

Daß die zum Jahreswechsel 1928/29 unternommene Ägyptenreise eine bedeutende Zäsur in der Kunst von Paul Klee einleitet, ist in der Forschung stets bemerkt worden.¹ Nicht ohne Emphase schreibt Klee im April 1930 als Einundfünfzigjähriger an seine Frau: »Vielleicht hab ich Glück – und fang von vorn an.«² Mithin hat er selbst diese Zäsur reflektiert.

Umso überraschender ist, wie wenig man über die künstlerischen Beweggründe dieser Reise weiß.³ Zwar behauptet Christian Geelhaar, daß die Reise einem »lang gehegten Wunsch« Klees entsprungen sei,⁴ aber dies wird in Klees Aufzeichnungen nicht greifbar. Seine spärlichen Anmerkungen zur ägyptischen Kunst lassen bis dahin ein alles andere als inniges oder vertieftes Verhältnis zu den Werken dieses Kulturkreises erkennen. So äußert sich Klee schon während seines Romaufenthalts im April 1902 verständnislos zur Ägyptomanie seiner Zeitgenossen,⁵ ja er glaubt, daß sein »der Vollständigkeit halber« unternommener Besuch im Ägyptischen Museum »unklug« gewesen sei: »Die Sachen blieben groteske Dekoration!«⁶

Dieser kühl-distanzierte Blick verliert sich überraschenderweise auch sechsundzwanzig Jahre später vor Ort nicht ganz: Die Menschen in Kairo empfindet Klee als eine »Horde von Gaunern, [...] die sich wilder gebärden können als Bayern.« [...] »Furchtbare Armut [...], kein Zeitbegriff, kein Unternehmungsgeist, kein Verantwortungsbegriff. Ist das noch die Hochkultur, die in der Kunst sich ausspricht?«⁷ Die Moscheen in Kairo wirken auf ihn vor dem Hintergrund seiner Tunesienerinnerungen »kitschig«,⁸ und vom Besuch des ägyptischen Museums in Kairo schildert er seiner Frau Lily folgende Eindrücke: »Das kennen wir zwar alles zur Genüge aus unsern Museen, nur etwas wie die Ausgrabungen Tutanchamon habe ich noch nirgends gesehen, das ist, als ob es gestern geschaffen wurde. Gewiß ist es überkultiviert, aber so schön! Im übrigen sah ich herrlichen Schmuck, und irgendwo ein kleines Musikinstrument, das mich sehr bezauberte. Dem übrigen kann ich nur teilweise Geschmack abgewinnen. Die Sargsammlung grenzt an die Operette.«⁹ Eine Antwort auf die Frage nach Klees Interesse an der ägyptischen Kunst und Kultur erschließt sich auf dieser Ebene nicht, sie muß mit Blick auf sein in dieser Zeit entstandenes Werk gesucht werden.

Der unmittelbare, künstlerische Ertrag während der Ägyptenreise war gering.¹⁰ Das umfangreiche Besuchsprogramm, das Klee auf seiner Reise absolvierte,¹¹ ließ ihm offenbar nur wenig Zeit und Muße für eine ausgedehnte künstlerische Arbeit, die dafür aber umso intensiver nach seiner Rückkehr einsetzte. Es sind vor allem Kompositionen aus horizontalen Streifen und Linien, die unmittelbar im Anschluß an die in Ägypten empfangenen Eindrücke im Jahr 1929 in größerer Zahl entstehen: Hauptwerke wie »Monument an der Grenze des Fruchtlandes« 1929.40 (Kat.-Nr. 71), »Hauptweg und Nebenwege« 1929.90 (Abb. 1), Zeichnungen wie »freigelegtes Gelände mit dem Hauptweg« 1929.43 (Kat.-Nr. 72), »Die Sonne streift die Ebene« 1929.34 (Kat.-Nr. 69) oder Arbeiten wie »Abend in Aegypten« 1929.33 (Kat.-Nr. 68) und »B.e.H. (Oberägypten)« 1929.38 (Abb. 2). Das Neuartige gegenüber den Streifenkompositionen aus den frühen zwanziger Jahren ist dabei ihre mehr oder weniger streng durchgeführte mathematische Proportionierung nach der progressiven Teilung von 1:2:4:8:16, die Klee selbst als »Cardinal-Progression« bezeichnete.¹² So teilen sich etwa in dem Aquarell »Monument an der Grenze des Fruchtlandes« die großen blaßfarbenen Bereiche von rechts nach links hin jeweils im Verhältnis von 1:2 zuerst in zwei, dann vier und acht, schließlich in sechzehn kleinere Felder auf und überziehen das ganze Blatt auf diese Weise mit einer lebendigen metrischen Gliederung, die auch farbig rhythmisiert ist.

KLEES »REISE INS LAND DER BESSEREN ERKENNTNIS«

Die Ägyptenreise und die Arbeiten zur »Cardinal-Progression« im kulturhistorischen Kontext

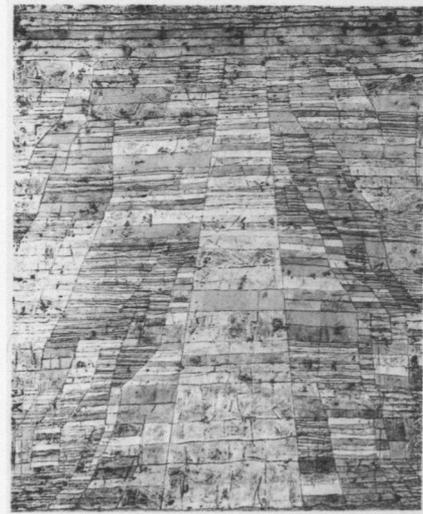
Christoph Wagner

Christian Geelhaar, der dieses Werkkonvolut bisher am eindringlichsten und für die Forschung bis heute maßgebend¹³ analysiert hat,¹⁴ schlug zu dessen Verständnis in der Vergangenheit im wesentlichen drei alternative Deutungen vor: Erstens verstand er diese Werkgruppe als bildnerischen Ausdruck der »Gestaltungsprozesse auf mathematischer Grundlage«, wie sie in der auf »exaktes Wissen gerichteten technologisch-rationalistischen Phase« am Dessauer Bauhaus während der Direktionszeit von Hannes Meyer 1927/28 ihren Höhepunkt erreichte.¹⁵ Dabei kommt zu kurz, daß sich Klees künstlerische Position gerade in diesen Jahren auch aus einer erheblichen Distanz zu diesem neuen Kurs am Bauhaus bestimmte.¹⁶ Zweitens führte Geelhaar die Streifenkompositionen auf Landschaftseindrücke in Ägypten zurück, wobei das Problem entsteht, daß damit nicht der mathematische Konzeptualismus dieser Arbeiten erklärt ist, zugleich bleibt unbeachtet, daß Klee in diesem Darstellungsmodus auch architektonische und figürliche Themen gestaltet hat (vgl. Abb. 5, 21). Drittens interpretiert Geelhaar diese Werke analog zu den mathematischen Teilungsverhältnissen in der musikalischen Aufteilung der Notenwerte nach Ganzer, Halber, Viertel und so fort,¹⁷ wobei nicht klar wird, aus welchem geistigen Antrieb Klee dieses Verfahren – das er im übrigen, wie zu zeigen ist, auch auf anderem Wege aus der Musiktheorie ableiten konnte – gerade hier anwendet.

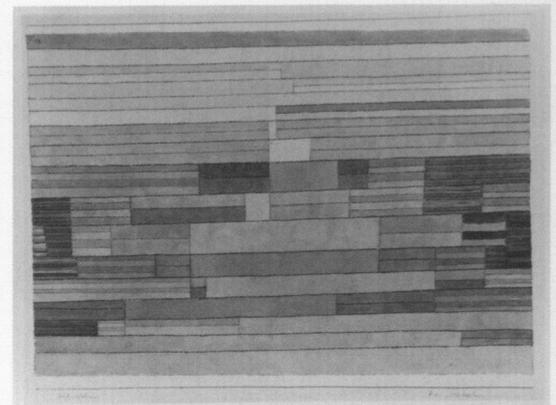
Im folgenden soll deshalb der Versuch unternommen werden, den geistes- und kulturgeschichtlichen Hintergrund dieser Werkgruppe zu untersuchen. Im Kontext dieser historischen Perspektive kann nicht nur die Art von Klees mathematischer Proportionierung, sondern auch deren Beziehung zur Ebene musikalischer Strukturen und schließlich deren Verbindung mit Klees Ägyptenrezeption neu interpretiert werden. Es ist zunächst von der augenfälligsten Eigenschaft dieser Werkgruppe auszugehen, ihrer zahlenmäßigen Proportionierung.

