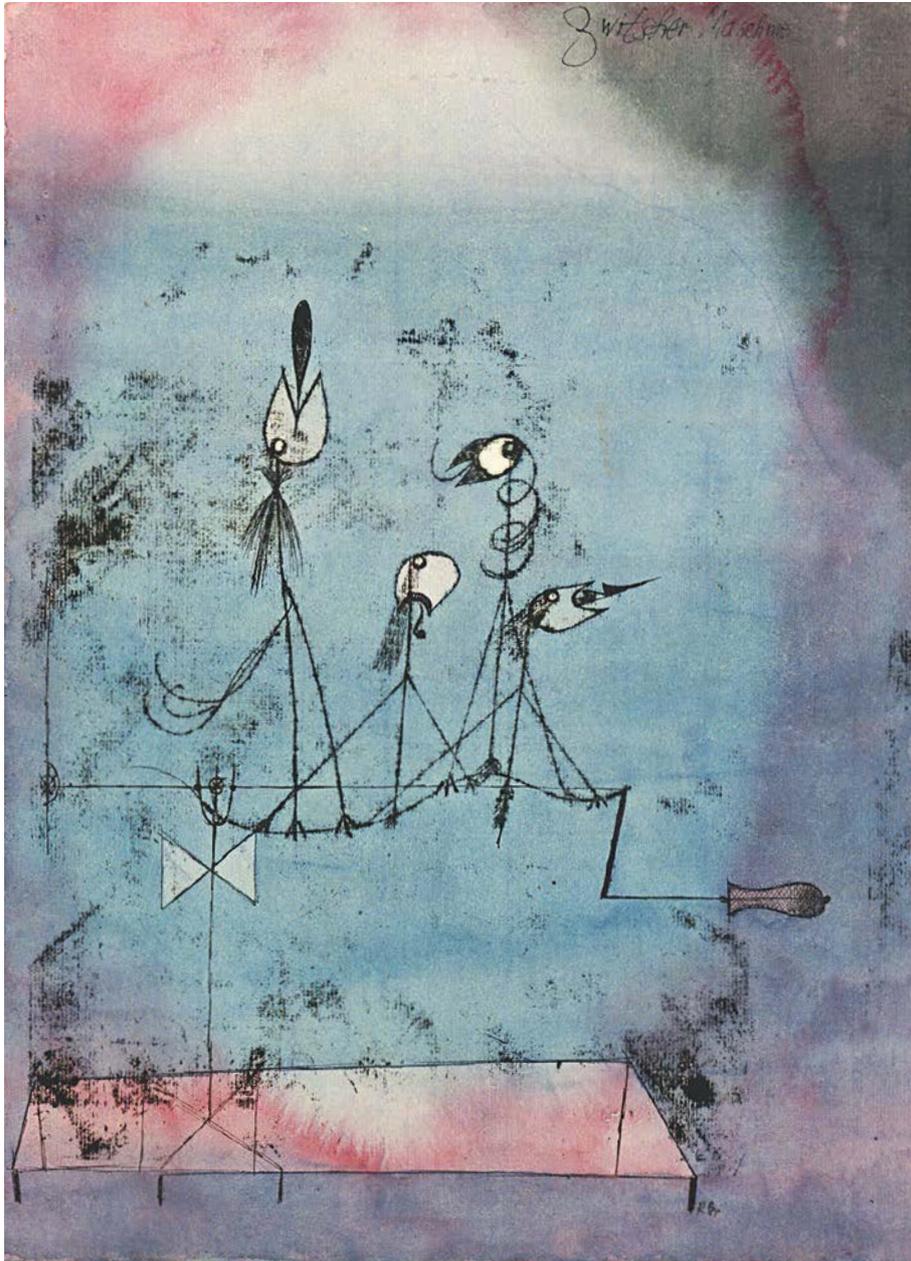


VON DER FUGE IN ROT BIS ZUR ZWITSCHERMASCHINE

PAUL KLEE UND DIE MUSIK

Thomas Gartmann (Hg.)

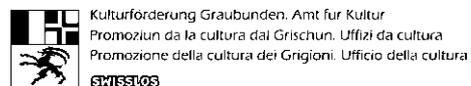


Hochschule der Künste Bern, 2020
www.hkb.bfh.ch



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern University of the Arts

Mit freundlicher Unterstützung durch:



ERNST GÖHNER STIFTUNG

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG

Erschienen 2020 im Schwabe Verlag Basel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Abbildung Umschlag: Paul Klee: *Die Zwitscher-Maschine*, 1922, 151, Ölpausen und Aquarell auf Papier auf Karton, 41,3 × 30,5 cm, The Museum of Modern Art, New York, Mrs. John D. Rockefeller Jr. Purchase Fund, Digital image © 2020, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Redaktion: Osamu Okuda

Lektorat: Daniel Allenbach

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout und Satz: mittelstadt 21, Vogtsburg-Burkheim

Druck: BALTO print, Litauen

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4255-8

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4262-6

DOI 10.24894/978-3-7965-4262-6

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche.

Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch

www.schwabe.ch

Inhalt

THOMAS GARTMANN Von der <i>Fuge in Rot</i> bis zur <i>Zwitschermaschine</i>	7
WOLFGANG F. KERSTEN Paul Klee: <i>Fuge in Rot</i> . Von Musterbildern zum «Sonderklasse»-Werk	11
LINN BURCHERT «Wellenatem» und «Klangwehung». Zum Atem als Metapher und Modell in Kunst- und Musiktheorie am Beispiel Paul Klees und Ernst Kurths	37
OSAMU OKUDA <i>Mädchen stirbt und wird</i> . Hinter der <i>Glas-Fassade</i> von Paul Klee	47
CHRISTIAN BERGER Die Lust an der Form. Johann Sebastian Bach mit den Augen Paul Klees	69
ROLAND MOSER «weil doch die Theorie nur ein Ordnen gefühlsmässig vorhandener Dinge ist». Paul Klees Gedanken und Begriffe in den Weimarer Vorträgen, auf Musik bezogen	81
ULRICH MOSCH Durch das Andere zum Eigenen. Pierre Boulez und Paul Klee	91
JAMES DICKINSON Mechanical – Magical. The Shared Creative Vision of Harrison Birtwistle and Paul Klee	123
Kurzbiografien	141

Osamu Okuda

***Mädchen stirbt und wird.* Hinter der *Glas-Fassade* von Paul Klee**

Im März 1940, drei Monate vor seinem Tod, vollendete Paul Klee das Tafelbild *Glas-Fassade* (1940, 288; Abb. 1), welches Will Grohmann zufolge «zu seinem Requiem gehört».¹ Spätestens seit den 1980er-Jahren war im engen Fachkreis bekannt, dass sich eine figurative Komposition auf der Rückseite des Bildes versteckt. Erst um 1990 wurde in der Klee-Forschung die besondere materielle Beschaffenheit des Werks untersucht und dies initiierte die Diskussion über die kompositorische und inhaltliche Bedeutung der doppelseitigen Gestaltung. Der mögliche Zusammenhang zwischen den Vorder- und Rückseiten ist jedoch noch nicht restlos geklärt worden. In Folgenden soll nun versucht werden, den Werkprozess der Verso/Recto-Gestaltung und die damit verbundene Bildaussage im zeithistorischen und insbesondere in Klees autobiografischem Kontext zu erläutern. Wir werfen zunächst einen Blick auf die bisherigen Forschungsergebnisse in lockerer chronologischer Folge, da die Diskussionen über dieses Bild ab 2005 mehrheitlich in Japan stattfanden und im Westen kaum beachtet wurden.

Forschungsgeschichte

Kersten / Trembley

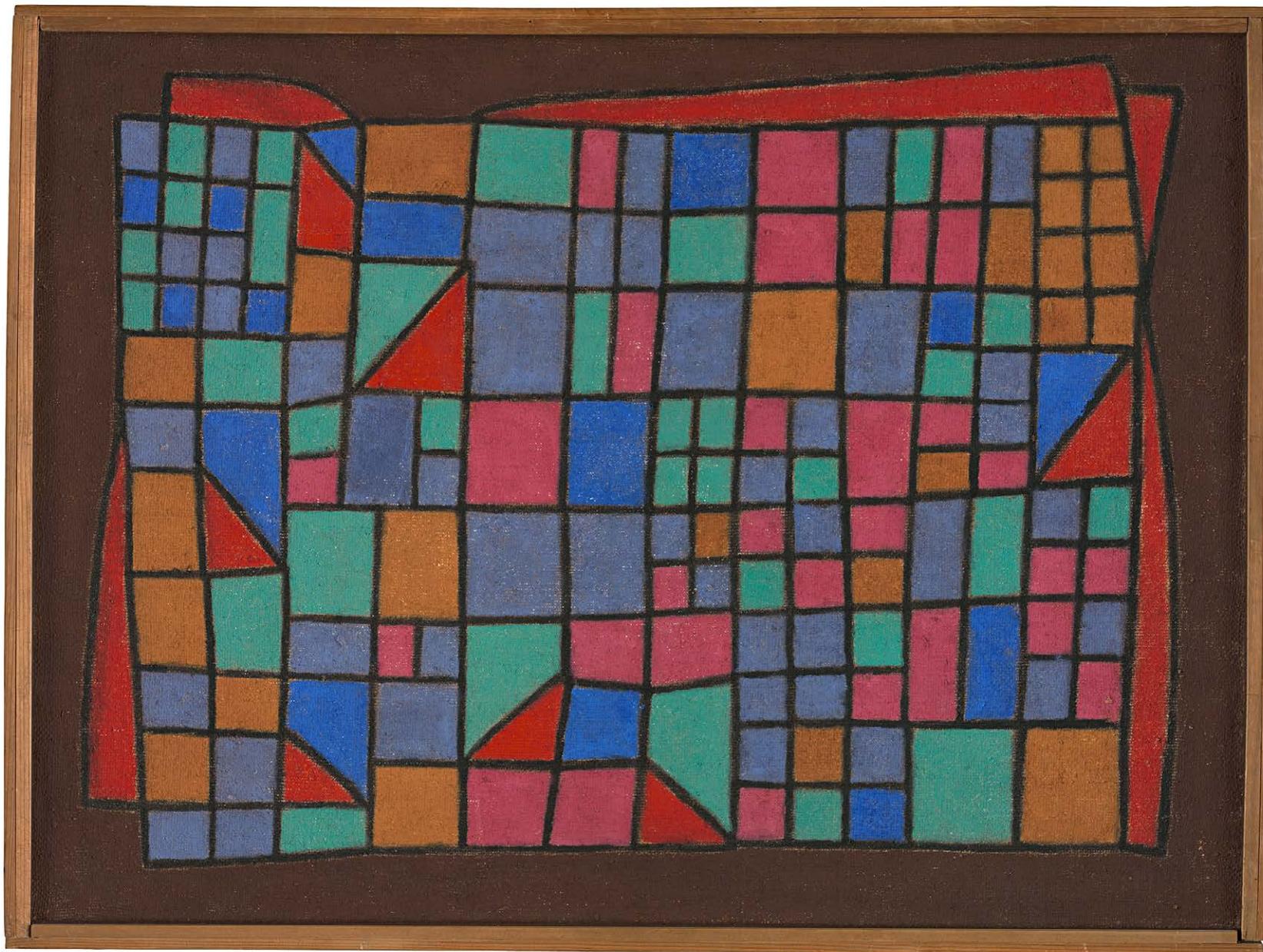
Wolfgang Kersten und Anne Trembley haben 1990 in ihrem Aufsatz «Malerei als Provokation der Materie. Überlegungen zu Paul Klees Maltechnik» erstmals öffentlich darauf hingewiesen, dass eine bisher unbekannte Komposition sich auf der Rückseite des Tafelbilds *Glas-Fassade* befindet. Ihre Überlegungen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

«Rein ästhetisch besticht das Bild [...] durch seine kontrastreiche, scheinbar lichterfüllte Farbigkeit und eine solide Gitterkonstruktion, komponiert nach dem in der internationalen Geschichte der Moderne seit mindestens 1914 bewährten Quadratbildmuster. In der exegetischen Literatur wird «die «Glasfassade» als begrenzende Wand eines Innenraumes gegen das helle Aussen» gesehen. Gedeutet wird es mit Hilfe metaphysischer Anspielungen zum Verhältnis von innerer Freiheit und außenräumlich bedingter Begrenztheit.² Wie auch immer dem sei – wir können die in der Tat durch die Darstellung nahegelegte Frage, was sich denn hinter der Glasfassade befindet, auch wörtlich nehmen. Drehen wir also das Bild herum und betrachten es von der Rückseite [Abb. 2]. Dort werden wir mit einem ganz anderen Problem konfrontiert: Wir sehen eine figürliche Darstellung, die zwischen den Überresten einer ruinierten Farbschicht sichtbar wird [Abb. 3]. Die rosabraune Farbe, mit der Klee die Komposition übermalte, hat sich von der weißen Grundierung gelöst, zu Schüsseln zusammengezogen und ist zu etwa 30 Prozent abgebröckelt.

