

Die Engelsdarstellungen von Paul Klee.  
Verwendung und Verfremdung eines religiösen Sujets

Inaugural-Dissertation  
in der Fakultät Geschichts- und Geowissenschaften  
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von

Harriet Zilch

aus

Alzey

Bamberg, den 04.11.2004

1. Gutachter: Prof. Dr. Franz Matsche
  2. Gutachter: Prof. Dr. Frank Olaf Büttner
- Tag der mündlichen Prüfung: 10. 06. 2005

## Inhaltsverzeichnis

<b>Erster Teil: Grundlagen</b>	<b>6</b>
<b>1 Einleitung</b>	<b>6</b>
1.1 Forschungsgegenstand und Problemstellung	6
1.2 Forschungs- und Literaturbericht	9
1.3 Methodik und Aufbau der Arbeit	15
<b>2 Zur geistes- und motivgeschichtlichen Tradition des Engels</b>	<b>16</b>
2.1 Geflügelte Wesen in vorchristlichen Kulturen und Religionen	16
2.2 Der Engel in der christlichen Religion	19
2.3 Der Engel in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts	26
2.4 Der Engel in der heutigen Wahrnehmung	33
<b>3 Einflussfaktoren auf die Engelsdarstellungen von Paul Klee</b>	<b>34</b>
3.1 Der Einfluss der christlichen Religion	34
3.1.1 Grundlagen	34
3.1.2 Klees Umsetzung religiöser Motive anhand ausgewählter Beispiele	38
3.2 Der Einfluss der Mythologie	46
3.2.1 Parallelen in der Umsetzung von mythologischen und religiösen Bildmotiven	46
3.2.2 <i>Der Held mit dem Flügel</i> und Klees Anlehnung an Cervantes' <i>Don Quijote</i>	57
3.3 Der Einfluss der deutschen Romantik	66
3.4 Der Einfluss der Bewegung – insbesondere des Flugmotivs – auf das bildnerische Denken Klees	77
3.5 Der Einfluss des Grotesken	86
3.6 Der Einfluss von Friedrich Nietzsche	94

<b>Zweiter Teil: Analyse der Engelsdarstellungen von Paul Klee</b>	<b>99</b>
<b>1 Die Engelsdarstellungen von Paul Klee bis 1933</b>	<b>99</b>
1.1 <i>Angelus descendens</i> und <i>Feuer=Engel</i> : Der Einfluss der primitiven Kunst	99
1.2 <i>Angelus Novus</i> und die Interpretation durch Walter Benjamin	108
1.3 <i>Ein Engel überreicht das Gewünschte</i> und <i>Himmlischer Eilbote</i>	115
1.4 Die sechs Zeichnungen <i>Engelshut</i> : Das Schutzengelmotiv	118
1.5 <i>Sturz</i> : Das Engelssturzmotiv	121
<b>2 Die Engelsdarstellungen von Paul Klee im Schweizer Exil bis 1938</b>	<b>123</b>
2.1 „hinkt Europa oder hinke ich?“, Paul Klee und die Nationalsozialisten	123
2.2 Das abstrakte Gemälde <i>Engel im Werden</i>	130
2.3 Das Gemälde <i>Erzengel</i> : Der Einfluss der islamischen Kunst und Kalligrafie	133
<b>3 Die Handzeichnungen der Jahre 1939 und 1940</b>	<b>143</b>
3.1 Biographische Notizen: Klees Leben im Exil und sein Krankheitsverlauf	143
3.2 Der formale Entstehungsprozess der Handzeichnungen	150
3.3 „bilde Künstler, rede nicht“: Die Handzeichnungen als „visuelles Tagebuch“	153
3.4 Die zyklischen Folgen des zeichnerischen Spätwerkes	161
3.5 „Zeichnen ist die Kunst des Weglassens“: Die Handzeichnungen mit Engelsmotiv	170
3.6 Die Beeinflussung der Handzeichnungen durch die kindliche Kunst	184
3.7 „Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil“: Das „Dämonische“ als Antithese	190

<b>4 Die Engelsdarstellungen der Jahre 1939 und 1940</b>	<b>194</b>
4.1 <i>Ohne Titel [letztes Stilleben]</i> und die Zeichnung <i>Engel, noch hässlich</i>	194
4.1.1 Gegenstand des Bildwerkes	194
4.1.2 Die Frage nach der Vollendung des Bildwerkes	198
4.1.3 „Zwei Kunstgegenstände“	201
4.1.4 Zur Deutung des Bildwerkes	202
4.2 <i>ANGELUS MILITANS</i> : Paul Klees späte Gitternetzbilder	204
4.3 <i>Ohne Titel [Der Todesengel]</i> : Ein moderner psychopompos?	208
<b>Dritter Teil: Werkverzeichnis – Die Engelsdarstellungen von Paul Klee</b>	<b>213</b>
<b>Vierter Teil: Erkenntnisse und Fazit</b>	<b>300</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>303</b>
1. Schriften Klees	303
2. Sekundärliteratur	305
3. Ausstellungs- und Museumskataloge	322
<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>2.Bd.</b>

Klees Welt ist so wenig abstrakt wie er selbst ein abstrakter Maler ist. Es ist eine Welt, die mit dem, was uns umgibt, verknüpft und doch zugleich weit entfernt ist. Es ist eine Welt der Geheimnisse und der Phantasie, der Träume und des Magischen, und doch eine Welt, die niemals willkürlich und sicher nicht offensichtlich ist.

Heinz Berggruen

## 1 Einleitung

### 1.1 Forschungsgegenstand und Problemstellung

Ausgangspunkt und Fokus der vorliegenden Studie über die Engelsdarstellungen von Paul Klee (1879-1940) sind die 77 Arbeiten zu diesem Sujet, die sich im Œuvre des Künstlers ausmachen lassen. Mit dieser Vielzahl an Werken stellt das Engelsmotiv ein Bildthema dar, das Klee über seine gesamte Schaffenszeit begleitet. Ziel der Arbeit ist es, sowohl die Vielschichtigkeit der übergreifenden Einflussfaktoren aufzuzeigen als auch Interpretationsmöglichkeiten für die einzelnen Werke zur Engelsthematik zu unterbreiten.

Als erste der Arbeiten ist die Zeichnung *Ein Engel überreicht das Gewünschte* (Abb. W 1) aus dem Jahr 1913 zu nennen. Vereinzelt Engelsdarstellungen folgen kontinuierlich. Die Majorität der Arbeiten entsteht jedoch im Spätwerk des Künstlers. In seinen letzten beiden Lebensjahren 1939 und 1940 schuf Klee im Schweizer Exil 55 der Werke mit Engelsmotiv.

Bei einem Großteil der Arbeiten handelt es sich um Zeichnungen, meist einfachst mit Bleistift oder Tinte auf Papier festgehalten. Trotz der Reduziertheit dieser Blätter handelt es sich bei den Zeichnungen um autonome Bildwerke, die nicht im Sinne einer Vorstudie zu verstehen sind. In den Jahren 1939 und 1940 entstehen zahlreiche Handzeichnungen mit Variationen des Engelsmotivs. Über das Einzelwerk hinaus können durch diese Blätter grundsätzliche Aussagen über die serielle Arbeitsweise im Spätwerk Klees getroffen werden.

Der festzustellende Schwerpunkt auf dem Zeichnerischen vermittelt ein für das Werk des Künstlers repräsentativen Eindruck. Obwohl Klee heute als Maler große Popularität erreicht hat, spielt die Zeichnung in seinem Werk eine besondere Rolle. In den Anfangsjahren seiner künstlerischen Karriere sieht Klee sich als Zeichner und Illustrator. Als künstlerisches Medium nutzt er nahezu ausschließlich die Zeichnung. In den Jahren 1903 bis 1905 kommen Radierungen hinzu. Es entsteht der Zyklus der *Inventionen*, Klees *Opus eins*. In diesem Zyklus – seinem ersten Werk für die Öffentlichkeit – setzt er sich mit dem antiken Ideal ironisch distanziert auseinander. Die Farbe entdeckt Klee erst während seiner Tunisreise im Jahr 1914. Zwar gewinnt diese in der Folgezeit an Bedeutung, dennoch ist das Gemälde als künstlerisches

Ausdrucksmittel im Bereich der Engelsthematik erst im Spätwerk bedeutend. 1934 entsteht das abstrakte Werk *Engel im Werden* (Abb. W 14). Vier Jahre später folgt Klees *Erzengel* (Abb. W 15). 1939 malt Klee das von ihm nicht mehr signierte und betitelt Gemälde *Ohne Titel [letztes Stilleben]* (Abb. W 65). Als „Bild im Bild“ integriert Klee in diesem Werk die Handzeichnung *Engel, noch hässlich* (Abb. W 61). Im Sterbejahr 1940 entstehen die Gemälde *ANGELUS MILITANS* (Abb. W 63) und das ebenfalls unsigniert und unbetitelt gebliebene Werk *Ohne Titel [Der Todesengel]* (Abb. W 66).

Um der Vielschichtigkeit der Arbeiten gerecht werden zu können versucht die vorliegende Studie die Engelsdarstellungen in den Kontext ihrer Entstehungszeit einzubinden. Einerseits werden hierzu werkimmanente Vergleiche notwendig sein. Auf diesem Weg können stilistische und inhaltliche Bezüge hergestellt und die übergreifenden Strukturen des künstlerischen Arbeitens untersucht werden. Für das Spätwerk soll darüber hinaus ein kurzer Blick auf biographische Einflussfaktoren geworfen werden, da davon auszugehen ist, dass die entscheidend veränderte Lebenssituation Klees Auswirkungen auf sein bildnerisches Werk genommen hat.

Im Zentrum der Analyse steht jedoch die oft symbolisch verschlüsselte Bildsprache Klees. Um Ansatzpunkte für die Entschlüsselung dieser Bildsprache finden zu können muss ein offener und vielschichtiger Blick auf die Engelsdarstellungen geworfen werden. Daher wird in einem ersten, übergeordneten Teil versucht werden, einige der Einflussfaktoren auf das bildnerische Denken Klees auszumachen. Diese erscheinen äußerst vielschichtig. Zum einen ist eine intensive Auseinandersetzung mit der christlichen Religion festzustellen, die sich in den wiederkehrenden religiösen Motiven spiegelt. Natürlich ist auch der Engel in diesem Zusammenhang zu sehen, der ein traditionelles Sujet christlicher Ikonographie darstellt. Jedoch widmet sich Klee auch anderen christlichen Themen. Neben den Werken mit explizit religiösem Bildthema lassen sich weitere Arbeiten ausmachen, die sich einer religiösen Metaphorik bedienen. Diese intensive Auseinandersetzung überrascht vor allem deshalb, weil Klees Interesse am Engelmotiv nicht aus einem religiösen Empfinden heraus zu erklären ist.

Neben der christlichen Tradition ist es die Mythologie – und hier vor allem die griechische Mythologie – mit der sich Klee gedanklich wie bildnerisch auseinandersetzt. Geistesgeschichtliche Strömungen – wie beispielsweise die deutsche

Romantik – spiegeln sich ebenfalls in Klees Denken und in seinen Arbeiten.<sup>1</sup> Eine konkrete Benennung der vielschichtigen Einflussfaktoren erweist sich jedoch oft als schwierig, da Klee mit seinen Inspirationsquellen sehr abstrahierend verfährt. Er scheut sich nicht, gegen geistesgeschichtliche Traditionen zu rebellieren und ikonographische Zusammenhänge so nachhaltig umzudeuten, dass die entstehenden Bildwerke nur noch seiner privaten Mythologie verpflichtet zu sein scheinen. Diese private Ikonographie spiegelt sich in den Engelsdarstellungen Paul Klees eindrucksvoll.

---

<sup>1</sup> Aktuell zeigt das Ulmer Museum zu diesem Thema die Ausstellung „Paul Klee und die Romantik“ (bis Mai 2009).

## 1.2 Forschungs- und Literaturbericht

Paul Klee muss ohne Zweifel zu den Künstlern gezählt werden, die in den zurückliegenden Jahrzehnten stark in das Interesse der Öffentlichkeit traten. War er zu Lebzeiten ein „Sonderfall“ – im 3. Reich sogar als ein Vertreter der entarteten Kunst diffamiert – so avanciert er seit den 50er Jahren zum „Publikumsliebbling“<sup>2</sup>. Obwohl es Veröffentlichungen zu zahlreichen Aspekten der Kunst Klees gibt, fehlt eine zusammenfassende Arbeit über die Werkgruppe der Engel. Auch eine katalogisierte Auflistung sämtlicher Darstellungen mit Engelsmotiv fehlt. Es gibt jedoch einige Publikationen, die sich mit einer der Engelsdarstellungen Klees auseinandersetzen. Andere Arbeiten mit Engelsmotiv werden allenfalls ergänzend hinzugezogen. Dabei steht der *Angelus Novus* (Abb. W 5) – auf Grund der ihn betreffenden Schriften Walter Benjamins (1892-1940) – häufig im Fokus des Interesses.

Innerhalb des folgenden Forschungsberichtes sind nur die Publikationen aufgenommen, die sich direkt mit den Engelsdarstellungen Klees auseinandersetzen. In diesem Kontexte einen Gesamtüberblick der Kleeforschung zu vermitteln ist auf Grund der Vielzahl der Publikationen nicht möglich. Jedoch finden auch einige wenige Schriften Aufnahme, die für die Auseinandersetzung mit der Kunst Klees generell unverzichtbar sind.<sup>3</sup>

Der Kunsthistoriker Will Grohmann veröffentlicht zahlreiche Schriften zu den Arbeiten Paul Klees. Entscheidend bleibt jedoch die 1954 in Stuttgart erschienene Monographie<sup>4</sup>: Das Werk entstand in teilweiser Zusammenarbeit mit Paul Klee, den Grohmann wiederholt in Bern besucht. Auch bei der Auswahl der Illustrationen ist Klee behilflich. Zu den Engelsdarstellungen enthält das Werk einen kurzen Abschnitt, in dem der Hinweis auf eine mögliche Beeinflussung des Kleeschen Engelsbildes durch die Engelskonzeption Rainer Maria Rilkes gegeben wird.<sup>5</sup> Häufig bleibt die Deutung spekulativ, wie sich im Einzelfall zeigen wird. Dennoch sind die Interpretationen Grohmanns zu vielen Werken Klees interessant, da er mit diesem in

---

<sup>2</sup> Vgl.: Hopfengart, Christine: Klee - Vom Sonderfall zu Publikumsliebbling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905-1920. Mainz 1989.

<sup>3</sup> Im Folgenden werden die angeführten Publikationen im Rahmen des Forschungsberichts mit vollen Angaben in den Fußnoten geführt. Bei allen anderen Angaben wird – wie in der restlichen Arbeit – die Kurzzitierweise verwendet.

<sup>4</sup> Grohmann, Will: Paul Klee. Stuttgart 1954.

<sup>5</sup> Zum Thema „Die Hermeneutik des Boten: Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke“ veröffentlichte Perdita Rösch ihre Dissertation (München 2008).

persönlichem und freundschaftlichem Kontakt stand. Grohmanns Publikationen, die zu Lebzeiten Klees veröffentlicht wurden, kannte Klee. Offensichtlich fühlte er sich und seine Kunst verstanden. Im Juli 1929 schreibt Klee: „[...] ich muss Ihnen meine Bewunderung aussprechen, wie Sie mein kompliziertes Innenportrait zu zeichnen wussten. Ein paar Mal war es mir, als ob Sie mir leibhaftig drinnen säßen – ein eigenes Gefühl.“<sup>6</sup>

Die Monographie Grohmanns bleibt eine der entscheidenden Publikationen in der Klee-Forschung. Sie leitet einen Umschwung in der öffentlichen Resonanz ein. Klee wird in dieser Publikation erstmals als einer der großen deutschen Vertreter der modernen Kunst präsentiert. Ähnliches zeigt sich auch in Werner Haftmanns 1954 veröffentlichten Buch zur „Malerei im 20. Jahrhundert“. Hier figuriert Klee zum Dreh- und Angelpunkt der Moderne.

Walter Ueberwasser widmet sich in einem 1957 erschienen Artikel „Klees `Engel´ und `Inseln“.<sup>7</sup> Es handelt sich hierbei um einen kurzen Aufsatz, der für die in dieser Arbeit gestellten Fragen kaum Antworten bietet. Ueberwasser bemüht sich um eine Rekonstruktion der Zeichnung, indem er nachzuvollziehen versucht, welcher Strich auf welchen folgt, welches Bildelement das andere bedingt. Damit erstellt er eine Entwicklungsgeschichte, die genaue Angaben über die Genesis des Werkes gibt. Der Autor wählt hierfür exemplarisch zwei Darstellungen, stellvertretend für Klees Engel die Reißfederzeichnung *Wachsamer Engel* (Abb. W 26) aus dem Jahr 1939. Für die Inseln steht Klees *Insula dulcamara* (Abb. 2.2.10).

Max Hugglers Buch mit dem Titel: „Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos“<sup>8</sup> liefert zu zahlreichen Werken Klees neue Interpretationshinweise. Die Publikation enthält ein zweiseitiges Kapitel *Die Engel*, indem einige der Darstellungen aufgeführt werden. Eine nähere Beschreibung oder Analyse fehlt. Ausführlich wird jedoch das Werk *Ohne Titel [letztes Stilleben]* behandelt, wobei Huggler die Bezeichnung *Komposition auf schwarzem Grund* vorschlägt.<sup>9</sup>

Einige Engelsdarstellungen finden auch Erwähnung in Christian Geelhaars Buch „Paul Klee – Leben und Werk“<sup>10</sup> aus dem Jahr 1974.

---

<sup>6</sup> Gutbrod 1968, S.74.

<sup>7</sup> Ueberwasser, Walter: Klees „Engel“ und „Inseln“. In: Festschrift Kurt Bauch. Kunstgeschichtliche Beiträge vom 25. November 1957. München 1957. S. 256-263.

<sup>8</sup> Huggler, Max: Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos. Frauenfels 1969.

<sup>9</sup> Vgl.: Huggler 1969, S. 217.

<sup>10</sup> Geelhaar, Christian: Paul Klee. Leben und Werk. Köln 1974.

Der Kunsthistoriker und Klee-Experte Otto Karl Werckmeister veröffentlicht im Jahre 1981 eine Studiensammlung mit dem Titel „Versuche über Paul Klee“.<sup>11</sup> Einer der vier darin veröffentlichten Aufsätze – „Walter Benjamin, Paul Klee und der `Engel der Geschichte“ – beschäftigt sich mit Klees Engelsdarstellung *Angelus Novus*. Der Schwerpunkt der Ausführungen liegt bei der Rezeption des *Angelus Novus* durch den Schriftsteller Walter Benjamin, seinem Geschichtsverständnis und seiner daraus abzuleitenden Deutung des *Angelus Novus* als „Engel der Geschichte“. Dabei tritt das Werk, welches eine von Walter Benjamin unabhängige Entstehungsgeschichte hat, in den Hintergrund.

Ähnliches zeigt sich auch in der Publikation Gershom Scholems. Sein Buch „Walter Benjamin und sein Engel“<sup>12</sup> erscheint 1983. Für Scholem – der ein enger Freund und Vertrauter Benjamins war – stehen dessen literarische Schriften stärker im Vordergrund. Dem *Angelus Novus* widmet sich auch der Aufsatz von Horst Schwebel: „Ein Denkmodell: Der Engel der Geschichte – Walter Benjamins Deutung von Klees `Angelus Novus““.<sup>13</sup> Auch hier liegt der Schwerpunkt auf der Rezeption des Engels durch den Schriftsteller. Gleiches zeigt sich in Johann Konrad Eberleins Artikel „Ein verhängnisvoller Engel. Paul Klee Bild `Angelus Novus´ und Walter Benjamins Interpretation“.<sup>14</sup> Auch der Aufsatz „Paul Klee’s *Angelus Novus*, Walter Benjamin and Gershom Scholem“<sup>15</sup> der Autorin Ester Muchawsky-Schnapper konzentriert sich auf diese Fragestellung.

Als hilfreich erweist sich Gert Schiffs 1987 erschienener Aufsatz „Klee’s Array of Angels“.<sup>16</sup> Im Folgejahr veröffentlicht Gabriele Heidecker ihren Aufsatz „Engelsdarstellungen in Bildern von Paul Klee“<sup>17</sup>. Er beinhaltet einige Bildbesprechungen, die jedoch häufig spekulativ erscheinen. In der 1990 in Stuttgart erschienenen Publikation Donat de Chapeaurouges „Paul Klee und der christliche

---

<sup>11</sup> Werckmeister, Otto-Karl: Walter Benjamin, Paul Klee und der `Engel der Geschichte`. In: Versuche über Paul Klee. Frankfurt am Main 1981. S. 98-123.

<sup>12</sup> Scholem, Gershom: Walter Benjamin und sein Engel. Frankfurt am Main 1983.

<sup>13</sup> Schwebel, Horst: Ein Denkmodell: Der Engel der Geschichte. Walter Benjamins Deutung von Klees `Angelus Novus`. In: Werner Broer und Annemarie Weslarn-Schulze (Hrsg.): Verfremdung, Provokation, Deutung. Christliches in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hannover 1993. S. 111-114.

<sup>14</sup> Eberlein, Johann Konrad: Ein verhängnisvoller Engel. Paul Klees Bild "Angelus Novus" und Walter Benjamins Interpretation. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 166. 20. Juli 1991.

<sup>15</sup> Muchawsky-Schnapper, Ester: Paul Klee’s *Angelus Novus*, Walter Benjamin and Gershom Scholem. In: Israel Museum Journal. 8. Jg. Frühjahr 1989. S. 47-52.

<sup>16</sup> Schiff, Gert: Klee’s Array of Angels. Artforum. Vol. 25, No. 9 (5/87). S. 126-133.

<sup>17</sup> Heidecker, Gabriele: Engelsdarstellungen in Bildern von Paul Klee. In: Jörg Zink (Hrsg.): Betrachtung und Deutung. Band 23. Schöpfung und Vollendung. Eschbach/Markgräflerland 1988. S. 117-128

Himmel“ finden auch einige der Engelsdarstellungen Klees Erwähnung. Da sich die Publikation jedoch nicht Klees Engelsdarstellungen, sondern ganz allgemein dem „christlichen Himmel“ widmet, beschäftigt sich Chapeaurouge ausführlich nur mit Klees *Angelus Novus*. Darüber hinaus werden einige Handzeichnungen der Jahre 1939 und 1940 erwähnt.

Die 2000 erschienene Publikation von Ingrid Riedel „Engel der Wandlung – Die Engelsbilder von Paul Klee“<sup>18</sup> beschäftigt sich ausführlich mit den Engelsdarstellungen. Das Buch soll inspirieren, den „Engeln in uns“<sup>19</sup> nachzuspüren. Die Formulierung des Klappentextes zeigt, dass die Publikation eine meditative Auseinandersetzung mit den Engelsdarstellungen Klees anstrebt.

Das Werk „Himmelssehnsucht - Die Sichtbarkeit der Engel in der romantischen Literatur und Kunst sowie bei Klee, Rilke und Benjamin“ – veröffentlicht 1994 von Friedmar Apel – nähert sich der Thematik aus Sicht des Literaturwissenschaftlers.<sup>20</sup> Das Buch bietet hilfreiche Hinweise bezüglich des geistesgeschichtlichen Hintergrunds, auch wenn eine Analyse einzelner Bildwerke nicht im Interesse des Autors liegt.

Für die Auseinandersetzung mit den Zeichnungen der Jahre 1939 und 1940 sind die Ausstellungskataloge „Das Schaffen im Todesjahr“<sup>21</sup> – 1990 herausgegeben von Josef Helfenstein und Stefan Frey – der 1997 in Berlin erschienene Katalog „Paul Klee - Späte Werkfolgen“<sup>22</sup> von Alexander Dückers sowie der Katalog des Essener Museum Folkwang „Paul Klee - Späte Zeichnungen von 1939“<sup>23</sup> zu nennen.

Der Katalog der Ausstellung „Picasso. Klee. Giacometti. Die Sammlung Steegmann“<sup>24</sup> des Jahres 1998 beinhaltet Informationen zu Klees *ANGELUS MILITANS*. (Abb. W 63). Der Katalog der Mannheimer Ausstellung „Paul Klee – Die Zeit der Reife“<sup>25</sup> thematisiert das Werk *Ohne Titel [Der Todesengel]* (Abb. W 66). Sabine Rewald erwähnt in ihrer Publikation über die Sammlung Berggruen den 1939 entstandenen *Engel-Anwärter* (Abb. W 25) In allen drei Fällen handelt es sich um kurze Bildbesprechungen.

---

<sup>18</sup> Riedel, Ingrid: Engel der Wandlung. Die Engelsbilder Paul Klees. Freiburg 2000.

<sup>19</sup> Vgl.: Riedel 2000, Klappentext.

<sup>20</sup> Apel, Friedmar: Himmelssehnsucht - Die Sichtbarkeit der Engel in der romantischen Literatur und Kunst sowie bei Klee, Rilke und Benjamin. Berlin 1994.

<sup>21</sup> Helfenstein, Josef; Frey, Stefan: A.K.: Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr. Stuttgart 1990.

<sup>22</sup> Dückers, Alexander (Hrsg.): A.K.: Paul Klee - Späte Werkfolgen. Berlin 1997.

<sup>23</sup> A.K.: Paul Klee. Späte Zeichnungen von 1939. Museum Folkwang, Essen. Essen 1989.

<sup>24</sup> A.K.: Picasso. Klee. Giacometti. Die Sammlung Steegmann. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1998.

<sup>25</sup> A.K.: Paul Klee. Die Zeit der Reife. Kunsthalle Mannheim. München; New York 1996.

Marc Luprecht veröffentlicht 1999 seine Arbeit zum Thema „Of Angels, Things, and Death - Paul Klee's Last Painting in Context“<sup>26</sup>. Diese Publikation beschäftigt sich mit Klees Werk *Ohne Titel [letztes Stilleben]*. Das Gemälde ist für diese Arbeit von Interesse, da Klee als „Bild im Bild“ die Handzeichnung *Engel, noch hässlich* (Abb. W 61) integriert. Sehr detailliert schlüsselt Luprecht die einzelnen Bildelemente auf und ordnet das Werk in den künstlerischen und geistesgeschichtlichen Kontext ein. Mit Verweis auf diese Publikation findet Klees *letztes Stilleben* in der vorliegenden Studie nur eine verhältnismäßig kurze Darstellung.

Gelegentlich sind die Engelsdarstellungen Klees auch Gegenstand kurzer Betrachtungen in Zeitschriften und Büchlein, die ein eher romantisierendes Engelsbild vermitteln. Diese sind für die folgenden Untersuchungen nicht hilfreich.<sup>27</sup>

Neben den eben genannten Publikationen, in denen konkret auf eine oder mehrere der Engelsdarstellungen eingegangen wird, sind einige Veröffentlichungen generell unverzichtbar. Dazu gehören die Verzeichnisse des Kunstmuseums Bern, die in Zusammenarbeit mit der Stiftung Zentrum Paul Klee erschienen sind. Hier ist die dreibändige Publikation von Jürgen Glaesemer über die Handzeichnungen sowie sein Katalog über die farbigen Werke des Kunstmuseums Bern zu nennen<sup>28</sup>. Seit 1998 erscheint der neunbändige *Catalogue Raisonné*, herausgegeben von der Stiftung Zentrum Paul Klee. Der neunte Band ist im Herbst 2004 erschienen. Auch diese Kataloge sind unverzichtbar.<sup>29</sup>

Inspirierend waren darüber hinaus die in den letzten Jahren veröffentlichten Aufsätze von Oskar Bätschmann, Marcel Baumgartner, Gottfried Boehm, Marcel Franciscono,

---

<sup>26</sup> Luprecht, Marc: *Of Angels, Things, and Death - Paul Klee's Last Painting in Context*. New York 1999.

<sup>27</sup> Rotzler, Willy: *Engelsbilder bei Paul Klee*. In: *Du*. 46. Jg. Heft 12, 1986. S. 52-55; Schimmel, Georg (Hrsg.): *Paul Klee - Engel bringt das Gewünschte*. Der Silberne Quell: Band 14. Baden-Baden 1953; Dessauer-Reiners, Christiane: *Paul Klee: Erzengel. Wie sehen Engel aus?* In: *Die Drei. Zeitschrift für Antroposophie in Wissenschaft, Kunst und sozialem Leben*. 67. Jg. Nr.12, 1997. S. 1183-1187.

<sup>28</sup> Glaesemer, Jürgen: *Paul Klee. Handzeichnungen I. Kindheit bis 1920*. Sammlungskatalog des Kunstmuseums Bern. Bern 1973; Glaesemer, Jürgen: *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1936*. Sammlungskatalog des Kunstmuseums Bern. Bern 1984; Glaesemer, Jürgen: *Paul Klee. Handzeichnungen III. 1937-1940*. Sammlungskatalog des Kunstmuseums Bern. Bern 1979 (a.); Glaesemer, Jürgen: *Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*. Bern 1979 (b.).

<sup>29</sup> *Paul Klee. Catalogue Raisonné*. Hrsg. von der Stiftung Zentrum Paul Klee. Band 1. 1883-1912. Bern 1998; *Paul Klee. Catalogue Raisonné*. Band 3. 1919-1922. Bern 1999; *Paul Klee. Catalogue Raisonné*. Band 2. 1913-1918. Bern 2000; *Paul Klee. Catalogue Raisonné*. Band 4. 1923-1926. Bern 2000; *Paul Klee. Catalogue Raisonné*. Band 5. 1927-1930. Bern 2001; *Paul Klee. Catalogue Raisonné*. Band 6. 1931-1933. Bern 2002; *Paul Klee. Catalogue Raisonné*. Band 7. 1934-1938. Bern 2003; *Paul Klee. Catalogue Raisonné*. Band 8. 1939. Bern 2003; *Paul Klee. Catalogue Raisonné*. Band 9. 1940. Bern 2004.

Stefan Frey, Charles Werner Haxthausen, Josef Helfenstein, Wolfgang Kersten und Pamela Kort. Auch Osamu Okuda, Tilman Osterwold, Gregor Wedekind und Otto Karl Werckmeister sind zu nennen.

Vergessen werden dürfen neben der Sekundärliteratur nicht die Überlieferungen Klees, die außergewöhnlich umfangreich sind. Pädagogische Aufsätze, Briefe, dokumentierte Reden, Interviews: Diese Schriften dienen dem Verständnis der Kunst Klees. Hier sind vor allem die nach Klees Tod veröffentlichten Publikationen „Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre“<sup>30</sup>, die „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“<sup>31</sup> und das von Günther Regel herausgegebene Buch „Kunst-Lehre“<sup>32</sup> zu nennen.

Einen besonderen Stellenwert innerhalb der Primärliteratur nimmt das Tagebuch Klees ein, welches er in den Jahren 1898 bis zu seiner Entlassung aus dem Militärdienst 1918 führte. Auch wenn die privaten Aufzeichnungen durch Klee überarbeitet wurden und daher nicht als unmittelbares Zeugnis gewertet werden können, wird das Streben nach seiner privaten und künstlerischen Identität nachvollziehbar. Nicht nur die Tagebücher, auch andere Zeugnisse wurden von Felix Klee gesammelt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Wichtig ist neben der von Felix Klee herausgegeben Ausgabe der Tagebücher<sup>33</sup> die 1988 erschienene textkritische Neuedition<sup>34</sup>. In den Fußnoten der vorliegenden Arbeit wird auf beide Ausgaben verwiesen. Eine autobiographische Auskunft, die konkret die Bedeutung des Bildthemas „Engel“ herausstellt, ist jedoch in den Schriften Klees nicht zu finden.

---

<sup>30</sup> Klee, Paul: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel 1956 (3. überarbeitete Auflage Basel; Stuttgart 1971).

<sup>31</sup> Klee, Paul: Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Hrsg. von Jürgen Glaesemer. Basel; Stuttgart 1979.

<sup>32</sup> Klee, Paul: Kunst-Lehre. In: Regel, Günther: Paul Klee. Kunst-Lehre. Gesammelte Schriften. Leipzig 1995 (1987).

<sup>33</sup> Klee, Paul: Tagebücher 1898-1918. Hrsg. von Felix Klee. Köln 1957.

<sup>34</sup> Klee, Paul: Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition. Hrsg. von der Stiftung Zentrum Paul Klee. Bearbeitet von Wolfgang Kersten. Stuttgart; Teufen 1988.

### **1.3 Methodik und Aufbau der Arbeit**

Die vorliegende Studie ist in vier übergeordnete Teile gegliedert. Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den Grundlagen: Der Fokus liegt – neben einem allgemeinen Blick auf die geistes- und motivgeschichtliche Tradition des Engels – auf den grundlegenden Einflussfaktoren, die sich in Klees künstlerischem Denken widerspiegeln. Diese Faktoren sind weit gefasst um der Vielschichtigkeit des Werkes gerecht werden zu können. Darüber hinaus ermöglicht der erste Teil der Arbeit einen Einblick in das künstlerische Konzept Klees. Dies erscheint notwendig, um das Motiv des Engels nicht isoliert betrachten zu müssen, sondern in den Gesamtzusammenhang einordnen zu können. So ist es möglich – ausgehend von der Engelsthematik – stilistische sowie inhaltliche Rückschlüsse auf das Gesamtwerk Klees anzustellen.

Der zweite Teil widmet sich der Analyse einzelner Engelsdarstellungen. Hierbei geht die Arbeit weitgehend chronologisch vor. In vier Kapiteln werden exemplarische Darstellungen aller Schaffensperioden vorgestellt. Die einzelnen Arbeiten werden dabei nicht nur in ihrem Gesamtzusammenhang betrachtet, sondern auch als Träger übergreifender Leitmotive. Ein inhaltlicher Schwerpunkt des zweiten Teils liegt bei den Engelszeichnungen der Jahre 1939 und 1940.

Da eine Analyse aller Arbeiten mit Engelsmotiv nicht möglich ist, schließt sich ein dritter Teil in Form eines Werkverzeichnisses an. Die detaillierten Angaben vermitteln einen Gesamteindruck über die Arbeiten mit Engelsmotiv. Auf dieses Werkverzeichnis wird innerhalb der Arbeit durch ein „W“ vor der Abbildungsnummer verwiesen. Findet jedoch eine ausführliche Besprechung einer Engelsdarstellung statt, ist diese zusätzlich im Abbildungsband aufgeführt, so dass eine direkte Gegenüberstellung von Text und Bild möglich ist. Die Nummerierung der Abbildungen ist nicht fortlaufend, sondern besteht in einem Zahlenschlüssel, der Informationen über den Textteil, das Kapitel und die jeweilige Abbildungsnummer beinhaltet.

In den Fußnoten wird generell die Kurzzitierweise genutzt, die sich anhand des Literaturverzeichnisses aufschlüsseln lässt.

## 2 Zur geistes- und motivgeschichtlichen Tradition des Engels

### 2.1 Geflügelte Wesen in vorchristlichen Kulturen und Religionen

Mit 77 Werken ist der Engel im Werk von Paul Klee eines der Motive, die den Künstler nahezu seine gesamte künstlerische Schaffenszeit begleiten. Die erste Engelsdarstellung *Ein Engel überreicht das Gewünschte*<sup>35</sup> (Abb. W 1) malt er im Jahr 1913. Die letzten Gemälde und Zeichnungen entstehen vor seinem Tod im Juni 1940. Klee teilt das Interesse an der Darstellung geflügelter Wesen, eine Motivtradition, die sich bis in die Kunst der alten Kulturen zurückverfolgen lässt. Obwohl der Hl. Thomas von Aquin (1225-1274) in einer philosophischen Beweisführung darlegt, Engel seien reinen Intellektes und daher ohne materielle Körperlichkeit<sup>36</sup>, ist die Darstellung von geflügelten Mittlerwesen in der bildenden Kunst weit zurückzuverfolgen. Dem Künstler wird dabei die Aufgabe zuteil, ein körperliches Erscheinungsbild für diese Wesen zu schaffen. Die Frage nach der Ursache für die Insistenz des Motivs ist nicht leicht zu beantworten. Sicherlich verknüpft sich zum einen mit dem Engel und seinen motivgeschichtlichen Vorbildern immer auch die Faszination für den Mythos des Fliegens. Für den Menschen gehört es zu den frühen Träumen, sich von seiner irdischen Gebundenheit zu lösen. Platon beschreibt diese Faszination in seinem Werk *Phaidros*:

„Die Kraft des Gefieders besteht darin, das Schwere emporzuheben und hinaufzuführen, wo das Geschlecht der Götter wohnt.“<sup>37</sup>

Dieser Aspekt hat auch für Klee einen entscheidenden Stellenwert: Einerseits liegt für ihn „Bewegung [...] allem Werden zugrunde“<sup>38</sup> und „Ruhe auf Erden ist [nur die] zufällige Hemmung der Materie“.<sup>39</sup> Andererseits lässt sich sowohl in seinem künstlerischen Werk, als auch in seinen schriftlichen Aufzeichnungen häufig eine persönlich empfundene Diskrepanz zwischen gedanklicher Freiheit und irdischer

---

<sup>35</sup> Paul Klee. *Ein Engel überreicht das Gewünschte*. 1913, 138. 12,8:19,8 cm. Feder auf Papier auf Unterlegkarton. Privatbesitz, Deutschland.

<sup>36</sup> Vgl.: Krauss 2000, S. 60.

<sup>37</sup> Zit. nach: Wilson 1980, S. 7.

<sup>38</sup> Klee 1995 (1987), S. 62.

<sup>39</sup> Klee 1995 (1987), S. 63.

Gebundenheit ausmachen. Eine Gebundenheit, die für den Engel, der als Bote zwischen den Welten agiert, nicht existiert.

Nicht erst durch die drei großen monotheistischen Religionen Judentum, Christentum und Islam wird die geistes- und motivgeschichtliche Tradition des Engels geprägt. Die Vorstellung von zwischen den Welten agierenden Geistwesen lässt sich in nahezu jeder Kultur ausmachen. In zahlreichen animistischen Kulturen findet man bereits die Vorstellung von einem höchsten, im Himmel lebenden Gott, der seine „Söhne“ oder „Gehilfen“ zur Übermittlung von Botschaften ausschickt. Häufig verbindet sich eine helfende und schützende Funktion mit diesen Mittlerwesen. Ebenso stellt die sumerische und babylonische Kunst geflügelte Wesen dar: Die Bemalung einer Schale aus Susa in Persien, die auf etwa 2350 v. Chr. datiert wird, weist eine sehr frühe Darstellung eines geflügelten Wesens auf (Abb. 1.2.1)<sup>40</sup>. Einen solchen Archetyp des geflügelten Menschen zeigt auch ein babylonisches Rollsiegel aus der Zeit der Sargon-Dynastie (Abb. 1.2.2).<sup>41</sup> Im alten Ägypten<sup>42</sup> kennt man ebenfalls geflügelte Mittlerwesen, deren Aufgabe unter anderem im Seelengeleit der Verstorbenen in das Totenreich liegt. In der griechischen und römischen Antike sind geflügelte Wesen zum Beispiel in Form von Genien<sup>43</sup> oder in Skulpturen der Siegesgöttin Nike<sup>44</sup> visualisiert. Neben dem Liebesgott Eros/Amor ist es hier vor allem Hermes/Merkur, der als Überbringer von Botschaften und religiösen Offenbarungen dient. Er ist der Vermittler zwischen dem göttlichen Olymp und der menschlichen Sphäre. Als antiker Götterbote verbinden sich mit Hermes/Merkur zahlreiche Vorstellungen, die sich in der jüdisch-christlichen Tradition wiederfinden. Nicht zuletzt leitet sich vom griechischen Wort für „Bote“ – *angelos* – das deutsche Wort *Engel* ab. Das Wort *angelos* ist wiederum eine Übersetzung des hebräischen Wortes *mal'ach*.

Die Juden kommen während des Babylonischen Exils (597-ca. 538 v. Chr.) in Kontakt mit den religiösen Vorstellungen des babylonisch-persischen Kulturkreises und

---

<sup>40</sup> Schale. Susa, Persien. Um 2350 v. Chr. British Museum, London.

<sup>41</sup> Babylonisches Rollsiegel. Akkad, Babylon. Um 2350 v. Chr. British Museum, London. (Vgl.: Wilson 1980, S. 36.)

<sup>42</sup> *Isis und Nephthys beschützen mit ihren Flügelarmen die Namenskatuschen des Tutenchamun*. Pektoral. Um 1340 v. Chr. Gold, Quarz, Sand. Ehem. Theben, Tal der Könige. Ägyptisches Museum, Kairo. (Abb. 1.2.3).

<sup>43</sup> *Geflügelter Genius*. Ausschnitt aus dem Wandbild-Zyklus der Villa des Publius Fannius Sinistor in Pompeji. Dritte Hälfte des 1. Jh. v. Chr. 126:71 cm. Musée du Louvre, Paris. (Abb. 1.2.4).

<sup>44</sup> *Geflügelte Siegesgöttin, Nike von Samothrake*. Um 190 v. Chr. Marmor und Kalkstein. Höhe: 328 cm. Musée du Louvre, Paris.

bringen dessen Engelsbilder nach Israel. Ein Vorläufer des christlichen Erzengels findet sich beispielsweise in der Lehre des persischen Propheten Zarathustra (ca. 630-553 v. Chr.). In seiner Lehre steht Ahuramazda („Der weise Herr“), der als geflügelte Sonnenscheibe dargestellt wird und als der oberste Engel reinen Lichtes gilt, sechs Mächten vor. Diese insgesamt sieben Amehaspentas verkörpern göttliche Eigenschaften wie Wahrheit oder Weisheit. Zarathustras religiöse Lehre kennt auch den Gegenspieler: Ahriman („Der Arggesinnte“) verkörpert den Widersacher, den bösen Geist. Gleichzeitig ist er der Zwillingsbruder Ahuramazdas. Nach der Konfrontation wird er von diesem aus dem Himmel gestürzt. Die Parallele zur jüdisch-christlichen Vorstellung ist offensichtlich: Luzifer, der ursprünglich Gott nahe stehende Lichtträger wird zum abtrünnigen Engel, zur Personifikation des Dämonischen und wird schließlich von Erzengel Michael aus dem Himmel gestürzt.

## 2.2 Der Engel in der christlichen Religion

Mit der Vorstellung des Engels verbindet sich demnach – neben der archaischen Faszination für das Fliegen – die Idee eines geflügelten Mittlerwesens und damit die Utopie einer unmissverständlichen Kommunikation zwischen der göttlichen und irdischen Welt, die zur Kontinuität der Weltordnung beiträgt. Gerade in der jüdisch-christlichen Motivtradition dient der Engel meist als Metapher für das positive Fortschreiten der Historie. Der Engel nimmt unmittelbar Einfluss auf den Verlauf des Geschehens, sei es zum Beispiel durch die Errettung des israelischen Volks im Alten Testament oder durch die Verkündigung der Geburt Christi in den Evangelien. Der Engel dient als Personifizierung des Dialogs zwischen Gott und den Menschen, zwischen der himmlischen und damit göttlichen Sphäre sowie der irdischen Welt. Trotz dieser Botenfunktion stellen die ersten Engelsdarstellungen des Frühchristentums den Engel noch als ungeflügelten Mann dar, eine Tunika mit Pallium tragend, an den Füßen Sandalen.<sup>45</sup>

Erst im 4. Jahrhundert zeigt die christliche Bildtradition den Engel als geflügeltes Wesen, wie es etwa das Ende des 4. Jahrhunderts entstandene Apsismosaik von Santa Pudenziana in Rom belegt. Diese Darstellungsweise wird nahezu durchgehend beibehalten. Tatsächlich sind in der Bibel jedoch die Seraphim und Cherubim die einzigen Wesen, die Flügel tragend beschrieben werden. Sie dienen als Vorbild für die spätere generelle Darstellung des Engels als Flügelwesen.<sup>46</sup>

Literarische Grundlage der christlichen Engel ist – in ganz unterschiedlichem Detailreichtum – das Alte und das Neue Testament. Ebenso werden die Gottesboten in vielen der überlieferten Heiligenlegenden sowie in den Apokryphen thematisiert. Die Engel treten als Boten mit den Menschen in Verbindung, von der Genesis bis zur

---

<sup>45</sup> Vgl. als Bildbeispiele: Priscilla-Katakomben, 2. Jahrhundert (Verkündigungsszene); Grab an der Via Appia, frühes 4. Jahrhundert (Verstorbener wird von einem Engel zum himmlischen Gastmahl geführt); Reidersche Tafel. Um 400. Bayerisches Nationalmuseum, München (Engel verkündet den Frauen am Grab die Auferstehung Christi). (Vgl.: Krauss 2000, S. 79.).

<sup>46</sup> Seraphim und Cherubim werden im Alten Testament in unterschiedlichen Textpassagen thematisiert, so zum Beispiel in der Prophezeiung des Jesaja oder in den Visionen des Propheten Ezechiel. Das Wort *Cherub* (Cherubim: hebräischer Plural von Cherub) leitet sich wohl von dem mesopotamischen Wort *karibu* ab, das ein geflügeltes Ungeheuer beschreibt, ein Mischwesen aus Menschenkopf, Löwenleib, Stierfüßen und Adlerflügeln (Vgl.: spätere Symbole der vier Evangelisten). Diese Wesen sind als Wächterfiguren an babylonischen und assyrischen Tempel und Palästen zu finden und hatten die Aufgabe, ähnlich der Sphinx im alten Ägypten, böse Mächte fernzuhalten. (Vgl.: Krauss 2000, S. 28.) Eine solche Wächterfunktion wird den Cherubim auch in der Bibel zugeschrieben. In der Genesis lässt Gott nach dem Sündenfall den Baum des Lebens durch die Cherubim bewachen. (Genesis 3, 24: „Und er trieb den Menschen hinaus und ließ lagern vor dem Garten Eden die Cherubim mit dem flammenden, blitzenden Schwert, zu bewachen den Weg zu dem Baum des Lebens.“).

Apokalypse des Johannes. Die Aussagen und Umstände des Erscheinens variieren dabei, weil es sich bei der Bibel nicht um ein einheitlich konzipiertes Buch handelt, sondern vielmehr um eine Sammlung, deren Schriften sich in ihrer Urheberschaft und Entstehungszeit unterscheiden. Die Funktion des Engels als Bote ist jedoch durchgängig: Seine Aufgaben bestehen immer in einer Hinwendung zu den Menschen im göttlichen Auftrag. Er kann dabei sowohl eine unterstützende und bekräftigende, als auch eine Unheil bringende Funktion haben. Es gibt Englerscheinungen, um Botschaften zu übermitteln, wie etwa die Ankündigung der Geburt Isaaks durch drei fremde Männer an Abraham.<sup>47</sup> Auch von der Übermittlung von Aufgaben ist berichtet, wie bei der Berufung Moses, die Israeliten aus der ägyptischen Gefangenschaft zu erretten<sup>48</sup> oder bei der Berufung Gideons, der die Israeliten vor dem räuberischen Volk der Midianitern retten soll. Diese kamen „mit ihrem Vieh und ihren Zelten wie eine große Menge Heuschrecken, so dass weder sie noch ihre Kamele zu zählen waren, und fielen ins Land, um es zu verderben.“<sup>49</sup> Häufig steht die rettende Funktion des Engels im Mittelpunkt, wie beispielsweise bei der Errettung der Hagar<sup>50</sup> oder bei der Speisung des Propheten Elijas.<sup>51</sup> Unzählige weitere biblische Beispiele lassen sich ausmachen. Neben diesen positiv besetzten Engelsbildern ist auch der Unheil bringende Engel in der Bibel thematisiert. Die Unterscheidung von lichten und dunklen Geistwesen findet sich in nahezu jeder Kultur, denn neben den schützenden Engeln gibt es auch immer die Vorstellung von Unheil bringenden Himmelswesen. Die sumerisch-babylonische Kultur entwickelt eine komplizierte Dämonenkunde, die sich mit der Abwehr von Krankheiten und sonstigem Unheil beschäftigt. Unerklärliches wird schon früh auf einen *daimon* zurückgeführt, wobei dieser – heute negativ besetzte Begriff – im Griechischen ursprünglich sowohl die bösen als auch die guten Mittlerwesen meint. So spricht Platon von *daimon* auch als persönlicher Schutzgeist des Menschen.<sup>52</sup> In der Bibel findet sich die Vorstellung gefallener Engel wieder, die als Verursacher der Sünde auf der Welt gelten. Von ihrer Existenz ist unter anderem in der Genesis die Rede: Gott straft seine Söhne, nachdem diese die Menschentöchter begehrt und mit

---

<sup>47</sup> Genesis 18, 1-15.

<sup>48</sup> Exodus 3.

<sup>49</sup> Richter 6, 5-6.

<sup>50</sup> Genesis 16 und 21, 14-21.

<sup>51</sup> 1 Könige 19, 1-8.

<sup>52</sup> Krauss 2000, S. 9.

ihnen Riesen zeugten, die das Unheil in die Welt brachten. Damit widersetzten sie sich dem göttlichen Wunsch.<sup>53</sup>

Die Vorstellung von Schutzengeln und damit der Gedanke, dem menschlichen Individuum sei ein persönlicher Engel mit geleitender Funktion zugeteilt, gibt es im Alten Testament in dieser Form nicht. Als literarische Grundlage für die Verehrung, die sich immer stärker verbreitet, lassen sich aber die Erzählungen von Raphael und Tobias sowie andere Berichte des Alten und Neuen Testaments heranziehen, in denen Menschen aus schwierigen Situationen von Engeln gerettet werden.<sup>54</sup> Die Schutzengelvorstellung geht vor allem auf den Psalm 91,11-12 zurück:

„Denn er hat seinen Engeln befohlen,  
dass sie dich behüten auf allen deinen Wegen,  
dass sie dich auf den Händen tragen  
und du deinen Fuß nicht an einen Stein stoßest.“

Die Rede ist hier von einer allgemeinen, schützenden Funktion des Engels. In den außerbiblischen jüdischen Schriften der letzten vorchristlichen Jahrhunderte wird die Vorstellung des Schutzengels auch konkreter definiert. Das Schutzengelmotiv lässt sich auf die babylonische und iranische Kultur zurückführen, in der Schutzgöttern und Schutzgeistern diese Aufgabe zugeschrieben wird. Eine vergleichbare Vorstellung verbindet sich in der Antike mit dem Genius, der als Zwillingsbruder den göttlichen Anteil in jedem Menschen verkörpert und sowohl eine schützende als auch eine inspirierende Funktion übernehmen kann.<sup>55</sup>

Die Vorstellung eines Todesengels, dessen Aufgabe es ist, nach dem Tod des Menschen die Seele vom Körper zu trennen und diese ins Jenseits zu führen, findet sich in der biblischen Religiosität ursprünglich nicht, obwohl sie in der jüdisch-christlichen Tradition einen entscheidenden Stellenwert gewinnen wird. Das Alte Testament gibt keine konkrete Auskunft, die ein Bild des Jenseits detailreich vermittelt. Vielmehr steht die Vorstellung im Vordergrund, nach dem persönlichen Tod durch die Nachkommenschaft weiterzuleben. Erst in der Makkabäerzeit verbreitet

---

<sup>53</sup> Genesis 6, 1-4, [In den außerbiblischen Schriften des antiken Judentums werden diese Dämonen namentlich genannt: Mastema, Beliar, Samael und auch Satan, der zum Herrscher der bösen Mächte wird.]

<sup>54</sup> Vgl.: Krauss 2000, S. 42, 68.

<sup>55</sup> Vgl.: Krauss 2000, S. 43.

sich im Judentum der Gedanke an ein Leben nach dem Tod, sei es durch die Auferstehung des Fleisches oder durch die Unsterblichkeit der Seele.<sup>56</sup>

Die Vorstellung eines Seelenbegleiters ist tradiert. Die Auffassung, den Tod lediglich als biologischen Exitus, nicht aber als das Ende der geistigen Substanz anzusehen, liegt wohl in dem ureigenen Wunsch des Menschen begründet, auf ein Weiterbestehen – wenn auch in einer veränderten Daseinsform – hoffen zu können. Auf dem Weg in diese andere Daseinsform des Jenseits gibt es bereits in der Frühzeit die Auffassung eines himmlischen Begleiters, der die Seele nach dem Verlassen des Körpers führt. Ägyptische Totenbücher und auch das Tibetische Totenbuch dokumentieren diese Vorstellung. Die Griechen kennen das Bild des *psychopompos*, ein Begriff, der sich zusammensetzt aus *psyche* (für Seele) und *pompos*, das sich vom Verb *pempein* ableitet. Dieses Verb steht in der Übersetzung für „senden“, aber auch für „geleiten“. Ein solcher Seelenbegleiter ist bei den Griechen vor allem der Gott Hermes/Merkur. Ob es sich bei Klees Werk *ohne Titel [Der Todesengel]*<sup>57</sup> auch um einen solchen *psychopompos* handelt – einen begleitenden Engel der letzten Stunde – wird zu einem späteren Zeitpunkt zu untersuchen sein.

Es wird deutlich, dass die Engel Aufgaben übernommen haben, die in der Vorstellungswelt des Polytheismus allgemein und in der griechisch/römischen Mythologie im Speziellen einzelnen Gottheiten zugeschrieben wird. Bei einigen biblischen Erzählungen wie etwa dem Bericht über die Ankündigung der Geburt Isaaks, lässt sich sogar ein konkretes Vorbild aus der griechischen Mythologie benennen. Hier sind es die Götter Zeus, Poseidon und Hermes, durch die der kinderlose Hyrieus von der Geburt seines lang ersehnten Sohnes erfährt. Demnach haben die Autoren der Bibel häufig tradierte Motive oder auch lokale Sagen in ihre Berichte einfließen lassen. Es gelingt ihnen mit Hilfe der Engelsvorstellung, die tradierten Geschichten in den biblischen Monotheismus zu übertragen.<sup>58</sup>

Als Unterschied zwischen dem Engelsbild des Alten und des Neuen Testaments kann festgehalten werden, dass im Alten Testament der Engel zunächst meist unerkannt bleibt und sich erst später als Bote Gottes offenbart. Sein Auftreten im Neuen

---

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Paul Klee. *ohne Titel [Der Todesengel]*. 1940, N 2. 51:66,4 cm. Öl auf Leinwand. Sammlung Felix Klee, Zentrum Paul Klee.

<sup>58</sup> Krauss 2000, S. 20.

Testament ist hingegen mit dem sofortigen Erkennen verbunden. Die Formulierung „Fürchte dich nicht!“ bzw. „Fürchtet euch nicht!“ dokumentiert das Erschrecken der Menschen, denen der Engel, der nun unmittelbar als solcher zu identifizieren ist, erscheint.<sup>59</sup> Seine Funktionen bleiben hingegen vergleichbar. Die Deutung eines Geschehens – wie zum Beispiel nach Jesu Tod und Auferstehung – die Errettung aus einer Bedrohung oder Verfolgung, Weisung, Schutz und Unterstützung sind auch die Aufgaben des neutestamentarischen Engels.

Andere Himmelswesen fallen erst in nachbiblischer Zeit unter den Oberbegriff des Engels und gehören ursprünglich zur Auffassung des Himmels als Hofstaat, mit Gott als Regenten und Dienern in Form von Heerscharen und Göttersöhnen. Diese Vorstellung ist ebenfalls auf die Vorstellungswelt des Polytheismus zurückzuführen.<sup>60</sup> Eine wirkliche Systematisierung der christlichen Engelsvorstellung findet erst in der Spätantike und im Mittelalter statt. Die biblischen Aussagen, die häufig wenig eindeutig oder sogar widersprüchlich erscheinen, werden präzisiert, um einen verbindlichen Kanon für Frömmigkeit und Kunst zu definieren. Auf die einzelnen Impulse, wie zum Beispiel durch den Kirchenvater Augustinus (354-430) oder den Hl. Benedikt von Nursia (480-547) kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Erwähnt werden soll lediglich das kosmologische Modell, welches Pseudo-Dionysios Areopagita<sup>61</sup> gegen Ende des 5. Jahrhunderts entwirft und das als erste große Systematisierung der Engelslehre angesehen werden muss. Dieser Gelehrte versucht in seiner Schrift *Über die Himmlische Hierarchie*, die Hierarchien der Engel genau festzulegen. Er unterteilt sie nach Eigenarten und Aufgaben in neun Engelschöre, die er wiederum – beeinflusst von der neuplatonischen Faszination für die Triade – in drei Ordnungen mit jeweils wieder drei Gruppen unterteilt:

Der ersten und höchsten dieser drei Triaden gehören die *Seraphim*, die *Cherubim* und die *Räder* oder *Throne* (hebräisch: ophanim) an. Die Vorstellung der Engel in Form von Rädern lässt sich auf das Alte Testament und die Apokryphen zurückführen. Vor

---

<sup>59</sup> Vgl. Matthäus 28, 4-5; Markus 16, 5; Lukas 1, 12; 24, 5 und 29; 2, 9-10.

<sup>60</sup> Krauss 2000, S. 24.

<sup>61</sup> Dieser Name verweist auf den in der Apostelgeschichte erwähnten Dionysios, Mitglied des Areopag, des obersten Gerichtshof in Athen. Dieser hat sich nach einer Predigt des Apostels Paulus bekehrt (Apg 17, 34). Pseudo-Dionysios Areopagita nimmt den berühmten Namen als Pseudonym an, wohl um sich durch diesen Aufmerksamkeit und Autorität zu verschaffen. Durch die Humanisten der Renaissance wird zur Unterscheidung zwischen dem Dionysios der Apostelgeschichte und dem Verfasser des Engelsmodells die Bezeichnung Pseudo-Dionysios eingeführt.

allem der Prophet Hesekiel beschreibt diese ausführlich.<sup>62</sup> Die Triade steht in der Hierarchie am höchsten, da sie sich in unmittelbarer Verbindung zu Gott befindet und daher als vollkommen angesehen wurde. Von der folgenden Engelsgruppe, den *Herrschaften* (gr.: kyriotetes, lat.: dominationes), den *Kräften* oder *Mächten* (gr.: dynameis, lat.: virtutes) und den *Gewalten* (gr.: exusiai, lat.: potestates) berichtet Dionysios, sie würden lange Alben tragen, mit einem goldenen Gürtel gebunden und grüne Stolen. In der rechten Hand hielten sie einen goldenen Stab und in der Linken das Siegel Gottes. Ihre Aufgabe läge darin, den göttlichen Weltplan an den dritten Rang weiterzugeben, der in Verbindung mit dem menschlichen Kosmos steht. Zu diesem dritten Rang zählt Pseudo-Dionysios Areopagita die *Fürstentümer* (gr.: archai, lat.: principatus), die *Erzengel* (gr.: archangeloi, lat.: archangeli) sowie die *Engel*<sup>63</sup> (gr.: angeloi, lat.: angeli), die in seiner Beschreibung als Krieger gekleidet sind, goldene Gürtel und Lanzen tragend. Vor allem die *Erzengel* und *Engel* stehen in direkter Interaktion mit dem Menschen und vermitteln als Boten göttliche Anweisungen. Diese Einteilung wird, gemeinsam mit einem weiteren Grundlagentext, der *Summa Theologica* von Thomas von Aquin zur allgemein üblichen Engelshierarchie.

Risse bekommt dieses Lehrgebäude erst in der beginnenden Neuzeit durch die Reformation. Zwar zweifeln weder Martin Luther (1483-1546) noch Jean Calvin (1509-1564) die Existenz der Engel an, jedoch fordern sie generell und auch im Engelsglauben eine Rückbesinnung auf den Bibeltext. Damit richteten sie sich gegen die theologischen Engelsmodelle der nachbiblischen Zeit, wie das hier vorgestellte von Pseudo-Dionysios Areopagita. Auch die verbreitete Vorstellung, durch die Verehrung der Engel würde der Gläubige Gott näher kommen, lehnt die Reformation als Irrglaube ab.

Ein wirklicher Einschnitt im Engelsglauben vollzieht sich durch die Aufklärung. Der Engel wird überflüssig, da seine Funktion als Vermittler unnötig wird. Zwar bleibt

---

<sup>62</sup> Vgl. Hesekiel 1, 15 ff.: „Als ich die Gestalten sah, siehe, da stand je ein Rad auf der Erde bei den vier Gestalten, bei ihren vier Angesichtern. Die Räder waren anzuschauen wie ein Türkis und waren alle vier gleich, und sie waren so gemacht, dass ein Rad im andern war. Nach allen vier Seiten konnten sie gehen; sie brauchten sich im Gehen nicht umzuwenden. Und sie hatten Felgen, und ich sah, ihre Felgen waren voller Augen ringsum bei allen vier Rädern. [...]“

<sup>63</sup> Im Modell des Pseudo-Dionysios Areopagita benennt der Begriff *Engel* noch eine Untergruppe der neun Chöre. Später wird die Bezeichnung *Engel* zum Sammelbegriff verschiedenster Engelsarten. Als *Engel* gelten nun alle Geistwesen – unabhängig von ihrer konkreten Aufgabe – die der göttlichen Sphäre angehören und, nach religiöser Vorstellung, die Herrschaft Gottes augenscheinlich machen.

Gott in der Vorstellung des Deismus Schöpfer der Welt, hat diese jedoch im Anschluss sich selbst überlassen. In diesem Gedankenmodell hat die Kommunikation zwischen dem Schöpfer und seiner menschlichen Schöpfung – personifiziert durch den Engel – ihren Sinn verloren.<sup>64</sup> Weiter noch geht Anselm Feuerbach (1804-1872), der in seinem Werk über *Das Wesen des Christentums* Göttliches sowie Dämonisches als Phantasiegebilde bezeichnet, auf die der Mensch seine Wünsche und Sehnsüchte projiziert. Friedrich Schleiermann (1768-1834) erkennt in seinem Werk *Der christliche Glaube* zwar an, dass der Engelsglaube mit den Worten der Heiligen Schrift zu vereinbaren sei, definiert die Frage nach der Existenz der Engel jedoch für die grundlegenden Fragen der Theologie als unerheblich. Karl Barth (1886-1968) bezeichnet die Haltung der meisten Theologen seiner Zeit als „Angelologie des Achselzuckens.“<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Vgl.: Krauss 2000, S. 89.

<sup>65</sup> Zit. nach: Krauss 2000, S. 90.

### 2.3 Der Engel in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts

Die stetige Reduzierung des Stellenwertes des Engelsmotivs, die sich in der geistesgeschichtlichen Tradition bereits andeutet, zeigt sich auch in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. In der Moderne, die sich vom Abbildhaften wie auch vom offenkundig Religiösen stärker entfernt, erscheint auch der Engel als Motiv seltener. Sicherlich steht dies stellvertretend für die zu verallgemeinernde Beobachtung, spricht man von einer Reduzierung der christlich geprägten Themen hin zu Bildern mit weltlichem Sujet. Mit der Auflösung der christlichen Sakralkunst verliert auch das Bildmotiv des Engels zunehmend seine Bedeutung.

Dennoch bleibt der Engel auch im 19. Jahrhundert Bild- und gelegentlich Streitthema. Denn während Gustave Courbet (1819-1877) formuliert, „abstrakte, nicht sichtbare, nicht existierende Dinge gehören nicht in den Bereich der Malerei“<sup>66</sup>, malt Édouard Manet (1832-1883) seinen *Christus mit den Engeln*<sup>67</sup> (Abb. 1.2.5).<sup>68</sup> Er überträgt das Sujet in die Formensprache des zeitgenössischen Historienbildes. Dabei verändert Manet die tradierte Ikonographie so nachhaltig – begonnen mit dem Lanzenstich, der bei Manets Christus nicht an der Körperseite, sondern unterhalb des Herzens zu finden ist – dass ihm gut gesinnte Zeitgenossen nahe legen, das Bild als Darstellung eines geretteten Minenarbeiters zu deklarieren, um so dem Vorwurf der Blasphemie zu entgehen.<sup>69</sup>

Auch weiterhin lassen sich vereinzelte Engelsdarstellungen ausmachen, die im Folgenden jedoch nur sehr exemplarisch vorgestellt werden können. Im Symbolismus beschäftigen sich besonders Gustave Moreau (1826-1898)<sup>70</sup> und Odilon Redon (1840-1916) mit dem Engel als Bildmotiv. In Redons Darstellung *Der Flügelmann oder Der gefallene Engel*<sup>71</sup> (Abb. 1.2.6) wird der Engel zur Personifikation eines menschlichen Gefühls, zu einem *Flügelmann*.

---

<sup>66</sup> Zit. nach: Grubb 1996, S. 14.

<sup>67</sup> Édouard Manet. *Christus mit den Engeln*. 1864. 32:27 cm. Mischtechnik auf Papier, Graphit, Wasserfarben, Gouache mit Feder und Ausziehtusche. Musée d'Orsay, Paris.

<sup>68</sup> Edgar Degas berichtet später: „Courbet sagte, da er niemals Engel gesehen habe, wisse er nicht, ob sie einen Hintern haben, außerdem seien die Flügel, mit denen Manet sie ausgestattet habe, zu klein, als dass die Engel mit ihnen hätten fliegen können.“ [Zit. nach: Grubb 1996, S. 16.]

<sup>69</sup> Vgl.: Mai 1987, S. 126 ff.

<sup>70</sup> Z. B.: Gustave Moreau. *Jakob und der Engel*. 1878. 255:147,5 cm. Fogg Art Museum. Harvard University, Cambridge (Massachusetts).

<sup>71</sup> Odilon Redon. *Der Flügelmann oder Der gefallene Engel*. Vor 1880. 24:35,5 cm. Öl auf Pappe. Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.

Paul Gauguin (1848-1903) widmet sich dem Engelssujet zum Beispiel in seinem bedeutenden Gemälde *Die Vision nach der Predigt: Jakob ringt mit dem Engel*<sup>72</sup> (Abb. 1.2.7) aus dem Jahr 1888. Es zeigt bretonische Bäuerinnen, die, in ihre Trachten gekleidet, den Kampf zwischen Jakob und dem Engel in der rechten oberen Bildecke teilweise betend, teilweise bestaunend beobachten. Den Boden gibt Gauguin in einem leuchtenden Zinnoberrot wieder. Die Figuren grenzt er durch ein schwarzes, durchgängiges Cloissonné vom Hintergrund ab. Ein Baumstamm durchquert diagonal die Bildfläche, sein grünes Laub und Astwerk überdacht die Szene. Dieser Stamm dient Gauguin zur Teilung seiner Leinwand und damit zur Trennung der genrehaften Szene der Bäuerinnen – auf die sich der Bildtitel *Die Vision nach der Predigt* bezieht – und der biblischen Szene des Kampfes, welcher der Titel *Jakob ringt mit dem Engel* zuzuordnen ist. Durch diese räumliche Unterteilung gelingt es Gauguin, seine Bildfläche in eine reale Gegenstandswelt und in die gedankliche Welt der Vision aufzuteilen. Auch der Bildtitel belegt, dass es sich bei dem Kampf nicht um ein tatsächliches Geschehen handelt, sondern um eine *Vision* der Frauen.<sup>73</sup>

In der Malerei des 20. Jahrhunderts findet das Motiv des Engels eine vielfache Umsetzung im Werk Marc Chagalls (1887-1985). In seinen biographischen Aufzeichnungen *Mein Leben* berichtet Chagall von einem Traum, den er um 1910 in seinem Zimmer in Sankt Petersburg hat, während er illegal – Juden durften im zaristischen Russland ihren Heimatdistrikt nicht verlassen – Malerei studiert:

„Plötzlich öffnete sich die Zimmerdecke, und ein geflügeltes Wesen stieg herab, erfüllte das Zimmer mit einem Schlag mit Rauschen und Getöse, mit Bewegung und Bildern. Ein Rauschen von schleppenden Flügeln. Ich denke: ein Engel! Ich wage nicht, die Augen zu öffnen: Er ist zu klar, zu lichtvoll. Nachdem er alles durchzogen hat, erhebt er sich durch einen Spalt in der Decke und all die blaue Luft mit ihm fort. Aufs neue wird es dunkel, ich wache auf.“<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Paul Gauguin. *Die Vision nach der Predigt: Jakob ringt mit dem Engel*. 1888. 74,4:93,1 cm. Öl auf Leinwand. National Gallery of Scotland, Edinburgh. [Vgl.: 1. Buch Mose 32, 25 ff.]

<sup>73</sup> Vgl.: Winter 1992, S. 89 ff.

<sup>74</sup> Zit. nach: Riedel 1986, S. 66.

Das Geschilderte findet eine wiederholte künstlerische Umsetzung, beispielsweise in dem Gemälde *Erscheinung*<sup>75</sup> (Abb. 1.2.8). Zwar wandelt sich – einhergehend mit Chagalls künstlerischer, geistiger und religiöser Entwicklung – auch der Sinngehalt des Engelsmotivs, dennoch ist das gesamte Œuvre des Künstlers von diesem Sujet durchwoben. Dabei sind hauptsächlich zwei Auslegungen des Motivs zu verzeichnen. Einerseits steht der Engel als „Chiffre für die Sehnsucht und das Verlangen des Menschen“<sup>76</sup>. Er fungiert als schützender Begleiter der Liebespaare Chagalls, beispielsweise umgesetzt in den Gemälden *Das Liebespaar*<sup>77</sup> (Abb. 1.2.9) oder *Die Hochzeit*<sup>78</sup> (Abb.1.2.10). Andererseits tritt ab 1931 verstärkt der biblische Engel in das Schaffen Chagalls. Über die Bibel äußert Chagall 1976:

„Seit meiner frühen Kindheit hat mich die Bibel gefesselt. Mir schien und scheint immer noch, dass sie die größte Quelle der Dichtung aller Zeit ist. Seitdem habe ich ihren Widerschein im Leben und in der Kunst gesucht. Bibel ist wie das Echo der Natur, und dieses Geheimnis habe ich weiterzugeben versucht.“<sup>79</sup>

Seine Illustrationen zu den Bibeltexten setzt der Künstler in Radierungen und Farblithographien um. Auf circa einem Drittel der Blätter erscheinen die Engel und – im Gegensatz zu Klee – treten sie in ihrer tradierten Funktion als Bote und Vermittler zwischen Gott und den Menschen auf. So zeigt beispielsweise das Blatt 16 seiner Radierungsfolge, die in den Jahren 1931 bis 1939 im Auftrag von Ambroise Vollard begonnen und für den Verlag Tériade 1952 bis 1956 vollendet wurde, den *Kampf mit dem Engel*<sup>80</sup> (Abb. 1.2.11). Im Gegensatz zu dem bereits angeführten Gemälde Gauguins findet bei Chagall keine Aktualisierung des Sujets statt. Während Gauguin den Kampf in die zeitgenössische Umgebung versetzt, die sich in der Wiedergabe der bretonischen Bäuerinnen spiegelt, hält sich Chagall an den Wortlaut der biblischen

---

<sup>75</sup> Marc Chagall. *Erscheinung*. 1917,18. 148:129 cm. Öl auf Leinwand. Privatbesitz, Moskau.

<sup>76</sup> Rosenberg 1967, S. 312.

<sup>77</sup> Marc Chagall. *Das Liebespaar*. 1929. 55:38 cm. Öl auf Leinwand. The Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv.

<sup>78</sup> Marc Chagall. *Die Hochzeit*. 1918. 100:119 cm. Öl auf Leinwand. Tretjakow-Galerie, Moskau.

<sup>79</sup> Zit. nach: Liebelt 1996, S. 166.

<sup>80</sup> Marc Chagall. *Der Kampf mit dem Engel*. Bibel, Blatt 16. 1931-1939. 9,7:23,7 cm. Radierung. Sammlung Sprengel I, 385 ff/16.

Textvorlage.<sup>81</sup> Der Künstler nutzt den Engel um die Worte der Heiligen Schrift visuell zu vermitteln.

Bedeutend für das Motiv des Engels ist innerhalb des Œuvre Chagalls die Komposition *Der Engelsturz*<sup>82</sup> (Abb. 1.2.12), mit der sich der Künstler 24 Jahre lang – von 1923 bis 1947 – wiederholt auseinandersetzt.

Auch bei Georges Rouault (1871-1958) bleibt der Engel Bildthema. Dieser malt 1946 in kräftigen Farben das Gemälde *Schutzengel*<sup>83</sup> (Abb. 1.2.13). Der Engel am rechten Bildrand, die gesamte Höhe der kleinformatigen Gouachearbeit einnehmend, hat eine Schar Kinder vor sich. Einem der Kinder legt er die Hand segnend auf das Haupt. Gerade der Glaube an den Schutzengel und seinen persönlichen Beistand erweist sich als besonders insistent und wird auch von Klee thematisiert.<sup>84</sup>

Im Werk Ernst Barlachs (1870-1938) spielen christliche Sujets im Allgemeinen wie auch die Figur des Engels im Speziellen eine bedeutende Rolle, obwohl er dem kirchlichen Christentum kritisch gegenübersteht.<sup>85</sup> Innerhalb seines plastischen Werkes sind hier *Der Geistkämpfer*<sup>86</sup> (Abb. 1.2.14 und 1.2.14a) und das *Güstrower Ehrenmal*<sup>87</sup> (Abb. 1.2.15) hervorzuheben. Beide Werke entstehen 1927 nahezu parallel als Ehrenmale für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs. *Der Geistkämpfer* entsteht im Auftrag der Stadt Kiel, die Barlach betraut, ein plastisches Monument „zur Verschönerung der Altstadt“<sup>88</sup> zu schaffen. Am 29. November 1928 wird der Schwertengel in der vorgesehenen Strebepfeilernische der Universitätskirche in Kiel aufgestellt. Die Plastik zeigt den Engel mit dominanten Flügeln und erhobenem Schwert auf dem Rücken eines hyänenartigen Tiers stehend. Barlach thematisiert

---

<sup>81</sup> Vgl.: 1. Buch Mose. 32, 25, 27-29: „Da rang ein Mann mit ihm, bis die Morgenröte anbrach. [...] Und er sprach: Laß mich gehen, denn die Morgenröte bricht an. Aber Jakob antwortete: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Er sprach: Wie heißest du? Er antwortete: Jakob. Er sprach: Du sollst nicht mehr Jakob heißen, sondern Israel; denn du hast mit Gott und den Menschen gekämpft und hast gewonnen.“

<sup>82</sup> Marc Chagall. *Der Engelsturz*. 1923/33/47. 148:189 cm. Öl auf Leinwand. Kunstmuseum Basel.

<sup>83</sup> Georges Rouault. *Schutzengel*. 1946. 29:21 cm. Gouache. Musée National d'Art Moderne, Paris.

<sup>84</sup> Vgl. z. B.: Paul Klee. *Unter grossem Schutz*. 1939, 1137 (JK 17). 29,5:20,8 cm. Schwarze Fettkreide auf Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2017. (Abb. W 55).

<sup>85</sup> In einem Brief an Johannes Schwartzkopff, evangelischer Pfarrer in Güstrow, schreibt Barlach: „Ausdrücklich fühle ich mich verpflichtet, indem das Schreiben des Domgemeinderates eine Stellungnahme verlangt, zu sagen, dass die christliche Heilslehre mir eine immer geringer werdende Notwendigkeit seelischen Besitz geworden ist. [...] Auf die darauf sich ergebende Frage, warum ich nicht längst aus der Kirche ausgetreten sei, um die gewiß wünschenswerte Klärung meiner Situation herbeizuführen, glaube ich, ohne weitschweifig zu werden, folgendes sagen zu sollen: Was man als Kind und junger Mann inbrünstig gefühlt, behält einen Gemütswert, den man mit einem radikalen Schritt der angedeuteten Art doch nicht verliert.“ [Zit. nach: Barlach 1969, S. 338.]

<sup>86</sup> Ernst Barlach. *Der Geistkämpfer*. 1927. Vor der Nikolai-Kirche, Kiel.

<sup>87</sup> Ernst Barlach. *Güstrower Ehrenmal*. 71:74,5:217 cm. Bronze nach einem Gips von 1927 (heute). Güstrower Dom.

<sup>88</sup> Zit. nach: Presler 1995, S. 28.

anschaulich den Kampf zwischen Gut und Böse, zwischen Tugend und Laster. Das *Güstrower Ehrenmal* hingegen zeigt den Engel flügellos. Barlach stellt hier das Motiv der schwebenden Figur in den gestalterischen Vordergrund, auf das traditionelle Symbol der Flügel verzichtet er dabei. Durch die Zuhilfenahme von zwei Eisenketten wird der Engel über dem Taufgitter einer Seitenkapelle des Güstrower Doms montiert, so dass sich der Eindruck des Schwebens dem Betrachter anschaulich vermittelt.<sup>89</sup> Schwartzkopff, evangelischer Pfarrer in Güstrow und Freund Barlachs, sieht in dem Engel eine Metapher für den „Sieg der überwindenden Leidensmacht über das Grauen.“<sup>90</sup> Ernst Barlach nutzt in beiden Fällen die Figur des Engels für eine vergleichbare Bildaussage. Sowohl *Der Geistkämpfer* als auch das *Güstrower Ehrenmal* zeigt den Engel als Symbol der Hoffnung und Personifikation des Guten, sich über das Böse der Welt erhebend.

Max Ernst (1891-1976) nutzt den Engel, um eine bestimmbare Assoziation hervorzurufen. Ernst integriert 1920 in seiner Fotocollage der Dadazeit *c'est déjà la 22ème fois que Lohengrin...*<sup>91</sup> (Abb.1.2.16) die Engel des Gemäldes *Maria, das Jesuskind anbetend*<sup>92</sup> (Abb. 1.2.17) von Stephan Lochner (1400/15-1451). Über das Bild eines französischen Doppeldeckers klebt er – als „Bild im Bild“ – die aus einer Reproduktion ausgeschnittenen Engel mit Rahmung und überdeckt damit den Mittelteil des Flugzeuges, bestehend aus Kabine, Motoren und Propeller. Neben das Flugzeug setzt Ernst in die linke untere Bildecke zusätzlich einen Schwan. Durch diesen Umgang mit dem Motiv des Engels baut Ernst einen Antagonismus auf, da er die Engel des Lochner Gemäldes ebenso wie den Schwan als kontrastierenden Gegenpol zu dem Kriegsflugzeug einsetzt.<sup>93</sup> So stellt Ernst die Collageteile assoziativ

<sup>89</sup> 1937 wird Barlachs *Güstrower Ehrenmal* durch die Nationalsozialisten aus dem Dom entfernt und 1941 von der Wehrwirtschaft als „Metallspende des Deutschen Volkes“ eingeschmolzen. Heute befindet sich im Dom ein Bronzeguss nach dem Gipsmodell des Jahres 1927. Auch der Kieler *Geistkämpfer* wird 1937 entfernt. Auf Grund des privaten Ankaufs durch den Kunstsammler Hugo Körtzinger wird er jedoch nicht eingeschmolzen. 1954 wird das Werk vor der Nikolai-Kirche in Kiel erneut aufgestellt. [Vgl.: Presler 1995, S. 28, 32.].

<sup>90</sup> Zit. nach: Ebd.

<sup>91</sup> Max Ernst. *c'est déjà la 22ème fois que Lohengrin...* [Es ist schon das 22. Mal, daß Lohengrin...]. 1920. 21:29 cm. Foto-Vergrößerung einer Photocollage mit Gouache übergangen. Spies/Metken 397. Westdeutsche Landesbank, Girozentrale Düsseldorf; Münster.

<sup>92</sup> Stephan Lochner. *Maria, das Jesuskind anbetend*. Um 1445. 37,6:23,7 cm. Eichenholz [Zweiter Flügel des Diptychons, Innenseite]. Alte Pinakothek, München.

<sup>93</sup> Vgl.: Derenthal 1994, S. 48.

gegenüber: Steht das Doppeldecker-Flugzeug für die kriegerische Auseinandersetzung, so sind Engel und Schwan Symbole für Frieden, Lieblichkeit und Reinheit.<sup>94</sup>

Die gewählten Künstler sollen die unterschiedlichen Variationen in der Umsetzung des Sujets exemplarisch vertreten. Im Rahmen der Arbeit ist es nicht möglich, einen umfassenden Überblick der Engelsdarstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts zu vermitteln. Jedoch dient diese kurze Einführung dazu, andere Positionen in der Verwendung des Sujets zu umreißen und dadurch die Divergenz zwischen Klee und anderen Künstlern zu verdeutlichen. Jeder legt den Schwerpunkt seiner Engelsdarstellungen auf einen anderen Aspekt. Jeder nutzt das Motiv des Engels für eine divergierende Bildaussage. Auch deshalb erscheint ein direkter Vergleich zwischen Klees Werken und den Bildwerken anderer Künstler häufig wenig sinnvoll, da gedankliche Ansätze ebenso wie die künstlerische Umsetzung zu stark variieren.

Der Engel behält jedoch nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Literatur des 20. Jahrhunderts seinen Stellenwert. SchriftstellerInnen und DichterInnen wie Else Lasker-Schüler (1869-1945), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Franz Kafka (1883-1924), Max Frisch (1911-1991), Heinrich Böll (1917-1985) oder Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) verwenden den Engel als Metapher menschlichen Handelns.

Gustav Mahler (1860-1911) und Paul Hindemith (1895-1963) schreiben Musik für Engel. Alban Berg (1885-1935) komponiert 1935 ein Violinenkonzert, das er „dem Andenken eines Engels“ widmet. Hier steht der Engel als Metapher für den geliebten Menschen: Die Widmung Alban Bergs ist für Manon Gropius bestimmt, Tochter von Gustav Mahlers Witwe Alma mit Walter Gropius.

Auch das Medium Film entdeckt den Engel: In Wim Wenders *Himmel über Berlin*<sup>95</sup> begleitet und tröstet ein Engel – unsichtbar für die Augen der Erwachsenen – die Menschen im geteilten Berlin. Als dieser sich in eine Trapezkünstlerin verliebt, entscheidet er sich für ein irdisches Dasein und verlässt die himmlische Sphäre. Das zeitgenössische Hollywoodkino orientiert sich 1998 an Wenders Film. In *Stadt der*

---

<sup>94</sup> Vgl.: Lurker 1991, S. 657. [Ganz ähnliches zeigt sich auch in der Collage *les cormorans* [Max Ernst. *les cormorans*. 1920. 15,5:13 cm. Collage mit Fototeilen und Tusche übergangen. Spies/Metken 392. Privatbesitz]. Auch hier stellt Ernst den Fototeilen technischer Versatzstücke einen Lochner-Engel sowie Flamingos gegenüber.]

<sup>95</sup> *Der Himmel über Berlin (Les Ailes du Desir)*. BRD; Frankreich 1986/87. 127 Minuten. Regisseur: Wim Wenders. Darsteller: Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander.

*Engel*<sup>96</sup> ist es Nicolas Cage (\*1964), der den Schutzengel Seth spielt. Dieser möchte die Menschen und ihre Emotionen verstehen und ist bereit, seine Unsterblichkeit zu opfern, als er sich in eine Frau verliebt. Durch den Sturz von einem Hochhaus gibt er seine himmlische Existenz auf. So wird im zeitgenössischen Kino das Motiv des Engelsturzes modernisiert: Auch hier hat das Begehren einer Menschentochter einen – in diesem Fall frei gewählten – Sturz zur Folge. Weniger tragisch geht es in Komödien wie *Rendezvous mit einem Engel*<sup>97</sup>, *Die Schutzengel*<sup>98</sup> oder *Michael*<sup>99</sup> zu. Hier agiert der Erzengel Michael im Amerika des 20. Jahrhunderts wenig engelsgleich.

---

<sup>96</sup> *Stadt der Engel (City of Angels)*. USA 1998. 114 Minuten. Regisseur: Brad Silberling. Darsteller: Nicolas Cage, Meg Ryan.

<sup>97</sup> *Rendezvous mit einem Engel (The Preacher's Wife)*. USA 1996. 124 Minuten. Regisseur: Penny Marshall. Darsteller: Denzel Washington, Whitney Houston.

<sup>98</sup> *Die Schutzengel (Les Anges)*. Frankreich 1995. 110 Minuten. Regisseur: Jean-Marie Poiré. Darsteller: Gérard Depardieu, Christian Clavier, Eva Grimaldi.

<sup>99</sup> *Michael*. USA 1996. 125 Minuten. Regisseur: Nora Ephron. Darsteller: John Travolta, Andie MacDowell.

## 2.4 Der Engel in der heutigen Wahrnehmung

Der Engel als Symbol für die Hoffnung des Menschen nach Schutz hat auch heute nicht ausgedient. Selbst die, die das Vertrauen auf Religion und Kirche verloren haben, scheinen an den Engel und seine schützende Wirkung glauben zu können. Gerade der Gedanke an den Schutzengel genießt große Popularität. Zahlreiche Publikationen, die Jahr für Jahr den Büchermarkt überschwemmen, belegen diese Beobachtung. Neben dem Schutzengel, ist es vor allem der Engel in seiner psychopompos-Funktion, an den viele Menschen glauben wollen. Offensichtlich sind es gerade die Grenzerfahrungen, in denen auf den Beistand eines Engels gehofft wird. Anselm Grün (\*1945) – Cellerar der Benediktinerabtei Münsterschwarzach – feiert mit seinen Publikationen und Seminaren rund um das Thema Engel große Erfolge. Bücher wie *Jeder Mensch hat einen Engel*, *50 Engel für die Seele* oder *50 Engel für das Jahr* haben ihn zu einem der meist gelesenen christlichen Autoren der Gegenwart gemacht. Grün fasst zusammen, welche Vorstellung die meisten Menschen heute mit der Figur des Engels verbinden und warum seine Popularität nicht nachlässt. Der Benediktinermönch bezeichnet die Engel als „inspirierende und diskrete Begleiter des Alltags: Beschützer in der Not, Boten einer anderen Wirklichkeit. Sie antworten auf unsere tiefe Sehnsucht nach einer Welt der Geborgenheit, der Leichtigkeit und der Schönheit. Sie sind Ausdruck der Hoffnung, dass unser Leben einen Sinn und ein Ziel hat.“<sup>100</sup> Ein dualistischer Ansatz, der sich in Klees Arbeiten zum Engelssujet durchaus finden lässt – er thematisierte nicht nur die positiven Lichtgestalten, sondern auch dämonische Flügelwesen<sup>101</sup> – ist hier gänzlich verloren gegangen. In dieser profaniserten und vermenschlichten Vorstellung ist der Engel ein Symbol für Liebe, Sicherheit und Frieden. Er scheint sich daher als Chiffre dieser menschlichen Wünsche und Bedürfnisse gerade in unserer derzeitigen Gegenwart anzubieten.

---

<sup>100</sup> Grün 2002 (1997), Klappentext.

<sup>101</sup> Vgl.: z. B.: Paul Klee. *Näherungen Lucifers*. 1939, 443 (D 3). 29,7:20,9 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1624; Paul Klee. *Chindlifrässer*. 1939, 1027 (DE 7). 44,5:30 cm. Schwarze Fettkreide auf Papier auf Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1976.

### 3 Einflussfaktoren auf die Engelsdarstellungen von Paul Klee

#### 3.1 Der Einfluss der christlichen Religion

##### 3.1.1 Grundlagen

In den Gemälden und Zeichnungen von Paul Klee lassen sich – in ganz unterschiedlicher Art und mit variierender Aussage – Engel identifizieren. Auffällig ist der zur abendländischen Bildtradition, aber auch zu den Werken seiner Zeitgenossen, divergierende Zugang zum Sujet. Anton Henze unterscheidet in seiner Publikation „Das christliche Thema in der modernen Malerei“<sup>102</sup> zwischen „nominalen Bildern der Engel“<sup>103</sup> und „realen Darstellungen“<sup>104</sup>. In diesen wird der Engel allgemein thematisiert. Weder der Name noch seine christliche Funktion sind konkret bestimmbar. Dieser Unterscheidung zufolge würde es sich bei Klees um „reale“ Engel handeln. Sie entspringen seiner künstlerischen Phantasie. Eine konkrete literarische Vorlage in der Bibel, dem Koran oder der Tora ist nicht zu erkennen. Klee scheint den Engel vielmehr als Metapher zu nutzen, als Chiffre, die nur aus seinem gedanklichen Kosmos heraus zu erklären ist.

Ganz anderes zeigt sich – wie in der Einleitung erläutert – bei Marc Chagall, der Engel wiedergibt, deren Funktion häufig in der bildlichen Umsetzung der direkten literarischen Vorlage, der Bibel, liegt. Durch diese Beobachtung ergibt sich eine weitere Feststellung: Bei Chagall ist – gerade in seinen Bibelillustrationen – die Funktion des Engels eine assistierende. Damit folgt Chagall der Darstellungstradition: Selten ist allein der Engel Thema eines Werkes, sondern er ist meist Bestandteil einer narrativen Szene. In den Arbeiten Klees ist der Engel jedoch immer allein gezeigt, sieht man von einigen wenigen Werken ab. Klees Boten<sup>105</sup> sind nie Assistenzfiguren, sondern bei ihnen allein liegt die zentrale Aussage der Bilder.

Die Titel der Arbeiten, die fast ausnahmslos von Klee selbst gewählt wurden<sup>106</sup>, verweisen bei einem Großteil der Beispiele unmittelbar auf den dargestellten Engel.

---

<sup>102</sup> Henze 1965.

<sup>103</sup> Henze 1965, S. 38.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Zweimal verwendet Klee in seinen Bildtiteln den Begriff „Bote“. [Vgl.: Paul Klee. *Himmlicher Eilbote*. 1918, 194. 15,5:16,6 cm. Feder und blaue Tinte auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee (Abb. W 3); Paul Klee. *Bote*. 1933, 17 (K 17). 43:32,3 cm. Pinsel mit verdünnter schwarzer Tusche auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee. (Abb. W 11).]

<sup>106</sup> Einige Werke bleiben 1940 – durch den Tod Klees – unbetitelt und bekamen Titel aus anderer Hand.

Gerade bei den Handzeichnungen aus den Jahren 1939 und 1940 wird das Wort „Engel“ häufig nur durch ein näher beschreibendes Adjektiv wie *wachsam*, *altklug* oder *vergeßlich* ergänzt.

Felix Klee nimmt in sein Verzeichnis der Engelsdarstellungen – abgedruckt in seinem 1960 erschienen Buch *Paul Klee – Leben und Werk in Dokumenten*<sup>107</sup> – nur jene auf, deren Titel das Wort „Engel“ unmittelbar beinhaltet. Seine Auflistung umfasst daher nur 49 Darstellungen. In der vorliegenden Arbeit sollen hingegen auch die Bildwerke aufgegriffen werden, deren Titel zwar nicht mit dem Substantiv „Engel“ operieren, aber dennoch deutlich auf die Engelsthematik verweisen. So handelt es sich beispielsweise bei dem Werk *Unter grossem Schutz*<sup>108</sup> (Abb. W 55) aus dem Jahr 1939 eindeutig um eine Schutzengeldarstellung. Thematisiert werden sollen darüber hinaus auch jene Bildwerke, die in ihrer Darstellungsform deutlich auf die Engelsthematik verweisen. Die Handzeichnungen *Es weint*<sup>109</sup> (Abb. W 41) oder *Bald flügge*<sup>110</sup> (Abb. W 44) – beide aus dem Jahr 1939 – zeigen das charakteristisch spitz zulaufende Flügelpaar: Auch diese Arbeiten müssen zu der Gruppe der Engelswerke gezählt werden.

Die Häufigkeit und stetige Wiederkehr des Engelssujets wirft zunächst die Frage auf, warum Klee sich so intensiv mit dieser Thematik auseinandersetzt. Die Präsenz der Engel im Werk des Protestanten Paul Klees erscheint erstaunlich, berücksichtigt man seine Position gegenüber Religion und Kirche. In seinem Tagebuch beschreibt Klee in seinem Eintrag Nr. 11, *Erinnerungen an die Kindheit*, seine Haltung gegenüber dem Gottesglauben als ablehnend:

„An Gott glaube ich nicht, andere Bübchen schwätzen nach, der liebe Gott sehe uns beständig zu. Ich war von der Minderwertigkeit solchen Glaubens überzeugt. Einmal starb eine uralte Großmutter in unserer Mietskaserne. Die Bübchen

---

<sup>107</sup> Klee 1960, S. 264 f.

<sup>108</sup> Paul Klee. *Unter grossem Schutz*. 1939, 1137 (JK 17). 29,5:20,8 cm. Schwarze Fettkreide auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2017.

<sup>109</sup> Paul Klee. *Es weint*. 1939, 959 (ZZ 19). 29,5:21 cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1930.

<sup>110</sup> Paul Klee. *Bald flügge*. 1939, 965 (AB 5). 29,5:21 cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1936.

behaupteten, jetzt sei sie ein Engel, das wollte mir gar nicht einleuchten (fünf Jahre).“<sup>111</sup>

Es ist überliefert, dass Klee seine Tagebucheinträge später stilistisch überarbeitet hat, wobei die Originalniederschriften nicht erhalten sind. Die heute vorliegenden Tagebücher lassen sich somit nicht als unmittelbares Zeugnis ansehen, sondern dienen Klee in seiner autobiographischen Selbstdarstellung. Aber dennoch machen Einträge wie dieser die Position Klees zu Kirche und Glauben deutlich. Für die Interpretation seiner Bildwerke ist es kaum von Belang, ob er sich tatsächlich bereits als Fünfjähriger oder aber erst zu einem späteren Zeitpunkt vom Glauben entfernt. Dass er dieses tut, lange bevor seine ersten Bildwerke zur Engelsthematik entstehen, belegen weitere Dokumente, wie etwa der Brief an Klees Klassenkameraden Hans Bloesch (Abb. 1.3.1)<sup>112</sup> vom 28. November 1898. Hier schreibt Klee:

„Weisst Du, was ich jetzt vorläufig werden möcht: ein Maler? Nein! bloss ein ganz communer Zeichner. Aber ein bissiger. Ich möchte die Menschheit lächerlich machen, nichts geringeres. Und das mit allereinfachsten Mitteln, z.B. schwarz auf weiss. Zu gleicher Zeit, O Blasphemia, möcht' ich unsern Herrgott ganz gehörig angreifen.“<sup>113</sup>

Als er in einem Krankenbrief seine Verlobte Lily Stumpf trösten will, schreibt Klee, wenn er fromme Leute wüsste, so würde er diese überreden, für ihr Heil zu beten. Aber, so schließt Klee, „ich kenne keine. [...]. Ich aber werde immer heidnischer, und da sind die frommen Leute, die noch zu mir halten, schwer zu finden. Nicht einmal meine Tanten sind fromm.“<sup>114</sup> Diese Textdokumente belegen, dass Klee sich vom kirchlich praktizierten Glauben entfernt hat. Beurteilt man seinen frühen Tagebucheintrag als glaubhaft, konnte er diesen auch als Kind nicht für sich annehmen.

Eine konkrete Aussage über die Religiosität in Paul Klees Elternhaus lässt sich schwer machen, denn in seinen Tagebucheinträgen und Briefen erwähnt Klee nichts

---

<sup>111</sup> Klee 1988, S. 15; Klee 1957, S. 16, Eintrag Nr. 11, (1880-1895).

<sup>112</sup> Paul Klee. Brustbild Hans Bloesch im Profil nach rechts. 1902, 1903. Skizzenbuch IV, Blatt 18, verso, Hochformat. (Vgl.: Klee 1988, S. 148, 171; Klee 1957, S. 129, Eintrag Nr. 411/412, (1902), S. 149, Eintrag 495 (1903).

<sup>113</sup> Glaesemer 1973, S. 78.

<sup>114</sup> Klee 1979. Bd.1, S. 422.

Hinweisgebendes. Nur einmal verweist er auf seine protestantische Herkunft. Als er in einem Artikel der Stuttgarter Zeitung 1919 als „Paul Zion“ diffamiert wird, äußert er gegenüber Oskar Schlemmer (1888-1943): „Paul Zion ist nicht richtiger, sondern ganz falsch, ohne dass ich im Judentum irgend ein Manco zu erblicken vermöchte. Immerhin, meine legitimen Väter und Grossväter waren Protestanten.“<sup>115</sup> Auch durch Klees Taufurkunde ist seine Konfession zu belegen: Ein auf den 3. Mai 1933 datiertes Duplikat des Taufscheins – ausgestellt am 8. April 1880 durch die Kirchengemeinde Münchenbuchsee – enthält den Vermerk „Evangelisch-reformierte Kirche des Kantons Bern“.<sup>116</sup>

Pamela Koch kommt zu dem Ergebnis, Klee kenne keine andere Religion als die leidenschaftliche Hingabe an sein aufrührerisches Künstlertum.<sup>117</sup> Seine Auflehnung gegen das christliche Glaubenssystem stelle für Klee eine Möglichkeit dar, „die lebendige Schöpferkraft seines autodidaktischen, ketzerischen Ichs zu demonstrieren.“<sup>118</sup> Gregor Wedekind legt in seinem Aufsatz über *Kunst und Religion bei Paul Klee*<sup>119</sup> anschaulich dar, dass dieser auch durch zeitgenössische religiöse Neubegründungen nicht nachhaltig beeinflusst ist: Weder die Vorstellungen Theodor Däublers (1867-1934) noch Karl Wolfskehls (1869-1948) und der Kreis der Kosmiker prägen Klee sichtbar. Ludwig Klages' (1872-1956) Schriften und die Prophetismen des Georgekreises nehmen ebenfalls keinen gravierenden Einfluss auf Klees Denken, obwohl er sich nachweislich mit den Schriften dieser Gelehrten beschäftigt. Auch dem Spiritismus, dem Okkultismus und der Theosophie, die als spiritistische Quellen für den Blauen Reiter und vor allem für Kandinsky bekannt sind, steht Klee skeptisch gegenüber. Als er 1917 auf die Initiative seiner Frau die Schriften Rudolf Steiners (1861-1925) studiert, räumt er lediglich ein, dass „viel Geistigkeit in der Sache liegt, aber noch viel mehr Unsinn und Dinge, die nicht allgemein gültig sein können.“<sup>120</sup> Wedekind kommt zu der Schlussfolgerung: „Die Suche danach, worauf Klee eigentlich gebaut hat, verläuft enttäuschend.“<sup>121</sup> Klee scheint demzufolge weder durch den christlichen Kirchenglauben, noch durch zeitgenössische quasi-religiöse Geistesströmungen und Privatmythologien beeinflusst zu sein. Vielmehr scheint sein

---

<sup>115</sup> Zit. nach: Wedekind 2000, S. 227.

<sup>116</sup> Zit. nach: Ebd. [Das Duplikat aus dem Nachlass der Familie Klee befindet sich heute in der Stiftung Zentrum Paul Klee.]

<sup>117</sup> Kort 1999, S. 10.

<sup>118</sup> Kort 1999, S.11.

<sup>119</sup> Vgl.: Wedekind 2000.

<sup>120</sup> Klee 1979, Bd.1, S. 906.

<sup>121</sup> Wedekind 2000, S. 230.

religiöses Verständnis mit seiner Wahrnehmung des Künstlers als Schöpfergott zu kollidieren. Klee will durch sein Werk nicht eine göttliche Schöpfung nachahmen, sondern als Künstler einen eigenen Kosmos entwerfen. Doch auf Klees „göttliche Selbstinthronisation“<sup>122</sup> soll zu einem anderen Zeitpunkt eingegangen werden.

Die beschriebene kritische Distanz ist jedoch nicht mit einem Desinteresse gegenüber religiösen Bildmotiven gleichzusetzen. In seinem Werk sind zahlreiche Werke mit religiösen Motiven oder mit Anspielungen auf religiöse Stoffe auszumachen. Für Paul Klee ist die Auseinandersetzung mit geistes- und motivgeschichtlichen Traditionen von Interesse, um neue individuelle Wege des Ausdrucks zu finden. Im folgenden Abschnitt sollen daher einige der religiösen Arbeiten exemplarisch vorgestellt werden, um Klees Engelsdarstellungen in den Kontext der Werke mit religiöser Thematik einordnen zu können.

### **3.1.2 Klees Umsetzung religiöser Motive anhand ausgewählter Beispiele**

Ein ausführlicher Blick soll auf die Bibelillustrationen Klees geworfen werden, die Teil einer, von Künstlern des Blauen Reiters konzipierten, Bibelausgabe werden sollten. In seinen Zeichnungen dokumentiert sich Klees – von der tradierten Darstellungsform abweichende – Umsetzung des Sujets.

Am 9. März 1913 wendet sich Franz Marc (1880-1916) in einem Brief an Alfred Kubin (1877-1959). Er berichtet seinem Künstlerkollegen von dem geplanten Projekt der Bibel-Illustration und fordert ihn zur Mitarbeit auf:

„Heute komme ich mit einem großen gewichtigen Plane: Haben Sie Lust, irgendetwas aus der – Bibel zu illustrieren? Großformat, sehr reich; Mitarbeiter: Kandinsky, Klee, Heckel, Kokoschka und ich. Jeder ganz nach seiner Wahl; Erscheinen in Einzelausgaben. Kandinsky übernimmt die Apokalypse, ich das 1. Buch Moses. [...]. Was denken Sie darüber? Ich zittere vor Freude, wenn die Idee wirklich Gestalt gewönne!“<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Wedekind 2000, S. 235.

<sup>123</sup> Zit. nach: Lankheit 1963, S. 199. [Weiter heißt es dort: „Jeder ganz nach seiner Wahl; Erscheinen in Einzelausgaben. Kandinsky nimmt die Apokalypse, ich das 1. Buch Moses. An Verleger soll erst gegangen werden, wenn der ganze Plan der Mitarbeiterschaft (eventuell schon einige fertige Blätter)

Kubin reagiert positiv auf den unterbreiteten Vorschlag: In einem Brief an Wassily Kandinsky (1866-1944) berichtet Marc, Kubin habe die Illustrationen des Buchs *Daniel* übernommen. In seiner Autobiographie wird Kubin später schreiben: „Franz Marc [...] machte den einladenden Vorschlag zu einer modern repräsentativen Bibelausgabe. Jeder konnte sich ein Kapitel aussuchen. Ich tat sogleich mit und übernahm den Propheten Daniel.“<sup>124</sup> Auch Oskar Kokoschka (1886-1980) ist von dem Projekt angetan und entscheidet sich für das Buch *Hiob*. Marc selbst arbeitet an Illustrationen zur Genesis. Erich Heckel (1883-1970) zeigt Interesse, bittet sich jedoch zunächst mehr Zeit aus.

Die Bibel mit den Illustrationen des Blauen Reiters wird in der geplanten Form nie veröffentlicht. Als 1914 der Krieg ausbricht, schreibt Franz Marc resignierend an den Verleger Reinhard Piper: „[...] nachdem ich auch eingerückt bin, muss wohl die ganze Bibelarbeit ruhen, – wer weiß, wie lange die `Pause der Kunst` dauern wird!“<sup>125</sup>

Dennoch lassen sich im Œuvre der sechs beteiligten Künstler Arbeiten für das Bibelprojekt finden. Die Auseinandersetzung hat dabei zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen geführt, sowohl stilistisch, als auch was den Fortschritt der Arbeiten angeht: So stellt Kubin seine Arbeiten fertig und veröffentlicht die Illustrationen 1918 unter dem Titel *Der Prophet Daniel*.<sup>126</sup> Kokoschka beschäftigt sich nicht nur mit der alttestamentarischen Figur des *Hiob*, sondern arbeitet ab 1910 wiederholt an Themen des Neuen Testaments wie der *Geburt Christi*. Es entstehen Lithographien zur *Verkündigung der Maria*, der *Flucht aus Ägypten* und der *Ruhe auf der Flucht*. Kandinskys Arbeiten zu diesem Projekt sind innerhalb seines Werkes schwer abzugrenzen. Es existieren Arbeiten zum Themenkreis des Jüngsten Gerichts, die jedoch bereits um 1900 entstanden sind. Auch Zeichnungen zur Auferstehungsgeschichte und Heiligen-Hinterglasbilder finden sich in seinem Œuvre. Heckel ist nach eigener Aussage „über Skizzen zu den Holzschnitten nicht

---

fertig sind. Wir bekommen schon einen. Wird als Blaue-Reiter-Ausgabe gehen. Ist die Idee nicht schön? (Wenn wir z. B. finanziell keine Basis finden, schlage ich vor, eine gut vorbereitete Versteigerung von Werken der Mitarbeiter zu veranstalten. Wege der Herausgabe finden wir schon!).“]

<sup>124</sup> Zit. nach: Lankheit 1963, S. 199. [Aus: Kubin 1931, S. IV.]

<sup>125</sup> Zit. nach: Lankheit 1963, S. 200.

<sup>126</sup> Marc berichtet Klee im Juli 1914: „Kubin sandte mir gestern seinen Daniel, *wundervolle* Blätter. Ich begreife schon seine Ungeduld, daß das herauskommt.“ An den Piper-Verlag schreibt er: „Kubin hat mir seinen Daniel zugesandt, 13 große Blätter, die mir in der Mehrzahl als das *Beste* erscheinen, was ich von ihm kenne.“ [vgl.: Ebd.].

hinausgekommen.“<sup>127</sup> Marc selbst arbeitet während des Krieges an Bleistiftzeichnungen zur Genesis, die er in seinem Feld-Skizzenbuch festhält. Diese Zeichnungen deklariert er in einem Brief an seine Frau ausdrücklich als „Anregungen zur Bibelillustration“.<sup>128</sup> Darüber hinaus entstehen in den Jahren 1913/14 Holzschnitte zur Geburt der Tiere – z.B. die *Geburt der Wölfe* oder die *Geburt der Pferde* – die als Illustrationen zur Schöpfungsgeschichte zu verstehen sind.

Paul Klee schließt sich im Winter 1911/12 dem Blauen Reiter an. 1912 ist Klee auf der 2. Ausstellung der Münchener Künstlervereinigung mit 17 Zeichnungen vertreten. Zum Almanach fügt er eine Arbeit, die *Steinhauer*, bei. Klee beteiligt sich auch am Projekt der Bibelillustration. Der Verleger Reinhard Piper erinnert sich: „Paul Klee z.B. hatte die Psalme übernommen.“<sup>129</sup> Alfred Kubin ist es, der Klee zu einer Beteiligung an der gemeinschaftlichen Bibelillustration drängt. Auf ein Schreiben Kubins antwortet Klee im November 1914 zunächst eher zögerlich: „Wie gern wollte ich die Bibel jetzt ernstlich in Angriff nehmen, wenn ich mich nur in dieser Welt jetzt richtig concentrieren könnte.“<sup>130</sup> Doch trotz dieser pessimistischen Einschätzung lassen sich im Werk von Paul Klee anhand des Werkverzeichnisses im Zeitraum von 1913 bis 1918 acht Blätter zu den Bibel-Illustrationen zählen, von denen wohl nur drei erhalten geblieben sind.<sup>131</sup> In Klees Werkverzeichnis werden aufgeführt:

„1913 -	156	Skizze zum 137. Psalm
	168	Fanfarenklänge (zum Psalm)
	169	Ohnmacht der Widersachen (zum Psalm)
1914 -	161	Jerusalem meine höchste Wonne
1915 -	23	Psalm, geblasen (23. Psalm)
	142	Skizze zu den Psalmen
1917 -	33	Schöpfungspsalm 24 c Insekten
1918 -	21	Psalm“ <sup>132</sup>

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> Vgl.: Lankheit 1963, S. 205. [Brief vom 1. 3. 1915].

<sup>129</sup> Piper 1947, S. 435.

<sup>130</sup> Zit. nach: Glaesemer 1980, S. 85; Vgl. auch: Glaesemer 1974, S. 157.

<sup>131</sup> Paul Klee. *Zeichnung zum 23. Psalm*. 1915. Sammlung Walden, Berlin; Paul Klee. *Zeichnungen zum 137. Psalm*. 1913. Sammlung Rosengart, Luzern; Paul Klee. *Zeichnungen zum 137. Psalm*. 1914. Sammlung Felix Klee, Zentrum Paul Klee.

<sup>132</sup> Werkverzeichnisausschnitt übernommen aus: Lankheit 1963, S. 202.

Von den drei heute noch zu identifizierenden Werken illustrieren zwei Zeichnungen den 137. Psalm, die dritte setzt sich künstlerisch mit dem 23. Psalm auseinander. Klaus Lankheit schreibt in seinem Artikel über die „Bibel-Illustrationen des Blauen Reiters“, dass Klee „der Verführung [der] Tradition widerstanden [habe]“<sup>133</sup>, indem er eine ganz neue Formensprache für die biblischen Themen schafft und zu einer individuellen Interpretation der literarischen Vorlage kommt. Im Falle seiner *Zeichnung zum 23. Psalm* (Abb. 1.3.2) handelt es sich um eine abstrakte, frei konstruierte Komposition aus geometrischen, aufstrebenden Formen und Symbolen. Nur wenige Elemente, wie der sechseckige Davidstern, verweisen konkret auf den biblischen Kontext des Psalm Davids. Die trompetenartige Form am rechten Bildrand der Zeichnung ist wohl als Hinweis auf die Vorstellung Klees zu verstehen, sich den Psalm „geblasen“ zu denken, wie er in seinem Werkverzeichnis formuliert. Einlass in die Zeichnung findet der Betrachter durch ein Tor am unteren Bildrand, das Klee durch Sterne und einen Fahnenmast mit kleiner Flagge akzentuiert. Ob der gute Hirte durch dieses Tor auf die „rechte Straße“, wie es im Bibeltext heißt, geführt werden soll, bleibt eine interpretatorische Möglichkeit.

Die Beteiligung an der Bibel-Illustration des Blauen Reiters ist aber bei weitem nicht die einzige Auseinandersetzung Klees mit christlichen Bildmotiven. So entstehen im Jahre 1918 die Arbeiten *Auserwählter Knabe*<sup>134</sup> (Abb. 1.3.3) und *Agnus dei qui tollis peccata mundi*<sup>135</sup> (Abb. 1.3.4), ein lateinischer Titel, in dem Klee aus der Liturgie des Abendmahles zitiert.

Die Zeichnung *Auserwählter Knabe* zeigt die dargestellte Figur umgeben von dreidimensional konstruierten Architekturelementen. Teilweise einfache Raumformen, jedoch auch deutlich zu erkennende Häuser mit Dächern, lassen eine stadtähnliche Konstruktion entstehen. Ein Torbogen ist so um den Kopf des Jungen gelegt, dass dieser wie ein Nimbus erscheint. Die übergroßen Hände des Knaben sind durch die sich kreuzenden Konstruktionslinien der Architekturelemente stigmatisiert. Seine Augen sind geschlossen, so dass der Ausdruck zunächst ganz in der Präsentation der Wundmale zu liegen scheint. Der untere Teil des Aquarells zeigt weitere Häuser mit Fahnen auf den Dächern, sowie zwei Vögel: der eine sitzend am linken Bildrand, der

---

<sup>133</sup> Ebd.

<sup>134</sup> Paul Klee. *Auserwählter Knabe*. 1918, 155. Feder und Aquarell. Privatbesitz, New York.