Paul Klee und die Zahl

Schon früh hat sich Paul Klee für eine zahlenmäßige Analyse des Sichtbaren interessiert, und er hat sich zu dieser als Grundlage seiner Kunst bekannt.¹⁸ In dieser Hinsicht wird ihm die Betrachtung der Architektur auf seiner ersten Italienreise zum Schlüsselerlebnis: »Als ich in Italien die Baukunstwerke verstehen lernte, hatte ich an Erkenntnis sofort einen wesentlichen Gewinn zu buchen. Obwohl diese Werke praktischen Zwecken dienen, drückt sich in ihnen das Formprincip reiner aus als in andern Kunstwerken. Die leicht erkennbare Gliederung ihrer Form, ihr exacter Organismus vermag gründlicher zu bilden, als alle Kopf-, Akt- und Kompositionsversuche. ›Denn es geht sogar dem Schwerfälligen ein‹, dass die augenscheinliche Berechenbarkeit des Verhältnisses von Teilen zueinander und zum Ganzen den verborgenen Zahlenverhältnissen an andern künstlichen und natürlichen Organismen entspricht. Dass diese Zahlen nichts Kaltes bedeuten, sondern Leben atmen, ist ebenso klar.«¹⁹ Wenn Klee im Tagebuch 1906 notiert: »Kunst mit nur schönen Werten ist wie Mathematik ohne negative Zahlen«,²⁰ dann ist dies mehr als eine bloß rhetorische Metapher. Klee war wie Kandinsky²¹ davon überzeugt, daß der Kubismus als eine auf Zahlen gründende Formanalyse zu verstehen sei: »Diese Schule [der Kubismus] der Formphilosophen, der spekulativen Naturen unter den Künstlern hat unter dem Unverstand der Beurteiler besonders zu leiden. Und das Formdenken in bestimmten durch Zahlen ausdrückbaren Maßen ist doch nichts durchaus neues. Was



1 Hauptweg und Nebenwege, 1929.90
Öl auf Leinwand, 83x67 cm
Museum Ludwig, Köln



2 B. e. H. (Oberägypten), 1929.38
Aquarell, 30x45,5 cm
Museum Ludwig, Köln

haben die Meister der Renaissance mit dem goldenen Schnitt gearbeitet! Nur daß man jetzt bis in die formalen Elemente die Konsequenzen zieht [...]. Die Kubisten fixieren diese Maße bis ins Detail mit aller Bestimmtheit, die einen mehr die Flächenmaße, wie Le Fauconnier, andere auch die Helligkeits- und Farbenmaße, wie Delaunay.«²² Man mag diese Interpretation des Kubismus mit guten Gründen partiell für eine Fehlinterpretation halten, sie bleibt dennoch gerade mit Blick auf Klee rezeptionsästhetisch ein höchst aufschlußreiches Faktum: Auch wenn sich Klee in dieser Hinsicht stets – anders als zum Beispiel Kandinsky²³ oder Itten²⁴ – von esoterischem Sektierertum fernzuhalten wußte und zum Beispiel 1917 zur theosophischen Zahlenanalyse Rudolf Steiners nur trocken anmerkt »Die Zahlen sind unmöglich. Jede Gleichung hat mehr Sinn«,²⁵ so schließt er sich in seiner zahlenmäßigen Analyse des Sichtbaren doch – in einem bisher unerforschten Maße²⁶ – der Tradition einer pythagoräischen Weltauffassung an, wie sie im direkten künstlerischen und kulturellen Umfeld Klees auf verschiedenen Ebenen greifbar wird. Klee selbst schrieb 1920 über seine *Schöpferische Konfession*: »Aus abstrakten Formelementen wird über ihre Vereinigung zu konkreten Wesen oder zu abstrakten Dingen wie Zahlen und Buchstaben hinaus zum Schluß ein formaler Kosmos geschaffen, der mit der großen Schöpfung solche Ähnlichkeit aufweist, daß ein Hauch genügt, den Ausdruck des Religiösen, die Religion zur Tat werden zu lassen.«²⁷ 1928 ergänzt er aus anderem Blickwinkel: »auch der kunst ist zu exakter forschung raum genug gegeben und die tore dahin stehen seit einiger zeit offen. was für die musik schon bis zum ablauf des achtzehnten jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen gebiet wenigstens beginn. mathematik und physik liefern dazu die handhabe in form von regeln für die innehaltung und für die abweichung.«²⁸ Am Ende dieses Textes hat Klee auch über sein Schweigen in dieser Hinsicht geschrieben: »die schule schweige über den begriff genie [...]. sie wahre ein geheimnis, das aus seiner latenz heraustretend, vielleicht unlogisch und töricht früge. das gäbe revolution. [...]. entrüstung und verbannung: vollsyntetiker hinaus! hinaus totalisator! wir sind dagegen! und dann die hagelnden schimpfworte: romantik! kosmik! mystik! ja man müßte am ende einen philosophen berufen, einen magier! oder die großen toten (welche tot sind?). man müßte kolleg halten an feiertagen, außerhalb des schulkomplexes. draußen unter bäumen, bei tieren, an strömen. oder auf bergen im meer. es wären aufgaben zu stellen, wie etwa: die konstruktion des geheimnisses.«²⁹ Vorab muß das geistesgeschichtliche Terrain mit einigen weiteren Hinweisen markiert werden.

Pythagoräismus im Umfeld von Paul Klee

Programmatisch zitiert zum Beispiel der 1912 publizierte Almanach *Der Blaue Reiter* einen kurzen Textauszug aus W. Rosanows *Italienischen Eindrücken*: »Und der weise Pythagoras hielt die ›Zahl für das ›Wesen der Dinge‹. ›Jedes Ding hat eine eigene Zahl, und der, dem die Zahl des Dinges offenbart ist, der kennt auch das versteckte Wesen der Dinge.‹ So ist ein eigenes Geheimnis in den Zahlen und den Maßen; Gott ist das Maß aller Dinge.«³⁰ Inhaltlich übereinstimmend übernimmt diese Ausführungen Johannes Itten in seine Tagebücher,³¹ und Gino Severini überlegt in seinem 1921 publizierten Traktat *Du cubisme au classicisme* mit dem nicht weniger programmatischen Untertitel *Esthétique du compas et du nombre*, ob es nicht eines »neuen Pythagoras« bedürfe, um die Kunst einer neuen Renaissance zuzuführen.³² Ebenso sieht Roger Allard die »Kennzeichen der

Erneuerung der Malerei« in seinem gleichnamigen Beitrag in der Analyse der Maßverhältnisse: »In dieses mathematische Chaos eine künstlerische Ordnung zu bringen, ist die Aufgabe des Künstlers.«³³ Und er betont, »wie schwer es unsern heutigen Kritikern und Ästheten fällt, die Berechtigung einer Umwertung des Naturbildes in eine exakte und abstrakte Formenwelt der bildenden Kunst zugestehen, während ihnen auf anderen Gebieten, in der Musik und Poesie, eine ähnliche Abstraktion ein selbstverständliches Postulat ist?«³⁴ Auch Kandinsky unterstreicht in seinen Ausführungen *Über die Formfrage*: »In dem heutigen Suchen nach abstrakten Verhältnissen spielt die Zahl eine besonders große Rolle. Jede Zahlformel ist wie ein eisiger Berggipfel kühl und als höchste Regelmäßigkeit wie ein Marmorblock fest. Sie ist kalt und fest wie jede Notwendigkeit. [...] Es kann alles als eine mathematische Formel oder einfach als eine Zahl dargestellt werden. Es gibt aber verschiedene Zahlen: 1 und 0,333... sind gleich berechnete, gleich lebende innerlich klingende Wesen.«³⁵ Mit der Anmerkung, daß dies nur eine von mehreren Möglichkeiten der bildlichen Darstellung ist, arbeitet Kandinsky zugleich der latenten Gefahr des theoretischen Überschwangs solcher Analysen entgegen. In seiner 1926 – als neunter Band der *Bauhaus Bücher* – publizierten Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* schließlich rückt Kandinsky die Zahl in eine Schlüsselposition für eine zukünftige Kunst: »[...] es fehlt uns heute an Ausmessungsmöglichkeiten, die aber über das Utopische hinaus dereinst früher oder später gefunden werden können. Von diesem Augenblicke an wird jede Komposition ihren Zahlenausdruck erhalten können [...]. Erst nach der Eroberung des Zahlenausdruckes wird eine exakte Kompositionslehre, an deren Anfang wir heute stehen, ganz verwirklicht werden. Einfachere Verhältnisse haben, mit ihrem Zahlenausdruck verbunden, in der Architektur, in der Musik und teilweise in der Dichtung vielleicht schon vor Jahrtausenden Verwendung gefunden.«³⁶

Es wäre nicht schwer, weiterführend zu zeigen, daß diese kunsttheoretischen Ansätze zu einer zahlenmäßigen Analyse des Sichtbaren in den allgemeinen geistesgeschichtlichen Horizont einer seit der Jahrhundertwende sich verstärkt entfaltenden Renaissance pythagoräischen Gedankengutes eingeordnet werden können: Publikationen wie Nabers *Das Theorem des Pythagoras*³⁷, Willmanns *Geschichte des Idealismus*³⁸, Schurés *Die großen Eingeweihten*³⁹, Speisers *Die mathematische Denkweise*⁴⁰, Kayzers *Der hörende Mensch*⁴¹ und so fort sind nur einige aus einer Fülle von einschlägigen Publikationen, die sich zum Teil auch auf den Lektürelisten von Künstlern, wie zum Beispiel Itten, wiederfinden.⁴²

Vor diesem Hintergrund sind zwei Punkte mit Blick auf Klees künstlerische Konzeption der Streifen- und Linienkompositionen von 1929 herauszuarbeiten: Erstens, daß sich eigentümlicherweise unmittelbar mit dieser pythagoräischen Zahlenanalyse des Sichtbaren kulturgeschichtlich die Rezeption der ägyptischen Kunst verbindet; zweitens, daß in diesem Zusammenhang auch die von Klee als »Cardinal-Progression« bezeichnete Zahlenfolge 1:2:4:8:16 eine herausragende Bedeutung als eine prinzipielle Proportion des Sichtbaren gewinnt. Dies wird obendrein durch zwei Personen dokumentiert, mit denen Klee in persönlichem Austausch stand: Johannes Itten und Hans Kayser.

