

Christine Hopfengart. Im Netzwerk vereint. Paul Klee und Robert Genin in München.
In: Robert Genin (1884-1941). Russischer Expressionist in München. Ausstellungskatalog
Schloßmuseum Murnau. 2019. S. 99-113. © Christine Hopfengart, 2019.
Quelle: <http://robertgenin.org/>

Robert Genin

1884–1941
Russischer Expressionist
in München

	7	Vorwort und Dank
Alexej Rodionov	11	Lyrisches Element
Ralph Jentsch	77	Robert Genin und die Moderne Galerie Thannhauser München
Bernd Fäthke	89	Genins Stippvisite in der Ažbe-Schule
Christine Hopfengart	99	Im Netzwerk vereint. Paul Klee und Robert Genin in München
Sandra Uhrig	115	„Relativ unbehelligt“ – Robert Genin. Ein russischer Zivilgefangener in München während des Ersten Weltkriegs
Henriette Mentha	123	Robert Genin und Karl Im Obersteg: „Unser Schweizer für alles“
	132	Bildteil
Ralph Jentsch / Alexej Rodionov	202	Robert Genin (1884–1941) Lebens- und Schaffenschronik
Ralph Jentsch / Alexej Rodionov	210	Einzelausstellungen und Ausstellungs- beteiligungen zu Genins Lebzeiten
	215	Fotonachweis
	216	Impressum

Im Netzwerk vereint Paul Klee und Robert Genin in München



1 Porträtfoto Paul Klee,
München, 1911,
Fotograf: Alexander Eliasberg,
10,3 x 8,5 cm, Zentrum Paul Klee,
Bern, Schenkung Familie Klee

Spricht man von Paul Klee in München, denkt man an den Blauen Reiter. Zwar spielte Klee im Künstlerkreis um Wassily Kandinsky und Franz Marc keine tragende Rolle, dennoch war dies die Verbindung, die Kunstgeschichte geschrieben hat und der sich Klee auch selbst am meisten zugehörig fühlte.

Die Perspektive auf den Blauen Reiter verstellt aber den Blick auf das künstlerische Netzwerk, in dem sich Klee darüber hinaus bewegte. Denn in seinen Münchner Jahren war er noch kein ausgereifter Avantgardist, sondern ein junger Künstler im Experimentierstadium, der nicht nur verschiedene künstlerische Wege ausprobierte, sondern sich auch unterschiedlich gearteten Vereinigungen anschloss. Der Blaue Reiter vermittelte Klee zwar letztlich die entscheidenden Impulse, darüber hinaus aber befanden sich in seinem Umfeld zahlreiche Personen, die bisher nur teilweise bekannt sind, aber ebenso zu seiner Biografie gehören. Klees anhaltende Beziehungen zu seinen Schweizer Jugendfreunden sind hier zu nennen sowie seine Verankerung in Musiker- und Komponistenkreisen, aber auch der Kontakt und Austausch mit anderen Mitgliedern der Münchner Künstlerschaft. Einer dieser ‚anderen‘ Künstler ist Robert Genin.

Genin, nahezu gleich alt wie Klee, hatte wie dieser um die Jahrhundertwende ein typisches Münchner Künstlerschicksal erlebt. Angezogen vom Ruf der Kunststadt und vom Ruhm der Kunstakademie, versuchte er, in München Fuß zu fassen, scheiterte aber – zumindest im ersten Anlauf – mit seinen Ambitionen. Unzufrieden mit der Ausbildungssituation kehrte er der Stadt schon nach wenigen Jahren wieder den Rücken. Erst 1907, wiederum fast zeitgleich mit Klee, ließ er sich erneut in der bayerischen Landeshauptstadt nieder. Künstlerisch war er weit konservativer als Klee und hielt in der gärenden Münchner Kunstszene an einer klassizistisch geprägten Figurenmalerei fest. Die zeittypische Auseinandersetzung mit Kubismus und Expressionismus scheint ihn ebenso wenig irritiert zu haben wie die Tendenz zur Gegenstandslosigkeit. Der Aufbruch des Blauen Reiters berührte ihn offenbar nur am Rande. Wirtschaftlich war Genin dabei sehr erfolgreich und auch in der Kunstkritik fand er Freunde.

Das Verhältnis von Klee und Genin kann aufgrund der lückenhaften Überlieferung zwar nur punktuell verfolgt werden, es beruhte aber offenbar auf gegenseitigem

Interesse. Im Hinblick auf Klee gibt es außerdem Einblick in ein Umfeld, in dem er sich ebenso rührig bewegte wie im Freundeskreis des Blauen Reiters, in dem sich aber auch andere Facetten seiner künstlerischen Aufbruchzeit offenbaren.

Experiment und Geschlossenheit: Klee und Genin bei der Gruppe Sema

Wenn sie einander nicht schon vorher begegnet sind, so haben sich Paul Klee und Robert Genin spätestens Ende 1911 in der Gruppe Sema kennengelernt.

Die Sema war eine Initiative des Kunstkritikers Maximilian Karl Rohe und wurde im Frühsommer 1911 aus der Taufe gehoben. Klee gehörte zu den Gründungsmitgliedern, seine Begeisterung hielt sich indes in Grenzen. *„In einem hübschen Klübschen waren wir ein paarmal zusammengekommen und waren über Greco einig und darüber, dass wir alle kein Geld hatten“*, notierte er in sein Tagebuch.¹ Einen künstlerischen Zusammenhang vermochte er nicht zu erkennen, die Aussicht auf Austausch mit Künstlerkollegen aber machte ihm die Sema zumindest als Zweckgemeinschaft interessant: *„Nun, es ist wenigstens einmal ein Zeichen, dass man doch nach aussen nicht ewig isoliert bleiben wird.“*²

Genin gehörte nicht zu den Gründungsmitgliedern, scheint aber kurz danach, im späteren Herbst 1911, in einer Mitgliederaktion angeworben worden zu sein.³

Im April 1912 trat die Sema erstmals mit einer Ausstellung in der Modernen Galerie Thannhauser samt bebildertem Katalog an die Öffentlichkeit. Klee und Genin waren beide gut vertreten, präsentierten sich aber in höchst unterschiedlicher Weise.

