

Das Kunstwerk als autonomer Organismus. Paul Klee, Friedrich Hebbel und Wilhelm Worringer

Wolfgang KERSTEN

Für Yuko Ikeda in tiefer Verbundenheit

Das kunsthistorische Baukastensystem

Aus kunsthistorischer Sicht beurteilt, wäre es vermessen, zum zentralen Themenkomplex »Klee und die Natur« eine in sich konsistente, d.h. umfassende, systematische, methodologisch angemessene und bibliografisch verantwortbare Analyse erarbeiten zu wollen. Darauf hat einer der für lange Zeit weltweit führenden Klee-Forscher, Otto Karl Werckmeister, bereits 1984 in seiner Rezension zu Richard Verdis Buch »Klee and Nature« hingewiesen.¹⁾ Nur sind bis heute kaum die Konsequenzen aus seinen Schlussfolgerungen gezogen worden.

Klees Idee der Natur beruht auf der Voraussetzung, dass Natur erst auf den Menschen bezogen sinnvoll wird, sei es als Sittenspiegel der Instinkte, sei es als Urgrund, zu dem man sich sehnt, sei es als Vorbild und Gegenbild künstlerischer Arbeit. Um diese Idee der Natur angemessen analysieren zu können, bietet sich die kommunikative Struktur eines offenen, problemlos erweiterungsfähigen und auf argumentative Debatten hin ausgerichteten Baukastensystems an, in das sowohl neue als auch weiter vorangetriebene Mikrostudien und vorläufige Zwischenergebnisse eingebracht werden können. Diesbezüglich soll mit dem vorliegenden Aufsatz an einen eigenen Versuch aus dem Jahr 1994 angeknüpft werden. Damals konnte gezeigt werden, inwiefern Klee selbst mit dem an sich unscheinbaren Gegenstand der Giesskanne nicht nur autobiografische Erinnerungen an den Garten seines Berner Elternhauses verband. Der Künstler benutzte das Motiv zunächst nach dem Vorbild impressionistischer Gartenbilder als blosses Requisit ohne weiterreichende Bedeutung. Im Umfeld der Öffentlichkeitsarbeit von Franz Marc und Wassily Kandinsky für den Almanach »Der Blaue Reiter« gewann es dann aber eine übertragene Bedeutung: Es versinnbildlichte die kreative Pflege avantgardistischer Kunst.²⁾ In diesen Kontext gehört auch die Idee, das Kunstwerk nicht als Produkt menschlicher Arbeit zu begreifen, sondern es wie eine natürliches Gewächs als autonomen Organismus zu betrachten. Klee sah sich mit dieser Vorstellung erstmals durch Schriften von Friedrich Hebbel bestätigt; Wilhelm Worringers Dissertationsschrift aus dem Jahr 1908 schliesslich garantierte ihm noch nach dem Ende des Ersten Weltkriegs die Aktualität seines »Organismus«-Begriffs für das Kunstwerk.

Die Indienstnahme der Natur

»Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig.«³⁾ Mit diesem theomorphen Diktum hat Paul Klee bekanntlich im Jahr 1920 zur öffentlichen Begründung seiner modernistischen Kunst erstmals einen ursprünglichen künstlerischen Schöpfungspunkt beansprucht, und er hat in der Folge bis an sein Lebensende in ungezählten Werken und kunsttheoretischen Überlegungen Analogien zwischen natürlichen Wachstumsprozessen und künstlerischen Arbeitsprozessen hergestellt. Insofern haben Klees Idee der Natur und damit seine Gedanken über Triebkräfte der Erde, wie sie insbesondere im Pflanzenwachstum freigesetzt werden, eine weitreichende Bedeutung im Selbstverständnis des Künstlers und dessen gesamter Kunstproduktion. Klee hat in seinem rund 9600 Werke umfassenden Œuvre in mehreren tausend Bildern mit Darstellungen von Pflanzen und Tieren Themen aus dem Bereich der Natur bearbeitet. Er tat das stets unter der fundamentalen Voraussetzung, dass ein Kunstwerk als autonomer Organismus zu funktionieren habe, es also nicht auf Naturerkenntnis ziele, geschweige denn der Nachahmung von Natur diene. In der Klee-Forschung ist das lange Zeit bestritten worden.⁴⁾ Dabei hat bereits Leopold Zahn im Jahr 1920 unmissverständlich auf den Tatbestand aufmerksam gemacht, wenn er schreibt: »Daher war und ist die Natur, die sichtbare Wirklichkeit, für Klee Gegenstand unablässigen Studiums, das auch alle akademischen Disziplinen wie Perspektive, Anatomie usw. umfaßt. Aber Gegenstand der Darstellung, der Wiedergabe ist sie ihm nicht.«⁵⁾

