

»GEGENSÄTZE SIND PAARE« - DIALEKTISCHE VERKNÜPFUNGEN

BERNHARD MARX

SUMMARY

Paul Klee is familiar with thinking in opposites. In the spirit of the Romantic Novalis, in his pictorial work he tries to show and represent contrasting poles not only in their contradictoriness and separateness, but also in their togetherness and connectedness. This execution can be understood as a *dialectical linkage*. In addition to the acceptance of opposites as a basic category of human perception, it includes the emphasis of their tension-laden unity, and takes place both on the side of the artist (production) and on the side of the

viewer (reception). In the act of artistic creation, the linkage takes place again on two levels, the formal one between realism and abstraction or construction and intuition and the contentual one between opposites such as rest and movement, light and darkness, chaos and order, inside and outside, memory and expectation, life and death. With the expression 'opposites are couples' Klee wants to make clear that a part and its opposite, despite their independence, remain related and connected to each other.

Die Welt der Gegensätze ist außerordentlich vielfältig. Wir begegnen Gegensätzen sowohl im Alltag als auch in den Natur- und Geisteswissenschaften, in Literatur und Kunst. Ob sie primär der Natur und unserem Dasein zugehören, so wie es Seneca in seinem 107. Brief an Lucilius schreibt: »Auf Gegensätzen beruht die Ewigkeit der Welt«,¹ oder ob sich ein polares Denken erst im Laufe der Zeit entwickelt und durchgesetzt hat, kann nicht pauschal beurteilt und entschieden werden. Platon verweist in seinem *Phaidon*-Dialog auf die Betrachtung der Natur, in der Gegensätzliches zum Vorschein kommt: »Laß uns zusehen, ob etwa alles so entsteht, nirgend anders her, als jedes aus seinem Gegenteil, was nur ein solches hat, wie doch das Schöne von dem Häßlichen das Gegenteil ist, und das Gerechte von dem Ungerechten, und eben so tausend anderes sich verhält. Dieses also laß uns sehen, ob nicht notwendig, was nur ein Entgegengesetztes hat, nirgend anders her selbst entsteht als aus diesem ihm Entgegengesetzten.«² Aristoteles betont in seinen Schriften

zur *Metaphysik*, daß das einander Entgegengesetzte von einem »größte(n) Unterschied« gekennzeichnet ist und ein Gegensatz prinzipiell aus Teil und Gegenteil besteht, d. h. daß es zu einem »Gegenteil-sein [...] nicht mehrere Gegenteile geben kann.«³ Paul Klee bringt es auf die Kurzformel: »Gegensätze sind Paare.«⁴ Gegensätze beeindrucken, ja faszinieren, weil das Denken in Gegensätzen vereinfachend Unterscheidungen ermöglicht, Unterscheidungen zwischen Positivem und Negativem, zwischen Bejahung und Verneinung. Aufgrund der damit einhergehenden Trennung der jeweiligen Gegensatzpole erscheint die Welt der Dinge oft geordnet und plausibel. Doch es zeigt sich, daß Menschen, die nur in den Kategorien schwarz oder weiß, gut oder böse, richtig oder falsch, ja oder nein denken, dem je zu beurteilenden Sachverhalt nur bedingt gerecht werden können. Das haben sowohl die Philosophen der Antike und die Romantiker so gesehen, als auch Schriftsteller und Maler zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In vielen ihrer Werke werden Gegensatzpole nicht nur in ihrer Widersprüch-

lichkeit und Getrenntheit, sondern auch in ihrer Zusammengehörigkeit und Verbundenheit aufgezeigt und dargestellt.

Die Art und Weise wie dies vollzogen wird, kann als *dialektische Verknüpfung* verstanden werden. Sie beinhaltet ein Zweifaches. Zum einen wird die Erfahrung, daß unsere Lebenswelt offenbar von Gegensätzen getragen und bestimmt wird, uneingeschränkt akzeptiert. Unser Selbst- und Weltverhältnis ist geprägt von Entgegensetzung, Entzweiung, Negativität. Die von uns wahrnehmbaren Gegensatzpole bilden einen Widerspruch, eine Polarität bzw. einen Dualismus. Philosophiegeschichtlich sei an Hegel erinnert: »Alle Dinge sind an sich selbst widersprechend«,⁵ wie auch an Novalis, dessen Denken Klee vertraut gewesen sein dürfte: »DaSeyn (ist) im Entgegengesetzten seyn. [...] Jedes Ding, jeder Begriff besteht aus Entgegengesetzten.«⁶ Zum anderen soll die spannungsgeladene Einheit der Gegensätze hervorgehoben werden. Jedes Etwas ist nur, insofern *sein* Anderes ist. Jedes Sein enthält *sein* Nichtsein, jedes Teil *sein* Anderteil. Gegensätze existieren nur im gegenseitigen Bezogensein ihrer beiden Gegenteile. Jede gedachte Ganzheit, Totalität oder Einheit hebt die Gegensätzlichkeit nicht auf. Der Gegensatz als »das *Entgegengesetzte* ist überhaupt dasjenige, welches *das Eine* und *sein Anderes* [...] enthält«, in einer »Beziehung des Einen auf *sein* Anderes«⁷ – so wiederum denkt Hegel und bei Novalis heißt es: »Jede Totalität besteht aus 2 Theilen – dem positiven und dem negativen – dem bestimmten und unbestimmten – dem realen und idealen«, zwischen These und Antithese besteht eine »oscillirende Beziehung.«⁸ Insofern könnte auch von *relationalen* Gegensätzen gesprochen werden. Das bildnerische Denken und Gestalten Klees ist wesentlich davon bestimmt, offenkundige wie auch verborgene Spannungsverhältnisse inmitten von Gegensätzen aufzuzeigen und eine Balance zwischen den Gegensatzpolen anzustreben und sichtbar zu machen. Dem Gedanken der *dialektischen Verknüpfung* folgend, vollzieht sich diese sowohl in der »tätige(n), werkliche(n) Bewegung« des Künstlers (Produktion), als auch in der »Bewegtheit im Werk auf andere«,

d.h. auf den »Beschauer des Werkes« (Rezeption), der mehr sieht, als zu sehen ist: Sichtbares und Unsichtbares.⁹ Im künstlerischen Schaffensakt erfolgt die *Verknüpfung* wiederum auf zwei Ebenen, der formalen und der inhaltlichen. Die Formung, oder wie Klee sagt: »der Weg zur Form, welcher von irgendeiner inneren oder äußeren Notwendigkeit diktiert (wird)«, verwirklicht sich zwischen Realistik und Abstraktion, zwischen Konstruktion und Intuition; der Weg muß »sich reizvoll verzweigen, steigen, fallen, ausweichen, deutlicher oder undeutlicher werden, breiter oder schmaler, leichter oder schwerer.«¹⁰ Auf der inhaltlichen Ebene werden Gegensatzpole wie Ruhe und Bewegung, Licht und Dunkel, Chaos und Ordnung, Innen und Außen, Erinnerung und Erwartung, Leben und Tod miteinander *verknüpft*. Mit der Formulierung »Gegensätze sind Paare« will Klee eben genau dies verdeutlichen, daß ein Teil und sein Gegenteil trotz ihrer Eigenständigkeit unabdingbar zusammengehören. Das Auge des Betrachters vermag oft viele dieser einzelnen *Verknüpfungen* wieder aufzufinden bzw. neue zu entdecken. Es ist Walter Benjamin, der 1940 in der Reflexion des Bildes *Angelus Novus* (1920, 32), das er 1921 erworben hatte, den »Engel der Geschichte« sieht: Ein »gelesene(s) Bild«, in dem »das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt«, sich also Vergangenheit und Zukunft *verknüpft*, und so den Charakter eines »dialektische(n) Bild(es)« annimmt.¹¹

Unmittelbar nach Klees Rückkehr von einer sechsmonatigen Studienreise durch Italien benennt er bereits 1902 in einem Tagebucheintrag eine Reihe von Gegensätzen:

»I. Komplex: Objektive Anschauung, physische Beschaffenheit. / Konstruktionen, Körper, Erde. Diesseits, auch die Götter. (Antike) / II. Komplex: Subjective Anschauung, geistige Beschaffenheit. / Seelische und geistige Belebung. Jenseits, auch die Dinge. / (Moderne) /«. ¹² Weitere sollten folgen. In den Bauhaus-Vorlesungen finden sich Gegensatzpaare wie statisch-dynamisch, aktiv-passiv, innen-außen, weiß-schwarz, konstruktiv-impressiv, ernstheiter, gut-böse, männlich-weiblich, irdisch-kosmisch, endlich-unendlich, Ordnung-Chaos,

Licht-Dunkelheit, Ruhe-Bewegung. Seine Welt der Gegensätze bezieht sich nicht nur auf menschliche Erfahrungs- und Verhaltenskategorien, sondern auch auf Naturphänomene sowie geistige und formale Dinge. Für Klee gilt: Jeder Begriff ist »ohne Gegensatz nicht denkbar. [...] Der Begriff ohne seinen Gegensatz nicht wirksam. [...] Es gibt keinen Begriff an sich, sondern meistens nur Begriffspaare. Was heißt »oben«, wenn kein »unten« vorliegt? Was heißt »links«, wenn kein »rechts« vorliegt? Was heißt »hinten«, wenn kein »vorn« vorliegt? Jedem Begriff steht sein Gegensatz gegenüber, etwa wie: Satz-Gegensatz [...]. Gut und Böse, Begriff und Gegenbegriff. [...] ich weiß ja sehr wohl, daß das Gute in erster Linie bestehen muß, aber doch ohne das Böse nicht leben kann.

