

# GRAPHIS

64



Small, illegible text at the bottom left corner, possibly a signature or publisher information.



PHOTOGRAPH BY LOUIS FREEDMAN, NEW YORK

# Blue

*is three colors  
plus black*

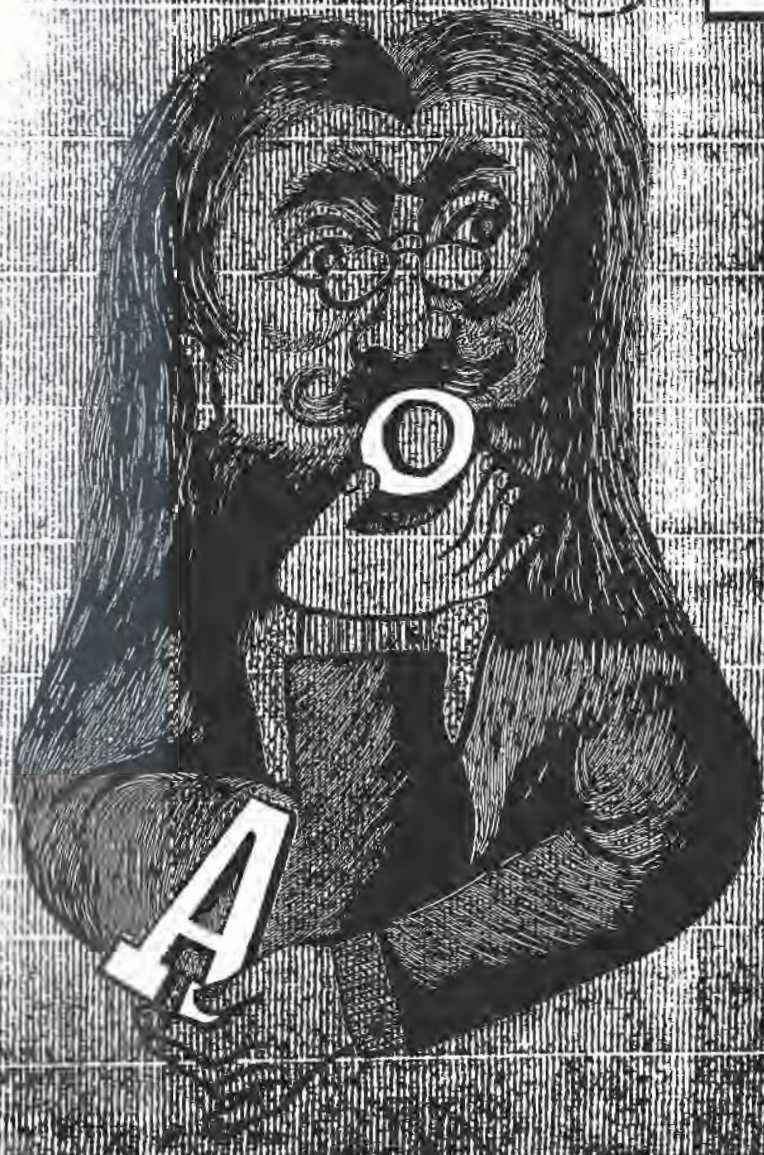
... mixed photographically  
for realistic fantasy.  
Photography is the public's  
most familiar art, the  
art directors' most successful  
tool, the advertisers'  
biggest bargain... it stops  
the eye, sets the mood,  
starts the sale.

EASTMAN KODAK COMPANY  
Rochester 4, N. Y., U. S. A.

# GRAPHICS

350

©4



A

WGBH



# Klee

Will Grohmann

• Paul Klee, who died in 1940 at the age of 60, has won world-wide recognition on a scale accorded to few other German artists. W. Grohmann was an old friend of Klee's and is therefore eminently qualified to interpret the huge corpus of nearly 9000 compositions in the light of his personal knowledge of his background. *Editor*

• Paul Klee, 1940 im Alter von 60 Jahren gestorben, hat wie kaum ein anderer deutscher Künstler weltweite Anerkennung und eine ungewöhnlich reiche literarische Analyse gefunden. Professor Will Grohmann war als jahrzehntelanger Freund des Künstlers wie kein Zweiter befähigt, das unübersehbar Werk von fast 9000 Arbeiten aus der Kenntnis des persönlichen Hintergrundes her zu deuten. *Redaktion*

• Paul Klee, mort en 1940 à l'âge de 60 ans, a, plus qu'aucun autre artiste allemand, conquis une renommée mondiale et suscité de profondes analyses. Le professeur Will Grohmann, lié à l'artiste par une longue amitié, était certainement la personne la plus qualifiée pour présenter son œuvre immense de près de neuf mille ouvrages, en s'appuyant de l'interpréter en fonction de la personne de son créateur. *Administrateur*

[Deutscher Text: Seite 160]  
[Franz. Français: page 161]

The fact that Paul Klee only just reached the sixties, after having taken a very long time to work up to his wholly original compositions, makes the rich legacy he left us all the more wonderful. The astonishing thing about it is not so much the quantity of the work or the number of the compositions as the step-by-step ascent towards more and more complex definitions of the world, coupled with the evolution of an utterance which alone enabled him to communicate in visual terms the many facets of his multifarious experience.