<sup>135</sup> Paul Klee. *Agnus dei qui tollis peccata mundi*. [Lamm Gottes, das Du hinwegnimmst die Sünden der Welt]. 1918, 20. 28:15 cm. Feder aquarelliert. Privatbesitz.

andere vom oberen Rand des Bildstreifens herab fliegend. Mit diesem Vogel verweist Klee auf die Taube als Symbol des Heiligen Geistes und damit auf die Taufe Christi, bei der der Geist Gottes – laut dem Bericht der vier Evangelien – in Gestalt einer Taube erschienen ist. Die symbolische Bedeutung des Vogels wird jedoch nur deutlich, wenn sich der Betrachter den unteren Teil des Blattes oberhalb der Christusfigur vorstellt. Tatsächlich hat Klee das Oberteil nachträglich abgeschnitten und es unterhalb der Füße des Knaben wieder angefügt: Mit einem deutlichen Abstand klebt er die beiden ungleich breiten horizontalen Teile auf Karton auf. So verändert Klee die Aussage des Werkes und verfremdet die dargestellte Szene durch diesen Handgriff nachhaltig.<sup>136</sup> Die Taube verliert durch ihre Positionierung unterhalb der Füße des Knaben ihren religiösen Kontext. Die entrückt wirkende Figur des stigmatisierten Christus wird zusätzlich ironisiert, indem Klee sieben kreisrunde Bälle – wohl nachträglich im Zusammenhang mit den anderen Veränderungen am *Auserwählten Knaben* – um den Jungen herumführt. Dadurch wird dieser zu einem hochkonzentrierten Artist, der sich ganz der Kunst des Jonglierens widmet und damit zu einer traditionellen Künstler-Symbolfigur wird.<sup>137</sup> Wolfgang Kersten vermutet, Klee habe damit den Widerspruch zwischen seinem Soldatendasein und dem Künstlertum thematisieren wollen.<sup>138</sup> Neben diesem Interpretationsansatz ist hier vor allem Klees Umgang mit christlichen Bildtraditionen nachzuvollziehen. Ganz offenkundig ist ihm die ursprünglich dargestellte, positiv-religiöse Szene zu eindimensional, in ihrer an ein Andachtsbild erinnernden Darstellungsform zu plakativ. So kommt es zu den nachträglichen Veränderungen, die die Bildaussage revidieren und ein genaues Betrachten erzwingen.

Im Jahr 1921 entsteht *Adam und Evchen*<sup>139</sup> (Abb. 1.3.5), eine Ölpausen- und Aquarellzeichnung, in der sich Klee mit dem biblischen Thema des ersten Menschenpaares auseinandersetzt. Adam – den Klee mit Ohrringen darstellt – und Eva besitzen nur einen Körper, womit Klee auf das Wachsen Evas aus der Rippe Adams

<sup>136</sup> Werckmeister 1980, S. 208.

<sup>137</sup> Eine ähnliche Figur – einen Jongleur mit fünf Bällen – zeigt die Zeichnung *Akrobaten und Jongleur*. 1916, 66. 24,1:12,8 cm. Feder und Tusche, stellenweise mit Radiergummi überarbeitet, auf italienischem Ingres auf Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>138</sup> Vgl.: Kersten 1987, S. 50: „Mit der zerschnittenen und neu kombinierten Fassung hat Klee seine aktuelle bedingte Ambivalenz in der Religiosität folglich auf seine reale Lebenssituation, auf den ungelösten Widerspruch zwischen seinem Soldatendasein und Künstlertum bezogen.“

<sup>139</sup> Paul Klee. *Adam und Evchen*. 1921, 12. 31,4:21,9 cm. Ölfarbezeichnung und Aquarell auf französischem Ingres. Sammlung Berggruen, Metropolitan Museum, New York. [Es existiert auch eine Federzeichnung zu diesem Thema: Paul Klee. *Zeichnung zu Adam und Evchen*. 1921. 28,5:18,5 cm. Federzeichnung und eingeritzte Linien auf Papier, auf Karton aufgezogen. Privatsammlung.]

verweist. Allerdings löst sich Klees Eva, im Gegensatz zur biblischen Vorlage, nicht von Adam. Dieser ist als erwachsener Mann mit stechend blauen Augen und Schnurrbart wiedergegeben. Eva, *Evchen*, bleibt jedoch ein unschuldiges Kind mit blondem Zopf und verkörpert nicht die alttestamentarische Verführerin.<sup>140</sup> Ob Klee mit der Darstellung eine pädophile Anspielung bezwecken wollte, erscheint unwahrscheinlich. Vielmehr versetzt er die beiden in ein Puppentheater. Klee gibt die Figuren vor einem nahezu undefinierten Hintergrund wieder, den er in der linken oberen Bildecke mit einem roten gerafften Vorhang ausstattet. Lässt man den Titel des Werkes außer Acht, wirkt die männliche Person wie ein Puppenspieler, der seine Puppe, *Evchen*, vor den Oberkörper hält. Die beiden Ohrringe könnten dann als Charakteristikum einer rebellischen Künstlerpersönlichkeit dienen und seine Position außerhalb der gesellschaftlichen Norm verdeutlichen. Die Doppeldeutigkeit der Zeichnung und das ironische Spiel mit dem Sujet hat Klee auch in diesem Fall bezweckt. Mit einer traditionellen Darstellung des ersten Menschenpaares hat diese Zeichnung nichts gemein.

Eine Zeichnung aus dem Jahr 1926 mit dem Titel *Christus*<sup>141</sup> (Abb. 1.3.6) gibt frontal das Christushaupt wieder. Indem Klee den Kopf mit horizontalen, parallel angeordneten Strichen hinterlegt, das Gesicht jedoch aus ornamenthaft angeordneten, vertikalen Formen zusammensetzt, entsteht ein transluzid wirkendes Gesicht. Dieses setzt sich aus Augen, Nase, Mund, Bart, längerem Seitenhaar und Dornenkrone zusammen. Durch den transluziden Eindruck weckt Klee die Assoziation mit dem ebenfalls durchscheinenden *vera icon*, dem Schweiß Tuch der Heiligen Veronika.<sup>142</sup> Ein ironischer Bruch, wie er sich im Fall des *Auserwählten Knaben* oder bei *Adam und Evchen* feststellen lässt, kann bei dieser Zeichnung nicht beobachtet werden: Titel und Dargestelltes entsprechen einander.

Gegensätzliches zeigt sich in dem 1934 entstandenen Gemälde *Der Schöpfer*<sup>143</sup> (Abb. 1.3.7), das eine aus parallel über- und nebeneinander gesetzten Linien konstruierte Figur auf kräftig rosafarbenem Grund zeigt. *Der Schöpfer* wird im Flug wiedergegeben, seine Arme sind weit ausgestreckt und simulieren das Auf und Ab der Flugbewegung. Mit übergroßer Nase und plumper Gestalt wirkt die Figur scherzhaft

---

<sup>140</sup> Vgl.: Chapeaurouge 1990, S. 72.

<sup>141</sup> Paul Klee. *Christus*. 1926. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>142</sup> Vgl.: Henze 1965, S. 65.

<sup>143</sup> Paul Klee. *Der Schöpfer*. 1934, 213 (U 13). 42:53,5 cm. Öl auf Leinwand, die Linien aufgestempelt. Stiftung Zentrum Paul Klee.

überzeichnet. Göttliches fehlt ihr gänzlich, Respekt zollt Klee dem *Schöpfer* nicht. Gert Schiff vergleicht Klees *Schöpfer* mit Michelangelos Gottvater der Darstellung *Die Sammlung der Wasser*<sup>144</sup> (Abb. 1.3.8), eines der zentralen Bildfelder des Deckenfreskos der Sixtinischen Kappelle.<sup>145</sup> Durch diese Gegenüberstellung wirkt das Gemälde Klees in seiner Umsetzung des Themas umso satirischer.

Erwähnt werden sollen auch die zahlreichen Arbeiten, in denen Klee das christliche Symbol des Fisches verwendet. Vergleichbar mit dem Engelsmotiv gehört der Fisch zu den Chiffren, die der christlichen Ikonographie entstammen und die Klee wiederholt verwendet. So zeigt das in diesem Zusammenhang wichtige Werk *Um den Fisch*<sup>146</sup> (Abb. 1.3.9) einen zentral in einer Schüssel angerichteten silbergrauen Fisch. Er ist umgeben von einer Reihe von Symbolen, die kreisförmig vor tiefschwarzem Hintergrund um die Schüssel herumgeführt werden. Neben abstrakten Symbolen wie Pfeil, Ausrufezeichen und Kreuz finden sich *Um den Fisch* Sonne und Mond, bunte Ornamente, vasenförmige Lichtröhren, Pflanzen, eine rote Fahne, sowie ein menschliches Haupt. Die Symbole dieses Stillebens repräsentieren Klees gedanklichen Kosmos. Der Titel des Bildes, der sich assoziativ unmittelbar mit der Formulierung „Um den Tisch“ verknüpft, wird von Klee als ironisches Sprachspiel genutzt.

Die exemplarisch vorgestellten Werke sollen zahlreiche andere des religiösen Themenkomplexes vertreten. Bei diesen Arbeiten irrt man, erwartet man hinter den Bildtiteln und Motiven auch religiöse Bildaussagen. Vielmehr lässt sich eine Beobachtung festhalten, die auf die Engelsdarstellungen übertragen werden kann: Klee spielt mit dem Sujet und verändert tradierte Bildmotive. Er versetzt Figuren wie Adam und Eva oder den Christusknaben in einen neuen narrativen Kontext. Häufig kommt dabei ein ironisches Moment hinzu, indem er mit religiösen Motiven – wie etwa der Taube der Himmelfahrt – eine Form der Travestie betreibt. Seine Veränderungen wirken dabei stets spielerisch und die satirischen Komponenten unterscheiden sich von

---

<sup>144</sup> Michelangelo. *Die Sammlung der Wasser*. Detail aus dem Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle. 1508-1512. 40:13,5 m. Fresko. Vatikan, Rom.

<sup>145</sup> Schiff 1987, S. 128.

<sup>146</sup> Paul Klee. *Um den Fisch*. 1926, 124 (C 4). 46,7:63,8 cm. Öl auf Nesselstuch auf Karton, leimgrundiert, gefirnisst, Temperaweiß untermalt auf Karton. Abby Aldrich Rockefeller Fund, The Museum of Modern Art, New York. [weitere Fisch-Darstellungen: Paul Klee. *Fischzauber*. 1925, 85 (R 5). 77:89 cm. Öl- und Wasserfarben auf Nesselstuch auf Karton, gefirnisst. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia Museum of Art; Paul Klee. *Fisch-Bild*. 1925, 5. 63:41 cm. Öl, Aquarell und Federzeichnung auf gipsgrundiertem Gaze auf Karton. Sammlung Rosengarten, Luzern.]

Künstlerkollegen wie George Grosz (1893-1959), dessen Kritik an Kirche und Religion deutlich expliziter wird und das ironisch-spielerische der Kleeschen Darstellung entbehrt. George Grosz wird 1928 in Berlin der Gotteslästerung angeklagt, weil er in drei Zeichnungen der Sammlermappe *Hintergrund* die Kirche angegriffen habe. Die Anklage bezieht sich vor allem auf das Blatt 10 der Reihe, auf dem Grosz Christus am Kreuz mit Gasmaske und Armeestiefeln wiedergibt und am unteren Bildrand der Zeichnung das Motto „Maul halten und weiter dienen“ vermerkt. Diese provokante Form der Kritik an Staat, Kirche und Gesellschaft wählt Klee nie, um seine Bildaussagen zu vermitteln. Seine Werke verlangen vom Betrachter ein genaues Betrachten. Häufig ist die Ironisierung des Sujets und die damit verbundene Infragestellung der tradierten Darstellungsform erst auf den zweiten Blick auszumachen.

## 3.2 Der Einfluss der Mythologie

### 3.2.1 Parallelen in der Umsetzung von mythologischen und religiösen Bildmotiven

Versucht man sich Klees Umsetzung religiöser Themen und seinem Verhältnis zur Religion zu nähern, so scheint es unerlässlich, diesen Aspekt nicht isoliert, sondern auch im Gesamtzusammenhang seines Kunstschaffens zu betrachten. Die religiösen Bildmotive stellen nur ein Sujet dar. Die Art des Umgangs mit diesem Thema ist hingegen objektivierbar und erlaubt Rückschlüsse auf die generelle Methodik Klees.

Einer der umfassendsten Themenkomplexe innerhalb Klees Œuvre bildet die Mythologie.<sup>147</sup> Diese begleitet Klee in seiner gesamten Schaffenszeit. Mit Arbeiten in verschiedenen Techniken – u. a. Radierungen, Zeichnungen, Aquarelle und Ölgemälde – handelt es sich darüber hinaus um eine der umfangreichsten Werkgruppen. Die mythologischen Bildinhalte verschwinden aus den Arbeiten Klees zu keinem Zeitpunkt, jedoch steigert sich auch bei diesem Sujet die Anzahl der Werke in den letzten beiden Lebensjahren Klees: Im Jahr 1939 entstehen 32 Werke, denen Klee einen eindeutig mythologischen Titel gibt. Im Todesjahr verzeichnet Klee 15 mythologische Arbeiten in seinem Œvrekatalog. Weitere 25 der 1940 entstandenen, jedoch unkatalogisiert gebliebenen Werke lassen sich aus dem Nachlass dieser Werkgruppe zuordnen. Der überwiegende Teil dieser rund 270 Arbeiten behandelt Themen der griechisch-römischen Mythologie, aber auch Motive der germanischen und orientalischen Mythologie lassen sich ausmachen.<sup>148</sup> Im Umgang mit der mythologischen Themenwelt zeigen sich deutliche Parallelen im Vergleich zu Klees Umsetzung religiöser Bildmotive. Neben formalen Details – wie der Häufung der Arbeiten in den letzten Lebensjahren – weist auch die generelle Umsetzung des Themas verwandte Strukturen auf: Es zeigt sich Klees häufig ironischer Zugang und die dadurch resultierende Veränderung tradierter Bildmotive. Mythologische Figuren und Erzählungen dienen ihm als Ausgangspunkt, um zu einer individuellen und persönlichen Neuschöpfung zu gelangen.

---

<sup>147</sup> Diesem Themenkomplex widmet sich ausführlich Ausstellung und Katalog der Ausstellung „Paul Klee. In der Maske des Mythos“. [A.K.: Paul Klee. In der Maske des Mythos. Köln 1999.]

<sup>148</sup> Vgl.: Kort 1999, S. 9.

Als ein unterhaltsamer Einstieg in das mythologische Sujet soll eine lavierte Tuschezeichnung dienen, die der Gymnasiast Klee 1897 in seinem Geschichtsbuch hinterlassen hat. Sie dokumentiert den gleichberechtigten Umgang und das Nebeneinander verschiedener Glaubensrichtungen und Mythologien: Auf der Seite 324 seines Schulbuches zeichnet Klee – ohne inhaltlichen Bezug zu den dort thematisierten historischen Fakten – auf den freien Raum am linken Seitenrand, sowie unterhalb des Textes u. a. fünf Gottheiten. Klee benennt sie als *Fitzi Putzi*, *WODAN*, *Mohamed*, *INRI* und *ISIS* (Abb. 1.3.10). Die Figuren dienen ihm als Vertreter unterschiedlicher Religionen und Mythologien: Bei dem Namen des *Fitzi Putzi* – der Figur am linken Seitenrand – handelt es sich um ein Sprachspiel mit dem Namen *Huitzilopochtli*, dem Kriegsgott der Azteken. Zu diesem Spiel könnte Klee durch Heinrich Heine (1797-1856) beeinflusst sein, dessen Werk er sehr geschätzt hat. Dieser schreibt die Erzählung *Vitzliputzli* und verwendet im Titel damit ein sehr ähnliches Sprachspiel, wobei das Wort *Vitzliputzli* eigentlich im Sinne von „Schreckgestalt“ oder „Kinderschreck“ zu verstehen ist. Von diesem *Vitzliputzli* berichtet Theodor Fontane (1819-1898) in seinem Roman *Effi Briest*. Hier erzählt Major Crampas Effi Briest – mit Verweis auf Heine – von dem mexikanischen Gott. Auch Karl May (1842-1912) verwendet dieses Sprachspiel in seiner Erzählung *Professor Vitzliputzli*. Bei Heine selbst findet sich in der Beschreibung des *Vitzliputzli* ein vergleichbar humoristischer Umgang mit dem Sujet. Heine charakterisiert das Äußere des Gottes als putzig, „so verschnörkelt und so kindisch/Dass er trotz des inneren Grauens/Dennoch unsre Lachlust kitzelt [...]“.<sup>149</sup>

Unterhalb des Textes reihen sich des Weiteren von links nach rechts *WODAN*, als höchster der von den Germanen verehrten Göttern, neben *Mohammed* als Vertreter des Islams. Es folgt Christus, als Repräsentant des Christentums, der neben der Darstellungsform auch durch die Beifügung *INRI* zu identifizieren ist. Die Göttin *ISIS* entnimmt der Schüler Klee der ägyptischen Mythologie. Die Figuren wirken durch Überzeichnungen – etwa die hohe Stirn des *Fitzi Putzi* mit den wirr abstehenden Haaren, dem wilden Bart des *WODAN* oder der im Verhältnis zum Kopf gewaltige Turban des *Mohammed* – karikaturesk. Diesen Eindruck unterstützt die insgesamt statisch wirkende Körperhaltung der Figuren, die ihre Hände im Schoß gefaltet haben. Nur *WODAN* hält einen übertrieben langen, die ganze Blatthöhe einnehmenden Speer

---

<sup>149</sup> Heine 1997, S. 75 ff.

in der Rechten. Natürlich unterstützt auch das Spiel mit dem Namen Huitzilopochtli den Eindruck.

Diese spontane Zeichnung<sup>150</sup> dokumentiert das frühe Interesse Klees an Religion und Mythologie. Sie belegt, dass Klee sich bereits als Schüler für andere Kulturen, ihre Religion und Mythologie interessiert, sie als Bildmotiv heranzieht und sich nicht auf die christliche Bildwelt beschränkt. Gleichwohl zeigen sich bereits das Spiel mit dem Sujet und sein satirischer Zugang zu den Bildthemen.

Neben der vorgestellten Schülerzeichnung ist eine weitere frühe Arbeit mit mythologischem Inhalt zu nennen: die Aquarell- und Bleistiftzeichnung *Schwebende Grazie (im pompeianischen Stil)*<sup>151</sup> (Abb. 1.3.11). Sie ist von Klee auf das Jahr 1901 datiert und – erst nachträglich in den Jahren 1920/21 – als erste farbige Arbeit in seinem Œuvrekatalog aufgenommen. Zusätzlich zeichnet sie Klee mit dem Prädikat „Sonderklasse“<sup>152</sup> aus. Dieser Umstand belegt, dass er dieser Zeichnung einen hohen Stellenwert innerhalb seines Werkes zuschreibt.

Die Ränder des Blattes sind unregelmäßig und umschreiben die Körpersilhouette der abgebildeten Figur. Dies deutet darauf hin, dass Klee die Gestalt aus einer größeren Arbeit ausgeschnitten hat, um sie im Anschluss auf die Pappe aufzukleben. Das Blatt zeigt einen vor grünem Hintergrund undefiniert im Raum schwebenden weiblichen Dreiviertelakt. Das rotbraune Gewand ist bis zu den Kniekehlen der Figur hinuntergerutscht und zeigt den nackten Körper als Rückenakt. Nur das schematisch dargestellte, aus einfachen Strichen aufgebaute Gesicht ist dem Betrachter durch einen Blick über die rechte Schulter zugewandt. Die von Klee als *Grazie* bezeichnete Frau ist durch einige Details und vor allem durch die Farbigkeit der Arbeit antikisiert. Sie nähert sich, auch in der Farbgebung, Klees Auffassung des pompeianischen Stils an.

Von der Pompeji-Gemäldesammlung des Museo Nazionale zeigt sich Klee während seines Italien-Aufenthaltes begeistert:

„Malende Antike, zum Teil wunderschön erhalten. Zudem liegt mir gegenwärtig diese Kunst so nah! Die Silhouetten-Behandlung hatte ich geahnt. Die dekorative

---

<sup>150</sup> Für diese Schülerzeichnungen Klees in Lehrbüchern und Heften gibt es weitere Beispiele, so z. B. ein Blatt mit Karikaturen in einem Schulheft für analytische Geometrie (S. 80). 1898. 23:18,5 cm. Feder und Tusche, Bleistift auf Papier. Privatbesitz, Schweiz.

<sup>151</sup> Paul Klee. *Schwebende Grazie (im pompeianischen Stil)*. 1901, 2. 10,3:11,4 cm. Aquarell und Bleistift auf Papier und Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>152</sup> Vgl. zu diesem Begriff: Glaesemer 1979 (b.), S. 9.

Farbe. Ich nehme das persönlich. Für mich ward es gemalt, für mich ausgegraben. Ich fühle mich gestärkt.“<sup>153</sup>

Die Datierung der *Schwebenden Grazie* auf das Jahr 1901 überrascht, da Klees Besuch des Museums erst im März/April des Jahres 1902 stattgefunden hat. Klee, der in der Archivierung seiner Werke äußerst akkurat arbeitet, wird sich für eine Vordatierung bewusst entschieden haben, um den besonderen Stellenwert der Zeichnung innerhalb seines Œuvres herauszustreichen.

In der Literatur werden zahlreiche antike Graziendarstellungen benannt, die Klee während seines Italienaufenthaltes im Museo Archeologico Nazionale di Napoli und in Pompeji sieht und die ihm als Vorbild gedient haben könnten.<sup>154</sup> Diese sollen hier nicht im Einzelnen vorgestellt werden. Festzuhalten ist für diesen Themenkomplex jedoch, dass sich Klees Interesse an der Darstellung antiker bzw. mythologischer Figuren durch seinen Italienaufenthalt noch verstärkt. Es darf dabei aber nicht vergessen werden, dass Klee nie eine Übernahme der klassischen Bildungsideale anstrebt, sondern sich immer seine Kritikfähigkeit bewahrt. Der Wunsch Neues zu schaffen und neue Ideale zu definieren, lassen Klee die satirischen Elemente seiner Kunst nicht vergessen, die das Sujet stets in Frage stellen. Die satirische Verfremdung mythologischer und religiöser Bildthemen dient Klee zur Selbstbehauptung und Wahrung seiner künstlerischen Subjektivität. Dies wird sich auch in folgenden Beispielen immer wieder feststellen lassen.

Dass neben dem Christentum die Mythologie und dort vor allem die griechische Mythologie einen Schwerpunkt in Klees künstlerischem Denken darstellten, ist sicherlich zum Teil durch Klees Interesse an der Altphilologie zu erklären. Klee besucht in den Jahren 1894 bis 1898 die Städtische Literaturschule in Bern und bekommt dort die Gelegenheit, griechische und römische Dichtung im Original zu studieren. Dieses Interesse hält sein ganzes Leben an: Wenige Monate vor seinem Tod bedankt sich Klee in einem Brief an den Kunstkritiker Will Grohmann für das Buch *Griechische Lyrik im Urtext*, das er zu seinem 60. Geburtstag von diesem erhalten hat. Klee schreibt darüber hinaus, er habe in letzter Zeit griechische Tragödien und vor allem Aischylos' *Orestie* in drei verschiedenen Übertragungen gelesen, „Und zwar

---

<sup>153</sup> Klee 1988, S. 124; Klee 1957, S. 110, Eintrag Nr. 391, (1902).

<sup>154</sup> Vgl. u. a.: Glaesemer 1979 (b.), S. 9; Hofmann 1990, S. 36; Kort 1999, S. 19.

Stück für Stück, Scene für Scene, in der Meinung das Richtige als dazwischen liegend zu treffen“.<sup>155</sup>

Ein Tagebucheintrag des Jahres 1902 ist in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung. Diesen Eintrag vermerkt Klee ursprünglich unmittelbar nach seinem Italienaufenthalt. Bei der im Anschluss zitierten Fassung handelt es sich um eine überarbeitete Version, die Klee 1920 für die Monographie Leopold Zahns<sup>156</sup> formuliert.

Klee benennt hier die griechisch-römische Antike und das Christentum als Einflussquellen auf sein künstlerisches Schaffen und ordnet ihnen die Gegensatzpaare Physis/Psyche, objektiv/subjektiv, diesseitig/jenseitig und – für Klee ebenfalls einen Gegensatz bildend – architektonisch/musikalisch zu. Neben Mythologie und Christentum tritt als dritte Einflussquelle Klees Künstlerpersönlichkeit: „[s]ein winziges Ich“<sup>157</sup>, wie er schreibt. Die wiederholte Überarbeitung dieser Notiz dokumentiert ihren Stellenwert als Teil des künstlerischen Manifests Klees<sup>158</sup>:

„Es gibt zur Zeit drei Dinge: eine griechisch-römische Antike (Physis) mit objectiver Anschauung, diesseitiger Orientierung und architektonischem Schwergewicht und ein Christentum (Psyche) mit subjectiver Anschauung und jenseitiger Orientierung und musikalischem Schwergewicht. Das dritte ist: bescheidener u. unwissender Selbstlehrling zu sein, ein winziges Ich.“<sup>159</sup>

Für Klee ergeben diese drei Aspekte ein Ganzes: In der griechisch-römischen Antike sieht Klee das Konkrete widergespiegelt, das Objektive und im Diesseits fassbare. Das Christentum steht hingegen für eine Gedankenwelt, die sich auf das Jenseits bezieht und daher niemals real und greifbar, sondern stets subjektiv empfunden bleiben muss. Er bezieht diese beiden Aspekte auch auf das Individuum, so steht die Antike für den

---

<sup>155</sup> Grohmann 1968, S. 84.

<sup>156</sup> Zahn 1920.

<sup>157</sup> Klee 1988, S. 156; Klee 1957, S. 136, Nr. 430, (1902).

<sup>158</sup> Die ursprüngliche, 1902 formulierte Fassung lautet:

„Gesichtspunkte:

- I. Komplex: Objektive Anschauung, physische Beschaffenheit. Konstruktion, Körper, Erde. Diesseits, auch die Götter. (Antike)
- II. Komplex: Subjektive Anschauung, geistige Beschaffenheit. Seelische und geistige Belebung. Jenseits, auch die Dinge. (Moderne)

Im ersten Komplex findet die Musik keinen Raum.“ (Zit. nach: Kort 1999, S. 15.)

Die Benennung der Künstlerpersönlichkeit als dritte Einflussquelle fehlt in dieser frühen Fassung ganz und ist wohl durch das wachsende künstlerische Selbstbewusstsein Klees zu erklären.

<sup>159</sup> Klee 1988, S. 156; Klee 1957, S. 136, Eintrag Nr. 430, (1902).

Körper, die Physis. Das Christentum repräsentiert für Klee den Geist, die Psyche des Menschen. Zu diesen Überlegungen zu Körper und Geist sowie physischer Gebundenheit bei gleichzeitiger psychischer, gedanklicher Freiheit wird Klee noch häufig zurückkehren.

Seine Künstlerpersönlichkeit, die dritte Einflussquelle auf seine Kunst, charakterisiert Klee in diesem Eintrag als bescheiden und unwissend. So zurückhaltend ist er jedoch keineswegs immer. Vielmehr scheint nach Klees Auffassung eine Erneuerung der Kunst nur durch geistige Rebellion möglich, so dass er sich gerade zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn in der Rolle des rebellischen und ketzerischen Künstlers sieht. Er operiert mit den Begriffen „Blasphemie“ und „Hohn“. Charakterisiert Klee seine Beziehung zum christlichen Gott – wie bereits zitiert – mit den Worten „O Blasphemia, möcht' ich unsern Herrgott ganz gehörig angreifen“<sup>160</sup>, sieht er sich dem griechischen Göttervater Zeus gegenüber in der Rolle eines „Art Prometheus“. Klee schreibt in seinem Tagebuch:

„Eine Art Prometheus. Ich trete vor Dich, Zeus, weil ich die Kraft habe dazu. [...]. So poche denn an Deine Tür die Größe meines Hohnes. Wenn ich nicht genüge, laß ich Dir diesen Stolz. Groß bist Du, groß ist Dein Werk. Aber nur groß im Anfang, nicht vollendet. Ein Fragment. [...]. Nur der Mensch, welcher ringt, hat mein Ja. Und der größte unter ihnen bin ich, der mit der Gottheit ringt. Um meiner und vieler Schmerzen willen richt' ich Dich, daß Du nicht vollbrachtest. Dein bestes Kind richtet Dich, Dein kühnster Geist, verwandt zu Dir und abgewandt zugleich.“<sup>161</sup>

Die beiden Einträge lassen erkennen, dass Klee den Kampf und die Rebellion als Vorraussetzung sieht, seine künstlerische Aussagekraft zu steigern und Neues zu erfinden.<sup>162</sup> Er kritisiert die Glaubenssysteme und rebellierte gegen sie. Klee nutzt häufig eine ironische Verfremdung, um eine individuelle Lösung und private Mythologie<sup>163</sup> zu entwerfen, die seine Position als Schöpfer definiert und ihm hilft, sich von den geistesgeschichtlichen Traditionen zu befreien. Die Ironie ist für Klee

---

<sup>160</sup> Glaesemer 1973, S. 78.

<sup>161</sup> Klee 1988, S. 72, 73; Klee 1957, S. 70, Eintrag Nr. 180, (1901).

<sup>162</sup> Vgl.: Kort 1999, S. 13.

<sup>163</sup> Den Begriff der „privaten Mythologie“ verwendet Carl Einstein bereits sehr früh in seinem Kapitel über Klee, das in der 1926, 1928 und 1931 erschienenen Auflage des Bandes XVI über *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* der Propyläen-Kunstgeschichte veröffentlicht wird.

innerhalb dieses Prozesses eine Form des emanzipatorischen Aktes. Nur durch die Infragestellung des Schöpfers, sei es christlicher Gott oder Zeus, gelingt es ihm, seine Rolle als schöpferischer Künstler zu definieren.

Es ist anzunehmen, dass diese Motive einen zentralen Einfluss auf die Identifikation mit der Prometheus-Figur haben. Einerseits bezieht sich diese Identifikation auf das Rebellische, das Prometheus verkörpert. Dieser lehnte sich gegen den Göttervater Zeus auf, entwendete das Feuer der Götterwelt und brachte es den Menschen. Andererseits wird bei Klees Gleichsetzung mit Prometheus auch dessen Funktion als Schöpfer eine Rolle gespielt haben. Der Titansohn schuf – nach Überlieferungen von Hesiod, Ovid u.a. – das Menschengeschlecht, indem er aus Wasser und Lehm Frauen und Männer formte, denen Athene/Minerva Leben einhauchte. Auch Klee sieht sich in der oben zitierten Tagebuchpassage als Schöpfer und darüber hinaus als Vollender des göttlichen Werkes, das – in seinen Augen – ein Fragment geblieben ist. Pamela Kort weist in ihrem Aufsatz „Paul Klee und der Mythos“<sup>164</sup> darauf hin, dass Klee zeitgleich zu dem zitierten Tagebucheintrag Goethes *Prometheus* gelesen hat. Dies geht aus einem Brief an seine Verlobte Lily Stumpf vom 6. August 1901 hervor.<sup>165</sup> Klee steht hier, nach Kort, im Gegensatz zum jungen Goethe. Dieser entwirft das Bild eines friedlich-gelassenen und tiefreligiösen Prometheus, der den Verlust des griechischen Altertums und seiner Götterwelt beklagt. Klee stellt hingegen das Rebellische der Prometheus-Figur in den Mittelpunkt, um eine Identifikationsfläche für sich und sein Künstler-Ich zu schaffen.<sup>166</sup>

Bei genauerer Betrachtung der Prometheus-Figur Goethes scheint diese jedoch dem Kleeschen Bild deutlich näher. Auch bei Goethe findet sich der rebellisch-kämpferische Persönlichkeitsaspekt. Sowohl in seinem dramatischen Fragment *Prometheus* aus dem Jahr 1773<sup>167</sup>, als auch in dem Gedicht *Prometheus*, entstanden um 1774<sup>168</sup>, zeigt sich Goethes Prometheus gegenüber Zeus und der Götterwelt nicht friedlich-gelassen, sondern aufbegehrend und sich kämpferisch emanzipierend:

---

<sup>164</sup> Kort 1999.

<sup>165</sup> Vgl.: Klee 1979, Bd. 1, S. 139 ff.

<sup>166</sup> Vgl.: Kort 1999, S. 14.

<sup>167</sup> Erstdruck in: Werke. Ausgabe letzter Hand. Stuttgart (Cotta) 1830. Uraufführung am 14.4.1774 in Berlin.

<sup>168</sup> Erstdruck: 1785 ohne Goethes Wissen durch Friedrich Heinrich Jacobi, erster autorisierter Druck 1789.

*Prometheus*

Bedecke deinen Himmel, Zeus,  
Mit Wolkendunst,  
Und übe, dem Knaben gleich,  
Der Disteln köpft,  
An Eichen dich und Bergeshöhn;  
Mußt mir meine Erde  
Doch lassen stehn  
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,  
Und meinen Herd,  
Um dessen Glut  
Du mich beneidest.

Ich kenne nichts Ärmeres  
Unter der Sonn als euch, Götter!  
Ihr nähret kümmerlich  
Von Opfersteuern  
Und Gebetshauch  
Eure Majestät  
Und darbtet, wären  
Nicht Kinder und Bettler  
Hoffnungsvolle Toren.

Da ich ein Kind war,  
Nicht wußte, wo aus noch ein,  
Kehrt ich mein verirrtes Auge  
Zur Sonne, als wenn drüber wär  
Ein Ohr, zu hören meine Klage,  
Ein Herz wie meins,  
Sich des Bedrängten zu erbarmen.

Wer half mir  
Wider der Titanen Übermut?  
Wer rettete vom Tode mich,  
Von Sklaverei?  
Hast du nicht alles selbst vollendet,  
Heilig glühend Herz?  
Und glühtest jung und gut,  
Betrogen, Rettungsdank  
Dem Schlafenden da droben?

Ich dich ehren? Wofür?  
Hast du die Schmerzen gelindert  
Je des Beladenen?  
Hast du die Tränen gestillet  
Je des Geängsteten?  
Hat nicht mich zum Manne  
Geschmiedet  
Die allmächtige Zeit  
Und das ewige Schicksal,  
Meine Herrn und deine?

Wähtest du etwa,  
Ich sollte das Leben hassen,  
In Wüsten fliehen,  
Weil nicht  
alle Blüenträume reiften?

Hier sitz ich, forme Menschen  
Nach meinem Bilde,  
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,  
Zu leiden, zu weinen,  
Zu genießen und zu freuen sich,  
Und dein nicht zu achten,  
Wie ich!<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> Goethe 1992, S. 214 f.

Beide Persönlichkeitsaspekte, Prometheus als Schöpfer und als aufbegehrender Rebell, werden in diesem Gedicht Goethes deutlich, vereinen sich sogar in der siebten und letzten Strophe. Prometheus formt als Schöpfer Menschen nach seinem Bild, die ihm auch in seiner Rebellion gegen Zeus gleichen. Bemüht man Goethes autobiographische Schrift *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, so findet man hier nähere Angaben zu den Vorstellungen, die sich für Goethe mit der Figur des Prometheus verknüpfen. Auch ihm bietet die Figur eine Identifikationsmöglichkeit. Goethe schreibt, er habe die Abgrenzung zu den Göttern gebraucht, um etwas Bedeutendes produzieren zu können:

„Diese Vorstellung verwandelte sich in ein Bild, die alte mythologische Figur des Prometheus fiel mir auf, der, abgesondert von den Göttern, von seiner Werkstätte aus eine Welt bevölkerte. Ich fühlte recht gut, daß sich etwas Bedeutendes nur produzieren lasse, wenn man sich isoliere. [...]. [So] sonderte ich mich, nach Prometheischer Weise, auch von den Göttern ab, um so natürlicher, als bei meinem Charakter und meiner Denkweise eine Gesinnung jederzeit die übrigen verschlang und abstieß. Die Fabel des Prometheus ward in mir lebendig. Das alte Titanengewand schnitt ich mir nach meinem Wuchse zu [...].“<sup>170</sup>

An späterer Stelle seiner Aufzeichnungen widmet sich Goethe auch dem schöpferischen Persönlichkeitsaspekt dieser mythologischen Figur, indem er Prometheus mit dem Satan Miltons vergleicht. Während Prometheus „im Vorteil [sei], [da er], zum Trutz höherer Wesen, zu schaffen und zu bilden vermag“<sup>171</sup>, hat sich der Satan Miltons ausschließlich der Zerstörung verschrieben.

Dieser kurze Einblick zeigt, dass Klee sich nicht nur mit Goethes Prometheus beschäftigt, sondern auch eine Identifikation mit dessen Prometheusbild stattfindet. Die autobiografischen Aufzeichnungen Goethes dokumentieren, dass er mit der Figur des Prometheus emanzipatorische Gedanken verbindet, die auch Klee für sich aufgreift und definiert. Durch die Rebellion gegenüber Zeus und der Götterwelt erlangt Prometheus die Kraft, selbst zum Schöpfer zu werden. Auch Klee verfolgt dieses Ziel und es ist die Motivation für die Verwendung des Vergleichs mit Prometheus in

---

<sup>170</sup> Goethe 2000, S. 177 f.

<sup>171</sup> Ebd.

seinem Tagebuch. Nur durch die Infragestellung von Zeus und seiner Schöpfung ist der Weg zu einer emanzipierten, eigenen Schöpfung frei. Auch Klee versucht, das alte Titanengewand nach seinem Wuchse zurechtzuschneiden.

Carl Einstein stellt bereits 1931 in seinem Kapitel über Klee in den Propyläen-Kunstgeschichte fest, dass es Klee nicht um eine Wiederbelebung alter Mythologien, sondern vielmehr um die Rebellion gegen diese geht, denn „der neue Mythos ist als Revolte zu werten.“<sup>172</sup>

Neben der Auseinandersetzung mit Goethe und seiner Prometheus-Figur studiert Klee bereits früh das Götterbild Friedrich Schillers (1759-1805). In einem Brief an seine Verlobte schreibt Klee im Oktober 1902, er habe in dessen Schriften erneut „viel Weisheit über Kunst und Leben“<sup>173</sup> gefunden. Schillers berühmtes Gedicht *Die Götter Griechenlands* wird Klee gekannt haben. Schiller beklagt hier vor allem drei Verlustpunkte, die sich auf das Leben, das Sterben und die schöpferische Tätigkeit des Menschen beziehen.<sup>174</sup> Jedoch findet sich in seinem Götterbild nichts von der Rebellion und Streitlust, die in Klees Werk aufkommt, sondern vielmehr die romantische Sehnsucht danach, Antike und Christentum in einen harmonischen Einklang zu bringen.<sup>175</sup>

Klees subversiver Umgang mit der antiken Götterwelt weist deutlichere Parallelen zum Werk Heinrich Heines (1797-1856) auf. Klee schätzt den Dichter nicht nur sehr – in einem Brief an seine Eltern im Jahr 1899 schreibt er: „Heine ist einmal mein Liebling, und ich glaube, er wird es bleiben.“<sup>176</sup> – sondern er entdeckt u. a. in Heines *Reisebilder*<sup>177</sup> auch „eine neue Fülle farbenprächtigen Bildlichkeit.“<sup>178</sup> Für den hier behandelten Kontext dürfte entscheidend sein, dass Klee bei Heine, wie es Klee selbst formuliert, die „göttlichen satirischen Seitensprünge“<sup>179</sup> findet. Ebenso zeichnet sich das Rebellische in Bezug auf den antiken Götterhimmel in Heines literarischem Werk ab. In dem Gedicht *Die Götter Griechenlands*, erschienen im zweiten Zyklus der *Nordsee-Gedichte* (1825/26), stellt Heine nicht nur sein Götterbild dar, sondern nimmt

---

<sup>172</sup> Vgl.: Einstein 1931, S. 209.

<sup>173</sup> Klee 1979, Bd.1, S. 277.

<sup>174</sup> Vgl.: Martin 1999, S. 33.

<sup>175</sup> Vgl.: Kort 1999, S. 16.

<sup>176</sup> Klee 1979, Bd. 1, S. 44.

<sup>177</sup> Erstdruck: *Reisebilder* Bd. 1, Bd. 2. Hamburg. (Hoffmann und Campe) 1826/27.

<sup>178</sup> Klee 1979, Bd. 1, S. 44.

<sup>179</sup> Ebd.

auch deutlichen Bezug auf Schillers gleichnamiges Gedicht.<sup>180</sup> Heine bezieht eine Gegenposition, da er nicht die sehnsuchtsvolle Idealisierung der antiken Welt thematisiert, sondern die Götter ironisiert. Zeus, dessen Locken bei Heine schneeweiß geworden sind und der den erloschenen Blitz in der Hand hält, spricht er mit den Worten an:

„Das waren bessere Zeiten, o Zeus,  
Als du dich himmlisch ergötztest  
An Knaben und Nymphen und Hekatomben;  
Doch auch die Götter regieren nicht ewig,  
Die jungen verdrängen die alten [...].“<sup>181</sup>

Auch Juno ist nicht mehr die „Himmelskönigin“, ihre „Lilienarme“ sind kraftlos geworden. Pallas Athene konnte auch mit „Schild und Weisheit“ das „Götterverderben“ nicht abwehren, „Aphrodite, Einst die goldene! jetzt die silberne!“, Apollos „Leír“ schweigt: das „Göttergelächter“ ist erloschen. Die Götter sind verlassen, sind nur noch „Tote, nachtwandelnde Schatten“. Vertrieben wurden die Götter der Antike durch die christliche Kirche. Diese beschreibt Heine als „feig und windig“ und „trist“, sich in den „Schafspelz der Demut“ hüllend. Sein „düsterer Groll“ auf diese neuen Götter ist so groß, dass Heine kämpfen will für die alten Götter.<sup>182</sup> Das Gedicht ist eine erste Gegenüberstellung von Antike und christlicher Gegenwart. Obwohl Heine die antike Götterwelt karikiert, fällt der Vergleich zuungunsten der eigenen Epoche aus. Im Vergleich zu den „neuen Göttern“ des Christentums, favorisiert Heine eine Rückkehr zur Sinnesfreude der Antike. Der Umgang Heines mit dem mythologischen Sujet, seine ironischen Seitenhiebe und die Umdeutung des tradierten Sujets, wird Klee nicht nur begeistert, sondern auch zu seiner Inspiration beigetragen haben.

---

<sup>180</sup> Gleichzeitig ist das Gedicht auch als Reaktion auf zwei Texte der Romantik zu verstehen, die selbst eine Reaktion auf das Schiller Gedicht darstellen: die *Hymnen an die Nacht* von Novalis, sowie das Gedicht *Die Götterdämmerung* von Eichendorff. [Vgl.: Martin 1999, S. 8.].

<sup>181</sup> Heine 1997, S. 172 ff.

<sup>182</sup> Zit. nach: Ebd.

### 3.2.2 *Der Held mit dem Flügel* und Klees Anlehnung an Cervantes' *Don Quijote*

Nachfolgend sind die obigen Vorbemerkungen anhand eines ausgewählten Bildbeispiels konkretisiert. In diesem zeigt sich die Erschaffung einer privaten Ikonographie durch die Veränderung tradierter Darstellungsweisen. Wiederholt wurde Klees Versuch erwähnt, durch die Verwendung satirischer Elemente zu einer individuellen Veränderung der Ikonographie zu gelangen. Ein Beispiel ist der frühe Zyklus der *Inventionen*, Klees *Opus eins*. Neben anderen Autoren weist Otto Karl Werckmeister in seinem Aufsatz „Ob ich je eine Pallas hervorbringe?!“<sup>183</sup> darauf hin, dass bereits die *Inventionen* als Satire auf das griechische Drama und dessen Thema, die griechische Mythologie, zu verstehen sind.<sup>184</sup> An einem Beispiel aus dem Zyklus der *Inventionen* wird diese These verdeutlicht und die Vielzahl der satirischen Anspielungen aufgezeigt. Da wie Klees Engel ebenfalls ein „Flügelwesen“, soll die Radierung *Der Held mit dem Flügel*<sup>185</sup> (Abb. 1.3.12) zum Vergleich herangezogen werden. Zwar handelt es sich bei diesem *Helden* nicht um eine eindeutig benannte mythologische Gestalt, wie es bei den *Inventionen*-Blättern *Perseus*<sup>186</sup> und *greiser Phoenix*<sup>187</sup> der Fall ist, jedoch scheint dieses Blatt besonders aussagekräftig in Bezug auf Klees Selbstreflexion über seine künstlerische Identität.

*Der Held mit dem Flügel* ist 1905 entstanden, vor Klees Übersiedlung nach München und vor seinem Kontakt zu Künstlerkollegen wie Alfred Kubin oder Wassily Kandinsky. Seinen *Helden* hat Klee als zweites Blatt den insgesamt elf Radierungen der *Inventionen* zugeordnet.

Das Blatt zeigt eine Figur mit deutlicher Hals- und Brustmuskulatur, dem anstelle des rechten Armes aus der Schulter ein Flügel wächst, aus einzelnen Federn geformt. Jedoch handelt es sich nicht um eine kräftige Schwinge, die den Proportionen des *Helden* entsprechen würde, sondern lediglich um einen kümmerlichen Flügel, der neben dem Flugversuch auch dessen zwangsläufiges Scheitern versinnbildlicht. Die Möglichkeit zum Flug ist jedoch vor allem nicht gegeben, da sich auf seiner linken Körperseite ein menschlicher, offensichtlich gebrochener Arm befindet. Dieser ist mit

---

<sup>183</sup> Vgl.: Werckmeister 1999.

<sup>184</sup> Vgl.: Werckmeister 1999, S. 136.

<sup>185</sup> Paul Klee. *Der Held mit dem Flügel*. 1905, 38. 25,2:16 cm. Radierung auf Zink. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>186</sup> Paul Klee. *Perseus (der Witz hat über das Leid gesiegt)*. 1904, 12. 10,9:12,5 cm. Radierung auf Zink. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>187</sup> Paul Klee. *Greiser Phoenix*. 1905, 36. 27:19,7 cm. Radierung auf Zink. Stiftung Zentrum Paul Klee.

einer Schiene verbunden und durch eine um den Hals liegende Schlinge zusätzlich stabilisiert. Die Figur besitzt demnach – wie auch die Singularform des Titels schon hervorhebt – nur einen Flügel. Klee schreibt in seinem Tagebuch: „Dieser Mensch im Gegensatz zu göttlichen Wesen mit nur einem Engelsflügel geboren, macht unentwegte Flugversuche.“<sup>188</sup>

Auch beim Unterkörper der Figur zeigt sich diese Zweiteilung. Während das rechte Bein kräftig und gesund wirkt, ist der Unterschenkel des linken Beines aus einem Baumstamm geformt, dem im unteren Bereich – auf Fersenhöhe – ein kleiner Ast mit Blättern und Beeren entwächst. Dieser Ast weist den Stamm als lebendig aus. Durch ein Band, mit dem der Baumstamm am Oberschenkel des Mannes befestigt ist, gewinnt er eine zusätzliche Funktion als Prothese für das fehlende linke Bein. Entscheidend ist jedoch, dass die Baumstamm-Prothese mit dem Erdhügel fest verbunden ist, der *Held* demnach sinnbildlich mit der Erde verwachsen ist. Im Vergleich zur Vorzeichnung (Abb. 1.3.13)<sup>189</sup> zeigt sich, dass Klee diese Verwachsung erst in der endgültigen Fassung der Radierung umsetzt, sicherlich um die Bildaussage zusätzlich zu verdeutlichen. In der Vorzeichnung ist statt des Erdhügels und des daraus wachsenden Baumstammes ein gebrochener Oberschenkel zu sehen, analog zum Arm ebenfalls durch eine Schiene gestützt. Der Unterschenkel, in der Radierung durch die Baumstamm-Prothese dargestellt, ist in der Vorskizze skelettiert gezeigt. Waden- und Schienbeinknochen sind deutlich zu erkennen. Der kleine Ast an der Ferse des *Helden*, der sich sowohl in der Vorzeichnung als auch in der endgültigen Radierung finden lässt, interpretiert Wedekind als „irdische, funktionsuntüchtige Variante des geflügelten Hermesschuhs“<sup>190</sup>. Auch spricht Wedekind die Parallele zum Ikarusmythos an. Er führt diese Bezugnahme jedoch nicht weiter aus, da die Analogie zwischen Klees Flügelwesen und der mythologischen Figur des Ikarus nur sehr allgemein gesehen werden kann.<sup>191</sup>

Tatsächlich versuchen beide Figuren durch das Fliegen einer Form der Gefangenschaft zu entkommen. Die Art der Gefangenschaft unterscheidet sich jedoch ebenso wie der Grund des Scheiterns. Während Klees *Held* sich von seiner irdischen Verbundenheit

---

<sup>188</sup> Klee 1988, S. 198; Klee 1957, S.172, Eintrag Nr. 585, (1905).

<sup>189</sup> Paul Klee. *Der Held mit dem Flügel*. 1905/07. 21,4:11,5 cm. Bleistiftzeichnung. Sammlung E. W. Kornfeld, Bern.

<sup>190</sup> Wedekind 1996, S. 118.

<sup>191</sup> Rosenthal kommt in seinem Aufsatz zu einer autobiographischen Deutung: Er interpretiert das Werk als Emanzipationsversuch des jungen Klees von seinem Vater. Hans Klee wird mit der Figur des Dädalus gleichgesetzt. Damit ist der Aussage des Blattes jedoch nicht näher zu kommen. (Vgl.: Rosenthal 1980, S. 92.).

befreien will, fliehen Ikarus und sein Vater Dädalus aus einer faktischen Bedrohung: der Gefangenschaft durch den kretischen König Minos. Das Scheitern des Fluchtversuches ist im Fall von Ikarus selbstverschuldet. Seine Freude und sein Übermut lassen ihn, trotz der Warnungen durch den Vater, der Sonne zu nahe kommen, wodurch das Wachs seiner Flügel schmilzt und er ins Meer stürzt. Klees Flügelwesen ist hingegen die Möglichkeit der erfolgreichen „Flucht“ gar nicht erst gegeben. Jeder Flugversuch muss scheitern, da der einzelne, kleine Flügel ihn niemals tragen wird. Dennoch scheint der *Held* es immer wieder zu versuchen, was die Verletzungen an seinem Körper ebenso wie sein trotzig entschlossener Gesichtsausdruck dokumentieren. In anderer Weise überschätzt demnach auch Klees Held sein Können, denn er zieht keine Konsequenzen aus seinem wiederholten Scheitern. Mit theatralischer Pose und heroischer Monumentalität scheint *Der Held mit dem Flügel* sich der Lächerlichkeit seiner trotzigen Versuche nicht bewusst.

Auf Grund dieser Beobachtung liegt der Vergleich zur Figur des Don Quijote näher als die Parallele zu Ikarus, vor allem aber auch, da Klee in seinem Tagebuch selbst auf diesen tragischkomischen Helden verweist. Er schreibt:

„Januar 1905. *Der Held mit dem Flügel*, ein tragischkomischer Held, vielleicht ein antiker Don Quijote. Diese im November 1904 sumpfig aufgetauchte Formel und dichterische Idee ist nun endgültig trockengelegt und ausgebaut. Dieser Mensch im Gegensatz zu göttlichen Wesen mit nur einem Engelsflügel geboren, macht unentwegt Flugversuche. Dabei bricht er Arm und Bein, hält aber trotzdem unter dem Banner seiner Idee aus. Der Kontrast seiner monumentalfeierlichen Haltung zu seinem bereits ruinösen Zustand war besonders festzuhalten, als Sinnbild der Tragikkomik.“<sup>192</sup>

Der Protagonist aus Cervantes' 1605 erschienenen satirischem Ritterroman versucht ebenfalls vergeblich, seinen Idealen nachzueifern. Ganz in der Welt der Ritterromane lebend, gelingt es ihm nicht, zwischen Realität und literarischer Fiktion zu unterscheiden. „Beide“ – so fasst Wedekind zusammen – „Cervantes' Don Quijote und

---

<sup>192</sup> Klee 1988, S. 308, 309; Klee 1957, S. 172, Eintrag Nr. 885, (1905); Klee 1988, S. 198; Klee 1957, S.172, Eintrag Nr. 585, (1905).

Klees *Held*, sind tragischkomische Figuren, weil sie in ihrem Verhalten eine lächerliche Rolle mit beträchtlichem Ernst und großer Würde ausfüllen.“<sup>193</sup>

Diese Tragikomik setzt Klee auch in den Details seiner Radierung konsequent um: der eine, kümmerliche Flügel, die Prothesen und Schienen, der Ast als (mögliche) ironische Variante des Hermesschuhes, in der Radierung aber vor allem als Symbol für die Verwachsung mit dem Boden und der starre Gesichtsausdruck des *Helden*. Klee spricht in seinem Tagebucheintrag von einem „antike[n] Don Quijote“. Um die Figur tatsächlich antik erscheinen zu lassen, verwendet Klee eine Reihe von Details, die dieser Antikisierung dienen. Antikisierende Elemente sind der zerrissene Lendenschurz, der, an der rechten Hüfte herabgleitend, nur notdürftig das Geschlecht der Figur bedeckt, die fehlerhaften Proportionen des Körpers, die das antike Ideal ebenso karikieren wie der groteske Haarkamm des Flügelwesens die griechische Helmform. Der angedeutete Kontrapost spielt mit der antiken Heldengestalt<sup>194</sup> und stellt gleichzeitig den Höhepunkt der Karikatur dar: Die Prothese wird zum Standbein. Trotz dieser konsequenten Umsetzung der Bildaussage schreibt Klee – offensichtlich zur zusätzlichen Verdeutlichung – unter den Bildtitel in die rechte Ecke des Blattes: „Von der Natur mit einem Flügel besonders bedacht, hat er sich daraus die Idee gebildet, zum Fliegen bestimmt zu sein, woran er zu Grunde geht.“<sup>195</sup> Auch diese Erläuterung verweist auf eine Karikatur, der in der Regel eine erklärende Bildunterschrift zugefügt wird, um die Bildaussage zu verdeutlichen.

Natürlich ist es Klee bekannt, dass gerade im Frankreich des 19. Jahrhundert die Darstellung des Don Quijote zum gängigen Repertoire der bildenden Künstler geworden ist. Populär ist die Figur des Don Quijote bereits unmittelbar nach Erscheinen des Romans: Vor allem durch Hoffeste, Ballette und Opern wird die Geschichte Don Quijotes weiter getragen; Wiederauflagen und schnelle Übersetzungen unterstützen die Verbreitung des Sujets in ganz Europa. Die Taten des Ritters werden so bekannt, dass sie im Sprachgebrauch ihren Niederschlag fanden: im Deutschen als „Donquijotterie“, im Französischen als „don-quichottisme“, im Englischen als „quixotism“. Alle Begriffe stehen beschreibend für eine weltentrückte und

---

<sup>193</sup> Wedekind 1996, S. 119.

<sup>194</sup> Franciscono sieht Klees *Helden* durch den Typus des *Doryphyros* beeinflusst und sieht vor allem eine Parallele in dem die antike Figur stützenden Baumstamm und Klees Beinprothese (Franciscono 1974, S. 57). Haxthausen vergleicht den *Helden* mit dem *Apoll von Belvedere* (Haxthausen 1981, S. 157.).

<sup>195</sup> Zit. nach: Wedekind 1996, S. 115.

lebensfremde Possenreißerei.<sup>196</sup> Die Prophezeiung Sancho Pansas: „Ich will wetten, [...], es vergeht nicht viel Zeit, so wird es keine Weinstube, keine Schenke, kein Wirtshaus und keine Barbierstube geben, wo nicht die Geschichte unsrer Taten gemalt zu sehen ist“<sup>197</sup>, bestätigt sich.

Die Rezeption der Don Quijote-Figur entfernt sich immer stärker von der burlesken Auffassung des 17. Jahrhunderts, die in der Figur des Don Quijote nur den Narr und Possenreißer sieht und sie in Zusammenhang mit der *Commedia dell'arte* und der Komik des niederländischen Bauerngenres stellt. Im höfischen Frankreich des 18. Jahrhunderts wird die Gestalt des Don Quijote – vor allem in der Zeit der *Régence* – zu einem höfischen, melancholischen Ritter, der sich in das Programm der „*fêtes galantes*“ eingliedern lässt. Durch repräsentative Gobelins, vom französischen Hof in Auftrag gegeben, findet das Sujet durch Nachstiche weitere Verbreitung.

Im bürgerlichen England entwickelt sich zeitgleich eine neue Strömung in der Rezeption: Es zeigt sich erstmals das Bild des Don Quijote als tragische Figur. In einer 1700 in London erscheinenden Don Quijote Ausgabe bezeichnet der Herausgeber Peter Motteux in seinem Vorwort die Figur des Ritters als „the exact Mirror of Mankind“ und erkennt: „Every man has something of Don Quijote.“<sup>198</sup> Diese identifizierende Auffassung – hier erstmals zu beobachten<sup>199</sup> – setzt sich im 19. Jahrhundert durch. Der Ritter ruft nun Verständnis, Mitleid und Sympathie beim Betrachter hervor. Die tragischen Züge der Don Quijote-Figur drängen die komisch-burlesken immer stärker in den Hintergrund. In Frankreich wird die Figur aus Cervantes' Roman durch zahlreiche Auflagen und Illustrationen ubiquitär. So heißt es beispielsweise 1834 in der Zeitschrift *L'Artiste*: „Decamps, Johannot und Louis Boulanger scheinen sich gemeinsam entschlossen zu haben, Walter Scott und

---

<sup>196</sup> Vgl.: Hartau 1987, S. 10.

<sup>197</sup> Cervantes 1980, S. 1084.

<sup>198</sup> Zit. nach: Hartau 1987, S. 60. (Motteux, Peter: *The Translator's Preface*. London 1700.); John Locke empfiehlt die Lektüre des „*Quixote*“ dem „gentlemen“ und beschreibt: „free from profaneness, obscenity, and what corrupts good manners [...]. Of all the books of fiction I know none that equals Servantes his 'History of Don Quixot' in usefulness, pleasantry, and a constant decorum. And indeed no writings can be pleasant which have not 'Nature' at the bottom, and are not drawn after her copy.“ [Zit. nach: Ebd.].

<sup>199</sup> Diese neue Beurteilung der Figur liegt begründet in einem Wandel der Satire-Auffassung. Die Don Quijote-Rezeption läuft parallel zur veränderten Einstellung dem Komischen und Irrationalen gegenüber. Die Satire wird nun stärker danach beurteilt, inwiefern sie zu Moral und Wahrheit beitragen kann. Es wird die Möglichkeit neu bewertet, durch Satire auf gesellschaftliche Missstände hinzuweisen. Diese neue Auffassung zeigt sich in bildlicher Form erstmals in der 1738 in London erschienenen Don Quijote-Ausgabe, die durch 68 Illustrationen von John Vanderbank [1694-1739] ausgeschmückt ist. Diese Ausgabe ist ein Wendepunkt in der Cervantes-Rezeption, da nun das Verhalten Don Quijotes auf den Rezipienten übertragbar wird. Der Ritter wird zunehmend zur Identifikationsfigur. [Vgl.: Hartau 1987, 61 ff.].

Shakespeare ruhen zu lassen und [...] in der spanischen Dichtung des Cervantes nach Themen zu suchen.“<sup>200</sup> In Paris erscheinen illustrierte *Don Quijote*-Ausgaben von Tony Johannot (1836/37), Grandville (1848), Robert Nanteuil (1855) und Paul Gustave Doré (1863). Die Figur des Don Quijote und seines Knappen Sancho Pansa wird zum Inbegriff des Tragischkomischen und zur Verkörperung der Gegensätze zwischen Ideal und Wirklichkeit.<sup>201</sup> Dem Lachen über die Komik der heldenhaften Versuche folgt beim Rezipienten immer die Einsicht über das Tragische, das dem Kampf gegen Windmühlen innewohnt. Diese Tragik meint auch Klee wenn er in seinem Tagebuch den Held als einen antiken Don Quijote bezeichnet.

Neben den bereits genannten Künstlern beschäftigt sich vor allem auch Honoré Daumiers (1808-1879) mit dem tragischen Helden. Erstmals malt Daumier das Thema für den Salon 1850. Zahlreiche Variationen des Sujets sind heute bekannt<sup>202</sup>, so auch die in ihrer Umsetzung sehr simplifizierte Münchener Darstellung des *Don Quichotte*<sup>203</sup> (Abb. 1.3.14). Sie wird aus stilistischen Gründen auf die Jahre 1868 bis 1870 datiert. Daumier verbindet in seiner Darstellung Satirisches mit heroischem Pathos und folgt damit der literarischen Vorlage. Formal strahlt der Don Quijote des Münchener Gemäldes, dessen Darstellung sich aus der Tradition der Reiterstandbilder ableitet, zwar Heldenpathos aus: Die Lanze ist erhoben, der gesichtslose Don Quijote reitet unternehmungslustig voran. Sein Begleiter Sancho Pansa ist nur eine undefinierte Silhouette am Horizont. Bei genauerer Betrachtung wird das Ideal jedoch negiert. Das Pferd Rosinante ist – wie in der literarischen Vorlage beschrieben – ausgemergelt, die Knochen treten deutlich hervor.<sup>204</sup> Die Körperhaltung des Reiters ist

---

<sup>200</sup> Zit. nach: Hartau 1998, S. 20.

<sup>201</sup> In dem 1813 in Paris veröffentlichten Werk *De la littérature du Midi de l'Europe* schreibt der Historiker Simonde des Sismondis: „L'invention fondamentale de Don Quichotte, c'est le contraste éternel entre l'esprit poétique et celui de la prose. L'idée fondamentale, la morale du livre est en effet profondément triste. Cervantes nous a montré, en quelque sorte, la vanité de la grandeur d'âme, et l'illusion de l'héroïsme. [Zit. nach: Hartau 1987, S. 172; (Simonde de Sismondi: *De la littérature du Midi de l'Europe*. Paris 1813 (4 Bände). Band 3, S. 339 f.)].

<sup>202</sup> Hartau spricht von 29 Gemälden und 41 Zeichnungen, die sich in die drei Hauptgruppen „Abenteuersuche“, „Rast“ und „Porträtdarstellungen“ einteilen lassen. Damit stellen die Arbeiten zu diesem Sujet die größte Motivgruppe innerhalb von Daumiers Gesamtwerk dar. [Vgl.: Hartau 1987, S. 205.].

<sup>203</sup> Honoré Daumier. *Don Quichotte*. 1868-1870. 52,2:32,8 cm. Öl auf Leinwand. Neue Pinakothek, München. (Das Bild gehört zu den „Modernen“, die durch das Engagement des Museumsdirektors Hugo von Tschudi in die Neue Pinakothek gelangt sind. Das Gemälde ist 1913 ein Geschenk des Schriftstellers Carl Sternheim.) Nach der oben aufgeführten Einteilung ist das Bild in die Gruppe „Abenteuersuche“ einzugliedern.

<sup>204</sup> Cervantes 1980, S. 24.

steif und verkrampft. Honoré Daumier zeigt – wie Klee in seiner Radierung – die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit seines Helden.

Doch das Interesse Daumiers und anderer Künstler seiner Zeit geht über die reine Wiedergabe des tragischen Helden hinaus. Mit der Umsetzung des Motivs verbindet sich auch eine Identifikation: Die Symbolgestalt des *Don Quijote* steht für den unerschütterlichen Glauben an künstlerische Ideale. „Viele Künstler identifizierten sich mit ihm als Außenseiter, um wie er ein Vorreiter, ein ‚Narr der Kunst‘ zu sein.“<sup>205</sup> Die Figur des Don Quijote ist in seiner symbolischen Überhöhung zu einem Sinnbild des menschlichen Lebens geworden, da er die eigentliche Urtragik verkörpert: die Einheit von körperlicher, diesseitiger Gebundenheit und gedanklicher, jenseitiger Freiheit. Im Falle von Honoré Daumier gipfelt diese Einschätzung in der Charakterisierung: „Il [Daumier] buvait la philosophie [de Don Quichotte], et l’appliquait [...] à sa vie elle même.“<sup>206</sup>

In diese Tradition reiht sich Paul Klee, der in seiner Darstellung des *Held[en] mit dem Flügel* seine Selbstwahrnehmung als Künstler thematisiert. Der tragischkomischen Ambivalenz des Künstlers widmet sich Klee wiederholt in dieser Zeit. Auch unter den *Inventionen* lassen sich weitere Beispiele finden, die diese selbstreflektorischen Gedanken Klees widerspiegeln, wie die Radierung *Perseus (der Witz hat über das Leid gesiegt)*<sup>207</sup> (Abb. 1.3.15) oder die drei Fassungen des *Komiker*<sup>208</sup> (Abb. 1.3.16-1.3.18). Klee gibt in seinem Tagebuch Auskunft:

---

<sup>205</sup> Hartau 1998, S. 60.

<sup>206</sup> Zit. nach: Hartau 1987, S. 238. (Alexandre, Arsène: Honoré Daumier, l’Homme et l’Œuvre. Paris 1888. S. 200.).

<sup>207</sup> Paul Klee. *Perseus (der Witz hat über das Leid gesiegt)*. 1904, 12. 10,9:12,5 cm. Radierung auf Zink. Paul Klee Stiftung [Vgl. für eine detaillierte Analyse: Wedekind 1996, S. 121 ff.].

<sup>208</sup> Paul Klee. *Komiker*. 1903, 3. 11,8:16,1 cm. Radierung auf Zink. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett; Paul Klee. *Komiker*. 1904, 10. 14,6:16 cm. Radierung auf Kupfer. Stiftung Zentrum Paul Klee; Paul Klee. *Komiker*. 1904, 14. 15,1:16,6 cm. Radierung auf Zink. Stiftung Zentrum Paul Klee. (In einem Brief an seine Frau bezeichnet Klee den *Komiker* als seine „bis dahin [...] persönlichste Arbeit. [...] Kopf ernst, Maske grotesk-humoristisch.“ Weiter heißt es: „Ihr Ausdruck floß mir aus tiefster Seele, so dass ich mir nun wieder auf unbestimmte Zeit geheilt vorkommen kann.“ [Klee 1979, Bd. 1, S. 370.]. Klee betont, es sei ihm besonders wichtig gewesen, die Diskrepanz zwischen dem ernststen „Alltagsgesichts“ des Schauspielers und der – in der 2. Fassung grotesk gesteigerten – Heiterkeit der Maske herauszustellen. [Vgl.: Klee 1979, Bd. 1, S. 342; Klee 1988, S. 178; Klee 1957, S. 154, Eintrag Nr. 517, (1903).] Wie in *Der Held mit dem Flügel* sind auch diese drei Radierungen als Reflexionen über das Künstlertum zu verstehen. Klee wählt die Maske als Symbol für die Zerrissenheit des Künstlers. Auch die Tatsache, dass es von keiner der anderen *Inventionen* drei Fassungen gibt, belegt den Stellenwert der *Komiker*-Radierungen. [Vgl. für eine detaillierte Analyse: Kort 1999, S. 25 ff.].)

„Tragisch ist das Scheitern am künstlerischen Ideal. Tragischkomisch der immer wiederkehrende Versuch, obwohl bezüglich des Scheiterns von vornherein Gewissheit besteht sowie die Erkenntnis feststeht, ein „bescheidener u. unwissender Selbstlehrling zu sein, ein winziges Ich.“<sup>209</sup>

An anderer Stelle notiert Klee:

„Zwei Berge gibt es, auf denen es hell ist und klar, den Berg der Tiere und den Berg der Götter. Dazwischen aber liegt das dämmerige Tal der Menschen. Wenn einer einmal nach oben sieht, erfaßt ihn ahnend eine unstillbare Sehnsucht, ihn, der weiß, daß er nicht weiß, nach ihnen, die nicht wissen, daß sie nicht wissen, und nach ihnen, die wissen, daß sie wissen.“<sup>210</sup>

Klee definiert hier die Position, in der er sich als Mensch und Künstler sieht. Er zählt sich zu denen, die „einmal nach oben“ gesehen haben und nun von einer „unstillbaren Sehnsucht“ erfasst sind. Diese Sehnsucht könne nur dadurch gestillt werden, dass er zu denen gehört, „die wissen, daß sie wissen“. Die zweite Möglichkeit wäre, zu denen zu gehören, „die nicht wissen, daß sie nicht wissen“. Auch diese Option macht innerhalb des Gesamtwerkes Klees Sinn. Berücksichtigt man seine Auseinandersetzung mit der primitiven Kunst und der Malkunst der Kinder – die in folgenden Kapiteln noch behandelt wird – kann diese Formulierung auch als Wunsch interpretiert werden, denen anzugehören, die keinen durch Erziehung und Gesellschaft beeinflussten, rational-analytischen Zugang zum Leben und zur Kunst haben. Wie ein roter Faden zieht sich der Gedanke – die „Infragestellung des intellektuellen Zugriffs in Wirklichkeit und Kunst“<sup>211</sup> – durch die Beobachtungen und Bilder Klees. Tatsächlich wünscht sich Klee explizit an einer Stelle seines Tagebuches „nichts [zu] wissen“: „Wie neugeboren will ich sein, nichts wissen von Europa, gar nichts. Keine Dichter kennen, ganz schwunglos sein, fast Ursprung.“<sup>212</sup>

---

<sup>209</sup> Der Begriff des „Selbstlehrling“ findet sich auch, wie bereits zitiert: Klee 1988, S. 156; Klee 1957, S. 136, Eintrag Nr. 430, (1902).

<sup>210</sup> Klee 1988, S. 180; Klee 1957, S. 157, Eintrag Nr. 539, (1903). [Dem zitierten Tagebucheintrag misst Felix Klee einen so hohen Stellenwert zu, dass er die Worte in einem von ihm herausgegebenen Band mit Gedichten seines Vaters aufnimmt, wobei der Text hier in 12 Zeilen gebrochen wird. (Klee 1996, S. 55). Eine grammatikalische Analyse findet sich bei: Jakobson 1976.

<sup>211</sup> Osterwold 1986.

<sup>212</sup> Klee 1988, S. 153; Klee 1957, S. 133 f., Eintrag Nr. 425, (1902).

Klees Metapher der zwei Berge arbeitet mit einer Gegenüberstellung, die in variiert Form auch in Cervantes' Roman thematisiert wird. Der Autor lässt Don Quijote folgende Worte an seinen schlafenden Begleiter Sancho richten:

„O du Glückseliger vor allen, die auf der Erdenflur leben! Denn ohne Neid zu hegen oder beneidet zu werden, schlummerst du mit ruhigem Gemüte; nicht verfolgen dich Zauberer, nicht schrecken dich Zauberkünste. Schlummere, sag ich noch einmal und werd es noch hundertmal sagen, [...]. Weder quält dich Ergeiz, noch bekümmert dich der eitle Prunk der Welt; die Grenzen deiner Wünsche erstrecken sich nicht weiter als auf die Sorge für deinen Esel, denn die für deine Person hast du auf meine Schultern geladen, eine Last und Bürde, welche Natur und Herkommen den Herren auferlegt. Es schlummert der Diener, und der Herr wacht [...].“<sup>213</sup>

Indem Cervantes die Menschen zwischen „Herren“ und „Diener“ unterteilt – verkörpert durch die beiden Protagonisten Don Quijote und Sancho – baut er einen Antagonismus auf. Der Ritter ist von einem übergeordneten Ideal getrieben, das ihn ehrgeizig werden lässt, ihn zu einem Suchenden macht. Sein Begleiter gehört hingegen zu den Sorglosen, deren Wünsche und Ziele sich in einem klar definierten Rahmen bewegen. Überträgt man diese Beschreibung auf Klees Sprachmetaphorik, würde Don Quijote zu den Menschen gehören, die von einer unstillbaren Sehnsucht getrieben sind. Sancho hingegen gehört zu denen, die „nicht wissen, daß sie nicht wissen“. Klee nutzt bei seiner Beschreibung der zwei Berge den Gegensatz zwischen „hell/klar“ und „dämmerig“ zur Charakterisierung dieser Gegenpositionen. Cervantes baut einen Kontrast zwischen Wachzustand und Schlaf auf. Ein Gegensatzpaar, das bei Klee wie bei Cervantes für das gleiche steht: die Zerrissenheit zwischen dem poetischen Ideal und der prosaischen Realität.

---

<sup>213</sup> Cervantes 1980, S. 691 f.

### 3.3 Der Einfluss der deutschen Romantik

Die Interpretation des Don Quijote als edler und gleichzeitig tragischer Held, in Frankreich wie geschildert fortgeführt, zeichnet sich bereits in der deutschen Romantik ab. Um 1800 wird der Ritter zum Paradigma für den strebenden, idealistischen Künstler nach einer nicht zu erreichenden Wunschvorstellung. August Wilhelm und Friedrich Schlegel (1767-1845, 1772-1829), aber auch Novalis (1772-1801) und Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) beziehen Cervantes Figuren in ihre romantische Romantheorie ein.<sup>214</sup>

Hier hat vor allem die selbstbildnerische Dimension einen hohen Stellenwert: Die literarische Figur des Don Quijote ist eine Metapher für das Künstlertum, das mit der bürgerlichen Welt, der „Philisterwelt“ ringt, wie Heinrich Heine oder Bettina von Arnim schreiben:

„Noch erhitzt von den Steigerungen seines Inneren bei so kühnen Visionen, prallte er von allen Seiten an das mauerfeste Gefängnis des Philisterwelt, die ihn umgab; kaltes Missverstehen, blödsinniges Urteil, neidisches Verzerren seiner gigantischen Versuche machten ihn rasend [...].“<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Einen tatsächlichen „Durchbruch“ erlebt der Don Quijote Stoff in Deutschland erst durch die Romantik: Nachdem es in Deutschland bereits früh eine Umsetzung des Themas durch Festspiele (1613; die erste Don Quijote Darstellung findet sich ebenfalls 1613 in den Illustrationen des Festbuches durch Andreas Bretschneider) und Übersetzungsversuche (1621, vollständige Erstübersetzung 1648) gibt, verliert sich das Interesse an dem literarischen Stoff wieder. Erst durch 12 Illustrationen von Daniel Chodowiecki zur zweiten Ausgabe der Don Quijote-Übersetzung von Friedrich Bertuch (1780) findet das Thema erneute Beachtung. [Vgl.: Hartau 1987, S. 115 ff.]. Cervantes Werk wird in der deutschen Romantik zu einem Paradigma für den „modernen Roman“. Friedrich Schlegel schreibt im Athenäum: „Da suche und finde ich das Romantische, bei den älteren Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herkommt.“ [Zit. nach: Hartau 1987, S. 118.]. Cervantes Don Quijote verkörpert für die deutsche Romantik auch die „Abkehr vom Vollkommenheitsideal der Antike“ [Hartau 1987, S. 118.]. Als modern wird eine nachantike Literatur empfunden, der es gelingt, ehrsame und groteske Elemente zu vereinen.

Innerhalb der bildlichen Umsetzung ist es in Deutschland der Nazarener-Kreis der das Don Quijote Sujet erstmals wieder als Bildthema aufgreift. Franz Pforr (1788-1812) fertigt um 1807 einige Illustrationen zum Roman an. Joseph Sutter (1781-1866) arbeitet ca. 1810 an der Zeichnung *Don Quijote und Sancho in der Sierra Morena*. Später taucht das Motiv bei den Deutschrömern (z.B. bei Hieronymus Hess (1799-1850) und Johann Christian Lotsch (1790-1873)) erneut auf, die durch die Nazarener und vor allem durch Joseph Anton Koch (1768-1839) inspiriert sind. Dieser malt um 1825 das heute zerstörte Gemälde *Landschaft bei Olevano mit Don Quijote* und setzt sich auch in seinen biographischen Schriften mit der literarischen Figur des Don Quijote auseinander. [Vgl.: Hartau 1987, S. 115 ff.]

<sup>215</sup> Zit. nach: Hartau 1987, S. 144. [Brief Bettina von Arnims an Moritz August von Bethmann Hollweg vom 11. 7. 1838 (Veste Coburg, Inv. IV/740)].

Don Quijote ist eine Identifikationsfigur, da er den zwischen Wirklichkeit und Sehnsucht zerrissenen Künstler symbolhaft verkörpert. Eine Zerrissenheit, die Sehnsucht erzeugt, wie Klee sie beschreibt: „Wenn einer einmal nach oben sieht, erfaßt ihn ahnend eine unstillbare Sehnsucht [...]“.<sup>216</sup>

Der Begriff der „Sehnsucht“ muss als eines der Leitmotive der deutschen Romantik bezeichnet werden. Die romantische Malerei ist einem kunstinteressierten Publikum durch eine 1906 in Berlin gezeigte Jahrtausendausstellung präsent.<sup>217</sup> Die Auseinandersetzung wird durch zahlreiche Publikationen und Artikel in Fachzeitschriften vertieft, wobei vor allem die Arbeiten Caspar David Friedrichs (1774-1840) – auch im Hinblick auf die Rezeption durch moderne Künstler – im Zentrum des kunsthistorischen Interesses stehen. Die neue Strömung in der Rezeption wird Klee zur Kenntnis genommen haben, auch wenn er in seinen Aufzeichnungen keine detaillierten Gedanken zur romantischen Kunst und Geisteshaltung äußert. Caspar David Friedrich findet bei Klee keine Erwähnung. Philipp Otto Runge (1777-1819) wird nur ein einziges Mal im Rahmen des Bauhausunterrichts erwähnt, als Beispiel für einen Autoren, der in seiner Kunsttheorie „Farbkugeln“ erwähnt.<sup>218</sup> Auch mit den Schriften romantischer Autoren – auf die Sonderstellung des Spätromantikers Heine wurde bereits eingegangen – ist Klee eher nicht vertraut. Novalis (1772-1801) liest er, wenn überhaupt, erst spät.<sup>219</sup> Äußerungen zu anderen Autoren der Romantik wie Friedrich Wilhelm von Schelling (1775-1854), Clemens Brentano (1778-1842), Joseph von Eichendorff (1788-1857) oder Ludwig Tieck (1773-1853) fehlen. Dennoch lassen sich in den Stellungnahmen Klees – in denen sich häufig eine romantisch gefärbte Grundbefindlichkeit vermittelt – Analogien zur historischen Romantik ausmachen. Auch wenn der konkrete Bezug oft unpräzise ist, finden sich Parallelen im Kulturideal. Tatsächlich werden Klees Arbeiten auch in den ersten Monographien von Wilhelm Hausenstein oder Leopold Zahn bereits als „romantisch“ beschrieben.<sup>220</sup>

1914 schreibt Klee in seinem Tagebuch über eine „neue Romantik“, die er gestalten möchte: „Ingres soll die Ruhe geordnet haben, ich möchte über das Pathos hinaus die

---

<sup>216</sup> Klee 1988, S. 180; Klee 1957, S. 157, Eintrag Nr. 539, (1903).

<sup>217</sup> Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der königlichen Nationalgalerie, Berlin 1906. Organisiert von Hugo von Tschudi u. a. [Vgl.: Schulz-Hoffmann 1974, S. 151.].

<sup>218</sup> Glaesemer 1987 (b.), S. 15.

<sup>219</sup> Huggler 1969, S. 239 ff.; Franciscano 1991, S. 3.

<sup>220</sup> Vgl.: z. B.: Zahn 1920, S. 11.

Bewegung ordnen. (Die neue Romantik).<sup>221</sup> Den Stil der Abstraktion charakterisiert er wenige Einträge später als „kühle Romantik“.<sup>222</sup> Glaesemer schreibt, Klee definiere mit diesem Begriff der kühlen Romantik einen „persönlich gewählten Standort, sowohl in Hinblick auf sein Verhalten gegenüber dem realen Leben wie in Hinblick auf die Form seiner künstlerischen Gestaltungsweise. Von diesem bewusst gewählten Standort, mit einem Abstand, der Überblick verschafft, suchte er die romantisch sehnsuchtsvollen wie die real diesseitigen Erlebnisse und Empfindungen mit einer gewissen 'kühl' beobachteten Distanz zu fassen.“<sup>223</sup> Auch in seinem Jenaer Vortrag – den Klee anlässlich einer Ausstellung seiner Werke im Kunstverein zu Jena am 26. Januar 1924 hält – spricht er über die Romantik. Hier dient ihm diese dazu, einen Gegensatz zwischen den Zuständen „statisch“ und „dynamisch“ aufzubauen. Nach Klees Definition verhält sich innerhalb der „bildnerischen Mechanik“ die Statik zur Dynamik wie die Klassik zu Romantik.<sup>224</sup>

Durch die Aufklärung ist das religiöse Weltbild des Mittelalters zurückgedrängt worden und allmählich durch ein diesseitiges, auf Vernunft, Rationalität und Empirie zurückzuführendes Gesellschaftsbild ersetzt worden. Es entspricht dem romantischen Programm, der oft als eng und trostlos empfundenen Gegenwart eine Welt gegenüber zu stellen, in der das Jenseits und das Unbewusste wieder einen Stellenwert einnehmen darf. Im Gegensatz zur Aufklärung empfindet die Romantik das schwindende religiöse Empfinden als Verlust. Es wird jedoch erkannt, dass die alten Bilder der christlichen Kirche nicht mehr dienen können und religiöses Empfinden durch sie nicht länger vermittelbar ist: „Die Zeit der Herrlichkeit des Tempels und seiner Diener ist dahin, und aus dem zertrümmerten Ganzen eine andere Zeit und ein anderes Verlangen nach Wahrheit hervorgegangen.“<sup>225</sup>, schreibt Caspar David Friedrich in seinen *Bekanntnissen*. Eine Möglichkeit diesen Verlust zu kompensieren, liegt in einer Neubewertung der Natur. Ihr wird ein religiöser Stellenwert zugemessen, da sich in

---

<sup>221</sup> Klee 1988, S. 363; Klee 1957, S. 320, Eintrag Nr. 941, (1914).

<sup>222</sup> Klee 1988, S. 365; Klee 1957, S. 323, Eintrag Nr. 951, (1914): „Man verlässt die diesseitige Gegend und baut dafür hinüber in eine jenseitige, die ganz ja sein darf. Abstraktion. Die kühle Romantik dieses Stils ohne Pathos ist unerhört. Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt.“

<sup>223</sup> Glaesemer 1987 (b.), S. 18.

<sup>224</sup> Klee 1999, S. 64.

<sup>225</sup> Vgl.: Friedrich 1924, S. 206.

ihren „Hieroglyphen“<sup>226</sup> das Wesen Gottes vermittele. Die Natur erlaubt die Projektion eines subjektiven religiösen Empfindens. Diese Vorstellung äußert sich am deutlichsten in den Landschaftsbildern, die von Künstlern wie Friedrich oder Runge als Andachts- und Altarbild konzipiert werden.<sup>227</sup> Philipp Otto Runge schreibt im Februar 1802 in einem Brief an seinen Bruder Daniel: „Wie können wir nur denken, die alte Kunst wieder zu erlangen? Die Griechen haben die Schönheit der Formen und Gestalten aufs höchste gebracht in der Zeit, da ihre Götter zur Grunde gingen; [...] bey uns geht wieder etwas zu Grunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus dem Katholischen entsprangen, die Abstractionen gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft.“<sup>228</sup>

Neben der Neubewertung der Natur erkennt man als weitere Möglichkeit den Rückzug des Menschen ins „Innere“.

Klees Weltanschauung – das Leben als ein Balanceakt zwischen Aufstieg und Scheitern – scheint der Vorstellung der deutschen Romantik um 1800 ebenso zu entsprechen, wie der Versuch, den Gegensatz zwischen körperlicher Gebundenheit und gedanklicher Freiheit zu überwinden. Ziel dieses Bestrebens ist eine individuelle Position zwischen den Gegenpolen Diesseits und Jenseits zu definieren: „Diesseits bin ich gar nicht faßbar. Denn ich wohne grad so gut bei den Toten, wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich. Und noch lange nicht nahe genug“<sup>229</sup>, schreibt Klee 1920 in seinem Begleittext im Katalog seiner ersten großen Einzelausstellung.

Klee ist in seinen Gedanken, die er über den *Held mit dem Flügel* vermittelt, deutlich von diesen Vorstellungen beeinflusst, auch weil – wie in der deutschen Romantik – die „Sehnsucht“ bei Klee die Unerreichbarkeit des Ersehnten voraussetzt. In Klees Beschreibung der beiden Berge und des dämmerigen Tals der Menschen, spiegelt sich

---

<sup>226</sup> „Die Hieroglyphe, die das Höchste, die Gott bezeichnet, liegt da vor mir in thätiger Wirksamkeit, [...] So hat sich der großmächtige Schöpfer heimlicher und kindlicher Weise durch seine Natur unsern schwachen Sinnen offenbart, [...]“ [Tieck 1821, 2. Bd., S. 77 ff.].

<sup>227</sup> Vgl. z.B.: Caspar David Friedrich. *Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar)*. 1808. 115:110 cm. Öl auf Leinwand. Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.; Philipp Otto Runge. *Der kleine Morgen*. 1808. 109:85,5 cm. Öl auf Leinwand. Hamburger Kunsthalle.

<sup>228</sup> Runge 1965, Bd.1, S. 7.

<sup>229</sup> Zit. nach: Glaesemer 1987 (b.), S. 14. [Der bereits zitierte Abschnitt „Geht Wärme von mir aus? Kühle?? Da[s] ist jenseits aller Glut gar nicht zu erörtern. Am Fernsten bin ich frömmsten. Diesseits manchmal etwas schadenfroh. Das sind Nuancen für die eine Sache. Die Pfaffen sind nur nicht fromm genug um es zu sehn. Und sie nehmen ein klein wenig Ärgernis, die Schriftgelehrten.“ schließt sich dieser Textstelle an.]

dieses Sehnen nach etwas nicht Fassbarem wieder. Denn die Sehnsucht nach den Bergen liegt nicht in einem konkreten Wissen begründet, das Klee definieren könnte. Es ist lediglich die Ahnung und Vorstellung, die den Wunsch nach diesem Ort erweckt und ihn an seiner im Diesseits verwurzelten Realität zweifeln lässt. Diese Sehnsucht erfasst ihn, da er, wie Klee es selbst beschreibt, „dem Herzen der Schöpfung“<sup>230</sup> ein wenig näher ist als üblich, bzw. „einmal nach oben“<sup>231</sup> blicken durfte. Der Begriff des „dämmerige[n]“<sup>232</sup>, den Klee verwendet, wurde auch in der romantischen Literatur zur Charakterisierung der realen Gegebenheiten gebraucht. Von Dämmerung spricht beispielsweise Friedrich Hölderlin (1770-1843) in seinem Briefroman *Hyperion*: „Noch ahnd ich, ohne zu finden. [...]. Meinem Herzen ist wohl in dieser Dämmerung. Ist sie unser Element, diese Dämmerung? Warum kann ich nicht ruhen darinnen?“<sup>233</sup> Der Weg aus dieser Dämmerung lag – wie bereits einleitend erwähnt – im Rückzug nach Innen, der Selbstbeobachtung der eigenen Künstlerpersönlichkeit und der damit verbundenen Inspirationssuche. Novalis schreibt in seinem 16. *Blütenstaub*-Fragment: „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.“<sup>234</sup> Jean Paul (1763-1825) formuliert 1804 in seiner *Vorschule der Ästhetik*: „Was bleibt dem poetischen Geiste nach diesem Einsturze der äußeren Welt noch übrig? – Die, worin sie einstürzte, die innere“<sup>235</sup>: eine Reaktion auf die allgemeinen gesellschaftlichen und politischen Veränderungen. Die Konzentration auf das Künstler-Ich als Schöpfer ist auch für Klee der Rettungsweg. Dem Herzen der Schöpfung näher kommt Klee für sein Empfinden nur, indem er selbst zum Schöpfer wird und in Konkurrenz zur Gottheit tritt: „Und der größte unter ihnen bin ich, der mit der Gottheit ringt“<sup>236</sup>, vermerkt Klee – wie bereits zitiert – 1901 in seinem Tagebuch. Jürgen Glaesemer stellt in seinem Artikel über *Paul Klee und die deutsche Romantik* richtig heraus: „Das Zentrum und der Empfänger aller Impulse von der Erde, dem Kosmos und dem gegenständlichen Gegenüber ist das „Ich“ des Künstlers. In Resonanz zum Universum erschafft er mit seinem Werk ein „Gleichnis

---

<sup>230</sup> Ebd.

<sup>231</sup> Klee 1988; S. 180; Klee 1957, S. 157, Eintrag Nr. 539, (1903).

<sup>232</sup> Ebd.

<sup>233</sup> Hölderlin 1987, S. 56.

<sup>234</sup> Novalis o. J., S. 63.

<sup>235</sup> Zit. nach: Glaesemer 1987 (b.), S. 21. [Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. V. Programm, §23 (1804)].

<sup>236</sup> Klee 1988, S. 72, 73; Klee 1957, S. 70, Nr. 180, (1901).

zum Werke Gottes“. Kunst als „Schöpfungsgleichnis“ ist nach Klees Vorstellung selber eine „Wiedergeburt der Natur.“<sup>237</sup>

Aus dieser Beobachtung lässt sich ableiten, dass sich bei Klee Gedanken widerspiegeln, die in der Transzendentalphilosophie der Romantik thematisiert werden. Die Konzentration auf das Innere steigert sich in diesem Gedankenmodell: Das Ich wird zum zentralen Mittelpunkt. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling schreibt in seinem *System des transcendentalen Idealismus*:

„Cartesius [Descartes] sagte als Physiker: gebt mir Materie und Bewegung, und ich werde euch das Universum daraus zimmern. Der Transcendental-Philosoph sagt: gebt mir eine Natur von entgegengesetzten Thätigkeiten, deren eine ins Unendliche geht, die andere in dieser Unendlichkeit sich anzuschauen strebt, und ich lasse euch daraus die Intelligenz mit dem ganzen System ihrer Vorstellung entstehen. Jede andere Wissenschaft setzt die Intelligenz schon als fertig voraus, der Philosoph betrachtet sie im Werden und lässt sie von seinen Augen gleichsam entstehen.“<sup>238</sup>

Schelling richtet sich hier gegen die Philosophie der Aufklärung und Descartes' Bild einer nach mathematischen Prinzipien geordneten Weltmaschine, die, der mechanistischen Erkenntnistheorie folgend, alle Vorgänge zu Objekten reduziert. Durch die Transzendentalphilosophie wird dieser Vorstellung ein energetisches und damit dynamisches Modell entgegengesetzt. Der Fokus richtet sich weg vom Objekt, hin zum Subjekt und damit zum Ich. Das Ich erhält Autonomie und die Freiheit zur Selbstbestimmung.<sup>239</sup> Auch wurde ihm eine schöpferische Kraft zugesprochen und damit das menschliche Individuum zu einem Schöpfungsakt befähigt. „Im Ich, im Freiheitspunkte sind wir alle in der Tat völlig identisch – von da aus trennt sich erst

---

<sup>237</sup> Glaesemer 1987 (b.), S. 21.

<sup>238</sup> Schelling 1985, S. 495.

<sup>239</sup> Ricarda Huch schreibt in ihrem Buch *Die Romantik*: „Die Romantiker waren die Entdecker des Unbewussten. Indiensuchende Träumer, sandten sie ihre Seele aus nach dem uralten Wunderland, von dem die Märchen der Vorzeit erzählen. [...]. Wie Kolumbus wußten sie nicht, was sie gefunden hatten. Denn nicht das entfernte Mittelalter oder irgend ein wunderbares Traumland war es, sondern in ihnen selbst öffnete sich das unendliche Nachbarland ihres Geistes, die entgegengesetzte Scheibe des beseelten Planeten, wie einer von ihnen die verhüllte Hälfte des mit sich selbst unbekanntem Menschen nennt, hatte sich ihnen zugewendet.“ [Huch 1924, S. 81.].

jedes Individuum. Ich ist der absolute Gesamtplatz, der Zentralpunkt.“<sup>240</sup>, schreibt Novalis. Vergleicht man diese Aussage – die Wahrnehmung des Ich als Zentralpunkt – mit Klees Aussage in seiner *Schöpferischen Konfession* „[...] ein Gefüge von Bewegungen im Weltall, als Zentrum das Ich [...]“<sup>241</sup>, dann ist die Parallele in der Positionierung des Individuums offenkundig.

Die 1922 entstandene aquarellierte Ölfarbezeichnung *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht. ¶Dorthin ¶*<sup>242</sup> (Abb. 1.3.19) thematisiert den Sehnsuchtsbegriff, die Sehnsucht nach dem *Dorthin*, das im Aquarell durch eine Sonne und einen Halbmond symbolisiert ist.<sup>243</sup> Klee verwendet hier das Symbol des Pfeils sowohl im Titel als auch in der Zeichnung selbst. Auf das Symbol des Pfeils soll im Kapitel über Klees Interesse am Flugmotiv detaillierter eingegangen werden. Es ist jedoch festzuhalten, dass Klee in ihm die Fähigkeit des Menschen symbolisiert sah „geistig Irdisches und Überirdisches beliebig zu durchmessen im Gegensatz zu seiner physischen Ohnmacht“<sup>244</sup>. Diese physische Ohnmacht – formuliert Klee in seiner Vorlesung *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* weiter – sei „die menschliche Urtragik. Die Tragik der Geistigkeit.“<sup>245</sup> Somit ist auch deutlich, dass sich Klees Auseinandersetzung mit romantischen Leitmotiven nicht auf seine Jugend konzentriert, in der er als Kunststudent romantisch-schwüle Gedichte schreibt und sich noch ein sehr emotionaler, bisweilen naiv anmutender Zugang zum romantischen Weltbild zeigt.<sup>246</sup> Die Auseinandersetzung mit den Leitmotiven der Romantik wird sich

<sup>240</sup> Novalis o. J., S. 63.

<sup>241</sup> Klee 1995 (1987), S. 65.

<sup>242</sup> Paul Klee. *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht ¶Dorthin ¶* 1922, 30. 26,7:37,5 cm. Aquarellierte Ölfarbezeichnung auf gipsgrundierter Gaze, auf Karton aufgezogen. The Berggruen Klee Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>243</sup> Der Geschäftsmann und Kunstsammler Otto Ralfs (1892-1955), der 1925 die Klee-Gesellschaft gründet, erwirbt das Gemälde 1923. In sein Gästebuch vermerkt Klee am 1. Oktober 1923 – wohl zur näheren Erläuterung seines Aquarells – die Sätze:

„Wir stehen aufrecht und in der Erde verwurzelt / Ströme bewegen leicht uns hin und her / Frei ist nur die Sehnsucht dorthin: / Zu Monden und Sonnen / (als ich ein Aquarell von mir wiedersah) / Braunschweig 1 Okt 23 / Klee“

Ergänzt wird dieser Gästebucheintrag durch – den Gedanken veranschaulichende – Zeichen (Abb. 1.3.20). Es sei daran erinnert, dass Klee auch den *Held mit dem Flügel* verwurzelt dargestellt hat.

<sup>244</sup> Zit. nach: Klee 1995 (1987), S. 235.

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> In einem Brief an den Klassenkameraden Hans Bloesch schreibt Klee am 1. März 1899 das Gedicht: „Ich sank dahin / In die Arme des fiebernden Traum, / Ich küßte dich / Dort unter dem Weidenbaum. // Wild war mein Kuß, / Und wie’s in den Schläfen mir schlug! / Hoch drüber ging / Ein stürmender Wolkenzug. // Nächtliche Sonn’ / Wann hätt ich geahnt solch Glück! / Elisabeth! / Dir soll es gelten, dies Stück.“ [Weitere Beispiele romantischer Dichtung bei Klee: Klee 1996. S. 18 ff.].

intellektualisieren, jedoch aus Klees Gedankenwelt nicht verschwinden. Weiter formuliert Klee 1922 in seiner Vorlesung:

„Die Folge dieser gleichzeitigen Ohnmacht des Körpers und der gleichzeitigen geistigen Beweglichkeit ist die Zwiespältigkeit des menschlichen Seins. Halb Gefangener, halb Beflügelter kommt jedem der beiden Teile durch die Wahrnehmung seines Partners die Tragik seiner Halbheit zum Bewusstsein. (Der Gedanke als Medium zwischen Erde und Kosmos.) Je weiter die Reise von hier nach dort desto empfindlicher die Tragik. Begründet ist sie jedoch schon in der Tatsache des Ausgangspunktes, in der Notwendigkeit, sich aus einer Gebundenheit loslösen zu müssen, Bewegung werden zu müssen, und nicht Bewegung schon zu sein. [...]“<sup>247</sup>

Er bezieht sich hier erneut auf die Radierung *Der Held mit dem Flügel* – „Halb Gefangener, halb Beflügelter“ – und auch die inhaltlichen Aussagen ähneln Klees Worten aus dem Jahr 1903: Die Gegensätze, die Klee hier aufführt – Ohnmacht des Körpers bei gleichzeitiger geistiger Beweglichkeit – erkennt und definiert Klee als „Urtragik“. Nur der Gedanke ist somit in der Lage, als Medium zwischen Erde und Kosmos zu dienen und die irdische Gebundenheit zu überwinden. Die Figur des Engels lässt sich in dieses Modell eingliedern, denn der Engel verkörpert die Vorstellung eines Gedankenaustauschs zwischen Erde und Kosmos. Er ist eine Mittlerfigur, die zwischen den Welten agieren kann und nicht durch eine Gebundenheit mit der irdischen Sphäre verwachsen ist. Somit erhält der abstrakte Gedanke eine bildliche Gestalt.

Die Erkenntnis und Definition der menschlichen Urtragik ermöglicht Klee, den Bedingtheiten des Lebens mit einer abstrahierenden Methode gegenüberzutreten: Durch den Einsatz von Ironie und Satire findet er ein Mittel mit der Urtragik umzugehen und sich trotz der Sehnsucht nach Erkenntnis und Wahrheit im dämmerigen Tal der Menschen zu positionieren. „Der Humor muß über alles hinweghelfen“, schreibt Klee 1900 in sein Tagebuch.<sup>248</sup>

Die Ironie hat auch in der deutschen Romantik ihren Stellenwert. Vor allem Friedrich Schlegel prägt in seinen *Athenäum*-Fragmenten den Begriff der romantischen Ironie

---

<sup>247</sup> Zit. nach: Klee 1995 (1987), S. 235.

<sup>248</sup> Klee 1988, S. 45; Klee 1957, S. 48, Eintrag Nr. 95, (1900).

und fordert „die Formen der Kunst [...] durch die Schwingungen des Humors [zu] beseelen“. <sup>249</sup> Ironie bedeutet für Schlegel eine, wie er es ausdrückt, „Agilität“, eine Beweglichkeit der Phantasie oder Ausdrucksform des individuellen Intellekts. Damit erfüllt die Ironie in der Romantik eine ähnliche Funktion wie bei Klee. Sie schafft eine Distanzierung gegenüber den Gegebenheiten der realen Welt und ermöglicht dem Künstler persönliche, geistige Freiheit und Emanzipation.

Weitere Parallelen zur deutschen Romantik sind in Klees Werk auszumachen. Sie können hier jedoch nur kurz zusammengefasst werden: Zum einen greift Klee wiederholt Bildmotive der deutschen Romantik auf wie Schifffahrts- oder Friedhofsszenen. <sup>250</sup> Die Entsprechungen innerhalb der Darstellung und Wahrnehmung von Natur würden Stoff für eine eigene Untersuchung liefern, denn es zeigen sich zahlreiche Parallelen in der Beobachtung organischen Wachstums. In Klees Denken verkörpert die Natur Dynamik, Bewegung und Metamorphose. <sup>251</sup> Auf diese Vorstellung wird zu einem späteren Zeitpunkt noch eingegangen werden. Klees Philosophie des Werdens lässt sich auch in der deutschen Romantik ausmachen. Hier wird sie auf die Landschaftsmalerei übertragen, denn „wenn die Bildhauerei die Ewigkeit in einem Moment zusammendrängt, so stellt die Landschaftsmalerei sie symbolisch in einer Reihe, ich möchte sagen in einer Folge von Raummomenten dar.“ <sup>252</sup> Gerade in einigen seiner Werke, die zum Ende des Ersten Weltkrieges entstehen, zitiert Klee das romantische Konzept der Landschaftsdarstellung als religiöses Andachtsbild. Gemälde wie *Der Vollmond* <sup>253</sup> (Abb. 1.3.21) oder *Wald-Einsiedelei* <sup>254</sup> (Abb. 1.3.22) zeigen nächtliche, von einem Vollmond in diffuses Licht

---

<sup>249</sup> Schlegel 1967, Bd.2, S. 172 f.

<sup>250</sup> Vgl. z. B.: Paul Klee. *Abfahrt der Schiffe*. 1927, 140 (D 10). 50:60 cm. Öl auf Leinwand. Privatbesitz, Schweiz (Leihgabe im Kunstmuseum Basel); Paul Klee. *Schiffe in der Schleuse*. 1928, 40 (M 10). 29,6/30,3:45,1/45,5 cm. Feder und Tusche auf Ingres auf Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee; Paul Klee. *Friedhof*. 1938, 693 (KK 13). 37,1:49,5 cm. Kleisterfarben auf Packpapier auf Karton. Paul Klee Stiftung; Paul Klee. *ohne Titel (Todesengel)*. 1940, N 2. 51:66,4 cm. Öl auf Leinwand. Sammlung Felix Klee, Zentrum Paul Klee.

<sup>251</sup> In dem von Klee aus dem Französischen übersetzten Essay von Robert Delaunay (1885–1941) *Über das Licht* heißt es: „Die Natur ist von einer in ihrer Vielfältigkeit nicht zu beengenden Rhythmus durchdrungen. Die Kunst ahme ihr hierin nach, um sich zu gleicher Erhabenheit zu klären, sich zu Gesichten vielfachen Zusammenklangs zu erheben, eine Zusammenklangs von Farben, die sich teilen, und in gleicher Aktion wieder zum Ganzen zusammenschließen. Diese synchronische Aktion ist als eigentlicher und einziger Vorwurf (Sujet) der Malerei zu betrachten.“ [Erstmals erschienen in: Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Kunst. 3. Jg., Nr. 144/145. Berlin, Januar 1913. S. 255 f.]

<sup>252</sup> Zit. nach: Glaesemer. 1987 (a.). S. 132. [Adam Müller. Etwas über Landschaftsmalerei. 1808].

<sup>253</sup> Paul Klee. *Der Vollmond*. 1919, 232. 50,4:38,3 cm. Öl auf Karton. Bayerische Staatsgemäldesammlung, München.

<sup>254</sup> Paul Klee. *Wald-Einsiedelei*. 1921, 225. 19,8:30,1/30,3 cm. Privatbesitz Schweiz.

getauchte phantastische Szenen, die mit der Ikonographie romantischer Landschaftsdarstellungen spielen.

Klee wird auch das Zusammenspiel der verschiedenen künstlerischen Gattung gefallen haben, welches ganz wesentlich zum romantischen Konzept gehört. Bildende Kunst, Literatur und Musik bündelt sich in vielen Fällen in einer Künstlerpersönlichkeit. Neben dem Stellenwert von Malerei und Musik hat für Klee auch „das Wort [...] noch Reiz. Vielleicht bei voller Lebensreife werde ich mich seiner noch einmal bedienen.“<sup>255</sup>

Das Spannungsverhältnis zwischen deutschem und südländischem Lebensgefühl, das sich in der Romantik in einer Liebe für Italien äußert<sup>256</sup>, ist auf Klee nicht unmittelbar übertragbar. Die Monate des Italienaufenthalts und die Beschäftigung mit der Kunst der Antike sind jedoch für Klee bedeutend, wie seine Tagebucheinträge vermitteln. Auch der Stellenwert der Orient-Reisen muss in diesem Zusammenhang berücksichtigt werden.

Der Wunsch nach einem kindlichen statt intellektualisierten Zugang äußert sich ebenso in der deutschen Romantik. Philipp Otto Runge propagiert in einem Brief an seinen Vater: „Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen.“<sup>257</sup>

Trotz dieser Parallelen, die sich zwischen Klees Weltbild und den Idealen der deutschen Romantik feststellen lassen, darf die Beeinflussung nicht überbewertet werden. Einige der Leitmotive – wie der Sehnsuchtsbegriff oder auch die Versunkenheit in eine innere Welt – lassen sich in Klees Arbeiten und sprachlichen Mitteilungen identifizieren. Andere Impulse der Romantik aber, wie eine starke religiöse Empfindsamkeit oder der Stellenwert des Morbiden finden sich im Werk Klees in dieser Form nicht. Zwar spiegelt sich die Thematik in Klees Friedhofsbilder im Ansatz wieder – Klee verwendet hier eine auf Tod und Vergänglichkeit evozierende Symbolik<sup>258</sup> – wächst sich jedoch nie zu psychischen Dispositionen aus. Diese Beobachtung lässt sich durch den Umstand erklären, dass Klee – wie er selbst definiert – für sich eine „kühle Romantik“ aufbaut, eine realitätsbezogene Form, die

---

<sup>255</sup> Klee 1988, S. 44; Klee 1957, S. 47, Eintrag Nr. 93, (1900).

<sup>256</sup> Caspar David Friedrichs Sehnsucht nach dem Süden war so stark, das die Vorstellung aus Italien in den Norden zurückkehren zu müssen, gleichbedeutend war mit der Vorstellung „sich selbst lebendig begraben“ zu fühlen. [Zit. nach: Glaesemer 1987 (a.), S. 15.]

<sup>257</sup> Runge. Aus einem Brief an seinen Vater (1802). [Zit. nach: Glaesemer 1987 (a.), S. 144.]

<sup>258</sup> Vgl. z. B.: Paul Klee. *Zerstörter Ort*. 1920, 215. 26,3:21,8 cm. Öl auf Papier auf Karton. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Paul Klee. *Friedhof*. 1920, 79. 17,5:25,5 cm. Öl und Feder auf Leinen. Privatbesitz Schweiz.

von den Abgründen weiß, aber eine Methodik gefunden hat, nicht in diese zu stürzen. Klees „kühle Romantik“ schützt ihn vor dem Pathos, der dieser kulturellen Strömung innewohnt. Glaesemer fasst die Möglichkeiten des verinnerlichten Romantikers zusammen: „[E]ntweder scheitert er tragisch als visionärer Einzelgänger an der äußeren Realität oder er versucht, als Humorist die Balance zwischen den extremen Polen zu finden.“<sup>259</sup>

Parallelen sind zwischen der Persönlichkeit Klees und Jean Pauls zu erkennen.<sup>260</sup> Nicht nur, dass bei beiden Künstlern eine bürokratisch anmutende Ordnung und Katalogisierung ihrer Kunstzeugnisse zu beobachten ist, auch treten beiden dem Diesseitigen aus einer humorvoll-distanzierten Perspektive gegenüber. Jean Paul stellt einen Vergleich zwischen dem Humoristen und dem antiken Vogel Merops an. Dieser verlässt das Diesseits um dem Unendlichen entgegen zu fliegen. Jedoch fliegt er dabei verkehrt herum, so dass seine Schwanzspitze sich dem Unendlichen hinstreckt, sein Blick jedoch aus der Distanz stets auf die diesseitigen Dinge gerichtet bleibt. Mit diesem Vergleich kann auch Klees Persönlichkeit und seine „kühle Romantik“ beschrieben werden.

Die Einflussnahme der Romantik auf Klee ist demnach in einen allgemeinen Kontext zu stellen. Sicherlich handelt es sich um eine generationenübergreifende Tendenz, das gerade junge Menschen einer nachwachsenden Generation die Frage nach dem Sinn des Lebens stellen. Christa Wolf (\*1929) charakterisiert in einem 1982 geführten Interview die Vertreter der Romantik als, „eine der ersten Generationen, die es als einen Riß in sich empfunden haben, daß sie ihre Möglichkeiten, die sie doch in sich spürten, [...], nicht als Handlung realisieren konnten.“<sup>261</sup> Literatur und bildende Kunst dienen als „Mittel der Selbstbehauptung, Selbstbestätigung und ebenso als Sehnsuchtsorgan. Und da kommt man wieder auf direktem Wege zur Romantik.“<sup>262</sup> Diesen Riss hat auch Paul Klee empfunden. Er wird ihn zu seiner gedanklichen und künstlerischen Auseinandersetzung mit der Romantik geführt haben.

---

<sup>259</sup> Glaesemer 1987 (b.), S. 21.

<sup>260</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>261</sup> Wolf 1987, S. 31. [Das Interview ist im Zusammenhang mit Wolfs 1977 veröffentlichtem Werk *Kein Ort. Nirgends.* zu sehen, in dem die Autorin von einer fiktiven Begegnung zwischen Karoline von Günderode mit Heinrich von Kleist im Hause Brentano erzählt.]

<sup>262</sup> Ebd.

### 3.4 Der Einfluss der Bewegung – insbesondere des Flugmotivs – auf das bildnerische Denken Klees

In den Ausführungen über die Radierung *Der Held mit dem Flügel* wurde die Darstellung vor allem in Hinblick auf die Tragikkomik der Figur und die damit verbundene Identifikationsmöglichkeit für Klee vorgestellt. Er hat mit dieser Arbeit den Wunsch verbunden, das „dämmerige Tal der Menschen“<sup>263</sup> zu verlassen und den „Berg der Götter“<sup>264</sup> zu erreichen. Damit formuliert Klee einen der Gründe, warum er sich in seinem Œuvre häufig mit dem Flugmotiv beschäftigt: Der Flug ist für ihn ein Sinnbild für das Streben nach Höherem, nach höherer Geistigkeit und gesteigerter künstlerischer Aussagekraft und damit auch eine Parabel für die Annäherung an Göttliches. Ebenso wie Klees *Held* immer neue Flugversuche unternimmt, auch wenn das Scheitern zwangsläufige Folge dieser Versuche ist, wird Klee durch seine künstlerischen Zeugnisse danach streben, sich dem Göttlichen anzunähern und seiner Vorstellung des Künstlers als Schöpfergott gerecht zu werden. Neben diesem Aspekt, dem Streben nach höherer Geistigkeit, der sich mit dem Flug assoziiert, steht das Motiv aber auch allgemeiner für „Bewegung“ und damit für einen der zentralen Begriffe im Kunstverständnis Klees: „Ingres soll die Ruhe geordnet haben, ich möchte über das Pathos hinaus die Bewegung ordnen.“<sup>265</sup>

In den theoretischen Bemerkungen des Tagebuches tritt das Thema „Bewegung“ erstmals 1905 deutlich auf. Hier spricht Klee von der zeitlichen Komponente der Malerei. Er führt als Beleg den Malakt selbst und die damit verbundene physische Bewegung des Malers an:

„Immer mehr drängen sich mir Parallelen zwischen Musik und bildender Kunst auf. Doch will keine Analyse gelingen. Sicher sind beide Künste zeitlich, das ließe sich leicht nachweisen. Bei Knirr [Klees Zeichenlehrer] sprach man ganz richtig vom Vortrag eines Bildes, damit meinte man etwas durchaus Zeitliches: die Ausdrucksbewegung des Pinsels, die Genesis des Effektes.“<sup>266</sup>

---

<sup>263</sup> Klee 1988, S. 180; Klee 1957, S. 157, Eintrag 539, (1903).

