

PAUL KLEE

HAUPTWEG UND NEBENWEGE (1929)

VON FRANK ZÖLLNER

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 Jahr 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. 3) von 1929 und die *Revolution des Viaductes* (Abb. 2) aus dem Jahr 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. 3) 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 Franciscano, 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 Otto 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

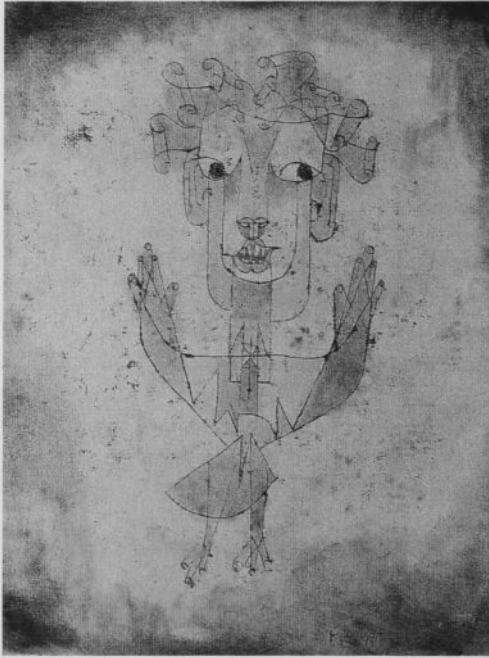


Abb. 1 Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920/32, Aquarellierte Ölfarbenumdruckzeichnung, 31,8 × 24,2 cm, Jerusalem, The Israel Museum

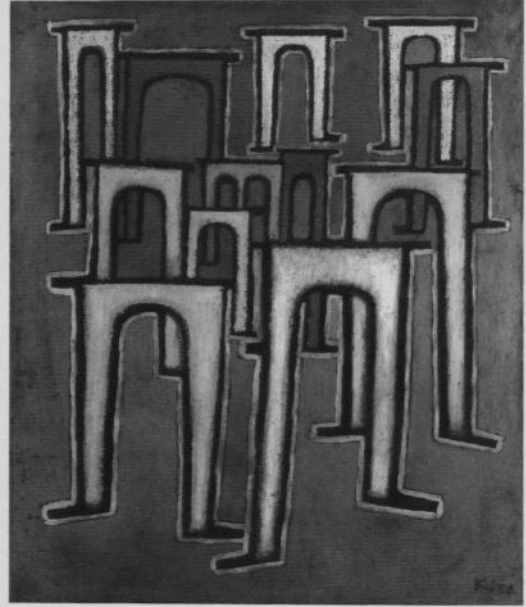


Abb. 2 Paul Klee, *Revolution des Viaductes*, 1937/153, Öl auf Baumwollstoff, 60 × 50 cm, Hamburg, Kunsthalle

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 Beitrags genannt, der vor allem in der Detailanalyse und in der historischen Verortung des Gemäldes den Forschungsstand zu ergänzen sucht.

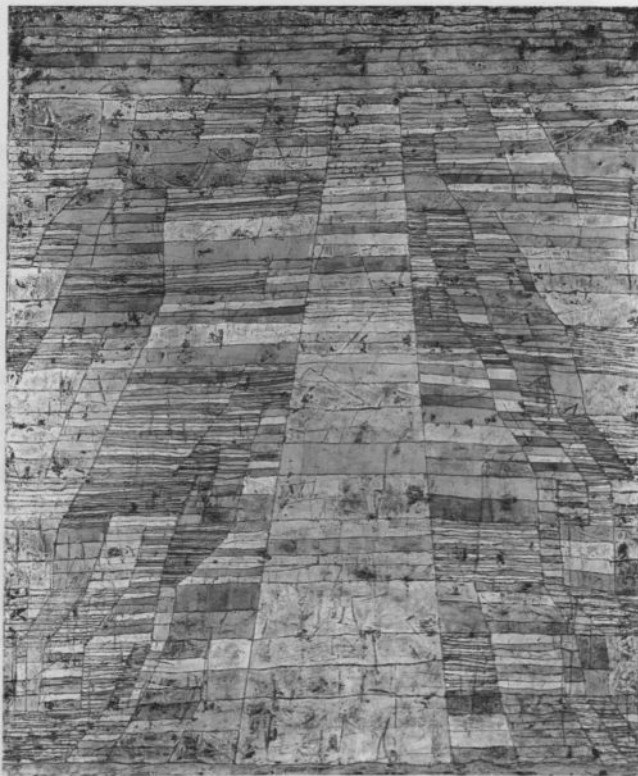
I. *Hauptweg und Nebenwege* und die Lagenbilder

Hauptweg und Nebenwege zählt mit 83,7 × 67,5 cm zu den großformatigsten Werken des Künstlers überhaupt (noch größere Ölgemälde entstehen in nennenswerter Zahl erst in den 1930er Jahren). Ungewöhnlich ist neben dem Format und dem programmatischen Titel auch die Technik, Öl auf einer gipsgrundierten und auf Keilrahmen aufgezogenen Leinwand, die Klee zumindest bis 1929 nur in wenigen Fällen und auch danach nur selten benutzte. *Hauptweg und Nebenwege* gilt daher – und natürlich aufgrund der vielen geistreichen Deutungen – uneingeschränkt als ein Schlüsselwerk Paul Klees.⁹ Das Gemälde wurde zusammen mit zwei weiteren Lagenbildern Klees (*Nekropolis* und *Stufen*¹⁰) in einer Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln gezeigt und noch im Entstehungsjahr von dem rheinischen Sammler Werner Vowinckel erworben – wahrscheinlich bei einem Besuch des Sammlers

im Atelier des Künstlers in Dessau. Der Aufbau des Bildes korrespondiert mit seinem Titel und dessen Konnotationen. In der Mitte verläuft der gerade konturierte Hauptweg, mehrfach unterteilt, farbig differenziert, beinah 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 Fall der beiden Begrenzungen des Hauptwegs mit einem scharfen Griffel und mit Hilfe 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

Abb. 3 Paul Klee, Hauptweg und Nebenwege, 1929/90, Öl auf Leinwand, 83,7 × 67,5 cm, Köln, Museum Ludwig



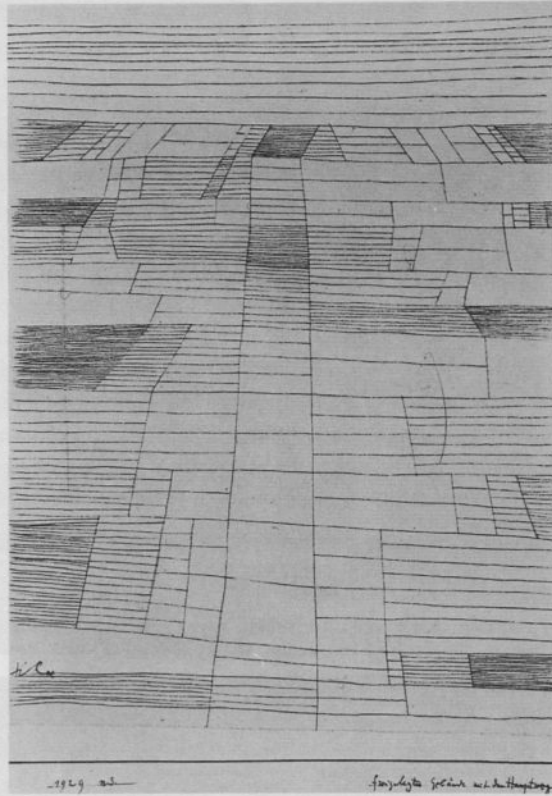


Abb. 4 Paul Klee, freigelegtes Gelände mit dem Hauptweg, 1929/43, Federzeichnung, 32 × 26 cm, Köln, Museum Ludwig

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 Hauptwegs eine gewisse Regelmäßigkeit auf, wohingegen die freihändig gestalteten Nebenwege vergleichsweise unregelmäßig verlaufen. Klee stellte also der Regelmäßigkeit des Hauptwegs 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 An-

hang), 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 aufeinandergeschichteten Bildfelder und aus Klees eigener Nomenklatur ab.¹⁴ In einem 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 altägyptischer 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 allem 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 *Œuvre*katalog 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 großer 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 (siehe S. 269). 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.

