten Auspizien in Amerika hinsichtlich der Ausstellungen, Museen etc. erfreut«.⁴⁴

Klee mit acht Bildern und Kandinsky mit sechs gehörten zu den zahlenmäßig bestrepräsentierten der 106 Künstler in der Internationalen Ausstellung Moderner Kunst, die in leicht reduzierter Form in den Anderson Galleries in Manhattan, der Albright Art Gallery in Buffalo sowie der Toronto Art Gallery gezeigt wurde. Die Presse schenkte der Ausstellung zwar beachtliches Interesse, doch konnte die Schau bei weitem nicht die gleiche Aufmerksamkeit wie damals die Armory Show erregen; und auch auf die amerikanischen Künstler blieb die unmittelbare Wirkung weitgehend aus. Diejenigen, die, aufgerüttelt durch die Armory Show, sich in die Erforschung neuer Gebiete gestürzt hatten, waren 1926 künstlerisch ausgereift und malten zumeist in einer vom Kubismus her stammenden figurativen Manier. Für die nächste Generation kam die Brooklyn-Ausstellung noch zu früh. Die meisten jener Künstler, die in den vierziger Jahren zu künstlerischer Reife gelangen sollten, waren damals noch zu jung. Selbst Künstler wie Mark Rothko, Barnett Newman, Arshile Gorky, James Brooks und Adolph Gottlieb, die zu diesem Zeitpunkt schon in New York waren und Kunst studierten, waren noch zu neu im Fach, als daß sie mit den fortschrittlichen

Errungenschaften der Ausstellung etwas hätten anfangen können. Die Schau konnte also weder ein bedeutendes Echo bei der Presse noch künstlerische Reaktionen auslösen, doch machte sie die gegensätzlichen Strömungen im europäischen Modernismus inklusive Deutschland und Osteuropa sichtbar und bereitete mit dem amerikanischen Debüt Mondrians und Mirós symbolisch die Bühne für die bildnerischen Auseinandersetzungen der nächsten zwei Jahrzehnte.

Thomas Hart Benton, der drei Jahre nach der Brooklyn-Ausstellung Jackson Pollocks Lehrer an der Art Students League werden sollte, schaute sich die Bilder lange und eingehend an. Der Ton seiner Rezension in *The Arts* vom Januar 1927 zeigte wohl sein Bemühen um freundliches Verständnis, doch kam er zu dem Schluß, daß die hauptsächliche Beschäftigung des Künstlers mit Material und Komposition nicht genug sei, und so fragte er am Ende seines Artikels: »Könnte es nicht doch möglich sein, aus den rein materiellen Fakten der Malerei eine große Vielfalt, Interesse und Originalität zu gewinnen, eine Kraft des Motivs, eine Richtung, die den Kontakt zu andern, weiteren Feldern menschlicher Erfahrung öffnet, mehr als dies im Brooklyn Museum zu sehen ist?«⁴⁵ Seine eigene Lösung bestand in der Ablehnung der Abstraktion zugunsten einer bedeutungsgeladenen Thematik. Für seinen Studenten Pollock und für andere junge Künstler seiner Generation formulierte diese Frage ein zentrales Dilemma – wie nämlich das, was Benton die »rein materiellen Fakten der Malerei« nannte, mit so viel Kraft auszustatten seien, daß sie zu Trägern der gewichtigsten menschlichen Inhalte würden. Bei der Suche nach Lösungen für dieses Problem sollte die gesamte europäische Avantgarde-Kunst eine Rolle spielen, aber – wie später Greenberg einmal bemerkte: »Jeder, ob bewußt oder unbewußt, hat von Klee gelernt.«⁴⁶ Die Freiheit der undidaktischen, stilistisch unbegrenzten Arbeit Klees, sei sie nun abstrakt oder gegenständlich, kritzig oder geometrisch, durch innere Logik oder Anspielung gebunden an Erfahrungstiefen von den genetischen Ursprüngen bis zu den banalen Grenzen des Alltäglichen, war hier von unerreichter Beispielhaftigkeit. Doch 1927 gab es für derlei Beispiele noch keine Bereitschaft.

Die kleine Schar von Einzelgängern, die sich aus Kunst etwas machten, war zumeist noch damit beschäftigt, das Ganze erst einmal zu begreifen. Während die Brooklyn-Ausstellung durch die verschiedenen Städte wanderte, konnte sich das verwirrte Kunstpublikum in der neuen Ausgabe von Sheldon Cheneys *A Primer of Modern Art* Rat holen. Zwar enthielt Cheney sich mehr oder weniger des »spirituellen« Tons von Eddy, doch bediente er sich letztendlich eines ähnlichen, typisch amerikanischen Tenors, und so präsentierte er Standpunkte, die für den zeitgenössischen, liberal-aufgeklärten Kritizismus durchaus charakteristisch waren. Wenn der Leser von heute seine Gruppierungen recht seltsam findet – so warf er zum Beispiel Grosz, Klee, Heinrich Campendonk und Marc Chagall als »Expressionisten in ihren besten, Dadaisten in ihren verantwortungslosesten Augenblicken« in einen Topf –, so liegt das daran,

daß das »Ismentum« im Zusammenhang der modernen Kunst in seinen Einzelheiten damals noch nicht formuliert war. Cheney verfocht die neue Kunst, amerikanische wie europäische, und wie viele seiner Kritikerkollegen neigte er dazu, die meist weniger abstrakten Amerikaner vorzuziehen. In einigen Punkten schwankte seine Meinung, und das betraf nicht zuletzt auch Paul Klee. Auf der einen Seite schloß er ihn, nicht aber Kandinsky, von der ersten Garde jener Künstler, »die zählen«, aus und räumte ihm einen zweitrangigen Platz neben Pechstein, Erich Heckel und Hans Purrmann ein; auf der nächsten Seite dann verglich er Klees »Kleinigkeiten« mit einem Aquarell von John Marin. Natürlich fand er Marin viel besser, aber dessen ungeachtet erklärte er, daß Klee trotz seiner scheinbar kindlichen Naivität »das winzigste Ding auf die Leinwand oder das Papier setzen kann, und es kommt ein aufregendes Bild dabei heraus«. ⁴⁷ Seine letzte Äußerung über Klee lautete, er sei »ein Mann von allererster Bedeutung, eng verbunden mit der Münchner Schule«, und trotz der »kindhaften Primitivität« gelingt ihm doch immer etwas ästhetisch Wertvolles. Er wird heute zu den Hauptfiguren des deutschen Expressionismus gezählt. ... Klee und Kandinsky stehen gegenwärtig beide in Verbindung mit jener Gruppe, die in Weimar die zur Zeit interessanteste Schule und Experimentierwerkstatt der Künste entwickelt hat. ⁴⁸ Daß Cheney dem Bauhaus solch große Bedeutung beimaß, war gewissermaßen ungewöhnlich, denn amerikanische Kritiker und Sammler richteten ihr Augenmerk viel mehr auf die Ereignisse in Paris als auf das, was in Deutschland vorging.

1927 jedoch war das Bauhaus von Weimar nach Dessau verlegt worden, und wir können sicher sein, daß Klee, ein aufmerksamer Verfolger der Geschichte seiner Kunst, von dieser Stadt aus die Entwicklung in der Welt gespannt verfolgte. In Deutschland selbst muß Klee einige Befriedigung erfahren haben, denn obwohl er immer in Geldnöten gesteckt zu haben scheint, hatten sich doch treue Sammler seiner Kunst gefunden, und allmählich kauften Museen im ganzen Land seine Werke. Im Ausland interessierte ihn vor allem das Zentrum der Konkurrenz, Paris. Dort fand er Grund zur Freude wie zur Enttäuschung. Die fortschrittlichsten Künstler, Dichter und Intellektuellen der französischen Hauptstadt bewunderten seine Kunst zutiefst. Für den Katalog seiner ersten französischen Einzelausstellung in der Galerie Vavin-Raspail im Herbst 1925 hatten Louis Aragon die Einleitung und Paul Eluard ein Gedicht verfaßt. ⁴⁹ Unmittelbar danach wurden er, Picasso und de Chirico als einzige nichtsurrealistische Künstler von Eluard und Breton zur Teilnahme an der ersten Surrealisten-Ausstellung in der Galerie Pierre eingeladen. ⁵⁰ Obwohl Breton nie ganz glücklich mit Klees Arbeit war und einmal gesagt hat, er möge Miró nicht, weil dessen Arbeit ihn zu sehr an Klee erinnere, empfahl er dem außergewöhnlichen Sammler Jacques Doucet, ein Aquarell von Klee zu kaufen. ⁵¹ Alle anderen Mitglieder der gerade im Entstehen begriffenen »Bande surréaliste« hatten für Klees Kunst nur Bewunderung. Im Laufe der Jahre wurde er bei der künstlerischen und intel-

lektuellen Elite immer beliebter, was sich auch darin zeigte, daß Christian Zervos 1929 in den *Cahiers d'Art* die erste nichtdeutsche Klee-Monographie veröffentlichte, die Beiträge von Louis Aragon, René Crevel, Paul Eluard, Jean Lurçat, Philippe Soupault, Tristan Tzara und Roger Vitrac enthielt. ⁵² Der Rang solcher Beachtung verfehlt sicher nicht seine Wirkung auf Klee. Doch da auch Künstler ihr tägliches Brot verdienen müssen, wird ihm zugleich bewußt geworden sein, daß ihm diese besondere französische Ehrung wenig handfeste Erträge einbrachte.

Im Rückblick scheint Klees frühe Erfahrung in Frankreich ebenso bemerkenswert wie vorhersehbar gewesen zu sein: bemerkenswert, weil der französische Chauvinismus, die Vorstellung von Paris als Zentrum der schöpferischen Energie derart eingefleischt waren, daß selbst die intellektuelle Elite sich mit dem Gedanken schwertat, Kunst, die etwas wert ist, könne auch anderswo entstehen. Klee war der einzige zeitgenössische außerhalb Frankreichs lebende Künstler, dem man solch ebenbürtige Anerkennung zollte. Daß sich aber nur wenige französische Sammler für Klees Arbeiten fanden, ist das, was uns heute als damals voraussehbar erscheint. In der Tat gab es überhaupt nur wenige französische Sammler modernistischer Kunst. Von ein paar beachtlichen Ausnahmen wie Dutilleul und Doucet abgesehen, waren die Franzosen sogar gegenüber der Kunst, die im eigenen Land entstand, völlig gleichgültig. Im Gegensatz zu Deutschland, wo es ein interessantes Publikum für die moderne Kunst gab und Museen wie Sammler sie gern kauften, hüllte Frankreich sich in eine Art nationalen Hochmut. Die Pariser Luft, die Duchamp in Flaschen gefüllt hatte, war es, aus welcher der Modernismus entstanden war und die ihn sich immer weiter entwickeln ließ. Ihr schöpferisches Lebenselixir bezogen die Künstler nun weniger aus materieller Unterstützung in Frankreich als vielmehr aus der Sammlertätigkeit der Russen, Deutschen, Osteuropäer und Amerikaner. Wenn die französische Gesellschaft sich schon kaum um die Kunst kümmerte, die auf ihrem eigenen Boden entstand, ist es um so weniger verwunderlich, daß sie einem Ausländer, und einem Deutschen dazu, so wenig Unterstützung gewährte.

Während Klee an Frankreich lebhaftes Interesse hegte, gibt es kaum Anzeichen dafür, daß er auf die Vereinigten Staaten besonders neugierig gewesen wäre – zumindest während der zwanziger Jahre. Seine Kontakte mit Amerika liefen hauptsächlich über Dreier und Scheyer, und obwohl Galka ihren Briefen immer wieder ein bißchen Lokalkolorit untermischte, ging es in Klees Antworten zumeist um Verkäufe, Verschiffung und ähnliches; die Schilderungen des amerikanischen Lebens für Lily übergang er. Wir wissen aber, daß er die Monatszeitschrift *Das Kunstblatt* las, und es ist anzunehmen, daß ihn J. B. Neumanns Artikel »Die neue deutsche Kunst in New York« in einer Ausgabe des Jahres 1927 interessierte, da er ja von ihm vertrauten Dingen berichtete – Valentiners deutsche Ausstellung von 1923, die Carnegie International von 1925 (an der er ja teilgenommen hatte), die Aktivitäten der Société Anonyme sowie von Scheyer. Die Beschreibung New Yorks mag ihn

amüsiert haben, und er wunderte sich vielleicht, daß über seine amerikanischen Verbindungen überhaupt Verkäufe gelungen waren, denn Neumann schilderte die Haltung der Amerikaner gegenüber der deutschen Kunst in den düstersten Farben, schrecklicher als die tatsächliche Situation. Er teilte seinen Lesern mit:

»... New York, das nicht eine Stadt, aber eine Welt für sich ist. Bekanntlich leben in New York mehr Italiener als in Rom, mehr jiddische Juden als in Palästina etc... Von allem »mehr« als... also ist es klar, daß das Sein der ganzen Welt sich hier widerspiegelt oder reproduziert oder imitiert. Je nachdem, welche Nation es betrifft. Wie steht es um die deutsche Kunst? war meine Frage im Herbst 1923. Gelegenheitsveranstaltungen sind keine, und die deutsche Ausstellung 1923 trug dieses Merkmal. Gekommen... gegangen... vergessen, das ist ihre Geschichte. Dagegen hat Paris hier viele ständige Vertreter: Durand-Ruel, Bernheim jeune, Paul Rosenberg, Brummer u.v.a., und selbst ein Konservativer wie Durand-Ruel stellt hier Braque aus, was er wahrscheinlich in Paris nicht tun würde.«

Gegen Ende mildert sich der leicht paranoide Tenor etwas, und der Autor berichtet, daß die »Blauen Vier« in einer Ausstellung in New York gezeigt wurden, die nun »im Westen Amerikas mit Frau G. E. Scheyer herumwandert.«⁵³ Gleichwie Klees Reaktion auf den Artikel ausgefallen sein mag, er kann nicht gerade glücklich über seine Aussichten in Amerika gewesen sein, als der Artikel erschien, denn drei Jahre später, im Mai 1930, schrieb er an Galka Scheyer, daß er nun nicht mehr so unzufrieden »mit da drüben wie bisher«⁵⁴ sei. Und in den dazwischenliegenden Jahren hatte sich in der Tat eine Menge getan, wodurch sich Klees Ruf vermehrte.


Anfang 1927 war die Baronin Hilla von Rebay, eine weitere entschlossene Deutsche und überzeugte Verfechterin der modernen Kunst, in Amerika eingetroffen. Wie Dreier war auch Rebay selbst Künstlerin und kannte Klees Arbeit zumindest seit der Mitte des Ersten Weltkrieges, als ihre eigene Arbeit zusammen mit der seinen in der Berliner Galerie »Der Sturm« sowie in Züricher Dada-Ausstellungen gezeigt wurde. Rebay verband in sich Dreiers Glauben an die geistige Kraft der Kunst mit Scheyers gesellschaftlichen Fähigkeiten und war vielleicht die wirkungsvollste von den dreien. Zwei Jahre nach ihrer Ankunft in Amerika hatte sie offensichtlich bereits Solomon R. Guggenheim dafür interessiert, eine Sammlung aufzubauen, die eines Tages museumsreif wäre, und zeigte ihren reichen Freunden Klee und Kandinsky in ihrem Carnegie Hall-Atelier.⁵⁵ Obwohl Rebays Hauptaugenmerk Kandinsky und ihrem Geliebten Rudolf Bauer galt und trotz der Tatsache, daß sie vollkommen von der abstrakten beziehungsweise »nichtgegenständlichen« Kunst überzeugt war, hatte sie eine lebenslange Bindung an Klee. Als sie 1939 ihren Traum, ein Museum zu gründen, realisierte und das Museum of Non-Objective Painting (den Vorläufer des heutigen Solomon R. Guggenheim Museum) eröffnete, hatte die Sammlung sechzehn Werke von Klee aufzuweisen.⁵⁶

Rebays Museum war wohl kaum das erste Museum für moderne Kunst in Amerika, und auch sicher nicht das erste, das Bilder von Paul Klee erwarb und zeigte. Seit der Armory Show hatte sich die Dringlichkeit eines der zeitgenössischen Kunst gewidmeten Museums auf mancherlei Art erwiesen. Den ersten hervorragenden Versuch hatte Dreier 1920 unternommen, doch war es ihr nie gelungen, genügend Unterstützung zu organisieren, die eine permanente Einrichtung hätte tragen können. Da fragt man sich, wie Dreier es wohl empfunden haben mag, als sie mitten bei den Vorbereitungen zu ihrer Brooklyn-Ausstellung Forbes Watsons Artikel in *The Arts* las, der die Eröffnung der Cloisters mit der frommen Hoffnung bejubelte: »Nachdem New York nun ein Museum für mittelalterliche Kunst bekommen hat, möge der Himmel ihm auch ein Museum für moderne Kunst schenken, damit die Leute sehen, was sich in der Welt tut.«⁵⁷ Und es mag ihr wohl auch einen Stich versetzt haben, als A. E. Gallatin, der 1923 Mitglied in der Société Anonyme gewesen war, im Dezember 1927 seine Gallery of Living Art eröffnete und in seinem Katalog aus dem Jahr 1930 bemerkte, es sei »erstaunlich, daß es bis heute noch kein Museum dieser Art in den U.S.A., dem modernsten aller Länder, gegeben habe.«⁵⁸

Wenn die Eröffnung des Gallatin-Museums Dreier auch persönlich Grund zur Verbitterung gab, war es doch ein Schritt voran im Kampf darum, den Modernismus nach Amerika zu bringen. Untergebracht in Räumen der New Yorker University am Washington Square und geöffnet von morgens acht bis abends um neun, besaß die Galerie einen zwanglosen Charakter und wurde von den amerikanischen Künstlern als eine Art »Nachbarschafts-Museum« betrachtet: Die Sammlung war ausschließlich Gallatins persönliche Wahl, getroffen nach »sorgfältiger Prüfung«, bei der nur »die Unterscheidung zwischen zwei Merkmalen« zählte: »zwischen gut gemalten Bildern und dem Gegenteil.«⁵⁹ Jeder Ausschluß war bewußt, entstanden sogar aus »sadistischem Vergnügen... (Segonzac, später Derain).«⁶⁰ Die Sammlung wurde zwar mit den Jahren etwas breiter angelegt, doch verriet sie immer eine starke Neigung zum Kubismus und der Pariser Schule. Von den Künstlern, die 1929 in einer der ersten Ausstellungen der Brummer Galleries vertreten waren, waren bis auf Klee und sieben zeitgenössische Amerikaner alle andern Franzosen oder arbeiteten in Paris. Klee war zwar nur mit zwei Arbeiten vertreten, doch für ziemlich lange Zeit blieb er der einzige Deutsche in der Sammlung, in die auch später nur Kandinsky, Wolfgang Paalen, Kurt Schwitters und Hans Hartung als zusätzliche Künstler deutschen Ursprungs aufgenommen wurden. Gallatins Museum war ja recht zugänglich und zeigte Klees Arbeiten ständig in einem erlesenen Kontext modernistischer Meister, und insofern war es für die Stärkung von Klees Präsenz in Amerika durchaus von Bedeutung, doch seiner Zukunft dort wurde in den zwanziger Jahren von anderer Seite der Weg bereitet.

Alfred H. Barr Jr., ein junger Kunsthistoriker, der am Wellesley College unterrichtete, interessierte sich lebhaft für den europäischen Moder-

Schedule
Dec. 7.
10 - ...
11 - to Bauhaus - Gropius
11:40 Fran Gropius + House
12:30 Feininger
Lunch 1:30
3:30 - back to Bauhaus
Albers - Hatanal
und Baum ...
5:00 Feininger - Taguer.
6:10 Klee.
7:45 - Gours mad and
Park to Golden
Beugel.
Dec. 6.
9. Gours
10. Bauhaus Seurat
10:15 - Holy-Nogy. ...
conference with
S...
11:30 ... to 1:20



11 Alfred H. Barr Jr. (1902–1981). Seite aus einem Notizbuch, Dessau, Dezember 1927. Archiv des Museum of Modern Art, New York, Nachlaß Alfred H. Barr Jr.

nismus. In den Jahren 1927–1928 unternahm er eine ausgedehnte Reise durch Europa und besuchte nahezu alle Zentren künstlerischer Aktivität. Anfang Dezember 1927 war er im Bauhaus, wo sein stürmisches Vorgehen wohl ebenso anregend wie erschöpfend war. So hatte er in seinem Notizbuch für den 7. Dezember Verabredungen mit Gropius (auch »Frau Gropius und Haus«), Feininger, Albers und Klee vermerkt und dazu notiert: »7:45 verrückt geworden und zurück zum Goldenes Bengel [sein Hotel]«, und dazu eine Zeichnung von sich selbst in vollkommen erschöpftem Zustand (Abb. 11). Nicht alle Seiten in Barrs Notizbuch sind datiert, doch scheint er Klee mehr als einmal besucht zu haben; an einer Stelle berichtet er fasziniert von den idiosynkratischen Objekten, die der Künstler sammelte.⁶¹ Später schrieb Barr:

»Wenn man mit Klee spricht, scheint er das Gegenteil von exzentrisch zu sein, trotz seiner verblüffenden Kunst. Er wohnt in Dessau in einem Haus, das Gropius als »machine à habiter« entworfen hat, ganz in der Nähe des fabrikähnlichen Bauhaus-Gebäudes. Er ist ein kleiner Mann mit durchdringendem Blick, von schlichter Sprache und sanftem Humor. Während man in seinem Atelier seine Zeichnungen anschaut, hört man im Zimmer darunter seine Frau eine Mozart-Sonate spielen. Nur in einer Ecke findet sich allerlei Kurioses, ein Tisch, übersät mit Ornamenten wie Muscheln, einem Schlangenei, kleinen Stücken getrocknetes Moos, einem Tannenzapfen, einem Korallen-Stück, Stoff-Resten, ein paar Zeichnungen von den Kindern seines Nachbarn Feininger. Diese Dinge durchbrechen die logische Strenge des Gropius-Interieurs und der Bauhaus-Möbel – und dienen vielleicht auch als Katalysatoren für Klees schöpferische Aktivität.«⁶²

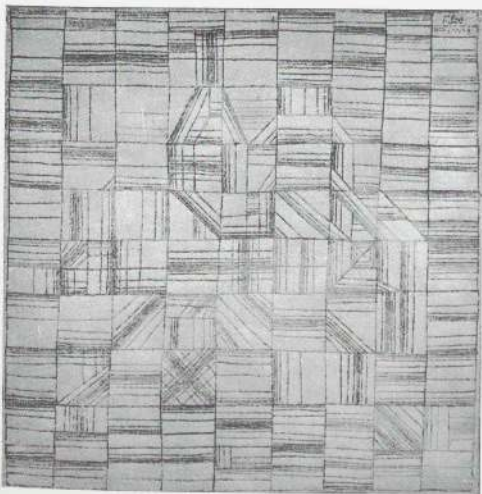
Zwei Jahre nach dieser Begegnung wurde Barr Direktor des neu gegründeten Museum of Modern Art in New York. Das von ihm zusammengestellte Ausstellungsprogramm belegt eindrucksvoll seine Bewunderung für Paul Klee. Die ersten drei Ausstellungen des neuen Museums markierten sozusagen die Eckpunkte seiner Interessen: die erste war Cézanne, Gauguin, Seurat und van Gogh gewidmet, die damals nur halbwegs als Altmeister des Modernismus galten, die zweite zeigte die Arbeit lebender amerikanischer Künstler und die dritte Werke aus der Pariser Schule. Die vierte Ausstellung, eröffnet im März 1930, demonstrierte das Interesse des Museums sowohl für Skulptur als auch für Malerei auf internationaler Basis; gezeigt wurden der Deutsche Wilhelm Lehmbruck, der Franzose Aristide Maillol, der Amerikaner Max Weber und der Deutsche Paul Klee. So war also Klee der erste lebende europäische Künstler, dem eine Einzelausstellung im Museum of Modern Art gewidmet wurde. Als nächstem europäischem Maler widerfuhr solche Ehre Henri Matisse zwei Jahre später.

Obwohl Barr ohne Zweifel ein Klee-Verehrer war, wäre diese frühe Ausstellung im Museum wohl doch nicht ohne die Anwesenheit von J. B. Neumann in New York und dessen Freundschaft mit Barr zustande gekommen. Neu-

mann, der kurz nach Valentiners deutscher Ausstellung im Jahre 1923 selbst eine Galerie in der Stadt eröffnete, hatte Klee jahrelang sporadisch in Berlin ausgestellt – in der Galerie, die er zusammen mit Alfred Flechtheim betrieb – und einige wenige Male auch in New York. Er war bei der Förderung Klees so selbstlos, wie ein Händler nur sein kann, doch hatte er sich seinen eigenen Angaben zufolge durchaus nicht gleich auf den ersten Blick in Klees Arbeit verliebt. In seinen unveröffentlichten Memoiren berichtet er, daß er Klees Werk Mitte der zwanziger Jahre schätzen lernte, es aber nicht oft in New York ausstellte, weil das Publikum es nicht verstand: »Die Vereinigten Staaten waren damals Neuland für Klee«, schreibt er.⁶³ 1930 hielt er offenbar die Zeit für reif, »die erste große Klee-Ausstellung in Amerika voranzutreiben«, und so transportierte er zusammen mit seinem Partner Flechtheim mehr als fünfzig Arbeiten in der Absicht nach New York, sie dort in seiner Galerie zu zeigen. Doch wurde ihm klar, daß die Galerie-Ausstellung nur ein paar hundert Leute sehen würden, während es im Museum mehrere tausend wären. Als er die Ausstellung fürs Museum vorschlug, scheint Barr begeistert zugestimmt zu haben.

Die Ausstellung wurde sehr umfangreich und enthielt dreiundsechzig Bilder aus den Jahren 1919 bis 1930. Zum ersten Mal bekam ein amerikanisches Publikum die damals schon verblüffende Bandbreite des Kleeschen Werks zu Gesicht. Im Ausstellungs-Katalog vermerkte Barr: »Nichts verblüfft den Betrachter bei Klee mehr als dessen grenzenlose Vielfalt«, und mit Bezug auf die abstraktesten Arbeiten wie *Variationen (progressives Motiv)* 1927, 299 (Omega 9) (Abb. 12) beobachtete er vielsagend: »Mit Kubismus haben sie wenig zu tun, denn sie sind reine Erfindungen eher denn Abstraktionen wahrgenommener Dinge ... Wir begegnen lebendigen, atmenden Formen von zwingendem Realismus, wenngleich man etwas Ähnliches noch nie gesehn.« Im selben Text hielt Barr es für nötig, Klee gegen den Vorwurf, er sei »zu literarisch«, zu verteidigen, und offensichtlich an die puristischen Verfechter der Abstraktion gerichtet, verwies er darauf, daß die Elemente der Malerei, »Oberflächenstruktur oder bloß formale Komposition«, für Klee nicht Raum genug böten – und daß seine Kunst auch auf dem Recht beharre, Phantasie und Traum zu erforschen.⁶⁴ Die außergewöhnliche Freiheit, die Barr an Klee beschrieb, entsprang dem Glauben des Künstlers an den künstlerischen Herstellungsprozeß als Vehikel für den Inhalt, wodurch ihm nicht nur sämtliche Elemente des bildnerischen Gestaltungsvorgangs zur Verfügung standen, sondern diese denn auch ihre Erforschung geradezu verlangten. Da Linie, Farbe und Material für ihn an sich schon Bedeutungsträger waren, machte es für ihn kaum einen Unterschied, ob sie im Dienste der Abstraktion oder des Gegenständlichen eingesetzt wurden. Kein anderer Künstler seiner Zeit war bereit, vom vollkommen Ungegenständlichen zum Gegenständlichen zu gehen. Kein anderer demonstrierte so bedingungslos, daß das Machen der Arbeit bereits das Entstehen der Ausdruckskraft sein kann, und insofern lieferte seine Kunst den Schlüssel zum Dilemma des

12 (Farbabb. S. 237) Paul Klee. *Variationen (progressives Motiv)* 1927, 299 (Omega 9). Öl- und Wasserfarben auf Leinwand, 40,7x40 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection, 1984



»Gegenstands«, das die erste Generation der amerikanischen Nachkriegsmaler so sehr beschäftigen sollte. Klee hätte sicherlich T. S. Eliots Worte über Dichtung als auf die Malerei zutreffend erachtet: »Denn durchaus nicht die ›Größe‹, die Stärke der Gefühle, der Bestandteile, ist das Entscheidende, sondern die Intensität des künstlerischen Vorgangs, der Druck gleichsam, unter dem die Verschmelzung stattfindet.«⁶⁵

In den Anfangszeiten des Museum of Modern Art pflegten dessen Aktivitäten beträchtliche Reaktionen in der Presse auszulösen, vor allem im Vergleich zu der relativen Apathie, die der Société Anonyme beschieden war, und die Klee-Ausstellung bildete da keine Ausnahme. Nicht nur divergierende Ansichten über Klees künstlerische Verdienste wurden da geäußert, auch darüber, wer er war und wie lang es ihn überhaupt schon gab, gingen die Meinungen auseinander. Der Kritiker von *Art News* stellte beleidigt fest, daß »Klee sich fast wie aus dem Hinterhalt auf das Publikum stürzen kann«, und schloß: »Uns ist nicht klargeworden, warum er einer der wichtigsten Künstler aus Paris sein soll.«⁶⁶ Der Rezensent von *The Arts* befand, daß trotz »der begeisterten Unterstützung in all den Jahren« Klee nicht wert sei, ein Maler genannt zu werden, sondern eher »ein Phänomen von Interesse und Einfluß«, das »seine feinsinnige, doch nicht allzu bodenständige Begabung über die hilfreichen Stützen des Unsichtbaren« ausspielt.⁶⁷ Henry McBride, einer der beschlagtensten Kommentatoren, wußte dem Leser der *New York Sun* manch Einsichtiges, aber auch ein paar kuriose Dinge zu berichten. (Der heutige Leser sollte aber bedenken, daß zu McBrides Zeiten mit »Kubismus« fast alles umschrieben wurde, was irgendwie eine Tendenz zum Abstrakten aufwies.) Mit kiplinghaftem Gusto verkündete McBride: »Als der Kubismus wie ein Unwetter von China übers Meer auf uns zugerollt kam und der Gegenstand zum bloßen Ausgangspunkt für Künstler wurde, ließ keiner ihn soweit hinter sich wie Klee, der Deutsche.« Und dann verwies er auf die vielen Maler, die zwischen diesem Standpunkt und »normaler« Malerei hin und her schwankten. »Nicht so Klee. Er scheint als Kubist geboren zu sein. Anders kann man ihn sich kaum vorstellen, und wenn Sie mir diese Paradoxie gestatten, so ist er eigentlich auch kein Kubist. Das heißt, er entschlüpft der festen Form ebenso leicht wie allen andern prosaischen Tatsachen auf Erden.« McBrides Artikel schloß mit einer Rüge für die Leserschaft. »Wenn Webers Werk [der amerikanische Maler Max Weber, der zusammen mit Klee im Museum of Modern Art ausstellte] der Kleeschen Arbeit nachsteht, dann ist das«, gemahnte McBride, »Ihr eigener Fehler, geneigter Leser. Es liegt nämlich daran, daß Weber in Amerika ein weitaus schwierigeres Leben geführt hat als Klee in Deutschland.«⁶⁸

McBrides Vorwurf entsprang seinem Ärger über die relative Gleichgültigkeit der Amerikaner gegenüber der Kunst, doch steckte dahinter auch seine Erfahrung, daß Malerei und Skulptur, zumindest oberflächlich betrachtet, in Deutschland kräftige Unterstützung genossen. Obwohl die Depression des Jahres 1929 der nationalsozialistischen Partei vermehrte Sympathien bei der Bevölkerung eingetragen hatte,

waren 1930 die deutschen Institutionen und Sammler die aufgeschlossensten Unterstützer der Gegenwartskunst in Europa. Flora Turkelderis »Berlin Letter«, veröffentlicht in den *Art News* vom 3. Mai 1930, war ein typisches Beispiel für die damalige Aktivität und Zuversicht. Sie berichtete von der Gründung einer neuen Fachzeitschrift mit dem Titel *Museum der Gegenwart*, die »einem großen Leserkreis die sehr lebendigen Aktivitäten unserer modernen Museen« nahebringen sollte, von einem neuen, modernen Anbau an die Nationalgalerie sowie von der Gründung einer Gesellschaft der Sammler zeitgenössischer Kunst, die der Nationalgalerie Werke als Schenkung überlassen und die Einrichtung damit in die Lage versetzen sollte, von der Initiative und Kaufkraft privater Kunstsammler zu profitieren«, um damit »der Sache der zeitgenössischen Kunst einen großen Dienst zu erweisen.« Im selben Brief beschrieb sie auch ausführlich eine Ausstellung mit fünfzig Klee-Zeichnungen, die im oberen Stockwerk des modernen Anbaus gezeigt wurden. Dabei charakterisierte sie Klee als den Künstler, »der bald mehr Kontroversen ausgelöst hat als jeder deutsche Modernist.«⁶⁹

Wenn Klees Klage, »uns trägt kein Volk«, die er 1924 in seinem Jenaer Vortrag geäußert hatte, auch 1930 noch galt, so zeigt Turkelderis Bericht doch immerhin, daß er inzwischen ein breites Publikum ansprach und beachtliche Aufmerksamkeit erhielt. Barr führte in seinem Katalog zur Klee-Ausstellung des Jahres 1930 im Museum of Modern Art die Museen auf, die im Besitz von Bildern Klees waren; er nannte zwölf deutsche Institutionen, drei schweizerische, zwei amerikanische und eine russische. Trotz der bedrohlichen Umtriebe der Rechten – über die sich zumindest einer von Klees Freunden, der Kunsthistoriker Carl Einstein im klaren war, denn dieser schrieb 1929 an Klee: »Das Klee-Kapital muß vergrößert werden ... sehen die Dinge noch immer so furchtbar reaktionär aus in Deutschland?«⁷⁰ – schien Klees Zukunft zu Beginn des vierten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts in Deutschland zu liegen. Da Klee als Bannerträger der deutschen Kunst galt, verfolgte man im Ausland sein Schicksal mit Interesse. Von einem gewissen vorsichtigen Optimismus war Will Grohmanns *Cicerone*-Artikel »Paul Klee in New York« getragen, in dem zu lesen stand: »Das ›Museum of Modern Art‹ hat den beiden großen Franzosen-Ausstellungen eine erste deutsche folgen lassen. Wieder ist Klee der Schrittmacher.« Nachdem er den Umfang der Ausstellung und die hohe Qualität des Katalogs erwähnt hatte, schloß er: »Es wäre ein Glück, wenn der Erfolg Klees der übrigen deutschen Kunst zugute käme.«⁷¹ Wenn sich das amerikanische Interesse für die deutsche Kunst auch erst allmählich entwickelte, war Klee doch, wie Grohmann sagt, in vorderster Reihe – gelegentlich in fast einsamer Stellung. In der *Vanity Fair*-Ausgabe von 1930, die den Kandidaten für die »Hall of Fame« des Jahres gewidmet war, war das Photo von Klee zwischen den Aufnahmen von Henry Luce und Knute Rockne plazierte.⁷²

Schon bald nach Beendigung der Klee-Ausstellung im Museum of Modern Art öffnete am 18. April 1930 die Ausstellung *Modern German Art* an der Harvard Society for Contemporary

Art in Cambridge, Massachusetts, ihre Pforten. Der am auffälligsten präsentierte Künstler war Klee. Der Katalog bezeugte den Enthusiasmus der Verantwortlichen, die einen guten Blick und mit beträchtlicher Verwirrung zu kämpfen hatten. Nachdem der Leser in einer Einleitung mit der Überschrift »Geschichtlicher Hintergrund« erfahren hatte, daß Klee, Kandinsky und Marc sich 1903 (korrekt ist 1911) im Blauen Reiter zusammengefunden hatten, wurde dieses Datum in der Einzelbesprechung der Werke Klees noch einmal auf 1906 verlegt, und ein einfühlsam geschriebener Kommentar schloß aus »seiner Neigung zum primitiven Ornament« und den »irre anmutenden Kritzeleien«, er sei »ein automatistischer Paläolith«.

Von den zehn Arbeiten Klees in der Harvard-Ausstellung waren vier von Valentiner geliehen, fünf von Neumann und eine von Jere Abbott, dem stellvertretenden Direktor des Museum of Modern Art. Diese Liste der Leihgeber mag als Symbol des zurückliegenden und zukünftigen Schicksals der Kunst Klees in Amerika am Beginn jenes Jahrzehnts gelten, dessen politische Wirren schließlich im Zweiten Weltkrieg endeten. War Valentiner Anfang der zwanziger Jahre einer der ersten gewesen, die Klee dem amerikanischen Publikum vorstellten, so trugen Neumann und das Museum of Modern Art in den dreißiger Jahren ihren Teil dazu bei, daß sein Werk immer ausgiebiger in diesem Land repräsentiert war. Zwischen 1931 und 1935 gab es nicht ein einziges Jahr, in dem Klee nicht in einer wichtigen Gruppenausstellung vertreten gewesen wäre, und nach der 1935 von Neumann veranstalteten Klee-Ausstellung fanden jedes Jahr mindestens eine, oft aber mehrere ambitionierte ausschließlich Klee gewidmete Ausstellungen statt.

Im Winter und Frühjahr des Jahres 1931 war Klee in der *International Exhibition Illustrating the Most Recent Development in Abstract Art*, veranstaltet von der Société Anonyme an der Buffalo Fine Arts Academy, zu sehen; zuvor war seine erste Ausstellungsbeteiligung an der New School in New York City über die Bühne gegangen, außerdem an der Bauhaus-Ausstellung in der Harvard Society for Contemporary Art, die auch im Art's Club of Chicago gezeigt wurde, an *The Blue Four* im California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, und an *German Painting and Sculpture* im Museum of Modern Art. Diese Ausstellungen bezeugen das vermehrte Interesse der Amerikaner an der modernen Bewegung und erweisen sich aus der im nachhinein gewonnenen Einsicht als eine Sammlung geschichtlicher Ironie. Die amerikanische Situation, wie sie sich damals darstellte, ist mit erstaunlicher Genauigkeit in dem Buch *The Arts in American Life* aus dem Jahr 1933 beschrieben. Die Autoren Frederick P. Keppel und R. L. Duffus schrieben damals: »Man kommt nicht umhin, zuzugeben, daß für die überwältigende Mehrheit des amerikanischen Volkes die bildenden Künste Malerei und Skulptur in ihrer nichtkommerziellen, nichtindustriellen Form gar nicht existieren.« Trotzdem stellten sie fest, daß »es eine erstaunliche Zunahme der Besucherzahlen in Museen und Ausstellungen« gegeben habe. Darüber hinaus gingen sie auf die gesellschaftliche Situation des Künstlers

ein, der »einerseits das Publikum ignoriert und andererseits dessen Anerkennung will«, sowie auf die Tatsache, daß die Verachtung und das Unverständnis, auf welche die Künstler stoßen, »umgekehrt wieder auf das kulturelle Verhalten des Publikums reflektiert werden«. Schließlich stellten sie die Frage, ob »sich das amerikanische Publikum allmählich zur neuen Kunst bekehrt, und wenn ja, ob es sich dann jenen anschließt, die an reiner Malerei und Skulptur interessiert sind?«

Die Autoren beantworteten diese Frage nicht. Eine Antwort könnte man jedoch aus Diego Riveras Bemerkungen in der Einleitung zum Katalog der 1931 in San Francisco veranstalteten Ausstellung der »Blauen Vier« herauslesen, die er zusammen mit Galka Scheyer einrichtete. Zweifellos im Gedanken an eine radikale politische und künstlerische Wende in Amerika schrieb er: »Es gibt heute in Europa künstlerische Ausdrucksformen, die nicht dekadent sind, sondern im Gegenteil vorweggenommene [sic] Formen, bestimmt für eine besser organisierte Welt.« Deren Schöpfer, so fuhr er fort, seien Männer wie die Blauen Vier, »deren Arbeit die ganze Weisheit großer Meister und die ganze Frische und Genialität der Kinder in sich trägt: Das Künstler-Publikum in Amerika sollte sich für diese Arbeiten besonders interessieren ... in Amerika beginnt eine Epoche rasanter Entwicklungen mit großartigen Möglichkeiten für die Kunst.«⁷⁴

Lincoln Kirsteins nüchterner Einleitungstext zum Harvard-Katalog der Bauhaus-Ausstellung in Cambridge, Mass., stellte verständlicherweise keinerlei Bezüge zu gegenwärtiger oder zukünftiger Kunst in Amerika her. Statt dessen ging er ausführlich auf die politischen Meinungsverschiedenheiten am Bauhaus ein, die bereits mit zu Klees Wechsel an die Düsseldorfer Akademie beigetragen hatten und die starke antikommunistische Führung unter Ludwig Mies van der Rohe belegten. Über Klee schrieb Kirstein, er sei »von Sensationsgierigen verleumdet worden. Er ist keineswegs geisteskrank.« Zumindest streckenweise bezog Kirstein sich auf die verbreitete Auffassung Klees als Surrealisten. Für diese Haltung typisch waren beispielsweise die Bezeichnung Klees als »Vater des Surrealismus«⁷⁵ im Katalog der Braxton Gallery zur Ausstellung der »Blauen Vier« im Jahr zuvor, und die populären Pressestimmen im Mai 1931 auf den Brief von Hilla Rebay an die *New York Times*, in dem sie der Klassifizierung Klees als Surrealist die etwas nebulöse Darstellung seiner Position als die eines »intuitiven Malers, der Meisterwerke geschaffen hat«, entgegenhielt.⁷⁶

Dreier, die in der Katalog-Einleitung zur Société-Anonyme-Ausstellung erklärt hatte, moderne Kunst sei das, was zur Abstraktion beziehungsweise stärkeren Vereinfachung tendiere, hätte mit Kirstein und Rebay sicherlich darin übereingestimmt, Klee jenseits der illustrativen Neigungen des Surrealismus anzusiedeln. Ihre New-School-Ausstellung präsentierte Klee in einer Reihe mit sechsunddreißig anderen Künstlern (aus zehn Ländern; unter ihnen neben ihren alten europäischen Favoriten auch die jungen Emigranten Arshile Gorky und John Graham). Wie immer überzeugt vom unaufhalt-

samen Fortschritt der Kunst und der befreienden Kraft des Geistes, bezeichnete Dreier in ihren Vorträgen zur Ausstellung Amerika als »die Nation der Zukunft aufgrund ihrer Kraft, Vitalität und der Fähigkeit, die Vergangenheit schneller abzuschütteln als Europa«. Wenn es immer noch hinter Europa zurückstehe, so liege das an seinem Materialismus, und deshalb sollten die amerikanischen Künstler sich gegen diese widrigen Einflüsse verbünden. Als Vorbild hielt sie den Amerikanern voller Begeisterung Deutschland vor Augen, wo die Regierung auf allen Ebenen die fortschrittlichsten Kunstschulen unterstützte.⁷⁷

Wenn Dreier auch überzeugt war, daß Barrs neues Museum (das seinen Namen ihrer Ansicht nach unrechtmäßig vom ursprünglichen Gebrauch durch die Société Anonyme im Jahr 1920 übernommen hatte) rückschrittlich sei, weil es Kunst des neunzehnten Jahrhunderts gezeigt hatte und allzusehr zur Pariser Schule tendierte, kann ihr doch nicht entgangen sein, daß Barr über den deutschen Beitrag zur Kunst mit ihr einer Meinung war. Barr vermerkte zwar im ersten Satz seiner Einführung im Katalog zur Ausstellung *German Painting and Sculpture*, daß »in Sachen Kunst Deutschland, Frankreich, England, Italien, Amerika und andere Länder sich in der paradoxen Situation befinden, Rücken an Rücken zu stehen und dabei das Gesicht nach Paris zu wenden«, doch kam er dann sehr schnell darauf, daß »wie sehr auch deutsche Kunst im Ausland bewundert oder mißverstanden wird, sie doch in Deutschland öffentlich wie privat mit außerordentlicher Großzügigkeit getragen wird«. ⁷⁸ Mehrere Abschnitte widmete er diesem Phänomen, und dem Thema »Moderne Kunst in deutschen Museen« räumte er ein eigenes Kapitel ein. Darin stellte er fest, »am erstaunlichsten« sei »die aufgeschlossene Haltung deutscher Museen gegenüber der modernen Kunst«. ⁷⁹ Diesem Kapitel fügte er ein Verzeichnis von *fünfzig* (Kursivdruck in Barrs Text) Museen bei, in deren Beständen sich fortschrittliche Malerei und Skulptur befanden.

In dem neugegründeten deutschen Magazin *Museum der Gegenwart* hatte Barr Gelegenheit, sich direkt an das deutsche Publikum zu wenden. Im Rahmen eines Berichts über die Ausstellung im Museum of Modern Art schrieb er, besonders Klee habe Künstler und Sammler tief beeindruckt. Viele Besucher, so Barr, die empört reagiert hatten, als Klees Werke im Jahr zuvor im Museum zu sehen waren, seien nun begeistert davon. ⁸⁰ Doch hatte diese Arbeit offensichtlich noch immer nicht ganz ihre Fähigkeit, zu schockieren, eingebüßt. In der Auswahl amerikanischer Rezensionen, die Barr anfügte, fand sich eine Äußerung von Milton S. Fox aus den *Cleveland Sunday News*, daß von allen Künstlern in der Ausstellung Klee die erregteste Kontroverse ausgelöst habe. ⁸¹ Im Ausstellungskatalog hatte Barr besonders das Bild *Mädchen aus Sachsen* 1922, 132 (damals unter dem Titel *Ma*) (Abb. 13) hervorgehoben und es »einen der schönsten Klees in Farbe« genannt, »... von der Konzeption her vielen Bildern Picassos ähnlich, welche dieser fünf Jahre später malte, insbesondere der inzwischen berühmten *Sitzenden Frau*« (1927; Abb. 14). ⁸² Im *Museum der Gegenwart* äußerte er

sich ähnlich und erklärte, daß dieses und die beiden von der Nationalgalerie Berlin ausgeliehenen Aquarelle Publikumsfavoriten seien. Weder Barr noch seine deutschen Leser ahnten, daß innerhalb von acht Jahren eines der beiden Aquarelle aus Berlin, *Die Zwitscher-Maschine* 1922, 151 (S. 192), zur Sammlung des Museum of Modern Art gehören würde. Ebensowenig werden sie sich vorgestellt haben, daß 1931, das Jahr, in dem der Artikel erschien und Klee Einzelausstellungen in Düsseldorf, Hannover und Berlin hatte, für ihn das Ende seiner Ausstellungen in Deutschland für die nächsten sieben Jahre und den Beginn von nahezu zwei Jahrzehnten markieren würde, in denen sich Klee-Ausstellungen in den Vereinigten Staaten mehren sollten.

Nur zwei Jahre nach Erscheinen dieses Artikels schrieb Barr von Deutschland aus über die Entlassung deutscher Museumsdirektoren, »die zu moderne Bilder kauften und aufhängten«. Und, so schreibt er, dies war denn auch »das Schicksal der Bilder selbst«. »Diese Politik«, berichtete er weiter, »hat inzwischen den fortschrittlichen Maler völliger Schutzlosigkeit ausgesetzt. Paul Klee und Oskar Moll beispielsweise wurden von der Düsseldorfer Akademie entfernt.« ⁸³ Während Barr noch vergebens versuchte, seine Berichte in den politisch nach wie vor isolationistischen Vereinigten Staaten zu publizieren, hatte Klee sich bereits entschieden, nach Bern, dem Ort seiner Kindheit, zurückzukehren. ⁸⁴ Zusammen mit anderen Mitgliedern dessen, was die Nazi-Propaganda als »Diktatur« der Kunsthistoriker, Museumsdirektoren, Händler und »zu ihrer Schande einer großen Anzahl von Künstlern«, die sich für »eine sogenannte internationale Kunstsprache« einsetzten, bezeichnete, mußte Klee aus Deutschland fliehen. ⁸⁵ Zwar war er seiner Natur und auch seiner Überzeugung nach kein geselliger Mensch – weder in Vereinen noch politisch engagiert –, aber der plötzliche zwangsweise Umzug nach Bern und die Begleitumstände waren für ihn dennoch ein schwerer Schlag. Die Ereignisse in Deutschland betrübten ihn zutiefst, und die Isolation in der Provinzstadt Bern nach all den Jahren in internationalen Kunstzentren war beinahe vollkommen. Solch prototypische Art-Brut-Bilder wie *Lumpengespenst* 1933, 465 (J 5) (S. 269), aller Wahrscheinlichkeit nach ein halb-ironisches Selbstporträt, stehen in strengstem Gegensatz zu den exquisit ausgeführten, erhabenen Bildern der divisionistischen Serie aus den Vorjahren, die in *Ad Parnassum* 1932, 274 (X 14) (S. 263) ihren Höhepunkt fand, und waren unmittelbarer Ausdruck Klees eigener Sorgen sowie seiner allgemeineren Befürchtungen. ⁸⁶

In Bern hatte Klee mit andern Künstlern nur durch gelegentliche Besuche und Briefe Kontakt. Eine beachtliche Korrespondenz, hauptsächlich von Lily geführt, entspann sich zu Klees ehemaligen Bauhaus-Nachbarn, den Kandinskys, die sich in Paris aufhielten. Lily und Nina Kandinsky schrieben über häusliche Probleme, finanzielle Schwierigkeiten und ihre Angst vor dem Krieg. Hierbei äußerte Lily die Meinung, daß der europäischen Politik »einige kluge Frauen« fehlten. ⁸⁷ Wenn Klee und Kandinsky einander schrieben, ging es meist um berufliche



13 Paul Klee. *Mädchen aus Sachsen* 1922, 132. Öl, goldgefaßt auf ölgründertem Nesselstuch, 36x22,8 cm. Norton Simon Museum, Pasadena, California, Galka Scheyer Blue Four Collection



14 Pablo Picasso (1881–1973). *Sitzende Frau*, 1927. Öl auf Holz, 130x97 cm. The Museum of Modern Art, New York, Gift of James Thrall Soby

Probleme und alte Freunde. Einer dieser Briefwechsel ist besonders interessant, weil darin Klees Auffassung seiner Lage sehr deutlich und ergreifend zum Ausdruck kommt, nachdem wir heute wissen, daß er die letzten, enorm produktiven fünf Jahre seines Lebens mit einer tödlichen Krankheit zubrachte. Klee erläuterte Kandinsky seine Gründe dafür, daß er nichts mehr zu tun bereit sei, um dem französischen Magazin *Cahiers d'Art* aus seinen Finanzproblemen zu helfen, und schrieb weiter: »Hoffentlich ist Ihre Gesundheit wiederhergestellt. Gesundheit mit einem materiellen Existenzminimum verbunden brauchen wir, um zu schaffen. Mehr eigentlich nicht. Dies Schaffen ist mein ganzer Optimismus, und wenn es in größter Stille sein soll, schadet es im Grunde auch nichts.«⁸⁸

In anderen Briefen ging es für gewöhnlich um nicht ganz so grundsätzliche Dinge. In einem Brief vom 16. Dezember 1934 gratulierte Kandinsky Klee zur Veröffentlichung der Monographie seiner Zeichnungen von Will Grohmann, die aber, wie sich später herausstellte, weniger Anlaß zur Freude gab, als es zunächst schien. Das Buch wurde nahezu umgehend von den Nazis beschlagnahmt, und nur wenige Exemplare kamen in Umlauf. Erst als das Buch 1944 von Curt Valentin auf englisch neu herausgegeben wurde, erreichte es ein breiteres Publikum. Im selben Brief erklärte Kandinsky auch, welche große Freude es »in unsren bösen Zeiten« gewesen sei, von alten Freunden zu hören, und wie sehr sie sich über Lilies Brief gefreut hätten. Dann berichtete er noch, von den Arps gehört zu haben, deren Glück nur noch dem von Anni und Josef Albers vergleichbar sei. Sie seien, so schreibt Kandinsky, »für alle die bösen Erlebnisse der letzten Jahre glänzend belohnt.«⁸⁹

Albers hatte damals an dem neugegründeten Black Mountain College in North Carolina fast ein Jahr lang unterrichtet. Seine Frau Anni war Jüdin, so daß sich die Lage für ihn in Deutschland noch schwieriger darstellte als für Klee. Der amerikanische Architekt Philip Johnson, zu dessen ersten Favoriten seiner Sammlung Klee gehört hatte, ermöglichte Albers' Emigration in die Vereinigten Staaten und vermittelte die Stelle am Black Mountain College. Albers blieb bis 1949 in Black Mountain; dann wechselte er als Leiter der Design-Abteilung an die Yale University. Als Lehrer am Bauhaus und schon zuvor als Student hatte Albers seine Bewunderung für Klee und Kandinsky entwickelt. Sein Unterricht in Amerika übte tiefgehenden Einfluß auf mehrere Künstlergenerationen aus und reflektierte in hohem Maße jene Ideen, auf die er durch Klee und Kandinsky gestoßen war. So unterschiedliche Maler wie de Kooning, Kenneth Noland und Robert Rauschenberg hörten aus seinem Munde immer wieder von der Bedeutung des auf Klee und Kandinsky zurückgehenden Konzepts: »Kunst hat etwas mit dem Wie und nicht mit dem Was zu tun ... die Ausführung, wie es gemacht ist – das ist der Inhalt der Kunst.«⁹⁰

Es ist gewissermaßen eine Ironie, daß Albers die Stelle in Black Mountain nicht erhalten hätte, wenn es nach Katherine Dreier gegangen wäre. Als ihr Neffe Theodore Dreier, Mitbegründer des College, sie um Rat fragte, votierte sie dagegen und zog Werner Drewes vor, ebenfalls

einen ehemaligen Studenten Klees. Doch scheint sie ihre Meinung schon bald korrigiert zu haben, denn 1934 stand sie mit Albers bereits in enger Verbindung: zusammen mit ihm, Drewes, Burgoyne Diller, Gorky, John Graham, Harry Holtzman und Paul Outerbridge arbeitete sie an einem Sammelband über abstrakte Druckgraphik.

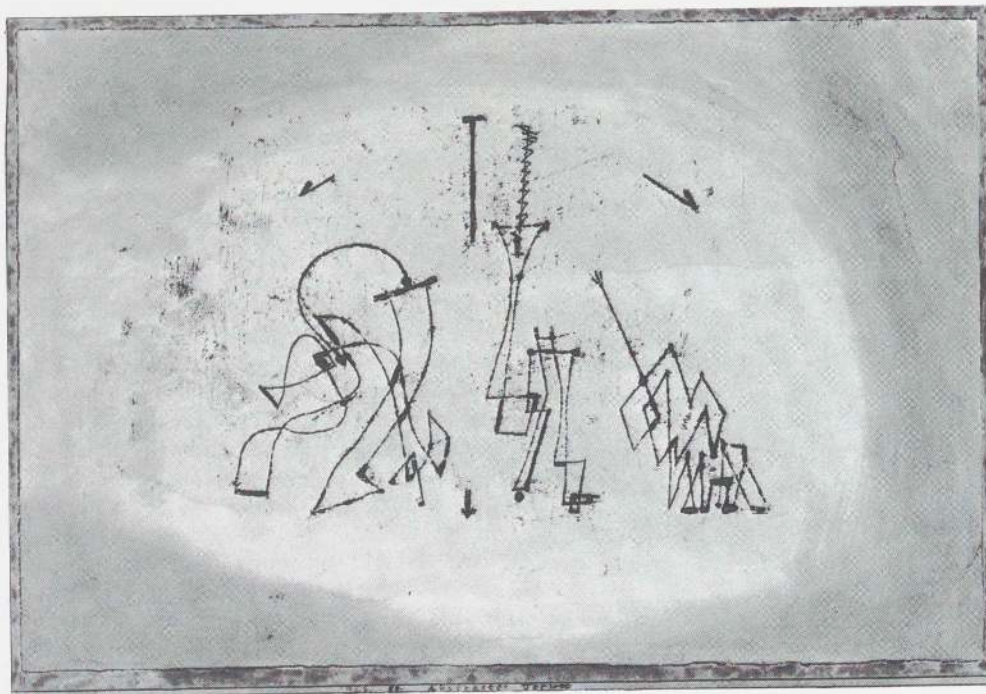
Dreiers Projekt fiel zwar durch, doch ihr drei Jahre zurückliegender Aufruf an die Künstler, sich gegen den Materialismus zu verbünden, erfuhr auf manche Weise Beachtung. Künstler, traditionellerweise in den Randzonen der amerikanischen Gesellschaft angesiedelt, begriffen den durch die Depression verursachten Zusammenbruch der Gesellschaft als Chance der Aufhebung von Klassenunterschieden und als Anstoß zu gemeinsamem Handeln. Klempner, Maurer und alle anderen wurden arbeitslos, und so wurde das Marginale zum Mainstream. Wie andere Handwerker auch taten sich Künstler zur Unemployed Artists Group, der späteren Künstlergewerkschaft, zusammen, und 1935 reagierte die Regierung Roosevelt, indem sie ihnen Jobs »zu Klempnergehältern« im Federal Art Project der Works Progress Administration zuteilte. Die Geschichte von den eng zusammenhaltenden Künstlergruppen, die sich nun bildeten, und dem beispiellosen Gemeinschaftsgeist, der in den dreißiger Jahren entstand, ist allen bekannt und oft genug erzählt worden, doch war es eben dieser Kontext, in dem jene jungen Künstler, die später als Abstrakte Expressionisten bekannt wurden, ihre Ideen entwickelten und ausprobierten. Sie alle lehnten den amerikanischen sozialen Realismus und die regionalistische Malerei ab. Keiner von ihnen war glücklich mit dem Dogma und Mangel an menschlichem Gehalt der Geometrischen Abstraktion. Sie alle schauten auf die fortschrittliche europäische Kunst.

In Erinnerung an den Beginn des Jahres 1935, als Gottlieb und Rothko eine Gruppe namens »The Ten« gründeten, erzählt Joseph Solman, eines der Mitglieder: »Wir alle bewunderten Picasso, Matisse, Klee und die deutschen Expressionisten, deren Werke wir oftmals durch J.B. Neumanns New Art Circle und später [bei] Paul Rosenberg und natürlich im Museum of Modern Art kennenlernten.«⁹¹ Solman erwähnte vielleicht zuerst J.B. Neumann, weil fast gleichzeitig mit der Gründung von »The Ten« J.B. Neumann eine große Klee-Retrospektive eröffnete; es war dies die erste seit der Ausstellung im Museum of Modern Art fünf Jahre zuvor und der Beginn einer Serie von zwanzig Klee-Ausstellungen in den Vereinigten Staaten – die meisten davon in New York – zwischen 1935 und der neuerlichen Klee-Retrospektive 1941 im Museum of Modern Art. Auf Klee zurückgehende Ideen tauchen zwar 1935 weder bei Gottlieb noch bei Rothko auf, doch das sollte sich drei oder vier Jahre später ändern. Im nachhinein erkennen wir eine Parallele zwischen der zarten automatistischen Kalligraphie sowie dem transparenten Grund in Klees Bild *Abstractes Terzett* 1923, 88 (Abb. 15) einerseits, das in Neumanns Ausstellung gezeigt worden war, und Aquarellen von Rothko wie seiner unbetitelten Arbeit von 1944 (Abb. 16) andererseits.⁹²

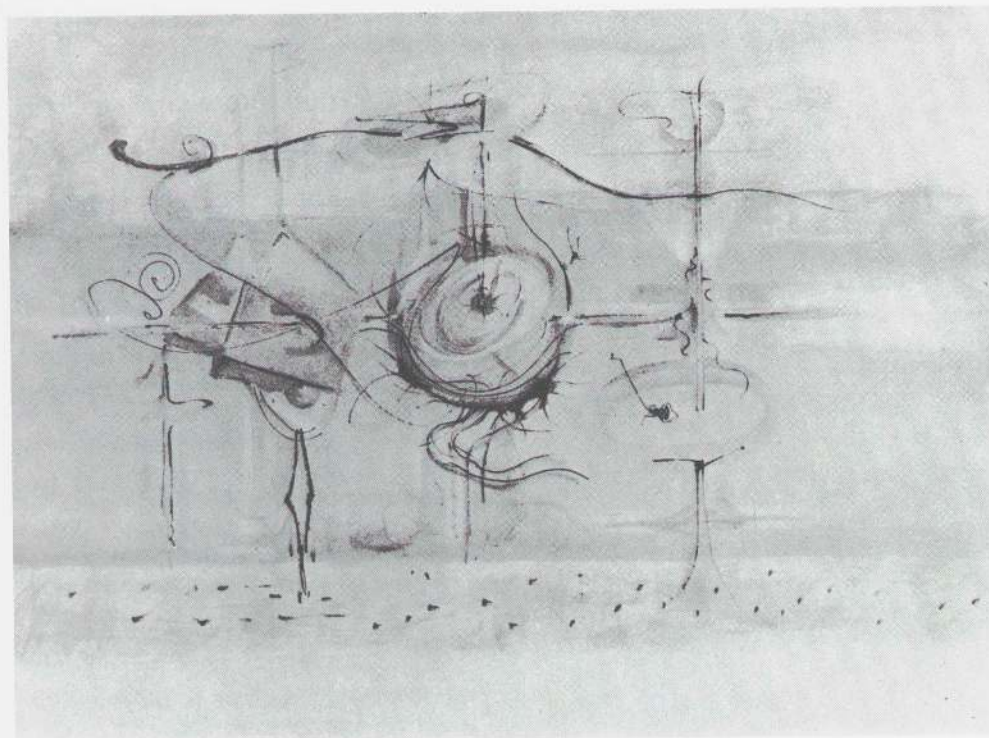
Selten kamen Gottlieb und Rothko mit der zeitgenössischen Kritik unmittelbar in Berührung, aber anlässlich der Klee-Ausstellung des New Art Circle mögen sie wohl mit Margaret Breuning von der *New York Post* übereingestimmt haben, deren Kommentar zusammen mit einer Reproduktion von *Abstractes Terzett* im *Art Digest* abgedruckt war. Breuning nannte Klee »einen allein dastehenden, intensiven Maler«, dessen Arbeiten die »Kraft verraten ... in abstrakten Strukturen seltsame Anklänge von Gefühl und Erfahrung zum Schwingen zu bringen. Es scheint ihm zu gelingen, diesen emotionalen Gehalt mit einem Farbspiel zu verschmelzen, so daß das gesamte Gemälde zur Orchestrierung eines einzigen Motivs wird.«⁹³

In der Zwischenzeit wurde Klee auch an der Westküste nicht vernachlässigt. In einem Brief vom 29. Juli 1935 berichtet Galka Scheyer den Klees von einer Ausstellung, die zwei Tage später in Hollywood eröffnete und anschließend nach Oakland und San Francisco geht.⁹⁴ Scheyer erklärte, die Galerie in Hollywood werde nicht von einem Händler, sondern von einem Künstler geleitet. Sie bezog sich also wahrscheinlich auf die Stanley Rose Gallery, die von dem Maler Lorser Feitelson geführt wurde. Als die Ausstellung im Oktober in Oakland angekommen war, wo Klee als »einer der berühmtesten Ultra-Modernen« galt, war die Stanley Rose Gallery von Howard Putzel übernommen worden, einem etwas rätselhaften jungen Mann, der in den frühen vierziger Jahren für die an der Entwicklung der New York School beteiligten Künstler eine wichtige Rolle spielen sollte. In den zwei Jahren, die er in Hollywood verbrachte, zeigte er häufig Werke von Klee zusammen mit Arbeiten von Miró, Masson, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Stanley William Hayter und anderen. Im November und Dezember 1937 veranstaltete er außerdem eine Einzelausstellung mit Werken von Klee. Es gab einige Unklarheit darüber, wo Putzel die Bilder für seine Ausstellungen her hatte, und es ist möglich, daß er sie von Scheyer bekam, trotz des Konkurrenzverhältnisses, in dem die beiden offensichtlich miteinander standen. Scheyer scheint nicht nur an der Klee-Ausstellung bei Stanley Rose beteiligt gewesen zu sein, sondern hielt auch mit den Arensbergs Kontakt, die ihrerseits Putzel sowohl über dessen Galerie als auch über den gemeinsamen Freund Marcel Duchamp gut kannten.

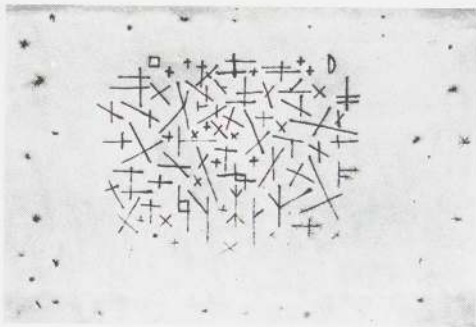
Ihr Briefwechsel mit den Klees aus dieser Zeit drehte sich meist um Preise und Verkäufe, ließ aber auch Scheyers Sorge um das Wohlergehen ihrer europäischen Freunde erkennen. Jahrelang hatte sie die Klees immer wieder aufgefordert, nach Amerika zu kommen. 1935 jedoch verstärkte sie ihre Überredungs-Versuche noch, vermutlich weil Lily ihr Klees schlechten Gesundheitszustand und die alarmierende politische Situation in Europa geschildert hatte. Vielleicht nahm sie an, daß die Aussicht auf berufliche Aktivität ihnen den Gedanken schmackhafter machen könne, und berichtete deshalb am 28. Oktober 1935 von dem Vorschlag eines Professors vom Mills College, der Klees Werk seit Jahren verehere, ob Klee möglicherweise daran interessiert wäre, einen Sommerkurs zu halten.⁹⁵ Wenn auch die radikale Entwicklung



15 Paul Klee. *Abstractes Terzett* 1923, 88. Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier auf Karton, 32x50,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection, 1984



16 Mark Rothko (1903–1970). Ohne Titel, 1944. Aquarell auf Papier, 68,5x102,8 cm. Nachlaß Mark Rothko



17 Paul Klee. *Zeichensammlung, südlich* 1924, 214. Aquarell und Feder auf Papier (Ingres) auf Karton, 31,1x46,7 cm. Washington University Gallery of Art, St. Louis

in Europa Klees Zurückhaltung gegenüber Amerika ein wenig gemildert haben mag, war doch seine Gesundheit weit schlechter, als Scheyer sich vorstellte, und so wurde aus dem Vorschlag nichts. Bei dem Professor – Scheyer nannte ihn in ihrer oft exzentrischen Schreibweise »Salmonie« – handelte es sich um den Orientalisten Alfred Salmony, der gerade dem Nazi-Regime entkommen war und bei dem 1944 Ad Reinhardt am Institute of Fine Arts der New York University studieren sollte. Wenn gleich Salmony nicht Klee selbst nach Amerika holen konnte, hat er aber doch wohl Klees Geist und das Beispiel seiner Kunst in die Diskussionen über östliche und westliche Kunst eingebracht. Daß Klee selbst sich der orientalischen Kunst verwandt fühlte, geht aus seinem gesamten Werk hervor. Beispiel hierfür ist *Zeichensammlung, südlich* 1924, 214 (Abb. 17), das 1935 in Neumanns Ausstellung gezeigt worden war. Gelegentlich äußerte Klee die Idee, er selbst trage etwas Orientalisches in sich; und die rührte nicht nur von seiner Bewunderung für die Effekte beziehungsweise Techniken asiatischer und islamischer Kunst her, sondern von der Anziehungskraft, die Philosophien über die Einheit der Gegensätze auf einen Künstler ausüben mußten, der die Natur in ihrer »komplementären Einheit« zeigen wollte. Ähnliche Ansinnen lagen auch den schöpferischen Vorstellungen der Abstrakten Expressionisten zugrunde. So schrieb Gottlieb über Gorky: »Was er empfand ... war eine gewisse Polarität, ... daß Gegensätze innerhalb eines Körpers, eines Bildes oder einer ganzen Kunst nebeneinander existieren können.«⁹⁶

»Kunst«, erklärte Klee, »verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig« und muß als solche den Gegenstand, gleichviel ob Mensch, Tier, Baum, Landschaft oder die Welt in der Gesamtheit des kosmischen Flusses erfassen. Dieser Glaube war der Kern dessen, was William Seitz Klees »Naturalismus« nannte, der nach seiner Meinung »eng verwandt« war »mit dem Organismus der New Yorker«. Diesen definierte Seitz »als höchstmögliches Motiv der schöpferischen Kraft in Mensch und Natur, das zuweilen sich bis zur Vergöttlichung steigern kann.«⁹⁷ Ähnlich wie für die Amerikaner bedeutete diese psychische Identifikation mit dem schöpferischen Prozeß selbst den moralischen Imperativ, Formalismus zugunsten der »formenden Kräfte« aufzugeben. Während die meisten Amerikaner ihren ausgereiften Stil in der Ungegenständlichkeit ansiedelten, geschah dies nicht aus einer programmatischen Ablehnung der Gegenständlichkeit, sondern aus dem intensiven Bemühen, die flüchtigen Energien dieser Welt greifbar zu machen. Oder wie Klee es formulierte: »Das Formale muß mit der Weltanschauung verschmelzen.«

Klee verstand Abstraktion, wie Glaesemer sagt, »als Forderung, die sich an das bildnerische Vorgehen des Künstlers ... richtete«⁹⁸, jedoch nichts mit der Abstraktion aufgrund von Vergleichsmöglichkeiten mit dem natürlichen Gegenstand zu tun hatte. Vielmehr ging es um die Handhabung bildnerischer Beziehungen zwischen gegensätzlichen Konzepten: »Hell zu Dunkel, Farbe zu Farbe, lang zu kurz, breit zu schmal, scharf zu stumpf, links rechts – oben

unten – hinten vorn ... Außenbegriffe wie »Katzhund«, wenn sie sich trotz rein elementarer Auseinandersetzung innerhalb des Bildnerischen und der Bild Grenzen einstellen sind erlaubt. Zu verpönen ist nur wesentliche Trübung durch Außenseitige Begriffe.«⁹⁹

Klees grundlegendes, überaus ehrgeiziges Streben zielte darauf, zu den formgebenden Prinzipien der Natur durchzudringen, eine Kunst zu machen, die zum Spiegel für die Struktur, Komplexität und Zufälligkeit der Welt werden würde. Wie Blake, Leibniz und Goethe faszinierte ihn die Idee der Ebenbildlichkeit: »Ich nehme einen entlegeneren ursprünglichen Schöpfungspunkt ein, wo ich Formeln voraussetze für Mensch, Tier, Pflanze, Gestein und Erde, Feuer, Wasser, Luft und für alle kreisenden Kräfte zugleich«; doch war er, wie Leo Steinberg feststellt, sich immer dessen bewußt, daß es keine »einzige, unveränderliche Wirklichkeit« gibt, »die durch losgelöste Betrachtung zu erfassen wäre.«¹⁰⁰ Gelangte er in seiner minutiösen Naturanalyse auch zu der Auffassung, daß die Dinge in ihrer Unregelmäßigkeit in erstaunlich geordneten Strukturen daherkommen, so war er sich doch klar darüber, daß er nur »Teile ... nicht das Ganze finden« könne. Wallace Stevens ging von einer ähnlichen Vorstellung aus, als er schrieb: »Es war, als im November die Bäume ihre Blätter zu verlieren begannen / Und ihre Schwärze zum Vorschein kam, da sah man, welch ein Extrem dem Muster innewohnt.«¹⁰¹ Wie später für die Amerikaner konnte es auch für Klee keine euklidische Einfachheit im Ausdruck einer wie auch immer gearteten Einheit um uns herum geben. Die meisten Amerikaner fanden die formale Lösung ihres Ausdrucks-Dilemmas in monumentalem, zeichenhaftem, Stil. Klee jedoch steckte sozusagen die Koordinaten des Modernismus. »Im kleinen«, bemerkte Seitz, »findet sich fast jede formale Lösung und technische Erfindung der modernen Kunst in seinen Aquarellen und Ölbildern wieder.«¹⁰² Wie ein anderer Mystiker, Ralph Waldo Emerson, glaubte auch Klee, daß »bei der Leitung der himmlischen Wasser jeder Schlauch an jeden Hydranten paßt.«¹⁰³

Klees unvergleichliche Vielfalt würdigte auch Barr im Katalog zu seiner enorm einflußreichen Ausstellung *Cubism and Abstract Art* im Jahre 1936.¹⁰⁴ Im Vorwort hob er hervor, daß europäische Abstraktion in Amerika längst bekannt sei, vor allem durch Stieglitz, Eddy und Dreier. Doch hielt er eine Auslese inzwischen für nötig, und dabei kam Klee in drei verschiedenen Kategorien vor: Abstrakter Expressionismus in Deutschland, Abstrakter Dadaismus und Abstrakte Tendenzen in der surrealistischen Kunst. Ende desselben Jahres fand eine Ausstellung unter dem Titel *Fantastic Art, Dada, Surrealism* statt, die auf die New Yorker Kunstwelt beinahe soviel Wirkung zeigte wie die Kubismus-Ausstellung; und hier präsentierte Barr zwanzig Arbeiten Klees in der Abteilung »Pioniere des 20. Jahrhunderts.«¹⁰⁵

Zweifellos haben die meisten jener Maler, die später Geschichte machen sollten, wie beispielsweise die New York School, die beiden von Barr veranstalteten Ausstellungen gesehen. Und sie alle haben sicher mit Interesse gelesen, was die *Art Front*, das Organ der Künstlerge-

werkschaft, dazu zu sagen hatte. Die von Charmion von Wiegand verfaßte Rezension über die Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism* spiegelte die linken marxistischen Ansichten sowohl des Magazins als auch der meisten Leser wider. In diesem Zusammenhang jedoch stellte die Autorin scharfsichtige Beobachtungen über die verschiedenen Stile der vertretenen Künstler an. Während sie die Vertreter des illusionistischen Surrealismus als »Chromo-Illustratoren« bezeichnete, lobte sie besonders Paul Klee sowie Kandinsky und Grosz als »aus dem impressionistischen Lager Verbannte«, die »in hohem Maße zur surrealistischen Bewegung beigetragen haben und diese in mancher Hinsicht überflügelten«, und zwar im Falle Klees durch seine »ironische und extrem kultivierte Linie«. Und sie fügte hinzu: »Weder Hans Arp mit seinen empfindsamen Abstraktionen ... noch Miró mit seinen lebendigen organischen [sic] Mikroben, die sich exakt durch ausgedehnte Farbräume bewegen, verfügen über Klees ungeheure Eindringlichkeit, dessen *Maske aus Angst* mit ihrer primitiven Magie, vereint mit äußerster zivilisierter Feinsinnigkeit, die Aufmerksamkeit in ihren Bann zieht.«¹⁰⁶

Von den zwanzig Klees in der Surrealisten-Schau waren zehn von Daniel-Henry Kahnweiler, Klees damaligem Exklusiv-Vertreter in Europa, ausgeliehen worden. Doch Klees alleiniger Agent in Europa zu sein, schien nicht so lukrativ wie die gleiche Position in Amerika, wo denn auch ein lebhaftes Gerangel um diese Rolle ausbrach, vor allem durch die Konkurrenz zwischen den beiden deutschen Flüchtlingen Karl Nierendorf und Curt Valentin. Die beiden machten sich nicht nur gegenseitig das Leben schwer, sondern bereiteten in ihrem Streit um das Recht, Klee in Amerika zu repräsentieren, auch J.B. Neumann und – in geringerem Maße – Marian Willard Schwierigkeiten. Die Verwicklungen dieser Situation und die Klagen der verschiedenen Beteiligten sind in der Korrespondenz Lily Klees mit andern herauszulesen. Schließlich trug Nierendorf – zumindest offiziell – den Sieg davon. In einem Brief vom 6. April 1938 an Duncan Phillips, der Ende der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre häufig Arbeiten von Klee kaufte (neun von den dreizehn Bildern in der Phillips Collection, Washington, D.C., wurden zu seiner Zeit erworben), erklärte Nierendorf »die Klee-Lage« in verdächtig selbstlosen Worten: »Ich habe einen Vertrag mit ihm gemacht, wie es kein anderer Kunsthändler der Welt getan hätte. Ungeachtet dessen, was ich selbst verkaufe, garantiere ich Klee ein jährliches Einkommen, von dem er gut leben und ohne Sorge um seinen Unterhalt arbeiten kann.«¹⁰⁷ Zweifellos hielt Nierendorf den Trumpf in der Hand, aber keiner der Händler gab seinerseits auf, und so wurden in der Folge wichtige Klee-Ausstellungen von Valentin und Marian Willard veranstaltet. Auch konnte Nierendorfs Vertrag rivalisierende Händler nicht vom direkten Kontakt mit Klee abhalten. Selbst Verhandlungen über den Erwerb von Bildern scheinen nicht ganz ausgeschlossen gewesen zu sein, wie ein Brief Valentins an Lily Klee vom 29. November 1939 beweist. Darin bittet er Paul Klee, sich bei Kahnweiler dafür einzusetzen, den Preis für ein Bild zu reduzieren.¹⁰⁸

Wie sehr Klees verschiedene amerikanische Händler untereinander auch gestritten haben mögen, sie alle trugen dazu bei, Klee beim amerikanischen Publikum bekannt zu machen. Und all diese Aktivitäten zusammen hielten Klee in den letzten beiden der dreißiger Jahre in New York in fast lückenloser Präsenz. Feininger, der aus Deutschland nach New York geflohen war, berichtete am 7. Dezember 1938 in einem Geburtstagsbrief an seinen »lieben Freund, Meister und Blauen Bruder«, daß gerade zwei große Ausstellungen mit seinen Arbeiten gleichzeitig stattgefunden hätten (eingerrichtet von Valentin und Nierendorf), und daß sie »sehr besucht [waren]; besonders die junge Künstler-Generation waren unermüdete Besucher und zeigten große Begeisterung für die Werke«, genauso wie bei der Ausstellung *Bauhaus 1919–1928*, die gerade im Museum of Modern Art eröffnet worden war.

Feiningers Bericht von der Bauhaus-Ausstellung ist eine verhaltene Besinnung über die unerwartete Wende, die ihr Leben genommen hatte, und muß den kranken und isolierten Künstler in Bern tief bewegt haben:

»In Dessau, am 4. Dezember 1926, war das denkwürdige Fest zur Eröffnung des neuerrichteten Bauhauses. Gestern, am 6. Dez. 1938, zwölf Jahre, zwei Tage, nach dem Feste in Dessau (nunmehr »Cisschwein«) wurde hier in New York in den Räumen des Modern Museum, unter Beteiligung der künstlerischen und gesellschaftlichen Elite der Stadt, die BAUHAUS AUSSTELLUNG [sic] formell eröffnet. Dieses Ereignis bildet gewiß einen Glanzpunkt in der Geschichte New Yorker Kunstpflege. Gropius war da, mit frau [sic] Ise; Herbert Bayer ... Albers ... Breuer, Moholy, Schawinsky ... ja es konnte Einem [sic] dabei »ganz anders« werden. ... Ihre Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Ihre Werkstatt-Erzeugnisse, Ihr Buch und vieles Andere [sic] was Sie, lieber Klee, geschaffen haben, schauen leuchtend herüber von den weißen Wänden.«¹⁰⁹

Die Emigration des Werkes von Klee nach Amerika war in der Tat häufig Thema in der Klee-Korrespondenz Ende der dreißiger Jahre, und sie brachte wohl Schmerz und Genugtuung zugleich. Ein Brief vom 17. März 1939 an Lily zeigt, daß Valentin sich über die ambivalenten Gefühle Klees bewußt war, als er schrieb: »Mein Lieblingsbild – *Um den Fisch* [1926, 124 (C4); S. 229] aus der Gemäldegalerie in Dresden – ließ ich ins Museum of Modern Art einziehen«, und zu ihrer Beruhigung fügte er hinzu: »Ärgern Sie sich nicht, es ist sicherer diesseits des Ozeans.« Fast genau ein Jahr später, am 14. März 1940, schrieb Lily an Valentin, daß sie der Ausverkauf der deutschen Museen zwar betrübe, sie aber doch erregt und bewegt sei, daß das wundervolle Bild *Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber* 1922, 126 (S. 193) im Hafen von Antwerpen sei, und sie betrachte es als ein großes Glück, daß »diese reine Kunst aus dem Kasernenhof heraus ist, und in ein freies Land dampfen wird.«¹¹⁰

Drei Monate nach Lilys Brief an Valentin, am 29. Juni 1940, starb Klee an Sklerodermie, und im Herbst desselben Jahres veranstaltete Curt

Valentins Buchholz Gallery zusammen mit der Marian Willard Gallery eine Gedächtnis-Ausstellung mit etwa hundert Arbeiten aus den Jahren 1913 bis 1939. Der Ausstellungskatalog mit einem Vorwort von James Johnson Sweeney hob das Ausmaß der Präsenz Klees in Amerika hervor und zählte über fünfzig amerikanische Sammlungen auf, die über in der Ausstellung nicht gezeigte Werke verfügten, sowie sechzehn Bilder, die ehemals in deutschen Museen gehangen hatten. In der *Art News*-Rezension vom 12. Oktober stellte Jeanette Lowe fest, daß fast alle Leihgeber Amerikaner seien, »ein Zeichen für das weitverbreitete Interesse an seinem [Klees] Werk«. Außerdem schrieb sie, »sein Einfluß« sei »fühlbar gewesen sowohl in der amerikanischen abstrakten Malerei als auch bei jenen Malern, die bewußt oder unbewußt die Annäherung ans Primitiv suchten«. Es sei, so fügte sie hinzu, »interessant, darüber zu spekulieren, welche Bedeutung Klees Werk in Zukunft haben wird«. Und sie vermutete, »es ist seine Methode, die eine große Rolle spielen wird.«¹¹¹

Mit ihrer Vermutung kam Lowe der Wahrheit recht nahe. Mindestens ein Mächtiger-Maler der Moderne, Clement Greenberg, erinnerte sich 1984, daß er »abstrakte Malerei nicht ansehen konnte«, bis »so etwas wie Klees *Die Zwischer-Maschine* [S. 192] daherkam.«¹¹² Greenbergs Erinnerung knüpft an eine nicht nur positive Laudatio auf Klee an, die er wenige Monate nach Beendigung der Buchholz/Willard-Ausstellung in der Ausgabe des *Partisan Review* von Mai/Juni 1941 veröffentlichte. Er stellte darin fest, daß »Klees Malerei ... mehr noch als Picassos den Übergang von der gegenständlichen zur abstrakten Malerei verkörpert ... Klee interessierte sich nicht für die Erscheinung der Dinge als solche und bezog daraus nicht den Hauptimpuls für seine Malerei.« Er verwandte Erscheinungen, sagt Greenberg, »wie man den Klang eines Wortes in der

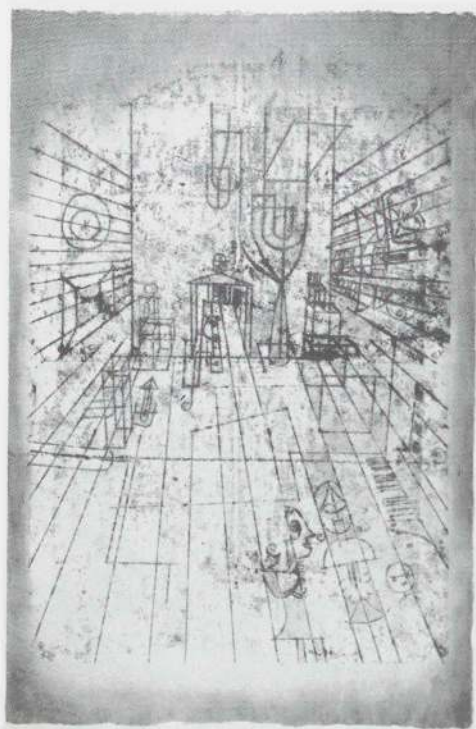
Dichtung einsetzt«. Wie Miró und Masson vor ihm fand Greenberg die Brillanz der Kunst Klees in deren »Atmosphäre ohne Dimensionen«, wo die Kompositions-Elemente »nahezu zeitlich«¹¹³ sind.

Doch Greenberg war nicht der einzige, der die besonderen Qualitäten des Raums und der Linie bei Klee entdeckt hatte. Stanley William Hayter, dessen Graphik-Werkstatt »Atelier 17« während der ersten Hälfte der vierziger Jahre eine Anlaufstelle für New Yorker Künstler war, war selbst seit Jahren ein Bewunderer Paul Klees. In einem Artikel mit dem Titel »Paul Klee: Apostel der Einfühlung« schrieb er: »In Klees Raum – »räumliche Organisation durch dreidimensionale Energien (in alle Richtungen schwimmender Fisch)« – ist die Abhängigkeit der Masse von der Schwerkraft aufgehoben wie bei der freien Bewegung eines Körpers, dessen Gewicht exakt ausgeglichen wird durch das Gewicht des von ihm verdrängten Wassers ... Er arbeitet mit jener Beherrschung der Zeit, die als erste die prähistorischen Künstler entdeckten.« Hayter hob die Rolle einer der Kleeschen Methoden hervor, indem er schrieb, daß »Klee sich mehr als vielleicht irgendein anderer Künstler seiner Zeit auf den Automatismus verlieb«. Doch habe er ihn mit einem »extremen Maß an Kontrolle« ausgeübt, denn von Klee selbst stammten die Worte, das bloß automatische Vorgehen sei ein ebenso großes Vergehen gegen den schöpferischen Geist, wie wenn man ohne Inspiration arbeite.¹¹⁴ Da fühlt man sich erinnert an Pollocks spätere Äußerung: »Es scheint möglich, den Fluß der Farbe zu kontrollieren. ... Ich leugne den Zufall.«¹¹⁵

Hayters Anmerkungen zu Klee geben sicherlich jene Ideen wieder, die er mit den Künstlern teilte, die zum Arbeiten in sein Atelier kamen; in Paris unter anderen David Smith und später in den vierziger Jahren in New York Motherwell, Rothko, Gottlieb und Pollock. Doch sollten wir Hayters Bemerkung »das mit dem Einfluß ist

18 (Farbabb. S. 177) Paul Klee. *Zimmerperspective mit Einwohnern* 1921, 24. Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton, 48,5x31,7 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

19 Pablo Picasso. *Der Salon des Künstlers, rue la Boétie*, 1919. Bleistift auf Papier, 61x49 cm. Standort unbekannt



schon fast eine Kritiker-Theorie« nicht außer acht lassen.¹¹⁶ In der New Yorker Kunstwelt der vierziger Jahre gab es zweifellos so etwas wie das, was Robert Motherwell »ein zugrundeliegendes Bewußtseins-Netz« genannt hat. Der Einfluß Picassos und Mirós, die beide gerade große Ausstellungen im Museum of Modern Art gehabt hatten,¹¹⁷ der von Mondrian, vertieft durch seine Anwesenheit in New York, der des Surrealismus, verstärkt durch die kriegsbedingte Einwanderung vieler führender Mitglieder – all das trug bei zu dem brodelnden, alchemistischen Ideengebräu, aus dem wohl jeder einzelne Amerikaner schöpfte. Hayter, ein undidaktischer, vorzüglicher Künstler, vertraut mit allen Phasen der europäischen Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, war ein brillanter Theoretiker mit scharfem Verstand, vollem Einfühlungsvermögen für die »Jungs«, die kamen, um bei ihm zu arbeiten – kurz, die perfekte Anlaufstelle für Diskussion und praktische Arbeit.

Im Ideenaustausch bei Hayter spielten Klees Werke eine wichtige Rolle. Motherwell und Rothko bescheinigte er ein »enormes Interesse« für Klee,¹¹⁸ und ein Interview aus jüngerer Zeit förderte auf die Frage nach einem möglichen Einfluß Klees auf Pollock folgendes zutage:

»Paul Klee ohne Frage. Ich dachte früher einmal, daß Paul Klee ein entscheidender Einfluß war, wie bei Motherwell und Mark Rothko. Und bei Bill Baziot, der oft bei uns war. Es gab da einen Zeitpunkt, zu dem Pollock ganz offensichtlich etwas von den Folgen Klees begriffen hatte. Ich glaube, das ist sehr wichtig, weil Klee ein Mensch war, der vom Ideellen her ein riesiges Territorium abgedeckt hat. Auch zu unwichtigen Dingen machte er Vorschläge, die man aufgreifen und dann weiterführen konnte, die einen herausforderten und auf Neues brachten. Mehr vielleicht als Leute wie Matisse und

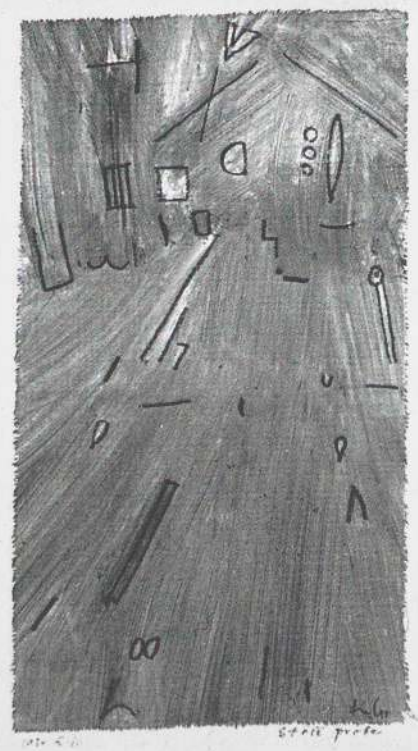
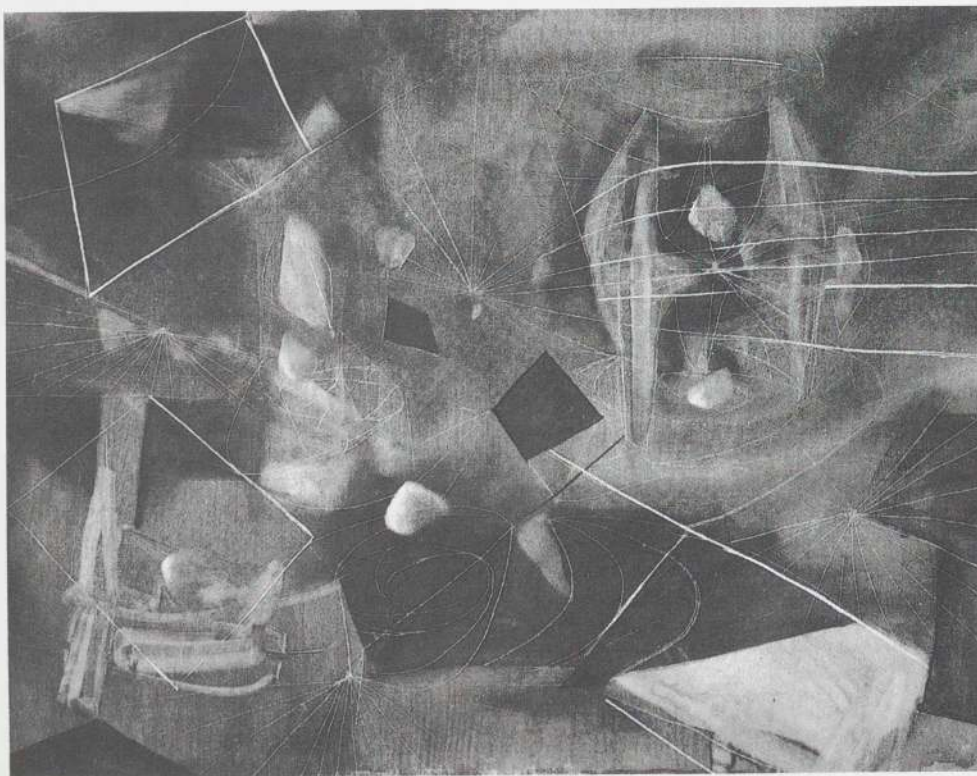
Picasso, die etwas hernahmen und mehr oder weniger festlegten, zerstörten, wenn man so will. Wunderschön, aber eben destruktiv.«¹¹⁹

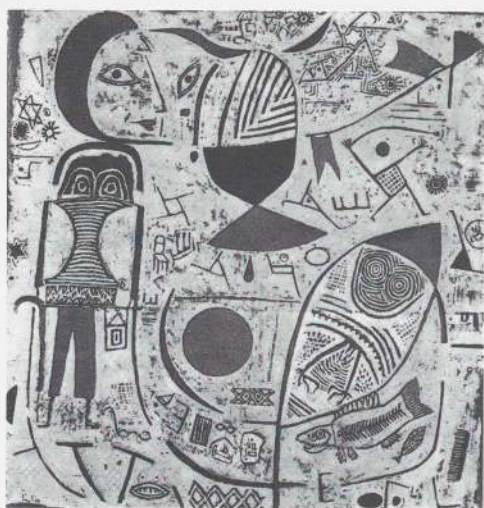
Hayter trifft das Problem sehr genau, denn so tiefe Bewunderung die Amerikaner für Picasso auch hegten, wurde ihnen sein Gewicht oft ebenso drückend wie zuvor Miró und Masson. Picassos Kunst ist physisch, gebunden an die Welt der sinnlichen Erfahrung, ja autobiographisch und niemals ungegenständlich, außer wenn sie ausdrücklich als Dekoration entworfen ist. Daß man überhaupt von der New York School als Gruppe sprechen kann – wenngleich sie alle über sehr unterschiedlich ausgeprägte Stile verfügen –, liegt an ihrem gemeinsamen Hang zu tragischer, metaphysischer Kunst von – wie Pollock sagte – »organischer Intensität – sichtbar gemachter Energie und Bewegung – im Raum eingefangenen Erinnerungen«.¹²⁰ Gerade darin sind sie Klee am meisten verbunden, der sich »abstrakt mit Erinnerungen« nannte und dessen Ziel es war, eine Kunst des »kosmischen Weltgefühls« zu schaffen, die seinem bergsonhaften Zeitgefühl Ausdruck verleihen sollte – »Die Schöpfung lebt als Genesis unter der sichtbaren Oberfläche des Werkes. Nach rückwärts sehen das alle Geistigen, nach vorwärts (in die Zukunft) nur die Schöpferischen.«

Die Dialektik zwischen Klee und Picasso ist bereits so häufig aufgerollt worden, in bezug auf die New York School zumal, daß hier ein kurzer Ausflug zu nur einem der vielen Aspekte erlaubt sei.¹²¹ Vergleicht man Klees *Zimmerperspektive mit Einwohnern* 1921, 24 (Abb. 18) mit Picassos *Der Salon des Künstlers, rue la Boétie*, 1919 (Abb. 19), so springt die Ähnlichkeit des Motivs sogleich ins Auge. In Klees Aquarell handelt es sich um die Familienwohnung des Malers in Weimar; deren Bewohner sind der Maler selbst sowie seine Frau und ihr gemeinsames Kind. Picassos Zeichnung zeigt den Salon

20 Matta (* 1912). *Eronisme*, 1943. Öl auf Leinwand, 60x80 cm. Privatbesitz, Paris

21 Paul Klee. *Stellprobe* 1934, 156 (R 16). Schwarze Fettkreide und Kleisterfarben auf Nesseltuch auf Karton, 25x14 cm. Privatbesitz, Schweiz

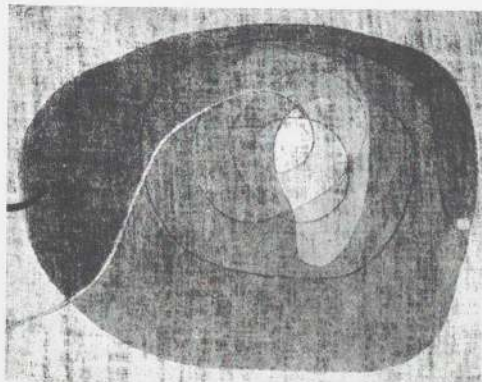




22 Paul Klee. *Bilderbogen* 1937, 133 (Qu 13). Öl auf Leinwand, 59x56 cm. The Phillips Collection, Washington, D.C.



23 Paul Klee. *Heroische Rosen* 1938, 139 (J 19). Öl auf Jute, 68x52 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



24 Paul Klee. *Die Frucht* 1932, 284 (Y 4). Öl auf Jute, 55,8x71,1 cm. Sammlung Marianne Lohan, Chicago

des Malers in Paris mit seiner Frau Olga, Jean Cocteau, Erik Satie und Clive Bell. Beide Künstler haben ganz bewußt und mit Humor die traditionelle Perspektive verdreht, jeder jedoch mit anderer Absicht. Picassos Zeichnung ist ein Dialog mit dem Sichtbaren – unter anderem auch eine Demonstration der Macht des Künstlers, seine Gäste auf recht unsicheren Sitzgelegenheiten auf seinem Parkettboden (Platz nehmen) zu lassen. Klees Aquarell dagegen führt das Unsichtbare durch eine Leugnung der Integrität der Materie mit ein. Aus dem behaglichen Wohnzimmer ist eine Art häuslicher Windkanal in die Ewigkeit geworden, Bewohner und Gegenstände entmaterialisiert im Fluß von Raum und Zeit. Beide Arbeiten spielen mit der Andeutung des zurückweichenden Raums. Doch bei Picasso sind die Koordinaten stabil, während man bei Klee deren Verschiebung spürt. In späteren Arbeiten wie *Stellprobe* 1934, 156 (R 16) (Abb. 21) ist der Raum als Kraftfeld bei Klee abstrakter gefaßt. Mit ihren kleinen Formen kommen solche Klee-Arbeiten einigen Gemälden von Matta sehr nahe – *Eronisme*, 1943 (Abb. 20) sei hier als Beispiel angeführt. Matta bezeichnete die Räume in seinen eigenen Bildern als »nicht euklidisch ... wo alle Ordinaten und Koordinaten selbst in Bewegung sind, weil sich die »Wand« als Bezugsgröße im Raum ständig verändert. Der euklidische Würfel ist nicht mehr maßgebend, wie das bisher in der Malerei zumeist der Fall war.« Dann erklärte er, wie es sich mit diesem Raum bei Pollock verhielt, »der ein Bild von der Welt in einer Reihe von Bewegungen und Erschütterungen, Eingriffen und Rückstößen entwarf.« Einige meiner Bilder«, meinte Matta, »könnte man sich als Details vorstellen, die in einem wenige Quadratzentimeter großen Fleckchen seiner Bilder untergebracht sind.«¹²²

Die spezifischen Übereinstimmungen zwischen Klee und der ersten Gruppe Abstrakter Expressionisten sind rar (mit Ausnahme von Gottlieb) und weitgehend auf die erste Hälfte der vierziger Jahre begrenzt, als die Amerikaner sich zu ihren eigenen reifen Stilen vortasteten. Doch Klees konzeptuelle Grundlage führte ihn – in enger Übereinstimmung mit der ihren – zu formalen Lösungen, die viele von ihnen später gefundene vorwegnahmen. Schon 1938 bemerkte Robert Goldwater in *Primitivism and Modern Painting* Klees häufigen Gebrauch gleichmäßig ausgeloteter Kompositionsstrukturen, der später zu einem Charakteristikum des ausgereiften Abstrakten Expressionismus werden sollte. »Typisch« fand Goldwater an Klee dessen »Verwendung von die gesamte Oberfläche überziehenden Mustern, sei es aus Punkten oder einem minutiösen Linien-Schema, das das Auge nicht in allen Einzelheiten nachzuvollziehen vermag. Es ist so angelegt, daß das Auge gleichmäßig und doch sehr präzise von der gesamten Oberfläche angezogen wird, wodurch eine enorme Spannung entsteht.«¹²³ Unter anderen bildete Goldwater Klees *Bilderbogen* 1937, 133 (Qu 13) (Abb. 22) ab, dessen primitivistische Bildlichkeit und Struktur Künstler wie Gottlieb, Rothko, Newman und Pollock sehr interessiert haben dürften.

Die »alles überziehende« Kompositionsmethode war zwar, wie Goldwater feststellte, cha-

rakteristisch für Klee, doch erschien sie immer wieder in anderer Gestalt. Goldwater hätte auch *Heilige Inseln* 1926, 6 (6) oder *Variationen (progressives Motiv)* 1927, 299 (Omega 9) (Abb. 12) abbilden können, die beide 1930 zum ersten Mal in New York gezeigt wurden. Erst in seinen letzten drei Lebensjahren bediente sich Klee einer Art stilistischer Einheitlichkeit. Seine Bilder wurden größer, die Linie verlor ihre Rolle als Kante oder Kontur und wurde zu Struktur und Zeichen, die Überziehung der Oberfläche mit einer einheitlichen Struktur dominierte. Vor Kriegsende waren Bilder dieser Art wie beispielsweise *Heroische Rosen* 1938, 139 (J 19) (Abb. 23), gezeigt bei Nierendorf Anfang der vierziger Jahre, in New York vergleichsweise seltener zu sehen als später, als sich ihre Verwandtschaft mit der ausgereiften gestischen Seite des Abstrakten Expressionismus zeigte. In seiner Einschätzung »Sechs Meinungen darüber, was in der Kunst erhaben ist«, veröffentlicht in *The Tiger's Eye* vom Dezember 1948 (die unter anderen Motherwell und Newman galt), griff A. D. B. Sylvester Klee als Thema auf und schrieb: »Bei einem späten Klee wird jedes Erreichte zum Ausgangspunkt für das nächste. Die Reise ist endlos. ... Die Komposition ist überall [sic] ausgewogen, der Inhalt greift sich Erfahrung aus allem – als Ansammlung einzelner Erinnerungen wie als Erhellung gewöhnlicher unentwickelter Elemente und Bewegungen aus der erinnerten physischen Welt.«¹²⁴ Zwei Jahre nach Sylvesters Lobrede auf Klee wußte Jackson Pollock von einer negativen Reaktion auf seine Arbeit zu berichten: »Vor einiger Zeit schrieb ein Rezensent, meine Bilder hätten weder Anfang noch Ende. Er meinte es nicht als Kompliment, aber es war eins. Ein wirkliches Kompliment.«¹²⁵

Gelegenheiten, Klees Arbeiten zu sehen, gab es in den vierziger Jahren zuhauf. Das Jahrzehnt begann mit der Willard/Valentin-Ausstellung, und im folgenden Jahr veranstaltete das Museum of Modern Art eine Gedächtnis-Retrospektive, die anschließend durch das ganze Land wanderte. In New York stellte Nierendorf in der Saison 1941–1942 alles Bisherige in den Schatten mit fünf aufeinanderfolgenden Einzelausstellungen, deren Erfolg so enorm war, daß Rosamond Frost am Ende der fünften Ausstellung in der Ausgabe der *Art News* von Juni/Juli 1942 berichtete: »Die Besucherzahlen brachen alle Rekorde, die Kataloge mußten bis zu viermal nachgedruckt werden, denn Klee kennenlernen ist wie mit Opium anfangen.« In ihrer ausführlichen Rezension ging Frost auf viele Punkte ein, die für die damals in New York lebenden Künstler von Bedeutung waren. Die frühe Bildsprache bei Baziotès, Stamos, Newman und Rothko steckte voller Anspielungen auf genetische Ursprünge und biologisches Wachstum, die sie sehr in Klees Nähe rückten. Frost beschrieb *Die Frucht* 1932, 284 (Y 4), (Abb. 24) in einer Art, welche die Vorstellungen vieler New Yorker Maler zum Ausdruck brachte: »Seine Botschaft ist tief, ja metaphysisch, und bringt Ideen zum Ausdruck, die nur in der Dichtung anklingen. Nehmen wir *Die Frucht* mit ... ihrem verborgenen Lichtkern und dem verschlungenen Lebensfaden, der von der Blüte zum Samen und schließlich zur nächsten Pflan-

ze verläuft. « Ohne ihn beim Namen zu nennen, beschrieb Frost den automatistischen Charakter der Linie Klees treffend als »interessanteste und vielfältigste [Linienführung] in der modernen Kunst. Manchmal ... hat [die Linie] kein Ende und kehrt nach Drehungen und Wendungen zu sich selbst zurück ... das Auge folgt ihr unbe-
 wußt, pilgert mit ihr durch das Bild.«¹²⁶ Mark Tobey arbeitete damals mit seiner Technik der »weißen Schrift« und hatte bereits die Möglich-
 keiten, die Klees Linie eröffnete, aufgegriffen. Und es ist nicht schwer sich vorzustellen, daß sie allmählich auch bei Jackson Pollock zu wirken begann.¹²⁷

Im Winter 1942 brachte Robert Motherwell Jackson Pollock Klees automatistische Methode, ein Bild zu beginnen, auf Mattas Anregung hin nahe. Mattas »ödpale Beziehung zu den Surrealisten« brachte ihn auf die Idee, eine Gruppe amerikanischer Künstler zusammenzu-
 suchen, die »ein Zeichen setzen« würden, das die Surrealisten bloßstellen sollte. Das Gruppen-
 projekt kam zwar nicht zustande, aber Motherwell und Baziotos trafen sich mit Pollock, de
 Kooning, Jerome Kamrowski und Peter Busa, um »den ganzen Surrealismus im allgemeinen und die Theorie des Automatismus im besonde-
 ren zu erklären«. Motherwell berichtete später von seiner Verwunderung darüber, wie »ge-
 spannt« Pollock zugehört habe, als er die Art, »wie Klee und Masson die Sache angingen«, erklärte und ihn sogar aufgefordert habe, weiterzureden.¹²⁸ Wie Pollock später diese Idee umsetzte, ist Geschichte geworden. Gehen wir einmal etwas großzügig mit dem Geist Klees um, so mag man in Pollocks Ergebnissen die Realisierung dessen sehen, was Klee 1902 für jenes Ziel erklärte, das Michelangelo eigentlich hätte verfolgen sollen, der, wie er sagte, »hätte die Gotik barockisieren müssen ... Tatsächlich fehlt ein solcher Umformer.«¹²⁹

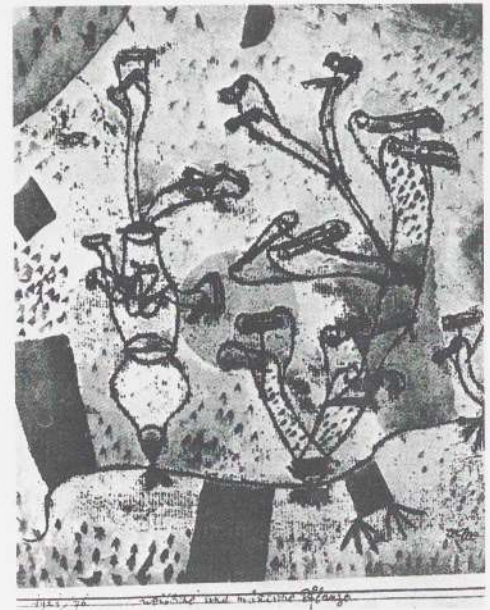
Ende 1942 war das Prinzip des Automatismus in New York deutlich vertreten durch die nahe-
 zu gleichzeitig eröffneten Ausstellungen *First Papers of Surrealism* in der Whitelaw Reid-Villa und *Art of This Century* in Peggy Guggenheims neuer Galerie. An beiden Orten war Klee vertreten, außerdem in Frederick Kieslers Installation »Automatische Methode des Bilderzeigens« in Guggenheims Galerie. Edgar Kaufmann Jr. berichtet, Kieslers Klee-Maschine sei Teil einer »gewalttätigen Hängung«, bei der Arbeiten von Klee auf einem Fließband installiert sind. »Durch Knopfdruck bedient der Besucher es. Jeder Klee erscheint und verweilt einen Augenblick, bis der nächste klappernd und knirschend anrollt ... räumlich und zeitlich gejagt ... hat der Besucher das Gefühl, als schlossen sich Subway-Türen für immer vor dem, was der Künstler ihm sagen wollte.«¹³⁰ Kaufmann fühlte sich von der Installation irritiert, andere wiederum sahen darin gewisse Vorteile, wie Emily Genauer im *New York World-Telegram* berichtet: »Die Maschine läßt die Bilder Paul Klees rotieren und läßt einem zehn Sekunden Zeit für jedes. Für die meisten Klees ist das gerade richtig.«¹³¹

Ohne Genauers Meinung zu widersprechen, mögen manche der rotierenden Klees in Gottlieb, Newman, Rothko und Pollock einen emp-
 fänglichen Nerv berührt haben. Vor allem Klees

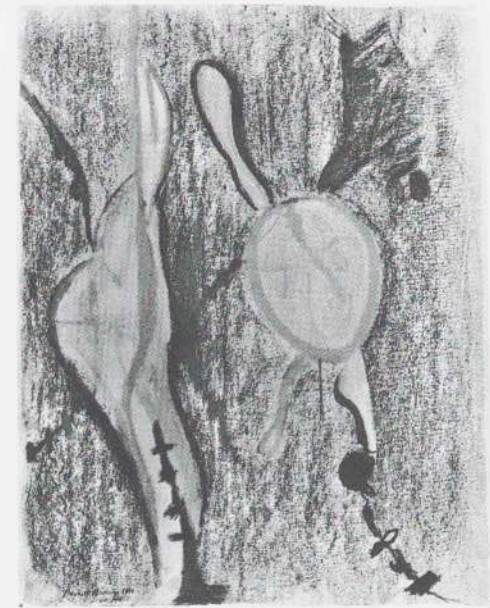
Weibliche und männliche Pflanze 1921, 76 (Abb. 25) liegt in seiner Bildhaftigkeit sehr in der Nähe der New Yorker Maler. Die verschwommen gefleckte Oberfläche vereinigt sich mit der von Tentakeln besetzten Pflanzen-»Maschine« in einer Verschmelzung von Sexualität und Fortpflanzung, die den Anfang des Lebens suggeriert. Wie Newmans *Die Segnung*, 1944 (Abb. 26) haben viele ihrer frühen Werke Gemeinsames mit diesem Bild. Klees *Zaubergarten* 1926, 141 (E 1) (Abb. 27), ebenfalls ein »Zehnsekunden«-Bild, läßt nicht unmittelbar an andere amerikanische Werke denken, doch die geritzte, dick beschichtete Oberfläche, in der einerseits deren Flächigkeit bestätigt wird und zugleich die Tiefen der Zeit sich andeuten, in welchen Bildliches beschlossenen und gleichzeitig preisgegeben ist, zeitigte Wirkung auf die künftige Arbeit zumindest bei Rothko und Pollock. Bei einem weiteren rotierenden Werk mit dem Titel *Ebene Landschaft* 1924, 134 (Abb. 28) ist in den subtil abgestuften Horizontverläufen von rot und rostrot bis rotviolett bereits, wenn auch in kleinem Format, Rothkos späteres Werk angedeutet. Kenneth Noland zufolge fanden Rothko und Gottlieb über Milton Avery Interesse an Klees Farbe und kannten deren Vielfältigkeit etwa zur Zeit der *Art of This Century*-Ausstellung.¹³²

Die auf dem von Kiesler sogenannten »Paternoster« installierten Klees waren mehr oder weniger ständig zu sehen. Sie gehörten zu Guggenheims eigener Sammlung und waren daher den Amerikanern besonders vertraut, für die die Galerie eine wichtige Rolle spielte. Guggenheims Assistent war Howard Putzel, der Klee im vorangegangenen Jahrzehnt an der Westküste schätzen gelernt hatte. Auf Putzels Rat hin nahm Guggenheim Pollock unter Vertrag und wurde Rothkos Repräsentantin.¹³³ Baziotos, Hofmann, Motherwell, Pollock, Rothko, Richard Pousette-Dart und Clifford Still hatten ihre ersten Einzelausstellungen unter Guggenheims Regie. Nachdem sie mit Max Ernst verheiratet war, wurde ihre Galerie zum Treffpunkt für surrealistische Emigranten ebenso wie für New Yorker Künstler.

