

RICHARD HOPPE-SAILER

Metamorphose und Metaphysik

Anmerkungen zu Klees Goetherezeption

Als Paul Klee im Oktober 1920 an das neu gegründete Bauhaus in Weimar berufen wurde, ließ er sich auf ein Experiment ein, dessen Folgen ihm in jenen Tagen vielleicht noch gar nicht bewusst waren. Im Jahr zuvor war der von Schlemmer und Baumeister unternommene Versuch gescheitert, ihm eine Professur an der Stuttgarter Kunstakademie anzutragen. Dort wurde ihm von seinen Gegnern vorgeworfen, er sei »erdfern« und »verträumt«, zu »spielerisch« und »feminin«.¹ Dieser so erdenferne Künstler wurde nun an jene Akademie berufen, die in ganz besonderer Weise sich anschickte, Kunst und Handwerk, freie Kreativität und marktorientierte Pragmatik miteinander zu versöhnen. Das kulturelle Klima in der Stadt war für solche Reformideen nicht besonders günstig. Bereits der seit 1901 in Weimar lehrende Henry van de Velde hatte die Erfahrung machen müssen, dass seine kunstpädagogischen Bestrebungen äußerst zurückhaltend aufgenommen wurden.² Die neue Idee einer interdisziplinären, Kunst und Technik miteinander verknüpfenden Hochschule musste schon aus grundsätzlichen Erwägungen heraus denen ein Dorn im Auge sein, die sich auf die Tradition der Weimarer Klassik beriefen. Das Programm des Bauhauses kollidierte bereits auf den ersten Blick grundlegend mit der klassischen Vorstellungswelt, wie sie sich vor allem in den ästhetischen Konzepten Goethes ausdrückt. In dessen Auseinandersetzung mit den Romantikern war einer der zentralen Streitpunkte die Verwässerung der Gattungsgrenzen und die drohende Aufgabe klassischer Klarheit und kanonischer Verbindlichkeit. Die Idee des Gesamtkunstwerks, wie sie das Programm des Bauhauses in Wort und Bild darstellte, widersprach dem grundlegend. Will man über das Verhältnis Klees zu Goethe sprechen, wird man nicht umhin kommen, diesen Kontext mit in den Blick zu nehmen. In Klees Schaffen am Bauhaus hat er sich nachhaltig eingeschrieben, auch wenn der Künstler vom Weimarer Genius loci anfangs nicht gerade angezogen wurde.

1920 dort angekommen, bezog Klee eine Wohnung Am Horn und schrieb an seine Frau Lily in München: »Der reine Landaufenthalt, auf der Höhe über dem Park. Der Weg ins Atelier führt durch diesen. Quer durch an Goethes

1 Brief Oskar Schlemmers an Paul Klee, 9. Juli 1919. In: Andreas Hüneke (Hrsg.): Oskar Schlemmer: Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften. Leipzig 1990, S. 53.

2 Vgl. Hans M. Wingler: Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin. 1919-1933 und die Nachfolge in Chicago seit 1937. Braunschweig 1975, S. 231.

Gartenhaus vorbei, über die Ilm zur Ruine hinauf.«³ Die Faszination des Ortes klingt hier durchaus an. In seinen Notizen aus Weimar geht Klee aber kaum ausführlich auf den Dichter ein. Auch am gesellschaftlichen Leben der kleinen Stadt scheint er sich in den ersten Jahren nicht intensiv beteiligt zu haben. »Weimarer Leben und Treiben gibt es für mich nicht«, heißt es in einer Notiz für seinen Sohn Felix.⁴ Schwärmereien für den neuen Ort sind Klee fremd. Goethe, seine Ideen und ästhetischen Programme hinterließen aber sehr wohl Spuren in seinem Denken und in seinem theoretischen wie malerischen Werk. Daneben interessieren ihn allerdings ebenso die Märchen E. T. A. Hoffmanns, die poetischen Theorien Schlegels oder das selbstreflexive ästhetische Modell der romantischen Ironie. Goethe *und* die Romantiker sind also in den Blick zu nehmen. Das ist ein nicht unproblematisches Verhältnis. Wie verbinden sich diese Quellen bei Klee und wie lässt sich seine Goethe-Rezeption im Horizont einer solchen Konstellation möglicherweise lesen?

Klees Problem mit der Klassik beginnt in Italien und mit Goethes *Italienischer Reise* im Gepäck.⁵ Auf seiner Studienreise, die er zusammen mit seinem Berner Freund, dem Bildhauer Hermann Haller, 1901/1902 unternimmt, erkennt er angesichts der übermächtigen Präsenz antiker Kunst in Rom das Problem des Eklektizismus historistischer Strömungen in Nordeuropa, und es stellt sich ihm nachdrücklich die Frage nach einem eigenen, einem zeitgenössischen Stil. Antike und Klassik kollidieren mit der Vorstellung von Modernität und Aktualität. Die Lösung scheint in einer neuartigen Symbiose aus romantischer und klassizistischer Ästhetik zu bestehen. Dies ist das Grundmodell, das Klee zu Beginn des Jahrhunderts entwickelt, das er in zahlreichen Tagebucheinträgen immer wieder neu formuliert und das er für die ersten Monografien von Leopold Zahn und Wilhelm Hausenstein penibel redigiert. Offensichtlich versteht er diese Auseinandersetzung mit zwei unterschiedlichen und nahezu konträren Traditionssträngen, mit der Klassik und der Romantik, als den Generalbass seiner künstlerischen Arbeit.⁶ Vor diesem Hintergrund ist die spätere Ausdifferenzierung seiner Theorie zu lesen, insbesondere aber auch seine sehr spezifische Rezeption Goethes, des kritischen Zeitgenossen der Romantiker. Dessen Verhältnis zur neueren Kunst ist ambivalent. In Johann Heinrich Meyers, sicherlich mit Goethes Zustimmung verfasstem Text *Neu-Deutsche Religions-Patriotische Kunst* liegt die Programmschrift dieses Disputes vor. Neben der

3 Felix Klee (Hrsg.): Paul Klee: Briefe an die Familie. Bd. 2, 1907-1940. Köln 1979, S. 969.

4 Brief an Lily vom 19. April 1921. In: Ebd., S. 976.

5 Paul Klee: Tagebucheintrag vom November 1901. In: Paul Klee: Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition. Hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Bearb. von Wolfgang Kersten. Bern, Stuttgart 1988, S. 77.