Zahlenproportionen des Optischen und Akustischen

Seit dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hatte der Musikwissenschaftler Hans Kayser das ambitionierte Projekt der Wiederbelebung einer pythago-

räischen Zahlenanalyse auf dem Boden der neuen akustisch-musikwissenschaftlichen Erkenntnisse energisch vorangetrieben. Sein Ziel war, eine »Harmonik« zu erstellen, in der alle Empfindungsqualitäten des Akustischen auf quantitative Zahlenverhältnisse zurückgeführt werden sollten.⁴³ Persönlich kannte Klee Kayser – der wie Klee 1933 vor der Nazidiktatur in die Schweiz emigrierte – spätestens seit Januar 1935. In einem Brief an Lily vom 21. Juli 1935 heißt es nur »Zu Kaysers soll ich am nexten [sic!] Mittwoch«⁴⁴ und am 16. Juli 1935 erwähnt er »Gestern Montag Vortrag Kayser Nummer zwei«.⁴⁵ Lakonisch vermerkt er im Taschenkalender am 5. Januar 1935: »[Streich-]Quartett, Kayser, bei uns«.⁴⁶ Zu diesem Zeitpunkt handelt es sich offenbar schon um vergleichsweise selbstverständliche und in den Aufzeichnungen Klees nur bruchstückhaft dokumentierte Begegnungen.

Kayser konnte in mehrfacher Hinsicht für Klee Gesprächspartner sein: Über musikalische Spezialfragen der zahlenbezogenen Musikanalyse hinaus dehnt Kayser schon in seinem zwischen 1918 und 1930 entstandenen und 1932 publizierten Werk *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes*⁴⁷ die pythagoräischen Grundsätze einer zahlenbezogenen Weltanalyse universell auf alle Daseinsbereiche aus. Neben den Bereichen des Anorganischen (Chemie, Atomtheorie, Kristallographie, Astronomie) und des Organischen (zum Beispiel die Pflanzenanalyse) und anthropologischen und kulturgeschichtlichen Aspekten seines Themas untersucht er die Proportionsfragen in der Architektur und in den bildenden Künsten. Parallelen zu Klees universellen kunsttheoretischen Brückenschlägen liegen auf der Hand! Bemerkenswert ist darüber hinaus, daß Kayser sich nicht nur ausdrücklich auf Theorie und Werke des Blauen Reiters, auf Kandinsky und Itten bezieht,⁴⁸ sondern, daß er sich aus seiner Perspektive heraus zum Fürsprecher für die abstrakte Malerei macht, die er als ein zu seinen theoretischen Überlegungen paralleles Unternehmen begreift und rechtfertigt: »Die [pythagoräische] Harmonik sieht also die praktische Anwendung einer ganzen Reihe ihrer Prinzipien in der modernen künstlerischen Handwerkslehre, wie sie zum Beispiel die Ittenschule in Berlin lehrt, nahezu erfüllt«,⁴⁹ »und nach dem Ausklingen des Auf und Ab wird man den echten Kern jener abstrakten Malerei um so mehr anerkennen müssen.«⁵⁰

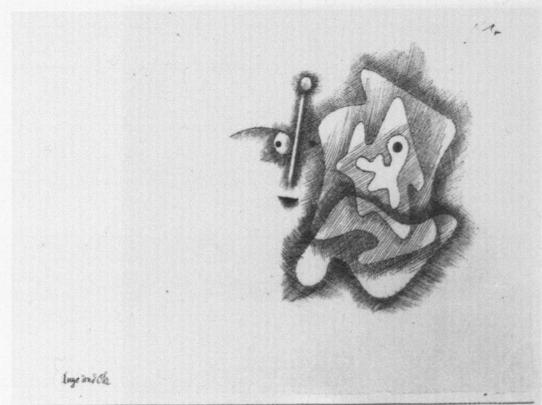
Der für unseren Zusammenhang bedeutendste Punkt an Kaysers Überlegungen liegt in seiner Korrektur der Analogisierung zwischen Optischem und Akustischem: Hatte man seit Newtons *Opticks* von 1704 geglaubt, daß die Farben des Sichtbaren »proportional den sieben musikalischen Tönen oder den Intervallen der acht in einer Octave enthaltenen Töne« entsprechen,⁵¹ und mit den sich daraus ergebenden Zahlenproportionen 1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6 beschrieben, so entwirft Kayser ein neues, auf der Oktavproportion 1:2 aufgebautes Modell für die Proportionen im Bereich des Sichtbaren: »Wenn wir nun wirklich bloß solche Farben sehen, die annähernd in einem Schwingungsverhältnis 1:2 stehen [...] so sind alle diese Farben keineswegs aus dieser einen Oktave 1:2, sondern aus einer ganzen Anzahl darüber und darunter liegenden, wenn auch unsichtbaren Oktaven »geboren«. Es ergäbe sich also die höchst interessante Tatsache, daß unser Auge tatsächlich nur für eine Oktave »empfindlich« ist, daß die gesamten sichtbaren Farben jedoch aus einer ganzen Reihe weiterer Oktaven entspringen. Was wir also an Farben sehen, ist im Grunde gar nicht eine Oktave, sondern eine Oktavreduzierung von mehreren Ober- und Unteroktaven.«⁵² Diese These vom »mehroktavigen »Sehen« des Auges«⁵³ hat zur Konsequenz, daß dem Sichtbaren die progressive Entfaltung der Oktavproportion als eine »geometrische Progres-

sion⁵⁴ zugrunde liegen muß: »Bereits die Obertonreihe ist im Grunde genommen ein perspektivisches Problem. Ihre Tiefendimension erkennt man sofort, wenn man die Oktave eines Tonpunktes in genauen Abständen zeichnet:

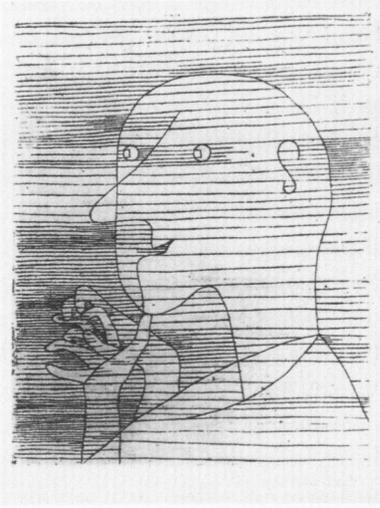
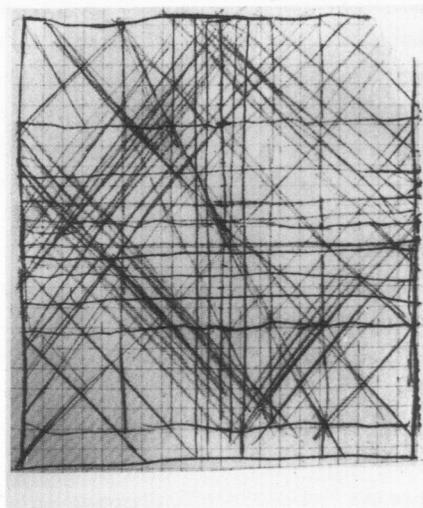
• • • • • →
1 2 4 8 16 32 64 128 →⁵⁵

In dieser Analogisierung von Akustischem und Optischem wird die progressive Zahlenproportion 1:2:4:8:16 tatsächlich zur »kardinalen Progression« in der Analyse des Sichtbaren!

Wie lebendig Klees Nachdenken über das Verhältnis von Auge und Ohr, Sichtbarem und Akustischem, Malerei und Musik gerade im Zeitraum der Ägyptenreise war, wird durch eine Reihe aufschlußreicher Arbeiten und Notizen belegt.⁵⁶ Programmatisch thematisiert zum Beispiel die Zeichnung »Auge und Ohr« 1929.3 (Abb. 3) das Verhältnis dieser Sinnesorgane: Abstrakt ist dem zeichenhaft verkürzten Gesicht mit seinen punkthaft eingetragenen Pupillen ein in seinen raumgreifenden Ausschwingungen monumentalisiertes Ohr gegenübergestellt, das in den komplexen Überlagerungen seiner biomorphen Kurvaturen zugleich ein Bild der Kleeschen Vorstellung von musikalischer Polyphonie vor Augen führt.⁵⁷ In der Federzeichnung mit dem Titel »Obertöne« 1928.19⁵⁸ erzeugen schallwellenartig schwingende Linien in progressiver Erweiterung und Verdichtung ihrer Abstände das phantasmagorische Bild einer irrealen Versammlung von Dingen, Körpern und Köpfen, die wie eine Veranschaulichung von Klees schon 1923 formulierter Überzeugung verstanden werden kann, daß das »Ich zum Gegenstand in ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanz-Verhältnis« treten könne.⁵⁹ In Klees Taschenkalender aus der Zeit der Ägyptenreise finden sich eigentümlicherweise Aufzeichnungen zu der in einer Dreiecksform entwickelten Modulation von C-Dur nach a-moll, beziehungsweise von C-Dur nach G-Dur⁶⁰ oder das auf den ersten Blick kryptische Blatt mit der parodistischen Beischrift »Die Tonart Fes-is mur«, das aus Vertikalen, Horizontalen und rautenförmig ums Zentrum gelegten Diagonalen besteht (Abb. 4).⁶¹ Obwohl die Zeichnung die lebendigen Unregelmäßigkeiten und künstlerischen Freiheiten einer Handzeichnung aufweist, entspricht die Ordnung dieser Linien grosso modo den Gradationen der »Cardinal-Progression«, 1:2:4:8. Auch greift es zu kurz, eine Radierung wie »Rechnender Greis« 1929.99 (Abb. 5), in der das Prinzip der »Cardinal-Progression« ebenfalls künstlerisch frei an den zählen-