Paul Klee trat mit einer Kollektion von nicht weniger als 13 seiner kleinformatischen Zeichnungen und Aquarelle der Jahre 1910 bis 1912 auf. Zumindest zahlenmäßig war dies der umfangreichste Beitrag eines Künstlers zur Ausstellung.⁴ Mit einer ähnlich strukturierten Werkgruppe hatte er sich wenige Wochen zuvor an der zweiten Ausstellung des Blauen Reiters in der Kunsthandlung Hans Goltz beteiligt.⁵

Klees Ausstellungsbeitrag vermittelte sowohl thematisch als auch technisch ein heterogenes Bild. Im Wesentlichen überwogen Landschaftsdarstellungen, daneben zeigte er aber auch einzelne Figurenbilder. Zumeist handelte es sich um Federzeichnungen, bei denen Klee jedoch durch wechselnde Strichlagen oder die malerische Überarbeitung mit Wasser- oder Aquarellfarbe unterschiedliche Darstellungsarten erprobte. Klee bot damit eine Bandbreite von Ausdrucksformen, die nicht darauf angelegt war, sein Werk unter einen einheitlichen Stilbegriff zu stellen, sondern mit dem wechselnden Darstellungsmodus experimentelle Offenheit zu zeigen. Darin spricht sich ein Selbstverständnis aus, das nicht nur fertige Werke, sondern auch einen Entwicklungsprozess sichtbar machen möchte und die eigene Auseinander-

setzung mit verschiedenen Strömungen der Gegenwartskunst offenlegt.⁶ Zugleich liegt darin aber auch eine Unentschlossenheit, die zu erkennen gibt, dass Klee die Sicherheit des eigenen künstlerischen Ausdrucks noch nicht gefunden hatte.

Im Unterschied zum experimentierfreudigen Klee präsentierte sich Genin mit einer stilistisch geschlossenen Werkgruppe, deren Ausrichtung in einen diametral entgegengesetzten Bereich der Gegenwartskunst führte: Figurendarstellungen, bei denen die Menschen in idealisierter Nacktheit in eine ebenso idealisierte Landschaft eingebunden und in ruhigen, fast wehevollen Bewegungen zusammengefügt sind. Formale Entsprechungen, seien es Wiederholungen, Parallelen oder Symmetrien, steigern den stimmungsvollen Eindruck zeitloser Harmonie, geben den Bildern zugleich aber auch einen klaren kompositorischen Aufbau. Körper- und Landschaftsformen sind plastisch modelliert, weich konturiert und entsprechen einem neoklassizistischen Ideal, das Genin von seinen großen Vorbildern Puvis de Chavannes und Hans von Marées bezogen hatte. Eines der Blätter, das Temperabild „Müller“ (1912), war auch im Katalog reproduziert (Abb. S. 140). Klee dagegen war im Katalog mit keiner Abbildung vertreten.

Begleitend zur Ausstellung erschien eine Grafikmappe mit 15 Lithografien, die im Münchner Delphin Verlag herausgegeben wurde.⁷ Klee hatte sich zunächst gegen die Mappe gesträubt. Er stufte sie als Reklame ein und war nicht bereit, für einen „Propagandazweck“ Zeit zu investieren und sich überdies in die für ihn neue Technik der Lithografie einzuarbeiten.⁸ Darüber hinaus schwankte er aber auch, mit welchem Motiv er sich präsentieren sollte. Alternativ fasste er das Landschaftsmotiv „Blick auf einen Fluss“ (1912,2, Abb. 4) und die weibliche Rückenfigur „Akt“ (1912,3, Abb. 2) ins Auge.⁹ Während Ersteres seiner grundsätzlichen Vorliebe für Land-

2 Paul Klee, Akt, 1912,3,
Lithographie, 28,8 x 16 cm,
Kunstmuseum Bern

3 Robert Genin, Am Brunnen,
1912, Lithografie aus der
„Sema-Mappe“,
Bildmaß 21 x 18 cm,
Blattmaß 46 x 40 cm



schaftsdarstellungen entsprach, ist es erstaunlich, dass er überhaupt eine Figurendarstellung in Erwägung zog. Ganz offensichtlich aber beschäftigte ihn dieses Gebiet gerade so sehr, dass er ernsthaft an einer Aktdarstellung arbeitete und eine ganze Reihe von Bewegungsstudien entwarf.¹⁰ Letztlich entschied er sich aber doch für die Landschaft, da er den künstlerischen Wert seines Aktes bezweifelte.¹¹ Für die Luxusausgabe der Sema-Mappe, die jeweils ein Original eines der teilnehmenden Künstler enthalten sollte, stellte er die farbige Gouache „Kirche und Haus in Bäumen“ (1911,91) zur Verfügung.¹²

Genins Beitrag zur Sema-Mappe, die Figurenszene „Am Brunnen“, stand in einer Reihe mit seinen anderen aktuellen Kompositionen (Abb. 3). Schon in der Ausstellung hatte er sich mit einer Gruppe von Lithografien präsentiert, wenig später trat er mit einer eigenen Mappe unter dem Titel „Figürliche Kompositionen“ hervor, die 20 Lithografien in wiederum gleicher Stillage versammelte.

Die erste Ausstellung der Sema war zugleich auch ihre letzte. 1913, zwei Jahre nach ihrer Gründung, löste sich die Gruppe bereits wieder auf, ging aber in eine größere Künstlervereinigung ein: die Münchener Neue Secession. Diese wurde zum Sammelbecken für mehrere gemäßigt moderne Künstlervereinigungen in München. Diesmal gehörten beide, Klee und Genin, zu den Gründungsmitgliedern. Klee kommentierte auch diese Gründung mit Ironie und latenter Unzufriedenheit¹³, war aber dennoch nicht nur Mitglied, sondern amtierte sogar bis mindestens 1922 als einer der Schriftführer.

Erfolge und Niederlagen

So unterschiedlich Klee und Genin künstlerisch auftraten, so unterschiedlich sah auch ihre Erfolgsbilanz aus.

