

PAUL KLEES
LEHRE VOM
SCHÖPFERISCHEN

FABIENNE EGGELHÖFER
DISSERTATION UNIVERSITÄT BERN
2012

PAUL KLEES

LEHRE VOM

SCHÖPFERISCHEN

Inauguraldissertation der
Philosophisch-historischen Fakultät
der Universität Bern zur Erlangung
der Doktorwürde vorgelegt von
Fabienne Eggelhöfer, Jaberg BE
Oktober, 2011

Von der Philosophisch-historischen
Fakultät auf Antrag von
Prof. Dr. Oskar Bätschmann und
Prof. Dr. Régine Bonnefoit angenommen.
Bern, den 28. März 2012
Der Dekan: Prof. Dr. Heinzpeter Znoj

PAUL KLEES

LEHRE VOM

SCHÖPFERISCHEN

Inauguraldissertation der
Philosophisch-historischen Fakultät
der Universität Bern zur Erlangung
der Doktorwürde vorgelegt von
Fabienne Eggelhöfer, Jaberg BE
Oktober, 2011

Von der Philosophisch-historischen
Fakultät auf Antrag von
Prof. Dr. Oskar Bätschmann und
Prof. Dr. Régine Bonnefoit angenommen.
Bern, den 28. März 2012
Der Dekan: Prof. Dr. Heinzpeter Znoj

7	EINLEITUNG
17	QUELLENLAGE
18	UNTERRICHT
27	TAGEBÜCHER
30	SCHRIFTEN UND VORTRAG
37	KUNST ALS WERDEN – VERSUCH EINER KONTEXTUALISIERUNG
40	KLEES NATURBEGRIFF
44	GOETHES METAMORPHOSENLEHRE
47	ROMANTISCHER UNIVERSALISMUS
55	BIOZENTRIK
66	ESOTERIK
72	NATUR ALS VORBILD
77	ANALYSE
88	ANALYSE DES INNERN
99	SYNTHESE
108	GLIEDERUNG
136	URSPRUNG
137	NATÜRLICHER URSPRUNG
144	GESTALTERISCHER URSPRUNG
153	GEISTIGER URSPRUNG
170	BEWEGUNG
176	STATIK UND DYNAMIK
196	PRODUKTIVE UND REZEPTIVE
216	STILLEHRE
220	ZUM VERHÄLTNIS VON LEHRE UND WERK
230	ANHANG

EINLEITUNG

Im Januar 1924 fasste Paul Klee (1879–1940) in einer Vorlesung am Bauhaus 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.“¹ Damit forderte er seine Studenten auf, sich statt auf das Resultat auf die Wege zur Form zu 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.“²

Klees Hauptintention bestand folglich darin, den Studenten im Unterricht das Prozesshafte der bildnerischen Gestaltung zu vermitteln. Die Gestaltung muss „lebendig“ sein. Seine Lehre gründet daher nicht auf starren Regeln, sondern auf der Annahme, dass alles in Bewegung ist. 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“.³

Auf die Bedeutung der Natur für Klees Lehre und Werk wurde in der Forschungsliteratur bereits mehrfach hingewiesen.⁴ Obwohl immer wieder hervorgehoben wird, dass Klees Naturbegriff eng mit der Vorstellung der *natura naturans* verknüpft ist, werden vor allem pflanzliche Motive in den Unterrichtsnotizen und in den Kunstwerken verglichen und miteinander in Verbindung gebracht.⁵ Eine solche motivische Engführung von Werk und Lehre ist zwar nicht falsch, sie sagt jedoch wenig über die Bedeutung der Natur im Unterricht aus. Denn diese liegt darin, das Prozesshafte der bildnerischen Gestaltung zu veranschaulichen. Die Natur ist in diesem Sinne „nur“ Mittel zum Zweck.

In der vorliegenden Untersuchung wird nicht nur dargelegt, welche Funktion die Naturbezüge im Unterricht hatten, sondern auch was Klee unter dem „Schöpferischen“ verstand und wie er diesen Aspekt am Bauhaus vermittelte.

Die Untersuchung von Klees Vermittlung des Schöpferischen als Werden beginnt bei den in der Lehre ausgeführten Naturbezügen. Das Schöpferische beinhaltet auch eine Komponente, die nicht fassbar und aus diesen Gründen nicht lehrbar ist. Diese

1 BG I.2/78, 8.1.1924. Bei Zitaten von Paul Klee werden in der vorliegenden Arbeit Orthografie, Gross- und Kleinschreibung sowie Interpunktion vom Original übernommen. Fehlende Buchstaben werden kursiv ergänzt.

2 BG I.1/4.

3 „[...] in der Natur die wir betrachtend zu Hilfe nahmen.“ BG I.2/76, 8.1.1924.

4 Zum Forschungsstand siehe unten S. 40–44.

5 Ein beliebtes Werk, das mit Klees Unterrichtsnotizen in Verbindung gebracht wird, ist *belichtetes Blatt*, 1929, 274. Siehe Spiller 1956, S. 64–65, Glaesemer 1976, S. 160, Verdi 1984, S. 106–109, Verdi 1990, S. 35, Harlan 2002, S. 130, Strassburg 2004, S. 96–97, Werckmeister 2005, S. 45, Baumgartner 2008, S. 31; siehe dazu auch unten Anm. 557.

bezeichnete Klee als „Intuition“ oder als „geheimen Funken“. Im Unterricht erwähnte er dieses metaphysische Element zwar selten explizit, betonte es aber umso häufiger in seinen Äusserungen zum Kunstschaffen. Da Intuition nicht vermittelbar ist, konzentriert sich Klees Lehre vom Schöpferischen auf die Bedeutung der Bewegung für die Gestaltung.

Wenn in der vorliegenden Untersuchung der Frage des Schöpferischen nachgegangen wird, so muss Klees Definition des Schöpferischen für seine Lehre von der für seine Kunst unterschieden werden. Da sowohl die Lehre als auch das Kunstschaffen aufgrund ein und derselben Weltanschauung entstanden, lassen sich beide Gebiete nicht klar voneinander trennen. Auf das Verhältnis von Lehre und Werk wird am Schluss der Studie in einem eigenen Kapitel näher eingegangen.

Klees Unterrichtsnotizen bilden die Grundlage für die Analyse seiner Lehre vom Schöpferischen. Sie bestehen aus einem kleinen Buch mit den *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* sowie aus rund 3900 unpublizierten Manuskriptseiten, die unter dem Titel *Bildnerische Gestaltungslehre* zusammengefasst werden. Dass sich seine grundsätzliche Auffassung der Schöpfung als Werden bereits vor seiner Lehrtätigkeit herausgebildet hat, belegen zahlreiche Tagebucheinträge. Neben den Unterrichtsnotizen werden daher auch Klees Tagebuch, seine publizierten Texte und der Vortrag in Jena ausgewertet. Weil die Quellenlage für die vorliegende Arbeit von grosser Bedeutung ist, wird sie im ersten Kapitel ausführlich dargelegt. Dort werden die publizierten und unpublizierten Unterrichtsnotizen, die biografischen und kunsttheoretischen Schriften kommentiert, sowie der Kontext, in welchem die unterschiedlichen Texte entstanden sind, thematisiert.

Wenn für Klee das Werden der Gestaltung im Vordergrund stand, und er dafür die natürliche Schöpfung als Beispiel heranzog, so entsprach dieses Vorgehen der zeitgenössischen Praxis. Um die möglichen Quellen für seine Methode herauszuarbeiten, wurden Klees Bibliothek ausgewertet und die zeitgenössischen Diskurse untersucht. Leitender Grundgedanke der für die Lehre vom Schöpferischen relevanten Quellen ist Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832) Metamorphosenlehre.⁶

In Klees Lehre gibt es drei Aspekte, die für die Vermittlung des Schöpferischen von zentraler Bedeutung sind, und die den Kern der vorliegenden Arbeit bilden: Analyse, Ursprung und Bewegung. Um die Schöpfung zu begreifen, hielt Klee die Schüler an, deren Entstehung zu analysieren. Er versuchte ebenfalls die Frage nach dem Ursprung der Schöpfung zu klären. Sowohl bei der Analyse als auch beim Ursprung ist die Bewegung zentral. In den drei Kapiteln „Analyse“, „Ursprung“ und „Bewegung“ wird die Bedeutung dieser Themenkomplexe für Klees Vermittlung des Schöpferischen aufgezeigt.

⁶ Die Gesamtausgabe von Goethes Schriften befindet sich in Klees Nachlass-Bibliothek. *Die Metamorphose der Pflanzen* (1790), in: Goethe 1840, Bd. 36, S. 17–64.

Es wird untersucht, inwiefern Klee seine Gedanken bereits vor seiner Lehrtätigkeit formuliert hatte und welche Quellen ihm bei der Entwicklung seiner Ideen dienten. Da sich Klees Unterricht ständig veränderte, soll auch der Frage nachgegangen werden, auf welche Weise sich seine Methode, den Ursprung, die Gliederung und die Bewegung zu erklären, wandelte.

NATURBEZÜGE IN DER LEHRE

Die Auswertung des Quellenmaterials, dem das zweite Kapitel gewidmet ist, erlaubt einen Überblick über Klees Auffassung des Schöpferischen zu erlangen. Überarbeitungen der Unterrichtsnotizen, Vorlesungspläne und Mitschriften von Schülern belegen, dass sich die Vorlesungszyklen im Laufe der Lehrtätigkeit veränderten. Im Rahmen dieser Arbeit kann der Verlauf von Klees Unterricht nicht vollständig rekonstruiert werden; es wird lediglich darauf hingewiesen, dass sich die Schwerpunkte verschoben. Während Klee in den ersten Jahren konkrete Beispiele aus der Natur zur Veranschaulichung des Prozesshaften in der bildnerischen Gestaltung heranzog, verzichtete er später auf ausführliche Erläuterungen zu natürlichen Prozessen. Er erklärte die Entstehung geometrischer Formen mit der Bewegung der bildnerischen Elemente, ohne den Entstehungsprozess an natürlichen Wachstumsphänomenen zu erläutern.

Ob die Tatsache, dass die Anschauungsbeispiele aus der Natur im Laufe seiner Lehrtätigkeit abnahmen, mit der Anforderung an seinen Unterricht innerhalb des Lehrplanes des Bauhauses, mit der sich verändernden Ausrichtung der Bauhaus-Lehre oder mit seiner wachsenden Lehrerfahrung zusammenhängt, kann nicht eindeutig festgestellt werden. Ein kurzer Überblick zur Entwicklung Klees als Lehrer und der Ausrichtung der Bauhauslehre hilft, Klees Unterricht zu verorten.

Als Klee Ende 1920 von Walter Gropius (1883–1969) als Formmeister ans Bauhaus Weimar berufen wurde, war er als Künstler bereits erfolgreich,⁷ hatte als Lehrer hingegen nur wenig Erfahrung.⁸ Im Frühjahr 1921 begann er seine Lehrtätigkeit am Bauhaus mit einem „Compositionspracticum“, das darin bestand, Werke auf ihre formalen

7 Zu Klees Situation im München der 1910er-Jahre siehe München 1979, Franciscono 1979 Haxthausen 1981 und Werckmeister 1989, S. 11–224; speziell zu seiner Beziehung zu Kandinsky siehe Haxthausen 1979 und zum Blauen Reiter siehe Kersten 1986.

8 Klee unterrichtete 1908 kurz an der Debschitz-Schule in München. Mehr dazu siehe unten Anm. 350; zu Klees Berufung ans Bauhaus siehe u.a. Droste 1985, S. 26–28, Werckmeister 1989, S. 244, Buschhoff 2003, S. 10–13; siehe die Dokumente in Kain/Meister/ Verspohl 1999b, S. 136–138. Einen ersten Überblick zu Klee am Bauhaus gibt Geelhaar, ohne jedoch auf die Lehrtätigkeit vertieft einzugehen. Geelhaar 1972; zur Bedeutung von Klees Unterricht am Bauhaus siehe Stasny 1994, S. 176–184; zu Klee als Lehrer siehe Okuda 2000.

Elemente und auf deren kompositionellen Zusammenhang hin zu untersuchen.⁹ Da er kaum Zeit hatte, seinen Unterricht vorzubereiten, fing er mit der Analyse eigener Arbeiten oder sogenannter „Musterbilder“ an. So konnte der Künstler in den ersten Monaten seine Gedanken zur bildnerischen Gestaltung ordnen und in Worte fassen.¹⁰ Seine Unerfahrenheit in der Lehre, gepaart mit einer gewissen Scheu, sich öffentlich zu exponieren, liess Klee zumindest in den ersten Jahren in minutiös ausgearbeiteten Unterrichtsvorbereitungen nach Sicherheit vor der Klasse streben.¹¹ In den ersten drei Jahren seiner Lehrtätigkeit entstanden daher datierte und ausformulierte Vorlesungsnotizen. Seiner Frau Lily (geb. Stumpf, 1876–1946) berichtete er über den Verlauf seines zweiten Vortrages nicht ohne Stolz: „Die Vorlesung ging gestern ganz glatt, ich war wieder auf's letzte Wort präpariert, brauchte dann nicht zu befürchten, etwas nicht ganz Verantwortliches zu sagen.“¹² Klees Unsicherheit spiegelt sich auch in seiner Art zu unterrichten wider, die durch diverse Schülerberichte überliefert ist. Manchmal mit dem Rücken zu den Schülern oder langsam auf- und abgehend, las er aus seinem Manuskript vor und erläuterte das Gesagte mit Skizzen an der Wandtafel.¹³ Der Vergleich von Klees Notizen mit Mitschriften beweist, dass die Schüler seine Worte und Skizzen oft exakt wiedergegeben haben. Obwohl Klees pädagogisches Talent angesichts der Kursbeschreibungen von Schülern wohl mit Recht in Frage gestellt werden darf, schwärmten die meisten Studenten vom Lehrer Klee. Viele der überlieferten Erinnerungen an den Unterricht wurden jedoch Jahrzehnte später verfasst und legen manchmal eine gewisse nostalgische Verklärtheit an den Tag.¹⁴

Seine Kurse waren von Anfang an gut besucht.¹⁵ Wie nachhaltig Klees Unterricht die Studenten am Bauhaus prägte, ist heute schwierig auszumachen, da infolge

9 Am 14. April 1921 teilte er seiner Frau mit, dass er am nächsten Tag die Buchbinderwerkstätte übernehme und ausserdem ein „Compositionspracticum ans schwarze Brett“ schlage. Briefe 1979, Bd. 2, S. 974. Der Kurs wurde offiziell als „Analysekurs Klee“ ausgeschrieben. Vgl. Anmeldeliste, ThHStA, Inv.-Nr. 138/168. Den Verlauf seines „ersten Kolleges“ beschrieb Klee in einem Brief an Lily vom 13. Juni 1921. Briefe 1979, Bd. 2, S. 977.

10 Laut Schmidt-Nonne hat Klee die Entwicklung seines Unterrichtes mit den Worten beschrieben: „Als ich dazu kam zu unterrichten, musste ich mir genau klar werden über das, was ich meist unbewusst tat.“ In: Schmidt-Nonne 1965, S. 53.

11 Wick 2000, S. 236.

12 Briefe 1979, Bd. 2, an Lily, 29.11.1921, S. 982.

13 Muche über Klees Unterrichtsmethode in der FAZ vom 30.6.1954: „In der ersten Stunde, die er am Bauhaus gab, kam er mit dem Rücken voran durch die Tür. Er drehte sich, ohne die Zuhörer anzublicken, sofort zur Tafel und begann zu sprechen und zu zeichnen.“ Zit. nach Grote 1959, S. 44. Weitere Berichte in: Ahlfeld-Heymann 1994, S. 77–81; von Helene Schmidt-Nonne, Ida Kerkovius, Alexander (Xanti) Schawinsky in: Buschoff 2003, S. 16; Hertel 1931; Berichte zum Weberei-Unterricht siehe Benita Koch-Otte in: Bethel/Berlin 1976, S. 13 und Lena Meyer-Bergner in: *form und zweck*, Berlin, Jg. 11, 1979, Heft 3, S. 60.

14 Zu Schülererinnerungen siehe Neumann 1985.

15 Für das „Compositionspracticum“ hatten sich schon nach wenigen Tagen bereits 30 später 45 Schüler angemeldet. Klee hat die Anzahl Schüler wieder auf dreissig reduziert. Siehe Briefe 1979, Bd. 2, Karten an Lily, 21.4.1921 und 11.5.1921, S. 976.

des Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges nur wenige Schüler nach der Ausbildung einer gestalterischen Tätigkeit nachgingen. Kunstwerke von ehemaligen Schülern lassen mit wenigen Ausnahmen an Originalität zu wünschen übrig. Viele ahmen offensichtlich die Kunst ihres Meisters nach.

Dass Klee vor allem in den ersten Jahren seiner Lehrtätigkeit Beispiele aus der Natur ausführlich erläuterte, mag mit seiner Unerfahrenheit als Lehrer zusammenhängen. Die konkreten Anschauungsbeispiele der natürlichen Wachstumsprozesse erlaubten ihm, den Kern seiner Lehre vom Schöpferischen zu erklären, um anschliessend auf abstraktem Gebiet die „lebendige Gestaltung“ zu erörtern.

Die Verschiebung der Schwerpunkte in Hinsicht auf die abnehmenden Naturbezüge muss auch vor dem Hintergrund der Entwicklung des Bauhauses betrachtet werden. Dabei ist der Unterricht anderer Formmeister ebenfalls zu beachten. Deren Lehrprogramme werden in der vorliegenden Untersuchung punktuell mit Klees Vorlesungen in Verbindung gebracht. Eine vollständige Analyse der Unterrichtsnotizen anderer Lehrer und der Vergleich mit Klees Unterricht wären ein separates Forschungsprojekt. Detailanalysen einzelner pädagogischer Praktiken der am Bauhaus lehrenden Künstler zeigen, dass die Bauhaus-Pädagogik alles andere als ein blockhaft-monolithisches Gebilde, ein hermetisch-geschlossenes und kohärentes System darstellt, sondern dass sie ebenso vielfältig ist, wie die Lehrenden verschieden waren.¹⁶ Dass das Bauhaus weder einen Bruch mit der akademischen Tradition anstrebte, noch als singuläres Phänomen zu begreifen ist, wurde in der Forschungsliteratur bereits festgestellt.¹⁷ Der Bauhaus-Unterricht war mit seinem ganzheitlichen Anspruch in den übergreifenden Kontext der Kunstschulreform-Bewegung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts eingebettet.¹⁸ Mitte der zwanziger Jahre, also zeitlich parallel zur Übersiedlung nach Dessau, ist ein genereller Wandel in der Ausrichtung der Bauhauslehre festzustellen. Unter dem Diktat des fortschreitenden Funktionalismus geriet die Erziehung zum ‚ganzheitlichen Menschen‘ immer stärker aus dem Gleichgewicht. Subjektivität verlor in der Lehre zunehmend an Bedeutung, die Befähigung zur Lösung ‚objektiver‘ Gestaltungsaufgaben rückte in den Mittelpunkt. Diese schon unter Gropius begonnene Entwicklung fand mit der Übernahme des Bauhaus-Direktorats durch Hannes Meyer (1889–1954) im Jahr 1928, ideologisch radikalisiert, ihre Fortführung. Ein äusseres, schulorganisatorisch bezeichnendes Indiz für den hier angesprochenen Dissoziationsprozess ist die Einrichtung der sogenannten freien Malklassen, in denen – abgekoppelt von der eigentlichen Lehre und auf der Basis der Freiwilligkeit einzelner

¹⁶ Wick 2000, S. 92–301.

¹⁷ Wick 2000, S. 52–91; weitere Literatur zum Bauhaus-Unterricht: Weimar 2009b; speziell zum Vorkurs Stober 2009.