6 Vgl. Richard Hoppe-Sailer: »Idee einer Überwindung Roms«. Zu Paul Klees Italienreise. In: Uta Gerlach-Laxner, Ellen Schwinzer (Hrsg.): Paul Klee: Reisen in den Süden. Ostfildern 1997, S. 20-30.

deutlichen Zurückweisung der Thesen Tiecks und Wackenroders und einer sentimental, religiösen Kunst stehen teils wohlwollende Passagen zu Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge.⁷ In der Rezeption der *Tageszeiten* Runges sowie der berühmten Gemälde Friedrichs, dem *Mönch am Meer* und der *Abtei im Eichwald*, die Goethe mit großer Wahrscheinlichkeit in dessen Atelier gesehen hat, zeigen sich Verwunderung und Fremdheit dem Neuen gegenüber.⁸ Einerseits lehnt Meyer Runges Darstellung der Flussgötter, die dieser zur Weimarer Preisaufgabe 1801 eingereicht hatte, scharf ab, andererseits lobt Goethe dessen *Tageszeiten*⁹ und verleiht einer Landschaft Friedrichs 1805 einen Preis, obwohl der sich erst gar nicht um die Aufgabenstellung schert und ein völlig unabhängiges Werk einreicht.¹⁰

Die Ausgangssituation für ein imaginäres Gespräch zwischen Goethe und Klee ist also vielschichtig, komplex und widersprüchlich. Die Argumente wechseln und die Positionen der Beteiligten sind einer Vielzahl von Einflüssen ausgesetzt. Ideale Anknüpfungspunkte für Klee sind sowohl Goethes Metamorphosenlehre sowie seine Farbtheorie als auch die auf Dynamik und Ganzheitlichkeit abzielende Ästhetik der Romantiker. Hier findet er Modelle seiner Vorstellung vom Kunstwerk als eines genetischen Prozesses. ›Genesis‹ und ›Formung‹ sind für Klees ästhetisches Programm zentrale Begriffe. Dabei bezieht er sich, neben den Romantikern und Goethe, auf eine breite zeitgenössische Debatte, die sich vor allem aus lebensphilosophischen Konzepten des späten 19. Jahrhunderts speist.¹¹ Teil dieser Debatten ist ebenfalls eine ausgesprochene, unter anderem über Rudolf Steiner vermittelte, Goethe-Rezeption und ein nicht weniger deutlicher Bezug auf die Thematisierung des Irrationalen bei den Romantikern. Der Einfluss Goethes gelangt also über unterschiedliche Schienen in die Vorstellungswelt Klees.

7 Johann Heinrich Meyer: Neu-Deutsche Religios-Patriotische Kunst. In: Gottfried Boehm, Norbert Miller (Hrsg.): Bibliothek der Kunstliteratur. Bd. 3, Klassik und Klassizismus. Frankfurt a. M. 1995, S. 316-350.

8 Tagebuchnotiz Goethes vom 18. September 1810. In: Richard Benz: Goethe und die romantische Kunst. München o.J. [1940], S. 136. Zum Verhältnis Goethes zur Kunst der Romantik Frank Büttner: Abwehr der Romantik. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Goethe und die Kunst. Ostfildern 1994, S. 456-467. Zu Goethes Kunstverständnis allgemein Erik Forssman: Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses. München, Berlin 1999.

9 Die Ablehnung Runges durch Meyer findet sich in: Richard Benz: Goethe und die romantische Kunst (Anm. 8), S. 89 f., das Lob Goethes in: Johann Wolfgang Goethe: Unterhaltungen über Gegenstände der bildenden Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen. In: Ebd., S. 127 f.

10 Goethe: Siebente Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1805. Preisvertheilung. In: Ebd., S. 104-106.

11 Siehe dazu Richard Hoppe-Sailer: »Gut ist Formung. Schlecht ist Form«. Zum Problem des Naturbegriffs bei Paul Klee. (Habilitationsschrift) Basel 1998.

In den Mittelpunkt meiner Betrachtungen möchte ich die Goethesche Metamorphosenlehre stellen und die damit verbundenen Ideen einer prozesshaften Kunst. Der scharfe Gegensatz zwischen einer statisch-klassischen und einer dynamisch-romantischen Kunst, wie er sich auch in Klees Aufzeichnungen aus Rom findet, wird sich dabei auflösen, und es wird sich zeigen, dass Klee einen Goethe rezipiert, der in seiner Metamorphosenlehre ein spezifisches heuristisches Modell entwickelt, in dem er seine ästhetischen sowie seine naturwissenschaftlichen Fragestellungen miteinander zu verknüpfen sucht.

Die Vorstellung eines fortwährenden Veränderungsprozesses prägt Goethes Überlegungen zur Morphologie. Er beschreibt darin ein Wahrnehmungsverfahren, in dem sich jede Gewissheit der Form und jede Eindeutigkeit der Gestalt zugunsten einer allumfassenden Bewegung auflöst. Es ist die Polarität von Form und Formung, wie sie uns auch bei Klee begegnen wird, die hier aufscheint. So notiert Goethe 1817 in einer der drei Einleitungen zu den Heften *Zur Morphologie*:

Wollen wir also eine Morphologie einleiten, so dürfen wir nicht von Gestalt sprechen; sondern, wenn wir das Wort brauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes denken. Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele, mit dem sie uns vorgeht.¹²

Im Aufsatz über die Lepaden, die sogenannten Entenmuscheln, verbindet er 1824 dieses morphologische Interesse mit Überlegungen zu einem umfassenden Wissenschaftskonzept, wie es sich unter anderem in den Studien zur Geologie und Meteorologie niederschlägt.

Da ich nach meiner Art zu forschen, zu wissen und zu genießen mich nur an Symbole halten darf, so gehören diese Geschöpfe zu den Heiligtümern, welche fetischartig immer vor mir stehen und, durch ihr seltsames Gebilde, die nach dem Regellosen strebende, sich selbst immer regelnde und so im kleinsten wie im größten durchaus gott- und menschenähnliche Natur sinnlich vergegenwärtigen.¹³

Damit klingt ein Thema an, das weite Teile seines naturwissenschaftlichen Werkes durchzieht: eben jene Dialektik von Zufall und System, die er in seinen Studien zur Witterungslehre mit den Worten skizzierte: »Wie sehr mir die For-

12 Johann Wolfgang Goethe: Die Absicht eingeleitet. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. (künftig: HA). Hrsg. von Erich Trunz. Hamburg 1948-1964. Bd. XIII. Naturwissenschaftliche Schriften I. Hrsg. von Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller. München 1988, S. 55 f.