Die künstlerische Idee des Organismus

Das Wort »Organismus« bezeichnet bekanntlich im unmittelbaren biologischen Sinn pflanzliche, tierische oder menschliche Lebewesen. Seit dem 18. Jahrhundert dient es darüber hinaus in vielen Wissenschaftsbereichen dazu, den grundsätzlichen Charakter funktioneller Einheiten sinnbildlich zu benennen. So findet sich der Begriff des »Organismus« nicht nur in der Biologie, sondern auch in der Psychologie, der Geschichtsphilosophie, den Literaturwissenschaften und anderen Fächern. Für die Soziologie des 19. Jahrhunderts war die Realisierung ihres klar abgegrenzten Gegenstandsbereichs durch organische Metaphern eine Voraussetzung ihrer Formulierung als Wissenschaft. Noch heute ist es vielfach üblich, den Begriff des Organischen auf Gesellschaft, Staat, Recht und Sprache zu übertragen. Im Übrigen hält kaum ein anderes Fach in den modernen Humanwissenschaften so beharrlich fest am ehemals gemeinsamen, bis in die Antike zurück zu verfolgenden Begründungsbegriff des »Organismus« wie die Kunstgeschichte. Dabei mangelt es an Interventionen gegen biologistische Reduktionismen in der Kunstgeschichtsschreibung keineswegs.⁶⁾

Philosophiegeschichtlich beurteilt, beruht die bildnerische Idee des Organismus auf idealistisch-philosophischen Annahmen. Georg Wilhelm Friedrich Hegel vertrat in seinen »Vorlesungen über die Ästhetik« den Standpunkt, »jedes wahrhaft poetische Kunstwerk [ist] ein in

sich unendlicher Organismus«. ⁷⁾

Paul Klees theoretische wie praktische Beschäftigung mit einem für avantgardistische Kunst relevanten »Organismus«-Begriff reicht mindestens bis in die Zeit seiner Italienreise von 1901/02 zurück. Der junge Künstler entwickelte sein Verständnis in bemerkenswerter Weise zunächst nicht angesichts der Natur, sondern angesichts der Architektur. Welche Gedanken er sich vor Ort in Rom im Einzelnen gemacht hat, ist allerdings nicht bekannt, weil dazu keine authentischen Textdokumente vorliegen. Es kann lediglich anhand später niedergeschriebener Briefe und Tagebuchnotizen festgestellt werden, dass Klee frühestens ein gutes halbes Jahr nach der Rückkehr aus Italien während seiner introspektiven und autodidaktischen Studien im Berner Elternhaus damit begann, Reiseerfahrungen schriftlich zu bearbeiten und im Kontext neuer Lektüren zu reflektieren. Am 24. September 1903 berichtete er im Zusammenhang mit mehr oder weniger frei erfundenen figürlichen Darstellungen in einem Brief an Lily Stumpf von einer Lektüre der »Kritischen Schriften« Friedrich Hebbels, die ihn in seiner eigenen künstlerischen Idee des Organismus bestärkt habe: »Meistens lese ich in diesem Falle in ›Hebbels kritischen Schriften‹. Dem Ernst seiner Kunstauffassung habe ich überzeugtermassen etwas Ebenbürtiges entgegenzustellen, so daß seine Theorie für mich zur Quelle des Glaubens und Vertrauens zu dem von mir begonnenen Werke wird. Seine kritischen Schriften sind wohlgeformte Muster von dem, was seit geraumer Zeit in mir zur Überzeugung geworden ist, von der Bedeutung des Organischen in der Kunst. Was er vom Organismus im Allgemeinen versteht, das beweist er im Speziellen zum Beispiel durch seine Sprachbehandlung. Der Bau seiner Sätze ist musterhaft und wohl durchdacht. Die größere Form in Perioden, Abschnitten und schließlich eines ganzen Stückes seiner Prosa desgleichen. Ein Muster an Sprachkunst ist zum Beispiel seine Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers [...].« ⁸⁾

