Originalveröffentlichung in: Melcher, Ralph (Hrsg.): Paul Klee, Tempel - Städte - Paläste, Ostfildern 2006, S. 118-123

»Synthese Städtebauarchitektur – Bildarchitektur« Paul Klee und die Architektur

CHRISTOPH WAGNER

Paul Klees Auseinandersetzung mit der Architektur wurde bislang in der Kleeliteratur nicht monographisch erforscht.[1] Das ist ein überraschender Befund. Denn das Thema ist – wie mit einigen Hinweisen zu zeigen ist – von grundsätzlicher Bedeutung für Klees Kunst im Ganzen.

Schon auf den ersten Blick fällt auf, in welch großer Zahl und in welcher Vielfalt Klee in seinem Werk architektonische Motive und Themen aufgenommen und diese auch in der Wahl seiner Bildtitel reflektiert hat:[2] Zweifellos könnte man hier eine poetische Metaphorik des *Architektonischen* analysieren, in der vielfältige Hinweise auf Klees thematische Deutungen, aber auch auf die Selbstreflexion seiner Kunst zu finden sind. Um von diesem ersten äußerlichen Blick auf die Vielfalt der architektonischen Motive bis zum Kern der Bedeutung der Architektur für Klees künstlerisches Schaffen vorzudringen, ist zu klären, in welcher Weise Klee den Begriff des *Architektonischen* reflektierte. Klee selbst hat in seinen Tagebüchern, Briefen und kunsttheoretischen Aufzeichnungen wichtige Hinweise gegeben, um Perspektiven auf diese Bedeutung des Architektonischen in seinem Werk freizulegen.

Klees Tagebücher und Briefe

Klees Bemerkungen zur Architektur in seinen Briefen und Tagebuchaufzeichnungen sind zahlreich und bemerkenswert: Sie berühren oftmals Kernanliegen seiner eigenen Kunst.

Während seiner ersten Italienreise, die er als Student der Münchner Kunstakademie pflichtschuldigst absolvierte, bemerkt Klee, »Mein Gefühl opponiert oft stark dem Burckhardtschen Cicerone«, indem er »den Barock nach Michelangelo hasse«[3]: »Die Pietà in der Peterskirche ging spurlos an mir vorüber«, »hügelige Muskulatur ist nicht reine Kunst«.[4] Stattdessen fühlt sich Klee zu den »Eindrücken der Architektur / Genova San Lorenzo. Pisa Dom. Rom S. Peter« als Beispielen einer *reinen Kunst* und zur Schulung seines »Formbetrachtungsvermögens« hingezogen. In Pompeji entdeckt Klee »liebenswürdige Architekturen, ein paar Tempel und ein wunderbares Haus«,[5] in Florenz ist er »erstaunt über die Aufstellung so vieler Architekturschönheit«.[6] Zweifellos bleiben diese ersten Reiseeindrücke etwas unspezifisch und von touristischen Allgemeinplätzen durchzogen. Dennoch lassen sie schon zu diesem frühen Zeitpunkt, eine tiefe und für Klee eigentümliche Auffassungsgabe für architektonische Gebilde und Stadtstrukturen erkennen.

Schon sehr bald hat Klee begonnen, auf einer bewussteren Ebene zu reflektieren, dass diese architektonischen Eindrücke unmittelbar auch mit seiner eigenen künstlerischen Entwicklung in Zusammenhang stehen: So blickt er von Italien nach Bern zurückgekehrt im Sommer des Jahres 1902 kritisch auf seine eigenen künstlerischen Anfänge an der Münchner Akademie zurück: »Meine früheren Anstrengungen mit den Werken zu beginnen, war kaum ein dichtendes Dilettieren, geschweige denn ein Bilden. Denn ich erfand nichts Specifisches. [...] Nun musste der Dichter in meinem dichterischen Werk abtreten, weil ich zur Zeit Puritaner spielen muss. Ich sehe *überall nur Architektur*, Linienrhythmen, Flächenrhythmen. Vielleicht vertrottelt der Dichter nun ganz?«[7] Was Klee in diesen Zeilen erkennt, ist nichts anderes als die für ihn neue Entdeckung einer abstrakten Formstruktur in der Sprache des Sichtbaren. Diese wichtige künstlerische Erkenntnis gelingt ihm offenbar unter den Eindrücken der italienischen Architektur. Klee entdeckt zu diesem frühen Zeitpunkt die Architektur als Paradigma einer abstrakten Kunstsprache mit strenger, methodisch entwickelter Formstruktur. Mit einer ebenso hintergründigen wie aufschlussreichen Metapher hat Klee seinen hierdurch veränderten künstlerischen Erkenntnisgewinn beschrieben: »Haller [d.i. ein Studienfreund] aus Italien zurück. Er sieht dass an mir *gebaut* worden ist«.[8]

