

Frank Zöllner

Paul Klee, Hauptweg und Nebenwege, 1929

Erstmals publiziert in:

Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 61, 2000, S. 263-290

Hinweis:

Die Seitenzählung der vorliegenden elektronischen Version weicht von der Paginierung der Druckfassung ab.

Zitierfähige URL:

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/173/>

Frank Zöllner

Paul Klee, Hauptweg und Nebenwege, 1929

Weit mehr als die Werke anderer Künstler der Klassischen Moderne haben die Bilder Paul Klees zu philosophisch inspirierten Reflexionen und sinnbildhaften Interpretationen eingeladen. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist Klees "Angelus Novus" (Abb. 1) aus dem Jahre 1920, in dessen Gestalt Walter Benjamin bekanntlich den vom Sturm des Fortschritts in die Zukunft getriebenen Engel der Geschichte sah.¹ Ebenso prominente Beispiele für mehr oder weniger tief Sinnig interpretierte Bilder sind Klees "Hauptweg und Nebenwege" (Abb. 2) von 1929 und die "Revolution des Viaductes" (Abb. 3) aus dem Jahre 1937. So gilt die "Revolution des Viaductes" vor allem seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts als Inbegriff einer ohnmächtigen künstlerischen Auseinandersetzung mit der Bedrohung durch den Faschismus, obwohl das Bild doch eher als Ausdruck künstlerisch-individueller Gegenwehr verstanden werden müßte.²

Ganz und gar positiv, als hoffnungsvollen Ausblick in eine bessere Welt, als Weg zu "gesteigertem Wohlbefinden"³ und Hinweis auf ein nicht sich selbst bedeutendes Anderes⁴, hat man hingegen den Sinngehalt des Gemäldes "Hauptweg und Nebenwege" (Abb. 2) verstanden. Eine gewisse Programmatik suggeriert bereits der Titel, denn der Weg gilt in unserem Sprachgebrauch nicht nur als topographische Bezeichnung, sondern ebenso als Metapher für das Leben selbst und für seine Entscheidungen.⁵ Wohl aus diesem Grund versteht beispielsweise der Kunstsammler Heinz Berggruen Klees Bild als Symbol für seinen Lebensweg als Kunstliebhaber - und das, obwohl das Gemälde im Gegensatz zu vielen anderen Bildern Klees niemals Teil seiner umfangreichen Sammlung war.⁶ Angesichts der Suggestivkraft von "Hauptweg und Nebenwege", aber auch unter dem Eindruck der philosophisch inspirierten Deutungsversuche sind schließlich zahlreiche wissenschaftliche Auseinandersetzungen erfolgt. Vor allem die jüngere Kleeforschung, vertreten u.a. durch Jürgen Glaesemer, Christian Geelhaar, Marcel Franciscono, Richard Hoppe-Sailer und zuletzt Christoph Wagner, hat das Gemälde "Hauptweg und Nebenwege" ausgehend von den kunsttheoretischen Ansichten des Künstlers interpretiert und mehrfach mit seinen Ansichten zur Musik in Verbindung gebracht.⁷ In einer weniger kunst- und musiktheoretisch orientierten Deutung interpretiert Karl Werckmeister "Hauptweg und Nebenwege" als programmatisches Schlüsselwerk, das Klees gesellschaftliche Position angesichts der sich verschärfenden politischen Lage innerhalb und außerhalb des Bauhauses zum Ausdruck bringe. Außerdem hat Werckmeister die Programmatik des Titels in einen Bezug zur Wegmetaphorik der Avantgarde gesetzt und hierbei die Frage nach der Moral des Künstlers gestellt, die sich in der Wegmetapher kundtue und deren Konsequenzen Klee nicht einzulösen vermocht habe.⁸ "Hauptweg und Nebenwege" ist also unter zahlreichen Gesichtspunkten analysiert und interpretiert worden, es scheint einen außergewöhnlich hohen Aussagewert zu besitzen. Tatsächlich ist das Gemälde aufschlußreich für unser Verständnis von Klees Schaffen hinsichtlich der Bildkonstruktion, der Farbgebung, des kunsttheoretischen Hintergrundes und seiner kulturgeschichtlich ableitbaren Programmatik. Zudem gewährt es einen Einblick in Klees Strategien der Bedeutungsgenerierung und läßt Vermutungen im Hinblick auf die Karriereplanung zu, wie der Künstler sie während seiner letzten Jahre als Lehrer am Staatlichen Bauhaus in Dessau entwickelte. Hiermit wären auch die Schwerpunkte des vorliegenden Beitrages genannt, der vor allem in der Detailanalyse und in der historischen Verortung des Gemäldes den Forschungsstand zu ergänzen sucht.

I. "Hauptweg und Nebenwege" und die Lagenbilder

"Hauptweg und Nebenwege" zählt mit den Maßen 83,7 x 67,5 cm zu den großformatigsten Werken des Künstlers überhaupt (noch größere Ölgemälde entstehen in nennenswerter Zahl erst in den 30er Jahren). Ungewöhnlich ist neben dem Format und dem programmatischen Titel auch die Technik, Öl auf einer gipsgründierten und auf Keilrahmen aufgezogenen Leinwand, die Klee zumindest bis zum Jahre 1929 nur in wenigen Fällen und auch später nicht sehr häufig verwendete. "Hauptweg und Nebenwege" gilt daher - und natürlich aufgrund der vielen geistreichen Deutungen - uneingeschränkt als ein Schlüsselwerk Paul Klees.⁹ Das Gemälde wurde noch im Entstehungsjahr von dem rheinischen Sammler Werner Vowinckel aus einer Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln erworbenen, wo es zusammen mit zwei weiteren Lagenbildern Klees ("Nekropolis" und "Stufen"¹⁰) ausgestellt war. Der Aufbau des Bildes korrespondiert mit seinem Titel und dessen Konnotationen. In der Mitte verläuft der gerade konturierte Hauptweg, mehrfach unterteilt, farbig differenziert, beinahe auf die Mitte ausgerichtet und sich in seiner horizontalen Binnengliederung schichtweise verjüngend. Links und rechts davon verlaufen die kleinteiliger gestalteten Nebenwege sehr viel unregelmäßiger - verschlungene und ungeordnete Pfade also, die bisweilen im Nichts enden, jedenfalls nicht immer an jenem fiktiven, blau-grauen Horizont, der dem Hauptweg ein Ziel zu geben scheint. Die Farbkontraste bewegen sich vor allem zwischen Blau-Orange und Rot-Grün.

Für den Bildaufbau von "Hauptweg und Nebenwege" wurde der größte Teil des Liniengerüsts in einen frischen Gipsgrund geritzt, im Falle der beiden Begrenzungen des Hauptweges mit einem scharfen Griffel und mithilfe eines Lineals, in fast allen anderen Fällen mit der freien Hand und einem gröberen Instrument, das an einigen Stellen Verwerfungen und Grate in der Grundierung hinterlassen hat. Die Konstruktionslinien müssen relativ zügig gezeichnet worden sein, denn die Grundierung hätte aufgrund ihres Abtrocknens eine längere Bearbeitungszeit für das Einritzen nicht zugelassen. Nach Vollendung dieses Gerüsts füllte der Künstler die einzelnen Felder farbig aus, zum Schluß signierte und datierte er das Werk auf einem roten Abschnitt in der rechten unteren Bildecke. Eine eigenhändige Nennung von Titel und Datum findet sich schließlich noch bildrückseitig auf dem Keilrahmen.¹¹

Der Ausführung des konstruierten Liniengerüsts lag ein durchdachtes Konzept zugrunde. Dafür sprechen die eben beschriebene zügige Verfahrensweise, die überlegt aufgebaute Bildkonstruktion und die Anlage des zentralperspektivisch wirkenden Hauptwegs, die Klee (wahrscheinlich kurz vorher) in zwei Federzeichnungen - "freigelegtes Gelände mit dem Hauptweg" und "Bäume auf freigelegtem Gelände" - ähnlich vorbereitet hatte. Eine dieser Zeichnungen, "freigelegtes Gelände mit dem Hauptweg" 1929/43 (Abb. 4)¹², nimmt den Hauptgedanken des Bildes bereits vorweg, denn auch hier läuft ein Hauptweg inmitten kleinteiliger Nebenwege auf einen Horizont zu. Vor allem im Gemälde weist die Bildkonstruktion in der Gestaltung des mit dem Lineal gezogenen Hauptweges eine gewisse Regelhaftigkeit auf, wohingegen die freihändig gestalteten Nebenwege vergleichsweise unregelmäßig verlaufen. Klee stellte also der Regelmäßigkeit des Hauptweges die Unregelmäßigkeit der Nebenwege gegenüber. Auch die mit der Regelmäßigkeit kontrastierende Unregelmäßigkeit war Teil eines durchdachten Kalküls, kaum etwas in der Gesamtanlage des Gemäldes überließ der Künstler dem Zufall.

Innerhalb des kleeschen Gesamtwerks, das mehr als 9000, in der Mehrzahl klein- bis mittelformatige Arbeiten umfaßt¹³, gehört "Hauptweg und Nebenwege" zu den sogenannten Streifen- oder Lagenbildern, einer Gruppe von gut fünf Dutzend Zeichnungen, farbigen Werken und einer Radierung (siehe Anhang), deren formale Gestalt größtenteils auf einer horizontalen Anordnung von Bildfeldern und einem mehr oder minder konsequent angewendeten Konstruktionsprinzip basiert. Die Bezeichnung als Lagenbilder leitet sich aus der genannten Anordnung der wie Lagen aufeinander geschichteten Bildfelder und aus Klees eigener Nomenklatur ab.¹⁴ In ei-

nem inhaltlich konkreteren Sinn sind vor allem die farbigen Lagenbilder zudem als Klees Verarbeitung der Eindrücke seiner Ägyptenreise vom Winter 1928/1929 sowie als Ausdruck eines damals verbreiteten Interesses an alt-ägyptischer Kultur und an deren Umdeutung durch die moderne Kunstkritik zu verstehen.¹⁵ Bei etwa einem Drittel dieser Werkgruppe handelt es sich um farbig gestaltete Aquarelle und Ölbilder mittleren Formats, bei dem größeren Teil um Zeichnungen, die fast durchweg dasselbe Ordnungsprinzip der Lagen oder Bildfelder aufweisen; vor allen in den Fettstiftzeichnungen ist allerdings das genannte Ordnungsprinzip fast bis zur Unkenntlichkeit verfremdet. Vier weitere farbige Werke, die auf dem gleichen oder einem eng verwandten Bildprinzip beruhen und dabei "ägyptische" Anklänge aufweisen, entstanden in den Jahren 1930 und 1932.¹⁶

Eine ungefähre Datierung der genannten Werkgruppe ist aufgrund der präzisen Buchführung des Künstlers und anderer Umstände möglich: Paul Klee hat sowohl seine zahlreichen Zeichnungen und Graphiken als auch seine Aquarelle und Gemälde mit der Jahreszahl ihrer Entstehung und mit einer laufenden Nummer versehen. Auf Wunsch der Kunsthändler erscheint beginnend mit dem Jahr 1925 diese Nummer nicht mehr auf den Werken selbst (eine Maßnahme, mit der man gegenüber potentiellen Käufern die tatsächliche Jahresproduktion des Künstlers zu verunklären versuchte), sondern nur noch im handschriftlichen Oeuvrekatalog Klees. Auf den Bildern tritt an die Stelle der eliminierten Werknummer ein Buchstabe, dem eine Zahl von eins bis zehn folgt, wobei nach jeder vollen Zehnerzählung ein neuer Buchstabe des Alphabets nachrückt.¹⁷ In besonders produktiven Jahren setzte der Künstler in einem zweiten Durchlauf vor den Buchstaben des Alphabets eine weitere Zahl. Der größte Teil der hier unter dem Sammelbegriff "Lagenbilder" zusammengefaßten Werke (abgesehen von den vier genannten Ausnahmen der Jahre 1930 und 1932) trägt neben der Jahreszahl 1929 eine Code-Nummer vom Buchstaben "M" bis zum Buchstaben "S". Hieraus ergibt sich zwar noch keine absolut exakte Datierung, aber doch ein erster Anhaltspunkt, denn der Künstler dürfte vor allem die thematisch und kompositionell eng verwandten Werke in einem überschaubaren Zeitraum geschaffen haben. Zudem sind die Lagenbilder mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit erst unmittelbar nach Klees Rückkehr aus Ägypten (17. Januar 1929) entstanden, da die Werkgruppe ein einheitliches Konstruktionsprinzip aufweist und sich mehrere ihrer Bilder thematisch auf die besagte Reise beziehen. Abgesehen davon beschreibt Klee in einem Brief vom 17. April 1929 eines der Lagenbilder bzw. dessen Entstehungsprozeß (s.u.). Ein weiterer chronologischer Bezugspunkt, ein Datum "ante quem", ergibt sich aus der Ausstellung von drei farbigen Lagenbildern durch den "Deutschen Künstlerbund" in Köln im Frühjahr 1929.¹⁸ Etliche Werke dürften allerdings noch nach diesem Datum entstanden sein. In jedem Fall aber bilden die in diesem Zeitraum geschaffenen Arbeiten eine homogene, nach einem Formprinzip gestaltete Gruppe von Zeichnungen, Aquarellen und Tafelgemälden Paul Klees.