Anfänglich scheinen beide noch das gleiche Probleme gehabt zu haben, Eingang in die Münchner Kunstszene zu finden. So verzeichnete Klee 1907 nicht nur im Ausstellungsbereich, sondern auch bei den Publikationsmöglichkeiten eine lange Reihe von Fehlschlägen. Bewerbungen um Ausstellungsteilnahmen zeitigten ein ebenso klägliches Ergebnis wie seine Annäherung an die amtierenden Kunstkritiker oder sein Versuch, als Zeichner bei der satirischen Zeitschrift *Simplicissimus* unterzukommen.¹⁴

Auch Genins Ausstellungsregister sah zunächst recht bescheiden aus.¹⁵ Ihm aber gelang es zumindest, bei der Zeitschrift *Jugend*, dem zweiten großen Münchner Satiremagazin, einzelne Zeichnungen zu veröffentlichen.¹⁶ Zwischen 1907 und 1912 wurden dort nicht weniger als 33 Karikaturen von seiner Hand publiziert.

Sie verschafften Genin nicht nur einen gewissen finanziellen Rückhalt, sondern auch Publizität. Klee als eifriger Leser der satirischen Presse wird sie gekannt haben.

Mit dem Auftritt bei der Gruppe Sema verschob sich die Konstellation weiter zugunsten Genins. Während Klee von seiner Teilnahme an der Ausstellung kaum profitierte, entsprach Genins Kunst offenbar so sehr den örtlichen Vorstellungen einer bürgerlichen Moderne, dass er in kurzer Zeit zum vielversprechenden Nachwuchskünstler aufstieg. Nicht nur der Verleger Richard Landauer, der die Sema-Mappe in seinem Delphin Verlag publiziert hatte, sondern auch der Kunsthändler Heinrich Thannhauser nahm Genin in sein Programm auf.

So erschien noch im selben Jahr 1912 im Delphin Verlag Genins bereits erwähnte Mappe „Figürliche Kompositionen“, die weitere Beispiele seiner aktuellen lithografischen Produktion enthielt und für rasche Verbreitung seines jungen Ruhmes sorgte.¹⁷ Die Moderne Galerie Thannhauser wiederum schloss mit dem Künstler einen Generalvertretungsvertrag ab und übernahm den alleinigen Verkauf seiner Werke. Damit verbunden waren drei Einzelausstellungen, von denen die erste im Oktober 1913, die zweite 1917 und die dritte 1919 stattfand. Vor allem die Ausstellung von 1913 – im weiträumigen Oberlichtsaal der Galerie – kam zur besten Zeit, in der die Ausstellungen bei Thannhauser regelmäßig für Aufmerksamkeit sorgten. Nur ein halbes Jahr vorher, im Februar 1913, hatte hier die erste Retrospektive Picassos stattgefunden und im Monat darauf folgte Lovis Corinth, so dass Genin schlagartig in den Kontext namhafter Vertreter der Gegenwartskunst gerückt war.

Mit diesem Durchbruch war Genin dem Kollegen in der öffentlichen Resonanz weit überlegen und muss für Klee den Vergleich mit der eigenen Situation provoziert haben. Denn auch er hatte im Juni 1911 die Chance erhalten, bei der Modernen Galerie Thannhauser auszustellen, sie aber als Kränkung erlebt. Er durfte seine Werke nicht in einem der noblen Schauräume zeigen, sondern musste vielmehr mit dem Korridor vorliebnehmen.¹⁸

Auch das Erscheinen der „Figürlichen Kompositionen“ wird Klee zwangsläufig mit eigenen Bemühungen verglichen haben. Denn 1912 war auch er auf der Suche nach einem Verlag, um seine Illustrationszeichnungen zu Voltaires „Candide“ zu publizieren. Trotz Unterstützung seitens seiner Künstlerkollegen Franz Marc und Hans Arp sowie des Kunsthistorikers Alfred Mayer wollte sie keiner der ins Visier genommenen Verlage, darunter auch der Delphin Verlag, in ihr Programm übernehmen.¹⁹ Das Projekt scheiterte und wurde erst 1920, nach Ende des Ersten Weltkrieges, endgültig realisiert.

So ist es nicht verwunderlich, dass Genin auch in der marktführenden Publizistik bessere Noten erhielt als Klee. Zwar wurde ein Hang zum Modischen bemängelt²⁰, die Kritik war jedoch wesentlich zurückhaltender als bei Klee, der nicht nur im Ver-

gleich mit Genin, sondern auch mit allen anderen Sema-Mitgliedern am schlechtesten abschnitt. Dabei wurde kraftvolle Abneigung formuliert („Wir stehen angewidert vor Sinnlosigkeiten, wie den ‚Zeichnungen‘ Paul Klees [...]“²¹) und seinem Werk auch jede Zukunftsperspektive abgesprochen: „Am weitesten von allem, was man bis jetzt unter malerischen Ausdrucksmitteln verstanden hat“, schrieb etwa der Kritiker der Münchner Neuesten Nachrichten, Fritz von Ostini, „entfernt sich wohl Paul Klee in seinen Federzeichnungen – das sind nur mehr ‚Anspielungen‘ auf die Wirklichkeit, so wenig reell, dass man sie fast durch geschriebene Notizen ersetzen könnte. Man kann wohl sagen: Dort-hinaus führt kein Weg.“²²

Bildertausch

Durch ihre Kontakte in der Sema müssen sich Klee und Genin nähergekommen sein, so dass es zu einem Bildertausch zwischen den beiden Künstlern kam. Klee schenkte Genin die Pinselzeichnung „Blick auf einen Fluss“ (1911/74), die eine Vorstudie zur gleichnamigen Lithografie war (Abb. 4), die in der Sema-Mappe veröffentlicht wurde. Genin wiederum übereignete Klee eine großformatige farbige Landschaftsdarstellung mit dem Titel „Obertal“ (Abb. 5). Der Tausch kann frühestens in den letzten Monaten des Jahres 1912 stattgefunden haben, da Genins Bild auf den Spätsommer (August) dieses Jahres zu datieren ist. Obertal ist der Name eines Ortes im Schwarzwald, den Genin bei Aufenthalten gerne besuchte und mehrfach darstellte (Abb. S. 147–149).²³

Dieser Vorgang ist bemerkenswert, weil Klee nur ausgewählten Künstlerkollegen eigene Werke überließ oder sie wechselseitig mit ihnen tauschte. Soweit er darüber

4 Paul Klee, *Blick auf einen Fluss*, 1912/2, Lithographie, 19,8 x 28,7 cm, Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern

