

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 35 (1948)
Heft: 3

Artikel: Bildinhalte und Ausdrucksmittel bei Paul Klee
Autor: Giedion-Welcker, C.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-27644>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

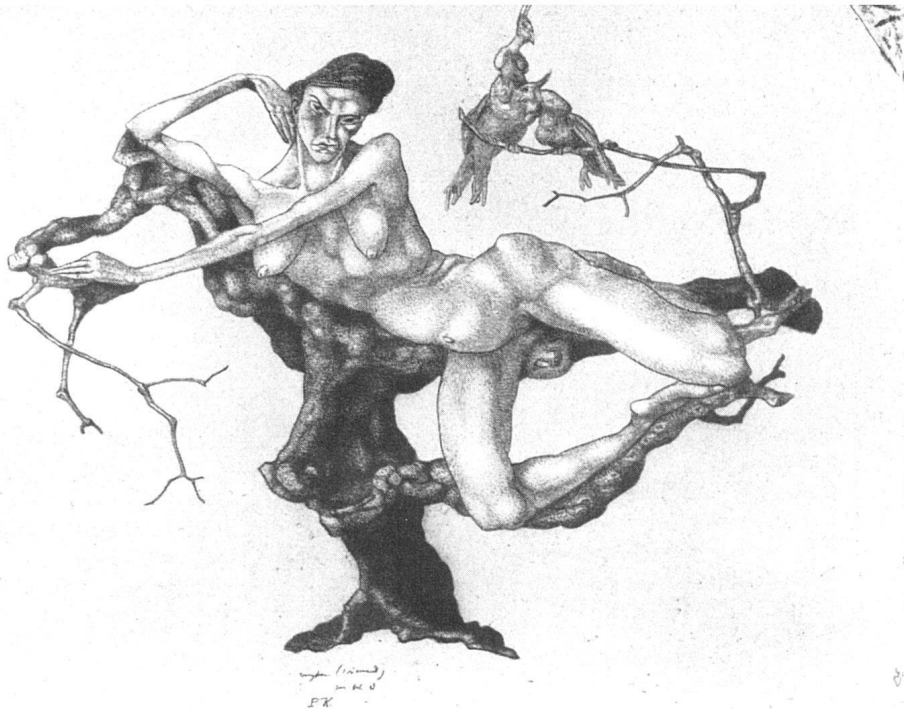
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Paul Klee, *Jungfrau im Baum*, 1903. Radierung / *Vierge dans l'arbre; eau-forte* / *Virgin in the Tree; etching*

Bildinhalte und Ausdrucksmittel bei Paul Klee

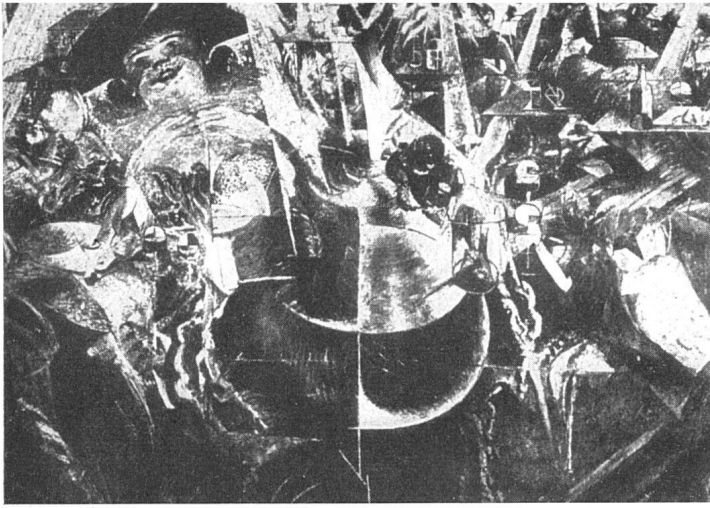
Von C. Giedion-Welcker

Der große Entmaterialisierungsprozeß unseres Weltbildes hat seit Jahrzehnten mit immer stärkerem Nachdruck eingesetzt. Das neue Stadium unserer Wirklichkeitserkenntnis ist dabei nicht nur von den exakten Wissenschaften immer präziser und breiter fundiert worden, sondern auch durch die Entwicklungen innerhalb der bildenden Künste immer intensiver hervorgetreten.

Als der in München lebende Maler W. Kandinsky vor 38 Jahren in seinen Bildern und Kunsttheorien das «*Geistige in der Kunst*», den wesentlichen Kern, den inneren «Klang» der Welt elementar faßbar zu machen suchte und einer Malerei der äußeren Erscheinung entgegenstellte, prägten gleichzeitig die Kubisten in Paris eine Kunst, die von der *Erkenntnis* des Gegenstandes und nicht von der Illusion seiner materiellen Substanz ausging.

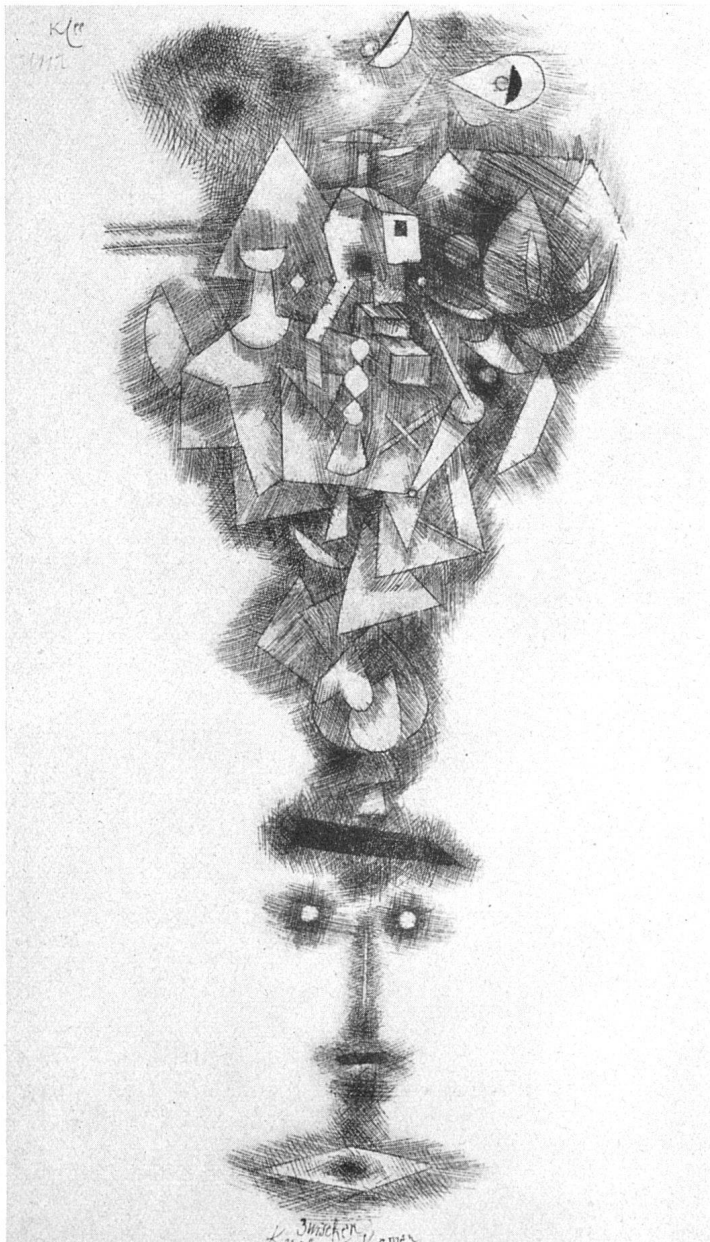
Als dann 1911 die Gruppe des «Blauen Reiters» mit Kandinsky und Franz Marc an der Spitze sich zusammenschloß, bedeutete dies schon eine geistige *Gemeinschaft* von Künstlern (moderne Musiker wurden auch mit einbezogen), die eine spirituelle Grundauffassung in der Kunst vertraten und sich unverbrauchten Gestaltungsmethoden zuwandten. In diesem Sinn erschienen in ihren Veröffentlichungen auch Hinweise auf die Folklore und Kinderzeichnungen.

