

SONDERDRUCK AUS:

Thomas Glück, Ludwig Morenz (Hg.)

# Exotisch, Weisheitlich und Uralt

Europäische Konstruktionen Altägyptens

---

LIT

## Paul Klees Reisen, Oswald Spengler und die Suche nach dem Ur-Symbol

Frank Zöllner

Wenn Künstler um ihrer Kunst willen reisten, dann fuhren Sie bis vor gar nicht langer Zeit meistens gen Süden. Stand im Mittelpunkt der klassischen Künstlerreise zunächst Italien mit seinem unübertroffenen Reichtum antiker, mittelalterlicher und neuzeitlicher Kunstschätze, folgten neben europäischen Reisezielen wie Frankreich, Spanien und Griechenland bald auch außereuropäische Länder wie Tunesien, Algerien, Marokko und Ägypten. Ungefähr diese Reihenfolge ergibt sich auch für den 1879 in Bern geborenen und 1940 in Muralto bei Locarno verstorbenen Paul Klee<sup>1</sup>, der im vergangenen Jahrzehnt wie kaum ein anderer Künstler mit ebenso zahlreichen wie wissenschaftlich bedeutenden Ausstellungen gewürdigt wurde.<sup>2</sup> Die große Zahl von Einzel-Ausstellungen spricht nicht nur für die überragende Bedeutung Paul Klees, sondern sie erklärt sich auch aus dem relativ hohen Niveau der Klee-Forschung, das bislang für keinen anderen Künstler der klassischen Moderne erreicht wurde. Das hohe Bedeutungsniveau Klees mag man auch damit erklären, dass die Werke des Berner Künstlers gelegentlich zu weitreichenden Deutungen einladen, zu Deutungen mit potentiell symbolischer Tiefe, der Klee mit der verrästelten und mehrdeutigen Zeichensprache seiner Bilder sowie durch seine poetischen, oft auch ironischen Bildtitel Vorschub geleistet hat.

Exemplarisch für diese von Klee selbst vorprogrammierte Deutungstendenz sind die entsprechenden älteren Exegesen, die noch bis vor einigen Jahren den Standard der Klee-Forschung repräsentierten. So deutet Rolf Linnenkamp den Pfeil in Klees aquarellierter Federzeichnung „Betroffener Ort“ (1922/ 109, Kunstmuseum Bern) als „Symbol der Vernichtung“, das aus „übermenschlichen Schichten“ hereinbricht. Er hört den „Urschrei des Betroffenen“ in der „Geschichte des Elends“, sieht den „Um-

<sup>1</sup> Zu Paul Klees Reisen vgl. Paul Klee, Briefe (1977); Die Tunisreise (1982); Paul Klee, Tagebücher (1988); Wada (o.J.); Wedekind (1996); Paul Klee. Reisen in den Süden (1997); Stempel (2004).

<sup>2</sup> Siehe für die letzte Dekade beispielsweise Paul Klee. Im Zeichen der Teilung (1995); Paul Klee. Reisen in den Süden (1997); Klee aus New York (1998); Paul Klee in Jena 1924 (1999); Paul Klee. In der Maske des Mythos (1999/2000); Paul Klee. Die Sammlung Bürgi (2000); Paul Klee im Rheinland (2003); Paul Klee. Tod und Feuer (2003/2004); Paul Klee. Gegenpfeil (2003); Paul Klee – Lehrer am Bauhaus (2003/2004).

schlag von Transzendenz in Transzendentalität anschaulich gemacht“ und das „logisch Unfassliche“ durch „gleichnißartige Übertragung bildlich erfasst“.<sup>3</sup>

Nicht weniger symbolisch und gleichnisartig versteht Linnenkamp auch das im Todesjahr Klees entstandene Kleisterfarbenbild „Dieser Stern lehrt beugen“ (1940/344, Kunstmuseum Bern, Abb. 1), dessen Zeichenhaftigkeit am Ende einer langen Reihe glyphischer und damit ägyptisch inspirierter Werke steht. Das Gegenständliche sei stark „verschlüsselt“, das Gebilde im linken oberen Bildviertel eine „allgemeine Abkürzung vieler möglicher Formen des Sternes, der als überirdische Erscheinung längst zum beschwörenden Emblem weltlicher Macht geworden ist“. Die Darstellung insgesamt könne nur „als Gleichnis des Menschen“ verstanden werden.<sup>4</sup>

Einseitig phänomenologisch ausgerichtete und eindimensional dem Symbolischen verhaftete Exegesen dieser Art gelten in der sehr kritischen Forschung inzwischen zu Recht als unakzeptabel<sup>5</sup>, doch sie demonstrieren eindrucksvoll die suggestive Kraft der von Klee eingesetzten Verrätselung und Symbolsprache sowie die ambivalente Diskursfähigkeit seiner Bilder.

Wenn Klees Kunst in hohem Maße diskursfähig ist, dann hängt das u.a. mit seiner Verarbeitung von Schlüsselthemen der abendländischen und teilweise auch der außereuropäischen Kultur zusammen. Hierzu zählen beispielsweise die Musik<sup>6</sup>, der Mythos<sup>7</sup>, die Charaktere und Geschichten des literarischen Kanons sowie die Hieroglyphen und andere Zeichen orientalischer Kulturen.<sup>8</sup> Unter den Hauptthemen nehmen die Musik und die alt-ägyptische Kultur den wichtigsten Platz ein. So lassen sich zahlreiche Gemälde und Aquarelle wie etwa „Polyphon gefaßtes Weiß“ (1930/140, Kunstmuseum Bern) auf Klees Versuche beziehen, die Polyphonie der Musik mithilfe von Farb-, Farbton- und Flächenuancierungen auch in der Malerei anzuwenden. Das großformatige Leinwandbild „Ad parnassum“ (1932/274, Bern, Kunstmuseum, Abb. 2) aus dem Jahre 1932 hingegen vereint gleich mehrere Kardinalthemen: Der Titel, „Ad parnassum“, bezieht sich auf einen zentralen Text der Musikgeschichte, auf die erstmals 1725 von Josef Fux publizierte Abhandlung „Gradus ad parnassum“, die eine Zeit lang als Standardwerk zu Polyphonie und Kontrapunktik galt.<sup>9</sup> Zudem impliziert der Titel „Ad parnassum“ einen Bezug auf den Parnass, den Hügel der Musen aus der griechischen Antike. Darüber hinaus verweisen weitere Formelemente darauf, dass hier mehr gemeint ist als nur der Musenhügel: Statt einer begrünten Bergkuppe in lieblicher Landschaft ruft Klee mit seiner Darstellung Assoziationen an eine Pyramide wach, deren charakteristische Form sich vor blauem Himmel abhebt und deren Basis sogar einen architektonisch gestalteten Eingang aufweist. Klee

<sup>3</sup> Linnenkamp (1964/1971), S. 2310.

<sup>4</sup> Ebd., S. 2322.

<sup>5</sup> Vgl. Werckmeister (1981), S. 179 - 197; Kersten (2000), S. 242. – Generell zu hermeneutischen Problemen bei Paul Klee vgl. Crone/ Koerner (1991); Mittig (1997); Prange (2000).

<sup>6</sup> Kagan (1983); Geelhaar (1979 und 1985).

<sup>7</sup> Paul Klee. In der Maske des Mythos (1999).

<sup>8</sup> Paul Klee. Reisen in den Süden (1997).

<sup>9</sup> R. Hoppe-Sailer (1993).

verbindet also assoziativ Chiffren unterschiedlicher Kulturkreise: Musik, griechische Antike, Ägypten.

Die Aneignung und Verarbeitung kanonischer Schlüsselthemen war auch der Gegenstand der zahlreichen Bildungsreisen Paul Klees. So reiste Klee im Winter 1901/1902 nach Italien, um sich dort, ganz den Gepflogenheiten früherer Jahrhunderte entsprechend, die Hauptwerke in den Kunstzentren anzuschauen, vor allem in Rom, Neapel und Florenz.<sup>10</sup> Aufgrund seiner Tagebuchaufzeichnungen sind wir sogar recht gut über seine Vorlieben und die Schwerpunkte seiner Studien informiert; zudem zeigen die im Anschluss an die Italienreise entstandenen Werke noch deren unmittelbaren Einfluss auf Klees Gestaltungsprinzipien. Das gilt etwa für die ersten Hauptwerke Klees, die sogenannten „Inventionen“, eine Gruppe von Radierungen, mit denen der Künstler letztmalig das volle Potential figürlich-mimetischen Kunstschaffens am Beispiel des menschlichen Körpers auslotete. In den folgenden Jahren arbeitete er dann aber mit seinen formalen Experimenten zunehmend auf die Abstraktion hin, ohne hierbei allerdings das Gegenständliche ganz aus den Augen zu verlieren.

