

„OPERATION IN DREI DIMENSIONEN“ – ARCHITEKTUR UND BILDARCHITEKTUR BEI PAUL KLEE UND LYONEL FEININGER

CHRISTOPH WAGNER

Als Paul Klee im April 1921 zu Beginn des Sommersemesters an das Bauhaus in Weimar wechselte, um als Formmeister den Unterricht in der Werkstatt für Buchbinderei zu übernehmen, notierte er wenige Tage später in einem Brief an seinen Sohn Felix eine seiner lapidaren Randbemerkungen zu Lyonel Feininger: „Einmal werde ich zu Feininger gehn und vielleicht zu Itten.“¹ Im Folgenden soll nach der inneren ‚künstlerischen‘ Beziehung dieser beiden Künstler unter einem Aspekt gefragt werden, der die Kunst beider auf eigentümliche Weise miteinander verbindet und – wie an dieser Stelle exemplarisch zu zeigen ist – zugleich in spezifischer Form grundsätzlich voneinander trennt: Die Bedeutung des Architektonischen als Ausgangspunkt und Matrix einer räumlich-planimetrischen Bildkonzeption, deren Grundproblem Klee in seinem *Pädagogischen Skizzenbuch* von 1925 als „Operation in drei Dimensionen“² analysierte.

„Die Architektur (Sie wissen ja, wie ich von der ausgehe!)“³

Die Bedeutung der Architektur als für Feiningers Kunst konstitutives Schlüsselthema ist früh erkannt worden. Schon 1924 rühmte Hans Hildebrandt im *Handbuch der Kunstwissenschaft* zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts Feiningers Architekturdarstellungen mit folgenden Worten: „Er [Feininger, Anm. d. Autors] wirft sich auf die Enträtselung und die Deutung des einmaligen Lebens, das jeden Bau, jede Baugruppe, jedes Dorf und jede Stadt erfüllt, herrührend von den Menschen, deren Werk sie sind, wie von jenen, die in ihnen hausen, doch mählich losgelöst und zu Eigensein erwacht. Da Feininger nur seine Begegnung mit Baupersönlichkeiten malt, hat der Mensch in seinem Werke keinen Platz, und die Frage nach äußerer ‚Ähnlichkeit‘ wird belanglos.“⁴ Auch Hans Vollmer hat diese zentrale Bedeutung der Architektur in Feiningers Kunst schon 1955 zusammenfassend beschrieben: „Feiningers Hauptthema ist die Architektur, die er ebenso wie das Atmosphärische und das Figürliche in Kuben und in einem mathematisch bestimmten Liniengefüge erfasst. Die Starrheit dieser einheitlich wirkenden Formen dynamisiert er durch vielfach gebrochene, irrational an- und abschwellende, tonige Farbflä-

chen. Die ursprüngliche Körperlichkeit des Gegenstandes wird dadurch weitgehend aufgehoben und Bildarchitekturen einer traumhaften und unwirklichen Phantasiewelt von starkem linearem Reiz erzeugt [vgl. Feiningers Gemälde *Gaberdorf I* von 1921, Kat. 8]. Neben den Architekturbildern läuft die Folge der Segelschiffe und Seestücke (Ostsee), die der übergegenständlichen Malerei noch näher stehen.“⁵ Emphatisch überhöhend akzentuiert Hans Hess in seiner Feininger-Monografie von 1959 den Aspekt des Architektonischen mit poetischen und zugleich apologetischen Worten: „Er malt nicht den Stein, sondern den spiritus loci – den Geist des Ortes. Er malt die Beziehung von Architektur zum Raum, des Menschlichen zum Ewigen. Jedes Gebäude hat sein eigenes inneres Gesicht“⁶ (vgl. zum Beispiel Feiningers Gemälde *Ober-Weimar* von 1920, Kat. 7). Florens Deuchler hat das ikonografische Spektrum und die künstlerische Struktur von Feiningers Architekturdarstellungen weiterführend mit wichtigen Beobachtungen präzisiert: „Es handelt sich um Stadtansichten und Dorflandschaften, Einzelbauten, Kirchen sowie Brücken – ‚Baupersönlichkeiten‘, wie es ein Zeitgenosse formulierte. Es sind immer Außenansichten [...] Es können aber auch vereinzelte Requisiten der urbanen Szenerie sein.“⁷

Besonders wichtig ist dabei der spezifische Realitätsbezug, den Deuchler an Feiningers Architekturdarstellungen akzentuiert: „Feiningers Architekturbilder sind ausnahmslos durch Zeichnungen nach dem Motiv vorbereitet. Es handelt sich nicht um Schöpfungen der reinen Phantasie wie gelegentlich in Hintergründen der früheren narrativen graphischen Arbeiten und Bilder, oder wie bei Paul Klee, sondern vielmehr geht es um Produkte, an deren Beginn Fakten und minutiöse Umweltbeobachtungen stehen. Es geht dabei nicht um die topographische Prägnanz der Vedute, sondern um das Profil und den Charakter der Einzelmonumente, die in einem langen Arbeitsprozeß personalisiert, schrittweise gefiltert und auf das Wesentliche festgelegt werden. Immer wieder tritt der Künstler vor das originale Bauwerk. Noch am 3. August 1922 schreibt er an Walter Gropius, er würde in Lüneburg die dortige Backsteingotik zeichnen, um ‚meine Architektur-Studien [zu] pflegen‘ und um ‚recht viel Material zusammen[zu]bekommen zu neuen Werken im Winter“⁸ (vgl. Feiningers Aquarell *Lüneburg IV* von 1923, Kat. 20).