¹⁸ Mehr zur Bauhaus-Pädagogik im Kontext der Kunstschulreform siehe Wick 2000, S. 56–61.

interessierter Studenten – gestalterische Individualität kultiviert wurde.¹⁹ Die Maler wurden, so Oskar Schlemmer (1888–1943), „nur noch als notwendiges Übel“ geduldet.²⁰ Sowohl in der Formlehre als auch in den Bereichen Bauen und angewandte Gestaltung dominierte hingegen die Erziehung zu ‚objektiven‘ Formlösungen. Damit war der Traum vom ‚homo totus‘, wie ihn Klee auch in *Wege des Naturstudiums* oder in *exakte versuche im bereich der kunst* forderte, im neunten Jahr des Bauhauses schon fast zu Ende. Schlemmer machte mit seinem breitangelegten, ambitionierten Unterricht *Der Mensch* in den Jahren 1928/29 noch einmal den Versuch, auf die programmatisch oft genug beschworene Ganzheit hinzuarbeiten.²¹ Noch 1929 forderte László Moholy-Nagy (1895–1946) den „ganzen Menschen“, der nicht mehr durch ein traditionelles Fachstudium ausgebildet werden sollte.²²

Der Verschiebung einer ganzheitlichen zu einer zweckorientierten Ausbildung mag Klees Fokussierung auf die Entstehung geometrischer Formen nach 1926 entsprochen haben. Allein der Umgang mit den bildnerischen Elementen und Mittel nützte der Werkstattarbeit am Bauhaus. Auch wenn Klee nur noch wenige Naturbezüge herstellte, stand seine Auffassung des Schöpferischen als Werden bis am Ende im Zentrum seiner Lehrtätigkeit.

DIE „UNSCHARFEN GEDANKEN“ DER EPOCHE

Klees Auffassung von der Kunst und Gestaltung als Werden war keine einzigartige Erfindung, sondern entsprach dem „epochalen Moiré der unscharfen Gedanken“.²³ Dass Klee das Prozesshafte der bildnerischen Gestaltung zu vermitteln versuchte, erstaunt deshalb ebenso wenig wie sein Vorgehen, dies mit konkreten Beispielen aus der Natur zu veranschaulichen. Dieser Vergleich bietet sich an, da sowohl der bildnerischen als auch der natürlichen Schöpfung Bewegung zugrunde liegt. Bereits vor Klee haben zahlreiche Künstler, Architekten, Philosophen oder Kunsthistoriker auf die Analogie zwischen der künstlerischen und der natürlichen Schöpfung hingewiesen. Der Vergleich von Kunst und Natur war gerade um 1900 in der Kunst wie auch in der Lehre recht verbreitet.

19 Über die freie Malklasse siehe Bossmann 1994, Komor 2007; zum Stellenwert der Malerei am Bauhaus siehe Kállai 1929c und Kállai 1930. Anscheinend gab es am Bauhaus viele junge Maler ausserhalb der freien Malklassen. Kállai charakterisiert die vorherrschende Malerei als „die reinste Romantik!“ und deutet diese als „natürliche Entspannung und Kompensation“ für die rationalistische industrietechnische Richtung des Bauhauses. Kállai 1929c, S. 200.

20 Schlemmer 1977, Brief an Otto Meyer, Dessau, 23.1.1928, S. 100.

21 Schlemmer 2003; Wick 2000, S. 77.

22 Moholy-Nagy 1929, speziell zu Erziehungsfragen: S. 9–19.

23 Beat Wyss' Auffassung der Kunstgeschichte als Mentalitätengeschichte bietet sich für eine solche Kontextualisierung an. Die „unscharfen Gedanken“ liegen in der Zone des gesellschaftlich Unbewussten. Mentalitäten bezeichnen die latenten Zonen der Kultur. Wyss 1996, S. 86–93.

Im dritten Kapitel wird deshalb der Versuch unternommen, Klees Verständnis der Gestaltung als Werden zu kontextualisieren. Neben dem zeitgenössischen Diskurs wird auch die Nachlass-Bibliothek nach möglichen Quellen untersucht. Hier erweist sich, wie bereits erwähnt, Goethes Metamorphosenlehre als Ursprung für Klees Verständnis des Schöpferischen wie auch für das seiner Zeitgenossen. Goethes Metamorphosenlehre war darüber hinaus für die romantischen Naturphilosophen wie beispielsweise Carl Gustav Carus (1789–1869), Friedrich und August Wilhelm Schlegel (1772–1829, 1767–1845) oder Friedrich Wilhelm Schelling (1775–1854) zentral. Sie erachteten die Natur als ein universelles Prinzip. Klee entdeckte früh, dass das universalistische Denken der Romantik wieder an Aktualität gewann. Er übernahm das polare Denken der Romantiker und strebte ebenfalls eine Totalität an, die durch die Überwindung der Polarität zu erreichen war. Um 1900 verschob sich der Schwerpunkt des Interesses von der Natur zum Leben. Die romantische Naturphilosophie wurde durch die Biologie als Wissenschaft des Lebens abgelöst.

Lebensphilosophen wie Wilhelm Bölsche (1861–1939) oder Ludwig Klages (1872–1956) erachteten die Liebe und den Eros als Antriebsfeder für die Vereinigung des männlichen und weiblichen Pols. Nach wie vor herrschte die Meinung, dass die Pole in einer grossen Synthese zu überwinden seien. In den biotechnischen Diskursen diente die Natur als Vorbild für die technische Entwicklung. Die Analogie von pflanzlichem und technischem Konstruktionsprinzip wurde auch am Bauhaus propagiert.

Weitere „unscharfe Gedanken“, die für die zeitgenössischen Diskurse von Bedeutung waren, gingen von Rudolf Steiner (1861–1925) aus. Dieser bezog sich in seiner anthroposophischen Lebensanschauung wiederum auf Goethes Metamorphosenlehre und auf die Theosophie.

Auch wenn Klees Quellen nicht immer eindeutig identifiziert werden können, zeigt sich durch die Kontextualisierung, wie wichtig Goethes naturwissenschaftliche Schriften waren. Dies legt die Vermutung nahe, dass Klee gerade angesichts der Aktualität von Goethes Metamorphosenlehre die Originaltexte in seiner Gesamtausgabe (wieder) las.

DIE ANALYSE IM ZEITALTER DER „GROSSEN SYNTHESE“

Kern der vorliegenden Arbeit bildet die Untersuchung der drei für die Lehre vom Schöpferischen zentralen Aspekte Analyse, Ursprung und Bewegung. Klee begann seine Vorlesungen am Bauhaus im November 1921 mit der Klärung des Begriffs der Analyse. Anschliessend erläuterte er die Entstehung der bildnerischen Elemente.²⁴ Den Fragen, wie

²⁴ BF/3–7, 14.11.1921.

die Analyse zu verlaufen hatte und welches Ziel Klee damit verfolgte, wird im vierten Kapitel nachgegangen.

Klees analytisches Vorgehen war, entgegen der in der Forschungsliteratur verbreiteten Meinung, nicht ein exakt wissenschaftliches. Seine Schüler wies er darauf hin, dass seine zum Teil schematischen Darstellungen nur Behelf seien, um komplexe Sachverhalte zu erklären. Er realisierte bereits früh, dass nicht die Erscheinungen der Natur, sondern ihre Gestaltungsgesetze nachzuahmen sind. Der Blick ins Innere entsprach einer Forderung der expressionistischen Kunst, die sich damit vom Impressionismus distanzierte. Nach einem Zeitalter in dem die anatomische Analyse der Materie vorherrschte, wurden in der Philosophie und Kunst des frühen 20. Jahrhunderts neben einer physiologischen Analyse der im Innern herrschenden Gestaltungsgesetze auch eine Erforschung der metaphysischen Gesetze verlangt. Letztere war geistig und fand durch die Intuition statt. Nur eine Synthese der materiellen und der geistigen Analyse ermöglichte eine vollständige Erkenntnis. Wassily Kandinsky (1866–1944) sprach deshalb auch vom Zeitalter der „grossen Synthese“. In diesem Sinne verfolgte das frühe Bauhaus eine ganzheitliche Ausbildung. Diese Bestrebung nach einer universalistischen Kenntnis stand im Zusammenhang mit einer Aktualisierung der romantischen Weltanschauung.

Da die Intuition nicht lehrbar war, konzentrierte sich Klee im Unterricht auf die genetische und physiologische Analyse. Um das Prozesshafte zu vermitteln, analysierte er das Gestaltungsgesetz, auf dem die Gliederung des Ganzen gründete. Dass Klee vor allem an der Gliederung der für die Gestaltung grundlegenden bildnerischen Elemente und Mittel interessiert war, ist nicht erstaunlich. Die Bedeutung der Analyse pflanzlicher und menschlicher Organismen für die bildnerische Gestaltungslehre ist jedoch weniger offensichtlich und soll deshalb genauer untersucht werden.

„QUELLENFORSCHUNG“ DES SCHÖPFERISCHEN

Das fünfte Kapitel befasst sich mit der Frage nach dem Ursprung der Schöpfung, die Klee nach den Erklärungen zur Analyse ansprach. Er betrieb eine regelrechte „Quellenforschung“ des Schöpferischen.²⁵ Auf den Ursprung der bildnerischen Gestaltung sowie des künstlerischen Schaffens ging er im Laufe seiner Lehrtätigkeit wiederholt ein. Während er den „gereizten“ Punkt und den grauen Mittelpunkt als Quelle der bildnerischen Gestaltung konkret benennen konnte, blieb die Definition des künstlerischen Ursprungs recht vage. Der geistige Ursprung der künstlerischen Schöpfung sei letzten Endes „geheimnisvoll“ und könne demnach nicht vermittelt werden.

²⁵ BG I.2/76, 8.1.1924.

Er wollte dort anfangen, „wo die bildnerische Form überhaupt beginnt beim Punkt der sich in Bewegung setzt“.²⁶ Um die Eigenschaft des „gereizten“ Punktes zu erklären, zog Klee konkrete Beispiele aus der Natur wie das Samenkorn oder das Ei zum Vergleich heran. Diese Analogie war keine Erfindung Klees, sondern ein vor allem durch die theosophischen Schriften verbreiteter Topos. Klee bezog sich ebenfalls auf die für die Kunst verbreitete Zeugungsmetapher des Eies als passiver Materie, die vom Sperma als einer aktiven Kraft befruchtet wurde. Der Dualismus passive Materie – aktiver Geist war dem Zeitgeist entsprechend Teil von Klees Weltanschauung. In den Äusserungen zum Ursprung fallen zwei weitere Schlagwörter der Epoche: „Wille“ und „Kraft“. Die Willensmetaphysik wurde durch Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900) und Arthur Schopenhauer (1788–1860) verbreitet, während die „Lebenskraft“ durch die vitalistischen Lebensphilosophen propagiert wurde.

Allen Begriffen, die Klee mit dem Ursprung in Verbindung brachte, ist gemein, dass sie nichts Statisches an sich haben. Das Ei oder das Samenkorn sind zwar nicht aktiv, aber wie der geometrische Punkt „gereizt“. Durch eine Kraft entsteht Bewegung, die in die eine oder andere Richtung führt und gestaltet.

GESTALTUNG IST BEWEGUNG

Die Bewegung war Grundvoraussetzung dafür, dass Gestaltung überhaupt entstehen konnte. Sie sei überall, so Klee, da es keine starren Dinge gebe. „Bewegung liegt allem Werden zugrunde“ ist in der *Schöpferischen Konfession* festgehalten.²⁷ Es handelt sich dabei um den Kernsatz seiner Gedanken zur Schöpfung, wie er sie auch am Bauhaus lehrte. Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitete Meinung, dass alles im Werden war, gründete auf der Neuinterpretation von Goethes Metamorphosenlehre. Ein wichtiger Vertreter dieser Denkrichtung war Henri Bergson (1859–1941), der in seiner vitalistischen Naturphilosophie die Bewegung als Grundlage für eine neue Weltanschauung postulierte.

Da Klee das Prozesshafte der bildnerischen Gestaltung zum Ausdruck bringen wollte, liegt es auf der Hand, dass der Bewegung in der Lehre eine zentrale Bedeutung zukommt. Sie ist auch für die Themenkomplexe „Analyse“ und „Ursprung“ wichtig. Im sechsten Kapitel soll näher auf die Charakterisierung der Bewegung eingegangen werden. Klee unterschied eine produktive und eine rezeptive Bewegung. So verfolgt das Auge die Wege, die der Autor im Werk eingerichtet hat. Er beschränkte die Rezeption nicht auf eine physische Bewegung des Auges, sondern verlangte vom Betrachter auch eine psychische Bewegung. Dieser hat das Werk nachzuschaffen. In seinen Überlegungen zur Rezeption bezog sich Klee auf die Augenbewegungstheorien und die aktuellere Gestaltpsychologie.

²⁶ BF/7, 14.11.1921.

²⁷ SK 1920, S. 32.

In den Vorlesungen zur *Bildnerischen Mechanik* unterschied er die Bewegung im statischen Gebiet und im dynamischen Gebiet. Während Dynamik als der normale Zustand bezeichnet wird, ist Statik eine Täuschung, denn im statischen Gebiet existiere keine Ruhe, sondern „gehemmte“ Bewegung, die von einer Anziehungskraft gelenkt wird. Klee verband diese ‚mechanischen Beobachtungen‘ auch mit dem Psychologischen. Er sprach von der „Zwiespältigkeit des menschlichen Seins“, die darin bestehe, dass der Körper durch die Schwerkraft an die Erde gebunden, das Denken im Hirn hingegen gänzlich frei sei. Der Künstler versuche mit seinem Schaffen, die beiden Pole zu überwinden. Im Unterricht ging Klee der Frage nach, auf welche Weise die Schwerkraft konkret zu überwinden sei, und führte anschliessend in das Gebiet des Stils über. Denn der Stil sei im Grunde die menschliche Einstellung zu den Fragen des statischen Diesseitigen und dynamischen Jenseitigen. Diese beiden Komplexe unterschied er bereits 1902 und verband sie wie die Romantiker mit dem antiken und dem modernen Stil. Am Bauhaus sprach er deswegen vom klassischen und romantischen Stil.

Nicht nur seine künstlerische Schöpfung, sondern auch seine Gestaltungslehre gründet auf dem Grundsatz der Polarität. Aufgrund der Bewegung zwischen den Polen entsteht Gestaltung. Die Wege zur Synthese der beiden Pole sind vielfältig. Klee konnte zwar Beispiele geben, sie jedoch nicht lehren, weil es dazu Intuition braucht.

QUELLENLAGE

In einer Untersuchung, die das Hauptaugenmerk auf Klees „Lehre vom Schöpferischen“ richtet, bilden seine Unterrichtsnotizen die wichtigste Quelle. Während Klees Lehrtätigkeit entstanden zum einen die in einem Buch festgehaltenen Vortragszyklen vom November 1921 bis Ende 1922, die Klee als *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* bezeichnete, zum andern rund 3900 lose Manuskriptseiten, die zwischen 1923 und 1931 entstanden und unter dem Titel *Bildnerische Gestaltungslehre* zusammengefasst sind.²⁸ Die Unterrichtsnotizen werden heute im Archiv des Zentrum Paul Klee aufbewahrt. Da Klees Unterricht die Basis für die vorliegende Untersuchung bildet, wurden sämtliche Manuskripte gesichtet und ausgewertet.²⁹

Bei einer Einführung in das Material muss auch der Kontext seiner Entstehung berücksichtigt werden. Es wird deshalb kurz auf die Veränderungen am Bauhaus und den Verlauf von Klees Lehrtätigkeit eingegangen.³⁰

Da es keine abschliessende Fassung der *Bildnerischen Gestaltungslehre* gibt, ist eine genetische Betrachtungsweise nötig. Eine solche Bearbeitung des Materials kann sich nicht auf die Manuskripte allein beschränken, sondern muss Klees Tagebücher sowie seine Texte zur Kunst und zum Unterricht einbeziehen. Ein weiterer Grund für die Analyse von Klees Äusserungen zu seinem künstlerischen Schaffen ist die Tatsache, dass Klees Unterrichtsnotizen aufgrund seiner eigenen Erfahrungen im schöpferischen Tun entstanden sind. Die vor der Bauhauszeit verfassten Texte geben Aufschluss, welche Gedanken Klee bereits vor seiner Lehrtätigkeit formulierte. Um die Intention des Verfassers zu verstehen, müssen sowohl der Kontext der Entstehung eines Textes als auch sein Zweck berücksichtigt werden.³¹ Beachtet man die Funktion der Texte, so liegt

28 Dieses Material wurde bisher als „Pädagogischer Nachlass“ bezeichnet.

29 Der Schweizerischen Nationalfonds SNF unterstützte das Forschungsprojekt *Paul Klee. Bildnerische Gestaltungslehre* zwischen Oktober 2008 und September 2011. Die wissenschaftliche Leitung oblag Prof. Dr. Oskar Bächtmann. Die Realisierung erfolgt durch Fabienne Eggelhöfer und Marianne Keller Tschirren. Das Projekt wurde in Zusammenarbeit mit dem Zentrum Paul Klee, Bern, insbesondere mit Dr. Michael Baumgartner, Konservator der Abteilung Sammlung, Ausstellungen, Forschung durchgeführt. Das gesamte Material wird voraussichtlich im August 2012 auf einer Online-Datenbank als Faksimile und Transkription mit einführenden Texten zu den einzelnen Kapiteln kostenlos zugänglich gemacht.

30 Eine detaillierte chronologische Biografie der Jahre von 1920 bis 1931 hat Stefan Frey zusammengestellt. Siehe Frey 2003.

31 Vogel 1992, S. 96. Die Beschreibung des Materials als „bis ins letzte detaillierte Theorie der Malerei“ (Werckmeister 1981, S. 186) ist nach Vogel nicht korrekt. Die Autorin weist ebenfalls auf das Problem hin, dass Unterrichtsnotizen und Tagebücher nicht als gleichartige „Kunsttheorie“ behandelt werden dürfen. Sie untersucht Klees Aussagen unter Berücksichtigung der Kontextgebundenheit der Texte und mit Rücksicht auf die diachrone Kontinuität. Klees Ideen waren keineswegs systematisch und konsistent, sondern veränderten sich im Laufe der Jahre.

beispielsweise kein Widerspruch darin, dass Klee in der *Schöpferischen Konfession* eine spontane Arbeitsweise befürwortete, am Bauhaus aber als „Gesetzgeber“ auftrat.³² Denn in seinem ersten veröffentlichten Text äusserte er sich über sein künstlerisches Schaffen, während er im Unterricht versuchte, allgemeine Gestaltungsgesetze zu vermitteln.

UNTERRICHT

Aufgrund der Auswertung von Lehr- und Stundenplänen und des Taschenkalenders wird versucht, den Verlauf von Klees Lehrtätigkeit zu rekonstruieren. Die Auflistung erhebt aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit.³³ Dazu müssten die existierenden Mitschriften von Schülern im Detail analysiert und mit Klees Unterrichtsnotizen verglichen werden, was den Rahmen der vorliegenden Studie bei weitem überschritten hätte.