Schauen wir uns nun noch einmal die Vorderseite des Gemäldes an: Dort entdecken wir in der Malschicht, verstreut über das ganze Bild, sehr viele kleine Fehlstellen in einem weißen Farbton, obwohl die Farben direkt auf die Jute aufgetragen wurden [Abb. 4]. In Klees Werkverzeichnis findet sich zur Technik die Angabe:

«Wachsfarben Jute auf Keilr. [Keilrahmen]».

Es ist also die rückseitige Grundierung, die in den Fehlstellen der Vorderseite durch die Jute hindurchscheint und die Wachsfarben immer mehr verdrängen wird. Der Zerfallsprozeß nahm in den siebziger Jahren, bedingt durch Klimaprobleme, die während eines Transports auftraten, seinen Anfang. Damals wurden die Fehlstellen retuschiert. Seitdem treten jedoch ständig neue hinzu. Die Vorderseite droht zu verfallen wie die Übermalung auf der Rückseite.



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



2 Rückseite der Glas-Fassade, Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Bildarchiv.

3 *Glas-Fassade*, Rückseite, Detail, Foto: Patrizia Zepetella, Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Bildarchiv.

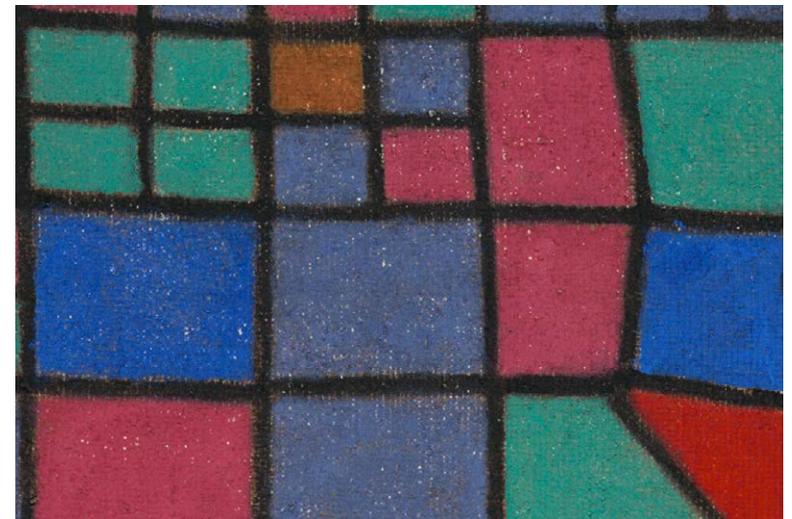


Wir wissen nicht, wie Klee selbst sein Bild verstanden wissen wollte. Vielleicht genügt es zu wissen, wie er bei der Arbeit an dem Bild voringing: Zuerst schuf er die Komposition auf der Rückseite. Die Grundierung reicht bis unter den Keilrahmen. Vielleicht war die Jute auf einem anderen Keilrahmen oder einer Wand befestigt. Dann überdeckte er sie mit der rosafarbenen Farbschicht. Anschließend bemalte er die ungrundierte Rückseite mit Wachsfarben und entschloß sich, die Rückseite zur neuen Vorderseite zu machen. Die Grundierung und weitere Faktoren bewirkten mit der Zeit vorne und hinten einen Zerfallsprozeß, vorne einen langsamen, hinten einen schnellen. Die Glasfassade vorne wird länger halten als die Übermalung hinten. Die gut erhaltene figürliche Komposition war ursprünglich hinter der Glasfassade und der Jute zwischen der Grundierung und der Übermalung unsichtbar verborgen. Nun inkarniert sie sich wieder – vielleicht nicht zufällig – ganz im Sinn des Titels, der auf dem originalen Keilrahmen in Klees Handschrift steht:

«Mädchen stirbt und wird». [Abb. 5³]

Insgesamt beurteilt, drängt sich an diesem Bild wie wohl an kaum einem anderen die Frage auf, inwieweit Klee seine Werke «für die Ewigkeit malte» oder ob er aufgrund seiner Provokation der Materie im Dienst der Bildaussage die Möglichkeit eines baldigen Verfalls bewußt in Kauf nahm.»⁴

Auf dieser neuen Kenntnis basierend, machte Josef Helfenstein 1991 auf eine Vorarbeit für die rückseitige Komposition aufmerksam: «Die Vorstufe, wie Klee das einfarbige Blatt «Unfall» (1939, 1178) [...] bezeichnete,



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

für die verworfene Rückseite des Tafelbildes ›Glas-Fassade› (1940, 288) [...] datiert aus dem Vorjahr.»⁵ (Abb. 6)

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



5 *Glas-Fassade*, rückseitige
Inschrift: «Mädchen stirbt
und wird», Foto: Patrizia Zep-
petella, Zentrum Paul Klee,
Bern, ZPK Bildarchiv.

6 Paul Klee: *Unfall*, 1939,
1178, Kleister- und Ölfarbe
auf Papier auf Karton,
68 x 39,5 cm, Privatbesitz,
Schweiz, ZPK Archiv.

7 Paul Klee: Œuvre-katalog von 1939,
zusätzliche Angaben zum Blatt *Unfall*:
«Vorarbeit zu: ein Mädchen stirbt und wird»,
Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Bildarchiv.

78	LM18	<i>Unfall</i> ^{XX}	" " " " "
79	LM19	<i>will verwelken</i>	<i>Ölmalerei</i> <i>Büchlein</i>
1180	LM20	<i>Diese Blüte will verwelken</i>	<i>Aquarellmalerei</i> <i>Japan-Bambus</i>
		<i>* mitler im Ausdruck</i>	<i>Zeichnung</i>
		<i>XX Vorarbeit zu: ein Mädchen stirbt und wird</i>	



Diskussionen in Japan

Nach 1992 wurde es in der Klee-Forschung vorerst ruhig um das Werk *Glas-Fassade*. Ab 2005 und bis heute wurde das Bild dann bemerkenswerterweise fast ausschließlich in Japan wiederholt thematisiert und – gar im Fernsehen – zur Diskussion gestellt,⁶ obwohl das fragile Werk⁷ noch nie in dem fernöstlichen Land ausgestellt wurde.

8 *Geijutsu Shincho* 56 (Dezember 2005), S. 45, Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Archiv.



Maeda / Miyashita

2005 wird das doppelseitige Werk zum Gegenstand eines langen Dialogs über Klees Schaffen zwischen den beiden japanischen Kunsthistorikern Makoto Miyashita und Fujio Maeda in der populären Kulturzeitschrift *Geijutsu Shincho*. Miyashita äußert darin die Vermutung, es könnte Klees bewusste Absicht gewesen sein, dass das verborgene Mädchen nach seinem Tod wieder in der Welt erscheine, da die Farbschichten auf der Rückseite nach und nach zerfallen würden.⁸ (Abb. 8) Nach Miyashita lässt bei Klee gerade dieser sich verändernde Zustand des Werks die Zeit erfahrbar werden, anders als bei den Futuristen oder Marcel Duchamp, die durch multiplizierte Darstellungen von Bewegungsabläufen Zeit simulierten.⁹ Miyashita erweiterte seine Überlegung (zum Teil angeregt durch das Gespräch mit dem Verfasser) in seiner 2009 postum erschienenen Publikation zu Klee.¹⁰

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

«*Glas-Fassade* ist buchstäblich ein architektonisches Fenster und das Gemälde eines Glasbildes. Aus Wachsfarben auf grober Jute bestehend, laden die Bildschichten in Form einer farbigen Überflutung den Betrachter ein, hinter die Bildfläche zu schauen. Selbstverständlich handelt es sich dabei nicht um ein Fenster im Sinne Albertis, eine flächige Überschneidung, vor der der Betrachter von einem bestimmten Standpunkt aus eine lichte Welt aus Zeichnung und Farbe vermisst. Vielmehr vergegenwärtigt er sich etwas, das «für den Geist undarstellbar, seinem Zugriff immer entzogen ist.»¹¹ Dieses Fenster vielschichtiger Überlagerungen von Farbe und Stoff zwingt zur Konfrontation mit der «immateriellen Materie» (Lyotard) und ist dennoch ein Erscheinungsbild des Lichts, voll von belebendem «Halblicht» oder «Halbschatten». Die eigentümliche Überlagerung in den Bildern Klees stellt nicht zuletzt eine neue Konstellation für die Integration von «Bildarchitektur», wie Klee sagt, in den architektonischen Raum dar. Der architektonische Raum aber ist gleichbedeutend mit dem Raum des alltäglichen Lebens, oder anders gesagt, der offenen Lebenswelt.»¹²

Kakinuma

Fast zur gleichen Zeit veröffentlichte die japanische Klee-Forscherin Marie Kakinuma einen maßgebenden Aufsatz über «Paul Klees beid-



seitig bearbeitete Bilder» in der japanischen Zeitschrift *Bijutsushi*, wo sie es unternimmt,

«Klees grundlegende Kunsttheorie, dass Werke immer im Werden begriffen seien und nicht vom statischen Gesichtspunkt des Vollendeten, sondern vielmehr in Hinblick auf den organisch-dynamischen Werkprozess verstanden werden sollten, kunsttheoretisch nachzuweisen, indem Vorder- und Rückseite der beidseitig bearbeiteten Bilder aufeinander bezogen betrachtet und systematisch analysiert werden, wobei darüber hinaus der vom Künstler proklamierte Begriff des <dynamischen Schaffensprozesses> kenntlich gemacht werden soll. [...] Es lässt sich annehmen, dass der durch <Verso-Entdeckungen> ausgelöste Rezeptionsprozess nicht ohne Folgen für die weitere Beurteilung von Klees Gesamtwerk bleiben wird.»¹³

Fernsehprogramm «Museum des Labyrinths»

Im März 2008 wurde die doppelseitige Gestaltung der *Glas-Fassade* Thema in der Fernsehserie «Art-Entertainment – Museum des Labyrinths» der japanischen Rundfunkgesellschaft NHK (Nippon Hōsō Kyōkai). Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer an diesem Quiz-Programm sollten schrittweise das Geheimnis der verborgenen rückseitigen Komposition ergründen. Zu diesem Zweck hatte im Dezember 2007

ein vierköpfiges Fernsighteam der NHK im Zentrum Paul Klee die beiden Seiten der *Glas-Fassade* gefilmt und dazu verschiedene Materialien gesammelt. Danach wurde der Arbeitsprozess von Klee im Atelier des Berner Malers Markus Zürcher szenisch rekonstruiert. In der Sendung wurde erstmals die Vermutung des Verfassers vorgestellt, dass die Komposition *Mädchen stirbt und wird* mit dem Tod von Manon Gropius in einer Verbindung stehen könnte (darüber gleich mehr). Zu sehen waren auch Interviews mit Wolfgang Kersten sowie mit Patrizia Zeppetella.

