

## KLEES UMGANG MIT DEM EIGENEN ŒUVRE

Paul Klees frühe Rezeption konzentriert sich – wie zahlreiche Ausstellungen, Rezensionen,<sup>1</sup> zeitgenössische Biographien,<sup>2</sup> Ankäufe durch Museen und Privatsammler<sup>3</sup> belegen – auf die Zeit zwischen seinen ersten großen Ausstellungserfolgen in Herwarth Waldens Galerie ›Der Sturm‹ im Herbst 1917 und seiner Übersiedelung nach Bern im Herbst 1933. Klee intensivierte in dieser Zeit seine Kontakte zum Kunstmarkt,<sup>4</sup> wirkte als Professor und Meister am Bauhaus in Weimar, später in Dessau und an der Düsseldorfer Akademie. Schließlich publizierte er den größten Teil seiner Schriften in diesen Jahren.<sup>5</sup> Auch wenn seine private Situation sehr homogen und stabil erscheint, fanden wichtige Umwälzungen statt, die nicht nur seine materielle Position betrafen, sondern vor allem die Einstellung zum eigenen Œuvre. Es war nicht nur die Zeit, in der Klee versuchte, die Rezeption seiner Werke zu steuern und mitzubestimmen, sondern zudem die Phase, in der er sich selbst als ein weltabgewandter, von irdischen Belangen weitgehend unberührter Künstler darstellte und schildern ließ.

Auch wenn er dies explizit nie sagte oder zugab, fanden trotzdem die Anregungen aus seinem direkten Umfeld, die steigende Nachfrage nach seinen Werken, aber auch die kunstpädagogischen Einsichten als Mitglied des Bauhauses und die Formulierung einer eigenen Kunsttheorie in zahlreichen Werken ihren Niederschlag. Oft wurde deshalb zu Recht der enge Zusammenhang zwischen Werken und ihrer theoretischen Formulierung betont, wurde aufgezeigt, dass die wechselseitige und komplexe Bezugnahme von Theorie und Praxis ein Spezifikum von Klees Œuvre ist.<sup>6</sup> Dies lässt sich nicht nur an Einzelwerken nachweisen, sondern hat auch in Klees Umgang mit dem eigenen Gesamtwerk entsprechende Spuren hinterlassen. Zwar kann dies nicht auf Grund von Aussagen Klees geklärt werden, da er sich hierüber nicht geäußert hat, aber im selbstreflektierenden Umgang mit seinen Werken, ihrer Registrierung im Œuvre-Katalog, ihrer Montage und Präsentation, späteren Nachbearbeitung oder Fertigstellung und vor allem der Konzeption einer Nachlass-Sammlung offenbart sich eine bislang kaum wahrgenommene Komplexität. Deshalb soll in fünf Schritten gezeigt werden, wie Klee zwischen 1917 und 1933 sich dem eigenen Werk nähert, und versucht, dies nach seinen ersten Erfahrungen zu organisieren.

### Klees handschriftlicher Œuvre-Katalog

Bekanntlich begann Paul Klee 1911 seine bis dahin entstandenen Werke in einem Heft zusammenzustellen, das er selbst als Œuvre-Katalog bezeichnete.<sup>7</sup> Die Grundangaben bestehen dabei immer aus der Datierung, einer fortlaufenden Nummer, dem Titel und einer groben technischen Charakterisierung.<sup>8</sup> Mitunter vermerkte er auch noch Verkäufe, Besitzwechsel oder Ausstellungsbeteiligungen.<sup>9</sup> Äußerer Anlass der Aufstellung war wohl die erste Einzelausstellung Klees in der Schweiz, für die er eine Exponatenliste zusammenstellen musste.<sup>10</sup> Zwar bezeichnete er sich – in einem später allerdings revidierten Tagebucheintrag – abschätzig als Bürokraten, doch zeigt bereits die Anlage eines entsprechenden Verzeichnisses das besondere Interesse, das der Künstler seinem eigenen Œuvre entgegenbrachte. Im Gegensatz zu einer bereits während seiner Gymnasialzeit angefangenen Aufstellung, die er schließlich 1897 abgebrochen hatte, integrierte er diesmal nur jene Werke, die er als abgeschlossene Kunstwerke anerkannte. Retrospektiv eliminierte er die Jugendzeichnungen, Schülerarbeiten und Werke, denen es in seinen Augen an künstlerischer Selbstständigkeit mangelte, wie den frühen Landschaftszeichnungen und Skizzenbüchern.<sup>11</sup> Den Œuvre-Katalog, den Klee bis kurz vor seinem Tod führte und der schließlich mehrere Wachstumhefte und Schnellhefter umfasste, strukturierte er mehrfach um und veränderte dessen Funktionen. Zuerst als Übersicht über seine bisherige Produktion gedacht, die ihm die Organisation einer ersten Retrospektive erleichtern sollte, wurde er später zu einem Instrument, mit dem er sein Schaffen, seine Ausstellungen, Ansichtssendungen und Verkäufe überblicken konnte.

Erst in jüngster Zeit wurde speziell auf den Œuvre-Katalog eingegangen. Das Grundproblem ist, dass dieser als Künstleräußerung nie kritisch hinterfragt, sondern als absolute Setzung verstanden wurde. Sowohl der prozessuale Charakter als auch die relative Chronologie innerhalb des Œuvres wurden vollständig ausgeblendet. Durch die Nummerierung Klees ergab sich eine scheinbar präzise Datierung, die bereits zu Lebzeiten übernommen wurde und in ihrer Absolutheit bis heute tradiert wird.<sup>12</sup> Allerdings verhinderten die Übernahme der Datierung und die Verabsolutierung der

Œuvre-Katalogeinträge lange Zeit eine kritische Auseinandersetzung mit Klees Selbstwahrnehmung. Auch wenn für einzelne Werke exemplarisch die chronologische Konvergenz oder Divergenz von Œuvre-Katalog und Werkprozess geklärt werden kann, bleibt dieses als Grunddilemma weiterhin bestehen. Klees generelle Strategie und die Wahrnehmung sowie Erschließung seines Werks durch ihn selbst ist noch nicht erklärt. Die Untersuchung des Einzelfalls muss, so interessant und wichtig sie im Detail auch sein mag, im Speziellen verbleiben, während die Frage nach der generellen Problematik davon unberührt bleibt. Diese zeigt sich bei Klee nirgends deutlicher als in seinem handschriftlichen Œuvre-Katalog. Dass diese Liste ihrerseits nicht nur vor 1911, sondern auch danach eine bestimmte Auswahl darstellt, die sich nicht nur in der Tatsache eines Eintrags und seiner Stellung niederschlägt, blieb lange unbeachtet. Damit konnte aber die schwierig zu klärende Frage nach der Titelfindung einzelner Werke nicht beantwortet werden und zudem entzog sich der Zugriff Klees auf sein Œuvre einer kritischen Bearbeitung. Die Überarbeitung zahlreicher Werke zu Beginn der Zwanzigerjahre und ihre damit verbundene Neubewertung fand aber in der Werkliste einen entsprechenden Niederschlag. Allerdings lag dieser Entwicklung zumindest bis 1916 ein Prozess zugrunde, der keineswegs linear verlief, sondern der mehrfach eine Neubeurteilung älterer Werke einschloss. Gerade die Zeichnungen und Gemälde vor 1911 bewertete Klee mit kritischer Selbsteinschätzung. Von seinen Kindheits- und Jugendzeichnungen nahm er lediglich 18 auf. Teilweise wurden auch diese erst später in den Œuvre-Katalog integriert.<sup>13</sup>

Auffällig bleibt, dass Klee nicht sofort alle entsprechenden Werke aufnahm, sondern sie teilweise erst nach 1916 verzeichnete und zahlreiche Arbeiten, zu denen er entweder nicht mehr Zugang hatte oder die er in zwei Varianten geschaffen hatte, nicht registrierte. Abgesehen von seinen Kindheitszeichnungen verzichtete er zudem weitgehend darauf, frühe Werke in seinem Œuvre-Katalog zu verzeichnen. Lediglich *Selbst* (1899,1), *abenteuerlicher Fisch* (1901,1) und *schwebende Grazie (im pompeianischen Stil)* (1901,2) zählen zu den Werken, die Klee vor oder während seiner Romreise anfertigte und die er zumindest retrospektiv als Kunstwerke anerkannte.<sup>14</sup> Die Registrierung dieser frühen Werke ist, wie Okuda nachweisen konnte, chronologisch sehr kompliziert, demonstriert aber exemplarisch Klees diesbezügliche Haltung. Am Ende des Ersten Weltkriegs hatte sie sich geändert und er nahm nun Werke in seinen Œuvre-Katalog auf, die zwischen seiner Rückkehr nach Bern 1902 und seiner nochmaligen Übersiedelung nach München 1906 entstanden waren. Mit der Registrierung erkannte er

diese Jugendschöpfungen als abgeschlossene Kunstwerke an.<sup>15</sup>

Während des Ersten Weltkriegs, konkret nach 1916, ließ er ein Duplikat seines Katalogs anfertigen, das er später selbst weiterführte. Auch zwischen 1930 und 1933 machte er sowohl in sein eigentliches »Hauptbuch« als auch in eine Abschrift Eintragungen, so dass sich in beiden Ateliers – in Dessau und Düsseldorf – immer eine annähernd aktuelle Liste befand. Besonders die frühen Katalogduplikate, in denen die Werke vor 1921 aufgenommen wurden, können zum Teil Aufschluss über die Registrierung, ihre Chronologie und vor allem die Periodisierung der frühen Einträge geben.<sup>16</sup> Dies ist wegen des prozessualen Charakters der Titelfindung sowie eventueller späterer Überarbeitungen wichtig, da sich in den Abweichungen von Katalog-Duplikat und -Original sowie der Entwicklung der Einträge im Œuvre-Katalog in nuce jener systematisierte Zugriff Klees auf sein Werk zeigt, der sich dann zu Beginn der Zwanzigerjahre in anderen Bereichen ebenfalls ausgebildet. Am einfachsten lässt sich dies im Prozess der Registrierung erkennen. Dabei kann davon ausgegangen werden, dass Einträge in gleichartiger Schrift und im gleichen Material gleichzeitig vorgenommen wurden. Zwar lässt sich daraus noch nicht eine genaue, d. h. auf den Tag exakte Terminierung ableiten, aber es können zumindest einzelne Registrierungsphasen unterschieden werden. Allerdings ist dies nur bis um 1920 möglich.<sup>17</sup> Zwischen 1918 und 1920 verwendete Klee nicht nur Federn unterschiedlicher Breite und schrieb mit verschiedenen Tinten, sondern auch mit Bleistift oder Tintenstift.<sup>18</sup> Danach verzichtete Klee weitgehend auf die Verwendung unterschiedlicher Schreibutensilien, wechselte seltener die Feder und notierte Titelentwürfe kaum noch mit Bleistift. Ab diesem Zeitpunkt beschränkte er sich fast ausschließlich auf eine dünne Feder und nicht tiefschwarze Tusche. Nach 1920 sind demnach Notierungsblöcke wesentlich undeutlicher ausgeprägt.

Es kann allerdings davon ausgegangen werden, dass Klee auch später an einer gruppenweisen, leicht retrospektiven Erfassung festhielt. Die Entstehungsdaten waren für ihn nicht das primäre Kriterium hinsichtlich der Reihenfolge. Deutlich wird dies in seinen Notizen während der Zwanzigerjahre. Klee fasste Gemälde zusammen, ihnen folgten regelmäßig Aquarelle oder farbige Blätter und schließlich Zeichnungen, selbst wenn sie der Ausgangspunkt für die zuvor aufgeführten Gemälde waren.<sup>19</sup> Damit können aus dieser Liste nur Rückschlüsse auf die schubweise Registrierung gezogen werden, nicht aber auf die chronologischen Bezüge der Werke untereinander. Anders verhält es sich bei der Anzahl und Art der Korrekturen, Streichungen oder Hinzu-

fügungen bei Titeln. Diese nehmen in den frühen Zwanzigerjahren insgesamt zwar nicht ab, bleiben aber doch in einem eher überschaubaren Rahmen. Angesichts der Gesamtmenge der Titel, handelt es sich eher um singuläre Erscheinungen, wobei nichts auf eine systematischere Praxis hindeutet.<sup>20</sup> Gerade die Titelsetzungen zeigen jedoch oft den provisorischen Charakter der Einträge im Œuvre-Katalog und die entsprechenden nachträglichen Veränderungen. Insgesamt lassen sich zwei unterschiedliche Vorgehensweisen beobachten, die anhand der Differenzen zwischen Œuvre-Katalog und Duplikat meist leicht zu erkennen sind. Häufig blieb im Duplikat die erste Titelsetzung stehen und wurde von Klee auch später nicht geändert. Im Œuvre-Katalog selbst wird der prozessuale Charakter der Titelfindung hingegen deutlich. Klee verwendete im einen Fall eine primäre Notierung in Bleistift, über die er schließlich mit Feder schrieb, im anderen Fall korrigierte oder ergänzte er bestehende Einträge. Beide Fälle verdeutlichen, dass Klee sich mehrfach mit seinen früheren Werken auseinandersetzte und entsprechende Revisionen vornahm.<sup>21</sup>

Klee scheint diesbezüglich keine Systematik verfolgt zu haben, denn auch innerhalb einer gleichzeitig registrierten Gruppe oder bei gleichartigen Werken ergeben sich keine Zusammenhänge zwischen vorgenommenen oder unterlassenen Titeländerungen. Dabei kann der genaue Zeitpunkt häufig nicht eruiert werden. Die Tatsache, dass nicht alle Werke einer Gruppe oder miteinander formal vergleichbare Werke von dieser Praxis betroffen sind, sondern nur einzelne Arbeiten, deutet darauf hin, dass Klee Einzeleinträge nach der Erstregistrierung in Bleistift nochmals revidierte, falls er einen Handlungsbedarf zu erkennen glaubte.<sup>22</sup>

Aber auch weitere Merkmale des handschriftlichen Œuvre-Katalogs zeigen, dass dieser nicht absolut gelten kann, sondern dass er in seinem durchaus provisorischen Charakter als Gedächtnisstütze eine Basis für Klee war, sich das eigene Œuvre zu erschließen. Zwei Besonderheiten deuten darauf hin: zum einen die seltenen so genannten Nachbuchungen und zum anderen die von Klee selbst angeführten Verweise auf eigene Werke. Zahlreiche Werke hatte Klee nach der Entstehung in seinem Œuvre-Katalog verzeichnet. Grundsätzlich gehörten zwar alle Werke, die vor 1911 entstanden waren, dazu, doch fällt auf, dass einige Werke nicht seit Anbeginn der Registrierung in dieses Verzeichnis integriert, sondern erst später nachgetragen wurden. Diese Praxis ist, wie Okuda anhand zahlreicher Beispiele nachweisen konnte, für die 1910er Jahre nicht ungewöhnlich und betrifft 46 Werke.<sup>23</sup> Aber auch nach der Konsolidierung der Systematik des Œuvre-Katalogs und der

meist halbwegs aktuellen Praxis der Registrierung kam es zu Auslassungen, Nachbuchungen oder zumindest zur Infragestellung der jeweiligen Datierung. So verbuchte Klee 1919 einige Werke erst nachträglich. Die Nummern 251 bis 265 sind im Gegensatz zu den vorherigen Einträgen wesentlich enger, mit einer dünneren Feder geschrieben und in einigen Fällen auf einem zusätzlich eingeklebten Blatt vermerkt. Zwar sind sie nicht explizit als Nachbuchung bezeichnet, doch deutet die Art des Eintrags darauf hin. Erst im folgenden Jahr führte er bei einigen Werken durch ein Anmerkungskreuz an, dass diese Werke möglicherweise nicht in diesem Jahr entstanden waren und registrierte sie unter 1920. In der entsprechenden Fußnote vermerkte Klee: »früher gemalt Nachbuchung« oder »Nachbuchung«. Ebenfalls 1920 unterließ er es, ein Werk mit der Nummer 1920,26 zu registrieren; der Eintrag im Œuvre-Katalog fehlt, auch eine entsprechende Bezeichnung auf einem Werk ist nicht nachweisbar. Und im folgenden Jahr bemerkte er beim Eintrag von *Landschaft bei E. in Bayern*, 1921,182: »vielleicht noch anno 1920?«, stellte also seine eigene Datierung in Frage. Trotz seiner Zweifel änderte Klee aber diesen Eintrag nicht, auch wenn ihm möglicherweise selbst aufgefallen war, dass dieses Werk dem Stil nach kaum in diesem Jahr entstanden sein konnte. Offensichtlich war aber die Frage nach einer absoluten oder relativen Datierung für Klee wenigstens bis zur Mitte der Zwanzigerjahre von untergeordneter Bedeutung. Der eigentliche Werkprozess und die Bezüge zwischen den Werken scheinen für Klee wesentlich wichtiger und bedeutender gewesen zu sein.

#### Klees Versuch werkimmanenter Verweise

Klee versuchte ein werkimmanentes Verweissystem aufzubauen, zum einen durch eine entsprechende Titelwahl und zum anderen durch eine Fixierung dieses Bezugs im Œuvre-Katalog.<sup>24</sup> In einigen Fällen überschritten sich diese beiden Systeme. In 89 Fällen wählte Klee einen Titel, der die Zeichnung als Vorstufe zu einem anderen Werk ausweist oder eine Zeichnung als Basis für eine Druckgraphik angibt. Dies bedeutet, dass zum Zeitpunkt der Titelfindung bereits eine Vorstellung vom Titel des anderen Werks bestand oder die Registrierung, wenn dessen Werknummer im Titel angegeben war, abgeschlossen war. Bei den wenigen Druckgraphiken, ausnahmslos Lithographien, die direkt nach einer vorherigen Zeichnung entstanden, war dies im Titel auch ausgewiesen. Die entsprechenden Zeichnungen waren immer deutlich vorher entstanden, also zum Zeitpunkt der

Registrierung der Lithographie bereits ihrerseits im Œuvre-Katalog verzeichnet.<sup>25</sup> Mit Ausnahme von zwei Bleistiftzeichnungen wählte er ausschließlich Federzeichnungen als Vorlagen für diese Lithographien. Wie auch bei seinen Aquarellen, griff er häufig auf Werke zurück, die bereits einige Jahre zuvor entstanden waren. Während er aber zu Beginn dieser Praxis ungefähr zeitgleiche Zeichnungen als Vorwurf wählte, änderte er diese Behandlung rasch und verwendete nur noch Blätter von 1915/16 als Basis. Daran wird deutlich, dass Klee sich in seiner Druckgraphik dezidiert mit eigenen Werken auseinandersetzte. Bei den Radierungen nannte er im Titel nie die entsprechende Zeichnung, sondern hielt diesen Bezug einzig für sich im Œuvre-Katalog fest.<sup>26</sup> Während er sich zumindest in den frühen Radierungen auf den Begriff der Invention bezog, und so die seit Adam von Bartsch postulierte Höherwertigkeit der nichtreproduzierenden Druckgraphik für sich in Anspruch nahm,<sup>27</sup> implizierte er in den Lithographien genau diese Praxis, eigene Werke in einer Druckgraphik zu replizieren.<sup>28</sup>

Demgegenüber waren jene Zeichnungen, die im Titel auf die danach entstandenen Aquarelle und Gemälde hinwiesen oder die ihrerseits auf eine früher entstandene Zeichnung zurückgehen, wesentlich häufiger. Der private Zugriff auf diesen Bezug manifestiert sich, wie bei den Lithographien, bereits in der nur seltenen Ausstellung dieser Werke und der damit eingeschränkten zeitgenössischen Rezeption. Die Arbeiten zeugen von Klees Versuch, den Werkprozess zu dokumentieren und die Basis der entsprechenden anderen Arbeiten für sich festzuhalten. Offensichtlich war dieser Bezug aber nicht dazu bestimmt, an die Öffentlichkeit zu gelangen. Spätestens seit Mitte der Zwanzigerjahre hatte Klee aufgehört, Zeichnungen zu verkaufen.<sup>29</sup> Er weigerte sich auch gegenüber seinen Galeristen<sup>30</sup> – obwohl er als ausgezeichneter Zeichner gerühmt worden war –<sup>31</sup> derartige Blätter abzugeben.<sup>32</sup>

Insgesamt ergibt sich daraus aber eine zwiespältige Erscheinung. Die Zeichnungen, die vor 1921 und nach 1930 entstanden waren, wurden weder in der Literatur genannt, noch in Ausstellungen gezeigt, waren also den Zeitgenossen weitgehend unbekannt. Für Interessenten waren lediglich die in Herwarth Waldens Zeitschrift ›Der Sturm‹ und seinem ›Sturmbilderbuch‹ reproduzierten Zeichnungen greifbar, die Will Grohmann zur Illustration seines Aufsatzes 1929 nochmals verwendete<sup>33</sup> sowie die Zeichnungen, die dieser wiederum 1934 in seinem Werkverzeichnis der Handzeichnungen publizierte.<sup>34</sup> Gerade Grohmann war aber bemüht, die Privatheit der Zeichnungen<sup>35</sup> zu relativieren oder zu negieren.<sup>36</sup> Zwar erklärte er, dass die Zeichnungen neben den Gemälden und Aquarellen ein »ebenbürtiger Bestandteil des Ge-

samtwerkes« seien, doch ließ er dabei außer Acht, dass Klee selbst durch seine Form der Registrierung die konventionelle künstlerische Hierarchisierung übernommen hatte. Klee hatte 1919 damit begonnen, zuerst die Gemälde zu registrieren, daran anschließend die farbigen Blätter, denen die entsprechenden Zeichnungen als scheinbar niedrigste Gattung seiner künstlerischen Produktion noch hintangestellt wurden.<sup>37</sup> Diese Systematik spiegelt nicht mehr die chronologische Abfolge des Werkprozesses wieder, sondern drückt eine akademisch-museale Einschätzung aus, der Klee am Beginn seiner Karriere noch nicht gefolgt war. Sie vereinfachte die Registrierung, da Klee nun darauf verzichten konnte, identische Angaben mehrmals schreiben zu müssen.

