

## PAUL KLEE

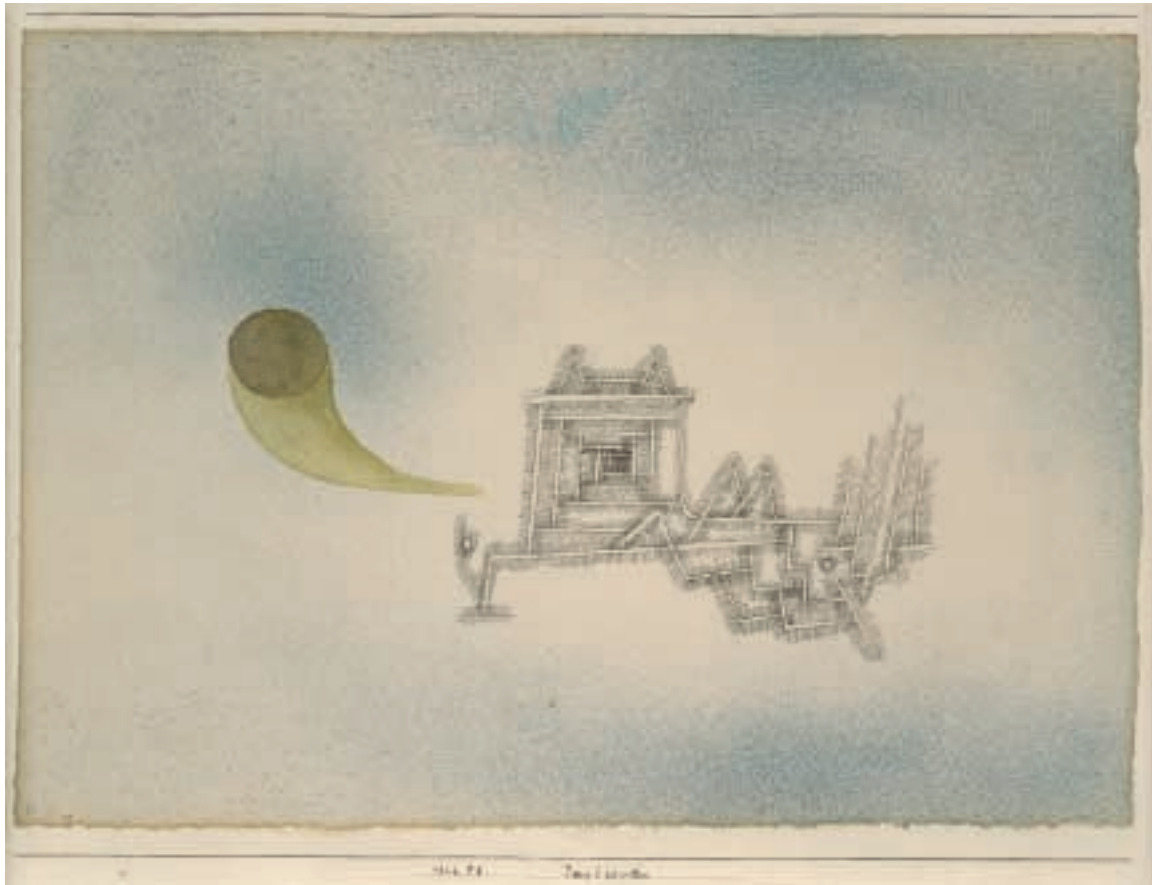
JAGDPAVILLON, 1926 (KAT. 123)