It is perhaps from the development of this utterance that we ought by right to set out. Klee himself talks about "getting one's bearings in the things of nature and life," but also about "getting one's bearings on a pictorial plane." In the former endeavour he was only one among the great minds of his era; in the latter he was entirely on his own. "Begin with the smallest things," he said, with the instinct of the hand and not with designs out of the head. Klee himself always starts out from

elements of form and their interaction, is led by them to "concrete entities or abstract things" and finally to a "formal cosmos" which bears such a resemblance to the real creation that a breath is enough "to turn the expression of religious feeling into deeds." Nobody has shown us such comprehensive aspects of the world, so ably depicted, as Klee. For him the image was doubtless the prime mover, and probably Herbert Read is right when he says (in "Icon and Idea," his collected lectures at the Harvard-University, Cambridge) that the picture comes before the idea.

These short notes on a few compositions cannot aspire to be more than a few moments' eavesdropping on the artist at work. His "Self-portrait" of 1911 (fig. 4), painted ten years after he left the Academy at Munich, still reveals Klee's sound beginnings with Kairr and Struck. He builds brick on brick, struggling ten years long from the standpoint of graphic art towards the definition of the object and its expression; even the experience drawn from Impressionism is not neglected, although he knew

at a very early stage that his path was to be a very different one. In the period of the etchings which he entitled "Inventions" Klee was already clear in his own mind that perception is more important than the object perceived and that this alone enables form to move "over the whole scale of the temperaments."

*Die aufregenden Tiere* (The Exciting Beasts) are more of a law unto themselves, being "constructive picture-making" and as such quite daring enough, though this does not prevent Klee from inventing, in the drawings for Voltaire's *CANDIDE*, a "hand-written" style of illustration, a style of "psychic improvisation." Then comes Kairran, colour, and immediately after the war the break-through to "total" compositions, in which the ego and the object, earthly fixity and universal relationships intercross as though in a quartered shield.

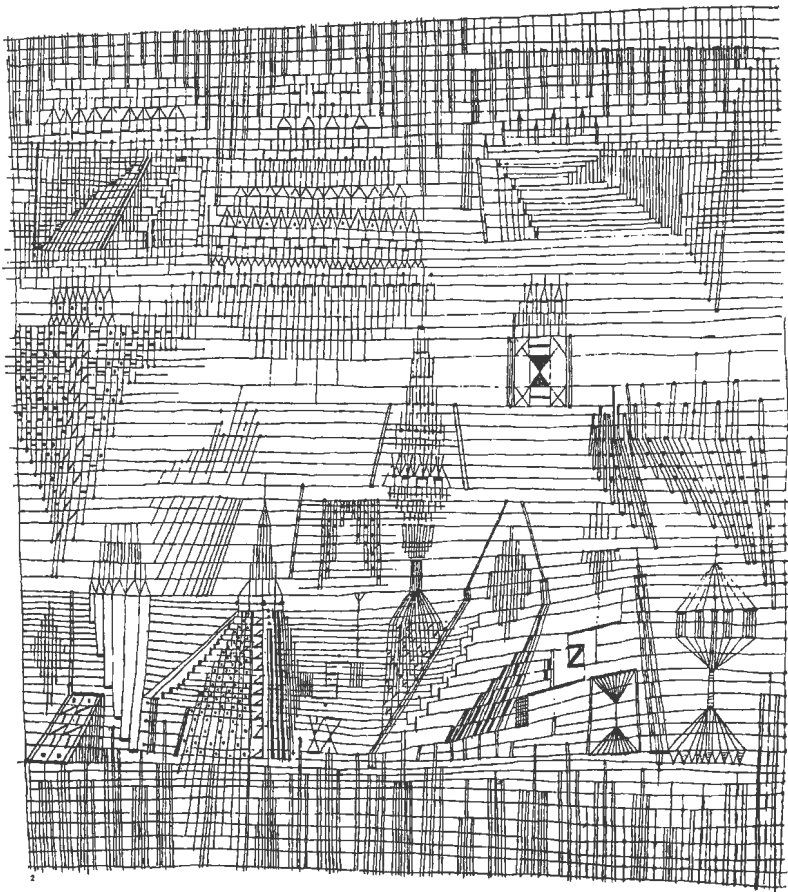
From 1918 onwards Klee develops his themes in succession, one evolving from the other, one opposing the other, with each theme meeting its pictorial formulation at a different point in the creative process. In one case the "form happenings" take precedence, in another world and fate; sometimes it is the outward order that suggests the deeper sense, sometimes the fable