Klee beurteilte die Zeichnung nun grundlegend neu: sah er in ihr zunächst eine ausstellungswürdige künstlerische Technik, wies er ihr nun eine ausschließlich private und vorbereitende Funktion und Verwendung zu. Damit brachte er Grohmann in einen legitimatorischen Konflikt. Dieser war gezwungen, die Zeichnungen als einen Bereich zu proklamieren, aus dem sich die künstlerischen Ideen und Intentionen Klees erklären ließen und dem deshalb der gleiche Rang zukommen müsse, wie den Gemälden und Aquarellen. Deshalb stellte Grohmann bereits am Anfang seines Buches fest, dass die Zeichnungen alles ausdrücken, was auch in den Gemälden und Aquarellen impliziert sei, denn »was Klee mitzuteilen hat, ist, soweit er es auf graphischem Wege ausdrücken und gestalten kann, restlos in ihnen enthalten.«<sup>38</sup> Dementsprechend konnte Grohmann auch das »Wesen der Kunst Klee[s ...] an Hand der Zeichnungen vollgültig definieren.«<sup>39</sup> Dies gelingt ihm selbstverständlich nur dadurch, dass er Klee, durchaus in dessen Sinne der Selbstmystifizierung, als einen metaphysischen Künstler darstellt, der in der Lage ist, durch die Reflexion seines Inneren die grundlegenden Werte und Fragen der Menschheit abzubilden.<sup>40</sup> Das Unbewusste, das dabei eine eminente Rolle spielt, und das sich nur in spontanen und nicht wiederholbaren Äußerungen – vergleichbar der *écriture automatique* –<sup>41</sup> ergeben kann, wird zur zentralen Kategorie des Grohmannschen Gedankengebäudes. Die Privatheit der Zeichnungen wird so zum konstitutiven Merkmal einer Künstlerpersönlichkeit umgedeutet.

Diese Einschätzung Grohmanns entspricht zwar der Grundhaltung Klees, vertritt aber zugleich eine wesentlich umfassendere Position als sie durch entsprechende Ausstellungen erkennbar wäre. Zeichnungen waren in den Zwanziger und frühen Dreißigerjahren nur selten ausgestellt. Ihr Anteil schwankte bei den drei großen Retrospektiven 1920 in München, 1923 in Berlin und 1935 in Bern deut-

lich. Während Klee sich 1920 als Maler darzustellen versuchte und dementsprechend den Anteil der Zeichnungen mit 103 Exponaten eher tief hielt, versuchte er in der Berliner Ausstellung einen umfassenderen Überblick über sein zeichnerisches Schaffen zu geben, indem er sich speziell auf die zweite Hälfte der 1910er und die unmittelbar dem Ende des Weltkriegs folgenden Jahre konzentrierte.<sup>42</sup> Demgegenüber sank die Zahl der ausgestellten Zeichnungen in der Berner Retrospektive auf einen fast marginalen Anteil.<sup>43</sup> Zwar waren bei den beiden größeren Sammlungsausstellungen, der Sammlung Ralfs 1930 in Berlin und der Sammlung von Hannah Bürgi 1937, bedingt durch die spezifische Struktur dieser beiden Sammlungen, einige Zeichnungen vertreten, doch kaum in einem Ausmaß, das einen Überblick über Klees zeichnerisches Œuvre erlaubt hätte. Durch die kaum erfolgte Präsentation von Zeichnungen auf diesen drei größeren Ausstellungen entzog Klee diesen von Grohmann so geschätzten Bereich weitgehend der Öffentlichkeit. Damit war zugleich die Kenntnis des zeichnerischen Œuvres Klees aus der direkten Anschauung kaum möglich und beschränkte sich auf jene Arbeiten, die vereinzelt in Publikationen abgebildet waren. Der Großteil der Blätter aber, und speziell diejenigen, die anderen Werken als Grundlage dienten, blieben weitgehend unbekannt. So konnten Klee und seine Biographen den Anschein erwecken, dass die farbigen Werke und Gemälde ohne vorangehende Arbeitsstufen entstanden seien, obwohl Klee über einen großen Fundus an Zeichnungen, die als Vorstufen zu anderen Werken gedient hatten, verfügte, die er in einem internen Referenzsystem zu erschließen und zu nutzen versuchte.

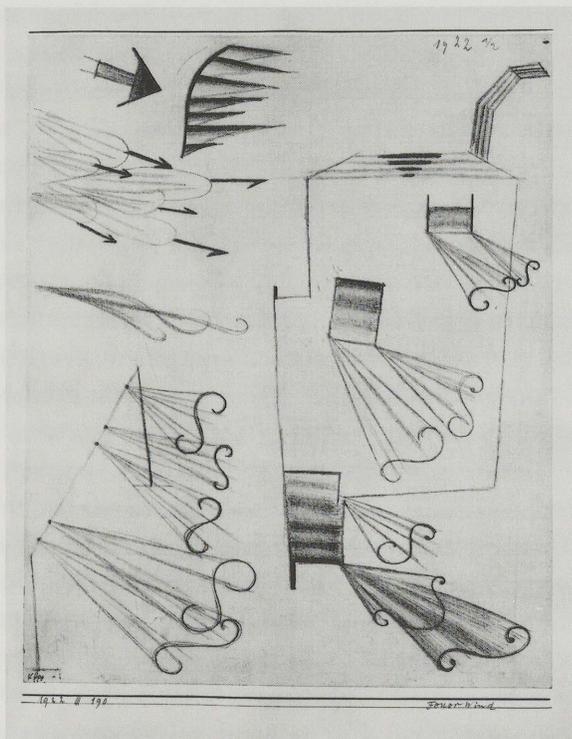
Das andere System, einen werkimmanenten Bezug aufzubauen, bestand in der Fixierung der Referenz im Œuvre-Katalog. Die beiden Systeme wurden von Klee parallel entwickelt, d.h. im ungefähr gleichen Zeitraum, in dem Klee in Titeln von Zeichnungen auf andere Werke hinweist, dokumentiert er derartige Bezüge auch im Œuvre-Katalog. Im Gegensatz zu der entsprechenden Titelwahl lassen sich diese Bezüge in 285 Fällen nachweisen, die Werke von 1904 bis zum Anfang der Dreißigerjahre umfassen. Auch hier hat Klee also retrospektiv die entsprechenden Bezüge zwischen verschiedenen Werken vermerkt und so versucht, sein früheres Œuvre zu erschließen.

Das System im Œuvre-Katalog ist allerdings wesentlich umfassender. Klee begann erst 1917 den werkimmanenten Bezug im Titel abzubilden, wobei er rückwärtsgewandt entsprechende Bezüge bis 1904 vermerkte. Diese Verweise dienten ihm nicht nur dazu, eine mitunter enge Beziehung zu benennen, sondern auch auf Grundlagen zu verweisen, die vielleicht bereits weiter zurücklagen, die aber in einem

neuen Kontext für ihn wichtig geworden waren oder ihm nochmals als Anregung dienten.<sup>44</sup> Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, dass die zurückreichenden Verweise alle anderen Möglichkeiten quantitativ weit überragen und der Anteil fast vier Mal höher ist, als die Verweise auf später entstandene Werke oder der Bezug zu unmittelbar gleichzeitig registrierten Werken.<sup>45</sup> Die nachträgliche Registrierung dieser Bezüge zeigt deutlich, dass Klee in den Zwanzigerjahren nicht nur seine zu dieser Zeit entstandenen Zeichnungen anders bewertete, sondern diese Umbewertung auch auf frühere Arbeiten ausdehnte. Dabei griff er sogar auf Blätter zurück, die er bereits 1914 während seiner Nordafrikareise gezeichnet hatte, aber auch auf Zeichnungen aus den ersten Kriegsjahren.<sup>46</sup> Dieser Prozess der Selbstreferenzialität, der sich in beiden Bezügen zeigt – sowohl demjenigen von älteren Zeichnungen zu neueren farbigen Werken als auch dem zwischen ungefähr zeitgleichen Zeichnungen und farbigen Werken –, steht in eklatantem Widerspruch zu Klees Selbstmystifizierung und dem Eindruck, der teilweise von ihm durch seine Biographen und Kritiker erweckt worden war.<sup>47</sup> Diese hatten, wie Grohmann oder Einstein, die Voraussetzungslosigkeit und überragende Subjektivität postuliert, was nur solange aufrechterhalten werden konnte, wie die Aquarelle und Gemälde nicht mit den ihnen vorangehenden Zeichnungen konfrontiert würden.

Bei einer ganzen Gruppe von Werken war dies auch marktstrategisch von zentraler Bedeutung. Die Ölpausen, von Klee auch Originalpausen oder Ölfarbezeichnungen genannt, basierten technisch auf einer vorbereitenden Zeichnung. Sie sind eine Zwischenstufe zwischen einem autonomen Einzelwerk und der Druckgraphik, da sie als das Ergebnis einer Art Monotypie oder eines Durchdruckverfahrens ein selbständiges Werk sind. Im Gegensatz zu den vorbereitenden Zeichnungen sind diese Blätter meist koloriert und unterscheiden sich durch den vollkommen anders gearteten Strich von der Zeichnung, ohne aber die Eigenschaften der Druckgraphik aufzuweisen.<sup>48</sup> Klees Grundhaltung zu diesen Ölpausen war eine vollkommen andere als gegenüber den Lithographien. In beiden Fällen hatte er sich weitgehend damit begnügt, Zeichnungen entweder zu variieren oder direkt wiederzugeben. Während er die Lithographie seit seinem Beitrag für die SEMA-Mappe eher abschätzig beurteilte und in ihr eine mindere Art Kunst sah, pflegte er die Ölpause sehr intensiv. Dies verdeutlicht bereits die Anzahl von rund 340 Werken. Klee hatte, ausgehend von seinen Zeichnungen auf Umdruckpapier um 1911, erst 1919 wieder begonnen, mit einem Pausverfahren zu experimentieren und ist dabei auf die Ölpause oder Ölfarbezeichnung

gestoßen. Sicherlich war der zwei- bis dreifach höhere Verkaufspreis der farbigen Blätter gegenüber einfarbigen Zeichnungen Anreiz, die Produktion von Aquarellen effizienter zu gestalten, doch kann dies nicht der Hauptgrund gewesen sein. Klee übernahm zwar in den Ölfarbezeichnungen meist



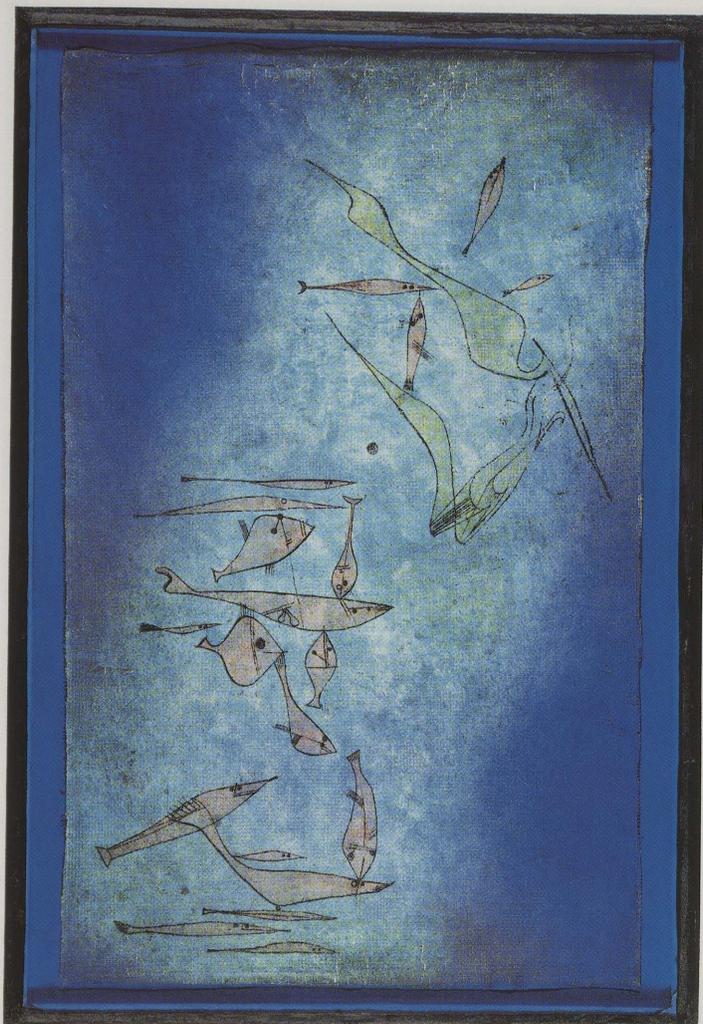
1 *Feuerwind*, 1922, 190, Bleistift auf Papier auf Karton, 28 × 22,3 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Vermächtnis Dr. Richard Doetsch-Benzinger, Inv. Nr. 1960.58

die Komposition, Linienverläufe und Schraffuren aus den Zeichnungen, doch zeigt sich in den gänzlich anderen Größenverhältnissen von Zeichnung zu Blatt, dem Sitz der Zeichnung auf dem Blatt, der farbigen Gestaltung und nicht zuletzt einzelnen Hinzufügungen, dass es Klee nicht um eine mechanische Kolorierung oder quasi-industrielle Produktion von Aquarellen ging, sondern dass er auch in dieser Technik versuchte, seine künstlerischen und farblichen Bestrebungen konsequent umzusetzen. Klees Hang zu Materialexperimenten, die Haxthausen verschiedentlich angesprochen hat,<sup>49</sup> zeigt sich in dieser Konsequenz nicht in den technisch eher konventionellen Druckgraphiken, Bleistift- oder Federzeichnungen, wird aber in den Ölpausen, vor allem wenn sie als Basis von Gemälden dienten, besonders greifbar.<sup>50</sup> In 49 Fällen, davon einigen Gemälden, ging Klee zwar in einer ersten Idee von einer oder zwei

Zeichnungen aus, die er dann umdruckte, aber er versuchte, durch die zusätzliche Farbigkeit und vor allem die Verwendung speziell gestalteter Untergründe, die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Zeichnung zu erweitern. Diese elementaren Unterschiede zwischen einem auf einer Ölpause beruhenden Gemälde oder einem entsprechenden Aquarell und der zugrunde liegenden Zeichnung wird in entsprechenden Gegenüberstellungen evident.<sup>51</sup>

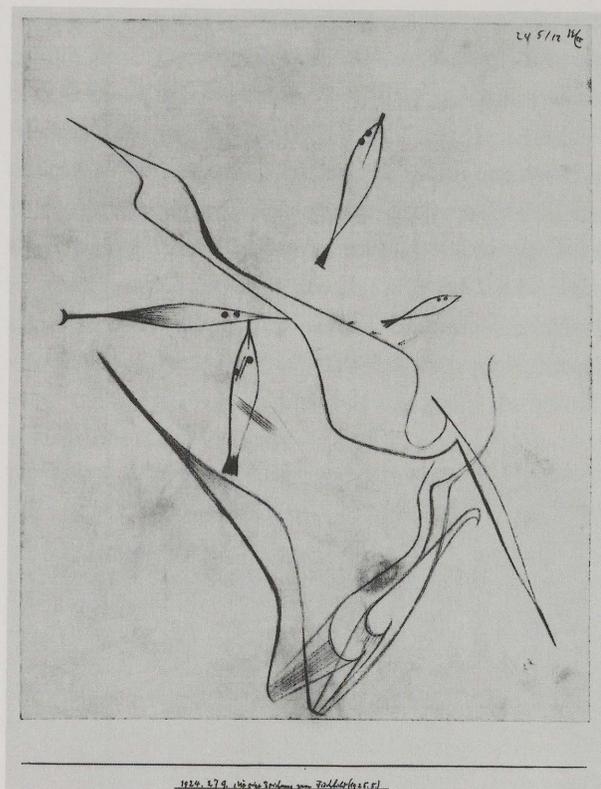
Ausgangspunkt für die Zeichnung *Feuerwind*, 1922, 190 (Abb. 1), die letztlich als Basis für das gleichnamige Gemälde diente, das Klee im folgenden Jahr unter der Nummer 43 registrierte, war ein Gemälde auf Papier, das Klee gleich zu Beginn des Jahres 1922 als Nummer 17 in seinen *Cœuvre-Katalog* eingetragen hatte (Abb. Kat. 18).<sup>52</sup> Während er dort verschiedene, teilweise ältere Motive wieder verwendete und in einer insgesamt fast monochrom-dunkeltonigen Farbigkeit, mit nur wenigen hellroten und beige Akzenten blieb, griff er das Motiv des Fensters mit den sich daraus ergebenden s-förmigen Gebilden und perspektivisch an den Ecken oder Kanten anknüpfenden Linien nochmals auf. Anstatt die Komposition, wie im ersten Gemälde, in ein Querformat einzuschreiben, dynamisierte er sie durch entsprechende Bewegungsmuster am linken Blattrand und akzentuierte die Ausrichtung durch ein schmales Haus an der rechten Seite. Allerdings war Klee darauf bedacht, das Hochformat nicht allzu stark zu betonen. Die Bewegung, angedeutet durch die zahlreichen Pfeile auf der linken Seite sowie die perspektivische Hinführung zu den s-förmigen Gebilden, wird durch das Bildformat gebremst. Auch die das Blatt in seiner Wirkung prägende, textilarartige Papierstruktur, die durch die dunklen und fast geschlossenen Schraffuren akzentuiert, zum wichtigen Gestaltungsmittel wird, steht in auffälligem Kontrast zur scheinbaren Bewegung der Motive.

Die Wirkung des nach dieser Zeichnung entstandenen Gemäldes ist eine völlig andere. Die Linien, in der Zeichnung mit Bleistift, im Gemälde als Ölpause, haben ihre ursprüngliche Leichtigkeit und Differenzierung weitgehend verloren. Tiefschwarz und breit liegen sie auf der unruhig changierenden Ölgrundierung. Ihre ursprüngliche Differenzierung, die sich in einer dunkleren Linie in der eigentlichen S-Form, den feinen hinführenden Linien und den horizontal schraffierten Bereichen niederschlägt, haben sie zugunsten der Funktion eines Konturs eingebüßt. Nun erscheinen sie nicht mehr als die Betonung einer Bewegung, als Mittel einer feinen Unterscheidung, sondern als Abgrenzung verschiedenfarbiger Bereiche. Diese schwere und damit massiv andere Erscheinung wird durch das hochrechteckige Format nicht abgemildert, auch wenn die gesamte Komposition nicht im gleichen Maß eingezwängt wirkt wie in der Zeichnung.

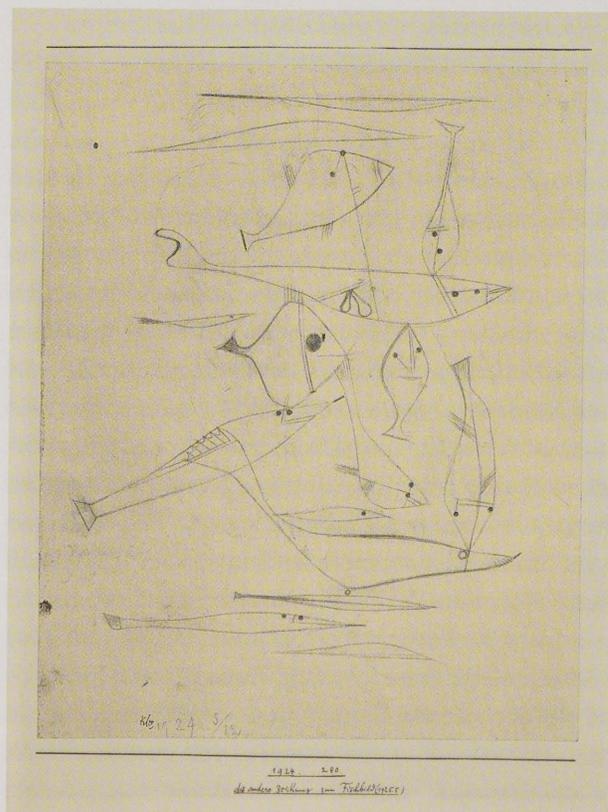


2 *Fischbild*, 1925, 5, Ölpause, Feder und Aquarell auf Gipsgrundierung auf Gaze auf blau grundiertem Karton; originale, gefasste Rahmenleisten, 60,5 × 40 cm, Sammlung Rosengart, Luzern

Beim *Fischbild*, 1925,5 (Abb. 2), verhält es sich ähnlich. Allerdings dienten hier zwei Zeichnungen als Ausgangspunkt für das Gemälde, die übereinander gestellt die Gesamtkomposition ergeben. Klee hatte verschiedentlich nur Teile einer Zeichnung als Vorlage für eine Ölpause verwendet, manchmal zwei oder mehr Zeichnungen miteinander kombiniert. Der Vorteil dieser Technik war, dass sich die Kompositionen variieren und verschiedene Wirkungen erzeugen ließen. Dabei pauste Klee nicht sklavisch alles durch, was er in den Zeichnungen entwickelt hatte. Wie auch bei *Feuerwind*, 1923, 43 (Abb. Kat. 23), übernahm er hier, wenn auch teilweise vergrößert, alle Schraffuren. Bei den beiden Zeichnungen, die dann zum Gemälde *Fischbild*, 1925,5, kombiniert wurden, ließ er im oberen Teil jedoch einige Schraffuren weg, andere vergrößerte er, so dass sie im Gemälde eine stärkere Eigenwirkung erhielten. Auffällig ist nun die Wirkung der beiden Teile in ihrer Zusammensicht. Während *die eine Zeichnung*



3 *die eine Zeichnung zum Fischbild* (1925.5), 1924, 279, 28,6 × 22,9 cm, Bleistift auf Papier, Standort unbekannt



4 *die andere Zeichnung zum Fischbild* (1925.5), 1924, 280, Bleistift auf Papier auf Karton, 28,8 × 22,7 cm, Privatbesitz

zum *Fischbild* (1925. 5.), 1924, 279 (Abb. 3), in sich zentriert, mit einem deutlichen Gewicht am unteren Blattrand ruht, und *die andere Zeichnung zum Fischbild* (1925. 5.), 1924, 280 (Abb. 4), dagegen wie eine vertikale Anordnung von Fischen erscheint, ergeben die beiden Zeichnungen in ihrer Zusammensicht eine kompositorische Geschlossenheit. Nur bei genauer Kenntnis von Klees spezifischer Technik der Ölpause wird im Gemälde erkennbar, dass dem linearen Anteil des Werks zwei Zeichnungen zugrunde liegen und es sich im Prinzip um das Pausverfahren eigener Werke handelt. Dabei spielt auch die Beschaffenheit des Bildträgers materialästhetisch keine Rolle. Der Wechsel der Wirkung war offenbar intendiert, es sollte also nicht der Anschein erweckt werden, dass die Ölpause quasi eine direkte Zeichnung sei. Erstaunlich bleibt, dass in 99 Fällen bislang noch keine entsprechende Zeichnung nachgewiesen oder identifiziert werden konnte. Da es sich bei dieser Technik um ein Pausverfahren handelt, ist diese Tatsache etwas unerklärlich. Möglicherweise bewahrte Klee nur einen Teil der für die Ölpausen verwendeten Zeichnungen auf und registrierte sie oder sie gingen beim Pausvorgang zu Grunde und wurden deshalb ausgeschieden. Rein vom Werkprozess her muss die Ölpause zu einem Zeitpunkt entstanden sein, an dem Klee die Zeichnung noch nicht wie üblich auf einen Karton montiert, diesen bezeichnet und das Blatt dann im *Œuvre-Katalog* registriert hatte.