Die von der Italienreise inspirierte Arbeit am Kanon des Figürlichen zeigt sich beispielsweise in der Radierung „Weib und Tier II“ (1904/13, Abb. 3) aus dem Jahre 1904. Klee orientierte sich hierbei an einer Praxitelischen Aphrodite, die er in Gestalt einer römischen Marmorkopie im November 1901 bei einem Besuch der Vatikanischen Museen in Rom gesehen hatte.<sup>11</sup> In seiner Radierung ironisiert Klee das Motiv der „Venus pudica“, deren rechte Hand im Gestus der Scham erhoben ist und gleichzeitig das herabgeglittene Gewand hält bzw. zusammenhält. Klees Auseinandersetzung mit dem Figürlichen am Beispiel einer in Italien studierten Antike repräsentiert gleichzeitig auch eine kritische Durchdringung des Kanons: Die antike klassische Kultur wird als wesentlich steinern wahrgenommen, an ihrem petrifizierten Körper arbeitet sich der Künstler ab, wenn er hierzu im Tagebuch folgendes über sein Verständnis des Antikenstudiums berichtet: „Durch die Kultur will ich hindurch, ich will aushalten an der Bohrmaschine“.<sup>12</sup> Doch verstand Klee dieses Aushalten nur als ein Durchgangsstadium, das er bald hinter sich lassen wollte. In einem fast zwei Jahrzehnte später verfassten autobiographischen Text degradierte Klee den Italienaufenthalt im Nachhinein zu einer „Art Demütigung“, zu einer Lehrzeit, die zwar in Formstudien bestanden, letztlich aber zu keiner vollwertigen künstlerischen Produktion geführt habe.<sup>13</sup> Ähnlich sah es auch einer seiner ersten Biographen, H. von Wedderkop: „Italien war ihm eine lebendige historische Lektion, die ihm das Elend des Epigonen recht fühlbar machte. Eine pessimistische Stimmung bemächtigte sich seiner, gegen die er mit Selbstironie und Satyre anzukämpfen versuchte.“<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Vgl. Wedekind (1996); Paul Klee. Reisen in den Süden (1997).

<sup>11</sup> Paul Klee, Tagebücher (1988), Nr. 335.

<sup>12</sup> Paul Klee, Tagebücher (1988), Nr. 566f; Wedekind (1996), S. 86.

<sup>13</sup> Paul Klee, Tagebücher (1988), S. 491 (d.i. der biographische Text für Hausenstein I, Nr. 555).

<sup>14</sup> von Wedderkop (1920), S. 14.



Während die Italienreise Klees zunächst auf die Nachahmung bzw. auf die Verfremdung des Körpers gerichtet war und damit die stärkste Bindung an die klassische Künstlerreise aufwies, wandte sich der Künstler etwa ein Jahrzehnt später zunehmend einem anderen Paradigma zu: der reinen, vom mimetischen Abbilden emanzipierten Form sowie den rein formalen Mitteln der Malerei wie Farbe und Konstruktion.

Die hierfür künstlerisch relevante Reise führte ihn gemeinsam mit den Malern August Macke und Louis Moilliet nach Tunesien, wo Klee sich besonders von den Städten Kairouan und Hamammet inspirieren ließ.<sup>15</sup> Die überragende Bedeutung dieser Reise für Klees Schaffen ergibt sich einesteils aus den zahlreichen Aquarellen des Künstlers und andernteils aus seinen Tagebuchaufzeichnungen<sup>16</sup>, in denen er die Entdeckung der Reinheit formaler Mittel pathetisch feiert. Zu den noch vor Ort in Tunesien selbst entstandenen Werken zählen Aquarelle, deren Format und Aufbau an die klassische Stadtvedute erinnert. Ein Beispiel hierfür ist das Werk „Motiv aus Hamammet“ (1914/48, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett).

Doch gleichzeitig bezeugen die in Tunesien vor Ort oder wenig später in München entstandenen Aquarelle eine Emanzipation von der wiedererkennbaren gegenständlichen Form. Tatsächlich wird das mimetische Abbilden zunehmend von einer formalen Chiffrierung und Abkürzung des Gegenständlichen überlagert, wozu die Eigenarten islamischer Kunst und Architektur einen entscheidenden Anstoß geben. Klee entdeckt in der Städtebauarchitektur Nordafrikas seine eigene Bildarchitektur und die Reinheit von Form und Farbe, er erfährt in der Wahrnehmung der außereuropäischen Kultur einen entscheidenden Anstoß zur Aufhebung des Gegenständlichen und zur Erarbeitung der Abstraktion als Bildprinzip.

Es folgen in den nächsten Jahren kleinere und größere Reisen in den Süden, wirklich bedeutend aber ist erst wieder der Ägypten-Aufenthalt vom 24. Dezember 1928 bis zum 10. Januar 1929<sup>17</sup>, der sich als ähnlich fruchtbar wie die 14 Jahre zuvor erfolgte Tunesienreise erweisen sollte, allerdings in einem gänzlich anderen Sinne. Während die erste Italienreise der gegenständlichen Form bzw. ihrer mimetischen Verfremdung gewidmet war und die Tunesienreise Impulse zu einer Neuorientierung auf dem Gebiet der formalen Mittel gab, stand der Aufenthalt in Ägypten unter den Vorzeichen des Monumentalen und Flächigen sowie im Zeichen des Sphingenhaften und Symbolischen. Vereinfacht gesagt, stehen also die drei Hauptreisen Paul Klees 1. für das Abarbeiten am gegenständlichen Kanon in Italien; 2. für die Emanzipation der formalen Mittel in Tunesien und 3. für die Eruiierung des Sinns in seinen symbolischen Ausdrucksformen in Ägypten.

Auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts galt Ägypten bzw. die alt-ägyptische Kultur noch als ein magisch-geheimnisvolles Zauberreich, als eine uralte und weisheitliche Epoche, die überzeitlich gültige Ideen und künstlerische Ausdrucksformen barg. Hierin lag ihre hohe Attraktivität für die sinn- und formsuchende Moderne zu Beginn

<sup>15</sup> Die Tunisreise (1982); Paul Klee. Reisen in den Süden (1997).

<sup>16</sup> Paul Klee, Tagebücher (1988), Nr. 926f und folgende.

<sup>17</sup> Hoppe-Sailer (1993); Paul Klee. Reisen in den Süden (1997 – hier besonders die Beiträge von Christoph Wagner, Dörte Zbikowski und Kathryn E. Kremer); Zöllner (2000).

des 20. Jahrhunderts begründet. Zahlreiche kunstkritische und halbwissenschaftliche Publikationen jener Jahre betonten daher den potentiellen Vorbildcharakter alt-ägyptischer Architektur, Kunst und Hieroglyphik. Hedwig Fechheimer zum Beispiel schreibt in ihrer zuerst 1913 erschienenen und mehrfach aufgelegten „Plastik der Ägypter“: „Die künstlerische Entdeckung Ägyptens erfolgte aus zwei Ursachen: den äußeren Anlass bot die Expedition Napoleons, die eine Erkundung des Landes und seiner Denkmäler einleitete; den tieferen Grund sehen wir in der Verwandtschaft, die das moderne Kunstempfinden mit künstlerischen Grundanschauungen der Ägypter verbindet.“ Ägypten und andere unbekannte Länder erweiterten das klassische und gebundene Kunstempfinden durch das „lange vergessene Elementare der Erscheinung und des Sehens [...]“. Den „metaphysischen Spekulationen der Ägypter über die Grundfragen des Seins und der Persönlichkeit gab eine angeborene künstlerische Gesinnung die besondere Richtung“. Ägypten zeige, wie „sich innerhalb der ältesten uns zugänglichen Kultur das künstlerische Element verselbständigt hat, das wir eng verknüpft und in Wechselwirkung mit dem religiösen vorfinden.“ Der „unverjährte Wert dieser Kunst“ ergebe sich auch daraus, dass sie dem „mittelländischen Kunstkreisen“ näher stehe als dem afrikanischen.<sup>18</sup>

Ein anderer Autor, Julius Haase, erkannte in einer wenig später erschienenen Veröffentlichung (1917) in Ägypten die direkte Möglichkeit, unverstellt und unverfälscht auf frühe Kulturen und damit auf ein gemeinsames abendländisches Erbe zu schauen.<sup>19</sup> Diese und andere Autoren sahen die alt-ägyptische Kultur als direkten Vorläufer und Geistesverwandten moderner Kunstströmungen wie Kubismus und Expressionismus.<sup>20</sup>

Einen ähnlichen Gedankengang verfolgte auch Wilhelm Worringer. Für ihn bestand beispielsweise die Bedeutung der alt-ägyptischen Kultur in der Teilhabe an „urzeitlichen Grundgedankengänge[n]“ und an einem „übernaturgeschichtlichen ja überhistorischen Sein“.<sup>21</sup> Die ägyptische Architektur sei daher ihrem Wesen nach direkt vergleichbar mit der modernen Architektur und hier besonders mit der Baukunst Amerikas.

In der Bewertung anderer Autoren schlug die Kunst Alt-Ägyptens sogar unmittelbar eine Bresche für die Moderne des 20. Jahrhunderts: Sie breche die Vorherrschaft der griechischen Klassik und der Renaissancekunst als Stilideal, sie führe weg von einer „sehbildmäßigen“ und nur auf Naturnachahmung gerichteten Kunstpraxis und leite über zu einer „vorstelligen“, d.h. der Phantasie und Vorstellung verpflichteten Kunst. Ägyptische Kunst rücke als überzeitliches Vorbild „unter die ewigen Muster, denen jede wahre Kunst nachzustreben habe.“<sup>22</sup>

Als Klee im Dezember 1928 nach Ägypten reiste, galt die alt-ägyptische Kultur also schon seit einiger Zeit als ein Vorreiter der Avantgarde schlechthin und gleich-

<sup>18</sup> Fechheimer (1923), S. 1 - 14, bes. S: 1,4 und 7.