5 Robert Genin, *Obertal*, 1912, Kohle und Pastell auf Papier, 30,7 x 40,4 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee





6 Hans von Marées,
Die Ausfahrt der Fischer,
Fresko aus der Zoologischen
Station von Neapel
(Westwand), 1873

in seinem handschriftlichen Werkverzeichnis Buch führte, ist für die Jahre 1910 bis 1912 lediglich ein einziger Tausch mit einem Künstlerkollegen explizit erwähnt, nämlich mit Hans Arp²⁴. Der umfangreiche Austausch mit Wassily Kandinsky, Franz Marc, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin setzte erst 1913 ein.²⁵

Persönliche Sympathie, aber auch gesteigertes künstlerisches Interesse waren die Voraussetzungen für einen Bildertausch und man fragt sich bei der Unterschiedlichkeit von Klee und Genin, wodurch ihre gegenseitige Aufmerksamkeit ausgelöst wurde. Kann man sich vorstellen, dass Klee bei seiner Suche nach neuen Ausdrucksformen an dem vergleichsweise traditionellen Formenkanon Genins Gefallen fand? Oder darf man vermuten, dass der in seinem neoklassischen Darstellungsschema fest verankerte Genin die zeichnerischen Experimente Klees besonders hoch einschätzte?

Die Antwort findet man möglicherweise bei einem künstlerischen Vorbild, das beide verband: Hans von Marées. Bei Genin liegt der Einfluss Marées auf der Hand, war Marées doch jener Künstler, der neben Puvis de Chavannes seine Bildsprache am meisten formte und auch die Themenwahl mitbestimmte. Bei Klee ist der Fall komplizierter, da es kaum formale Ähnlichkeiten mit den figurativen Idealkompositionen des Deutschrömers gibt. Tatsächlich aber war Klee bereits 1902 bei seinem Besuch im Aquarium von Neapel von Hans von Marées Fresken fasziniert. Die Inhalte, so schrieb er an seine Braut, seien ihm fremd, „die Darstellung aber kommt mir aus dem Herzen“.²⁶ 1909 verstärkte sich dieser Eindruck in der großen Marées-Ausstellung in der Münchner Secession.²⁷ „Ein Ereignis“, so notierte er in sein Tagebuch.²⁸ Marées war für Klee vor allem konzeptionell interessant. Denn für Marées stand, unabhängig von den Themen seiner Bilder, immer die Form im Mittelpunkt seines künstlerischen Strebens. Körperbildung und Proportionen, Fläche und Volumen, Einzelform und Gesamtkomposition waren seine Inhalte, auch wenn die stimmungsvolle Atmosphäre und die mythologische Szenerie seiner Bilder oftmals deren formale Präzision und Strenge überlagerten. In dieser Strenge fand Klee die eigenen Ziele wieder, in denen er Konstruktion und Formkomposition in den Vordergrund rückte, und das rein Bildnerische gegenüber Naturnähe und seelisch-geistigen Mitteilungen betonte.

Klees Interesse an Genin könnte aus derselben Richtung motiviert worden sein. Dessen Arbeit „Müller“, die er in der Sema-Ausstellung zeigte, mögen Klee an Wandbilder

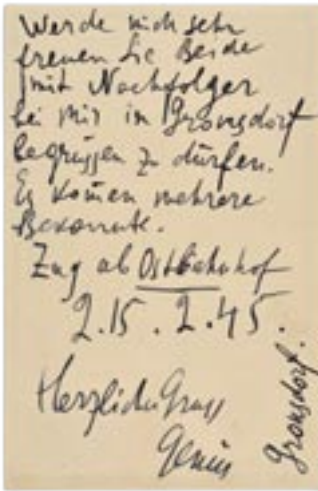
von Marées in der Zoologischen Station von Neapel erinnert haben (Abb. 6). Und dessen Methode, Figuren und Landschaft präzise aufeinander abzustimmen und durch formale Analogien klar strukturierte Kompositionen zu gestalten, war eine Weiterführung des Formdenkens von Marées, die auch für Klee und seine eigenen Bestrebungen einer formal geklärten Bildsprache interessant gewesen sein muss.

Das Geschenk Genins an Klee war jedoch keine seiner Figurenkompositionen, sondern eine Landschaft. Möglicherweise ging er mit dieser Auswahl auf Klees „Blick auf einen Fluss“ ein und revanchierte sich mit seiner Version einer Landschaftsdarstellung. Zu vermuten ist, dass Klee auch diese Komposition Genins schätzte. Denn „Obertal“ offenbart mit dem klaren Wechselspiel zwischen horizontalen und vertikalen Strichen eine ähnliche formale Entschiedenheit wie seine Figurendarstellungen. Auch wenn sie naturnäher ist als Klees zeichnerische und malerische Werke, so lassen sich doch mehrfache Verknüpfungen herstellen. Angesichts der blockhaften Strukturierung des Berges denkt man an Klees Interesse für die Architektur des Ostermundiger Steinbruchs, die ihn seit 1907 wiederholt zu Studien gereizt hat.²⁹ Auch seine Ansichten der Stadtlandschaften von München und Bern, die im selben Zeitraum entstanden, weisen Ähnlichkeiten auf³⁰ und selbst der Vergleich mit sehr viel späteren Landschaften wie „Garten in der Ebene II“ (1920,185)³¹ (Abb. 7) lässt überraschende Übereinstimmungen erkennen. Die grafische Gliederung und die kompositorische Klarheit, die bei aller Unterschiedlichkeit sowohl Genins als auch Klees Landschaftsdarstellungen kennzeichnen, sind die verbindenden Elemente.

7 Paul Klee, *Garten in der Ebene II* (mit dem Gartenhäuschen), 1920,185, Ölfarbe auf Papier auf Karton, 18,5 x 25,5 cm, Courtesy Wolfgang Wittrock, Berlin



Klee und der Kreis um Genin



Werde mich sehr freuen Sie Beide mit Nachfolger bei mir in Gronsdorf begrüßen zu dürfen. Es können mehrere Bekannte.
Zug ab Ostbahnhof
2.15.2.45.
Herzliche Grüße
Genin
Gronsdorf.