Nach dem bereits erwähnten „Compositionspracticum“ übernahm Klee im Wintersemester 1921/22 von Johannes Itten (1888–1967) und Georg Muche (1895–1987) die Leitung der Formlehre. Die Formlehre gehörte neben dem Vorkurs zur Grund- oder Vorlehre und war ergänzendes Fach zur Werklehre.³⁴ Ab Sommer 1922 sollte auch der neu berufene Kandinsky einen Kurs der Formlehre übernehmen.³⁵ Innerhalb des „Rahmens des allgemeinen Lehrplanes und des in jedem Halbjahr neu aufzustellenden Arbeitsverteilungsplans“ waren die Meister in Weimar in der Gestaltung ihres Unterrichts grundsätzlich frei.³⁶

Als Formmeister war Klee ab Sommer 1921 der Werkstatt der Buchbinderei zugeteilt, bevor er nach deren Schliessung im Sommer 1922 für ein Semester die Metall- und anschliessend die Glasmalereiwerkstatt betreute. Möglicherweise war er im

32 Vgl. Buschoff 2003, S. 15.

33 Siehe Zusammenstellung im Anhang, S. 229–231.

34 Die Terminologie im Zusammenhang mit der Grundausbildung ist zum Teil unklar. So wurde der von Itten eingeführte Vorkurs häufig als Synonym für die gesamte Grund- oder Vorlehre verwendet, was nicht selten zu Verwirrung führt. Auch Klee spricht manchmal von „Vorkurs“, wenn er seinen Formunterricht in der Vorlehre meint. Vgl. Taschenkalender 1928 in: Briefe 1979, S. 1077–1078. In der vorliegenden Untersuchung umfasst die Bezeichnung „Grund- oder Vorlehre“ sowohl den allgemeinen Formunterricht als auch den Vorkurs. Laut Lehrplan von 1922 war die Formlehre für die ganze Dauer der Werklehre vorgesehen. Die Formlehre umfasste neben der Gestaltung von Fläche, Körper und Raum, der Farblehre und der Kompositionslehre noch Naturstudien und die Lehre von den Stoffen, sowie Projektions- und Konstruktionslehre. Siehe Bauhaus Weimar 1921, S. 54.

35 Die Berufung von Kandinsky war an der Meisterratssitzung vom 26. Juni 1922 besprochen worden. Siehe Protokoll der Meisterratssitzung vom 26. Juni 1922, ThHStA, Inv.-Nr. 12/114, in: Wahl/Ackermann 2001, S. 205.

36 Bauhaus 1922, S. 3. Aus den Meisterratsprotokollen geht hervor, dass die Meister nicht daran interessiert waren, dem Lehrgang eine „unabänderliche feste Form“ zu geben. Georg Muche empfand offenbar die Vorlehre in ihrer damaligen Form bereits überholt. Vgl. Protokoll der Meisterratssitzung vom 26. Juni 1922, ThHStA, Inv.-Nr. 12/144, in: Wahl/Ackermann 2001, S. 205.

Sommersemester 1923 zudem kurze Zeit für die Weberei zuständig, wie sich einer Aussage Gunta Stölzls (1897–1983) entnehmen lässt.³⁷

Mit dem Umzug des Bauhauses nach Dessau und der damit verbundenen stärkeren Ausrichtung auf die Architektur fiel die klare Zweiteilung in Formunterricht und Werkstatt weg, so dass Paul Klee ab dem Wintersemester 1925/26 für drei Semester nur den Kurs in Gestaltungslehre für die Studierenden des zweiten Semesters in der Vorlehre abhielt.³⁸ Nach dem Weggang von Georg Muche, der bisher die Weberei geleitet hatte, bot Klee im Sommersemester 1927 einen Kurs für die Weberei an.³⁹ Diese spezifisch auf die Weberei zugeschnittenen Vorlesungen fanden mit Sicherheit bis zum Sommersemester 1930 statt. Zwischen den Wintersemestern 1923/24 und 1929/30 erteilte Klee zusätzlich den Abendakt, der für die Schüler der Vorlehre obligatorisch, für die übrigen fakultativ war.⁴⁰ Für das Sommersemester 1928 ist aus Klees Taschenkalender zudem Unterricht in Formenlehre für die Studierenden des vierten Semesters überliefert; im Stundenplan des Wintersemesters 1928/29 notierte Klee „künstlerische Gestaltung“.⁴¹ Und ebenfalls ab dem Wintersemester 1927/28 leitete Klee eine Freie Malklasse.⁴² Aus dem Bauhausdiplom von Walter Funkat sowie aus Aufzeichnungen von Helene Schmidt-Nonne geht zudem hervor, dass Klee im Wintersemester 1928/29 und im Sommersemester 1929 ein Seminar in „Raumlehre“ abgehalten hat, das inhaltlich möglicherweise dem Kapitel *Stereometrische Gestaltung* entspricht.⁴³ Auf den 1. April 1931 reichte Paul Klee seine Kündigung ein und liess sich ab Herbst 1930 von jeglichem Unterricht mit Ausnahme der Freien Malklasse dispensieren.⁴⁴

37 Bethel/Berlin 1976, S. 21. Aus den Stundenplänen und Meisterratsprotokollen des Bauhauses geht dies nicht hervor, da dort für die Zeit zwischen 1921 und 1925 Georg Muche als Formmeister der Weberei angegeben wird.

38 Die Bezeichnung von Klees Kurs ist nicht eindeutig. Seinen „Anteil an der Grundlehre“ im Wintersemester 1925/26 bezeichnete er als „Formlehre“ (BG A/4), als „Vorkurs“ (Brief an Kandinsky vom 24.8.1925 in: Kuthy/Frey 1984, S. 6) oder als „elementare Gestaltung“ (Stundenplan in: Briefe 1979, Bd. 2, S. 1035). Für das Sommersemester 1926 steht im Bauhausdiplom von Ruth Hollos-Consemüller „künstlerische Gestaltung (Farbenlehre)“. Siehe Bauhausdiplom Nr. 12, 2. Juni 1930, BHA.

39 Briefe 1979, Bd. 2, an Lily, 8.7.1927, S. 1049.

40 ThHStA, Inv.-Nr. 168/2; Brief an Lily Klee vom 11.9.1929, in: Briefe 1979, Bd. 2, S. 1098; der Abendakt ist ebenfalls belegt für folgende Semester: SS 1924: ThHStA, Inv.-Nr. 168/4; WS 1924/25: siehe Erläuterungen zum Meisterratsprotokoll vom 13.10.24, in: Wahl/Ackermann 2001, Anm. 345,15, S. 533; SS 1926: Notiz im Taschenkalender vom 15.6.1926 „Aktkorrektur“, in: Briefe 1979, Bd. 2, S. 1020; WS 1927/28: Stundenplan im Taschenkalender, in: Briefe 1979, Bd. 2, S. 1093.

41 Briefe 1979, Bd. 2, S. 1093.

42 Briefe 1979, Bd. 2, S. 1093.

43 Bauhausdiplom Nr. 35 von Walter Funkat, Dessau, 16.12.1930, BHA; Bauhausdiplom Nr. 13 von Helene Schmidt-Nonne, Dessau, 16.6.1930, BHA sowie Schmidt-Nonne 1965, S. 54. Leider sind von beiden Studierenden bisher keine Mitschriften überliefert, so dass ihre Aussagen nicht überprüft werden konnten.

44 Briefe 1979, Bd. 2, an Lily, 18.9.1930, S. 1141; zu den Gründen für seine Kündigung siehe Glaesemer 1984, S. 156–158.

Was Klee in den einzelnen Unterrichtsstunden lehrte, kann aufgrund der Datierung der ausformulierten Vorlesungen bis 1925 rekonstruiert werden. Es ist hingegen schwierig festzulegen, wie sich Klees Unterricht nach 1926 gestaltete. Vorlesungspläne Klees und Schülermitschriften, die leider nur selten datiert sind, wurden deshalb für die Rekonstruktion des Unterrichts, wenn nötig, beigezogen.⁴⁵

BEITRÄGE ZUR BILDNERISCHEN FORMLEHRE

Die Manuskripte der ersten Vortragszyklen am Bauhaus in Weimar sind in einem von Klee paginierten Buch aufgezeichnet, das mit dem Titel *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* (BF) versehen ist.⁴⁶ Es umfasst neun Vorträge mit acht Übungen des Wintersemesters 1921/22 vom 28. November 1921 bis 3. April 1922. Diese Vorträge wurden im Sommersemester 1922 in sechs Vorlesungen vom 15. Mai 1922 bis 3. Juli 1922 in komprimierter Form repetiert. Zudem sind zwei Vorträge mit Übungen des Wintersemesters 1922/23 vom 28. November 1922 bis 19. Dezember 1922 aufgezeichnet, die ausschliesslich der Farbenlehre gewidmet sind.⁴⁷ Vortrag und Übung wechselten sich wöchentlich ab. Klee brach die Vorlesung im Dezember 1922 unvermittelt ab, möglicherweise weil Gropius zugunsten der Vorbereitungen der grossen Bauhaus-Ausstellung von 1923 den Theorie-Unterricht stark einschränkte, um die Arbeit in den einzelnen Werkstätten voranzutreiben.⁴⁸

In sehr komprimierter Form behandelte Klee die Themen Linie, Dimension, Gleichgewicht, Gliederung (Struktur) aus den *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* in der Publikation *Pädagogisches Skizzenbuch* (PS), die 1925 als Band 2 in der Reihe der bauhausbücher veröffentlicht wurde.⁴⁹ Die Erläuterungen zum Rhythmus und zur Farbenlehre wurden darin nicht berücksichtigt. Laut der Schülerin Helene Schmidt-Nonne zeigt Klee die Originalblätter zum *Pädagogischen Skizzenbuch* bereits in der

45 Eine vollständige Auswertung der Schülermitschriften kann im Rahmen der vorliegenden Studien nicht erfolgen. Eine Rekonstruktion des Unterrichts wäre nur durch ein gross angelegtes Forschungsprojekt möglich, das eine Zusammenarbeit des Thüringischen Hauptstaatsarchives Weimar (ThHStA), des Bauhaus Archives Berlin (BHA), der Stiftung Bauhaus Dessau (SBD) und des Zentrum Paul Klee (ZPK) erfordert. Die Zuschreibungen und Datierung der Mitschriften, die sich in den Bauhaus Archiven sowie im Getty Centre in Los Angeles (GRC) befinden, müssen hinterfragt und kontrolliert werden.

46 Das Material ist erstmals 1979 von Jürgen Glaesemer, Paul Klee-Stiftung, als Faksimile und Transkription veröffentlicht worden. Siehe Klee 1979.

47 Zu diesem Kurs, der als „Vorträge Klee“ bezeichnet wurde, meldeten sich 35 Studenten an. ThHStA, Inv.-Nr. 138/171.

48 Aus einem Brief von Gropius an einen Bewerber geht hervor, dass im Sommersemester 1923 auch keine neuen Studenten am Bauhaus angenommen wurden. ThHstA, Inv.-Nr. 149/34.

49 PS 1925.

Bauhaus-Ausstellung im Sommer 1923.⁵⁰ Die Skizzen sind zu einem grossen Teil der *Bildnerischen Formlehre* entnommen. Dabei handelt es sich bei den ausgestellten Zeichnungen wohl um eine vorläufige Auswahl, denn zwei der gedruckten Figuren sind der Vorlesung zur *Bildnerischen Mechanik* entnommen, die Klee erst im Wintersemester 1923/24 lehrte.⁵¹

BILDNERISCHE GESTALTUNGSLEHRE

Die unter dem Titel *Bildnerische Gestaltungslehre* (BG) zusammengefassten rund 3900 Manuskriptseiten wurden nach Klees Emigration im Dezember 1933 in einem Überseekoffer nach Bern gebracht. Das Material besteht zum einen aus einigen Heften, zum anderen aus losen Blättern, die Klee nach thematischen Gesichtspunkten in Mappen ablegte. Die Notizen waren innerhalb der einzelnen Mappen jedoch nicht systematisch geordnet. Die Nummerierung dieser Mappen und Manuskriptseiten erfolgte erstmals durch Lily Klee und Jürg Spiller.⁵² Sie ist nicht nach systematischen Gesichtspunkten vorgenommen worden, sondern folgte der Anordnung des Materials, wie sie sich nach dem Tode Klees im Koffer vorfand.⁵³ Bei der Nummerierung der Seiten wurde Klees handschriftliche Paginierung zum Teil durchgestrichen oder überschrieben. Die Paul-Klee-Stiftung hat diese Nummerierung übernommen und eine weitere Inventarnummer mit dem Kürzel PN (für „Pädagogischer Nachlass“) 1 bis 31 hinzugefügt.⁵⁴ Auch diese Inventarisierung entspricht nicht der inhaltlichen Gliederung des Materials.

Untersuchungen zu Klees Unterrichtsnotizen stützten sich bisher vorwiegend auf zwei Editionen von Jürg Spiller,⁵⁵ obwohl diese seit ihrer Veröffentlichung kritisiert werden. Spiller veränderte den ursprünglichen Aufbau des Materials, indem er einzelne Blätter aus dem Zusammenhang riss, nach eigenem Ermessen kombinierte und die originalen Dokumente mit eigenen Darstellungen ergänzte. Zudem fehlt häufig der Nachweis

50 „Zu gleicher Zeit waren seine Bilder auch in der Ausstellung der Bauhausmeister im Thüringischen Landesmuseum zu sehen, während die Zeichnungen zum ‚Skizzenbuch‘ im Oberlichtsaal des Unterrichtsgebäudes hingen.“ In: Klee 1965, S. 53.

51 In Moholy-Nagys *bauhausbuch* aus dem Jahr 1925 wird auf der letzten Seite eine Publikation zur *Bildnerischen Mechanik* von Klee angekündigt. Moholy-Nagy 1925, S. 134. Da diese Publikation nie realisiert wurde, liegt die Vermutung nahe, dass auf eine eigene Publikation zum Thema verzichtet wurde, weil Erläuterungen zur bildnerischen Mechanik bereits im *Pädagogischen Skizzenbuch* enthalten sind.

52 Es wurden Nummern zwischen M1-M71 vergeben. Im aktuellen Inventar des Zentrum Paul Klee sind nur 49 mit „M“ gekennzeichnete Mappen aufgeführt, die insgesamt 3815 Blättern enthalten.

53 Spiller 1970, S. 54.

54 Im Gegensatz zu Lily Klee hat die Paul-Klee-Stiftung die Manuskripte durchgehend von PN1 bis PN31 numeriert. Dennoch sind im Inventar nicht 31 sondern 32 Mappen aufgeführt, weil neben dem Sigel PN17 auch das Sigel PN 17a vergeben wurde.

55 Spiller 1956 und Spiller 1970.

seiner Quellen. Er ging von der Vorstellung eines fertigen, in sich abgeschlossenen Systems aus, das aus den verschiedenen Manuskripten rekonstruierbar sei. Im ersten Band *Das bildnerische Denken* (1956) kombinierte er Aussagen aus Klees Lehre mit dessen Schriften und Aussagen des Vortrages in Jena, ohne den Kontext und die Entstehungsgeschichte der Texte zu berücksichtigen. Huggler kritisierte, dass Spiller eine statische statt eine dynamische Auffassung anwandte: „Die zeitliche Schichtung des theoretischen Materials sowohl wie die Gedankengänge blieben unbeachtet“.⁵⁶ Ohne wesentliche methodische Veränderungen publizierte Spiller 1970 die *Unendliche Naturgeschichte*.

Klees Unterrichtsnotizen waren Gegenstand mehrerer Ausstellungen. Erstmals wurde der „Pädagogische Nachlass“ 1977 im Kunstmuseum Bern ausgestellt. Dazu entstand eine kleine Broschüre mit einer Einleitung von Jürgen Glaesemer, in der er die Hoffnung äusserte, dass die Ausstellung „eine neue Diskussion in die Wege“ leite.⁵⁷ Das Material wurde erst in der von Michael Baumgartner konzipierten Ausstellung *Die Kunst des Sichtbarmachens* im Jahr 2000 wieder zur Diskussion gestellt.⁵⁸ Indem grosse Teile der Manuskripte den Kapiteln von Klees Inhaltsverzeichnis zugeordnet werden konnten, ist es Michael Baumgartner und Rossella Savelli erstmals gelungen, das Gesamtkonzept der *Bildnerischen Gestaltungslehre* herauszuarbeiten. Trotzdem wurde im Ausstellungskatalog Klees Reihenfolge der Kapitel nicht nachvollzogen; mit der Erläuterung einiger Kapitel wurden hingegen Schwerpunkte gesetzt.⁵⁹

Die Ausstellung *Paul Klee. Lehrer am Bauhaus* (2003) setzte sich die Konzentration auf Klees Lehre und darüber hinaus auf deren zentrale Argumente zum Ziel. Es wurden einzelne Themenkomplexe wie die bildnerischen Elemente und Mittel, die Bewegung sowie Rhythmik, Faktur/Struktur, Mechanik, Progression/Rotation und Konstruktion erläutert. Wie in der Ausstellung *Die Kunst des Sichtbarmachens* erfolgten auch hier Vergleiche von Klees Unterrichtsnotizen mit konkreten Beispielen seines künstlerischen Schaffens.⁶⁰ Ausgehend von Klees Unterrichtsnotizen wurde sein Naturbegriff in der Ausstellung *Paul Klee et la nature de l'art* untersucht und mit den Naturwissenschaften in

56 Huggler 1961, S. 430.

57 Bern 1977; Glaesemer 1977, S. 2. In der Publikation wird Max Hugglers Aufsatz zur Gliederung des „pädagogischen Nachlasses“ wieder abgedruckt.

58 Wie dem Vorwort des Kataloges entnommen werden kann, stellt die Ausstellung „das kunsttheoretische Werk in Zusammenhang mit seinem eigenen [Klees] künstlerischen Œuvre, sie überprüft gleichsam die künstlerische Theorie an der kreativen Praxis.“ Siehe Einleitung von Toni Stoss, damaliger Direktor des Kunstmuseums Bern und Charles Vögele für das Seedamm Kulturzentrum, in: Pfäffikon 2000, S. 6. Ob eine Überprüfung dieser Art sinnvoll ist, wird im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit thematisiert. Siehe S. 219–228.

59 Pfäffikon 2000. Zur bildnerischen Gestaltungslehre im allgemeine siehe Baumgartner 2000a, zur *Gliederung* siehe Baumgartner 2000b, zur *Principiellen Ordnung* siehe Baumgartner/Okuda 2000; zur *Speziellen Ordnung* siehe Friedli 2000, zur *Bildnerischen Mechanik* siehe Savelli 2000b und zur *Planimetrischen Gestaltung* siehe Savelli 2000c.

60 Bremen 2003. Aufsätze zur *Bildnerischen Gestaltungslehre* siehe Baumgartner/Savelli 2003, Vowinckel 2003b und 2003c.

Verbindung gebracht.⁶¹ Einige der zentralen Begriffe aus Klees Gedankengut, die einen Bezug zur Natur aufweisen, wurden in einem „lexique“ erläutert.⁶²

Den drei letzten Ausstellungen ist gemein, dass sie zwar versuchen, sich auf die Lehre zu konzentrieren, dennoch das künstlerische Schaffen als Referenz oder Resultat des in der Theorie Erarbeiteten heranziehen.

Die Manuskripte können heute im Archiv des Zentrum Paul Klee zwar konsultiert werden, angesichts des grossen Umfangs des Materials ist es jedoch schwierig, sich in nützlicher Frist einen Überblick zu verschaffen. Dies mag ein Grund dafür sein, dass sich die Forschergemeinschaft nach wie vor weitgehend auf die viel kritisierten Editionen Spillers bezieht. Das seit Jahrzehnten formulierte Desiderat, das Unterrichtsmaterial aufzuarbeiten, soll daher im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit erfüllt werden.⁶³ Die neu vorgenommene Ordnung des Konvolutes stützt sich auf das Inhaltsverzeichnis, das Klee wahrscheinlich für das Prager Erziehertreffen 1928 erstellt hat.⁶⁴ (Abb. 1, S. 24) Wie bereits Spiller festgehalten hat, gibt das Inhaltsverzeichnis den einzigen Überblick über den Gesamtzusammenhang der Notizen.⁶⁵ Klee teilte seine Unterrichtsnotizen in drei Themenschwerpunkte ein: *I. allgemeiner Teil*, *II. Planimetrische Gestaltung* und *III. Stereometrische Gestaltung*. Der *allgemeine Teil* und die *Planimetrische Gestaltung* enthalten mehrere Kapitel, die wiederum in Unterkapitel gegliedert wurden, wie einige Kapitelinhaltsverzeichnisse belegen.⁶⁶ Die Zahlen und Buchstaben der Gliederung ergänzte Klee oft nachträglich mit einem Farbstift auf den Notizen, was die Vermutung bestätigt, dass er das ganze Material erst in den Jahren 1927/28, als er das Inhaltsverzeichnis verfasste, zu ordnen begann.⁶⁷ Neben dieser Feingliederung wird bei der Neuordnung des

61 Maldonado 2004 und Voltz 2004.

62 Das „lexique“ wurde von Stéphane Mroczkowski und Margaret Pfenninger zusammengestellt. Siehe Strassburg 2004, S. 62–193.