<sup>19</sup> Haase (1917), S. 36, 42, nach Zbikowski (1997), S. 96.

<sup>20</sup> Paul Klee. Im Zeichen der Teilung (1995), S. 205 - 206; Zbikowski (1997); (Kramer, 1997).

<sup>21</sup> Worringer (1927), S. 56 und 4.

<sup>22</sup> Schäfer/ Andrae (1925), S. 11, 13 - 14.

zeitig als Garant für den Wert uralter Traditionen. Klee selbst hatte diesem Trend einer avantgardistisch und zugleich traditionalistisch verstandenen Ägyptenrezeption bereits von etwa 1915 an Rechnung getragen, indem er gelegentlich „ägyptische“ Bildtitel oder Formelemente verwandte.<sup>23</sup> Sein evidentestes Interesse an Ägypten mag auch der Grund dafür gewesen sein, dass Hedwig Fechheimer dem Künstler im Jahre 1921 ihr erneut aufgelegtes Buch über die „Plastik der alten Ägypter“ schenkte.<sup>24</sup> Zudem zeigte sich im selben Jahr, dass Klees Interesse am Orient und hier besonders nach Ägypten eine tiefe Verwurzelung in der eigenen Legendenbildung aufwies. Hierzu gehörte die Geschichte von Klees vermeintlich orientalischer Abstammung, die der wichtigste seiner ersten Biographen, der Kritiker Wilhelm Hausenstein, ausgehend von eigenen Angaben des Künstlers in Umlauf gesetzt hatte. Auf die in diesem Zusammenhang von der Forschung bislang übersehenen Ausführungen Hausensteins möchte ich im folgenden etwas ausführlicher eingehen.

Zu den biographischen Informationen, die der Künstler dem Kritiker Hausenstein im Jahr 1919 in Form von Stichworten zur Verfügung gestellt hatte, gehörte auch eine etwas kryptische Angabe über Klees Mutter Ida, 1855 als Ida Frick im nordostfranzösischen Besançon geboren. Die entsprechenden Zeilen Klees für Hausensteins Biographie lauten: „Auch meine Mutter genoß eine musikalische Ausbildung. Ist zur Hälfte Schweizerin (Basel). Ihre übrige [Hausenstein I, S. 482: „französische“] Abstammung ist nicht völlig geklärt, sie kann über Südfrankreich orientalisches sein“.<sup>25</sup>

Aus dem nordostfranzösischen Besançon wird also in Klees eigenen Angaben schnell Südfrankreich, und von Südfrankreich aus spinnt der Künstler einen imaginären Faden zum Epitheton „orientalisch“. Hausenstein greift diesen kühnen Gedankensprung in seinem 1921 erschienenen Buch „Kairouan oder die Geschichte vom Maler Klee“ gerne auf. So wird Klees Mutter Ida Frick aus Besançon nun von Hausenstein sogar ägyptisiert und als „sphingische Mutter“ tituiert. Auch von dem „starken Mutterblut aus [dem] Osten“ ist jetzt die Rede. Weiterhin schreibt Hausenstein: „Die Mutter, zur Hälfte ihres Blutes Baslerin, kam nach jener familiären Überlieferung zur anderen Hälfte aus fremdartigen Verknüpfungen, deren Spur sich über die mittelmeerländische Seite Frankreichs ins Orientalische verliert.“ An anderer Stelle fährt er fort: „Kein Zufall, daß der Sohn der schönen Basler Mutter mit dem rätselhaften Hintergrund von einer afrikanischen Reise erzählen kann. Es war keine beliebige schöne Reise bis an den Rand des schwarzen Kontinents. Sondern es war eine Art Ausfahrt des Menschen zu sich selbst. Sie mußte sein, denn ihrer bedurfte er, um sich zu fassen.“<sup>26</sup>

Der tiefere Sinn dieser artifiziellen Orientalisierung des Künstlers, in der Begriffe wie „Osten“, „Orient“, „Afrika“, „sphingisch“ und „arabisch“ undifferenziert nebeneinander stehen, erschließt sich aus einem weiteren Abschnitt des Buches. Hier nun geht Hausenstein auf die vermeintlich arabisch-morgenländische Physiognomie

<sup>23</sup> Vgl. die Beispiele bei Zbikowski (1997) und Kramer (1997).

<sup>24</sup> Fechheimer (1923); vgl. Frey (1999/2000), S. 249.

<sup>25</sup> Klee, Tagebücher (1988), S. 482 und 504 (Texte für Hausenstein I und II).

<sup>26</sup> Hausenstein (1921), S. 30, 31, 33 und 29.

Klees ein sowie auf seine blasse Hautfarbe, die nicht so recht zu dem Teint des soeben mit einer fiktiven orientalischen Abstammung versehenen Künstlers passen will: „Dieser Mensch ist nicht von hier. Die Blässe des hohen Kopfes ist das in nordischen Kellern ausgebleichte Braun eines arabischen Mannes. Hat der Weiße mit dem Dunklen nicht auch den zugespitzten Kinnbart, die Schwärze der einfach stirnwärts wachsenden Haare, die morgenländisch glänzende Tiefe der dunklen Augensterne, das bläuliche Leuchten des Weißen, das Wehen der Nüstern, die rassige Noblesse des ganzen Haupts gemein? Doch mehr als alles den Glauben des Blicks ans Märchen, den Sinn für tausendundeine Nacht, die Unerklärlichkeit des Hinschauns [...] auch im Fatalen den Zauber der vollkommenen Keuschheit des reinen Dichters ausstrahlt? Die faszinierende Kindlichkeit dieser Augen [...] – das eigentliche Geheimnis dieses Menschen und seiner unablässigen Produktivität [...] ist nur möglich, wo ein Europäer noch die Erde der Rasse küßt – und wo die Rasse durch Exotisches sich der Unbedenklichkeit versichert.“<sup>27</sup> Das Unerklärliche und Märchenhafte, der Zauber, die Tiefe und weitere Elemente der Schöpfungen des Noch-Europäers Klee verdanken sich demnach seiner orientalischen Abstammung bzw. der Symbiose zwischen dem Europäischen und Exotischen. Ein weiterer Passus vertieft diese Aspekte einer interkulturellen Synthese noch: „Von diesem arabischen Schädel behext verlangt sie [die Betrachtung] alsbald nichts andres als Arabesken: Bänder aus Farben, die durcheinander laufen; Vieldeutigkeit, die nur in Ornamenten Gestalt gewinnen kann – denn die Gläubigen des Propheten vermeiden die Abbildung der menschlichen Gestalt, ja der Dinge, und sie begnügen sich mit dem Rhythmus der Verzierungen, gewohnt in ihnen den Tiefsinn des Lebens aufzuschreiben. Ist dieser Mensch ein Afrikaner, so mag seiner Hand die Hieroglyphe wohl eingeboren sein.“<sup>28</sup>

Ein zentraler Punkt der Ausführungen Hausensteins besteht in der assoziativen Verknüpfung zwischen Ornament, Verzierung, Arabeske und Hieroglyphe einerseits mit dem Tiefsinn des Lebens andererseits. Dieser Tiefsinn sei in jenen eben nicht-gegenständlichen Chiffren, Zeichen und Symbolen, besonders aber in Hieroglyphen eingeschrieben, die wiederum zum natürlichen, zum angeborenen Repertoire der Hand des Künstlers zählten. Klee ist also Glyphiker qua Geburt. Auf dieses ideologische Fundament, das sich spätestens seit seiner Nordafrikareise gebildet und mit Hausensteins Monographie „Kairouan“ konsolidiert hatte, baut auch die Ägyptenerfahrung Klees ganz allgemein auf. Klee war im Grunde schon vor seiner Reise nach Ägypten im Geiste dort gewesen. Das bestätigen auch einige frühe Werke mit ägyptisierenden Titeln und Sujets.

Als ein Beispiel nenne ich das bereits 1915 entstandene Aquarell „Der Niesen“. Klee stellt hier einen seiner Lieblingsberge am Thuner See da, den Niesen, gibt ihm aber gleichzeitig die Gestalt einer ägyptischen Pyramide. Elemente einer zusätzlichen Orientalisierung sind die Farbfelder, die an die Städtebauarchitektur in den Aquarellen der Tunesienreise Klees erinnern. Zudem mag man auch die Darstellung des

<sup>27</sup> Ebd., S. 28 - 29; vgl. hierzu, mit teilweise abweichenden Schlussfolgerungen, Werkmeister (1989), S. 230 - 231.

<sup>28</sup> Hausenstein (1921), S. 30.

Mondes und der Sterne in diesem Bild als mögliche Verweise auf Ägypten deuten, da die Beobachtung der Himmelskörper als eine der frühen Errungenschaften der alten Ägypter galt.

Ein weiteres Beispiel für eine frühe Verarbeitung ägyptisierender Motive ist die Zeichnung mit dem „Augenbeintier“ von 1922 (Abb. 5) und ihr Bezug auf die Hieroglyphik. Die neuere Forschung vermutet in der Kombination von Udjat-Auge (Abb. 6) und Beinen eine bewusste Bedeutungsgenerierung Klees, der hier ein „Symbol der Lebenskraft“ und machtgeladenen Schutzes geschaffen habe.<sup>29</sup> Auf die methodische Problematik dieses exegetischen Modells möchte ich nun abschließend eingehen.