„Architektur als Schule der bildenden Kunst“

Von ähnlich grundsätzlicher und über weite Schaffensperioden ausgespannter Bedeutung ist die Auseinandersetzung mit der Architektur für die Kunst von Paul Klee, auch wenn diese bislang in der Klee-literatur nur vergleichsweise wenig beachtet worden ist.⁹ Schon an der großen Zahl der Arbeiten und an der Vielfalt der Gestaltungsformen, die Klee in seinem Werk architektonischen Motiven und Themen widmete, ist diese Bedeutung der Architektur zu erkennen.¹⁰ Am Leitfaden seiner Bildtitel könnte man zweifellos eine poetische Metaphorik des ‚Architektonischen‘ entwickeln. Um von dieser äußerlichen Ebene der Vielfalt der architektonischen Motive bei Klee bis zum Kern der Bedeutung der Architektur und des Architektonischen in Klees Kunst vorzudringen, ist vorab Klees Begriff des ‚Architektonischen‘ und seine Bedeutung in Klees Kunstreflexion zu klären. Von hier aus sind dann auch die grundsätzlichen Unterschiede in der Deutung der Architektur bei Klee und Feininger besser zu verstehen. Klee selbst hat zur Bedeutung des Architektonischen in seinen Tagebüchern, Briefen und kunsttheoretischen Aufzeichnungen zahlreiche wichtige Hinweise gegeben: Sie berühren oftmals Kernanliegen in der Selbstreflexion seiner eigenen Kunst.

Während seiner ersten Italienreise, die Klee gewissermaßen als Pflichtprogramm im Rahmen seines Studiums an der Münchner Kunstakademie unternahm, ist Klee selbst überrascht, dass ihn weniger die Hauptwerke der plastischen und malerischen Kunst, als vielmehr die Schlüsselwerke der Architekturgeschichte künstlerisch beschäftigten: „Mein Gefühl opponiert oft stark dem Burckhardtschen Cicerone“:¹¹ „Die Pietà [Michelangelos, Anm. d. Autors] in der Peterskirche ging spurlos an mir vorüber“, „hügelige Muskulatur ist nicht reine Kunst“.¹² Stattdessen ist Klee fasziniert von den „Eindrücken der Architektur/Genova San Lorenzo. Pisa Dom. Rom S. Peter“. In Pompeji entdeckt Klee „liebenswürdige Architekturen, ein paar Tempel und ein wunderbares Haus“¹³, in Florenz ist er „erstaut über die Aufstellung so vieler Architekturschönheit“¹⁴. Auch wenn sich Klee mit diesen Reiseeindrücken zweifellos teilweise auf dem Terrain touristischer Allgemeinplätze bewegt, so zeigen diese dennoch schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt eine tiefe und für Klee eigentümliche Auffas-

sungsgabe für architektonische Gebilde und Stadtstrukturen: Es sind erstaunlicherweise diese Architekturen und nicht die Malerei, die Klee als Verkörperungen einer *reinen Kunst* betrachtet und an denen er sein „Formbetrachtungsvermögen“ zu schulen versucht. Schon im Sommer des Jahres 1902 hat Klee erkannt, dass diese architektonischen Eindrücke für seine künstlerische Arbeit und seine künstlerische Entwicklung von grundlegender Bedeutung sind. Aus Italien nach Bern zurückgekehrt, erscheinen ihm seine eigenen künstlerischen Anfänge an der Münchner Akademie reichlich unzulänglich, weil ihn nun in neuer Form in seiner bildkünstlerischen Arbeit die „Linienrhythmen“ und „Flächenrhythmen“ bewegen: „Ich sehe *überall nur Architektur*.“¹⁵ „Meine früheren Anstrengungen mit den Werken zu beginnen, war kaum ein dichtendes Dilettieren, geschweige denn ein Bilden. Denn ich erfand nichts Spezifisches [...] 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?“¹⁶ In diesen Überlegungen reflektiert Klee nichts Geringeres als die für ihn neue Entdeckung einer für seine Bildsprache fortan grundsätzlich bedeutenden abstrakten Formstruktur in der Sprache des Sichtbaren. Und diese wichtige künstlerische Erkenntnis verbindet er unmittelbar mit seinen Eindrücken vor der italienischen Architektur. Für Klee rückt zu diesem frühen Zeitpunkt seiner Entwicklung die Architektur in den Rang eines künstlerischen Paradigmas für eine gesetzmäßige Abstraktion und eine Kunstsprache mit strenger, methodisch entwickelter Formstruktur:

Genau hierin bestimmt sich Klees Begriff der ‚Architektur‘ als ‚Architektonik‘ im Sinne der Kantschen Bestimmung einer logischen Ordnung der Erkenntnisse: Um den „Zusammenhang der Erkenntnisse unter einander kennen zu lernen“, bedarf es der Architektonik, „die ein System nach Ideen ist, in welchem die Wissenschaften in Ansehung ihrer Verwandtschaft und systematischen Verbindung in einem Ganzen der die Menschheit interessierenden Erkenntniß betrachtet werden“¹⁷. Dieser Satz ist zweifellos auf die Kunst zu übertragen: Die auch begriffsgeschichtlich begründbare Ableitung der Architektonik aus $\tau\epsilon\kappa\tau\omega\upsilon\upsilon$ (Baumeister) und $\alpha\rho\chi\eta$ (Anfang; oberstes Prinzip, oberster Befehl) als ein geistiges Bauen, das einem übergeordneten

