

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 11-12 (2004-2005)

Artikel: Der (böse) Geist der Medizin : Paul Klees Exlibris für Louis Michaud von 1901
Autor: Blum, André L. / Weddigen, Erasmus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720080>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

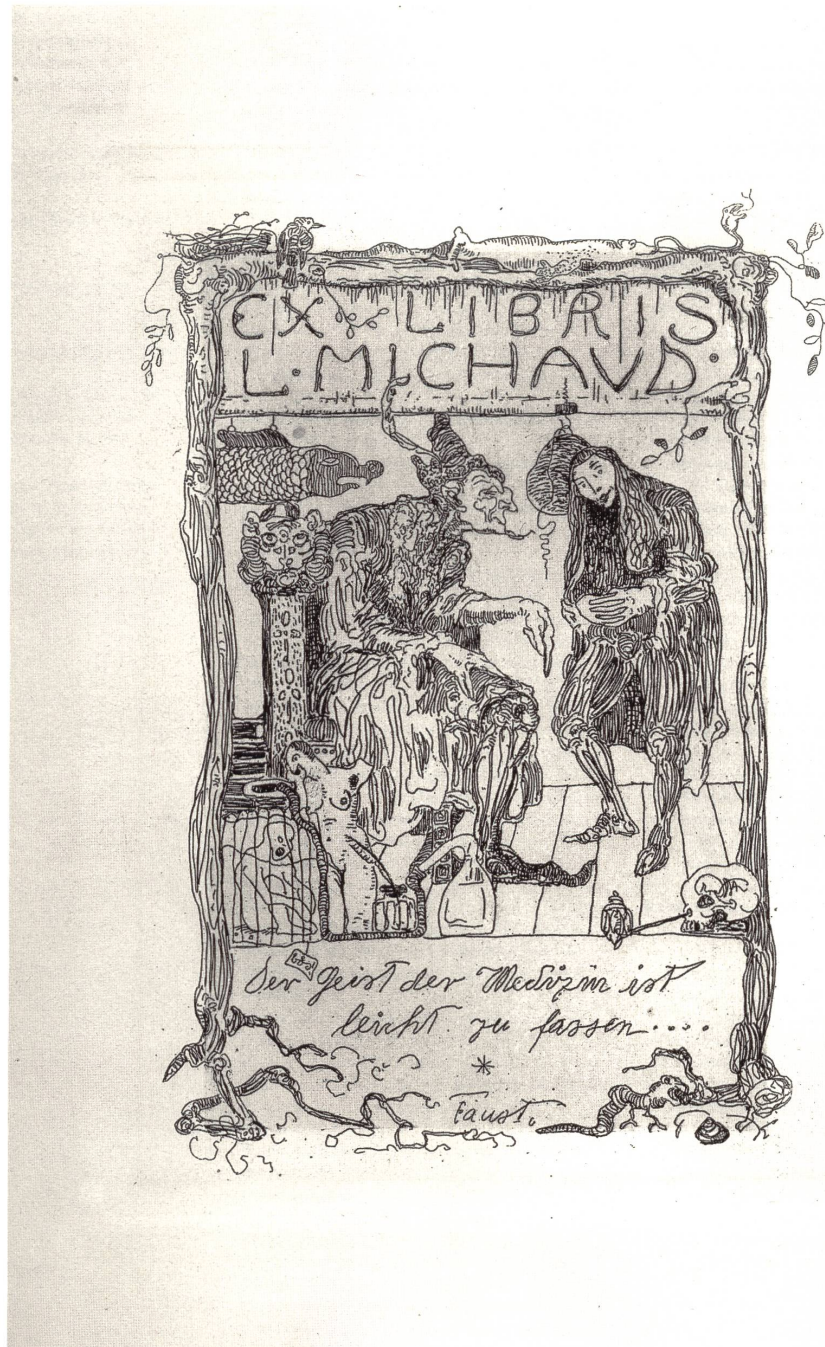


Abb. 1: Paul Klee, -Exlibris L. Michaud-, 1901,
Radierung, 15,8 × 11,6 cm (Platte), 14,6 × 10,4 cm
(Zeichnung), Romainmôtier, Privatbesitz.

Der (böse) Geist der Medizin

Paul Klees Exlibris für Louis Michaud von 1901

Im Herbst 1901 schuf Paul Klee für seinen ehemaligen Mitschüler Louis Michaud (1880–1956), der zu diesem Zeitpunkt Medizin studierte, ein Exlibris bzw. »Bücherzeichen«, das des Weiteren »Exlibris L. Michaud« bezeichnet werden soll (Abb. 1). Dieses bis heute von der Kleeforschung vernachlässigte Blatt wird hier erstmals kunsthistorisch umfassend analysiert.

Klee um 1900: Auflehnung gegen kleinbürgerliche Kultur

Paul Klee wuchs in einer kleinbürgerlichen Atmosphäre auf,¹ gegen deren biedere Enge er sich schon als Gymnasiast auflehnte. Sein Schulkamerad René Thiessing erinnert sich, »dass er [Klee] sich eines Tages resolut und verbissen vornahm, für die Schule überhaupt nicht mehr zu arbeiten[...]«.² Wenige Monate vor der Maturität wurde Vater Hans Klee von der Schulkommission des städtischen Gymnasiums Bern benachrichtigt, dass sein Sohn »wegen beharrlichen Unfleisses« nicht an der Schulabschlussreise teilnehmen dürfe.³ Klees Schulhefte jener Zeit enthalten zahlreiche Karikaturen⁴ – ein Hinweis, dass der Jüngling alle Mittel des Spottes, der Karikatur und der Ironie benutzte, um sich von seiner sozialen und geistigen Umwelt abzusetzen. Dass er hierbei seine besten Freunde und sogar sich selbst nicht verschonte, lassen Zeichnungen wie »Hans Bloesch & Paul Klee (ein Zukunftsbild)«, 1898, erkennen. Schulkamerad Hans Bloesch⁵ ist dort mit wilder Miene neben dem ebenso ungestümen Klee dargestellt.

Kaum war Klees Reifeprüfung mit Müh und Not absolviert, »[...]stand eine Schülerschaft, deren Glieder sehr verschieden an Temperament, Geistesanlagen und Zukunftsaussichten waren, ziemlich geschlossen in geistiger Auflehnung dem Gymna-

sium gegenüber, das nicht dazu da war, individualistischen Neigungen der Schüler nachzugeben und das daher wie eine Mauer vor die ersehnte Freiheit gestellt schien. [...]In den Konflikten mit der widersacherischen Schule stand Paul Klee entschlossen auf der Seite der kämpferischen Phalanx[...]«.⁶ Das sichtbare Resultat dieser Auflehnung war eine von Bloesch, Thiessing und Klee herausgegebene Schülerzeitung, genannt »Die Wanze. Nicht illustrierte aber stark gewürzte Commerszeitung«⁷, die am 24. September 1898 in Bern erschien. Dieses Pamphlet enthielt derart bissige Angriffe gegen die Lehrerschaft, dass noch 40 Jahre später, anlässlich einer Zusammenkunft der Ehemaligen, unüberhörbarer Ärger von Seiten der noch lebenden Professoren zu vernehmen war.⁸ Dass die Auflehnung gegen das Berner Bürgertum nach der Maturität weiter bestand, zeigte sich am 1908 entstandenen satirischen Versepos »Der Musterbürger«, für das Bloesch die Verse schrieb und Klee die Illustrationen⁹ beisteuerte.¹⁰

Während im September 1898 die Maturanden vor dem Gymnasium noch demonstrativ ihre Schulbücher als Ramschware auf Pferdroschken stapelten, hatten Klees »intimste Freunde den Eindruck, er setze sich leichter über manches hinweg, weil er schon im Begriffe sei, seine innere Welt zur Entfaltung zu bringen[...]«.¹¹ In den nächsten Jahren, die Klee vorwiegend in München verbrachte, sollte er sich zwar psychisch und künstlerisch fortentwickeln, aber nicht mit der Leichtigkeit, die ihm seine Berner Freunde prophezeit hatten. »Heillos ist es, so zu empfinden, dass an allen Enden zugleich derselbe Sturm ist, und nirgends ein HERR[,] der dem Chaos gebietet«,¹² schrieb Klee in sein Tagebuch. Ein Jahr später verglich er sich mit Prometheus: »Oft hob ich fragend-bittend den Blick zu Dir: vergebens! So poche denn an Deine Tür die Grösse meines Hohnes.«¹³

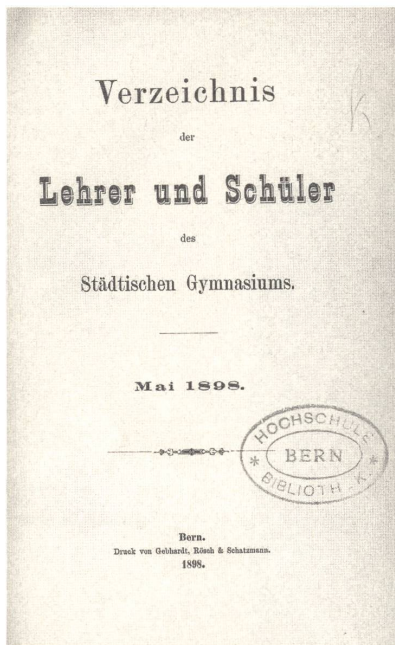
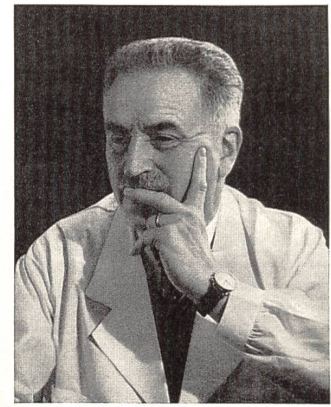


Abb. 2: Verzeichnis der Lehrer und Schüler des Städtischen Gymnasiums, Mai 1898, Oberprima A. Die Nummern 3, 11, 13 und 21 beziehen sich auf Bloesch, Klee, Michaud und Thiessing. Links Titelblatt, rechts S. 7.

Schüler.			
Oberprima A.			
Klassenlehrer: Herr Künzler.		Künzler.	Wohort der Eltern.
	Geburts- tag.		
1. Baragiola, Wilhelm, von Como	23. 7. 79.		Bern.
2. Blaser, Otto, von Langnau	28. 3. 80.		Bidingen.
3. Bloesch, Hans, von Bern	26. 12. 78.		Bern.
4. Guggisberg, Hans, von Belp	5. 2. 80.		>
5. Häberlin, Arthur, von Berg-Weinfelden	9. 4. 78.		>
6. Haldimann, Hedwig, von Signau	9. 1. 81.		Goldbach.
7. Hermann, Ludwig, von Bern	9. 4. 79.		Bern.
8. Hunziker, Friedrich, von Bern	16. 12. 79.		Krotznofen.
9. Jeanneret, Moritz, von Loèche	2. 11. 79.		Lyss.
10. Ibel, Karl, von Tsam	12. 3. 79.		Twann.
11. Klee, Paul, von Güssenheim	18. 12. 79.		Bern.
12. Marbach, Otto, v. Ober-Wichtlach	17. 4. 79.		>
13. Michaud, Louis, von Epiqueux	8. 6. 80.		>
14. Pflüger, Ernst, von Bern	10. 12. 79.		>
15. Pulver, Fritz, von Bern	10. 1. 80.		>
16. Roth, Ernst, von Gross-Affoltern	23. 2. 80.		>
17. Schatzmann, Hans, v. Windisch	12. 9. 79.		>
18. Siegerist, Walter, v. Schaffhausen	9. 4. 80.		>
19. Siegrist, Hans, von Zetzyl	7. 4. 79.		Biel.
20. Stettler, Edouard, von Bern	6. 2. 80.		Bern.
21. Thiessing, René, von Kappelen	2. 2. 80.		>
22. Wenger, Karl, von Bern	18. 3. 89.		>

Oberprima B.			
Klassenlehrer: Herr Künzler.		Künzler.	Wohort der Eltern.
	Geburts- tag.		
1. Allemann, Ernst, von Lenk	21. 3. 79.		Zwischen.
2. Haller, Friedrich, von Zolingen	26. 7. 79.		Bern.



Professor Dr. Louis Michaud zum 60. Geburtstage
8. JUNI 1940

Abb. 3: «Professor Dr. Louis Michaud zu seinem 60. Geburtstage – 8. Juni 1940», Sondernummer der schweizerischen medizinischen Wochenschrift, Basel 1940.