Im Rückblick hat Klee diese veränderte Einstellung zu seiner eigenen Kunst durch die Erfahrung der Architektur noch deutlicher akzentuiert: Für Wilhelm Hausenstein notiert er unter den wichtigen Erfahrungen des Jahres 1903 das »Lob der Architektur als Schule der bildenden Kunst«[9] und beschreibt, dass ihm »irgend ein guter Dämon half, [...] den Denkhorizont bis zur Pforte des Gesetzmässigen [zu] erweitern, um dann einfacher zu sehn und zu empfinden.«[10] Gegenüber Leopold Zahn wird Klee noch deutlicher in der Beschreibung der Verbindung von Architektur, Abstraktion und gesetzeshafter Konstruktion als seiner zentralen Erkenntnis des Jahres 1902: »In Italien begriff ich das Architektonische – hart bei der abstracten Kunst stand ich da – der bildenden Kunst – heute würde ich sagen, das Konstructive. Nächstes und zugleich fernstes Ziel wird nun sein, architektonische und dichterische Malerei in

Einklang oder doch wenigstens in Zusammenklang zu bringen.«[11] Klees Tagebuchaufzeichnungen dokumentieren, dass diese Reflexion der Architektur im Dezember 1903 eine zweite grundlegende Veränderung erfährt: Klee beginnt zu diesem Zeitpunkt die Architektur verstärkt unter den Vorzeichen einer zahlenbegründeten Kunst zu verstehen, eine Überlegung, die Klee dann vor allem in seinen Bauhausjahren weiter ausgebaut und bis in sein Spätwerk hinein verfolgt hat. Klees Ausführungen werden ihrer Bedeutung wegen im Zusammenhang zitiert: »Als ich in Italien die Baukunstwerke verstehen lernte, hatte ich an Erkenntnis sofort einen wesentlichen Gewinn zu buchen. Obwohl diese Werke praktischen Zweken [sic] dienen, drückt sich in ihnen das Formprincip reiner aus als in andern Kunstwerken. Die leicht erkennbare Gliederung ihrer Form, ihr exacter Organismus vermag gründlicher zu bilden, als alle Kopf-, Akt- und Kompositionsversuche. ›Denn es geht sogar dem Schwerfälligen ein‹, dass die augenscheinliche Berechenbarkeit des Verhältnisses von Teilen zueinander und zum Ganzen den verborgenen Zahlenverhältnissen an andern künstlichen und natürlichen Organismen entspricht. Dass diese Zahlen nichts Kaltes bedeuten, sondern Leben atmen, ist ebenso klar. Und die Bedeutung der Ermessungen als Hilfsmittel beim Studium und beim Schaffen offenbart sich.«[12] Wie sehr Klee von diesen Überlegungen aus zu seiner Überzeugung fand, dass die Kunst insgesamt aus zahlenbegründeten Proportionen besteht, wird in seiner Bemerkung im Tagebuch von 1906 deutlich: »Kunst mit nur schönen Werten ist wie Mathematik ohne negative Zahlen«.[13] Es handelt sich hierbei um mehr als eine bloß rhetorische Metapher, denn Klee war wie Kandinsky[14] davon überzeugt, dass wichtige Hauptströmungen der modernen Kunst, wie beispielsweise der Kubismus, als eine auf Zahlen gründende Formanalyse verstanden werden müssten: »Diese Schule [der Kubismus] der Formphilosophen, der spekulativen Naturen unter den Künstlern hat unter dem Unverstand der Beurteiler besonders zu leiden. Und das Formdenken in bestimmten durch Zahlen ausdrückbaren Maßen ist doch nichts durchaus Neues. Was haben die Meister der Renaissance mit dem goldenen Schnitt gearbeitet! Nur dass man jetzt bis in die formalen Elemente die Konsequenzen zieht [...]. Die Kubisten fixieren diese Maße bis ins Detail mit aller Bestimmtheit, die einen mehr die Flächenmaße, wie Le Fauconnier, andere auch die Helligkeits- und Farbenmaße, wie Delaunay.«[15] Zweifellos hat diese Interpretation des Kubismus problematische Seiten, aber sie bleibt als rezeptionsästhetische Position Klees höchst aufschlussreich: Von diesen Ausgangspunkten aus schloss sich Klee einer zahlenmäßigen Analyse des Sichtbaren in der Tradition neopythagoreischer Weltauffassungen an, wie sie auch im direkten künstlerischen und kulturellen Umfeld Klees auf verschiedenen Ebenen greifbar sind.[16] Welche weitgespannten Hoffnungen Klee selbst mit einer solchen Zahlenanalyse des Sichtbaren verband, hat er in seinen Ausführungen über seine *Schöpferische Konfession* 1920 bekannt: »Aus abstrakten Formelementen wird über ihre Vereinigung zu konkreten Wesen oder zu abstrakten Dingen wie Zahlen und Buchstaben hinaus zum Schluss ein formaler Kosmos geschaffen, der mit der großen Schöpfung solche Ähnlichkeit aufweist, dass ein Hauch genügt, den Ausdruck des Religiösen, die Religion zur Tat werden zu lassen.«[17] Schon früh hatte sich Paul Klee für eine zahlenmäßige Analyse des Sichtbaren interessiert, und er hat sich zu dieser als Grundlage seiner Kunst bekannt. Marcel Franciscono übertreibt nicht, wenn er allgemein Klee eine »regelrechte Zahlenbesessenheit« attestiert.[18] In seinen Bauhausjahren sollte Klee diese Idee zusammen mit Wassily Kandinsky systematisch weiter ausbauen: Denn auch Kandinsky hatte, wie beispielsweise in seiner 1926 publizierten Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* erkennbar ist, die Architektur – neben der Musik – als Modellfall einer aus Zahlenproportionen begründeten Kunst zum Ausgangspunkt für die Begründung einer zukünftigen Kunsttheorie genommen: »Erst nach der Eroberung des Zahlenausdruckes wird eine exakte Kompositionslehre, an deren Anfang wir heute stehen, ganz verwirklicht werden. Einfachere Verhältnisse haben, mit ihrem Zahlenausdruck verbunden, in der Architektur, in der Musik und teilweise in der Dichtung vielleicht schon vor Jahrtausenden Verwendung gefunden.«[19] Bei Klee stand am Anfang dieser Reflexion die zahlenbezogene Auseinandersetzung mit der Architektur.