<sup>264</sup> Ebd.

<sup>265</sup> Klee 1988, S. 363; Klee 1957, S. 320, Eintrag Nr. 941, (1914).

<sup>266</sup> Klee 1988, S. 215; Klee 1957, S. 187, Eintrag Nr. 640, (1905). [Vgl. zu dieser Tagebuchnotiz auch: Huggler 1969, S. 15; Mösser 1976, S. 19.]

Klee nutzt den Begriff der „Ausdrucksbewegung“ und macht damit deutlich, dass neben dem Ausdruck eines Kunstwerkes auch die zeitliche Dimension seiner Entstehung entscheidend ist. Auch verwendet er den Begriff der „Genesis“, den er als Synonym für „Bewegung“ verwendet. Die Entstehungsgeschichte eines Kunstwerkes setzt für Klee – ebenso wie die der Schöpfung – zwangsläufig eine Entstehung aus Bewegung voraus: „Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es [rein] als Produkt erlebt.“<sup>267</sup>

Entscheidend für den Stellenwert der „Bewegung“ im kunsttheoretischen Denken Klees ist jedoch vor allem ein Abschnitt der *Schöpferischen Konfession*. In diesem Sammelband, der 1920 in der von Kasimir Edschmid herausgegebenen Reihe *Tribüne der Kunst und Zeit* erscheint, äußern sich zeitgenössische Künstler zu ihrem Werk. In der Einleitung der Publikation heißt es, der Band enthalte „eine Anzahl der schärfsten künstlerischen Profile, die unserer Epoche Gestalt geben.“<sup>268</sup> Auch Klee ist in diesem Band vertreten und formuliert die in seinen Tagebüchern bereits thematisierten Gedanken in einem Aufsatz. Über den Aspekt der „Bewegung“ schreibt Klee programmatisch:

„Bewegung liegt allem Werden zugrunde. [...]. Zeitlos ist nur der an sich tote Punkt. Auch im Weltall ist Bewegung das Gegebene. Ruhe auf Erden ist zufällige Hemmung der Materie. Diese Haftung für primär zu nehmen ist eine Täuschung. [...]. Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln). [...]. Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist.“<sup>269</sup>

Klee nimmt die Welt als Prozess wahr, „als ein einheitliches Ganzes voller Bewegung und Lebendigkeit.“<sup>270</sup> Das einzelne Individuum, das Ich, sieht Klee als Zentrum eines Gefüges von Bewegungen. Im Abschnitt 6 seiner *Schöpferischen Konfession* schreibt er:

---

<sup>267</sup> Klee 1995 (1987), S. 63.

<sup>268</sup> Wiederabgedruckt in: Klee 1971.

<sup>269</sup> Klee 1995 (1987), S. 62, 63, 65, S. 76-80. [Der Band enthält neben dem Aufsatz Klees auch Schriften von Schickele, Unruh, Pechstein, Großmann, Toller, Benn, Hoetger, Beckmann, Scharff, Becher, Schönberg, Kaiser, Felixmüller, Sternheim, Hölzel, Marc, Däubler.]

<sup>270</sup> Klee 1995 (1987), S. 5.

„Und nun: was ein moderner Mensch, über das Deck eines Dampfers schreitend, erlebt:

1. die eigentliche Bewegung
2. die Fahrt des Schiffes, welche entgegengesetzt sein kann,
3. die Bewegungsrichtung und Geschwindigkeit des Stromes,
4. die Rotation der Erde,
5. ihre Bahn,
6. die Bahnen von Monden und Gestirnen drum herum.

Ergebnis: ein Gefüge von Bewegungen im Weltall, als Zentrum das Ich auf dem Dampfer.<sup>271</sup>

Wichtig ist in diesem Zusammenhang Klees Wahrnehmung der Natur, denn diese stellt sich ihm als „[e]in Gefüge von Zuständen des Wachstums“<sup>272</sup> dar. Der Aspekt der „Bewegung“ ist untrennbar mit Klees Naturverständnis verbunden. Biologisches Wachstum ist für ihn ein Exempel für „Bewegung“, denn ebenso wie das Irdische ein Beispiel für das Kosmische darstelle, „verhält sich [Kunst] zur Schöpfung gleichnisartig.“<sup>273</sup> Allgemeine Gesetzmäßigkeiten ließen sich aus der Natur ableiten und auf die Kunst übertragen, denn „[w]ie der Baum sich zeitlich und räumlich nach allen Seiten hin sichtbar entfaltet, so geht es auch mit dem Werk.“<sup>274</sup> Die natürlichen Entstehungsprozesse innerhalb der Natur setzt Klee mit der Genesis eines Kunstwerkes gleich. Eine Unterscheidung zwischen natürlicher und bildnerischer Schöpfung trifft er nicht. Kunst und Natur basieren für ihn auf den gleichen Gesetzen, weswegen Klee ihren Dualismus postuliert.<sup>275</sup> Seine Bildwerke sind für ihn Beispiele derselben Gesetzmäßigkeiten und Wechselwirkungen, die er auch in den Prozessen der Natur vorfindet. Klee sieht sich in der Lage einen Kosmos zu schaffen, der, so schreibt er in

---

<sup>271</sup> Klee 1995 (1987), S. 65.

<sup>272</sup> „Ein blühender Apfelbaum, seine Wurzeln, die ansteigenden Säfte, sein Stamm, der Querschnitt mit den Jahresringen, die Blüte, ihr Bau, ihre sexuellen Funktionen, die Frucht, das Gehäuse mit den Kernen. Ein Gefüge von Zuständen des Wachstums.“ [Klee 1995 (1987), S. 65.]

<sup>273</sup> Klee 1995 (1987), S. 65.

<sup>274</sup> „Lassen Sie mich ein Gleichnis gebrauchen, das Gleichnis vom Baum. Der Künstler hat sich mit dieser vielgestaltigen Welt befasst, und er hat sich, so wollen wir annehmen, in ihr einigermaßen zurecht=gefunden; in aller Stille. Er ist so gut orientiert, dass er die Flucht der Erscheinungen und der Erfahrungen zu ordnen vermag. Diese Orientierung in den Dingen der Natur und des Lebens, diese vielverästelte und verzweigte Ordnung möchte ich mit dem Wurzelwerk des Baumes vergleichen. Von daher strömen dem Künstler die Säfte zu, um durch ihn und durch sein Auge hindurchzugehen. So steht er an der Stelle des Stammes. Bedrängt und bewegt von der Macht jenes Strömens, leitet er Erschautes weiter ins Werk. Wie die Baumkrone sich zeitlich und räumlich nach allen Seiten hin sichtbar entfaltet, so geht es auch mit dem Werk.“ [Klee 1999, S. 50.]

<sup>275</sup> Mösser 1976, S. 21.

seiner *Schöpferischen Konfession*, „mit der großen Schöpfung solche Ähnlichkeit aufweist, daß ein Hauch genügt, den Ausdruck des Religiösen, die Religion zur Tat werden zu lassen.“<sup>276</sup> Daher ist auch Klees Sicht des Künstlers als Schöpfergott so nahe liegend, denn wenn die Natur, der Kosmos, Gottes materielle Schöpfung ist, Kunst aber nach Klee Kriterien eine Schöpfung nach den gleichen Gesetzmäßigkeiten darstellt, muss auch der Künstler ein Schöpfer sein. Dieser ist in der Lage eine Gegenwelt zu schaffen, ein Pendant zur göttlichen Schöpfung:

„Und wenn er [der Künstler] nicht wie die Optimisten diese Welt für die beste aller Welten erklärt, und auch nicht sagen will, diese uns umgebende Welt sei zu schlecht, als dass man sie sich zum Beispiel nehmen könne, so sagt er sich doch: In dieser ausgeformten Gestalt ist sie nicht die einzige aller Welten!“<sup>277</sup>

Erinnert an Klees Gedanken zur „Ausdrucksbewegung“<sup>278</sup> verbinden sich demnach mit der Genesis eines Kunstwerkes zwei Bedeutungsebenen des Begriffs „Bewegung“. Einerseits verlangt der Entstehungsprozess eines Bildwerkes unmittelbare Bewegung und auch beim Betrachter schließt die Rezeption des Werkes Bewegung ein: „Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).“<sup>279</sup> Die zweite Bedeutungsebene liegt in Klees Bewertung von Natur und Kunst sowie der Charakterisierung der Kunst als ein Schöpfungsgleichnis.

Zurück zum Flugthema als Bildmotiv, das im Œuvre Klees in vielen Variationen Umsetzung findet. Im organischen Bereich sind es neben den Engeln, Luftgeistern, den mythologischen und phantastischen Flugwesen vor allem auch Vögel, die immer wieder Flug und Bewegung darstellen. Dabei sind alle Stadien des Fluges vertreten: Phasen des Aufstiegs, Sturzes oder Schwebens. Aber auch im technisch-maschinellen und damit anorganischen Bereich setzt sich Klee mit dem Flugmotiv auseinander: Hier sind es Ballons und Luftschiffe, Windmesser, drachenähnliche Konstruktionen und – in dominanter Zahl – Flugzeuge, die Klee immer wieder als Bildthema wählt. Dieses Motiv steht in Verbindung mit Klees Erfahrungen während des Ersten Weltkrieges.

---

<sup>276</sup> Klee 1995 (1987), S. 64.

<sup>277</sup> Klee 1999, S. 64.

<sup>278</sup> Klee 1988, S. 215; Klee 1957, S. 187, Eintrag Nr. 640, (1905).

<sup>279</sup> Klee 1995 (1987), S. 63.

Zudem war das Flugzeug in dieser Zeit der Inbegriff der modernen Technologie. Es symbolisiert den Fortschrittsgedanken, da sich dem Menschen durch dieses maschinelle Hilfsmittel neue Erfahrungsdimensionen erschließen. Dazwischen gibt es im Œuvre Klees auch Mischformen, die sich weder der einen noch der anderen Gruppe eindeutig zuordnen lassen. Diese Mischformen zeigen sich beispielsweise in der 1918 entstandenen Bleistiftzeichnung *Vogel-Flugzeuge*<sup>280</sup> (Abb.1.3.23), einer Arbeit in der Klee eine Verbindung aus anorganischem Maschinencharakter und dem organischen Aspekt des Vogels herstellt. Ähnliches findet sich auch in der Zeichnung *Fliegersturz*<sup>281</sup> (Abb. 1.3.24) oder der kleinformatischen Ölfarbezeichnung *Herabstossende Vögel und Luftpfeile*<sup>282</sup> (Abb. 1.3.25). In allen drei Bildbeispielen sind Vögel dargestellt, deren Körper Klee aus ineinander verkanteten rechteckigen Kästen zusammenfügt. Diese Kastenformen zeigen sich auch an den Bildrändern der Darstellungen. Inspiration für dieses Motiv dürften sogenannte Kastendrachen gewesen sein, wie sie auf einer Photographie aus dem Jahr 1914 zu sehen sind (Abb. 1.3.26).<sup>283</sup> Um große Höhen erreichen zu können, wurden immer weitere Kasten an die Drachenleinen angekoppelt. So entstand eine Folge von zusammenhängenden Kästen, die Klee auch in seinem Werk *Schwebendes (vor dem Aufstieg)* (Abb. 1.3.27) zeigt.<sup>284</sup> Solche Flugobjekte<sup>285</sup> werden Klee zu seinen Vogeldarstellungen inspiriert haben. Ähnlich den Grotesken der Renaissance entstehen durch diese Verknüpfungen von organischen und anorganischen Versatzstücken phantastische Mischgebilde und individuelle Neuschöpfungen.

---

<sup>280</sup> Paul Klee. *Vogel-Flugzeuge*. 1918, 210. 22:27,5 cm. Bleistift auf Papier. Privatbesitz, Schweiz. [Vgl. zu dieser Zeichnung sowie zu *Herabstossende Vögel und Luftpfeile* auch: Okuda 2000, S. 170 ff.; Okuda weist darauf hin, dass sich auf der Rückseite des Blattes eine Zeichnung befindet, die mit der Ölpause *Nach einer Zeichnung aus dem Jahr 1919* in Verbindung steht. [Paul Klee. *Nach einer Zeichnung aus dem Jahr 1919*. 1923, 94. 20,5:27,4 cm. Ölpause und Aquarell auf Papier auf Karton. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.]. Diese *Zeichnung aus dem Jahr 1919* ist bis 1995 nicht identifiziert worden. Im Rahmen der Düsseldorfer Ausstellung *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung* fiel Wolfgang Kersten auf, dass es sich bei dieser vermissten *Zeichnung aus dem Jahr 1919* um eine Recto-Zeichnung des Blattes *Vogel-Flugzeug* handelt. Diese Recto-Zeichnung ist wiederum Vorbild für die Ölfarbezeichnung *Herabstossende Vögel und Luftpfeile*.]

<sup>281</sup> Paul Klee. *Fliegersturz*. 1920, 209. 28:22 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>282</sup> Paul Klee. *Herabstossende Vögel und Luftpfeile*. 1919, 201. 21:3: 26,7 cm. Ölfarbezeichnung auf kreidegründertem Büttenpapier. The Metropolitan Museum of Art, New York. The Berggruen Klee Collection Sammlung Berggruen (1984.315.14).

<sup>283</sup> Photographie: Aufstieg eines Gespanns von Kastendrachen, um 1914. Aus: Fotoalbum von Erwin Mattmann: Ballon, Fallschirm und Drachen; Luftfahrtarchiv des Deutschen Museums München.

<sup>284</sup> Paul Klee. *Schwebendes (vor dem Aufstieg)*. 1930, 220 (S 10). 84:84 cm. Öl auf Leinwand. Stiftung Zentrum Paul Klee. (Abb. 1.3.27).

<sup>285</sup> Nach dem Drachenkasten-Prinzip wurden auch die Tragflächen von Flugzeugen konstruiert. (Abb.1.3.28).

Neben diesen gegenständlichen Bildmotiven nutzt Klee den Pfeil als Bewegungsindikator, als „Vektor-Hieroglyphe“<sup>286</sup>: Ein Zeichen, das er dem naturwissenschaftlich-physikalischen Bereich entlehnt und mit dem er symbolhaft Bewegung im Raum wiedergeben kann. In seinem *Pädagogischen Skizzenbuch*, das 1925 in der Reihe der Publikationen des Bauhauses erscheint, gibt Klee sein bildnerisches Konzept in kurzen Gedankenabschnitten wieder, die er häufig durch verdeutlichende Zeichnungen ergänzt. Hier definiert Klee auch die Bedeutung des Pfeils, denn für ihn entscheidet die Ausrichtung dieses Symbols über Aufstieg oder Fall, über Leben und Tod.<sup>287</sup> Klee schreibt:

„Der Vater des Pfeils ist der Gedanke: wie erweitere ich meine Reichweite dorthin? – über diesen Fluß, diesen See, jenen Berg! Die ideelle Fähigkeit des Menschen, Irdisches und Überirdisches beliebig zu durchmessen, ist in Gegensatz zu seiner physischen Ohnmacht der Ursprung der menschlichen Tragik. Dieser Widerstreit von Macht und Ohnmacht ist die Zwiespältigkeit menschlichen Seins. Halb Beflügelter, halb Gefangener ist der Mensch.“<sup>288</sup>

In seinen abstrakten Gemälden nutzt Klee den Pfeil häufig, um das Moment des Auf- und Absteigens umzusetzen. Jedoch bleiben auch diese „Vektor-Hieroglyphe[n]“<sup>289</sup> nicht zwingend abstrakt. Kombiniert mit figürlichen Darstellungen kommt Klee zu Ergebnissen wie der *Zeichnung zum Nachtfaltertanz*<sup>290</sup> (Abb. 1.3.29) oder dem Blatt *Der Pfeil, erotische Zeichnung*<sup>291</sup> (Abb. 1.3.30). Klee kombiniert das Pfeilsymbol auch mit Landschaftsdarstellungen. Es entstehen Werke wie *Rosenwind*<sup>292</sup> (Abb. 1.3.31), in dem Klee sieben Pfeile wiedergibt, um die Dynamik der Winde zu symbolisieren. In

---

<sup>286</sup> Walterskirchen 1975, S. 50.

<sup>287</sup> „Diese Frage heißt Leben oder Tod, und die Entscheidung hierüber liegt an dem kleinen Pfeil.“ [Zit. nach: Escher 1997, S. 73.]

<sup>288</sup> Ebd. [Die Tatsache, dass Klee in diesen Ausführungen deutlich eine Parallele zu seinen Aussagen über *De[n] Held mit dem Flügel* zieht, verdeutlicht ein weiteres Mal den hohen Stellenwert, den er dieser Radierung zumisst.]

<sup>289</sup> Walterskirchen 1975, S. 50.

<sup>290</sup> Paul Klee. *Zeichnung zum Nachtfaltertanz*. 1922, 254. 30,9:21,8 cm. Tusche und Feder auf deutschem Ingres auf Karton. Privatsammlung, Tokio.

<sup>291</sup> Paul Klee. *Der Pfeil, erotische Zeichnung*. 1920, 138. 22,4:28,1 cm. Feder und violette Tinte auf Briefpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>292</sup> Paul Klee. *Rosenwind*. 1922, 39. 38,2:41,8 cm. Öl auf Papier. Sammlung Familie Klee, Zentrum Paul Klee.

seinem Aquarellbild *Mit der sinkenden Sonne*<sup>293</sup> (Abb. 1.3.32) verwendet Klee das Pfeilsymbol, um die Bewegung der untergehenden Sonne zu veranschaulichen. Gerade in Klees Kompositionen der Kriegs- und Nachkriegszeit ist der Pfeil auch als Flugobjekt ein häufig verwendeter Bildgegenstand, wie in der Zeichnung *Herabstossende Vögel und Luftpfeile* (Abb. 1.3.25) bereits zu sehen war. Diese Variante der Pfeile kann als Anspielung auf die Kriegsthematik verstanden werden. Die Pfeile dieser Darstellungen erinnern deutlich an Fliegerpfeile, bleistiftähnliche Stahlnägel, die während des 1. Weltkrieges aus Flugzeugen abgeworfen wurden – ein naiver Vorläufer späterer Bomben.<sup>294</sup> Aus Kanistern wurden diese Fliegerpfeile (Abb. 1.3.33)<sup>295</sup> – auch „Fléchettes“ genannt – aus großer Höhe über den Schützengräben der Kriegsgegner abgeworfen.

All diese Flugmotive, die in ihrer Umsetzung kaum vielfältiger sein könnten, dokumentieren Klees Wunsch nach einer Dynamisierung seiner gestalterischen Arbeiten. Das Flugmotiv ist eine Möglichkeit der Darstellung von Bewegung in Raum- und Zeitdimensionen.

Abstrahiert man von diesen konkreten Beispielen, lassen sich im Werk von Paul Klee unterschiedliche Arten der Bewegungsgestaltung ausmachen. Andehez Mösler unterscheidet unter der mittelbaren Methode der Bewegungsgestaltung, der unmittelbaren Methode und der Methode der Bewegungsgestaltung als Wachstum.<sup>296</sup> Die Methode der mittelbaren Bewegungsgestaltung sieht Mösler in den Werken Klees umgesetzt, in der es zur Wahrnehmung der Dynamik des Werkes die rezipierende Augenbewegung des Betrachters bedarf. Bei diesen Werken gestaltet Klee die Leinwand so, dass eine Lebendigkeit in Bezug auf Form und Farbigeit entsteht; eine Bewegung, die sich allein durch spannungsvolle Antagonismen vermittelt. Durch die Rezeptivbewegung des Betrachters werden die Stadien der Entstehung nachvollziehbar, obwohl eine unmittelbare dynamische Gestaltung dem Bild fehlt. Die

---

<sup>293</sup> Paul Klee. *Mit der sinkenden Sonne*. 1919, 247. 20:26,2 cm. Aquarell auf kreidegrundiertem Papier. Sammlung Familie Klee, Zentrum Paul Klee.

<sup>294</sup> Vom Abwurf dieser Fliegerpfeile berichtet Robert Musil 1915 und 1916 in seinen Tagebüchern und Erzählungen: „[...] Man hört es schon lange. Ein windhaft pfeifendes Geräusch. Immer stärker werdend. Die Zeit erscheint einem sehr lange. Plötzlich fuhr es unmittelbar neben mit in die Erde. Als würde das Geräusch verschluckt. Von einer Luftwelle nichts erinnerlich.“ [Musil 1982 (a.), Bd. 2, S. 175.]. „Ein Fliegerpfeil“, sagt einer, „wenn der trifft, geht er von Kopf bis zu den Sohlen.“ [Musil 1982 (b.), Bd. 3, S. 577.].

<sup>295</sup> 8 Fliegerpfeile. 1914. Länge: 10,2-11,4 cm. Deutsches Museum München [Inv.-Nr. 65355, 76093].

<sup>296</sup> Vgl.: Mösler 1976, S. 52 ff.

Bewegung vermittelt sich allein durch einen inhaltlichen Aspekt, wobei „Zeit [...] produktiv wie rezeptiv einen wesentlichen Faktor“<sup>297</sup> des Werkes darstellt. Das Gemälde ist ein „zeitlich gewordener Gegenstand, der in seinem Werden und im Wie dieses Werdens ein Analogon der natürlichen Schöpfung dem Betrachter präsentiert.“<sup>298</sup>

Bei der unmittelbaren Bewegungsgestaltung hingegen handelt es sich um eine bildnerische Methode, die mit einer direkten dynamischen Bewegtheit im Bild arbeitet. Diese direkte Dynamik vermittelt sich durch die Bildteile und -mittel, durch die Linie aber auch durch die Farben, sowohl in Bezug auf das Kolorit, als auch in Hinsicht auf ihren Auftrag. Die Bewegtheit zeigt sich unmittelbar, so dass die dynamischen Komponenten des Bildes für den Rezipienten augenblicklich wahrzunehmen sind. Während es sich bei der mittelbaren Bewegungsgestaltung demnach um eine durch den Betrachter wieder entstehende Dynamik handelt, die der schrittweisen Rezeption bedarf, handelt es bei der unmittelbaren Bewegungsgestaltung um eine „latent vorhandene, bildnerisch nur `eingefrorene` Bewegung, die direkt und spontan wirksam ist.“<sup>299</sup>

Die dritte Methode der Bewegungsgestaltung als Wachstum stellt eine Kombination aus mittelbaren und unmittelbaren Komponenten dar: Die Dynamik vermittelt sich dem Betrachter einerseits spontan, andererseits benötigt es auch die Rezeptivbewegung um die einzelnen Entwicklungsstadien nachvollziehen zu können. Den Arbeiten, die Klee nach dieser Methode gestaltet, ist der „unverwechselbare[n] Charakter eines schrittweise gewordenen Produkts“<sup>300</sup> abzulesen: „eines Baues, dessen Entstehungs- und Wachstumsstufen für den Betrachter klar erkennbar sind.“<sup>301</sup> Diese Entstehungsstufen können z. B. durch Kontraste zwischen malerisch definierter und undefinierter Leinwand nachvollziehbar werden, aber auch durch motivische Komponenten, wie ein langsames Wachsen des geometrischen Aufbaus einer Komposition. Diese Methode ist unmittelbar mit den theoretischen Überlegungen Klees verbunden, denn hier setzt er seine Vorstellung um, dass „Wachsen und zeitliches Werden im Kosmos wie in der Kunst maßgebliche Prinzipien der Schöpfung

---

<sup>297</sup> Mösser 1976, S. 53.

<sup>298</sup> Mösser 1976, S. 54.

<sup>299</sup> Mösser 1976, S. 55.

<sup>300</sup> Mösser 1976, S. 56.

<sup>301</sup> Ebd.

bedeuten.“<sup>302</sup> Alle drei Kategorien zeigen, dass die theoretischen Gedanken zur Bewegung auch bildnerische Umsetzung finden. Jedoch wäre Klees Bewegungsgestaltung ohne die theoretische Fundierung nicht zu erklären.

Innerhalb der Werkgruppe der Engel zeigt Klee die Mehrheit der Figuren – gerade die der Jahre 1939 und 1940 – mit Flügeln. Häufig erscheinen diese jedoch nur attributiv hinzugefügt, da die Engel nicht fliegend dargestellt sind, sondern laufend, sitzend, schreitend etc. Somit dienen die Flügel primär der Identifikation der Figur als Engel. Doch auch wenn Klee seine Engel in der Regel nicht fliegend darstellt, symbolisieren die Flügel die Fähigkeit der Figuren zum Flug und damit „a state beyond what is given by the human conditions“<sup>303</sup>. Im Gegensatz zum Menschen sind sie in der Lage sich von der irdischen Gebundenheit zu lösen. Um das Motiv des Fliegens in einen übergeordneten Kontext zu stellen, lässt sich folgende Konsequenz ableiten: Die Flügel und die damit verbundene Assoziation des Fliegens ist ein Beispiel für die bildliche Umsetzung von Bewegung. Neben der Bewegung als Flugmotiv zeigt sich in den Engelsdarstellungen jedoch auch die für Klee entscheidende Bewegung im Sinne einer Dynamik des Werdens, der Genesis und der Metamorphose. Dies wird sich in dem Gemälde *Engel im Werden* (Abb. W 14), aber auch in den Handzeichnungen mit Engelsmotiv zeigen.

---

<sup>302</sup> Ebd.

<sup>303</sup> Rosenthal 1980, S. 90.

### 3.5 Der Einfluss des Grotesken

Auf einen Aspekt in der Kunst Paul Klees soll an dieser Stelle detaillierter eingegangen werden: auf den Gesichtspunkt des Grotesk-Komischen oder – wie es die Ausstellung *Grotesk!* des Jahres 2003 bezeichnet – die Kunst der Frechheit.<sup>304</sup> Für Klee, einen Künstler, der sich Sokrates' Prinzip des wissenden Nichtwissens bedient – „der weiß, daß er nicht weiß“<sup>305</sup> – erscheint die Groteske als Möglichkeit diesen Zwiespalt auszudrücken.<sup>306</sup> Klee charakterisiert seine Werke in einem Brief an seine Frau selbst als „grotesk-humoristisch“.<sup>307</sup>

„Frechheit“<sup>308</sup> zeigt sich in der Kunst Klees in zahlreichen Varianten. Im Fall der *Inventionen* und hier exemplarisch bei der Radierung *Der Held mit dem Flügel* (Abb. 1.3.12) ist dies bereits deutlich geworden. Die Arbeit demontiert mit großer „Frechheit“ das tradierte Bild des antiken Helden. Das antike ästhetische Ideal wird ins Groteske und Disfunktionale verkehrt. Natürlich reiht sich Klee mit seinen *Inventionen* bewusst in die Tradition des *Capriccio* ein. Er knüpft an eine Kunstform an, die nahezu zeitgleich mit der Wiederentdeckung der antiken Groteskenmalerei um 1500 entstand.<sup>309</sup>

In seinen Engelsdarstellungen spiegelt sich die Demontage eines christlichen Sujets. Auch hier verändert Klee mit großer „Frechheit“ das Sujet und macht es zu einem individuellen Motiv, das lediglich seiner privaten Ikonographie verpflichtet ist.

In der Publikation *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*<sup>310</sup> aus dem Jahr 1911 wird die Radierung des *Helden* bereits als „grotesk“ bezeichnet. Es soll im Folgenden gezeigt werden, in welchen Kontext diese Charakterisierung einzuordnen ist und mit welchen Traditionen sich Klee auseinandersetzt. Dazu erscheint ein Exkurs über den Bedeutungswandel der Groteske hin zum Grotesken sinnvoll.

Im kunsthistorischen Sprachgebrauch assoziiert man den Begriff der *grotteschi* gemeinhin mit der italienischen Renaissance des 16. Jahrhundert und ordnet sie dem Ornament zu. Ausgrabungen des ausgehenden 15. Jahrhundert haben Räume in Neros

---

<sup>304</sup> Vgl.: A.K.: *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*. München; Berlin; London; New York 2003.

<sup>305</sup> Klee 1988, S. 215; Klee 1957, S. 157, Eintrag 539, (1903).

<sup>306</sup> Vgl.: Wedekind 2003, S. 45.

<sup>307</sup> Klee 1979, Bd. 1, S. 342; Klee 1988, S. 178; Klee 1957, S. 154, Eintrag Nr. 517, (1903).

<sup>308</sup> Vgl.: Titel der Ausstellung: *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*.

<sup>309</sup> Vgl.: Wedekind 2003, S. 41.

<sup>310</sup> Michel 1911.

*Domus Aurea* freigelegt, erbaut nach dem Städtebrand Roms 64 n. Chr., deren vielfältiger Ornamentschmuck aus einer phantasievollen Verknüpfung von pflanzlichen, tierischen und menschlichen Figurenelementen zu phantastischen Mischgebilden bestehen. Hinzu kommen Architekturelemente, Vasen, Kandelaber und andere Komponenten, die eine heterogene Ornamentik bilden. Für die Wanddekorationen dieser unterirdischen Räume prägt man den Begriff der *grotteschi*, denn so erklärt Benvenuto Cellini (1500-1571):

„[...] weil diese Orte ehemals als Zimmer, Stuben, Studiensäle und sonst gebraucht wurden, nun aber, da durch den Ruin so großer Gebäude jene Teile in die Tiefe gekommen sind, gleichsam Höhlen zu sein scheinen, welche in Rom Grotten genannt werden; daher denn, wie gesagt, der Name Grottesken sich ableitet. Die Benennung aber ist nicht eigentlich.“<sup>311</sup>

Der Wunsch nach der *restitutio antiquitatis*, der Wiederherstellung der Antike und die Tatsache, dass all'antica als modern gilt, führt dazu, dass die Ornamentformen einen schnellen Einzug in die dekorativen Künste der Renaissance nimmt. Berühmtes Beispiel sind die 1519 entstandenen *grotteschi* Raffaels (1483-1520) und Giovanni da Udines (1487-1564) in den Loggien des Vatikans. Auch im Ausland sind bald darauf Beispiele zu finden: 1540 wird die Arbeit an der mit *grotteschi* verzierten Galerie Franz I. in Fontainebleau beendet. Durch flämische Kupferstecher breitet sich der Verzierungstypus in der Wandmalerei, bei den Tapisserien und in der Graphik weiter aus.

Von den klassischen Autoren Horaz (65 v. Chr.-8 v. Chr.) und Vitruv (\* um 84 v. Chr.) wird die Grotteske abgeurteilt: Horaz bezeichnet die Grottesken als *aegri somnia* – Träume eines Kranken – und sieht in ihnen eine Unterform des Ornaments. In seiner Schrift *Ars Poetica* beschreibt er das Verhältnis zwischen Dichtkunst und Malerei als verschwisterte Künste. Eine Bildgattung schließt Horaz hingegen aus dieser geschwisterlichen Beziehung explizit aus: die Grotteske. Sie entzieht sich der Vernunft und ist damit ungezügelt, von der realen Welt losgelöst und gewollt lächerlich wirkende Spielerei. Die Zuordnung der Grotteske zur Gruppe des Ornaments ist dabei entscheidend, da in der klassischen Hierarchie Ornament und damit auch Grotteske

---

<sup>311</sup> Zit. nach: Chastel 1997, S. 13 f.

lediglich die Aufgabe zugeschrieben wird, die Struktur zu verdeutlichen, nicht aber durch einen übermäßigen Einsatz, diese zu ersetzen. Ornament und Grotteske sind stets nur Beiwerk. Dieser These schließt sich Vitruv an und damit gewinnt sie auch für den Bereich der Architektur Gültigkeit. Im siebten Buch seiner zwischen 33 und 22 v. Chr. entstandenen und Kaiser Augustus gewidmeten Abhandlung *De architectura libri decem* klassifiziert er die Grotteske ab, denn „solches Zeug aber gibt es nicht, wird es niemals geben und hat es auch nie gegeben.“<sup>312</sup> Weiter heißt es:

„Allein diese Malerei, wobei die Alten wirkliche Dinge zum Vorbilde wählten, findet heutzutage, nach einer ungereimten Mode, keinen Beifall mehr. Jetzt malt man die Bekleidung lieber mit Undingen, als mit wahren Abbildungen wirklicher Gegenstände. [...]. Lauter Dinge, dergleichen es weder gibt, noch geben kann, noch jemals gegeben hat. Ein Beweis, dass die Herrschaft der neuen Mode und Trägheit unserer Afterkunstrichter ganz und gar mit dem wahren Schönen in der Kunst unbekannt gemacht haben! [...]. Gleichwohl sieht jedermann solche Ungereimtheiten mit Augen und, weit gefehlt sie zu tadeln, findet man sogar Vergnügen daran: ja, niemand fällt es nur ein zu überlegen, ob auch irgend dergleichen etwas sein könne oder nicht?“<sup>313</sup>

Mit der Verbreitung der Grotteskenmalerei in der Renaissance setzt in der Mitte des 16. Jahrhunderts auch der Streit um die Grotteske wieder ein: Daniele Barbaro (1540-1570) greift den Gedanken der „Traummalerei“ auf und kritisiert in seinem Vitruv-Kommentar aus dem Jahr 1567 den Verziehungstypus als *picturae somnium*.<sup>314</sup> Giorgio Vasari (1511-1574) hingegen widerspricht der Aburteilung der Grotteskenmalerei. Er erkennt in ihr die Ausdrucksmöglichkeit für künstlerische Individualität und Phantasie und überträgt sie – weg von den dekorativen Künsten – auf die zeitgenössische, manieristische Malerei und hier vor allem auf die Kunst Michelangelos (1475-1564). Vasari verwendet den Begriff der Grotteske für die bewussten gestalterischen Eigenheiten und Überzeichnungen der Figuren Michelangelos. Er bewirkt damit, dass der Begriff der Grotteske in Italien – neben dem

---

<sup>312</sup> Connelly 2003; S. 277. [Connelly weist auch darauf hin, dass Kentauren, Satyrn, Gorgonen und andere Mischwesen der griechisch-römischen Mythologie bei Horaz und Vitruv unbehandelt bleiben. Sie werden nicht als Teil der Grotteskenmalerei empfunden und damit auch nicht zum rein Ornamentalen gezählt, obwohl formale Kriterien der Grotteskenmalerei auf diese Mischwesen zu übertragen sind.]

<sup>313</sup> Zit. nach: Chastel 1997; S. 33.

<sup>314</sup> Vgl.: Connelly 2003; S. 278.

rein ornamentalen Schmuck – auch auf die Malerei übertragen wird: Die Grotteske meint hier erstmals nicht nur ornamentale Wandgestaltung sondern auch gewolltes, künstlerisches Stilmittel.<sup>315</sup>

Der Bedeutungswandel der „Grotteske“ vollzieht sich zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert. Aus der Bezeichnung für einen ornamentalen Stil wird die Bezeichnung einer komischen und karikaturhaften Darstellung. Damit gewinnt die „Grotteske“ die Bedeutung, die wir auch im heutigen Sprachgebrauch gemeinhin mit dem Begriff verbinden.<sup>316</sup> Eng verknüpft ist dieser Bedeutungswandel mit dem Werk Jacques Callot (1592/93–1635) und seinen Arbeiten zur *Commedia dell'arte*, den Zyklen zu den buckeligen *Gobbi* (1622) oder den *Capricci* (1616). Diese Darstellungen und ihr karikaturesker Stil werden auch in zeitgenössischen Beurteilungen als grotesk empfunden und bezeichnet. Der Begriff hat sich hier demnach bereits vom Ornament gelöst.<sup>317</sup> Zwar wird die ornamentale Grotteske im Rokoko noch einmal zu einem prägenden Stilelement, aber dennoch ist nun das Komische die entscheidende Interpretation der Grotteske.<sup>318</sup> Mit den theoretischen und künstlerischen Zielsetzungen der Romantik erhält die Grotteske eine zusätzliche Aufwertung: Sie ist nicht länger nur komisch-burlesk – denn mit dieser Charakterisierung geht auch immer eine Verharmlosung einher – sondern wird zu einer Metapher für die Wirklichkeit. Ihr Stellenwert als ein „Medium kulturellen Wandels“<sup>319</sup> wird endgültig anerkannt. In Schriften von Jean Paul (1763-1825), Victor Hugo (1802-1885) oder Charles Baudelaire (1821-1867) „wird der Bezug von Grotteske und Wirklichkeit nun geradezu einer von spiegelbildlicher Entsprechung. Wie die Moderne als eine groteske Epoche par excellence erscheint, so erscheint das ästhetisch Grotteske als der einzig ihr angemessene Ausdrucksmodus: Das Grotteske ist dann als Darstellung von grotesker Wirklichkeit realistische Gestaltung.“<sup>320</sup> Die Beobachtung, die Gregor Wedekind hier

---

<sup>315</sup> Connelly 2003, S. 277.

<sup>316</sup> Ein ähnlicher Bedeutungswandel vollzieht sich auch bei dem Begriff der *capriccio*. Im 16. Jahrhundert beschreibt der aufkommende Begriff ausschließlich Architekturphantasien, jedoch verwendet Jacques Callot den Begriff der *capriccio* für eine „bunte Sammlung mit trivialen Sujets“. [Vgl.: Connelly 2003, S. 279 ff.].

<sup>317</sup> Auch der Begriff der *caricatura* (von ital. „caricare“: überladen) wird im 16. Jahrhundert geprägt und zunächst mit dem Werk der Brüder Carracci in Verbindung gebracht, die in Skizzen satirische Bildnisse durch die Überzeichnung einzelner Gesichtszüge schaffen. Diese Ursprünge der Karikatur unterscheidet sich aber von den späteren Formen vor allem darin, dass sie einer Bildungselite vorbehalten ist. Erst durch die Veränderung des Druckwesens wird die Karikatur zur populären Massenkunstform. [Vgl.: Connelly 2003, S. 279 ff.].

<sup>318</sup> Connelly 2003, S. 280 f.

<sup>319</sup> Fuß 2001. Vgl.: Titel.

<sup>320</sup> Wedekind 2003, S. 41.

macht, wird durch eine Beschreibung von Friedrich Schlegel (1772-1829) deutlicher, der die Ereignisse der Französischen Revolution nicht als eine gesellschaftspolitische Zäsur sieht, sondern als „die furchtbarste Grotteske des Zeitalters, wo die tiefsinnigsten Vorurteile und die gewaltsamsten Ahndungen desselben in ein grauses Chaos gemischt, zu einer ungeheuren Tragikomödie der Menschheit so bizarr als möglich verwebt sind.“<sup>321</sup>

Klee beschäftigt sich von Beginn an mit Karikaturen, die als eine Interpretation des Grotesken angesehen werden können. Durch sein Tagebuch ist der Versuch überliefert, als Zeichner für den *Simplicissimus* zu arbeiten.<sup>322</sup> Jedoch zeichnet Klee nach 1933 kaum Karikaturen im engeren Sinn, denn ein aktueller politischer oder gesellschaftlicher Bezug fehlt meist.<sup>323</sup> Klee verfremdet jedoch tradierte Sujets in einer Form, die man mit dem Adjektiv „grotesk“ treffend charakterisieren kann. In seinem Tagebuch beschreibt Klee in seinen Kindheitserinnerungen:

„Im Restaurant meines Onkels, des dicksten Mannes der Schweiz, standen Tische mit geschliffenen Marmorplatten, auf deren Oberfläche ein Gewirr von Versteinerungsquerschnitten zu sehen war. Aus diesem Labyrinth von Linien konnte man menschliche Grotesken herausfinden und mit Bleistift festhalten. Darauf war ich sehr versessen, mein „Hang zum Bizarren“ dokumentierte sich (neun Jahre).“<sup>324</sup>

Dabei nähert sich Klee der Grotteske dualistisch: Einerseits gibt es Arbeiten, die sich dem ursprünglichen Begriff der „Grotteske“ als ornamentale Schmuckform ästhetisch und formal ähneln. Klee nutzt die Möglichkeit, Verbindungen aus botanischen, tierischen und menschlichen Elementen zu entwickeln und fügt Architektonisches wie

---

<sup>321</sup> Schlegel 1967, Bd. 2, S. 248. [Vgl.: Wedekind 2003, S. 43 ff.].

<sup>322</sup> Klee 1988, S. 246; Klee 1957, S. 220, Eintrag Nr. 779, (1906): „Durch freundliche Vermittlung ging ich zu Doktor Geheeb, mit einer Mappe unter dem Arm, in die *Simplicissimus*-Büroräume an einer sehr dreckigen Stelle der Kaulbachstraße. Ich nahm an, wenn Pascin da geschätzt wurde, müsste ich auch möglich sein. Geheeb wünschte aber, nachdem er sich mit seinen Mitarbeitern besprochen hatte, bei allem Respekt Sachen, die sich dem *Simplicissimus* mehr anpassen würden. Da ich ein Virtuos keineswegs bin, aber auch nie sein möchte, mußte ich den in wirtschaftlicher Beziehung angenehmen Gedanken, *Simplicissimus*-Zeichner zu werden, leider ganz fallen lassen.“

<sup>323</sup> Die Ausstellung *Paul Klee. 1933*. [A.K.: Paul Klee. 1933. Köln 2003.] hat gezeigt, dass es im Jahr 1933 durchaus Arbeiten gibt, die einen deutlichen politischen Bezug haben.

<sup>324</sup> Klee 1988, S. 19; Klee 1957, S. 20, Eintrag Nr. 27, (1880-1895). [Diese Aussage erinnert an die Äußerung Leonardos (*Trattato della Pittura*), in der er beschreibt, dass Wolken, Farbkleckse und andere Gebilde durch die Phantasie des Künstlers zu dessen Inspiration beitragen können.]

Physiognomisches zu individuellen Phantasiekonstrukten zusammen. Die Versatzstücke ordnet er in einen schwerelos wirkenden Raum, der keinen Gesetzen der Statik oder Räumlichkeit zu unterliegen scheint. Für Klee liegt die Faszination darin, Dinge zu erfinden, die es, wie Vitruv kritisiert, „weder gibt, noch geben kann, noch jemals gegeben hat.“<sup>325</sup> Damit wird Klee zum Schöpfer einer selbst erdachten Welt.

In seiner Zeichnung *Die Equilibristin über dem Sumpf*<sup>326</sup> (Abb. 1.3.34) aus dem Jahr 1921 zeigt Klee ein organisch wirkendes Gebilde, einen Sumpf, der sich aus Pflanzen, Blumen – sogar mit Übertopf – und Phantasietieren zusammensetzt. Diesem entsteigt auf zwei Leitern die nackte *Equilibristin*. Die Versatzstücke erzeugen den Eindruck schwerelos übereinander angeordneter Gegenstände in einem räumlich undefiniert bleibenden Raum. Ein ähnlicher Eindruck vermittelt sich in den beiden farbigen Arbeiten *Hoffmanneske Märchenszene*<sup>327</sup> (Abb. 1.3.35) und *Hoffmanneske Geschichte*<sup>328</sup> (Abb. 1.3.36). Die Titel der beiden Blätter mit ihrem Verweis auf den Romantiker E.T.A. Hoffmann (1776-1822) deuten bereits auf das Irreale und Märchenhafte der Szene hin. In dem Bestreben diesen Eindruck auch bildlich umzusetzen, wird Klee die ästhetische Orientierung an der Groteske als Ausdrucksmittel gewählt haben. Mit ihrer räumlichen Schwerelosigkeit und der damit verbundenen Negierung der Naturgesetze gelingt es Klee, den von ihm erwünschten Eindruck des Märchenhaften zu veranschaulichen.<sup>329</sup>

Erinnert sei auch noch einmal an die Flugzeugbildern, die Klee im Kontext des Ersten Weltkrieges malte. Sie sind ein Beispiel für das Kombinationsspiel aus organischen und anorganischen Elementen.

Mit diesen Arbeiten erfüllt Klee ein Charakteristikum der Groteskenmalerei: das phantasievolle Zusammenspiel von Elementen aus kompositen Menschen-, Tier und

---

<sup>325</sup> Zit. nach: Wedekind 2003, S. 39.

<sup>326</sup> Paul Klee. *Die Equilibristin über dem Sumpf*. 1921, 59. 29,5:18 cm. Feder und Tusche auf Papier. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

<sup>327</sup> Paul Klee. *Hoffmanneske Märchenszene*. 1921, 123. 31,6:23,0 cm. Farblithographie für die 1. Bauhaus-Mappe. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>328</sup> Paul Klee. *Hoffmanneske Geschichte*. 1921, 18. 31,1: 24,1 cm. Ölfarbezeichnung und Aquarell auf Ingres auf Karton. The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection, New York.

<sup>329</sup> Einer aquarellierten Ölfarbezeichnung des Jahres 1923 gibt Klee den Titel *Klassische Groteske* (Abb. 1.3.37); Paul Klee. *Klassische Groteske*. 1923, 149. 22,5:28 cm. Ölpause und Aquarell auf Papier auf Karton. The Metropolitan Museum, New York, The Berggruen Klee Collection). Das Blatt zeigt eine Frau mit anorganisch wirkenden Rohren, die statt Armen aus der Schulter wachsen. Die Beine sind weit gespreizt, die Füße stecken in braunen Stiefeln. Das Haar ist in Voluten geformt und der Kopf der *Klassischen Groteske* durch eine Art Diadem bekrönt. Sabine Rewald vermutet, dass Klee den Begriff „grotesk“ in diesem Beispiel im Sinne des Grimmschen Deutschen Wörterbuchs als „wunderlich geformt, verworren, verzehrt“ gebraucht. [Vgl.: Rewald 1988, S. 188.]

Pflanzengebilden. Klees Konstrukten fehlt der konkrete Wirklichkeitsbezug. Dieser besteht lediglich in der Übernahme von tradierten Bildmotiven, die jedoch durch eine Distanzierung verfremdet und in Klees individuelle Wirklichkeit transformiert werden. Die grotesken Verfremdungen sind eine Umsetzung der Distanzierungsbemühungen Klees. Wedekind schreibt über die Groteske, es ginge nicht länger „um eine Bewegung von außen nach innen, der Darstellung einer Vorgabe, sei es die Natur, die Wahrheit, das Ideal, sondern um eine Bewegung von innen nach außen.“<sup>330</sup> Dies scheint auf Klee übertragbar zu sein: Seine Arbeiten sind nur einer individuellen Realität verpflichtet.

Darüber hinaus spiegelt sich das Groteske auch in seiner Bedeutung als Synonym für das Komische und Karikatureske in Klees Œuvre wider. Einige der vorgestellten Arbeiten Klees haben bereits gezeigt, in wie fern dieser mit bekannten Sujets spielt und ihre Darstellungstradition nachhaltig verändert. Dies wird meist durch die vom Künstler gewählten Bildtitel zusätzlich verdeutlicht, in denen er mit grotesk-komischen Andeutungen assoziativ spielt. Der Bildtitel nimmt dabei eine ähnliche Funktion ein wie der erklärende Untertitel einer Karikatur. Auch wenn Klee – nach seiner Aussage – die Assoziationen des Betrachters nicht beeinflussen will<sup>331</sup> und seine Titel als lediglich Hinweis gebend empfindet, sind seine Bildtitel oft ein notwendiger Aspekt zum Verständnis der Bildaussage.

Klee orientiert sich in seinen Arbeiten demnach an der Groteske, sowohl in ihrer ursprünglichen Auslegung als ornamentaler Verzierungstypus, als auch in der Interpretation des Grotesken als komische Szenerie. An der Groteske als Wandschmuck lehnt sich Klee in einer ästhetischen Dimension an: Er nutzt den statisch undefinierten Raum der Groteske, um ihn mit erfundenen Mischwesen zu bevölkern. Ein Vorbild durch die Natur und die ihn umgebende Realität braucht Klee dazu nicht. Er erkennt die Qualität der Grotesken, die Vasari ihr bescheinigt. Mit ihr verbindet sich die Möglichkeit einer unbegrenzten Gestaltungsfreiheit für den Künstler, der keiner von außen vorgegebenen Regel folgen muss.

Auch die heute geläufige Definition des Grotesken findet in Klees Arbeiten Niederschlag, da das Groteske ihm die Möglichkeit gibt, tradierte Sujets zu

---

<sup>330</sup> Wedekind 2003, S. 41.

<sup>331</sup> „Die Unterschriften schließlich [...] weisen nur in eine von mir empfunden Richtung. Es bleibt ihnen überlassen, sie anzunehmen, in meiner Richtung zu gehen, sie abzulehnen und eine eigene zu versuchen – oder einfach stehen zu bleiben, nicht mitgehen zu können. Setzen Sie die Unterschrift nicht mit einem Vorhaben gleich.“ [Zit. nach: Geist 1959, S. 87.]

verfremden. Dieser Prozess unterstützt ihn in seiner Distanzierung von den Bedingtheiten des Lebens und bei seinem Versuch, eine eigene Schöpfung hervorzubringen, die nur seiner persönlichen Ikonographie verpflichtet ist.

### 3.6 Der Einfluss von Friedrich Nietzsche

In dem Kapitel über Klees Zugang zur Engelsthematik als religiöses Bildmotiv wurde bereits erörtert, dass dieser dem christlichen Kirchenglauben ablehnend gegenüberstand. Auch Religion ersetzende Weltanschauungen, wie sie bei den Kosmikern oder den religiösen Strömungen des Expressionismus zu finden sind, teilt er offenkundig nicht. Der Kreis der Kosmiker hat sich zwar bereits 1904 aufgelöst, allerdings ist Klee mit Karl Wolfskehl – Mitglied dieser Runde – bekannt.<sup>332</sup> Dieser Kreis, Teil der Münchner Bohème vor dem Ersten Weltkrieg, propagiert antikischheidnische Ideale, betreibt einen dionysischen Kult und wirbt damit für ein von Nietzsche inspiriertes Neuheidentum. Auch wenn Klee von den Gedanken der Kosmiker nicht nachhaltig beeinflusst wird, so ist doch belegbar, dass Klee die Ideen und Schriften Friedrich Nietzsches (1844-1900) kennt. In seinem Tagebuch notiert Klee bereits 1898: „Viele Paradoxa, Nietzsche in der Luft. Verherrlichung des Selbst und der Triebe. Sexualtrieb ohne Schranken. Neu-Ethik.“<sup>333</sup> In diesem Eintrag steht das von Nietzsche propagierte Dionysische im Vordergrund.<sup>334</sup>

In Klees Äußerungen über den christlichen Glauben lassen sich einige Analogien zur Religionskritik Nietzsches erkennen. Klee übernimmt einige Formulierungen und nähert sich in seiner Wortwahl an Nietzsche an. Dieser richtet seine Kritik in dem Werk *Der Antichrist* gegen „Schriftgelehrte“ und „Pfaffen“<sup>335</sup>. In seinem richtunggebenden Text des Begleitkatalogs aus dem Jahr 1920 verwendet auch Klee die beiden Begriffe:

„Geht Wärme von mir aus? Kühle?? Das ist jenseits aller Glut gar nicht zu erörtern. Am Fernsten bin ich am frömmsten. Diesseits manchmal etwas schadenfroh. Das sind Nuancen für die eine Sache. Die Pfaffen sind nur nicht

---

<sup>332</sup> Wedekind 2000, S. 227.

<sup>333</sup> Klee 1988, S. 34; Klee 1957, S. 38, Eintrag Nr. 68, (1898).

<sup>334</sup> Dieser dionysische Aspekt spiegelt sich zum Beispiel in Nietzsches *Geburt der Tragödie* wieder: „Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Tiere reden, und die Erde Milch und Honig gibt, so tönt auch aus ihm etwas Übernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Träume wandeln sah.“ [Nietzsche 1981, Bd. 1, S. 25.]

<sup>335</sup> Nietzsche 1981, Bd. 2, S. 1170.

fromm genug, um es zu sehn. Und sie nehmen ein klein wenig Ärger, die Schriftgelehrten.“<sup>336</sup>

Ein grundlegender Aspekt der Einflussnahme liegt in Klees Künstlerpersönlichkeit begründet. Programmatischer Mittelpunkt seiner Konfession war – wie bereits thematisiert – die Gleichsetzung des Künstlers mit Gott. Klee sieht sich als „Schöpfergott“. Nach seiner Definition verhält sich Kunst und Schöpfung „gleichnisartig“.<sup>337</sup> Der junge Klee schreibt in seinem Tagebuch:

„Ich bin Gott. So viel des Göttlichen ist in mir gehäuft, daß ich nicht sterben kann. Mein Haupt glüht zum Springen. Eine der Welten, die es birgt, will geboren sein. Nun aber muß ich leiden vor dem Vollbringen.“<sup>338</sup>

Diese Gleichsetzung mit Gott ist zunächst wohl nicht wörtlich gemeint, sondern muss als Stilisierung verstanden werden. An späterer Stelle schränkt Klee die Aussage durch die Frage „Bin ich Gott?“ ein.<sup>339</sup> Dennoch lassen sich zahlreiche Äußerungen finden, aus denen abzuleiten ist, dass Klee den Künstler und damit sich als Höher stehend empfand. 1905 bezeichnet er die Schaffenden als „höhere Geschöpfe“. Auch wenn Klee zugeben muss, dass auch sie „mechanisch vollendete Kinder Gottes“ sind, so kommt er dennoch zu dem Resümee: „[T]rotzdem spielen in uns Geist und Seele in ganz andere Dimensionen hinein.“<sup>340</sup>

---

<sup>336</sup> Zit. nach: Klee 1998, S. 7.

<sup>337</sup> Klee 1995 (1987), S. 65.

<sup>338</sup> Klee 1988, S. 65; Klee 1957, S. 64, Eintrag Nr. 155, (1901). Auf das antike Vorbild, das hier anklingt – Pallas entspringt dem Haupt Zeus', nachdem Hephaistos dieses mit dem Beil gespalten hat – greift Klee 1939 zurück, als er in einem Brief an den Kunsthistoriker Grohmann schreibt: „Aber der Lust steht keine Zeit zur Verfügung und man läßt es bei gelegentlichen Stichproben bewenden. Denn mir bleibt nicht einmal mehr genug Zeit zu meinem Hauptgeschäft. Die Production nimmt ein gesteigertes Ausmaß in sehr gesteigertem Tempo an, und ich komme diesen Kindern nicht mehr ganz nach. Sie entspringen. Eine gewisse Anpassung findet dadurch statt, dass die Zeichnungen überwiegen. Zwölfhundert Nummern im Jahre 1939 sind aber doch eine Rekordleistung.“ [Klee 1960, S. 110 f.].

<sup>339</sup> Klee 1988, S. 220; Klee 1957, S. 197, Eintrag Nr. 690, (1905): „Bin ich Gott? Ich habe große Dinge so viel gehäuft in mir! Mein Haupt glüht zum Springen. Ein Zuviel an Macht muß es bergen. Wollt ihr (seid ihr's wert?), dass es euch geboren werde? (Beiseite:) Sie waren seiner auch nicht wert, den sie kreuzigten. Reeller: Das Genie sitzt im Glashaus, aber im unzerbrechlichen, ideengebärend. Nach den Geburten verfällt er in Raserei. Greift zum Fenster hinaus nach dem Nächsten, der da vorübergeht. Die Dämonskrallen hackt, die eiserne Faust packt. Sonst warst du Modell, höhnt es zwischen Sägezähnen, mir bist du Materie zum Werk. Ich schmeiß dich hin an die Wand von Glas, dass du pappen bleibst, projiziert pappen [...]“

<sup>340</sup> Klee 1988, S. 220; Klee 1957, S. 193, Eintrag Nr. 660, (1905).

In Nietzsches Theorie ist es der Wille zur Macht, der den Künstler antreibt. Durch die Veränderung der Welt und die Schaffung neuer Realitäten gelingt ihm seine Selbstverwirklichung. An diesen Prozess knüpft sich bei Nietzsche die Vorstellung eines „Übermensch“ und die Schaffung eines „Höhenmenschentums“.<sup>341</sup> Die Begriffe lassen sich – in dieser Dimension – nicht auf Klee übertragen, jedoch spiegeln die zitierten Tagebuchstellen das künstlerische Selbstbewusstsein Klees anschaulich wider. Wenn der junge Klee überheblich fragt: „(seid ihr’s wert?), dass es euch [sein Werk] geboren werde?“<sup>342</sup> vermittelt sich sein starkes Überlegenheitsgefühl.

Das Selbstverständnis, das sich in diesen Worten widerspiegelt, weist Parallelen zu Nietzsches Konzept des *Künstler-Philosophen* auf. Er sieht in der Kombination eines Denkers und Künstlers das größte Schaffenspotential. Für Nietzsche ist diese Symbiose das höchste Ideal: Die analytischen, auf Erkenntnis bedachten Fähigkeiten des Philosophen kombiniert mit dem Wunsch des Künstlers, der vorgefundenen Welt eine neue entgegenzusetzen. Nietzsche schreibt:

Die Identität im Wesen des *Eroberers, Gesetzgebers und Künstlers* – das *Sich-hinein-bilden* in den Stoff, höchste Willenskraft, ehemals sich als „Werkzeug Gottes“ fühlend, so unwiderstehlich sich selber erscheinend. Höchste Form des Zeugungs-Triebes und *zugleich* der mütterlichen Kräfte. Die Umformung der Welt, *um es in ihr aushalten zu können* – ist das Treibende: folglich als Voraussetzung ein ungeheures Gefühl des *Widerspruchs*.<sup>343</sup>

Das Konzept des *Künstler-Philosoph* besteht im „Prinzip der Neugestaltung der Welt durch den Schaffenden“<sup>344</sup> und ist für Nietzsche die „eigentliche Bestimmung und höchste Möglichkeit der Kunst“.<sup>345</sup> Nietzsches *Künstler-Philosoph* zweifelt an den tradierten Strukturen und will diesen alten Wertsystemen eine neue Daseinsform entgegensetzen. Angetrieben ist er durch den Willen zur Umgestaltung der Welt und durch das Gefühl des Widerspruchs. Der *Künstler-Philosoph* gibt nicht – wie ein Künstler traditioneller Vorstellung – ein in der Welt vorgefundenes Motiv wieder, sondern arbeitet nach dem Prinzip der Neugestaltung der Welt. Ein Unterschied

---

<sup>341</sup> Meyer 1993, S. 7.

<sup>342</sup> Klee 1988, S. 220; Klee 1957, S. 193, Eintrag Nr. 660, (1905).

<sup>343</sup> Nietzsche 1980, Bd. 11, S. 32 f.

<sup>344</sup> Meyer 1993, S. 6.

<sup>345</sup> Ebd.

besteht zu Klee, da dieser weniger die bestehende Welt verändern will, als ihr eine eigene Schöpfung entgegensetzen. Ihm geht es um die Erschaffung einer Gegenwelt, denn nach Klees Aussage ist „diese uns umgebende Welt“ nicht „die einzige aller Welten!“<sup>346</sup> Dennoch vermittelt Klees Ausspruch: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar!“<sup>347</sup> den gleichen Grundgedanken. In seinem Vortrag vor dem Jenaer Kunstverein verwendet er das Bild des *Künstler-Philosophen*: „Er [der Künstler] ist vielleicht ohne es gerade zu wollen Philosoph.“<sup>348</sup>

Eine wichtige Parallele zu Klees bildnerischer Theorie stellt Nietzsches dynamischer Kunstbegriff dar. Sein Interesse konzentriert sich auf die Dynamik des Schaffensprozesses und nicht auf die Statik des Schaffensproduktes. Das fertige Kunstwerk wird von Nietzsche nicht als abgeschlossenes Gebilde verstanden, sondern als ein ästhetischer Prozess. Produktionsästhetische und wirkungsästhetische Aspekte nehmen dabei in seiner Theorie einen höheren Stellenwert ein als die werkästhetische Komponente.<sup>349</sup> Erinnert sei daran, dass Klee der „Ausdrucksbewegung“ und damit der zeitlichen Dimension der Entstehung eines Werkes einen hohen Stellenwert einräumt. Dies entspricht der produktionsästhetischen Komponente. Die wirkungsästhetische Komponente entspricht der rezipierenden Bewegung des Kunstbetrachters. Immer wieder hebt Nietzsche in seinen Schriften den Stellenwert des „Werdens“ hervor, indem er eine Antithese zwischen „Sein“ und „Werden“ aufbaut. „Die Realität des Werdens“ ist die „einzige Realität“ definiert Nietzsche programmatisch.<sup>350</sup> Das „Sein“ und damit „das Statische, Feststehende, Zeitlose“ ist in Nietzsches Vorstellung jedoch „nur eine Fiktion.“<sup>351</sup> Dies erinnert an Klees *Schöpferische Konfession* und seine Beurteilung: „Bewegung liegt allem Werden zugrunde.“<sup>352</sup>

Die Einflussnahme Nietzsches auf die Kunsttheorie Klees kann im Rahmen dieser Arbeit nur oberflächlich behandelt werden. Auch ist nicht klar abzugrenzen, in wie fern Klee direkt auf Nietzsche zurückgreift oder aber über Umwege mit seinen Gedanken konfrontiert wird. Natürlich ist ein Thema wie „Bewegung“ in Klees

---

<sup>346</sup> Paul Klee 1999, S. 64.

<sup>347</sup> Klee 1995 (1987), S. 60.

<sup>348</sup> Klee 1999, S. 64.

<sup>349</sup> Meyer 1993, S. 4 ff.

<sup>350</sup> Nietzsche 1980, Bd. 3, S. 678.

<sup>351</sup> Meyer 1993, S. 21.

<sup>352</sup> Klee 1995 (1987), S. 62.

künstlerischem Umfeld vielfach vertreten, sei es in zeitgenössischen fotografischen Bewegungsaufnahmen, in den bewegten Figuren von Henri Matisse (1869-1954) oder in den Geschwindigkeitsdarstellungen der Futuristen. Marcel Duchamps (1887-1968) und Robert Delaunay (1885-1941) arbeiten an diesem Thema. Piet Mondrian (1872-1944) und Theo van Doesburg (1883-1931) stellen sich dem bildlichen Problem des dynamischen Gleichgewichts. Oskar Schlemmer widmet sich der menschlichen Figur im Raum.<sup>353</sup> Um sich mit dem Thema der Bewegung auseinanderzusetzen, braucht Klee nicht den dynamischen Kunstbegriff Nietzsches.

Jedoch darf die Einflussnahme des Denkers nicht unterschätzt werden. Gottfried Benn (1886-1956) schreibt, Nietzsche sei das „größte Ausstrahlungsphänomen der Geistesgeschichte“<sup>354</sup>. Er wird im Realismus und Naturalismus rezipiert und auch in der Literatur der Jahrhundertwende setzen sich Autoren wie Stefan George (1868-1933), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) oder Rainer Maria Rilke (1875-1926) mit seinen Gedanken auseinander. So lassen sich – trotz der nötigen Einschränkungen – Parallelen zwischen Nietzsches Theorien und Klees bildnerischem Konzept erkennen. Nietzsches Religionskritik und Klees Übernahme der Begrifflichkeiten, sein Entwurf des *Künstler-Philosophen* und – mit den gemachten Einschränkungen – auch sein dynamischer Kunstbegriff. Dies sind Aspekte, die in Klees Denken anklingen.

Nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen zu den Einflussfaktoren auf das theoretische Denken und bildnerische Schaffen Klees widmet sich der zweite Teil der Studie der Analyse einzelner Engelsbilder. Hierzu werden Klees Bildwerke in vier Kapitel unterteilt. Die beiden ersten Abschnitte beschäftigen sich mit den frühen Engelsdarstellungen und den Darstellungen im Schweizer Exil bis 1938. Den Engelsdarstellungen der letzten beiden Lebensjahren Klees – den Jahre 1939 und 1940 – werden zwei weitere Kapitel gewidmet. Da in diesen beiden Jahren die Majorität der Arbeiten entsteht, ist dieser Schaffensperiode ein besonderer Stellenwert beizumessen. Es wird sich zeigen, dass sich in den Engelsdarstellungen viele der grundlegenden Einflussquellen widerspiegeln.

---

<sup>353</sup> Vgl.: Bättschmann 2000, S. 121 f.

<sup>354</sup> Zit. nach: Meyer 1993, Klappentext.

## Zweiter Teil: Analyse der Engelsdarstellungen von Paul Klee

### 1 Die Engelsdarstellungen von Paul Klee bis 1933

#### 1.1 *Angelus descendens* und *Feuer=Engel*: Der Einfluss der primitiven Kunst

Die 1918 entstandene aquarellierte Federzeichnung des *Angelus descendens*<sup>355</sup> (Abb. 2.1.1) ist heute in Privatbesitz und findet in der Literatur durchgängig keine detaillierte Erwähnung. Jedoch führt Felix Klee die Zeichnung in seiner Liste der Werke mit Engelsmotiv auf.<sup>356</sup> Das Blatt zeigt einen durch zarte Linien wiedergegebenen Engel, über einer Landschaft schwebend bzw. – dem lateinischen Titel zufolge – vom Himmel zur Erde herabsteigend. Der Himmel ist durch die Wiedergabe des Firmaments, bestehend aus einem sichelförmigen Mond, Sonne und Stern, als solcher gekennzeichnet. Auf der Erde sind Hügel, Bäume, eine Blume und ein Haus zu sehen. Jedoch vollzieht Klee die Trennung von Himmel und Erde nicht sehr konsequent: Ein zweiter Davidstern findet sich zu Füßen des *Angelus descendens*, ebenso sind in der Himmelszone einige der stilisierten Tannenbäume zu sehen. Der Engel selbst nimmt einen Großteil der Bildfläche ein. Die Feder umschreibt in einer linearen Führung seine Silhouette. Schraffuren fehlen gänzlich. Seine Flügel wachsen übergangslos aus dem Oberkörper heraus und laufen zum Ende spitz zu. Eine Formwiederholung ist durch den kleinen Vogel gegeben, der Klees *Angelus descendens* bekrönt. Seine Flügel sind identisch gestaltet. Der Vogel ist in seiner Gattung nicht zu identifizieren, vielmehr handelt es sich um die gängige Darstellung eines Vogels in dieser Schaffensperiode Klees.<sup>357</sup> Im Zusammenhang mit der Zeichnung *Auserwählter Knabe*<sup>358</sup> (Abb. 1.3.3) wurde bereits die Bedeutung des Vogels im christlichen Kontext erwähnt. Neben dem Verweis auf die Taufe Christi spielt die Taube auch im Rahmen der Himmelfahrt eine Rolle und symbolisiert die Anwesenheit des Heiligen Geistes: Bei der Assumptio Mariä oder der Ascensio Christi zeigt sich die Taube über den Häuptern der im Raum schwebenden Körper. Klee spielt in seiner Darstellung des *Angelus descendens* mit diesem tradierten Motiv der Himmelfahrt und verkehrt es in

---

<sup>355</sup> Paul Klee. *Angelus descendens*. 1918, 96. 15,3:10,2. Feder und Aquarell auf Papier. Privatbesitz, Großbritannien. [Farbphoto des *Angelus descendens* kann im Archiv der Stiftung Zentrum Paul Klee studiert werden.]

<sup>356</sup> Klee 1960, S. 264.

<sup>357</sup> Vgl. z. B.: Paul Klee. *Blumenmythos*. 1918, 82. 29:15,8 cm. Aquarell auf kreidegründertem Schirting auf Zeitungspapier auf Karton, mit Silberbronze umrandet. Sprengel Museum, Hannover.

<sup>358</sup> Paul Klee. *Auserwählter Knabe*. 1918. Privatbesitz, New York.

das Gegenteil. Indem er seinen Engel im Titel als herabsteigenden Engel definiert, legt Klee eindeutig fest, dass es sich nicht um eine Himmelfahrt handelt, sondern um die Umkehr einer solchen.<sup>359</sup> Der Kopfform des Engels folgend schreibt Klee das Wort „ANGELUS“, welches er mit einem gelben Farbschimmer hinterlegt. Damit entsteht der Eindruck einer leuchtenden Aureole. Durch die spitze Schreibweise der Buchstaben erzeugt er – sicherlich bewusst – die Assoziation mit der Dornenkrone Christi. Pointiert wird die Darstellung, indem Klee seinen *Angelus* mit einer geknöpften Weste und einer rüschenbesetzten, knielangen Unterrockhose ausstaffiert: ein ironisches Spiel, vergleichbar mit den Jonglierbällen, die er dem zeitgleich entstandenen *Auserwählter Knabe* beifügt. Diese Form der Unterwäsche war 1918 bereits unmodern geworden, dennoch wird Klee sie aus seiner Kindheit gekannt haben. Um die Jahrhundertwende entspricht diese Art der Leibwäsche der zeitgenössischen Mode: Unterwäsche wird „mehr mit Spitzen und Rüschen aufgeputzt als zuvor“<sup>360</sup> und die Beine des Unterrocks sehr weit in Form einer Unterrockhose getragen.

Entscheidend für den Gesamtzusammenhang ist jedoch die Physiognomie des Engels, die in ihrer Maskenhaftigkeit durch den Einfluss der primitiven Kunst geprägt scheint. Gerade die Betonung des überlangen, schmalen Nasenbeins, die geschwungenen Augenbraunbögen und der kleine Mund des Engels zeigen sich zum Beispiel in bemalten Holzmasken aus Fang in Gabun (Abb. 2.1.3<sup>361</sup> und Abb. 2.1.4<sup>362</sup>). Die Einflussnahme ist nur allgemeiner Natur, lediglich eine ästhetische Verwandtschaft ist festzustellen. Belege für die direkte Anlehnung an ein Exponat primitiver Kunst, wie es sich zum Beispiel wiederholt im Werk Ernst Ludwig Kirchners (1880-1938) finden lässt, erscheinen bei Klee nicht. Auch integriert Kirchner – wie zahlreiche andere Künstler auch – häufig Exponate seiner privaten Sammlung in seine Arbeiten. Dies findet bei Klee ebenfalls nicht statt. Dieser Umstand hat dazu geführt, dass Autoren der Klee-Forschung zu ganz unterschiedlichen Vorschlägen kommen, was die Quellen für Klees Inspiration anbelangt, denn diese sind in der Regel nicht eindeutig benennbar.

---

<sup>359</sup> Das Motiv der Himmelfahrt behandelt Klee 1918 auch in der Bleistiftzeichnung *Himmelfahrt* [Paul Klee. *Himmelfahrt*. 1918, 188. 28,9:21,9 cm. Bleistift auf Papier auf Unterlegkarton. Stiftung Zentrum Paul Klee, (Abb. 2.1.2)]. Hier zeigt Klee eindeutig ein zum Himmel aufsteigendes Wesen. Das Gesicht und die Arme sind nach oben gerichtet, die Augen andächtig geschlossen. Umgeben wird die Figur von einer Aureole, die den gesamten Oberkörper umgibt und durch Strahlen zusätzlich hervorgehoben wird.

<sup>360</sup> Loschek 1994, S. 465.

<sup>361</sup> Maske. Fang (Gabun). Höhe: 63,5 cm. Bemaltes Holz und Fasern. Sammlung G. und F. Schindler, New York.

<sup>362</sup> Maske. Fang (Gabun). Höhe: 70 cm. Bemaltes Holz. Musée de l'Homme, Paris.

Eine der Ausnahmen stellt das 1932 entstandene Gemälde *Maske der Furcht*<sup>363</sup> (Abb. 2.1.5) dar. In diesem Werk ist Klee durch ein konkretes Objekt primitiver Kunst beeinflusst. Dabei handelt es sich um die *Figur eines Kriegsgottes* der Zuni<sup>364</sup> aus Neumexiko (Abb. 2.1.6)<sup>365</sup>, ein Exponat des Berliner Museums für Völkerkunde, das Klee nachweislich im Jahr 1906 erstmals besucht. Die Zuni-Plastik, eines der wichtigsten amerikanischen Exponate des Berliner Museums ist seit dem Ankauf im Jahr 1880 ausgestellt, so dass es sehr wahrscheinlich ist, dass Klee die Plastik während eines seiner Aufenthalte studiert.<sup>366</sup> Zwar unterscheiden sich die Werke in ihrer Farbigkeit – Klee verzichtet auf die kräftigen Blau- und Grüntöne der Kriegsgottfigur – jedoch lassen sich zahlreiche Parallelen erkennen, wie die ovale Form des oberen Kopfteils, die lange, schmale Nase oder der Verzicht auf die Wiedergabe eines Mundes. Vor allem der Pfeil, der aus Klees *Maske der Furcht* herauswächst, verweist eindeutig auf die Plastik.

Die Entdeckung der so genannten primitiven Kunst<sup>367</sup> durch die künstlerische Avantgarde vollzieht sich Anfang des 20. Jahrhunderts in Paris und Berlin. Masken und Plastiken aus Afrika und Ozeanien werden ab 1905 in Museen und Antiquitätenläden studiert. Der entstehende Primitivismus – der Einfluss auf das Arbeiten und Denken der künstlerischen Avantgarde durch die Kunst und Kultur der Naturvölker – ist Stil prägend für zahlreiche Künstler der Moderne. Henri Matisse (1869-1954) und die Fauvisten, Picasso (1881-1973) oder Künstler des deutschen Expressionismus wie Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel (1883-1979) oder Emil Nolde (1867-1956) setzen sich – aus Bewunderung für die Ursprünglichkeit dieser Kunst – mit den ästhetischen Werten primitiver Kunsterzeugnisse auseinander. Bis zu diesem Zeitpunkt sind diese von der allgemeinen Öffentlichkeit, wie von den Künstlern selbst weitgehend ignoriert worden bzw. hatten lediglich als

---

<sup>363</sup> Paul Klee. *Maske der Furcht*. 1932. 100:57 cm. Öl auf Rupfen. The Museum of Modern Art, N.A. Rockefeller Fund, New York.

<sup>364</sup> Die Zuni gehören zu den Puebloindianer, die im heutigen Gebiet der USA angesiedelt waren. Vor allem die Figuren der Kriegsgötter sind heute als Teil ihrer Stammeskunst bekannt.

<sup>365</sup> *Figur eines Kriegsgottes*. Zuni (Neumexiko). Höhe: 77,5 cm. Bemaltes Holz und verschiedene Materialien. Museum für Völkerkunde, Berlin.

<sup>366</sup> Vgl.: Rubin 1996, S. 40.

<sup>367</sup> Das französische Wort „primitif“ hat viele mögliche Bedeutungen: Es bezeichnet einerseits einen ungebildeten Menschen, steht aber ebenso für einen ursprünglichen, archaischen Zustand, der sich auf fremde Völker aber auch auf den eigenen Urzustand bezieht, bevor dieser durch die Gesellschaft verändert und beeinflusst wird. In der französischen Kunstbetrachtung des 19. Jahrhunderts wird das Wort „primitif“ sehr allgemein verwendet. Mit diesem Begriff wird damals volkstümliche Kunst ebenso wie japanische Drucke oder die Kunst der Frührenaissance beschrieben.

ethnographische Dokumente Beachtung gefunden. Die Anziehungskraft besteht in der Ursprünglichkeit einer Kunst, die nicht durch gesellschaftliche Reglementierungen und Vorgaben beeinflusst zu sein scheint. Natürlich ist diese Anziehungskraft auf die künstlerische Avantgarde nicht ohne eine Veränderung in der Wahrnehmung primitiver Kunst zu denken, zu der vor allem Paul Gauguin (1848-1903) beigetragen hat. Dieser glaubt, zu seiner ursprünglichen Identität zurückfinden zu können, wenn er den europäischen Kunst- und Lebensmodellen den Rücken kehrt. Auf der Suche nach einem zivilisatorisch unverfälschten Leben verlässt Gauguin 1891 Paris und reist nach Tahiti. Auch wenn er erkennen muss, dass das Paradies, das er sucht, nicht mehr existiert – im Juli 1891 schreibt er an seine Frau Mette, die Franzosen würden Schritt für Schritt die alten Lebensweisen und Bräuche verschwinden lassen und die Missionare ihren heuchlerischen Protestantismus verbreiten<sup>368</sup> – finden Formen wie Motive der „Maori-Kunst“ in seinem Œuvre Aufnahme.<sup>369</sup>

Worin die Anziehungskraft auf die künstlerische Avantgarde liegt, wird auch aus dem Aufsatz *Die Masken* deutlich, den August Macke (1887-1914) 1912 schreibt und in dem er versucht, den Stellenwert der primitiven Kunst zu definieren:

„Hören des Donners ist: Sein Geheimnis fühlen. Die Sprache der Formen verstehen heißt: Dem Geheimnis näher sein, leben. Schaffen von Formen heißt: leben. Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindung schöpfen, mehr als der Nachahmer griechischer Form? Sind nicht die Wilden Künstler, die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners? [...]. Die geringschätzig Handbewegung, mit der bis dato Kunstkenner und Künstler alle Kunstformen primitiver Völker ins Gebiet des Ethnologischen oder Kunstgewerblichen verweisen, ist zum mindesten erstaunlich. Was wir als Bild an die Wand hängen, ist etwas im Prinzip Ähnliches, wie die geschnitzten und bemalten Pfeiler in einer Negerhütte. Für den Neger ist sein Idol die fassbare Form für eine unfassbare Idee, die Personifikation eines abstrakten Begriffs. Für uns ist das Bild die fassbare Form

---

<sup>368</sup> Vgl.: Költzsch 1998, S. 61.

<sup>369</sup> Vgl. für detaillierte Informationen: Varnedoe 1996; Goldwater 1972; A.K.: Paul Gauguin. Das verlorene Paradies. Köln 1998.

für die unklare, unfassbare Vorstellung von einem Verstorbenen, von einem Tier, einer Pflanze, von dem ganzen Zauber der Natur, vom Rhythmischen. [...].<sup>370</sup>

Im gleichen Jahr – Klee hat sich gerade dem *Blauen Reiter* angeschlossen – formuliert er ganz ähnliche Überlegungen zur Kunst der Naturvölker für die Berner Zeitschrift *Die Alpen*:

„Es gibt nämlich auch noch Uranfänge der Kunst, wie man sie eher in ethnographischen Sammlungen findet oder daheim in der Kinderstube (lache nicht, Leser), die Kinder können’s auch, und das ist durchaus nicht vernichtend für die jüngsten Bestrebungen, sondern es steckt positive Weisheit in diesem Umstand. Je hilfloser diese Kinder sind, desto lehrreichere Kunst bieten sie; [...]. Parallele Erscheinungen sind die Zeichnungen Geisteskranker, und es ist also auch Verrücktheit kein treffendes Schimpfwort. Das alles ist in Wahrheit viel ernster zu nehmen, als sämtliche Kunstmuseen, wenn es gilt, die heutige Kunst zu reformieren.“<sup>371</sup>

In der zitierten Passage benennt Klee drei seiner Einflussquellen: Kinderzeichnungen, die Arbeiten psychisch Erkrankter und die Kunst primitiver Völker. Heute ist die Zusammenfassung von primitiver Kunst, den Arbeiten psychisch Erkrankter und Kinderzeichnungen in eine einzige ästhetische Kategorie zu Recht kritisiert, vor allem auf Grund der kulturpolitischen Debatten, die während des Dritten Reiches zu dieser Thematik stattgefunden haben. Für Klee und seine Zeitgenossen ist diese Zusammenfassung jedoch nicht Problem behaftet.

Einige Jahre später fasst Klee seine Ideen in einem Gespräch mit Lothar Schreyer erneut zusammen. Schreyer lehrt in den Jahren 1921 bis 1923 ebenfalls am Weimarer Bauhaus und formuliert 1966 seine *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*:

„Ich sage es oft, aber es wird manchmal nicht ernst genug genommen, dass sich uns Welten geöffnet haben und öffnen, die auch der Natur angehören, aber in die nicht alle Menschen hineinblicken, vielleicht wirklich nur die Kinder, die Verrückten, die Primitiven. Ich meine etwa das Reich der Ungeborenen und der

---

<sup>370</sup> Macke 2001, S. 59.

<sup>371</sup> Zit. nach: Werckmeister 1981, S. 125. (*Die Alpen*. 1912, 6)

Toten, das Reich dessen, was kommen kann, kommen möchte, aber nicht kommen muss, eine Zwischenwelt. [...] Dorthin mögen die Kinder, die Verrückten, die Primitiven noch oder wieder zu blicken. Und was diese sehen und bilden, ist für mich die kostbarste Bestätigung. Denn wir sehen alle das gleiche, wenn auch von verschiedenen Seiten. Es ist im ganzen und einzelnen das gleiche, über den ganzen Planeten, keine Phantasterei, sondern Tatsache um Tatsache.<sup>372</sup>

In dieser Passage wiederholt Klee die 1912 formulierten Gedanken zur primitiven Kunst. Es wird deutlich, worin für ihn die Faszination lag, warum er glaubte, in dieser Kunstgattung Parallelen zu finden. Klee fühlt sich angezogen durch das weder Logische noch Analytische einer Kunst, die durch gesellschaftliche oder zivilisatorische Zusammenhänge unbeeinflusst schien. Durch die Unverdorbenheit, die dieser Kreis von Kunstschaffenden besäße, sei es ihnen möglich, in Welten zu blicken, die dem erwachsenen Europäer verborgen blieben. Klee hat sich diesen „Zwischenwelten“ immer gewidmet und in seinen Werken Welten erschaffen, um diese mit Geistern, Dämonen und eben Engeln zu bevölkern – Figuren, die seinem persönlichen gedanklichen Mikrokosmos entspringen. Wie ein roter Faden zieht sich dieser Gedanke durch die Überlegungen und Bilder Klees. Er empfindet es als „Korruption, wenn die Kinder anfangen entwickelte Kunstwerke in sich aufzunehmen oder gar ihnen nachzuahmen“<sup>373</sup> und bewertet die Kunst der „Kinder, Verrückten und Primitiven“<sup>374</sup> im Vergleich zur Kunst „sämtliche[r] Kunstmuseen“<sup>375</sup> als höher stehend.

Diese Einflussquelle ist für Klee nicht nur zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn entscheidend. Sie bleibt es in der Weimarer Zeit und in seinem Spätwerk lassen sich ebenso Werke ausmachen, in denen Klee sich deutlich an der Ästhetik außereuropäischer Kunst orientiert. Der Einfluss der islamischen Kunst und Kalligraphie wird zu einem späteren Zeitpunkt in Verbindung mit dem Gemälde *Erzengel* (Abb. W 15) noch zur Sprache kommen. Hier sei noch exemplarisch auf das

---

<sup>372</sup> Schreyer 1956, S. 171 ff.

<sup>373</sup> Zit. nach: Werckmeister 1981, S. 125.

<sup>374</sup> Ebd.

<sup>375</sup> Ebd.

1937 entstandene Gemälde *Bilderbogen*<sup>376</sup> (Abb. 2.1.7) verwiesen – ein Gemälde, das Klees dauerhafte Auseinandersetzung mit primitiver Kunst dokumentiert. Dieses Werk erinnert in seiner gesamten Farbgebung, aber auch in Details wie den konzentrischen Kreisen oder dem Motiv der sich abwechselnden weißen und farbigen Bänder, an die unterschiedlichsten Exponate außereuropäischer Kunst.<sup>377</sup> Jean Laude stellt in seinem Aufsatz über Klee einige mögliche Quellen vor, zum Beispiel eine Muschel aus Papua-Neuguinea, auf der konzentrische Kreise eingeritzt sind, die sich in Klees Gemälde ebenfalls finden lassen (Abb. 2.1.8 bis 2.1.10). Jedoch sei noch einmal darauf hingewiesen, dass auch bei dieser Arbeit keine direkte Übernahme konkreter Exponate stattfindet, sondern Klee verschiedene Einflüsse neu zusammenstellt und kombiniert, eben einen *Bilderbogen* entwirft.

Eine ästhetische Orientierung an Masken primitiver Kunst findet auch bei einer weiteren Engelsdarstellung, der 1919 entstandenen Aquarell- und Ölfarbezeichnung *Feuer=Engel*<sup>378</sup> (Abb. 2.1.11) statt. Der heutige Aufbewahrungsort des Blattes ist unbekannt, jedoch wird die Zeichnung in der 1921 in München erschienenen Publikation Wilhelm Hausensteins *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und der Kunst dieses Zeitalters*<sup>379</sup> abgebildet, so dass eine Beschreibung der Zeichnung möglich ist. Hinzu kommt, dass Klee im Folgejahre in der Bleistiftzeichnung *Feuerbote*<sup>380</sup> (Abb. 2.1.12) eine Figur in identischer Körperhaltung zeigt.<sup>381</sup>

Beide Arbeiten stellen eine nicht näher zu bestimmende Gestalt dar, die mit abgespreizten Armen und Beinen horizontal im Raum zu schweben scheint. Während der Hintergrund der Zeichnung *Feuer=Engel* gänzlich undefiniert bleibt, strukturiert Klee bei dem Blatt *Feuerbote* diesen geringfügig durch stacheliges Buschwerk. Im Gegensatz zu den meisten Engelsdarstellungen – vor allem denen des Spätwerkes – haben die beiden Figuren keine Flügel und sind nur durch den Titel als Engel bzw.

---

<sup>376</sup> Paul Klee. *Bilderbogen*. 1937. 59:56,5 cm. Gouache auf Leinwand ohne Grundierung. The Phillips Collection, Washington.

<sup>377</sup> Vgl.: Pierce 1976, S. 38.

<sup>378</sup> Paul Klee. *Feuer=Engel*. 1919, 223. Maße unbekannt. Aquarell und Ölfarbezeichnung auf Ingres. Standort unbekannt.

<sup>379</sup> Hausenstein 1921, S. 166.

<sup>380</sup> Paul Klee. *Feuerbote*. 1920, 52. 12:22 cm. Bleistift auf Papier auf Karton. Privatbesitz.

<sup>381</sup> Eine verwandte Körperhaltung erscheint auch in der 1920 entstandenen Bleistift-, Aquarell- und Ölfarbezeichnung *Botschaft des Luftgeistes* (Paul Klee. *Botschaft des Luftgeistes*. 1920, 7. 23,5:32 cm. Bleistift, Aquarell und Ölfarbezeichnung auf Kreidegrund. Privatbesitz).

Bote zu identifizieren. Ansonsten wirken die beiden Figuren eher amphibisch als engelhaft.

In den beiden Zeichnungen ist die Wiedergabe der Physiognomie ebenfalls auffällig, im Besonderen die übergroßen, ovalen Augen, die das gesamte Gesichtsfeld einnehmen und durch eine horizontal verlaufende Linie in Unter- und Oberlid geteilt sind. Klee orientiert sich in der Darstellungsweise erneut an afrikanischen Masken. So zeigt sich diese Augenform beispielsweise bei Holzmasken aus Baule an der Elfenbeinküste (Abb. 2.1.13) oder Chokwe-Masken (Abb. 2.1.14). Dass sich Klee, dem künstlerischen Zeitgeist entsprechend, mit Masken außereuropäischer Kunst wiederholt beschäftigt hat, belegen auch andere seiner Arbeiten, wie die 1919 entstandene Zeichnung *Maske*<sup>382</sup> (Abb. 2.1.15). Bereits 1913 malt er die kleinformatige Feder- und Pinselzeichnung *Drei Masken*<sup>383</sup> (Abb. 2.1.16). In beiden Beispielen ist augenscheinlich, dass es sich nicht um Masken handelt, die Klee aus dem Bereich des Theaters entlehnt, sondern um Exponate primitiver Kunst.

Auch die beschriebene Augenform tritt in Klees Arbeiten dieser Zeit wiederholt auf, sei es in dem wichtigen Selbstbildnis *Versunkenheit*<sup>384</sup> (Abb. 2.1.17) aus dem Jahr 1919 oder in dem heute zerstörten *Künstlerbildnis*<sup>385</sup> (Abb. 2.1.18). Sie wiederholt sich in dem Selbstporträt als *Denkender Künstler*<sup>386</sup> (Abb. 2.1.19). Das 1924 entstandene Gemälde *Schauspielers Maske*<sup>387</sup> (Abb. 2.1.20) zeigt ebenfalls diese Augenform, selbst wenn Klee im Titel deutlich macht, dass es ihm um die Darstellung einer Maske aus dem Theaterbereich geht.

Es lässt sich zusammenfassen, dass die vorgestellten Arbeiten durch den Primitivismus ästhetisch beeinflusst sind. Auch eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Primitivismus ist in den Aussagen Klees nachzuweisen. Jedoch kann diese Feststellung – auf Klees Werke bezogen – lediglich einschränkend gemacht werden. Klee

---

<sup>382</sup> Paul Klee. *Maske*. 1919, 77. 22,5:17,8 cm. Bleistift auf Papier auf Karton. Morton. G. Neumann Family Collection. [Es existiert eine weitere, nahezu identische Zeichnung mit gleichem Titel: Paul Klee. *Maske*. 1919, 76. Ölpause auf Papier auf Karton. 19:15,2 cm. Privatsammlung.]

<sup>383</sup> Paul Klee. *Drei Masken*. 1913, 69. 9,5:11 cm. Feder und Pinsel, nass in nass, auf Papier auf Karton. Standort unbekannt [Kopie aus dem Archiv der Stiftung Zentrum Paul Klee.].

<sup>384</sup> Paul Klee. *Versunkenheit*. 1919, 113. 25,6:18 cm. Lithographie für die Münchner Blätter für Dichtung und Graphik. Aquarellierte Fassung. Privatbesitz, Schweiz.

<sup>385</sup> Paul Klee. *Künstlerbildnis*. 1919, 260. 23:13,5 cm Feder, leicht aquarelliert, auf Papier. Werk zerstört.

<sup>386</sup> Paul Klee. *Denkender Künstler*. 1919, 71. Ölpause auf Papier auf Karton. 26,1:17,9 cm. Sammlung Steiger-Legat.

<sup>387</sup> Paul Klee. *Schauspielers Maske*. 1924. 37:34 cm. Öl auf Leinwand. The Museum of Modern Art, Sammlung S. und H. Janis, New York. [Vgl. zu diesem Werk auch: Pierce 1976, S. 45.].

abstrahiert diese Einflussfaktoren so stark, dass sie nur noch seiner persönlichen Ikonographie verpflichtet sind. Dies ist eine generelle Beobachtung, die in den folgenden Kapiteln belegt werden wird und sich sowohl auf gedankliche Strömungen und Philosophien bezieht, als auch auf konkrete haptische Gegenstände, die Klee in seinem Werk zitiert. Durch diesen Umstand ist es schwer, konkrete Einflussquellen zu identifizieren.

Die Einflussnahme der primitiven Kunst auf die Physiognomie der figürlichen Darstellungen dieser Zeit wird sich auch in der folgenden Darstellung des *Angelus Novus* zeigen.

## 1.2 *Angelus Novus* und die Interpretation durch Walter Benjamin

„Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er in Begriff sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradies her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“<sup>388</sup>

Mit diesen Worten, der neunten von insgesamt achtzehn geschichtsphilosophischen Thesen, interpretiert der Schriftsteller Walter Benjamin 1940 in seiner letzten Schrift *Über den Begriff der Geschichte* das zwanzig Jahre zuvor entstandene Werk Paul Klees *Angelus Novus*<sup>389</sup> (Abb. 2.1.21).

Wie Benjamin in einem Brief aus dem April 1921 berichtet, habe er „eine kleine Klee-Ausstellung am Kurfürstendamm“<sup>390</sup> gesehen. Wenig später, offenbar in den folgenden Monaten Mai oder Juni, erwirbt er in München für 1.000 Mark den *Angelus Novus*. Durch diesen frühen Ankauf, aber auch durch die umfassende literarische Auseinandersetzung Benjamins mit „sein[em] Engel“<sup>391</sup>, ist diesem Werk eine Sonderstellung unter den Engelsdarstellungen Klees einzuräumen.

Die einzelnen Körperteile des *Angelus Novus* – Hände, Füße und auch Nase, Augen, Ohren und Mund – sind in dieser frühen Darstellung noch stärker am menschlichen Vorbild orientiert, als dies in Klees späten Zeichnungen der Fall sein wird. In der Literatur ist der *Angelus Novus* der meist diskutierte Engel Klees, sicherlich primär auf Grund der Verknüpfung zum Schriftsteller Walter Benjamin. Dieser beschäftigt sich

---

<sup>388</sup> Zit. nach: Werckmeister 1981, S. 98.

<sup>389</sup> Paul Klee. *Angelus Novus*. 1920, 32. 31,8:24,2 cm. Ölpause und Aquarell auf Papier auf Karton. Israel Museum, Jerusalem.

<sup>390</sup> Scholem 1966, S. 242.

<sup>391</sup> Zit. nach Titel des Buches: Scholem 1983.

immer wieder so intensiv mit dem *Angelus Novus*<sup>392</sup>, dass der dargestellte Engel zu einer persönlichen „Geheimallegorie“<sup>393</sup> wird. Für Benjamin ist der Engel eine „Allegorie des Überlebens in einer historischen Katastrophe.“<sup>394</sup> Die historische Katastrophe war für den marxistischen Juden das nationalsozialistische Regime: im September 1940 erschießt sich der Gelehrte auf der Flucht vor der Gestapo.

Die intensive Beschäftigung des Schriftstellers mit der Ölpause Klees hat zu dem Umstand geführt, dass auch in der kunsthistorischen Literatur die Rezeption des *Angelus Novus* durch Benjamin im Vordergrund steht. Der *Angelus Novus* ist ein Musterbeispiel einer aneignenden und in der Aneignung das Werk verändernden Kunstrezeption. „Klees Bild und Benjamins These wurden eins“<sup>395</sup>, schreibt Eberlein in seinem Artikel über den „verhängnisvollen Engel“<sup>396</sup>. Neben Eberlein konzentriert sich auch Werckmeister in seinem Aufsatz „Walter Benjamin, Paul Klee und der ‚Engel der Geschichte‘“ auf Benjamins Geschichtsverständnis, das an den Engel unmittelbar gekoppelt ist. Chapeaurouge widmet sich ebenfalls primär diesem Aspekt. Darüber hinaus sieht er in Klees *Angelus Novus* ein Gegenstück zum *Angelus Silesius*, dem schlesischen Engel, der zu Beginn des Jahrhunderts durch Publikationen wie *Aus des Angelus Silesius Cherubinischem Wandersmann*<sup>397</sup> bekannt war. Chapeaurouge vermutet, Klee habe mit seiner Darstellung ein ironisches Pendant zu den „mystischen Ergüssen des Cherubinischen Wandersmann“<sup>398</sup> schaffen wollen. Dies erscheint jedoch wenig wahrscheinlich.

Fest steht, dass der *Angelus Novus*, der neue Engel, in der Vulgata nicht existiert. Bei dem lateinischen Titel handelt es sich um eine Erfindung Klees, ebenso wie es der Titel der 1913 entstandenen Zeichnung *Homo novus* ist. Diese lateinischen Titel – neben dem bereits vorgestellten *Angelus descendens* lassen sich noch zahlreiche weitere finden, beispielsweise *Mori bundus* (1919), *Cunctator* (1938), *Navigatio Mala* oder *Navigatio Dubia* (beide 1939) – wählt Klee offensichtlich auf Grund ihrer treffenden Kurzbezeichnung.

---

<sup>392</sup> Neben der bereits zitierten neunten These der Werkes „Über den Begriff der Geschichte“ findet der *Angelus Novus* bei Benjamin beispielsweise in einem Essay über Karl Kraus, der 1931 in der Frankfurter Zeitung erscheint, Erwähnung. Auch 1933 – sich bereits im Exil befindend – widmete Benjamin dem Engel eine ausführliche Beschreibung.

<sup>393</sup> Werckmeister 1981, S. 107.

<sup>394</sup> Ebd.

<sup>395</sup> Eberlein 1991.

<sup>396</sup> Vgl.: Titel: „Ein verhängnisvoller Engel“

<sup>397</sup> Eine von Kleukens herausgegebene Auswahl erschien 1913 in der Insel-Bücherei. Bis 1918 wurden 30.000 Exemplare abgesetzt. (Vgl.: Chapeaurouge 1990, S. 54.)

<sup>398</sup> Ebd.

Das Blatt zeigt vor dem leeren Hintergrund des zum Rand hin mit hellen und dunklen Ockertönen eingefärbten und dadurch vergilbt wirkenden Blattes, eine aus schwarzen Linien konstruierte Figur. Durch die Farbintensivierung zum Bildrand hin und der den Engel umgebenden relativen Helligkeit entsteht der Eindruck einer Lichterscheinung, einer Aureole. Klee fertigt zunächst eine Zeichnung<sup>399</sup> (Abb. 2.1.22) an und paust sie im Anschluss mittels eines von ihm 1919 entwickelten Öldruckverfahrens durch. Diese Technik des Öldruckverfahrens, der Monotopie, verwendet Klee in dieser Zeit häufig – beispielsweise in seiner bekannten Darstellung der *Zwitschermaschine*<sup>400</sup> (Abb. 2.1.23) – oder auch in der bereits vorgestellten Ölpause *Adam und Evchen* (Abb. 1.3.5). Glaesemer erklärt den technischen Prozess des Ölpausverfahrens anschaulich:

„Mit Hilfe einer Pause übertrug er die Zeichnung auf ein anderes Papier und veränderte durch diesen Vorgang die Struktur der Linien. [...]. Er bestrich dünnes Japanpapier mit schwarzer Ölfarbe, wenn die Farbe genügend angetrocknet war, legte er das Blatt wie ein Paus-Papier unter die Vorzeichnung und griff mit einer Metallnadel die Konturen der Zeichnung durch. Auf dem darunterliegenden Papier wurden nicht nur die Umrisslinien der Vorzeichnung in neuer Form sichtbar, es blieben auch willkürlich verteilte Flecken und Strukturen der Ölfarbe zurück, die durch Reiben oder Auflegen der Hand beim Durchzeichnen entstanden. Erst jetzt wurde die 'Ölfarbezeichnung' mit Aquarell überarbeitet. [...]. Zeichnungen, die Klee für die Übertragung mit der Ölpause heranzog, weisen an den Konturen der Darstellung immer die Spuren der Nadelritzung auf.“<sup>401</sup>

Diese willkürlich verteilten Flecken zeigen sich auch beim *Angelus Novus* deutlich. Auffällig ist zunächst der übergroße Kopf des Engels mit dem lang gestreckten Gesicht, der zum Körper etwa das Verhältnis 1:1 einnimmt. Die Proportionen scheinen von unten nach oben immer größer zu werden. Außerdem schafft Klee eine Disharmonie, da er die linke Körperhälfte des Engels insgesamt dominanter ausbildet. Die Augen des Engels, die sich von der gerunzelten Stirn herabziehen, sind aus der Mitte nach außen verschoben und übertreten die Grenzen der Gesichtsfläche. Die

---

<sup>399</sup> Paul Klee. *Angelus Novus*. 1920, 69. 30:22 cm. Bleistift auf Papier. Privatbesitz, Schweiz.

<sup>400</sup> Paul Klee. *Die Zwitschermaschine*. 1922. 41,2:30.6 cm. Aquarell und Ölfarbezeichnung. The Museum of Modern Art, New York.

<sup>401</sup> Glaesemer 1973, S. 260.

braunen Pupillen sind nach vorne rechts gerichtet, das rechte Auge wird leicht schräg wiedergegeben. Die Ohren sind übergroß; die Nase mit dem überlangen Nasenbein endet in einer aus geometrischen Formen konstruierten Spitze. Ähnliches zeigte sich bereits in der Zeichnung *Maske* (Abb. 2.1.15). Der Mund ist verzerrt und aufgerissen. Die unregelmäßigen Zähne sind zu sehen. Erinnert werden soll in diesem Zusammenhang an die Zeichnung *Drei Masken* (Abb. 2.1.16) des Jahres 1913. Hier stellt Klee die mittlere und rechte der Masken mit ähnlichem aufgerissenen, die Zähne zeigenden Mund dar. Das lockige Haar des Engels erinnert an sich einrollendes Papier. Gershom Scholem, Freund und Biograph Walter Benjamins, beschreibt die Haare wie folgt: „das Haupt des Engels [ist], da, wo Locken zu erwarten wären, von Schriftrollen umgeben, auf denen seine Botschaft eingezeichnet sein mag.“<sup>402</sup> Der Oberkörper mit den Armen bzw. Flügeln der Gestalt macht eine Interpretation als *Angelus* nicht zwingend nötig. Vielmehr scheint es sich bei der teilweise kolorierten, teilweise auch nur durch die Umrislinien wiedergegebenen Gestalt um ein Mischwesen zu handeln. Ob Mensch oder Engel lässt sich auf den ersten Blick nicht entscheiden, denn die vermeintlichen Flügel des *Angelus Novus* sind von menschlichen Armen kaum zu unterscheiden.<sup>403</sup> Die Hände mit den fünf Fingern sind deutlich zu erkennen. Die Flügel wachsen nicht aus den Schultern. Klee erweckt den Eindruck eines Flügelpaares, indem er die Außenlinien der Flügel bis in die Hüfte der Gestalt führt und nicht wieder in Achselhöhe enden lässt, wodurch ein Schultergelenk definiert wäre. Werckmeister interpretiert die schwarzen Linien, die Hände und Arme in Fragmente teilen, als „Drähte und Schnüre“.<sup>404</sup> Auf Grund dieser „Drähte und Schnüre“ sowie der Parallelität zwischen den menschlichen Armen und dem Flügelpaar des *Angelus Novus* sieht Werckmeister in Klees *Angelus Novus* einen „fliegenden Menschen“<sup>405</sup> mit künstlichen, mechanischen Flügeln. Die Beine des Engels enden auf vogelähnlichen Füßen mit je vier Zehen. Auch hier zeigen sich die Durchkreuzungen durch „Drähte und Schnüre“. Diese Tatsache spricht gegen die Deutung Werckmeisters, denn es erscheint wenig wahrscheinlich, dass Klee, wenn er mit den „Drähten und Schnüren“ mechanische Flügel gemeint hat, diese auch an den Füßen des *Angelus Novus* wiedergegeben hätte.

---

<sup>402</sup> Scholem 1983, S. 58.

<sup>403</sup> Chapeaurouge schreibt: „Die Beschreibung Benjamins ist unkorrekt, denn ausgespannte Flügel hat der Engel nicht. Vielmehr sind nur die Arme ausgebreitet, und allein auf Grund des Titels 'Engel' will man immer wieder Flügel finden.“ [Chapeaurouge 1990, S. 53.]

<sup>404</sup> Werckmeister 1981, S. 103.

<sup>405</sup> Ebd.

Bis zu den Knien sind die Beine durch ein Kleidungsstück, einem Rock ähnlich, überlagert. Auch die Deutung als Mantel ist möglich. Dies würde erklären, warum die Außenlinien der Arme bzw. Flügel bis in die Hüfte der Gestalt geführt werden und nicht wieder zur Achsel zurückfinden. Durch das Tragen eines Gürtels würde der untere Teil des Mantels rockähnlich wirken.

Luprecht deutet den spitzen Gegenstand zwischen den Beinen des Engels als Penis.<sup>406</sup> Diese Assoziation muss nicht zwingend erfolgen. Die gleichen spitzen Formen finden sich auch an anderer Stelle der Darstellung, beispielsweise schräg rechts über dem vermeintlichen Geschlechtsmerkmal.

Der im Verhältnis zum Körper übergroße Kopf des *Angelus Novus* sowie die Form seiner Augen, der Nase und des Mundes verweisen erneut auf den Einfluss primitiver Kunst. Einen Hinweis auf diesen Zusammenhang kann auch einer der Schriften Walter Benjamins entnommen werden. In seinem Werk über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* schreibt der Philosoph über den *Angelus Novus*: „Als ein Geschöpf aus Kind und Menschenfresser steht sein Bezwinger vor ihm: kein neuer Mensch, ein Unmensch, ein neuer Engel.“ Indem Benjamin die Umschreibung „Kind und Menschenfresser“ nutzt, trifft er die von Klee systematisch entwickelte Kunsttheorie, die sowohl die kindliche als auch die Kunst primitiver Urvölker reflektiert.<sup>407</sup>

Eine solche Beeinflussung bleibt jedoch erneut nur allgemein. Ein konkretes Werk, welches Klee direkt zitiert, ist nicht zu benennen. Masken wie die um 1885 entstandene Holzmaske aus Mehinalu in Zentral-Brasilien<sup>408</sup> (Abb. 2.1.24) könnten ein Vorbild gewesen sein. Diese weist Parallelen zu der Kopf- und Gesichtsform des *Angelus Novus* auf. Die aus Holz, Federn, Fischzähnen und Pflanzenfedern gefertigte Riesenmaske wurde bei rituellen Maskentänzen verwendet, in denen man um ein gutes Beutefangergebnis bat. Mittels einer Bastkapuze wurde die Holzmaske dem Tänzer übergestülpt.<sup>409</sup> Auffällig ist zunächst die dem Kopf des *Angelus Novus* verwandte längsovale Kopfform. Ähnlich erscheint auch die plastisch hervor tretende Nase, die sich jedoch zur Spitze hin nicht verjüngt, sondern blockhaft gleich bleibt. Der offene Mund der brasilianischen Maske, der ein unregelmäßig eingesetztes Piranha-Gebiss

---

<sup>406</sup> Luprecht 1999, S. 61.

<sup>407</sup> Vgl.: Werckmeister 1981, S. 108.

<sup>408</sup> Holzmaske. Mehinalu, R. Kulisehu, Zentral-Brasilien. Um 1885. Holz, Federn, Fischzähne, Pflanzenfaser. Länge: 64 cm, Breite: 24,5 cm, Länge der Kopphaube: 34 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.

<sup>409</sup> Vgl.: M.K.: Belser Kunstbibliothek. 1980, S. 116 f.

sichtbar macht, erinnert an den ebenfalls offen stehenden Mund des Engels. Auch hier sind die Zähne augenfällig. Diese Darstellungsweise zeigt sich noch deutlicher am Beispiel einer afrikanischen Holzmaske aus Bongo im Sudan (Abb. 2.1.25).<sup>410</sup> Auch diese Holzmaske, über deren kultischen Gebrauch sich heute keine Aussage mehr machen lässt, zeigt den offen stehenden Mund, in den menschliche Zähne eingesetzt wurden.

In beiden Beispielen lassen sich zwar Ähnlichkeiten in der Kopfform und der Nasen- sowie Mundpartie finden, die Augen unterscheiden sich hingegen deutlich. Im Fall der brasilianischen Riesenmaske handelt es sich um einfache, kreisrunde, schwarz umrandete Augen; die Augen der afrikanischen Holzmaske sind rechteckig. Die des *Angelus Novus* sind hingegen oval.

Auch hier wird deutlich, dass sich kein konkretes Vorbild benennen lässt, an dem sich Klee in der Darstellung orientiert. In seinem *Angelus Novus* zitiert er nicht eine Maske oder Skulptur der primitiven Kunst. Die genannten Masken und Skulpturen wird Klee nicht gekannt haben. Jedoch erinnern einzelne Details der Physiognomie des Engels an Exponate der Urvölker. Klee löst sich von seinem Vorbild viel stärker, als es bei vielen seiner Künstlerkollegen der Fall ist. Eine Beeinflussung des *Angelus Novus* durch die primitive Kunst erscheint dennoch wahrscheinlich, auch weil sich die Darstellung in eine Reihe anderer Arbeiten – wie dem *Angelus descendens* oder Klees *Feuer=Engel* – eingliedern lässt. Darüber hinaus stützt die mittlere und rechte Maske der Zeichnung *Drei Masken* (Abb. 2.1.16) diese Vermutung. Jene Masken sind ganz eindeutig von der primitiven Kunst beeinflusst und weisen eine zum *Angelus Novus* verwandte Gestaltung des Mundes auf.

Was Klee mit seinem *Angelus Novus* verbunden hat, kann nicht gänzlich geklärt werden. Verschiedene Deutungsmöglichkeiten wurden vorgestellt.<sup>411</sup> Mit der Deutung Walter Benjamins hat der Engel Klees definitiv nichts gemein. Der Schriftsteller entfernt sich immer mehr vom tatsächlich Dargestellten, bis er in seiner neunten These

---

<sup>410</sup> Maske. Bongo, Sudan. Vor 1879. Höhe: 30 cm. Holz. Museum für Völkerkunde, Berlin.

<sup>411</sup> Vgl.: Werckmeisters These des „Fliegenden Menschen“ und Chapeaurouges Deutung des *Angelus Novus* als ironisches Pendant zum Cherubinischen Wandersmann. Nach Meinung des Autoren Gert Schiff steht die Figur "for everything that was new in the early decades of the century, and for the desire to create a new humanity, a new social order, a new art." [Schiff 1987, S. 126.].

ein ganz neues Bild des Engels entwirft. Das Werk ist Beispiel einer verändernden und über die Aussage des Werkes hinausgehenden Kunstrezeption.

Fraglich bleibt ebenfalls, ob Klee in der Darstellung tatsächlich einen Engel meint oder ob die Bezeichnung *Angelus* ironisch zu verstehen ist. Der *Angelus Novus* besitzt keine eindeutigen Flügel. Durch die Gesamterscheinung wirkt der Engel, mit seinem übergroßen Kopf, den unregelmäßigen Zähnen, den kleinen, vogelähnlichen Füßen und der damit verbundenen Beeinflussung durch die primitive Kunst, wie eine Karikatur. Möglicherweise handelt es sich um eine Karikatur auf jemanden, der sich selbst als „neuer Engel“ präsentiert und den Klee hier ironisiert.<sup>412</sup>

Eine Einflussquelle, die noch nicht angesprochen wurde, ist Raffaels (1483-1520) *Verklärung Christi*<sup>413</sup> (Abb. 2.1.26) aus der Pinakothek des Vatikans. Die gesamte Körperhaltung des *Angelus Novus* wirkt wie eine moderne Adaption des Freskos. Klee studiert dieses 1901 während seiner Italienreise. Sowohl sein Tagebuch als auch seine Briefe an die Familie berichten darüber.<sup>414</sup> Die erhobenen Arme, die Präsentation der Handflächen, aber auch die Schrittstellung des Kontraposts mit dem rechten, etwas zurückgezogenen Fuß sind parallel gestaltet. Damit adaptiert Klee den Segensgestus, der sich mit der Präsentation der Wundmerkmale verbindet. Auch Raffaels Christus schwebt – ebenso wie der *Angelus Novus* – flügellos im nicht näher definierten Raum. Die Parallelen in der Körperhaltung sind insgesamt gravierend. Es erscheint nicht unwahrscheinlich, dass Klee eine Abbildung des berühmten Gemäldes vor Augen hat, als er seine *Angelus Novus* zeichnet.