63 Siehe oben Anm. 29.

64 BG A/1. Es gibt ein zweites Inhaltsverzeichnis, das Klee wohl vorher verfasste. Siehe BG A/2 und BG A/3. Der Inhalt ist identisch, aber die Begrifflichkeit hatte sich geändert. In der Publikation zum Prager Kunsterzieherkongress vom Mai 1928 wurde der Inhalt von Klees Kurs mehr oder weniger diesen Inhaltsverzeichnissen entsprechend abgedruckt. Der dritte Teil, die stereometrische Gestaltung, wurde nicht aufgeführt. Vgl. Bauhaus Dessau 1928.

65 Spiller 1970, S. 57. Trotzdem berücksichtigt der Autor die von Klee vorgegebene Gliederung des Materials in seinen Editionen nicht.

66 Siehe die Inhaltsverzeichnisse für *I.4 Gliederung*: BG I.4/2 oder für *II.5 Wege zur Form*: BG II.5/2–4.

67 Baumgartner vermutet, dass Klee bereits 1925 begann, sein umfangreiches Material zu ordnen. Er stützt seine Vermutung auf ein Blatt mit der Datierung September 1925 (BG A/4), das eher einen Vorlesungsplan für das nächste Semester als ein Inhaltsverzeichnis seiner Unterrichtsnotizen darstellt. Vgl. Baumgartner 2000a, S. 17.

②
8
3

Bildnerische Gestaltungslehre
Inhaltsverzeichnis

I Allgemeines Teil

Cap. 1 Gestaltungslehre als Begriff

2 Principielle Ordnung

3 Specielle Ordnung

4 Gliederung a) Rhythmus b) Factor etc etc

II Planimetrische Gestaltung

Cap. 5. Wege zur Form, Spannungsvorgänge

6 Elementarform

7 Form im Formel

8 Formvermittlung

9 Formgebilde

10 zusammengesetzte Form

11 Abwechslung auf Grund des Norm

12 Lagerverbot

13 irreguläres Formgebilde

14 mehrreimige Contour

15 freie Perpendicularität

16 Kegelschnitt

17 wandernde Centren

18 Pathologie

19 Progression

~~20 Umgestaltung~~

20 21 Mechanik 20 Statik U-Dynamik.

22 Gestaltungen

23 Umgestaltung

III 24 Stereometrische Gestaltung.

Abb. 1 *Bildnerische Gestaltungslehre: Inhaltsverzeichnis*,
Feder auf Papier, 32,9 x 21 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, BG A/1.

Materials auch Klees handschriftliche Paginierung, die in einzelnen Kapiteln zu finden ist, berücksichtigt.⁶⁸

Das Inhaltsverzeichnis zur *Bildnerischen Gestaltungslehre* ist als ideales Konzept seiner Lehre zu verstehen. Das Material ist zu umfangreich, um in einem ein- oder zweisemestrigen Kurs vermittelt zu werden. Da Klee die Notizen immer wieder verwendete, ist es unmöglich das Material chronologisch zu ordnen. Einige datierte Übersichten zum Ablauf des Unterrichts pro Semester sowie Schülermitschriften können bei der Rekonstruktion behilflich sein. Die eingesehenen Schülermitschriften sind zu einem großen Teil aber nicht datiert und lassen sich nicht immer eindeutig einem bestimmten Kurs Klees zuordnen. Darüber hinaus, so scheint es nach der Auswertung der vorliegenden Dokumente, haben einige Studierende Kurse Klees besucht, obwohl sie laut ihren Diplomen nicht angemeldet waren oder sie schrieben die Mitschrift eines Klee-Schülers ab.⁶⁹

Da es in der vorliegenden Arbeit nicht darum geht, den Unterricht zu rekonstruieren, sollen hier nur die für die Vermittlung des Schöpferischen wichtigen Kapitel hervorgehoben werden.⁷⁰ Während Klee in den *Beiträgen zur Bildnerischen Formlehre*, also von 1921 bis Ende 1922, eher wenige konkrete Beispiele aus der Natur erwähnte, um das schöpferische Moment der Gestaltung zu erklären, enthalten die Vorlesungen, die er von Herbst 1923 bis Frühjahr 1924 hielt, zahlreiche Ausführungen zu natürlichen Wachstumsphänomenen. Um die bildnerischen Gestaltungsgesetze in ihrer „princiipiellen Ordnung“ zu erklären, stützte Klee sich auf Prozesse und Gesetze in der Natur, die ebenfalls für die

68 Die neuen Inventarnummern setzen sich aus folgenden Elementen zusammen: BG (für *Bildnerische Gestaltungslehre*), römische Ziffern für die drei Hauptkapitel (*Allgemeiner Teil*, *Planimetrische Gestaltung* und *Stereometrische Gestaltung*) und arabische Ziffern für die Nummerierung der Kapitel. Die einzelnen Blätter werden fortlaufend durchnummeriert, wobei neu jede Seite eine eigene Inventarnummer erhält.

69 So zum Beispiel die Mitschriften von Alma Else Engemann, die ihren Ehemann, der von 1928 bis 1933 Dozent war, ans Bauhaus begleitete. Es handelt sich dabei um detaillierte Mitschriften von Klees Unterricht, obwohl sie nicht als Studierende registriert war. In der Datenbank der Stiftung Bauhaus Dessau ist Alma Engemann nur als Hospitantin in der freien Malklasse von Wassily Kandinsky (SS 1931 und WS 1931/32) sowie als Hospitantin in der Weberei (WS 1931/32 und SS 1932) aufgeführt. An dieser Stelle sei Kristin Tuma und Margot Rumler für diesen Hinweis gedankt. Für das Abschreiben von Mitschriften sprechen bis auf den Zeilenfall identische Notizen wie beispielsweise die Mitschriften von Petrat Petitpierre (SIK-ISEA, Inv.-Nr. SIK-HNA 26) und Alma Engemann (SBD, Inv.-Nr. 18569 D) oder die Mitschriften von Anni Albers (BHA, Inv.-Nr. 1995/17.93–137) und von Margrit Kallin-Fischer (BHA, Inv.-Nr. 1997/9.1–47). Laut den Angaben der Albers Foundation, Bethany Connecticut, und des BHA soll Albers Klees Unterricht 1922, Kallin-Fischer hingegen 1927 besucht haben. Dies legt die Vermutung nahe, dass Albers' Typoskript eine Abschrift von Kallin-Fischers handschriftlichen Unterrichtsnotizen ist.

70 Einen groben Überblick über das ganze Material gibt Marianne Keller Tschirren. Sie belegt aufgrund von Schülermitschriften, dass Klee die Kapitel zur *Planimetrischen* und *Stereometrischen Gestaltung* gelehrt hat, obwohl sich Fragen nach der didaktischen Vermittlung aufdrängen. Siehe Keller Tschirren 2012, S. 26–36.

Kunst gelten. Wichtige Aspekte dieses Vorlesungszyklus' waren ebenfalls Statik und Dynamik, womit Klee „gehemmte“ und „freie“ Bewegung meinte. Diese Kurse wurden im Stundenplan als „Gestaltungslehre Form“ bezeichnet.⁷¹ Die fortlaufende Datierung und Seitennummerierung der Vorlesungen belegen, dass das Material ursprünglich einen einzigen Vorlesungszyklus bildete.⁷² Die Notizen wurden später von Klee in zwei separaten Kapiteln - *I.2 Prinzipielle Ordnung* und *II. 20 Mechanik* - abgelegt. Bereits im Herbst 1925 führte Klee die „Bildnerische Mechanik (Statik und Dynamik)“ in einem Vorlesungsplan mit der Datierung „Dessau Sept 1925“ gesondert am Ende auf.⁷³ In den beiden Entwürfen des Inhaltsverzeichnisses wird das Kapitel „Mechanik“ am Ende der *Planimetrischen Gestaltung* aufgelistet. Anscheinend hielt es Klee für angebracht, das „Gebiet der bildnerischen Mechanik“, das sich vorwiegend mit der Bewegung beschäftigt, von den Erläuterungen zur prinzipiellen starren Ordnung der bildnerischen Mittel zu trennen.

Mit den datierten *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre*, den Vorlesungen zur *Prinzipiellen Ordnung* und zur *Bildnerischen Mechanik* lässt sich Klees Unterricht bis März 1924 mit grosser Genauigkeit rekonstruieren. Die Vorlesungsnotizen vom Wintersemester 1923/24 trug Klee im folgenden Sommersemester in überarbeiteter Form erneut vor.⁷⁴ Es ist anzunehmen, dass diese Vorlesungsnotizen auch im Wintersemester 1924/25 als Grundlage dienten: So hält Klee für seinen letzten Weimarer Vorkurs (Winter 1924/25) in einer stichwortartigen Auflistung Inhalte fest, die der *Prinzipiellen Ordnung* entsprechen, gefolgt jedoch von der Gliederungslehre anstelle der *Bildnerischen Mechanik*.⁷⁵ Dass er das Material zum Teil auch im Wintersemester 1925/26 wiederverwendet hatte, bezeugt eine Notiz auf einem Faltblatt mit Vorlesungsnotizen vom 15. Januar 1924. Hier listete Klee Namen von Studenten auf, die seinen Kurs im Wintersemester 1925/26 besuchten.⁷⁶ In welcher Form Klee die Vorlesungsnotizen zur *Prinzipiellen Ordnung* und zur *Bildnerischen Mechanik* wiederverwendet hat, kann nicht vollständig rekonstruiert werden. Auf Hinweise im Hinblick einer Veränderung der Naturbezüge wird später eingegangen. Aufgrund der Mitschriften von Studierenden, die Klees Kurse ab 1926 besucht haben, kann generell festgestellt werden, dass natürliche Wachstumsprozesse als Anschauung für die Gestaltungsprozesse seltener herangezogen wurden. Im Kapitel *Gliederung*, das Themen der *Prinzipiellen Ordnung* aufgreift, erklärte Klee noch 1929, aber weniger detailliert, verschiedene Aspekte mit konkreten Beispielen

71 Siehe handschriftliche Stundenpläne vom WS 1923/24, SS 1924, WS 1924/25. ThHStA, Inv.-Nr. 168/1–3.

72 BG I.2/123. Der Vorlesungszyklus zur *Prinzipiellen Ordnung* endet mit der Seitennummer 129 und die Vorlesungen zur *Bildnerischen Mechanik* beginnt mit Seite 130. Klee notierte, dass am 19. Februar 1924 die Seiten 119 bis 129 und 130 bis 138 behandelt werden sollten. Der Übergang vom einen zum anderen Kapitel fand also innerhalb dieser Vorlesung statt.

73 BG A/4.

74 Der Beleg dafür ist eine Notiz Klees mit dem Hinweis, dass er am 2. Juli 1924 einen Schlussvortrag hielt, für den er die Vorlesungen vom 11. und 18. März 1924 überarbeitet hat. BG II.21/87.

75 BG A/20–22.

76 BG I.2/107; siehe Auflistung der Schüler in: Dietzsch 1990, Bd. 2.

der natürlichen Schöpfung.⁷⁷ Er übertrug die in der Natur gewonnene Einsicht der Wachstums- und Bewegungsvorgänge, die er in den Unterrichtseinheiten von 1923 und 1924 formulierte, weitgehend auch ins konstruktive Gebiet. Die geometrischen Grundformen werden in der *Planimetrischen Gestaltung* nach denselben Gesichtspunkten wie Pflanzen auf ihr Ursächliches, ihr Bewegungsvermögen, ihr Inneres untersucht, ohne dass jedoch auf Anschauungsbeispiele in der Natur eingegangen wird. Besonders interessant sind hier die Notizen des Kapitels *Wege zur Form*, in denen Klee Themen wie Statik und Dynamik, die er in der *Bildnerischen Mechanik* noch mit zahlreichen Beispielen aus der Natur erläutert hatte, wieder aufgriff und neu das Thema der Spannung einführte.

Dieser grobe Überblick zu Klees Unterricht erlaubt eine erste Orientierung in den Manuskripten und zeigt auf, welche Kapitel des Konvoluts für die folgende Analyse von Bedeutung sind.

TAGEBÜCHER

Die Tagebücher, die Klee nachträglich redigierte,⁷⁸ sind für die vorliegende Arbeit von Interesse, weil sie früheste theoretische Reflexionen enthalten. Sie zeigen, wie die gedankliche Klärung unabhängig von einem Lehrzweck das praktische Schaffen von Anfang an begleitete, sich von diesem angeregt entwickelte und rückwirkend auf die Produktion einwirkte.

In der Forschungsliteratur werden die Tagebücher infolgedessen oft als Quellen für Klees Verständnis des Schöpferischen angeführt. So untersuchte Mösser Klees theoretische Überlegungen zur Bewegung im Tagebuch.⁷⁹ Werckmeister kam zum Schluss, dass Klee sich auf die Autoren des deutschen Bildungsschatzes, die er sich autodidaktisch angeeignet habe, beziehe, anstatt seine Tagebucheinträge für die Lehre zu adaptieren.⁸⁰ Huggler hatte dagegen geschrieben, dass die Tagebücher „in zahlreichen Einzelgedanken und kürzeren Zusammenhängen die frühesten theoretischen Reflexionen“ enthalten.⁸¹ Wie die vorliegende Untersuchung zeigen wird, sind im Tagebuch einige Gedanken, die für Klees Verständnis des Schöpferischen von Bedeutung sind, bereits vorformuliert. Eine ebenso wichtige Quelle sind die Bücher in der Nachlass-Bibliothek der Familie Klee.

77 Dies belegen u.a. Schülermitschriften von Hannes Beckmann (BHA), von Hilde Cieluszek (geb. Reindl) (GRC) oder von Reinhold Rossig (SBD); siehe unten Anm. 616.

78 Kommentare zur Redaktion siehe Briefe 1979, Bd. 1, an Lily, 16.4.1904, S. 413–414 und 3.6.1906, S. 644; zu den verschiedenen Versionen für Hausensteins und Zahns Monografie sowie zur Überarbeitung des Tagebuches siehe Geelhaar 1979, Werckmeister 1982, S. 79–80, S. 83, S. 85–87, Kommentar von Wolfgang Kersten in: TB 1988, S. 578–591, Vogel 1992, S. 19–22.

79 Mösser 1976.

80 Werckmeister 1990, S. 34.

81 Huggler 1961, S. 427.

Von grosser Bedeutung für Klees Verlangen nach gesetzmässigen Grundlagen für die Gestaltungslehre ist die Italienreise, die er im Winter 1901/02 unternahm. Er gelangte dort von der eher allgemeinen Forderung nach künstlerischer Reflexion zu ersten präzise gefassten Ansätzen einer theoretischen Basis. Wichtige Impulse für seine Überlegungen während der Reise gab die Lektüre von Goethes *Italienischer Reise* sowie von Jacob Burckhardts (1818–1897) *Der Cicerone*.⁸² Aus den in Italien entstandenen Tagebucheinträgen geht Klees intensive Auseinandersetzung mit den herrschenden Gestaltungsgesetzen in Architektur, Kunst und in der Natur hervor. Deutlich belegt folgender Eintrag Klees Beschäftigung mit den bildnerischen Mitteln und den Gesetzen ihrer Anwendung: „Ich zeichnete einige auffallend geformte Baumstämme des Parkes der Villa Borghese. Die Liniengesetze sind hier ähnlich wie beim menschl. Körper, nur gebundener. Die Errungenschaften verwerte ich sofort in m. Kompositionen.“⁸³ Die von Klee konstatierte Ähnlichkeit der Liniengesetze des Baumes und des Menschen, darf als ein Hinweis auf die allgemeine Gültigkeit dieses beobachteten Gesetzes, das unabhängig von der jeweiligen Erscheinungsform besteht, verstanden werden. Der Künstler erkennt die Gesetzmässigkeiten durch das Studium der Natur; indem er sie im bildnerischen Bereich umsetzt, macht er das natürliche Gesetz zur Grundlage des eigenen künstlerischen Vorgehens.

Nach seiner Rückkehr in die Schweiz bemerkte Klee, dass die in Italien erlangten Erkenntnisse nur erste Überlegungen waren und betonte deutlich die Notwendigkeit des Fortschreitens auf diesem Weg:

„Den Konfliktstoff des Lebens mit offenen Sinnen bewältigen, seinem Sinne nachspüren und dazu einen möglichst entwickelten Punkt erstreben. Dass dies nicht mit Leitsätzen vor sich geht, sondern wie Natur wächst, ist klar. Ich wüsste auch keine solchen Leitsätze aufzustellen. Der Weg zur Weltanschauung ist zu sehr productiver Natur!“⁸⁴

82 In der Nachlass-Bibliothek befinden sich zwei Ausgaben von Goethes *Italienischer 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 Lily lieb Klee Burckhardts *Cicerone* von seinem Freund Fritz Lotmar für die Italienreise aus. Briefe 1979, Bd. 1, 11.10.1901, S. 153. Er erwähnte die Lektüre im Tagebuch sowie in Briefen. Klee war mit Burckhardts Ansichten nicht immer einverstanden. Vgl. TB 1988, Nr. 290 und 299, November 1901, Rom, S. 84 und 88. Zur Bedeutung der Italienreise für Klees Entwicklung siehe Mösser 1976, S. 16; Hoppe-Sailer 1998a, S. 75–89. An dieser Stelle sei Prof. Dr. Richard Hoppe-Sailer dafür gedankt, dass seine unpublizierte Habilitationsschrift in der vorliegenden Arbeit zitiert werden darf.

83 TB 1988, Nr. 366, 23.1.1902, Rom, S. 110.

84 TB 1988, Nr. 411, Juni 1902, Oberhofen, S. 148.

Klee hielt nichts von einer starren Theorie, sondern war überzeugt, dass das Leben und die Kunst sich ständig weiterentwickelten. Aus den Tagebucheinträgen geht klar hervor, wie wichtig die auf die Italienreise folgenden Jahre für Klees künstlerische Entwicklung waren. Nachdem ihm 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. Klee 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.“⁸⁵ 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.“⁸⁶

Klee versuchte, die Naturnachahmung durch Vereinfachung zu überwinden,⁸⁷ um sein „Urgebiet der psychischen Improvisation neu zu betreten“. Hier könne er „an einem Natureindruck nur ganz indirect gebunden, [...] dann wieder wagen, das zu gestalten, was die Seele gerade belastet“.⁸⁸

Im Jahr 1910 realisierte Klee, dass die Analyse der bildnerischen Mittel für sein Schaffen bedeutungsvoller als das Naturstudium sei: „Und nun noch eine ganz revolutionäre Entdeckung: Wichtiger als die Natur und ihr Studium ist die Einstellung auf den Inhalt des Malkastens. Ich muss dereinst auf dem Farbklavier der nebeneinander stehenden Aquarellnäpfe frei phantasieren können.“⁸⁹

85 TB 1988, Nr. 834, Juli 1908, München, S. 274.

86 TB 1988, Nr. 857, Mai 1909, München, S. 292.

87 „Habe heute wieder ein bisschen im Garten gemalt, sehr ehrlich und nicht besonders glänzend. Aber ich habe gelernt, das ist wichtig: reduzieren.“ In: Briefe 1979, Bd. 2, an Lily, 27.6.1909, S. 708.

88 TB 1988, Nr. 842, November 1908, München, S. 282. Okuda verbindet die Idee der „psychischen Improvisation“ mit dem Konzept der im Unterricht eingeführten „aktiven Linie“. Die Linie registriere den psychischen Vorgang beim Schaffen. Okuda verweist auf Klees ironische Auseinandersetzung mit dem Thema in der Zeichnung *Psychoregistrierapparat, 1920, 103*. Okuda 2007, S. 193.