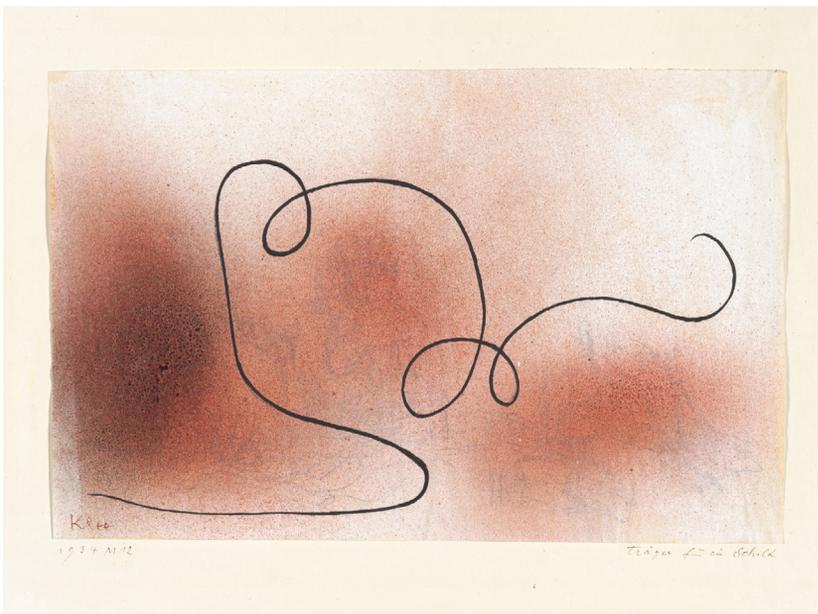


Abb. 1
Paul Klee
Träger für ein Schild, 1934, 72
Aquarell, teilweise gespritzt, und
Kreide auf Grundierung auf Papier,
verso Zeichnung (Zulustift), auf
Karton, 21 x 32,7 cm
Privatbesitz, Schweiz
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

[...] Der Dualismus nicht als solcher behandelt, sondern in seiner komplementären Einheit. Ruhe und Unruhe als wechselnde Elemente des malerischen Vortrages.«¹³ Was Klee hier als einen »Wechsel« beschreibt, ist die Verbindung von Gegensatzpolen zu einem Gegensatzpaar als ein bildnerisches Element. Nicht verklärend, sondern in einer pulsierenden Polarität. Die Spannung zwischen den Gegensatzpolen wird als eine fortwährende *Bewegung* gefaßt und malerisch umgesetzt. Es sind »offene Kraftverhältnisse [...], wo gegenläufige Energien [...] miteinander korrespondieren«.¹⁴ Dieses Zusammenspiel ist in einer Vielzahl seiner Bilder lebendig.

In geradezu bewundernswerter Schlichtheit hat Klee den Gegensatz von Ruhe und Bewegung in seinem Aquarell *Träger für ein Schild* (1934, 72) sichtbar gemacht. **(ABB. 1)** Es ist eine abstrakte Bild-Physiognomie. Eine schwarze Linie und drei in rötlichem Farbton gehaltene Flächen – sonst nichts. Und doch entwickelt das Bild ein Eigenleben, genauer: die Linie. Schwungvoll, fast tänzerisch entfaltet sie sich, hervorgehend aus einem Punkt, der »sich in Bewegung setzt«, eine »hochgespannte, aktive Linie [...]. Es ist sozusagen ein Spaziergang um seiner selbst willen«.¹⁵ In Anlehnung an die Schriften von Ludwig Klages und Wilhelm Worringer bezeichnet Henry van de Velde in einem bereits 1908 erschienenen Aufsatz über *Die Linie* eine geschwungene Linie als »Gemütslinie« – im Gegensatz zur »mitteilenden Linie«, weil sie »spontan aus uns herausstrebt [...], fortgleitet und sich windet« und nur ein »unbestimmtes Ziel (verfolgt)«.¹⁶ Die Interpretation einer »gewundenen Linie als Metapher eines Spaziergangs« findet sich auch in Charles Baudelaires »Prosagedicht *Der Thyrsos* [...] als Hommage an Franz Liszt« aus dem ersten Band der deutschen Werkausgabe von Max Bruns, die Klee von seiner Frau zu Weihnachten 1907 als Geschenk erhielt.¹⁷ Wenn er in seinem Beitrag für den Sammelband *Schöpferische Konfession* von »Ausdruck, Dynamik und Psyche der Linie« spricht,¹⁸ dann ist dies ein Hinweis darauf, daß »sich nicht nur physische, sondern auch seelische Bewegungen in Linien übersetzen lassen«, womit seine »Linientheorie« eine umfassende Bedeutung gewinnt.¹⁹ In seinem Tagebuch bezeichnet er die »Linie als absolute Geistigkeit«.²⁰ In großer Ausführlichkeit behandelt Klee die Entstehung und Wahrnehmung von Linien in den Bauhaus-Vorlesungen im Wintersemester 1921/22: »Kurz nach dem Ansetzen des Stiftes, oder was es sonst Spitzes ist, entsteht eine Linie [...]. Je freier sie sich zunächst ergeht, desto klarer ihre bewegliche Natur.«²¹ In einem Vortragsmanuskript formuliert er: »Im Anfang was war? Es bewegten sich die Dinge sozusagen frei, weder in krummer noch in gerader Richtung. Sie sind unbeweglich zu denken, sie gehn wohin sie gehn, um zu

gehn, ohne Ziel, ohne Willen, ohne Gehorsam, nur als Selbstverständlichkeit, sich zu bewegen, als unbeweglicher ›Zustand‹.«²² Letztendlich aber steht für ihn die höchste Form der Linie »für progressives Wachstum, Strömen, Inneres.«²³ Sie ist Maß und Sinnbild der Bewegung, mehr als nur eine Bewegungsspur. Schon im »knappsten Werden einer Linie« läßt sich »dem Geheimnis des Schöpferischen nachspüren.«²⁴ Die Linie im Bild *Träger für ein Schild*, »ornamental und schnörkelig, in dichter schwarzer Tusche gezogen, bewegt sich aufwendig vor der Folie eines rotfarbenen mehrteiligen Farbraumes. Eine Wellenbewegung durchschreitet einen undurchsichtigen Farbbereich, der kaum Spuren eines malerischen Duktus hinterläßt.«²⁵ Die farbigen Flächen bilden gleichsam den in sich ruhenden Gegenpol, obgleich sie auch den Eindruck vermitteln, als würden sie atmen können: eine gespannte Ruhe. Die Linie wiederum scheint inne zu halten, als wolle sie in ihrer Bewegtheit der ruhenden Farbfläche begegnen. Ein »freischwebender Dialog zwischen ruhendem und bewegtem Gestus« entsteht.²⁶



Abb. 2
Paul Klee
Vorhaben, 1938, 126
Kleisterfarbe auf Zeitungspapier
auf Jute auf Keilrahmen, 75,5 x
112,3 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

Auch wenn die Linie selbst keine signifikante Fläche formt bzw. umrandet, sind es die zwei wesentlichen Bildelemente, »die miteinander funktionär verknüpft sind.«²⁷ So zeigt sich eine in sich ruhende schöpferische Bewegung, die das dualistische und zugleich ganzheitliche Kunst- und Lebensprinzip spiegelt. Ob Klee mit dem gewählten Bildtitel eine Vergegen-

ständlichung der Darstellung provozieren will, etwa im Sinne einer Möglichkeit des Sichtbarwerdens eines sich zum rechten Bildrand hin formenden ›Hakens‹, an dem »man im Geiste das Ladenschild aufzuhängen versucht ist« – so wie es Régine Bonnefoit erwägt,²⁸ oder ob auch hier seine Äußerung gegenüber Hans-Friedrich Geist: »Setzen Sie die Unterschrift nicht mit einem Vorhaben gleich« gilt, muß wohl offen bleiben.²⁹

