

»FORM IST ENDE IST TOD. FORMUNG IST BEWEGUNG IST TAT. FORMUNG IST LEBEN.« QUELLENFORSCHUNG ZU PAUL KLEES NATURVERSTÄNDNIS

FABIENNE EGGELHÖFER

SUMMARY

Für Paul Klee bedeutete das Naturstudium die »conditio sine qua non« für das künstlerische Schaffen. Bereits früh realisierte er, dass er als Künstler die Natur, wie er sie sah, nicht einfach kopieren wollte und setzte sich zum Ziel sichtbar zu machen, was unter der Oberfläche liegt. Klee studierte deshalb nicht nur die äusseren Formen der Natur, sondern die zugrundeliegenden Wachstumsprozesse. Welche Lektüre ihn dabei unter-

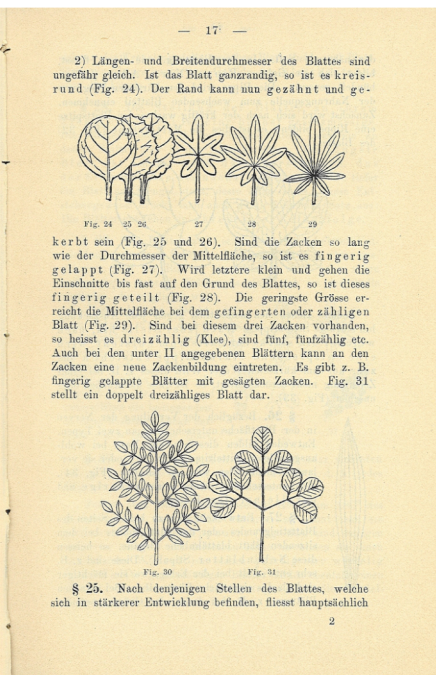
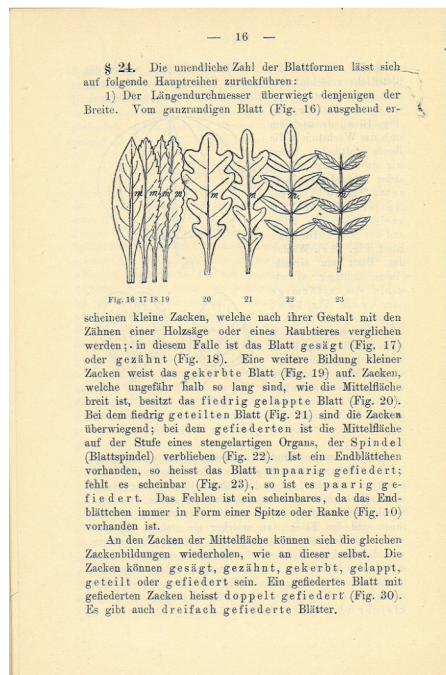
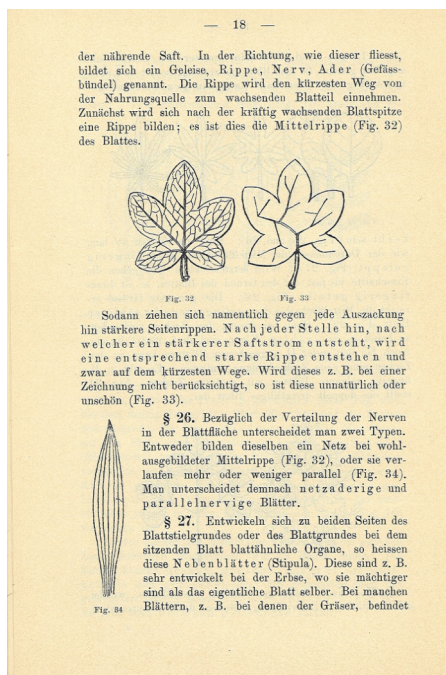
stützte, soll in diesem Beitrag untersucht werden. Neben Johann Wolfgang Goethes Metamorphosenlehre war dessen vielseitige Rezeption in der Lebens- und Naturphilosophie zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Hauptquelle für Klees Naturverständnis. Zudem wird aufgezeigt, wie Klee seine Erkenntnisse zu den natürlichen Wachstumsprozessen in seinem Unterricht am Bauhaus einfließen liess.

Abb. 1
Johannes Fankhauser, *Leitfaden der Botanik zum Unterricht an Mittelschulen*, Bern: Max Fiala's Buch- und Kunsthandlung, 1884, S. 18
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 2
Johannes Fankhauser, *Leitfaden der Botanik zum Unterricht an Mittelschulen*, Bern: Max Fiala's Buch- und Kunsthandlung, 1884, S. 16 und 17
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Das Studium der Natur zieht sich wie ein roter Faden durch Paul Klees Leben.¹ Bereits während seiner Schulzeit begann er Pflanzen und Bäume genau zu betrachten. Auf seinen Spaziergängen in der Umgebung von Bern, wo er aufwuchs, fertigte er in Skizzenbüchern unzählige sehr detaillierte

Zeichnungen der Bäume an. Im Naturgeschichtsunterricht am Gymnasium, das Klee zwischen 1892 und 1896 besuchte, wurden Themen wie die »Organographie der Blütenpflanzen« und das Anlegen eines Herbariums behandelt (ABB. 1 und 2).² Wie ein Blick in die Schulbücher belegt, lernte Klee Pflan-



zenarten zu bestimmen und diese als organisches Ganzes zu analysieren. Es brauchte jedoch noch einige Jahre, bis er das Naturstudium als »conditio sine qua non« für den Künstler forderte.³