Hebbel verwendet den Begriff des »Organismus« in seinen theoretischen Abhandlungen recht selten, er misst ihm auch keine besondere Bedeutung bei, sondern benutzt stattdessen häufig als äquivalenten Begriff das Wort »Leben«. Für Klee war also in der Tat das »Musterhafte« in Hebbels Sprachbehandlung wichtig; er wird es vor allem in dem diesbezüglich zentralen Aufsatz »Über den Stil des Dramas« gefunden haben, beispielsweise in folgender Bestimmung über den »Sprachbildungsprozeß«: »Es handelt sich um Vergegenwärtigung der Zustände in ihrer organischen Gesamtheit, nicht bloß ihrer Ergebnisse, wie bei der Relation, und Rauigkeit des Versbaus, Verwickelung und Verworrenheit des Periodengefüges [...].« ⁹⁾ Im Weiteren widmete sich Klee auch Hebbels Aufsatz »Mein Wort über das Drama«. Nur sechs Tage nach dem Brief vom 24. September 1903 schrieb er an Lily Stumpf: »Von Hebbel las ich in den letzten Tagen ›Mein Wort über das Drama‹ und im Anschluß daran die Erwiderung an Professor Heiberg in Kopenhagen.« Am Schluss des Briefes räumte Klee jedoch ein, dass er nicht alles habe verstehen können. Er wünschte sich deshalb unmissverständliche Feststellungen zur Sache in Form eines Paragraphen.¹⁰⁾ Dies könnte der Grund dafür sein, dass Klee in der Folge damit begann, vor allem anderen Hebbels Tagebücher zu studieren.¹¹⁾

In der Reinschrift des dritten Tagebuchs, die Klee Ende 1918 begonnen, nicht vor 1921 abgeschlossen und womöglich bis 1927 zur Publikation vorgesehen hat, kam er auf künstlerische Erfahrungen und daraus gewonnene Ansichten der Italienreise zurück. Er formulierte die Quintessenz seiner Erkenntnisse nun aber entschieden ausführlicher, und er eliminierte den Verweis auf Friedrich Hebbels Schriften: »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 Formprinzip reiner aus als in anderen Kunstwerken. Die leicht erkennbare Gliederung ihrer Form, ihr exacter Organismus vermag gründlicher zu bilden, als alle Kopf-, Akt- und Kompositionsversuche. ›Denn es geht sogar dem Schwerfälligen ein‹, dass die augenscheinliche Berechenbarkeit des Verhältnisses von Teilen zueinander und zum Ganzen den verborgenen Zahlenverhältnissen an andern künstlichen und natürlichen Organismen entspricht. Dass diese Zahlen nichts Kaltes bedeuten, sondern Leben atmen, ist ebenso klar. Und die Bedeutung der Ermessungen als Hilfsmittel beim Studium und beim Schaffen offenbart sich. Der organische Reichtum der Natur ist durch die unendliche Komplikation sowohl grösser als letzten Endes ergiebiger. Die anfängliche Ratlosigkeit des Schülers ihr gegenüber ist aber erklärlich, weil er zunächst die letzten Verzweigungen sieht und noch nicht zum Geäst und zum Stamm hinunter gelangt. Ihm ist es auch noch nicht, wie dem Wissenden, klar, dass im äussersten Blättchen Analogien zur totalen Gesetzgebung sich mit Präzision wiederholen.«¹²⁾ Sowohl die Thematik der vorstehenden Tagebucheintragung als auch die Formulierungen im Einzelnen, insbesondere der Rekurs auf die Bedeutung der Architektur, die Rede vom Studium, von Schülern, von einer Gesetzgebung, lassen vermuten, dass Klee bei der Niederschrift nicht allein an die autodidaktischen Studienzeiten in Italien und im Berner Elternhaus erinnern wollte, sondern auch die aktuelle Relevanz früherer Erkenntnisse im Rahmen seiner beruflichen Neuorientierung ab Sommer 1919 vor Augen hatte.¹³⁾ Drei Befunde stützen die Vermutung. 1. Als Klee Wilhelm Hausenstein und Leopold Zahn, den beiden Autoren der ersten über ihn geschriebenen Monografien Ende 1919 und im Frühjahr 1920 Abschriften aus seinen nicht erhaltenen Tagebüchern als Informationsmaterial überliess, hatte er seine Idee des Organismus noch nicht endgültig formuliert.¹⁴⁾ 2. In Leopold Zahns Klee-Monografie von 1920 ist unter der Rubrik »Aufzeichnungen aus dem Tagebuch« ausnahmsweise nicht der Text abgedruckt, den Klee im Frühjahr 1920 an Zahn geschickt hat, sondern die endgültige Version, die sich in der Reinschrift des dritten Tagebuchs findet;¹⁵⁾ offenbar hat Klee hier, anders als bisher angenommen, das für Zahn bereit gestellte Material kurz vor der Drucklegung noch einmal überarbeiten können. 3. Am 3. Juli 1922 betonte Klee in einem »Gesamtrückblick« auf seine bis dahin am Bauhaus gehaltenen Vorlesungen zur »Bildnerischen Formlehre« noch einmal die fundamentale Bedeutung des »Organismus«-Begriffs für die Begründung modernistischer Kunst: »Die Organisierung der Verschiedenheiten zur Einheit, die Einigung der Organe zum Organismus war in mannigfacher Variation immer wieder das Ziel unserer theoretischen Untersuchungen. [...] Kein Werk ist zum Voraus genau bestimmt, sondern jedes Werk beginnt irgendwo beim Motivischen und wächst sich