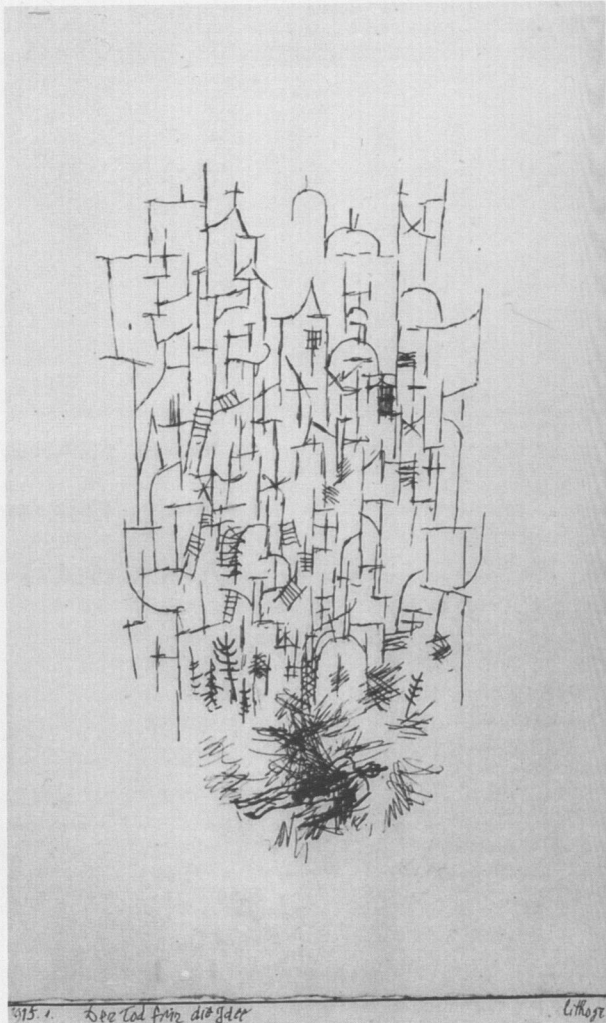


Abb. 1 Paul Klee, Der Tod für die Idee 1915.1

Plan und der Erkenntnis von allgemeinen Ordnungsprinzipien folgt,¹⁸ rückt ab diesem Zeitpunkt in den Fokus von Klees künstlerischer Auseinandersetzung mit der Architektur. Welch grundsätzliche Bedeutung Klee diesem künstlerischen Erkenntnisgewinn einer neuen ‚Architektonik‘ beimaß, lässt eine ebenso hintergründige wie aufschlussreiche Tagebuchnotiz erkennen, in der er an sich selbst einen Persönlichkeitswandel beschreibt: Sein Studienfreund Haller habe nach seiner Rückkehr aus Italien erkannt, „dass an mir *gebaut* worden ist“¹⁹.

Diese veränderte Einstellung zu seiner eigenen Kunst durch die Erfahrung der Architektur hat Paul Klee später rückblickend klar analysiert. In seinen Aufzeichnungen für Wilhelm Hausenstein akzentuiert er unter den wichtigen Erfahrungen des Jahres 1903 die „Architektur als Schule der bildenden Kunst“²⁰: „Irgend ein guter Dämon half mir vorgreifend drüber hinaus. ‚Den Denkhorizont bis zur Pforte des Gesetzmässigen erweitern, um dann einfacher zu sehn und zu empfinden.“²¹ Für Leopold Zahn formuliert Klee seinen künstlerischen Erkenntnisgewinn aus der Verbindung von Architektur, Abstraktion und gesetzmäßiger Bildkonstruktion noch deutlicher: „In Italien begriff ich das Architektonische – hart bei der abstracten Kunst stand ich da – der bil-