Wir hatten bislang nur frühe ägyptisierende Werke Klees gesehen, die meisten Bilder diese Typus' allerdings, vor allem solche mit hieroglyphen-artigen Zeichen, stammen erst aus viel späterer Zeit. Klee griff also die Richtung der ägyptisierenden Kunstkritik (oben am Beispiel Hausenstein ausgeführt) schon früh dankbar auf, um später dann erneut und häufiger auf sie zurückzukommen. Zwei typische Beispiele hierfür sind die großformatigen Werke „Vorhaben“ und „Park bei L(uzern)“ aus dem Jahre 1938, die in die Klasse der sogenannten Balkenbilder fallen und mit ihren Gestaltungselementen an ägyptische Hieroglyphen erinnern sollen.

Bei den ägyptisierenden Bildern Klees stellt sich grundsätzlich die Frage ihrer Deutbarkeit im Sinne einer eindeutigen Symbolik.<sup>30</sup> Zumindest in einem Fall lässt sich m.E. eine solche Deutbarkeit feststellen, nämlich am Beispiel von Klees großformatigem Gemälde „Hauptweg und Nebenwege“ (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1929/ 90, Abb. 7), das im Jahre 1929 unmittelbar unter dem Eindruck der Ägyptenreise Klees entstand und zu den sogenannten „Lagenbildern“ gehört, einer großen Gruppe von farbigen und graphischen Arbeiten, die mehr oder weniger exakt einem gemeinsamen Konstruktionsprinzip folgen. Der formale Aufbau von „Hauptweg und Nebenwege“ korrespondiert unmittelbar mit dem Titel des Bildes: In der Mitte verläuft der Hauptweg, mehrfach unterteilt, farbig differenziert, beinahe auf die Mitte ausgerichtet und sich in seiner horizontalen Binnengliederung schichtweise verzweigend. Links und rechts davon verlaufen die unregelmäßigen Nebenwege. Die Einteilung der horizontal geschichteten Bildfelder oder „Lagen“, wie sie in der Literatur auch genannt werden, folgt der von Klee so genannten „Cardinalprogression“: Die einzelnen Felder werden in ihrer Höhenausdehnung fortlaufend halbiert.<sup>31</sup> Diese Unterteilung und die unterschiedlichen Farbnuancierungen sollen offenbar den Eindruck von Flurgrenzen erwecken oder von „vermessene[n] Feldern“ (1929/ 47, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), wie der Titel eines anderen Beispiels der „Lagenbilder“ suggeriert. Von den genannten Unterteilungen sind jedoch mehrere „Lagen“ an der unteren und an der oberen Bildgrenze ausgenommen. Ein am äußersten unteren Rand verlaufender, nicht nach der „Cardinalprogression“ unterteilter und daher durchgehender blauer Streifen spielt offenbar auf den Lauf des Nils an. Die am oberen Bildrand sichtbaren vier grauen und vier blauen Streifen so-

<sup>29</sup> Zbikowski (1997), S. 89.

<sup>30</sup> Zum folgenden vgl. Zöllner (2000).

<sup>31</sup> Vgl. hierzu Hoppe-Sailer (1993), S. 67; Wagner (1997), S. 72, 76 - 80; Zöllner (2000), S. 267 - 268.

wie abschließend ein rötliches Band mag zudem als Horizont zu deuten sein – wenn man das Bild überhaupt so konkret-gegenständlich verstehen darf.<sup>32</sup>

Im Gegensatz zu den meisten anderen Werken Klees verdankt das Gemälde seinen Titel einer ganz bewussten Setzung von Seiten des Künstlers. Diese Setzung ergibt sich bereits aus dem Umstand, dass eine ähnlich betitelt Vorzeichnung existiert, „Freigelegtes Gelände mit dem Hauptweg“.<sup>33</sup> Zudem lassen die einzelnen Bestandteile der titelgebenden Komposita, „Haupt“, „Neben“ und „Weg“, auf eine außerordentliche Bedeutungsgeladenheit schließen, denn Klee gibt ihnen in seinen schriftlichen Aufzeichnungen eine große, gelegentlich auch moralische Bedeutung.<sup>34</sup>

Allerdings erklärt dieser Verweis nicht, warum Klee ausgerechnet in einem „ägyptisierenden“ Bild, das noch dazu als programmatisches Schlüsselwerk gilt, die Symbolik des Weges so außerordentlich deutlich bemühte. Klärung verschafft eine bislang unbeachtete Kontroverse der zeitgenössischen Kulturdebatte: Im 1918 erschienenen ersten Band seiner umstrittenen, gleichwohl häufig rezipierten Abhandlung über den „Untergang des Abendlandes“ hatte Oswald Spengler den Zeitgeist der großen geschichtlichen Epochen an ihren Kunstwerken ablesen wollen. Das „Weltgefühl“ drücke sich – so Spengler – gerade für den „höheren faustischen Menschen“ am deutlichsten in den Werken der bildenden Kunst aus. Kunstwerke ebenso wie herausragende Menschen seien Ausdruck ihrer Epoche. Als eine an Symbolen besonders reiche Epoche bezeichnet Spengler die alt-ägyptische Kultur, deren „Ursymbol“ er im „Weg“ zu erkennen glaubt.<sup>35</sup> Diese Deutung, die in ihrer mystischen Verklärung Ägyptens an Hegel anknüpft, ist nicht unwidersprochen geblieben, zumal Spengler die ihm vorliegende Altertumsforschung recht großzügig auslegte und das Symbolische der ägyptischen Kunst deutlich überbetonte. Seine metaphysische Deutung des Weges als Ursymbol des alten Ägypten ist sogar freie Erfindung, denn die in diesem Zusammenhang zitierte Altertumsforschung gibt nichts dergleichen her.<sup>36</sup>

Zu den kritischen Rezipienten Spenglers zählte auch Wilhelm Worringer, ein alter Bekannter Klees, der in seinem Buch „Ägyptische Kunst – Probleme ihrer Wertung“ die Weg-Deutung des Untergangphilosophen ausführlich zitierte.<sup>37</sup> Spenglers Deutung des Weges lautet in ihren wesentlichen Teilen folgendermaßen: „Die ägyptische Seele sah sich wandernd auf einem engen und unerbittlich vorgeschriebenen

<sup>32</sup> In der Diskussion meiner Ausführungen verwies Dietrich Wildung, Berlin, darauf, dass Klees „Hauptweg und Nebenwege“ wiedererkennbar den Blick des Betrachters vom Gebirgszug oberhalb von Deir el-Bahari in Theben in südöstlicher Richtung wiedergebe. Ohne eine entsprechende zeitgenössische Aufnahme lässt sich diese Ansicht aber nicht verifizieren. Die heutige Situation jedenfalls weist keine Ähnlichkeit mit dem Bild Klees auf. So liegt in südöstlicher Richtung der Nil, der in Klees Bild ja gerade nicht am Ende des Blickfeldes – also am oberen Bildrand – dargestellt ist, sondern an dessen Anfang. – Zur grundsätzlichen methodischen Problematik einer solchen unmittelbar gegenständlichen Deutung, wie Dietrich Wildung sie vorschlägt, vgl. Zöllner (2000), S. 275 - 276, und die weiter unten folgenden Ausführungen.

<sup>33</sup> Paul Klee, „Freigelegtes Gelände mit dem Hauptweg“, 1929/n3, Köln, Museum Ludwig.

<sup>34</sup> Werckmeister (1990), S. 34 - 44; Zöllner (2000), S. 276 - 277, 280.

<sup>35</sup> Spengler (1922), I, S. 226, 242 - 243.

<sup>36</sup> Vgl. u.a. Meyer (1913), I,3, S. 206 - 208, § 251; Hölscher (1912), S. 15 - 24; Curtius (1913), S. 45.

<sup>37</sup> Worringer (1927), S. 66 - 67.