Das dem Ölgemälde "Hauptweg und Nebenwege" und fast allen Bildern derselben Werkgruppe mehr oder weniger exakt zugrundeliegende, von Klee auch als "Cardinalprogression" bezeichnete Strukturgesetz läßt sich folgendermaßen charakterisieren (Abb. 5)¹⁹: Ausgangspunkt der Bildkonstruktion ist die Lage, ein als Norm verstandenes waagerechtes Bildfeld von zumeist länglicher Ausdehnung, das beim Zusammentreffen mit einer unregelmäßig gesetzten vertikalen oder schrägen Linie halbiert wird. Bei jedem erneuten Zusammentreffen der nun geteilten Lage mit Vertikalen oder Schrägen erfolgt ihre erneute Halbierung, woraus weitere Unterteilungen im Rhythmus von 1/4, 1/8 und 1/16 resultieren. Die von den unregelmäßig in der Bildfläche positionierten Schräg- und Vertikalstrichen ausgehende Unterteilung verstand Klee als individuelles, die regelmäßig geschichteten Lagen selbst als dividuelles Ordnungsprinzip.²⁰ Das Individuelle wird also mit Unregelmäßigkeit, das Dividuelle mit Regelmäßigkeit assoziiert. Vorformen dieser Schichtung von Lagen und Anordnung von Linien sind aus früheren Werken Klees²¹ und aus seinem Bauhausunterricht bekannt²², wobei eine theoretische Herleitung der Li-

niengerüste und auch der Farbschichtungen aus der Wahrnehmungspsychologie des beginnenden 20. Jahrhunderts denkbar wäre.²³ Doch erst beginnend mit dem Jahre 1929, nach der Rückkehr aus Ägypten, ordnete Klee die Zusammenstellung horizontaler Parallellinien und der dazwischen angesiedelten Farbfelder nach der genannten Teilungsregel der "Cardinalprogression" an.

Die farbigen Lagenbilder, und hier besonders "Hauptweg und Nebenwege", atmen den Geist des Südens, sie spiegeln unmittelbare Licht- und Farberfahrungen wider, die Klee wie andere Künstler vor ihm in den Mittelmeerländern, im Ursprungsraum der westlichen Kultur, gesammelt hatte, in diesem Fall in Ägypten. Ihre Farbigkeit zeuge - so die in der älteren Literatur vorherrschende Meinung - von den in Ägypten erfahrenen atmosphärischen Eindrücken und weise die Spuren "einer uralten Kultur" auf. Das Blau erinnere an das Wasser des Nil, die Erdfarben an seinen Schlamm, das Gelb-Orange an die ägyptische Sonne, die Farbschichtungen an Ornamentbänder in den Grabkammern Assuans.²⁴ Die verzweigten Nebenwege mag man zudem mit den Verzweigungen von Bewässerungskanälen in Zusammenhang bringen, die Klee selbst in einem Brief aus Ägypten beschreibt.²⁵ Nach seiner Rückkehr ins heimische Dessau berichtet der Künstler seiner Frau in einem weiteren Brief von der besonderen Atmosphäre während der Arbeit an seinem Aquarell "Monument im Fruchland", über das er folgendes mitteilt: "Ich male eine Landschaft etwa wie den Blick von den weiten Bergen des Tales der Könige ins Fruchland. Die Polyphonie zwischen Untergrund und Atmosphäre ist so locker wie möglich gehalten."²⁶

Ein zentraler Bildgedanke Klees war also retrospektiv, entstanden in der Erinnerung an die Atmosphäre eines landschaftlichen Eindrucks seiner bereits drei Monate zurückliegenden Ägyptenreise; die bildgewordenen farbigen Erinnerungen muten daher teilweise wie ein ideales Gegengewicht zum grauen Alltag in Dessau an.²⁷ Demgegenüber beeindruckten die tatsächlich vor Ort, in Ägypten selbst entstandenen Impressionen wie zum Beispiel die Bleistiftzeichnung "Steinwüste" 1929/15 (Abb. 6) durch ihre außergewöhnliche Kargheit.²⁸ Diese Darstellungen und andere ihrer Art sind auf das Notwendigste reduziert und stehen somit in deutlichem Gegensatz zu den erst in Dessau entstandenen farbenfrohen Gemälden. Die Lagenbilder darf man somit keineswegs als direkt vor der Natur entstandene Auseinandersetzungen mit einem unmittelbaren sinnlichen Eindruck von Landschaft verstehen, sondern als künstlerisch reflektierte und durch Farbkonstruktionen ergänzte Erinnerungen an landschaftliche Atmosphäre. Hierher rührt auch das für Landschaftsbilder außergewöhnlich häufige Auftreten des Hochformats bei den farbigen Werken dieser Gruppe.

Ähnlich wie einige der in Ägypten entstandenen Zeichnungen enthalten auch die Bildtitel der farbigen Lagenbilder explizite Hinweise auf ihnen vorangegangene Reiseeindrücke und häufig sogar direkte Anspielungen auf die Topographie und die Monumente Ägyptens. Das trifft vor allem für die Werke "Abend in Ägypten" 1929/33, "die Sonne streift die Ebene" 1929/34, "Ort am Kanal" 1929/35, "Nekropolis" 1929/91 und "Denkmäler bei G" 1929/93 zu. In den Bildern "Denkmäler bei G" und "Nekropolis" (Abb. 7) zum Beispiel verschob Klee die farbigen unterschiedenen, in ihrer Stärke variierten Lagen um eine halbe oder eine ganze Lagenbreite gegeneinander, so daß vertikal und schräg verlaufende Unterteilungen das Bildganze erneut gliedern und zu gegenständlichen Assoziationen mit Pyramiden einladen. Wiederum andere Werke derselben Gruppe wie die mittelformatigen Ölgemälde "in der Strömung sechs Schwellen" 1929/92 (Abb. 8) und "Feuer abends" 1929/95 erinnern weniger konkret an die ägyptische Topographie. Dafür wandte Klee in diesen Gemälden die Prinzipien seines konstruktiven Bildaufbaus und seiner kalkulierten Farbgebung um so strenger an, so daß mit dem tendenziellen Verschwinden eines konkreten Bildgegenstandes die konsequentere Umsetzung des oben beschriebenen bildnerischen Strukturgesetzes einhergeht. Die farbigen Lagen sind hier exakt voneinander abgegrenzt, scheinen nach fast starren tektonischen Regeln konstruiert oder aufgeschichtet worden zu sein.

Zu den bekanntesten Bildern der Werkgruppe zählen die Aquarelle "Monument an der Grenze des Fruchlandes" 1929/40 (Abb. 9) und "Monument im Fruchland" 1929/41 (Abb. 10),

in denen neben dem Konstruktionsprinzip auch die farbtheoretischen Anschauungen des Künstlers deutlich werden. Tatsächlich illustrieren die beiden Aquarelle Klees Vorgehensweisen hinsichtlich der Farbgebung und der Tonalität (d.h. also hinsichtlich der Hell-Dunkel-Werte). Im Aquarell "Monument an der Grenze des Fruchtlandes" erfolgt zunächst eine regelmäßige Halbierung der Lagen durch schräge und beinahe lotrechte Linien. Neben das graphische Strukturgerüst tritt dann als gleichberechtigtes Gestaltungsmittel die Farbe mit ihrer unterschiedlichen Tonalität, deren differenzierte Hell-Dunkelstufung zu einer Gegenüberstellung eines helleren und eines dunkleren Bildteils führt. Die somit konstituierte Balance von Farbe und Tonalität entspricht Klees theoretischen Vorstellungen vom Gleichgewicht zwischen hellen und dunklen Stufungen, wie er sie am Bauhausunterricht gelehrt hatte.²⁹ Die dunkleren Farbfelder mit dem größeren subjektiven Gewicht befinden sich auf der linken Bildseite, dort nehmen sie weniger Raum ein und sind kleinteiliger aufgebaut als die helleren und daher subjektiv weniger schwer wiegenden Felder rechts. Mit seiner Verteilung der Hell-Dunkel-Werte und der Farbnuancen zielte Klee also auf einen sorgfältig austarierten Bildaufbau. Das wohl in dem gleichen Zeitraum entstandene Aquarell "Monument im Fruchtland" führt dasselbe Thema fort, doch weist nun die Bildmitte hellere Farbtöne auf, während die dunkleren Farbnuancen der rechten und linken Bildhälften einander die Waage halten. Ähnliches ließe sich von dem Aquarell "B.e.H. (Oberägypten)" 1929/38 (Abb. 11) sagen, denn auch hier gruppieren sich dunklere Tonalitätsstufungen um eine heller gestaltete Mitte.

Die theoretischen Grundlagen für die Gestaltung der Farb- und Helligkeitswerte seiner Gemälde und Aquarelle hatte Klee bereits einige Jahre früher zumindest teilweise im Druck veröffentlicht. So thematisierte der Künstler in seinem 1925 publizierten "Pädagogischen Skizzenbuch"³⁰ seine Auffassung vom tonalen Gleichgewicht im Bild folgendermaßen (Abb. 12): Hell- und Dunkeltöne wirken bei gleicher Grundfläche verschieden gewichtig, und daher erhält die helle Fläche zur Unterstützung ein kleines schwarzes Zusatzgewicht. Da Rot bei gleicher Flächenausdehnung intensiver wirkt als Blau, stellt Klee dem Blau das intensivere und gleichzeitig komplementäre Gelb zur Seite, um die Farbbalance wiederherzustellen: Tatsächlich gleicht die hohe Intensität der hinzugenommenen Farbe das subjektiv empfundene Übergewicht des gegenüberstehenden roten Quadrats wieder aus. Mit Blick auf diese im "Pädagogischen Skizzenbuch" publizierten Ausführungen eröffnen die genannten Lagenbilder also einen farbtheoretischen Dialog mit dem Betrachter, sie suggerieren quasi eine kunsttheoretische Bedeutung der Bilder.

II. Ägypten: das Land des "Ursymbols" und der Bedeutung

Die in den Lagenbildern vorgenommenen Unterteilungen sowie die Farbwägungen erklären sich ohne weiteres aus Klees Kunstlehre, wie er sie für seinen Unterricht entwickelt und im "Pädagogischen Skizzenbuch" veröffentlicht hatte. Hiermit ist allerdings noch nicht erklärt, warum die "Cardinalprogression" in größerem Umfang erst gegen Ende der 20er Jahre in den Lagenbildern auftaucht, also in jenen Arbeiten, die unmittelbar nach Klees Ägyptenreise entstanden sind. Einen Beitrag zur Klärung dieser Frage hat kürzlich Christoph Wagner geleistet: Klee wandte die fortschreitende Teilung von $1/2$, $1/4$, $1/8$, $1/16$ aufgrund seiner Kenntnis der musiktheoretischen Anschauungen Hans Kayzers an, die ihm Johannes Itten vermittelt hatte.³¹ Kayser vertrat die Ansicht, daß die Harmonie der genannten Zahlenreihe für alle Künste Gültigkeit besäße. Dieser Auffassung lag der von Kayser und Itten geteilte traditionelle Glaube an eine Zahlenharmonie zugrunde, die sich in der Musik ebenso wiederfinde wie in der Malerei. Die Idee einer künstlerisch relevanten Zahlenharmonie hatte Itten bereits vor Klees Ägyptenreise in einen Zusammenhang mit der altägyptischen Kunst gebracht, denn die Skulptur und die Pharaonengräber der Ägypter hielt man für den unmittelbaren Ausdruck einer rational bestimmten, aber letztlich auch

geheimnisumwitterten Zahlenharmonie. Diesen Zusammenhang, mit dem Klee bereits früher vertraut gewesen sein dürfte, griff er nach der Rückkehr von seiner Ägyptenreise in den Lagenbildern wieder auf. Mit der Proportionierung nach der sogenannten "Cardinalprogression" schloß Klee also an die von Itten propagierte Auffassung an, daß der ägyptischen Kunst eine rationale, rekonstruierbare und künstlerisch relevante Zahlenmystik zugrundeliege.