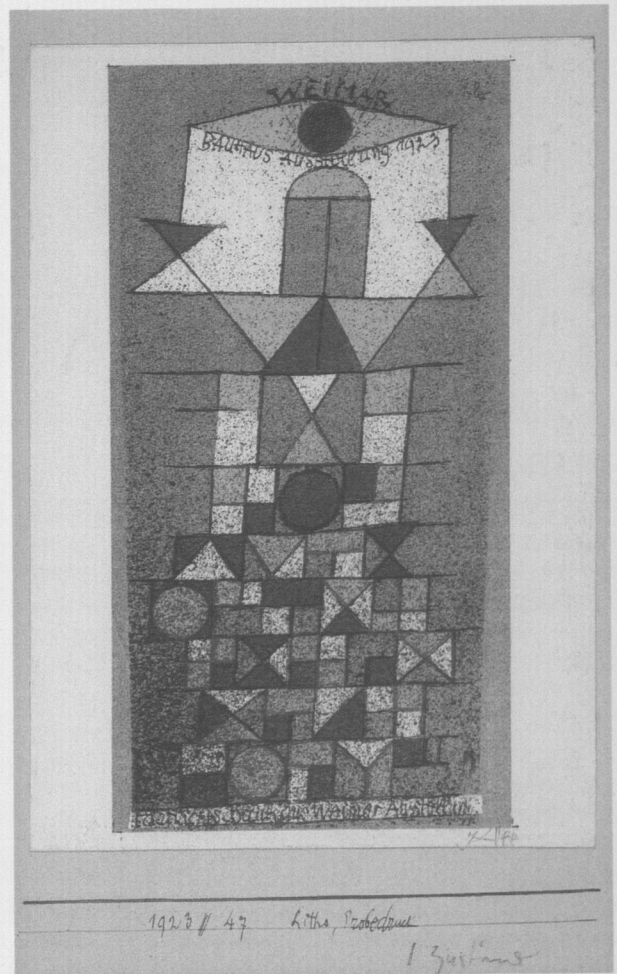


Abb. 2 Paul Klee, Die erhabene Seite 1923.47

denden Kunst – heute würde ich sagen, das Konstruktive. Nächstes und zugleich fernstes Ziel wird nun sein, architektonische und dichterische Malerei in Einklang oder doch wenigstens in Zusammenhang zu bringen.“²² Unter diesen Voraussetzungen erkundet Klee in den folgenden Jahren die bildkünstlerische Auseinandersetzung mit der Architektur in neuer Form als metaphorisches System. In seiner Lithografie *Der Tod für die Idee* 1915.1 (Abb. 1), die Ende 1914 vor dem Hintergrund der düsteren Kriegsergebnisse des Ersten Weltkriegs entstand,²³ wird exemplarisch deutlich, wie sehr Klee tatsächlich 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 schwebend fest in sich verstreuten irrealen Stadtarchitektur, die von unten nach oben durch Leitermotive erschlossen und oben von Kuppeln, Dächern und Kreuzen bekrönt wird. Es handelt sich um eine ideell und von den Konstruktionsprinzipien der architektonischen Abstraktion aufgeladene Gedankenarchitektur, die Klee noch ein Jahrzehnt später 1923 weiter verfolgte, als er am Bauhaus in seiner nicht weniger programmatischen Architekturdarstellung in der Lithografie *Die erhabene Seite* 1923.47 (Abb. 2) das symbolische Bild einer Bauhausarchitektur mit dem bekrönenden Auge als Abschlussgiebel skizziert.

„Die Synthese Städtearchitektur / – Bildarchitektur in Angriff genommen“

Zweifellos hatte auch Feininger vor allem angeregt durch die Architekturdarstellungen des Kubismus und die Malerei Robert Delaunays schon früh das Abstraktionspotenzial architektonischer Motive für eine neue Bildarchitektur erkannt und in seiner eigenen Malerei in polyperspektivischer Zerlegung und rhythmischer Wiederholung der Formstrukturen erkundet. Anders als Klee hat er aber niemals in dieser analytischen Konsequenz die Architektur als Paradigma einer abstrakten bildkünstlerischen Architektonik formuliert, sondern ist stets stärker auf der Ebene des Motivischen verblieben. Das ist selbst in einem vergleichsweise weitgehend unter den Vorzeichen einer kubistischen Formzerlegung abstrahierten Schlüsselwerk wie *Kopf in Architektur* von 1917 (Kat. 2) zu studieren: Im Vergleich zu Klees abstrakt-konstruktiver Bildstruktur bleibt Feiningers Verschmelzung von Kopf und Architektur als polyperspektivisch aufgefächertes Oberflächenrelief in einem von Helldunkelpassagen atmosphärisch geöffneten Raum lesbar.

In einem Brief, den Feininger am 15. Juni 1913 an Alfred Kubin richtete, hat er selbst Aufschluss über sein viel weniger analytisch geprägtes Interesse an der Architektur gegeben: „Die Dörfer, wohl über Hundert, in der Umgebung sind prachtvoll! Die *Architektur* (Sie wissen ja, wie ich von der ausgehe!) ist mir gerade recht, so anregend, zum Teil so ungewein monumental! Es giebt Kirchtürme in gottverlassenen Nestern, die mit das Mystischste sind was ich von sogenannten Kulturmenschen kenne! [...] Ich stehe davor Stundenlang und erschleiche das Geheimnis ihrer Form – brutal zupacken giebt’s hier nicht – es ist eine verzweifelte Liebe, die Einen unendlich geduldig macht. Jedes Mal ist ein neues Stück errungen [...] Die Gesetze der Natur hinter die wir kommen, wenn wir gestalten können, sind und bleiben für die anderen ungeahnt. Ja, *unsere* Sensibilität, *unsere* Empfindungsfähigkeit, Sehnsucht, *die* sinds, die *neue*, nur *uns* sichtbare Naturgesetze offenbaren!“²⁴ Welche „Naturgesetze“ Feininger hier meint, bleibt bewusst unausgesprochen. Feininger wehrte sich konsequent gegen eine in seinen Augen zu weitreichende Rationalisierung der Gesetzmäßigkeiten der Kunst.²⁵ An seinen Gemälden mit Architekturdarstellungen wird aber deutlich, dass er diese

Gesetze stets in enger Auseinandersetzung mit den phänomenologischen Gegebenheiten der architektonischen Motive und den Transparenzphänomenen von Architektur und Raum entwickelt (vgl. Kat. 2, 8, 14, 24).