1) *In der Minder* (1925). Water colours and pen-and-ink, 19 1/2 x 11 1/2 in. The loose framework (see of sketch background) is drawn with the pen while wet. In "Mornings of the Air Spirit" (fig. 7) it was printed in with oil colours. Reminiscence of Rimbault's experiments.

2) *Auf der Höhe* (1925). Aquatint and Fächer, 22,5 x 30 cm. Das linien Grotto (Anwendung des Stichtagendruckes) wird erst im nach mit der Feder abgegraben. Bei der „Broschüre des Luftgeistes" (Abb. 7) war es mit Ölfarben druckend, Erinnerung an „Bühnen"-Aufstellungen.

3) *Dans le ciel* (1925). Aquatint et plume, 22,5 x 30 cm. La même Grotto (emploi du fond noir) est traité à la plume sur fond encore humide. Dans le Mornings de l'esprit de l'air (fig. 7), impression est obtenue à l'aide de couleurs des résistances de l'époque de Rimbault.





that dictates the style. In all instances, however, the object is investigated by associations which spring as though of their own accord from the reasoning side of the picture-making activity. The "Message" (fig. 7) is born of form-invention, the dancers of "In the Meadow" (fig. 1) are a transmutation of a scenic incident. The horizontal stripes, however, already point towards the stripe and lattice-work pictures which break free from the object altogether and have points of contact with the magic Square. Klee continues to find new form-systems to capture the intuitive realizations and universal analogies that dawn upon him.

His work draws more and more heavily on inventions that mirror realities, complex realities among which the purely optical may figure as an "example," but only as an example among many; for the relationships which overturn his imagination are numberless, from the mathematical and technical to the religious, from nature to music. Music, with a theory built up in the course of the centuries, is more of a help to him than any other art, for he too is building with basic elements, setting point counter point or developing his composition out of the melodic line with its modulations and involutions. (Continued on page 177)



2) *Abstraktes Bild* (1927). Pen-and-ink drawing, 11 1/2 x 11 in. From the "Beide" drawing series, drawn travel notes from the Orient. Patterns of thin connecting lines recalling net architecture, sometimes with knots. Works of laborious minutiae. *Abstraktes Bild*, read backwards, is *Interstitium*. — 3) *Abstraktes Bild* (1927). Oil, 11 1/2 x 11 in. A diagram of intersecting lines as in the sailing-boat pictures. Here the triangles are turned upside-down and crossed as the symbol of Death the Reaper. Head included in the intersecting lines, hands and feet added.

3) *Abstraktes Bild* (1927). Federzeichnung, 50 x 21 cm. Aus der Folge der „Beide“-Zeichnungen, gesammelter Reisebilder aus dem Orient. Muster aus dünnen Strichen, an Flächengitternetzen erinnernd, teilweise mit Verknüpfungen. Illustriert von grosser Akribie. *Abstraktes Bild*, von rechts abwärts gelesen, heisst = *Interstitium*. — 4) *Abstraktes Bild* (1927). Öl, 47 x 43 cm. Ein Diagramm sich schneidender Linien wie bei den Segelboot-Bildern. Hier die Dreiecke auf dem Kopf gestellt und als Gewand des Sichelbockens verstanden. Kopf in das Liniengitter einbezogen, Hände und Füsse zugefügt.

4) *Abstraktes Bild* (1927). Dessin à la plume, 30 x 21 cm. Petit partie de la série des „Beide“, évocations de voyages imaginaires en Orient. Motifs composés d'étoiles défilées rappelant les bordures au

fil, avec, çà et là, des nœuds. Ouvrage d'une facture minutieuse. *Abstraktes Bild*, lu à rebours, donne « Interstitium » = application. — 5) *Figure abstrakte* (1927). Huile, 47 x 43 cm. Diagramme composé de lignes s'intersectant, comme dans les évocations de voiliers. Ici, les triangles sont inversés et deviennent le vêtement du Porte-Faix. La tête est encadrée dans le réseau linéaire; pieds et mains rajoutés.