Auch während seiner Mannwerdung war Klee Erschütterungen ausgesetzt, litt er doch sichtlich an einem Triebnotstand.¹⁴ Auf der Suche nach dem »Mysterium«¹⁵ stiess er 1898 in der Münchner Malerschule von Heinrich Knirr erstmals auf das »richtige Studienobjekt«, »ein blondes blauäugiges Ding«¹⁶, das sich seinen Absichten allerdings bald durch Abreise entzog, während eine Münchner Verkäuferin, mit der er endlich die Initiation erfuhr, in Kürze schwanger wurde¹⁷ und Klee finanziell zusetzte.¹⁸ Einige Monate später schrieb er, nur teilweise erleichtert: »Recht weit hatte ich's ja nun gebracht. Ich war Dichter, ich war Lebemann, ich war Satiriker, Künstler, Geiger! Nur etwas war ich nicht mehr: Vater. Das Kind meines Verhältnisses hatte sich nicht als lebensfähig erwiesen.«¹⁹ Ein Intermezzo mit einem Aktmodell war schon nach zwei Wochen zu Ende.²⁰ Seine spätere Gattin, die Pianistin Lily Stumpf, lernte Klee 1899 »musizierenderweise«²¹ kennen; eine körperliche »Vereinigung« fand erst Jahre später statt.²² Diese lange Latenz mag angesichts der aufgeschlossenen, an sexuellen Fragen interessierten jungen Frau überraschen, illustriert aber Klees zwiespältige Haltung gegenüber Frauen. Im Zustand der Frustration benützte er abwechslungsweise Frauenverachtung und Askese als Gegenrezepte.²³ Einmal strebte er nach »Reinigung und Isolierung des männlichen Typs in mir«.²⁴ Bei anderer Gelegenheit wollte er »erst ein wenig leben und toben«.²⁵ Selbstironisch sprach er von einem »Leporelloregister«,²⁶ in dem jedoch neben Lily eine nur in seinen Vorstellungen und Gedichten existierende Idealfrau erschien.²⁷ Kein Wunder, wenn gelegentlich die Verzweiflung überhand nahm: »Oft bin ich vom Teufel besessen«, schrieb Klee, »mein Missgeschick auf jenem so problemreichen Sexualgebiet macht mich nicht besser.«²⁸

In dieser schwierigen Zeit suchte der junge Mann nach künstlerischen Vorbildern. An der Münchner Kunstakademie konnte er das Gesuchte nicht finden; der erhoffte Erfolg seiner Lehrzeit bei Franz von Stuck blieb aus,²⁹ den Bildhauer Wilhelm von Rümman nannte er einen akademischen Büffel³⁰ und den Grafikunterricht das wahre Elend.³¹ Unter den von Klee bewunderten Dichtern muss zuerst Johann Wolfgang von Goethe genannt werden: In Klees Reisegepäck nach Rom befand sich selbstredend die »Italienische Reise«. Früh beschäftigte sich Klee mit Heinrich Heine³² und Friedrich Nietzsche³³. In späteren Jahren entdeckte er als unermüdlicher Leser weitere Autoren, die ihm dank ihrer ironischen und satirischen Haltung nahe standen – Aristophanes, Emile Zola, Christian Friedrich Hebbel, Franz Grillparzer, Nikolai Gogol, Molière, Charles Baudelaire und E. T. A. Hoffmann, genannt in der Reihenfolge ihrer Erwähnung in Klees Briefen an die Familie oder in seinem Tagebuch. Zur Zeit der Entstehung des »Exlibris L. Michaud« standen ihm diese Entdeckungen noch bevor – Klee sah sich auf sich selbst gestellt. Seine in jenen Jahren entwickelte Haltung kann mit »romantischer Ironie« umschrieben werden, einem von den romantischen Philosophen geprägten Begriff.³⁴ Entsprechend ist für ihn die Satire »kein überschüssiger Unmut, sondern Unmut im Hinblick auf das Höhere«.³⁵ In den Jahren nach der Maturität setzte er alles daran, in der Karikatur, diesem bildlichen Ausdruck der Ironie, zu einem eigenen Stil vorzudringen. Schon im Maturitätsjahr 1898 bezeichnete Klee seine Versuche als »mein Bestes, weil sie vollständig originell sind«.³⁶ Durch das Groteske, Skurrile, Komische, Verspielte und gewitzt Abgründige relativierte er nicht nur die äussere Erscheinungswelt, sondern auch sein eigenes Tun. Durch Erfindung

Schweizer im Auslande.

Der rühmlich bekannte Chemieprofessor an der Berliner Hochschule, Herr Louis Michaud, hat vor einigen Tagen eine hochwichtige Entdeckung gemacht. Es ist ihm nach angestrengten Versuchen mit einem verbummelten Studenten gelungen, den Schweiss (sudur communis) elektrolytisch zu behandeln.

An der Kathode sonderte sich eine Masse ab, die in H_2O löslich ist und sich dabei sofort wieder zu einer syrupösen Flüssigkeit verdickt. Er untersuchte diese Flüssigkeit mikroskopisch und fand, dass sie nichts anderes sei als die vom Studenten in den Ferien verschwitzte Wissenschaft. An der Anode sammelte sich der wirkliche Schweiss, eine gallertartige Masse, die ebenfalls in H_2O löslich ist, einen säuerlichen Geschmack hat und alkalisch reagiert. Der betreffende Student weigerte sich zuerst standhaft, die verschwitzte Wissenschaft wieder einzunehmen; erst auf drängen seines Vaters hin trank er sie. Prof. Michaud nannte dieses Verfahren michaudysieren. Der Kaiser von Deutschland hat ihm den roten Elefantenorden 3. Klasse mit Eichenlaub und den Schwestern am Ringe verliehen.

Wir vernehmen ferner, dass Herr Dr. König, Lehrer am städtischen Gymnasium, nächsten Samstag über die neueste Entdeckung seines ehemaligen Züglings im Museumssaal einen Vortrag mit Demonstrationen halten werde. Bei diesem Anlass wird auch ein Einakter aufgeführt, den der wohlbekannt und öfters benutzte Gelegenheits-, Bazar-, Fêtechampêtre- und Kongressdichter Herr Dr. Otto von Nervenreiz, gleich nachdem er von der Entdeckung gehört hatte, geschrieben hat.

Wir können unsern Lesern gerade noch mitteilen, dass in den nächsten Tagen eine kleine Auswahl (25 Stück) noch nie aufgeführter Prologe und Einakter unsere Presse verlassen wird.

Wir brauchen nicht erst zu sagen, dass diese wirklich reizend geschriebenen Sachen den vorhin erwähnten Dr. Otto v. Nervenreiz zum Verfasser haben, und wir hoffen, dass die grosse Auflage von 120 Exemplaren in wenigen Monaten vergriffen sein wird.

Abb. 4: »Die Wanze«, Bern 1898, S. 3, Sp. 1.

neuer Formen konnte er Neuland betreten. Die Darstellung des Hässlichen und Monströsen ermöglichte ihm einen Bruch mit dem akademischen Diktat der Darstellung von Schönheit. Dank einem für ihn typischen gedanklichen Rösselsprung sah er sich trotz allem der Schönheit huldigen, denn: »Der Schönheit diene ich durch Zeichnung ihrer Feinde.«³⁷

Auflehnung gegen vorgegebene Autoritäten, Unentschlossenheit angesichts vieler Talente und beruflicher Möglichkeiten, zunächst erfolglose Suche nach emotionaler und professioneller Erfüllung und vor allem romantische Ironie gaben den äusseren Rahmen, innerhalb dessen das »Exlibris L. Michaud«, Anlass dieses Essays, entstehen sollte.

Klees Freundschaft mit Louis Michaud

Louis Michaud besuchte in den Jahren 1895 bis 1898 gemeinsam mit Paul Klee die Städtische Literarschule am Waisenhausplatz in Bern (Abb. 2).³⁸ Im Folgejahr schickte er Klee einen Brief nach München, dem der Empfänger das Prädikat: »ein sehr netter Brief, der ihn mir als einen meiner besten Freunde zeigte«,³⁹ verlieh. Klee erwähnt in seiner Korrespondenz an seine Familie drei weitere Briefe Michauds.⁴⁰ Im Frühling 1901 kam dieser – offenbar nicht zu Studienzwecken – nach München,⁴¹ und bei einem nächsten Aufenthalt in Bern gestaltete Klee das Exlibris. Er gab es Michaud kurz vor dem Aufbruch zu seiner grossen Italienreise. Ob er mit diesem Werk Michaud einen Freundschaftsdienst erweisen wollte oder ob es sich um eine Auftragsarbeit handelte, ist nicht bekannt.

Zum Verständnis des Bucheignerzeichens soll das Leben Michauds kurz nachgezeichnet werden. Dieser hat keine persönlichen Zeugnisse hinterlassen und ist kinderlos gestorben. Die Festschrift zu seinem 60. Geburtstag (Abb. 3),⁴² die Nekrologe von 1956/57⁴³ und der »Dictionnaire des professeurs de l'Université de Lausanne«⁴⁴ beschreiben den Charakter Michauds nur andeutungsweise. Wesentlich aufschlussreicher waren unsere ausführlichen Gespräche mit drei ehemaligen Mitarbeitern, nämlich Pierre Desbaillets (*1919), Raymond Lapp (*1915; unterstützt durch seine Gattin Jeannie Lapp) und Pierre Magnénat (*1924), alle drei Professoren der Inneren Medizin im Ruhestand und Kunstsammler. Diese Gespräche wurden in jenen Fällen zugezogen, wo andere Quellen fehlten.

Michaud erwähnte als wohlbestallter Professor, Klee sei ein schlechter Schüler gewesen, der es nur deshalb bis zur Reife gebracht habe, weil er in den Prüfungen von ihm abgeschrieben habe. Klee seinerseits nahm in der »Wanze« Michaud aufs Korn: Diesem »berühmten Chemieprofessor« sei eine elektrolytische Aufarbeitung von Schweiss gelungen; der Schweiss stamme von einem Studenten, der in den Ferien die Wissenschaft verschwitzt habe und von seinem Vater genötigt worden sei, das Verschwitzte wieder zu trinken, und der ganze Vorgang werde nun Michaudysieren genannt (Abb. 4).⁴⁵

Nach der Maturität immatrikulierte sich Michaud als Medizinstudent an der Universität Bern. Anlässlich seines Besuchs in München im April 1901 schrieb Klee an Bloesch: »Louis ist ganz entschieden ein guter Mensch, aber – dumm. Man kann es nicht treffender fassen. Indessen amüsiert[sic] er uns, ihn sehn wir ziemlich oft.«⁴⁶

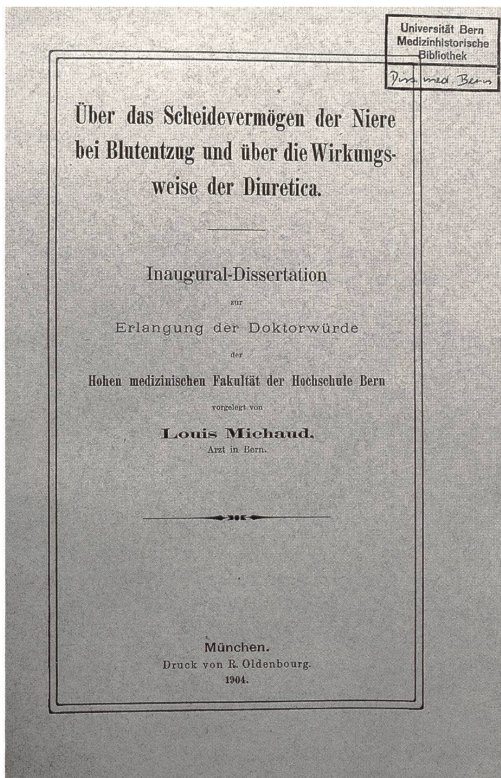


Abb. 5: »Über das Scheidevermögen der Niere bei Blutentzug und über die Wirkungsweise der Diuretica, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen medizinischen Fakultät der Hochschule Bern, vorgelegt von Louis Michaud, Arzt in Bern, München, Druck von R. Oldenburg. 1904«, Titelblatt u. S. 12.

Nach dem Überreichen des Exlibris erwähnte Klee den Namen Michaud gerade noch zwei Mal. 1903 schrieb er an seine Braut Lily: »Gestern war wieder ein grosses Gelage zu Ehren eines neuen Doktors Michaud, dessen Name nichts zur Sache thut. Die Hauptsache waren Forellen und ein schöner Wein.«⁴⁷ Dass »dessen Name nichts zur Sache thut«, spricht gegen eine tiefer greifende Beziehung von Klee zu Michaud. Letztmals taucht Michauds Name in Klees Tagebuch zwei Monate später auf: »Zur Abwechslung durfte ich wieder einmal eine Angina ausbrüten, ganze 8 Tage lang. Michaud amtierte diesmal als Arzt, verordnete Wickel, aber ich liess sie nicht machen.«⁴⁸ Die Beziehung Klees zu Ärzten wie Fritz Lothmar und Felix Lewandowsky war nachweislich lebendiger als jene zu Michaud.

Michaud arbeitete nach seinem Staatsexamen an deutschen Kliniken und wurde 1913 als Ordinarius für Pathologie und Innere Medizin an das Universitätsspital Lausanne berufen. 1950 trat er, nach 37-jähriger Amtszeit, in den Ruhestand. Festschrift und Nekrologe beschreiben seine zahlreichen Verdienste: Er war Begründer des neuen Universitätsspitals Nestlé in Lausanne, Begründer der Schweizerischen Akademie der Medizinischen Wissenschaften, Begründer der Westschweizer Krebsliga und Präsident der Schweizer Gesellschaft für Innere Medizin.