Eine weitere grundsätzliche Veränderung erfährt Klees Beschäftigung mit der Architektur – wiederum ausgelöst durch Reiseeindrücke – während seiner Tunisreise im Jahre 1914: Von der Architektur aus entwickelt Klee einen neuen Bildbegriff, indem er als zentrales künstlerisches Problem seiner künstlerischen Arbeit nun die »Synthese Städtebauarchitektur – Bildarchitektur« formuliert:

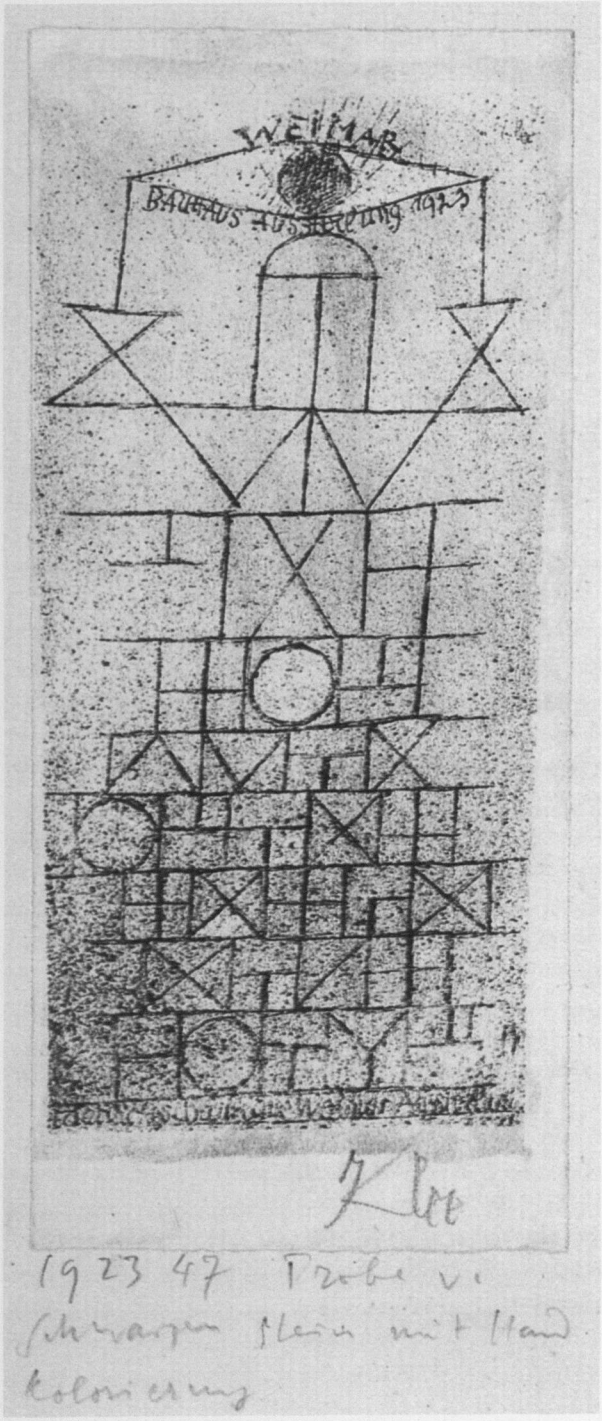


Abb. 1 *Die erhabene Seite*, 1923, 47

»Kunst / Natur / Ich. Sofort ans Werk gegangen und / im Araberviertel Aquarell gemalt. Die Synthese Städtebaucharchitektur / – Bildarchitektur in Angriff genommen. Noch nicht rein, aber ganz reizvoll, [...]. «[20] Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Aufgabe, die sich Klee hier mit bemerkenswerter Bewusstheit ganz ausdrücklich am Thema der Darstellung der Architektur stellt, ist in seinen in Tunis entstandenen Stadtdarstellungen Zug um Zug zu beobachten.

Zugleich wird Klee in dieser Zeit die Architektur in neuer Weise zu einem metaphorischen System: In seiner Lithographie *Der Tod für die Idee*. 1915,1 (Kat. 31), die Ende 1914 vor dem Hintergrund der düsteren Kriegsereignisse des Ersten Weltkriegs entstand,[21] wird deutlich, wie sehr Klee die Architektur als visuelle Metapher einer Gedankenarchitektur zu deuten wusste: Über einer offenbar tot oder verletzt auf dem Boden liegenden menschlichen Figur entwickelt sich das phantasmagorische Bild einer von Kuppeln, Dächern und Kreuzen bekrönten irrealen Stadtarchitektur. Die auch begriffsgeschichtlich begründbare Ableitung der Architektonik aus τεκτων (Baumeister) und αρχη (Anfang; oberstes Prinzip, oberster Befehl) als ein geistiges Bauen, das einem übergeordneten Plan und der Erkenntnis von allgemeinen Ordnungsprinzipien folgt,[22] rückt aber diesem Zeitpunkt in Klees künstlerischer Auseinandersetzung mit der Architektur in den Blick. Von diesen Ausgangspunkten aus entwirft Klee knapp ein Jahrzehnt später 1923 in Weimar in einer nicht weniger programmatischen Architekturdarstellung das symbolische Bild einer Bauhausarchitektur – *Die erhabene Seite*, 1923,47 (Abb. 1, vgl. Kat. 60) –, die mit dem bekrönenden Auge ebenfalls als Gedankenarchitektur zu lesen ist.

Von der Architektur zur Bildarchitektur am Bauhaus

Mit Klees Berufung ans Bauhaus in Weimar im Herbst 1920 veränderte sich Klees Auseinandersetzung mit dem Thema der Architektur in mehrfacher Hinsicht: Programmatisch war die Architektur am Bauhaus, dessen Name alleine schon als Programm gelesen werden konnte, als Zielpunkt aller Künste verankert worden, indem Walter Gropius im Bauhausmanifest die Utopie eines »neuen Bau[s] der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei« proklamierte. [23] Die Idee vom Bauhaus als einer Art »Bauhütte« sollte die »Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen«, ja das »Einheitskunstwerk« hervorbringen.[24] Bauhauskünstler wie Johannes Itten waren davon überzeugt, »dass es nur die Maler sein können, die neue Architektur zu schaffen«.[25]
Innerhalb der kunsttheoretischen Begründung seiner Kunstlehre bekam die Beschäftigung mit der Architektur für Klee nun in doppelter Hinsicht einen neuen Stellenwert: Zum einen fasste er das

gesamte »Gedankengebäude« seiner künstlerischen Reflexion in neuer Weise als kunsttheoretische *Architektonik* im Sinne einer systematisch aus obersten Prinzipien methodisch zu entwickelnden Lehre auf, auch wenn es ihm in den folgenden Jahren nicht gelang, diese Lehre mehr als bruchstückhaft zu publizieren.[26]