89 TB 1988, Nr. 873, März 1910, München, S. 300.

Die hier nachgezeichnete Entwicklung von einer Untersuchung der in der Natur waltenden Gesetze hin zu deren Übertragung auf die bildnerische Gestaltung, um sich schliesslich völlig von der Natur als Vorbild zu lösen, spiegelte sich später in Klees Schriften und Lehre wider.

SCHRIFTEN UND VORTRAG

SCHÖPFERISCHE KONFESSION, 1920

Auf Bitte von Kasimir Edschmid, Herausgeber der Schriftensammlung *Tribüne der Kunst und Zeit*, äusserte sich Klee für den Sammelband *Schöpferische Konfession* erstmals öffentlich zum künstlerischen Schaffen.⁹⁰ Edschmid schrieb im Vorwort des Sammelbandes: „Es reden hier eine Anzahl der schärfsten künstlerischen Profile, die unserer Epoche Gestalt geben, über sich selbst: das Werk, die Zeit, die Welt.“⁹¹ Wie Tagebucheinträge und Briefe belegen, begann Klee mit dem Verfassen des Textes bereits im Herbst 1918.⁹² Es gibt zwei für die vorliegende Arbeit wichtige Textstellen in der Publikation, die Klee im Entwurf noch nicht formuliert hatte.⁹³ Es handelt sich dabei zum einen um den viel zitierten Satz „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“, zum andern um die nicht minder wichtige Aussage: „Im Anfang ist wohl die Tat, aber darüber liegt die Idee.“⁹⁴

Klees Überlegungen konzentrierten sich auf die Frage nach der Rolle und Funktion der Kunst im Gesamtbereich der Schöpfung und im Hinblick auf den Betrachter damit verbunden auf die Frage nach der Aufgabe des Künstlers und nach der Entstehung des Kunstwerks. Mit der Beschreibung der „Reise ins Land der besseren Erkenntnis“ versuchte Klee die Bedeutung der Bewegung für die bildnerische Gestaltung zu verdeutlichen.⁹⁵

90 Zum Kontext der Entstehung des Textes siehe Vowinckel 2003a.

91 Edschmid 1920, o.S. [S. 7]. Die Publikation wurde bereits im Herbst 1919 in Leipzig gedruckt.

92 Klee äusserte sich über den Fortgang der Arbeit am Text im Tagebuch (TB 1988, Nr. 1127, Sept./Okt. 1918, Gersthofen, S. 467) sowie in Briefen an Lily (Briefe 1979, Bd. 2, 19.9.1918, S. 936 und 5.11.1918, S. 943) und an seinen Sohn Felix (Briefe 1979, Bd. 2, 3.11.1918, S. 943).

93 Der Entwurf mit dem Titel „Graphik“ befindet sich heute im Archiv des Zentrum Paul Klee. Felix Klee veröffentlichte 1956 anlässlich einer Klee-Ausstellung im Kunstmuseum Bern den Entwurf als Faksimile und Transkription. Siehe Klee 1956.

94 SK 1920, S. 28 und S. 32.

95 Bättschmann vermutet, dass die Kenntnis von Lawrence Sternes Roman *Tristram Shandy* Klee zu seiner „Liniengeschichte“ inspiriert habe. Bättschmann 2000, S. 121–122. Siehe auch Bonnefoit 2009, S. 129. In der Nachlass-Bibliothek befindet sich eine deutsche Übersetzung aus dem Jahr 1921. Sterne 1921. Zu Sterne und die Linie als topografische Beschreibung in der Kunst siehe Klein-Wiele 2007a, S. 46–48.

Er kam zum Schluss, dass Bewegung allem Werden zugrunde liege.⁹⁶ Das Kunstwerk ist Genesis und „verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig.“⁹⁷

Klee entwickelte in diesem Text zum ersten Mal die systematische Analogie zwischen künstlerischer Arbeit und natürlichen Schöpfungsprozessen, die er später in seinem Unterricht didaktisch ausarbeitete.⁹⁸

WEGE DES NATURSTUDIUMS, 1923

Der Aufsatz *Wege des Naturstudiums* entstand für die Festschrift *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, die anlässlich der Bauhauswoche im Sommer 1923 publiziert wurde.⁹⁹ Ziel dieser Publikation war die Präsentation der Schule und der im Unterricht erlangten Ergebnisse seit ihrer Gründung im Jahr 1919. Klee beschrieb in seinem Beitrag die bildnerische Gestaltungslehre als umfassende, ethisch-kosmische Weltanschauung, wobei ihm zustatten kam, dass seine Mitautoren in dem Band, allen voran Gropius, Schlemmer und Getrud Grunow, ähnlich weitreichenden kosmischen Spekulationen über ihre jeweilige Lehrtätigkeit nachhingen.¹⁰⁰ Die Bedeutung des Studiums der natürlichen Wachstums- und Bewegungsvorgänge, das zu einer vertieften Kenntnis der Weltzusammenhänge führe, sei sowohl für die allgemeine Gestaltungslehre wie auch für den Künstler „conditio sine qua non“.¹⁰¹

Klee beschrieb die verschiedenen Wege, auf welchen der Künstler die Natur zu studieren habe. Es gibt drei Wege: Durch das äussere Sehen tritt der Künstler auf dem optisch-physischen Weg mit der Natur in Verbindung. Dieser Weg ist zu erweitern: Durch Sezieren kann das Innere des Gegenstandes erforscht und veranschaulicht werden. Schliesslich kann der Künstler durch Intuition über die verinnerlichende Anschauung des Gegenstandes hinausgehen. Klee verstand, sowohl der romantischen Tradition folgend, als auch dem zeitgenössischen Diskurs entsprechend, die Intuition als den Weg, den der Künstler beschreiten müsse, um zum Inneren der Dinge vorzudringen.¹⁰² Um diese Wege vereinigen zu können, musste die Grenze zwischen Künstler und Natur überwunden wer-

96 Gassner weist darauf hin, dass Textstellen beinahe wörtlich Bergsons Text entsprechen. Gassner 1994, S. 33–34; dazu auch Hoppe-Sailer 1998a, S. 128–134.

97 SK 1920, S. 38.

98 Werckmeister 1987, S. 68.

99 Zur Bauhaus-Ausstellung siehe Dauer 1992.

100 Werckmeister 1987, S. 71.

101 WN 1923, S. 24.

102 Ähnliche Gedanken formulierte Gropius in seiner Einleitung zur Bauhaus-Festschrift. Er betonte Intuition und Verstand, verzichtete aber auf das Naturstudium. Gropius 1923, S. 9. Erwin von Busse beschrieb bereits im *Blauen Reiter* Robert Delaunays Bestrebung, „die inneren Gesetzmässigkeit alles Bestehenden und deren ebenso subjektive Erfassung wie Wiedergabe auf alles das auszudehnen, was das Auge und der Sinn zu erfassen vermag“. Busse 1912, S. 52.

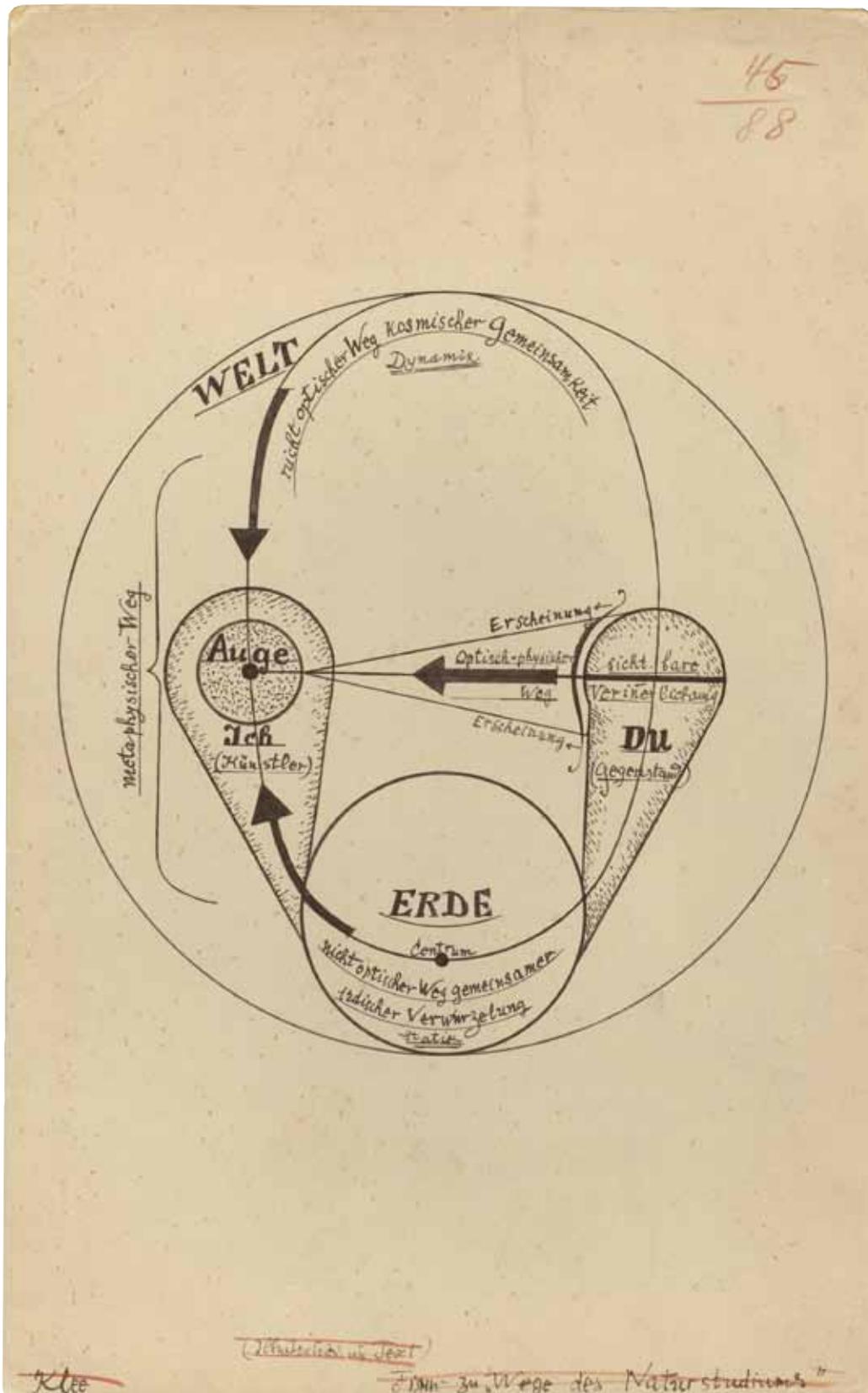


Abb. 2 Illustration zu *Wege des Naturstudiums*, um 1923, Feder auf Papier auf Karton, 33 x 21 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, BG A/29.

den, wie Klee bereits 1914 im Tagebuch forderte.¹⁰³ Obwohl der Text eine symbiotische Ich-Welt-Natur-Deutung nahe zu legen scheint, streicht Hoppe-Sailer hervor, dass die dem Aufsatz von Klee selbst beigelegte Zeichnung¹⁰⁴ (Abb. 2, S. 32) deutlich die Trennung von Subjekt und Objekt, Künstler und Gegenstand, Ich und Du betone. Selbst wenn Klee alle Zuständigkeiten und Wahrnehmungsebenen in einen integrierenden Kreis einschreibe, blieben die Elemente Welt, Ich/Auge, Du und Erde doch eigenständig. Hoppe-Sailer schliesst daraus, dass nicht deren Grenzen auflösende Verschmelzung Gegenstand des Kleeschen Diagramms sei, sondern die Strukturen ihrer vielfältigen Verknüpfungen.¹⁰⁵ Vielleicht spiegelt sich darin auch Klees Skepsis gegenüber einer im romantischen Sinne vollkommenen Verschmelzung mit der Natur wider.¹⁰⁶

„Der Studierende weist sich durch sein in Arbeit umgesetztes, auf den verschiedenen Wegen erfahrenes Erlebnis aus über den Grad, den seine Zwiesprache mit dem natürlichen Gegenstande erreicht hat. Sein Wachstum in der Naturanschauung und Betrachtung befähigt ihn, je mehr er zur Weltanschauung empor dringt, zur freien Gestaltung abstrakter Gebilde, die über das Gewollt-Schematische hinaus eine neue Natürlichkeit, die Natürlichkeit des Werkes, erlangen. Er schafft dann ein Werk, oder er beteiligt sich am Erschaffen von Werken, die ein Gleichnis zum Werke Gottes sind.“¹⁰⁷

103 Die Natureindrücke auf der Tunisreise 1914 waren für Klee so überwältigend, dass er erstmals explizit die Empfindung einer Verbindung von Natur und Ich in der Kunst ausdrückte. TB 1988, Nr. 926f, April 1914, Tunis, S. 340. Der dort gemachten Aussage „Kunst Natur Ich“ entspricht die in WN formulierte Feststellung „Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Natur im Raum der Natur“. WN 1923, S. 24.

104 BG A/29. Die Zeichnung befindet sich im Konvolut des pädagogischen Nachlasses im Archiv des Zentrum Paul Klee. Sie wurde in der Literatur bereits mehrfach analysiert. Siehe Bunk 1992, S. 146–150, Bunge 1996, S. 200–205, Bättschmann 2000, S.123–124, Becker 2000, S. 12.

105 Hoppe Sailer 1998a, S. 33–34. In seiner unpublizierten Habilitationsschrift weist Hoppe-Sailer auf weitere wichtige Quellen für WN wie Goethe, Schelling, Herder, Novalis, Bergson und Klages. Siehe Hoppe-Sailer 1998a, S. 135–145.

106 Während zahlreiche frühe Tagebucheinträge von einem intensiven, an die Romantik erinnernden Naturerlebnis geprägt sind, wurde Klee sich bei der Aufbereitung seiner autobiografischen Texte für Leopold Zahn im Jahr 1920 bewusst, dass er sich vor romantischer Schwärzerei und vor Verschmelzung mit der Natur hüten muss. So schrieb er rückblickend: „Früher (schon als Kind) war mir die Landschaft ganz eindeutig. Eine Scenerie für Stimmungen der Seele. Jetzt beginnen gefährliche Momente wo mich die Natur verschlucken will.“ TB 1988, Nr. 421, S. 520. Er bezog sich dabei auf folgenden Tagebucheintrag aus dem Jahr 1902: „Früher liebte ich sehr die verzehrende Landschaft und gab mich ihr ganz hin. Jetzt nähere ich mich mehr und mehr der nährenden.“ TB 1988, Nr. 421, Juni 1902, Thunersee Bern, S. 153. Klee realisierte erst später, dass die Nähe zur Natur für sein künstlerische Schaffen gefährlich war.

107 WN 1923.

Die freie Gestaltung abstrakter Kunst wird erst möglich, wenn man eine gewisse Stufe der „Weltanschauung“ erreicht hat. Dafür braucht es Intuition, die nicht gelehrt werden kann. Klee beschränkte sich deshalb in seiner Gestaltungslehre, wie wir sehen werden, auf die ersten beiden aufgeführten Wege des Naturstudiums.

VORTRAG IN JENA, 1924

Anlässlich einer Ausstellung seiner Werke im Kunstverein Jena hielt Klee am 26. Januar 1924 seinen einzigen öffentlichen Vortrag.¹⁰⁸ Er begann den Vortrag mit dem Hinweis, dass sich seine Rede nicht isoliert an das Publikum wende, sondern dass sie nur ergänzend den von seinen Bildern her empfangenen Eindrücken „das vielleicht noch mangelnde bestimmte Gepräge“ geben werde.¹⁰⁹ Zudem wolle er „hauptsächlich diejenigen Teile des schöpferischen Vorganges zur Betrachtung heranziehn, welche sich während des Formens einer Arbeit mehr im Unterbewussten vollziehn.“¹¹⁰ Klee fand für sich als Künstler die Metapher des Baumstammes, der aus verborgenen Kräften Kunstwerke wie Blüten hervortreibt.¹¹¹ Wie der Baum wächst, entsteht ein Kunstwerk. Dem Künstler kommt dabei die Rolle des Vermittlers zu, denn „er tut an der ihm zugewiesenen Stelle beim Stamme doch gar nichts anderes als aus der Tiefe Kommendes zu sammeln und weiterzuleiten.“¹¹² Sich eher passiv verhaltend, „strömen ihm die Säfte zu“, wird er „bedrängt und bewegt“ und damit Instrument einer Kraft ausserhalb seiner selbst. Die Wortwahl macht nicht nur die relative Passivität des Künstlers deutlich, sie lässt auch die unausweichliche Wirksamkeit dieser undefinierten „Macht“ erkennen, die für und durch den Künstler wirksam wird.¹¹³ Klee kam anschliessend auf die „spezifischen Dimensionen des Bildnerischen“, nämlich die Linie, die Helldunkeltöne und die Farbe, mit anderen Worten auf die bildnerischen Mittel zu sprechen. Es erstaunt daher nicht, dass sich diese Aussage mit dem Inhalt seiner Lehre deckt. Wie im Unterricht betonte er hier die Bedeutung der Bewegung der bildnerischen Mittel.¹¹⁴

108 Das Manuskript befindet sich im Archiv des Zentrum Paul Klee. Auf der ersten Seite des Manuskripts notierte Klee: „Vortrag, gehalten aus Anlass einer Bilderausstellung im Kunstverein zu Jena am 26. Januar 1924.“ Der Text wurde erstmals 1946 unter dem Titel „Über die moderne Kunst“ beim Benteli-Verlag in Bern publiziert. 1999 wurde dieser von Wolfgang Kersten transkribiert sowie mit einem Kommentar zu dessen Entstehung und Publikation ergänzt. Kersten 1999a und Kersten 1999b. Zum Kontext des Vortrages siehe Vogel 1992, S. 54–61; zum Verhältnis des Bauhauses zu Jena, speziell zum Kunstverein siehe Wahl 1979.

109 Jena 1924, fol. 2r.

110 Jena 1924, fol. 2r.

111 Die Metapher der Blüte und ihrer Entstehung aus dem Wurzelwerk war in den 1920er-Jahren verbreitet. Mehr dazu Dickel 2006, S. 141–142.

112 Jena 1924, fol. 4r.

113 Mösser 1976, S. 44.

114 Jena 1924, fol. 13r.

Die assoziativen Eigenschaften eines Kunstwerkes seien der Ursprung zu Missverständnissen zwischen Künstler und Laientum, fuhr Klee im Vortrag fort. Denn der Künstler sei bestrebt, die bildnerischen Elemente möglichst rein und logisch zueinander zu gruppieren, während der Laie darin einen Gegenstand erkennen wolle.¹¹⁵ Anschließend erklärte Klee den Zusammenhang zwischen formaler Gestaltung und inhaltlicher Aussage. Der Künstler sei nicht an Realitäten, an Form-Enden interessiert, sondern an den formenden Kräften, am Schöpfungsprozess. Daher seien die natürlichen Erscheinungsformen nicht Vorbild. Dem Künstler präge sich „an der Stelle eines fertigen Naturbildes das allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis ein“.¹¹⁶ Er beschäftige sich zwar mit Mikroskopie, Historie oder „Palaentologie“, aber „nicht im Sinne einer wissenschaftlichen Kontrollierbarkeit auf Naturtreue“, sondern im Sinne der Beweglichkeit und Freiheit.¹¹⁷ Klee betonte am Schluss, dass die Wahl der passenden bildnerischen Mittel für den Erfolg eines Künstlers massgebend sei: „Manchmal träume ich ein Werk von einer ganz grossen Spannweite durch das ganze elementare gegenständliche inhaltliche und stilistische Gebiet.“¹¹⁸ In diesem Vortrag schien der Künstler vor allem darum bemüht, einem breiten Publikum zu erklären, dass Kunst nicht Nachahmung der Natur sei, sondern freie bewegliche Gestaltung mit den passenden bildnerischen Mitteln aus dem Unbewussten heraus. Wie in der Lehre betonte er die Wichtigkeit der Wege zur Form.

