

DIE MALEREI UND DAS TEXTILE IM WERK VON PAUL KLEE - EINE BETRACHTUNG BIS ZU DEN WEIMARERER BAUHAUSJAHREN

LEA SCHÄFER

SUMMARY

In the much researched oeuvre of the artist Paul Klee, the significance of textiles for his practical work with regard to the further development of his painting in the 1920s is questioned for the first time. The influence of his involvement with textiles as well as with textile artists at the Bauhaus will be examined. The exemplary image analyses from

the period 1914-1925 show how the textile as an ancient, technology-related and functionally determined surface art became the starting point of an aesthetic model. It shows how the painter Paul Klee acquired the principles of textile design and the mode of action of textile materiality, which were determined by material and technique.

Lange vor Paul Klees Zeit am Bauhaus tragen seine Werke Titel, welche auf Begriffe des Textilen referieren, oder es treten Bildkompositionen auf, die Vergleiche mit textilen Strukturen nahelegen. In der Forschung wurde Paul Klees Arbeit in der Webereiklasse bisher nur einseitig, nämlich im Hinblick auf die Bedeutung seiner Lehre für die Webarbeiten der am Bauhaus tätigen Textilkünstlerinnen, erforscht.¹ Er hatte dort 1923/24 kurzzeitig die Leitung der Webereiwerkstatt inne und unterrichtete zwischen 1927 und 1930 die Gestaltungslehre in der Webereiklasse.²

Das Textile begegnet uns bereits seit Jahren in der zeitgenössischen Kunst als Material, Gestaltungsvorbild und Metapher.³ Innerhalb der Kunstgeschichte fördert der Fokus auf das gewebte Raster die Wertigkeit einer Materialität, die gerade im digitalen Zeitalter durch ihr Verschwinden in ebenfalls rasterförmig angeordneten Pixeln verloren zu gehen scheint.⁴ Zudem ist der Frage, welchen Anteil Textiltechniken an der Genese der Abstraktion haben, noch längst nicht erschöpfend nachgegangen worden.⁵ Da in einem Webstück Material und Form ein ästhetisches Ganzes bilden und keine Dualität zwischen Figur und Grund besteht, liegt die

Annahme nahe, dass diese flächige zweidimensionale Einheit in Zeiten der Neuorientierung des europäischen Tafelbilds Einfluss auf die Malerei ausgeübt hat. Dies soll im Folgenden für die Malerei Paul Klees anhand von Beispielen bis zur Weimarer Bauhauszeit untersucht werden.

STOFF ALS MATERIAL UND IDEE – KLEES MALERISCHE ANFÄNGE

Folgt man seinem redigierten Tagebuch, so fand Paul Klee auf der Reise nach Tunesien im Jahr 1914 zur Malerei. Diese Lesart beginnt in der frühen Kleerezeption⁶ und findet bis heute großen Nachhall.⁷ Jedoch konnte Jenny Anger dahingehend nachweisen, dass Klee wesentliche malerische Errungenschaften bereits in den Werken vor der Reise erreicht hatte.⁸ So schuf er unmittelbar vor seiner Reise nach Tunesien und dem Besuch Kairouans, dem damaligen Zentrum der Teppichmanufaktur, das kleine, im Hochformat angelegte Aquarell *Teppich* [1914, 19, **ABB. 1**].⁹

Es ist aus lasierend aufgetragenen, fast quadratischen Farbflächen in blau, violett, rot und gelb aufgebaut. In der Bildmitte treten aus diesen Farbflächen farbige Kreuze, Schrägkreuze und Punkte hervor, deren Farbton jeweils von benachbarten Flächen

aufgenommen wird. Klee schuf mit diesem reduzierten Formenvokabular eine ästhetisch ansprechende, flächige Komposition, die sich jedoch keineswegs mit einem echten Teppich verwechseln lässt, wie Jenny Anger zeigt.¹⁰ Sie kommt in ihrer Analyse zu dem Schluss, dass Klee in dem Aquarell die Repräsentation einer Idee des Dekorativen in der Malerei umsetzte, indem er Farbflächen und lineare Setzungen in einer ästhetisch ansprechenden, flachen Komposition zusammenbrachte – einer Komposition »that might inspire the metaphor of a „splendid old carpet.“«¹¹

Abb. 1
Paul Klee, *Teppich*, 1914/19,
Aquarell auf Papier auf Karton,
16,8 x 9 cm, Standort unbekannt
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

Abb. 2
Robert Delaunay, *Simultaneous
Windows (2nd Motif, 1st Part)*, 1912,
Oil on canvas, 21 5/8 x 18 1/4 inches
(55.2 x 46.3 cm), Solomon R.
Guggenheim Museum, New York
Solomon R. Guggenheim Founding
Collection, By gift 41.464
© guggenheim.org

Abb. 3
Sonia Delaunay, *Couverture*, 1911,
Courtepointe, 111 x 82 cm,
Collection Musée National d'Art
Moderne, Centre Georges
Pompidou Paris
© rmngp.fr



Aus der Farbe heraus entwickelt und gelöst von einer dem Sujet entsprechenden ornamentierten Teppichoberfläche, erscheint dieses Aquarell weniger aus der Auseinandersetzung mit gewebten Stoffen heraus entstanden, als vielmehr eine Umsetzung der theoretischen Überlegungen Robert Delaunays auf der Suche nach der malerischen Abstraktion zu sein. Klee hob seine Malerei in einer Besprechung der zweiten Ausstellung des »Modernen Bundes« im Kunsthaus Zürich hervor und führte den Teppich als ein

angewandtes Objekt mit abstrakt gestalteter Oberfläche als Gegensatz zu Delaunays autonomen und abstrakten Malerei *Simultaneous Windows auf die Stadt* (1912, **Abb. 2**) an:



»den Typus eines selbstständigen Bildes schuf [Delaunay], das ohne Motive aus der Natur ein ganz abstraktes Formendasein führt. Ein Gebilde von plastischem Leben, nota bene, von einem Teppich fast ebensoweit entfernt, wie eine Bachsche Fuge.«¹²

Persönlich lernte er Robert und Sonia Delaunay bei einem Atelierbesuch im April 1912 kennen.¹³ Es ist davon auszugehen, dass er auch die Patchworkarbeiten von Sonia Delaunay, wie die Decke von 1911 (**Abb. 3**) sah.