Lebenspfad, über den sie einst den Totenrichtern Rechenschaft abzulegen hatte. Das war ihre Schicksalsidee. Das ägyptische Dasein ist das eines Wanderers in einer und immer der gleichen Richtung; die gesamte Formensprache seiner Kultur dient der Versinnlichung dieses einen Motivs. Sein Ursymbol läßt sich durch das Wort Weg am ehesten faßlich machen. Es ist dies eine sehr fremdartige und dem abendländischen Denken schwer zugängliche Art, im Wesen der Ausdehnung die Tiefenrichtung allein zu betonen.“ An gleicher Stelle schreibt Spengler weiter: Die ägyptischen Sonnentempel seien keine Gebäude, „sondern ein von mächtigem Stein eingefasster Weg. Die Reliefs und Gemälde erscheinen stets in Reihen, die mit eindringlichem Zwang den Betrachter in eine bestimmte Richtung geleiten [ . . . ]. Für den Ägypter war das über seine Weltform entscheidende Tiefenerlebnis so streng hinsichtlich der Richtung betont, daß der Raum gewissermaßen in steter Verwirklichung begriffen blieb. Diese Ferne ist nicht erstarrt. Nur indem der Mensch sich vorwärts bewegt und damit selbst zum Symbol des Lebens wird, tritt er in Beziehung zum steinernen Teil dieser Symbolik. ‚Weg‘ bedeutet zugleich Schicksal und dritte Dimension. Deshalb will diese Kunst Flächenwirkung und nichts anderes, auch dort, wo sie sich körperhafter Mittel bedient.“ 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.“<sup>38</sup>

Mehrere Elemente in „Hauptweg und Nebenwege“ erinnern an die Ausführungen Spenglers: Der Hauptweg in Klees Gemälde ist „unerbittlich vorgeschrieben“, die „Ausdehnung der Tiefenrichtung“ dominiert durch seinen Verlauf, er geleitet den Betrachter mit „eindringlichem Zwang“ in eine bestimmte Richtung, das „Tiefenerlebnis“ ist „streng hinsichtlich der Richtung“ betont, der Raum dadurch in „steter Verwirklichung begriffen“, das Bild will „Flächenwirkung“, und die „begleitende Fläche“ engt den Weg ein. Die sehr deutlichen Parallelen zwischen Text und Bild lassen also vermuten, dass Klee sich für sein Gemälde „Hauptweg und Nebenwege“ von Spenglers Ausführungen hat inspirieren lassen.

Hier sei aber ausdrücklich bemerkt, dass die benennbare Symbolik von „Hauptweg und Nebenwege“ eine der ganz wenigen Ausnahmen im Oeuvre Klees darstellt. Tatsächlich „symbolisiert“ Klee in seinen Werken in aller Regel nicht in dem Sinne, dass er einem konkreten Zeichen oder einem erkennbaren Gegenstand eine eindeutig bestimmbare symbolische Bedeutung gäbe.<sup>39</sup> Ein solches Verfahren würde sowohl dem bildnerischen Denken Klees als auch seiner künstlerischen Produktionsweise widersprechen.<sup>40</sup> Tatsächlich begann das Kunstwerk für Klee nicht mit einer zunächst empfängenen, empfundenen oder konzipierten Idee, die dann in Symbolen

<sup>38</sup> Spengler (1922), I, S. 226 und 242 - 243 (Hervorhebungen von Spengler).

<sup>39</sup> Zur symbolischen Deutbarkeit von Bildtiteln vgl. Paul Klee (1965), S. 89 und 295; Paul Klee (1991), S. 77. – Zum hermeneutischen Problem vgl. den grundlegenden Aufsatz von Mittig (1997).

<sup>40</sup> Zum Werkprozess Klees vgl. Paul Klee. Im Zeichen der Teilung (1995); Okuda (2000).

oder deutbaren Gegenständen künstlerisch zum Ausdruck zu bringen wäre.<sup>41</sup> Gegenständlichkeit fungierte bei Klee in den meisten Fällen als Ausgangspunkt freier Assoziationen und bestenfalls als deutbarer Verweis auf etwas nicht unmittelbar und konkret darstellbares „Urbildliches“.<sup>42</sup> Und selbst wenn eine möglicherweise ausdeutbare Gegenständlichkeit sich in den Bildfindungsprozess einschleiche, würde dies nicht notwendigerweise einen interpretierbaren Sinn ergeben haben. Klee gab nämlich an, seine Bilder zunächst nach Naturvorbild oder streng nach Gesetzen zu formen, dann das Ganze auf den Kopf zu stellen und nach Gefühl einige Linien zu betonen, um schließlich das Geschaffene wieder umzudrehen und zu vollenden.<sup>43</sup> Ein solches Verfahren schließt eine konkrete, hermeneutisch unmittelbar dechiffrierbare Bedeutung weitgehend aus. Klee illustrierte zudem nur ungern literarische Vorlagen<sup>44</sup>, keineswegs setzte er vorgebildete Konzepte, die sich in einem konkreten Symbol hätten ausdrücken können, unmittelbar um. Vielmehr füllte er die geschaffene Form oft erst nach ihrer Fertigstellung mit einer Idee oder einem Sinn, und dies oft auch nur dann, wenn „ein dichterischer und ein bildnerischer Sinn scheinbar zufällig“ sich deckten.<sup>45</sup> Von diesem Verfahren zeugen auch seine Bildtitel, die in den meisten Fällen nicht aufgrund vorgefasster Konzepte entstanden, sondern im Nachhinein, oft wie zufällig dazu erfunden wurden. Zwei Anekdoten mögen dieses Verfahren illustrieren: So ist überliefert, dass Klee seine Bildtitel gelegentlich zusammen mit den Schülern des Bauhauses im Nachhinein erfand<sup>46</sup> oder dass er sie sich zusammen mit seinen Freunden in der Kneipe ausdachte.<sup>47</sup>

Inwieweit sich der Großteil der Bilder Paul Klees und hier besonders das hieroglyphische Spätwerk den traditionellen hermeneutischen Strategien entzieht, sei abschließend an dem Pastell „Legende vom Nil“ (1937/ 215 Bern, Kunstmuseum, Abb. 8) gezeigt. Die zahlreichen, vor unterschiedlichen Blautönen gesetzten Zeichen des fast quadratischen Werks spielen offenbar erneut auf die Hieroglyphik an. Und diese Anspielungen laden zu konkreter Deutung ein. Dementsprechend hat die jüngere Forschung die für eine symbolische Deutung dankbarsten Zeichen herausgegriffen. Hierzu gehört in erster Linie die in der Bildmitte erkennbare Chiffre eines Ruderbootes, das man als „Dreier mit Steuermann“ bezeichnen könnte. Die stehende Figur am rechten Bootsrand weist in den Augen der neueren Forschung eine frappierende Ähnlichkeit mit der sogenannten Lebensschleife, der „Ankh-Hieroglyphe“ auf. Hieraus ergebe sich die Möglichkeit symbolischer Deutungen: Gemeint sei hier das Vorwärtstreben des Ruderers und damit unvergängliche Lebenskraft und ewiges Leben. Den Fisch links des Bootes könne man im Sinne bestimmter ägyptischer Amulette deu-

<sup>41</sup> Klee, Briefe (179), I, S. 350 - 351 (Brief an Lily vom 20.9.1903).

<sup>42</sup> Petitpierre (1957), S. 133, 35.

<sup>43</sup> Klee, (1988), S. 512 (d.i. autobiographischer Text für Hausenstein II).

<sup>44</sup> Glaesemer (1973-1984), II, S. 94.

<sup>45</sup> Klee (1988), S. 512 (d.i. autobiographischer Text für Hausenstein II).

<sup>46</sup> Kröll (1968), S. 28; Vogel (1992); S. 3-4, 149 - 151. Vgl. auch Mittag (1997), bes. S. 367.

<sup>47</sup> Teubner (1979), S. 294, Anm. 29.



ten: diese verheißen Heilung, Schutz und Weiterleben (so Dörte Zbikowski in einem kürzlich erschienenen Aufsatz).<sup>48</sup>

Man mag Deutungen dieser Art allein schon aufgrund fehlender Nachvollziehbarkeit verwerfen oder anmerken, dass die die hier zitierte Deutung ebenso wie andere Interpretationen ähnlichen Zuschnitts auf einem Erkenntnisstand ägyptologischer Forschung basieren, die Klee nicht kannte, ja nicht einmal hätte kennen können. Doch das Problem liegt tiefer.

Klee zielte mit Sicherheit auf keine tiefe Symbolik, als er diese und andere Bilder schuf. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, eignet dem Oeuvre Klees keine unmittelbar und konkret deutbare Symbolik. Klees Werke befinden sich, wie Gregor Wedekind kürzlich in einem Aufsatz über dessen Umgang mit dem Mythos konstatiert hat, „in der Schwebelandschaft symbolischen Kalküls“.<sup>49</sup> Er ging unendlich variabel und anpassungsfähig vor, arbeitete mit allen möglichen Impressionen, Konstruktionen, Kalkulationen, bezog sich auf Mystik, Romantik, Abstraktion, „expressive Hieroglyphik“, doch er versuchte dabei ständig, in einer Abstraktion von allen Dogmen und „Ismen“, in einer Art „interkultureller Askese“<sup>50</sup> zu bleiben, die man letztlich als Kehrseite der oben konstatierten „interkulturellen Synthese“ begreifen kann. Mit dieser gewollten Distanz zu weltanschaulichen Sinnstiftungsversuchen gelang Klee keine allgemeine, sondern nur eine individuelle Symbolsetzung, die paradoxerweise eine eigene Ikonographie besitzt, aber ikonographisch nicht deutbar ist.