Wenn man bedenkt, dass Paul Klee nur gerade sechzig Jahre alt geworden ist und dass er bis zu seinen ganz eigenen Entwürfen eine lange Anlaufzeit gebraucht hat, ist die Fülle der von ihm geschaffenen Konzeptionen um so wunderbarer. Es ist nicht der Umfang des Werkes, die Zahl der Arbeiten, die erstaunt, es ist der stufenweise Aufstieg zu immer komplexeren Definitionen der Welt, und Hand in Hand mit ihnen die Entwicklung einer Sprache, die es ihm überhaupt erst möglich machte, seine auf vielen Wegen und Umwegen gewonnenen Einsichten visuell mitzuteilen.

Vielleicht wäre es richtiger, von dieser Entwicklung der Sprache auszugehen, Klee spricht zwar von der „Orientierung in den Dingen der Natur und des Lebens“, aber gleichzeitig von einer „Orientierung auf der bildnerischen Ebene“. Jene teilt er mit den grossen Meistern seiner Epoche, diese ist seine Erfindung. „Mit dem Kleinsten anfangen“, hatte er gesagt, nicht mit Entwürfen im Kopf, sondern mit dem Instinkt der Hand. Und Klee geht in der Tat immer von den Formelementen und ihrem Zusammenwirken aus und kommt von da zu „konkreten Wesen oder abstrakten Dingen“, am Ende zu einem „formalen Kosmos“, der mit der grossen Schöpfung solche Ähnlichkeit aufweist, dass ein Hauch genügt, „den Ausdruck des Religiösen zur Tat werden zu lassen“. Niemand hat uns so totale Aspekte der Welt gegeben wie Klee, und so adäquat gestaltete. Bei ihm muss wohl das Bildhafte primär gewesen sein, und wahrscheinlich hat Herbert Read in seinen soeben veröffentlichten Vorträgen an der Harvard-Universität in Cambridge recht (*Man*

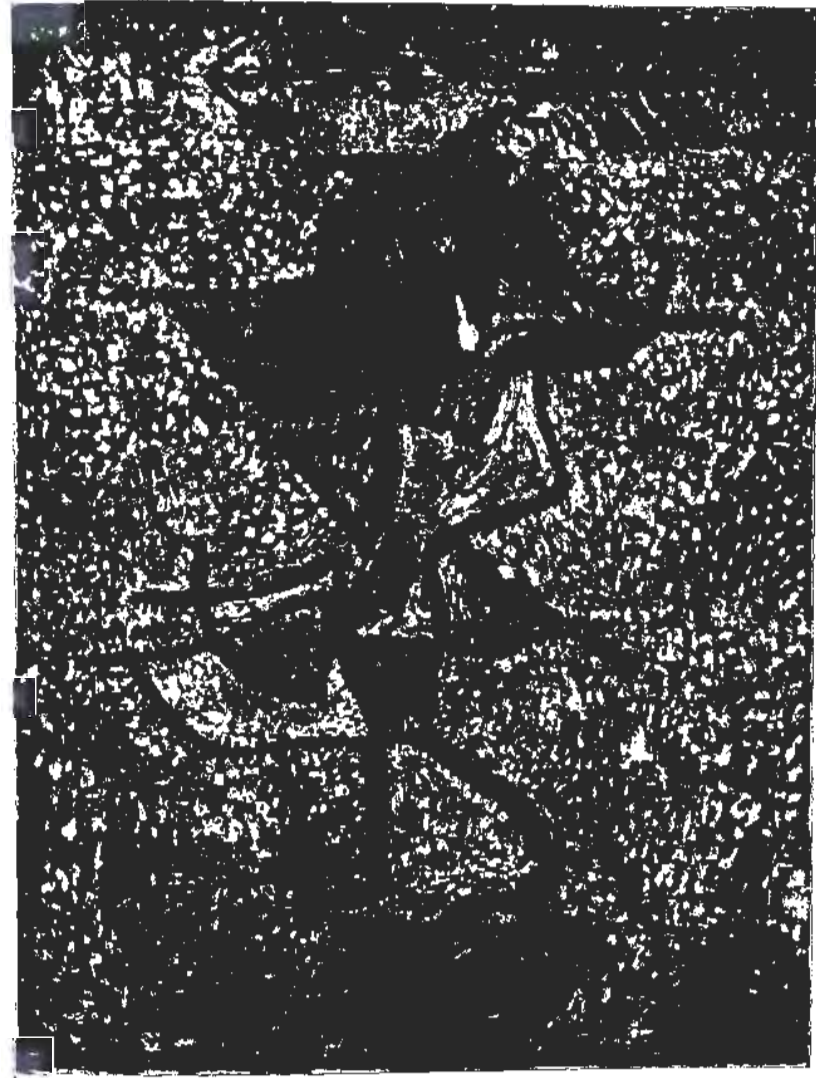
and *Idea*), dass das Bild überhaupt der Idee vorangeht.