In der Ölmalerei Robert Delaunays sowie in den angewandten Textilarbeiten Sonia Delaunays erkannte Klee die Bedeutung der selbstständig gesetzten Farbform, ihre Qualität als ein »Gebilde von plastischem Leben«, die ohne Bindung an Gegenständliches eine Wirkung auf den Betrachtenden ausüben kann.¹⁴

Abb. 4
Paul Klee, *Fenster*, 1914, 5,
Aquarell auf Papier auf Karton,
17,7 x 8,6 cm, Standort unbekannt
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv



Klees apostrophierter *Teppich* folgt zwar in einem schmalen Hochformat einer orthogonalen Bildstruktur, er übersetzte in den Farbfeldern jedoch die Lichthaltigkeit der Farbe gemäß Delaunays Auffassung. Obwohl Klee die Gestaltung eines Teppichs als Gegenmodell zu Delaunays bildnerischem Können in der oben genannten Rezension entwirft, gibt er seinem abstrakten Aquarell den Titel *Teppich*. In paradoxer Weise fordert Klee mit dieser frühen Arbeit den Vergleich mit einem Teppich durch den Titel selbst heraus.¹⁵ Okuda vermutet hinter der Titelwahl gar eine »ironische Geste einer vorgeblichen Selbstnegation abstrakter Kunst«.¹⁶

Setzt man das unmittelbar zuvor entstan-

dene Aquarell *Fenster* (1914, 5, **ABB. 4**) in Relation zu *Teppich* (1914, 19, **ABB. 1**), so erscheint Klees Aquarellmalerei zu Beginn des Jahres 1914 weniger als eine »Selbstnegation abstrakter Kunst«, als vielmehr eine Reflektion über den zeitgenössischen Bildbegriff in der Malerei der Avantgarde. Mit den Titeln der beiden in Format und Technik vergleichbaren Aquarelle eröffnet Klee zwei grundsätzliche Ansätze des Bildverständnisses: Das Fenster als Vertreter des Okzidents, der Teppich als Vertreter des Orients – und doch sind beide Aquarelle abstrakte Kompositionen und damit Ergebnisse einer Suche nach neuen Bildlösungen am Vorabend des Ersten Weltkriegs. Das frühere Aquarell steht damit exemplarisch für sein Ringen um eine malerische Abstraktion, die im Hinblick auf die Frage nach dem Sujet des Aquarells ihre größte Entsprechung im Teppich findet. Der Rückgriff auf den Teppich sollte ihm besonders in seiner Zeit am Bauhaus viele Möglichkeiten bezüglich seiner Materialien, der Materialästhetik seiner Werke und der abstrakten Formenfindung im Bild eröffnen.

ENTGRENZUNG DER MATERIALÄSTHETIK – DAS BILD WIRD STOFF

Das *Wandbild* (1924, 128; **ABB. 5**) mitsamt seiner fünf weiteren Teilstücke *Vorhang*, *Vorhang a*, *b*, *c* und *d* gehört zu einer ursprünglichen von Klee zerschnittenen Komposition.¹⁷ Das Zerschneiden gilt als eine gängige Bildpraxis für Klee und folgt man den Ausführungen von Wolfgang Kersten und Osamu Okuda, so erfährt es in diesem Beispiel zusätzlich eine Entsprechung mit dem realen Zuschneiden von Stoffen bei der Anfertigung von Vorhängen.¹⁸ In diesem Beispiel aber setzt das Zerlegen des Bildes einen neuen Fokus: Durch das Zerschneiden entsteht eine Verkleinerung der Bilder, die eine Art Konzentrat des künstlerischen Interesses zu zeigen scheint.

So durchzieht sich bei *Vorhang* (1924, 129b; **ABB. 6**) auf einem krapplackfarbenen Kleistergrund ein Netz aus weiß gezeichneten, ornamentalen Mustereinheiten, die mit Hilfe von lasierenden, farbigen Quadraten gegliedert und rhythmisiert werden. Träger dieses Stoffmusters ist ein Nesseltuch, das Klee auf

Abb. 5
 Paul Klee, *Wandbild*, 1924, 128,
 Aquarell und Tempera auf
 Krapplack-Kleistergrundierung auf
 Nesseltuch auf Papier, mit
 Gouache und Feder eingefasst,
 unten Randstreifen mit Aquarell
 und Feder, oben und unten weitere
 Randstreifen mit Pinsel und Feder,
 auf Karton, 25,4 x 55 cm, Paul-
 Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
 © Zentrum Paul Klee, Bern,
 Bildarchiv