Zwar nicht zu den Gründern, wohl aber zu den Mitarbeitern dieser Gruppe gehörte der damals in München lebende 32jährige *Paul Klee*, der mit einer kleinen oblongen Tuschzeichnung («Steinhauer») in dem damals Aufsehen erregenden Sammelband mit dem phantastischen Namen vertreten war. Neben der flammenden Elementarsprache der freien Kandinskyschen «Improvisationen», den leuchtenden, auf wenige Grundformen zusammengefaßten Tierbildern Franz Mares, den strengen architektonischen Formfugen des kubistischen Picasso, neben der kühn analysierenden Porträtkunst Kokoschkas, neben allen diesen verschiedenartigen künstlerischen Facetten des «Blauen Reiters», erscheint der Beitrag Paul Klees weniger revolutionär, sondern eher bedächtigen Geistes, wobei graphische Präzision, eigenwillige Linienführung und wirksamer Flächenrhythmus allerdings auffällt. Die aus den gleichen Jahren stammenden *Zeichnungen* und *Aquarelle* Klees: Landschaften, Straßenschilder, Stadtveduten, zeigen die gleiche Tendenz zur Verselbständigung der *Linie*. Verglichen mit den damals schon allgemein geschätzten Zeichnungen des auch in Bayern lebenden Graphikers A. Kubin erscheint der Stil Klees sogar streng und abstrahierend, besonders im Hinblick auf seine damals begonnenen Illustrationen zu Voltaires «*Candide*» (1911–1913). Bei Klee herrscht ein freiwilliger Verzicht auf alle naturalistisch-effektvolle Brillanz oder Entfaltung zeichnerischer Virtuosität, die er zwar in



Umberto Boccioni, *Gelächter*, 1912 | *Risée* | *Laughter*

Paul Klee, *Abenteuer zwischen Kurl und Kamen*, 1925. Federzeichnung. Paul-Klee-Stiftung, Bern | *Aventure entre Kurl et Kamen* / *Adventure between Kurl and Kamen*



der Schule Knirrs und Franz von Stucks seit Ende des Jahrhunderts exerziert und errungen hatte, und die in seinen frühesten graphischen Satiren (Radierungen) auch zum Ausdruck kam. Allerdings durchsetzt der spöttische Geist Klees auch hier schon den mit raffinierter Technik behandelten Stoff. In der «Jungfrau im Baum» (1903) führt er seine Radiernadel präzise und elegant über die Fläche, modelliert kahles Baumgest, die Zweige mit den verrenkten Knochengliedern des weiblichen Leibes zu einer grotesken Einheit verwebend. Verdorrrender Baum, verdorrrender Mensch. Altmeisterliches von Schongauer und damaliger Geist des Jugendstiles scheinen sich zu durchdringen.

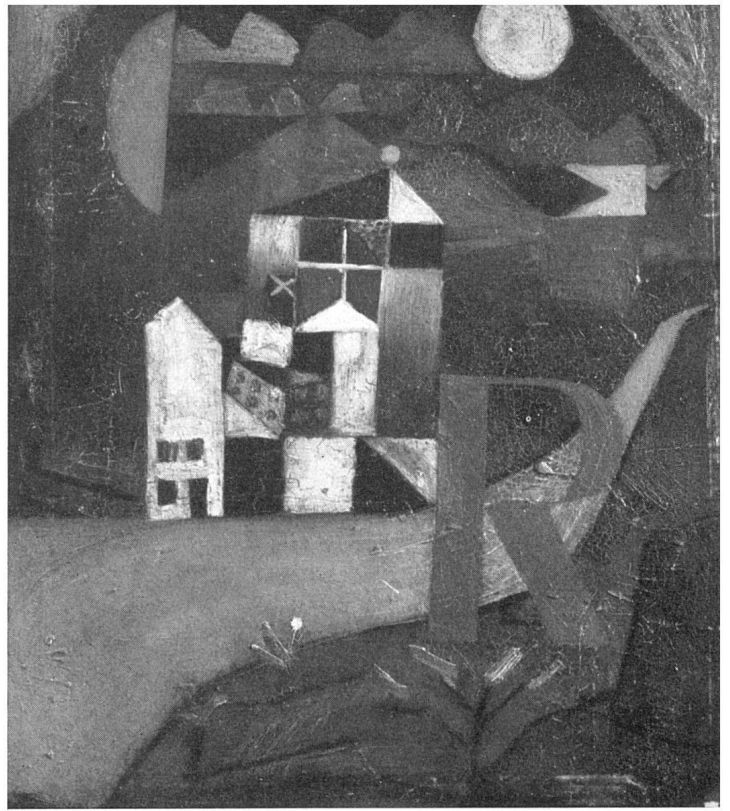
Es ist aufschlußreich, daß Paul Klees satirische Auffassung und groteske Deformierung (seine Ahnen waren hierin Beardsley und Félicien Rops) zu Beginn des Jahrhunderts einsetzt, in denselben Jahren, als Picasso in seiner «Période bleue» und «Période rose» einen mehr elegischen Ton anschlägt, wenn er Elend und Outsider-tum der Artisten und Armen thematisch behandelt. Aufschlußreich auch, daß bei Klee die allgemein menschliche Seite getroffen wird, während Picasso auch die soziale Situation herausholt. Bei beiden in der Frühzeit, die sich mit der Spätzeit einer ausklingenden Kultur überschneidet, ein Fin-de-Siècle-Pessimismus, der dann hier und dort übergeht in eine künstlerisch frei experimentierende und neu aufbauende Phase.

Neben der starken Wirkung, die die reife und universelle Persönlichkeit Kandinskys mit seinem auf allen geistigen und künstlerischen Gebieten vordringenden Neugestaltungswillen schon in München auf Klee ausübte – ein späteres fruchtbares Dezennium im Bauhaus (1920–1930) stand beiden noch bevor –, sind es die kurz darauf einsetzenden Eindrücke eines zweiten Pariser Aufenthaltes (1905 hatte der erste stattgefunden), die für Klees Entwicklung entscheidend werden.

Das Jahr 1912, in dem Klee Paris besuchte, gehört zu den vollen und vielversprechenden in der Geschichte der modernen Kunst: die Kubisten hatten ungewöhnliche Werke hingestellt, mit einer vollkommen freien Auffassung von Volumen und Raum, in der das Gegenständliche nur noch Ausgangspunkt war. Delaunay malte seine zarten, von allem Stofflichen losgelösten Bilder «Les fenêtres simultanées», eine Polyphonie von durchlichteten, schwebenden Farben. Die Individualität Henri Rousseaus beschäftigte als menschliches und malerisches Phänomen noch alle künstlerischen Kreise der Avantgarde. Chagalls erste Pariser Arbeiten verwandelten eine heimatliche östliche Folklore in verwegene Gegenwartskunst. Phantastische Visionen, gleichzeitig Traum und Erinnerung, die die reale Welt aus ihren statischen und logischen Bindungen rissen und sie buchstäblich auf den Kopf stellten. Die Futuristen hatten in diesem Jahre eine zum ersten Male zusammenfassende Ausstellung bei Bernheim-Jeune eröffnet, die im gleichen Jahre auch im Berliner «Sturm» gastierte. Die Einheit der visuellen Sensationen und gei-

stigen Assoziationen erscheint bei ihnen in einer bisher unbekanntem optischen Verschmelzung. Auch hier wieder Zerstörung der körperlichen Statik, Akzentverlegung auf eine physisch-psychische Dynamik. Ungeübte Bildthematik, wie: «Das Gelächter», «Erinnerung einer Nacht», «Die Bewegung meines Zimmers» oder «Geschwindigkeit eines Zuges» wiesen auf die neue Einstellung hin, deren Gestaltung allerdings noch häufig durchsetzt war von naturalistischen Restbeständen des neunzehnten Jahrhunderts. Die viel straffere und abstraktere Methode Klees in der Darstellung verflochtener Erinnerungsbilder zeigt nicht nur die individuelle Leistung Klees, sondern auch die Entwicklungsmöglichkeiten auf dieser Linie («Abenteuer zwischen Kurl und Kamen»).