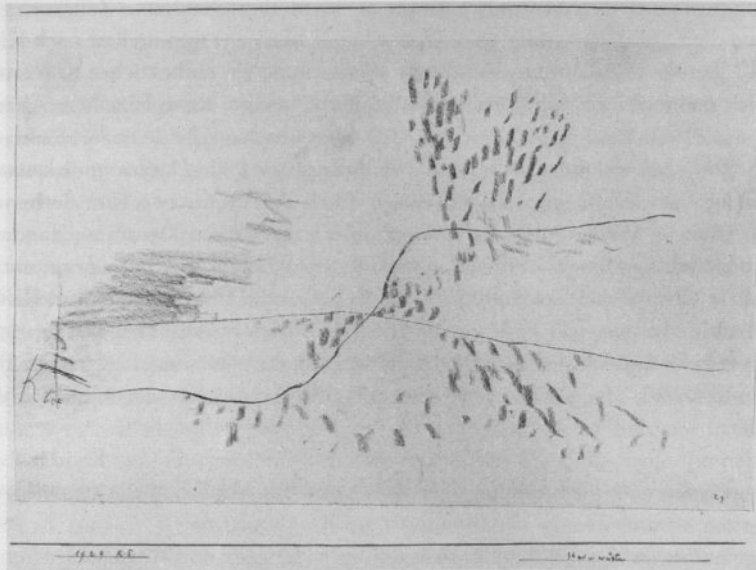
Das dem Ölgemälde *Hauptweg und Nebenwege* und fast allen Bildern derselben Werkgruppe mehr oder weniger exakt zugrundeliegende, von Klee auch als »Cardinalprogression« bezeichnete Strukturgesetz läßt sich folgendermaßen charakterisieren (Abb. 5)¹⁹: Ausgangspunkt der Bildkonstruktion ist die Lage, ein als Norm verstandenes waagrechtes 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 $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ und $\frac{1}{16}$ resultieren. Die von den unregelmäßig in der Bildfläche positionierten Schräg- und Vertikalstrichen ausgehende

1	1/2	1/4	1/8
			1/8
		1/4	1/8
			1/8
	1/2	1/4	1/8
			1/8
		1/4	1/8
			1/8

Abb. 5 Schema der Lagenteilung der »Cardinalprogression« Klees

Unterteilung verstand Klee als individuelles, die regelmäßig geschichteten Lagen selbst als dividuelles Ordnungssprinzip.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 Liniengerüste und auch der Farbschichtungen aus der Wahrnehmungspsychologie des beginnenden 20. Jahrhunderts denkbar wäre.²³ Doch erst beginnend mit dem Jahr 1929, nach der Rückkehr aus Ägypten, ordnete Klee die Zusammenstellung horizontaler Parallellinien und der dazwischen angesiedelten Farbfelder nach der genannten Teilungsregel der »Cardinalprogression«.

Abb. 6 Paul Klee, Steinwüste, 1929/15, Bleistiftzeichnung, 21 × 33 cm, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung



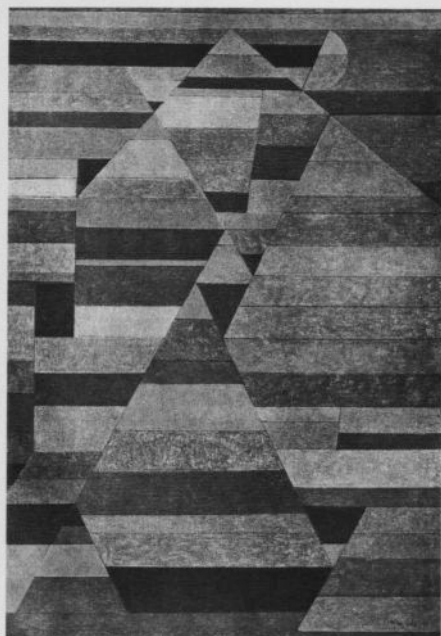


Abb. 7 Paul Klee, *Nekropolis*, 1929/91, Öl auf Sperrholz mit Nesselstoff beklebt, 38 × 25 cm, Berlin, Sammlung Berggruen

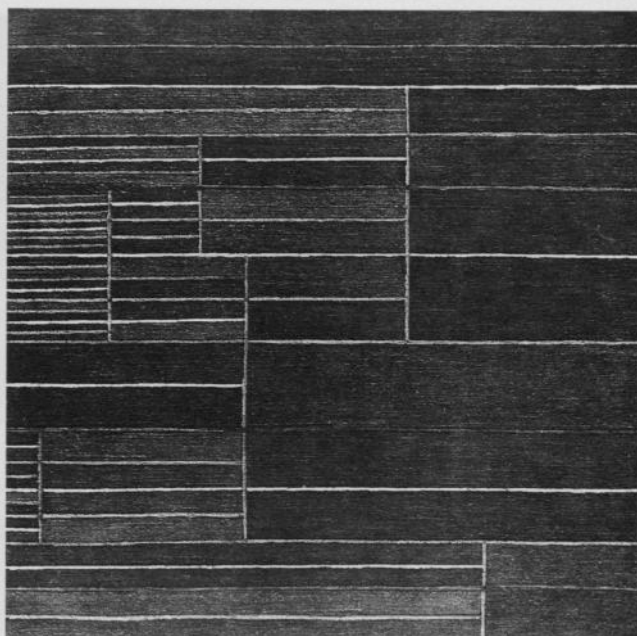


Abb. 8 Paul Klee, *in der Strömung sechs Schwellen*, 1929/92, Öl und Tempera auf Leinwand, 43,5 × 43,5 cm, New York, Salomon R. Guggenheim Museum

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 Farbigeit zeuge – so die in der älteren Literatur vorherrschende Meinung – von den in Ägypten gesammelten 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

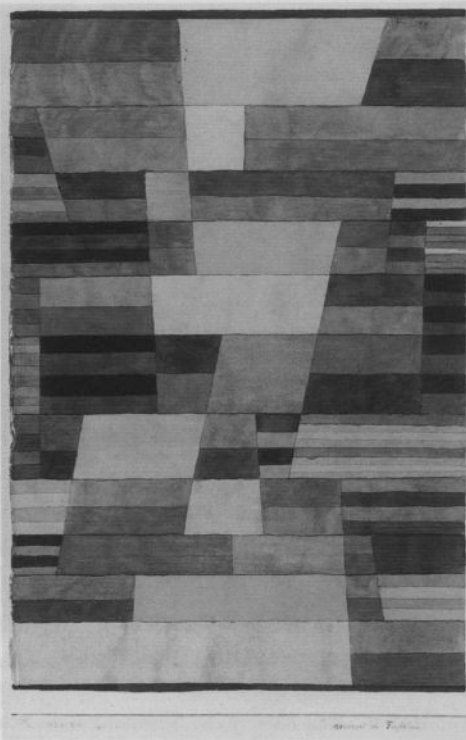
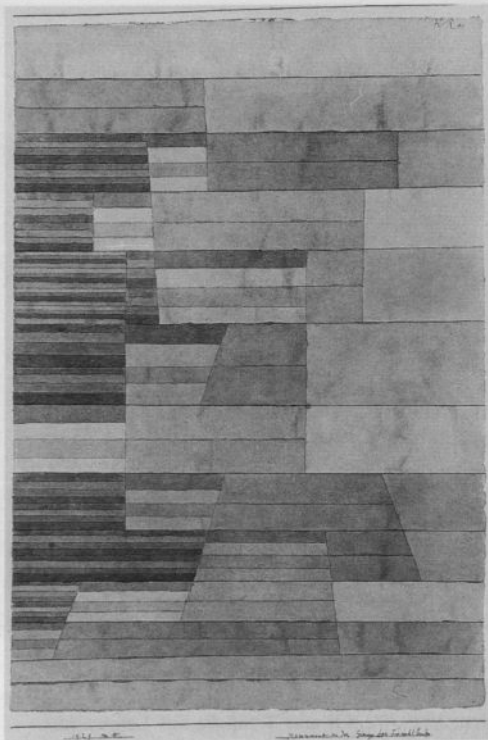


Abb. 9 Paul Klee, Monument an der Grenze des Fruchtlandes, 1929/40, Aquarell, 45,8 × 30,7 cm, Luzern, Sammlung A. Rosengart

Abb. 10 Paul Klee, Monument im Fruchtland, 1929/41, Aquarell, 45,8 × 30,8 cm, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung

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 farblich 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 Bildgegenstands die konsequenterer 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 Fruchtlandes*, 1929/40 (Abb. 9), und *Monument im Fruchmland*, 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 (das heißt 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-Dunkel-Stufung 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 schwerwiegenden Felder rechts. Mit seiner Verteilung der Hell-Dunkel-Werte und der Farbnuancen zielte Klee also auf einen sorgfältig austarierten Bildaufbau. Das wohl im gleichen Zeitraum entstandene Aquarell *Monument im Fruchmland* 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.