Die letzte Möglichkeit schließlich, Zeichnungen für das eigene *Œuvre* zu nutzen oder zu erschließen, verwendete Klee nur sehr selten, es bleibt eine große Ausnahme. Um die Bilderfindungen, vorsorglich auch bei Zeichnungen, für sich selbst zu dokumentieren und sich somit eine Art Bildarchiv anzulegen, fertigte Klee einige eigenhändige Kopien an. Im Gegensatz zu Künstlern, die häufiger Kopien oder Variationen herstellten und diese als Werke entweder vertrieben oder weiter benutzten, schied Klee seine nach 1911 entstandenen Kopien aus seinem *Œuvre* aus, indem er sie als Kopien kenntlich machte und damit deren Verwendung ausschließlich auf sich selbst beschränkte.<sup>53</sup> Von zwei Blättern abgesehen, entstanden alle Kopien 1926. Die Vorlagen wurden von ihm weder verkauft noch ausgestellt. Lediglich das früheste Blatt, eine Zeichnung von 1913, wurde mehrfach gezeigt und war im Besitz von Otto Ralfs, das älteste Blatt war ein Geschenk für seinen Freund Hans Bloesch 1938. Die genaue Funktion dieser Kopien, und warum er teilweise Papier und teilweise Pergamentpapier verwendete, bleibt unklar.



5 *Atelier von Paul Klee, Burgkühnauerallee 6–7, Dessau 1932, Nachlass der Familie Klee, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern*

#### Montierung und Präsentation als Gestaltungsmittel

Die dritte Möglichkeit Klees, sich seinen Werken nach ihrer Entstehung nochmals zu widmen, war die Frage der Präsentation. Sie war Klee so wichtig, dass er nicht nur einen großen Teil seiner Gemälde selbst rahmte oder diese Rahmen farbig gestaltete, sondern vor allem auch seine Arbeiten auf Papier auf Karton aufzog und mitunter farbig einfasste.

Bereits früh hatte Klee begonnen, Arbeiten auf Papier auf Karton zu montieren und auf diesem zumindest die Datierung, später die vollständige Werknummer und meist auch den Titel zu vermerken, mitunter auch Dedikationen.<sup>54</sup> Generell ist der Prozess der Montage und der Registrierung nicht identisch. Teilweise zeigen frühe Werke entweder eine Form der Bezeichnung, die auf eine spätere Montierung hindeutet<sup>55</sup> oder die Bezeichnung selbst ist in zwei Medien ausgeführt, was auf unterschiedliche Zeitpunkte von Montierung und Erfassung hindeutet. Wie die Registrierung im *Œuvre-Katalog*, war zumindest für die Zeit bis Anfang der

Zwanzigerjahre dieser Prozess nicht mit der Montage des Blatts auf dem Karton abgeschlossen.<sup>56</sup> Zahlreiche Wechsel im Schriftmedium bei den Blättern vor 1911 deuten darauf hin, dass er diese zwar bereits früher montiert hatte, sie aber, nachdem er seinen Œuvre-Katalog begonnen hatte, nochmals sichtete, um die entsprechenden Korrekturen vorzunehmen. Dass Klee dies aber nicht umfassend und abschließend tat, zeigt sich in der Tatsache, dass einige frühe Werke die Systematik der Beschriftung, wie er sie Anfang der Zwanzigerjahre pflegte, aufweisen. In einigen Fällen deutet dies zwar auf eine Überarbeitung hin, doch lässt sich aus der Form der Bezeichnung nicht zwingend auf eine spätere Bearbeitung schließen.

Klee verwendete verschiedene Arten der Bezeichnung, an denen sich teilweise, wenn auch recht grob, der Zeitraum der Montierung oder Betitelung ablesen lässt. Während in den frühen Jahren die Bezeichnung meist nur aus einer Jahreszahl und einer entsprechenden Werknummer bestand, vermerkte er später den Titel als separaten Teil auf dem Karton, wobei er meist den Titel auf der einen Seite und die Werknummer auf der anderen Seite unter dem Blatt notierte. Diese beiden Systeme verwendete er in den Jahren um 1910 parallel nebeneinander, ohne dass eine bestimmte Regel erkennbar wird. Erst um 1918 taucht ein die ganze Breite des Blattes einnehmender waagrechter Strich in Tusche oder Tinte auf, eine so genannte Randleiste. Teilweise war sie eine Fußlinie für den Titel und die Werknummer, oft standen diese beiden Bezeichnungen aber zwischen dem Blatt und den Bezeichnungen. Erst ab 1919 schließlich werden zwei dieser Randleisten über und unterhalb des Blattes verwendet und spannen die Zeichnung ein. Generell zeigt sich dabei, dass Klee dieses System der Präsentation hauptsächlich bei Zeichnungen anwandte. Auf Karton montierte Aquarelle oder kleine Gemälde präsentierte er dagegen erst später auf diese Weise.<sup>57</sup> Um 1919 begann Klee auch, seine Bezeichnungen nicht mehr unter das Blatt an die linke oder rechte Blattecke zu setzen, sondern vielmehr die Bezeichnung, wiederum bestehend aus Titel und Werknummer zentralisiert, meist unter die Randleiste zu schreiben und zusätzlich zu unterstreichen. Damit entstand unterhalb des Blattes eine optische Struktur, die den Karton wesentlich prägte und zugleich auf die Bedeutung der Titel und Werknummer hinwies.

Nur selten bezeichnete Klee Werke direkt auf dem Blatt.<sup>58</sup> Üblicherweise montierte er sie auf einen Karton, auf dem dann Titel und Nummer notiert wurden. Meistens wurden die Arbeiten auf Papier, wie sich in einer Ansicht des Dessauer Ateliers (Abb. 5) oder später im Berner Atelier zeigt, in entsprechenden Mappen aufbewahrt. Ein Bekannter hatte

sich bereit erklärt, unter Umgehung der Zollformalitäten einige Werke zu seinem Galeristen Kahnweiler nach Paris mitzunehmen.<sup>59</sup> Klee musste deshalb alle Blätter wieder von ihren Kartons ablösen und sie rückseitig mit dem entsprechenden Titel und der Werknummer bezeichnen.<sup>60</sup>

Farbige Arbeiten auf Papier konnten aber nicht nur diese Randleisten, sondern zudem Randstreifen, umlaufende Umrahmungen oder zusätzliche farbige Papiere aufweisen, die schließlich zu wichtigen, das Bild akzentuierenden Mitteln auf dem Karton wurden.<sup>61</sup> Die Streifen wurden von Klee erst



6 *Atelier von Paul Klee, Schlösschen Suresnes, Werneckstr. 1, München, 1920, Foto: Paul Klee, Nachlass der Familie Klee, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern*

kurz nach dem Ersten Weltkrieg verwendet.<sup>62</sup> Allerdings erfolgte die Anbringung derartiger Randstreifen oder auch farbiger Einfassungen wie bei den Bezeichnungen mitunter zu einem späteren Zeitpunkt. Klee fügte dann während der Montierung eines älteren Werkes diese noch hinzu. Im Prinzip war es eine Weiterentwicklung der Randleisten, denn zum einen sind diese Randstreifen zumeist durch Federlinien begrenzt und zum anderen fassen nun nicht mehr nur eine oder zwei Linien das Werk horizontal ein, sondern ein breiterer Streifen grenzt das Werk von seiner Präsentationsfläche ab. Meist waren sowohl die Streifen wie die Rahmen farblich auf das Werk abgestimmt. Dadurch wurde zwar eine optische Distanz erzeugt, aber zugleich die Zusammengehörigkeit von Werk und Karton gesteigert. Montierung und Werk treten damit in eine offensichtlich ambivalente Beziehung zueinander. Zwar ist der Randstreifen von der Materialität dem Karton zugehörig, aber farblich nähert dieser Streifen das Werk seinem Träger an. Das Verhältnis von Bildträger zum Träger dieses Bildes ist ein anderes, engeres

als bei Werken, die optisch lediglich durch Randleisten oder gar nicht vom Träger abgegrenzt werden. Die ansonsten klare Grenze von Bild zu Montierung wird durch diesen Streifen verwischt, bleibt aber bei genauer Betrachtung noch erkennbar.

Wesentlich deutlicher tritt dieses Phänomen bei denjenigen Werken hervor, die eine umlaufende Einfassung aufweisen. Diese isoliert das Werk stärker vom Karton, rahmt es gemäldeartig ein. Das Resultat ist eine deutlichere Zentrierung des Bildes auf dem Karton. Dabei spielt es für diese Art der Präsentation keine entscheidende Rolle, ob das Werk nun auf Papier ausgeführt wurde oder auf textile Bildträger wie Leinwand<sup>63</sup> oder Gaze<sup>64</sup>, da Klee auch diese Werke teilweise



7 *Atelier von Paul Klee, Weimar 1926 oder später, Foto: Paul Klee, Nachlass der Familie Klee, deponiert in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern*

mit Papier hinterklebte.<sup>65</sup> Eine andere, vom Bildträger unabhängige Möglichkeit bestand in der Montage des eigentlichen Bildträgers auf einem zweiten Papier<sup>66</sup> oder der Anstückung mit Papierstreifen<sup>67</sup>, die nun ihrerseits teilweise bemalt wurden oder einfarbige Papiere waren. Besonders häufig verwendete Klee zur Akzentuierung farbige Papiere<sup>68</sup> oder Metallpapiere, meist gold- und silberfarbene.<sup>69</sup> In allen Fällen, die hauptsächlich bis in die frühen Zwanzigerjahre entstanden, zeigt sich, dass die meist kleinformatischen Werke so optisch deutlich aufgewertet wurden und eine gemäldeähnliche Wirkung erreichten.

Unabhängig vom Material des Bildträgers aber zeigt sich, dass Klee der Frage nach der Präsentation seiner Werke eine große Bedeutung zumaß.<sup>70</sup> In einem Brief an seine spätere Frau Lily berichtete er, dass er ein kleines Gemälde vor-

teilhaft verändert habe,<sup>71</sup> indem er es in einen historisierenden Rahmen einpasste. Allerdings fand er das Profil dieses Rahmens noch nicht völlig befriedigend und äußerte schon damals die Absicht, es durch einfache Leisten einzufassen. Der Vorteil des profilierten Rahmens bestand in seinem kräftigen aber nicht sehr ausgeprägten Querschnitt, »es giebt zum flachen Stil meiner Arbeiten einen entzückenden Kontrast und hebt auch äußerlich die Compositionen mit in's Bildmäßige«. <sup>72</sup> Die Bewertung des Rahmens erfolgt also im Hinblick auf die Wirkung der Gesamterscheinung und speziell auf die mögliche Ausstellbarkeit. Ausgangspunkt war hier ein vorhandener Rahmen, der aufgrund seines Format für dieses Werk verwendet werden konnte.<sup>73</sup> Durch versuchsweise Annäherung wurde dann ein passender Rahmen ausgewählt. Die Atelierrahmen aus München (Abb. 6) und Weimar (Abb. 7) zeigen diese Vorgehensweise: Einige Werke sind lediglich in einen Rahmen eingestellt, um die Wirkung auszuprobieren. Gleichzeitig wird aber in diesen Ansichten deutlich, dass Klee zuerst die Wirkung der Gemälde ohne Rahmen begutachtete, bevor er in einem zweiten Schritt die Rahmung vornahm. Erst dann hängte er besonders beachtete oder wichtige Werke in sein Atelier. Dies konnte bis zu ausstellungsähnlichen Situationen führen, etwa in seinem Weimarer Atelier oder auch in seinem Privatatelier im Meisterhaus in Dessau. Die Werke in diesem Bereich des Ateliers waren sämtlich gerahmt und in eine galerieähnliche Hängung gebracht. Diese zeigt auch die besondere Wertschätzung einzelner Werke. Sowohl in Weimar als auch in Dessau hatte Klee das Gemälde *Klostergarten*, 1926, 116 (B 6) prominent gehängt, indem er es zwar nicht isolierte, aber immer als wandbestimmendes Gemälde präsentierte.<sup>74</sup>

Die Aufnahmen zeigen auch, dass Klee Rahmentypen mit unterschiedlicher Eigenpräsenz einsetzte. Außer den von Beginn an verwendeten historisierenden Profilrahmen begrenzten seit 1919 einfache, meist relativ grob zusammengesetzte Leisten das Gemälde lediglich mit einer schmalen Umfassung. Damit wurde die Grenze zwischen dem Bildfeld und der Umgebung zwar kenntlich gemacht, aber nicht durch eine artifizielle Begrenzung zusätzlich akzentuiert. Auch die weiterhin verwendeten Profilrahmen verdeutlichen, dass die Gesamtwirkung entscheidend war und der Rahmen sich den Erfordernissen des Bildfeldes unterzuordnen hatte. Gerade bei farblich oder motivisch besonders kräftigen Gemälden verwendete Klee ein schlichtes Profil, das dem Bildfeld eine zusätzliche Tiefe zu geben vermochte. Trotz der Bedeutung, die er der Rahmung und Präsentation beimaß, verabsolutierte er das Problem nicht, sondern billigte Änderungen, wenn die Präsentation bei Sammlern



8 *Zwergmärchen*, 1925, 255 (Z 5), Aquarell auf Karton auf zweiten Karton mit Aquarell auf Gipsgrundierung genagelt auf Holzrahmen genagelt; originale, gefasste Rahmenleisten, 43,4 × 35,4 cm, Privatbesitz, Schweiz

dies erforderlich machte. Othmar Huber erwarb 1936 von Klee das Gemälde *Zwergmärchen*, 1925, 255 (Z 5).<sup>75</sup> Offenbar irritierte ihn die schmale Einfassung um das Bildfeld, denn er bat um die Erlaubnis, einen zweiten Rahmen um die originalen Rahmenleisten herum anbringen zu dürfen (Abb. 8). Klee bestätigte durch seine Frau sein Einverständnis, »dass Sie um die schmale Holzleiste des Bildes noch eine Leiste aus Silber anbringen lassen ca. 4 cm breit. Sicher würde das zur Wirkung des Bildes auf d. Wand beitragen. Ein anderer Weg, wenn auch umständlicher, wäre eine neutrale Tapete.«<sup>76</sup>

Das eigentliche Bildfeld des Gemäldes war ursprünglich ein Hochoval aus Karton, das später auf einen zweiten Karton montiert wurde, der schließlich auf einen Holzrahmen genagelt und anschließend von schmalen Rahmenleisten eingefasst wurde. Warum Klee nicht das ursprüngliche Oval beibehalten hatte, bleibt unklar, denn in zahlreichen Fällen änderte er die Ausrichtung des inneren Bildes nicht durch eine derartige Rahmung. Hier betonte er aber das Oval zusätzlich auf dem hochrechteckigen zweiten Träger, indem er das innere Bildfeld durch einen hellbraunen Rand hervorhob. Dieser gehört dem Material nach bereits zu dem zweiten,

deutlich tiefer liegenden Karton, weist dementsprechend dessen Gipsgrundierung und Struktur auf, vermittelt aber zugleich optisch das Bildfeld mit dem Trägerfeld. Da er aber seinerseits nicht einfach parallel zur Kante des Ovals verläuft, sondern links und rechts deutlich breiter ist, relativiert er die Vertikalorientierung des Ovals. Dessen Kante wird nun nicht durch die Gipsgrundierung verdeckt, sondern im Gegenteil das innere Bildfeld erscheint als erhabene Fläche und damit als der primäre Teil des Gemäldes. Nur der sekundäre Teil des Gemäldes, also der rechteckige, gipsgrundierte Karton wird von braunen Rahmenleisten abgeschlossen. Diese doppelte Rahmung hat somit nicht nur, wie bei anderen Gemälden, eine funktionale Bedeutung für die Präsentation des Werks sondern der Rahmen und die Art der Einfassung ergeben eine markante dreidimensionale Struktur, die zusätzlich das Werk aus seiner Umgebung heraushebt.<sup>77</sup>

Insgesamt zeigt sich bei dieser Rahmungsproblematik, dass Klee sich intensiv mit der spezifischen Wirkung seiner Werke auseinandersetzte, dabei aber die Erhaltung seiner Werke durch Verglasungen nicht außer Acht ließ.<sup>78</sup> Dabei erstaunt die Intensität der Beschäftigung und die Entwicklung zahlreicher Präsentationsmöglichkeiten. Die Fassung von gestalteten Rahmen, die Erarbeitung entsprechender Einfassungen oder die Montierung der Werke wurden zum wirkungsmittelbestimmenden Teil des Werkes.

#### Künstlerischer Prozess

Die Montierung des Bildfeldes auf dem Karton, Klees Wunsch nach Überprüfung des Gemäldes und einem eventuellen restauratorischen Eingriff, das werkimmanente Verweissystem, die Zusammenhänge von Zeichnung und Ölpause einerseits oder Zeichnung, aquarellierter Ölpause und Gemälde andererseits zeigen, dass ein Werk mit dem Eintrag in den *Ceuvre-Katalog* nicht zwangsläufig abgeschlossen war. Es kann zur nochmaligen Beschäftigung mit einzelnen Motiven oder Themen kommen, auch zur Fragmentierung eines bestehenden Werkes und der Weiterbearbeitung der so gewonnenen Teile, zur Ausscheidung aus dem Werkprozess oder einer Über- und Weiterbearbeitung. All dies sind zu erwartende künstlerische Prozesse, die erst zur finalen Realisierung des Kunstwerks führen.

Die motivische oder thematische Weiterbearbeitung ist ein üblicher Vorgang. Deshalb ist auch die Feststellung, dass sich Klee, teilweise über längere Zeiträume hinweg, mit ähnlichen oder gleichen Motiven oder Phänomenen auseinandersetzte, ein *locus communis*.<sup>79</sup> Erstaunlich ist allenfalls

der Zeitpunkt einer neuerlichen Auseinandersetzung oder dessen Intensität, nicht aber die Tatsache an sich.<sup>80</sup>

Wesentlich spezifischer und interessanter als die eher übliche Bezugnahme auf eigene Werke oder die Wiederaufnahme älterer Ideen ist eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Werk durch die Fragmentierung bestehender Kompositionen. Kersten und Okuda haben eindringlich gezeigt, dass das Zerschneiden oder Zerteilen von Werken ein sehr bewusster, im Werkprozess integrierter Vorgang war.<sup>81</sup> Dabei lassen sich die zerschnittenen und anschließend neu kombinierten Werke,<sup>82</sup> von denjenigen unterscheiden, die aus einer ursprünglich größeren Komposition entstanden, wobei die neuen Teile als Einzelwerk behandelt wurden.

Der Ausgangspunkt für beide Vorgänge ist der gleiche, nämlich die Unzufriedenheit Krees oder die Ansicht der scheinbaren Unfertigkeit. Die Haltung, die sich hier gegenüber dem eigenen Œuvre zeigt, ist aber in beiden Fällen fundamental verschieden. In der Neukombination bestehender Teile wird zuerst eine vorhandene Komposition auseinander geschnitten und diese Stücke werden anschließend auf demselben Karton zu einer neuen Komposition zusammengesetzt.<sup>83</sup> Es ist also nicht ein rein destruktives Verfahren, das ein Werk zerstören würde, sondern es birgt zugleich eine konstruktives Prinzip.<sup>84</sup> Soweit sich bislang gezeigt hat, wurden die Teile entweder noch weiter gemeinsam bearbeitet, oder es blieb bei der reinen Zusammenfügung von an sich bereits fertigen Teilen.<sup>85</sup> Hierin liegt der kategoriale Unterschied zu den Werken, die zwar von Klee zerschnitten wurden, dann aber als Einzelwerk weiterbearbeitet worden sind. Auch hier teilte Klee zwar eine bestehende Komposition, aber er betrachtete die Teile danach als Einzelwerke, die nun auch gesondert montiert und eventuell weiter bearbeitet werden konnten. Ein konkreter Zusammenhang war damit nicht mehr erkennbar.

Anders ist dies bei Rückseiten oder Werken, die er dann als Träger für andere Werke benutzte, und die nur bei Trennungen oder Restaurierungen zum Vorschein kommen. Bei einigen Zeichnungen ist offensichtlich, dass sich auch auf den Rückseiten der Blätter Zeichnungen befinden müssen, da das Medium durchscheint. Bei Gemälden ist dies aber wesentlich schwieriger festzustellen. Trotzdem konnten bislang 38 Gemälde oder Werke entdeckt werden, die gänzlich verdeckt waren.<sup>86</sup> Diese Werke verwarf Klee komplett, das heißt er bearbeitete sie nicht weiter, zerstörte sie aber

auch nicht, sondern nutzte sie als Träger für andere Arbeiten. Ein typisches Beispiel ist hierfür das Gemälde *Springer*, 1930, 183 (C 3) gespalten 1 (Abb. Kat. 59), das in Aquarell und Feder auf Baumwolle ausgeführt wurde, ursprünglich aber eine Sperrholzplatte als Träger hatte. Diese Platte ihrerseits war Träger einer Komposition, die Klee wohl 1929 in Ölfarbe



9 *Ohne Titel*, 1930, 183 (C 3) gespalten 2, Ölfarbe auf Sperrholz, ursprünglich zusammen mit *Springer*, 1930, 183, 51 × 53 cm, Schenkung LK, Klee-Museum, Bern

ausgeführt (Abb. 9), dann aber verworfen hatte. Wesentlich häufiger hatte Klee, wie zahlreiche andere Künstler auch, den Bildträger einfach gewendet und anschließend auf der anderen Seite gemalt.<sup>87</sup> Auch diese Werke hatte er durch die Nichtweiterbearbeitung de facto aus seinem Œuvre ausgeschieden.