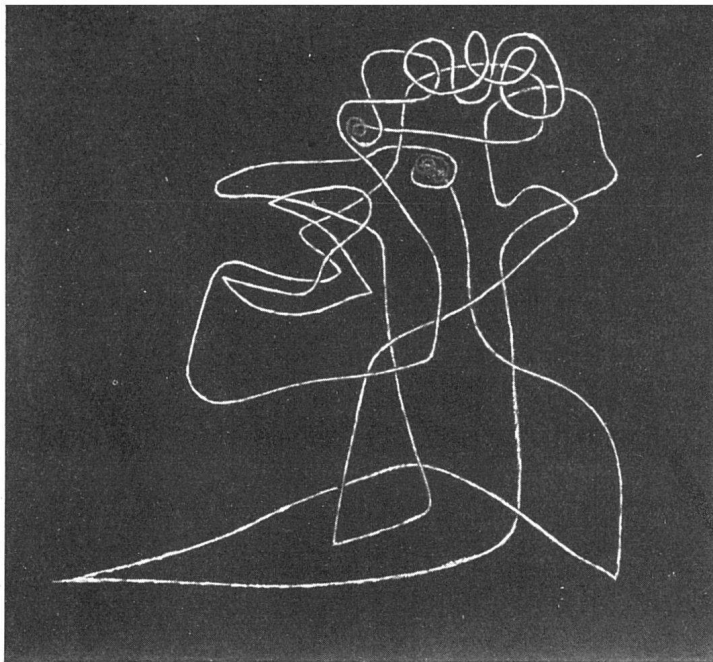
Was der deutsch-schweizerische Maler Klee, dessen Mutter schon stets den Kontakt mit der französischen Kultur gefördert hatte, damals aus diesem Zeitklima, und im speziellen aus der französischen Tradition und Gegenwart sichtbar umsetzte, war vor allem ein Hinwenden zum *farbigen* Ausdruck, eine neue koloristische Auflockerung und Transparenz. Die «Räumlichkeit» der Cézanneschen Farben, ihre autonome Intensität bei Matisse hatten dabei ihre Wirkung nicht verfehlt. Eine Reise mit A. Macke und L. Moilliet nach Tunesien (1914) mit atmosphärischen und farbigen Eindrücken von exotischen Städten und Landschaften mußte ihn in dieser Richtung weiter bestärken. Ein Zyklus von *farbigen Aquarellen* mit rudimentären landschaftlichen Motiven entwickelt sich in den Jahren von 1914 bis 1921. Organismen farbiger Flächen, raumschwebend und durchlichtet, wie die Delaunayschen Kompositionen, die Apollinaire die «orphischen» des Kubismus genannt hatte. Es waren Bilder, zu denen Klee sowohl durch seine Bekanntschaft mit diesem Maler als auch durch seine Beschäftigung mit dessen «Theorien über das farbige Licht» – die er teilweise für die «Sturm»-Zeitschrift übersetzt hatte (1912) – in engere Beziehung trat. Aber auch diese Anregungen wurden bei Klee individuell verarbeitet und in eine eigene Sprache verwandelt. Seine Blätter aus diesem Jahre – es sind selten Bilder – haben viel intimeren Charakter als die Pariser Kunst. Farbige Kompositionen mit Häusern, Schiffen, Bäumen, Tieren, Menschen; vor allem Fenster tauchen immer wieder auf in ihrem reichen Beziehungsspiel zueinander, transparente Vermittler von Innen und Außen. Verwoben mit den bunten, schwebenden Farbflächen erscheinen oft einsame *Buchstaben* und *Zahlen*, die in diesen farbigen Bildorganismen wie magische Konzentrationspunkte aufblühen. Hiermit, äußerlich gesehen, dieselbe Einbeziehung des *abstrakten Zeichens*, wie in den kubistischen Stilleben, wie in der futuristischen Dynamik oder bei F. Léger und R. Delaunay, sowie in den gleichzeitigen Dada-Bildern. Während sie dort aber auch als Fragmente von Reklame und Zeitung, als Symbole des modernen Alltags auftreten, kommen sie bei Klee vor allem aus einem tieferen, gedanklich-poetischen Zentrum. Sie haben bei ihm, wie Gestirne, etwas Beschwörendes. Aus dieser Einstellung



Paul Klee, Villa R, 1919. Kunstmuseum Basel.

heraus fügt er auch die Schriftstreifen ganzer lyrischer Texte, wie moderne Spruchbänder in die farbigen Räume seiner frühen Bilder, die man nun quasi «ablesend» durchwandern muß. Schriftsprache und Bildsprache durchdringen sich. Aus dem gleichen Geiste der Verschmelzung sonst getrennter Welten – wie es Klee auch mit seiner sehr komplexen Maltechnik unternimmt –, die Prägung lakonisch-poetischer Bildtitel, Worte, Sätze, die oft auch optisch aus dem Bilde «sprechen». Diese Titel sind gerade für Klee charakteristisch und durchaus zugehörig, mögen sie nun nach oder während der Arbeit entstanden sein.

Innerhalb der Durchgestaltung einer autonomen farbigen Bildsprache entwickeln sich langsam bei Klee jene großen und kleinen Kompositionen mit rechteckig oder quadratisch aufgeteilten, zu einem Ganzen verwobenen Farbfeldern. Es sind die Resultate einer entscheidenden Entwicklungsphase, denn sie bedeuten die konsequente Weiterbildung jener frühen farbigen Aquarelle, nun vom Gegenständlichen völlig losgelöst. Sie beschäftigen Klee von der Zeit des letzten Weltkrieges durch die Bauhauszeit hindurch bis in die letzten Schweizer Jahre hinein. Schon ihre Titel sind Hinweise: «Bildarchitektur rot-gelb-blau» (1923), «Harmonie» (1923), «Alter Klang» (1925), «Blühendes» (1934), «Glasfassade» (1940). Alles Variationen des gleichen Themas: «diametrale Farbbeziehung», wie Klee es bezeichnet, kontrastierende Komplementärfarben, farbige Hell-Dunkelabstufungen, Farben, die sich oft von ihrem gedämpften Adagio bis zu ihrem strahlenden Allegro aufschwingen. Es ist ein immer tieferes Eindringen in

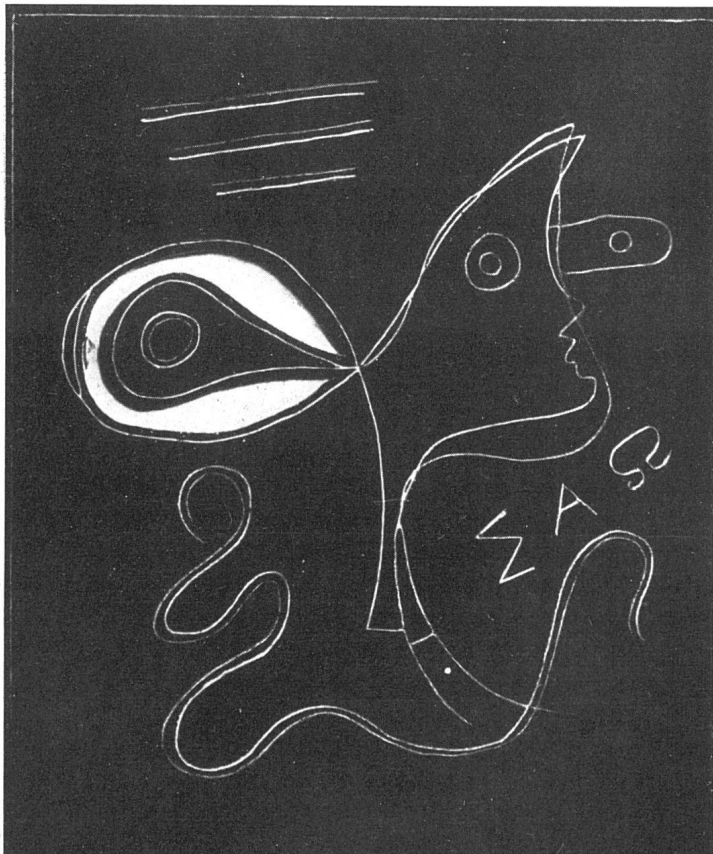


Paul Klee, *Der verspottete Spottvogel*, 1930. Museum of Modern Art, New York | *L'oiseau moqueur moqué* | *The Mocked Mocked*

den *musikalischen* Zusammenklang, in die *polyphone* Zusammenfassung, ein Prinzip, das Klee immer wieder auch mit anderen Ausdruckselementen zu erreichen sucht, jenes Phänomen des Vieldimensionalen und *Gleichzeitigen*, das Architektur, Plastik und Musik für ihn schon immanent besaßen. Es ist ein Gestaltungsproblem, das durch die ganze moderne Kunst hindurchgeht und in verschiedenen Schattierungen immer wieder als Begriff der «Simultaneität» auftaucht.