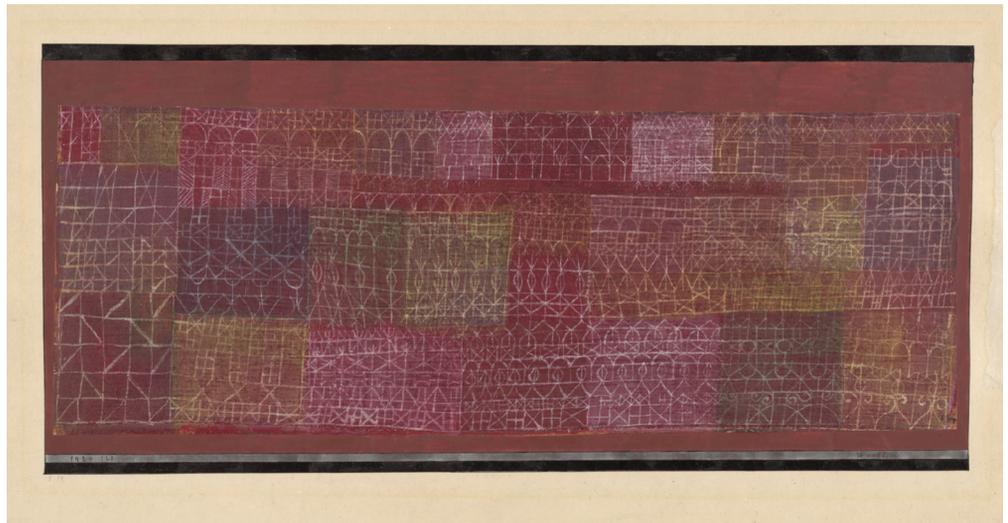


Abb. 6
 Paul Klee, *Vorhang*, 1924, 129b,
 Aquarell und Tempera auf
 Krapplack-Kleistergrundierung auf
 Nesseltuch auf Papier, mit
 Gouache und Feder eingefasst, auf
 Karton, 18,1x 9,2 cm, Solomon R.
 Guggenheim Museum, New York,
 Hilla Rebay Collection
 © guggenheim.org

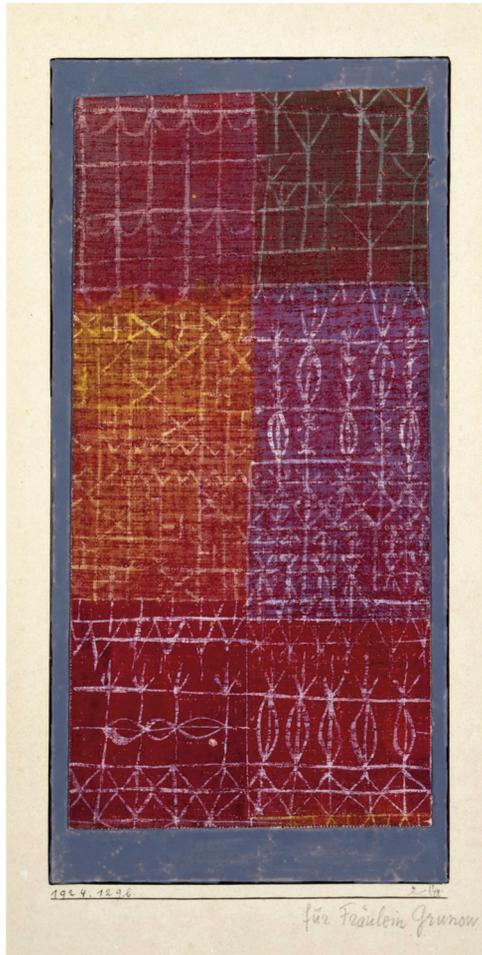


Abb. 7
 Paul Klee, »*Structural I*«, 1924, 125,
 Aquarell und Tempera auf
 Kleistergrundierung auf Papier,
 oben und unten Randstreifen mit
 Pinsel und Feder, auf Karton,
 28,6 x 14 cm, The Metropolitan
 Museum of Art, New York, The
 Berggruen Klee Collection
 © Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Papier anbrachte und mitsamt seiner Rahmungen auf Karton montierte. Durch Verwendung des Textils überträgt sich die orthogonale Struktur auf die Farbbehandlung, die besonders im Mittelteil des Vorhangs zu erkennen ist. Das Ornamentnetz tritt als konstruktives Kompositionsmittel ein – es besteht kein Unterschied in der Farbbehandlung zwischen Netz und Bildhintergrund. Der Titel bezieht sich sowohl auf die Darstellung

des dekorativen Objekts als auch selbstreflexiv auf das Bild.

Ausgangspunkt für diese Arbeiten war das Blatt *Structural I* (1924, 125, **ABB. 7**), das kurz zuvor entstand. Auch in diesem Blatt breitet sich ein mit weißen Linien gezeichnetes Netz als Ebene über einen in gedeckten Tönen angelegten Grund aus Rechtecken aus. Anders als bei dem Teil des *Vorhangs* sitzt das Netz



jedoch wie eine unabhängige zweite lineare Farbschicht eigenständig auf der Oberfläche des Blattes. Während sich die Zeichnung beim *Vorhang* musterhaft in die gleichmäßigen Quadrate einschreibt, widersetzen sich bei *Structural I* diagonal verlaufende oder gebogene Linienstrukturen in spröder Temperafarbe dem gliedernden Untergrund – Figurennetz und Grund verbinden sich nicht. Es scheint, als habe Klee in dem Blatt *Vorhang* zwei bildnerische Möglichkeiten kombiniert, die er zuvor in anderen Arbeiten erprobt hatte: Bezeichnenderweise einerseits die Quadratbilder, die zunächst 1914 auftauchten und sich als ein orientalisches Bildthema in den farbigen Aquarellen der Tunisausreise etwa beim *Motiv aus Hammamet* (1914,48, **ABB. 8**) durchsetzten, andererseits die rhythmisierenden Liniengefüge aus Federzeichnungen wie *Inschrift* (1921,3, **ABB. 9**).¹⁹