Selbstverständlich registrierte Klee die verworfenen Werke, sei es als Träger oder als Rückseite nicht in seinem Œuvre-Katalog. Ebenso wenig vermerkte er meist die Zerschneidung und auch die weitere Be- oder die malerische Überarbeitung sowie die Restaurierung beschädigter Teile. Und genau hieraus entsteht bei Klee und der sich mit ihm beschäftigenden Forschung ein sehr spezifisches Problem.

Die Grundproblematik zeigt sich paradigmatisch an *Botanisches Theater*, 1934, 219 (U 19) (Abb. 10). Klee begann die Arbeit an diesem Gemälde wahrscheinlich um 1923. Er registrierte

trierte 1924 ein Bild, das technisch mit dem *Botanischen Theater* identisch sein könnte.<sup>88</sup> Dass die erste Fassung des Gemäldes einen anderen Titel trug und im Œuvre-Katalog unter *tropische Landschaft* figuriert, ist auch angesichts der zahlreichen Titeländerungen zwar interessant aber nicht singulär. Erstaunlicher ist, dass der Zeitraum, in dem Klee mit diesem Gemälde beschäftigt war, genau bekannt ist, denn er beendete die Arbeit daran am 10. Juli 1934.<sup>89</sup> Er registrierte nun das vollendete Gemälde als Werk des Jahres 1934 in seinem Œuvre-Katalog unter der heute bekannten Werknummer und dem heute noch gültigen Titel. Erstaunlicherweise finden sich aber beide Daten im Gemälde oben links unter der Signatur, denn die Bezeichnung »24, 34« kann unmöglich eine Werknummer sein. Zum einen gab Klee das Jahr immer vollständig an, zum anderen hatte er unter dieser Werknummer bereits eine Zeichnung registriert, was ihm sicherlich aufgefallen wäre.<sup>90</sup>

Den Prozess, der schließlich zu diesem Gemälde geführt hatte, negierte er. Die Voraussetzungen und die Dauer des Werkprozesses, damit aber auch der werkimmanente Kontext und die stilistische Wandlung wird damit ausgeblendet, erscheint im Werk selbst nur noch als Resultat, nicht aber als aktive Auseinandersetzung. Da Klee in anderen Fällen nicht den Zeitpunkt der Vollendung als Datum der Registrierung wählte, sondern wie im Frühwerk häufig auf den Beginn abstellte und damit die Überarbeitung negierte, lässt sich aufgrund der Nummerierung oder Datierung auf dem Werk allenfalls sagen, wann Klee an einem Werk gearbeitet hat, aber weder der genannte Beginn noch das Ende eines Werkprozesses ist dadurch fixiert. Diesen Unklarheiten hat Klee durch die Angabe der Werknummern Vorschub geleistet. Seine frühen Biographen, die diese Werknummern unkritisch als gültige Datierung übernahmen und damit eine Forschungsgeschichte schufen, die den prozessualen Charakter der Genese negierte,<sup>91</sup> verstärkten den Mythos der voraussetzungslosen und keine Zeitlichkeit implizierenden Kreation. Dabei ist *Botanisches Theater*, 1934, 219 (U 19) (Abb. 10) beileibe kein Einzelfall. Eine genauere Analyse dieses Gemäldes zeigt die einzelnen Stufen recht deutlich.<sup>92</sup> Aus dem Vergleich mit Werken, die Klee 1923 in seinen Œuvre-Katalog eintrug, ergibt sich, dass er um diese Zeit mit dem Werk begonnen haben muss. Einen Teil der Figuren und der mittleren Komposition zeigen die und wohl erst in diesem Jahr entwickelten, formdefinierenden Begleitschraffuren.<sup>93</sup> Im Gegensatz aber zur folgenden Arbeitsstufe, die um 1924 anzusetzen ist, belassen diese Schraffuren dem Untergrund eine inhärente Transparenz. Erst im folgenden Jahr werden die Schraffuren, wie in den Partien am linken und rechten Rand des Gemäldes deutlich erkennbar, zu



10 *Botanisches Theater V*, 1934, 219 (U 19) Ölfarbe, Aquarell, Pinsel und Feder auf Papier auf Karton, 50 × 67 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung

einem Liniengefüge verdichtet, aus dem eine mittelhelle, eher unfarbig wirkende Monochromie resultiert.<sup>94</sup> In einem dritten Schritt, um 1925 oder 1926, wurden nun die Blumenmotive hinzugefügt, die stark an die als Radiolaren bezeichneten, floralen Gebilde und die Positionierung der Pflanzen in einer bewusst unkontinuierlichen Räumlichkeit und Perspektivlosigkeit erinnern. Bereits aus dieser Addition entsteht eine innerbildliche Spannung, da hier verschiedene sich gegenseitig ausschließende Bildauffassungen aufeinander treffen. Die bisherige, sich, wenigstens teilweise an überkommenen Vorstellungen von Räumlichkeit und Perspektive orientierende Darstellungsweise wird weitgehend aufgehoben. Im Gegensatz zu einer kubistischen Zergliederung des Raumes, wie sie Klee vor und zu Beginn des Ersten Weltkriegs pflegte, werden nun die einzelnen Bildelemente in eine frontale Ansicht gewendet und nebeneinander positioniert. Der nächste Schritt, der diesmal bereits um 1930 zu datieren ist,<sup>95</sup> führte die Auseinandersetzung um die vegetabilen Motive und die Problematik der Perspektive weiter, konzentrierte sich aber zunächst auf eine andere Farbstruktur, die Klee um 1925 entwickelt,<sup>96</sup> die er so großflächig und bildprominent allerdings nicht vor 1930 angewandt hatte. Mit einem breiten Pinsel trug er die Farbe so auf, dass sich eine Sekundärstruktur bildete, die unabhängig von der Komposition eine markante Eigenwirkung ergab. Zum Abschluss wurden – wobei sich die einzelnen Anteile zumindest stilistisch nicht unterscheiden lassen – die unterschiedlichen Arbeitsstufen noch verbunden, so dass sich eine gleichmäßigere Wirkung ergab.

Dieser Prozess wird durch die scheinbar exakte Nummerierung und Datierung negiert. Damit kann aber das Einzelwerk nicht mehr als Manifestation einer künstlerischen Auseinandersetzung oder einer Beschäftigung mit dem eigenen Werk verstanden werden, sondern es wird vom Künstler selbst verabsolutierend eine nichtgenetische Finalität postuliert, die erstaunlicherweise im krassen Gegensatz zu Klees eigenen kunsttheoretischen Äußerungen steht.

#### Geschenke, Dedikationen und die Idee einer Nachlass-Sammlung

Die schließlich letzte Auseinandersetzung Klees mit seinem eigenen Œuvre betraf in erster Linie die wirtschaftliche Verwertbarkeit durch die Festsetzung von Preisen, die Festlegung der Unverkäuflichkeit oder die geschenkweise Überlassung an Familienangehörige, Freunde oder Sammler. Mit einigen seiner Künstlerfreunde tauschte Klee Werke aus, wobei er immer darauf achtete, dass diese Geschenke nicht nur dem Zweck oder den Vorlieben des Kollegen, sondern auch dem Tausch vom Wert her angepasst waren.<sup>97</sup>

Ganz ähnliche Prinzipien lassen sich auch bei der geschenkweisen Überlassung oder Abgabe an Sammler feststellen. Meist dedizierte Klee diese Werke, indem er nicht nur den Empfänger dieses Geschenks, sondern auch den Anlass vermerkte. Die meisten Sammler, die von Klee ein dediziertes Geschenk erhielten, hatten sich in der Klee-Gesellschaft, einer wirtschaftlichen Unterstützungsorganisation für Klee, engagiert.<sup>98</sup> Klee erhielt hieraus ein monatliches Fixum, hatte sich aber im Gegenzug dazu verpflichtet, eine Mappe zusammenzustellen, aus der die Mitglieder dieser Gesellschaft dann auswählen und Werke zu einem Vorzugspreis erwerben konnten.<sup>99</sup> Diese Blätter sind meist nicht persönlich gewidmet. Klee beschränkt sich darauf, eine Auswahl von Blättern zusammenzustellen und diese zirkulieren zu lassen. Allerdings versah er zu Weihnachten 1927 wenigstens vier Blätter mit einer Widmung. Er eignete Rudolf Ibach, Heinrich Stinnes, Werner Vowinckel und Hannah Bürgi je ein Blatt zu. Lediglich Ibach erhielt ein Aquarell, zudem eines aus dem Vorjahr, den anderen schenkte er je eine Zeichnung von 1927.<sup>100</sup> Mit dem Aquarell komplettierte Klee eine Auswahl verschiedener anderer Blätter, die Ibach erworben hatte und die durch dieses Präsent abgerundet wurden.<sup>101</sup> Wie er mit dem Geschenk an Ibach dessen Erwerbungen und Bemühungen im Rahmen des Barmer Kunstvereins würdigte, so wollte er durch die Schenkung von Zeichnungen auch die Leistungen der anderen Sammler anerkennen. Zwar verkauf-

te Klee keine Zeichnungen, aber er verschenkte sie gelegentlich. Nicht nur finanzielle Überlegungen brachten ihn dazu, Zeichnungen zu verschenken, was ja die Menge der verkäuflichen Aquarelle nicht schmälerte.<sup>102</sup> Er konnte hier etwas an seine Sammler geben, das für diese ansonsten nicht verfügbar war. Außerdem reagierten diese Geschenke sehr sorgfältig auf den vorhandenen Bestand von Werken.<sup>103</sup>

Auch die Geschenke für Personen die nicht zum engsten Freundeskreis gehörten, aber auch nicht zu den Sammlern zählten, sondern Klee in anderer Form unterstützten, wählte er ebenfalls sehr sorgfältig aus. Normalerweise machte Klee kaum Geschenke, wenn man vom Tausch mit anderen Künstlern oder den Geschenken an seine Frau Lily absieht, bei Alois Schardt, Georg Schmidt und Will Grohmann hatte er aber Ausnahmen gemacht.<sup>104</sup> Als Abgleich der Finanzierung der Reise nach Tunesien hatte Klee bekanntlich Charles Bornand einige Werke überlassen,<sup>105</sup> und dies in seinem Œuvre-Katalog auch so vermerkt, in einem weiteren Fall hatte sich Klee für eine Katze mit einer Zeichnung bedankt.<sup>106</sup> Auch die Geschenke an Kunsthistoriker sind ähnlich zu bewerten. Es waren, wie auch bei Sammlern, nicht eigentlich voraussetzungslose Geschenke, sondern diesen Werken stand meist eine verdeckte aber Klee sehr wohl bewusste Unterstützung gegenüber.<sup>107</sup> Ein klein wenig anders verhielt es sich bei den wenigen Geschenken an Galeristen, die Klee tätigte. Hier stand meist eine konkrete Leistung gegenüber, wenn auch selten ein direkter materieller Gegenwert. Beileibe nicht alle Galeristen, mit denen Klee viel Kontakt hatte, wurden von ihm bedacht. Offenbar machte er Dedikationen davon abhängig, ob er in der Person des Galeristen primär eine für ihn wirtschaftlich wichtige Institution sah oder eher einen ihm freundschaftlich verbundenen Menschen. Galeristen, mit denen er lediglich den beruflichen Kontakt pflegte, bedachte er nicht mit entsprechenden Geschenken, mit einer Ausnahme, seinem Beitrag zur Künstlermappe zum fünfzigsten Geburtstag von Alfred Flechtheim. Dagegen widmete er Galka Scheyer, die nicht nur eine seiner Sammlerinnen war, sondern auch versuchte, ihn in den USA zu vertreten, mehrere Blätter.<sup>108</sup>

Der dritte Fall betrifft schließlich Geschenke und Dedikationen an Freunde und Familienangehörige. Freunde, wie Hans Bloesch<sup>109</sup> oder die Familie Galston, bedachte er verschiedentlich mit Geschenken. Teilweise waren es äußere Ereignisse, wie Geburtstage, die ihn zu einer Widmung veranlassten. Zueignungen gegenüber der Familie Galston nehmen meist auf Erlebnisse Bezug, die Klee offenbar stark berührt hatten. Der kleinen Tochter Florina Irene war er besonders verbunden. Er schenkte ihr mehrere Werke und versuchte, sie von ihrer Krankheit abzulenken.<sup>110</sup>



11 *Jahrmarkt Musik*, 1924, 164, Aquarell auf Papier, zerschnitten und neu kombiniert, oben und unten Randstreifen mit Aquarell und Feder, unten zwei weitere Randstreifen mit Aquarell und Feder, auf Karton, 26,5 × 30,5 cm, Privatbesitz, Schweiz

Gegenüber Familienmitgliedern war eine Dedikation für Klee wesentlich üblicher als gegenüber Freunden. Bereits als Jugendlicher hatte Klee einige Werke seinen Tanten geschenkt, nicht ohne auf den Anlass hinzuweisen.<sup>111</sup> Zwar dedizierte er für Familienangehörige, seine Frau Lily oder einige Freunde die Werke, doch die meisten Geschenke für seine Eltern oder seine Schwester trugen keine Widmung. Der Umfang der Geschenke ist recht beachtlich, auch wenn es sich meist um frühe Werke handelte, wobei er diejenigen, die Mathilde besaß, im Gegensatz zu den Geschenken an seine Eltern, nicht in seinem Œuvre-Katalog registriert hatte.<sup>112</sup> Er schenkte fast ausschließlich Zeichnungen, nur einige Aquarelle und ein Hinterglas waren darunter. Spätere Werke und vor allem Gemälde gab er allerdings nicht zum Geschenk.

Bei den Gaben an seine Frau Lily ging er vollkommen anders vor. Außer einem frühen Abzug einer Radierung und zweier Zeichnungen, wovon er eine durch den Titel und die Verwendung in ihrem Gästebuch besonders hervorhob, schenkte er ihr ausschließlich farbige Blätter und Gemälde.<sup>113</sup> Dabei fehlte das Frühwerk, abgesehen von der einen Radierung, und das Spätwerk nach 1934 völlig. Lily erhielt, wahrscheinlich auf ihren eigenen Wunsch, lediglich Werke der Zwanziger- und frühen Dreißigerjahre. Anscheinend hatte sie eine besondere Affinität zu den Werken, die 1923 entstanden waren, denn sie erhielt drei Werke, eines in ihrem Gästebuch und zwei farbige Blätter, im Laufe der Jahre ge-

schenkt und dediziert, auch wenn diese Werke bereits etwas älter waren.<sup>114</sup> Erstaunlicherweise bedachte Klee aber seine Frau nur zwei Mal sowohl zu ihrem Geburtstag wie zu Weihnachten mit einem Werk.<sup>115</sup> Er wählte grundsätzlich zurückhaltende, leise Werke aus.

### Konzeption einer Nachlass-Sammlung

Bereits vor seinem Vertrag mit Hans Goltz hatte Klee einige Werke für unverkäuflich erklärt, auch wenn er sie in Verkaufsausstellungen präsentierte.<sup>116</sup> Er unterschied also zwischen Werken, die er zu verkaufen gedachte, Blättern, die er geschenkweise überließ, meist dabei auch dedizierte, und solchen Arbeiten, die schließlich zu einer Nachlass-Sammlung führen sollten.<sup>117</sup> Für die Werke, speziell Arbeiten auf Papier, die Klee nach 1925 in den Handel gab, entwickelte er ein System von Preisklassen, in das er die einzelnen Werke einordnete und das ihm die Abrechnung vereinfachte.<sup>118</sup> Dies betraf nicht nur aktuelle, sondern auch ältere Werke, soweit sie nach 1925 in den Handel gelangten. Die Festsetzung des Preises implizierte selbstredend eine Wertung durch Klee selbst, der damit sein eigenes Werk zu klassifizieren begann. Wie genau Klee zu diesem System gelangte und nach welchen Kriterien er die Preisklassen festlegte, ist bislang nicht geklärt. Für seine Nachlass-Sammlung lässt sich dies aber zumindest ansatzweise aufzeigen.

Zu unterscheiden sind dabei diejenigen Werke, die er explizit für eine Nachlass-Sammlung bestimmte, diejenigen, die er zwar ausstellte, aber als Teil seiner eigenen Privatsammlung deklarierte, diejenigen, die er sich selbst dedizierte, und die Werke, die er mittels Zuweisung einer speziellen Preisklasse aus dem handelbaren Volumen seiner Werke ausschied. Wichtig wird diese Unterscheidung nicht, weil sich hieraus verschiedene Kategorien einer Selbstrezeption entwickeln ließen, sondern weil sich zeigt, dass Klee sich im Laufe der Zeit unterschiedlich intensiv mit seinem eigenen Werk auseinandersetzte. Wichtig ist vor allem, was Klee angesichts seines immensen Œuvres als so herausragend betrachtete, dass er es für sich persönlich reservieren oder als Teil eines Nachlasses verfügbar halten wollte. Die Motive dieser Unterscheidung sowie ihre zeitliche Dimension ist dabei bedingt von einem Wechsel der Perspektive. Die Eigendedikation ist, wie der mitunter vorläufige Rückbehalt von Werken, in einer Privatsammlung von einem gegenwärtigen Bezug geprägt, während die Konzeption einer Nachlass-Sammlung auf eine postume, also zukünftige, nicht mehr selbst erlebbare Dimension verweist.

Die Eigendedikation ist vielleicht der spontanste Zugriff auf das eigene Werk. In zwei Fällen widmete sich Klee erstaunlicherweise ein eigenes Werk. Beide Widmungen müssen aber nach seiner Übersiedelung nach Bern im Herbst 1933 erfolgt sein, denn beide Blätter hatte er vorher bei Rudolf Probst deponiert und zu verkaufen gesucht. Als er aber im November 1933 das Konvolut zurückerhielt, befanden sich auch diese beiden Arbeiten darunter. Da es sich mit *Jahrmarkt Musik*, 1924, 164 (Abb. 11) und *ein Garten für Orpheus*, 1926, 3 (Abb. 12) immerhin um bereits etwas ältere Werke handelt, fand hier offensichtlich eine Revision seiner Bewertung statt, indem er diese beiden Werke für sich selbst in Anspruch nahm und sich zueignete. Aufgrund des Schriftdukts muss diese Zuweisung gleichzeitig erfolgt sein. Sie betraf zwei Werke, die zwar technisch und formal durchaus typisch, thematisch und in ihrer eigentlichen Formulierung jedoch singulär sind. Nachdem er sie vor seiner Emigration in einigen Ausstellungen gezeigt hatte, nahm er diese Blätter in keine der größeren Ausstellungen der Dreißigerjahre mehr auf.

Ähnlich zurückhaltend zeigte sich Klee auch bezüglich der Arbeiten, die er für seine Privatsammlung reservierte. Zwei Werke hatte er zwar als »Privatbesitz« bezeichnet, doch wie sich Klee seine Privatsammlung vorstellte, bleibt unklar.<sup>119</sup> Auch die wenigen Aufnahmen seines Berner Ateliers ergeben kaum Hinweise. Drei große Ausstellungen konkretisierten allerdings seine Vorstellung einer Privatsammlung. Die Ausstellungen in Bern<sup>120</sup>, Basel<sup>121</sup> und Luzern<sup>122</sup> waren nicht als museale Retrospektiven gedacht, sondern als Verkaufsausstellungen. Die Kataloge dokumentieren sowohl die entsprechenden Preisvorstellungen Klees, als auch seine Überlegungen zur Unverkäuflichkeit einzelner Werke. Nur zwei solche Arbeiten waren auf den drei Ausstellungen zu sehen.<sup>123</sup> Die Terminologie war offensichtlich nicht festgelegt. Was im einen Katalog als unverkäuflich bezeichnet wurde, galt im anderen als Privatbesitz. Klee wählte für alle drei Ausstellungen nur Werke aus, die nach 1919 entstanden waren. Frühere Werke oder sogar Werke aus Tunesien, mit denen er in den Zwanzigerjahren seinen Ruf begründet hatte, integrierte er nicht in diese Ausstellungen. Leihgaben wurden kaum aufgenommen. Nur aus der Sammlung von Hannah Bürgi waren für die Basler Ausstellung einige Werke geliehen worden.

Außer der nominalen Anzahl der Exponate unterschieden sich die Expositionen in der Gewichtung und der Ausstellungsstruktur selbst. In Bern, der ersten dieser drei Ausstellungen, präsentierte Klee mit über hundert Gemälden und rund 150 farbigen Blättern einen umfassenden Überblick über sein Schaffen seit 1919, bis hin zum soeben



12 *ein Garten für Orpheus*, 1926, 3, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 47 × 32 / 32,5 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. Z 586

vollendeten Gemälde *Botanisches Theater*, 1934, 219 (U 19) (Abb. 10). Bereits bei den mehrfarbigen Blättern setzte er deutlich später ein und begann die Auswahl mit Werken nach 1925. Diese Systematik radikalisierte er für die Zeichnungen nochmals, indem er dort nur Arbeiten des Vorjahres präsentierte. In Basel behielt er diese Systematik bei. Gemälde und Aquarelle erscheinen im Katalog getrennt und umfassen die gleichen Zeiträume wie in Bern. Allerdings wurden weniger Werke gezeigt und auf Zeichnungen verzichtet. Erst im folgenden Jahr in Luzern wurden wieder Zeichnungen präsentiert. Nun war aber die Ausstellungsstruktur eine völlig andere. Gemälde und Aquarelle wurden nicht mehr getrennt aufgeführt, lediglich einige Zeichnungen waren mit dem Vermerk der Unverkäuflichkeit, wie in Bern, oder der Nichtangabe eines Preises, wie in Basel, versehen. Einige Werke waren in wenigstens zwei dieser Ausstellungen entweder als »unverkäuflich« oder als »Privat-

besitz« deklariert, somit der Masse der handelbaren Werke entzogen, wobei es sich sowohl um Gemälde als auch um mehrfarbige Werke auf Papier handelte.