Wie Klee mit den farbigen Flächen ein farbsymphonisches Ganzes erzeugt, so umschlingt er auch mit dem graphischen Element, mit der *Linie*, von der seine Kunst ursprünglich ausgeht, Raum und Volumen, Gebautes und Organisches. Bald bewegt dahinfließend, bald im Unter- und Übereinander, bald parallel laufend, horizontal geschichtet, bandartig verschlungen, divergierend und konvergierend. Es ist bezeichnend, daß Klee sein «*Pädagogisches Skizzenbuch*», aus den Jahren seiner Lehrtätigkeit im Bauhaus (1925), mit der Darstellung einer geschwungenen Linie und dem begleitenden Text beginnt: «Eine aktive Linie, die sich frei ergeht, im Spaziergang um seiner Selbst willen, ohne Ziel. . .» Daß diese, wie elektrisierte, drahthafte Bewegung der Linie ein typisches Ausdrucksmittel der modernen Malerei und Plastik ist, zeigen die Drahtreliefs von O. Schlemmer, der auch am Bauhaus lehrte, die Plastik A. Calders, zeigt die lineare Verselbständigung bei G. Braque ebenso wie die expressive, eigenwillige Linearität Picassos, mit der er oft arabeskenhaft Köpfe und Figuren umreißt und umspielt. Auch bei J. Miro wirkt die fabulierende Aussagekraft und befreite Lebendigkeit der Linie oft geradezu wie ein dominierendes Solo innerhalb seiner anderen Ausdrucksmittel.

Georges Braque, *Sao*, 1931. Ritzung auf Gips | *Sao*; plâtre gravé | *Sao*; engraved plaster



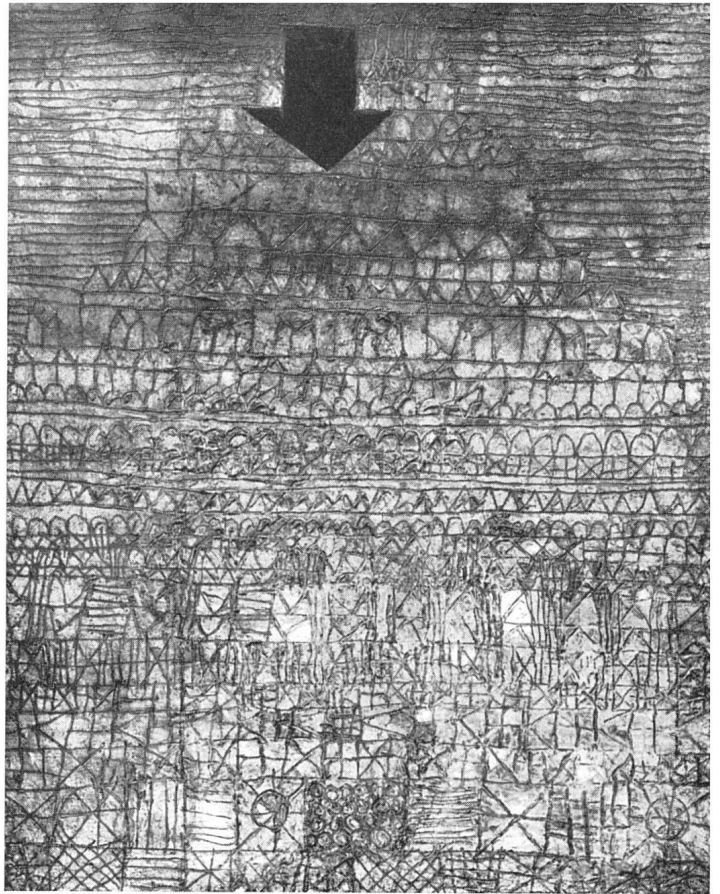
Wie Klee das *architektonische* Motiv mit reiner Linearität ausspielt und immer wieder entfaltet, ist dabei einzigartig. Es entstehen schwebende exotische und gotische Phantasiegerüste, wie aus Filigran gesponnen, innerhalb ihres reichen motivisch-formalen Beziehungsspiels von Giebeln, Bögen, Kreisen und Kreuzen, von biomorphen und geometrischen Zeichen. In Repetitionen und Variationen werden sie aneinander gereiht, wie Hieroglyphen in Streifen aufsteigend und eine fragile Welt des luftig Gebauten suggerierend. Es entstehen alle Arten von «Gartenarchitekturen», «polyphonen Architekturen», «Luftpavillons», «Gauklergerüsten», «Luftstationen», kurz «Höhen», gezeichnet, geritzt, gemalt. Dabei gehört es ganz zu Klee, daß die gleichen Motive in ebensolcher Variation und Rhythmik wie bei den Architekturen auch als Ausdruckszeichen einer anderen Kunstsphäre sprechen und daß die sonst verschiedenen künstlerischen Ausdruckswelten der Musik und Malerei, so wie sie sich in seiner Person vereinten, so auch in seinem Werke sich begegnen. Wenn die «Pastorale» (1927) zunächst wohl auf ein Musikalisches hindeutet, so muß man sich nicht wundern, daß aus ähnlichen Grundmotiven und Geweben auch eine «polyphone» Architektur hervorgeht oder aus ähnli-

chen Zeichen ein geritztes Stadtganzen, das sich «Betroffene Stadt» nennt (1936!), mit verdüstertem Himmel und drohendem schwarzem Schicksalspfeil, der wie ein mechanistisches Damoklesschwert die menschliche Ordnung bedroht. Daneben hat Klee auch eine «Architektur» mit breiten horizontalen Lagerungen und Verflechtungen in gleicher Vielfältigkeit gestaltet, die zwar erdverhafteter ist, aber dabei einen geradezu dynamischen Drang in die Bildtiefe hinein besitzt.

Da die «zeitliche und örtliche Begrenztheit» aller Kreatur für Klee nur eine zufällige ist, drängt es ihn zum Ursprung zurück, von den «Endformen» weg zu den Urformen hin; dorthin, «wo das Urgesetz die Entwicklung speist... dort, wo das Zentralorgan aller *zeiträumlichen Bewegtheit* ist»*. Hier liegt der Angelpunkt der Kleeschen Einstellung. Daher behalten seine oft aus dem Bodenlosen kommenden akrobatischen Architekturen und Räume immer einen Unterton – und hierin liegt auch seine entscheidende Divergenz vom Surrealismus – von mathematischer Ordnung, die aber dann jeweils bereit ist, ins frei Imaginative hinüberzuspringen. So geht er oft von einer scheinbar normalen «Zimmerperspektive» aus, einer traditionellen Raumerfassung, die ihm aber endgültig als ungenügend erscheint, um das «Überall» der Bewegungs- und Bewußtseinssphären auszudrücken. Für ihn «geistert Starres und Bewegtes im Raum». Er greift ins Überraschende hinüber, ins Verhexte, läßt Menschengestalten flach projiziert auf Fußböden und in Wänden erscheinen, wobei nicht nur das «Überall» des Menschen im Raum, sondern auch des Raumes im Menschen zu seinem Recht kommen soll, und wobei auch das Beziehungsspiel von Oben und Unten, Innen und Außen auswechselbar und relativ erscheint. Klee will konstruktiv «die Dinge so tragfähig gestalten, daß sie auch in weitere, dem bewußten Umgang entlegenere Dimensionen zu reichen vermögen»*. Er geht also nicht, wie die Surrealisten, in seinem Arbeitsprozeß von einer halluzinativen Situation aus, sondern gestaltet vom bewußten Zustand in ihn hinein, so wie Joyce es im Dichterischen zur Erfassung bestimmter Sphären unternimmt.