13 Johann Wolfgang Goethe: Die Lepaden. In: Ebd., S. 206.

mung des Formlosen, ein gesetzlicher Gestaltenwechsel des Unbegrenzten erwünscht sein musste, folgt aus meinem ganzen Bestreben in Wissenschaft und Kunst [...].«¹⁴ Seine Tätigkeit in beiden Feldern ist von derselben Antriebskraft bewegt. Die Suche nach den Gesetzen der fortlaufenden Gestaltwechsel durchzieht beide Gebiete. Das bedeutet, dass Aspekte der Zeitlichkeit und Prozesse der Veränderung nicht allein unter dem Horizont der naturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Phänomenen der Metamorphose zu betrachten sind, sondern ebenso unter den Bedingungen eines ästhetischen Wechselverhältnisses von Chaos und Form, Regel und Zufall. Es liegt auf der Hand, dass Klee an diesem Modell großes Interesse finden musste, und dass es zugleich von den Vorstellungen der an Dynamisierung und Prozess interessierten Romantiker nicht weit entfernt ist. Gerade diese Ideen einer Verbindung von naturwissenschaftlichen und ästhetischen Modellen haben nicht nur Klee fasziniert, sie scheinen im Umkreis des Bauhauses und im Horizont eines dort propagierten, explizit interdisziplinären Ansatzes auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein. Anlässlich des Plans einer farbigen Gestaltung des Vestibüls der Weimarer Kunstschule formuliert der Gründungsdirektor des Bauhauses, Walter Gropius, 1923 programmatisch:

Das Bauhaus hofft, mit einer solchen pädagogisch-anschaulichen Ausgestaltung das Vestibül zu einem Anziehungspunkt für Schule und Bürgerschaft zu machen, die Gegensätze von Akademie und Bauhaus durch das gemeinsame Interesse zu überbrücken, und nicht zuletzt Goethes Ideen über die Zusammenhänge von Kunst und Wissenschaft zu demonstrieren [...].¹⁵

Eine ganz ähnliche Formulierung findet sich in den Erinnerungen des langjährigen Leiters des Feuilletons der *Frankfurter Rundschau*, Erich Lissner, der das intellektuelle Klima unter den Bauhäuslern des Jahres 1923 mit den Worten charakterisiert: »Am Ende kamen eben doch Goethe und seine Ideen über den Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft und die synästhetischen Gedankensplitter des Novalis.«¹⁶ Es bleibt unklar, ob Auslöser dieser Passagen die 1921 von Rudolf Steiner in einer Sonderausgabe vorgelegten naturwissenschaftlichen Schriften Goethes waren oder ob die Äußerungen sich speziell auf dessen Farbenlehre beziehen. Bemerkenswert ist aber doch, dass insbesondere Gropius eine grundsätzliche Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft mit Bezug auf Goethe propagiert.

14 Johann Wolfgang Goethe: Luke Howard to Goethe. A Biographical Sketch. In: Ebd., S. 304.

15 Hans M. Wingler: Bauhaus (Anm. 2), S. 77.

16 Erich Lissner: Rund ums Bauhaus 1923. In: Eckhard Neumann (Hrsg.): Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse. Erweiterte Neuauflage. Köln 1985, S. 164.

Für Goethe ist die Metamorphose nicht allein ein dynamischer Prozess, der Regelloses mit Geregelterm, Chaos mit Form verbindet, er ist für ihn vor allem ein zielgerichteter Prozess, der auf die Verwandlung zu einer höheren, ausgebildeten Gestalt ausgerichtet ist.¹⁷ »Die regelmäßige Metamorphose können wir auch die fortschreitende nennen: denn sie ist es, welche sich von den ersten Samenblättern bis zur letzten Ausbildung der Frucht immer stufenweise wirksam bemerken lässt, und durch Umwandlung einer Gestalt in die andere, [...] zu jenem Gipfel der Natur, der Fortpflanzung durch zwei Geschlechter, hinaufsteigt.«¹⁸ Diese Vorstellung der Steigerung ist mit der der Polarität eng verbunden. »[...] die Anschauung der zwei großen Triebkräfte aller Natur: der Begriff von Polarität und Steigerung.«¹⁹ Und der dritte hier zu nennende Begriff ist der des Typus. »Hierbei fühlte ich bald die Notwendigkeit einen Typus aufzustellen, an welchem alle Säugetiere nach Übereinstimmung und Verschiedenheit zu prüfen wären, [...] so trachtete ich nunmehr das Urtier zu finden, das heißt [...]: den Begriff, die Idee des Tieres.«²⁰ Diese Begriffe des Typus, der Steigerung und der Polarität, sind neben dem Vorgang des fortwährenden Bildens und Umbildens für die Metamorphose bestimmend. In dieser Zielgerichtetheit liegt auch eine der zentralen Differenzen zu den Romantikern, wenn Schlegel beispielsweise im 1116. *Athenäum-Fragment* »die Poesie sich selbst in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfacht« denkt.²¹

Betrachtet man Klees Weimarer Vorlesungsmanuskripte, so trifft man immer wieder auf didaktische Modelle, in denen von Kreislauf, Ausgleich, Waage oder Spirale die Rede ist (Abb. 1), aber eben nicht auf solche der Steigerung oder einer wie auch immer gearteten Teleologie. So ist beispielsweise das Diagramm zum Aufsatz *Wege des Naturstudiums* (1923), von dem noch an späterer Stelle ausführlich die Rede sein wird, in eine wechselweise Verweisstruktur eingeschrieben, die eine permanente Anschauungs- und Rezeptionsbewegung zwischen Gegenstand, Künstler, Werk und Betrachter verbildlicht (S. 50, Taf. 3). Handelt es sich bei diesen Beispielen um Modelle, die an Schlegels Rede von der permanenten Spiegelung erinnern könnten, so finden sich im Spätwerk mehrere umfangreiche Zeichnungszyklen, die explizit mit dem Begriff des Infiniten arbeiten und zugleich auf die ihrerseits poetische Rezeptionsleistung des Betrachters spekulieren. Vor allem angesichts der Serien *Inferner Park* und *Nähe-*

17 Vgl. zu Goethes Morphologie und Metamorphose u. a. Dorothea Kuhn: Typus und Metamorphose. Marbach a. N. 1988; Annika Waenerberg: Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil. Helsinki 1992.