Abb. 8
Paul Klee, *Motiv aus Hammamet*, 1914, 48, Aquarell und Bleistift auf Papier, auf Karton aufgezo-
ge, 20,3 x 15,7 cm, Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett, Legat Richard
Doetsch-Benziger 1960
© kunstmuseumbasel.ch

Abb. 9
Paul Klee, *Inschrift*, 1921, 3,
Ölpausen und Aquarell auf Papier,
oben und unten
Silberpapierstreifen angesetzt, auf
Karton, 23,8 x 31,5 cm,
Privatbesitz, Schweiz
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

Abb. 10
Paul Klee, *Alter Klang*, 1925, 236,
Ölfarbe auf Karton auf Rahmen
genagelt, 28,1 x 37,8 cm,
Öffentliche Kunstsammlung Basel,
Kunstmuseum, Vermächtnis
Richard Doetsch-Benzinger
© kunstmuseumbasel.ch



Die Wahl des Materials sorgt für den entscheidenden Unterschied in der Bildwirkung:

Das Nessel Tuch hat bei *Vorhang* eine verbindende Funktion, da es für eine einheitliche Struktur der gesamten Oberfläche, also bei Liniennetz und Untergrund, sorgt – der Vorhang wird als ein Ganzes, als ein Stück Gewebe erfahren, bei dem sich die Hierarchie von Figur und Grund auflöst.

STOFFE AM BAUHAUS – KLEE UND DIE WEBEREI

Am Bauhaus sah sich Klee mit einem vielseitigen Umfeld konfrontiert, in welchem er fortan immer wieder mit den Weberinnen arbeitete. Ein Werktausch mit der Künstlerin Ida Kerkovius aus dem Jahr 1923 belegt Klees frühe Wertschätzung des textilen Mediums und der Weberin.²⁰ Wenngleich Kerkovius im selben Jahr das Bauhaus verließ, zeigt ein Bildvergleich deutlich, dass es einen wechselseitigen künstlerischen Austausch zwischen ihr, die als ehemalige Meisterschülerin Adolf Hölzels in künstlerischen Dingen erfahren war, und Paul Klee gab.



Paul Klees *Alter Klang* (1925,236, **ABB. 10**) gehört zu den Quadratbildern, einer großen Gruppe von Werken, die ausschließlich aus viereckigen Farbflächen aufgebaut, eine vollständig ungegenständliche Bildkomposition aufweisen.²¹ In ihnen manifestieren sich seine Überlegungen zu Kompositions- und Farbenlehre sowie sein Streben nach einer malerischen Abstraktion. Die Anfänge der Bilder mit geometrischer Bildstruktur liegen in den Tunisaquarellen, wie das Blatt *Motiv aus Hammamet* (1914,48, **ABB. 8**) zeigt.²² Doch erst in den Werken ab Mitte der zwanziger Jahre

kann man eine geometrische Systematisierung des Bildaufbaus, die zu einer abstrakten Farbkomposition leitet, beobachten. In Spillers Quellensammlung ist Klees Definitionsversuch seiner Vorstellung einer malerischen Abstraktion abgedruckt:

»“Abstract?“ Als Maler abstrakt sein heißt nicht etwa Abstrahieren von natürlichen gegenständlichen Vergleichsmöglichkeiten, sondern beruht, von diesen Vergleichsmöglichkeiten unabhängig, auf dem Herauslösen bildnerisch reiner Beziehungen. [...] Bildnerisch reine Beziehungen: Hell zu Dunkel, [...] Reinheit ist abstraktes Gebiet.«²³

In der annähernd quadratischen Tafel setzt Klee in den rein bildnerischen Beziehungen der Farben zueinander sein Verständnis einer ungegenständlichen Abstraktion in der Ölmalerei um. Auf einem dunklen, sonoren Bildgrund breitet sich eine strenge, parallele Aufreihung von Quadraten aus. Trotz dieser Struktur und des quadratischen Formats ergibt sich eine dynamische Komposition. Klee füllte die neutralen Rechtecke in verschiedenen Farbabstufungen und Farbklangen und fand so zu einer Kompositionsform, in der der Rhythmus des Bildes aus den Farbformen und ihren tonalen Bezügen zueinander entsteht. In seinem Titel äußert sich die bereits im Bild implizierte Verwandtschaft des bildnerischen Ausdrucks mit der musikalischen Form des Klangs. Im Gegensatz zum zeitlichen Moment des Erklingens bei Musik steht bei Klee ein Farbklang im Raum, der sich nicht linear abspielen lässt. Das Bild versperrt sich einer gewöhnlichen Leserichtung – erst, wenn der Betrachtende eines der Felder fokussiert, löst es sich aus seiner Gesamtharmonie und ein Wechselspiel der Farbbezüge beginnt. Paul Klee hat mit dem Bildtypus der Quadratbilder das Problem der Farbe isoliert, um den Bildwert der Farben, ihren Bezug zueinander und die daraus resultierende Dynamik im Bild systematisch zu untersuchen. Somit spürte er in diesen Arbeiten der selbstständig geführten Farbe nach, die er viele Jahre zuvor in den Maleisen Delaunays entdeckt hatte.²⁴