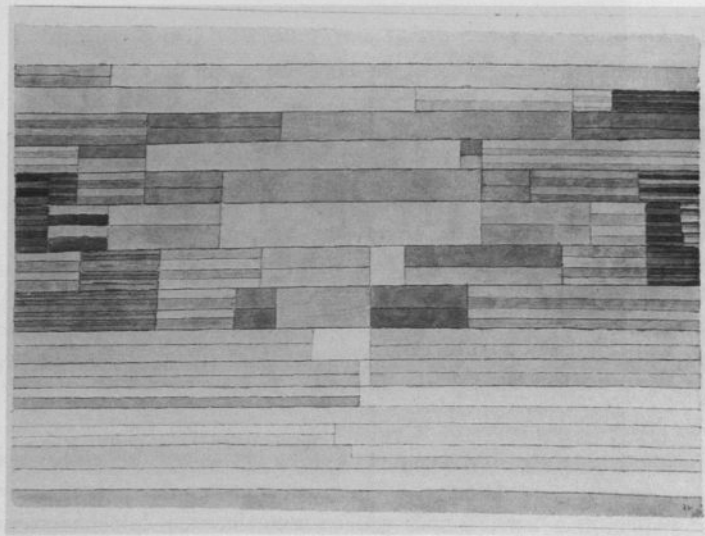


Abb. 11 Paul Klee, B. e. H. (Oberägypten), 1929/38, Aquarell, 30 × 45,5 cm, Verbleib unbekannt

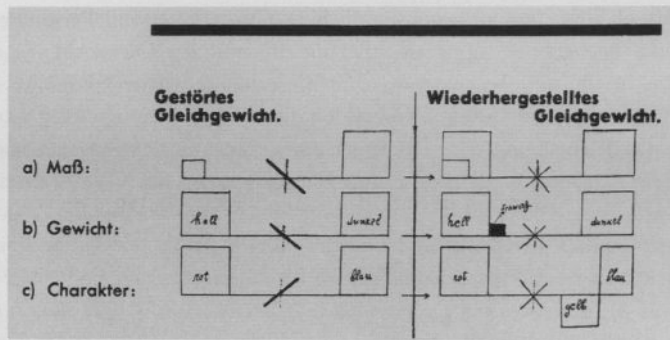


Abb. 12 Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch, 1925, S. 33

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 Dunkelöne 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, setzt Klee dem Blau das intensivere und gleichzeitig komplementäre Gelb an die 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.

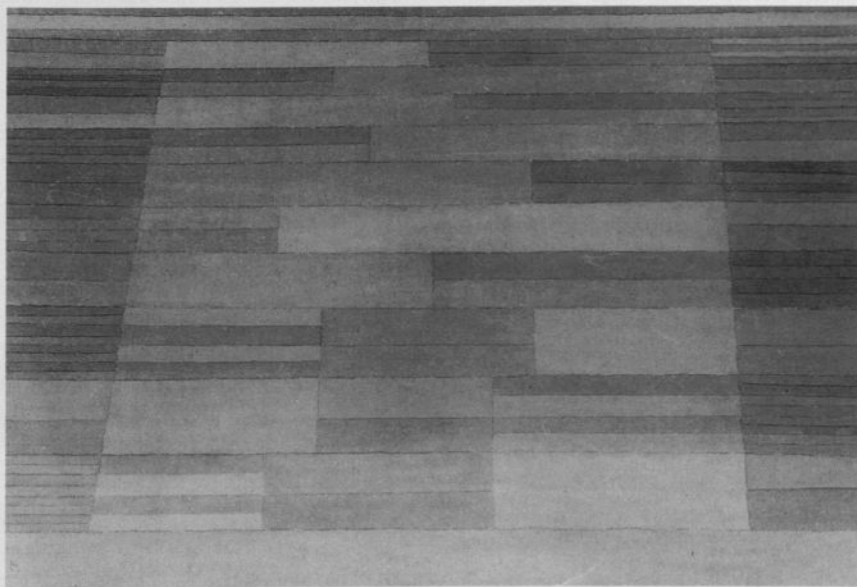
II. Ägypten: das Land des »Ursymbols« und der Bedeutung

Die in den Lagenbildern vorgenommenen Unterteilungen sowie die Farbwägungen erklären sich 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 1920er 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 $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ aufgrund seiner Kenntnis der musiktheoretischen Anschauungen Hans Kayzers an, die ihm Johannes Itten vermittelt hatte.³¹ Kayser vertritt 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 der Ägypter und die Pharaonengräber 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 zugrunde liege.

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 mit Hilfe 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 dem Fluß 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 Niltals 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/ n2 42, und *vermessene Felder*, 1929/47 (Abb. 13), bezeugen den mitgedachten Aspekt des Vermessens fruchtbarer Landschaft, wie sie im Alten Ägypten ihren Ursprung hatte. Die Lagenbilder und einige ihrer Titel wie auch ihr Ordnungsprinzip entstanden also aufgrund der Vertrautheit mit kulturgeschichtlichen Zusammenhängen, die als typisch ägyptisch galten.

Abb. 13 Paul Klee, *vermessene Felder*, 1929/47, Aquarell, 30,4 × 45,8 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



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 Wegs. 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 Untergangphilosoph schloß mit seiner Deutung an die mystische Verklärung Ägyptens an, die bereits in der Antike einsetzte und beispielsweise in Hegels »Vorlesungen zur Ästhetik« eine prägnante Formulierung erfahren hatte.³⁴ Spenglers Ausführungen sind allerdings nicht unwidersprochen geblieben, zumal er die ihm vorliegende Altertumsforschung 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 publizierte Buch »Ägyptische Kunst · Probleme ihrer Wertung« die metaphysischen Interpretationen des Untergangphilosophen als »unangebrachte romantische Vorstellungen«, und er hielt auch dessen Deutung des Wegs 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 Formsprache 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 Tiefenrich-

tung« 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 Wegs kannte und sich davon 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 altägyptischen Kultur zumindest teilweise mit Argumenten, die im Gefolge einer damals propagierten »Überwindung des Expressionismus« gern 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 sehen 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 Gedichts 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 hat einmal sogar behauptet, 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 1930er 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 an-

deren Bild in Zusammenarbeit mit seinen Freunden und Schülern einen Namen gegeben habe.⁵² Überliefert ist sogar eine beinahe bedenkliche Geschichte aus den 1930er 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* 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 gern 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 individueller 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 Aufteilung 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 1921/1922 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 Fall 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 Orange-stufungen zum Tragen. Verglichen mit dem hauptsächlichen 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; siehe hierzu S. 278) Rot, Blau und Gelb als Hauptfarben sowie Violett, Orange und Grün als hauptsächliche Nebenfarben.⁶² Der Titel des Bildes spiegelt nun auf der farblichen Ebene insofern Klees Benennung der Hauptfarben, der Nebenfarben und der hauptsächlichen Farbkontraste wider, als hier nicht die Hauptfarben vorgeführt werden, sondern ein hauptsächlicher Farbkontrast. Dieser hauptsächliche Farbkontrast ist bezeichnenderweise in den wahrscheinlich kurz vorher entstandenen Lagenbildern (siehe S. 271) 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 individuelle, 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 unmittelbar in einem Farbschema wider (Abb. 14), einem komplexen dreidimensionalen Gebilde weltanschaulicher Tiefe und weltübergreifender Tragweite. So ordnet