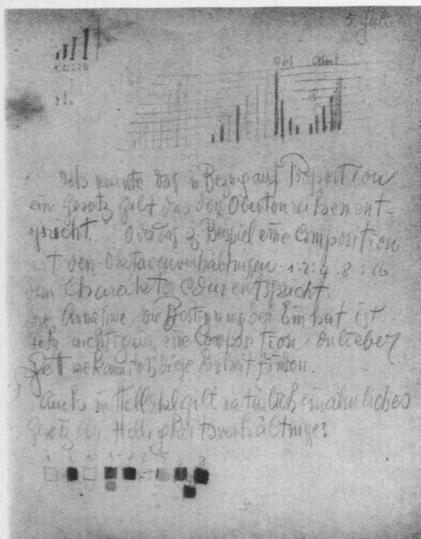


3 Auge und Ohr, 1929.3
Tuschfeder auf Papier, 22,6x30 cm
Galerie Rosengart, Luzern.

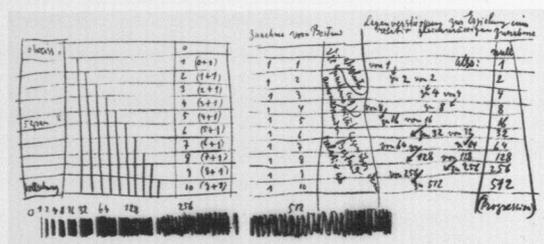


4 »Die Tonart Fes-is mur«, 1929

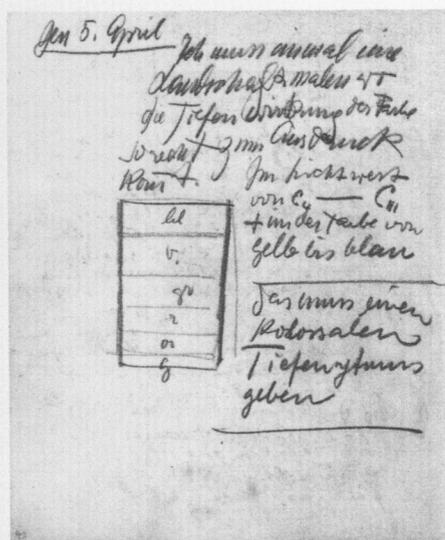
5 Rechnender Greis 1929.99
Radierung
Kunstmuseum Bern/Paul-Klee-Stiftung



6 Johannes Itten: Tagebuch (IX, S. 159) vom 5. 7. 1919



7 Pädagogischer Nachlaß
Lagenverstärkung zur Erzielung einer relativ gleichmäßigen
Zunahme Nr. 9/60



8 Johannes Itten: Tagebuch (III, S. 42) vom 5. 4. 1916

den Fingern und an den Sinnesorganen – Auge, Ohr, Nase und Mund – zu einer linearen Verdichtung führt, nur äußerlich als Karikatur zu verstehen, sie enthält vielmehr auch ein gehöriges Maß an Selbstironie!

Für die Frage nach der künstlerischen Rezeption der Kayserschen Überlegungen bei Klee ist bedeutend, daß diese spekulative Übertragung der Oktavproportion, die der Analyse des Sichtbaren die Zahlenprogression 1:2:4:8:16 unterlegt, schon vor Kayser vollzogen wurde, und zwar nicht von musik-, sondern von kunsttheoretischer Seite aus: durch Johannes Itten.

Johannes Itten und Paul Klee

An Berührungspunkten zwischen Itten und Klee mangelt es nicht. Itten hatte schon von Klees Vater, Hans Klee, während seiner Berner Schuljahre Musikunterricht erhalten, den er immerhin noch 1965 in einem biographischen Rückblick hervorhebt.⁶² Seit 1908 kannte Itten die künstlerische Arbeit von Paul Klee,⁶³ an Klees Berufung ans Weimarer Bauhaus 1920 war er maßgeblich beteiligt.⁶⁴ Seit diesem Zeitpunkt hat sich der Kontakt zwischen beiden bedeutend intensiviert.⁶⁵ Auch wenn Klee bei der Beschreibung seiner ersten Eindrücke aus Ittens »Vorunterrichts-klassen« diesen geradezu ironisch-karikaturistisch als »halb Schulmeister, halb Pfarrer« charakterisiert, so darf nicht übersehen werden, daß die im weiteren in heiterer Neugierde geschilderten Übungen Ittens zum Ausdruck abstrakter Formen – etwa die abstrakte Darstellung von Wind und Sturm – in ähnlicher Form bald darauf selbstverständlicher Bestandteil von Klees eigenem Unterricht wurden!⁶⁶ Wie sehr auch die Musik im Verhältnis von Itten und Klee eine Rolle gespielt hat, erhellt Ittens Schilderung einer eigentümlichen Begegnung zwischen den beiden, die ein Jahr vor Klees Berufung ans Bauhaus stattfand: »In München war ich bei Klee. Wir sprachen nicht dreißig Worte. Er spielte Bach, und ich hörte zu. Dann ein herzlicher Händedruck und ein Auf-Wiedersehen. Übermorgen bin ich wieder bei ihm.«⁶⁷

Itten war davon überzeugt, daß sich »Malerei und Musik unmittelbar auf der Ebene der Proportion berühren«,⁶⁸ und nicht weniger, daß es hierfür eine zahlenmäßige Grundlage geben müsse: Drei Proportionsfolgen zieht er hierfür in Betracht, die Obertonfolge 1:2:3:4:5, die Oktavproportion 1:2:4:8:16 und die Proportion des Goldenen Schnitts. Itten umreißt diese Gedanken zum Beispiel in einer Tagebuchnotiz vom 5. Juli 1919 (Abb. 6): »Ich vermute, dass in bezug auf Proportion ein Gesetz gilt, das den Obertonreihen entspricht. Oder, dass zum Beispiel eine Komposition mit den Oktaverhältnissen 1:2:4:8:16 dem Charakter C-Dur entspricht. [...] Auch im Hell-Dunkel gilt natürlich ein ähnliches Gesetz der Helligkeitsverhältnisse? 1 2 2 3:4 4 5 6 7 8.«⁶⁹ Zweierlei Berührungspunkte mit Klees späteren Überlegungen fallen hierzu unmittelbar auf: die Art der mathematischen Proportionsfolge und deren direkte Übertragung auf die Helldunkelstufen. Bis in die Form der Diagrammdarstellung lassen sich Ittens Aufzeichnungen zum Beispiel mit Klees fünf Jahre später entstandenen Notizen für den Unterricht am 15. Januar 1924 vergleichen (Abb. 7), in denen er wie Itten die Helldunkelstufen in ein horizontales Liniensystem einträgt, zusätzlich aber auf dem rechten Rand die Zahlenfolge der »Cardinal-Progression« anführt und diese am unteren Rand in Helldunkelfeldern illustriert. Daß Itten an dieser Stelle für die Helligkeitsproportion nicht die Oktavproportion nennt, ist in seinen Aufzeichnungen eine Anomalie, denn ansonsten hat er die Helligkeitsabstufungen entspre-

chend der Oktavproportion gegliedert, ja diese sogar analog zu den musikalischen Tonhöhen im Oktavabstand benannt: »Gelb C verlangt vielleicht noch zwei Töne zum vollen Klingen, also Gelb C_2 + Gelb C_3 . Das ergäbe das Analoge zum musikalischen Akkord (vielleicht). Kadenz: Karmin₁ – Zinnober – Karmin₁ oder Rot c_1 – Rot c_3 – Rot c_1 – Rot C_2 – Rot C_1 /Modulation, von Rot nach Grün modulieren: Rot c_1 – Rot c_3 – Rot c_4 – Grün c_4 – Grün c_2 – Grün c_1 Prinzip der Tonalität« und so weiter.⁷⁰ Ähnliche Ausführungen finden sich auch an anderen Stellen des Tagebuchs.⁷¹ Am 5. April 1916 skizziert Itten das Projekt einer nach der Oktavproportion farbig gegliederten Landschaftsdarstellung als abstrakter Streifenkomposition mit progressiv vergrößerten Intervallabständen, das vor allem mit Blick auf das beigegefügte Diagramm (Abb. 8) auch als Programm zu Klees entsprechenden Arbeiten gelesen werden könnte: »Ich muss einmal eine Landschaft malen, wo die Tiefenwirkung der Farbe so recht zum Ausdruck kommt. Im Lichtwert von $c_4 - C_3$ und in der Farbe Gelb bis Blau. Das muß einen kolossalen Tiefenrhythmus geben.«⁷² Tatsächlich hat Itten schon 1915 eine streng orthogonal gegliederte Streifenkomposition mit dem Titel »Horizontal-vertikal« (Abb. 16)⁷³ ausgeführt, die über die auf den ersten Blick bestehenden konzeptionellen Berührungspunkte zu Klees späteren Arbeiten hinaus zeigt, in welcher anderen – von Paradigmen der Hölzelschen Farbenlehre bestimmte – Richtung sich Ittens künstlerische Umsetzung solcher Überlegungen entfaltet.

Auch die Zahlenfolge der »Cardinal-Progression« wird im Tagebuch Ittens noch mehrfach erwähnt: So notiert er zu seinem *Rhythmus*-Kurs vom 14. März 1919 mit den entsprechenden graphischen Angaben: »Senkrecht und waagrecht 1 2 4 8 mitzählen!«⁷⁴ Im Tagebuch vom Winter 1917/18 finden sich lineare Darstellungen in der progressiven Proportion 1:2:4:8. Wie Klee faßte Itten »die lineare Proportion [...] als] Ordnung der Zeit im Bild« auf,⁷⁵ die er alternativ an anderer Stelle auch auf die Proportionierung der Tonlängen in der Musik bezieht.⁷⁶

Für Itten war die Zahl eine metaphysische Größe allerersten Ranges – »Gott ist eine mit Bewegung begabte Zahl« schreibt er 1919⁷⁷ – und ein universeller Schlüssel zur Analyse des Sichtbaren: »Die Welt ist eine bewegte Zahl.«⁷⁸ Von dieser Überzeugung aus wirft er beispielsweise Schelling »oberflächliches Den-