---

<sup>412</sup> Eberlein sieht in Klees „Angelus Novus“ eine Parodie auf Adolf Hitler. Er erkennt in der Gestalt keinen Engel, sondern einen Mann in einem alten Trenchcoat. Die erhobenen Arme interpretiert er als Redegestus, die Falten auf der Stirn des *Angelus Novus* als Zornesfalten eines aggressiven Redners. Die Entstehungszeit des Blattes fällt zusammen mit Hitlers ersten politischen Aktionen in München. „Hitler verkehrte in Schwabing, wo sein Stammlokal, die Osteria Bavaria, lag; er besuchte – als Maler – die Schwabinger Atelierfeste und zog jeden Abend redend durch die Kneipen.“ Auch Klee lebt bis 1921 in München, eine Begegnung ist daher nicht auszuschließen. Eberlein stützt seine Deutung auf den Trenchcoat, den seiner Interpretation zufolge der *Angelus Novus* trägt. Auch Hitler trug ein solches Kleidungsstück: „Er überschwemmte die Stadt mit roten Plakaten, verkündete die 25 Punkte des Parteiprogramms, benannte die Partei am 20. März 1920 in NSDAP um und gab ihr das Hakenkreuz als Abzeichen. Legendar wurde das Kleidungsstück, in dem er auftrat: ein alter Trenchcoat.“ [Eberlein 1991.]

<sup>413</sup> Raffael. *Die Verklärung Christi*. 1518-1520. 405:278 cm. Öl auf Holz. Pinakothek des Vatikans, Rom.

<sup>414</sup> Klee 1988, S. 83; Klee 1957, S. 285, Eintrag Nr. 285, (1913); Klee 1979, Bd. I, S. 161, 165.

### 1.3 *Ein Engel überreicht das Gewünschte und Himmlischer Eilbote*

Neben den bereits thematisierten Darstellungen beschäftigt sich Klee bis zu seinem Weggang aus Deutschland wiederholt mit dem Motiv des Engels. Jedoch nimmt das Sujet nicht den Stellenwert in seinem Schaffen ein, den es in seinem Spätwerk gewinnen wird.

Früher als die beiden bereits vorgestellten Arbeiten – 1913 – entsteht die Federzeichnung *Ein Engel überreicht das Gewünschte*<sup>415</sup> (Abb. 2.1.27), eine in der Literatur sehr wenig beachtete und kaum publizierte Arbeit, die jedoch im Ausstellungskatalog „Paul Klee in Jena 1924“<sup>416</sup> abgebildet ist. Auf bräunlichem Papier zeigt Klee einen am Boden knienden Menschen. Der Boden ist lediglich durch einen Federstrich definiert, der eine Erdscholle umreißt, die in den Raum hinein zu stehen scheint. Ansonsten bleibt der Hintergrund gänzlich ungestaltet. Der Mensch ist herabgesunken, die Arme und das Gesicht nach oben streckend. Seine Körperhaltung orientiert sich an der zweiten Figur des Blattes, einem Engel, der sich in gekrümmter Haltung fliegend auf den Knienden zu bewegt. Die Flügel des Engels gibt Klee verhältnismäßig detailliert wieder, in dem er die einfachen Linienbögen durch einzelne angedeutete Federn ergänzt. Sowohl die Körper, als auch die Physiognomie der beiden Figuren sind reduziert dargestellt. Der Ober- und Unterkörper des Knienden ist durch einfache geometrische Formen aufgebaut. Klee reduziert den Großteil des Körpers auf drei übereinander geschichtete Dreiecke.

Die Aussage des Blattes liegt bei dem Überreichen eines Gegenstandes, des gewünschten Objektes, wie es aus dem Titel der Federzeichnung hervorgeht. Auch deshalb erscheinen die Hände des Menschen im Verhältnis zu Kopf und Füßen übergroß. Er streckt diese dem Engel entgegen, der einen Stern übergibt, den Klee ins Zentrum der Zeichnung rückt.

Das Blatt ist auf Karton aufgeklebt, in der linken oberen Ecke signiert und unterhalb der Darstellung auf dem Unterlegkarton durch den Zusatz „1913 138 Ein Engel überreicht das Gewünschte“ ergänzt. Durch die Mitte des Blattes verläuft eine Trennlinie, vermutlich von einer Knickpfalz herrührend. Diese Linie trennt die zwei Figuren, denn obwohl sowohl Engel als auch Mensch mit ihren Körpern an die Pfalz stoßen, scheinen die Aktionsbereiche der Figuren durch die Linie klar voneinander

---

<sup>415</sup> Paul Klee: *Ein Engel überreicht das Gewünschte*. 1913, 138. 12,8:19,8 cm. Feder auf Papier auf Unterlegkarton. Privatbesitz, Deutschland.

<sup>416</sup> A.K.: Paul Klee in Jena 1924. 1999.

abgegrenzt. Vielleicht war die Zeichnung als eine aufklappbare Grußkarte gedacht. Eine Reproduktion der Zeichnung, die im Jenaer Kunstverein ausgestellt wurde, zeigt diese Trennungslinien nicht mehr (Abb. 2.1.28). In einer Besprechung anlässlich dieser Ausstellung wird über die Arbeit Klees geschrieben:

„In einem der Sturmbilderbücher, die im Kunstverein ausliegen, ist eine Zeichnung Klees in Reproduktion, wie ein Kniender aufsieht zu einem Menschen in schwebender Haltung mit Flügeln. Darunter steht mit den einfältigen Buchstaben des Künstlers: 'Der Engel bringt das Gewünschte'. Es ist, als ob gerade dieses Blatt neben dem Kinde uns den Mystiker Klee enthüllt.“<sup>417</sup>

Der Rezensent sträubt sich ganz offensichtlich gegen die Deutung der Figur als Engel. Obwohl Klee diesen im Titel als solchen ausweist und ihn auch mit einem äußerlichen Erkennungsmerkmal – den Flügeln – wiedergibt, beschreibt der Autor ihn als einen schwebenden Menschen mit Flügeln.

Fünf Jahre später – 1918 – entsteht die kleinformatige Federzeichnung *Himmlischer Eilbote*<sup>418</sup> (Abb. 2.1.29). Auch diese Arbeit wurde von Klee auf Karton aufgeklebt, in der rechten Bildecke signiert und mit der Nummerierung „1918 194“ versehen. Den *Eilboten* setzt Klee in das Zentrum des Blattes, hebt ihn jedoch darüber hinaus nicht weiter hervor. Der Bote verbindet sich mit seiner Umgebung homogen und ist auch durch seine Größe nicht hervorgehoben. Die Eile des Engels ist sprechend umgesetzt: Seine Beine sind im Lauf weit auseinander geworfen. Den Betrachter blickt er dabei frontal an. Jedoch scheinen auch die übrigen Komponenten der Zeichnung die Eile des himmlischen Boten zu repräsentieren. Klee verwendet zahlreiche Zackenlinien, so dass die gesamte Darstellung unruhig und bewegt wirkt. In dieser Zeichnung finden sich zahlreiche Symbole, die Klee in dieser Schaffensperiode aufgreift. Dazu gehören der Pfeil am linken Blattrand und die Gestirne in Form eines Davidsterns und einer Mondsichel, sowie die drei Vögel, die die Szene bekrönen. Jedoch wirken diese Vögel nicht geometrisch konstruiert wie die bereits thematisierten Vögel der Darstellungen *Ausgewählter Knabe* (Abb. 1.3.3) und *Angelus descendens* (Abb. 2.1.1), die in ihren

---

<sup>417</sup> Zit. nach: Klee 1999, S. 14.

<sup>418</sup> Paul Klee: *Himmlischer Eilbote*. 1918, 194. 15,5:16,6 cm. Feder und blaue Tinte auf blind liniertem Schreibpapier auf Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee.

Grundformen an ein gefaltetes Papierflugzeug erinnern. Auch wenn die Vögel der Zeichnung *Himmlicher Eilbote* graphisch bleiben, sind ihre Linien weicher umschrieben, so dass sie malerischer wirken. Ähnliche Vogeldarstellungen finden sich in der 1918 entstandenen Tuschezeichnung *Vogel-Begegnung*<sup>419</sup> (Abb. 2.1.30).

---

<sup>419</sup> Paul Klee. *Vogel-Begegnung*. 1918, 202. 15,5:8 cm. Tusche- und Pinselzeichnung. Gästebuch Lily Klee.

#### 1.4 Die sechs Zeichnungen *Engelshut*: Das Schutzengelmotiv

Das christliche Motiv des Schutzengels tritt in Klees Handzeichnungen wiederholt in Erscheinung. Erinnert sei an die bereits in der Einleitung erwähnte Fettkreide-Zeichnung *unter grossem Schutz* (Abb. W 55), die ikonographisch ebenfalls diesem Kontext zuzuordnen ist.

Zu den Schutzengeldarstellungen müssen auch die 1931 entstandenen Blätter der *Engelshut* gezählt werden. Es handelt sich um sechs Reißfeder-, Kreide- und Pinselzeichnungen mit den Titeln *Engelshut*<sup>420</sup> (Abb. 2.1.31a), *In Engelshut*<sup>421</sup> (Abb. 2.1.31b), *In Engelshut auf steilem Weg*<sup>422</sup> (Abb. 2.1.31c), *In Engelshut auf weiter Bahn*<sup>423</sup> (Abb. 2.1.31d), *In Engelshut breit*<sup>424</sup> (Abb. 2.1.31e) sowie *ohne Titel [Engelshut]*<sup>425</sup> (Abb. 2.1.31f). Motivisch wie stilistisch wiederholt Klee in diesen Zeichnungen die Darstellung, jedoch variiert er das Motiv durch Zerrung der Proportionen und durch das Wechseln der maltechnischen Umsetzung. Durch nicht unterbrochene Endloslinien konstruiert er jeweils einen Engel sowie zwei Schutzsuchende. Dabei überlagert Klee die aus den Endloslinien entstandenen Flächen der Figuren: Auf allen sechs Darstellungen handelt es sich um jeweils eine Fläche, die das Flügelpaar des Schutzengels wiedergibt sowie eine, die sein Haupt und den Körper umschreibt. Die zusammengefasste Gestalt der zwei Anvertrauten ist ergänzt durch ein isoliertes Beinpaar. Die Augen des Engels gibt Klee durch größere, die Augen der Anvertrauten durch kleinere Kreise wieder.<sup>426</sup> Neben dem Titel *Engelshut* wird auch durch die beschriebene Darstellungsform deutlich, dass sich die beiden Figuren in der Obhut des Engels befinden. Durch die Überlagerung der Körper wird das Motiv des Schutzes bildhaft umgesetzt. Titel wie *In Engelshut auf steilem Weg* können als direkte Anspielung auf die bereits zitierte biblische Textstelle Psalm 91,11-12 verstanden werden.<sup>427</sup>

---

<sup>420</sup> Paul Klee. *Engelshut*. 1931, 54 (L 14). 24,5:22,5 cm. Kreidezeichnung. Privatbesitz. (a.)

<sup>421</sup> Paul Klee. *In Engelshut*. 1931, 55 (L 15). 42,3:29,2 cm. Reißfederzeichnung. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. (b.)

<sup>422</sup> Paul Klee. *In Engelshut auf steilem Weg*. 1931, 57 (L 17). 56,7:43,7 cm. Federzeichnung. Stiftung Zentrum Paul Klee. (c.)

<sup>423</sup> Paul Klee. *In Engelshut auf weiter Bahn*. 1931, 58 (L18). 40:58 cm. Technik unbekannt (Bleistift). Sammlung Felix Klee, Zentrum Paul Klee. (d.)

<sup>424</sup> Paul Klee. *In Engelshut breit*. 1931, 59 (L19). 45:62 cm. Pinselzeichnung. Standort unbekannt. (e.)

<sup>425</sup> Paul Klee. *Ohne Titel [Engelshut]*. 1931. 34,1/34,6:46,7 cm. Federzeichnung. Stiftung Zentrum Paul Klee. (f.)

<sup>426</sup> Vgl. zur: *Engelshut*: Huggler 1969, S. 142; Glaesemer 1984, S. 232.

<sup>427</sup> „Denn er hat seinen Engeln befohlen, dass sie dich behüten auf allen deinen Wegen, dass sie dich auf den Händen tragen und du deinen Fuß nicht an einen Stein stoßest.“

In der einleitend erwähnten Darstellung *unter grossem Schutz*<sup>428</sup> (Abb. 2.1.32) des Jahres 1939 zeigt sich der Engel mit großflächigen spitz zulaufenden Flügeln. Sein Kopf liegt quer zwischen diesen. Das Gesicht ist aus den zwei kleinen Kreisen der Augen, einem kurzen Strich für den Mund und aus der um das rechte Auge herumgeführten kurvigen Linie der Nase konstruiert. Auch hier zeigt sich eine Reduzierung auf das Grundlegende und Klees Arbeit mit zeichnerischen Abkürzungen. Der Körper des Engels bildet eine geschlossene Großform. Rechts neben der Engelsegestalt ist ein kleines Kind dargestellt, welches schutzsuchend das Gewand des Engels zu sich zieht. Damit handelt es sich um eine der wenigen mehrfigurigen Darstellungen innerhalb der Werke mit Engelmotiv. In der Darstellung ist das Werk durchaus traditionell. Ein Engel, der ein kleines Kind schützend an der Hand mit sich führt, ist eine ikonographisch tradierte Darstellungsweise des Sujets. Als Beispiel soll die *Schutzengelgruppe*<sup>429</sup> von Ignaz Günther (1725-1775; Abb. 2.1.33) herangezogen werden. Hier führt der Engel einen Knaben an der linken Hand. Zur zusätzlichen Illustration des Schutzes zertritt der Engel mit seinen Füßen eine Schlange, die drohend das Haupt erhebt. Da jedoch das Kind der Handzeichnung den Schutz unter dem Gewand des Engels sucht, wird zusätzlich die Assoziation mit dem Darstellungstypus der Schutzmantelmadonna erzeugt.

In der Darstellung verwandt ist die Zeichnung *mit seinem Sohn*<sup>430</sup> (Abb. 2.1.34), ebenfalls aus dem Jahr 1939. Außerhalb der Engelsthematik beschäftigt sich Klee zum Beispiel in der Bleistiftzeichnung *Schutzflehende*<sup>431</sup> (Abb. 2.1.35) mit dieser Thematik. Auch eine weitere Engelsdarstellung des Jahres 1939 ist inhaltlich in diesen Kontext zu stellen. Es handelt sich um die Reißfederzeichnung *Wachsamer Engel*<sup>432</sup> (Abb. 2.1.36). Das Blatt unterscheidet sich zwar auf Grund des künstlerischen Mittels von den Bleistiftzeichnungen, aber dennoch ist es stilistisch verwandt mit dem linearen Zeichenstil der Handzeichnungen. Im folgenden Kapitel über die Handzeichnungen

---

<sup>428</sup> Paul Klee. *Unter grossem Schutz*. 1939, 1137 (JK 17). 29,5:20,8 cm. Schwarze Fettkreide auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>429</sup> Ignaz Günther. *Schutzengelgruppe*. 1763. Lindenholz. Bürgersaal, München.

<sup>430</sup> Paul Klee. *mit seinem Sohn*. 1939, 542 (CC 2). Bleistift auf Papier. 29,5:20,8 cm. Sammlung Familie Klee, Zentrum Paul Klee.

<sup>431</sup> Paul Klee. *Schutzflehende*. 1939, 987 (BC 7). Bleistift auf Briefpapier. 29,6:20,8 cm. Sammlung Felix Klee, Zentrum Paul Klee.

<sup>432</sup> Paul Klee. *Wachsamer Engel*. 1939, 859 (UU 19). Reißfeder, Tusche und weiße Temperafarbe auf schwarz-grundiertem Zeitungspapier auf Karton. 48,5:22 cm. Sammlung Douglas Cooper Argilliers, Schweiz.

des Spätwerkes wird beschrieben, dass der Prozess des Zeichnens immer stärker das Schreiben ersetzt. Bei der Reißfederzeichnung des *Wachsamen Engels* verfolgt Klee bis in das technische Detail diese Beobachtung. Er zeichnet seine Linie nicht mehr, sondern ritzt sie in den Grund, was der Bedeutung des lateinischen Verbs „scribere“, „mit dem Griffel eingraben, einzeichnen, ritzen“, entspricht.

Vor dem schwarzen Hintergrund gibt Klee in wenigen ausgewogenen Linien seinen *Wachsamen Engel* wieder. Mit ovalen leeren Augen wacht der Engel über seine Umwelt. Sollte er über die Menschen wachen, würde ihn dieser Umstand ebenfalls in den Kontext der Schutzengeldarstellungen stellen. Die Farbverhältnisse sind in dieser Darstellung ins Gegenteil verkehrt. Hier steht die weiße Farbe der Linie in starkem Kontrast zum schwarzen Hintergrund. Dadurch erzeugen die Darstellungen den Eindruck einer Zeichnung auf einer Schiefertafel.<sup>433</sup> Diesen Eindruck weckt Klee auch in den zeitgleich entstandenen Reißfederzeichnungen *Das Wert-Paket*<sup>434</sup> und *Exotisches Mädchen vom Tempel*<sup>435</sup>.

---

<sup>433</sup> Ueberwasser 1957, S. 256.

<sup>434</sup> Paul Klee. *Das Wert-Paket*. 1939. Reißfeder mit weißer und roter Farbe aus schwarz grundiertem Papier. 49,3:36,5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

<sup>435</sup> Paul Klee. *Exotisches Mädchen vom Tempel*. 1939, 865 (VV 5). Bleistift, darüber Reißfeder und Tempera auf schwarz grundiertem Papier. 32,8:20,9 cm. Zentrum Paul Klee.

## 1.5 Sturz: Das Engelssturzmotiv

In der modernen Malerei zeigt sich – sei es bei James Ensor (1860-1949), Lovis Corinth (1858-1925) oder Marc Chagall (1887-1985) – innerhalb der Malerei mit christlichem Sujet eine Vorliebe für das Motiv des Engelssturzes. Dieser findet literarische Umsetzung sowohl in den Apokryphen – hier vor allem im Buch Henoch<sup>436</sup> – als auch in zahlreichen Legenden. Biblische Textstellen setzen das Ereignis voraus.<sup>437</sup> Am detailliertesten ist der Engelssturz in der Offenbarung (12, 7-12, 9) beschrieben. Hier heißt es:

„Und es entbrannte ein Kampf im Himmel: Michael und seine Engel kämpften gegen den Drachen. Und der Drache kämpfte und seine Engel, und sie siegten nicht, und ihre Stätte wurde nicht mehr gefunden im Himmel. Und er wurde hinausgeworfen der große Drache, die alte Schlange, die da heißt: Teufel und Satan, der die ganze Welt verführt, und er wurde auf die Erde geworfen, und seine Engel wurden mit ihm dahin geworfen.“

Wegen des Aufbruchs gegen Gott wird Luzifer durch den Erzengel Michael in den Abgrund gestoßen. Der größere ikonographische Zusammenhang des Engelssturzes ist die Schöpfung. Die Trennung zwischen den guten und den bösen Engeln entspricht der Scheidung von Licht und Finsternis.

Die genannten Künstler kommen zu ganz unterschiedlichen Umsetzungen des Themas. Chagall beschwört in seinem 1923 geschaffenen, 1933 überarbeiteten und erst 1947 abgeschlossenen Bildwerk *Engelsturz*<sup>438</sup> (Abb. 1.2.12) die historische Katastrophe, den Zweiten Weltkrieg und die Judenverfolgung. Bildmittelpunkt ist dabei der die halbe Bildfläche ausfüllende feuerrote Engel, der mit ausgebreiteten Flügeln kopfüber herabstürzt. Klee kommt in seiner Tuschezeichnung *Sturz*<sup>439</sup> (Abb. 2.1.37) zu einer ganz individuellen Umsetzung des Sujets. Im Gegensatz zu seinen Künstlerkollegen

---

<sup>436</sup> Vgl.: 2 Henoch, 4s.

<sup>437</sup> Vgl. z. B.: Lukas 10, 18: „Er sprach aber zu ihnen: Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie ein Blitz.“; Johannes 12, 31: „Jetzt geht das Gericht über diese Welt; nun wird der Fürst dieser Welt ausgestoßen werden.“; 2. Petrus 2, 4: „Denn Gott hat selbst die Engel, die gesündigt haben, nicht verschont, sondern hat sie mit Ketten der Finsternis in die Hölle gestoßen und übergeben, damit sie für das Gericht festgehalten werden.“

<sup>438</sup> Marc Chagall. *Der Engelsturz*. 1923/33/47. 148:189 cm. Öl auf Leinwand. Kunstmuseum Basel.

<sup>439</sup> Paul Klee. *Sturz*. 1933, 46 (M 6). 31,3/31,6:47,5 cm. Pinsel mit blauer Tinte auf französischem Ingres Marke Canson, mit Leimtupfen auf Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 973.

verweist in Klees Darstellung zunächst nichts auf die Rahmenhandlung. Die Figur erscheint aus dem Kontext isoliert. Das Blatt zeigt einen Engel, der sich, mit nach hinten gespreizten Flügeln in senkrechtem Sturzflug befindet.

Diese auffällige Körperhaltung der Figur erinnert an die Engel der Cappella degli Scrovegni in Padua. In der Darstellung der *Beweinung Christi*<sup>440</sup> (Abb. 2.1.38) sind einige der Engel in verwandt erscheinendem Flug wiedergegeben. Auch hier stürzen die Engel kopfüber vom Himmel hinab (Abb. 2.1.39a-c), eine Reaktion, die ihre Trauer und ihren Schmerz über den Tod Christi symbolisiert.

Bei genauer Betrachtung erscheint der Engel Klees dem Sujet des Engelsturzes doch stärker verpflichtet und nicht nur durch den Titel bestimmbar. Das Wesen scheint sich im *Sturz* vom Engel in Luzifer zu verwandeln. Zwischen den weit nach hinten gespreizten Beinen wächst dem Engel bereits der attributive Schlangenschwanz. Die Gestaltung der Haare – die in einer Formwiederholung die gewellten Flügelenden zitieren – muten wie Hörner an. Ebenso zeigt Klee eine spitze, martialisch wirkende Zahnreihe. Diese aus dem Mund herausragenden Zähne sind in der bildlichen Wiedergabe des Teufels ein häufig zu findendes Motiv.<sup>441</sup>

Der Engel der Zeichnung *Sturz* scheint sich im Wandel zu befinden. Er ist ein Mischwesen zwischen Engel und Luzifer. Der metamorphe Charakter der Figur wird sich auch in zahlreichen der folgenden Engelsdarstellungen feststellen lassen. Viele der Engel sind Teil einer Entwicklung, so auch der folgende *Engel im Werden*.

Darüber hinaus ist der Engel auch ein Beispiel für die Umsetzung des Flugmotivs in Klees Œuvre. Dieser Engel ist einer der wenigen, den Klee tatsächlich fliegend darstellt. In diesem Fall liegt auf dem Flug, auf dem Sturz aus dem Himmel, sogar die zentrale Aussage der Zeichnung.

---

<sup>440</sup> Giotto. *Die Beweinung Christi*. Um 1305. Fresko. 185:200 cm. Cappella degli Scrovegni, Padua.

<sup>441</sup> Vgl.: Lurker 1991, S. 745.

## 2 Die Engelsdarstellungen von Paul Klee im Schweizer Exil bis 1938

### 2.1 „hinkt Europa oder hinke ich?“<sup>442</sup>: Paul Klee und die Nationalsozialisten

Die Pinselzeichnung *Sturz*<sup>443</sup> gehört zu einer der letzten Arbeiten Klees, die vor seinem Aufbruch in die Schweiz entstehen. Mit seiner Œuvre-Nummer 1933, 46 gehört das Blatt einer Gruppe von Pinselzeichnungen auf Papier an, die im Zeitraum zwischen dem 24. Januar und – spätestens – dem 18. März malt.<sup>444</sup> Dieser Zeitraum lässt sich definieren, da Klee am 24. Januar an seine Frau Lily schreibt:

„Nun habe ich die Dessauer Luft wieder geatmet und – sie ist kalt! – beginne mit Kleinarbeit. Etwas macht auch mein hiesiges Atelier aus, durch seine Fülle und durch seine Intimität, während Düsseldorf große Formate fördert.“<sup>445</sup>

Klee pendelt nach seiner Berufung an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf zum 1. Juli 1931 und dem Weggang vom Bauhaus aus Dessau während des Semesters vierzehntägig. Ein Atelier unterhält er in beiden Städten.

Am 17. März kommt es in Abwesenheit des Ehepaares zu einer Hausdurchsuchung der Dessauer Wohnung, veranlasst durch den Magistrat der Stadt Dessau. SA-Männer beschlagnahmen drei Wäschekörbe mit Akten: Bankunterlagen, Korrespondenzen mit „Andersgesinnten“ sowie Schriften Klees, die die Ablehnung des neuen Regimes belegen. Dieses Datum stellt das zeitliche Ende des ersten Blocks an Arbeiten dar, denn Klee verlässt daraufhin zunächst Deutschland. Bis zum 3. April hält er sich in der Schweiz auf, bevor er sich um den Umzug von Dessau nach Düsseldorf kümmert.

Am 21. April 1933 wird Klee jedoch – zwei Tage vor dem Ende der Semesterferien – von seinem Amt an der Kunstakademie „mit sofortiger Wirkung“ suspendiert. Rechtliche Grundlage ist der § 4 des *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*, in dem gefordert wird, dass „Beamte, die nach ihrer bisherigen politischen Betätigung nicht die Gewähr dafür bieten, daß sie jederzeit rückhaltlos für

---

<sup>442</sup> Paul Klee. Eintrag in Taschenkalender. März 1933.

<sup>443</sup> Paul Klee. *Sturz*. 1933, 46 (M 6). 31,3/31,6:47,5 cm. Pinsel mit blauer Tinte auf französischem Ingres Marke Canson, mit Leimtupfen auf Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 973.

<sup>444</sup> (1933, 8-22, 26, 29-30, 32, 35-38, 40-48) [Vgl.: Kort 2003 (b.); S. 184.]

<sup>445</sup> Zit. nach: Kort 2003 (b.); S. 185.

den nationalen Staat eintreten<sup>446</sup> aus dem Staatsdienst zu entlassen sind. Klees Suspendierung wird in dem nationalsozialistischen Magazin *Kultur-Wacht* als „Eine so wichtige Etappe auf dem Weg zur Befreiung der 14 Jahre lang von artfremden Elementen geknebelten deutschen Kunst“<sup>447</sup> gefeiert.

Die Amtsenthebung kommt für Klee nicht überraschend. Schon am 3. April berichtet er in einem Brief an seine Frau:

"Es war mir möglich, mit Junghanns ganz aufrichtig zu sprechen. Ich bin natürlich an der Reihe beurlaubt zu werden; aber er hat noch einige Hoffnung, durch eine andere Eingliederung meiner Person in den Lehrbetrieb, ohne daß ich in meiner Lehrfreiheit beeinträchtigt werde. Ich bin ganz ruhig, nachdem ich Schlimmeres hinter mir habe, stelle ich mich auf das Negativste zum Vornherein ein und kann dann Alles abwarten."<sup>448</sup>

Offensichtlich hat Klee in der Unterredung den Eindruck vermittelt bekommen, Julius Paul Junghanns, Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie, würde sich für ihn einsetzen, um ihn im Lehrbetrieb der Akademie halten zu können. Junghanns verteidigt Klee jedoch keineswegs, denn nur drei Tage nach seinem Gespräch mit Klee beurteilt er ihn in seinem *Bericht über die gegenwärtigen Verhältnisse der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf* vom 6. April 1933 „als Jude und als Lehrer für unmöglich und entbehrlich“<sup>449</sup>.

Trotz der Suspendierung und den Angriffen bezieht das Ehepaar Klee am 5. Mai ein Mietshaus in Düsseldorf. Sie ziehen sich in ein „kleines Häuschen am Stadtrand zurück“<sup>450</sup>, wo ein zweiter Block von Arbeiten entsteht. Diesem zweiten Block widmen sich ausführlich Katalog und Ausstellung *Paul Klee. 1933*.<sup>451</sup> Beginnend mit der Zeichnung *Erneuerung der Ma[n]nsucht*<sup>452</sup> entsteht eine Folge von Blättern, die Themen wie Militarismus und Erziehung, Bedrohung, Gewalt und Verfolgung sowie Flucht und Exil behandeln. Um von einem Zyklus reden zu können, erscheinen die

---

<sup>446</sup> Zit. nach: Frey; Hüneke 2003, S. 284.

<sup>447</sup> Zit. nach: Werckmeister 1987, S. 41.

<sup>448</sup> Zit. nach: Werckmeister 1987, S. 40.

<sup>449</sup> Zit. nach: Frey; Hüneke 2003, S. 283 f.

<sup>450</sup> Zschokke (1948) 2003, S. 308.

<sup>451</sup> A.K.: Paul Klee. 1933. 2003.

<sup>452</sup> Paul Klee. *Erneuerung der Mansucht*. 1933, 71 (N11). 43,2:32,4cm. Bleistift auf Detailpapier, Marke Idler, mit Leimtupfen auf Karton. Colgate University, The Picker Art Gallery, Hamilton New York, Schenkung Herbert Mayer.

Arbeiten thematisch zu heterogen, auch wenn diese Zeichnungen bei ihrer ersten Erwähnung als solche bezeichnet worden sind.

Der Bildhauer Alexander Zschokke besucht im Sommer 1933 gemeinsam mit seinem Kollegen Walter Kaesbach das Ehepaar Klee. Alexander Zschokke war – wie Klee – vor seiner Suspendierung Professor an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf. Walter Kaesbach ist Akademiedirektor, bis er am 29. März ebenfalls von seinem Amt enthoben und durch Junghanns ersetzt wird. Nach dem Essen, so berichtet Zschokke 1945 in einer Radiosendung und 1948 in der Schweizerischen Monatsschrift *Du*, habe Klee seine Arbeiten präsentiert:

„Klee erschien mit einer großen Mappe und eröffnete uns, daß er die nationalsozialistische Revolution gezeichnet habe. Wenn ich nicht irre, sind es an die 200 Blätter. [...] Den Anfang dieses Zyklus bildet ein Blatt mit ein paar wenigen geraden Bleistiftstrichen, die, wie eine Kinderzeichnung, unbeholfen anmuten. Ich muß gestehen, daß dieser Anfang – nachdem was man von der deutschen Revolution in Wirklichkeit erlitten und erfahren hatte – etwas Komisches ausstrahlte und dem Ernst der Situation, in der der Künstler selbst war, keineswegs zu entsprechen schien [...].“<sup>453</sup>

Weiter, beschreibt Zschokke, habe sich bei ihm während des Betrachtens der Bleistiftzeichnungen ein „fast körperliches Unbehagen“ eingestellt, auf Grund der „Art von apokalyptischem Getöse und von Lärm“, sowie der „Heftigkeit der Striche“.<sup>454</sup> Ohne auf die einzelnen Blätter einzugehen, macht die Vielzahl derer deutlich, dass Klee sich mit seinem politischen und gesellschaftlichen Umfeld künstlerisch auseinandersetzt. Ob es Klee jedoch wirklich um die Darstellung der „nationalsozialistischen Revolution“ handelt, bleibt fraglich. In ihren Lebenserinnerungen beschreibt Lily Klee den Abend wie folgt:

„Einmal war Alexander Zschokke und Dr. Kaesbach bei uns zum Essen, Spaghetti, Oliven und einen guten Wein. Nachher zeigte Klee 200 Stück seiner neuesten Zeichnungen die sehr interessant waren. Zschokke meinte, es seien Niederschläge seines Erlebens der nationalsozialistischen Revolution. Ich finde

---

<sup>453</sup> Zschokke (1948) 2003, S. 308.

<sup>454</sup> Zschokke (1948) 2003, S. 309.

das nicht richtig ausgedrückt. Man könnte höchstens sagen, der chaotisch wirren Zeit, die sich durch den Umsturz ankündigte.“<sup>455</sup>

Zschokke stellt darüber hinaus fest, dass die Blätter „etwas Komisches ausstrahlte[n]“ und tatsächlich erkennt Klee erneut in der Parodie eine Strategie, das Geschehene künstlerisch umzusetzen und zu kommentieren. Die Akteure bleiben meist anonym<sup>456</sup>, ein Bezug zu tagespolitischen Themen fehlt. Klee paraphrasiert das nationalsozialistische Weltbild. Seine Kritik bleibt dabei stets subtil. So schreibt er am Vorabend seines Umzugs nach Bern an seinen Sohn: „Ich bin in den letzten Wochen etwas älter geworden. Aber ich will nichts von Galle aufkommen lassen, oder nur humorvoll dosierte Galle.“<sup>457</sup>

Der Umzug in die Schweiz und der Weg ins Exil ist für Paul Klee die einzige Möglichkeit, sich den Angriffen durch die Nationalsozialisten zu entziehen, ähnlich wie für Heinrich Mann (1871-1950) oder Berthold Brecht (1898-1956), die bereits im Februar 1933 Deutschland verlassen haben.<sup>458</sup> Keine übereilte Entscheidung, denn im Februar kommt es zu ersten Verhaftungen: Politische Widersacher und Regimegegner werden in Schutzhaft genommen. Aus dem Artikel *Was die deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten!* – veröffentlicht im Auftrag des *Kampfbundes deutscher Kunst* – wird deutlich, dass Klee in Deutschland als Künstler nicht weiterhin

---

<sup>455</sup> Zit. nach: Glaesemer 1979 (a.), S. 18.

<sup>456</sup> Nur einige wenige Darstellungen werden konkreter: So zeigt zum Beispiel die Zeichnung *Stam[m]tischler* [1931, 280 (X 20). 32,9:20,9 cm. Fettkreide auf Papier au Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee.] das Porträt Adolf Hitlers. Der Titel verweist auf Hitlers politische Anfänge als „Stammtischler“ in München Schwabing.

<sup>457</sup> Klee 1979, Bd. 2, S. 1240.

<sup>458</sup> Gerade die Schweiz bittet sich auf Grund ihrer alten Exiltradition vielen Künstlern als Aufenthaltsort oder Durchgangsstation an: Thomas Mann (1875-1955) lebt seit 1933 im Schweizer Exil, Alfred Döblin (1878-1957) Carl Zuckmayer (1896-1977) und Berthold Brecht nutzen das neutrale Land als Durchgangsstation. Erika Mann (1905-1969) verlegt ihr satirisches Kabarett *Die Pfeffermühle* im Frühjahr 1933 nach Zürich, wo es bis 1937 seinen Stammsitz hat. Doch auch wenn die Schweiz kulturell von den deutschen Emigranten profitieren kann, sind die regierungsamtlichen Verfügungen sehr restriktiv. Diese konservative Grundhaltung bekommt auch Klee zu spüren. Er findet in der Schweiz nicht die künstlerische Beachtung, „die seiner damaligen europäischen Bedeutung entsprochen hätte [...]“. [Werckmeister 1981, S. 190.]. Die beantragte Schweizer Staatsbürgerschaft wird Klee zunächst nicht bewilligt. Obwohl er in der Schweiz geboren und aufgewachsen ist, wird von Seiten der Regierung verlangt, dass Klee zum Zeitpunkt des Antrags auf Einbürgerung fünf Jahre ohne Unterbrechung in der Schweiz lebt. Als Klee 1939 den Antrag stellen darf, wird er einer intensiven Prüfung unterzogen. Man begegnet Klee und seiner Kunst mit großem Argwohn. In polizeilichen Protokollen – Klee wird intensiven Befragungen unterzogen – bezeichnet man seine Kunst auch in der Schweiz als „entartet“. Man kommt zu der Einschätzung, dass Klees Werke „eine Beleidigung gegen die wirkliche Kunst, eine Verschlechterung des guten Geschmacks und der gesunden Ideen der Bevölkerung“ sei [Zit. nach: Werckmeister 1987, S. 52]. Auch wird die Unterstellung festgehalten, Klee würde von jüdischen Kaufleuten finanziell unterstützt. Trotz dieser negativ ausfallenden Beurteilung wird dem Einbürgerungsantrag stattgegeben. Zum letzten Schritt – der Zuerkennung des Bürgerrechts – kommt es jedoch nicht mehr, da Klee eine Woche vor der abschließenden Anhörung verstirbt.

hätte arbeiten können. Im März 1933 wird hier definiert: „Sie [die deutschen Künstler] erwarten, daß es auch in der Kunst von nun an nur noch *eine* Richtschnur des Handelns geben darf, das ist die Weltanschauung eines leidenschaftlichen, fest in den Wirklichkeiten des Blutes und der Geschichte verankerten Volks- und Staatsbewusstseins.“<sup>459</sup>

Bereits vor der Durchsuchung der Kleeschen Wohnung und der Entlassung aus seiner Lehrtätigkeit, steht Klee im Zielfeuer der nationalsozialistischen Kritik. Am 1. Februar, nur zwei Tage nach der Machtübernahme Hitlers, erscheint in der Zeitung *Die Rote Erde* ein ganzseitiger Artikel mit der Überschrift *Kunst-Sumpf in Westdeutschland*. Der Autor – gezeichnet ist der Artikel mit „Hendrik“ – bezeichnet die Akademie als Hochburg jüdischer Künstler und unterstellt der Lehranstalt, eine Kampagne zu führen, die das Ziel verfolge, die deutsche Kunst durch jüdische Einflüssen zu zersetzen. Paul Klee wird persönlich angegriffen und diffamiert:

„Dann hält der große Klee seinen Einzug, berühmt schon als Lehrer des Bauhauses Dessau. Er erzählt jedem, er habe arabisches Vollblut in sich, ist aber typischer galizischer Jude. Er malt immer toller, er blufft und verblüfft, seine Schüler reißen Augen und Maul auf, eine neue, noch unerhörte Kunst zieht in das Rheinland ein.“<sup>460</sup>

Die Aussage, Klee sei ein „typischer galizischer Jude“ bezieht sich auf eine Publikation Wilhelm Hausensteins. Dieser hat in seiner 1921 in München veröffentlichten Publikation *Kairuan oder Die Geschichte des Maler Klee* die Tunis-Reise als eine Rückkehr zu Klees biologischem Ursprung charakterisiert.<sup>461</sup>

---

<sup>459</sup> Für die bildende Kunst heißt es weiter:

„1. daß aus den Deutschen Museen und Sammlungen alle Erzeugnisse mit weltbürgerlichen und bolschewistischen Vorzeichen entfernt werden. Man kann sie vorher in einer Häufung der Öffentlichkeit vorführen, kann diese mit den dafür aufgewandten Summen, den Namen der dafür verantwortlichen Galeriebeamten und Kultusminister bekannt machen [...];

2. daß alle Museumsleiter, die [...] allem Undeutschen unsere Kunsthallen öffneten, [...] sofort 'beurlaubt', ihr Ämter für immer verlustig erklärt werden. [...],

3. dass von einem Tage ab in Deutschen Druckwerken die Namen sämtlicher von Marxismus und Bolschewismus mitgeschwemmten Künstler nicht mehr genannt werden dürfen.“

[Zit. nach: Frey; Hüneke 2003, S. 283.]

<sup>460</sup> Zit. nach: Werckmeister 1987, S. 41.

<sup>461</sup> „In der Familie ist – so lässt er zwischen Sonaten und Blättern mit einfachem Wort den Fragenden begreifen – eine Stelle, die fernhin deutet. Die bürgerliche Herkunft aus dem Bernerländischen und Baslerischen habe wohl einen Sprung. Das Blut der Mutter – so heißt es – sei über Südfrankreich aus dem Orient hergeflossen. Einzelnes sei nicht mehr zu erweisen. Das Problematische genügt. Kein Zufall, daß der Sohn der schönen Basler Mutter mit dem rätselhaften Hintergrund vor einer

Hausenstein verweist hierbei auf eine unveröffentlicht gebliebene Tagebuchnotiz. Klee schreibt darin über die Abstammung seiner Mutter, sie sei „zur Hälfte Schweizerin (Basel). Ihre übrige Abstammung ist nicht völlig geklärt, sie kann über Südfrankreich orientalisches sein.“<sup>462</sup>

Eine ähnliche Anklage ist auch im *Völkischen Beobachter* von 25. Februar 1933 zu finden. Hier schreibt der Autor in dem Artikel *Vom deutschen Kunstreich jüdischer Nation*: „Eine wahrhaft beklagenswerte Erscheinung, die für jene Tage des Schreckens charakteristisch ist, ist Paul Klee (der – nein, wie interessant! – arabisches Blut in sich hat).“<sup>463</sup>

Klee hat es zunächst abgelehnt, seine christliche Glaubenszugehörigkeit nachzuweisen. Ebenso hat er sich geweigert einen Ariernachweis zu erbringen, denn, so schreibt er an seine Frau am 6. April 1933:

„In der Blutsfrage habe ich bis jetzt unterlassen, etwas zu tun. [...] Denn: wenn es auch wahr wäre, daß ich Jude bin und aus Galizien stammte, so würde dadurch an dem Wert meiner Person und meiner Leistung nicht ein Jota geändert. Diesen meinen persönlichen Standpunkt, der meint, daß ein Jude und ein Ausländer an sich nicht minderwertiger ist als ein Deutscher und Inländer, darf ich von mir aus nicht verlassen, weil ich mir sonst ein komisches Denkmal für immer setze. Lieber nehme ich Ungemach auf mich, als daß ich die tragikomische Figur eines sich um die Gunst der Machthaber Bemühenden darstelle.“<sup>464</sup>

Nach Wochen der Organisation, in der sich Klee unter anderem bemüht, seine Werke möglichst zahlreich zu verkaufen um finanzielle Rücklagen für den Neuanfang zu erhalten, verlässt Klee am 23. Dezember Deutschland endgültig. Eine „Niederlassungs- bzw. Aufenthaltsbewilligung“ ist Paul und Lily Klee zuvor – vorläufig bis zum 31. Oktober 1934 – durch die eidgenössische Fremdenpolizei in Bern zugesichert worden. Für kurze Zeit lebt Klee in seinem Elternhaus, bevor er mit

---

afrikanischen Reise erzählen kann. Es war keine beliebige schöne Reise bis an den Rand des schwarzen Kontinents. Sondern es war eine Ausfahrt des Menschen zu sich selbst. Sie mußte sein, denn ihrer bedurfte er, um sich zu fassen.“ [Hausenstein 1921, S. 29.]

<sup>462</sup> Zit. nach: Werckmeister 1987, S. 40.

<sup>463</sup> Zit. nach: Frey; Hüneke 2003, S. 271.

<sup>464</sup> Klee 1979, Bd. 2, S. 1234. Später wird Klee sich jedoch gezwungen sehen, seine arische Abstammung zu beweisen. In einem Brief vom 21. April 1933 wendet er sich mit entsprechender Bitte an das Zivilstandesamt Thann in der Rhön. [Vgl.: Klee 1979, Bd.2, S. 1244.]

seiner Frau im Frühjahr 1934 eine Wohnung bezieht. In einem der drei Räume richtet sich Klee ein etwa 20 Quadratmeter großes Atelier ein.

Mit dem Fortgang aus Deutschland verliert Klee seine Existenzgrundlage. Seine finanzielle<sup>465</sup> und künstlerische Zukunft ist unsicher, denn sein Durchbruch zur internationalen Avantgarde hat in Deutschland stattgefunden. In der Schweiz muss Klee mit „ähnlichen Missverständnissen und ablehnenden Kritiken rechnen wie zu Beginn seiner Karriere in Deutschland.“<sup>466</sup>

---

<sup>465</sup> Alfred Fechtheim, seit 1925 Klees Galerist, muss 1933 sein Geschäft aufgeben. Er emigriert von Berlin nach London. In Paris schließt Klee im Herbst 1933 in aller Eile einen Vertrag mit Daniel-Henry Kahnweiler ab. In einem Brief an einen Freund schreibt Klee 1937 er verkaufe „gar nichts“. [Zit. nach: Werckmeister 1981, S. 190.]

<sup>466</sup> Ebd.

## 2.2 Das abstrakte Gemälde *Engel im Werden*

Nachdem sich Klees Lebensumstände so grundlegend verändert haben, entsteht im Jahr 1934 – als erster Engel im Schweizer Exil – das quadratische Ölgemälde *Engel im Werden*<sup>467</sup> (Abb. 2.2.1). Gestalterisch orientiert sich Klee an der im Vorjahr entstandenen Wachskreide-Zeichnung *heisser Ort (zwischen Kreuz, Kreis und Dreieck)*<sup>468</sup> (Abb. 2.2.2). Beide Werke gliedert er durch drei, das Bild durchlaufende Linien in jeweils acht Farbfelder. In beiden Arbeiten fügt Klee in drei dieser Felder die – im Titel der Wachsmalkreidezeichnung aufgeführten – Symbole Kreuz, Kreis und Dreieck hinzu. In der Zeichnung ist der Kreis links zu finden, das Kreuz ist an den oberen Bildrand gerückt, das rote Dreieck ist rechts zu sehen. Auf dem Gemälde ist der runde Kreis oben auszumachen. Er ist mit leuchtend roter Farbe auf den ockerfarbigen Untergrund gemalt. Ein auf der Basis ruhendes Dreieck ist im ebenfalls ockerfarbigen unteren Feld zu sehen. Auch dieses ist leuchtend rot wiedergegeben, ebenso wie das Kreuz rechts auf blauem Hintergrund, bei dem keine der Achsen betont ist. Kippt man die Zeichnung *heisser Ort (zwischen Kreuz, Kreis und Dreieck)* auf die rechte Schmalseite, so fällt auf, dass proportionale Größe und Form der Felder im Vergleich zum Gemälde identisch sind. Auch die Symbole befinden sich wieder an derselben Position: der Kreis oben, rechts das Kreuz und auf der unteren Bildhälfte – aus der Mitte etwas nach links versetzt – das Dreieck. In der Farbgebung orientiert sich Klee ebenfalls an der Wachskreide-Zeichnung des Vorjahres, wenn auch jetzt die Farbigkeit expressiver ist. Die Farbe des Gemäldes ist mit dem Messer *pastos* aufgetragen. Die einzige Veränderung, die Klee vornimmt, besteht darin, dass er das weißblaue Feld der Zeichnung im Gemälde durch eine weitere blaue Fläche ersetzt. Das Bildfeld im Zentrum verliert die zarte Farbigkeit der Zeichnung und erhält eine leuchtend rote Farbgebung, die Klee auch in den drei Symbolen aufnimmt. Christian Geelhaar schreibt zu diesen beiden Exponaten: „Der Titel lautet *heisser Ort*. Dieser liegt – wie der Zusatz präzisiert – *zwischen Kreis, Kreuz und Dreieck* und meint den Entstehungsort eines Engels. [...]. Das Kreuzsymbol gibt der Darstellung ihren Inhalt.“<sup>469</sup> Warum der *heisse Ort* mit dem Entstehungsort eines Engels gleichsetzt,

---

<sup>467</sup> Paul Klee. *Engel im Werden*. 1934, 204. 51:51 cm. Öl auf Sperrholz. Sammlung Felix Klee, Zentrum Paul Klee.

<sup>468</sup> Paul Klee. *heisser Ort (zwischen Kreuz, Kreis und Dreieck)*. 1933, 440. 23:31,5 cm. Wachskreide. Sammlung Karl Ströher, Darmstadt.

<sup>469</sup> Geelhaar 1974, S. 80.

bleibt in dieser kurzen Ausführung unverständlich. Zieht man jedoch eine Passage aus der Monographie Grohmanns heran, wird deutlich, worauf sich Geelhaar bezieht. Dort heißt es:

„Der ‚*Engel im Werden*‘ (1934) ist kein Engel, sondern eine Genesis, vielleicht auch, wie Klee vor dem Bild erklärte, der Ort der Entstehung. Drei Kurven, die die Fläche durchschneiden, drei rote Zeichen, Kreuz, Kreis und Dreieck, das ist alles: ein wenig mehr hätte aus den freien Formen einen Flügel oder einen Kopf gemacht, es bleibt beim Zwischenreich, das den Engeln wohl zukommt.“<sup>470</sup>

Schenkt man dieser Aussage Grohmanns Glauben, stammt die Deutung des *heissen Ortes* als Entstehungsort eines Engels von Klee selbst und wurde während eines Atelierbesuch Grohmanns geäußert. Neben den bereits aufgezeigten formalen Parallelen lässt sich somit auch eine inhaltliche feststellen. Beide Werke widmen sich dem Entstehen, der „Genesis“ eines Engels. Bei dem Gemälde *Engel im Werden* vermittelt Klee den *heissen Ort* nicht durch den Bildtitel, sondern die leuchtend rote Farbe ruft diese Assoziation hervor. Neben der starken Farbigkeit der zentralen Bildinsel erscheint der rote Ton – trotz des pastosen Farbauftrags – auch in den übrigen Bildfeldern. Überall schimmert das Rot des Grundes durch, was die Dominanz der Farbe zusätzlich intensiviert.

Diesen Bildaufbau nutzt Klee auch in anderen Werken jener Zeit. Die Pastellzeichnung *ein Stübchen in Venedig*<sup>471</sup> (Abb. 2.2.3) des Jahres 1933 zeigt eine vergleichbare Komposition. Auch hier teilen umherlaufende Linien die Bildfläche in Fragmente. Entscheidend ist, dass Klee auch in diesem Fall zwei Bildfelder durch die Symbole Kreis und Kreuz füllt. Das Kreuz am rechten Bildrand – das wieder als Pluszeichen keine der Achsen betont – wird durch den Bildausschnitt leicht fragmentiert. In der Pastellzeichnung steht das Kreuz wohl nicht in religiösem Zusammenhang. Auch das Kreuzsymbol des Gemäldes *Engel im Werden* ist nicht zwingend in einen religiösen

---

<sup>470</sup> Grohmann 1954, S. 312.

<sup>471</sup> Paul Klee. *ein Stübchen in Venedig*. 1933, 447 (H 7). 21,5:30,5 cm. Pastell auf Papier. Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett Basel.

Kontext zu stellen. Es erscheint demnach nicht überzeugend, dass das Kreuz der Darstellung ihren Inhalt gibt, wie Geelhaar in seinen Ausführungen feststellt.<sup>472</sup>

Diese, die Bildfläche in Fragmente unterteilende Linien zeigen sich auch in anderen Darstellungen der Jahre 1933 bis 1935. Selbst in Werken mit Porträtcharakter dient Klee die schwarze Linie dazu, Flächen zu umreißen ohne dass diese Abgrenzungen motivisch verlangt wären. In dem Gemälde *Gezeichneter*<sup>473</sup> (Abb. 2.2.4) teilt Klee die Gesichtsfläche des dargestellten Mannes in zehn Fragmente. Die Unterteilungen setzen sich auch beim Oberkörper der Figur und im Hintergrund der Darstellung fort. Diese Linien stellen für Klee eine Vorstufe zu den „Balkenstrichbildern“<sup>474</sup> dar, auf die im folgenden Kapitel eingegangen wird.

Bei der Betrachtung des abstrakten Gemäldes lässt sich in den Farbflächen und Linien eine Figur erkennen. So kann die feuerrote Insel als Oberkörper der Gestalt gesehen werden. Aus den Linien lassen sich, jeweils nach rechts und links verlaufend, Beine und Flügel ausmachen. Das Kreissymbol würde bei dieser Sichtweise den Kopf des Engels wiedergeben. Auf Grund des Sujets liegt die Interpretation des roten Ringes, der den ockerfarbenen Kreis bzw. Kopf umgibt, als leuchtender Nimbus nahe. Ob diese Sichtweise von Klee beabsichtigt wird, ist jedoch fraglich, denn, so schreibt Grohmann: „ein wenig mehr hätte aus den freien Formen einen Flügel oder einen Kopf gemacht, [...]“<sup>475</sup> Gegen dieses „ein wenig mehr“ entscheidet sich Klee jedoch. Der inhaltliche Schwerpunkt des Gemäldes liegt damit in der bereits im Titel formulierten Genesis des Engels. Klees *Engel im Werden* unterliegt einem Entwicklungsprozess. Der programmatische Ausspruch „Zeitlos ist nur der an sie tote Punkt“<sup>476</sup> wurde bereits wiederholt thematisiert. Klee stellt keine Zustände, sondern Entwicklungen und Metamorphosen dar. Gerade in den noch folgenden Handzeichnungen wird sich diese Beobachtung manifestieren.

---

<sup>472</sup> Geelhaar 1974, S. 80. [„Das Kreuzsymbol gibt der Darstellung ihren Inhalt.“]. Geelhaar stellt das Gemälde in Kontext zu Klees Bleistiftzeichnung *Diagramm der Erlösung* [1934, 116. 48,5:31,5 cm. Bleistift auf Papier. Sammlung Felix Klee, Zentrum Paul Klee]. Diesen Vergleich führt er jedoch nicht weiter aus. Geelhaar schreibt: "Mit dem Titel einer gleichzeitig entstandenen ideogrammartigen Zeichnung läßt auch *Engel im Werden* sich als *Diagramm der Erlösung* verstehen." [Ebd.].

<sup>473</sup> Paul Klee. *Gezeichneter*. 1935, R 6 (146). 30,5:27,5 cm. Öl- und Wasserfarbe auf pastos grundierter Gaze auf Pappe. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

<sup>474</sup> Vgl.: z. B.: Glaesemer 1979 (b.).

<sup>475</sup> Grohmann 1954, S. 312.

<sup>476</sup> Klee. In: Geelhaar 1976, S. 120.

### 2.3 Das Gemälde *Erzengel*: Der Einfluss der islamischen Kunst und Kalligrafie

Das hochformatige Gemälde *Erzengel*<sup>477</sup> (Abb. 2.2.5) entsteht 1938 und kann auf Grund seiner stilistischen Merkmale als ein charakteristisches Werk dieser Schaffensperiode bezeichnet werden. Klee setzt in den Bildern dieser Zeit Zeichen und Linien – meist in schwarzem Ton – auf den farbigen Hintergrund. Gemälde wie *Zerbrochener Schlüssel*<sup>478</sup> (Abb. 2.2.6) oder *Pomona, über-reif*<sup>479</sup> (Abb. 2.2.7) sind in ihrer stilistischen Umsetzung dem *Erzengel* sehr verwandt. Klee benutzt in diesen Werken Linien mit einer balkenartigen Dicke, die sich als Novum in seiner Kunst bezeichnen lässt. Die Linie gewinnt dadurch an malerischer Qualität. Auf Grund der balkenartigen Dicke der Linien werden diese Werke als „Balkenstrichbilder“ bezeichnet. Die Zeichen und Linien wirken wie „Hieroglyphen“<sup>480</sup> und fordern vom Betrachter ein hohes Maß an Abstraktion.

Auf den ockerfarbenen Hintergrund des *Erzengels* setzt Klee Rechtecke in den Farben Blau, Rot, Lila und Grün. Diese sind voneinander nicht klar abgegrenzt, sondern verschwimmen an den Rändern. Dadurch gehen sie in einem weichen Übergang in den Hintergrund über und bilden mit diesem eine formale Einheit. Eine schwarze Linie im Zentrum des Gemäldes deutet die Kopfform des *Erzengels* an. Es handelt sich um eine aktive Linie, da ihr Anfang und Endpunkt frei bleibt. So behält die Linie die Dynamik ihrer Bewegung, durch die sie entstanden ist. Auf Klees Unterscheidung von Linientypen wird im folgenden Kapitel im Hinblick auf die Handzeichnungen näher eingegangen. Das Gesicht des Engels ist konstruiert aus einem langen geraden Strich für die Nase, einer kleinen Raute für den Mund und einem, an eine Musiknote erinnernden Auge. Über das Haupt des Engels setzt Klee eine Lanzette, die einen flammenähnlichen Charakter gewinnt, da er sie mit einem roten Farbschimmer hinterlegt. Rechts neben dem Gesicht findet sich ein Krummstab.<sup>481</sup> Am linken

---

<sup>477</sup> Paul Klee. *Erzengel*. 1938, 82. 100:65 cm. Öl auf Baumwolle auf Jute. Städtische Galerie, München.

<sup>478</sup> Paul Klee. *Zerbrochener Schlüssel*. 1938, 136 (J 16). 55,4:66,4 cm. Öl auf Zeitungspapier auf Jute. Sprengel Museum, Hannover.

<sup>479</sup> Paul Klee. *Pomona, über-reif (leicht geneigt)*. 1938, 134 (J 14). Öl auf Zeitungspapier auf Jute. 68:52 cm. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>480</sup> Den Begriff der „Hieroglyphe“ nutzt Klee in früheren Arbeiten. Er verwendet ihn 1917 in den Bildtiteln: *Hieroglyph*, *Hieroglyph mit dem Sonnenschirm* sowie *Landschaftliches Hieroglyph mit Betonung des Himmelblau*.

<sup>481</sup> Interpretiert man die Lanzette über dem Haupt des *Erzengels* als Feuerflamme, würde dies in Verbindung mit dem Krummstab den Attributen des Erzengels Gabriels entsprechen. Nach altjüdischer Vorstellung ist Gabriel dem Feuer zugeordnet. Das Attribut des Stabes gibt den Hinweis auf das

Bildrand ist eine sensenförmige Linie wiedergegeben, die sich als Flügel interpretieren lässt.<sup>482</sup> Die kurvige Linie am rechten Bildrand erlaubt durch ihre starke Fragmentierung jedoch keine Identifizierung als Flügel. Unterhalb des Engels staffelt Klee vier Linien, gerade und gebogene wechseln sich ab. Die unterste nimmt das Motiv des Krummstabes erneut auf. Beide erinnern durch ihre volutenhaft eingerollten Enden, auf denen jeweils eine Kugel sitzt, an abstrahierte Bassschlüssel. Ob Klee den Stab als Attribut des Erzengels Gabriel meint, der manchmal einen solchen – oder häufiger eine Lilie – bei der Verkündigung an Maria mit sich führt, ist nicht zu beantworten.<sup>483</sup> Insgesamt zeigen die Linien die charakteristische Stärke der Arbeiten dieser Monate. Sie sind nicht zentriert, sondern scheinbar locker auf der Bildfläche verstreut, wobei sie nicht ihre Ruhe und Ordnung verlieren. Sie sind untereinander nicht verbunden, womit Klee die Assoziation eines auseinander gefallenen Körpers erzeugt. Dieser Eindruck ist von ihm offensichtlich auch durchaus erwünscht. Wie bereits angeführt malt Klee 1938 einen Schlüssel, den er im Titel als „zerbrochen“ charakterisiert. Dieser Titel ist dabei durchaus doppeldeutig zu verstehen. Interpretiert man den Schlüssel in einem übertragenen Sinn, dann geht für den Rezipienten der Schlüssel zur Interpretation des Dargestellten verloren. Dieser ist zerbrochen, so dass die dargestellte Figuration für den Betrachter nicht länger eindeutig zu bestimmen ist. Die Darstellung ist auseinander gefallen. Im gleichen Jahr entsteht auch das Balkenstrichbild *Zerstörtes Labyrinth*<sup>484</sup> (Abb. 2.2.8). Auch hier ist der Titel doppeldeutig. Ein Labyrinth stellt einen Ort dar, indem sich der Mensch schwer zurechtfinden kann. Dieses ist zerstört und verliert damit seinen Zweck. Beide Titel dokumentieren Klees Absicht, seine Bildwerke „zerbrochen“ oder „zerstört“ wirken zu lassen.

Eine ähnliche „Zerstörung“ zeigt sich auch in der Zeichnung *Eigenwille einer Brille*<sup>485</sup> (Abb. 2.2.9). Eine weitere Parallele zum *Erzengel* besteht darin, dass Klee auch hier – jedoch in viel stärkerem Maß – mit musikalischen Zeichen arbeitet. So besteht die Brille aus zwei gespiegelten Noten, den Hals bilden zwei abstrahierte Bassschlüssel, als Augensymbol am oberen Bildrand verwendet Klee eine Fermate. Es zeigt sich

---

Botenamt im Dienste Gottes [Vgl.: Lurker 1991, S. 180]. Jedoch bleibt fraglich, ob Klee eine solche Identifikation anstrebt.

<sup>482</sup> Huggler 1969 S. 196.

<sup>483</sup> Vgl.: Lurker 1991, S. 180.

<sup>484</sup> Paul Klee. *Zerstörtes Labyrinth*. 1939, 346 (Y 6). 54:70 cm. Öl- und Wasserfarben auf ölgrundiertem Papier auf Jute. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>485</sup> Paul Klee. *Eigenwille einer Brille*. 1938, F9. 28:17,8 cm. Schwarze Kleisterfarbe auf Briefpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee.

erneut die charakteristische Stärke und eine verwandte Verteilung der Linien auf der Bildfläche.

Musik spielt im Leben Klees eine zentrale Rolle und findet vielfache Aufnahme in seinem künstlerischen Œuvre. Grohmann bezeichnet Klee als den „Musiker unter den bildenden Künstlern des 20. Jahrhunderts“<sup>486</sup>. Publikationen wie Hajo Düchtings Werk „Paul Klee – Malerei und Musik“<sup>487</sup> oder der Ausstellungskatalog der Frankfurter Schirn Kunsthalle „Paul Klee und die Musik“<sup>488</sup> beschäftigen sich mit diesem Aspekt des künstlerischen Schaffens Klees. Die Fragestellung beinhaltet dabei zwei Gesichtspunkte. Einerseits nutzt Klee die Notenschrift, weil sie seinem Wunsch nach Abstraktion entgegen kommt. Andererseits orientiert sich Klee an der Musik, indem er versucht, kompositorische Kategorien auf die bildnerischen Regeln der Malerei zu übertragen. Dies ist deutlich an dem Gemälde *Insula dulcamara*<sup>489</sup> (Abb. 2.2.10) nachzuvollziehen. Es handelt sich um eines der großformatigsten Gemälde Paul Klees und gilt als ein Hauptwerk der Spätzeit. Hier zitiert Klee keine musikalischen Zeichen, sondern vielmehr ist sein Werk als ein „Versuch der Übertragung musikalischer Rhythmen ins Bildnerische“<sup>490</sup> zu verstehen. Zwischen der *Insula dulcamara* und dem *Erzengel* sind zahlreiche Parallelen zu beobachten. Bereits den Hintergrund gestaltet Klee auf verwandte Weise: Bei der *Insula dulcamara* stellt er zarte Rosa-, Grün- und Blautöne zusammen. Die Farbfelder sind erneut nicht voneinander abgegrenzt, sondern wolkig neben- und übereinander gesetzt. Auch die schwarzen Linien und Symbole, die in ihrer Dicke denen des *Erzengels* entsprechen, ordnet Klee auf verwandte Weise auf seiner „süß“ („dulcis“) – „bitteren“ („amarus“) Insel an. Der Gegensatz im Titel des Werkes findet sich auch in der künstlerischen Umsetzung. Dem „süßen“ Hintergrund setzt Klee die „bitter“ wirkenden schwarzen Zeichen kontrastierend entgegen.<sup>491</sup> Doch nicht nur künstlerisch, auch inhaltlich lässt sich diese Gegenüberstellung nachvollziehen. In der Literatur wird das Gesicht der Bildmitte, auf Grund der

---

<sup>486</sup> Grohmann 1959, S. 1.

<sup>487</sup> Düchting 1997.

<sup>488</sup> A.K.: Paul Klee und die Musik. 1986.

<sup>489</sup> Paul Klee. *Insula dulcamara*. 1938, 481. 88:176 cm. Öl, ausgesparte Zeichnung mit schwarzer Kleisterfarbe auf Zeitungspapier auf Jute über Keilrahmen. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>490</sup> Düchting 1997, S. 86.

<sup>491</sup> Glaesemer 1976, S. 333.

Ähnlichkeit zu dem weißen Kopf des 1940 entstandenen Gemäldes *Tod und Feuer*<sup>492</sup> (Abb. 2.2.11), häufig als Symbol des Todes angesehen.<sup>493</sup>

Klee äußert sich persönlich zu der Idee, den Gegensätzlichkeiten Raum zu bieten. In einem Brief an seine Schwiegertochter schreibt er im Januar 1938:

"Dass nicht nur Leichtbekömmliches sich hineinflechten wird, darf nicht abschrecken, wir wollen nur immer hoffen, dass Schweres zu den anderen Kräften im Gleichgewicht bleibe. Auf diese Weise ist das Leben sicher fesselnder als rein à la Biedermeier. Und jeder möge aus den beiden Schalen Süßes und Salziges nach seinem Geschmack herausnehmen. [...] Mit Vorsicht und Klugheit wird man keiner groben Enttäuschung erliegen."<sup>494</sup>

Max Huggler sagt über den *Erzengel*, das Gemälde sei „meisterhaft gehandhabt und der hieratischen Strenge eines byzantinischen Mosaiks gleich.“<sup>495</sup> Er verweist hier auf die hieratische Schrift, eine von Priestern verwendete vereinfachte Hieroglyphenschrift, die beim Übergang von Stein auf Papyrus als Schreibmaterial entstand. Diesen Hinweis greift Maria Linsmann in ihrer Dissertation über „Schriftähnliche Zeichen und Strukturen in der Malerei des 20. Jahrhunderts“<sup>496</sup> auf. Klee schreibt die Autorin dabei einen besonderen Stellenwert zu. Bei ihm habe die Beschäftigung mit dieser Thematik zu einer besonders häufigen künstlerischen Umsetzung geführt. Für Klee gilt ebenso wie für andere Künstler seiner Zeit, dass nicht lesbare Worte oder Buchstaben im Bild auftauchen, sondern schriftähnliche Zeichen und Strukturen. „Diese sind, [...], rein sprachlich – inhaltlich nicht entzifferbar, sondern vielmehr jenseits der bekannten Sprachen universell zu begreifen. Sie erscheinen beispielsweise als Fantasie- oder Bilderschriften, als einzelne Zeichen oder Zeichenreihungen, als Spur einer gestischen Schreibbewegung oder als Kritzelspur.“<sup>497</sup>

---

<sup>492</sup> Paul Klee. *Tod und Feuer*. 1940, 332 (G 12). 46:44 cm. Öl und Zeichnung in schwarzer Kleisterfarbe und braungründierter Jute. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>493</sup> Vgl. z. B: Düchting 1997, S. 86; Partsch 1993, S. 81; Glaesemer 1976, S. 333.

<sup>494</sup> Klee 1979, Bd.2, S. 1282.

<sup>495</sup> Huggler 1969, S. 196.

<sup>496</sup> Linsmann 1991.

<sup>497</sup> Linsmann 1991, S. 3.

Auf Klees Verhältnis zu Sprache und Dichtung wurde bereits eingegangen. Er beschäftigt sich bereits in der Schulzeit mit den poetischen Werken der antiken Literatur, liest „die griechischen Tragödien des Sophokles und Euripides, die Komödien des Aristophanes, ebenso wie Homer“<sup>498</sup> im Urtext. Dieses literarische Interesse verbindet Klee später mit dem künstlerischen: In Illustrationen bebildert er Voltaires *Candide*<sup>499</sup> und die expressionistische Prosa von Curt Corrinths *Potsdamer Platz*. In den Jahren 1916 bis 1918 entsteht eine Reihe von Arbeiten, die Klee „Schrift-Bilder“ oder „Schrift-Lieder“ nennt und die ein noch engeres Bündnis von Literatur und Malerei aufweisen als seine Illustrationen. In diesen frühen Arbeiten tragen die Buchstaben noch eine Bedeutung in dem Sinn, dass sie Träger eines bestimmbareren Inhaltes sind. Die Bildaussage bewegt sich in einer für den Betrachter definierbaren Dimension. Inspiriert war Klee dabei durch die Arbeiten der Kubisten, die erstmals Buchstaben und Wortfragmente in ihre Bildgefüge aufgenommen haben. Klee lernt diese Arbeiten während seiner Paris-Reise im Jahre 1912. Abgelöst werden die „Schrift-Bilder“ von Arbeiten der frühen 20er Jahre in denen Klee nur einzelne Buchstaben oder Buchstaben-Symbole in seinen Werken einsetzt, deren Gehalt daher assoziativ bleibt. Die Entwicklung ist dabei deutlich: Klee löst seine „Schrift-Bilder“ immer stärker von ihrem schriftlichen Inhalt, der Grad der Abstraktion nimmt stetig zu.

Diese Arbeiten lassen sich als Entwicklungsschritte hin zu der symbolhaften und schriftähnlichen Bildsprache des Spätwerkes bezeichnen. Seine „Balkenstrichbilder“, von denen bereits einige exemplarisch genannt wurden, sind in ihrem Erscheinungsbild durch die hieroglyphenartigen Zeichen und Chiffren geprägt.<sup>500</sup> Die Einflussquellen sind dabei sehr unterschiedlich. Linsmann identifiziert im Gesamtwerk Klees alte Runenzeichen, phönizische Schriftzeichen, ägyptische Hieroglyphenschrift – ganz ausgeprägt in Klees Gemälde *Legende vom Nil*<sup>501</sup> (Abb. 2.2.12), das bereits im Titel auf diese Einflussnahme verweist – sowie Elemente der ostasiatischen Kalligraphie.

---

<sup>498</sup> Giedion-Welcker 1967/68, S. 253.

<sup>499</sup> In seinem Tagebuch vermerkt Klee bereits 1906: „Gelesen habe ich, und zwar ein einzigartiges Buch: Candide von Voltaire. Drei Ausrufezeichen.“ [Klee 1988, S. 232; Klee 1957, S. 203, Eintrag Nr. 743, (1906).]

<sup>500</sup> Vgl.: Linsmann 1991, S. 48, 49. [In ihren Ausführungen widmet sich die Autorin ausführlich der Analyse der „hieroglyphenhaften Zeichen und Chiffren“ (S. 48) der *Insula dulcamara*.]

<sup>501</sup> Paul Klee. *Legende vom Nil*. 1937, 215 (U 15). 69:61 cm. Pastellfarbe auf Baumwolle auf Jute. Hermann-und-Margrit-Rupf-Stiftung.

Der *Erzengel* erscheint jedoch am nachhaltigsten durch die islamische Kalligraphie beeinflusst. Auf seiner Tunisreise kommt Klee – gemeinsam mit August Macke (1887-1914) und Louis René Moilliet (1880-1962) – erstmals mit dem Orient<sup>502</sup>, der islamischen Kunst und Kalligraphie in Berührung.<sup>503</sup> Sein Sohn Felix Klee berichtet:

„Die arabische Schrift, die von rechts nach links geschrieben wird, übte neben der altägyptischen Bilderschrift einen starken Einfluß auf die Kunst Paul Klees aus. Schon die Tatsache, dass er als Linkshänder fließend von rechts nach links schreiben konnte, machte ihn mit den schönen runden Formen der arabischen Schrift – auch wenn er sie nicht lesen konnte – geistig umso vertrauter.“<sup>504</sup>

Auch Will Grohmann bescheinigt dem Künstler eine „Wahlverwandtschaft mit dem Orient“<sup>505</sup>. Damit ist Klee keineswegs eine Ausnahmeerscheinung. Nachdem die islamische Malerei und Ornamentik um 1800 in größerem Umfang in der europäischen bildenden Kunst wirksam wurde, sind Künstler wie Géricault (1791-1824) oder Delacroix (1798-1863) von ihr beeinflusst. Im 20. Jahrhundert bleibt diese Einflussquelle existent, beispielsweise bei Henri Matisse (1869-1954), in dessen Werk sich seit 1906 eine Auseinandersetzung mit der Formensprache des Islams widerspiegelt.<sup>506</sup> Doch im Gegensatz zu diesen Künstlern interessiert sich Klee kaum für das motivische Repertoire der islamischen Kunst. In seinem Spätwerk findet primär die Zeichenhaftigkeit der islamischen Kalligraphie Beachtung, die seinem Abstraktionsprozess und dem Streben nach Symbolhaftigkeit entgegenkommt. So ist diese Einflussnahme in zahlreichen der „Balkenstrichbilder“ nachzuweisen.

In Klees Gemälde *Insula dulcamara* treten die Analogien zum islamischen Schriftbild ausgesprochen deutlich in Erscheinung. Selbst die diakritischen Punkte der islamischen Schrift zitiert er hier. Bei der *Insula dulcamara* ist ein direkter Vergleich mit den Sultans-Inschriften der Thuluth-Schriftart (Abb. 2.2.13) möglich.

Im Falle des *Erzengels* ist die Einflussnahme eine Orientierung an der allgemeinen Form der Arabeske, dem wichtigsten Gestaltungsmittel der islamischen Kalligraphie,

---

<sup>502</sup> Klees Reise führt ihn von Bern aus über Marseille nach Tunis und Kairuan. Er reist über Sizilien und Italien zurück.

<sup>503</sup> In seinem Aufsatz „Le Corbusier, Paul Klee und der Islam“ schreibt Adolf Max Vogt: „Aber der Islam-Impuls ist ohne Zweifel das, was sowohl Le Corbusier wie Paul Klee in ihrem Lebenslauf nicht hätten entbehren können – geradesowenig wie Goethe die Italienische Reise.“ [Vogt 1974, S. 137 f.]

<sup>504</sup> Zit. nach: Linsmann 1991, S. 50.

<sup>505</sup> Grohmann 1954, S. 380.

<sup>506</sup> Vgl.: Ludwig 1972, S. 123.

zu verstehen. Die Beeinflussung des *Erzengels* ist damit vorrangig eine optisch-ästhetische. Nur vereinzelt tauchen abstrahierte Schriftzeichen auf, die Klee offensichtlich der islamischen Kalligraphie entlehnt. So erinnert der Krummstab, rechts vom Engelskopf, ebenso wie die geschwungene Linie am unteren Bildrand, beide als „abstrahierte Bassschlüssel“ beschrieben, an den arabischen Buchstaben „و“. Ebenso charakteristisch ist für die arabische Schriftkunst, den zur Verfügung stehenden Raum harmonisch und gleichmäßig auszufüllen.<sup>507</sup> Dieser „horror vacui“ findet sich auch in Klees *Erzengel*. Wie bereits oben beschrieben sind die Linien zwar scheinbar locker auf der Bildfläche verstreut, dennoch fällt auf, dass eine ausgewogene Verteilung der einzelnen Elemente nicht fehlt. Klee nutzt die Bildfläche aus, so dass keine größeren freien Flächen verbleiben. Will man ein konkretes Vorbild benennen, ähnlich der Sultans-Inschrift im Falle der *Insula dulcamara*, scheint die Beeinflussung beim *Erzengel* aus dem Bereich der Keramik zu stammen. Die Zeichen des *Erzengels* sind vergleichbar mit dem schlanken und graziösen Schriftdekor auf Schalen des 10. Jahrhunderts.<sup>508</sup> Neben den Parallelen im Dekor bekräftigen auch die zarte Farbigkeit des *Erzengels* sowie die glänzende Bildoberfläche diesen Eindruck. Als Beispiel soll eine Schüssel aus Nisapur (Abb. 2.1.14) dienen, datiert auf das 10. Jahrhundert. Neben dieser ästhetischen Beeinflussung ruft die Farbigkeit des Gemäldehintergrunds auch die Assoziation mit bräunlichem Pergament hervor. Die Zeichen des *Erzengels* wirken wie Buchstaben einer Handschrift. Eine solche Beeinflussung durch Handschriften hat eindeutig bei der bereits erwähnten Darstellung *Zerstörtes Labyrinth* (Abb. 2.2.8) stattgefunden. Vergleicht man dieses Gemälde mit der Marginalie *Al-Quandusis Lobpreis des Stammbaums des Propheten Mohammed* aus dem Jahr 1828 (Abb. 2.2.15), dann ist die ästhetische Orientierung offensichtlich.

So lässt sich festhalten, dass Klee die schriftähnlichen fremdländischen Zeichen zu Elementen einer privaten Hieroglyphik macht. Er konstruiert eine Art Geheimsprache, ein Begriff, den Klee in seinem 1934 entstandenen Werk *Geheimschriftbild* selbst wählt. Damit reiht er sich in eine humanistische Tradition. In der Renaissance-Hieroglyphik, die auf der *Hieroglyphica* des Horapollo basiert, und später in der Emblematis des 16. und 17. Jahrhunderts wird die verschlüsselte Bedeutung erst durch die Erschließung und Verbindung von Wort und Bild ersichtlich. Indem Paul Klee in

---

<sup>507</sup> Vgl.: Linsmann 1991, S. 54.

<sup>508</sup> Ludwig 1972, S. 131.

seinem Werk *Erzengel* Wort und Bild in abstrahierter Form kombiniert, unternimmt er ähnliches.

In diesem Zusammenhang soll auf eine Aussage Grohmanns verwiesen werden, die der Kunsthistoriker in seiner Klee-Monographie äußert, jedoch ohne weiter erläuternde Angaben zu ergänzen:

„Die Engel und Genien des Islams stehen den Zwischenreich-Gestalten Klees fast näher als die christlichen, vor allem aber behält Klee wie der Islam die Fülle der Welt in der Überwindung der Welt bei, jene Verbindung von Heiterkeit und Ernst, von Naturerkenntnis und Mythos, von Glauben und Ironie.“<sup>509</sup>

In der islamischen Theologie spielt der Glaube an die Engel eine bedeutende Rolle. Ihre Relevanz wird durch Textpassagen innerhalb des Korans gestützt. Diese Engel ähneln in ihrer Funktion den christlichen Engelsonstellungen. Innerhalb der islamischen Engelshierarchie nehmen die Erzengel – wie im Christentum – die höchste Stelle ein.<sup>510</sup> Es bleibt ungeklärt, auf welche Dokumente sich die Aussage Grohmanns stützt. Anhand des Korans, dem unmittelbaren Zeugnis des islamischen Glaubens, kann seine Aussage, Klees Engel seien mehr durch die Engel und Genien des Islams als durch das christliche Engelsbild beeinflusst, nicht erklärt werden.

Neben dem Einfluss durch das islamische Engelsbild sieht Grohmann an anderer Stelle eine mögliche Beeinflussung der Kleeschen Engelskonzeption durch die Literatur Rainer Maria Rilkes:

„Sind es die Engel, die Rilke in den "Duineser Elegien" meint, höhere Wesen, in ihrer Herrlichkeit tödlich für den Menschen? Gestalten, die nach Rilkes Kommentar durch Leben und Tod reichen und weder im Diesseits noch im Jenseits, sondern in der großen Einheit zu Hause sind? Wesen, die die Verwandlung des Sichtbaren ins Unsichtbare schon vollzogen haben und die im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität erkennen?“<sup>511</sup>

---

<sup>509</sup> Grohmann 1954, S. 381.

<sup>510</sup> Gabriel wird auch als „Heiliger Geist“ oder „Vertrauenswürdiger Geist“ bezeichnet und ist der Überbringer des Korans an Mohammed; Michael besitzt nach dem Volksglauben die Macht über die Naturkräfte und verantwortet das Zumessen der Nahrung. [Vgl.: Schimmel 1990, S. 73, 74.]

<sup>511</sup> Grohmann 1954, S. 348.

Klee ist mit den Schriften Rilkes vertraut – Klee und Rilke begegnen sich 1915 persönlich in München und Lily Klee erwähnt in Briefen an Will Grohmann mehrmals ihre Rilke-Lektüre<sup>512</sup> – jedoch erscheint die Parallele zwischen Klees Engel und denen der „Duineser Elegien“ keineswegs zwingend. Rilke beschreibt dort die Engel wie folgt:

„Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel  
Ordnung? Und gesetzt selbst, es nähme  
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge vor seinem  
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts  
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen,  
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,  
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.“<sup>513</sup>

Nach Meinung des Autors Friedmar Apel wählt Rilke dieses Bild um „an den archaischen Schrecken der Engel [zu] erinnern.“<sup>514</sup> Diese Engelskonzeption lässt sich auf die Engelsdarstellungen Klees nicht übertragen. Keiner seiner Engel wirkt „schrecklich“<sup>515</sup>. Eine Beeinflussung wäre nur denkbar, würde man die Engel Klees als bewusst gegensätzlich konzipierte Figuren interpretieren. Dies erscheint jedoch unwahrscheinlich. Hilfreich ist der Verweis Grohmanns auf Rilke dennoch, da sich durch ihn schlussfolgern lässt, wie seine Vermutung bezüglich der Beeinflussung Klees durch die islamische Engelsvorstellung zustande kommt. In einem Brief an den polnischen Übersetzer Witold Hulewicz schreibt Rainer Maria Rilke am 13. November 1925:

„der ‚Engel‘ der Elegien [hat] nichts mit dem Engel des christlichen Himmels zu tun, (eher mit den Engelsingestalten des Islams). [...] Der Engel der Elegien ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im unsichtbaren einen höheren Rang der

---

<sup>512</sup> Vgl.: Glaesemer 1979 (a.), S. 40.

<sup>513</sup> Rilke 1997 [1923], S. 7.

<sup>514</sup> Apel 1994, S. 157.

<sup>515</sup> Rilke 1997 [1923], S. 7.

Realität zu erkennen, – Daher schrecklich für uns, weil wir, seine Liebenden und Verwandter, doch noch am Sichtbaren hängen“.<sup>516</sup>

Hier äußert Rilke, dass er seine Engel der Duineser Elegien durch die Engelsgestalten des Islams geprägt sieht. Grohmann muss diesen Brief gekannt haben, denn auch er operiert in der zitierten Textpassage mit den Begriffen des „Sichtbaren“ und „Unsichtbaren“. So ist denkbar, dass es sich bei Grohmanns These um eine Übertragung des Engelskonzeption Rilkes auf die Werke Klees handelt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich Klees Gemälde *Erzengel* in die Gruppe der „Balkenstrichbilder“ einreicht. Das Gemälde ist ein typisches Werk des Jahres 1938. Die Einflussquellen sind dabei vielschichtig. Zum einen sind Klees Bildwerke durch die Absicht geprägt, kompositorische Elementen der Musik ins Bildnerische zu übertragen. Im Falle des *Erzengels* ist aber der Einfluss der islamischen Kalligraphie entscheidend. Jedoch handelt es sich bei Klee – wie bereits in Bezug auf die Einflüsse durch die primitive Kunst festgestellt wurde – in den seltensten Fällen um direkte Zitate. Klee spielt mit den unterschiedlichen Einflussquellen. In diesem Fall ermöglichen sie ihm, seinem Wunsch nach Abstraktion nachzukommen.

---

<sup>516</sup> Zit. nach: Solbrig 1982, S. 278.

### 3 Die Handzeichnungen der Jahre 1939 und 1940

#### 3.1 Biographische Notizen: Klees Leben im Exil und sein Krankheitsverlauf

„Aber der Lust steht keine Zeit zur Verfügung und man läßt es bei gelegentlichen Stichproben bewenden. Denn mir bleibt nicht einmal mehr genug Zeit zu meinem Hauptgeschäft. Die Production nimmt ein gesteigertes Ausmaß in sehr gesteigertem Tempo an, und ich komme diesen Kindern nicht mehr ganz nach. Sie entspringen. Eine gewisse Anpassung findet dadurch statt, dass die Zeichnungen überwiegen. Zwölfhundert Nummern im Jahre 1939 sind aber doch eine Rekordleistung.“<sup>517</sup>

Mit diesen Worten beschreibt Paul Klee am 29. Dezember 1939 in einem Brief an seinen Sohn Felix und dessen Gattin Euphrosine die Arbeiten des zurückliegenden Jahres.<sup>518</sup> Trotz der fortschreitenden schweren Krankheit verzeichnet Klee 1939 in seinem Œuvre-Katalog insgesamt 1253 Werke. Vier Jahre zuvor hat sich die anfangs als Masern diagnostizierte Erkrankung als progressive Sklerodermie erwiesen, eine seltene, unheilbare Autoimmunerkrankung, bei der es durch eine chronische Entzündung zu einer schmerzhaften Verhärtung des Unterhaut- und Bindegewebes sowie zur langsamen Austrocknung der Schleimhäute kommt. Die Ätiologie dieser Krankheit ist bis heute nicht hinreichend geklärt. Einigkeit besteht lediglich darin, dass sie eine Reaktion des Immunsystems auf einen noch nicht näher definierten Reiz darstellt. Folgen dieser Erkrankung sind – neben der Narbenbildung sowie der

---

<sup>517</sup> Zit. nach: Klee 1960, S. 110 f.

<sup>518</sup> Klee nutzt erneut das Motiv der Göttin Athene, die, in voller Rüstung, aus dem Haupt Zeus entspringt. In Klees Fall sind es die Zeichnungen, die wie Kinder seinem Kopf entspringen. Klee spielt durch diese Motivanlehnung mit der „Vorstellung einer imaginären Alternative zur Geburt aus der Frau ohne sexuelle Zeugung – ein Ideal rein geistiger Schöpfung ohne hindernde materielle Bindung – [...]“ [Werckmeister 1990, S. 47.]. Tatsächlich kann in Bezug auf das mythologische Spätwerk Klees die Beobachtung gemacht werden, dass vor allem weibliche Frauengestalten wie Flora, Fama, Pomona, Kirke, Diana, Gaia, Aphrodite oder Venus, Luna oder Pallas thematisiert werden. Auch verwendet Klee in seinen Bildtiteln weibliche Gattungsbezeichnungen wie Dryaden, Sirenen, Nymphen, Amazonen, Nereiden, Mänaden, Eumeniden oder Erd- und Waldhexen. Die männliche Götterwelt wird hingegen selten zum Bildthema: Mars, Charon, Poseidon, Herakles u. a. sind zwar vertreten, spielen aber eine untergeordnete Rolle. Werckmeister bringt diese Beobachtung in seinem Aufsatz „Ob ich je eine Pallas hervorbringe?!“ mit der Metapher der Geburt in Verbindung. Tatsächlich finden sich im Spätwerk Klees zahlreiche Arbeiten, die sich mit diesem Thema beschäftigen, unter anderem die Zeichnungen *Missgeburt*, *SchulterGeburt* oder *unglückliche Geburt*. [Vgl.: Werckmeister 1999, 136 ff.]. Auch in seinem Jenaer Vortrag spricht Klee bereits von der „Geburt von Bildern“. Er schreibt: „Denn Hier entscheidet sich, ob Bilder geboren werden sollen, oder etwas anderes.“ [Paul Klee 1999, S. 67.].

Verhärtung und Austrocknung von Haut und Schleimhäuten – eine schmerzhafteste Bewegungseinschränkung, verkrüppelte Finger und Zehen, eine wächserne, ausdrucksstarre Gesichtshaut, Schluckbeschwerden sowie eine Funktionsstörung der Lunge und des Herzens.<sup>519</sup>

Zunächst kommt das künstlerische Schaffen Klees durch die Diagnose nahezu zum Erliegen: 1936 verzeichnet er nur 25 Werke in seinem Œuvre-Katalog. Die Quantität der Arbeiten steigert sich jedoch von 264 im Jahre 1937 auf 489 im Folgejahr. Bei den 1253 Werken des Jahres 1939 handelt es sich tatsächlich um Klees „Rekordleistung“<sup>520</sup>. Dieser Aufschwung in der künstlerischen „Production“<sup>521</sup> hält bis kurz vor seinem Tod an. Auch im Sterbejahr verzeichnet Paul Klee noch 366 Nummern in seinem Werkverzeichnis, bevor er im Mai 1940 sein Schaffen einstellen muss. Erholung suchend, reist er in das Kurhaus Victoria in Orselina-Locarno, wo er in der Nacht vom 28. zum 29. Juni verstirbt. Die Urne wird nach dem Tod von Lily Klee 1946 auf dem Schlosshaldenfriedhof in Bern beigesetzt. Klees Grabstein trägt seine Worte aus dem 1920 erschienenen Katalog der Klee-Ausstellung der Galerie Goltz:

„Diesseits bin ich gar nicht fassbar  
denn ich wohne gerade so gut bei den Toten  
wie bei den Ungeborenen  
Etwas näher der Schöpfung als üblich  
und noch lange nicht nahe genug.“<sup>522</sup>

Die Steigerung innerhalb Klees Produktivität steht in Verbindung mit seiner körperlichen Erholung: Nachdem Klee sich im Sommer und Herbst 1936 von den ersten schweren Symptomen der Sklerodermie in Sanatorien erholt hat, stabilisiert sich

---

<sup>519</sup> Vgl.: Danzer 1993, S. 157 f. [Der Autor weist auf neue medizinische Erkenntnisse hin: „In den letzten Jahren ist die Sklerodermie – ebenso wie andere Autoimmunerkrankungen (z.B. manche rheumatische Erkrankungen) – verstärkt unter psychosomatischen Gesichtspunkten betrachtet worden. Wie auch bei vielen anderen Psychosomatosen, gehen Ärzte wie Wissenschaftler von einer körperlichen Disposition als einem notwendigen pathogenetischen Faktor für die Entstehung der Sklerodermie aus. Darüber hinaus finden sich aber in den Anamnesen von autoimmunerkrankten Patienten sehr häufig schon lange vor dem Ausbruch der Erkrankung einschneidende Lebensereignisse und/oder langanhaltende Verstimmungen und Affekte, die als Co-Faktoren für die letztendliche Manifestation der Sklerodermie verstanden werden können.“ Dieser These zufolge könnten die Ereignisse, die zu Klees Exil und der damit verbundenen nachhaltigen Veränderung seiner Lebenssituation geführt haben, als Co-Faktoren zum Krankheitsausbruch beigetragen haben.]

<sup>520</sup> Zit. nach: Klee 1960, S. 111.

<sup>521</sup> Ebd.

<sup>522</sup> Zit. nach: Glaesemer 1987, S. 14.

sein Gesundheitszustand wieder deutlich. Dies ist ein für den Krankheitsverlauf der Sklerodermie typisches Bild, da dieser in der Regel nicht geradlinig verläuft.

Klee wird in den Notizen und Briefen seiner Frau als „geduldiger Kranker“ beschrieben. Auch Felix Klee bestätigt, dass die Krankheit des Vaters nicht übermäßig thematisiert wird.<sup>523</sup> Die wenigen Briefe Klees aus jener Zeit dokumentieren ebenso diesen Eindruck. Hier äußert er sich zu seiner Krankheit lediglich in Andeutungen. Selbst bei den beiden erhaltenen Briefen, die Klee von seinem letzten Sanatoriumsaufenthalt in Orselina-Locarno an die Familie sendet, handelt es sich um eher nüchterne Berichte, die Klees Tagesablauf, das Wetter und ähnliche Themen behandeln. Einen Einblick in sein Seelenleben gewährt Klee in diesen Briefen nicht.

Die Arbeit an den Handzeichnungen des Spätwerkes setzt im Jahr 1937 ein, einhergehend mit Klees gesundheitlicher Erholung und der damit verbundenen zurück gewonnenen Schöpfungskraft. Zwar lassen sich bereits in den Jahren 1934 bis 1936 Merkmale finden, die stilistisch auf das Spätwerk hinweisen, dennoch bilden die insgesamt 1022 Blätter<sup>524</sup> der letzten Jahre (1937-1940) eine stilistisch einheitlichere Gruppe. Zu einem späteren Zeitpunkt soll veranschaulicht werden, warum die Werke der Zeitspanne zwischen Emigration (1934) und Erkrankung (1936) nicht zum eigentlichen zeichnerischen Spätwerk gezählt werden. Die Handzeichnungen mit Engelsmotiv entstehen nahezu ausschließlich in den Jahren 1939 und 1940. Sie repräsentieren Klees serielle Arbeitsweise und erlauben Rückschlüsse auf Klees generelle künstlerische Entwicklung innerhalb seiner letzten Lebensjahre. Über diese Schaffensperiode schreibt Lily Klee an den Kunsthistoriker Will Grohmann:

„Diese unerhörte Schaffenskraft bis zum Ende. Wenn ich die grossen Mappen von 1939 und 1940 ansehe, kann ich es kaum glauben. Diese Ueberfülle u. bei diesem kranken Körper dieser klare, souveräne Geist der i[m]mer weiter an seinem grossen Lebenswerk schaffte, obwohl ihm nur noch eine so kleine Spanne Zeit vergönnt war.“<sup>525</sup>

---

<sup>523</sup> Vgl.: Glaesemer 1979 (a.), S. 12.

<sup>524</sup> Vgl.: Glaesemer 1979 (a.), S. 9.

<sup>525</sup> Zit. nach: Helfenstein 1990, S. 59.

Erstaunlich ist diese Konzentration seiner Kräfte jedoch nicht nur auf Grund der fortschreitenden Krankheit. In Deutschland gerät die Kunst Klees immer mehr in die nationalsozialistische Kritik. Siebzehn seiner Werke werden 1937 in der Münchener Ausstellung *Entartete Kunst* vorgeführt. Hier erscheinen die fünf Ölbilder, neun Aquarelle und drei Graphiken unter dem thematischen Schwerpunkt „Verworrenheit und Geisteskrankheit“. Der offizielle Führer zur Ausstellung nimmt Klees Lithographie *Die Heilige vom inneren Licht*<sup>526</sup> (Abb. 2.3.1) auf und stellt sie dem Bild eines „Geisteskranken“ gegenüber. Kommentiert werden die beiden Werke mit den Worten:

„Zwei `Heilige`!

Das obere heißt `Die Heilige vom inneren Licht` und stammt von *Paul Klee*.

Die untere stammt von einem Schizophrenen aus einer Irrenanstalt. Daß diese `Heilige Magdalena mit Kind` immer noch menschenähnlicher aussieht als das Machwerk von Paul Klee, das durchaus ernst genommen werden wollte, ist sehr aufschlußreich.“<sup>527</sup>

Sämtliche Arbeiten Klees, insgesamt 102, werden in der Folgezeit aus dem deutschen Museumsbestand entfernt.<sup>528</sup> Das Gesetz über *Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst* vom 31. Mai 1938 legitimiert diese Beschlagnahmungen nachträglich.

Während des Exils setzt sich Klee mit der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung Deutschlands nur in Einzelfällen künstlerisch auseinander. Zahlreiche seiner deutschen Kollegen wie Otto Dix (1891-1969), Max Beckmann (1884-1950)

---

<sup>526</sup> Seite aus dem Ausstellungskatalog *Entartete Kunst*, München 1937. Abbildung oben: Paul Klee. *Die Heilige vom inneren Licht*. 1921, 122. 31,1:17,5 cm. Farblithographie. Staatliche Graphische Sammlung, München.

<sup>527</sup> Zit. nach: Werckmeister 1987, S. 47. [Diese diffamierende Gegenüberstellung findet im Rahmen der Münchener Ausstellung nicht zum ersten Mal statt: 1922 reichte Willi Rosenberg, Medizinal-Praktikant, seine Dissertation zum Thema *Moderne Kunst und Schizophrenie. Unter besonderer Berücksichtigung von Paul Klee* ein [Kopie der Arbeit heute im Archiv der Stiftung Zentrum Paul Klee]. Wilhelm Weygandt [Direktor der Psychiatrischen Universitätsklinik Hamburg in den Jahren 1908 bis 1935] veröffentlichte 1921 unter dem Titel *Moderne Kunst oder Wahnsinn?* einen Artikel, in dem er schreibt: „Namentlich die Opfer einer weitverbreiteten, vielgestaltigen Geistesstörung, des Spannungs- oder Jugendirreseins, Dementia praecox oder Schizophrenie, produzieren gelegentlich Zeichnungen und Bilder mit grotesken, absonderlichen Zügen, die man bei manchen Modernsten wiederfindet. So kann die Schweizer Landschaft von Paul Klee [...] in frappanter Weise erinnern an die Zeichnungen eines verblödeten Katatonikers, der auf die Aufforderung, zu zeichnen, was ihm einfallt, das Blatt Papier mit ebenso unbeholfenen, schafähnlichen Tieren in langweiliger Wiederholung vollzeichnet.“ [Zit. nach: Bättschmann 2000, S. 108 f.]

<sup>528</sup> Vgl.: Temkin 1989, S. 140.

oder George Grosz (1893-1959) legen ihr Hauptaugenmerk auf die künstlerische Kommentierung des politischen Geschehens. Arbeiten mit vergleichbarem Sinngehalt sind in der Kleeschen Kunst der letzten Jahre kaum vertreten. Nur vereinzelt legen Werke wie die vier Federzeichnungen mit dem übergeordneten Titel *Närrische Jugend* – die Klee durch die erläuternden Zusätze *Krieg*<sup>529</sup>, *Dort geht's los*<sup>530</sup>, *Trunkender Vormarsch*<sup>531</sup> und *Kreisen ein*<sup>532</sup> ergänzt – eine in diese Richtung deutende Aussage nahe. Die vereinzelt politischen Arbeiten setzen sich jedoch nur allgemein mit der Lage Deutschlands und im Speziellen mit der Kriegssituation auseinander. In diesem Zusammenhang ist vor allem das Tafelbild *Paukenspieler*<sup>533</sup> (Abb. 2.3.2) zu nennen, das eine einäugige Gestalt zeigt, deren Arme und Hände durch Paukenschlegel ersetzt werden. Ob sich Klee in dieser Arbeit auf Hitlers Aussage, er sei nicht als ein „Trommler und Sammler“<sup>534</sup> bezieht, bleibt fraglich. Jedoch war der Topos „Hitler als Trommler“ in Bezug auf den bevorstehenden Krieg geläufig. Bertold Brecht verwendete ihn in einem seiner Svendborger Gedichte von 1939.<sup>535</sup> Bereits 1933 wird Hitler in einer Karikatur des *Simplicissimus* als *Der ewige Trommler* bezeichnet (Abb. 2.3.3)<sup>536</sup>. Werckmeister sieht in Klees *Paukenspieler* „das schwarzweißrote Hakenkreuzemblem zur selbst zerstörerischen Figur des sprichwörtlichen ‚Trommlers‘ verlebendigt, der sich den blutigen Kopf zerschlägt.“<sup>537</sup>

Ein beträchtlicher Teil der Arbeiten strahlt – trotz Klees persönlicher Lebenssituation und der allgemeinen politischen Entwicklung – eine positive Grundstimmung aus. Eine Aussage des französischen Autors Paul Veynes scheint auf die Kunst Klees übertragbar zu sein. Dieser schreibt:

<sup>529</sup> Paul Klee: *Närrische Jugend: Krieg*. 1940, 161 (R 1). 14,9:21 cm. Federzeichnung. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>530</sup> Paul Klee: *Närrische Jugend: Dort geht's los*. 1940, 162 (R 2). 14,9:21 cm. Federzeichnung. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>531</sup> Paul Klee: *Närrische Jugend: Trunkender Vormarsch*. 1940, 163 (R 3). 14,9:21 cm. Federzeichnung. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>532</sup> Paul Klee: *Närrische Jugend: Kreisen ein*. 1940, 164 (R 4). 14,9:21 cm. Federzeichnung. Standort unbekannt.

<sup>533</sup> Paul Klee. *Paukenspieler*. 1940, 270 (L 10). 34,6:21,2 cm. Pinsel und Kleisterfarben auf Büttchen auf Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee. [Vgl. zum *Paukenspieler*: Kersten, Wolfgang. Paul Klee. Übermut. Frankfurt am Main 1990. S. 42-45; Werckmeister. Köln 1999. S. 155-157.].

<sup>534</sup> Zit. nach: Kersten 1990, S. 44.

<sup>535</sup> „Wenn der Trommler seinen Krieg beginnt / Sollt ihr euren Krieg fortführen. / Er wird vor sich Feinde sehen, aber / Wenn er sich umblickt, soll er / Auch hinter sich Feinde sehen: / Wenn er seinen Krieg beginnt / Soll er um sich lauter Feinde sehen.“ [Zit. nach: Kersten 1990, S. 45 (Brecht, Berthold: Gedichte. Frankfurt am Main 1976, Bd. 4, S. 639 f.)].

<sup>536</sup> Olaf Gulbransson. *Der ewige Trommler*. Im: *Simplicissimus*. 1933, S. 507. [Bildunterschrift: „Immer rein, meine Herrschaften, gleich beginnt zum unwiderruflich letzten Mal das Dritte Reich!“ – „Mensch, wenn wir jetzt nicht bald wirklich anfangen, läuft uns das ganze Publikum davon!“].

<sup>537</sup> Vgl.: Werckmeister 1999, S. 156.

„Und doch scheint sich, in amüsanter Inkonsequenz, niemand darüber zu wundern, dass ein so finstere Jahrhundert wie das unsere die Malerei von Matisse, Braque und Picasso hervorgebracht hat, die Glück, Poesie oder Heiterkeit ausstrahlt, es sei denn, einer dieser Maler hätte sich ausdrücklich vorgenommen, seinen Ängsten oder seinem Bürgerzorn Ausdruck zu verleihen.“<sup>538</sup>

Diese Heiterkeit oder „humoristique“, wie es im französischen Originalzitat heißt, gehört weiterhin zu Klees Arbeiten. Wie bereits zitiert, will Klee „nichts von Galle aufkommen lassen, oder nur humorvoll dosierte Galle.“<sup>539</sup> Das Briefzitat dokumentiert den Umgang des Künstlers mit seiner Lebenssituation. Erneut erkennt er in der Ironie eine Möglichkeit, die Ereignisse zu verarbeiten. Wie bereits thematisiert, kommentiert Klees in Briefen, Notizen und künstlerischen Arbeiten die politische Situation Deutschlands während der Exiljahre kaum. Es zeigt sich eine distanzierte Grundhaltung zu den zeitgeschichtlichen Fragen. Selbst als Klee von einer Frau, die er aus dem Bauhaus-Umfeld zu kennen scheint, durch ein Schreiben direkt zu einer solidarischen Stellungnahme aufgefordert wird, reagiert dieser aufmunternd, aber dennoch ablehnend.<sup>540</sup> Klees Verhaltensweise erinnert an seinen Umgang mit der Kriegssituation in den Jahren 1914 bis 1918. Hier findet der unmittelbare politische und zeitgeschichtliche Kontext ebenfalls nur indirekt Einlass in Klees künstlerisches Œuvre, beispielsweise in den bereits thematisierten Flugzeugbildern. Klee setzt – wie er in seinem Tagebuch formuliert – sein „Kristallinische[s]“ Weltbild dem „zähen Schlamm der Erscheinungswelt“<sup>541</sup> entgegen. Diesen Umgang mit dem Zeitgeschehen behält Klee auch während der Zeit des Nationalsozialismus bei: „der zerstörerischen

---

<sup>538</sup> Zit. nach: Dückers 1997, S. 9.

<sup>539</sup> Klee 1979, Bd. 2, S. 1240.

<sup>540</sup> In seinem Antwortschreiben formuliert Klee: „Sehr geehrte gnädige Frau. / Verzeihung, dass ich Sie warten liess, das kann passieren wenn ich mir die Mühe nehmen will, selbst zu antworten (was sonst meine Frau tut). Gerne erinnere ich mich der Tage am Bauhaus, wo Sie uns Lieder vortrugen. Mit Interesse denke ich an Ihre neue Verbindung von der Sie schreiben. / Aber das was Ihr anlässlicher Wunsch ist kann ich Ihnen leider nicht gewähren, denn ich habe Rücksicht zu nehmen auf mir nahestehende Menschen. Ersparen Sie mir nähere Erklärungen und entschuldigen Sie mich, denn ich kann Sie versichern, das ich – gegen den oberflächlichen Schein – im moralischen Recht bin, wenn ich selbst nicht beitrage zu etwas, was als Handlung gegen das heutige Deutschland aussieht. / Mit dem Ausdruck meiner vorzüglichsten Hochachtung auch für Herrn Freundlich Ihr Klee / Bern Kistlerweg 6 / Mai 1938.“ [Zit. nach: Glaesemer 1979 (a.), S. 18.].

<sup>541</sup> Klee 1988, S. 369; Klee 1957, S. 326, Eintrag Nr. 958, (1915), Vgl. auch: Glaesemer 1979 (a.), S. 16.

Bedrängnis von Aussen [setzt er] eine innere Bild-Welt“<sup>542</sup> entgegen. Klees Kunst ist damit nicht im eigentlichen Sinne gesellschaftspolitisch engagiert, sondern er schafft durch seine Arbeit einen Gegenpol zur Realität.

So sind es nicht die politischen Themen, die Klees Spätwerk bestimmen. Vielmehr sind es die vertrauten Sujets, die an Bedeutung wieder dazu gewinnen. In einem Prozess der Selbstreflexion greift Klee zurück auf bekannte Bildthemen, um sich als Künstler nach den wenig produktiven ersten Jahren des Exils zu positionieren. Er nutzt erneut mythologische und christliche Themen, um sich künstlerisch zu behaupten. Klee, der seinen Status als Vertreter der künstlerischen Avantgarde im Schweizer Exil neu definieren muss, greift auf bekannte Sujets zurück, die ihm ebenfalls in seinen Anfangsjahren zur Wahrung der künstlerischen Subjektivität gedient haben. Auch das Engelsmotiv gewinnt an Bedeutung, vor allem in den Handzeichnungen, die im Folgenden behandelt werden sollen.

---

<sup>542</sup> Glaesemer 1979 (a.), S. 19.

## 3.2 Der formale Entstehungsprozess der Handzeichnungen

Am 2. Januar 1940 schreibt Paul Klee an Will Grohmann: „So viel habe ich nie gezeichnet, und nie intensiver [...]“. <sup>543</sup> Tatsächlich handelt es sich bei dem überwiegenden Teil der Arbeiten des Spätwerkes um Bleistift- und Tuschezeichnungen. Diese sind durch einfache, rein lineare Linien gezeichnet. Schraffuren oder andere Betonungen fehlen gänzlich. Für den überwiegenden Teil der Zeichnungen nutzt Klee genormtes DIN A4 Konzept- und Simili-Japan-Papier sowie Briefpapier mit Leinenprägung. Neben der überwiegenden Verwendung des Bleistifts als malerisches Mittel, verwendet Klee auch Feder und Pinsel mit Tusche oder schwarzer Kleisterfarbe. Außerdem nutzt Klee zwei Spezialstifte, die im Vergleich zum Bleistift einen kräftigeren, schwarzen Strich auf dem Papier hinterlassen: der Zulu-Stift und der Pitt-Stift.

Nachdem Klee das Motiv auf das Papier gezeichnet hat, findet eine systematische Katalogisierung statt, die im Spätwerk Klees einen zunehmenden Stellenwert gewinnt. Sie dient ihm offensichtlich zur reflexiven Selbstvergewisserung, nachdem er durch die Veränderung seiner Lebenssituation verunsichert scheint. Der „kreative Prozess des Ordners“ <sup>544</sup> lässt sich – an Glaesemers Beschreibung orientiert <sup>545</sup> – in folgende sechs Arbeitsschritte zusammenfassen.

### A. Ausführung der Zeichnung und erste Titelgebung

Die einzelnen Blätter der Handzeichnungen entstehen schnell aufeinander folgend. Hierbei kommt Klee vor allem der vereinfachte, lineare Zeichenstil des Spätwerkes entgegen. Sein Interesse liegt nicht mehr auf dem Einzelwerk, sondern auf einer Blattfolge, die häufig im Verlauf nur weniger Stunden entsteht. Klee „schreibt“ seine Zeichnungen. Auf eine Umsetzung, die alle seine künstlerischen Möglichkeiten umfasst, verzichtet er bewusst. Auch das genormte Papier, welches Klee für seine Zeichnungen verwendet, entspricht diesem „Schreib-Vorgang“. Die ersten Titelvorschläge, die während des Zeichnens entstehen, notiert Klee an den Rand der Kartonunterlage. Ebenso die kurze Notiz „ob“ (oben), wenn dies aus der Zeichnung nicht unmittelbar ersichtlich ist.

---

<sup>543</sup> Zit. nach: Gutbrod 1968, S. 84.

<sup>544</sup> Glaesemer 1979 (a.), S. 19.

<sup>545</sup> Vgl. zur folgenden Einteilung: Glaesemer 1979 (a.), S. 19 ff.

## **B. Die Montierung**

Die fertigen Zeichnungen zieht Klee dann auf einen Unterlagekarton auf. Im Gegensatz zu den Arbeiten früherer Jahre, die er vor dem Aufkleben vollständig mit Leim bestrichen hat, sind die Zeichnungen des Spätwerkes nur an den Randstellen mit Leim betupft, so dass sich das Papier später durch Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen an diesen Stellen deutlich gewellt hat. Dies scheint Klee jedoch nicht gestört zu haben. Es ist davon auszugehen, dass diese Wellungen schon bald nach dem Aufkleben des Blattes entstanden sind.

## **C. Die Signatur**

Klee setzt als Signatur seinen vollen Nachnamen auf jedes Blatt. Bei den Zeichnungen des Spätwerkes entdeckt er seinen Namenszug auch als gestalterisches Mittel. „Die Signatur setzt Gewichte, markiert, signalisiert oder pointiert Bewegungsabläufe innerlang einer Komposition.“<sup>546</sup> So integriert Klee seinen Namenszug gelegentlich in die Zeichnung, um gewisse Schwerpunkte zu setzen. Auch verwendet er seit 1938 verschiedenfarbige Tinten und verdünnte Tusche für seine Signatur. Anhand der Farbe und Form des Namenszuges ist es möglich, die Zeichnungen zu identifizieren, die hintereinander signiert wurden. Ob Klee diese Arbeiten ganz bewusst nacheinander signiert um eine gewisse Zusammengehörigkeit zu dokumentieren, ist unklar.

## **D. Die Randleisten**

Bei den Randleisten handelt es sich um Tuschelinien, die Klee mit dem Lineal unterhalb, gelegentlich auch zusätzlich oberhalb, der aufgeleimten Zeichnungen auf die Kartonunterlage zieht. Ähnlich den Signaturen gewinnen diese Randleisten, die Klee auch in seinen frühen Zeichnungen bereits als gestalterisches Mittel verwendet, im Spätwerk eine zusätzliche Dimension. Die Randleisten betonen in vielen Beispielen die graphischen Elemente der Zeichnung.

## **E. Die Beschriftungen**

Die Beschriftungen, die Klee – bis auf wenige Ausnahmen – unter die Zeichnung bzw. unterhalb die Randleiste setzt, bestehen aus einer Jahresangabe, der Schlüsselnummer des Œuvre-Katalogs sowie dem endgültigen Titel des Blattes. Die erste Titelgebung,

---

<sup>546</sup> Glaesemer 1979 (a.), S. 21.

die von Klee mit Bleistift auf den Karton notiert wird, ist hierbei meist Ausgangspunkt der endgültigen Namensfindung. Gelegentlich weicht Klee von dieser ersten spontanen Idee gänzlich ab. Meist handelt es sich bei den endgültigen Titeln jedoch um sprachliche Akzentuierungen bzw. um eine Verlagerung des inhaltlichen Schwerpunkts. Diese Werkangaben sind oft durch eine weitere, mit dem Lineal gezogene Linie unterlegt. Bei den Beschriftungen kann eine ähnliche Beobachtung gemacht werden, wie bei Klees Signatur und den Randleisten. Auch hier steigert sich die Bedeutung als gestalterisches Element. Folgendes ist zu beobachten: Die Randleisten und Beschriftungen der späten Zeichnungen der Jahre 1939 und 1940 sind häufig deutlich vom unteren Rand der aufgezogenen Zeichnung abgesetzt. Dadurch gewinnen die Zeichnungen „mehr Spielraum als in den früheren Jahren, sie beginnen gleichsam zu atmen.“<sup>547</sup>

#### **F. Die Eintragung im Œuvre-Katalog**

Die Eintragung des Werkes in den Œuvre-Katalog schließt den Werkprozess ab. Klee notiert in seinem tabellarischen Werkverzeichnis zunächst die auf der Zeichnung angegebene Schlüsselnummer, bestehend aus Jahreszahl und einer Buchstaben-Zahlen-Kombination. Die Jahreszahl und erstmals im September 1939 auch eine Monatsangabe überträgt er links oben in sein Werkverzeichnis. Zusätzlich sind die Werke durchlaufend nummeriert. Die Buchstaben-Zahlen-Kombination notiert Klee in eine der drei Spalten „Tafel“, „Blatt-einfarbig“ oder „Blatt-mehrfarbig“, so dass aus dem Werkverzeichnis bereits die Werkgattung – Tafelbild, Zeichnung oder mehrfarbiges Blatt – abzulesen ist. Es folgt eine Spalte, in der Klee den endgültigen „Titel“ einträgt. Angaben über die „Technik“ (z.B.: Feder, Tinte oder Bleistift) und den „Grund“ (z.B.: Concept- oder Briefpapier) vervollständigen Klees Œuvre-Katalog.