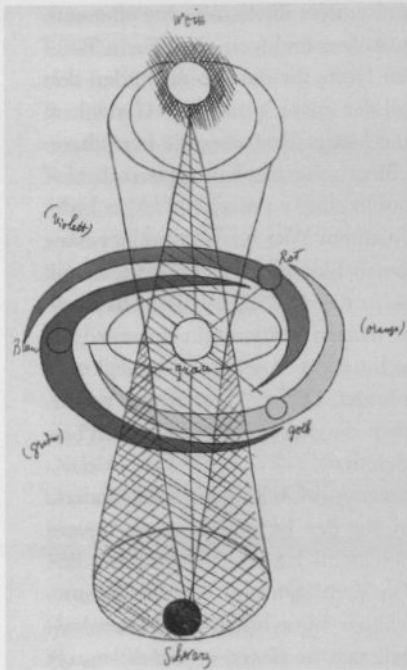


Abb. 14 Paul Klee, Kanon der Totalität, Kosmisches Farbschema aus: Paul Klee, Das bildnerische Denken, S. 488

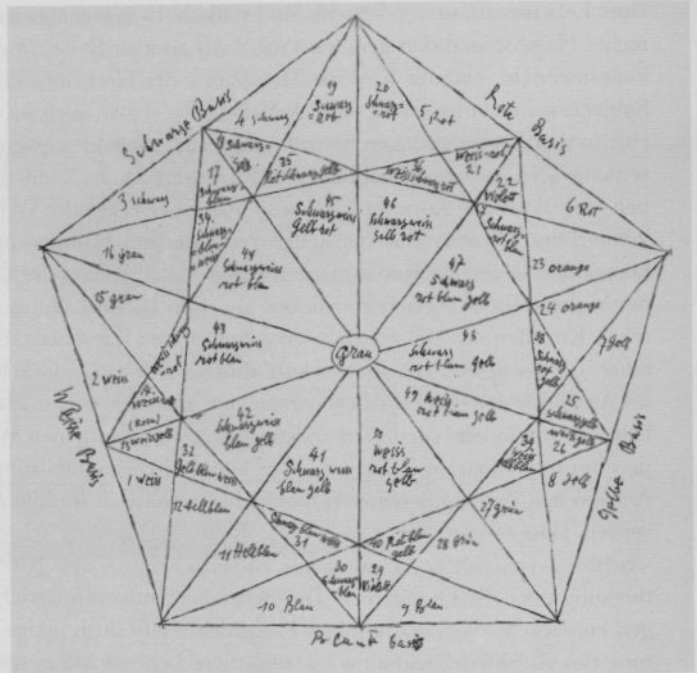


Abb. 15 Paul Klee, Elementarstern oder Totalitätsstern der farbigen Ebene, aus: Paul Klee, Das bildnerische Denken, S. 507

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 fünfseitige 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 Farblehre, 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 Figuren, die an Bäume, Büsche und Blüten denken lassen (und sogar als Erinnerung an das fruchtbare Niltal gelten mögen).⁷¹ Der größte Teil des Strukturgerüsts 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 zur kosmisch-überirdischen Dimension der farbigen Schicht darüber steht. Das geometrisch-messend konstruierte Strukturgerüst und die kosmisch konnotierte Kolorierung einerseits stehen also einem pflanzlich-irdischen Bereich andererseits gegenüber. So kommt auch in diesem Gegensatz eine für Klee typische Polarität zum Ausdruck, wie sie bereits in den Farbkontrasten oder in der individuellen und der individuellen Gliederung sichtbar wurde (siehe S. 277, 276). 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 nicht-irdischen 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.

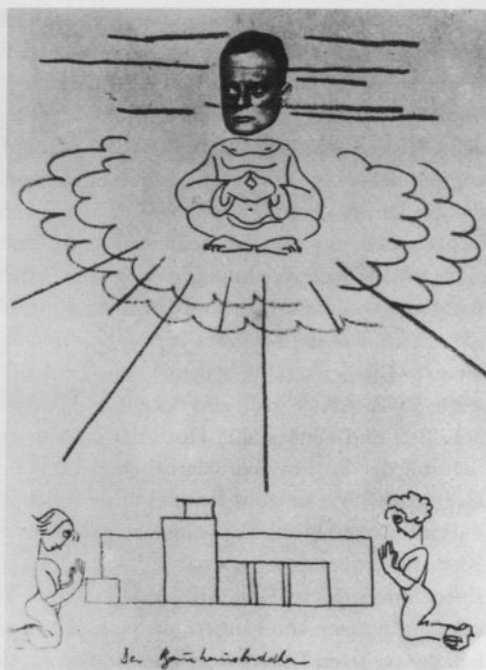


Abb. 16 Ernst Kállai, Paul Klee als schwebender Buddha, 1929 (Original wahrscheinlich verschollen)

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 Jahr 1933 mit der Machtergreifung Hitlers einholte und zur Emigration in die Schweiz zwang. Die hier offenbar werdende eskapistische Haltung des Künstlers hat die kritische Kleeforschung zu der Frage veranlaßt, inwieweit denn die vermeintlich unpolitische Position mit der in der Bildlichkeit des Wegs formulierten Moral kompatibel sei.⁷⁵ Diese Frage ergibt sich allein schon daraus, daß Klee in der Diktion seiner Kunsttheorie häufig eine weltanschauliche Doppeldeutigkeit formulierte (siehe S. 277) und der Metapher des Wegs 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 Wegemetaforik 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 Wegs in seinen Schriften und Werken auf. Doch der eindeutigen Entscheidung für einen bestimmten Weg entzog er sich 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 Nebenweg* 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 1920er Jahre mit Gegensätzen konfrontiert, die versöhnt werden wollten. Ebenso standen Entscheidungen hinsichtlich des weiteren Lebenswegs 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 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 thematisierte 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 Künstlerturns, 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 jedoch auch wieder eine Erhöhung des Jahresgehalts auf 8554 Reichsmark.⁸⁴

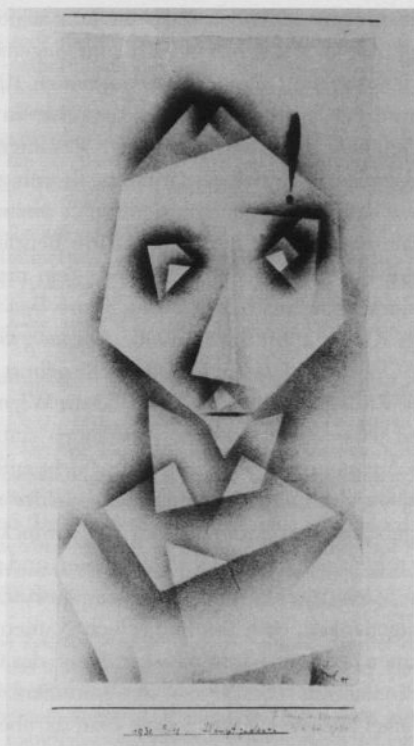


Abb. 17 Paul Klee, Hauptgedanke, 1930/180, Aquarell, Spritztechnik, 34,5 × 48,1 cm, Deutschland, Privatbesitz

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 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 bis 10000 Reichsmark garantierten. Zudem 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 50. Geburtstags 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 Künstlerdaseins 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 Rahmen der Verkaufserfolge Klees nimmt das Gemälde *Hauptweg und Nebenwege* 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 mit dem Titel *Hauptgedanke* (Abb. 17). Bei der mittels winkelförmiger Schablonen und gespritzter Aquarellfarbe⁹⁰ geschaffenen Gesichtsstudie setzte Klee über das linke 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 Kulturguts 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 Wegs 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 Vortrags habe ich an den Universitäten von Marburg (1995), Bonn (1998), Jena (1999) und Dortmund (2000) vorgestellt. Wichtige Hinweise verdanke ich Michael Baumgartner (Bern), Hans-Werner Fischer-Elfert (Leipzig), Stefan Frey (Bern), Thomas Glück, Wolfgang Kersten (Zürich), Jürgen Paul (Dresden), Frederike Timm (Hamburg), Franz Verspohl (Jena), Andreas Vowinckel (Köln) und Otto Karl Werckmeister (Evanston/Ill.).