9 Pädagogischer Nachlaß
Von der Radius-Progression bzw. -Regression zur Spirale,
Nr. 17/89

10 Illustration aus H. A. Naber:
Das Theorem des Pythagoras. Haarlem 1908, S. 73, Fig. 41, 42

11 Pädagogischer Nachlaß
Radiusbewegung (Progression), per Umdrehung 1 2 4 8 16 32, Nr. 17/870

12 Pädagogischer Nachlaß
Progression einer Zickzacklinie, Nr. 17/71

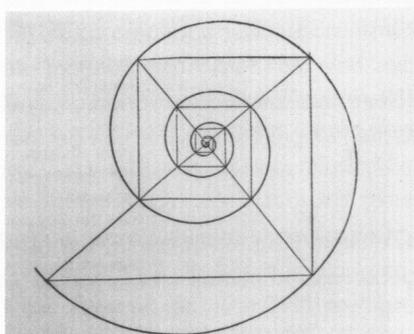
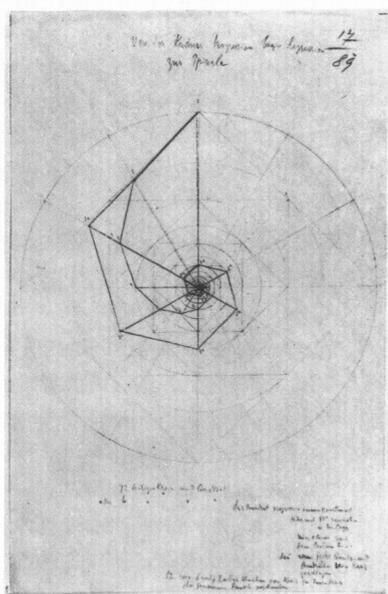
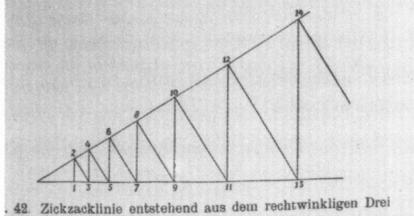
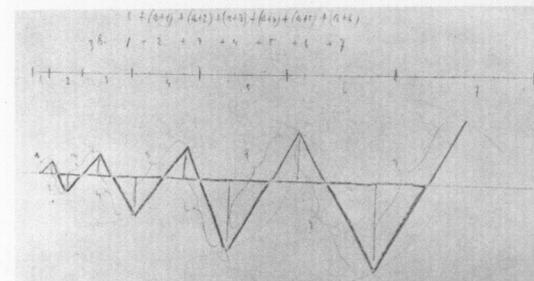
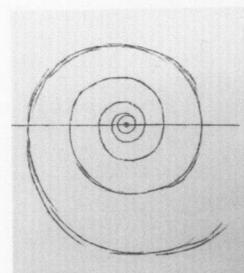
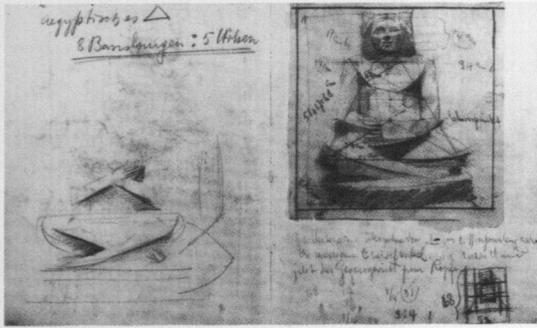


Fig. 41. Zum rechtwinkligen Dreiecke gehörige Spirale.



49. Zickzacklinie entstehend aus dem rechtwinkligen Drei





13 Johannes Itten: Tagebuch (III, S. 18/19) vor 14. 9. 1915

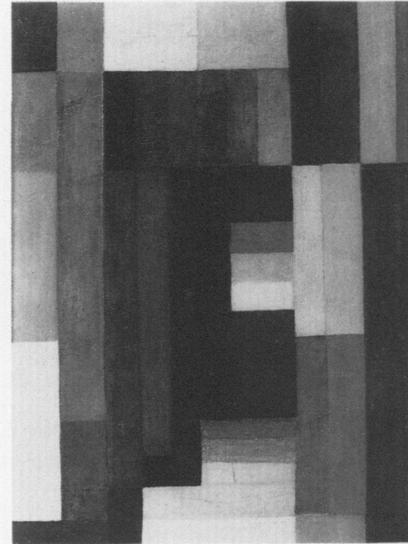
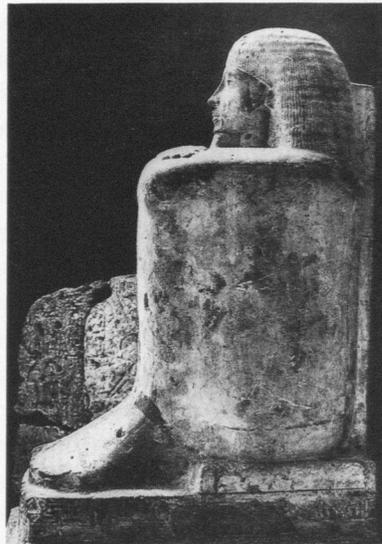
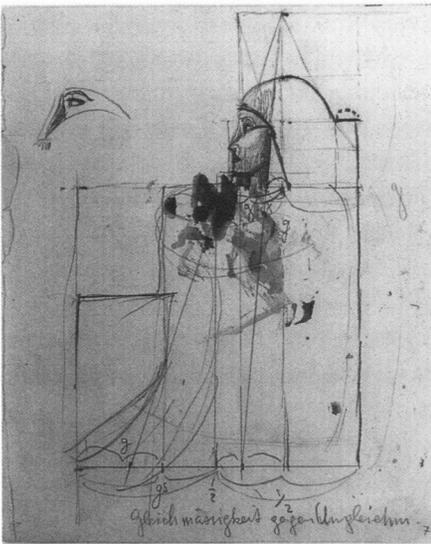
ken« vor, wenn dieser in seiner *Philosophie der Kunst* »nur in den niederen Sphären der Natur und Kunst arithmetische und geometrische Verhältnisse herrschen« lassen will.⁷⁹ Der pythagoräische weltanschauliche Grund dieser Überzeugungen ist in Ittens Aufzeichnungen an vielen Stellen unmittelbar evident: »Pythagoras: Die Zahl ist das Wesen der Dinge«,⁸⁰ lautet eine der vielen Bemerkungen hierzu. Sein künstlerisches Selbstverständnis scheint von pythagoräischen Positionen bestimmt, wenn er schreibt: »Die Apotheose des Menschen bestand für Pythagoras in der schöpferischen Tätigkeit aus dem höchsten Bewußtsein heraus.«⁸¹ Vielfach erscheint das pythagoräische Dreieck in seinen geometrischen Konstruktionen.⁸² Lektürespuren belegen auch sein wissenschaftliches Interesse an diesem Thema.⁸³

Anders als Itten hat sich Paul Klee niemals in dieser Ausdrücklichkeit zu den geistesgeschichtlichen Quellen eines pythagoräischen Weltbildes bekannt. Daß er sich dennoch mit der einschlägigen Literatur hierzu künstlerisch auseinandergesetzt hat, zeigt sich aber indirekt an dem, was er von dort in künstlerischer Anverwandlung aufgenommen hat. Zwei Beispiele müssen genügen: So entspricht zum Beispiel die Radiusprogression der Spirale, die Klee in seinen Unterrichtskonzepten (Abb. 11) mit der Beischrift »Radiusbewegung (Progression), per Umdrehung 1 2 4 8 16 32 64« oder strenger konstruktiv durchgeführt im Rahmen seiner Überlegungen zu einer »Bildnerischen Gestaltungslehre« entwirft (Abb. 9), unmittelbar der »geometrische[n] Progression«, wie sie zum Beispiel Naber im Rahmen seiner Ausführungen über *Das Theorem des Pythagoras* 1908 im Diagramm der logarithmischen Spirale veranschaulicht hat (Abb. 10). Auch Klees Experimente mit der ganzzahlig fortschreitenden »Progression einer Zickzacklinie« (Abb. 12) finden ihre Entsprechung bei Naber (vgl. Abb. 10). Interessanterweise betont Naber an seinen pythagoräischen geometrischen Konstruktionen gerade den auch für Klees Kunst so wichtigen prozessualen, ja metamorphischen Charakter: »Hier sah man gleichsam aus dem Punkt die ›Linie‹ und die ›Fläche‹, und wie wir später ausführlich dartun werden, auch ›Körper‹ und Blumen hervorgehen.«⁸⁴

Es ist eine bisher mit Blick auf Klees Interesse an der ägyptischen Kunst nicht berücksichtigte kulturhistorische Tatsache, daß diese von pythagoräischen Ausgangspunkten aus unternommene Zahlenanalyse des Sichtbaren ihr bevorzugtes kunsthistorisches Paradigma zu dieser Zeit in der ägyptischen Kunst fand. Auch dies belegen Ittens Ausführungen, die zugleich in engstem Zusammenhang mit seiner musikanalogen Proportionsanalyse des Sichtbaren stehen. Die systematische Perspektive gewinnt hier bei Itten eine kulturgeschichtliche Dimension.