Obwohl Klee die Möglichkeit der Flächengestaltung mittels farbiger Quadrate schon

seit 1914 vertraut war, gab offenbar der zwei Jahre zuvor entstandene *Bodenteppich Bauhaus* (1923, **ABB. 11**) von Ida Kerkovius den entscheidenden Anstoß für die eigenständige Bearbeitung des Bildthemas in der Ölmalerei. Zunächst decken beide Werke ein ähnliches Farbspektrum ab, da Kerkovius wie Klee mit Hilfe einer Kontrastierung von quadratischen Farbflächen im Hell-Dunkel-Spektrum ihren Teppich aufbaute. Auffallend ist hierbei, dass Klee nahezu dieselben Farbtöne in der Schichtung der einzelnen Quadrate verwendete: Bei beiden Arbeiten erzeugen die leuchtenden Farben eine diagonale Dynamik, die den Blick des Betrachtenden in den rechten oberen Bildabschluss führt. Zudem erheben sich die hellen Farbtöne aus einem dunklen Grund heraus, der die Bildflächen fast vollständig umgibt.²⁵ Beim Teppich fügte Kerkovius zusätzlich ein schmales, weißes Rahmenornament ein, das den Teppich nach außen hin abschließt, wohingegen das Tafelbild im Bild von dunklen Quadraten und äußerlich von schmalen Rahmenleisten eingefasst wird.



Tatsächlich fertigte Kerkovius im Auftrag von Johannes Itten den Bodenteppich für das Zimmer von Gropius an.²⁶ Deshalb ist davon auszugehen, dass Klee den Teppich kannte, bevor er zwei Jahre später *Alter Klang* malte,

Abb. 11
Ida Kerkovius, *Bodenteppich Bauhaus*, 1923, gewebt und gewirkt, Wolle, 194 x 300 cm
Bauhaus-Archiv, Berlin
© bauhaus.de

da er Teil der Bauhausausstellung im Jahr 1923 war. Darüber hinaus zitiert Kerkovius Klee, er habe gesagt, dass der Teppich einen »bleibenden Wert behalten«²⁷ würde. Unabhängig von der Tatsache, dass die Kontrastierung von Hell-Dunkel-Werten ein Teil seines Unterrichts zur Farbenlehre war, den wiederum Kerkovius besuchte, ist die formale Ähnlichkeit von Teppich und Tafelbild in Komposition und Farbgebung frappierend. Paul Klee scheint in diesem Fall entscheidende bildnerische Lösungen vom *Bodenteppich Bauhaus* in sein Gemälde *Alter Klang* überführt zu haben. Die Bildanalyse zeigt deutlich, wie eng die Arbeiten der Weberinnen, Klees eigene künstlerische Produktion und seine Gestaltungslehre miteinander »verflochten« sind.

RESÜMEE

Paul Klee eröffnete die Auseinandersetzung mit dem Textilien einen Weg in die malerische Abstraktion. Die frühen Arbeiten *Teppich* und *Fenster* zeigten hierbei seine frühe Reflexion über den Bildbegriff der Avantgarde und über die Verortung seiner Kunst an. Anhand der vorgestellten Arbeiten *Wandbild* und *Vorhang* konnten eine Reihe von bildnerischen Mitteln beobachtet werden, die auf das Textile zurückzuführen sind. Es sind diese unterschiedlichen Bildlösungen, die sowohl das Material als auch die Formenfindung bestimmen: Etwa der Einsatz von Nesseltuch als eine rasternde Bildschicht bei *Vorhang*, den Klee im Hinblick auf die Schichtung von Farbmaterial vorantrieb, oder aber das gezeichnete Netz, in dem sein Spiel mit den Prinzipien der ornamentalen Flächengestaltung herausgearbeitet werden konnte. Doch stets lag es ihm daran das Gleichmaß einer kunsthandwerklich-ornamentalen Gestaltung aufzubrechen: Ein malerischer Einsatz der Farbe, von Hand gezeichnete Rasterungen sowie ein spielerischer Umgang mit Wiederholung und Symmetrie der dekorativen Gestaltung machten zugleich deutlich, dass sein Interesse nicht auf eine exakte Übertragung von textilen Flächengestaltungen abzielte.

Stattdessen lag seiner Auseinandersetzung mit dem Textilien anfänglich das Ringen

um das Verhältnis von Gegenständlichkeit und Abstraktion im Medium der Malerei zugrunde, das durch die Erweiterung der Kartontagen zu textilen Bildgründen neue Perspektiven eröffnete. Die graphische Rahmung, mit der für gewöhnlich eine handschriftliche Betitelung der Werke verknüpft ist, nimmt in diesen Bildbeispielen Einfluss auf die Rezeption: Bei *Vorhang* etwa wird durch den Titel und den Einsatz des Materials suggeriert, man stehe einem Stoffzuschnitt eines Vorhangs gegenüber. Der Präsentationskontext der kleinen Bildfläche, die, auf einen Karton montiert, in einer gemalten Rahmung an der Wand präsentiert wird, negiert wiederum diesen Eindruck. Klees Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten der Fläche lässt sich an diesen frühen Arbeiten der zwanziger Jahre beobachten, in denen er jedoch durch die Wahl von Motiv und Titel stets eine Rückbindung an einen Gegenstand formulierte.

Mit dem Schritt zum Tafelbild vollzog sich in der Mitte der zwanziger Jahre ein Wandel, welcher auch den Rückgriff auf das Textile betraf. Klees Umfeld und seine Aufgaben am Bauhaus hatten die Auseinandersetzung mit dem Textilien weiterhin befördert und seine künstlerische Entwicklung entschieden geformt: Die Niederschrift seiner praktischen Erfahrungen in eine theoretische Gestaltungslehre führte in seinem künstlerischen Prozess zu einer systematischen Isolierung bildbezogener Fragen und letztlich zu einer Geometrisierung seiner eigenen bildnerischen Sprache.