¹ Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920/32, Aquarellierte Ölfarbenumdruckzeichnung, 31,8 × 24,2 cm, Jerusalem, The Israel Museum. *Catalogue raisonné Paul Klee*, hrsg. v. d. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bd. 3 (1919 bis 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*, Bd. 1, Teil 2, Frankfurt a. M. 1980, S. 697–698; Otto Karl Werckmeister, Walter Benjamin, Paul Klee und der »Engel der Geschichte«, in: ders., *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt a. M. 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, *Revolution des Viaductes*, 1937/153, Öl auf Baumwolle, 60 × 50 cm, Hamburg, Kunsthalle. *Kindlers Malereilexikon*, 15 Bde., Köln o. J. (zuerst Zürich 1966), Bd. 9, S. 2317; Felix Klee, *Aufzeichnungen zum Bild »Revolution des Viaductes«*, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 12, 1967, S. 111–120; Otto Karl Werckmeister, *Von der Revolution zum Exil*, in: *Paul Klee · Leben und Werk*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum, Bern / Museum of Modern Art, New York / Cleveland Museum of Art, Stuttgart/Teufen 1987, S. 31–57, besonders S. 50 bis 51; *Paul Klee · 50 Werke aus 50 Jahren*, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 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, besonders S. 364–366.

³ Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder · Zur Soziologie und Ästhetik der Modernen Malerei*, Frankfurt a. M. 1986 (zuerst 1960), S. 111.

⁴ Vgl. das oft zitierte *Zeltbuch von Tumulat* Erhardt Kästners: »Ohne Zweifel war das am hellsten leuchtende Bild ein offenbar größeres Öltaleau, 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.« Zitiert nach: Christian Geelhaar, *Paul Klee*, in: *Vom Klang der Bilder · Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, hrsg. v. Karin Maur, München 1985, S. 422–429, besonders S. 422; siehe auch die sinnbildhafte Deutung bei Heinz Ladendorf, *Geographie, Kartographie und neuere Kunst*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 24, 1962, S. 381–392, besonders S. 388.

⁵ »Der Weg zum Beispiel steht für etwas; er ist ein Symbol des Lebens.« Rüdiger Jorn, *Ein Rückblick*, in: *Max Beckmann*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1975, S. 9, zitiert nach: Christoph Wilhelmi, *Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M./Berlin 1980, S. 394 (über Max Beckmann, *Frühlingslandschaft*, 1924, Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Erhard u. 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 vier der 58 »Lagenbilder« (siehe hierzu [Anm. 29] und Abb. 7) befanden sich oder befinden sich noch in der Sammlung Berggruen (siehe Anhang, Nrn. 15, 41, 43, 48).

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, besonders 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, 172–175; Marcel Franciscano, *Paul Klee im Bauhaus · Der Künstler als Gesetzgeber*, in: *Paul Klee · Das Werk der Jahre 1919–1933 · Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*, Ausstellungskatalog Kunsthalle, Köln, Köln 1979, S. 17–29, besonders S. 20–23; Christian Geelhaar, *Moderne Malerei und Musik der Klassik – eine Parallele*, a.a.O., S. 31–44; Jürgen Glaesemer, *Paul Klee · Handzeichnungen*, 3 Bde., Bern 1973–1984, Bd. 2, 1984, S. 165–168; Christian Geelhaar, *Paul Klee*, in: *Vom Klang der Bilder* [Anm. 4], besonders S. 422–424; Siegfried Gohr (Hrsg.), *Museum Ludwig Köln · Gemälde, Skulpturen, Environments vom Expressionismus bis zur Gegenwart · Bestandskatalog*, bearb. v. Evelyn Weiss u. Gerhard Kol-

berg, 2 Bde., München 1986, Bd. 2, S. 122 bis 123; Richard Hoppe-Sailer, *Paul Klee ad parnassum*, Frankfurt/Leipzig 1993, S. 10–13, 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*, Ausstellungskatalog Gustav-Lübcke-Museum, Hamm / Museum der bildenden Künste, Leipzig, hrsg. v. Uta Gerlach-Laxner u. Ellen Schwinzer, Stuttgart 1997, S. 72–85.

⁸ Otto Karl Werckmeister, Klees Kunstunterricht, in: Dieter Lenzen (Hrsg.), *Kunst und Pädagogik · Erziehungswissenschaft auf dem Weg zur Ästhetik?*, Darmstadt 1990, S. 28–44, besonders S. 34–44.

⁹ Vgl. z. B. Büchner [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 90×64 cm das Bild »Hauptweg und Nebenwege« an Größe; hierfür existiert mit »hinausgetriebens«, 1929/p2 62, eine Vorzeichnung.

¹⁰ Vgl. Weiss, *Katalog der Gemälde* [Anm. 7]; Gohr, *Museum Ludwig Köln* [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* [Anm. 7], S. 104; Büchner [Anm. 7], S. 365.

¹² Museum Ludwig, Köln. Vgl. Geelhaar, *Klee und das Bauhaus* [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, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung.

¹⁵ Vgl. z. B. Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, Berlin 1913 (Klee erhielt das Buch im Jahr 1921 von der Autorin geschenkt; vgl. Stefan Frey, Paul Klee und die Antike · Versuch einer Chronologie, in: *Paul Klee · In der Maske des Mythos*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München / Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, hrsg. v. Pamela Kort, 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 [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: *Paul Klee · Reisen in den Süden* [Anm. 7], S. 86–97, besonders S. 88; Wolfgang Pehnt, *Altes Ägypten und neue Architektur, Pantheon*, 45, 1989, S. 151–160, besonders S. 157 (über die Ägyptenrezeption am Bauhaus).

¹⁶ »individualisierte Höhenmessung der Lagen«, 1930/82, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung; »Lagunenstadt«, 1932/63, Luzern, Sammlung A. Rosengart; »Blick in das Fruchtländ«, 1932/189, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut; »Oase KSR«, 1932.

¹⁷ Felix Klee [Anm. 13], S. 267; Glaesemer, *Die farbigen Werke* [Anm. 7], S. 8; Glaesemer, *Handzeichnungen* [Anm. 7], Bd. 2, S. 159, Anm. 14; Stefan Frey / Wolfgang Kersten, Paul Klees geschäftliche Verbindung zur Galerie Alfred Flechtheim, in: *Alfred Flechtheim · Sammler, Kunsthändler, Verleger*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum, Düsseldorf 1987, S. 64–92, besonders S. 78–80; vgl. Osamu Okuda, Paul Klee: Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess, in: *Radical Art History* [Anm. 2], S. 374–397.

¹⁸ Haftmann [Anm. 10], S. 120; Wolfgang Kersten, Paul Klee · Chronologische Biographie, in: *Paul Klee als Zeichner 1921–1933*, Ausstellungskatalog Bauhaus-Archiv, Berlin / Städtische Galerie im Lenbachhaus, München / Kunsthalle, Bremen, 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 [Anm. 7], S. 67; Wagner [Anm. 7], besonders S. 72, 76–80.

²⁰ Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, hrsg. v. Jürg Spiller, Basel 1965, S. 237–247, 257–266.

²¹ Vgl. z. B. »Blauer Berg«, 1919, Berlin, Sammlung Berggruen; »Betroffener Ort«, 1922, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung; »Doppelzelt«, 1923, Luzern, Sammlung A. Rosengart; »Garten für Orpheus«, 1926, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung; »Botanischer Garten, Abteilung der Strahlenpflanzen«, 1926, Bern, Sammlung Felix Klee; »Beschriebene Stätte«, 1926, Luzern, Sammlung A. Rosengart; »Beride (Wasserstadt)«, 1927, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung.

²² Vgl. Klee [Anm. 20], S. 135, 215; Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925), Nachdruck, Mainz/Berlin 1965, S. 5; Glaesemer, *Die farbigen Werke* [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, Bd. 9) rezipierte; siehe hierzu Marianne L. Teubner, Zwei frühe Quellen zu Paul Klees Theorie der Form, in: *Paul Klee · Das Frühwerk 1883–1922*, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, hrsg. v. Armin Zweite, München 1979, S. 261–296, besonders S. 288–289.

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

²⁵ Paul Klee, *Briefe an die Familie*, hrsg. v. Felix Klee, 2 Bde., Köln 1979, Bd. 2, 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 (zitiert nach: Glaesemer, *Handzeichnungen* [Anm. 7], Bd. 2, S. 266). Briefe vom Frühjahr 1929 – wie dieser – fehlen in der Briefedition Felix Klees [Anm. 25].

²⁷ Vgl. Klee, *Briefe* [Anm. 25], Bd. 2, S. 1016 (14.11.1926); Glaesemer, *Handzeichnungen* [Anm. 7], Bd. 2, S. 107. Zum grauen oder trüben Alltag in Dessau vgl. auch die *Erinnerungen* Felix Klees, abgedruckt in Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, hrsg. v. Felix Klee, Köln 1979 (zuerst 1957), S. 424.