»Zahlenmässig festgelegte Proportionen, Kurven und Linien möglichst messbar geben als mathematische Kurven. Ägyptische Kunst.«⁸⁵

Dies notiert Johannes Itten am 5. Dezember 1917 in sein Tagebuch. In seinem Vortrag aus demselben Jahr gibt er einen ausgearbeiteten kulturgeschichtlichen Entwurf einer nach Epochen gegliederten Problemgeschichte der Kunst, in der er die Entdeckung einer zahlenmäßig begründeten Ordnung von Linien- und Flächenproportionen unmittelbar mit der ägyptischen Kunst identifiziert: »Der Ägypter vertraut nicht mehr seinen zufälligen trügerischen Empfindungen, sondern er sucht die Urbewegung in verstandene Gesetzmässigkeiten zu bannen.«⁸⁶ »Welches sind nun die künstlerischen Mittel, die der Ägypter beherrscht und mit denen

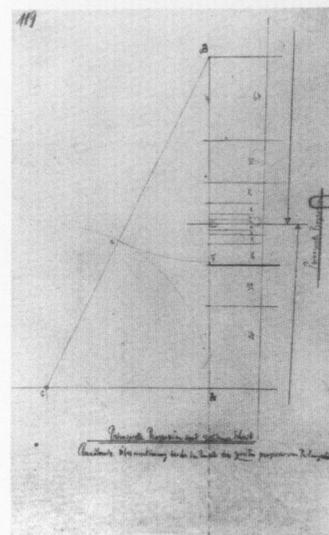


er arbeitet. Vor allem Ordnung im Rhythmus durch Parallelismus, die genaue Linienproportion, die Symmetrie und einfache geometrische Form.«⁸⁷ In Analysen versucht er, an einem Grabmal und einer Plastik genaue zahlenmäßig bestimmbare Proportionen nachzuweisen (zum Beispiel dem pythagoräischen Dreieck oder dem Goldenen Schnitt entsprechend).⁸⁸ Konsequenterweise nennt er das pythagoräische Dreieck – wie Naber⁸⁹ – auch »ägyptisches Dreieck« (Abb. 13) und erinnert in seinem Vortrag daran, daß Pythagoras »ein Eingeweihter in die ägyptischen Mysterien war«.⁹⁰ Eine Reihe von Nachzeichnungen nach Abbildungen ägyptischer Skulpturen⁹¹ belegen die Intensität von Ittens künstlerischer Auseinandersetzung mit der ägyptischen Kunst. Auch befinden sich darunter einige eingehende Proportionsanalysen (Abb. 13, 14), wie zum Beispiel die Analyse zu der Kalksteinstatue eines Schreibers (Abb. 15).⁹² Ja Itten versuchte offenbar, die auf diesem Wege gewonnenen Zahlenproportionen unmittelbar in seine abstrakte Streifenkomposition »Horizontal-Vertikal« (Abb. 16) zu übertragen!⁹³ Auch Ittens Anmerkung, daß eine Kopfdarstellung von Cézanne »in bezug auf [das] Formempfinden den ägyptischen nahesteht«,⁹⁴ zeigt, mit welcher künstlerischen Aktualität die Bestimmung »ägyptisch« bei ihm verhandelt wird! Daß keine dieser Ausführungen Ittens im Kontext der Ägyptenrezeption der zwanziger Jahre besonders originell ist, ja mit Blick auf die von Itten selbst genannten literarischen Quellen eklektische Züge unübersehbar sind, mindert für unseren Zusammenhang nicht ihren Wert. Im Gegenteil: Gerade dies macht seine kunsttheoretische Verbindung von der mathematischen Zahlenanalyse des Sichtbaren und der ägyptischen Kunst zum exemplarischen Fall. Aus Hedwig Fechheimers populären Buch über *Die Plastik der Ägypter*, das seit 1914 mehrere Auflagen erlebt, übernimmt Itten zum Beispiel nicht nur die Abbildungen als Grundlage seiner Proportionsanalysen, sondern gleich auch die von der Autorin genannten Zahlen!⁹⁵ Auch Fechheimer betont schon die »Verwandschaft, die das moderne Kunstempfinden mit künstlerischen Grundanschauungen der Ägypter verbindet«, ja sie sieht hierin einen bedeutenden Grund für die Entdeckung der ägyptischen Kunst.⁹⁶ Immerhin widmet sie nicht weniger als acht Seiten gleich zu Beginn ihrer Ausführungen den »Beziehungen zwischen der modernen und ägyptischen Kunst«; eine Idee, die sich seitdem geradezu epidemisch verbreitet.⁹⁷

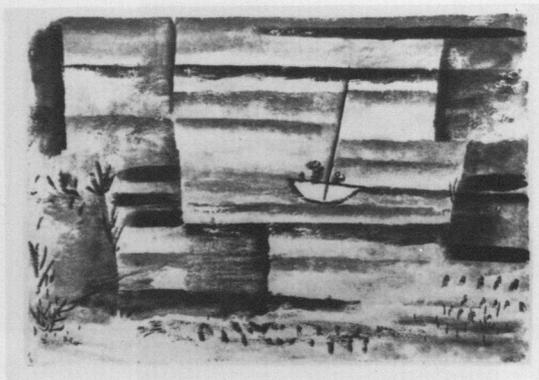
14 Johannes Itten: Tagebuch (III, S. 7) vor 14. 9. 1915

15 Kalksteinstatue des Bek-en-Chous

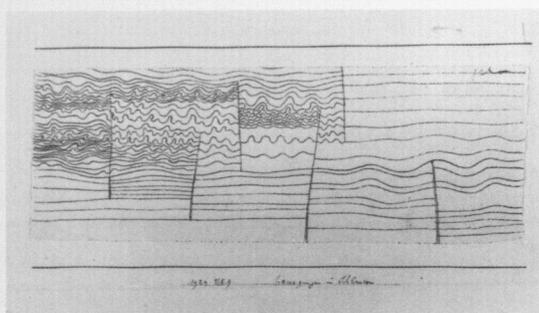
16 Johannes Itten: Horizontal-vertikal, 1915
Öl auf Leinwand, 80x60 cm,
Kunstmuseum Bern/Anne-Marie- und Victor Loeb-Stiftung



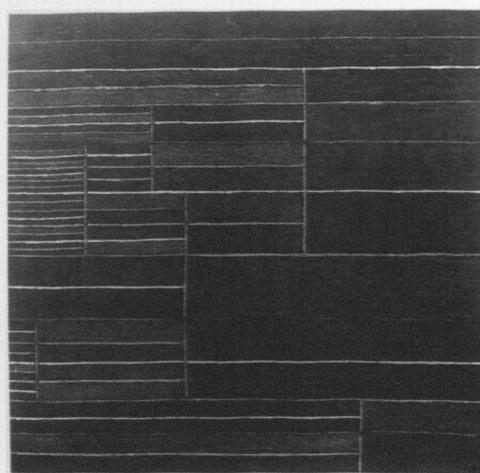
17 Pädagogischer Nachlaß
Goldener Schnitt und Prinzipielle Progression, Nr. 4/119



18 landendes Boot 1929.130
Tempera auf Leinwand, 37,7x51 cm
Harvard University Art Museum, Cambridge, Mass. (als Leihgabe)



19 Bewegungen in Schleusen 1929.289
Feder auf Ingrespapier, 10,6x30 cm
Privatbesitz



20 In der Strömung sechs Schwellen 1929.92
Öl auf Leinwand, 43,5x43,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Fechheimer glaubte, daß die ägyptische Kunst schon Cézannes Grundforderung »Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône«⁹⁸ »vorausgenommen« habe, und daß die »kubistische Definition der Zeichnung« mit den Kompositionsmethoden ägyptischer Reliefbilder übereinstimme: »Die Kunst der Zeichnung besteht darin, Verhältnisse zwischen Kurven und Geraden festzulegen.«⁹⁹ Interessanterweise endet das von Fechheimer mit Blick auf die verbindenden Elemente zwischen ägyptischer und moderner Kunst gegebene Cézanne-Zitat mit dem Hinweis auf das für Klees Arbeiten dieser Zeit grundlegende Phänomen des linearen Parallelismus, das im übrigen auch Itten nennt: »Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue...«¹⁰⁰ Die ägyptische Kunst ist für Fechheimer nichts weniger als »eine unvergleichliche Schule des Flächenstils.«¹⁰¹ Schon Wilhelm Worringer betonte, »daß die Ägypter unter allen alten Kulturvölkern die abstrakte Tendenz des Kunstwillens am intensivsten durchführten«, kritisierte aber zugleich an dieser Darstellungsform, daß diese »alles Organische dadurch zu unterdrücken suchte, daß man es dem rein Linear-Gesetzmäßigen annäherte.«¹⁰²

Untersuchungen zur zahlenmäßigen Proportionsanalyse in der ägyptischen Kunst und Architektur im allgemeinen und zum Nachweis des Goldenen Schnitts im besonderen häufen sich gerade in den zwanziger Jahren in erstaunlichem Maße.¹⁰³ Natürlich fehlen entsprechende Querverbindungen von der pythagoräischen Zahlenanalyse auf die ägyptische Kunst und Kultur auch nicht bei Naber, Schuré, Willmann, Speiser oder bei Kayser.¹⁰⁴ Erst vor diesem kulturgeschichtlichen Hintergrund, der in Ittens Ausführungen exemplarisch aus der Perspektive eines Künstlers sondiert und zusammengefaßt erscheint und der auch – wie anzunehmen ist – Paul Klee nicht verborgen blieb, wird deutlich, mit welcher hochgespannten Erwartungen Klee seine Ägyptenreise als eine »Reise ins Land der besseren Erkenntnis«¹⁰⁵ auffassen mußte und wie eng sich diese mit seinem Interesse für eine zahlenbezogene Analyse des Sichtbaren verband: Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht auch eine Zeichnung, in der Klee die »Cardinal-Progression« (hier »Prinzipielle Progression« genannt) mit der Konstruktion des Goldenen Schnitts unmittelbar verbindet (Abb. 17).¹⁰⁶ Klees Arbeiten zur »Cardinal-Progression« von 1929 und seine Ägyptenreise stehen – so erweist die Synopse mit dem kulturhistorischen Kontext – in enger thematischer Verbindung. Der gelegentliche Ton der Enttäuschung in Klees eingangs zitierten Äußerungen über seine Eindrücke aus Ägypten rückt damit auch in einen anderen Zusammenhang. Er ist Indiz für die wohl kaum überraschenden Schwierigkeiten, das kulturhistorisch spezifisch vorgeprägte und stilisierte Ägyptenbild im Land selbst wiederzufinden und künstlerisch einzulösen. Klee hat für letzteres dennoch drei für seine Kunst grundlegende Bereiche gefunden: das Wasser, die Landschaft und das Bild vom Menschen.