Das Bild *Glas-Fassade* wurde anschließend in der von Michael Baumgartner und Simon Oberholzer kuratierten Ausstellung «Paul Klee. Bewegung im Atelier», die vom 13. September 2008 bis zum 18. Januar 2009 im Zentrum Paul Klee zu sehen war, erstmals in einem speziell eingerichteten Schaukasten präsentiert, der es den Besuchern ermöglichte, das Bild von beiden Seiten zu betrachten. (Abb. 9a, 9b) Bei dieser Gelegenheit wurde auch die kunsttechnologische Untersuchung, welche Patrizia Zeppetella durchgeführt hatte, mit Fotos und Kommentaren vorgestellt.

Kersten / Kakinuma

Wolfgang Kersten hielt 2011 in einem Katalogbeitrag, der anlässlich der von ihm konzipierten Ausstellung «Paul Klee. Art in the Making

9 a/b *Glas-Fassade* in der Ausstellung «Paul Klee. Bewegung im Atelier», Zentrum Paul Klee, 13. 9. 2008 bis 18. 1. 2009, ZPK Archiv.

1883–1940» in Kyoto und Tokyo publiziert wurde, zusammen mit der Co-Autorin Marie Kakinuma rückblickend fest, dass seine und Anne Trembleys Überlegungen aus dem Jahr 1990 zum Bild *Glas-Fassade* eine bemerkenswerte Wende in der Klee-Forschung markiert hätten:

«Sobald der kreative Prozess der Bildherstellung unter pragmatischen Maximen wie ›Art in the Making‹, ›Picture-Making‹ oder ›Werkprozess‹ erforscht wird, kann ein Bild nicht mehr bloss als zweidimensionale Erscheinung verstanden werden, es wird vielmehr in seiner Bedeutung als dreidimensionales Objekt wahrgenommen.»¹⁴

In Hinblick auf diesen erweiterten Wahrnehmungsmodus spielte *Glas-Fassade* eine Schlüsselrolle. Die Schlussfolgerung des Aufsatzes von Kersten/Kakinuma lautet:

«Zusammenfassend betrachtet zeigt die Untersuchung der Recto/Verso-Gestaltung, dass Klee ein Werk als dreidimensionales Objekt konzipierte und mit ungewohnter Häufigkeit Vorder- und Rückseiten aufeinander bezog. Der hantierende Künstler verstärkte damit die Aussagekraft des Werks. Manchmal versteckte er eine heimliche Chiffre im rückseitigen Bild, womöglich mit der Absicht, dass das in tiefe Schichten seines Schaffens verborgene Geheimnis eines Tages ans Licht kommen sollte. Die Ergründung des Kunstwerks wird damit in eine unvorhersehbare Zukunft projiziert, so dass ›Art in the Making‹ für die Kunstgeschichte noch heute stattfindet.»¹⁵

Ishikawa

Anlässlich der Ausstellung «Paul Klee. Spuren des Lächelns», die im Sommer 2015 im Utsunomiya Museum of Art stattfand, stellte Jun Ishikawa, der Kurator des Museums, eine eigene vertiefte Interpretation der rückseitigen Komposition *Mädchen stirbt und wird* vor. Der Titel erinnerte Ishikawa an die Zeilen des bekannten Goethe-Gedichts «Selige Sehnsucht» aus dem *West-östlichen Divan*: «Stirb und werde! / Bist du nur ein trüber Gast / Auf der dunklen Erde.»¹⁶ Dies offenbare sich, so Ishikawa, auch als Geheimnis, da das Gedicht mit der Zeile «Sagt es niemand, nur den Weisen» beginnt. Dementsprechend erkennt Ishikawa einen Prozess von Tod und Wiedergeburt in der Komposition:

«The verso painting of *Glass Façade* reproduces the entire composition of *Accident [Unfall]*, including the fermata, with certain minor alterations of

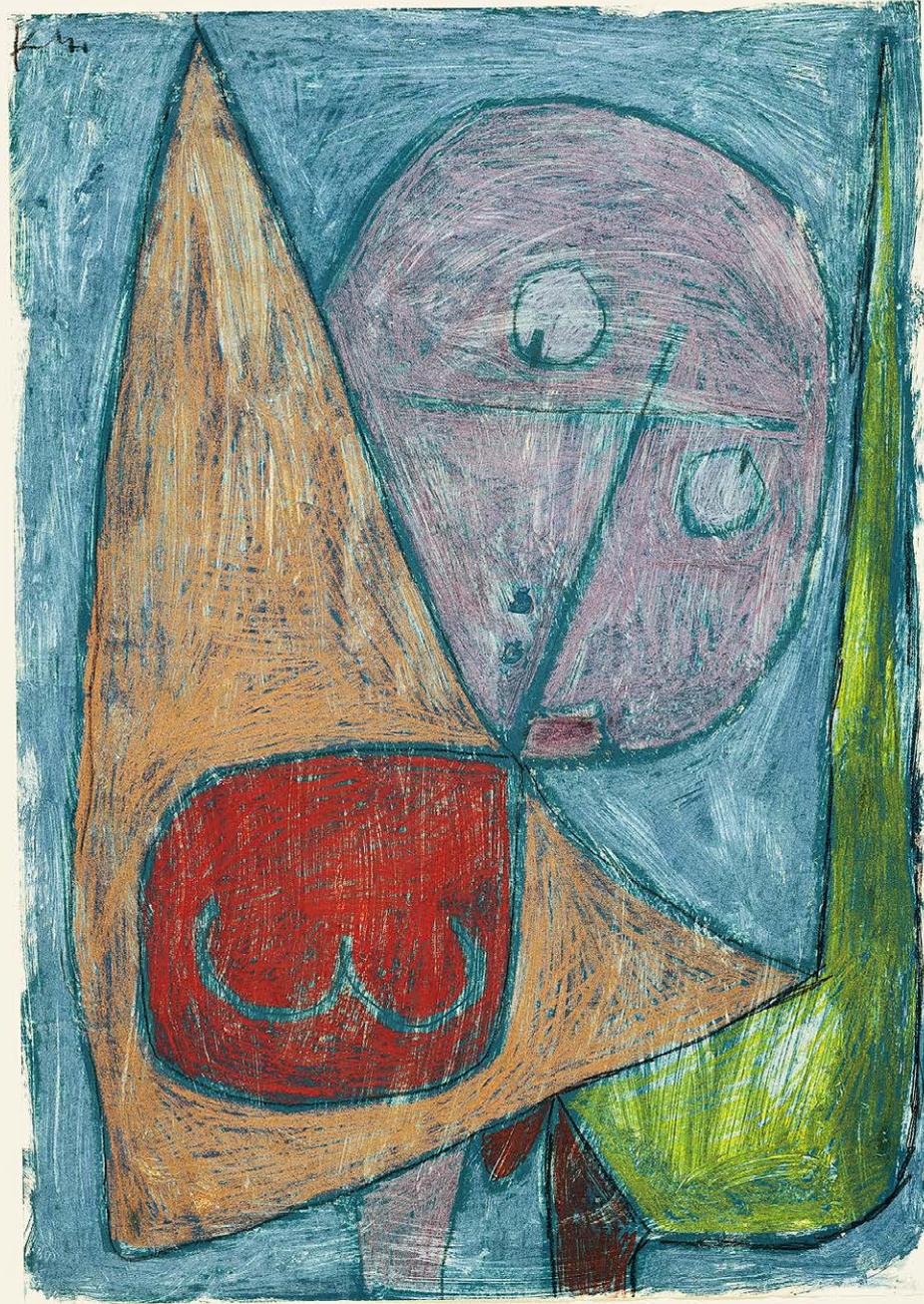
detail. Yet the issue in this new context is that the [sic] while the fermata can be taken to indicate a full stop, the difference between this and the rest or pause that it can also indicate in musical notation is no more than relative. If we look at the composition of the verso painting as a whole, the downward momentum created by the inverted falling girl reverses itself at the bottom of the painting, rising up in a form suggesting an angel with an upraised wing. In the center of the face of this angelic presence, another fermata forms a cyclopean eye. If this presence can indeed be taken as one of Klee's angels, then perhaps it is leading the girl toward rebirth, or represents her reborn form. She is in the process of transition to her next state; or, to borrow Klee's terminology, in the realm where the dead and the unborn coexist – just as *Glass Façade* is not decisively ›completed‹ but is on its way to a new life through the process of decomposition. Here, the fermata stands as a symbol of death and rebirth.»¹⁷

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

Malerei als Erinnerungs- und Projektionsraum

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

Wenn Klees architektonischer Raum, wie Maeda formulierte, «gleichbedeutend mit dem Raum des alltäglichen Lebens, oder anders gesagt, der offenen Lebenswelt» ist, sollte dieser Raum zugleich mit Klees Lebenssituation und -welt im Jahr 1939/1940 in Zusammenhang stehen, in der *Glas-Fassade* entstand. So könnte man die Dreidimensionalität des Bildes noch erweitern, indem man sie mit einer zeitlichen Dimension der Erinnerung und zukünftigen Projektion verbindet. Wegen der vermeintlichen Lücken von Beweismitteln könnte dieser kontextuelle Annäherungsversuch zunächst provisorisch einen gewissen Hintergrund des Arbeitsprozesses von Klee skizzieren. Doch dank der zum Teil abschweifenden Recherche über den zeithistorischen Kontext dürfte sich



1939 D 10 Engel, noch weiblich

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

die bis dato in der umfangreichen Klee-Literatur fast nirgends erwähnte Geschichte um den Maler Klee im Berner Exil offenbaren. Und diese neue Kenntnis könnte es uns ermöglichen, die dreidimensionale Gestaltung in einem neuen Licht zu sehen.