In herausgehobener Weise soll auf das Bild *Vorhaben* (1938, 126) verwiesen werden, das in der Klee-Literatur aufgrund der aufscheinenden Vielfalt von Gegensätzen schon mehrfach besprochen wurde. (ABB. 2) Es zeigt im Zentrum den Künstler in einer besonderen Art der Selbstdarstellung, was sich aus der ›Baumkrone‹ schließen läßt, die unmittelbar mit dem Kopf der menschenähnlichen Figur verbunden ist. Im *Jenaer-Vortrag* argumentiert er mit Blick auf das ›Gleichnis vom Baum‹: Vom »Wurzelwerk [...] strömen dem Künstler die Säfte zu, um durch ihn und durch sein Auge hindurchzugehn. [...] Bedrängt und bewegt von der Macht jenes Strömens, leitet er Erschautes weiter ins Werk. Wie die Baumkrone sich [...] nach allen Seiten hin sichtbar entfaltet, so geht es auch mit dem Werk.«³⁰ An anderer Stelle heißt es: »Ich und Werk sehen einander ins Gesicht.«³¹ Der Umriss der etwas außermittig angeordneten künstlerischen Gestalt trennt das Bild in zwei Teile. In dem dunkleren linken Bildteil liegt das Gestern, die Faktizität der Vergangenheit, das bereits Erlebte und Geschaffene, die äußere Welt der Erscheinungen. »Man sammelt und summiert Gegenstände«, so Klee, »bringt sie aber nur in einen bruchstückweise plausibel erlebten Zusammenhang, der oft schroff unterbrochen wird, so daß man den Begriff des Gegenständlichen oder des Gesetzlichen nicht mehr weiter verfolgen kann.«³² Auf der größeren hellen rechten Seite des Bildes gibt es (nur) eine Ansammlung hieroglyphenartiger Zeichen, eine offene Zukunft, die die Figur mit ihren Händen zu ordnen und zu gestalten beginnt. Es ist die Artikulation eines »Wollens, Wünschens und Planens« in einem Moment, in dem »zusammengedrängte Erinnerung in Zukunftsplanung hinüberspringt [...], ein freies

assoziatives Beziehungsspiel.«³³ Klee sieht vor sich den Prozeß der Genesis: »Heute ist der gestrige-heitige Übergang. In der grossen Form- / grube liegen Trümmer, an denen man noch teilweise hängt. Sie liefern / den Stoff zur Abstraction.«³⁴ Und: »Aus abstrakten Formelementen wird über ihre Vereinigung zu konkreten Wesen oder zu abstrakten Dingen wie Zahlen und Buchstaben hinaus zum Schluß ein formaler Kosmos geschaffen.«³⁵ Er folgt seiner auch bildhaft gewordenen Aufforderung *sichtbar machen* (1926, 66), in dem er in chiffrenhafter Sprache versucht, ein »komplexes mentales Geschehen« zu gestalten, das »sowohl einen noch unartikulierten gedanklichen Prozeß als auch ein zukunftsgerichtetes Ins-Auge-Fassen der anvisierten Absicht in sich begreift.«³⁶ Das Auge des Künstlers, »hervorgehoben durch den einzigen blauen Farbakzent im Bild«, ist mit seinem »symmetrischen Blick« »Symbol einer geistigen Wahrnehmung, die in ihrer Bewegung über Vergangenes und Gegenwärtiges hinausreicht«,³⁷ hin zu dem, was gedanklich schon da, gestalterisch aber erst noch ausgeführt werden soll. Das Auge symbolisiert den Blick in das Innere, in dem sich Erinnerung und Erwartung im Brennpunkt des Augenblicks begegnen. »Die Erinnerung tritt auf und behauptet sich teilweise. Organischer Zusammenhang und abstrakt Lesbares sind da. Zusammentreffen der Erscheinungswelt mit der abstrakten Welt. Diese Grade von Widersprüchen sind an sich nicht ungünstig. [...] Das Erinnerungsvermögen, das distanzierte Erlebnis ergeben bildhaft Assoziatives. Innerhalb der Bildgestaltung wird etwas Assoziatives wachgerufen, das ins Lebendige eintritt. Das Fragmentarische kann erscheinen.«³⁸ Bereits in seinem Aufsatz *Wege des Naturstudiums* heißt es: »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.«³⁹ Der feurig wirkende rechte Bildteil könnte durchaus mit Versen aus einem Gedicht des Jahres 1920 in Verbindung gebracht werden, wo es heißt: »Geht Wärme von mir aus? Kühle? / Das ist jenseits

aller Glut gar nicht zu erörtern.«⁴⁰ Einem ernst zu nehmenden Hinweis auf etwaige Bezüge zur Tragödie *Der gefesselte Prometheus* von Aischylos, dessen Werke Klee im Original »am liebsten zu lesen pflegte«, soll hier nicht weiter nachgegangen werden, wenngleich Prometheus ja als der »Feuerbringer [...] auch die Schmiede erdacht [hat]«;⁴¹ und in der Tragödie verkündet: »Der vielen Art von Seherkunst gab Ordnung ich, / Entschied als erster, was von Träumen müßt als wahr / Gesicht sich zeigen.«⁴² Auf einen Träumenden scheint die Figur am linken Bildrand zu verweisen, deren Augen mit einem Traumtuch bedeckt sind und auf deren Kopf eine Engelfgestalt zu erkennen ist. Ein früherer Tagebucheintrag lautet denn auch: »Die Kindheit war ein Traum dereinst alles / vollbringen zu können. Die Lehrzeit ein Suchen in allem, / im Kleinsten, im Verborgensten, in Gutem und Bösem. / Dann geht irgendein Licht auf und eine einzige Richtung / wird verfolgt.«⁴³ In seinem Text für den Band *Schöpferische Konfession* schreibt er: »... im Kopf eine Welt von Träumen, mit Beziehung zu den Schicksalsgewalten. [...] Ein gewisses Feuer, zu werden, lebt auf, leitet sich durch die Hand weiter, strömt auf die Tafel und auf der Tafel, springt als Funke, den Kreis schließend, woher es kam: zurück ins Auge und weiter.«⁴⁴ Alle Gegensatzpole sind durch die Schnittfläche der abstrakten Figur des Künstlers getrennt und zugleich miteinander *verknüpft*. Die Zusammengehörigkeit von Gegensätzen, von Vergangenheit und Zukunft, von Nichtmehr und Noch-nicht, von Erinnerung und Erwartung, von Traum und Wirklichkeit, von Innen und Außen, wird durch die Verwendung der Komplementärfarben Olivgrün und Zinnoberrot noch betont. Ein Kosmos der freien Beweglichkeit, der uns eine Welt des Zueinanders, des Werdens und damit auch des Möglichen zeigt und erleben läßt.

Klees Belesenheit verhilft ihm zu manch einer Bestätigung seines Denkens in und mit Gegensätzen. Aus einem Brief an seine Verlobte Lily Stumpf vom 24.01.1905 geht hervor, daß er die von ihr zum Weihnachtsfest 1904 geschenkten *Tagebücher* von Friedrich Hebbel sogleich intensiv gelesen hat: »Ein Werk, aus

dem ich unsägliche Anregung und Trost (Bejahung meiner Lebensanschauung ...) schöpfe.«⁴⁵ Einzelne Stellen darin hat er markiert, so etwa folgende: »Der Dualismus geht durch alle unsre Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unseres Seins hindurch und er selbst ist unsre höchste, letzte Idee. Wir haben ganz und gar außer ihm keine Grund-Idee. Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit, Zeit und Ewigkeit, wie eins sich gegen das andere abschattet, können wir uns denken und vorstellen, aber nicht das, was als Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes hinter diesen gespaltenen Zweiheiten liegt.«⁴⁶ Währenddessen Hebbel offenbar nur einem »wirkliche(n) Dichter« wie Shakespeare oder Goethe zutraut, unsere »Ideen immer nur dialektisch und zwar in dem Sinne, worin Welt und Leben selbst dialektisch sind und jede Erscheinung unmittelbar in und durch sich selbst ihren Gegensatz hervorruft, aus(zu)sprechen«, weil sich Gegensatzpole »nicht gegenseitig aufheben, sondern sich gegenseitig bedingen«,⁴⁷ gibt Klee ein unverwechselbares bildnerisches Zeugnis. Charles Baudelaire, der mit Gustave Courbet und Eugène Delacroix, Constantin Guys und Édouard Manet verkehrte, schätzt er insbesondere wegen dessen Zuneigung zur Malerei. In den *Abhandlungen zur Ästhetik der Malerei*, die Klee offenbar zum Ende des Jahres 1907 liest, findet er die bedeutungsvolle Aussage: »Die Dualität der Kunst ist eine unnotwendige Konsequenz der Dualität des Menschen. Man betrachte, wenn es beliebt, den ewig währenden Anteil als die Seele der Kunst und das veränderliche Element als ihren Körper.«⁴⁸ Wenn Baudelaire zudem sagt, daß »das ganze sichtbare Universum [...] nur ein Magazin von Bildern (images) und Zeichen ist«, die von der »schöpferischen Imagination« aufgegriffen und verwandelt werden können,⁴⁹ dann erinnert dies durchaus an die Aussage Klees, daß »das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist und daß andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind.«⁵⁰ Diese Wahrheiten, die unter der Oberfläche der Dinge liegen, erschließen sich ihm »intuitiv, indem schon auf dem optisch-physischen Wege der Er-

scheinung das Ich zu gefühlsmäßigen Schlüssen angereizt wird, die, je nach der eingeschlagenen Richtung, mehr oder weniger vielverzweigt den Erscheinungseindruck zu funktionaler Verinnerlichung steigern können.«⁵¹