18 Johann Wolfgang Goethe: Die Metamorphose der Pflanzen. In: HA XIII, S. 64-65.

19 Johann Wolfgang Goethe: Erläuterungen zu dem aphoristischen Aufsatz »Die Natur«. In: Ebd., S. 48.

20 Johann Wolfgang Goethe: Der Inhalt bevorwortet. In: Ebd., S. 63.

21 Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragmente. In: F.S.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Wolf Dietrich Rasch. München 1972, S. 37.

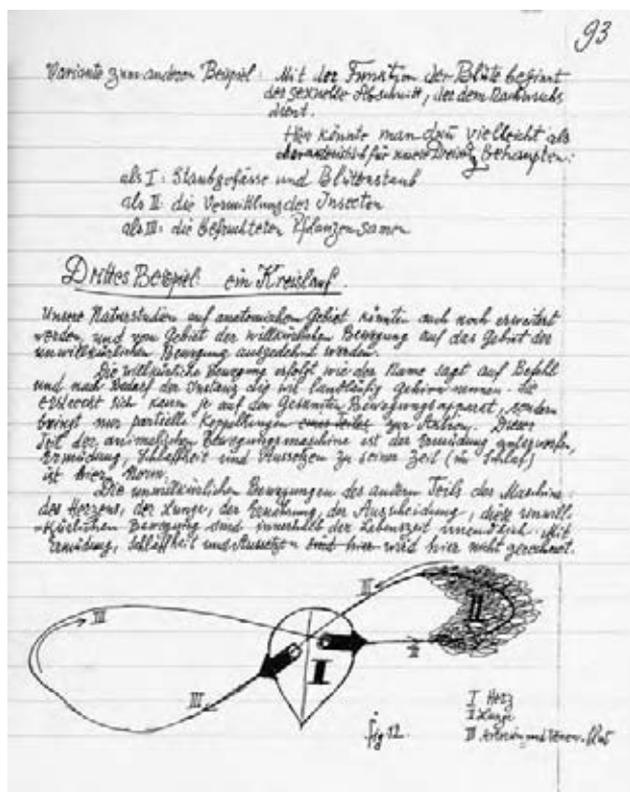


Abb. 1: Paul Klee, Vorlesungsmanuskript vom 27. Februar 1922
am Bauhaus Weimar

zung von 1939 und den Blättern der *Eidola*-Folge aus dem Jahr 1940 ist zu beobachten, wie es Klee gelingt, die Spannung zwischen offener Form und abgeschlossener Komposition zu halten. In diesen Blättern zeigt sich, wie die Verbindung von Goetheschem Klassikideal, seiner ins Ästhetische gewendeten Metamorphosenlehre und den im Infinito sich zeigenden Sehnsuchtsbildern der Romantik gelingen kann.²²

Im Zusammenhang der Goetheschen Metamorphosenlehre kommt der Idee der Urpflanze eine zentrale Bedeutung zu. Sie stellt den Nukleus seiner naturwissenschaftlichen Theoriebildung dar, in dem sich ihm Anschauung und Reflexion, Erfahrung und Idee unlösbar verbinden, und sie hat nicht nur in der Literatur und in der Wissenschaftsgeschichte, sondern auch in der Kunst eine

²² Vgl. insbesondere zu *Inferner Park* Richard Hoppe-Sailer: Genesis und Garten: Das Beispiel »Inferner Park«. In: In Paul Klees Zaubergarten. Ausstellungskatalog. Zentrum Paul Klee, Bern/Henie Onstad Centre, Oslo/Bergen Art Museum, Bergen. Ostfildern 2008, S. 65-81.

weitverzweigte Tradition begründet.²³ Bereits in den ersten Notizen zur Italienreise wird deutlich, wie schwebend Goethe diesen Begriff zu halten versucht. Am 27. September 1786 notiert er: »Hier in dieser mir neu entgegentretenden Mannigfaltigkeit wird jener Gedanke immer lebendiger, dass man sich alle Pflanzengestalten vielleicht aus einer entwickeln könne.«²⁴ Die neue Form, aus der sich alle weiteren generieren ließen, hat noch keinen Namen und es bleibt offen, ob es sich um ein tatsächlich existierendes Individuum oder um ein Modell handelt. Einige Monate später fällt schließlich der Name, der Karriere machen sollte: »Im Angesicht so vielerlei neuen und erneuten Gebildes fiel mir die alte Grille wieder ein, ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte. Eine solche muss es denn doch geben! Woran würde ich sonst erkennen, dass dieses oder jenes Gebilde eine Pflanze sei, wenn sie nicht alle nach einem Muster gebildet wären?«²⁵ Der Text oszilliert zwischen der Annahme eines konkreten Pflanzenindividuum und der Vorstellung eines Modells, das all den vielfältigen Formen zugrunde liegt, mit denen Goethe sich in der mediterranen Flora konfrontiert sah, und mit dessen Hilfe es gelingen müsse, diese überbordende Fülle zu ordnen, zu systematisieren und fortzuschreiben. So heißt es in einem Brief an Charlotte von Stein:

Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder bildnerische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben.²⁶

Damit ist das Programm formuliert, das sowohl die Eigenschaften der Urpflanze bestimmt als auch die Regeln der Metamorphose angibt: dass nämlich nach diesem Urbild durch Umwandlung jedes denkbare und in diesem System konsequente Geschöpf zu imaginieren wäre. Es verwundert nicht, dass Klee gerade diese Passage besonders fasziniert haben muss, klingt doch seine Bestimmung der Genesis wie eine Paraphrase jener Definition der Urpflanze. So heißt es in Klees berühmter Jenaer Rede 1924:

So besieht er [der Künstler] sich die Dinge, die ihm die Natur geformt vor Augen führt, mit durchdringendem Blick. Je tiefer er schaut, [...] desto mehr prägt sich ihm an der Stelle eines fertigen Naturbildes das allein wesentliche

23 Vgl. Christa Lichtenstern: Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys. Weinheim 1990; Annika Waenerberg: Urpflanze (Anm. 17).