Die Auswahl anhand seiner Ausstellungen spiegelt Klees augenblickliche Einschätzung seiner Arbeiten, denn zum einen präsentierte er diese Werke nicht in allen drei Ausstellungen und zum anderen veräußerte er später durchaus Werke, die er zunächst als unverkäuflich eingestuft hatte. Demgegenüber war die Zuweisung an eine imaginäre Nachlass-Sammlung finaler. Allerdings wies er nur wenige Werke explizit diesem Teil seines Œuvre zu. Außer je einem Exemplar der Lithographien *Vulgaere Komoedie*, 1922, 100 und *Die Hexe mit dem Kamm*, 1922, 101 vermerkte er diese Zuweisung nur bei einem Hinterglasbild und einem Gemälde von 1919.<sup>124</sup> Weitere Werke hatte er nicht genannt, indirekt aber durch die Unverkäuflichkeit der Zeichnungen bestimmt.

Diese drei Bereiche sind aber nur ein kleiner Teil der farbigen Werke, die Klees Nachlass-Sammlung bilden sollten. Die meisten der rund zweihunderfünfzig Werke hatte er aus dem handelbaren Volumen seiner Werke durch die Zuweisung einer speziellen Preisklasse ausgeschieden. Er folgte dabei nicht seinem System von acht Preisklassen, sondern wies die Werke in eine eigene Kategorie, die so genannte Sonderklasse. Diese war, sowohl gegenüber Privatpersonen wie gegenüber Museen unverkäuflich, konnte aber auf Ausstellungen gezeigt werden. Diese Zuweisung für eine Nachlass-Sammlung erfolgte für rund die Hälfte der Werke retrospektiv. Erst nach Kündigung des Generalvertretungsvertrags mit Goltz hatte Klee begonnen, seine Werke nach einem festen Preismuster zu klassifizieren. Dementsprechend sind alle Preisklassen und damit auch die Zuweisung der Sonderklasse bei Werken, die vor 1926 entstanden sind, eine nachträgliche Einschätzung. Feste Kriterien scheint es nicht gegeben zu haben. Immerhin wird die Vorgehensweise in der Untersuchung einiger Werke erkennbar, die Klee zerschnitt und danach zumindest teilweise der »Sonderklasse« zuwies.<sup>125</sup>

Nur selten wurden mehrere der so entstandenen Teilstücke als Sonderklasse behandelt. Meist erhob Klee einen Teil zur Sonderklasse, die anderen Teile wies er einer norma-

len Preisklasse zu. Wesentlich klarer als die Kriterien der Einzelzuweisung ist die Struktur, die Klee dem Nachlass zu geben versuchte. Auffällig ist, dass Klee diesen Teil seines Œuvres mit einer farbigen Zeichnung begann, die noch auf seinen Italienaufenthalt verweist, dass er aber ansonsten kaum Werke aus seinem Frühwerk in diese Übersicht aufnahm. Mit lediglich fünf Werken bis 1910 ist dieser Teil des Werks unterrepräsentiert, wenn man berücksichtigt, dass er die Hinterglasmalerei größtenteils nicht verkaufen wollte.<sup>126</sup> Damit bestätigt sich der Eindruck, dass er das primär aus Zeichnungen bestehende Frühwerk nach 1920 nicht mehr besonders schätzte. Er stellte die Blätter kaum noch aus und wählte nur ganz wenige als Sonderklasse für seinen Nachlass aus. Anders ging er in den folgenden Jahrzehnten vor. Nach seiner Beteiligung am »Blauen Reiter« bemühte er sich, eine repräsentative Auswahl an Werken der Sonderklasse zuzuweisen, auch wenn dies wiederum unter dem Eindruck der späteren Rezeption und der ersten Erfolge geschah. Deshalb ist auch nicht erstaunlich, dass die meisten Werke, die Klee dieser »Sonderklasse« zuwies zwischen seiner Tunesienreise und dem Ende seiner Tätigkeit an der Düsseldorfer Akademie entstanden waren. Nach seiner Übersiedlung nach Bern nahm Klee dagegen wie beim Frühwerk nur noch wenige Werke in die Sonderklasse auf, ganz im Gegensatz zu seiner Ausstellungstätigkeit und den Sendungen, die er an Kahnweiler richtete. Jedenfalls spiegelt Klees Zuordnung eigener Werke zur Sonderklasse seine individuelle Einschätzung vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Rezeption wider und wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf die Sichtweise des Künstlers auf das eigene Früh- und Spätwerk.

Christian Rümelin

Dieser Beitrag ist der erste Versuch eines Überblicks über Klees Umgang mit dem eigenen Werk, wie er sich nach Bearbeitung des »Catalogue raisonné Paul Klee« darstellt. Mein Dank gilt der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, und den Kolleginnen, mit denen ich am »Catalogue raisonné Paul Klee« arbeitete – speziell Danièle Héritier und Isabella Jungo, die mich bei der Erhebung der Daten unterstützten und mir eine kritische Hilfe waren.

Anmerkungen siehe Seite 215

- 1 Immer noch grundlegend zur Klee-Rezeption: Christine HOPFENGART, *Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebbling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905–1960*, Mainz 1989.
- 2 Vor allem die Biographien von Hermann von WEDDERKOP, *Paul Klee*, Leipzig 1920 (= Junge Kunst, Bd. 13); Leopold ZAHN, *Paul Klee. Leben, Werk, Geist*, Potsdam 1920 und Wilhelm HAUSENSTEIN, *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*, München 1921. – Die Problematik der frühen Biographien, insbesondere derjenigen von Zahn und Hausenstein wurde verschiedentlich diskutiert. Siehe hierzu zuletzt Otto Karl WERCKMEISTER, *Kairouan: Wilhelm Hausensteins Buch über Paul Klee*, in: Ausstellungskatalog *Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet*. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe u. a. 1983, S. 76–95; HOPFENGART, *Klee. Vom Sonderfall* (wie Anm. 1), S. 23–26 und 41f.; Otto Karl WERCKMEISTER, *Klee vor den Toren von Kairouan*, in: Ausstellungskatalog *Reisen in den Süden. »Reisefieber präzisiert«*. Gustav-Lübcke Museum, Hamm u. a. 1997, S. 32–50, speziell S. 41–44 und Jenny ANGER, *Modernism and the Gendering of Paul Klee*, Providence 1997, S. 25–32.
- 3 Einen Überblick versuchten im Rahmen des Klee-Symposiums 1998: Christian RÜMELIN, *Klee und der Kunsthandel*, in: *Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern*, hrsg. von Oskar Bätschmann und Josef Helfenstein, unter Mitarbeit von Isabella Jungo und Christian Rümelin (= Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd. 1), Bern 2000, S. 27–37; Christine HOPFENGART, *Klee an den deutschen »Museen der Gegenwart«, 1916–1933*, in: ebd., S. 68–92 und Michael BAUMGARTNER, *Klee und seine frühen Sammler*, in: ebd., S. 93–106. Allerdings fehlen in diesen Essays die späteren Sammler, die erst nach 1925 ihre Vorliebe für Klee entdeckten oder die außerhalb Deutschlands wohnten. Zahlreiche interessante zeitgenössische Sammlungen blieben deshalb in diesen Darstellungen außer Acht.
- 4 Zuletzt RÜMELIN, *Kunsthandel* (wie Anm. 3).
- 5 Klees Schriften umfassen außer den Tagebüchern (Paul KLEE, *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, hrsg. v. der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. v. Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988) und den Briefen an die Familie (Paul KLEE, *Briefe an die Familie 1893–1940*, 2 Bde., hrsg. v. Felix Klee, Köln 1979) einige Rezensionen sowie kunstpädagogische Werke. Diese sind größtenteils zusammengefasst in Paul KLEE, *Schriften*, hrsg. v. Christian Geelhaar, Köln 1976. Darüber hinaus wurde die »Bildnerische Formlehre« faksimiliert herausgegeben von Glaesemer (Paul KLEE, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, hrsg. v. Jürgen Glaesemer, Basel/Stuttgart 1979), Klees Jenenser Vortrag anlässlich einer Ausstellung vollständig publiziert (Thomas KAIN, Mona MEISTER, Franz-Joachim VERSPOHL (Hrsg.), *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, in: Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10, Jena 1999) sowie im Jahr 2000 das umfangreiche Material des pädagogischen Nachlasses erstmals seit den Büchern von Jürg Spiller wieder vorgestellt (Ausstellungskatalog *Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus*. Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon 2000).
- 6 Dieser Zusammenhang wurde bereits verschiedentlich thematisiert, weshalb hier darauf verzichtet wird. Siehe zuletzt: Ausstellungskatalog Pfäffikon 2000 (wie Anm. 5).
- 7 Siehe zum Œuvre-Katalog: Josef HELFENSTEIN, *Das Spätwerk als »Vermächtnis«. Klees Schaffen im Todesjahr*, in: Ausstellungskatalog *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*. Kunstmuseum Bern 1990, S. 59–75, speziell S. 69–71; Wolfgang KERSTEN und Osamu OKUDA, *Paul Klee: Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess*, in: *Radical Art History: Internationale Anthologie*, Subject: O. K. Werckmeister, hrsg. v. Wolfgang Kersten, Zürich 1997, S. 374–397 und Eva WIEDERKEHR SLADÉCZEK, *Der handschriftliche Œuvre-Katalog von Paul Klee*, in: *Beiträge Bern 2000* (wie Anm. 3), S. 146–158.
- 8 Die technischen Angaben im handschriftlichen Œuvre-Katalog weichen, wie sich bei der Erarbeitung des *Catalogue raisonné Paul Klee* zeigte, häufig und mitunter deutlich vom Materialbefund ab. Dies wurde bisher kaum untersucht. – Zu Klees Technik siehe zuletzt: Nathalie BÄSCHLIN, Béatrice ILG, Patrizia ZEPPELETTA, *Paul Klees Malutensilien. Zu Werkspuren und Gemäldeoberflächen*, in: Ausstellungskatalog *Paul Klee. Die Sammlung Bürgi*. Kunstmuseum Bern u. a. 2000, S. 183–197 und Nathalie BÄSCHLIN, Béatrice ILG, Patrizia ZEPPELETTA, *Beiträge zur Maltechnik von Paul Klee*, in: *Beiträge Bern 2000* (wie Anm. 3), S. 173–203.
- 9 Siehe zu den nur im Œuvre-Katalog aufgeführten Ausstellungen die Übersicht bei ANGER, *Modernism* (wie Anm. 2), S. 327–392.
- 10 Auf diesen Sachverhalt hat bereits OKUDA, *Buchhaltung* (wie Anm. 7), S. 276 hingewiesen. Es handelt sich dabei um die Ausstellung im Kunstmuseum Bern (August–September 1910), im Kunsthaus Zürich (Oktober 1910), in Zum hohen Haus, Winterthur (November 1910) und in der Kunsthalle Basel (Januar 1911).
- 11 Klee sprach dies in seinem Tagebuch explizit an: KLEE, *Tagebücher* (wie Anm. 5), Nr. 895. Vgl. hierzu WIEDERKEHR SLADÉCZEK, *Der handschriftliche Œuvre-Katalog* (wie Anm. 7), S. 146. – Auf die Problematik der späteren Redaktion der Tagebücher machte eindringlich Christian GEELHAAR aufmerksam in *Journal intime oder Autobiographie? Über Paul Klees Tagebücher*, in: Ausstellungskatalog *Paul Klee. Das Frühwerk 1883–1922*. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, S. 246–260.
- 12 Siehe hierzu KERSTEN/OKUDA, *Klee. Im Zeichen der Teilung* (wie Anm. 7), S. 35f. und 46f.; Wolfgang KERSTEN, *Hoch taxiert: Paul Klees Ölbild »Bühnenlandschaft« 1922. 178. Versuch einer historischen Einordnung*, in: Ausstellungskatalog *Meisterwerke I. 9 Gemälde des deutschen Expressionismus*, Galerie Thomas, München 1995, S. 108–121, speziell S. 114f., der die Relativität der Datierung lediglich konstatiert, ohne seinen im Titel formulierten Anspruch aber einzulösen; s. a. OKUDA, *Buchhaltung* (wie Anm. 7), S. 375f., 379–383 und 390–393; Osamu OKUDA, *Versinkende Villen – aufsteigende Baracken. Paul Klee und die Bauhaus-Debatten über den Konstruktivismus*, in: Ausstellungskatalog *Aufstieg und Fall der Moderne*. Kunstsammlungen zu Weimar 1999, S. 336–343, hier S. 336f. und zuletzt WIEDERKEHR SLADÉCZEK, *Der handschriftliche Œuvre-Katalog* (wie Anm. 7), S. 156f.; Gregor WEDEKIND, *Von Ameisen, Spinnen und Bienen. Paul Klee. Catalogue raisonné*, in: *Kunstchronik*, Heft 1, Januar 2001, S. 32–37.
- 13 Siehe hierzu die sehr treffenden Beobachtungen mit zahlreichen Beispielen von OKUDA, *Buchhaltung* (wie Anm. 7), S. 377–379.
- 14 Zu diesen drei Blättern siehe *Catalogue raisonné Paul Klee*, Bd. 1, Wabern 1998, Kat. Nr. 122, 136 und 137. Zahlreiche andere Werke lassen sich in Klees Briefen an seine Eltern und vor allem an seine Verlobte Lily Stumpf (KLEE, *Briefe*, wie Anm. 5) und in seinen Tagebucheinträgen (KLEE, *Tagebücher*, wie Anm. 5) nachweisen. Allerdings muss davon ausgegangen werden, dass Klee sie zerstörte, da keines dieser Werke nachgewiesen werden konnte.
- 15 Die Zahl der registrierten Werke ist jedoch nur ein Indiz für die zunehmende Produktivität. Zum einen sind nicht aufgenommene Werke erhalten, zum anderen zerstörte Klee zahlreiche Zeichnungen, speziell nach der Entwicklung seiner Hinterglastechnik: Mehrfach berichtete er seiner Verlobten Lily Stumpf, dass er – mit dem Ergebnis unzufrieden – eine Glasplatte, an der er den ganzen Tag gearbeitet hatte, am Abend wieder abwusch. Zu den Hinterglasmalereien siehe: Marcel BAUMGARTNER, *Paul Klee und die Photographie*, Bern 1978, Jürgen GLAESER, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglaspbilder und Plastiken*, Bern 1976, speziell S. 20–22.

- 16 Zu den Duplikaten siehe OKUDA, *Buchhaltung* (wie Anm. 7), S. 377f. und WIEDERKEHR SLADCEZEK, *Der handschriftliche Œuvre-Katalog* (wie Anm. 7), S. 151–155.
- 17 Einträge in Tintenstift beschränken sich auf die Jahre 1919 und 1920 und betreffen folgende Werknummern: 1919: 116–117, 123–136 und 1920: 126–128.
- 18 Diese Gruppenbildungen lassen sich aber auch zuvor – zwischen 1911, als er die Registrierung begann, und 1917/1918 – unterscheiden. Nur zum Teil kann diese Praxis auf die Zeitumstände zurückgeführt werden. Es handelt sich vermutlich vielmehr um eine generelle Handhabung, die dann im so genannten Duplikat einen weiteren Niederschlag fand. Folgende Werknummern lassen sich im Œuvre-Katalog (Kat. B 1) zwischen 1918 bis 1921 auf Grund des Schriftdukts oder des Materials als Gruppen unterscheiden. Einzelblätter werden nicht berücksichtigt, Auslassungen deuten auf einen Wechsel in der Schrift. 1918: 1–17, 18–33, 34–42, 43–90, 91–96, 97–119, 120–175, 176–194, 195–196, 199–211; 1919: 1–11, 12–17, 18–32, 33–34, 35–51, 52–53, 54–59, 60–69, 70–79, 80–86, 87–90, 91–107, 108–111, 112–117, 118–122, 123–136, 137–151, 152, 153–155, 156–162, 166–175, 177–183, 184–190, 191–197, 198–202, 203–208, 210–211, 213–217, 218–228, 229–233, 234–265; 1920: 1–6, 7–14, 15–16, 18–24, 27–44, 45–46, 47–74, 75–79, 80–90, 92–109, 110–119, 120–125, 126–128, 129–149, 150–163, 164–176, 177–200, 202–207, 210–212, 213–214, 218–221, 223–234. Nach 1920 wird die Schrift zunehmend homogener und ausgeglichener, die Schreibutensilien werden kaum noch gewechselt. Die Einträge zeigen weniger Korrekturen oder Einfügungen. Deshalb ist eine Gruppierung ab 1922 nur noch bedingt sinnvoll.
- 19 WIEDERKEHR SLADCEZEK, *Der handschriftliche Œuvre-Katalog* (wie Anm. 7), S. 156 Anm. 64 belegt dieses am Beispiel von Ölpausen und Zeichnungen von 1919. Zahlreiche weitere Fälle, in denen die Zeichnung eine höhere Nummer trägt als das korrespondierende Gemälde oder die entsprechende Ölpause, belegen diese Praxis bis weit in die Zwanzigerjahre. Auf dieses Thema ist zurückzukommen.
- 20 Eine Vergleich der Anzahl der Titelkorrekturen zwischen 1918 und 1922 verdeutlicht dies: 1918 finden sich bei rund 3,3% der insgesamt 211 registrierten Werke Korrekturen, Hinzusetzungen oder Streichungen (Nr. 44, 88, 175, 179, 186, 187, 191). 1919 wurden von den 265 Werknummern die 53, 155, 198, 223 verändert, 1920 von insgesamt 234 registrierten die Nr. 14, 21, 28, 30, 35, 36, 61, 72, 82, 83, 98, 122, 124, 134, 138, 139, 150, 151, 166, 185, 193, 199, 220 und 1921 wurden von 225 Einträgen die Nr. 1, 6, 7, 11, 23, 24, 31, 50, 51, 52, 59, 62, 175, 186, 191, 199, 217, 225 korrigiert, 1922 von 260 registrierten Werken die Werknummern 7, 16, 19, 30, 58, 116, 121, 137, 144, 172 und 1923 von 264 aufgeführten Schöpfungen die Nr. 32, 59, 90, 100, 122, 230.
- 21 Folgende Titel notierte Klee zuerst mit Bleistift und überschrieb sie später mit Feder: 1918: Nr. 107; 1919: Nr. 184–190, 195; 1920: Nr. 31, 120, 195; 1921: Nr. 75, 88, 89, 142; 1922: Nr. 67, 68, 92, 100, 101 und schließlich 1923: Nr. 90, 91. Bei folgenden Werken blieb der Titel in Bleistift stehen: 1919: Nr. 57, 152, 163, 165, 176, 209, 212; 1920: Nr. 45, 46, 215; 1921: Nr. 181; 1922: Nr. 110 und schließlich 1923: Nr. 72–75, 125, 138.
- 22 Eine systematische Zusammenstellung erfolgte bislang noch nicht. Zwar sind im *Catalogue raisonné Paul Klee*, Bd. 1 und 2, die abweichenden Titel aus dem Duplikat im Vergleich zum Œuvre-Katalog erwähnt, doch fehlt bislang eine zusammenfassende Darstellung. Einige Beispiele sind von OKUDA, *Buchhaltung* (wie Anm. 7), S. 379 Anm. 18 aufgeführt.
- 23 Siehe hierzu OKUDA, *Buchhaltung* (wie Anm. 7), S. 377–379, speziell S. 378 Anm. 13. Zu dieser Zahl kam Okuda aus dem Vergleich des Hauptbuches mit der Abschrift und den sich daraus ergebenden Nachbuchungen.
- 24 Als Sonderfälle können die frühen Zeichnungen nach anderen Kunstwerken betrachtet werden sowie die Zeichnungen für Illustrationsprojekte, z. B. Blöschs »Musterbürger« (*Die satirische Muse*, 1908; *Er kostete nie gestohlnes Obst, war nie in Nachbars Garten*, 1908; *Dort wird die Bildung in 2 Stunden Die ihm sonst abgeht, ins Gesicht geschrieben*, 1908; *Zur Versorgungsanstalt zieht ihn alles*, 1908; SÄNGERBUND, 1908; *Man bricht gar leicht den Hals klümt man hinauf die Leiter Behaglich sitzt man auf der ersten Sprosse* (S. 42), 1908; auch diese Heldenexistenz sie muß einmal zu Ende gehn, 1908. Siehe hierzu Reto SORG, Osamu OKUDA, »Der Schönheit diene ich durch Zeichnung ihrer Feinde.« Das Musterbürger-Projekt von Hans Bloesch und Paul Klee, in: Berner Almanach Literatur, hrsg. v. Adrian Mettauer, Wolfgang Pross und Reto Sorg unter Mitarbeit von Sabine Künzi, Bern 1998, S. 375–405; die 51 Hinterglasbilder und Zeichnungen zu Voltaires *Candide* (siehe hierzu u.a.: Christian GEELHAAR, *Klee, illustrateur de Candide*, in: L'Oeil, Nr. 237, April 1975, S. 22–27 und Anne Sophie PETIT-EMPTAZ, *Candide lu par Klee*, in: Travaux sur le XVIIIe siècle. Hommage au professeur Jean Roussel, Université d' Angers, 1995, S. 21–31), die Entwürfe zu Curt Corrinth, Potsdamer Platz (*Potsdamer Platz, I Prospect und Titelblatt*, 1919, 13; *IV. Du Starker, o-oh oh du!*, 1919, 14; *VI. Berlin dagegen unsere Hochburg buchte jähe Verzehnfachung seiner Bürger*, 1919, 15; *VII. Nahe Zukunft brütete tödliche Gefahr*, 1919, 16; *X. Höher, ferner schwindend*, 1919, 17) sowie die wenigen Illustrationen zu einer geplanten Bibelausgabe (*Scizze zum 137. Psalm*, 1913, 156; *Der Herr ist mein Hirt* »Psalm«, 1915, 23; *zwei Vignetten fr. d. Psalmen*, 1915, 81; *Scizze zu den Psalmen*, 1915, 142 – siehe hierzu Klaus LANKHEIT, *Bibel-Illustrationen des Blauen Reiters*, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1963, S. 199–207).
- 25 Es handelte sich um folgende Lithographien und ihre entsprechenden vorbereitenden Zeichnungen: *nach der Bleistiftzeichnung 1918. i55*, 1919, 9 (nach: *Drei Köpfe*, 1918, 155); *Akrobaten nach 1916 66*, 1919, 10 (nach: *Akrobaten u. Jongleur*, 1916, 66); *nach der Zeichnung 1917/75*, 1919, 113 (nach: *Versunkenheit*, 1919, 75); *Litho nach 1914 82*, 1919, 212 (nach: *Der schreckliche Traum*, 1914, 82); *Blumenstöcke (nach 1915 114)*, 1920, 46 (nach: *Blumenstöcke*, 1915, 114); *nach 1915/29*, 1920, 91 (nach: *Ein Genius serviert e. kl. Frühstück*, 1915, 29); *Litho nach 1915/42*, 1923, 72 (nach: *Sonne im Thor*, 1915, 42); *Litho nach 15/114*, 1923, 74 (nach: *Blumenstöcke*, 1915, 114); *Litho nach 15/125*, 1923, 75 (nach: *zusammenbrechende*, 1915, 125).
- 26 Beispiele hierfür sind: *Der Held mit dem Flügel*, 1905, 38 und *held m. flügel*, 1905, 7; *Zwei Akte im See*, 1907, 24 und *weiblicher Akt Purzelbaum; männlicher Akt auf einem Bein; männl. Halbakt, sozusagen badend*, 1907, 2.
- 27 Auf eine umfassende Diskussion dieser Begriffsgeschichte kann hier nicht eingegangen werden. Siehe hierzu aber die Bemerkungen in meinem Aufsatz zu *Stichtheorie und Graphikverständnis im 18. Jahrhundert*, in: *Artibus et Historia*, Bd. 44, 2001. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass erst mit Adam von Bartschs Verdikt im Vorwort seiner *Peintre-Graveur* eine lang anhaltende Abwertung der interpretativen Druckgraphik erfolgte und die Arbeiten der so genannten Malerradierer eine entsprechende Aufwertung erfuhren, eine Haltung, die bis weit ins 20. Jahrhundert Gültigkeit behielt.
- 28 Zur Druckgraphik Klees siehe umfassend James Thrall SOBY, *The Prints of Paul Klee*, New York 1945; Eberhard W. KORNFIELD, *Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee*, Bern 1963; Marcel FRANCISCONO, *Paul Klees kubistische Graphik*, in: Ausstellungskatalog *Paul Klee: Das graphische und plastische Werk. Mit Vorzeichnungen, Aquarellen und Gemälden*. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 1974/75, S. 46–57; Christian GEELHAAR, *Paul Klees druckgraphische Kleinwelt, 1912–1932*, in: Ebd., S. 58–67; Jürgen GLAESEMER, *Die Druckgraphik von Paul Klee*, in: Ebd., S. 18–29; Jürgen GLAESEMER, »Die Kritik des Normalweibes«. *Zu Form und Inhalt im Frühwerk von Paul Klee*, in: Ebd., S. 38–46 (1. Abdruck in: Berner Kunstmitteilungen, Nr. 131/132, Januar/Februar 1972, S. 2–11); Charles Werner HAXTHAUSEN, *Klee, the Reluctant Printmaker*, in: Ausstellungskatalog *In celebration of Paul Klee 1879–1940. Fifty Prints*. Stanford University Museum of Art, 1979, S. 9–17; Jim M. JORDAN, *Klee's Prints & Oil Transfer Works: Some Further Reflections*, in: Ausstellungskatalog *The Graphic Legacy of Paul Klee*. Bard College, Annandale-on-Hudson, 1983, S. 87–105; Gregor WEDEKIND, *Paul Klee. Inventionen*, Berlin 1996.
- 29 So betonte Klee in einem Brief an Rudolf Probst, 12.3.1926 (Nachlass Joachim Probst, Ilvesheim): »Ich verkaufe keine Zeichnungen, aber ich denke, dass die Verkäuflichkeit der Aquarelle genügen wird, und hoffe,