Die drei zu Michauds Leben befragten Professoren Desbaillets, Lapp und Magnénat waren sich darin einig: Der Patron war verschlossen und pedantisch, charakterlich eher farblos. Verve gewann er nur dann, wenn er, wie so häufig, in Wut geriet. Seine Deutschlandjahre hatten ihn geprägt: Er lobte die strenge, ja unerbittliche Behandlung durch seine damaligen Vorgesetzten, schätzte strammes Auftreten und das markige »Zusammenschlagen der Hacken«. Wohlklingende Titel beeindruckten ihn, in seinen moralischen Urteilen war er hart und nachtragend. Bei seiner Ankunft in Lausanne liess er sich vom Chirurgen César Roux in Personalführung beraten und hielt sich getreulich an dessen Empfehlung zur Disziplinierung Untergebener: »[...]mit einem Fusstritt in den Hintern.« Vor seiner Berufung hatte er einige wissenschaftliche Arbeiten über den menschlichen Stoffwechsel publiziert (Abb. 5 u. 6),⁴⁹ mit der Übersiedlung nach Lausanne aber beendete er die Forschungstätigkeit und hinderte fortan sogar seine Mitarbeiter am Forschen und Publizieren. Solche Aktivitäten führten, soll er erklärt haben, notwendigerweise zu Irrtümern und Auslassungen – und er fürchtete sich vor allem Unvollständigen und Vorläufigen. Er liebte es, zu dozieren (Abb. 7), las aber nur selten medizinische Publika-

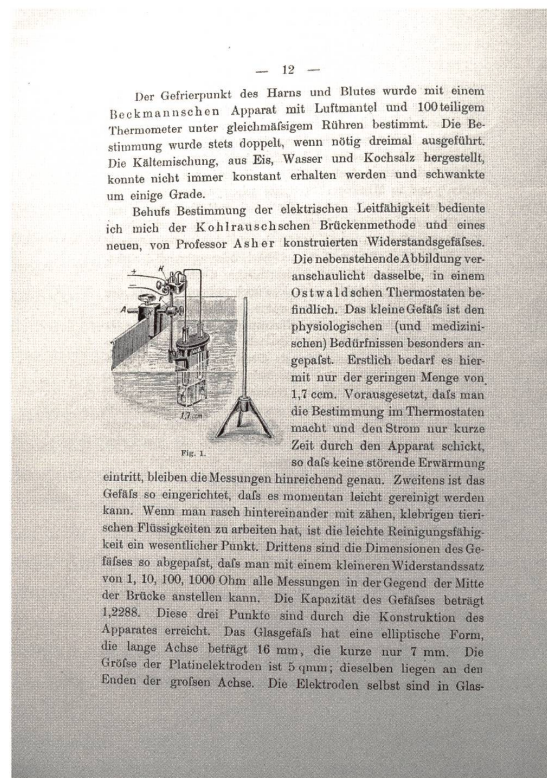


Abb. 6: Die von Michaud zur Bestimmung der elektrischen Leitfähigkeit benützte Apparatur, S. 12 der Inauguraldissertation. Auf eine solche Apparatur bezog sich wohl Klee, als er den Ausdruck »michaudysieren« prägte (s. Abb. 4).

tionen, denn das, was ihm seine deutschen Vorgesetzten mitgegeben hatten, genügte ihm für den Rest seiner Laufbahn. Andererseits verlangte er von seinen Mitarbeitern genaue chemische Kenntnisse. Sein Konzept der Medizin war mechanistisch ausgerichtet. Jene wenigen, die bis zu seinem Esstisch vorgelassen wurden, durften im Vorbeigehen die reichhaltige Bibliothek des Hausherrn bewundern. Mitunter kamen Michauds Besucher in den Genuss des phänomenalen literarischen Gedächtnisses ihres Gastgebers. Er war in der Lage, seitenweise Marcel Proust, Stendhal oder Goethe zu zitieren, was die Zuhörer einschüchterte und kaum je zu einem literarischen Gespräch ermunterte. Michaud galt auch als Kenner klassischer Musik – anlässlich seines 60. Geburtstages nannte ihn ein mutiger Gratulant einen besonders typischen und in seiner Art bewundernswürdigen Vertreter des musikalischen Dilettantismus.⁵⁰ Besonderes Interesse zeigte Michaud für die Malerei. Sein Vorzugsmaler war Eugène Delacroix. Nach Paul Cézanne konnte er nur noch Abstieg und Dekadenz erkennen, mit Ausnahme von Pierre Bonnard, unter dessen Landschaftsbildern er seine Gäste empfing. Klee bezeichnete er als einen netten Kerl und einen ganz tüchtigen Zeichner – bei solchen Gelegenheiten zeigte er das in seinen Augen recht hübsche, ihm persönlich gewidmete Exlibris. Im Übrigen beschrieb er Klee als einen komischen Kauz, einen Aussenseiter und das pure Gegenteil eines Künstlers. Die Beachtung, die Klee in späteren Jahren fand, zeugte nach Michaud von Unverständnis und Dekadenz des Publikums. Zwar war Michaud ein erklärter Feind der Nationalsozialisten, konnte aber gut verstehen, dass sie Klees Produktion als »entartete Kunst« verfolgten.

Es stellt sich die Frage, ob man die eigenartige Beziehung zwischen Klee und Michaud überhaupt als Freundschaft bezeichnen kann. Dabei ist zu bedenken, dass Klee während seines ganzen Lebens ein ambivalentes Verhältnis zu ihm nahe stehenden Menschen hatte, denen er sich einmal freundschaftlich näherte, um sich dann wieder mit strengen oder gar abwertenden Urteilen von ihnen abzusetzen. Das schwankende Ja-aber manifestierte sich im Fall von Louis Michaud durch die in kurzen Abständen erfolgten Nennungen von »Freund«, den er dann wiederum als »dumm« bezeichnet. Im Zusammenhang mit dem Tod von Klees Freund Franz Marc werden wir später nochmals auf dieses Verhalten zurückkommen. Was die spätere Entwicklung seines Schulkameraden Michaud betrifft, konnte sie Klee um die Jahrhundertwende noch nicht kennen, doch zeugt sein ironischer Text in der »Wanze« von einem erstaunlichen Weitblick. Das Streberische und Dünkelhafte des Medizinstudenten erinnerte ihn wohl an den Bakkalaureus aus Goethes »Faust«.⁵¹ Michaud wiederum befand sich mit seiner Unfähigkeit, Klees Werk zu verstehen, in »guter« Gesellschaft. Beispielsweise reagierte die »Neue Zürcher Zeitung« 1940, anlässlich der Klee-Ausstellung im Kunsthaus Zürich, ähnlich ablehnend wie Michaud.⁵² Selbst Künstler von hohem Rang sind vor antiquierten künstlerischen Urteilen nicht gefeit. So schrieb der von Musik beseelte Klee 1908 über Gustav Mahler und Anton Bruckner: »Dahin darf die Musik nicht gehen, jedenfalls nur ganz vorübergehend!!«⁵³ Das Aquarell »d. Pianist in Not«, 1909.1, das den Untertitel »Witzblatt, Karikatur auf die moderne Musik« trägt, spricht eine noch deutlichere Sprache: Ein zappeliger Pianist sitzt über einem Nachttopf, in den ein Teil der ungenießbaren Partitur



Abb. 7: Oskar Lazar, »Le Professeur Lo. Michaud parlant à ses élèves«, 1937, Bleistift auf Papier, 27 × 33 cm. Der 1890 in Racalmas, Ungarn, geborene Porträtist und Karikaturist Lazar publizierte das Werk im Selbstverlag (1937, Chêne-Bougeries, Genf).

abfließt. Genialer Weitblick über ein Gebiet wie die Malerei kann mit einem nicht zeitgenössischen, engen Horizont in anderen Disziplinen einhergehen.

Bei aller Verschiedenheit wiesen Klee und Michaud auch gemeinsame Züge auf. Beiden war ein Hang zur Akribie eigen, der manchmal das erträgliche Mass überstieg. Während bei Klee Pinge-lichkeit indessen unvermittelt ins Kreativ-Phantastische umschlug,⁵⁴ blieb Michaud, von aussen besehen, starrköpfig und öde. Ob in des Letzteren Tiefe ein lebendiger Strom floss, der infolge einer strengen Jugend im theologischen Elternhaus und einer im deutschen Kaiserreich erduldeten Erziehung zur Pflichterfüllung nur für die Dauer eines Literaturzitats an die Oberfläche gelangen konnte, weiss niemand mit Sicherheit zu sagen – die einzige Frau unter den Überlebenden, Jeannie Lapp, ist vom inneren Reichtum Michauds noch heute überzeugt. Allzu streng dürfte man demnach mit Michaud nicht ins Gericht gehen.

Zur Geschichte des Exlibris

Das Exlibris (lat. »aus den Büchern«, »aus dem Bücherbestand«), zu Deutsch Bücherzeichen oder Bucheignerzeichen genannt, bezeichnet den Eigentümer – in früheren Jahrhunderten gelegentlich

auch den Spender – eines Buches. Das gedruckte Blatt wird auf den Spiegel – die Innenseite – des Vorderdeckels eines Buches geklebt. Die Herstellung von Buchzeichen ist fast so alt wie der Buchdruck; die ersten Blätter stammen aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert und stehen in engem Zusammenhang mit der Schaffung von Privatbibliotheken. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts schuf als erster herausragender Künstler Albrecht Dürer Exlibris. Der im 16. Jahrhundert entwickelte ornamentale, oft von Symbolen und Devisen überladene »deutsche Stil« lässt sich bis in die neuere Zeit verfolgen.⁵⁵ Auf frühen heraldischen Exlibris wurden Wappen und Wahrspruch des zumeist aristokratischen Besitzers abgebildet. Das erste Berufs-Exlibris – notabene für einen Arzt – stammt von der Hand Lucas Cranachs d. Ä.⁵⁶ In der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts verschob sich das Schwergewicht auf allegorische und symbolische Darstellungen oder auf Ermahnungen zur Rückgabe des ausgeliehenen Buches. Neben der Belesenheit des Eigners, dargestellt durch Bücher, Tintenfass und Feder, kamen die Schönheit, oft in Form eines weiblichen Aktes, oder die Kürze des menschlichen Lebens zur Darstellung – Sanduhr und Totenschädel waren somit häufige Requisiten. Im frühen Jugendstil lösten vegetabile Elemente die hehren Säulenarchitekturen ab. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Sammeln von Exlibris populär. Es bildeten sich Exlibris-Vereine und Tauschringe; spezielle Exlibris-Zeitschriften befassten sich mit der Pflege dieser Kleinkunst. Besonders München, ein Hort des Sammlertums, war dank der dekorativen »Jugend«-Publikationen und dem Heer bravouröser Stecher und Illustratoren der Stuck-Generation eine Hochburg dieser Spielart. Die Befriedigung der Sammler bildete eine wesentliche Verdienstquelle der zweitrangigen Künstlerschaft im Deutschland der Jahrhundertwende, aber auch namhafte Künstler wie Hans Thoma, Max Klinger, Otto Greiner, Fritz Erler, Heinrich Vogeler, Emil Orlik, Albert Welti, Alois Kolb und Klees Freunde wie Alfred Kubin und Franz Marc versuchten sich im beliebten Genre. Die Vielfalt der darin verwendeten grafischen Tief- und Hochdrucktechniken war Klee in München stets vor Augen. Das Buch von Friedrich Warnecke über Bücherzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland war um 1900 weit verbreitet; Klee dürfte es leicht gefallen sein, sich Zugang zu entsprechenden Vorbildern zu verschaffen.

Das »Exlibris L. Michaud«

Die Radierung misst 14,6 × 10,4 cm, die Druckplatte 15,8 × 11,6 cm. Den Erstabzug versah Klee mit einer handschriftlichen Widmung: »Meinem lieben Freund Louis Michaud zur Erinnerung an München 1901, Bern im Herbst 1901 Paul Klee«⁵⁷

Klee schuf die Radierung in Bern nach seiner Rückkehr aus München im Juli 1901 und vor seiner Abreise nach Italien im Oktober des gleichen Jahres; er liess sie bei Max Girardet in Bern drucken.⁵⁸ Eberhard W. Kornfeld erwähnt 9 Exemplare mit bekanntem Standort.⁵⁹ Laut mündlichen Angaben von Kornfeld sind aber mindestens 20 Exemplare im Umlauf; einige davon versehen immer noch ihren Dienst als eingeklebte Exlibris in Büchern, die Michaud in den Jahren nach der wohl einmaligen Vervielfältigung erwarb.⁶⁰

Der Stil der Radierung ist bemerkenswert. Gemäss Jürgen Glaesemer arbeitete Klee »noch in einer rein zeichnerisch-linearen Manier ohne Tonwerte«,⁶¹ doch liegt gerade in der rhythmischen Linearität ein besonderer Reiz des Blattes. Der gelängte Linienfluss ist leicht⁶² und sicher; er führt zu faserigen Strukturen, die an Baumrinde oder Holz erinnern. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die pflanzliche Umwucherung des Blattes. Der Einbau vieler vegetabler Formen zeugt von Klees Vertrautheit mit Jugendstilelementen.⁶³ Im Bereich der Inkarnate der Hauptfiguren klingt das elegante Lineament an die Anatomie von Muskeln und Sehnen an, was von Klees anatomischen Studien jener Jahre zeugt.⁶⁴ Baumstämme und Wurzeln der Umrahmung sind ähnlich knorpelornamental geformt. Eine erste Andeutung dieses Zeichenstils findet sich in einer Pflanzenhecke der Strichätzung »Bierkarte des Maulesel Kommers der Lit. Schule Bern 24. 9. 98. (Scholas Segen)« (CR 114). Wenige Monate nach der Entstehung des »Exlibris L. Michaud« notierte Klee beim Zeichnen von Bäumen: »Die Liniengesetze sind hier ähnlich wie beim menschl. Körper[...]«⁶⁵ In den »Inventionen«, einer Folge von elf 1903 bis 1905 geschaffenen Radierungen, die Klee als sein »Opus 1« bezeichnete, besonders in »Jungfrau (träumend)«, 1903.2, und »Der Held mit dem Flügel«, 1905.38 – der dritten und zweiten Invention –, wird diese Beobachtung vertieft. Vorbilder für die anthropomorphe Struktur von Baumstämmen und Wurzelknoten finden sich bei Malern der Spätromantik, beispielsweise bei Moritz von Schwind, Ludwig Richter oder Wilhelm Busch.⁶⁶ Indessen ist die iterierende Behandlung des Linienflusses mit ihren schnörkeligen Übertreibungen bereits in den Schulheften Klees zu finden. Die Weiterentwicklung des karikierenden Elementes⁶⁷ sollte in die »Inventionen« münden. Die Zeichnung »Zuhälterartiger Athlet«, 1902.3, und zwei nach dem Vorbild von Félicien Rops rasch auf einen Briefumschlag hingeworfene Frauenakte⁶⁸ zeigen stellenweise eine ähnlich rasch fließende Kursivität, kommen aber der vegetabilen gekräuselten Grundstruktur des »Exlibris L. Michaud« nicht allzu nahe. Reto Sorg und Osamu Okuda haben anhand der Illustrationen zum »Musterbürger« gezeigt, dass Klee intensiv nach neuen Möglichkeiten der Linie suchte, seine Technik dabei ständig veränderte und schliesslich in seinen Werken eine Art von Musterbuch variabler Linienbehandlung vorlegte.⁶⁹ Grundsätzlich war Klee Experimentator: Zeichenstil, Malstil, Wahl der Materialien wurden bis an die Grenzen des technisch Möglichen vorangetrieben – und manchmal, zum Leidwesen der Restauratoren, überstrapaziert.