²⁸ Steinwüste, 1929/15, 21 × 33 cm, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung.

²⁹ Ähnlich auch: »Geländevermessung, 1929/n2 42 (Verbleib unbekannt) und »Felsenkammer«, 1929/123 (Berlin, Sammlung Berggruen); zur Theorie siehe Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* [Anm. 22], S. 33.

³⁰ Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* [Anm. 22].

³¹ Wagner [Anm. 7]. Zur außerordentlichen Bedeutung Kayzers für Klee siehe schon Wolfgang Kersten, Textetüden über Paul Klees Postur – »Elan vital« aus der Gießkanne, in: *Elan vital oder Das Auge des Eros*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München, hrsg. v. Hubertus Gafner, München 1994, S. 56–74, besonders S. 62.

³² Vgl. »Geometrie«, in: *Brockhaus' Konversations-Lexikon*, 14. Aufl., Bd. 7, Leipzig etc. 1898, S. 815; zu Klees Interesse an Landvermessung vgl. auch Shelley Cordulack, Navigating Klee, *Pantheon*, 56, 1998, S. 141–153, besonders S. 146.

³³ Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, 2 Bde., München ²1922 (Bd. 1 zuerst 1918), Bd. 1, S. 226, 242–243 (Weg als Ursymbol), 323 (Atelierbraun und Protestantismus).

³⁴ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 Bde., Frankfurt 1994 (Hegel, Werke, Bd. 13–15), Bd. 1, S. 456–457, 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*, Berlin ³1913, Bd. 1. Teil 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 Wegs. Zur Fachkritik an Spenglers Deutung des Wegs vgl. Wilhelm Spiegelberg, *Agyptologische Kritik an Spenglers Untergang des Abendlandes*, *Logos*, 9, 1920/1921, S. 188–194, besonders S. 189; Ludwig Curtius, *Morphologie der Kunst*, *Logos*, 9, 1920/1921, S. 195–221. Siehe zu Spengler auch Beat Wyss, *Trauer der Vollendung · 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 salonfähig ist); zur Kritik an Spengler siehe die Polemik bei Leonard Nelson, *Spuk · Einweihung in das Geheimnis der Wahrsagekunst Oswald Spenglers und sonnenklarer Beweis der Unwiderleglichkeit seiner Weissagungen, nebst Beiträgen zur Physiognomie des Zeitgeistes · Pfingstgabe für alle Adepten des metaphysischen Schauens*, Leipzig 1921, und die Verweise bei Ernst H. Gombrich, *Meditationen über ein Steckenpferd*, Wien 1973 (zuerst engl. 1963), S. 126, 256.

³⁶ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung · Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1976 (als Buch zuerst 1908), S. 8 (Vorwort zur Neuausgabe 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), zitiert 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 [Anm. 13], S. 63, 283; Klee, *Briefe* [Anm. 25], Bd. 2, S. 768, 1018 (30.7.1911 und Taschenkalender, 28.1.1926); Geelhaar, *Klee und das Bauhaus* [Anm. 7], S. 24–26; Otto Karl Werckmeister, *The Making 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 [Anm. 15], S. 66–67.

³⁹ Spengler [Anm. 33], Bd. 1, S. 226, 242–243 (Hervorhebungen von Spengler). Den Gedanken von der raumlosen Tiefe ägyptischer Kunst entlehnt Spengler von Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* [Anm. 36], S. 76–77, 132, der wiederum Gedanken Alois Riegls verarbeitet.

⁴⁰ Spengler [Anm. 33], Bd. 1, S. 259.

⁴¹ Spengler [Anm. 33], Bd. 1, S. 375–377; vgl. hierzu die – 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 Uitz [Anm. 15], S. 133–136.

⁴³ Vgl. hierzu [Anm. 72].

⁴⁴ Spengler [Anm. 33], Bd. 1, S. 235–236, 481–549; vgl. auch a. a. O., S. 245–251, wo Spengler ähnlich zwischen einem »Ich« des Künstlers und dem »Du« des Objekts unterscheidet wie Klee [Anm. 20], S. 63–67. Klee,

der hier in der Sache ähnlich argumentiert wie Spengler, verwendete den Begriff des »Faustischen« allerdings in einem anderen Sinn.

⁴⁵ Leopold von Zahn, *Paul Klee*, Potsdam 1920, S. 19, 22; vgl. Klee, *Briefe* [Anm. 25], Bd. 2, 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., Ausstellungskatalog Stadtmuseum Göhre, Jena, Jena 1999, Bd. 2, S. 138–140; Spengler [Anm. 33], Bd. 1, 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 Otto Karl Werckmeister, »Kairuan«; Wilhelm Hausenstein's Buch über Paul Klee, in: *Die Tunisreise*, Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, hrsg. v. E. G. Güse, Stuttgart 1982, S. 76–93, besonders S. 83; Werckmeister [Anm. 37], S. 226–228; *Paul Klee in Jena* [Anm. 45], Bd. 2, 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, 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* [Anm. 45], S. 77; Klee [Anm. 20], S. 89, 295.

⁴⁸ Klee, *Briefe* [Anm. 25], Bd. 1, S. 350–351 (20.9.1903 an Lily). Zur Widersprüchlichkeit dieses Anspruchs vgl. de Chapeaurouge [Anm. 1], S. 23–24.

⁴⁹ Glaesemer, *Handzeichnungen* [Anm. 7], Bd. 2, 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. de Chapeaurouge [Anm. 1], S. 26–27; Vogel [Anm. 49], besonders 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 [Anm. 50], S. 53.

⁵² Kröll [Anm. 50], S. 28.

⁵³ Vgl. Teubner [Anm. 23], S. 294, Anm. 29.

⁵⁴ Klee, Brief an Hans Bloesch (2.12.1898), zitiert bei: Werckmeister [Anm. 8], S. 36.

⁵⁵ Zitiert bei: Glaesemer, *Die farbigen Werke* [Anm. 7], S. 154 (d. i. Paul Klee, *Pädagogischer Nachlaß* 19, Ms. 35, S. 11); Klee [Anm. 20], S. 103 (Hauptsachen und Nebensachen), 237, 257 (Hauptgegensatz: dividuell-individuell), 319 (Hauptgegensätze).

⁵⁶ Paul Klee, *Pädagogischer Nachlaß*, BF, S. 59, 60, teilweise abgedruckt bei: Klee [Anm. 20], S. 301, 303; auch zitiert bei: Glaesemer, *Die farbigen Werke* [Anm. 7], S. 149. Zur Frage der Eindordnung des Individuums in die »dividuelle-individuelle Synthese« vgl. auch Paul Klee, *Unendliche Naturgeschichte*, hrsg. v. Jürg Spiller, Basel/Stuttgart 1970, S. 183–222.

⁵⁷ Paul Klee, *Pädagogischer Nachlaß*, Ms. 8, S. 114, zitiert bei: Glaesemer, *Die farbigen Werke* [Anm. 7], S. 154.

⁵⁸ Klee [Anm. 22], S. 9, 28, 29, 31, 37; vgl. auch Klee [Anm. 20], S. 139, 147, 165.

⁵⁹ Klee [Anm. 20], S. 142–165; Gehlen [Anm. 3], S. 111.

⁶⁰ Vgl. hierzu z. B. Glaesemer, *Die farbigen Werke* [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 [Anm. 20], S. 142, 147, 165; vgl. zum Zusammenhang von »Kunstübung« und Weltanschauung auch Klee, *Kunst-Lehre* [Anm. 45], S. 84 (d. i. »Über moderne Kunst«, 1924).

⁶¹ Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition*, hrsg. v. d. Paul-Klee-Stiftung Bern, bearb. v. Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, Nr. 827. Vgl. auch Glaesemer, *Die farbigen Werke* [Anm. 7], S. 23.

⁶² Klee, *Kunst-Lehre* [Anm. 45], S. 76; Paul Klee in: *Paul Klee in Jena* [Anm. 45], Bd. 2, S. 57. Siehe auch Klee [Anm. 20], S. 467–511, besonders S. 468, 489, 492, 508, 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* [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*, Köln 1994, S. 269–274; *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, Stuttgart 1994, S. 174–199; *Paul Klee · Im Zeichen der Teilung*, Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Staatgalerie Stuttgart, hrsg. v. Wolfgang Kersten u. Osamu Okuda, 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* [Anm. 45], S. 63–64.