Diese sechs genormten Arbeitsschritte, die durch ihren buchhalterischen Aspekt tatsächlich an eine künstlerische „Production“<sup>548</sup> erinnern, sind psychologisch sehr interessant. Ganz offensichtlich ist es ein Bestreben Klees, sein Werk zu ordnen und es in einem exakt durchdachten Werkverzeichnis katalogisiert zu hinterlassen.

---

<sup>547</sup> Ebd.

<sup>548</sup> Zit. nach: Klee 1960, S. 110 f.

### 3.3 „bilde Künstler, rede nicht“<sup>549</sup>: Die Handzeichnung als „visuelles Tagebuch“

Diese formalen Informationen sind für weiterführende Fragen entscheidend, denn bereits im Umgang mit seinen Zeichnungen lässt sich der Stellenwert der Arbeiten für Klee ablesen. Jede der zum Teil sehr schnell entstandenen Zeichnungen – Lily Klee beschreibt, ihr Mann würde bis 11 Uhr am Tisch sitzen und „Blatt für Blatt“<sup>550</sup> würde zu Boden fallen – ist es wert, die fünf beschriebenen Arbeitsschritte der „Production“<sup>551</sup> zu durchlaufen.

Klee berichtet, er habe die Blätter „ohne Kontrolle, einem inneren Diktat folgend, rein mit der Hand“<sup>552</sup> gezeichnet. Diese Textstelle belegt – ebenso wie die bereits zitierte Aussage, die Zeichnungen würden seinem Kopf so schnell entspringen, dass er ihnen kaum nachkäme<sup>553</sup> –, dass Klee die Linien seiner Zeichnung intuitiv und spontan auf dem Papier bannt. Diese Art der künstlerischen Umsetzung bringt zwangsläufig mit sich, dass die Zeichnungen in ihren gestalterischen Mittel deutlich reduziert wirken.

Trotz der Einfachheit der Zeichnungen sind diese nicht als Vorskizze zu verstehen.<sup>554</sup>

Es handelt sich um autonome Bildwerke, die nur in wenigen Ausnahmen für eine künstlerische „Weiterverwendung“ gedacht sind. Zu einer dieser Ausnahmen zählt die Zeichnung *Engel, noch hässlich*<sup>555</sup>. Von dieser Arbeit existiert eine einfache Bleistiftzeichnung (Abb. W 61) sowie eine Umsetzung als „Bild im Bild“ innerhalb des Gemäldes *ohne Titel [letztes Stillleben]*<sup>556</sup> (Abb. W 65). Doch selbst als Bestandteil des Tafelbildes behält die Zeichnung des Engels seine Eigenständigkeit, indem Klee die Handzeichnung wie ein Zitat in die Darstellung integriert und das Blatt weiterhin als Zeichnung auf einem weißen Blatt Papier zu identifizieren ist.

Vielleicht lässt sich durch einen Ausspruch von Henri Matisse (1869-1954) erläutern, warum die Zeichnung im Spätwerk Klees eine so große Bedeutung gewinnt. Zeitgleich im Jahre 1939 schreibt Matisse in seinen *Notizen eines Malers über sein Zeichnen*:

---

<sup>549</sup> Klee 1999, S. 49.

<sup>550</sup> Zit. nach Glaesemer 1979 (a.), S. 26.

<sup>551</sup> Zit. nach: Klee 1960, S. 110.

<sup>552</sup> Zit. nach Glaesemer 1979 (a.), S. 26. [Paul Klee an Lily Klee am 25. April 1939].

<sup>553</sup> Zit. nach: Klee 1960, S. 110 f.

<sup>554</sup> Nur 13 Vorzeichnungen für Gemälde oder farbige Blätter lassen sich unter den vorliegenden 1022 Zeichnungen ausmachen [vgl.: Glaesemer 1979 (a.), S. 27.].

<sup>555</sup> Paul Klee: *Engel, noch hässlich*. 1940, 26 (Y 6). 29,6:20,9 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2083.

<sup>556</sup> Paul Klee: *Ohne Titel [letztes Stillleben]*. 1940, N 1. 100:80,5 cm. Ölfarbe auf Leinwand. Schenkung Lily Klee, Zentrum Paul Klee.

„Die Linie meiner Zeichnung ist die reinste und direkteste Übertragung meiner Emotionen.“<sup>557</sup> Wenn man sich an Klees Umschreibung „ohne Kontrolle, einem inneren Diktat folgend, rein mit der Hand“<sup>558</sup> erinnert, so ist die Parallelität in der Aussage offenkundig. Dieser Gedanke ist auch in einem Geburtstagsgruß an seinen Sohn Felix zu finden. Hier formuliert Klee am 29. November 1939:

„Mein lieber Felix,

Da dein Geburtstag naht, formen sich aus diesem im Jahre besonderen Anlass ein paar Zeilen meiner Hand. Ich bin selbst ganz erstaunt und schaue meiner Feder zu, wie sie sich eintaucht, obschon sie einem Füllfederhalter anzugehören scheint, und wie sie über das schöne Papier läuft und zwar in allgemein verständlicher Schrift, und nicht in solchen Geheimzeichen wie sonst. [...]“<sup>559</sup>

Deutlich findet eine Gleichsetzung zwischen dem Prozess des Schreibens und des Zeichnens statt. In diesen Zusammenhang ist folgende Beobachtung einzuordnen: Jürgen Glaesemer, Tilman Osterwold und andere Autoren vertreten in ihren Publikationen über das Spätwerk Paul Klees die Meinung, die zahlreichen Zeichnungen würden für den Künstler und den Rezipienten die Funktion eines Tagebuches übernehmen. Die späten Zeichnungen würden Klee eher dem „ununterbrochenen Dialog mit sich selbst“<sup>560</sup> dienen, als dass die Priorität darin bestünde, Werke zu schaffen, die die Möglichkeiten seiner künstlerischen Fähigkeiten umfassend ausschöpften. Auch die beschriebene akribische Art Klees, sein Werkverzeichnis zu verwalten, erinnert an das Führen eines Tagebuches.

Zwar erhält man bei der Betrachtung der zahlreichen Zeichnungen keine umfassende Chronik, aus der Klees Gefühlslage Tag für Tag abzulesen wäre, dennoch ist diese These nachzuvollziehen. Viel Wissenswertes lässt sich aus den Zeichnungen der letzten Schaffensperiode entnehmen, zumal dokumentierte Reflexionen und Kommentare Klees zu den Arbeiten der letzten Jahre fehlen. „Der alte Klee, [...], war stumm geworden“<sup>561</sup>, schreibt Gottfried Boehm in seinem Aufsatz über das zeichnerische Spätwerk des Künstlers. Denn lassen sich zur Interpretation des

---

<sup>557</sup> Zit. nach: Temkin 1989, S. 144.

<sup>558</sup> Zit. nach Glaesemer 1979 (a.), S. 26. [Paul Klee an Lily Klee am 25. April 1939].

<sup>559</sup> Zit. nach: Glaesemer 1979 (a.), S. 25.

<sup>560</sup> Glaesemer 1979 (a.), S. 25.

<sup>561</sup> Boehm 1989, S. 157.

künstlerischen Frühwerkes Klees Tagebücher heranziehen und liegen zu den Arbeiten der folgenden Jahre zahlreiche Dokumente sowie die kunstwissenschaftlichen Aufsätze Klees – sein pädagogischer Nachlass – vor, existieren zur Interpretation des Spätwerkes nur einige wenige Briefe sowie private Mitteilungen an die Familie oder den Kunsthistoriker Will Grohmann. Wie bereits erwähnt, enthalten diese Familienbriefe meist nur kurze Anmerkungen zu Klees Emigration und dem Ausbruch der Krankheit. Später, nach 1937, handelt es sich nur noch um Geburtstagsgrüße oder Dankeschreiben. Die Freundschaft zu Will Grohmann stellt einen der wenigen sozialen Kontakte dar, den Klee weiterhin pflegt. Lily Klee – die in den letzten Jahren den überwiegenden Teil der Korrespondenz übernimmt – schreibt am 9. Oktober 1938 an den Kunsthistoriker:

„Sie und mein Mann sind geistige Freunde und auch die Pole, um welche die sonstigen Beziehungen kreisen. Ich brauche Ihnen ja auch nicht zu sagen, dass Sie Einer der ganz Wenigen sind, welche bis zum innersten Kern seiner schöpferischen Mentalität vorgedrungen sind und ihn völlig würdigen können. Er ist ja ein geistig so völlig einsamer Mensch und sein Leben ist einsam und entsagungsvoll.“<sup>562</sup>

Lily Klee beschreibt ihren Mann hier als „einsame[n] Menschen“<sup>563</sup>. Seine Arbeiten finden demnach ohne gravierende Einflüsse von außen statt, denn seine sozialen Kontakte sind auf ein Minimum reduziert und die externen Inspirationsmöglichkeiten dadurch eingeschränkt. Tatsächlich scheinen seine Werke, wie Klee es formuliert, allein seinem Kopf und seiner Ideenwelt zu entspringen.

Die existierende Randbemerkung „nulla dies sine linea“ aus dem Œuvre-Katalog des Jahres 1938 – ein Zitat aus dem 35. Kapitel der *Historia naturalis* des Plinius – scheint ebenfalls eine Bekräftigung der These zu sein. Klee notiert dieses Motto unter den 365. Eintrag seines Werkverzeichnisses. Offenbar hat ihn die Zahl 365, die Anzahl der Tage eines Jahres, an dieses Zitat erinnert.<sup>564</sup> Hier zeigt sich Klees Vorstellung eines täglichen künstlerischen Schaffens. Der Ausspruch „nulla dies sine linea“ wird zum künstlerischen Motto.

---

<sup>562</sup> Zit. nach: Glaesemer 1979 (a.), S. 13.

<sup>563</sup> Ebd.

<sup>564</sup> Vgl.: Glaesemer 1979 (a.), S. 25.

Augrund der in den letzten Jahren nur noch sehr vereinzelt schriftlichen Zeugnisse vermutet Glaesemer, dass – wie Klee es in Briefen auch selbst formuliert – „an die Stelle des Schreibens das Zeichnen getreten [ist]“<sup>565</sup>. Für Klee wird die Zeichnung zur „einzig selbstverständliche[n] Form der Mitteilung“<sup>566</sup>. Er berichtet sogar, die Tätigkeit des Schreibens würde ihm zunehmend schwer fallen. So sehr sei er an das Zeichnen gewöhnt, dass es ihn anstrengt, Buchstaben in Bezug zueinander zu setzen.<sup>567</sup> Diese Aussage bekräftigt die These zusätzlich, denn wenn für Klee die Zeichnung die selbstverständliche Form der Mitteilung geworden ist, muss ihm der Prozess des Schreibens zunehmend fremd sein.

Die Analogie zwischen dem Prozess des Zeichnens und des Schreibens spiegelt sich auch im Stil der Zeichnungen wider. Diese sind nicht im eigentlichen Sinn gezeichnet, sondern wirken durch den Aufbau, die Linienführung und das Fehlen von Schraffuren oder anderen Akzentuierungen wie „geschrieben“. Die Linie ist stets linear und umschreibt die Außenformen des dargestellten Objekts. Den einzelnen Blättern kann der Rezipient nur gerecht werden, wenn er sie in Kontext zu den vorhergehenden und den folgenden Arbeiten stellt. Das einzelne Blatt ist Teil einer Folge und sollte nicht isoliert betrachtet werden. Auch in dieser Beobachtung liegt der Vergleich mit der Sprache nahe: Ebenso wie mehrere Worte einen Satz bilden und mehrere Sätze einen Gedanken, verhält es sich mit Klees Zeichnungen. Zwar verliert das einzelne Blatt auch isoliert nicht seinen ästhetischen Reiz – so wie auch ein einzelnes Wort oder ein einzelner Satz eine Aussage haben –, dennoch ist der Gesamtzusammenhang entscheidend. Die einzelne Zeichnung gewinnt ihre Bedeutung erst als Teil einer Blattfolge, so wie der Sinn eines Satzes erst als Teil eines längeren Schriftstückes verständlich wird.

Die Einfachheit der Zeichnungen machen sie zu einem ganz persönlichen Zeugnis, denn Klee zeichnet in dieser späten Phase in erster Linie für sich. Es scheint ihm kein vorrangiges Anliegen zu sein, seine Mitmenschen von seiner künstlerischen Fähigkeiten zu überzeugen. Die Zeichnungen haben vor allem eine individuelle Dimension. Auch dieser Umstand erinnert an ein Tagebuch, in dem man meist für sich

---

<sup>565</sup> Glaesemer 1979 (a.), S. 25.

<sup>566</sup> Ebd.

<sup>567</sup> Vgl.: Ebd.

und nicht für einen größeren Kreis schreibt. Bei den späten Zeichnungen handelt es sich um spontane Umsetzungen von Eingebugen, Gedanken und Gefühlen. In einem Tagebuch beschäftigt sich der Verfasser mit einem Gedanken und schreibt diesen unmittelbar nieder, auch wenn er noch zu keinem gedanklichen Ziel gekommen ist und es sich lediglich um – nicht ergebnisorientierte – Gedankenspiele handelt. Bei Klees Zeichnungen scheint es sich ähnlich zu verhalten. Er setzt seine Ideen ganz intuitiv um. Es handelt sich um spontane „Kopfgeburten“<sup>568</sup>, die einem Impuls folgen: Wie Kinder entspringen diese Zeichnungen seinen Gedanken und werden auf Papier fixiert. Diese Spontaneität ist aber – so stellt Glaesemer richtig dar – erarbeitet. Nur durch die vorangegangene theoretische Reflexion über den linearen Duktus ist es Klee möglich, einem intuitiven Impuls folgend zu zeichnen. Die Linien füllen nicht langsam tastend die Bildfläche aus, sondern vertrauen – den kritisch prüfenden Intellekt früherer Arbeiten ausblendend – auf die Eigenbewegung der Hand.<sup>569</sup>

Die dargestellten Beobachtungen haben veranschaulicht, dass die Zeichnungen des Spätwerkes für den Betrachter durchaus die Funktion eines „visuellen Tagebuchs“ einnehmen können. Es bleibt jedoch die Frage, ob dieser Eindruck von Klee bezweckt wurde oder diese Assoziation eine Nebenerscheinung der seriellen Arbeitsweise ist. Eine Kommunikation und Lenkung des Betrachters findet zunächst vor allem durch die Bildtitel Klees statt. Jedoch sprechen zwei Aussagen Klees dafür, dass er durch diese keine zwingende Deutung seiner Arbeit vermitteln wollte. Die Titel stellen vielmehr ein spontanes Wortspiel des Künstlers dar, der auch die Sprache schätzt. Gegenüber Hans Friedrich Geist – seine Monographie Klees erscheint im Jahr 1948 – äußert Klee, als dieser ihn in seinem Dessauer Atelier besucht:

„Die Unterschriften schließlich [...] weisen nur in eine von mir empfundene Richtung. Es bleibt ihnen überlassen, sie anzunehmen, in meiner Richtung zu gehen, sie abzulehnen und eine eigene zu versuchen – oder einfach stehen zu bleiben, nicht mitgehen zu können. Setzen Sie die Unterschrift nicht mit einem Vorhaben gleich.“<sup>570</sup>

---

<sup>568</sup>Zit. nach: Klee 1960, S. 110 f.

<sup>569</sup> Vgl.: Glaesemer 1979 (a.), S. 31.

<sup>570</sup> Zit. nach: Geist 1959, S. 87.

Glaesemer zieht diese Aussage Klees in Frage. Der Bildtitel sei der Zugang zu einer vom Künstler mitgeteilten Botschaft, da sich der Wirkung der interpretatorischen Titel kein Betrachter entziehen könne.<sup>571</sup> Jedoch beschreibt Klee auch in einer weniger beachteten Äußerung des Jahres 1934:

„Ich glaube nicht, daß meine Bildtitel genau das seien, was jedermann möchte, da aber für mich das Bild die Hauptsache ist, da mein Titel meine Bilder illustriert, und ich keine Illustrationen nach einem gegebenen Text mache, mag es wohl sein, daß diese oder jene Person etwas in meinen Bildern sieht, was ich überhaupt nicht darin sehe; genau wie wenn Sie ein illustriertes Buch lesen, kommt es vor, dass sie sich gewisse Szenen anders einbilden als der Illustrator sie darstellt.“<sup>572</sup>

Wie beschrieben entstehen die Zeichnungen Klees spontan und in schneller Abfolge. Zunächst schafft Klee das künstlerische Produkt, um es im Anschluss inspirativ zu betiteln, wobei dem Sprachduktus häufig das intuitiv-spontane Spiel mit der Sprache anzumerken ist. Mit dieser Arbeitsweise verkehrt Klee die „traditionelle Beziehung zwischen Bild und Text.“<sup>573</sup> Der Bildtitel dient – wie Klee beschreibt – als Illustration seiner Werke und ist nicht ihr „stofflicher Ausgangspunkt“<sup>574</sup>. Durch die Spontaneität der Arbeitsweise sind Klees Schöpfungen der alleinige Ursprung. Bei Klee steht am Anfang nicht das Wort<sup>575</sup>, sondern sein Werk ist der Ursprung aller folgenden Arbeitsschritte. Die Charakterisierung des Bildtitels als möglicher, aber nicht verpflichtender Interpretationsansatz – „als subjektive Reaktion [Klees] auf das entstehende beziehungsweise entstandene Formgebilde“<sup>576</sup> – steht in Zusammenhang mit der bereits beschriebenen Konzeption des spontanen Schaffensprozesses. Dieser ist bei Klee als „offenes Verfahren“<sup>577</sup> angelegt. Auch in seinem Jenaer Vortrag verweist Klee bereits darauf, dass der Entstehungsprozess eines Kunstwerkes ohne künstlerische Intention verlaufe. Erst „[w]enn ein solches Gebilde sich vor unsern Augen nach und nach erweitert, so tritt leicht eine Assoziation hinzu, welche die Rolle

---

<sup>571</sup> „Jeder Titel gibt genau Hinweise darüber, wie er das jeweilige Formgebildet verstanden haben will.“ [Glaesemer 1979 (a.), S. 47.]

<sup>572</sup> Zit. nach: Haxthausen 1990, S. 28. [Die Aussage stammt aus einer Rezension von Hans Schiess.]

<sup>573</sup> Ebd.

<sup>574</sup> Ebd.

<sup>575</sup> Vgl.: Johannes 1,1

<sup>576</sup> Haxthausen 1990, S. 29.

<sup>577</sup> Ebd.

des Versuchers zu einer gegenständlichen Deutung spielt. Denn jedes Gebilde von höherer Gliederung ist geeignet, mit einiger Phantasie zu bekannten Gebilden der Natur in ein Vergleichs-Verhältnis gebracht zu werden.“<sup>578</sup>

Klee überträgt diese Gedanken über die Bildtitel auch auf das Dargestellte selbst. In seinem Gespräch mit Geist äußert er: „Meine Zeichen sind keine bewußten Träger von Inhalten.“<sup>579</sup> Demnach wäre nicht nur der Bildtitel, sondern auch das dargestellte Objekt der Spontaneität des Künstlers unterworfen und somit in letzter Konsequenz zufällig. „Ich bin zum Schluß selbst Betrachter und lasse mich beschenken“<sup>580</sup>, beschreibt Klee diesen Umstand. Haxthausen kommt auf Grund dieser Beobachtungen zu dem Schluss, das Werk Klees könne nicht als Ausdrucksmittel einer persönlichen Mitteilung verstanden werden.<sup>581</sup> Diesem Interpretationsansatz zufolge, negieren die späten Zeichnungen Klees die traditionell kommunikative Rolle der Kunst. Eine gesellschaftliche Funktion fehlt ihnen ebenso wie eine sozialkritische Komponente. Unterstützt wird diese Einschätzung durch eine Äußerung Klees. Dieser bemerkt gegenüber seinen Studenten: „Das Bild hat keinen besonderen Zweck. Es ist eine zwecklose Angelegenheit, die nur das eine Ziel hat, uns glücklich zu machen. Das ist etwas ganz anderes als die Beziehung zum äußeren Leben [...]. Es soll etwas sein, das uns zu schaffen gibt, was wir gerne öfters sehen, was wir zum Schluß gerne besitzen möchten.“<sup>582</sup> Doch auch wenn Klees Arbeiten nicht auf eine Kommunikation hin konzipiert sind und demzufolge weder Bildtitel noch Darstellung einen Schlüssel für eine zugrunde liegende Botschaft darstellen, sind sie als „Gleichnisse“ zu verstehen. Sie nähern sich einem Gegenstand an, ohne den letzten Schritt der motivischen Festlegung zu vollziehen. Im folgenden Kapitel soll auf diesen Gleichnischarakter noch detaillierter eingegangen werden. Gerade an Klees Zyklus der *Näherungen* lässt sich Klees Streben nach einem „offenen Entfaltungsprozeß“<sup>583</sup> verdeutlichen. An dieser Stelle sei an Klees Ausführungen über die Kunst als Schöpfungsgleichnis erinnert. Kunst und Natur basieren für Klee auf den gleichen Gesetzen. In den theoretischen Ausführungen – vor allem in seiner *Schöpferischen Konfession* – postuliert er ihren Dualismus. Demnach fungieren die gegenständlichen Elemente einer Arbeit als Gleichnis eines Objekts. Diesem nähern sie sich jedoch lediglich an,

---

<sup>578</sup> Klee 1999, S. 58. [Vgl. auch: Haxthausen 1990, S. 29.]

<sup>579</sup> Zit. nach: Geist 1959, S. 90.

<sup>580</sup> Ebd.

<sup>581</sup> Vgl.: Haxthausen 1990, S. 29.

<sup>582</sup> Zit. nach: Haxthausen 1990, S. 34.

<sup>583</sup> Haxthausen 1990, S. 29.

denn eine definitive motivische Festlegung findet nicht statt. Demnach bleibt dem Rezipient die Möglichkeit, mit Klees Gleichnis eine andere Assoziation zu verknüpfen und eine eigene subjektive Interpretation auf das Werk zu projizieren.

Die Argumentation Haxthausens ist überzeugend. Von einer direkten Kommunikation mit einem fiktiven Rezipienten kann nicht die Rede sein. Klee kommuniziert nicht in der Form „Ich will mitteilen, dass“, wie es indirekt durch seine Tagebücher und direkt in Briefen und theoretischen Schriften stattfindet. Jedoch stellt diese deutliche Einschränkung nicht generell die Beobachtungen bezüglich der Handzeichnungen als „visuelles Tagebuch“ in Frage. Auch wenn Klees Zeichnungen nicht als solches konzipiert sind und diese Sichtweise sogar in Widerspruch mit den zitierten Äußerungen Klees zu stehen scheint, bleibt die Frage, ob die Handzeichnung den beschriebenen Tagebuchcharakter nicht dennoch – wenn auch vielleicht unfreiwillig – erfüllen. Durch die beschriebene Spontaneität der Zeichnungen, durch ihr vom Intellekt gelöstes spontanes Entspringen sowie durch die sich anschließende intuitive Betitelung der Blätter legt Klee unumstößlich fest, welche Assoziationen er im Moment der Entstehung mit seinen Zeichnungen verbindet. Auch wenn diese Deutung nur eine von unzähligen Möglichkeiten darstellt, so vermitteln sich gerade durch den intuitiven Charakter ihrer Entstehung Klees Gedanken zum Zeitpunkt der Schöpfung. Klee hat demnach sein zeichnerisches Spätwerk nicht als „visuelles Tagebuch“ konzipiert, jedoch teilen seine spontanen Schöpfungsgleichnisse dem Rezipienten vieles über seine Gedanken der letzten Jahre mit. Vielleicht sind die Zeichnungen – vertraut man Klees Aussagen über ihren instinktiven Entstehungsprozess – sogar aussagekräftiger, als es eine niedergeschriebene und auf eine Veröffentlichung hin konzipierte autobiographische Schrift wäre.

### 3.4 Die zyklischen Folgen des zeichnerischen Spätwerkes

Innerhalb der Handzeichnungen wird der Engel für Klee zu einem der zentralen Bildthemen. Wie bereits dargestellt, lassen sich die Zeichnungen durch formale Kriterien – zum Beispiel ihrer aufeinander folgenden Katalogisierung im Werkverzeichnis, der Verwendung des gleichen Zeichenmittels und -untergrunds, der Farbigkeit der Tinte oder des Duktus der Signatur – in Blattfolgen zusammenfassen, die wahrscheinlich hintereinander entstanden. Ebenso lassen sich die Arbeiten auf Grund stilistischer Kriterien zu Gruppen zusammenstellen. Es existieren Blätter mit runden, in sich geschlossenen Formen und barock gekurvte Zeichnungen. Manche stellen Strichfiguren mit runden Köpfen dar, deren Körper aus einfachen Geraden wiedergegeben sind. Zudem lassen sich Beispiele für dicht gedrängte Kompositionen ausmachen. Klee zeichnet sowohl gegenständliche, als auch ungegenständliche Formen.<sup>584</sup>

Neben diesen stilistischen und technischen Zusammenhängen gibt es Blattfolgen, die thematische Zusammenhänge aufweisen. Jene fasst Klee seit 1939 durch gemeinsame Titel zu Zyklen zusammen. In diesen greift er übergeordnete Motive in inhaltlichen und formalen Variationen auf. Die Werkfolge wird zu einem der zentralen Ausdrucksmittel im Spätwerk, untypisch für Klee, der sich einer seriellen Schaffensweise nie bedient hat. Die Engelszeichnungen stellen eine dieser Folgen dar. Zeitlich gesehen entstehen die Blätter zwischen denen der *EIDOLA*-Serie und den Zeichnungen der *Detaillierten Passion*. Charakterisiert werden sollen – in aller Kürze – auch die anderen Zyklen des zeichnerischen Spätwerkes, um die Engelsdarstellungen nicht isoliert zu betrachten:

Der erste der insgesamt acht Zyklen besteht aus sechzehn landschaftlichen Formationen zum übergeordneten Thema *Der Inferner Park*<sup>585</sup>. Es handelt sich um stilistisch recht einheitliche Blätter, deren Linienführung – auf Grund der ausladenden Kurven, die meist großzügige Raumflächen umschreiben – als „barock“ charakterisiert wird.<sup>586</sup> Figürliche Elemente fehlen bei den Zeichnungen zum *Inferner Park* meist, die Formen bleiben amorph. Glaesemer stellt richtig fest, dass häufig nur Zeichen für Augen, Lippen oder andere Körperteile ergänzt werden müssten, um aus den

---

<sup>584</sup> Vgl.: Glaesemer 1979 (a.), S. 30.

<sup>585</sup> 1939, 238-253, heute alle im Besitz der Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>586</sup> Vgl. z.B.: Glaesemer 1979 (a.), S. 34.

anorganischen Flächen eine figürliche Formation werden zu lassen.<sup>587</sup> In einigen wenigen Arbeiten setzt Klee diesen Gedanken jedoch um: So vermittelt sich dem Betrachter der Zeichnung *Der Inferner Park: die Gegend zur Reue*<sup>588</sup> (Abb. 2.3.4) der Eindruck zweier beschämt zu Boden blickender Gestalten. Klee ruft diese Assoziation durch minimale Ergänzungen hervor. Zwei Halbkreise und zwei weitere kleine Kreise werden durch die Vorstellungskraft des Rezipienten zu geschlossenen Augen und einer Nase. Der Zyklus beginnt mit den beiden Arbeiten *Eingangs*<sup>589</sup> und *Erste Ebene*<sup>590</sup>. Da Klee diesen zwei Blättern zunächst die Titel *zur Versuchung* und *zum Beginn* gegeben hat, liegt die Vermutung nahe, dass die einzelnen Blätter als Stationen eines Art Passionswegs konzipiert waren. Die *Szene gegen Ende*<sup>591</sup> schließt den Zyklus zum *Inferner Park* ab, dessen Namensgebung wohl ein Wortspiel mit der Formulierung „in der Ferne“ darstellt. Auch die Assoziation mit dem „Inferno“ aus Dantes *Divina Commedia* ist nahe liegend.<sup>592</sup>

In den sechs Zeichnungen zum übergeordneten Thema *Vorbereitung einer Fusswaschung*<sup>593</sup> widmet sich Klee der Physiognomie von Füßen, die dabei so individuelle Züge erhalten, dass sie mit den „karikaturähnlichen Metamorphosen menschlicher Gesichtszüge“<sup>594</sup> vergleichbar sind. Natürlich ist die Assoziation mit dem neutestamentarischen Thema der Fußwaschung zwingend. Auch in dieser Blattfolge spielt Klee demzufolge mit einem religiösen Motiv.

Die Zeichnungen der *Näherungen* beschreibt Klee in einem Brief an seine Frau mit den Worten: „[...] dabei produziere ich, besonders einfarbig immer weiter und auch immer neu combiniert. Jetzt ist eine Serie entstanden, die wieder abstracter aussieht,

<sup>587</sup> Vgl.: Glaesemer 1979 (a.), S. 34. [Im sechsten und im 16. Blatt ist dies umgesetzt, so dass man eine menschenähnliche Figur erkennen kann.]

<sup>588</sup> Paul Klee. *Der Inferner Park: die Gegend zur Reue. (Park Infern: Reue)*. 1939, 243 (T 3). 20,9:29,7 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1530.

<sup>589</sup> Paul Klee. *Der Inferner Park: eingangs. (Park Infern: zur Versuchung)*. 1939, 238 (S 18). 17,9:27 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1525.

<sup>590</sup> Paul Klee. *Der Inferner Park: erste Szene. (Park Infern: zum Beginn)*. 1939, 239 (S 19). 20,9:29,7 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1526.

<sup>591</sup> Paul Klee. *Der Inferner Park: Szene gegen Ende. (Park Infern: Szene am Ende)*. 1939, 253 (T 13). 20,9:29,7 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1540.

<sup>592</sup> Ebd.

<sup>593</sup> 1939, 394-399.

<sup>594</sup> Glaesemer 1979 (a.), S. 35.

und doch noch so an der bisher ausgesprochenen Figur, oder Gesicht steht, dass man sie mit „Näherung“ am besten bezeichnet.“<sup>595</sup>

Schon 1930 trägt Klee eine erste Zeichnung unter dem Schlagwort *Näherung* in sein Werkverzeichnis ein.<sup>596</sup> Im Jahr 1939 entstehen insgesamt 14 Zeichnungen, die er unter dem Leitmotiv *Näherung* zusammenfasst und – wenn auch nicht als Gruppe gesondert gekennzeichnet – katalogisiert.<sup>597</sup> Alle Blätter zeigen großzügig wirkende, geschlossene Formen, die auch in diesem Fall durch lineare Striche umschrieben sind. Wie Klee in dem Brief an seine Frau beschreibt, bleiben die *Näherungen* „abstrakt“. Der Grad der Abstraktion ist jedoch als wesentlich geringer einzustufen als beispielsweise im Fall des Pfeils, der als ein abstraktes Symbol für Bewegung bezeichnet werden kann. Zwar sind Klees Kompositionen „abstrakt“, jedoch nähern sie sich dem Gegenstand an. Eine Beobachtung, die Klee selbst in seinem Werkverzeichnis vermerkt: Neben dem Eintrag der Zeichnung *Näherung Lucifers*<sup>598</sup> ergänzt Klee in seinem Œuvrekatalog die erklärende Anmerkung „Näherung an den ‚Gegenstand‘“<sup>599</sup>. Durch die Bezeichnung als *Lucifer* ist die wiedergegebene Figur – im Gegensatz zu den folgenden Engelsdarstellungen – negativ besetzt. Auf das Blatt wird im Zusammenhang des Dämonischen als Antithese noch detaillierter eingegangen werden. An dieser Stelle soll für die Blattfolge der *Näherungen* festgehalten werden, dass sich die graphische Erscheinung einem Gegenstand annähert. Die wiedergegebenen Formen machen demnach einen Prozess, eine Entwicklung durch. Diese Beobachtung wiederholt sich bei den Zeichnungen mit Engelmotiv. Titel wie *Engel, noch weiblich*<sup>600</sup>, *Engel, noch hässlich*<sup>601</sup> oder *Unfertiger Engel*<sup>602</sup> belegen, dass auch diese dem Wandel unterliegen. Sie sind ebenso Teil einer *Näherung*, da sie sich auf dem Weg zu einer veränderten Daseinsform befinden. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel angedeutet, liegt der inhaltliche Schwerpunkt der

---

<sup>595</sup> Zit. nach: Glaesemer 1979 (a.), S. 36. [Paul Klee an Lily Klee am 18. Mai 1939].

<sup>596</sup> *Psychogramm der Näherung*, (1930, 65). Es folgen vor 1939 noch die Blätter *Näherungen* (1930, 70) und *Vierer Näherungen* (1938, 395).

<sup>597</sup> 1939, 465; 1939, 467; 1939, 483; 1939, 500; 1939, 566; 1939, 571; 1939, 574; 1939, 596; 1939, 597; 1939, 601; 1939, 605; 1939, 618; 1939, 626; 1939, 666.

<sup>598</sup> Paul Klee. *Näherungen Lucifers*. 1939, 443 (D 3). 29,7:20,9 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee. Inv.-Nr.: Z. 1624.

<sup>599</sup> Zit. nach: Glaesemer 1979 (a.), S. 38.

<sup>600</sup> Paul Klee. *Engel, noch weiblich*. 1939, 1017. 42:30 cm. Zuluftstift auf Papier. Galerie Berggruen & Cie, Paris.

<sup>601</sup> Paul Klee. *Engel, noch hässlich*. 26 (Y 26). 29,6:20,9 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2083.

<sup>602</sup> Paul Klee. *Unfertiger Engel*. 1939, 841 (UU 1). 29,5:21 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z 1881.

Darstellung auf dem Zustand des „Nicht-ganz-Vollendetseins“<sup>603</sup>, worin ein Grundprinzip der Kunst Klees besteht. Dieser stellt während des Atelierbesuchs gegenüber Hans Friedrich Geist fest: „Die Deutungen sind immer leicht zur Hand. So ist der Geist des Menschen. Er gleicht sich alles an. Er begnügt sich nicht im Anschauen. Er kann selten ursprünglich sehen.“<sup>604</sup> In jenen Worten definiert Klee die Neigung zum Vergleichen als ein Grundprinzip der menschlichen Wahrnehmung. Diesem Vorgang kommt er in seinen *Näherungen* entgegen, denn sie ähneln vertrauten Gegenständen und nähern sich graphischen Erscheinungen an, ohne ihnen wirklich zu entsprechen.<sup>605</sup> Der Rezipient wird gezwungen, den Prozess des Vergleichens zu durchlaufen, um eine Antwort auf die Frage zu finden, welchem Gegenstand sich Klee in seiner Zeichnung annähert.

Natürlich spiegelt sich in diesen Arbeiten Klees das theoretische Denken der Bauhaus-Zeit wider. Klees Wahrnehmung der Welt als Prozess – „Bewegung liegt allem Werden zugrunde. [...] Zeitlos ist nur der an sich tote Punkt“<sup>606</sup> – findet hier eine erneute bildliche Umsetzung.

Die 24 Blätter der Reihe *EIDOLA* sind im Gegensatz zu den *Näherungen* in Klees Werkverzeichnis wieder durchgängig registriert.<sup>607</sup> In der linken, unteren Ecke der Zeichnungen vermerkt Klee jeweils das Wort *EΙΔΩΛΑ* in der korrekten griechischen Schreibweise. „Eidola“ sind mit dem Sterben verbundene Flügelwesen. Nach der homerischen Auffassung ist der Mensch auf zwei Weisen existent: in seiner wahrnehmbaren Erscheinung und in seinem unsichtbaren Abbild, welches erst im Augenblick des Todes den Körper des Menschen verlässt und nach der Verbrennung des Leichnams in das Totenreich geht.<sup>608</sup> Homer bezeichnet dieses unsichtbare Abbild der ehemaligen Körperlichkeit als „Totengeist“. In der deutschen Übersetzung der Odyssee wird „Eidola“ auch mit „Schein-“ oder „Luftgebilde“ übersetzt.<sup>609</sup> Bei Klees *Eidola* handelt es sich um figürliche Darstellungen, die durch ihre Gestik und Mimik eine ganz individuelle Prägung erhalten. So hat der Mann des Blattes *Eidola*:

---

<sup>603</sup> Haxthausen 1990, S. 31.

<sup>604</sup> Zit. nach: Geist 1959, S. 90 f.

<sup>605</sup> Vgl.: Haxthausen 1990, S. 31.

<sup>606</sup> Klee 1995, S. 63.

<sup>607</sup> 1940, 81-104.

<sup>608</sup> Vgl.: Peifer 1989.

<sup>609</sup> Homer 1956, S. 55 (4. Gesang, Vers 796) und S. 266 (24. Gesang, Vers 14).

*weiland Philosoph*<sup>610</sup> das Kinn grübelnd auf die Hand gestützt, die Frau der Darstellung *Eidola: weiland Trinkerin*<sup>611</sup> den Kopf zum Trinken in den Nacken gelegt und die Schauspielerin der Zeichnung *Eidola: weiland Actrice*<sup>612</sup> den linken Arm in theatralischer Pose gen Himmel erhoben. Oft sind die Figuren auch durch beigefügte Attribute näher charakterisiert. Klee gibt der *Eidola: weiland Näherin*<sup>613</sup> zwei Nadeln in die Hände, dem Feldherr der Zeichnung *Eidola: weiland Feldherr*<sup>614</sup> ein Schwert zur Seite und der Musiker der Darstellung *Eidola: weiland Pianist*<sup>615</sup> wird durch ein beigefügtes Klavier näher gekennzeichnet. Das griechische Wort ΕΙΔΩΛΑ, das Klee auf einigen Kartonunterlagen auch – ebenfalls im Sinne von „Abbild“ zu verstehend – mit dem Wort „Idol“ umschreibt, sowie die stets hinzugefügte Ergänzung *weiland* belegen, dass der metamorphe Charakter der Figuren auch auf diese Zeichnungsfolge übertragbar ist. „Alle diese Wesen sind, wie Klee selbst, auf dem Wege sich zu verwandeln, wobei ihnen noch ein letzter Rest der Eigenschaften anhaftet, die `weiland` ihr Leben bestimmten.“<sup>616</sup> Inspiriert wird Klee zu diesem Zyklus offensichtlich durch die erneute Lektüre antiker Stoffe. Es wurde bereits erwähnt, dass Klee, wenige Monate vor seinem Tod, von Will Grohmann das Buch *Griechische Lyrik im Urtext* als Geschenk erhält und ihm zum Dank am 2. Januar 1940 schreibt, er habe vor allem Aischylos' *Orestie* in drei verschiedenen Übertragungen gelesen.<sup>617</sup>

Den im Anschluss an die *Eidola*-Reihe entstandenen Engelszeichnungen, die in den folgenden Kapiteln einer detaillierten Analyse unterzogen werden, folgen die acht Blätter der *Detaillierten Passion*<sup>618</sup>. Diese Arbeiten setzen sich – wie der Titel bereits verdeutlicht – mit menschlichem Leid und Tragik auseinander. Damit unterscheiden sie sich in ihrer Grundstimmung deutlich von den vorangegangenen Serien, die meist

<sup>610</sup> Paul Klee. *Eidola: weiland Philosoph*. 1940, 101 (U 1). 29,7:21 cm. Fettkreide auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2128.

<sup>611</sup> Paul Klee. *Eidola: weiland Trinkerin*. 1940, 86 (V 6). 29,7:21 cm. Fettkreide auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2114.

<sup>612</sup> Paul Klee. *Eidola: weiland Actrice. (Weiland Schauspielerin)*. 1940, 82 (V 2). 29,7:21 cm. Fettkreide auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2111.

<sup>613</sup> Paul Klee. *Eidola: weiland Näherin*. 1940, 201 (P 1). 29,6:21 cm. Feder auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2202.

<sup>614</sup> Paul Klee. *Eidola: weiland Feldherr*. 1940, 85 (V 5). 29,7:21 cm. Fettkreide auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2113.

<sup>615</sup> Paul Klee. *Eidola: weiland Pianist*. 1940, 104 (U 4). 29,7:21 cm. Fettkreide auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2130.

<sup>616</sup> Glaesemer 1979 (a.), S. 39.

<sup>617</sup> Grohmann 1968, S. 84.

<sup>618</sup> 1940, 174-181.

eine positive Grundstimmung vermitteln oder sogar eine humorvolle Umsetzung des Sujets zeigen. Thematisch eng verwandt mit den Blättern der *Detaillierten Passion* sind die physiognomischen Zeichnungen. Hier überwiegen zunächst ebenfalls die düsteren Szenen. In mimischen Variationen stellt Klee das menschliche Leiden dar. Auch Titel wie *nachher scheint's leichter, trübe Erinnerung* oder *was noch?* legen die Vermutung nahe, dass sich Klee in diesen Arbeiten mit seinem Gesundheitszustand auseinandersetzt. Doch auch innerhalb dieser Gruppe lässt sich ein Ausgleich zu den tragisch gestimmten Blättern finden: 1938 entstehen neun Zeichnungen, die die Physiognomie des menschlichen Lächeln variieren.

Einzig die Serie der *Figurengruppen* konzentriert sich nicht auf die Darstellung von Einzelfiguren, sondern gibt – meist dicht gedrängt – Menschenansammlungen wider. Während bei den ersten Gruppendarstellungen noch eine individuelle Charakterisierung der einzelnen Figuren stattfindet – so unterscheiden sich die dicht gedrängten Männer der Zeichnung *Bruderschaft*<sup>619</sup> noch in ihrer Physiognomie und Mimik – werden die Personen der späteren Blätter immer stärker anonymisiert. Ein individueller Gesichtsausdruck fehlt den einzelnen Figuren, da Klee die Gesichter aus standardisierten Kreisen und Strichen aufbaut. Bei einigen der Blätter – beispielsweise im Fall der Zeichnung *Zwischenfall in der Gruppe*<sup>620</sup> (Abb. 2.3.5) – verzichtet Klee gänzlich auf die Wiedergabe von Augen, was die größtmögliche Anonymität der Einzelfiguren zur Folge hat. Andere Blätter zeigen Figuren mit pupillenlosen kreisrunden oder rechteckigen Augen.<sup>621</sup> Diese Anonymisierung spiegelt sich auch in den Bildtiteln wieder, bei denen es häufig nur noch um eine objektive Zusammenfassung der Dargestellten handelt. Titel wie *Gruppe zu fünf*, *Gruppe zu sieben*, *Gruppe zu acht*, *Gruppe in zwei Schichten* oder *Gruppe Gross und Klein* sind einfache und sachliche Beschreibungen der Szenen. Auch unter den Engelsdarstellungen findet sich ein solches Gruppenbild: Die Zeichnung *Engel zu drei*<sup>622</sup> (Abb. 2.3.6) zeigt drei Figuren, wobei einer der Engel eine dominante Position in der Mitte des Blattes einnimmt. Die anderen beiden Gestalten sind rechts und links

---

<sup>619</sup> Paul Klee. *Bruderschaft. (Ein Verein beim Kreuz)*. 1939, 952 (ZZ 12). 20,8:29,5 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1923.

<sup>620</sup> Paul Klee. *Zwischenfall in der Gruppe*. 1939, 1230 (OP 10). 29,6:20,8 cm. Fettkreide auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2059.

<sup>621</sup> Vgl. z. B.: Paul Klee. *Gruppe zu acht*. 1939, 1108 (Hi 8). 29,5:20,8 cm. Fettkreide auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2014.

<sup>622</sup> Paul Klee: *Engel zu drei*. 1939, 1138 (IK 18). 29,6:20,9 cm. Schwarze Fettkreide auf Briefpapier. Privatbesitz, Schweiz.

in den Hintergrund verschoben. Die Körper der drei Engel scheinen zu einem einheitlichen Formgebilde zusammengestellt zu sein. Für den Betrachter ist nicht zu identifizieren, welche der Linien die einzelnen Körper umschreibt. Auch in diesem Fall besitzen die drei Figuren keine individuelle Physiognomie oder persönliche Mimik. Ihre Gesichter sind aus standardisierten Kreisen und Strichen wiedergegeben.

Die Arbeit an dieser Blattfolge endet Anfang 1940. Die Einzelfiguren werden in den letzten Arbeiten wieder stärker als Individuen charakterisiert. Auch die Themen der Szenen ändern sich: In den Darstellungen ist häufig eine aggressive Spannung im Umgang der einzelnen Figuren miteinander zu beobachten. Zu diesen Gruppenbildern gehören die vier Szenen der *Närrischen Jugend*, auf die bereits verwiesen wurde. Auch tritt erneut das Spiel mit religiösen Motiven auf: Die Szene *Versuch einer Verspottung*<sup>623</sup> (Abb. 2.3.7) zeigt Christus – im Zentrum der Szene dargestellt und durch eine Dornenkrone eindeutig zu identifizieren –, der durch fünf Figuren mit individueller Mimik verlacht wird. Glaesemer verweist auf mittelalterliche Verspottungsdarstellungen, wie sie beispielsweise im Werk von Hieronymus Bosch (um 1450-1516) zu finden sind.<sup>624</sup>

Unter den Engelsdarstellungen ist ein Blatt zu verzeichnen, das durch Titel und Darstellung ebenfalls eine aggressive Spannung aufbaut. Das Blatt *Exekution*<sup>625</sup> (Abb. 2.3.8) zeigt zwei seitlich wiedergegebene Figuren. Die rechte Gestalt ist durch den charakteristischen spitz zulaufenden Flügel als Engel ausgewiesen. Die zweite Figur schlägt und tritt nach diesem Engel, der Kopf und Oberkörper schützend nach vorne gebeugt hat. Ein direkter Verweis auf ein religiöses Sujet, wie es bei der Verspottungsszene der Fall ist, ist nicht zu erkennen.

Das letzte Beispiel für die serielle Schaffensweise Klees ist eine Reihe von Tierdarstellungen. Hier stehen vor allem Katzen und das von Klee kreierte Phantasietier *Urchs* im Mittelpunkt. Ausgehend von dem Porträt des weißen Perserkaters *Bimbo*<sup>626</sup>, der Klee in den letzten Jahren stets begleitete und mit dem er

---

<sup>623</sup> Paul Klee. *Versuch einer Verspottung*. 1940, 141 (S 1). 29,7:21 cm. Fettkreide auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr. 2157.

<sup>624</sup> Vgl.: Glaesemer. Bern 1979. S. 44.

<sup>625</sup> Paul Klee. *Execution*. 1939, 1151 (KL 11). 20,9:14,8 cm. Fettkreide auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr. 2026.

<sup>626</sup> Paul Klee. *Bimbo*. 1938, 158.

sich in einer kindlich veränderten Katzensprache unterhielt<sup>627</sup> (Abb.2.3.9), entstehen durch Verwandlungen und Kostümierungen phantastische Tierwesen. Auch die *Urchse* – „eine Wortraffung von Ur-Ochse“<sup>628</sup> – ist ein solches erfundenes Wesen, das Ende des Jahres 1939 erstmals in Klees Zeichnungen erscheint. Im Folgejahr tritt noch der *Orchs als Anverwandter* hinzu. Sicherlich ist dieses Wesen von Picassos (1881-1973) Darstellungen des „Minotaure“ inspiriert, die im selben Jahrzehnt entstanden. Dennoch erhalten seine *Urchse* eine ganz individuelle Prägung und können als charakteristische Erfindung Klees bezeichnet werden. Im Gegensatz zu Picassos Stierwesen, die meist sexuelle Vitalität verkörpern, „zeigen die `Urchse` drollige Betulichkeit.“<sup>629</sup>

Neben diesen beiden Geschöpfen finden sich noch zahlreiche andere Kreaturen in Klees zeichnerischem Spätwerk. Einige Arbeiten thematisieren reale Tiere wie Affen, Kühe oder Schafe. Häufiger sind es jedoch die phantastischen Misch- und Zwitterwesen, die Klee als Bildmotiv wählt. Auch einer der Engel Klees ist *Mehr Vogel*<sup>630</sup> (Abb. W 37) und damit ein Mischwesen.

Trotz der motivischen Unterschiedlichkeit der vorgestellten Serien ist festzustellen, dass sich einige thematisch übergeordnete Themen erkennen lassen. Zum einen greift Klee – wie bereits hervorgehoben – in seinem Spätwerk Themen auf, die ihm auch in seinen künstlerischen Anfangsjahren zur Positionierung gedient haben. In einem überwiegenden Teil seiner Blattfolgen des Spätwerkes ist eine Auseinandersetzung mit religiösen oder aber mythologisch-antiken Sujets festzustellen. Darüber hinaus ist der Aspekt der Metamorphose und des Wandels ein verbindendes Element.

Im Folgenden sollen die Handzeichnungen mit Engelmotiv behandelt werden. Auf Grund der Fülle der Blätter werden einige, motivisch oder stilistisch besonders interessant erscheinende Zeichnungen, exemplarisch herausgegriffen. Für die Zusammenfassung als Werkgruppe sprechen die gleiche Entstehungszeit und die stilistische Parallelität. Auch die Ähnlichkeit im Sprachduktus der von Klee gewählten Bildtitel und die überwiegende Gleichheit im Format – Klee nutzt auch hier meist

---

<sup>627</sup> Klee schreibt in einem Brief an Will Grohmann: „[...] manchmal denke ich mir aus wie ich antworten will, und lege mir so ein Gespräch mit Bimbo vor, ob man das nicht aufschreiben könnte. Aber schon ist das Gebiet der Dichtung betreten, und das verpflichtet genau wie jedes andere, und man sieht ein, dass eine solche Improvisation doch nur krasser Dilettantismus sein kann, und lässt es bleiben.“ [Zit. nach: Glaesemer 1979 (a), S. 45.]

<sup>628</sup> Ebd.

<sup>629</sup> Ebd.

<sup>630</sup> Paul Klee: *Mehr Vogel. Mehr Vogel (als Engel)*.1939, 939 (YY 19). 21:29,5 cm. Bleistift auf Konzeptpapier Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1914.

einfaches DIN-genormtes Konzept- oder Briefpapier – bekräftigen die These einer  
Werkgruppe.

### 3.5 „Zeichnen ist die Kunst des Weglassens“<sup>631</sup>: Die Handzeichnungen mit Engelsmotiv

In einem Brief an Will Grohmann schreibt Lily Klee – wie bereits zitiert – im Frühjahr 1937: „Er sitzt abends in seinem Atelier und Blatt für Blatt fällt zu Boden, [...]“<sup>632</sup> Die bereits beschriebene serielle Schaffensweise Klees zeigt sich deutlich in den meist improvisierten Bleistift-, Fett- und Pastellkreidezeichnungen mit den Engelsmotiven. Sie wirken in ihrer Gesamtheit sehr homogen, als habe Klee ein Blatt nach dem anderen gezeichnet, ebenso wie es Lily Klee beschreibt. Auch die Engelsdarstellungen wurden von ihm sorgfältig auf Karton aufgezogen, signiert und betitelt sowie in seinem Werkverzeichnis katalogisiert. Ann Temkin spricht von einer „fast rituellen Reihung von Signieren, Betiteln, Nummerieren, Aufziehen und die Registrierung in seinem Œuvre-Katalog.“<sup>633</sup>

Bei den späten Engelszeichnungen zeigt sich vielleicht am deutlichsten, was Max Huggler meint, als er über Klee schreibt, dieser habe durch die Ironie eine „Distanz zu den Bedingtheiten des Daseins“<sup>634</sup> gewonnen. Zu diesen „Bedingtheiten des Daseins“ zählt – wie bereits geschildert – neben der fortschreitenden Krankheit des Künstlers auch die gegen ihn und seine Kunst gerichtete Propaganda des nationalsozialistischen Deutschlands. Trotz dieser Lebensumstände zeigt sich in den Engelsdarstellungen das ironische Potenzial der Kleeschen Kunst.

Neben diesem Aspekt liegt ein Schwerpunkt auf der Darstellung der Prozesshaftigkeit der Engel. Viele Engel befinden sich im Wandel. In Bezug auf die Engel ist dies keine neue Beobachtung. Bei dem Tafelbild *Engel im Werden* ist bereits im Titel auf die Entwicklungsphase der Gestalt hingewiesen. Klees Engel der Zeichnung *Sturz* (Abb. 2.1.37) weist ebenfalls einen metamorphosen Charakter auf.

Thematisch verbunden mit dieser Prozesshaftigkeit sind die Unfertigkeit und die daraus resultierende Unvollkommenheit der Engel. Diese sind nicht unfehlbar. Sie haben negative Eigenschaften, sind altklug<sup>635</sup>, vergesslich<sup>636</sup>, kokett<sup>637</sup> oder

---

<sup>631</sup> Max Liebermann. Zit. nach: Klee 1999, S. 55. [Klee zitiert Liebermann mit diesen Worten in seinem Jenaer Vortrag.]

<sup>632</sup> Zit. nach: Hofmann 1990, S.116.

<sup>633</sup> Temkin 1989, S. 138.

<sup>634</sup> Huggler 1969, S. 8.

<sup>635</sup> Paul Klee. *Altkluger Engel*. 1939, 873 (VV 13). 29,6:21 cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1893. (Abb. W 27).

<sup>636</sup> Paul Klee. *Vergesslicher Engel*. 1939, 880 (VV 20). Bleistift auf Konzeptpapier. 29,5:21 cm. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1899. (Abb. W 29).

hässlich<sup>638</sup>. Meist werden die Engel handelnd dargestellt oder sie werden zu Trägern bestimmter Emotionen. Sie symbolisieren Freude wie Klees *Schellen-Engel*<sup>639</sup> (Abb. W 45), Trauer wie die Darstellung *es weint*<sup>640</sup> (Abb. W 41) oder Langeweile wie die Zeichnung *im Vorzimmer der Engelschaft*<sup>641</sup> (Abb. W 22). Gerade auf Grund dieser Vielschichtigkeit der dargestellten Emotionen lassen sich die Engelszeichnungen auch nicht als von Krankheit und Todesahnung geprägte Werke charakterisieren. Die dargestellten Gefühle sind umfassend. Trauer, Schmerz und Resignation sind nicht häufiger vertreten als Lebensfreude, Ausgelassenheit und Optimismus. So müssen die Engelszeichnungen zwar im Kontext des nahe bevorstehenden Todes des Künstlers gesehen werden, jedoch würde es sich um eine Fehlinterpretation handeln, würde man die Blätter nur unter diesem Aspekt betrachten. So ist es im Kontext der Zeichnungen nicht nachzuvollziehen, wenn Gottfried Boehm schreibt, Klee lebe „unter einem verhangenen Horizont, in einer tragischen, depressiven Lebensstimmung.“<sup>642</sup>

Mit der Darstellung von emotionalen Gefühlen beschäftigt sich Klee bereits im Jahr 1919. In einer Folge von Selbstporträts zeigt er sich in unterschiedlicher Pose als *Denkender Künstler*<sup>643</sup> (Abb. 2.1.19), *Empfindender Künstler*<sup>644</sup> (Abb. 2.3.10), *Abwägender Künstler*<sup>645</sup> (Abb. 2.3.11) sowie als *Formender Künstler*<sup>646</sup> (Abb. 2.3.12). Seine Physiognomie ist nur andeutungsweise zu erkennen. Diese ist ganz darauf ausgerichtet, die im Titel definierte Emotion oder Handlung zu verkörpern.<sup>647</sup> Auch im

---

<sup>637</sup> Paul Klee. *Ohne Titel [Koketter Engel mit Locken]*. 1939, N 14. 29,5:21cm. Bleistift auf Papier. Sammlung Familie Klee, Zentrum Paul Klee. (Abb. W 67).

<sup>638</sup> Paul Klee. *Hässlicher Engel*. 1939, 1101 (HI 2). Bleistift auf Konzeptpapier. 29,5:20,8 cm. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2008. (Abb. W 54).

<sup>639</sup> Paul Klee. *Schellen-Engel*. 1939, 966 (AB 6). 29,5:21 cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1937.

<sup>640</sup> Paul Klee. *Es weint*. 1939, 959 (ZZ 19). 29,5:21cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1930.

<sup>641</sup> Paul Klee: *Im Vorzimmer der Engelschaft*. 1939, 845 (UU 15). 29,5:21cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1883.

<sup>642</sup> Boehm 1989, S. 157.

<sup>643</sup> Paul Klee. *Denkender Künstler*. 1919, 71. 26,1:17,9 cm. Ölpause auf Papier auf Karton. Sammlung Steiger-Legat.

<sup>644</sup> Paul Klee. *Empfindender Künstler*. 1919, 72. 26,1:17,9 cm. Ölpause auf Papier auf Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>645</sup> Paul Klee. *Abwägender Künstler*. 1919, 73. 19,7:16,6 cm. Ölpause auf Papier auf Karton. Schenkung Lily Klee, Zentrum Paul Klee.

<sup>646</sup> Paul Klee. *Formender Künstler*. 1919, 74. 27,2:19,5 cm. Bleistift auf Papier auf Karton. Schenkung Lily Klee, Zentrum Paul Klee.

<sup>647</sup> Offensichtlich setzt sich Klee in den Selbstporträts von 1919 mit dem Werk Albrecht Dürers (1471-1528) auseinander. Klee legt in der Darstellung *Denkender Künstler* sowie bei seiner Arbeit *Empfindender Künstler* den Kopf in die rechte Hand, in der Linken hält er einen Bleistift oder ein ähnliches Schreibgerät. Eine verwandte Haltung zeigt sich in Dürers Kupferstich der *Melencolia I*.

Sprachduktus erinnern die Gerundivformen der Titel der Selbstporträts an die späteren Engelsdarstellungen, beispielsweise an Klees *Zweifelnder Engel*<sup>648</sup> (Abb. W 64), *Hörender Engel* (Abb. W. 60) sowie den *Knieender Engel*<sup>649</sup> (Abb. W 17).

Diese und andere graphische Selbstbildnisse des Jahres 1919 – erinnert sei an das an früherer Stelle bereits erwähnte Blatt *Versunkenheit*<sup>650</sup> (Abb. 2.1.17) – nutzt Klee, um nach dem Ende des Ersten Weltkrieges seine „Standortbestimmung“ vorzunehmen. Ähnliches ist auch für die Arbeiten der Jahre 1939 und 1940 denkbar. Klees veränderte Lebenssituation zwingt ihn vor seinem Tod zu einer erneuten „Standortbestimmung“. In Hinblick auf diese frühen Selbstporträts gewinnen die Engelszeichnungen eine zusätzliche inhaltliche Dimension. In Verbindung mit der Fragestellung nach den Handzeichnungen als „visuelles Tagebuch“ wurde darauf hingewiesen, dass kaum schriftliche Notizen Klees aus seinen letzten Lebensjahren existieren. Eine vergleichbare Beobachtung lässt sich ebenso für die Selbstporträts machen. Auch auf diese Form der künstlerischen Selbstdarstellung verzichtet Klee in seinem Spätwerk gänzlich. Klee nutzt nun die Figuren seiner Zeichnungen, um sie zu Trägern emotionaler Zustände zu machen. Auch seine Engel verkörpern menschliche Eigenschaften. Sabine Rewald charakterisiert diese als „mit menschlichen Schwächen und Schrullen behaftete Mischwesen“<sup>651</sup> und äußert, sie seien „nicht von der himmlischen Sorte“<sup>652</sup>. An dieser Stelle zeigt sich doch eine Parallele zum Engelsbild Rainer Maria Rilkes, der in den Duineser Elegien schreibt:

„Fangen die Engel wirklich nur Ihriges auf, ihnen Entströmtes, oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig unseres Wesens dabei?“<sup>653</sup>

---

[Albrecht Dürer. *Melencolia I*. 1514. Kupferstich. 23,9:16,8 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.]. Dürers Figur stützt den Kopf auf die linke Hand und hält in der Rechten einen Zirkel. Die übergroße Hand des Blattes *Abwägender Künstler* erinnert an Dürers Selbstporträt-Studie des Jahres 1493 [Albrecht Dürer. *Selbstporträt-Studie*. 1493. Feder und Tusche. Metropolitan Museum, New York]. [Vgl.: Kort 1999, S. 29 ff.]

<sup>648</sup> Paul Klee. *Zweifelnder Engel*. 1940, 341 (F1). 29,7:20,9 cm. Schwarze Pastellkreide auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2236, Kunstmuseum, Bern.

<sup>649</sup> Paul Klee. *Knieender Engel*. 1939, 314 (W 14). 29,7:20,9 cm. Bleistift auf Briefpapier, Inv.-Nr.: Z. 1565, Stiftung Zentrum Paul Klee. [Der *Knieende Engel* gehört ebenso wie die Zeichnung *Engelsam* (Paul Klee. *Engelsam*. 1939, 593 (EE 13). 29,7:20,9 cm. Bleistift auf Papier, Inv.-Nr.: Z. 1726, Stiftung Zentrum Paul Klee. (Abb. W 19).] zu den Zeichnungen, die Anfang 1939 entstehen und durch ihren „barocken“ Zeichenstil geprägt sind.

<sup>650</sup> Paul Klee. *Versunkenheit*. 1919, 113. Lithographie, aquarellierte Fassung. 25,6:18 cm. Privatbesitz, Schweiz.

<sup>651</sup> Rewald 1989, S. 271.

<sup>652</sup> Ebd.

<sup>653</sup> Rilke 1997 [1923], S. 12.

Rilke schreibt den Engeln charakteristische Merkmale „unseres Wesens“ zu. Unfreiwillig entströmen den Engeln menschliche Eigenheiten. Dies ist auch bei Klees Engeln zu beobachten. Auch diese verkörpern – gegen ihren Willen – menschliche Charakteristika. Jedoch ist die Ursache eine andere als bei Rilke: Für Klees Engel trifft eine Beobachtung zu, die bereits für den Zyklus der *EIDOLA*-Serie gemacht wurde. Sie sind Wesen, die sich auf dem Weg zu einer veränderten Daseinsform befinden und denen noch ein Rest menschlicher Züge anhaftet. In Bezug auf seine *Näherungen* formuliert Klee, er gebe graphische Erscheinungen wider, die sich einem Gegenstand annähern.<sup>654</sup> Seine Engel nähern sich ebenfalls einer veränderten Daseinsform an, jedoch befinden sie sich noch *Im Vorzimmer der Engelsschaft* (Abb. W 22). Ihr Entwicklungsprozess ist noch nicht abgeschlossen: Klees Wesen sind noch *Engel im Kindergarten*<sup>655</sup> (Abb. W 46).

Neben diesen inhaltlichen Schwerpunkten zeigen sich auch stilistische Parallelen. Klee konstruiert die Engel aus einfachen, durchgezogenen, ausgewogen eingesetzten Linien. Sein Zeichenstil ist rein linear und ökonomisch. Schraffuren fehlen gänzlich<sup>656</sup>, auch der Hintergrund ist nicht definiert. Die ihm zur Verfügung stehende Bildfläche füllt Klee dabei weitgehend aus. Die Linien umschreiben die einzelnen Körperteile der Figur. Die unregelmäßigen Flächenstücke bleiben häufig undefinierbar und damit unbenennbar. Jedoch geben sie trotz ihrer Reduzierung den Eindruck einer komplexen Figur mit volumenhaftem Körper wieder. Diesen Zustand der Undefinierbarkeit der körperlichen Zusammenhänge beschreibt Erich Franz als „Eindruck von Noch-Menschlichem, aber doch Nicht-mehr-Körperlichem“<sup>657</sup>. Trotz der Zweidimensionalität der Linien überträgt der Betrachter seine dreidimensionale Vorstellung auf die Zeichnung und schichtet die Körperteile des Engels hintereinander. Das Formprinzip, auf das diese Figuren zurückzuführen ist, greift offensichtlich ein Gestaltungskonzept auf, das Klee in seinen Bauhaus-Vorträgen theoretisch behandelt. Hier unterscheidet er die Linie in drei Arten und charakterisiert sie durch die Adjektive aktiv, medial und passiv. Der linear-passive Typus ist für die Engelsdarstellungen

---

<sup>654</sup> Vgl.: Glaesemer 1979 (a.), S. 38.

<sup>655</sup> Paul Klee: *Engel im Kindergarten. Lehrling*. 1939, 968 (AB 8). 29,5:21cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1939.

<sup>656</sup> Die einzige Ausnahme stellt Klees Zeichnung *Engel, noch hässlich* dar. [Paul Klee. *Engel, noch hässlich. Hässlicher Engel*. 1940, 26 (Y 6). 29,6:20,9 cm Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2083.] Hier verwendet Klee leichte Schraffuren.

<sup>657</sup> Franz 1989, S. 155.

nicht von Belang, aber die Beziehung zwischen der aktiven und der medialen Linie. Die aktive Linie ist laut Klees Definition freistehend, das heißt, ihr Anfang und ihr Endpunkt bleiben sichtbar. Die Linie behält die Dynamik ihrer Bewegung, durch die sie entstanden ist.<sup>658</sup> Gegensätzliche Eigenschaften weist die linear-mediale Linie auf, die eine Form fest umschreibt. Klee formuliert:

„Als Linie kennzeichnet sie sich von beruhigendem Charakter und [ist] anfangs- oder endlos. Elementar betrachtet (als Handlung der Hand) ist sie gewiß noch Linie, aber zu Ende geformt, wird die lineare Vorstellung von der Flächenvorstellung unmittelbar abgelöst. Damit verschwindet auch der bewegliche Charakter (niemand wird beim Anblick eine Mondscheibe versucht sein, auf seiner Peripherie Karussell zu fahren), abgelöst durch den Begriff vollkommener Ruhe (beim Kreis hauptsächlich).“<sup>659</sup>

Der überwiegende Teil der Zeichnungen – vor allem der 1940 entstehenden – ist aus linear-medialen Linien aufgebaut. Das bedeutet, die graphische Erscheinung ist eine geschlossene und inaktive Form. Diese geschlossene und demnach aus medialen Linien gezeichnete Großform ist jedoch wiederum durch mehrere aktive Linien aufgebaut. Ein Ende dieser aktiven Linien ist frei und behält ihren dynamischen Charakter. Diese Beobachtung soll an der Engelszeichnung *Im Schreiten noch unerzogen*<sup>660</sup> (Abb. 2.3.13) nachvollzogen werden. Das Blatt zeigt eine freundlich lächelnde, seitlich voranschreitende Engelsfigur. Die Gestalt besteht aus einer geschlossenen, durch mediale Linien umschriebenen Großform. Innerhalb dieser Form sind jedoch zwei aktive Linien auszumachen. Beide Enden dieser linearen Linien sind frei und damit dynamisch. Eine zweite Beobachtung besteht in dem Umstand, dass gelegentlich der Anfang und Endpunkt einer Linie an eine zweite, geschlossene Form gebunden ist. Die sich anschließende Linie ist eine aktive, so dass auch die geschlossene Form einen dynamischen Gesamtcharakter erhält. Dieser Umstand ist in der Zeichnung des *Unfertigen Engels*<sup>661</sup> (Abb. 2.3.14) nachzuvollziehen. Die ovale

---

<sup>658</sup> Vgl.: Haxthausen 1990, S. 30.

<sup>659</sup> Klee 1979, S. 16.

<sup>660</sup> Paul Klee: *Im Schreiten noch unerzogen. Engel, noch unerzogen, was den Schritt betrifft.* 1940, 80 (W 20). 29,7:20,9 cm. Schwarze Fettkreide auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2109.

<sup>661</sup> Paul Klee: *Unfertiger Engel.* 1939, 841 (UU 1). 29,5:21cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1881.

Kopfform der Gestalt trifft im Halsbereich auf eine aktiv-dynamische Linie, die die gesamte Außenlinie des Engels umschreibt. Der Kopf ist demnach keine isolierte Form, sondern erhält durch die Einflechtung an die freie Linie eine eigene Bewegung.

Trotz dieser Verknappung in der Darstellung erzeugt Klee durch die Vielzahl der Blätter Monumentalität. Denn „[e]ntscheidend ist nicht das einzelne Werk, sondern vielmehr die Gestik des gesamten vorliegenden Materials.“<sup>662</sup> Der Zeichenstil unterscheidet sich deutlich von den „Linienströmen und –knäueln“<sup>663</sup> der Jahre 1932 und 1933, der sich beispielsweise in der Engelsdarstellung *Er muss gehen*<sup>664</sup> (Abb. 2.3.15) zeigt. Die Zeichnung *Im Vorzimmer der Engelsschaft*<sup>665</sup> (Abb. 2.3.16) stellt zum Beispiel einen Engel dar, der hauptsächlich durch zwei großflächige Dreiecke wiedergegeben ist. Diese spitz zulaufenden Dreiecke treten bei den meisten Zeichnungen auf und beschreiben die Flügel des Engels. Sie sind das äußere, formale Kennzeichen und treten häufig an die Stelle von Armen und Händen. Die Flügel lassen sich als optisches Kürzel bezeichnen, denn trotz ihres Archaismus wecken sie beim Betrachter unmittelbar die Assoziation mit dem Flügelpaar. Häufig verwendet Klee zeichnerische Abkürzungen und Reduzierungen. Diese bleiben jedoch lediglich Hinweis gebend, so dass dem Betrachter das Erkennen des Dargestellten möglich ist. So wird das tatsächlich zu Sehende „und das [in der Vorstellungskraft des Betrachters] Imaginierte zu einer untrennbaren Einheit.“<sup>666</sup> Damit nimmt Klee Abstand von den Zeichen und Chiffren der „Balkenstrichbilder“, die in ihrer Abstraktion vom Betrachter eine weit größere Vorstellungskraft verlangen.

Zwischen den Dreiecksflügeln eingebettet, befindet sich der ovale Kopf des Engels, mit zwei nahezu übereinander liegenden, kreisrunden Augen. Eine kurze aktive Linie steht für die Nase der Figur. Der Mund des Engels ist ein gerader kurzer Strich – all dies zeichnerische Kürzel für die Wiedergabe der Physiognomie. Die Umrisslinie des rechten Beines der Figur wird in einer zum unteren Bildrand parallel verlaufenden und – über den Körper hinaus – bis zum rechten Bildrand fortgeführten Linie weiter gezogen. So entsteht der Eindruck, die Figur würde auf einer nicht näher definierten

---

<sup>662</sup> Glaesemer 1979 (a.), S. 8.

<sup>663</sup> Franz 1989, S. 152.

<sup>664</sup> Paul Klee. *Er muss gehen*. 1933, 431 (G 11). 42:29,9 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1143.

<sup>665</sup> Paul Klee: *Im Vorzimmer der Engelsschaft*. 1939, 845 (UU 15). 29,5:21cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1883.

<sup>666</sup> Boehm 1989, S. 163.

Fläche sitzen. Ein gestreckter Halbkreis unterhalb dieses Bleistiftstriches gibt das Gesäß des Engels wieder. Seine Beine lässt dieser hinunterbaumeln, wodurch das Moment des Wartens bildlich umgesetzt wird. Durch den erklärenden Titel des Blattes wird deutlich, worauf der Engel wartet. Er befindet sich im Vorzimmer und wartet – mit den Beinen baumelnd – auf die Engelsschaft. Obwohl seine Physiognomie aus einigen wenigen abstrahierten Formen konstruiert ist, schreibt Paul Klee seinem Engel dennoch die Langeweile ins Gesicht.

Der französische Symbolist Gustave Moreau ist bereits in der Einleitung erwähnt worden. Er schuf um 1885 sein Aquarell mit dem Titel *Reisender Engel*<sup>667</sup> (Abb. 2.3.17). Das Blatt zeigt einen Engel in prächtigem Gewand, versehen mit federbesetzten Flügeln und kreisförmig dem Kopf hinterlegten Nimbus. Zur Rast hat sich dieser auf dem Kirchturm einer am rechten Bildrand wiedergegebenen Kathedrale niedergelassen. Seinen Kopf hat der Engel ruhend geneigt, die Hände auf seine Knie gelegt. Die Beine hängen nach unten, den Kirchturm entlang geführt. Die Gestalt des Blattes *im Vorzimmer der Engelsschaft* erinnert nicht nur auf Grund der verwandten Körperhaltung an Moreaus rastenden Engel. In beiden Fällen sind die Figuren aus dem biblischen Kontext gelöst und sind so der menschlichen Sphäre näher gerückt. In Klees Zeichnung versinnbildlicht der Engel das Gefühl der Langeweile. Moreaus Wesen verkörpert den Zustand der Erschöpfung. Beide Begriffe sind assoziativ nicht den Eigenschaften eines überirdischen Wesens zuzuordnen. Es handelt sich vielmehr um menschliche Emotionen, die in beiden Bildbeispielen durch den Künstler auf den Engel übertragen werden.

Auf die Engelsschaft wartet auch die Figur der Darstellung *Engel im Kindergarten*<sup>668</sup> (Abb. 2.3.18), in Klees Werkverzeichnis ergänzt durch die Bemerkung „Lehrling“. Noch flügellos scheint sie hilflos und verwirrt. Suchend greift der Engel vor sich, eine Geste, die sich auch in der farbigen Zeichnungen *Engel, noch tastend*<sup>669</sup> (Abb. 2.3.19) zeigt. Hier ist der Engel mit einer Brille versehen, womit Klee deutlich macht, warum der Engel greifend nach vorne fassen muss: Eine sehr menschlich wirkende

---

<sup>667</sup> Gustave Moreau. *Reisender Engel*. Um 1885. 30:23 cm. Aquarell. Gustave Moreau Museum, Paris. [1853 schuf der Maler und Kupferstecher Charles Meryon eine Radierung mit der Darstellung eines Vampirs, der auf einer Turmspitze Notre Dames sitzend, Paris überblickt. Moreau muss diese Komposition gekannt haben, da er sich in seinem Aquarell *Reisender Engel* deutlich an dieser orientiert. (Vgl.: A.K.: Gustave Moreau. Symboliste. 1986, S. 208)]

<sup>668</sup> Paul Klee. *Engel im Kindergarten. Lehrling*. 1939, 968 (AB 8). 29,5:21cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1939.

<sup>669</sup> Paul Klee. *Engel noch tastend*. 1939, 1193 (MN 13). 29,5:20,8 cm. Kleister- und Aquarellfarben auf Briefpapier. Privatbesitz, Schweiz.

Sehenschwäche lässt seinen Schritt unsicher werden. Die Figur der farbigen Arbeit *Engel-Anwärter*<sup>670</sup> (Abb. 2.3.20) ist – wie der *Engel im Kindergarten* – bereits im Titel als noch nicht vollwertiges Mitglied der Engelsschaft charakterisiert. Er wirkt durch seine schnauzenähnliche Mundpartie wie eine Mischung aus Engel und Tier. Diese Symbiose trifft auch – wie bereits erwähnt – auf die Handzeichnung *Mehr Vogel [als Engel]*<sup>671</sup> (Abb. 2.3.21) zu. Zwar deutet der Titel der Zeichnung *Getier*<sup>672</sup> (Abb. 2.3.22) nicht auf eine Engelsdarstellung hin, jedoch zeigen sich auf dem Blatt die charakteristischen Dreiecksflügel. Auch die stilistischen Parallelen sind offensichtlich. Zusätzlich spricht für die Zuordnung zur Engelsgruppe, dass die Eintragung des Blattes im Werkverzeichnis unmittelbar zwischen die Engelsdarstellung *es weint* (Abb. W 41) und *Würde des Amtes* (Abb. W. 43) vorgenommen wurde. So gehört wohl auch Klees *Getier* zu den Mischwesen aus Engel und Tier.

Natürlich dienen Klee auch diese Mischformen dazu, den metamorphen Charakter der Engel zu thematisieren. Verbinden die meisten der Figuren engelhaftes und menschliche Charakteristika, so zeigen einige wenige eine Synthese zwischen Engel und Tier.

Klees *Schellen-Engel*<sup>673</sup> (Abb. 2.3.23) weist ebenfalls die charakteristischen spitz zulaufenden Flügel auf. Seine Physiognomie besteht aus kreisrunden großen Augen, kleine Striche geben die Pupillen wieder. Eine aktive Linie bildet die dreieckige Nase. Sie geht in ein abstrahiertes Schultergelenk über und wird weitergeführt zum halbkreisförmigen Unterkörper des Engels. Der Mund ist zu einem Lächeln geformt. Am rechten Gewandsaum des Engels ist eine kleine Schelle befestigt, deren Gestaltung an ein menschliches lächelndes Gesicht erinnert. Der Engel steht auf seinem linken Bein, das rechte hat er tanzend hoch geworfen.<sup>674</sup> Dieser Engel verkörpert

---

<sup>670</sup> Paul Klee. *Engel-Anwärter*. 1939, 856 UU 16. 48,9:34cm. schwarze Tusche, Gouache und Bleistift auf Zeitungspapier, auf Karton. The Metropolitan Museum of Art, New York. The Berggruen Klee Collection Sammlung Berggruen (1984.315.60).

<sup>671</sup> Paul Klee. *Mehr Vogel. Mehr Vogel (als Engel)*. 1939, 939 (YY 19). 21:29,5 cm. Bleistift auf Konzeptpapier Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1914.

<sup>672</sup> Paul Klee. *Getier*. 1939, 960 (ZZ 20). 27,0:27,8 cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1931.

<sup>673</sup> Paul Klee. *Schellen-Engel*. 1939, 966 (AB 6). 29,5:21 cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1937.

<sup>674</sup> Dückers schreibt zu der Körperhaltung des *Schellen-Engel*: „Der ‘Schellen-Engel’ marschiert im Stehschritt (des Dritten Reichs?) [...]“ [Dücker 1997, S. 19.]. Diese Interpretation erscheint jedoch wenig nahe liegend. Die Interpretation der Haltung als Tanzen würde als Ausdruck der Freude näher liegen.

Lebensfreude, ebenso wie Klees Darstellung *es weint*<sup>675</sup> (Abb. 2.3.24) oder die beiden Zeichnungen *Krise eines Engels I.*<sup>676</sup> (Abb. 2.3.25) sowie *Krise eines Engels II.*<sup>677</sup> (Abb. 2.3.25a) Trauer und Verzweiflung symbolisieren. In diesen Darstellungen steht eine bestimmbare Emotion im Vordergrund. Zu nennen sind auch Blätter wie *Engel voller Hoffnung*<sup>678</sup> (Abb. 2.3.26) oder der *vergessliche Engel*<sup>679</sup> (Abb. 2.3.27). Auf Grund der ineinander verschränkten Hände und der schuldbewusst nach unten gerichteten Augen wirkt dieser Engel wie eine Personifikation des Schamgefühls. Die Haltung der Figur erinnert an den Darstellungstypus des demütig betenden Engels, der im Kontext der Geburt Christi steht. Häufig werden diese kniend, mit nach unten gerichtetem Blick und betenden Händen wiedergegeben. Als Beispiel soll der 1475 entstandene *Portinari-Altar*<sup>680</sup> von Hugo van der Goes (um 1440-1482) dienen. In den Bildhintergrund versetzt befinden sich auf dem Gemälde zwei kniende, in faltenreiche, blaue Gewänder gehüllte Engel (Abb. 2.3.28). Diese sind ganz in die Anbetung des Jesuskindes vertieft, welches vor ihnen nackt auf dem Lehm Boden liegt. Der vordere der beiden Engel hat die Hände zum Gebet aneinander gelegt. Die Augen haben sich durch seinen gesenkten Blick zu Schlitzeln verengt. Diese Körperhaltung weist deutliche Parallelen zu Klees *vergesslichem Engel* auf. Dieser hält ebenfalls die Hände wie zum Gebet aneinander, seine Augen sind geschlossen bzw. nach unten gerichtet. Natürlich orientiert sich Klee nicht unmittelbar an dem Gemälde von van der Goes', jedoch übernimmt er einen tradierten Darstellungstypus.

In anderen Darstellungen wird die Prozesshaftigkeit des Engels zur zentralen Aussage des Blattes. So verweist der Titel des Blattes *Engel, noch weiblich*<sup>681</sup> (Abb. 2.3.29) unmittelbar auf den Wandlungsprozess des Engels, vielleicht hin zu der im Neuen

---

<sup>675</sup> Paul Klee. *Es weint*. 1939, 959 (ZZ 19). 29,5:21 cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>676</sup> Paul Klee. *Krise eines Engels I.* 1939, 1021 (DE 1). 42:29,5 cm. Zulustift auf Papier. Privatbesitz, Schweiz.

<sup>677</sup> Paul Klee. *Krise eines Engels II.* 1939, 1022 (DE 2). 42:29,5 cm. Zulustift auf Papier. Privatbesitz, Schweiz.

<sup>678</sup> Paul Klee. *Engel voller Hoffnung*. 1939, 892 (WW 12). 29,5:21 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1908.

<sup>679</sup> Paul Klee: *Vergesslicher Engel*. 1939, 880 (VV 20). 29,5:21cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1899.

<sup>680</sup> Hugo van der Goes. *Portinari-Altar*. 1475. Öl auf Holz. 253:304 cm. Galleria degli Uffizi, Florenz.

<sup>681</sup> Paul Klee. *Engel, noch weiblich*. 1939, 1017. 42:30 cm. Zulustift auf Papier. Galerie Berggruen & Cie, Paris.

Testament<sup>682</sup> erklärten Geschlechtslosigkeit. Zu diesem Zeitpunkt ist der Engel jedoch noch eindeutig als weiblich ausgewiesen, ganz im Gegensatz zu der bereits erwähnten Zeichnung *es weint*<sup>683</sup> (Abb. 2.3.24). Die Geschlechtslosigkeit des Engels ist dort durch die im Titel gewählte Neutrumsform eindeutig betont. Seinen *Engel, noch weiblich* zeigt Klee jedoch mit Brüsten, die in ein quadratisches Körperteil eingeschrieben sind, das auf dem rechten Flügel des Engels lagert. Das zungenähnliche Gebilde zwischen den Beinen der Figur meint eine Vagina, auch dies eine Bekräftigung des Titels. Das scheibenförmige Gesicht zeigt, wie viel Ironie Klee auch in diese Zeichnung legt: Die kontrastierenden Pupillen lassen den Engel schielen. Glaesemer schreibt über das Blatt:

„Mit dem einen Auge schielt er nach oben in Richtung nach dem Jenseits, mit dem anderen blickt er mißtrauisch nach den ihm verbleibenden weiblichen Brüsten, die ihm auf dem Weg nach dorthin als letzter Rest sinnlicher Diesseitigkeit noch geblieben sind“<sup>684</sup>

Einige der Handzeichnungen, die Klee offensichtlich für besonders gelungen hält, erscheinen auch in farbiger Fassung. Seine farbige Komposition des *Engel, noch weiblich*<sup>685</sup> (Abb. 2.3.29a) zeichnet er mit bunter Fettkreide in zur Handzeichnung unveränderter Weise. Nun erscheint der Engel vor hellblauem Hintergrund, besitzt einen orangen und einen grünen Flügel, ein rosa sowie ein rotes Bein. Der Mund erhält auffällig rote Lippen, auch diese vielleicht eine Anspielung auf das Geschlecht des Engels.

In drei Variationen tritt auch der *Engel vom Stern*<sup>686</sup> (Abb. 2.3.30) auf, der sich in den Fassungen *Engel übervoll*<sup>687</sup> (Abb. 2.3.31) und *Vor Frömme*<sup>688</sup> (Abb. 2.3.32) wiederholt. Alle drei Kompositionen zeigen einen mit wenigen Strichen skizzierten

---

<sup>682</sup> Markus 12,25: „Wenn sie von den Toten auferstehen werden, so werden sie weder heiraten noch sich heiraten lassen, sondern sie sind wie die Engel im Himmel.“ [Vgl. auch Lukas 20, 35]

<sup>683</sup> Paul Klee. *Es weint*. 1939, 959 (ZZ 19). 29,5:21 cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1930.

<sup>684</sup> Glaesemer 1987 (a.), S. 18.

<sup>685</sup> Paul Klee. *Engel, noch weiblich*. 1939, 1016 (CD 16). 41,7:29,4 cm. Farbige Fettkreide über blauer Kleisterfarbe auf Papier. 41,7:29,4 cm. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>686</sup> Paul Klee. *Engel vom Stern*. 1939, 1050 (EF 10). 61,8:46,2 cm. Kreidezeichnung auf Japanpapier auf Karton. Privatbesitz, New York.

<sup>687</sup> Paul Klee. *Engel übervoll*. 1939, 896 (WW 16). 52,5:36,5 cm. Aquarell über Bleistiftzeichnung. Privatbesitz, Schweiz.

<sup>688</sup> Paul Klee. *Vor Frömme*. 1939, 1049 (EF 9). 45,5:30 cm. Kleisterfarben. Privatbesitz, New York.

Engel, den stark geneigten Kopf zwischen den beiden Flügeln eingebettet. Auch diese Darstellungen sind durch den ironischen Umgang mit dem Sujet geprägt, denn die Titel legen den Verdacht nahe, der Engel hätte den *übevollen* Kopf vor *Frömmen* geneigt.

Einer weiteren eindeutig weiblichen Engelsdarstellung gibt Klee den doppeldeutigen Titel *Missengel*<sup>689</sup> (Abb. 2.3.33). Chapeaurouge interpretiert den *Missengel* als „Miss-Geburt“<sup>690</sup>, da er noch weiblich ist und damit dem testamentarischen Anspruch der Geschlechtslosigkeit nicht entspricht. Vielleicht verknüpft Klee mit seiner Titelgebung auch ein Sprachspiel und seine Bezeichnung ist als Verweis auf die englischsprachige Anrede „Miss“ zu verstehen, was der Anrede „Fräulein Engel“ entsprechen würde. Den Kopf der Figur setzt Klee quer liegend zwischen die Flügel, ganz ähnlich den Darstellungen *Engel vom Stern*, *Engel übevoll* sowie dem Blatt *Vor Frömmen*. Der linke Flügel ist aus einer fortlaufenden aktiven Linie konstruiert, mit der Klee den Oberkörper des Engels, den linken Flügel sowie den Unterkörper umschreibt. Der andere Flügel ist als geschlossene Form rechts der Figur zugeordnet. Auch der *Missengel* besitzt zwei Brüste. Durch kleine Kreise ergänzt Klee sogar die Brustwarzen. Das nach rechts hin spitz zulaufende Ende des Unterleibs, der mit einem Bauchnabel versehen ist, wird durch eine gerade Linie geteilt, was die Assoziation mit einer Vagina hervorruft. Diese Form des Unterleibs erinnert den Betrachter an einen Fisch. Der Bauchnabel des Engels wird in diesem Fall zum Auge, der Strich der Vagina zum Maul des Fisches.

Auch unter Klees früheren Arbeiten finden sich weibliche Engel. In dem bereits 1930 entstandenen Aquarell *Fragment Nr. 67 (Engel)*<sup>691</sup> (Abb. 2.3.34) zeigt der Künstler den Engel mit herzförmigem Kussmund, mit schwarzem Kajal geschminkten Augen und auffälligen Sommersprossen. Den Arm hat die Gestalt kokett in die Seite gestützt, den Kopf hält sie verführerisch geneigt. Der sanduhrförmige Körperbau des Engels repräsentiert ebenfalls die Weiblichkeit der dargestellten Gestalt. Die im Bild integrierte 67, die sich am rechten Bildrand befindet, gibt der Arbeit ihren Namen. Die weiblichen Engel der Handzeichnungen haben mit dieser frühen Darstellung jedoch

---

<sup>689</sup> Paul Klee. *Missengel*. 1939, 828 (TT 8). 29,4:21 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1870.

<sup>690</sup> Chapeaurouge 1990, S. 60.

<sup>691</sup> Paul Klee. *Fragment Nr. 67 (Engel)*. 1930, 240 (G 19). 41:26,5 cm. Aquarell auf Leinwand. G. Kahnweiler, Paris.

nichts gemein. Ihre Weiblichkeit setzen diese nicht auf kokettierende Weise ein, vielmehr ist sie ein Noch-Zustand, den es zu überwinden gilt.

In einigen wenigen Zeichnungen nutzt Paul Klee neben der grundsätzlichen Religiosität des Engelssujets bewusst christliche Themen und Motive. Die Darstellung *Engel des alten Testamentes*<sup>692</sup> (Abb. 2.3.35) oder *anderer Engel vom Kreuz*<sup>693</sup> (Abb. 2.3.36) verweisen bereits durch ihren Titel auf diesen Sinnzusammenhang. Auf das christliche Motiv des Schutzengels wurde bereits verwiesen.

Ganz Gegensätzliches zeigen die Darstellungen *Exekution*<sup>694</sup> (Abb. 2.3.8), die Zeichnung *Anfall*<sup>695</sup> (Abb.2.3.37) sowie das Blatt *Belastungs-Probe*<sup>696</sup> (Abb. 2.3.38). In diesen Darstellungen scheinen die Engel ihren Aufgaben nicht gewachsen zu sein. Die Engelsschaft wirkt schicksalhaft. Für einen verwandten Sinnzusammengang der Blätter steht auch die Tatsache, dass die beiden letzt genannten Zeichnungen mit den Eintragungen 1939, 957 und 1939, 958 in Klees Werkverzeichnis unmittelbar aufeinander folgen. Auf die auffällige Zeichnung der *Exekution* wurde bereits hingewiesen. Sie zeigt einen flüchtenden Engel, der nach rechts aus dem Bild zu laufen scheint. Den Rücken krümmt er zum Buckel, um sich vor den Tritten und Schlägen der folgenden Figur zu schützen. Das zugrunde liegende Kampfmotiv ist offensichtlich. Der Engel der Darstellung *Anfall* hat die Augen geschlossen und sinkt nieder, ganz einem menschlichen Ohnmachts-*Anfall* nachempfunden. Die Zeichnung *Belastungs-Probe* zeigt den Engel balancierend. Dieser ist in die Knie gegangen, um auf dem Kopf einen ovalen Gegenstand im Gleichgewicht zu halten. Das Oval meint einen Nimbus, den zu Tragen der Engel sich bemüht. Wie ein aufmunternder Zuruf wirkt die Ergänzung *Stark bleiben!*, die Klee in seinem Werkverzeichnis dem Titel beifügt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich in den Handzeichnungen mit Engelmotiv grundlegende Gedanken der Kleeschen Kunst vereinen. Zu den

---

<sup>692</sup> Paul Klee. *Engel des alten Testamentes*. 1939, 875 (VV 15). 29,5:21 cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1895.

<sup>693</sup> Paul Klee. *anderer Engel vom Kreuz*. 1939, 1026 (DE 6). 45,6:30,3 cm. Schwarze Fettkreide auf Packpapier. Inv.-Nr.: Z. 1974, Stiftung Zentrum Paul Klee. [Klee meint mit dem in die Figur eingeschriebenen Kreuz möglicherweise kein Kreuz im christlichen Sinnzusammenhang, sondern ein Achsenkreuz, wie es zur Konstruktion von Figuren herangezogen wird.]

<sup>694</sup> Paul Klee. *Exekution*. 1939, 1151 (KL 11). 20,9:14,8 cm. Schwarze Fettkreide auf Briefpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2026.

<sup>695</sup> Paul Klee. *Anfall*. 1939, 957 (ZZ 17). 29,5:21 cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1928.

<sup>696</sup> Paul Klee. *Belastungs-Probe*. 1939, 958 (ZZ 18). 29,5:21 cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1929.

Kernbegriffen gehört die Bewegung, die Metamorphose, die Genesis. In diesem Zustand befinden sich die Engel, denn Klee lässt den Betrachter im Unklaren, welcher Welt seine Engelswesen zuzuordnen sind. Sie sind Mischwesen, sind Teil einer nicht abgeschlossenen Verwandlung. Die Engel sind nicht mehr menschlich, aber auch nicht himmlisch, denn ihre humanen Eigenschaften verankern sie fest mit der irdischen Sphäre. Sie sind Wesen eines Ortes, den Klee als „Zwischenwelt“ bezeichnet.<sup>697</sup> Als Gestalten dieser „Zwischenwelt“ vereint sich in Klees Engeln ganz Gegensätzliches. Göttliches und Menschliches, Kosmisches und Irdisches und gleichsam die „Sehnsucht, [sich] von der irdischen Gebundenheit zu lösen, über Schwimmen und Fliegen zum freien Schwung, zur freien Beweglichkeit [zu gelangen].“<sup>698</sup> Natürlich erinnert diese Charakterisierung erneut an Klees Radierung *Der Held mit einem Flügel*, der ebenfalls versucht sich von seiner irdischen Gebundenheit zu lösen.

Auch in ihrer formalen Erscheinungsform sind die Engel repräsentativ für das zeichnerische Spätwerk, denn sie sind ein Beispiel für die serielle Schaffensweise dieser Periode. Klee „produciert“ die Zeichnungen, sie entstehen in einer Art kreativen Automatismus. „[Ich] produziere [...] besonders einfarbig immer weiter und auch immer neu kombiniert“<sup>699</sup>. Stilistisch scheint Klee einen Grundgedanken seiner Kunst umzusetzen, den er bereits 1909 in seinem Tagebuch als „letzte professionelle Erkenntnis“<sup>700</sup> bezeichnet. Er schreibt:

„Wenn bei meinen Sachen manchmal ein primitiver Eindruck entsteht, so erklärt sich diese ‚Primitivität‘ aus meiner Disziplin, auf wenige Stufen zu reduzieren. Sie ist nur Sparsamkeit, also letzte professionelle Erkenntnis. Also das Gegenteil von wirklicher Primitivität.“<sup>701</sup>

Die behandelten Blätter sind durch die angestrebte „Sparsamkeit“ geprägt, der zeichnerische Stil ist „auf wenige Stufen“<sup>702</sup> reduziert. Der lineare Stil der Zeichnungen ist von einer Knappheit geprägt, die sich auch in den kurzen, sprachlich einfachen Titeln widerspiegelt. Klee nutzt weder Artikel noch Personalpronomina.

---

<sup>697</sup> „Ich meine etwa das Reich der Ungeborenen und der Toten, das Reich dessen, was kommen kann, kommen möchte, aber nicht kommen muß, eine Zwischenwelt.“ [Zit. nach: Laude 1996, S. 499.]

<sup>698</sup> Geelhaar 1976, S. 125.

<sup>699</sup> Klee 1979, Bd. 2, S. 1283.

<sup>700</sup> Klee 1988, S. 292, 294; Klee 1957, S. 269, Eintrag Nr. 857, (1911).

<sup>701</sup> Ebd.

<sup>702</sup> Ebd.

Trotz der Reduzierung sind die Motive für den Betrachter lesbar. Diese Tatsache wird sich auch in den folgenden Gemälden zeigen. Nach den Zeichen, den Chiffren und der dadurch erzielten Abstraktion der „Balkenstrichbilder“ widmet sich Klee wieder der „menschlichen Figur [...], de[m] Ausdruck eines Gesichtes oder einer körperlichen Geste, daß heißt de[m] Ausdruck menschlichen Fühlens.“<sup>703</sup>

---

<sup>703</sup> Franciscano 1990, S. 24.

### 3.6 Die Beeinflussung der Handzeichnungen durch die kindliche Kunst

„Die Sage von dem Infantilismus meiner Zeichnung muss ihren Ausgangspunkt bei jenen linearen Gebilden genommen haben, wo ich versuchte, eine gegenständliche Vorstellung, sagen wir einen Menschen, mit reiner Darstellung des linearen Elementes zu verbinden. Wollte ich den Menschen geben, so „wie er ist“, dann brauchte ich zu dieser Gestaltung ein so verwirrendes Linien=durcheinander, dass von einer reinen elementaren Darstellung nicht die Rede sein könnte, sondern eine Trübung bis zur Unkenntlichkeit einträte.“<sup>704</sup>

Ein prägnanter Aspekt der Engelszeichnungen wurde bislang nicht behandelt. Durch die extreme Vereinfachung des zeichnerischen Stils erzeugen die Arbeiten des Spätwerkes beim Betrachter häufig den Eindruck einer Kinderzeichnung. Der lineare Zeichenduktus und die Reduzierung auf die rein elementare Darstellung erinnert an erste kindliche Malversuche. Die Wiedergabe der Physiognomie der Figuren – meist durch einfache Kreis- und Strichformen umgesetzt – manifestiert diese Wahrnehmung ebenso wie der oft naiv-unschuldige Anschein des Dargestellten.

In anderem Zusammenhang wurde bereits Klees Wertschätzung kindlicher Kunst dargelegt.<sup>705</sup> Auch wurde darauf verwiesen, dass sich Klee damit in eine Tradition einreihet, die ihren Ursprung nicht erst in der Moderne findet. Philipp Otto Runge und sein programmatischer Ausspruch „Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen“<sup>706</sup> wurde zitiert. Charles Baudelaire (1821-1867) stellt 1863 in seiner Abhandlung *Le peintre de la vie moderne*<sup>707</sup> fest: „Genie ist nichts anderes als die freiwillig wiedergefundene Kindheit“.<sup>708</sup> Klees theoretische Stellungnahmen zu diesem Thema wurden bereits – in Zusammenhang mit Klees Gedanken über die primitive Kunst – zitiert. Durch diese Aussagen wird deutlich, dass Klee in der kindlichen Malkunst die „Manifestation einer ursprünglichen schöpferischen Kraft“<sup>709</sup> sieht. Kinder besitzen in seinen Augen die „Fähigkeit, existentielle Erfahrungen mit

---

<sup>704</sup> Klee 1999, S. 68.

<sup>705</sup> Vgl.: Kapitel zu den frühen Engelsdarstellungen *Angelus descendens* und *Feuer=Engel*.

<sup>706</sup> Runge, Philipp Otto. Aus einem Brief an seinen Vater (1802). Zit. nach: Glaesemer 1987 (b.), S. 144.

<sup>707</sup> Baudelaire 1954.

<sup>708</sup> Baudelaire 1999 (1903), S. 516.

<sup>709</sup> Franciscano 1990, S. 20.

ein paar Strichen symbolisch zu erfassen.<sup>710</sup> Dieses Bestreben wird auch in der oben zitierten Textpassage des Jenaer Vortrages deutlich. Insgesamt ist seine Rede von der Hoffnung getragen, einen erklärenden Dialog über die abstrakte Kunst zwischen Künstler und Publikum herzustellen. Im Hinblick auf den „Infantilismus [s]einer Zeichnung“ erklärt Klee, er müsse einen Menschen, wenn er ihn darstellen wolle „wie er ist“, auf elementare Elemente reduzieren und könne ihn nicht durch ein „verwirrendes Linien=durcheinander“<sup>711</sup> wiedergeben. Mit diesen erläuternden Worten versucht Klee zu vermitteln, warum seine Figuren den Rezipienten an kindliche Strichmännchen erinnern.

Tatsächlich befasst sich Klee seit seinen künstlerischen Anfangsjahren sowohl theoretisch als auch bildnerisch mit der Vorstellung der Kindheit. „Die Kindheit gehört nicht nur zu den zentralen Bildthemen im Werk, sondern hängt in entscheidendem Maße mit Klees künstlerischer Konzeption zusammen.“<sup>712</sup> In seiner Zeit beim *Blauen Reiter* beschäftigt sich Klee intensiv mit den „Uranfänge[n] der Kunst“, die er in „ethnographischen Sammlungen“, „in der Kinderstube“ und „in den Zeichnungen Geisteskranker“<sup>713</sup> zu finden glaubt. Natürlich steht Klee mit dieser Einschätzung nicht alleine. Auch andere Künstler des *Blauen Reiter* befassen sich mit dieser Thematik. In seiner Abhandlung *Über die Formfrage* schreibt Wassily Kandinsky:

„So entblößt sich in jeder Kinderzeichnung ohne Ausnahme der innere Klang des Gegenstandes von selbst. [...]. Es ist eine enorme Kraft im Kinde, die sich hier äußert und die das Kinderwerk dem Werk des Erwachsenen gleich hoch (und oft viel höher!) stellt.“<sup>714</sup>

Die Auseinandersetzung endet für Klee jedoch zu keinem Zeitpunkt seiner künstlerischen Entwicklung. Für sein Spätwerk bleibt die theoretische und bildnerische Beschäftigung mit kindlicher Kunst stilprägend, obwohl die nationalsozialistische

---

<sup>710</sup> Ebd.

<sup>711</sup> Vgl. zu den drei Zitaten: Klee 1999, S. 68.

<sup>712</sup> Helfenstein 1995, S. 100.

<sup>713</sup> Zit. nach: Werckmeister 1981, S. 125. (Klee. In: *Die Alpen*. 1912, 6). [Werckmeister widmet sich in seinem Aufsatz über *Klees 'kindliche' Kunst* dem Werk Klees (bis 1930) und analysiert die Analogien zwischen seinen Arbeiten und den Bildern von Kindern.]

<sup>714</sup> Kandinsky 1965, S. 168 ff.

Kunstkritik seinen Arbeiten Infantilität unterstellt.<sup>715</sup> Robert Scholz, Funktionär des Kampfbundes für Deutsche Kultur, schreibt im Jahre 1933 in der *Deutschen Kultur Wacht*:

„Und daß man Paul Klee einmal als großen Künstler ansehen konnte, wird für künftige Generationen eines der deutlichen Exempel des völligen geistigen Verfalls der individualistischen Kunstepoche sein. Dinge, die nur die Lachmuskeln reizen konnten, wie das irrsinnige, kindliche Geschmiere eines Klee, wurde als der Gipfelpunkt schöpferischer Sensibilität angepriesen.“

Mit seinen eigenen Kinderzeichnungen setzt sich Klee bereits seit 1910 intensiv auseinander und führt einige sogar in seinem Werkverzeichnis auf. Eine Auswahl von achtzehn Zeichnungen – die Klee im Alter von drei bis zehn Jahren malt – vermerkt er in seinem Œuvrekatalog, den er in seinem Tagebuch als „ein großes genaues Verzeichnis meiner sämtlichen künstlerischen Produkte von Kindheit an“<sup>716</sup> charakterisiert. Auch diese Zeichnungen zieht Klee sorgfältig auf Karton auf. Teilweise werden sie sogar signiert. Damit geht eine Wertschätzung der Kinderzeichnungen als vollwertiges künstlerisches Zeugnis einher. Unklar ist jedoch, nach welchen Kriterien Klee bei der Auswahl der Exponate vorgeht.<sup>717</sup> Erinnerung sei in diesem Zusammenhang daran, dass eine parallele Erscheinung auch für Klees Tagebuch zu beobachten ist. Hier nimmt der Künstler unter der Überschrift *Erinnerungen an die Kindheit*<sup>718</sup> insgesamt 36 Einträge vor.

Auch den Zeichnungen seines Sohnes Felix schenkt Klee Aufmerksamkeit. Ein in der Literatur zitiertes Beispiel<sup>719</sup> ist die künstlerische Weiterverarbeitung der 1913 entstandenen Bleistiftzeichnung seines Sohnes *Eisenbahn*<sup>720</sup> (Abb. 2.3.39). Die Kinderzeichnung des damals Fünfjährigen wird von Klee auf Karton aufgezogen und betitelt. Zusätzlich werden die einzelnen Komponenten der Darstellung nach den Angaben seines Sohnes mit den Anmerkungen „Kohlen“, „Locomotive“ und „Meer“ beschriftet. Im Jahr 1939 orientiert sich Klee wiederholt an dieser *Eisenbahn-*

---

<sup>715</sup> Zit. nach: Werckmeister 1981, S. 178 [Scholz, Robert: Kunstgötzen stürzen. *Deutsche Kultur Wacht*, 1933, Heft 10. S. 5.]

<sup>716</sup> Klee 1988, S. 312; Klee 1957, S. 266, Eintrag Nr. 895, (1911).

<sup>717</sup> Werckmeister 1981, S. 127.

<sup>718</sup> Klee 1988, S. 13-22; Klee 1957, S. 15-24.

<sup>719</sup> Vgl. z. B.: Werckmeister 1990, S. 45 ff.; Helfenstein 1995, S. 124 ff.

<sup>720</sup> Felix Klee. *Ohne Titel [Eisenbahn]*. 1923. 4,2:16,5 cm. Bleistift auf Papier. Privatbesitz Schweiz.

Darstellung seines Sohnes. In den Arbeiten *Eisenbahn-Zug*<sup>721</sup> (Abb. 2.3.40), *Bergbahn*<sup>722</sup> (Abb. 2.3.41), *Hinauf*<sup>723</sup> (Abb. 2.3.42) und *Zwang dem Berg*<sup>724</sup> (Abb. 2.3.43) gibt Klee vergitterte Wagons und Lokomotiven wieder. Die erstgenannte Bleistiftzeichnung *Eisenbahn-Zug* folgt der Darstellung seines Sohnes recht genau. Die Bahn fährt auf horizontal-flacher Strecke. Die antreibende Lokomotive befindet sich vorne, zwei folgenden Wagons sind zusätzlich dargestellt. In seinem Gemälde der *Bergbahn* abstrahiert Klee die Lokomotive noch über die Kinderzeichnung hinaus. Zwei Pfeile geben – wie so oft in den Werken Klees – die Vorwärts- bzw. Aufwärtsbewegung des Zuges wieder.<sup>725</sup>

Als Beispiele für die Werkgruppe der Engel sollen Klees Handzeichnung *Engel im Boot*<sup>726</sup> (Abb. 2.3.44) und die Zeichnung eines fünfjährigen Jungen dienen (Abb. 2.3.45). Das Blatt des Kindes zeigt einen angelnden Mann in einem Boot, das auf bewegten Wellen treibt. Diese sind durch Kreislinien mit Streuung wiedergegeben, eine kindliche Kritzelform, die der gegenstandsbezogenen Abbildung bevorsteht, ähnlich dem Plappern als Entwicklungsschritt hin zur Sprache.<sup>727</sup> Klee nutzt eine Wellenlinie, ebenfalls eine Form des kindlichen Kritzels. Entscheidend ist jedoch, dass sowohl Klee als auch der Junge in ihren Zeichnungen die Regel befolgen, dass alles, was existent ist, auch abgebildet werden muss: für die Malkunst eines fünfjährigen Kindes eine zu verallgemeinernde Beobachtung.<sup>728</sup> So ist sowohl der Unterkörper des Kleeschen Engels als auch der des Anglers sichtbar, obwohl sie durch den Rumpf des Bootes verdeckt sein müssten.

Doch trotz dieser Parallelen in der kindlichen Kritzelformen der Wellen und der Wiedergabe des eigentlich nicht sichtbaren Unterkörpers sind auch die gravierenden Unterschiede offensichtlich: Ist es dem Jungen in seiner Darstellung unmöglich, Räumlichkeit entstehen zu lassen, ist in der Kleeschen Zeichnung die Zuordnung des Bootes hinter den Engel möglich, die wie Folien übereinander gelegt erscheinen. Dies

---

<sup>721</sup> Paul Klee. *Eisenbahn-Zug*. 1939, 609 (FF 9). 27:43 cm. Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>722</sup> Paul Klee. *Bergbahn*. 1939, 556 (CC 16). 20,9:43,2 cm. Kohle, Wasserfarben und Gips auf kleistergrundierter Jute. Privatbesitz.

<sup>723</sup> Paul Klee. *Hinauf*. 1939, 604 (FF4). 29,7:20,9 cm. Bleistift auf Papier. Paul Klee Stiftung.

<sup>724</sup> Paul Klee. *Zwang dem Berg*. 1939, 613 (FF 13). 95:70 cm. Öl. Privatbesitz.

<sup>725</sup> Vgl.: Werckmeister 1990, S. 45.

<sup>726</sup> Paul Klee. *Engel im Boot*. 1939, 881 (WW 1). Bleistift auf Papier. 29,5:21 cm. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>727</sup> Aissen-Crewett 1988, S. 22.

<sup>728</sup> DiLeo 1992, S. 35.

gelingt Klee, da der Körper des Engels nicht – wie in der Kinderzeichnung – durch die Umrisslinie des Bootes überschritten wird. Auch die spitz zulaufenden Enden des Bootes, die die Flügelform des Engels aufgreifen, dokumentieren die intellektuelle Umsetzung durch den Künstler. Der *Engel im Boot* ist demnach ein Beispiel für die Auseinandersetzung Klees mit der kindlichen Kunst. Gleichzeitig dokumentiert die Zeichnung jedoch auch die gravierenden Unterschiede.

Diese Unterschiede sind auch Klee bewusst, als er gegenüber Hans Friedrich Geist äußert: „Verbinden Sie meine Arbeiten nicht mit denen der Kinder! Es handelt sich um entfernte Welten! [...] Vergessen Sie niemals: ein Kind weiß nichts von Kunst.“<sup>729</sup>

Klee weiß, dass sich ein Künstler auf die Formkompositionen seiner Zeichnungen konzentriert und eine bewusste Entscheidung trifft, seine Kompositionen beispielsweise rein linear umzusetzen. Die Formeneigenschaften eines kindlichen Bildes sind jedoch spontane und absichtslose Kompositionen. Dieser Umstand ist für Klee, der eine Synthese aus kindlicher Spontaneität und professioneller Herangehensweise finden will, problematisch. Er fasst zusammen: „Der Maler bildet, und es entsteht ein Gebilde. [...]. Nur das Kleinkind, im ersten Stadium, deutet, forscht, entdeckt Möglichkeiten. Es spielt.“<sup>730</sup>

Ein weiteres Mal sei auf die Engelsdarstellung *Fragment Nr. 67 – Engel*<sup>731</sup> (Abb. 2.3.34) verwiesen. Das Blatt zeigt – wie beschrieben – einen auffälligen Körperbau, der an eine Sanduhr erinnert. Diese Form der Wiedergabe des menschlichen Körpers ist ebenfalls für kindliche Darstellungen charakteristisch. In einer 1905 erschienenen Publikation des Münchener Stadtschulrat Georg Kerschensteiner – der eines der wichtigsten deutschen Forschungsprojekte über die wachstumspsychologischen Aspekte von Kinderzeichnungen leitet – ist die Zeichnung eines sechsjährigen Mädchens abgebildet (Abb. 2.3.46)<sup>732</sup>. Auf dieser zeigen sich der sanduhrförmige

---

<sup>729</sup> Zit. nach: Geist 1959, S. 84 ff.