Zum anderen versuchte Klee mehr und mehr die architektonischen Organisationsprinzipien von der motivischen Bindung an die Darstellung von Architektur zu lösen und auf abstrakter Ebene in seine Kunst einzuarbeiten: Das kann exemplarisch in seinem *Pädagogischen Skizzenbuch*, das er 1925 als zweiten Band der von Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy edierten *Bauhausbücher* publizierte, studiert werden: So sind etwa die Strukturen der *Dividuellen Gliederung* oder die Analyse der »Gewichtsstruktur« in den Schachbrettbildern streng nach architektonischen Prinzipien organisiert (Abb. 2).[27] Die Entstehung des Kunstwerks erläutert Klee ebenfalls in architektonischen Kategorien (Abb. 3), wenn er davon spricht, dass »das Werk [...] ›Stein auf Stein‹ (Addition) oder vom Block: ›Stück vom Stück‹ (Substraktion)« entstehe.[28] Programmatisch hatte Klee diese Überzeugung schon in seinen Ausführungen zur »Schöpferischen Konfession« von 1920 niedergelegt und mit seiner Vorstellung von der zeitlich-bewegungshaften Grundkonstitution des Bildwerks verbunden: »Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus.«[29] Aus dieser Perspektive kritisiert Klee weiterführend Les-