24 Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise. In: HA XI, S. 60.

25 Ebd., S. 266.

26 Ebd., S. 375.

Bild der Schöpfung als Genesis ein. Er erlaubt sich dann auch den Gedanken, dass die Schöpfung heute kaum schon abgeschlossen sein könne, und dehnt damit jenes welterschöpfende Tun von rückwärts nach vorwärts: der Genesis Dauer verleihend.²⁷

Und als würde hier nicht bereits deutlich, wie Klee Goethes Modell der Naturbeschreibung auf die Tätigkeit des Künstlers bezieht, fügt er hinzu: »Solche Beweglichkeit auf den natürlichen Schöpfungswegen ist eine sehr gute Formungsschule. Sie vermag den Schaffenden von Grund aus zu bewegen und, selber beweglich, wird er schon für die Freiheit der Entwicklung auf seinen eigenen Gestaltungswegen sorgen.«²⁸ Klee nimmt die Rede Goethes von der Urpflanze und das Modell der Metamorphose als ein ästhetisches Erkenntnis- und Produktionsverfahren. Ihn interessiert nicht die Frage, ob dieses Urmodell realiter existiert, sondern er sieht in Goethes Naturwissenschaft eine Theorie, die sein eigenes ästhetisches Verfahren angemessen zu beschreiben vermag. Damit rezipiert er einen der zentralen Gedanken dieser Vorstellungen.

Liest man Goethes Definition des genetischen Verfahrens, so stößt man auf weitere Parallelen zu Klees Ideen. In der *Allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie* bestimmt Goethe 1795 das »genetische Verfahren« als dasjenige, mit dessen Hilfe aus der Betrachtung der individuellen Phänomene, in der Verbindung von Erfahrung und Idee, das Urphänomen oder der Urtypus abgeleitet werden kann. »Die Erfahrung muss uns vorerst die Teile lehren, die allen Tieren gemein sind, und worin diese Teile verschieden sind. Die Idee muss über dem Ganzen walten und auf eine genetische Weise das allgemeine Bild abziehen.«²⁹ Die Verbindung von genetischem Verfahren und Urtypus ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung für Klees ästhetisches Programm. Goethes Methode muss für Klee nicht zuletzt deshalb eine große Faszination besessen haben, da sich sein eigenes Bildkonzept als ein Abstraktionsprozess beschreiben lässt, der auf der Vorstellung einer formverändernden Genesis beruht. Und dass sich in seinem Denken die Vorstellung von einem zu synthetisierenden Urtypus findet, zeigt sich nicht nur in seiner Rede von der Suche nach den »Uranfängen von Kunst«,³⁰ sondern auch in seiner engen Verbindung zum lebensphilosophischen Denken seiner Zeit.

Soll von Parallelen zwischen Goethe und Klee die Rede sein, die über den Nachweis unmittelbarer Textadaptionen hinausgehen, so müssen die unter-

27 Paul Klee: Vortrag in Jena, 26. Januar 1924. In: Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl (Hrsg.): Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag. (Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10) Gera 1999, S. 64 f.

28 Ebd.

29 Johann Wolfgang Goethe: Allgemeine Einleitung in die vergleichende Anatomie. In: HA XIII, S. 172.

30 Paul Klee: Schriften, Rezensionen, Aufsätze. Hrsg. von Christian Geelhaar. Köln 1976, S. 97.

schiedlichen und ureigenen ästhetischen Mittel des Dichters und des bildenden Künstlers befragt werden. Uwe Pörksen hat dies mit Blick auf das sprachliche Feld der Metamorphosenlehre getan. Er geht in seinen Untersuchungen von der Beobachtung aus, dass sich Goethe bei der Formulierung seiner Idee der Urpflanze und seiner Entdeckung des genetischen Verfahrens, der Metamorphose, nicht von Anfang an auf ein ausgearbeitetes sprachliches Ausdrucksinstrumentarium beziehen konnte. »Die Sprache von 1787 ist nicht vorbereitet, die paradoxe Struktur des Gegenstandes zu fassen [...]. Wie dem proteusartigen, zugleich identischen und nichtidentischen Gegenstand gerecht werden?«³¹ Dies trifft das zentrale Problem der Metamorphose. Immer war Goethe an Verwandlungsphänomenen interessiert, an Übergängen, an denen nicht das Eine durch ein vollständig Anderes abgelöst wurde, wo es zwar einer bedeutsamen Formveränderung unterworfen wurde, seine Identität aber nicht verlor. Eines der zentralen Beispiele ist für ihn die Blattentwicklung. Die Pflanze entwickelt sich aus dem Blatt, in dem ihre Teile bereits angelegt sind. Nicht zufällig leitet Klee einige seiner Kompositionsstrukturen ebenfalls aus den Wachstumsgesetzen des Blattes und des Baumes her.³² Dieses Phänomen der gesetzmäßigen Veränderung lässt sich in Goethes Farbenlehre beobachten, wo die Farben ihre Erscheinung durch Trübe und Helle wechseln, und es gilt ebenso für die scheinbar unerklärlichen Wolkenbilder, die nur zur Projektionsfläche eigener Gestalten zu taugen scheinen, dennoch aber einem beschreibbaren inneren Regelwerk folgen. So finden sich in dem Gedicht *Howards Ehrengedächtnis* die Zeilen:

Bestimmt das Unbestimmte, schränkt es ein,
Benennt es treffend! – Sei die Ehre dein! –
Wie Streife steigt, sich ballt, zerflattert, fällt,
Erinnre dankbar seiner sich die Welt.³³

31 Uwe Pörksen: »Alles ist Blatt«. Über Reichweite und Grenzen der naturwissenschaftlichen Sprache und Darstellungsmodelle Goethes. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 11 (1988), S. 135.