Während sie sich für die surrealistische Prämisse interessierten, daß das Eindringen in Traum und Unterbewußtsein die geeignete Methode sei, die Wirklichkeit tiefgehender wiederzugeben, fühlten sie sich von der akademischen, illusionistischen Seite des Surrealismus abgestoßen. Doch auch die scheinbare Antithese zum Surrealismus, die »reine« geometrische Abstraktion, konnten sie nicht akzeptieren. Sie benötigten ein vermittelndes Prinzip. 1944 beschrieb Sidney Janis das Problem, wobei er ihm allerdings etwas von seiner Schärfe nahm, als er schrieb: »Wenngleich Abstraktion und Surrealismus als Gegenbewegungen in der Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts gelten, insbesondere bei den Malern selbst, gibt es doch bei beiden Tendenzen, die einander entsprechen und zuweilen auch überschneiden, so daß eine Verschmelzung der Elemente zustande kommt.«¹³⁴ Die Gegensätzlichkeit »dieser augenscheinlich antipodischen« Methoden, wie Janis es nannte, wurde in New York durch die Präsenz der Surrealisten und Mondrians symbolisiert. Klees Präsenz hingegen war ja nur virtu-



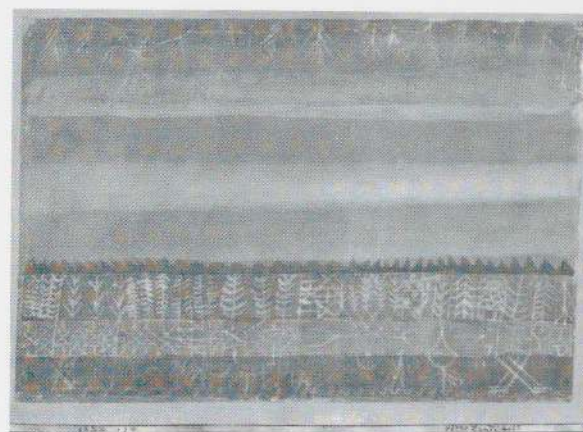
25 Paul Klee. *Weibliche und männliche Pflanze* 1921, 76. Ölfarbenzeichnung und Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton, 22,2 x 16,5 cm. Collection Mr. and Mrs. Daniel Saidenberg, New York



26 Barnett Newman (1905–1970). *Die Segnung*, 1944. Öl- und Wachscreide, 64,8 x 49,2 cm. Collection Mrs. Barnett Newman

27 Paul Klee. *Zaubergarten* 1926, 141 (E1). Öl auf Gipsplatte, 50,2x42 cm. Peggy Guggenheim Collection, Venedig, The Solomon R. Guggenheim Foundation

28 Paul Klee. *Ebene Landschaft* 1924, 134. Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton, 18,5x27 cm. Privatbesitz



ell, dafür aber verbreitet und beständig, das gesamte Jahrzehnt hindurch. Nach dem wahren Boom von Klee-Ausstellungen Anfang der vierziger Jahre war er von 1943 an mit mindestens einer Einzelausstellung jährlich vertreten bis zu seiner größten und letzten Retrospektive im Museum of Modern Art im Jahre 1949. Die Arbeit war nicht nur Mitte der vierziger Jahre fast ständig bei Nierendorf zu sehen, sondern auch Gegenstand zahlreicher Publikationen: 1944 Übersetzung des *Pädagogischen Skizzenbuchs* und ein Katalog über sein graphisches Werk mit einem Vorwort von James Thrall Soby; 1945 eine erweiterte Ausgabe des Katalogs vom Museum of Modern Art aus dem Jahr 1941, eine Übersetzung der Zeichnungs-Monographie von Grohmann aus dem Jahr 1934 und eine Klee-Nummer der *Cahiers d'Art*. Und das war noch lange nicht alles.

Sidney Janis berichtet 1944 von Klees Auswirkungen in einer Art, die uns an Greenbergs Bemerkung erinnert: »Jeder, ob bewußt oder unbewußt, hat von Klee gelernt.« Janis, der für die Untersuchungen zu seinem Buch *Abstract and Surrealist Art in the United States* ganz Amerika »abgegrast« hatte, befand, es tauche »eine Erkenntnis vielleicht ein wenig überraschend auf ... wenn es einen Künstler nach Picasso geben sollte, dem Mann, dessen Werk sich durch die gesamte Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts zieht ... wie ein immer wiederkehrendes Thema, dann ist es Klee.«¹³⁵ Motherwell erinnerte sich in jüngster Zeit, daß Janis ihm ähnliches erzählt habe. Es »macht Sinn«, überlegte Motherwell, »weil Klee von einem mit »abstrakter« Orientierung genauso bewundert werden kann wie von einem mit »surrealistischer« Ausrichtung. Außerdem erfüllte er in vollkommener Weise die Idee, daß der Automatismus der Weg zur eigenen Ikonographie sei, ohne dabei jedoch (wie mancher offizielle Surrealist) die »malerischen« Belange außer acht zu lassen.«¹³⁶

Für jene Künstler, die ihren Stil nach dieser von Motherwell erwähnten Periode fanden, war der Surrealismus nicht mehr so sehr Angelpunkt. In den vierziger Jahren waren dessen emigrierte Verfechter nach Europa zurückgekehrt, und die fortgeschrittene amerikanische Malerei hatte sich die brauchbaren Ideen einverleibt. Klee dagegen blieb so präsent wie bisher, doch gab es nun viel mehr von seinem großformatigen, gestischen Spätwerk mit den häufig darin vorkommenden kräftigen schwar-

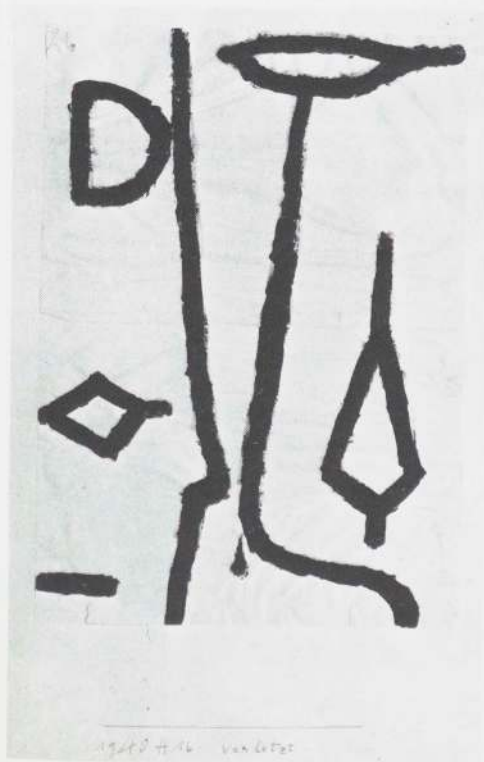
zen Linien zu sehen als während des Krieges. Die visuelle Entsprechung zwischen diesen Arbeiten Klees und der Malerei Franz Klines ist offensichtlich, doch die Behauptung, die Klee-Ausstellung im Museum of Modern Art von 1949–1950 habe sich auf Kline »unmittelbar und entscheidend«¹³⁷ ausgewirkt, ist vielleicht eher mit Vorsicht zu genießen.¹³⁸ Es läßt sich jedoch nicht bestreiten, daß Klines stilistischer Wechsel zwischen 1947 und 1950 zeitlich nicht nur mit der Ausstellung im Museum of Modern Art, sondern auch mit einigen andern wichtigen Ausstellungen bei Nierendorf und in Valentins Buchholz-Galerie zusammenfiel. Und ein Vergleich zwischen Klees *Verletzt* 1940, 316 (H 16) (Abb. 29) sowie seinem *Paukenspieler* 1940, 270 (L 10) (Abb. 2), beide 1949 ausgestellt, und Klines Schwarzweiß-Stil mit Balken von 1950 spricht für sich.

Ein weiteres Bindeglied zwischen Klee und Klines Wechsel zur Abstraktion ergab sich mit Bradley Walker Tomlin, dessen Einfluß auf Kline im Jahr 1949 als bedeutend bezeichnet worden ist.¹³⁹ Tomlin, dessen erste Einzelausstellung in New York 1923 in den Anderson Galleries stattgefunden hatte, kannte Klee wahrscheinlich länger als jeder andere New Yorker Maler, obwohl er Klees Kalligraphie und Hieroglyphen in seiner eigenen Malerei erst aufgriff, als er sich 1947 selbst der Abstraktion zuwandte. Noch verwickelter wird das Ganze, wenn man bedenkt, daß Gottlieb davon überzeugt war, Tomlin habe die abstrakten kryptischen Zeichen und Motive wie Buchstaben, Pfeile und Kreuze bei ihm entlehnt. Fraglos schöpfte aber Gottlieb selbst aus Klees Umgang mit diesen Symbolen.

In gewisser Hinsicht ist Gottliebs Kunst ein formales Bindeglied zwischen der Color-Field-Malerei und der gestischen Variante der New York School. Klee, dessen eigenes Werk alle Stadien zwischen diesen Extremen selbst durchspielte, taucht in Gottliebs reifem Malstil weniger auf als bei jedem andern dieser Amerikaner »der ersten Generation«. Wohl durch das Ausmaß der stilistischen Angleichung Gottliebs erklärt sich, daß kleeerwandte Elemente im Laufe seiner gesamten Entwicklung immer wieder in seiner Kunst auftauchten, so beispielsweise in *Figurations of Clangor* 1951 (Abb. 30), dessen Komposition Bildern von Klee wie dem damals in New York gezeigten *Rote Weste* 1938, 143 (K 3) (Abb. 31) recht nahe kam.¹⁴⁰

Die Auswirkungen der Kunst Klees gingen weit über die Beeinflussung jener Maler hinaus,

29 Paul Klee. *Verletzt* 1940, 316 (H16). Schwarze Kleisterfarbe auf Papier auf Karton, 41,7x29,5 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



die um 1950 zu künstlerischer Reife gelangten. Sie schwingen in den Werken so unterschiedlicher Künstler wie Cy Twombly, Jasper Johns und selbst Sol LeWitt nach. Kenneth Noland gibt offen zu, daß Klees Werk für ihn eine wichtige Quelle gewesen sei, und Noland's Frühwerk, *Red Space x Vibrations = Combustion*, 1951–1952 (Abb. 32) beispielsweise, bestätigt dies über weite Strecken.¹⁴¹ Noland interessierte sich vor allem für die Farbe bei Klee, die er als »phantastische Sprache« mit einer Skala, »über die die andern nicht verfügten«, bezeichnet hat. Etwas überraschender ist hingegen schon, daß er auch Klees Raum als bemerkenswerten Aspekt seiner Kunst hervorhob; »bei Klee ist die Größe so angelegt, daß sie größer ist als klein ... Es ist ein ungeheurer Raum.«¹⁴²

Es würde über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen, die Wechselwirkung zwischen Klee und der amerikanischen Kunst nach der Jahrhundertmitte in allen Einzelheiten zu erörtern. Doch was Noland über seinen Wunsch, nach einem Jahr Studium in Paris 1948 in die Vereinigten Staaten zurückzukehren, sagte, ist an dieser Stelle von Bedeutung: »Sie [die Franzosen] wußten viel über Picasso, Matisse und Miró, aber über Klee oder Mondrian wußten sie nichts. Und hier kannten wir Mondrian und Klee und hatten angenommen, sie seien von gleichem Format wie die sogenannte Französische Malerschule.«¹⁴³ Noland's Beobachtung wird von dem französischen Kritiker Michel Seuphor erhärtet, der in dem 1951 erschienenen und von Robert Motherwell und Ad Reinhardt herausgegebenen *Modern Artists in America* schreibt:

»An anderer Stelle habe ich gesagt, die junge amerikanische Malerei spiele erst seit ein paar Jahren eine Rolle in der Welt. Dennoch hat sie eine lange Vorgeschichte, die zugleich eine ausführliche und ernsthafte Ausbildung war ... Marcel Duchamps Einfluß war seit der Armory Show 1913 vorherrschend. 1920 gründete Katherine Dreier zusammen mit Marcel Duchamp und Man Ray die Société Anonyme, eine hervorragende Sammlung, die heute Werke all jener Maler enthält, die zwischen 1910 und 1945 in der abstrakten Kunst eine Rolle gespielt haben ... etwa zur gleichen Zeit [1920 sic] begann A. E. Gallatin mit der Sammlung ... des Museum of Living Art ... das sich heute in Philadelphia befindet. Die dritte Sammlung, nicht zu vergessen, ist das Museum of Non-Objective Painting unter der Leitung von Hilla Rebay und gesponsert von der Guggenheim Foundation. ... Die letzte in der chronologischen Reihenfolge, die jedoch bald die andern an Bedeutung überholen wird, ist die Sammlung des Museum of Modern Art ... Um ein Beispiel für Amerikas Weitblick zu geben, ... brauche ich nur darauf hinzuweisen, daß jedes dieser vier Museen seit langem bedeutende Bilder von Mondrian besaß, dessen Werke man in den französischen Museen vergeblich sucht.«¹⁴⁴

Mondrian war Seuphors besondere Leidenschaft, doch seine Bemerkungen wären ebenso treffend, hätte er Klee als Beispiel gewählt. Um die Mitte des Jahrhunderts machte die visionäre

Kraft der Sammler und Kunstbegeisterten zusammen mit dem Lauf der Geschichte Amerika zur eigentlichen »Klee-Hauptstadt« der Welt.

Der Abstrakte Expressionismus war das Ergebnis eines langen, komplexen Entstehungsprozesses, doch gibt es keinen Zweifel darüber, daß Klees Kunst dabei eine Rolle gespielt hat. John Ferren, ein an dieser Entwicklung Beteiligter, beschreibt einige Einzelheiten: »Es war eine Kunst des einzelnen, einsam und rebellierend ... eine Sache des Auffindens ... eigener Antworten ... Wir haben etwas Einfaches entdeckt, aber von großer Wirkung. »Die Suche ist die Entdeckung.« Picasso hatte gesagt: »Ich suche nicht. Ich finde.« Uns fehlte das Selbstvertrauen für solche Arroganz. Statt dessen entdeckten wir, daß das Suchen selbst eine Art Kunst war.«¹⁴⁵ Klees sich selbst befragende Kunst, die beständig auf der Suche nach neuen Lösungen war, um die größtmögliche Bedeutung zu erschließen, war ein lebendiges Beispiel für Kunst als Suche.

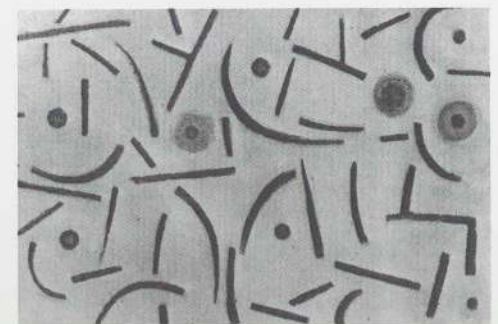
Klees Untersuchungen der bildnerischen Form dienten immer dazu, den größtmöglichen Ausdrucksgehalt zu finden, doch ist seine Kunst zu einem gewissermaßen ironischen Paradigma jenes Prinzips geworden, das dem Modernismus einen bedeutungsvollen Gehalt nur als Ergebnis einer wachen formalen Selbstkritik zugesteht. Scheint diese paradigmatische Bestimmung auch nicht mehr zu greifen, so hat Klee doch die Zuständigkeit der malerischen Mittel für die Spiegelung des physischen und geistigen Dramas menschlicher Existenz beträchtlich erweitert. Seine ungeheuer reiche Kunst führte ihn an jene Quelle, aus der »männigfache Geister und Gemüter« schöpfen konnten. 1949 brandmarkte Barr jene, die dogmatisch darauf beharrten, daß ein Stil besser sei als der andere, als er im Gedenken an Paul Klee feststellte, daß keine Kunst »der einzige Weg ad Parnassum« sei.¹⁴⁶



30 Adolph Gottlieb (1903–1974). *Figurations of Clangor*, 1951. Öl, Gouache und Tempera auf Jute, 121,9x152,4 cm. Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Inc., New York



31 Paul Klee. *Rote Weste* 1938, 143 (K3). Kleisterfarben auf Jute, 65x43 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



32 Kenneth Noland (* 1924). *Red Space x Vibrations = Combustion*, 1951–1952. Öl auf Karton, 77,4x54,6 cm. Collection Harry and Christa Noland

- 1 Brief vom 12. Dezember 1936, zit. nach »Kandinsky und Klee. Aus dem Briefwechsel der beiden Künstler und ihrer Frauen 1912–1914«, *Berner Kunstmitteilungen*, Nr. 234–236, Dezember 1984 – Februar 1985, Dr. Sandor Kuthy (Hrsg.) mit Anmerkungen von Stefan Frey, S. 17.
- 2 Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-Impressionism*, Chicago 1914, S. 88.
- 3 Henry A. LaFarge, »Klee. The Old Magician in a New U.S. Look«, in: *Art News* (New York), 48. Jg., Nr. 2, April 1949, S. 42.
- 4 Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet Andrew Kagan in »Paul Klee's Influence on American Painting«, Teil I, in: *Arts Magazine*, (New York), 49. Jg., Nr. 10, Juni 1975, S. 54–59, und Teil II, in: *Arts Magazine*, 50. Jg., Nr. 1, September 1975, S. 84–90.
- 5 Eddy, *Cubists and Post-Impressionism*, a.a.O., S. 4.
- 6 Zit. nach Rudi Blesh, in: *Modern Art U.S.A.*, New York 1956, S. 56. 1913 war Klees Arbeit noch im Entwicklungsstadium und nicht bekannt genug für eine Beteiligung an der Armory Show.
- 7 *Paul Klee. Tagebücher 1898–1918*, Felix Klee (Hrsg.), Köln 1957, Nr. 585, S. 172.
- 8 *Klee. Tagebücher*, Nr. 961, S. 328.
- 9 *Klee. Tagebücher*, Nr. 747, S. 204. Siehe auch den Aufsatz von O.K. Werckmeister zu Klees Beteiligung an der Räterepublik in diesem Buch, S. 31ff.
- 10 *Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch*, Ill. 37, München 1925, S. 44.
- 11 Zit. nach Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*, Bern 1976, S. 140.
- 12 Marc Seize, »Paul Klee«, in: *L'Art Aujourd'hui*, Paris 1929, S. 18.
- 13 William Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, Cambridge, Mass., und London 1983, S. 159. Seitz verfaßte dieses Buch 1955 als Dissertation an der Princeton University.
- 14 Barnett Newman, »The First Man Was An Artist«, in: *The Tiger's Eye* (New York), Nr. 1, Oktober 1947, S. 59.
- 15 »What Abstract Art Means to Me«, in: *Museum of Modern Art Bulletin* (New York), 18. Jg., Nr. 3, Frühjahr 1951, S. 4.
- 16 »The Renaissance and Order«, in: *Transformation* (New York), 1. Jg., Nr. 2, 1951, S. 87.
- 17 *Klee. Tagebücher*, Ill, Nr. 941, S. 320.
- 18 *Klee. Tagebücher*, Ill, Nr. 633, S. 186.
- 19 Zit. nach Glaesemer, *Die farbigen Werke*, a.a.O., S. 137.
- 20 Ebenda, S. 139.
- 21 Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, Bern-Bümpliz 1945. Text für einen Vortrag anlässlich einer Ausstellungseröffnung des Museums in Jena, 1924, S. 53.
- 22 Harold Rosenberg, »Art as Thinking«, in: *Artworks and Packages*, Chicago und London 1982, S. 44. (Erstveröffentlichung New York 1969.)
- 23 Zit. nach *Commemorating the 50th Anniversary of The Forum Exhibition of Modern American Painters, March 1916*, ACA Heritage Gallery, New York, 14. März – 9. April 1966.
- 24 Société Anonyme (S.A.), Ausstellung 14./15. März – 12. April 1921 und S.A. 22, 5.–22. Februar 1923. Eine vollständige Liste der von der Société Anonyme veranstalteten Ausstellungen findet sich in: *The Société Anonyme and the Dreier Bequest. A Catalogue Raisonné*, Robert L. Herbert, Eleanor S. Apter und Elise K. Kenney (Hrsg.), New Haven, Connecticut, und London 1984, S. 776–779.
- 25 Henry McBride, »Notes and Activities in the World of Art«, in: *New York Sun*, 13. Januar 1924.
- 26 Max Ernst, *Ecritures*, Paris 1970, S. 38–39.
- 27 Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris 1959.
- 28 *Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*, George Heard Hamilton (Hrsg.), New Haven, Connecticut, 1950, S. 141.
- 29 Zit. nach Margaret Sterne, *The Passionate Eye. The Life of William R. Valentiner*, Detroit 1980, S. 143–144.
- 30 Ebenda, S. 144.
- 31 Mit »Kommentar« von Ladislav Medgyes, in: *Broom* (Berlin), 4. Jg., Nr. 3, Februar 1923, S. 171, 179, 181, 212–213.
- 32 Gespräch mit der Verfasserin, Januar 1975.
- 33 Zit. nach Brassai, *The Artists of My Life*, New York 1982, S. 143. Miró selbst machte widersprüchliche Angaben über Zeitpunkt und Umstände seiner Entdeckung des Werks von Paul Klee. Clement Greenberg, in: *Joan Miró*, New York 1948, S. 27–28, berichtet: »Ich hätte vermutet, daß Klees Einfluß sich bereits auf Kalligraphie und Stimmung in *Terre labourée* bemerkbar gemacht hat, doch Miró selbst hat mir versichert, daß er mit Klees Kunst erst in Berührung kam, als er die 1923 begonnenen Bilder abgeschlossen hatte.« In: *Ceci est la couleur de mes rêves, entretiens avec Georges Raillard*, Paris 1977, S. 68, zitiert Raillard Miró, der gesagt habe, zum ersten Mal sei er 1923 auf Klees Arbeiten gestoßen, nachdem er Reproduktionen gesehen hatte. In Brassais Zitat wird kein Zeitpunkt erwähnt. Miró setzt seine Begegnung mit Klee jedoch in Verbindung zu seinem Einzug (Ende 1922) in das Atelier neben dem von Masson. In diesem Zusammenhang erinnert sich Miró, Bilder von Klee unmittelbar nach den Reproduktionen gesehen zu haben. Dies widerspricht jedoch seinen früheren Erinnerungen und paßt auch nicht zu Massons Beteuerung, sie hätten Bilder von Klee erst geraume Zeit nach der Entdeckung von Hausensteins Buch gesehen.
- 34 Hans Hofmann, »The Digest Interviews Hans Hofmann«, in: *The Art Digest* (New York), 19. Jg., Nr. 13, 1. April 1945, S. 52; Greenberg, *Joan Miró*, a.a.O., S. 27–28.
- 35 André Masson, »Eloge de Paul Klee«, in: *Fontaine* (Paris), Nr. 53, Juni 1946, S. 105–108; wiederabgedruckt in: André Masson, *Le Plaisir de peindre*, Paris 1950.
- 36 Brief, K. 1924–1, im »Galka Scheyer Blue Four Archiv«, Norton Simon Museum, Pasadena, Kalifornien.
- 37 Scheyer Archiv, K. 1924–4. Undatierter Brief Paul Klees an Galka Scheyer.
- 38 Archive der Société Anonyme einschließlich der Schriftstücke von Katherine S. Dreier, Collection of American Literature, The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut.
- 39 Scheyer Archiv, K. 1924–12.
- 40 Scheyer Archiv, K. 1925–2.
- 41 Scheyer Archiv, K. 1930–3. Das Datum des Briefes kann als »22. April 30« oder »28. April 30« gelesen werden. Die zweite Ziffer ist mit der Maschine darübergeschrieben, so daß man sowohl eine »8« als auch eine »2« lesen kann.
- 42 Scheyer Archiv, K. 1930–2.
- 43 Société Anonyme Archive, Brief, Dreier an Klee, 30. März 1926.
- 44 Société Anonyme Archive, Brief, Klee an Dreier, 16. April 1926 (Rückübersetzung).
- 45 Thomas Hart Benton, »New York Exhibitions«, in: *The Arts* (New York), 11. Jg., Nr. 1, Januar 1927, S. 49.
- 46 Clement Greenberg, »The Late Thirties in New York«, in: *Art and Culture*, Boston 1961, S. 232.
- 47 Sheldon Cheney, *A Primer of Modern Art*, New York 1927, S. 70, 86, 170, 171, 172. (Erstabdruck Januar 1924.)
- 48 Cheney, *A Primer of Modern Art*, a.a.O., S. 201.
- 49 *39 aquarelles de Paul Klee*, Galerie Vavin-Raspail, Paris, 21. Oktober–14. November 1925.
- 50 *La Peinture surréaliste*, Galerie Pierre, Paris, 14.–25. November 1925. Außerdem waren ver-
- treten Hans Arp, Max Ernst, André Masson, Joan Miró, Man Ray und Pierre Roy.
- 51 François Chapon, *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet*, Paris 1984, S. 289, 295.
- 52 Will Grohmann, »Paul Klee«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 1929.
- 53 *Das Kunstblatt*, 11. Jg., Nr. 10, 1927, S. 379.
- 54 Scheyer Archiv, K. 1930–5 (Rückübersetzung).
- 55 Joan M. Lukach, »Hilla Rebay: In Search of the Spirit«, in: *Art* (New York) 1983, S. 54.
- 56 Ebenda, S. 41, zufolge blieben wegen Platzmangel »die gegenständlichen« Bilder der »Vorläufer« der Ungegenständlichkeit [Rebay rechnete Klee zu dieser Kategorie] in der Guggenheim-Suite im Plaza Hotel, wo sie dem interessierten Besucher zugänglich waren.« Das Archiv des Solomon R. Guggenheim-Museums gibt keine Auskunft darüber, wann Klees Bilder zum ersten Mal im Museum selbst gezeigt wurden.
- 57 Forbes Watson, »Editorial«, in: *The Arts* (New York), 9. Jg., Nr. 5, 1926, S. 240.
- 58 *Gallery of Living Art*, Paris 1930, ohne Seitenangabe.
- 59 Ebenda.
- 60 Ebenda, zit. nach Jacques Mauny (Vorwort).
- 61 Alfred H. Barr Jr., Dokumente, Archiv des Museum of Modern Art, New York.
- 62 Zit. nach Ausstellungskatalog *Paul Klee*, The Museum of Modern Art, New York, 13. März bis 2. April 1930, S. 8.
- 63 Manuskript, datiert 1958, in den Archiven des Museum of Modern Art, New York, S. K3.
- 64 Zit. nach Ausstellungskatalog *Paul Klee*, New York, a.a.O., S. 9.
- 65 »Tradition and the Individual Talent« (1919), in: *T.S. Eliot, Werke*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1967, S. 352.
- 66 »Modern Museum Shows Weber, Klee, Maillol, Lehmbruck«, in: *Art News* (New York), 28. Jg., Nr. 24, 15. März 1930, S. 11.
- 67 Forbes Watson, »In the Galleries«, in: *The Arts* (New York), 16. Jg., Nr. 8, April 1930, S. 568.
- 68 Henry McBride, in: *New York Sun*, 15. März 1930.
- 69 Flora Turkel-Deri, »Berlin Letter«, in: *Art News* (New York), 28. Jg., Nr. 31, 3. Mai 1930, S. 14.
- 70 Undatierter Brief, Kopie des Autographs, Paul-Klee-Siftung, Kunstmuseum Bern.
- 71 Will Grohmann, »Paul Klee in New York«, in: *Der Cicerone* (Leipzig), Nr. 22, 1930, S. 11.
- 72 Faksimile, abgedruckt in: *Vanity Fair: A Cavalcade of the 1920's and 1930's*, Cleveland Armory und Frederic Bradlee (Hrsg.), New York 1960, S. 186–187.
- 73 Frederick P. Keppel und R.L. Duffus, *The Arts in American Life*, New York und London 1933, S. 120–122.
- 74 Ausstellungskatalog *Blue Four*, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, ohne Seitenangabe (Kandinsky / Feininger 8.–22. April, Jawlensky/Klee 23. April–8. Mai 1931).
- 75 *Paul Klee*, Braxton Gallery, Hollywood, Kalifornien, 1.–15. Mai 1930, S. 13.
- 76 Zitiert nach Lukach, »Hilla Rebay: In Search of the Spirit«, a.a.O., S. 83.
- 77 So dargestellt in *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale*, S. 17.
- 78 Zit. nach Ausstellungskatalog *German Painting and Sculpture*, The Museum of Modern Art, New York, 13. März–26. April 1931, S. 7.
- 79 Ebenda, S. 15.
- 80 Alfred H. Barr Jr., »Die Wirkung der deutschen Ausstellung in New York«, in: *Museum der Gegenwart* (Berlin), Nr. 2, 1931, S. 60.
- 81 Ebenda, S. 66.
- 82 Zit. nach Ausstellungskatalog *German Painting and Sculpture*, New York, a.a.O., S. 27.
- 83 Alfred H. Barr Jr., »1933: The Battle Band for German Culture«, in: *Magazine of Art* (Washington, D.C.); der Kunst im Dritten Reich gewidmete Sondernummer, 38. Jg., Nr. 6, Oktober 1945, S. 218. Dies ist einer von vier Artikeln, die Barr im Mai 1933 in Ascona schrieb; nachdem er vier Monate in Stuttgart verbracht hatte.

- 84 Einer der vier Artikel Barrs (siehe Anm. 83) wurde zwar 1934 in *Hound and Horn* veröffentlicht (Notes on the Film: Nationalism in German Films), doch fand Barr damals keinen Herausgeber für die andern drei Artikel, die Jacques Barzun in der oben zitierten Ausgabe des *Magazine of Art* (S. 211) als »einen Haufen langweiliger Ausschuß-Schnipsel aus unseren besten Zeitschriften« bezeichnete.
- 85 Professor Waldschmidt vom »Kampfbund für deutsche Kultur«, zit. nach Barr, »The Battle Band«, a. a. O., S. 218.
- 86 Interpretation und Erörterung der Kunst und geistigen Verfassung Klees im Jahr 1933 finden sich in O. K. Werckmeisters Aufsatz in diesem Buch, S. 39ff.
- 87 »Kandinsky und Klee. Briefwechsel« a. a. O., S. 14, Brief Nr. 39, Februar 1935.
- 88 Ebenda, Brief Nr. 40, Februar 1935.
- 89 Ebenda, Brief Nr. 37, 16. Dezember 1934.
- 90 Zit. nach Martin Duberman, *Black Mountain. An Exploration in Community*, New York 1972, S. 60. Dubermans Quelle ist das Manuskript in den Black Mountain Archives, Raleigh, North Carolina, von Albers' Vorlesung »The Meaning of Art«, gehalten am 6. Mai 1940 am Black Mountain College. Siehe auch Josef Albers, *Interaction of Color*, überarbeitete Neuauflage, New Haven, Connecticut, und London 1975, S. 5.
- 91 Brief von Solman an Diane Waldman, 15. November 1977; zit. nach Ausstellungskatalog *Mark Rothko, 1903–1970. A Retrospective*, New York 1978, S. 31.
- 92 Diese Art »surrealistischer« Aquarelle von Rothko wurden nicht selten mit Bildern von Miró verglichen. Robert Rosenblum (»Notes on Rothko's Surrealist Years«, in: Ausstellungskatalog *Mark Rothko*, The Pace Gallery, New York, 24. April–30. Mai 1981, S. 7–8) vergleicht speziell die Arbeiten aus Rothkos surrealistischer Periode mit Mirós Bild *Die Familie*, (1924; abgebildet bei William Rubin, in: *Miró in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York 1973, S. 29), das seinerseits mit großer Wahrscheinlichkeit Anleihen bei Klee gemacht hat (siehe John Elderfield, *The Modern Drawing*, New York 1983, S. 154, 182). Rosenblum bezeichnet *Die Familie* als »untypisch vernebelt durch sichtbare Geister. Rothko muß in dieser schattenhaften Nachempfindung und Atmosphäre eine Entsprechung zu seinen eigenen verschleiert unterwasserhaften Räumen gesehen haben, deren kaum wahrnehmbare Bewohner sich im hellen Sonnenlicht, das für gewöhnlich Mirós Kunst durchflutet, aufgelöst hätten«. Im Gegensatz dazu zeichnen sich Klees aquarellierte Ölfarbezeichnungen aus den frühen zwanziger Jahren wie *Abstractes Terzett* 1923, 88, (Abb. 15), *Weibliche und männliche Pflanze* 1921, 76 (Abb. 25) und *Die Zwitscher-Maschine* 1922, 151 (S. 192), die alle in New York bekannt waren, durch wäbrigzarte Gründe aus. Im übrigen ist Rothkos Linie in Qualität und Sensibilität der Linie Klees näher als der von Miró.
- 93 »Sincerity, Incredible Fantasy in Klee's Art«, in: *The Art Digest* (New York), 9. Jg., Nr. 12, 15. März 1935, S. 13.
- 94 Scheyer Archiv, K. 1935–4.
- 95 Scheyer Archiv, K. 1935–7.
- 96 Zit. nach Ausstellungskatalog *Selected Paintings by the late Arshile Gorky*, Samuel Kootz Gallery, New York, 28. März–24. April 1950.
- 97 Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, a. a. O., S. 152.
- 98 Glaesemer, *Die farbigen Werke*, a. a. O., S. 33.
- 99 Ebenda.
- 100 Leo Steinberg, »The Eye Is a Part of the Mind«, in: *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*, New York 1972, S. 289.
- 101 »Like Decorations in a Nigger Cemetery (for Arthur Powell)«, in: *The Collected Poems of Wallace Stevens*, New York 1977, S. 151.
- 102 Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, a. a. O., S. 159.
- 103 *Ralph Waldo Emerson, Complete Works*, Bd. 3, New York 1968, S. 20.
- 104 *Cubism and Abstract Art*, The Museum of Modern Art, New York, 2. März–19. April 1936.
- 105 *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, The Museum of Modern Art, New York, 7. Dezember 1936–19. April 1937.
- 106 Charmion von Wiegand, »The Surrealists«, in: *Art Front* (New York), Januar 1937, S. 13.
- 107 Brief vom 6. April 1938, Duncan Phillips Archiv, The Phillips Collection, Washington, D. C.
- 108 Curt Valentien Archiv, The Museum of Modern Art, New York.
- 109 Brief, Kopie des Autographs, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.
- 110 Valentien Archiv. *Um den Fisch* 1926, 124, kam 1939, das *Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber* 1922, 166, 1955 in die Sammlung des Museum of Modern Art, New York.
- 111 Jeannette Lowe, »Of the Mortal Klee: Memorial View of the Wittiest Surrealist«, in: *Art News*, 39. Jg., Nr. 2, New York, 12. Oktober 1940, S. 12, 15–16.
- 112 »A Conversation with Clement Greenberg«, in: *Art Monthly* (New York), Nr. 73, Februar 1984, S. 5.
- 113 Clement Greenberg, »On Paul Klee 1879–1940«, in: *Partisan Review* (New York), 8. Jg., Nr. 3, Mai–Juni 1941, S. 225, 228.
- 114 *Magazine of Art* (Washington, D. C.), 39. Jg., Nr. 4, April 1946, S. 127–130.
- 115 Zit. nach Francis V. O'Connor, in: »The Life of Jackson Pollock, 1912–1956: A Documentary Chronology«, in: *Jackson Pollock: A Catalogue of Paintings, Drawings and other Works*, Bd. 4, Francis Valentine O'Connor und Eugene Victor Thaw (Hrsg.), New Haven, Connecticut, und London 1978, S. 251.
- 116 Zit. nach Jacob Kainen, »An Interview with Stanley William Hayter«, in: *Arts Magazine* (New York), 60. Jg., Nr. 5, Januar 1986, S. 65.
- 117 *Picasso: Forty Years of His Art*, 15. November 1939 – 7. Januar 1940; *Joan Miró*, 18. November 1941 – 11. Januar 1942.
- 118 Interview mit der Verfasserin und Ann Temkin, 5. Dezember 1985.
- 119 Zit. nach Kainen, »An Interview with Stanley William Hayter«, a. a. O., S. 66.
- 120 Zit. nach O'Connor, »The Life of Jackson Pollock«, a. a. O., Bd. 4, D 90, S. 253.
- 121 Über die oben erwähnten Kommentare Hayters (Anm. 116) erklärte er der Verfasserin (Anm. 118), er halte Klees Einfluß für »noch größer« als den Picassos. Das Zitat oben (Anm. 113) ist eine jener zahlreichen Gelegenheiten, bei denen Greenberg Klee und Picasso miteinander vergleicht (meist zuungunsten von Klees Qualität, doch nicht seines Einflusses). Von den vielen andern, die zumindest einen indirekten Bezug zur amerikanischen Malerei aus der Mitte des Jahrhunderts hergestellt haben, sei A. D. B. Sylvester erwähnt (»Auguries of Experience«, in: *The Tiger's Eye* (New York), 1. Jg., Nr. 6, Dezember 1948, S. 49), der schreibt: »Klees Kompositionsmethode ist der der Renaissance und damit Picassos vollkommen entgegengesetzt; außerdem James Thrall Soby (in einem unveröffentlichten Brief vom 18. April 1950, Dokumente des Museum of Modern Art), der feststellt: »Klee scheint mir einer der wenigen wirklich großen Künstler zu sein, die unser Jahrhundert hervorgebracht hat, und dessen Einfluß auf die jüngeren talentierten Maler vielleicht den aller andern zeitgenössischen Meister, außer wohl Picassos, übertrifft.« Mark Tobey (nach Selden Rodman, in: *Conversations with Artists*, New York 1957, S. 18) versichert: »Picasso und Klee sind die größten Künstler unseres Jahrhunderts, weil sie die freiesten sind. Der Raum, die Vielfalt ihrer Arbeit sind enorm. Sie hören niemals auf, neues zu erfinden. Sie machen keine Kunst, die sich selbst mit einer einzigen Erfindung besiegelt ... Miró zum Beispiel hat sich in einem vorhersehbaren Stil gefangen. Inzwischen erwarten wir die Kreuze und freien Formen, und da sind sie, jedesmal. Bei Picasso oder Klee kann ich niemals sicher sein, was sie als nächstes tun werden.« Laszlo Glozer stellte in »Der Weltkrieg und die Moderne, Panorama 1939«, in: Ausstellungskatalog *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln 1981, S. 24–30, einen erweiterten Vergleich zwischen Klee und Picasso an: »Beide sind auf unterschiedliche Weise das, was man Jahrhundertfiguren nennt.« Glozer fährt fort, daß Klee »auch mehr Einfluß auf die Generation nach dem Krieg, auf die Künstler« hatte und stellt fest, daß »Klee und Picasso ... die Moderne – gerade auch in der Spannung der beiden Positionen« repräsentieren. Offensichtlich ohne Bezug zur amerikanischen Malerei machte Alfred H. Barr Jr., 1941 (Ausstellungskatalog *Paul Klee*, The Museum of Modern Art, New York, 30. Juni bis 27. Juli, S. 6) den Vergleich: »Nicht einmal Picasso erreicht seinen schieren Erfindungsgeist. Auch in der Qualität der Vorstellungskraft kann er sich mit Picasso messen; aber Picasso ist natürlich viel kraftvoller. Picassos Bilder brüllen oder stampfen oder stoßen oftmals; Klees Bilder führen ein flüsterndes Selbstgespräch – lyrisch, intim, von unberechenbarer Empfindsamkeit.«
- 122 In Max Kozloff, »An Interview with Matta«, in: *Artforum* (Los Angeles), 4. Jg., Nr. 1, September 1965, S. 26. Klees und Mattas Behandlung des Raums vergleicht William S. Rubin in *Dada und Surrealismus*, Stuttgart 1972, S. 332, mit der Raumbehandlung bei Miró dessen *Gemälde* (1933; ebenda, S. 133, abgebildet) Rubin zufolge »einen illusionistisch atmosphärischen Raum andeutet, vergleichbar mit Klee und einigen Effekten bei Matta im Jahr 1944«.
- 123 Robert Goldwater, *Primitivism and Modern Painting*, New York 1938, S. 155.
- 124 Sylvester, »Auguries of Experience«, a. a. O., S. 49.
- 125 Zit. nach O'Connor, »The Life of Jackson Pollock«, a. a. O., Bd. 4, D 85, S. 297.
- 126 Rosamond Frost, »Klee: Pigeons Come Home to Roost«, in: *Art News* (New York), 41. Jg., Nr. 8, Juni–Juli 1942, S. 24–25.
- 127 Eine Erörterung zu Klee und Tobey findet sich in Kagan, »Paul Klee's Influence on American Painting«, a. a. O., Teil I, S. 56–57. Auf die Bedeutung der Kleeschen Arbeit für die Tobeyes wurde mehrfach hingewiesen, unter anderem von Greenberg, der sowohl von Morris Graves als auch von Tobey als »Produkten der Kleeschen Schule« spricht. (In: *Horizon* (New York), 16. Jg., Nr. 93, Oktober 1947, S. 25). Tobey selbst hat sich Klee gegenüber geäußert: »Ich habe sowieso mit niemandem Ähnlichkeit, aber eine gewisse Verwandtschaft mit Klee« (Brief an Marian Willard, Mai 1958, im Ausstellungskatalog *Mark Tobey*, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1961). Tobey hat Klees Bilder wahrscheinlich schon 1920 kennengelernt, als er in Seattle lebte und Scheyers »Blue Four«-Ausstellungen an der Westküste stattfanden.
- 128 »Concerning the Beginnings of the New York School: 1939–1943: An Interview with Robert Motherwell Conducted by Sidney Simon in New York in January 1967«, in: *Art International* (Lugano), 12. Jg., Nr. 6, Sommer 1967, S. 21.
- 129 *Klee. Tagebücher*, Nr. 406, S. 123–124.
- 130 Edgar Kaufmann Jr., »The Violent Art of Hanging Pictures«, in: *Magazine of Art* (Washington, D. C.), 39. Jg., Nr. 3, März 1946, S. 109.
- 131 »Surrealist Paintings Hung Surrealistically«, in: *New York World-Telegram*, 24. Oktober 1942.
- 132 Interview mit der Verfasserin und Ann Temkin, 14. November 1985.
- 133 Irving Sandler, *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*, New York und Washington, D. C., 1970, S. 33.
- 134 Sidney Janis, in: Ausstellungskatalog *Abstract and Surrealist Art in the United States*, San Francisco Museum of Art, 1944, S. 16. Die Ausstellung ging im Laufe des Jahres 1944 nach

Cincinnati, Denver, Seattle, Santa Barbara und San Francisco.

- 135 Ebenda.
- 136 Brief an die Verfasserin, 14. November 1985.
- 137 Kagan, »Paul Klee's Influence on American Painting«, a. a. O., Teil II, S. 84.
- 138 Harry F. Gaugh, in: Ausstellungskatalog *The Vital Gesture. Franz Kline*, Cincinnati Art Museum, 27. November 1985 – 2. März 1986, S. 97, läßt Kagens Versicherung (Anm. 137) außer acht, daß Klee zur Zeit der Ausstellung im Museum of Modern Art 1949–1950 unmittelbare Wirkung auf Kline zeitigte. Es ist unwahrscheinlich, daß Kline Klees *Der Schrank* 1940, 276 kannte, wie Gaugh vermutet und bei Kagan impliziert ist, da das Bild nicht in der Ausstellung des Museum of Modern Art war.
- 139 Ebenda, S. 85–86.
- 140 Eine Erörterung zu Gottlieb und Klee findet sich in Kagan. »Paul Klee's Influence on American Painting«, a. a. O., Teil II, S. 85–87. Hinweise auf mögliche Einflüsse Klees auf Gottlieb finden sich in der gesamten Gottlieb-Literatur.
- 141 Eine Erörterung zu Klee und Noland findet sich bei Diane Waldman, in: Ausstellungskatalog *Kenneth Noland. A Retrospective*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 15. April – 19. Juni 1977, S. 12–16. Siehe auch Kagan, »Paul Klee's Influence on American Painting«, a. a. O., Teil II, S. 87–88.
- 142 Interview, 14. November 1985.
- 143 Zit. nach Waldman, *Kenneth Noland*, a. a. O., S. 13.
- 144 Michel Seuphor, »Paris New York 1951«, in: *Modern Artists in America*, Robert Motherwell und Ad Reinhardt (Hrsg.), First Series, New York 1952, S. 119.
- 145 »Epitaph for an Avant-Garde« in: *Arts Magazine* (New York), 33. Jg., Nr. 2, November 1958, S. 25.
- 146 Beantwortung von Fragen, gestellt von Robert Goldwater, in: »A Symposium: The State of American Art«, in: *Magazine of Art* (Washington, D. C.), 42. Jg., Nr. 1, Januar 1949, S. 85.



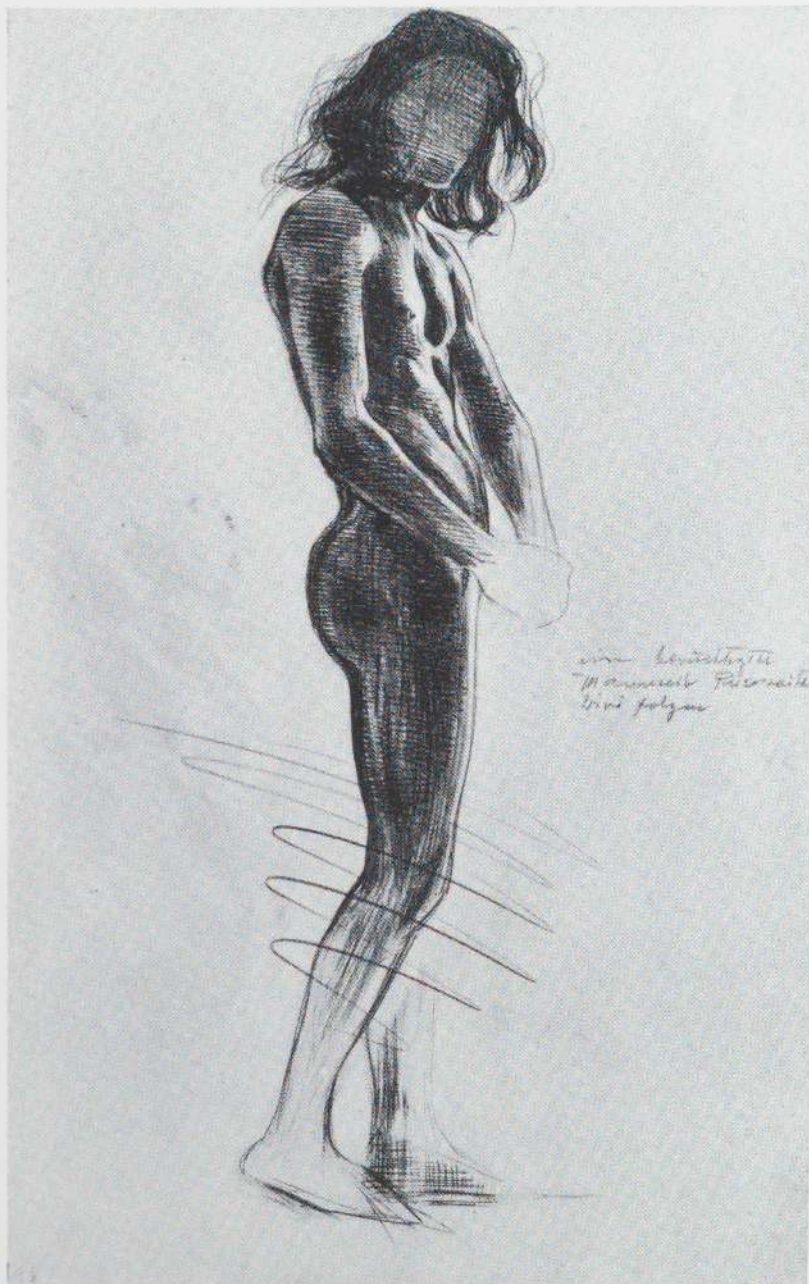
ABBILDUNGEN

Die fettgedruckten Titel stammen von Klee. Ergänzend zu den Titeln wird, soweit vorhanden, zu jedem Werk die gesicherte Datierung sowie die jeweilige Œuvre- und Schlüsselnummer angegeben. Diese Werknummern verweisen auf Klees Eintragungen jeder Arbeit in seinem handgeschriebenen Œvrekatalog, der insgesamt 8918 Bildkompositionen registriert, mit den genauen Angaben von Entstehungsjahr, Titel, Technik und Bildträger. Dieses Verzeichnis erfaßt die von Klee als eigenständige Kunstwerke deklarierten Arbeiten von seinen eigenen frühen Kinderzeichnungen bis zu den letzten Werken von 1940.





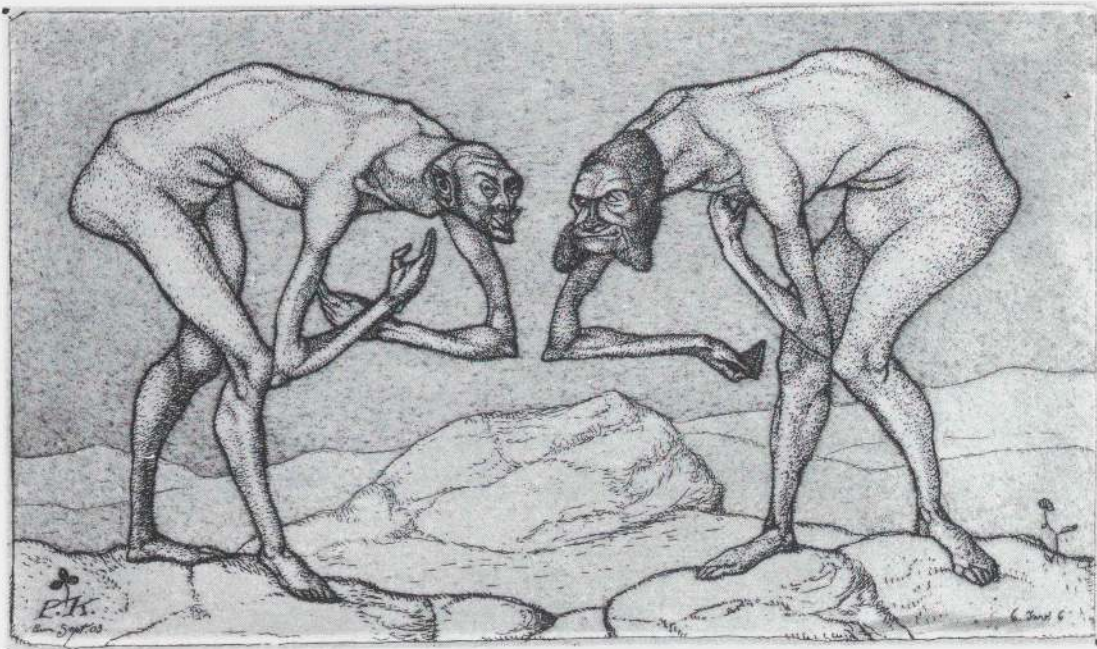
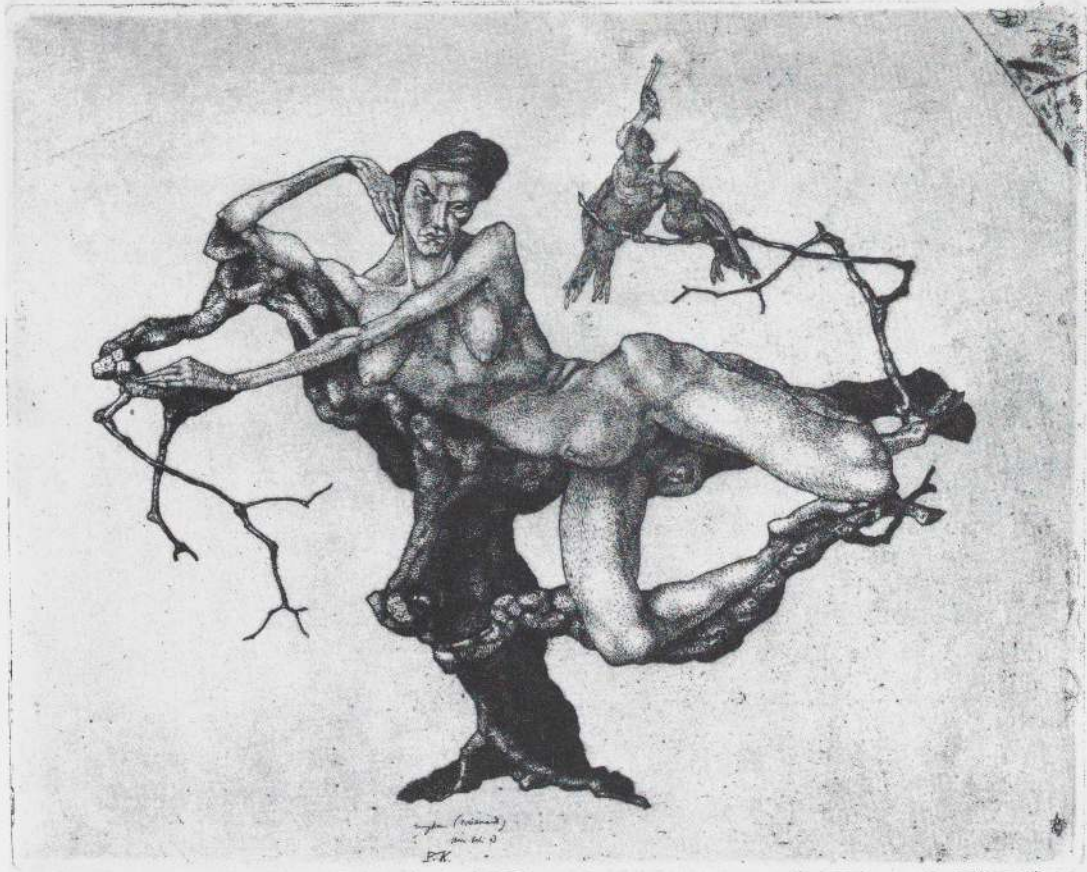
Kinderzeichnung, fünf Geschwister darstellend um 1885
Bleistift und farbige Fettcreiden auf Papier auf Karton; 15,6x14,0 cm
Privatbesitz, Schweiz



Ein berühmtes Mannweib 1899
Aus den Studien und Skizzen bei Heinrich Knirr
Bleistift auf Papier; 32,5x21,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

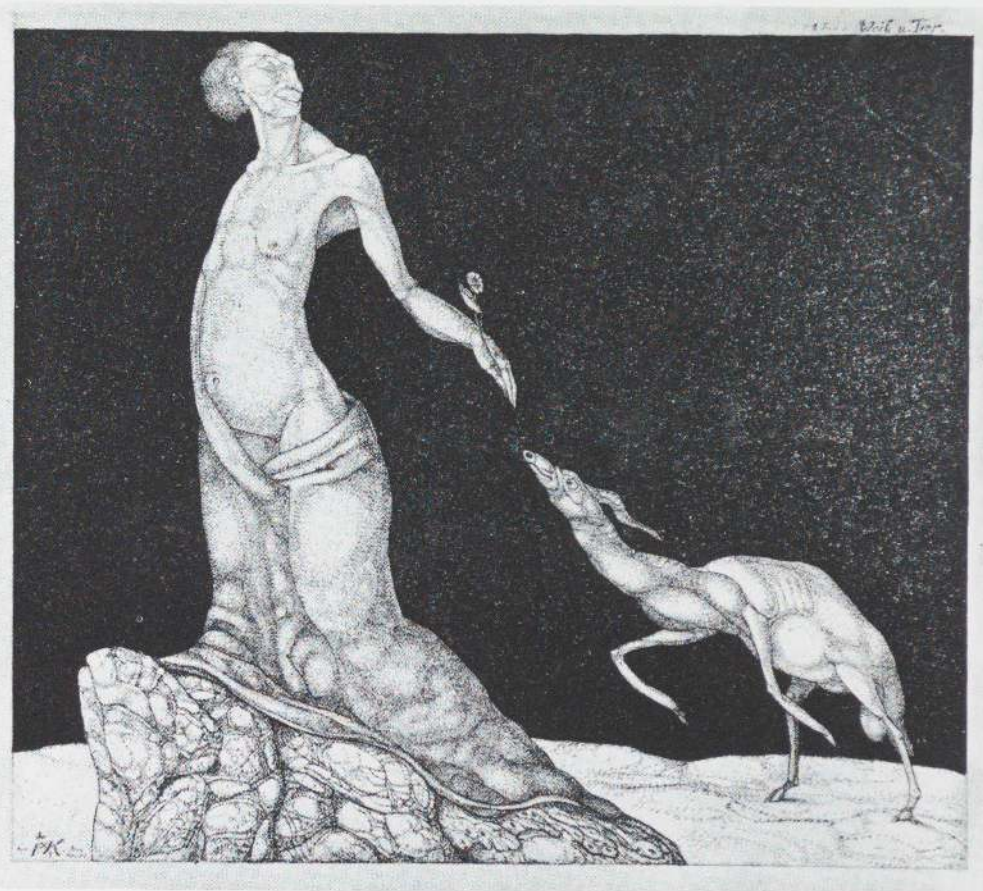


Selbstportrait mit der weissen Sportmütze, nach Natur 1899, 1
Bleistift auf Papier auf Karton; 14,0x12,0 cm
Privatbesitz, Schweiz



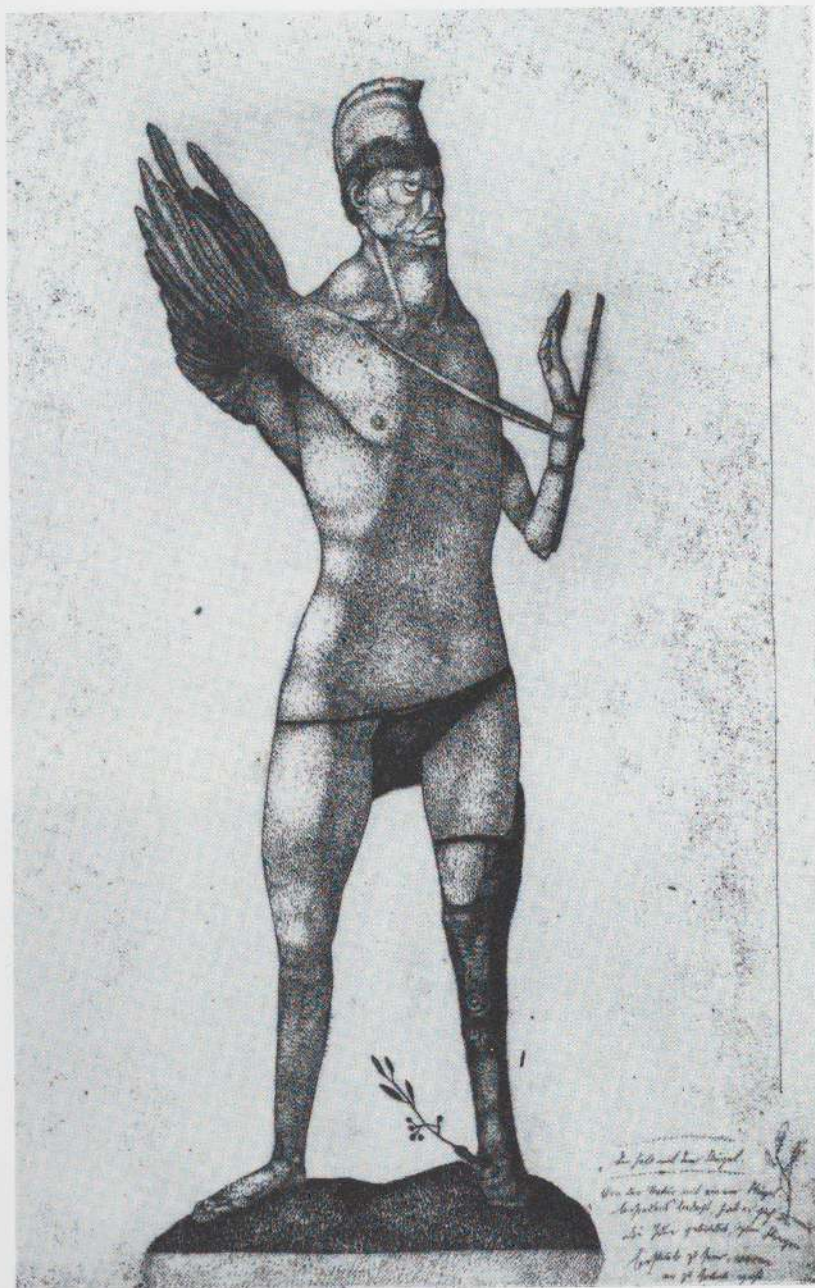
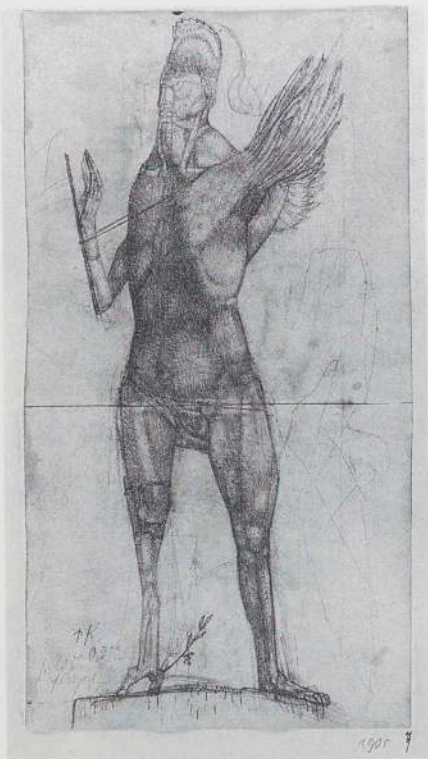
Jungfrau im Baum 1903, 2 (A)
 Invention 3
 Radierung; 23,6x29,8 cm
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich 1903, 5 (A)
 Invention 6
 Radierung; 11,8x22,6 cm
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



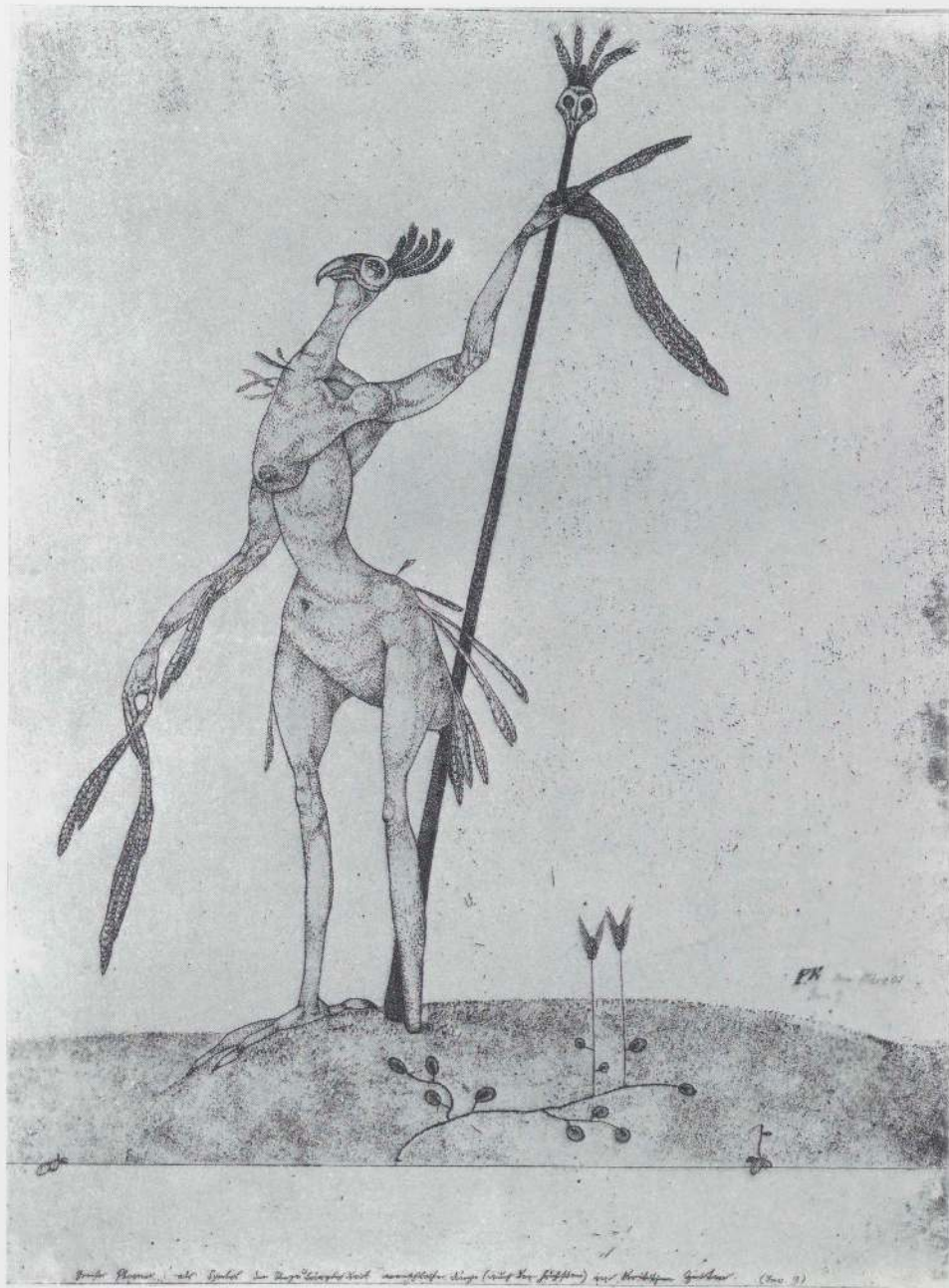
Weib und Tier 1904, 13 (A)
 Invention 1
 Radierung; 20,0x22,8 cm
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Komiker 1904, 14 (A)
 Invention 4
 Radierung; 15,3x16,8 cm
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Held mit dem Flügel 1905, 7 (A)
Bleistift auf Papier auf Karton; 24,0x12,5 cm
Sammlung E. W. Kornfeld, Bern

Der Held mit dem Flügel 1905, 38 (A)
Invention 2
Radierung; 25,7x16,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Greiser Phoenix 1905, 36 (A)
Invention 9
Radierung; 27,1 x 19,8 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Mädchen mit Puppe 1905, 17 (A)
Aquarellfarbenzeichnung hinter Glas; 17,7 x 12,9 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Bildnis einer verblühenden Rothaarigen 1905, 18 (A)
Wasserfarbenzeichnung hinter Glas; 17,7 x 12,9 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Komödie (zwei Figuren, eine erwachsen, ein Kind) 1905, 25 (A)
Aquarellfarbzeichnung hinter Glas; 29,0x32,0 cm
Privatbesitz, Schweiz



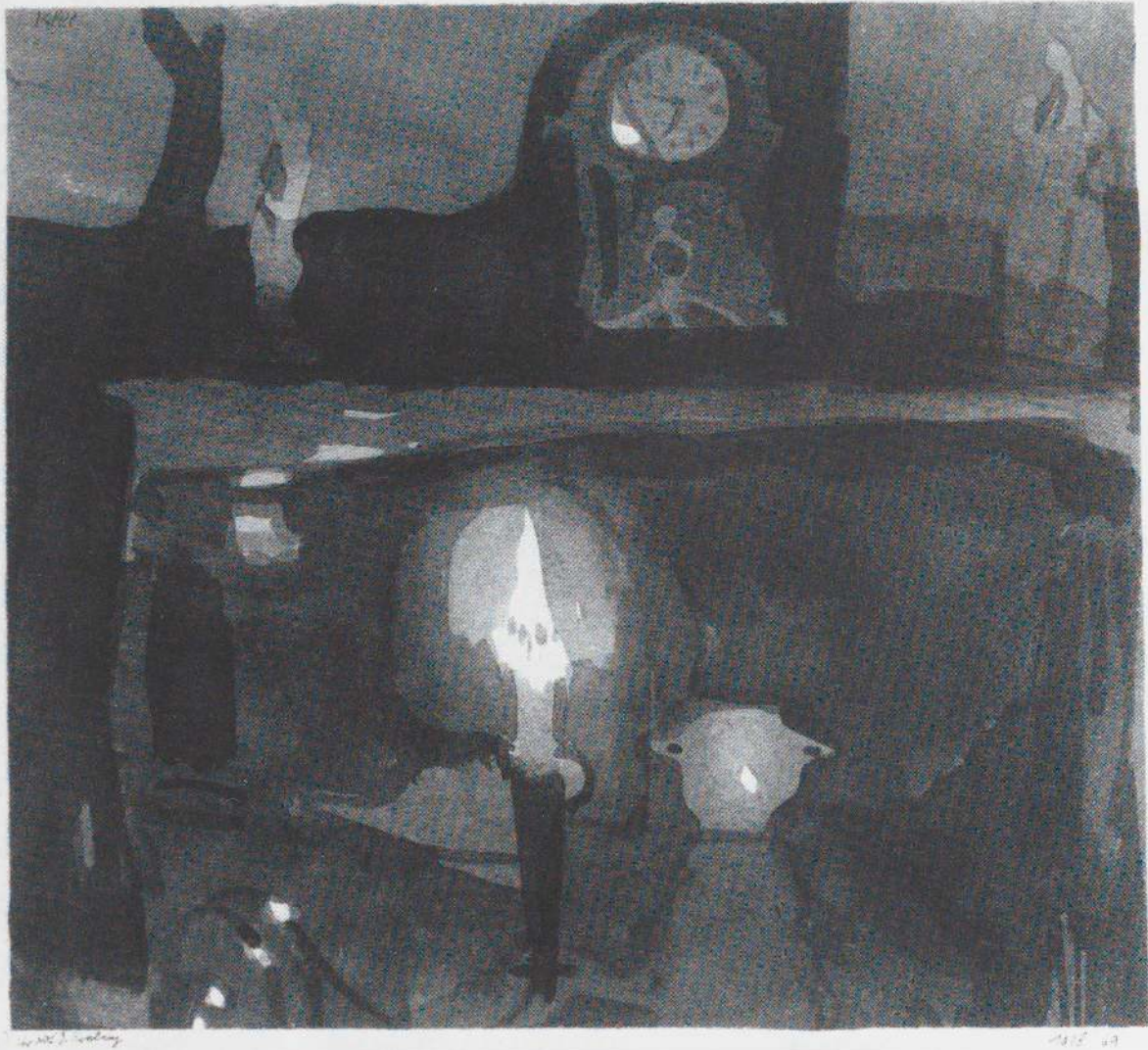


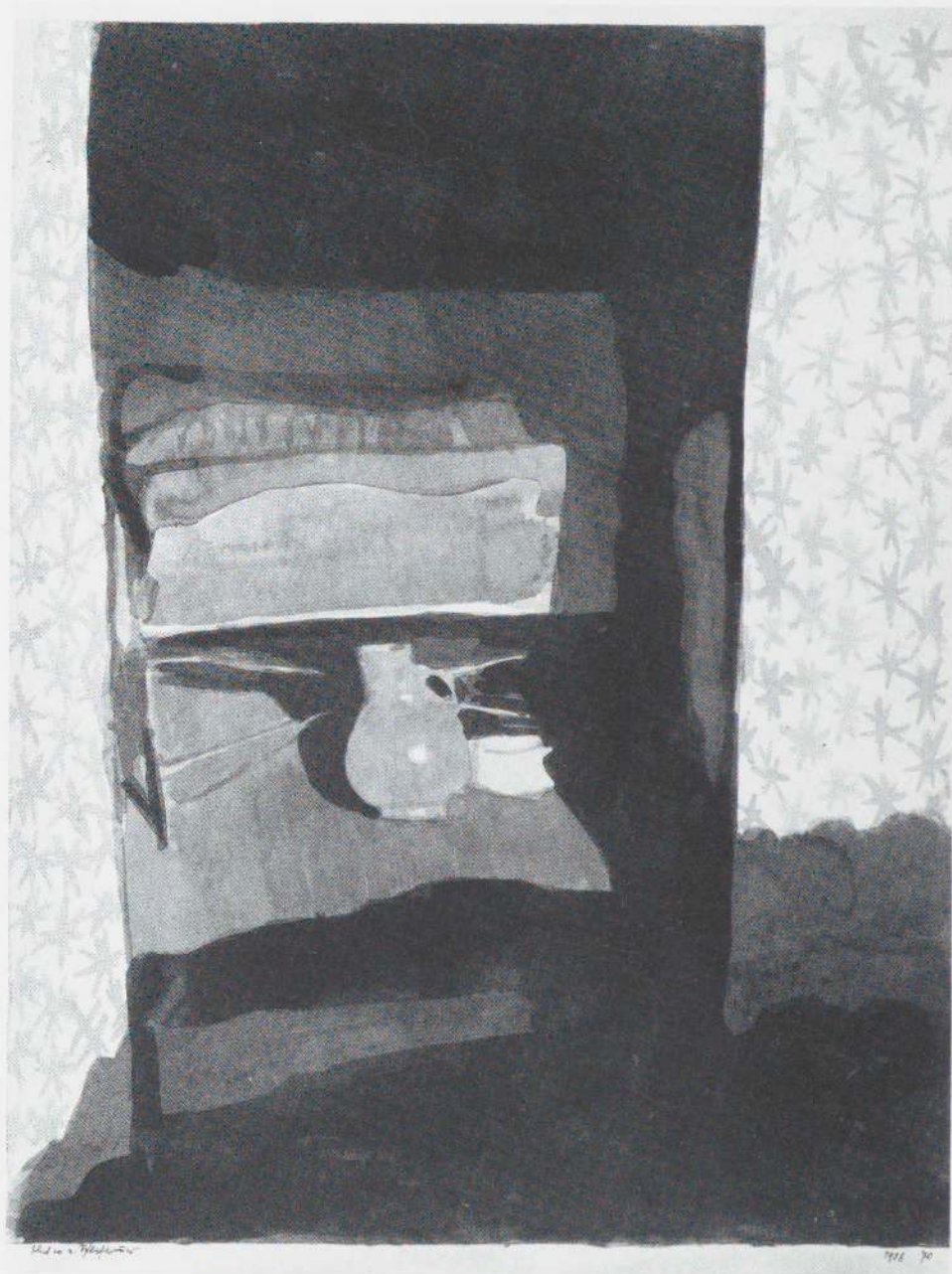
Selbstportrait en face, in die Hand gestützt 1909, 32 (B)
Schwarzaquarell auf Briefpapier auf Karton; 16,5x13,5 cm
Privatbesitz, Schweiz



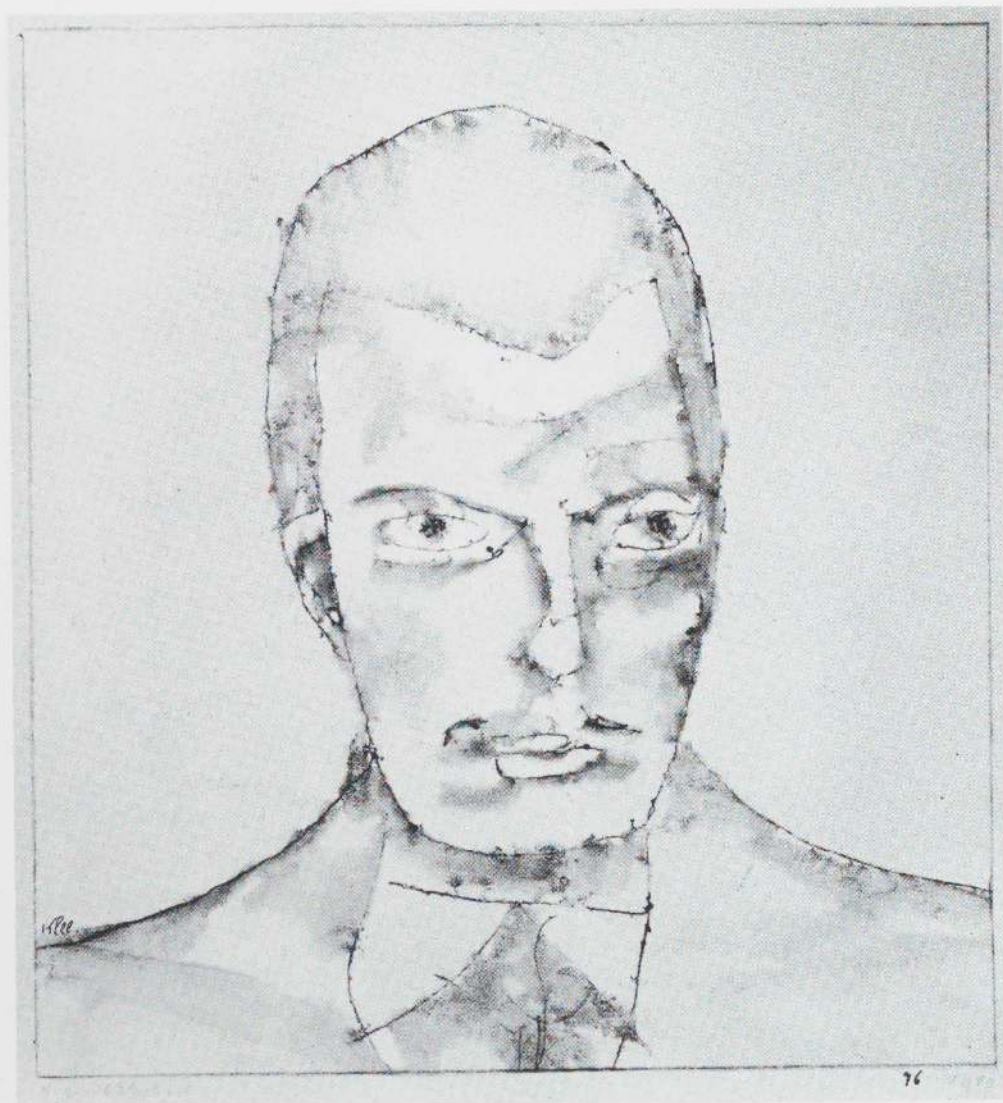


Herr und Dame in der Loge 1908, 22 (A)
Schwarzaquarell hinter Glas; 12,9 x 17,8 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



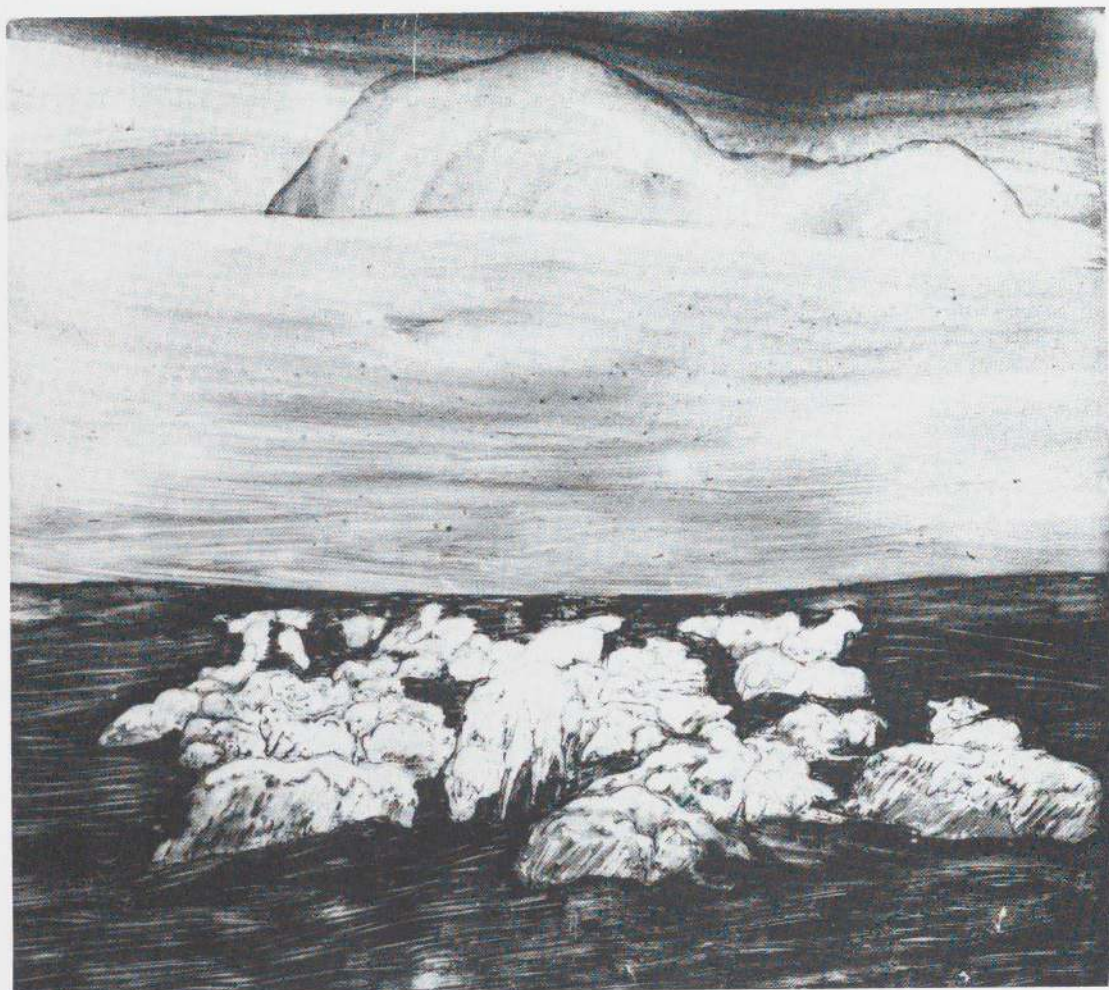


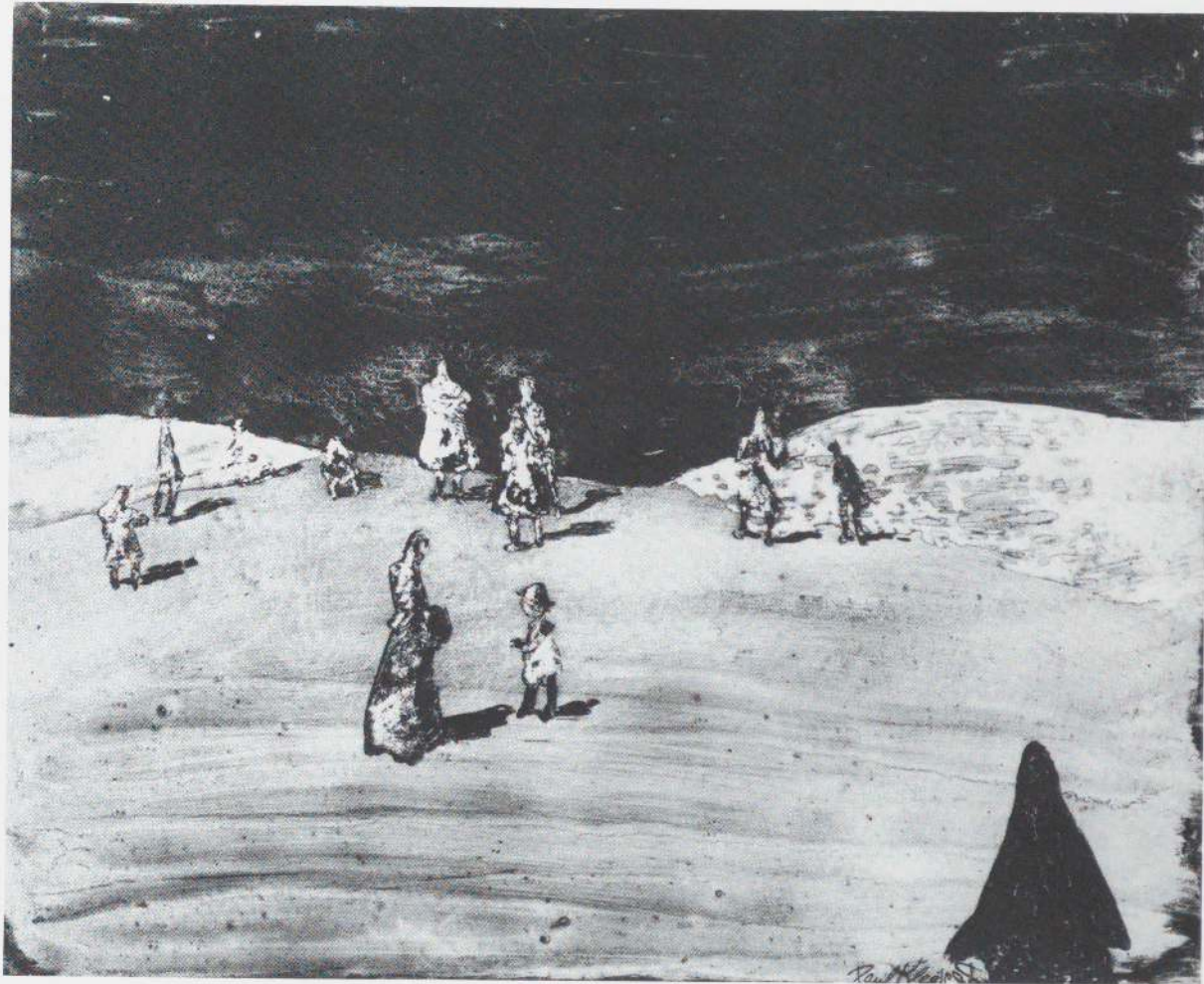
Blick in eine Schlafkammer 1908, 70 (B)
Schwarzaquarell auf Papier; 30,0 x 23,6 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett





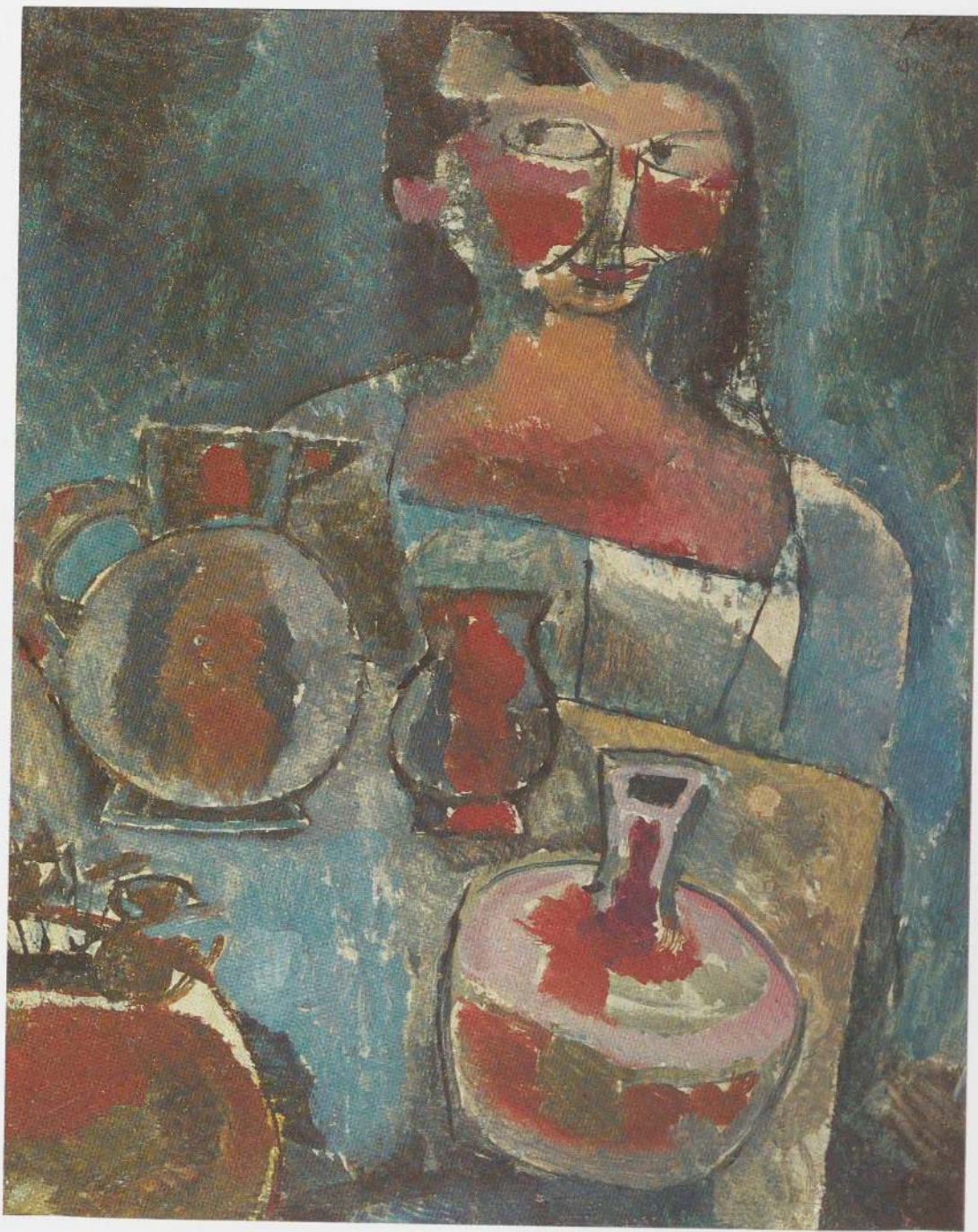
Der Zeichner am Fenster 1909, 70 (B)
Schwarzaquarell mit etwas Polycolorkreide auf Papier auf Karton; 30,0x23,5 cm
Privatbesitz, Schweiz



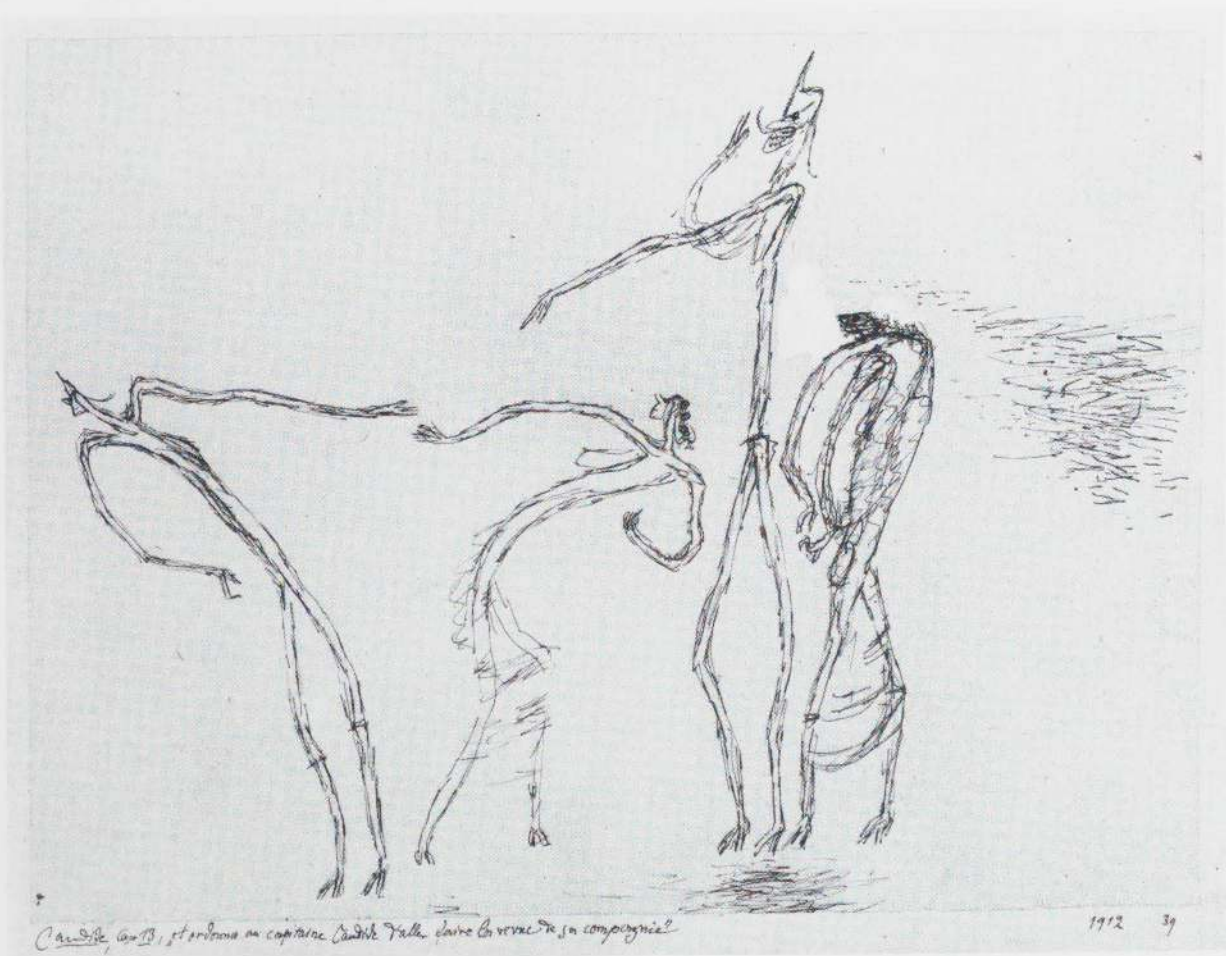


Kinder auf der Bauwiese 1908, 50 (B)
Schwarzaquarell hinter Glas; 20,0x24,0 cm
Privatbesitz, Schweiz





Mädchen mit Krügen 1910, 120 (A)
Öl auf Karton; 35,0x28,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

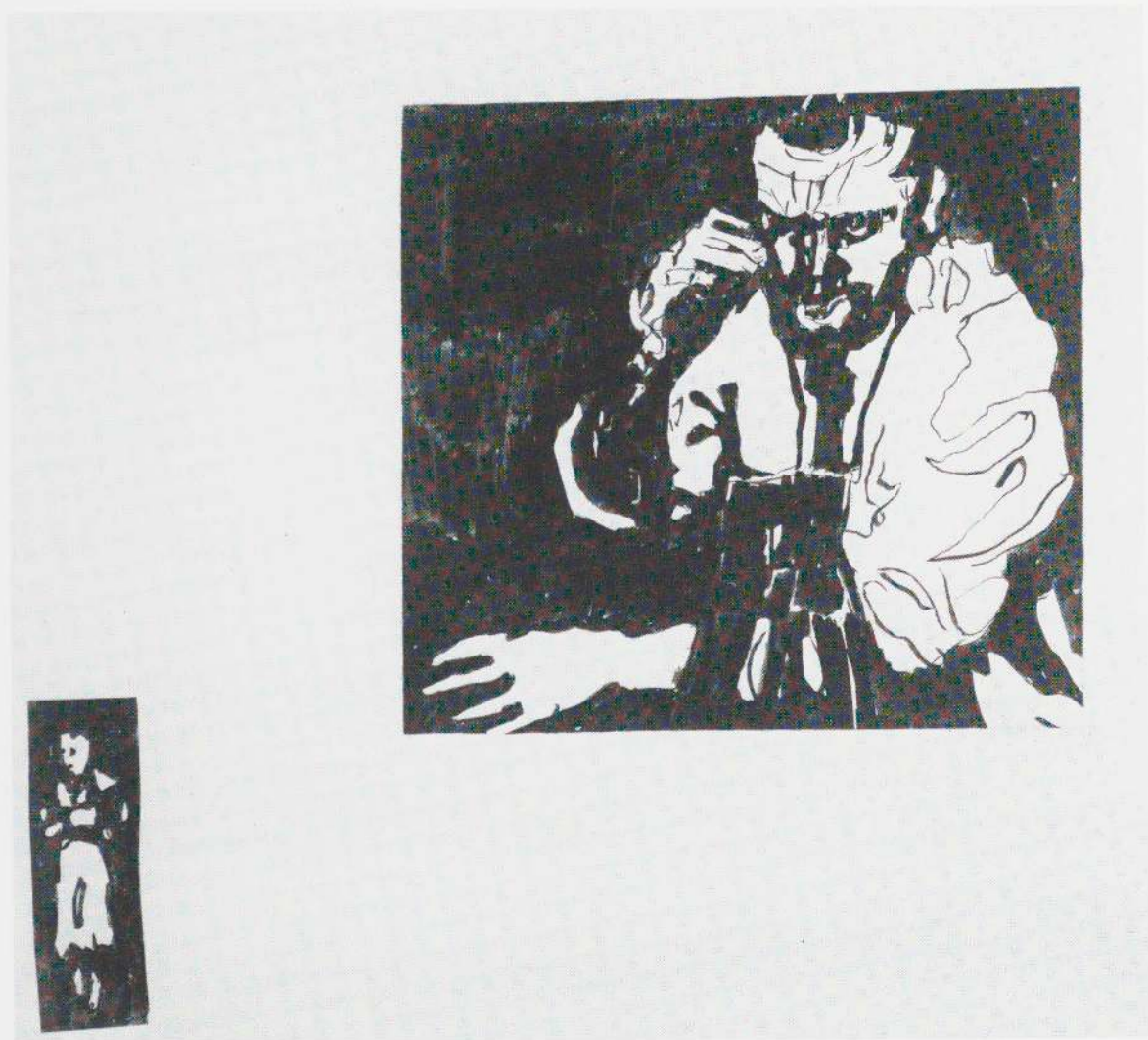




Candide 5. Cap. Quelle peut être la raison suffisante de ce phénomène? (Panloss)
Vors. B. Berner - Jahr der Arbeit (Candide)
Le maître... affronte le mort pour trouver de l'argent

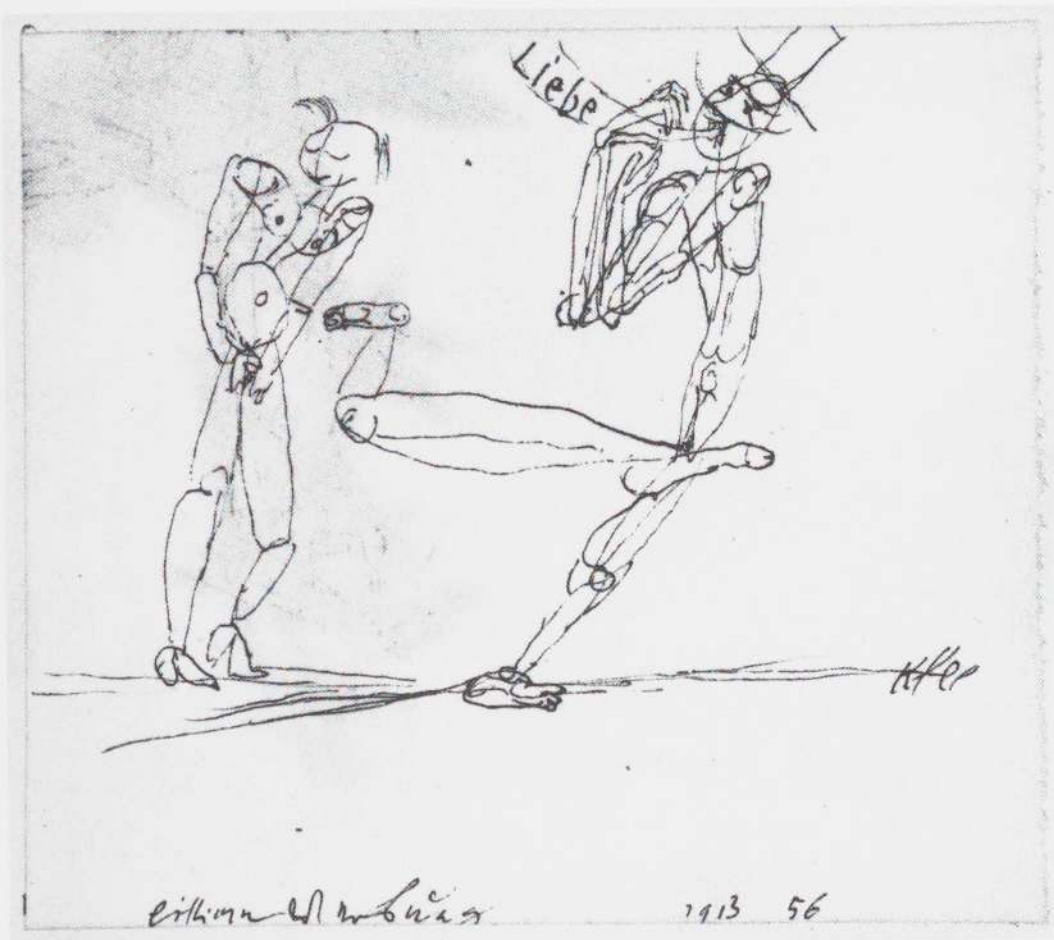
1911, 81

Candide 5. Cap. «Quelle peut être la raison suffisante de ce phénomène?»
1911, 81 (A)
Feder auf Briefpapier auf Karton; 13,7 x 22,2 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