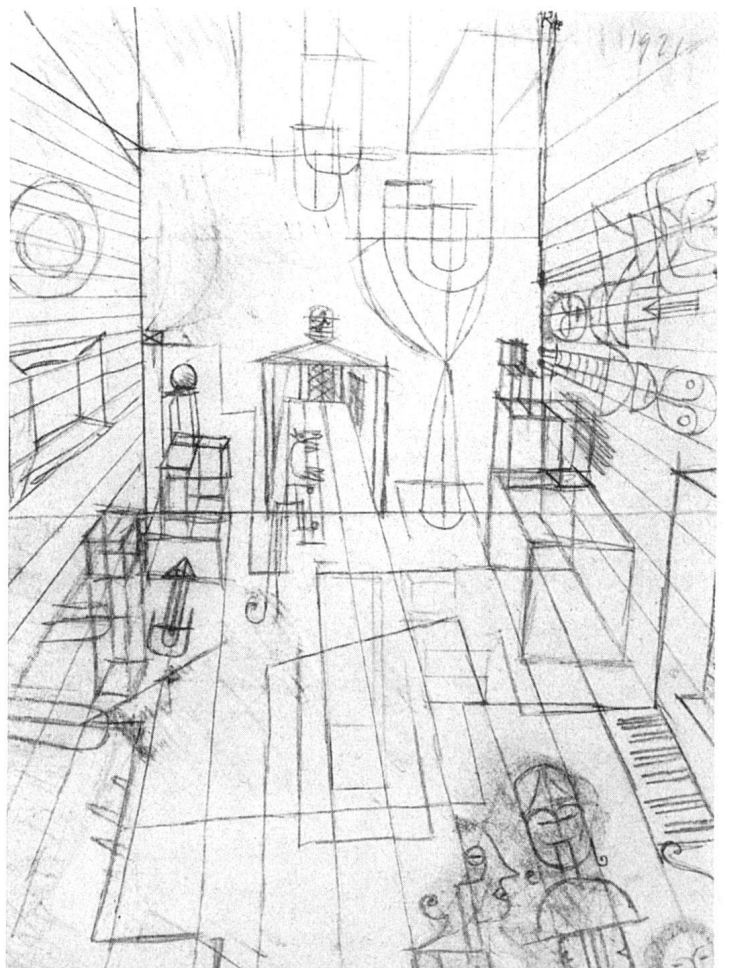
Die *Bewegung* in Raum und Zeit darzustellen ist ein durchgehendes modernes Problem. Seit den frühen futuristischen Darstellungen des Kinetischen mit den aneinandergepreßten Vervielfältigungen der sich bewegenden Gestalt, seit den interessanten, «treppensteigenden Figuren» Marcel Duchamps, dem «laufenden Hund» G. Ballas, wo der Körper jedesmal facettenartig aufgeteilt wie ein Tausendfüßler dahereilt, seit der Gestaltung der dahinrasenden Frau in Picassos «Guer-nica»-Bild innerhalb der großen Dramatik einer psychophysischen Emotion mit dynamischen Körperdehnungen und Deformationen, mag die Kleesche Methode von Interesse sein. In der bemerkenswerten Zeichnung

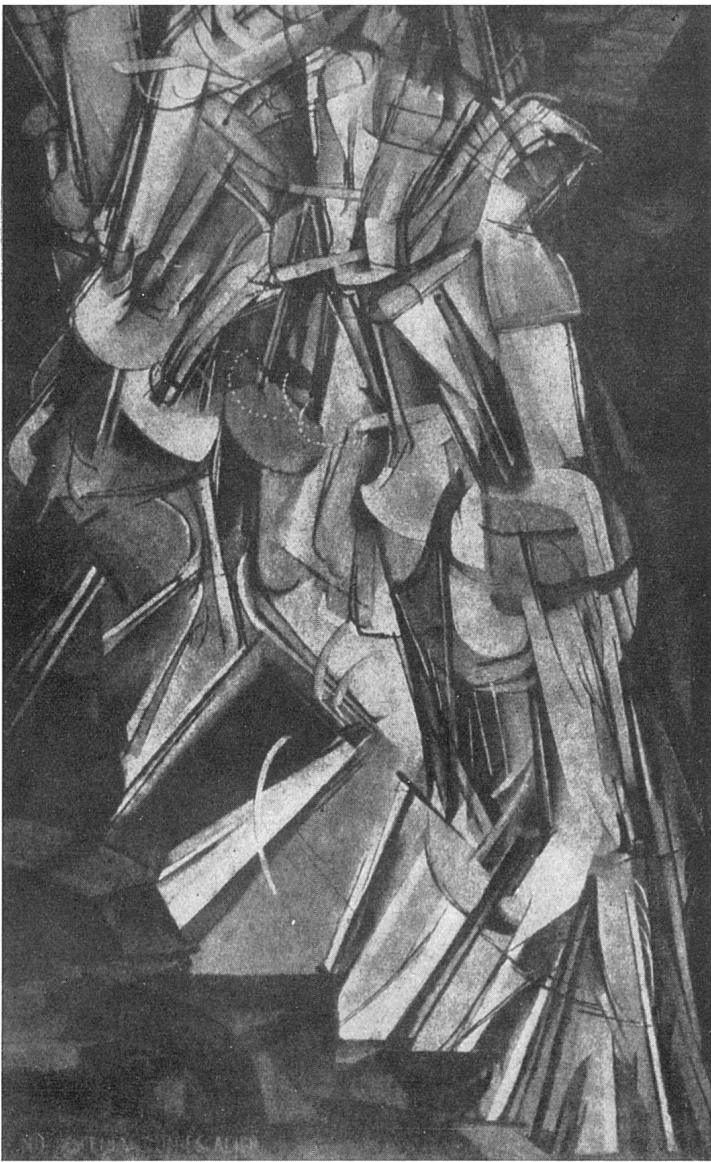
* P. Klee: Über die moderne Kunst (1924), Verlag Benteli, Bern-Bümpliz, 1945.



Paul Klee, *Betroffene Stadt*, 1936. Privatbesitz Zürich | *Menace sur la ville* | *A Town Struck*

Paul Klee, *Zur Zimmerperspektive mit Einwohnern*, 1921. Bleistift. Paul-Klee-Stiftung, Bern | *Chambre en perspective et ses habitants* | *Room perspective with inhabitants*





Marcel Duchamp, Akt, die Treppe hinuntersteigend, 1912. Privatbesitz Hollywood | Nu descendant un escalier | Nude descending a staircase

Paul Klee, Die Szene mit der Laufenden, 1925. Federzeichnung. Paul-Klee-Stiftung, Bern | Scène avec celle qui court | Scene with running woman



«Die Szene mit der Laufenden» zeigt Klee, daß bei ihm nicht nur, wie in den anderen Beispielen, die menschliche Gestalt den Bewegungsprozeß ausführt, sondern daß der Raum selbst in den Vorgang mit einbezogen wird. Der Raum läuft quasi durch alle Bewegungs- und Bewußtseinsstadien der Laufenden mit, die sich zudem selbst fortbewegt, wie gesehen unter einem Zeitraffer. Darüber hinaus besitzt Klee auch andere, rein graphische Methoden, Raumwege zu projizieren, wie in «Traumhaftes», wo die geträumte Raum-Zeit nur in einer Linienspannung und Verschlingung erfaßt wird. Eine emotionale unterbewußte Zeitwanderung, wie flughaft an den fragilen Zeitstationen vorbeirasend. Die von Klee bezeichneten «unterbewußten Bilddimensionen» melden sich hier als graphischer Niederschlag eines psychischen Bewegungszustandes in seinem reinsten Extrakt.