32 Paul Klee: *Beiträge zur bildnerischen Formenlehre*. Hrsg. von Jürgen Glaesemer. Basel, Stuttgart 1979, S. 92.

33 Johann Wolfgang Goethe: *Howards Ehrengedächtnis*. In: HA I, S. 350. Goethe verfasste das Gedicht zu Ehren Luke Howards (1772-1864), der ein bis heute gültiges System der Klassifikation der Wolkenformen schuf. (*On the modification of clouds, and on the Principles of their Production, Suspension, and Destruction*. London 1803) Goethe modifiziert Howards System im Sinne seiner, auf Polarität und Steigerung ausgerichteten, Metamorphosenlehre. Vgl. Albrecht Schöne: *Über Goethes Wolkenlehre*. In: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften*. Göttingen 1968, S. 26-48. Vgl. zu Howards Bedeutung für die bildende Kunst Oskar Bätschmann: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*. Köln 1989, S. 117-124; Werner Busch: *Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethezeit*. In: Sabine Schulze: *Goethe und die Kunst*. (Anm. 8), S. 519-527.

In dieser Strophe lassen sich jene Sprachmuster beobachten, die Pörksen als charakteristisch für die sich ihrem Gegenstand in »Spiraltendenz«³⁴ annähernde Wissenschaftssprache Goethes herausgearbeitet hat. »Bestimmt das Unbestimmte« ist eine solche Formulierung, in der in einem scheinbaren Paradox zugleich das Spezifikum des Gegenstandes, wie das Besondere der Methode gefasst ist, die ihn zu definieren sucht;³⁵ »Wie Streife steigt, sich ballt, zerflattert, fällt«, ist eine jener »komparativ semantischen Reihen«, wie Pörksen diese Sprachform nennt. »Der intendierte Gegenstand erscheint als zwischen zwei Pole gespanntes, graduell gegliedertes Kontinuum, die Begriffe sind nach dem Prinzip der Steigerung entlang einer semantischen Dimension geordnet [...].«³⁶ *Howards Ehrengedächtnis* ist nur ein Beispiel von vielen, in denen sich diese Denk- und Sprachform findet. Es ist für unsere Überlegungen deshalb einschlägig, weil sich in ihm ästhetisches und wissenschaftliches Interesse durchdringen. Für beides wählt Goethe die nämliche Form. Und so verliert konsequenterweise die »Urpflanze« jede definitorische Eindeutigkeit und Gewissheit. Goethe selbst verbindet sie im Brief an Frau von Stein mit der Vorstellung der Metamorphose. Sie erscheint als »[...] bewegliche Grundform. [...] ist nur manifest in Metamorphosen.«³⁷ Goethes Metamorphosenlehre weist Züge einer ästhetischen Theorie, einer Theorie des künstlerischen Schaffens, auf. In den Gedichten *Die Metamorphose der Pflanzen* und *Metamorphose der Tiere*³⁸ fasst er seine Theorie selbst in eine ästhetische Form und überführt so Poesie und Wissenschaft wechselweise ineinander. Die Tagebuchnotizen der Jahre 1798/1799 sprechen »expressis verbis« von diesem Versuch, so am 18. Juni 1798: »Abends zu Schiller, über die Möglichkeit einer Darstellung der Naturlehre durch einen Poeten.«³⁹

Ein möglicherweise vergleichbares Phänomen lässt sich in Klees Œuvre am Beispiel seiner Vorlesungsmanuskripte sowie seiner pädagogischen Schriften fassen. Eine der Besonderheiten seines Werkes besteht in der engen Verknüpfung von Bild und Text. Dies gilt bis in die Titel seiner Gemälde und Zeichnungen hinein, es gilt aber insbesondere auch für die von zahlreichen Illustrationen, Schaubildern und Diagrammen begleiteten theoretischen und pädagogischen Schriften des Künstlers. Jüngste Publikationen haben diesen Zusammenhang

34 Vgl. Goethes Texte zur »Spiraltendenz der Vegetation«. In: HA XIII, S. 130-149; Max Huggler: Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos. Frauenfeld, Stuttgart 1969, S. 98-100.

35 Vgl. Uwe Pörksen: »Alles ist Blatt« (Anm. 31), S. 137.

36 Ebd., S. 138.

37 Ebd., S. 140.

38 Johann Wolfgang Goethe: *Die Metamorphose der Pflanzen, Die Metamorphose der Tiere*. In: HA I, S. 199-203.

39 Johann Wolfgang Goethe: *Tagebücher 1775-1809*. In: J.W.G.: *Sämtliche Werke. Nach den Texten der Gedenkausgabe des Artemis-Verlages* hrsg. von Peter Boerner (dtv Gesamtausgabe). Bd. 43. München 1963, S. 195.

einmal mehr verdeutlicht.⁴⁰ Ein besonderes Exemplum in dieser Hinsicht stellen Text und Diagramm des 1923 veröffentlichten Beitrages *Wege des Naturstudiums* dar. In der Festschrift des Bauhauses, die aus Anlass der Bauhauswoche im Sommer 1923 erscheint und eine erste Bestandsaufnahme der praktischen und theoretischen Arbeit der Weimarer Kunstschule enthält, veröffentlicht Klee diese Überlegungen, die mit den Sätzen beginnen: »Die Zwiesprache mit der Natur bleibt für den Künstler *conditio sine qua non*. Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur.«⁴¹ Bereits in dieser Eröffnung macht der Autor, in enger Anlehnung an Herder, Goethe und Novalis sein Konzept von Natur- und Kunstauffassung deutlich. So heißt es 1797 in Goethes Text *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch*: »Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur.«⁴² Hier scheint Klee Goethe paraphrasiert zu haben und offensichtlich dessen Vorstellung einer dialektischen Beziehung zwischen Kunst und Natur zu teilen, die neben der Naturgebundenheit des Menschen immer wieder auf das Artifizielle, auf das von der Unverstelltheit der Natur Geschiedene jedes Kunstwerkes, hinweist. Was auf den ersten Blick wie ein holistisches Modell der Einheit von Natur und Kunst erscheint, erweist sich bei genauerem Hinsehen als ein differenziertes Beziehungsgeflecht zwischen Natur und Kunst, das sich in Goethes Text unterschiedlichen Betrachtern unterschiedlich erschließt. Dem vollendeten Kunstwerk wird dann, vermöge seiner Komposition und seiner Ordnungsmacht hinsichtlich der kontingenten Fülle der Welt, ein höherer Stellenwert eingeräumt als dem Vorbild in der Natur. »Aber indem die zerstreuten Gegenstände in eins gefaßt und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur.«⁴³ Das komplexe Modell, das Klee im weiteren Verlauf seiner Abhandlung entwickelt, macht diese Verweisstruktur von Natur und Kunst in der Beziehungsfigur Gegenstand-Künstler zum Thema. Diese Struktur versucht er in ein vielschichtiges Diagramm zu übertragen, in dem die Stellung des Werkes im Geflecht von Autor, Betrachter und Weltbezug bestimmt wird.