ERSTE ERKENNTNISSE ZUM VERHÄLTNIS VON NATUR UND KUNST

Von grosser Bedeutung für Klees künstlerische Entwicklung war eine Bildungsreise durch Italien im Winter 1901/02. Zentrale Impulse für seine Überlegungen während der Reise gab die Lektüre von Johann Wolfgang von Goethes *Italienische Reise* sowie von Jacob Burckhardts *Der Cicerone*.⁴ Aus den in Italien verfassten Tagebucheinträgen geht hervor, dass sich Klee intensiv mit den herrschenden Gestaltungsgesetzen in Architektur, Kunst und in der Natur auseinandersetzte. Der Künstler erkannte durch das Studium der Natur eine allgemeingültige Gesetzmässigkeit, die er in der Folge versuchte in seinen Werken umzusetzen. Ebenso analysierte er das Formprinzip der Architektur und verglich dieses mit den Wachstumsgesetzen in der Natur:

»Die leicht erkennbare Gliederung ihrer Form [der Architektur], ihr exacter Organismus vermag gründlicher zu bilden, als alle Kopf-, Akt- und Kompositionsversuche. [...] Der organische Reichtum der Natur ist durch die unendliche Komplikation sowohl grösser als letzten Endes ergiebiger. Die anfängliche Ratlosigkeit des Schülers ihr gegenüber ist aber erklärlich, weil er zunächst die letzten Verzweigungen sieht und noch nicht zum Geäst und zum Stamm hinuntergelangt. Ihm ist es auch noch nicht, wie dem Wissenden, klar, dass im äussersten Blättchen Analogien zur totalen Gesetzgebung sich mit Präzision wiederholen.«⁵

Im klaren Aufbau der römischen Architektur erkannte Klee die Bedeutung der inneren Gliederung, die in der Natur

ungleich komplizierter sei. In Klees Einführung von Natur und Architektur klingt die Lektüre von Jacob Burckhardts *Der Cicerone* an. Burckhardt verstand die italienischen Bauten als lebendige Organismen und forderte, dem »inneren Wesen« und der »Entwicklung« der Bauten aufmerksam nachzugehen und sich nicht darauf zu beschränken, was das Auge sah.⁶ Weil die Architektur im Gegensatz zum pflanzlichen oder menschlichen Organismus tote Materie ist, gewann die Natur in Klees Überlegungen eine immer wichtigere Bedeutung. Denn Klee ging es in erster Linie um eine lebendige Gestaltung.

Nach der Italienreise zog sich Klee in sein Berner Elternhaus zurück, um die gewonnenen Erkenntnisse zu vertiefen. Bei seinen Überlegungen zur Vorbildfunktion der Natur für die Kunst fand der Künstler in den Schriften von Christian Friedrich Hebbel Bestätigung. Tagebucheinträge und Briefe an seine Verlobte Lily Stumpf belegen Klees intensive Beschäftigung mit den Schriften Hebbels zwischen 1903 und 1906.⁷ Im Herbst 1903 berichtete er, dass Hebbels »Kunstauffassung« Quelle für sein eigenes Schaffen sei: »Seine kritischen Schriften sind wohlgeformte Muster von dem, was seit geraumer Zeit in mir zur Überzeugung geworden ist, von der Bedeutung des Organischen in der Kunst.«⁸ Auch aus Hebbels Tagebüchern, die seine Verlobte ihm 1904 zu Weihnachten schenkte, schöpfte Klee viele Anregungen.

Klee betonte im Juli 1905, dass das Gesetz, nach dem die Natur funktioniert, und so wie es sich dem Künstler erschliesse, für die Gestaltung massgeblich sei.⁹ Nicht die Nachahmung der Natur interessierte ihn, sondern die der Wachstumsgesetze. Bei folgender Aussage Hebbels zum Prinzip der Naturnachahmung: »Freunde, ihr wollt die Natur nachahmend erreichen? O Thor-

heit! Kommt ihr nicht über sie weg, bleibt ihr auch unter ihr steh'n.«, notierte Klee die Bemerkung: »[...] der Stil steht insofern über der Natur als er nicht die äussere Natur gibt, sondern den Sinn der Natur. Er beschäftigt sich mit ihren Gesetzen.«¹⁰ Klee verwies an dieser Stelle auf einen weiteren Eintrag in Band 2 zur »Grenze der Kunst«, in dem Hebbel festhält: »Himmel und Erde geh'n dem Dichter zwar nicht in den Rahmen, aber wohl das Gesetz, das sie beherrscht und bewegt.« Klee kommentierte in einer Randnotiz: »Bildende Kunst: nicht das Leben. Die Logik des Lebens soll man geben.«¹¹

Dass die Analyse der Gliederung der Natur und der darin waltenden Gesetze Voraussetzung für das Kunstschaffen war, ahnte Klee bereits vor seiner Hebbel-Lektüre, rund einen Monat nach seiner Italienreise, wie folgender Tagebucheintrag belegt: »Ich ahne, dass es auf ein Gesetzmässiges ankommen wird, nur darf ich nicht mit Hypothesen beginnen, sondern beim Beispiel, wenn auch im Kleinsten. Vermag ich dann klar zu gliedern, so hab ich davon mehr, als von schwungvoller und imaginärer Konstruktion. Und aus Beispielen wird Typisches sich automatisch ergeben.«¹² Seinem Streben nach dem »Typischen« lag sicherlich die Lektüre von Goethes Tagebuch der italienischen Reise zugrunde, indem dieser nach einem Besuch im botanischen Garten Palermos am 17. April 1787 notierte: »Im Angesicht so vielerlei neuen und erneuten Gebildes fiel mir die alte Grille wieder ein: ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte? Eine solche muss es denn doch geben!«¹³

Am Seitenrand bemerkte Klee bei Goethes Frage, ob er die Urpflanze entdecken könne, leicht ironisch auf Berndeutsch »chasch lang luege!«¹⁴ Denn Klee glaubte nicht an die Existenz einer Urpflanze, sondern an die eines Urge-

setzes, auf welchem unterschiedliche Gestaltungswege gründeten. Es ist bezeichnend für Klees Verständnis vom Werkprozess, dass er weniger an der Urpflanze als am formenden Urgesetz interessiert war.¹⁵ Denn für ihn stand fest, dass man alles am natürlichen Geschehen und seinem Gesetz messen müsse: »Das Gleichnis heisst: wie die Schöpfung sich zum Schöpfer verhält, so das Werk zu dem ihm innewohnenden Gesetz. Das Werk wächst nach seiner Art auf gemeinsamen, allgemeingültigen Regeln, [...]. Das Werk ist nicht Gesetz, es ist beim Gesetz.«¹⁶

Dieses Urgesetz ist wiederum eine Idee, die sich ständig wandeln kann – im Gegensatz zur Urpflanze. Klee war kein Gesetzgeber mit starren Regeln, sondern erkannte ein dynamisches ideelles Gestaltungsgesetz als Grundlage jeglicher Gestaltung. Der Künstler erkannte die Gesetzmässigkeiten durch das Studium der Natur; und indem er sie im bildnerischen Bereich umsetzte, machte er das natürliche Gesetz zur Grundlage des eigenen künstlerischen Vorgehens.