- dass mein Plus-Konto bei Ihnen durch diese Ausstellung wieder etwas an Gewicht zunim[m]t.« – Dabei handelt es sich um eine Ausstellung, die Probst in diesem Jahr zusammen mit Klee plante. Siehe hierzu RÜMELIN, *Kunsthandel* (wie Anm. 3), S. 29.
- 30 Siehe hierzu den Brief Klees an Daniel-Henry Kahnweiler, 10.1.1934, Galerie Louise Leiris, Paris: »Lieber Kahnweiler, Dass noch mehr Nachzügler deutschen Ärgers kom[m]en würden, wusste ich. Aber auf einen solchen Bock war ich nicht gefasst. Die Zeichnungen waren bei Flechtheim nicht zum Verkauf gelegen, sondern zur Verfügung des Verlegers, der sich für einen Zeichenband Klee mit Text Grohman[n] interessieren wollte oder mochte oder sollte. Ich wollte sie nicht aus Deutschland herausnehmen, um, wen[n] sich der Plan realisieren sollte, sie zur Hand der Reproductionsanstalt zu haben. Jetzt hat sie ein Dämon zu Ihnen gebracht.... behalten Sie sie, wen[n] sie wollen, zunächst bei sich, *aber nicht zum Verkauf* – ich habe seit 1920 keine Zeichnung mehr verkauft, besitze alles selbst, und gebe höchstens einmal etwas als besondere Auszeichnung schenkungsweise. So denke ich von Zeichnungen. Und wen[n] ich nicht so dächte, so kön[n]ten gerade diese Zeichnungen nicht verkauft werden, weil Herr Grohman[n] sie mit Mühe und Liebe herausgesucht hatte um bei günstiger Gelegenheit das Buch heraus zu bringen. [...]«
- 31 Auf diese Tatsache wurde bereits verschiedentlich hingewiesen, zuletzt bei RÜMELIN, *Kunsthandel* (wie Anm. 3), S. 34.
- 32 Klee betonte dies in einem Brief vom 30. Januar 1933 an seine Frau Lily, in: KLEE, *Briefe* (wie Anm. 5), S. 1225f., speziell S. 1226.
- 33 Will GROHMANN, *Handzeichnungen von Paul Klee*, in: Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler, 1. Jg., Heft 5, 1925, S. 216–226. Er bildete folgende Werke ab: *Die betrübten Polizisten*, 1913, 54 Kopie; *Schiffsarsenal*, 1915, 155; *Hofmañeskes Scherzo*, 1918, 182; *Das schamlose Tier*, 1920, 115; *Somnambule Tänzerin*, 1921, 58; *Spazierender Hammel*, 1921, 197; *Festzug auf Schienen*, 1923, 77.
- 34 Will GROHMANN, *Paul Klee. Handzeichnungen 1921–1930*, Potsdam/Berlin 1934, S. 17–28, eine Liste der zwischen 1921 und 1930 entstandenen Druckgraphik auf S. 28.
- 35 Siehe zu diesem Aspekt von Klees Werk HELFENSTEIN, *Spätwerk als »Vermächtnis«* (wie Anm. 7), S. 59–62. Allerdings bezieht sich diese Haltung nicht nur auf das Spätwerk, das Helfenstein untersuchte, sondern dieses Verhalten zeigt sich seit Anfang der Zwanzigerjahre.
- 36 Siehe hierzu auch die Bemerkungen bei Jürgen GLAESEMER, *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921–1936*, Bern 1984, S. 92–95.
- 37 Der erste derartige Block beginnt mit dem Eintrag von *Fenster und Dächer (gelb-rot)*, 1919, 96.
- 38 GROHMANN, *Handzeichnungen* (wie Anm. 34), S. 3.
- 39 Ebd., S. 3.
- 40 Ebd., S. 4f.
- 41 Grohmann verwendet diesen Begriff lediglich in seiner deutschen Übersetzung (GROHMANN, *Handzeichnungen* (wie Anm. 34), S. 6), ohne aber auf die Bezüge einzugehen oder den kreativen Prozess bei Klee kritisch zu hinterfragen. Klee wird unwidersprochen als »große Persönlichkeit« mit einer »unterbewussten Sonderpersönlichkeit« bezeichnet, die in der Lage sei, durch eine Kontrolle des Bewusstseins, eben erst das Neue zu erschaffen und nicht in der mimetischen Nachahmung zu verharren.
- 42 1920 waren in der Ausstellung *Paul Klee*. 60. Ausstellung, Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München, von 371 Exponaten 103 Zeichnungen, also rund 27%. In der Berliner Ausstellung 1923 (*Paul Klee*. Nationalgalerie, Kronprinzenpalais, Berlin, Februar 1923) waren von 270 Exponaten 173 Zeichnungen, also rund 64%.
- 43 Das Missverhältnis von entstandenen Zeichnungen und in Bern ausgestellten Blättern war eklatant. In der Berner Ausstellung 1935 waren nur noch 26 von 273 Exponaten Zeichnungen, also nicht mal mehr 10% der ausgestellten Werke. Konkret handelte es sich um: *beschwingter Tanz*, 1930, 92 (T 2); *Gespräch im Liegen*, 1933, 95 (P 15); *brennend und glühend*, 1933, 105 (Qu 5); *Ballett der Bäume*, 1933, 111 (Qu 11); *Arzt und Mädchen*, 1933, 116 (Qu 16); *Schiesserei*, 1933, 131 (R 11); *Maskengruppe*, 1933, 133 (R 13); *vermeintliche Grössen*, 1933, 151 (S 11); *das Kunstwerk*, 1933, 154 (S 14); *Geistlich und weltlich*, 1933, 159 (S 19); *Werbung*, 1933, 166 (T 6); *Vater und Sohn*, 1933, 168 (T 8); *an Schnüren*, 1933, 175 (T 15); *gefesselter Slave*, 1933, 182 (U 2); *Haus-Slave*, 1933, 183 (U 3); *Götter besuch*, 1933, 212 (V 12); *Löwe R und Löwe A*, 1933, 294 (Z 14); *zwei dicke Frauen müssen vorbei*, 1933, 325 (B 5); *Tiere auf der Weide*, 1933, 359 (C 19); *jetzt gibts Hiebe*, 1933, 364 (D 4); *Büsser zur Schau*, 1933, 367 (D 7); *Katastrophen*, 1933, 368 (D 8); *Krieger mit Narben*, 1933, 412 (F 12); *Sibylle*, 1934, 14 (14); *letzte Blätter*, 1934, 34 (K 14); *Aufblühend*, 1934, 157 (R 17). – Erst die *Gedächtnisausstellung Paul Klee 1879–1940*. Graphische Sammlung, ETH Zürich, 1940, die erste postume Ausstellung, zeigte dann wieder, aufbauend auf der Auswahl der Ausstellung in Berlin 1923, zahlreiche Zeichnungen.
- 44 Insgesamt sind nach der bisherigen Auswertung des Œuvre-Katalogs im Rahmen des *Catalogue raisonné Paul Klee* bis 1933 in den besagten 285 Fällen entsprechende Bemerkungen nachweisbar gewesen.
- 45 Da bei den 285 Fällen, die einen entsprechenden Œuvre-Katalogeintrag aufweisen, es mitunter auch zu Doppel- oder Mehrfachnennungen kam, ergibt sich die Gesamtanzahl von 324 ausgewerteten Bezügen. Davon verweisen 55 Nennungen auf später entstandene Werke, bilden also scheinbar den Werkprozess chronologisch ab, 192 Nennungen sind retrospektiv, d.h. sie benennen die Quelle der Anregung, 57 Nennungen beziehen sich auf direkt benachbarte Werke oder Werke mit der gleichen Werknummer, und lediglich bei 20 Nennungen war die Formulierung so unklar, dass kein konkreter Bezug angegeben werden konnte.
- 46 21 Fälle sind hierfür besonders charakteristisch, da Klee hier auf weiter zurückliegende Zeichnungen oder Werke rekurrierte. Konkret sind dies: *Landschaft in Blau*, 1917, 72; (*Neue Fassung schaffendes Haupt*) *miniaturartig*, 1917, 77; *Zeichnung zum Unstern der Schiffe*, 1917, 152; *mit der Bergkette*, 1919, 31; *mit zwei Dromedaren und 1 Esel*, 1919, 32; *Scene aus Kairuan*, 1920, 35; *Scene aus Kairuan*, 1920, 36; *Häuser am Meer*, 1920, 134; *Südlicher Villengarten*, 1920, 135; *Kairuan, vor den Thoren*, 1921, 4; *Kairuan*, 1921, 118; *Südlicher Frühlings Landschaft*, 1923, 175; *nach einer tunesischen Notiz von 1914*, 1923, 181; *nach einer Impression v. 1910 (Blick auf den Neuenb. See)*, 1924, 227; *Schiffe (zwei plus eins)*, 1931, 8 (8); *Fischer-Scene*, 1931, 9 (9); *Scene A aus Kairuan (nach Zchnng. 1914)*, 1931, 27 (K 7); *Scene B aus Kairuan (nach Zeichng. v. 1914)*, 1931, 28 (K 8); *Bereitschaft*, 1931, 232 (V 12); *Umfangen*, 1932, 67 (M 7); *das Tor*, 1932, 230 (V 10).
- 47 Carl EINSTEIN, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1926, S. 140–143.
- 48 Zur Technik der Ölpause siehe: GLAESEMER, *Druckgraphik* (wie Anm. 28), S. 27 sowie Anm. 31 und 32; GLAESEMER, *Handzeichnungen II* (wie Anm. 36), S. 13–23.
- 49 Zuletzt in seinem Beitrag: Charles W. HAXTHAUSEN, *Zwischen Darstellung und Parodie. Klees »auratische« Bilder*, in: Beiträge Bern 2000 (wie Anm. 3), S. 9–26.
- 50 Als ein Indiz kann die Verwendung von speziellen Grundierungen gelten, die Klee in seinem Œuvre-Katalog vermerkte. In folgenden 49 Fällen wurde die Ölpause auf eine Grundierung umgedruckt: *Enten*, 1919, 195; *im Bachschen Stil*, 1919, 196; *Herabstossende Vögel u. Luftpfeile*, 1919, 201; *Der Hirsch*, 1919, 202; *Botschaft des Luftgeistes*, 1920, 7; *Salome*, 1920, 11; *Griechen und Barbaren*, 1920, 12; *Schwarzmagier*, 1920, 13; *Bob*, 1920, 33; *Das schamlose Tier*, 1920, 115; *Der grosse Kaiser, zum Kampf gerüstet*, 1921, 131; *Barbaren-Venus*, 1921, 132; *Tanz des tauernenden Kindes II*, 1922, 20; *Arabische Stadt*, 1922, 29; *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht »dort-hin*, 1922, 30; *Denkmal auf einem Friedhof*, 1922, 31; *Festlicher Prolog*, 1922, 34; *Luftschloss*, 1922, 42; *Der wilde Mann*, 1922, 43; *MA*, 1922, 52; *Tanze Du Ungeheuer zu meinem sanften Lied!*, 1922, 54; *Modebild*, 1922, 91; *Narr in Christo*, 1922, 92; *Kontakt zweier Musiker*, 1922, 93; *Theater der Exoten*, 1922, 120; *Apparat aus dem Ordinationszimmer des Dr. Ph.*, 1922, 121; *Der Tugendwagen (zur Erinnerung an den 5. Oktober 1922.)*, 1922, 123; *Dame*

- mit Tieren II, 1922, 166; *Gespensst eines Genies*, 1923, 38; *Die Sängerin L. als Fiordiligi*, 1923, 39; *Feuerwind*, 1923, 43; *Reisekutsche*, 1923, 44; *Schlussbild einer Tragikomodie*, 1923, 144; *Austritt auf dem Oger*, 1923, 157; *Der Verliebte*, 1923, 169; *Götzen bild für Haus Katzen*, 1924, 14; *Blitzschlag*, 1924, 135; *Lieschen und die Schuldigen*, 1924, 259; *Odysseisch*, 1924, 260; *Uhrpflanzen*, 1924, 261; *Flotille*, 1925, 1; *Fischerboote*, 1925, 2; *Fischbild*, 1925, 5; *Perspective-Scherzo*, 1925, 6; *Ansicht einer Burg*, 1925, 7; *VAST (Rosenhafen)*, 1925, 8; *Sturm über der Stadt*, 1925, 210 (V o); *Bildnis Skizze Frau Hck.* 3, 1927, 174 (H 4); *beschwingte Bindungen*, 1930, 25 (L 5).
- 51 Hier werden lediglich zwei Beispiele herausgegriffen. GLAESER, *Handzeichnungen II* (wie Anm. 36) hat S. 13–23 zahlreiche weitere Beispiele abgebildet.
- 52 Die Literatur zu diesen drei Werken ist im *Catalogue raisonné Paul Klee*, Bd. 4, unter Nr. 2841, 3015 und 3136 verzeichnet.
- 53 Dabei handelt es sich um: *Die betrübten Polizisten*, 1913, 54 Kopie; *fahr wohl!*, 1926, 105 (A 5) Kopie; *bei Rosen*, 1926, 107 (A 7) Kopie; *zwei Mädchen*, 1926, 108 (A 8) Kopie; *Hochschritt*, 1926, 110 (B o) Kopie; *neues Centrum*, 1926, 111 (B 1) Kopie; *Kunstreiterin*, 1926, 148 (E 8) Kopie; *entspringendes Kind*, 1926, 166 (G 6) Kopie; *Ballet*, 1926, 178 (H 8) Kopie; *Mr. Lune*, 1926, 179 (H 9) Kopie; *fliehend*, 1926, 180 (J o) Kopie; *Skizze vom Kinderspielplatz*, 1926, 189 (J 9) Kopie; *belebter Strand*, 1926, 230 (W 10) Kopie; *Gratulant*, 1938, 462 (B 2) Kopie.
- 54 Siehe zu den Dedikationen den letzten Abschnitt dieses Aufsatzes.
- 55 OKUDA, *Buchhaltung* (wie Anm. 7) wies beispielsweise darauf hin, dass Klee erst ab 1920 einen Strich in der Werknummer verwendete. Dementsprechend sind Werke, die diesen Strich aufweisen, erst nach diesem Zeitpunkt montiert. ähnlich verhält es sich bei dem Punkt über der Zahl »1«, den Klee erst ab 1919 einsetzt.
- 56 Wahrscheinlich ebenfalls um 1919 veränderte Klee zudem die Art der Klebung. Während er vorher vollflächig den Leim aufgebracht hatte und das Blatt ganzflächig mit dem Karton verband, heftete er das Blatt nur noch mit einigen Leimtupfen an. In den Zwanzigerjahren verwendete er beide Befestigungsarten. Nach ca. 1930 verwendete er fast ausschließlich Leimtupfen.
- 57 Von diesen Gemälden, meist Ölfarbe auf Papier und nur vereinzelt auf textilen Bildträgern, sind lediglich 19 vor 1933 entstanden: *Deutsche Landschaft (Partie am Flusse)*, 1921, 79; *ländlicher Hof*, 1924, 120; *Gedenkblatt E*, 1924, 122; *Obstgarten*, 1925, 79 (Qu 9); *Dorf*, 1925, 122 (C 2); *Eingezäuntes*, 1928, 74 (Qu 4) gespalten 1; *landungsstelle*, 1928, 102 (A 2); *Plastik nach einer Blumenvase*, 1930, 179 (B 9); *Hauptgedanke*, 1930, 180 (B 10); *ansteigender Stadt-Teil*, 1930, 233 (G 3); *Haus im Wasser*, 1930, 234 (G 4); *Büste*, 1930, 265 (AE 5); *tierwahn*, 1930, 279 (OE 9); *zum weissen tor*, 1931, 42 (L 2); *wer tötet wen*, 1931, 47 (L 7); *opfer gaben*, 1931, 48 (L 8); *Bäume im Oktober*, 1931, 87 (N 7); *wie ein verwilderter Garten*, 1932, 23 (K 3); *Pflanzen im Hof*, 1932, 25 (K 5); *ein brennender*, 1932, 142 (R 2); *neu angelegter Garten*, 1937, 27 (K 7); *ein Maedchen, zwei Schnäpse*, 1938, 224 (P 4); *Magdalena vor der Bekehrung*, 1938, 455 (A 15); *Umschweife*, 1938, 416 (Y 16); *Mädchen mit Ansteckblume*, 1938, 453 (A 13); *auf Rädern*, 1939, 1091 (GH 11); *gehemte Flucht*, 1939, 1090 (GH 10); *ein Antlitz auch des Leibes*, 1939, 1119 (Hi 19). Dagegen sind auf den Kartons von 1275 Aquarellen derartige Randleisten angebracht.
- 58 Eines dieser Beispiele ist: *Blick zum Hafen von Hamaet*, 1914, 35. Siehe hierzu den *Catalogue raisonné Paul Klee*, Bd. 2, Wabern 2000, Nr. 1144.
- 59 Klee schrieb dies in einem Brief an Daniel-Henry Kahnweiler, 15. Oktober 1936, Galerie Louise Leiris, Paris: »inzwischen hat Ihnen Dr. Geyger die Blätter gebracht, auf seinen Wunsche habe ich sie abmontiert, es wäre nach seiner Erfahrung eine solche Sendung sonst aufgefallen. Für den Fall dass diese Collection oder deren Teile wieder in die Schweiz an mich zurück gegeben werden sollte, müsste ein ähnlicher Modus angewendet werden, da sie nun ohne Freipass über die Grenze gewandert sind. Durch obige Umstände war meine Wahl etwas begrenzt, weil zarte Papiere das nicht ausgehalten hätten.«
- 60 Bislang konnten folgende Werke diesem Versand zugeordnet werden: *Bäume im Gestein*, 1933, 266 (Y 6); *einsame Blüte*, 1934, 5 (5); *Künstliche Symbiose*, 1934, 7 (7); *Zweier Enge*, 1934, 13 (13); *figur im Werden*, 1935, 60 (L 20); *Landschaftsteile gesamelt*, 1935, 78 (M 18); *Scene der Akrobaten*, 1935, 101 (P 1); *Haus am Hügel*, 1935, 110 (P 10). Leider hat sich eine Liste, die Klee separat geschickt hat, nicht erhalten.
- 61 Diese Randstreifen lassen sich bislang bei 420 Werken nachweisen. Nur zwei aus dem eigentlichen Frühwerk wurden später damit ausgestattet wurden: *Bildnisskizze n. Felix*, 1908,73 und Akt, 1910, 124. Weitere 39 Werke zwischen 1914 und Ende 1918 weisen ebenfalls dieses Merkmal auf, die anderen sind nach 1919 entstanden.
- 62 Damit sind nicht die Streifen gemeint, die durch die Fixierung eines Blattes mit Bändern beim Aquarellieren im Freien entstehen. Derartige Streifen finden sich sowohl auf einigen tunesischen Aquarellen wie auf Blättern, die 1923 während eines Urlaubs an der Nordsee entstanden. Diese Streifen haben eine vollkommen andere Qualität als die Streifen, die Klee auf den Kartons bewusst setzte. Siehe zu diesem Prozess: GLAESER, *Farbige Werke* (wie Anm. 15), S. 31 und KERSTEN/OKUDA, *Zeichen der Teilung* (wie Anm. 7), S. 48.
- 63 Insgesamt wurden mindestens 75 Gemälde auf Leinwand von Klee schließlich auf Karton montiert, darunter drei Werke, die er nicht in seinem Euvre-Katalog registrierte. Auffällig dabei ist, dass der größte Teil der registrierten Werke (64 Werke), bei denen sich dieses Vorgehen bislang nachweisen lässt, vor 1934 entstanden.
- 64 Hier waren es mindestens 63 Werke, mit einer noch auffälligeren Verteilung, denn nur drei derartige Werke entstanden nach 1934. Gerade diese Werke wurden teilweise als Gemälde behandelt und gerahmt, teilweise aber auch wie Arbeiten auf Papier auf Karton montiert. Wann Klee diese Werke auf Karton aufzog und wann nicht, ist nicht offensichtlich, mit der Größe des Bildträgers steht es jedenfalls in keinem Zusammenhang.
- 65 In vier Fällen klebte er die Gaze zuerst auf ein Papier und anschließend auf einen Karton, konkret bei: *ab ovo*, 1917, 130; *mit der herabfliegenden Taube*, 1918, 118; *Sphinxartig*, 1919, 2; *Gartentor*, 1932, 75 (M 15). – Einen Sonderfall mit 21 Werken kreierte Klee mit seinem so genannten Papierleinen. Hier brachte er zuerst eine Grundierung auf ein Leinengewebe auf und klebte dieses anschließend auf ein Papier. Wie auch Werke auf Gaze, rahmte er diese zum Teil wie Gemälde oder aber montierte sie auf einen Karton, um sie anschließend wie Arbeiten auf Papier zu behandeln. Konkret nannte Klee diese Technik bei: *Turmwillen*, 1918, 119; *Zwei Lustschlosschen*, 1918, 120; *Der Traum*, 1918, 121; *Burg (Feststimmung)*, 1918, 126; *Burg mit untergehender Sonne*, 1918, 127; *Innenarchitektur*, 1918, 129; *Die Stadt des blauen Sterns*, 1918, 140; *Die Burg der schwarzen Kugel*, 1918, 141; *Hafenbild*, 1918, 142; *Dorfpyramide*, 1918, 152; *Gartenhuser*, 1919, 8; *Schweizer Landschaft*, 1919, 46; *Abstract mit Mondsichel*, 1919, 47; *Abstract mit Vollmond*, 1919, 48; *Mit der rotierenden Schwarzen Sonne und dem Pfeil*, 1919, 63; *Gemauerte Landschaft in Grün, genannt »Waldbau«*, 1919, 198; *Vollmond in Mauern*, 1919, 210; *Das Haus zum blauen Stern*, 1920, 136; *ähnlich 1920/136*, 1920, 137; *Der grosse Kaiser, zum Kampf gerüstet*, 1921, 131; *Barbaren-Venus*, 1921, 132.
- 66 Dies betrifft insgesamt 57 Fälle – die farbigen Papiere sind selbstverständlich mitgezählt.
- 67 Dies betrifft insgesamt 64 Werke, wobei bei zehn Silberpapier- oder Silberfolienstreifen, bei vieren Goldfolie oder -papier verwendet wurde.
- 68 Ein Werk (*Stadt mit den drei Kuppeln*, 1914,2) montierte er auf grünen Karton, zwei Werke auf braunes Papier (*orientalisches Erlebnis*, 1914, 111 und *ab ovo*, 1917, 130). Fünf Werke montierte er auf schwarzen Karton oder verwendete direkt schwarzes Papier: *Schafe*, 1910, 108; *Das Schloß*, 1913, 6; *Liebes-Paar*, 1920, 147; *Stilleben*, 1929, 345 (3 H 45), *Kommen herein*, 1937, 248 (W 8).
- 69 Bei den Goldpapieren betrifft es: *Die hoffnungslosen*, 1914, 58; *Fenster u. Palmen*, 1914, 59; *miniature in Gold gefasst*, 1916, 7; *Kosmisch durchdrun-*