Noch einen weiteren, auf die Kultur des alten Ägypten zu beziehenden Aspekt muß man zur Erläuterung der Lagenbilder Klees anführen: die ursprüngliche Bedeutung der Geometrie. Die mittige Teilung einer Strecke ist am exaktesten mithilfe einer geometrischen Konstruktion zu bewerkstelligen: Zwei Zirkelschläge, die an den Enden der zu teilenden Strecke angesetzt werden, führen bei ausreichender Zirkelöffnung zu zwei Schnittpunkten, und die durch beide Punkte gezogene Senkrechte teilt die Waagerechte genau in der Mitte. Die Geometrie als Wissenschaft von der Vermessung der Erde hatte ihren Ursprung der Sage nach in der Feldmeßkunst der alten Ägypter, denn aufgrund der jährlichen Nilüberschwemmungen mußten die fruchtbaren Felder entlang des Flusses ständig neu vermessen werden. Zudem leiteten die Ägypter die Begrifflichkeit zur Erfassung des Kosmos aus der Geometrie ab.³² Mehrere Bildtitel unserer Werkgruppe bestätigen die unmittelbare Verwandtschaft des von Klee benutzten Teilungsprinzips mit der ägyptischen Feldmeßkunst, denn sie nehmen explizit auf die Vermessung der Landstriche des Niltales Bezug: "Monument an der Grenze des Fruchtlandes" 1929/40 (Abb. 9), "Monument im Fruchmland" 1929/41 (Abb. 10) und "Blick in das Fruchmland" 1932/189 verweisen auf das fruchtbare Überschwemmungsgebiet des Nil. Die Titel "individualisierte Höhenmessung der Lagen" 1930/82, "Geländevermessung" 1929/42 und "vermessene Felder" 1929/47 (Abb. 13) bezeugen den mitgedachten Aspekt des Vermessens einer fruchtbaren Landschaft, wie sie im alten Ägypten ihren Ursprung hatte. Die Lagenbilder und einige ihrer Titel sowie auch ihr Ordnungsprinzip entstanden also aufgrund der Vertrautheit mit kulturgeschichtlichen Zusammenhängen, die als typisch ägyptisch galten.

Noch ein weiterer Aspekt, der besonders das Bild "Hauptweg und Nebenwege" betrifft, läßt sich mit der faszinierenden und geheimnisumwitterten Kultur der alten Ägypter bzw. mit ihrer Rezeption im 20. Jahrhundert in Verbindung bringen: das symbolische Verständnis des Weges. Daß der Künstler diese Symbolik ausgerechnet im Anschluß an seine Ägyptenreise und noch dazu im zweifellos wichtigsten seiner Lagenbilder bemühte, bedarf natürlich einer Erklärung, zumal Klee den Weg in seinen Bildtiteln zu keinem anderen Zeitpunkt in vergleichbarem Maße thematisierte. Ein Erklärungsversuch könnte sich aus einer bislang nicht beachteten Kontroverse der zeitgenössischen Kulturdebatte und Kunstkritik ergeben: Im 1918 erschienenen ersten Band seiner umfangreichen und umstrittenen, gleichwohl häufig rezipierten Abhandlung über den "Untergang des Abendlandes" hatte Oswald Spengler den Zeitgeist der großen geschichtlichen Epochen auch an ihren Kunstwerken (beispielsweise am "Atelierbraun" als Farbe des Protestantismus!) ablesen wollen und hierbei den Weg als "Ursymbol" der ägyptischen Kultur zu interpretieren versucht.³³ Der Untergangsphilosoph schloß mit seiner Deutung an die mystische Verklärung Ägyptens an, die bereits in Hegels "Vorlesungen zur Ästhetik" eine prägnante Formulierung erfahren hatte.³⁴ Spenglers Ausführungen sind allerdings nicht unwidersprochen geblieben, zumal er die ihm vorliegende Altertumforschung recht großzügig auslegte und das Symbolische der ägyptischen Kunst - hier deutlich in der Tradition Hegels stehend - klar überbetonte.³⁵ Zu den kritischen Rezipienten Spenglers zählte auch ein alter Bekannter Paul Klees, Wilhelm Worringer, dessen Dissertation "Abstraktion und Einfühlung"³⁶ als eine Inspirationsquelle der kleeschen Kunstideologie gilt.³⁷ Worringer geißelte in seinem 1927 publizierten Buch "Ägyptische Kunst - Probleme ihrer Wertung" die metaphysischen Interpretationen des Untergangsphilosophen als "unangebrachte romantische Vorstellungen", und er hielt auch dessen Deutung des Weges für übertrieben.³⁸ Klees Haltung in dieser Angelegenheit ist schwer zu rekonstruieren, doch dürfte ihn auf jeden Fall die auch bei Worringer ausführlich zitierte Interpretation

Spenglers interessiert haben. Sie lautet in ihren wesentlichen Teilen folgendermaßen: "Die ägyptische Seele sah sich wandernd auf einem engen und unerbittlich vorgeschriebenen Lebenspfad, über den sie einst den Totenrichtern Rechenschaft abzulegen hatte (125. Kap. des Totenbuches). Das war ihre Schicksalsidee. Das ägyptische Dasein ist das eines Wanderers in einer und immer der gleichen Richtung; die gesamte Formensprache seiner Kultur dient der Versinnlichung dieses einen Motivs. Sein Ursymbol läßt sich [...] durch das Wort Weg am ehesten faßlich machen. Es ist dies eine sehr fremdartige und dem abendländischen Denken schwer zugängliche Art, im Wesen der Ausdehnung die Tiefenrichtung allein zu betonen. [...]" An gleicher Stelle schreibt Spengler weiter: Die ägyptischen Sonnentempel seien keine Gebäude, "sondern ein von mächtigem Stein eingefasster Weg. Die Reliefs und Gemälde erscheinen stets in Reihen, die mit eindringlichem Zwang den Betrachter in eine bestimmte Richtung geleiten [...]. Für den Ägypter war das über seine Weltform entscheidende Tiefenerlebnis so streng hinsichtlich der Richtung betont, daß der Raum gewissermaßen in steter Verwirklichung begriffen blieb. Diese Ferne ist nicht erstarrt. Nur indem der Mensch sich vorwärts bewegt und damit selbst zum Symbol des Lebens wird, tritt er in Beziehung zum steinernen Teil dieser Symbolik. `Weg´ bedeutet zugleich Schicksal und dritte Dimension. [...] Deshalb will diese Kunst Flächenwirkung und nichts anderes, auch dort, wo sie sich körperhafter Mittel bedient."³⁹ In einem weiteren Abschnitt bemerkt Spengler schließlich über die ägyptische Seele: "Das weltbildende Tiefenerlebnis dieser Seele empfängt seinen Gehalt vom Richtungsfaktor selbst: die Tiefe des Raumes als erstarrte Zeit [...]; die bloß sinnlichen Dimensionen der Länge und Breite werden zur begleitenden Fläche, die den Weg des Schicksals einengt und vorschreibt."⁴⁰

Mehrere Elemente in dem Gemälde "Hauptweg und Nebenwege" erinnern an die Ausführungen Spenglers: Der Hauptweg in Klees Gemälde ist "unerbittlich vorgeschrieben", die "Ausdehnung der Tiefenrichtung" dominiert durch seinen Verlauf, er geleitet den Betrachter mit "eindringlichem Zwang" in eine bestimmte Richtung, das "Tiefenerlebnis" ist "streng hinsichtlich der Richtung" betont, der Raum dadurch in "steter Verwirklichung begriffen", das Bild will "Flächenwirkung", und die "begleitende Fläche" engt den Weg ein. Trotz dieser Übereinstimmungen sollte man in "Hauptweg und Nebenwege" allerdings keine unmittelbare Illustration der spenglerschen Gedanken über den Weg als Ursymbol der ägyptischen Seele sehen. Doch die genannten Parallelen legen zumindest die Vermutung nahe, daß Klee Spenglers Interpretation des Weges kannte und sich von ihr hat inspirieren lassen. Zwar hätte Klee die Kultur- und Untergangstheorien Spenglers wohl kaum goutiert, vielleicht auch nicht dessen Kritik an der expressionistischen Kunst.⁴¹ Andererseits aber deckt sich das spenglersche Verständnis der alt-ägyptischen Kultur zumindest teilweise mit Argumenten, die im Gefolge einer damals propagierten "Überwindung des Expressionismus" gerne entwickelt wurden.⁴² Zudem entspricht Klees Ideologie eines abgehobenen, über dem Irdisch-Statistischen stehenden Künstlertums⁴³ recht genau dem von Spengler imaginierten "faustischen" Menschen, der in seinem Hang zum Unendlichen und Entfernten die Substanz der sichtbaren Welt überwindet.⁴⁴ Wohl nicht zuletzt aufgrund dieser Affinität haben die frühesten Biographen Paul Klees den Künstler in die gedankliche Nähe des Untergangsphilosophen zu rücken versucht. So stellt Leopold von Zahn einem Kapitel ("Das kosmische Bilderbuch") seiner 1920 publizierten Klee-Monographie ein Spengler-Zitat als Motto voran und verweist im Hinblick auf Klees Doppelbegabung als Musiker und bildender Künstler ebenfalls auf Spengler, dessen Propagierung einer "´unio mystica´ der Sinnesempfindungen" er in dem Schweizer Künstler verwirklicht sieht.⁴⁵ Auch Wilhelm Hausenstein, der wichtigste der frühen Klee-Biographen, hatte für den Beginn seines 1921 publizierten Buches "Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee" ursprünglich einen Hinweis auf den "Untergang des Abendlandes" vorgesehen.⁴⁶ Angesichts dieser Umstände dürfte es kein Zufall sein, daß Spenglers Phantasien über den Weg als ägyptisches Ursymbol streckenweise wie eine Beschreibung von "Hauptweg und Nebenwege" anmuten. Allerdings thematisierte der Künstler - wie wir noch se-

hen werden - den Weg als Symbol ganz in seinem eigenen Sinne.

III. Form und Inhalt

Bereits aus dem bisher Gesagten wird deutlich, daß auch der Titel von Klees Gemälde "Hauptweg und Nebenwege" besondere Aufmerksamkeit verdient. Titel sind integraler Bestandteil der Werke Paul Klees. Oft nur assoziativ mit einem erkennbaren Gegenstand oder mit einer intelligiblen Bedeutung zu assoziieren, muß man sie, um einen Vergleich zu gebrauchen, etwa wie den letzten Vers eines Gedichtes verstehen, der einen zusätzlichen und oft entscheidenden Spielraum für die Interpretation schafft (wahrscheinlich aus diesem Grund ließ Klee seine Bildtitel häufig mit einem Kleinbuchstaben beginnen).⁴⁷ Häufig beziehen sich Titel auf im Bild Entstandenes oder auf noch Entstehendes, seltener aber auf vorher Geschautes und dann intentional mimetisch Abgebildetes. Der Künstler formulierte von Beginn an den Anspruch, die gegenständliche Welt und deren Ideen nicht unmittelbar abzubilden.⁴⁸ Der Gedanke, als Illustrator aufzutreten, scheint ihm zudem Schwierigkeiten bereitet zu haben.⁴⁹ Klee versah schließlich seine Bilder oft erst im Nachhinein mit einem definitiven Titel, und er scheint sogar behauptet zu haben, daß er früher einmal Gegenständliches in seinen Bildern oder solches, das man dafür hätte halten können, gar nicht mit einbezog.⁵⁰ Ebenso vertrat Klee zu Beginn der 30er Jahre einmal die Ansicht, daß Bilder eigentlich nicht unbedingt einen Titel haben müßten. Er degradiert die Titel ein wenig polemisch zu Ordnungselementen und stellt dann fest: "aber sie erleichtern doch die Übersicht und Katalogisierung. [...]"⁵¹ Kolportiert wird schließlich, daß er dem einen oder anderen Bild in Zusammenarbeit mit seinen Freunden und Schülern einen Namen gegeben habe.⁵² Überliefert ist sogar eine beinahe bedenkliche Geschichte aus den 30er Jahren: Der Künstler habe sich im Berner Klötzlikeller mit Fritz Strich und Walter Lotmar regelmäßig zum Stammtisch getroffen, dort wohl auch das eine oder andere Glas geleert und die Titel für seine Bilder gemeinsam mit den beiden Freunden erfunden.⁵³