DER BLICK INS INNERE

Klee zog früh Parallelen zwischen den Gestaltungsgesetzen und den Wachstumsgesetzen in der Natur. Diese Erkenntnisse in seinem eigenen Schaffen umzusetzen, erreichte er im Februar 1906: »Alles wird Klee sein, ob nun zwischen Eindruck und Wiedergabe Tage liegen, oder nur Momente [...]. Die Produktion braucht dann nicht zu stocken, nie mehr. Natürlich wird ein Dualismus fürs erste nicht ganz zu vermeiden sein.« Klee folgerte, damit »ist ein Bann mehr gebrochen, und zwar der schwerste, der härteste[,] den es für den Künstler gibt.«¹⁷ Ihm war es gelungen, nach der Natur oder ohne Vorlage zu malen und dabei die Natur beziehungsweise das Naturgesetz in sein Schaffen zu integrieren. Ob Klee »nach der Natur« oder

»ohne Natur« arbeitete, bedeutete also nicht Nachahmung der Natur oder Abkehr von der Natur, sondern vielmehr ein Wechsel der Perspektive vom Blick auf die Aussenseite hin zu einem Blick auf die inneren Strukturen der Natur. Ganz im Sinne Goethes, der in der *Einleitung in die Propyläen* vom Künstler forderte, das Innere zu entblößen,¹⁸ muss der künstlerische Schöpfer nach Klee unter der sichtbaren Oberfläche der Natur die Genesis der Schöpfung erkennen können. In seinem letzten Tagebucheintrag Ende 1918, der während der Redaktion des Aufsatzes für Edschmids Sammelband *Schöpferische Konfession* entstand, notierte er eine weitere Variante des berühmten Satzes »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar«¹⁹, mit den Worten: »Bei der Kunst ist das Sehen nicht so wesentlich wie das Sichtbarmachen.«²⁰ Diesen Perspektivenwechsel von der *natura naturata* zur *natura naturans* sollte Klee einige Jahre später, 1923, in *Wege des Naturstudiums* reflektieren. In Anspielung auf den Impressionismus meinte er dort: »Die Art des Kunstbekenntnisses von gestern und des damit zusammenhängenden Studiums der Natur bestand in einer, man kann wohl sagen peinlich differenzierten Erforschung der Erscheinung. Ich und Du, der Künstler und sein Gegenstand suchten Beziehungen auf dem optisch-physischen Weg durch die Luftschicht, welche zwischen Ich und Du liegt. Auf diesem Weg wurden ausgezeichnete Bilder der von der Luft gefilterten Oberfläche des Gegenstandes gewonnen, und damit die Kunst des optischen Sehens ausgebaut, gegenüber welcher die Kunst des Betrachtens und des Sichtbarmachens unoptischer Eindrücke und Vorstellungen vernachlässigt zurückblieb.«²¹

Klee forderte darum eine Erweiterung dieser Errungenschaft, denn der eine Weg des Naturstudiums deckte nicht

mehr das Bedürfnis des Künstlers.

»Der heutige Künstler ist mehr als verfeinerte Kamera, er ist komplizierter, reicher und räumlicher. Er ist Geschöpf auf der Erde, und Geschöpf innerhalb des Ganzen, das heisst Geschöpf auf einem Stern unter Sternen. [...] Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres. Durch das Wissen, dass das Ding mehr ist, als seine Aussenseite zu erkennen gibt. Der Mensch seziert das Ding und veranschaulicht sein Inneres [...].«²²

Im Gegensatz zur Fixierung der Oberfläche, wie sie früher bei den Impressionisten und später bei den Fotografen Karl Blossfeldt oder Albert Renger-Patzsch erfolgte,²³ versuchte Klee die »materielle« Funktion und Gliederung unter der Oberfläche zu studieren. Ihn interessierten deshalb auch neue Techniken wie Röntgenaufnahmen oder der Blick durch das Mikroskop. Der Naturphilosoph Ernst Haeckel versuchte in den Tafeln für *Kunstformen in der Natur* (1899) das Innere der Pflanzen darzustellen. Dass die Haeckelschen Tafeln als Quelle für Klee als auch für andere Künstler am Anfang des 20. Jahrhunderts dienten, wurde in der Forschung bereits mehrfach erwähnt. Obwohl sich Haeckel an Goethes Metamorphosenlehre orientierte, gründeten seine idealisierten und systematisierten Anschauungsmodelle auf symmetrischer Starrheit. Haeckels starre Darstellungen widersprachen auch Klees dynamischem Naturbegriff. Dieser griff in einer Serie von Pflanzenbildern mit dem Titel »Dynamoradiolaren« aus dem Jahr 1926 auf das Formenvokabular Haeckels zurück (ABB. 3 UND 4).²⁴