- gene Landschaft, 1917, 76; V, 1918, 15; *Hakimora vor seiner letzten Erhebung*, 1918, 22; *Geister als Akrobaten*, 1918, 37; *Paar*, 1918, 64; *Heuchlerpaar*, 1919, 213; *herbstl. Klang*, 1920, 86; *Kairuan, vor den Thoren*, 1921, 4; *Der beflaggte Berg*, 1921, 15; *der Bock*, 1921, 16; *Der Mañ unter dem Birnbaum*, 1921, 19; *Er küsse mich mit seines Mundes Kuss (aus dem hohen Lied.)*, 1921, 142; *Mädchen aus Sachsen*, 1922, 132; *Zwergherold zu Pferd*, 1923, 186. Bei den silberfarbenen Papieren: *Park*, 1914, 115; *Katzen*, 1915, 27; *Vögel machen sexuelle wissenschaftl. Versuche*, 1915, 28; (*Lustig?*), 1915, 31; *rechte Winkel, 4 seitiger silberrand*, 1915, 32; *Ohne Titel*, 1915, 34; *Schlagende Nachtigal*, 1917, 81; *Einst dem Grau der Nacht enttaucht...*, 1918, 17; *Vogel Reich*, 1918, 23; *Dreiteilige Composition*, 1918, 40; *Arme Sünder*, 1918, 59; *Gedenkstein für N*, 1918, 80; *Blumenmythos*, 1918, 82; *Burggarten*, 1919, 188; *Villen am See*, 1920, 84; *Arlequin auf der Brücke*, 1920, 164; *zerstörter Ort*, 1920, 215; *Inschrift*, 1921, 3; *Trocken-Kühler Garten*, 1921, 83; *Traum-Stadt*, 1921, 106; *Fensterausblick (Nordseeinsel)*, 1923, 259; *Märchenbild*, 1924, 185; *Klang aus Sicilien*, 1924, 291; *Bildnis eines Asiaten*, 1924, 297; *Ansicht eines Berg-Heiligtums*, 1926, 18 (K 8); *Spiele verschiedener Art*, 1932, 123 (Qu 3); *Stachel boot*, 1936, 17 (17). – In beiden Fällen ist aber hier nicht unterschieden, ob es sich lediglich um Papierstreifen handelt oder um eine Montierung auf ein ganzes Papier oder eine aus Einzelstreifen zusammengestückte Einfassung. Eine einzige Ausnahme davon scheint es zu geben, *Städtebau mit grünem Kirchturm*, 1919, 191, bei dem oben und unten Kupferpapierstreifen angesetzt wurden.
- 70 Ein wichtiges Beispiel sind seine Überlegungen zur Präsentation seiner Inventionen auf der Ausstellung in München 1906 (*Internationale Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens »Secession«*. Kgl. Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz, München, Juni 1906). Siehe hierzu die Briefe Klees an Lily Stumpf: 28.4.1906, in: KLEE, *Briefe* (wie Anm. 5), S. 619f.; 30.4.1906, in: ebd., S. 621f.; 1.5.1906, in: ebd., S. 623f.
- 71 Das Gemälde wird von ihm als »schreibendes Mädchen« titulierte. Um welches Werk es sich dabei handelt, konnte nicht geklärt werden, da sich unter keinem derartigen Titel und mit dem im Tagebuch angegebenen Format ein entsprechendes Bild finden lässt.
- 72 Paul Klee an Lily Stumpf, 26. Februar 1906, ediert in: KLEE, *Briefe* (wie Anm. 5), S. 595–597, hier S. 596.
- 73 Für Werke, die auf Karton montiert waren, oder für Druckgraphik galt dies aber nur bedingt. Hier wurden, falls erwünscht und nötig, in konventioneller Weise Passepartouts verwendet, um entsprechende Wechselrahmen einsetzen zu können. Siehe auch hierzu die in Anm. 70 genannten Briefe.
- 74 Klee verkaufte das Werk 1929 an Otto Ralfs, ab 1931 war es im Besitz der Dresdner Gemäldegalerie bis es 1937 von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurde und 1939 vom Zürcher Sammlerehepaar Emil und Clara Friedrich-Jezler erworben wurde. Das Werk verbrannte schließlich bei einem Transport 1940. Siehe hierzu zuletzt: den *Catalogue raisonné Paul Klee*, Bd. 3, Wabern 1999, Nr. 4067 sowie HOPFENGART, *Klee an den deutschen Museen* (wie Anm. 3), S. 81f. und 89.
- 75 Erst vor kurzem wurden einige, bislang unbekannt Briefe in Privatbesitz gefunden, die diesen Vorgang umfassend dokumentieren. Diese sind deswegen besonders erhellend, da es sich bislang um den einzigen Fall eines Kontakts von Klee mit einem Sammler handelt, bei dem sowohl die Briefe wie die Gegenbriefe entdeckt wurden. Für diesen wichtigen Hinweis danke ich herzlich Rolf und Helga Marti-Huber. Im einzelnen verlief der Ankauf folgendermaßen: Huber sah auf der Ausstellung in Luzern (*Paul Klee, Fritz Huf*. Kunstmuseum Luzern, 26.4.–3.6.1936) das Gemälde und wandte sich direkt an Klee wegen des Ankaufs (Othmar Huber an Paul Klee, 11.5.1936, Nachlass der Familie Klee deponiert in der Paul-Klee-Stiftung). Lily antwortete im Namen ihres Mannes, dass der Preis 1000 CHF betrage, wenn die Abrechnung direkt über Klee gehe und der Verkauf nicht der Ausstellungsleitung gemeldet würde (Lily Klee an Othmar Huber, 14.5.1936, Privatbesitz). Daraufhin erfolgte die Kaufzusage (Othmar Huber an Paul Klee, 15.5.1936, Nachlass der Familie Klee deponiert in der Paul-Klee-Stiftung). Klee ließ durch seine Frau ausrichten, dass beide erfreut wären zu wissen, dass nun Huber das Gemälde erworben habe. »Sie haben vorzüglich ausgewählt u. bekom[m]en ein Bild von Klee, was wir sehr lieben u. hoch einschätzen.« Allerdings könne das Bild erst Anfang Juni versandt werden, da es zuerst zurück nach Bern müsse, um den Verkauf nicht der Ausstellungsleitung zu offenbaren (Lily Klee an Othmar Huber, 27.5.1936, Privatbesitz). Anfang Juni kündigte Lily Klee aber an, dass das Bild nun erst Anfang Juli nach Glarus gesandt werden könne, da Klee es zuerst nochmals überprüfen wolle (Lily Klee an Othmar Huber, 6.6.1936, Privatbesitz). Huber antwortete, dass er das Bild auch ohne nochmalige Überprüfung übernehmen würde (Othmar Huber an Paul Klee, 8.6.1936, Nachlass der Familie Klee deponiert in der Paul-Klee-Stiftung). Schließlich vermeldete Lily Klee den Empfang des Kaufpreises Anfang August (Lily Klee an Othmar Huber, 4. 8.1936, Privatbesitz).
- 76 Lily Klee an Othmar Huber, ohne Datum [August 1936], Privatbesitz.
- 77 Zahlreiche andere Werke zeigen, auch nach 1933, noch diese Unterscheidung der Bildfläche mit Hilfe einer doppelten Rahmungssituation, auch wenn hieraus nicht zwangsläufig eine vergleichbare dreidimensionale Struktur resultiert. Vgl. beispielsweise: *Luftschloss*, 1922, 42; *Buchstabenbild*, 1924, 116; *Kathedrale*, 1924, 138; *Fischbild*, 1925, 5 (Abb. 2); *Aquarium*, 1927, 8; *Vollmond*, 1927, 23; *ein Blatt aus dem Städtebuch*, 1928, 46 (N 6); *Attrappe*, 1931, 261 (X 1); *Blaue Nacht*, 1937, 208 (U 8); *Zeichen in Gelb*, 1937, 210 (U 10); *Vorhaben*, 1938, 126 (J 6); *Park bei Lu.*, 1938, 129 (J 9); *Liebeslied bei Neumond*, 1939, 342 (Y 2); *Schnee-sturm-Geister*, 1939, 352 (Y 12); *Stilleben am Schalttag*, 1940, 233 (N 13); *Tod und Feuer*, 1940, 332 (G 12).
- 78 In wenigstens fünf Fällen rahmte Klee entweder selbst ein Werk unter Glas oder empfahl die Schutzverglasung. Konkret handelt es sich um: *Fensterausblick*, 1920, 27; *Rote Landschaft*, 1921, 192; *Blitzschlag*, 1924, 135; *OZAR (Städtebild)*, 1928, 141 (E 1); *bunte Landschaft*, 1928, 142 (E 2).
- 79 Derartige generelle Aussagen wie sie zuletzt von Wolfgang KERSTEN, *Paul Klee. Kunst der Reprise*, in: Lehmbrock, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi: Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur, hrsg. v. Dieter Schwarz, Winterthur/Düsseldorf 1997, S. 105–135, vorgebracht wurden, sind dementsprechend eine kunsthistorische Mythologisierung, die isolierend einen Einzelaspekt betont, ohne eine Kontextualisierung auch nur zu erwägen. Seine spezifischen Beobachtungen zu dem von ihm diskutierten Werk, *Blühendes*, 1934, 199 (T 19), sind zwar zutreffend, doch geht die Bewertung aufgrund der kaum erfolgten methodologischen Infragestellung deutlich zu weit und vergisst dabei die zahlreichen anderen Fälle bei Klee wie bei anderen Künstlern, die hier durchaus parallelisierbar sind.
- 80 Besonders deutlich wird dies bei der Weiterbearbeitung der Tunesien-aquarelle und -zeichnungen, die Klee teilweise erst 1914 in München beendete, um sie schließlich 1919 und 1923 nochmals zu bearbeiten. Möglicherweise hängt dies mit Klees Versuch einer Mythologisierung seines Aufenthalts, der Revision seiner Rezeption und einer dementsprechenden biographischen Konstruktion zusammen. Siehe zu dieser Problematik zuletzt: ANGER, *Modernism* (wie Anm. 2), S. 25–39 und Jenny ANGER, *Der dekorative Klee*, in: Beiträge Bern 2000 (wie Anm. 3), S. 239 bis 253.
- 81 Siehe zu dieser Problematik sehr ausführlich und fundiert: Osamu OKUDA, *Zerteilen und Neukombinieren – über die spezielle Technik von Paul Klee*, in: Bunkagaku-Nenpo, Universität Kobe, Nr. 2, März 1983, S. 61–98; Wolfgang KERSTEN, *Paul Klee. »Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?«*, Marburg 1987; Wolfgang KERSTEN, Osamu OKUDA, *Die inszenierte Einheit zerstückelter Bilder. Paul Klees Gebrauch der Schere im Jahr 1940*, in: Ausstellungskatalog *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*. Kunstmuseum Bern, 1990, S. 101–109 sowie KERSTEN/OKUDA, *Zeichen der Teilung* (wie Anm. 7). und zuletzt: Mari KOMOTO, *Repentirs de Klee. La fonction autocritique du collage dans les Œuvres découpées et re-composées*, in: Histoire de l' Art, Nr. 44, 1999, S. 35–47

- 82 KERSTEN/OKUDA, *Zeichen der Teilung* (wie Anm. 7) geben in ihrem Ausstellungskatalog 95 Werke an, die zerschnitten und neu kombiniert wurde., Inzwischen hat sich durch die Bearbeitung des *Catalogue raisonné Paul Klee* die Anzahl auf 107 erhöht.
- 83 Konkret handelt es sich um: *A und B*, 1914, 184; *nebel überziehn die untergehende Welt*, 1915, 15; *Gedenkblatt J.R.*, 1917, 94; *R. Mi. (Marine)*, 1917, 117; *Zeichng. auf dem Schreibcower*, 1917, 157; *Untere und obere Tiere*, 1918, 180; *Der Fisch*, 1918, 185; *Bilderinschrift*, 1920, 117; *Seelandschaft m. d. Himmelskörper*, 1920, 166; *Komödie*, 1921, 109; »*Zeichnung I zu 1922/42*«, 1922, 40; *horizontal=bewegt*, 1924, 52; *so leb denn wohl!*, 1927, 256 (Z 6); *Wunder der Zukunft*, 1928, 161 (G 1); *vor und hinter der Brücke*, 1928, 173 (H 3)
- 84 Siehe hierzu auch die Bemerkungen von KERSTEN, *Zerstörung* (wie Anm. 81), S. 99.
- 85 Eine Typologie der Teilungsprinzipien erstellten KERSTEN, *Zerstörung* (wie Anm. 81), S. 95f. und darauf aufbauend KERSTEN/OKUDA, *Zeichen der Teilung* (wie Anm. 7), S. 14–17.
- 86 Konkret waren es folgende Werke (Die Referenznummern beziehen sich auf den *Catalogue raisonné Paul Klee*, Bd. 1): *Ohne Titel*, um 1899 gespalten 1 (Ref. Nr. 125); *Ohne Titel*, um 1899 gespalten 2 (Ref. Nr. 126); *Ohne Titel*, 1902 gespalten 1 (Ref. Nr. 151); *Ohne Titel*, 1902 gespalten 2 (Ref. Nr. 152); *Ohne Titel*, um 1904 gespalten 1 (Ref. Nr. 189); *Ohne Titel*, 1908 gespalten 1 (Ref. Nr. 384); *Ohne Titel*, 1908 gespalten 2 (Ref. Nr. 385); *Ohne Titel*, um 1909 gespalten 2 (Ref. Nr. 465); *Sumpfliegende*, 1919, 163 gespalten 1; *Ohne Titel*, 1919, 163 gespalten 2; *Drei weisse Glockenblumen*, 1920, 182 gespalten 1; *Ohne Titel*, 1920, 182 gespalten 2; *Garten in der Ebene II (mit dem Gartenhäuschen)*, 1920, 185 gespalten 1; *Ohne Titel*, 1920, 185 gespalten 2; *Urnenstätte der Familie Ochsenfrosch*, 1922, 182 gespalten 1; *Ohne Titel*, 1922, 182 gespalten 2; *Reconstruction*, 1926, 190 (T o) gespalten 1; *Ohne Titel*, 1926, 190 (T o) gespalten 2; *Eingezäuntes*, 1928, 74 (Qu 4) gespalten 1; *Ohne Titel*, 1928, 74 (Qu 4) gespalten 2; *Springer*, 1930, 183 (C 3) gespalten 1 (Abb. Kat. 59); *Ohne Titel*, 1930, 183 (C 3) gespalten 2 (Abb. 9); *Tänzer (auf gelb)*, 1930, 204 (E 4) gespalten 1; *Ohne Titel*, 1930, 204 (E 4) gespalten 2; *um sieben über Dächern*, 1930, 211 (S 1) gespalten 1; *Ohne Titel*, 1930, 211 (S 1) gespalten 2; *vierteiliger Palast*, 1933, 355 (C 15) gespalten 1; *Ohne Titel*, 1933, 355 (C 15) gespalten 2; *Frauenmaske*, 1933, 482 (AE 2) gespalten 1; *Ohne Titel*, 1933, 482 (AE 2) gespalten 2; *Schwarze Zeichen*, 1938, 114 (H 14) gespalten 1; *Ohne Titel*, 1938, 114 (H 14) gespalten 2; *es dämert*, 1939, 347 (Y 7) gespalten 1; *Ohne Titel*, 1939, 347 (Y 7) gespalten 2; *blaue Blume*, 1939, 555 (CC 15) gespalten 1; *Ohne Titel*, 1939, 555 (CC 15) gespalten 2; *Wellenplastik*, 1939, 1128 (JK 8) gespalten 1; *Ohne Titel*, 1939, 1128 (JK 8) gespalten 2.
- 87 Insgesamt betrifft es wohl um 110 Werke. Genaue Angaben liegen hierzu nicht vor, da für die Bearbeitung des *Catalogue raisonné* nicht alle Gemälde im Original gesehen werden konnten oder die Rückseiten teilweise verdeckt sind. Deshalb ist diese Zahl als unterste Grenze anzusehen.
- 88 Klee vermerkte im Gemälde oben links die Werknummer, »1924, 198«. Der Eintrag im Œuvre-Katalog lautet: »Ölfarben Papier, schwarzer Ölgrund auf weiss aufgeklebt«. Das Werk konnte bislang nicht nachgewiesen werden. Die Angabe im *Catalogue raisonné Paul Klee*, Bd. 4, Wabern 2000, Nr. 3570 ist aufgrund der hier vorgelegten Ergebnisse zu revidieren. Es ist unmöglich, dass Klee ein Werk nicht abgeschlossen hat, es erst 10 Jahre später vollendet und dann verkauft, es aber bereits vorher bei Ferdinand Möller in Berlin im Rahmen der Nachlass-Auseinandersetzung der Sammlung von Heinrich Kirchhoff zum Vorschein kommt. Das in einer Liste (Jawlensky-Archiv, Locarno) genannte Gemälde mit dem Titel »tropische Landschaft«, kann unmöglich mit diesem Werk identisch sein.
- 89 Vgl. Therese BHATTACHARYA-STETTLER, »*Es ist frei und einfach beim Meister Klee.*« *Unveröffentlichte Tagebuchauszüge von Otto Nebel (1892–1971)*, in: *Berner Almanach Literatur*, Bern 1998 (Berner Almanach: Bd. 2), S. 297–312, speziell der Eintrag vom 10. Juli 1934, S. 303.
- 90 Es gibt zwar die Verbuchung oder Vergabe doppelter Nummern, doch nicht bei Gemälden. Außerdem betrifft es lediglich zwölf Werke, bei denen er eine Werknummer zwei Mal vergab.
- 91 Nur wenige Arbeiten gingen bislang auf dieses Problem ein. Wichtige Impulse erfolgten dabei bereits Ende der Siebzigerjahre durch die Beobachtungen von Regula SUTER-RAEBER, *Paul Klee. Der Durchbruch zur Farbe und zum abstrakten Bild*, in: *Ausstellungskatalog München 1979/1980*, S. 131–165, die erstmals versuchte, die tunesischen Aquarelle in ihrer genauen Chronologie zu bestimmen. Weitere Arbeiten blieben die Ausnahme, darunter: KERSTEN, *Hoch taxiert* (wie Anm. 12), S. 108–121; OKUDA, *Buchhaltung* (wie Anm. 7); KERSTEN, *Kunst der Reprise* (wie Anm. 79); OKUDA, *Versinkende Villen* (wie Anm. 12) und Osamu OKUDA, *Erinnerungsblick und Revision. Über den Werkprozess Paul Klees in den Jahren 1919–1923*, in: *Beiträge Bern 2000* (wie Anm. 3), S. 159–172. – Siehe auch die Beiträge von BÄSCHLIN/ILG/ZEPPELLA (wie Anm. 8).
- 92 Die Hauptschwierigkeit ist allerdings, dass sich die einzelnen Stufen nur aufgrund von Werken ausscheiden lassen, die lediglich mit Hilfe des Œuvre-Katalogs datierbar sind. Diesen Zirkelschluss zu verhindern, ist methodisch im Moment aufgrund der schmalen Basis von Arbeiten zum Werkprozess und dem Versuch, zu absoluten Datierungen zu gelangen, nur schwer möglich. Selbstredend müssten derartige Datierungen mit entsprechenden Quellen validiert und auf andere Werke übertragen werden. Dann wäre auch das methodische Problem, sich auf den, was die Datierungsfrage angeht, doch zumindest eher etwas unsicheren Œuvre-Katalog beziehen zu müssen, zu umgehen.
- 93 Typische weitere Beispiele für die Manier sind: *Zaubertheater*, 1923, 25; *Seltsamer Garten*, 1923, 160 oder *Kosmische Flora*, 1923, 176.
- 94 Vgl. hierzu beispielsweise: *Karneval im Gebirge*, 1924, 114.
- 95 Beispiele hierfür sind: *ad marginem*, 1930, 210 (E 10) sowie *Romantischer Park*, 1930, 280 (OE 10).
- 96 Besonders deutlich ist es bei: *Vogel Pep*, 1925, 197 (T 7).
- 97 Siehe zu den getauschten Bildern: Josef HELFENSTEIN, »*Die kostbarsten und persönlichsten Geschenke*« – *Der Bildertausch zwischen Feininger, Jawlensky, Kandinsky und Klee*, in: *Ausstellungskatalog Die Blaue Vier. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt*. Kunstmuseum Bern, 1998 u.a., S. 79–136 und Josef HELFENSTEIN, »*Ein kleines Publikum aus feinen Köpfen.*« *Klees Bildertausch mit befreundeten Künstlern*, in: *Beiträge Bern 2000*, S. 125–145.
- 98 Außer dem Initiator Otto Ralfs waren Mitglieder: Hannah Bürgi-Bigler, Bern; Rudolf Ibach, Barmen; Heinrich Stinnes, Köln; Werner Vowinckel, Köln; Otto Kirchhoff, Wiesbaden; Ida Bienert, Dresden; Richard Doetsch-Benziger, Basel; Hermann Rupf, Bern. Wer sich ansonsten und vor allem in welchem Zeitraum in dieser Gesellschaft engagierte, bleibt noch zu eruieren.
- 99 Die Klee-Gesellschaft, ihre Aktivitäten und Bedeutung für Klees wirtschaftliche Situation, ist noch nicht umfassend aufgearbeitet. Siehe einstweilen hierzu: Stefan FREY, Wolfgang KERSTEN, *Paul Klees geschäftliche Verbindung zur Galerie Alfred Flechtheim*, in: *Ausstellungskatalog Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger*. Kunstmuseum Düsseldorf, 1987 u. a., S. 64–91, speziell S. 75.
- 100 Ibach erhielt *bewegte Blüten*, 1926, 232 (X 2), Stinnes *spielende Fische*, 1927, 121 (C 1), Hannah Bürgi *nördliche Seestadt*, 1927, 122 (C 2) und Werner Vowinckel *mit Turm und Brücke*, 1927, 125 (C 5). Als Jahressgabe 1926/1927 deklarierte Klee ein Geschenk an Hermann Bode, der *sechsbeiniger Hundsteufel*, 1925, 250 (Z o).
- 101 Rudolf Ibach war einer der aktivsten Sammler zu dieser Zeit und besaß insgesamt 45 Werke von Klee. Als einer der Vorsitzenden der Barmer Ruhmeshalle war er zudem auch öffentlichkeitswirksam einer der größten Förderer Klees. Zu Ibach siehe zuletzt: HOPFENGART, *Klee an deutschen Museen* (wie Anm. 3), S. 72f., darüberhinaus zur Sammlung von Ibach: Ulrike BECKS-MALORNY, *Der Kunstverein in Barmen 1866–1946. Bürgerliches Mäzenatentum zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*, Wuppertal 1992; Werner J. SCHWEIGER, *Vom Sammeln in der Provinz*.