Es stellt sich die Frage nach den Vorbildern zu Klees Zeichenstil. Carola Gideon-Welcker glaubt einen Einfluss durch James Ensors 1894 entstandene Grafik »The good judges« erkennen zu können.⁷⁰ In der Tat hat Klee Ensors Werke bewundert. Seine Beschreibung von dessen Linientechnik erinnert an unser Exlibris: »Bei Ensor ist das Nebeneinanderliegen der Linien in seinen grafischen Gebilden beachtenswert.«⁷¹ Klee wurde jedoch mit Ensor erst 1907 bekannt.⁷² Die grafischen Künstler des frühen Jugendstils wie Aubrey Beardsley lernte Klee ebenfalls erst einige Jahre nach dem Druck des »Exlibris L. Michaud« kennen. Dem Engländer gegenüber äusserte er gewisse Vorbehalte: »[...]auf Beardsley gehetzt. [...]Der Stil japanisiert und gibt zu denken. Irgend ein Verführerisches ist dabei, man folgt mit einigem Zögern.«⁷³ Immerhin zeigt Beardsleys im Jahre 1900 publizierte Arbeit »The fruit bearers«⁷⁴

einen dem »Exlibris« vergleichbaren Aufbau und Linienzug. Von der satirischen Zeitschrift »Simplicissimus« schwärmte Klee schon im Jahre 1898.⁷⁵ Klees eigener Zeichenstil unterschied sich jedoch stark vom »Simpel« und wurde in dessen Redaktionsstuben nicht geschätzt.⁷⁶ Schliesslich bleiben nur noch die grossen Meister übrig, mit denen sich Klee im Münchner Kupferstichkabinett befasste, insbesondere Dürer, dem ersten Meister der Exlibris-Kunst. Folgende Notiz zeigt, dass Klee sich für Dürers Gravurstil interessierte: »Dürer behauptet sich da[,] wo er handschriftlich ist[,] am meisten[...]«⁷⁷ Das »Exlibris L. Michaud« trägt jedoch nicht Dürers metallene Handschrift. Auch ein Einfluss Francisco Goyas ist erst für den Herbst 1904 verbürgt. Klees »Exlibris L. Michaud« ist stilistisch also im besten Sinne original und originell.

Widmen wir uns dem Zentrum des Blattes mit Mephistopheles, dem Schüler und dem (bösen) Geist der Medizin:

Dargestellt wird die Szene aus Faust I, in der sich Mephisto Faustens pelzbesetzten Rock und Mütze übergezogen hat und einen Schüler empfängt, der vom Gelehrten bei seiner Berufswahl beraten werden möchte. Als Faust verkleidet, übergiesst Mephisto alle *Artes liberales* seiner Zeit mit ironischem Spott. Die grösste Hinterlist spart er sich für die Medizin auf, deren Geist leicht zu fassen sei. Das Herumstudieren führe da zu nichts, denn letztlich geschehe doch alles nach Gottes Willen: »Der Geist der Medicin ist leicht zu fassen; / Ihr durchstudiert die gross' und kleine Welt, / Um es am Ende gehen zu lassen, / Wie's Gott gefällt.«⁷⁸ Erfolg habe ein Arzt nur dann, wenn er sich auf Verführungskünste verstehe. Das Zitat »Der Geist der Medicin ist leicht zu fassen...« steht unterhalb des szenischen Gevierts. Das Wort »Faust« ist, vom Zitat abgesetzt, in das Wurzelwerk am unteren Bildrand eingelassen.

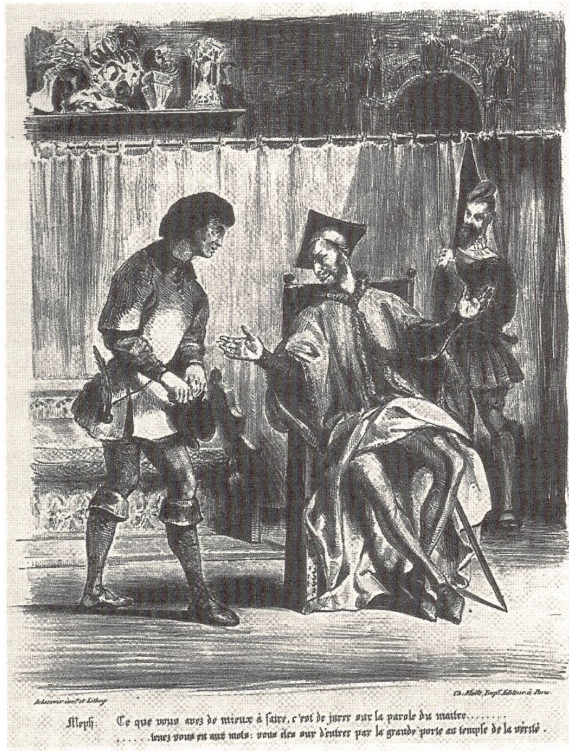
In Abweichung von Goethes Anweisungen trägt der herrschaftlich thronende Mephistopheles den ihm eigenen Spitzhut mit eingeschlagener Krempe und mit der gekrümmten Teufelsfeder, die in die Gartenlaubenschrift von Michauds Namensschild hineinragt. Seine lang ausgezogenen Strumpfschuhe mit schnabelförmig aufgeworfenen Spitzen – im Mittelalter nützlich beim Gehen auf Kopfsteinpflaster – lassen in der Mitte zwischen Ferse und Fussspitze eine bucklige Vorwölbung erkennen, die wohl an den teufelischen Klumpfuss erinnern will. Die linke, dem Schüler zugewandte Hand Mephistos weist mit gestrecktem Zeigefinger gebieterisch zu Boden – sie beherrscht den Raum zwischen Meister und Schüler und befiehlt den Eleven zu Füissen des Herrschers: »Hierher und kuschl!« Die rechte, vom Schüler abgewandte Hand Mephistos ist auf dem Oberschenkel zwischen Ring- und Mittelfinger zum Hexenruss gespreizt. In der Nähe seines kleinen Fingers dürfte sich die Hand jener kleinen nackten Frauenfigur befinden, die Mephisto unter den Rock greift.

Der Schüler steht vor dem Meister in den Kleidern und der Haartracht eines Renaissance-Scholaren, devot lächelnd, mit gefalteten Händen, gesenktem, seitwärts geneigtem Kopf, gebeugtem Rücken und gebeugten, wohl zum Kniefall bereiten Beinen. Sein Blick folgt der befehlenden Linken des Magisters. Haltung und gefaltete Hände sind dem Johannes in Dürers »Kreuzigung« der »Kleinen Passion« von 1511 nicht unähnlich.

Die Wahl des Themas erklärt sich aus einer intensiven Beschäftigung Klees mit Goethes »Faust«. Schon in der »Wanze« von 1898

erschien ein von Bloesch, aber unter aktiver Mitwirkung Klees verfasstes Spottgedicht »Faust. III. Teil (Ein Fragment.) Aus: Modernste Walpurgisnacht.«, das die Flucht der Maturanden aus der Unterdrückung in die akademische Freiheit beschreibt.⁷⁹ Wie die »Wanze« hat auch das »Exlibris L. Michaud« den schwierigen Umgang mit der Autorität zum Thema. Klees Mephisto ist im Gegensatz zu Goethes Figur kein höllischer Verführer von begrenzter Macht, sondern ein autoritärer Gebieter. Der Schüler drückt durch seine Haltung Unterwerfung aus. Klee sollte sich noch während vieler Jahre mit der kriecherischen Reaktion auf reale oder auch nur vermutete Autorität befassen. In den »Inventionen« verhönte er sie in zwei Werken (»Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich«, 1903.5, und »ein Mann versinkt vor der Krone«, 1904.II – dem sechsten und siebten Blatt der »Inventionen«)⁸⁰; in den »Prometheusphantasien« sagte er ihr den Kampf an⁸¹ – einen vielleicht aussichtslosen Kampf, wie er in »Der Held mit dem Flügel«, 1905.38, dem zweiten Blatt der »Inventionen«, andeutet.⁸² In späteren Jahren eröffnete sich ein neuer Zugang zur Figur Mephistos durch die Serie »Freunde«, zwei Köpfe darstellend, deren einer ein Selbstbildnis, der andere ein Dämon ist. Klee entwarf zunächst Zeichnungen,⁸³ gefolgt von einer Glasmalerei. Er schrieb über das Thema: »Man könnte es Faust und Mephisto nennen, aber popularisiert, das heisst in's Niedrige übersetzt.«⁸⁴ Aus dem Unterdrücker Mephisto war demnach ein mystischer Freund geworden, Sucher und Versucher wurden synkretistisch nebeneinander gestellt. Damit schloss sich Klee vielleicht einer Idee von Delacroix an, in dessen »Faust«-Illustrationen (Abb. 8) sich Faust und Mephisto oft so gleichen, dass sie nur aufgrund ihrer jeweiligen Rolle auseinander zu halten sind. In der Folge war Klee mit seiner formalen Lösung nicht zufrieden und zerstörte die Glasmalerei, die entsprechend im CR nicht enthalten ist. In der zehnten »Invention«, dem Blatt »Drohendes Haupt«, 1905.37, wird als bildnerisches Äquivalent des »Geists, der stets verneint,« ein gehörntes Frettchen mit Vogelkrallen und Schlangenzunge beigegeben, das sich an ein gebannt nach oben starrendes Haupt klammert. Das Daimonion im Sinne von Platon⁸⁵ wird hier als Teil des Denkvorgangs begriffen, der Mensch hört auf seine innere, warnende und negierende Stimme. 1912 schuf Klee 23 Lithografien, die sich mit der Beziehung Fausts zum äusseren und inneren Dämon befassen.⁸⁶ Nochmals erscheinen die zwei Köpfe, deren einer gehört ist. Andere Werke dieser Serie beschreiben den Triumph der Ironie über den Materialismus und die faustische Spannung zwischen göttlichen und irdischen Aspirationen (»Zweifel nach oben«, 1912.140, und »Der höhere Geist in Trauer über den tieferen«, 1912.138). 1917 endlich, nach dem Tod seines Freundes Franz Marc an der deutschen Front, notierte Klee im Tagebuch: »Das Faustische in ihm, das Unerlöste,«⁸⁷ und an anderer Stelle: »Alles Faustische ist mir fremd, tausend Fragen sind in Erlösung verstummt.«⁸⁸ Klee versuchte mit diesen Worten einen Strich unter seine eigene Vergangenheit und eine tragisch zu Ende gegangene Freundschaft zu ziehen, sich vom toten Freund abzusetzen. Beides gelang ihm nur teilweise. Es kann deshalb nicht erstaunen, dass Klee den Satz bei der später erfolgten Abschrift seines Tagebuches ausliess.

In der linken unteren Ecke des szenischen Gevierts sitzt in einer Flasche ein *H o m u n c u l u s*. Der kahle Gnom hat wenig gemeinsam mit der lieblichen Lichtgestalt, wie sie Goethe Eckermann



(ii). National Gallery of Art, Washington, D. C.