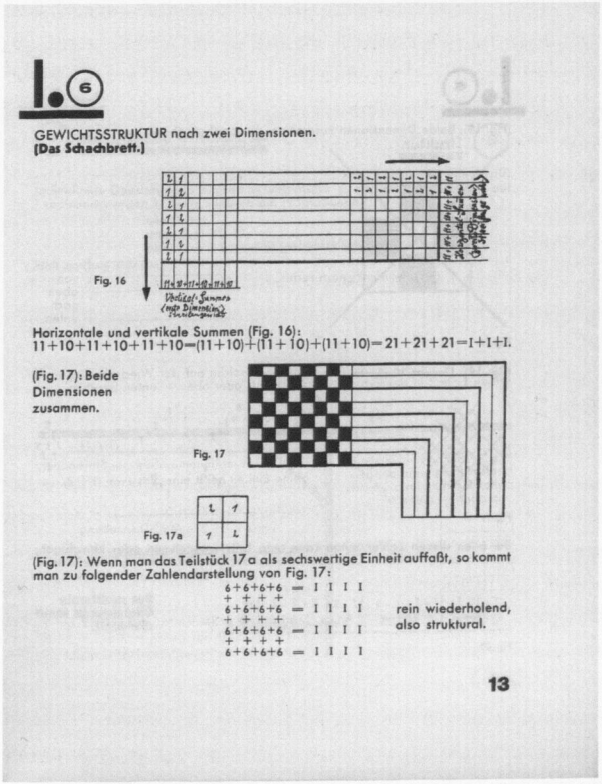


Abb. 2 Pädagogisches Skizzenbuch, 1925, S. 13

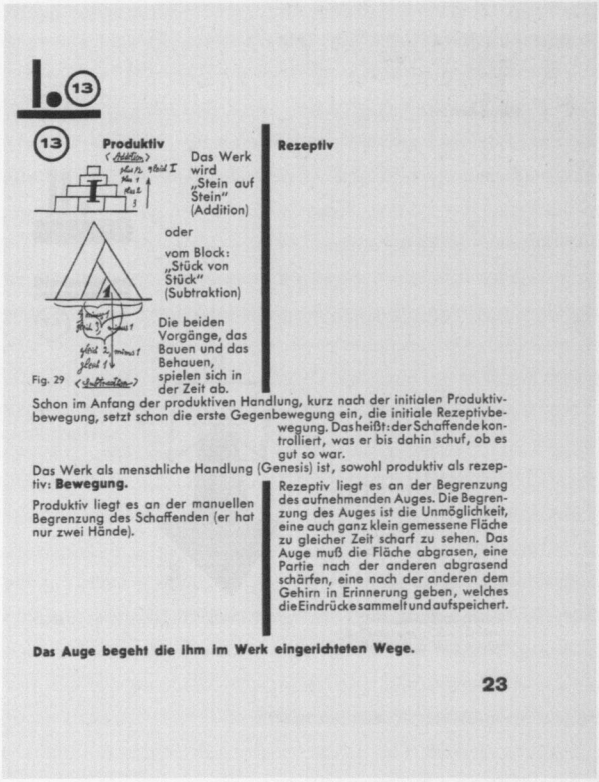
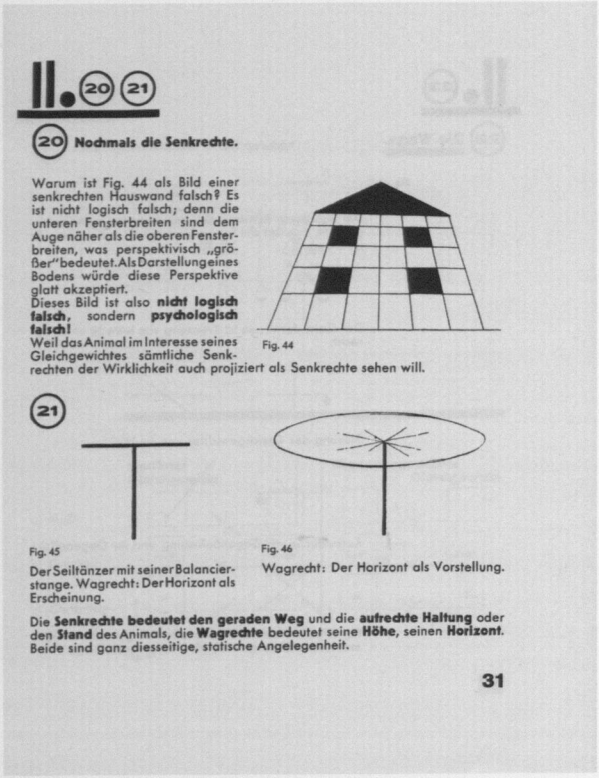


Abb. 3 Pädagogisches Skizzenbuch, 1925, S. 23



II. 20 21

20 **Nochmals die Senkrechte.**

Warum ist Fig. 44 als Bild einer senkrechten Hauswand falsch? Es ist nicht logisch falsch; denn die unteren Fensterbreiten sind dem Auge näher als die oberen Fensterbreiten, was perspektivisch „größer" bedeutet. Als Darstellung eines Bodens würde diese Perspektive glatt akzeptiert.
Dieses Bild ist also **nicht logisch falsch**, sondern **psychologisch falsch!**