Der Austausch mit der Weberei, der zum einen über die Lehre und zum anderen über den persönlichen Kontakt stattfand, kann in diesem Zusammenhang als prägend für Paul Klee gelten. Obwohl der Weberei als »Frauenklasse« am Bauhaus der negative Ruf des Kunstgewerblichen anhaftete, scheint Klee sich von Beginn an mit den »Bildern aus Wolle« befasst zu haben.²⁸ Er entdeckte in den Webstücken eine Abstraktion, die ihn sowohl wegen der Formsetzungen als auch wegen der Materialwechsel im Gewebe faszinierte.

Auffallend in diesem Zusammenhang ist,

dass sich Klee in seinen abstrakten Male-
reien, die diese formalen Bildideen der We-
berinnen verhandeln, für andere Arten der
Betitelung entschied. Da das gegenständliche
Motiv verschwand, verzichtete er auf die de-
skriptive Funktion des Titels und entschied
sich für Titel, die über die Malerei hinaus-
weisen. Viele von ihnen, wie *Alter Klang*, zeu-
gen von seinem Interesse an der Interme-
dialität von Bild und Musik und verbinden im
Rezeptionsvorgang den Seheindruck mit mu-
sikalischen Allusionen.

Es wird deutlich, dass Klee das Textile auf
seinem Weg zur malerischen Abstraktion an-
fänglich als Sujet wählte, um sich über die
lineare Zeichnung verschiedene Bildlösungen
zu erschließen. In einem zweiten Schritt be-
förderte es eine Erweiterung der Bildgründe,
die es letztlich ermöglichten, den Illusions-
raum der Sujetbilder zu verlassen und die
gewonnenen Einsichten malerisch umzuset-
zen.

Damit wandte er sich erst sehr spät dem me-
dienspezifischen Material der Malerei, dem
aufgespannten gewebten Leinen zu. Klee ge-
wann dadurch in einigen seiner Werke eine
auf die Malerei bezogene Referenzialität, die
sich im Umgang mit der Farbe, ihrem Mate-
rial und dem Sujet zeigt und sich zudem in
Werkgruppen innerhalb verschiedener Ma-
terialexperimente abbildet. Allgemein kann
man eine Entwicklungslinie des künstlerischen
Schaffens von Paul Klee beobachten: Seine
Formate werden größer und wachsen aus der
graphischen Rahmung der farbigen
Blätter und aufmontierten Gewebeteile he-
raus, nicht zuletzt aufgrund seiner intensiven
Beschäftigung mit dem Medium »Teppich«,
zu einer autonomen malerischen Abstraktion
heran.

¹ Erst mit den Arbeiten von Ingrid Radewaldt sowie
Sigrid Wortmann-Weltge und dem fundamentalen
Werk von Magdalena Droste *Das Bauhaus webt* wurde
die Grundlage zur Erforschung der Weberei am
Bauhaus gelegt. Vgl. hierzu: Radewaldt 1986; Weltge
1993 und Droste 1998. Zu Paul Klee widmete Jenny
Anger erstmals eine größere Forschungsarbeit mit
dem Titel *Paul Klee and the decorative in modern art*.
Anger beobachtet eine »Re- Invention«-Strategie,
mittels derer er sich vom Dekorativen abwandte, um
seinen männlichen Künstlermythos vor allem in den
Jahren um 1920 zu festigen. Ihre Schlussfolgerungen
stehen im Widerspruch zu denen in der Arbeit
formulierten Beobachtungen zur künstlerischen Praxis

und Lehre Klees am Bauhaus. Vgl.: Anger 2004.

² Vgl. Herzogenrath 2003, S. 18–20.

³ Sowohl künstlerische Positionen wie Rosemarie
Trockel, Louise Bourgeois, Alighiero Boetti, Sergej
Jensen, Cosima von Bonin oder Shannon Bool als auch
die große Anzahl textiler Arbeiten auf der documenta
12 im Jahr 2007 in Kassel bestätigen die Relevanz des
Mediums in der zeitgenössischen Kunst. Im
Kunstmuseum Wolfsburg ist das Thema zuletzt im
Rahmen einer Ausstellung befragt worden, vgl.
Brüderlin 2013.

⁴ Vgl. Wagner 2010, Sp. 867f. Vgl. auch: Tammen 2006,
S. 229.

⁵ Erstmals hat Rosalind Krauss das Raster als ein
Mythos der Moderne aufgedeckt: Krauss 2000, S. 51–
66.

⁶ So heißt es bei Zahn: »Orient: Landschaften und
Städte, die die Sonne des Südens zu farbiger Flamme
entmaterialisiert. [...] In der Zielrichtung dieser
Aquarelle liegt das nachfolgende Schaffen, auf das wir
uns beziehen, wenn wir von der Kunst Paul Klees
sprechen.« In: Zahn 1920, S. 13f. Hausenstein
beschreibt es folgendermaßen: »In Kairouan fand der
Künstler Paul Klee zu sich selbst« In: Hausenstein
1921, S. 85.

⁷ Gerlach-Laxner 1982, S. 66.

⁸ Vgl. Anger 2000, S. 240.

⁹ An dieser Stelle kann die Rekonstruktion der
Werkchronologie für die in den ersten Monaten des
Jahres 1914 entstandenen Aquarelle von Suter-Raeber
dienen: Suter-Raeber 1979, S. 132f.

¹⁰ Vgl. Anger 2004, S. 54.