Manon Gropius und Alban Bergs Violinkonzert

Wir beginnen mit der oben erwähnten Bemerkung Ishikawas zum musikalischen Zeichen der Fermate. Sie öffnet eine Möglichkeit, die rückseitige Komposition im Kontext der Musikgeschichte zu interpretieren, die auch mit den Motiven Unfall/Tod, Engel und Wiedergeburt in Verbindung gebracht werden könnte. Infrage kommt etwa Alban Bergs *Violinkonzert*, das – wie der Untertitel sagt – «Dem Andenken eines Engels», nämlich der im April 1934 an Kinderlähmung verstorbenen Tochter aus Alma Mahlers zweiter Ehe mit dem Architekten und Gründer des Bauhauses Walter Gropius, gewidmet ist. Klee kannte sowohl Walter Gropius, den ehemaligen Direktor des Bauhauses (an dem er von 1921 bis 1931 zunächst in Weimar und dann ab 1926 in Dessau unterrichtete), und Manon als auch Alban Bergs letzte vollendete Komposition. Der als Schönberg-Schüler bekannte Komponist und Dirigent Winfried Zillig, der seit Februar 1933 mit Klee befreundet war, schickte Ende 1935 einen Brief an Klees Frau Lily. Darin hieß es:

«Dass Berg gestorben ist [24. 12. 1935], hat mich tief erschüttert. Ich liebe ihn als verehrten Freund und als einmaliges Genie, und bin gänzlich unfasslich, dass nun mit einem Male ein solches Werk, das in ihm blühte wie nie in seinen frühen Jahren, denn er hat in den zwei letzten Jahren die ganze Oper Lulu geschrieben, die fertig im Kasten liegt, und erst im Sommer ein Violinkonzert, abgeschnitten sein muss, und zu Ende. [...] Mir tut auch Arnold Sch. [Schönberg] sehr leid. Es bleibt ihm der die 60 überschritten hat, wenig erspart.»¹⁸

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

«Und Gropius u. dessen 1. Frau Alma die Witwe des Wiener Komponisten u. Dirigenten Gustav Mahler. Eine Wienerin sehr racig u. auffallende

starke Persönlichkeit. Sie hat Gropius bei allen seinen Unternehmungen sicher immer angeregt u. aufs Beste beeinflusst: denn diese Frau hatte schöpferisch intuitive Kräfte in sich. Leider dauerte diese Ehe nicht lange. (Sie hatten eine damals [1926] 6jährige Tochter Manon. Dieselbe starb mit 18 Jahren. Alban Berg hat ihr zum Angedenken sein schönes Violinkonzert später geschrieben.»¹⁹

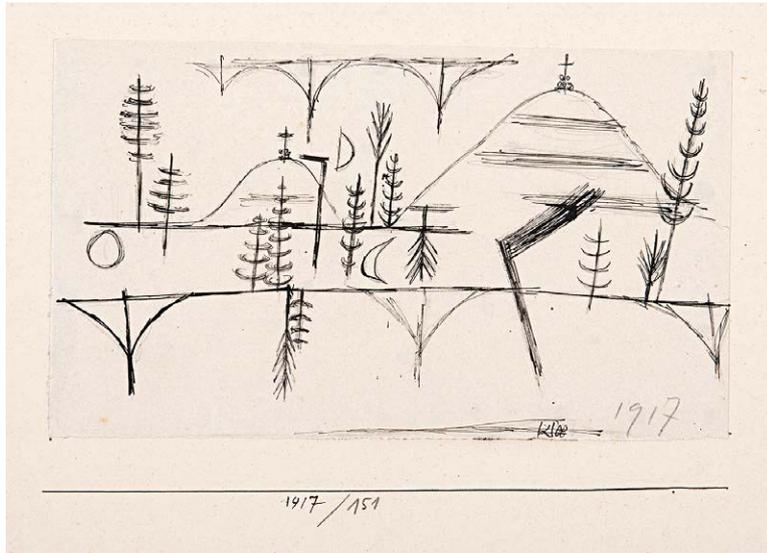
Sie wiederholt diese Erinnerung in modifizierter Form:

«Sie [Alma Mahler] war eine sehr künstlerische u. hochbegabte Frau, sehr originell u. hat Gropius immer sehr angeregt u. fortschrittlich beeinflusst. Sie hatten eine Tochter, welche später mit 18 Jahren starb. Tragisch. Der berühmte österr. Komponist Alban Berg (†) schrieb zu ihrem Andenken das Violinkonzert «dem Andenken eines Engels.»²⁰

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

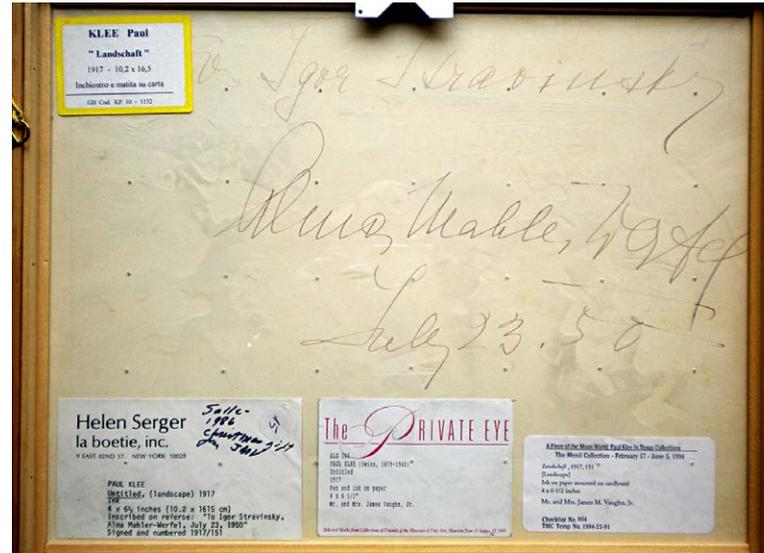
«Verehrtester Meister / Ich liege im Bett mit einer veritablen Herzschwäche und bin der Freude beraubt – Sie und Ihre *einzig* liebe Frau noch einmal zu sehen – Ihrer beider Freundschaft – die ich mir noch verdienen werde – ist mir ein großes Glück – / Vor Ihren wunderbaren herrlichen Zeichnungen liege ich nun und kann mich nicht entscheiden – Ich lasse nun Ihnen die Wahl zwischen dem Engel und der Landschaft 117 [1917]. Diese Landschaft ist von einer unbeschreiblichen Innigkeit. / Ich danke Ihnen aus einem vollen Herzen. – Schreiben Sie mir etwas Gutes – Liebes darauf. Ihnen und Ihrer lieben Frau meine allerwärmsten Grüße – ihr noch einen Kuss – diesem lieben Wesen / Eure Freundin / Alma Mahler»²¹

Alma Mahler besaß zwei Zeichnungen von Klee: *Ein Engel als Leuchter* (1921, 167) und *Landschaft* (1917, 151). Sie schenkte letztere später, im Jahr 1950, dem Komponisten Igor Stravinskij (Abb. 11, 12). Lily und Paul Klee hatten wohl Gelegenheit, auch Manon Gropius persönlich kennenzulernen, als die elfjährige «Mutzi» – so Manons Kosename – erstmals von ihrer Mutter Alma getrennt im Herbst 1927 für vier Wochen im Dessauer Bauhaus bei Walter und Ise Gropius wohnte.²² (Abb. 13) Über Manons Tod am 22. April 1935 dürften Paul und Lily Klee direkt von ihrem Vater Walter Gropius erfahren haben, als dieser im August desselben Jahres das Ehepaar in Bern besuchte. Obwohl dieser Besuch von Gropius, der



seit 1934 im Exil in London lebte, soweit wir wissen, nur in einem Brief von Lily Klee an Gertrud Grohmann erwähnt ist,²³ ist der Aufenthalt des ehemaligen Direktors des Bauhauses in der Schweiz im Sommer 1935 in der Gropius-Monografie von Isaacs gut dokumentiert. Demzufolge reisten Walter und Ise Gropius im August zu einem Besuch auf Schloss La Sarraz im Kanton Waadt in die Schweiz. Dort auf La Sarraz waren 1928 die CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne) gegründet worden. «Hélène de Mandrot, die Schloßherrin und großzügige Gönnerin, hatte in diesem August 1935 in ihrem «Künstlerhaus»²⁴ etliche CIAM-Mitglieder [...] um sich versammelt, und das Treffen erbrachte eine lebhaft und ergebnisreiche Diskussion.»²⁵ Zum Treffen kamen neben Gropius, wie die Eintragungen ins «Livre des hôtes» der Gastgeberin, datiert auf «3/VIII – 24/VIII», zeigen, auch Max Ernst, László Moholy-Nagy, Sigfried Giedion, und Xanti Schawinsky (Abb. 14a, 14b).²⁶ Gropius überquerte auf der Rückreise erstmals im Flugzeug den Ärmelkanal und landete am 28. August auf dem Flughafen Croydon bei London.²⁷ Vermutlich besuchte Gropius die Klees in Bern nach dem Künstler-Treffen in La Sarraz vor der Abreise nach England.

Nun zurück zum *Violinkonzert*. Willi Reich, ein Schüler Alban Bergs, schreibt in der allerersten Berg-Monografie, die 1937 erschien, ausführlich über die Entstehungsgeschichte des letzten vollendeten Werks des Komponisten:



11 Paul Klee: *Landschaft*, 1917, 151, Feder und Bleistift auf Papier auf Karton, 10,2 x 16,5 cm, Fondazione Gabriele e Anna Braglia, Lugano, ZPK Archiv.

12 Rückseite von Abbildung 11, Widmung: «To Igor Stravinsky Alma Mahler-Werfel, July 23. 50», ZPK Archiv.

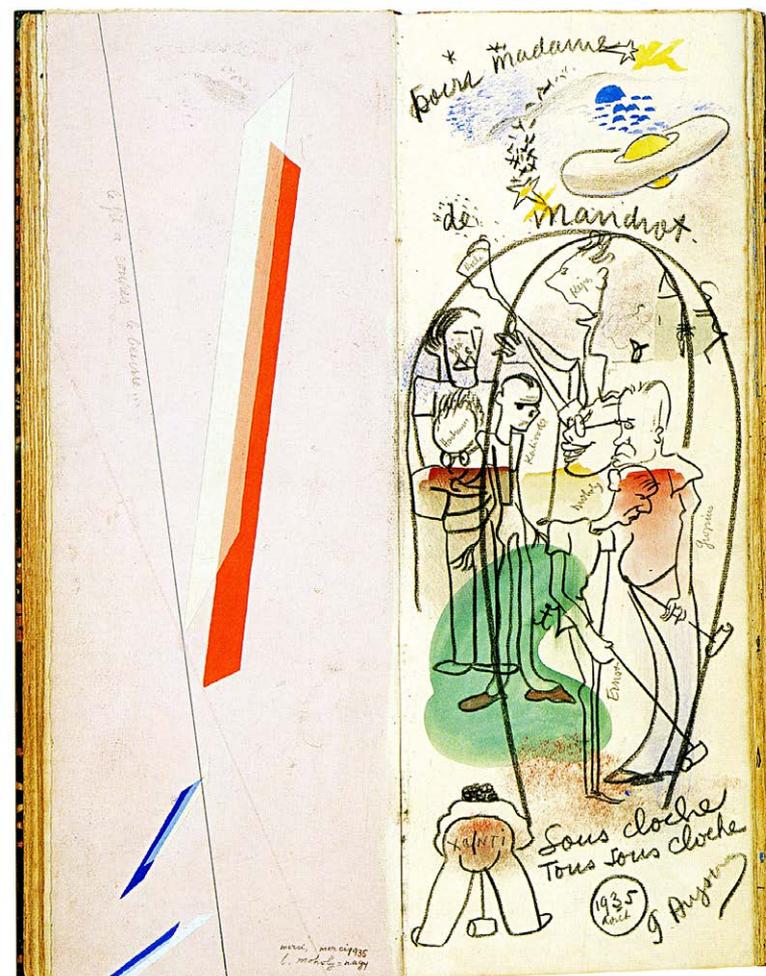
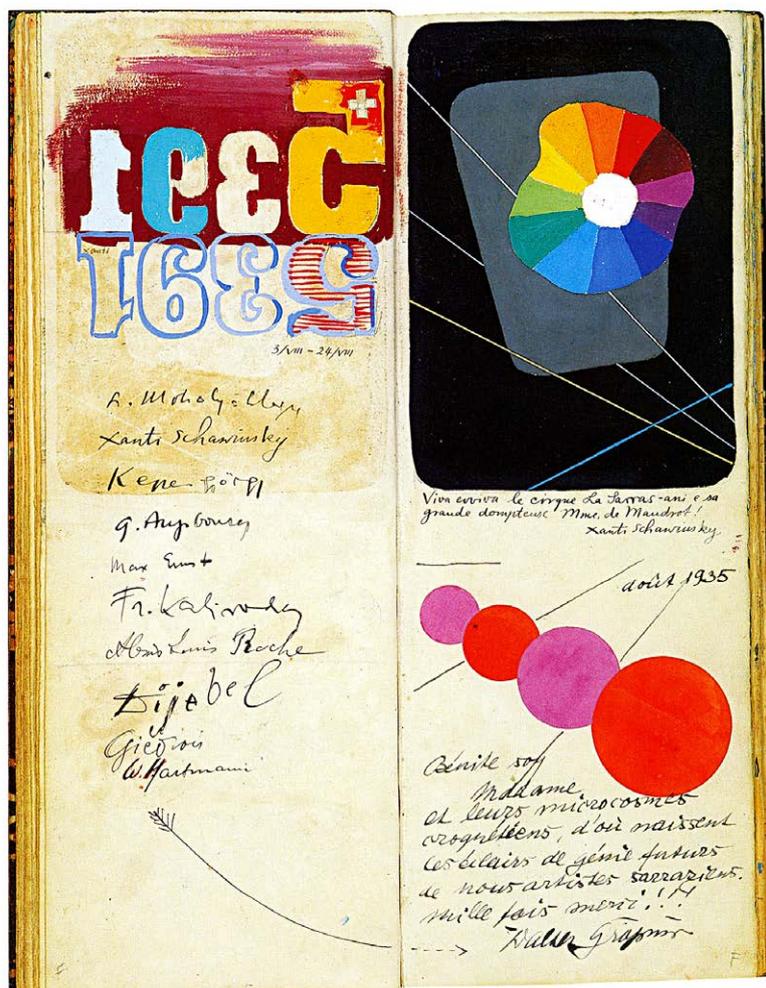


13 Walter Gropius und Tochter Manon auf der Veranda des Meisterhauses in Dessau, 1927, Foto: Ise Gropius, Bauhaus-Archiv Berlin.