8 Robert Genin, Postkarte an Paul Klee, 7. Mai 1914 (Textseite), 9 x 14 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee

Neben dem künstlerischen Austausch entwickelte sich auch ein persönlicher Kontakt zwischen Klee und Genin. „Werde mich sehr freuen Sie Beide mit Nachfolger bei mir in Gronsdorf begrüßen zu dürfen. Es kommen mehrere Bekannte“, so schrieb Genin am 7. Mai 1914 an Klee und lud nicht nur ihn, sondern auch seine Frau Lily und den siebenjährigen Sohn Felix zu einer Gesellschaft bei sich ein.³² (Abb. 8) Derartige Zusammenkünfte muss Genin öfter und insbesondere in den Jahren des Ersten Weltkrieges veranstaltet haben, als sich der jeweilige Freundeskreis durch Kriegsteilnahme und Emigration gelichtet hatte und die in München Verbliebenen zusammenrückten. Die Orte der Begegnungen sind allerdings nicht leicht zu bestimmen, da Genin sich bis 1918 offenbar an wechselnden Adressen aufhielt – in der Vortorgemeinde Waldtrudering ebenso wie im Schwabinger Künstlerviertel. Zwischen dem 12. August und dem 18. November 1915 jedenfalls logierte er in der Ainmillerstraße 17³³ und damit in Nachbarschaft zur Familie Klee, deren Wohnung im Gartenhaus von Nr. 32 lag.

Auch die Zusammensetzung von Genins Bekanntenkreis ist mangels Dokumenten nur schwer zu rekonstruieren. Mit welchen Künstlerkollegen verkehrte er, wer zählte darüber hinaus zu seinem Umfeld? Waren es russische Künstler, mit denen Genin durch seine Herkunft verbunden war, oder Kollegen der Sema beziehungsweise der Münchener Neuen Secession? Klee dürfte dort jedenfalls alte Bekannte wiedertreffen sowie neue kennengelernt haben und dabei auch Personen begegnet sein, die für ihn und seine Laufbahn interessant waren. Vermutlich gehörten neben Künstlern auch Kunstkritiker und Kunstschriftsteller zum Kreis der Eingeladenen. So erinnerte sich Klee später an einen Autor der Zeitschrift *Das Kunstblatt* mit Namen „Dr. Entente“, der „bei Genin hie und da zu sehen war.“³⁴ Der Name ist vermutlich auf Klee'sche Weise verklausuliert und lässt sich nicht zweifelsfrei identifizieren, zwei andere Angehörige dieser Berufsgruppe aber können mit hoher Wahrscheinlichkeit als Gäste benannt werden. Da ist zum einen der Kritiker und Sammler Alfred Mayer, der als Freund der Künstler sowohl publizistische als auch kunsthistorische Texte und über Genin den Beitrag für das Künstlerlexikon „Thieme-Becker“ verfasste.³⁵ Klee hatte Mayers Hilfsbereitschaft bereits kennengelernt, als dieser sich um die Veröffentlichung seiner „Candide“-Zeichnungen gekümmert hatte.

Zum anderen ist auch der Kunsthistoriker Fritz Burger in Genins Bekanntenkreis zu vermuten. Denn für Burger zählte Genin zu den bedeutenden Talenten der aktuellen Kunst, über den er mehrfach publizierte. So erschien ein langer Aufsatz in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* und auch in seinem Buch „Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart“, einer grundlegenden Studie über die aktuelle Kunst, widmete er Genin einen längeren Abschnitt.³⁶ Für



9 Sandra Droucker
(1875–1944), Fotografie

Klee wäre eine Bekanntschaft mit Burger zweifellos von Bedeutung gewesen. Denn er, der bis dahin nicht in dessen Publikationen erwähnt wurde, hatte den Kunsthistoriker sehr wohl im Auge. Ein Eintrag in seinem Tagebuch („Auch der Privatdozent Dr. Burger Fritz fasst Interesse“) beweist es unmissverständlich.³⁷

Klees Interesse am Kreis um Genin dürfte jedoch auch noch in einer anderen Sphäre zu suchen sein: in der der Musik. „Im Kreis Genin sind wir viel u. haben dort einige nette Leute kennen gelernt“, so schrieb Lily Klee an Gabriele Münter, „Wir musicieren dort.“³⁸ Zwar trat Genin selbst, soviel man weiß, als Musiker nicht hervor, scheint jedoch in Verbindung mit Musikern und Musikerinnen gestanden zu haben. In München war es vor allem die russische Pianistin Sandra Droucker, die, zwischen 1910 und 1918 mit dem Komponisten und Pianisten Gottfried Galston verheiratet, mit Genin gut bekannt war (Abb. 9).³⁹

Klee war an solchen musikalischen Bekanntschaften höchst interessiert, da er neben seiner Profession als bildender Künstler auch ein leidenschaftlicher Geiger war. Gemeinsam mit seiner Frau Lily, einer ausgebildeten Pianistin, trat er bei Hauskonzerten, Musiksalons sowie Künstlergesellschaften auf und liebte das Zusammenspiel mit Gästen.⁴⁰ Mit Sandra Droucker und Gottfried Galston konnten Paul und Lily Klee bei Genin auf verwandte Musikerseelen treffen. Wenige Jahre später, zwischen 1919 und 1921, sollten sie sich mit Galston noch näher anfreunden, als dieser – inzwischen mit der Künstlerin Alexandra Korsakoff liiert – eine neue Wohnung gegenüber von Klees in der Ainmillerstraße bezog und gegenseitige Besuche sowie gemeinsames Musizieren zu ihrem nachbarschaftlichen Leben gehörten.⁴¹

Auch Korsakoff war Teil des Kreises um Genin und zugleich mit Klee und seiner ganzen Familie bereits seit Jahren bekannt. Ihr sind einige kleine Porträts Klees zu verdanken, die neben den wenigen Selbstbildnissen und Fotografien, die es von Klee aus dieser Zeit gibt, die einzigen Zeugnisse über seine damalige Erscheinung bilden (Abb. 10).