Wenn man in diesem Zusammenhang an die surrealistischen Traumlandschaften denkt, an die amorphen Konfigurationen Y. Tanguys in endlosen Meer- und Himmelsweiten, an die aus Frottagegeweben magisch gezauberten Städte und Himmelsfernen von M. Ernst, an die erinnerungserfüllten Einsamkeiten von Chiricos «pittura metafisica» in ihrer rätselhaften Raum- und Zeitstille, so erscheint alles, verglichen mit den befreiten und bewegten Dimensionen von Klees Atmosphären, wie Inszenierung, die der Materie noch verhaftet ist, eher phantastisch und neu kombiniert, als aus dem *einfachen Element* heraus vergeistigt und erregt. In dieser elastischen und fragilen Welt Klees gibt es keinerlei Lasten und Lagern. Die Schwerkraft scheint überwunden und in magische «Schwungkraft» umgesetzt, was sich in seinen mannigfaltigen Darstellungen des Pendelns, Schwebens, Steigens, Tanzens, Fliegens und des labilen Jonglierens manifestiert.

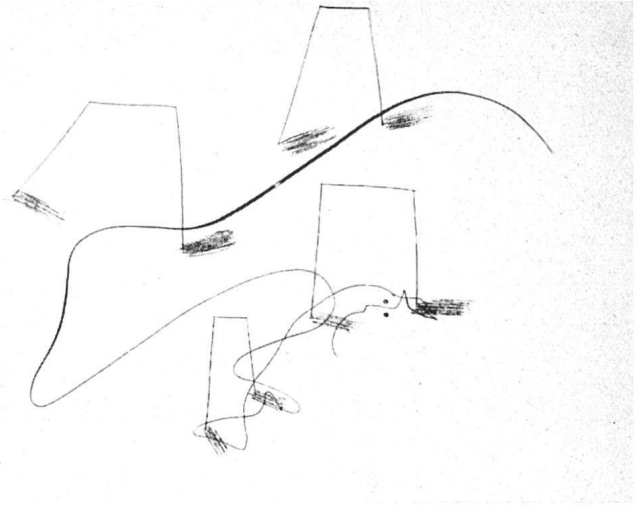
Besonders in den Bauhausjahren hat Klee in einer, oft vermenschlichten, abstrakten Sprache innerhalb der reichen Skala geometrischer Darstellungsmittel gerade diese Schweb- und Gleichgewichtsspannungen dargestellt, mit psychischen Kräften erfüllt oder rein als dynamischen Ausdruck gestaltet. Die Zusammenarbeit in dieser vielfältigen Gemeinschaft, die enge Freundschaft mit Kandinsky, hat gerade diese Seite gefördert und bereichert.

Was aber Klee besonders interessiert, ist die Erfassung der zentralen Bewegung innerhalb der Natur, die ununterbrochene *biologische Genesis*, das «Werden» der «Pflanzen in der Zeit», ihr «Keimen», das Wunder ihres Sprießens und Wachstums. Daher die kreisenden Kurven in ihren Blättern und Blüten, ihre Entfaltungsspiralen, mit denen der Künstler ihr Wesentliches bezeichnet: ihre Lebenskurven. Sie sind gleichzeitig strukturell sich bildendes Netzwerk und graphisches Gleichnis zeit-räumlicher Wege.

Was Klee von allen anderen modernen Künstlern vielleicht am meisten unterscheidet, ist der eindeutige Ak-

zent, den er auf die Erfassung und Darstellung des *psychischen Zustandes* und *Vorganges* verlegt, auf das Erfassen der Welt von innen heraus. Mit einer gewollten «Armut der Mittel», mit den geometrischen und biologischen Grundformen und mit einer autonom gewordenen Farbe geht Klee, wie an den Wesenskern des Gegenständlichen und Kreatürlichen, so auch an die Darstellung der Höhen und Tiefen des Psychischen heran. Wenn bei Kandinsky durch befreite Farbe und Linie universale geistige «Klänge» erweckt werden, so suggeriert Klee *Gedankliches* mit seinen Mitteln und versinnbildlicht Vorstellungen. Es geht ihm hauptsächlich um die Enthüllung, um das Vordringen in das *Geheimnis* und *Grundgesetz* der *Entstehung*. In diesem Sinn will er auch zum Anfang alles Psychischen zurückwandern und von hier aus wieder vordringen. Daher taucht das *Kind* thematisch immer wieder bei ihm auf, als Frühform des Seelischen, in seiner erstaunten, gebanntten und bewegten Gebärde. Vielfach von der Trauer gezeichnet, schicksalhaft mit dem Leiden der Menschheit schon verkettet. Hierhin wandert die Erinnerung des Einzelnen zurück, sowie die der Menschheit. Es ist bezeichnend und erwähnenswert, daß J. Joyce in seiner traumhaften Menschheitsgeschichte, «Finnegans Wake», dem Phänomen der Frühzeit die gleiche Intensität zukommen läßt wie Klee und das Kind ganz aus seiner eigenen Sprache und Phantastik dichterisch aktiviert, aus seiner kreativen Irratio heraus, die durch keine spätere Ratio endgültig zu besiegen ist. So behalten Klees Menschen auch immer einen Hauch jener entscheidenden Lebens Epoche; seine Köpfe und Körper haben zugleich etwas Kindhaftes und Vorzeitiges, psychisch Kompliziertes und Mechanisiertes. Sie rollen wie auf Rädern, stehen auf Stelzbeinen, zeigen mit Pfeilen, greifen mit Schraubenhänden, denken aus elementaren Kugelköpfen. Dabei schreibt das Leben eines jeden sich «professionell» ein wie mit geheimen Zeichen. Bei der «Sängerin der Komischen Oper» (1925) sind es die ironisierenden Arabesken ihres Kopf- und Körperlineamentes, die kokett Melodiöses suggerieren. Der «Kopf des Equilibristen» scheint durch die Labilität der geometrischen Kompositionsteile seines Gesichtes signalisiert. Die «Schauspielermaske» (1924) geht eigentlich in sein Bildnis über, fließend bewegt, Mensch und Maske nicht mehr getrennt wie in der frühen Radierung des «Komikers» (1904).

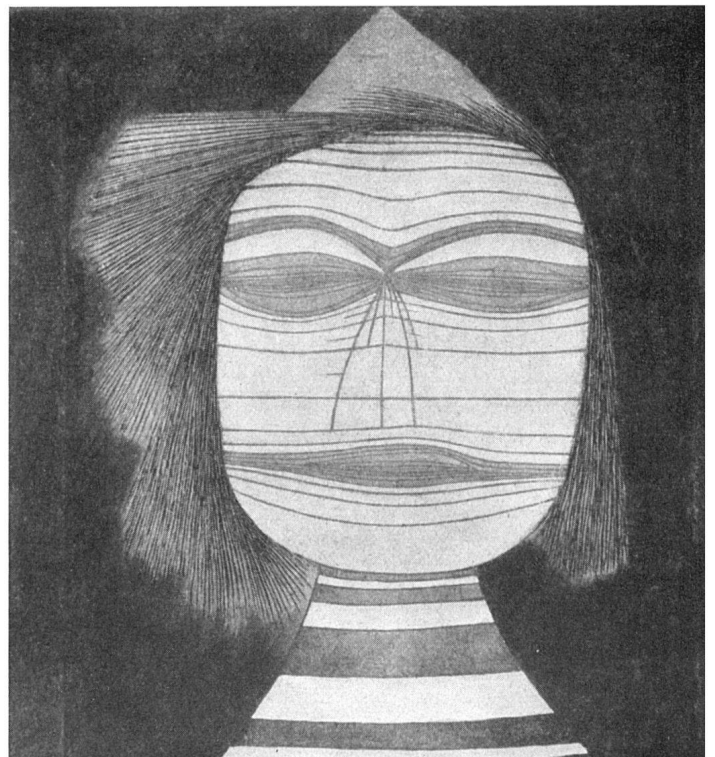
Klee *personifiziert* auch psychische Zustände, projiziert sie in dämonische Maskenwesen hinein. Die Maske wird ihm zum hypnotischen Ausdruckssymbol des Seelischen. So erscheint die «Maske der Furcht» (1932) als ovale überproportionierte Scheibe, mit kreisrunden, bengalischen Lichtaugen und fragendem Mundschnörkel, auf vier dünnen Menschenbeinchen daherspazierend. «Ein Verstehender» (1934) erscheint wiederum als Kopfwesen, wo Rechteck und Kreisform, wo Linien und Tonwerte im Gleichgewicht sind. Eine gegensätzliche Wirkung, mit nur leicht veränderten Mitteln wird in dem «Gezeichneten» (1934) erreicht, wo die durch das Gesicht schneidende Diagonale alles disequilibriert, wo es wie-