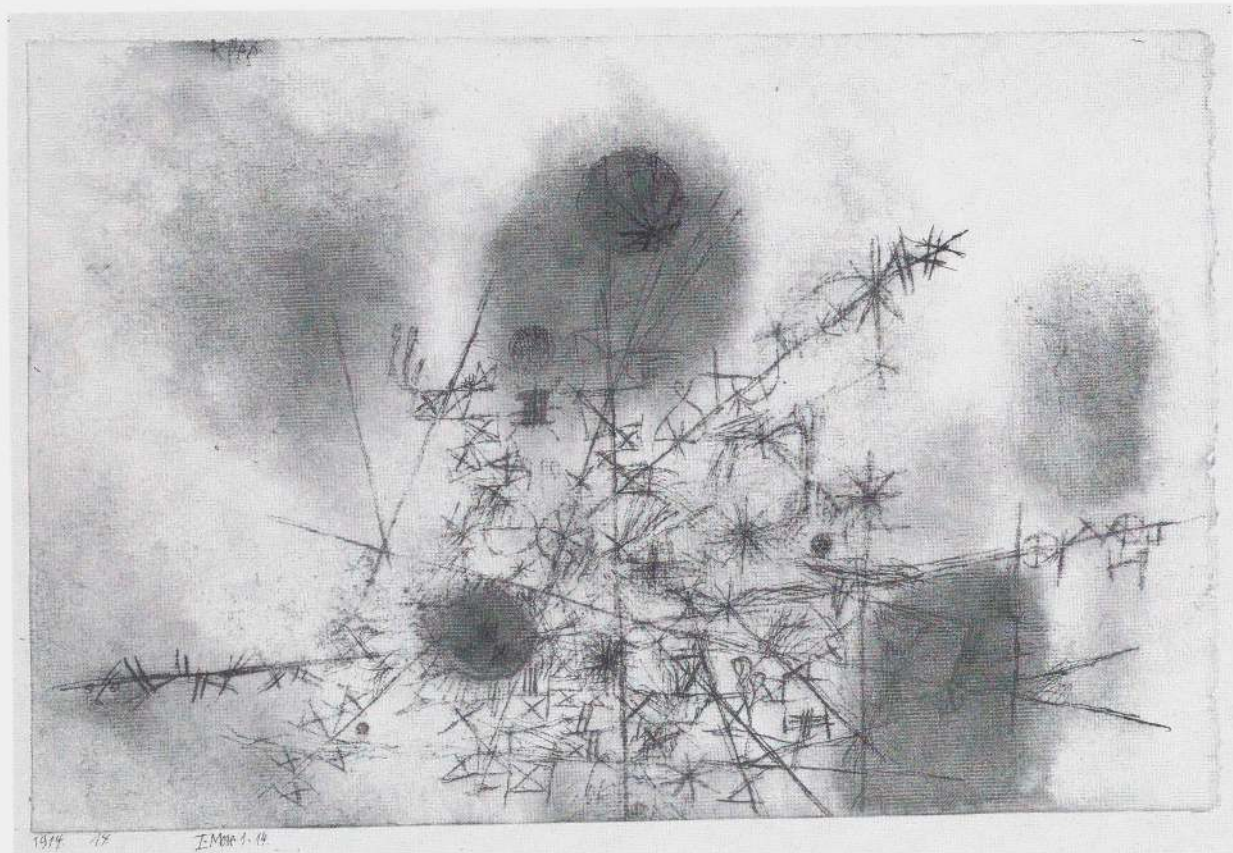


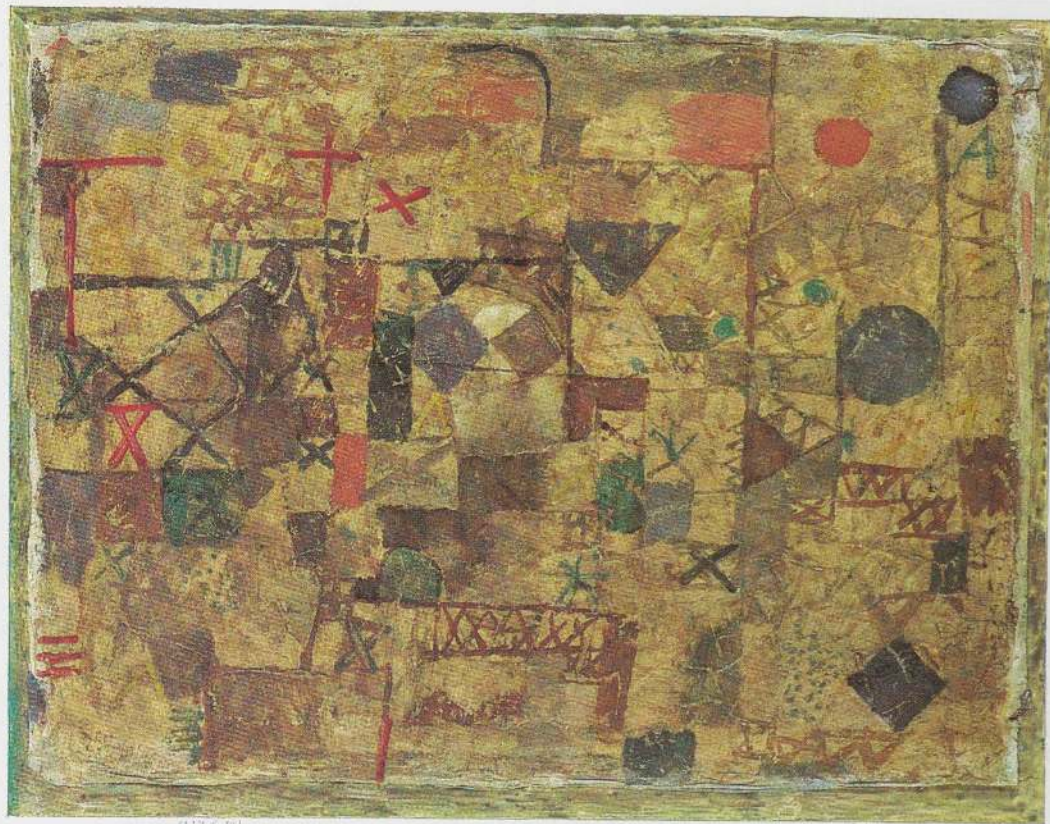
Junger Mann, ausruhend 1911, 42 (B)
Mit kleinem Pinsel auf Briefpapier auf Karton; 13,8x20,2 cm
Privatbesitz, Schweiz





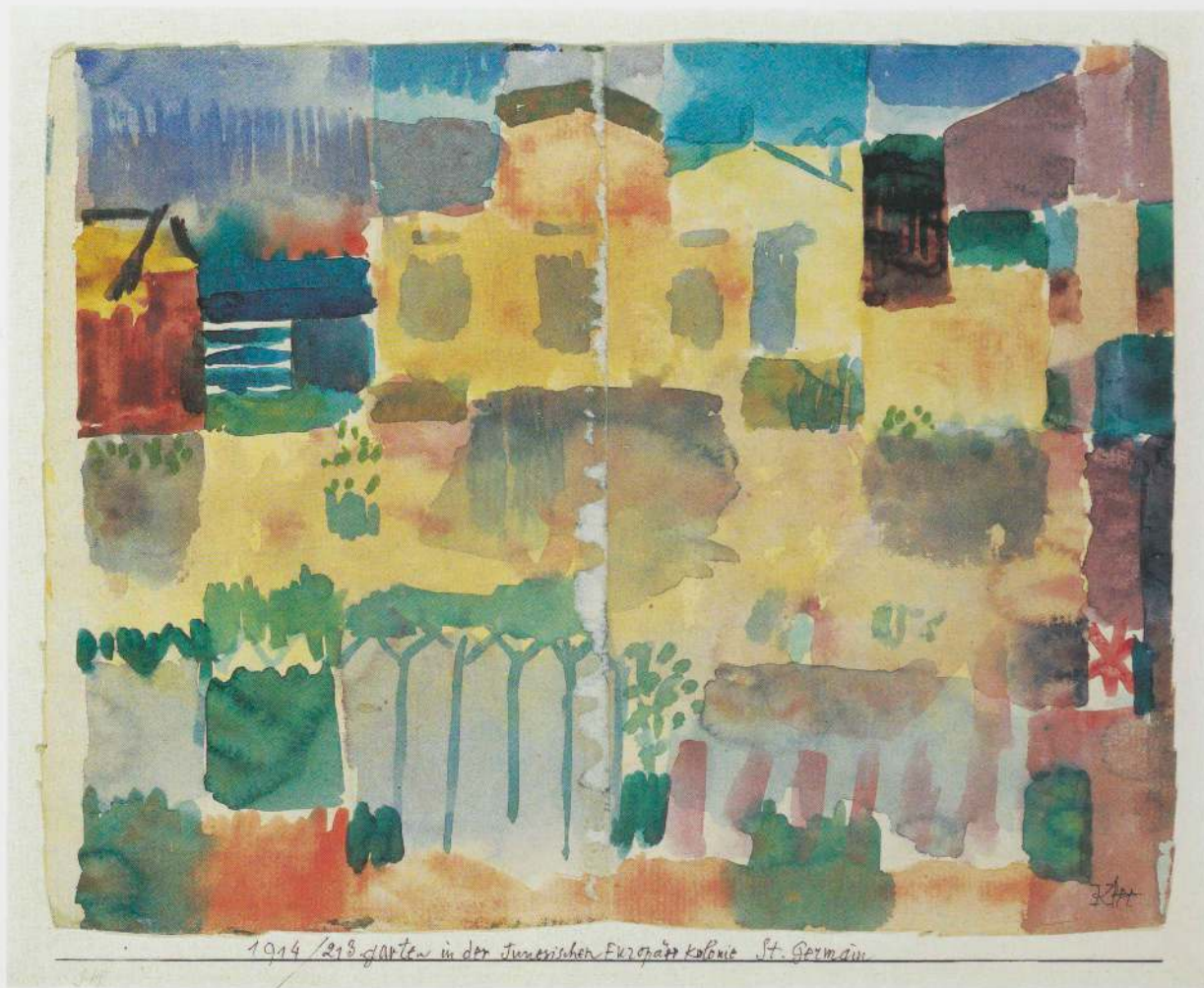
Die fliehenden Polizisten 1913, 55 (A)
Feder auf Papier (Ingres) auf Karton; 19,6 x 15,5 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





Teppich der Erinnerung 1914, 193
Öl über kreidegrundiertem Leinen auf Karton; 40,2x51,8 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





Garten in der tunesischen Europäerkolonie St. Germain 1914, 213
Aquarell auf Papier (Bütten) auf Karton; 22,0x27,0 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection, 1984



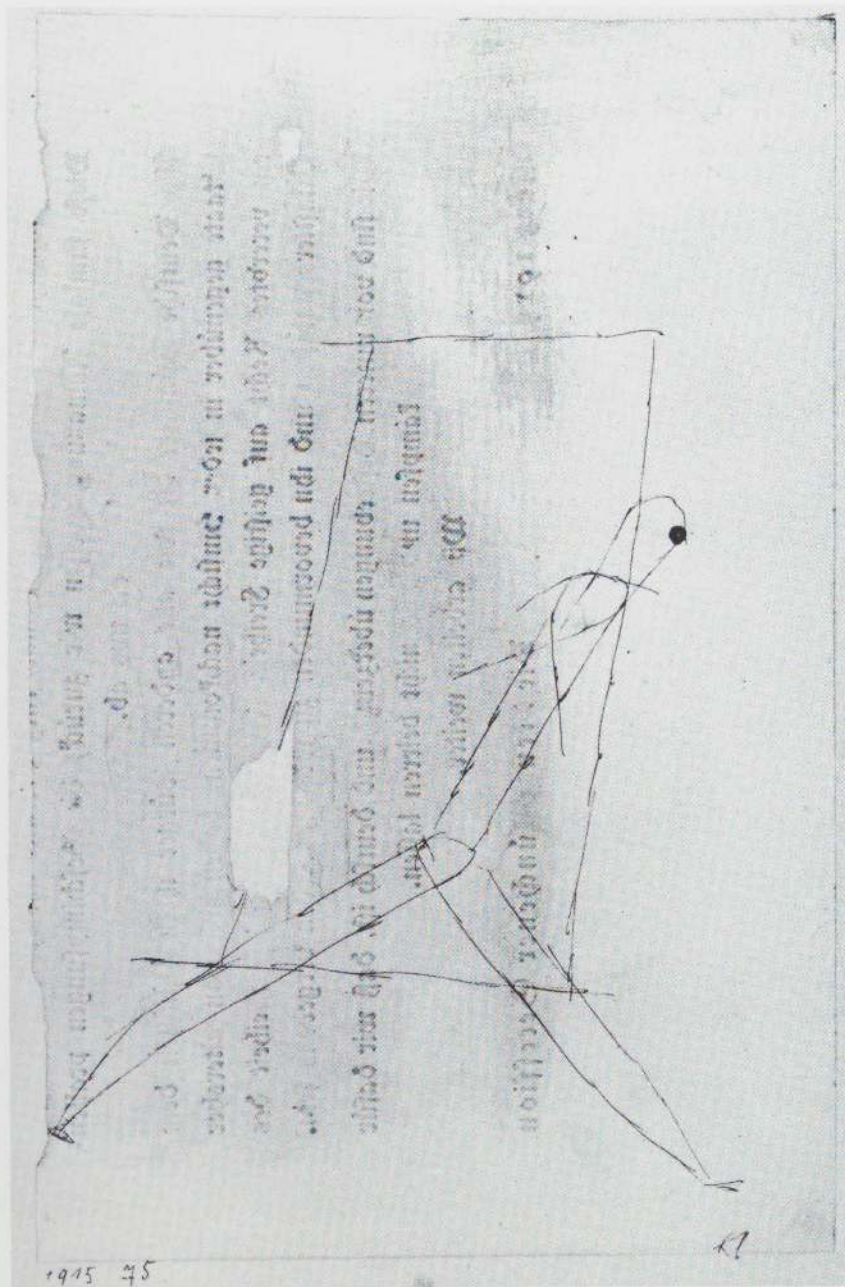


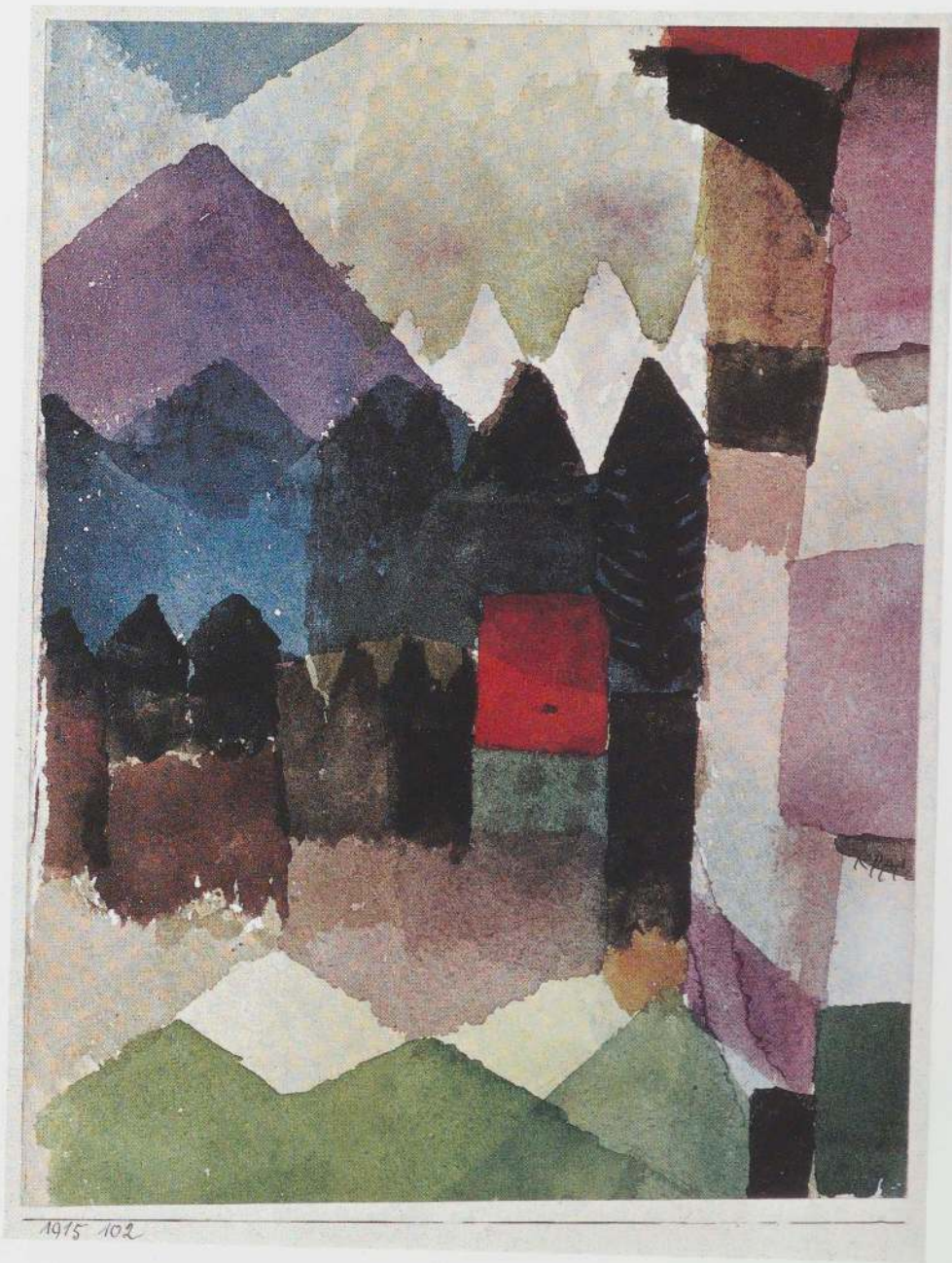
Badestrand St. Germain bei Tunis 1914, 215
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 21,7 x 27,0 cm
Museum der Stadt Ulm, Dauerleihgabe des Landes Baden-Württemberg





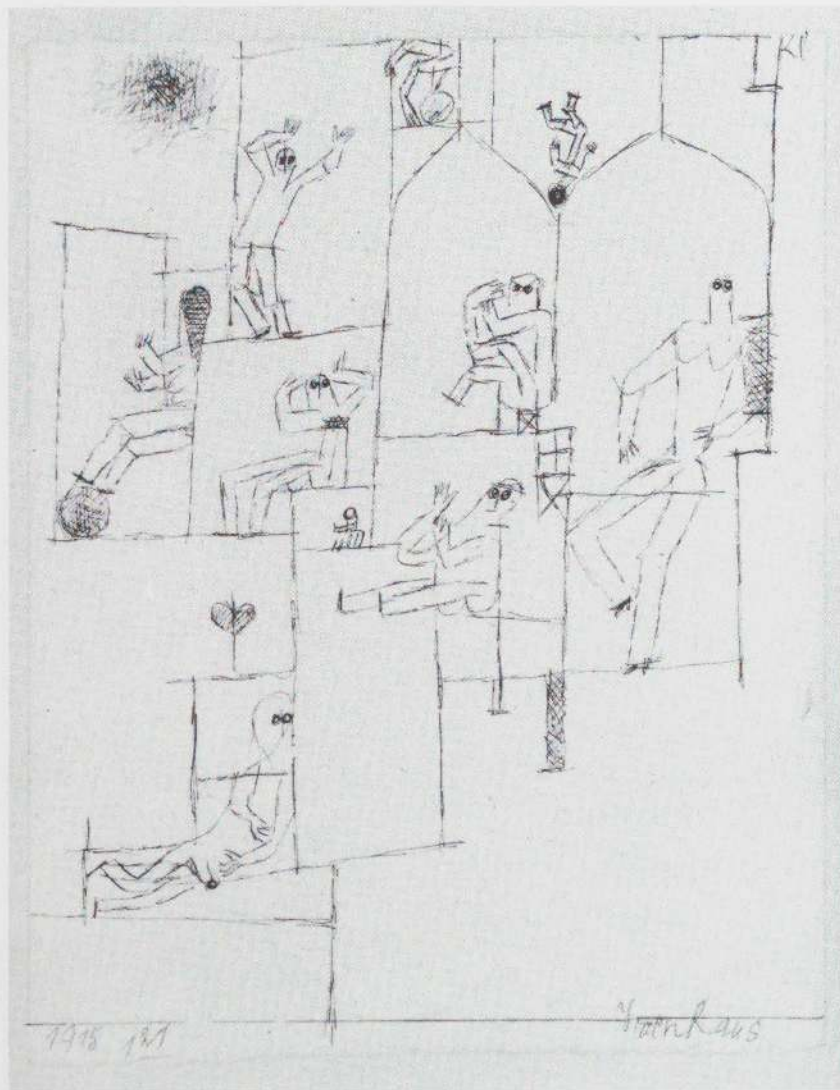
Vor den Toren von Kairuan (ursprüngliche Fassung vor der Natur) 1914, 216
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 20,7x31,5 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

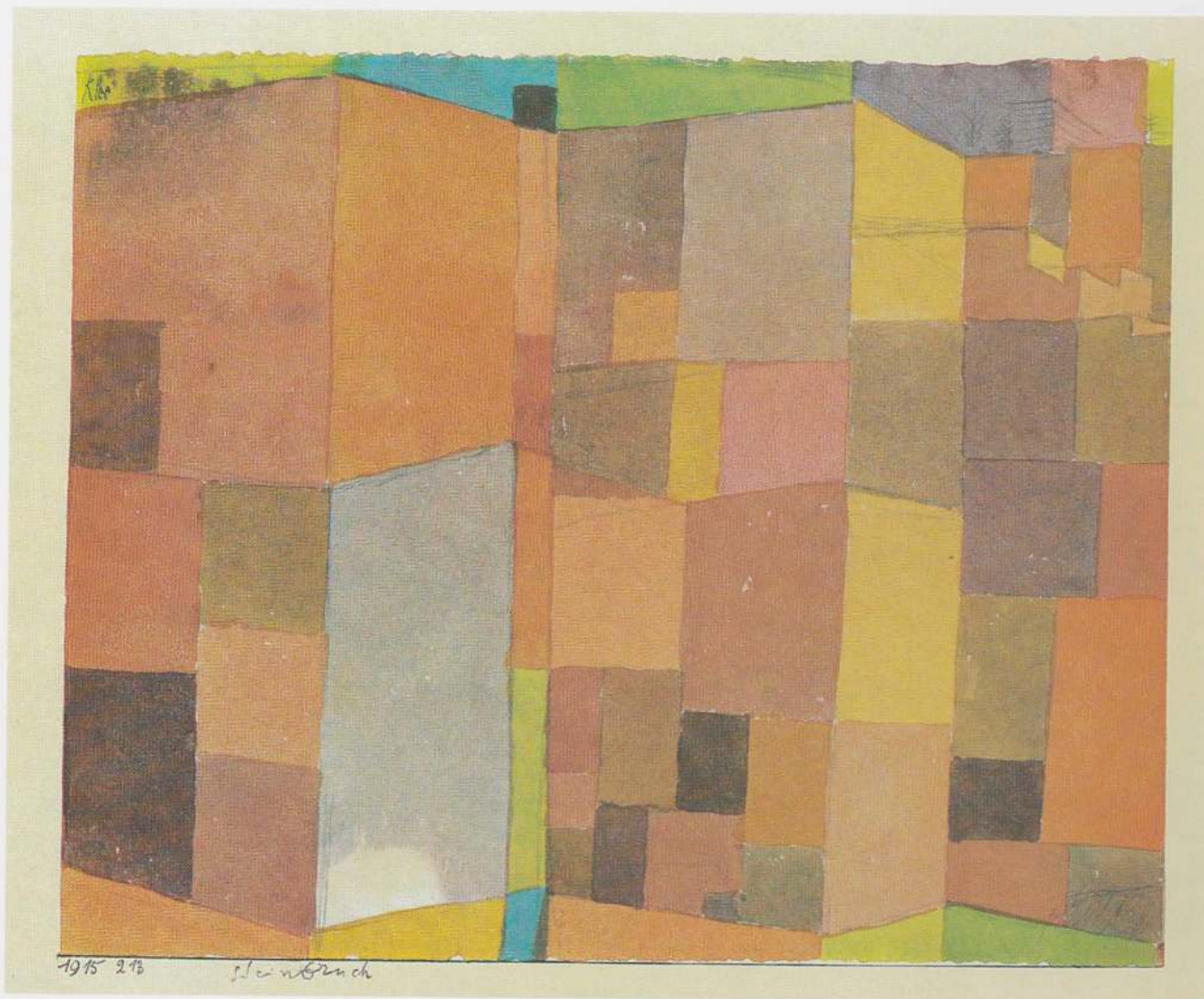




1915 102

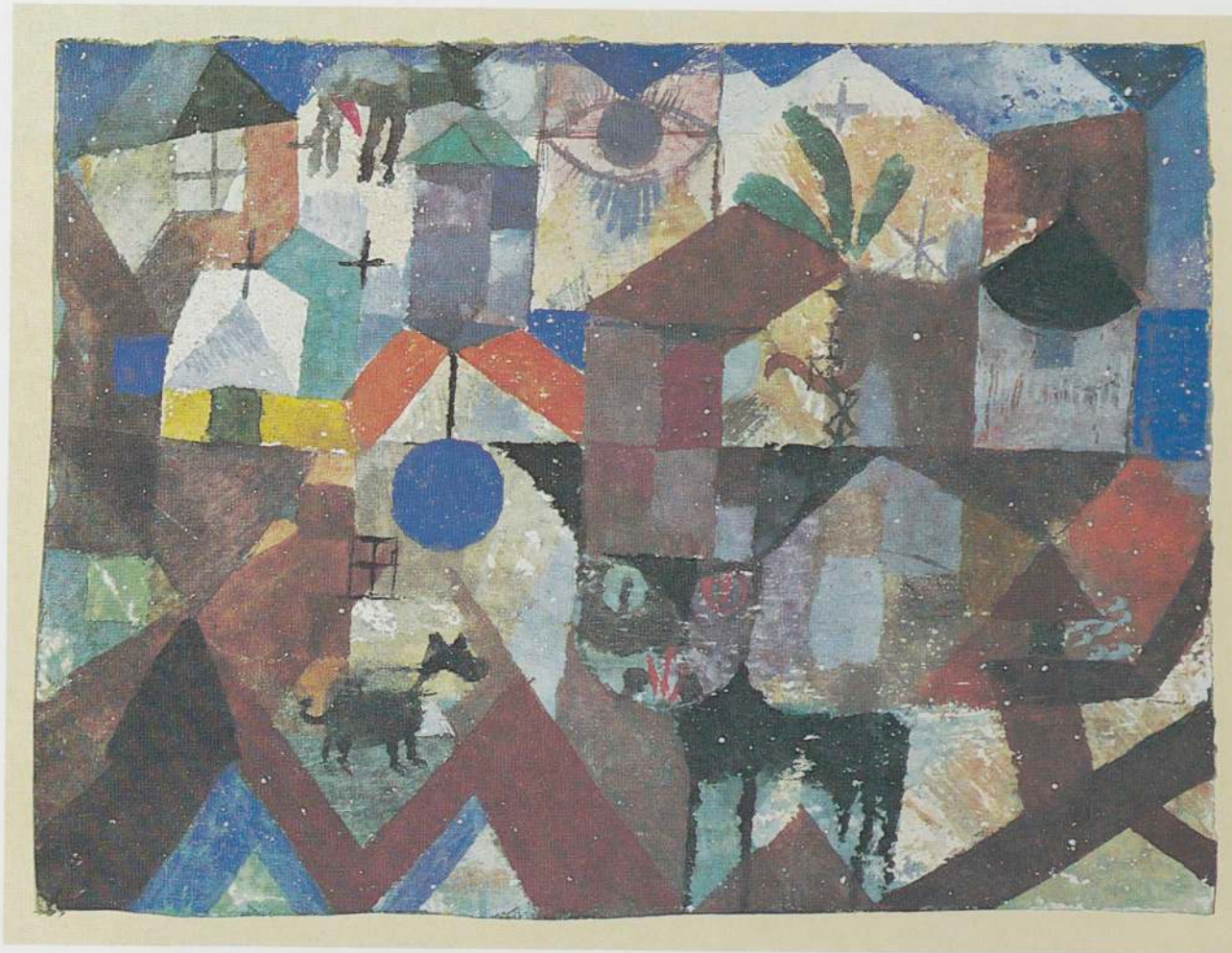
Föhn, im Marc'schen Garten 1915, 102
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 20,0x 15,0 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München





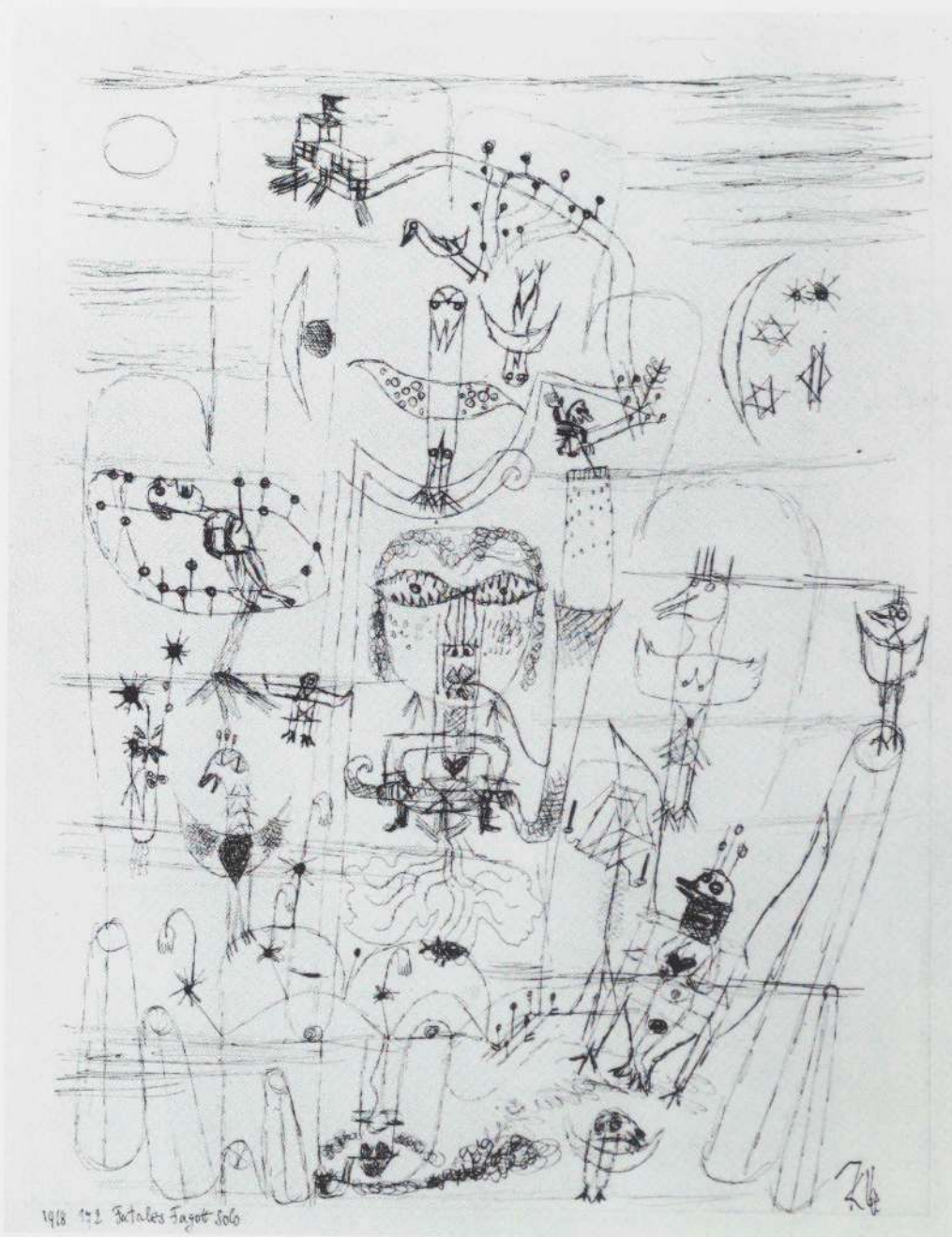
Steinbruch Ostermundigen 1915, 213
Aquarell auf Papier (Fabriano) auf Karton; 20,2 x 24,6 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





Tiergarten 1918, 42
Aquarell auf gipsgrundiertem Packpapier auf Karton; 17,1 x 23,1 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



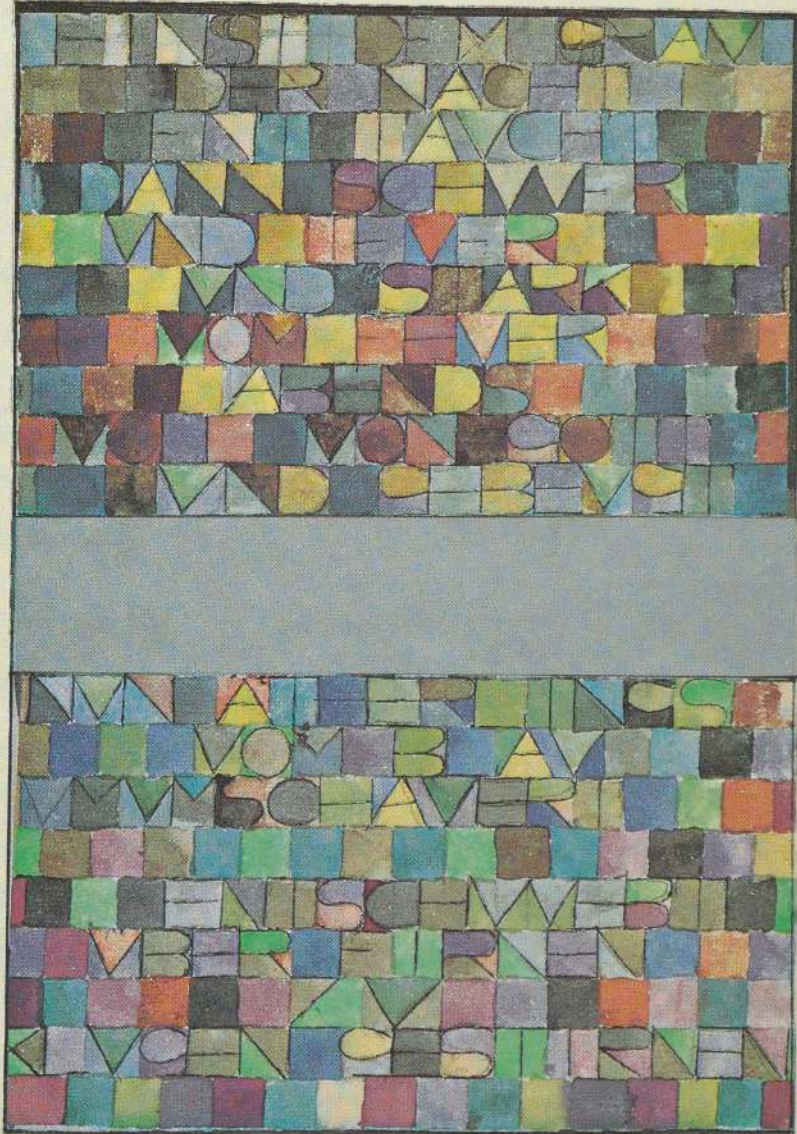


Fatales Fagott Solo 1918, 172
Feder auf Briefpapier auf Karton; 29,0x22,0 cm
Sammlung Mr. und Mrs. Daniel Saidenberg, New York



Bahn

Einst dem Grau der Nacht enttaucht / Dem schwer und tau / und stein vom Feuer /
Abends voll von Gott und gebengt / Am überhangs vom Blau umschwert, / entschwebt
über Finnen / zu klugen gestirnen.

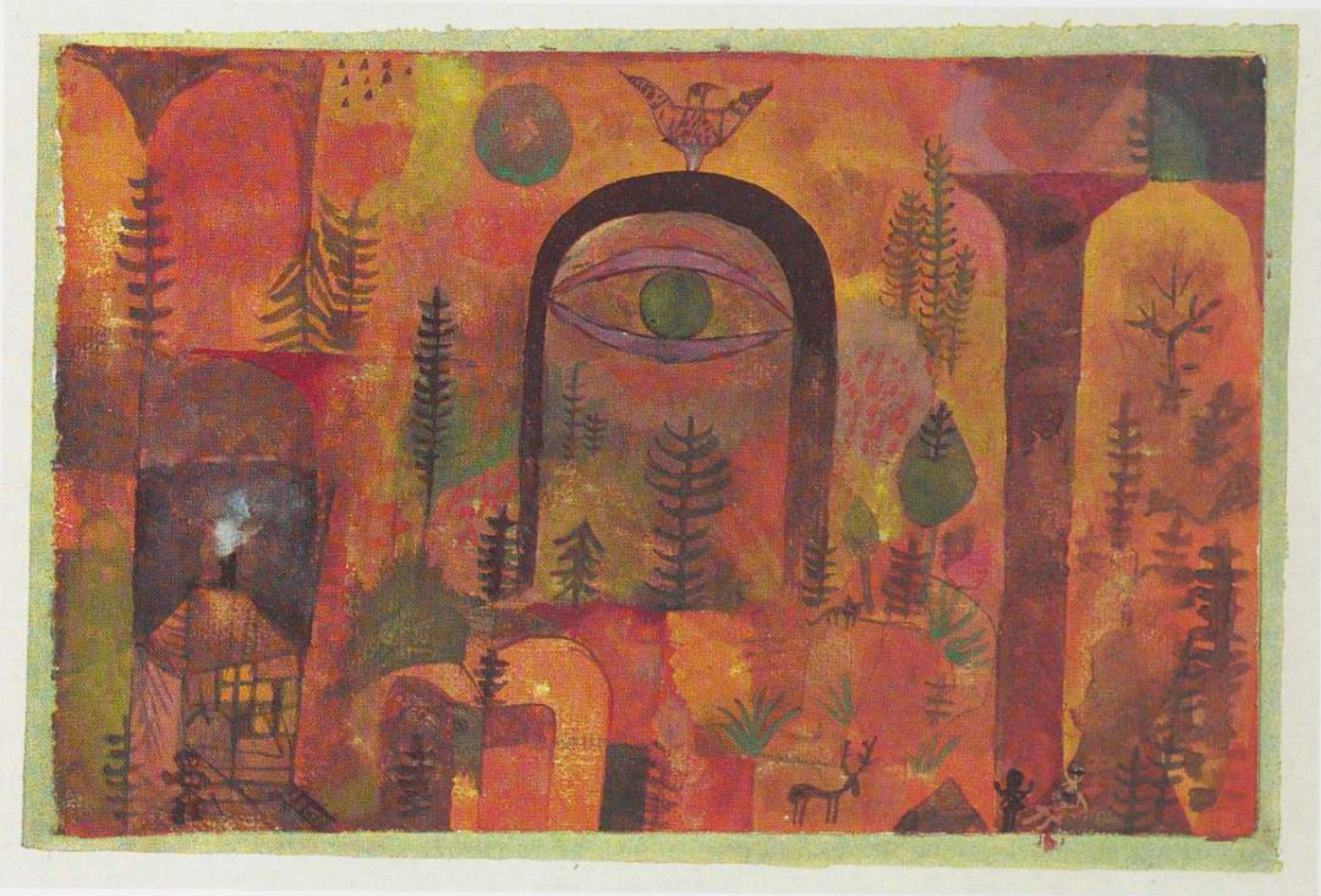


1918 17

Klee

Einst dem Grau der Nacht enttaucht... 1918, 17
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 22,6 x 15,8 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

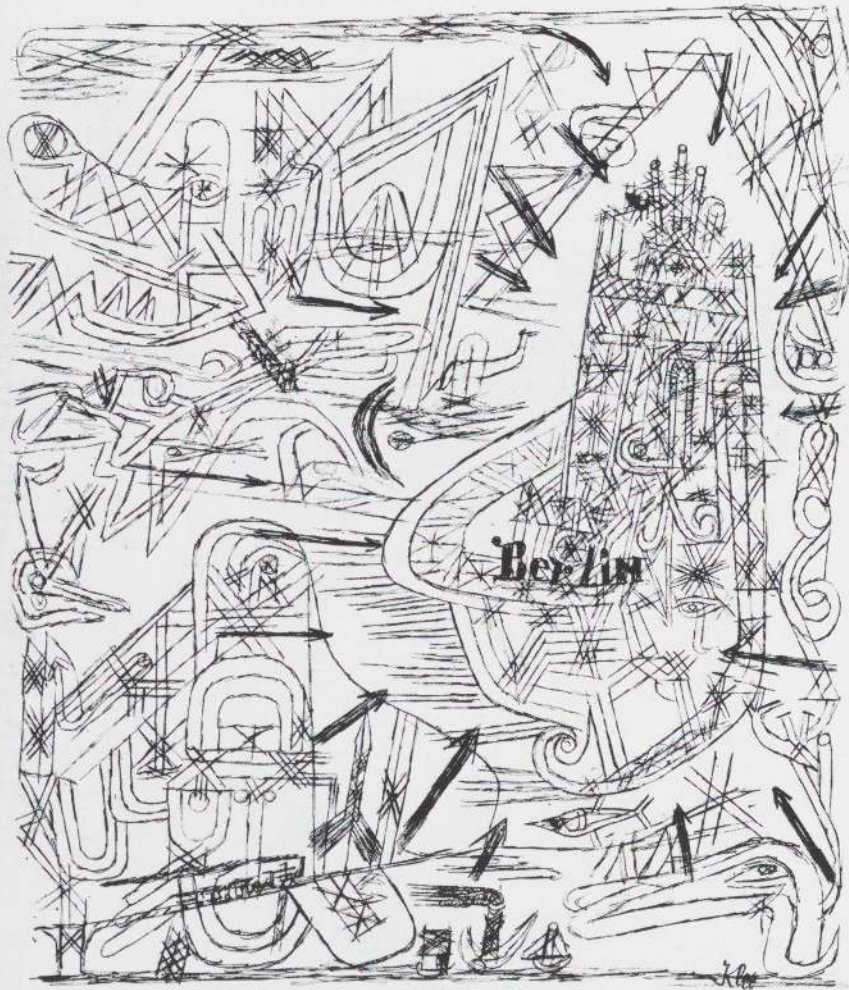




Mit dem Adler 1918, 85
Aquarell über Saturnrot auf kreidegründertem Papier (Ingres) auf Karton; 17,3x25,6 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

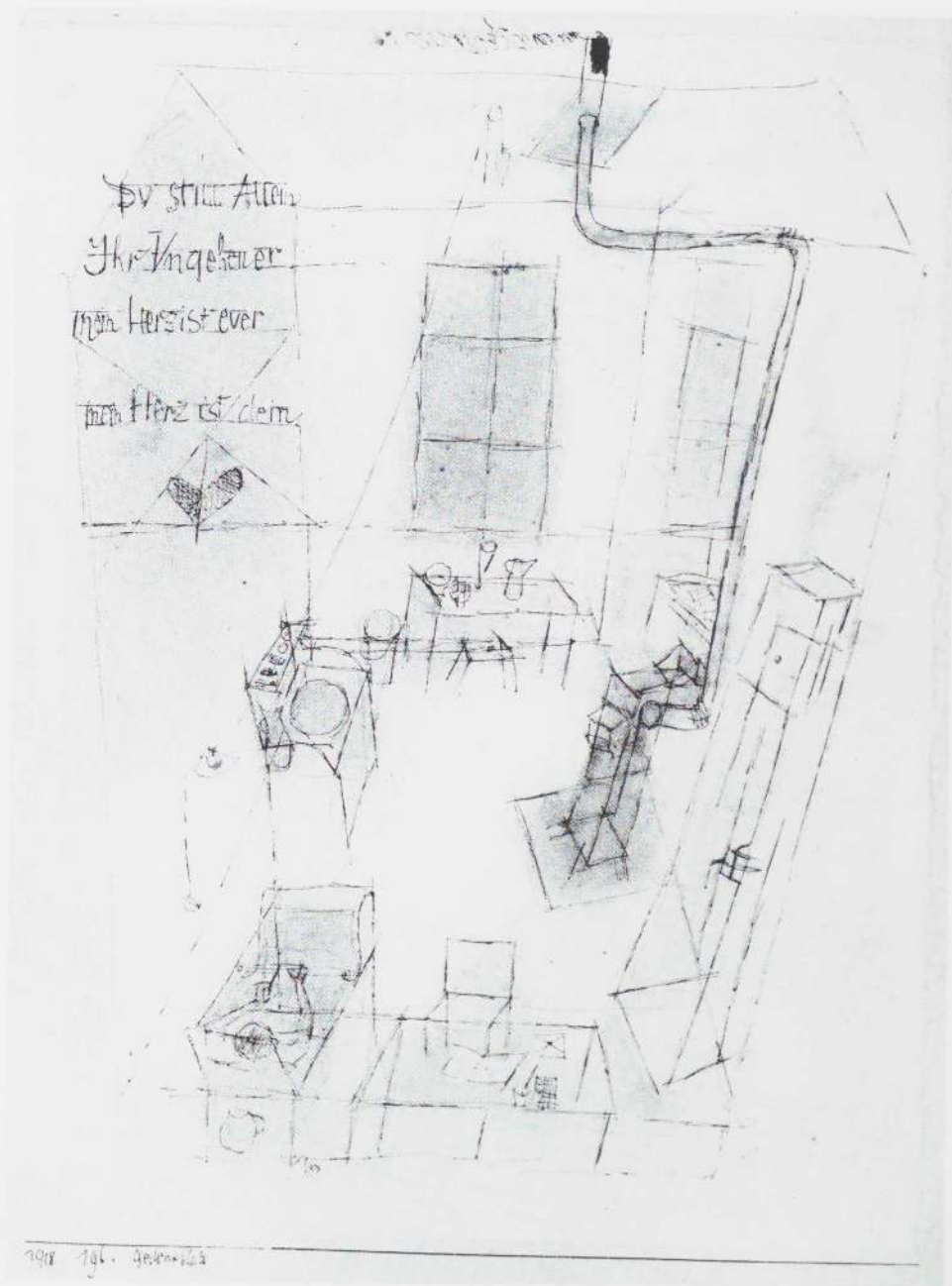
Kublan

July 39

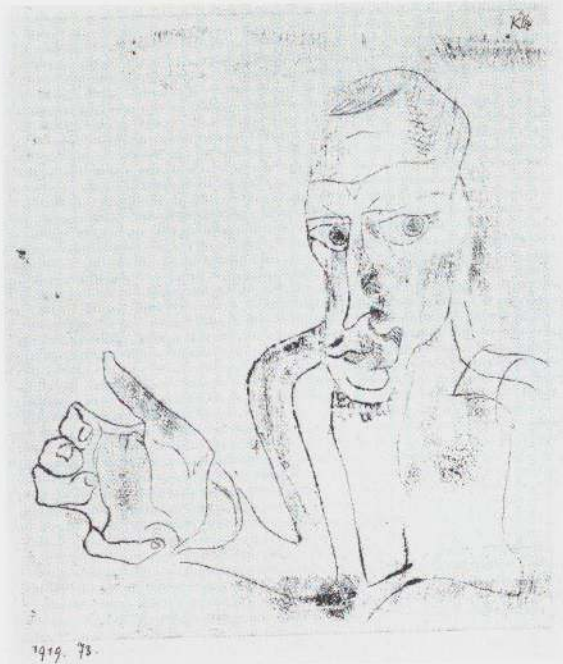


1919, 15

VI. Berlin dagegen unsere Hochburg buchte jähe Verzehnfachung seiner Bürger

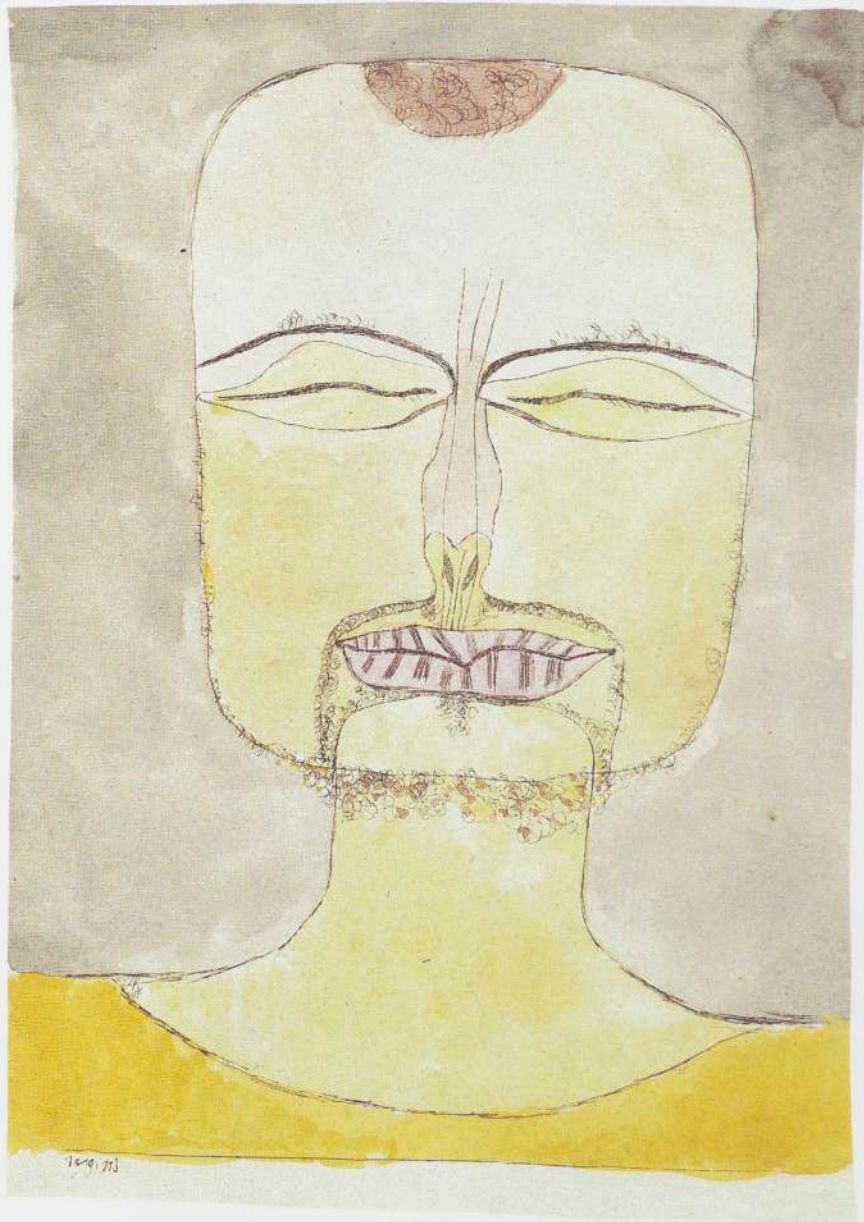


Gedenkblatt (an Gersthofen) 1918, 196
Feder, gelb getönt, auf Papier (van Geldern) auf Karton; 28,5x21,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

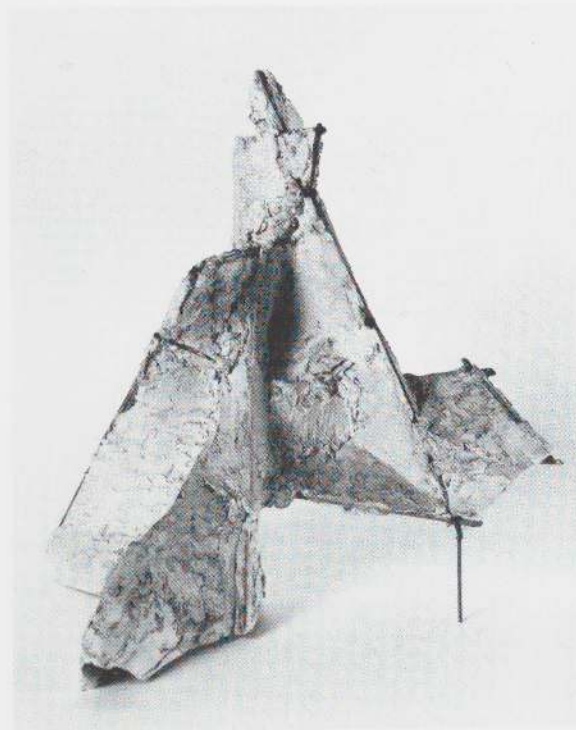
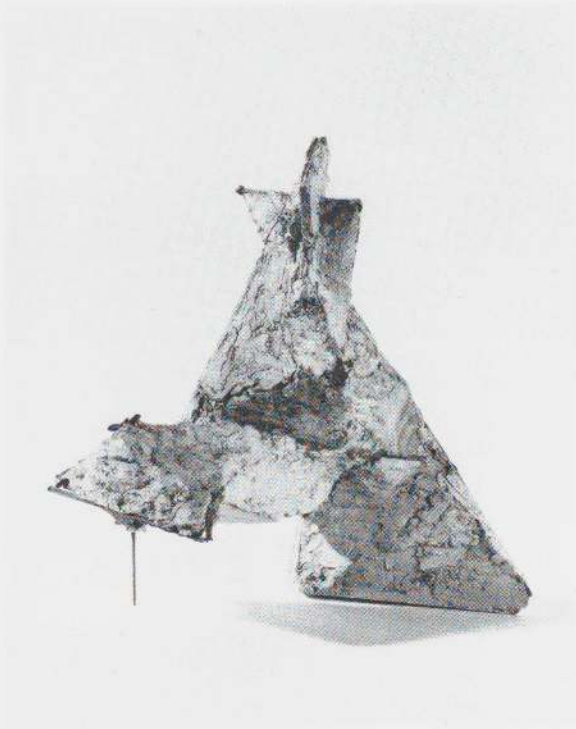


Abwägender Künstler 1919, 73
Ölfarbezeichnung auf Briefpapier auf Karton; 19,6 x 16,5 cm
Privatbesitz, Schweiz

Formender Künstler 1919, 74
Bleistift auf Briefpapier auf Karton; 27,1 x 19,5 cm
Privatbesitz, Schweiz



Versunkenheit 1919, 113
Lithographie für die *Münchener Blätter für Dichtung und Graphik*
Aquarellierte Fassung; 25,6x 18,0 cm
Privatbesitz, Schweiz





Gipsstatuette 1916, 5
Gips, mit breiten schwarzen Linien bemalt; 36,0x6,5x8,0 cm

Unruhe des Gedankens 1915, 226
Gips, mit roter Ölfarbe bemalt; 14,0x6,0x6,0 cm

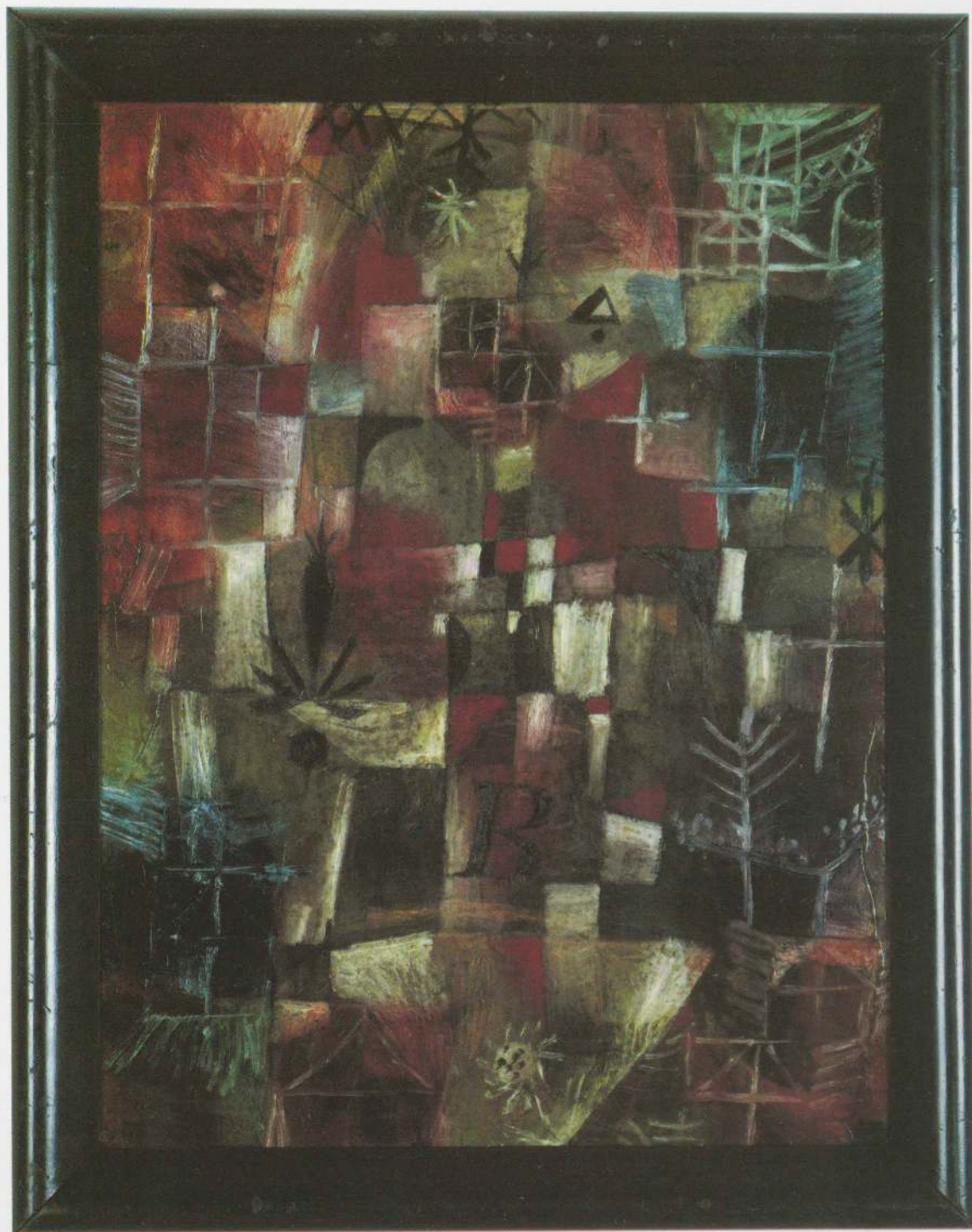
Heiliger, jenseits von Lachen und Weinen 1915, 227
Gips, mit gelber Ölfarbe bemalt; 26,0x7,5x5,5 cm

Kopf aus einem im Lech geschliffenen Ziegelstück 1919, 33
Ziegelstück, Gips, mit der Feder bezeichnet und monoton im Terrakottaton bemalt; 17,5x7,0x7,0 cm

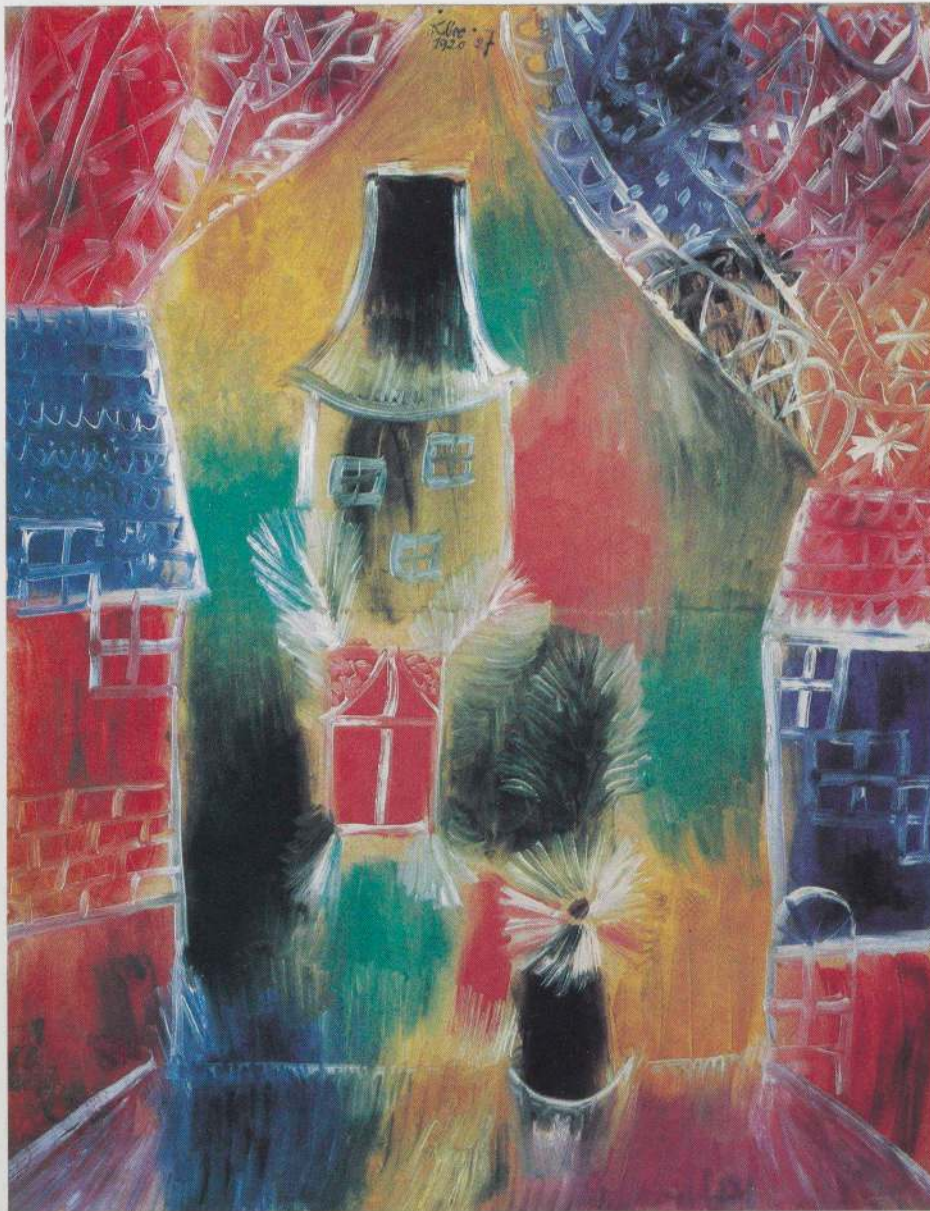
Kopf aus einem im Lech geschliffenen Ziegelstück, grösser, Büste ausgearbeiteter 1919, 34
Ziegelstück, bezeichnet und bemalt (tonig); 30,5x13,5x6,5 cm

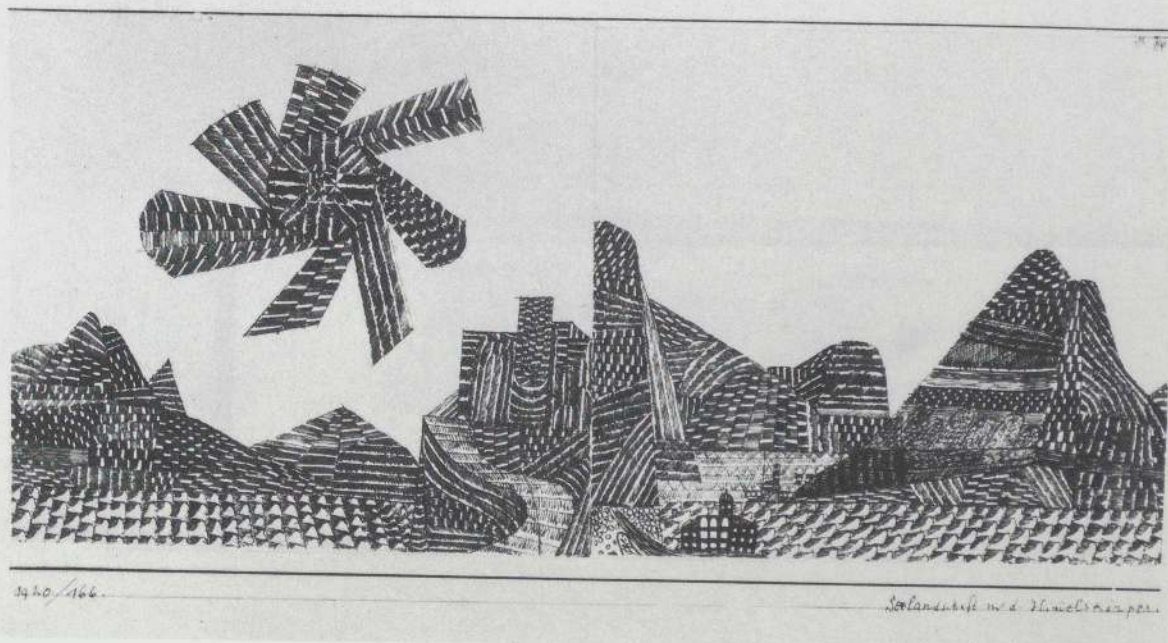
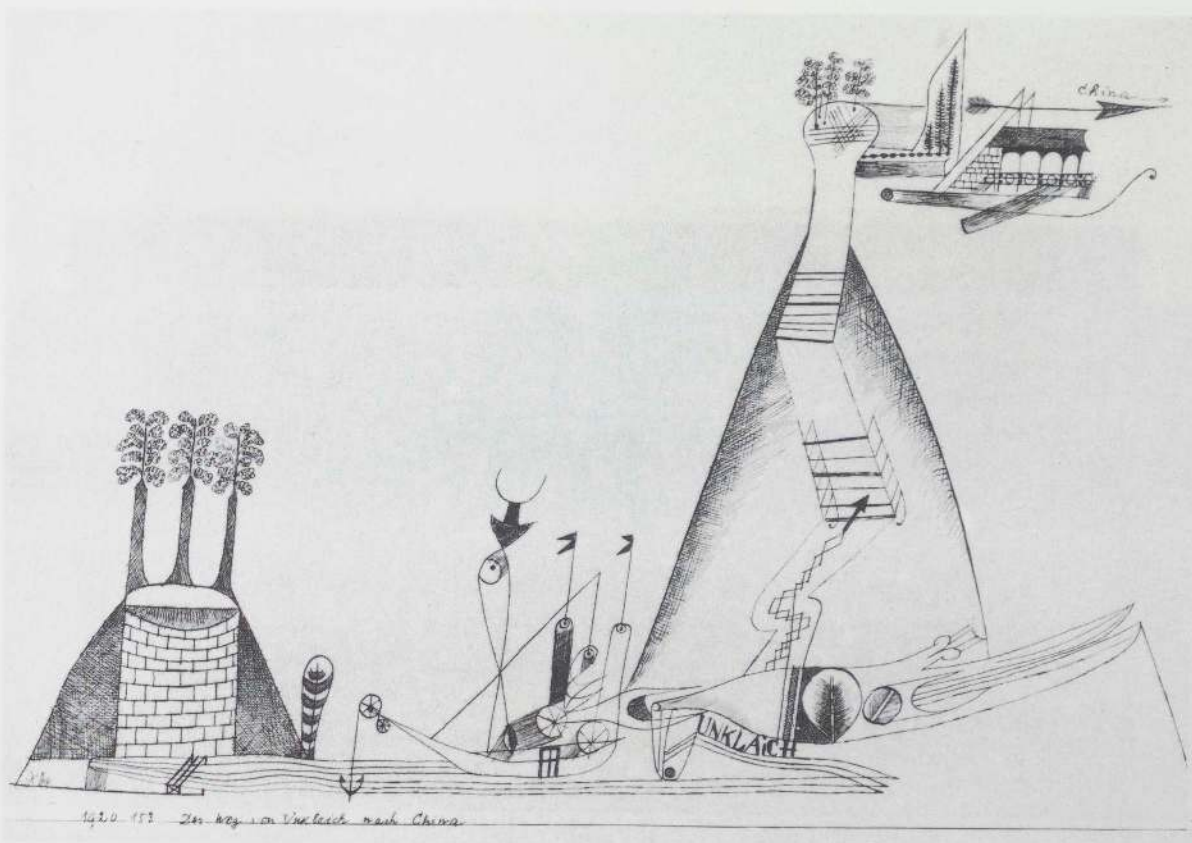
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





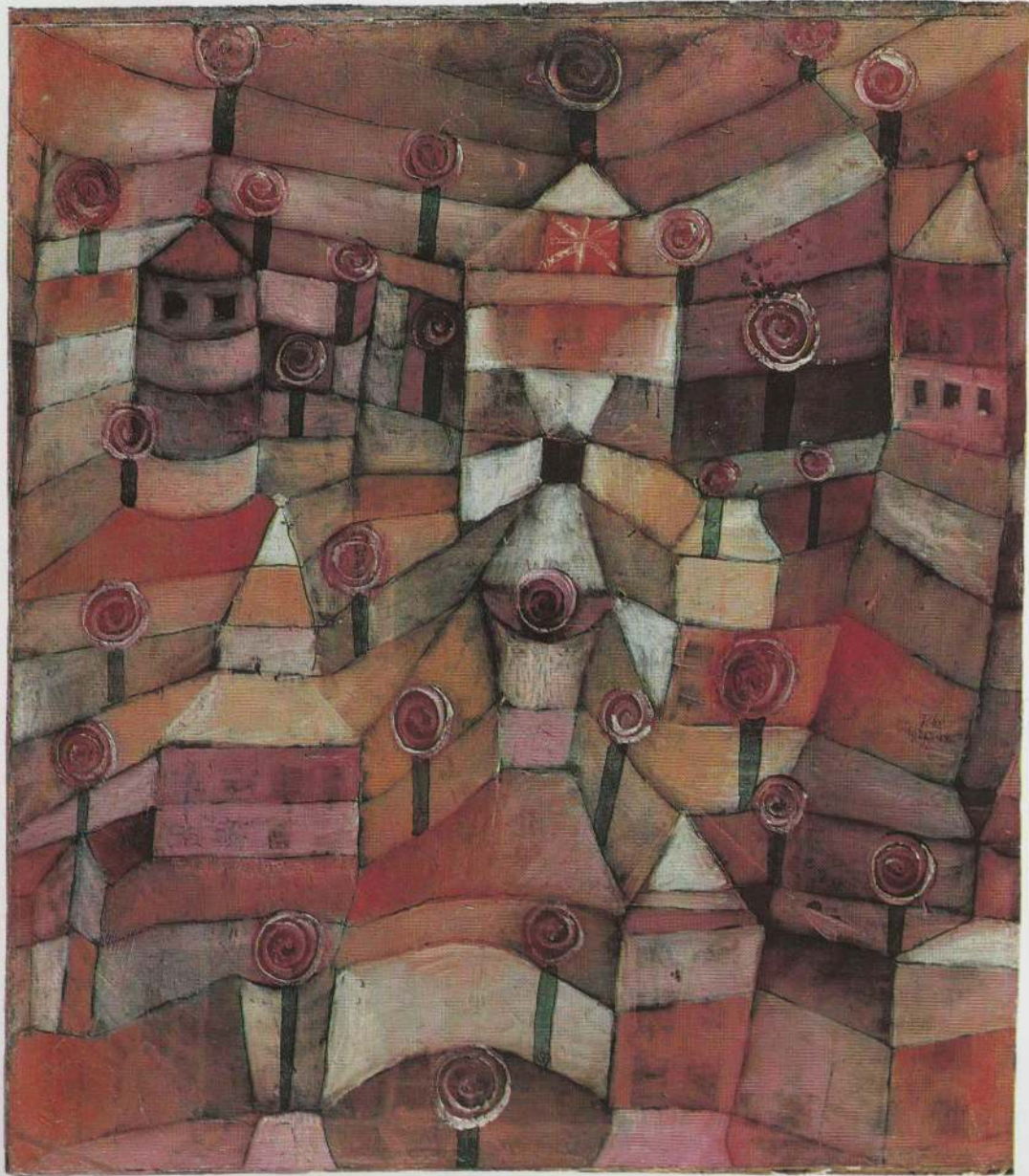
Komposition mit Fenstern (Komposition mit dem B') 1919, 156
Öl auf Karton; 50,4x38,3 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



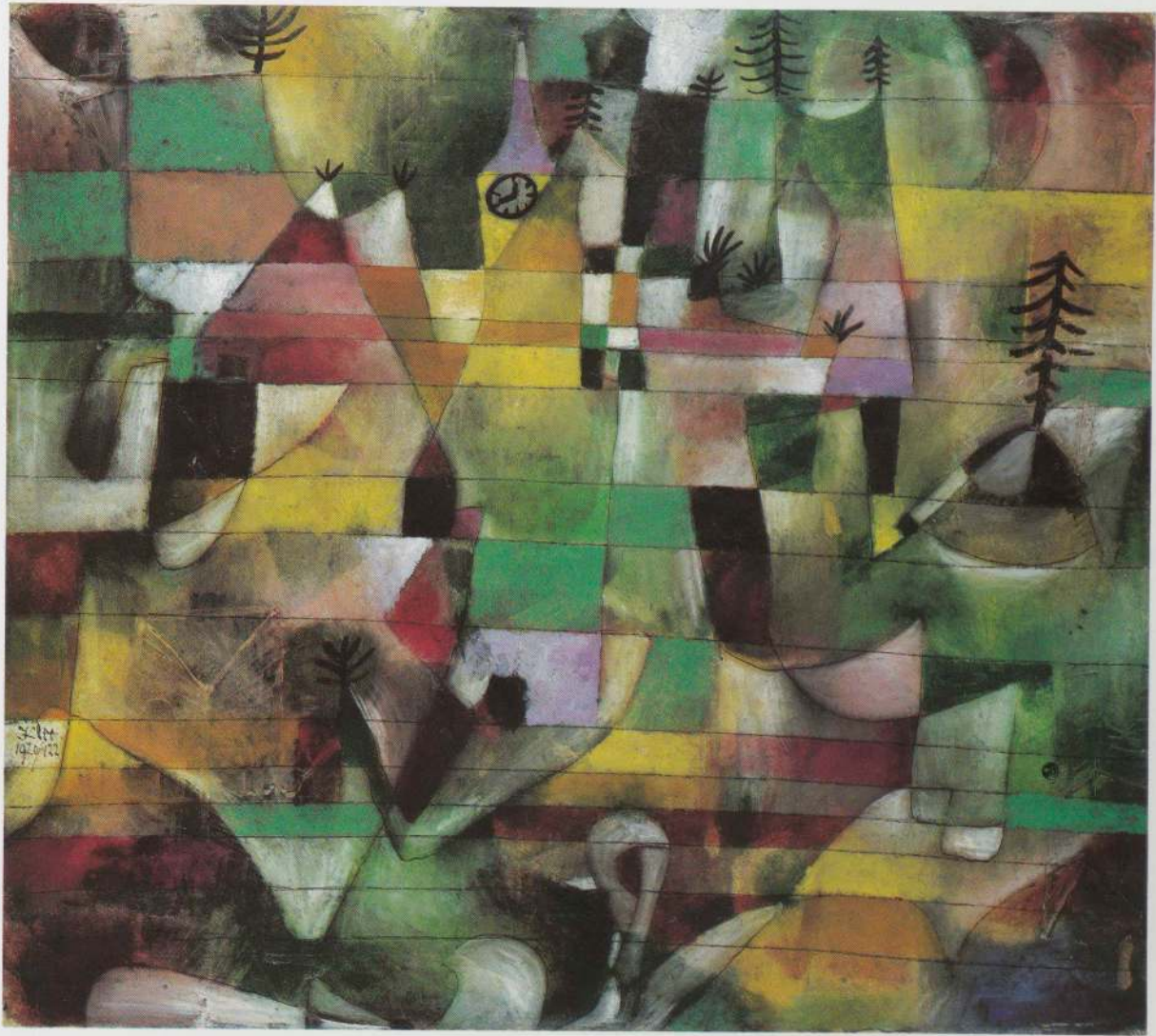


Der Weg von Unklaich nach China 1920, 153
 Feder auf Briefpapier auf Karton; 18,6x28,2 cm
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

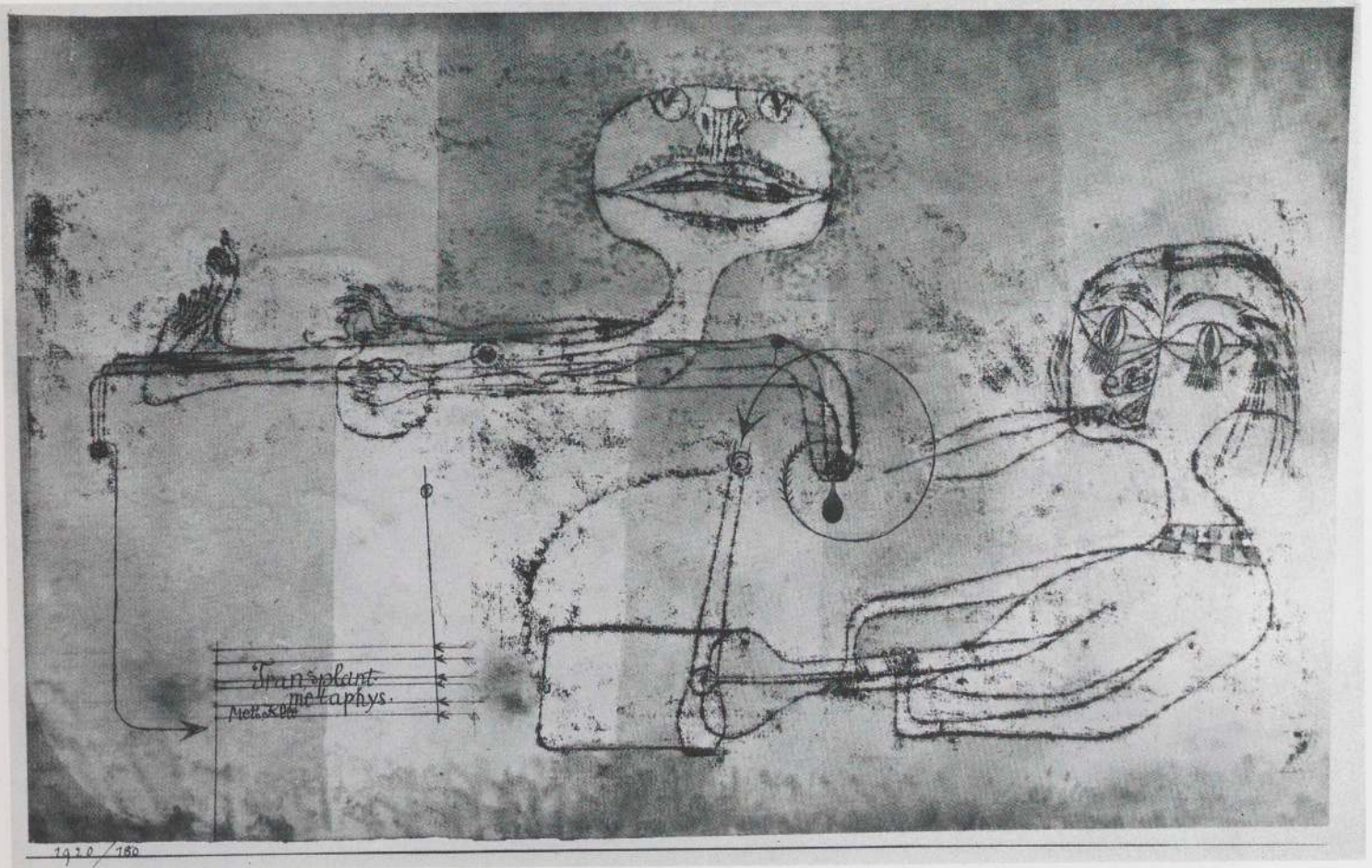
Seelandschaft mit dem Himmelskörper 1920, 166
 Feder auf Briefpapier auf Karton; 12,7x28,1 cm
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

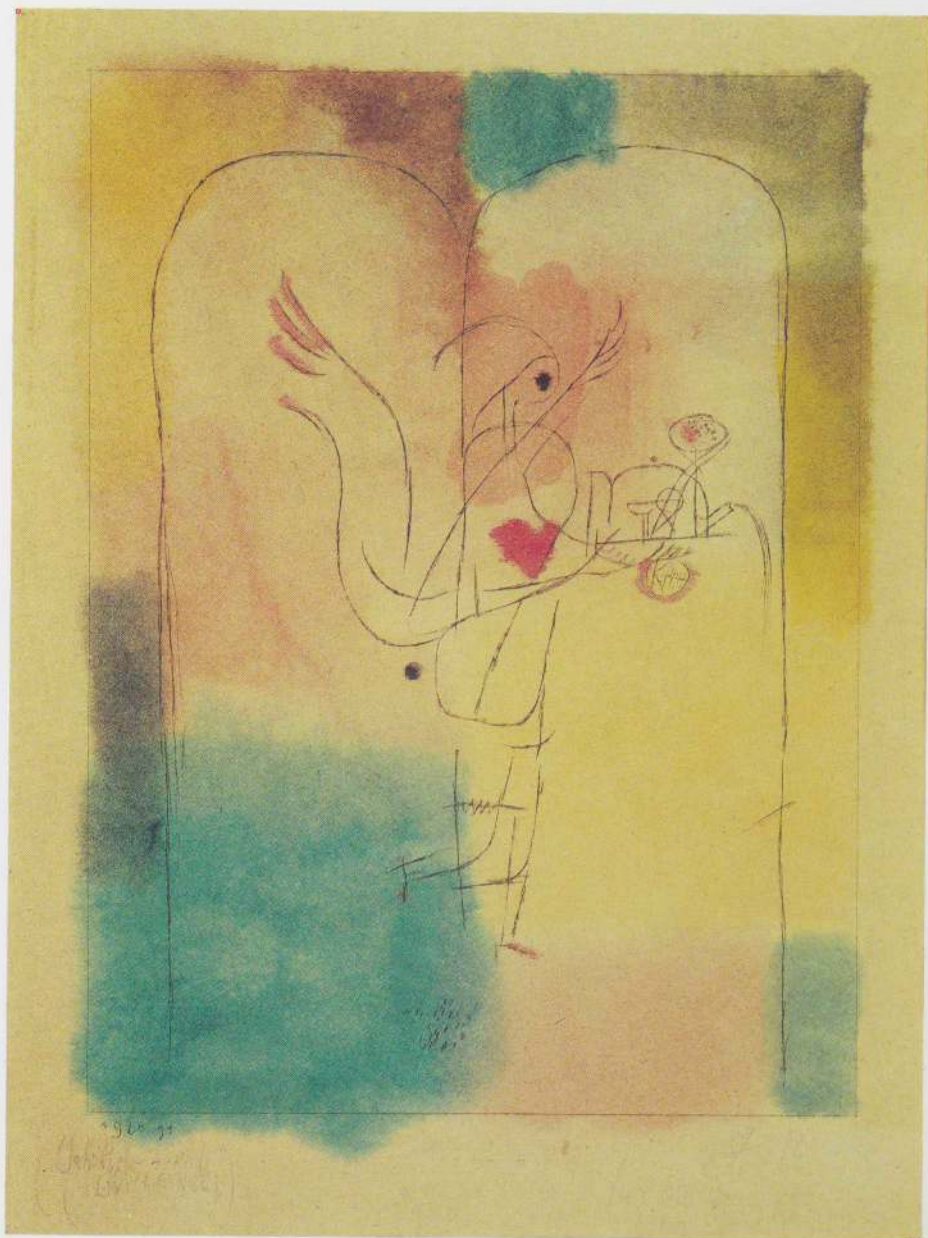


Rosengarten 1920, 44
Öl auf Karton; 50,0x43,0 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

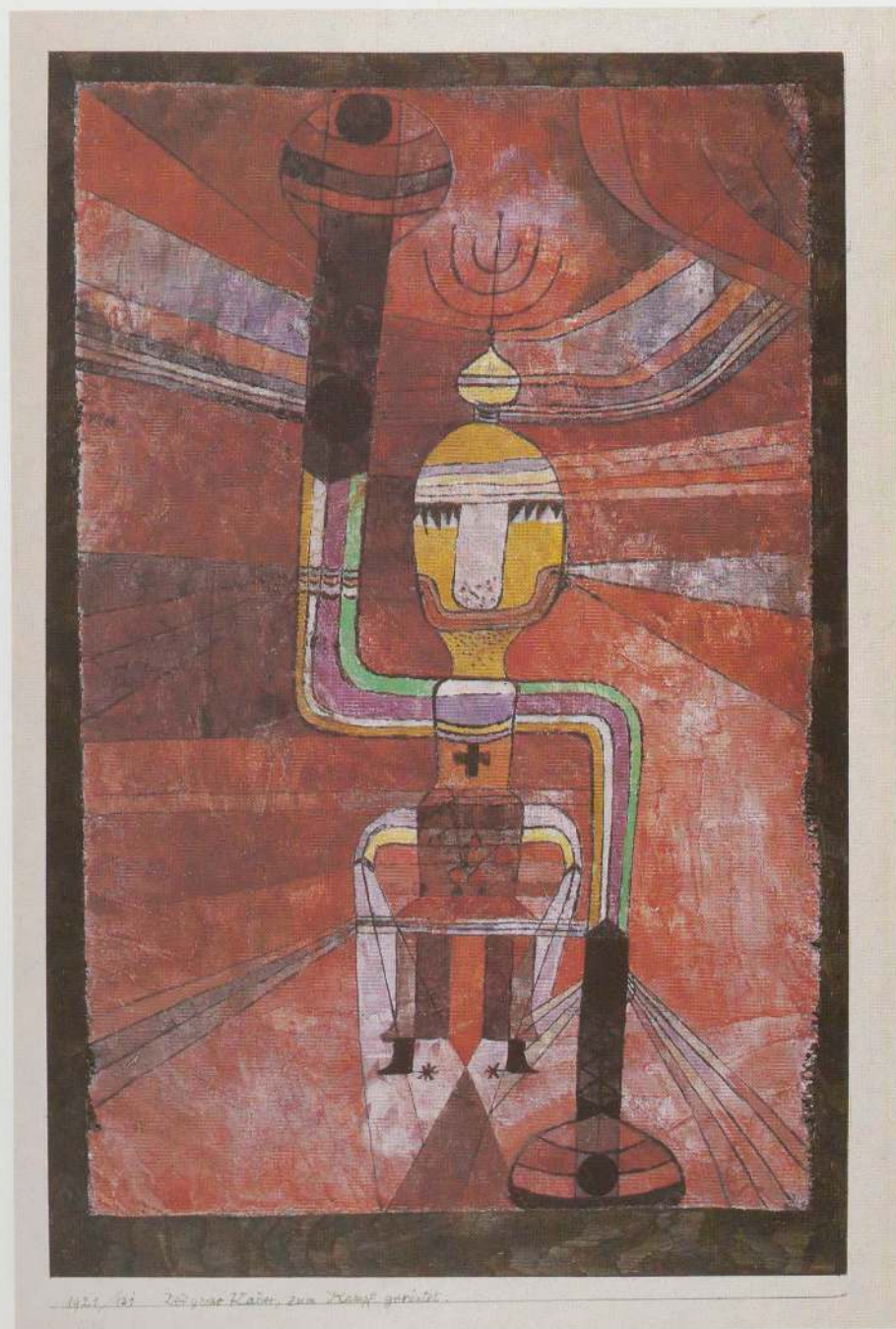


Landschaft und gelber Kirchturm 1920, 122
Öl auf Karton; 48,2x54,0 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

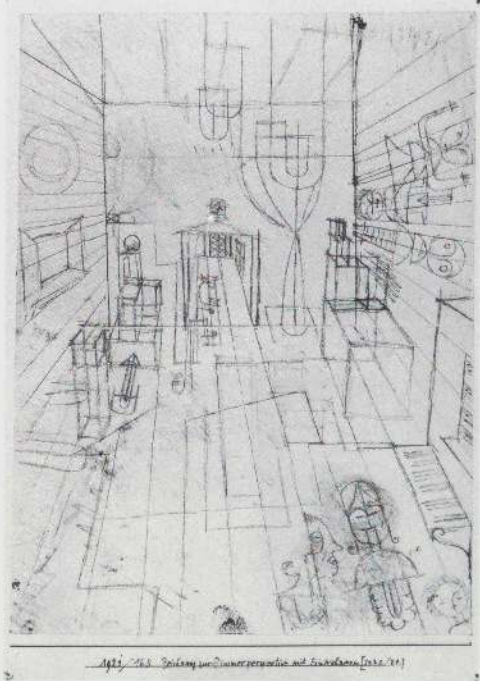




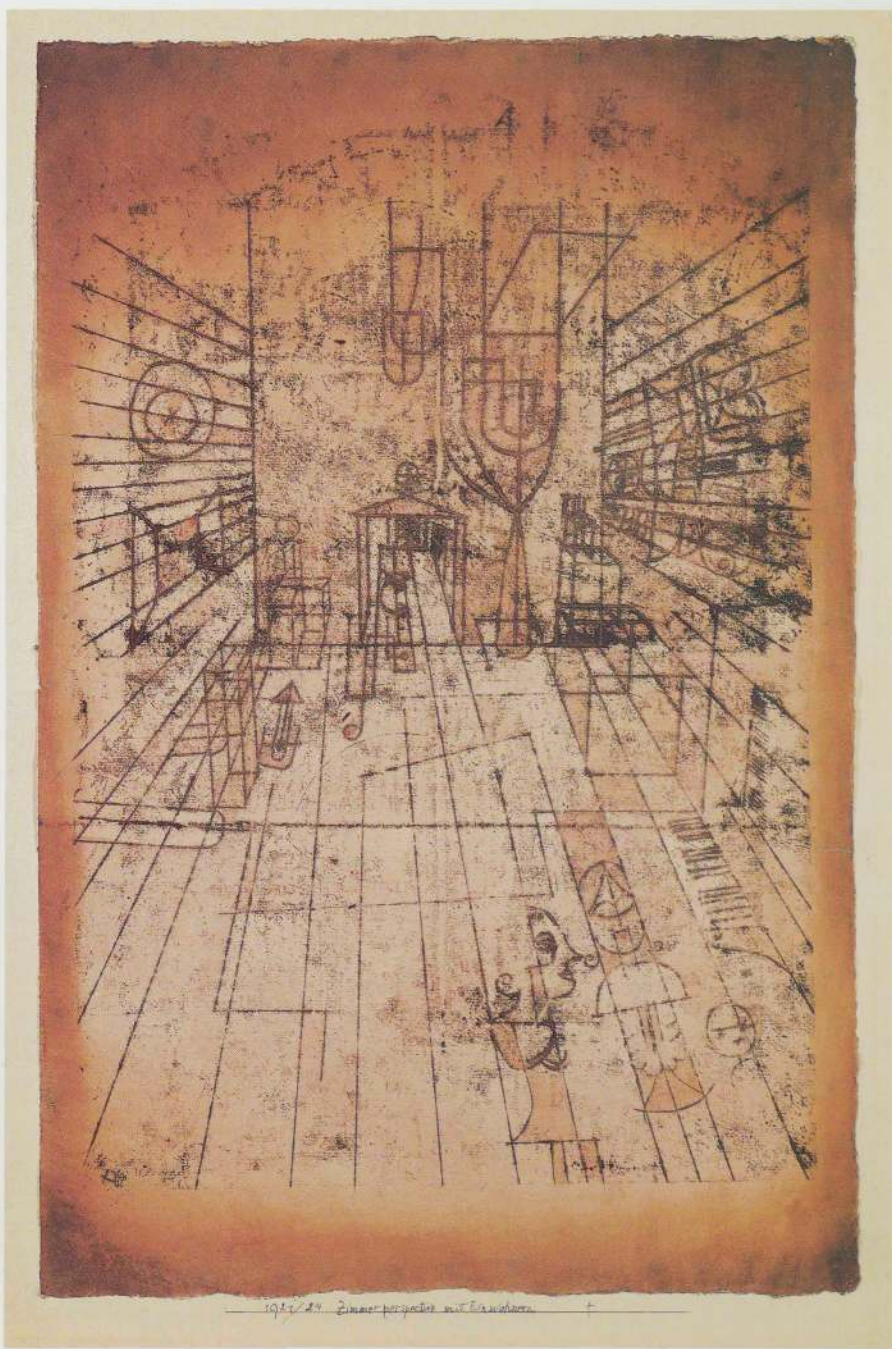
Ein Genius serviert ein kleines Frühstück 1920, 91
Lithographie für das Jahrbuch *Die Freude*
Aquarellierte Fassung; 19,8x14,6 cm
Sprengel Museum, Hannover



1921, 131 *Der grosse Kaiser, zum Kampf gerüstet*



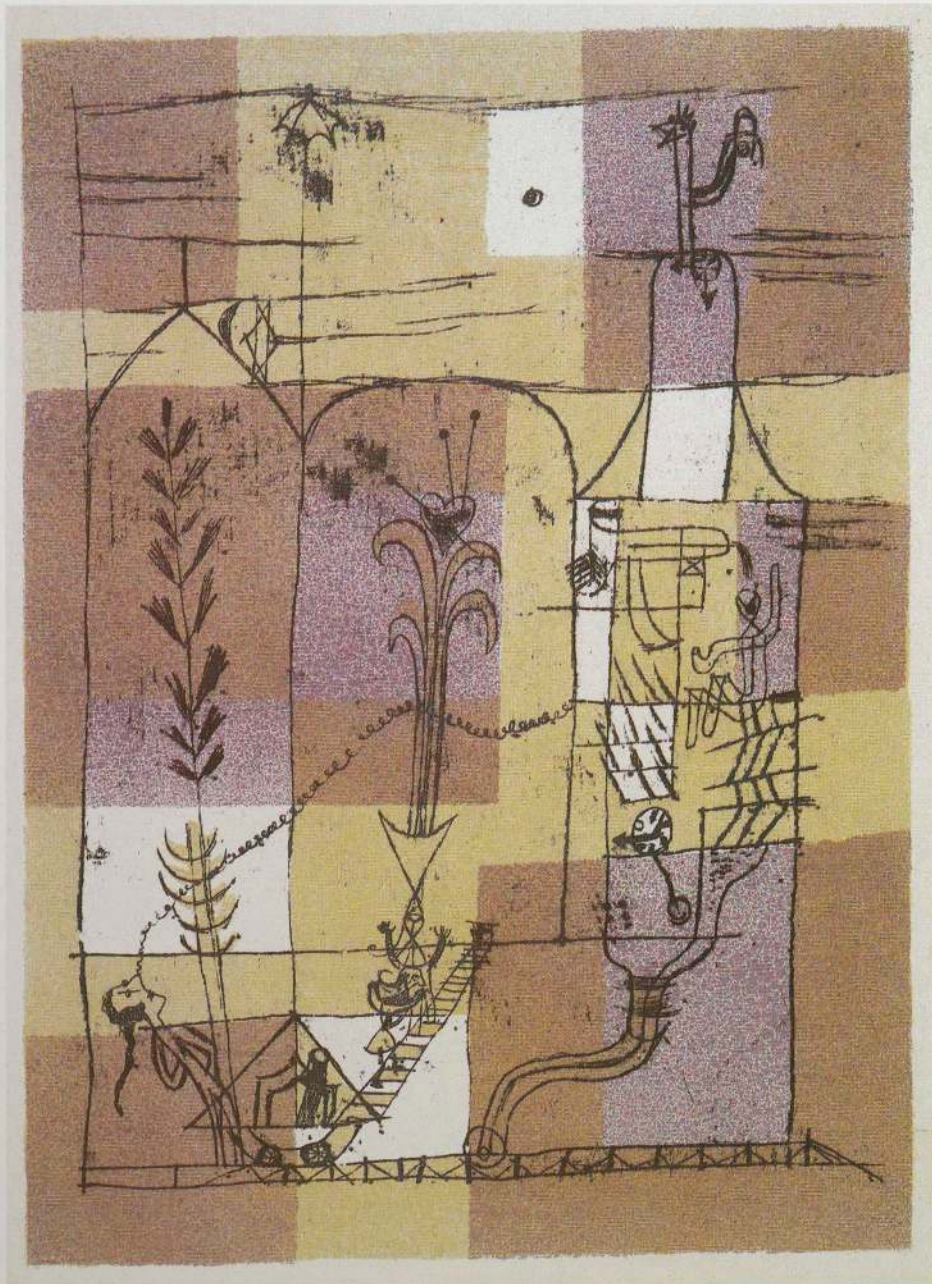
1911/168. Skizze zur Zimmerperspektive mit Einwohnern [1911/168]

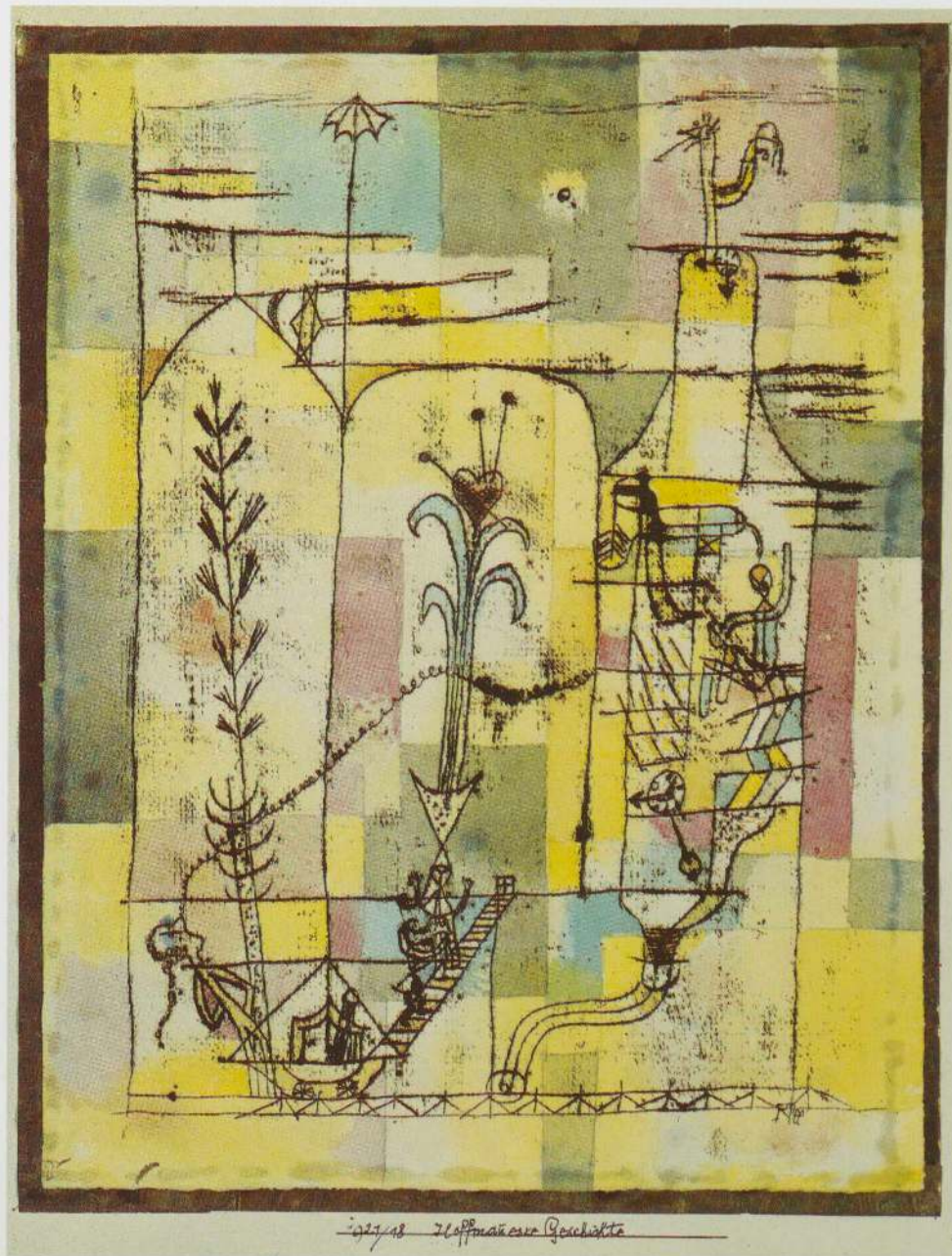


1911/24. Zimmerperspektive mit Einwohnern

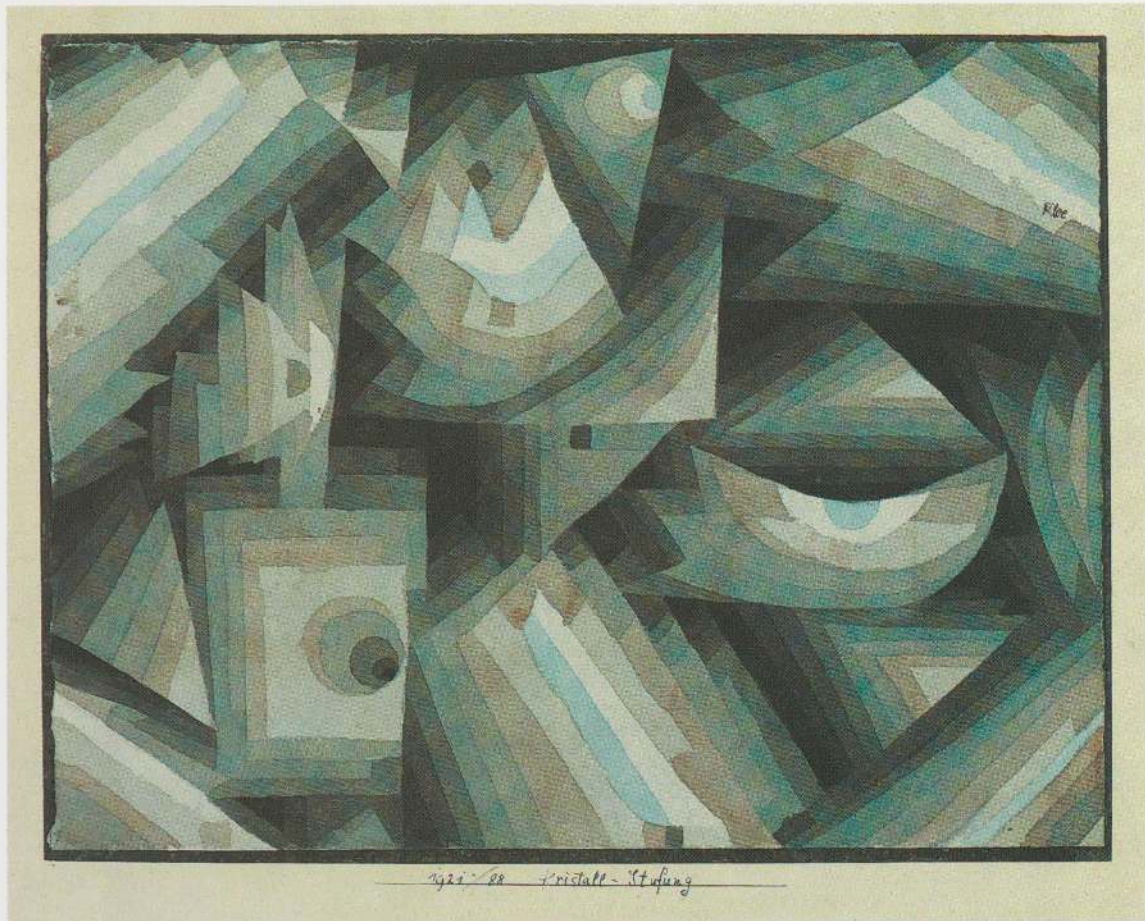
Zeichnung zur Zimmerperspektive mit Einwohnern 1921, 168
Bleistift auf Papier auf Karton; 33,8x25,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Zimmerperspektive mit Einwohnern 1921, 24
Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 48,5x31,7 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





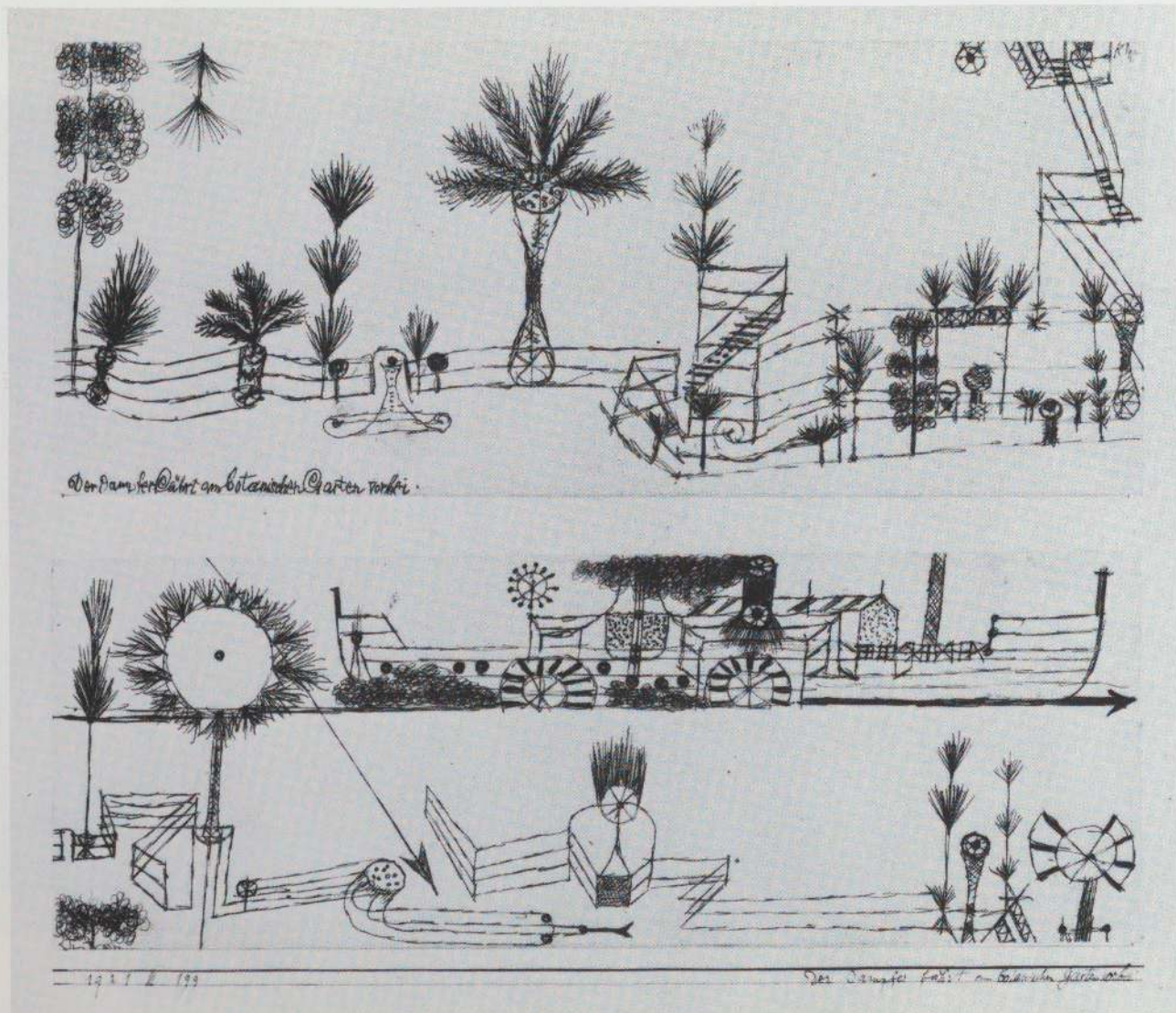
Hoffmanneske Geschichte 1921, 18
Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 31,1x24,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection, 1984