«Nachdem er [Berg] auf Grund einer ihm von dem amerikanischen Geiger Louis Krasner im Februar 1935 zugekommenen Anregung den Plan gefaßt hatte, für Krasner ein Violinkonzert zu komponieren, zögerte er lange mit der Ausführung und war über die Form des Werks unschlüssig. Erst der Tod von Manon Gropius, der achtzehnjährigen, wunderschönen und von Berg innig geliebten Tochter Alma Maria Mahlers löste im April 1935 den entscheidenden Schaffensimpuls aus. In einem vorher nie gekannten fieberhaften Tempo konzipierte Berg in wenigen Wochen [...] das ganze

14a Gästebuch des Künstlerhauses in La Sarraz, 1935. A1, mit Einträgen von Xanti Schawinsky u. Walther Gropius, Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens.

14b Gästebuch des Künstlerhauses in La Sarraz, 1935. A1, mit Einträgen von László Moholy-Nagy u. Géa Augsburg, Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens.



«Dem Andenken eines Engels» gewidmete Konzert, in dessen ersten Teil er – nach seiner eigenen Aussage – Wesenszüge des jungen Mädchens in musikalische Charaktere zu übersetzen suchte, während der zweite Teil sich deutlich in Katastrophe und Lösung gliedert. Daß diese Lösung durch einen Bachschen Choral mit den Textworten:

Es ist genug! –
Herr, wenn es dir gefällt,
So spanne mich doch aus!
Mein Jesus kommt:
Nun gute Nacht, o Welt!

Ich fahr' in's Himmelshaus,
Ich fahre sicher hin mit Frieden,
Mein großer Jammer bleibt darnieden.
Es ist genug! es ist genug!

herbeigeführt wird, stellt eine merkwürdige äußere Beziehung zu den letzten Werken Bachs und Brahms' her; die tiefe Bedeutung, welche gerade die Tonfolge der Worte «Es ist genug!» durch die Art ihrer Einführung und Verarbeitung für das ganze Konzert erlangt hat, ist das eigentliche innere Zeugnis dafür, daß Berg dieses Werk auch als sein eigenes Requiem gestaltete.»²⁸ (Abb. 15, 16)

Ob Klee Reichs Berg-Monografie gelesen hat, ist unbekannt. Er dürfte aber aus einer anderen Quelle über Bergs *Violinkonzert* informiert gewesen sein.²⁹ Wie in Willi Reichs Buch zu lesen ist, kam das *Violinkonzert* am 19. April 1936 «auf dem Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Barcelona zur Uraufführung; Dirigent war Hermann Scherchen, nachdem Anton von Webern am Tage vorher abgesagt hatte».³⁰



15 «Alban Berg (letzte Aufnahme Ende 1935)», Foto: Franz Löwy, abgebildet in: Willi Reich: *Alban Berg*, Wien / Leipzig / Zürich 1937, o. S., ZPK Archiv.



16 «Manon Gropius, deren Andenken Berg das Violinkonzert widmete», Foto: Alma Mahler-Werfel, abgebildet in: Willi Reich, *Alban Berg*, Wien / Leipzig / Zürich 1937, o. S., ZPK Archiv.

Hermann Scherchen

Klee kannte den Dirigenten Scherchen persönlich spätestens seit der Weimarer Zeit, als er am 19. August 1923 anlässlich der Bauhaus-Woche unter dessen musikalischer Leitung Stravinskijs *Geschichte vom Soldaten* und Ernst Kreneks *Concerto grosso* aufgeführt hatte.³¹ Scherchen verließ nach der Machtergreifung Hitlers Ende Januar 1933 Deutschland, gründete neben den bunten Aktivitäten als Dirigent unter anderem in Moskau, Paris, Winterthur 1935 den Musikverlag «Ars viva» für Alte und Neue Musik in Brüssel. Seine Frau Gustel schickte am 21. März 1935 von Winterthur eine Postkarte an Klee nach Bern, darin heißt es:

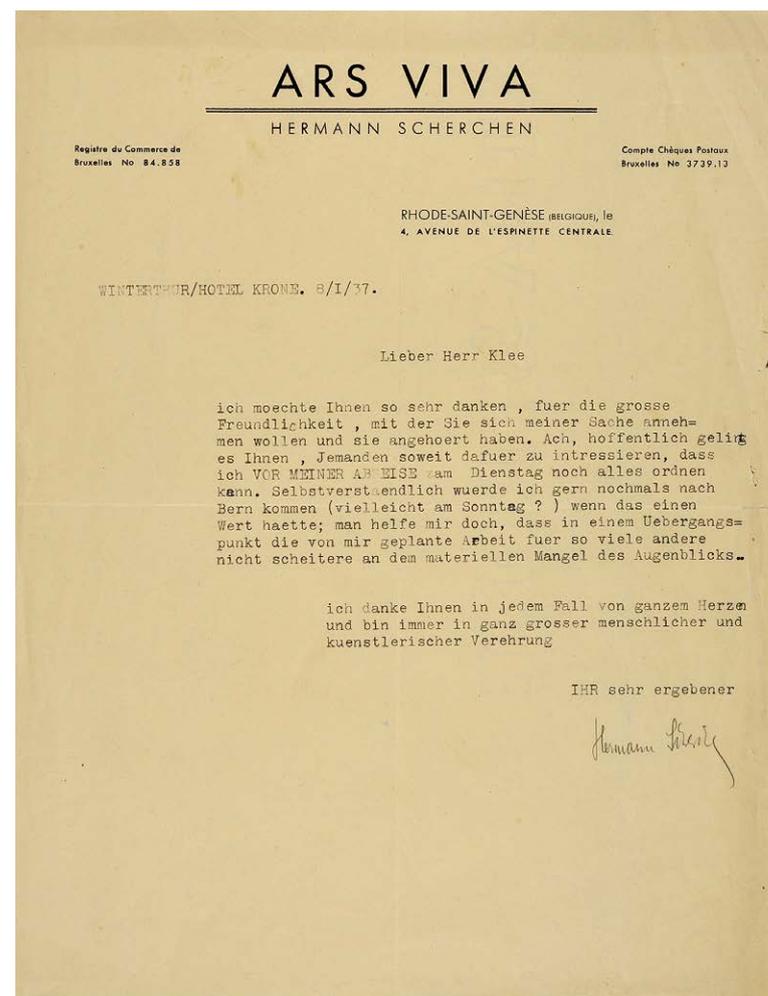
«Wir fahren diesen Sonntag gegen 9 h von Zürich mit Herrn u. Fr. Dr. Friedrich (im Auto) ab, um Ihre Ausstellung in Bern zu sehen. Werden wir Sie sehen können.»³²

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



Die Scherchens kamen demnach wohl mit dem Zürcher Kunstsammler-Paar Emil und Clara Friedrich-Jezler nach Bern, um Klees Retrospektive-Ausstellung in der Kunsthalle zu sehen, die noch bis zum Sonntag, 24. März zu sehen war. Scherchen heiratete in vierter Ehe am 13. Februar 1936 in Peking die chinesische Komponistin Xiao Shuxian (Shu-hsien) und wohnte ab 1937 in Neuenburg. Wie Hansjörg Pauli attestiert, hatte sich Scherchen von 1923 bis 1950 «als Leiter des Winterthurer Stadtorchesters für schweizerische Musik eingesetzt wie nur wenige gebürtige Schweizer Dirigenten». ³³ (Abb. 17)

Wie Ju (Juliane Paula) Aichinger-Grosch schildert, die 1936 Lily Klee bei der Pflege ihres erkrankten Mannes geholfen hatte, besuchte Hermann Scherchen damals Klee in Bern mit seiner neuen Frau, «einer kleinen japanischen [sic] Komponistin, die immer reizend und zwitschernd und höflich lachte». ³⁴ Ju Aichingers Erinnerung wird von Scherchens Brief an Paul Klee vom 8. Januar 1937 bestätigt. Darin heißt es: «Selbstverständlich wuerde ich gern nochmals nach Bern kommen (vielleicht am Sonntag?) wenn das einen Wert haette». ³⁵ (Abb. 18) Es ging hierbei



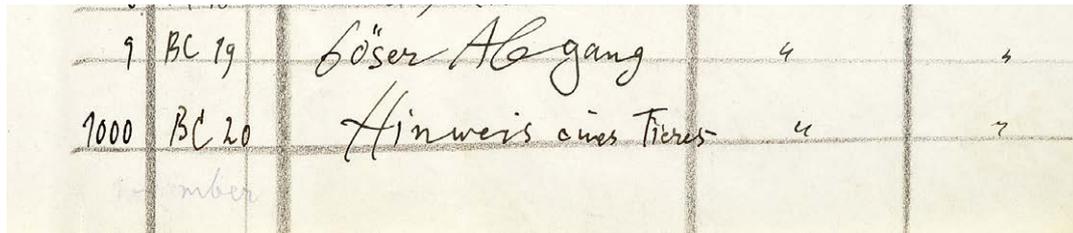
18 Brief von Hermann Scherchen an Paul Klee, 8. 1. 1937, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee, ZPK Archiv.

vermutlich um die Finanzierung der von Scherchen gegründeten Zeitschrift *Musica Viva*, die nach drei Nummern 1937 eingestellt werden sollte. Jedenfalls ist es höchst wahrscheinlich, dass Bergs *Violinkonzert*, das Scherchen im April 1936 uraufgeführt hatte, im Dezember des gleichen Jahres ein Gesprächsthema zwischen Klee und dem Dirigenten gewesen ist. Dies umso mehr, als Klee ein versierter Geiger und trotz seiner Vorliebe für klassische Komponisten wie Bach oder Mozart ein kritischer Kenner der zeitgenössischen Musik war. ³⁶ Scherchen dürfte



1937 p 16 Chinesin

19 Paul Klee: *Chinesin*, 1937, 116, Kohle und Aquarell auf Grundierung auf Papier auf Karton, 24 x 17 cm, Privatbesitz, Schweiz, ZPK Archiv.



20 Paul Klee: Œuvre-katalog von 1939, [S. 50], Ausschnitt, Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Bildarchiv.