Über den gesellschaftlichen Hintergrund dieser paradoxen Symbolsetzung, die im übrigen auffällige Parallelen zu Ernst Cassirers (1874–1945) zeitgleich entwickelter „Philosophie der symbolischen Formen“ aufweist<sup>51</sup>, sei hier abschließend eine Spekulation erlaubt. Paul Klees Hauptschaffenszeit, ca. 1900 bis 1940 (wie im Übrigen auch die Schaffenszeit Paul Cassirers), fällt in eine Epoche größter allgemeiner Verunsicherung und außerdem in die Zeit der großen politisch-historischen und kunsthistorischen „Ismen“. Man denke beispielsweise an Sozialismus, Stalinismus und Faschismus unter den politischen Bewegungen und an Expressionismus, Futurismus und Surrealismus unter den Strömungen der Kunstgeschichte. Allen „Ismen“ jener Jahre und Jahrzehnte eignete eine ausgeprägte Tendenz zur Polarisierung und zur Ideologisierung. Angesichts dieser radikalen Tendenzen der Polarisierung auf historischer wie kunsthistorischer Ebene erklärt sich Klees Beharren auf einer „Schwebelandschaft symbolischen Kalküls“. Er gab damit seiner Kunst einen Sinn, ja oft auch einen tieferen Sinn, ohne sich auf einen konkreten Sinn festzulegen. Weniger in seinem Gemälde „Hauptweg und Nebenwege“, doch in fast allen anderen Hauptwerken und besonders in jenen mit einer ägyptisierenden Tendenz erfüllte er damit das idealistische Diktum Friedrich Wilhelm Hegels, der in seinen „Vorlesungen zur Ästhetik“ eine unmittelbar vergleichbare Schwebelandschaft gerade für das Symbolische der alt-ägyptischen Kultur konstatiert hatte: „Ägypten ist das Land des Symbols, das sich

<sup>48</sup> Zbikowski (1997), S. 91.

<sup>49</sup> Wedekind (1999/2000), S. 84.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Cassirer (1964), bes. III, S. 447 u. passim.

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.“<sup>52</sup>

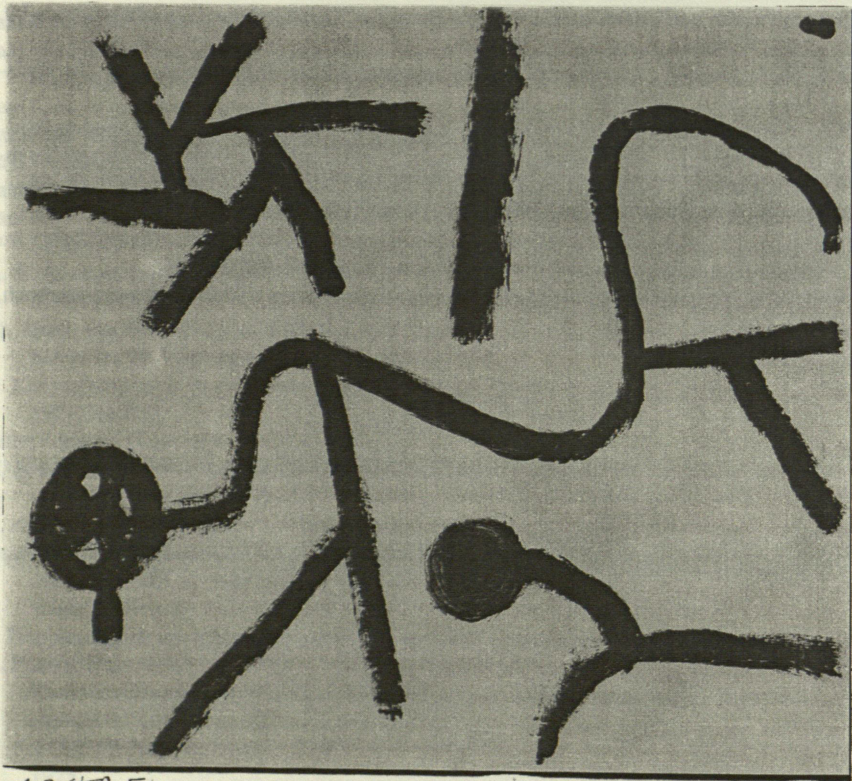
## Bibliographie

- E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, 4 Bde., Darmstadt 1964 (zuerst 1923–1929).
- D. de Chapeaurouge, Paul Klee und der christliche Himmel, Stuttgart 1990
- R. Crone/ L. J. Koerner, Paul Klee. Legends of the Sign, New York 1991.
- L. Curtius, Die antike Kunst, Berlin 1913.
- H. Fechheimer, Die Plastik der Ägypter, Berlin 1923 (zuerst 1913).
- S. Frey, Paul Klee und die Antike – Versuch einer Chronologie, in: Paul Klee. In der Maske des Mythos (1999/2000), S. 233 – 263.
- Ch. Geelhaar, Moderne Malerei und Musik der Klassik – eine Parallele, in: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Ausst.-Kat., Köln 1979, S. 31 – 44.
- Ch. Geelhaar, Paul Klee, in: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. Karin Maur, Ausst.-Kat., München 1985, S. 422 – 429.
- J. Haase, Das Dreieck als harmonisierendes Masselement ägyptischer Tempelanlagen und das Geißel-Symbol ihrer Gottheiten, in: Das Reich, April 1917, S. 36 – 42.
- Jürgen Glaesemer, Paul Klee. Handzeichnungen, 3 Bde., Bern 1973–1984.
- W. Hausenstein, Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters, München 1921.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, 3 Bde., Frankfurt 1994 (Hegel, Werke, XII–XV).
- U. Hölscher, Das Grabdenkmal des Königs Chephren, Leipzig 1912.
- R. Hoppe-Sailer, Paul Klee ad parnassum, Frankfurt/ Leipzig 1993.
- A. Kagan, Paul Klee. Art & Music, Ithaca/ London 1983.
- W. Kersten, Paul Klee: Das „Skizzenbuch Bürgi“, 1924/25. Prolegomena zu einer produktionsästhetischen Analyse, in: Paul Klee. Die Sammlung Bürgi (2000), S. 241 – 247.
- Paul Klee, Briefe an die Familie, hrsg. v. Felix Klee, 2 Bde., Köln 1979.
- Paul Klee, Das bildnerische Denken, hrsg. v. Jürg Spiller, Basel 1965.
- Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch (1925), Nachdruck, Mainz/ Berlin 1965.
- Paul Klee, Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition, hg. v. d. Paul-Klee-Stiftung Bern, bearb. v. Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988.
- Paul Klee, Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre, hrsg. v. Günther Regel, Leipzig 1991 (zuerst 1987).
- Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940, Ausst.-Kat., hg. v. W. Kersten u. O. Okuda, Stuttgart 1995.
- Klee aus New York. Hauptwerke der Sammlung Bergruen im Metropolitan Museum of Art, Berlin 1998.
- Paul Klee in Jena, hg. v. F.-J. Verspohl, 2 Bde., Ausst.-Kat., Jena 1999.

<sup>52</sup> Hegel (1994) S. 461

- Paul Klee. In der Maske des Mythos, hrsg. v. Pamela Kort, Ausst.-Kat., München 1999/2000.
- Paul Klee. Die Sammlung Bürgi, hg. v. Stefan Frey u. Josef Helfenstein, Ausst.-Kat., Bern/Hamburg/Edinburgh 2000.
- Paul Klee. Tod und Feuer – Die Erfüllung im Spätwerk, Ausst.-Kat. Hannover 2003/2004
- Paul Klee 1933. Der Gegenpfeil, Ausst.-Kat. Hamburg 2003/2004.
- Paul Klee im Rheinland, Ausst.-Kat., hg. v. Uta Gerlach-Laxner, Bonn 2003.
- Paul Klee – Lehrer am Bauhaus, Ausst.-Kat., Bremen 2003/2004.
- Paul Klee. Reisen in den Süden, hg. v. Uta Gerlach-Laxner u. Ellen Schwinzer, Ausst.-Kat., Stuttgart 1997.
- K. E. Kramer, Paul Klees ägyptische Idyllen, in: Paul Klee. Reisen in den Süden (1997), S. 98 - 107.
- Ch. Kröll, Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Phil. Diss., Bonn 1968.
- R. Linnenkamp in: H. Reads, Paul Klee, in: Klinders Malereilexikon, 6 Bde., Zürich 1964–1971, Nachdruck, 15 Bde., Köln o.J., IX, S. 2300 - 2323.
- Eduard Meyer, Geschichte des Altertums, 3. Aufl., Berlin 1913.
- H.-E. 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.
- Osamu Okuda, Erinnerungsblick und Revision. Über den Werkprozess Paul Klees in den Jahren 1919–1923, in: Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern, hg. v. Oskar Bätschmann u. Josef Helfenstein, Bern 2000, S. 159 - 172.
- P. Petitpierre, Aus der Malklasse von Paul Klee, Bern 1957.
- R. Prange, Das utopische Kalligramm: Klees „Zeichen“ und der Surrealismus, in: Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern, hg. v. O. Bätschmann u. J. Helfenstein, Bern 2000, S. 204 - 225.
- H. Schäfer/ W. Andrae, Die Kunst des alten Orients (Propyläen Kunstgeschichte II), Berlin 1925.
- O. Spengler, Der Untergang des Abendlandes, 2 Bde., 2. Aufl., München 1922 (Bd. 1 zuerst 1918).
- B. Stempel, „Erste Eindrücke sind bei aller Unklarheit fundamental.“ – Zu Paul Klees Studien in Italien 1901/1902, in: Forschung 107. Kunstwissenschaftliche Studien, 1, 2004, S. 161 - 188.
- M. L. Teubner, Zwei frühe Quellen zu Paul Klees Theorie der Form, in: Paul Klee das Frühwerk 1883–1922, hrsg. v. Armin Zweite, Ausst.-Kat., München 1979, S. S. 261 - 296.
- Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet, hg. v. E. G. Güse, Ausst.-Kat., Stuttgart 1982.
- M. 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. Wada, Paul Klee and his Travels, Tokyo o.J.
- Ch. 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 (1997), S. 72 - 85.
- H. von Wedderkop, Paul Klee, Leipzig 1920.
- G. Wedekind, Paul Klee: Die Inventionen, Berlin 1996.
- G. Wedekind, Metamystik. Paul Klee und der Mythos, in: Paul Klee – In der Maske des Mythos (1999/2000), S. 62 - 90.
- O. K. Werckmeister, Versuche über Paul Klee, Frankfurt 1981, S. 179 - 197 (zuerst als Aufsatz