Dem Gedanken einer »kühlen Romantik« folgend, versuchte Klee »für sich selbst eine Balance zwischen den von ihm wahrgenommenen polaren Gegensätzen herzustellen, wissend, daß eine schwergewichtig dynamische, das heißt betont subjektive, jenseits orientierte, musikalisch und geistig ausgerichtete romantische Haltung nur dann zu vertreten war, wenn sie gleichzeitig immer auch die gegensätzlichen Dimensionen prüfend und wissend mit einbezog«; und so bleibt nach Jürgen Glaesemer sein Polaritätsdenken »wesentlich dadurch bestimmt, daß er nicht wertend für die eine und gegen die andere Position Stellung bezieht, sondern die Gegensätze im Sinne des umfassenden Weltganzen in ihrem Zusammenwirken als Ursache jeglicher schöpferischer Dynamik erfaßt. Entsprechend werden auch Begriffe wie »Gut« und »Böse« von ihm nicht moralisch bewertet, sondern als gleichwertige, »am Ganzen mitschaffende Kraft« definiert.«⁵² Klee folgt einem Polaritätsdenken, das nicht trennt, sondern eint und im Kunstwerk als ein schöpferisches Ganzes sichtbar werden soll. »Die Einbeziehung der gut-bösen Begriffe schafft eine sittliche Sphäre. Das Böse soll nicht triumphierender oder beschämender Feind sein, sondern am Ganzen mitschaffende Kraft. Mitfaktor der Zeugung und der Entwicklung. Eine Gleichzeitigkeit von Urmännlich (bö, erregend, leidenschaftlich) und Urweiblich (gut, wachsend, gelassen) als Zustand ethischer Stabilität. Dem entspricht der simultane Zusammenschluß der Formen, Bewegung und Gegenbewegung, oder naiver der gegenständlichen Gegensätze [...]. Jede Energie erheischt ein Complement, um einen in sich selber ruhenden, über dem Spiel der Kräfte gelagerten Zustand zu verwirklichen.«⁵³ Und in einem Vortrag, gehalten am Bauhaus zum Abschluß des Wintersemesters 1923/24, heißt es: »Alle diese Teilungen, auch die banalsten, haben einen Sinn, wenn man sich des Teil-

wertes bewußt bleibt und das Ganze darüber nicht vergißt. [...] Jedes Paar solcher Aussagen, gut/böse, dick/dünn usw., spielt sich [...] auf seiner besonderen Ebene ab, und die verschiedenen Ebenen ergeben zusammen schließlich die Synthese, das Räumliche, die Zusammenfassung zum Ganzen.«⁵⁴ Nicht nur die Gegensätzlichkeit natürlich-weltlicher oder geistig-künstlerischer Pole hat er im Blick, sondern auch ihre Zusammengehörigkeit. In seinem Taschenkalender von 1926 findet sich der Eintrag: »Dualismus bedeutet die Herrschaft des Gegensatzes. Sie ist diesseitig, acentral, eine Teilangelegenheit im Kosmos [...]. Im Centrum findet der Dualismus seine Lösung. Die Analyse wird zur Synthese, die Pole entspannen sich, die Geschlechter vereinigen sich.«⁵⁵ In der ersten Klee-Biographie, die 1920 erscheint, weist denn auch Leopold Zahn bereits darauf hin, daß in seinen Kunstwerken »irdische Gegensätze und Konflikte ihre tragische Gültigkeit einbüßen. Vor allem: Gut und Böse hören auf feindliche Mächte zu sein.«⁵⁶ Gegensätze bestehen für Klee aus gleichwertigen Gegensatzpolen, an denen sich zwar »isoliert« Wirklichkeit ereignen kann, doch ihre Ganzheit zeigt sich bereits

darin, daß einer der Pole stets auf seinen Gegenpol verweist. Auch liegt es schon in der Natur der Schöpfung, daß gegensätzliche Pole eine spannungsreiche Beziehung zueinander haben, weil beide immer permanent »da« sind, auch wenn sich der eine Gegensatzpol im Schatten seines anderen verbirgt. Eine Verbergung, die ihre Entbergung herausfordert. In dieser Intention liegt denn auch der Anspruch seines künstlerischen Schaffens begründet, »die Gegensätze versöhnen /zu können! Die Vielseitigkeit auszusprechen mit einem Wort!!«⁵⁷ Versöhnung aber meint keine Aufhebung oder Überwindung, sondern die Anerkennung der Gegensätze, indem den Gegensatzpolen ihre Feindschaft genommen wird. Ein Ja steht nicht mehr gegen ein Nein.

Ein Spiel gegensätzlicher Kräfte hat Klee in dem Bild *Schwankendes Gleichgewicht* (1922, 159) inszeniert. **(ABB. 3)** Die bildnerische Konstruktion erweckt den Eindruck, als ob die nach oben und unten, nach rechts und links zeigenden Pfeile zu Bewegungsimpulsen führen, die den momentanen Zustand einer Balance der aufgetürmten Farbfelder ins Wanken bringen. Diese wie auf schiefen Ebenen angeordneten Felder geraten aufgrund der in horizontaler Richtung wirkenden Kräfte »ins Schwanken« und doch werden sie »spielerisch durch Gegenbewegungen wieder ins Gleichgewicht gebracht«, ein labiles freilich.⁵⁸ Ja es scheint, als würden sich die Farbflächen pendelnd um die Bildmittenachse bewegen, einem bestimmten Rhythmus folgen. Aufkommende Ungleichgewichte werden gleichsam ausbalanciert. Es sind *Harmonisierte Störungen* (1937, 55), die Klee »im Zentrum seines bildnerischen Denkens ansiedelt; Positionen, wo die Gewichtungen unausgesprochen [...], uneindeutig und labil ausbalanciert werden [...]; wo gegenläufige Energien in einer Weise miteinander korrespondieren«, um beispielsweise »Leichtigkeit schwer und Schweres leicht wirken zu lassen.«⁵⁹ Gewichtsempfindungen und Gleichgewichtsdarstellungen thematisiert er ausführlich in seinen Vorlesungen der Jahre 1921/22. »Das Gleichgewicht ist eine Bewegung von der Lotrechten weg, welcher immer eine ent-



Abb. 3
Paul Klee
Schwankendes Gleichgewicht,
1922, 159
Aquarell und Bleistift auf Papier,
mit Aquarell und Feder eingefasst,
auf Karton, 31,4 x 15,7/15,2 cm,
Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

sprechende Gegenbewegung gegenübersteht. Durch diese Gegenbewegung hebt sich die einseitige Entfernung vom Lot auf.«⁶⁰ Die energetischen Wirkkräfte drängen in verschiedene Bewegungsrichtungen; doch es kommt es zu einem Ausgleich der Energien, der als eine »statisch-dynamische Labilisierung« beschrieben werden kann.⁶¹ So finden auch Ruhe und Bewegung zu einem unstillen Gleichgewicht. Klees Ausführungen über Waage, Schwerkraft und Gleichgewicht lassen erkennen, daß die Intention des Bildes noch in eine andere Richtung geht. In den übereinander versetzt angeordneten schwankenden Farbfeldern sieht er einen »Turmbau« und dieser ist mit einem »stehenden Menschen vergleichbar. [...] Ein kleines Drama der Horizontalen, vermenschlicht ausgelegt: Ich bin nach links ins Schwanken geraten und habe nach rechts mit der Hand ausgegriffen, irgendwo Halt suchend, um nicht zu fallen.«⁶² Die Betrachtung der Vertikalen führt zu einer weiteren Assoziation menschlicher Befindlichkeit. Der nach unten weisende dickere Pfeil symbolisiert die »Schwerkraft«, der dünnere nach oben zeigende die »Schwungkraft«. Sie stehen zugleich für die irdische Gebundenheit und die kosmische Freiheit, eine mithin »irdisch-kosmische Spannung«. »Was irdischerseits dynamischen Willen zeigt, sucht seine Schwerkraft durch Schwungkraft aufzuheben; was aber rein dynamisch jenseits steht, hat normale Bewegungsfähigkeit, ist unschwer und beweglich.«⁶³ Es gehört zur »Zwiespältigkeit des menschlichen Seins [...], Halb Gefangener, halb Beflügelter« zu sein, weil der Mensch einerseits aufgrund der Erdgebundenheit des Körpers seine »physische Ohnmacht«, spürt, andererseits aber über eine »geistige Beweglichkeit« verfügt, die es ihm ermöglicht, »geistig Irdisches und Überirdisches beliebig zu durchmessen.«⁶⁴ Das Bild gleicht einer »Gratwanderung«, die Gegensätze miteinander *verknüpft* und damit in einem – wenn auch schwankenden – Gleichgewicht hält: Statik-Dynamik, Schwerkraft-Schwungkraft, Labilität-Stabilität, Leichtigkeit-Schwere, vertikal-horizontal, irdisch-kosmisch. »Die Erhaltung des Gleichgewichts erscheint un- ausgesprochen als Bedingung des Daseins

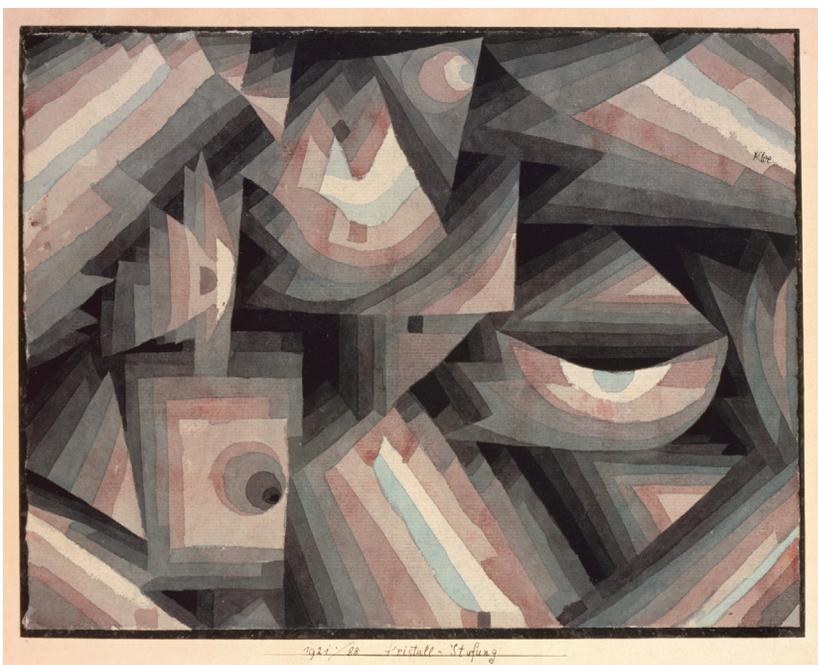
und des Kosmos – damit auch als nie preis- zugebende Forderung für die künstlerische Arbeit.«⁶⁵