Abb. 8: Eugène Delacroix, »Mephisto empfängt den Schüler«, 1825/27, Lithografie, aus der Serie von 19 Lithographien zu »Faust« in: *Faust; tragédie de M. de Goethe, traduite en français par Albert Stapfer; ornée d'un portrait de l'auteur et de 17 dessins composés d'après les principales scènes de l'ouvrage et exécutés sur pierre par Eugène Delacroix*, Paris 1828.

im Gespräch beschrieben hat.⁸⁹ Er schneidet eine hässliche Grimasse und fletscht die Zähne; wohlweislich ist die Flasche vergittert, damit er nicht entweichen kann. Neben dem Gesäss des Homunculus liegen zwei Krümel, wohl Unrat darstellend, und der Flasche entweicht trotz des kräftig gezeichneten Stöpsels ein so penetranter Gestank, dass sich die Frauenfigur zur Rechten die Nase zuhält. Klee mag hier auf die Kunstakademie seines Lehrers Franz von Stuck anspielen, der die ideale Form lehrte; üble Gerüche und andere Peinlichkeiten fanden in dessen Welt keinen Platz. Klee kritisierte mit seiner Darstellung des Hässlichen das akademische Schönheitsdiktat. In späteren Werken, beispielsweise in »vignettenartiger weibl Akt sich von e. Bandwurm befreiend«, 1907.7, sollte er sich noch deutlicher mit den üblicherweise verdrängten Kruditäten des Lebens auseinandersetzen. Koprofile Thematik lag um die Jahrhundertwende »in der Luft«; Freud beschrieb im gleichen Zeitraum die anal-erotische Entwicklung des Kindes und den analen Charakter mit Neigung zu Ordnungsliebe und Pedanterie, Eigenschaften, die sich sowohl bei Klee als auch bei Michaud nachweisen lassen. Damit kein Zweifel über die Natur des Homunculus aufkommen kann, ist an der Vergitterung ein Warnzettel mit der Aufschrift »bds!« befestigt. Er weist in die Zäsur

zwischen »Der« und »Geist« des Faustzitats hinein, was dessen Lesung wie folgt verändert: »Der boes[e]! Geist der Medizin ist leicht zu fassen.« Mit dieser bewusst apokryphen Etikettierung ging es Klee wohl nicht nur um die wortspielerische Allusion an die teuflische Adresse Mephistos; vielmehr dürfte er zusätzlich die neuzeitliche Entwicklung der Medizin im Visier gehabt haben, ganz im Sinne von Goethe, dem die messende und zählende Medizin und Naturwissenschaft suspekt erschienen war.⁹⁰ Den Empfänger des Blattes, Michaud, hatte Klee ja bereits 1898 wegen seiner wissenschaftlichen und speziell chemischen Interessen aufs Korn genommen (s. Abb. 4). Inzwischen bereitete sich Michaud auf eine Laufbahn vor, in der er sich zunächst durch physikalisch-chemische Untersuchungen des Stoffwechsels bemerkbar machen sollte (s. Abb. 5 u. 6). Klee seinerseits beschuldigte die Chemie, sie habe zusammen mit dem Christentum und der Macht das Paradies der antiken Kunst verdrängt.⁹¹ Im Exlibris lässt die übelriechende »alchemische« Neuschöpfung, in einer mit Drahtgeflecht gegen Überdruck geschützten Glasflasche sitzend, den Geist der Medizin »bds!« – und nur allzu leicht durchschaubar werden.

Der Frauenakt mit eng zurückgebundenem Haar zur Rechten des Homunculus gleicht in seiner Haltung der Venus des Praxiteles, die Klee wenige Monate nach dem Druck des »Exlibris L. Michaud« in Rom *in natura* bewunderte.⁹² Der im 19. Jahrhundert – nach Goethes Italienreisen – durchgeführte Ersatz der zerstörten Arme durch restaurative Anstückungen polarisierte Künstler und Gelehrte um die Jahrhundertwende aufs Heftigste.⁹³ Zunächst scheinen die Arme der hier dargestellten Frauenfigur abgebrochen zu sein; erst bei näherer Betrachtung bemerkt man, dass sich die Frau mit der Rechten die über den Stöpsel der Flasche ragende Nase zuhält. Somit stellt sich die Frage nach dem Verbleib des linken Arms. Da eine Bruchlinie fehlt, gelangt man zum Eindruck, dass die Frauengestalt unter die Rockschöße Mephistos greift. Dafür spricht auch der obszöne Hexengruss der rechten Hand des Teuflischen. Das Weib ist nicht nur Mephisto, sondern auch dem Homunculus zugewandt. Die Ambiguität der Haltung wird durch weitere Details unterstrichen: Die etwas welken Brüste und das betonte Achselhaar entsprechen nicht dem klassischen Ideal. Die Gleichzeitigkeit von erotischer Denunziation, Ekel und Obszönität umschreibt am ehesten Klees damalige Verfassung: seinen Triebnotstand, seine Lustambivalenz. Während er an der Radierung arbeitete, schrieb er: »Die sexuelle Ratlosigkeit gebiert Monstren der Perversion. Amazonensymposien und anderes Schreckliche. Ein dreiteiliger Zyklus: Carmen – Gretchen – Isolde. Ein Zyklus Nana. Théâtre des femmes. Der Ekel: eine Dame, welche mit dem Oberkörper über einem Tisch liegt und ein Gefäß ekelhafter Dinge ausgiesst.«⁹⁴ In den »Inventionen« (1903–1905) entwickelte Klee die hier skizzierte Sicht der Weiblichkeit zu einem vielschichtigeren Thema: Das »Weib« ist nun nicht mehr zwischen Teufel und Homunculus gezwängt, sondern lernt, das die männlichen Triebe symbolisierende Tier zu beherrschen (»Windspielartiges Tier«, 1902.1, und »Puppenartige Dame«, 1902.2, »Erste Fassung ›Weib und Tier‹«, 1903 und »Weib u. Tier«, 1904.13, der ersten Invention). An anderer Stelle wird die Gleichzeitigkeit von Ekel und Obszönität ins Psychologische verfeinert: Der erotische Reiz der »Jungfrau (träumend)«, 1903.2 – der dritten Invention –, verkehrt sich durch die borkige



Abb. 9: Albrecht Dürer, »Hieronymus im Gehäus«, 1554, Kupferstich.

Verkümmerung in sein Gegenteil, »in Charme (weibl. Anmut)« (CR 185) wird einer Dame mit grossem Decolleté das Kleid zur Fessel – man kann von einer »Allegorie der Überkrustung« sprechen. In »Greiser Phönix (Inv. 9)«, 1905.36 – der neunten Invention –, wird der Frauenkörper – allerdings in politischem Kontext – zerzaust, missgestaltet und verhässlicht.⁹⁵ Als Sinnbild der Gefährlichkeit

alles Weiblichen hängt hinter dem siegreichen »Perseus. (der Witz hat über das Leid gesiegt.)«, 1904.12 – der achten Invention –, das Haupt der Medusa, das seine tödliche, versteinende Kraft auch behält, nachdem es vom Rumpf getrennt worden ist.⁹⁶ Die schwierige Begegnung der Geschlechter – im »Faust« ausgedrückt in der erotischen Verblendung Fausts nach Einnahme des teuflischen



Abb. 10: Ausschnitt aus Albrecht Dürers »Hieronymus im Gehäus«, 1554.

Zaubertranks und dem Umschlagen der Liebe Gretchens ins Grauen vor dem Liebhaber – beschäftigte Klee noch lange. 1912 widmete er diesem Thema die bereits erwähnte Serie von Lithografien, nämlich »Vignette zu Göthe: Das ewig Weibliche«, 1912.150, »wichtige Eile«, 1912.149, »Die Zukunft als Last«, 1912.144, »Männlein u. Weiblein«, 1912.147, und »Leidenschaftliche Begegnung«, 1912.142.⁹⁷ Mit dem »Exlibris L. Michaud« war der erste wichtige Schritt in diese Richtung getan.

Rechts von der Frauenfigur steht ein Tintenfass mit Gänsekiel, der über die Hüfte hinweg auf den Bauch des Frauenkörpers weist. Das Schreibwerkzeug gehört in Fausts Studierstube und fehlt auch in Dürers »Hieronymus« (Abb. 9) nicht; abgesehen von seiner Allusion auf die Wissenschaftlichkeit des Auftraggebers erinnert es vielleicht mit seiner Überschneidung des Frauenleibes daran, dass Klee selbst im Jahr vor dem »Exlibris L. Michaud« zahlreiche Liebesgedichte verfasst hatte, die seiner »neu gewonnen Kraft Form«⁹⁸ verleihen sollten. Wenige Wochen vor Überreichung des Exlibris an Michaud notierte er ernüchert: »Natürlich kam es nicht zu einer Verwirklichung dieser Absicht. Denn Dichter sein und dichten ist zweierlei.«⁹⁹ Rechts vom Tintenfass steht ein Destillierkolben, ein Alambic, von dem ein nabelschnurartiger Schlauch zur Homunculus-Flasche hinüberführt. Der Zusammenhang mit dem Faustzitat ist evident, da Geist auch Essenz und Destillat bedeutet. Auf dem Schlauch steht übrigens auch das Tintenfass – vielleicht eine Andeutung, dass Klees dichterische Inspiration nach seinem persönlichen Beziehungsdrama versiegte.

Dem Totenschädel in der rechten unteren Ecke des Raumes ragt eine mit Deckel versehene Meerschampfeife aus dem Nasenloch. Delacroix hat den Schädel als unverzichtbares Zubehör für Fausts zweiten Monolog (»Nacht, Faust allein«) ins Blickzentrum der entsprechenden Abbildung gerückt. In Dürers »Hieronymus« (Abb. 9) überblickt der Schädel als *Memento mori* von der Fensterbank aus die gesamte Stube des Heiligen.¹⁰⁰ Das Verunzieren von Schädeln mit Pfeifen und Zigarren war beliebt bei Studenten, die das Laienpublikum erschrecken und sich selbst vom Schock der Seziersäle und Hospitäler befreien wollten. Die Meerschampfeife war um die Jahrhundertwende das typische Requisit der Studentenverbindungen; Michaud gehörte der Verbindung »Helvetia« an und wurde später zum Ehrenmitglied ernannt.

An der Decke der Studierstube ist ein grosser Kürbis aufgehängt. Als Halterung dient ein Haken, der in das Namensbrett so weit eingeschraubt ist, dass die Spitze bis in das »A« des Namens MICHAUD vordringt. Ein bis in die Einzelheiten der Befestigung und der Ranke vergleichbarer Kürbis hängt von der Balkendecke in Dürers »Hieronymus« – das beste Indiz, wie sehr sich Klee vom Kupferstich Dürers von 1514 (Abb. 10) inspirieren liess. Für den Schöpfer des »Hieronymus« und die Renaissance-Emblematik war der Kürbis ein Sinnbild für die Kürze des Lebens – »Cito nata cito pereunt« (Kaum geboren, schon dem Untergang geweiht).¹⁰¹ Klee hat aber wohl nicht ohne Hintersinn den Kürbis direkt neben den Kopf des Studenten platziert; die Haftranke windet sich zwischen Mephisto und dem Scholaren nach unten und weist mit ihrer Spitze auf den befehlenden Zeigefinger des Meisters. Seit Senecas »Apocolocyntosis«, der »Verkürbisung« des Kaisers Claudius, wird ein hohler Kopf mit einem Kürbis verglichen.¹⁰² Diese Satire war zu Klees Zeit eine typische Gymnasiumslektüre. Nach der angesprochenen Aussage über die »Dummheit« Michauds ist es nahe liegend, in Klees Darstellung des Schülers¹⁰³ eine Anspielung auf Michaud und dessen Einfalt zu sehen. Daneben mag die Darstellung auch Bezug auf die Szene bei Goethe nehmen, der den Schüler nach Mephistos Ausführungen sagen lässt: »Mir wird von alledem so dumm/Als ging mir ein Mühlrad im Kopf herum.«

Der »abenteuerliche« Fisch (vgl. Abb. 11) in der linken oberen Ecke der Studierstube ist ebenfalls an Michauds Titulus befestigt. In der Alchimie waren Fische Symbol für die beiden Grundelemente der Materie und durften in keinem Laboratorium fehlen, in dem nach dem Homunculus oder dem Stein der Weisen geforscht wurde. Entsprechend hing auch in vielen Apotheken ein präparierter Fisch von der Decke. Klee, ein passionierter Fischer, hat seine Karriere als Grafiker mit der Darstellung von Fischen begonnen,¹⁰⁴ von denen einige¹⁰⁵ dem hier dargestellten »humanisierten« Exemplar ähneln (Säugetieraugen mit exzentrischer Pupille, lang gestreckter Oberkiefer mit aufgesetzter Nase, Abb. 12). Die skurrilen Fischwesen aus Dürers »Südlicher Himmelskugel« von 1515 mögen Klees Apothekenmonster zusätzlich Pate gestanden haben.

Die Rückenlehne von Fausts Thronessel wird vom herrscherlichen Kopf eines gutmütig wirkenden Löwen gekrönt, einem weiteren Attribut aus Dürers »Hieronymus« und ein Thema späterer Arbeiten Klees (»Löwenkopf«, 1912.37). In der Alchimie symbolisiert der solare Löwe, ähnlich wie der Fisch, eine Grundsubstanz der Materie oder gar das Produkt des *Opus magnum*, den Stein der Weisen.