- erschieden unter dem Titel: Die neue Phase der Klee-Literatur, Neue Rundschau, 89, 1978, S. 405 - 420).
- O. K. Werckmeister, „Kairuan“: Wilhelm Hausensteins Buch über Paul Klee, in: Die Tunisreise (1982), S. 76 - 93.
- O. K. Werckmeister, The Making of Paul Klee's Career 1914–1920, Chicago, London 1989.
- O. K. Werckmeister, Klees Kunstunterricht, in: Kunst und Pädagogik. Erziehungswissenschaft auf dem Weg zur Ästhetik? hrsg. v. Dieter Lenzen, Darmstadt 1990, S. 28 - 44.
- W. Worringer, Ägyptische Kunst. Probleme ihrer Wertung, München 1927.
- D. Zbikowski, Zeichen der Erinnerung. Zur Bedeutung der altägyptischen Schriftkultur im Werk Paul Klees, in: Paul Klee. Reisen in den Süden (1997), S. 86 - 97.
- Frank Zöllner, Paul Klee, Hauptweg und Nebenwege (1929), in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 61, 2000, S. 263 - 289.



1940 F4

dieser Stern lehrt beugen

Abb. 1) Paul Klee, *Dieser Stern lehrt beugen*, 1940/ 344, 37,5 x 41,5 cm, Kleisterfarben auf Papier, Kunstmuseum Bern (Sammlung Felix Klee).



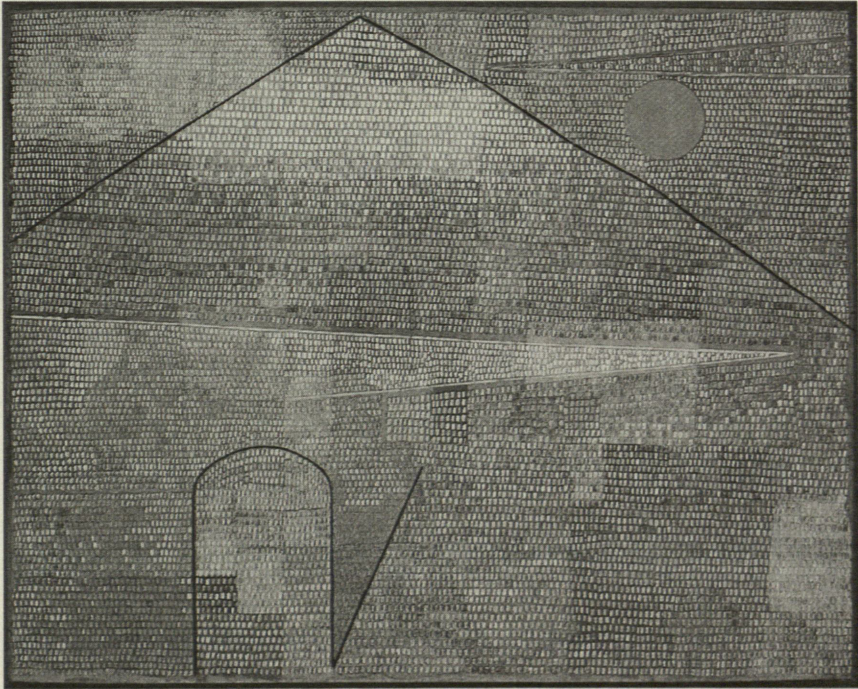


Abb. 2) Paul Klee, *Ad parnassum*, 1932/277, 100 x 126 cm, Öl und Kaseinfarben auf Leinwand, Kunstmuseum Bern.

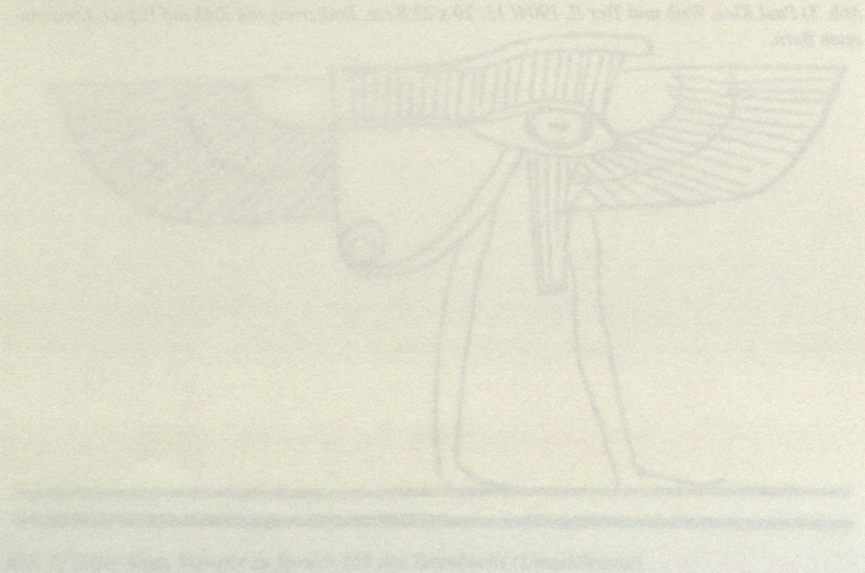
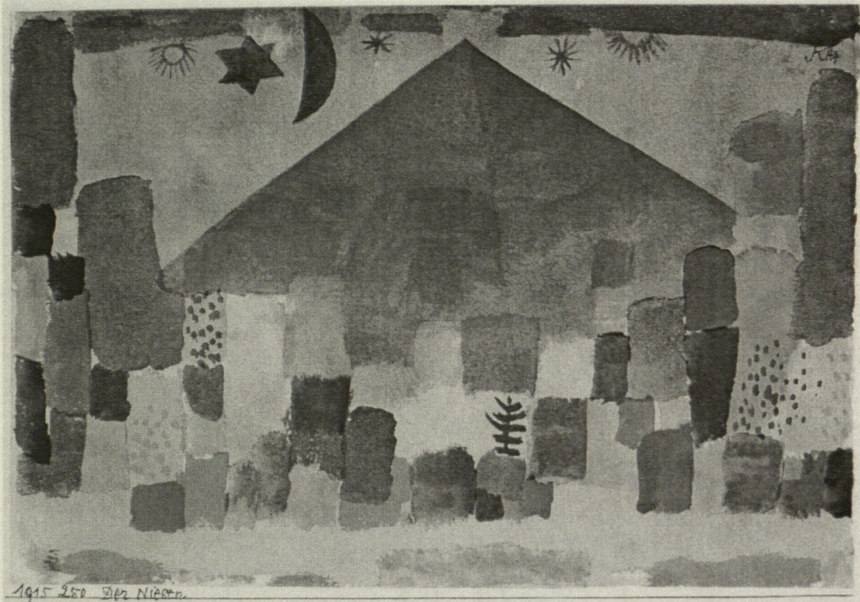






Abb. 3) Paul Klee, *Weib und Tier II*, 1904/ 13, 20 x 22,8 cm, Radierung auf Zink auf Papier, Kunstmuseum Bern.





1915 250 Der Niesen

Abb. 4) Paul Klee, „Der Niesen“, 1915/ 250, 17,7 x 27 cm, Bleistift und Aquarell auf Papier auf Karton, Kunstmuseum Bern.