Radikal anders verhält es sich bei dem vorliegenden Bild. Den programmatischen Titel des Gemäldes "Hauptweg und Nebenwege" verdanken wir gerade **nicht** einer spontanen Assoziation oder einer Bierlaune, sondern einer bewußt vorgenommenen Setzung: Daß der Titel "Hauptweg und Nebenwege" außergewöhnlich programmatisch war, ergibt sich zunächst schon aus einem Vergleich mit den anderen Lagenbildern, die keine vergleichbar bedeutungsschweren Bezeichnungen aufweisen. "Hauptweg und Nebenwege" zeichnet sich also in der Gruppe der Lagenbilder sowohl hinsichtlich seiner Dimension als auch im Hinblick auf den Titel aus. Zudem existieren innerhalb der Gruppe der farbigen Lagenbilder nur für "Hauptweg und Nebenwege" gleich zwei vorbereitende Zeichnungen: "freigelegtes Gelände mit dem Hauptweg" 1929/n3 und "junge Bäume auf freigelegtem Gelände" 1929/n4. Und auch die Bestandteile des Bildtitels - "Haupt", "Neben" und "Weg" - sind im Zusammenhang der kleeschen Reflexionen über die Kunst und das Leben von Bedeutung. Der Künstler hat schon früh zwischen Haupt- und Nebensachen, sogar zwischen Haupt- und Nebenweg unterschieden, so 1898 anlässlich der endgültigen Entscheidung, bildender Künstler zu werden. Hierbei meinte er mit dem Hauptweg die bildende Kunst und mit dem Nebenweg die Musik.⁵⁴ Auch später verwendet Klee in seinen Schriften gerne Begriffskombinationen mit den Bestandteilen "Haupt" und "Neben". So spricht er gelegentlich von Haupt- und Nebenkuben, von Haupt- und Nebensachen sowie von Haupt- und Nebengegensätzen. Auch die Kombination von dividueller und individueller Gliederung, die sich in der Vertikal- und Horizontalaufteilung des Bildes findet, bezeichnet er als Hauptgegensatz.⁵⁵ Diesem Hauptgegensatz zwischen zwei bildnerischen Prinzipien hatte Klee eine präzise Bedeutung gegeben. Die mit der "Cardinalprogression" assoziierten Begriffe "dividuell" und "individuell", die den Hauptgegensatz ausmachen, lassen sich ausgehend von Klees pädagogischem Nachlaß folgendermaßen erläutern: Der "rein messenden Ausdrucksweise" der dividuell gegliederten Lagen

des "structuralen Teils" stellt Klee eine nicht-strukturelle, weniger messende und weniger konstruierte individuelle Aufteilungen gegenüber. Als individuell gelten hierbei die unregelmäßig gesetzten Schrägen und Vertikalen, als dividuell die regelmäßig geteilten Lagen. In der Kombination regelmäßig, dividuell geteilter waagerechter Lagen einerseits und unregelmäßig individuell angesetzter senkrecht oder schräg verlaufender Linien andererseits sah Klee das "Sinnbild des glücklichen Individuums oder der glücklichen Individuen, die sich dem structural Gesetzmässigen auf breitflächiger Dimension streng einzuordnen vermögen, ohne ihrem individuellen Charakter Abbruch zu tun."⁵⁶ Die Lagenbilder weisen exakt die hier beschriebene Kombination von dividuell (regelmäßig) und individuell (unregelmäßig) auf; sie verdeutlichen demnach, inwieweit sich das Individuum in eine konstruierte gesetzmäßige Struktur einordnet, ohne seinen individuellen Charakter zu verlieren. Mit dieser Gegenüberstellung von gesetzmäßiger Struktur und dem sich behauptenden Individuum, mit dem sich der Künstler allem Anschein nach identifizierte, korrespondieren andere Gedanken der Ideenwelt Klees. So unterscheidet er grundsätzlich zwischen logisch-konstruktiv einerseits und "metalogisch" andererseits. Das Metalogische sei zuweilen psychologisch, es weiche vom Konstruktiv-Logischen ab und schaffe "mehr seelischen Konsequenzen Raum."⁵⁷ Das (Künstler-)Individuum konstituiert sich hier in der Abweichung von der Logik des Konstruierten.

Im 1925 publizierten "Pädagogischen Skizzenbuch", das im Kern auf Unterrichtsmaterial aus dem Wintersemester 1921/22 zurückgeht, fügt Klee einen weiteren Gedanken hinzu: Die dividuell gegliederte Lage, die Waagerechte, sei das Höhenmaß des Subjekts, sie bezeichne oben den Horizont eines Lebewesens, sie sei diesseitig und statisch. Demgegenüber repräsentiere die Senkrechte eine aufrechte Haltung und den geraden Weg.⁵⁸ An anderer Stelle, in den Aufzeichnungen aus seinem Bauhausunterricht, bemüht Klee die Metaphorik des Horizonts, dessen Höhe für das Wohlbefinden des Subjekts mitverantwortlich sei.⁵⁹ Auffällig ist hier wie auch im Fall der zuvor genannten Gedanken eine in den Formulierungen bewußt angelegte Doppeldeutigkeit, die Möglichkeit also, die kunsttheoretische Terminologie sowohl auf das Kunstwerk als auch auf die Biographie des Künstlers zu beziehen und dabei das Künstlerische an sich zu einer Frage der Weltanschauung zu machen.⁶⁰ Von Individuum und Charakter ist die Rede, von aufrechter Haltung und rechtem Weg sowie von einer Metalogik, die seelischen Konsequenzen Raum schaffe. Die verschiedenen Elemente der Bildgestalt und deren theoretische Reflexion drücken also eine Lebenshaltung aus, in diesem Falle die des schöpferischen Künstlerindividuums, das sich zwischen den statischen, konstruierten Strukturen einerseits und einer von der gesetzmäßigen Struktur abweichenden künstlerischen Intuition andererseits bewegt und im Ausgleich der gegensätzlichen Elemente glücklich seinen Platz findet. Diesen Platz nimmt natürlich Klee selbst ein, der in seiner Kunsttheorie und in seinen Werken die eigene biographische Position in unmittelbarem Bezug zu seiner künstlerischen Auffassung definiert.

Auch in der Systematik seiner Farbenlehre, wie Klee sie im Bild "Hauptweg und Nebenwege" exemplifiziert, spielen Haupt- und Nebensache eine Rolle: Farbgebung sei "frei aus der Empfindung, als unverwischbare, wesentliche Hauptsache [...]" zu verstehen, notierte Klee bereits im Januar 1908 in einer Bemerkung über die Ölmalerei.⁶¹ Die später im Bauhausunterricht, in Vorträgen und Veröffentlichungen entwickelte Systematik seiner Farbenlehre läßt auch einige Schlüsse hinsichtlich der Lebenshaltung des Künstlerindividuums zu, und diese Lebenshaltung spiegelt sich in "Hauptweg und Nebenwege" wider: In dem Gemälde kommt vor allem der Kontrast zwischen den Farben Blau und den Orangestufungen zum Tragen. Verglichen mit dem hauptsächlichsten Farbgegensatz besitzen andere Kontraste wie der zwischen Grün und Rot weniger Bedeutung, sie gelten also nach Klees Auffassung als Nebenkontraste. Dementsprechend bezeichnet Klee zum Beispiel in seinem Jenaer Vortrag vom Januar 1924 in Anlehnung an die klassische Farbenlehre (vor allem an Runge; hierzu s.u.) Rot, Blau und Gelb als Hauptfarben sowie Violett, Orange und Grün als hauptsächlichliche Nebenfarben.⁶² Der Titel des Bildes spiegelt

nun auf der farblichen Ebene insofern Klees Benennung der Hauptfarben, der Nebensfarben und der hauptsächlichsten Farbkontraste wider, als hier nicht die Hauptfarben vorgeführt werden, sondern ein hauptsächlichster Farbkontrast. Dieser hauptsächlichste Farbkontrast ist bezeichnenderweise in den wahrscheinlich kurz vorher entstandenen Lagenbildern (s.o.) weniger stark ausgeprägt als in dem Werk "Hauptweg und Nebenwege", womit erneut die besondere Bedeutung des Bildes hervorgehoben wird.

Die Kontrastierung und Wertung von Farben in ihren verschiedenen Hell-Dunkel-Stufungen nannte Klee im Bauhausunterricht diametrale Farbstufung, da die Farben bei der Anordnung auf einem Kreis bzw. in einer entsprechenden dreidimensionalen Anordnung einander diametral gegenüberstehen. Hierbei verstand Klee die Reflexionen über Farbenlehre und Farbkontraste nicht als reine kunsttheoretische Spielerei. Ebenso wie andere formale Elemente⁶³ der künstlerischen Schöpfung sah er die Farbgebung als Voraussetzung für eine schöpfungsgleiche Erschaffung des Kunstwerks an⁶⁴, da die Kunst ebenfalls einen in sich geschlossenen formalen Kosmos bilde. In diesem Kosmos spielte die Farbe eine herausragende Rolle, weil sie im Gegensatz zum graphischen Element seiner Kunst als die individuellere, intuitivere und über das Irdische hinausweisende künstlerische Ausdrucksform galt.⁶⁵

Das kosmische Element, das Klee in den einander aufhebenden Kontrasten und Gegensätzen seiner künstlerischen Werke sah, spiegelt sich auch unmittelbar in einem Farbschema wider (Abb. 14), einem komplexen dreidimensionalen Gebilde weltanschaulicher Tiefe und weltübergreifender Tragweite. So ordnet Klee die Farb- und Helligkeitswerte in Gestalt von Kugeln an, die wie Planeten auf ihren Farb-Bahnen zu kreisen scheinen. Hierbei greift er auf vergleichbare Ansichten und Illustrationen Philipp Otto Runges zurück⁶⁶, doch lehnt sich Klee weitaus enger als sein romantischer Vorgänger an die traditionellen, eigentlich anachronistischen Darstellungen des Kosmos an, wie sie beispielsweise in den noch ptolemäisch inspirierten Varianten der Frühen Neuzeit illustriert wurden.⁶⁷ Diesen wohl bewußt archaisierenden Illustrationsmodus wählte Klee auch für ein Farbschema in Gestalt eines Pentagramms (Abb. 15), das schon von seiner Form her magische Konnotationen aufweist: Es galt in der zeitgenössischen Kunstdebatte als Symbol des Kristallinen und somit des übergeordneten Weltganzen.⁶⁸ Zudem erinnert das fünfeckige Farbschema Klees an ältere Mikrokosmosdarstellungen sowie an die traditionelle Gestalt von Horoskopern.⁶⁹ Auch hiermit deutet der Künstler unmittelbar die Abhängigkeit der Farbwerte von den Einflüssen des Kosmos an. Die Farbenlehre, wie sie in den Lagenbildern und besonders im Gemälde "Hauptweg und Nebenwege" zum Ausdruck gelangt, hatte für Klee also eine zutiefst kosmische Dimension⁷⁰ und verweist darüber hinaus auf ein Geflecht komplexer kulturgeschichtlicher Traditionen.

Die sich idealerweise aufhebenden Farbkontraste im Tafelbild "Hauptweg und Nebenwege" sind im Sinne von Klees Kunsttheorie als ein kosmisches Gleichnis zu verstehen. Als in sich ruhende Gegenwelt, die die Gegensätze in sich aufhebt, steht das Gemälde über den irdischen Dingen. Diesen Aspekt des überirdisch Schwebenden betont der Künstler erneut in einem wenig beachteten und auf Abbildungen kaum oder gar nicht erkennbaren Detail: Noch bevor Klee die jetzt sichtbare Konstruktion der Bild-Wege ausführte, ritzte er unregelmäßige Figuren in einen ersten Gipsgrund, eindeutig pflanzliche Figurationen, die an Bäume, Büsche und Blüten denken lassen (sogar als Erinnerung an das fruchtbare Niltal gelten mögen).⁷¹ Der größte Teil des Strukturgerüst der Komposition wurde erst danach in den aufgefrischten Gipsgrund eingezeichnet. Klee unterlegte also dem statischen Bildgerüst eine "organische" Grundlage, ein Fundament, dessen irdische Provenienz im Kontrast zu der kosmisch-überirdischen Dimension der darüber liegenden farbigen Schicht steht. Das geometrisch-messend konstruierte Strukturgerüst und die kosmisch konnotierte Kolorierung einerseits stehen also einem pflanzlich-irdischen Bereich andererseits gegenüber. Somit kommt auch in diesem Gegensatz eine für Klee typische Polarität zum Ausdruck, wie sie bereits in den Farbkontrasten oder in der individuellen und der indi-

viduellen Gliederung sichtbar wurde (s.o.). Ebenso schwebt das Gemälde "Hauptweg und Nebenwege" in der Vertikalen als in sich abgeschlossenes Gebilde sozusagen über den Wassern: Die Lagen oberhalb des unteren Bildrandes liegen mit ihrer Begrenzung nicht auf einer erdfarbenen Fläche auf, sondern auf einer blauen Farbschicht, die wiederum den unteren Abschluß des Bildes ausmacht. Hiermit erlaubt der Künstler eine gegenständliche Erinnerung an den Nil, doch als formal betrachtetes Gebilde haftet dem Gemälde der Charakter des Über-den-Dingen-Schwebenden an, vergleichbar also mit der von Klee für sich selbst beanspruchten nichtirdischen Haltung, über den Dingen etwas entrückt, dem Jenseitigen nahe zu schweben.⁷² In dieser Position haben ihn dann auch einige Kollegen und Schüler am Bauhaus gesehen: In einer Karikatur Ernst Kállais von 1929 zum Beispiel schwebt der Meister als Buddha (Abb. 16) ebenso über den Dingen wie der formal in sich ruhende Kosmos seines Gemäldes "Hauptweg und Nebenwege".⁷³ Die Struktur des Bildes korrespondiert also in mehrfacher Hinsicht mit der von Klee beanspruchten Haltung des Individuums und mit seiner Ideologie vom autonomen Künstler. In der Gestalt des Gemäldes konkretisieren sich weltanschauliche Inhalte.