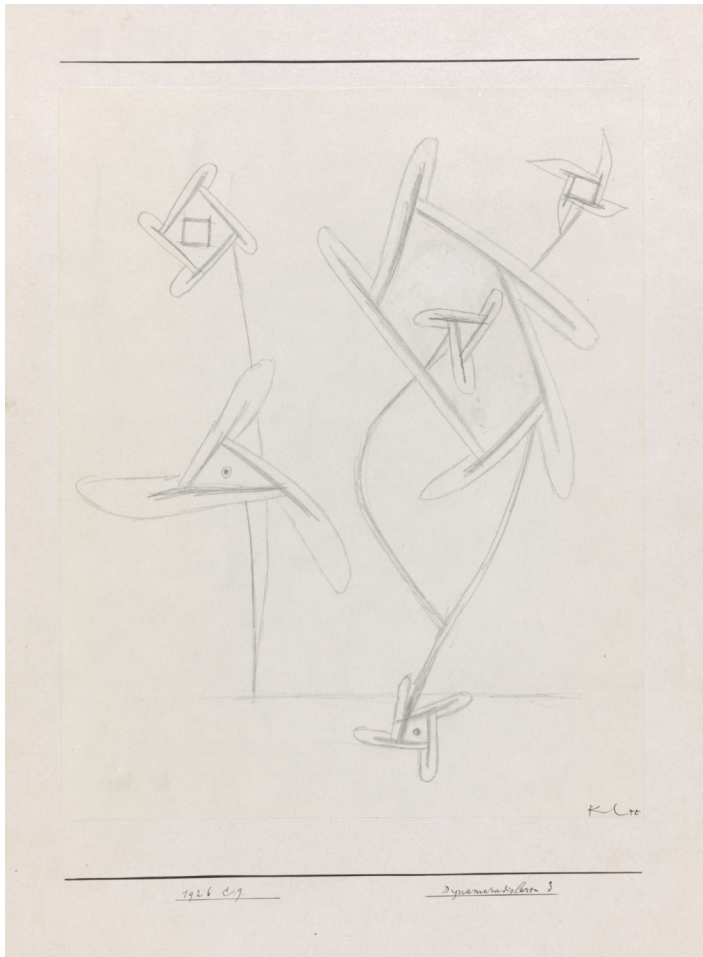
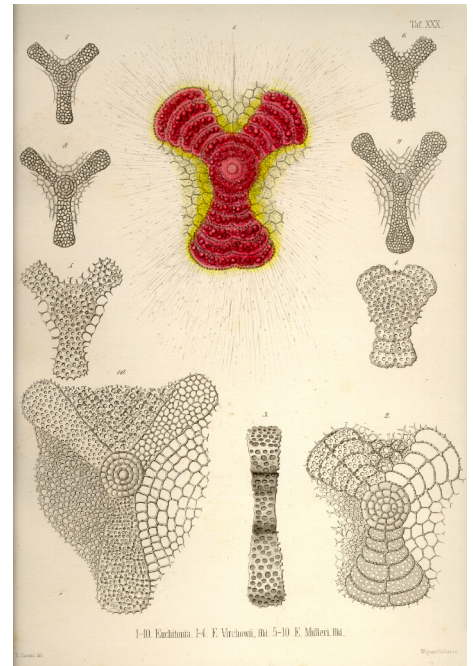


Abb. 3
Paul Klee, *Dynamoradiolaren 3*, 1926, 129,
Bleistift auf Papier auf Karton, 27,8 x 22,1
cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 4
Ernst Haeckel, *Die Radiolarien (Rhizopoda
Radiaria)*, 1,2: Atlas, Berlin: Georg Reimer,
1862, Taf. XXX; Exemplar des Instituts für
allgemeine Botanik, Hamburg, [biolib.de/
haeckel/radiolarien](https://biolib.de/haeckel/radiolarien) [abgerufen 17.1.2023]
Scans: Kurt Stüber



Indem er das strahlenförmige Bauprinzip der haeckelschen Einzeller mit einer propellerartigen Drehbewegung ergänzte, verwandelte er, wie bereits im Titel in ironischer Anspielung angetönt, die statische Darstellung Haeckels in seine eigene dynamische.

DIE PROZESSHAFTIGKEIT

Tatsächlich erfolgte eine Aktualisierung von Goethes Metamorphosenlehre zu Beginn des 20. Jahrhunderts allen voran durch die Naturphilosophen Ernst Haeckel, Ernst Cassirer, Henri Bergson oder Wilhelm Bölsche sowie durch Rudolf Steiners Anthroposophie.²⁵ In seiner *Einführung in die Metaphysik* (1903, deutsch 1912) betonte Bergson die Bedeutung des Werdens, der »durée« und der Intuition. Diese Vorstellung einer fortlaufenden Bewegung, einer allem innewohnenden Dauer, prägte auch Klees Vorstellung, dass alles im Werden sei und dass das Kunstwerk in erster Linie

»Genesis« also Prozess sei. Bölsche publizierte zwischen 1907 und 1908 Goethes Schriften zur Naturwissenschaft. In seiner Lehrdichtung *Das Liebesleben der Natur* (1898–1901) kam Bölsche zum Schluss, dass Natur Eros sei. Klee griff diesen Gedanken auf und spielte in mehreren Werken auf Eros und Fruchtbarkeit im Naturreich an.

Auch über Rudolf Steiner, einem der Hauptvertreter der Anthroposophie in Deutschland, fand Goethes Metamorphosenlehre Einzug in den zeitgenössischen Diskurs. Er besorgte von 1883 bis 1897 die Herausgabe von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften für Kürschners *Deutsche National-Literatur* und kümmerte sich ab 1890 in Weimar um die Aufarbeitung von Goethes handschriftlichem Nachlass für die Sophien-Ausgabe der naturwissenschaftlichen Schriften. Zudem durchzieht die Metamorphosenlehre wie ein roter Faden Steiners Anthroposophielehre. Als Denkmal für Goethes Naturphilosophie liess Steiner das »Goetheanum« in Dornach errichten. Klee stand den Lehren Steiners jedoch kritisch gegenüber, wie Okuda in seiner detaillierten Untersuchung zum ambivalenten Verhältnis Klees zur Esoterik darlegt.²⁶

Durch Walter Gropius' Kontakte zu Raoul Henri Francé oder Hans Driesch fand am Bauhaus, wo Klee zwischen 1921 und 1931 unterrichtete, neben der Philosophie von Nietzsche und Hans Prinzhorn, welche sich beide wiederum explizit auf Goethe bezogen, von Anfang an biophilosophisches Gedankengut Verbreitung.