„Er verkitscht zusehends“

Am Ende des Jahrzehnts scheinen sich Paul und Lily Klee aus dem Kreis um Genin zurückgezogen zu haben. Gegenüber Marianne von Werefkin äußerte sich Lily Klee im Sommer 1918 zu dem gewandelten Verhältnis. „Auch v. Genin viele Grüße“, schrieb sie. „Ich sehe ihn sehr selten – da wir anderen Verkehr haben. Seine künstlerische Entwicklung ist nicht erfreulich, er verkitscht zusehends.“⁴²

Tatsächlich hatte Genin seinen Stil geändert. Seine zweite Einzelausstellung bei Thannhauser (1917) machte diese Wandlung deutlich. Die Elemente der klassizis-

tischen Kunsttradition, die sorgfältig konstruierten Figurenkonstellationen und die streng geschichteten Landschaften, hatte er weitgehend aufgegeben und stattdessen begonnen, seine Szenerien in einem weichen, skizzenhaft-virtuoson Pinselstrich atmosphärisch aufzulösen. Thematisch entwickelte Genin nun erzählerische Situationen aus der Halbwelt und dem Milieu gesellschaftlicher Randgruppen. Trinkrinnen und Trinker, bucklige Musiker und die Zusammenkünfte von Rauchern in einer undurchsichtigen Atmosphäre waren seine bevorzugten Sujets (z. B. S. 159, 165). Daneben gab es zwar immer noch Idealfiguren, Mütter vor allem, die madonnenhaft ihre Kleinkinder im Arm halten. Aber anders als zuvor waren diese Figuren jetzt durch eine pathetische Körperhetorik ausdrucksvoll überformt. Dabei entstand eine spezifische Sentimentalität, die zwar schon vorher unübersehbar, aber einer formalen Präzision unterworfen gewesen war.

Geht man davon aus, dass Lily Klee mit ihrer Kritik an Genin auch die Haltung ihres Mannes vertrat, so ist die Abwendung unschwer zu verstehen. Denn das, was Paul Klee einige Jahre zuvor an Genin offenbar geschätzt hatte, war nun durch dessen neue Art der Malerei außer Kraft gesetzt. Klees Interesse war auf eine Kunstform bezogen gewesen, die sich in der konstruktiven Klarheit ihrer kompositionellen Struktur mit seinen eigenen künstlerischen Zielen teilweise überschritten hatte. Nun aber, da Genin sich auf malerisches Fluidum und Psychologie verlegt hatte, konnte Klee ihm nichts mehr abgewinnen. Schon an Ferdinand Hodler hatte Klee die Überbetonung des Seelischen kritisiert und im Tagebuch vermerkt: „Seine Bedeutung liegt nun einmal nicht im rein Bildnerischen, dass ich immer anstrebe. [...] Nur der seelisch gesteigerte Mensch interessiert diesen Hodler [...]. Diese Dinge an sich werden besonders in grosser Ansammlung lästig, fallen auf die Nerven.“⁴³ Um wie viel mehr musste ihm Genins neue Ausrichtung missfallen, die nicht nur die bildnerische Präzision vernachlässigte und die Darstellung innerer Gestimmtheit in den Mittelpunkt rückte, sondern dabei auch in der Thematik in bohémehafte Romantik und schmerzliche Melancholie abdriftete.

Klees Abwendung von Genin vollzog sich in einer Zeit, in der er Anlass hatte, mit gesteigertem Selbstbewusstsein aufzutreten. Denn nach den langen Jahren seiner experimentellen ‚Probezeit‘ erlebte er Anfang 1918 einen künstlerischen Durchbruch, der mit einem öffentlichen Durchbruch Hand in Hand ging. Mitten im Krieg stellte sich eine kreative Dynamik ein, die ihn selbst überwältigte und in die für ihn typische Bildsprache aus scheinbarer Unbeholfenheit, Poesie und hintergründiger Reflexion mündete. Zeitgleich entwickelten sich seine Geschäftsbeziehungen überaus positiv und auch in der Kunstkritik fand er nun Anerkennung. Binnen kurzem galt er als Repräsentant der jungen Gegenwartskunst und genoss nahezu Kultstatus.⁴⁴ Besondere Befriedigung verschaffte ihm dabei eine Rezension Wilhelm Hausensteinsteins,

10 Alexandra Korsakoff Galston,
Paul Klee, Geige spielend, um 1919,
Tusche und Gouache auf Karton,
17,8 x 10,5 cm, Privatbesitz Schweiz,
Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern



die im März 1918 aus Anlass der „Graphischen Ausstellung der Münchener Neuen Secession“ erschien, und in der der Kritiker Klees Werke als eine der „für mich wesentlichsten Eindrücke“⁴⁵ herausgehoben hatte. In sein Tagebuch schrieb er: „Das Wunder einer Würdigung meines Schaffens hat sich erfüllt.“⁴⁶

Nachspiel

So wenig wie der genaue Beginn der Bekanntschaft zwischen Klee und Genin zu ermitteln ist, so wenig weiß man, wann sich die Verbindung endgültig auflöste. Mit Sicherheit hatten die beiden Künstler noch einmal Kontakt, nachdem Genin 1918 nach Berlin übersiedelt war und dort versuchte, die alten Verbindungen wiederzubeleben. So besuchte er Kandinsky – nachdem dieser im Dezember 1921 aus Russland nach Deutschland zurückgekehrt war⁴⁷ – und nahm auch mit Klee wieder Verbindung auf. Letzterer war mittlerweile Meister am Weimarer Bauhaus und auf dem besten Weg, einer der führenden Köpfe der deutschen Gegenwartskunst zu werden.

Anfang 1923 wandte sich Genin mit einer Postkarte an Klee, da er offenbar erfahren hatte, dass sich dieser in Berlin aufhielt. Wie früher in München lud er zu einer Gesellschaft ein und lockte mit der Anwesenheit künstlerischer Prominenz in Gestalt von Marc Chagall, um Klee zum Kommen zu bewegen.⁴⁸ Ob Klee der Einladung folgte, ist nicht bekannt, man möchte jedoch vermuten, dass das Treffen nicht zustande kam. Denn nur zwei Wochen später sandte Genin erneut eine Karte an

11 Robert Genin, Postkarte an Paul Klee, Weimar, 13.02.1923 (Adresseite), 9 x 14 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee



Klee, diesmal um ihn für ein geplantes Mappenwerk zu gewinnen. „Lieber Klee! Wir geben eine Mappe heraus: Chagall Archipenko Hofer Meidner aus Weimar Klee Feininger Kandinsky, nun wissen wir nicht inwieferne Sie u. Feininger durch Kandinsky informiert sind, er sprach seiner Zeit davon dass Sie gerne mit uns mitmachen würden.“ Außerdem kündigte Genin seine Absicht an, das Bauhaus zu besuchen und „nach Weimar recht bald für eine Woche zu gehen.“⁴⁹ (Abb. 11)

Das geplante Mappenwerk scheint nicht realisiert worden zu sein – jedenfalls nicht mit Klee. Auch im Nachlass von Wassily Kandinsky, auf den Genin sich beruft, hat sich keine Korrespondenz mit Genin erhalten, so dass sich auch hier die Spur über den Fortgang des Projekts und einem möglicherweise letzten gemeinsamen Auftritt der beiden Künstler verliert. Ob Genin tatsächlich nach Weimar kam, ist ebenfalls ungewiss.