Weil das Animal im Interesse seines Gleichgewichtes sämtliche Senkrechten der Wirklichkeit auch projiziert als Senkrechte sehen will.

Fig. 44

21

Fig. 45

Fig. 46

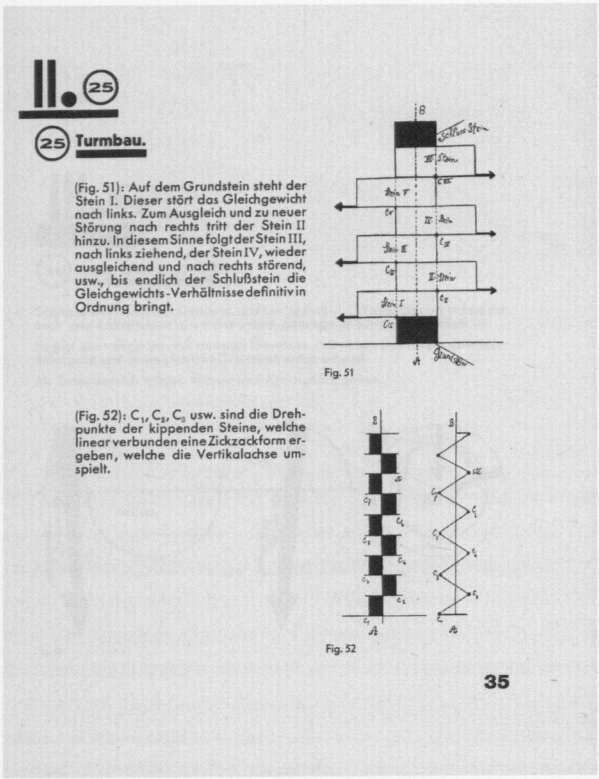
Der Seiltänzer mit seiner Balancierstange. Wagrecht: Der Horizont als Erscheinung.

Wagrecht: Der Horizont als Vorstellung.

Die **Senkrechte bedeutet den geraden Weg** und die **aufrechte Haltung** oder den **Stand** des Animals, die **Wagrechte** bedeutet seine **Höhe**, seinen **Horizont**. Beide sind ganz diesseitige, statische Angelegenheit.