über die Organe hinaus zum Organismus aus.«¹⁶⁾

Seit Christian Geelhaars kritischen Untersuchungen zu Klees Tagebüchern ist bekannt, dass Klee sich zur Begründung abstrakter Ausdruckskunst neben vielen anderen avantgardistisch eingestellten Künstlerinnen und Künstlern vor dem Ersten Weltkrieg auf Wilhelm Worringers Dissertationsschrift »Abstraktion und Einfühlung« bezogen hat.¹⁷⁾ Als Klee ab Ende 1918 bis mindestens 1921 den dritten Band seiner Tagebücher redigierte, und er gleichzeitig an der Ausarbeitung seiner »Bildnerischen Formlehre« arbeitete, lag Worringers Buch aufgrund der anhaltenden Nachfrage und Debatten bereits in der zwölften unveränderte Auflage vor. Die Voraussetzungen, von denen Worringer in seiner Untersuchung zur »Ästhetik des Kunstwerkes« ausging, waren identisch mit denjenigen von Klee. Worringer hat sich gleich im ersten Kapitel seines theoretischen Teils programmatisch an Hegels »Philosophie der schönen Künste« angeschlossen: »Unsere Untersuchungen gehen von der Voraussetzung aus, dass das Kunstwerk als selbständiger Organismus gleichwertig neben der Natur und in seinem tiefsten innersten Wesen ohne Zusammenhang mit ihr steht [...].«¹⁸⁾ Und wie bei Worringer so war auch bei Klee in der Folge die Idee des Organismus über den Schlüsselbegriff des »Kristallinen« eng mit dem künstlerischen Bestreben nach Abstraktion verbunden. Im Aufsatz für Edschmids Schriftensammlung »Schöpferische Konfession« warb Klee 1920 in der Öffentlichkeit nachdrücklich für ein entsprechendes Verständnis abstrakter Kunst. Im gleichen Jahr unterstützte Leopold Zahn den Künstler darin, indem er ihm nicht nur die erfolgreiche Schaffung von »Werken reiner Abstraktion« bescheinigte, sondern diese auch ausdrücklich als »neue Organismen« bezeichnete.¹⁹⁾

Die Bilder des Wachstums

Ein kleines aber prägnantes Beispiel für Klees künstlerisches Naturverständnis und die Idee vom Kunstwerk als einem autonomen Organismus sind die Arbeiten, die er zwischen 1919 und 1938 über die Titelgebung als Bilder des Wachstums identifiziert hat: »Wachstum in einem alten Garten«, 1919.169, »Reifendes Wachstum«, 1921.71, »Pflanzenwachstum«, 1921.193, »Wachstum der Nachtpflanzen«, 1922.174, »Wachstum bei Halbmond«, 1924.59, »Wachstum auf Stein«, 1929.258, und »Wachstum regt sich«, 1938.78.²⁰⁾ In jedem dieser Werke dient die Natur ausschliesslich dem künstlerischen Ausdruck und der künstlerischen Form. Es werden nicht die Triebkräfte der Natur dargestellt. Über die Metapher wachsender Pflanzen werden vielmehr künstlerische Formfindungsprozesse und kompositionelle Relationen thematisiert. Das zeigt sich besonders deutlich an dem Ölgemälde »Wachstum der Nachtpflanzen«, 1922.174.²¹⁾ Das Werk stellt das Schlussbild in einer ganzen Serie tonal gestufter Aquarelle dar. Klee arbeitete an ihnen seit 1921 im Rahmen seiner Vorlesungen über Farblehren am Staatlichen Bauhaus in Weimar. Die Aquarelle »Rot/Grüne Stadt«, 1921.67, »Töpferei«, 1921.68, »Fuge in Rot«, 1921.69, »Hängende Früchte«, 1921.70, und »Reifendes Wachstum«, 1921.71, haben ein grundlegendes rein