Die Verbindung zwischen Klee und Genin dürfte damit an ihr Ende gekommen sein. Sie war nie eine intensive Freundschaft, die persönliche Intensität erreichte. Dennoch verdient das Verhältnis der beiden Künstler Aufmerksamkeit als ein historisches Detail, das geeignet ist, die kunstgeschichtliche Überlieferung mit kritischen Augen zu sehen. Denn nicht Klee, der heutige ‚Weltkünstler‘, sondern Genin (der heute Vergessene) war zu Beginn ihrer Bekanntschaft der Erfolgreichere von beiden und in der Rangfolge der öffentlichen Aufmerksamkeit der weit Überlegene. Auch wenn sich Genins Malerei und Grafik aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg aus heutiger Perspektive als konventionell darstellt, für die Mehrzahl der damaligen Zeitgenossen bedeutete sie einen weit entscheidenderen Beitrag zur zeitgenössischen Kunst als Klees gleichzeitige Produktion. Auch Klee selbst entwickelte Interesse an seinem Kollegen, obwohl dessen Werke von seiner eigenen Darstellungsweise weit entfernt waren.

Darüber hinaus ist das Verhältnis von Klee und Genin auch eine Fallstudie zum Thema künstlerischer Reifeprozess. Denn Genin hatte als Jungkünstler relativ früh eine klare Stilentscheidung getroffen und damit rasch erheblichen Erfolg. Seine akademischen Grundlagen und eine entschlossene Orientierung an ausgewählten Vorbildern ließen ihn rasch vorankommen, führten in der weiteren Entwicklung aber auch zu einer Stagnation, die nicht nur zur persönlichen Katastrophe wurde, sondern sein Werk auch in Vergessenheit geraten ließ.⁵⁰ Klee dagegen erlebte die Entwicklungsprobleme am Anfang seiner Laufbahn. Als ihm jedoch der Durchbruch gelang, baute er auf diesem Fundament ein breites Werk auf, das bis heute anhaltenden Ruhm genießt.

Ich bedanke mich herzlich bei Alexej Rodionov, der mir großzügig sein umfangreiches Wissen über Robert Genin zur Verfügung stellte und für alle Fragen ein offenes Ohr hatte.