Hinter dem Sessel, verstellt durch den Frauenkörper und den Homunculus in seiner Flasche, sind Bücher aufgestapelt. Bei Delacroix, anderen »Faust«-Illustratoren¹⁰⁶ und Dürers »Hieronymus« sind die Volumina der Gelehrtheit allerdings respektvoller ins Blickfeld gerückt. Goethes »Faust« beginnt mit einem Bücherstudium des Protagonisten. Die Demontage des Lesestoffs zu verstauendem Ramsch erinnert entfernt an die erwähnte Protestfahrt der Berner Maturanden sowie an Mephistos Motto: »Grau, teurer Freund, ist alle Theorie / Und grün des Lebens goldner Baum.«

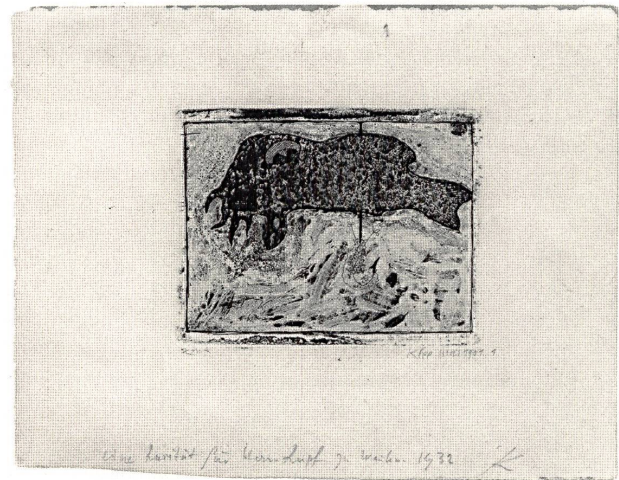
Die »Faust«-Szene wird von zwei schütter belaubten Bäumen umwuchert, in denen sich allerhand Getier tummelt. Die schlanken Stämme entwachsen knorrigem Wurzelwerk und verflechten sich oben miteinander. Im linken und rechten oberen Bildwinkel sind die Äste von längsovalen wechselständigen Blättchen besetzt; die Astspitzen tragen je ein endständiges Blatt. Gleiche Pflanzen beschrieb und zeichnete Klee 1906 in seinem Tagebuch und identifizierte sie botanisch als Bergamotten. 1902 hatte er ein paar Zweige aus Rom mitgebracht und für botanische Experimente verwendet (Abb. 13),¹⁰⁷ wohl in Anlehnung an Goethe und dessen Interesse für die Metamorphose der Pflanzen.¹⁰⁸ Das ätherische Öl der Bergamottenfrucht ist in Deutschland seit dem späten Mittelalter zum Verdecken unangenehmer Gerüche verwendet worden; es war folgerichtig, die übel riechende Homunculus-Flasche mit Bergamottenduft zu neutralisieren. Die ornamentale Beranung eines Exlibris mit Pflanzen war um die Jahrhundertwende weit verbreitet.¹⁰⁹

Das Brett mit dem eingeschnitzten Namen von Louis Michaud, dem vordergründigen Zweck eines Exlibris, wird von den Ästen der Bergamotten gehalten. Im Gegensatz zur flüssigen, ja zufälligen Kursivschrift des Faustzitats – es gemahnt an den Eintrag des »Lehrers« Mephisto ins Stammbuch des Schülers – ist der Name des Besitzers in der Art eines römischen Titulus mit rustikalen Buchstaben einer Jugendstil-Gartenlaube eingraviert.

In der linken oberen Ecke der pflanzlichen Umrandung sitzt neben seinem Nest ein Vogel, wohl eine Amsel. Vögel spielten eine grosse Rolle im Leben und Werk Paul Klees.¹¹⁰ Als Knabe stellte er selbst gefertigte Vogelfallen auf.¹¹¹ Zur Zeit des »Exlibris L. Michaud« träumte er in seinen romantisierenden Gedichten von der »Leichtigkeit der Vögel, die, auf letztverzweigten Astenden sitzend, nicht an Stamm und Wurzeln denken müssen, sich frei in die Luft schwingen und ihr überhitztes Herz im rauschenden Meer kühlen können.«¹¹² Ganz im Gegensatz zu diesen luftigen Phantasien kaufte sich Klee wenige Monate nach Beendigung des »Exlibris L. Michaud« in Rom einen Käfig mit einem jungen Kauz, dem er einen Distelfink verfütterte, worauf der Kauz verendete.¹¹³ Einen zweiten Kauz konnte Klee erfolgreich aufziehen, beschrieb aber die grausamen Gedanken, die ihn zuweilen bei der Suche nach Futter für seinen Schützling befielen.¹¹⁴ Schon die Beobachtung einer Amsel kann ja zu ambivalenten Eindrücken führen: Das gleiche Tier, das von einer Baumspitze aus sein Lied in den Abend flötet, hackt am Morgen einen Wurm aus der Erde. Ein solcher Wurm »nagt« an einer der Bergamottenwurzeln. In den zu den »Inventionen« gehörenden Blättern »Jungfrau (träumend)«, 1903.2, und »Greiser Phönix (Inv. 9)«, 1905.36, griff Klee zwei Jahre später das Thema des Vogels, seiner Freiheit, Bedrohung und Wiedergeburt wieder auf,

und in »Der Held mit dem Flügel«, 1905.38, verknüpfte er das Motiv des Fluges mit demjenigen des menschlichen Strebens.¹¹⁵ Hier, im »Exlibris L. Michaud«, wird der persönliche Erlebnisrahmen für diese Entwicklung bereits abgesteckt.

Rechts vom Vogel liegt ein Fabelwesen auf der Bergamottenkrone. Schwanz und hintere Gliedmassen sind echsenhaft, während der kurze und abgeflachte Arm auf einen Lurch stimmen würde. Auch das Auge ist noch nach Lurchmanier aufgeworfen, während das ausgezogene Maul einem jener Fische zu gehören scheint, die Klee ebenfalls 1901 entwarf.¹¹⁶ Die kriecherische Haltung des Reptils, das in der Emblematisierung Heuchelei, Arglist und Betrug vertrat, erinnert im übertragenen Sinne an das devote Verhalten des unter ihm abgebildeten Schülers. Die formale Herkunft dürfte indessen wieder auf Dürer zurückführen: Im Blatt »Christus in der Vorhölle« der »Kleinen Passion« von 1512 überklettert ein teuflisches Echsentier das Höllentor; das Maul eines weiteren Untiers reckt seine schlangenartige Zunge in Richtung des Erlösers. In den »Inventionen« kreierte Klee zahlreiche Mischwesen,¹¹⁷ von denen einige den männlichen Trieb versinnbildlichen. Auch das hier abgebildete Wesen hat wohl eine dahingehende Bedeutung: Es beisst einer Schlange in den Schwanz. Es handelt sich, erkennbar am geblähten Brustschild, um eine Kobra, die ihre gespaltene Zunge weit aus dem aufgerissenen Rachen streckt. Auch die Schlange, Paradiestier der sexuellen Symbolik, sollte Klee noch lange beschäftigen. Kaum ein anderes Mythologem ist von ihm auf so vielfältige und widersprüchliche Weise verwendet worden. In der achten Invention »Perseus. (der Witz hat über das Leid gesiegt.)«, 1904.12, geht das Haar der Medusa in eine Schlange über. Einem schlangenartigen Dackel in »Mädchen, sich bückend, von einem schlangenartigen Dackel gefolgt«, 1906.22, ragt eine



Ab. II: Paul Klee, »Abenteuerlicher Fisch«, 1901.1, Radierung auf Zink, 9 × 11,9 cm, Bern, Kunstmuseum, Hermann-und-Margrit-Rupf-Stiftung.

Schlängenzunge aus dem Rachen und nähert sich dem Hinterteil des sich bückenden Mädchens. Auf der zehnten Invention »Drohendes Haupt«, 1905.37, ist ein gehörntes Frettchen mit einer Schlängenzunge das Symbol des negierenden Dämons. In »Komiker«, 1904.10, nähert sich eine gekrönte Schlange einer ahnungslosen Heuschrecke.

In der rechten unteren Ecke der Umwachsung »benagt«, wie schon erwähnt, ein Wurm das lebenserhaltende Wurzelwerk, das hier, im Vergleich zur Gegenseite, bedenklich gelitten hat. Die Füsschen verleihen dem existenzbedrohenden Wesen den Anschein einer Wurzel, sodass sich – typisch für Klee – Zerstörer und Zerstörtes nur schwer voneinander unterscheiden lassen. Das Bild des »nagenden Wurmes« erschien zunächst im Tagebuch in Form von Selbstzweifeln kleinerer und grösserer Art.¹¹⁸ Vielleicht kommt hier

ein Gefühl der Selbstverstümmelung durch Zweifel zum Ausdruck; dadurch würde es verständlich, weshalb sich in einer späteren Zeichnung eine Frau von einem (Band-)Wurm, der sich in ihrem Körper eingenistet hat, befreien muss.¹¹⁹ Um die Jahrhundertwende waren in Deutschland altgermanische Sagen sehr populär; entsprechend mag Klee auf den nordgermanischen Schlangewurm Nidhogg anspielen, der die Wurzel der Lebens- und Weltesche Yggdrasil¹²⁰ benagt. In ähnlicher Weise wie der Wurm kann das Schneckenhaus – einst Symbol für die Unabhängigkeit des Besitzlosen – in der unteren rechten Ecke des Wurzelwerks interpretiert werden. Es ist von den beiden Initialen des Künstlers, »P« und »K«, flankiert. Schnecken sind Kleefresser, und der Träger dieses Namens gestand, in einem Zustand sexueller Frustration »grosse Schnecken auf verschiedene Weisen geärgert«¹²¹ zu haben;

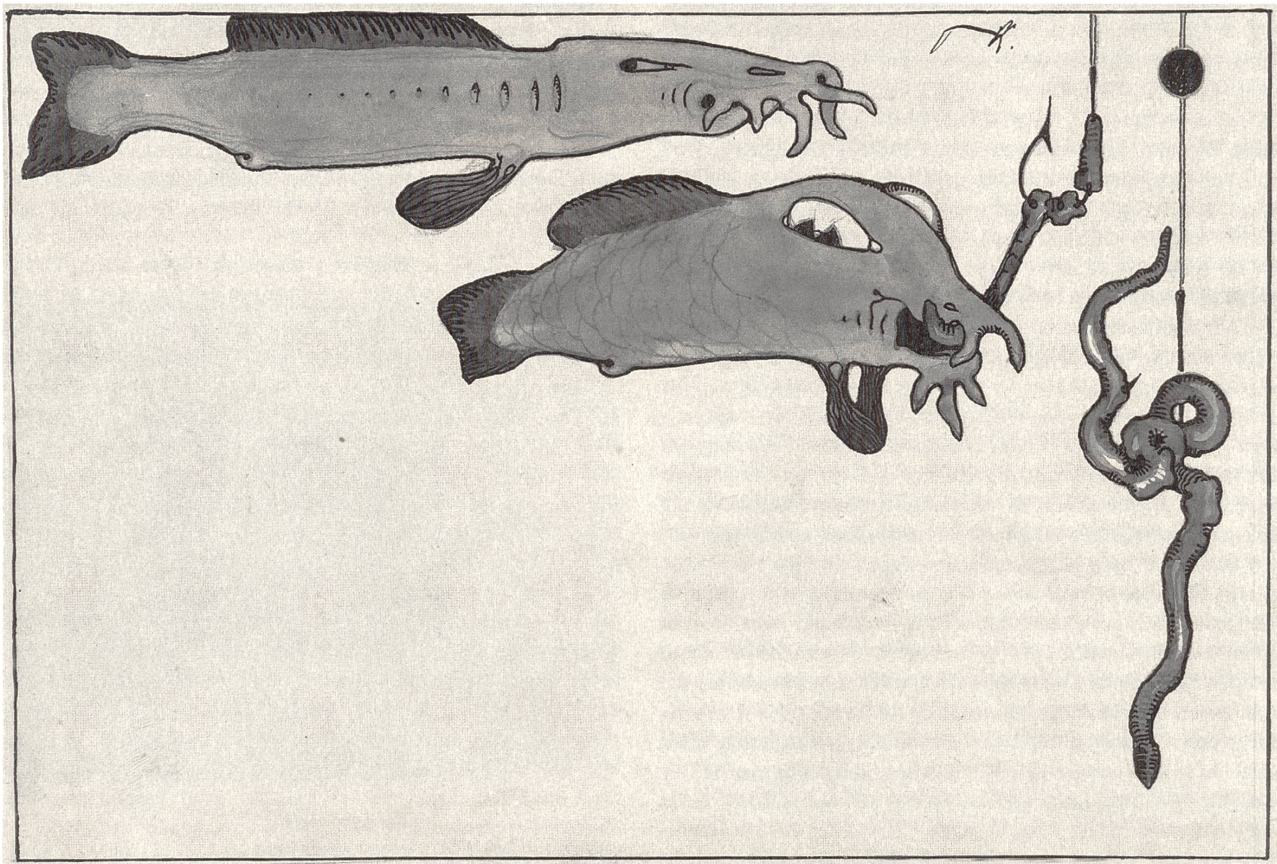


Abb. 12: Paul Klee, »Ohne Titel« (Zwei Fische, zwei Angelhaken, zwei Würmer), 1901, Feder und Aquarell auf Karton, 15,2 × 21,7 cm, Bern, Zentrum Paul Klee, Leihgabe aus Privatbesitz.