31

Abb. 4 Pädagogisches Skizzenbuch, 1925, S. 31



II. 25

25 **Turmbau.**

(Fig. 51): Auf dem Grundstein steht der Stein I. Dieser stört das Gleichgewicht nach links. Zum Ausgleich und zu neuer Störung nach rechts tritt der Stein II hinzu. In diesem Sinne folgt der Stein III, nach links ziehend, der Stein IV, wieder ausgleichend und nach rechts störend, usw., bis endlich der Schlußstein die Gleichgewichts-Verhältnisse definitiv in Ordnung bringt.

Fig. 51

(Fig. 52): C_1, C_3, C_5 usw. sind die Drehpunkte der kippenden Steine, welche linear verbunden eine Zickzackform ergeben, welche die Vertikalachse umspielt.

Fig. 52

35

Abb. 5 Pädagogisches Skizzenbuch, 1925, S. 35

sings Unterscheidung von »zeitlicher zu räumlicher Kunst«: »Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff. Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen.«[30] Hatte Klee ursprünglich aus seiner Betrachtung der Architektur die Erkenntnis abstrakter Formprinzipien abgeleitet, so erscheint nun – in umgekehrter Richtung – die Architektur selbst aus Klees übergeordneter Vorstellung der Prinzipien einer verzeitlichten Formgenese ableitbar zu werden.

Auch in den ausführlichen graphischen Analysen der räumlichen Dimensionen schwingen in vielfältiger Form Fragen der perspektivisch-architektonischen Raumkonstruktion mit, etwa wenn er sich mit dem Problem der visuellen Konstruktion einer Hauswand beschäftigt (Abb. 4).[31] In den für Klees Bildauffassung zentralen Überlegungen zum bildgestalterischen Gleichgewicht der visuellen Elemente bildet die Architektur im Thema des »Turmbaus« ebenfalls ein zentrales Modell (Abb. 5): »Auf dem Grundstein steht der Stein I. Dieser stört das Gleichgewicht nach links. Zum Ausgleich und zu neuer Störung nach rechts tritt der Stein II hinzu [...], bis endlich der Schlussstein die Gleichgewichts-Verhältnisse definitv in Ordnung bringt«[32]. Schließlich hat Klee in seine Kunstlehre auch durch die Architektur bedingte körperliche Erfahrungsformen, wie etwa das Treppensteigen, einbezogen.[33]

Alle diese Aspekte hat Klee schon in seinen *Beiträgen zur Bildnerischen Formlehre* am Weimarer Bauhaus 1921/22 vertieft.[34] Der *Pädagogische Nachlass* im Zentrum Paul Klee mit rund 3000 Seiten kunsttheoretischer Aufzeichnungen zeigt, wie sehr Klee sich insbesondere seit der zweiten Hälfte der 1920er Jahre bemühte, die kunsttheoretische Architektonik einer umfassenden *Bildnerischen Gestaltungslehre* zu entwickeln, die freilich von Klees niemals abgeschlossen wurde und bis heute nur unzureichend erforscht ist.[35] Das schon im Jahre 1914 formulierte Projekt, von der Architektur aus einen neuen Bildbegriff zu entwickeln, um eine »Synthese Städtebauarchitektur – Bildarchitektur« zu realisieren,[36] wird von nun an von Klee in allen Bereichen der bildkünstlerischen Abstraktion systematisch durchgeführt.

Freilich hat Klee vor dem Hintergrund der zunehmenden Rationalisierung der konstruktiven Aspekte in der künstlerischen Arbeit am Bauhaus auch zu mahnen begonnen: »wir konstruieren und konstruieren und doch ist intuition immer noch eine gute sache. [...] man lernt hinter die fassade sehen, ein ding an der wurzel fassen. Man lernt erkennen, was darunter strömt, lernt die vorgeschichte des sichtbaren. Lernt in die tiefe graben, lernt bloßlegen, lernt begründen, lernt analysieren. [...] die intuition ist trotzdem ganz nicht zu ersetzen. [...] es wären aufgaben zu stellen, wie etwa: die konstruktion des geheimnisses.«[37] Tatsächlich bleibt Klees weitere Auseinandersetzung mit der Architektur von der in diesem Zitat von 1928 aufgewiesenen Ambivalenz getragen: Während hunderte von Konstruktionszeichnungen im Pädagogischen Nachlass und viele seiner Werke die konstruktive Seite des Architektonischen in elementarer Reduktion analysieren (Kat. 105, Kat. 110), gestaltet Klee seine Architekturen in den Häuser-, Tempel-, Pyramiden-, Burg- oder Städtebildern als poetisch komplexe visuelle Metaphern.