IV. Klee am Scheideweg

In der bisherigen Analyse wurde deutlich, daß auf einer phänomenologischen Ebene die formalen Gegensätze im Bild einander aufheben. Von Klees Kunstlehre aus betrachtet, entstand im Gemälde ein geschlossenes System von Verweisen zwischen Bild einerseits und theoretischen Texten andererseits, ein Zwischenreich, das sich über die irdische Sphäre erhebt und ganz im Gegensatz zur irdisch-statischen "Haltung" steht, gegen die Klee häufig polemisierte. Diese Abgehobenheit korrespondiert bekanntlich mit der programmatischen Äußerung Klees "Diesseitig bin ich gar nicht faßbar"⁷⁴, mit seiner Abwendung von der gesellschaftlichen Realität also, die ihn im Jahre 1933 mit der Machtergreifung Hitlers einholte und zur Emigration in die Schweiz zwang. Die hier offenbar werdende eskapistische Haltung des Künstlers hat die kritische Klee-forschung zu der Frage veranlaßt, inwieweit denn die vermeintlich unpolitische Position mit der in der Bildlichkeit des Weges formulierten Moral kompatibel sei.⁷⁵ Diese Frage ergibt sich allein schon daraus, daß Klee in der Diktion seiner Kunsttheorie häufig eine weltanschauliche Doppeldeutigkeit formulierte (s.o.) und der Metapher des Weges ebenso wie dem Teilungsprinzip seiner Lagenbilder eine moralische Dimension beimaß. In einer undatierten Zeichnung des pädagogischen Nachlasses ist beispielsweise vom rechten Weg die Rede, der von A nach B, zum Horizont, führe. Mit dem Titel der Zeichnung, "Der rechte und der Umweg von A nach B in der Vogelschau auf den Horizont", gibt Klee der Wegemetaphorik einen moralisierenden Sinn.⁷⁶ "Die *Senkrechte* bedeutet den geraden Weg und die *aufrechte Haltung* ...", betont Klee an anderer Stelle.⁷⁷ Klee griff also bekannte moralische Konnotationen der Bildlichkeit des Weges in seinen Schriften und Werken auf. Doch der eindeutigen Entscheidung für einen bestimmten Weg entzog sich Klee mit der für ihn charakteristischen Denkform, mit seinem Gedanken von einer Versöhnung der Gegensätze, wie sie zum Beispiel in dem sich aufhebenden Farbkontrast von "Hauptweg und Nebenwege" und im überirdischen Schweben des Gebildes deutlich wird.

Klees Reflexionen legen es nahe, einen Blick auf seine Lebensumstände und Weg-Entscheidungen zur Entstehungszeit des Kölner Bildes zu werfen. Tatsächlich sah sich Klee gegen Ende der 20er Jahre mit Gegensätzen konfrontiert, die versöhnt werden wollten. Ebenso standen Entscheidungen hinsichtlich des weiteren Lebensweges als Künstler an, da er zusammen mit Wassily Kandinsky zu den prominentesten Malern am Bauhaus gehörte und in dieser Position zunehmend ein Problem sah.⁷⁸ Bekanntlich wurde die Malerfraktion im Jahre 1928 kritisiert und ihr Stellenwert innerhalb des Bauhauses in Frage gestellt.⁷⁹ Klee war daher unzufrieden, hin- und hergerissen zwischen der Lehrverpflichtung am Bauhaus, der freien Malerei und den mit beiden Tätigkeiten verbundenen Möglichkeiten des Geldverdienens. Am Bauhaus selbst thema-

tisierte Klee diesen Zusammenhang in seinen Klagen über unproduktive Lehrverpflichtungen:⁸⁰ "Ich versuche nun wieder zu malen, aber leider muß ich schon wieder eine gewisse Hast dabei constatieren, weil mir nicht die ganze Zeit gehört. Das Bauhaus regt mich weiter nicht auf, aber man verlangt von mir Dinge, die nur sehr teilweise fruchtbar sind. Das ist und bleibt unerfreulich. Niemand kann etwas dafür, außer mir, der ich nicht den Mut finde, wegzugehn. Auf diese Weise werden kostbare Jahre der Production teilweise entzogen. Etwas Unökonomischeres und Dümmeres gibt es nicht."⁸¹ Die Unzufriedenheit steigerte sich in den nächsten Tagen noch, denn der Zeitmangel erlaubte es dem Künstler nicht, malerische Werke für eine bevorstehende Ausstellung zu schaffen: "Man kann mit Unruhe im Leib ein paar Kleinigkeiten wie Zeichnungen hinbauen, aber nichts, was eine gewisse Fülle braucht. Die Voraussetzungen sind nicht da, werden nicht da sein, so lange ich nicht ganz frei bin. [...] Aber überall Pflichten, Händler-, Existenzfragen, Ruhm ... alles falsch. Aber so geht es nicht, ich mache Alles halb, Kunst, Geldeinnehmen, Unterrichten [...]. Nur am Spazieren halte ich krampfhaft fest [...]."⁸² Schließlich gibt Klee sogar zu, alles andere zu vernachlässigen, nur um Malen zu können.⁸³

Der reale Hintergrund dieses Dilemmas paßte so gar nicht zu Klees Idee eines entrückten Künstlertums, die zu eben jener Zeit einige Widersprüche aufzuweisen begann. Seit etwa 1925 hatten sich die Existenzfragen erneut gestellt, ohne daß Klee allerdings in materielle Not geraten wäre. Sein Gehalt als Bauhauslehrer war 1926 um 5% auf 7000 Reichsmark gekürzt worden, von 1928 an erfolgte eine Erhöhung des Lehrdeputats von durchschnittlich vier bis sechs auf sechs bis acht Semesterwochenstunden, damit einhergehend allerdings auch wieder eine Erhöhung des Jahresgehalts auf 8554 Reichsmark.⁸⁴ Gleichzeitig erzielte Klee schwankende Einnahmen aus seinen Bilderverkäufen, er war also sozusagen ein Doppelverdiener. Um aus diesen Bilderverkäufen ein regelmäßigeres Einkommen zu beziehen, als es der schwankende Kunstmarkt bis dahin erbracht hatte, war im Jahre 1925 von einigen Kunstfreunden die Kleegesellschaft gegründet worden, eine Vereinigung von zunächst fünf Sammlern, die dem Künstler gegen einen Vorzugs-Rabatt von 33,33% den Ankauf von Bildern im Gegenwert von jährlich 6000-10000 Reichsmark garantierten. Zusätzlich finanzierte die Gesellschaft Klees Ägyptenreise.⁸⁵

Klees Verkaufsbemühungen waren zwischen 1928 und 1929 für seine Verhältnisse sehr erfolgreich. In diesen beiden Jahren übertrafen die Verkaufserlöse sein Grundgehalt als Bauhauslehrer um das Vier- bis Fünffache.⁸⁶ Klee hätte sich also eine freie Künstlerexistenz, völlig unabhängig von den Zwängen seiner sechs bis acht Wochenstunden umfassenden Lehrverpflichtungen am Bauhaus erlauben können. Doch diese risikobehaftete Unabhängigkeit einer freien Künstlerexistenz strebte er angesichts der wirtschaftlichen Unwägbarkeiten gar nicht an.⁸⁷ Er bemühte sich vielmehr um eine alternative Festanstellung, die ihm neben der Lehrtätigkeit mehr Zeit für das Malen lassen würde: so führte er Verhandlungen mit der Städelschule in Frankfurt im Juli 1928 und mit der Düsseldorfer Akademie im Frühjahr 1929.⁸⁸ Es wäre nun übertrieben, zu behaupten, der Künstler habe sich in der Umbruchsituation jener Jahre wie einst Herkules am Scheidewege gefühlt und diesem Gefühl unmittelbar in dem Bild "Hauptweg und Nebenwege" Ausdruck verliehen. Aber es ist sicherlich kein Zufall, daß Klee in einer Phase von Lebensentscheidungen und noch dazu im Jahr seines fünfzigsten Geburtstages eine traditionsreiche Metaphorik bemühte, die im übrigen zeitgleich zum Gegenstand eines berühmten Buches von Erwin Panofsky wurde, "Herkules am Scheideweg", erschienen 1930.⁸⁹ Klee verstand es immer wieder, seinen bildnerischen Ausdruck mit der eigenen Biographie zu verknüpfen. Die Vermutung, daß dieses außergewöhnliche Gemälde zumindest mittelbar Klees intensive Reflexionen über die anstehenden Entscheidungen widerspiegelt, liegt insofern nahe, als sich zwischen 1928 und 1929 zum Bauhaus alternative Wege eines individuelleren Künstlerseins abzuzeichnen begannen. All diese Wege führten in das Rhein-Main-Gebiet, also dorthin, wo zum Beispiel zwischen Köln und Düsseldorf die erste interurbane Autobahn Deutschlands entstand - ein neuer Hauptweg, mit dem man Klees Wegmetapher assoziativ in Verbindung bringen mag.

Im Zusammenhang seiner Verkaufserfolge nimmt das Gemälde "Hauptweg und Nebenwege" zudem einen besonderen Platz ein, denn aufgrund seiner Qualität, Maltechnik und Größe gehört es in die höchste der von Klee selbst entworfenen Preisklassen. Zudem verkaufte er das Bild an Werner Vowinckel aus Köln-Marienburg, ein Gründungsmitglied jener Kleegesellschaft, die einen stabilen Bilderabsatz garantieren sollte und - wie gesagt - Klees Ägyptenreise finanziert hatte. Nicht zufällig verweist auf diesen wichtigen Bilderverkauf ein bislang im Zusammenhang der Lagenbilder nicht gewürdigtes Werk. Eine 1930 entstandene Weihnachtsgabe für den Sammler Werner Vowinckel versah Klee dem Titel "Hauptgedanke" (Abb. 17). Bei der mithilfe winkelförmiger Schablonen und gespritzter Aquarellfarbe⁹⁰ geschaffenen Gesichtsstudie setzte Klee über dem linken Auge ein Ausrufezeichen, wohl der augenzwinkernde Hinweis auf den Hauptgedanken, dem das Bild seinen Namen verdankt. Dieser Gedanke ist kaum mit Sicherheit zu bestimmen, doch er hängt mit dem Kauf des Gemäldes "Hauptweg und Nebenwege" zusammen, wahrscheinlich auch mit dem Namen des Sammlers (Vo-Winckel), auf den sich die in der Bildgestalt sichtbaren Winkel beziehen. Zudem kann man darüber spekulieren, ob der zu Weihnachten 1930 bereits beschlossene Umzug Klees an die Düsseldorfer Kunstakademie als ein inzwischen beschrittener Weg an den Rhein hier sozusagen als "Hauptgedanke" mitgedacht war.

Zusammenfassend wird deutlich, wie weit Klee sich in der formalen Gestaltung und in der programmatischen Benennung des Kölner Bildes sowohl älteren Kulturgutes als auch dessen Verarbeitung durch seine Zeitgenossen bediente. Zu nennen wären hier in erster Linie Bezüge zur Musik und ihrer Theorie, zur kosmischen Dimension von Zahlenharmonie und Farbenlehre, zur Geometrie und ihren Ursprüngen, zur Kulturgeschichte Ägyptens und zu deren Rezeption durch Klees Zeitgenossen sowie zur Metaphorik des Weges selbst. Ausgehend von diesen Bezügen konstruierte Klee in seinem Bild ein dichtes Geflecht kulturgeschichtlich ableitbarer Bezüge, die einem gebildeten Betrachter mehr oder weniger deutlich vorgezeichnete Wege der Entschlüsselung anbieten. Der Weg ist in diesem Fall also Metapher sowohl des Lebens als auch der Kunst.

*Der vorliegende Aufsatz ist die erweiterte Fassung meiner an der Universität Leipzig im Sommersemester 1997 gehaltenen Antrittsvorlesung. Unterschiedliche Versionen dieses Vortrages habe ich an den Universitäten von Marburg (1995), Bonn (1998), Jena (1999) und Dortmund (2000) vorgestellt. Wichtige Hinweise verdanke ich Michael Baumgartner (Bern), Stefan Frey (Bern), Wolfgang Kersten (Zürich), Jürgen Paul (Dresden), Frederike Timm (Hamburg), Franz Verspohl (Jena) und O. K. Werckmeister (Evanston/ Ill.).