Klee überhaupt damals tiefe Einsichten über Bergs Komposition vermittelt haben, nachdem er selbst Ende Mai 1936 in einem Brief, vermutlich an Willi Reich, um eine Analyse des Konzertes gebeten hatte.³⁷ Reich veröffentlichte seinerseits eine Analyse des gleichen Werkes in seiner Berg-Monografie von 1937, die er unter Anleitung von Anton Webern verfasst hatte.³⁸ Scherchens Beziehung zu Alban Berg datiert indes weit zurück: In den 1920er-Jahren fanden durch ihn zwei Uraufführungen von Bergs Kompositionen statt: *Drei Bruchstücke aus Wozzeck* (1924 in Frankfurt am Main) und *Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern* (1927 in Berlin). Im Mai 1937 schickte Scherchen eine Einladungskarte für eine internationale Arbeitstagung für Dirigenten und Interpreten in Budapest an Klee und schrieb dazu: «Könnte meine Frau evt. bei Ihnen Unterricht nehmen? Sie wünscht sich das sehr.»³⁹ Obwohl unbekannt ist, ob Klee Scherchens chinesische Frau unterrichtete, ist es wohl kein Zufall, dass er zu dieser Zeit *Chinesin* (1937, 116; Abb. 19) malte und dieses Motiv weiter variierte.⁴⁰

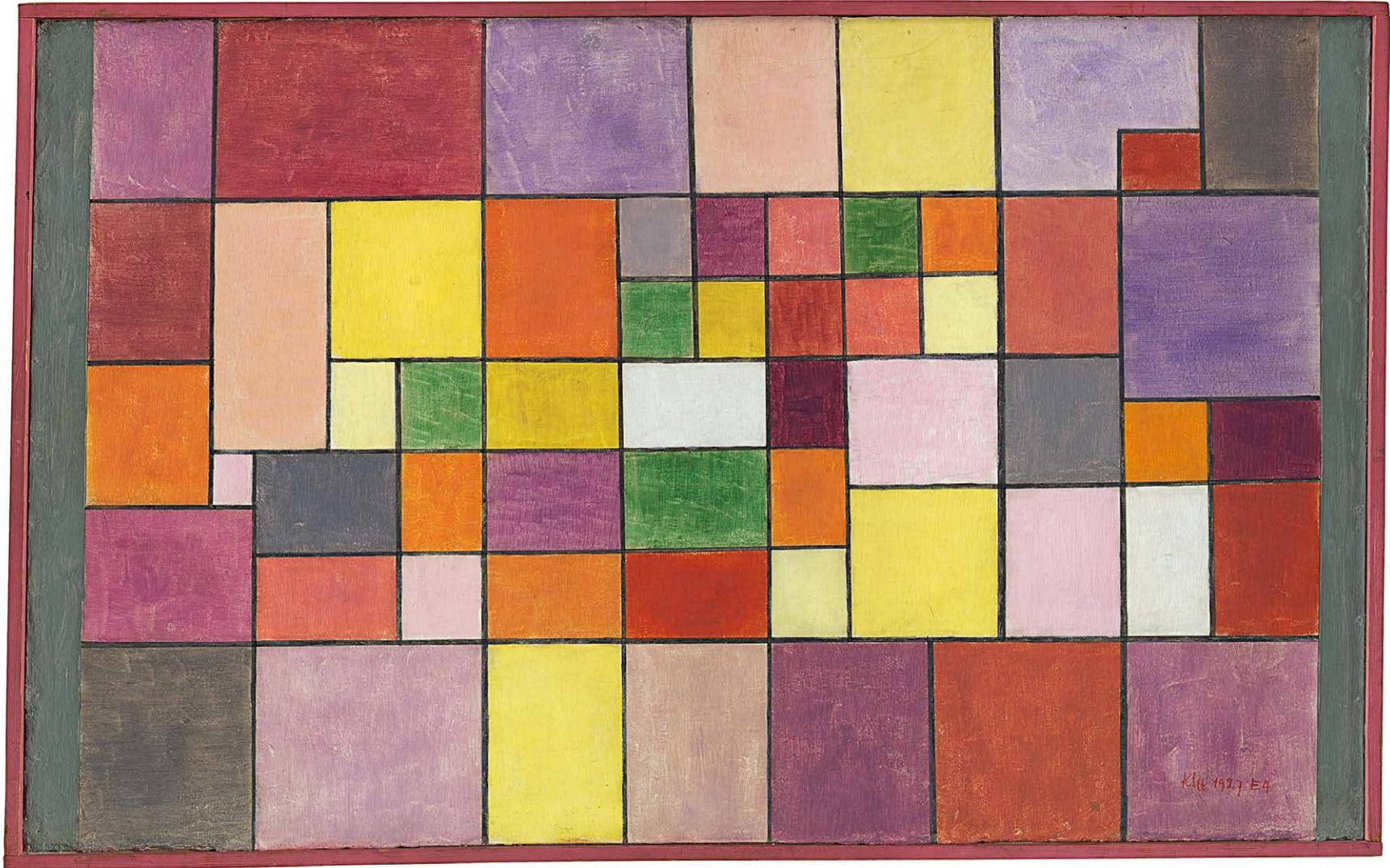
Bevor wir zum Werk *Glas-Fassade* zurückkommen, fassen wir die etwas weitschweifige Vorgeschichte der rückseitigen Komposition *Mädchen stirbt und wird* zusammen: Klee kannte Manon Gropius, die im April 1935 verstorbene Tochter von Walter Gropius. Dieser besuchte Klee nachweislich im August 1935 in Bern.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

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

Gitterkonstruktion

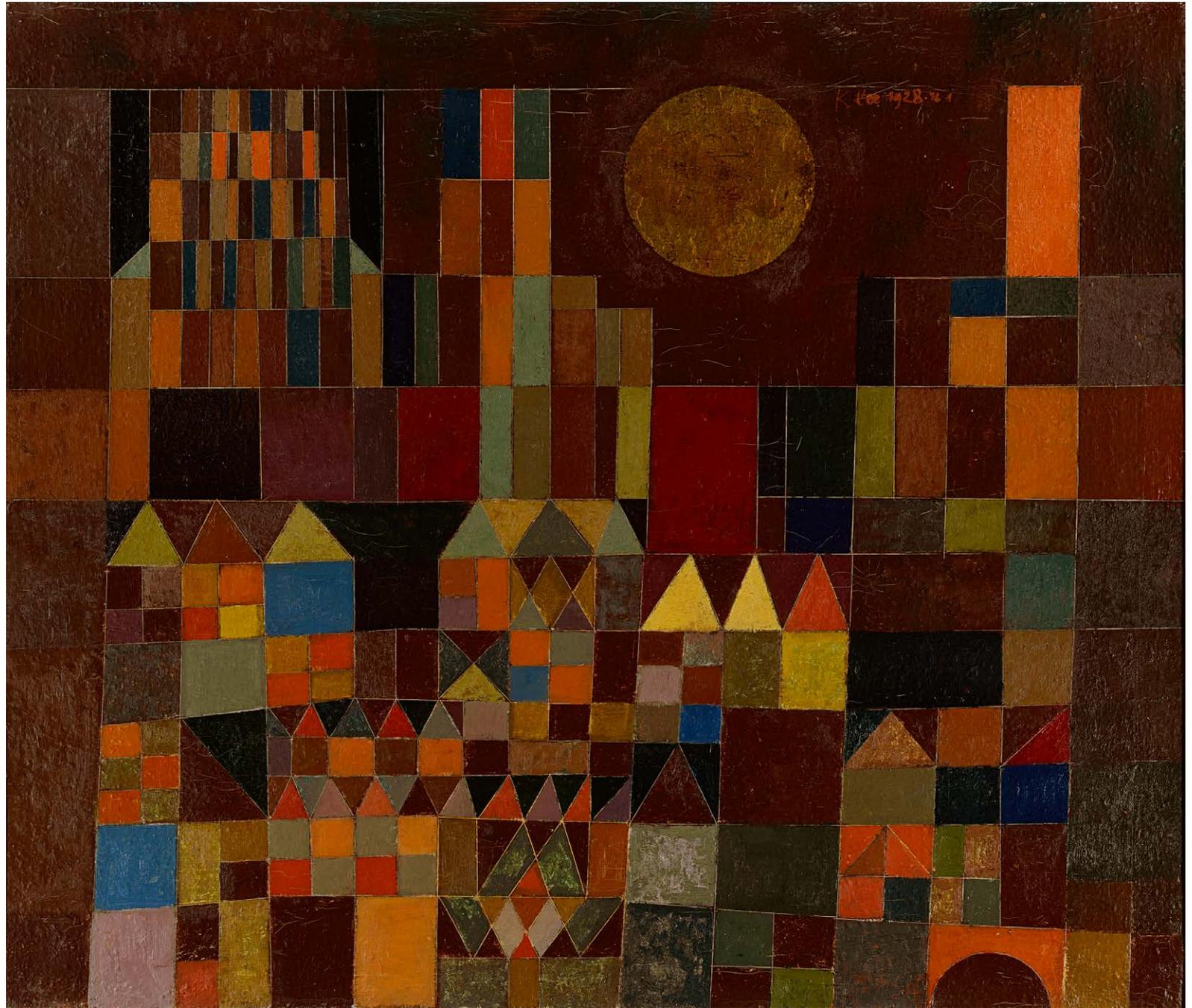
Klee registrierte im handschriftlich geführten Œuvre-katalog von 1939 insgesamt 1253 Werke – ein Jahresrekord. Er notierte darin unmittelbar nach der Zeichnung *Hinweis eines Tieres* (1939, 1000): «November» (Abb. 20). Demzufolge hat Klee in den letzten zwei Monaten des Jahres 1939 die Werke mit den Nummern 1001 bis 1253 registriert. Die Zeichnung *Unfall* mit der Werknummer 1178 entstand wohl erst im Dezember. Da der Titel der Zeichnung und die oben erwähnte Anmerkung «Vorarbeit zu: ein Mädchen stirbt und wird» mit gleichem Tintenfarbton und Duktus geschrieben sind, liegt es nahe, dass Klee bereits damals angefangen hat, die rückseitige Komposition *Mädchen stirbt und wird* zu malen. Oder noch wahrscheinlicher: Sie befand sich bereits im Endstadium oder war schon vollendet. Im Frühjahr 1940 unterbrach Klee die Vorarbeit, indem er sie mit rosabraunen Farben übermalte und auf der Rückseite eine neue Komposition – *Glas-Fassade* – schuf, um diese dann im März desselben Jahres im Œuvre-katalog zu vermerken. Bei der neuen Recto-Gestaltung griff Klee zurück auf die geometrischen Kompositionen der 1920er-Jahre⁴¹ wie *Harmonie E zwei* (1926, 142) oder *Harmonie der nördlichen Flora* (1927, 144; Abb. 21), in denen er die grundlegenden Gitterkonstruktionen unterschiedlich – mal feiner, mal gröber – gliederte. Die diagonale Teilung der einzelnen Quadrate in der Gitterstruktur geht auch auf die Arbeiten der Bauhauszeit, wie *Städtebild (rot/grüne Accente)* (1921, 175) oder *Burg und Sonne* (1928, 201; Abb. 22) zurück. Klee hatte inzwischen diese vom strikten vertikal-horizontalen System abweichende Gestaltungsweise in der Komposition *Abend in N*, (1937, 138; Abb. 23) reaktiviert. Hinter seinem Rückgriff auf die früheren Quadratbilder bei der Arbeit an *Glas-Fassade* verbergen sich kunsthistorisch wohl noch weitreichende Zusammenhänge.