Trotz der zahlreichen zeitgenössischen Interpretationen von Goethes Metamorphosenlehre ist anzunehmen, dass sich Klee vorwiegend direkt mit Goethes Schriften in seiner Bibliothek auseinandersetzte. In dem mit »Die Natur. Aphoristisches (um das Jahr 1780)« betitelten Kapitel konnte Klee folgende für seinen Dynamikbegriff zentrale Aussagen lesen: »Es ist ein ewiges Leben, Werden und Bewegen in ihr [der Natur], und doch rückt sie nicht weiter. Sie verwandelt sich ewig, und ist kein Moment Stillestehen in ihr. Für's Bleiben hat sie keinen Begriff, und ihren Fluch hat sie ans Stillestehen gehängt. Sie ist fest. Ihr Tritt ist gemessen, ihre Ausnahmen selten, ihre Gesetze unwandelbar.«²⁷

Zur Morphologie hielt Goethe fest, »dass nirgends ein Bestehendes, nirgends ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern dass vielmehr alles in einer steten Bewegung schwankt. Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele, mit dem sie uns vorgeht.«²⁸

Klee hob mit der Unterstreichung Goethes Forderung nach Bewegtheit als Grundvoraussetzung für Gestaltung hervor. Auch bei Hebbel konnte er lesen, dass das Leben »ein ewiges Werden« und nur Bewegung »der Zweck des Lebens« sei. Klee präziserte die letzte Aussage am Seitenrand mit Bleistift: »noch genauer periodisch rhythmische Bewegung.«²⁹

EMANZIPATION VON DER NATUR

Nachdem Klee die Umsetzung der Gesetze der Natur in der Kunst gelungen war, begann er sich von der Natur zu emanzipieren und die Gesetze auf rein bildnerischem Gebiet weiterzuentwickeln. Er versuchte eine Lösung zu finden, um die Naturnachahmung zu überwinden. »Reduction! Man will mehr sagen als die Natur und macht den unmöglichen Fehler es mit mehr Mitteln sagen zu wollen als sie, anstatt mit weniger Mitteln.«³⁰ Eine solche Sparsamkeit der bildnerischen Mittel sollte offenbar den Vorgang der Bildgenese nicht nur für den Maler, sondern besonders für den Betrachter klarer werden lassen. Eben darin, dass die Kunst deutlicher als die komplexere Natur sprechen könne, liege ihr besonderer Vorzug: »Die Natur kann sich Verschwendung in allem erlauben, der Künstler muss bis ins letzte sparsam sein. Die Natur ist beredt bis zum verworrenen, der Künstler sei ordentlich verschwiegen. [...] Wenn bei meinen Sachen manchmal ein primitiver Eindruck entsteht so erklärt sich diese »Primitivität« aus meiner Disziplin auf wenig Stufen zu reduzieren. Sie ist nur Sparsamkeit, also letzte professionelle Erkenntnis. Also das Gegenteil von wirklicher Primitivität.«³¹

Klee versuchte, die Naturnachahmung durch Vereinfachung zu überwinden.³² Dies gelang ihm durch das Abstrahieren gegenständlicher Darstellungen sowie in geometrischen Kompositionen. Wie in seinem künstlerischen Schaffen ging Klee auch im Unterricht am Bauhaus von Wachstumsprozessen in der Natur aus, um den Schülerinnen und Schülern eine lebendige bildnerische Gestaltung zu vermitteln.³³ Vor allem in Weimar beschrieb er in den Vorlesungen zur *Bildnerischen Formlehre*, zur *Prinzipiellen Ordnung* (ABB. 5 und 6) und zur *Bildnerischen Mechanik* ausführlich bestimmte natürliche Wachstumsphäno-