Der bildnerische Gestaltungsprozeß selbst ist davon bestimmt, das Geschehen zwischen den Gegensatzpolen sichtbar zu machen – unabhängig von der Polarität zwischen Konstruktion und Intuition. Bei der Vorstellung seiner »Hell-Dunkel-Lehre« geht er von einer Bewegung zwischen den Polen »Weiß« und »Schwarz« aus, ohne die sich der spannungsreiche Gegensatz nicht entfalten könnte. In der Vorlesung vom 03.04.1922 folgt unter dem Stichwort »Hell-Dunkel-Bewegung«: »Das Weiß-Gegebene, Viel-Gesehene ist ein Gewohntes und wird vermittelt des Auges mit wenig Lebhaftigkeit aufgenommen. Auf das vom Auge gegensätzlich Besondere hin aber steigert sich die Lebhaftigkeit des Blickes nach dem Punkt Z (den er in einer zugehörigen Skizze deutlich markiert und mit »Schwarz« beschriftet – v. Verf.). [...] Jede lebenskräftige Auseinandersetzung auf dem helldunklen Gebiet ist in irgendeiner Weise an die beiden gegensätzlichen Pole Schwarz und Weiß gebunden. Sie geben dem Spiel der Kräfte der schwarz-weißen Stufenleiter die Spannung [...]. Die Bewegung von Weiß zu Schwarz gibt einen Begriff von der Riesendistanz von einem Pol zum andern, der Distanz von der Quelle alles Sichtbaren bis zur letzten Grenze alles Sichtbaren.«⁶⁶ Im Rahmen einer ausführlichen Analyse des Farbenklangs erläutert Wassily Kandinsky in seinem kunsttheoretischen Essay *Über das Geistige in der Kunst* verschiedene gegensätzliche Farbwirkungen. Neben den komplementären Farbpaaren, die als polare Gegensätze zu verstehen sind, gibt es für ihn Farbkontraste mit zwei »großen Gegensätzen«. »Die Neigung der Farbe zu Kalt oder Warm« ist für ihn der »*erste große Gegensatz*«. [...] Der *zweite große Gegensatz* ist der Unterschied zwischen Weiß und Schwarz, also [...] die Neigung der Farbe zu Hell oder zu Dunkel.«⁶⁷ In den Vorlesungsmanuskripten zum Wintersemester 1923/24 schildert Klee die Wirkung des Übergangs zwischen den Polen Schwarz und Weiß in Analogie zur Natur: »In der Natur hat Weiß sicher an Ursprünglichkeit der Aktivität den

Vorrang zu beanspruchen. Durch Aufnahme gemäßer, kleinerer oder größerer Mengen von dieser Lichtkraft beleben sich alle Dinge [...]. Was für die Natur gelten mag, die superiore Aktivität vom weißen Pole her, darf uns nicht zu einer einseitigen Anschauung verleiten. Denn ohne Kampf geht's auch da nicht ab, weil Weiß an sich nichts ist, sondern nur in seiner Auswirkung mit Gegensätzen zur Kraft wird. [...] Aus der Tiefe zur Quelle des Lichtes hin aufsteigend, empfinden wir eine nicht zu überbietende Größe und Weite der Steigerung von Pol zu Pol. Unten ein finsternes, unterirdisches Rollen, mitten eine schattige Dämpfung wie unter Wasser und oben das scharfe Zischen der Überhelle. Solchen Weg kann man wohl als ein Erlebnis bezeichnen. [...] Der Naturzustand einer Bewegung von Weiß nach Schwarz, um noch einmal darauf zurückzukommen, ist nicht ungeordnet, aber ungegliedert. Geordnet ist er im Gegensatz zum Chaos, wo Licht und Finsternis noch nicht geschieden sind. Geordnet ist er im natürlichen Sinne eines feinen Fließens von einem Pol zum anderen. Diese (Bewegung) Spannungsverteilung ist von unendlicher Feinheit. [...] Die naturhafte Bewegung von Weiß nach Schwarz ist feinste Ordnung in der Bewegung.«⁶⁸ Über die bildnerische Umsetzung äußert sich Klee nahezu zeitgleich in seinem *Jenaer-Vortrag*, wo es heißt: »Ge-

gensätzliche Fälle des Ausdrucks auf dem Gebiet des Helldunkels sind: weitgespannte Verwendung sämtlicher Töne von schwarz nach weiss, was Kraft besagt und volles Ein- und Ausatmen [...]. Oder endlich gar Gänge durch die Totalität der Farbordnung mit Einschluss des diametralen grau [...], ich versuchte die reine Helldunkelmalerei und farbig versuchte ich alle Teiloperationen, zu denen mich die Orientierung auf dem Farbkreis veranlassen mochte. So dass ich die Typen der farbig belasteten Helldunkelmalereien, der farbig-complementären Malerei, der bunten Malerei und der totalfarbigen Malerei ausarbeitete.«⁶⁹ Zu dieser Werkgruppe gehört das Bild *Kristall-Stufung* (1921, 88): »Kleinteilige, anwachsende und abnehmende Formen werden durch gegenseitiges Verschieben, durch Verschachtelung und Überblendung in ein dynamisches Beziehungsspiel gesetzt, dem die Helldunkelgradierung zusätzlich den Schein eines räumlichen Vor und Zurück verleiht. Auf dunklem Grund erhellen sich die Formen stufenweise, wobei die vom schwarzen zum weißen Pol verlaufenden Grauwerte ›farbig belastet‹ sind.«⁷⁰ (ABB. 4) Neben der Farbbewegung zwischen Hell und Dunkel gibt es die zwischen den Komplementärfarben Rot und Grün. Ein Gleichgewicht der Farbtonwerte stellt sich ein: »Es ist sicher, daß bei richtig abgemessener Dosis hüben und drüben das Gleichgewicht als hergestellt gelten kann, und zwar ein Gleichgewicht, das mit Symmetrie nicht mehr identisch ist.«⁷¹ Vom Betrachter wird zudem nicht nur eine Farbbewegung wahrgenommen, sondern auch eine Bewegung von ›hinten‹ nach ›vorn‹, die aufgrund der Farbstufung und der daraus resultierenden Tiefenwirkung entsteht. Ferner ist eine Formbewegung zu beobachten, etwa von einem Quadrat hin zu einem Kreis oder umgekehrt, was symbolhaft dem Wechsel von Tod und Leben entspricht. Diese ›gewichteten Bewegungen‹ sollen den Wachstumsprozeß der Kristallgebilde veranschaulichen. Der bräunliche Farbton, der sich aus der Mischung von Rot und Grün ergibt, verweist möglicherweise auf einen Rauchquarz als spezielle Ausbildung eines reinen Berg-

Abb. 4
Paul Klee
Kristall-Stufung, 1921, 88
Aquarell auf Papier, mit Pinsel und
Feder eingefaßt, auf Karton, 24 x
31,3 cm, Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett
© Zentrum Paul Klee, Archiv



kristalls mit Lebenskraft spendender Wirkung. Im übertragenen Sinn gilt es auch für sein Künstlertum: »Ob nun der kristallinische Typ aus mir wird? [...], ich Kristall?« – so bereits eine Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1915.⁷² An diesem Bild wird wiederum deutlich, daß es Klee nicht um die realitätsnahe Wiedergabe natürlicher oder künstlicher Dinge geht, sondern allererst um eine bestimmte Darstellungsart ihrer Erscheinungen in Form einer bildnerischen Komposition, die (nur) auf wesentliche Eigenschaften, Elemente bzw. Strukturen verweist. Kunst ereignet sich als ein Malerisches, das Gegensätze *verknüpft* und sichtbar macht. Mit der zutiefst filigranen Art einer Farbkomposition, dem Punktierstil (Paul Signac prägte hierfür den Begriff »Poin-tillismus«), illustriert Klee in seinem Ölbild *Klassische Küste* (1931, 285) nicht nur Farbbewegungen zwischen hell und dunkel, sondern eine »Bewegung« selbst wird zum Bild, genauer: formt sich, bildet sich. **(ABB. 5)** »...