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

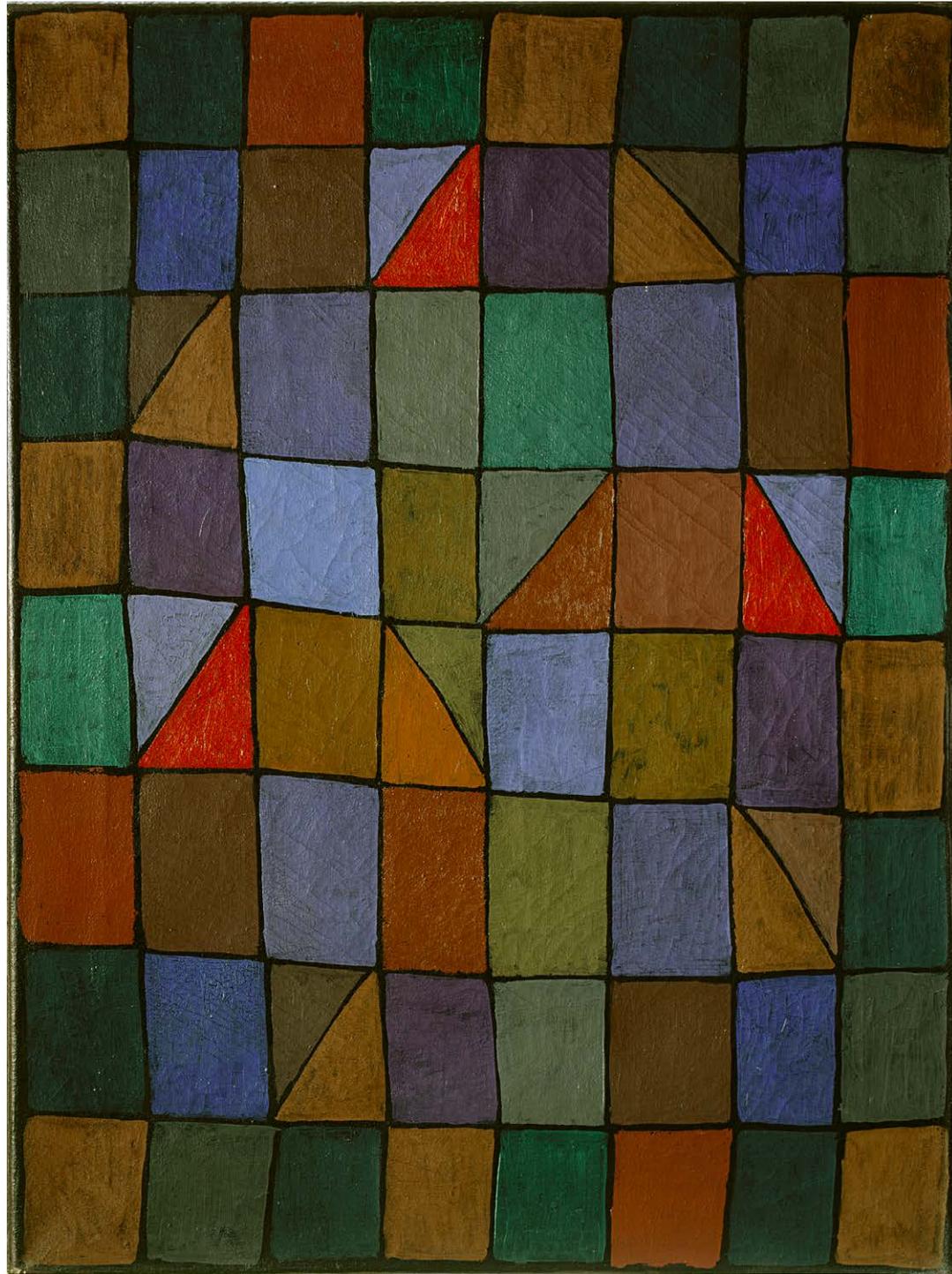


21 Paul Klee: *Harmonie der nördlichen Flora*, 1927, 144, Ölfarbe auf Grundierung auf Karton auf Sperrholz; originale Rahmenleisten, 51,6 x 77,2 x 6,7 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee, ZPK Bildarchiv.

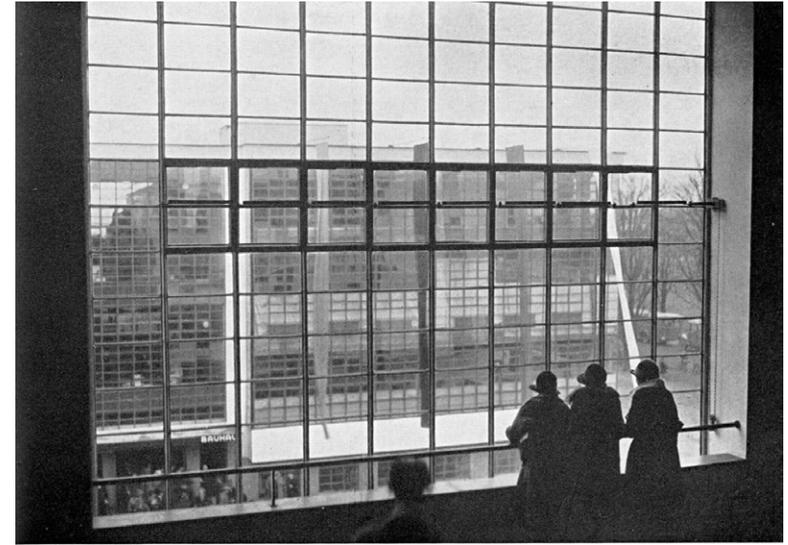
22 Paul Klee: *Burg und Sonne*, 1928, 201, Ölfarbe auf Leinwand, 50 x 59 cm, Privatbesitz, ZPK Archiv.



23 Paul Klee: *Abend in N*,
1937, 138, Ölfarbe auf Nes-
seltuch, 60 x 45 cm, Standort
unbekannt, ZPK Archiv.



24 a «bauhausgebäude/
eingang zum hauptbau und
querglasfront des werk-
stattbaues», abgebildet in:
Walter Gropius: *Bauhaus-
bauten Dessau*, München
1930 (Bauhausbücher 12),
S. 44, Foto: Lucia Moholy,
ZPK Archiv.



24 b «blick vom podest des haupttreppenhauses im bau der techni-
schen «lehranstalten». die lüftungsflügel sind gekuppelte drehfenster,
die in jeder stellung stehen bleiben», abgebildet in: Walter Gropius:
Bauhausbauten Dessau, München 1930 (Bauhausbücher 12), S. 53,
Foto: Atlantik, ZPK Archiv.

Stahlskelett gehängten Glasfassade des Dessauer Bauhauses ein archi-
tektolisches Korrelat fanden (Abb. 24a, 24b).⁴² So gesehen schuf Klee
mit der Komposition *Glas-Fassade* eine Art autobiografischen Erinne-
rungsraum, in dem sich seine früheren bildkünstlerischen Innovatio-
nen mit der Baugeschichte des Bauhauses überlagerten. Gleichzeitig
evoziert der Titel, assoziiert mit den Redewendungen wie «hinter die
Fassade blicken/schauen», «was hinter der Fassade steckt» oder «die Fas-
sade bröckelt», die Neugier auf dahinter Verborgenes.

Anmerkungen

Bei diesem Text handelt es sich um eine leicht überarbeitete Fassung des gleichnamigen Beitrags, der 2015 in der ersten Nummer der *Zwitscher-Maschine. Zeitschrift für internationale Klee-Studien* veröffentlicht wurde. Ich danke Marie Kakinuma und Rudolf Altrichter für die freundliche Unterstützung.

- 1 Will Grohmann: *Der Maler Paul Klee*, Köln 1966, S. 156.
- 2 [Orig. Anmerkung, S. 91] «Glaesemer 1976 (wie Anm. 1 [Jürgen Glaesemer: *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglaspastiken und Plastiken*, Bern 1976]), S. 345.»
- 3 [Anmerkung des Autors:] Diese Schrift wurde zunächst von der Restauratorin Patrizia Zeppetella entdeckt. Zeppetella reproduzierte auch erstmals die rückseitige Fotoaufnahme der *Glas-Fassade* in ihrer Diplomarbeit, in der die materielle Beschaffenheit der doppelseitigen Arbeit kunsttechnologisch untersucht wurde. Vgl. Patrizia Zeppetella: *Beobachtungen zur Maltechnik im Spätwerk von Paul Klee*, Diplomarbeit, Typoskript, Bern 1989, S. 28–29, S. 71–74; dies.: Paul Klees «Glas-Fassade». Notizen zu Fragilität und Ausdruck des Materials, in: *Zwitscher-Maschine / Journal on Paul Klee 1* (2015/2016), S. 17–21 (www.zwitscher-maschine.org/archive/2015/11/12/zeppetella-glasfassade, letzter Zugriff 27.7.2020).
- 4 Wolfgang Kersten/Anne Trembley: Malerei als Provokation der Materie. Überlegungen zu Paul Klees Maltechnik, in: *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr* [Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 17.8.–4.11.1990], Bern 1990, S. 77–91, hier S. 87.
- 5 Josef Helfenstein: Vorwort, in: *Paul Klee. Verzeichnis der Werke des Jahres 1940*, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, bearbeitet von Stefan Frey und Josef Helfenstein, Stuttgart 1991, S. 7–11, hier S. 9.
- 6 Eine Ausnahme bildet die Farbanalyse der *Glas-Fassade*, in: *Farbpigmente, Farbstoffe, Farbgeschichten*, hg. vom Gewerbemuseum Winterthur, Winterthur 2010, S. 144f.
- 7 In der (internen) Datenbank «MuseumPlus» des Zentrums Paul Klee steht dazu folgende Bemerkung: «Das Gemälde ist einerseits bedingt durch die Materialkombination und den technischen Bildaufbau extrem fragil. Sowohl Wachsfarbe wie auch Jute als Bildträger führen zu spezifischen Konservierungsproblemen. Zudem ist der knapp bemessene Gewebeüberspann der weitmaschigen und brüchigen Jute wenig belastungsfähig. Das Gemälde Glas-Fassade ist darüber hinaus durch die maltechnisch bedingte, schlechte Haftung der rückseitigen Komposition (Ölfarbe auf Jute) als besonders gefährdet einzustufen.»
- 8 Vgl. Fujio Maeda/Makoto Miyashita: *Paul Klee*, in: *Geijutsu Shincho 56* (Dezember 2005), S. 14–80, hier S. 45. Der Dialog wurde, leicht überarbeitet im Buch *Paul Klee. Kaiga no takurami* [Strategie der Malerei], Tokyo 2007, wieder abgedruckt.
- 9 Ebd.
- 10 Vgl. Makoto Miyashita: *Paul Klee. Der überschreitende Engel*, Tokyo 2009, S. 131–138.
- 11 Jean François Lyotard: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989, S. 158 (orig. als *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris 1988).
- 12 Fujio Maeda: Überlagerungen bei Paul Klee – Alternative Poetik und Glasmalerei, in: *Paul Klee. Erzählung und Schöpfung* [Katalog zur Ausstellung im Kawamura Memorial Museum of Art, Chiba, 24.6.–20.8.2006; Hokkaido Museum of Modern Art, 29.8.–9.10.2006; The Miyagi Museum of Art, Sendai, 17.10.–10.12.2006], Tokyo 2006, S. 233–244, hier S. 244. Aus dem Japanischen von Jacqueline Berndt.
- 13 Marie Kakinuma: Paul Klee no ryomensakuhin ni tsuite [Paul Klees beidseitig bearbeitete Bilder], in: *Bijutsushi 56/1*, (Oktober 2006), S. 17–30, hier deutsches Résumé, S. 2. Vgl. Marie Kakinuma: Transparency and Opacity. Recto-Verso Works by Paul Klee, in: *Zwitscher-Maschine / Journal on Paul Klee 7* (2019), S. 4–23 (<https://doi.org/10.5281/zenodo.3298527>).