Das Vokabular, mit dem Klee das dem Text beigefügte Diagramm kommentiert und beschriftet, lässt auf den ersten Blick eher an eine wissenschaftliche als an eine ästhetische Abhandlung denken. Dabei kommt es immer wieder zu ge-

40 Vgl.: Paul Klee. Lehrer am Bauhaus. Ausstellungskatalog. Kunsthalle Bremen. Bremen 2003; Michael Baumgartner: Klees Projekt einer bildnerischen Gestaltungslehre. In: Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus. Hrsg. vom Kunstmuseum Bern/Paul-Klee-Stiftung und vom Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon. Bern 2000, S. 17-22.

41 Paul Klee: Schriften (Anm. 30), S. 124.

42 Johann Wolfgang Goethe: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch. In: HA XII, S. 72.

43 Ebd.

nau kalkulierten Überblendungen von Wissenschaftssprache und bekenntnishaft personeller Rede:

Ich und Du, der Künstler und sein Gegenstand suchten Beziehungen auf dem optisch-physischen Weg durch die Luftschicht, welche zwischen Ich und Du liegt. Auf diesem Weg wurden ausgezeichnete Bilder der von der Luft gefilterten Oberfläche der Gegenstände gewonnen, und damit die Kunst des optischen Sehens ausgebaut, gegenüber welcher die Kunst des Betrachtens und des Sichtbarmachens unoptischer Eindrücke und Vorstellungen vernachlässigt zurückblieb.⁴⁴

Einerseits ist hier von objektiven Beziehungen die Rede, von Erscheinungsmodifikationen durch die Besonderheiten der Lichtbrechungen, andererseits wird in dieses naturwissenschaftlich anmutende System die Formel einer personellen Begegnung – »Ich und Du« – eingefügt. Dabei handelt es sich aber gerade nicht um Personen, die in einem individuellen Verhältnis zueinander stehen, sondern dieser Topos wird auf die Konfrontation des Künstlers mit seinem Gegenstand projiziert. Befasst sich der Künstler der Tradition mit der Untersuchung des »optischen Sehens«, so wird von dem Künstler der Moderne ein »Sichtbarmachen unoptischer Eindrücke« verlangt. Nur so ist die eingangs des Textes formulierte Forderung nach einer holistischen Weltansicht, nach »Totalisierung« zu erfüllen. Es sind die Erkenntnisse der Naturwissenschaften, die Möglichkeiten »feinerer Instrumente«, die eine neue Wahrnehmung der Dinge ermöglichen und eine neue Darstellung erfordern. »Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres. Durch das Wissen, dass das Ding mehr ist, als seine Außenseite zu erkennen gibt.«⁴⁵ Nach Klee verlagert sich in der Moderne der Blick des Künstlers auf die Natur von der Außenseite des Gegenstandes in das Innere, auf die der Natur innewohnenden Wachstums- und Veränderungsprozesse. Klee geht vom Gedanken einer kosmischen Einheit aus, deren Bestandteil der Künstler als Teil der Natur ebenso ist wie jeder Betrachter. Aus dieser Gewissheit heraus sucht er nach bildnerischen Grundformen, nach einem Urgrund, nach »Uranfängen von Kunst« und folgt damit einem Topos der Ursprünglichkeit, den er unter anderem in Goethes Begriff der »Urpflanze« vorformuliert findet. Die Idee der Ganzheitlichkeit ist die Grundlage dieser neuen Formen. Nach Klee tritt zunehmend »in der Auffassung des natürlichen Gegenstandes eine Totalisierung« ein. »Der Mensch seziert das Ding«, fährt er in der Beschreibung seines künstlerischen Verfahrens fort, »und veranschaulicht sein Inneres an Schnittflächen, wobei sich der Charakter des Gegenstandes ordnet nach Zahl und Art der notwendigen Schnitte.«⁴⁶ Dabei kommt es zu neuen Erfahrungen, die den Künstler

44 Paul Klee: Schriften (Anm. 30), S. 125.

45 Ebd.

46 Ebd.

und den Betrachter zu »Schlüssen von der optischen Außenseite auf das gegenständliche Innere [befähigen] und zwar intuitiv, indem schon auf dem optisch-physischen Wege der Erscheinung das Ich zu gefühlsmäßigen Schlüssen angereizt wird [...].«⁴⁷ Ergebnis eines solchen analytischen Verfahrens, wie es Klee hier entwickelt, ist die These zweier getrennter, sich im Auge des Künstlers vereiniger und von dort die Hand bewegender Erkenntniswege. Dabei kommt es, ganz im Sinne der eingangs erwähnten personellen Beziehung zwischen Gegenstand und Künstler, zu einer explizit anthropozentrischen Sicht der Dinge.

Über diese Arten der verinnerlichenden Anschauung des Gegenstandes hinaus gehen die folgenden zu einer Vermenschlichung des Gegenstandes führenden Wege, die das Ich zum Gegenstand in ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanz-Verhältnis bringen. Erstens der nicht optische Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung, der im Ich von unten ins Auge steigt, und zweitens der nicht optische Weg kosmischer Gemeinsamkeiten, der von oben einfällt. Metaphysische Wege in ihrer Vereinigung.⁴⁸