<sup>730</sup> Ebd. [Werckmeister macht in seinem Aufsatz deutlich, dass Klee hier die schärfste Trennlinie zwischen Kunst und Kindheit zieht. Offensichtlich hat Klee 1930 die veränderte kulturpolitische Situation bereits wahrgenommen. Gerade gegenüber Hans Friedrich Geist – der vier Jahre nach dem Gespräch mit Klee ein Buch mit dem Titel *Die Wiedergeburt des Künstlerischen aus dem Volk. Ein Buch von der Kunst des Volkes und ihrer Bestätigung im Schaffen des Kindes als Beispiel praktischer Volkstumsarbeit* veröffentlichen wird – betont Klee die Unterschiede. In dieser Publikation beklagt Geist nun die dekadente Kultur der Weimarer Republik und begrüßt Hitler als den Führer einer erneuerten Nation. Klee findet keine Erwähnung. [Vgl. Werckmeister 1981, S. 168 ff.]

<sup>731</sup> Paul Klee. *Fragment Nr. 67 (Engel)*. 1930, 240 (G 19). 41:26,5 cm. Aquarell auf Leinwand. G. Kahnweiler, Paris.

<sup>732</sup> Zeichnung eines sechsjährigen Mädchens, abgebildet in: Kerschensteiner, Georg: Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung. München 1905. [Zeichnung erneut abgebildet in: Werckmeister 1981, S. 141.]

Körperbau und damit dieselbe schematische Figuration, die auch Klee aufgreift. Klee, der ab 1906 ebenfalls in München lebt und sich darüber hinaus für die kindliche Malkunst interessiert, wird die Publikation, die unter dem Titel *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung* erschien, wahrscheinlich kennen.<sup>733</sup> Auch wenn Klee die Zeichnung des Mädchens sicherlich nicht als unmittelbares Vorbild dient, so zeigt sich dennoch, wie sehr das Studium kindlicher Kunst seine Gestaltungsweise prägt.

---

<sup>733</sup> Vgl.: Werckmeister 1981, S. 141.

### 3.7 „Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil“<sup>734</sup>: Das „Dämonische“ als Antithese

Im zeichnerischen Spätwerk Klees lassen sich zwei Darstellungen ausmachen, die nicht zum Engelszyklus gezählt werden können, aber dennoch in ihrer Umsetzung mit diesen verwandt sind. Zum einen handelt es sich um die Zeichnung *Näherungen Lucifers*<sup>735</sup> (Abb. 2.3.47). Glaesemer bezeichnet das Blatt als „eine der ersten Zeichnungen des Spätwerkes mit der Darstellung eines `Engels`.“<sup>736</sup> Es wurde bereits erwähnt, dass Klee in seinem Œuvrekatalog neben den Eintrag der Zeichnung die erläuternde Anmerkung „Näherung an einen `Gegenstand`“<sup>737</sup> vermerkt. Die Gestalt weist die barock gerundeten Linien auf, die charakteristisch für den Zyklus der *Näherungen* sind. Klee verzichtet auf die Wiedergabe einer Physiognomie, was seinem Wunsch entspricht, sich dem Gegenstand lediglich anzunähern, aber letztlich „abstract“<sup>738</sup> zu bleiben. Das Haupt *Lucifers* ist durch eine aktive Linie kreisförmig umschrieben. Eine gerundete Form oberhalb des Kopfes wird durch die dreidimensionale Vorstellung des Betrachters zu einer Nimbusscheibe. Die Gestalt weist das formale Erkennungsmerkmal der Engel auf, die spitz zulaufenden Flügel. Durch den Titel der Zeichnung ist eindeutig, dass Klee in der *Näherungen Lucifers* den durch seine Hybris zum gefallenen Engel gewordenen *Luzifer* wiedergeben will, beziehungsweise, eine Gestalt, die sich diesem annähert.

Eine zweite – schwer zu deutende – Zeichnung ist die des *Chindlifrässer*<sup>739</sup> (Abb. 2.3.48). Auch diese Gestalt ist mit Engelsflügeln versehen, wirkt aber durch ihre übergroßen Augen, den großen Mund mit den spitzen Zähne und die wirr abstehenden Haare auf den Betrachter Furcht einflössend.

---

<sup>734</sup> Goethe 1997, S. 203.

<sup>735</sup> Paul Klee. *Näherungen Lucifers*. 1939, 443 (D 3). 29,7:20,9 cm. Bleistift auf Paper. Stiftung Zentrum Paul Klee. Inv.-Nr.: Z. 1624.

<sup>736</sup> Glaesemer 1979 (a.), S. 38.

<sup>737</sup> Zit. nach: Ebd.

<sup>738</sup> „Jetzt ist eine Serie entstanden, die wieder abstrakter aussieht, und doch noch so an der bisher ausgesprochenen Figur, oder Gesicht steht, dass man sie mit „Näherung“ am besten bezeichnet.“ [Zit. nach: Glaesemer 1979 (a.), S. 36. (Paul Klee an Lily Klee am 18. Mai 1939)].

<sup>739</sup> Paul Klee: *Chindlifrässer*. 1939, 1027 (DE 7). 44,5:30,0 cm. Schwarze Fettkreide auf gelblichem Packpapier Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1976.

In seiner Zeichnung *Chindlifrässer* verfremdet Klee – laut Marcel Baumgartner – die populärste Brunnenfigur Berns als Kronos, der alle seine Kinder – außer Zeus – verschlingt, damit sie ihm die Herrschaft nicht streitig machen können.<sup>740</sup>

Tatsächlich ist die Verbindung zu dem Berner *Kindlifresserbrunnen* (Abb. 2.3.49, Abb. 2.3.50)<sup>741</sup> offensichtlich. Diese Brunnenanlage von Hans Gieng – datiert auf einer der Steinplatten des Beckens mit den römischen Ziffern MDXXXXV (1545) – wurde im Volksmund erstmals 1666 als *Kindlifresserbrunnen* bezeichnet.<sup>742</sup> Aber dem achteckigen Brunnenbecken erhebt sich eine korinthische Säule, statt der Voluten mit lang gehörnten Bocksköpfen versehen. Auf dieser Säule sitzt die Gestalt des *Kindlifressers*, der in einem Sack die eingefangenen Kinder verwahrt. Er ist im Begriff, eines dieser Kinder zu verspeisen. In der Darstellung recht drastisch, verschwindet das Kind in seinem aufgerissenen Mund. Über den Sinn dieser Darstellung herrscht Uneinigkeit. Der Spitzhut charakterisiert die Figur als Juden. Ebenso entsprechen der gelbe Gürtel und die gelben Ärmel der jüdischen Tracht. Daher erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass der Brunnen auf einen Mord aus dem Jahr 1288 anspielt, der in Bern durch Legenden und Volkslieder lebendig blieb. Zwei jüdischen Männern wurde der Mord an einem kleinen Jungen vorgeworfen. Dieser Mord wurde von der Stadt als Vorwand zur Verbannung der Juden genutzt. Ein direkter Bezug zu dieser 250 Jahre zurückliegenden Episode besteht nicht, vielleicht hat sie aber dennoch zur Inspiration Giengs beigetragen. Möglich ist jedoch auch, dass es Gieng lediglich um die Darstellung eines „Wilden“, einer Fastnachtsfigur ging, ohne einen konkreten Bezug zu der historischen Begebenheit herstellen zu wollen.

Klee orientiert sich in seiner Darstellung nicht konkret an der Figur des *Kindlifresserbrunnen*, wenn er auch grundsätzlich das Thema der Brunnenanlage aufgreift. Vor allem der von Klee gewählte Bildtitel verweist eindeutig auf den Berner Brunnen. Die Assoziation mit Kronos, der seine Kinder verschlingt, ist auf Grund der motivischen Parallele nachzuvollziehen, jedoch nicht zwingend.

So bleibt unbeantwortet, warum Klee seine Figur mit den charakteristischen Engelsflügeln wiedergibt. Ein Bezug zum Engelssujet scheint nicht gegeben. Eine interpretatorische Möglichkeit zur Deutung der Engelsflügel wäre der erneute Bezug zu Lucifer. Dieser wird gelegentlich – wie in einem italienischen Holzschnitt des

---

<sup>740</sup> Vgl.: Baumgartner 1984, S. 31 ff.

<sup>741</sup> Hans Gieng. *Der Kindlifresserbrunnen*. 1545. Ursprünglicher Standort: Kornhausplatz. Nach Sanierung und Verschiebung 1997: Vor dem Haus Kornhausplatz 7.

<sup>742</sup> Weber 1976, S. 12 ff.

Jahres 1512 (Abb. 2.3.51)<sup>743</sup> – als Sünder verspeisendes Ungeheuer dargestellt. Berühmtestes Beispiel einer solchen Szene ist wohl die Darstellung Lucifers von Giotto (Abb. 2.3.52)<sup>744</sup>. In der linken unteren Bildecke des Freskos *Das Jüngste Gericht* zeigt sich Lucifer, in dessen Maul gerade ein Sünder verschwindet. Ähnlich wie bereits bei der Brunnenfigur des *Kindlifresser* gesehen sind nur noch Gesäß und Beine der Figur zu sehen. Diese Interpretation ist jedoch als sehr wage anzusehen.

Auch in früheren Darstellungen – wie der *Insula dulcamara* (Abb 2.2.10) – versucht Klee gegensätzliches zu verbinden. Hier stellt Klee das Paar „süß“ („dulcis“) und „bitter“ („amarus“) kontrastierend gegenüber. In seinen physiognomischen Zeichnungen – auf die im Kapitel über die Zyklen des Spätwerkes bereits kurz eingegangen wurde – stellt Klee einerseits menschliches Leid in mimischen Variationen dar. Andererseits gibt es aber auch die neun Zeichnungen, die das menschliche Lächeln thematisieren und einen Ausgleich zu den tragisch gestimmten Blättern darstellen. Betrachtet man die Figuren, die Klee in den Bildwerken des Spätwerkes thematisiert, so sind neben den positiven Gestalten – zu denen die Engel gehören sowie die Figuren der *EIDOLA*-Reihe oder Klees Phantasietier *Urchs* – auch „dämonische“ zu finden. Klee malt *Wald-Hexen*<sup>745</sup> und *Erd-Hexen*<sup>746</sup>, einen *Daemon*<sup>747</sup>, sowie die *Dämonie*<sup>748</sup>. Neben den bedrohlichen Figuren fehlen auch nicht die bedrohlichen Situationen. In diesen Werken setzt sich Klee mit seiner Krankheit und seiner veränderten Lebenssituation auseinander. Er stellt *Folter*<sup>749</sup>, *bedrohliche Zeiten*<sup>750</sup> und *Angstausbruch III*<sup>751</sup> dar. Klee braucht die Antithese. In seinem Tagebuch hat er diesen Gedanken zusammengefasst: „Ich weiss, meine Kunst braucht

---

<sup>743</sup> Lucifer verspeist Iúdas aus Iskariot. Italienischer Holzschnitt 1512.

<sup>744</sup> Giotto. Das Jüngste Gericht. Um 1305. Fresko. Arenakapelle, Padua.

<sup>745</sup> Paul Klee. *Wald-Hexen*. 1939, 145 (K 5). Öl auf Papier auf Jute auf Keilrahmen. 100:74 cm. Fondation Beyeler, Riehen/Basel.

<sup>746</sup> Paul Klee. *Wald-Hexen*. 1939, 108 (H 8). 48,5:31,2 cm. Öl und Aquarell auf Papier auf Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>747</sup> Paul Klee. *Daemon*. 140, 188 (QU 8). 29,6:21 cm. Fettkreide auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>748</sup> Paul Klee. *Dämonie*. 1939, 897 (WW 17). 20,9:32,8 cm. Aquarell, Tempera und Bleistift auf kleisterfarbengrundiertem Papier auf Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>749</sup> Paul Klee. *Folter*. 1938, 487 (C 7). 30:27 cm. Kleisterfarben und Aquarell auf Karton. Privatbesitz, Schweiz.

<sup>750</sup> Paul Klee. *bedrohliche Zeiten*. 1938, 23 (D 3). 50,3:35 cm. Kleisterfarben und Kreide auf Papier auf Karton. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

<sup>751</sup> Paul Klee. *Angstausbruch III*. 1939, 124 (M 4). 63,5:48,1 cm. Aquarell auf Eigrundierung auf Papier auf Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee.

das als Grundlage. [...] Die Gegensätze versöhnen zu können! Die Vielseitigkeit auszusprechen mit einem Wort!!<sup>752</sup>

---

<sup>752</sup> Klee 1988, S. 123; Klee 1957, S. 109, Eintrag Nr. 389, (1902).

## 4 Die Engelsdarstellungen der Jahre 1939 und 1940

### 4.1 *Ohne Titel [letztes Stilleben]* und die Zeichnung *Engel, noch hässlich*

#### 4.1.1 Gegenstand des Bildwerkes

Anlässlich seines 60. Geburtstages im Dezember 1939 lässt sich Paul Klee von Werner Henggeler – Fotograf der Züricher Agentur *Photopress* – in zehn Aufnahmen porträtieren (Abb. 2.4.1a-j). Für diese Fotografien, die in seinem Berner Musikzimmer<sup>753</sup> entstehen, wählt Klee als Bildhintergrund sein kurz zuvor entstandenes *letztes Stilleben*<sup>754</sup> (Abb. 2.4.2), ein Umstand, der die Bedeutung des Werkes für den Künstler deutlich macht. Außergewöhnlich erscheint das hochformatige Werk jedoch nicht nur, da Klee es möglicherweise als eines seiner aussagestärksten ansah – Max Huggler schreibt, in ihm würden sich Klees „Erfahrungen und Gedanken“<sup>755</sup> sammeln, und Mark Luprecht beurteilt das Werk als „final, complex statement of one of modernism’s great masters“<sup>756</sup> – sondern auch, da es sich stilistisch nicht in Klees recht homogenen letzten Stil integrieren lässt. Sowohl die relative Gegenständlichkeit, als auch die starke Farbigkeit widerspricht diesem.

In der Literatur findet das *Stilleben* – sicherlich auch auf Grund des biographischen Kontextes – primär jedoch wegen seiner geheimnisvoll wirkenden Komposition recht große Resonanz. Geheimnisvoll wirken die einzelnen, häufig nicht zu identifizierenden Gegenstände, die schwerelos im Raum zu schweben scheinen.

Erwähnung findet das Gemälde bereits bei Grohmann.<sup>757</sup> Huggler widmet der Darstellung eine ausführliche Betrachtung.<sup>758</sup> Dieser Interpretation folgt Schiff in seiner kurzen Erwähnung.<sup>759</sup> Im Vorjahr findet das Gemälde Erwähnung bei Osterwold.<sup>760</sup> Auch Werckmeister beschäftigt sich in dem 1990 publizierten Aufsatz über die Porträtfotografien der Züricher Agentur *Photopress* mit diesem Bildwerk

---

<sup>753</sup> Die Photos entstehen somit nicht – wie vielleicht zu erwarten – in Klees Atelier, sondern im Wohnzimmer. Paul und Lily Klee sprechen von ihrem „Musikzimmer“.

<sup>754</sup> Paul Klee. *Ohne Titel [letztes Stilleben]*. 1939/40, N[achlaß] 1. Öl auf Leinwand. 100:80,5 cm. Sammlung Felix Klee, Zentrum Paul Klee.

<sup>755</sup> Huggler 1969, S. 217; Vgl. auch: Franciscono 1991, S. 298. [Franciscono spricht von Klees letztem *Stilleben* als “the most monumental of his career”. Trotz dieser Einschätzung fehlt hier eine Analyse.]

<sup>756</sup> Luprecht 1999, S. 7.

<sup>757</sup> Grohmann 1954, S. 360.

<sup>758</sup> Huggler 1969, S. 211 ff.

<sup>759</sup> Schiff 1987, S. 132.

<sup>760</sup> Osterwold 1986, S. 21 f.

Klees.<sup>761</sup> Eine intensive Auseinandersetzung erfolgt zuletzt im Jahre 1999. Marc Ruprecht behandelt in seinem Werk „Of Angels, Things and Death“ umfassend Paul Klees „Last Painting in Context“.<sup>762</sup>

Da das Werk durch den Tod Paul Klees unsigniert und ohne Titel bleibt und auch eine Eintragung in Klees Werkverzeichnis fehlt, wird das Gemälde in der Literatur meist als *Ohne Titel [letztes Stilleben]* geführt. Max Huggler stellt die Interpretation als „Stilleben“ jedoch in Frage und wählt den Titel *Komposition auf schwarzem Grund*<sup>763</sup>, den auch Marc Ruprecht in seiner Bezeichnung *Compositions on a Black Ground*<sup>764</sup> nutzt. Da das Werk jedoch nach wie vor unter dem erstgenannten Titel geläufig ist, soll dieser im Folgenden Verwendung finden. Zur Beschreibung des Gemäldes lässt sich das Dargestellte in drei Gruppen unterteilen: Es besteht aus der im Bild integrierten Zeichnung *Engel, noch hässlich* sowie einem Arrangement, das sich aus einer grünen Kanne und einer grau-violetten Statuette zusammensetzt. Der dritte Bildteil zeigt in der linken oberen Bildecke Vasen, Krüge und ähnliche Gefäße.

Auf schwarzem Grund, der durch Zeichen und Linien belebt ist, die unter der Farboberfläche liegen, integriert Klee in die linke untere Bildecke, als „Bild im Bild“, das bereits erwähnte Blatt *Engel, noch hässlich*<sup>765</sup> (Abb. 2.4.3). Klee nutzt den starken Kontrast zwischen dem Weiß des Blattes – indem Klee leichte rosa und orange Töne anklängen lässt – und dem schwarzen Hintergrund.<sup>766</sup>

Die Zeichnung hat von Klee zunächst – wie dem Werkverzeichnis zu entnehmen ist – den Titel *hässlicher Engel* erhalten. Im endgültigen Titel ist das Adjektiv jedoch dem Substantiv nachgestellt, um die bevorstehende Metamorphose des Engels anzukündigen. Einige der Zeichnungen wurden auf diese Weise nachträglich sprachlich pointiert. Im Œuvrekatalog verzeichnet Klee die Zeichnung erst im Januar 1940, jedoch trägt er häufig Vorzeichnungen erst nach der farbigen Fassung ein.<sup>767</sup>

---

<sup>761</sup> Werckmeister 1990, S. 49 ff.

<sup>762</sup> Luprecht 1999.

<sup>763</sup> Huggler 1969, S. 217.

<sup>764</sup> Luprecht 1999, S. 3.

<sup>765</sup> Paul Klee. *Engel, noch hässlich*. 1940, 26 (Y 6). Bleistift auf Papier. 29,6:20,9 cm. Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2083.

<sup>766</sup> Vgl. zu diesem Effekt Klees Tagebucheintrag: „Will ich hell handeln, so muß der Zustand dunkel zu Grund liegen. Will ich tief handeln, setzt das helle Zustände voraus.“ [Klee 1988, S. 274; Klee 1957, S. 239, Eintrag Nr. 832, (1908).].

<sup>767</sup> Glaesemer 1984, S. 96 ff; Vgl. auch: Werckmeister 1990, S. 49. [Werckmeister sieht in der Bezeichnung *noch* ein Indiz dafür, dass Klee durch die Formulierung die Umkehr der Reihenfolge seiner Werkverzeichnis-Eintragung deutlich machen wollte. Es erscheint jedoch wahrscheinlicher, dass Klee – wie bereits angesprochen – die Formulierung nutzt, um die Genesis des Engels sprachlich zu

Der Engel des *Stillebens* unterscheidet sich von der Figur der Zeichnung nur geringfügig. Die Schraffuren der Zeichnung fallen weg. Da Klee nur in der Zeichnung des *Engels, noch hässlich* mit Schraffuren arbeitet, ist zu vermuten, dass der Grund hierfür nicht im stilistischen, sondern in der Aussage des Blattes zu suchen ist. Durch die Schraffuren scheint Klee die Hässlichkeit des Engels versinnbildlichen zu wollen. Der Engel besitzt – im Gegensatz zu den übrigen Engeln der Handzeichnungen – noch keine festen Linienumrisse. Die macht ihn zu einem noch hässlichen Engel. Eine weitere Veränderung besteht in der Anzahl der Finger der Gestalt. An der linken Hand des Engels finden sich im Bild vier, in der Zeichnung jedoch nur drei Finger. Außerdem wird das „Minus“, das auf einer Art Lätzchen auf dem Unterkörper des Engels zu finden ist, im Bild durch ein „Plus“ bzw. ein Kreuz ersetzt. Grundsätzlich jedoch entsprechen sich die Darstellungen. In der Zeichnung wie im Gemälde schreitet der Engel von rechts nach links, dargestellt durch die zum unteren Bildrand parallel gesetzten Füße. Sein Körper ist aus flächigen Teilen zusammengesetzt und wirkt dabei blockhaft geschlossen. Auch dieser Engel besitzt die charakteristischen spitz zulaufenden Flügel, wenn auch die sonst häufig betonte Dreiecksform fehlt.

Im zweiten Bildteil findet sich auf der rechten Bildseite ein oranges Oval, das mit Blumen und Zweigen ornamental verziert ist. In der Form der Pflanzen orientiert sich Klee wohl an dem kurz zuvor entstandenen Gemälde *Flora am Felsen*<sup>768</sup> (Abb. 2.4.4). Hierbei handelt es sich um das letzte Werk, das Klee in seinem Werkverzeichnis vermerkt. Auf dem Oval befindet sich eine grüne henkellose Kanne sowie eine graue gesichtslose Statuette, die durch den rechten Bildrand fragmentiert wird. Sie streckt einen der Arme in die Höhe und verweist damit auf die gelbe „Mondscheibe“<sup>769</sup>, die sich am oberen Bildrand, etwas aus der Bildmitte nach rechts verschoben, befindet. Der Mond erweckt in Kombination mit dem schwarzen Bildhintergrund den Eindruck einer nächtlichen Szene.<sup>770</sup> Neben diesem setzt sich links die dritte Gruppe aus Vasen und ähnlichen Behältnissen zusammen. Sie alle stehen auf einem leuchtend roten, nach unten gewölbten Kreissegment. Oberhalb der äußeren gelben Vase, jedoch ohne einen Blumenstil, zeigt sich eine durch den Bildausschnitt fragmentierte Blüte. Ein

---

pointieren. Den Titel *Hässlicher Engel* greift Klee 1940 für eine andere Handzeichnung auf. (Abb. W 54).]

<sup>768</sup> Paul Klee. *Flora am Felsen*. 1940. Öl und Tempera auf Jute. 90:70 cm. Kunstmuseum Bern.

<sup>769</sup> Huggler 1969, S. 215.

<sup>770</sup> Der schwarze Hintergrund findet 1939 auch in anderen Arbeiten Verwendung. [Vgl. z. B.: Paul Klee. *Götzenpark*. 1939, 282 (V 2). 32,7:20,8 cm. Wasserfarbe auf Papier. Privatsammlung, Schweiz; Paul Klee. *Ernste Miene*. 1939, 857 (UU 17). 32,9:20,9 cm. Wasserfarbe und Bleistift auf Papier. Stiftung Zentrum Paul Klee.]

grünlicher lang gestreckter Gegenstand – möglicherweise ein Kerzenleuchter – sowie ein Gefäß schließen sich an. Oberhalb der folgenden Vase sind zwei rote Blumen mit Wurzeln vor einem grauen Kreissegment abgebildet. Dreht man das Gemälde um 180 Grad, werden die Blumen zu Strichmännchen, die sich auf Einrädern fortbewegen (Abb. 2.4.5). Verwandte Figuren zeigen sich in der Zeichnung *Radfahrer*<sup>771</sup> (Abb. 2.4.6) des Jahres 1939.

Diese beiden Figuren sind – laut Werckmeister – neben der dahinter liegenden, grauen „Höhle“ die einzigen Motive, die Klee in sein *Stilleben* integriert, nachdem er ein ursprüngliches Bildwerk verwirft: Die bereits angesprochenen Zeichen und Linien, die unter der schwarzen Farbfläche liegen, dokumentieren diese erste „völlig andersartigen Bildkomposition.“<sup>772</sup>

Infrarot-Reflektogramme (Abb. 2.4.7a-d) belegen, dass die erste Bildkomposition die gesamte Leinwand bedeckt hat. Die dünn aufgetragene schwarze Hintergrundfarbe des *letzten Stillebens* lässt die Linienkomposition des ersten Bildentwurfes – sicherlich von Klee bezweckt – durchscheinen. Doch auch unter den pastos gemalten, farbigen Elementen des *Stillebens* sind die Linien des ersten Bildes – hier für das bloße Auge nicht mehr zu erkennen – weitergeführt. Über die Farbigkeit der ersten Bildkomposition lässt sich heute keine Aussage machen. Somit ist auch nicht zu beantworten, ob die Strichmännchen und die „Höhle“ ihre ursprüngliche Farbe behielten, oder ob Klee diese für das *letzte Stilleben* verändert. Die Konturen dieser aus der ersten Bildkomposition übernommenen Element – Strichmännchen sowie "Höhle" – sind die einzig positiven. Die des *Stillebens* spart Klee als Negativ aus der durchgängig eingeschwärzten Leinwand.<sup>773</sup> Werckmeister stellt den ersten Bildentwurf der Infrarot-Reflektogramme in Verbindung mit der Darstellung *Zum Jägerbaum*<sup>774</sup> (Abb. 2.4.8) des Jahres 1939. Dieses Bildwerk zeigt „ebenfalls kleine Einzelfiguren in großen Bildräumen aus Linienkonglomeraten.“<sup>775</sup>

Im *letzten Stilleben* wird das graue Kreissegment, die „Höhle“ hinter den Strichmännchen, zu einer Schalenvase für die Blumen. Diese grenzt an einen blauen Balken an, der sich an der oberen Bildkante entlang zieht. Diese beiden Bildelemente

---

<sup>771</sup> Paul Klee. *Radfahrer*. 1939, 620 (FF 20). Bleistift auf Papier. 21:29,5 cm. Privatsammlung, Schweiz.

<sup>772</sup> Werckmeister 1990, S. 50.

<sup>773</sup> Vgl.: Werckmeister 1990, S. 51.

<sup>774</sup> Paul Klee. *Zum Jägerbaum*. 1939, 557 (CC 17). Öl auf Leinwand. 100:80 cm. Kunsthaus Zürich.

<sup>775</sup> Werckmeister 1990, S. 51.

können in Kombination auch als Axt gedeutet werden.<sup>776</sup> Zur rechten des Balkens befindet sich, frei herabhängend, eine nicht näher zu bestimmende rosafarbene „darmartig[e]“<sup>777</sup> Plastik. Die Enden der Plastik sind, ebenso wie der erhobene Arm der Statuette, abgeschnitten und erinnern dadurch an die Gewächse des 1924 entstandenen Gemäldes *botanisches Theater* (Abb. 2.4.9).<sup>778</sup>

Obwohl diese drei Gruppen in sich geschlossen auf dem schwarzen Hintergrund gruppiert sind – die Arrangements aus Kanne und Statuette beziehungsweise aus Vasen und anderen Gefäßen bilden jeweils für sich ein Stilleben – ergeben sie dennoch eine kompositorische Einheit. Überraschend ist dabei, dass Klee die drei Arrangements aus der Bildmitte an die Außenränder rückt, das Zentrum des Gemäldes jedoch freilässt. Damit widerspricht Klee der Maltradition, die die Darstellung meist auf das Bildzentrum hin konzipiert.<sup>779</sup>

#### 4.1.2 Die Frage nach der Vollendung des Bildwerkes

In der Literatur ist die Datierungsfrage des Gemäldes umstritten, da Unklarheit herrscht, ob das Stilleben als vollendet bezeichnet werden kann. Da es im Schwerpunkt bereits 1939 entsteht, soll es in dieser Arbeit dem folgenden Bildwerk *ANGELUS MILITANS* sowie der Darstellung *Ohne Titel [Der Todesengel]* voranstellen, auch wenn das *Stilleben* – im Gegensatz zum *ANGELUS MILITANS* – auf Grund der fehlenden Titelgebung zu den nachgelassenen Werken zu zählen ist.

Der Zustand des *letzten Stillebens*, der sich auf den Porträtfotografien zeigt, entspricht dem heutigen Erscheinungsbild des Werkes. Damit ist gesichert, dass Klee bis zu seiner Abreise nach Locarno im Mai 1940 nicht mehr an seinem *letzten Stilleben* gearbeitet hat, abgesehen von möglichen kleinen Retuschen. Huggler vertritt daher die Meinung, Klee habe sein Gemälde als vollendet angesehen und habe es bei seiner Abreise mit Absicht auf die Staffelei gestellt. Nicht weil er die Arbeit daran abbrechen musste, sondern, um die Bedeutung des Werkes zu unterstreichen und es damit im Sinne eines künstlerischen Vermächtnisses in das Interesse der Öffentlichkeit zu rücken.<sup>780</sup> Tatsächlich ist für den Betrachter nicht zu erkennen, welche Teile Klee als

---

<sup>776</sup> Vgl. z. B.: Osterwold 1986, S. 22.

<sup>777</sup> Huggler 1969, S. 214.

<sup>778</sup> Paul Klee. *Botanisches Theater*. 1934. 50,2:67,5 cm. Aquarell und Öl auf Karton. Städtische Galerie im Lehnbachhaus, München.

<sup>779</sup> Huggler 1969, S. 217.

<sup>780</sup> Vgl.: Huggler 1969, S. 213 f.

nicht vollendet angesehen haben könnte. Dennoch bleibt die Frage unbeantwortet, warum Klee das Werk nicht in sein akribisch geführtes Werkverzeichnis aufgenommen hat.

Auf den Fotos sieben und acht der Porträtreihe des Photographen Henggeler weist Werckmeister kräftige, weiße Kreide- oder Farbstiftlinien nach (Abb. 2.4.1g, Abb. 2.4.1h, Abb. 2.4.10), die heute im Gemälde nicht mehr auszumachen sind. In der linken oberen Bildecke setzen diese unterhalb der Vasenkomposition an. Sie bilden ein weiteres, etwas nach links verzogenes Kressegment unterhalb des Roten. Ein ebenfalls nach links verzogener senkrechter Stamm führt nach unten. Da die Linie im unteren Bereich durch die Lehne des Stahlrohrstuhles, in dem Klee für die Aufnahmen posiert, verdeckt ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob der Stamm bis zum unteren Bildrand weitergeführt ist, jedoch ist dies wahrscheinlich. Die Linien lassen sich als „halbrunder Körper und säulenartiges Bein eines Podestes oder einer Etagere sehen, deren Oberfläche das rote Segment abgegeben hätte. Auf der Etagere stehen die Gefäße, dagegen lehnt unten am Boden das solide farbige Gemälde mit dem Engel.“<sup>781</sup>

Werckmeister kommt zu dem Schluss:

„Diese Linien umreißen also das Motiv, dessentwegen Klee das >letzte Stilleben< nicht als abgeschlossen gelten ließ. Offenbar konnte er sich bis zu seinem Tode weder dazu entschließen, die weiße Kreidezeichnung auszuführen, noch dazu, sie wieder abzuwischen und das Bild ohne die erwogene Änderung zu betiteln und zu signieren.“<sup>782</sup>

Unter diesen Voraussetzungen erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass sich ähnliche Linien auch unterhalb des großen orangen Ovals befunden haben, die dieses Oval ebenfalls zu einem Möbelstück vervollständigt hätten. Wie das rote Kressegment, erscheint auch das orange Oval als eine perspektivisch verzerrte Oberfläche, auf dem sich Kanne und Statuette gruppieren. Diese Linien wären auf der Fotografie nicht zu erkennen, da Klee an dieser Stelle vor seinem Bild sitzt. Diese Annahme erlaubt Werckmeister die Interpretation, Klee habe „zwei Möbel mit verschiedenen Gefäßen sowie zwei Kunstgegenstände“<sup>783</sup> dargestellt.

---

<sup>781</sup> Werckmeister 1990, S. 49.

<sup>782</sup> Ebd.

<sup>783</sup> Ebd.

Huggler schreibt 1969, die „Wirklichkeit [hätte] Klee niemals gestattet [...], einen Tisch, dessen Wesen statisch ist, ohne Gestell oder Beine zu zeigen.“<sup>784</sup> Huggler ist die durch die weißen Linien dokumentierte Überlegung Klees, die perspektivisch verzerrten Oberflächen zu Möbelstücken zu vervollständigen, nicht bekannt. Daher interpretiert „er das Gemälde als „Bild des Weltalls“<sup>785</sup>. Dieser These pflichtet auch Schiff bei: „It doesn't take much imagination to read the dark ground as a cosmic night, and the objects as things seen in the sky.“<sup>786</sup>

Durch die Hinweise Werkmeisters ist deutlich, dass Klee sich mit dem Gedanken befasst, die im Raum schwebenden Elemente, die Huggler und Schiff zu ihrer Sichtweise des Dargestellten veranlasst haben, durch Hinzufügen von „Gestell“ und „Beinen“ zu Möbelstücken werden zu lassen. Damit wäre eine Lokalisierung des Szenarios möglich. Es läge nahe, dass Klee in diesem Falle sein unmittelbares Umfeld in einem Atelier-Stillleben darstellen wollte. Fotografien seines Arbeitsplatzes weisen Parallelen zum im Gemälde Dargestellten auf. Eine 1934 in Klees Bauhaus-Atelier entstandene Fotografie zeigt ein verwandt erscheinendes Tischchen, auf dem sich eine Kanne und andere Gefäße befinden (Abb. 2.4.11). Auch eine Aufnahme, die Klees Berner Atelier im Jahre 1946 dokumentiert, lässt ein rundes auf dem Schreibtisch stehendes Tablett erkennen, auf dem sich Tassen, eine Zuckerdose, ein Krug mit Pinseln und weiteres Porzellan türmen (Abb. 2.4.12).<sup>787</sup> Dieses Tablett erinnert ebenfalls an die Bildelemente des Gemäldes. Keine Erwähnung findet bei Werckmeister jedoch die „Mondscheibe“, auf die Huggler und Schiff in ihrer Interpretation als „Weltall“ beziehungsweise „cosmic night“ hindeuten.

Eine definitive Antwort auf die Frage nach der Vollendung des Werkes ist nicht zu finden. Werckmeisters Ausführungen sind nicht in Frage zu stellen. Die auf den Fotografien zu erkennenden Kreidestriche dokumentieren Klees Überlegungen, sein Gemälde nachhaltig zu verändern. Da sich jedoch nicht rekonstruieren lässt, wann die Kreidelinien entfernt wurden, ist es einerseits möglich, dass Klee auf Grund seiner Krankheit die geplanten Veränderungen nicht mehr durchführen konnte, das Gemälde somit unvollendet blieb. Andererseits hat sich der Künstler möglicherweise auch bewusst gegen die Veränderungen entschieden und die Kreidezeichnungen eigenhändig entfernt. In diesem Falle wäre Klees *letztes Stillleben* als vollendet

---

<sup>784</sup> Huggler 1969, S. 214.

<sup>785</sup> Huggler 1969, S. 211.

<sup>786</sup> Schiff 1987, S. 132.

<sup>787</sup> Vgl.: Werckmeister 1990, S. 49, 50.

anzusehen. Hugglers These, Klee habe das Bild vor seiner Abreise bewusst auf die Staffelei gestellt, ist demnach nicht gänzlich auszuschließen.

#### 4.1.3 „Zwei Kunstgegenstände“

Wie bereits zitiert, sieht Werckmeister in Klees *Stilleben* die Darstellung von „zwei Möbel mit verschiedenen Gefäßen sowie zwei Kunstgegenstände[n].“<sup>788</sup> Bei diesen „zwei Kunstgegenständen“ handelt es sich einerseits um den bereits beschriebenen *Engel, noch hässlich*, andererseits um die archaisch wirkende, grauviolette Statuette. Eine Einordnung dieser Statuette erscheint schwierig, denn eindeutige Vorbilder lassen sich nicht ausmachen. Vielmehr nutzt Klee erneut verschiedene Anregungen, um zu einer ganz individuellen Lösung zu gelangen. Dennoch sollen an dieser Stelle Hinweise gegeben werden, welche Einflussquellen das archaische Bild der Kleeschen Statuette geprägt haben könnten.

Zunächst ist eine Auseinandersetzung mit der primitiven Kunst nicht auszuschließen. So zeigen sich in Skulpturen primitiver Kunst vergleichbare gestalterische Konzepte. Ein Steinstößel aus Papua-Neuguinea<sup>789</sup> (Abb. 2.4.13) – heute im Besitz des Britischen Museums – erinnert in seiner Gestaltung an die Form der Statuette des *letzten Stillebens*. Der Steinstößel ruht auf einem massiven Steinblock, der durch die Funktion als Stößel bedingt ist. Auch die Kleesche Statuette endet auf einem soliden, in diesem Fall scharfkantig wirkenden Fuß. Der Steinstößel unterscheidet sich jedoch in der schlauchartigen Führung des Halses und Kopfes – die nahezu ohne Differenzierung ineinander übergehen – augenfällig von dem gesichtslosen Kopf der Statuette.

Ein anderes Vorbild, an dem sich Klee möglicherweise orientiert haben könnte, sind Venusstatuetten der Altsteinzeit. Es handelt sich um circa zehn Zentimeter große Figuren, die zu den ältesten Beispielen von Götzenbildern zählen. Sie gehören zu den ersten Kultgegenständen der Art *Homo sapiens*. Erstmals finden sich die Statuetten bei den Cro-Magnon-Menschen.<sup>790</sup> Mit der Statuette des Kleeschen Gemäldes haben diese Venusfigurinen, die im Wesentlichen alle dem gleichen Typus entsprechen, zunächst das nicht gestaltete Gesicht gemeinsam. Als Beispiel soll die Statuette der *Venus von*

---

<sup>788</sup> Ebd.

<sup>789</sup> Stößel aus Stein. Papua-Neuguinea. Höhe: 36 cm. The Trustees of the British Museum, London.

<sup>790</sup> Die Cro-Magnon-Menschen leben um 40.000 bis 30.000 v. Chr. sowohl in Europa, als auch in Südostasien. [Vgl.: Campbell 1991, S. 362 ff.].

*Lespugue*<sup>791</sup> (Abb. 2.4.14) dienen, die etwa um 18.000 v. Chr. entstanden ist und in die Epoche der Magdalénien einzuordnen ist. Allgemein fehlt diesen Statuetten jegliche Modellierung des Gesichts. Betont werden hingegen die Brüste, da sich diese Kunstgegenstände primär dem „Mysterium des weiblichen Körpers“<sup>792</sup> und der Fruchtbarkeit widmen. Daher sind die Geschlechtsmerkmale der Frau besonders hervorhoben. Die Brust der Statuette des Gemäldes ist ebenfalls auffällig groß gestaltet. Auch im Fehlen von Beinen und Füßen, welches sich im Falle der steinzeitlichen Figurinen durch ihre Funktion erklären lässt – die Statuetten wurden an den Wohnplätzen, die sich unter überhängenden Felswänden befanden, in die Erde gesteckt – besteht eine Parallelität. Die *Venus von Lespugue* besitzt im Gegensatz zu der Statuette des *letzten Stillebens* jedoch keine Arme. Dies ist aber kein durchgängiges Gestaltungsmerkmal. So lassen sich auch Figuren mit Armen ausmachen, etwa die *Venus von Laussel*<sup>793</sup> (Abb. 2.4.15), die ansonsten jedoch keinerlei Ähnlichkeiten zu der Kleeschen Statuette aufweist.

#### 4.1.4 Zur Deutung des Bildwerkes

Die Deutungsversuche des *letzten Stillebens* erscheinen in der Literatur sehr vielschichtig. Grohmann vertritt die Meinung, es handele sich bei dem Bildwerk um eine „häusliche Szene, [die sich] schon leicht bedroht durch das Schwarz des Grundes in Verbindung mit den scharfen Farben und dem nächtlichen Mond, noch mehr in Frage gestellt, durch die abgeschnittenen Blumen, die plötzlich wie auf ein Grab geworfen aussehen, [...] in ein geisterhaftes Nocturno [verwandelt].“<sup>794</sup>

Als Hoffnungsträger in diesem „geisterhaften Nocturno“ avanciert bei Grohmann der Engel, über den er schreibt:

„Links unten wie in den Rahmen hineingesteckt ein großes weißes Blatt mit einem kräftig ausschreitenden Engel, den zwei Hände festzuhalten scheinen: „Jakob ringt mit dem Engel.“ [...]. Aber Jakob wurde auserwählt, und die

---

<sup>791</sup> Venus von Lespugue. Um 18.000 v. Chr.

<sup>792</sup> Campbell 1993, S. 17.

<sup>793</sup> Venus von Laussel. Um 18.000 v. Chr.

<sup>794</sup> Grohmann 1954, S. 360.

Blumen in der linken oberen Ecke haben Wurzeln; das Bild ist „Fülle der Zeit“, in der auch die Zukunft enthalten ist.“

Diese Interpretation Grohmanns wirkt in ihrer Gesamtheit sehr spekulativ. Huggler unternimmt einen ganz anderen Interpretationsversuch. Er sieht das Werk – wie bereits zitiert – als „Bild des Weltalls“.<sup>795</sup> Durch diese Sichtweise wird auch der Stellenwert deutlich, den Huggler dem Bildwerk zuschreibt. Denn bereits im Titel seiner Publikation „Paul Klee – Malerei als Blick in den Kosmos“ operiert Huggler mit den Begrifflichkeiten, die er in Klees *Komposition auf schwarzem Grund* vereinigt findet. Werckmeister konzentriert sich in seinem Aufsatz auf formale Untersuchungen. Dennoch impliziert seine Sichtweise eine weitere Deutungsvariante. Nach seinen Befunden kann nicht ausgeschlossen werden, dass das Gemälde unvollendet geblieben ist und Klee eine Darstellung seines Atelierumfeldes angestrebt hat. Jedoch liefert diese Interpretation keine Deutungsmöglichkeit für die gelbe Mondscheibe.

So lässt sich zusammenfassend feststellen, dass sich eine eindeutige Sichtweise des komplexen Bildwerkes nicht finden lässt. Aber, vielleicht ist eben das auch im Sinne Klees, der auf dem Gemälde mit Bleistift in einem handschriftlichen Zusatz anmerkt:

„Sollte alles denn gewußt sein? Ach, ich glaube nein!“<sup>796</sup>

---

<sup>795</sup> Huggler 1969, S. 211.

<sup>796</sup> Zit. nach.: Osterwold 1986, S. 22.

## 4.2 ANGELUS MILITANS: Paul Klees späte Gitternetzbilder

Nach den Titeln des *Angelus descendens*, des *Angelus Novus* und des *Angelus dubiosus*<sup>797</sup> wählt Paul Klee 1940 zum vierten Mal für eine Engelsdarstellung einen lateinischen Bildtitel: *ANGELUS MILITANS*<sup>798</sup> (Abb. 2.4.16).

Bei diesem Gemälde handelt es sich um eine leuchtend farbige Darstellung. Der Engel ist – ebenso wie sämtliche anderen Elemente des Bildes – mit ruhigen balkendicken Umrisslinien eingefasst. Doch trotz der balkenartigen Dicke der Linien, ist das Gemälde nicht mit den „Balkenstrichbildern“ der früheren Jahre zu vergleichen, da sich das Liniengerüst an keiner Stelle öffnet, sondern die einzelnen Elemente des Gemäldes ganz umschließt. In Klees früheren Kompositionen nutzt er zwar ebenfalls balkenartigen Linien, diese sind jedoch offen und umschließen nicht einzelne Farbfelder der Darstellung. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Klee den Eindruck einer zerstörten oder zerbrochenen Darstellung erzeugen wollte.

Durch das Umschließen der Farbfelder erinnert das Gemälde in seiner Gestaltung an ein farbiges Kirchenfenster. Bekräftigt wird dieser Eindruck durch den Engel selbst, der mit seinen fast die ganze Bildbreite umspannenden Flügeln in leuchtenden Gelbtönen gehalten ist. Gerade im Kontrast zu dem hauptsächlich durch blaue und grüne Farbfelder wiedergegebenen Hintergrund wird er zum Lichtträger. Er wirkt sonnendurchtränkt.

Als „Lichtträger“ oder „Lichtwesen“ werden die Engel auch in den biblischen Texten des Alten und Neuen Testaments<sup>799</sup> sowie in den Apokryphen – beispielsweise in der Schrift „Joseph und Asenath“ oder im 1. Kapitel des Buch Henoch – geschildert. Hier heißt es:

„Da erschienen zwei sehr große Männer, ihr Antlitz leuchtete wie die Sonne, ihre Augen wie brennende Fackeln, aus ihrem Munde sprühte Feuer, ihre Kleidung und ihr Gesang waren herrliche, ihre Arme wie goldene Flügel.“<sup>800</sup>

---

<sup>797</sup> Paul Klee. *Angelus dubiosus*. 1939, 930 (YY 10). 29,5:21 cm. Aquarell auf Papier auf Karton. Privatbesitz.

<sup>798</sup> Paul Klee. *ANGELUS MILITANS*. 1940, 333 (G 13). 70:50 cm; Öl, ausgesparte Zeichnung mit Kleisterfarben, auf kleistergrundierte Jute auf Keilrahmen. Leihgabe im Kunsthaus Zürich.

<sup>799</sup> Vgl. zum Alten Testament exemplarisch: Daniel 10, 4 ff.; Vgl. zum Neuen Testament exemplarisch: Matthäus 28, 3; Lukas 24, 4.

<sup>800</sup> Zit. nach: Rosenberg 1967, S. 77.

Die Vorstellung des Engels als Lichterscheinung, die Klee in seiner Darstellung des *ANGELUS MILITANS* aufgreift, ist somit literarisch tradiert.<sup>801</sup> Gerade die Flügel des Kleeschen Engels erinnern an die „goldene[n] Flügel“ des zitierten Apokryphentextes. Das Gitterwerk aus schwarzen Linien, welches die ästhetische Wirkung des Werkes nachhaltig prägt, ist innerhalb der Werke des Jahres 1940 keine Seltenheit. Dass Klee damit genau den beschriebenen Eindruck erzielen wollte, machen Titel wie *Glas-Fassade*<sup>802</sup> oder *Kirchen*<sup>803</sup> deutlich. Gerade in dem Werk *Glas-Fassade* (Abb. 2.4.17), das durch die kleinteilige Gitterkonstruktion besonders nachhaltig geprägt ist, entsteht auf Grund der kräftigen kontrastreichen Farbigkeit der Eindruck, die *Fassade* wäre von Licht durchschienen und würde damit „im `Inneren´ [...] leuchten.“<sup>804</sup> Auch das Leinwandbild *Hoher Wächter*<sup>805</sup> (Abb. 2.4.18) – thematisch mit den Engelsdarstellungen verwandt – weist diese schwarzen Gitterwerklinien auf. Hier ist das lineare Gerüst jedoch weniger dominant für das Gesamterscheinungsbild.

Auch der *ANGELUS MILITANS* unterscheidet sich optisch in seiner Gitternetzkonstruktion von der Kleinteiligkeit der *Glas-Fassade*. Der Körper des *ANGELUS MILITANS* erscheint frontal. Der Eindruck der Frontalität wird durch die Wiedergabe der Flügel, die in den nicht näher beschriebenen Körper übergehen, bestärkt. Vergleichbar mit den Handzeichnungen besteht der Körper des Engels aus Flächenformen, die in diesem Falle durch eine den ganzen Körper umlaufende Linie ebenso wie durch die einheitliche Farbigkeit zusammengehalten werden.

Dem Eindruck der Frontalität widerspricht jedoch die Schrittstellung des Engels, die an den zur unteren Bildlinie parallel gesetzten Füßen abzulesen ist. Der Engel schreitet nach rechts. Der Kopf des Lichtträgers, dem Klee ein rosa Inkarnat gibt, befindet sich zwischen den beiden mächtigen Flügeln. Die großen kreisrunden Augen sind nicht neben-, sondern übereinander gesetzt. Damit bleibt die Blickrichtung des *ANGELUS MILITANS* zweifelhaft. Es lässt sich nicht bestimmen, ob der Engel nach rechts oder links, oben oder unten blickt. Auch Nase und Mund sind nicht eindeutig zu benennen. Zwei kurze schwarze Striche befinden sich unten rechts sowie oben links. Mit welcher der Linien Klee den Mund, mit welcher die Nase des Engels meint, ist ungewiss. Die

<sup>801</sup> Vgl. zum Engel als Lichtwesen: Rosenberg 1967, S. 76 ff.

<sup>802</sup> Paul Klee. *Glas-Fassade*. 1940, 228 (K 8). 71:95 cm. Wachsfarben auf Jute über Keilrahmen. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>803</sup> Paul Klee. *Kirchen (Sonderklasse)*. 1940, 234 (N 14). 31,4:52,1 cm. Kleisterfarben auf Aquarellpapier. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>804</sup> Glaesemer 1976, S. 345.

<sup>805</sup> Paul Klee. *Hoher Wächter*. 1940, 257 (M 17). 70:50 cm. Wachsfarben auf Leinwand. Stiftung Zentrum Paul Klee.

obere der beiden Linien wird in einer der balkenartigen Konturlinien weitergeführt. Diese Linie lässt sich als Fanfare deuten, was eine Auslegung des *ANGELUS MILITANS* als Posaune blasender Engel des Jüngsten Gerichts nahe legen würde.

Begleitet wird er durch weitere Figuren, deren genaue Identifizierung schwer fällt. Bei der Figur in der linken unteren Bildecke könnte es sich um einen kleinen Käfer handeln.<sup>806</sup> Im Gesamtzusammenhang würde der Käfer dazu dienen, das Geschehen zu lokalisieren, denn „durch den Käfer [ist die Darstellung] am Boden festlegbar.“<sup>807</sup> Diese Deutung ist jedoch nicht zwingend. Ebenso besteht die Möglichkeit, die „Käferform“ mit den darüber liegenden Elementen zu verknüpfen und dadurch zu einer anderen Sicht des Dargestellten zu kommen: Verbindet man die Elemente zu einer Figur, entsteht eine Gestalt mit Mütze und darunter liegenden Augen. Die „Käferform“ würde damit Teil des Körpers werden, seine Tentakel den Armen der Gestalt entsprechen (Abb. 2.4.19).

Ebenso bleibt das am rechten Bildrand Dargestellte undefiniert. Eine Identifizierung wird auf Grund der starken Fragmentierung durch den Bildausschnitt zusätzlich erschwert. Es handelt sich um eine vom Boden empor wachsende Linie, an deren oberen Ende sich eine rosafarbige rechteckige Fläche anschließt. In ihrer linken oberen Ecke befindet sich ein Kreisviertel mit eingeschlossenem Punkt, ganz dem mathematischen Zeichen der Rechtwinkligkeit entsprechend. Oberhalb zeigt sich erneut das bekannte Tentakelmotiv. Durch die beschriebene Form erinnert das Dargestellte an eine Fahne. Vielleicht handelt es sich jedoch auch um eine weitere den Engel begleitende Figur, die durch die Fragmentierung nicht zu erkennen ist.

Vorangegangen ist dem Gemälde eine Bleistiftzeichnung des Vorjahres mit dem Titel *Angelus militans*<sup>808</sup> (Abb. 2.4.20). Neben dem gleich lautenden Titel haben die beiden Darstellungen offensichtlich nichts gemein. Bei der Zeichnung *Angelus militans* handelt es sich nicht um eine Vorstudie des Gemäldes *ANGELUS MILITANS*. Ist der Zusammenhang zwischen Titel und Bild im Falle des Gemäldes nicht offensichtlich, ist der Handzeichnung zu entnehmen, warum Klee seinen Engel als „kämpferisch“ bezeichnet. Der Engel der Zeichnung führt als Waffe einen Pfeil mit sich. Auch den Strich des Mundes ergänzt Klee durch eine kleine Pfeilspitze. Ein dritter Pfeil findet sich am rechten Bildrand, der dominanten Flächenform des Unterkörpers angefügt. In

---

<sup>806</sup> Vgl.: Melcher 1998, S. 110.

<sup>807</sup> Ebd.

<sup>808</sup> Paul Klee. *Angelus militans*. 1939, 1028 (DE 8). Schwarze Fettkreide auf Papier. 44,3:29,9 cm. Stiftung Zentrum Paul Klee.

allen drei Fällen scheint der Pfeil nachträglich ergänzt. Nach Abschluss der Zeichnung hat Klee – wohl als Legitimation des Bildtitels – seinem *Angelus militans* diese Attribute verliehen.

Bei seinem Gemälde des Folgejahres hat Klee auf diese Maßnahme jedoch verzichtet. Kämpferisches ist an der hellen, freundlich wirkenden Gestalt nicht auszumachen. Ein Hinweis gebendes Attribut fehlt. Zweifelhaft bleibt daher, warum Klee seinem Gemälde den Titel *ANGELUS MILITANS* gegeben hat. Möglicherweise handelt es sich um eine Analogiebildung zum theologischen Begriff der „ecclesia militans“<sup>809</sup>. Wenn Klee jedoch tatsächlich einen Posaune spielenden Engel des Jüngsten Gerichts meint, bleibt fraglich warum er das Instrument nicht deutlicher wiedergegeben hat. Die mögliche Posaune unterscheidet sich in der Darstellung nicht von den übrigen schwarzen Linien, nur ihre Position ermöglicht diese Interpretation. Auch würde der in diesem Fall nach links gedrehte Kopf der deutlich nach rechts ausgerichteten Schrittstellung der Figur widersprechen.

Nicht unwahrscheinlich ist, dass Klee in der Darstellung des *ANGELUS MILITANS* erneut mit dem Motiv des Schutzengels spielt. Die den Engel begleitende Figur würde in diesem Fall zum Schutzbefohlenen in seiner Obhut. Letztlich bleibt die Deutung des Titels ebenso wie die Bildaussage spekulativ. Auch für die Aussage dieses Bildes gilt, was Osterwold 1990 formuliert:

„Klee bezieht keinen konkreten, eindeutigen, wirklichkeitsorientierten Standpunkt, er sieht sich, träumt sich, spürt sich, vergegenwärtigt sich zwischen Traum und Wirklichkeit, Rückerinnerung und Zukunftsahnungen, er vergegenwärtigt sich als labile, zwischen den Welten von Form und Inhalt balancierende künstlerische Existenz.“<sup>810</sup>

---

<sup>809</sup> Der Begriff bezeichnet die Ecclesia als Siegerin im Kampf, in dem ihr begleitende Engel zu Seite stehen. [Vgl.: Lexikon der christlichen Ikonographie 1994, Bd. 1, S. 567.]

<sup>810</sup> Osterwold 1990, S. 12.

### 4.3 *Ohne Titel [Der Todesengel]: Ein moderner psychopompos?*

„Natürlich komme ich nicht von ungefähr ins tragische Geleis, viele meiner Blätter weisen darauf hin und sagen: es ist an der Zeit. Ob ich je eine Pallas hervorbringe? Das Erlebnis wäre tief genug, um es in einer langen Verankerung zu konservieren, bis es dann wie im Traum herabfällt.“<sup>811</sup>

Mit diesen Worten – in denen Klee erneut das Motiv der Geburt Pallas nutzt – beschreibt der Künstler am 2. Januar 1940 in einem Brief an Will Grohmann seine Gefühlslage bezüglich seines herannahenden Todes. Eine bildliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik könnte das querformatige Werk *Ohne Titel [Todesengel]*<sup>812</sup> (Abb. 2.4.21) sein. Der aussagekräftige Titel kann dabei nicht als Hinweis gebendes gewertet werden, da Klee den Titel *Todesengel* nicht selber gewählt hat, sondern dieser posthum vergeben wurde.

Das Ölgemälde zeigt in der linken oberen Bildecke den Kopf und Hals einer weißen Gestalt, die körperlos über einer Landschaft schwebt. Als Engel zu deuten ist die Figur durch die dahinter gelagerten roten, spitz zulaufenden Flügel, wobei der rechte Flügel stark vom Bildrand fragmentiert wird. Mit schwarzen ovalen Augen blickt der *Todesengel* aus dem Bild. Da die Pupillen fehlen, wirkt der Blick leer. Auch eine Nase fehlt. Der Mund ist nur durch einen schwarzen Schatten angedeutet. Die Kopf- und Augenform erinnern an Klees *Wachsamen Engel* (Abb. 2.1.36). Deutliche Parallelen bestehen zu dem bereits fünfzehn Jahre zuvor entstandenen Gemälde *Mystisch-Keramisch (in der Art eines Stillebens)*<sup>813</sup> (Abb. 2.4.22). Auch hier zeigt Klee einen ovalen Kopf mit Hals, der körperlos im nächtlichen Raum zu schweben scheint. Eingebettet ist der Kopf, dem wohl das Adjektiv *Mystisch* zuzuordnen ist, in ein *keramisches* Stilleben mit Tasse und Kanne. Dieser *mystische* Eindruck lässt sich auch in Klees *Todesengel* finden. Das Weiß des Inkarnates steht in starkem Kontrast zu den schwarzen leeren Augen und verleiht dem Antlitz des Engels eine mystische, geisterhafte Wirkung. Diese hat der Engel mit der ebenfalls 1940 entstandenen Todesdarstellung des Werkes *Tod und Feuer* (Abb. 2.2.11) gemein.

---

<sup>811</sup> Gutbrod 1968, S. 84.

<sup>812</sup> Paul Klee. *Ohne Titel [Der Todesengel]*. 1940, N 2. Öl auf Leinwand. 51:67 cm. Sammlung Familie Klee, Zentrum Paul Klee.

<sup>813</sup> Paul Klee. *Mystisch-Keramisch (in der Art eines Stillebens)*. 1925, B 8. Öl auf Leinwand. 31:46 cm. R. Doetsch-Benziger, Basel.

Das Umfeld des Engels ist nicht eindeutig zu bestimmen. Die gedämpft farbigen Teile sind durch schwarze Konturlinien klar voneinander abgegrenzt. In diesem Punkt ist der Todesengel durchaus stilistisch verwandt mit der Darstellung des *ANGELUS MILITANS* und anderen „Gitterwerkbildern“. Wenn auch das schwarze Gitterwerk das Gemälde nicht mehr dominiert, so liegt doch das gleiche bildnerische Konzept zugrunde. Ein die Darstellung prägender Unterschied ist jedoch, dass Klee durch die Anordnung der farbigen Flächen eine Tiefenwirkung entstehen lässt, die sich „wesentlich von den vorangegangenen planen und zeichenhaften Arbeiten unterscheidet.“<sup>814</sup>

Der Ausstellungskatalog der Kunsthalle Mannheim bezeichnet das Dargestellte kollektiv als „Landschaft mit Bäumen und Hügeln“<sup>815</sup>. Tatsächlich erinnern die blaugrüne sowie die beiden gelben Formen an Bäume. Klee nutzt sie jedoch auch zur Formwiederholung und zitiert in ihrer Gestaltung die Kopfform des Engels. Die blaue Farbe der Formen am oberen Bildrand legt eine Interpretation als Himmel nahe.

Auffällig ist innerhalb der Landschaft eine schwarze fünfeckige Fläche unterhalb des Engels, die in ein leuchtend rosafarbiges Vieleck eingebettet ist. Dieses schwarze Fünfeck wirkt wie ein „Tor zur Tiefe“. Diese Interpretation verweist auf das 1936 entstandene Werk *Das Tor zur Tiefe*<sup>816</sup> (Abb. 2.4.23).

Das Gemälde steht in formalem Kontext zu einigen zu Beginn der 30er Jahre entwickelten Kompositionen, die aus puzzelartig ineinander verkanteten Farbflächen zusammengesetzt zu sein scheinen. Als Beispiel soll Klees Gemälde *Kleine Felsenstadt*<sup>817</sup> (Abb. 2.4.24) aus dem Jahr 1932 dienen. Es handelt sich um eine aus geometrischen Figuren „gepuzzelte“ abstrakte Landschaftsdarstellung. Die *Kleine Felsenstadt* ist zweidimensional konzipiert, eine räumliche Wirkung fehlt daher. Im *Tor zur Tiefe* entsteht hingegen durch den Kontrast zwischen den farbigen Elementen und dem schwarzen Vieleck im Zentrum Räumlichkeit. Das schwarze Vieleck entwickelt auf die übrigen Flächen der Darstellung eine Form des „Tiefensogs“.<sup>818</sup> Dadurch wird die schwarze Fläche zum zentralen Element, sowohl innerhalb der Bildkomposition, als auch durch die inhaltliche Symbolik.<sup>819</sup> Mit dem Titel *Tor zur*

---

<sup>814</sup> Fath 1996, S. 157.

<sup>815</sup> Ebd.

<sup>816</sup> Paul Klee. *Das Tor zur Tiefe*. 1936. Wasserfarben gefirnisst auf Baumwolle. 21,1:29,2 cm. Sammlung Familie Klee, Zentrum Paul Klee.

<sup>817</sup> Paul Klee. *Kleine Felsenstadt*. 1931. Öl auf Leinwand. 44,5:56,5 cm. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>818</sup> Fath 1996, S. 94.

<sup>819</sup> Ebd.

*Tiefe* will Klee den Hinweis auf eine Verbindung zwischen der Welt der Lebenden und der Toten geben. Diese Interpretation wird durch einen Tagebucheintrag des Künstlers aus dem Jahr 1914 bekräftigt. Hier schreibt er:

„Ich bin gewappnet, ich bin nicht hier,  
ich bin in der Tiefe, bin fern...  
ich bin so fern...  
Ich glühe bei den Toten.“<sup>820</sup>

In seinem Tagebucheintrag sowie in seiner Darstellung des *Tor zur Tiefe* bedient sich Klee eines Urbilds von Jenseitigkeit, das Ende in der Tiefe. Dabei gewährt Klee dem Betrachter lediglich einen Blick ins schwarze undurchschaubare Nichts. Eine Antwort auf die Frage, was dort auf den Menschen wartet, gibt der Künstler mit dieser Darstellung nicht. Auch andere Werke wie die frühen Darstellungen *Tor zum Hades*<sup>821</sup> oder *Tor der Nacht*<sup>822</sup> stehen in diesem Sinnzusammenhang. Die beiden Werke entstehen im Jahre 1921 und dienen Klee als Auseinandersetzung mit dem Tod seiner Mutter. Die 1938 geschaffenen Werke *figur aus dem Hades*<sup>823</sup> sowie *Flucht vor dem Hades*<sup>824</sup> dokumentieren Klees Interesse für diese Thematik innerhalb seines Spätwerkes. Auch das Motiv des Hades symbolisiert Klees Auseinandersetzung mit einem Leben nach dem Tod.

Neben diesem Sinnzusammenhang zwischen dem *Todesengel* und dem *Tor zur Tiefe* besteht auch eine Verwandtschaft zu dem 1939 entstandenen Gemälde *Friedhof*<sup>825</sup> (Abb. 2.3.25). Schiff verweist auf den möglichen Sinnzusammenhang der beiden

---

<sup>820</sup> Klee 1988, S. 362; Klee 1957, S. 318, Eintrag Nr. 931, (1914).

<sup>821</sup> Paul Klee. *Das Tor zum Hades*. 1921, 29. Ölpausen und Aquarell auf Papier auf Karton. 27,3:39,2 cm. Norton Simon Museum, Pasadena, California.

<sup>822</sup> Paul Klee. *Das Tor der Nacht*. 1921, 56. Aquarell und Feder auf Papier. 25:33 cm. Standort unbekannt.

<sup>823</sup> Paul Klee. *figur aus dem Hades*. 1938, 296 (S 16). Ohne weitere Angaben.

<sup>824</sup> Paul Klee. *Flucht vor dem Hades*. 1940, 147 (S 7). Fettkreide auf Papier mit Leimtopfen auf Karton. 29,7:21,1 cm. Stiftung Zentrum Paul Klee.

<sup>825</sup> Paul Klee. *Friedhof*. 1939, 693 (KK 13). 37,1:49,5 cm. Kleisterfarben, pastos aufgetragen über grüner Grundierung, auf gelblichem Packpapier auf Karton. Stiftung Zentrum Paul Klee. [Auch das Gemälde *Friedhof* erscheint ursprünglich anders konzipiert zu sein. Dreht man das Bild um 90 Grad nach rechts wird eine figürliche Darstellung – ein Halbprofil – sichtbar.] Vgl. auch Klees frühe Friedhofsdarstellung: Paul Klee. *Friedhof*. 1920, 79. Öl, altes Leinen. 17:25,5 cm. Privatbesitz, Schweiz. Die Szenerie wirkt hier nicht annähernd so bedrückend, wie in der späten Darstellung.

Gemälde, führt den Vergleich jedoch nicht weiter aus.<sup>826</sup> Auch im Gemälde *Friedhof* erscheint ein schwarzes Vieleck in der rechten unteren Bildecke. Hier ist es durch seine Form eindeutig als Sarg oder Grab ausgewiesen. Das Vieleck erscheint verwandt mit dem Fünfeck des *Todesengels*. Eine weitere Parallelität besteht zwischen der gelben länglichen Baumform im Vordergrund des *Todesengels* und den Bäumen der Friedhofsdarstellung. Verdi sieht in diesen Koniferen.<sup>827</sup> Anhand ihrer Form sind die Bäume jedoch eher als Zypressen zu identifizieren. Die Zypresse war bereits in der Antike Symbol des Todes und der Trauer. Im Islam und im Christentum gehört sie zur charakteristischen Bepflanzung eines Friedhofs. In der modernen Malerei fungiert die Zypresse – beispielsweise in Arnold Böcklins (1827-1901) *Toteninsel*<sup>828</sup> (Abb. 2.4.26) oder in Vincent van Goghs (1853-1890) *Garten des Hospital Saint-Paul*<sup>829</sup> (Abb. 2.4.27) – als Verweis auf den Tod.<sup>830</sup>

Auch die Bäume des *Todesengels* deuten somit auf eine Friedhofsumgebung hin und lassen die Interpretation des schwarzen Fünfecks als Grab wahrscheinlich erscheinen. Ebenso wie die Zypressen in der Landschaft des *Todesengels* weit mehr von ihrer Gegenstandsbezeichnung gelöst sind als es noch in der Baumdarstellung des *Friedhofs* gewesen war, erscheint auch das Grab hier in abstrahierter Version. Das charakteristische, spitz zulaufende Ende des Grabes – in diesem Fall leicht nach rechts oben ausgerichtet – besitzt das Fünfeck noch.

Es ist festzuhalten, dass es sich bei dieser letzten Engelsdarstellung Klees um eine bildliche Auseinandersetzung mit dem Tod handelt. Der Engel, der über der Friedhofsszenerie schwebt, wird Klee möglicherweise in seiner Funktion als psychopompos gesehen haben. In diesem Fall wäre der Engel ein Begleiter der menschlichen Seele zwischen den Welten, zwischen dem Diesseits und dem Jenseits. Eine solche Figur existiert – wie im Kapitel über die geistes- und motivgeschichtliche Entwicklung des Engels bereits thematisiert – in der Vorstellung nahezu jeder Religion. Auch im Christentum fällt den Engeln diese Aufgabe zu. Illustriert findet

---

<sup>826</sup> Vgl.: Schiff 1987, S. 132. [Schiff schreibt: “The forms are undefined, but a comparison with *Friedhof* (Cemetery, 1939) suggests that the black pentagon at the bottom of the picture is to be read as a grave or coffin.”].

<sup>827</sup> Vgl.: Verdi 1990 (b.), S. 37.

<sup>828</sup> Arnold Böcklin. *Die Toteninsel*. 1886. Firnisfarben auf Holz. 80,7:150 cm. Museum der bildenden Künste, Leipzig. [Böcklin setzt das Motiv bereits früher um. Vgl.: Arnold Böcklin. *Die Toteninsel*. 1880. Tempera auf Leinwand. 111:155 cm. Kunstmuseum Basel.]

<sup>829</sup> Vincent van Gogh. *Garten des Hospital Saint-Paul*. 1889. Öl auf Leinwand. 64,5:49 cm. Privatbesitz, Genf.

<sup>830</sup> Vgl.: Lurker 1991, S. 860.

sich diese Vorstellung beispielsweise auf einem Kapitell der Kirche Saint-Hilaire in Poitiers (Abb. 2.4.28).<sup>831</sup> Zwei Engel tragen hier die Seele des Verstorbenen, sie an den Füßen und am Haupt stützend, empor. Der Körper des Toten liegt unterhalb in einem Bett, von Trauernden umgeben.

Einen Leichnam stellt Klee nicht dar; er spielt lediglich mit der Vorstellung des Engels als Seelenbegleiter. Vielleicht symbolisiert der Engel – kombiniert mit der Friedhofsumgebung – für ihn das „Nirgend“. Klee schreibt:

„Einst werde ich liegen  
im Nirgend  
bei einem Engel  
irgend.“<sup>832</sup>

---

<sup>831</sup> *Engel, die Seele eines Verstorbenen emportragend.* Kapitell aus der Kirche Saint-Hilaire. Poitiers.

<sup>832</sup> Zit. nach: Knapp 1995, Abb. 56, Text nebenstehend.

### **Dritter Teil: Werkverzeichnis – Die Engelsdarstellungen von Paul Klee**

Die Engelsdarstellungen von Paul Klee werden im Folgenden chronologisch aufgeführt. In den Jahren, in denen mehr als eine Engelsdarstellung entsteht, orientiert sich die Chronologie an den Einträgen Klees in seinem Œuvrekatalog.

In einigen Fällen war eine Abbildung nicht möglich, da der Standort des Werkes unbekannt ist.

Im Anschluss an das Werkverzeichnis sind einige motivisch verwandt erscheinende Arbeiten Klees aufgeführt.

**W 1.** Paul Klee: *Ein Engel überreicht das Gewünschte*. 1913, 138.

**W 2.** Paul Klee: *Angelus descendens*. 1918, 96.

**W 3.** Paul Klee: *Himmlischer Eilbote*. 1918, 194.

**W 4.** Paul Klee: *Feuer=Engel*. 1919, 223.

**W 5.** Paul Klee: *Angelus Novus*. 1920, 32.

**W 5a.** Paul Klee: *Angelus Novus*. 1920, 69.

**W 6.** Paul Klee: *Ein Engel als Leuchter*. 1921, 167.

**W 7.** Paul Klee: *Trinkender Engel*. 1930, 239 (G 9).

**W 8.** Paul Klee: *Fragment Nr. 67 – Engel*. 1930, 240 (G 10).

**W 9a.** Paul Klee. *Engelshut*. 1931, 54 (L 14).

**W 9b.** *In Engelshut*. 1931, 55 (L 15).

**W 9c.** *In Engelshut auf steilem Weg*. 1931, 57 (L 17).

**W 9d.** *In Engelshut auf weiter Bahn*. 1931, 58 (L 18).

**W 9e.** *In Engelshut breit*. 1931, 59 (L 19).

**W 9f.** *Ohne Titel [Engelshut]*. 1931.

**W 10.** Paul Klee: *Schande*. 1933, 15 (K 15).

**W 11.** Paul Klee: *Bote*. 1933, 17 (K 17).

**W 12.** Paul Klee: *Sturz*. 1933, 46 (M 6).

**W 13.** Paul Klee: *Er muss gehen*. 1933, 431 (G 11).

**W 14.** Paul Klee: *Engel im Werden*. 1934, 204.

**W 15.** Paul Klee: *Erzengel*. 1938, 82.

**W 16.** Paul Klee: *Debut eines Engels*. 1938.

**W 17.** Paul Klee: *Knieender Engel*. 1939, 314 (W 14).

- W 18.** Paul Klee: *Der Engel und die Bescherung*. 1939, 487 (F 7).
- W 19.** Paul Klee: *Engelsam*. 1939, 593 (EE 13).
- W 20.** Paul Klee: *Missengel*. 1939, 828 (TT 8).
- W 21.** Paul Klee: *Unfertiger Engel*. 1939, 841 (UU 1).
- W 22.** Paul Klee: *Im Vorzimmer der Engelschaft*. 1939, 845 (UU 15).
- W 23.** Paul Klee: *Der Fels der Engel*. 1939, 847 (UU 7).
- W 24.** Paul Klee: *Armer Engel*. 1939, 854 (UU 14).
- W 25.** Paul Klee: *Engel-Anwärter*. 1939, 856 (UU 16).
- W 26.** Paul Klee: *Wachsamer Engel*. 1939, 859 (UU 19).
- W 27.** Paul Klee: *Altkluger Engel*. 1939, 873 (VV 13).
- W 28.** Paul Klee: *Engel des alten Testaments*. 1939, 875 (V V 15).
- W 29.** Paul Klee: *Vergesslicher Engel*. 1939, 880 (V V 20).
- W 30.** Paul Klee: *Engel im Boot*. 1939, 881 (WW 1).
- W 31.** Paul Klee: *Osanna*. 1939, 883 (WW 3).
- W 32.** Paul Klee: *Statt Beinen Flügel*. 1939, 887 (WW 7).
- W 33.** Paul Klee: *Engel voller Hoffnung*. 1939, 892 (WW 12).
- W 34.** Paul Klee: *Letzter Erdenschritt*. 1939, 893 (WW 13).
- W 35.** Paul Klee: *Engel übervoll*. 1939, 896 (WW 16).
- W 36.** Paul Klee: *Angelus dubiosus*. 1939, 930 (YY 10).
- W 37.** Paul Klee: *Mehr Vogel*. 1939, 939 (YY 19).
- W 38.** Paul Klee: *Schüsse in der Höhe*. 1939, 956 (ZZ 16).
- W 39.** Paul Klee: *Anfall*. 1939, 957 (ZZ 17).
- W 40.** Paul Klee: *Belastung-Probe*. 1939, 958 (ZZ 18).
- W 41.** Paul Klee: *Es weint*. 1939, 959 (ZZ 19).
- W 42.** Paul Klee: *Getier*. 1939, 960 (ZZ 20).
- W 43.** Paul Klee: *Würde des Amtes*. 1939, 961 (AB 1).
- W 44.** Paul Klee: *Bald flügge*. 1939, 965 (AB 5).
- W 45.** Paul Klee: *Schellen-Engel*. 1939, 966 (AB 6).
- W 46.** Paul Klee: *Engel im Kindergarten*. 1939, 968 (AB 8).
- W 47.** Paul Klee: *Engel, noch weiblich*. 1939, 1016.
- W 47a.** Paul Klee: *Engel, noch weiblich*. 1939, 1017.
- W 48.** Paul Klee: *Krise eines Engels I*. 1939, 1021 (DE 1).
- W 48a.** Paul Klee: *Krise eines Engels II*. 1939, 1022 (DE 2).
- W 49.** Paul Klee: *Anderer Engel vom Kreuz*. 1939, 1026 (DE 6).

- W 49a.** Paul Klee: *Engel vom Kreuz*. 1939.
- W 50.** Paul Klee: *Angelus militans*. 1939, 1028 (DE 8).
- W 51.** Paul Klee: *Vor Frömme*. 1939, 1049 (EF 9).
- W 52.** Paul Klee: *Engel vom Stern*. 1939, 1050 (EF 10).
- W 53.** Paul Klee: *Befruchtet*. 1939, 1060 (EF 20).
- W 54.** Paul Klee: *Hässlicher Engel*. 1939, 1101 (HI 2).
- W 55.** Paul Klee: *Unter grossem Schutz*. 1939, 1137 (JK 17).
- W 56.** Paul Klee: *Engel zu drei*. 1939, 1138 (IK 18).
- W 57.** Paul Klee: *In Mission*. 1939, 1139 (JK 19).
- W 58.** Paul Klee: *Exekution*. 1939, 1151 (KL 11).
- W 59.** Paul Klee: *Engel, noch tastend*. 1939, 1193 (MN 13).
- W 60.** Paul Klee: *Hörender Engel*. 1939.
- W 61.** Paul Klee: *Engel, noch hässlich*. 1940, 26 (Y 6).
- W 62.** Paul Klee: *Im Schreiten noch unerzogen*. 1940, 80 (W 20).
- W 63.** Paul Klee: *ANGELUS MILITANS*. 1940, 333 (G 13).
- W 64.** Paul Klee: *Zweifelnder Engel*. 1940, 341 (F 1).
- W 65.** Paul Klee: *Ohne Titel [letztes Stillleben]*. 1940 [N(achlass) 1].
- W 66.** Paul Klee: *Ohne Titel [Der Todesengel]*. 1940 [N(achlass) 2].
- W 67.** Paul Klee: *Ohne Titel [Koketter Engel mit Locken]*. 1939 [N(achlass) 14].
- W 68.** Paul Klee: *Ohne Titel [Engel hält mit beiden Händen den Kopf]*. 1939 [N(achlass) 23].

**W 1. Paul Klee: *Ein Engel überreicht das Gewünschte***

**1913, 138**

12,8:19,8 cm

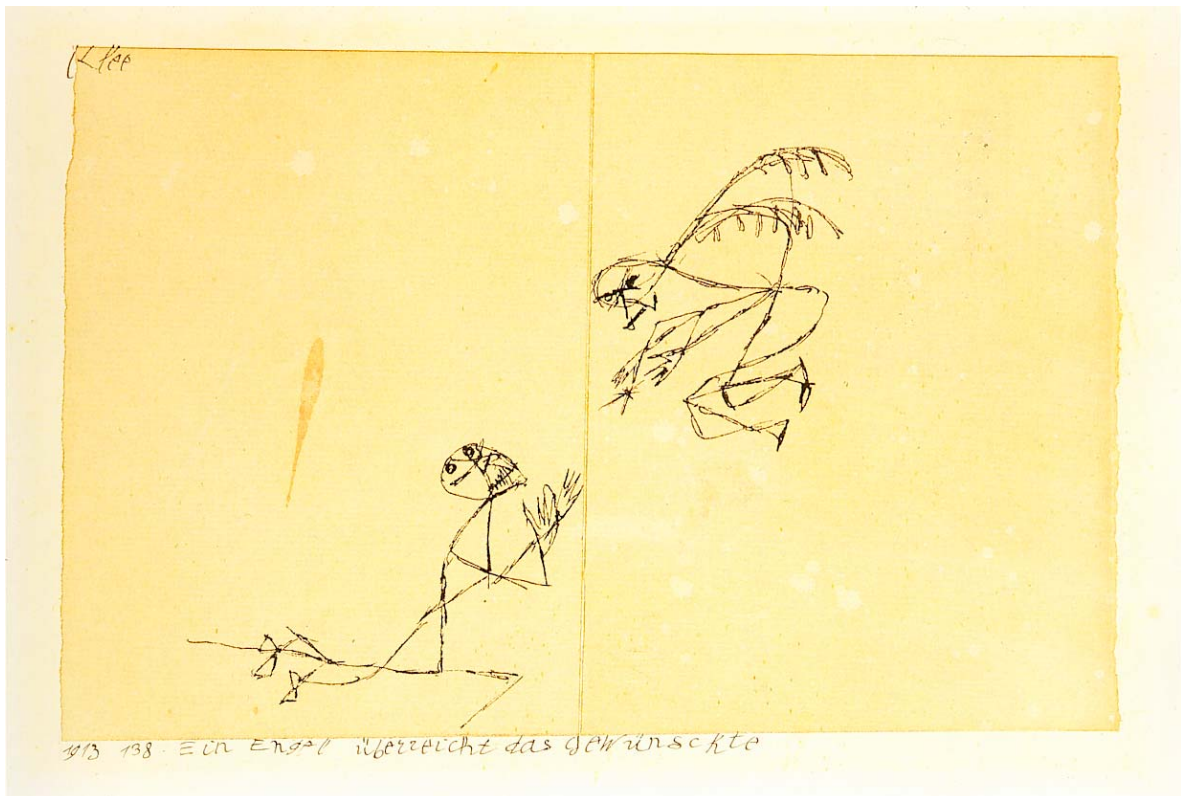
Feder auf Papier auf Unterlegkarton

Signatur auf dem Blatt und dem Unterlegkarton oben links: „Klee“

Bezeichnet auf dem Unterlegkarton unten links: „1913 138 Ein Engel überreicht das Gewünschte“

Privatbesitz, Deutschland

Verweis, Bildquelle: A.K.: Paul Klee in Jena 1924. 1999, S. ff.



## **W 2. Paul Klee: *Angelus descendens***

**1918, 96**

15,3:10,2 cm

Feder und Aquarell auf Papier auf Karton

Signatur unten links: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten links: „1918 96 Angelus descendens“

Privatbesitz, Großbritannien

Verweis, Bildquelle: Kopie aus dem Archiv der Stiftung Zentrum Paul Klee.



### **W 3. Paul Klee: *Himmlischer Eilbote***

**1918, 194**

15,5:16,6 cm

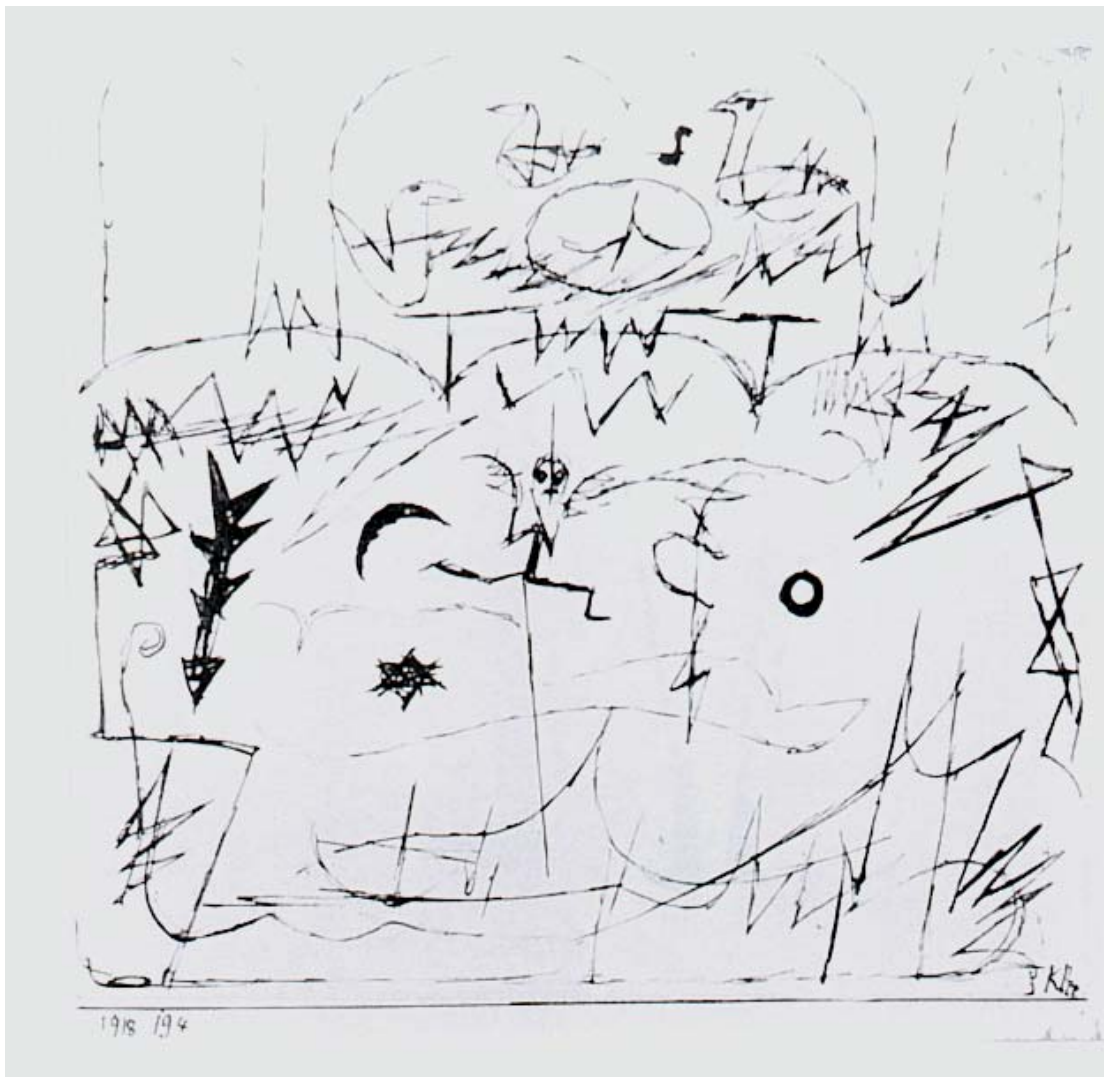
Feder und blaue Tinte auf blind liniertem Schreibpapier auf Karton

Signatur unten rechts, mit Tinte: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten links, mit Tinte: „1918 194“

Stiftung Zentrum Paul Klee

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1973, S. 266, Abb. 628.



#### **W 4. Paul Klee: *Feuer=Engel***

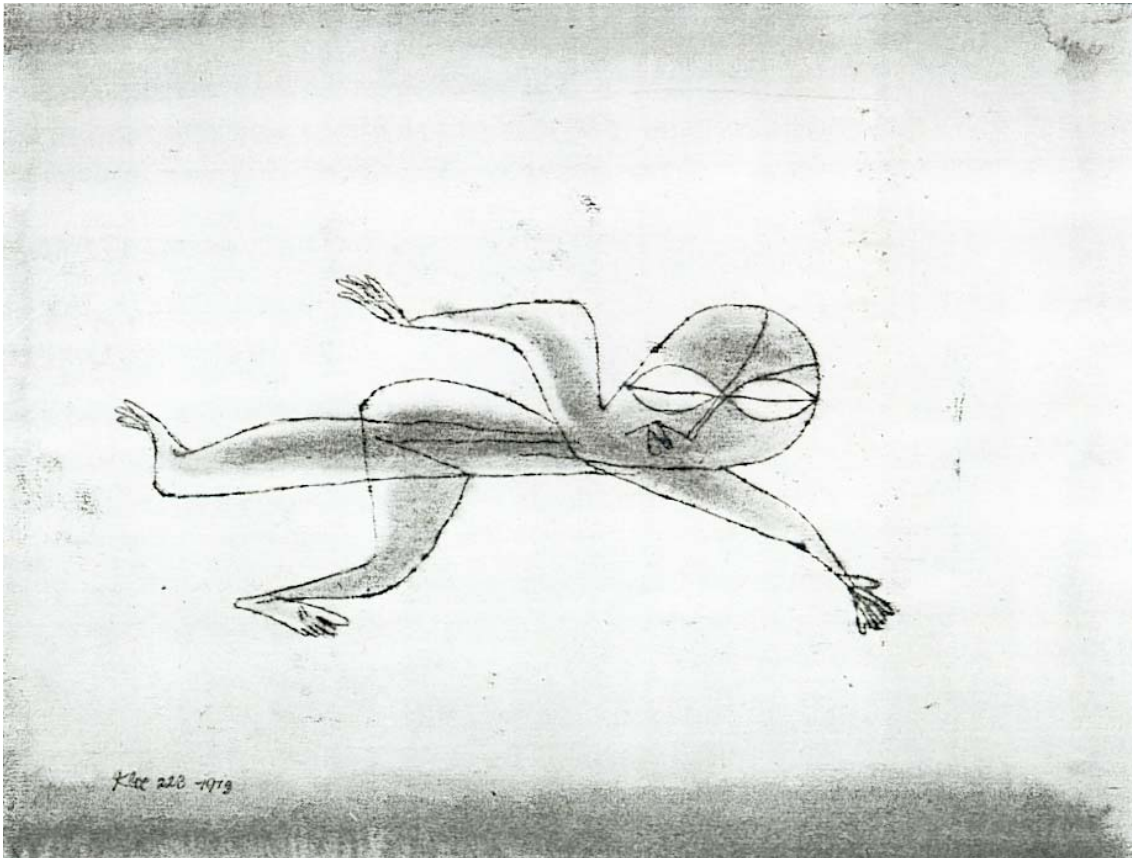
**1919, 223**

Maße unbekannt

Aquarell und Ölfarbefarbezeichnung auf französischem Ingres

Standort unbekannt

Verweis, Bildquelle: Hausenstein 1921, Abbildungsblatt zwischen S. 116, 117.



**W 4a. Paul Klee: *Feuerbote***

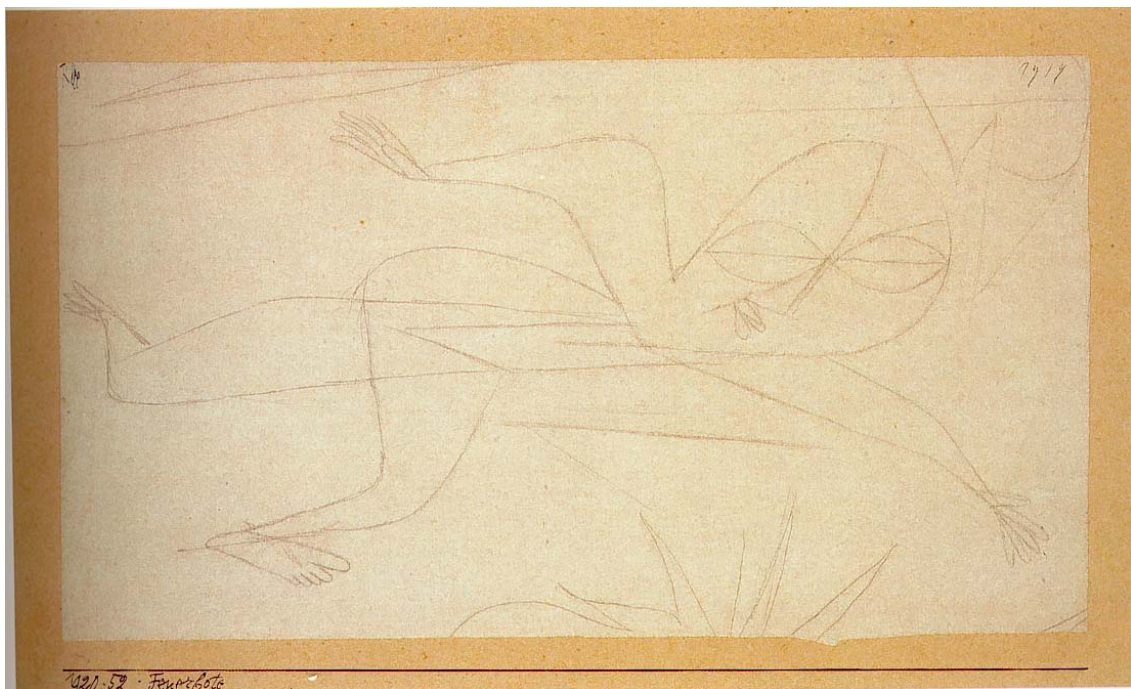
**1920, 52**

12:22 cm

Bleistift auf Papier auf Karton

Privatbesitz

Verweis, Bildquelle: A.K.: Paul Klee - In der Maske des Mythos. 1999, S. 103, Abb. 33.



## **W 5. Paul Klee: *Angelus Novus***

**1920, 32**

31,8:24,2 cm

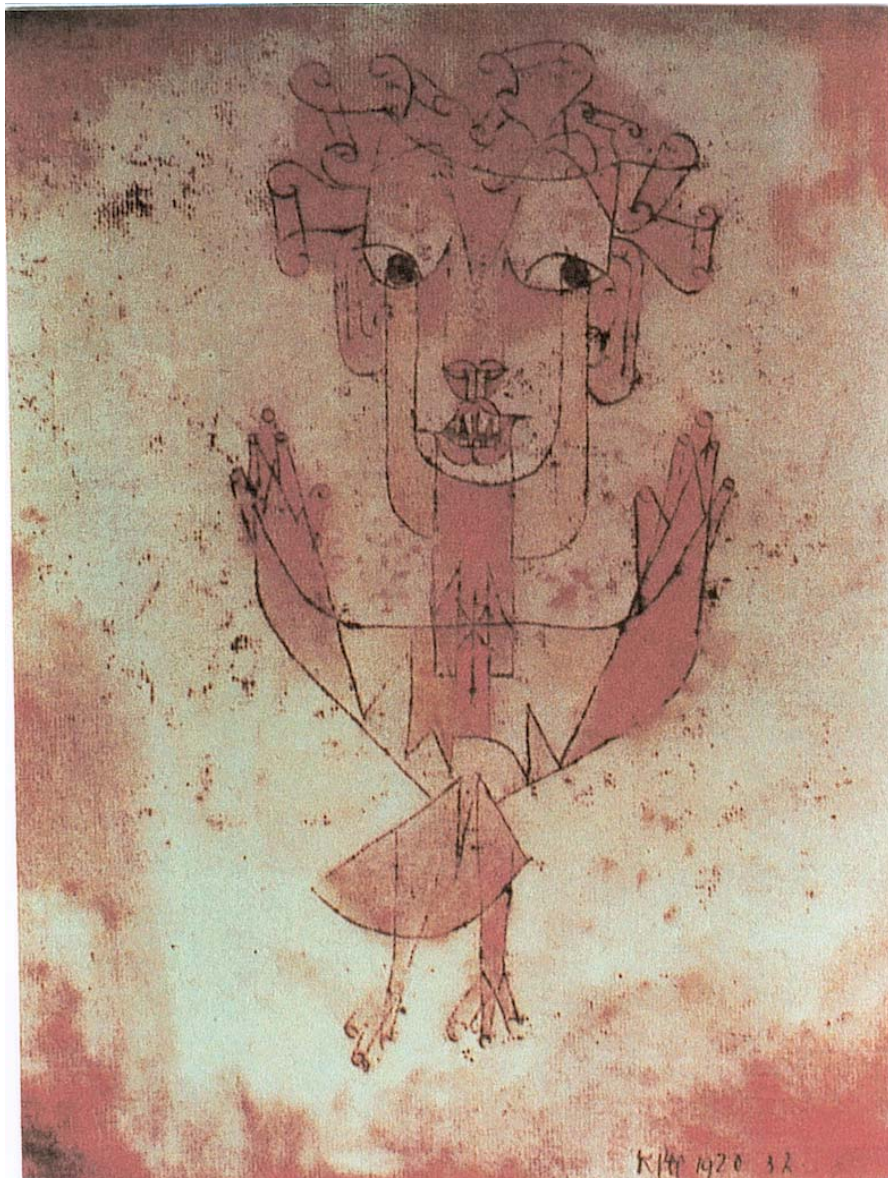
Ölfarbezeichnung aquarelliert italienisch Ingres

Signatur unten rechts: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton unten rechts: „1920 32“ - auf dem Karton unten links:  
„Angelus novus (1920 / 32)“

Israel Museum, Jerusalem

Verweis, Bildquelle: Eberlein 1994, Abb. 12.



**W 5a. Paul Klee: *Angelus Novus***

**1920, 69**

30:22 cm

Bleistift auf Papier auf Karton

Signatur unten Mitte: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten links: „1920 69 Angelus novus“

Privatbesitz, Schweiz

Verweis, Bildquelle: Kopie aus dem Archiv der Stiftung Zentrum Paul Klee.



**W 6. Paul Klee: *Ein Engel als Leuchter***

**1921, 167**

Maße unbekannt

Federzeichnung auf Briefpapier

Standort unbekannt

Verweis: Stiftung Zentrum Paul Klee.

**W 7. Paul Klee: *Trinkender Engel***

**1930, 239 (G 9)**

48,5:30,4 cm

Aquarell und Feder auf Papier, oben und unten Randstreifen mit Aquarell und Feder,  
auf Karton

Signatur unten rechts: „Klee“

Bezeichnet mit dem Karton unten links: „\_1930 G.9\_“ - unten rechts: „\_trinkender  
Engel\_“ - unten links mit Bleistift: „VIII“

Standort unbekannt

Verweis: Stiftung Zentrum Paul Klee.

**W 8. Paul Klee: *Fragment Nr. 67 - Engel***

**1930, 240 (G 10)**

41:26,5 cm

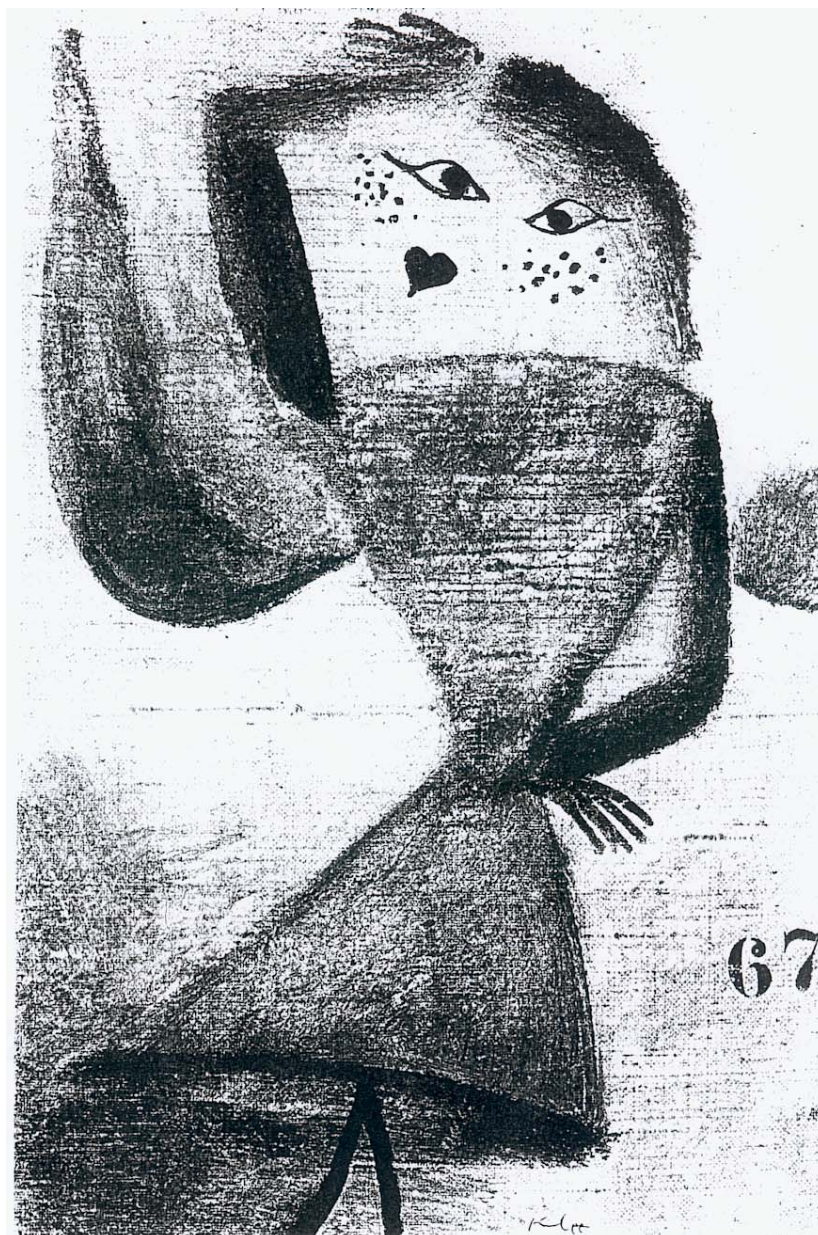
Aquarell auf weißer Grundierung auf Leinwand auf Karton

Signatur unten Mitte: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte: „\_1930 G.10. Fragment Nr. 67\_“ - unten links mit Bleistift: „S CI“

G. Kahnweiler, Paris

Verweis, Bildquelle: .Kopie aus dem Archiv der Stiftung Zentrum Paul Klee.



## W 9. Paul Klee: *Engelshut*

sechs Zeichnungen (a-f):

### 9 a. *Engelshut*

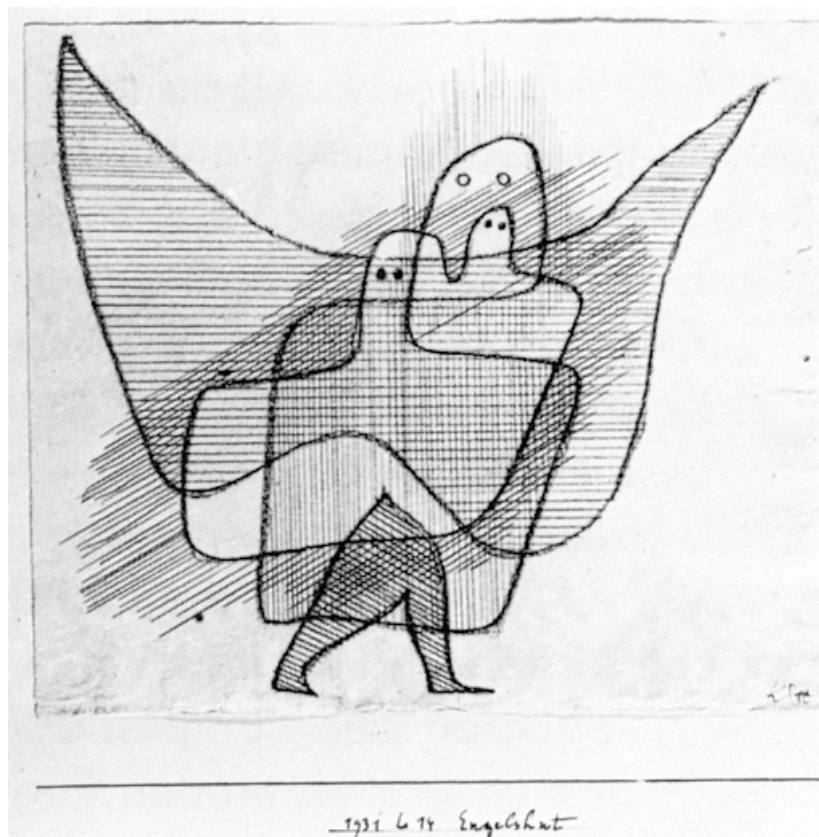
1931, 54 (L 14)

24,5:22,5 cm

schwarze und polychrome Kreidezeichnung

Privatbesitz

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1984, S. 231, Abb. d.



**W 9 b. *In Engelshut***

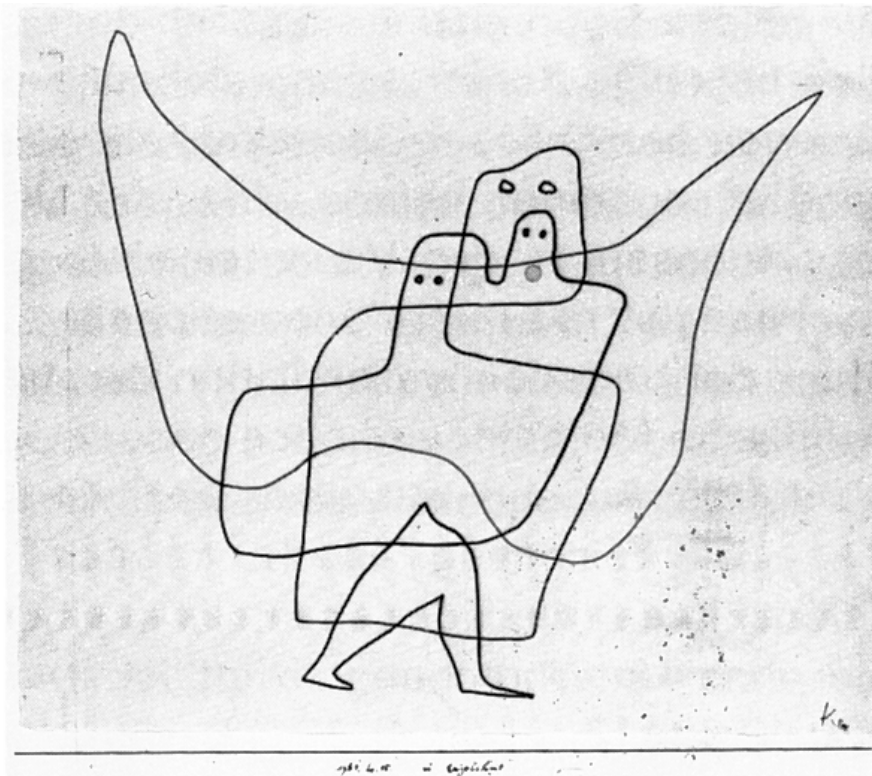
**1931, 55 (L 15)**

42,3:29,2 cm

Reissfederzeichnung

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1984, S. 231, Abb. e.



**W 9 c. In Engelshut auf steilem Weg**

**1931, 57 (L 17)**

56,7:43,7/44,0 cm

Feder mit blauschwarzer Tinte auf cremefarbenem französischem Ingres Marke MBM, mit Leimtupfen auf Karton

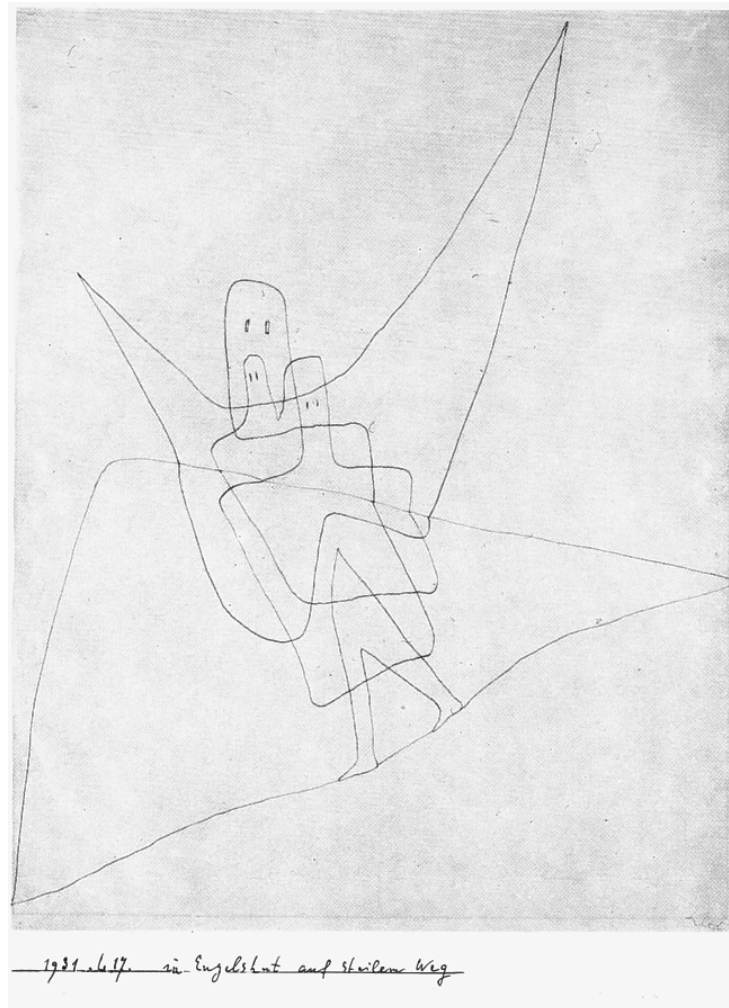
Signatur unten rechts mit blauschwarzer Tinte: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleisten unten Mitte mit blauschwarzer Tinte, unterstrichen: „1931. L.17. in Engelshut auf steilem Weg“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1931/57 L 17 in Engelshut auf steilem Weg Federzeichng französ. Ingres MBM (crème) (Zeichnung)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 790.

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1984, S. 231, Abb. f, S. 262, Abb. 336, S. 487.



**W 9 d. *In Engelshut auf weiter Bahn***

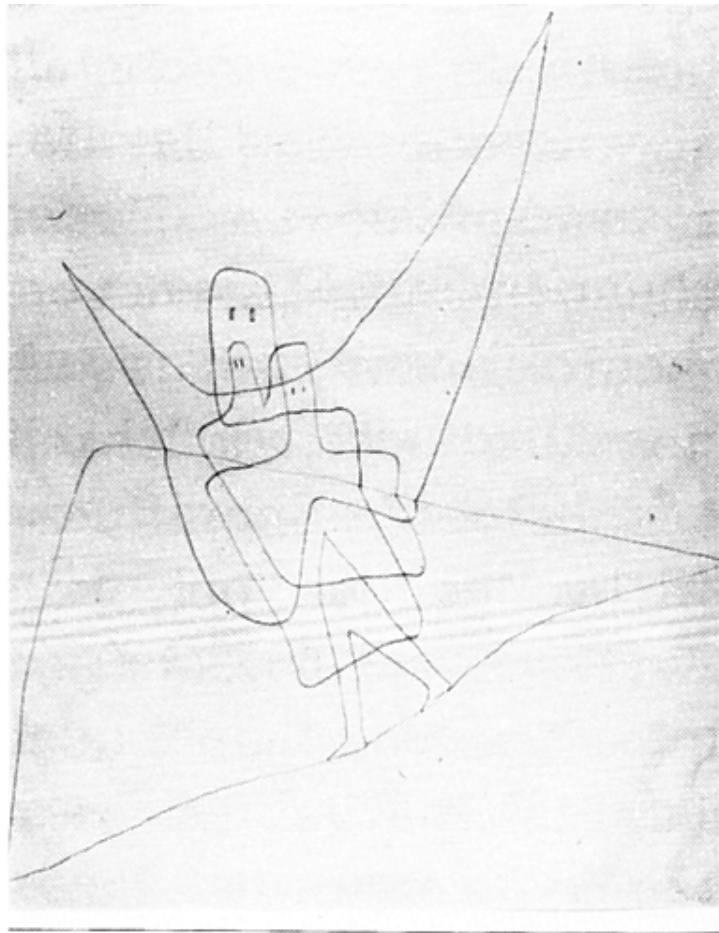
**1931, 58 (L 18)**

40:58 cm

Technik unbekannt (Bleistift)

Sammlung Felix Klee, Zentrum Paul Klee

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1984, S. 231, Abb. g.



**W 9 e. In Engelshut breit**

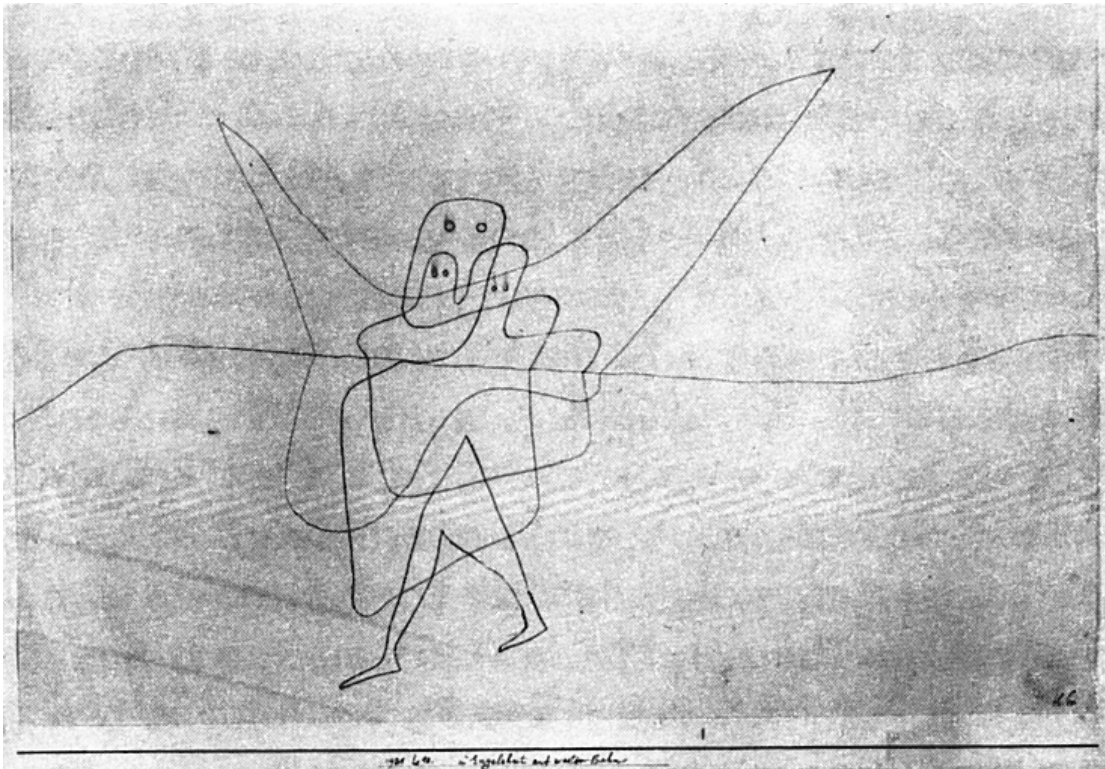
**1931, 59 (L 19)**

45:62 cm

Pinselzeichnung

Standort unbekannt

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1984, S. 231, Abb. h.