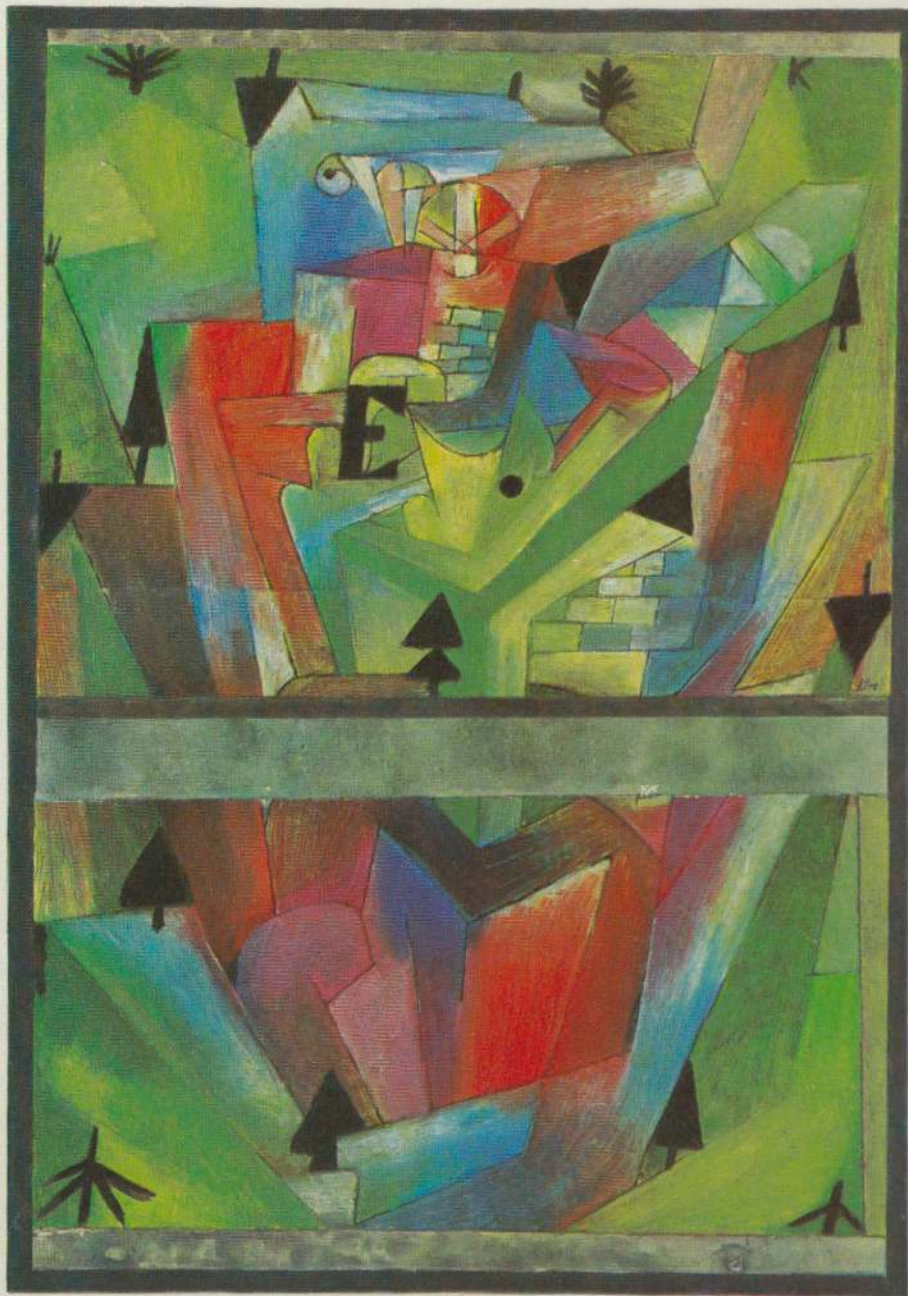




19.6.69 Fuge in Rot

Fuge in Rot 1921, 69
Aquarell (indigorot/grün) auf Aquarellpapier auf Karton; 24,3 x 37,2 cm
Privatbesitz, Schweiz





1921-182. Landschaft bei E. (in Bayern)

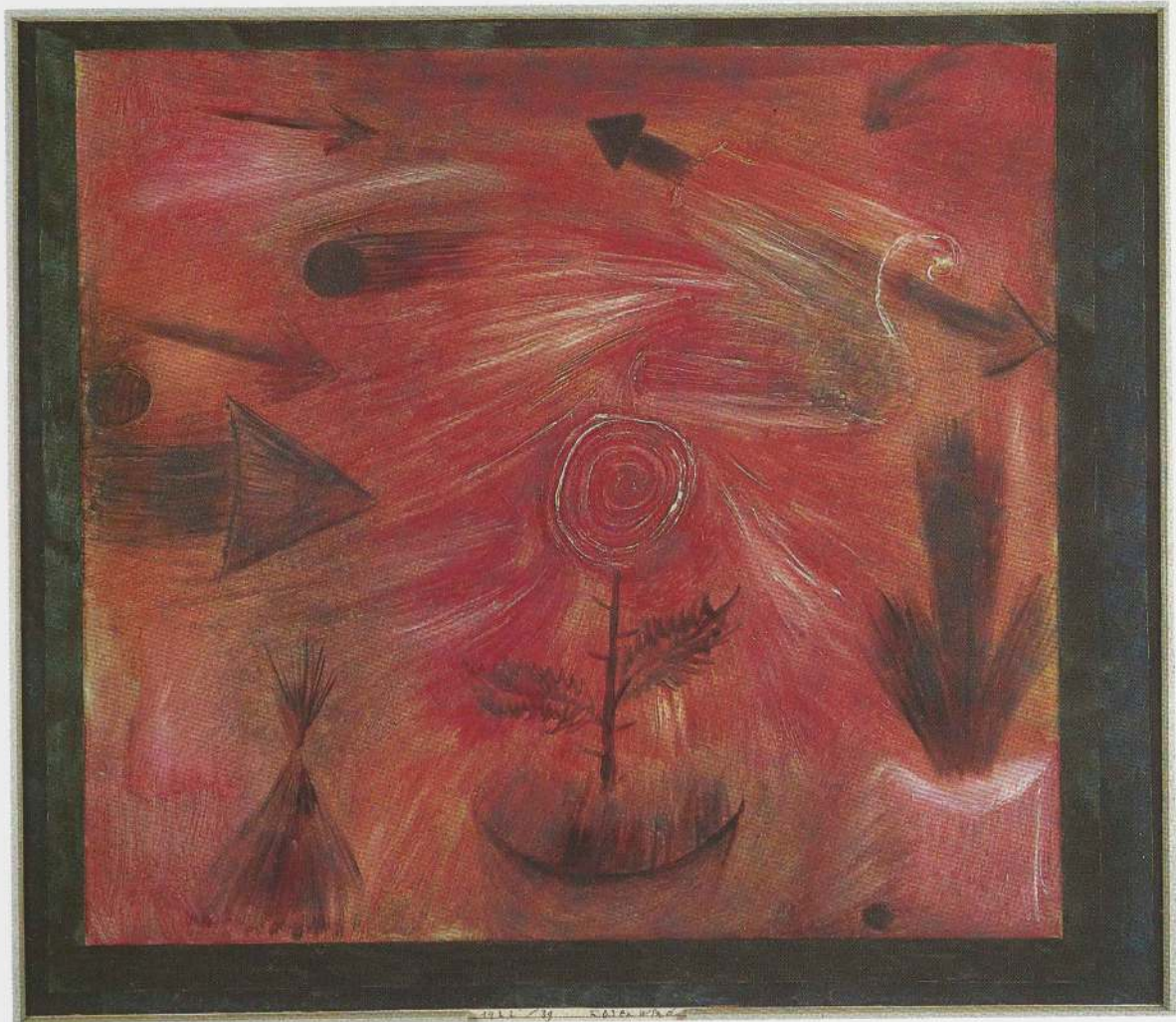
Landschaft bei E. (in Bayern) 1921, 182
Öl, Feder und Tusche auf Papier auf Karton; 49,8x35,2 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

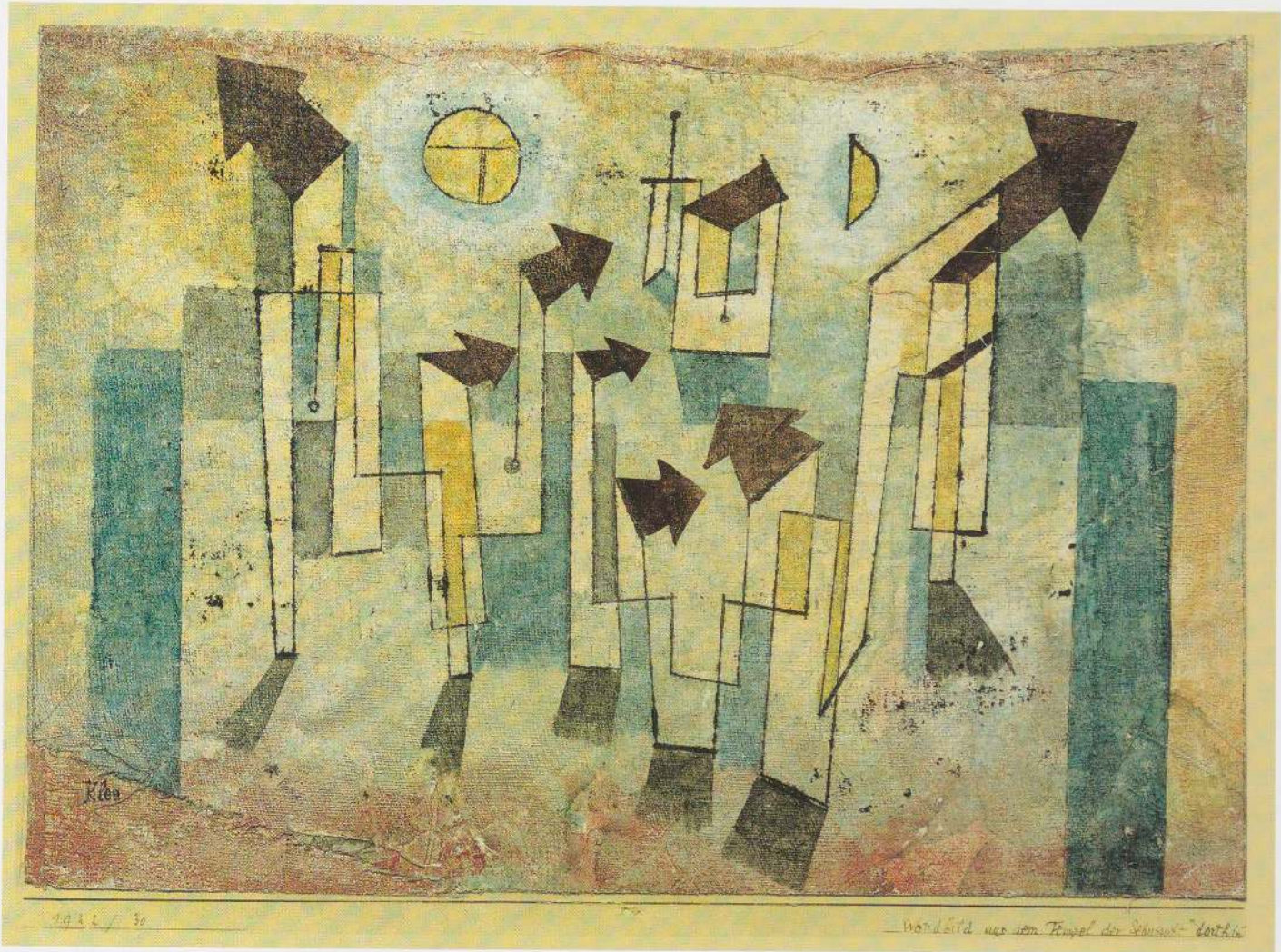


Der Gott des nördlichen Waldes 1922, 32
Öl, Feder und Tusche auf Leinwand auf Karton; 53,5x41,4 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

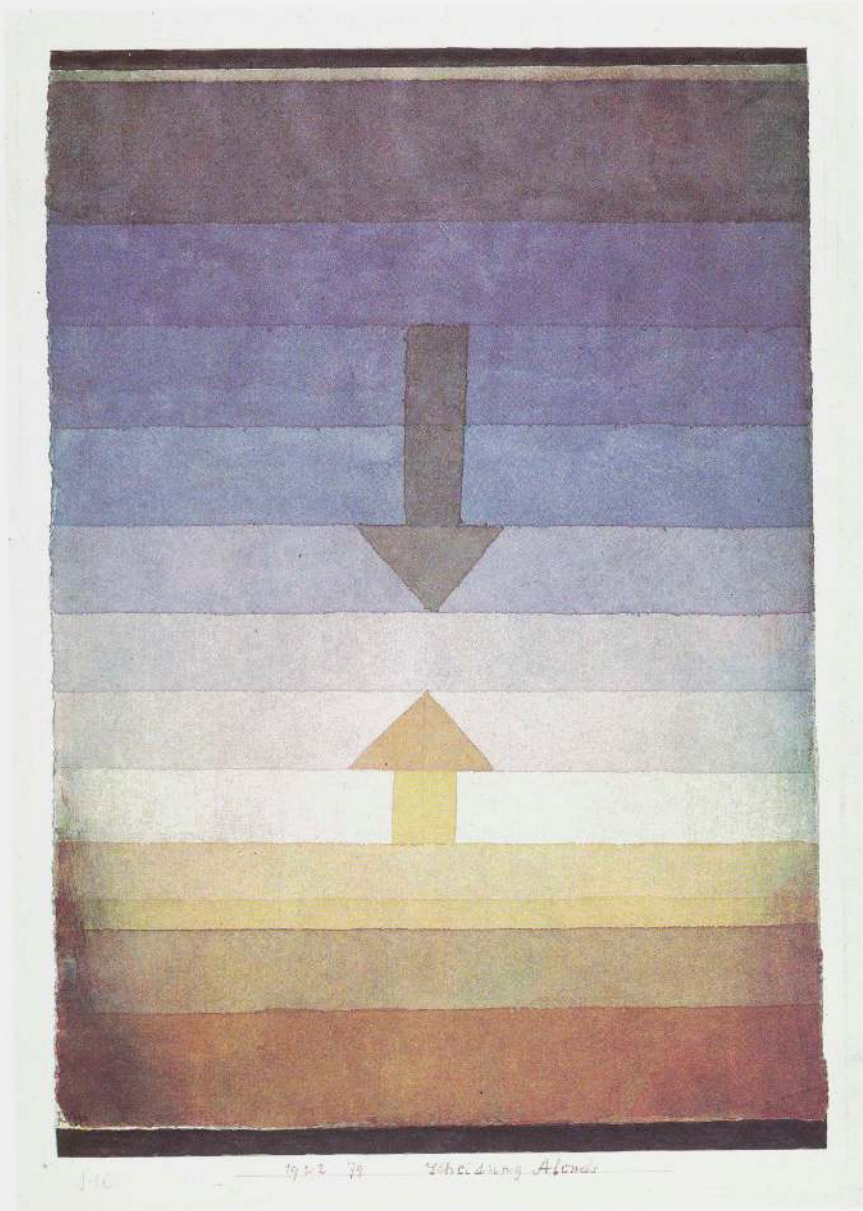


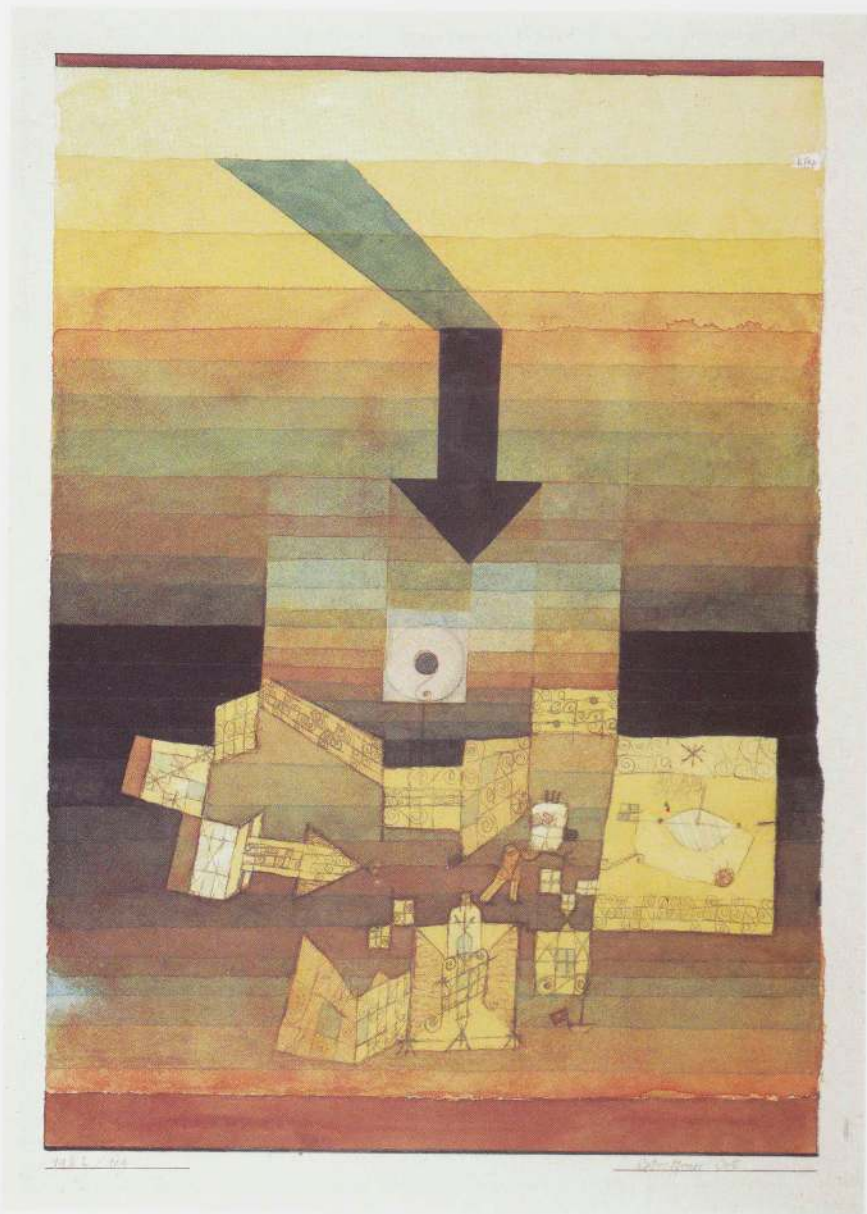
Nächtliches Fest 1921, 176
Öl auf Papier auf Karton; 50,0x61,0 cm
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York



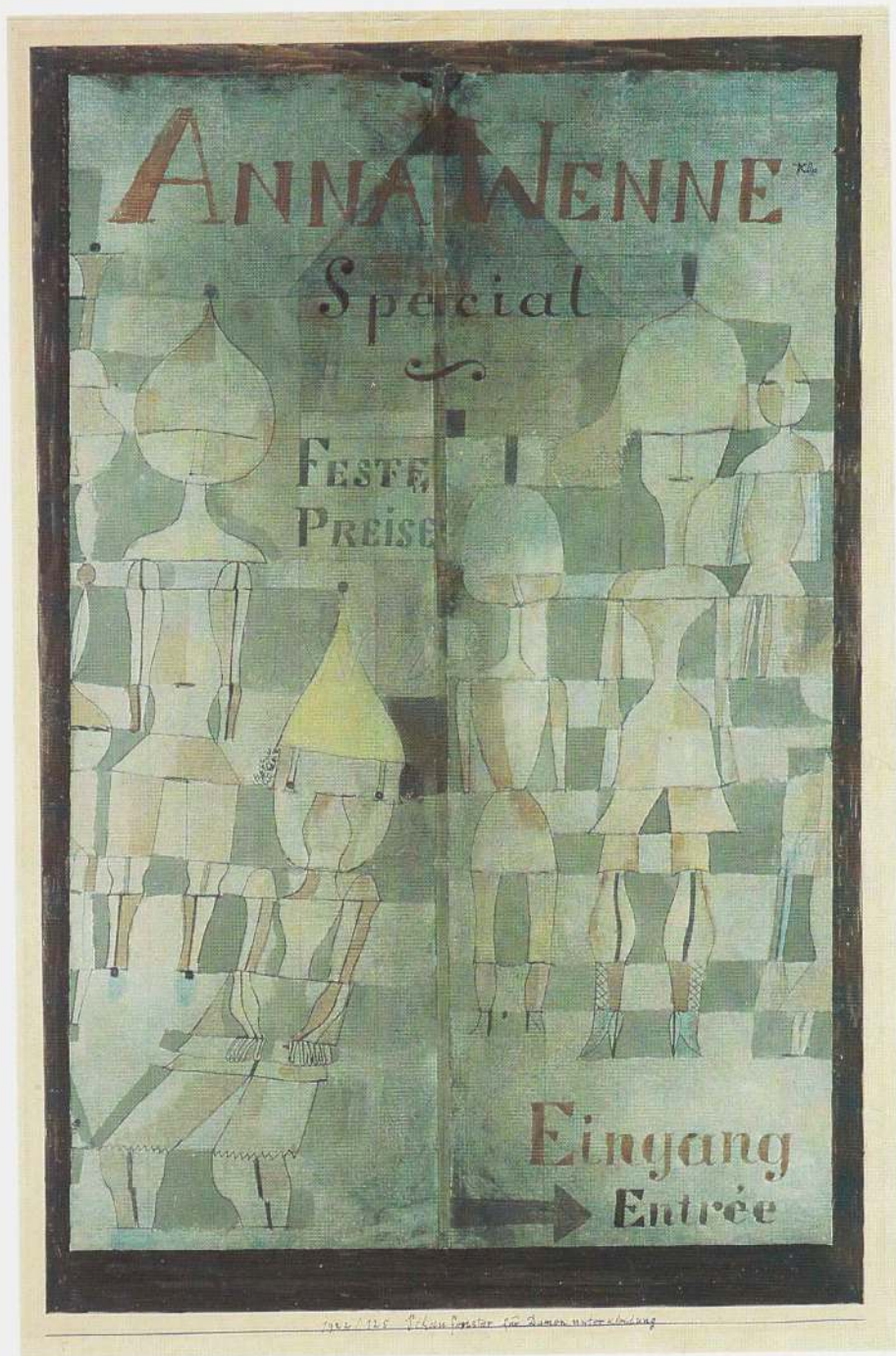


Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht - dorthin 1922, 30
Aquarell und Ölfarbezeichnung auf Gaze, gipsgründert auf Karton; 27,0x36,5 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection, 1984





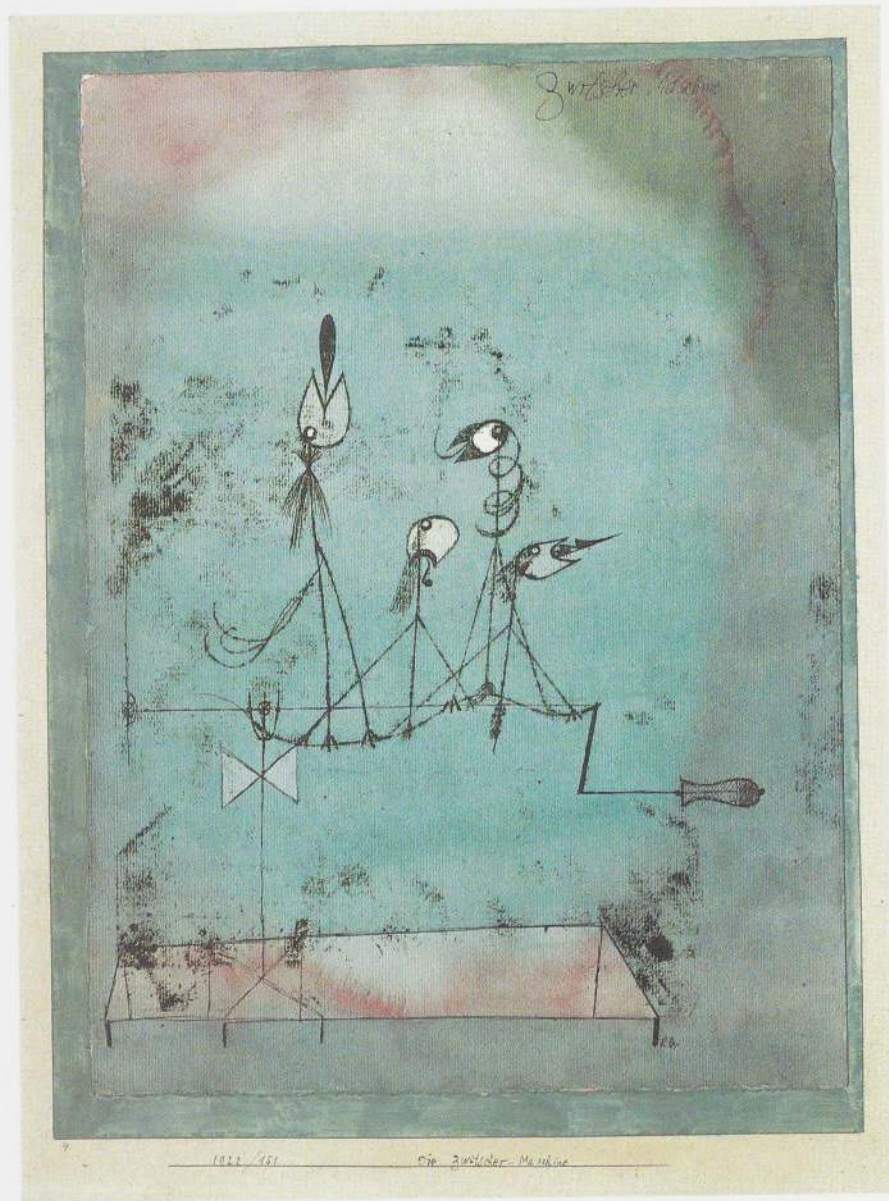
Betroffener Ort (gelbe Basis, rote und blaue Handlung) 1922, 109
Aquarell, Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton; 32,8x23,1 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Schaufenster für Damenunterkleidung 1922, 125
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 45,0x28,9 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection, 1984



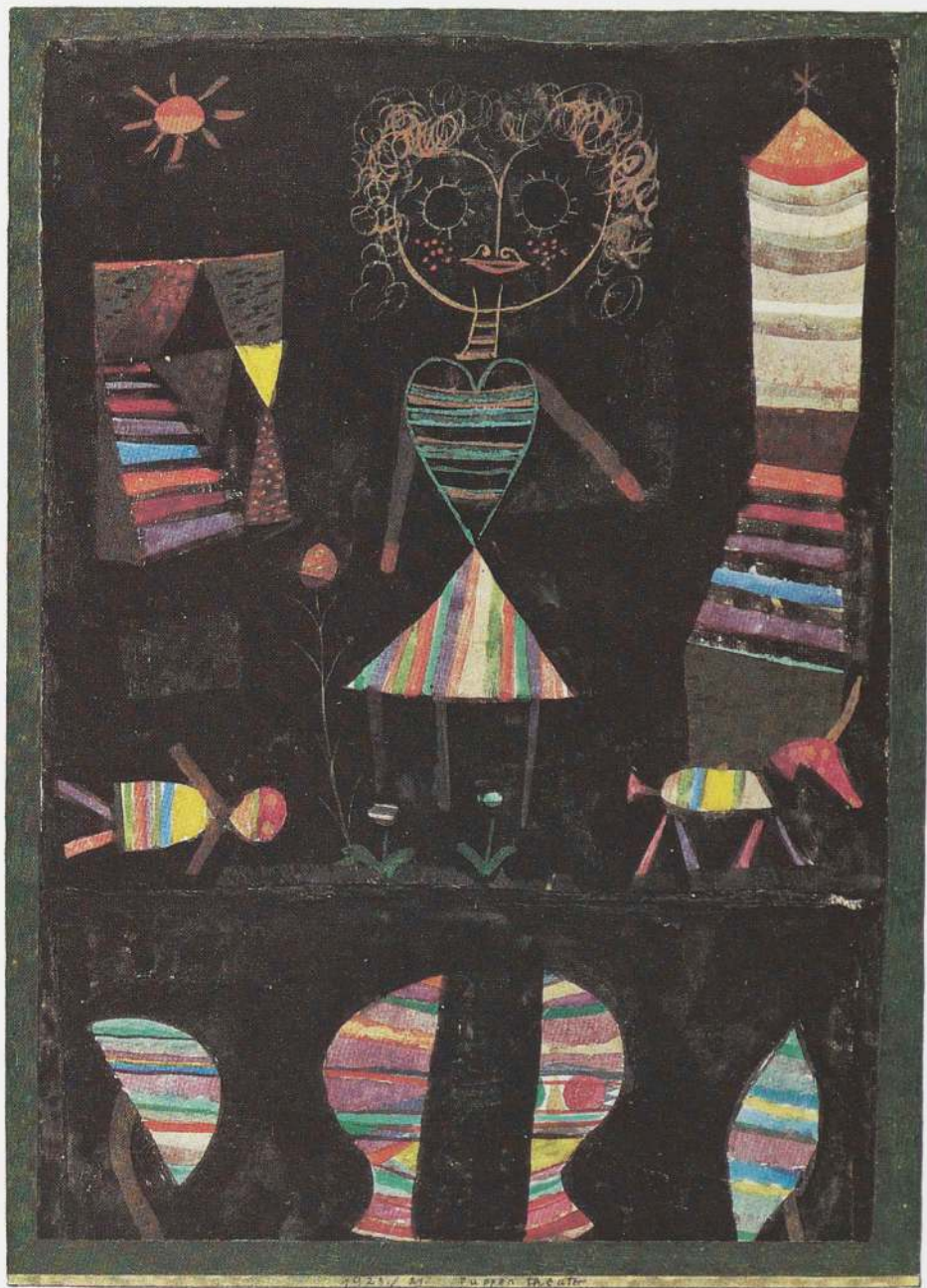
Luftschloss 1922, 42
Aquarell und Ölfarbezeichnung auf gipsgrundierter Gaze auf Karton; 62,6 x 40,7 cm
Kunstmuseum Bern, Hermann- und Margrit-Rupf-Stiftung



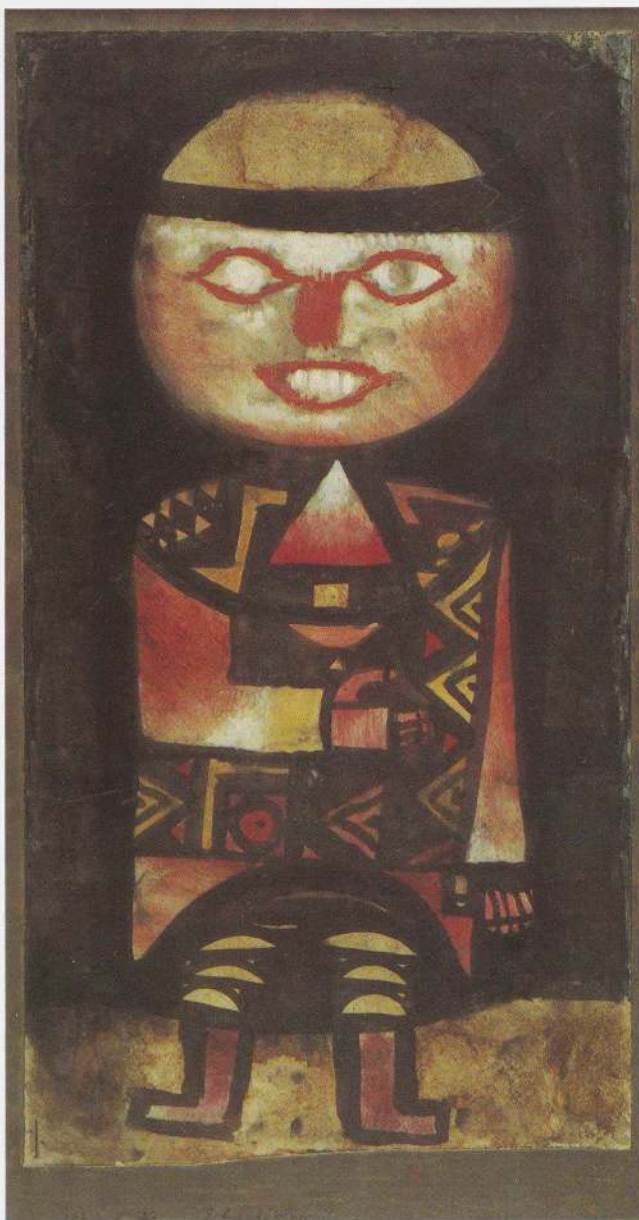


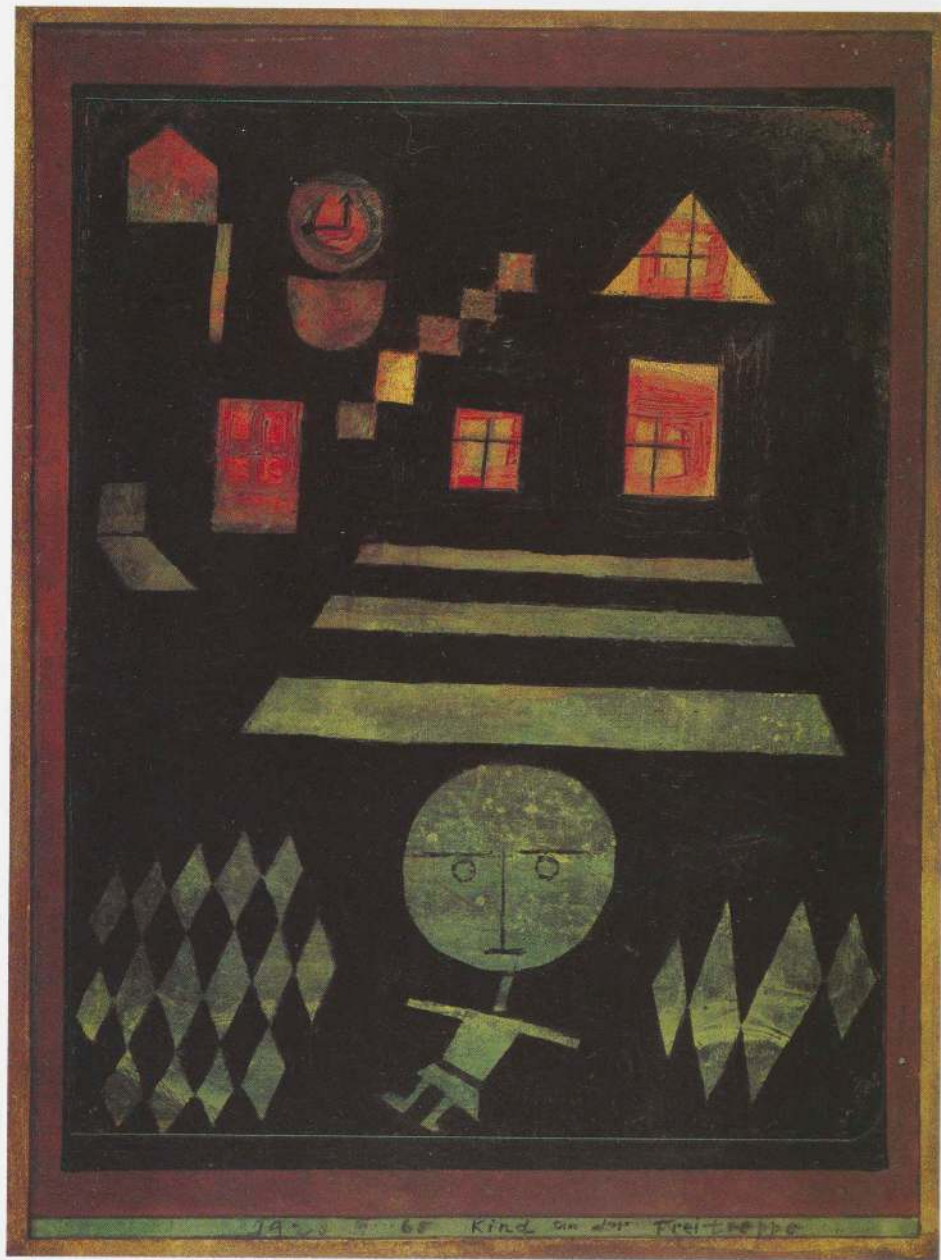
Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber 1922, 126
Aquarell auf Nesseltuch, gipsgründiert auf Karton; 51,5x41,7 cm
The Museum of Modern Art, New York, Schenkung Mr. and Mrs. Stanley Resor



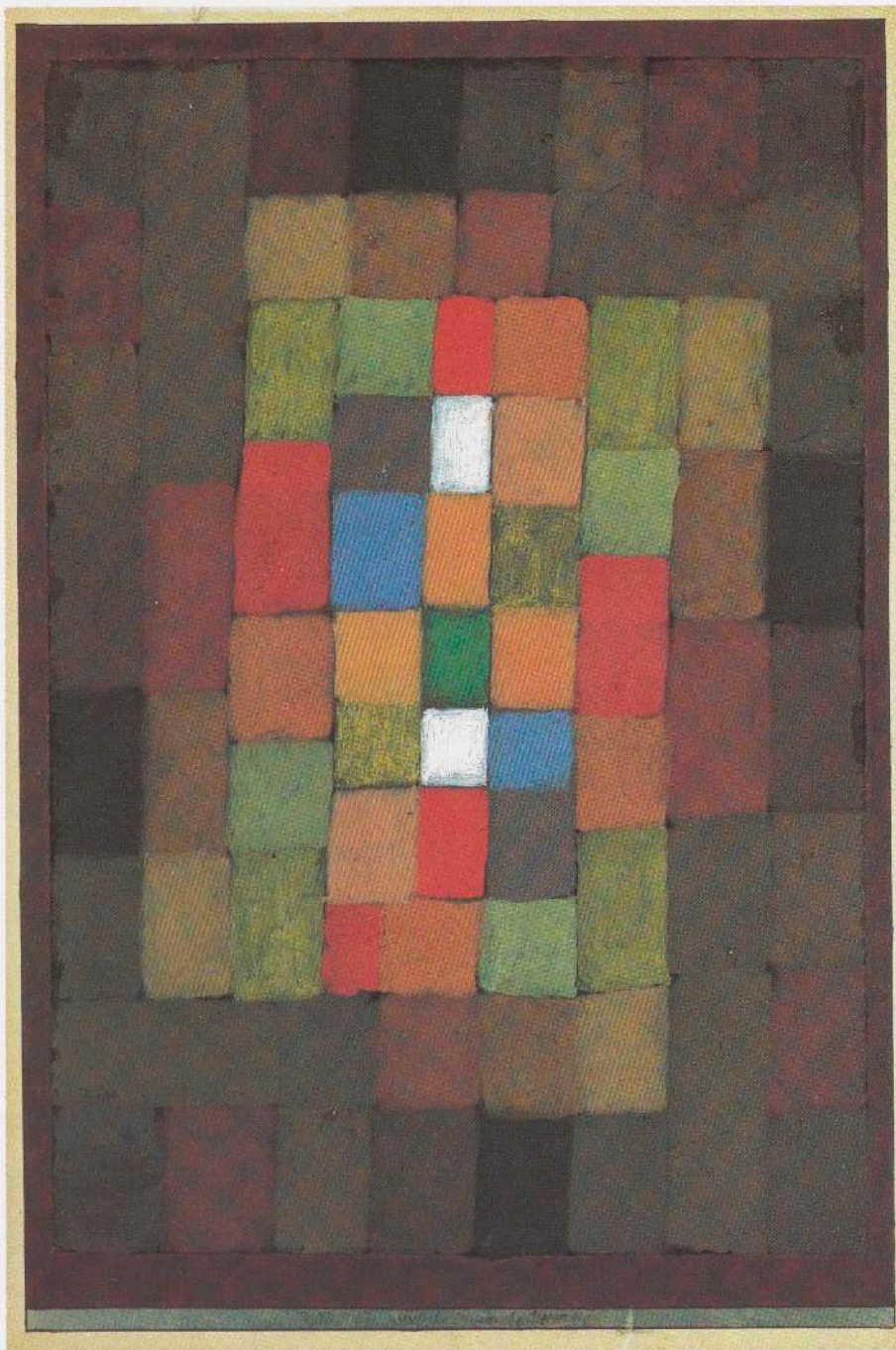


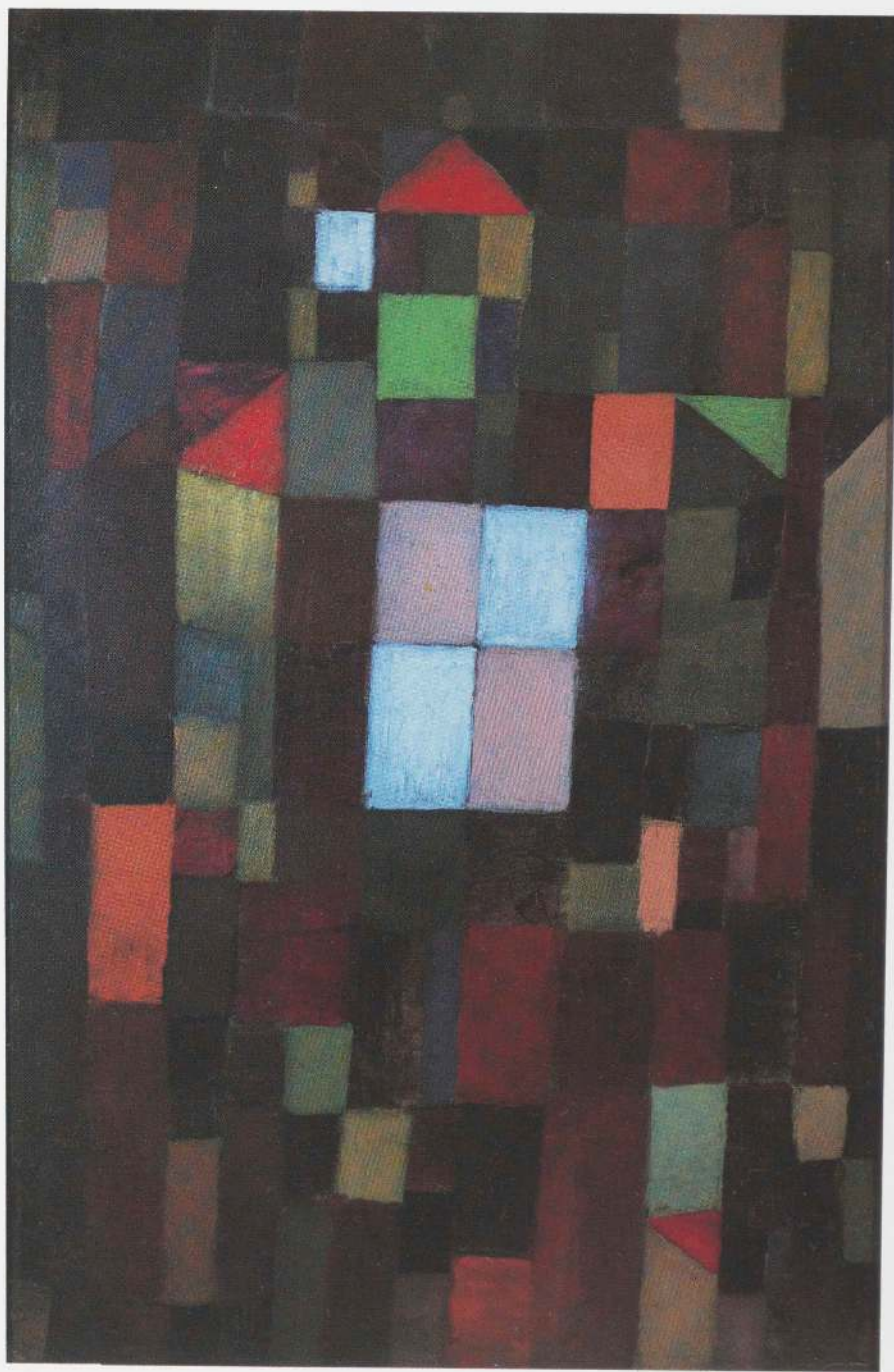
Puppettheater 1923, 21
Aquarell über Schwarz auf kreidegründertem Packpapier auf Karton; 52,0x37,6 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



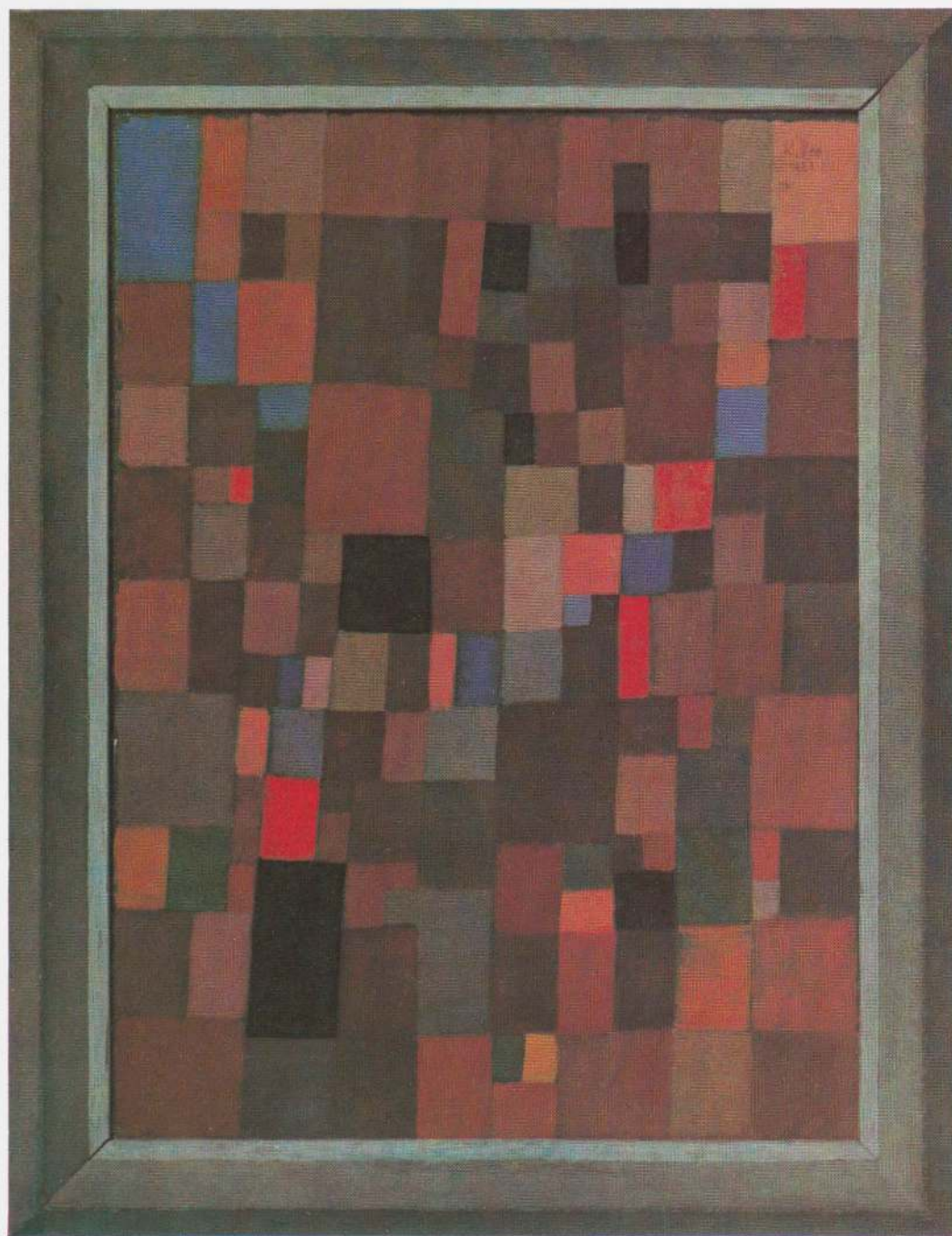


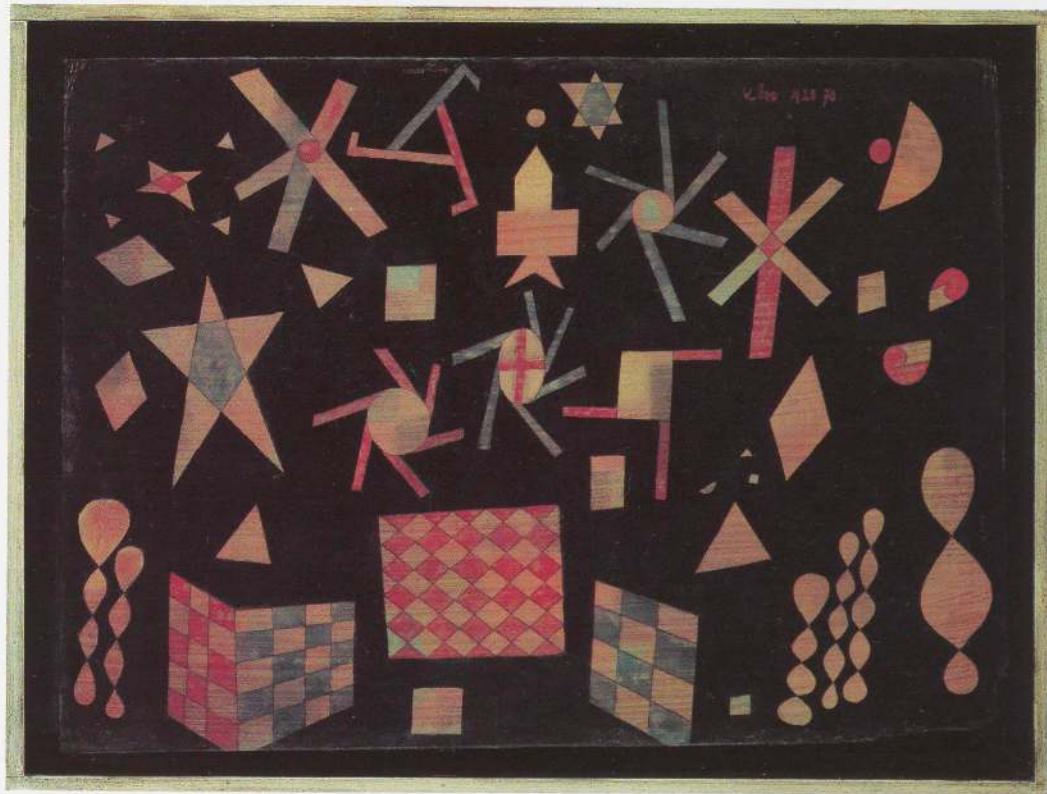
Kind an der Freitreppe 1923, 65
Öl auf Briefpapier auf Karton; 24,5x18,0 cm
Privatbesitz, Schweiz



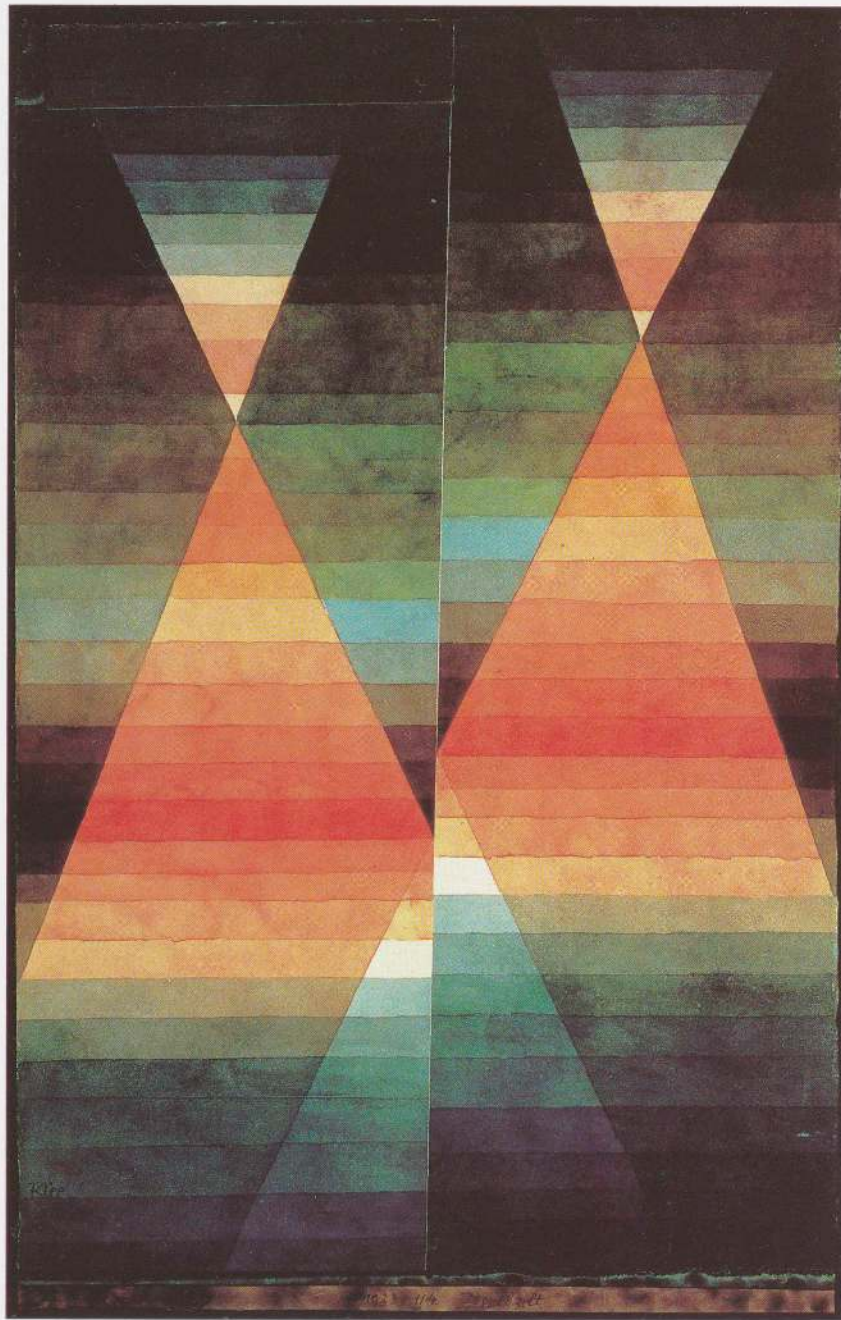


Das Fenster 1922, 140
Öl auf Karton; 57,8x38,7 cm
Stephen Hahn, Inc., New York

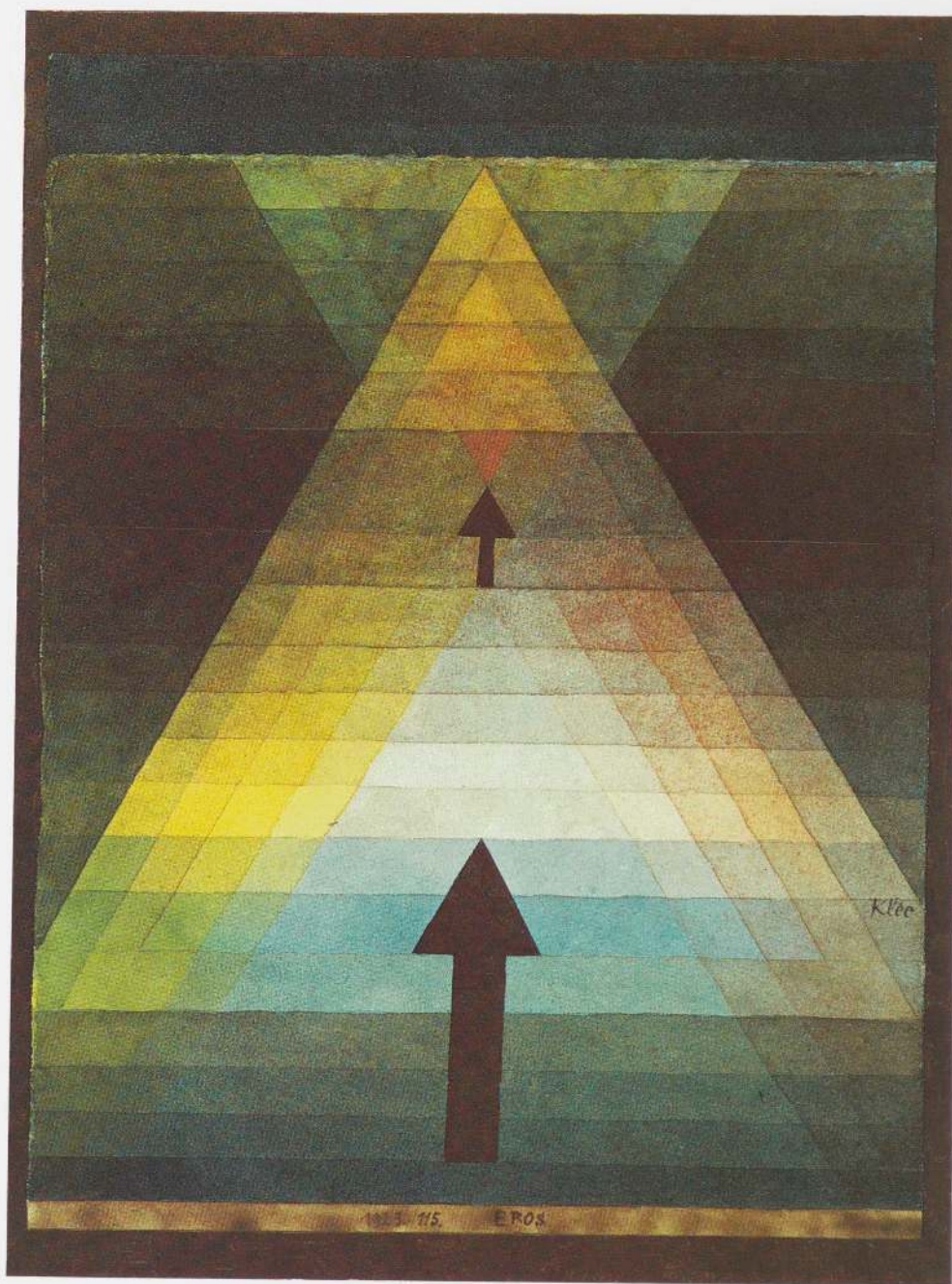




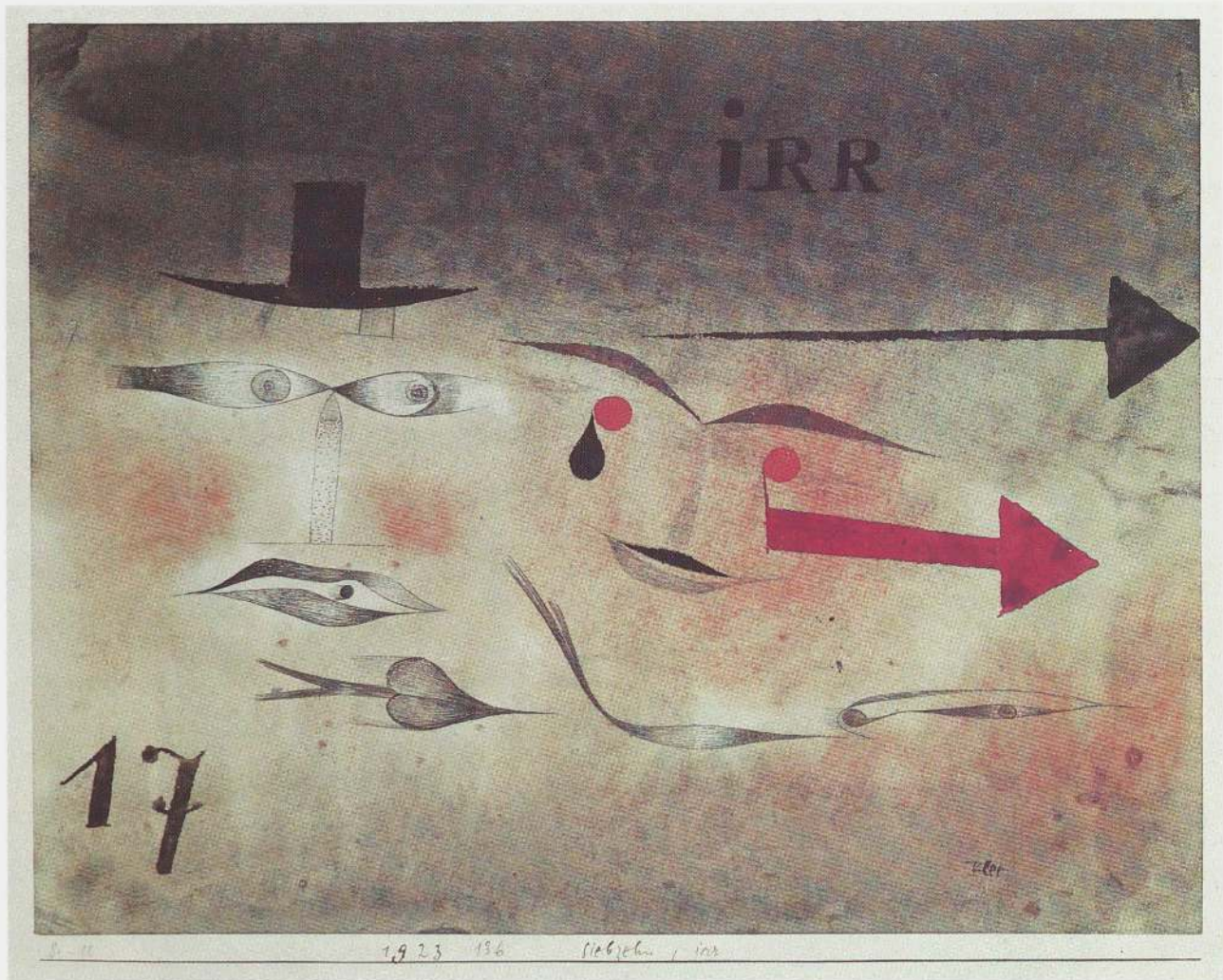
Assyrisches Spiel 1923, 79
Öl auf Karton; 37,0x51,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

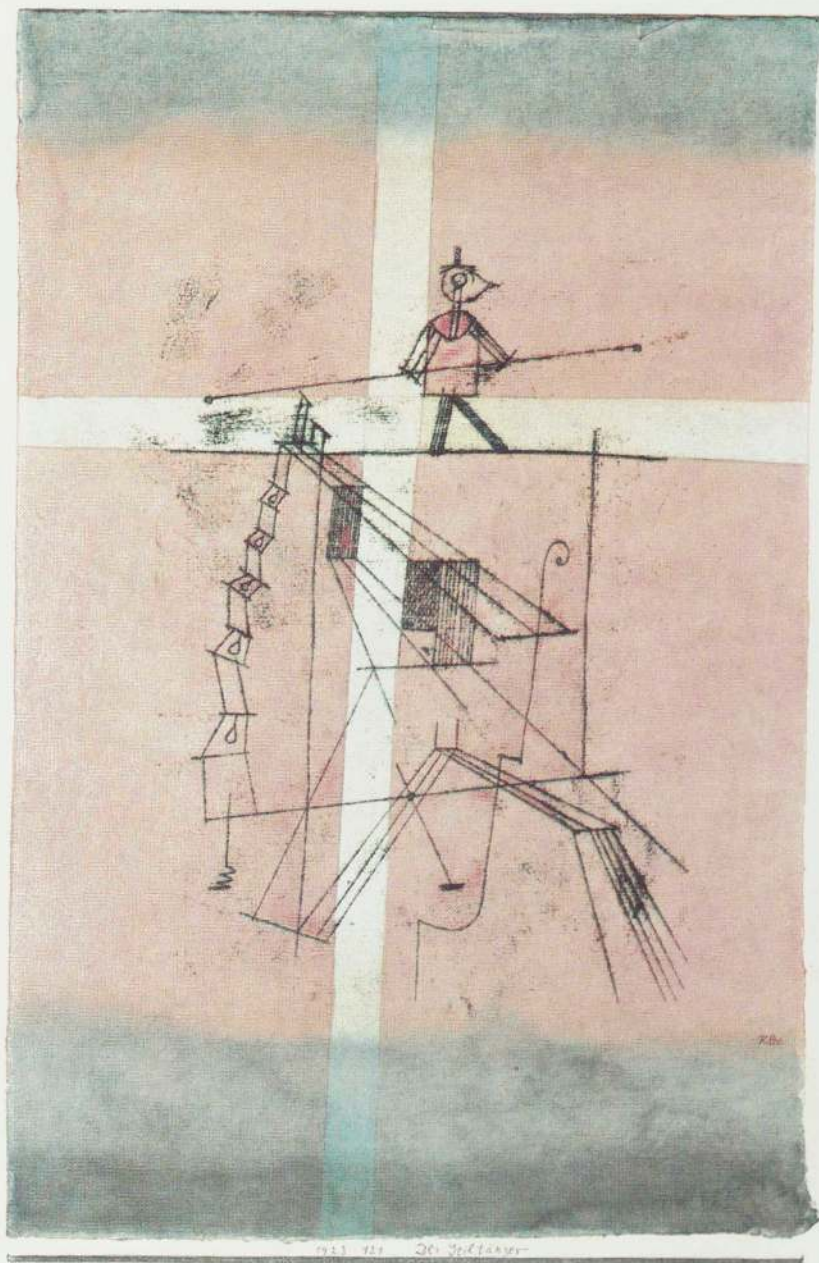


Doppelzelt 1923, 114
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 50,6x31,8 cm
Sammlung Rosengart, Luzern

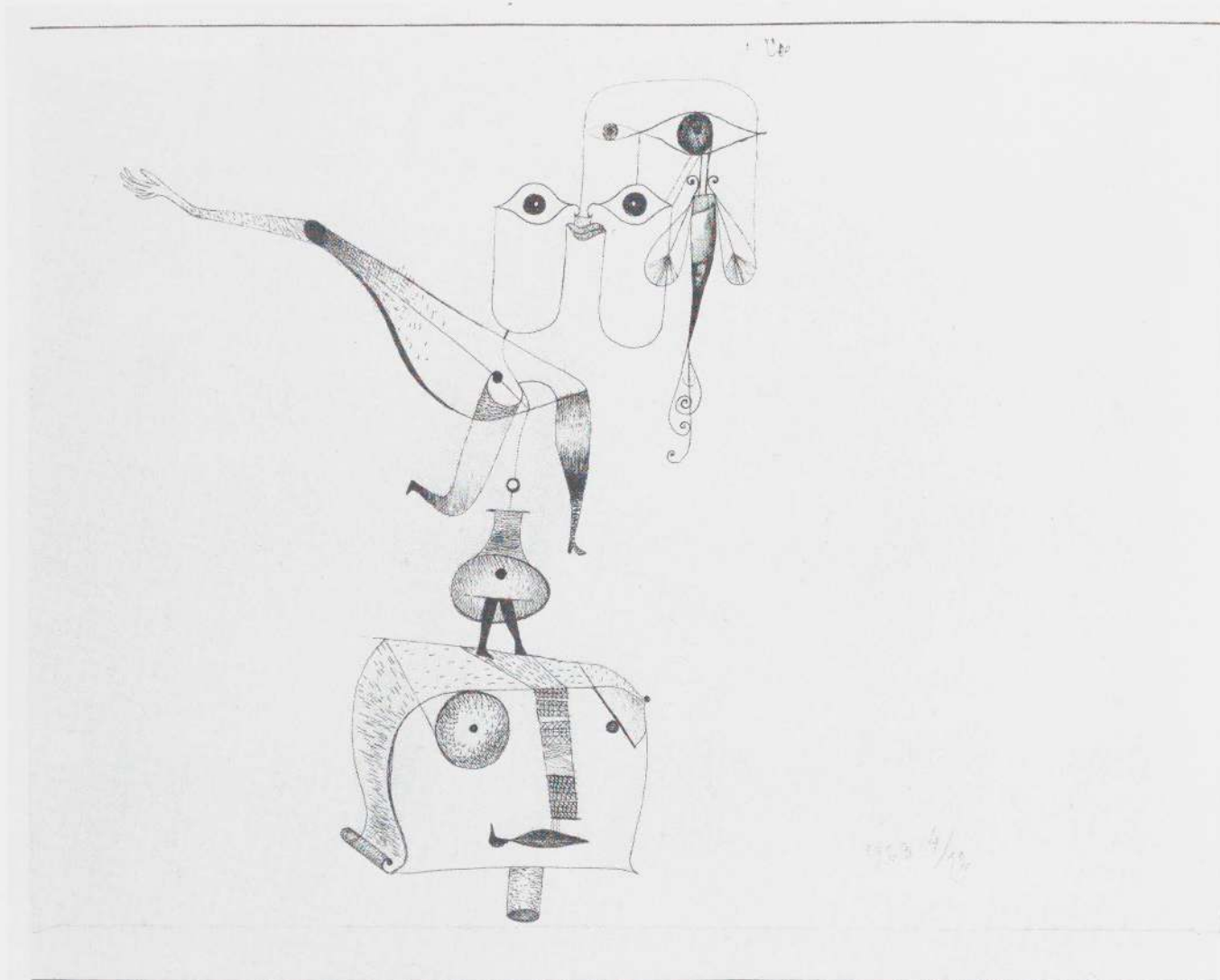


Eros 1923, 115
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 33,3x24,5 cm
Sammlung Rosengart, Luzern

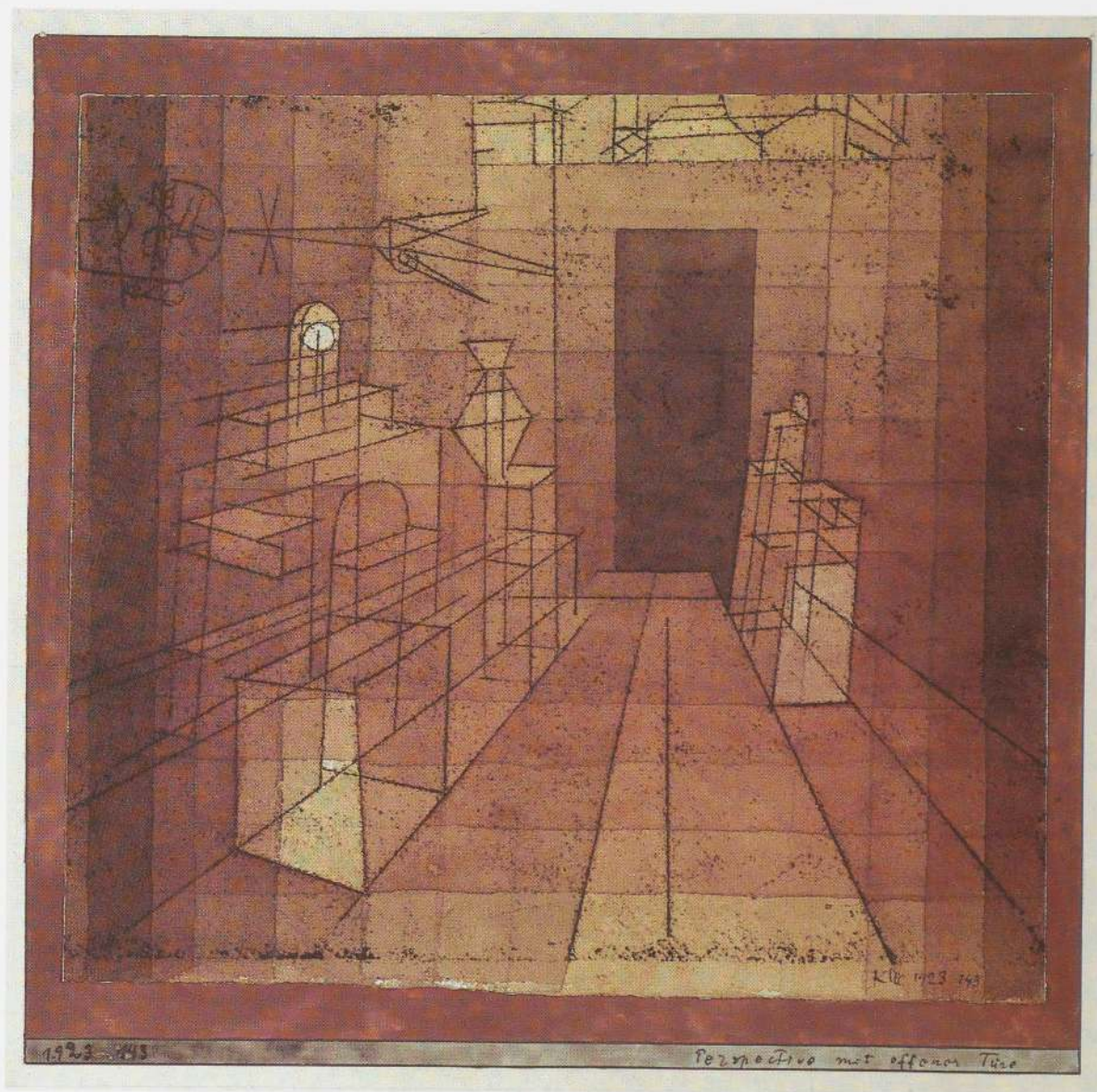




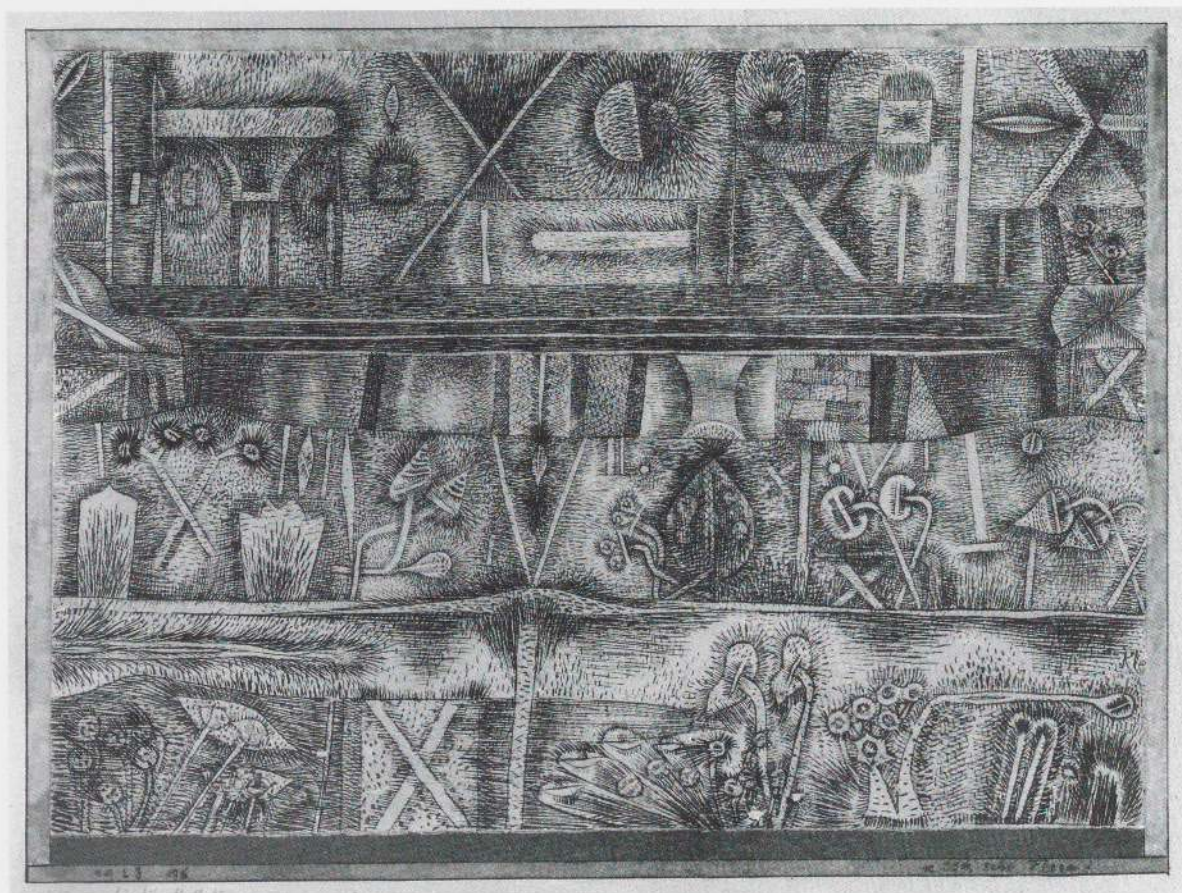
Der Seiltänzer 1923, 121
Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 48,7 x 32,2 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Ein Gleichgewicht-Capriccio

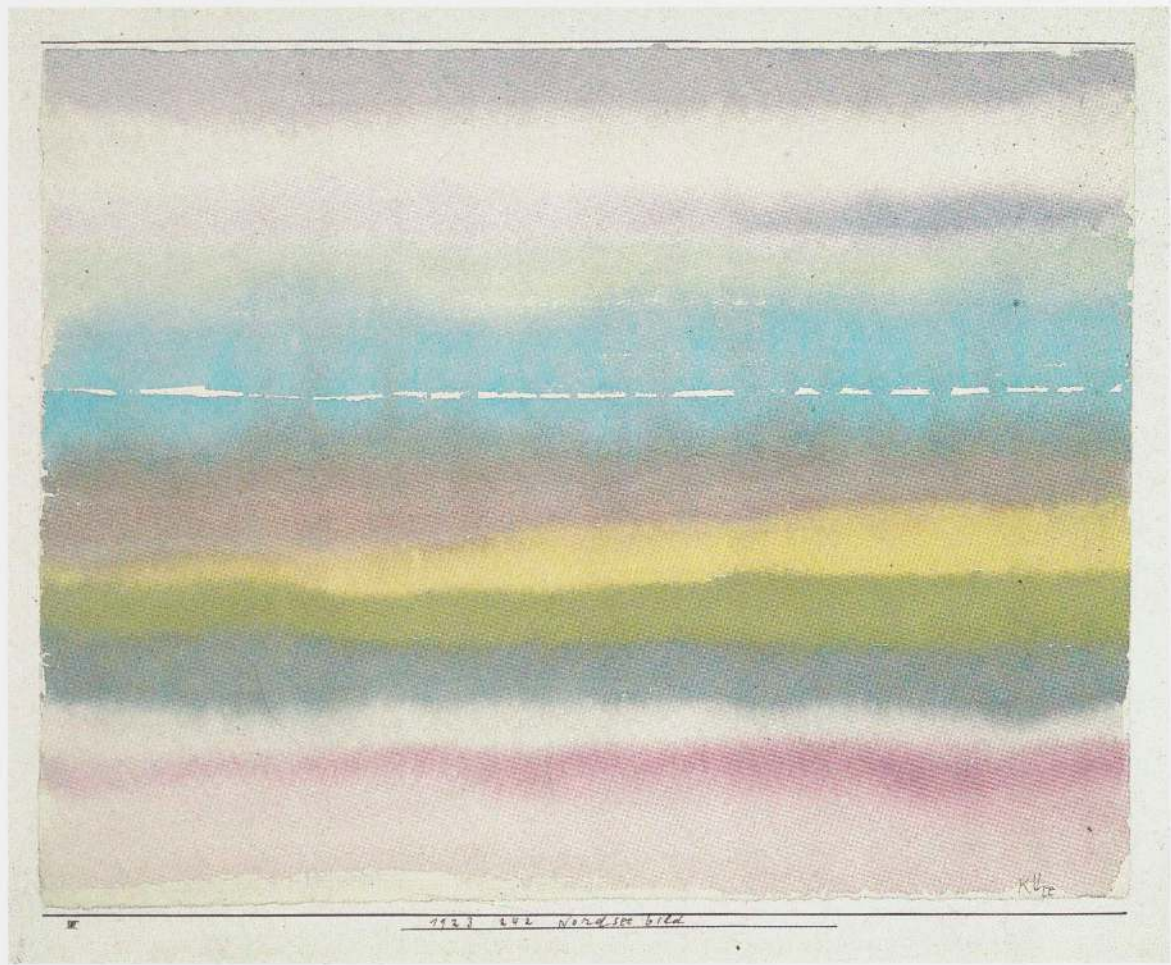


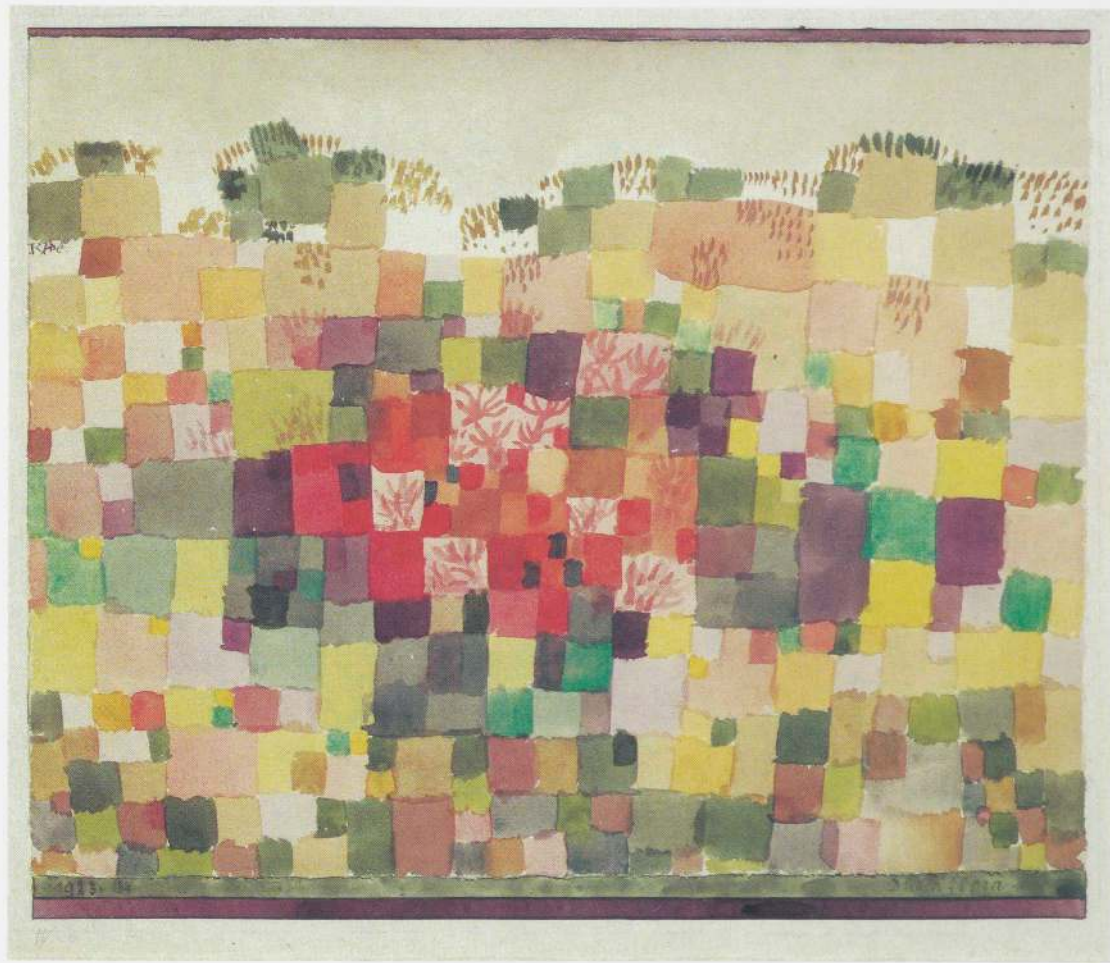
Perspective mit offener Türe 1923, 143
Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier (Whatman) auf Karton; 26,0x27,0 cm
Sammlung Rosengart, Luzern



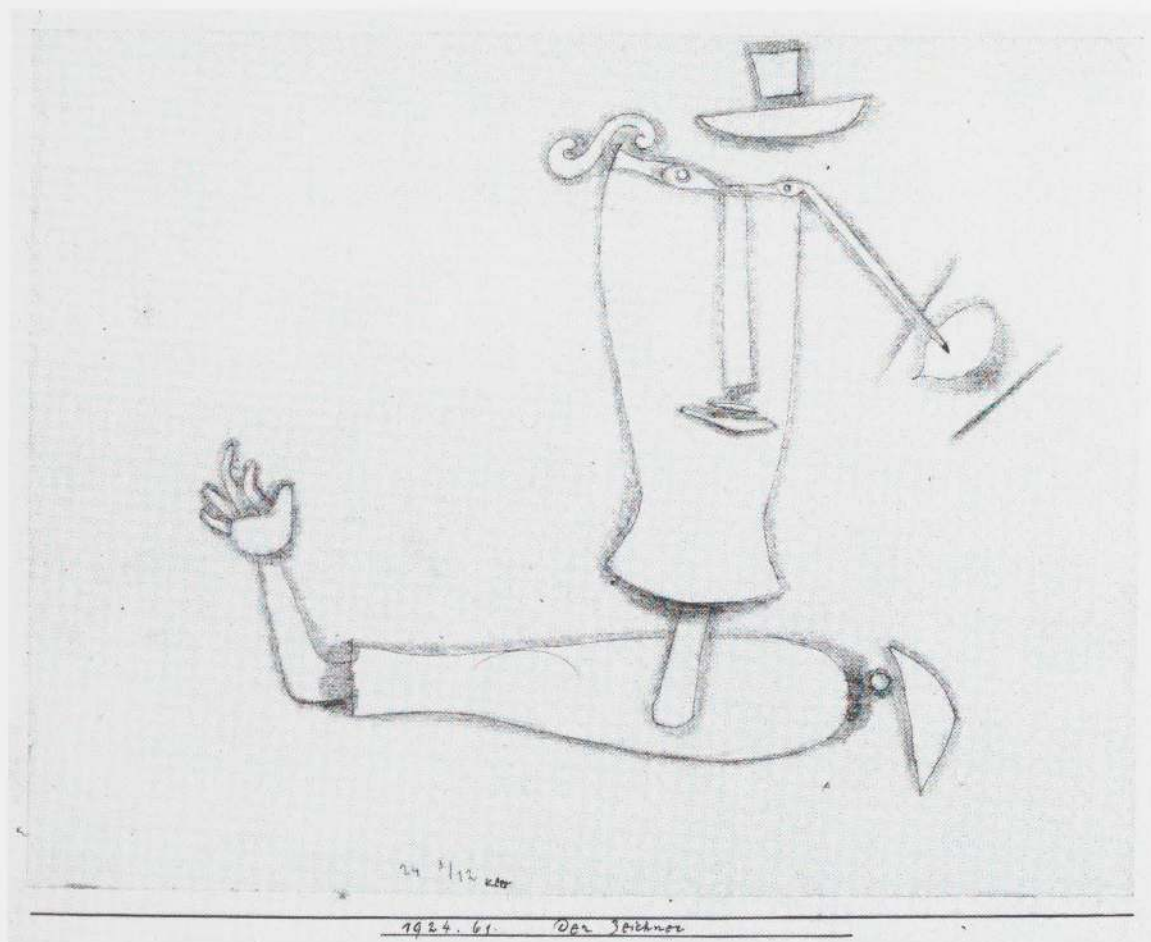


Seltsamer Garten 1923, 160
Aquarell und farbige Pinselzeichnung, gipsgrundiert, auf Gaze,
auf Karton: 40,0x28,9 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection, 1984



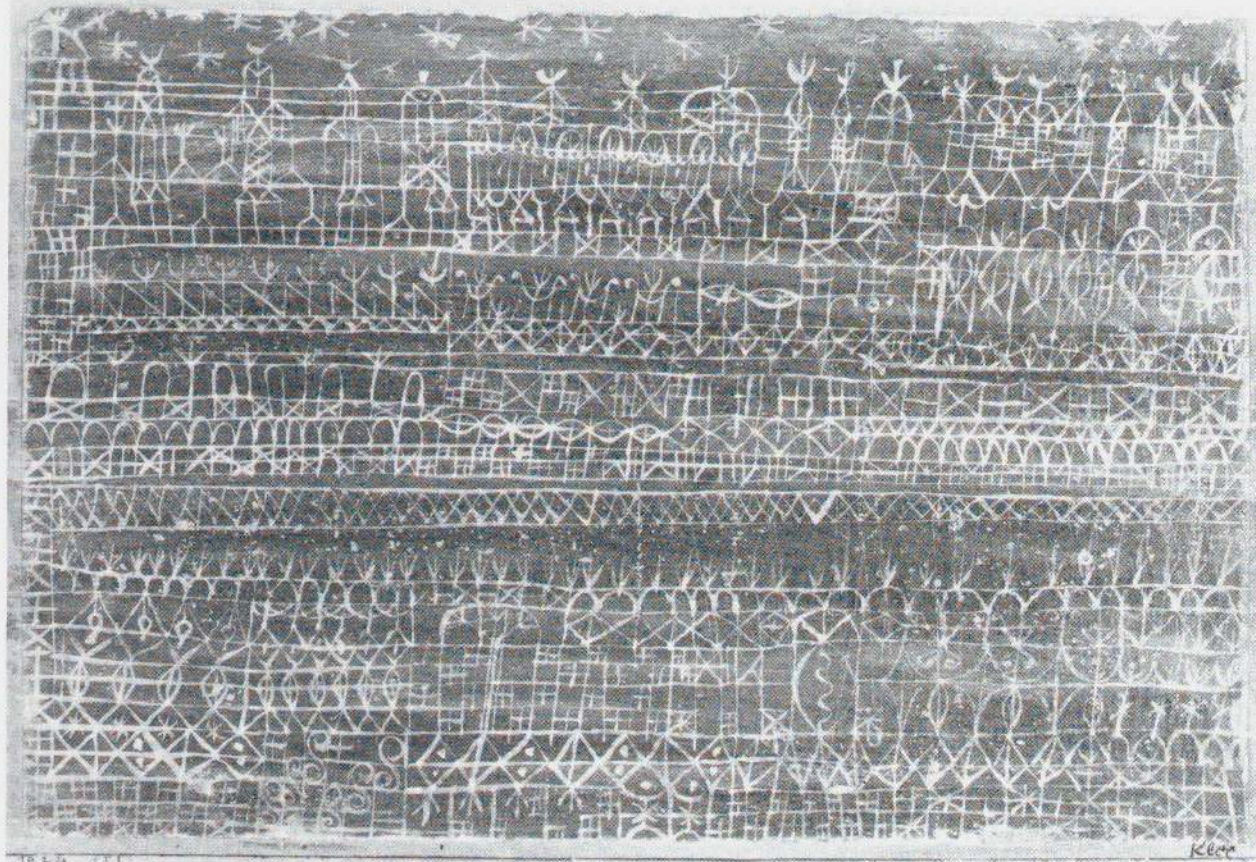


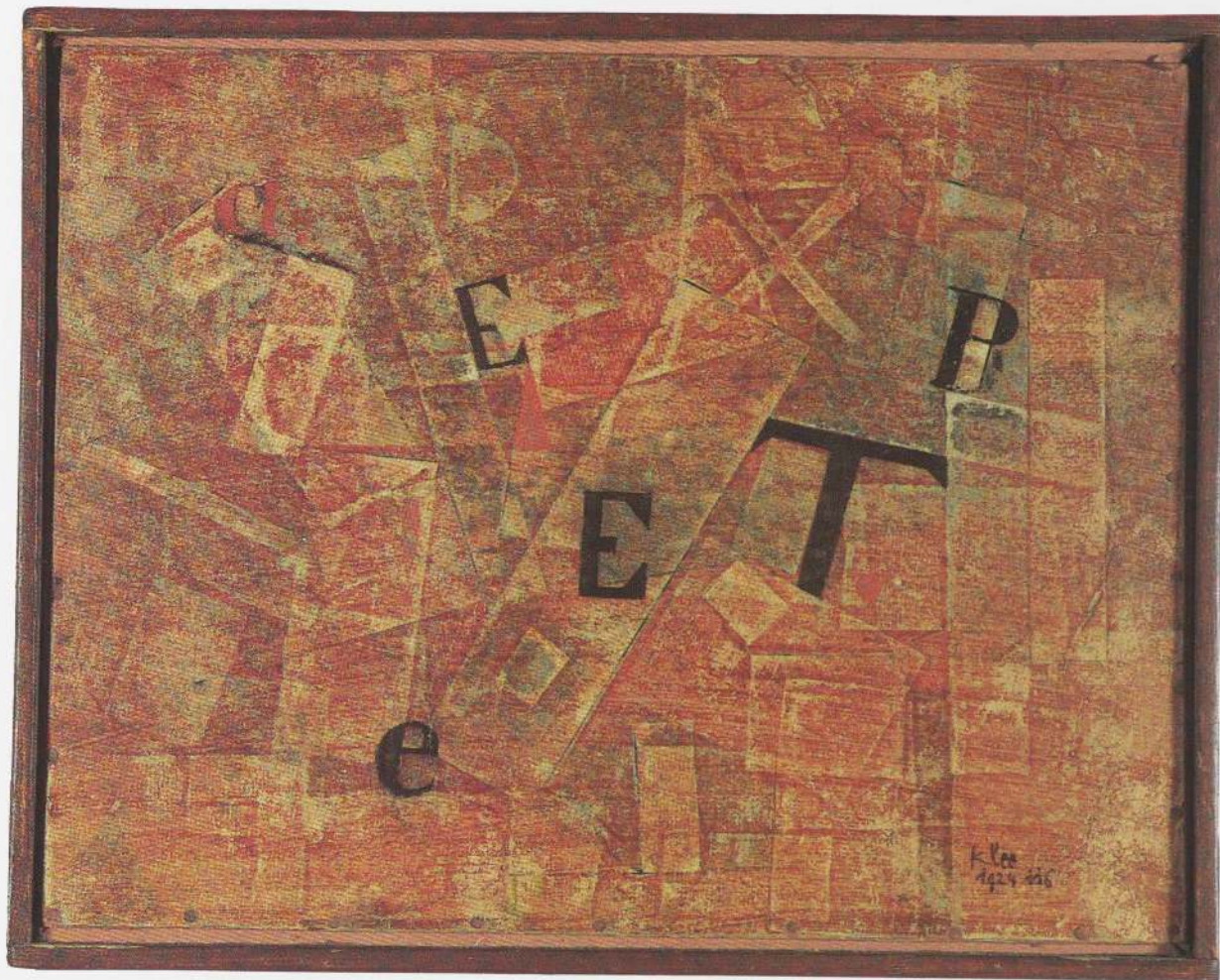
Dünenflora 1923, 184
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 25,4x30,2 cm
Sammlung Mr. and Mrs. Daniel Saidenberg, New York



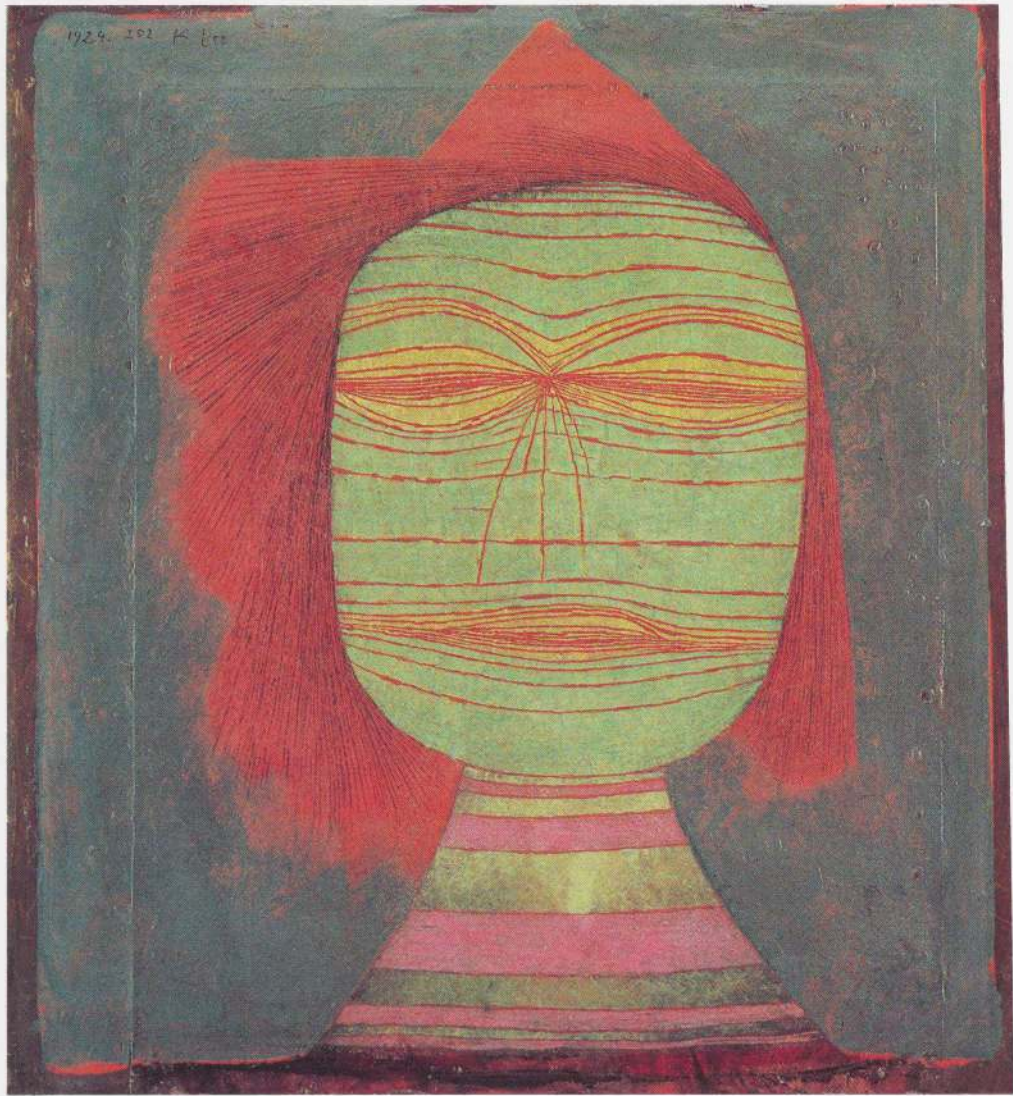


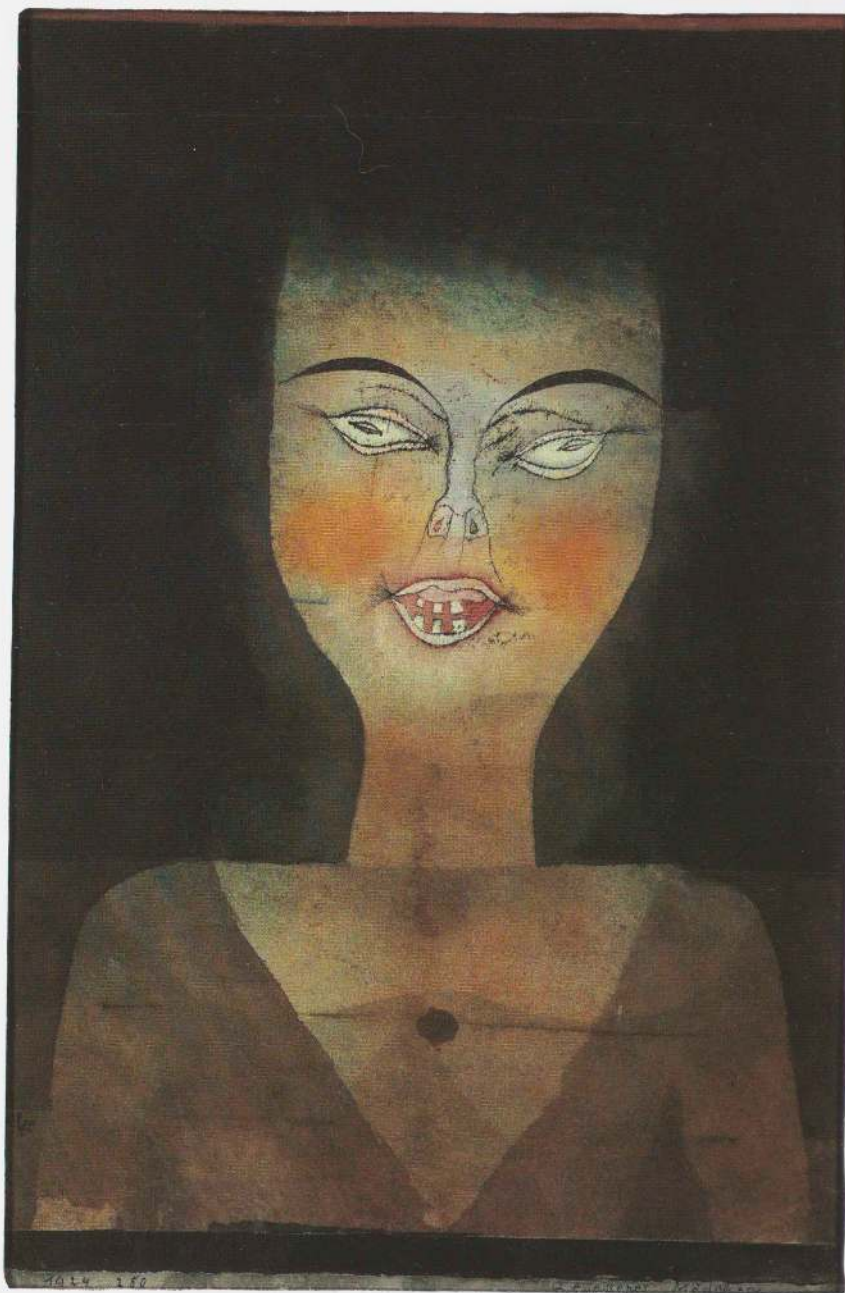
Karneval im Gebirge 1924, 114
Pinselfzeichnung mit Aquarellfarben über getönter Kleistergrundierung
auf Papier (Bütten) auf Karton; 26,5x33,1 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





Buchstabenbild 1924, 116
Aquarell auf übereinandergeliebten Papieren auf Karton; 15,2 x 32,4 cm
Privatbesitz, Schweiz





Besessenes Mädchen 1924, 250
Aquarell und Ölfarbezeichnung auf Papier (Ingres) auf Karton; 43,2x29,0 cm
Sammlung E. Beyeler, Basel



«Elektrischer Spuk» 1923, Nachlaß
Handpuppe: Gips und Steckdose; 9,0x6,0x5,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

«Steckdosengeist» 1925, Nachlaß
Handpuppe: Gips und Steckdose; 12,0x5,0x5,5 cm
Privatbesitz, Schweiz

«Breitohrclown» 1925, Nachlaß
Handpuppe: Gips und Stoff; 20,0x16,0x6,0 cm
Privatbesitz, Schweiz



«Bandit» 1923, Nachlaß
Handpuppe: Gips, Metall und Feder; 11,0x7,0x7,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

«Herr Tod» 1916, Nachlaß
Handpuppe: Gips; 8,0x5,0x5,5 cm
Privatbesitz, Schweiz

«Zündholzschachtelgeist» 1925, Nachlaß
Handpuppe: Zündholzschachteln und Feder; 20,0x10,0x8,5 cm
Privatbesitz, Schweiz



›Emmy-Galka Scheyer› 1922, Nachlaß
Handpuppe: Gips, Nußschalen, Fell und Kugeln; 12,0x6,0x6,5 cm
Privatbesitz, Schweiz

›Weisshaariger Eskimo› 1924, Nachlaß
Handpuppe: Gips, Holz und Hufeisen; 15,0x8,0x6,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

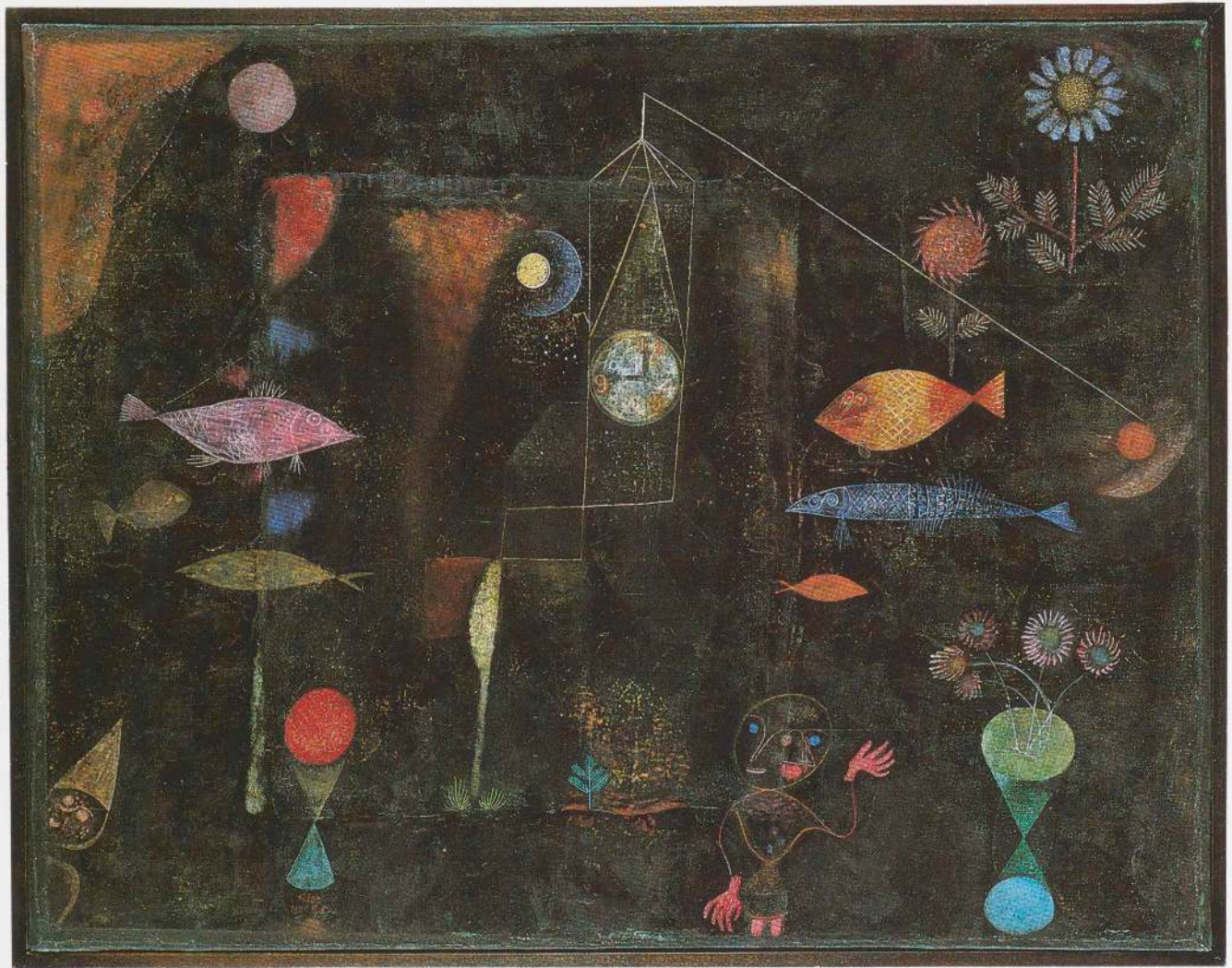
›Gekrönter Dichter› 1919, Nachlaß
Handpuppe: Gips und Draht; 11,0x5,0x8,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

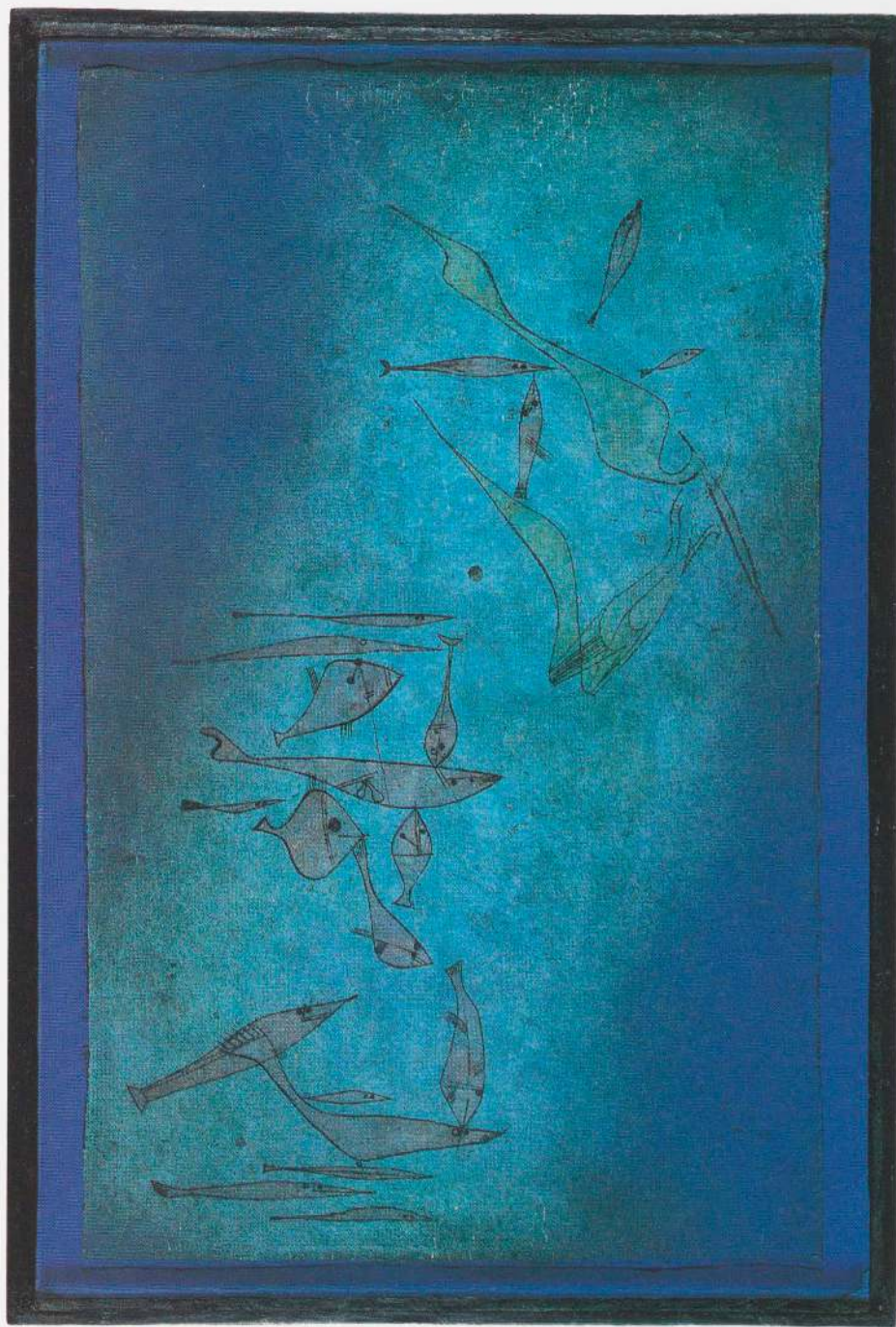


›Selbstportrait‹ 1922, Nachlaß
Handpuppe: Gips und Rindsknochen; 9,0x5,5x6,5 cm
Privatbesitz, Schweiz

›Deutschnationaler‹ 1921, Nachlaß
Handpuppe: Gips, Kokarde und Fell; 11,0x4,5x5,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

›Reiner Tor‹ 1925, Nachlaß
Handpuppe: Gips und Fell; 14,0x5,5x6,0 cm
Privatbesitz, Schweiz



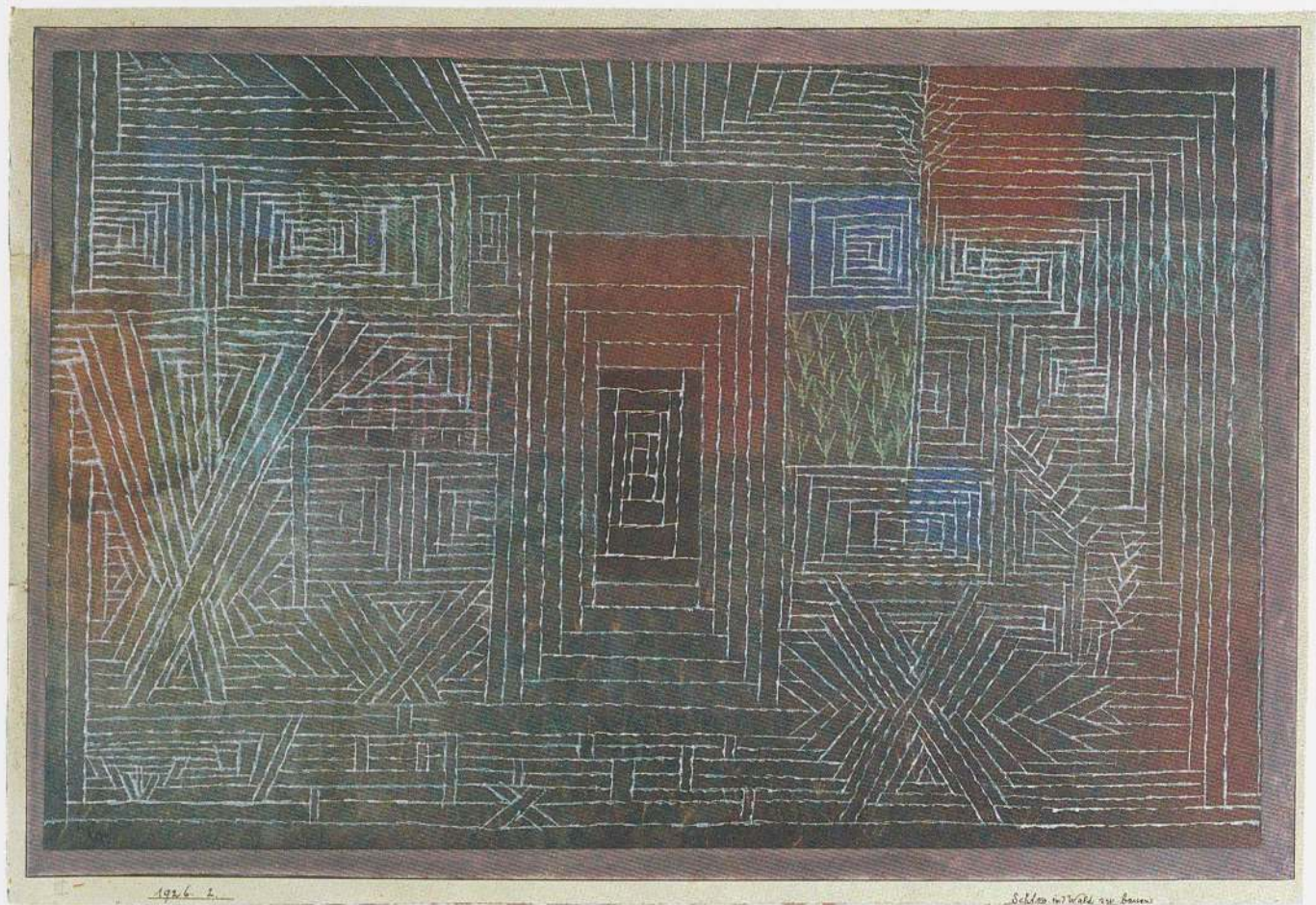


Fisch-Bild 1925, 5
Öl, Aquarell und Federzeichnung auf gipsgrundierter Gaze auf Karton; 63,0x41,0 cm
Sammlung Rosengart, Luzern





Abstract mit Bezug auf einen blühenden Baum 1925, 119 (B 9)
Öl auf Karton; 38,5x39,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

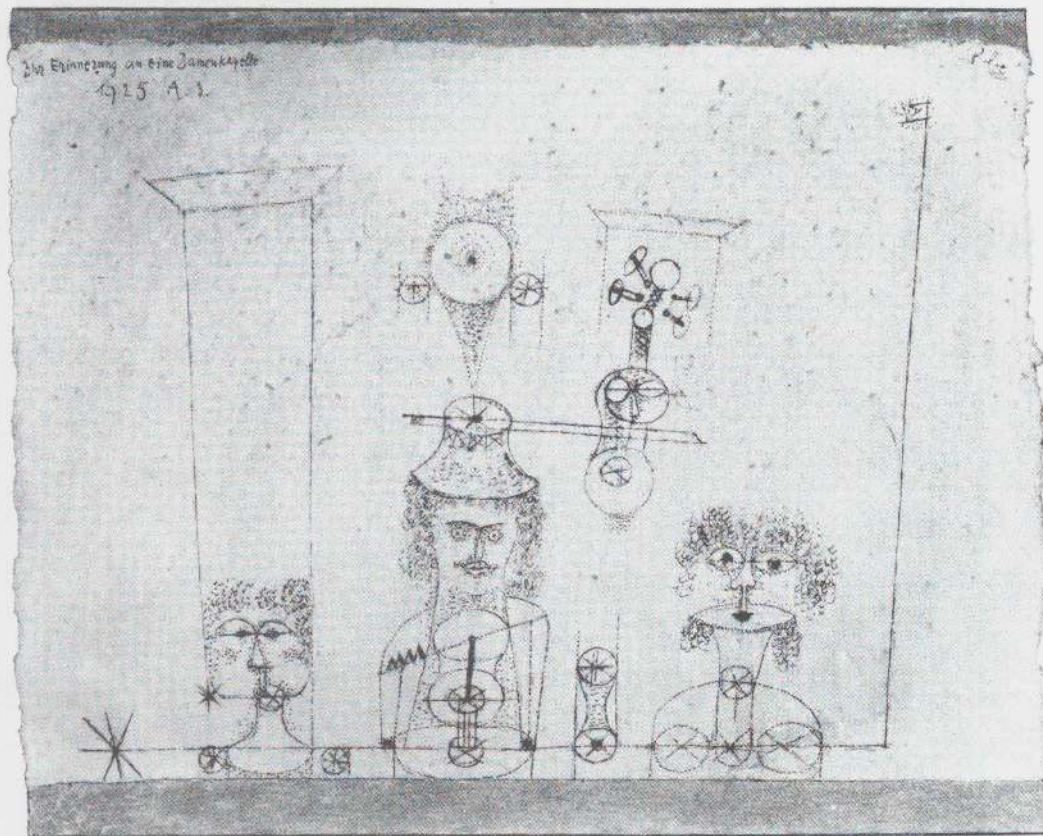


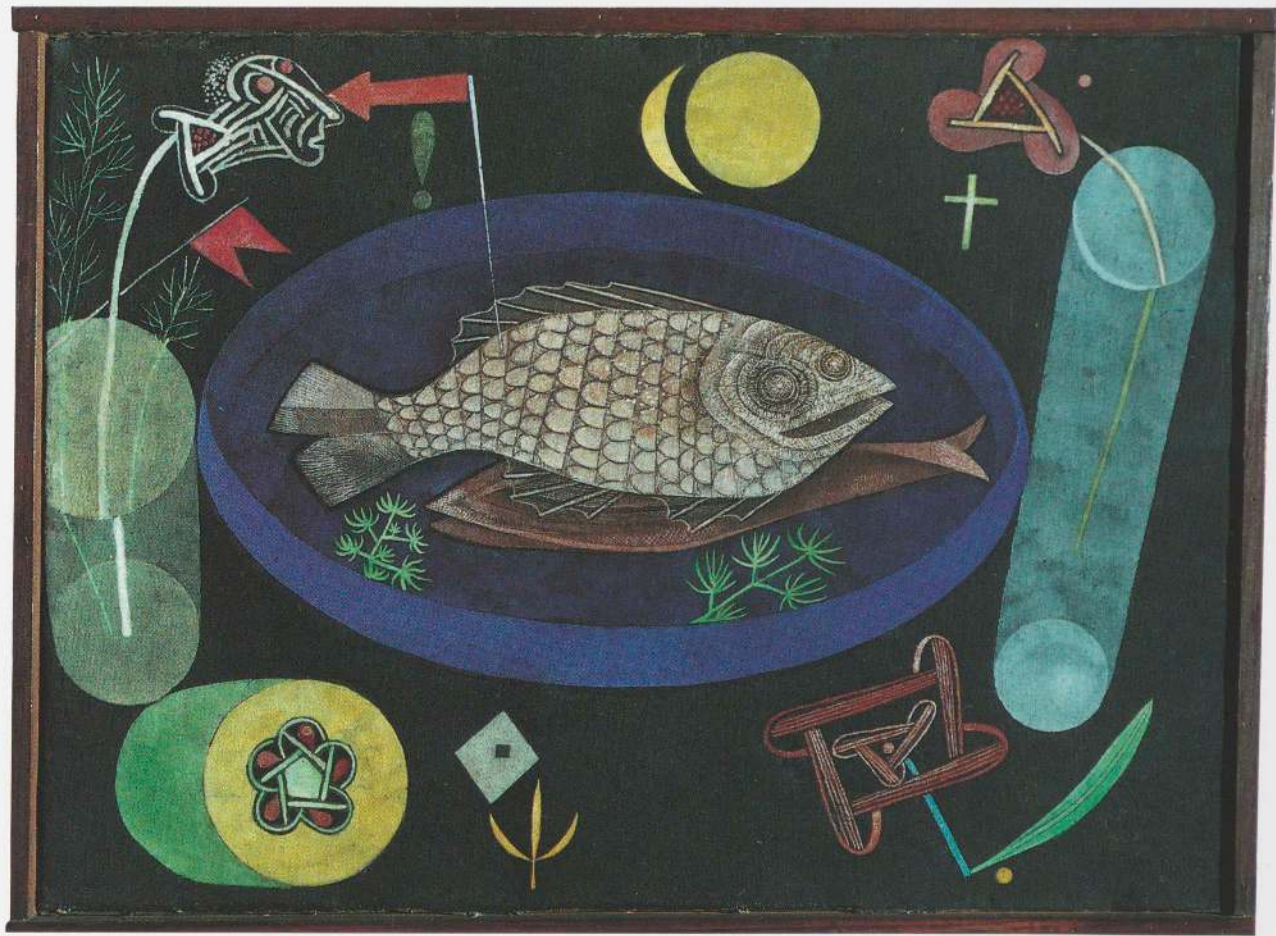
1926 2.