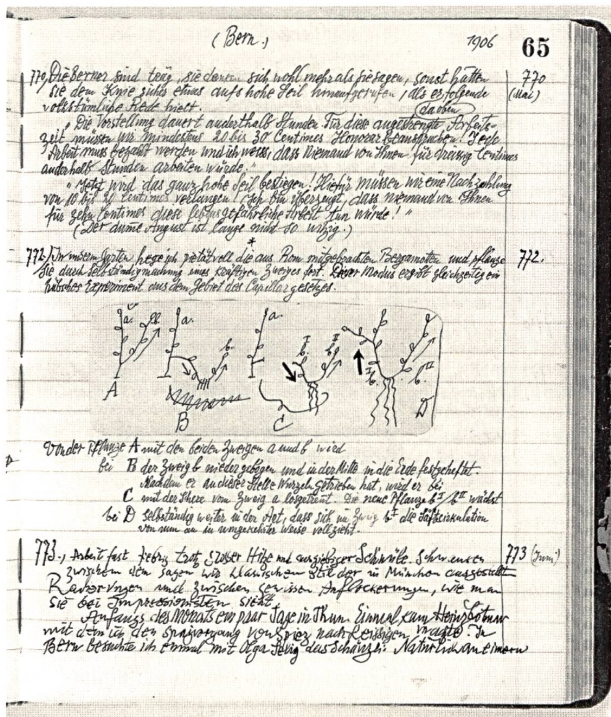


Abb. 13: Paul Klee, Tagebuch III, Nr. 772, mit ausgeschnittener und eingeklebter Skizze, Bern, Zentrum Paul Klee.

zu einem späteren Zeitpunkt war Klee der zwanghafte Gedanke an jene Handlungen wohl lästig. Vielleicht wollte sich Klee als empfindlicher, einzelgängerischer Mensch, der sich gerne ins Häuschen zurückzog, mit dem Bild der Schnecke selbst darstellen. Der einmalige Einschub des Schneckenhauses zwischen seine Initialen genügte offenbar zur Volatilisierung des Problems, denn das Schneckenhaus im Namenszug verschwand aus Klees Repertoire. Zwischen den Initialen erschien fortan das Kleeblatt.

Das »Exlibris L. Michaud« als Suchbild

Der Betrachter, insbesondere der Eigner Louis Michaud, sollte den im Bild verschlüsselten vielfältigen Sinn suchen und erkennen. Klee schuf somit ein Suchbild mit mehrfachen Deutungsmöglichkeiten.

Details wie das durch den Einschub »böse!« modifizierte Faustzitat sowie der naturalistisch-antike Frauenakt mit den nur scheinbar abgebrochenen Armen und der Kürbis hinter dem Haupt des Schülers sollten den Leser jedes Mal, wenn er ein Buch mit dem Exlibris aufschlug, nachdenklich stimmen und gleichzeitig erheitern. Klee hielt dem zukünftigen Herrscher über die Waadtländer Medizin mit verbrämter Ironie ein Suchbild des Un-»Geistes der Medizin« und der Mediziner im Allgemeinen entgegen, ohne dass Michaud es wohl zur Gänze aufzuschlüsseln vermochte. Allerdings blieb Michaud mit seiner anzunehmenden Ahnungslosigkeit nicht

allein, denn das Blatt hat bisher kaum Beachtung gefunden, wenn man von einigen summarischen Erörterungen des Zeichenstils absieht.

Ein Suchbild ist das Exlibris auch in dem Sinne, als Klee darin unterschwellig und ironisch, akribisch und gleichzeitig spielerisch jene eigenen intimsten Probleme ansprach, für die er im Jahr 1901 eine Lösung suchte. In erster Linie handelt es sich um den schwierigen Umgang des Künstlers mit der Weiblichkeit, den starren Autoritäten seiner Umwelt und seinen eigenen, weit gestreuten Talenten. Mit diesen Pendenzen sollte er sich in den folgenden Jahren, in Italien und insbesondere in den »Inventionen« von 1903 bis 1905, gestalterisch befassen.

Weshalb hat Klee dieses deuterisch für uns so interessante Werk nicht in seinen 1911 begonnenen Œuvre-Katalog¹²² aufgenommen? Offenbar schätzte er zehn Jahre nach der Entstehung des Blattes dessen qualitativen Wert als zu gering ein. Er mag seinen vielschichtigen Inhalt als für zu autobiografisch gehalten haben, zu zeitabhängig, zu sehr an einen individuellen Auftraggeber gebunden. Vielleicht erschienen ihm die formalen Entlehnungen als zu zahlreich, vielleicht sprengte die dichte Verwobenheit der symbolischen und psychologischen Elemente Klees Qualitätsmassstäbe. Kurz: Das überreiche Menü war wohl in seinen Augen nicht genügend subtil angerichtet... Sowohl der Œuvre-Katalog als auch das ins Reine geschriebene Tagebuch dokumentieren Klees nachträgliche Bemühung, die nach vielfältigen Regeln verlaufenen Ereignisse sinnfällig zu ordnen. Da des Künstlers Entwicklung alles andere als linear verlief,¹²³ erschien es ihm wohl notwendig, im Nachhinein eine Straffung und Beschränkung auf das künstlerisch Gelungene vorzunehmen. Offenbar rechnete Klee das »Exlibris L. Michaud« nicht dazu, sondern zu dem von ihm 1902 mit dem Begriff »Beispiel« Umschriebenen: »Ich ahne, dass es auf ein Gesetzmässiges ankommen wird, nur darf ich nicht mit Hypothesen beginnen, sondern beim Beispiel, wenn auch im Kleinsten. [...] Und aus Beispielen wird Typisches sich automatisch ergeben.«¹²⁴ Im narrativen Exlibris werden Thema und Variationen als konzentrische Bilderreihen angeordnet, was vom Konzept her an eine musikalische Komposition erinnert. Viele der dargestellten Motive und Stilelemente fanden erst Monate oder gar Jahre später in Tagebuch und Briefen, vor allem aber in den »Inventionen« ihren Niederschlag – künstlerisch gereift und geläutert.

Mehrfach zitierte Literatur

Barraud 1940

Barraud, Albert (Hrsg.), *Hommage à Louis Michaud. Pour son soixantième anniversaire 8 juin 1940*, (Enthält Beiträge aus: Schweizerische medizinische Wochenschrift, Nr. 23, 24, 25, Juni 1940, u. Revue médicale de la Suisse romande, Nr. 7, 8, 10 u. 25, Juni 1940), Basel 1940.

CR

Klee, Paul, *Catalogue raisonné Paul Klee*, Band I: 1883–1912, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 1998.

Droste 1979

Droste, Magdalena, *Paul Klee, Das Frühwerk 1883–1922*, in: Paul Klee. Das Frühwerk 1883–1922, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979, S. 298–552.

Jéquier 1979

Jéquier, Michel, *Pour le Centenaire de Paul Klee. L'exlibris de Louis Michaud*, in: Ex Libris Bucheignenzeichen, Mitteilungsblatt, Nr. 15, November 1979, S. 1f.

Klee, Tgb.

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

Klee, Briefe

Klee, Paul, *Briefe an die Familie 1883–1940*, hrsg. von Felix Klee, Bd. I: 1893–1906, Köln 1979.

Klee, Schriften

Klee, Paul, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976.

Sorg/Okuda 1998

Sorg, Reto/Okuda, Osamu, *»Der Schönheit diene ich durch Zeichnung ihrer Feinde« – Das Musterbürger-Projekt von Hans Bloesch und Paul Klee*, in: Adrian Mettauer, Wolfgang Pross u. Reto Sorg (Hrsg.), *Berner Literatur-Almanach*, (Berner Almanach 2), Bern 1998, S. 375–405.

Sorg/Okuda 1998

Sorg, Reto/Okuda, Osamu, *Die Satirische Muse. Paul Klee, Hans Bloesch und das Editionsprojekt »Der Musterbürger«*, (Klee-Studien 2), Zürich 2005.

Thiessing 1948

Thiessing, René, *Aus unserer Berner Gymnasialzeit*, in: Du, 8. Jg., Oktober 1948, S. 50–52. (Wiederabdruck in: Grote, Ludwig [Hrsg.], *Erinnerungen an Klee*, München 1959, S. 112–116).

Wedekind 1996

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

Wesentliche Beiträge zum Manuskript wurden geleistet von Prof. Vincent Barras, Lausanne, Dr. Edgar Bierende, Bern/München, Danièle Calinon, Lausanne, Prof. Pierre Desbaillets, Pully, Stefan Frey, Bern, Dr. Walther Fuchs, Zürich, PD Dr. Wolfgang Kersten, Zürich, Dr. h. c. Eberhard W. Kornfeld, Bern, Jeannie Lapp und Prof. Raymond Lapp, Fribourg, Prof. Pierre Magnénat, Lausanne, Dr. Adelheid Müller-Lissner und Prof. Stefan Müller-Lissner, Berlin, Osamu Okuda, Zürich, und Frau Dr. Margrit Wyder, Zürich; allen sei herzlich gedankt.

- 1 Vgl. Glaesemer, Jürgen, *Paul Klee und die deutsche Romantik*, in: Paul Klee, Leben und Werk, hrsg. von der Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, und vom Museum of Modern Art, New York, Stuttgart 1987, S. 13–29, hier S. 19; vgl. hierzu auch Werkmeister, Otto Karl, *Sozialgeschichte von Klees Karriere*, in: Bächtli, Oskar/Helfenstein, Josef (Hrsg.), *Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern*, (Schriften und Forschungen zu Paul Klee I), Bern 2000, S. 38–67, hier S. 38–40.
- 2 Thiessing 1948, S. 51.
- 3 Vgl. Brief des Präsidenten der Schulkommission des städtischen Gymnasiums Bern an Hans Klee, 20. 6. 1898 (Kopie des Dokuments im Zentrum Paul Klee, Bern).
- 4 Vgl. Francisocono, Marcel, *Paul Klee um die Jahrhundertwende*, in: Paul Klee. Das Frühwerk 1883–1922, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979, S. 36–62, hier S. 36f.
- 5 Hans Bloesch ist später Oberbibliothekar der Stadtbibliothek Bern geworden.
- 6 Thiessing 1948, S. 50f.
- 7 *Die Wanze. Nicht illustrierte aber stark gewürzte Commerzzeitung*, Bern, 24. September 1898; Wiederabdruck in Klee, Schriften, S. 18–35 u. Abb. 1–4.
- 8 Vgl. Thiessing 1948, S. 52.
- 9 CR 376–382.
- 10 Vgl. Sorg/Okuda 2005.
- 11 Thiessing 1948, S. 51.
- 12 Klee, Tgb. 121, S. 52.
- 13 Ebd., S. 72.
- 14 Vgl. Wedekind 1996, S. 19–24.
- 15 Klee, Tgb. 73, S. 39.
- 16 Klee, Tgb. 66, S. 30.
- 17 Vgl. Klee, Tgb. 98, S. 45.
- 18 Vgl. Klee, Tgb. 128, S. 56f.
- 19 Klee, Tgb. 124, S. 55.
- 20 Vgl. Klee, Tgb. 127, S. 56.
- 21 Klee, Tgb. 83, S. 42.
- 22 Vgl. Wedekind 1996, S. 25.
- 23 Vgl. ebd., S. 28. – Zum Thema Askese bei Klee vgl. Zöllner, Frank, *Das Ende des Körpers: Paul Klees künstlerische Ethik im Kontext zeitgenössischer Triebökonomie*, in: *Körper / Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. von Angelika Corbineau-Hoffmann u. Pascal Nicklas, Hildesheim/Zürich/New York 2002, S. 213–240; Ders., *Paul Klee, Friedrich Nietzsches und die androzentrische Konstruktion asketischen Schöpfung*, in: Keazor, Henry (Hrsg.), *Psychische Energien bildender Kunst*. Festschrift Klaus Herding, Köln 2002, S. 217–256.

- 24 Klee, Tgb. Hausenstein I, 538, S. 490.
- 25 Brief von Paul Klee an Hans Bloesch, 29. II. 1898 (Privatbesitz, Schweiz; Kopie im Zentrum Paul Klee, Bern).
- 26 Klee, Tgb. 94, S. 44.
- 27 Vgl. Klee, Tgb. III, S. 50.
- 28 Klee, Tgb. 103, S. 47.
- 29 Vgl. Ludwig, Horst, *Kandinsky und Klee bei Stuck*, in: Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen, Ausst.-Kat. Villa Stuck, München 1989, S. 26–42.
- 30 Klee, Briefe I, S. 120 (Brief an Hans Klee, 13. 4. 1901).
- 31 Vgl. ebd., S. 123 (Karte an Hans Klee, 28. 4. 1901).
- 32 Vgl. ebd., S. 44 (Brief an Hans Klee, Neujahr 1899).
- 33 Vgl. Klee, Tgb. 68, S. 34.
- 34 Vgl. Glaesemer 1987 (wie Anm. 1), S. 22, und Schlegel, Friedrich, *Athenäum-Fragmente*, in: Ders., *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Wolfdieterich Rasch, München 1972.
- 35 Klee, Tgb. 420, S. 153.
- 36 Klee, Briefe I, S. 28 (Briefe an Hans, Ida und Mathilde Klee, 5. II. 1898). Vgl. Sorg/Okuda 1998, S. 378.
- 37 Klee, Tgb. 142, S. 62.
- 38 Vgl. Jéquier 1979.
- 39 Klee, Briefe I, S. 37 (Brief an Hans Klee, 30. II. 1898).
- 40 Vgl. Klee, Briefe I, S. 33, 50 u. 371.
- 41 Vgl. Jéquier 1979.
- 42 Vgl. Barraud, Albert, *A Louis Michaud*, in: Barraud 1940, S. IXseq.; Bridel, Philippe/Montmolin, Claude de, *Hommage au patron*, in: Barraud 1940, S. 51–55.; Müller, Friedrich von, *Ein Brief an Herrn Professor Michaud zur Feier seines 60. Geburtstages*, in: Barraud 1940, S. 57–67.
- 43 Vgl. Jéquier-Doge, Edouard (Hrsg.), *Louis Michaud, Liste de Publications*, in: Actes de la Société Helvétique des Sciences Naturelles, 1956, S. 377–382; Lapp, Raymond, *Hommages à Louis Michaud*, in: *Schweizerisches Medizinisches Jahrbuch*, 1957, S. 21–24; Rossier, Paul Henri, *Hommages à Louis Michaud*, in: *Journal de Médecine*, Nr. 49, 1956, S. 35–40.
- 44 Vgl. Robert, Olivier/Panese, Francesco (Hrsg.), *Dictionnaire des professeurs de l'Université de Lausanne dès 1890*, Montreux 2000.
- 45 Vgl. Klee, Schriften, S. 27.
- 46 Korrespondenz Paul Klee – Hans Bloesch, Brief an Bloesch, 28. 4. 1901.
- 47 Klee, Briefe I, S. 371 (Brief an Lily Stumpf, 12. 12. 1903).
- 48 Klee, Tgb. 549, S. 182.
- 49 *Über das Scheidevermögen der Niere bei Blutentzug und über die Wirkungsweise der Diuretica*, Dissertation, Universität Bern, München 1904; *Die Histogenese der Struma nodosa*, in: Virchows Archiv, 1906; *Beitrag z. Kenntnis intrathyreoideal gelegener Zellhaufen d. Parathyreoidea*, in: Virchows Archiv, 1908; *Über die Einwirkung von Formaldehyd auf diabetischen Urin*, in: Dt. Archiv. f. klin. Med., 1908.
- 50 Vgl. Doret, Gustave, *Les médecins et la musique*, in: Barraud 1940, S. 15f.
- 51 Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von Fritz Bergemann, Baden-Baden 1987, S. 348–351.
- 52 Vgl. NZZ, 30. 3. 1940, Morgenausgabe, Blatt 2: »das eigenartige, vielen Besuchern zu hoch gelegene Schizophreniegeästli Paul Klees«.
- 53 Klee, Tgb. 817, S. 266.