**W 9 f. Ohne Titel [Engelshut]**

**1931**

34,1/34,6:46,7 cm

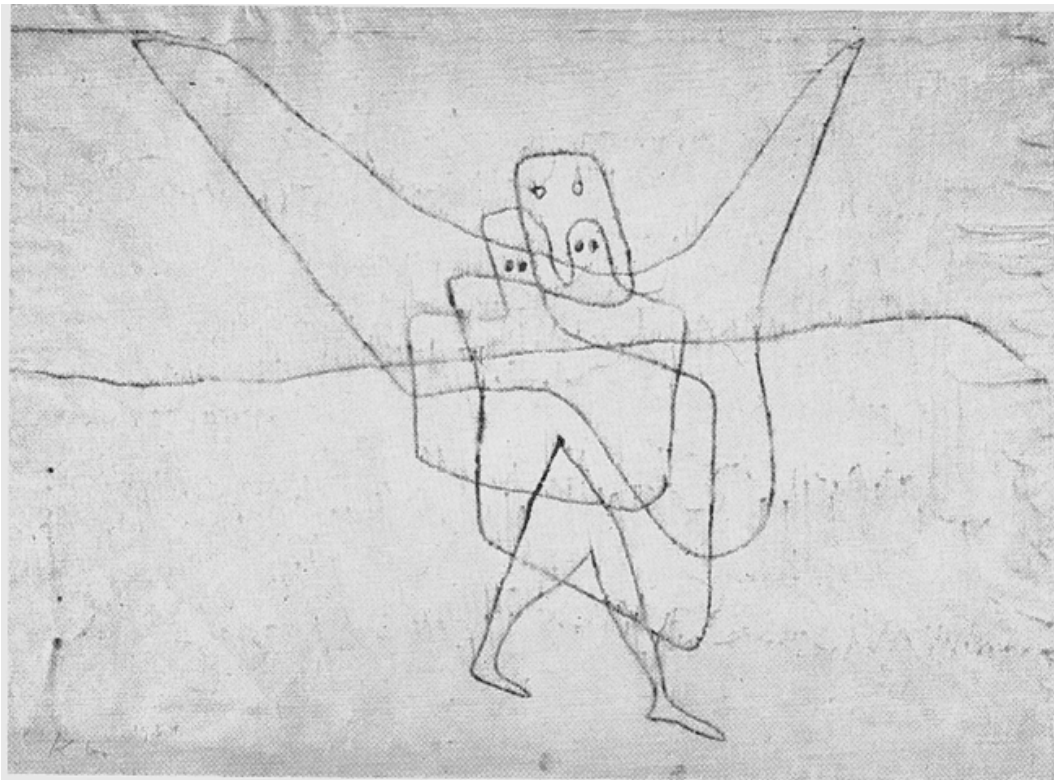
Abklatsch nass in nass, Feder mit blauer Tinte auf Ingres

Signatur unten links mit Bleistift: „Klee“

Bezeichnet von fremder Hand unten links mit Bleistift: „1931“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z 871

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1984, S. 231, Abb. i, S. 262, Abb. 417, S. 493.



## W 10. Paul Klee: *Schande*

1933, 15 (K 15)

62,6:47,2 cm

Pinself mit verdünnter schwarzer Tusche auf italienischem Ingres Marke PMF, mit Leimtüpfeln auf Karton

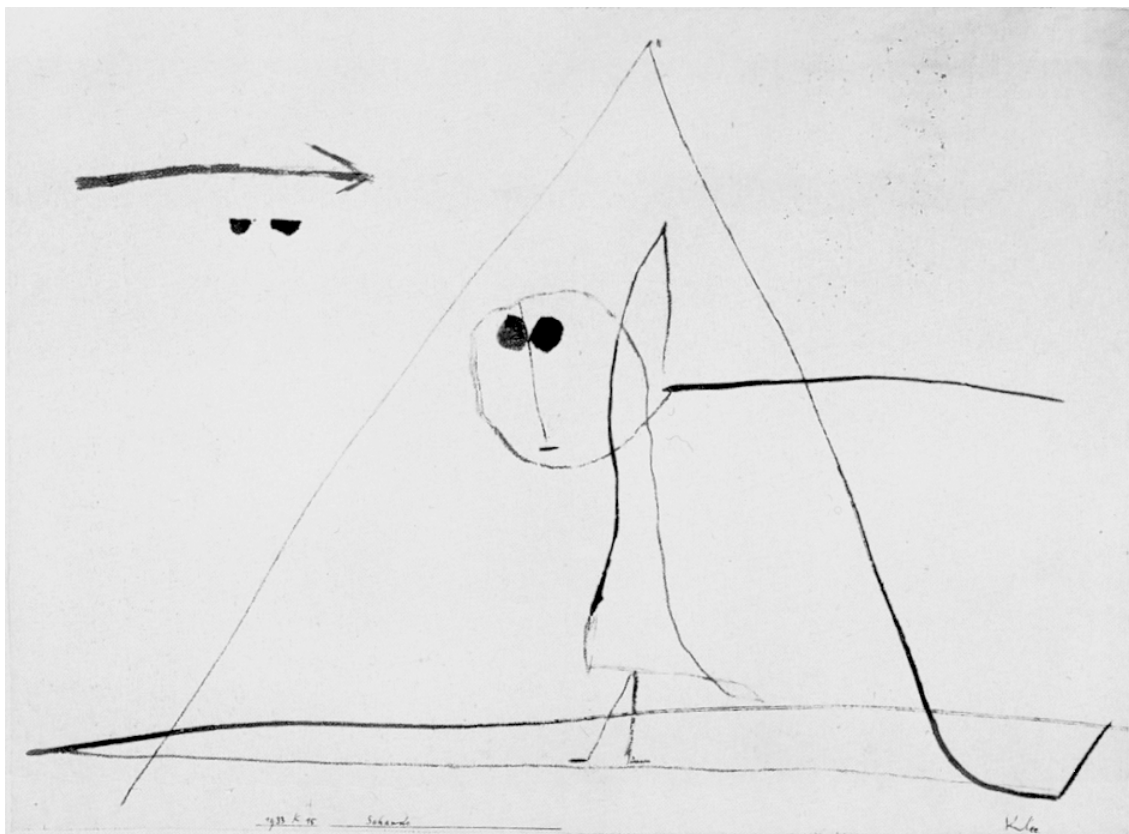
Signatur unten rechts mit blauschwarzer Tinte: „Klee“

Bezeichnet unten Mitte links mit blauschwarzer Tinte, unterstrichen: „1933 K 15 Schande“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1933/15 K 15 Schande Pinselzeichnung ital. Ingres PMF (einfarbiges / Blatt)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 963

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1984, S. 354, Abb. 508, S. 499.



## W 11. Paul Klee: *Bote*

1933, 17 (K 17)

43:32,3 cm

Pinsel mit verdünnter schwarzer Tusche auf Detailpapier Marke Idler, mit Leimtupfen auf Karton

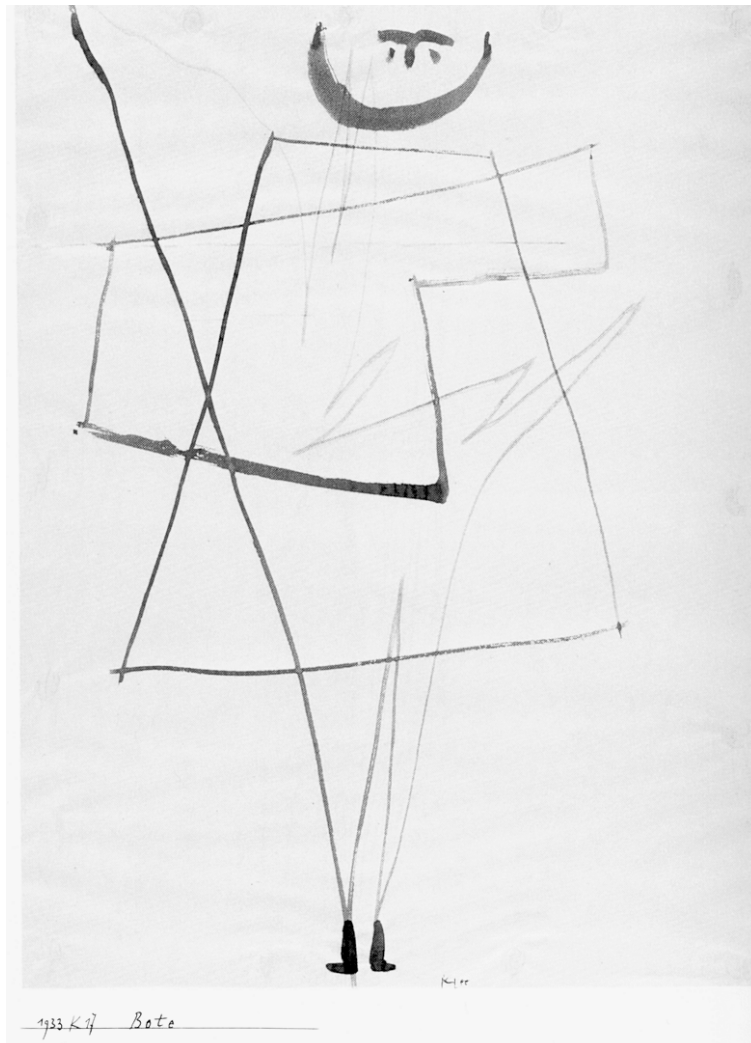
Signatur unten Mitte rechts mit blauschwarzer Tinte: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte mit blauschwarzer Tinte, unterstrichen: „1933 K 17 Bote“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1933/17 K 17 Bote Pinselzeichnung Detailpapier (Idler) (einfarbiges / Blatt)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 963

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1984, S. 352, Abb. 509, S. 499.



## W 12. Paul Klee: *Sturz*

1933, 46 (M 6)

31,3/31,6:47,5 cm

Pinsel mit blauer Tinte auf französischem Ingres Marke Canson, mit Leimtupfen auf Karton

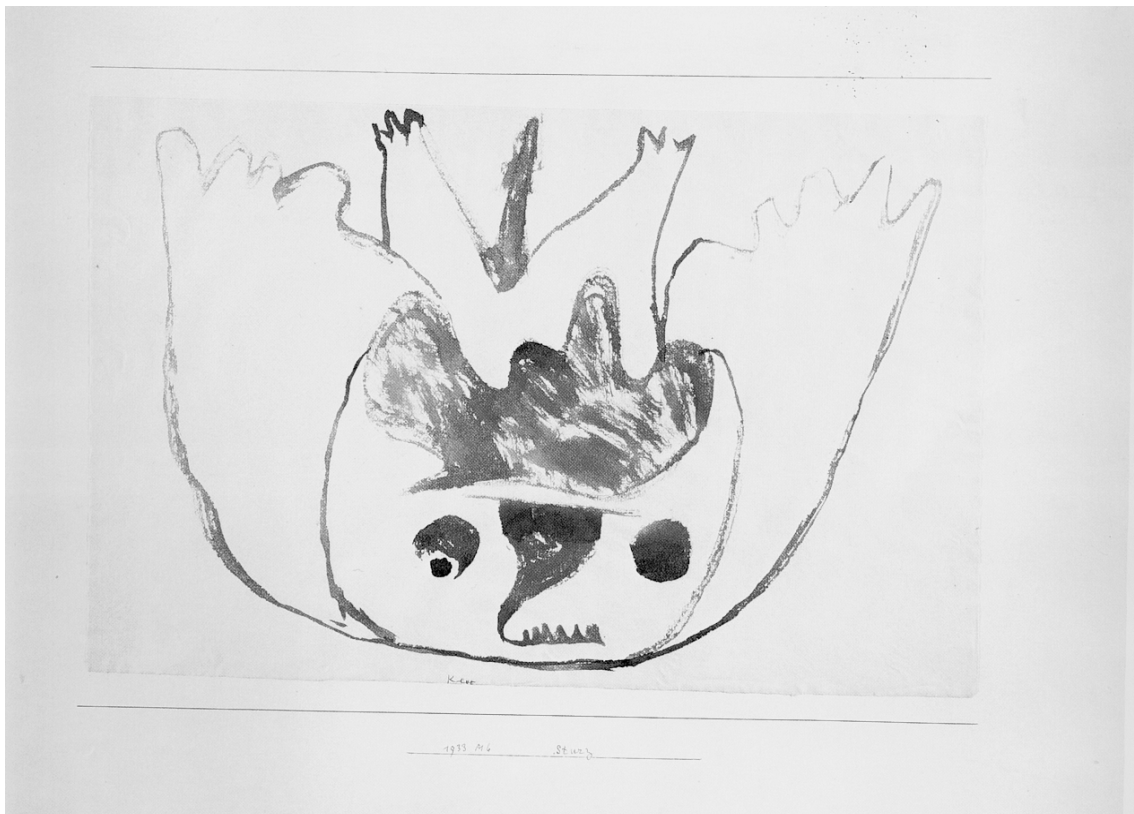
Signatur unten Mitte mit blauer Tinte: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte mit blauer Tinte, unterstrichen: „1933 M 6 Sturz“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1933/46 M 6 Sturz Pinselzeichng französ. Ingres Canson et Mtglf. (einfarbiges / Blatt)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 973

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1984, S. 361, Abb. 520, S. 500.



### **W 13. Paul Klee: *Er muss gehen***

**1933, 431 (G 11)**

42:29/29,9 cm

Bleistift auf Detailpapier Marke Georres, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur oben Mitte rechts mit blauschwarzer Tinte: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte mit blauschwarzer Tinte, unterstrichen: „1933 G 11 er muss gehen“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1933/431 G 11 er muss gehen Bleistift Detailpap. (Georres-block), (Blatt / einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1143

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1984, S. 418, Abb. 690, S. 511.



**W 14. Paul Klee: *Engel im Werden***

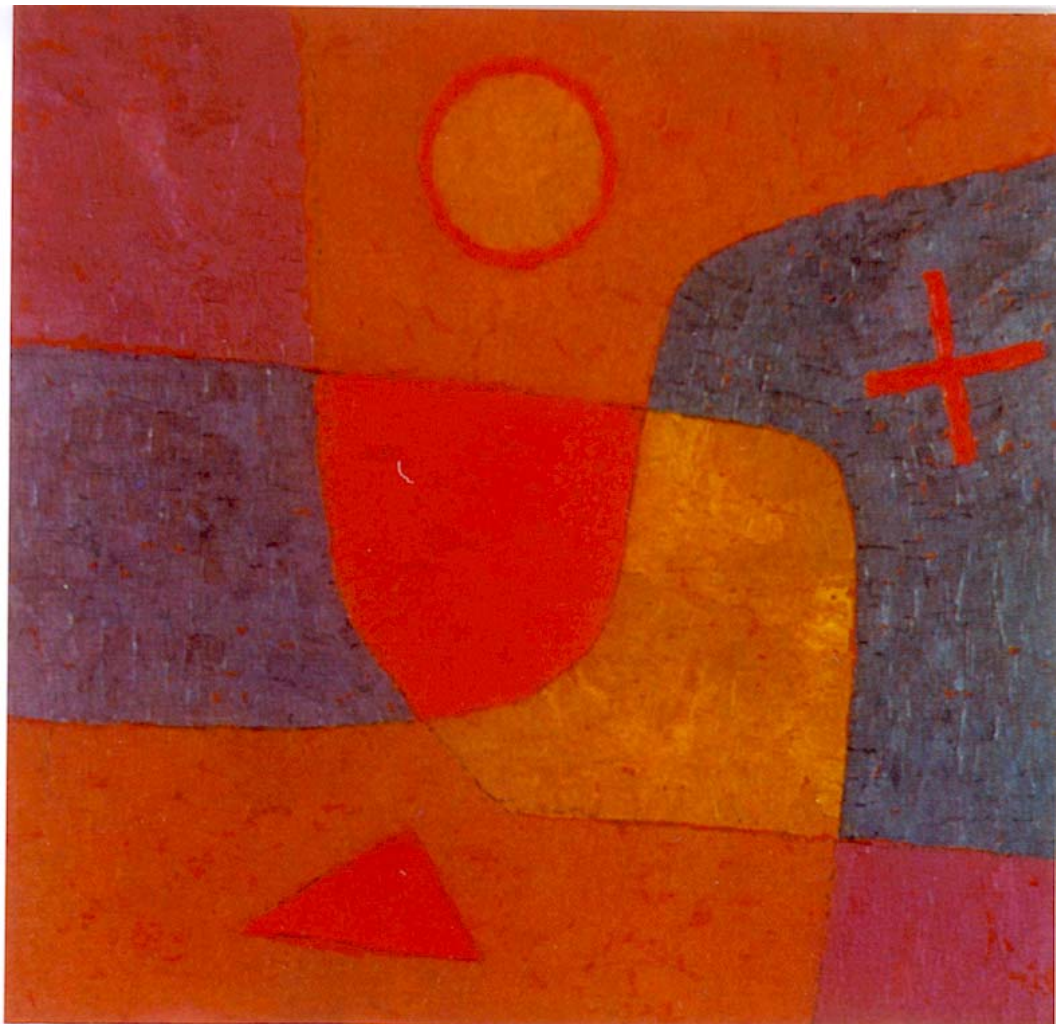
**1934, 204**

51:51 cm

Ölfarbe auf Sperrholz

Sammlung Felix Klee, Zentrum Paul Klee

Verweis, Bildquelle: Geelhaar 1974, S. 91.



**W 15. Paul Klee: *Erzengel***

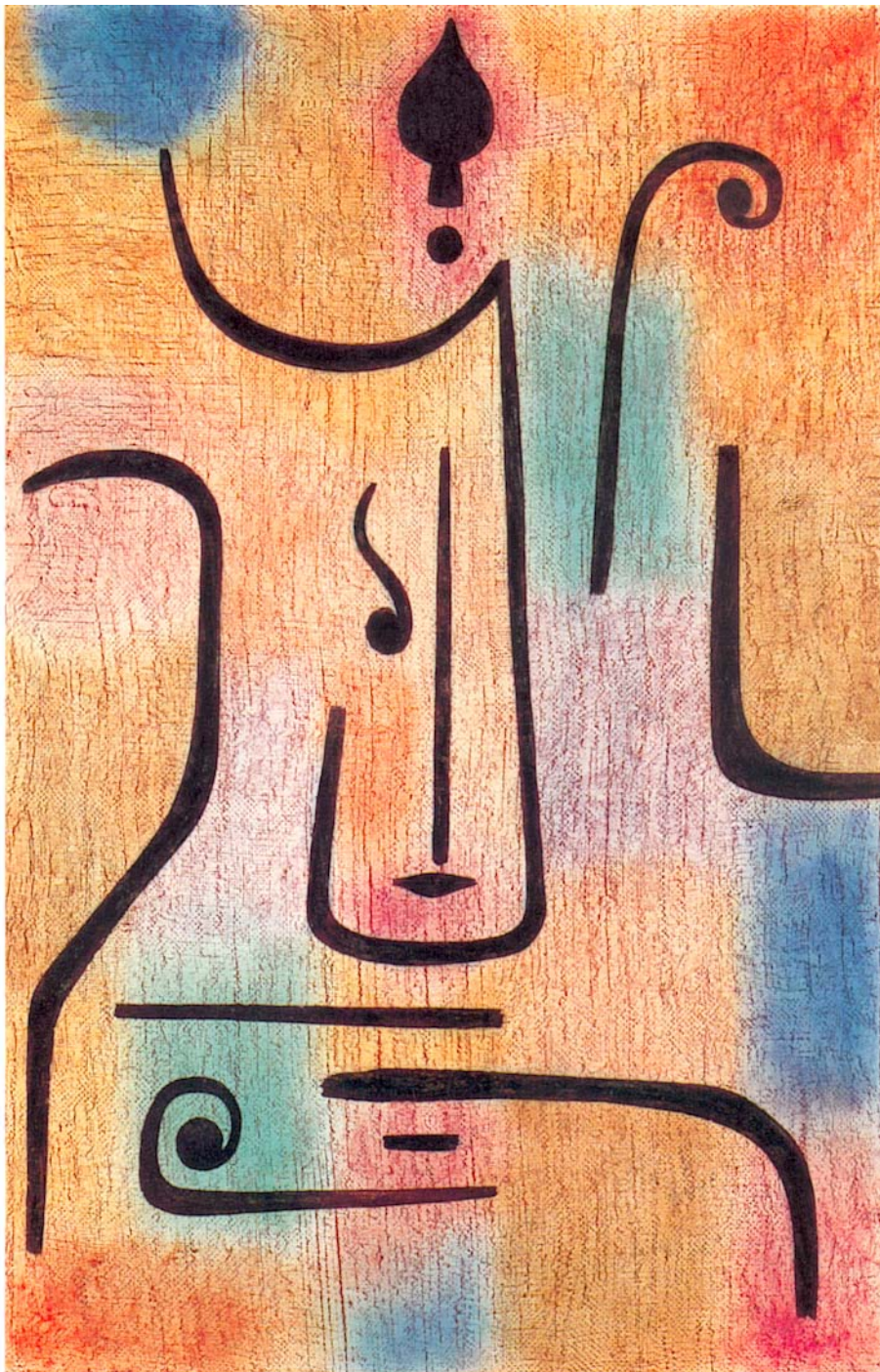
**1938, 82**

100:65 cm

Ölfarbe auf Baumwolle auf Jute

Städtische Galerie, München

Verweis, Bildquelle: Geelhaar 1974, S. 80.



**W 16. Paul Klee: *Debut eines Engels***

1938

weitere Angaben unbekannt

Verweis: Felix Klee 1960, S. 265.

## W 17. Paul Klee: *Knieender Engel*

1939, 314 (W 14)

29,7:20,9 cm

Bleistift auf Briefpapier mit Leinenprägung, mit Leimtumpfen auf Karton

Signatur oben links, mit roter Tusche: „Klee“

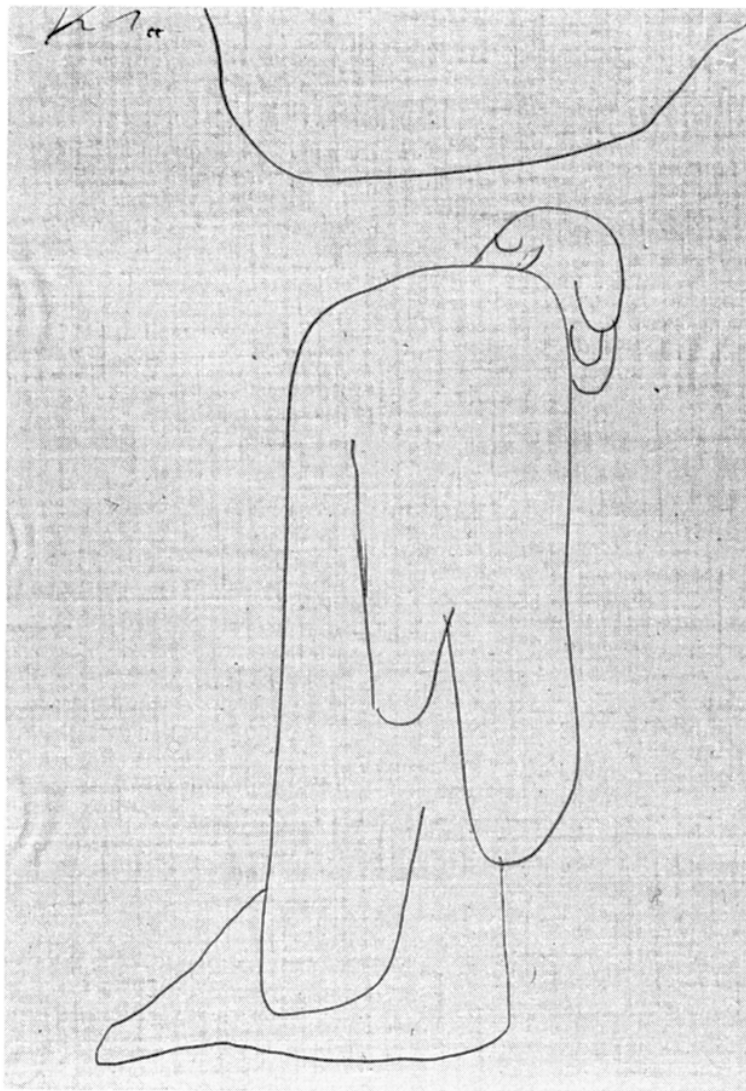
Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:

„1939 W 14 Knieender Engel“ - unten links, mit Bleistift: „Knieender Engel“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/314 (W 14) Knieender Engel Bleistift Briefpapier (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z.1565

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 155, Abb. 340, S. 416.



1939 W 14 Knieender Engel

## W 18. Paul Klee: *Der Engel und die Bescherung*

1939, 487 (F 7)

20,9:29,7 cm

Feder und Tinte auf Simili-Japan Marke Bambou Japon Leysee, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur oben links, mit verdünnter grüner Tinte: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten links, mit Tinte, unterstrichen: „1939 F7“ - unten rechts, mit Tinte, unterstrichen „der Engel und die Bescherung“ - unten links, mit Bleistift: „der Engel und die Bescherung F7“

Verzeichnet im Œuvre-katalog: „1939/487 (F7) der Engel und die Bescherung Feder (Tinte) Bambou Japon (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z 1653

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), 428.



## W 19. Paul Klee: *Engelsam*

engelhaft/Engelsbildung

1939, 593 (EE 13)

29,7:20,9 cm

Bleistift auf Simili-Japan Marke Bambou Japon Leysee, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur unten links, mit verdünnter violetter Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:

„1939 EE 13 engelsam“ - unten links, mit Bleistift: „EE 13 engel-[gestrichen:]haft/sam / [gestrichen:] Engelsbildung“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/593 (EE 13) engelsam Bleistift Bambou Japon (einfarbig)“;

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1726

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 204, Abb. 501, S. 427.



## W 20. Paul Klee: *Missengel*

1939, 828 (TT 8)

29,4:21cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, verso Bleistiftskizze, mit Leimtupfen auf Karton

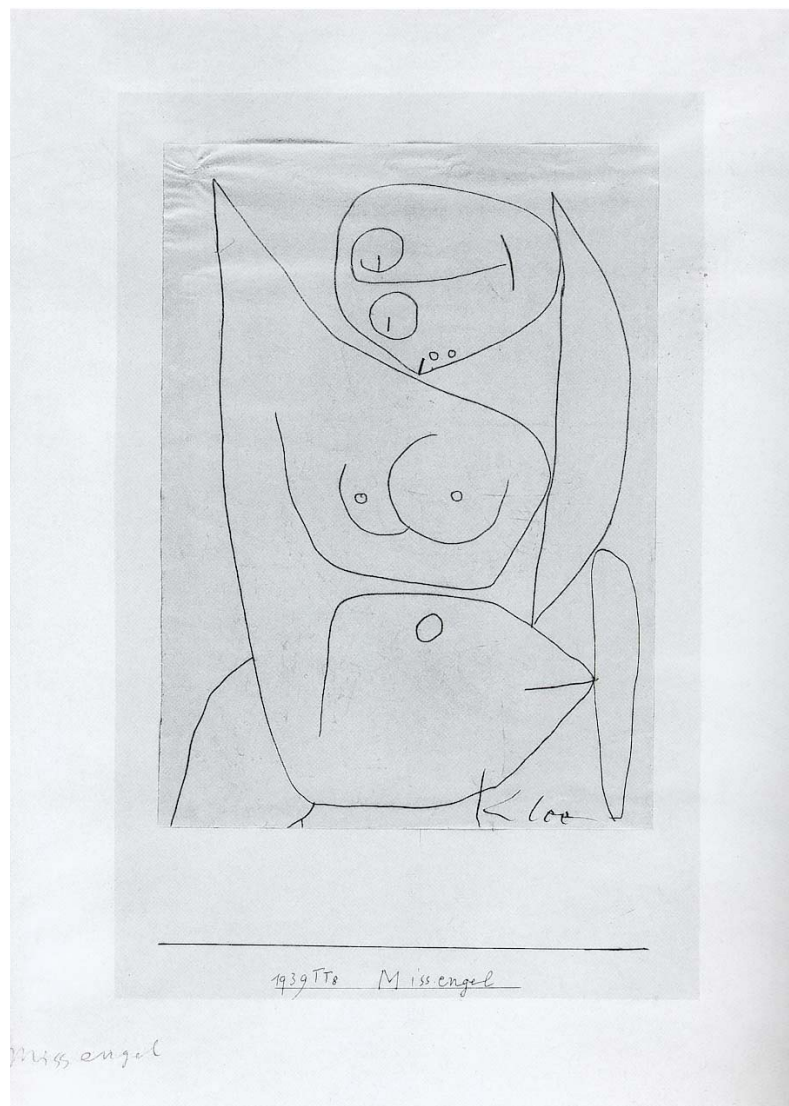
Signatur unten rechts, mit grüner Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen: „1939 TT 8 Miss.engel“ - unten links, mit Bleistift: „Missengel“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/828 (TT 8) Missengel Bleistift „Biber“ Concept Pap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1870

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 252, Abb. 645, S.436.



## **W 21. Paul Klee: *Unfertiger Engel***

**1939, 841 (UU 1)**

29,5:21cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur unten Mitte, mit grüner Tinte: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:

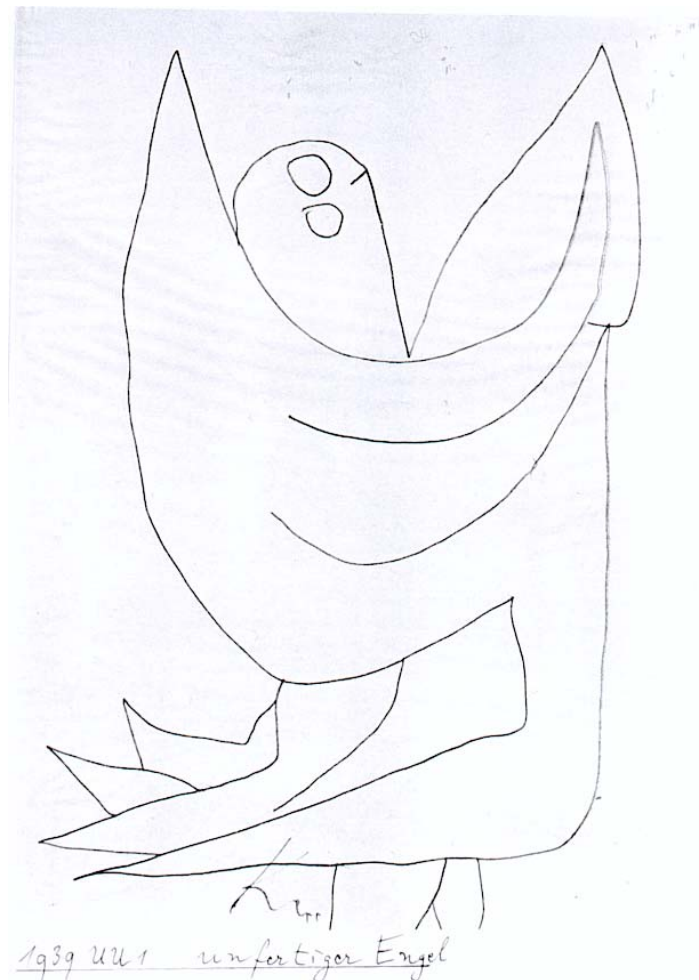
„1939 UU 1 unfertiger Engel“ - unten links, mit Bleistift: „unfertiger Engel“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/841 (UU 1) unfertiger Engel Bleistift „Biber“

Concept Pap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1881

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 257, Abb. 656, S. 437.



**W 22. Paul Klee: *Im Vorzimmer der Engelschaft***

**1939, 845 (UU 15)**

29,5:21cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton [oben rechts kleiner Riss]

Signatur oben rechts, mit grüner Tusche: „Klee“

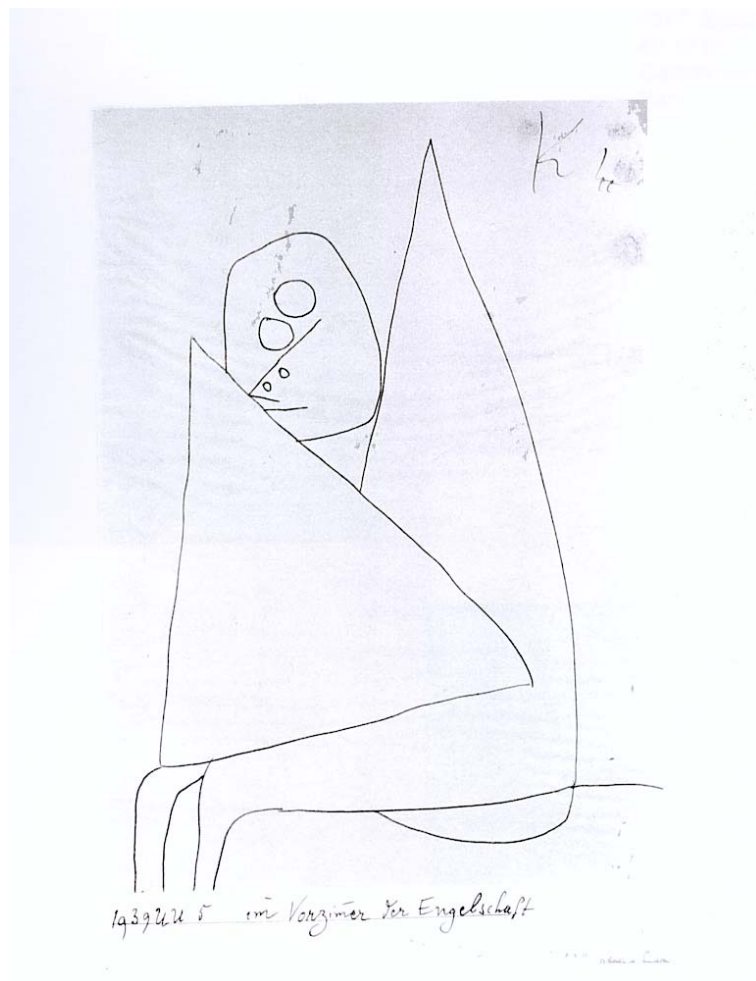
Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten links, mit Tinte, unterstrichen: „1939 UU 5 im Vorzimmer der Engelschaft“ - darunter mit Bleistift: „im Vorzimmer der Engelschaft“

Verzeichnet im Oeuvrekatalog: „1939/845 (UU 5) im Vorzimmer der Engelschaft

Bleistift „Biber“ Concept Pap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1883

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 257, Abb. 658, S. 437.



## W 23. Paul Klee: *Der Fels der Engel*

1939, 847 (UU 7)

29,5:21,1 cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

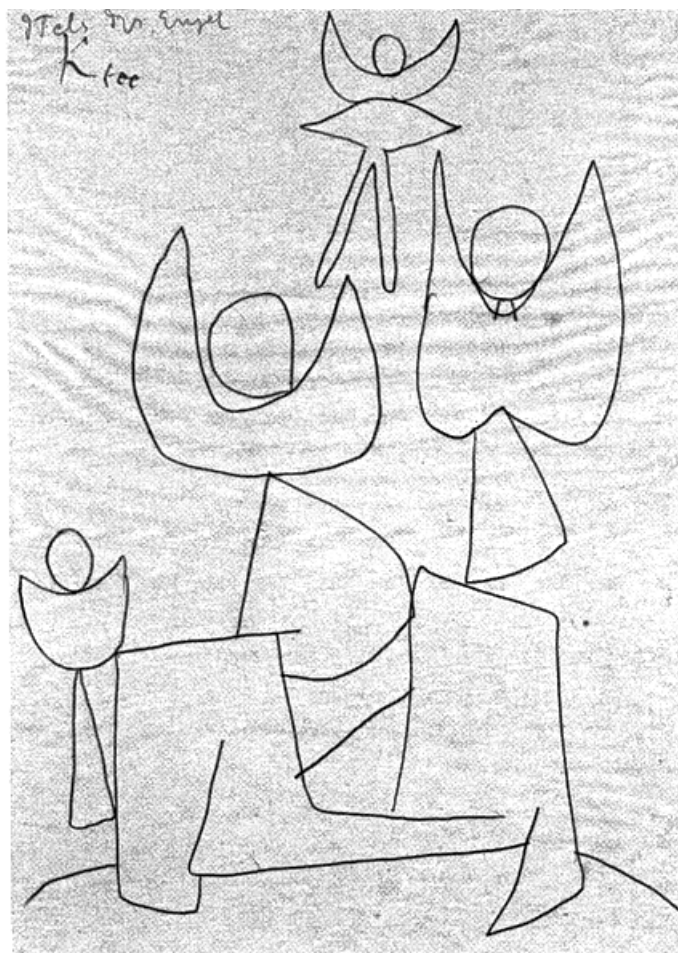
Signatur oben links, mit grüner Tusche: „Klee“

Bezeichnet oben links, mit Bleistift: „d Fels der Engel“ - auf dem Karton inkl.

Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen: „1939 der fels der Engel Bleistift  
„Biber“ Concept Pap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1885

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 258, Abb. 660, S. 437.



1939 UU7 der Fels der Engel

**W 24. Paul Klee: *Armer Engel***

**1939, 854 (UU 14)**

48,6:32,5 cm

Aquarell und Tempera auf Zeitungspapier

Privatbesitz, Schweiz

Verweis, Bildquelle: Osterwold 1990, S. 426, Abb. 300.



**W 25. Paul Klee: *Engel-Anwärter***

**1939, 856 UU 16**

48,9:34cm

schwarze Tusche, Gouache und Bleistift auf Zeitungspapier, auf Karton

The Metropolitan Museum of Art, New York. The Berggruen Klee Collection  
Sammlung Berggruen (1984.315.60)

Signatur unten Mitte mit schwarzer Tinte: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton unten Mitte mit brauner Tinte: „1939 856 UU 16 Engel-Anwärter“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939 856 UU 16 Engel-Anwärter Aquarell- und Temperafarben Ztg. Pap. Schwarz grundt.“

Verweis, Bildquelle: Rewald 1989, S. 270.



**W 26. Paul Klee: *Wachsamer Engel***

**1939, 859 (UU 19)**

48,5:33 cm

Reissfeder, Tusche und weiße Temperafarbe auf schwarz-grundiertem Zeitungspapier auf Karton

Privatsammlung, Schweiz

Verweis, Bildquelle: Osterwold 1990, S. 425, Abb. 301.



## W 27. Paul Klee: *Altkluger Engel*

Der Privat-Gelehrte DT+

1939, 873 (VV 13)

29,6:21 cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur oben links, mit roter Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:

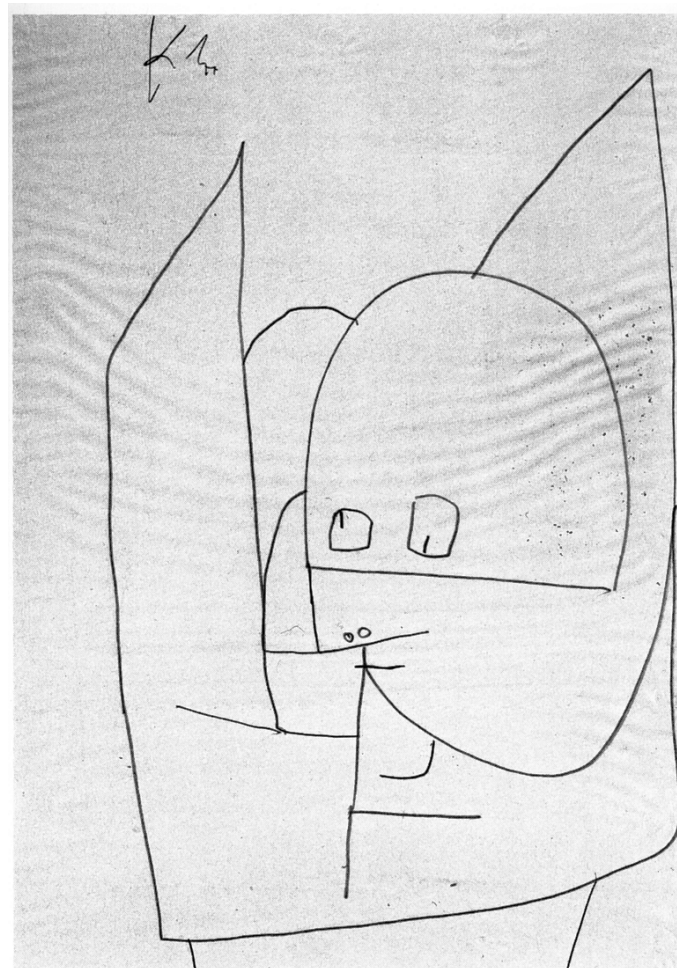
„1939 VV 13 altkluger Engel“ - unten links, mit Bleistift: „der Privat-Gelehrte DT+“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/873 (VV 13) altkluger Engel Bleistift „Biber“

Concept Pap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1893

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 261, Abb. 668, S. 438.



1939 VV 13 altkluger Engel

## **W 28. Paul Klee: *Engel des alten Testamentes***

**1939, 875 (V V 15)**

29,5:21cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur unten Mitte, mit roter Tusche: „Klee“

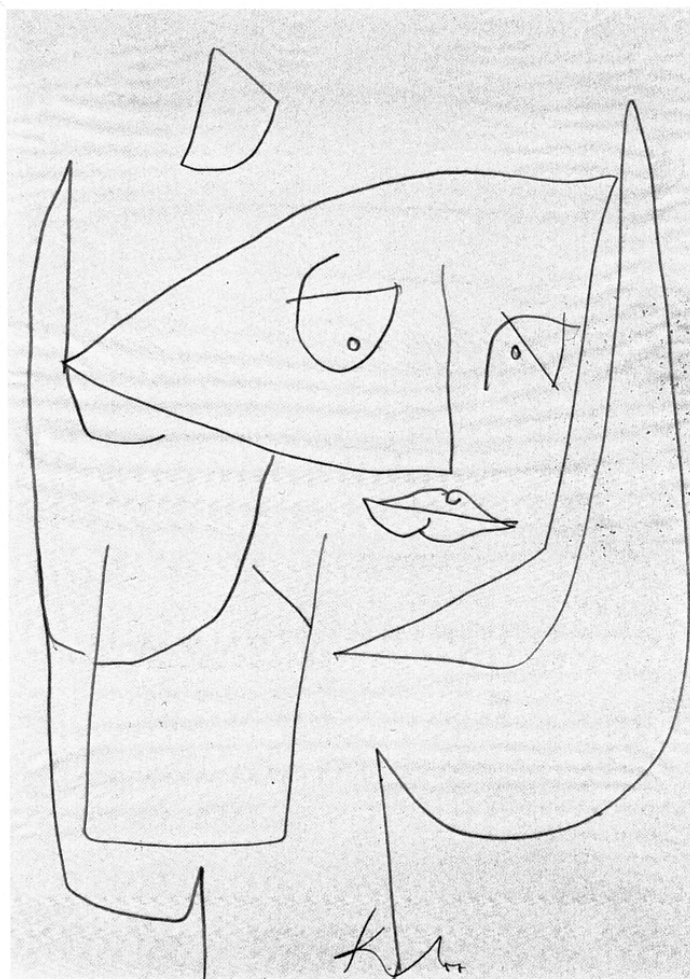
Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:  
„1939 V V 15 Engel des alten Testamentes“ - unten links, mit Bleistift: „Engel des  
alten Testamentes“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/875 (V V 15) Engel des alten Testamentes

Bleistift „Biber“ Concept Pap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1895

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 261, Abb. 670, S. 438.



1939 ~~1939~~ 18 Engel des alten Testamentes

## **W 29. Paul Klee: *Vergesslicher Engel***

**1939, 880 (V V 20)**

29,5:21cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur oben rechts, mit roter Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:

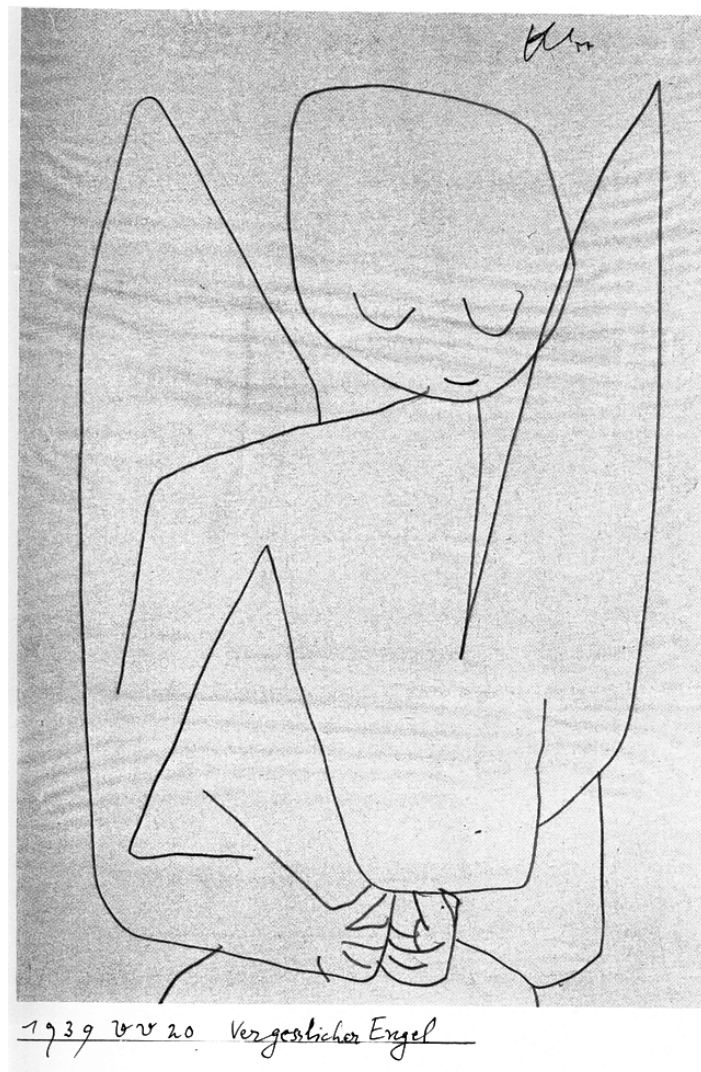
„1939 V V 20 Vergesslicher Engel“ - unten links, mit Bleistift: „vergesslicher Engel“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/880 (V V 20) vergesslicher Engel Bleistift

„Biber“ Concept Pap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1899

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 263, Abb. 674, S. 438.



### **W 30. Paul Klee: *Engel im Boot***

**1939, 881 (WW 1)**

29,5:21cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

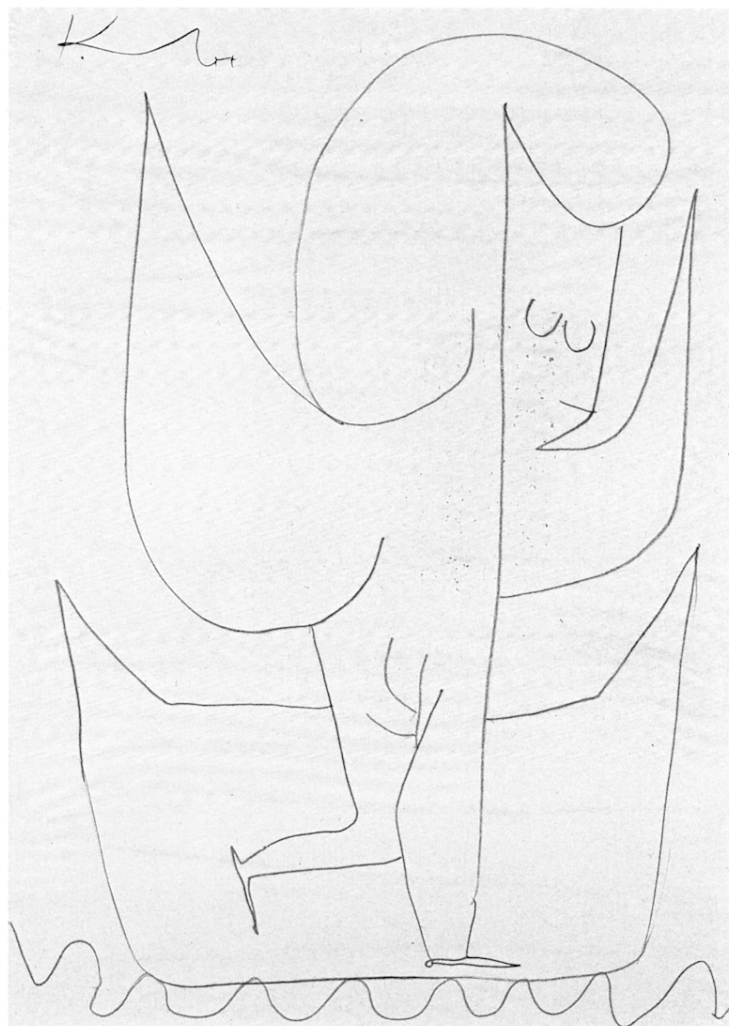
Signatur oben links, mit roter Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:  
„1939 WW 1 Engel im Boot“ - unten links, mit Bleistift: „Engel im Boot“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/881 (WW 1) Engel im Boot Bleistift „Biber“  
Concept Pap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1900

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 263, Abb. 675. S. 438.



1939 WW 1 Engel im Boot

**W 31. Paul Klee: *Osanna***

**1939, 883 (WW 3)**

29,5:21 cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton.

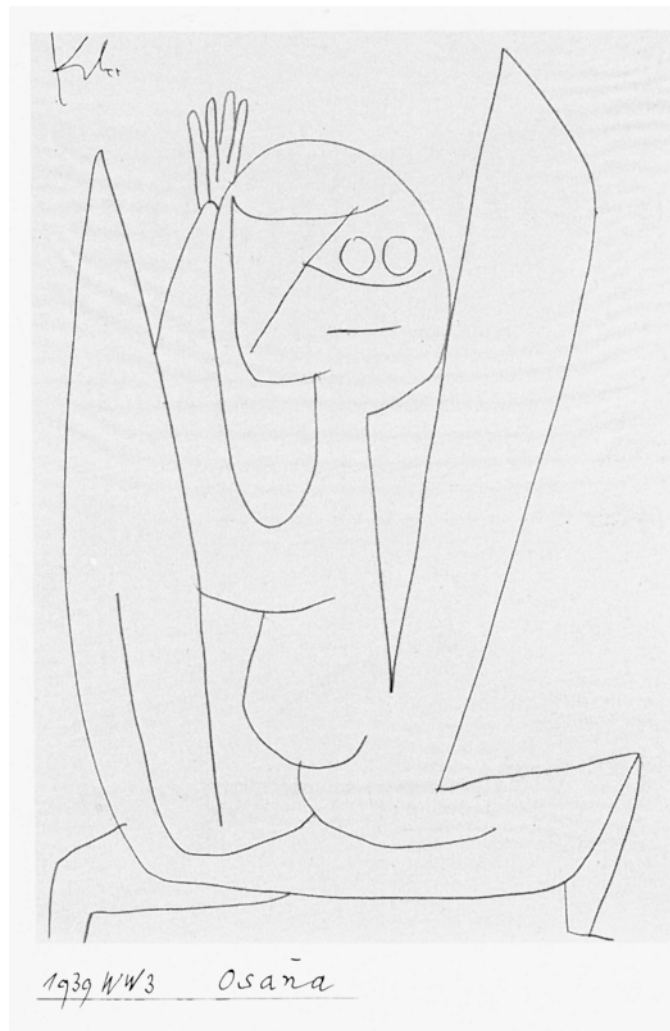
Signatur oben links, mit roter Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:  
„1939 WW 3 Osana“ - unten links, mit Bleistift: „osana“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/883 (WW 3) Osana Bleistift „Biber“ Concept  
Pap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1902

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 264, Abb. 677, S. 438.



## **W 32. Paul Klee: *Statt Beinen Flügel***

### **Flügel anstatt Beinen**

**1939, 887 (WW 7)**

29,5:21cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur oben links, mit roter Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten links, mit Tinte, unterstrichen:

„1939 WW 7“ - unten rechts, mit Tinte, unterstrichen: „statt Beinen Flügel“ - unten

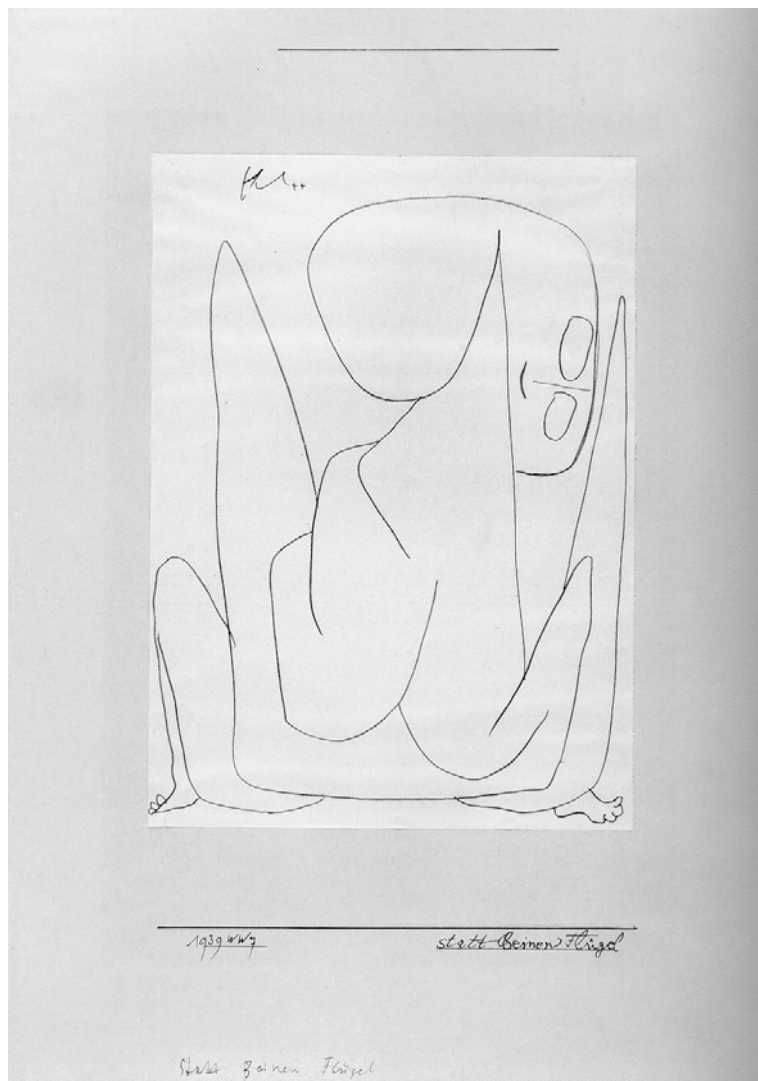
links, mit Bleistift: „Statt Beinen Flügel“

Verzeichnet im Oeuvrekatalog: „1939/887 (WW 7) Flügel anstatt Beine Bleistift

„Biber“ Concept Pap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1904

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 264, Abb. 679, S. 438.



### **W 33. Paul Klee: *Engel voller Hoffnung***

#### **Hoffender Engel**

**1939, 892 (WW 12)**

29,5:21 cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur oben links, mit roter Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:

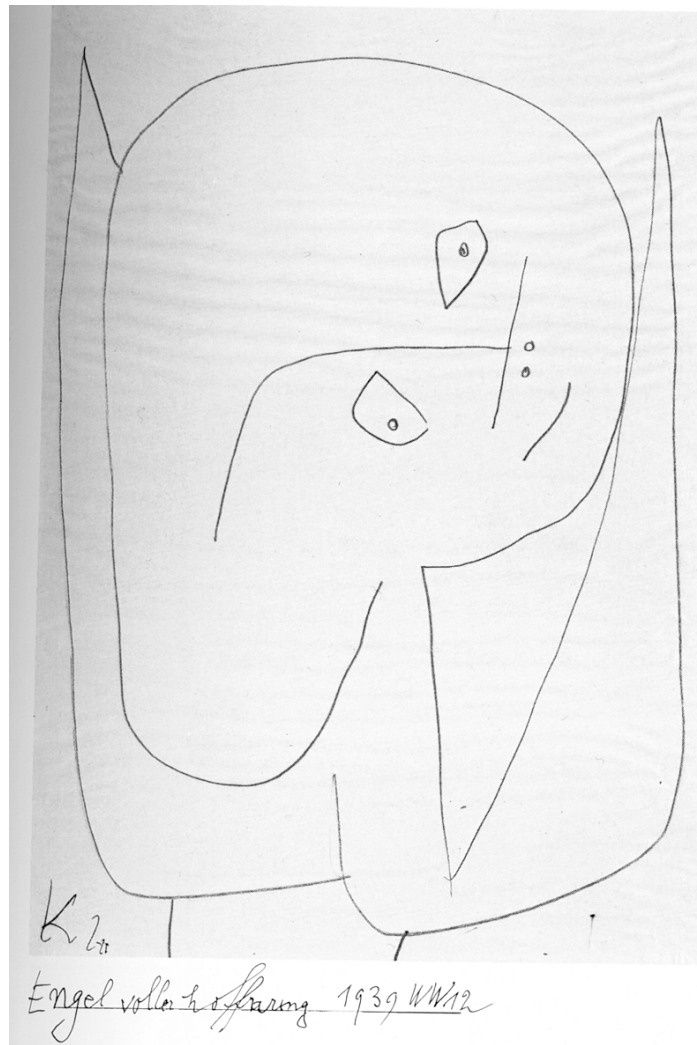
„Engel voller hoffnung 1939 WW 12“ - unten links, mit Bleistift: „hoffender Engel“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/892 (WW 12) Engel voller Hoffnung Bleistift

„Biber“ Concept Pap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z 1908

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 267, Abb. 683, S. 439.



### **W 34. Paul Klee: *Letzter Erdenschritt***

Letzter Schritt

**1939, 893 (WW 13)**

29,5:21 cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur oben links, mit roter Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:

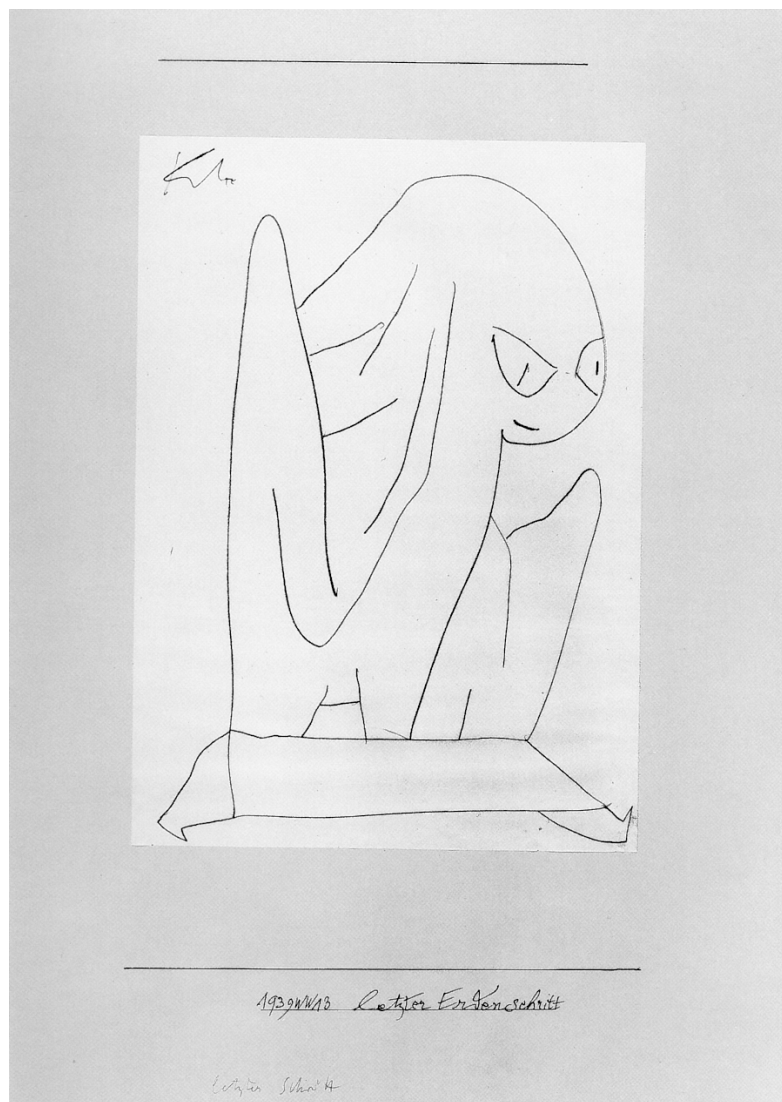
„1939 WW 13 letzter Erdenschritt“ - unten links, mit Bleistift: „letzter Schritt“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/893 (WW 13) letzter Erdenschritt Bleistift

„Biber“ Concept Pap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1909

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 267, Abb. 684, S. 439.



**W 35. Paul Klee: *Engel übervoll***

**1939, 896 (WW 16)**

52,5:36,5 cm

Aquarell über Bleistiftzeichnung

Privatbesitz, Schweiz

Verweis, Bildquelle: Osterwold 1990, S. 433, Abb. 306.



**W 36. Paul Klee: *Angelus dubiosus***

**1939, 930 (YY 10)**

29,5:21 cm

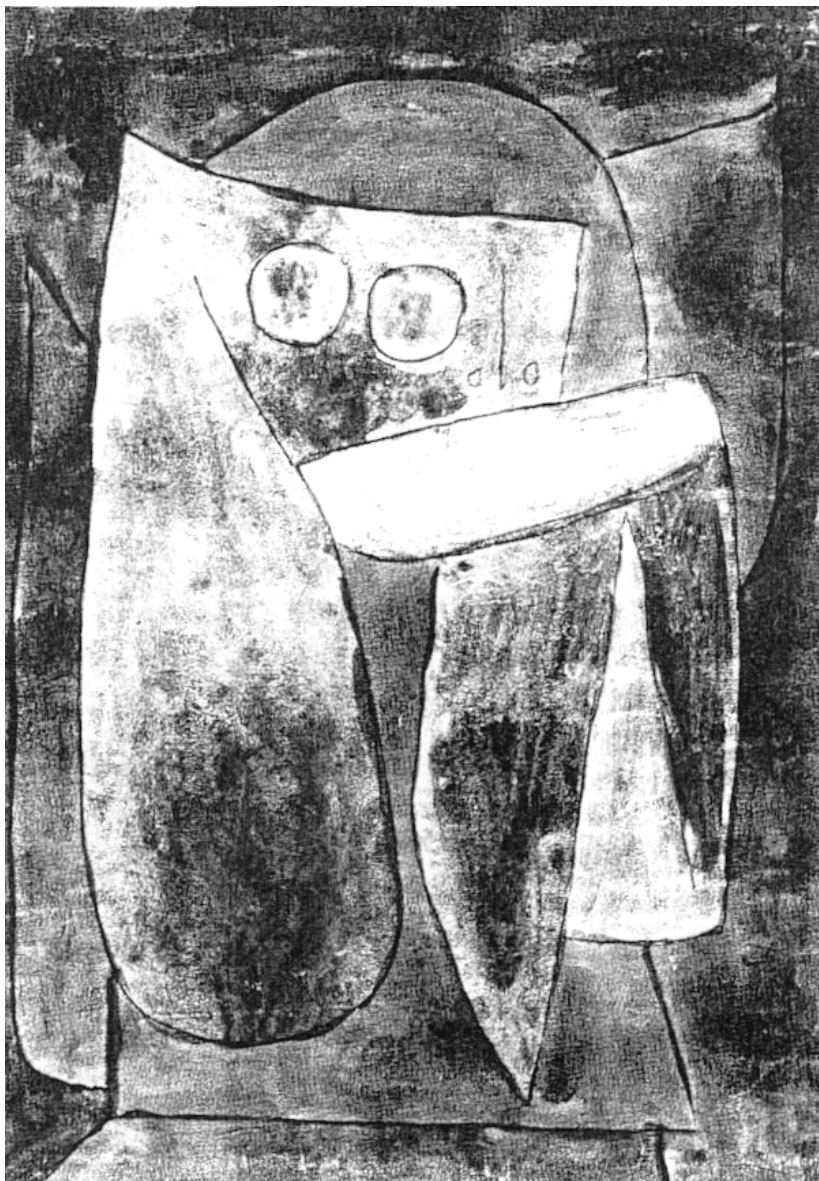
Aquarell auf Papier auf Karton

Signatur oben rechts mit Feder in Schwarz: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton mit Randleiste unten Mitte: „\_1939 YY 10 angelus dubiosus\_“

Standort unbekannt

Verweis, Bildquelle: Kopie aus dem Archiv der Stiftung Zentrum Paul Klee.



## W 37. Paul Klee: *Mehr Vogel*

*Mehr Vogel (als Engel)*

1939, 939 (YY 19)

21:29,5 cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

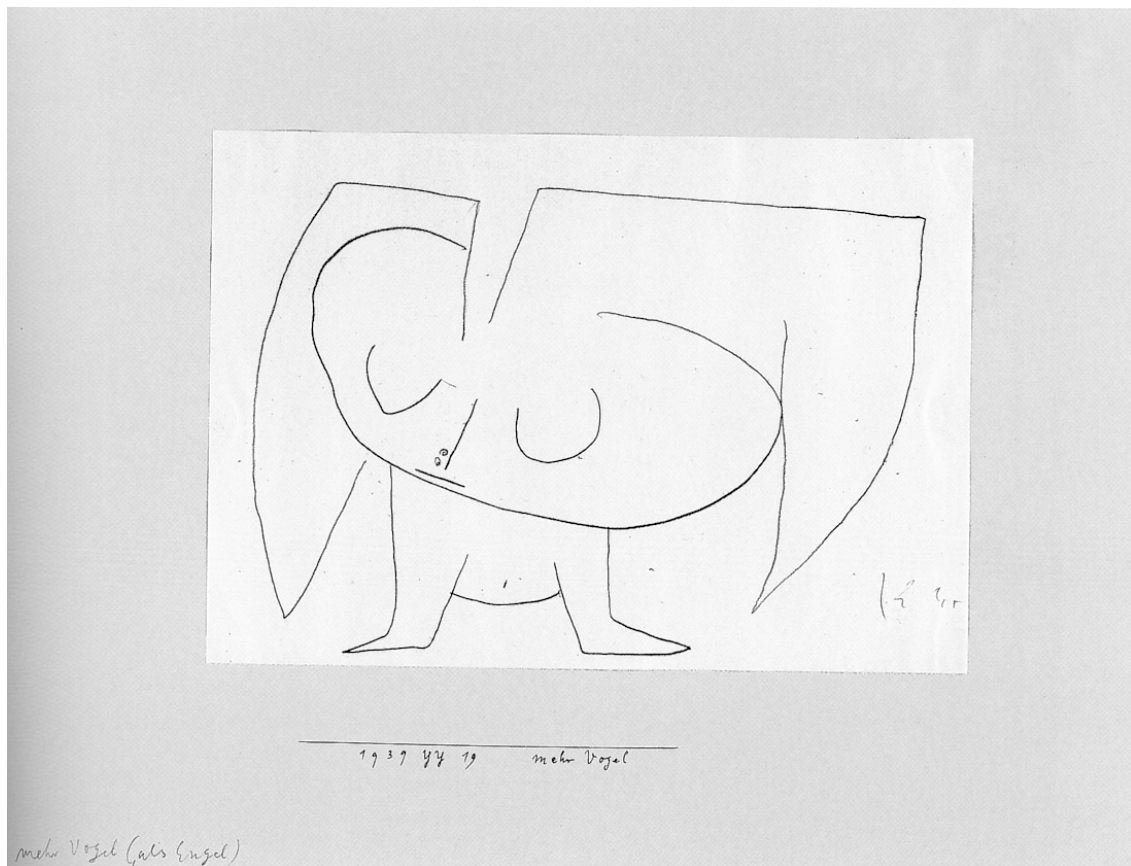
Signatur unten rechts, mit blauer Tinte: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte: „1939 YY 19 mehr Vogel“ - unten links, mit Bleistift: „mehr Vogel (als Engel)“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/939 (YY 19) mehr Vogel\* Bleistift Briefpap (einfarbig) [Fussnote:] \* (als Engel)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1914

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 266, Abb. 689, S. 439.



## **W 38. Paul Klee: *Schüsse in der Höhe***

### **Schreckschüsse in der Höhe**

1939, 956 (ZZ 16)

29,5:21 cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

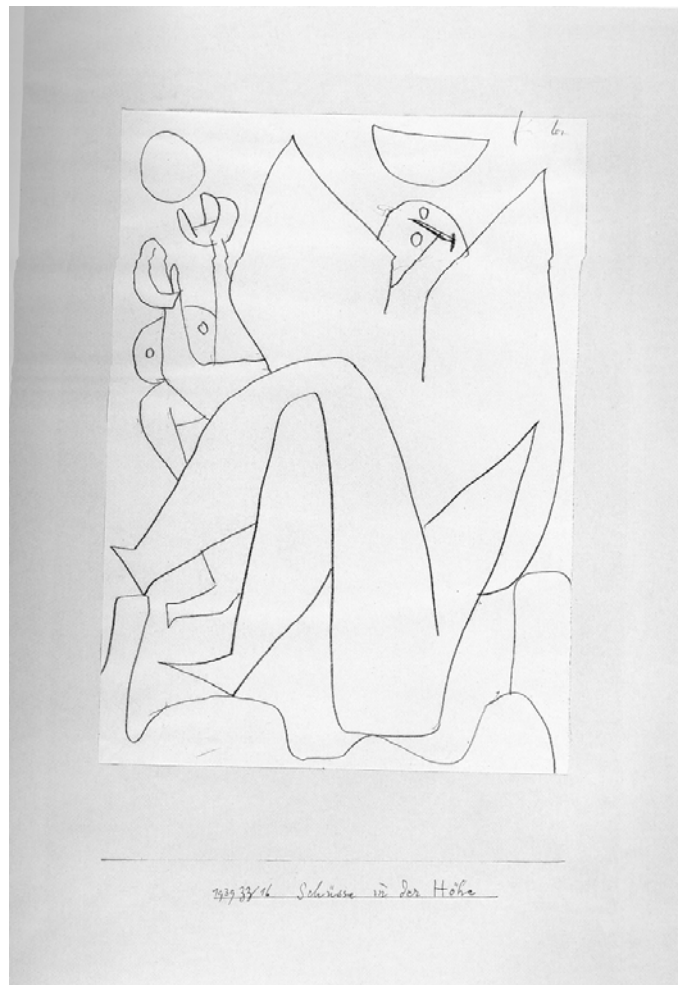
Signatur oben rechts, mit blauer Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen: „1939 ZZ 16 Schüsse in der Höhe“ - unten links, mit Bleistift: „Schreckschüsse in der Höhe“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/956 (ZZ 16) Schüsse in der Höhe Bleistift Briefpap (einfarbiges Blatt)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1927

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 272, Abb. 702, S. 449



### **W 39. Paul Klee: *Anfall***

**1939, 957 (ZZ 17)**

29,5:22 cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, am rechten Rand gefalzt, mit Leimtupfen auf Karton

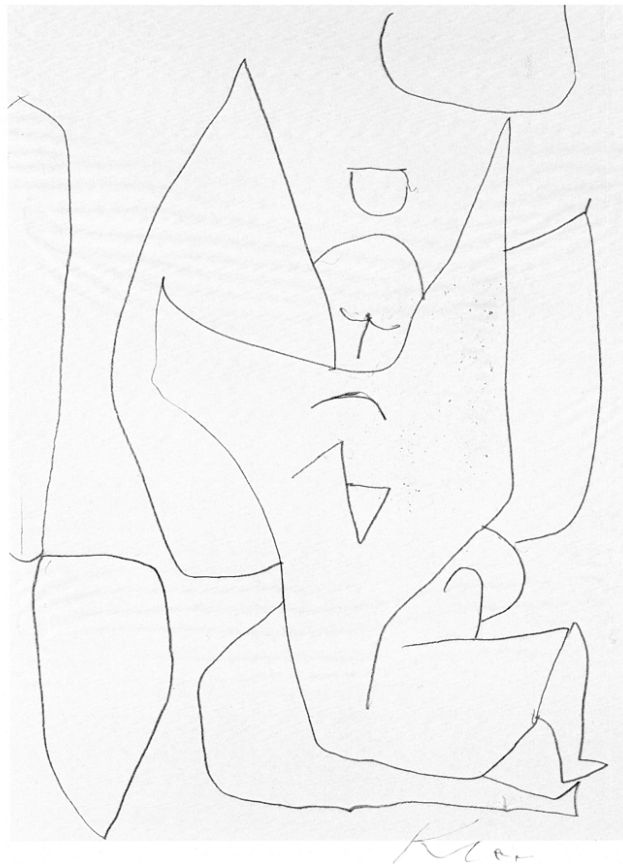
Signatur auf dem Karton unten rechts, mit blauer Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen: „1939 ZZ 17 Anfall“ - unten links, mit Bleistift: „Anfall“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/957 (ZZ 17) Anfall Bleistift Briefpap (einfarbiges Blatt)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1928

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 272, Abb. 703, S. 440.



1939 ZZ 17 Anfall

## **W 40. Paul Klee: *Belastung-Probe***

**Stark bleiben!**

**1939, 958 (ZZ 18)**

29,5:21 cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur auf dem Karton unten Mitte, mit blauer Tusche: „Klee“

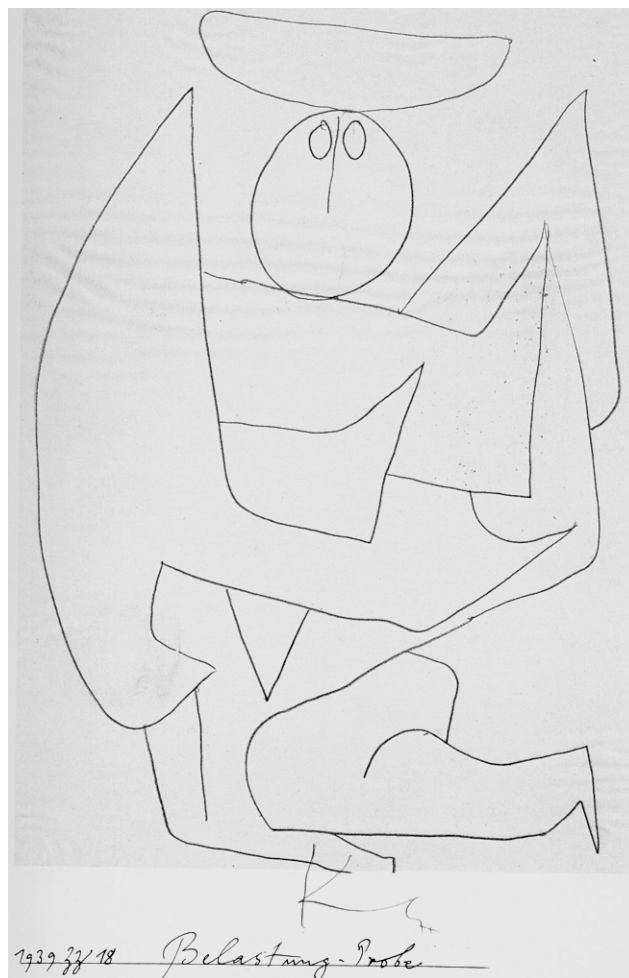
Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:

„1939 ZZ 18 Belastung-Probe“ - unten links, mit Bleistift: „stark bleiben!“

Verzeichnet im Œuvre katalog: „1939/958 (ZZ 18) Belastung-Probe Bleistift Briefpap (einfarbiges Blatt)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1929

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 273, Abb. 704, S. 440.



**W 41. Paul Klee: *Es weint***

**1939, 959 (ZZ 19)**

29,5:21cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur auf dem Karton unten rechts, mit blauer Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:  
„1939 ZZ 19 es weint“ - unten links, mit Bleistift: „es weint“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/959 (ZZ 19) es weint Bleistift Briefpap  
(einfarbiges Blatt)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1930

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 273, Abb. 705, S. 440.



**W 42. Paul Klee: *Getier***

**1939, 960 (ZZ 20)**

27,0:27,8cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

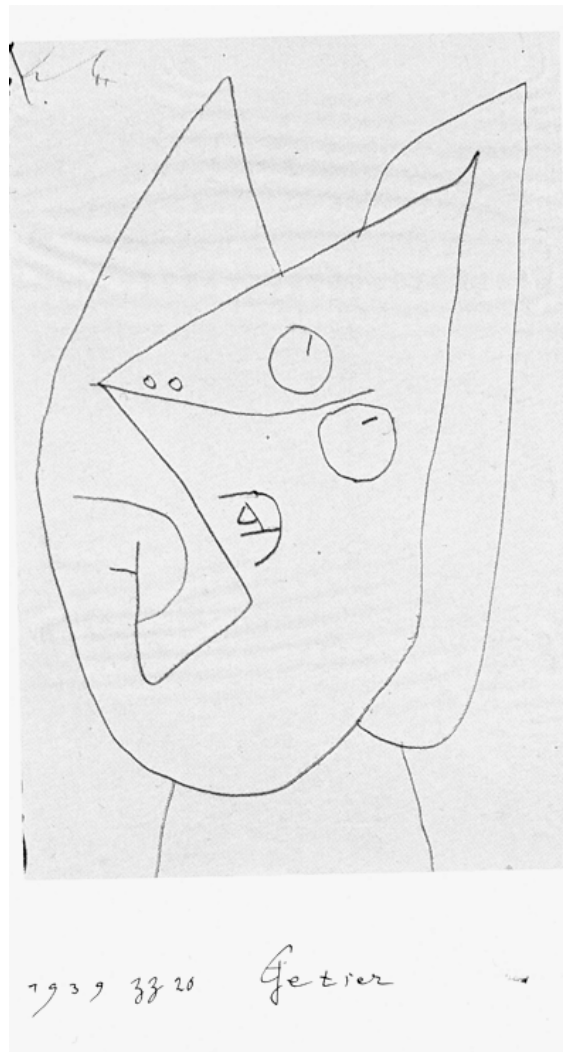
Signatur oben links, mit roter Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:  
„1939 ZZ 20 Getier“ - unten links, mit Bleistift: „Getier“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/960 (ZZ 20) Getier Bleistift „Biber“ Briefpap.  
(einfarbiges Blatt)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1931

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 274, Abb. 706, S. 440.



## W 43. Paul Klee: *Würde des Amtes*

**Toute Würde des Amtes**

**1939, 961 (AB 1)**

29,5:21 cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur auf dem Karton unten rechts, mit blauer Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten mit Tinte, unterstrichen: „1939 AB 1 Würde des Amtes“ - unten links, mit Bleistift: „toute / Würde des Amtes“

Verzeichnet im *Ceuvre*katalog: „1939/961 (AB 1) Würde des Amtes Bleistift Briefpap. (einfarbiges Blatt)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1932

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 274, Abb. 707, S. 440.



## **W 44. Paul Klee: *Bald flügge***

**Hat ja Schwingen**

**1939, 965 (AB 5)**

29,5:21 cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur auf dem Karton unten Mitte, mit blauer Tusche: „Klee“

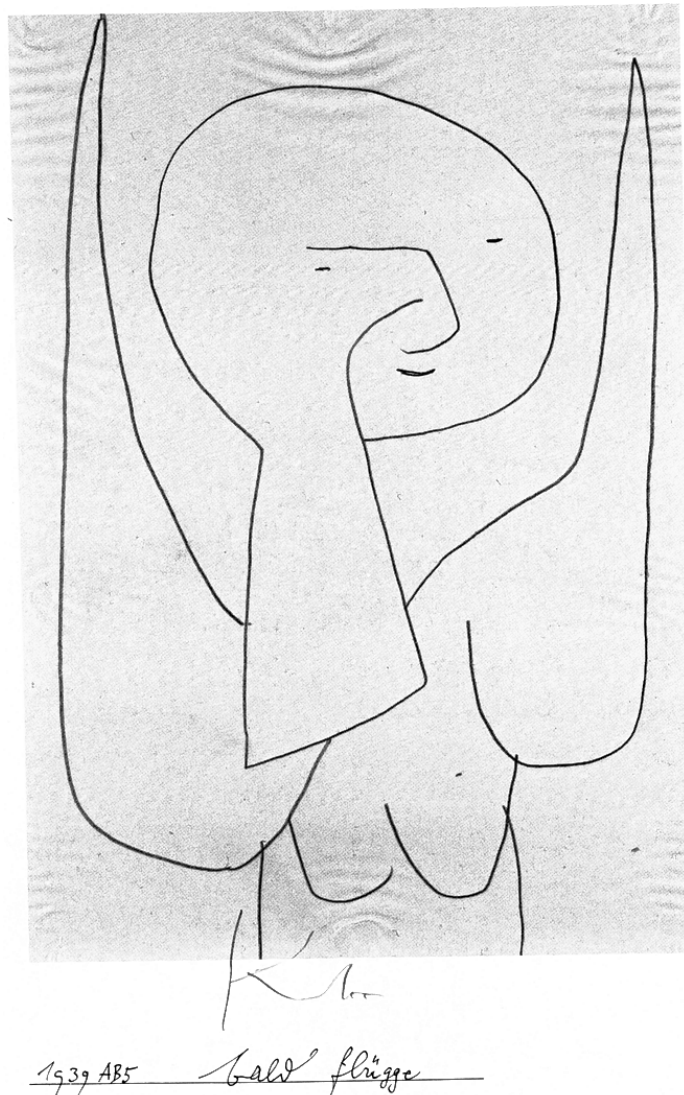
Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:

„1939 AB 5 bald flügge“ - unten links, mit Bleistift: „hat ja Schwingen“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/965 (AB 5) bald flügge Bleistift Briefpap (einfarbiges Blatt)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1936

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 276, Abb. 711, S. 440.



## **W 45. Paul Klee: *Schellen-Engel***

**1939, 966 (AB 6)**

29,5:21cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur auf dem Karton unten Mitte, mit blauer Tusche: „Klee“

Bezeichnet unten rechts, mit Bleistift „Schellenengel“ - auf dem Karton inkl.

Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen: „1939 AB 6 Schellen-Engel“ - unten

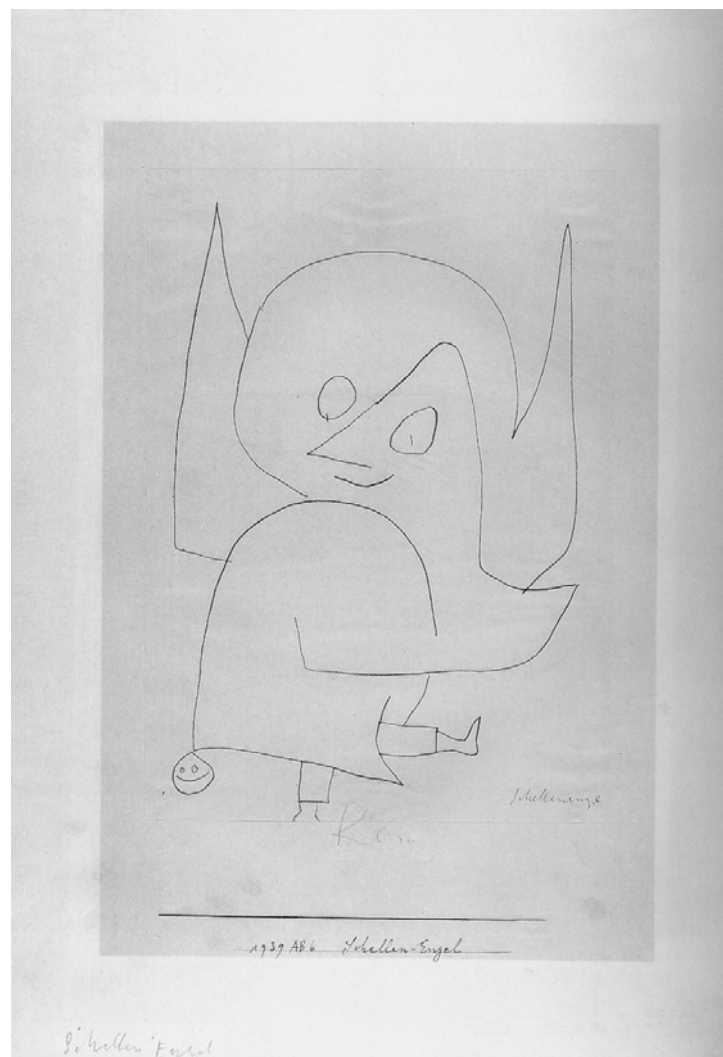
links, mit Bleistift: „Schellen Engel“

Verzeichnet Im Œuvrekatalog: „1939/966 (AB 6) Schellen-Engel Bleistift Briefpap.

(einfarbiges Blatt)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1937

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 276, Abb. 712, S. 440.



## **W 46. Paul Klee: *Engel im Kindergarten***

**Lehrling**

**1939, 968 (AB 8)**

29,5:21 cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur unten rechts, mit blauer Tusche: „Klee“

Bezeichnet unten rechts, mit Bleistift „Sept 1939“ - auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen: „1939 AB 8. Engel im Kindergarten“ - unten links, mit Bleistift: „Lehrling“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/968 (AB 8) Engel im Kindergarten Bleistift Briefpap. (einfarbiges Blatt)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1939

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 275, Abb. 714, S. 440.



**W 47. Paul Klee: *Engel, noch weiblich***

**1939, 1016**

41,6:29,5 cm

farbige Fettkreide auf Papier

Stiftung Zentrum Paul Klee

Verweis, Bildquelle: Geelhaar 1974, S. 99.



**W 47 a. Paul Klee: *Engel, noch weiblich***

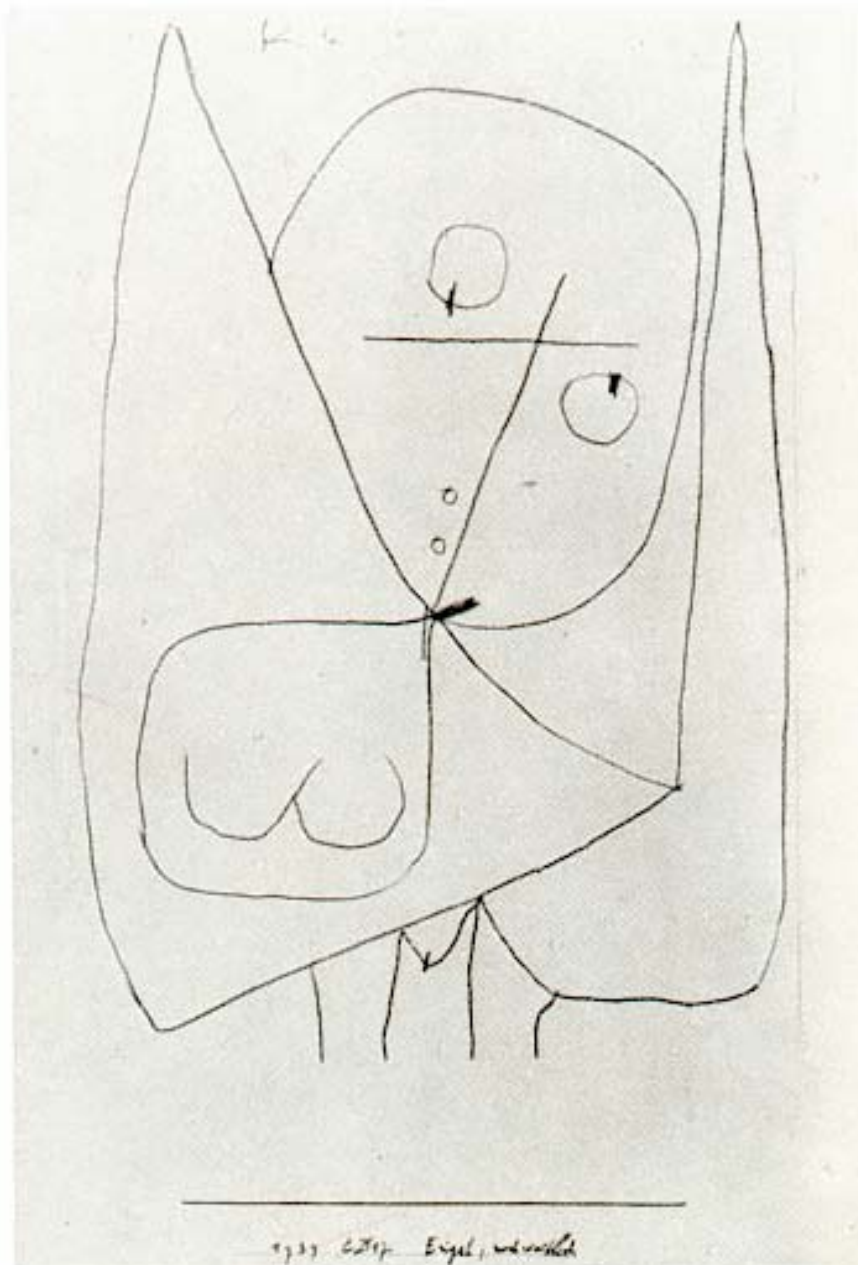
**1939, 1017**

42:30 cm

Zulustift auf Papier

Galerie Berggruen & Cie, Paris

Verweis, Bildquelle: Geelhaar 1974, S. 98.



**W 48. Paul Klee: Krise eines Engels I**

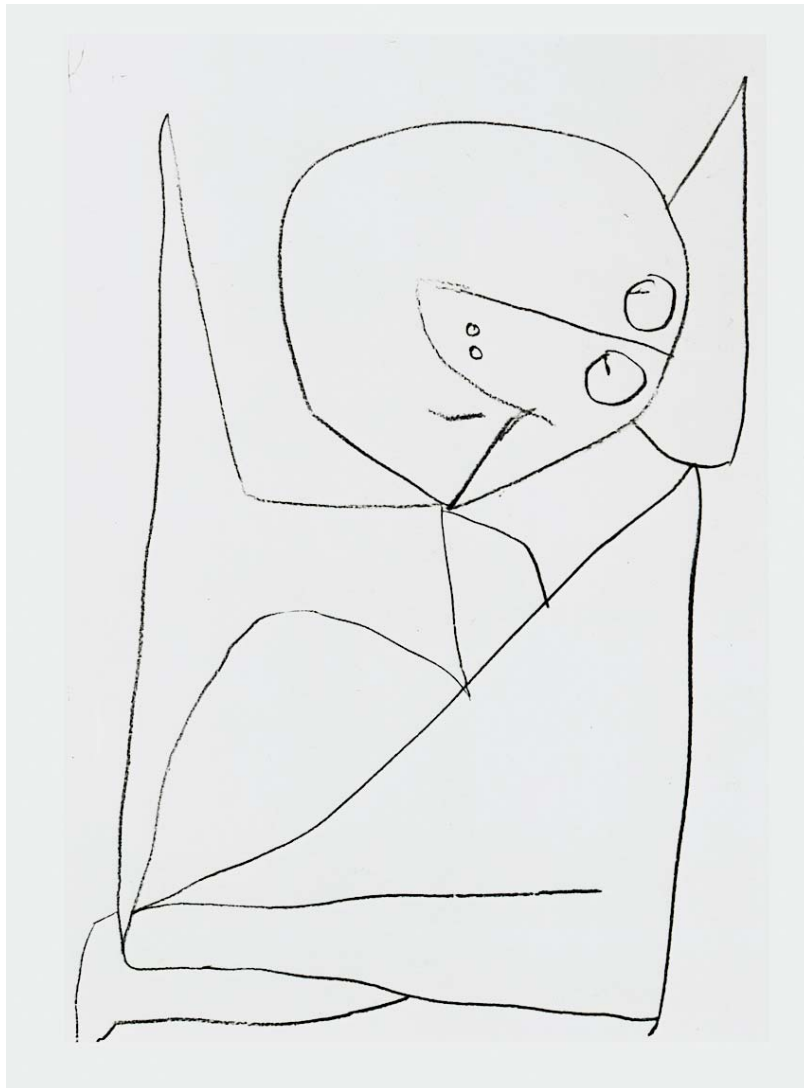
**1939, 1021 (DE 1)**

42:29,5 cm

schwarze Fettkreide Marke Zulu auf Biber-Konzeptpapier

Privatbesitz Schweiz

Verweis, Bildquelle: Osterwold 1990, S. 434, Abb. 335.



**W 48a: Paul Klee: Krise eines Engels II**

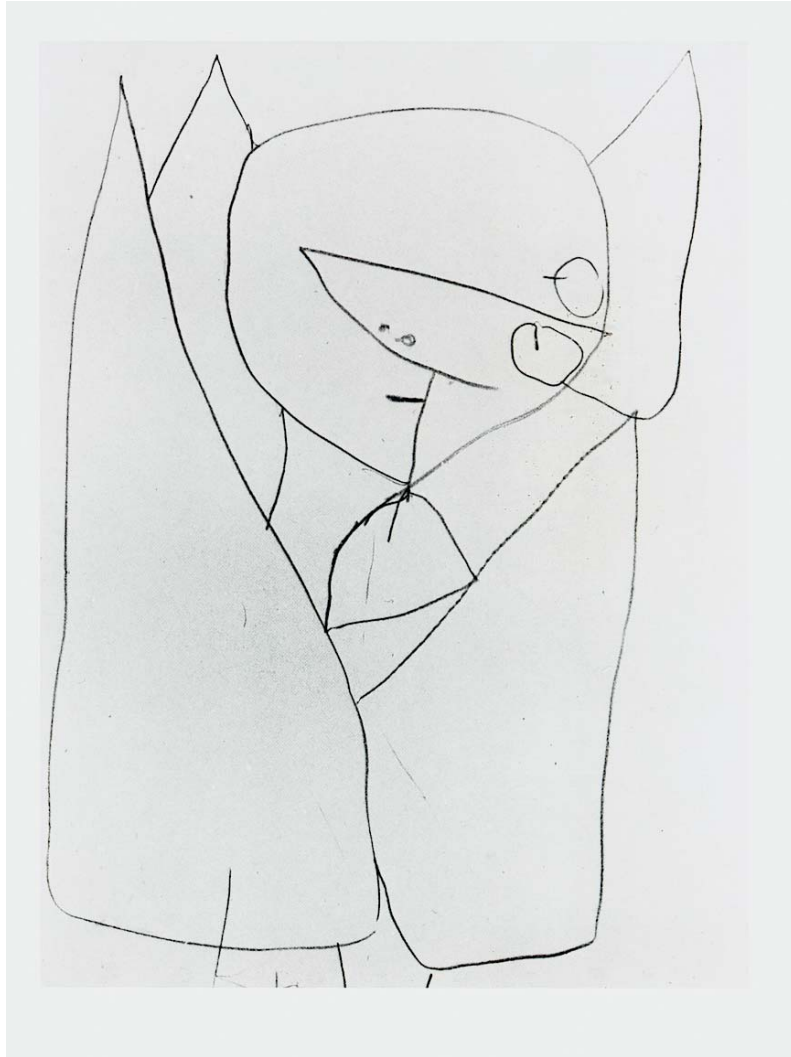
**1939, 1022 (DE 2)**

42:29,5 cm

Schwarze Fettkreide Marke Zulu auf Biber-Konzeptpapier

Privatbesitz Schweiz

Verweis, Bildquelle: Osterwold 1990, S. 435, Abb. 336.



**W 49. Paul Klee: *Anderer Engel vom Kreuz***

**1939, 1026 (DE 6)**

45,6:30,3 cm

schwarze Fettkreide Marke Zulu auf gelblichem Packpapier, mit Leimtupfen auf Karton

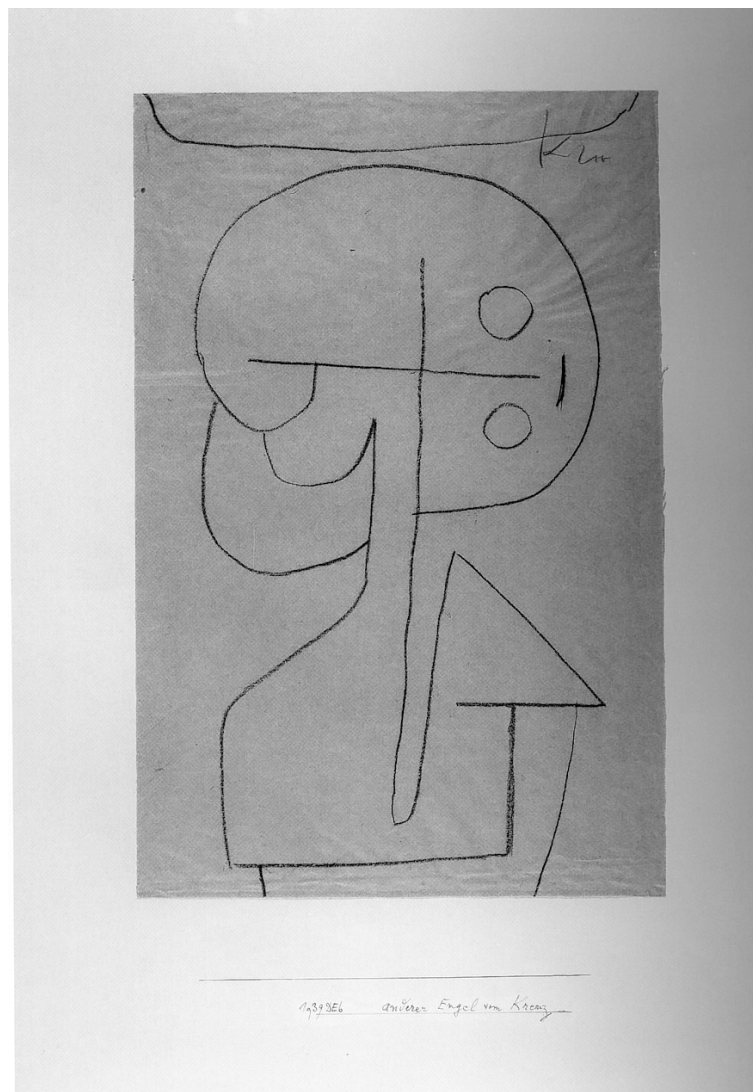
Signatur oben rechts, mit braunem Farbstift: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen: „1939 DE 6 anderer Engel vom Kreuz“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/1026 (DE 6) anderer Engel vom Kreuz Zulusstift gelbl. Packpap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1974

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 290, Abb. 749, S. 443.



**W 49 a. Paul Klee: *Engel vom Kreuz***

**1939**

weitere Angaben unbekannt

Verweis: Klee 1960, S. 265.

**W 50. Paul Klee: *Angelus militans***

**1939, 1028 (DE 8)**

44,3:29,9 cm

schwarze Fettkreide Marke Zulu auf gelblichem Packpapier, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur unten links, mit braunem Farbstift: „Klee“

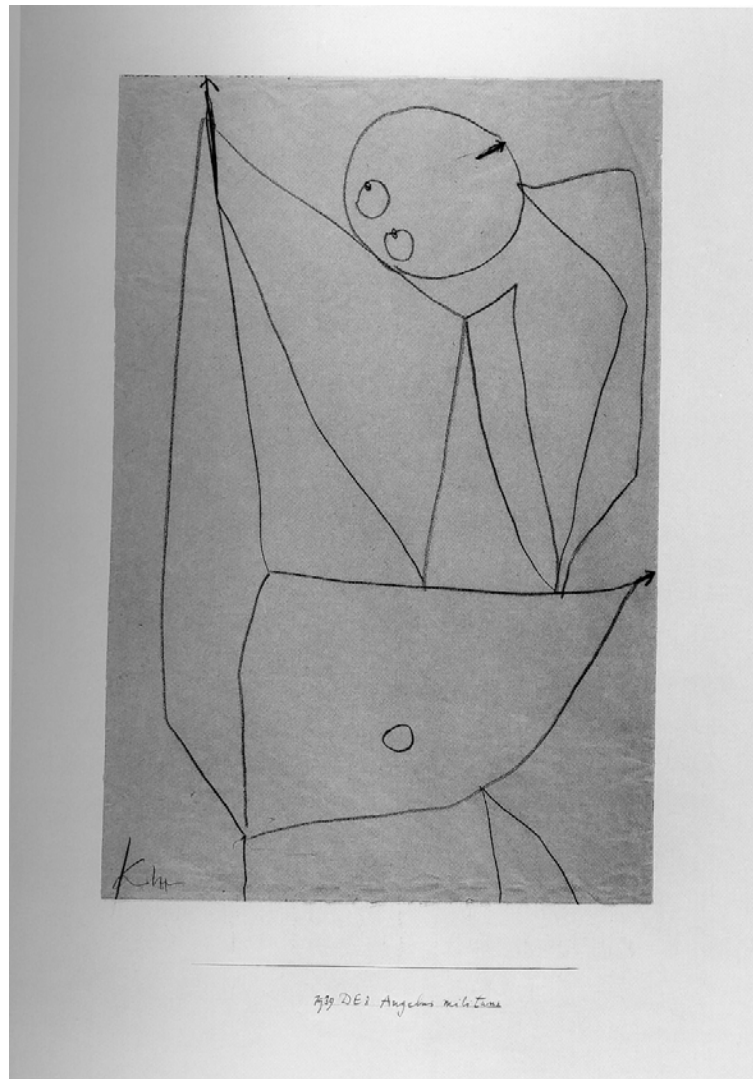
Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:

„1939 DE 8 Angelus militans“ - oben links, mit Bleistift: „Angelus militans“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/1028 (DE 8) Angelus militans Zulusstift gelbl. Packpap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1976

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 290, Abb. 751, S. 443.



**W 51. Paul Klee: *Vor Frömmen***

**1939, 1049 (EF 9)**

45,5:30 cm

Kleisterfarben

Privatbesitz, New York

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1976 (b.), S. 342.



**W 52. Paul Klee: *Engel vom Stern***

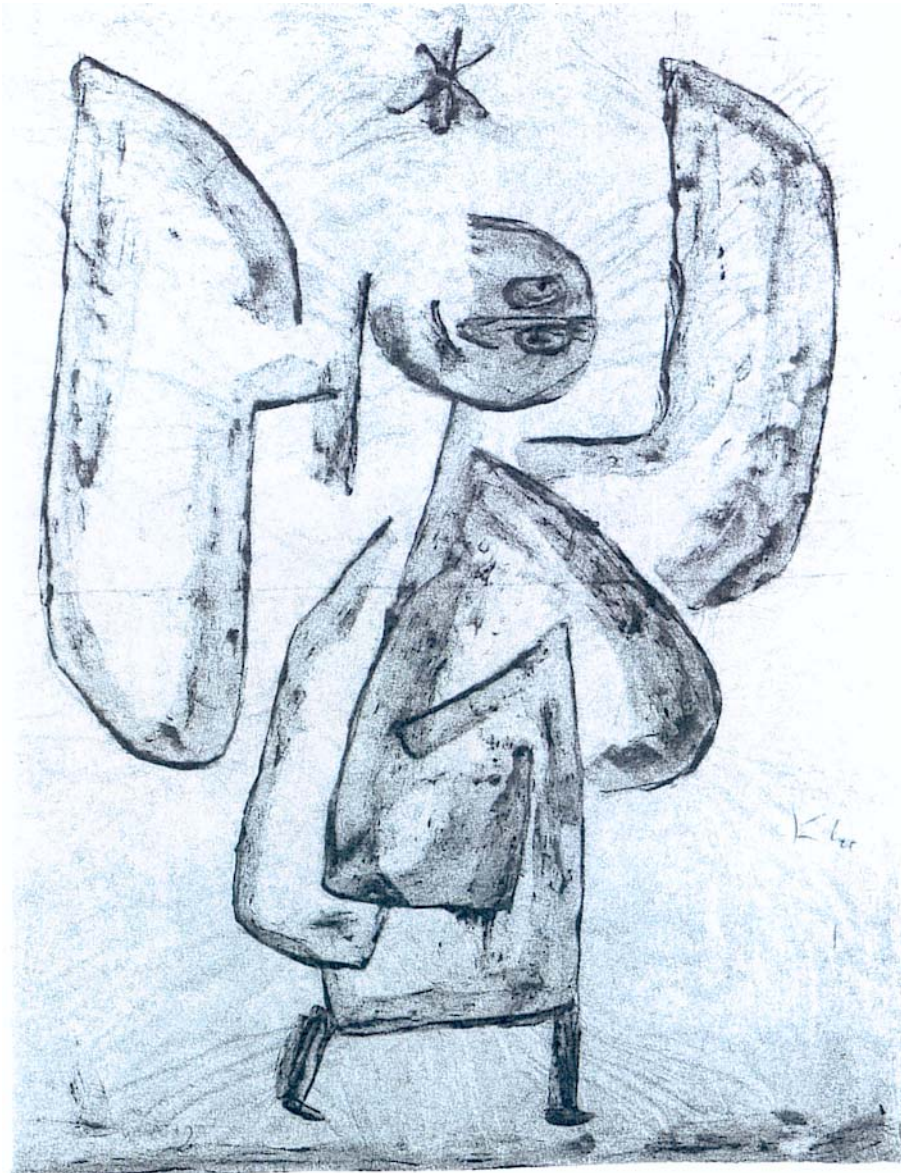
**1939, 1050 (EF 10)**

61,8:46,2 cm

Kreide auf Japanpapier auf Karton

Privatbesitz, New York

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1976 (b.), S. 342.



**W 53. Paul Klee: *Befruchtet***

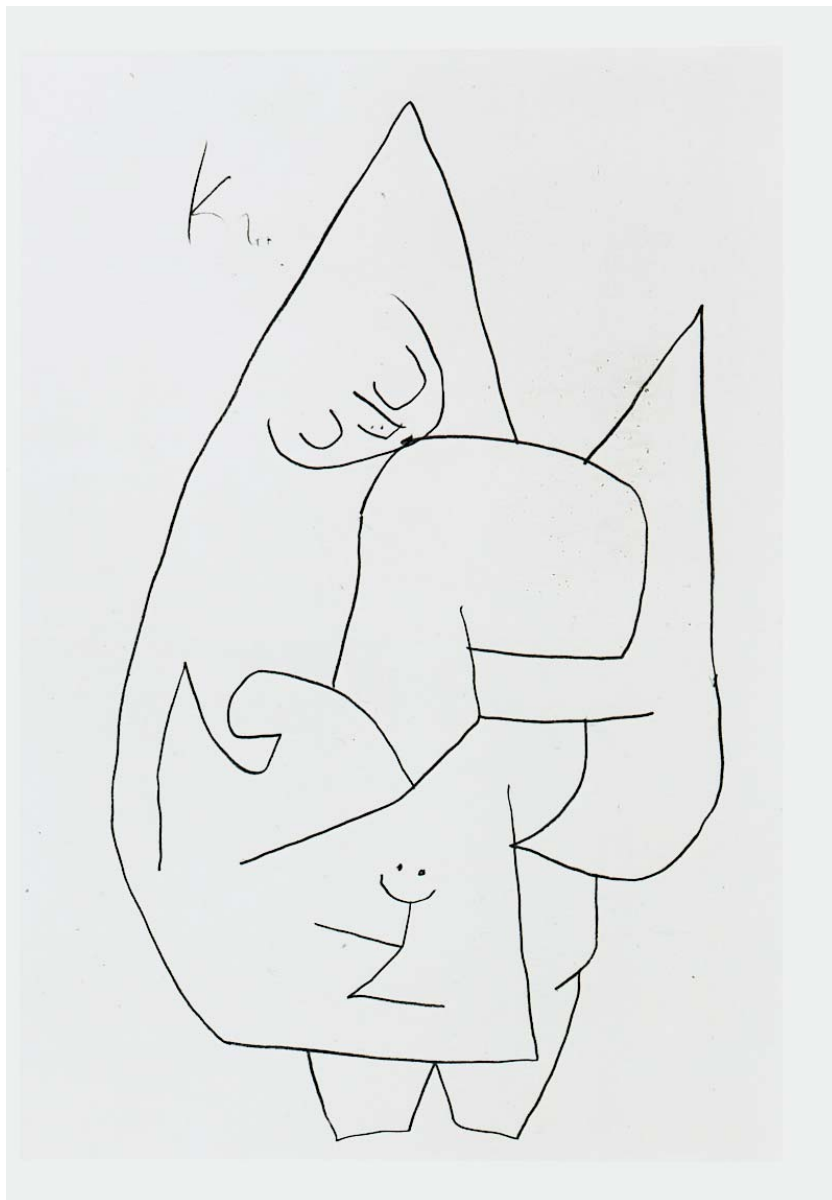
**1939, 1060 (EF 20)**

41,9:29,5 cm

schwarze Fettkreide Marke Zulu auf Biber-Konzeptpapier

Privatbesitz, Schweiz

Verweis, Bildquelle: Osterwold. Stuttgart 1990. S. 439, Abb. 348.