- Rudolf Ibach 1873–1940, in: Henrike JUNGE (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum: Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 165–172; Werner J. SCHWEIGER, *Rudolf Ibach. Mäzen, Förderer und Sammler der Moderne, 1873–1940*, hrsg. v. Adolf Ibach, Charlotte Mittelsten Scheid-Ibach und der Erben-gemeinschaft nach Etta und Otto Stangl, Privatdruck, Bad Vöstau 1994; Ulrich BISCHOFF, *Förderung, Sicherung und Vermittlung Rudolf Ibach, Etta und Otto Stangl*, in: Ausstellungskatalog »Brücke« und »Der Blaue Reiter«. *Werke der Sammlung Etta und Otto Stangl*. Kirchner Museum, Davos, 21.12.1996–30.3.1997; Staatliche Kunstsammlungen, Gemälde-galerie Neue Meister, Dresden, 12.10.–7.12. 1997, S. 11–14.
- 102 Zahlreiche Zeichnungen, diesmal ohne Dedikation wurden der Vor-zugsausgabe von Grohmanns Buch zu den Handzeichnungen (wie Anm. 34) beigegeben. Leider konnte bislang keine Aufstellung gefunden werden, wer alles diese Vorzugsausgabe erworben hat oder welche Zeichnung beigegeben wurde. Deshalb ist die Zuordnung einer Zeichnung aus dem Besitz der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung auch nicht möglich. Rupf erwarb ein Exemplar der Vorzugsausgabe, vermerkte aber nicht, welches Blatt beilag.
- 103 Die verschiedenen Sammler erhielten folgende Blätter: Rudolf Ibach das in Anm. 100 aufgeführte Blatt; Werner Vowinckel mit *Turm und Brücke*, 1927, 125 (C 5); *Hauptgedanke*, 1930, 180 (B 10); mit seiner Grossmutter, 1933, 197 (U 17); *ihr Sohn*, 1933, 269 (Y 9); *Knabenkopf WH*, 1933, 272 (Y 12); Richard Doetsch-Benziger *kl. Mädchen*, 1928, 97 (S 7); *absitzen!*, 1933, 179 (T 19); *Tanzprobe*, 1934, 64 (M 4); *ausladende Aeste*, 1934, 76 (M 16); *versuchte Reconstruction*, 1937, 171 (S 11); *blauäugige Fische*, 1938, 206 (N 6); *ein Tor (TOR)*, 1939, 911 (XX 11); Hannah Bürgi: *Strasse in der Hirschau*, 1907, 22; *A 1 unterer Stockhornsee*, 1915, 164; *A 2 oberer Stockhornsee*, 1915, 165; *A 3 Stockhornsee*, 1915, 166; *Seiltänzer*, 1923, 138; *Dorf*, 1925, 122 (C 2); *nördliche Seestadt*, 1927, 122 (C 2); »Höhel!«, 1928, 189 (J 9); *Uebungen*, 1929, 286 (UE 6); *Ausgang*, 1933, 165 (T 5); *Schosshündchen N*, 1933, 234 (W 14); *trüb umschlossen*, 1934, 74 (M 14); *Zweig und Blatt*, 1934, 165 (S 5); *Gras*, 1935, 2; Otto Ralfs: *Ohne Titel*, 1928 (Ref. Nr. 4756b); *drei Pyramiden*, 1929, 323 (3 H 23); *Tiertheater*, 1933, 177 (T 17); *bunter Wald*, 1934, 58 (L 18); Ise Bienert: *südliche Küste*, 1925, 39 (M 9); Ida Bienert: *Das Licht und Etlliches*, 1931, 228 (V 8); Hermann und Margrit Rupf erhielten: *über Wasser*, 1933, 45 (M 5); *Vollmond im Garten*, 1934, 214 (U 14); *nach Regeln zu pflanzen*, 1935, 91 (N 11); *alter Friedhof*, 1937, 178 (S 18); *Ein-frucht-baum*, 1938, 215 (N 15); *Kameraden wandern*, 1939, 1115 (Hi 15); Hans Meyer-Benteli erhielt: *Frau mit Fürtuch*, 1938, 179 (L 19); *fruchtende Blüte*, 1939, 905 (XX 5). Für Heinrich Kirchhoff hatte Klee in einem Gästebuch eine Zeichnung (*Ohne Titel*, 1922, Ref. Nr. 3086) hinterlassen, wie er es auch bei Ralfs gemacht hatte.
- 104 Grohmann erhielt: *Kleine Komoedie auf der Wiese*, 1922, 107; *Physio-gnomische Kristallisation*, 1924, 15 und *Grete*, 1933, 409 (F 9); Georg Schmidt: *Rast gerade hier*, 1930, 120 (V 10). Allerdings erwarb er dann in den Vierziger- und Fünfzigerjahren noch einige Werke.
- 105 Bornand erhielt: *Astern am Fenster*, 1908, 53; *Steg, bei Regen*, 1910, 27; *Neubauten*, 1910, 42; *Sugiez*, 1910, 54; *Kiesen*, 1910, 73; *Bern ursprüngl. Stadteingang II*, 1911, 8; *Konzertsaal*, 1911, 9; *Pferdereennen II*, 1911, 48; *München Hauptbahnhof IA*, 1911, 86.
- 106 *Hügellandschaft m. d. Schwarzen Soñe*, 1918, 52: Hier vermerkte Klee auf dem Karton: »Für Frau Schüleïn für den schönen Fripp.«
- 107 Klee pflegte ein besonders herzliches Verhältnis zu Alois Schardt, der sich an der Berliner Nationalgalerie, in Hellerau und Halle sehr für Klee eingesetzt hatte. Die Beziehung der beiden wird aus einem Brief von Klee an Schardt deutlich, der sich zumindest im Entwurf erhalten hat. Klee an Alois Schardt, 8. Dez. 1933, Entwurf im Nachlass der Familie Klee depo-niert in der Paul-Klee-Stiftung: »Lieber Herr Dr Schardt Nun sind Sie – die letzte Säule – auch nicht mehr am Platze, das tut mir sehr leid. Ich frage: wie wird die vom Staate protegierte Deutsche Kunst aussehen? Dan[n] schon lieber keine staatliche Fürsorge!« – Schardt besaß von Klee: *zwei Kioske*, 1922, 66 und *Dünenfriedhof*, 1924, 216, von Klee hatte er als Geschenk noch erhalten: *Diametrale Stufung in rotorange und blaugrün*, 1922, 70. Zu Schardts Tätigkeit als Museumsmitarbeiter und später -direktor siehe: HOPFENGART, *Klee und deutsche Museen* (wie Anm. 3), S. 74–76, 80f. und 83f.
- 108 Galka Scheyer, die schließlich über eine herausragende Sammlung der »Blauen Vier« verfügte, erhielt von Klee: *Die Heilige*, 1921, 107 und *Schau-spieler als Frau*, 1923, 49.
- 109 Bloesch erhielt von Klee selbst: *vor dem Start*, 1911, 49; *Landhäuser am Strand*, 1914, 214; *Gratulant*, 1938, 462 (B 2), von Lily dann noch: *südliche Siedelung*, 1924, 234.
- 110 Den verschiedenen Familienmitglieder von Galstons widmete Klee: *zwei aquarellierte Federzeichnungen, Winkelmotiv*, 1917, 69; *Lied von d. Reise zu Schiff*, 1918, 166; *Ohne Titel*, 1919 (Ref. Nr. 2330); *Bilderinschrift für Irene, wenn sie einmal grösser ist (Nr. 1.)*, 1920, 116; *Arlequin auf der Brücke*, 1920, 164; *Wo die Eier herkommen und der gute Braten (für Florina-Irene)*, 1921, 6; *Kunststücke der Tiere (für Florina)*, 1921, 7; *Exotische Flussland-schaft*, 1922, 158
- 111 Seinen Tanten hatte Klee eine kleine Bleistiftzeichnung, (*Elfenau*) *Vor-Frühling*, 1898, *Catalogue raisonné Paul Klee*, Bd. 1, Nr. 109, zu Neujahr 1898 geschenkt.
- 112 Seiner Mutter übergab er als Geschenk: *Schwangerschaft*, 1907, 19; *Gärtnerei bauer b. München mit dem Wohnhaus*, 1910, 28; *Häuser im Park*, 1910, 72; *Strassenkaffee in Tunis*, 1914, 55; *kl. Hafen*, 1914, 146. Interes-santerweise ging das Hinterglas *Schwangerschaft*, 1907, 19 wieder an Klee über, der es auf dem Karton rückseitig für seine Nachlass-Sammlung reservierte. Seiner Schwester schenkte er: *b. Merligen*, 1893 (Ref. Nr. 51); *Birsekthurm b. Arlesheim* (Ct. Basel), 1896 (Ref. Nr. 94); *ohne Titel*, 1896 (Ref. Nr. 98); *ohne Titel*, 1897 (Ref. Nr. 101); *bei Boll (am Fuss des Dentenberges)*, 1897 (Ref. Nr. 106); *Aus dem Daehloelzli*, 1898 (Ref. Nr. 110); *St. Petersinsel*, 1898 (Ref. Nr. 111); *ohne Titel*, 1898 (Ref. Nr. 113); *ohne Titel*, 1898 (Ref. Nr. 116); *ohne Titel*, um 1899 gespalten 1 (Ref. Nr. 125); *ohne Titel*, um 1899 gespalten 2 (Ref. Nr. 126); *ohne Titel*, um 1899 (Ref. Nr. 127); *ohne Titel*, 1902 gespalten 1 (Ref. Nr. 151); *ohne Titel*, 1902 gespalten 2 (Ref. Nr. 152); *ohne Titel*, um 1903 (Ref. Nr. 170); *ohne Titel*, um 1905 (Ref. Nr. 230); *Ohne Titel*, um 1906 (Ref. Nr. 268); *Ohne Titel*, 1908 gespalten 1 (Ref. Nr. 384); *Ohne Titel*, 1908 gespalten 2 (Ref. Nr. 385); *Ohne Titel*, um 1908 (Ref. Nr. 387); *ohne Titel*, um 1909 (Ref. Nr. 463); *Ohne Titel*, um 1909 (Ref. Nr. 464); *Haus am Kanal*, 1912, 105; *ohne Titel*, um 1912 (Ref. Nr. 898); *Landschaft aus der Umgebung v. Fryburg*, 1915, 247; *Ohne Titel*, um 1915 (Ref. Nr. 1591); *Ohne Titel*, um 1915 (Ref. Nr. 1594) und seinem Vater übergab er: *Stilleben-Scizze*, 1909, 30; *Blick in den Wald*, 1909, 64; *kleine Marktszene*, 1911, 15; *Berghütte*, 1911, 59; *Junge Vögel*, 1912, 121; *gelbes Pferd u. violetter Wegweiser*, 1912, 166; *Das Schlachtfeld*, 1913, 2; *Strasse am See*, 1913, 117; *Studie nach einem greisen Dromedar*, 1914, 208; *Ohne Titel*, um 1915 (Ref. Nr. 1591).
- 113 Folgende Werke dedizierte Klee seiner Frau: einen Abzug von: *Charme (weibl. Anmut.)*, 1904, 15; darüberhinaus: *Feuerwind*, 1923, 43 (Abb. Kat. 23); *für Lily*, 1923, 168; *Kosmische Flora*, 1923, 176; *der Käfer*, 1925, 237 (X 7); *ruhende Schiffe*, 1927, 176 (H 6); *Nichtcomponiertes im Raum*, 1929, 124 (C 4); *pflanzlich-seltsam*, 1929, 317 (3 H 17); *sechs Arten*, 1930, 134 (X 4); *trauernd*, 1934, 8 (8); *Pyramide*, 1934, 41 (L 1).
- 114 *Kosmische Flora*, 1923, 176 schenkte Klee seiner Frau zum Geburtstag 1928 und *Feuerwind*, 1923, 43 ebenfalls zum Geburtstag 1932.
- 115 Im Jahr 1929 erhielt sie zuerst *Nichtcomponiertes im Raum*, 1929, 124 (C 4) und zu Weihnachten *pflanzlich-seltsam*, 1929, 317 (3 H 17), 1934 waren es zuerst: *Pyramide*, 1934, 41 (L 1) und später *trauernd*, 1934, 8 (8).
- 116 Hierzu zählen die Hintergläser, zwei der so genannten *Chinesischen Gedichte* (konkret waren es: *Hoch und stralend steht der Mond. Ich habe meine Lampe ausgeblasen, und tausend Gedanken erheben sich von meines Herzensgrund. Meine Augen strömen über von Tränen*, 1926, 20 und *Und ach, was meinen Kummer noch viel bitterer macht ist, dass Du nicht einmal ahnen magst, wie mir ums Herz ist*, 1916, 22; die anderen

- Blätter nach diesen Gedichten hatte Klee 1919 an Adolf Rothenberg verkauft.) sowie die Zeichnungen, die im Sturm-Bilderbuch abgebildet waren. Zu diesen und der Unverkäuflichkeit dieser Zeichnungen siehe zuletzt: RÜMELIN, *Kunsthandel* (wie Anm. 3), S. 35.
- 117 Dieser Begriff resultiert aus einer Bezeichnung von Klee selbst, konkret zu *Schwangerschaft*, 1907, 19.
- 118 Siehe hierzu: GLAESEMER, *Handzeichnungen II* (wie Anm. 36), S. 159 Anm. 14; FREY/KERSTEN, *Paul Klees geschäftliche Verbindung* (wie Anm. 98), S. 78 sowie zuletzt RÜMELIN, *Kunsthandel* (wie Anm. 3), S. 31f.
- 119 Eine Ausnahme ist das Werk: *die Erfinderin des Nestes*, 1925, 33 (M 3) und *Zaubertheater*, 1923, 25, die er beide auf dem Karton als »Privatbesitz« bezeichnete.
- 120 *Paul Klee*. Kunsthalle Bern, 1935. Es wurden hier 273 Werke gezeigt.
- 121 *Paul Klee*. Kunsthalle Basel, 1935. Die Ausstellung zeigte 191 Werke.
- 122 Ausstellung Luzern (wie Anm. 75). Diese Ausstellung war mit 173 Werken die kleinste.
- 123 In Bern galten als unverkäuflich: *Das Fest der A stern*, 1921, 206; *Luftschloss*, 1922, 42; *Südliches Bergdorf*, 1923, 60; *Kopf (vor dem Erwachen)*, 1929, 9 (9); *Bauerngarten in Person*, 1933, 33 (L 13); *ein Kind geht nach Hause*, 1933, 50 (M 10); *Kind im Sessel*, 1933, 64 (N 4); *Die Erfindung*, 1934, 200 (T 20) – In Basel waren es: *Das Fest der A stern*, 1921, 206; *Luftschloss*, 1922, 42; *Disput*, 1929, 232 (X 2); *die Schlange auf der Leiter*, 1929, 340 (3 H 40); *die Frau mit dem Bündel*, 1930, 67 (P 7) – und in Luzern: *Nächtliches Fest*, 1921, 176; *Das Fest der A stern*, 1921, 206; *Luftschloss*, 1922, 42; *Vogel Pep*, 1925, 197 (T 7); *beflaggtes Mädchen*, 1929, 19 (K 9); *Wachstum auf Stein*, 1929, 258 (Z 8); *die Frau mit dem Bündel*, 1930, 67 (P 7); *junger Baum (chloranthemum)*, 1932, 113 (P 13); *Die Erfindung*, 1934, 200 (T 20); *Botanisches Theater*, 1934, 219 (U 19).
- 124 Das Hinterglasbild war die ehemals seiner Mutter gehörende *Schwangerschaft*, 1907, 19, beim Gemälde handelt es sich um: *Komposition mit Fenstern*, 1919, 156.
- 125 Insgesamt sind von den 256 Werken, die Klee der Sonderklasse zugewiesen hatte, lediglich 19 Werke Teil eines ursprünglich größeren Werks. Konkret sind es: *Ohne Titel*, 1915, 253; *Ohne Titel*, 1917, 40; *Kopf*, 1919, 5; *Südliche Gärten*, 1919, 80; *Städtebau mit grünem Kirchturm*, 1919, 191; *herbstl. Klang*, 1920, 86; *Treppenaufbau mit 2 Figuren*, 1920, 87; *ähnlich 1920/136*, 1920, 137; *das Haus zum Rosenbaum*, 1920, 218; *Rosenbaum*, 1920, 219; *Physiognomie einer Blüte*, 1922, 88; *Puppen theater*, 1923, 21; *Stilleben «mit d. Würfel.*, 1923, 22; *Wandbild*, 1924, 128; *Côte de Provence 3*, 1927, 231 (X 1); *Côte de Provence 5*, 1927, 233 (X 3); *Côte de Provence 7*, 1927, 235 (X 5); *Glashäuser viertel*, 1927, 242 (Y 2); *Angst hinter Fenster*, 1929, 328 (3 H 28).
- 126 Klee hatte als Sonderklasse lediglich folgende Werke bezeichnet: *Schwebende Grazie (im pompeianischen Stil)*, 1901, 2; *Im Ostermündiger Steinbruch, 2 Krä hne*, 1907, 23; *Bildnis einer Frau*, 1907, 30; *Sitzendes Mädchen*, 1909, 71; *Akt*, 1910, 124.