maltechnisches Thema traditioneller Farblehren zum Gegenstand, den komplementären Farbkontrast von Rot und Grün und damit korrelierend den Gegensatz von Weiss und Schwarz im Bereich heller und dunkler Farbtöne, flächig dargestellt vor schwarzem Hintergrund als sukzessiver Übergang von rechts nach links, von oben nach unten oder von unten nach oben. – Auf die Tatsache, dass Klee ein einmal gewähltes Kompositionsschema durch minimale Abänderungen neu auszurichten vermochte, hat indirekt bereits Hermann von Wedderkop im Jahr 1920 hingewiesen, wenn er schreibt: »Es ist tatsächlich fast gleichgültig, ›wie herum‹ man ein Kleesches Bild hält, die Gültigkeit ist an keine andere Realität gebunden, als die, die in den formfarblichen Gesetzmäßigkeiten selber liegt. Das was ›vorgeht‹, ist nicht auf oben und unten, rechts und links gestellt.«²²⁾ – Erst über die Titelgebung ordnete Klee den dargestellten Formfindungsprozessen bestimmte Themen aus der Architektur, dem Handwerk, der Musik oder der Natur zu.²³⁾ Mit »Wachstum der Nachtpflanzen« hat Klee seine Erfahrungen aus der lasierenden Aquarelltechnik in die Öltechnik übertragen und so schliesslich die modernistische Variante zur romantischen Malerei von Nachtstücken geschaffen, wie sie im 19. Jahrhundert insbesondere durch Caspar David Friedrich kultiviert worden ist. Eine zeitgenössische Variante im Medium der Fotografie finden wir im Werk des Schweizer Künstlers Hans Danuser.

Anmerkungen

Der vorliegende Aufsatz ist erstmals im Jahr 2005 in deutscher Sprache publiziert und für die Übersetzung ins Japanische korrigiert worden, vgl. »Das Kunstwerk als autonomer Organismus. Paul Klee, Friedrich Hebbel und Wilhelm Worringer«, in: Ausst.-Kat. Triebkräfte der Erde, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München 2005, S. 69-77. – Eine herzlicher Dank für die überaus freundliche Einladung an die Ritsumeikan University, Kyoto, richtet sich an Prof. Dr. Yuko Nakama; für die gewissenhafte Übersetzung sei Dr. Yubii Noda ebenfalls sehr herzlich gedankt.

- 1) Vgl. Otto Karl Werckmeisters Rezension zu Richard Verdis Buch »Klee and Nature« von 1984, in: Kunstchronik, 40. Jg., Febr. 1987, H. 2, S. 63–74, hier S. 71.
- 2) Kersten, Wolfgang: *Textetüden über Paul Klees Postur – »Elan vital« aus der Gießkanne*, in: Elan vital oder Das Auge des Eros, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1994, S. 56–74, hier S. 56–58.
- 3) Zit. n. Geelhaar, Christian (Hrsg.): *Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, Köln 1976, S. 122; im 1923 publizierten Aufsatz »Wege des Naturstudiums« wiederholte Klee sein Postulat, vgl. ebd., S. 124–126.
- 4) Vgl. Werckmeister 1987 (wie Anm. 1), S. 67.
- 5) Zahn, Leopold: *Paul Klee. Leben/Werk/Geist*, Potsdam 1920, S. 24.
- 6) Zur ideologiekritischen Einschätzung des Begriffs in der Kunstgeschichtsschreibung vgl. Kersten, Wolfgang: *Ironie der Jahreszeiten. Ein kritischer Aspekt im Werk von Peter Fischli und David Weiss*, in: »Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann.« Festschrift für Franz Zelger, hrsg. v. Matthias Wohlgenuth unter Mitarbeit von Marc Fehlmann, Zürich 2001, S. 301–320.
- 7) Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Werke in zwanzig Bänden. Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 15, Frankfurt am Main 1970, S. 270.
- 8) *Paul Klee. Briefe an die Familie, 1893–1940*, hrsg. von Felix Klee, 2 Bde., Köln 1979, S. 349; vgl. auch Klees Brief an Lily Stumpf vom 28. Juni 1905, ebd., S. 510 (im Personenregister der Publikation fehlt der