Deutlicher hat sich Klee in seinen Tagebuchaufzeichnungen über die spezifisch analytischen Aspekte seiner Reflexion der Architektur ausgesprochen: Ab Dezember 1903 ist hier eine weitere grundlegende Veränderung zu beobachten: Seine Aufzeichnungen belegen, dass Klee zu diesem Zeitpunkt beginnt, die Architektur verstärkt als Paradigma einer zahlenbegründeten Kunst zu verstehen, eine Idee, die Paul Klee dann während seiner Bauhausjahre systematisch weiterentwickelte und bis in sein Spätwerk hinein verfolgt hat. Wieder waren es die Eindrücke der Architektur Italiens, die ihn zu der Überzeugung führten, dass die Kunst insgesamt aus zahlenbegründeten Proportionen abgeleitet werden könne: „Als ich in Italien die Baukunstwerke verstehen lernte, hatte ich an Erkenntnis sofort einen wesentlichen Gewinn zu buchen. Obwohl diese Werke praktischen Zwecken [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.“²⁶ Wenn Klee in einem Tagebucheintrag aus dem Jahre 1906 darüber meditiert, dass eine „Kunst mit nur schönen Werten [...] wie Mathematik ohne negative Zahlen“²⁷ ist, dann handelt es sich hierbei nicht lediglich um eine poetische Metapher. Wie Wassily Kandinsky²⁸ und viele andere Künstler war auch Klee davon überzeugt, dass der Kubismus und wesentliche andere Etappen in der Entwicklung der modernen Kunst in der künstlerischen Auseinandersetzung mit einer auf Zahlen gründenden Formanalyse entstanden sind. Schon in seiner bemerkenswerten Besprechung der Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich aus dem Jahre 1912

hatte Klee unter diesem Gesichtspunkt den Kubismus gegen die zeitgenössische Kritik zu verteidigen versucht: „Diese Schule [der Kubismus, Anm. d. Autors] 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.“²⁹ Zweifellos ist auch Feininger diese zahlenbezogene Interpretation des Kubismus, die schon im Almanach *Der Blaue Reiter* prominent entfaltet wird,³⁰ nicht entgangen, aber er hat sich offenkundig in seiner eigenen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Kubismus nicht von dem utopischen Projekt einer allzu weitreichenden Mathematisierung des Sichtbaren leiten lassen.

Ganz anders Paul Klee, der sich von diesen Ausgangspunkten aus mit den Traditionen neopythagoreischer Weltauffassungen und einer zahlenmäßigen Analyse des Sichtbaren widmete (vgl. Klees Aquarell *Schloss im Wald zu bauen* von 1926, Kat. 65).³¹ Schon früh interessierte sich Paul Klee für eine zahlenmäßige Analyse des Sichtbaren und bekannte sich zu diesen Überlegungen als konzeptueller Grundlage seiner Kunst.³² Eine grundsätzliche Vertiefung dieser Sichtweise auf die Architektur erfolgt in Klees künstlerischer Reflexion – wie so oft ausgelöst durch Reiseeindrücke – während seiner Tunisreise im Jahre 1914: Klee beginnt hier, ausgehend von der Architektur nicht weniger als einen neuen Bildbegriff zu entwickeln, indem er seine gesamte künstlerische Arbeit auf das Problem der „Synthese Städtebauarchitektur – Bildarchitektur“ fokussiert. Die räumliche Komplexität städtebaulicher Strukturen soll konzeptuell geklärt auf der Basis einer in neuer Form in ihren Kategorien rationalisierten Bildsprache in die Architektonik der bildplanimetrischen Komposition übertragen werden: „Kunst / Natur / Ich. Sofort ans Werk gegangen und / im Araberviertel Aquarell gemalt. Die Synthese Städtebauarchitektur / – Bildarchitektur in Angriff genommen. Noch nicht rein, aber ganz reizvoll, etwas viel.“³³ Die künstlerische Auseinanderset-

zung mit dieser selbstgestellten fundamentalen Gestaltungsaufgabe ist in Klees Œuvre der nächsten Jahre mit bemerkenswerter Stringenz zu verfolgen.

In seinem kunsttheoretischen Schlüsseltext über die *Schöpferische Konfession* aus dem Jahre 1920 hat Klee kurz vor seinem Wechsel ans Bauhaus weiterführend deutlich formuliert, welche großen künstlerischen Hoffnungen er mit dieser Zahlenanalyse des Sichtbaren verband: „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.“³⁴ Diese Vorstellungen Klees berühren unmittelbar künstlerische Überzeugungen Wassily Kandinskys, wie er sie zum Beispiel in seiner 1926 publizierte Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* zusammengefasst hat. Auch Kandinsky sah wie Klee in Architektur und Musik Modellfälle einer aus Zahlenproportionen begründeten Kunst, die für die theoretische Begründung einer zukünftigen abstrakten Kunst wegweisend sein sollte: „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.“³⁵ Während ihrer Bauhausjahre haben Klee und Kandinsky dieses künstlerische Konzept systematisch weiter verfolgt, Feininger scheint sich demgegenüber ganz bewusst stärker auf eine intuitiv-anschauliche Betrachtung der Architektur zurückgezogen zu haben.

„[...] man lernt hinter die fassade sehen, ein ding an der wurzel fassen [...]“

Mit Klees Berufung an das Bauhaus in Weimar im Herbst 1920 veränderten sich die Rahmenbedingungen und Bezugspunkte für seine kunsttheoretische und bildkünstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema der Architektur: Schon an dem Namen ‚Bauhaus‘ konnte man erkennen, dass die Architektur am Bauhaus als Programm für die Ver-