¹¹ Ebd., S. 55. Damit stellt sich Jenny Anger in die
Tradition von Charles Werner Haxthausens Idee der
»auratischen« Parodien. Vgl. weiterführend:
Haxthausen 2000, S. 9–26.

¹² Paul Klee, »Die Ausstellung des Modernen Bundes
im Kunsthaus Zürich«, in: *Die Alpen: Monatsschrift für
schweizerische und allgemein Kultur*, 1912, Bd. 6, H. 12,
S. 696–704 u. Kunstbeilage, zit. nach: Klee 1976, S. 108.

¹³ Verwunderlich ist in diesem Zusammenhang, dass
er den Besuch in seinem Tagebuch nur mit einer
kurzen Notiz festhielt: »11.4. Vormittags besuchte ich
Delaunay im Atelier.« In: Klee 1988, Nr. 910, S. 279.

¹⁴ Paul Klee, »Die Ausstellung des Modernen Bundes
im Kunsthaus Zürich«, in: *Die Alpen: Monatsschrift für
schweizerische und allgemein Kultur*, 1912, Bd. 6, H. 12,
S. 696–704 u. Kunstbeilage, zit. nach: Klee 1976, S. 108.

¹⁵ Im Jahr 1917 folgt ein weiterer *Teppich* (1917,70).
Gleiche Fragen gelten auch für Klees Stickerei-Bildern:
Stickerei (Compos. Halb gemalt halb gestrickt)
(1915,180), *Composition in der Art einer Stickerei*
(1915,244) und *Aquarell in der Art einer Stickerei*
(1919,123).

¹⁶ Okuda 1997, S. 374–397, hier S. 386.

¹⁷ Vgl. Baumgartner 2009, S. 140.

¹⁸ Vgl. Kersten/Okuda 1995, S. 189.

¹⁹ Vgl. grundlegend zu den Tunesien-Aquarellen: Benz-
Zauner 1984 sowie weiterführend Güse 1982.

²⁰ Vgl. Franciscano 1979, S. 18.

²¹ Will Grohmann hat für diesen Bildtypus sehr früh
den Begriff der »magic squares« geprägt. Vgl.

Grohmann 1954, S. 213. Eine ausführliche Studie hierzu legte Eva-Maria Triska vor, vgl.: Triska 1979, S. 43–80.

²² Als Schlüsselzitat kann Klees Tagebucheintrag vom August 1914 angeführt werden: »Kunst – Natur – Ich. Sofort ans Werk gegangen und im Araberviertel Aquarell gemalt. Die Synthese Städtearchitektur – Bildarchitektur in Angriff genommen« Klee 1988, Nr. 926, S. 340. Viele Forscher sehen in den Tunisaquarellen den Ursprung der Quadratbilder (vgl. Glaesemer 1976, S. 178f. oder Triska 1979, S. 47). Eines der frühesten Beispiele ist jedoch das Aquarell *Erinnerung an einen Garten* (1914,7), das er noch vor seiner Tunesienreise malte. Von den Tunesiaquarellen weisen einige einen ähnlichen Bildaufbau auf, wie beispielsweise *In der Einöde* (1914,43). Erst in der Bauhauszeit greift Klee zu Ölfarben, eines der ersten aus der Reihe der Quadratbilder ist *Bildarchitektur Rot, Gelb, Blau* (1923,80).

²³ Paul Klee: »Reinheit ist abstraktes Gebiet«, in: Spiller 1956, S. 72f. In der Ausgabe von Spiller ist nicht vermerkt, aus welchem Manuskript diese Zeilen stammen. Suter-Raeber geht in ihrem Aufsatz fälschlicherweise davon aus, dass sie aus Klees Beitrag »exakte versuche im bereich der kunst« für die *Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung* (1928) entnommen sind. Vgl. hierzu: Suter-Raeber 1979: S. 131–165, hier S. 165, Anm. 114.

²⁴ Vgl. Düchting 1997, S. 24.

²⁵ In einigen Publikationen ist der *Bodenteppich Bauhaus* unter dem Titel *Teppich auf schwarzem Grund* angegeben, was wiederum auf eine mit Klee vergleichbare Bildgenese verweist. So zum Beispiel in Stölzl 1987, S. 11.

²⁶ Ida Kerkovius: »Ich webe einen großen Bodenteppich, 2 Meter im Quadrat. Er ist für einen Raum am Bauhaus bestimmt. Empfangsraum für Gropius. Dieser Raum wird von Itten gemacht [...], er gab mir den Auftrag des Teppichs.« In: Marian Stein-Steinfeld: »Ida Kerkovius: Briefe an Hanna Bekker vom Rath 1917–1967« in: *Ida Kerkovius. Retrospektive, Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Teppiche*, Ausst.-Kat. Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2001 (Schriften des Museums Ostdeutsche Galerie Regensburg, 27), hier S. 246, zit. n. Hadding 2003, S. 77.

²⁷ Ebd.

²⁸ Gunta Stölzl: »Offset-, Buch- und Werbekunst«, in: *Bauhaus-Heft*, Nr. 7 (1926) zit. n. Radewaldt 1986, S. 196.

LITERATUR

Anger 2000

Jenny Anger, »Der dekorative Klee«, in: *Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern*, hg. von Oskar Bätschmann, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 2000 (Schriften und Forschungen zu Paul Klee, 1), S. 239–253.

Anger 2004

Jenny Anger, *Paul Klee and the decorative in modern art*, Cambridge [u.a.] 2004.