⁶⁴ Vgl. Glaesemer, *Die farbigen Werke* [Anm. 7], S. 133–140, 162–163.

⁶⁵ Ebd., S. 162–163.

⁶⁶ Klee [Anm. 20], S. 488 (vgl. dazu den Text bei Glaesemer, *Die farbigen Werke* [Anm. 7], S. 162–163); Philipp Otto Runge, Farbkugel, Hamburg 1810, abgedruckt in: Philipp Otto Runge, *Schriften und Briefe*, hrsg. und

kommentiert von Peter Bethausen, Berlin (Ost) 1981, S. 243–257, besonders S. 251–253 (§§ 17–23) und die Abb. 4, 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 [Anm. 37].

⁶⁹ Klee [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 Neuaufgaben und Übersetzungen enthalten).

⁷⁰ Klee [Anm. 20], S. 467, 471 (Text), S. 470, 488, 494, 500, 507–510 (Illustrationen).

⁷¹ Vgl. Büchner [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 zitiert in: *Der Ararat*, 2, 1920, S. 20 (nach Glaesemer, *Handzeichnungen* [Anm. 7], Bd. 1, S. 186, Anm. 45), und im Faksimile bei Zahn [Anm. 45], S. 5 (Original verschollen). Siehe hierzu auch Christine Hopfengart, *Klee · Vom Sonderfall zum Publikumsliebhaber*, Mainz 1989, S. 40–42; de Chapeaurouge [Anm. 1], S. 7–8. Zahlreiche weitere Äußerungen belegen diese abgehobene (aber gleichwohl auch inszenierte) Haltung, z. B. in: Klee, *Tagebücher · Neuedition* [Anm. 61], S. 518. Siehe auch Tgb. 950–951; Glaesemer, *Die farbigen Werke* [Anm. 7], S. 36–37; Prange [Anm. 37], S. 257–259.

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

⁷⁴ Zahn [Anm. 45], S. 5; siehe auch [Anm. 72].

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

⁷⁶ Klee [Anm. 20], S. 185; Werckmeister [Anm. 8], S. 36. Vgl. auch Hoppe-Sailer [Anm. 7], S. 72–73, der außerdem den Weg als »Metapher der Formung« in Klees Bildfindungsprozeß versteht (mit Hinweis auf Klee, *Naturgeschichte* [Anm. 56], S. 263–273).

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

⁷⁸ Vgl. Droste [Anm. 73], 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*, Ausstellungskatalog Kunsthalle, Tübingen, Köln 1999, S. 112–119.

⁷⁹ Hans M. Winger, *Bauhaus, Köln/Bramsche* 1975 (zuerst 1962), S. 148–171 (d. i. Kap. 6); Glaesemer, *Handzeichnungen*, Bd. 2, S. 156; Geelhaar, *Klee und das Bauhaus* [Anm. 7], S. 15, 20, 26–27; Werckmeister [Anm. 2], S. 39; Droste [Anm. 73], S. 161; Vogel [Anm. 49], S. 97. Zum vielbschworenen Konflikt zwischen den Malern und dem Bauhaus vgl. auch »Lieber Freund...« · *Künstler schreiben an Will Grohmann*, hrsg. 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* [Anm. 25], Bd. 2, S. 1098 (11.9.29, an Felix).

⁸¹ Klee, *Briefe* [Anm. 25], Bd. 2, 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 Klee, *Briefe* [Anm. 25], Bd. 2, S. 1102 (21.9.29, an Lily). Vgl. hierzu auch Glaesemer, *Handzeichnungen* [Anm. 7], Bd. 2, S. 156–157.

⁸³ Klee, *Briefe* [Anm. 25], Bd. 2, S. 1108 (18.2.30, an Felix).

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

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

⁸⁶ Frey/Kersten [Anm. 17], S. 81.

⁸⁷ Glaesemer, *Handzeichnungen* [Anm. 7], Bd. 2, S. 157; Frey/Kersten [Anm. 17], S. 74, Anm. 100.

⁸⁸ Glaesemer, *Handzeichnungen* [Anm. 7], Bd. 2, S. 156–157; Droste [Anm. 84], S. 37.

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

⁹⁰ Paul Klee, Hauptgedanke, 1929/180, 34,5 × 16cm, Deutschland, Privatsammlung. Zur Anwendung der Aquarell-Spritztechnik vgl. Geelhaar, *Klee und das Bauhaus* [Anm. 7], S. 110, 167, Anm. 94.

ANHANG KATALOG DER LAGENBILDER

Der folgende Katalog weist die im Jahr 1929 entstandenen Lagenbilder Paul Klees nach. Aufgeführt sind die mir aus eigener Anschauung im Original oder durch Abbildungen bekannt gewordenen Beispiele. Ergänzt ist diese Liste um ein Bild aus dem Jahre 1930 sowie ein gutes Dutzend weitere Arbeiten des Jahres 1929, die mir Michael Baumgartner und Stefan Frey auf der Grundlage der in der Paul-Klee-Stiftung in Bern vorliegenden Dokumentation freundlicherweise zur Kenntnis gebracht haben. Das hauptsächliche Kriterium für die Aufnahme in den Katalog war Klees Anwendung des Prinzips der »Cardinalprogression« oder die Variation dieses Prinzips in einer weniger exakt vorgenommenen Verschiebung der Lagen.

Eckige Klammern verweisen auf die jeweilige Nummer dieses Anhangs, wo die abgekürzt zitierte Literatur vollständig genannt ist.

1. *Abend in Ägypten*, 1929/m3 33, Aquarell, 23,7 × 34,5 cm, Schweiz, Privatbesitz; Paul Klee · Reisen in den Süden, Ausstellungskatalog Hamm und Leipzig 1997, Ostfildern-Ruit 1997, Nr. 68
2. *die Sonne streift die Ebene*, 1929/m4 34, Aquarell, 31,8 × 24,7 cm, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung; Paul Klee · Das Werk der Jahre 1919–1933, Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Ausstellungskatalog Köln 1979, Köln 1979, Nr. 250
3. *Ort am Kanal*, 1929/m5 35, Aquarell, 44,5 × 31 cm, Deutschland, Privatbesitz; Paul Klee · Im Zeichen der Teilung, Ausstellungskatalog Düsseldorf und Stuttgart 1995, Stuttgart 1995, S. 192
4. *Negerpalast*, 1929 m6 36, Federzeichnung, 31,2 × 24,5 cm, Verbleib unbekannt
5. *Kirche und Schloß*, 1929/m7 37, Federzeichnung, 20,5 × 24 cm, Bern, Sammlung Felix Klee; Paul Klee, Köln 1979 [Nr. 2], Nr. A 250
6. *B.e.H. (Oberägypten)*, 1929/m8 38, Aquarell, 30 × 45,5 cm, Verbleib unbekannt; Christian Geelhaar, Klee und das Bauhaus, Köln 1972, S. 118, Abb. 83
7. *Bildnis Frau Gl.*, 1929/m9 39, Aquarell, 45,7 × 30,5 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett; Paul Klee · Konstruktion und Intuition, Ausstellungskatalog Mannheim 1990, Stuttgart 1990, Nr. 157
8. *Monument an der Grenze des Fruchtlandes*, 1929/m10 40, Aquarell, 45,8 × 30,7 cm, Luzern, Sammlung A. Rosengart; Geelhaar 1972 [Nr. 6], S. 119, Abb. 84
9. *Monument im Fruchtland*, 1929/n1 41, Aquarell, 45,8 × 30,8 cm, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung; Paul Klee, Köln 1979 [Nr. 2], Nr. 253
10. *Geländevermessung*, 1929/n2 42, Federzeichnung, Verbleib unbekannt
11. *freigelegtes Gelände mit dem Hauptweg*, 1929/n3 43, Federzeichnung, 32 × 26 cm, Köln, Museum Ludwig; Geelhaar 1972 [Nr. 6], S. 125, Abb. 91
12. *junge Bäume auf freigelegtem Gelände*, 1929/n4 44, Federzeichnung, 23,8 × 31,4 cm, Luzern, Sammlung A. Rosengart; Paul Klee, Köln 1979 [Nr. 2], Nr. 254
13. *vermessene Felder*, 1929/n7 47, Aquarell, 30,4 × 45,8 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Magdalena Droste, bauhaus 1919–1939, Köln 1990, S. 184
14. *die Farbige*, 1929/n9 49, Aquarell, 31,9 × 14,8 cm, New York, The Collection of David M. Solinger; Paul Klee, Unendliche Naturgeschichte, hrsg. v. Jürg Spiller, Basel 1970, S. 220
15. *Gaukler in der Stadt*, 1929/n10 50, Federzeichnung, 25,5 × 24,5 cm, ehemals Paris, Galerie Berggruen, Privatbesitz; Geelhaar 1972 [Nr. 6], S. 125, Abb. 190
16. *Ordensburg*, 1929/o1 51, Federzeichnung, 29 × 24,3 cm, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung; Paul Klee, Köln 1979 [Nr. 2], Nr. 256
17. *Bühnenbild »Tempeleingänge«*, 1929/o2 52, Federzeichnung, 34,3 × 24,3 cm, Luzern, Sammlung A. Rosengart
18. *Holzkonstruktion für die Bühne*, 1929/o3 53, Federzeichnung, 31,1 × 24,2 cm, Houston, The Menil Collection
19. *der Fels*, 1929/o4 54, Federzeichnung, 45,5 × 30 cm, Bern, Sammlung Felix Klee; Geelhaar 1972 [Nr. 6], S. 126, Abb. 93
20. *festliches*, 1929/o5 55, Federzeichnung, 31 × 24 cm, Schweiz, Privatbesitz; Geelhaar 1972 [Nr. 6], S. 126, Abb. 92
21. *vier Fahnen*, 1929/O6 56, Federzeichnung, 31,4 × 24,1 cm, Bern, Sammlung Felix Klee; Paul Klee, Köln 1979 [Nr. 2], Nr. 258
22. *beflaggte Burg*, 1929/o7 57, Federzeichnung, 29 × 24 cm, Verbleib unbekannt
23. *Hütten*, 1929/o8 58, Federzeichnung, 31,5 × 24 cm, Bern, Sammlung Felix Klee; Paul Klee, Köln 1979 [Nr. 2], Nr. 259
24. *Mädchen unter der Sonne*, 1929/o9 59, Federzeichnung, 32,2 × 16,8 cm, Schweiz, Privatbesitz; Will Grohmann, Paul Klee, Handzeichnungen II, München 1934, Taf. 52
25. *Rechnender Greis*, 1929/o10 60, Federzeichnung, ca. 29,9 × 23,9 cm, Verbleib unbekannt
26. *Mädchen mit Stirnband*, 1929/p1 61, Federzeichnung, 33 × 21 cm, Verbleib unbekannt
27. *hinausgetrieben*, 1929/p2 62, Federzeichnung, 33 × 21 cm, Verbleib unbekannt
28. *Angst am Strande*, 1929/p4 64, Federzeichnung, 23,4 × 20,9 cm, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung; Paul Klee, Köln 1979 [Nr. 2], Nr. 260