- 54 Der Co-Autor Erasmus Weddigen wird in seinem Aufsatz »Klee, Dauer, Zeit und Uhr-Zeit«, näher auf den Sachverhalt eingehen (unpubl., in Vorbereitung für 2007).
- 55 Vgl. Warnecke, Friedrich, *Bücherzeichen (Ex-Libris) des XV. und XVI. Jahrhunderts von Dürer, Burgmaier, Beham, Viril Solis, Jost Amman u. A.*, Berlin 1894 (Nachdruck: Nieuwkoop 1970).
- 56 Vgl. Schmitt, Anneliese, *Deutsche Exlibris, eine kleine Geschichte von den Ursprüngen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1986.
- 57 Kornfeld, Eberhard W., *Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee*, Bern 2005, S. 18.
- 58 Ebd. S. 18.
- 59 Ebd. S. 18. – Vor der Auflage: 2 breitrandige Exemplare; Auflage: 7 schmalrandige Exemplare.
- 60 Ebd. S. 18. – Einer der Autoren (A.L.B.) entdeckte ein Exemplar im Archiv des medizinhistorischen Instituts der Universität Lausanne.
- 61 Glaesemer, Jürgen, *Die Druckgraphik von Paul Klee*, in: Paul Klee: Das graphische und plastische Werk. Mit Vorzeichnungen, Aquarellen und Gemälden, Kunstmuseum Bern, (Schriftenreihe der Paul-Klee-Stiftung 2), Bern 1975, S. 18–29, hier S. 19.
- 62 Vgl. Droste 1979, S. 309.
- 63 Vgl. ebd., S. 309.
- 64 Vgl. CR 154–160.
- 65 Klee, Tgb. 366, S. 110.
- 66 Vgl. Hofstätter, Hans Helmut, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen*, Köln 1965, S. 132.
- 67 Vgl. insbesondere Klees Einladung zu einem Bierfest, 1898; Franciscono, Marcel, *Paul Klee. His work and thought*, Chicago 1991, S. 21.
- 68 Brief von Klee an Hans Bloesch, Briefkuvert, Poststempel, 6. II. 1900, Privatbesitz, Schweiz, Kopie im Zentrum Paul Klee, Bern.
- 69 Vgl. Sorg/Okuda 1998, S. 388–392.
- 70 Vgl. Giedion-Welcker, Carola, *Paul Klee*, London 1952, S. 11.
- 71 Klee, Tgb. 842, S. 282.
- 72 Vgl. Klee, Tgb. 798, S. 255.
- 73 Klee, Tgb. 578, S. 194.
- 74 Vgl. Beardsley, Aubrey, *The later works of Aubrey Beardsley*, London 1900 (Neuaufgabe: New York 1967), plate 112.
- 75 Vgl. Sorg/Okuda 1998, S. 378.
- 76 Vgl. Klee, Tgb. 779, S. 247; 787, S. 250; 790, S. 251.
- 77 Klee, Tgb. 645/49, S. 218.
- 78 Edition: *Theater von Goethe. Erster Theil*, Wien 1810, S. 90.
- 79 Vgl. Klee, Schriften, S. 20–26.
- 80 Vgl. Kommentare in Kornfeld 2005 (wie Anm. 57), S. 30–33 u. 52–55.
- 81 Vgl. Klee, Tgb. 121, S. 52.
- 82 Kommentar in Kornfeld 2005 (wie Anm. 57), S. 60–63.
- 83 Vgl. Klee, Briefe I, S. 403 (Brief an Lily Stumpf, 27. 2. 1904); ebd., S. 405 (Brief an Lily Stumpf, 11. 3. 1904); ebd., S. 408 (Brief an Lily Stumpf, 24. 3. 1904).
- 84 Ebd., S. 539 (Brief an Lily Stumpf, 11. II. 1905).
- 85 Vgl. Klee, Tgb. 412, S. 150, und Wedekind 1996, S. 151.
- 86 Vgl. Franciscono, Marcel, *Paul Klee's lithographic drawings of 1912. Some unsuspected illustrations of »Faust«*, in: Pantheon 1/1983, S. 34–38.
- 87 Klee, Tgb. 1008, S. 402.
- 88 Klee, Tgb. o. Nr., S. 400.
- 89 Vgl. Eckermann 1987 (wie Anm. 51), S. 348–351 (16. 12. 1829).
- 90 Vgl. Nager, Frank, *Der heilkundige Dichter. Goethe und die Medizin*, Zürich/München 1990.
- 91 Vgl. Klee, Briefe I, S. 205 (Brief an Hans Klee, 2. 2. 1902).
- 92 Vgl. Klee, Tgb. 335, S. 100.
- 93 Vgl. Helbig, Wolfgang, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Bd. I: Die päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, 4. völlig neu bearbeitete Aufl., Tübingen 1965.
- 94 Klee, Tgb. 170, S. 69.
- 95 Vgl. Klee, Tgb. 602, S. 204 u. 206; 618, S. 209.
- 96 Vgl. Wedekind 1996, S. 142f.
- 97 Vgl. Franciscono 1983 (wie Anm. 86).
- 98 Klee, Tgb. 172, S. 70.
- 99 Ebd., S. 70.
- 100 In den verschiedenen Kreuzigungen Dürers ist der Schädel zu Füßen des Kreuzes Hinweis auf Adam.
- 101 Vgl. Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (Hrsg.), *Emblemata*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 332.
- 102 Vgl. Kraft, Konrad, *Der politische Hintergrund von Senecas »Apocolocyntosis«*, in: Historia. Zeitschrift für alte Geschichte 15, 1966, S. 96–122.
- 103 Der Bezug zur Szene bei Goethe geht auf die Sequenz zurück, wo der Schüler klagt: »Mir wird von alledem so dumm. Als ging mir ein Mühlrad im Kopf herum.« (Theater von Goethe 1810 [wie Anm. 78], S. 90).
- 104 Vgl. »Abenteuerlicher Fisch«, 1901.I; »Ohne Titel (Zwei Fische, einer am Haken)«, 1901, CR 139; »Ohne Titel (Zwei Fische, zwei Angelhaken, zwei Würmer)«, 1901, CR 140; »Ohne Titel (Ein Fisch, ein Angelhaken, ein kleines Getier)«, 1901, CR 141; »Ohne Titel (Zwei Fische, ein Angelhaken, ein Wurm)«, 1901, CR 142.
- 105 »Abenteuerlicher Fisch«, 1901.I; »Ohne Titel (Zwei Fische, einer am Haken)«, 1901, CR 139; »Ohne Titel (Zwei Fische, zwei Angelhaken, zwei Würmer)«, 1901, CR 140.
- 106 Vgl. Holbein, Ulrich, *Der illustrierte Homunculus. Goethes Kunstgeschöpf auf seinem Lebensweg durch hundertfünfzig Jahre Kunstgeschichte*, München 1989.
- 107 Vgl. Klee, Tgb. 772, S. 242.
- 108 Vgl. Harlan, Volker, *Die Metamorphose der Pflanzen. Von Johann Wolfgang Goethe bis zu den Künstlern Paul Klee und Joseph Beuys*, in: Ludolf von Mackensen (Hrsg.), *Wir wandeln alle in Geheimnissen. Neue Erfahrungen mit Goethe. Vorträge der Goethe-Jubiläumstagung 1999 in Kassel*, Kassel 2002, S. 47–86.
- 109 Ein Drittel der über 500 Bücherzeichen aus der Jahrhundertwende, Sammlung Erasmus Weddigen, ist von Pflanzenmotiven umrankt. Es lassen sich dort etwa 16 Pflanzenarten identifizieren. Bergamotten finden sich jedoch in keinem der Beispiele.
- 110 Zur Vogelthematik bei Klee vgl. u. a. Kersten, Wolfgang/Okuda, Osamu, *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940*. Mit vollständiger Dokumentation, Stuttgart 1995, S. 66–70.
- 111 Vgl. Klee, Briefe I, S. 10 (Brief an Ida Klee, 8. 10. 1894).
- 112 Vgl. Klee, Tgb. 77, S. 40; 384, S. 119; 466, S. 164.
- 113 Vgl. Klee, Tgb. 312, S. 94.
- 114 Vgl. Klee, Tgb. 372, S. 113.
- 115 Vgl. Wedekind 1996, S. 115–121, und Rosenthal, Mark, *Der Held mit dem Flügel. Zur Metapher des Fluges im Werk von Paul Klee*, in: Paul Klee. Das graphische und plastische Werk. Mit Vorzeichnungen, Aquarellen und Gemälden, (Schriftenreihe der Paul Klee-Stiftung 2), Kunstmuseum Bern, Bern 1975, S. 30–37, hier S. 30–34.
- 116 Vgl. »Ohne Titel (Zwei Fische, einer am Haken)«, 1901, CR 139; »Ohne Titel (Zwei Fische, zwei Angelhaken, zwei Würmer)«, 1901, CR 140; »Ohne Titel (Ein Fisch, ein Angelhaken, ein kleines Getier)«, 1901, CR 141.
- 117 Vgl. »Weib u. Tier«, 1904.I3; »Greiser Phönix (Inv. 9)«, 1905.36; »Drohendes Haupt«, 1905.37; und »Der Held mit dem Flügel«, 1905.38.
- 118 Vgl. Klee, Tgb. 71, S. 37; 100, S. 46.
- 119 Vgl. »vignettenartiger weißer Akt sich von e. Bandwurm befreiend«, 1907.7.
- 120 S. Wolfgang Golther, *Handbuch der germanischen Mythologie*, Leipzig 1895, (Neudruck: Wiesbaden 2004), S. 142f. und 419f. Die seit den Gebrüder Grimm erforschten Mythen und Sagen des Nordens, der »Nibelungen« und der »Edda«, gehörten um die Jahrhundertwende längst zum Bildungsstandard. In der Krone, dem Himmel der Weltesse, tummelt sich vielerlei Getier, sie ist Lebensbaum und Baum der Erkenntnis, ja wuchs über dem Schädel Adams und wurzelte im Höllenbereich.
- 121 Klee, Tgb. 103, S. 47.
- 122 Vgl. zu Klees Œuvre-Katalog Okuda, Osamu, *Paul Klee: Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess*, in: Kersten, Wolfgang (Hrsg.), *Radical Art History. International Anthology*. (Subject: O. K. Werckmeister), Zürich 1997, S. 374–397; Sladeczek, Eva Wiederkehr, *Der handschriftliche Œuvre-Katalog von Paul Klee*, in: Bättschmann/Helfenstein 2000 (wie Anm. 1), S. 146–158; Kersten, Wolfgang, *Paul Klee – »Das Skizzenbuch Bürgi«*, 1924/25, Zürich 2002., S. 29–32.
- 123 Vgl. Sorg/Okuda 1998, S. 391f.; ferner Okuda 1997 (wie Anm. 122), S. 395–397.
- 124 Klee, Tgb. Nr. 412, S. 148.

Fotonachweis

Archives de l'Institut universitaire d'histoire de la médecine et de la santé publique, Lausanne: I; Delteil, Loys, *Delacroix. The Graphic Work. A Catalogue Raisonné*, San Francisco 1997, Abb. 63: 8; Kunstmuseum Bern: II; Lazar, Oskar, Publikation im Selbstverlag, Genf 1937: 7; Michaud, Louis, *Über das Scheidevermögen der Niere bei Blutentzug und über die Wirkungsweise der Diuretica*, Dissertation, Universität Bern, München 1904, Titelblatt u. S. 12: 5, 6; Schweizerische medizinische Wochenschrift, Nr. 22/1940, S. 493: 3; Strauss, Walter L. (Hg.), *The Intaglio Prints of Albrecht Dürer. Engravings, Etchings & Dry-Points*, New York 1977, S. 213: 9, 10; *Verzeichnis der Lehrer und Schüler des Städtischen Gymnasiums, Mai 1898*, Druck von Gebhardt, Rösch & Schatzmann, Bern 1898: 2; Zentrum Paul Klee, Bern: 4, 12, 13;