Baumgartner 2009

Michael Baumgartner, »Paul Klee und der Mythos vom Orient«, in: *Auf der Suche nach dem Orient / Paul Klee, Teppich der Erinnerung*, hg. von Michael Baumgartner, Ausst.-Kat. Bern, Paul-Klee-Zentrum, Ostfildern 2009, S. 130–169.

Benz-Zauner 1984

Margareta Benz-Zauner, *Werkanalytische Untersuchungen zu den Tunesien-Aquarellen Paul Klees*, Frankfurt am Main [u.a.] 1984 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; Bd. 34).

Brüderlin 2013

Markus Brüderlin (Hrsg.), *Kunst & Textil: Stoff als Material und Idee in der modernen Kunst von Klimt bis heute*, [Ausst.-Kat. Wolfsburg, Kunstmuseum], Ostfildern 2013.

Droste 1998

Magdalena Droste (Hrsg.), *Das Bauhaus webt: die Textilwerkstatt am Bauhaus*, [Ausst.-Kat. Berlin, Bauhaus-Archiv], Berlin 1998.

Düchting 1997

Hajo Düchting, *Paul Klee. Malerei und Musik*, München 1997 (Pegasus-Bibliothek).

Franciscono 1979

Marcel Franciscono, »Paul Klee im Bauhaus – der Künstler als Gesetzgeber«, in: *Paul Klee: Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgrafik*, [Ausst.-Kat. Köln, Kunsthalle], hg. von Siegfried Gohr [u.a.], Köln 1979, S. 17–28.

Gerlach-Laxner 1982

Uta Gerlach-Laxner, »Paul Klee und der Orient. Die Auswirkung auf sein Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Tunesienreise 1914«, in: *Die Tunisreise: Klee, Macke, Moilliet*, hg. von Ernst-Gerhard Güse, Stuttgart 1982, S. 60–75.

Glaesemer 1976

Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*, Bern 1976 (Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums, 1).

Grohmann 1954

Will Grohmann, *Paul Klee*, Stuttgart 1954.

Güse 1982

Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), *Die Tunisreise: Klee, Macke, Moilliet*, Stuttgart 1982. Hadding 2003

Katharina Hadding, »Johannes Itten und Ida Kerkovius. Eine Künstlerfreundschaft im Zeichen der Lehre Adolf Hölzels«, in: *Johannes Itten und die Moderne: Beiträge*

eines wissenschaftlichen Symposiums, hg. von Christa Lichtenstern, Ostfildern-Ruit 2003 (Materialien der Moderne), S. 64–83.

Hausenstein 1921

Wilhelm Hausenstein, *Kairouan oder Eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*, München 1921.

Haxthausen 2000

Charles Werner Haxthausen, »Zwischen Darstellung und Parodie: Klees „auratische“ Bilder«, in: *Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern*, hg. von Oskar Bätschmann, Bern 2000 (Schriften und Forschungen zu Paul Klee, 1), S. 9–26.

Herzogenrath 2003

Wulf Herzogenrath (Hrsg.), *Paul Klee: Lehrer am Bauhaus*, [Ausst.-Kat. Bremen, Kunsthalle 2004], Bremen 2003.

Kersten/Okuda 1995

Wolfgang Kersten und Osamu Okuda, *Paul Klee: Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940. Mit vollständiger Dokumentation*, [Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Düsseldorf; Staatsgalerie Stuttgart], Stuttgart 1995.

Klee 1988

Paul Klee, *Paul Klee: Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition*, hg. von Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart und Teufen 1988.

Krauss 2000

Rosalind Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam [u.a.] 2000 (Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, 2).

Okuda 1997

Osamu Okuda, »Paul Klee. Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess«, in: *Radical Art History: Internationale Anthologie; Subject: O. K. Werckmeister*, hg. von Wolfgang Kersten, Zürich 1997, S. 374–397.

Radewaldt 1986

Ingrid Radewaldt, *Bauhaustextilien 1919–1933*, Hamburg, Diss. 1986.

Klee 1976

Paul Klee, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hg. von Christian Geelhaar, Köln 1976.

Spiller 1956

Jürg Spiller, *Paul Klee. Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Basel [u.a.] 1956.

Stölzl 1987

Magdalena Droste (Hrsg.), *Gunta Stölzl, Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt*, [Ausst.-Kat. Berlin, Bauhaus-Archiv], Berlin 1987.

Suter-Raeber 1979

Regula Suter-Raeber, »Paul Klee: Der Durchbruch zur Farbe und zum abstrakten Bild«, in: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883–1922*, [Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus], hg. von Armin Zweite, München 1979, S. 131–165.

Tammen 2006

Silke Tammen, »„Seelenkomplexe“ und „Ekeltechniken“. Von den Problemen der Kunstkritik und Kunstgeschichte mit der Handarbeit«, in: *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, hg. von Anja Zimmermann, Berlin 2006, S. 215–239.

Triska 1979

Eva-Maria Triska, »Die Quadratbilder Paul Klees – ein Beispiel für das Verhältnis seiner Theorie zu seinem Werk«, in: *Paul Klee: Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgrafik*, [Ausst.-Kat. Köln, Kunsthalle], hg. von Siegfried Gohr [u.a.], Köln 1979, S. 43–80.

Wagner 2010

Monika Wagner, »[Art.] Material«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck, Bd. 3: Harmonie – Material, Stuttgart [u.a.] 2010, Sp. 866–882.

Weltge 1993

Sigrid Wortmann-Weltge, *Bauhaus-Textilien. Kunst und Künstlerinnen der Webwerkstatt*, Schaffhausen 1993.

Zahn 1920

Leopold Zahn, *Paul Klee. Leben, Werk, Geist*, Potsdam 1920.