1 Im San Francisco Museum of Modern Art begleitete 1987 ein 22seitiger Katalog die bislang einzige auf dieses Thema orientierte Studioausstellung (15.1.–29.11.1987) mit einem kurzen einführenden Essay von Donna Graves, »Pattern & Process: Nature and Architecture in the Work of Paul Klee«, in: *Pattern & Process: Nature and Architecture in the Work of Paul Klee*, San Francisco Museum of Modern Art 1987, S. 7–15.
2 Dieses Thema ist Gegenstand der Magisterarbeit von Frau Christiane Wichmann, die derzeit unter Betreuung des Verfassers Klees Beziehungen zur Architektur auf neuer Quellenbasis erarbeitet.
3 Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, hrsg. v. der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, S. 84.
4 ebd.
5 ebd, S. 125.
6 ebd, S. 135.
7 ebd, S. 155 (Juli 1902).
8 ebd.
9 ebd., S. 490.
10 ebd., S. 509.
11 ebd., S. 521.
12 ebd., S. 179f., Nr. 536.
13 ebd., S. 237, Nr. 760.
14 Wassily Kandinsky: »Über die Formfrage«, in: Kandinsky / Marc (1912) 1969, S. 132–182, hier S. 173.
15 Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich (1912), in: Paul Klee, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. v. Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 105–111, hier S. 107.
16 Siehe hierzu weiterführend Christoph Wagner, »Klees ›Reise ins Land der besseren Erkenntnis‹ – Die Ägyptenreise und die Arbeiten zur ›Cardinal-Progression‹ im kulturhistorischen Kontext«, in: *Reisen in den Süden. ›Reisefieber praecisiert‹*, hrsg. v. Uta Gerlach-Laxner und Ellen Schwinzer, Ausst.-Kat. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, und Museum der bildenden Künste Leipzig, Ostfildern-Ruit 1997, S. 72–85.
17 Klee 1976 (wie Anm. 15), S. 121.
18 Marcel Franciscono, »Paul Klee im Bauhaus – Der Künstler als Gesetzgeber«, in: *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*, Kunsthalle Köln, hier S. 23. Vergleiche auch jüngst Michael Baumgartner, »Johannes Itten und Paul Klee – Aspekte einer Künstler-Begegnung«, in: Christa Lichtenstern, Christoph Wagner (Hrsg.), *Johannes Itten und die Moderne. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 100–115, hier S. 111f.
19 W. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern-Bümpliz [7]1973, S. 100f.
20 Tagebücher 1988 (wie Anm.3), S. 340.
21 Siehe zum historischen Hintergrund dieser Arbeit Otto Karl Werckmeister, »Klee im Ersten Weltkrieg«, in: *Paul Klee. Das Frühwerk. 1883–1922*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979, S. 166–226.
22 Vgl. Friedrich Kaulbach, »Architektonik, architektonisch«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter, Darmstadt 1971, Bd. 1, Sp. 502ff.
23 Zitiert nach Hans M. Wingler, *Das Bauhaus. 1919–1933 Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937* (Bramsche 1962, [2]1968), Köln 2002, S. 39.
24 ebd., S. 40.
25 Brief von Oskar Schlemmer an Otto Meyer-Amden, 23. Juni 1921, Abschrift im Bauhaus-Archiv Berlin, zitiert nach der Quellensammlung bei Droste 1994a, S. 458, Dokument 34.
26 Siehe die jüngsten Bemühungen zur Erforschung der kunsttheoretischen Architektonik Klees: Michael Baumgartner, »Klees Projekt einer bildnerischen Gestaltungslehre«, in: *Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht im Bauhaus*, hrsg. vom Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung und Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, Bern 2000, S. 17–22.
27 Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch, München 1925, S. 12f.
28 ebd., S. 23.
29 Paul Klee, »Beitrag für den Sammelband »Schöpferische Konfession« *(1920)*, in: Paul Klee, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. v. Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 118–122, hier S. 120.
30 ebd. S. 119f.
31 ebd., S. 25–31.
32 Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch (wie Anm. 27), S. 35.
33 ebd., S. 38.
34 Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Jürgen Glaesemer (Hrsg.), Basel/Stuttgart 1979.
35 *Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens, Bern 2000 (wie Anm. 26)*, darin besonders: Baumgartner (wie angegeben), S. 17ff.
36 Tagebücher 1988 (wie Anm. 3), S. 340.
37 Paul Klee, »exacte versuche im bereich der kunst«, in: Paul Klee 1979 (wie Anm. 15), S. 130–132, hier S. 130f.