29. *Ordnung an Stelle von Glück*, 1929/p5 65, Federzeichnung, 18,2×33 cm, Schweiz, Privatbesitz
30. *Bildnisversuch M. T.*, 1929/p7 67, Federzeichnung, 31×24 cm, Südafrika, Privatbesitz; Geelhaar 1972 [Nr. 6], S. 128, Abb. 96
31. *Landschaft mit dem Wolf I*, 1929/p8 68, Federzeichnung, 25×33 cm, Malibu, Sammlung Reed; Paul Klee, Köln 1979 [Nr. 2], Nr. 261
32. *Kleiner Fähnrich vor dem Berg*, 1929/p9 69, Bleistiftzeichnung, 21×33 cm, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung; Paul Klee, Unendliche Naturgeschichte [Nr. 14], S. 273
33. *zwei Kinder in der Landschaft*, 1929/p10 70, Federzeichnung, 21,8×21 cm, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung; Geelhaar 1972 [Nr. 6], S. 127, Abb. 94
34. *Fischdampfer in Notlage*, 1929/qu6 76, Aquarell, Deutschland, Privatbesitz
35. *Segler*, 1929/qu8 78, Fettstiftzeichnung, 33×21 cm, Schweiz, Privatbesitz
36. *Sonne und Regen*, 1929/qu9 79, Fettstiftzeichnung, 33×21 cm, Verbleib unbekannt; Grohmann 1934 [Nr. 24], Taf. 53
37. *Häuser in Flammen*, 1929/r2 82, Fettstiftzeichnung, 33×21 cm, Bern, Sammlung Felix Klee; Paul Klee, Köln 1979 [Nr. 2], Nr. 262
38. *Bildnisskizze 'Verwildernde'*, 1929/r6 86, Fettstiftzeichnung, 23,7×45 cm, Verbleib unbekannt
39. *Heimat*, 1929/R9 89, Öl- und Wasserfarben auf Papier, 28,4×37,5 cm, Deutschland, Privatbesitz
40. *Hauptweg und Nebenwege*, 1929/R10 90, Öl auf Leinwand, 83,7×67,5 cm, Köln, Museum Ludwig; Paul Klee, Köln 1979 [Nr. 2], Nr. 264
41. *Nekropolis*, 1929/s1 91, Gouache, 38×25 cm, Berlin, Die Sammlung Berggruen in den Staatlichen Museen zu Berlin; Carola Giedion-Welcker, Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 131
42. *in der Strömung sechs Schwellen*, 1929/s2 92, Öl und Tempera auf Leinwand, 43,5×43,5 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum; Paul Klee, Köln 1979 [Nr. 2], Nr. 265
43. *Denkmäler bei G*, 1929/s3 93, Aquarell und Gips auf Leinwand, 69,5×50,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Berggruen Collection; Ulrich Bischof, Paul Klee, München 1992, Abb. 55
44. *Stufen*, 1929/s4 94, Öl auf Leinwand 52×43 cm, Schweden, Privatbesitz
45. *Feuer Abends*, 1929/S5 95, Öl auf Pappe, 37×36 cm, New York, Museum of Modern Art, Joachim Jean Aberbach Fund; Geelhaar 1972 [Nr. 6], S. 121, Abb. 86
46. *Rechnender Greis*, 1929/s9 99, Radierung, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung; Paul Klee, Das bildnerische Denken, hrsg. v. Jürg Spiller, Basel 1956, S. 236
47. *Tänzerin Ellen I*, 1929/s10 100, Federzeichnung, 33×20,9 cm, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung; Grohmann 1934 [Nr. 24], Nr. 46
48. *Felsenkammer*, 1929/c3 123, Aquarell, 25,4×31,7 cm, Berlin, Die Sammlung Berggruen in den Staatlichen Museen zu Berlin
49. *physiognomische Genesis*, 1929/C5 125, Aquarell, 32×24,5 cm, Bern, Sammlung Felix Klee
50. *der Clown Pyramidal*, 1929/c6 126, Aquarell, 24,7×31,7 cm, Genf, Collection Jan et Marie-Anne Krugier-Pontiatowski
51. *fliehender Geist*, 1929/d1 131, Öl auf Leinwand, 90×64 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago
52. *Bewegung an der Steilküste*, 1929/x5 235, Aquarell, 32×40 cm, Schweden, Privatbesitz
53. *bewegte Schwellen*, 1929/x6 236, Aquarell, 34×36,7 cm, London, Sammlung Lady Hulton; Geelhaar 1972 [Nr. 6], S. 123, Abb. 88
54. *polyphone Strömungen*, 1929/x8 238, Aquarell, 43,8×28,9 cm, Schweiz, Privatbesitz
55. *Orpheus*, 1929/Z7 257, Aquarell, 49×23 cm, USA, Privatbesitz; Paul Klee · In der Maske des Mythos, Ausstellungskatalog München und Rotterdam 1999–2000, Köln 1999, S. 279
56. *Fluten*, 1929/UE7 287, Federzeichnung, 12×30 cm, Bern, Sammlung Felix Klee; Paul Klee, Köln 1979 [Nr. 2], Nr. 275
57. *Bewegung in Schleusen*, 1929/UE9 289, Federzeichnung, 10,6×30 cm, Bern, Sammlung Felix Klee; Geelhaar 1972 [Nr. 6], S. 124, Abb. 89
58. *individualisierte Höhenmessung der Lagen*, 1930/R2 82, Pastell und Kleisterfarben, 47,5×34,8 cm, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung; Geelhaar 1972 [Nr. 6], S. 120, Abb. 85