- 1 Paul Klee, Tagebücher 1898–1918, textkritische Neuedition hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 902, S. 319.
- 2 Ebd.
- 3 Susanne Kaufmann, Die „Künstlervereinigung Sema“. Eine Künstlergruppierung zwischen expressionistischer Kunstauffassung und den Mechanismen des Kunstmarktes, Magisterarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München, München 2008 (<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-12181-9>, S. 7 f. und Anh. Nr. 2, 3).
- 4 Vgl. den Reprint des Sema-Kataloges, in: Kaufmann 2008 (wie Anm. 3), Anh. Nr. 42, S. 160.
- 5 Vgl. die Dokumentation des Ausstellungskataloges bei: Rosel Gollek, Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Kat. der Slg. in der Städtischen Galerie, München 1974, S. 276–281, hier S. 277.
- 6 Klee 1988 (wie Anm. 1), Nr. 899, S. 315.
- 7 Vgl. den Reprint der Sema-Mappe in: Kaufmann 2008 (wie Anm. 3), Anh. 41, S. 142 ff.
- 8 Vgl. Brief Paul Klee an Alfred Kubin, 12.12.1911, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Das Frühwerk. 1883–1922 (München, Städtische Galerie im Lenbachhaus), hg. von Armin Zweite, München 1979, S. 82 f.
- 9 Eberhard W. Kornfeld, Paul Klee. Verzeichnis des graphischen Werkes, Bern 2005, Nr. 42, S. 120 f., Nr. 43, S. 122 f.
- 10 Vgl. Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 1, 1883–1912, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 1998, Nr. 715, 716, 717, 718.
- 11 Vgl. Brief Paul Klee an Ernst Sonderegger, 24.1.1912, zit. nach Kornfeld 2005 (wie Anm. 9), S. 122.
- 12 Vgl. Cat. rais. 1998 (wie Anm. 10), Nr. 686. Das Blatt ist nicht erhalten, in seinem handschriftlichen Werkverzeichnis hatte Klee jedoch eingetragen: „Originalbeitrg. f. d. Sema Mappe“. Den technischen Angaben zufolge dürfte das Blatt den beiden Stadtlandschaften „Blick auf einen Platz“ (1912,10) und „Im Villenviertel“ (1912,11) ähnlich gewesen sein.
- 13 Klee 1988 (wie Anm. 1), Nr. 925, S. 336.
- 14 Ebd., Nr. 790, S. 251.
- 15 Vgl. das Ausstellungsverzeichnis im Anhang dieses Katalogs.
- 16 Vgl. Aufsatz Alexej Rodionov, S. 23.
- 17 Ebd., S. 29.
- 18 Klee 1988 (wie Anm. 1), Nr. 896, S. 312 f.
- 19 Vgl. Michael Baumgartner, „Es ist an ‚Candide‘ ein Höheres, was mich anzieht“, in: Ausst.-Kat. Franz Marc. Paul Klee. Ein Dialog in Bildern (Kochel, Franz Marc Museum, Halle, Kunstmuseum Moritzburg, Bern, Zentrum Paul Klee), hg. von Michael Baumgartner, Cathrin Klingsöhr-Leroy und Katja Schneider, Wädenswil 2010, S. 51 f.
- 20 Vgl. Kaufmann 2008 (wie Anm. 3), Anh. 28, S. 125.
- 21 Ebd.
- 22 Fritz von Ostini: Sema, in: Münchner Neueste Nachrichten, 65. Jg., Nr. 206, 23.4.1912, Morgenblatt, abgedruckt in: Kaufmann 2008 (wie Anm. 3), Anh. 27, S. 124.
- 23 Hinweis von Alexej Rodionov.
- 24 Vgl. Cat. rais. 1998 (wie Anm. 10), Nr. 765.
- 25 Vgl. Josef Helfenstein, „Die kostbarsten und persönlichsten Geschenke“. Der Bildertausch zwischen Feininger, Jawlensky, Kandinsky und Klee, in: Ausst.-Kat. Blaue Vier. Feininger. Jawlensky. Kandinsky. Paul Klee (Kunstmuseum Bern, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), hg. von Vivian Endicott Barnett und Josef Helfenstein, Köln 1997, S. 79–136; Nachwort. „Wenn Ihnen etwas von diesen Sachen gefallen wird, bitte ich Sie zu behalten“. Der Bildertausch von Paul Klee mit Alexej Jawlensky und Marianne Werefkin, in: „In inniger Freundschaft“. Alexej Jawlensky. Paul und Lily Klee. Marianne Werefkin. Der Briefwechsel, hg. vom Zentrum Paul Klee, Bern, Stefan Frey und Katja Förster, Zürich 2013, S. 247–274.
- 26 Brief Paul Klee an Lily Klee, 28.3.1902, in: Paul Klee. Briefe an die Familie. Bd. 1. 1893–1906, hg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 219–220, hier S. 220.
- 27 Hans von Marées, Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz, München 23.12.1908–10.2.1909.
- 28 Klee 1988 (wie Anm. 1), Nr. 847, S. 285.
- 29 Vgl. z. B. Cat. rais. 1998 (wie Anm. 10), Nr. 291, 423; Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 2, 1913–1918, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 2000, Nr. 1548.
- 30 Vgl. z. B. Cat. rais. 1998 (wie Anm. 10), Nr. 363, 413, 430.
- 31 Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 3, 1919–1922, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Nr. 2531.
- 32 Postkarte Robert Genin an Paul Klee, 7.5.1914, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.
- 33 Polizeimeldebogen von Robert Genin, Stadtarchiv München, PMB G/C/K 162.
- 34 Brief Paul Klee an Lily Klee, 24.8.1918, in: Paul Klee. Briefe an die Familie. Bd. 2. 1907–1940, hg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 934. Klee spricht dabei über eine Ausgabe der Zeitschrift Das Kunstblatt, 2. Jg., H. 7, Juli 1918, unter deren Autoren er den Besucher Genins wiedererkannte. Mit dem Namen Dr. Entente spielt Klee möglicherweise auf den 1918 höchst aktuellen politischen Begriff der „entente“, der Allianz der Siegermächte des Ersten Weltkriegs, an. Der von Klee so Benannte ist unter folgenden Namen zu suchen: Albert Steffen, Karl Joel, Hans Mühlestein, Hans Graber, Daniel Henry [= Daniel Henry Kahnweiler].
- 35 Über Alfred Mayer vgl. Irene Dütsch, Alfred Mayer – Ein Mäzen im Umkreis des „Blauen Reiter“. Hinter den Kulissen der Münchner Boheme, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Murnau, Murnau 2004, S. 69–124. Alfred Mayer, Robert Genin, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. von Ulrich Thieme, Bd. 13, Leipzig 1920, S. 390.
- 36 Fritz Burger, Robert Genin – München, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. XVII, Januar 1914, H. 4, S. 289–296. Ders., Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, München 1913, S. 118 f.
- 37 Klee 1988 (wie Anm. 1), Nr. 924, S. 336.
- 38 Brief Lily Klee an Gabriele Münter, 7.12.1915, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München. Der Brief ist Teil der Korrespondenz zwischen Paul Klee und Wassily Kandinsky, die demnächst publiziert wird in: Paul Klee und Wassily Kandinsky. Der Briefwechsel, hg. von Christine Hopfengart.
- 39 Auskunft von Alexej Rodionov.
- 40 Über Klees Beziehung zur Musik und seine musikalischen Aktivitäten in München, vgl. Ausst.-Kat. Paul Klee. Musik und Theater in Leben und Werk (München, Galerie Thomas), hg. von Christine Hopfengart, Köln 2018.
- 41 Christine Hopfengart, Paul Klee. Musikalisch unterwegs. München 1898–1921, in: Ausst.-

- Kat. Paul Klee 2018 (wie Anm. 40), S. 161–199, hier 182–184.
- 42** Brief Lily Klee an Marianne Werefkin, 22.8.1918, in: *Innige Freundschaft 2013* (wie Anm. 25), S. 60.
- 43** Klee 1988 (wie Anm. 1), Nr. 904, S. 320.
- 44** Christine Hopfengart, Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebbling, Bern 2005, S. 26–36.
- 45** Wilhelm Hausenstein, Die Graphische Ausstellung der Neuen Sezession (Galerie Caspari), in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 71. Jg., Nr. 141, 18. März 1918, S. 2.
- 46** Klee 1988 (wie Anm. 1), Nr. 1109, S. 456.
- 47** Vgl. Genins Einträge im Gästebuch von Nina Kandinsky, das sie 1922 in Berlin anlegte, abgedruckt in: Christian Derouet, Jessica Boissel, Kandinsky. Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866–1944), Collections du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1984, S. 490, Abb. f 3, f 4.
- 48** Postkarte Robert Genin an Paul Klee, 30.1.1923, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee. Der Text lautet: „*Liebe Frau und Herr Klee, Ich hoffe doch sehr Sie einmal wiederzusehen. Freitag abends kommen einige Freunde zusammen, Chagall würde besonders gerne Sie kennen lernen. Können Sie sich für den Abend frei halten? Ich warte auf ein Wort von Ihnen. Recht herzlich Ihr Genin*“ [Adressangabe: Grunewald Kunz-Buntschuhstraße 12].
- 49** Postkarte Robert Genin an Paul Klee, 13.2.1923, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.
- 50** Vgl. den Aufsatz von Alexej Rodionov, S. 47 ff.