- Hinweis auf Klees Lektüre der theoretischen Schriften Hebbels). Hebbel veröffentlichte unter dem Titel »Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers« 1850 in der Zeitschrift »Die Grenzboten« eine scharfe Zurechtweisung über Julian Schmidt, den Redakteur der Zeitschrift, vgl. *Friedrich Hebbel. Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke, Werner Keller u. Karl Pörnbacher, München 1965, 3. Bd., S. 651–669.
- 9) Hebbel, Friedrich: *Über den Stil des Dramas*, hier zit. n. Hebbel 1965 (wie Anm. 8), S. 583.
- 10) »Ich habe mich ja bei den Dingen redlich abgemüht, ohne indessen alles verstanden zu haben. Möge sein Stil noch so künstlerisch fesselnd sein, manchmal würde der § im Interesse der Sache willkommen sein und lange Kommentare durch Ausschluß von Mißverständnissen ersparen.« Klee, *Briefe an die Familie* (wie Anm. 8), S. 351.
- 11) Vgl. u.a. ebd., S. 474; zur Bedeutung im Einzelnen Geelhaar, Christian: *Journal intime oder Autobiographie*, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Das Frühwerk, 1883–1922, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979, S. 246–260, hier S. 250.
- 12) *Paul Klee, Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, Nr. 536, S. 179–180. – Der blosse Verweis auf die Lektüre von Hebbels Schriften findet sich, abgetrennt von der Idee des Organismus, in der Reinschrift des dritten Tagebuchs unter Nr. 520.
- 13) Zur Vorgeschichte und den Konsequenzen von Klees Berufung an das Staatliche Bauhaus in Weimar, die am 29. Oktober 1920 erfolgte, vgl. Werckmeister, Otto Karl: *The Making of Paul Klee's Career, 1914–1920*, Chicago 1989, S. 242–250.
- 14) Vgl. Klee, *Tagebücher* (wie Anm. 12), S. 490 (Nr. 536), u. S. 523–524 (Nr. 536).
- 15) Zahn 1920 (wie Anm. 5), S. 28.
- 16) *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Basel/Stuttgart, S. 149.
- 17) Geelhaar, Christian: *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln 1972, S. 24–25; vgl. auch Werckmeister 1989 (wie Anm. 13), S. 45.
- 18) Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, München 1921 (12. Unveränderte Aufl.), S. 1; vgl. Hegel 1970 (wie Anm. 7), Bd. 13, S. 13.
- 19) Zahn 1920 (wie Anm. 5), S. 19, u. 24.
- 20) Abbildungen und technische Daten zu den aufgeführten Werken finden sich im *Catalogue Raisonné Paul Klee*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 9 Bde., Bern 1998–2004.
- 21) Die bisher überzeugendste Analyse des Bildes findet sich in: Klingsöhr-Leroy, Cathrin: *Paul Klee in der Pinakothek der Moderne. Bestandskataloge zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, München 1999, S. 80–89. Ulrich Bischoff verkürzt Klees künstlerisches Naturverständnis, wenn er im Zusammenhang mit einigen exegetischen Bemerkungen dabei stehen bleibt, die Arbeit als Resultat eines Naturstudiums zu begreifen, vgl. *Staatgalerie moderner Kunst München*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 1992, S. 35–42.
- 22) »Es ist tatsächlich fast gleichgültig, »wie herum« man ein Kleesches Bild hält, die Gültigkeit ist an keine andere Realität gebunden, als die, die in den formfarblichen Gesetzmäßigkeiten selber liegt. Das was »vorgeht«, ist nicht auf oben und unten, rechts und links gestellt.« Wedderkop, Hermann von: *Paul Klee*, Leipzig 1920, S. 8.
- 23) Zur Bedeutung der Werkreihe im Einzelnen vgl. Kersten, Wolfgang: *Paul Klee, Johann Sebastian Bach und Pierre Boulez*, in: Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz, hrsg. von Hans Joachim Hinrichsen, S. 145–176.