- 14 Wolfgang Kersten/Marie Kakinuma: Recto/Verso, in: *Paul Klee. Art in the Making 1883–1940* [Dt. Katalog zur Ausstellung in The National Museum of Modern Art, Kyoto, 12.3.–15.5.2011; The National Museum of Modern Art, Tokyo, 31.5.–31.7.2011], Kyoto 2011, S. 92–99, hier S. 92.
- 15 Ebd., S. 97.
- 16 Johann Wolfgang von Goethe: Selige Sehnsucht, in: *Johann Wolfgang von Goethe. Gedichte und Epen II*, hg. von Erich Trunz, München 1998 (Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 2), S. 18f., hier S. 19.
- 17 Jun Ishikawa: Secret Methods. The Hidden Dimensions of Klee's Work, in: *Paul Klee. Spuren des Lächelns* [Katalog zur Ausstellung im Utsunomiya Museum of Art, 5.7.–6.9.2015; Hyogo Prefectural Museum of Art, Kobe, 19.9.–23.11.2015], Tokyo 2015, S. 246–250, hier S. 246.
- 18 Brief von Winfried Zillig an Lily Klee, ohne Datierung [Ende Dezember 1935], Zentrum Paul Klee, Bern, Nachlass der Familie Klee. Zu Klees Beziehung zu Zillig vgl. Osamu Okuda: Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit, in: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus* [Katalog zur Ausstellung im Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.–12.11.2006], Ostfildern/Bern 2006, S. 156–175, hier S. 162f.
- 19 Lily Klee: *Lebenserinnerungen*, unveröffentlichtes Manuskript, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee, o. J. [um 1942], S. 54.
- 20 Ebd., S. 127.
- 21 Brief von Alma Mahler an Paul Klee, Weimar, Juni 1922, Privatbesitz Schweiz.
- 22 Vgl. Reginald R. Isaacs: *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1, Berlin 1983, S. 421f.
- 23 Vgl. Brief von Lily Klee an Gertrud Grohmann, 11.9.1935, Archiv Will Grohmann, Staatsgalerie Stuttgart: «Gropius besuchte uns kurz auf d. Durchreise. Er lebt in England.»
- 24 Zur «Maison des artistes» von La Sarraz vgl. Antoine Baudin: *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de la Sarraz*, Lausanne 1998.
- 25 Reginald R. Isaacs: *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 2, Berlin 1984, S. 757.
- 26 Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Rennes.
- 27 Ebd.
- 28 Willi Reich: *Alban Berg*, Wien/Leipzig/Zürich 1937, S. 126f.
- 29 Klee könnte Willi Reichs Artikel über Bergs *Violinkonzert* in der auch in der Schweiz verbreiteten österreichischen Zeitschrift *Anbruch* gelesen haben, vgl. Willi Reich: Requiem für Manon, in: *Anbruch 17/10* (Dezember 1935), S. 250–252.
- 30 Reich: *Alban Berg*, S. 133. Vgl. [Anon.]: Österreichisches von den internationalen Veranstaltungen in Barcelona, in: *Anbruch 18/3* (Mai 1936), S. 90–92: «Da, auf dem Höhepunkt, wird ein Choral von Bach «Es ist genug» intoniert – und es ist sehr bezeichnend, wie sich eine zwei Jahrhunderte alte Musik zwanglos mit dieser «Zukunftsmusik» Bergs vereinigt. Berg hat, als er dem Konzert diese gewiß ungewohnte Apotheose gab, an ein jetzt gerade vor Jahresfrist verewigtes Engelswesen, die achtzehnjährige Manon Gropius, gedacht. Unbewußt schrieb er sich selbst ein Requiem ... Die Zuhörer der Uraufführung hielten sich an die Leistung, es war «ein großer Erfolg», aber der Dirigent Scherchen zeigte, statt sich hervorrufen zu lassen, auf die Partitur, diese letzte Partitur von Berg.» (S. 91).
- 31 Vgl. Okuda: Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit.
- 32 Postkarte von Gustel Scherchen an Paul Klee, 21.3.1935, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.
- 33 Hansjörg Pauli: Dossier 769033 – Bundesfeierliche Marginalien zum 100. Geburtstag von Hermann Scherchen, in: *dissonanz/dissonance*, Nr. 29 (August 1991), S. 8–13, hier S. 8.

34 Ju Aichinger-Grosch: [Erinnerung an Paul Klee], in: *Erinnerungen an Paul Klee*, hg. von Ludwig Grote, München 1959, S. 50.

35 Brief von Hermann Scherchen an Paul Klee, 8. 1. 1937, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.

36 Vgl. Okuda: Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit; sowie Makoto Miyashita: Die neue Klassizität. Klee, Busoni und Hindemith, in: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus* [Katalog zur Ausstellung im Zentrum Paul Klee, Bern, 9. 9.–12. 11. 2006], Ostfildern/Bern 2006, S. 176–197.

37 Vgl. *Hermann Scherchen Musiker 1891–1966*, hg. von Hansjörg Paul und Dagmar Wünsche, Berlin 1986, S. 53–55.

38 Vgl. Reich: *Alban Berg*, S. 129–133.

39 Einladungskarte von Hermann Scherchen an Paul Klee für eine internationale Arbeitstagung für Dirigenten und Interpreten, 3. 5. 1937, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.

40 Vgl. Jürgen Glaesemer: *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*, Bern 1976, S. 326.

41 Vgl. Eva-Maria Triska: Die Quadratbilder Paul Klees – ein Beispiel für das Verhältnis seiner Theorie zu seinem Werk, in: *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik* [Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Köln, 11. 4.–4. 6. 1979], Köln 1979, S. 45–78, hier S. 70.

42 Vgl. Osamu Okuda: Klees Architekturfantasie und die Idee des Bauhauses. Das Gemälde *Architektur m. d. Fenster*, in: *Modell Bauhaus* [Katalog zur Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 22. 7.–4. 10. 2009], Ostfildern 2009, S. 41–44.

Kurzbiografien

Christian Berger wurde nach dem Studium der Schulmusik und der Musikwissenschaft in Freiburg, Hamburg, Berlin und Kiel 1982 in letzterem promoviert, wo er 1981–1994 Assistent war. 1990–1995 nahm er zahlreiche Vertretungen wahr (Heidelberg, Bonn, Regensburg, Detmold, Greifswald), bis er 1995 dem Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg folgte. Schwerpunkte seiner Forschung sind die Musiktheorie des Spätmittelalters, insbesondere die Hexachord- und Modus-Lehre, die Musik des 14. und 15. Jahrhunderts, deutsche und italienische Instrumentalmusik des 17. und die französische Musik und Musikanschauung des 18. und 19. Jahrhundert (Rameau, Rousseau, Berlioz). 1998–2001 war er Schriftleiter der Zeitschrift *Die Musikforschung*. Er ist Herausgeber der Reihe «Grundwissen Musik», die bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt erscheint.

Linn Burchert studierte 2008–2014 Kulturwissenschaft und Anglistik/Amerikanistik sowie Vergleichende Literatur- und Kunstwissenschaft an der Universität Potsdam. 2014–2017 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte des Seminars für Kunstgeschichte und Filmwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, wo sie ihre Dissertation *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960* abschloss. Seit 2018 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte sind Beziehungen zwischen Kunst-, Ideen- und Wissenschaftsgeschichte sowie Naturkonzepte und Naturzugänge in der Kunst vom ausgehenden 18. bis zum 20. Jahrhundert.

James Dickinson is the Subject Leader for Commercial Music at Bath Spa University. He divides his time between research into “Visual Music”, teaching (especially in Studio Production, Electronic Music and Visual Music) and his creative practice. He has performed and composed

in electronic, experimental and rock genres and his many hits include a UK number 1 album with his band “Little Angels”.

Thomas Gartmann studierte an der Universität Zürich Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte und promovierte zum Instrumentalwerk Luciano Berios. Er wirkte als Leiter Musik bei Pro Helvetia, NZZ-Rezensent, Lehrbeauftragter an verschiedenen Kunsthochschulen und Universitäten und übernahm 2011 eine HKB-Forschungsprofessur und das Forschungsmanagement an der Hochschule für Musik Basel. Heute ist er (Co-)Leiter des Berner Doktoratsprogramms «Studies in the Arts», der HKB-Forschung und von SNF-Projekten zur NS-Librettistik, zum Schweizer Jazz, zu Beethoven-Interpretationen («Vom Vortrag zur Interpretation»), zur Ontologie des musikalischen Werks sowie zum mittelalterlichen Rebec.

Wolfgang F. Kersten promovierte 1985 mit einer Arbeit über Paul Klee, Habilitation 2002 mit Studien zu modernistischer Malerei, 1985 Bauhaus-Archiv, Berlin, 1986–1991 Kunstmuseum Bern, 1991–2019 Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich; parallel Ausstellungstätigkeit u. a. in Bern, Düsseldorf, Kyoto, Leipzig, Schopfheim, Stuttgart, Tokio, Wien und Zürich; seit September 2019 Verlagsinhaber, CEO und Forschungsdirektor. – Forschungsschwerpunkte auf dem Gebiet der modernen Tradition; Spezialisierungen für die historischen Phasen in Deutschland von 1871 bis in die Gegenwart, für Paul und Lily Klee, für «Neue Deutsche Malerei», für Schweizer Kunst nach 1945 und für Paul Strand. Publikationen siehe www.khist.uzh.ch/de/kol/emeriti/Kersten/forschung.html.

Roland Moser stammt aus Bern und studierte am Konservatorium seiner Heimatstadt u. a. Komposition bei Sándor Veress. Seine weitere Ausbildung führte ihn nach Freiburg/Br. und Köln. 1969–1984 unter-

richtete er am Winterthurer Konservatorium Theorie und Neue Musik, danach war er bis zu seiner Emeritierung 2008 Professor an der Basler Hochschule für Musik mit Klassen für Komposition, Instrumentation und Musiktheorie. Neben seiner institutionellen Tätigkeit wirkte er als Mitglied des Ensemble Neue Horizonte Bern und schuf ein umfangreiches kompositorisches Œuvre, das u. a. zwei abendfüllende musikdramatische Werke sowie Chor-, Orchester- und Kammermusik umfasst. Ein besonderes Interesse gilt – auch in zahlreichen Texten – besonderen Phänomenen von Harmonik, musikalischer Zeit und der Beziehung von Musik und Sprache.

Ulrich Mosch studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover sowie an der TU Berlin, wo er über das Thema «Musikalisches Hören serieller Musik» promovierte. 2004 folgte seine Habilitation an der Universität Salzburg, dort war er anschließend Privatdozent. Daneben lehrt er unter anderem am IRCAM in Paris und am Centre Acanthes in Metz. Seit 2013 ist er Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Genf. Er ist unter anderem Herausgeber der Schriften Wolfgang Rihms und schreibt über die Musikgeschichte und

Musikästhetik vor allem des 20. und 21. Jahrhunderts. Außerdem beschäftigt er sich mit der Verbindung von Musik zu den anderen Künsten – insbesondere Tanz, Film und Bildende Kunst –, mit der musikalischen Wahrnehmung, der Geschichte des Hörens, der musikalischen Interpretation und Reproduktion sowie der Musik in den Medien.

Osamu Okuda studierte Kunstgeschichte an der Universität Kōbe und am Kunsthistorischen Seminar der Universität Bern. 1996–2004 war er wissenschaftlicher Assistent der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern, 2005–2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Zentrum Paul Klee, Bern. Er veröffentlichte zahlreiche Publikationen zu Paul Klee und Künstlern seines Umkreises, darunter: *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940* (Stuttgart 1995; gemeinsam mit Wolfgang Kersten); *Paul Klee und der Ferne Osten. Vom Japonismus zu Zen* (Zürich 2013; mit Marie Kinuma); *Hans Bloesch – Paul Klee. «Das Buch»* (Wädenswil 2019; mit Reto Sorg). Okuda ist Co-Herausgeber der Online-Zeitschrift *Zwitscher-Maschine – Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien*.