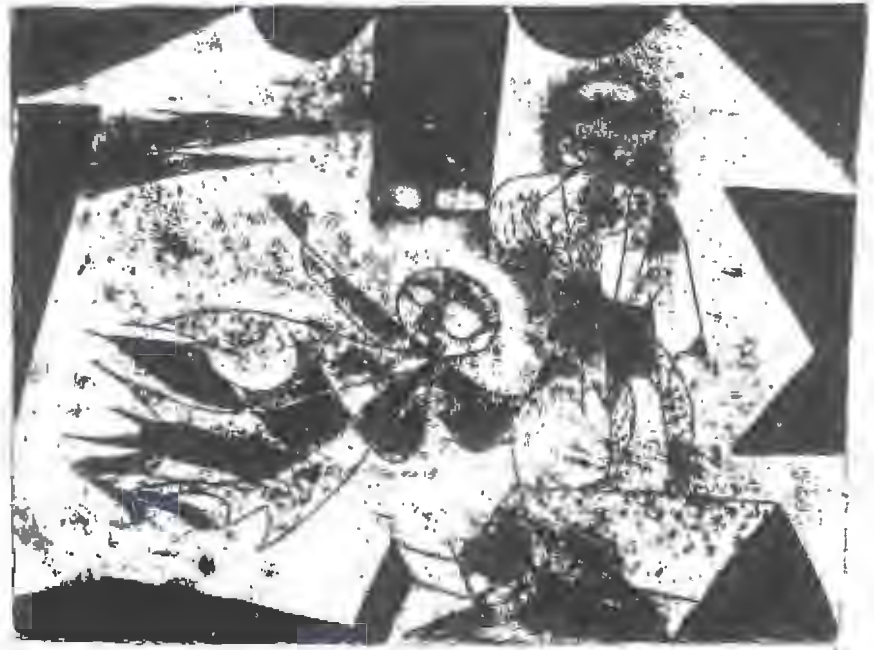
Ein kurzer Aufsatz mit einigen Abbildungen kann nicht viel mehr leisten, als an wenigen Beispielen den Maler bei der Arbeit zu belauschen. Das „Selbstporträt“ von 1911 (Abb. 4), zehn Jahre nach der Absolvierung der Münchner Akademie, deutet noch auf Klees solide Anfänge bei Knorr und Suck. Er setzt wirklich Stein auf Stein und müht sich zehn Jahre vom Graphischen her um die Definition des Gegenstandes und seines Ausdrucks, lässt selbst die Erfahrungen des Impressionismus nicht aus, obwohl er sehr früh schon weiss, dass sein Weg ein ganz anderer sein wird. Bereits in der Zeit seiner radierten „Inventionen“ ist es Klee klar, dass die Empfindung wichtiger ist als der Gegenstand und dass die Form erst dadurch beweglich wird „auf der ganzen Skala der Temperamente“.

4) *Young Man Writing* (self-portrait, 1911). Individuel (woodcutting), 14 x 27 1/2 cm. One of the numerous self-portraits of his early period; beginning in 1899, they continue till 1924. — 5) *Die Welt* (1911). Öl, 16 x 25 cm. „Die Welt“ (1911) ist ein „abstraktes“ Bild aus der Dusseldorf-Zeit. Am dem folgenden Lichtrum der „Paarhaus“ wird durch die drei horizontalen Formen die Figur des Mannes und durch die vertikale die Frau, die Hand und die Identifizierung.

6) *Jeune femme en robe blanche* (self-portrait, 1911). Tuschzeichnung, 14 x 20 cm. Eine der zahlreichen Selbstportraits der Frühzeit, die Klee begonnen hat im Jahr 1899. Fortgesetzt in *Die Welt* (1911). Öl, 16 x 25 cm. „Die Welt“ (1911) ist ein „abstraktes“ Bild aus der Dusseldorf-Zeit. Am dem folgenden Lichtrum der „Paarhaus“ wird durch die drei horizontalen Formen die Figur des Mannes und durch die vertikale die Frau, die Hand und die Identifizierung.