Ziel dieses ästhetischen Verfahrens ist eine Synthese, in der die geforderte »Totalisierung des Gegenstandes« ebenso gelingt, wie die ganzheitliche Einbettung des Künstlers und seines Werkes in Natur und Naturprozesse. Dieses künstlerische Programm kann konsequenterweise nur mit Hilfe einer eigen-gesetzlichen Formsprache realisiert werden, die sich von der traditionellen Oberflächentreue emanzipiert. Schuf jene nur getreue Abbilder der Erscheinungsfülle der Oberflächen, so sollen jetzt komplexe Bilder der äußeren wie der inneren Struktur, der Dingqualitäten und der »inneren Anschauung des Gegenstandes« gelingen. »Sämtliche Wege treffen sich im Auge und führen, von ihrem Treffpunkt aus in Form umgesetzt, zur Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen. Von diesem Treffpunkt aus formen sich manuelle Gebilde, die vom optischen Bild eines Gegenstandes total abweichen und doch, vom Totalitätsstandpunkt aus, ihm nicht widersprechen.«⁴⁹ Goethe beschreibt dieses Phänomen als Grundprinzip der Natur. »Daß uns das, was der Idee nach gleich ist, in der Erfahrung entweder als gleich oder als ähnlich, ja sogar als völlig ungleich und unähnlich erscheinen kann, darin besteht eigentlich das bewegliche Leben der Natur.«⁵⁰ Zum Abschluss bettet Klee seine Überlegungen in die Vorstellung einer neuen, umfassenden Weltanschauung ein, deren Ziel es ist, den Künstler zu befähigen »zur freien Gestaltung abstrakter Gebilde, die über das Gewollt-Schematische hinaus eine neue Natürlichkeit, die Natürlichkeit des Werkes, erlangen.«⁵¹

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 125 f.

50 Johann Wolfgang Goethe: Die Absicht eingeleitet. In: HA XIII, S. 57.

51 Paul Klee: Schriften (Anm. 30), S. 126.

Betrachtet man das Diagramm, dass Klee seinem Aufsatz beifügt, so kann sich durchaus der Eindruck eines Gesichtes einstellen. Es ist dies, ähnlich wie in der Farblichografie *Der Seiltänzer* aus dem Jahre 1923 (S. 51, Taf. 4), eine Abstraktionsform, die er als einheits- und identitätsstiftende Form benutzt, in der sich eine Anschauungsmöglichkeit hochkomplexer bildtheoretischer Sachverhalte eröffnet.⁵² Im Diagramm zu *Wege des Naturstudiums* gehen Text und Anschauung eine unlösbare Einheit ein, und die Vorstellung dieser Einheit aus Gegenstand, Künstler (Auge) und deren Einbettung in physische und metaphysische Zusammenhänge kann erst in der Synthese von Lektüre und Sehprozess verstanden werden. In diesem Diagramm lässt sich das subtile Modell einer Verknüpfung von Metaphysik und Klassik entdecken, dass Klee durchaus bei Goethe angetroffen haben kann, selbst wenn dieser oftmals versucht hat sich gegen metaphysische Strömungen abzugrenzen, da er darin die antiaufklärerische Saat der Romantik vermutete. Klee adaptiert beide Bereiche der Tradition und bezieht sich damit sowohl auf den Goethe des Sturm und Drang, der mit frühromantischen Ideen sympathisierte, als auch auf den Klassiker aus Weimar, der an einer strengen Trennung der Gattungen, an klarer Komposition und klassischer Einfachheit interessiert war. Er adaptiert aber insbesondere jenen Goethe, der in seiner Metamorphosenlehre ein originäres Modell der Einheit ästhetischen und wissenschaftlichen Denkens gestiftet hat. Unterfüttert und ergänzt wird dies bei Klee durch deutliche Anspielungen auf romantische Ideen, wenn von der »verinnerlichenden Anschauung des Gegenstandes« und von »Totalisierung« die Rede ist.

Wirft man einen abschließenden Blick auf die Synthese von Klassik und Romantik, von Goethe und Schlegel, so haben wir es bei Klee mit einem Modell zu tun, das er selbst in den Notizen zu seiner Italienreise bereits entwickelte, und das für die Zeit und die Situation am Bauhaus nicht untypisch gewesen zu sein scheint. In seiner Antrittsvorlesung an den Vereinigten Staatsschulen für Kunst und Kunstgewerbe in Berlin formuliert es Schlemmer am 8. November 1932 mit den Worten: »Die Fugen *Bachs*, die Bauten *Schinkels*, die Bilder Ph. O. *Runges* und C. D. *Friedrichs*, die Denkart *Goethes* bilden *heute* eine *Einheit* für uns, die wir in der glücklichen Lage sind, *Distanz* zu jener Zeit zu haben und 50 Jahre hin oder her *geringzuachten*.«⁵³

52 Vgl. dazu Wolfgang Kersten: Paul Klee. Übermut. Allegorie der künstlerischen Existenz. Frankfurt a. M. 1990, S. 24.

53 Oskar Schlemmer: Perspektiven. In: Andreas Hüneke: Oskar Schlemmer, Idealist (Anm. 1), S. 255. Hervorhebungen von Schlemmer.

Bildnachweis

Bauhaus-Archiv Berlin: S. 19, 71, 107 (Taf. 9), 107 (Taf. 10) © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 108 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 171 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 177 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 178 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 180 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 182 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 229, 328, 348, 363 © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Bauhaus-Universität Weimar: S. 207, 209 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 238 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 239 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 272 und 279

bpk, Nationalgalerie, Museum Berggruen, SMB, Jens Ziehe: S. 257 © VG Bild-Kunst Bonn 2008

bpk, Nationalgalerie, SMB, Jörg P. Anders: S. 258 (Taf. 13) © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Deutsches Literaturarchiv Marbach: S. 327

Klassik Stiftung Weimar: Frontispiz © VG Bild-Kunst Bonn 2008, S. 52, 69, 81, 106 (Taf. 8), 189 (Abb. 4), 205, 217, 226, 240, 389, 393, 396

Kunstabibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin: S. 79, 80

Lenbach-Haus München: S. 91 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 105 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 106 (Taf. 7) © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Privatbesitz: S. 49 (Taf. 1) © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Sammlung Minnie Bechtler, Zollikon: S. 254 (Taf. 14) © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Staatliche Bildstelle Berlin, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege: S. 77

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung: S. 259 © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar: S. 255

Wenzel-Hablick-Museum, Itzehoe: S. 260

Zentrum Paul Klee, Bern: S. 35, 49 (Taf. 2) © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 50 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 51 © VG Bild-Kunst Bonn 2008, 59 © VG Bild-Kunst Bonn 2008

Sollte trotz sorgfältiger Recherche ein Rechteinhaber nicht genannt sein, werden berechnete Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.
Bildzitate sind nicht gesondert ausgewiesen.

Erstpublikation

Richard Hoppe-Sailer: Metamorphose und Metaphysik. Anmerkungen zu Klees Goetherezeption.

In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2009. Göttingen: Wallstein Verlag 2009, S. 54–67.