Schloss im Wald zu bauen



Garten Vision 1925, 196 (T 6)
Öl auf Karton; 24,0 x 30,0 cm
Privatbesitz, Schweiz





Um den Fisch 1926, 124 (C 4)
Öl auf Nesseltuch auf Karton, leimgrundiert, gefirnißt, Temperaweiß untermalt,
auf Karton; 46,7 x 63,8 cm
The Museum of Modern Art, New York, Abby Aldrich Rockefeller Fund



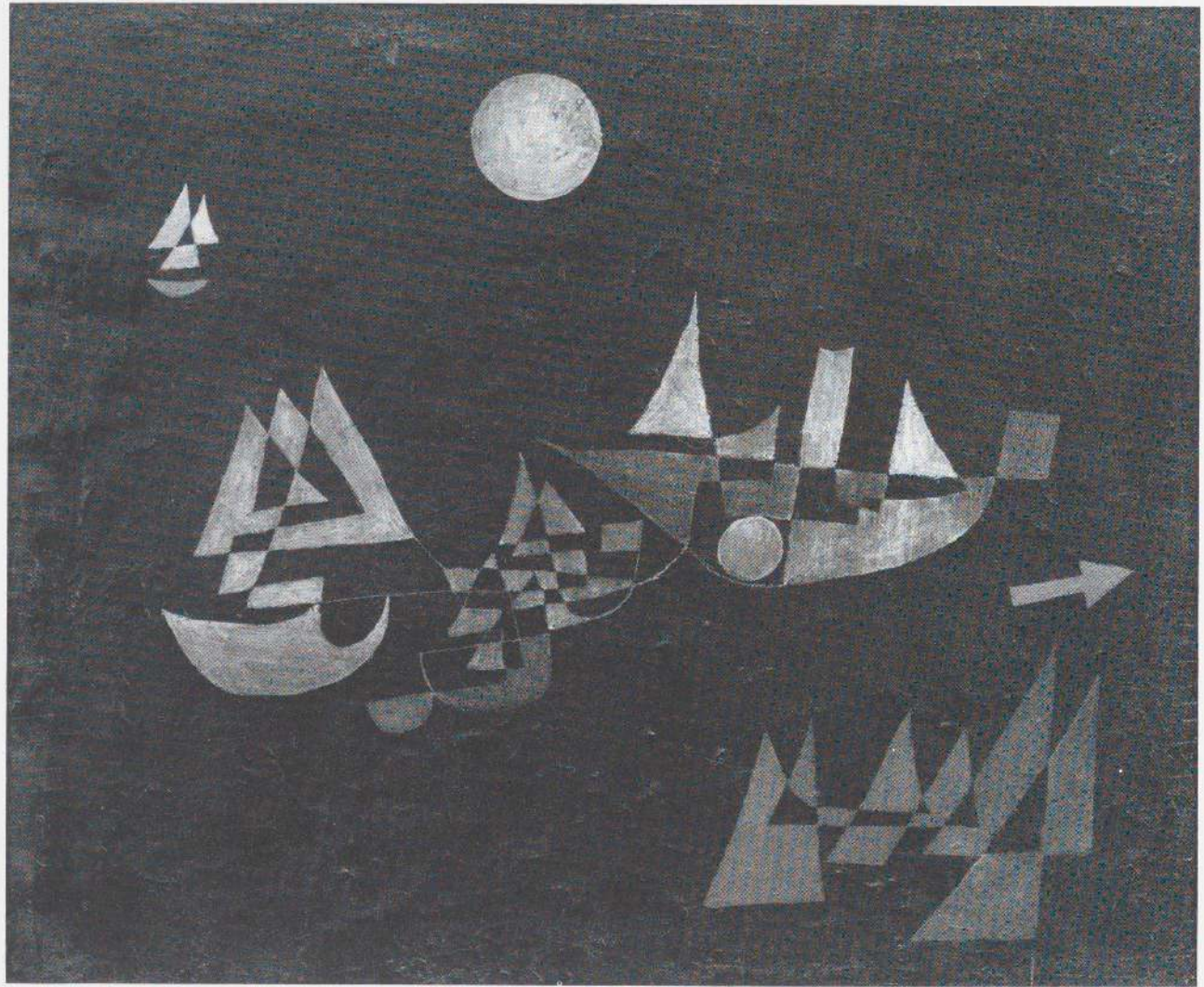


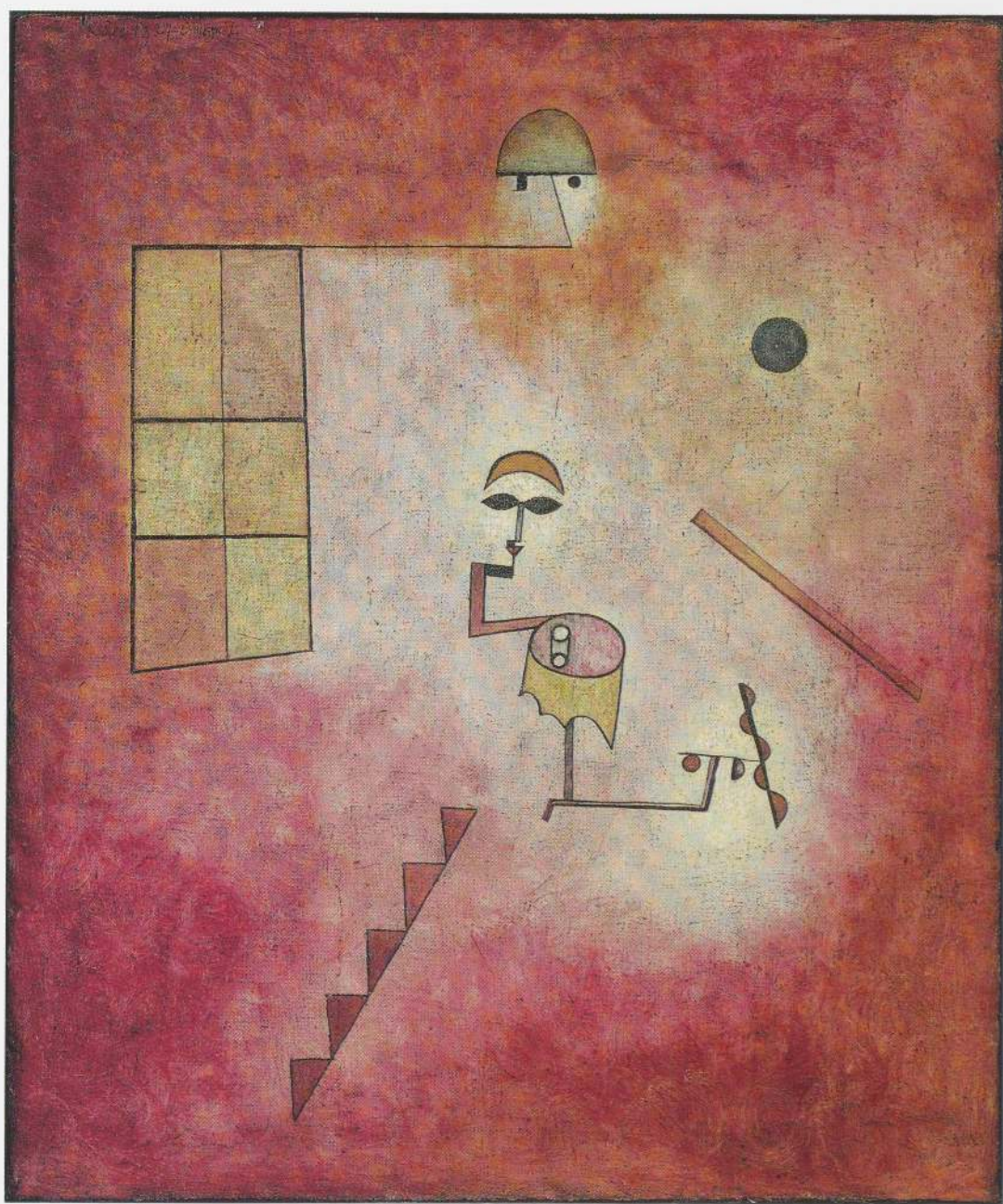
Abwandernder Vogel 1926, 218 (V8)
Aquarell (Spritztechnik mit Schablone) auf Papier auf Karton; 40,0x48,0 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection, 1984



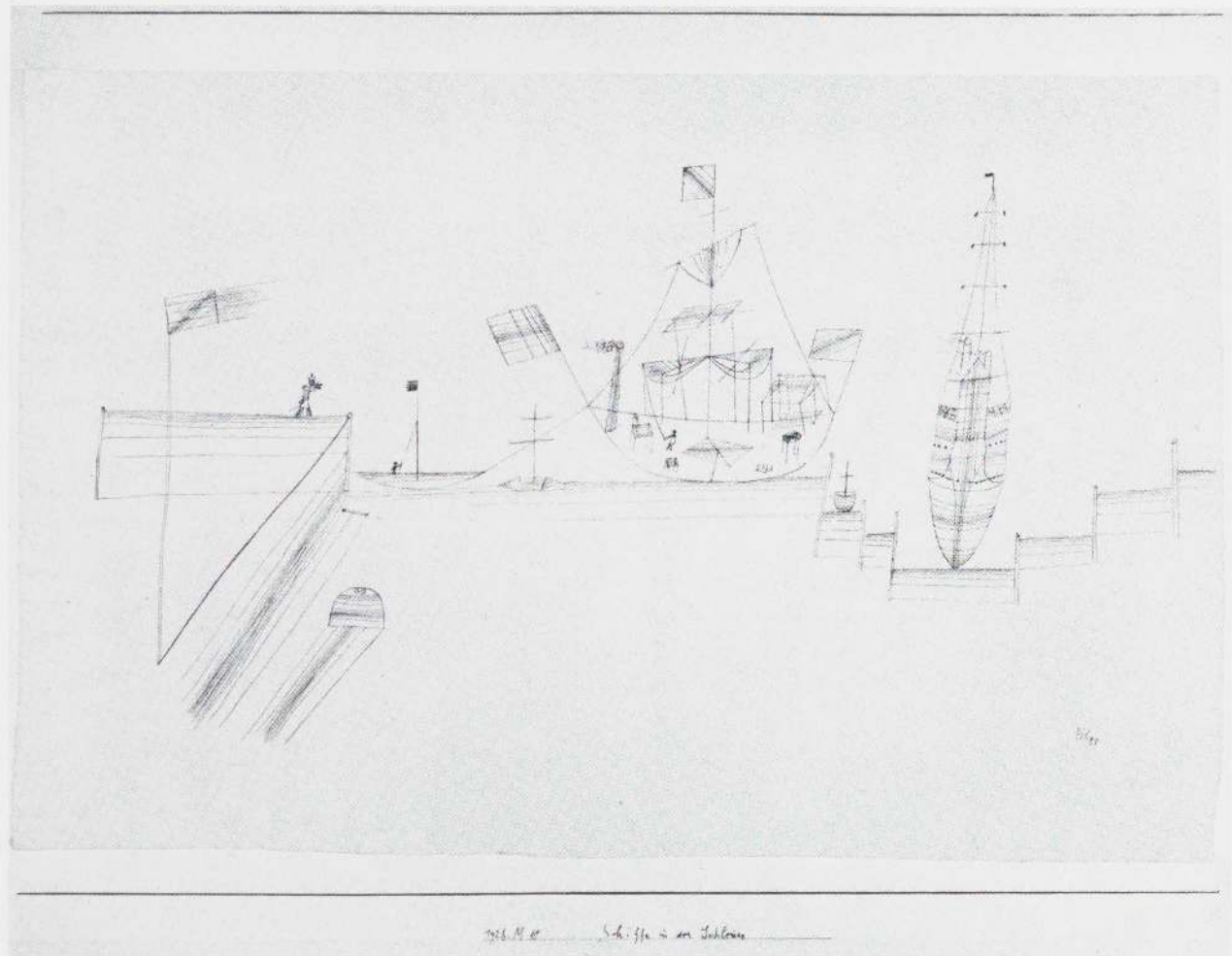


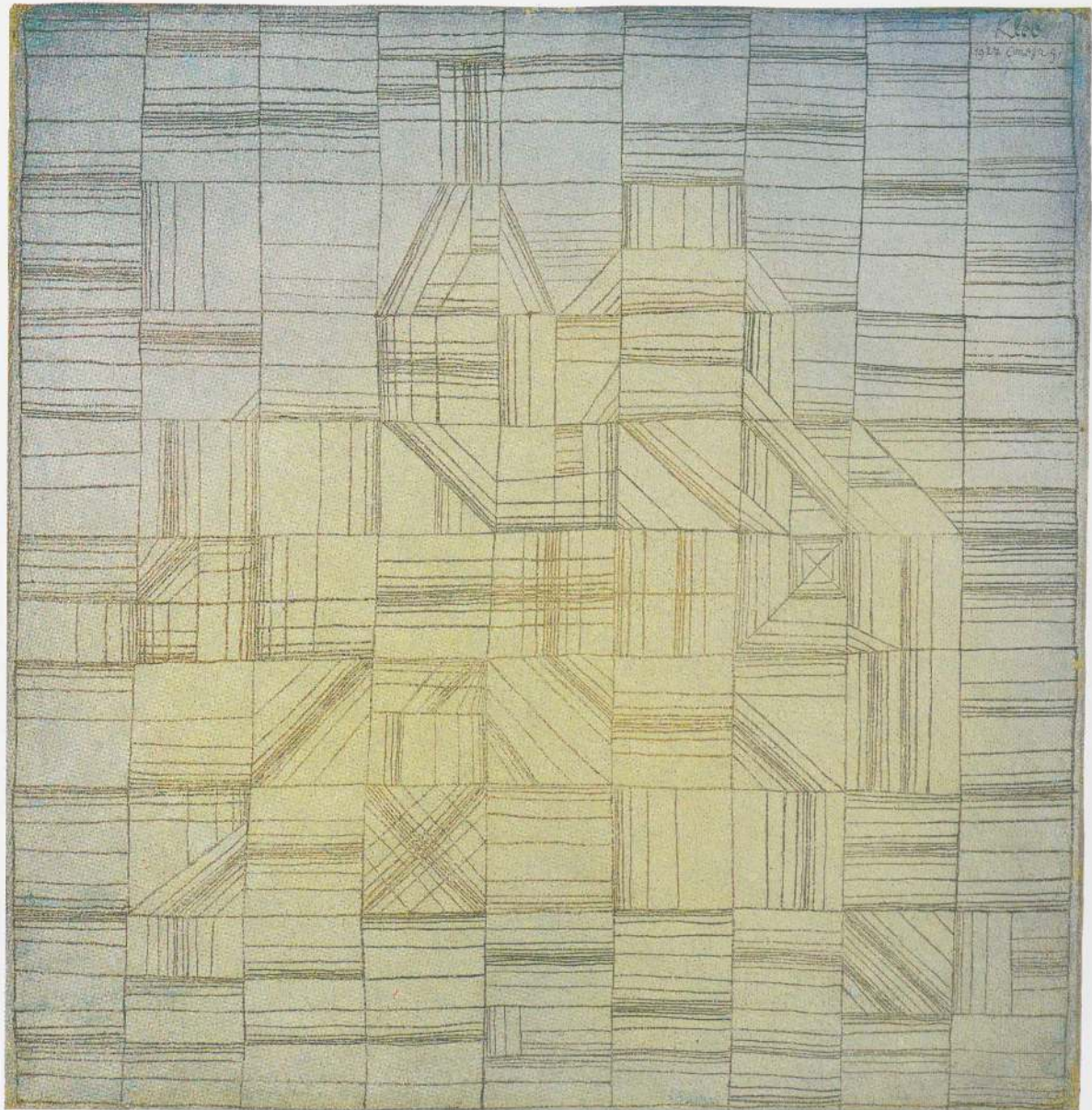
»Florentinisches« Villen-Viertel 1926, 223 (W 3)
Öl auf Karton; 49,5x36,5 cm
Centre Georges Pompidou, Paris, Musée National d'Art Moderne



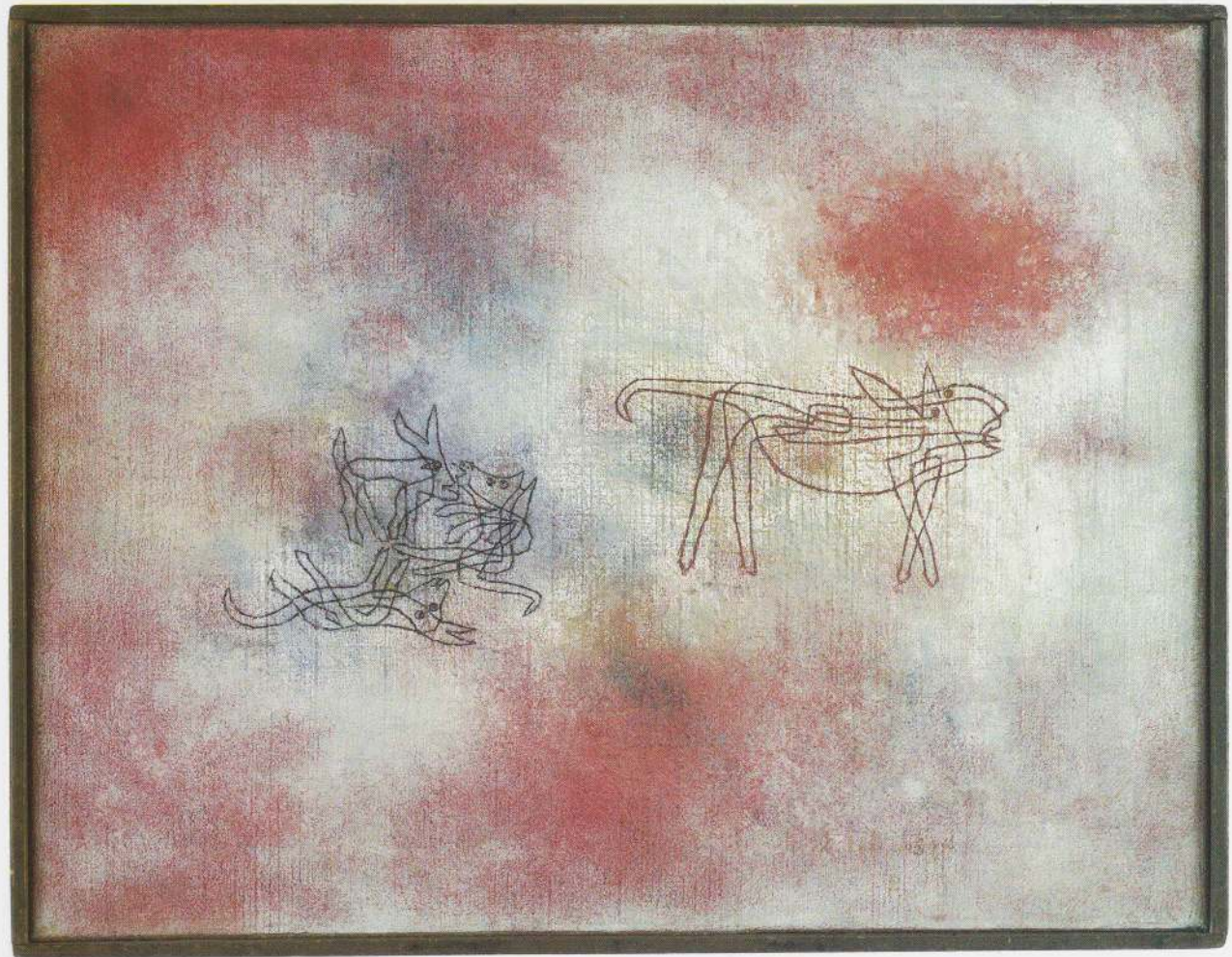


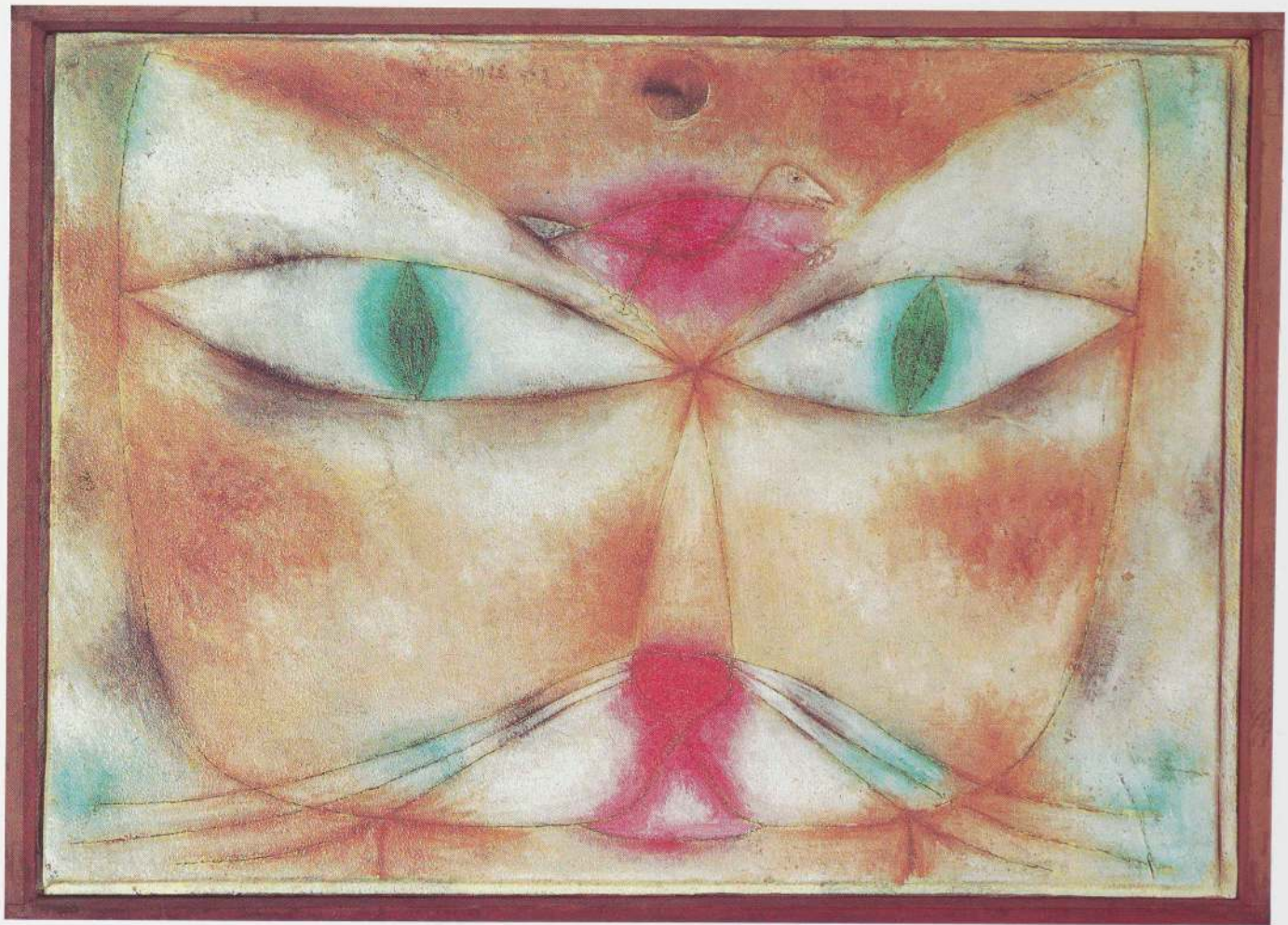
Zauberkunststück 1927, 297 (Omega 7)
Öl- und Wasserfarben auf Karton; 49,5x42,2 cm
Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arenberg Collection



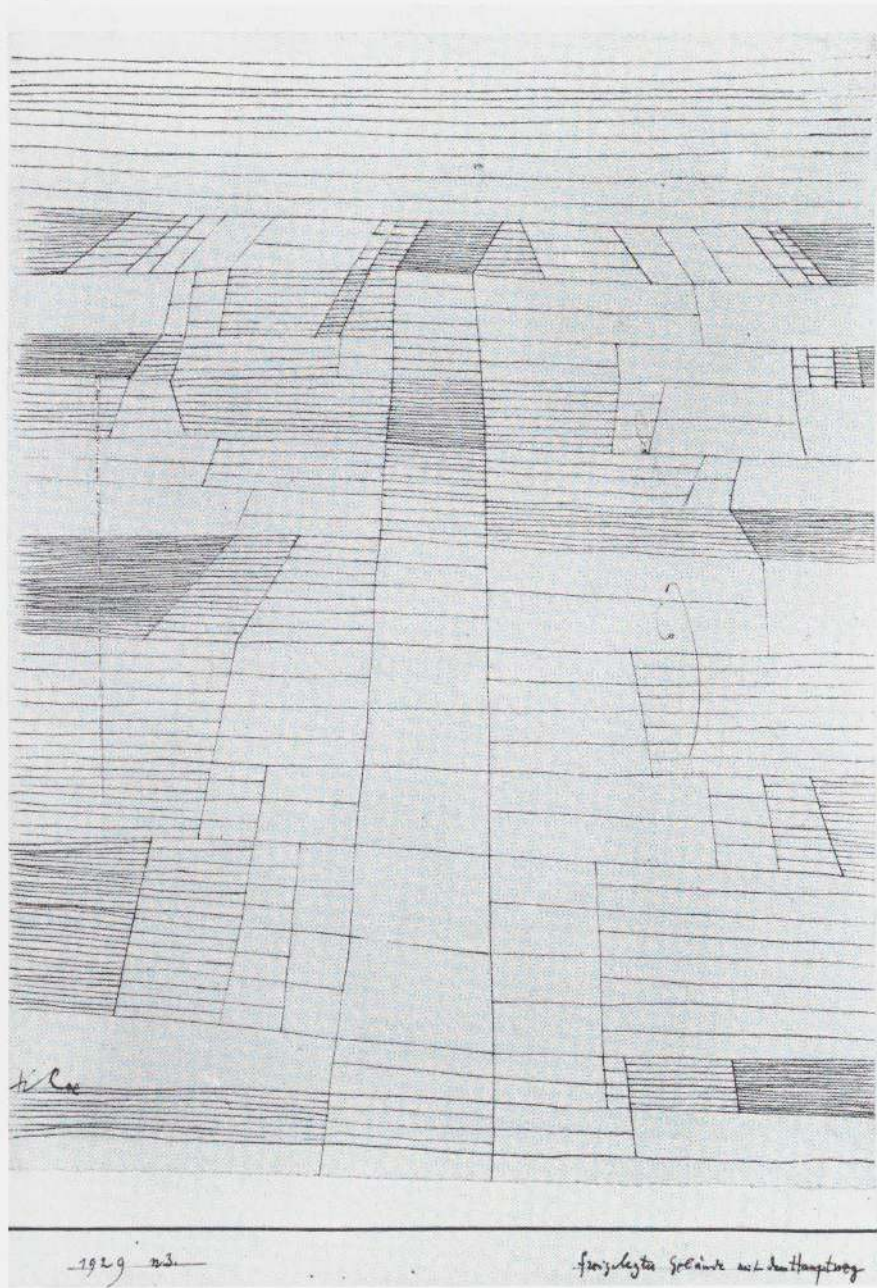


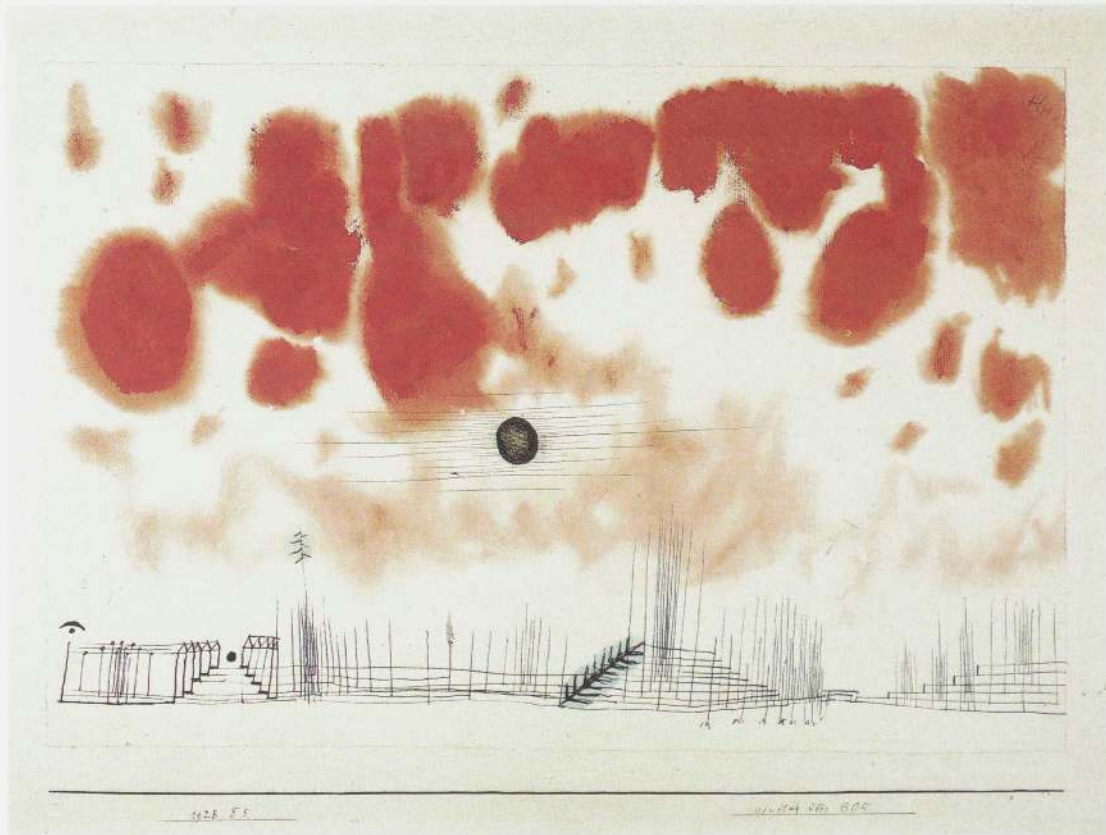
Variationen (progressives Motiv) 1927, 299 (Omega 9)
Öl- und Wasserfarben auf Leinwand; 40,7 x 40,0 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection, 1984



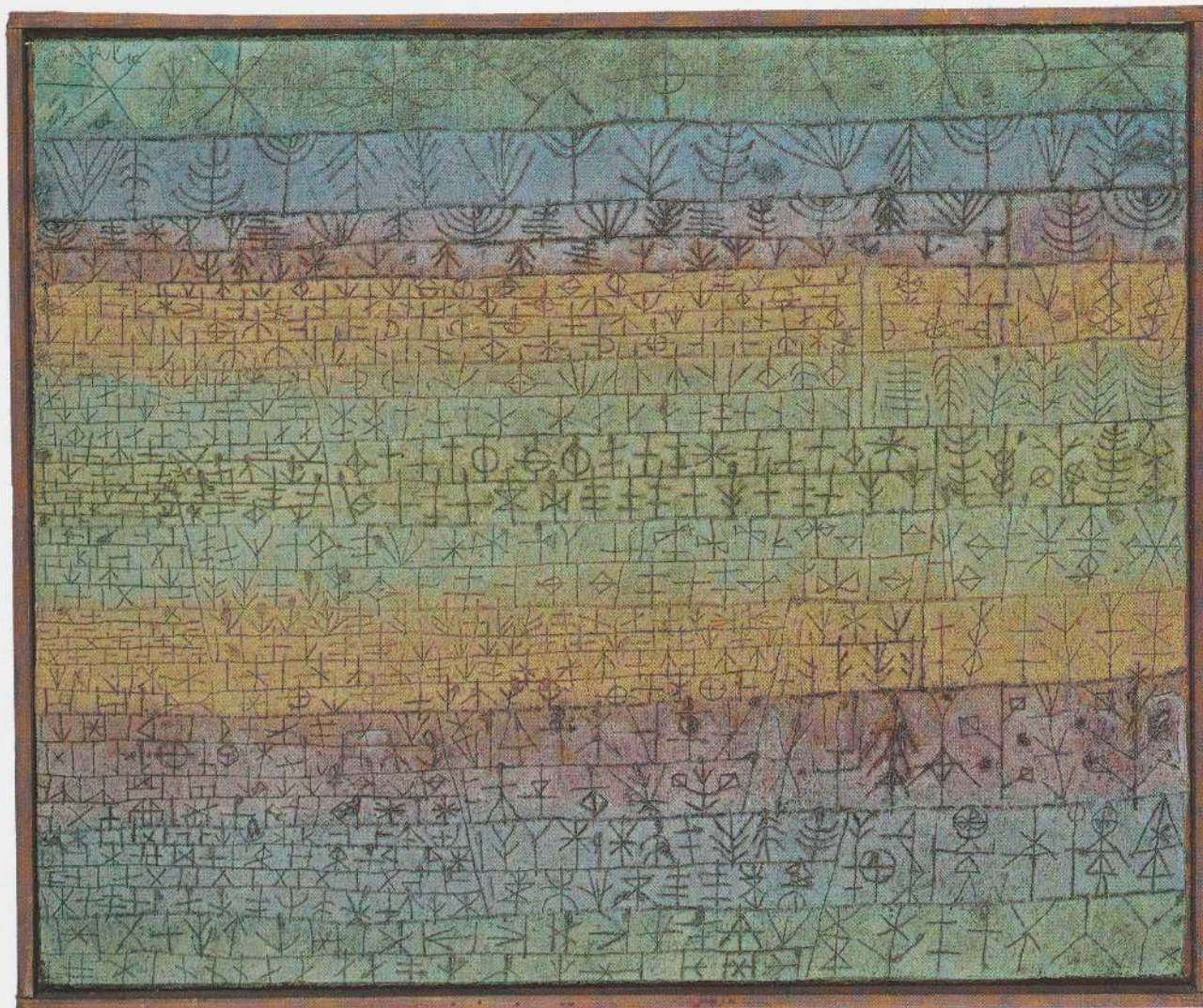


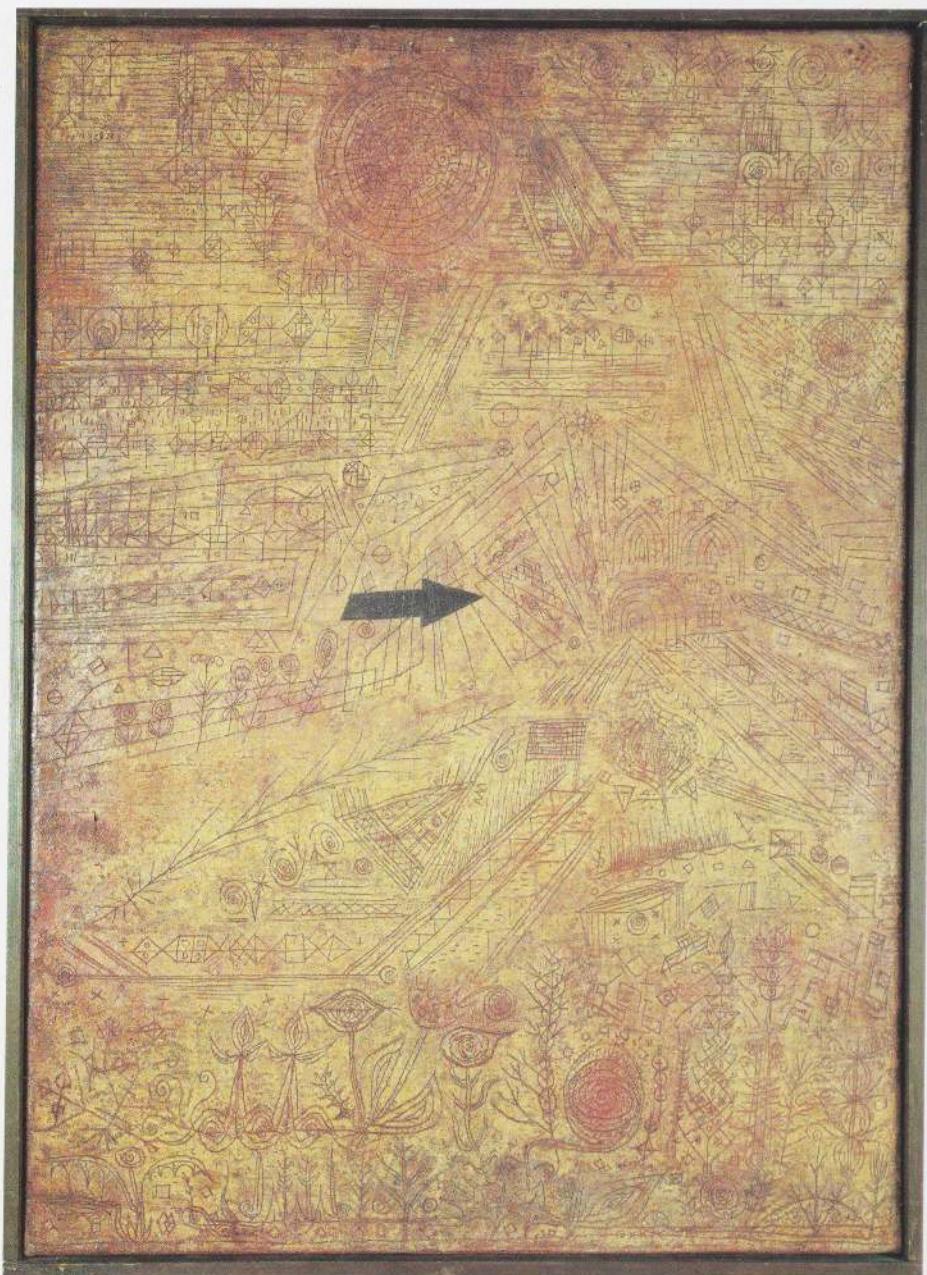
Katze und Vogel 1928, 73 (Qu 3)
Öl, Feder und Tusche auf Gaze auf Sperrholz; 38,8x53,4 cm
The Museum of Modern Art, New York, Schenkung Sidney Janis, Suzy Prudden Sussman und
Joan H. Meijer, F. H. Hirschland zum Gedenken



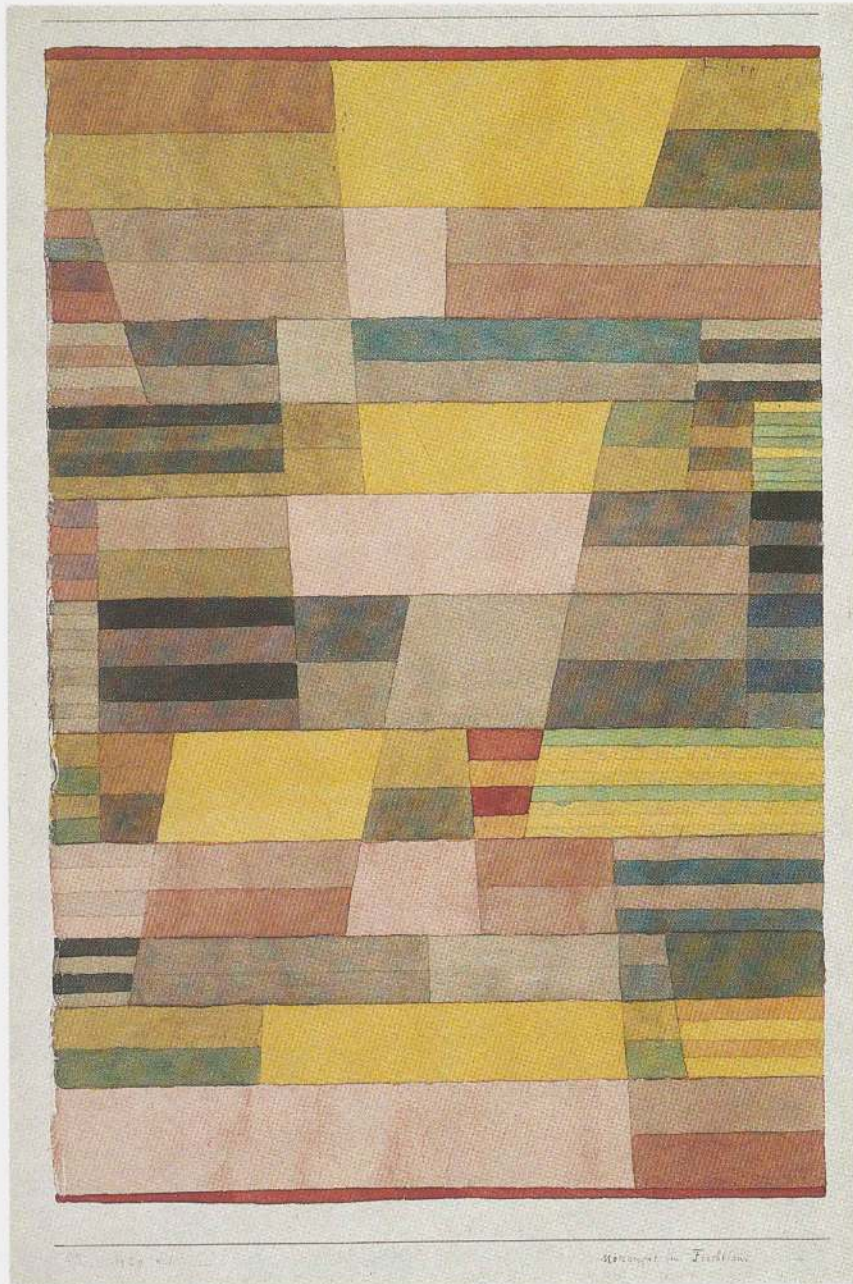


Gewölk über BOR 1928, 155 (F 5)
Aquarell, Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton; 30,8x45,8 cm
Privatbesitz, Schweiz



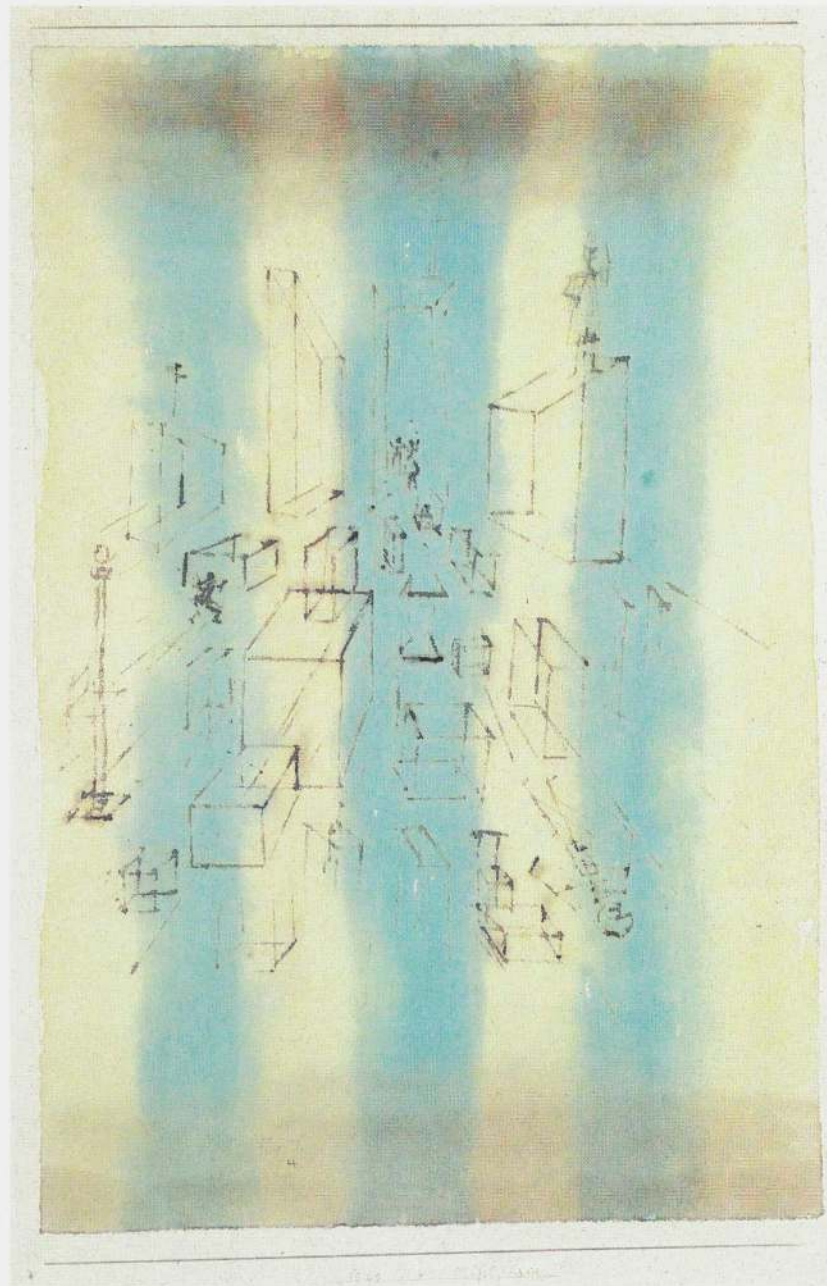


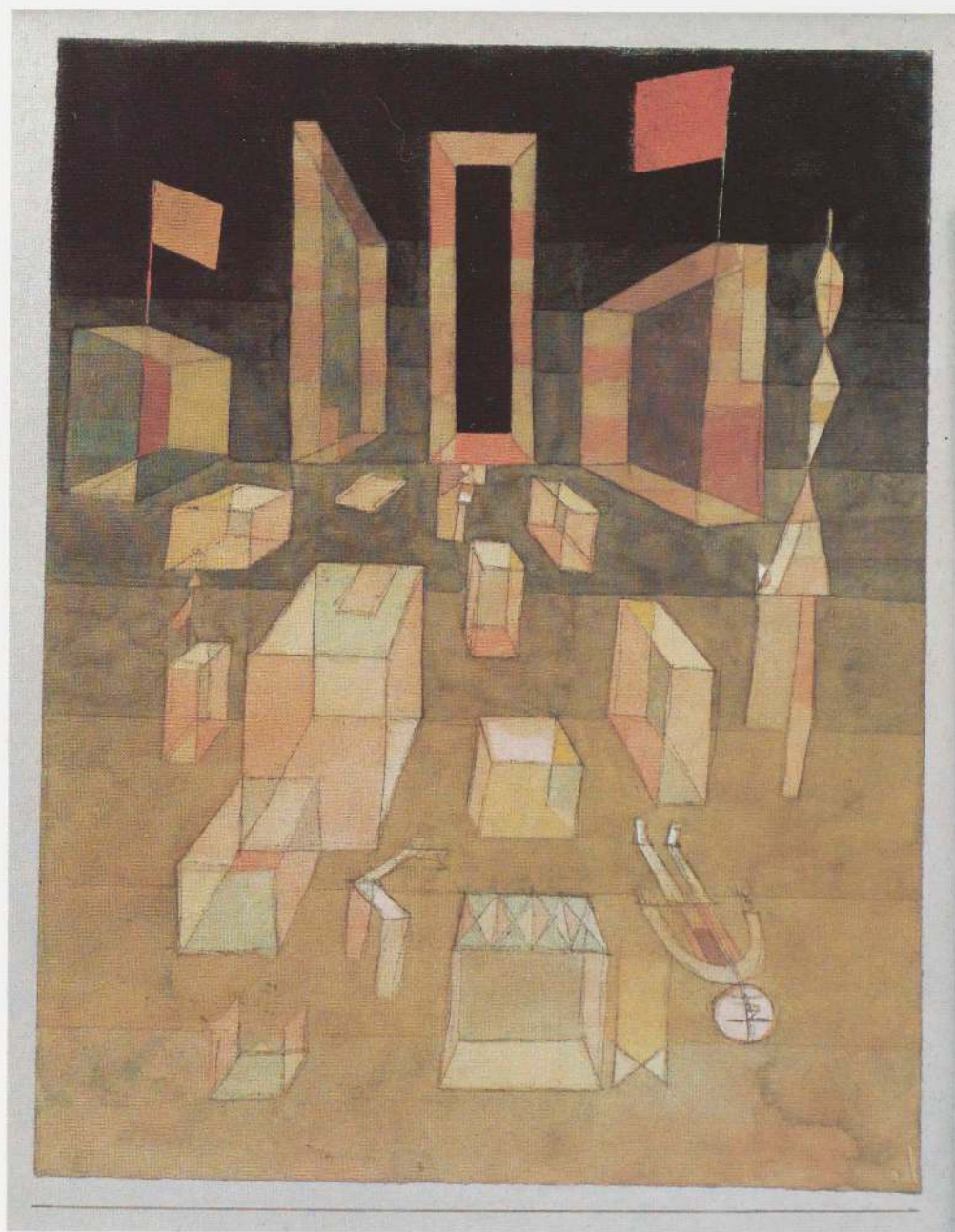
Pfeil im Garten 1929, 97 (S 7)
Tempera und Öl auf Leinwand; 70,0 x 50,2 cm
Centre Georges Pompidou, Paris, Musée National d'Art Moderne
Schenkung Louise und Michel Leiris



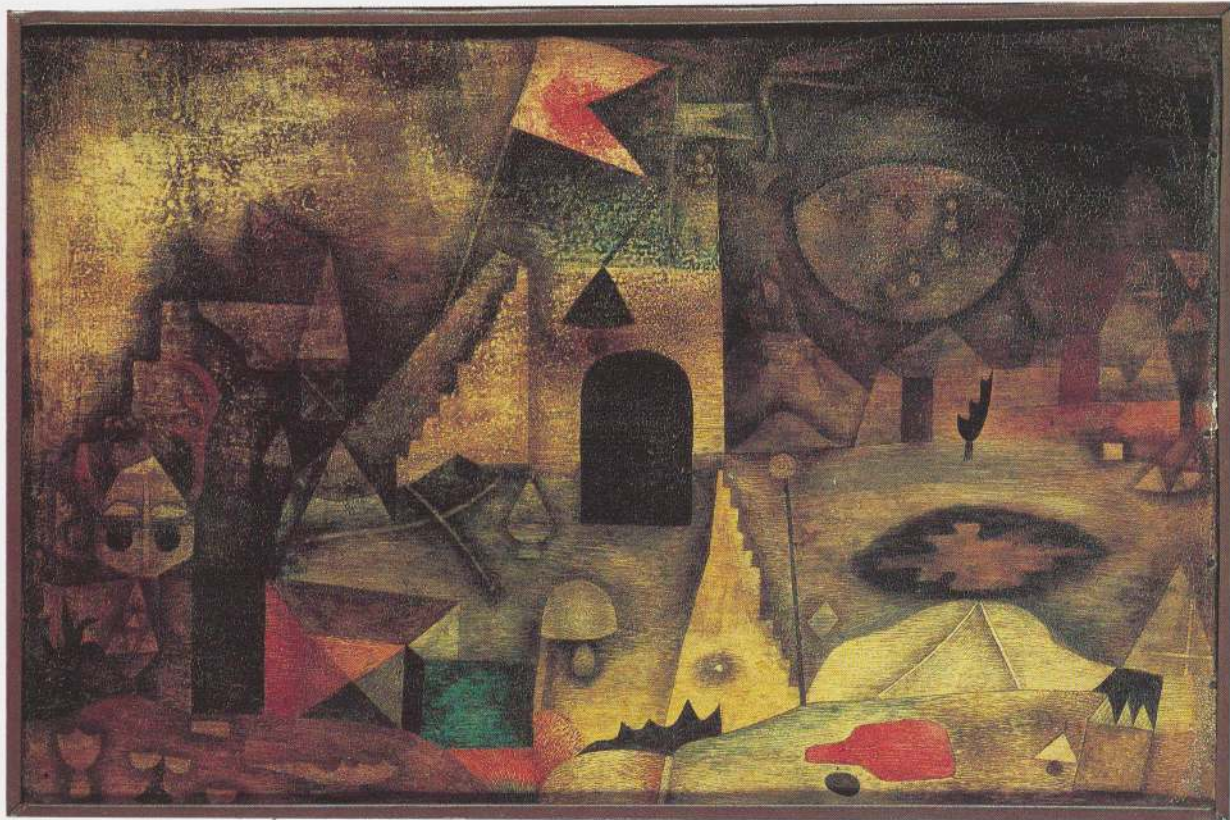


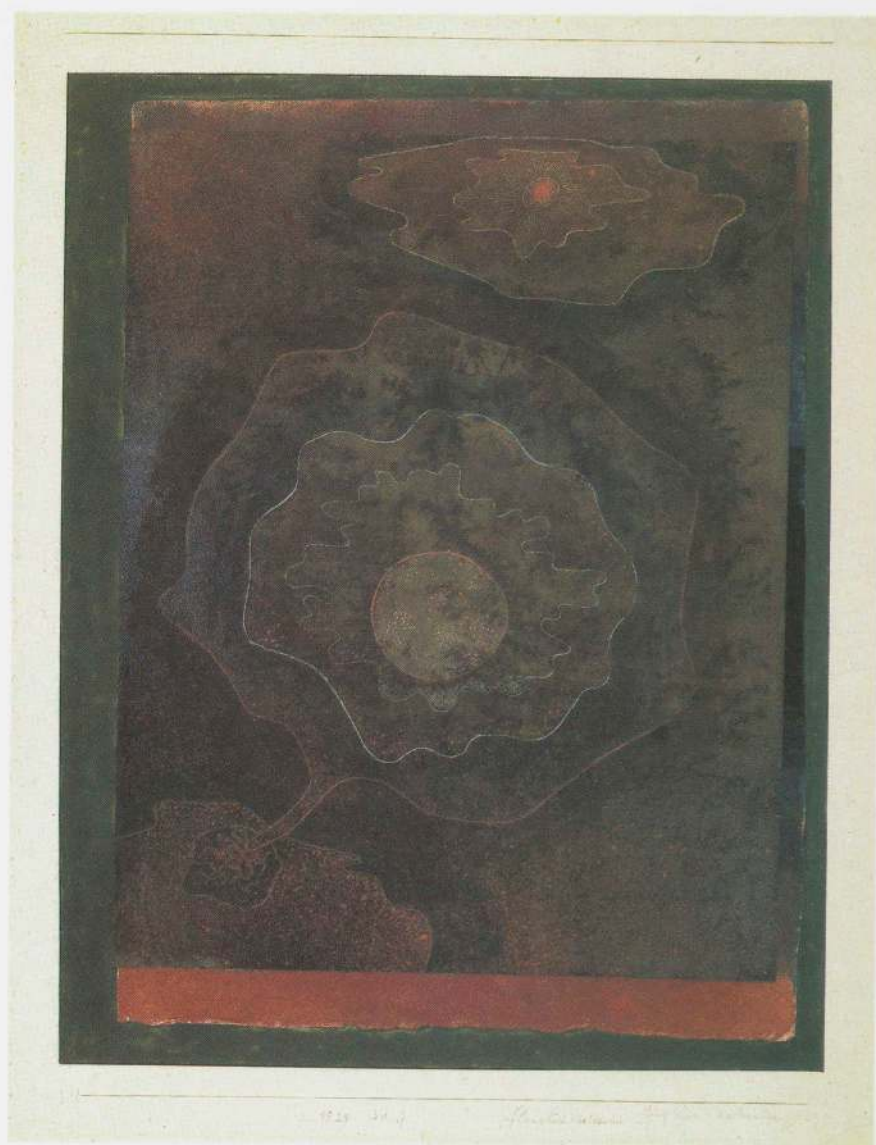
Feuer Abends 1929, 95(S 5)
Öl auf Karton; 34,0x35,0 cm
The Museum of Modern Art, New York, Mr. and Mrs. Joachim Jean Aberbach Fund



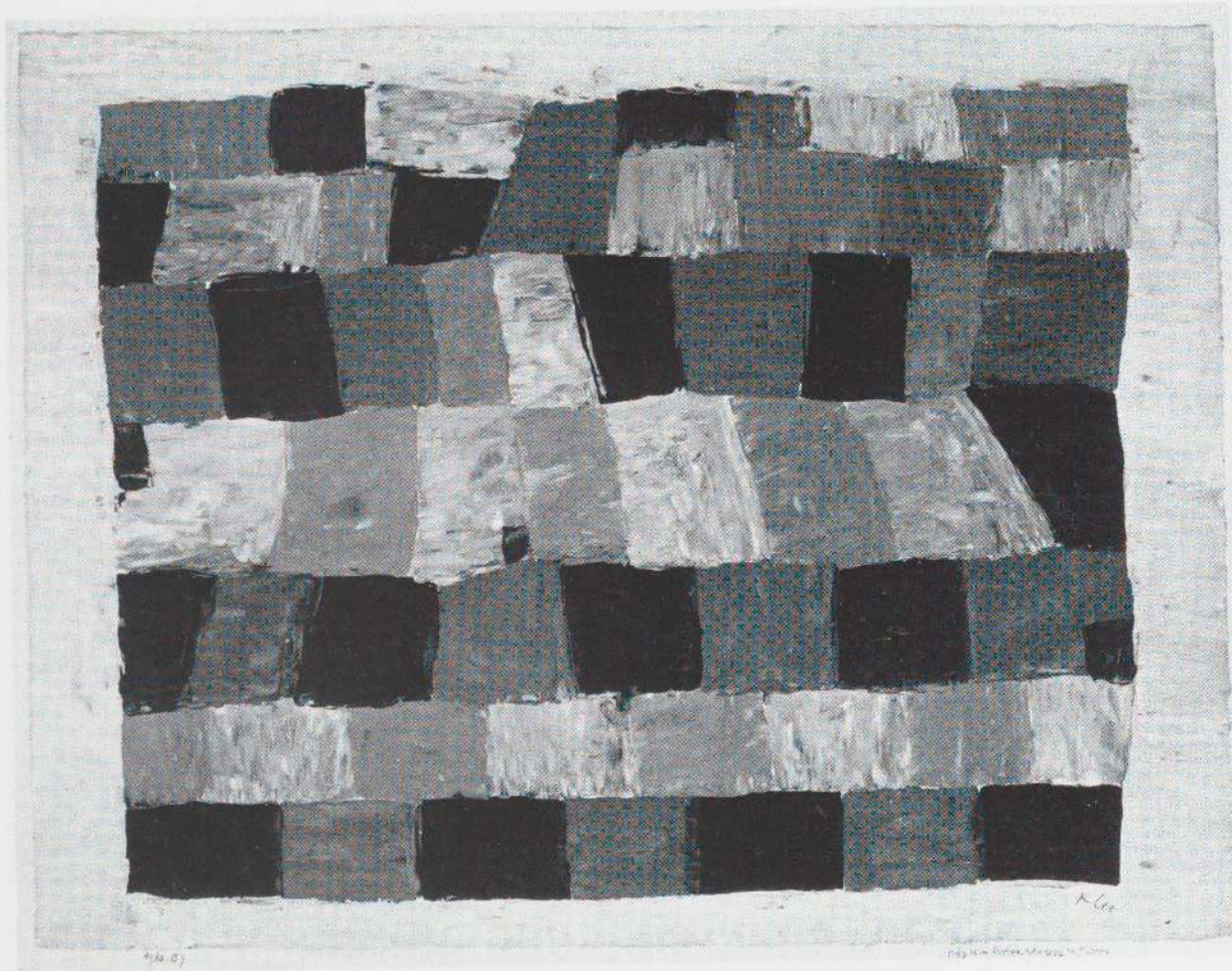


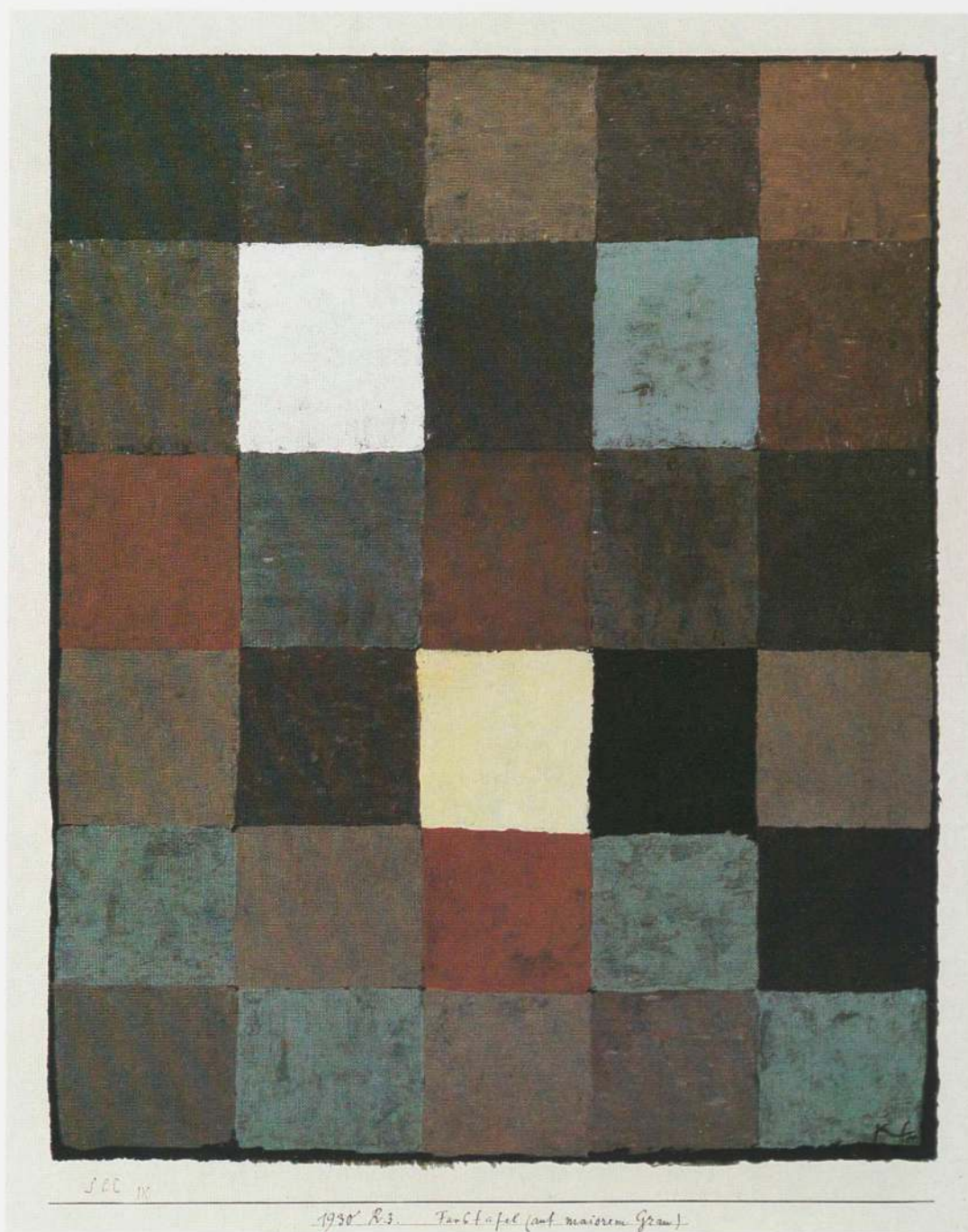
Nichtkomponiertes im Raum 1929, 124 (C 4)
Aquarell, Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton; 32,0x25,0 cm
Privatbesitz, Schweiz



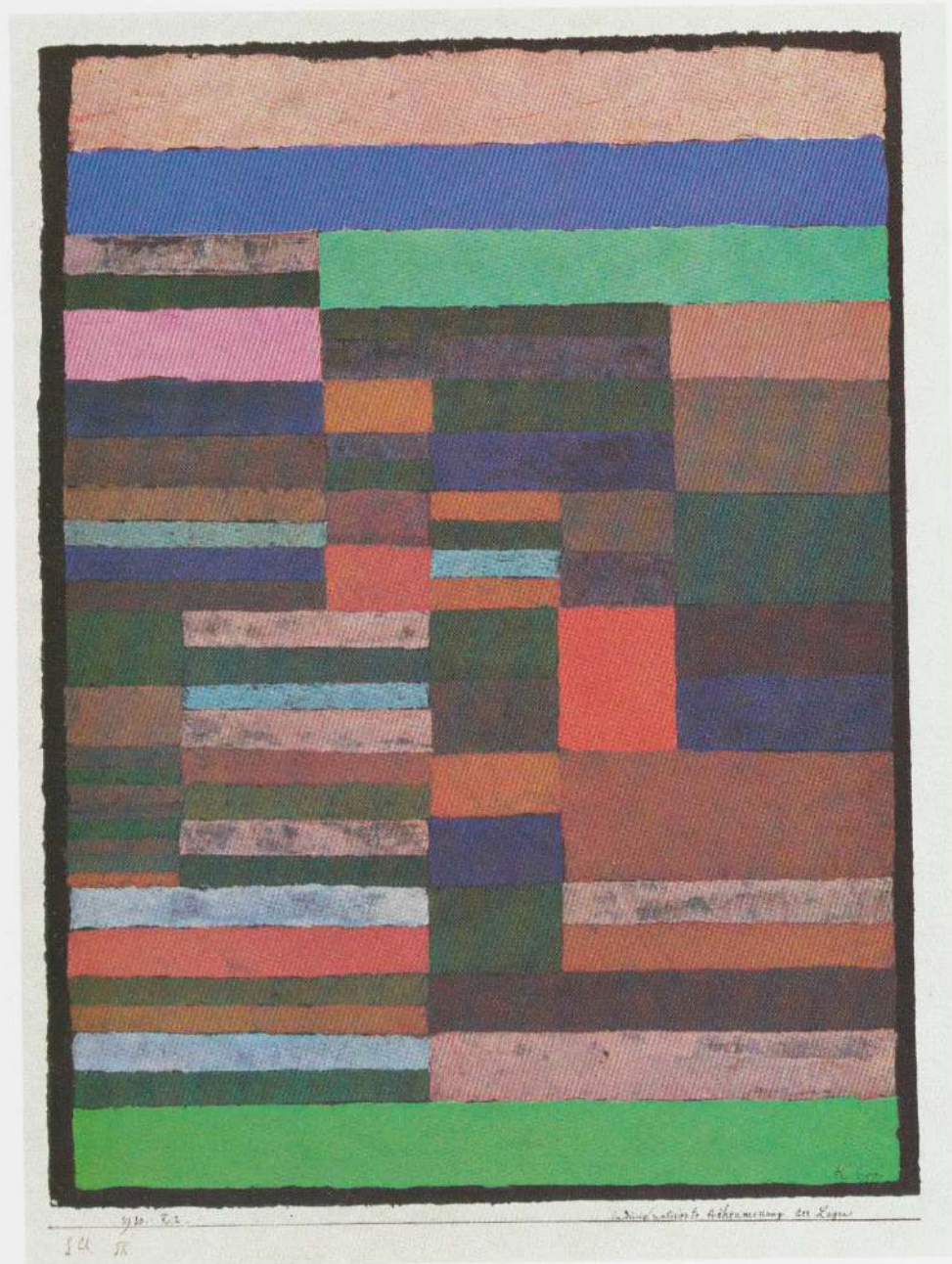


Pflanzlich seltsam 1929, 317 (3 H 17)
Aquarell auf schwarzgrundiertem Papier auf Karton; 33,1 x 25,6 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

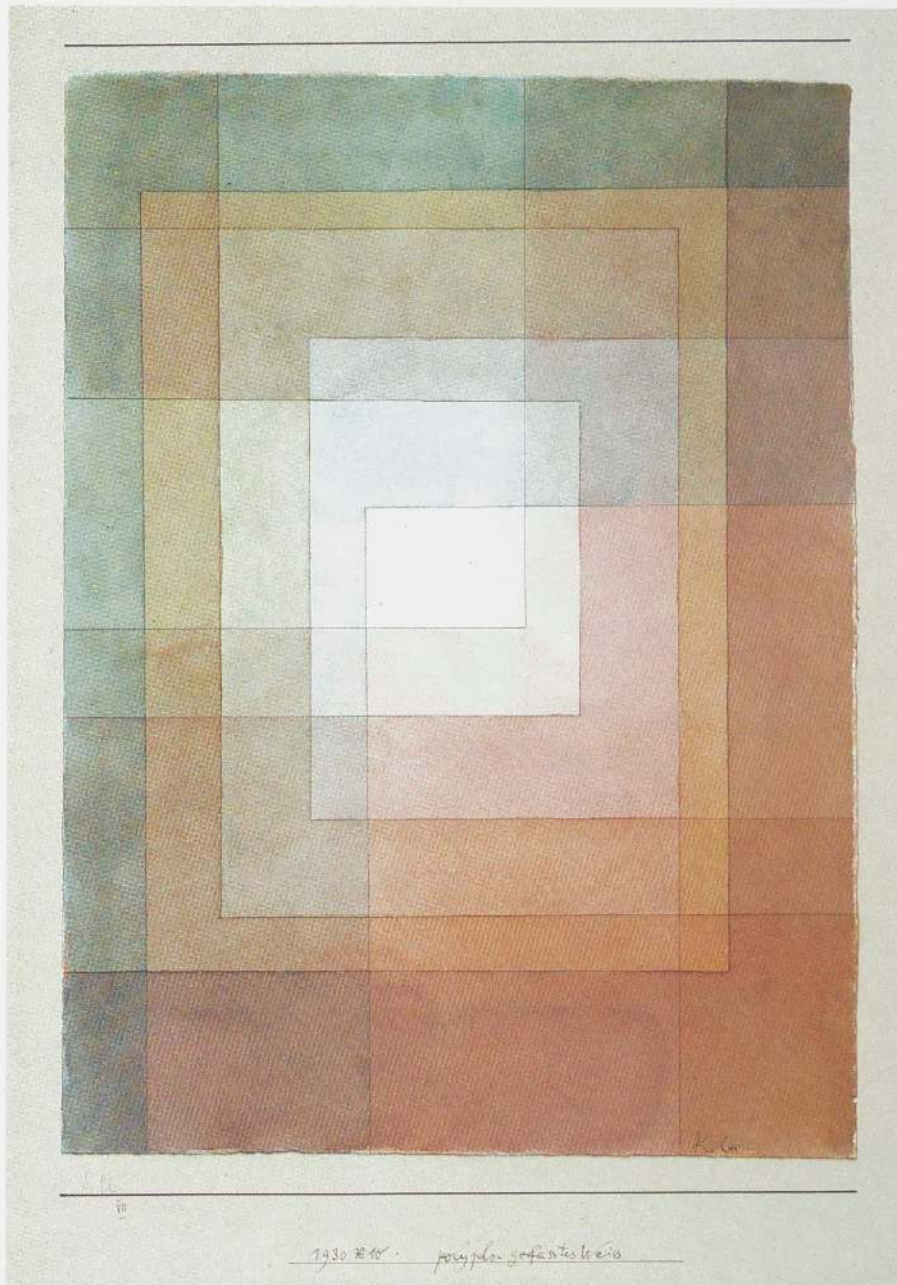




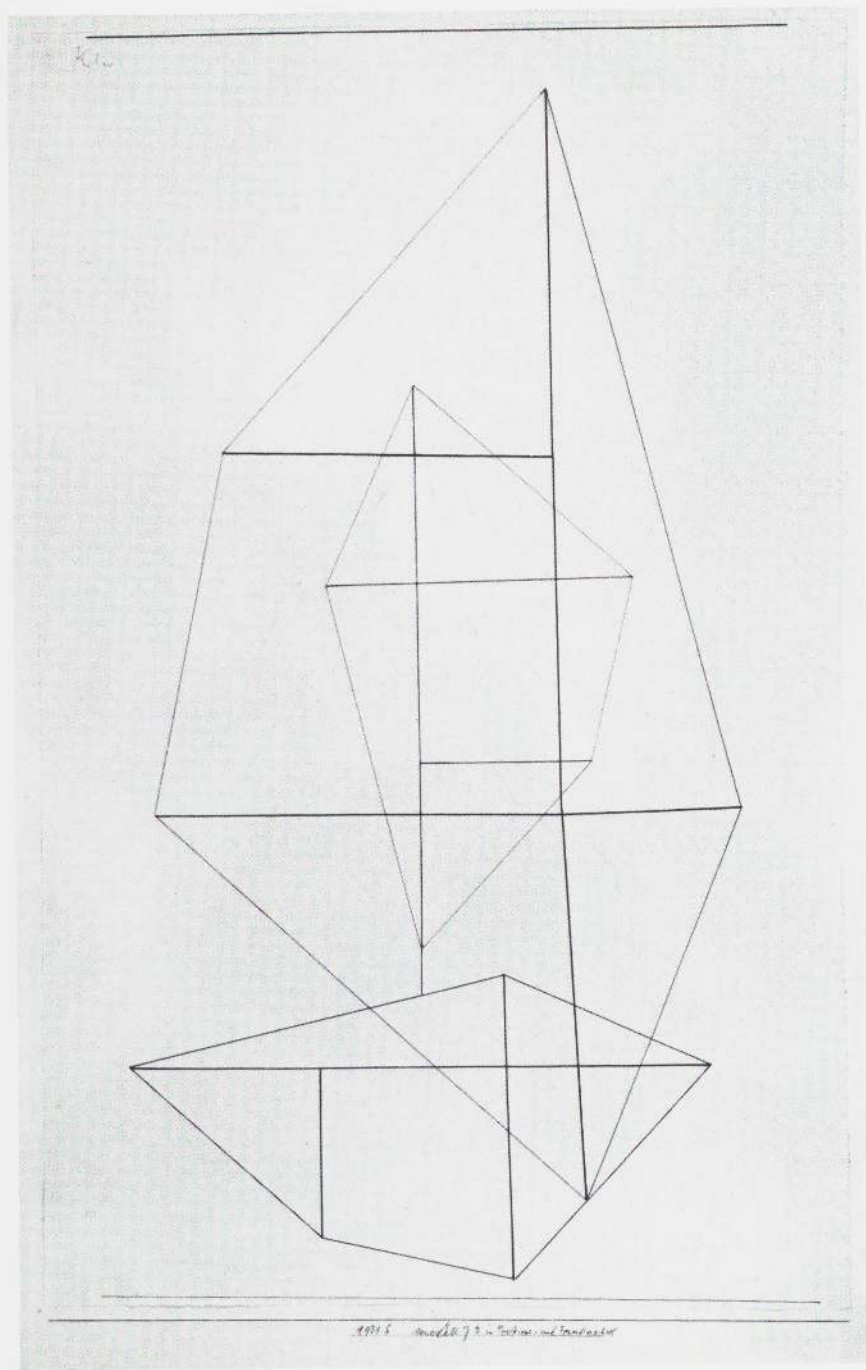
Farbtafel (auf maiorem Grau) 1930, 83 (R3)
Pastellfarben, auf schwarzer Kleistergrundierung, auf Papier (Ingres) auf Karton;
37,7 x 30,4 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

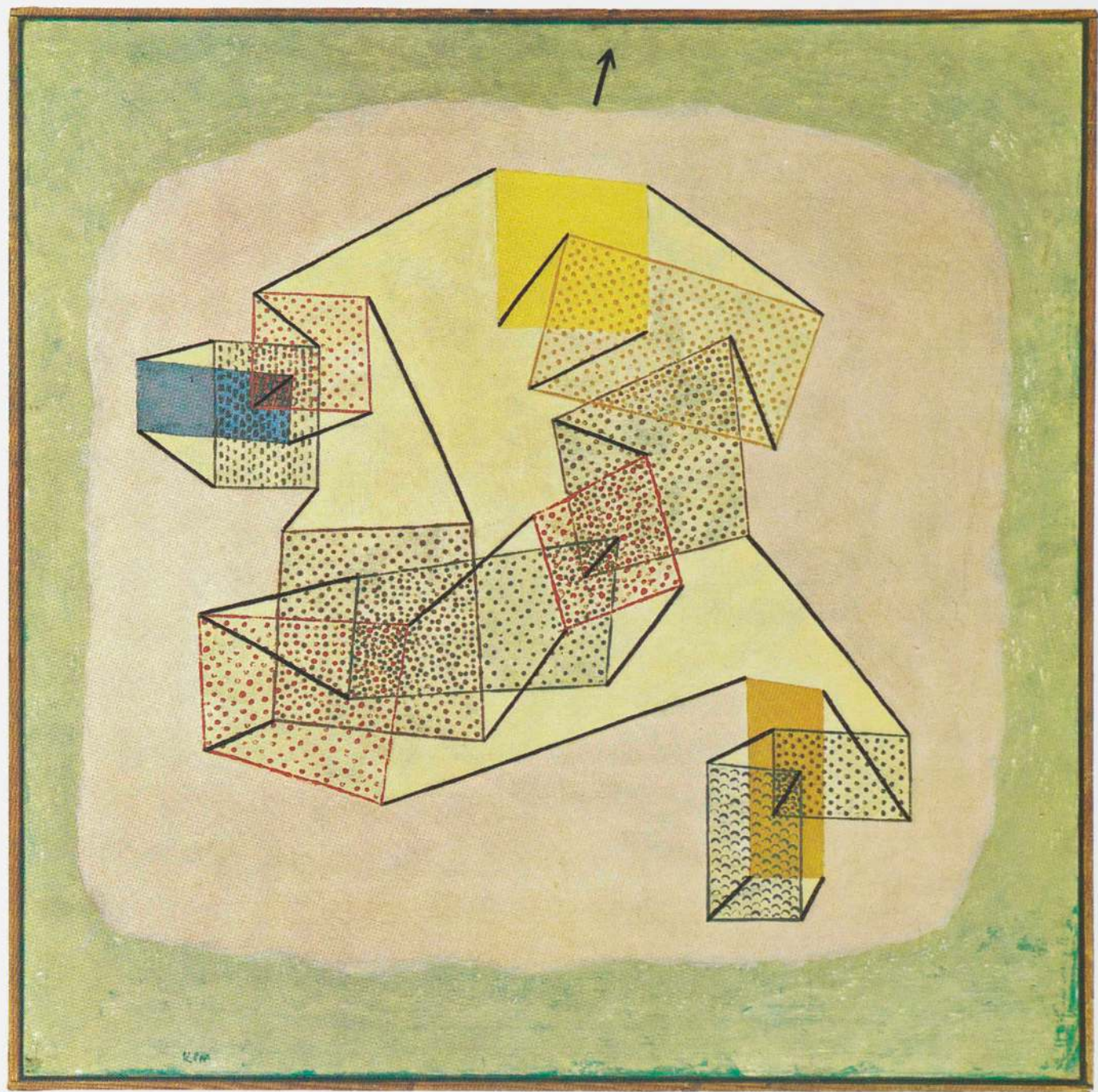


Individualisierte Höhenmessung der Lagen 1930, 82 (R 2)
Pastellfarben, kleistergebunden, schwarzgrundiert, auf Papier (Ingres) auf Karton;
46,8 x 34,8 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



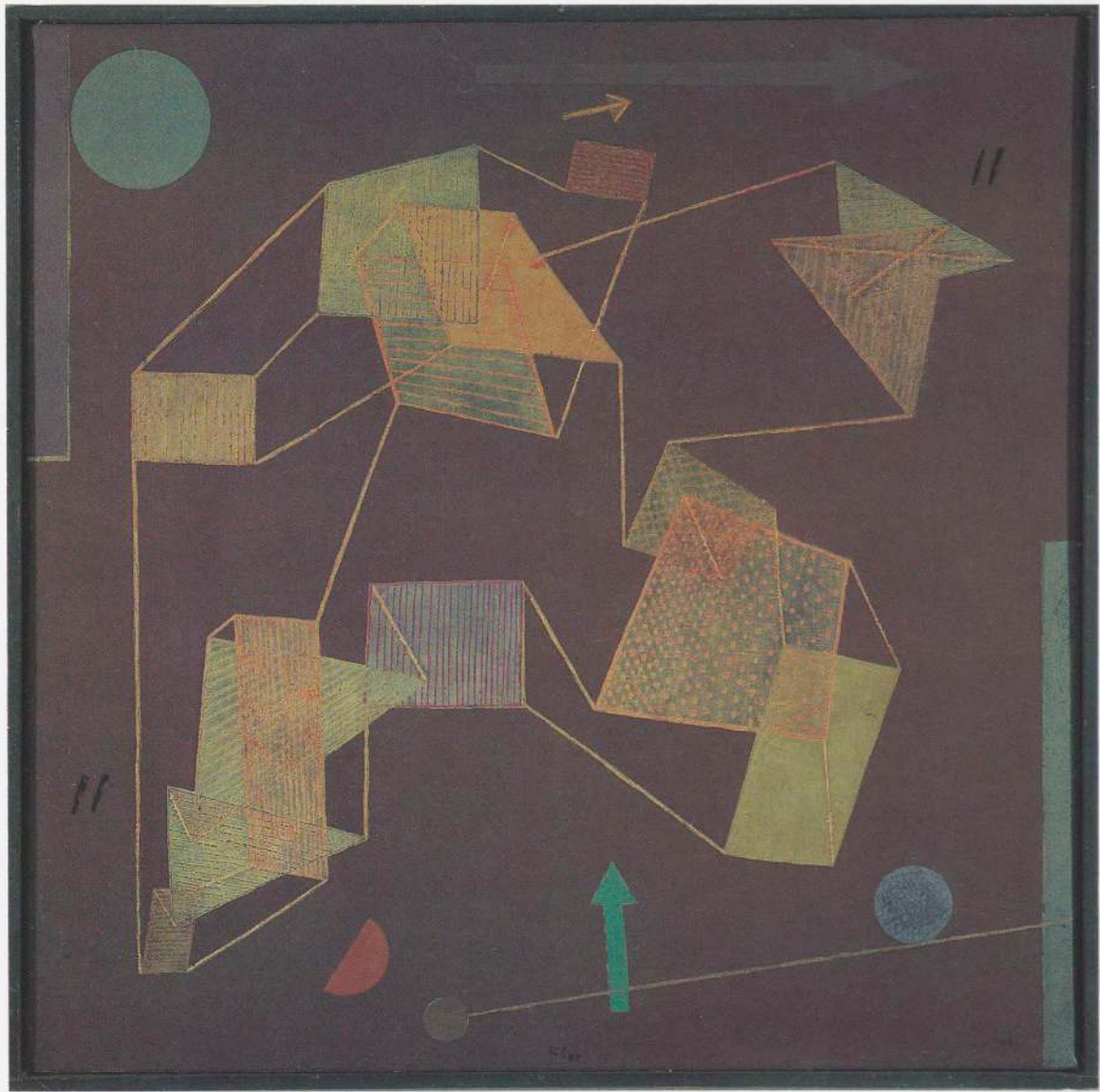
Polyphon gefasstes Weiss 1930, 140 (X 10)
Aquarell auf Papier (Fabriano) auf Karton; 33,3 x 24,5 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



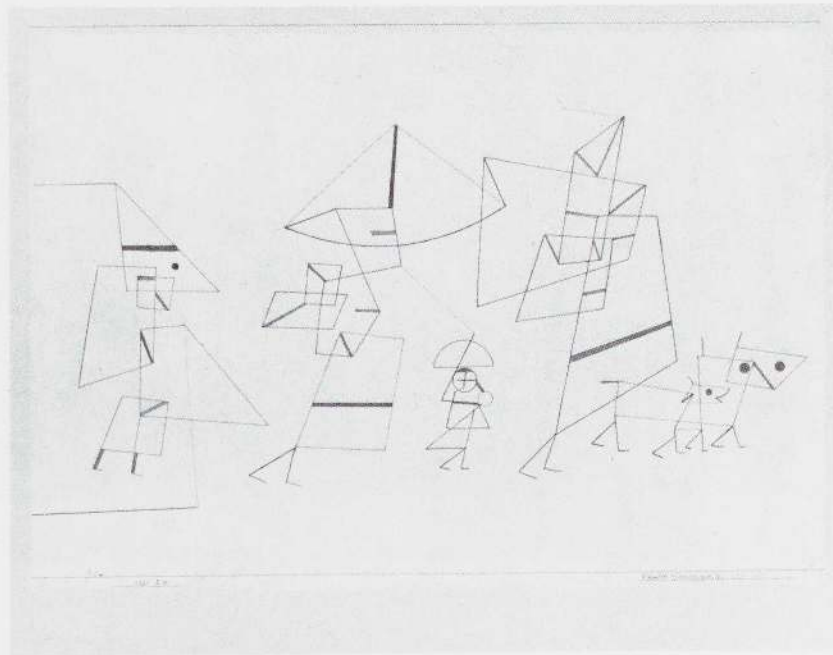
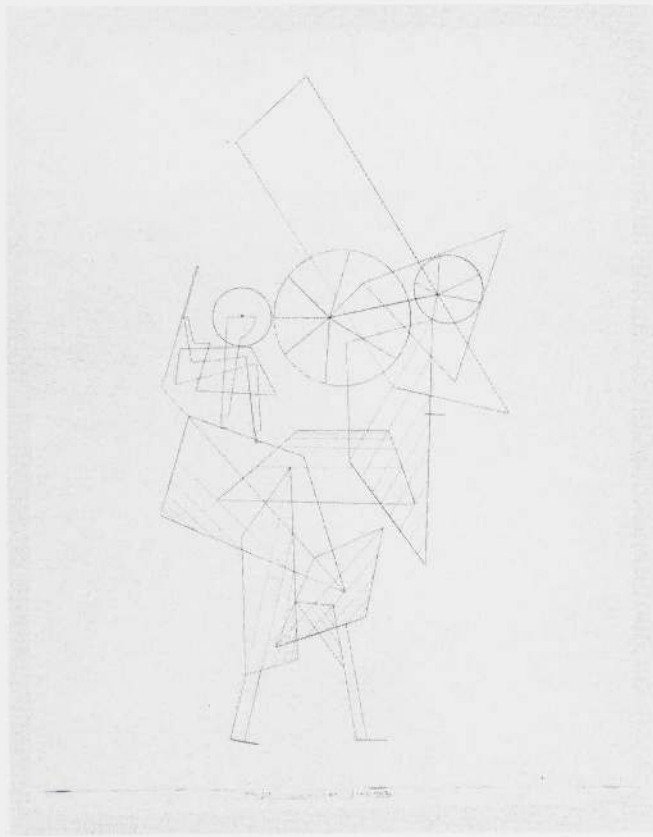


Schwebendes (vor dem Anstieg) 1930, 220 (S 10)
Öl auf Leinwand; 84,0x84,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



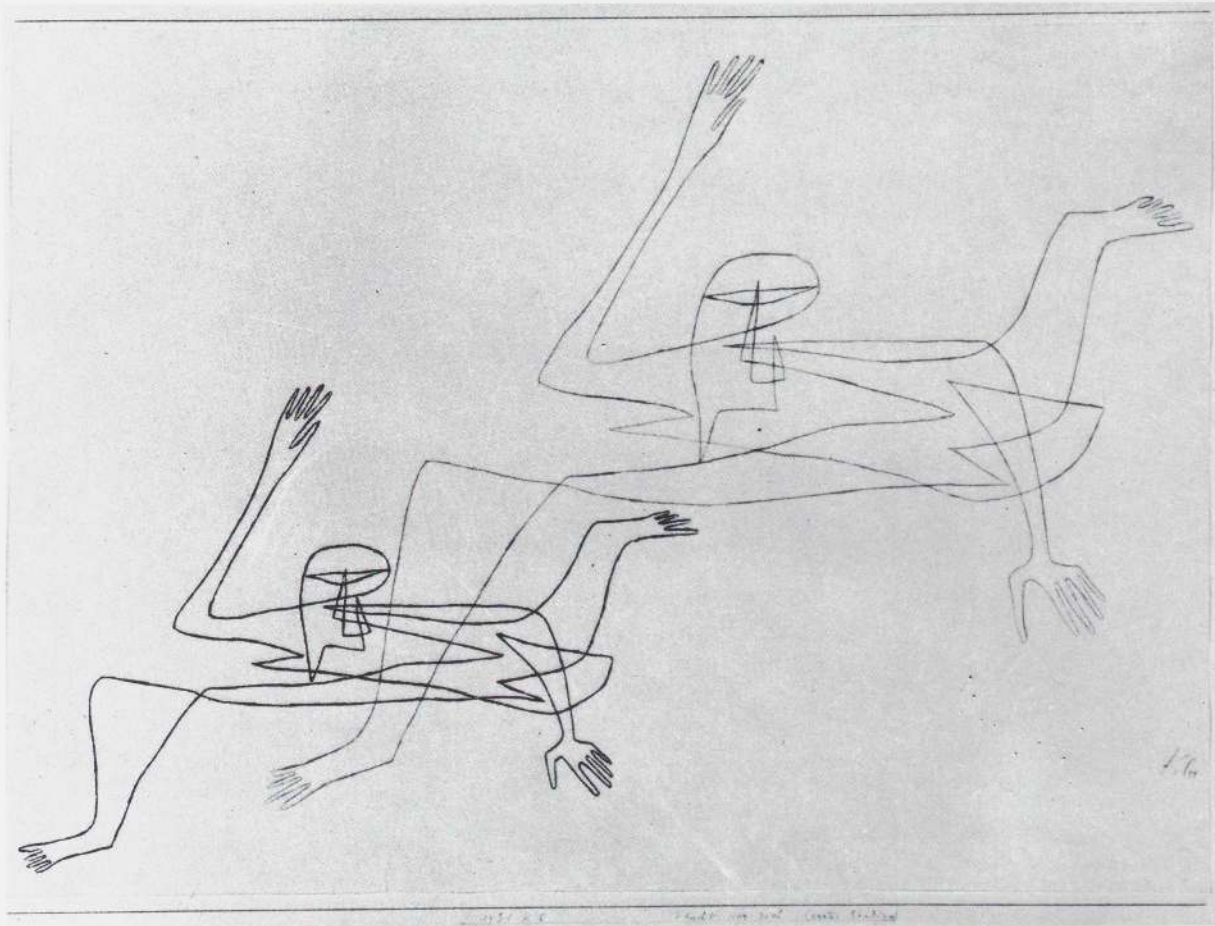


Auftrieb und Weg (Segelflug) 1932, 190 (T 10)
Öl auf Leinwand; 90,0x91,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