EXAKTE VERSUCHE IM BEREICH DER KUNST, 1928

Zum Aufsatz *exakte versuche im bereich der kunst*, der 1928 in der Bauhaus-Zeitschrift publiziert wurde,¹¹⁹ finden sich zwei Entwürfe im Konvolut der *Bildnerischen Gestaltungslehre*. Es ist nicht anzunehmen, dass es sich dabei um Vorlesungsmanuskripte handelt. In allen drei Texten ging es Klee darum deutlich zu machen, dass das Kunstschaffen zwar auf exakten Gesetzen gründe, jedoch nur mit Intuition zu erreichen sei. Im ersten Entwurf¹²⁰ mit dem Titel „Versuch zum Exakten in der Kunst“ pries Klee die lebendige Form, die aus dem urlebendigen Punkt entstehe, und im Gegensatz zur Form ohne Funktion, zur geometrischen Form, die im Formalismus erstarre, steht. Der in die lebendige Form Eingeweihte „ahnt die Zeugung, weiss um das erste Tun einigermaßen Bescheid jene Dinge zum Werden zu bewegen und selbstbewegt sie sichtbar zu machen. Es bleiben ihm in ihnen Spuren hinter ihm seiner Bewegung und der Zauber des Lebens ist gegeben. Und für die andern der Zauber des Erlebens.“¹²¹ Klee betont erneut die Bedeutung der

115 Jena 1924, fol. 10r.

116 Jena 1924, fol. 13v.

117 Jena 1924, fol. 14r.

118 Jena 1924, fol. 15v.

119 EV 1928.

120 BG A/34–35, BG A/36, BG A/38.

121 BG A/38.

Bewegung für die lebendige Gestaltung, sowohl bei der Produktion wie bei der Rezeption. Der zweite Entwurf „Exacte Versuche im Bereich der Kunst“¹²² entspricht mit einigen Abweichungen dem publizierten Text.

Im ersten Entwurf kommt der Begriff „Intuition“, der im zweiten Entwurf und in der Endfassung so bedeutend wurde, nicht vor. Statt von „Intuition“ und „Genie“ sprach Klee im ersten Entwurf von „Zeugung“, „Schöpfung“, „quellendem Ursprung“, „Ursprung“ und „Geheimnis“. Die im ersten Entwurf geäußerte Forderung, dass man alles am natürlichen Geschehen und seinem Gesetz messen soll, wird in der Endfassung durch einen stärkeren Bezug auf den Menschen weggelassen. Der Mensch kann zwar durch exakte Forschung viel erreichen, dennoch gelangt er ausschliesslich mit Intuition und Genie „zur Totalisation“. Es handelt sich hier nicht nur um Gedanken darüber, was die exakte Forschung mit Intuition erreichen kann und was sie ohne Intuition nicht erreichen kann.¹²³ Der Aufsatz ist ebenfalls als kritischer Beitrag zur Tendenz am Bauhaus, im Funktionalismus und Formalismus zu erstarren, zu verstehen. Klee verteidigte die Position der freien Kunst gegenüber der nach bestimmten Gesetzen funktionierenden Gestaltung, wie sie am Bauhaus gelehrt wurde.

Klees Gedanken über sein eigenes Schaffen und über Gestaltung im Allgemeinen dürfen nicht isoliert betrachtet werden. Versucht man sich einen Überblick über den Kontext zu verschaffen, kann festgestellt werden, dass Klees Ideen keineswegs originell waren, sondern den vorherrschenden Diskursen entsprachen. Seine Vorrangstellung des Gestaltungsprozesses und seine Betonung der Kunst als Werden gründen nicht nur in seiner Lektüre von Goethes Schriften, sondern auch im Zeitgeist des frühen 20. Jahrhunderts.

122 BG A/41–43.

123 BG A/43. In einer Randnotiz bemerkte Klee: „Gedanken ganz: Was die exacte Forschung mit und ohne Intuition kann. Was sie ohne Intuition nicht kann. Was in der Not zur Tugend wird: (das Geniale) Vorteile für die Wissenschaft und die Schule.“

KUNST ALS WERDEN – VERSUCH EINER KONTEXTUALISIERUNG

In seinem Unterricht griff Klee in den ersten Jahren immer wieder auf Anschauungsbeispiele aus der Natur zurück, um die Vorrangstellung der Wege zur Form zu erklären. Will man das Schöpferische in Klees Unterricht erklären, muss man daher das Verhältnis von Natur und Gestaltung in den Diskursen der Moderne berücksichtigen. Mit der Betonung des Prozesses und der Bewegung hatte Klee keineswegs eine isolierte Position inne. Ausgehend von Goethes Metamorphosenlehre wurde in der romantischen Naturphilosophie und in der Folge in der Lebensphilosophie und in den esoterischen Weltanschauungen im frühen 20. Jahrhundert das Werden in der Natur mit der künstlerischen Schöpfung in Verbindung gebracht. Auch in zeitgenössischen Kunst-Zeitschriften wie *Der Sturm*, *Kunst und Künstler*, *Das Kunstblatt* oder *Der Ararat* wurde über die Bedeutung des Werdens und der Bewegung diskutiert.¹²⁴ Es ist schwierig zu belegen, welche Impulse Klee wann und woher erhielt. Bei der Kontextualisierung soll, ausgehend von der Klee-Forschung, versucht werden, das „epochale Moiré der unscharfen Gedanken“ sichtbar zu machen.

An Vorschlägen möglicher Quellen für Klees Betonung des Prozesses hat es in der Forschungsliteratur der letzten Jahrzehnte nicht gemangelt. Am intensivsten hat sich die Forschergemeinschaft mit dem Verhältnis Klees zu Goethe, zur Romantik oder zur Esoterik befasst.

Da Klee in der Offenlegung seiner Quellen zurückhaltend war, muss bei der Untersuchung seiner Texte und seiner Unterrichtsnotizen – wie es Bonnefoit formuliert hat – eine Art Archäologie im metaphorischen Sinne betrieben werden.¹²⁵ Die systematische Durchsicht der Nachlass-Bibliothek, die sich im Archiv des Zentrum Paul Klee befindet, ist für diese Art von Klee-Archäologie zentral. Über Klees Lektüre erfahren wir aus den Briefen an die Familie und aus dem Tagebuch. Daraus geht hervor, dass er in seinen autodidaktischen Studienjahren nach seiner Münchner Ausbildung, also von 1903 bis 1906, ausgesprochen viel gelesen und sich mit seinem Lesestoff intensiv auseinandergesetzt hat. Zu dieser Zeit lieb Klee auch Bücher in der Berner Stadt- und in der Landesbibliothek aus.¹²⁶ Leider existieren nur wenige Briefe aus der Bauhauszeit, da er damals meistens mit Lily zusammen war und seine interessantesten Gesprächspartner in der Nähe waren. Es kann davon ausgegangen werden, dass vor allem in Gesprächen ein reger Ideenaustausch am Bauhaus stattfand.

124 Zu den „Zeitgeistern“ um 1900, die sich in den Zeitschriften widerspiegeln, siehe Rennhofer 1987.

125 Bonnefoit 2009, S. 11.

126 Briefe 1979, Bd. 1, an Lily Klee, 31.1.1906, S. 582.

Überblickend kann festgehalten werden, dass sich neben Lehrbüchern für Naturgeschichte¹²⁷, Mathematik, Geometrie und Physik¹²⁸ in Klees Nachlass-Bibliothek die grossen ‚Klassiker‘ der Weltliteratur befinden. Er schien das gelesen zu haben, was damals zum Kanon des Bildungsbürgertums gehörte.¹²⁹ Es finden sich auch zahlreiche Kunstbücher in seiner Bibliothek. Hervorzuheben ist das Buch *Der Denker Forscher und Poet. Nach den veröffentlichten Handschriften* von Leonardo da Vinci (1452–1519), das, wie Bonnefoit aufgezeigt hat, Klee als Vorlage für seine Unterrichtsnotizen zur *Bildnerischen Mechanik* diente.¹³⁰

Welche Publikationen in der Bibliothek den Künstler bezüglich seiner Lehre vom Schöpferischen besonders inspirierten, ist relativ einfach auszumachen. In den naturwissenschaftlichen Schriften Goethes fand Klee die Idee der fortwährenden Formveränderung, hier taucht der Begriff des genetischen Verfahrens auf. Neben Goethes befinden sich auch Friedrich von Schillers (1759–1805) Werke in Klees Bibliothek.¹³¹ Für die vorliegende Arbeit ist vor allem Band 11 der Gesamtausgabe mit Schillers *Philosophischen Schriften* von Interesse. Neben der Idee des Organischen lag Schillers Definition des Kunstwerkes auch die Annahme zugrunde, dass es dem Betrachter möglich sei, durch die äussere Hülle in seine Seele zu blicken und auf diese Weise zu erkennen, was der

127 A. Gremli, *Excursionsflora für die Schweiz*, Aarau 1893; Th. Berthold, *Die Schönsten Alpenblumen*, Einsiedeln/Waldshut/NY/Cincinnati/St. Louis 1887; Karl Friedrich Vollrath Hoffmann, *Die Erde und ihre Bewohner – Physikalische Geographie und Naturgeschichte*, Altona 1877.

128 In einem Brief an Lily vom 5. April 1930 erwähnte Klee, dass er ein vierbändiges Mathematik-Lehrbuch angeschafft habe, um das Kapitel zur Hyperbel (Kegelschnitte) auszubauen. Briefe 1979, Bd. 2, S. 1048. Klee meinte damit höchstwahrscheinlich die vier Bände *Mathematisches Unterrichtswerk für höhere Schulen* von Reinhard Zeisberg, Ausgabe C, Frankfurt a. Main 1929. Ebenfalls aus dem Jahr 1929 ist das Buch *Lebendige Mathematik* von Felix Auerbach in der Nachlass-Bibliothek, in dem Klee einige wenige Anmerkungen notierte. Zur Vorbereitung seines Unterrichts verwendete er nachweislich auch das Lehrbuch *Geometrisches Zeichnen* von H. Becker, neubearbeitet von Prof. J. Vonderlinn (Sammlung Götschen), Berlin und Leipzig 1920. Viele der geometrischen Darstellungen sind mit einem pinkfarbenen Stift, wie Klee ihn auch in den Kapiteln II.5, II.6, II.8 und II.16 der *Planimetrischen Gestaltung* verwendete, markiert.

129 Zu Klees autodidaktischem „Studiengang“ durch das klassische Bildungsgut und dessen Bedeutung für den Unterricht siehe Werckmeister 1990.

130 Siehe Bonnefoit 2008a; Lily schenkte dem Künstler 1906 zu Weihnachten die zweite Auflage einer von Marie Herzfeld zusammengestellten und übersetzten Textauswahl aus Leonardos Handschriften. Siehe Da Vinci 1906. Unmittelbar nach seinem Jenaer Vortrag, in dem Klee den Künste-Wettstreit nach Leonardo wiedergab, begann er am Weimarer Bauhaus den Vorlesungszyklus zur *Bildnerischen Mechanik*. Bonnefoit zeigt auf, dass Klee in diesem Manuskript die wichtigsten Themen Punkt für Punkt von Herzfelds Leonardo-Ausgabe entnahm.

131 Schiller o.J. [ohne Annotationen]. Einzig Wolfgang Kersten hat bisher auf Bezüge zwischen Klee und Schiller hingewiesen. Der Autor zeigt auf, dass Klee in seinem Beitrag *Schöpferische Konfession* Schillers Ansicht über die Funktion des Spiels für den Menschen adaptiert und auf die abstrakte Kunst überträgt. Kersten 2009, S. 39–40.

Künstler seelisch in seinem Werke zum Ausdruck bringen wollte.¹³² Schillers Gedanken zum Verhältnis von Kunst und Natur gründen letztlich auf Goethes Ideen.

Weder Goethe noch Schiller lassen sich eindeutig und scharf von den Gedanken, Interessen und Ausdrucksweisen ihrer jüngeren Zeitgenossen trennen. Die Frühromantiker waren alle um 1770 geboren und brachten ihre Werke und Gedanken in rascher Folge parallel zur Hochklassik Goethes und Schillers in Weimar hervor. Ihr Sprachrohr war die von den Brüdern Schlegel gegründete und geleitete Zeitschrift *Athenäum* (1798–1800). Dass für Klees Entwicklung die Lektüre der romantischen Schriftsteller wie Friedrich Schlegel, Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, 1772–1801) oder E.T.A. Hoffmann (1776–1822) ebenso wichtig war, bleibt unbestritten.¹³³

Tagebucheinträge und Briefe an Lily belegen Klees intensive Beschäftigung mit den Schriften von Christian Friedrich Hebbel (1813–1863) zwischen 1903 und 1906.¹³⁴ Hebbel erlebte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine regelrechte Renaissance.¹³⁵ Im Herbst 1903 berichtete Klee, 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.“¹³⁶ Auch aus Hebbels Tagebüchern, die Lily ihrem Verlobten 1904 zu Weihnachten schenkte, schöpfte Klee viele Anregungen.¹³⁷ Hebbel sei ganz sein Dichter, schreibt er

132 Dem Vorwort von Band 11 mit den „Philosophischen Schriften“ konnte Klee entnehmen, dass sich Schiller wie die Romantiker auf Karl Philipp Moritz bezog, der mit der Nachahmungslehre des 18. Jahrhunderts aufgeräumt habe. „Den Gedanken einer organischen Entstehung des Kunstwerks, die Idee, dass es wie ein Naturgebilde gesetzmässig sich entwickle“, habe Moritz wiederum von Herder und Goethe übernommen, so Oskar Walzel. In: Schiller o.J., Bd. 11, S. XXXii.

133 Zu Klee und Novalis siehe Huggler 1969, S. 239–241, Gassner 1994, S. 25, Lichtenstern 2000, Klingsöhr-Leroy 2001, Hüneke 2001, S. 56; zu Klee und E.T.A. Hoffmann siehe Hoppe-Sailer 1998b, S. 91–96, Gockel 2008, S. 428; zum Prinzip der Verwandlung bei E.T.A. Hoffmann und Klee siehe Richter 2004, S. 78–136.

134 Briefe 1979, Bd. 1, an Lily, 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. Kersten bemerkt, dass Klee Hebbels Schriften in seinem Tagebuch mehrmals erwähnte, diese also gründlich studiert hatte. Kersten 2009, S. 34. Die Notizen wurden für die vorliegende Arbeit erstmals ausgewertet.

135 Dies belegen nicht nur Neuausgaben des Gesamtwerkes und der Tagebücher, sondern auch zahlreiche Aufsätze wie sie beispielsweise in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* abgedruckt wurden: Arno Scheunert, Heft 1, 1907, S. 70–120; Hans Wütschke, Heft 1, 1908, S. 47–70; Kurt Schuder, Heft 4, 1909, S. 595–600; Hans Heinrich, Heft 3, 1910, S. 408–441; Julius Sahr, Heft 2, 1911, S. 278–284; Karl Herke, Heft 3, 1915, S. 363–365; Albert Görland, Heft 3, 1919, S. 303–308.

136 Briefe 1979, Bd. 1, an Lily, 24.9.1903, S. 349.

137 Geelhaar vermutet, dass die Tagebücher Hebbels und deren Edition mit einer fortlaufenden Nummerierung für Klees Tagebuchstil richtungweisend waren. Geelhaar 1979, S. 250.

an Lily, „den ich nicht nur achte wie einen Goethe und Shakespeare, sondern wahrhaft liebe, vorzüglich den Menschen [...]“.“¹³⁸

Weiter zu erwähnen sind die Lektüre von Nietzsches *Zarathustra* während des Ersten Weltkrieges,¹³⁹ der Verweis auf Schopenhauer in einer Annotation¹⁴⁰ sowie die Publikationen Rudolf Steiners, Wilhelm Bölsches und Ludwig Klages', die sich ebenfalls in der Nachlass-Bibliothek befinden und auf die später näher eingegangen wird.

Weitere wichtige Impulse erhielt Klee von seinen Zeitgenossen im München der 1910er-Jahre sowie von seinen Lehrerkollegen am Bauhaus. In Klees Bibliothek sind auch die von Wassily Kandinsky geschenkten Bücher *Der Blaue Reiter*, *Über das Geistige in der Kunst* sowie *Punkt und Linie zu Fläche* erhalten.¹⁴¹

KLEES NATURBEGRIFF

Da Klee für die Vermittlung des Schöpferischen die Wachstumsprozesse in der Natur als Vorbild dienten, soll hier kurz der Forschungsstand zu seinem Naturbegriff zusammengefasst werden. Es zeigt sich, dass bei diesen Untersuchungen oft Klees Unterrichtsnotizen herangezogen wurden. Dabei findet keine klare Definition des Stellenwertes des Materials statt.

Einen detaillierten Überblick zur Debatte des Kleeschen Naturbegriffs seit 1920 bis 1998 gibt Hoppe-Sailer in seiner Habilitationsschrift.¹⁴² Bereits in den ersten Monografien von Zahn und von Wedderkop im Jahr 1920¹⁴³ wird die Bedeutung der Natur und der dynamischen Prozesse in Klees Schaffen betont. Während Zahn den Begriff des Lebendigen aus der zeitgenössischen lebensphilosophischen Debatte ableitet, gründet Wedderkop ihn einzig und allein auf die Dynamik der zeichnerischen und malerischen Mittel.¹⁴⁴

In der Forschung unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg wird die Thematik von Kunst und Natur selten behandelt. Nur Haftmann geht in seinen Bildanalysen auf Klees Naturkonzept ein, trotzdem ordnet er den „bildstrukturellen Befund“ immer

138 Briefe 1979, Bd. 1, an Lily, 18.1.1905, S. 472.

139 „Das nächste Mal nehm ich doch Nietzsches ‚Zarathustra‘ mit, wenn Dir bis dahin nichts Geeigneteres einfällt.“, schrieb Klee seiner Frau. In: Briefe 1979, Bd. 2, 10.7.1917, S. 873. In der Nachlass-Bibliothek befindet sich die Kriegsausgabe. Nietzsche o.J.; mehr dazu unten Anm. 698.

140 Paul Klee verwies bei einer Sentenz in Hebbels Tagebuch auf Schopenhauer. Hebbel 1903, Bd. 2, S. 319.

141 Blaue Reiter 1912, Kandinsky 1912a und Kandinsky 1926a. Alle drei Bücher der Nachlass-Bibliothek sind mit einer handschriftlichen Widmung Kandinskys versehen. Über die Entstehung des Almanachs *Der Blaue Reiter* siehe Klaus Lankheit in: *Blaue Reiter* 2004, S. 251–301 und Hoberg 2008. Zu Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* notierte Klee: „Der Kühnste von ihnen ist Kandinsky, welcher auch durch das Wort zu wirken sucht (das Geistige in der Kunst, bei Piper).“ In: TB 1988, Nr. 905, München, S. 322.