Abb. 5
Paul Klee
Klassische Küste, 1931, 285
Öl auf Leinwand auf Keilrahmen,
80,4 x 68,5 cm, Staatliche Museen
zu Berlin, Nationalgalerie,
Museum Berggruen
© Zentrum Paul Klee, Archiv



punktuell aufgetupfte, mosaizierende Farbgerüste, die sich zu einer unendlichen Räumlichkeit erweitern, in der sich die ganze Farbenskala tonig gruppiert und ausdehnt, um dann in komplementärer Spannung und endgültiger Harmonisierung ein großes räumliches Vibrieren zu entfachen.⁷³ Kein realer Gegenstand wird »dargestellt«. Vielmehr »mischen« sich die dicht nebeneinander angeordneten Farbpunkte erst bei ausreichend großem Abstand im Auge des Betrachters zu einem Bildmotiv. Kleinteilige, ja mithin »tote Punkte« verlebendigen sich. In dem leicht ockerfarbigen Bildmosaik, das sich wie hinter einem grauen Schleier verbirgt, scheint eine Brandungswelle mit einer weißen Schaumkrone auf einen Küstenstreifen zu treffen. Eine Küstenlandschaft in Bewegung. Offenbar wurde Klee zu diesem Bild auf einer seiner Italienreisen angeregt. Im Herbst 1924 verbringt er mit seiner Frau Lily einen mehrwöchigen Urlaub auf dem Festland, zwei Wochen am Strand von Mazzarò, unterhalb der Anhöhe von Taormina an der Ostküste der Insel Sizilien. Nach der Rückkehr schreibt er ihr im November erinnernd: »Innerlich bin ich noch ganz eingeheizt von den sicilischen Eindrücken, ich denke nur daran, rein landschaftlich – abstract«.⁷⁴ Im Dezember 1928 beginnt Klees Studienreise nach Ägypten. Von dem kurzen Zwischenaufenthalt seines Schiffes in Syrakus notiert er: »Die Landschaft ist natürlich »klassisch«.⁷⁵ Im Entstehungsjahr des Bildes folgt ein weiterer gemeinsamer Italienurlaub, wobei Klee und seine Frau wiederum eine Woche in Syrakus Station machen. In den Bauhaus-Vorlesungen heißt es über die »Helldunkelbewegung«: »Mittelgrau ist die Situation der absoluten Unentschiedenheit eines schwarz-weißen Kampfes. Ebenso gestaltungstödlich wie reines Schwarz und reines Weiß. Es muß hier also ein sichtbar herüber und hinüber wogendes Kampfspiel organisiert werden, wobei wir uns von beiden Polen her energisch zu bedienen haben. Es kommen also für uns offensive und defensive Energien nacheinander oder miteinander zur Anwendung. Wir haben unumgänglich die Aufgabe eines lebendigen Ausgleichs zwischen beiden Polen. Zu diesem Zwecke müssen

uns alle Abstufungen von oben nach unten gegeben sein« mit einer »große(n) Fülle von Tonwerten.«⁷⁶ Das koloristische Beziehungsspiel zwischen Hell und Dunkel erweist sich als ein Spiel der Gegensätze.

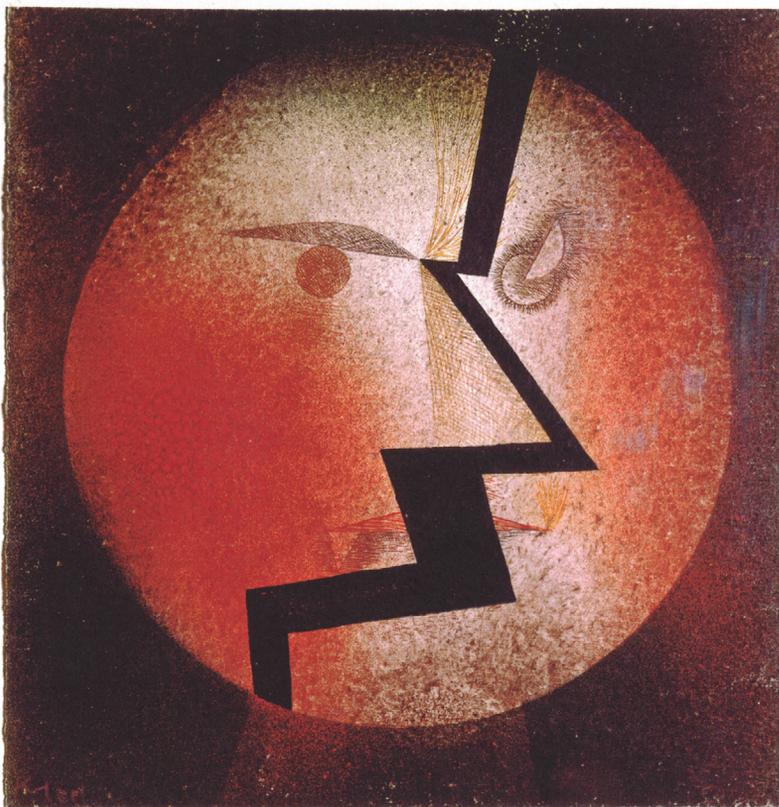
Im Blick auf seine ersten Hinterglasbilder, in denen er psychologische »Gewichtungen« thematisiert, schreibt er in sein Tagebuch: »Die kompositionelle Harmonie gewinnt an Charakter durch Dissonanzwerte« und in dem autobiographischen Text für die Monographie von Leopold Zahn heißt es: »Für meine Compositionsweise ist wesentlich, / daß Disharmonien (profan Imponderabilien Mängel oder Härten) der / Werte durch Gegengewichte ins Gleichgewicht / gebracht werden, und daß dadurch die / wiedergewonnene Harmonie nicht schwächlich schön / sondern kräftig wird.«⁷⁷ Klee hat »die Bedeutung vom produktiven Zusammenwirken entgegengesetzter Werte [...] schon früh erkannt und zu einem Grundgedanken seiner Ideologie und in seinem Werk gemacht.«⁷⁸ Ein Jahr vor Kriegsausbruch notiert er: »Gegensätze im kleinen compositionell verbinden, aber auch Gegen- / sätze im grossen, z.B. Ordnung dem Chaos gegenüberstellen, so dass / beide [...] neben- oder übereinander / gestellt in Beziehung zueinander treten; in die Beziehung / des Gegensatzes, wodurch die Charaktere hüben und drüben / gegenseitig gesteigert werden.«⁷⁹ Unter dem Eindruck der Kriegserlebnisse bekräftigt er die Idee, daß auch wirklich zu jedem Teil sein Gegenteil gehört: »Neues bereitet sich vor, es wird das Teufliche zur Gleich- / zeitigkeit mit dem Himmlischen verschmolzen werden, der Dualismus nicht als solcher behandelt werden, sondern in seiner / complementären Einheit. Die Überzeugung ist schon da. / [...] Denn die Wahrheit erfordert / alle Elemente zusammen.«⁸⁰ Die Dualismen werden bildhaft, nehmen Gestalt an. Mehr noch: Jede Gestalt hat ihr Gesicht und ihre Gebärde. Die Bilder werden sehend: »In allen Gegensätzen auf der psychisch-physiognomischen Dimension blicken sie uns an.«⁸¹ Dieses bildnerische Denken erinnert an die Sehnsüchte und Vorstellungen der Romantiker, widerstreitende Erscheinungen wie Begrenztes und Unbegrenztes, Sterb-

liches und Unsterbliches zu verbinden, den Menschen als Geschöpf zwischen diesseits und jenseits zu begreifen, um so ein ganzheitliches Lebensgefühl zu vermitteln. Dabei werden die Gegensätze nicht aufgelöst, das Unterscheidbare und notwendigerweise zu Unterscheidende nicht verschwiegen. Die bildnerische Umsetzung erfolgt als eine Suche nach dem Gleichgewicht, in dem das Trennende und Verbindende ihren kompositorischen Raum finden.

Das Bild *Physiognomischer Blitz* (1927, 247) gehört zu einer ganzen Reihe von bildnerischen Interpretationen des Physiognomischen belebter und unbelebter Objekte, natürlicher und künstlicher Dinge. Angefangen von *Physiognomie einer Blüte* (1922, 88), über *Physiognomische Kristallisation* (1924, 15), *Physiognomische Genesis* (1929, 125), *Physiognomie von Fragmenten* (1933, 6), bis zu *ein Körbchen leicht barock und strebend nach Gesicht* (1939, 442). Klee operiert mit einem erweiterten Physiognomie-Begriff, den er sich im Verlauf der intensiven Beschäftigung mit diesem Thema angeeignet hat. Ein wesentliches Begriffspaar, das in verschiedensten Betrachtungsweisen allererst zur Sprache kommt, stellt das »Außen und Innen« dar. Wenn Klee sagt, daß das Ich »von der optischen Außenseite auf das gegenständliche Innere« der Dinge zu schließen vermag, »und zwar intuitiv«, was einer »verinnerlichenden Anschauung des Gegenstandes« entspricht,⁸² dann läßt sich eine gewisse Nähe zu entsprechenden Äußerungen von Johann Caspar Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten* nicht übersehen, obgleich sich nicht nachweisen läßt, in welchem Umfang Klee diese tatsächlich rezipiert hat. Eine erste Berührung mit den Arbeiten Lavaters gab es offenbar bereits im Schulunterricht des Jahres 1897 bei der Behandlung Goethes, der nicht nur zeitweise intensiv mit Lavater befreundet war, sondern auch einige Texte zu den Fragmenten beige-steuert hat.⁸³ Belegt ist zudem, daß Oskar Schlemmer die *Physiognomischen Fragmente* 1928 am Bauhaus in seinen Kurs *Der Mensch* mit einbezog.⁸⁴ Bereits zwei Jahre zuvor erreicht das wachsende Interesse an der Physiognomik in Deutschland mit der Gründung

der Lavater-Gesellschaft in Berlin einen gewissen Höhepunkt.