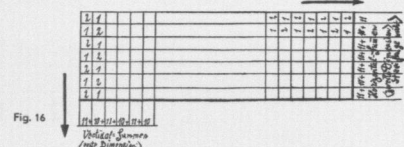


Abb. 3 Lyonel Feininger, Die Kathedrale des Sozialismus, 1919

einigung der verschiedenen Künste gelesen wurde. In seinem Bauhaus-Manifest beschwor Walter Gropius die Utopie eines „neuen Bau[s] der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei“³⁶. Die Idee vom ‚Bauhaus‘ als einer Art ‚Bauhütte‘ sollte die „Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen“, ja das „Einheitskunstwerk“ hervorbringen.³⁷ Bauhauskünstler wie Johannes Itten waren davon überzeugt, „dass es nur die Maler sein können, die neue Architektur zu schaffen“³⁸. Das Gründungsmanifest des Bauhauses vom April 1919 hatte Walter Gropius mit dem symbolischen Bild einer gotischen Kathedrale, Feiningers Holzschnitt *Die Kathedrale des Sozialismus*, geschmückt (Abb. 3) und im Text unausgesprochen die mittelalterliche Bauhüttenkultur des gotischen Kathedralbaus als Leitbild der Verbindung von Kunst und Handwerk sowie der Vereinigung der verschiedenen Künste unter dem Primat der Architektur am Bauhaus beschworen: Wie einst die Handwerker der Bauhütte die gotische Kathedrale errichteten, so sollten nun die Bauhaus-Künstler aus der Verbindung von „Architektur und Plastik und Malerei“ [...] „den neuen Bau der Zukunft“ formen, „der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden



GEWICHTSSTRUKTUR nach zwei Dimensionen.
(Das Schachbrett.)



Horizontale und vertikale Summen (Fig. 16):
 $11+10+11+10+11+10=(11+10)+(11+10)+(11+10)=21+21+21=1+1+1$.

(Fig. 17): Beide Dimensionen zusammen.

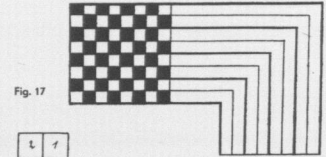


Fig. 17a

(Fig. 17): Wenn man das Teilstück 17a als sechswertige Einheit auffasst, so kommt man zu folgender Zahlendarstellung von Fig. 17:

$$\begin{array}{r}
 6+6+6+6 = 1111 \\
 + + + + \\
 6+6+6+6 = 1111 \\
 + + + + \\
 6+6+6+6 = 1111 \\
 + + + + \\
 6+6+6+6 = 1111
 \end{array}
 \quad \text{rein wiederholend, also struktural.}$$

Abb. 4 Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch 1925, S. 13

Glaubens“.³⁹ Es ist vor allem die Verbindung zwischen Bild und Text, die den gedanklichen Zusammenhang zwischen Feiningers Kathedralendarstellung, die ursprünglich den Titel *Kathedrale des Sozialismus* trug, und diesen emphatischen Abschlusszeilen des Bauhaus-Manifests von Walter Gropius mit ihrer Vorstellung der gotischen Bauhüttenkultur herstellt. Vergleicht man Feiningers Holzschnitt mit Klees symbolischer Bauhausarchitektur in der Lithografie *Die erhabene Seite* 1923.47 (Abb. 2), dann wird in dieser Gegenüberstellung nicht nur nochmals die ganz andere strukturelle Konzeption Klees, sondern auch seine spezifisch symbolische Überhöhung der architektonischen Bildsprache mit den Mitteln einer konsequent entwickelten visuellen Metaphorik deutlich. Beides ist in Feiningers Kathedralendarstellung nicht angelegt.

Innerhalb der kunsttheoretischen Begründung seiner Kunstlehre bekam die Beschäftigung mit der Architektur für Klee am Bauhaus 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.⁴⁰ 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

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.

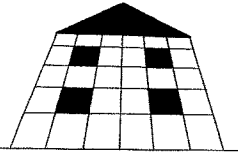


Fig. 44

21

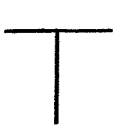


Fig. 45
Der Seitstützer mit seiner Balancierstange, Wagrecht: Der Horizont als Erscheinung.



Fig. 46
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.

Abb. 5 Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch 1925, S. 31

exemplarisch in seinem *Pädagogischen Skizzenbuch*, das er 1925 als zweiten Band der *Bauhausbücher* veröffentlichte, studiert werden: So hat Klee etwa die Strukturen der „dividuellen Gliederung“ oder die Analyse der „Gewichtsstruktur“ in seinen Schachbrettbildern streng nach architektonischen Prinzipien organisiert (Abb. 4).⁴¹ Auch die Werkgenese des Kunstwerks entwickelt Klee in architektonischen Vorstellungen: Wie die Architektur, so entstehe auch „das Werk [...] ‚Stein auf Stein‘ (Addition) oder vom Block: ‚Stück vom Stück‘ (Substraktion)“ in einem zeitlich-bewegungshaften Prozess.⁴² Schon in seinen Ausführungen zur *Schöpferischen Konfession* von 1920 hatte Klee diesbezüglich festgehalten: „Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus.“⁴³ Von dieser Überzeugung ausgehend hält Klee Lessings ästhetikgeschichtlich folgenreicher Unterscheidung von „zeitlicher zu räumlicher Kunst“ entgegen, dass „auch der Raum [...] ein zeitlicher Begriff [ist]. 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.“⁴⁴ Hatte Klee bis dahin aus seiner Betrachtung der Architektur Kategorien für die Gestaltung abstrakter Formprinzipien abgeleitet, so wendet er nun umgekehrt die dabei gewonnenen Prinzipien einer verzeitlichten Formgenese auf die Architektur selbst an.