142 Hoppe-Sailer 1998a, S. 13–62.

143 Siehe Zahn 1920 und Wedderkop 1920.

144 Hoppe-Sailer 1998a, S. 15–22.

wieder Motiven zu.¹⁴⁵ Er widmet Klees Lehrtätigkeit und dem Inhalt des *Pädagogischen Skizzenbuches* je ein Kapitel.¹⁴⁶ Grohmann diskutiert den Naturbegriff kaum. Unter Natur werden im Sinne einer *natura naturata*-Vorstellung allein die Motive der Natur verstanden. Eine solche Engführung wird für Grohmann auch dann nicht problematisch, wenn er Klees Werkbegriff als grundsätzlich organisch und dynamisch bestimmt. Er bezieht dessen Ideen von Natur und Bild ausschliesslich auf ihre klassisch-idealistischen Vorläufer, auf Goethe und Carus, und hält sich dabei eng an die Äusserungen des Künstlers und dessen Selbstinterpretation.¹⁴⁷ Klees Lehre widmet er das letzte Kapitel, das er mit dem Jenaer Vortrag zu seinem künstlerischen Schaffen beginnt. Anschliessend gibt er einen kurzen Überblick über das Unterrichtsmaterial und weist darauf hin, dass die Schule das Lernbare lehrte.¹⁴⁸

In einer deutlichen Engführung von Person und Werk stellt Huggler das Œuvre Klees in kosmische Zusammenhänge. Bezugspunkt einer solchen These sind Klees Rekurse auf die Romantiker und Goethe ebenso wie die Reflexion zeitgenössischer Kunstströmungen des Impressionismus und Kubismus. Huggler paraphrasiert Klees Natursicht aufgrund seiner Schrift *Wege des Naturstudiums* und dem Jenaer Vortrag. Er geht auf den Topos des Künstlers als „Alter Deus“ ein und unterstreicht die Bedeutung, die dem künstlerischen Schaffen als einer schöpferischen und naturgleichen Produktion zukommt.¹⁴⁹

Henry geht in ihrer Dissertation von der Hypothese aus, dass es zwischen 1912 und 1914 zu einem grundlegenden Wechsel in Klees Naturverständnis kam – eine Abkehr von der Natur hin zu einer an naturwissenschaftlichen und architektonischen Verfahren orientierten Abstraktion. Sie stellt in Klees Naturkonzept eine klare Trennung zwischen *natura naturata* und *natura naturans* fest. Wie bereits Hoppe-Sailer feststellte, lässt sich eine solche Trennung bei Klee nicht aufrechterhalten.¹⁵⁰ Henry konzentriert sich auf die Untersuchung der Pflanzenbilder und der Landschaften. Eingebunden in den Jugendstil und rückbezogen auf die Romantik, zeige sich hier ein zentrales Thema des Schaffens. Dem ist in dieser Allgemeinheit ebenso zuzustimmen, wie Henrys Verweis auf Carl Gustav Carus, Philipp Otto Runge (1777–1810), Caspar David Friedrich (1774–1840) und Goethe als mögliche Quellen. Schliesslich fokussiert sie Klees Interesse an den Pflanzen und deren Erscheinungsfülle auf die beiden Aspekte der inneren Struktur und der Entwicklung. Sie bezieht sich dabei häufig auf seine Unterrichtsnotizen. In weiteren Publikationen versucht die Autorin immer wieder seinen Naturbegriff mit naturwissenschaftlichen Forschungsergebnissen seiner Zeit in Verbindung zu bringen.¹⁵¹

145 Haftmann 1950, S. 89–102; siehe dazu Hoppe-Sailer 1998a, S. 23–25.

146 „Der Meister am Bauhaus“, S. 59–72 und „Pädagogisches Skizzenbuch“, S. 73–88.

147 Grohmann 1954, S. 181–183; siehe dazu Hoppe-Sailer 1998a, S. 29–31.

148 Grohmann 1954, S. 365–376.

149 Huggler 1969; siehe dazu Hoppe-Sailer 1998a, S. 32–35.

150 Henry 1976; siehe dazu Hoppe-Sailer 1998a, S. 44.

151 Henry 1977a, Henry 1988, Henry 1989, Henry 1991 und Henry 2011; mehr dazu unten S. 80–81.

Glaesemer sieht in Klees Naturmotiven eine Kritik an der Technik und an der reinen Konstruktion im Zusammenhang mit den Auseinandersetzungen zwischen Malern und Architekten am Bauhaus.¹⁵²

Verdi betont, dass es Klee sowohl in seinem künstlerischen Schaffen wie auch in seiner Lehre darum ging, die Wachstumsprozesse in der Natur zu vermitteln. Da der Künstler für den Unterricht sein eigenes unbewusstes Schaffen erklären musste, gäben die Notizen, so Verdi, eine Einsicht „into the theoretical principles which underlay many of his paintings of these years“.¹⁵³ Der Autor versucht das künstlerische Arbeiten nach Naturmotiven zu gruppieren. Dabei verweist er auf Bildmaterial wie Ernst Haeckels Radiolarien oder mikroskopische Bilder, die Klee für sein künstlerisches Schaffen als Vorlage gedient haben könnten. Er untersucht nicht, auf welche Weise sich morphologische und prozessuale Aspekte der Natur in der Struktur der Bilder niederschlagen. Am Schluss weist er zwar auf Goethes Metamorphosenlehre hin, doch stellt er auch hier einen zu engen Bezug zur Bildwelt Klees her.

Werckmeister hebt in seiner ausführlichen Rezension von Verdis Arbeit vor allem die unmittelbaren sozialhistorischen Zusammenhänge hervor.¹⁵⁴ Beide Publikationen verzichten weitgehend auf eine ideengeschichtliche Untersuchung. Aus der pragmatischen Ausrichtung Werckmeisters folgt dann auch seine Auffassung, dass Klees Interesse an der Naturmorphologie allein „in deren Funktion als Leitbild für die Formlehre begründet“ liege.¹⁵⁵

Franciscono betont zu Beginn seiner Ausführungen den metaphysischen Aspekt in Klees Kunst und Naturverständnis und unterstreicht die Tatsache, dass Natur für den Künstler immer auch eine allegorische Funktion habe. Ein zentrales Bindeglied zwischen Bildform und Naturform sieht Franciscono in Klees Interesse an der Architektur. Jener Konnex zwischen Architekturformen und Naturformen bestehe für ihn in der offensichtlichen, strengen Regeln gehorchenden Gesetzmässigkeit, der beide Bereiche unterworfen sind. Franciscono konzentriert das Naturthema auf Aspekte der Komposition und des künstlerisch-handwerklichen Verfahrens.¹⁵⁶

Im Ausstellungskatalog *Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit der Natur* untersucht Güse die Naturmotive in Klees Schaffen und zeigt auf, wie er die Gesetzmässigkeit und das Wachstum in Kunst und Natur gleichsetzt.¹⁵⁷ Verdis Aufsatz führt chronologisch durch die botanische Bildwelt.¹⁵⁸ Dittmann versucht den Aspekt des Wachsens im Denken und Schaffen des Künstlers herauszuarbeiten. Dabei stützt er sich auf

152 Glaesemer 1984, S. 24–27.

153 Verdi 1984, S. 24.

154 Werckmeister 1987.

155 Werckmeister 1987, S. 71; siehe dazu Hoppe-Sailer 1998a, S. 41–43.

156 Franciscono 1991; siehe dazu Hoppe-Sailer 1998a, S. 47–51.

157 Güse 1990.

158 Verdi 1990.

Kategorien der Kleeschen Naturauffassung wie Statik und Dynamik, Chaos und Kosmos. Er beschreibt das Prozesshafte in der Lehre in Bezug auf die Farben, die Gliederung und die Linie, um das Erarbeitete in den Werken festzumachen.¹⁵⁹

Prange analysiert die Vorstellung vom Kristall als einer Kunst- und Künstlermetapher der frühen Moderne. Dabei kommt Klees Begriff der Genesis eine zentrale Bedeutung zu. Sie vertritt die These, Klee verfolge in seinen Schriften die Idee eines „zum Naturgesetz objektivierten Empfindens“.¹⁶⁰ Die Autorin widmet dem Verhältnis von Kunst und Lehre ein ganzes Kapitel, in dem sie den Forschungsstand wiedergibt ohne eine klare Stellung zu beziehen.¹⁶¹

Die Untersuchung von Bunk bezieht die künstlerische Produktion als wesentlichen Teil und Antrieb des Theoretischen mit ein. Aufgrund ihrer Kritik, dass in der älteren Literatur entweder mehr die Ratio¹⁶² oder mehr die Intuition und Mystik¹⁶³ betont werde, versucht die Autorin Klees künstlerische Produktion aus seiner ambivalenten Haltung zur Natur und aus seinen Versuchen, Natur analytisch zu erkennen oder ihr intuitiv zu begegnen und sich mit ihr zu identifizieren, umfassend zu erklären.¹⁶⁴

Bunge untersucht am Beispiel der Schriften von Paul Klee das Wesen, die Funktion und den Erkenntniswert der Künstlerreflexion. Er spricht vom „bildnerischen Denken“, in welchem Intuition und Ratio respektiv Bilden und Denken, sich gegenseitig unterstützen. Wie die meisten Klee-Forscher unterscheidet auch er nicht zwischen Klees Unterrichtsnotizen und seinen publizierten Schriften.¹⁶⁵

In den Abhandlungen zu Klees Naturbegriff werden hauptsächlich Klees Tagebücher, seine Aufsätze sowie seine Unterrichtsnotizen, wie sie von Spiller publiziert wurden, längeren Erläuterungen unterzogen. Das künstlerische Werk dient in erster Linie der Illustrierung des am Theoretischen Erarbeiteten. Hier liegt ein fundamentales Problem: Das Verhältnis Text (Theorie und Lehre) und Bild wird nicht klar definiert.

Erstmals thematisiert Hoppe-Sailer in seiner Habilitationsschrift dieses Verhältnis. Er geht davon aus, dass zwischen theoretischem Werk und bildnerischem Œuvre ein Wechselverhältnis bestehe.¹⁶⁶ Der Autor präzisiert, dass die theoretischen Reflexionen Klees nicht die Folie sein könne, vor der sein Werk ikonografisch entschlüsselt werde.

159 Dittmann 1990.

160 Prange 1991, S. 259.

161 Prange 1991, S. 293–297. Die Autorin meint, dass Werckmeister als erster eine „Synchronisierung von Werk und Theorie“, wie sie bei Glaesemer, Geelhaar und Spiller geschehe, kritisiere. Die Gegenüberstellung von Kunstwerken und Unterrichtsnotizen wie in Spiller 1956 und Spiller 1970 suggerierte tatsächlich enge bildnerische Bezüge zwischen Klees Illustrationen für den Unterricht und seinem eigenen Schaffen. Geelhaar und Glaesemer seien sich des grundsätzlichen Unterschiedes zwischen Kunst und Lehre bewusst.

162 U.a. Mösser 1976, Maeda 1980.

163 U.a. Grohmann 1954, Huggler 1969, Giedion-Welcker 1961.

164 Bunk 1992.

165 Bunge 1996.

166 Hoppe-Sailer 1998a.

Die Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde stellen auch keine bildnerische Umsetzung eines Ideenreservoirs dar, das Klee in den Texten ausführe. Hoppe-Sailer steckt für Klees Naturbegriff einen weiten ideengeschichtlichen Rahmen. Bezüglich Klees Verständnis der Genesis' verweist der Autor in mehreren Texten auf Goethe und Carus als Quellen.¹⁶⁷

Der Bedeutung der Natur in Klees künstlerischem Schaffen widmete sich auch die Ausstellung *Paul Klees Zaubergarten*. Okudas Chronologie gibt interessante Hinweise auf Klees Begegnungen mit der Pflanzenwelt, insbesondere in seinem Naturgeschichte-Unterricht am Gymnasium.¹⁶⁸ Baumgartner gibt einen chronologischen Überblick zu Klees Naturbegriff und versucht, die „wechselseitige“ Beziehung zwischen Klees Unterricht und seinem Schaffen aufzuzeigen.¹⁶⁹

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich die bisherigen Untersuchungen mit Klees Naturmotiven in seinem künstlerischen Œuvre im Sinne einer natura naturata sowie mit seinem Verständnis des Werdeprozesses im Sinne der natura naturans befassen. Für die vorliegende Arbeit ist einzig letzteres von Interesse, da Klee in seinem Unterricht den gestalterischen mit dem natürlichen Werdeprozess zu vermitteln versuchte. Genesis und Formung waren für sein ästhetisches Programm zentrale Begriffe. Deshalb werden im Folgenden auf der Grundlage des aktuellen Forschungsstandes seine Quellen näher untersucht. Es wird aufgezeigt, inwiefern sich Klee einerseits auf Goethe und romantisches Gedankengut, andererseits auf eine breite zeitgenössische Debatte bezieht, die sich vor allem aus lebensphilosophischen Konzepten des späten 19. Jahrhunderts speist. Teile der Diskurse zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind ebenfalls auf eine ausgesprochene Goethe-Rezeption zurückzuführen und von einem nicht weniger deutlichen Bezug zur Romantik geprägt. So gelangten Goethes Ideen über unterschiedliche Wege in die Vorstellungswelt Klees: Zum einen dadurch, dass sich sämtliche Schriften Goethes in seiner Bibliothek befanden, zum anderen durch die Rezeption Goethes bei den Romantikern und die eben erwähnte Goethe-Renaissance zu Beginn des 20. Jahrhunderts.¹⁷⁰

GOETHES METAMORPHOSENLEHRE

Dass Paul Klee sich in seinen Tagebüchern, Briefen und Schriften verschiedentlich auf Goethe und die Metamorphosenlehre bezog, ist bekannt und unter unterschiedlichen Aspekten in der Forschung beschrieben worden. Erstmals vergleicht Haftmann 1950 Klees Aussagen zur Korrespondenz von Natur- und Kunstgesetzlichkeit, ihrer genetischen

167 Hoppe-Sailer 1998b, Hoppe-Sailer 2000, S. 91 und Hoppe-Sailer 2008.

168 Okuda 2008.

169 Baumgartner 2008.

170 Zur Goethe-Rezeption in der Romantik und um 1900 siehe Lichtenstern 1990, Engelhardt 1998, Ingensiep 1998 und Hoppe-Sailer 1998b.

Strukturverwandtschaft, der Suche nach dem Urbild und der implizierten Freiheit zu neuen, ebenfalls genetisch ableitbaren Formerfindungen mit Goethes morphologischer Methode.¹⁷¹ Klees Ästhetik umreißend vermittelt Hofmann 1953 neue Einsichten im Hinblick auf dessen Auffassung von „Komposition“ und ihrer lebendigen Ganzheit in Analogie zur „Gestaltung“, wie sie Goethe begreift. Der Autor bemerkt ebenfalls, dass Klees Betonung der formenden Kräfte an Goethes dynamisches Wirkungsprinzip der Metamorphose anschliesst.¹⁷² Lichtenstern untersucht die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes und verweist auf Klees literarische Beschäftigung mit Goethes Schriften. Sie versucht anhand einiger Werke aufzuzeigen, wie Klee Goethes morphologische Betrachtungsweise zum Ausdruck bringt.¹⁷³ Der Schwerpunkt von Waenerbergs Untersuchung liegt auf der Entwicklung von Goethes Idee der Urpflanze und seiner Metamorphosenlehre im Laufe des 19. Jahrhunderts bis zur Theorie und Praxis des Ornaments im Jugendstil.¹⁷⁴ Hoppe-Sailer beschäftigt sich vermehrt mit der Goetherezeption in Klees Auffassung des Werkprozesses und mit dem Gebrauch des Begriffes „Genesis“.¹⁷⁵ Harlan verortet Goethes Metamorphosenlehre im Verhältnis zum Platonismus und zu Aristoteles und versucht Klees künstlerisches Schaffen sowie seine Texte mit Goethes Gedanken in Verbindung zu bringen.¹⁷⁶

Bei den erwähnten Untersuchungen wird Goethes Metamorphosenlehre oft rückblickend kontextualisiert und mit zeitgenössischem naturphilosophischem Gedankengut, etwa eines Immanuel Kant (1724–1804), Alexander von Humboldt (1769–1859), Carus, Schelling, Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) oder Nees von Esenbeck (1776–1858)¹⁷⁷, in Verbindung gebracht. Da in den bisherigen Untersuchungen fälschlicherweise angenommen wurde, dass sich keine Ausgabe der naturwissenschaftlichen Schriften Goethes in Klees Besitz befand,¹⁷⁸ wird wohl mit Vor- und Rückgriffen versucht, Goethes Metamorphosenlehre zu verorten und damit ihre allgemeingültige Bedeutung hervorzuheben. Tatsächlich gründen sowohl die zeitgenössische Diskussion

171 Haftmann 1950.

172 Hofmann 1953.

173 Lichtenstern 1990, speziell: 81–83. Die Autorin bezieht ihre Information zur Goethe Lektüre Klees aus dem Tagebuch, in dem die naturwissenschaftlichen Schriften nicht erwähnt sind.

174 Waenerberg 1992.

175 Hoppe-Sailer 1998a, Hoppe-Sailer 1998b, Hoppe-Sailer 2000 und Hoppe-Sailer 2009. Der Autor erwähnt im Zusammenhang mit Klees Auffassung der Genesis auch Carl Gustav Carus als mögliche Quelle.

176 Harlan 2000 und Harlan 2002.

177 In Klees Gesamtausgabe von Goethes Schriften wurde bemerkt, dass Nees von Esenbeck die Metamorphosenlehre von Goethe übernommen habe. Goethe 1840, Bd. 36, S. 169, Anm.; siehe Esenbeck 1861. Hofmann weist auf Parallelen zwischen Kandinsky Kunsttheorie und Esenbecks Versuch hin, die organischen Gestalten auf geometrische Grundschemas zurückzuführen. Hofmann 1953, S. 67–68.

178 Noch 2009 schreibt beispielsweise Bestgen: „Wenngleich sich in der Bibliothek Paul Klees keine Ausgabe der naturwissenschaftlichen Schriften Goethes findet, war er offensichtlich sehr vertraut mit den wesentlichen Aussagen in Goethes Abhandlungen.“ Bestgen 2009, S. 276.

zum Verhältnis von Kunst und Natur als auch Klees Gedanken zum Thema auf Goethes Metamorphosenlehre.¹⁷⁹

In der vorliegenden Arbeit werden erstmals die Gesamtausgabe von Goethes Schriften, der Briefwechsel mit Charlotte von Stein und Eckermanns Gespräche mit Goethe, die sich alle in Klees Nachlass-Bibliothek befinden, berücksichtigt.¹⁸⁰ Dabei werden Klees Anstreichungen und Kommentare an den Seitenrändern, wenn auch nicht zahlreich, ausgewertet. Von besonderem Interesse sind Band 36 der Goetheschen Schriften mit Texten zur Morphologie und zur Metamorphose der Pflanze sowie Band 40 mit Beiträgen zur Naturwissenschaft im Allgemeinen. Die Randnotiz „8.VII 1922“ beweist, dass sich Klee mit Goethes Schriften, hier mit der Farbenlehre, zu Beginn seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus auseinandergesetzt hat.¹⁸¹

Die Suche nach den Gesetzen des fortlaufenden Gestaltwechsels durchzieht sowohl Goethes Schriften zu den Naturwissenschaften wie auch die zur Kunst.¹⁸² Das bedeutet, dass Aspekte der Zeitlichkeit und Prozesse der Veränderung nicht allein vor dem Hintergrund der naturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Phänomenen der Metamorphose zu betrachten sind, sondern ebenso unter den Bedingungen eines ästhetischen Wechselverhältnisses von Chaos und Form, Regel und Zufall. Es liegt auf der Hand, dass Klee an diesem Modell grosses Interesse fand und dass es zugleich von den Vorstellungen der an Dynamisierung und Prozess interessierten Romantiker nicht weit entfernt ist.¹⁸³

Natürlich entwickelte Goethe seine Naturwissenschaft nicht völlig isoliert. Die Art der Zuwendung zu Natur und Naturforschung wurzelt in Traditionen des 17. und 18. Jahrhunderts. William Shakespeare, Spinoza und Carl von Linné bezeichnet Goethe in der Geschichte seines botanischen Studiums als die Einflussreichsten zu Beginn seiner Naturstudien.¹⁸⁴ Am Schluss seines Aufsatzes zur *Einwirkung der neuern Philosophie*

179 Ringbom 1977.

180 *Sämtliche Werke in vierzig Bänden* (Goethe 1840); *Italienische Reise* (Goethe o.J.) mit Randnotizen von Klee; Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Eckermann 1902); *Briefe an Charlotte von Stein* (Goethe 1923).