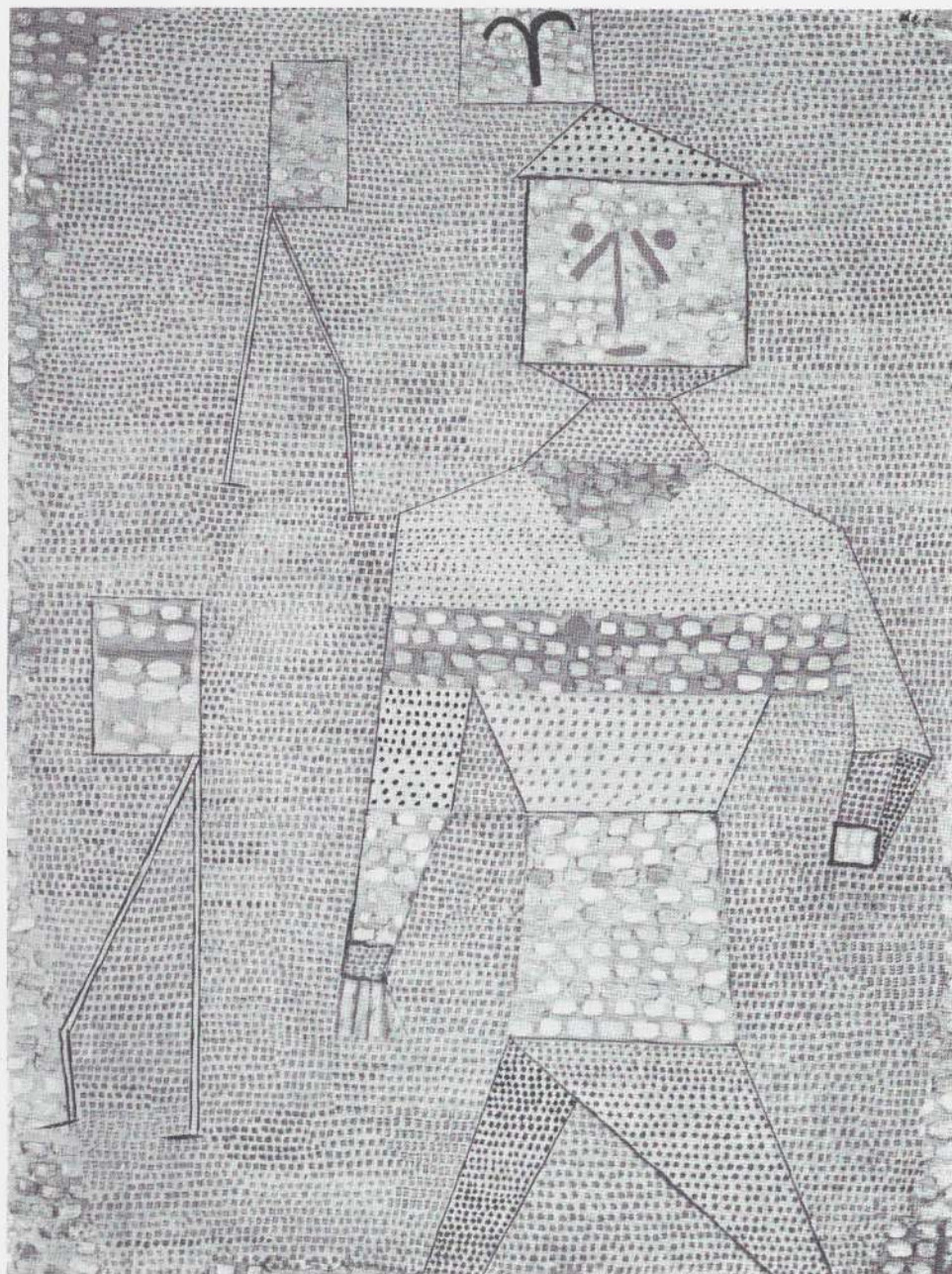


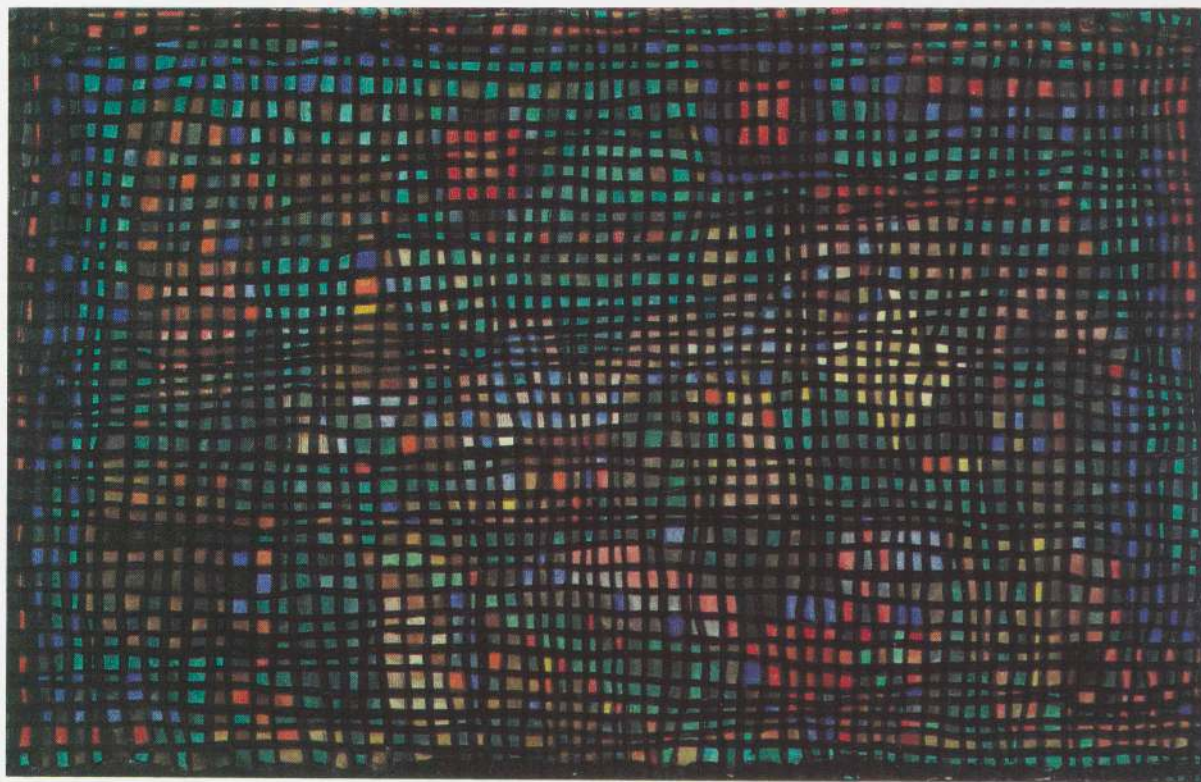
Lenkbarer Grossvater 1930, 252 (J 2)
Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton; 59,6/60,3 x 46,5
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Familienspaziergang Tempo II 1930, 260 (J 10)
Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton; 39,7/40,1 x 57,5
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

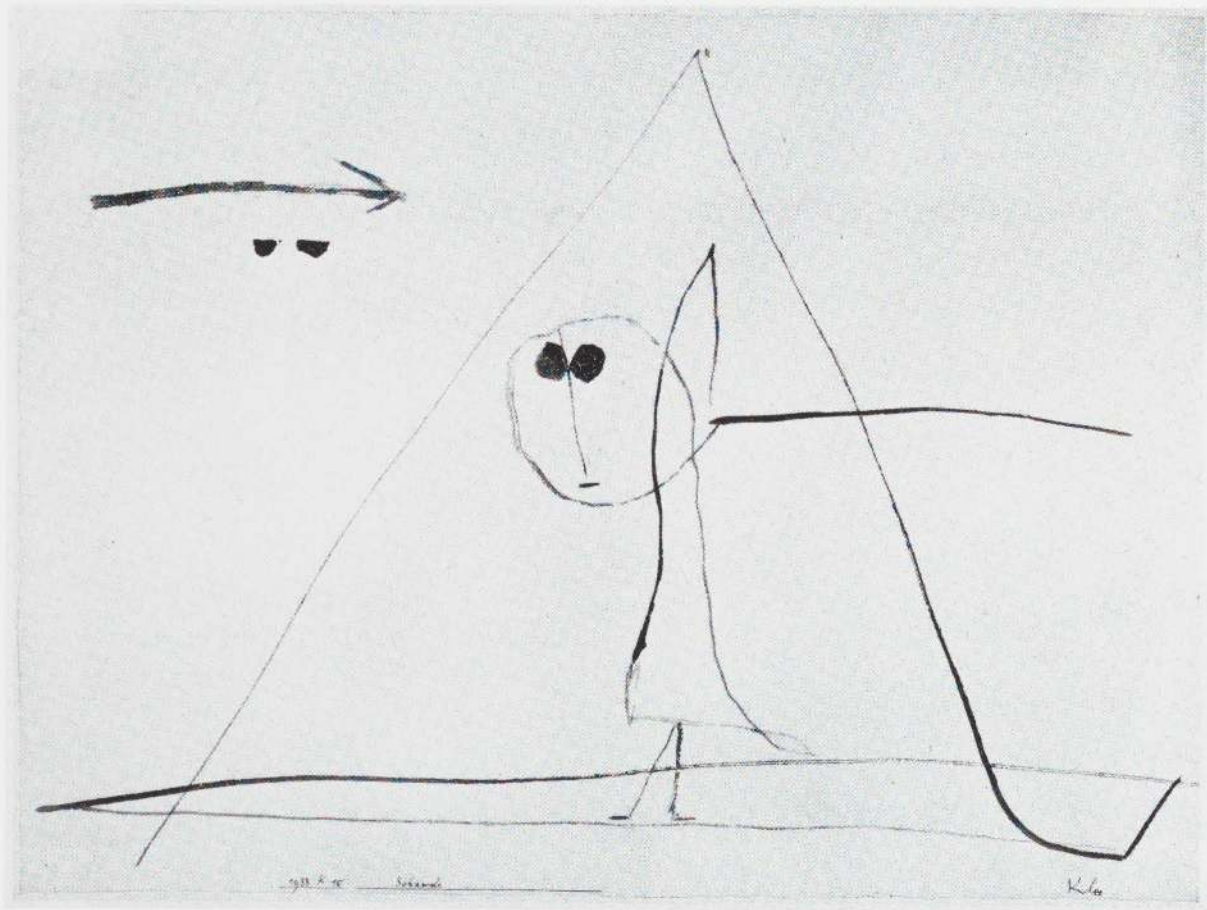


Flucht vor sich (erstes Stadium) 1931, 25 (K 5)
Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton; 41,8/42,2x58,0/58,2 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



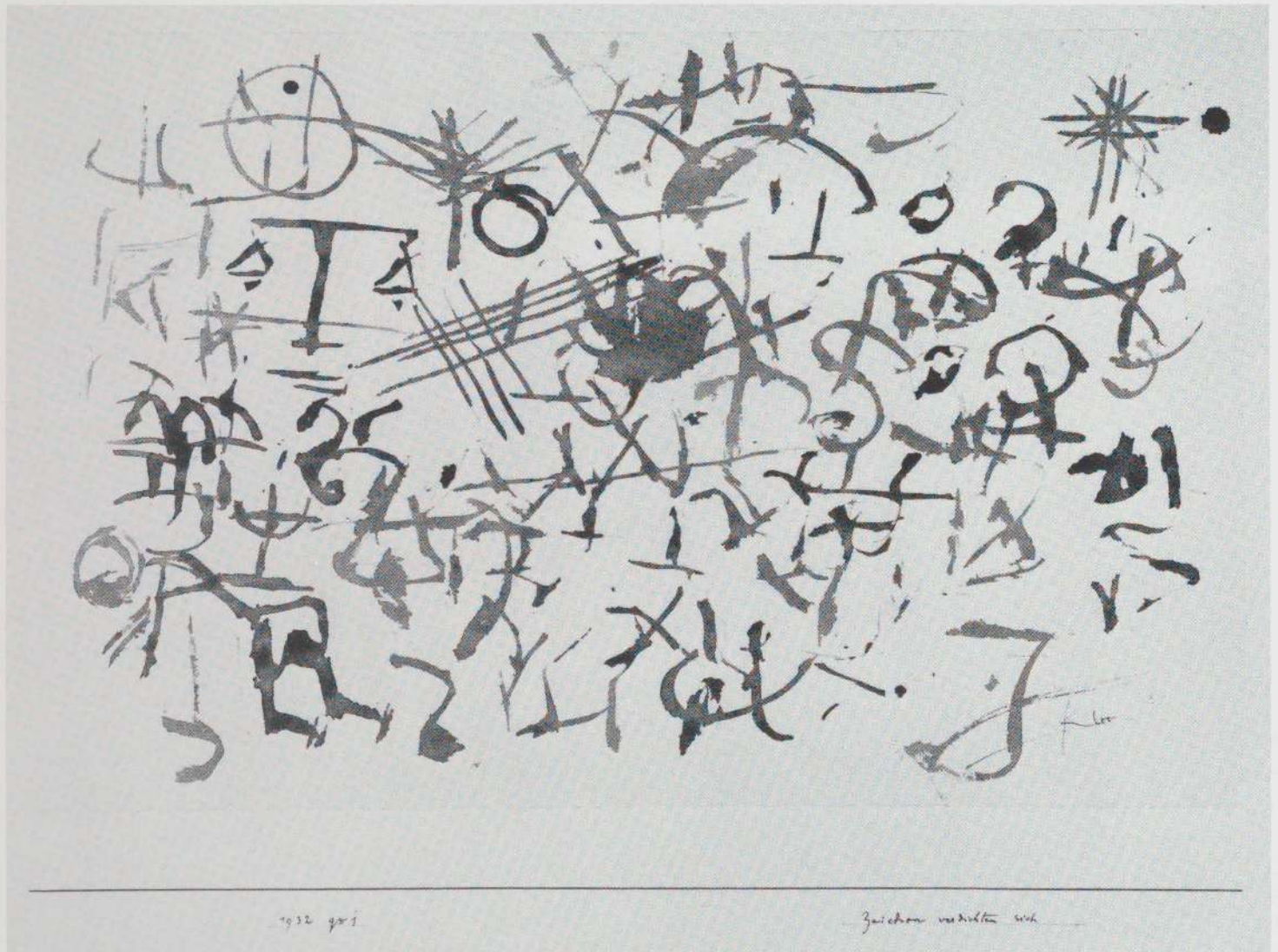


Drussen buntes Leben 1931, 160 (R 20)
Aquarell, eigrunderiert, auf Papier (Ingres) auf Karton; 31,3 x 48,8 cm
Privatbesitz, Schweiz



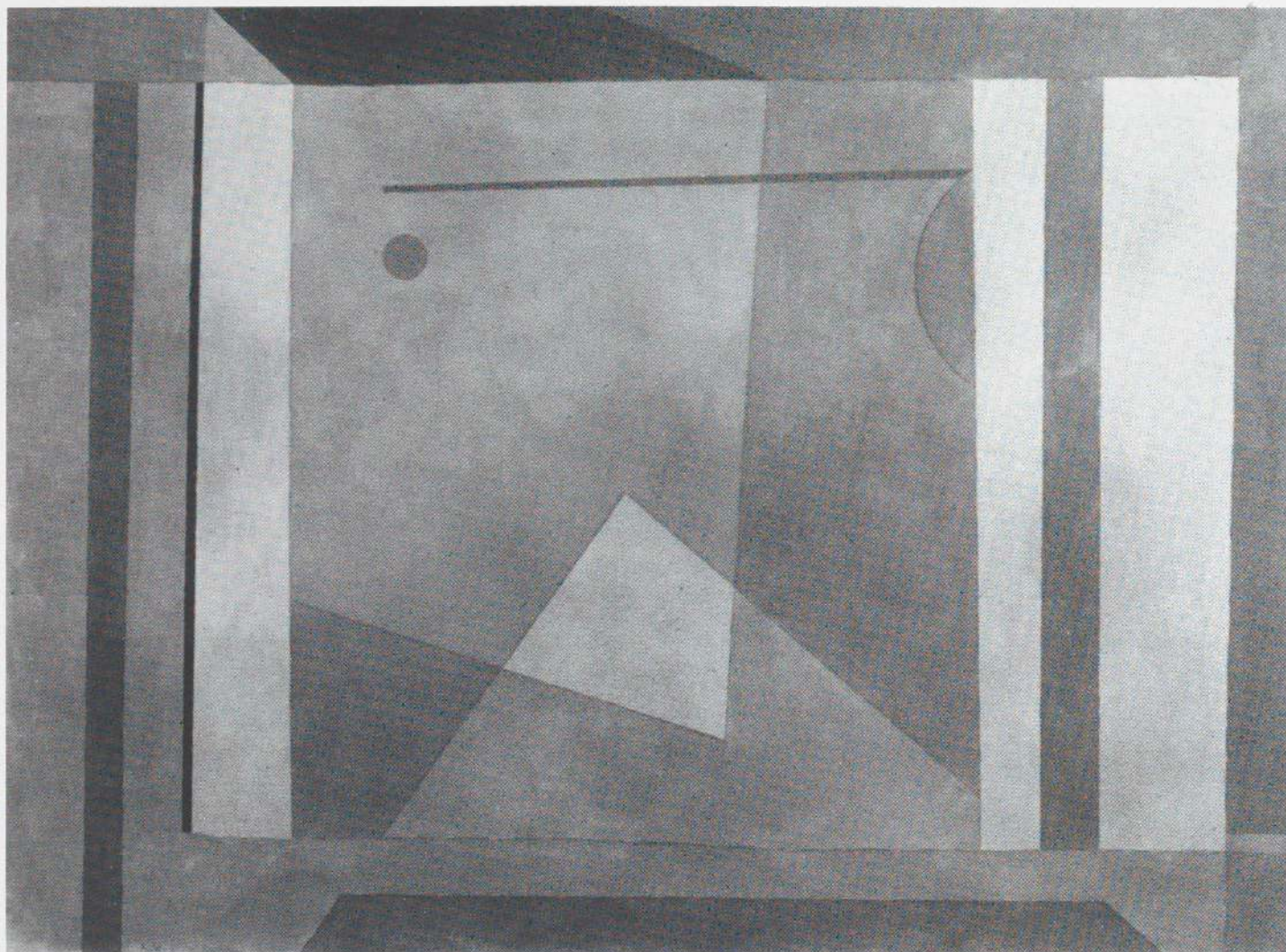


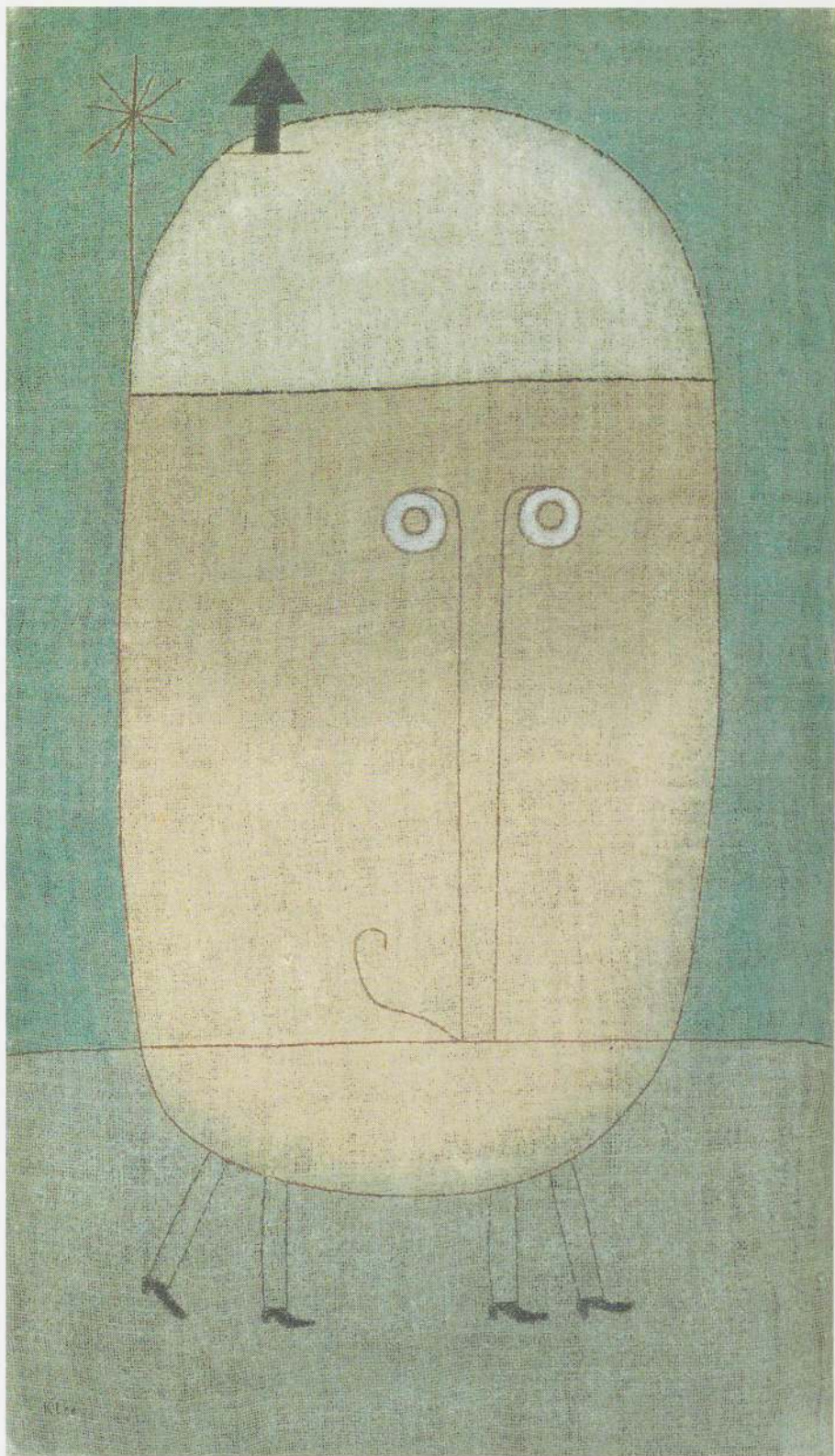
Ad Parnassum 1932, 274 (X 14)
Öl auf Leinwand; 100,0 x 125,0 cm
Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde des Berner Kunstmuseums





Bewegung in der Werkstatt 1932, 312 (Z 12)
Pinsel und Tusche auf Papier auf Karton; 32,2x42,8 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



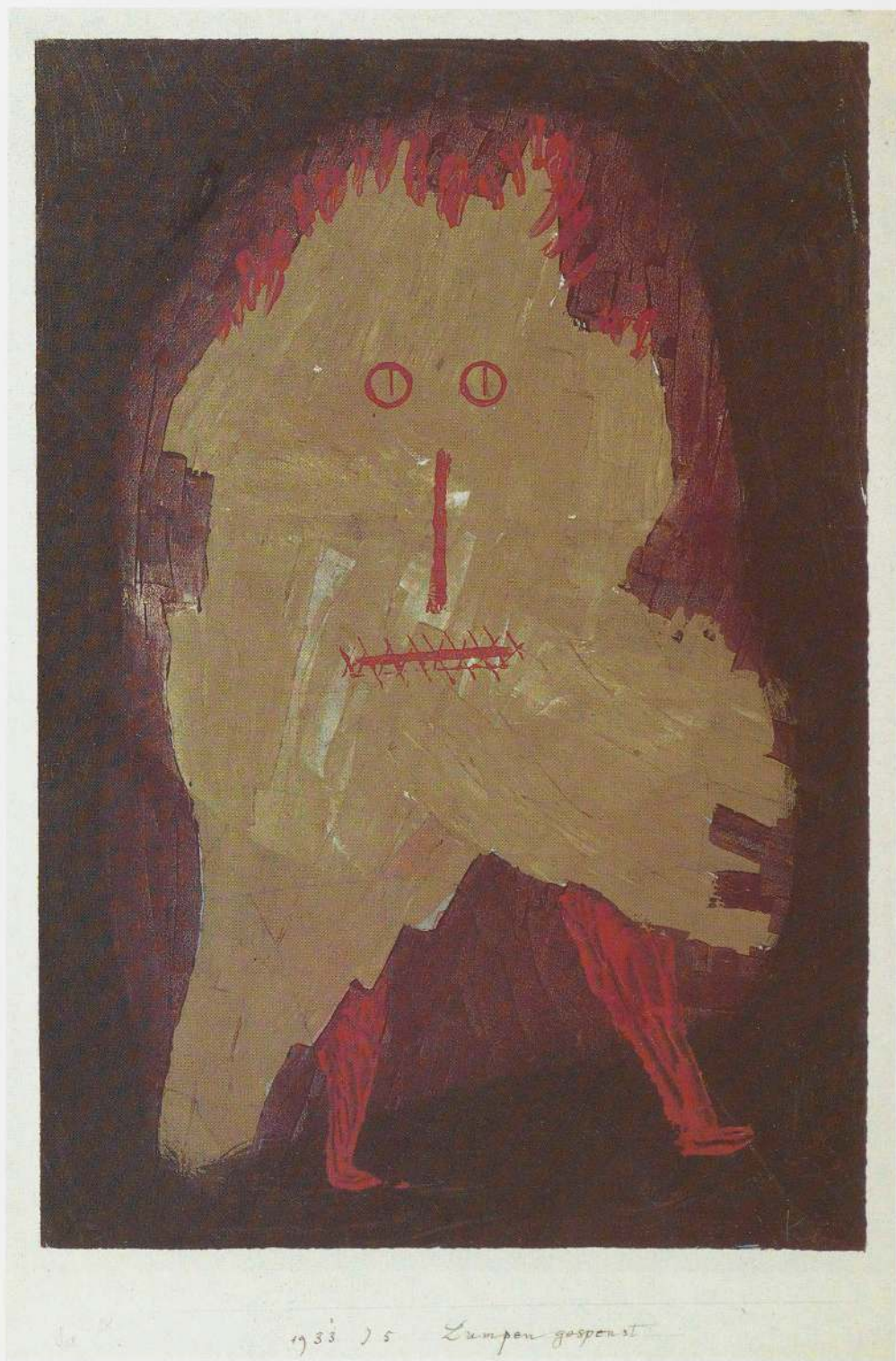


Maske Furcht 1932, 286 (Y 6)
Öl auf Jute; 100,4 x 57,1 cm
The Museum of Modern Art, New York, Nelson Rockefeller Fund

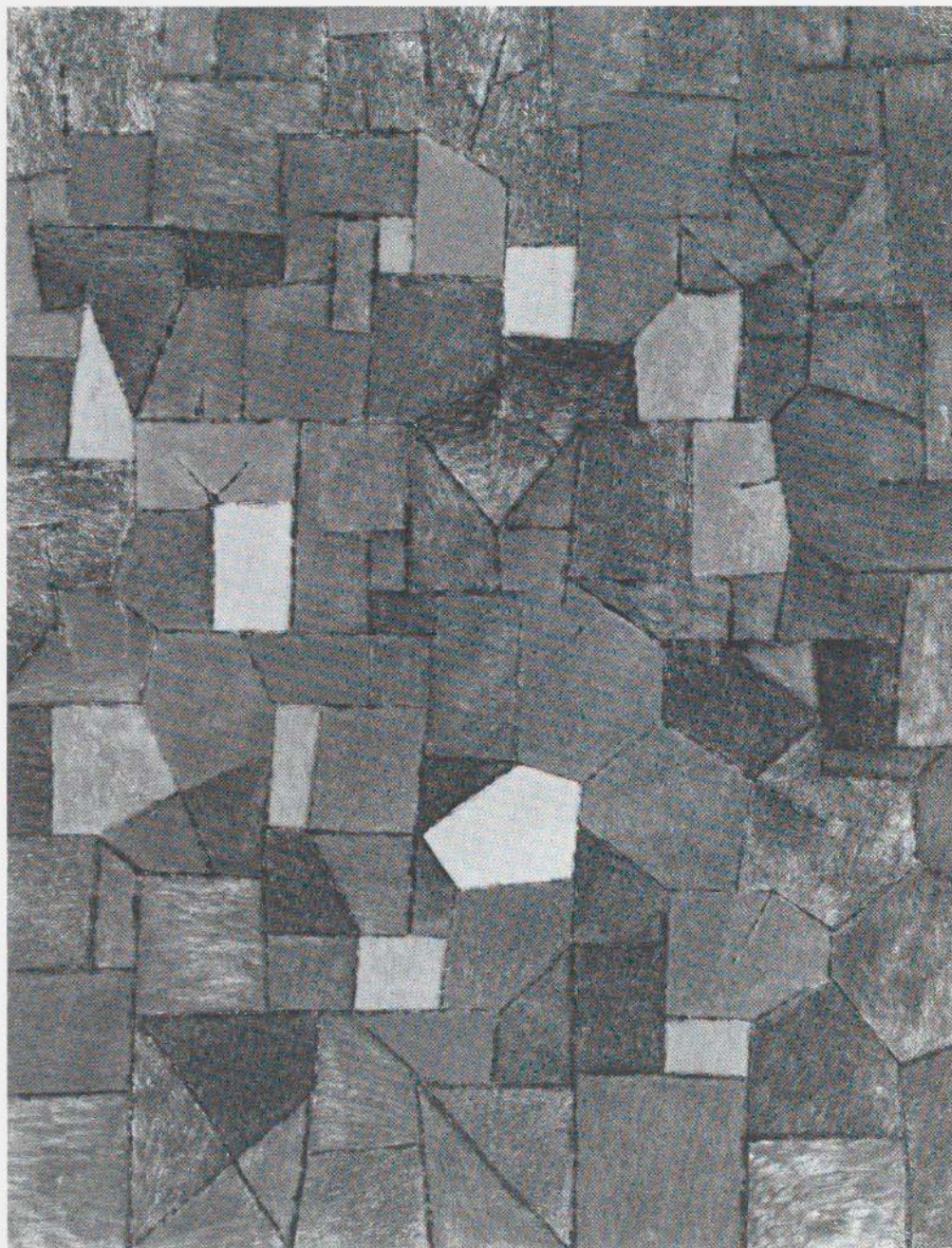


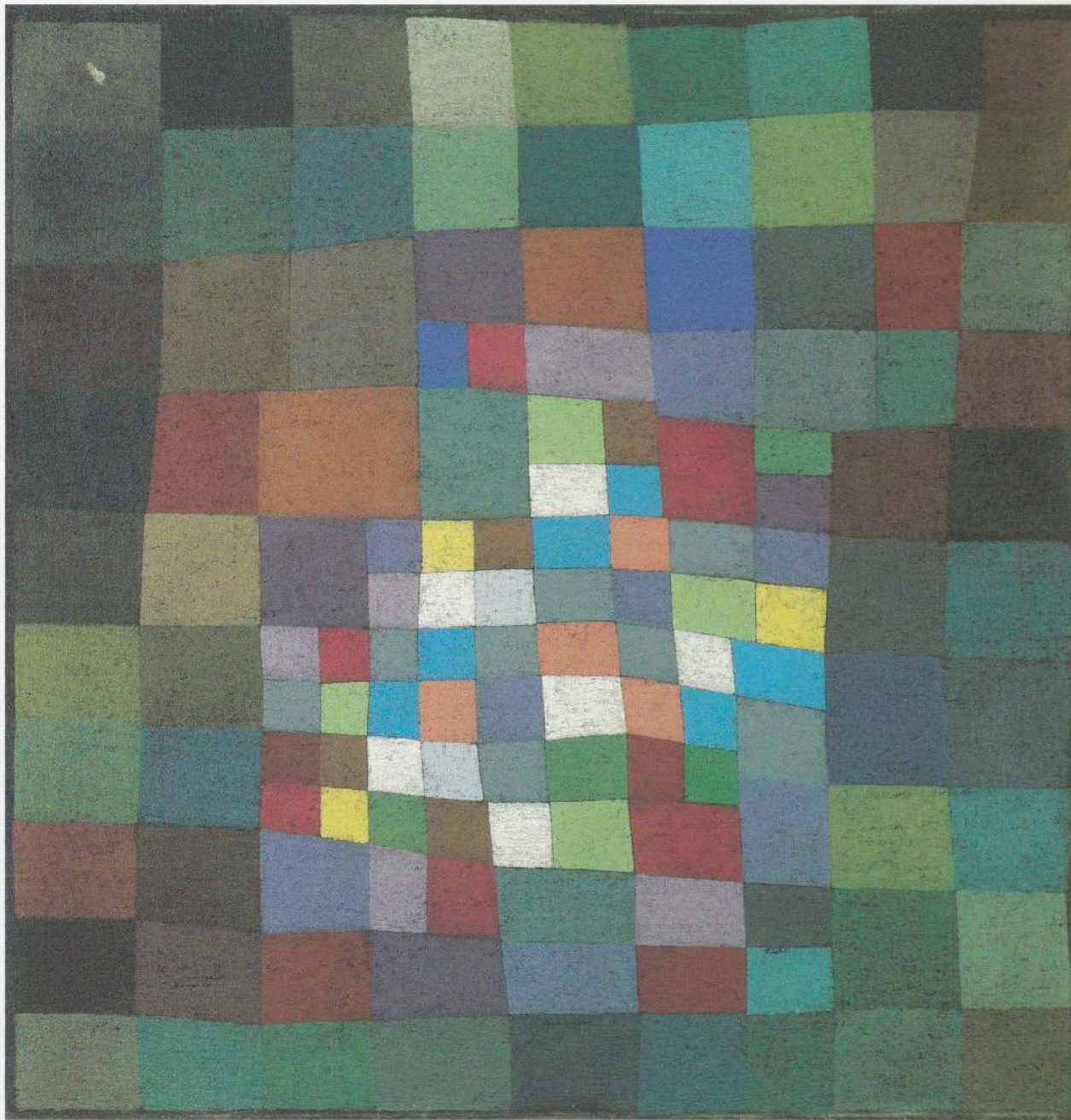
Unheile Eile 1933, 158 (S 18)
Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton; 32,9x20,9 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Fluch ihnen! 1933, 157 (S 17)
Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton; 27,6x20,9 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

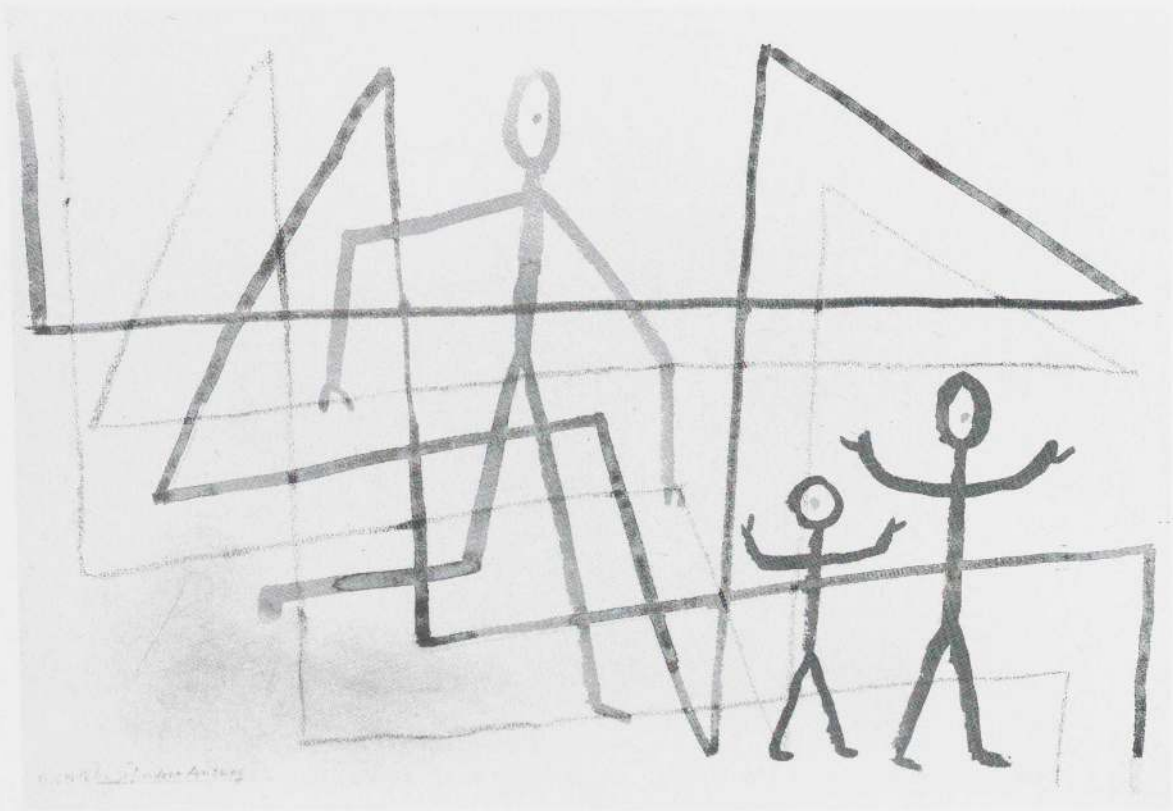


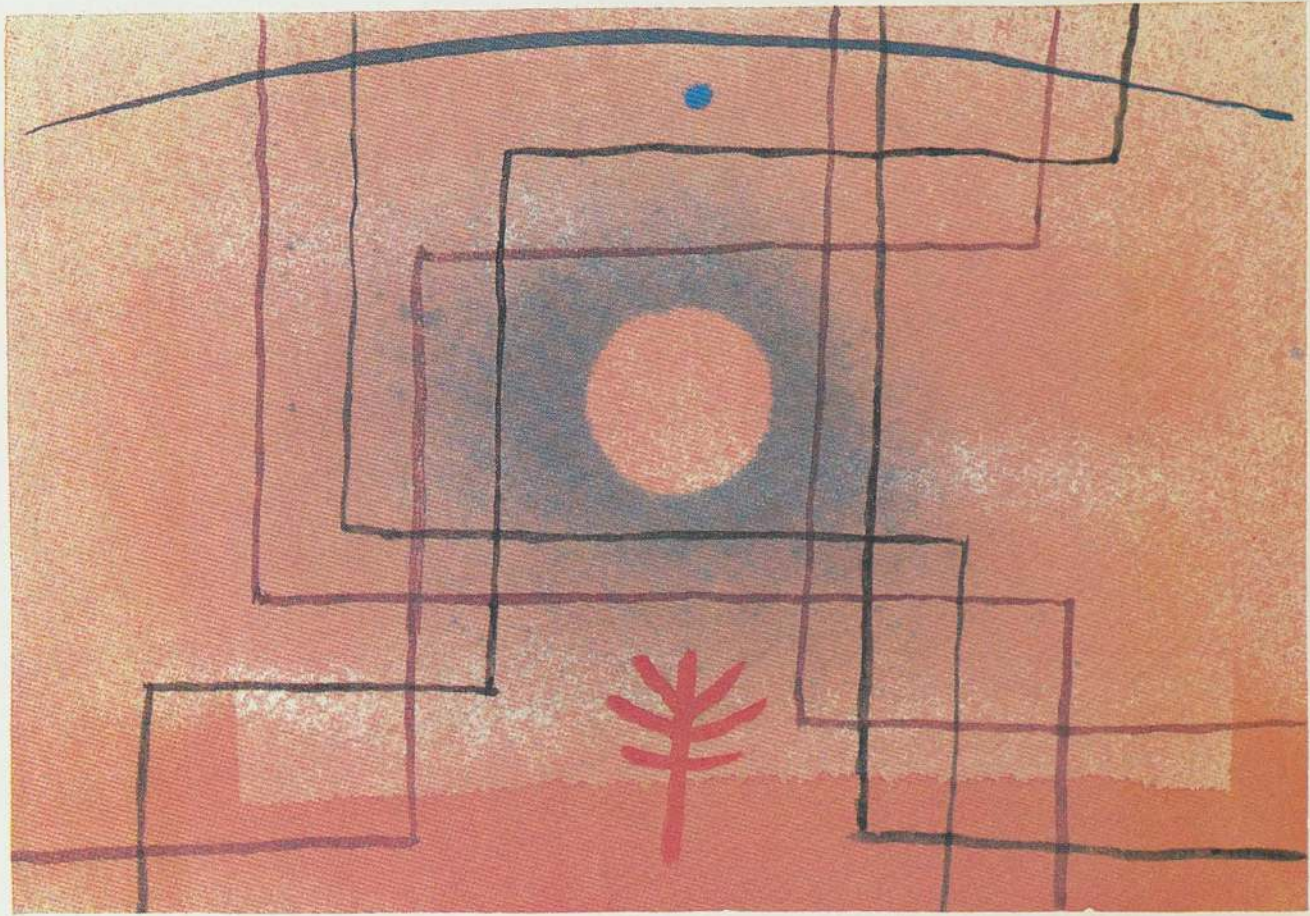
Lumpengespenst 1933, 465 (15)
Kleisterfarben auf Papier (Fabriano) auf Karton; 48,0x33,1 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





Blühendes 1934, 199 (T 19)
Öl auf schwarzgrundierter Leinwand; 81,0x80,0 cm
Kunstmuseum Winterthur





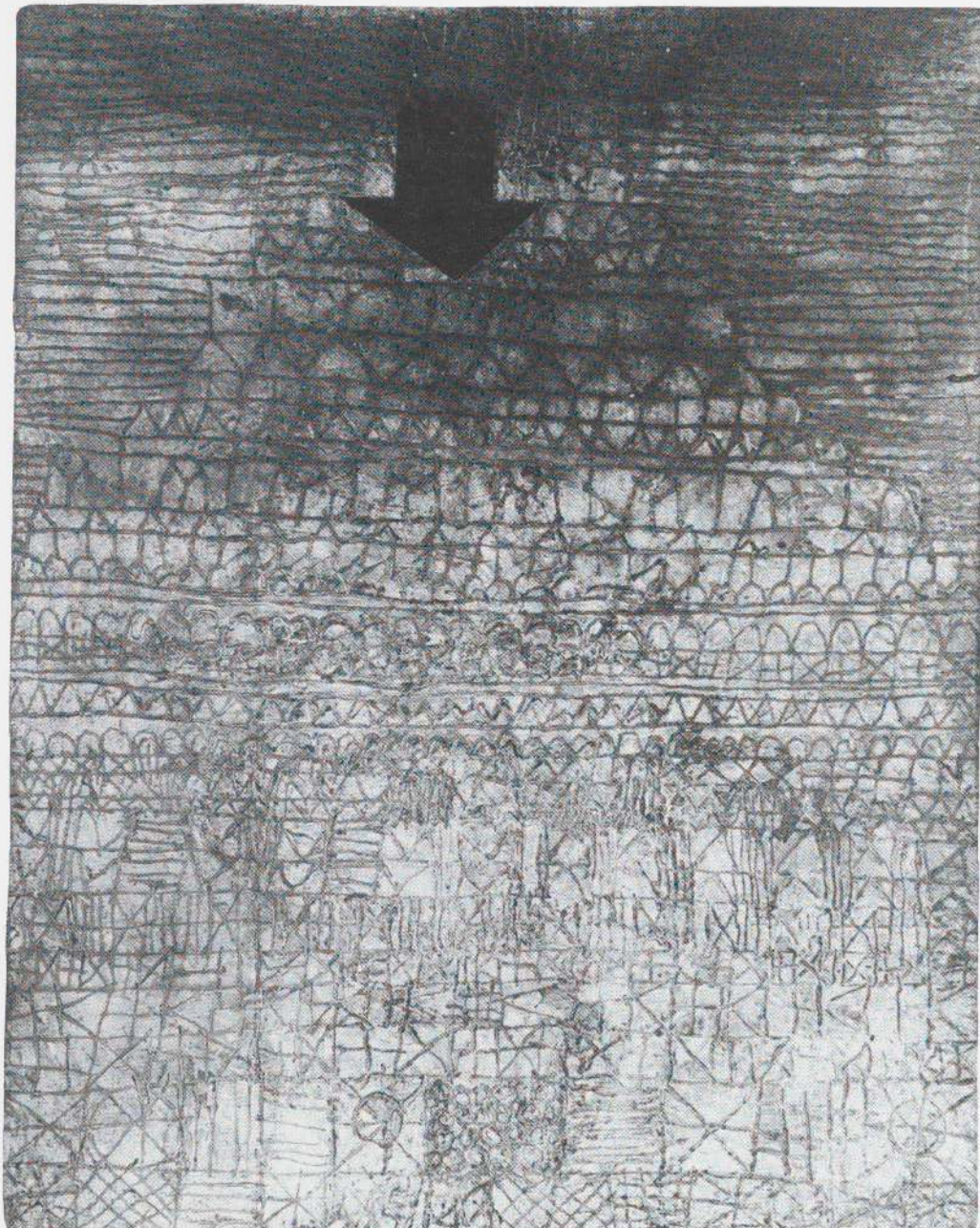
11

1935 N. 11

nach Regeln zu pflanzen

für Frau Margarete Ruff auf den
wiederholend gemalt während
Westwallen 1935

Nach Regeln zu pflanzen 1935, 91 (N 11)
Aquarell auf Papier (Japan) auf Karton; 25,8x36,9 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



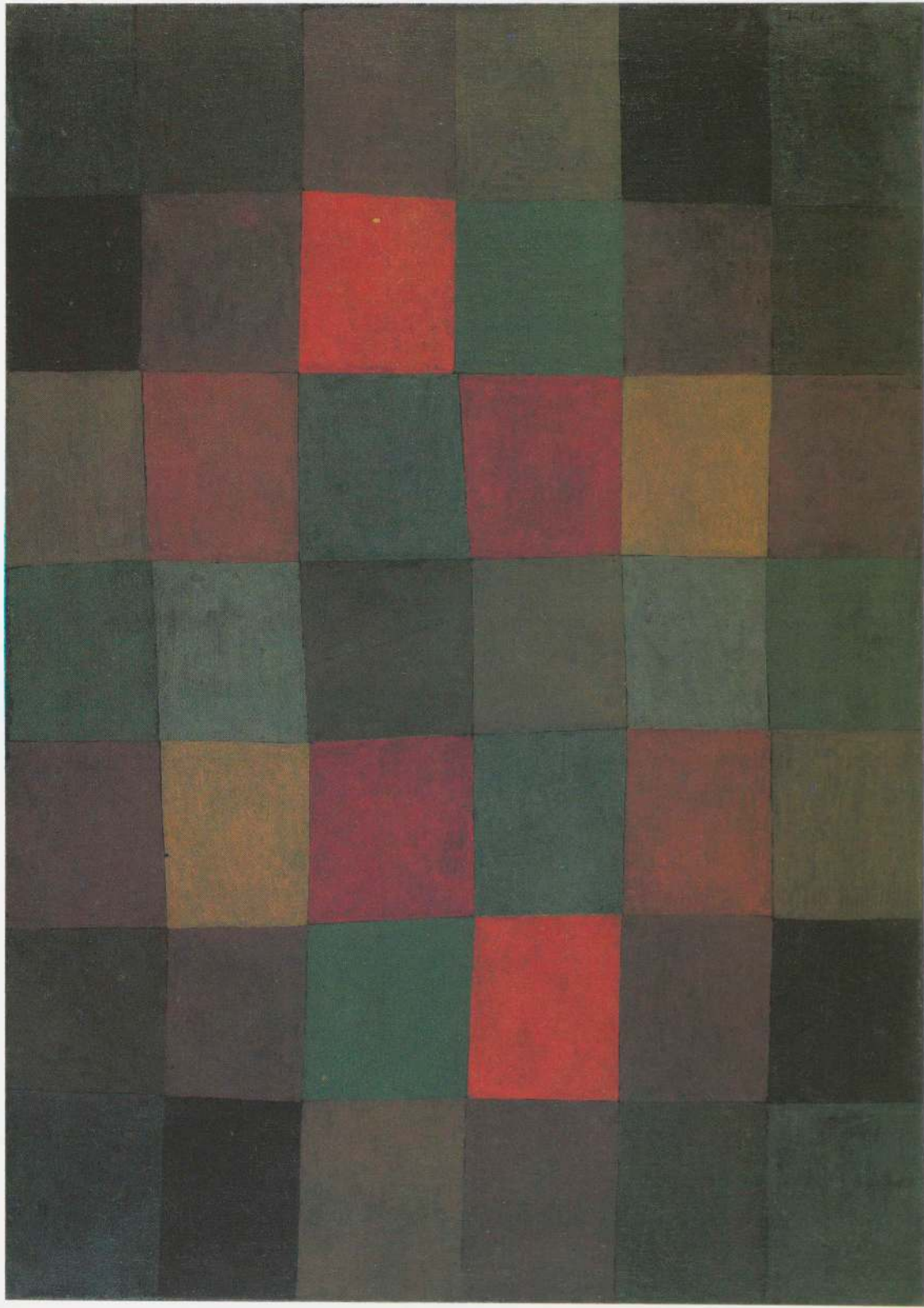


Der Schöpfer 1934, 213 (U 13)
Öl, die Linien aufgestempelt, auf Leinwand; 42,0x53,5 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Funde 1935, 123 (qu 3)
Bleistift auf Papier auf Karton; 20,9 x 32,9 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Die Ratlosen 1936, 23 (K 3)
Wasserfarben, gefirnißt, auf Sperrholz; 25,0 x 54,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

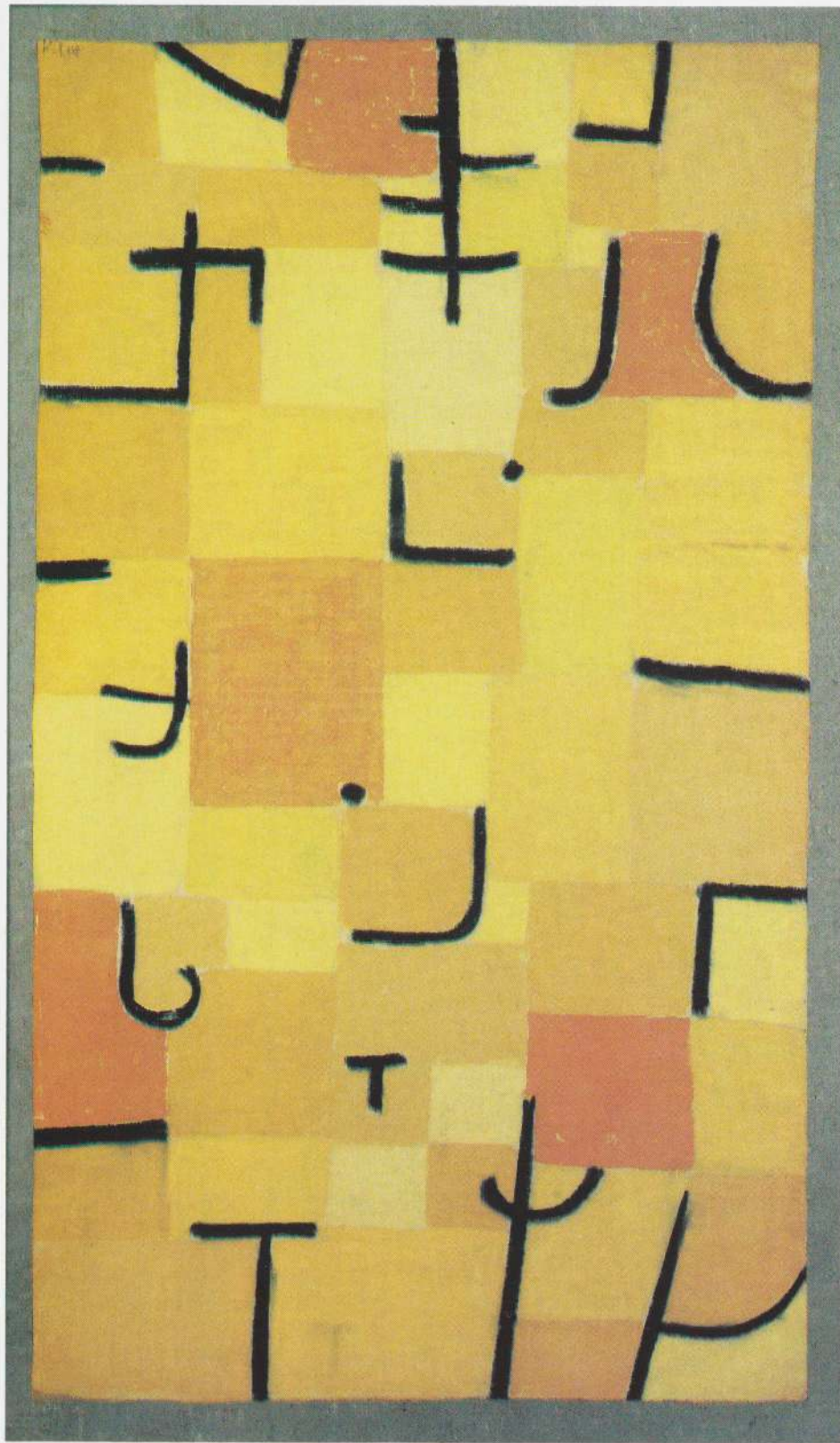


Neue Harmonie 1936, 24 (K 4)
Öl auf Leinwand; 93,0x66,0 cm
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York



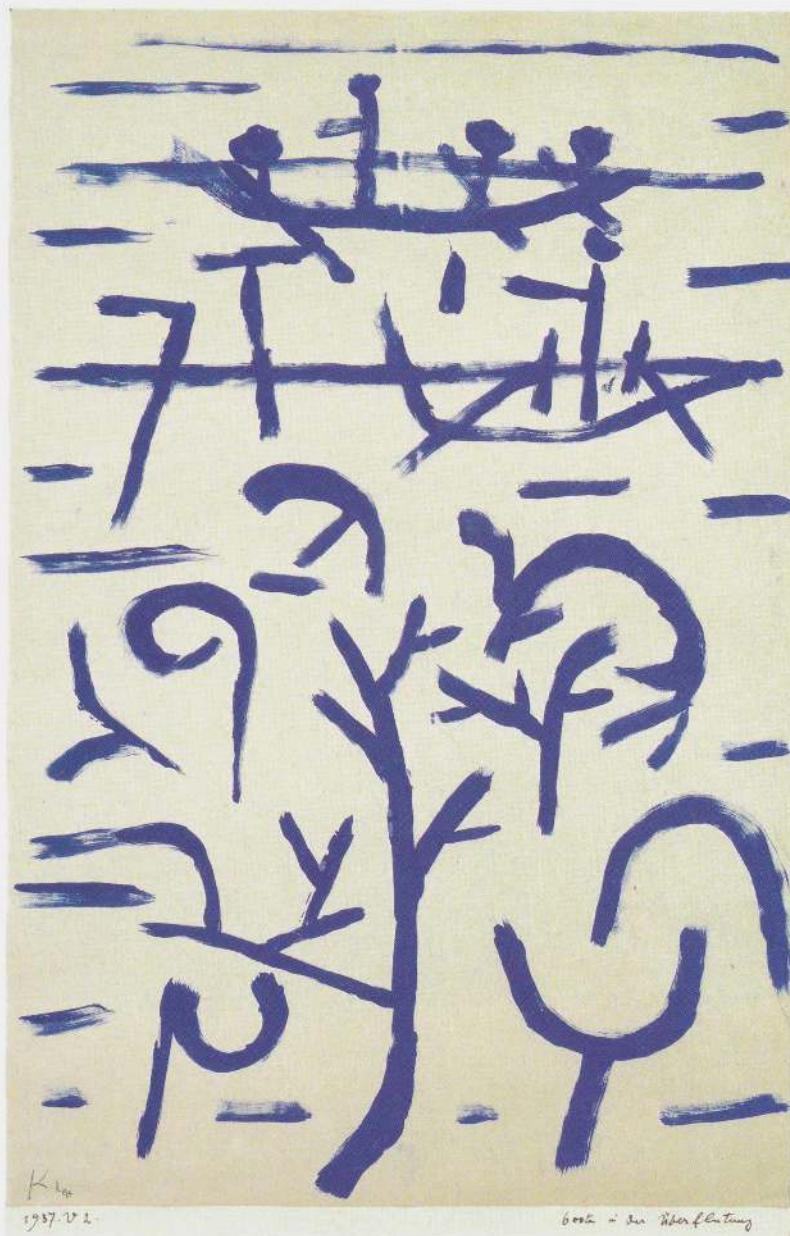


Indianisch 1937, 181 (T 1)
Pastell auf Papier (Fabriano) auf Karton; 48,0x33,0 cm
Privatbesitz, Schweiz



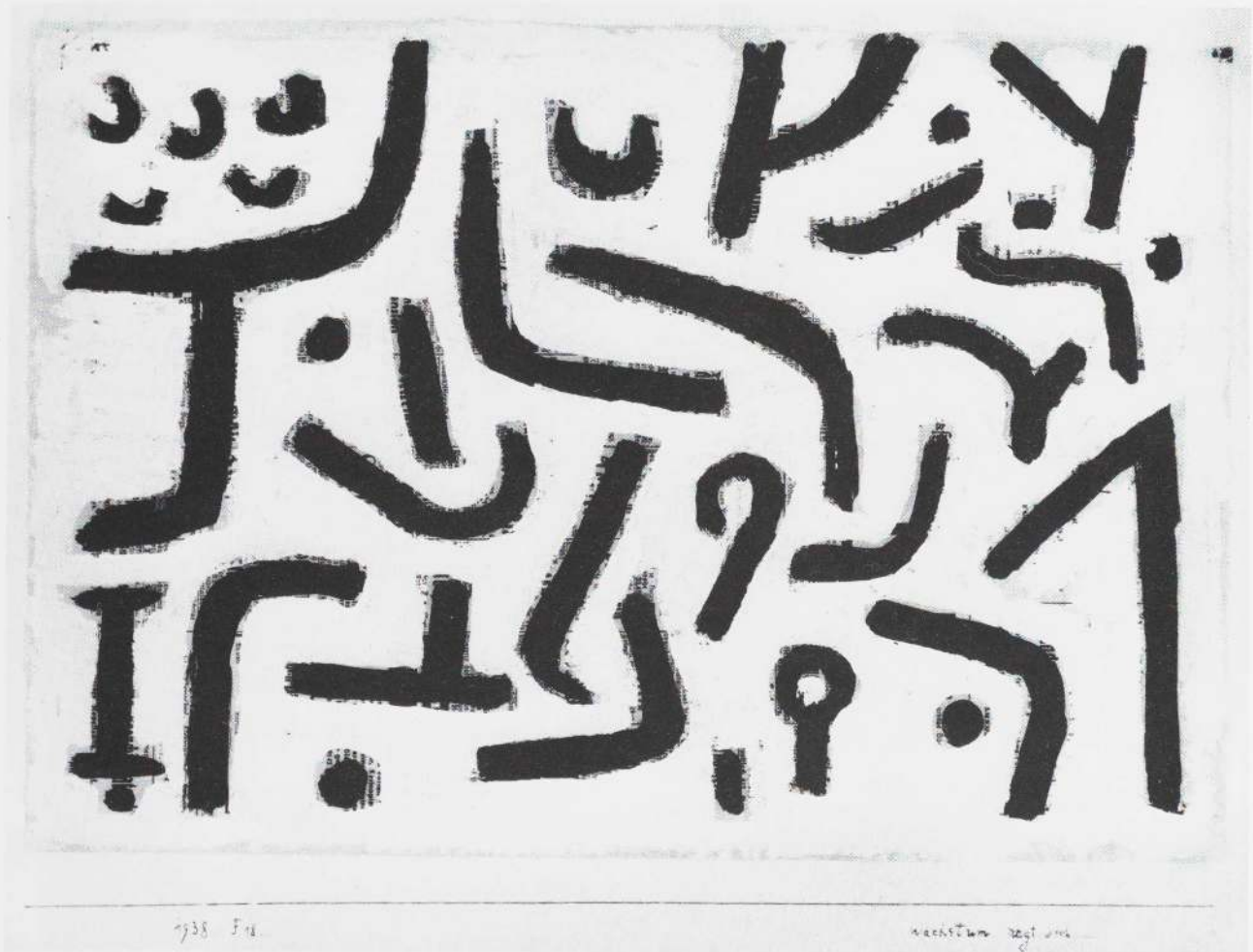


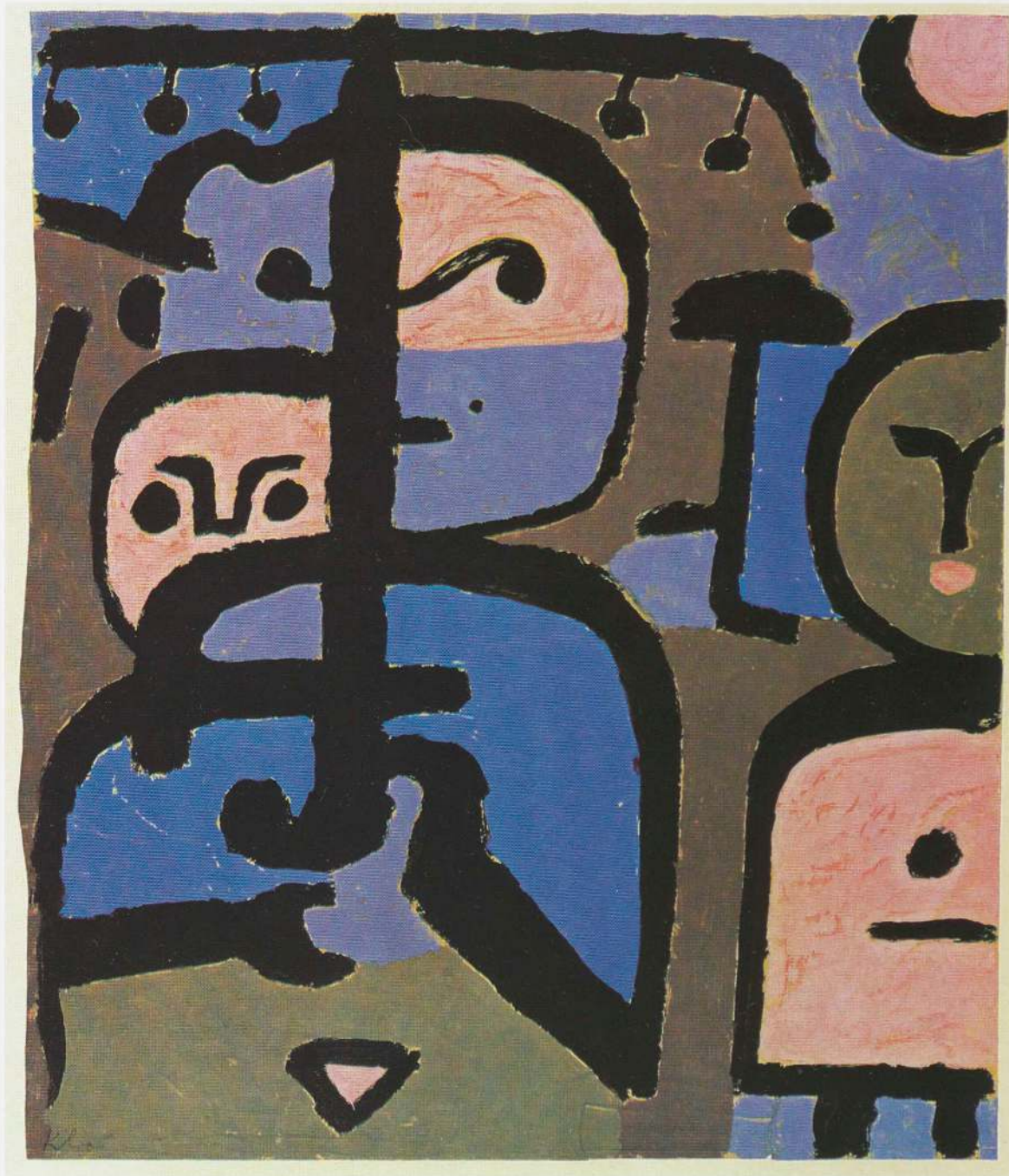
Bühnen-Landschaft 1937, 212 (U 12)
Pastell auf Baumwolle auf Jute; 58,5x86,0 cm
Kunstmuseum Bern, Hermann- und Margrit-Rupf-Stiftung





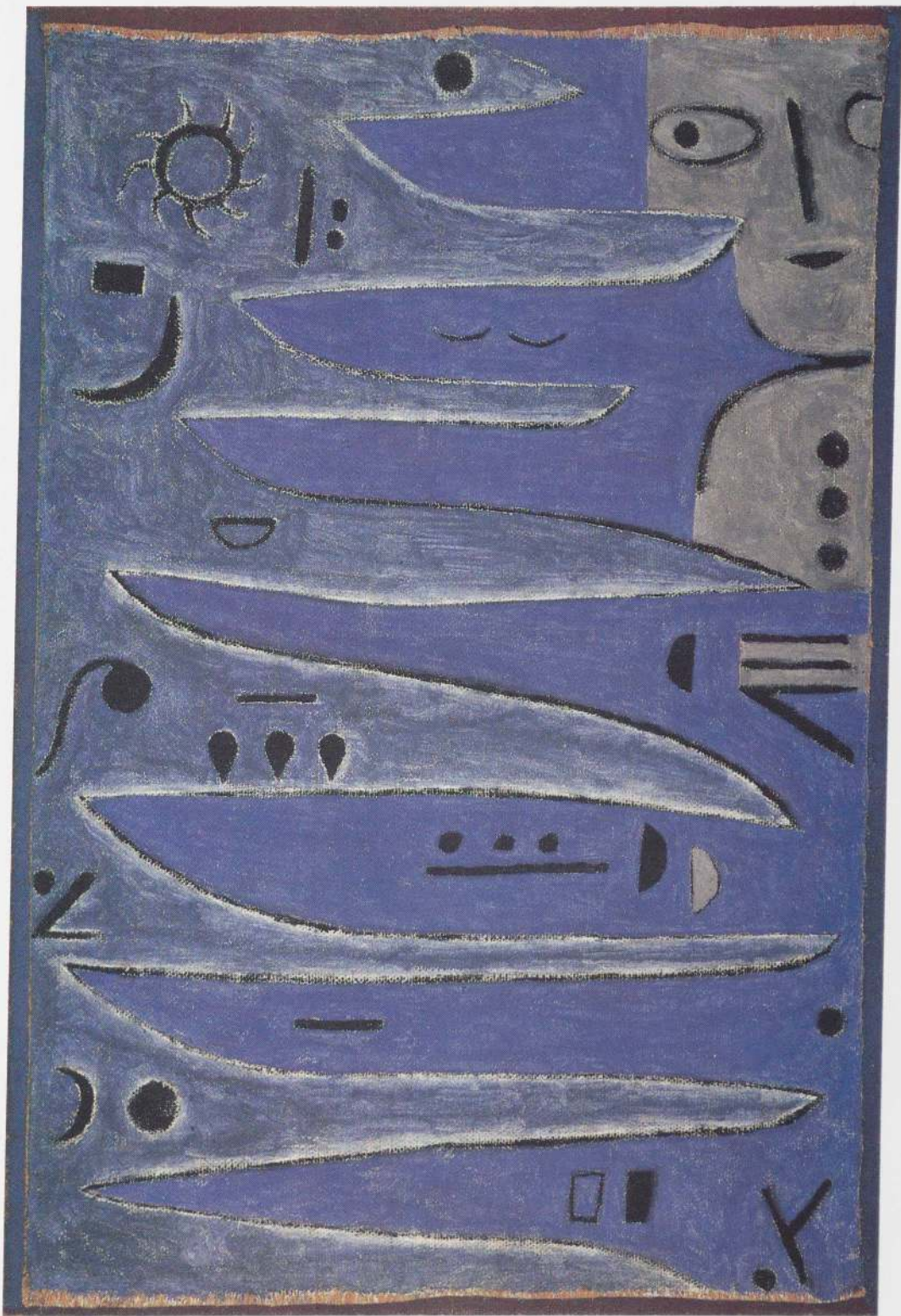
Legende vom Nil 1937, 215 (U 15)
Pastell auf Baumwolle auf Jute; 69,0x61,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



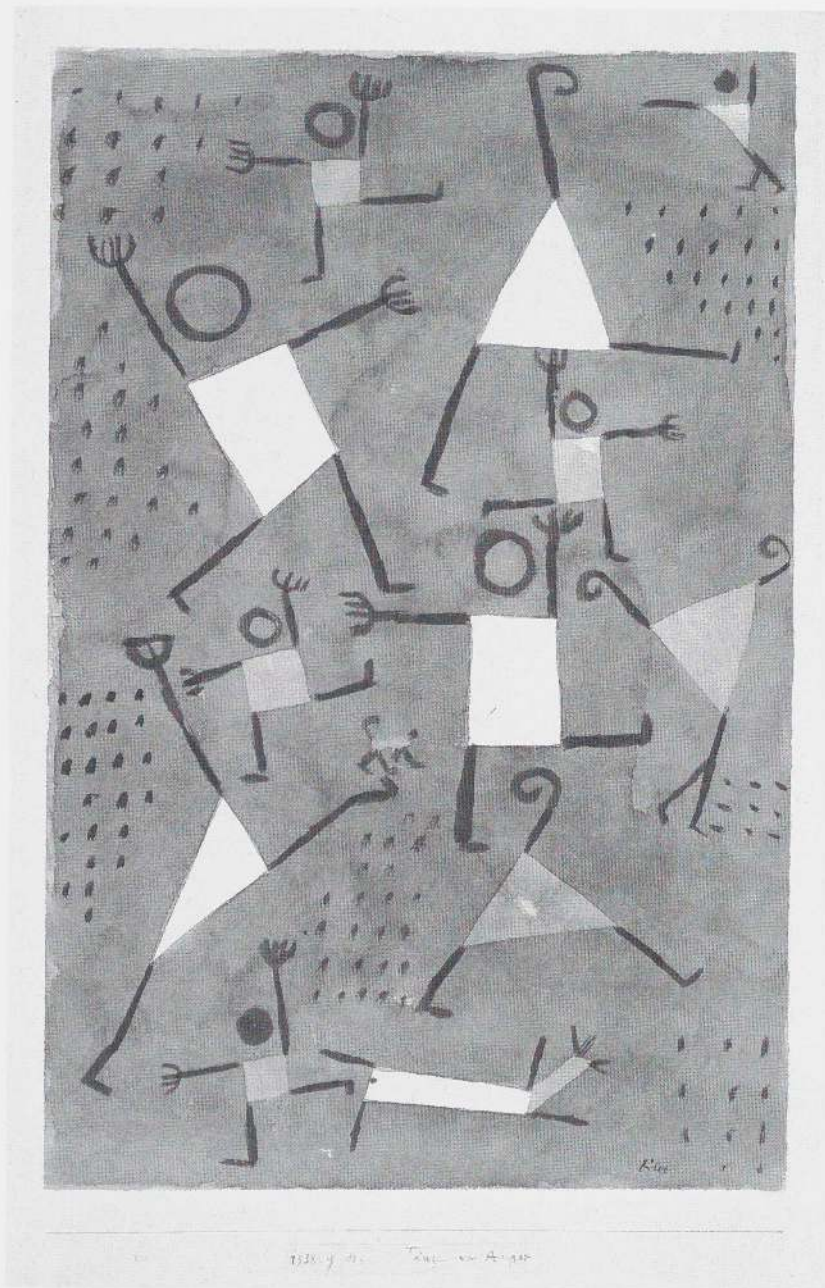


Drei junge Exoten 1938, 19
Kleisterfarben auf Packpapier auf Karton; 46,6x39,8 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





Der Graue und die Küste 1938, 125 (J 5)
Kleisterfarbe auf Jute; 104,0x70,0 cm
Privatbesitz, Schweiz





Vorhaben 1938, 126 (J 6)
Kleisterfarben auf Zeitungspapier auf Jute; 75,0 x 112,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



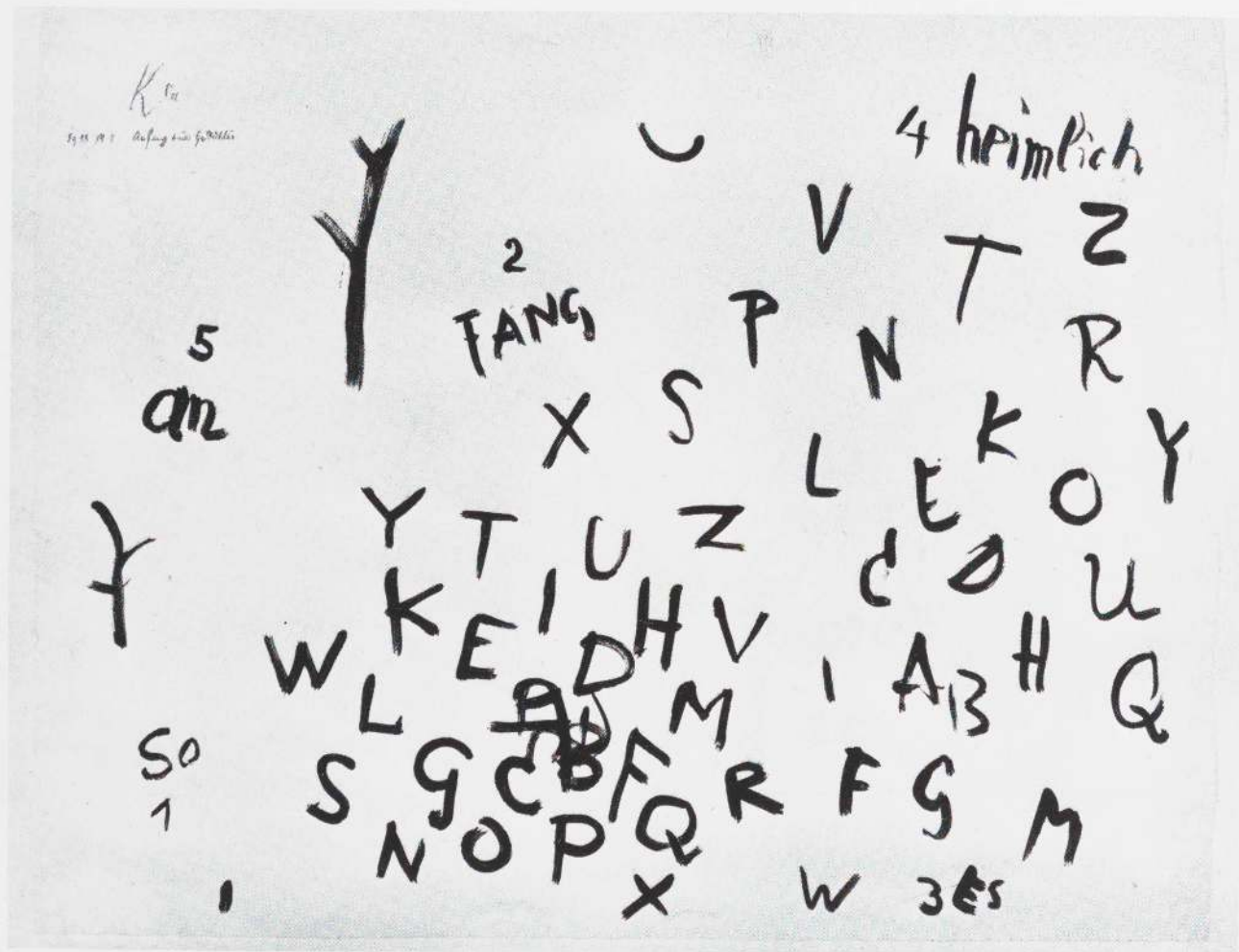


Park bei L(uzern) 1938, 129 (J9)
Öl auf Zeitungspapier auf Jute; 100,0x70,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





Feuer-Quelle 1938, 132 (J 12)
Öl auf Zeitungspapier auf Jute; 69,5x 149,5 cm
Privatbesitz, Schweiz





ABC für Wandmaler 1938, 320 (T 20)
Öl auf Jute, gipsgründiert; 65,0x37,8 cm
Sammlung Rosengart, Luzern





Insula dulcamara 1938, 481 (C 1)
Öl und Kleisterfarbe auf Zeitungspapier auf Jute; 88,0x 176,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





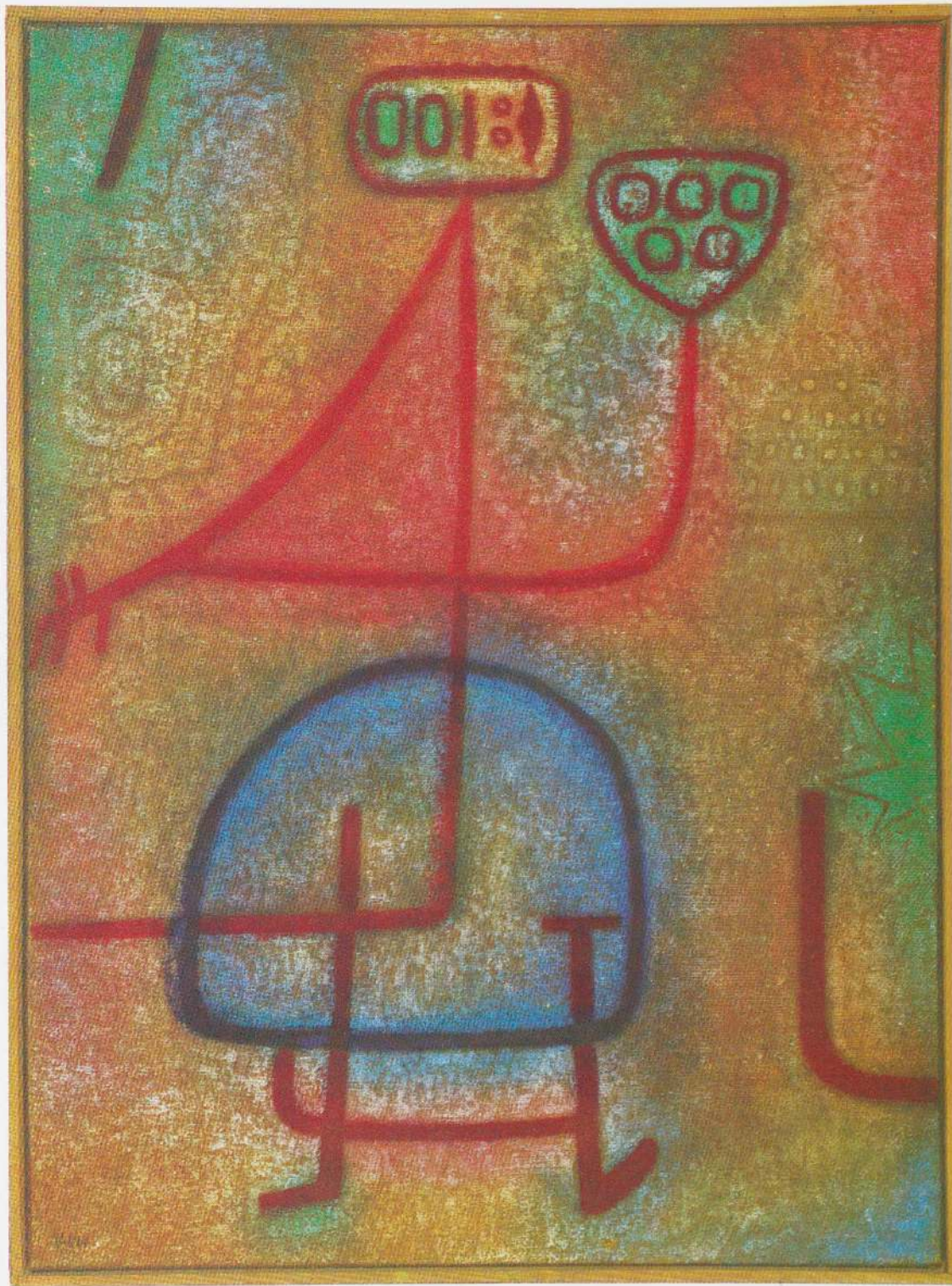
Angstausbruch III 1939, 124 (M 4)
Aquarellfarben über Eigrundierung auf Papier (Ingres) auf Karton; 63,5x48,1 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





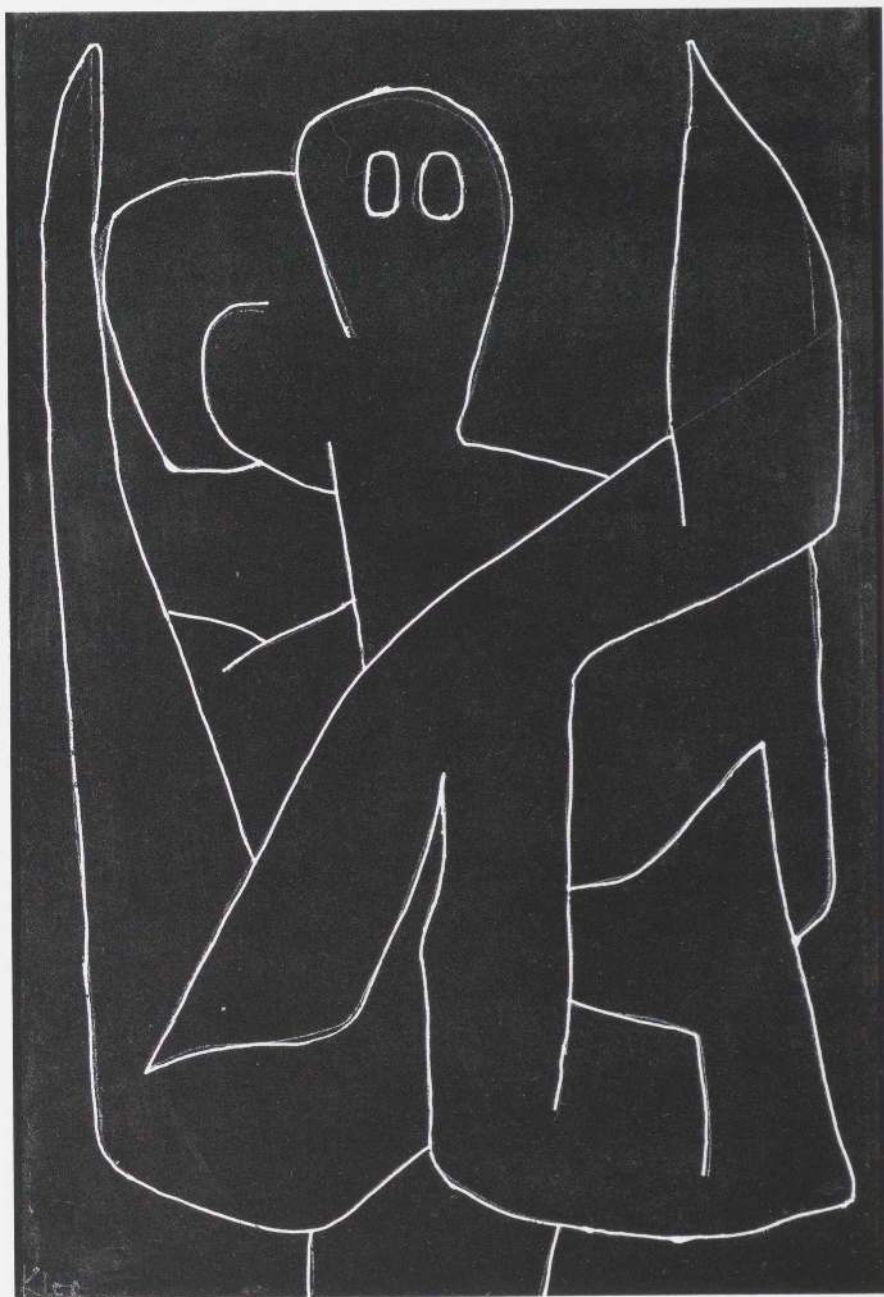
Zum Jägerbaum 1939, 557 (CC 17)
Öl auf Leinwand; 100,0x80,0 cm
Kunsthhaus Zürich





La belle jardinière (ein Biedermeiergespenst) 1939, 1237 (OP 17)
Tempera und Ölfarben auf Jute; 95,0 x 70,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

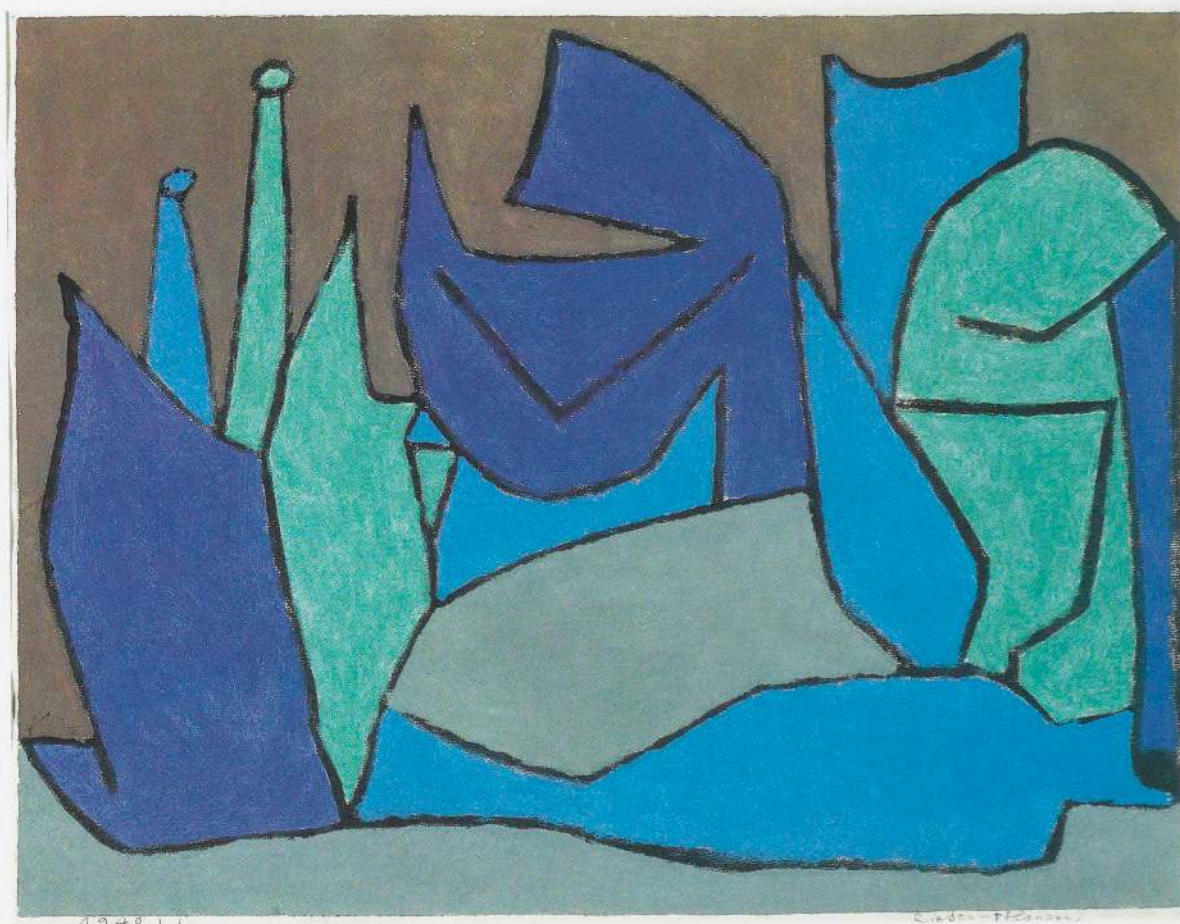




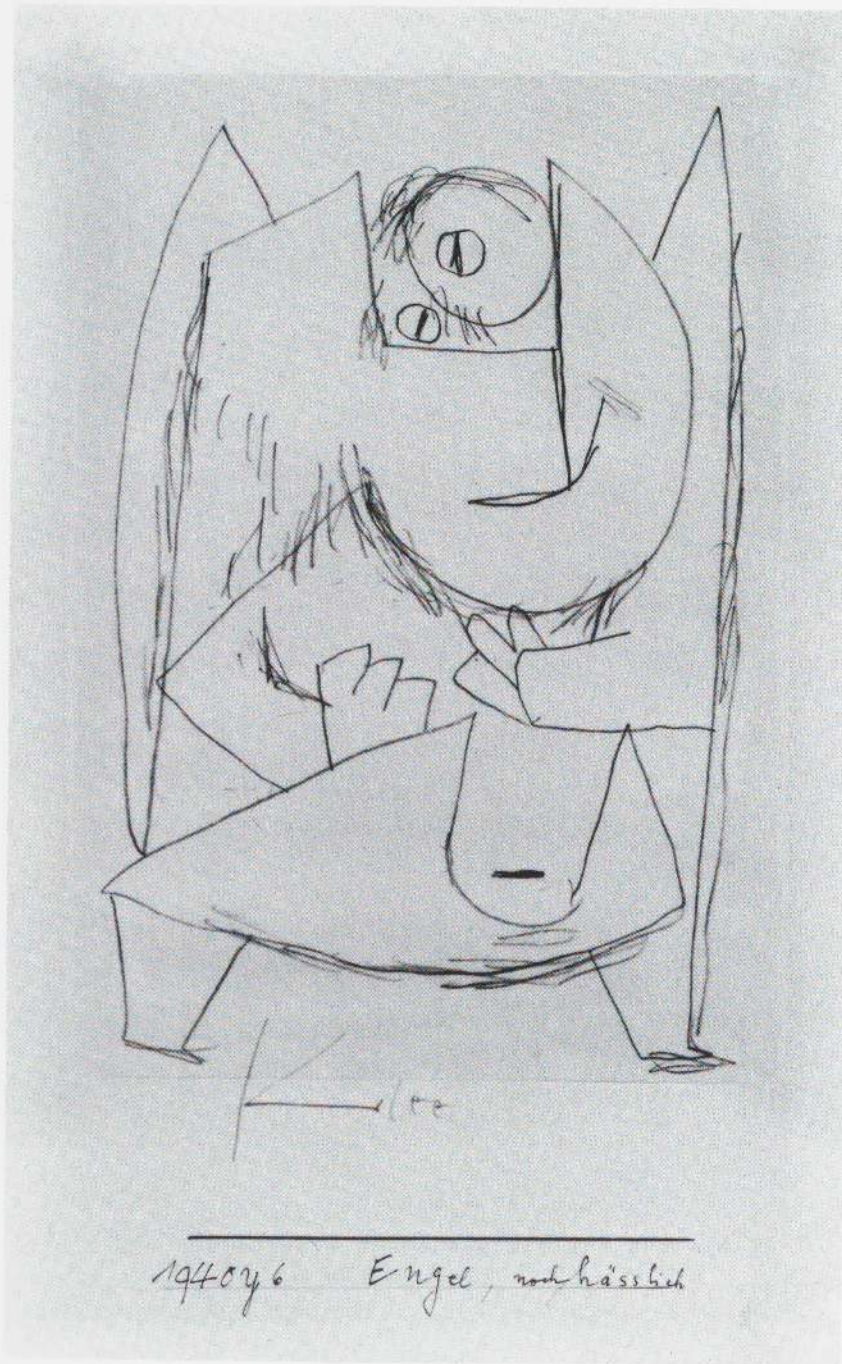
Wachsamer Engel 1939, 859 (UU 19)
Reißfeder, Tusche und weiße Temperafarbe auf schwarzgründertem
Zeitungspapier auf Karton; 48,5x33,0 cm
Privatbesitz, Schweiz



1939 ULM 8 Mephisto als Pallas



Riesen-Pflanzen 1940, 266(L 6)
Kleisterfarben auf Papier (Ingres) auf Karton; 48,0x62,5 cm
Privatbesitz, Schweiz





1939 CD 16 - Engel, noch weiblich

Engel, noch weiblich 1939, 1016 (CD 16)
Farbige Fettcreide auf blaugrundiertem Papier auf Karton; 41,7 x 29,4 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

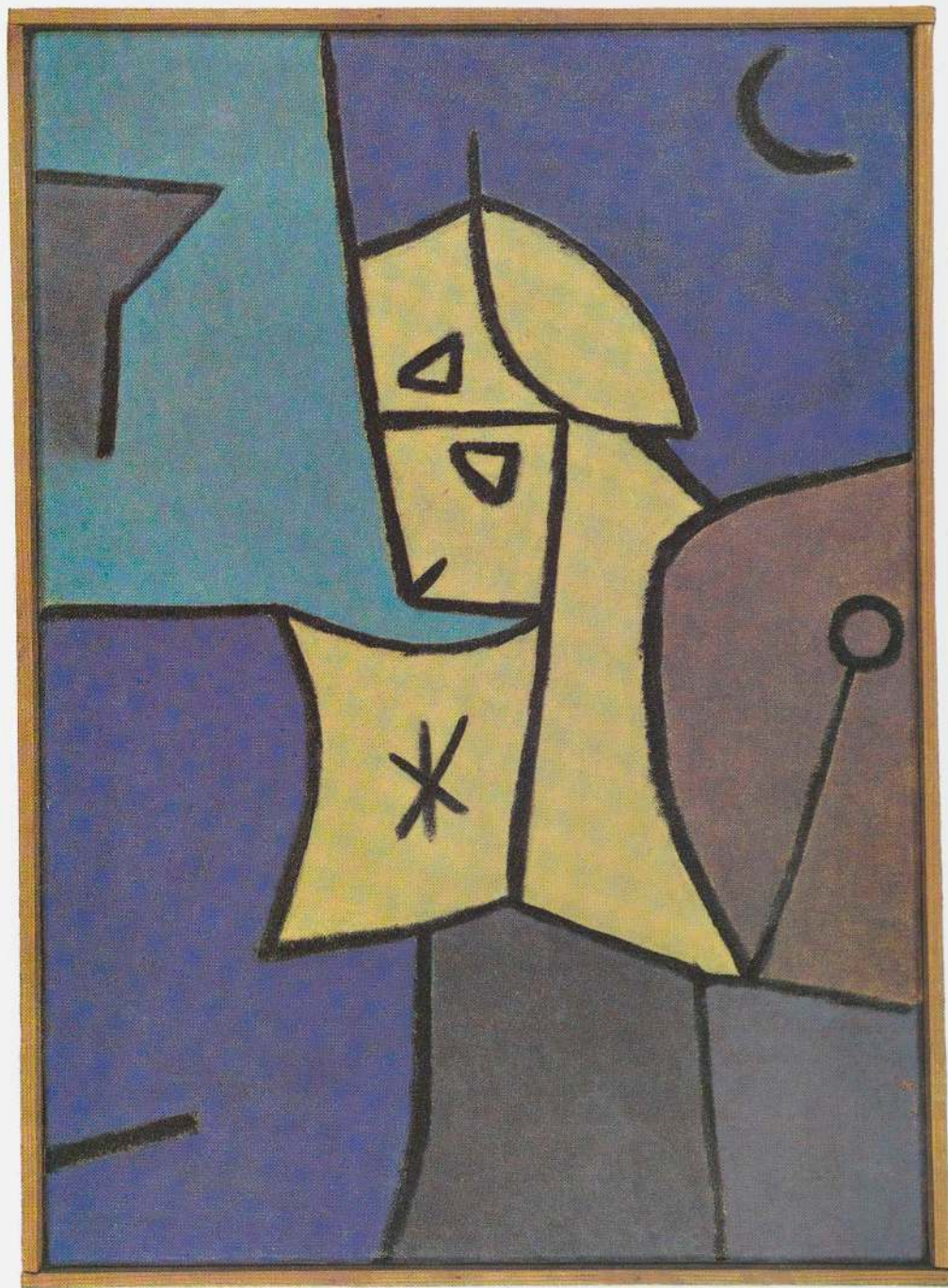


Eidola: weiland Musiker 1940, 81 (V 1)
Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton; 29,7 x 21,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

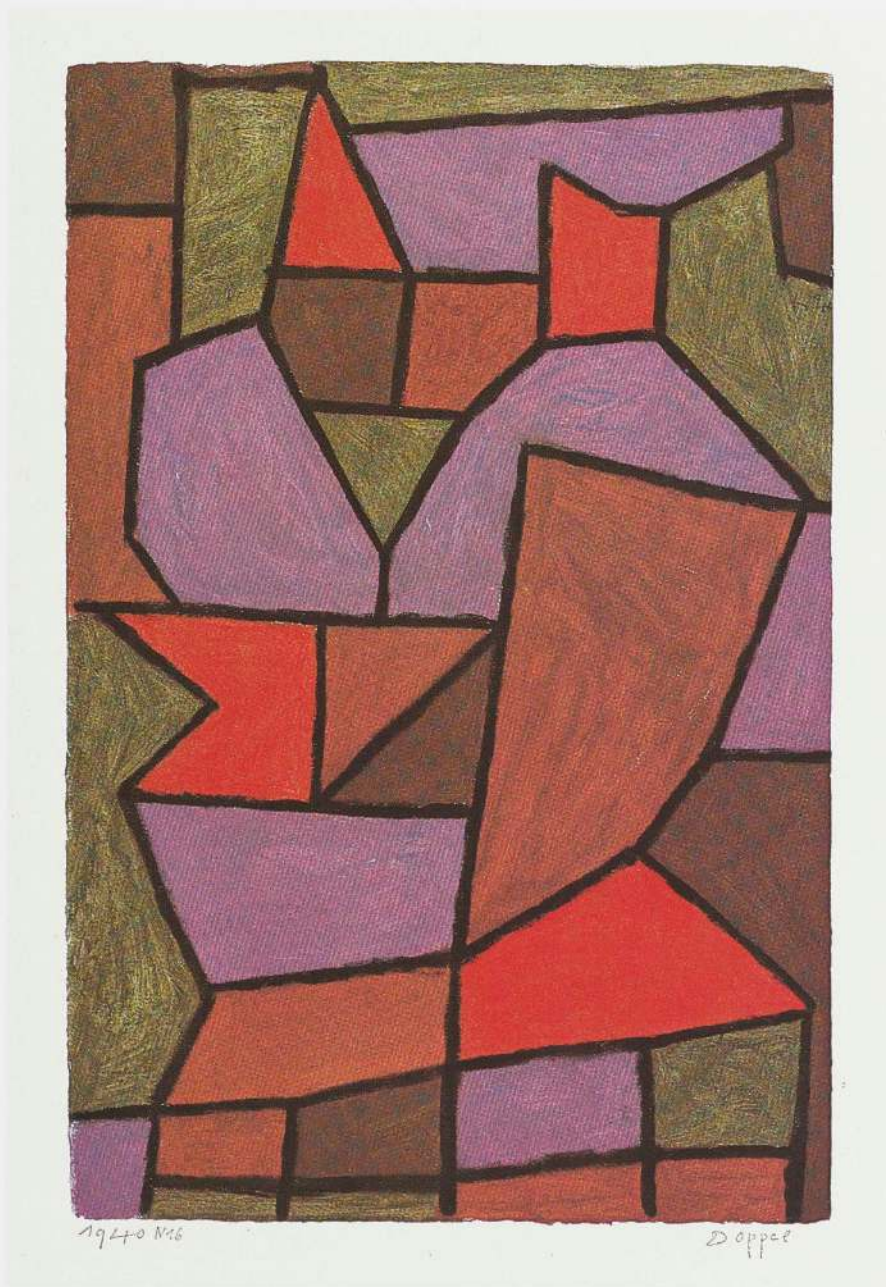
Eidola: KNAYHPOS, weiland Pauker 1940, 102 (U 2)
Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton; 29,7 x 21,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

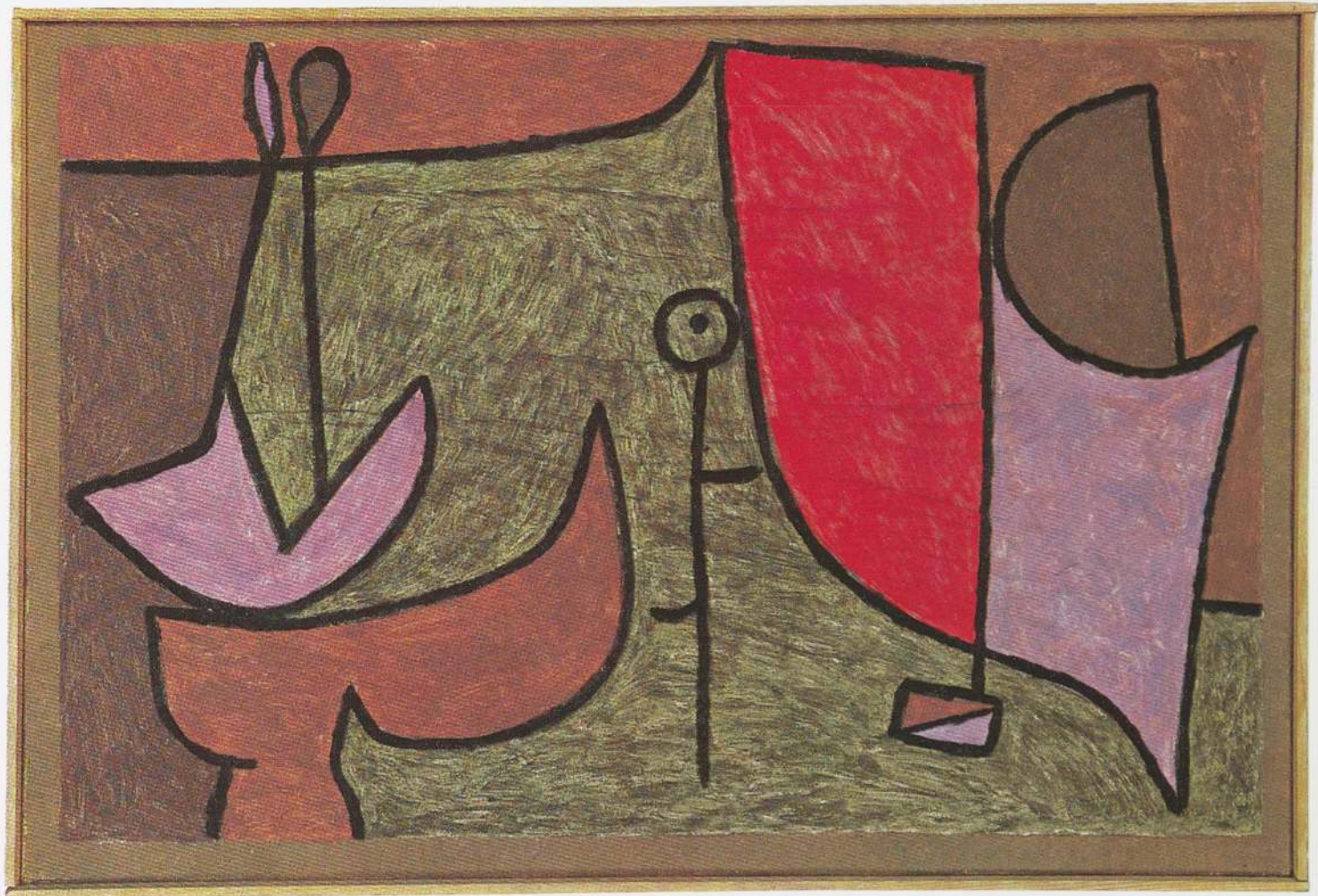
Eidola: weiland Harfner 1940, 100 (V 20)
Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton; 29,7 x 21,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Eidola: weiland Pianist 1940, 104 (U 4)
Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton; 29,7 x 21,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



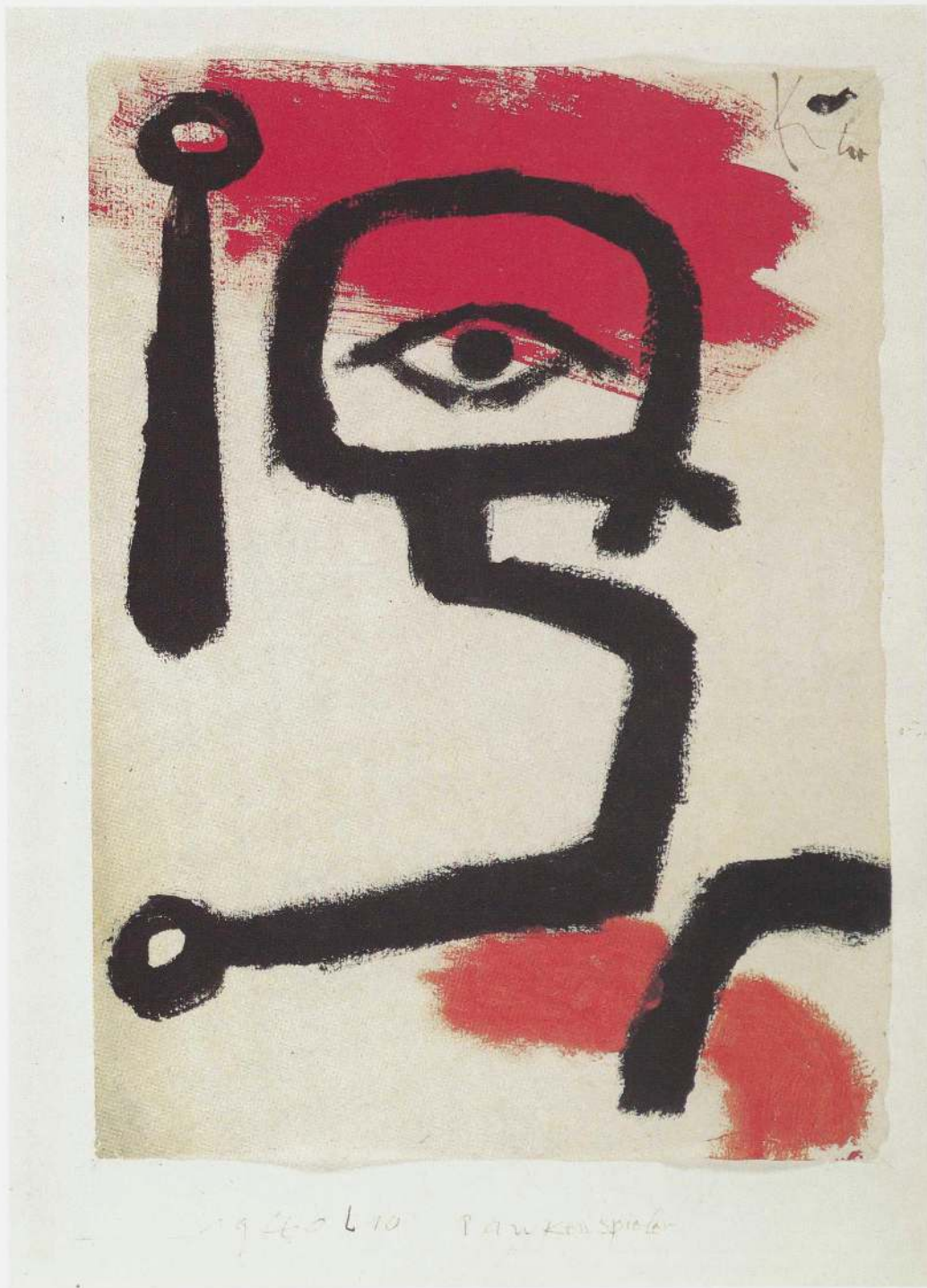
Hoher Wächter 1940, 257 (M 17)
Wachsfarben auf Leinwand; 70,0x50,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



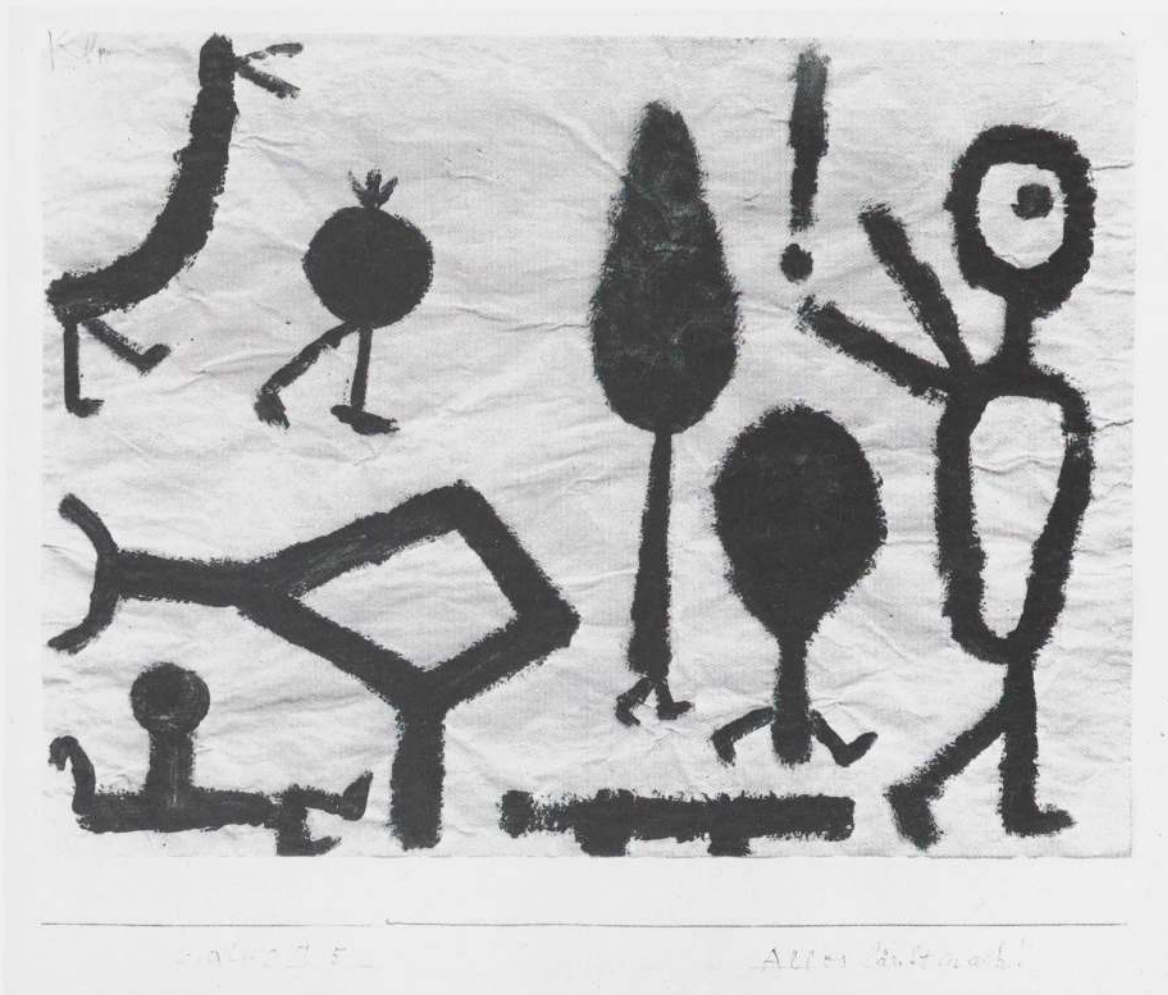


Stilleben am Schalttag 1940, 233 (N 13)
Kleisterfarben auf Papier (Fabriano) auf Jute; 74,0x109,5 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