7) *Jeune femme en robe blanche* (self-portrait, 1911). Dessin au plume à l'encre, 14 x 20 cm. Une des nombreuses autoportraits de jeunesse, dans la série d'œuvre en 1899 et s'étend vers 1924. — 8) *Die Welt* (1911). Huile, 16 x 25 cm. Cette « abstraite » image de Düsseldorf. Au sein de la lumière du « Paarhaus » est par les trois formes horizontales, le dessin figurent l'homme et par la forme verticale, la femme, la main et l'identification.





„Die aufregenden Tiere“ sind selbstgestalteter, sind „konstruktive Bildgestaltung“, als solche schon reichlich kühn, was Klee nicht hindert, gleichzeitig in den Zeichnungen zu Voltaires CANDIDS einen handschriftlichen Illustrationsstil zu erfinden, einen Stil der „psychischen Improvisation“. Dann kommt Kalman und die Farbe und unmittelbar nach dem Krieg der Vor-

6) *Wasser in Nacht* (1940). In greis colour, 19 x 14 1/2 in. Final, classic style. The heavy strokes appear like leads in stained-glass windows and thick fillings like coloured glass. The red polygons suggest head ornaments. — 7) *Messung der Luft* (1940). Water colour and oil, drawing on dark ground, 9 1/2 x 14 1/2 in. After the oils of 1918-1919 Klee begins the pictorial exercises on a formal basis, which extend into the 1940s. The subject and form of presentation are made to tally. The gentle irony of the early stages is still effective.

8) *Free in Trade* (1940). Pictorial play, Klee's own, 48 x 31 1/2 cm. Lenses, horizontal. The Klee's own wicker like Verblühtungen bei Glasfenstern und die Pflanzungen wie flüchtige Gitter. Die neuen Merkmale suggerieren Kopfputz. — 9) *Wasser in Nacht* (1940). Pictorial play, Arzfeld and Oelcher, Zeichnung auf Kunstgrund, 21,5 x 38 cm. Nach den Collagebildern der Jahre 1918-1919 beginnt Klee die bis in die dreißiger Jahre reichenden Bildversuche auf formaler Grundlage. Thema und Darstellungsform werden zur Deckung gebracht. Die leichte Ironie der Anfänge wirkt nach.

9) *Wasser in Nacht* (1940). Couleur à la colle, 48 x 31 1/2 cm. Dessins picturaux, horizontaux. Les gros traits évoquent les plombs des vitraux et les champs colorés font songer aux verres d'un vitrail. Les polygones rouges suggèrent des coiffures. — 10) *Messung der Luft* (1940). Aquarelle et huile; dessin sur fond de noir, 24,5 x 38 cm. Après les huiles des années 1918-19, Klee développe les images narratives à base formelle qui se prolongeront jusqu'à dans les années entre 1930 et 1940. Thème et forme se recouvrent. La légère ironie des débuts demeure sensible.

stoss zu „totalen“ Entwürfen, in denen Ich und Gegenstand, irdische Verwurzelung und universelle Beziehung wie in einem Geviert sich durchkreuzen.

Von 1918 an entwickelt Klee auseinander und gegeneinander ein Schema nach dem anderen, und jedesmal treffen sich Entwurf und bildnerische Fassung an einer anderen Stelle des Schaffensprozesses. Einmal sind die „Formereignisse“ vordringlich, ein andermal Welt und Schicksal, einmal suggeriert das formale Ordnungssystem das tiefere Sein, ein andermal diktiert die Fabel den Stil. In beiden Fällen aber wird der Gegenstand herangelockt durch Assoziationen, die sich wie von selbst aus dem Vermünftigen des bildnerischen Handelns ergeben. Die Botschaft des „Luftgeistes“ (Abb. 7) ist aus der Formerfindung geboren, die Tänzerinnen „Auf der Wiese“ (Abb. 1) aus der Verwandlung einer szenischen Begebenheit. Die horizontalen Streifen aber weisen schon auf die Streifen- und Rasterbilder hin, die sich am Ende gänzlich vom Gegenstand emanzipieren und sich mit dem Magischen Quadrat berühren.

Klee findet immer neue formale Schemata, mit denen er einflingt, was sich an intuitiven Erkenntnissen und universellen Zusammenhängen aufdrängt. Immer mehr lebt das Werk von Er-

findungen, in denen sich Wirklichkeiten spiegeln, komplexe Wirklichkeiten, von denen das Optische als „Beispiel“ nicht ausgeschlossen ist, aber als Beispiel unter vielen, denn was dringt nicht an Bezügen auf ihn ein, vom Mathematisch-Technischen bis zum Religiösen, von der Natur bis zur Musik. Die Musik mit ihrer in Jahrhunderten aufgebauten Lehre ist ihm eine wesentlichere Hilfe als jede andere Kunstlehre, denn auch Klee baut aus den Elementen auf, setzt Punctum contra Punctum oder entwickelt aus der melodischen Linie, ihren Durchführungen und Verschränkungen, seine Komposition.