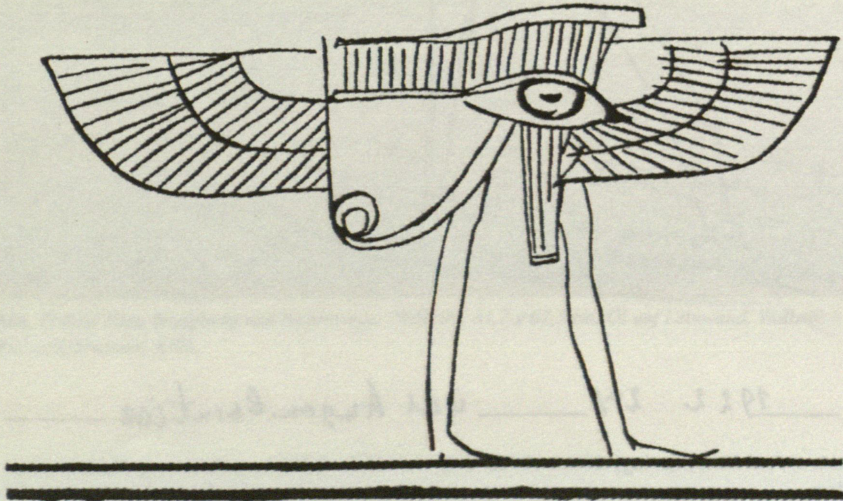
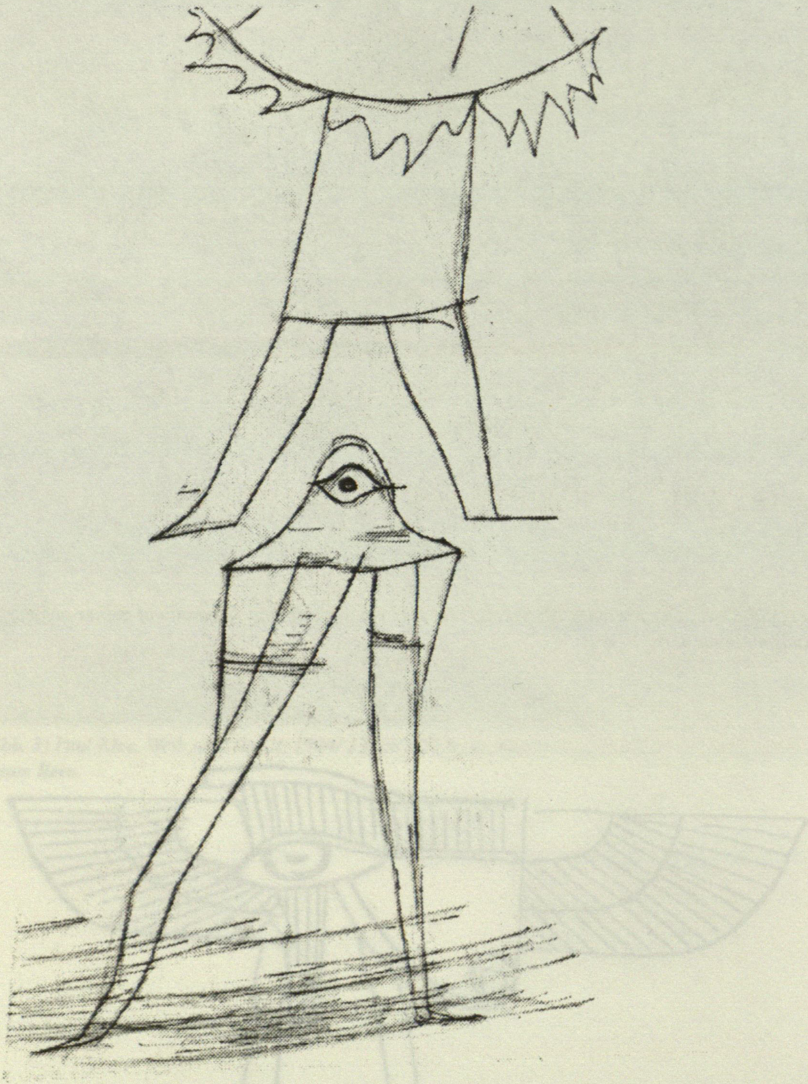


Abb. 5) Udjat-Auge, Vignette zu Spruch 163 des Totenbuchs (Umzeichnung).





1922 248 — das Augenbeintier —

Abb. 6) Paul Klee, Das Augenbeintier, 1922/248, 12,2/11,6 x 8,3/9,6 cm, Zeichnung, Kunstmuseum Bern.



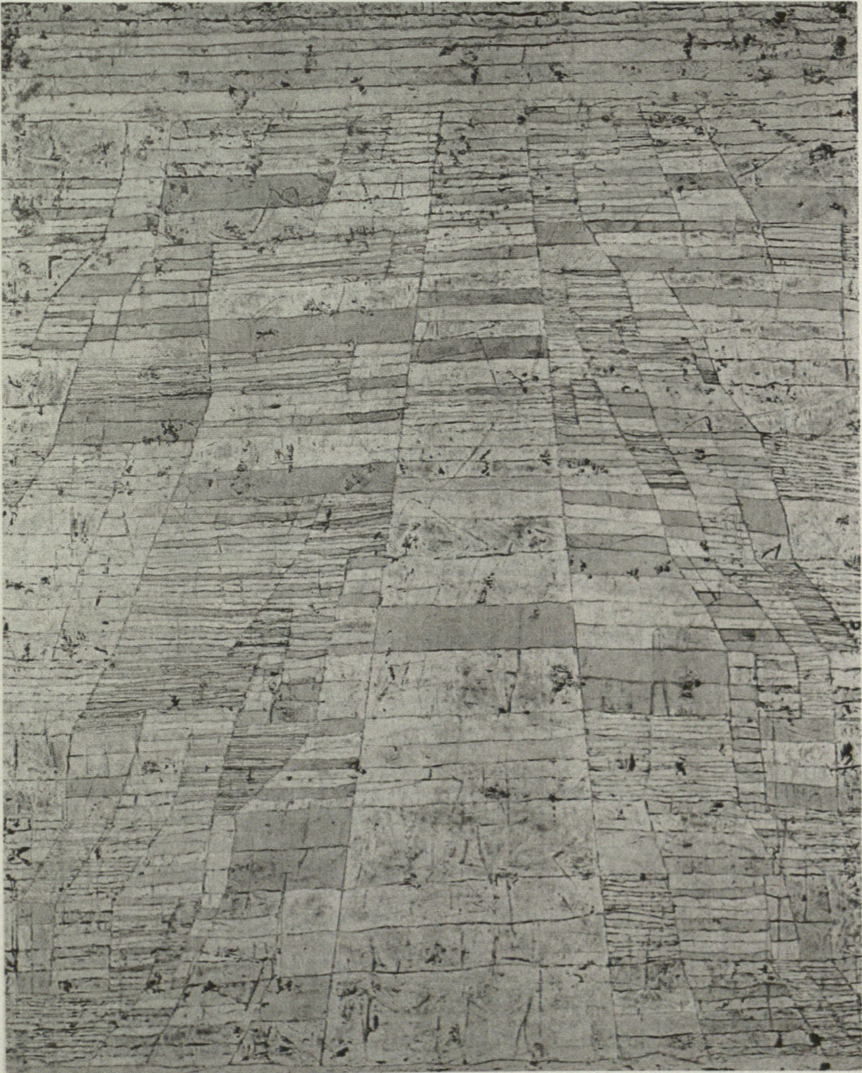


Abb. 7) Paul Klee, *Hauptweg und Nebenwege*, 1929/90, 83,7 x 67,5 cm, Öl auf Leinwand, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.



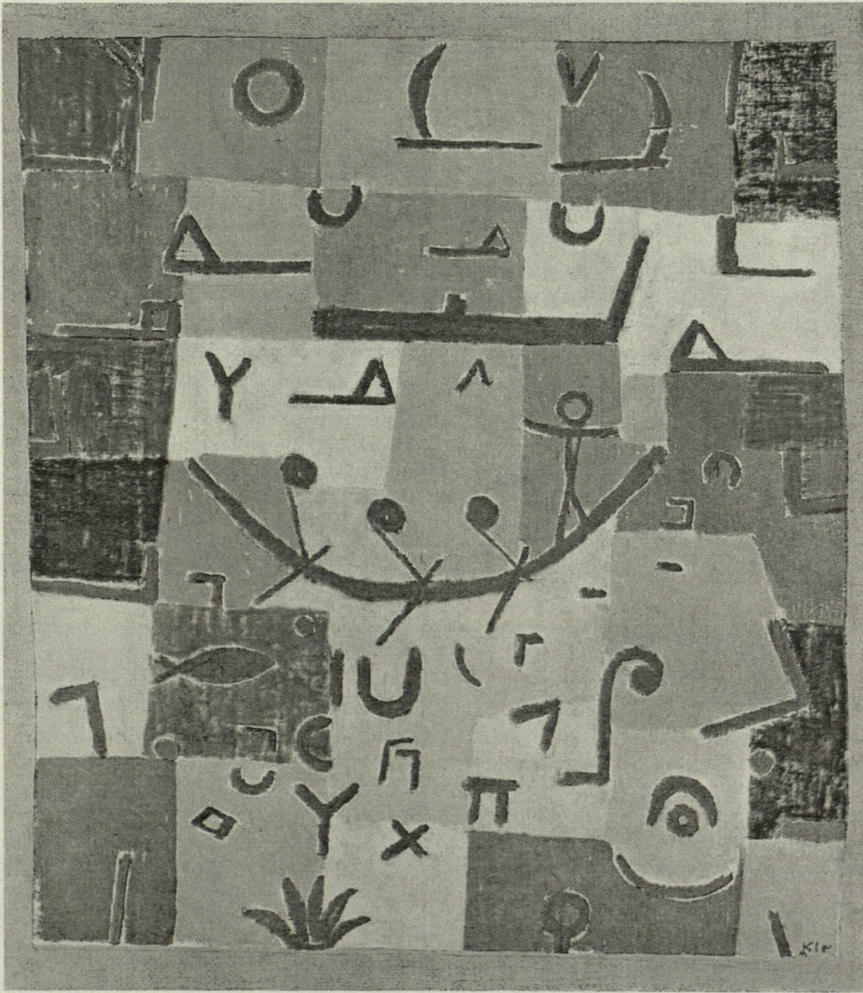


Abb. 8) Paul Klee, *Legende vom Nil*, 1937/215, 69 x 61 cm, Pastellfarben auf Baumwolle auf Jute, Kunstmuseum Bern (Hermann und Margrit Rupp Stiftung).