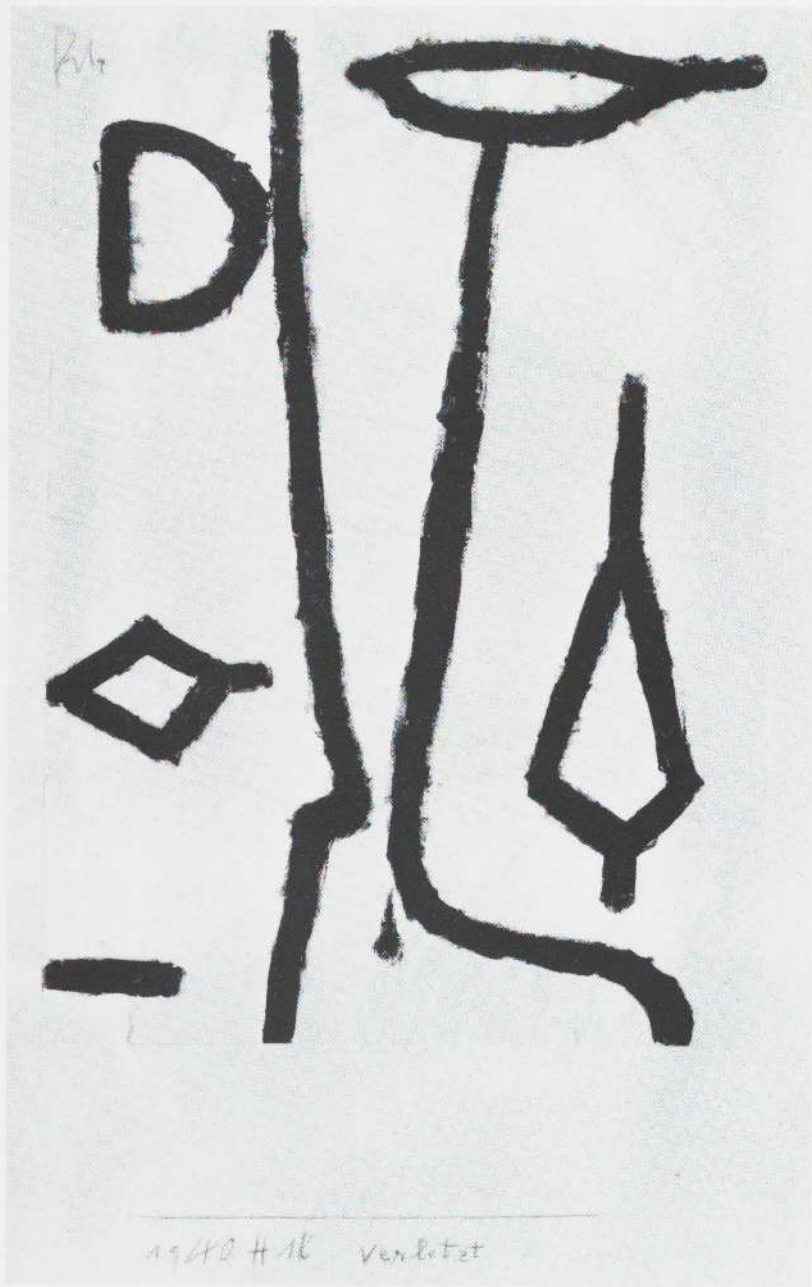


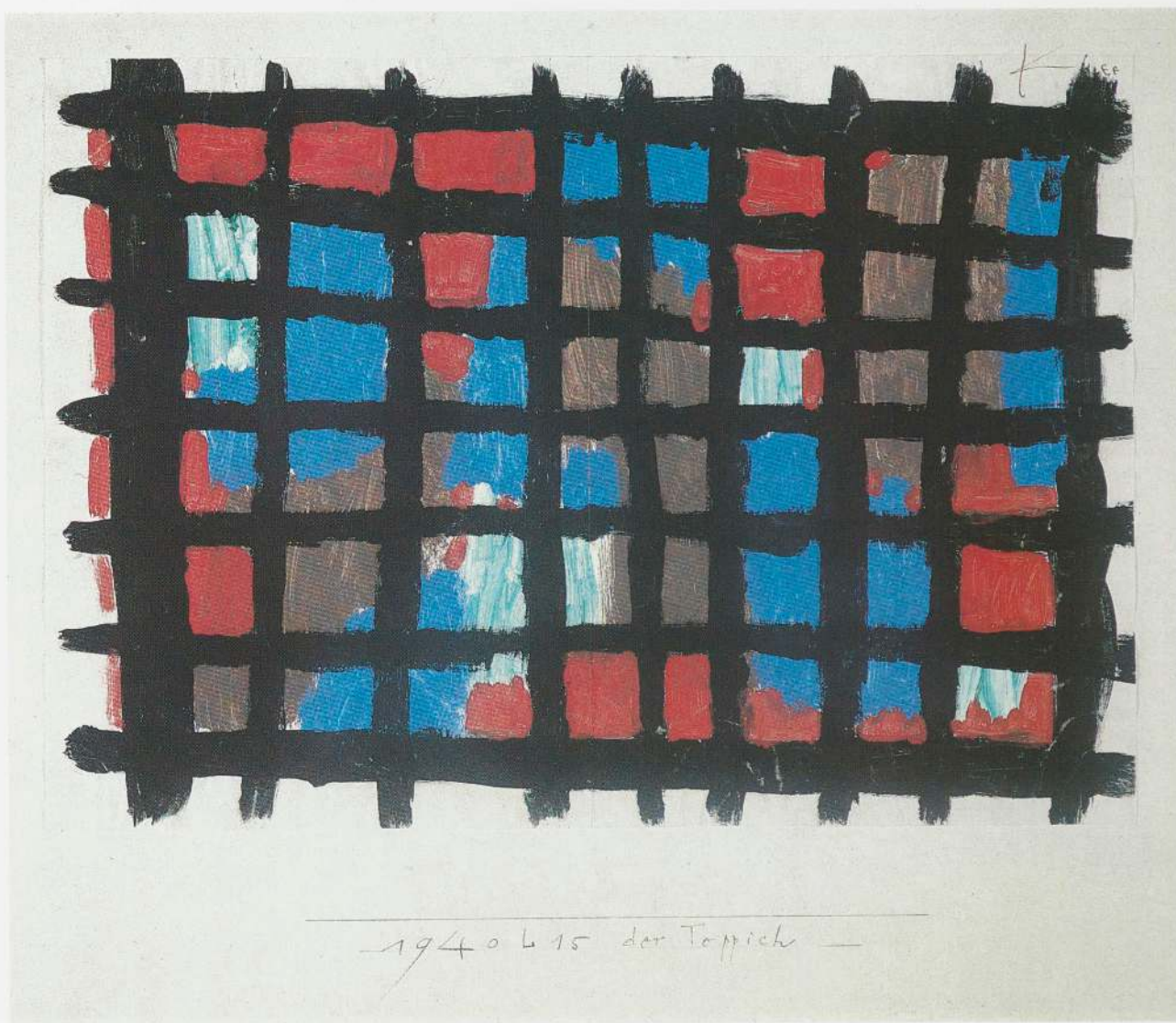
Paukenspieler 1940, 270 (L 10)
Kleisterfarben auf Papier (Bütten) auf Karton; 34,6x21,2 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



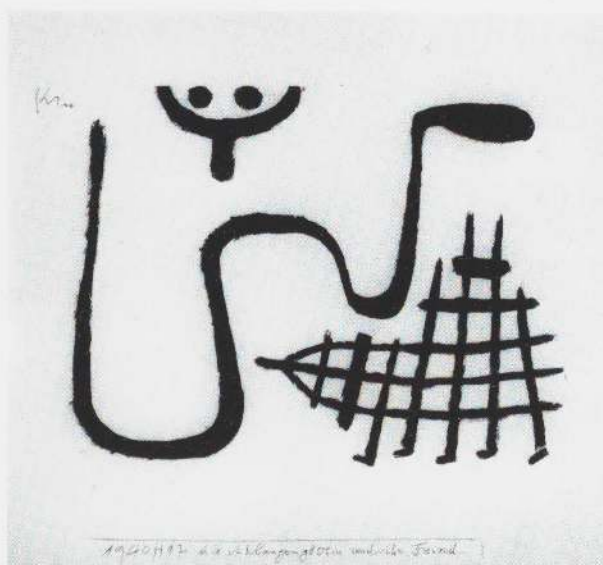
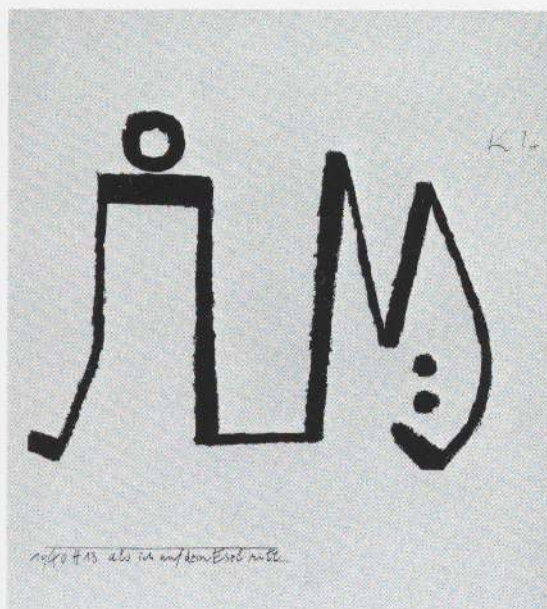


Wander-Artist, ein Plakat 1940, 273 (L 13)
Kleisterfarben auf Papier auf Karton; 31,0x29,0 cm
Privatbesitz, Schweiz



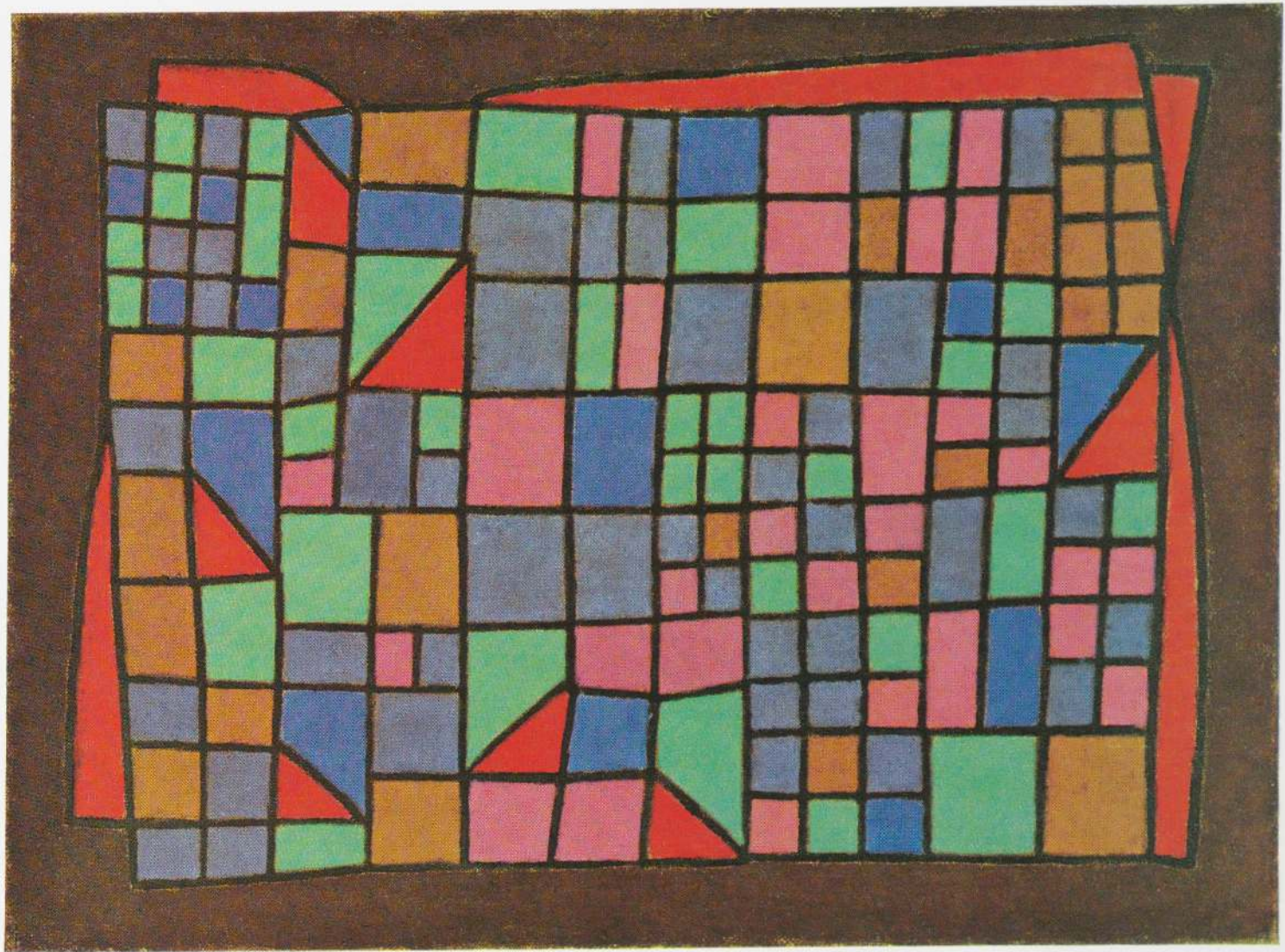


Der Teppich 1940, 275 (L 15)
Kleisterfarben auf Papier auf Karton; 29,5x42,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

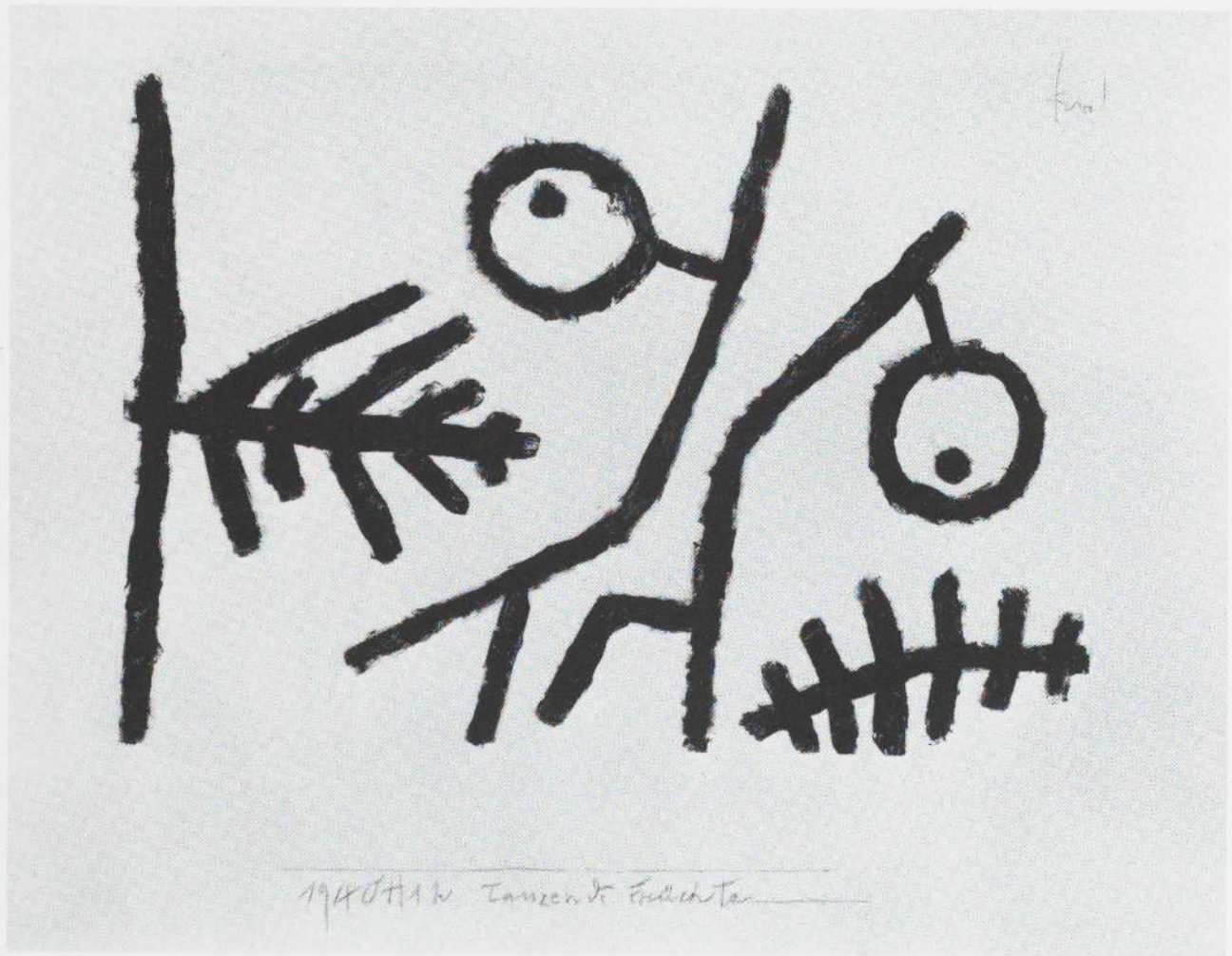


Als ich auf dem Esel ritt 1940, 313 (H 13)
Schwarze Kleisterfarbe auf Papier auf Karton; 29,0x41,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

Die Schlangengöttin und ihr Feind 1940, 317 (H 17)
Schwarze Kleisterfarbe auf Papier auf Karton; 34,0x53,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

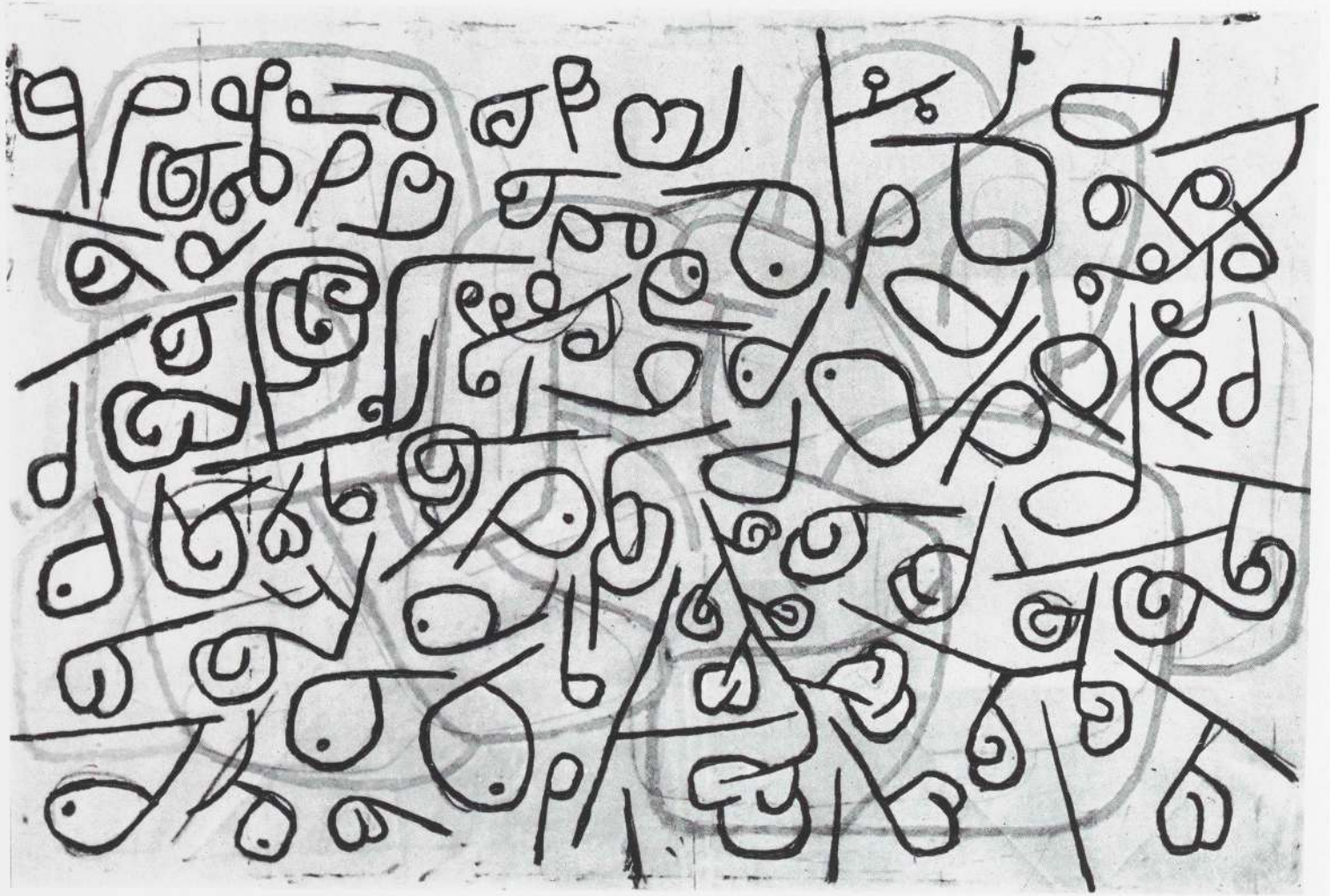


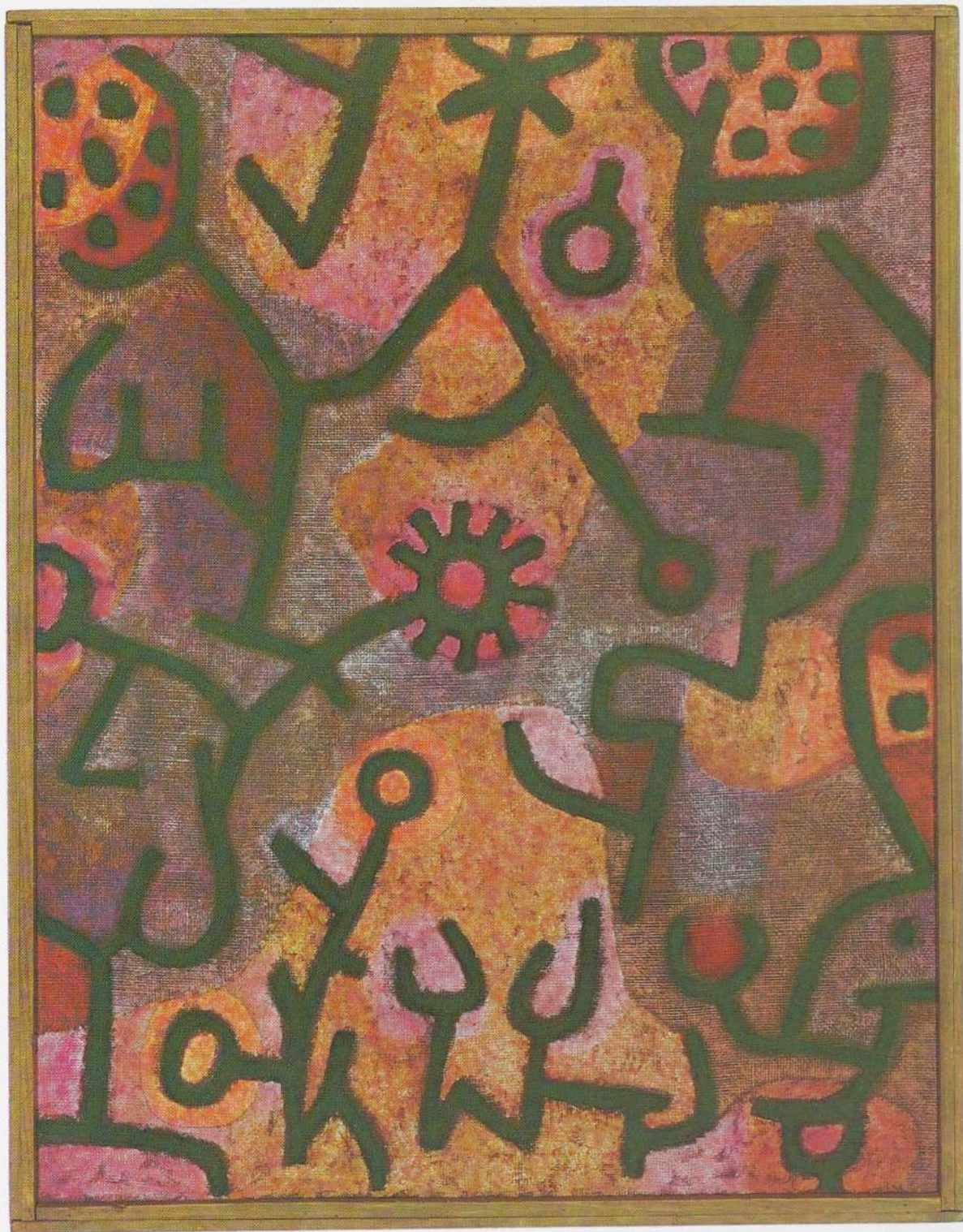
Glas-Fassade 1940, 288 (K 8)
Wachsfarben auf Jute; 71,0x95,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



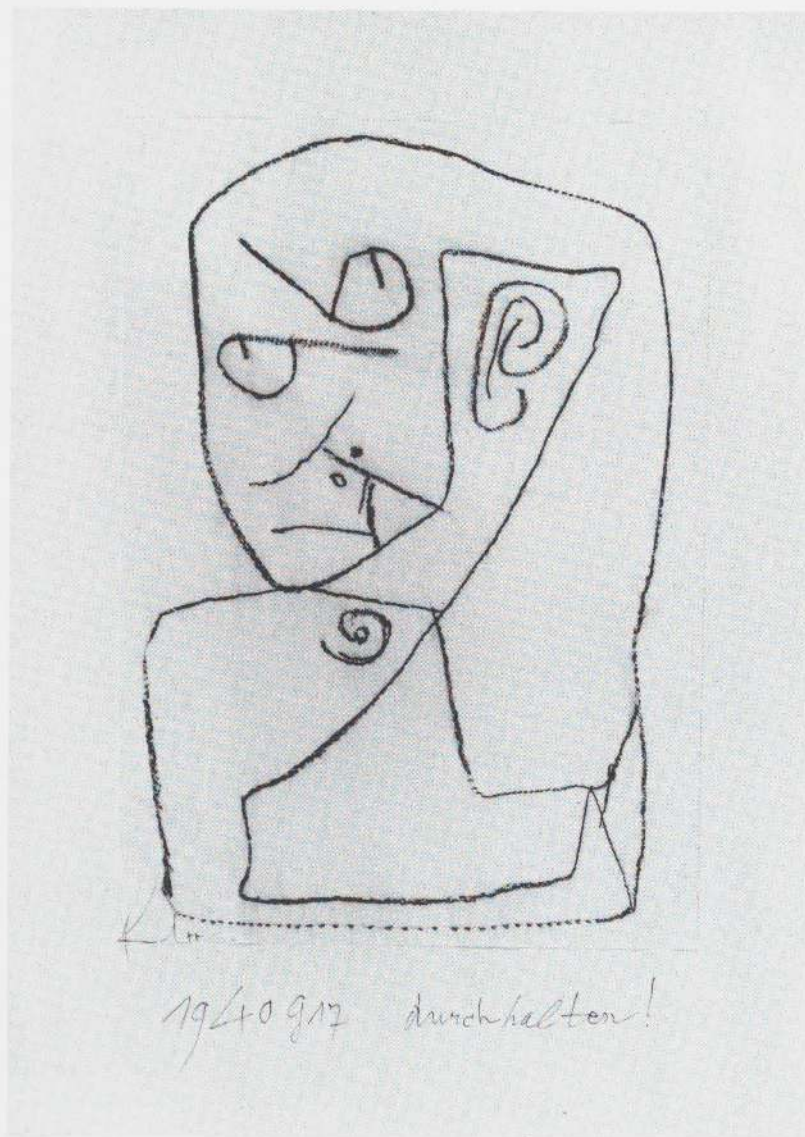


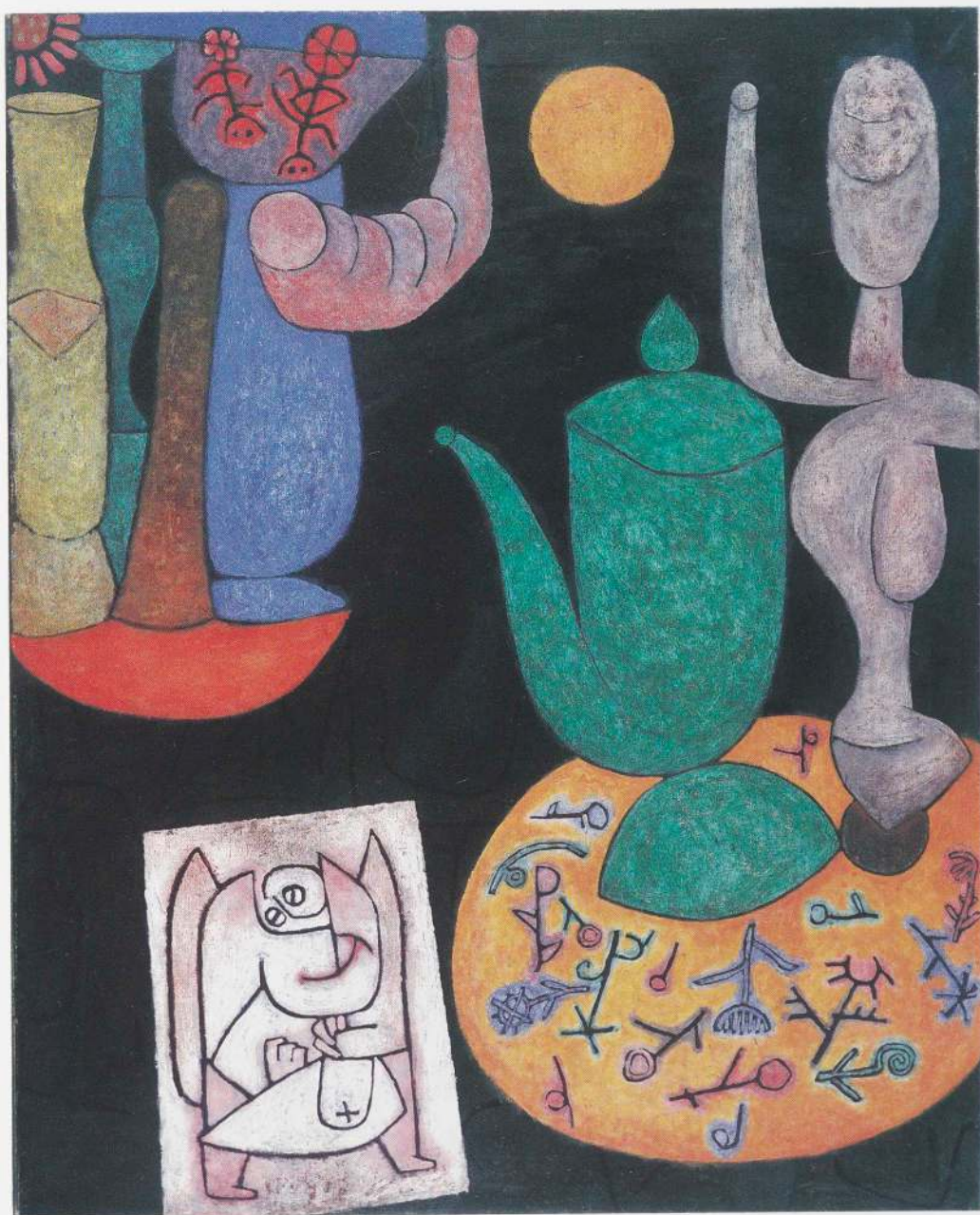
Tod und Feuer 1940, 332 (G 12)
Öl, Zeichnung in schwarzer Kleisterfarbe, auf braungrundierter Jute;
46,0x44,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





Flora am Felsen 1940, 343 (F 3)
Öl- und Temperafarben auf Jute; 90,0x70,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern





«Stilleben» 1940, Nachlaß
Öl auf Leinwand; 100,0x80,5 cm
Privatbesitz, Schweiz

Die biographische Chronologie, die ausgewählte Bibliographie sowie das Ausstellungsverzeichnis wurden aufgrund der publikationsrechtlichen Abmachungen zwischen dem Kunstmuseum Bern, dem Verlag und dem Museum of Modern Art in New York in der vorliegenden Ausgabe so genau als möglich aus dem englischen Katalog übernommen.

BIOGRAPHISCHE ANGABEN ZU PAUL KLEE

1879

18. Dezember in Münchenbuchsee (Kanton Bern) als zweites Kind von Hans Klee und Ida Klee, geb. Frick, geboren. Hans Klee, geboren 1. Oktober 1849 in Tann (Rhön), Musiklehrer am Bernischen Staatsseminar in Hofwil, gestorben 12. Januar 1940, behielt zeitlebens die deutsche Staatsangehörigkeit; 1875 Heirat mit der Baslerin Ida Frick, geboren 1855 in Besançon, gestorben 1921 in Bern. Am 28. Januar 1876 Geburt der Tochter Mathilde, gestorben 6. September 1953.

1880

Übersiedlung der Familie nach Bern.

1898

Beginnt Tagebuch zu führen; »Erinnerungen an die Kindheit« als Vorspann, erste Eintragung vom 24. April, letzte vom 16. Dezember 1918.

24. September: Abitur in der Städtischen Literrarschule am Waisenhausplatz.

13. Oktober: Bezieht Wohnung in München, um dort zunächst in der privaten Zeichenschule von Heinrich Knirr, später an der Akademie bei Franz Stuck zu studieren.

1901

22. Oktober: Sechsmontatige Studienreise nach Italien, mit dem Bildhauer Hermann Haller.

1905

31. Mai – 13. Juni: Parisreise zusammen mit Hans Bloesch und Louis Moilliet.

1906

9. – 16. April: Aufenthalt in Berlin.

15. September: Heirat mit Lily Stumpf (1876–1946), eine Münchner Pianistin, Bekanntschaft seit 1899.

1. Oktober: Übersiedlung nach Schwabing, dem Münchner Künstlerviertel.

1907

30. November: Geburt des Sohnes Felix Paul.

1909

1. März – 8. Mai: Schwere Erkrankung von Felix; Klee übernimmt die Pflege.

3. Juni – Ende Oktober: Sommerferien in Bern und Beatenberg.

1911

Februar: Legt einen Werkkatalog seiner bisherigen Arbeiten an und führt von nun an Buch über seine künstlerische Produktion.

September: Begegnet bei Louis Moilliet am Thuner See August Macke. In München lernt er wenig später durch Moilliets Vermittlung Wassily Kandinsky kennen und wird mit den Zielen des *Blauen Reiters* vertraut.



Paul Klee, Bern 1881



Paul Klee, Bern 1892



Streichquintett in der Knirr-Schule, München 1900. Paul Klee: erster von rechts

Referiert über Ausstellungen und kulturelle Anlässe in München in der von Hans Bloesch redigierten schweizerischen Monatszeitschrift *Die Alpen*.

1912

Februar: Stellt in der zweiten Ausstellung des *Blauen Reiters* in der Buchhandlung von Hans Goltz in München 17 Arbeiten aus.

2.–18. April: Zweite Reise nach Paris. Atelierbesuche bei Robert Delaunay, Henri Le Fauconnier und Karl Hofer. Sieht in der Sammlung von Wilhelm Uhde Bilder von Braque, Picasso und Henri Rousseau, bei Kahnweiler Arbeiten von Derain, Vlaminck und Picasso, bei Bernheim jeune Bilder von Matisse.

1914

April: Über Ostern Reise nach Tunesien mit Moilliet und Macke, besucht Tunis, St. Germain, Hammamet und Kairouan.

Mai: Gründungsmitglied der *Neuen Münchner Sezession*.

1916

4. März: Franz Marc wird an der Front in Verdun getötet; Klee zeigt sich tief betroffen.

11. März: Zur deutschen Infanterie-Reserve nach Landshut einberufen.

20. Juli: Versetzung nach München; im August nach Schleißheim zur Werftkompanie der Flieger-Ersatzabteilung. Unternimmt drei Reisen als Transportführer mit Flugzeugen.



Paul Klee und Hermann Haller im Park der Villa Medici, Rom, Februar 1902. Photographie von Karl Schmolli



Hans, Lily und Paul Klee, Bern, September 1906



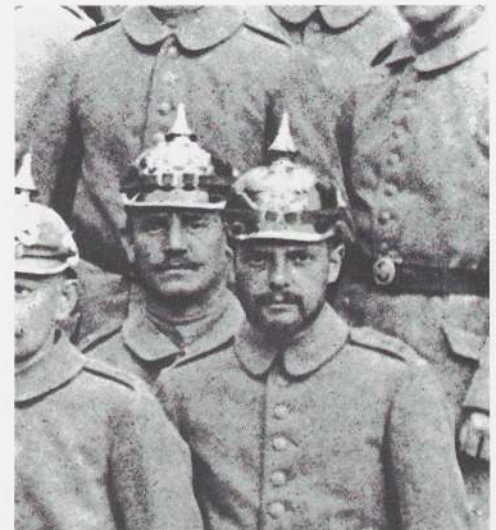
Lily Stumpf, August 1903. Photographie von Paul Klee



Gabriele Münter. *Mann im Sessel* (Paul Klee), 1913. Öl auf Leinwand, 95x112,5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst, München



Paul Klee in Tunesien, April 1914. Photographie von Louis Moilliet



Paul Klee in Uniform, Landshut 1916

1917

16. Januar: Versetzung zur Fliegerschule nach Gersthofen. Tätigkeit als Schreiber in der Kasernenverwaltung.

1918

Dezember: Vom Kriegsdienst beurlaubt bis zur endgültigen Entlassung im Februar 1919.

1919

Frühjahr: Mietet Atelier im Schlößchen Suresnes in München, Werneckstraße.

12. April: Mitglied im Rat bildender Künstler Münchens und im Aktionsausschuß Revolutionärer Künstler Münchens, kunstpolitischen Gremien in der Bayerischen Räterepublik.

11. Juni: Flüchtet nach dem Sturz der Räteregierung in die Schweiz.

Juni–Juli: Oskar Schlemmer und Willi Baumeister setzen sich erfolglos für eine Berufung Klees an die Stuttgarter Akademie ein.

1. Oktober: Generalvertretungsvertrag mit der Münchner Galerie Hans Goltz.

1920

Mai–Juni: Retrospektivausstellung von 362 Arbeiten in der Galerie Neue Kunst von Hans Goltz.

29. Oktober: Berufung an das Bauhaus nach Weimar durch Walter Gropius.

In Kasimir Edschmids Anthologie *Schöpferische Konfession* erscheint ein erster grundlegender kunsttheoretischer Essay Klees.

Leopold Zahn und Hermann von Wedderkop publizieren die ersten Monographien über Klee.

1921

Wilhelm Hausensteins Klee-Monographie erscheint.

1. Januar: Beginn der Lehrtätigkeit am Bauhaus; reist alle zwei Wochen für vierzehn Tage nach Weimar.

September: Definitive Übersiedlung nach Weimar.

1923

15. August – 30. September: Bauhauswoche und -ausstellung. Im Katalog erscheint Klees Essay »Wege des Naturstudiums«.

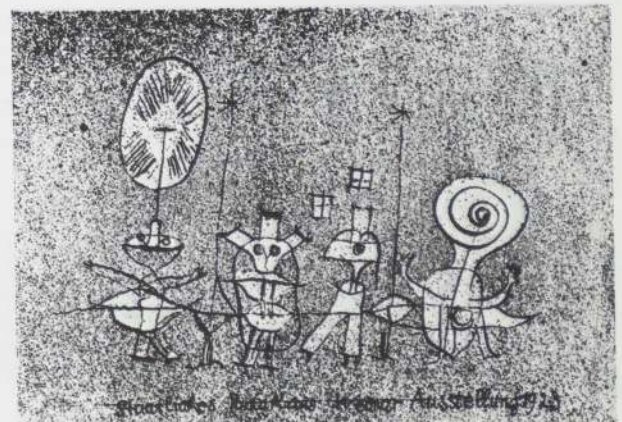
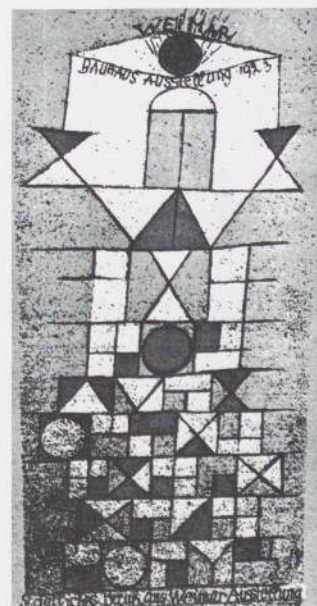
Herbst: Ferienaufenthalt an der Nordsee auf der Insel Baltrum.



Paul Klees Atelier im Schlößchen Suresnes, München 1920. Photographie von Paul Klee



Paul Klee und Galka Scheyer, Weimar 1922. Photographie von Felix Klee



Paul Klee: Postkarten für die Bauhaus-Ausstellung, Weimar 1923. Lithographien

1924

7. Januar – 7. Februar: Erste Klee-Ausstellung in den USA, veranstaltet von Katherine Dreier, Société Anonyme, New York.

26. Januar: Vortrag »Über die moderne Kunst« zur Eröffnung einer Ausstellung des Kunstvereins in Jena.

31. März: Gründet auf Initiative von Galka Scheyer gemeinsam mit Kandinsky, Feininger und Jawlensky die Gruppe *Die blauen Vier*, die vor allem in den USA ausstellt.

Sommerreise nach Sizilien.

26. Dezember: Auflösung des Bauhauses in Weimar.

1925

24. März: Der Gemeinderat in Dessau beschließt die Übernahme des Bauhauses.

Oktober: *Pädagogisches Skizzenbuch* erscheint als zweiter Band in der von Gropius und Moholy-Nagy herausgegebenen Reihe der *Bauhausbücher*.

Klee kündigt Hans Goltz den Generalvertretungsvertrag und intensiviert die Geschäftskontakte mit Alfred Flechtheim.

21. Oktober – 11. November: Erste Ausstellung in Frankreich, Galerie Vavin-Raspail, Paris.

14.–25. November: An der ersten Ausstellung der Surrealisten in der Galerie Pierre in Paris beteiligt.

1926

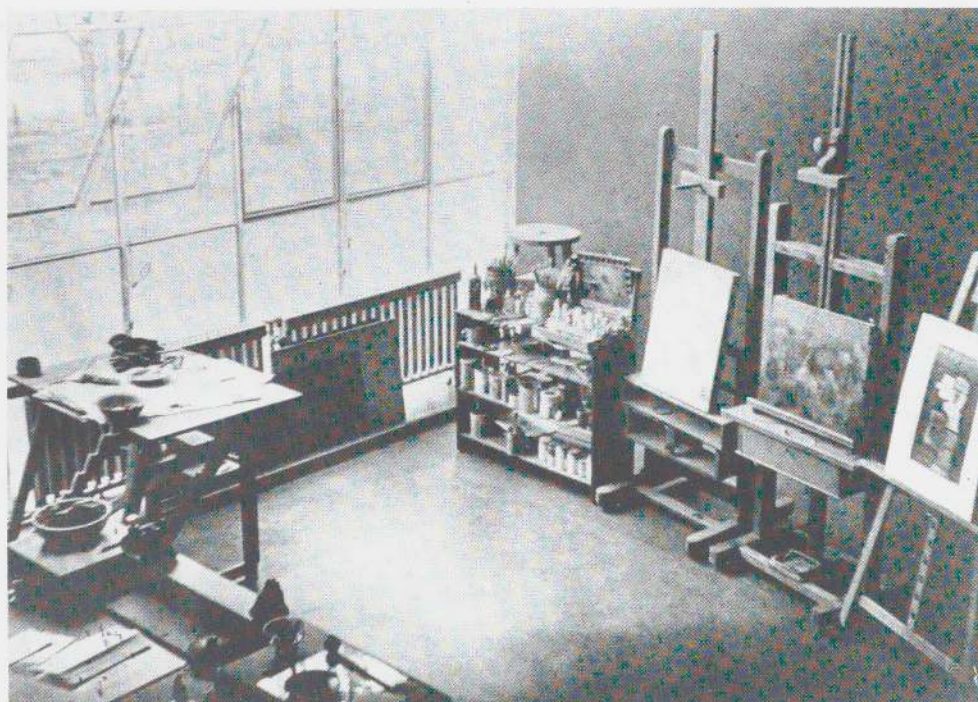
10. Juli: Umzug nach Dessau; wohnt dort gemeinsam mit Wassily und Nina Kandinsky in einem der drei von Gropius erbauten Zweifamilienhäuser für Bauhaus-Meister.

6. Oktober – 18. November: Italienreise.

4./5. Dezember: Festliche Einweihung des von Gropius entworfenen Bauhaus-Gebäudes.



Paul Klee in seinem Atelier im Bauhaus Weimar, 1924. Photographie von Felix Klee



Paul Klees Atelier im Bauhaus Dessau, August 1926. Photographie von Felix Klee



332

Wassily Kandinsky und seine Frau Nina, Georg Muche, Paul Klee, Walter Gropius, Bauhaus Dessau, Dezember 1926

1927

Sommer: Reise nach Porquerolles und Korsika.

1928

Februar: Publiziert in *bauhaus. zeitschrift für gestaltung* den Aufsatz »exakte versuche im bereich der kunst«.

Juli – August: Reise nach Paris und England.

17. Dezember: Beginn eines vierwöchigen Aufenthalts in Ägypten.

1929

Sommer: Ferien in Frankreich und Spanien.

Will Grohmanns Klee-Monographie wird von *Cahiers d'Art* in Paris veröffentlicht.

1930

Frühjahr: Nimmt den Ruf als Professor an die Kunstakademie Düsseldorf an.

Sommerferien in Norditalien.

1931

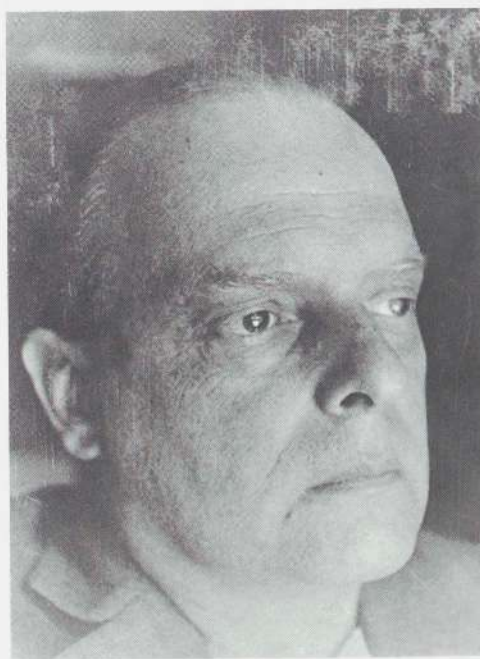
1. April: Auflösung des Arbeitsvertrags mit dem Bauhaus.

1. Juli: Übernahme der Professur an der Düsseldorfer Akademie unter vorläufiger Beibehaltung der Dessauer Wohnung.

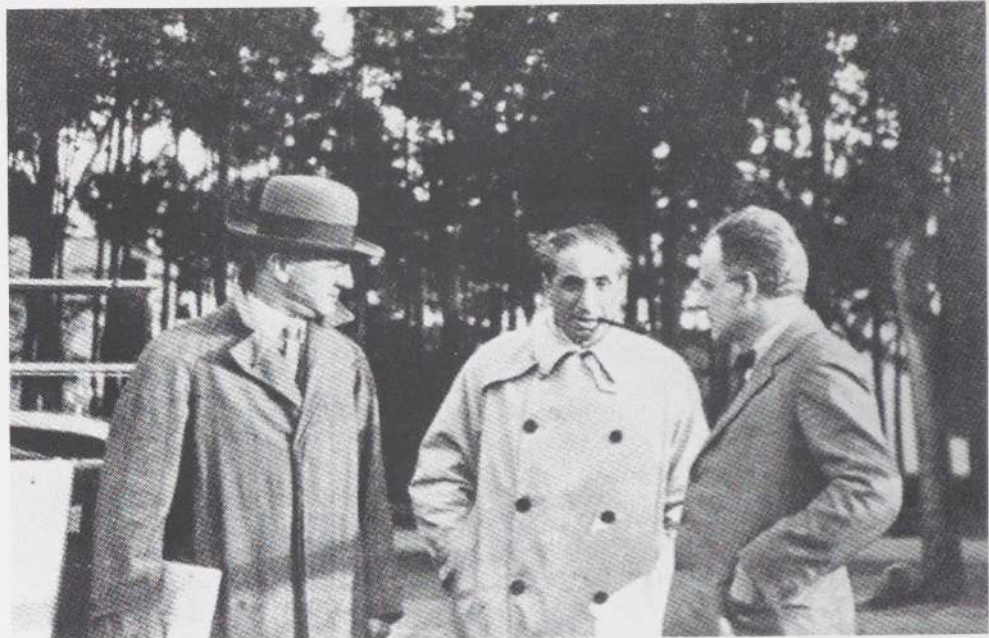
Sommerreise nach Sizilien.

1932

6. Oktober: Besucht Picasso-Ausstellung in Zürich. Reist anschließend weiter nach Venedig und Padua.



Paul Klee, Dessau 1933. Photographie von Josef Albers



George Grosz, Alfred Flechtheim und Paul Klee, Dessau, Juli 1929



Wassily Kandinsky und Paul Klee in der Pose des Weimarer Denkmals von Goethe und Schiller am Strand von Hendaye, Frankreich 1929. Photographie von Lily Klee

1933

März: Die im Januar an die Macht gekommenen Nationalsozialisten veranlassen eine Hausdurchsuchung in Klees Dessauer Wohnung.

1. Mai: Fristlose Kündigung durch den neuen nationalsozialistischen Direktor der Düsseldorfer Akademie. Umzug von Dessau nach Düsseldorf.

Oktober: Ferien in Südfrankreich. Reise nach Paris. Begegnet Picasso. Abschluß eines Vertretungsvertrags mit Daniel-Henry Kahnweiler, Galerie Simon.

23. Dezember: Emigriert in die Schweiz. Wohnung im Berner Elternhaus.

1934

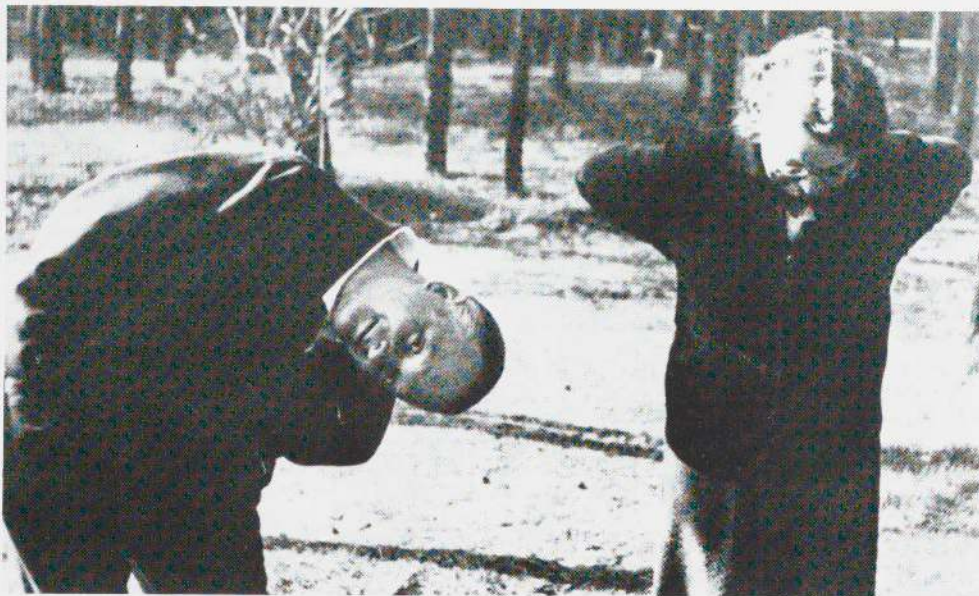
Januar: Bezieht eine kleine Wohnung am Kollerweg, wenig später eine Dreizimmerwohnung am Kistlerweg 6.

Nationalsozialisten beschlagnahmen Will Grohmanns Buch über Klees Handzeichnungen.

1935

Anzeichen einer schweren Krankheit, zunächst als Masern diagnostiziert.

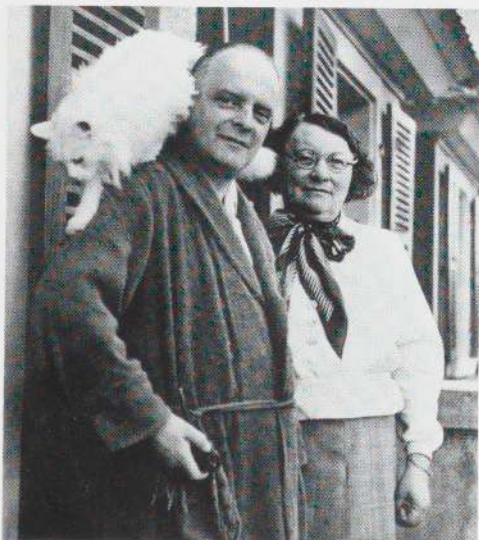
Klee-Retrospektive in der Berner Kunsthalle.



Paul und Lily Klee, Dessau 1933. Photographie von Bobby Aichinger



Paul und Felix Klee, Bern 1934. Photographie von Bobby Aichinger



Paul und Lily Klee mit ihrer Katze Bimbo, Bern 1935. Photographie von F. Meisel



Lily, Hans und Paul Klee, Bern 1935

1936

Klees künstlerische Produktion mit 25 Werken auf einem außergewöhnlichen Tiefstand. Krankheit stellt sich als progressive Sklerodermie heraus.

1937

Februar: Kandinsky, zur Besichtigung seiner Retrospektive in der Kunsthalle Bern, besucht Klee.

Juli: Nationalsozialisten zeigen in München die Ausstellung *Entartete Kunst*, auf der Klee mit 17 Werken vertreten ist, und beschlagnahmen 102 Werke Klees aus öffentlichen deutschen Sammlungen.

Sommer: Künstlerische Produktion nimmt neuen Aufschwung.

September: Aufenthalt in Ascona.

28. November: Picasso begegnet Klee in Bern.

1938

Sommer: Ferien in St. Beatenberg.

1939

24. April: Fritz Trüssel stellt für Klee gemäß der Statuten des Berliner Abkommens vom 4. Mai 1933 erneut Antrag auf Schweizer Staatsbürgerschaft. Schweizer Behörden fällen zu Klees Lebzeiten jedoch keinen endgültigen Entscheid.

April: Georges Braque besucht Klee.

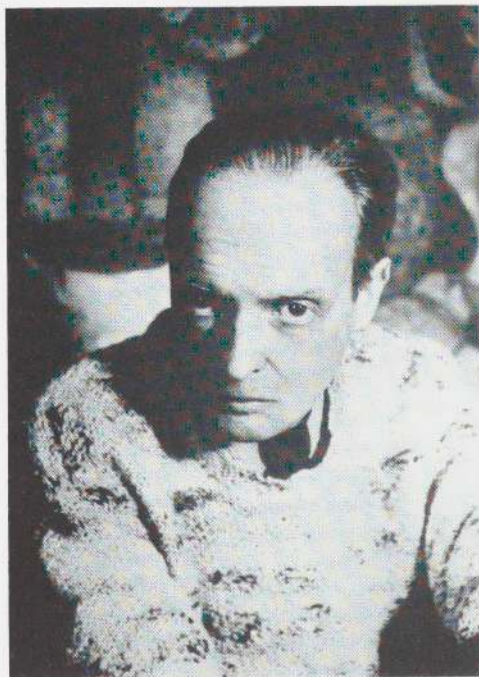
Sommer: Reise nach Genf zur Ausstellung von Werken aus dem Prado.

Künstlerische Produktion erreicht mit 1253 im Werkkatalog verzeichneten Arbeiten zahlenmäßig einen Rekord.

1940

Mai: Aufenthalt im Kurhaus Viktoria in Orselina.

8. Juni: Einweisung in das Krankenhaus Sant' Agnese in Locarno-Muralto. Stirbt dort am 29. Juni.



Paul Klee, Bern, Dezember 1939



Paul Klee und Will Grohmann, Bern, Sommer 1938. Photographie von Felix Klee

DIE AUSGESTELLTEN WERKE

Die Titel richten sich nach den Angaben auf den Originalen und ergänzend nach den Vermerken in Klees Œuvre-katalog. Wenn die Angaben bedeutend voneinander abweichen, werden beide Fassungen aufgeführt. Ergänzende Hinweise sind durch spitze Klammern kenntlich gemacht. Die Zahl hinter der Datierung ist die Werknummer, unter der Klee das jeweilige Bild in seinen Œuvre-katalog eingetragen hat. Bis 1913 hat Klee zwischen Werken ohne Naturvorlage und denen, die er nach der Natur ausführte, unterschieden. Zur Kennzeichnung benutzte er die Buchstaben A und B.

Ab 1925 verschlüsselte Klee seine Werknummern, indem er eine Kombination von Buchstaben und Zahlen einführte. Diese Schlüsselnummer wird in Klammern jeweils hinter der Werknummer angegeben.

Die Angaben zur Technik beruhen weitgehend auf den entsprechenden Eintragungen in Klees Œuvre-katalog. Die technischen Daten werden nach Möglichkeit ergänzt durch Hinweise auf einen der Sammlungskataloge der Paul-Klee-Stiftung (Gl.), beziehungsweise auf das Verzeichnis der graphischen Werke (Ko.). Dort sind jeweils weitergehende Daten erfaßt.

Alle von Klee in seinen Œuvre-katalog aufgenommenen Werke auf Papier wurden von ihm selbst auf Karton aufgezo-gen.

Bei den Maßangaben steht Höhe vor Breite.

Die Ausstellung im Berner Kunstmuseum wird noch durch zusätzliche, in der nachfolgenden Aufstellung nicht aufgeführte Werke aus dem Besitz der Paul-Klee-Stiftung ergänzt.

Sämtliche Angaben über die farbigen Werke und Zeichnungen aus dem Besitz der Paul-Klee-Stiftung wurden in den folgenden vier Bänden mit Abbildungen, technischen Angaben und einleitenden Texten veröffentlicht:

Gl. 1976: Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Werke, Hinterglasbilder und Plastiken*, Bern 1976.

Gl. 1973: Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Handzeichnungen I. Kindheit bis 1920*, Bern 1973.

Gl. 1984: Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921–1936*, Bern 1984.

Gl. 1987: Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Handzeichnungen III. 1937–1940*, Bern 1979.

Das gesamte druckgraphische Werk wurde veröffentlicht in:

Ko. 1963: Eberhard W. Kornfeld, *Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee*, Bern 1963.

1 Abb. S. 114
Ohne Titel 1883, Nachlaß
Bleistift auf Papier; 28,2x18,4 cm
Privatbesitz, Schweiz

2
Uhr mit römischen Zahlen 1884, 16
Bleistift und farbige Fettkreide auf Schreibpapier auf Karton; 12,5x18,0 cm
(Gl. 1973, Nr. 10)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

3 Abb. S. 115
Kinderzeichnung, fünf Geschwister darstellend
um 1885
Bleistift und farbige Fettkreiden auf Papier auf Karton; 15,6x14,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

4
Dame mit Sonnenschirm 1883–1885, 15 (A)
Bleistift auf liniertem Schreibpapier, auf Karton mit zwei weiteren Kinderzeichnungen aufgezo-gen;
11,2x6,4/8,2 cm
(Gl. 1973, Nr. 5)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

5
Meine Bude, Grundriß 1897, 18. III.
Feder und Tusche über Bleistift auf liniertem Schreibpapier auf Karton; 16,4x21,4 cm
(Gl. 1973, Nr. 170)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

6 Abb. S. 116
Ein berühmtes Mannweib 1899
Aus den Studien und Skizzen bei Heinrich Knirr
Bleistift auf Papier; 32,5x21,0 cm
(Gl. 1973, Nr. 243)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

7 Abb. S. 117
Selbstportrait mit der weissen Sportmütze, nach Natur 1899, 1
Bleistift auf Papier auf Karton; 14,0x12,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

8 Abb. S. 118
Jungfrau im Baum 1903, 2 (A)
Invention 3
Radierung; 23,6x29,8 cm
(Ko. 1963, Nr. 4)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

9 Abb. S. 118
Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich 1903, 5 (A)
Invention 6
Radierung; 11,8x22,6 cm
(Ko. 1963, Nr. 7)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

10 Abb. S. 119
Weib und Tier 1904, 13 (A)
Invention 1
Radierung; 20,0x22,8 cm
(Ko. 1963, Nr. 13)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

11 Abb. S. 119
Komiker 1904, 14 (A)
Invention 4
Radierung; 15,3x16,8 cm
(Ko. 1963, Nr. 10)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

12 Abb. S. 120
Held mit dem Flügel 1905, 7 (A)
Bleistift auf Papier auf Karton; 24,0x12,5 cm
Sammlung E. W. Kornfeld, Bern

13 Abb. S. 122
Mädchen mit Puppe 1905, 17 (A)
Aquarellfarbenezeichnung hinter Glas; 17,7x12,9 cm
(Gl. 1976, Nr. 4)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

14 Abb. S. 122
Bildnis einer verblühenden Rothaarigen 1905, 18 (A)
Wasserfarbenezeichnung hinter Glas; 17,7x12,9 cm
(Gl. 1976, Nr. 5)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

15
Brocard-Katze, sich leckend 1905, 20 (B)
Wasserfarben und Feder hinter Glas; 17,7x12,9 cm
(Gl. 1976, Nr. 7)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

16
Gartenszene (Gießkanne, e. Katze, e. roter Stuhl) nach der Natur 1905, 24 (B)
Aquarellfarben hinter Glas; 14,0x18,5 cm
Privatbesitz, Schweiz

17 Abb. S. 123
Komödie (zwei Figuren, eine erwachsen, ein Kind)
1905, 25 (A)
Aquarellfarbenezeichnung hinter Glas;
29,0x32,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

18 Abb. S. 121
Greiser Phoenix 1905, 36 (A)
Invention 9
Radierung; 27,1x19,8 cm
(Ko. 1963, Nr. 17)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

19
Drohendes Haupt 1905, 37 (A)
Invention 10
Radierung; 19,7x14,5 cm
(Ko. 1963, Nr. 18)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

20 Abb. S. 120
Der Held mit dem Flügel 1905, 38 (A)
Invention 2
Radierung; 25,7x16,0 cm
(Ko. 1963, Nr. 16)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

21 Abb. S. 126
Zwerg unter dem Baum 1907, 18 (A)
Schwarzaquarell hinter Glas; 31,7x23,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

22
Schwangerschaft (Bildnis einer schwangeren Frau)
1907, 19 (B)
Schwarzaquarell hinter Glas; 27,0x32,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

23 Abb. S. 127
Herr und Dame in der Loge 1908, 22 (A)
Schwarzaquarell hinter Glas; 12,9x17,8 cm
(Gl. 1976, Nr. 20)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

24
Belebte Straße vor der Stadt 1908, 27 (B)
Schwarzaquarell hinter Glas; 19,8x22,9 cm
(Gl. 1976, Nr. 21)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

25 Abb. S. 132
Ruhende Schafherde 1908, 28 (B)
Schwarzaquarell hinter Glas; 28,7x31,2 cm
Privatbesitz, Schweiz

26 Abb. S. 124
Junger männlicher Kopf in Spitzbart, Hand gestützt
1908, 42 (B)
Bleistift auf Papier auf Karton; 22,0x16,9 cm
Privatbesitz, Schweiz

27 Abb. S. 133
Kinder auf der Bauwiese 1908, 50 (B)
Schwarzaquarell hinter Glas; 20,0x24,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

28
Straße unter Bäumen Georgenschweige
1908, 65 (B)
Schwarzaquarell hinter Glas; 20,1x24,3 cm
(Gl. 1976, Nr. 22)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

- 29
Skizze eines Selbstbildnisses 1908, 68 (B)
Kohle auf Papier auf Karton; 28,2 x 22,8 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 30
Uhr auf der Kredenz, bei Kerzenlicht 1908, 69 (B)
Schwarzaquarell auf Papier auf Karton;
18,7 x 20,7 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 31
Blick in eine Schlafkammer 1908, 70 (B)
Schwarzaquarell auf Papier; 30,0 x 23,6 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett
- 32
Bern, Matte, industrieller Teil, darüber der Münsterturm 1909, 15 (B)
Tusche hinter Glas; 12,9 x 17,8 cm
(Gl. 1976, Nr. 25)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 33
Gepflegter Waldweg, Waldegg bei Bern 1909, 16 (B)
Tusche hinter Glas; 12,9 x 17,8 cm
(Gl. 1976, Nr. 26)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 34
Selbstportrait en face, in die Hand gestützt 1909, 32 (B)
Schwarzaquarell auf Briefpapier auf Karton;
16,5 x 13,5 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 35
Selbst-Zeichnung zu einem Holzschnitt 1909, 39 (B)
Tusche auf Briefpapier auf Karton; 13,3 x 14,5 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 36
Gepflegter Waldweg, Waldegg bei Bern 1909, 62 (B)
Tuschzeichnung auf Briefpapier auf Karton;
17,5 x 25,7 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 37
Der Zeichner am Fenster 1909, 70 (B)
Schwarzaquarell mit etwas Polycolorkreide auf Papier
auf Karton; 30,0 x 23,5 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 38
Karikatur eines Möbels 1910, 15 (B)
Feder auf Briefpapier auf Karton; 22,5 x 26,3 cm
(Gl. 1973, Nr. 388)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 39
Jugendliches Selbstportrait (frei) 1910, 76 (B)
Feder und Pinsel, naß in naß auf Briefpapier auf
Karton; 17,5 x 15,9 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 40
Mädchen mit Krügen 1910, 120 (A)
Öl auf Karton; 35,0 x 28,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 41
Junger Mann, ausruhend 1911, 42 (B)
Mit kleinem Pinsel auf Briefpapier auf Karton;
13,8 x 20,2 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 42
Candide 9. Cap. »Il le perce d'outré en outré« 1911,
62 (A)
Feder auf Briefpapier auf Karton; 15,0 x 25,2 cm
(Gl. 1973, Kat. 407)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 43
*Candide 5. Cap. »Quelle peut être la raison suffisante
de ce phénomène?«* 1911, 81 (A)
Feder auf Briefpapier auf Karton; 13,7 x 22,2 cm
(Gl. 1973, Nr. 418)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 44
*Candide 13. Cap. »Et ordonna au capitaine Candide
d'aller faire la revue de sa compagnie«* 1912, 39 (A)
Feder auf Briefpapier auf Karton; 18,8 x 24,7 cm
(Gl. 1973, Nr. 443)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 45
Die fliehenden Polizisten 1913, 55 (A)
Feder auf Papier (Ingres) auf Karton; 19,6 x 15,5 cm
(Gl. 1973, Nr. 495)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 46
Listige Werbung 1913, 56 (A)
Feder auf Papier (Ingres) auf Karton; 14,4 x 16,4 cm
(Gl. 1973, Nr. 496)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 47
Genesis der Gestirne (I Mose 1. 14) 1914, 14
Feder und Aquarellflecken auf Papier (Ingres) auf
Karton; 16,2 x 24,2 cm
Privatbesitz, München
- 48
Kairuan (Abschied) 1914, 42
Aquarell auf Papier (Whatman) auf Karton;
22,6 x 23,2 cm
Museum der Stadt Ulm, Stiftung Sammlung
Kurt Fried
- 49
Motiv aus Hammamet 1914, 48
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 20,2 x 15,7 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett
- 50
Rote und gelbe Häuser in Tunis 1914, 70
Aquarell auf Kupferdruckpapier auf Karton;
21,1 x 28,1 cm
(Gl. 1976, Nr. 50)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 51
Teppich der Erinnerung 1914, 193
Öl über kreidegründertem Leinen auf Karton;
40,2 x 51,8 cm
(Gl. 1976, Nr. 47)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 52
*Garten in der tunesischen Europäerkolonie
St. Germain* 1914, 213
Aquarell auf Papier (Bütten) auf Karton;
22,0 x 27,0 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York,
The Berggruen Klee Collection, 1984
- 53
Landhäuser am Strand 1914, 214
Aquarell auf Kupferdruckpapier auf Karton;
21,9 x 28,6 cm
(Gl. 1976, Nr. 49)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 54
Badestrand St. Germain bei Tunis 1914, 215
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton;
21,7 x 27,0 cm
Museum der Stadt Ulm, Dauerleihgabe des Landes
Baden-Württemberg
- 55
*Vor den Toren von Kairuan (ursprüngliche Fassung
vor der Natur)* 1914, 216
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 20,7 x 31,5 cm
(Gl. 1976, Nr. 51)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 56
Kriegshafen 1915, 10
Feder auf Papier (Fabriano) auf Karton; 10,5 x 20,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 57
Ein Genius serviert ein kleines Frühstück 1915, 29
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 19,0 x 12,9 cm
Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Bern
- 58
Ausschreitende Figur 1915, 75
Feder auf Flugblattpapier auf Karton; 25,4 x 16,5 cm
(Gl. 1973, Nr. 561)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 59
Föhn, im Marc'schen Garten 1915, 102
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton;
20,0 x 15,0 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
- 60
Irrenhaus 1915, 121
Feder auf Papier (Ingres) auf Karton; 16,8 x 13,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 61
Kamelskopf 1915, 186
Skulptur: Gips, bezeichnet und bemalt;
11,0 x 7,5 x 7,5 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 62
Steinbruch Ostermundigen 1915, 213
Aquarell auf Papier (Fabriano) auf Karton;
20,2 x 24,6 cm
(Gl. 1976, Nr. 55)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 63
Unruhe des Gedankens 1915, 226
Skulptur: Gips, mit roter Ölfarbe bemalt;
14,0 x 6,0 x 6,0 cm
(Gl. 1976, Nr. 58)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 64
Heiliger, jenseits von Lachen und Weinen
1915, 227
Skulptur: Gips, mit gelber Ölfarbe bemalt;
26,0 x 7,5 x 5,5 cm
(Gl. 1976, Nr. 59)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 65
Der Tod in der Maske einer Mumie 1915, 231
Skulptur: Gips, ockergelb bemalt;
20,0 x 7,0 x 7,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 66
Ohne Titel (Zwei Nikotiner) 1915, Nachlaß
Skulptur: Gips, bemalt; 11,5 x 7,0 x 7,0 cm
Privatbesitz, Schweiz

- 67
Statuette, hermenartig 1916, 4
Gips, schwarze Pinsellinien, englischrot bemalt;
30,0x7,0x7,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 68
Gipsstatuette 1916, 5
Gips, mit breiten schwarzen Linien bemalt;
36,0x6,5x8,0 cm
(Gl. 1976, Nr. 57)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 69
Kakendaemonisch 1916, 73
Aquarell, gipsgrundiert, auf Papier auf Karton;
18,5x25,5 cm
(Gl. 1976, Nr. 61)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 70
Ohne Titel «Herr Tod» 1916, Nachlaß
Handpuppe: Gips; 8,0x5,0x5,5 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 71
Warnung der Schiffe 1917, 108
Feder und Aquarell auf Papier (Fabriano) auf Karton;
24,2x15,6/16,4 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung
- 72
Ab ovo 1917, 130
Aquarell auf kreidegrundierter Gaze auf Karton;
14,9x26,6 cm
(Gl. 1976, Nr. 63)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 73
Einst dem Grau der Nacht enttaucht...
1918, 17
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton;
22,6x15,8 cm
(Gl. 1976, Nr. 64)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 74
Tiergarten 1918, 42
Aquarell auf gipsgrundiertem Packpapier auf Karton;
17,1x23,1 cm
(Gl. 1976, Nr. 65)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 75
Salon Tunisien (Verkehr auf dem Boulevard Tunis)
1918, 54
Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton;
22,5x28,5 cm
Privatbesitz, Frankfurt am Main
- 76
Mit dem Adler 1918, 85
Aquarell über Saturnrot auf kreidegrundiertem Papier
(Ingres) auf Karton; 17,3x25,6 cm
(Gl. 1976, Nr. 68)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 77
Fatales Fagott Solo 1918, 172
Feder auf Briefpapier auf Karton;
29,0x22,0 cm
Sammlung Mr. und Mrs. Daniel Saidenberg,
New York
- 78
Gedenkblatt (an Gersthofen) 1918, 196
Feder, gelb getönt, auf Papier (van Geldern) auf
Karton; 28,5x21,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 79
Inschrift 1918, 207
Federzeichnung auf Briefpapier auf Karton;
21,0x7,5 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 80
Potsdamer Platz 1919, 13
Feder auf Briefpapier auf Karton; 27,1x19,6 cm
(Gl. 1973, Nr. 637)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 81
*Berlin dagegen unsere Hochburg buchte jähe
Verzehnfachung seiner Bürger* 1919, 15
Feder auf Briefpapier auf Karton;
28,9x22,0 cm
(Gl. 1973, Nr. 639)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 82
Kopf aus einem im Lech geschliffenen Ziegelstück
1919, 33
Ziegelstück, Gips, mit der Feder bezeichnet und
monoton im Terrakottaton bemalt;
17,5x7,0x7,0 cm
(Gl. 1976, Nr. 69)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 83
*Kopf aus einem im Lech geschliffenen Ziegelstück,
größer, Büste ausgearbeiteter* 1919, 34
Ziegelstück, bezeichnet und bemalt (tonig);
30,5x13,5x6,5 cm
(Gl. 1976, Nr. 70)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 84
Abwägender Künstler 1919, 73
Ölfarbezeichnung auf Briefpapier auf Karton;
19,6x16,5 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 85
Formender Künstler 1919, 74
Bleistift auf Briefpapier auf Karton;
27,1x19,5 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 86
Versunkenheit 1919, 113
Lithographie, aquarellierte Fassung;
25,6x18,0 cm
(Ko. 1963, Nr. 73)
Privatbesitz, Schweiz
- 87
»Felsenlandschaft« (mit Palmen und Tannen)
1919, 155
Öl auf Karton; 42,0x51,5 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 88
Komposition mit Fenstern (Komposition mit dem B')
1919, 156
Öl auf Karton; 50,4x38,3 cm
(Gl. 1976, Nr. 71)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 89
Moribundus 1919, 203
Aquarell und schwarze Ölfarbezeichnung auf Papier
(Fabriano) auf Karton; 21,7x28,0 cm
Sammlung Rosengart, Luzern
- 90
Ohne Titel «Gekrönter Dichter» 1919, Nachlaß
Handpuppe, Gips und Draht; 11,0x5,0x8,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 91
Fensterausblick (dunkelgrünes turmartiges Haus)
1920, 27
Öl auf Papier, Lackgrund auf Karton; 41,5x32,7 cm
Privatbesitz, München
- 92
Rosengarten 1920, 44
Öl auf Karton; 50,0x43,0 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
- 93
Ein Genius serviert ein kleines Frühstück 1920, 91
Lithographie, aquarellierte Fassung;
19,8x14,6 cm
(Ko. 1963, Nr. 79)
Sprengel Museum, Hannover
- 94
Landschaft und gelber Kirchturm 1920, 122
Öl auf Karton; 48,2x54,0 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 95
Der Weg von Unklaich nach China 1920, 153
Feder auf Briefpapier auf Karton; 18,6x28,2 cm
(Gl. 1973, Nr. 673)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 96
Seelandschaft mit dem Himmelskörper 1920, 166
Feder auf Briefpapier auf Karton; 12,7x28,1 cm
(Gl. 1973, Nr. 674)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 97
Transplantation metaphysische Methode 1920, 180
Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier (Ingres) auf
Karton; 27,3x43,8 cm
Sammlung Helen Keeler Burke, Illinois
- 98
Ohne Titel «Gipspyramide» um 1920–1921, Nachlaß
Gips, Gerüst aus Holzstäben und Draht;
40,0x40,0x29,0 cm – (Gl. 1976, Nr. 78)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 99
Hoffmanneske Geschichte 1921, 18
Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier (Ingres) auf
Karton; 31,1x24,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York,
The Berggruen Klee Collection, 1984
- 100
Zimmerperspective mit Einwohnern 1921, 24
Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier (Ingres) auf
Karton; 48,5x31,7 cm
(Gl. 1976, Nr. 80)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 101
Fuge in Rot 1921, 69
Euvrekatalog: Fuge in Rot! gehört mir!
Aquarell (indigorot/grün) auf Aquarellpapier auf
Karton; 24,3x37,2 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 102
Kristall-Stufung 1921, 88
Aquarell (rot/grün) auf Papier (Ingres) auf Karton;
24,5x31,5 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett
- 103
Hoffmanneske Märchenszene 1921, 123
Farblithographie; 31,6x23,0 cm
(Ko. 1963, Nr. 82)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

- 104 Abb. S. 176
Der grosse Kaiser, zum Kampf gerüstet 1921, 131
 Ölfarbezeichnung und Aquarell, gipsgründert,
 pastos auf Briefpapier auf Karton; 43,5x28,2 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 105 Abb. S. 177
Zeichnung zur Zimmerperspective mit Einwohnern
 1921, 168
 Bleistift auf Papier auf Karton; 33,8x25,0 cm
 (Gl. 1984, Nr. 8)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 106 Abb. S. 185
Nächtliches Fest 1921, 176
 Öl auf Papier auf Karton; 50,0x61,0 cm
 The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
- 107 Abb. S. 183
Landschaft bei E. (in Bayern) 1921, 182
 Öl, Feder und Tusche auf Papier auf Karton;
 49,8x35,2 cm
 (Gl. 1976, Nr. 82)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 108 Abb. S. 182
Der Dampfer fährt am botanischen Garten vorbei
 1921, 199
 Federzeichnung (zweiteilig) auf Briefpapier auf
 Karton; 11,9x28,9 cm und 10,4x28,8 cm
 (Gl. 1984, Nr. 15)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 109 Abb. S. 221
 Ohne Titel «Deutschnationaler» 1921, Nachlaß
 Handpuppe: Gips, Kokarde und Fell;
 11,0x4,5x5,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 110
 Ohne Titel «Der Barbier von Bagdad»
 1921, Nachlaß
 Handpuppe: Gips und Stoff; 14,0x9,0x9,5 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 111
 Ohne Titel «Der Sultan» 1921, Nachlaß
 Handpuppe: Gips, Perlenband und Stoff;
 13,0x6,0x7,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 112 Abb. S. 187
Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht "dorthin"
 1922, 30
 Aquarell und Ölfarbezeichnung auf Gaze,
 gipsgründert auf Karton; 27,0x36,5 cm
 The Metropolitan Museum of Art, New York,
 The Berggruen Klee Collection, 1984
- 113 Abb. S. 184
Der Gott des nördlichen Waldes 1922, 32
 Öl, Feder und Tusche auf Leinwand auf Karton;
 53,5x41,4 cm
 (Gl. 1976, Nr. 85)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 114 Abb. S. 186
Rosenwind 1922, 39
 Öl auf Papier (Bütten) auf Karton;
 42,0x48,5 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 115 Abb. S. 191
Luftschloss 1922, 42
 Aquarell und Ölfarbezeichnung auf gipsgründeter
 Gaze auf Karton; 62,6x40,7 cm
 (Gl. 1976, Nr. 86)
 Kunstmuseum Bern, Hermann- und Margrit-Rupf-
 Stiftung
- 116 Abb. S. 188
*Scheidung Abends (diametral-Stufung aus Blauviolett
 und Gelborange)* 1922, 79
 Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton;
 33,5x23,5 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 117 Abb. S. 189
*Betroffener Ort (gelbe Basis, rote und blaue
 Handlung)* 1922, 109
 Aquarell, Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf
 Karton; 32,8x23,1 cm
 (Gl. 1976, Nr. 88)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 118 Abb. S. 190
Schaufenster für Damenunterkleidung
 1922, 125
 Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 45,0x28,9 cm
 The Metropolitan Museum of Art, New York,
 The Berggruen Klee Collection, 1984
- 119 Abb. S. 193
Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber
 1922, 126
 Aquarell auf Nesselstuch, gipsgründert auf Karton;
 51,5x41,7 cm
 The Museum of Modern Art, New York,
 Schenkung Mr. and Mrs. Stanley Resor
- 120 Abb. S. 199
Das Fenster 1922, 140
 Öl auf Karton; 57,8x38,7 cm
 Stephen Hahn, Inc., New York
- 121 Abb. S. 192
Die Zwitscher-Maschine 1922, 151
 Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier (Ingres) auf
 Karton; 63,8x48,1 cm
 The Museum of Modern Art, New York,
 Ankau fonds
- 122 Abb. S. 220
Emmy-Galka Scheyer 1922, Nachlaß
 Handpuppe: Gips, Nußschalen, Fell und Kugeln;
 12,0x6,0x6,5 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 123 Abb. S. 221
Selbstportrait 1922, Nachlaß
 Handpuppe: Gips und Rindsknochen;
 9,0x5,5x6,5 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 124 Abb. S. 195
Puppentheater 1923, 21
 Aquarell über Schwarz auf kreidegründertem
 Packpapier auf Karton; 52,0x37,6 cm
 (Gl. 1976, Nr. 91)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 125
Zaubertheater 1923, 25
 Tusche- und Pinselzeichnung, aquarelliert,
 auf Papier (Ingres) auf Karton;
 33,6x22,8 cm
 (Gl. 1976, Nr. 92)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 126 Abb. S. 196
Schauspieler 1923, 27
 Öl auf Packpapier auf Karton; 46,5x25,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 127 Abb. S. 194
Landschaft mit gelben Vögeln 1923, 32
 Aquarell, schwarzgründert, auf Zeichenpapier auf
 Karton; 35,5x44,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 128 Abb. S. 197
Kind an der Freitreppe 1923, 65
 Öl auf Briefpapier auf Karton; 24,5x18,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 129 Abb. S. 198
Farbsteigerung vom Statischen ins Dynamische
 1923, 67
 Öl auf Papier auf Karton; 42,0x28,0 cm
 The Metropolitan Museum of Art, New York,
 The Berggruen Klee Collection, 1984
- 130 Abb. S. 201
Assyrisches Spiel 1923, 79
 Öl auf Karton; 37,0x51,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 131 Abb. S. 202
Doppelzelt 1923, 114
 Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 50,6x31,8 cm
 Sammlung Rosengart, Luzern
- 132 Abb. S. 203
Eros 1923, 115
 Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 33,3x24,5 cm
 Sammlung Rosengart, Luzern
- 133 Abb. S. 205
Der Seiltänzer 1923, 121
 Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier (Ingres) auf
 Karton; 48,7x32,2 cm
 (Gl. 1976, Nr. 96)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 134 Abb. S. 204
Siebzehn, irr 1923, 136
 Feder und Aquarell auf Briefpapier auf Karton;
 22,5x28,5 cm
 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett
- 135 Abb. S. 207
Perspective mit offener Türe 1923, 143
 Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Papier
 (Whatman) auf Karton; 26,0x27,0 cm
 Sammlung Rosengart, Luzern
- 136 Abb. S. 209
Seltsamer Garten 1923, 160
 Aquarell und farbige Pinselzeichnung, gipsgründert,
 auf Gaze, auf Karton; 40,0x28,9 cm
 The Metropolitan Museum of Art, New York,
 The Berggruen Klee Collection, 1984
- 137 Abb. S. 208
Kosmische Flora 1923, 176
 Aquarell und farbige Pinselzeichnung,
 kreidegründert, auf Karton; 27,2x36,6 cm
 (Gl. 1976, Nr. 97)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 138 Abb. S. 211
Dünenflora 1923, 184
 Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 25,4x30,2 cm
 Sammlung Mr. and Mrs. Daniel Saidenberg,
 New York
- 139 Abb. S. 206
Ein Gleichgewicht-Capriccio 1923, 201
 Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 23,0x30,8 cm
 The Museum of Modern Art, New York,
 A. Conger Goodyear Fund
- 140 Abb. S. 200
*Harmonie aus Vierecken mit Rot, Gelb, Blau, Weiss
 und Schwarz* 1923, 238
 Öl, schwarzgründert, auf Karton; 69,7x50,6 cm
 (Gl. 1976, Nr. 98)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

- 141 Abb. S. 210
Nordseebild (aus Baltrum) 1923, 242
 Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 24,7x31,5 cm
 (Gl. 1976, Nr. 99)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 142
Nordseebild (aus Baltrum) 1923, 246
 Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 30,7x47,1 cm
 (Gl. 1976, Nr. 100)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 143 Abb. S. 218
 Ohne Titel «Elektrischer Spuk» 1923, Nachlaß
 Handpuppe: Gips und Steckdose; 9,0x6,0x5,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 144
 Ohne Titel «Vogelscheuchengespenst» 1923, Nachlaß
 Handpuppe: Gips und Holz; 14,0x8,0x7,5 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 145 Abb. S. 219
 Ohne Titel «Bandit» 1923, Nachlaß
 Handpuppe: Gips, Metall und Feder;
 11,0x7,0x7,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 146 Abb. S. 212
Der Zeichner 1924, 61
 Bleistift auf Briefpapier auf Karton;
 22,5x28,4 cm
 (Gl. 1984, Nr. 86)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 147 Abb. S. 213
Karneval im Gebirge 1924, 114
 Pinselzeichnung mit Aquarellfarben über getönter
 Kleistergrundierung auf Papier (Bütten) auf Karton;
 26,5x33,1 cm
 (Gl. 1976, Nr. 106)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 148 Abb. S. 215
Buchstabenbild 1924, 116
 Aquarell auf übereinandergeliebten Papieren auf
 Karton; 15,2x32,4 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 149 Abb. S. 214
Burg der Gläubigen 1924, 133
 Aquarell mit Öllasur, kleistergrundiert auf Papier auf
 Karton; 23,0x32,5 cm
 Sammlung Rosengart, Luzern
- 150
Zerstörtes Ägypten 1924, 178
 Federzeichnung und Aquarell, naß in naß, auf
 Briefpapier auf Karton; 12,0x28,4 cm
 Sammlung Rosengart, Luzern
- 151 Abb. S. 217
Besessenes Mädchen 1924, 250
 Aquarell und Ölfarbezeichnung auf Papier (Ingres) auf
 Karton; 43,2x29,0 cm
 Sammlung E. Beyeler, Basel
- 152 Abb. S. 216
Schauspieler-Maske 1924, 252
 Öl auf Leinwand; 36,7x33,8 cm
 The Museum of Modern Art, New York,
 The Sidney and Harriet Janis Collection,
 Teil-Schenkung
- 153 Abb. S. 220
 Ohne Titel «Weißhaariger Eskimo» 1924, Nachlaß
 Handpuppe: Gips, Holz und Hufeisen;
 15,0x8,0x6,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 154 Abb. S. 223
Fisch-Bild 1925, 5
 Öl, Aquarell und Federzeichnung auf gipsgrundierter
 Gaze auf Karton; 63,0x41,0 cm
 Sammlung Rosengart, Luzern
- 155 Abb. S. 222
Fischzauber 1925, 85 (R 5)
 Öl- und Wasserfarben auf Nesseltuch auf Karton,
 gefirnißt; 77,0x89,0 cm
 Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter
 Arensberg Collection
- 156 Abb. S. 228
Zur Erinnerung an eine Damenkapelle 1925, 103
 (A 3)
 Federzeichnung, aquarelliert, auf Papier (Ingres) auf
 Karton; 19,7x24,2 cm
 The Metropolitan Museum of Art, New York,
 The Berggruen Klee Collection, 1984
- 157 Abb. S. 225
Abstract mit Bezug auf einen blühenden Baum
 1925, 119 (B 9)
 Öl auf Karton; 38,5x39,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 158 Abb. S. 224
Orientalischer Lustgarten 1925, 131 (D 1)
 Öl auf Karton; 40,0x52,0 cm
 The Metropolitan Museum of Art, New York,
 The Berggruen Klee Collection, 1984
- 159 Abb. S. 227
Garten Vision 1925, 196 (T 6)
 Öl auf Karton; 24,0x30,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 160
Daemonie 1925, 204 (U 4)
 Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 24,7/25,1x55,4 cm
 (Gl. 1984, Nr. 122)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 161 Abb. S. 230
Die Maske mit dem Fähnchen 1925, 220 (W 0)
 Aquarell (Spritztechnik mit Schablonen) über
 Kreidegrundierung auf Papier (van Geldern) auf
 Karton; 65,0x49,0 cm
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 162 Abb. S. 219
 Ohne Titel «Zündholzschachtelgeist» 1925, Nachlaß
 Handpuppe: Zündholzschachteln und Feder;
 20,0x10,0x8,5 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 163 Abb. S. 221
 Ohne Titel «Reiner Tor» 1925, Nachlaß
 Handpuppe: Gips und Fell; 14,0x5,5x6,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 164 Abb. S. 218
 Ohne Titel «Breitohrclown» 1925, Nachlaß
 Handpuppe: Gips und Stoff; 20,0x16,0x6,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 165 Abb. S. 218
 Ohne Titel «Steckdosengeist» 1925, Nachlaß
 Handpuppe: Gips und Steckdose;
 12,0x5,0x5,5 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 166 Abb. S. 226
Schloss im Wald zu bauen 1926, 2 (2)
 Aquarell, schwarzgrundiert, auf Papier auf Karton;
 26,5x39,7 cm
 Staatsgalerie Stuttgart
- 167
Ein Garten für Orpheus 1926, 3 (3)
 Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 47,0x32/32,5 cm
 (Gl. 1984, Nr. 129)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 168
Heilige Inseln 1926, 6 (6)
 Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 47,0x31,1 cm
 The Museum of Modern Art, New York,
 Schenkung Philip Johnson
- 169 Abb. S. 229
Um den Fisch 1926, 124 (C 4)
 Öl auf Nesseltuch auf Karton, leimgrundiert,
 gefirnißt, Temperaweiß untermalt, auf Karton;
 46,7x63,8 cm
 The Museum of Modern Art, New York,
 Abby Aldrich Rockefeller Fund
- 170 Abb. S. 231
Abwandernder Vogel 1926, 218 (V 8)
 Aquarell (Spritztechnik mit Schablone) auf Papier auf
 Karton; 40,0x48,0 cm
 The Metropolitan Museum of Art, New York,
 The Berggruen Klee Collection, 1984
- 171 Abb. S. 233
 »Florentinisches« Villen-Viertel 1926, 223 (W 3)
 Öl auf Karton; 49,5x36,5 cm
 Centre Georges Pompidou, Paris, Musée National
 d'Art Moderne
- 172
Artistenbildnis 1927, 13 (K 3)
 Öl auf Karton; 63,5x40,0 cm
 The Museum of Modern Art, New York,
 Mrs. Simon Guggenheim Fund
- 173 Abb. S. 232
Pastorale (Rhythmen) 1927, 20 (K 10)
 Ölfarben, Leinwand auf Karton geklebt; 69,0x52,0 cm
 Museum of Modern Art, New York,
 Abby Aldrich Rockefeller Fund and Exchange
- 174
Die grosse Kuppel 1927, 43 (N 3)
 Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 26,9x30,3/30,6 cm
 (Gl. 1984, Nr. 161)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 175 Abb. S. 234
Abfahrt der Schiffe 1927, 140 (D 10)
 Öl auf Leinwand; 50,0x60,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz (Leihgabe im
 Kunstmuseum Basel)
- 176 Abb. S. 235
Zauberkunststück 1927, 297 (Omega 7)
 Öl- und Wasserfarben auf Karton; 49,5x42,2 cm
 Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter
 Arensberg Collection
- 177 Abb. S. 237
Variationen (progressives Motiv)
 1927, 299 (Omega 9)
 Öl- und Wasserfarben auf Leinwand; 40,7x40,0 cm
 The Metropolitan Museum of Art, New York,
 The Berggruen Klee Collection, 1984
- 178 Abb. S. 236
Schiffe in der Schleuse 1928, 40 (M 10)
 Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 29,6/30,3x45,1/45,5 cm
 (Gl. 1984, Nr. 209)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

- 179 Abb. S. 238 auf Karton; 47,1 x 61,6 cm
Sie brüllt, wir spielen 1928, 70 (P 10)
 Öl auf Leinwand; 43,5 x 56,5 cm
 (Gl. 1976, Nr. 124)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 180 Abb. S. 239
Katze und Vogel 1928, 73 (Qu 3)
 Öl, Feder und Tusche auf Gaze auf Sperrholz;
 38,8 x 53,4 cm
 The Museum of Modern Art, New York,
 Schenkung Sidney Janis, Suzy Prudden Sussman und
 Joan H. Meijer, F. H. Hirschland zum Gedenken
- 181 Abb. S. 241
Gewölk über BOR 1928, 155 (F 5)
 Aquarell, Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf
 Karton; 30,8 x 45,8 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 182 Abb. S. 244
Monument im Fruchland 1929, 41 (N 1)
 Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton; 45,7 x 30,8 cm
 (Gl. 1976, Nr. 130)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 183 Abb. S. 240
Freigelegtes Gelände mit dem Hauptweg
 1929, 43 (N 3)
 Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 31,4 x 24,3 cm
 Museum Ludwig, Köln
- 184
Ordensburg 1929, 51 (O 1)
 Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 28,5/29,5 x 24,3/24,6 cm
 (Gl. 1984, Nr. 231)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 185 Abb. S. 245
Feuer Abends 1929, 95 (S 5)
 Öl auf Karton; 34,0 x 35,0 cm
 The Museum of Modern Art, New York,
 Mr. and Mrs. Joachim Jean Aberbach Fund
- 186 Abb. S. 243
Pfeil im Garten 1929, 97 (S 7)
 Tempera und Öl auf Leinwand; 70,0 x 50,2 cm
 Centre Georges Pompidou, Paris, Musée National
 d'Art Moderne, Schenkung Louise und Michel Leiris
- 187 Abb. S. 242
Junge Pflanzung 1929, 98 (S 8)
 Öl auf Leinwand; 43,0 x 52,0 cm
 The Phillips Collection, Washington, D.C.
- 188 Abb. S. 247
Nichtcomponiertes im Raum 1929, 124 (C 4)
 Aquarell, Feder und Tusche auf Papier (Ingres) auf
 Karton; 32,0 x 25,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 189 Abb. S. 246
Möbelrücken 1929, 184 (J 4)
 Aquarell, Rohrfeder und Tusche auf Papier (Ingres)
 auf Karton; 46,0 x 30,0 cm
 Privatsammlung, London
- 190 Abb. S. 249
Pflanzlich seltsam 1929, 317 (3 H 17)
 Aquarell auf schwarzgrundiertem Papier auf Karton;
 33,1 x 25,6 cm
 (Gl. 1976, Nr. 136)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 191 Abb. S. 250
Rhythmisches strenger und freier 1930, 59 (O 9)
 Aquarell, pastose Kleisterfarben, auf Papier (Ingres)
- auf Karton; 47,1 x 61,6 cm
 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
- 192 Abb. S. 252
Individualisierte Höhenmessung der Lagen
 1930, 82 (R 2)
 Pastellfarben, kleistergebunden, schwarzgrundiert,
 auf Papier (Ingres) auf Karton; 46,8 x 34,8 cm
 (Gl. 1976, Nr. 144)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 193 Abb. S. 251
Farbtafel (auf maiorem Grau) 1930, 83 (R 3)
 Pastellfarben, auf schwarzer Kleistergrundierung, auf
 Papier (Ingres) auf Karton; 37,7 x 30,4 cm
 (Gl. 1976, Nr. 145)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 194 Abb. S. 253
Polyphon gefasstes Weiss 1930, 140 (X 10)
 Aquarell auf Papier (Fabriano) auf Karton;
 33,3 x 24,5 cm
 (Gl. 1976, Nr. 147)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 195 Abb. S. 255
Schwebendes (vor dem Anstieg)
 1930, 220 (S 10)
 Öl auf Leinwand; 84,0 x 84,0 cm
 (Gl. 1976, Nr. 151)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 196 Abb. S. 258
Lenkbarer Grossvater 1930, 252 (J 2)
 Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 59,6/60,3 x 46,5 cm
 (Gl. 1984, Nr. 293)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 197 Abb. S. 258
Familienspaziergang Tempo II 1930, 260 (J 10)
 Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 39,7/40,1 x 57,5 cm
 (Gl. 1984, Nr. 296)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 198 Abb. S. 248
Romantischer Park 1930, 280 (Oe 10)
 Öl- und Wasserfarben auf Karton;
 33,0 x 49,8 cm
 Sammlung Rosengart, Luzern
- 199
Kinetische Variationen 1931, 4 (4a)
 Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 41,2/41,5 x 58,0 cm
 (Gl. 1984, Nr. 305)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 200
Kinetische Variationen 1931, 4 (4b)
 Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 34,5/34,9 x 55,7 cm
 (Gl. 1984, Nr. 306)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 201
Kinetische Variationen 1931, 4 (4c)
 Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 24,6/25,0 x 54,5 cm
 (Gl. 1984, Nr. 307)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 203
Kinetische Variationen 1931, 4 (4d)
 Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 22,9 x 54,6 cm
 (Gl. 1984, Nr. 308)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 204
Kinetische Variationen 1931, 4 (4e)
 Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 23,9/24,2 x 53,5 cm
 (Gl. 1984, Nr. 309)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 205
Kinetische Variationen 1931, 4 (4f)
 Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 24,1 x 57,5/57,7 cm
 (Gl. 1984, Nr. 310)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 206 Abb. S. 254
Modell 7^a in Positions- und Formatwechsel
 1931, 6 (6)
 Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 61,0 x 37,2/38,0 cm
 (Gl. 1984, Nr. 312)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 207 Abb. S. 259
Flucht vor sich (erstes Stadium) 1931, 25 (K 5)
 Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 41,8/42,2 x 58,0/58,2 cm
 (Gl. 1984, Nr. 324)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 208
Vertikal- und Horizontalflächen im Atelier
 1931, 41 (L 1)
 Reißfeder und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
 39,3/39,5 x 61,4 cm
 (Gl. 1984, Nr. 331)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 209 Abb. S. 256
Schlossgarten 1931, 152 (R 12)
 Öl auf Leinwand; 67,5 x 55,0 cm
 The Museum of Modern Art, New York, Sidney and
 Harriet Janis Collection Fund
- 210 Abb. S. 261
Draussen buntes Leben 1931, 160 (R 20)
 Aquarell, eigrundiert, auf Papier (Ingres) auf Karton;
 31,3 x 48,8 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 211
Modell 106 (erweitert) 1931, 199 (T 19)
 Reißfeder (farbige Linien) auf schwarzgrundiertem
 Zeitungspapier auf Karton; 46,2 x 62,7 cm
 (Gl. 1984, Nr. 371)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 212 Abb. S. 260
Barbaren-Feldherr 1932, 1
 Wasserfarben auf Karton; 56,0 x 41,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 213 Abb. S. 264
Zeichen verdichten sich 1932, 121 (qu 1)
 Pinsel und blaue Tinte auf Papier (Ingres) auf Karton;
 31,4 x 48,5 cm
 (Gl. 1984, Nr. 447)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 214 Abb. S. 257
Auftrieb und Weg (Segelflug) 1932, 190 (T 10)
 Öl auf Leinwand; 90,0 x 91,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 215 Abb. S. 263
Ad Parnassum 1932, 274 (X 14)
 Öl auf Leinwand; 100,0 x 125,0 cm
 (Gl. 1976, Nr. 164)
 Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde des Berner
 Kunstmuseums

- 216 *Maske Furcht* 1932, 286 (Y 6) Abb. S. 267
Öl auf Jute; 100,4x57,1 cm
The Museum of Modern Art, New York,
Nelson Rockefeller Fund
- 217 *Bewegung in der Werkstatt* 1932, 312 (Z 12) Abb. S. 265
Pinsel und Tusche auf Papier auf Karton;
32,2x42,8 cm
(Gl. 1984, Nr. 500)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 218 *Pyramide* 1932, 331 (A 11) Abb. S. 266
Aquarellfarben, gewachst, auf ungrundierter
Leinwand; 91,0x125,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 219 *Pinsel, Teller, Tassen, Schalen (I. Fassung)* 1933, 8 (K 8) Abb. S. 268
Pinsel und violette Aquarellfarbe auf Papier (Ingres)
auf Karton; 48,1/48,4x63,2/63,4 cm
(Gl. 1984, Nr. 505)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 220 *Schande* 1933, 15 (K 15) Abb. S. 262
Pinsel und Tusche auf Papier (Ingres) auf Karton;
62,6x47,2 cm
(Gl. 1984, Nr. 508)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 221 *Fluch ihnen!* 1933, 157 (S 17) Abb. S. 268
Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton;
27,6x20,9 cm
(Gl. 1984, Nr. 585)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 222 *Unheile Eile* 1933, 158 (S 18) Abb. S. 268
Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton;
32,9x20,9 cm
(Gl. 1984, Nr. 586)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 223 *Sklave* 1933, 174 (T 14) Abb. S. 268
Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton;
32,9x20,9 cm
(Gl. 1984, Nr. 593)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 224 *Auswandern* 1933, 181 (U 1) Abb. S. 269
Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton;
32,9x21,0 cm
(Gl. 1984, Nr. 595)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 225 *Doppelmord* 1933, 211 (V 11) Abb. S. 269
Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton;
32,9x20,9 cm
(Gl. 1984, Nr. 617)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 226 *Lumpengespenst* 1933, 465 (J 5) Abb. S. 269
Kleisterfarben auf Papier (Fabriano) auf Karton;
48,0x33,1 cm
(Gl. 1976, Nr. 175)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 227 *Blühendes* 1934, 199 (T 19) Abb. S. 271
Öl auf schwarzgrundierter Leinwand; 81,0x80,0 cm
Kunstmuseum Winterthur
- 228 *Bergdorf (herbstlich)* 1934, 209 (U 9) Abb. S. 270
Öl, weißgrundiert, Eianstrich, auf Sperrholz;
71,5x54,4 cm
Sammlung Rosengart, Luzern
- 229 *Der Schöpfer* 1934, 213 (U 13) Abb. S. 275
Öl, die Linien aufgestempelt, auf Leinwand;
42,0x53,5 cm
(Gl. 1976, Nr. 185)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 230 *Nach Regeln zu pflanzen* 1935, 91 (N 11) Abb. S. 273
Aquarell auf Papier (Japan) auf Karton;
25,8x36,9 cm
(Gl. 1976, Nr. 189)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 231 *Der gefundene Ausweg* 1935, 98 (N 18) Abb. S. 272
Aquarell und Kohlezeichnung auf Papier (Ingres) auf
Karton; 32,0x48,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 232 *Funde* 1935, 123 (qu 3) Abb. S. 276
Bleistift auf Papier auf Karton;
20,9x32,9 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 233 *Betroffene Stadt* 1936, 22 (K 2) Abb. S. 274
Öl auf Nesseltuch auf Karton; 45,2x35,4 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York,
The Berggruen Klee Collection, 1984
- 234 *Die Ratlosen* 1936, 23 (K 3) Abb. S. 276
Wasserfarben, gefirnißt, auf Sperrholz;
25,0x54,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 235 *Neue Harmonie* 1936, 24 (K 4) Abb. S. 277
Öl auf Leinwand; 93,0x66,0 cm
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
- 236 *Katharsis* 1937, 40 (K 20) Abb. S. 278
Farbstift über brauner Kleistergrundierung auf Papier
(Ingres) auf Karton; 48,8x32,3 cm
(Gl. 1976, Nr. 198)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 237 *Hafen mit Segelschiffen* 1937, 151 (R 11) Abb. S. 278
Öl auf Leinwand; 80,0x60,0 cm
Centre Georges Pompidou, Paris,
Musée National d'Art Moderne
- 238 *Indianisch* 1937, 181 (T 1) Abb. S. 279
Pastell auf Papier (Fabriano) auf Karton;
48,0x33,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 239 *Zeichen in Gelb* 1937, 210 (U 10) Abb. S. 280
Pastell auf Baumwolle auf Jute; 83,5x50,3 cm
Sammlung E. Beyeler, Basel
- 240 *Bühnen-Landschaft* 1937, 212 (U 12) Abb. S. 281
Pastell auf Baumwolle auf Jute; 58,5x86,0 cm
(Gl. 1976, Nr. 202)
Kunstmuseum Bern, Hermann- und Margrit-Rupf-
Stiftung
- 241 *Legende vom Nil* 1937, 215 (U 15) Abb. S. 283
Pastell auf Baumwolle auf Jute; 69,0x61,0 cm
(Gl. 1976, Nr. 203)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 242 *Boote in der Überflutung* 1937, 222 (V 2) Abb. S. 282
Pinsel und blaue Kleisterfarbe auf Packpapier auf
Karton; 49,5x32,5 cm
Sammlung E. Beyeler, Basel
- 243 *Drei junge Exoten* 1938, 19 Abb. S. 285
Kleisterfarben auf Packpapier auf Karton;
46,6x39,8 cm
(Gl. 1976, Nr. 207)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 244 *Wachstum regt sich* 1938, 78 (F 18) Abb. S. 284
Schwarze Kleisterfarbe auf Zeitungspapier auf
Karton; 33,0x48,5 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 245 *Promenade* 1938, 89 (G 9) Abb. S. 288
Schwarze Aquarellfarbe auf Papier (Ingres) auf
Karton; 23,0x32,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 246 *Tänze vor Angst* 1938, 90 (G 10) Abb. S. 288
Schwarze Aquarellfarbe auf Papier (Ingres) auf
Karton; 48,0x31,0 cm
(Gl. 1976, Nr. 210)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 247 *Erd-Hexen* 1938, 108 (H 8) Abb. S. 286
Öl- und Aquarellfarben auf Papier (Ingres) auf Karton;
48,5x31,2 cm
(Gl. 1976, Nr. 212)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 248 *Der Graue und die Küste* 1938, 125 (J 5) Abb. S. 287
Kleisterfarbe auf Jute; 104,0x70,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 249 *Vorhaben* 1938, 126 (J 6) Abb. S. 289
Kleisterfarben auf Zeitungspapier auf Jute;
75,0x112,0 cm
(Gl. 1976, Nr. 213)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 250 *Park bei Luzern* 1938, 129 (J 9) Abb. S. 291
Öl auf Zeitungspapier auf Jute; 100,0x70,0 cm
(Gl. 1976, Nr. 214)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 251 *Feuer-Quelle* 1938, 132 (J 12) Abb. S. 293
Öl auf Zeitungspapier auf Jute; 69,5x149,5 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 252 *Pomona, überreif (leicht geneigt)* 1938, 134 (J 14) Abb. S. 290
Öl auf Zeitungspapier auf Jute; 68,0x52,0 cm
(Gl. 1976, Nr. 216)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 253 *Der Schlüssel »Zerbrochener Schlüssel«* 1938, 136 (J 16) Abb. S. 292
Öl auf Zeitungspapier auf Jute; 50,4x66,4 cm
Sprengel Museum, Hannover

- 254 Abb. S. 298
Wald-Hexen 1938, 145 (K 5)
 Öl auf Zeitungspapier auf Jute; 99,0x74,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 255 Abb. S. 294
Anfang eines Gedichtes 1938, 189 (M 9)
 Pinsel und schwarze Wasserfarbe auf Papier (Ingres)
 auf Karton; 48,3x62,8 cm
 (Gl. 1979, Nr. 53)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 256 Abb. S. 296
Ein Mädchen, zwei Schnäpse 1938, 224 (P 4)
 Kleister-, Öl- und Aquarellfarben auf Jute;
 52,0x43,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 257 Abb. S. 295
ABC für Wandmaler 1938, 320 (T 20)
 Öl auf Jute, gipsgründiert; 65,0x37,8 cm
 Sammlung Rosengart, Luzern
- 258 Abb. S. 297
Insula dulcamara 1938, 481 (C 1)
 Öl und Kleisterfarbe auf Zeitungspapier auf Jute;
 88,0x176,0 cm
 (Gl. 1976, Nr. 221)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 259
Angstausbruch 1939, 27 (G 7)
 Feder und Tinte auf Papier auf Karton; 27,0x21,5 cm
 (Gl. 1979, Nr. 188)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 260 Abb. S. 299
Angstausbruch III 1939, 124 (M 4)
 Aquarellfarben über Eigründierung auf Papier (Ingres)
 auf Karton; 63,5x48,1 cm
 (Gl. 1976, Nr. 222)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 261 Abb. S. 300
Zerstörtes Labyrinth 1939, 346 (Y 6)
 Öl- und Wasserfarben auf ölgründertem Papier auf
 Jute; 54,0x70,0 cm
 (Gl. 1976, Nr. 227)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 262 Abb. S. 301
Zum Jägerbaum 1939, 557 (CC 17)
 Öl auf Leinwand; 100,0x80,0 cm
 Kunsthhaus Zürich
- 263 Abb. S. 302
Blumen in Stein 1939, 638 (GG 18)
 Öl auf Karton; 49,6x39,8 cm
 Stiftung Sammlung Bernhard Sprengel, Hannover
- 264 Abb. S. 304
Friedhof 1938, 693 (KK 13)
 Kleisterfarben auf Packpapier auf Karton;
 37,1x49,5 cm
 (Gl. 1976, Nr. 231)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 265 Abb. S. 306
Mephisto als Pallas 1939, 855 (UU 15)
 Aquarell- und Temperafarben auf schwarzgründertem
 Papier (Ingres) auf Karton; 48,4x30,9 cm
 Museum der Stadt Ulm
- 266 Abb. S. 305
Wachsamer Engel 1939, 859 (UU 19)
 Reißfeder, Tusche und weiße Temperafarbe auf
 schwarzgründertem Zeitungspapier auf Karton;
 48,5x33,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 267 Abb. S. 309
Engel, noch weiblich 1939, 1016 (CD 16)
 Farbige Fettkreide auf blaugründertem Papier auf
 Karton; 41,7x29,4 cm
 (Gl. 1976, Nr. 235)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 268
URCHS, halb von hinten 1939, 1078 (FG 18)
 Pinsel und braune Kleisterfarbe auf Briefpapier auf
 Karton; 21,0x29,5 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 269
Schild-URCHS 1939, 1079 (FG 19)
 Pinsel und braune Kleisterfarbe auf Briefpapier auf
 Karton; 20,8x29,5 cm
 (Gl. 1979, Nr. 774)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 270
Fliehender URCHS 1939, 1080 (FG 20)
 Pinsel und braune Kleisterfarbe auf Briefpapier auf
 Karton; 20,8x29,5 cm
 (Gl. 1979, Nr. 775)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 271 Abb. S. 303
La belle jardinière (ein Biedermeiergespenst) 1939,
 1237 (OP 17)
 Tempera und Ölfarben auf Jute; 95,0x70,0 cm
 (Gl. 1976, Nr. 240)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 272 Abb. S. 308
Engel, noch hässlich 1940, 26 (Y 6)
 Bleistift auf Papier (Japan) auf Karton; 29,6x20,9 cm
 (Gl. 1979, Nr. 858)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 273 Abb. S. 310
Eidola: weiland Musiker 1940, 81 (V 1)
 Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton;
 29,7x21,0 cm
 (Gl. 1979, Nr. 885)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 274 Abb. S. 310
Eidola: weiland Harfner 1940, 100 (V 20)
 Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton;
 29,7x21,0 cm
 (Gl. 1979, Nr. 902)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 275 Abb. S. 310
Eidola: KNAYHPOΣ, weiland Pauker
 1940, 102 (U 2)
 Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton;
 29,7x21,0 cm
 (Gl. 1979, Nr. 904)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 276 Abb. S. 310
Eidola: weiland Pianist 1940, 104 (U 4)
 Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton;
 29,7x21,0 cm
 (Gl. 1979, Nr. 905)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 277 Abb. S. 313
Stilleben am Schalttag 1940, 233 (N 13)
 Kleisterfarben auf Papier (Fabriano) auf Jute;
 74,0x109,5 cm
 (Gl. 1976, Nr. 242)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 278 Abb. S. 312
Doppel 1940, 236 (N 16)
 Kleisterfarben auf Papier (Fabriano) auf Karton;
- 52,4x34,6 cm
 (Gl. 1976, Nr. 245)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 279 Abb. S. 311
Hoher Wächter 1940, 257 (M 17)
 Wachsfarben auf Leinwand; 70,0x50,0 cm
 (Gl. 1976, Nr. 246)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 280 Abb. S. 307
Riesen-Pflanzen 1940, 266 (L 6)
 Kleisterfarben auf Papier (Ingres) auf Karton;
 48,0x62,5 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 281 Abb. S. 315
Paukenspieler 1940, 270 (L 10)
 Kleisterfarben auf Papier (Bütten) auf Karton;
 34,6x21,2 cm
 (Gl. 1976, Nr. 247)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 282 Abb. S. 317
Wander-Artist, ein Plakat 1940, 273 (L 13)
 Kleisterfarben auf Papier auf Karton;
 31,0x29,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 283 Abb. S. 319
Der Teppich 1940, 275 (L 15)
 Kleisterfarben auf Papier auf Karton;
 29,5x42,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 284 Abb. S. 314
Der Schrank 1940, 276 (L 16)
 Kleisterfarben auf Papier auf Karton;
 41,5x29,5 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 285 Abb. S. 321
Glas-Fassade 1940, 288 (K 8)
 Wachsfarben auf Jute; 71,0x95,0 cm
 (Gl. 1976, Nr. 248)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 286 Abb. S. 322
Tanzende Früchte 1940, 312 (H 12)
 Schwarze Kleisterfarbe auf Papier auf Karton;
 29,5x41,8 cm
 (Gl. 1979, Nr. 1008)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 287 Abb. S. 320
Als ich auf dem Esel ritt 1940, 313 (H 13)
 Schwarze Kleisterfarbe auf Papier auf Karton;
 29,0x41,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 288 Abb. S. 318
Verletzt 1940, 316 (H 16)
 Schwarze Kleisterfarbe auf Papier auf Karton;
 41,7x29,5 cm
 (Gl. 1979, Nr. 1009)
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 289 Abb. S. 320
Die Schlangengöttin und ihr Feind
 1940, 317 (H 17)
 Schwarze Kleisterfarbe auf Papier auf Karton;
 34,0x53,0 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- 290
Schlamm-Assel-Fisch 1940, 323 (G 3)
 Schwarze Kleisterfarbe und farbige Fettkreiden auf
 Zeitungspapier auf Karton; 34,0x53,5 cm
 Sammlung E. Beyeler, Basel

- 291 Abb. S. 316
Alles läuft nach! 1940, 325 (G5)
Pinsel und schwarze Kleisterfarbe,
Kleistergrundierung, auf Papier auf Karton;
32,0x42,0 cm
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 292 Abb. S. 323
Tod und Feuer 1940, 332 (G 12)
Öl und schwarze Kleisterfarbe auf braungrundierter
Jute; 46,0x44,0 cm
(Gl. 1976, Nr. 251)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 293 Abb. S. 326
Durchhalten! 1940, 337 (G 17)
Schwarze Pastellkreide auf Papier auf Karton;
29,6x20,9 cm
(Gl. 1979, Nr. 1010)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 294 Abb. S. 325
Flora am Felsen 1940, 343 (F 3)
Öl- und Temperafarben auf Jute; 90,0x70,0 cm
(Gl. 1976, Nr. 252)
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- 295 Abb. S. 324
Ohne Titel «Komposition mit Früchten» 1940,
Nachlaß
Kleisterfarben auf Packpapier; 103,0x148,0 cm
Privatbesitz, Schweiz
- 296 Abb. S. 327
Ohne Titel «Stilleben» 1940, Nachlaß
Öl auf Leinwand; 100,0x80,5 cm
Privatbesitz, Schweiz

AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAPHIE

Die ausgewählte Bibliographie wurde vom Museum of Modern Art, New York, unter besonderer Berücksichtigung der amerikanischen Publikationen sowie der ergänzenden Literatur zu den im Katalog publizierten Textbeiträgen zusammengestellt. Ergänzende deutschsprachige Bibliographien in: *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Köln 1979, S. 405–422; Werckmeister, O.K. *Versuche über Paul Klee*. Frankfurt am Main 1981, S. 198–217.