Abbildungen

1. Paul Klee, "Hauptweg und Nebenwege" 1929/90, Öl auf Leinwand, 83,7 x 67,5cm, Köln, Museum Ludwig
2. Paul Klee, "Angelus Novus" 1920/32, Aquarellierte Ölfarbenumdruckzeichnung, 31,8 x 24,2cm, The Israel Museum, Jerusalem
3. Paul Klee, "Revolution des Viaductes" 1937/153, Öl auf Baumwolle, 60 x 50cm, Hamburg, Kunsthalle
4. Paul Klee, "freigelegtes Gelände mit dem Hauptweg" 1929/43, Federzeichnung, 32 x 26cm, Köln, Museum Ludwig
5. Schema der Lagenteilung der "Cardinalprogression" Klees
6. Paul Klee, "Steinwüste" 1929/15, Paul-Klee-Stiftung, Bern, Kunstmuseum
7. Paul Klee, "Nekropolis" 1929/91, Guache, 38 x 25cm, Berlin, Sammlung Berggruen
8. Paul Klee, "in der Strömung sechs Schwellen" 1929/92, Öl und Tempera auf Leinwand, 43,5 x

- 43,5cm, New York, Salomon R. Guggenheim Museum
9. Paul Klee, "Monument an der Grenze des Fruchtlandes" 1929/40, Aquarell, 45,8 x 30,7cm, Luzern, Sammlung Rosengart
 10. Paul Klee, "Monument im Fruchtland" 1929/41, Aquarell, 45,8 x 30,8cm, Bern, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum
 11. Paul Klee, "B.e.H. (Oberägypten)" 1929/38, Aquarell, 30 x 45,5cm, Köln, Museum Ludwig
 12. Paul Klee, "Pädagogisches Skizzenbuch", 1925, S. 33.
 13. Paul Klee, "vermessene Felder" 1929/47, Aquarell, 30,4 x 45,8cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
 14. Paul Klee, "Kanon der Totalität", Kosmisches Farbschema aus Paul Klee, Das bildnerische Denken, S. 488
 15. Paul Klee, "Elementarstern oder Totalitätsstern der farbigen Ebene", aus Paul Klee, Das bildnerische Denken, S. 507
 16. Ernst Kállai, Paul Klee als schwebender Buddha, 1929 (Original wahrscheinlich verschollen)
 17. Paul Klee, "Hauptgedanke" 1930/180, Privatsammlung, Deutschland

Anmerkungen

1. Paul Klee, "Angelus Novus", 1920/32, Aquarellierte Ölfarbenumdruckzeichnung, 31,8x24,2cm, The Israel Museum, Jerusalem. Catalogue raisonné Paul Klee, hg. v. d. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, III (1919-1922), Bern 1999, Nr. 2377. - "Es gibt ein Bild von Paul Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm." Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, I,2, Frankfurt 1980, S. 697-698; Otto K. Werckmeister, Walter Benjamin, Paul Klee und der "Engel der Geschichte", in: O. K. Werckmeister, Versuche über Paul Klee, Frankfurt 1981, S. 98-123 (zuerst in Neue Rundschau, 87, 1976, S. 16-40); Donat de Chapeaurouge, Paul Klee und der christliche Himmel, Stuttgart 1990, S. 47-54.
2. Paul Klee, "Die Revolution des Viaductes" 1937/153, Öl auf Baumwolle, 60x50cm, Hamburg, Kunsthalle. - Kindlers Malereilexikon, 15 Bde., Köln o.J. (zuerst Zürich 1966), IX, S. 2317; Felix Klee, Aufzeichnungen zum Bild "Revolution des Viaductes", Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 12, 1967, S. 111-120; Otto K. Werckmeister, Von der Revolution zum Exil, in: Paul Klee. Leben und Werk, Ausst.-Kat., Bern und New York, Stuttgart/ Teufen 1987, S. 31-57, 50-51; Paul Klee. 50 Werke aus 50 Jahren, Ausst.-Kat., Hamburg 1990, S. 116-118 (vgl. hierzu auch Werner Hofmann, Der Viadukt der Revolution, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.3.1990); Hans-Ernst Mittig, Über das Nichtverstehen von Bildern, besonders im Falle Paul Klees, in: Radical Art History. Internationale Anthologie. Subject: O. K. Werckmeister, Zürich 1997, S. 356-373, 364-366.
3. Arnold Gehlen, Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der Modernen Malerei, Frankfurt 1986 (zuerst 1960), S. 111.
4. Vgl. das oft zitierte "Zeltbuch von Tumilat" Erhardt Kästners: "Ohne Zweifel war das am hellsten

leuchtende Bild ein offenbar größeres Ötableau, das den versiegelnden Namen trug: Der Hauptweg und die Nebenwege. [...] Das Bild ergriff durch die seligmachenden Farben. Aber eigentlich zu wirken begann es doch erst, nachdem man den Titel kannte. Dann erst wurde man angeregt, etwas zu begreifen, was genauso so weit hinter dem Bilde lag wie der Titel davor. Denn es war natürlich etwas gemalt, was gar nicht gemalt war; das Gemeinte war von dem auf der Leinwand Sichtbaren so weit entfernt wie die Erinnerungstrümmer eines Traumes vom tiefen Glück während des Träumens. Das Bild war also eigentlich nur ein Fenster und man blickte ins Drüben hinein. [...] Durchlaß zu sein war sein Traum. [...] Das Bild war ein Gleichnis - aber wofür? Doch ist es ja das Wunder an Gleichnissen, daß sie kein Wofür haben." Zit. nach Christian Geelhaar, Paul Klee, in: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. Karin Maur, Ausst.-Kat., München 1985, S. 422-429, S. 422; siehe auch die sinnbildhafte Deutung bei Heinz Ladendorf, Geographie, Kartographie und neuere Kunst, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 24, 1962, S. 381-392, S. 388.

5. "Der Weg zum Beispiel steht für etwas; er ist ein Symbol des Lebens." Rüdiger Jorn, Ein Rückblick, in: Max Beckmann, Ausst.-Kat., Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1975, S. 9, zit. nach Christoph Wilhelmi, Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt, Main/ Berlin 1980, S. 394 (über Max Beckmanns "Frühlingslandschaft", 1924, Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Erhard und Barbara Göpel, Max Beckmann. Katalog der Gemälde, 2 Bde., Bern 1976, Nr. 230).

6. Heinz Berggruen, Hauptweg und Nebenwege. Erinnerungen eines Kunstsammlers, Berlin 1996, S. 9: "Hauptweg und Nebenwege" gehört zu den schönsten Gemälden von Paul Klee. [...] Die Elemente, die Paul Klee als einen der bedeutendsten Maler des 20. Jahrhunderts ausweisen, sind in diesem Bild enthalten. Es ist ein weises, verklärtes Werk, ein magisches Topogramm, das die Verästelungen des Lebens mit größter Akribie und Sensibilität nachzeichnet." - Allein fünf der etwa fünf Dutzend "Lagenbilder" (hierzu s.u.) befanden sich oder befinden sich noch in der Sammlung Berggruens (siehe Anhang).

7. Vgl. neben der in Anm. 3-6 bereits genannten Literatur: Joachim Büchner, Zu den Gemälden und Aquarellen von Paul Klee im Wallraf-Richartz-Museum, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 24, 1962, S. 359-374, bes. S. 365-369; Christian Geelhaar, Paul Klee und das Bauhaus, Köln 1972, S. 117-128; Evelyn Weiss, Katalog der Gemälde des 20. Jahrhunderts. Die ältere Generation bis 1945 im Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1974; Jürgen Glaesemer, Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern, Bern 1976, S. 146-151 und 172-175; Marcel Franciscono, Paul Klee im Bauhaus - Der Künstler als Gesetzgeber, in: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Ausst.-Kat., Köln 1979, S. 17-29, bes. S. 20-23; Christian Geelhaar, Moderne Malerei und Musik der Klassik - eine Parallele, ebd., S. 31-44; Jürgen Glaesemer, Paul Klee. Handzeichnungen, 3 Bde., Bern 1973-1984, II, 1984, S. 165-168; Geelhaar, Paul Klee (in: Vom Klang der Bilder, 1985 [wie Anm. 4]), bes. S. 422-424; Siegfried Gohr (Hrsg.), Museum Ludwig Köln. Gemälde, Skulpturen, Environments vom Expressionismus bis zur Gegenwart, Bestandskatalog, bearbeitet von Evelyn Weiss u. Gerhard Kolberg, 2 Bde., München 1986, II, S. 122-123; Richard Hoppe-Sailer, Paul Klee ad parnassum, Frankfurt/ Leipzig 1993, S. 10-13 und S. 65-73; Christoph Wagner, Klees "Reise ins Land der besseren Erkenntnis". Die Ägyptenreise und die Arbeiten zur "Cardinal-Progression" im kulturhistorischen Kontext, in: Paul Klee. Reisen in den Süden, hg. v. Uta Gerlach-Laxner u. Ellen Schwinzer, Ausst.-Kat., Stuttgart 1997, S. 72-85.

8. Otto Karl Werckmeister, Klees Kunstunterricht, in: Kunst und Pädagogik. Erziehungswissenschaft auf dem Weg zur Ästhetik? hrsg. v. Dieter Lenzen, Darmstadt 1990, S. 28-44, bes. S. 34-44.

9. Vgl. z.B. Büchner, Zu den Gemälden von Paul Klee [wie Anm. 7], S. 365-369; zur herausragenden Bedeutung siehe auch die in Anm. 7 angegebene Literatur. Unter den Lagenbildern des Jahres 1929 übertrifft nur das Ölgemälde "fliehender Geist" 1929/d1 131 mit den Maßen 90x64cm das Bild "Hauptweg und Nebenwege" an Größe; hierfür existiert mit "hinausgetrieben" 1929/p2 62 eine Vorzeichnung.

10. Vgl. Weiss, Katalog der Gemälde; Siegfried Gohr (Hg.), Museum Ludwig Köln [wie Anm. 7], S. 123; Werner Haftmann, Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens, Frankfurt 1961 (zuerst München 1950), S. 120, der "Hauptweg und Nebenwege" zusammen mit "Nekropolis" erwähnt. Die weiteren Informationen zur Ausstellung verdanke ich der Mitteilung der in der Kleestiftung in Bern vorliegenden Dokumentation.
11. Weiss, Katalog der Gemälde [wie Anm. 7], S. 104; Büchner, Zu den Gemälden von Paul Klee [wie Anm. 7], S. 365.
12. Museum Ludwig, Köln. Vgl. Geelhaar, Klee und das Bauhaus [wie Anm. 7], S. 125-127.
13. Felix Klee, Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, Zürich 1960, S. 268-269.
14. Vgl. z.B. Klees "individualisierte Höhenmessung der Lagen" 1930/ 82, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.
15. Vgl. z.B. Hedwig Fechheimer, Die Plastik der Ägypter, Berlin 1913 (Klee erhielt das Buch im Jahre 1921 von der Autorin geschenkt; vgl. Stefan Frey, Paul Klee und die Antike - Versuch einer Chronologie, in: Paul Klee - In der Maske des Mythos, hrsg. v. Pamela Kort, Ausst.-Kat., München 1999, S. 233-263, 249); Emil Utitz, Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart, Stuttgart 1927, S. 133-134; Wilhelm Worringer, Ägyptische Kunst. Probleme ihrer Wertung, München 1927; Wagner, Klees "Reise ins Land der besseren Erkenntnis" [wie Anm. 7] (der zu Recht auf Klees Vorbehalte gegenüber der "Ägyptomanie" verweist); Dörte Zbikowski, Zeichen der Erinnerung. Zur Bedeutung der altägyptischen Schriftkultur im Werk Paul Klees, in: Reisen in den Süden [wie Anm. 7], S. 86-97, bes. S. 88; Wolfgang Pehnt, Altes Ägypten und neue Architektur, Pantheon, 45, 1989, S. 151-160, bes. S. 157 (über die Ägyptenrezeption am Bauhaus).
16. "individualisierte Höhenmessung der Lagen" 1930/82, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; "Lagenstadt" 1932/63, Sammlung Rosengart, Luzern; "Blick in das Fruchmland" 1932/189; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, und "Oase KSR" 1932.
17. Felix Klee, Paul Klee [wie Anm. 13], S. 267; Glaesemer, Die farbigen Werke [wie Anm. 7], S. 8; ders., Handzeichnungen [wie Anm. 7], II, S. 159 und S. 159, Anm. 14; Stefan Frey/ Wolfgang Kersten, Paul Klees geschäftliche Verbindung zur Galerie Alfred Flechtheim, in: Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Ausst.-Kat., Düsseldorf 1987, S. 64-92, bes. S. 78-80. - Vgl. Osamu Okuda, Paul Klee: Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess, in: Radical Art History [wie Anm. 2]. S. 374-397.
18. Haftmann, Klee. Wege bildnerischen Denkens [wie Anm. 10], S. 120; Wolfgang Kersten, Paul Klee. Chronologische Biographie, in: Paul Klee als Zeichner 1921-1933, Ausst.-Kat., Berlin 1985, S. 21 (die Ausstellungseröffnung erfolgte im Mai 1929). - Die Dokumentation der Paul-Klee-Stiftung weist für die Kölner Ausstellung folgende Lagenbilder nach: "Hauptweg und Nebenweg" 1929/90, "Nekropolis" 1929/91 und "Stufen" 1929/94 - möglicherweise Werke, die bis Mai gerade fertiggestellt waren. Vgl. auch Anm. 10.
19. Hoppe-Sailer, Klee. Ad Parnassum [wie Anm. 7], S. 67; Wagner, Klees "Reise ins Land der besseren Erkenntnis" [wie Anm. 7], bes. S. 72 und 76-80.
20. Paul Klee, Das bildnerische Denken, hrsg. v. Jürg Spiller, Basel 1965, S. 237-247 und 257-266.
21. Vgl. z.B. "Blauer Berg" 1919 (Sammlung Berggruen, Berlin); "Betroffener Ort" 1922 (Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern); "Doppelzelt" 1923 (Sammlung A. Rosengart, Luzern); "Garten für Or-

pheus" 1926 (Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern); "Botanischer Garten, Abteilung der Strahlenpflanzen" 1926 (Sammlung Felix Klee, Bern); "Beschriebene Stätte" 1926 (Sammlung A. Rosengart, Luzern); "Beride (Wasserstadt)" 1927 (Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern).