Unmittelbar von den Erlebnissen seiner ausgedehnten Schiffsreise getragen, erscheint ein Bild wie »landendes Boot« 1929.130 (Abb. 18), in dem über einer schemenhaft ausgedehnten Landzone im Vordergrund, die von sechs aufrechten Schrägen und dem Mast eines Bootes geteilten horizontalen Streifen der Meeresfläche den Rhythmus der »Cardinal-Progression« umspielen. Strukturell verwandt, aber thematisch und künstlerisch anders gedeutet ist die Zeichnung »Bewegungen in Schleusen« 1929.289 (Abb. 19) aus demselben Jahr. Unterschiedlich kleinteilig bewegte Linienkurvaturen erzeugen hier, wiederum geteilt durch (sechs) aufrechte Schrägen, ein anschauliches Bild dynamischer Strömungs- und Druckverhältnisse im Wasser, die ebenfalls frei die Zahlenproportion 1:2:4 variieren. In dem Bild »In der Strömung sechs Schwellen« 1929.92

(Abb. 20) verwandelt Klee das Thema schließlich in eine streng orthogonale Struktur, die von rechts nach links gemäß der Proportionen der »Cardinal-Progression« die Felderteilung entfaltet. Es ist für das Verständnis von Klees Kunst aufschlußreich, an diesen drei in mancherlei Hinsicht verwandten Arbeiten aus demselben Jahr exemplarisch zu betrachten, wie lebendig und vielfältig Paul Klee zwischen den Polen von konkret lebensweltlicher Erfahrung und abstrakt bildnerischer Gesetzmäßigkeit in modalen Abstufungen künstlerisch vermittelt und dabei das Thematische jeweils neu auslotet. Hierin gründet auch die Vielfältigkeit seiner in diesem Zusammenhang entstehenden Streifenkompositionen nach der »Cardinal-Progression«, die sich auf das Thema der Landschaft beziehen: Zeigen die Arbeiten »freigelegtes Gelände mit dem Hauptweg« 1929.43 (Kat.-Nr. 72) oder »Hauptweg und Nebenwege« (Abb. 1) eine rhythmische Vielfalt an sowohl in planimetrischer wie in perspektivischer Hinsicht lesbarer Verjüngungen, thematisiert »Hütten« 1929.58 (Kat.-Nr. 73) im diskontinuierlichen Gegeneinander von Horizontalen, Vertikalen und Schrägen landschaftliche Verwerfungen, zwischen denen schemenhaft (pyramidale?) Dreiecksformen aufragen. In »Monument an der Grenze des Fruchtlandes« (Kat.-Nr. 71) ist das räumlich-planimetrische Gleichgewicht der Felderstruktur unauflösbar austariert und über die streng durchgeführte »Cardinal-Progression« fest in der Formatfläche verspannt. In »B. e. H. (Oberägypten)« (Abb. 2) schließlich erscheint in die tektonisch-horizontale landschaftliche Schichtung gleichsam subkutan eine architektonisch aufsteigende Struktur inkorporiert, in der ägyptische Landschaft und Architektur in eins gesetzt sind.

Am irritierendsten erscheint sicherlich Klees Übertragung seiner nach der »Cardinal-Progression« gegliederten Streifenbildung auf das Bild des Menschen, wie zum Beispiel in »Rechnender Greis« 1929.99 (Abb. 5) oder in »Bildnis Frau Gl.« 1929.39 (Abb. 21): Das Individuum löst sich scheinbar auf in den »dividuellen« Linien einer übergeordneten Streifenstruktur. Doch auch hier erhellt der Rekurs auf die ägyptische Kunst – etwa die von Klee so bewunderte Totenmaske des Königs Tutanchamun (Abb. 22) –, daß Klee nicht unter den Vorzeichen eines formalistischen Experiments arbeitet, sondern am Vorbild ägyptischer Plastik eine neuartige Verschränkung von Individuellem und Überpersönlichem in der Darstellung des Menschen anstrebt: Auch hier verbindet sich die Suche nach einer universellen mathematischen Gesetzmäßigkeit des Sichtbaren, wie sie am Vorbild der pythagoräischen Zahlenanalyse in Klees Arbeiten zur »Cardinal-Progression« deutlich wird, mit deren kulturgeschichtlicher Verortung auf dem Boden der ägyptischen Kunst. Es zeugt von seiner künstlerischen Lebendigkeit, daß er sich von diesen Prinzipien schon bald wieder abwendet und anderen Eindrücken von der Ägyptenreise – den Hieroglyphen – als Nukleus einer neuen Bildsprache schöpferischen Raum gegeben hat.



21 Bildnis Frau Gl. 1929.39
Aquarell und Feder, 45,7x30,5 cm
Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett



22 Totenmaske des Königs Tutanchamun
Gold mit Einlegearbeit aus Steinen und Glasfluß, Höhe 54 cm
Ägyptisches Museum, Kairo (Inv.-Nr. T 220)

Anmerkungen

- 1 Grohmann 1954 spricht mit Blick auf Klees Ägyptenreise vom »größte[n] Erlebnis seiner Reifezeit« (S. 72), das »für sein Spätschaffen [...] so entscheidend gewesen [sei], wie Tunis für sein mittleres«. (S. 73, vgl. S. 266ff.); Glaesemer 1976, S. 178ff.; Glaesemer 1984, S. 165ff.; Geelhaar 1972, S. 117.
- 2 Klee Briefe 1979, Band II, S. 1116 (Brief vom 26. 4. 1930).
- 3 Kersten/Okuda 1995, S. 206 spekulieren gar, daß Klee im Zuge der Ägyptenmode nur »als Bildungsreisender« nach Ägypten gefahren sei, um seinem Werk eine »orientalische Note« zu geben, die »den Ansprüchen eines Bildungsbürgertums« besser genügen könnte.
- 4 Geelhaar 1972, S. 117. Grohmann 1954, S. 73, merkt an, daß Klee »nicht ganz unvorbereitet« nach Ägypten ging.
- 5 Klee Tagebücher 1957/1988, Nr. 409, 1902. Einen instruktiven kulturhistorischen Überblick zur Ägyptomanie seit 1900 gibt Michael Pantazzi: »Tutanchamun und Art Deco«, in: *Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst. 1730–1930*. Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien 1994, S. 351–356. Siehe auch Siegfried Morenz: *Die Begegnung Europas mit Ägypten*. Zürich und Stuttgart 1969.
- 6 Klee Tagebücher 1957/1988, Nr. 400, 1900.
- 7 Klee Briefe 1979, Band II, S. 1074.
- 8 Ebenda.
- 9 Ebenda, S. 1075.
- 10 Siehe hierzu Grohmann 1954, S. 266f.
- 11 Im Taschenkalender sind die dicht an dicht gereihten Stationen und Unternehmungen Klees während seiner Reise aufgelistet (Klee Briefe 1979, Band II, S. 1080, 1084).
- 12 So zum Beispiel Pädagogischer Nachlaß, Die »Cardinal-Progression«, Nr. 4/14; Geelhaar (Köln) 1974, S. 45–75, S. 46, 71. Gelegentlich spricht Klee auch von der »Prinzipiellen Progression«: Pädagogischer Nachlaß, Nr. 4/119 (siehe Abb. 17); vgl. Klee/Spiller 1970, S. 295f.
- 13 Vgl. die Ausführungen zu den Streifenkompositionen zum Beispiel von Hoppe-Sailer 1993, S. 65–71 oder von Kersten/Okuda 1995, S. 192.
- 14 Geelhaar (Köln) 1974; Geelhaar 1972, S. 117–128; Geelhaar 1985, S. 422–429; Geelhaar 1979, S. 31–44.
- 15 Geelhaar (Köln) 1974, S. 45f.
- 16 Eine abwägende Bewertung gibt Droste 1985, S. 26–40, besonders S. 29f.
- 17 Geelhaar 1985, S. 422; Geelhaar 1979, S. 32.
- 18 Marcel Franciscano übertreibt nicht, wenn er allgemein Klee eine »regelrechte Zahlenbesessenheit« attestiert! (Franciscano [Köln] 1979, S. 17–29, S. 23).
- 19 Klee Tagebücher 1957/1988, Nr. 536, 1903.
- 20 Ebenda, Nr. 760, 1906.
- 21 Wassily Kandinsky: »Über die Formfrage«, in: *Der Blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc; Dokumentarische Neuauflage von Klaus Lankheit, München/Zürich 1984, S. 132–182, S. 173.
- 22 *Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich (1912)*, in: Klee 1928/Geelhaar 1976, S. 105–111. Zitat von S. 107.
- 23 Siehe hierzu weiterführend Sixten Ringbom: *The sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*. Åbo 1970.
- 24 Johannes Itten: *Tagebücher. Stuttgart 1913–1916. Wien 1916–1919*, hrsg. von Eva Badura-Triska. Wien 1990, Band 1, S. 165, pass.
- 25 Klee Tagebücher 1957/1988, Nr. 1088, 1917.
- 26 Einzig Grohmann 1954, S. 254 gibt mit Blick auf die Zeichnung »Ein Garten für Orpheus« von 1926 einen mehr als knappen Hinweis: »Bild führt zu Bild wie Wort zu Wort, wenn Garten für Orpheus, dann auch orphisches Geheimzeichen, Hexagramm und orphische Kosmogonie, Pythagoras und Erlösung.«
- 27 Klee 1928/Geelhaar 1976, S. 121.
- 28 Ebenda, S. 130.
- 29 Ebenda, S. 131.
- 30 W. Rosanow: *Italienische Eindrücke*. St. Petersburg 1909, S. 81ff.; zitiert nach: *Der Blaue Reiter*, a. a. O., S. 187f.
- 31 Itten 1990, a. a. O., Band 1, S. 38. Hierauf weist schon E. Badura-Triska hin (ebenda, Band 2, S. 65).
- 32 Gino Severini: *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*. Paris 1921.
- 33 Roger Allard: »Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei«, in: *Der Blaue Reiter*, a. a. O., S. 77–86, S. 79.
- 34 Ebenda, S. 80.
- 35 Kandinsky, a. a. O., S. 173.
- 36 Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 7. Auflage, Bern/Bümpliz 1973, S. 100f.
- 37 H. A. Naber: *Das Theorem des Pythagoras. Wiederhergestellt in seiner ursprünglichen Form und betrachtet als Grundlage der ganzen pythagoräischen Philosophie*. Haarlem 1908.
- 38 Otto Willmann: *Geschichte des Idealismus*, Band 1 (1894); Aalen 1973 (Sämtliche Werke; Band 8).
- 39 Edouard Schuré: *Die großen Eingeweihten. Skizze einer Geheimlehre der Religionen*. Paris 1889; Leipzig 1907.
- 40 Andreas Speiser: *Die mathematische Denkweise*. Basel 1932.
- 41 Hans Kayser: *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes*. Berlin 1932.
- 42 Itten 1990, a. a. O., Band 1, S. 152f.
- 43 Hans Schavernoich gibt zu Kayzers Tätigkeiten einen konzisen Überblick in: *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung*, Orbis academicus; Sonderband 6, Freiburg/München 1981, S. 164f.
- 44 Klee Briefe 1979, Band II, S. 1253.
- 45 Ebenda, S. 1256.
- 46 Ebenda, S. 1257.
- 47 Kayser 1932, a. a. O.
- 48 Ebenda, S. 299. Kayser kannte Itten persönlich seit etwa 1930 (Johannes Itten: *Werke und Schriften*, hrsg. von Willy Rotzler. Zürich 1972, S. 403, Anm. 155; vgl. den Brief vom 22. 3. 1930, ebenda S. 79).
- 49 Kayser 1932, a. a. O., S. 299.
- 50 Ebenda, S. 298.
- 51 *Sir Isaac Newton's Optik oder Abhandlung über Spiegelungen, Brechungen, Beugungen und Farben des Lichts (1704)*, übers. und hrsg. von William Abendroth, Ostwald's Klassiker der exakten Wissenschaften 96. Leipzig 1898, S. 100.