Lavater definiert die Physiognomik in seinem vierbändigen Werk als »das Wissen, die Kenntnisse des Verhältnisses des Aeußern mit dem Innern; der sichtbaren Oberfläche mit dem unsichtbaren Inhalt; dessen was sichtbar und wahrnehmlich belebt wird, mit dem, was unsichtbar und unwahrnehmlich belebt; der sichtbaren Wirkung zu der unsichtbaren Kraft. [...] Ist nicht die ganze Natur Physiognomie? Oberfläche und Inhalt? Leib und Geist? Aeußere Wirkung und innere Kraft? Unsichtbarer Anfang; sichtbare Endung?«⁸⁵



1927 27 Physiognomischer Blitz

Abb. 6
Paul Klee
Physiognomischer Blitz, 1927, 247
Aquarell, teilweise gespritzt, auf
Papier auf Karton, 25,5 x 25,5 cm,
Standort unbekannt
© Zentrum Paul Klee, Archiv

Eine weitere Parallele zeigt sich im Blick auf die Beantwortung der Frage, inwieweit vom Künstler als von einem Genie gesprochen werden kann. Vom Genie heißt es bei ihm: »Wer [...] wahrnimmt, schaut, empfindet [...], bildet, dichtet, schafft [...] – als wenn's ihm ein Genius, ein unsichtbares Wesen höherer Art diktirt oder angegeben hätte, der hat Genie; als wenn er selbst ein Wesen höherer

Art wäre – ist Genie. [...] Wo Wirkung, Kraft, That, Gedanke, Empfindung ist, die von Menschen nicht gelernt und nicht gelehrt werden kann – da ist Genie. [...] Genie blitzt; Genie schafft; [...]. Genie vereinigt, was niemand vereinigen; trennt, was niemand trennen kann; [...] Sein Weg ist immer Weg des Blitzes [...]. Man staunt seinem wehenden Schweben nach! [...] – aber wohin und woher weiß man nicht.«⁸⁶ Klee führt in seinem Aufsatz *Exakte Versuche im Bereiche der Kunst* aus: »genie ist nicht fleiß [...]. genie ist genie, ist begnadung, ist ohne anfang und ende. ist zeugung.«⁸⁷ In einem Gespräch mit Hans-Friedrich Geist erklärte er: »Ein Maler, wenn er wirklich Maler ist, bildet, oder besser: er läßt sich bilden. Er hat keine Absicht, nicht unmittelbar.«⁸⁸ Und in seinen Tagebüchern ist zu lesen: »Bin ich Gott? Ich habe grosser Dinge so viel gehäuft in mir! Mein / Haupt glüht zum Springen. [...] Das Genie [...] Ideen gebärend. [...] Die Schöpfung lebt als Genesis unter der sichtbaren Oberfläche des Werkes. [...] Im Anfang die männliche Specialität des energischen Anstosses. / [...] Oder: zuerst der leuchtende Blitz.«⁸⁹ Im Bild *Physiognomischer Blitz* tritt uns ein sonnenhaft anmutendes Gesicht entgegen, von einem Blitz getroffen. (Abb. 6) Das Gesicht ist geteilt, zerschnitten, nicht zerstört. Was aber bedeutet dieses blitzartige Geteiltsein, diese physiognomische Erfindung? Offenbar geschieht hier etwas unvohergesehen und ist nicht von Dauer: Vielleicht ein Geistesblitz, eine der »unterbewußten Bild-Dimensionen«, die zu einer blitzhaften Erkenntnis führt.⁹⁰ Der Blitz bringt etwas ans Licht oder wie es in Dantes 33. Gesang des *Paradiso* heißt: »... la mia mente fu percossa / Da un fulgore in che sua voglia venne« (... mein Geist wurde von einem Blitz getroffen / in dem alles von ihm Ersehnte erschien).⁹¹ Das wache, weit geöffnete linke Auge über der glühenden Wange steht für ein aktives, nach außen gerichtetes Sehen, während das rechte Auge mit einer angehefteten Mondsichel eher träumerisch oder halb schlafend erscheint und damit an ein inneres, passives Sehen erinnert. Allem Anschein nach ist für Klee ein Genie befähigt, die Strukturen unserer Welt und unseres

Daseins *dialektisch* sehen und denken zu können. Ein Denken, das gegensätzliche Pole in ihrer Eigenständigkeit vereint, wie aktiv und passiv, bewußt und unbewußt, außen und innen. Was ihm als Künstler *einleuchtet*, kann er sogleich im Bild *beleuchten* – wie ein »Genius« als ein »Ausdrücklicher, der im Lichte schwingt.«⁹² Dies erinnert an die Bildsprache der Aufklärung, die die »Vernunft als ›Licht‹ der Sonne, als die Wirklichkeit erhellende Fackel in Anspruch nimmt.«⁹³ Zugleich aber kommt das Unbewußte in den Blick, aus dessen Dunkel ein Licht heraustrreten und ins Bewußtsein eintreten kann. Es ist ein Wechselspiel, ein Beziehungsgeflecht: Bildwerdung und Erkenntnisfindung spiegeln, formen und ergänzen sich. Die unterschiedene Kreisförmigkeit des aufscheinenden Sonnengesichts als Symbol für Vollkommenheit und Ganzheit, für den ausgedehnten, ›kosmischen Punkt‹, deutet darauf hin, daß es Klee zu gelingen scheint, Gegensätze als ›Paare‹ zu betrachten und so miteinander zu versöhnen: »Ich bin kosmischer Anhaltspunkt.«⁹⁴ So will das Bild auch auf die Einheit der Schöpfung verweisen, die Harmonie des Universums, das Göttliche, das sich im Menschen offenbart. In einer Vorlesung sagt er: »Meine Aufgabe hier sehe ich von Anfang an und je länger je deutlicher: in der Übermittlung meiner im ideellen Gestalten (Zeichnen und Malen) gemachten Erfahrung, die sich um den Aufbau von Vielheiten zur Einheit dreht.«⁹⁵ Diese Aussage zu seinem künstlerischen Weg korrespondiert mit der Charakterisierung des Kunstwerks durch Schelling, bei dem es heißt: »Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseyns sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückstrahlt.«⁹⁶ Das Bild, so läßt sich gleichsam metaphorisch hinzufügen, »lebt aus der nachparadiesischen Erinnerung an die Einheit zwischen Mensch und Welt.«⁹⁷ Immer wieder drängt es Klee zum ›Urbildlichen‹, »wo das Urgesetz die

Entwicklungen speist«, zum »Urgrund der Schöpfung, wo der geheime Schlüssel zu allem verwahrt liegt.«⁹⁸

¹ Seneca 2009, S. 437.

² Platon 1991, S. 225.

³ Aristoteles 2000, S. 251 f.

⁴ Klee 1979, Bd. 2, S. 1022.

⁵ Hegel 1986a, S. 74, 77.

⁶ Novalis 1999, S. 146, 150.

⁷ Hegel 1986b, S. 247, 229.

⁸ Novalis 1999, S. 102, 90.

⁹ Spiller 1970, S. 259 [BG I. 2/77. Sämtliche Unterrichtsnotizen: *Beiträge zur Bildnerischen Formlehre* (BF) und *Bildnerische Gestaltungslehre* (BG) sind online als Faksimile und Transkription publiziert: www.kleegestaltungslehre.zpk.org. Alle diesbezüglichen Angaben verdanke ich Osamu Okuda].

¹⁰ Ebd., S. 263, 269 [BG I. 2/78; BG I. 2/79].

¹¹ Benjamin 1991a, S. 578.

¹² Klee 1988, S. 156.

¹³ Spiller 1990, S. 15 f [BG I. 1/13].

¹⁴ Osterwold 2000, S. 48.

¹⁵ Spiller 1990, S. 105 [BF/7; BG II. 21/114; BF 11].

¹⁶ van de Velde 1908, S. 1038 f.

¹⁷ Bonnefoit 2009, S. 59.

¹⁸ Klee 1976, S. 118.

¹⁹ Bonnefoit 2009, S. 43.

²⁰ Klee 1988, S. 333.

²¹ Spiller 1990, S. 103 [BF 8].

²² Ebd., S. 13 [BG II. 21/130].

²³ Ebd., S. 27 [Spillers Kommentar].

²⁴ Spiller 1970, S. 255 [BG I. 2/76].

²⁵ Osterwold 1995, S. 20.

²⁶ Ebd., S. 20.

²⁷ Spiller 1990, S. 371 [BF/110].

²⁸ Bonnefoit 2009, S. 42.

²⁹ Klee 1959, S. 87.

³⁰ Klee 1999, S. 51.

³¹ Spiller 1990, S. 57 [BG I. 1/25].

³² Ebd., S. 291.

³³ Giedion-Welcker 1995, S. 147 f.

³⁴ Klee 1988, S. 365.

³⁵ Klee 1976, S. 121.

³⁶ Geelhaar 1977, S. 93.

³⁷ Glaesemer 1976, S. 330.

³⁸ Petitpierre 1957, S. 33 f, 29.

³⁹ Klee 1976, S. 125 f.

⁴⁰ Klee 1996, S. 7.

⁴¹ Ueberwasser 1965, S. 463.