Paul Klee, *Progressive Proportionsverhältnisse*, o. J.  
Feder auf Papier, Pädagogischer Nachlass,  
PN16 M17/52  
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Das Aquarell *Jagdpavillon* entstand in der Zeit der Übersiedlung des Bauhauses von Weimar nach Dessau, wohin die Institution aus politischen Gründen hatte wechseln müssen. In dieser Zeit äusserer Turbulenzen suchte Klee nach Fluchträumen und erschuf in seiner Vorstellung Gegenwelten, in denen sich Natur und Architektur im zeitlosen Gleichklang verbinden.<sup>1</sup> Er erfand imaginäre Orte oder Städte mit geheimnisvollen Namen, die sich in suggestiven Bildtiteln wie *Tempel von Bj.*, *Ruinen von Oi...* oder *ein Garten für Orpheus* niederschlagen.<sup>2</sup> ¶ Auch mit *Jagdpavillon* meinte Klee nicht einen präzisen topographischen, sondern einen imaginären Ort, der aus der Variation verschiedener thematischer Bedeutungsfelder und Gestaltungsideen entsteht: Die räumliche Unbestimmtheit des Bildmotivs, das im Bildraum zu schweben scheint, die schwerelose Konstruktion des Pavillons, die sich Übergangslos mit der Abbeviatur einer Waldvegetation verbindet, das Thema der Jagd, das Erinnerungen an die griechische Mythologie weckt. Zur Titelidee fand Klee wohl im Schaffensprozess, indem er die semikolonartige, aquarellierte Form in der linken Bildhälfte mit der Gestalt eines geschwungenen Jagdhorns assoziierte. ¶ So schwerelos, ja ephemer das Bild erscheint, so präzise und methodisch sind die Gestaltungsgrundlagen, auf denen es beruht. Das Thema der tiefenperspektivisch wirkenden Konstruktion des Pavillons aus sich überlagernden und zunehmend länger werdenden Balkenelementen findet sich beispielsweise in Klees Aufzeichnungen zum Bauhaus-Unterricht wieder, wie ein Blatt zum Thema der «progressiven Proportionsverhältnisse» aus dem «Pädagogischen Nachlass» des Künstlers zeigt (Abb.).<sup>3</sup> ¶ Desgleichen setzte Klee die formalen Mittel sparsam, aber gezielt ein: Feingliedrige Tusch-Schraffuren verräumlichen den zeichnerischen Akzent der Linien, während die in Spritztechnik aufgetragene Farbe den Bildraum wie schwerelos erscheinen lässt. Für Klee, der mit maltechnischen Verfahren experimentierte, beinhaltete die Spritzmethode eine willkommene Bereicherung des Repertoires, die er handwerklich sehr sorgfältig handhabte. Dabei mass er sich mit anderen Bauhaus-Künstlern wie László Moholy-Nagy und Wassily Kandinsky, die das Verfahren bereits vor ihm verwendet hatten. ¶ Der Einsatz einer damals neuen Technik entsprach dem avantgardistischen Anspruch des Bauhauses; ihre Einbindung in einen «weltfremden», rein künstlerischen Kontext durch Klee aber ist charakteristisch für seine distanzierte Haltung zu der zunehmend fortschrittsorientierten, technizistisch geprägten Ideologie des Bauhauses. MB

<sup>1</sup> Der Fundus, aus dem Klee seine Vorstellungsinhalte schöpfte, war denkbar reichhaltig: Dazu gehörten sowohl klassische oder romantische Bildungsliteratur wie Märchen oder Abenteuerromane. Vgl. Michael Baumgartner, «Paul Klees imaginäre Reisen», in: *Paul Klee and his Travels*, Ausst.kat. The Museum of Modern Art, Kamakura u. a. O. 2002, S. 267–272. ¶ <sup>2</sup> Vgl. *Paul Klee. Catalogue raisonné*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern 1998ff., Bd. 4, Nr. 4005, 3960, 3949. ¶ <sup>3</sup> Das Motiv der Pavillonkonstruktion findet sich in fast identischer Form in weiteren Werken Klees aus dem Jahr 1926, am ausgeprägtesten in *Barbarisch-klassisch-festlich*, 1926, 69 (P 9). Vgl. Klee 1998ff. (wie Anm. 2), Nr. 4015.



114. 78. — Temple