22. Vgl. Klee, Das bildnerische Denken [wie Anm. 20], S. 135, 215; ders., Pädagogisches Skizzenbuch (1925), Nachdruck, Mainz/ Berlin 1965, S. 5; Glaesemer, Die farbigen Werke [wie Anm. 7], S. 53-54.

23. Vgl. z.B. die Gruppierungsversuche von Parallellinien durch den Psychologen Friedrich Schuhmann (Zeitschrift für Psychologie 1900), die Kandinsky in seiner Schrift "Punkt und Linie zu Fläche" (erschienen 1926 als Bauhausbuch IX) rezipierte; siehe hierzu Marianne L. Teubner, Zwei frühe Quellen zu Paul Klees Theorie der Form, in: Paul Klee das Frühwerk 1883-1922, hrsg. v. Armin Zweite, Ausst.-Kat., München 1979, S. 261-296, 288-289.

24. Weiss, Katalog der Gemälde [wie Anm. 7], S. 104; Will Grohmann, Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 268; Carola Giedeon-Welcker, Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 43-44.

25. Paul Klee, Briefe an die Familie, hrsg. v. Felix Klee, 2 Bde., Köln 1979, II, S. 1075 (26.12.1928). - Diese Bewässerungskanäle thematisiert der Künstler auch in seinem Aquarell "Ort am Kanal" 1929/35, das ebenfalls zur Gruppe der Lagenbilder gehört.

26. Klee, Brief an Lily vom 17.4.1929 (zit. nach Glaesemer, Handzeichnungen [wie Anm. 7], II, S. 266). - Briefe vom Frühjahr 1929 - wie dieser - fehlen in der Briefedition Felix Klees [wie Anm. 25].

27. Vgl. Klee, Briefe an die Familie [wie Anm. 25], II, S. 1016 (14.11.1926); Glaesemer, Handzeichnungen, II, S. 107. - Zum grauen oder trüben Alltag in Dessau vgl. auch die "Erinnerungen" Felix Klees, abgedruckt in Paul Klee, Tagebücher 1898-1918, hg. v. Felix Klee, Köln 1979 (zuerst 1957), S. 424.

28. "Steinwüste" 1929/15, 21x33cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

29. Ähnlich auch: "Geländevermessung" 1929/42 und "Felsenkammer" 1929/123, Sammlung Berggruen, Berlin; zur Theorie siehe folgende Anm.

30. Klee, Pädagogisches Skizzenbuch [wie Anm. 22], S. 33.

31. Wagner, Klees "Reise in das Land der besseren Erkenntnis" [wie Anm. 7]. - Zur außerdordentlichen Bedeutung Kaysers für Klee siehe schon Wolfgang Kersten, Textetüden über Paul Klees Postur - "Elan vital" aus der Gießkanne, in: Elan vital oder Das Auge des Eros, hrsg. v. Hubertus Gaßner, Ausst.-Kat., München 1994, S. 56-74, 62.

32. Vgl. Brockhaus` Konversations-Lexikon, 14. Aufl., VII, Leipzig etc. 1898, S. 815 (s.v. "Geometrie"). - Zu Klees Interesse an Landvermessung vgl. auch Shelley Cordulack, Navigating Klee, Pantheon, 56, 1998, S. 141-153, S. 146.

33. Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, 2 Bde., 2. Aufl., München 1922 (Bd. 1 zuerst 1918), I, S. 226, 242-243 (Weg als Ursymbol) und 323 (Atelierbraun und Protestantismus).

34. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, 3 Bde., Frankfurt 1994 (Hegel, Werke, XII-XV), I, S. 456-457 und 461: "Ägypten ist das Land des Symbols, das sich die geistige Aufgabe der Selbstentzifferung des Geistes stellt, ohne zu der Entzifferung selbst wirklich hinzugelangen. [...] Überhaupt ist in Ägypten fast jede Gestalt Symbol und Hieroglyphe, nicht sich selber bedeutend, sondern auf ein Anderes, mit dem sie Verwandtschaft und damit Bezüglichkeit hat, hinweisend. Die eigentlichen Symbole kommen jedoch vollständig erst zustande, wenn dieser Bezug gründlicher und tiefer Art ist."

35. Die "Quellen" Spenglers (u.a. Eduard Meyer, Geschichte des Altertums, 3. Aufl., Berlin 1913, Bd. I.3, S. 206-208, § 251; Uwe Hölscher, Das Grabdenkmal des Königs Chephren, Leipzig 1912, S. 15-24; Ludwig Curtius, Die antike Kunst, Berlin 1913, S. 45) rechtfertigen keine metaphysische Deutung des Weges. Zur Fach-Kritik an Spenglers Deutung des Weges vgl. Wilhelm Spiegelberg, Aegyptologische Kritik an Spenglers Untergang des Abendlandes, Logos, 9, 1920/1921, S. 188-194, S. 189; Ludwig Curtius, Morphologie der Kunst, ebd., S. 195-221. Siehe zu Spengler neuerdings auch Beat Wyss, Trauer der Vollen- dung. Zur Geburt der Kulturkritik, Köln 1985, S. 258-282; Camille Paglia, Die Masken der Sexualität, München 1992 (zuerst engl. 1990), S. 84, 108, 138 und passim (für die Spengler offenbar wieder salonfä- hrig ist); zur Kritik an Spengler siehe die Polemik bei Leonardo Nelson, Spuk. Einweihung in das Geheim- nis der Wahrsagekunst Oswald Spenglers und sonnenklarer Beweis der Unwiderleglichkeit seiner Weis- sagenen, nebst Beiträgen zur Physiognomie des Zeitgeistes. Pfingstgabe für alle Adepten des metaphysi- schen Schauens, Leipzig 1921; und die Verweise bei Ernst H. Gombrich, Meditationen über ein Stecken- pferd, Wien 1973 (zuerst engl. 1963), S. 126 und 256.

36. Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1976 (als Buch zuerst 1908.), S. 8 (Vorwort zur Neuauflage 1948). - Zur Rezeption Spenglers vgl. auch Wilhelm Worringer, Künstlerische Zeitfragen (Vortrag in der Münchener Ortsgruppe der Goethe-Gesellschaft 1920), München 1921, S. 28 (der den "Untergang des Abendlandes" als "zeittypisches Buch" ansieht), zit. nach Manfred Schröter, Metaphysik des Untergangs. Eine kulturkritische Studie über Oswald Spengler, München 1949, S. 63-68 (gegenüber Spengler unkritisch).

37. Zu Klees Bekanntschaft mit Worringer und dessen Anschauungen vgl. Felix Klee, Paul Klee [wie Anm. 13], S. 63 und 283; Klee, Briefe [wie Anm. 25], II, S. 768 und 1018 (30. 7.1911 und Taschenkalen- der, 28.1.1926); Geelhaar, Klee und das Bauhaus [wie Anm. 7], S. 24-26; O. Karl Werckmeister, The Ma- king of Paul Klee's Career 1914-1920, Chicago/ London 1989, S. 44-45; Regine Prange, Das Kristalline als Kunstsymbol - Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Hildesheim 1991, S. 257-259. - Charles W. Haxthausen, Paul Klee. The Formative Years, New York/ London 1981, S. 424-425.

38. Worringer, Ägyptische Kunst [wie Anm. 15], S. 66-67.

39. Spengler, Untergang des Abendlandes [wie Anm. 33], I, S. 226 und 242-243 (Hervorhebungen von Spengler). Den Gedanken von der raumlosen Tiefe ägyptischer Kunst entlehnt Spengler von Worringer, Abstraktion und Einfühlung [wie Anm. 36], S. 76-77 und 132, der wiederum Gedanken Alois Riegls ver- arbeitete.

40. Spengler, Untergang des Abendlandes [wie Anm. 33], I, S. 259.

41. Ebd., S. 375-377. - Vgl. hierzu auch die - allerdings sehr unkritische - Arbeit von Ingo Kaiserreiner, Kunst und Weltgefühl. Bildende Kunst in der Sicht Oswald Spenglers. Darstellung und Kritik, Frankfurt 1994, S. 122-124.

42. Utitz, Überwindung des Expressionismus [wie Anm. 15], S. 133-136.

43. Vgl. hierzu Anm. 72.

44. Spengler, Untergang des Abendlandes [wie Anm. 33], I, S. 235-236, 481-549. - Vgl. auch ebd., S. 245-151, wo Spengler ähnlich zwischen einem "Ich" des Künstlers und dem "Du" des Objekts unterscheidet wie Klee, Das bildnerische Denken [wie Anm. 20], S. 63-67. Klee, der hier in der Sache ähnlich ar- gumentiert wie Spengler, verwendete den Begriff des "Faustischen" allerdings in einem anderen Sinne.

45. Leopold von Zahn, Klee, Potsdam 1920, S. 19 und 22. Vgl. Klee, Briefe [wie Anm. 25], II, S. 966; Jenny Anger, *Modernism and the Gendering of Paul Klee*, Phil. Diss., Brown University 1997, Ann Arbor 1997, S. 225; Paul Klee in Jena, 2 Bde., Ausst.-Kat., Jena 1999, II, S. 138-140. - Spengler, *Untergang des Abendlandes* [wie Anm. 33], I, S. 370 und passim, versteht im übrigen auch das Verhältnis von Musik- und Malereigeschichte ähnlich wie Paul Klee, *Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre*, hrsg. v. Günther Regel, Leipzig 1991 (zuerst 1987), S. 88 (d.i. Klee, *Exakte Versuche im Bereiche der Kunst*, 1928). Vgl. hierzu Andrew Kagan, *Paul Klee. Art & Music*, Ithaca/ London 1983, S. 41.
46. O. K. Werckmeister, "Kairuan": Wilhelm Hausensteins Buch über Paul Klee, in: *Die Tunisreise*, hg. v. E. G. Güse, Ausst.-Kat., Stuttgart 1982, S. 76-93, S. 83; Ders., *The Making of Paul Klee's Career* [wie Anm. 37] S. 226-228; Paul Klee in Jena [wie Anm. 45], II, S. 141-148. - Vgl. auch direkt Wilhelm Hausenstein, *Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*, München 1921, S. 60, 122 und 132-134: Hausenstein kolportiert die Erdferne Klees und seinen Zug ins Unendliche des jenseitigen "Drüben" - eine Parallele zum "faustischen" Menschen Spenglers.
47. Zur Deutbarkeit der Titel vgl. z.B. Klee, *Kunst-Lehre* [wie Anm. 45], S.77; ders., *Das bildnerische Denken* [wie Anm. 20], S. 89 und 295.
48. Klee, Briefe [wie Anm. 25], I, S. 350-351 (20.9.1903 an Lily). - Zur Widersprüchlichkeit dieses Anspruchs vgl. Donat de Chapeaurouge, *Klee und der christliche Himmel* [wie Anm. 1], S. 23-24.
49. Glaesemer, *Handzeichnungen* [wie Anm. 7], II, S. 94 (hinsichtlich der Buchillustration). - Vgl. auch Marianne Vogel, *Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst*, München 1992, S. 146-148.
50. Petra Petitpierre, *Aus der Malklasse von Paul Klee*, Bern 1957, S. 7. - Zu den Titeln vgl. Donat de Chapeaurouge, *Klee und der christliche Himmel* [wie Anm. 1], S. 26-27; Vogel, *Zwischen Wort und Bild* [wie Anm. 49], bes. S. 4-5; Christina Kröll, *Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Bonn 1968.
51. Petitpierre, *Aus der Malklasse von Paul Klee* [wie Anm. 50], S. 53.
52. Kröll, *Die Bildtitel Paul Klees* [wie Anm. 50], S. 28.
53. Vgl. Teubner, *Zwei frühe Quellen* [wie Anm. 23], S. 294, Anm. 29.
54. Klee, Brief an Hans Bloesch (2.12.1898), zit. bei Werckmeister, *Klees Kunstunterricht* [wie Anm. 8], S. 36.
55. Zit. bei Glaesemer, *Die farbigen Werke* [wie Anm. 7], S. 154 (d.i. Klee, *Pädagogischer Nachlaß* 19, Ms. 35, S. 11); Klee, *Das bildnerische Denken* [wie Anm. 20], S. 103 (Hauptsachen und Nebensachen), S. 237 und S. 257 (Hauptgegensatz: dividuell-individuell) und S. 319 (Hauptgegensätze).
56. Paul Klee, *Pädagogischer Nachlaß*, BF, S. 59, 60, teilweise abgedruckt bei Klee, *Das bildnerische Denken* [wie Anm. 20], S. 301 und S. 303; auch zit. bei Glaesemer, *Die farbigen Werke* [wie Anm. 7], S. 149. Zur Frage der Eindordnung des Individuums in die "dividuelle-individuelle Synthese" vgl. auch Paul Klee, *Unendliche Naturgeschichte*, hg. v. Jürg Spiller, Basel/ Stuttgart 1970, S. 183-222.
57. Klee, *Pädagogischer Nachlaß*, Ms. 8, S. 114, zitiert bei Glaesemer, *Die farbigen Werke* [wie Anm. 7], S. 154.