Klees ausführliche Analysen der bildkünstlerischen Umsetzung räumlicher Dimensionen als „Operation in drei Dimen-

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, noch links ziehend, der Stein IV, wieder ausgleichend und nach rechts störend, usw. bis endlich der Schlussstein die Gleichgewichts-Verhältnisse definitiv in Ordnung bringt.

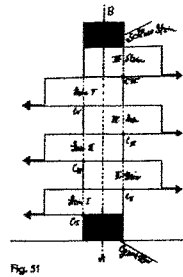


Fig. 51

(Fig. 52): C₁, C₂, C₃ usw. sind die Drehpunkte der kippenden Steine, welche linear verbunden eine Zickzackform ergeben, welche die Vertikalachse umspielt.

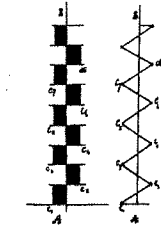


Fig. 52

Abb. 6 Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch 1925, S. 35

sionen“ sind in vielfältiger Form mit Fragen der perspektivisch-architektonischen Raumkonstruktion verknüpft, etwa wenn er sich mit dem Problem der visuellen Konstruktion einer Hauswand beschäftigt (Abb. 5).⁴⁵ Die für Klees Bildauffassung zentrale Überlegung zum Problem des bildgestalterischen Gleichgewichts der visuellen Elemente erläutert er im architektonischen Thema des Turmbaus: „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 definitiv in Ordnung bringt“ (Abb. 6).⁴⁶ Auch durch die Architektur bedingte körperliche Erfahrungsformen wie etwa das Treppensteigen hat Klee dabei in seine Kunstlehre einbezogen.⁴⁷

Alle diese Aspekte sind schon in Klees *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* 1921/22 zu finden.⁴⁸ Weitere umfangreiche kunsttheoretische Aufzeichnungen im *Pädagogischen Nachlass* belegen, dass sich Klee auch in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre systematisch mit Fragen einer kunsttheoretischen Architektonik beschäftigte, um zu einer umfassenden *Bildnerischen Gestaltungslehre* zu gelangen. Offenbar hat Klee sein schon im Jahre 1914 formuliertes Projekt, von der Architektur aus einen neuen Bildbegriff zu entwickeln, um eine „Synthese Städtebauarchitektur – Bildarchitektur“ zu realisieren,⁴⁹ in alle Bereiche seiner bildkünstlerischen Abstraktion hinein begleitet. Dabei bleibt Klees Auseinandersetzung mit der Architektur von einer eigen-

tümlichen und über die Jahre zunehmend deutlicher hervortretenden Ambivalenz getragen: Während Hunderte von Konstruktionszeichnungen und auch einige seiner Werke die konstruktive Seite des Architektonischen in elementarer Reduktion analysieren, entfaltet Klee zugleich in seinen Architekturen der Häuser-, Tempel-, Pyramiden-, Burg- oder Städtebilder ein zunehmend freier werdendes poetisches Spiel mit visuellen Metaphern, das in dieser Form ebenfalls nicht in Feiningers Œuvre anzutreffen ist.

Freilich scheint Paul Klee über die vielen Jahre der systematischen Erkundung der architektonischen Prinzipien der Bildsprache auch die Zweifel an den Möglichkeiten einer zu weitreichenden Rationalisierung nie aus dem Blick verloren zu haben. In seinem Beitrag von 1928 über „*exacte versuche im bereich der kunst*“ hat er – vor dem Hintergrund der umfassenden Systematisierung der konstruktiven Aspekte am Dessauer Bauhaus – mahndend an die Bedeutung der Intuition in der künstlerischen Aufnahme architektonischer Prinzipien in die Malerei – so wie es Feininger seit jeher gehalten hatte – erinnert: „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.“⁵⁰