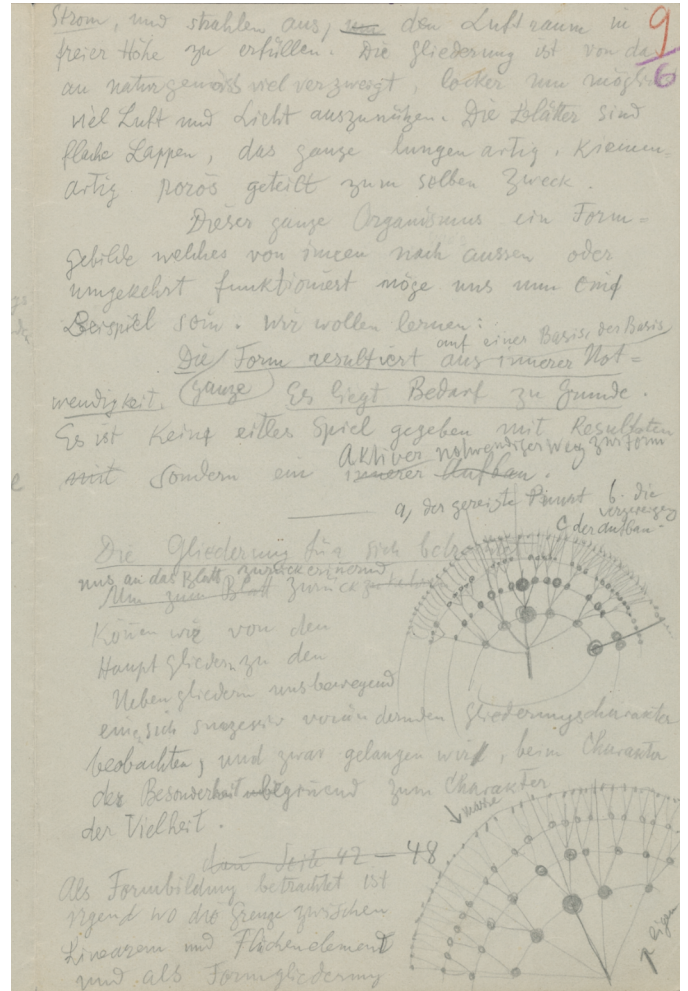
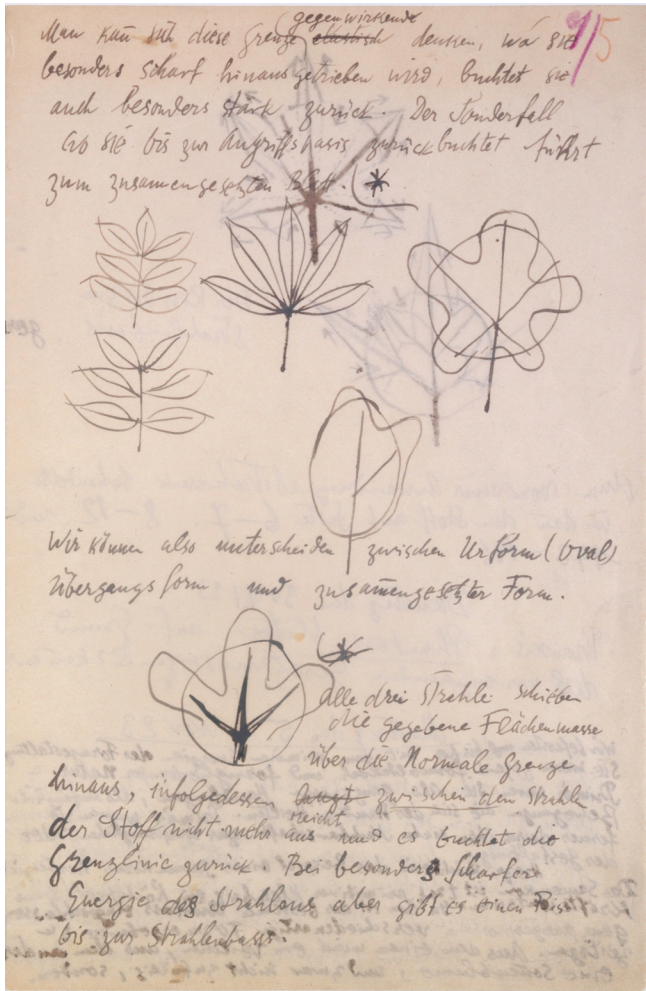


Abb. 5
Paul Klee, *Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Prinzipielle Ordnung*, BG I.2/6, 29.
Oktober 1923, Blei- und Farbstift auf Papier, 22 x 14,4 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 6
Paul Klee, *Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Prinzipielle Ordnung*, BG I.2/10, 5.
November 1923, Blei- und Farbstift auf Papier, 22 x 14,4 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

menе.³⁴ Er forderte die Studierenden auf, wie die Natur lebendig zu gestalten. Im Januar 1924 fasste er in einer Vorlesung seine »elementare Lehre vom Schöpferischen« zu einem programmatischen Aufruf zusammen: »Gut ist Formung. Schlecht ist Form; Form ist Ende ist Tod. Formung ist Bewegung ist Tat. Formung ist Leben.«³⁵ Die Studierenden sollen sich nicht auf das Resultat, sondern auf die Wege zur Form konzentrieren. In einer späteren »knappen [Zusammen] Fassung« seiner Lehre schrieb er einleitend: »Die Lehre der Gestaltung befasst sich mit den Wegen, die zur Gestalt (zur Form) führen.«³⁶

Klees Hauptintention bestand folglich darin, den Studierenden im Unterricht das Prozesshafte der bildnerischen Gestaltung zu vermitteln. Um die Lebendigkeit der bildnerischen Mittel und Elemente zu veranschaulichen, griff Klee

vorwiegend in den ersten Jahren seiner Vorlesungstätigkeit immer wieder auf konkrete Beispiele aus der Natur zurück. Er nahm diese, wie er in einer Vorlesung erklärte, »betrachtend zu Hilfe«.³⁷ Die Natur ist in diesem Sinne »nur« Mittel zum Zweck. Später erklärte er die Elementarformen Dreieck, Kreis und Quadrat als »Genesis« (ABB. 7) und zeigte verschiedene Wege auf, wie mit geometrischen Formen gestaltet werden könne.

Es sind also nicht nur wiederkehrende pflanzliche Motive in seinem Schaffen, die Klees Kunst mit Natur in Verbindung bringen, sondern vor allem die Engführung der natürlichen Wachstumsprozesse mit der bildnerischen Gestaltung.

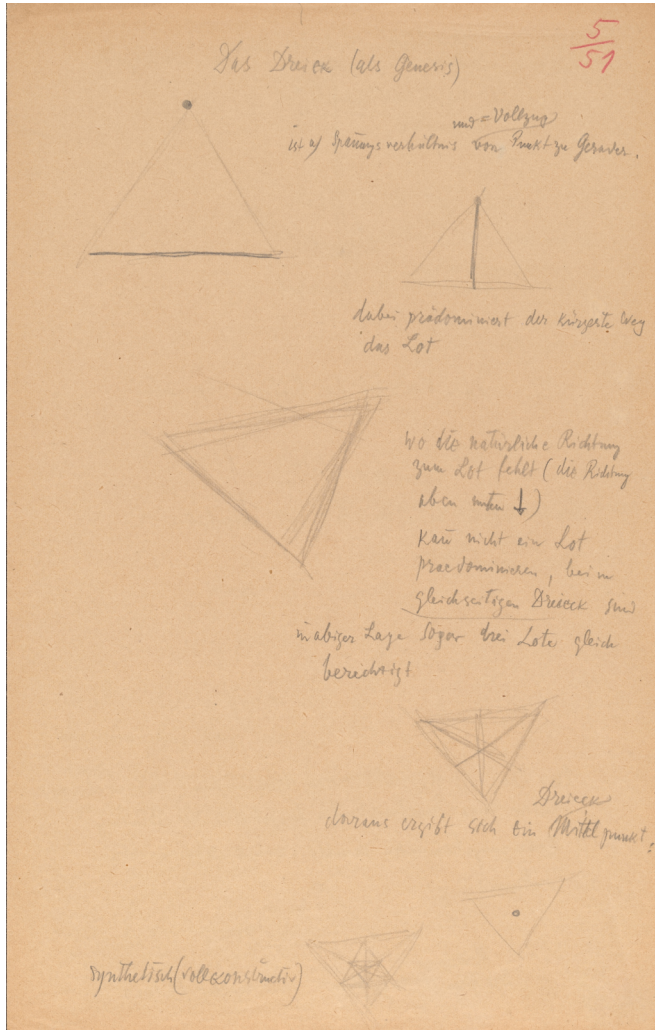


Abb. 7
Paul Klee, *Bildnerische Gestaltungslehre: II.5 Wege zur Form*, BG II.5/52, Bleistift auf Papier, 33 x 21 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