58. Klee, Pädagogisches Skizzenbuch [wie Anm. 22], S. 9, 28, 29, 31 und 37; vgl. auch Klee, Das bildnerische Denken [wie Anm. 20], S. 139, 147 und 165.
59. Ebd., S. 142-165; Gehlen, Zeit-Bilder [wie Anm. 3], S. 111.
60. Vgl. hierzu z.B. Glaesemer, Die farbigen Werke [wie Anm. 7], S. 136. - Ähnlich doppeldeutig sind z.B. auch Klees Ausführungen zur Höhe des Horizonts im Bild und dessen Bedeutung für das Subjekt; vgl. Klee, Das bildnerische Denken [wie Anm. 20], S. 142, 147 und 165; vgl. zum Zusammenhang von "Kunstübung" und Weltanschauung auch Klee, Kunst-Lehre [wie Anm. 45], S. 84 (d.i. "Über moderne Kunst", 1924).
61. Paul Klee, Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition, hg. v. d. Paul-Klee-Stiftung Bern, bearb. v. Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, Nr. 827. Vgl. auch Glaesemer, Die farbigen Werke [wie Anm. 7], S. 23.
62. Klee, Kunst-Lehre [wie Anm. 45], S. 76; Paul Klee in: Ausst.-Kat., Jena [wie Anm. 45], II, S. 57. Siehe auch Klee, Das bildnerische Denken [wie Anm. 20], S. 467-511, bes. S. 468, 489, 492, 508 und 511 (vom November 1922); Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formenlehre, hrsg. v. Jürgen Glaesemer, Basel/ Stuttgart 1979, S. 81-104. - Zu Klees Farbenlehre vgl. auch Glaesemer, Die farbigen Werke [wie Anm. 7], S. 162-187 und passim; Wolfgang Kersten, Paul Klee. "Zerstörung der Konstruktion zuliebe?", Marburg 1987, S. 117-119; Rainer K. Wick, bauhaus Pädagogik, 4. Aufl., Köln 1994, S. 269-274; Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Stuttgart 1994, S. 174-199; Paul Klee. Im Zeichen der Teilung, hrsg. v. Wolfgang Kersten u. Osamu Okuda, Ausst.-Kat., Ausst.-Kat., Stuttgart 1995, S. 176-179.
63. In diesem Sinne schreibt er über die Graphik in einem vergleichbaren Zusammenhang: "Aus abstrakten Formelementen wird über ihre Vereinigung zu konkreten Wesen [...] 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.", Klee, Kunst-Lehre [wie Anm. 45], S. 63/64.
64. Vgl. Glaesemer, Die farbigen Werke [wie Anm. 7], S. 133-140 und 162-163.
65. Ebd., S. 162-163.
66. Klee, Das bildnerische Denken [wie Anm. 20], S. 488 (vgl. dazu den Text bei Glaesemer, Die farbigen Werke [wie Anm. 7], S. 162-163); Philipp Otto Runge, Farbkugel, Hamburg 1810, abgedruckt in Philipp Otto Runge, Schriften und Briefe, hg. und komment. v. Peter Betthausen, Berlin (Ost) 1981, S. 243-257, bes. S. 251-253 (§§ 17-23) und Fig. 4 und 8.
67. Vgl. z.B. die Illustrationen Armillarsphären bei Johannes Regiomontanus, Epytoma in Almagestum Ptolomei, Venedig 1496; und Petrus Apianus, Cosmographia, Landshut 1524.
68. Vgl. z.B. die bekannteste literarische Verarbeitung der Symbolik des Pentagramms in Goethes Faust, Vers 1396. - Zum Kristallinen vgl. Prange, Das Kristalline als Kunstsymbol [wie Anm. 37].
69. Klee, Das bildnerische Denken [wie Anm. 20], S. 507. - Vgl. z.B. die Mikrokosmosdarstellungen bei Agrippa von Nettesheim, De occulta philosophia libri tres, Köln 1533, fols. CLXIII-CLXVI (auch in den Neuauflagen und Übersetzungen enthalten).
70. Klee, Das bildnerische Denken [wie Anm. 20], S. 467 und 471 (Text) und S. 470, 488, 494, 500 und 507-510 (Illustrationen).

71. Vgl. Büchner, Zu den Gemälden Klees [wie Anm. 7], S. 365, Anm. 17, der die Pflanzenmotive für Reminiszenzen eines verworfenen Bildes hält. Diese Möglichkeit ist angesichts der kalkulierten Bildgestaltung unwahrscheinlich. Zudem unterlegte Klee auch andere Lagenbilder wie z.B. "Denkmäler bei G" 1929/93 mit stilisierten floralen Motiven.

72. Vgl. den bekannten Ausspruch Klees "Diesseitig bin ich gar nicht faßbar", zuerst zit. in Der Ararat, 2, 1920, S. 20 (nach Glaesemer, Handzeichnungen [wie Anm. 7], I, S. 186, Anm. 45), und im Faksimile bei Zahn, Paul Klee [wie Anm. 45], S. 5 (Original verschollen). Siehe hierzu auch Christine Hopfengart, Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebhaber, Mainz 1989, S. 40-42; Donat de Chapeaurouge, Klee und der christliche Himmel [wie Anm. 1], S. 7-8. - Zahlreiche weitere Äußerungen belegen diese abgehobene (aber gleichwohl auch inszenierte) Haltung, z.B. im Tagebuch [wie Anm. 61], S. 518. - Siehe auch Tgb. 950-951; Glaesemer, Die farbigen Werke [wie Anm. 7], S. 36-37; Prange, Das Kristalline als Kunstsymbol [wie Anm. 37], S. 257-259.

73. Vgl. Magdalena Droste, bauhaus 1919-1939, Köln 1990, S. 144-145.

74. Zahn, Paul Klee [wie Anm. 45], S. 5.

75. Werckmeister, Klees Kunstunterricht [wie Anm. 8], S. 36. - Zur Metapher des Weges siehe z.B. Klee, Das bildnerische Denken [wie Anm. 20], S. 169 (Identität von Weg und Werk, sinnfällige Bedeutung des Weges etc.); Klee, Schöpferische Konfession: Wege im Bild (zit. bei Klee, Kunst-Lehre [wie Anm. 45], S. 63); Klee, Bildnerische Formenlehre [wie Anm. 62], c. 99/ S. 56/57 (Wege im Bild); Klee, Pädagogisches Skizzenbuch [wie Anm. 22], S. 23, 28 und 31; Glaesemer, Die farbigen Werke [wie Anm. 7], S. 140 (d.i. Klee, Pädagogischer Nachlaß 10, Ms. 9, S. 67: Weg und Form).

76. Klee, Das bildnerische Denken [wie Anm. 20], S. 185; Werckmeister, Klees Kunstunterricht [wie Anm. 8], S. 36. - Vgl. auch Hoppe-Sailer, Paul Klee. Ad Parnassum [wie Anm. 7], S. 72-73, der außerdem den Weg als "Metapher der Formung" in Klees Bildfindungsprozeß versteht (mit Hinweis auf Klee, Unendliche Naturgeschichte [wie Anm. 56], S. 263-273).

77. Klee, Pädagogisches Skizzenbuch [wie Anm. 22], S. 31, Nr. 21 (Hervorhebungen von Klee).

78. Vgl. Droste [wie Anm. 73], bauhaus, S. 188 und passim. - Zu Klee und Kandinsky vgl. Osamu Okuda, Verwandlungskraft und Mut zum Neuen. Klees Verhältnis zu Kandinsky, in: Kandinsky. Hauptwerke aus dem Centre Pompidou Paris, Ausst.-Kat., Köln 1999, S. 112-119.

79. Hans M. Wingler, Bauhaus, Köln/ Bramsche 1975 (zuerst 1962), S. 148-171 (d.i. Kap. 6); Glaesemer, Handzeichnungen, II, S. 156; Glaesemer, Klee und das Bauhaus [wie Anm. 7], S. 15, 20, 26-27; Werckmeister, Von der Revolution zum Exil [wie Anm. 2], S. 39; Droste, bauhaus [wie Anm. 73], S. 161; Vogel, Zwischen Wort und Bild [wie Anm. 49], S. 97. - Zum vielbeschworenen Konflikt zwischen den Malern und dem Bauhaus vgl. auch "Lieber Freund...". Künstler schreiben an Will Grohmann, hg. v. Karl Gutbrod, Köln 1968, S. 51; [Wassily] Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler, hrsg. v. Max Bill, Stuttgart 1955, S. 119-122 (d.i. "Die kahle Wand", 1929); Oskar Schlemmer, Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943, hrsg. v. Andreas Hüneke, Leipzig 1989, S. 171, 187 und passim.

80. Man sollte allerdings die Gegensätze am Bauhaus nicht dramatisieren. Vgl. z.B. Klees lakonische Bemerkung vom September 1929: "Das Bauhaus wird sich nie beruhigen, sonst ist es keines mehr, und wer dabei ist, muß etwas mittun, wenn er auch nicht will." Klee, Briefe [wie Anm. 25], II, S. 1098 (11.9.29, an Felix).

81. Ebd., II, S. 1100 (13.9.29, an Lily). Entsprechende Briefe vom Frühjahr fehlen in der von Felix Klee

besorgten Edition. Man kann aber davon ausgehen, daß Klees Unzufriedenheit über die Situation am Bauhaus auch im Frühjahr bestand.

82. Ebd., II, S. 1102 (21.9.29, an Lily). - Vgl. hierzu auch Glaesemer, Handzeichnungen [wie Anm. 7], II, S. 156-157.

83. Klee, Briefe [wie Anm. 25], II, S. 1108 (18.2.30, an Felix).

84. Kersten, Klee. Chronologische Biographie [wie Anm. 18], S. 18-21; zur Situation am Bauhaus vgl. auch Magdalena Droste, Wechselwirkungen - Paul Klee und das Bauhaus, in: Paul Klee als Zeichner [wie Anm. 18] S. 26-40, bes. 33-37.

85. Zur Kleeengesellschaft vgl. Giedion-Welcker, Paul Klee [wie Anm. 24], S. 43; Frey/ Kersten, Klees geschäftliche Verbindungen [wie Anm. 17], S. 75. Annegret Kraus, Paul Klee als Geschäftsmann, Magisterarbeit, Universität Leipzig 1999 (unpubliziert) S. 31-38.

86. Frey/ Kersten, Klees geschäftliche Verbindungen [wie Anm. 17], S. 81.

87. Glaesemer, Handzeichnungen [wie Anm. 7], II, S. 157; Frey/ Kersten, Klees geschäftliche Verbindungen [wie Anm. 17], S. 74 und dort Anm. 100.

88. Glaesemer, Paul Klee. Handzeichnungen [wie Anm. 7], II, S. 156-157; Droste, Wechselwirkungen [wie Anm. 84], S. 37.

89. Erwin Panofsky, Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, Leipzig/ Berlin 1930. - Zur Bildlichkeit des Weges vgl. auch Wolfgang Harms, Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Wegs, München 1970, und oben, Anm. 5.

90. Paul Klee, "Hauptgedanke" 1929/180, 34,5x16cm, Privatsammlung, Deutschland. - Zur Anwendung der Aquarell-Spritztechnik vgl. Geelhaar, Klee und das Bauhaus [wie Anm. 7], S. 110 und 167, Anm. 94.