Anmerkungen

- 1 Paul Klee. Briefe an die Familie 1899–1940, hg. von Felix Klee, Köln 1979, Bd. 2, S. 976. Klees Brief stammt vom 19. April 1921.
- 2 Klee, Paul: Pädagogisches Skizzenbuch, München 1925, S. 27.
- 3 Zitat aus einem Brief Feiningers an Alfred Kubin vom 15. Juni 1913, Kubin-Archiv, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.
- 4 Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1924, S. 383f.
- 5 Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, Leipzig 1955, Bd. 2, S. 86.
- 6 Hess, Hans: Lyonel Feininger, Stuttgart 1959, S. 59.
- 7 Deuchler, Florens: Lyonel Feininger. Sein Weg zum Bauhaus-Meister, Leipzig 1996, S. 111.
- 8 Ebd., S. 113. Der Brief Feiningers befindet sich im Bauhaus-Archiv, Berlin, Inv.-Nr. 6505/4.
- 9 Ein schmales Heft mit einem einführenden Essay von Donna Graves (Pattern & Process: Nature and Architecture in the Work of Paul Klee, San Francisco Museum of Modern Art 1987 [15.1.–29.11.1987], S. 7–15) begleitete 1987 die erste auf dieses Thema orientierte Ausstellung. Siehe auch die Beiträge in: Paul Klee. Tempel – Städte – Paläste, hg. von Ralph Melcher, Ausst. Kat. Ostfildern-Ruit 2006, darunter Wagner, Christoph: Synthese Städtebauarchitektur – Bildarchitektur. Paul Klee und die Architektur, ebd., S. 118–123.
- 10 Zu diesem Thema entsteht derzeit unter meiner Betreuung eine Magisterarbeit von Frau Christiane Wichmann.
- 11 Klee, Paul: Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition, hg. von der Paul-Klee-Stiftung Bern, Kunstmuseum Bern, Stuttgart 1988, S. 84.
- 12 Ebd., S. 84.
- 13 Ebd., S. 125.
- 14 Ebd., S. 135.
- 15 Ebd., S. 155 (Juli 1902).
- 16 Ebd., S. 155 (Juli 1902).
- 17 Kant, Immanuel: Logik (1800). Einleitung VI, in: Ders., Logik. Physische Geographie. Pädagogik, Akademie-Ausgabe, Bd. 9, Berlin 1911, S. 48 f.
- 18 Vgl. Kaulbach, Friedrich: Art. Architektonik, architektonisch, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter u. a., Darmstadt 1971, Bd. 1, Sp. 502 ff.
- 19 Klee 1988 (wie Anm. 11), S. 155 (Juli 1902).
- 20 Ebd., S. 490.
- 21 Ebd., S. 509.
- 22 Ebd., S. 521.
- 23 Die Lithografie begleitete in der Zeitschrift *Zeit-Echo* (Heft 7, 1915, S. 92 f.) zunächst das düstere Gedicht Georg Trakls *Die Nacht*, wurde dann aber von Paul Klee unabhängig von diesem Text als erstes Werk des Jahres 1915 in sein Werkverzeichnis aufgenommen. Siehe zum historischen Hintergrund dieser Arbeit Werckmeister, Otto Karl: Klee im Ersten Weltkrieg, in: Paul Klee. Das Frühwerk. 1883–1922, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, S. 166–226.
- 24 Der Brief wird im Kubin-Archiv in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, aufbewahrt; zit. n. Luckhardt, Ulrich: Lyonel Feininger, München 1998, S. 34.
- 25 Siehe hierzu im Überblick Hess 1959 (wie Anm. 6), S. 105 ff.
- 26 Klee 1988 (wie Anm. 11), S. 179 f., Nr. 536.
- 27 Ebd., S. 237, Nr. 760.
- 28 Vgl. Kandinsky, Wassily: Über die Formfrage, in: Kandinsky, Wassily/Marc, Franz (Hg.), *Der Blaue Reiter* (1912), Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1984, S. 132–182, S. 173.
- 29 Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich (1912), in: Klee, Paul: Schriften. Rezensionen und Aufsätze, hg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 105–111, S. 107.
- 30 Vgl. Kandinsky/Marc 1984 (wie Anm. 28), S. 78 ff., S. 187 f.
- 31 Siehe hierzu Wagner, Christoph: Ein Garten für Orpheus. Zur Transformation der Landschaft bei Paul Klee im Jahre 1926, in: Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit. Sonderforschungsbereich Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste, hg. von Werner Busch und Oliver Jehle, Zürich/Berlin 2007, S. 33–55.
- 32 Siehe hierzu weiterführend Franciscano, Marcel: Paul Klee am Bauhaus – der Künstler als Gesetzgeber, in: Paul Klee. Das Werk der Jahre

- 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Ausst. Kat. Kunsthalle Köln 1979, S. 23; Wagner, Christoph: 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‘, hg. von Uta Gerlach-Laxner und Ellen Schwinzer, Ausst. Kat. Ostfildern-Ruit 1997, S. 72–85, und Baumgartner, Michael: Johannes Itten und Paul Klee – Aspekte einer Künstler-Begegnung, in: Johannes Itten und die Moderne, hg. von Christa Lichtenstern und Christoph Wagner, Ostfildern-Ruit 2003 (Materialien zur Moderne), S. 111 f.
- 33 Klee 1988 (wie Anm. 11), S. 340.
- 34 Klee 1976 (wie Anm. 29), S. 121.
- 35 Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, 7. Aufl., Bern-Bümpliz 1973, S. 100 f.
- 36 Zit. n. Wingler, Hans Maria: Das Bauhaus 1919–1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937 (Bramsche 1962, 2. Aufl., 1968), Köln 2002, S. 39.
- 37 Ebd., S. 40.
- 38 Brief von Oskar Schlemmer an Otto Meyer-Amden, 23. Juni 1921, Abschrift im Bauhaus-Archiv Berlin, zit. n.: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, Ostfildern-Ruit 1994, S. 458, Dokument 34.
- 39 Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses, 1919, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 6806.
- 40 Siehe die jüngsten Bemühungen zur Erforschung der kunsttheoretischen Architektonik Klees: Baumgartner, Michael: Klees Projekt einer bildnerischen Gestaltungslehre, in: Klee, Paul: Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus, hg. vom Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung und Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, Bern 2000, S. 17–22.
- 41 Vgl. Klee 1925 (wie Anm. 2), S. 12 f.
- 42 Vgl. ebd., S. 23.
- 43 Klee, Paul: Beitrag für den Sammelband ‚Schöpferische Konfession‘ (1920), in: Klee 1976 (wie Anm. 29), S. 118–122, S. 120.
- 44 Ebd., S. 119 f.
- 45 Vgl. ebd., S. 25–31.
- 46 Klee 1925 (wie Anm. 2), S. 35.
- 47 Vgl. ebd., S. 38.
- 48 Vgl. Klee, Paul: Beiträge zur bildnerischen Formlehre, hg. von Jürgen Glaesemer, Basel/Stuttgart 1979.
- 49 Vgl. Klee 1988 (wie Anm. 11), S. 340.
- 50 Klee, Paul: exacte versuche im bereich der kunst, in: Klee 1976 (wie Anm. 29), S. 130–132, S. 130 f.