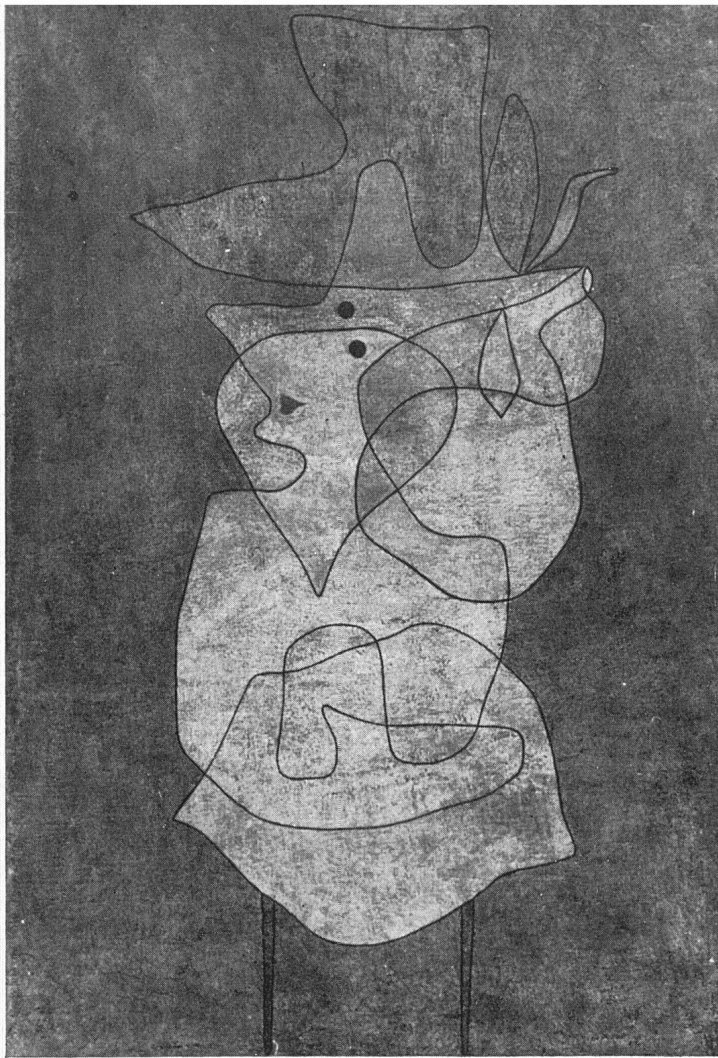


Paul Klee, *Traumhaftes*, 1930. Federzeichnung. Paul-Klee-Stiftung Bern | *Rêve* | *Dream*

derum keine Augenformen gibt, aber einen Blick, der durch die bestimmte Lokalisierung zweier Punkte magisch erreicht wird. Es ist dieser Blick, den Klee aus den «Augen der Landschaft», dem «Gesicht einer Gegend», aus Ländern (dem «Blick aus Ägypten») und aus Gestalten entsendet, und der wiederum auf vielen seiner Bilder in ein einsames Schöpferauge gebannt wird. Daneben auch bei Klee die humorvolle, die mondan-mythische Personifikation, wie z. B. (ähnlich wie bei J. Joyce in seiner Flußgöttin Anna Livia Plurabelle) hier in der «Dame Dämon» (1935) aus der späten Epoche, wo eine fluktuierende Linearität große Farbflächen, die sich immer wieder überblenden, umspielt und miteinander verbindet. Diese Farbflächen von Altrosa, Stahlblau, Resedegrün erscheinen in schwebender

Paul Klee, *Schauspielermaske*, 1925. Privatbesitz, New York | *Mask d'acteur* | *Actor's Mask*





Paul Klee, *Dame Dämon*, 1935. Paul-Klee-Stiftung, Bern | *Dame Démon* / *Lady Demon*

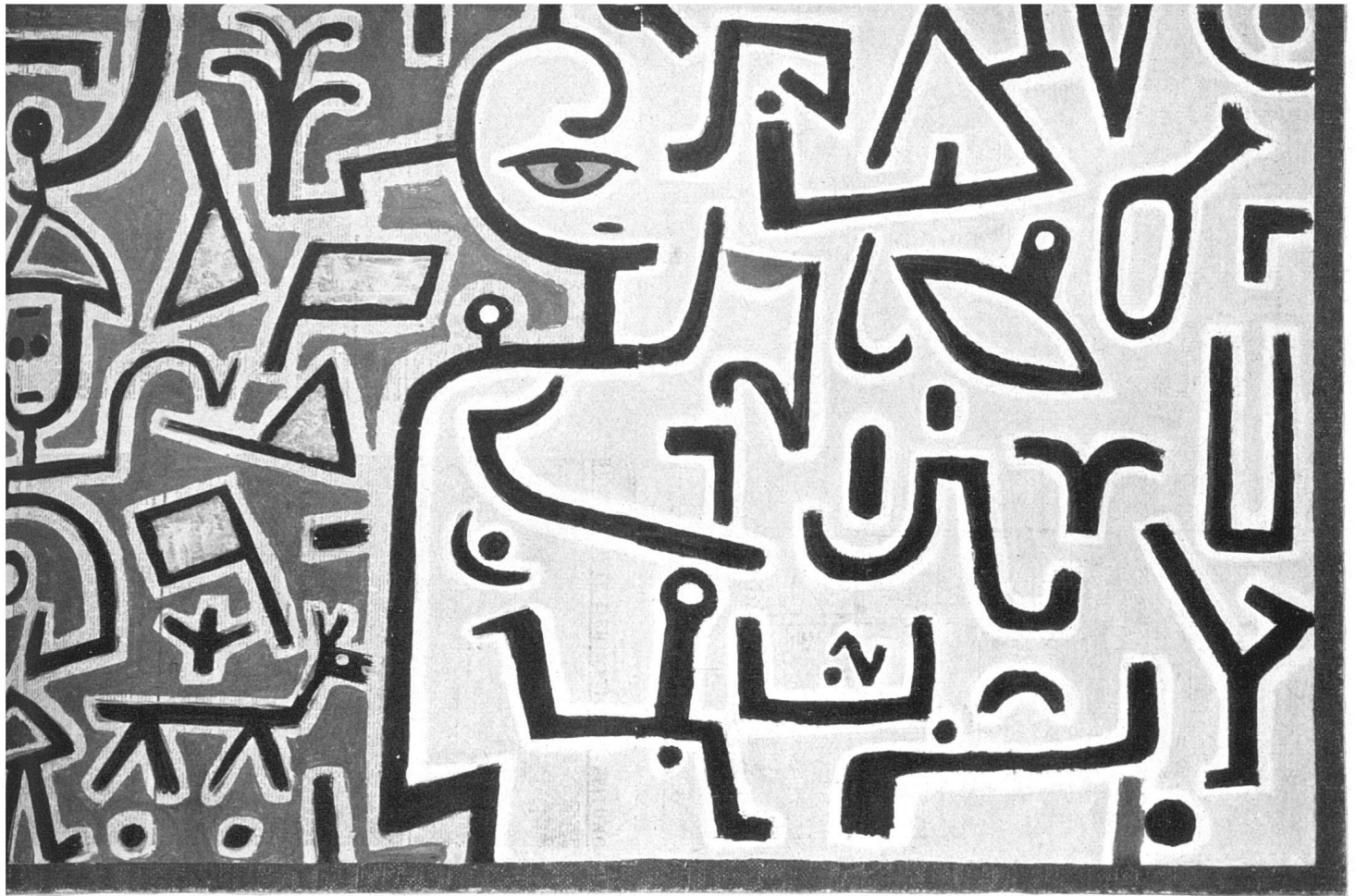
Beweglichkeit und vermitteln auch den psychischen Eindruck der Labilität und des Vieldeutigen. Hier vermittelt das farbige, sowie das lineare Element ein wechselndes, kaleidoskopartiges Beziehungsspiel aller Teile untereinander. Die Augen gehören auf beunruhigende Weise verschiedenen Farbebenen an, der Hut erscheint in farbiger und linearer Repetition, das Groteske dieser Erscheinung unterstreichend. Dabei wirkt die immer wieder auftauchende Herzform wie humorvoller Hinweis in bezügllicher Zeichensprache.