In der „Allegorischen Figurine“ (Abb. 5), einer Art Sesselmännchen oder Tod, bilden die sich schneidenden Linien ein Muster aus ineinander verschlungenen Dreiecken oder Segeln, und deshalb gibt es unter diesen Barwürfen auch abfahrende Segelschiffe und Narrenkleider. Jedes formale Schema ist mehrseitig, so dass eine ganze Anzahl einbildlicher Deutungen des Vorwurfs möglich ist. Die „Beride“-Zeichnungen, geträumte Reisebilder, sind wie Gewebefragmente oder Filetstickereien und suggerieren orientalische Architekturen, filigrane, indische vielleicht. „Air-tou-dni“ (Abb. 2) ist auf diesem Wege das Äusserste an Raffinement, denn auch das gibt es bei Klee. Das Blatt mag eine mühsame Arbeit gewesen sein, denn Air-tou-dni bedeutet, rückwärts gelesen, industria, Fleiss.

Oft laufen mehrere Konzeptionen bei Klee gleichzeitig nebeneinander oder überlagern sich. „Schwebendes“ (Abb. 10), eine Art „Segelnde Stadt“ besteht aus verspannten Flächen, follenhaften und gerupften Vierecken, deren Ecken miteinander verbunden sind, so dass räumlich ein doppeltes Beziehungssystem entsteht und fliegende Falckartons sich ergeben, Raumkörper im Raum. Klee beschäftigt sich in dieser Zeit intensiv mit dem „Dreidimensionalen“, auch der farbige Lichtraum der divisio-

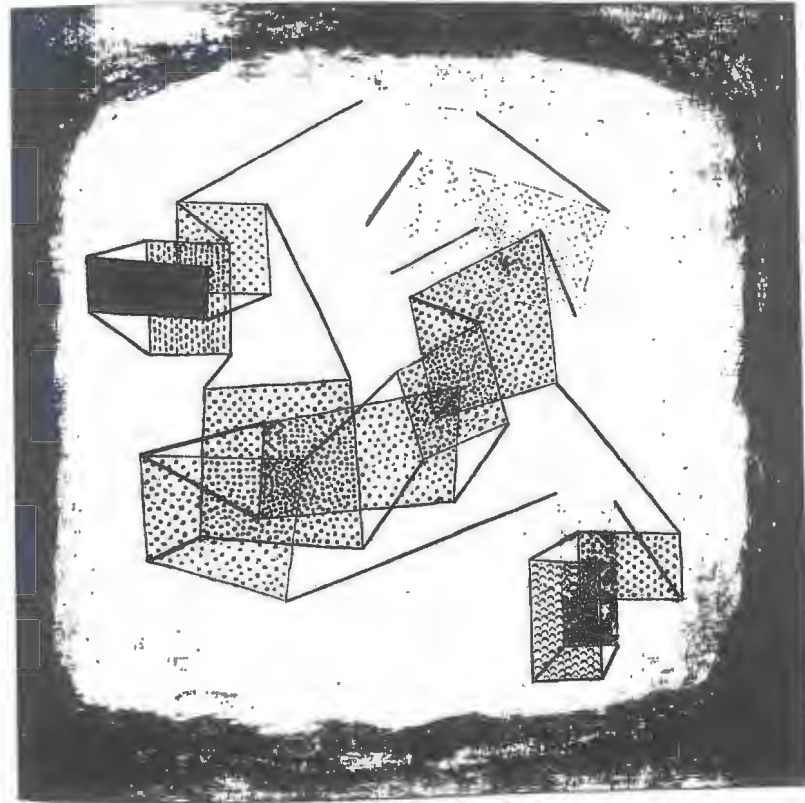
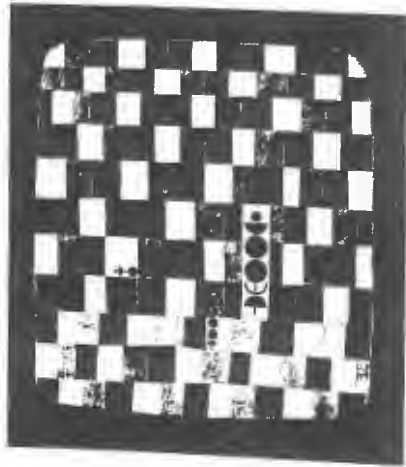
nistischen Bilder (Beginn Ende 1930), wie „Licht und Etlches“ und „Diana“ (Abb. 5) gebtet in diesen Zusammenhang. In den meisten dieser Arbeiten ist der gegenständliche Bezug gering, „Diana“ ist eine von den Ausnahmen, in denen der Schleier des Schemas ein im gelatinen Spiegel zusammengezogenes Bild aus sich hervortreten lässt.