- 1 Dieser Beitrag ist erstmals auf Spanisch und Englisch erschienen in: *Paul Klee y los secretos de la naturaleza* [Ausst.-Kat. Fundació Joan Miró, Barcelona, 21.10.2022–12.2.2023], Barcelona: Fundació Joan Miró, 2022, S. 86–101 und S. 145–150.
- 2 Mehr zu Klees Botaniklehrmittel am Gymnasium siehe Eggelhöfer 2012, S. 83, Anm. 394 und 396.
- 3 Klee 1923, S. 24.
- 4 In der Nachlass-Bibliothek befinden sich zwei Ausgaben von Goethes *Italienische Reise*. Goethe o. J. und Goethe 1913. Aufgrund von Klees Notiz »Paul Klee Bern IV. 97 // Rom Nov. 1901« auf der Titelseite lässt sich folgern, dass Klee die Ausgabe ohne Angaben zum Erscheinungsjahr nach Italien mitnahm. Laut einem Brief an seine Verlobte Lily Stumpf lieh Klee Burckhardts *Cicerone* von seinem Freund Fritz Lotmar für die Italienreise aus. Klee 1979, Bd. 1, 11.10.1901, S. 153. Er erwähnte die Lektüre im Tagebuch sowie in Briefen. Vgl. Klee 1988, Nr. 290 und 299, November 1901, Rom, S. 84 und 88.
- 5 Klee 1988, Nr. 536, September/November 1902, Bern, S. 179–180.
- 6 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 4 Bde., 8. verb. u. verm. Aufl., Leipzig: E. A. Seemann, 1900, Bd. 1, S. 2. Burckhardt charakterisierte die Architektur nach ihrer Lebendigkeit.
- 7 Klee 1979, Bd. 1, an Lily Stumpf, 1.7.1903, S. 333: »Seit Sonntag beschäftigen mich Hebbels »Epigramme« intensiv, denen ich eine überaus gründliche Anregung verdanke.« In der Nachlass-Bibliothek befindet sich eine zwölfbändige Gesamtausgabe in vier Büchern, welche Lily wohl 1903 erworben hat. Hebbel o. J. [um 1900]. In Band 1, 2 und 10 finden sich zahlreiche Annotationen Klees in Kurrentschrift.
- 8 Klee 1979, Bd. 1, an Lily Stumpf, 24.9.1903, S. 349.
- 9 Klee 1988, Nr. 677, Juli 1905, Bern, S. 222: »Das Photo wurde als Warnung der materialistischen Anschauung im rechten Moment erfunden. [...] Was ist da »Natur?« Um das Gesetz handelt es sich doch, nach dem die »Natur« funktioniert, und so wie es sich dem Künstler jeweils erschliesst.« Klee formulierte seine These für Hausenstein 1919 noch etwas prägnanter: »Der Künstler gibt nicht die Natur an sich wieder, eher das Naturgesetz.« In: Klee 1988, Nr. 677, S. 494.
- 10 Hebbel o. J., Bd. 1, S. 199.
- 11 Hebbel o. J., Bd. 2, S. 60.
- 12 Klee 1988, Nr. 412, Juni 1902, Oberhofen, S. 148.
- 13 Goethe o. J., S. 210.
- 14 Auf Hochdeutsch: Da kannst du noch lange schauen!
- 15 Goethes Idee einer konkreten Urpflanze wurde 1790 in seiner Schrift *Versuche die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* durch die eines beweglichen Gesetzes der Metamorphose ersetzt. Zu Goethes Ideen zur Pflanze siehe Waenerberg 1992, S. 28–31.
- 16 »Versuch zum Exacten in der Kunst«, BG A/36. Online: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/04/01/036/> [zuletzt aufgerufen, 3.1.2023].
- 17 Klee 1988, Nr. 757, Februar 1906, Bern, S. 235.
- 18 »Die menschliche Gestalt kann nicht bloss durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden, man muss ihr Inneres entblößen, [...] wenn man dasjenige wirklich schauen und nachahmen will, was sich als ein schönes ungetrenntes Ganzes, in