Aus lauter Einzelstudien, aus behutsamer Naturbeobachtung und ihrer künstlerischen Umformung kristallisiert sich im Werke Klees ein Immer-Wiederkehrendes und Vielfältiges. Nicht zuletzt sein «Bildnis» und Gleichnis des *Menschen*. Auch dieses formt er vieldeutig und beziehungsreich im Sinne jener «Totalisierung», die Klee «in der Auffassung des *natürlichen Gegenstandes*, sei dieser Gegenstand nun Pflanze, Tier oder Mensch, sei er im Raum des Hauses oder der Welt», fordert (s. o.).

Die vielen Arlequins, Clowns, Gliederpuppen und Hampelmänner, die die moderne Kunst bevölkern und

in die ihre Schöpfer vielleicht auch mit leiser Ironie den heutigen Menschen hineinprojizierten und maskierten, alle diese Zwischenwesen geistern seltsam und wunderbar auch in Klees Bildern. Montierbar und demontierbar, mechanisiert und tragisch dissoziiert, als ernster und heiterer Spuk. Wie er das Menschliche oft verdinglicht, so vermenschlicht er die Dingwelt, projiziert «Humanes» in Atmosphären hinein, wo man es nicht erwartet. So gibt es bei ihm eine «lachende Gotik», ein «pathetisches Keimen», es gibt «heroische Rosen», sorgenvolle und nachdenkliche Tiere, mediale Pflanzen; die wachsen und sterben, vermenschlicht, und dennoch ganz in ihren eigenen Lebensgesetzen erfaßt. Es sind Wesen, die allen Reichen zugleich angehören und im Vergleich zu denen die phantastischen Tier- und Pflanzenmetamorphosen J. Grandvilles sich noch innerhalb strenger Grenzen bewegen. Und wenn bei den «Silberschimmelblüten», den «Zwergkamelhengsten» oder dem «Vogel Pep» Christian Morgensterns grotesk-romantisches Klima gestreift wird – Klee lernte seine Werke 1910 kennen –, so wird davon nur die *eine* Seite dieser besetzten Witz- und Wunderwelt berührt. Denn Klee will im Grunde den überall wiederkehrenden «Geist» alles Dinglichen und Kreatürlichen fassen. So stellt er die Seele selbst dar, läßt sie amorph im Weltenraum dahinfluten als «irrende Seele» (1929), eigentlich Schwester jener blassen geisternden Blüte «vor dem Schnee» (1929).

Neben den vielen Variationen seelischer Zustände, die Klee thematisch behandelt und für die er eine optische Sprache und Symbolik erfindet (man müßte ihr in allen ihren Grundformen und Abwandlungen einmal nachgehen), unternimmt er es auch, den *Denkprozeß* an sich darzustellen. In seinem Spätwerk «Vorhaben» (1938) wird ein derartiges Bild der Gedankenwerdung gestaltet. Als erster Eindruck eine scheinbar in Aufruhr geratene Kleinwelt von schwarzen Balkenformen – die Zeichensprache seiner späten Epoche –, die auf verschiedenfarbigem Grund agieren. Ein vertikaler Einschnitt mit leichter seitlicher Verdrängung nach links wird durch angedeutete menschliche Kopf- und Körperkurven, deren oberer Teil von einem blauen Augensegment dominiert wird, erreicht. Auf dem linken Bildfeld, auf gedämpftem Olivgrün: schwarze Formzeichen, die, rot umrändert, sich in einer Art Verklammerung dicht ineinanderdrängen. Rechts: weniger entwickelte Zeichen, die gelb umlichtet sind, sich lebhaft auf aggressivem rotem Grund bewegen, weit ausholen und sprunghaften Rhythmus entfalten. Neben den linken, wie «Formlinge» oder Hieroglyphen wirkenden Elementen mit Anspielung auf Vegetatives, Tierisches und Humanes, ist hier noch alles urhafter und abstrakter gebildet. Was in dem Bilde zum Ausdruck kommt, vielleicht in einzigartiger Weise, sowohl im Werke Klees wie in der modernen Kunst überhaupt, ist optische Artikulation des Gedanklichen in seinem Entstehungsprozeß, in einem Moment, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander strömen, Neues sich bildet und das Ganze als gleichzeitiges «Überall» erfaßt wird. Es ist evident, daß Klee mit



Paul Klee, *Vorhaben*, 1938. Paul-Klee-Stiftung, Bern | Intention | Intent

einer ganz neuartigen Darstellungsweise hier das wiedergibt, was die moderne Dichtung sprachlich im «inneren Monolog» gestaltet. Jenes Hineindringen in das Laboratorium des Geistes, hier und dort, jene Gestaltung mit inkohärenten Fragmenten, assoziativen Verknüpfungen und sprunghaften Übergängen. Hier wieder die nahe Beziehung zum schöpferischen Vorgang, zu dem Sich-Formen der Natur- und Geisteskräfte, der Genesis.

Klee mag hier seine letzte und reifste Ausdrucksmethode für ein derartiges gefunden haben: Gedanken-Bildungen optisch einzufangen und dabei eine große und einfache Bildschönheit durch Komposition, Rhythmik und Farbe zu vermitteln.

Es mag späteren Arbeiten vorbehalten bleiben, auf die ganze Variationsbreite der Kleeschen Thematik, auf den ganzen Erfindungsreichtum seines Formvokabulars einzugehen, Wege und Seitenwege dieser unendlich verästelten Kunst durch den großen Komplex ihrer Entwicklungsphasen hindurch zu begleiten.

Paul Klees Nachlaß, der nach dem letzten Wunsch seiner Lebensgefährtin durch die Paul-Klee-Stiftung der

Schweiz und somit Europa erhalten blieb, ermöglicht einen beinahe vollständigen Überblick über den geschlossenen künstlerischen Organismus dieses reichen Lebenswerkes. Die späten Bilder sind hier in den besten Exemplaren vertreten, sie stammen alle aus der letzten Schweizer Zeit, in der der Künstler sich dem großformatigen Bilde, der großen, optischen Artikulation zuwandte. Sie bedeuten endgültige Prägungen dessen, was er in früheren Perioden schon behandelt, mit jener letzten linearen und farbigen Aussagekraft und Konzentration im Sinne der Deutung und Erleuchtung unserer äußeren Welt und unserer tiefsten humanen Existenz. Denn Klee sieht die Berufung des heutigen Künstlers, «der komplizierter, reicher und räumlicher geworden», in einer Vermittlung jener Synthese des äußeren Sehens und inneren Schauens. Bei ihm berechtigt und endgültig, da er aus einer tiefen und allumfassenden inneren Weisheit und Lebendigkeit spricht: «Diesseitig 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.» (Tagebuch 1902–5.)

Reproduktionen Paul Klee: Copyright by Verlag Benteli, Bern-Bümpliz.