⁴² Aischylos 1990, S. 285.

⁴³ Klee 1988, S. 62.

⁴⁴ Klee 1976, S. 121, 120.

⁴⁵ Klee 1979, Bd. 1, S. 472.

⁴⁶ Hebbel 1984, Bd. 1, S. 414.

⁴⁷ Hebbel 1984, Bd. 2, S. 62 f.

⁴⁸ Baudelaire 1990, S. 293.

⁴⁹ Ebd., S. 215, 212.

⁵⁰ Klee 1976, S. 120.

⁵¹ Ebd., S. 125.

⁵² Glaesemer 1996, S. 24.

⁵³ Klee 1976, S. 121.

⁵⁴ Spiller 1970, S. 281 [BG I. 2/81].

⁵⁵ Klee 1979, Bd. 2, S. 1022.

⁵⁶ Zahn 1920, S. 25.

⁵⁷ Klee 1988, S. 123.

⁵⁸ Glaesemer 1976, S. 158.

⁵⁹ Osterwold 2000, S. 48.

⁶⁰ Spiller 1990, S. 172 [BG II. 21/88].

⁶¹ Ebd., S. 389.

⁶² Ebd., S. 211, 207 [BF/39, BF/37].

⁶³ Ebd., S. 395 [BG II.21/107].

⁶⁴ Ebd., S. 407 [BF/130].

⁶⁵ Huggler 1961, S. 434.

- ⁶⁶ Spiller 1990, S. 421, 423 f (BF/140, BG I.2/104, BG I.2/116).
- ⁶⁷ Kandinsky 1965, S. 87.
- ⁶⁸ Spiller 1970, S. 303, 308, 347 (BG I.2/84, BG I.2/85, BG I.2/87, BG I.2/97).
- ⁶⁹ Klee 1999, S. 61 f, 68.
- ⁷⁰ Geelhaar 1972, S. 36.
- ⁷¹ Spiller 1990, S. 205 (BF/36).
- ⁷² Klee 1988, S. 365 f.
- ⁷³ Giedion-Welcker 1995, S. 134.
- ⁷⁴ Klee 1979, Bd. 2, S. 995.
- ⁷⁵ Ebd., S. 1071.
- ⁷⁶ Spiller 1970, S. 306, 308 (BF/42, BG I.2/85).
- ⁷⁷ Klee 1988, S. 237, 527.
- ⁷⁸ Geelhaar 1972, S. 19.
- ⁷⁹ Klee 1988, S. 333 f.
- ⁸⁰ Ebd., S. 439.
- ⁸¹ Klee 1999, S. 62.
- ⁸² Klee 1976., S. 125.
- ⁸³ Vgl. Bonnefoit 2009, S. 97.
- ⁸⁴ Vgl. Schlemmer 2003, S. 68 f.
- ⁸⁵ Lavater 1775, S. 13.
- ⁸⁶ Lavater 1778, S. 80, 82 f.
- ⁸⁷ Klee 1976. S. 131.
- ⁸⁸ Klee 1959, S. 87.
- ⁸⁹ Klee 1988, S. 224, 362.
- ⁹⁰ Klee 1999, S. 69.
- ⁹¹ Dante 2000, S. 400.
- ⁹² Benjamin 1991b, S. 130.
- ⁹³ Neumann 1988, S. 74.
- ⁹⁴ Klee 1988, S. 400.
- ⁹⁵ Spiller 1990, S. 453 (BF/153).
- ⁹⁶ Schelling 1985, S. 693.
- ⁹⁷ Bauhofer 1944, S. 79.
- ⁹⁸ Klee 1999, S. 66.

LITERATURVERZEICHNIS

Aischylos 1990

Aischylos, »Der gefesselte Prometheus«, in: ders., *Tragödien*, hg. von Bernhard Zimmermann, München: dtv, 1990.

Aristoteles 2000

Aristoteles, *Metaphysik*, hg. von Franz F. Schwarz, Stuttgart: Reclam, 2000.

Bauhofer 1944

Oskar Bauhofer, *Der Mensch und die Kunst*, Luzern: Josef Stocker, 1944.

Baudelaire 1990

Charles Baudelaire, *Der Künstler und das moderne Leben*, Leipzig: Reclam, 1990.

Benjamin 1991a

Walter Benjamin, »Das Passagen-Werk«, in: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. V.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.

Benjamin 1991b

Walter Benjamin, »Sokrates«, in: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, S. 129-132.

Bonnefoit 2009

Régine Bonnefoit, *Die Linientheorien von Paul Klee*, Petersberg: Michael Imhof, 2009.

Dante 2000

Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie. III. Teil: Das Paradies*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2000.

Geelhaar 1972

Christian Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln: DuMont Schauberg, 1972.

Giedion-Welcker 1995

Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, Reinbek: Rowohlt, 1995.

Glaesemer 1976

Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*, Bern: Kornfeld und Cie, 1976.

Glaesemer 1996

J. Glaesemer, »Paul Klee und die deutsche Romantik«, in: *Paul Klee. Leben und Werk*, hg. von Paul Klee Stiftung, Kunstmuseum Bern, Museum of Modern Art New York, Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1996, S. 13-29. 2. Aufl. ???

Hebbel 1984

Friedrich Hebbel, *Tagebücher*, hg. von Karl Pörnbacher, München: dtv, 1984.

Hegel 1986a

G.W.F. Hegel, »Wissenschaft der Logik II«, in: ders., *Werke*. Bd. 6, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.

Hegel 1986b

G.W.F. Hegel, »Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I«, in: ders., *Werke*. Bd. 8, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.

Huggler 1961

Max Huggler, »Die Kunsttheorie von Paul Klee«, in:

Festschrift Hans R. Hahnloser, hg. von Ellen J. Beer, Paul Hofer und Luc Mojon, Basel/Stuttgart: Birkhäuser, 1961, S. 425-441.

Kandinsky 1965

Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli, 1965.

Klee 1959

Paul Klee nach Hans-Friedrich Geist, in: *Erinnerungen an Paul Klee*, hg. von Ludwig Grote, München: Prestel, 1959, S. 84-93.

Klee 1979

Paul Klee, *Briefe an die Familie 1893-1940*. 2 Bde., hg. von Felix Klee, Köln: DuMont Schauberg, 1979.

Klee 1988

Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition*, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart: Gerd Hatje, 1988.

Klee 1996

Paul Klee, *Gedichte*, hg. von Felix Klee, 3. Aufl., Zürich/Hamburg: Arche, 1996.

Lavater 1775

Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Erster Versuch*, Leipzig/Winterthur: Weidmann Erben & Reich/Heinrich Steiner & Compagnie, 1775.

Lavater 1778

Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Vierter Versuch*, Leipzig/Winterthur: Weidmann Erben & Reich/Heinrich Steiner & Compagnie, 1778.

Neumann 1988

Gerhard Neumann, »Rede, damit ich dich sehe«. Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick, in: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel (Hg.), *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink, 1988, S. 71-107.

Novalis 1999

Novalis, »Das philosophisch-theoretische Werk«, in: ders., *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von*

Hardenbergs. Bd. 2, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Darmstadt: wbg, 1999.

Osterwold 1995

Tilman Osterwold, »Paul Klee – Aquarelle aus der Berner Zeit«, in: Tilman Osterwold und Thomas Knubben (Hg.), Paul Klee. Aquarelle aus der Berner Zeit 1933-1940, [Ausst.kat. Städtische Galerie Altes Theater, Ravensburg], Stuttgart: Hatje, 1995, S. 9-24.

Osterwold 2000

Tilman Osterwold, »Balancieren des Seins«, in: Volker Adolphs und Josef Helfenstein (Hg.), *Die Ordnung der Farbe. Paul Klee, August Macke und ihre Malerfreunde*, [Ausst.kat. Kunstmuseum Bonn, Kunstmuseum Bern], Köln: DuMont, 2000.

Platon 1991

Platon, »Phaidon«, in: ders., *Sämtliche Werke*. Bd. 4, hg. von Karlheinz Hülser, Frankfurt/M.: Insel, 1991, S. 185-347.

Schelling 1985

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, »System des transzendentalen Idealismus«, in: ders., *Ausgewählte Schriften*. Bd. 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985, S. 395-702.

Schlemmer 2003

Oskar Schlemmer, *Der Mensch. Unterricht am Bauhaus*, hg. von Heimo Kuchling, Berlin: Gebr. Mann, 2003.

Seneca 2009

Lucius Annaeus Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium / Briefe an Lucilius*. Band II, hg. von Rainer Nickel, Düsseldorf: Patmos, 2009.

Spiller 1970

Jürg Spiller (Hrsg.), *Paul Klee. Unendliche Naturgeschichte. Form und Gestaltungslehre*. Bd. 2, Basel: Schwabe, 1970.

Spiller 1990

Jürg Spiller (Hrsg.), *Paul Klee. Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre*. Bd. 1, 5. Aufl., Basel: Schwabe, 1990.

Ueberwasser 1965

Walter Ueberwasser, »Paul Klees großes Spätwerk«, in: *Werk 52* (1965) 12, S. 459-466.

van de Velde 1908

Henry van de Velde, »Die Linie«, in: *Die neue Rundschau* 19 (1908) 3, S. 1035-1050.

Zahn 1920

Leopold Zahn, *Leben – Werk – Geist*, Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1920.