- lebendigen Wellen vor unserm Auge bewegt.« In: Goethe 1840, Bd. 30, S. 287.
- 19 Paul Klee, »Schöpferische Konfession«, in: *Tribüne der Kunst und Zeit XIII*, hg. von Kasimir Edschmid, Berlin : Erich Reiss Verlag, 1920, S. 28.
- 20 Klee 1988, Nr. 1134, Dezember 1918, Gersthofen, S. 471.
- 21 Klee 1923, S. 24.
- 22 Klee 1923, S. 24.
- 23 Vom 11. bis 16. Juni 1929 stellte Karl Blossfeldt im Bauhaus Pflanzenfotografien aus der Publikation *Urformen der Kunst* (1929) aus. Kandinsky schenkte Klee am 18. Dezember 1929 ein mit einer Widmung versehenes Exemplar zum 50. Geburtstag. 1929 wurde eine Rezension zu einer Publikation von Renger-Patzschs Pflanzenfotografien in der *bauhaus zeitschrift* abgedruckt. Siehe *bauhaus. vierteljahr-zeitschrift für gestaltung*, III. Jg., Nr. 2, April-Juni 1929, S. 27.
- 24 Es sind dies die Zeichnungen mit den Werknummern 1926, 127–134.
- 25 Zur Aktualität von Goethes Metamorphosenbegriff in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts siehe Mattenklotz 1994, Lichtenstern 1990 und Bestgen 2009, S. 276.
- 26 Hierzu Okuda 2005.
- 27 Goethe 1840, Bd. 40, S. 386.
- 28 Goethe 1840, Bd. 36, I. *Bildung und Umbildung organischer Naturen, Die Absicht eingeleitet*, S. 6. Den unterstrichenen Abschnitt hatte Klee am Seitenrand markiert.
- 29 Hebbel 1903, Bd. 2, Nr. 2005, S. 44 und Nr. 2025, S. 47.
- 30 Klee 1988, Nr. 834, Juli 1908, München, S. 274.
- 31 Klee 1988, Nr. 857, Mai 1909, München, S. 292.
- 32 »Habe heute wieder ein bisschen im Garten gemalt, sehr ehrlich und nicht besonders glänzend. Aber ich habe gelernt, das ist wichtig: reduzieren.« In: Klee 1979, Bd. 2, an Lily Klee, 27.6.1909, S. 708.
- 33 Zur Bedeutung der Natur in Paul Klees Unterricht am Bauhaus siehe Eggelhöfer 2012.
- 34 Sämtliche Unterrichtsnotizen sind online als Faksimile und mit Transkriptionen einsehbar: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org> [zuletzt aufgerufen, 3.1.2023].
- 35 *Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Prinzipielle Ordnung*, BG I.2/78, 8.1.1924. Online: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/078/> [zuletzt aufgerufen, 3.1.2023].
- 36 *Bildnerische Gestaltungslehre: I.1 Gestaltungslehre als Begriff*, BG I.1/4. Online: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/01/004/> [zuletzt aufgerufen, 3.1.2023].
- 37 »[...] in der Natur die wir betrachtend zu Hilfe nahmen.« *Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Prinzipielle Ordnung*, BG I.2/76, 8.1.1924. Online: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/076/> [zuletzt aufgerufen, 3.1.2023].

LITERATURVERZEICHNIS

Bestgen 2009

Ulrike Bestgen, »Formung ist Bewegung, ist Tat. Formung ist Leben. Paul Klee und Goethes Metamorphosenlehre«, in: *Das Bauhaus kommt aus Weimar* [Ausst.-Kat. Bauhaus-Museum, Neues Museum Weimar, Schiller-Museum, Goethe-Nationalmuseum, Haus Am Horn, Weimar, 1.4.–5.7.2009], München: Deutscher Kunstverlag, 2009, S. 275–279.

Eggelhöfer 2012

Fabienne Eggelhöfer, *Paul Klees Lehre vom Schöpferischen*, Dissertation, Universität Bern, 2012; Online-Zugriff: https://biblio.unibe.ch/download/eldiss/12eggelhoefer_f.pdf.

Fankhauser 1884

Johannes Fankhauser, *Leitfaden der Botanik zum Unterricht an Mittelschulen*, Bern: Max Fiala's Buch- und Kunsthandlung, 1884.

Goethe o. J.

Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise, Goethes sämtliche Werke*, Bd. 22, Stuttgart: J. G. Cotta, o. J. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee].

Goethe 1840

Johann Wolfgang von Goethe,
Sämmtliche Werke in vierzig Bänden,
Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1840
[Nachlass-Bibliothek Paul Klee].

Goethe 1913

Johann Wolfgang Goethe, *Goethes
Italienische Reise*, 2 Bde., Leipzig: Insel,
1913 [Nachlass-Bibliothek Paul Klee].

Goethe 1973–1975

Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, 14
Bde., München: C. H. Beck, 1973–1975.

Hebbel o. J.

Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*, 12
Bde., hg. von Hermann Krumm, Leipzig:
Max Hesse, o. J. [Nachlass-Bibliothek
Lily Klee].

Klee 1923

Paul Klee, »Wege des Naturstudiums«,
in: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–
1923*, Weimar/München: Bauhausverlag,
1923, S. 24–25.

Klee 1979

Paul Klee, *Briefe an die Familie 1893–
1940*, 2 Bde., hrsg. von Felix Klee, Köln:
DuMont, 1979.

Klee 1988

Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, hg. von
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern,
Stuttgart/Teufen: Gerd Hatje/Arthur
Niggli, 1988.

Lichtenstern 1990

Christa Lichtenstern, *Metamorphosen in
der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.
Die Wirkungsgeschichte der
Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp
Otto Runge bis Joseph Beuys*, Weinheim:
De Gruyter, 1990.

Mattenklott 1994

Gert Mattenklott, »Sinnlich-
Übersinnlich. Verklärung de Vitalen in
der ersten Jahrhunderthälfte«, in: *Elan
Vital oder das Auge des Eros. Kandinsky.
Klee. Arp. Miró. Calder* [Ausst.-Kat. Haus
der Kunst, München, 20.5.–14.8.1994],
hg. von Hubertus Gassner, München:
Haus der Kunst, 1994, S. 16–23.

Okuda 2005

Osamu Okuda, »›Diesseitig bin ich gar
nicht fassbar‹ – Paul Klee und die
Esoterik«, in: *Johannes Itten, Wassily
Kandinsky, Paul Klee. Das Bauhaus und
die Esoterik* [Ausst.-Kat. Gustav-Lübcke-
Museum, Hamm, 28.8.2005–8.1.2006;
Museum im Kulturspeicher, Würzburg,
22.1.–22.4.2006], Bielefeld: Kerber, 2005,
S. 57–63.

Waenerberg 1992

Annika Waenerberg, *Urpflanze und
Ornament. Pflanzenmorphologische
Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst
von Goethe bis zum Jugendstil*, Helsinki:
Societas Scientiarum Fennica, 1992
(= Commentationes Humanarum
Litterarum, Bd. 98).