## **W 54. Paul Klee: *Hässlicher Engel***

**1939, 1101 (HI 2)**

29,5:20,8 cm

schwarze Fettkreide Marke Zulu auf Briefpapier mit Leinenprägung, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur unten links, mit Tinte: „Klee“

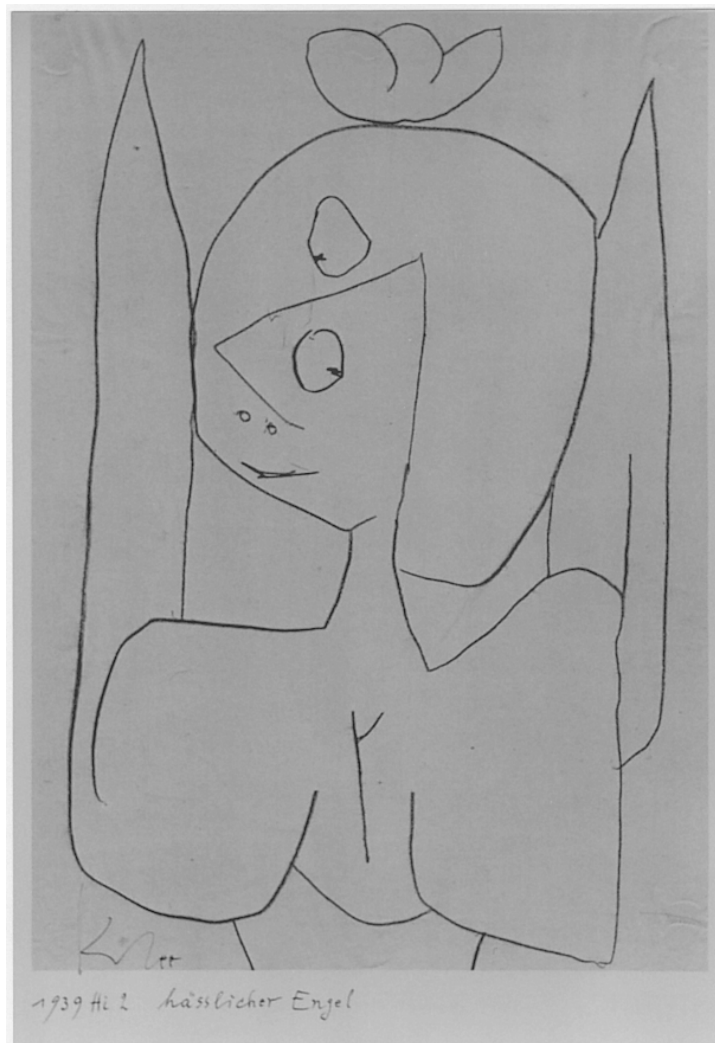
Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:

„1939 Hi 2 hässlicher Engel“ - unten links, mit Bleistift: „hässlicher Engel“

Verzeichnet im *Ceuvre*katalog: „1939/1102 (Hi 2) hässlicher Engel Zulusstift Briefpap (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2008

Verweis, *Bildquelle*: Glaesemer 1979 (a.), S. 303, Abb. 783, S. 445.



**W 55. Paul Klee: *Unter grossem Schutz***

**1939, 1137 (JK 17)**

29,5:20,8 cm

schwarze Fettkreide Marke Zulu auf Briefpapier mit Leinenprägung, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur auf dem Karton unten rechts, mit brauner Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen: „1939 JK 17 unter grossem Schutz“ - unten links, mit Bleistift: „unter grossem Schutz“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/1137 (JK 17) unter grossem Schutz Zulusstift 1 Briefpap (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2017

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 308, Abb. 792, S. 446.



**W 56. Paul Klee: *Engel zu drei***

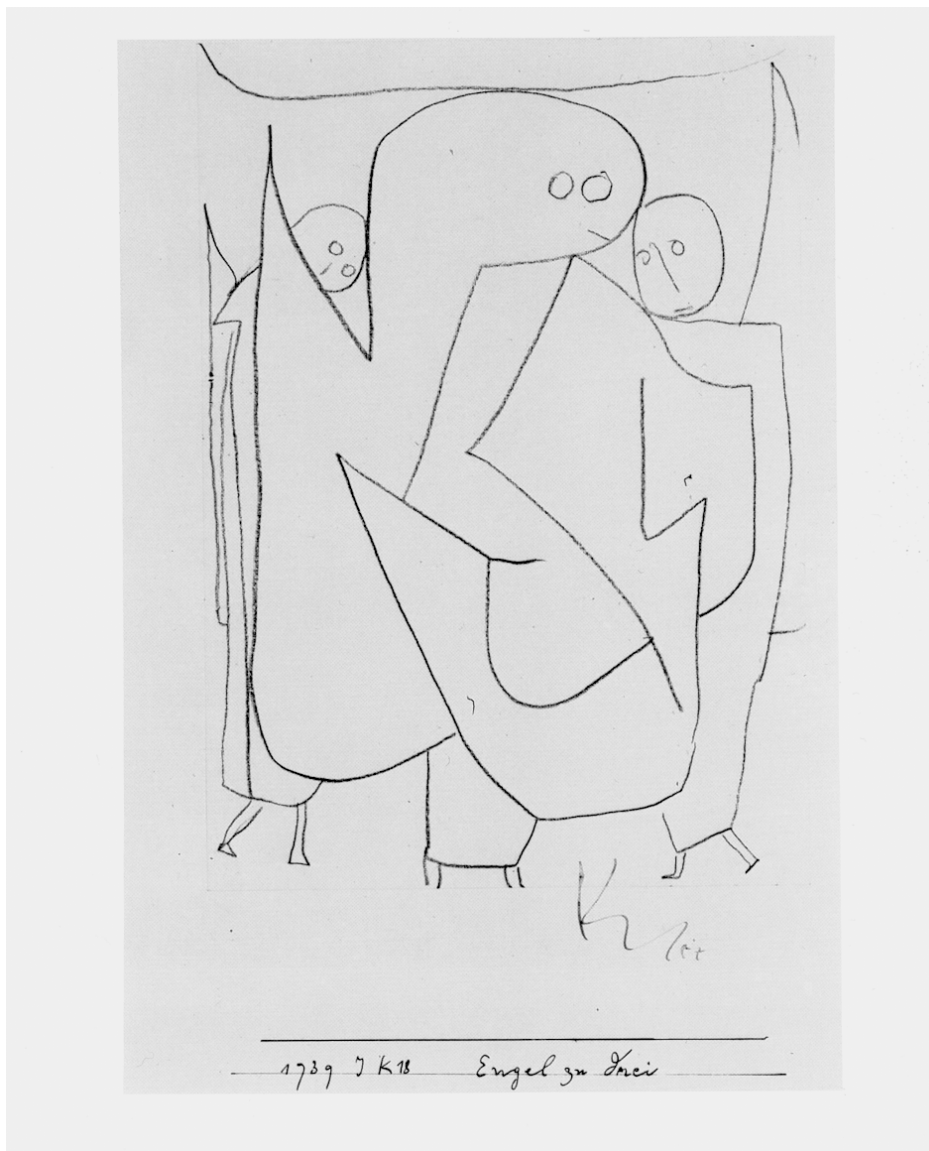
**1939, 1138 (IK 18)**

29,6:20,9 cm

schwarze Fettkreide Marke Zulu auf Briefpapier

Privatbesitz, Schweiz

Verweis, Bildquelle: Osterwold 1990, S. 438, Abb. 367.



**W 57. Paul Klee: *In Mission***

**1939, 1139 (JK 19)**

29,5:20,8 cm

schwarze Fettkreide Marke Zulu auf Briefpapier mit Leinenprägung, mit Leimtupfen auf Karton

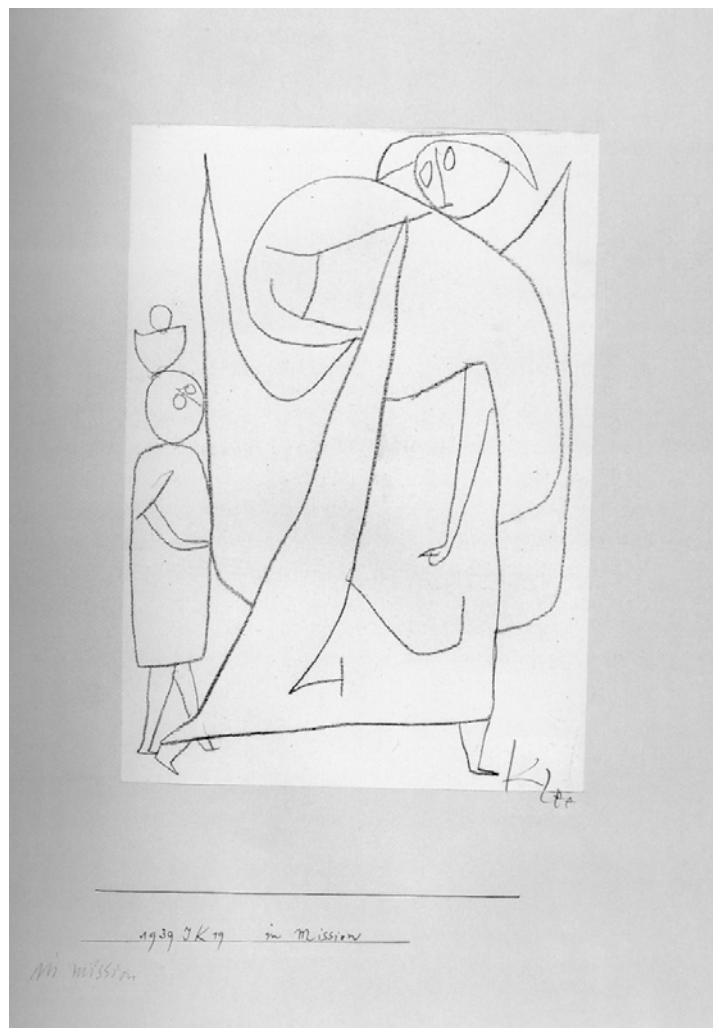
Signatur unten rechts, mit brauner Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten links, mit Tinte, unterstrichen: „1939 JK 19 in Mission“ - unten links, mit Bleistift: „in Mission“

Verzeichnet im Œuvre-katalog: „1939/1139 (JK 19) in Mission Zulusstift 1 Briefpap (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2018

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 308, Abb. 793, S. 446.



**W 58. Paul Klee: *Exekution***

**1939, 1151 (KL 11)**

20,9:14,8 cm

schwarze Fettkreide Marke Zulu auf Briefpapier mit Leinenprägung, mit Leimtupfen auf Karton

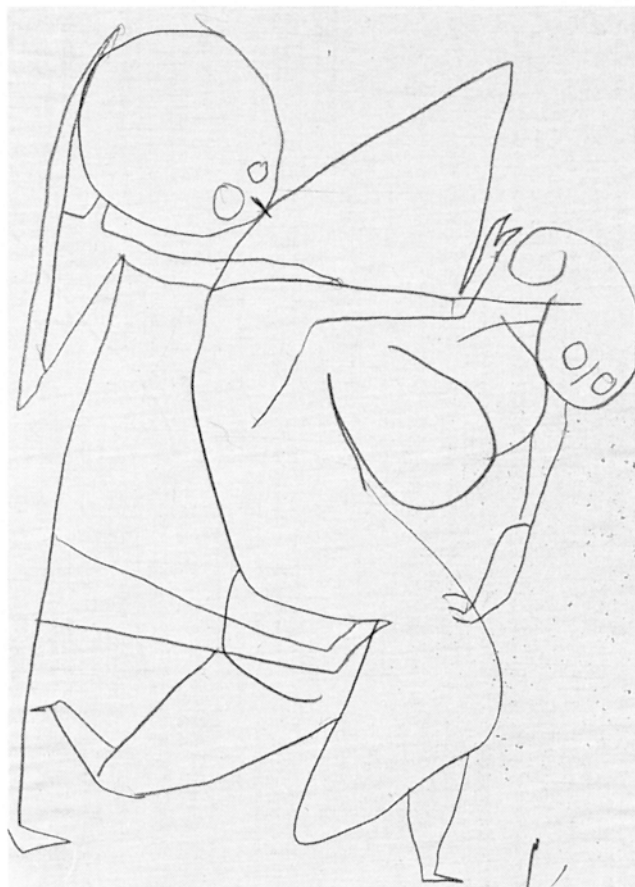
Signatur auf dem Karton unten rechts, mit brauner Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten links, mit Tinte: „1939 KL 11 Execution“ - unten links, mit Bleistift: „execution“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1939/1151 (KL 11) Execution Zulusstift Nr 3 Briefpap (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2026

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 310, Abb. 801, S. 446.



1939 KL 11 Execution

Klee

**W 59. Paul Klee: *Engel, noch tastend***

**1939, 1193 (MN 13)**

29,4:20,8 cm

Fettkreide, Kleister- und Aquarellfarben auf Briefpapier

Privatbesitz, Schweiz

Verweis, Bildquelle: A.K.: Paul Klee. Die Zeit der Reife. 1996, S. 145.



**W 60. Paul Klee: *Hörender Engel***

**1939**

weitere Angaben unbekannt

Verweis: Klee 1960, S. 265.

**W 61. Paul Klee: *Engel, noch hässlich***

**Hässlicher Engel**

**1940, 26 (Y 6).**

29,6:20,9 cm

Bleistift auf Simili-Japan Marke Bambou Japon Leysee, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur auf dem Karton unten links, mit roter Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleisten unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:

„1940 Y 6 Engel, noch hässlich“ - unten links, mit Bleistift: „hässlicher Engel“

Vorzeichnung zu dem Engel auf dem nachgelassenen Gemälde *Ohne Titel [letztes Stilleben]*

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1940 (Januar) / 26 (Y 6) Engel, noch hässlich Bleistift Bambou Japon (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2083

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 335, Abb. 858, S. 450.



**W 62. Paul Klee: *Im Schreiten noch unerzogen***

**Engel, noch unerzogen, was den Schritt betrifft**

**1940, 80 (W 20)**

29,7:20,9 cm

schwarze Fettkreide Marke Zulu auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur unten rechts, mit roter Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten, mit Tinte, unterstrichen: „1940 W 20 im Schreiten noch unerzogen“ - unten links, mit Bleistift: „Engel / noch unerzogen [gestrichen: im] / was den / Schritt betrifft W 20“

Verzeichnet im *Ceuvrekatalog*: „1940 (Januar) / 80 (W 20) im Schreiten noch unerzogen / (Engel) Zulistift Biber Concept (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2109

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 342, Abb. 884, S. 452.



**W 63. Paul Klee: *ANGELUS MILITANS***

**1940, 333 (G 13)**

70/72:50/52 cm

Ölfarbe, ausgesparte Zeichnung mit Kleisterfarben, auf braune kleistergrundierte Jute auf Keilrahmen, originale Rahmenleisten

Sammlung Steegmann, Staatsgalerie Stuttgart

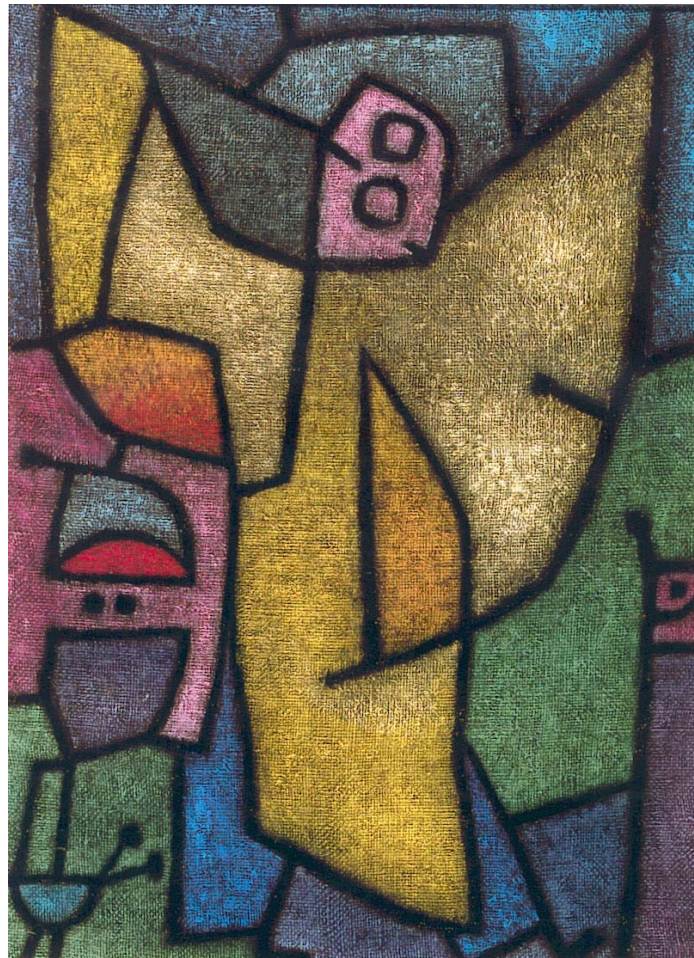
Signatur oben recht mit roter Tusche: „Klee“

Bezeichnet verso auf der oberen Spannrahmenleiste des Keilrahmens mit Tinte: „1940 G 13 „ANGELUS MILITANS“ Klee“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1940 / 333 / G 13 / April / Tafel / 0,7 0,5 / ANGELUS MILITANS / Ölfarbefarben / Jute, auf Keilrahmen braungründiert, schwarze Zeichnung.“

[Im Manuskript folgt eine Anmerkungsnummer, durch die auf eine Fußnote unten auf der Seite hingewiesen wird: „Grundierung und Zeichnung in Kleisterfarbe“]

Verweis, Bildquelle: A.K.: Picasso. Klee. Giacometti. S. 110 f., Abb. 26.



## **W 64. Paul Klee: Zweifelnder Engel**

**1940, 341 (F 1)**

29,7:20,9 cm

schwarze Pastellkreide auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf gefaltetem Karton, auf dem umgelegten Teil der Kartonunterlage Abklatsch der Zeichnung

Signatur oben links, mit Tinte: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton unten Mitte, mit Tinte: „Zweifelnder Engel / 1940 F 1“ -

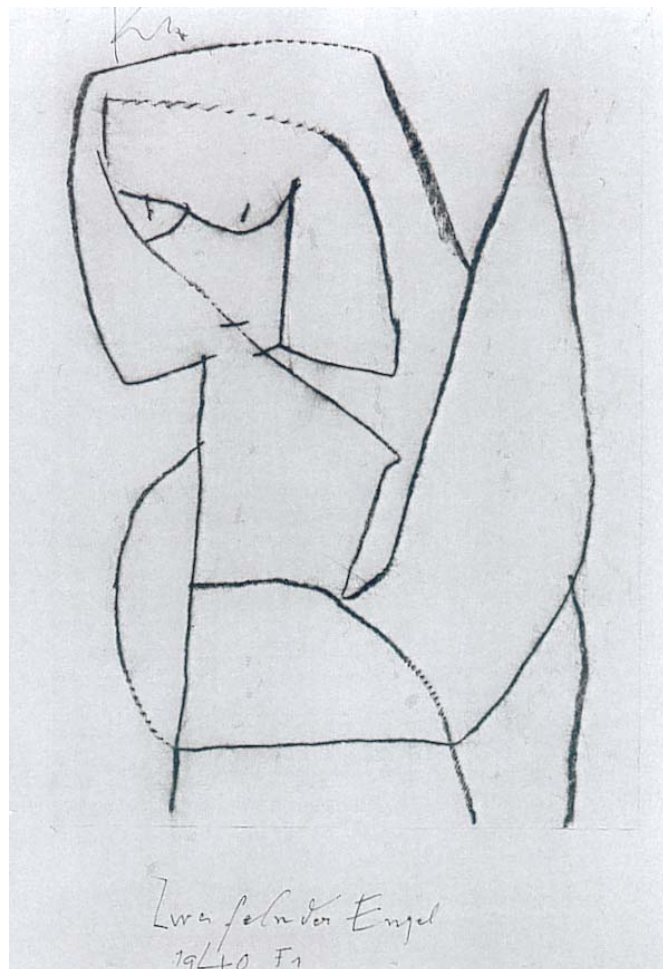
auf dem umgelegten Teil der Kartonunterlage, verso vom Abklatsch oben links, mit

Bleistift: „Zweifelnder Engel F1“ - darunter, mit Tinte: „1940“

Verzeichnet im Œuvrekatalog: „1940 (April) / 341 (F1) Zweifelnder Engel schwarze Pastell- / -Kreide Biber Conceptpap (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 2236

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 386, Abb. 1012, S. 461.



**W 65. Paul Klee: *Ohne Titel [letztes Stilleben]***

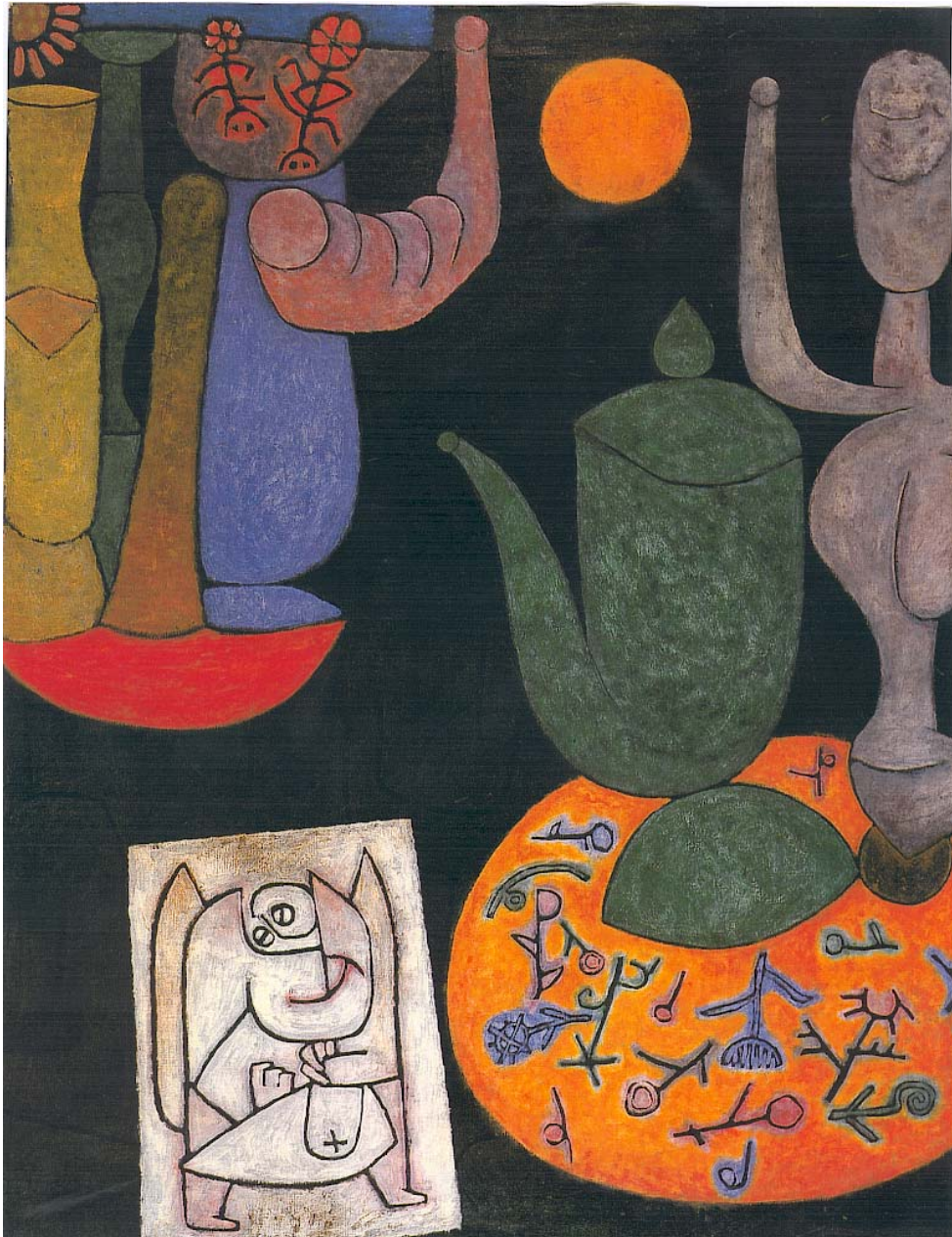
**1940 (N[achlass] 1)**

100:80,5 cm

Ölfarbe auf Leinwand auf Keilrahmen

Schenkung Lily Klee

Verweis, Bildquelle: A.K.: Paul Klee. Tod und Feuer. 2003, Abb. 119.



**W 66. Paul Klee: *Ohne Titel [Der Todesengel]***

**1940 (N[achlass] 2)**

51:66,4cm

Ölfarbe auf Leinwand, rückseitig Kleistergrundierung, auf Keilrahmen

Sammlung Felix Klee, Zentrum Paul Klee

Verweis, Bildquelle: A.K.: Paul Klee. Die Zeit der Reife. 1996, S. 156.



**W 67. Paul Klee: *Ohne Titel [Koketter Engel mit Locken]***

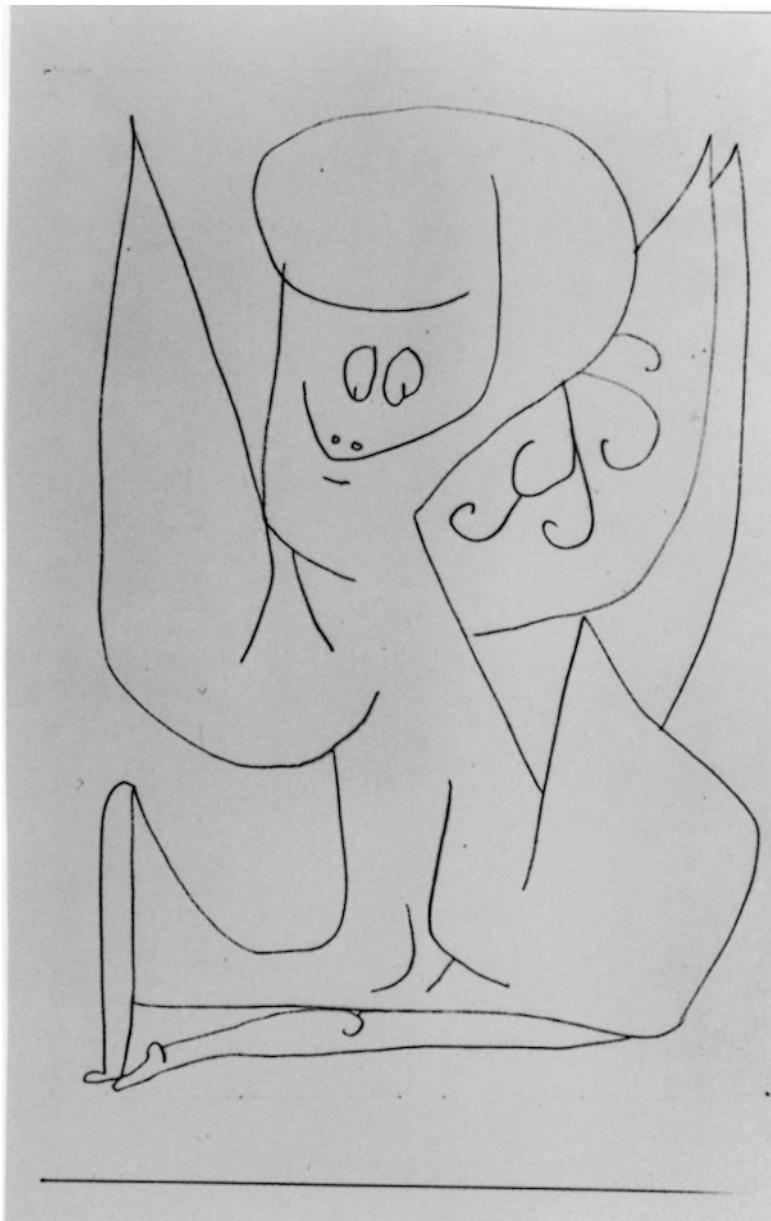
**1939 (N[achlass] 14)**

29,5:21cm

Bleistift auf Papier

Sammlung Familie Klee, Zentrum Paul Klee

Verweis, Bildquelle: A.K.: Paul Klee. Die Zeit der Reife. 1996; S. 167.



**W 68. Paul Klee: *Ohne Titel [Engel hält mit beiden Händen den Kopf]***

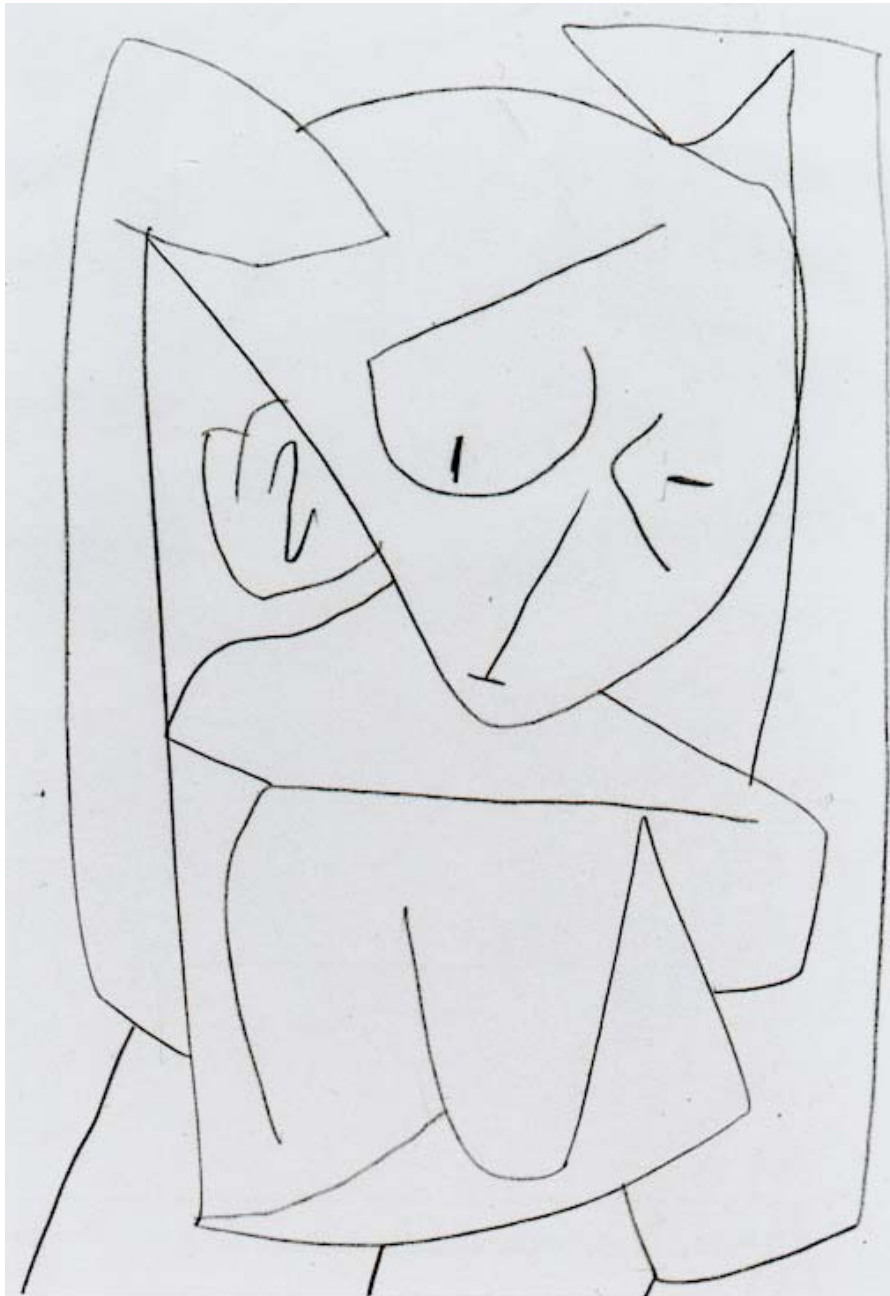
**1939 (N[achlass] 23)**

29,6:21cm

Bleistift auf Papier

Sammlung Familie Klee, Zentrum Paul Klee

Verweis, Bildquelle: A.K.: Paul Klee. Die Zeit der Reife. 1996, S. 167.



## Motivisch verwandte Figuren:

### 1. Paul Klee: *Weihnachtsbaum mit Christkind und Eisenbahn*

1884, 3 (A)

verso: verdeckte Zeichnung

12,7:8 cm

Bleistift und farbige Fettkreide auf vergilbtem Schreibpapier, auf Karton geklebt

Bezeichnet auf dem Karton unten links, mit Tusche: „1884 3“ - verso, mit Tusche:

„frühe Kindheit 3 & 4“

Stiftung Zentrum Paul Klee

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1973, S. 14, Abb. 6.



**2. Paul Klee: *Ein Genius serviert ein kleines Frühstück***

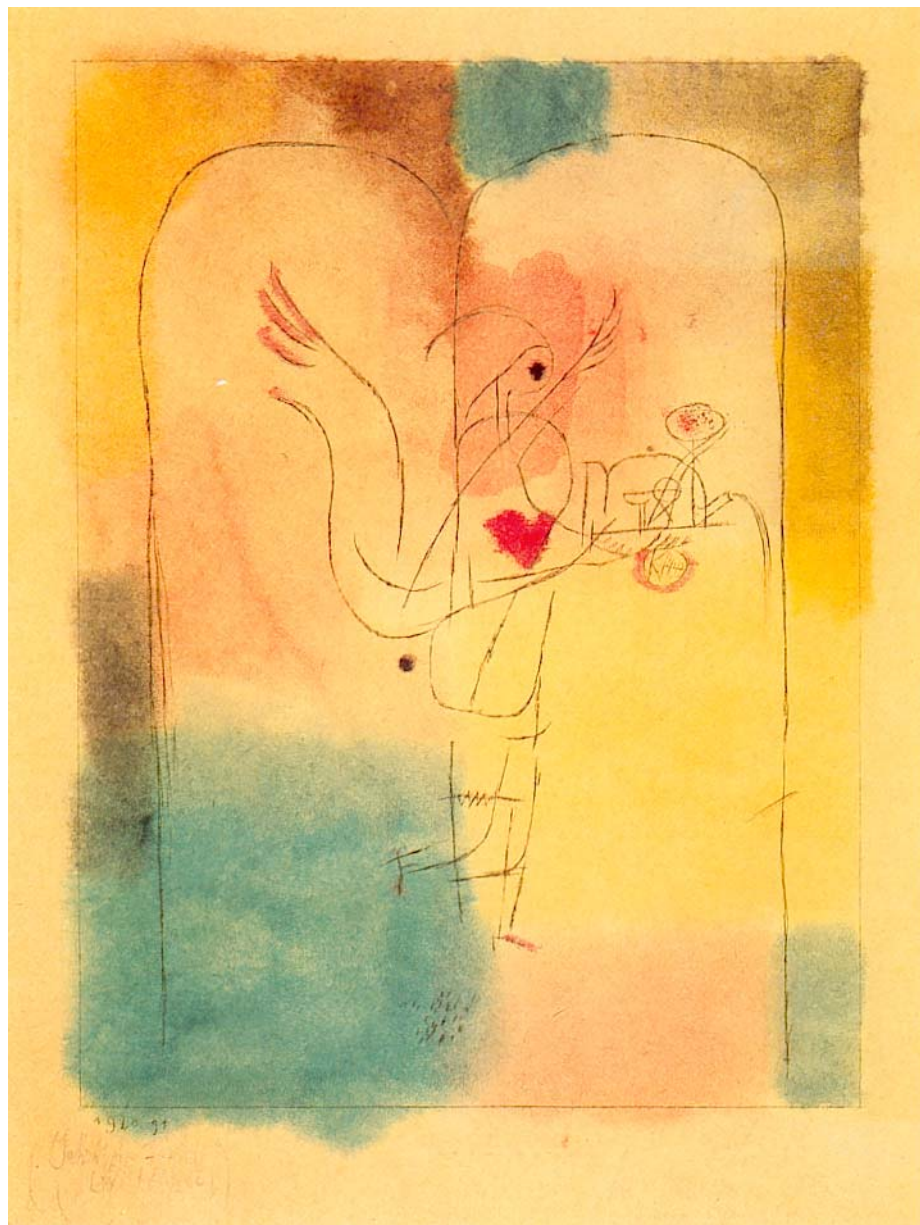
**1920, 91**

19,8:14,6 cm

Lithographie für das Jahrbuch *Die Freude*, aquarellierte Fassung

Sprengel Museum, Hannover

Verweis, Bildquelle: A.K.: Paul Klee. *Leben und Werk*. 1987, S. 175.



### 3. Paul Klee: *Ein alter Musiker tut engelhaft*

**Möchte dabei sein**

**1939, 888 (WW 8)**

29,5:21 cm

Bleistift auf Konzeptpapier Marke Biber, mit Leimtupfen auf Karton

Signatur oben Mitte, mit roter Tusche: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten Mitte, mit Tinte, unterstrichen:

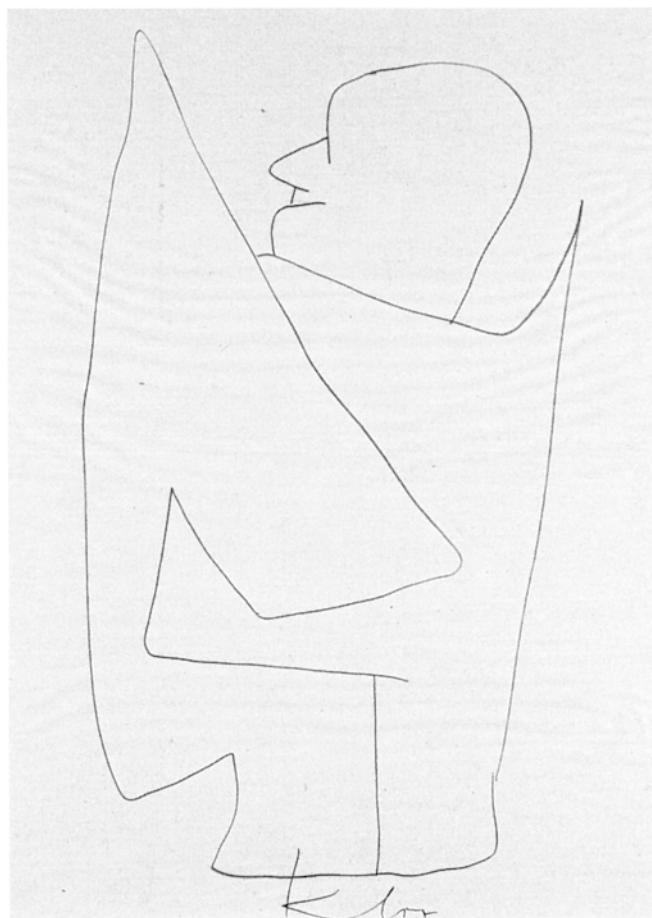
„1939 WW 8 ein alter Musiker tut engelhaft“ - unten links, mit Bleistift: „möchte dabei sein“

Verzeichnet im Oeuvrekatalog: „1939/888 (WW 8) ein alter Musiker tut engelhaft

Bleistift „Biber“ Concept Pap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1905

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 264, Abb. 680, S. 438.



1939 WW 8 ein alter Musiker tut engelhaft

#### 4. Paul Klee: *Hoher Wächter*

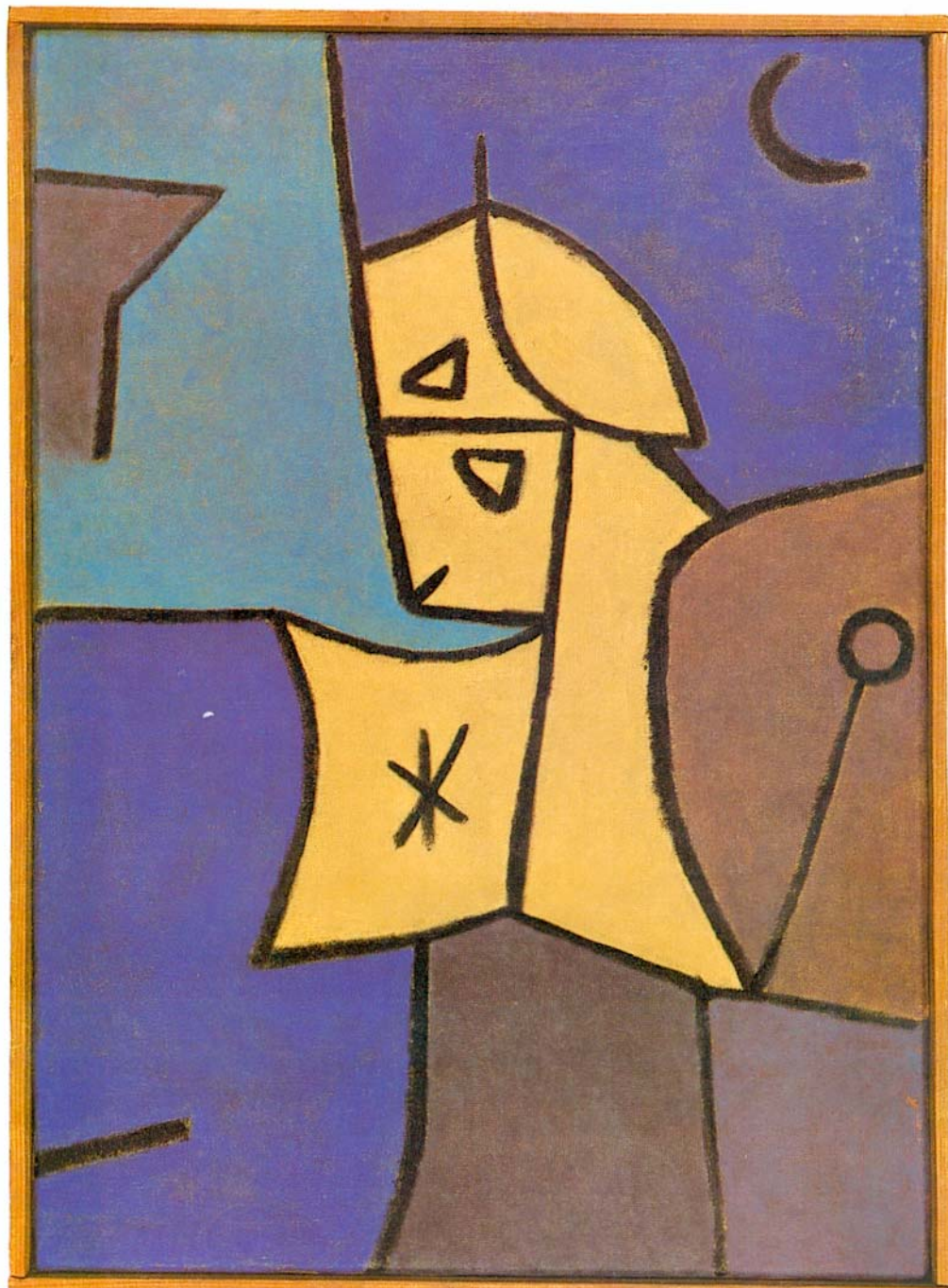
1940, 257 (M 17)

70:50 cm

Wachsfarben auf Leinwand

Stiftung Zentrum Paul Klee

Verweis, Bildquelle: A.K.: Paul Klee. Leben und Werk. 1987, S. 311.



**5. Paul Klee: *Näherungen Lucifers***

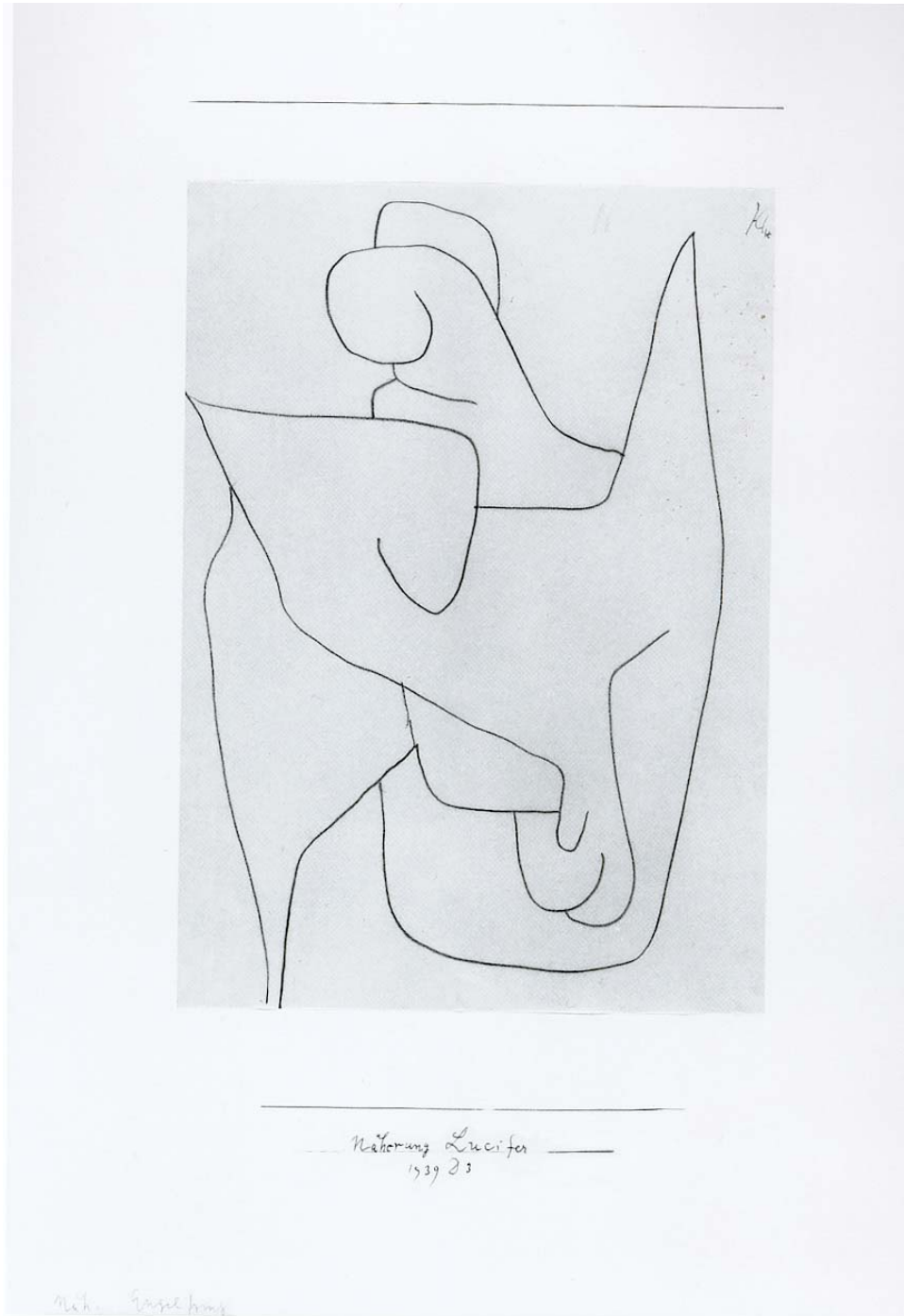
1939, 443 (D 3)

29,7:20,9 cm

Bleistift auf Paper

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1624

Verweis, Bildquelle: A.K.: Paul Klee. Späte Werkfolgen. 1997, S. 69, Abb. 35.



## 6. Paul Klee: *Chindlifrässer*

1939, 1027 (DE 7)

44,5:30,0 cm

schwarze Fettkreide Marke Zulu auf gelblichem Packpapier, mit Leimtupfen auf Karton

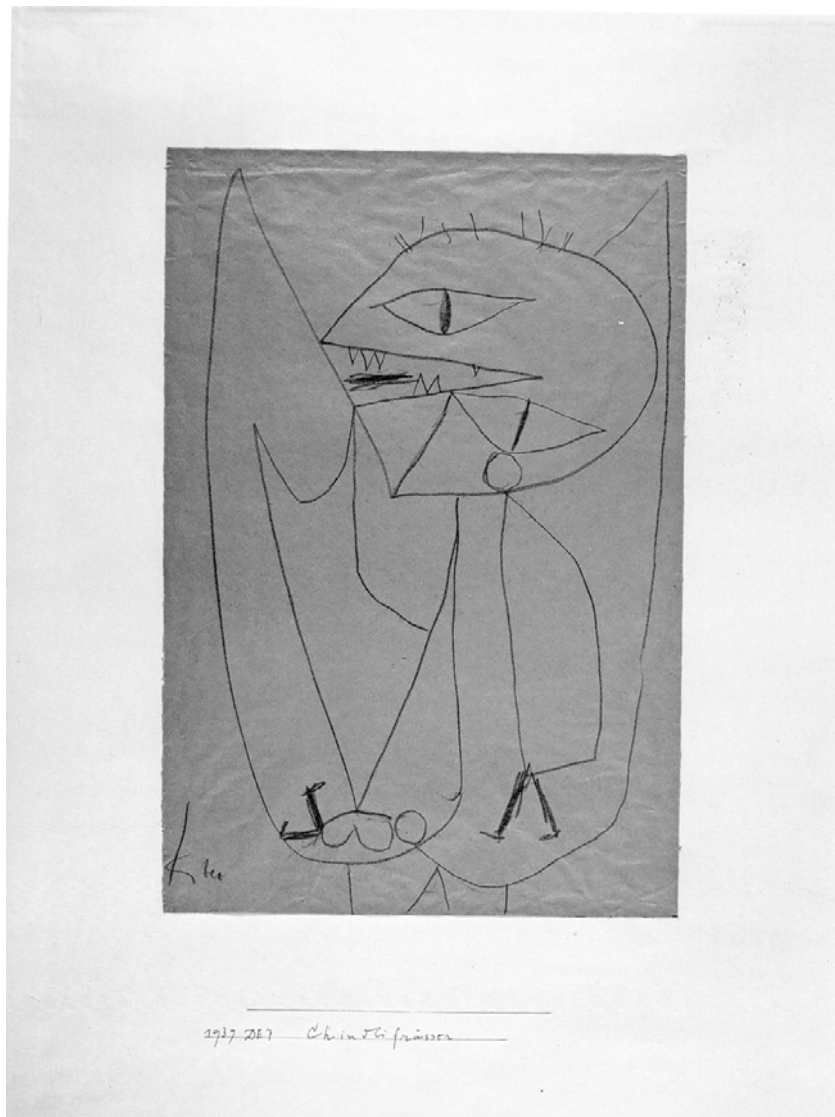
Signatur unten links, mit braunem Farbstift: „Klee“

Bezeichnet auf dem Karton inkl. Randleiste unten links, mit Tinte, unterstrichen: „1939 DE 7 Chindlifrässer“

Verzeichnet im Oeuvrekatalog: „1939/1027 (DE 7) Chindlifrässer Zulusstift gelbl. Packpap. (einfarbig)“

Stiftung Zentrum Paul Klee, Inv.-Nr.: Z. 1976

Verweis, Bildquelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 289, Abb. 750, S. 443.



## Vierter Teil: Erkenntnisse und Fazit

„In der äußeren Erscheinung offenbarte sich die geistige Struktur dieser empfindlichst organisierten, wundervoll ausbalancierten Künstlerpersönlichkeit. Klee war ein Mensch, der tiefe Weisheit und erstaunliches Wissen besaß. Ein zeitloser Mensch von unbestimmbarem Alter, dem aber, wie dem aufmerksam wachen Kinde, alle Erlebnisse der Sinne, des Auges und Ohrs, des Tastens und Schmeckens ewig fesselnd und neu waren. Ein reifer Mensch, der seinem sehr klaren Verstand nicht erlaubt, die Kontrolle zu verlieren.“<sup>833</sup>

Die vorangegangene Untersuchung über die Engelsdarstellungen von Paul Klee hat gezeigt, wie sehr dieses Motiv sich mit Klees bildnerischem Denken und seinem künstlerischen Konzept verknüpft. Das Sujet begleitet den Künstler während seiner gesamten Schaffenszeit. Seine Deutung und Verwendung des Motivs ist dabei höchst individuell und scheint sich nur aus seinem gedanklichen Kosmos zu erklären. So kommt Klee zu ganz anderen Bildaussagen als Künstlerkollegen wie Marc Chagall, Ernst Barlach oder Max Ernst. Während Chagall vor allem den biblischen Engel thematisiert, nutzt Barlach den Engel als Personifikation des Guten, dem Bösen augenscheinlich überlegenen. Ernst verwendet den Engel als Chiffre, um beim Betrachter eine bestimmbar Assoziation hervorzurufen.

Klees Engel hingegen haben eine grundlegend andere Symbolkraft. Keineswegs verkörpern sie das Gute, denn sie sind nicht überlegene Himmelsboten, sondern mit menschlichen Emotionen und Eigenarten behaftete Zwitterwesen. Klee nutzt das Engelsmotiv – traditioneller Bestandteil der christlichen Ikonographie – um zu neuen Assoziationen zu gelangen. Die Eigenschaften und einzelnen Elemente der Bildwerke Klees sind dabei häufig rätselhaft. Ihr Charakter ist nicht gänzlich zu entschlüsseln. Dies gilt auch für die Einflussfaktoren, die Klee zur stilistischen und motivischen Inspiration gedient haben. Jedoch dokumentiert die vorliegende Studie, dass das Motiv des Engels Rückschlüsse auf Klees bildnerisches Denken erlaubt, zumal sich programmatische Grundbegriffe zu bündeln scheinen.

Im Zentrum von Klees bildnerischem Denken steht die individuelle Schöpfung des Künstlers: Er selbst verwendet eine Geburtsmetaphorik, spricht davon, seine Werke zu

---

<sup>833</sup> Lyonel Feininger. Zit. nach: Klee 1995 (1987). S. 5.

gebären.<sup>834</sup> An anderer Stelle beschreibt er, seine Zeichnungen würden wie Kinder seinem Kopf entspringen.<sup>835</sup> Diese Metapher verweist auf die Göttin Athene, die in voller Rüstung dem Haupt Zeus entspringt, nachdem Hephaistos dieses mit dem Beil gespalten hat.

Diese Kopfgeburten Klees – seine Schöpfung – unterliegen einem Prozess, der sich in seinem Denken unmittelbar mit der Vorstellung von Bewegung verknüpft. „Bewegung liegt allem Werden zugrunde“<sup>836</sup>, schreibt er in seiner *Schöpferischen Konfession* programmatisch. Seine Engel sind diesem metamorphosen Charakter ganz verpflichtet. Gerade die Engel der Handzeichnungen sind augenscheinlich Teil einer Entwicklungsphase: Sie sind eben noch keine himmlischen Wesen, sondern befinden sich auf dem Weg zu einer veränderten Daseinsform. Den Figuren des *EIDOLA*-Zyklus thematisch nahe stehend, erinnern zu diesem Zeitpunkt noch zahlreiche Komponenten an den ursprünglichen Seinszustand der Wesen. Auch in den Bildtiteln spiegelt sich die Prozesshaftigkeit der Engel sprachlich wider.

Ist es aber ein zentraler Gedanke seines künstlerischen Denkens eine eigene Schöpfung hervorzubringen, so schlussfolgert sich zwangsläufig, dass Klee durch dieses Bestreben in Konkurrenz zur göttlichen Schöpfung tritt. Dabei sieht er sich – vor allem in jungen Jahren – in der Rolle eines Prometheus, der in einen Wettstreit mit den Göttern tritt. Nur durch die Rebellion gegen diese kann Klee selbst zum Schöpfer werden. In seinem Jenaer Vortrag charakterisiert er die Stellung des Künstlers. Nach seiner Einschätzung fühlt sich dieser „an diese Realität nicht so sehr gebunden, weil er an diesen Form-Enden nicht das Wesen des natürlichen Schöpfungsprocesses sieht. Denn ihm liegt mehr an den formenden Kräften, als den Form Enden. [...] In dieser ausgeformten Gestalt ist sie nicht die einzige aller Welten.“<sup>837</sup> Diese Aussage betont ein weiteres Mal seine Wahrnehmung des Künstlers als konkurrierender Schöpfergott, der eigene Welten formt. Die göttliche Schöpfung ist für Klee nur eine Möglichkeit, der er eine Alternative, eine konkurrierende (Gedanken)welt entgegensetzen kann. Dass dieses erdachte und bildhaft visualisierte Paralleluniversum nur dem Gedankenkosmos Klees unterliegt, erscheint als konsequente Schlussfolgerung.

Die geistige Rebellion Klees gegen die abendländischen Traditionen äußert sich vor allem in der Ironie, die er vereinzelt bis ins Groteske steigert. „Nichts ist witziger und

---

<sup>834</sup> Klee 1988, S. 220; Klee 1957, S. 197, Eintrag Nr. 690, (1905).

<sup>835</sup> Zit. nach: Klee 1960, S. 110 f.

<sup>836</sup> Klee 1995 (1987), S. 62.

<sup>837</sup> Klee 1999, S. 64.

grotesker als die alte Mythologie und das Christentum; das macht, weil sie so mystisch sind.“<sup>838</sup> schreibt Friedrich Schlegel in seinen *Fragmenten*. Durch das Mittel der Ironie gelingt es auch Klee mit den Bedingtheiten des Lebens umzugehen und nicht an der stark empfundenen Diskrepanz zwischen gedanklicher Freiheit und irdischer Gebundenheit zu verzweifeln. Diese stark empfundene Zerrissenheit stellt Klee in eine geistesgeschichtliche Verwandtschaft mit der deutschen Romantik um 1800. Die Sehnsucht nach einem *„Dorthin“*<sup>839</sup> lässt sich erneut mit der Figur des Engels verknüpfen. Dieser ist im christlichen Abendland traditionell die wichtigste Mittlerfigur zwischen den Welten, zwischen dem Diesseits und dem Jenseits: eine Figur, die zwischen den Welten agieren kann und für die keine irdische Gebundenheit existiert.

Gleichzeitig verkörpert der Engel auch das Dualistische in der Kunst Klees und damit einen weiteren entscheidenden Gesichtspunkt. Die Darstellungen *Näherungen Lucifers* (Abb. 2.3.47) und *Chindlifrässer* (Abb. 2.3.48) haben gezeigt, dass auch das dämonische Flügelwesen im Werk Klees vertreten ist. Klee spricht davon die Gegensätze versöhnen zu wollen, um so die Vielseitigkeit mit einem Wort aussprechen.<sup>840</sup> Auch innerhalb seiner späten Handzeichnungen stellt Klee die Emotionen seiner Engel – Freude und Trauer – dualistisch gegenüber. Die dargestellten Gefühlsregungen spiegeln das gesamte Emotionsrepertoire wider.

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, eine Analyse der von Klee intendierten Assoziationen mit dem Engelsmotiv vorzunehmen. Einige seiner Assoziationsketten konnten entschlüsselt werden, andere Zusammenhänge bleiben weiterhin rätselhaft. So sei an die Bleistiftnotiz Klees erinnert, die er auf seiner Komposition *Ohne Titel (letztes Stilleben)* vermerkt: „Sollte alles denn gewußt sein? Ach, ich glaube nein!“<sup>841</sup>

---

<sup>838</sup> Schlegel 1967, Bd. 2, S. 262.

<sup>839</sup> Vgl.: Paul Klees *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht „Dorthin“* (Abb. 1.3.19).

<sup>840</sup> Klee 1988, S. 123; Klee 1957, S. 109, Eintrag Nr. 389, (1902).

<sup>841</sup> Zit. nach.: Osterwold 1986, S. 22.

## Literaturverzeichnis

### 1. Schriften Klees

**Klee, Paul:** Über das Licht. Übersetzung von Robert Delaunays Aufsatz „La lumière“. In: Der Sturm. Berlin 1913, Nr. 144, 145 (Januar). S. 255 f.

**Klee, Paul:** Schöpferische Konfession. Tribüne der Kunst und Zeit XIII. Hrsg. von Kasimir Edschmid. Berlin 1920, 13. S. 28-40.

**Klee, Paul:** Wege des Naturstudiums. In: Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923. Weimar 1923. S. 24, 25.

**Klee, Paul:** Pädagogisches Skizzenbuch. Bauhausbücher 2. München 1925.

**Klee, Paul:** exakter versuch im bereich der kunst. In: bauhaus, zeitschrift für gestaltung (dessau). 1928, 2. Jahrgang, Nr. 2, 3. S. 17.

**Klee, Paul:** Tagebücher 1898-1918. Hrsg. von Felix Klee. Köln 1957.

**Klee, Paul:** Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt nach den hinterlassenen Aufzeichnungen und den nicht veröffentlichten Briefen. Hrsg. von Felix Klee. Zürich 1960.

**Klee, Paul:** Unendliche Naturgeschichte. Form- und Gestaltungslehre (Bd. II.). Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium und konstruktiven Kompositionswege. Hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel; Stuttgart 1970.

**Klee, Paul:** Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel 1956 (3. überarbeitete Auflage Basel; Stuttgart 1971).

**Klee, Paul:** Schriften, Rezensionen und Aufsätze. Hrsg. von Christian Geelhaar. Köln 1976.

**Klee, Paul:** Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Hrsg. von Jürgen Glaesemer. Basel; Stuttgart 1979.

**Klee, Paul:** Briefe an die Familie 1893-1940. Hrsg. von Felix Klee. Bd.1: 1893-1906. Köln 1979.

**Klee, Paul:** Briefe an die Familie 1893-1940. Hrsg. von Felix Klee. Bd. 2: 1906-1940. Köln 1979.

**Klee, Paul:** Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition. Hrsg. von der Stiftung Zentrum Paul Klee. Bearbeitet von Wolfgang Kersten. Stuttgart; Teufen 1988.

**Klee, Paul:** Paul Klee. Kunst-Lehre. Gesammelte Schriften. Hrsg. von Günther Regel. Leipzig 1995 (1987).

**Klee, Paul:** Gedichte. Hrsg. von Felix Klee. Zürich; Hamburg 1996.

**Paul Klee:** Über die moderne Kunst. Vortrag im Kunstverein Jena. Faksimile-Ausgabe. In: A.K.: Paul Klee in Jena 1924 – Die Ausstellung. Stadtmuseum Göhre, Jena. Jena; Gera 1999.

## 2. Sekundärliteratur

**Aissen-Crewett, Meike:** Kinderzeichnungen verstehen. München 1988.

**Apel, Friedmar:** Himmelssehnsucht – Die Sichtbarkeit der Engel in der romantischen Literatur und Kunst sowie bei Klee, Rilke und Benjamin. Berlin 1994.

**Areopagita, Dionysios:** Die Hierarchien der Engel und der Kirche. Einf. von Hugo Ball. München 1955.

**Bärmann, Matthias:** „als ob es mich selber angehe“: Emigration, Krankheit und Schaffensprozess im letzten Lebensabschnitt von Paul Klee. In: A.K.: Paul Klee. Tod und Feuer. Die Erfüllung im Spätwerk. Zürich 2003. S. 10-23.

**Bätschmann, Oskar:** Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus. In: Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge und Forschungen zu Paul Klee. Bern 2000, Bd. 1. S. 107-125.

**Barlach, Ernst:** Die Briefe II., 1925-1938. Hrsg. von Friedrich Dross. München 1969.

**Baudelaire, Charles:** Le peintre de la vie moderne. In: Oeuvres Complètes. Texte établi et annoté par Yves-Gérard le Dantec. Paris 1954. S. 881-920.

**Baudelaire, Charles:** Die künstlichen Paradiese. Die Blumen des Bösen und andere Schriften. Übersetzt von Max Bruns. Köln 1999 (1903). S. 516.

**Baumgartner, Marcel:** L'art pour l'Art. Bernische Kunst im 20. Jahrhundert. Bern 1984.

**Beck, James H.:** Malerei der italienischen Renaissance. Köln 1999.

**Benjamin, Walter:** Angelus Novus. Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main 1966.

**Bischoff, Ulrich:** Paul Klee. München 1992.

**Boehm, Gottfried:** „Streben nach Gesicht“ – Hinweise zum zeichnerischen Spätwerk Paul Klees. In: A.K.: Paul Klee. Späte Zeichnungen von 1939. Museum Folkwang Essen. Essen 1989. S. 157-164.

**Braune, Walther:** Die Begegnung Europas mit dem islamischen Orient. In: A.K.: Weltkulturen und moderne Kunst. Haus der Kunst München. München 1972. S. 12-15.

**Brion, Marcel:** Paul Klee. Paris 1955.

**Broer, Werner; Schulze-Welarn, Annemarie** (Hrsg.): Verfremdung, Provokation, Deutung. Christliches in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hannover 1993.

**Büchner, Joachim:** Paul Klee. Düsseldorf 1971.

**Bunk, Renate L.:** Natur und Kunst bei Leonardo da Vinci, Paul Klee und Joseph Beuys. Zum Selbstverständnis künstlerischer Produktion und seiner Relevanz für ästhetische Erziehung. Dortmund 1992.

**Campbell, Joseph:** Mythen der Menschheit. München 1993.

**Carrier, David:** Walter Benjamin as art critic. In: Art Criticism since 1990. Conference 1991. Manchester 1993. S. 22-37.

**Cassou, Jean:** Chagall, peintre religieux. In: Revue d'Esthétique. 1965, 18. S.15-17.

**Cervantes Saavedra, Miquel de:** Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. (Übersetzung von Ludwig Braunfels, mit den Illustrationen von Grandville zu der Ausgabe von 1848). Darmstadt 1980.

**Chapeaurouge, Donat de:** Einführung in die Geschichte der christlichen Symbolik. Darmstadt 1984.

**Chapeaurouge, Donat de:** Paul Klee und der christliche Himmel. Stuttgart 1990.

**Chapeaurouge, Donat de:** Versteckte Selbstenthüllung moderner Künstler. Weimar 1996.

**Chastel, André:** Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei. Berlin 1997.

**Cichowski, Sabine:** Luftfahrttechnik und Flugmotive bei Paul Klee. In: A.K.: Paul Klee in Schleißheim. Und ich flog. Hrsg. von Benz-Zauner, Margareta. München 1997. S. 78-91.

**Compton, Susan:** Marc Chagall. Mein Leben – Mein Traum. Berlin und Paris 1922-1940. München 1990.

**Comte, Philippe:** Klee. Paris 1991.

**Connelly, Frances S.:** Tiefsinnige Spielerei: Die Bildtradition des Grotesk-Komischen. In: A.K.: Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit. München; Berlin; London; New York 2003. S. 276-287.

**Crone, Rainer; Koerner, Joseph Leo:** Paul Klee. Legends of the sign. New York; Oxford 1991.

**Danzer, Gerhard:** Verstummt und verhärtet – zur Krankengeschichte des Malers Paul Klee. In: Rattner, Josef; Danzer, Gerhard (Hrsg.): Kunst und Krankheit in der Psychoanalyse. München 1993. S. 155-165.

**Davidson, Gustav:** A Dictionary of Angels. New York 1967.

- Deicher, Susanne:** Kunst und Karriere Paul Klees [Bericht über das Internationalen Symposium, veranstaltet von der Stiftung Zentrum Paul Klee im Kunstmuseum Bern in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Universität Bern. 16.-17. Oktober 1998]. In: Kunst Chronik. Heft 9/10, September/Oktober 1999. S. 454-459.
- Delamater, Peg:** Some Indian sources in the art of Paul Klee. In: Art Bulletin. 66. 1984. S. 657-674.
- Demisch, Heinz:** Mythische Motive bei Marc Chagall. In: Symbolum. 7. 1971. S. 137-166.
- Dennison, Lisa:** Paul Klee at the Guggenheim Museum. New York 1993.
- Derenthal, Ludger: Mitteilungen über Flugzeuge, Engel und den Weltkrieg. Zu den Photocollagen der Dadazeit von Max Ernst. In: Im Blickfeld. Konstruktion der Moderne. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1994. S. 41-60.
- Diehl, Paul Heinrich:** Grenzen der Malerei. Betrachtungen über die Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1961.
- DiLeo, Joeph H.:** Die Deutung von Kinderzeichnungen. Karlsruhe 1992.
- Dittmann, Lorenz:** `Wachstum´ im Denken und Schaffen Paul Klees. In: A.K.: Paul Klee. Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit der Natur. Hrsg. Von Ernst-Gerhard Güse. München 1990.
- Dücker, Alexander (Hrsg.):** A.K.: Paul Klee – Späte Werkfolgen. Berlin 1997.
- Dufour-ElMaleh, Marie-Cecile:** Angelus Novus – essai sur l'oeuvre de Walter Benjamin. Bruxelles 1990.
- Eberlein, Johann Konrad:** Ein verhängnisvoller Engel. Paul Klees Bild "Angelus Novus" und Walter Benjamins Interpretation. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 166. 20. Juli 1991.
- Eberlein, Johann Konrad:** Paul Klee. Meisterwerke. München 1994.
- Einstein, Carl:** Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte. Berlin 1931, Bd. XVI.
- Erben, Walter:** Marc Chagall. München 1957.
- Escher, Gudrun:** Die Bedeutung des Flugthemas bei Paul Klee. In: A.K.: Paul Klee in Schleißheim. Und ich flog. Hrsg. von Benz-Zauner, Margareta. München 1997. S. 70-77.

- Fath, Manfred** (Hrsg.): Paul Klee – Die Zeit der Reife. Kunsthalle Mannheim. München; New York 1996.
- Fineberg, Jonathan** (Hrsg.): Kinderzeichnungen und die Kunst des 20. Jahrhunderts [In Zusammenarbeit mit dem Lenbachhaus, München und dem Kunstmuseum Bern]. Stuttgart 1995.
- Franciscono, Marcel**: Paul Klee's Italian Journey and the Classical Tradition. In: Pantheon. 1974, 32. H. 1, S. 54-64.
- Franciscono, Marcel**: Paul Klee im Bauhaus – der Künstler als Gesetzgeber. In: A.K.: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik. Kunsthalle Köln. Genf 1979. S. 17-29.
- Franciscono, Marcel**: Klees Krankheit und seine Bilder des Todes. In: Helfenstein, Josef; Frey, Stefan (Hrsg.): Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr. Stuttgart 1990. S. 13-26.
- Franciscono, Marcel**: Paul Klee. His work and thought. Chicago 1991.
- Frank, Volker**: Dürer-Rezeption bei Paul Klee und Max Lingner. In: Albrecht Dürer. Kunst im Aufbruch. Leipzig 1972. S. 253-256.
- Franz, Erich**: Näherungen – Die Intensivierung der Leere in Klees Zeichnungen von 1939. In: A.K.: Paul Klee. Späte Zeichnungen von 1939. Museum Folkwang Essen. Essen 1989. S. 147-156.
- Frey, Stefan**: Paul Klee und die Antike. In: A.K.: Paul Klee. In der Maske des Mythos. Köln 1999. S. 233-263.
- Frey, Stefan; Hüneke, Andreas**: Paul Klee, Kunst und Politik in Deutschland 1933. Eine Chronologie. In: A.K.: Paul Klee. 1933. Köln 2003. S. 268-307.
- Friedrich, Caspar David**: Bekenntnisse. Leipzig 1924.
- Fröhlich, Anne Marie** (Hrsg.): Engel. Texte aus der Weltliteratur. Zürich 1992.
- Fuß, Peter**: Das Grotteske. Ein Medium kulturellen Wandels. Kölner Germanistische Studien, N.F. 1. Köln; Weimar; Wien 2001.
- Geelhaar, Christian**: Et in Arcadio Ego. Zu Paul Klees insula dulcamara. In: Mitteilungen. 1970, 118. S. 1-5.
- Geelhaar, Christian**: Paul Klee und das Bauhaus. Köln 1972.
- Geelhaar, Christian**: Paul Klee. Leben und Werk. Köln 1974.
- Geelhaar, Christian** (Hrsg.): Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze. Köln 1976.

- Geelhaar, Christian:** Moderne Malerei und Musik der Klassik – eine Parallele. In: A.K.: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik. Kunsthalle Köln. Genf 1979. S. 31-44.
- Geelhaar, Christian:** Journal intime oder Autobiographie? Über Paul Klees Tagebücher. In: A.K.: Paul Klee – Das Frühwerk. 1883-1922. Städtische Galerie im Lenbachhaus München. München 1980. S. 246-261.
- Geist, Hans-Friedrich:** Paul Klee. Hamburg 1948.
- Geist, Hans-Friedrich:** Paul Klee und die Welt des Kindes. In: Das Werk. Jg. 37. 1950, S. 186-192.
- Geist, Hans Friedrich:** In: Erinnerungen an Paul Klee. Hrsg. von Ludwig Grote. München 1959.
- Giedion-Welcker, Carola:** Paul Klee mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1961.
- Giedion-Welcker, Carola:** Paul Klees Verbindung zur Poesie. In: Jahresring. 1967/68, S. 253-266.
- Giedion-Welcker, Carola:** Paul Klee. New York o. J.
- Glaesemer, Jürgen:** Paul Klee. Handzeichnungen I. Kindheit bis 1920. Sammlungskatalog des Kunstmuseums Bern. Bern 1973.
- Glaesemer, Jürgen:** Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin. In: Pantheon. 32. 1974, S. 152-162.
- Glaesemer, Jürgen:** Paul Klee. Handzeichnungen III. 1937-1940. Sammlungskatalog des Kunstmuseums Bern. Bern 1979 (a.).
- Glaesemer, Jürgen:** Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Bern 1979 (b.).
- Glaesemer, Jürgen:** Briefe von Paul Klee an Alfred Kubin. In: A.K.: Paul Klee – Das Frühwerk. 1883-1922. Städtische Galerie im Lenbachhaus München. München 1980. S. 80-98.
- Glaesemer, Jürgen.** Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1936. Sammlungskatalog des Kunstmuseums Bern. Bern 1984.
- Glaesemer, Jürgen:** Traum und Wahrheit. Überlegungen zur Romantik am Material der Ausstellung. In: Glaesemer, Jürgen (Hrsg.): A.K.: Traum und Wahrheit. Deutsche Romantik aus Museen der Deutschen Demokratischen Republik. Stuttgart 1987 (a.). S. 12-29.
- Glaesemer, Jürgen:** Paul Klee und die deutsche Romantik. In: A.K.: Paul Klee. Leben und Werk. Stuttgart 1987 (b.). S. 13-31.

- Godwin, Malcolm:** Engel. Eine bedrohte Art. Frankfurt am Main 1991.
- Goethe, Johann Wolfgang von:** Goethes Gedichte in zeitlicher Folge. Frankfurt am Main 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang von:** Faust, Erster und Zweiter Teil. München 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang von:** Dichtung und Wahrheit. Frankfurt am Main 2000.
- Gohr, Siegfried:** Symbolische Grundlagen der Kunst Paul Klee. In: A.K.: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik. Kunsthalle Köln. Genf 1979. S. 81-94.
- Goldwater, Robert:** Primitivismus in der modernen Malerei. In: A.K.: Weltkulturen und moderne Kunst. Haus der Kunst München. München 1972. S. 19-22.
- Grohmann, Will:** Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1930. Bergen II (OBB.) 1949.
- Grohmann, Will:** Geleitwort. In: Paul Klee – Handzeichnungen. Insel- Bücherei Nr. 294. Frankfurt am Main 1952.
- Grohmann, Will:** Paul Klee. Stuttgart 1954.
- Grohmann, Will:** Paul Klee. Handzeichnungen. Köln 1959.
- Grohmann, Will:** Der Maler Paul Klee. Köln 1977.
- Grote, Ludwig (Hrsg.):** Erinnerungen an Paul Klee. München 1959.
- Grubb, Nancy:** Engel. München 1996.
- Grün, Anselm:** 50 Engel für das Jahr. Ein Inspirationsbuch. Freiburg im Breisgau 2002 (1997).
- Guardini, Romano:** Engel. Theologische Betrachtungen. Mainz 1995.
- Gutbrod, Karl (Hrsg.):** Lieber Freund. Künstler schreiben an Will Grohmann. Eine Sammlung von Briefen aus fünf Jahrzehnten. Köln 1968.
- Haftmann, Werner:** Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens. München 1950.
- Haftmann, Werner:** Marc Chagall. Köln 1972.
- Haftmann, Werner:** Verfemte Kunst. Köln 1986.
- Hartau, Johannes:** Don Quijote in der Kunst. Wandlung einer Symbolfigur. Berlin 1987.
- Hartau, Johannes:** Honoré Daumier. Don Quijote. Komische Gestalten in großer Malerei. Frankfurt am Main 1998.
- Hausenstein, Wilhelm:** Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und der Kunst dieses Zeitalters. München 1921.

- Haxthausen, Charles Werner:** Paul Klee. The Formative Years. Geneva 1981.
- Haxthausen, Charles Werner:** Zur „Bildsprache“ des Spätwerkes. In: Helfenstein, Josef; Frey, Stefan (Hrsg.): Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr. Stuttgart 1990. S. 27-38.
- Haxthausen, Charles Werner:** Zwischen Darstellung und Parodie: Klees auratische Biilder. In: Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge und Forschungen zu Paul Klee. Bern 2000, Bd. 1. S. 9-27.
- Heidecker, Gabriele:** Engelsdarstellungen in Bildern von Marc Chagall. In: Zink, Jörg (Hrsg.): Betrachtung und Deutung. Schöpfung und Vollendung. Eschbach 1988, Bd. 23. S. 97-116.
- Heidecker, Gabriele:** Engelsdarstellungen in Bildern von Paul Klee. In: Zink, Jörg (Hrsg.): Betrachtung und Deutung. Schöpfung und Vollendung. Eschbach 1988, Bd. 23. S. 117-128.
- Heine, Heinrich:** Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Heine Ausgabe). Hrsg. von Manfred Windfuhr. 16 Bände. Hamburg 1973 ff.
- Heine, Heinrich:** Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge. Frankfurt am Main 1997.
- Held, Heinz-Georg:** Engel. Geschichte eines Bildmotivs. Köln 1995.
- Helfenstein, Josef:** Das Spätwerk als „Vermächtnis“. Klees Schaffen im Todesjahr. In: Helfenstein, Josef; Frey, Stefan (Hrsg.): Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr. Stuttgart 1990. S. 59-76.
- Helfenstein, Josef; Frey, Stefan (Hrsg.):** Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr. Stuttgart 1990.
- Helfenstein, Josef; Frey, Stefan (Hrsg.):** Paul Klee. Verzeichnis der Werke des Jahres 1940. Stuttgart 1991.
- Helfenstein, Josef:** Die Thematik der Kindheit im Spätwerk von Klee. In: Fineberg, Jonathan (Hrsg.): Kinderzeichnungen und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1995.
- Henze, Anton:** Von Busch bis Klee. In: Kunst und Humor. Sonderausgabe der Zeitschrift Das Kunstwerk. Baden-Baden 1954. S. 5-19.
- Henze, Anton:** Das christliche Thema in der modernen Malerei. Heidelberg 1965.
- Hölderlin, Friedrich:** Hyperion. Stuttgart 1987.
- Hofmann, Werner:** Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart 1987 (3.Auflage).
- Hofmann, Werner:** Paul Klee. 50 Werke aus 50 Jahren. Hamburg 1990.

- Homer:** Odyssee. Nach der Übertragung von Johann Heinrich Voss. München 1956.
- Hopfengart, Christine:** Klee – Vom Sonderfall zu Publikumsliebling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905-1920. Mainz 1989.
- Hoppe-Sailer, Richard:** Paul Klee. Ad Parnassum. Frankfurt am Main; Stuttgart 1993.
- Huch, Ricarda:** Die Romantik. Leipzig 1924.
- Huggler, Max:** Die Kunsttheorie von Paul Klee. In: Festschrift Hans H. Hahnloser zum 60. Geburtstag. Stuttgart 1961.
- Huggler, Max:** Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos. Frauenfels 1969.
- Jakobson, Roman:** Der Maler Paul Klee als Dichter. In: Holenstein, Elmar (Hrsg.): Hölderlin, Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte. Frankfurt am Main 1976. S. 97-105.
- Jedlicka, Gotthart:** Vogel-Begegnungen. München 1960.
- Jelavich, Peter:** Grotesk und karnevalesk: Negation und Erneuerung um 1900. In: A.K.: Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit. München; Berlin; London; New York 2003. S. 79-89.
- Jordan, Jim M.:** Paul Klee and cubism, 1912-1926. Volume I, II. Michigan 1974.
- Kagan, Andrew:** Paul Klee – Art & Music. London 1983.
- Kandinsky, Wassily:** Über die Formfrage. In: Der Blaue Reiter. Neuausgabe. München 1965. S. 132-188.
- Kersten, Wolfgang:** Paul Klee – „Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?“. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte BD 5. Marburg 1987.
- Kersten, Wolfgang; Anne Trembley:** Malerei als Provokation der Materie – Überlegungen zu Paul Klees Maltechnik. In: Helfenstein, Josef; Frey, Stefan (Hrsg.): Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr. Stuttgart 1990. S. 77-92.
- Kersten, Wolfgang:** Übermut. Allegorie der künstlerischen Existenz. Frankfurt am Main 1990.
- Khatibi, Abdelkébir; Sijelmassi, Mohamed:** Die Kunst der islamischen Kalligrafie. Köln 1995.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin:** Paul Klee. Staatsgalerie moderner Kunst. München 1994.

- Klingsöhr-Leroy, Cathrin:** Der Vollmond. Neun nächtliche Landschaften von Paul Klee. (Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlung München). München 1999.
- Knapp, Gottfried:** Engel. Eine himmlische Komödie. München; New York 1995.
- Knott, Robert:** Paul Klee and the mystic center. In: Art-Journal. 38. 1978/79, S. 114-118.
- Költzsch, Georg-W.:** Das Paradies als Collage. In: A.K.: Paul Gauguin. Das verlorene Paradies. Museum Folkwang Essen. Staatliche Museen zu Berlin Neue Nationalgalerie. Köln 1998. S. 54-70.
- Kornfeld, Ebenhard W.:** Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee. Bern 1963.
- Kornfeld, Ebenhard W.:** Paul Klee in Bern. Aquarelle und Zeichnungen 1897-1915. Bern 1973.
- Kort, Pamela:** Paul Klee und der Mythos. In: A.K.: Paul Klee. In der Maske des Mythos. Köln 1999. S. 9-38.
- Kort, Pamela:** Grotesk! Eine andere Moderne. In: A.K.: Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit. München; Berlin; London; New York 2003 (a.). S. 10-23.
- Kort, Pamela:** Paul Klee und die Zeichnungen zur „nationalsozialistischen Revolution“. In: A.K.: Paul Klee. 1933. Köln 2003 (b.). S. 183-216.
- Krauss, Heinrich:** Die Engel. Überlieferung, Gestalt, Deutung. München 2000.
- Krempel, Ulrich:** Die späten Jahre. Klees Emigration und ihr Reflex in der Sammlung Sprengel. In: A.K.: Paul Klee. Tod und Feuer. Die Erfüllung im Spätwerk. Zürich 2003. S. 32-41.
- Kristensen, William Brede:** Life Out if Death: Studies in the Religions of Egypt and of Ancient Greece. Louvain 1992.
- Kröll, Christina:** Die Bildtitel Paul Klees – Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Bonn 1968.
- Kubin, Alfred:** Mein Werk. Dämonen und Nachtgesichter. Dresden 1931.
- Kühn, Matthias:** Zu einigen Selbstinterpretationen Paul Klees. In: Dresdner Kunstblätter. 28. 1984, S. 162-167.
- Kühn, Matthias:** „Gewagte Symbiosen“ – Bild und Bildtitel im Spätwerk Klees. In: Helfenstein, Josef; Frey, Stefan (Hrsg.): Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr. Stuttgart 1990. S. 93-100.

- Lang, Lothar** (Hrsg.): George Grosz. Berlin 1979.
- Lang, Lothar**: Paul Klee. Die Zwitschermaschine und andere Grotesken. Berlin 1981.
- Lankheit, Klaus**: Bibel-Illustrationen des Blauen Reiters. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1963.
- Laude, Jean**: Der Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Paul Klee. In: **Rubin, William** (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984. 3. Auflage 1996.
- Legendre, Véronique**: Les techniques de Paul Klee. In: Nouvelles de l'estampe. 1980, 50. S. 15-19.
- Lexikon der christlichen Ikonographie**. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels. 8 Bände. Freiburg u.a. 1957-1965.
- Lexikon für Theologie und Kirche**. Hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner. 11 Bände. Freiburg u.a. 1957-1965 (2. Auflage).
- Lexikon der Kunst**. 12 Bände. Erlangen 1994.
- Lexikon der Mythologie**. Augsburg 2000.
- Liebelt, Udo** (Hrsg.): A.K.: Marc Chagall. Himmel und Erde. Druckgraphik und andere Werke. Verzeichnis der Bestände des Sprengel Museum Hannover. Hannover 1996.
- Linsmann, Maria**: Schriftähnliche Zeichen und Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Wehle 1991.
- Loschek, Ingrid**: Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart 1994. S. 465.
- Ludwig, Horst**: Aspekte zur orientalischen Ornamentik und zur Kunst des 20. Jahrhunderts. In: A.K.: Weltkulturen und moderne Kunst. Haus der Kunst München. München 1972. S. 123-134.
- Luprecht, Marc**: Of angels, death and other things. New York 1999.
- Lurker, Manfred** (Hrsg.): Wörterbuch der Symbole. Stuttgart 1991.
- Macke, August**: Die Masken. In: „Neger im Louvre“. Texte zu Kunstethnologie und moderner Kunst. Hrsg. von Margit Prussat und Wolfgang Till. Amsterdam; Dresden 2001.
- Mai, Ekkehard**: Manet und die Historienmalerei. In: A.K.: Triumph und Tod des Helden. Wallraf-Richartz-Museum. Köln 1987. S. 126-138.
- Martin, Ralph**: Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des „Hellenismus“-Gedankens bei Heinrich Heine. Sigmaringen 1999.

- Matisse, Henri:** Über Kunst. Hrsg. von Jack D. Flam. Zürich 1982.
- Melcher, Ralph:** ANGELUS MILITANS [Bildtext]. In: A.K.: Picasso. Klee. Giacometti. Die Sammlung Steegmann. Stuttgart 1998. S. 110.
- Meyer, Franz:** Marc Chagall. Leben und Werk. Köln 1961.
- Meyer, Franz:** Marc Chagall. Der Engelssturz. Stuttgart 1964.
- Meyer, Theo:** Nietzsche und die Kunst. Tübingen; Basel 1993.
- Michel, Wilhelm:** Das Teuflische und Grotteske in der Kunst. München 1911.
- Mösser, Andeheinz:** Das Problem der Bewegung bei Paul Klee. Heidelberg 1976.
- Mosès, Stéphane:** Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem. Frankfurt am Main 1992.
- Muchawsky-Schnapper, Ester:** Paul Klee's Angelus Novus, Walter Benjamin and Gershom Scholem. In: Israel Museum Journal. 8. Jg. Frühjahr 1989, S. 47-52.
- Müller, Carola:** Das Zeichen in Bild und Theorie bei Paul Klee. München 1979.
- Musil, Robert:** Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Hrsg. von A. Frisé. Hamburg 1982 (a.)
- Musil, Robert:** Ein Soldat erzählt. In: Musil, Robert: Prosa, Dramen, späte Briefe. Hrsg. von A. Frisé. Hamburg 1982 (b.).
- Naubert-Riser, Constance:** Paul Klee et la Chine. In: Revue de l'Art. 1984, 63. S. 47-56.
- Nierendorf, Karl:** Paul Klee. Paintings. Watercolors. 1913 to 1939. New York 1941.
- Nietzsche, Friedrich:** Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari, Mazzini. München; Berlin; New York 1980.
- Nietzsche, Friedrich:** Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. München 1981.
- Nigg, Walter; Gröning, Karl:** Bleibt Ihr Engel. Berlin; Frankfurt am Main 1996.
- Novalis:** Fragmente. In: Novalis. Ausgewählte Werke in drei Bänden. Hrsg. von Wilhelm Bölsche. Leipzig o. J.
- Okuda, Osamu:** Erinnerungsblick und Revision. Über den Werkprozess Paul Klees in den Jahren 1919-1923. In: Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge und Forschungen zu Paul Klee. Bern 2000, Bd. 1. S. 159-173.
- Okuda, Osamu:** Versuch über Honoré Daumiers sichtbaren Einfluss auf Paul Klee. In: A.K.: Paul Klee .1933. Köln 2003. S. 228-241.

**Ortmeier, Martin:** Der Primitivismus modernen Malerei. Eine Gattungs- und rezeptionstheoretische Studie. München 1983.

**Osterwold, Tilman:** Paul Klee. Die Ordnung der Dinge. Stuttgart 1975.

**Osterwold, Tilman:** Paul Klee. Ein Kind träumt sich. Stuttgart 1979.

**Osterwold, Tilman** (Hrsg.): A.K.: Paul Klee. VORBILD – URBILD. Frühwerk – Spätwerk. Salzburg 1986.

**Osterwold, Tilman:** Paul Klee. Spätwerk. Stuttgart 1990.

**Partsch, Susanna:** Paul Klee. 1879-1940. Köln 1993.

**Peifer, Egon:** EIDOLA und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und klassischer Zeit. Frankfurt am Main 1989. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVIII, Archäologie, Bd. 28.

**Pierce, James Smith:** Paul Klee and Primitive Art. New York; London 1976.

**Piper, Reinhard:** Erinnerungen eines Verlegers. München 1947.

**Plant, Margaret:** Paul Klee. Figures and faces. London 1978.

**Polson, Margaret Ruth:** Paul Klee: A study in visual language. Michigan 1974.

**Prange, Regine:** Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee: Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne. Hildesheim 1991.

**Presler, Gerd:** Am Ende bleibt die Hoffnung. Zu den Menschenbildern von Ernst Barlach. In: Art. Juli 1995, Nr. 7, S. 26-33.

**Probst, Rudolf:** Marc Chagalls „Bibel“. In: Der Kunsthandel. 1957, 49. S. 9-11.

**Regel, Günther** (Hrsg.): Paul Klee. Kunst-Lehre. Gesammelte Schriften. Leipzig 1995 (1987).

**Rewald, Sabine:** Paul Klee. Die Sammlung Berggruen im Metropolitan Museum of Art, New York und im Musée National d'Art Moderne, Paris. Stuttgart 1989.

**Rewald, Sabine:** Paul Klee. Die Sammlung Berggruen im Metropolitan Museum of Art. [Katalog zur Ausstellung im Stülerbau, Berlin-Charlottenburg.]. Berlin 1998.

**Riedel, Ingrid:** Chagalls Engel. In: Du. Die Zeitschrift für Kunst und Kultur. 1986, Heft 12, S. 60-68.

**Riedel, Ingrid:** Engel der Wandlung. Die Engelsbilder Paul Klees. Freiburg 2000.

**Rilke, Rainer Maria:** Duineser Elegien. Stuttgart 1997 [1923].

**Ringleben, Joachim:** Dornenkrone und Purpurmantel. Theologische Betrachtungen zu Bildern von Grünwald bis Paul Klee. Insel- Bücherei Nr. 1159. Leipzig 1996.

**Rodenberg, Julius:** Die Reziprozität von Ornament und Schrift in der islamischen Kalligraphie. In: Schrift und Bild. Katalogbuch. Hrsg. von der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. Frankfurt am Main 1963. S. IX-XIV.

**Rösch, Perdita:** Die Hermeneutik des Boten: Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke. Paderborn 2008.

**Rosenberg, Alfons:** Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes. München 1967.

**Rosenblum, Robert:** Die Moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko. München 1981.

**Rosenthal, Mark Lawrence:** Paul Klee and the arrow. Michigan 1979.

**Rosenthal, Mark Lawrence:** The Myth of Flight in the Art of Klee. In: Arts Magazine. 1980, Vol. 55. Nr. 1, S. 90-94.

**Roskill, Mark:** Klee, Kandinsky and the thought of their time. A critical perspective. Chicago 1992.

**Rosenblum, Robert:** Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. München 1981.

**Roters, Eberhard:** Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft. Köln 1995.

**Rubin, William** (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984. 3. Auflage 1996.

**Rubin, William:** Der Primitivismus in der Moderne. Eine Einführung. In: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984. 3. Auflage 1996. S. 9-91.

**Runge, Philipp Otto:** Hinterlassene Schrift. Hrsg. von Daniel Runge. Hamburg 1840 (2 Bände). Neudruck Göttingen 1965.

**Sandor, Kuthy; Frey, Stefan** (Hrsg.): Kandinsky und Klee. Aus dem Briefwechsel der beiden Künstler und ihrer Frauen. 1912-1940. In: Berner Kunstmitteilungen. 1984, 85, S. 1-24.

**Santi, Bruno:** Raffael. Florenz 1991.

**Schardt, Alois:** Das Übersinnliche bei Paul Klee. Museum der Gegenwart 1. 1930, S. 36-46.

**Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von** : System des transcendentalen Idealismus. In: F.W.J. Schelling. Ausgewählte Schriften. Bd. 1 (1794-1800). Frankfurt am Main 1985.

- Schiff, Gert:** Klee's Array of Angels. Artforum. Vol. 25, No. 9. 1987,5. S. 126-133.
- Schimmel, Annemarie:** Calligraphy and Islamic Culture. New York 1984.
- Schimmel, Annemarie:** Der Islam. Stuttgart 1990.
- Schlegel, Friedrich:** Fragmente. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. München; Paderborn; Wien 1967.
- Schmalenbach, Werner:** Grundsätzliches zur primitiven Kunst der Naturvölker. In: A.K.: Weltkulturen und moderne Kunst. Haus der Kunst München. München 1972. S. 428-433.
- Schmalenbach, Werner:** Paul Klee. Die Düsseldorfer Sammlung. München 1986.
- Schmitt, Hans-Jürgen** (Hrsg.): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I. Stuttgart 1974, Bd. 8.
- Schmitt, Hans-Jürgen** (Hrsg.): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik II. Stuttgart 1974, Bd. 9.
- Schneckenburger, Manfred:** Magische Zeichen. In: A.K.: Weltkulturen und moderne Kunst. Haus der Kunst München. München 1972. S. 532-539.
- Schneider, Frank:** Im Spiel der Wellen. Musik nach Bildern. München; London; New York 2000.
- Scholem, Gershom und Adorno, Theodor W.** (Hrsg.): Walter Benjamin: Briefe. Frankfurt am Main 1966.
- Scholem, Gershom:** Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft. Frankfurt am Main 1975.
- Scholem, Gershom:** Walter Benjamin und sein Engel. Frankfurt am Main 1983.
- Schreyer, Lothar:** Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. München 1956.
- Schulz-Hoffmann, Carla:** Studien zur Rezeption der deutschen romantischen Malerei in Kunstliteratur und Kunstgeschichte. München 1974.
- Schwebel, Horst:** Ein Denkmodell: Der Engel der Geschichte. Walter Benjamins Deutung von Klees „Angelus Novus“. In: Broer, Werner und Weslarn-Schulze, Annemarie (Hrsg.): Verfremdung, Provokation, Deutung. Christliches in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hannover 1993. S. 111-114.
- Seibold, Ursula:** Zur Figur des Don Quijote in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 45, 1984, S. 145-171.
- Solbrig, Ingeborg:** Gedanken über literarische Anregungen zur verfremdeten Engelkonzeption des mittleren und späten Rilke. In: Modern Austrian Literature. 1982, Vol. 15, No. 3/4, S. 277-290.

**Spiller, Jürg:** Paul Klee. Berlin; München 1962.

**Stahn, Eva:** Paul Klee. Stuttgart 1978.

**Temkin, Ann:** Klee und die Avantgarde 1912-1940. In: A.K.: Paul Klee. Leben und Werk. Stuttgart 1987. S. 57-81.

**Temkin, Ann:** Die Zeichnungen von 1939 – Werk und Kontext. In: A.K.: Paul Klee. Späte Zeichnungen von 1939. Museum Folkwang Essen. Essen 1989. S. 137-146.

**Thürlemann, Félix:** Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures. Lausanne 1982.

**Tieck, Ludwig:** Sämtliche Werke. Wien 1821 (24 Bände).

**Tolksdorf, Stefan:** Der Klang der Dinge: Paul Klee – Ein Leben. Freiburg 2005

**Ueberwasser, Walter:** Klees „Engel“ und „Inseln“. In: Festschrift Kurt Bauch. Kunstgeschichtliche Beiträge vom 25. November 1957. München 1957. S. 256-263.

**Ueberwasser, Walter:** Die Angst in der Malerei des Abendlandes. In: Studien aus dem C. G. Jung-Institut. Zürich. 1959, Bd. X. S. 223-252.

**Ueberwasser, Walter:** Chiffrierte Weltgedanken bei Paul Klee. In: Die Kunst und das schöne Heim. 1963, 61. S. 550-555.

**Ueberwasser, Walter:** Paul Klee grosses Spätwerk. In: Das Werk. 1965, 51. S. 459-466.

**Varnedoe, Kirk:** Paul Gauguin. In: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984. 3. Auflage 1996. S. 186-217.

**Verdi, Richard:** Musical influences on the art of Paul Klee. In: Museum-Studies. 1968, 3. S. 81-107.

**Verdi, Richard:** Klee and nature. London 1984.

**Verdi, Richard:** Paul Klee, das Schaffen im Todesjahr. In: The Burlington-Magazin. 1990 (a.), 132. S. 894-895.

**Verdi, Richard:** Die botanische Bilderwelt in der Kunst Paul Klees. In: A.K.: Paul Klee. Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit der Natur. München 1990 (b.). S. 25-38.

**Vogel, Marianne:** Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst. Beiträge zur Kunstwissenschaft. München 1992, Bd. 43.

**Vogt, Adolf Max:** Le Corbusier, Paul Klee und der Islam. In: Gotthart Jedlicka. Eine Gedenkschrift. Zürich 1974. S. 135-138.

**Volk, Peter:** Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko. Regensburg 1991.

**Volp, Rainer:** Nicht in der Tradition, aber in der Vision erscheinen die Engel – Zum Engelsmotiv in der klassischen Moderne. In: Broer, Werner und Weslarn-Schulze, Annemarie (Hrsg.): Verfremdung, Provokation, Deutung. Christliches in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hannover 1993. S. 105-110.

**Wada, Sadao:** Paul Klee And His Travels. Tokyo 1980.

**Wallace, William E.:** Michelangelo. Skulptur – Malerei – Architektur. Köln 1990.

**Walther, Ingo F.; Metzger, Rainer:** Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde. Arles, Februar 1888 – Auvers-sur-Oise, Juli 1890. Köln 1993, Bd. II.

**Walterskirchen, Katalin von :** Paul Klee. Berlin 1975.

**Wankmüller, Rike; Zeise, Erika:** Zeichnungen von Paul Klee. „Der Inferner Park“. Münster 1998.

**Weber, Berchtold:** Historisch-topographisches Lexikon der Stadt Bern. Bern 1976.

**Wedekind, Gregor:** Paul Klee: Inventionen. Berlin 1996.

**Wedekind, Gregor:** Metamystik. Paul Klee und der Mythos. In: A.K.: Paul Klee. In der Maske des Mythos. Köln 1999. S. 62-90.

**Wedekind, Gregor:** Kosmische Konfession. Kunst und Religion bei Paul Klee. In: Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge und Forschungen zu Paul Klee. Bern 2000, Bd. 1. S. 226-239.

**Wedekind, Gregor:** Die Wirklichkeit des Grotesken: Paul Klee. Hugo Ball und Carl Einstein. In: A.K.: Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit. München; Berlin; London; New York 2003. S. 39-56.

**Werckmeister, Otto Karl:** Versuche über Paul Klee. Frankfurt am Main 1981.

**Werckmeister, Otto Karl:** Rezension von Jordan, Paul Klee and Cubism, und von Verdi, Klee and Nature. In: Kunstchronik. München 1987, 40. S. 63-74.

**Werckmeister, Otto Karl:** Von der Revolution zum Exil. In: A.K.: Paul Klee. Leben und Werk. Stuttgart 1987. S. 31-55.

**Werckmeister, Otto Karl:** Die Porträtphotographien der Zürcher Agentur Photopress aus Anlaß des sechzigsten Geburtstags von Paul Klee am 18. Dezember 1939. In: Helfenstein, Josef; Frey, Stefan (Hrsg.): Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr. Stuttgart 1990. S. 39-58:

- Werckmeister, Otto Karl:** „Ob ich je eine Pallas hervorbringe?!“. In: A.K.: Paul Klee. In der Maske des Mythos. Köln 1999. S. 136-162.
- Werckmeister, Otto Karl:** Sozialgeschichte von Klees Karriere. In: Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge und Forschungen zu Paul Klee. Bern 2000, Bd.1. S. 38-68.
- Werckmeister, Otto Karl:** Körperfigur und Kunstfigur in Klees Zeichnungen von 1933. In: A.K.: Paul Klee. 1933. Köln 2003. S. 217-227.
- Willenborg, Paul:** Engel. Von wunderbaren Mächten. Hamburg 1996.
- Will-Levaillant, Françoise:** Paul Klee et la musique. Psychobiographie et représentations. In: Revue de l'Art. 1984, 66. S. 75-88.
- Wilson, Peter Lamborn:** Engel. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz 1980.
- Winter, Gundolf:** Paul Gauguin. Jakobs Kampf mit dem Engel oder Vision nach der Predigt. Frankfurt am Main; Leipzig 1992.
- Wirth, Karl-August:** Engelsturz. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 5. Stuttgart 1967. S. 621-674.
- Wolf, Christa:** Kultur ist, was erlebt wird. In: A.K.: Traum und Wahrheit. Deutsche Romantik aus Museen der Deutschen Demokratischen Republik. Stuttgart 1987. S. 29-31. (Vollständiges Interview in: alternative. 143, 44. 25. Jahrgang, April, Juni. Berlin 1982. S. 118-127.
- Württemberg, Franzsepp:** Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander, dargestellt nach Quellen im Zeitraum von Leonardo da Vinci bis John Cage. (Kap. 20: Paul Klee und die Musik). Frankfurt am Main; Bern 1979.
- Zahn, Leopold:** Paul Klee: Leben/Geist/Werk. Potsdam 1920.
- Zink, Jörg** (Hrsg.): Christliche Kunst. Betrachtung und Deutung. Eschbach, Markgräflerland 1988, Bd. 23.
- Zschokke, Alexander:** Begegnung mit Paul Klee. Erstveröffentlichung: *Du*. [8. Jg.]. Oktober 1948, Nr. 10. S. 27f., 74, 76. Wiederabdruck in: A.K.: Paul Klee. 1933. Köln 2003. S. 307-309.

### **3. Ausstellungs- und Museumskataloge (A.K. und M.K.)**

**Belser Kunstbibliothek. Die Meisterwerke aus dem Museum für Völkerkunde Berlin.** Staatliche Museen. Preußischer Kulturbesitz. Stuttgart; Zürich 1980, Bd. 1.

**Die Erfindung der Kunst. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum.** Sprengel Museum Hannover. Badischer Kunstverein Karlsruhe. Rupertinum Salzburg. Freiburg im Breisgau 1994.

**Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten - Wassily Kandinsky - Paul Klee.** Gustav-Lübcke-Museum, Hamm/Museum im Kulturspeicher, Würzburg. Bielefeld 2005.

**Das Bauhaus kommt aus Weimar.** Bauhaus-Museum/Goethe-Nationalmuseum/Neues Museum/Schiller-Museum/Haus am Horn. München 2009.

**Die Tunisreise. Klee. Macke. Moilliet.** Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Stuttgart 1982.

**Engel – Darstellungen aus zwei Jahrtausenden.** Kunsthalle Recklinghausen. Recklinghausen 1959.

**Engel – Wächter über Leben und Tod.** Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e.V.; Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur. Begleitheft der gleichnamigen Ausstellung. Kassel 2000.

**Ernst Barlach. Bildhauer, Zeichner, Graphiker, Schriftsteller. 1870-1938.** Königliches Museum für schöne Künste Antwerpen. Leipzig 1995.

**Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit.** Schirn Kunsthalle Frankfurt. Haus der Kunst, München. München; Berlin; London; New York 2003.

**Gustave Moreau. Symboliste.** Kunsthaus Zürich. Zürich 1986.

**Im Gleichgewicht – Paul Klee und die Moderne.** Kunsthalle zu Kiel. Kiel 1987.

**Manet bis Van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne.** Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München; New York 1997.

**Marc Chagall. Die russischen Jahre 1906-1922.** Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main. Frankfurt am Main 1991.

**Marc Chagall. Himmel und Erde.** Druckgraphik und andere Werke. Verzeichnis der Bestände des Sprengel Museum Hannover. Hannover 1996. Sprengel Museum Hannover. Hannover 1996.

**Max Ernst. Die Retrospektive.** Köln 1999.

**Mit dem Auge des Kindes – Kinderzeichnung und moderne Kunst.** Städtische Galerie im Lenbachhaus. München. Stuttgart 1995.

**Originalgraphik von Paul Klee.** Die Hanspeter-Schulthess-Oeri-Stiftung 1961-1971. Kunstmuseum Basel. Basel 1971.

**Paul Klee bis Max Beckmann.** Kestner-Gesellschaft, Hannover. Hannover 1954.

**Paul Klee 1879-1940.** Staatliche Kunstsammlung des Landes Nordrhein-Westfalen Ausstellung im Schloss Jägerhof Düsseldorf. Köln 1960.

**Paul Klee – Spätwerke.** Galerie Beyeler Basel. Basel 1965.

**Paul Klee 1879-1940. Gesamtausstellung.** Kunsthalle Basel. Basel 1967.

**Paul Klee. Three Exhibitions (1939, 1941, 1949).** The Museum of Modern Art, New York. New York 1968.

**Paul Klee – Aquarelle und Zeichnungen.** Museum Folkwang Essen. Essen 1969.

**Paul Klee 1879-1940.** Haus der Kunst, München. München 1970.

**Paul Klee und seine Malerfreunde – Die Sammlung Felix Klee.** Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg. Duisburg 1971.

**Paul Klee. Das graphische und plastische Werk.** Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg. Genf 1974.

**Paul Klee. Die Ordnung der Dinge.** Württembergischer Kunstverein. Stuttgart 1975.

**Paul Klee. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen. Druckgraphik.** Kunstmuseum Basel. Basel 1976.

**Paul Klee. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen.** Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1977.

**Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922.** Städtische Galerie im Lenbachhaus München. München 1979.

**Paul Klee. Gemälde, farbige Blätter, Zeichnungen, druckgraphische Werke.** Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel. Bestandskatalog. Hannover 1980.

**Paul Klee. Innere Wege.** Wilhelm-Hack-Museum. Ludwigshafen am Rhein 1981.

**Paul Klee – Gemälde, farbige Blätter, Zeichnungen, Graphik aus dem Kunstmuseum Bern, der Stiftung Zentrum Paul Klee und Berner Privatbesitz.** Staatliche Kunstsammlung Dresden, Kupferstichkabinett. Dresden 1984.

**Paul Klee als Zeichner 1921-1933.** Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin 1985.

**Paul Klee und die Musik.** Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 1986.

**Paul Klee. Leben und Werk.** The Museum of Modern Art, New York. The Cleveland Museum of Art. Kunstmuseum Bern. Stuttgart 1987.

**Paul Klee. Späte Zeichnungen von 1939.** Museum Folkwang Essen. Essen 1989.

**Paul Klee. Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit der Natur.** Hrsg. von Ernst-Gerhard Güse. Saarland Museum Saarbrücken; Prinz-Max-Palais, Karlsruhe. München 1990.

**Paul Klee. 50 Werke aus 50 Jahren 1890-1940.** Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1990.

**Paul Klee.** Staatsgalerie moderne Kunst, München. Stuttgart 1994.

**Paul Klee. Aquarelle aus der Berner Zeit 1933-1940.** Städtische Galerie Altes Theater Ravensburg. Stuttgart 1995.

**Paul Klee. Im Zeichen der Teilung.** Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Stuttgart 1995.

**Paul Klee. Die Zeit der Reife.** Kunsthalle Mannheim. München; New York 1996.

**Paul Klee in Schleißheim. Und ich flog.** Hrsg. von Benz-Zauner, Margareta. Ausstellung in der Flugwerft Scheißheim. München 1997.

**Paul Klee. Späte Werkfolgen. Aus der Stiftung Zentrum Paul Klee im Kunstmuseum Bern.** Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1997.

**Paul Klee in Jena 1924 – Die Ausstellung.** Stadtmuseum Göhre, Jena. Jena; Gera 1999.

**Paul Klee – In der Maske des Mythos.** Haus der Kunst, München. Köln 1999.

**Paul Klee trifft Beuys. Ein Fetzen Gemeinschaft.** Stiftung Schloss Moyland, Sammlung van der Grinten, Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen. Stuttgart 2000.

**Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge und Forschungen zu Paul Klee.** Bern 2000, Bd. 1.

**Paul Klee. 1933.** Städtische Galerie im Lehnbachhaus München; Kunstmuseum Bern; Schirn Kunsthalle Frankfurt; Hamburger Kunsthalle. Köln 2003.

**Paul Klee im Rheinland.** Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Köln 2003.

**Paul Klee. Tod und Feuer. Die Erfüllung im Spätwerk.** Fondation Beyeler. Sprengel Museum Hannover. Zürich 2003.

**Paul Klee. Kein Tag ohne Linie.** Zentrum Paul Klee, Bern. Stuttgart 2005.

**Paul Klee. Handpuppen.** Zentrum Paul Klee, Bern. Stuttgart 2006.

**Auf Augenhöhe: Paul Klee: Frühe Werke im Blick auf Max Ernst.** Max Ernst Museum Brühl. Köln 2006.

**Paul Klee: Überall Theater.** Zentrum Paul Klee, Bern / Palais des Beaux Arts, Brüssel. Stuttgart 2007.

**Paul Klee. Melodie und Rhythmus.** Zentrum Paul Klee, Bern. Stuttgart 2007.

**In Paul Klees Zaubergarten.** Zentrum Paul Klee, Bern. Stuttgart 2008.

**Paul Klee. Formenspiele.** Albertina, Wien. Stuttgart 2008.

**Das Universum Klee.** Neue Nationalgalerie Berlin. Stuttgart 2008.

**Paul Klee und die Romantik.** Ulmer Museum. Stuttgart 2009.

**Auf der Suche nach dem Orient / Paul Klee. Teppich der Erinnerung.** Zentrum Paul Klee, Bern. Stuttgart 2009.

**Picasso. Klee. Giacometti. Die Sammlung Steegmann.** Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1990.

**Schrift und Bild.** Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Frankfurt am Main 1963.

**Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung.** Hrsg. von Frank Günter Zehnder. Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Köln 1993.

**Traum und Wahrheit.** Deutsche Romantik aus Museen der Deutschen Demokratischen Republik. Stuttgart 1987.

**Weltkulturen und moderne Kunst.** Haus der Kunst, München. München 1972.

**Zentrum Paul Klee, Bern.** Stuttgart 2005.

**Zentrum Paul Klee, Bern. Die Architektur .**Stuttgart 2006.

**Paul Klee. Catalogue Raisonné:**

**Paul Klee. Catalogue Raisonné.** Hrsg. von der Stiftung Zentrum Paul Klee. 1883-1912. Bern 1998, Bd. 1

**Paul Klee. Catalogue Raisonné.** Hrsg. von der Stiftung Zentrum Paul Klee. 1919-1922. Bern 1999, Bd. 3.

**Paul Klee. Catalogue Raisonné.** Hrsg. von der Stiftung Zentrum Paul Klee. 1913-1918. Bern 2000, Bd. 2.

**Paul Klee. Catalogue Raisonné.** Hrsg. von der Stiftung Zentrum Paul Klee. 1923-1926. Bern 2000, Bd. 4.

**Paul Klee. Catalogue Raisonné.** Hrsg. von der Stiftung Zentrum Paul Klee. 1927-1930. Bern 2001, Bd. 5.

**Paul Klee. Catalogue Raisonné.** Hrsg. von der Stiftung Zentrum Paul Klee. 1931-1933. Bern 2002, Bd. 6.

**Paul Klee. Catalogue Raisonné.** Hrsg. von der Stiftung Zentrum Paul Klee. 1934-1938. Bern 2003, Bd. 7.

**Paul Klee. Catalogue Raisonné.** Hrsg. von der Stiftung Zentrum Paul Klee. 1939. Bern 2003, Bd. 8.

**Paul Klee. Catalogue Raisonné.** Hrsg. von der Stiftung Zentrum Paul Klee. 1940. Bern 2004, Bd. 9.

## **Abbildungsverzeichnis**

**s. Abbildungsband**