KLEES EIGENE SCHRIFTEN

Anthologien

- Geelhaar, Christian (Hrsg.). *Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze*. Köln 1976.
- Glaesemer, Jürgen (Hrsg.). *Paul Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*. Basel und Stuttgart 1979.
- Hollo, Anselm (Hrsg. und Übersetzung). *Some Poems by Paul Klee*. Suffolk 1962.
- Klee, Felix (Hrsg.). *Paul Klee, Gedichte*. Zürich 1960.
- Klee, Felix (Hrsg.). *Leben und Werke in Dokumenten*. Zürich 1960. Englische Ausgabe: *Paul Klee. His Life and Work in Documents*. New York 1962. Französische Ausgabe: *Paul Klee par lui-même et par son fils Felix Klee*. Maurice Besset (Hrsg.). Paris 1963.
- Felix Klee (Hrsg.). *Paul Klee. Tagebücher 1898–1918*. Köln 1957. Englische Ausgabe: *The Diaries of Paul Klee, 1898–1918*. Berkeley und Los Angeles 1964.
- Paul Klee. *Tagebücher 1898–1918*. Erste kritische Gesamtausgabe. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Hrsg.). Stuttgart und Bern 1987.
- Felix Klee (Hrsg.). *Paul Klee. Briefe an die Familie 1893–1940*. Bd. 1: 1893–1906; Bd. 2: 1907–1940. Köln 1979.
- Spiller, Jürg (Hrsg.). *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Teil 1. Basel und Stuttgart 1956. Englische Ausgabe: *The Thinking Eye: The Notebooks of Paul Klee*. Übersetzung Ralph Manheim, Charlotte Weidler und Joyce Wittenborn. London und New York 1961.
- Spiller, Jürg (Hrsg.). *Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel verbunden mit Naturstudium und konstruktive Kompositionswege. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Teil 2. Basel und Stuttgart 1970. Englische Ausgabe: *The Nature of Nature: The Notebooks of Paul Klee, Volume 2*. Übersetzung Heinz Norden. London und New York 1973.
- Watts, Harriet (Hrsg.). *Three Painter Poets: Arp, Schwitters, Klee: Selected Poems*. Harmondsworth 1974.

Aufsätze

- »Über das Licht«, Übersetzung von Robert Delaunay, »Sur la lumière«, in: *Der Sturm* (Berlin), Nr. 144–145 (Januar 1913), S. 255–256.
- »Über den Wert der Kritik: Antworten auf eine Rundfrage an die Künstler«, in: *Der Ararat* (München), Jg. 2 (1921), S. 130.
- »Schöpferische Konfession«, in: *Tribüne der Kunst und Zeit XIII*. Kasimir Edschmid (Hrsg.). Berlin 1920.
- »Wege des Naturstudiums«, in: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*. Weimar und München 1923.

Über die moderne Kunst. Vortrag im Kunstverein Jena 1924. Erste Publikation: Bern 1945. Englische Ausgabe: *On Modern Art*. Übersetzung Paul Findlay, Einleitung Herbert Read. London 1948.

Pädagogisches Skizzenbuch, Bauhausbücher 2, München 1925. Englische Ausgabe: *Pedagogical Sketchbook*. Einführung und Übersetzung Sibyl Moholy-Nagy. New York 1953. Neuauflage London 1984.

»Kandinsky«, in: *Katalog Jubiläumsausstellung zum 60. Geburtstag von W. Kandinsky*. Dresden, Galerie Arnold, 1926.

»Emil Nolde«, in: *Festschrift für Emil Nolde, anlässlich seines 60. Geburtstages*. Dresden, Neue Kunst Fides, 1927.

»exakte versuche im bereich der kunst«, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung* (Dessau), 2. Jg., Nr. 2/3 (1928), S. 17.

Illustrierte Bücher

- Corrinh, Curt. *Potsdamer Platz, oder die Nächte des neuen Messias: Ekstatische Visionen*. München 1919 (10 Illustrationen).
- Voltaire. *Kandide, oder die beste Welt*. München 1920. Illustrationen. Englische Ausgabe: Tobias Smollet (Hrsg. und Übersetzung), New York 1944.

LITERATUR ÜBER KLEE

Monographien

- Abadie, Daniel. *Paul Klee*. Paris 1977.
- Alfieri, Bruno. *Paul Klee*. Venedig 1948.
- Armitage, Merle (Hrsg.). *5 Essays on Klee*. New York 1950. Beiträge von Armitage, Clement Greenberg, Howard Devree, Nancy Wilson Ross und James Johnson Sweeney.
- Ball, Hugo. *Die Flucht aus der Zeit*. München und Leipzig 1927. Englische Ausgabe: *Flight Out of Time: A Dada Diary*. John Elderfield (Hrsg.). Übersetzung Ann Raimés. New York 1974.
- Baumgartner, Marcel. *Paul Klee und die Photographie*. Bern 1979.
- Bern, Klee-Gesellschaft. *Paul Klee, 1. Teil: Dokumente und Bilder aus den Jahren 1896–1930*. Bern-Bümpliz 1949. *Paul Klee, 2. Teil: Bilder und Zeichnungen aus den Jahren 1930–1940*. Max Huggler (Hrsg.). Bern-Bümpliz 1960.
- Bernoulli, Rudolf. *Mein Weg zu Klee*. Bern-Bümpliz 1940.
- Bloesch, Hans, und Georg Schmidt. *Paul Klee: Reden zu seinem Todestag*. Bern-Bümpliz 1940.
- Brion, Marcel. *Klee*. Paris 1955.
- Campbell, Sara (Hrsg.). *The Blue Four, Galka Scheyer Collection*. Pasadena, California, Norton Simon Museum of Art, 1976.
- Cassou, Jean. *Hommage à Paul Klee*. Boulogne-sur-Seine 1949.
- Cheney, Sheldon. *A Primer of Modern Art*. New York 1927.
- Chevalier, Denys. *Klee*. New York 1971.
- Cooper, Douglas. *Paul Klee*. Harmondsworth 1949, 1950, 1952.
- Crevel, René. *Paul Klee*. Paris 1930.
- Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. *Paul Klee – Bilder · Aquarelle · Zeichnungen*. Text von Werner Schmalenbach. Düsseldorf 1977.
- Duvignaud, Jean. *Klee en Tunisie*. Lausanne/Paris 1980.
- Ferrier, Jean-Louis, u. a. *Paul Klee: Les Années 20*. Paris 1971.
- Forge, Andrew. *Klee (1879–1940)*. London 1954.
- Geelhaar, Christian. *Paul Klee und das Bauhaus*. Köln 1972.
- Geelhaar, Christian. *Paul Klee, Leben und Werk*. Köln 1974.

- Geist, Hans-Friedrich. *Paul Klee*. Hamburg 1948.
- Giedion-Welcker, Carola. *Paul Klee*. Stuttgart 1954.
- Giedion-Welcker, Carola. *Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg 1961.
- Glaesemer, Jürgen. *Paul Klee. Handzeichnungen I. Kindheit bis 1920*. Bern 1973.
- Glaesemer, Jürgen. *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921–1936*. Bern 1984.
- Glaesemer, Jürgen. *Paul Klee. Handzeichnungen III. 1937–1940*. Bern 1979.
- Glaesemer, Jürgen. *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*. Bern 1976.
- Glaesemer, Jürgen, und Huggler, Max, (Hrsg.). *Der pädagogische Nachlaß von Paul Klee*. Bern 1977.
- Goldwater, Robert J. *Primitivism in Modern Painting*. New York 1938. Neuauflage: *Primitivism in Modern Art*. New York 1967.
- Grohmann, Will. *Paul Klee*. Paris 1929. Texte von Louis Aragon, René Crevel, Paul Eluard, Jean Lurcat, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Roger Vitrac.
- Grohmann, Will. *Paul Klee: Handzeichnungen 1921–1930*. Berlin 1934.
- Grohmann, Will. *Paul Klee*. Stuttgart 1954.
- Grohmann, Will. *Paul Klee. Handzeichnungen*. Köln 1959.
- Grohmann, Will. *Paul Klee*. New York 1967.
- Grote, Ludwig (Hrsg.). *Erinnerungen an Paul Klee*. München 1959.
- Guggenheim, Peggy. *Art of This Century*. New York 1942. Neuauflage: New York 1968.
- Haftmann, Werner. *Paul Klee: Wege bildnerischen Denkens*. München 1950.
- Haftmann, Werner (Hrsg.). *The Inward Vision: Watercolors, Drawings, Writings by Paul Klee*. Übersetzung Norbert Guterman. New York 1958.
- Hannover, Kunstmuseum mit Sammlung Sprengel. *Paul Klee Bestandskatalog*. Hannover 1980.
- Hausenstein, Wilhelm. *Kairuan, oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*. München 1921.
- Haxthausen, Charles Werner. *Paul Klee: The Formative Years*. New York 1981.
- Herbert, Robert L., Eleanor S. Apter und Elise K. Kenney. *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University: A Catalogue Raisonné*. New Haven, Connecticut, und London 1984.
- Hofmann, Werner. *Paul Klee: Traumlandschaft mit Mond*. Frankfurt am Main 1964.
- Huggler, Max. *Paul Klee: Die Malerei als Blick in den Kosmos*. Frauenfeld und Stuttgart 1969.
- Hulton, Nika. *An Approach to Paul Klee*. New York 1956.
- Jaffe, Hans L. *Klee*. London und New York 1971.
- Jordan, Jim M. *Paul Klee and Cubism*. Princeton, New Jersey, 1984.
- Kagan, Andrew. *Paul Klee: Art and Music*. Ithaca, New York, 1983.
- Kahnweiler, Daniel-Henry. *Klee*. Paris und New York 1950.
- Kandinsky, Wassily, und Franz Marc (Hrsg.). *Der Blaue Reiter*. Dokumentarische Neuauflage von Klaus Lankheit. München 1979.
- Klee, Felix. *Paul Klee: 22 Zeichnungen*. Stuttgart 1948.
- Klee, Felix. *Paul Klee Rosenwind*. Basel und Wien 1984.
- Kornfeld, Eberhard W. *Paul Klee: Bern und Umgebung – Aquarelle und Zeichnungen, 1897–1915*. Bern 1962.
- Kornfeld, Eberhard W. *Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee*. Bern 1963.
- Lynton, Norbert. *Klee*. London und New York 1964. Neuauflage: Memphis 1975.
- Masson, André. *Eulogy of Paul Klee*. Übersetzung Walter Pach. New York 1950. Übersetzung von »Eloge de Paul Klee«, in: *Fontaine* (Paris), Vol. 10, Nr. 53 (Juni 1946), S. 105–108.
- Mehring, Walter. *Klee*. Bern 1956.

- Naubert-Riser, Constance. *La Création chez Paul Klee*. Paris 1978.
- New York, The Museum of Modern Art. *Paul Klee: Three Exhibitions — 1930, 1941, 1949*. New York 1968. Neuauflage der Kataloge. Texte von Alfred H. Barr, Jr., James J. Sweeney, Julia und Lyonel Feininger und James T. Soby.
- New York, The Solomon R. Guggenheim Museum. *Klee at the Guggenheim Museum*. New York 1977. Texte von Louise Averill Svendsen und Thomas M. Messer.
- Nierendorf, Karl (Hrsg.). *Paul Klee: Paintings, Watercolors, 1913 to 1939*. New York 1941.
- Osterwold, Tilman. *Paul Klee, ein Kind träumt sich*. Stuttgart 1979.
- Paul Klee: Puppen, Plastiken, Reliefs, Masken, Theater*. Vorwort Pierre von Allmen, Einführung Felix Klee. Neuchâtel 1979.
- Petitpierre, Petra. *Aus der Malklasse von Paul Klee*. Bern-Bümpliz 1957.
- Pfeiffer-Belli, Erich. *Klee, eine Bildbiographie*. München 1964.
- Pierce, James Smith. *Paul Klee and Primitive Art*. New York 1976.
- Plant, Margaret. *Paul Klee: Figures and Faces*. London 1978.
- Ponente, Nello. *Klee: Biographical and Critical Study*. Genf und Lausanne 1960.
- Read, Herbert. *Klee (1879–1940) with an Introduction and Notes*. London 1948.
- Roethel, Hans Konrad. *Paul Klee*. Wiesbaden 1955.
- Roethel, Hans Konrad. *Paul Klee in München*. Bern 1971.
- Rosenthal, Mark. *Paul Klee*. Washington, D.C., The Phillips Collection, 1981.
- San Lazzaro, Gualtiero di. *Klee: A Study of His Life and Work*. Übersetzung Stuart Hood. New York und London 1957, 1964.
- Schmidt, Georg. *Zehn Farbenlichtdrucke nach Gemälden von Paul Klee*. Basel 1946.
- Schmidt, Georg. *Paul Klee: Engel bringt das Gewünschte*. Baden-Baden 1953.
- Soby, James Thrall. *The Prints of Paul Klee*. New York 1945.
- Thürlemann, Félix. *Paul Klee: Analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne 1982.
- Tower, Beeke Sell. *Klee and Kandinsky in Munich and at the Bauhaus*. Ann Arbor, Michigan, 1981.
- Verdi, Richard. *Klee and Nature*. New York 1985.
- Walden, Herwarth (Hrsg.). *Paul Klee: Sturm Bilderbuch 3*. Berlin 1918.
- Walterskirchen, Katalina de (Hrsg.). *Paul Klee*. New York und Paris 1975.
- Wedderkop, Hermann von. *Paul Klee*. Leipzig 1920. Er publizierte über Klee außerdem in: *Jahrbuch der jungen Kunst* (Leipzig), Jg. 1 (1920), S. 225–236, und in: *Der Cicerone* (Leipzig), Jg. 12, Nr. 14 (1920), S. 527–538.
- Werckmeister, O. K. *Versuche über Paul Klee*. Frankfurt am Main. 1981.
- Zahn, Leopold. *Paul Klee: Leben, Werk, Geist*. Potsdam 1920.
- Zahn, Leopold. *Paul Klee: Im Lande Edelstein*. Baden-Baden 1952.
- Ashton, Dore. »The Function of Unreality: Klee«, und »The Organic Imagination: Klee and Goethe«, in: *A Reading of Modern Art*. Cleveland und London 1969, S. 40–44 und 45–52.
- Bataille, Georges. [Erklärung], in: *Cahiers d'Arts* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 52.
- bauhaus: zeitschrift für gestaltung* (Dessau), 4. Jg., Nr. 3 (Dezember 1931). Beiträge über Klee. Texte von Will Grohmann, Ludwig Grote, Christof Hertel und Wassily Kandinsky.
- Bloesch, Hans. »Ein moderner Grafiker Paul Klee«, in: *Die Alpen* (Bern), 6. Jg., Nr. 5 (Januar 1912).
- Boretz, Naomi. »On the Symbolism in Paul Klee's Painting »Um den Fisch«, in: *Leonardo* (Oxford, England, und Elmsford, New York), Vol. 9, Nr. 4 (Herbst 1976), S. 295–300.
- Bousquet, Joë. »Paul Klee«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 50–51.
- Burnett, David. »Paul Klee: The Romantic Landscape«, in: *Art Journal* (New York), Vol. 36, Nr. 4 (Sommer 1977), S. 322–326.
- Burnett, David. »Klee as Senecio: Self-Portraits 1908–1922«, in: *Art International* (Lugano), Vol. 21, Nr. 6 (Dezember 1977), S. 12–18.
- Burnett, David. »Sense of Quality in Paul Klee«, in: *Art International* (Lugano), Vol. 22, Nr. 6 (Oktober 1978), S. 10–14.
- Burnett, David. »Paul Klee: From Symbolism to Symbol«, in: *The Turn of the Century: German Literature and Art, 1890–1915*, Gerald Chapple und Hans H. Schulte (Hrsg.). Bonn 1981, S. 237–248.
- Cahiers d'Art* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 9–74. Beiträge über Klee.
- Char, René. »Secrets d'hirondelles«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 27.
- Comini, Alessandra. »All Roads Lead (Reluctantly) to Bern: Style and Source in Paul Klee's Early »Source Prints«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 52, Nr. 1 (September 1977), S. 105–111.
- Courthion, Pierre. »Paul Klee«, in: *XXe Siècle* (Paris), Nr. 4 (Weihnachten 1938), S. 36.
- Crevel, René. (Beitrag) in: *Cahiers d'Art* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 60.
- Damisch, Hubert. »Equals Infinity«, in: *20th Century Studies*. (Canterbury, England), Dezember 1976, S. 56–81.
- Däubler, Theodor. »Paul Klee«, in: *Das Kunstblatt* (Weimar), 2. Jg. (Januar 1918), S. 21–27.
- DeLamater, Peg. »Some Indian Sources in the Art of Paul Klee«, in: *The Art Bulletin* (New York), Vol. 66, Nr. 4 (Dezember 1984), S. 657–672.
- Du* (Zürich), 8. Jg., Nr. 10 (Oktober 1948). Beiträge von Carola Giedion-Welcker, Arnold Kübler, Max Huggler, Felix Klee, Rolf Bürgi, Alexander Zschokke, Camilla Halter, Walter Überwasser, René Thiessing und Marguerite Frey-Surbek.
- Duthuit, Georges. »A Paul Klee«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 20–22.
- Franciscono, Marcel. »Paul Klee in the Bauhaus: The Artist as Lawgiver«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 52, Nr. 1 (September 1977), S. 122–127.
- Franciscono, Marcel. »Paul Klee's Italian Journey and the Classical Tradition«, in: *Pantheon* (München), 32. Jg. (Januar 1974), S. 54–64.
- Geelhaar, Christian. »Paul Klee«, in: *Vom Klang der Bilder*. Staatsgalerie Stuttgart 1985, S. 422–429.
- Greenberg, Clement. »On Paul Klee (1879–1940)«, in: *Partisan Review* (New York), Vol. 8, Nr. 3 (Mai–Juni 1941), S. 224–229.
- Grohmann, Will. »Paul Klee, 1923–1924«, in: *Der Cicerone* (Leipzig), 16. Jg., Nr. 17 (August 1924), S. 786–796.
- Grohmann, Will. »Paul Klee«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 3. Jg. (1928), S. 295–302.
- Grohmann, Will. »Paul Klee in New York«, in: *Der Cicerone* (Leipzig), Nr. 22 (1930), S. 11.
- Grohmann, Will. »Un Monde nouveau«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 63–64.
- Grohmann, Will. »L'Humour goethien de Paul Klee«, in: *XXe Siècle* (Paris), Nr. 8 (Januar 1957), S. 33–38.
- Grohmann, Will. »Kandinsky et Klee retrouvent l'orient«, in: *XXe Siècle* (Paris), Nr. 17 (Dezember 1961), S. 49–56.
- Harms, Ernest. »Paul Klee as I Remember Him«, in: *Art Journal* (New York), Vol. 32, Nr. 2 (Winter 1972–1973), S. 178.
- Hayter, Stanley W. »Paul Klee: Apostle of Empathy«, in: *Magazine of Art* (Washington, D.C.), Vol. 39, Nr. 4 (April 1946), S. 126–130.
- Henniger, Gerd. »Paul Klee und Robert Delaunay«, in: *Quadrum* (Brüssel), Nr. 3 (1957), S. 137–141.
- Henry, Sara Lynn. »From Creating Energies: Paul Klee and Physics«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 52, Nr. 1 (September 1977), S. 118–121.
- Hugo, Valentine. »Le Verger de Paul Klee«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 66–69.
- Jollos, Waldemar. »Paul Klee«, in: *Das Kunstblatt* (Potsdam-Berlin), 3. Jg. (August 1919), S. 222–234.
- Jordan, Jim M. »The Structure of Paul Klee's Art in the Twenties: From Cubism to Constructivism«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 52, Nr. 1 (September 1977), S. 152–157.
- Kadow, Gerhard. »Paul Klee in Dessau«, in: *College Art Journal* (New York), Vol. 9, Nr. 1 (Herbst 1949), S. 34–36.
- Kagan, Andrew. »Paul Klee's Influence on American Painting«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 49, Nr. 10 (Juni 1975), S. 54–59; Vol. 50, Nr. 1 (September 1975), S. 84–90.
- Kagan, Andrew. »Paul Klee's »Kettledrummer«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 51, Nr. 5 (Januar 1977), S. 108–111.
- Kagan, Andrew. »Paul Klee's »Ad Parnassum: The Theory and Practice of Eighteenth-Century Polyphony as Models for Klee's Art«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 52, Nr. 1 (September 1977), S. 90–104.
- Kagan, Andrew. »Paul Klee's »Homage à Picasso«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 53, Nr. 5 (Januar 1979), S. 140–141.
- Kagan, Andrew. »Paul Klee's »Polyphonic Architecture«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 54, Nr. 5 (Januar 1980), S. 154–157.
- Kagan, Andrew, und William Kennon. »Fermata in the Art of Paul Klee«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 56, Nr. 1 (September 1981), S. 166–170.
- Kessler, Charles S. »Science and Mysticism in Paul Klee's »Around the Fish«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (New York), Vol. 16 (September 1957), S. 76–83.
- Klein, Jerome. »Line of Introversion«, in: *New Freeman* (New York), Vol. 1, Nr. 4 (5. April 1930), S. 88–89.
- Knott, Robert. »Klee and the Mystic Center«, in: *Art Journal* (New York), Vol. 38, Nr. 2 (Winter 1978–1979), S. 114–118.
- Laude, Jean. »Paul Klee«, in: »Primitivism« in *20th Century Art*, William Rubin (Hrsg.), Vol. 2, S. 487–501. New York 1984.
- Lhote, André. »Klee«, in: *La Peinture, le cœur et l'esprit*, Paris 1933, S. 199–202. Neuauflage von *La Nouvelle Revue Française* (Paris), Vol. 26 (Februar 1926), S. 247–249.
- Limbour, Georges. »Paul Klee«, in: *Documents* (Paris), Nr. 1 (April 1929), S. 53–54.
- Mabille, Pierre. »Azimuths Terrestres«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 28–32.
- Marsh, Ellen. »Paul Klee and the Art of Children«, in: *College Art Journal* (New York), Vol. 16, Nr. 2 (1957), S. 132–145.
- Mizue* (Tokio), Nr. 586 (Juni 1954). Beiträge über Klee.
- Museum of Modern Art Bulletin* (New York), Vol. 17, Nr. 4 (Sommer 1950). Texte über Klee von Marcel Breuer und Ben Shahn.
- La Nouvelle Revue Française* (Paris), Vol. 206 (Februar 1970). Texte über Klee von Dora Vallier, Jean Guichard-Melli und Jean Clair.

- Pierce, James Smith. »Pictograms, Ideograms, and Alphabets in the Work of Paul Klee«, in: *Journal of Typographic Research* (Cleveland), Vol. 1, Nr. 3 (Juli 1967), S. 219–243.
- Pierce, James Smith. »Paul Klee and Baron Welz«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 52, Nr. 1 (September 1977), S. 128–131.
- Pierce, James Smith. »Paul Klee and Karl Brendel«, in: *Art International* (Lugano), Vol. 22, Nr. 4 (April–Mai 1978), S. 8–10.
- Pour l'Art* (Lausanne), Nr. 37 (Juli – August 1954). Beiträge über Klee. Texte von Paul und Felix Klee, Marcel Arland, André Tanner, Alexander Zschokke, René Berger und Paul Eluard.
- Prévert, Jacques. »Parfois le balayeur«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 39.
- Read, Herbert »Klee: Imagination and Fantasy«, in: *XXe Siècle* (Paris), Nr. 4 (Weihnachten 1938), S. 31–33.
- Reise-Hubert, Renée. »Writers as Art Critics: Three Views of the Paintings of Paul Klee«, in: *Contemporary Literature* (Madison, Wisconsin), Nr. 1 (1977), S. 75–92.
- Ringbom, Sixten. »Paul Klee and the Inner Truth to Nature«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 52, Nr. 1 (September 1977), S. 112–117.
- Rosenberg, Harold. »Art as Thinking«, in: *Artworks and Packages*. New York und London 1969, S. 41–57.
- Rosenthal, Deborah. »Paul Klee: The Lesson of the Masters«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 52, Nr. 1 (September 1977), S. 158–160.
- Rosenthal, Mark. »Paul Klee's »Tightropewalker«: An Exercise in Balance«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 53, Nr. 1 (September 1978), S. 106–111.
- Rosenthal, Mark. »The Myth of Flight in the Art of Paul Klee«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 55, Nr. 1 (September 1980), S. 90–94.
- Rosenthal, Mark. »The Prototypical Triangle of Paul Klee«, in: *The Art Bulletin* (New York), Vol. 64, Nr. 2 (Juni 1982), S. 299–310.
- Roskill, Mark. »Three Critical Issues in the Art of Paul Klee«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 52, Nr. 1 (September 1977), S. 132–133.
- Scheewe, L. »Klee«, in: *Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Hans Vollmer (Hrsg.), Bd. 20. Leipzig 1927, S. 424–426.
- Schiff, Gert. »René Crevel as a Critic of Paul Klee«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 52, Nr. 1 (September 1977), S. 134–137.
- Shapiro, Maurice L. »Klee's »Twittering Machine««, in: *The Art Bulletin* (New York), Vol. 50 (März 1968), S. 67–69.
- Soupault, Philippe. [Beitrag], in: *Cahiers d'Art* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 56.
- Stern, Lisbeth. »Bildende Kunst«, in: *Sozialistische Monatshefte* (Berlin), 52. Jg. (1919), S. 294.
- Sydow, E. von. »Paul Klee«, in: *Münchener Blätter für Dichtung und Graphik* (München), 1. Jg., Nr. 9 (1919), S. 141–144.
- Sylvester, A. D. B. »Auguries of Experience«, in: *The Tiger's Eye* (New York), Vol. 1, Nr. 6 (Dezember 1948), S. 48–51.
- Sylvester, A. D. B. »La Période finale de Klee«, in: *Les Temps Modernes* (Paris), Vol. 6, Nr. 63 (Januar 1951), S. 1297–1307.
- Teuber, Marianne, L. »»Blue Night« by Paul Klee«, in: *Vision and Artifact*, M. Henle (Hrsg.). New York 1976, S. 131–151.
- Thwaites, John A. »Paul Klee and the Object«, in: *Parnassus* (New York), Vol. 9, Nr. 6 (November 1937), S. 9–11; Vol. 9, Nr. 7 (Dezember 1937), S. 7–9, 33–34.
- Tzara, Tristan. »Paul Klee, ou l'apprenti du Soleil«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 36–37.
- Verdi, Richard. »Musical Influences on the Art of Paul Klee«, in: *Museum Studies* (Chicago), Vol. 3 (1968), S. 81–107.
- Verdi, Richard. »Paul Klee's »Fish Magic«: An Interpretation«, in: *Burlington Magazine* (London), Vol. 116, Nr. 852 (März 1974), S. 147–154.
- Verdi, Richard. »The Late Klee«, in: *German Art in the 20th Century*. London 1985, S. 457–459.
- Veronesi, Giulia. »Paul Klee e la sua influenza«, in: *L'Arte Moderna* (Mailand), Nr. 53 (1967), S. 281–312.
- XXe Siècle* (Paris), Nr. 4 (Weihnachten 1938). Beiträge über Klee. Texte von Herbert Read und Pierre Courthion.
- Vishny, Michele. »Paul Klee and War: A Stance of Aloofness«, in: *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), Vol. 92, Nr. 1319 (Dezember 1978), S. 232–243.
- Vishny, Michele. »Clocks and Their Iconographical Significance in Paul Klee's Works«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 54, Nr. 1 (September 1979), S. 138–141.
- Vishny, Michele. »Paul Klee's Self-Images«, in: *Psychoanalytic Perspectives on Art*, Vol. 1 (1985), S. 135–168.
- Vitrac, Roger. »Le Regard de Paul Klee«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 53–55.
- Werckmeister, O. K. »The Issue of Childhood in the Art of Paul Klee«, in: *Arts Magazine* (New York), Vol. 52, Nr. 1 (September 1977), S. 138–151.
- Werckmeister, O. K. »Walter Benjamin, Paul Klee, and the Angel of History«, in: *Oppositions* (Cambridge, Massachusetts), Nr. 25 (Herbst 1982), S. 102–125.
- Willats, John. »On the Depiction of Smooth Forms in a Group of Paintings by Paul Klee«, in: *Leonardo* (Oxford, England, und Elmsford, New York), Vol. 13, Nr. 4 (Herbst 1980), S. 276–282.
- Zervos, Christian. »Paul Klee« (Ausstellung Galerie Georges Bernheim et Cie.), in: *Cahiers d'Art* (Paris), 4. Jg. (1929), S. 54–55.
- Zervos, Christian. »Paul Klee«, 1879–1940«, in: *Cahiers d'Art* (Paris), 20.–21. Jg. (1945–1946), S. 10–19.

AUSSTELLUNGSVERZEICHNIS

- München. *Sezession: Internationale Kunst-Ausstellung*. Juni 1906 (10 Druckgraphiken).
- München. *Sezession: Internationale Kunst-Ausstellung*. Mai – Oktober 1908 (3 Arbeiten).
- Berlin. *Sezession: XVI. Ausstellung, zeichnende Künste*. Dezember 1908 (6 Arbeiten).
- Bern. Kunstmuseum. *Paul Klee*. August 1910; Zürich. Kunsthaus; Winterthur. Kunsthandlung zum Hohen Haus; Basel. Kunsthalle. 1910–1911 (56 graphische Werke).
- München. Galerie Thannhauser. *Paul Klee*. Juni 1911 (30 Zeichnungen).
- München. Galerie Hans Goltz. *Der Blaue Reiter* (2. Ausstellung). Februar 1912 (17 Arbeiten).
- München. Galerie Hans Goltz. *V. Kollektiv-Ausstellung*. 16. März – 4. April 1912; Berlin. Galerie Der Sturm. *Moderner Bund, Schweiz*. 26. April – 31. Mai 1912 (9 Arbeiten).
- München. Galerie Thannhauser. *Ausstellung der Sema*. April 1912. Dieselbe Ausstellung wurde später in Dresden gezeigt.
- Leipzig. Verein JA: *Leipziger Jahres-Ausstellung 1912*. April – Juni 1912 (4 Arbeiten).
- Köln. *Internationale Sonderbund-Kunstaussstellung*. 25. Mai – 30. September 1912 (4 Arbeiten).
- Zürich. Kunsthaus. *Moderner Bund*. 7.–31. Juli 1912 (8 Arbeiten).
- München. Galerie Hans Goltz. *Erste Einzelausstellung*. Oktober 1912 (11 Arbeiten).
- Berlin. Galerie Der Sturm. *Paul Klee* (mit Alfred Reth und Julie Baum). Februar – März 1913.
- Berlin. Galerie Der Sturm. Gruppen-Ausstellung (mit Hans Arp, Wilhelm Gimmi, Walter Helbig, Hermann Huber, Oskar Lüthy und Albert Pfister). Mai 1913.
- München. Galerie Hans Goltz. *Zweite Einzelausstellung*. August – September 1913.
- Berlin. Galerie Der Sturm. *Erster Deutscher Herbstsalon*. 20. September – 1. Dezember 1913 (22 Arbeiten).
- Dresden. Galerie Ernst Arnold. *Die neue Malerei (Expressionistische Ausstellung)*. Januar 1914 (2 Arbeiten).
- Berlin. Galerie Der Sturm. April 1914.
- München. *Neue Münchener Sezession* (Eröffnungsausstellung). 30. Mai – 1. Oktober 1914 (8 Arbeiten).
- Berlin. Galerie Der Sturm. Gruppen-Ausstellung (mit Fritz Baumann, Heinrich Campendonk, Franz Marc, Conrad Felixmüller und Oswald Herzog). Juni – Juli 1915.
- Berlin. Galerie Der Sturm. (Mit Albert Bloch). März 1916.
- Berlin. Galerie Der Sturm. *XXXIII. Ausstellung: Expressionisten / Futuristen / Kubisten*. Juli 1916. (10 Arbeiten).
- Berlin. Galerie Der Sturm. Gruppen-Ausstellung. August 1916.
- Zürich. Galerie Dada. *Sturm-Ausstellung* (Eröffnungsausstellung). 17. März – 7. April 1917. 2. Serie, 9. bis 30. April 1917.
- Berlin. Galerie Der Sturm. Gruppen-Ausstellung (mit Gösta Adrian-Nilsson und Gabriele Münter). Dezember 1917.
- Frankfurt am Main. Zinglers Kabinett für Kunst- und Bücherfreunde. *Paul Klee. Fritz Schaeffler. Th. C. Pirlitz*. 1919. Text von Theodor Däubler (35 Arbeiten).
- Berlin. Galerie Der Sturm. Gruppenausstellung (mit Johannes Molzahn und Kurt Schwitters). Januar 1919.
- Köln. Kunstverein. *Bulletin D*. November 1919 (2 Arbeiten).
- Hannover. Kestner-Gesellschaft. *Paul Klee / Lyonel Feininger*. 30. November 1919 – 1. Januar 1920. Text von Paul Erich Küppers.
- Düsseldorf. Galerie Alfred Flechtheim. *Paul Klee*. 17. März – 4. April 1920. Text von Theodor Däubler.
- München. Galerie Hans Goltz. *Paul Klee. Erste Gesamtausstellung*. Mai – Juni 1920. Sonderausgabe *Der Ararat* als Katalog (363 Arbeiten).
- Berlin. Galerie Der Sturm. (Mit Reinhard Goering). September 1920.
- Berlin. Galerie Der Sturm. Gruppen-Ausstellung. Juli bis August 1921.
- Weimar. Staatliches Bauhaus Weimar. *Erste Bauhaus-Ausstellung*. 15. August – 30. September 1923.
- Berlin. Nationalgalerie, Kronprinzenpalais. *Paul Klee*. 1923.
- New York. Anderson Galleries. *A Collection of Modern German Art*. Oktober 1923. Organisation: William Valentiner.
- Jena. Kunstverein. 7. Januar – 7. Februar 1924.
- New York. Société Anonyme. *Paul Klee*. 7. Januar – 7. Februar 1924.
- New York. Daniel Gallery. *The Blue Four*. 1925.
- München. Galerie Hans Goltz. *Paul Klee. 2. Gesamtausstellung. 1920 – 1925*. Mai – Juni 1925.
- Paris. Galerie Vavin-Raspail. *39 aquarelles de Paul Klee*. 21. Oktober – 14. November 1925. Einführung von Louis Aragon, Gedicht von Paul Eluard.
- Paris. Galerie Pierre. *La Peinture surréaliste*. 14. – 25. November 1925 (2 Arbeiten).
- Oakland, California. The Oakland Gallery. *The Blue Four*. 22. Mai – 31. August 1926.
- Brooklyn. The Brooklyn Museum. *An International Exhibition of Modern Art Assembled by the Société Anonyme*. 19. November 1926 – 9. Januar 1927; New York. Anderson Galleries; Buffalo, Albright Art Gallery; Toronto, Art Gallery. 1927. (8 Arbeiten).
- Düsseldorf. Galerie Alfred Flechtheim. *Paul Klee: Ölgemälde und Aquarelle*. April 1927.
- Berlin. Galerie Alfred Flechtheim. *Paul Klee*. 18. März bis Ostern 1928. Texte von Alfred Flechtheim und René Crevel (56 Arbeiten).
- Brüssel. Galerie Le Centaure. *Exposition Klee*. Dezember 1928 (42 Arbeiten).
- Paris. Galerie Georges Bernheim et Cie. *Exposition Paul Klee*. 1. – 15. Februar 1929. Text von René Crevel (40 Arbeiten).
- Dresden. Galerie Neue Kunst Fides. *Paul Klee*. Februar bis März 1929 (105 Arbeiten).
- Berlin. Galerie Alfred Flechtheim. *Paul Klee*. 20. Oktober – 15. November 1929.
- Düsseldorf. Galerie Alfred Flechtheim. *Paul Klee: Aquarelle, Zeichnungen und Graphik aus 25 Jahren*. 15. Februar – 10. März 1930.
- New York. The Museum of Modern Art. *Paul Klee*. 13. März – 2. April 1930. Einführung von Alfred H. Barr, Jr. (63 Arbeiten).
- Cambridge, Massachusetts. Harvard Society for Contemporary Art. *Modern German Art*. 18. April – 10. Mai 1930 (10 Arbeiten).
- Berlin. Nationalgalerie, Kronprinzenpalais. *Klee*. Frühjahr 1930 (50 Zeichnungen).
- Cambridge, Massachusetts. Harvard Society for Contemporary Art. *Bauhaus*. Dezember 1930 – Januar 1931 (15 Arbeiten).
- Hollywood, California. Braxton Gallery. *Paul Klee*. 1. – 15. Mai 1930.
- New York. New School for Social Research (Société Anonyme). *Special Exhibition Arranged in Honor of the Opening of the New Building of the New School*. 1. Januar – 10. Februar 1931; Buffalo. Albright Art Gallery. *International Exhibition... Recent Development in Abstract Art*. 18. Februar – 8. März 1931.
- Hannover. Kestner-Gesellschaft. *Paul Klee*. 7. März bis 5. April 1931.
- New York. The Museum of Modern Art. *German Painting and Sculpture*. 13. März – 26. April 1931 (5 Arbeiten).
- San Francisco. Palace of the Legion of Honor. *The Blue Four: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee*. Kandinsky, Feininger: 8. – 22. April 1931; Jawlensky, Klee: 23. April – 8. Mai 1931.
- Düsseldorf. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. *Paul Klee*. 14. Juni – 6. Juli 1931. Text von Will Grohmann.
- Berlin. Galerie Alfred Flechtheim. *Paul Klee: Neue Bilder und Aquarelle*. 5. November – 10. Dezember 1931.
- London. The Mayor Gallery. *Paul Klee*. 1934.
- Paris. Galerie Simon (Daniel-Henry Kahnweiler). *Paul Klee*. 12. – 25. Juni 1934.
- London. The Mayor Gallery. *Paul Klee*. 1935.
- Bern. Kunsthalle. *Paul Klee*. 23. Februar – 24. März 1935. Text von Max Huggler (273 Arbeiten).
- New York. Contempora Art Circle (J. B. Neumann). *Paul Klee*. Gemälde, 2. – 16. März, Aquarelle, 18. bis 30. März 1935.
- Oakland, California. Oakland. Art Gallery. *Paul Klee*. Oktober 1935.
- Basel. Kunsthalle. *Paul Klee*. 27. Oktober – 24. November 1935 (191 Arbeiten).
- Hartford, Connecticut. Wadsworth Atheneum. *Paul Klee*. 21. Januar – 11. Februar 1936 (50 Arbeiten).
- New York. The Museum of Modern Art. *Cubism and Abstract Art*. 2. März – 19. April 1936. Text von Alfred H. Barr, Jr. Wanderausstellung 1936 – 1937 (7 Arbeiten).
- London. New Burlington Galleries. *The International Surrealist Exhibition*. 11. Juni – 4. Juli 1936.
- New York. The Museum of Modern Art. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. 7. Dezember 1936 – 17. Januar 1937. Organisation: Alfred H. Barr, Jr. (20 Arbeiten).
- Los Angeles. Putzel Gallery. *Pictures by Paul Klee*. November – Dezember 1937.
- New York. East River Gallery (Marian Willard). *Paul Klee*. 1937.
- San Francisco. Museum of Art. *Paul Klee*. 12. Januar bis 25. Februar 1937 (69 Arbeiten).
- München. Haus der deutschen Kunst. *Entartete Kunst*. Juli – November 1937 (17 Arbeiten).
- Paris. Galerie Simon (Daniel-Henry Kahnweiler). *Paul Klee: Œuvres récentes*. 14. Januar – 5. Februar 1938 (40 Arbeiten).
- New York. Buchholz Gallery (Curt Valentin). *Paul Klee*. 23. März – 23. April 1938.
- Paris. Roland Balaÿ et Louis Carré. *Paul Klee*. 7. – 28. Juli 1938 (23 Arbeiten).
- New York. Nierendorf Galleries. *Paul Klee*. 24. Oktober – November 1938. Text von Perry Rathbone.
- New York. Buchholz Gallery (Curt Valentin). *Paul Klee*. 1. – 26. November 1938.
- New York. The Museum of Modern Art. *Bauhaus 1919 – 1928*. 7. Dezember 1938 – 30. Januar 1939. Wanderausstellung 1939.
- London. London Gallery. *Paul Klee*. 3. – 16. März 1939.
- New York. Neumann-Willard Gallery. *Paul Klee*. 15. Mai – 10. Juni 1939.
- Chicago. Katharine Kuh Gallery. *An Exhibition of Paintings by Paul Klee*. Dezember 1939.
- New York. Art Students League. *Paul Klee*. 3. – 11. Januar 1940. Diese Ausstellung wurde später in den Nierendorf Galleries gezeigt. Text von Clark Mills.
- Zürich. Kunsthaus. *Klee*. 16. Februar – 25. März 1940. Text von W. Wartmann.
- Cambridge, Massachusetts. Germanic Museum, Harvard University. *Paul Klee*. 28. Februar – 27. März 1940 (37 Arbeiten).
- New York. Buchholz and Willard Galleries. *Paul Klee*. 9. Oktober – 2. November 1940. Texte von James Johnson Sweeney und Julia und Lyonel Feininger (100 Arbeiten).
- Bern. Kunsthalle. *Gedächtnisausstellung Paul Klee*. 9. November – 8. Dezember 1940.
- London. Leicester Galleries. *Paintings and Watercolours by Paul Klee*. 1941.
- Basel. Kunsthalle. *Paul Klee: Gedächtnisausstellung*. 15. Februar – 23. März 1941.
- New York. The Museum of Modern Art. *Paul Klee*. 30. Juni – 27. Juli 1941. Texte von Alfred H. Barr, Jr., James Johnson Sweeney, Julia und Lyonel Feininger;

2. rev. Aufl. 1945, hrsg. von Margaret Miller, mit Texten von Paul Klee; 3. rev. Aufl. 1946; Northampton, Massachusetts. Smith College, Museum of Art; Chicago. The Arts Club of Chicago; Portland, Oregon. Art Museum; San Francisco. Museum of Art; Los Angeles. Stendahl Art Galleries; St. Louis. City Art Museum; Wellesley, Massachusetts. Wellesley College. 1941.
- New York. Nierendorf Galleries. *Paul Klee*. November 1941.
- New York. Nierendorf Galleries. *Fifth Selection of Works by Paul Klee*. März – Juni 1942.
- Washington, D.C. The Phillips Memorial Gallery. *Paul Klee: A Memorial Exhibition*. 2. Juni – 4. Oktober 1942. Text von Duncan Phillips.
- New York. Reid Mansion. *First Papers of Surrealism*. 14. Oktober – 7. November 1942.
- Baltimore. Museum of Art. *Paul Klee*. 16. März – 25. April 1943.
- New York. New Art Circle (J. B. Neumann). *Paul Klee*. 4. – 30. Oktober 1943.
- New York. Nierendorf Galleries. *Works by Klee*. 8. März – 8. April 1945.
- Philadelphia. The Philadelphia Art Alliance. *Paul Klee: Paintings, Drawings, Prints*. 14. März – 9. April 1944.
- Luzern. Galerie Rosengart. *Paul Klee zum Gedächtnis*. 15. Juli – 15. September 1945. Text von Georg Schmidt.
- New York. The Museum of Modern Art. *Prints by Paul Klee*. Wanderausstellung, wurde noch in 14 anderen Städten gezeigt. 1945 – 1947.
- Denver. Art Museum. *A new way to Paul Klee*. 1. März bis 13. April 1946. Text von Otto Karl Bach.
- London. National Gallery. *Paul Klee* (veranstaltet von der Tate Gallery). Dezember 1946. Wanderausstellung.
- New York. Nierendorf Galleries. *Paul Klee*. Juni – Juli 1947.
- Bern. Kunstmuseum. *Ausstellung der Paul-Klee-Stiftung*. 22. November – 31. Dezember 1947.
- Paris. Musée National d'Art Moderne. *Paul Klee* (Sammlung der Klee-Gesellschaft). 4. Februar – 1. März 1948. Text von Henri Hoppenot.
- Brüssel. Palais des Beaux-Arts. *Paul Klee* (Sammlung der Klee-Gesellschaft). Februar – März 1948. Text von Georges Limbour.
- New York. Buchholz Gallery. *Paul Klee*. 20. April – 15. Mai 1948.
- Venedig. 24. *Biennale*. 29. Mai – 30. September 1948.
- Luzern. Galerie Rosengart. *Paul-Klee-Ausstellung*. 1948.
- Amsterdam. Stedelijk Museum. *Paul Klee* (Sammlung der Klee-Gesellschaft). Juni 1948.
- Beverly Hills, California. Modern Institute of Art. *Klee: 30 Years of Paintings, Drawings, and Lithographs*. 3. September – 6. Oktober 1948.
- Zürich. Kunsthaus. *Ausstellung Paul-Klee-Stiftung*. 22. September – 17. Oktober 1948. Text von W. Wartmann (300 Arbeiten).
- New York. Buchholz Gallery. *Fifty Drawings by Paul Klee*. 26. Oktober – 13. November 1948.
- Basel. Kunsthalle. *Aus der Stiftung Paul Klee*. 27. Oktober – 21. November 1948.
- Düsseldorf. Hetjens Museum. *Späte Werke von Paul Klee*. November – Dezember 1948.
- New York. The Museum of Modern Art. *Paintings, Drawings, and Prints by Paul Klee from the Paul Klee Foundation... with additions from American Collections*. 20. Dezember 1949 – 14. Februar 1950. Text von James Thrall Soby. San Francisco. Museum of Art; Portland, Oregon. Art Museum; Detroit. Institute of Arts; St. Louis. City Art Museum; New York. The Museum of Modern Art; Washington, D.C. Phillips Memorial Gallery; Cincinnati. Art Museum. 1949 – 1950 (202 Arbeiten).
- New York. New Art Circle. *Paul Klee*. 1. – 31. Mai 1950.
- New York. Buchholz Gallery. *Paul Klee*. 2. – 27. Mai 1950.
- Basel. Kunstmuseum. *Paul Klee, 1879 – 1940: Ausstellung aus Schweizer Privatsammlungen*. Sommer 1950.
- New York. New Art Circle. *Paul Klee*. 18. Dezember 1950 – 31. Januar 1951.
- New York. Buchholz Gallery. *Klee: Sixty Unknown Drawings*. 16. Januar – 3. Februar 1951.
- Palm Beach, Florida. Society of the Four Arts. *Paintings by Paul Klee*. 9. März – 1. April 1951. Text von F. C. Schang.
- Paris. Berggruen & Cie. *Paul Klee: Gravures*. 14. Februar – 8. März 1952.
- New York. New Art Circle. *Paul Klee*. Ostern – Mai 1952.
- Paris. Berggruen & Cie. *Paul Klee: Aquarelles et dessins*. 1953. Text von Will Grohmann.
- New York. Curt Valentin Gallery. *Paul Klee*. 29. September – 24. Oktober 1953.
- London. Institute of Contemporary Arts. *Paul Klee. 50 Drawings: Collection of Curt Valentin, New York*. November – Dezember 1953.
- São Paulo. Museu de Arte Moderna (2d Bieñal de São Paulo). *Paul Klee*. November 1953 – Februar 1954.
- Lausanne. Château de la Sarraz. *Paul Klee*. 1954.
- New York. Saitenberg Gallery. *Paul Klee*. 8. März bis 26. April 1954.
- New York. The Museum of Modern Art. *Prints by Paul Klee*. 7. Juli – 19. September 1954.
- Paris. Berggruen & Cie. *L'Univers de Klee*. 1955.
- New York. Kleemann Galleries. *Paul Klee*. 5. – 31. März 1955.
- New York. Curt Valentin Gallery. *Paul Klee: Sixty Unknown Drawings*. 11. – 23. April 1955.
- London. The Tate Gallery. *Works by Paul Klee from the Collection of Mrs. Edward Hulston*. 4. Mai – 5. Juni 1955; York. City Art Gallery; Chicago. The Arts Club of Chicago. 1955 – 1956.
- New York. Saitenberg Gallery. *Paul Klee*. 10. Oktober bis 14. Dezember 1955.
- Bern. Kunstmuseum. *Paul Klee*. 11. August – 4. November 1956; Hamburg. Kunsthalle; Amsterdam. Stedelijk Museum; Oslo. Kunsternes Hus. 1956 bis 1957.
- Hamburg. Kunstverein. *Paul Klee*. 1956 – 1957.
- New York. Saitenberg Gallery. *Third Bi-Annual Exhibition of Paintings and Drawings by Paul Klee*. 11. November – 14. Dezember 1957.
- Paris. Berggruen & Cie. *Klee et Kandinsky: Une Confrontation*. 1959.
- Düsseldorf. Staatliche Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. *Paul Klee* (Werke, erworben aus der Sammlung G. David Thompson, Pittsburgh). 1960.
- New York. World House Galleries. *Paul Klee*. 8. März bis 2. April 1960.
- Grenoble. Musée de Peinture et Sculpture. *Paul Klee*. 11. Juni – 15. Juli 1960. Text von Felix Klee.
- Paris. Berggruen & Cie. *Klee lui-même: 20 Œuvres. 1907 – 1940*. 1961. Text von Claude Roy.
- Tokyo. The Seibu Department Store. *Paul Klee*. 14. Oktober – 14. November 1961.
- New York. Saitenberg Gallery. *Exhibition of Paintings and Drawings by Paul Klee*. 8. Januar – 16. Februar 1963.
- Amsterdam. Stedelijk Museum. *Paul Klee*. 20. September – 4. November 1963.
- London. Arts Council of Great Britain. *Drawings and Watercolors from the Felix Klee Collection, Bern*. Text von Norbert Lynton. Wanderausstellung in Großbritannien. 1963 – 1964.
- Frankfurt am Main. Städtisches Kunstinstitut. *Paul Klee*. 1963 – 1964. Text von Max Huggler.
- Baden-Baden. Staatliche Kunsthalle. *Der frühe Klee*. 18. April – 21. Juni 1964. Text von Leopold Zahn.
- Luzern. Galerie Rosengart. *Paul-Klee-Ausstellung*. 1964.
- London. Marlborough Gallery. *Paul Klee*. Juni – Juli 1966.
- New York. The Solomon R. Guggenheim Museum. *Paul Klee, 1879 – 1940: A Retrospective Exhibition*. Februar – April 1967. Texte von Thomas M. Messer, Felix Klee und Will Grohmann. (Siehe auch: *Paul Klee Exhibition at the Guggenheim Museum. A Post Scriptum*, von Thomas M. Messer); Cleveland, Ohio. Museum of Art; Columbus, Ohio. Gallery of Fine Arts; Kansas City, Missouri. William Rockhill Nelson Gallery of Art.
- New York. Saitenberg Gallery. *Paul Klee*. 1. Februar bis 25. März 1967.
- Basel. Kunsthalle. *Paul Klee 1879 – 1940: Gesamtausstellung*. 3. Juni – 13. August 1967.
- New York. Saitenberg Gallery. *Paul Klee*. 14. Oktober bis 29. November 1969.
- Paris. Musée National d'Art Moderne. *Paul Klee*. November 1969 – Februar 1970. Texte von Jean Leymarie, Françoise Cachin-Nora, Isabelle Fontaine.
- Bern. Kunstmuseum. *Paul Klee*. 1970.
- Rom. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. *Paul Klee (1879–1940)*. 16. April – 17. Mai 1970. Text von Werner Schmalenbach.
- München. Haus der Kunst. *Paul Klee*. 10. Oktober 1970 – 3. Januar 1971.
- Chicago. Art Institute. *Paul Klee: Etchings and Lithographs*. 15. Oktober – 29. November 1970.
- London. Roland Browne and Delbanco. *60 Watercolours from the Collection of Felix Klee*. 1971.
- Winterthur. Kunstmuseum. *Paul Klee und seine Malerfreunde: Die Sammlung Felix Klee*. Februar – April 1971; Duisburg. Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Mai bis August 1971.
- Bern. Kunstmuseum. *Paul Klee. Das zeichnerische Werk von den Anfängen bis 1920*. 20. Juni – 14. Oktober 1973.
- Basel. Galerie Beyeler. *Paul Klee*. September – November 1973. Text von Reinhold Hohl.
- Des Moines, Iowa. Art Center. *Paul Klee: Paintings and Watercolors from the Bauhaus Years 1921 to 1931*. 18. September – 28. Oktober 1973. Text von Marianne L. Teuber.
- Adelaide. The Art Gallery of South Australia. *Paul Klee*. 1974; Sydney. The Art Gallery of New South Wales; Melbourne. National Gallery of Victoria. Texte von Werner Schmalenbach, Margaret Plant u.a.
- Duisburg. Wilhelm-Lehmbruck-Museum. *Paul Klee – Das graphische und plastische Werk*. 1974. Konzeption: Jürgen Glaesemer. Texte von Jürgen Glaesemer, Mark Rosenthal, Marcel Franciscono und Christian Geelhaar.
- Den Haag. Haags Gemeentemuseum. *Paul Klee*. 9. Februar – 5. Mai 1974.
- London. Arts Council of Great Britain. *Paul Klee: The Last Years*; Edinburgh. Scottish National Gallery of Modern Art. 16. August – 16. September 1974; Bristol. City Art Gallery. 10. Oktober – 23. November 1974; London. Hayward Gallery. 13. Dezember 1974 bis 12. Januar 1975.
- London. Fischer Fine Art Limited. *Paul Klee: 1879 to 1940*. 1975.
- Stuttgart. Württembergischer Kunstverein. *Paul Klee: Die Ordnung der Dinge*. 11. September – 2. November 1975. Text von Tilman Osterwold.
- Bern. Kunstmuseum. *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*. 15. Mai – 29. August 1976.
- Saint-Paul. Fondation Maeght. *Paul Klee*. 9. Juli – 30. September 1977.
- New York. Serge Sabarsky Gallery. *Paul Klee: The Late Years*. Herbst 1977.
- New York. Saitenberg Gallery. 1979. *Honoring the Centenary of Paul Klee*. 22. März – 19. Mai 1979.
- Ottawa. National Gallery of Canada. *A Tribute to Paul Klee 1879 – 1940*. 2. März – 15. April 1979; Toronto. Art Gallery of Ontario. 28. April – 26. Mai 1979. Text von David Burnett.
- New York. The Museum of Modern Art. *Paul Klee Centennial: Prints and Transfer Drawings*. 8. Januar bis 3. April 1979. Text von Howardena Pindell (70 Arbeiten).

- Köln. Kunsthalle. *Paul Klee: Das Werk der Jahre 1919 bis 1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*. 11. April – 4. Juni 1979. Konzeption: Siegfried Gohr. Texte von Marcel Franciscono, Christian Geelhaar, Eva-Maria Triska, Siegfried Gohr, Placido Cherchi, Per Kirkeby, Wolfgang Wittrock.
- Rom. Palazzo Braschi. *Paul Klee e il privato*. 24. Mai bis 22. Juni 1979 (93 Photographien).
- Bern. Kunstmuseum. *Paul Klee. Das Spätwerk (1937–1940)*. 7. Juni – 2. September 1979.
- Stanford, California. Stanford University Museum of Art. *In Celebration of Paul Klee 1879 – 1940: Fifty Prints*. 25. September – 4. November 1979.
- München. Städtische Galerie im Lenbachhaus. *Paul Klee: Das Frühwerk 1883 – 1922*. 12. Dezember 1979 – 2. März 1980. Konzeption: Armin Zweite. Texte von Marcel Franciscono, Jürgen Glaesemer, Charles Werner Haxthausen, R. Suter-Raeber, O. K. Werckmeister, Jim M. Jordan, Christian Geelhaar, Marianne L. Teuber, M. Droste.
- Stuttgart. Württembergischer Kunstverein. *Paul Klee: Ein Kind träumt sich*. 14. Dezember 1979 – 22. Januar 1980. Text von Tilman Osterwold.
- Hannover. Kestner-Gesellschaft. *Paul Klee: Sammlung Felix Klee*. 27. Juni – 17. August 1980.
- Darmstadt. Hessisches Landesmuseum. *Paul Klee: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen aus dem Besitz von Felix Klee*. 16. Oktober – 16. November 1980.
- Caracas. Museo de Arte Contemporáneo. *Paul Klee*. 1981.
- Madrid. Fundacion Juan March. *Klee: Oleos, Acuarelas, Dibujos y Grabados*. März – Mai 1981.
- Mailand. Galleria Il Milione. *Paul Klee: L'Annunciazione del segno: Disegni e acquarelli*. Februar – März 1982; Galleria Marescalchi. März – April 1982. Text von Achille Bonito Oliva.
- Münster. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. *Die Tunisreise: Klee, Macke, Moilliet*. 1982. Konzeption: Ernst Gerhard Güse.
- Annandale-on-Hudson, New York. Edith C. Blum Art Institute, Bard College. *The Graphic Legacy of Paul Klee*. 1983. Texte von Christian Geelhaar, Jürgen Glaesemer, Jim M. Jordan und Felix Klee.
- Höchst. Jahrhunderthalle. *Paul Klee*. 9. Januar – 6. Februar 1983.
- New York. Marisa del Re Gallery. *Klee: 1914 – 1940*. April 1983. Text von Carmine Benincasa.
- Bern. Kunstmuseum. *Paul Klee. Die Zeichnungen von 1921 – 1936*. 8. Juni – 2. September 1984.
- Dresden. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett. *Paul Klee*. 6. November 1984 bis 9. Januar 1985.
- Berlin. Bauhaus-Archiv. *Paul Klee als Zeichner 1921 bis 1933*. 5. Mai – 7. Juli 1985; München. Städtische Galerie im Lenbachhaus. 8. August – 3. November 1985; Bremen. Kunsthalle. 17. November 1985 – 5. Januar 1986.
- Martigny. Fondation Pierre Giannada. *Klee*. 24. Mai bis 3. November 1985. Text von André Kuenzi.
- Hovikodden. Henie-Onstad Kunstsenter. *Klee og Musikken*. 23. Juni – 15. September 1985; Paris. Musée National d'Art Moderne. *Klee et la musique*. 10. Oktober 1985 – 1. Januar 1986; Frankfurt am Main. Schirn-Kunsthalle. *Paul Klee und die Musik*. 14. Juni – 17. August 1986. Texte von Dominique Bozo, Ole Henrik Moe, Marcel Franciscono, Karl Loebe, Jürgen Glaesemer, Walter Salmen.
- Stuttgart. Staatsgalerie. *Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. 6. Juli – 22. September 1985.
- London. Royal Academy of Arts. *German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905 – 1985*. 11. Oktober – 22. Dezember 1985; Stuttgart. Staatsgalerie. 8. Februar – 27. April 1986.
- Himeji, Japan. City Museum of Art. *Paul Klee in Exile 1933 – 1940*. Text von O. K. Werckmeister. Wanderausstellung in Japan. 1985 – 1986.
- San Francisco. Museum of Modern Art. *Paul Klee. Figurative Graphics from the Djerassi Collection*. 23. Januar – 4. Juni 1987.
- Venedig. Museo d'Arte Moderna, Ca'Pesaro. *Paul Klee nelle collezioni private*. 21. Juni – 5. Oktober 1986.
- Mendrisio. Municipio di Mendrisio. *Paul Klee, opere dal 1885 – 1933*. Texte von Felix Klee, André Kuenzi, Luigi Cavadini, Michele Reiner. Sommer 1987.

LEIHGEBER

Kunstmuseum Basel
Museum Ludwig, Köln
Sprengel Museum, Hannover
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
The Metropolitan Museum of Art, New York
The Museum of Modern Art, New York
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Centre Georges Pompidou, Musée National
d'Art Moderne, Paris
Philadelphia Museum of Art
Staatsgalerie Stuttgart
Ulmer Museum, Ulm
The Phillips Collection, Washington, D. C.
Kunstmuseum Winterthur
Kunsthaus Zürich

Ernst Beyeler, Basel
Galerie Beyeler, Basel
Helen Keeler Burke, Illinois
Stephen Hahn, Inc., New York
Felix Klee, Bern
Eberhard W. Kornfeld, Bern
Angela Rosengart, Luzern
Mr. and Mrs. Daniel Saidenberg, New York
Stiftung Sammlung Bernhard Sprengel, Hannover
und weitere Leihgeber, die nicht genannt werden wollen

INDEX

Die kursiv gesetzten Ziffern weisen auf eine Abbildung hin. Verweise auf Arbeiten Paul Klees werden alphabetisch unter dem Titel des Werkes aufgeführt. Arbeiten der übrigen Künstler werden unter dem entsprechenden Namen genannt.

Abbott, Jere 97
ABC für Wandmaler 295, 343
Abfahrt der Schiffe 234, 340
Ab ovo 158, 338
Abstract mit Bezug auf einen blühenden Baum 225, 340
Abstractes Terzett 99, 100, 100
Abwägender Künstler 164, 338
Abwandernder Vogel 231, 340
Ad Parnassum 73, 98, 263, 341
 Aichinger, Bobby 334
 Albers, Anni 99
 Albers, Josef 95, 99, 102, 333
Alles läuft nach! 22, 23, 316, 344
Als ich auf dem Esel ritt 320, 343
 Anderson Galleries 107
Anfang eines Gedichts 294, 343
Angstausbruch 343
Angstausbruch III 18, 78, 78, 299, 343
 Anuszkiewicz, Richard J. 85
 Apollinaire, Guillaume 57, 61
Herz, Krone und Spiegel 61, 61
Aquarell I 89, 89
Aquarell II 89, 89
Arabische Stadt 68
 Aragon, Louis 64, 68, 71, 93
 Arendt, Hannah 83
 Arensberg, Louise 91, 100
 Arensberg, Walter 85, 91, 100
Armory Show 91, 108
 Arp, Hans 52, 59, 63, 64, 65, 99, 102
Enaks-Zähre (irdische Formen) 59, 59
 Artaud, Antonin 65
Art Front 101
Artistenbildnis 70, 340
Art News 96, 102, 105
Art of This Century 106
Assyrisches Spiel 201, 339
Astern am Fenster 45
Auftrieb und Weg (Segelflug) 257, 341
Auge und Ohr 72
Ausschreitende Figur 62, 62, 150, 337
Auswandern 342
 Avery, Milton 106

Baargeld, Johannes 63, 86
 Bach, Johann Sebastian 26
Badestrand St. Germain bei Tunis 147, 337
 Ball, Hugo 58, 59, 67
 Balzac, Honoré de
Le Chef-d'œuvre inconnu 71
 «Bandit» 219, 340
Barbaren-Feldherr 260, 341
 Barr, Alfred H. Jr. 94, 95, 98, 101, 108
 Bataille, Georges 72
Bauchredner 74
 Baudelaire, Charles 70
 Bauer, Rudolf 94
 Bauhaus 39, 64, 70, 93, 331
Bauhaus 1919–1928 102
 Bauhaus-Ausstellung Dessau 102
 Bauhaus-Ausstellung Harvard Society of Contemporary Art 96, 97
 Bauhaus-Ausstellung Weimar 331
 Bauhaus Berlin 43
 Bauhaus-Bücher 332
 Bauhausunterricht 17

Bauhaus Weimar 331
 Bauhaus-Woche 331
Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung 333
 Baumeister, Willi 331
 Bayer, Herbert 102
 Baziotes, William 85, 104, 105, 106
 Beethoven, Ludwig van 26
Belebte Straße vor der Stadt 336
 Bell, Clive 105
 Belting, Hans 31
 Benjamin, Walter 51
 Benton, Thomas Hart 92
Bergdorf (herbstlich) 62, 270, 342
Berlin dagegen unsere Hochburg buchte jähre Verzehnfachung seiner Bürger 37, 37, 162, 338
 Bern, Matte, industrieller Teil, darüber der Münsterturm 337
 Bernheim jeune (Galerie) 94, 330
Besessenes Mädchen 217, 340
Betroffener Ort (gelbe Basis, rote und blaue Handlung) 189, 339
Betroffene Stadt 274, 342
 Beuys, Josef 25, 26
Honigpumpe 24, 25
Vakuum (↔) Masse 25, 25
Bewegung in der Werkstatt 265, 342
Bilderbogen 74, 105, 105
Bildnis einer verblühenden Rothaarigen 122, 336
 Bismarck, Otto von 32
 Black Mountain College 99
 Blake, William 101
 Blauer Reiter 36, 47, 57, 58, 84, 329, 330
Blick in eine Schlafkammer 129, 337
 Bloesch, Hans 31, 33, 329, 330
Blühendes 271, 342
Blumen im Stein 302, 343
 Böttcher, Robert 40
Boote in der Überflutung 282, 342
 Borges, Jorge Luis 79
 Brancusi, Constantin 91
 Braque, Georges 330, 335
 Brassai 76, 88
Graffiti 76, 76
 Braxton Galleries 91, 97
 «Breitohrclown» 218, 340
 Breton, André 64, 65, 67, 68, 71, 72, 73, 78, 93
 Breuer, Marcel 102
 Breuning, Margaret 100
 Brinton, Christian 85
Brocard-Katze, sich leckend 336
 Brooks, James 92
Brückenbogen treten aus der Reihe 49, 50
 Brummer Galleries 94
Buchstabenbild 215, 340
Bühnen-Landschaft 281, 342
Bulletin »D« 64
Burg der Gläubigen 65, 214, 340
 Busa, Peter 106

»C« für Schwitters 62, 62
 Cabaret Voltaire 58
Cahiers d'Art 72, 74, 90, 107
 Campendonk, Heinrich 92
Candide 9. Cap. »Il le perce d'outre en outre« 337
Candide 13. Cap. »Et ordonna au capitaine Candide d'aller faire la revue de sa compagnie« 136, 337
Candide 5. Cap. »Quelle peut être la raison suffisante de ce phénomène?« 137, 337
 Cézanne, Paul 57, 63, 91, 95
 Chagall, Marc 60, 92
Ich und das Dorf 60, 60
Revolution 50
 Cheney, Sheldon 92, 93
 Chirico, Giorgio De siehe De Chirico, Giorgio
 Clark, T. J. 31
Cleveland Sunday News 98
 Cocteau, Jean 105
 Corinth, Curt 37

Crevel, René 64, 72, 93
Cubism and Abstract Art 101

Dada-Anthologie 63
 Dalí, Salvador 73, 100
Dame mit Sonnenschirm 336
 Daniel Gallery 91
Das Auge des Eros 89, 90, 90
Das Fenster 199, 300
Das Kunstblatt 93
Das Kunstwerk 44, 45
Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber 193, 339
 Daumier, Honoré 22
 De Chirico, Giorgio 63, 64, 65, 67, 93
Der Seher 63, 64, 65, 67
Mysterium und Melancholie der Straße 67, 67
 De Kooning, Willem siehe Kooning, Willem de
 Delaunay, Robert 57, 60, 70, 330
Fenster 60, 60
 Derain, André 94, 330
 «Der Barbier von Bagdad» 339
Der Dampfer fährt am botanischen Garten vorbei 182, 339
Der grosse Kaiser zum Kampf gerüstet 63, 176, 339
Der gefundene Ausweg 272, 342
Der Gott des nördlichen Waldes 184, 339
Der Graue und die Küste 287, 342
Der Held mit dem Flügel 19, 20, 21, 84, 84, 120, 336
Der Schlüssel »Zerbrochener Schlüssel« 292, 342
Der Schöpfer 275, 342
Der Schrank 314, 343
Der Seiltänzer 205, 339
Der Sturm 34, 36
 «Der Sultan» 339
Der Teppich 319, 343
Der Tod in der Maske einer Mumie 337
Der Weg von Unklaich nach China 171, 338
Der Zeichner 212, 340
Der Zeichner am Fenster 131, 337
 Desnos, Robert 67
 Deutsch, Leo 32
 «Deutschnationaler» 221, 339
Die Alpen 47, 330
 Die Blauen Vier (The Blue Four) 90, 91, 94, 97, 332
Die fliehenden Polizisten 141, 337
Die Frucht 105, 105
Die große Kuppel 340
Die Heilige vom inneren Licht 47, 47
Die Maske mit dem Fähnchen 230, 340
Die Ratlosen 276, 342
Die Schlangengöttin und ihr Feind 320, 343
Die Zwitscher-Maschine 69, 98, 103, 192, 339
 Diller, Burgoyne 99
Doppel 312, 343
Doppelmord 342
Doppelzelt 202, 339
Dorf Carnaval 91
 Doucet, Jacques 93
Draussen buntes Leben 256, 341
 Dreier, Katherine 85, 86, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 101, 108, 332
 Dreier, Theodore 99
Drei junge Exoten 285, 342
 Drewes, Werner 99
Drohendes Haupt 336
 Dubuffet, Jean 85
 Duchamp, Marcel 65, 85, 86, 91, 93, 100, 108
Das große Glas 65
Staubzucht. Voici le domaine de Rose Sélavý 65
Dünenflora 211, 339
 Dürer, Albrecht 45
Melancholia 20
 Duffus, R. L. 97
 Durand-Ruel, Galerie 94
Durchhalten! 326, 344
 Dutilleul, Roger 93

Ebene Landschaft 106, 107
 Eddy, Arthur Jérôme 83, 84, 85, 87, 92, 101
 Edschmid, Kasimir 331
 Egbert, Donald Drew 31
 Eichendorff, Joseph von 18
Eidola: KNAYHPOE, weiland Pauker 78, 79, 310, 343
Eidola: weiland Harfner 78, 79, 310, 343
Eidola: weiland Musiker 78, 79, 310, 343
Eidola: weiland Pianist 78, 79, 310, 343
Ein berühmtes Mannweib 116, 336
Ein Garten für Orpheus 340
Ein Genius serviert ein kleines Frühstück 66, 175, 337
Ein Gleichgewicht-Capriccio 206, 339
Ein Mädchen, zwei Schnäpse 296, 343
Einst dem Grau der Nacht enttaucht 61, 61, 159, 338
 Einstein, Carl 96
 «Elektrischer Spuk» 218, 340
 Eliot, T. S. 96
 Eluard, Paul 66, 68, 72, 93
 Gedichthommage 68
 Emerson, Ralph Waldo 101
 «Emmy Galka Scheyer» 220, 339
Engel, noch hässlich 78, 79, 308, 343
Engel, noch weiblich 18, 23, 78, 79, 309, 343
Entartete Kunst, Ausstellung München 46, 47, 48, 335
Entwurf eines Selbstbildnisses 45, 45
Erd-Hexen 286, 342
 Ernst, Max 49, 63, 65, 69, 70, 71, 72, 74, 77, 86, 106
 Histoire Naturelle 69, 70
 Der Ausbrecher (Histoire Naturelle) 70, 70
 Die ganze Stadt 75, 76
 Fiat modes pereat ars 63, 64
 Hausengel 50
 Maximiliana oder die illegale Praxis der Astronomie 72, 72, 73
 Porträt in Saint-Martin d'Ardèche 77
Eros 69, 203, 339

Familien Spaziergang Tempo II 258, 341
Fantastic Art, Dada, Surrealism 101
Farbsteigerung vom Statischen ins Dynamische 198, 339
Farbtafel (auf maiorem Grau) 251, 341
Fatales Fagott Solo 157, 338
 Feininger, Lyonel 90, 95, 102, 332
 Feitelson, Lorser 100
 »Felsenlandschaft« (mit Palmen und Tannen) 168, 338
Fensterblick (dunkelgrünes turmartiges Haus) 170, 338
 Ferren, John 85, 108
Feuer Abends 23, 23, 245, 341
Feuer-Quelle 293, 340
Fisch-Bild 223, 340
Fischzauber 222, 340
 Flechtheim, Alfred 39, 41, 95, 332, 333
Fliehender URCHS 343
Flora am Felsen 325, 344
 »Florentinisches« Villen-Viertel 233, 340
Fluch ihnen! 268, 342
Flucht vor sich (erstes Stadium) 259, 341
Föhn im Marc'schen Garten 151, 338
Formender Künstler 164, 338
 Fox, Milton F. 97
 Franco, Francisco 49
Freigelegtes Gelände mit dem Hauptweg 240, 341
 Frick, Ida siehe Klee, Ida
Friedhof 304, 343
 Friedrich, Caspar David 18
 Wanderer über dem Nebelmeer 15, 16, 17, 28
 Frobenius, Leo 74
 Frost, Rosamond 105, 106
Fuge in Rot 181, 338
Funde 276, 342

Galerie Dada 58
 Gallatin, A. E. 85, 94, 108
 Gallimard 72
Garten im Orient 74
Garten in der tunesischen Europäerkolonie St. Germain 145, 337
Gartenszene 336
Garten Vision 227, 340
 Gauguin, Paul 91, 95
Gedenkblatt 89, 89, 90
Gedenkblatt (an Gersthofen) 163, 338
 «Gekrönter Dichter» 220, 338
 Genauer, Emily 106
Genesis der Gestirne (I Mose 1. 14) 142, 338
Gepflegter Waldweg, Waldegg bei Bern 134, 337
Gewölk über BOR 241, 341
 Giacometti, Alberto 58
 Das unsichtbare Objekt 74, 74
 «Gipspyramide» 166, 338
Gipsstatuette 167, 338
 Glaesemer, Jürgen 78, 101
Glas-Fassade 321, 343
 Goebbels, Joseph 44
 Göring, Hermann 46
 Goethe, Johann Wolfgang von 27, 101, 333
 Gogh, Vincent van 57, 91, 95
 Goldwater, Robert 105
 Goltz, Hans 63, 330, 331, 332
 Gorky, Arshile 92, 97, 99, 101
 Gottlieb, Adolph 85, 92, 99, 100, 103, 105, 106, 107
 Figurations of Clangor 107, 108
 Goya, Francisco 22, 77
 Graham, John 97, 99
 Greenberg, Clement 89, 103, 107
Greiser Phönix 32, 32, 35, 39, 121, 336
 Grohmann, Will 13, 41, 42, 48, 49, 72, 96, 99, 107, 333, 334, 335
 Gropius, Ise 102
 Gropius, Walter 39, 70, 95, 102, 331, 332
 Grosz, George 37, 51, 87, 92, 102, 333
 Guggenheim, Peggy 106
 Guggenheim, Solomon R. 94

Hafen mit Segelschiffen 342
 Haller, Hermann 329
Harmonie aus Vierecken mit Rot, Gelb, Blau, Weiss und Schwarz 200, 339
 Hartung, Hans 94
Haus bei der Brücke 83
 Hausenstein, Wilhelm 26, 27, 40, 68, 88, 90, 331
Haus-Revolution 44, 50
 Hayter, Stanley William 100, 103, 104
 Heckel, Erich 93
Heilige Inseln 105, 340
Heiliger, jenseits von Lachen und Weinen 167, 337
 Heine, Heinrich 19
 Heine, Thomas Theodor
 Die afrikanische Gefahr 34, 34, 51
Heroische Rosen 105, 105
Herr und Dame in der Loge 127, 336
 «Herr Tod» 219, 338
 Herzfelde, Wieland 47
 Hitler, Adolf 39, 40, 41, 42, 43, 46, 49, 83
 Hofer, Karl 330
 Hoffmann, E. T. A. 26, 27
Hoffmanneske Geschichte 27, 27, 179, 338
Hoffmanneske Märchenszene 27, 27, 178, 338
 Hofmann, Hans 85, 89, 106
 Hogarth, William 22
Hoher Wächter 311, 343
 Holtzmann, Harry 99

Impondérable 41, 42
Indianisch 279, 342
Individualisierte Höhenmessung der Lagen 252, 341
 Ingres, Jean A. D. 85
Inskrift 338
Insula dulcamara 18, 297, 343

Irrenhaus 152, 337
 Janco, Marcel 58
 Maske 59, 59
 Janis, Sidney 106, 107
 Jawlensky, Alexej 90, 91
 Jenaer Vorlesung 24, 74
 Jofan, Boris
 Sowjetischer Pavillon 51, 51
 Johns, Jasper 108
 Johnson, Philip 99
 Jollos, Waldemar 58, 59
Jugendliches Selbstportrait (frei) 130, 337
Junge Pflanzung 71, 242, 341
Junger männlicher Kopf in Spitzbart, Hand gestützt 20, 124, 336
Junger Mann, ausruhend 20, 139, 337
Jungfrau im Baum 118, 336

 Kaesbach, Walter 43
 Kahnweiler, Daniel-Henry 41, 102, 330, 334
Kairuan (Abschied) 148, 337
Kakendaemonisch 154, 338
 Kállai, Ernst
 Der Bauhaus-Buddha, Karikatur auf Paul Klee 21
Kamelskopf 337
 Kamrowski, Jérôme 106
 Kandinsky, Nina 98, 332
 Kandinsky, Wassily 36, 49, 57, 58, 59, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 102, 329, 332, 335
Karikatur einer jungen Frau, einfachste Konturen 26
Karikatur eines Möbels 337
Karikaturen im Schulheft 22
Karneval im Gebirge 213, 340
Katharsis 278, 342
Katze und Vogel 239, 341
 Kaufmann, Edgar Jr. 106
 Keppel, Frederick P. 97
 Kiesler, Frederick 106
Kind an der Freitreppe 197, 339
Kinder als Schauspieler 35, 35
Kinderzeichnung, fünf Geschwister darstellend 115
Kinetische Variationen (4c) 341
Kinetische Variationen (4d) 341
Kinetische Variationen (4e) 341
Kinetische Variationen (4f) 341
 Kirstein, Lincoln 97
 Klee, Felix 18, 20, 329, 332, 334, 335
 Klee, Hans 18, 32, 329, 330, 334
 Klee, Ida 18, 32, 40, 329
 Klee, Lily (geb. Stumpf) 26, 31, 32, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 47, 78, 91, 93, 95, 98, 99, 100, 102, 329, 330, 333, 334
 Klee, Mathilde 18, 329
 Kline, Franz 85, 107
 Knirr, Heinrich 329
Komiker 19, 19, 119, 336
Komödie (zwei Figuren, eine erwachsen, ein Kind) 123, 336
Komposition mit Fenstern (Komposition mit dem B') 61, 169, 338
 «Komposition mit Früchten» 324, 344
 Kooning, Willem de 85, 99, 106
Kopf aus einem im Lech geschliffenen Ziegelstück, größer, Büste ausgearbeiteter 59, 59, 167, 338
Kosmische Flora 208, 339
Kosmisch-Revolutionär 37, 37
Kriegerischer Stamm 34, 34, 50
Kriegshafen 337
Kristall-Stufung 180, 338
 Kubin, Alfred 37
 Kugler, Friedrich 34, 35

La Belle jardinière (ein Biedermeiergespenst) 303, 343
Landhäuser am Strand 146, 337
Landschaft bei E. (in Bayern) 183, 339
Landschaft und gelber Kirchturm 173, 338

Landschaft mit gelben Vögeln 194, 339
Lao Tse 25
La Révolution Surréaliste 65, 66
Le Corbusier 52
Le Fauconnier, Henri 330
Legende vom Nil 74, 283, 342
Lehmbruck, Wilhelm 95
Leibniz, Gottfried Wilhelm von 101
Lenin, Wladimir Iljitsch 51
Lenkbarer Grossvater 258, 341
Leonardo da Vinci 45, 85
Lessing, Gotthold Ephraim 61, 84
Lessing, Théodore 66
LeWitt, Sol 108
L'Homme approximatif 72, 72
Lily, Porträteindruck 26, 98
Lingner, Max 50, 51
1 Mai 1935 50, 51
Lipchitz, Jacques 49
Prometheus 50
Listige Werbung 140, 337
Littérature 64
Lotmar, Fritz 32
Lotmar, Philipp 32
Lowe, Jeannette 103
Luce, Henry 96
Luftschloss 191, 339
Lumpengespenst 98, 269, 342
Lurçat, Jean 93

Macke, August 57, 58, 60, 70, 330
Mädchen aus Sachsen 98, 98
Mädchen mit Krügen 135, 337
Mädchen mit Puppe 122, 336
Maillol, Aristide 95
Malewitsch, Kasimir 49
Mandach, Konrad von 52
Man Ray 65, 85, 86, 108
Staubzucht. Voici le domaine Rose Sélavy 65
Marc, Franz 36, 57, 58, 97, 330
Marcuse, Ludwig 26
Marin, John 93
Marinetti, Filippo Tommaso 49
Maske Furcht 297, 342
Masson, André 49, 65, 68, 69, 87, 88, 89, 90, 100, 103, 106
Zornige Sonnen 68
Fische im Sand gezeichnet 69, 69
»Eloge de Paul Klee« 89
Matisse, Henri 36, 57, 74, 91, 95, 99, 108, 330
Komposition Schwarz und Rot 74, 75
Matta 105, 106
Eronisme 104, 105
McBride, Henry 85, 86, 91, 96
Meine Bude, Grundriß 336
Menschliche Ohnmacht 23, 23
Menü ohne Appetit 73, 73
Menzel, Adolph von
Preußische Grenadiere marschieren mit Gewehr im Arm 34, 35, 51
Mephisto als Pallas 306, 343
Merleau-Ponty, Maurice 84
Meyer, Hannes 39
Michaux, Henri 68, 70, 71, 89
Alphabet 71, 71
Michel, Louise 33
Michelangelo Buonarroti 106
Mies van der Rohe, Ludwig 39, 97
Minotaure 74
Miró, Joan 65, 68, 69, 72, 74, 76, 83, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 100, 102, 103, 104, 108
Der schöne Vogel enträtselt dem Liebespaar das Unbekannte 72, 72
Die Geburt der Welt 69, 69
Kopf eines Mannes 78, 79
Gepflügte Erde 88, 88, 89
Umgestürzt 68, 69
Malerei auf Holzfaserplatte 76, 76

Das Lächeln meiner Blondes 89, 90, 90
Tableaux Sauvages 79
Mit dem Adler 161, 338
Mit der herabfliegenden Taube 88, 88, 89
Modell 106 (erweitert) 341
Modell 7^o in Positions- und Formatwechsel 254, 341
Modern German Art 96
Möbelrücken 246, 341
Moholy-Nagy, László 70, 102, 331
Umschlag zu Klees Pädagogischem Skizzenbuch 70
Moilliet, Louis 60, 329, 330
Moll, Oskar 98
Mommsen, Theodor 40
Mondrian, Piet 84, 91, 92, 104, 106, 108
Monument im Fruchtländ 244, 341
Moore, Henry 49
Moribundus 338
Motherwell, Robert 103, 104, 106, 107
Motiv aus Hammamet 148, 337
Mozart, Wolfgang Amadeus 26, 95
Muche, Georg 332
Mühlestein, Hans 74
Mühsam, Erich 33
Münter, Gabriele 330
Museum der Gegenwart 96
Museum of Modern Art, New York 83, 85, 95, 96, 97, 99, 104, 107, 108

Nach Regeln zu pflanzen 273, 342
Nächtliches Fest 185, 339
Naville, Pierre 65, 66, 67
Neue Harmonie 277, 342
Neue Münchner Sezession 330
Neumann, J. B. 86, 93, 95, 97, 99, 101, 102
Newman, Barnett 85, 92, 105, 106
Die Segnung 106, 106
Nichtkomponiertes im Raum 247, 341
Nierendorf, Karl 102, 105, 107
Nördlicher Wald 62
Noland, Kenneth 99, 106, 108
Red Space X Vibrations = Combustion 108, 108
Nordseebild (aus Baltrum) 210, 340
Novalis (Friedrich von Hardenberg) 18, 22

Offenbach, Jacques 26, 27
Hoffmanns Erzählungen 27
Ohne Titel (1883) 114, 336
Ordensburg 341
Orientalischer Lustgarten 224, 340
Outerbridge, Paul 99
Ovid 39

Paalen, Wolfgang 94
Pädagogisches Skizzenbuch 107, 332
Park bei L (uzern) 291, 342
Parole in libertà 61
Pastorale (Rhythmen) 71, 71, 232, 340
Paukenspieler 85, 85, 107, 315, 343
Paul, Jean 18, 21, 22, 26
Pechstein, Max 93
Péret, Benjamin 65
Perspective mit offener Tür 64, 64, 207, 339
Pfeil im Garten 243, 341
Pfeppfert, Franz 47
Pflanzlich seltsam 249, 341
Philippis, Duncan 102
Picabia, Francis 63
Parade amoureuse 63, 63
Picasso, Olga 105
Picasso, Pablo 49, 65, 70, 71, 74, 75, 83, 91, 93, 98, 99, 103, 104, 107, 108, 330, 333, 334, 335
Am Strand 73, 73
Der Salon des Künstlers 103, 104, 105
Guernica 52, 77, 79
Illustration zu Le Chef-d'oeuvre inconnu 71, 71
Sitzende Frau 98
Pierre, Galerie 68, 332
Pinsel, Teller, Tassen, Schalen (1. Fassung) 342

Pollock, Jackson 85, 92, 103, 104, 105, 106
Polyphon gefasstes Weiss 253, 341
Pomona, überreif (leicht geneigt) 290, 342
Potsdamer Platz 37, 338
Poussette-Dart, Richard 106
Promenade 342
Protzen, Carl Theodor
Brücke in der Holledau 49, 50
Puppentheater 195, 339
Purrmann, Hans 93
Putzel, Howard 100, 106
Pyramide 266, 342

Ralfs, Otto 17
Rauschenberg, Robert 99
Rebay, Hilla von 94, 97, 108
«Reiner Tor» 221, 340
Reinhardt, Ad 101, 108
Renoir, Pierre-Auguste 91
Reparatur 78, 79
Revolution des Viaductes 22, 23, 45, 50, 51, 52
Rhythmisches strenger und freier 250, 341
Richter, Hans 37, 58
Riesen-Pflanzen 307, 343
Rimbaud, Arthur 73
Rivera, Diego 97
Roché, Henri-Pierre 86
Rockne, Knute 96
Romantischer Park 248, 341
Roosevelt, Theodore 83, 99
Rosenberg, Alfred 43, 44
Rosenberg, Harold 85
Rosenberg, Paul 94, 99
Rosengarten 172, 338
Rosenwind 186, 339
Rote Erde 40
Rote und gelbe Häuser in Tunis 337
Rote Weste 107, 108
Rothko, Mark 75, 92, 99, 100, 103, 104, 105, 106
Rousseau, Henri 91
Roy, Pierre 65
Rubin, William 72
Rufer im Moor 74
Ruhende Schafherde 132, 336
Runge, Philipp Otto 15

Saint-Pol-Roux 65
Salmony, Alfred 101
Salon Tunisien 160, 338
Satie, Erik 105
Schaeffler, Fritz 31, 37
Schande 262, 342
Schardt, Alois 44
Schaufenster für Damenunterbekleidung 190, 339
Schauspieler 196, 339
Schauspieler-Maske 67, 216, 340
Schawinsky, Alexander 102
Scheidung Abends (diametral-Stufung aus Blauviolett und Gelborange) 188, 339
Schelling, Friedrich 22
Scheyer, Emmy («Galka») 90, 91, 92, 94, 97, 100, 101, 331, 332
Schiffe in der Schleuse 236, 340
Schild-URCHS 343
Schiller, Friedrich 333
Schlamm-Assel-Fisch 343
Schlegel, August Wilhelm von 22
Schlemmer, Oskar 331
Schlossgarten 256, 341
Schloss im Wald zu bauen 226, 340
Schmoll, Karl 330
Scholz, Robert 41
Schon steif! 45, 45
Schubert, Franz 26
Schwangerschaft 336
Schwebendes (vor dem Anstieg) 255, 341
Schwitters, Kurt 62, 77, 94
Merz 22 62, 62
Seelandschaft mit dem Himmelskörper 171, 338

Segonzac, André Dunoyer de 94
Seiltänzer 205, 339
 Seitz, William 84, 101
Selbstmörder auf der Brücke 87, 87
 «Selbstportraits» 20, 20, 339
Selbstportrait en face, in die Hand gestützt 20, 125, 337
Selbstportrait mit der weissen Sportmütze, nach Natur 117, 336
Selbst-Zeichnung zu einem Holzschnitt 138, 337
Seltsamer Garten 209, 339
 Seuphor, Michel 108
 Seurat, Georges 73, 95
 Shapiro, Theda 33
Sie brüllt, wir spielen 238, 341
Siebzehn, irr 66, 66, 67, 69, 204, 339
Sieht es kommen 46, 46
 Silone, Ignazio 48
 Simon, Galerie 334
Simplicissimus 22, 34, 34
Skizze eines Selbstbildnisses 337
Sklave 342
 Smith, David 103
 Soby, James Thrall 107
 Société Anonyme 85, 91, 93, 96
 Solman, Joseph 99
 Sonderegger, Ernst 26
Nun – zeichnen Sie viel nach der Natur? 26, 27
 Soupault, Philippe 72, 93
Sozusagen 42, 42
 Speer, Albert 50
Entwurf für das Deutsche Stadion 49, 50
 Stalin, Josef 51
 Stamos, Theodoros 105
Statuette, hermenartig 338
 «Steckdosengeist» 218, 340
 Steinberg, Leo 101
 Steinberg, Saul 85
Steinbruch Ostermundigen 153, 337
 Steinlen, Théophile-Alexandre 33
Der erste Mai 34, 35, 51
Internationale 34, 35, 51
Louise Michel auf den Barrikaden 33
Mai 1871 33, 35
Stellprobe 104, 105
 Stendhal 40
 Sternberg, Josef von 91
 Stevens, Wallace 101
 Stieglitz, Alfred 85, 101
 Still, Clifford 85, 106
 «Stilleben» 327, 344
Stilleben am Schalltag 313, 343
Straße unter Bäumen Georgenschweige 336
 Strindberg, August 32
 Stuck, Franz 329
 Stumpf, Lily siehe Klee, Lily
 Sturm, Der 34, 36
Sturm-Ausstellung 58, 58
Strumpfliegende 47
 Sweeny, James Johnson 103
 Sydow, Eckart von 37
 Sylvester, A. D. B. 105

Tänze vor Angst 288, 342
 Taeuber-Arp, Sophie 59, 99
Tagebücher (Klee) 13, 19, 32, 36, 40, 57, 69, 78
 Tanguy, Yves 49, 100
Tanzende Früchte 322, 343
Teppich der Erinnerung 60, 60, 143, 337
 The Blue Four siehe Die Blauen Vier
 »The Ten« 99
 Tieck, Ludwig 18, 22
Tiergarten 62, 88, 88, 155, 338
 Tobey, Mark 106
Tod und Feuer 323, 344
 Tomlin, Bradley Walker 107
Transplantation metaphysische Methode 63, 63, 174, 338
 Trüssel, Fritz 51, 335

Tschuang-Tse 66
 Turkel-Deri, Flora 96
 Twombly, Cy 108
 Tzara, Tristan 64, 70, 72, 93

 Uccello, Paolo 65
Uebungen am Kreuz 44, 45
 Uhde, Wilhelm 330
Uhr mit römischen Zahlen 336
Uhu auf der Kredenz, bei Kerzenlicht 128, 337
Um den Fisch 70, 102, 229, 340
Unheile Eile 268, 342
Unruhe des Gedankens 167, 337
URCHS, halb von hinten 343

 Valentin, Curt 99, 102, 103, 105, 107
 Valentiner, William 86, 93, 95, 97
Variationen (progressives Motiv) 70, 95, 95, 105, 237, 340
 Vavin-Raspail, Galerie 68, 93, 332
Verletzt 107, 107, 318, 343
Versunkenheit 20, 21, 21, 38, 46, 67, 165, 338
Vertikal- und Horizontalflächen im Atelier 341
 Vinnen, Carl 36
 Vitrac, Roger 72, 93
 Vlaminck, Maurice de 330
 «Vogelscheuchengespenst» 340
Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber 69, 102, 193, 339
 Voltaire 58
Von der Liste gestrichen 45, 45, 46
Vor den Toren von Kairuan (ursprüngliche Fassung vor der Natur) 149, 337
Vorhaben 21, 22, 45, 289, 342

Wachsamer Engel 305, 343
Wachstum regt sich 75, 284, 342
 Wagner, Richard 26
Wald-Hexen 298, 343
 Walden, Herwarth 36, 57, 86
Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht
 ↘ dorthin ↑ 16, 20, 187, 339
Wander-Artist, ein Plakat 79, 79, 317, 343
Warnung der Schiffe 156, 338
 Watson, Forbes 94
 Weber, Max 95, 96
 Wedderkop, Hermann von 331
 »Wege des Naturstudiums« 21, 21, 59, 331
Weh mir unter dem Sturmwind ewig fliehender Zeit... 28, 28
Weib und Tier 119, 336
Weibliche und männliche Pflanze 106, 106
 Weininger, Otto 32
 «Weisshaariger Eskimo» 220, 340
 Werckmeister, Otto Karl 13
 Werner, Bruno E. 43
 Wiegand, Charmion von 102
 Willard, Marian 102, 103, 105
Wir stehen aufrecht 17, 17
 Wright, Willard Huntington 85

 Zahn, Leopold 66, 331
Zaubergarten 106, 107
Zauberkunststück 70, 235, 340
Zaubertheater 339
Zeichen in Gelb 280, 342
Zeichensammlung, südlich 101, 101
Zeichen verdichten sich 264, 341
Zeichnung zur Zimmerperspective mit Einwohnern
 177, 339
Zerstörtes Ägypten 71, 340
Zerstörtes Labyrinth 300, 343
 Zervos, Christian 48, 49, 51, 72, 74, 93
Ziel erkannt 46, 46
Zimmerperspective mit Einwohnern 64, 103, 104, 177, 338
 Zschokke, Alexander 43
 «Zündholzsachtelgeist» 219, 340
Zum Jägerbaum 301, 343

Zur Erinnerung an eine Damenkapelle 228, 340
Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich 118, 336
 «Zwei Nikotinen» 337
Zwerg unter dem Baum 126, 336
Zwiegespräch über den Begriff X 44, 45

PHOTONACHWEIS

© Copyright für die Abbildungen sämtlicher Werke von Paul Klee bei Cosmopress, Genf.

Benteli-Verlag, Bern: 20, Abb. 9; 125.
Galerie Beyeler, Basel: 227.
Gertrud Bingel, München: 170.
Kurt Blum, Bern: 296.
© Gilberte Brassai: 76, Abb. 40.
Ken Brown: 73, Abb. 34.
Geoffrey Clement, New York: 63, Abb. 14.
Colten, New York: 72, Abb. 31.
Walter Dräyer, Zürich: 76, Abb. 38.
Georg Hartinger, München: 149.
David Heald, New York: 185.
N. und G. Heinrich, Stuttgart: 270.
Henzi, AG, Bern: 143; 183–185; 205; 251–253; 269; 285; 289; 290; 300; 311; 313; 325.
Jürgen Hinrichs: 230.
Hans Hinz, Allschwill-Basel: 144; 181; 204; 317.
Gerhard Howald, Bern: 20, Abb. 10; 26, Abb. 23; 115; 125; 128; 134; 138; 139; 146; 166 unten; 167; 177 rechts; 197; 201; 213; 215; 225; 231; 247; 255; 257; 261; 275; 288; 293; 296; 297; 305; 307; 321.
Bernd Kegler, Ulm: 148.
Kate Keller, The Museum of Modern Art, New York: 193, 216; 256.
Gary Kitchen: 164.
Bildarchiv Felix Klee: 18, Abb. 5; 20, Abb. 8, 11; 21, Abb. 12; 22, Abb. 16; 44, Abb. 15–17; 45, Abb. 18–20; 46, Abb. 21; 79, Abb. 45; 114; 115; 123; 124; 130; 131; 135; 138; 163–165; 168; 176; 181; 186; 196; 241; 272; 284; 287; 329 oben links und unten; 330 oben und Mitte; 331 Mitte; 333 oben und unten.
Ralph Kleinhempel, Hamburg: 16, Abb. 2.
© Ute Klophaus, Wuppertal: 25, Abb. 22.
Peter Lauri, Bern: Alle Schwarzweißabbildungen der Paul-Klee-Stiftung des Kunstmuseums Bern. Ebenso: 114–117; 130; 138; 139; 149; 156; 161; 164; 184; 238; 244; 249; 253; 263; 273; 278; 291; 299; 303; 312; 313; 323.
Marlborough Gallery, New York: 62, Abb. 12.
Robert E. Mates, New York: 49, Abb. 25; 211; 277.
James Mathews, The Museum of Modern Art, New York: 23, Abb. 20; 59, Abb. 3; 60, Abb. 6; 69, Abb. 24.
Moeschlin und Disch, Basel: 234.
Karl Siegfried Mühlensiep, Neu-Ulm: 306.
O. E. Nelson, New York: 108, Abb. 30.
Mali Olatunji, The Museum of Modern Art, New York: 193; 267.
Paltrinieri, Breganzona: 279.
Rolf Petersen, New York: 99, Abb. 14; 229.
Eric Pollitzer: 76, Abb. 39.
Quiriconi-Tropea: 230.
Sandak: 229; 239.
Sayn Wittgenstein Fine Arts, Inc.: 160.
John D. Schiff, New York: 63, Abb. 13; 174.
Foto-Siegel, Neu-Ulm: 147.
© S.P.A.D.E.M.: 59, Abb. 2.
Photo Stebler: 205; 244.
Adolph Studly, New York: 19, Abb. 7; 78, Abb. 43; 118 oben und unten; 119 unten.
Soichi Sunami, New York: 32, Abb. 1; 60, Abb. 7; 62, Abb. 10; 64, Abb. 15, 16; 67, Abb. 20; 68, Abb. 22; 71, Abb. 28; 72, Abb. 33; 84, Abb. 1; 120 rechts; 121; 192.
© V.A.G.A.: 69, Abb. 25.
Malcolm Varon, New York: 245.
Rolf Willmann, Kriens: 64, Abb. 17; 202; 203; 207; 214; 248; 270.