Die letzten Jahre mit den Balkenstrichbildern sind apodiktischer als alle zuvor. Klee fängt mit ein paar Strichen und Farben, die wie Bleiruten und farbige Gläser wirken, ein, was er noch über letzte Dinge zu sagen hat, über „Tod und Feuer“, über Engel, auch über profane Themen, die er in einem fernen Licht sieht. Natürlich war es nicht eine „Frau in Tracht“ (Abb. 6), die Klee darstellen wollte, aber aus dem Gestänge der hierarchischen Formen ergab sich diese Gestalt, nicht anders als der „Hohe Wächter“ oder das „Blumenmädchen“ des Schattenreiches. Es sind Gestalten aus dem Zwischenreich zwischen hier und dort. Klee wohnte am Ende seines Lebens tatsächlich „nahe den Toten und den Ungeborenen und war dem Herzen der Schöpfung näher als üblich“.



5) *Figurine* (1937). Öls, 9 1/2 x 11 1/2 (14,3 x 29,2) cm. One of the last variations on the "magic square," which began in 1925 and continued till the year of Klee's death. The pattern of squares is complex. The historical elements lying in the composition of play and calculation, or fate in its life. 1937 Klee takes up a new pattern with heavy steps-like structure, done mostly in more colors: square. "Before the square" is the subject. The composition shows bodies in space, whose transparency and stress make them reminiscent of being bi-phases. One of the "Studies in three dimensions."

6) *Überwind* (1937). Öl, 100 x 110 cm. Eine der letzten Variationen der „Magischen Quadrate“, die 1925 beginnen und sich bis ins Todesjahr fortsetzen. Die Viereck-Plurulation erweist sich als unüberwindlich. Die abgewandten Schattenspiele ansonsten Spiel, Besetzung. Im übertragenen Sinne beginnt Klee mit einem Schema, das annehmbarsten Balkenstrichen, meist in Kleinfarben, Öl, 84 x 84 cm. „Vor dem Anstieg“ ist der Nebentitel. Die Werkzeuge sind ein Neuzugriff auf die Kunst. „Studien nach drei Dimensionen“.



8) *Überwind* (1937). Öls, 100 x 110 cm. L'une des dernières variations des "Carrés magiques" qui commencent en 1925 et se poursuivent jusqu'à l'année de la mort. Combinaison d'ordres rythmiques et chromatiques. Les figures s'ébauchent évanescentes le jour, le cadent et, au noir figé, le destin. 8) *Überwind* (1937). Öls, 100 x 110 cm. Eine der letzten Variationen des "Magischen Quadrates", die 1925 beginnen und sich bis ins Todesjahr fortsetzen. Die Viereck-Plurulation erweist sich als unüberwindlich. Die abgewandten Schattenspiele ansonsten Spiel, Besetzung. Im übertragenen Sinne beginnt Klee mit einem Schema, das annehmbarsten Balkenstrichen, meist in Kleinfarben, Öl, 84 x 84 cm. „Vor dem Anstieg“ ist der Nebentitel. Die Werkzeuge sind ein Neuzugriff auf die Kunst. „Studien nach drei Dimensionen“.

Si l'on se représente que Paul Klee n'a pas dépassé l'âge de soixante ans et qu'il a eu besoin d'un temps fort long avant d'aboutir à ses compositions pleinement originales, le riche héritage qu'il nous a laissé n'en est que plus admirable. Ce n'est pas tant l'importance quantitative de l'œuvre qui étonne tous jours plus complexe du monde et, en même temps, la construction

d'un langage qui, seul, lui rendit possible de communiquer en termes visuels les nombreux aspects de sa multiple expérience. Peut-être le plus juste serait-il de prendre pour point de départ le développement même de ce langage, car si Klee parle bien de l'orientation dans les choses de la nature et de la vice, il n'en parle pas moins en même temps d'une orientation sur le plan pictural. La première lui est commune avec les grands esprits de son temps, tandis que la seconde est, à proprement parler, sa découverte. «Commencer par les plus petites choses», a-t-il dit, et non point par des compositions qu'on a en tête, mais par l'instinct de la main même. Et Klee part en effet, toujours, des éléments plastiques et de leur interaction, pour arriver à des entités concrètes ou à des choses abstraites et