- 52 Kayser 1932, a.a.O., S. 292.
- 53 Ebenda, S. 293.
- 54 Kayser: *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich 1950, S. 54.
- 55 Kayser 1932, a.a.O., S. 295.
- 56 Am 9. April vermerkt Paul Klee in einem Brief an seine Frau Lily über ein Gespräch mit Will Grohmann: »Wir sprachen recht interessant, ich gab meine Meinung über die Parallele heutige Malerei – klassische Musik preis.« (Klee Briefe 1979, Band II, S. 1110).
- 57 Vgl. zum Beispiel »Schwingendes, polyphon (und in komplementärer Wiederholung)« 1931.73, blaue Tuschefeder auf Karton, 21 x 21,3 cm, oder »Polyphon gefärbtes Weiß« 1930.140, Aquarell und Tuschefeder auf Papier, 33 x 24 cm, beide im Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung.
- 58 Vgl. Klee/Spiller 1970, S. 31.
- 59 Klee 1928/Geelhaar 1976, S. 125.
- 60 Klee Briefe 1979, Band II, S. 1088.
- 61 Ebenda, S. 1095.
- 62 Itten 1972, a.a.O., S. 280.
- 63 Ebenda, S. 19.
- 64 Ebenda, S. 92, S. 406, Anm. 224; vgl. Droste 1985, S. 26.
- 65 Klee Briefe 1979, Band II, siehe die Briefe vom 24. (?) 4. 1917 (S. 864), 26. 11. 1920 (S. 965), 16. 1. 1921 (S. 969ff.), 19. 4. 1921 (S. 976), 21. 6. 1921 (S. 980), 3. 12. 1921 (S. 983), 2. 10. 1922 (S. 986).
- 66 Ebenda, Brief vom 16. 1. 1921 (S. 969). Vgl. auch Klees Notiz vom 19. 4. 1921: »Am Donnerstag tritt der Meisterrat zusammen. Einmal werde ich zu Feininger gehen und vielleicht zu Itten.« Ebenda, S. 976.
- 67 Itten 1972, a.a.O., S. 65.
- 68 Itten 1990, a.a.O., Band I, S. 366 (Tagebuch IX, S. 171).
- 69 Ebenda, S. 360.
- 70 Itten 1990, a.a.O., Band I, S. 274.
- 71 Ebenda, S. 106f., 184, 358.
- 72 Ebenda, S. 114 (Tagebuch III, S. 42).
- 73 Itten 1972, a.a.O., S. 297.
- 74 Itten 1990, a.a.O., Band I, S. 412 (Tagebuch XI, S. 57).
- 75 Ebenda, S. 373, vgl. S. 336.
- 76 Ebenda, S. 373 (Tagebuch X, S. 3).
- 77 Ebenda, S. 286. Vgl. E. Badura-Triska, ebenda, Band 2, S. 24.
- 78 Ebenda, S. 408.
- 79 Ebenda, S. 329.
- 80 Ebenda, S. 38 (Winter 1914); vgl. zum Beispiel auch ebenda, S. 153f.
- 81 Ebenda, S. 154.
- 82 Ebenda, S. 22, 75, 231, pass.
- 83 Eva Badura-Triska weist zum Beispiel darauf hin, daß Itten gerade Willmanns *Geschichte des Idealismus* besonders mit Blick auf das Pythagoraskapitel exzerpiert hat (Itten 1990, a.a.O., Band 2, S. 84).
- 84 Naber, a.a.O., S. 74. Vgl. zum Beispiel Klees Ausführungen in seinem Beitrag zum Sammelband *Schöpferische Konfession* [Klee 1928/Geelhaar 1976, S. 118–122, S. 120]: »Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird...« Grundlegend zum Problem der Metamorphose bei Klee ist Christa Lichtenstern: *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Band 1: *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes – Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys*, Weinheim 1990, S. 80–104; Band 2: *Vom Mythos zum Prozeßdenken – Ovid-Rezeption; surrealistische Ästhetik; Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*, Weinheim 1992, S. 110–112.
- 85 Itten 1990, a.a.O., Band I, S. 244. Das Zitat steht im Zusammenhang seiner kritischen Auseinandersetzung mit der Auslegung des »ägyptischen Kunstwollens« durch Wilhelm Worringer (siehe Anm. 112).
- 86 Ebenda, S. 229.
- 87 Ebenda, S. 233.
- 88 Ebenda, S. 231, vgl. die Zeichnungen auf S. 98, 101.
- 89 Naber, a.a.O., S. 107f. Hierauf weist schon E. Badura-Triska hin (Itten 1990, a.a.O., Band 2, S. 63).
- 90 Ebenda, S. 233.
- 91 Ebenda, S. 88, 89, 93, 94, 96. Vgl. die künstlerische Ägyptenrezeption bei Matisse, Derain und Picasso (M. Philippe Dagen: »L'exemple égyptien: Matisse, Derain et Picasso entre fauvisme et cubisme (1905–1908)«, in: *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1984, S. 289–302).
- 92 Abgebildet nach der von Itten benutzten Reproduktion (siehe Anm. 105).
- 93 Vgl. den Kommentar von E. Badura-Triska, in: Itten 1990, a.a.O., Band 2, S. 79, Anm. zu S. 19.
- 94 Ebenda, Band I, S. 237.
- 95 Hedwig Fechheimer: *Die Plastik der Ägypter*, 3. Auflage. Berlin 1918, vgl. zum Beispiel Abb. 12, 87. Ihre Proportionsanalyse findet sich auf S. 38. Hierzu E. Badura-Triska, in: Itten 1990, a.a.O., Band 2, S. 24.
- 96 Fechheimer, a.a.O., S. 1.
- 97 In dieses Feld gehören auch die in Kersten/Okuda 1995, S. 205f., genannten Quellen, deren Bezug zu Paul Klee allerdings nicht klar wird.
- 98 Zitiert nach Fechheimer, a.a.O., S. 4.
- 99 Ebenda.
- 100 Ebenda.
- 101 Ebenda, S. 50.
- 102 Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1908)*. München 1948, S. 54f. Diese Kritik mußte natürlich den Widerspruch der Künstler wie Itten herausfordern (Itten 1990, a.a.O., Band I, S. 244; hierzu auch der Kommentar von E. Badura-Triska, ebenda, Band 2, S. 101).
- 103 F. Noetling: *Die kosmischen Zahlen der Cheopspyramide*, (1921); H. Neikes: *Der Goldene Schnitt und die Geheimnisse der Cheopspyramide*. Köln o.J.; J. Polixa: *Die Sprache der Cheopspyramide*. Stettin 1922; K. Fränzel: *Die Cheopspyramide*. Stettin 1924; K. Kleppisch: *Die Cheopspyramide*. (1921); L. Borchardt: *Gegen die Zahlenmystik an der großen Pyramide von Giseh*. Berlin 1922.
- 104 Naber, a.a.O., S. 45f., 50, 106ff.; Willmann, a.a.O., Band I, S. 39ff.; Speiser, a.a.O., S. 123; Kayser 1932, a.a.O., S. 265. Im übrigen ist dieser Aspekt auch schon zum Beispiel in dem zweibändigen Werk *Die harmonikale Symbolik des Altertums* (Köln, 1868 und 1876) von Albert von Thimus thematisiert.
- 105 Diese Metapher für sein künstlerisches Schaffen prägte Klee 1920 in seinem Beitrag zum Sammelband »Schöpferische Konfession«, in: Klee 1928/Geelhaar 1976, S. 118.
- 106 Vgl. die entsprechenden Überlegungen auf dem Blatt Nr. IV/116 (Klee/Spiller 1970, S. 296).