181 Goethe 1840, Bd. 37, S. 8. Mehr zu Klees Farbenlehre siehe Keller Tschirren 2012.

182 Zur Entstehung von Goethes Metamorphosenlehre und deren Rezeption siehe Maul 2009.

183 Hoppe-Sailer 2009, S. 57. Goethe hatte sich zwar missbilligend über die „neuesten französischen Dichter“, die sich als „Romantiker“ verstanden, geäussert und war in einem Gespräch mit Eckermann über das Klassische und Romantische zu dem Diktum gekommen: „Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke. Und das sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch und gesund ist. Wenn wir nach solchen Qualitäten Klassisches und Romantisches unterscheiden, so werden wir bald im reinen sein.“ Klee notierte am Seitenrand „d. Begriffe: Klassisch romantisch“. Eckermann 1902, Bd. 2., S. 418, 2.4.1829.

184 Goethe 1840, Bd. 36, S. 73.

nennt er Fichte, Schelling, Hegel, die Gebrüder Schlegel und die Brüder von Humboldt, denen er im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts vieles verdanke.¹⁸⁵ Damit ist die Verwandtschaft zwischen Goethes Bemühen, sich der Idee eines Ganzen der Natur zu nähern, und den Tendenzen der aufkommenden Naturphilosophie der romantischen Epoche angedeutet.¹⁸⁶

ROMANTISCHER UNIVERSALISMUS

In der umfangreichen Literatur zu Paul Klee liess es sich bisher kaum eine Autorin oder ein Autor entgehen, auf offensichtliche Bezüge zwischen Klee und der Romantik hinzuweisen.¹⁸⁷ Richter, die einen detaillierten Überblick über das „Romantische“ in der Forschungsliteratur zu Paul Klee gibt, kommt zum Schluss, dass die Forschenden zwar Parallelen zwischen dem Kleeschen und dem romantischen Gedankengut aufzeigen, ohne jedoch ein differenziertes Verständnis der Romantik darzulegen.¹⁸⁸ Für die vorliegende Untersuchung sind vor allem drei Aspekte der romantischen Weltanschauung von Interesse: die Überwindung der Polarität, das Streben nach Universalität sowie das Prinzip des ewigen Werdens, das in Goethes Metamorphosenlehre seinen Ursprung hat.

Die fundamentalen Veränderungen der Lebensverhältnisse und des Weltverständnisses im ausgehenden 18. Jahrhundert führten zu einem Wandel der Mentalität. Dies geschah in derartigem Umfang und dermassen folgenreich, dass sich die Überzeugung verbreitet hat, hier habe die „Moderne“, also Denken und Empfinden der hoch technisierten Welt des 20. Jahrhunderts, in wesentlichen Punkten ihren Ursprung.¹⁸⁹ Tatsächlich wurden die romantischen Ideen ein Jahrhundert später vom Expressionismus, von der Lebensphilosophie und von der neuromantischen Literatur wieder aufgegriffen.¹⁹⁰

185 Goethe 1840, Bd. 40, S. 423.

186 Dazu Engelhardt/Kuhn 1989, S. 224–226.

187 Schon in den ersten Publikationen über Klee aus den 1920er-Jahren von Hausenstein, Wedderkop und Zahn finden sich Begriffe wie „Romantik“ oder „romantisch“ mehrfach auf Klee angewendet. Nach dem zweiten Weltkrieg weisen Grohmann (1954) und Huggler (1969) auf Bezüge zwischen Klee und Novalis hin. Lankheit (1951) versucht den Ursprung von Kandinskys „absoluter“ Malerei in der Romantik zu verorten. Es folgen Analysen der motivischen Wechselbeziehung zwischen Klee und der Romantik. Glaesemer geht 1987 erstmals auf die romantische Weltanschauung und deren Rezeption bei Klee ein. Gohr (1979) sieht die Motive für Klees Denken über die Funktion des Künstlers eingebettet in die neo-romantische Diskussion in München, die 1917 ihren Höhepunkt erreicht habe. Hoppe-Sailer verweist auf die romantische Landschaftsmalerei und die Arabeske als romantische Kunstform, ohne jedoch einen klaren Bezug zu Klee herzustellen. Mehr zum Forschungsstand siehe Hoppe-Sailer 1998a, S. 57–69. 2009 fand in Ulm eine Ausstellung zum Verhältnis Klees zur Romantik statt. Ulm 2009; siehe auch Sparagni 2009 und Richter 2009.

188 Richter 2004, S. 11–34.

189 Schulz 1996, S. 22.

190 Zur deutschen Romantik und der deutschen Moderne siehe Stelzer 1964, S. 126–130; Roskill 1992, S. 96–102.

Auch Klee spürte die Aktualität der Romantik in seiner Zeit, wenn er Lily Anfang 1905 schrieb: „Die ‚Lucinde‘ von Schlegel ist die erste Auferstehung, ich meine mehr allgemein die Zeit der Romantik, die ich in dem Paradigma Lucinde kenne, und die Gegenwart ist dieser Art wieder zugeneigt; daher die glänzende Ausgabe, die an sich schon ein grosser Genuss ist [...].“¹⁹¹ Die sogenannte „Neuromantik“ führte um 1900 auch zu einer Reihe von ersten zuverlässigen und umfassenden Editionen der Werke von Friedrich Schlegel, Friedrich Hölderlin, Novalis, Heinrich Kleists und über die Weltanschauung der Romantik im Allgemeinen.¹⁹² In Klees Bibliothek finden sich neben Werkausgaben der romantischen ‚Klassiker‘ wie Hölderlin oder Kleist auch einige Bücher von Autoren der neuromantischen Richtung wie Hugo von Hoffmannsthal, Ludwig Otti, Thomas Mann oder Rainer Maria Rilke.

Wie die Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts war auch die Romantik eine Zeit des Umbruchs. Die universalistische Naturbetrachtung der Romantik war eine Reaktion auf das mechanistische, cartesianische Weltbild und zugleich Kritik an der Unterwerfung der Natur durch die zu dieser Zeit in den Naturwissenschaften vorherrschenden Vernunft-Auffassungen. In diesem Sinne ist auch Klees Festhalten an der romantischen Idee des Genies in seinem Beitrag *exakte versuche im bereich der kunst* von 1928 als Gegenmodell zu einem einseitigen technischen, funktional-konstruktiven Denken, wie es im späten Bauhaus gefördert wurde, zu verstehen.¹⁹³

Gegensätze und Gemeinsamkeiten, Abgrenzungen und Grenzüberschreitungen, Allgemeinheit und Besonderheit etc. – das Oszillieren und Vermitteln zwischen

191 Briefe 1979, Bd. 1, 18.1.1905, S. 472. Klee hatte das Buch anscheinend bereits 1903 einmal gelesen. In einem Brief vom 23. Februar 1903 schrieb er Lily, dass ihn vor allem das Kapitel „Schule der Männlichkeit“ an sein eigenes Leben erinnere. Mehr zu Klees Mannwerdung und seinen Kommentaren zur Schlegellektüre siehe Wedekind 1993, S. 70–77. Er bemerkte schon damals, wie wenige Fortschritte die Menschheit seither gemacht hätten, wenn man bedenke, dass die Leute auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch die gleichen Romantiker seien. Ihn interessierte damals vor allem der psychologische Aspekt. Um sich dem Schwärmerischen zu widersetzen, empfahl Klee: „Strenge Arbeit ist die beste Rettung, Form und nicht zu viel Gefühl!“. In: Briefe 1979, Bd. 1, an Lily, 23.2.1903, S. 312. In der Nachlass-Bibliothek befindet sich kein Exemplar von Schlegels *Lucinde* mehr.

192 Marie Joachimi publizierte 1905 eine Untersuchung zur Weltanschauung der Romantik. Sie kam zum Schluss, dass der göttliche Funke des schaffenden Geistes bei den Romantikern für die Entstehung des Kunstwerkes, das sich wie die Natur organisch entfalten muss, verantwortlich war. Joachimi 1905. Des Weiteren gab der österreichische Literaturwissenschaftler Oskar Walzel, der unter anderem auch in Bern lehrte und mit Heinrich Wölfflin befreundet war, zahlreiche Publikationen über die deutsche Romantik heraus. Siehe beispielsweise Walzel 1908.

193 „Genie“, sagte Kant, „ist die angeborene Gemütsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“ Zit. nach Bunge 1996, S. 125. Die Willkür des Genies war somit – wie die Gewalt der Natur – zugleich Gesetz und Notwendigkeit; das Genie durfte, ja musste sich über alle Regeln hinwegsetzen, weil es, kraft seiner Genialität, sich selbst Gesetz und Regel war. Zum künstlerischen Genius allgemein siehe Badt 1968.

Extremen zeichnen die gesamten kunsttheoretischen Entwürfe dieser Zeit aus. Hier liegt auch der Grund für die epochale Antinomie Antike – Moderne, die August Wilhelm Schlegel mit dem für die Kunst- und Literaturgeschichte folgenreichen Begriffspaar klassisch – romantisch endgültig bestimmte und festschrieb.¹⁹⁴

Die Romantik ist aus dem Widerstand gegen die Übermacht der bis ins späte 18. Jahrhundert vorherrschenden antiken Klassik, deren Formen und Regeln in Bildungswesen, Philosophie, bildender Kunst, Architektur und Literatur hervorgegangen.¹⁹⁵ Aus dem Zweifel an der absoluten Mustergültigkeit des Klassischen entwickelte sich der Gedanke von einer romantisch-christlichen Kultur im Gegensatz zur antiken.¹⁹⁶ Die romantische Kultur erkannte keine zeitlose Normativität mehr an, sondern versuchte das Bildungsgut des Klassischen im historischen Denken weiterzuentwickeln.¹⁹⁷ Die Künstler interessierten sich vorwiegend für die vergangene christliche Kultur. Parallel zur Aneignung romanischer Literatur und Kultur ging das Interesse an der Antike jedoch weiter. Durch Studien wie die von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) und Gottfried Ephraim Lessing (1729–1781) wurde das Interesse unter neuen Gesichtspunkten sogar wiederbelebt, so dass die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts als eine Zeit regelrechter „Gräcomanie“ gelten konnten, und zwar keineswegs in klarer Trennung von klassischer und romantischer „Partei“. Denn nicht die Eliminierung der einen Kultur durch

194 Becker 1998, S. 197.

195 Friedrich Schlegel (in *Über das Studium der Griechischen Poesie*, 1795/96) und Schiller (in *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795) stellen den Versuch dar, die beiden unterschiedlichen Epochen Antike / Moderne beziehungsweise Klassik / Romantik sowohl in ihrer tief greifenden Gegensätzlichkeit zu begründen und zu beschreiben als auch, und vor allem, ihre Gleichwertigkeit herauszustellen und damit ihren vermeintlichen Antagonismus in „Eintracht“ (Schlegel in der *Vorrede*) zu überführen. Becker 1998, S. 19.

196 Schulz 1996, S. 13. Dabei sei auf Novalis' romantische Programmschrift mit dem Titel *Die Christenheit oder Europa* (1799) oder auf Jean Pauls Aussage „Ursprung und Charakter der ganzen neuern Poesie lässt sich so leicht aus dem Christentum ableiten, dass man die romantische ebenso gut die christliche nennen könnte.“ hingewiesen. Siehe Hoppe-Sailer 1998a, S. 91. Als verbindendes Element der romantischen Kultur vom Mittelalter bis zur Gegenwart galt August Wilhelm Schlegel ihre Christlichkeit im Gegensatz zum Heidentum der Antike. Die Christlichkeit, um die es hier ging, war eine Reflexion auf die historische Funktion des Christentums, ein intellektueller Prozess, mit welchem Schlegel die moderne Besonderheit der romantischen Kultur charakterisierte.

197 Solches Denken war Ergebnis einer aufgeklärten Philosophie. Ihre massgebliche Konzeption und Formulierung fand die romantische Kultur schliesslich in verschiedenen öffentlichen Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel, die er zwischen 1798 und 1808 in Jena, Berlin und Wien hielt. Mit Schlegel fand die Psychologie als „Seelenkunde“ Eingang in die Kunsttheorie und führte zu einer folgenreichen, psychologisierenden Deutung des Romantischen als einer auf Unendlichkeit gerichteten Sehnsucht in der Spannung zwischen Vergangenheit und Zukunft – eine Deutung, die mit den implizierten Bezügen zu Transzendenz, Unterbewusstsein und Irrationalität zwar neue Wege wies, aber auch zu manchen weiteren Missverständnissen oder Vereinfachungen Anlass gab. Die spätere Kulturgeschichtsschreibung hat diesen um 1800 dynamisch wirkenden Begriff des Romantischen ins Statische umfunktioniert, indem sie das Substantiv „Romantik“ zum Begriff für eine Epoche machte, die wesentliche Teile von Kunst, Musik und Literatur Europas vom Ausgang des 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts umfassen sollte.

die andere war das Ziel, sondern das Ideal einer Synthese.¹⁹⁸ Klee muss sich dieser Gegensätze bewusst gewesen sein, denn er strebte ebenfalls die Synthese von Antike und Christentum beziehungsweise Moderne an.¹⁹⁹

Das polare Denken beschränkte sich nicht auf die Antinomie von Antike und Moderne; das Romantische bestehe überhaupt im Kontrast, der zu überwinden sei, so August Wilhelm Schlegel in seinen Jenaer Vorlesungen über philosophische Kunstlehre (1798).²⁰⁰ In diesem Sinne verstand auch Klee das Kunstwerk als Vereinigung aller Elemente. Der Dualismus sei „nicht als solcher behandelt, sondern in seiner complementären Einheit“.²⁰¹ 1926 notierte er in seinem Taschenkalender:

„Dualismus bedeutet die Herrschaft des Gegensatzes. Sie ist diesseitig, acentral, eine Teilangelegenheit im Kosmos Polarität, Complementarismus. Im Centrum findet der Dualismus seine Lösung. Die Analyse wird zur Synthese, die Pole entspannen sich, die Geschlechter vereinigen sich. Die Romantik erfüllt sich.“²⁰²

Die Forderung nach der Überwindung der Polarität konnte Klee in Novalis' philosophischen Fragmenten nachlesen, die sich in der Nachlass-Bibliothek befinden.²⁰³ Ausgehend von Schelling entwickelte Novalis eine Naturphilosophie, welche die Grundlage für die Einheit von Welt und Mensch schafft. Der Gedanke von der Ganzheit der Natur einschliesslich des Menschen wurde dem um 1800 aufkommenden Spezialistentum entgeggestellt, das eine Aufspaltung des Weltganzen in einzelne Gebiete zur Folge hatte.²⁰⁴ So stellte Novalis im philosophischen Fragment Nr. 146 die rhetorische Frage: „Unser Denken war bisher entweder bloss mechanisch, diskursiv, atomistisch, oder bloss intuitiv, dynamisch. Ist jetzt etwa die Zeit der Vereinigung gekommen?“²⁰⁵

198 Schulz 1996, S. 19.

199 TB 1988, Nr. 430, Juli 1902, Bern, S. 156. Für Hausenstein und Zahn vermerkte Klee 1919 respektiv 1920 wenig abweichende Versionen dieses Versuches zur „Überwindung Roms“. Siehe TB 1988, S. 488, 509 und 521–522; siehe dazu Hoppe-Sailer 1998, S. 81–84; mehr zum romantisch-klassischen Gegensatz siehe unten S. 190–191 und 216.

200 „Das Romantische überhaupt besteht im Kontraste.“ Zit. nach Schulz 1996, S. 66–67.

201 Briefe 1979, Bd. 2, an Lily, 10.7.1917, S. 873.

202 Taschenkalender 1926, S. 79, zit. nach Briefe 1979, Bd. 2, S. 1022.

203 Novalis 1908, 3. Teil, S. 36–37; zu Novalis und Klee siehe oben Anm. 133.

204 Schulz 1996, S. 101. Zum wohl bekanntesten Symbol einer solchen universalistischen Naturbetrachtung ist jene blaue Blume geworden, die Novalis seinem Heinrich von Ofterdingen im Traume zeigte und ihn dann suchen lässt. In ihrer Mitte trug sie das Gesicht der Geliebten – Symbol einer Synthese von Mensch und Natur im Bilde der Liebe. Klees Gemälde *blaue Blume*, 1939, 555 kann durchaus als Anspielung auf Novalis interpretiert werden.

205 Novalis 1908, 3. Teil, S. 52.

Der grösste gemeinsame Nenner der romantischen Kunst (in allen Gattungen) bestand im Streben nach Universalität der Bedeutung wie der Form, also im Streben nach dem künstlerischen Erfassen von Wechselbeziehungen zwischen Mensch und Gesellschaft, Natur, Geschichte, ja dem gesamten Universum. Das schlug sich in universalistisch-synthetischen Konzeptionen wie Fichtes „Wissenschaftslehre“ als einer Philosophie der Philosophie, in dem Enzyklopädie-Projekt von Novalis oder in Friedrich Schlegels hypothetischem Entwurf der romantischen „Universalpoesie“ nieder: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloss, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, [...]. Sie umfasst alles, was nur poetisch ist.“²⁰⁶ Wenn Schlegel davon spricht, dass romantische Poesie „ein Spiegel der ganzen umgebenen Welt, ein Bild des Zeitalters werden“²⁰⁷ möge, so spiegelt dies eine Tendenz zum Universalen wider, wie sie später am Bauhaus gelebt wurde. Die Tendenz zum Universalen gilt für das Verständnis der Natur, deren Gesetzen man mit der Entdeckung des Magnetismus oder der Elektrizität um ein Beträchtliches näher kam, sie gilt für die Sphäre der Gesellschaft, in der sich alte Strukturen auflösen, sie gilt geografisch für die Erweiterung des Blickes über die Grenzen von Ländern und sogar Kontinenten hinaus, und es gilt natürlich insbesondere für die Erweiterung des Blickes ins Innere des Menschen, wie ihn die idealistische Philosophie eröffnete.

Die nie erreichbare Unendlichkeit und Universalität, die Gegenstand einer neuen Kunst werden soll, setzte Schlegel mit dem ewigen Werden in Verbindung. Er definierte das Kunstwerk als organisch, denn die Kunst solle „wie die Natur selbständig schaffen, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch innewohnenden Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind und vollendet in sich selbst zurückkehren.“²⁰⁸ Das eigentliche Wesen der romantischen Dichtart sei das ewige Werden.²⁰⁹ Schlegels Naturphilosophie liegt ein evolutionistischer Pantheismus zugrunde; wie Goethe unterscheidet er in seiner Weltentstehungstheorie nicht zwischen Gottheit und Natur.²¹⁰

Der um 1800 hergestellte Zusammenhang zwischen einem neuen, unter anderem von Goethe wesentlich lancierten Verständnis der Natur als eines lebendigen, dynamischen Organismus' und der Einsicht in die grundsätzliche Historizität allen Geschehens spielte eine entscheidende Rolle bei der theoretischen Begründung der Romantik durch August Wilhelm Schlegel. Durch seine bewusst paradoxe Begriffsbildung einer „Naturgeschichte der Kunst“ unterlegte er analog zur Geschichtlichkeit, zum Prozessualen in der Natur, auch der Kunst eine Entwicklungsgeschichte.

206 *Athenäum*-Fragmente, Nr. 116, in: Schlegel 1906, S. 220.

207 *Athenäum*-Fragmente, Nr. 116, in: Schlegel 1906, S. 220.

208 Schlegel, *Schriften. Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk*, Augsburg, o.J., S. 119.
Zit. nach Waernerberg 1992, S. 22.

209 *Athenäum*-Fragmente, Nr. 116, in: Schlegel 1906, S. 220.

210 Behler 1985, S. 239.

Goethes Metamorphosenlehre war für viele seiner Zeitgenossen vorbildlich. In der Tat waren es die Naturforscher und Philosophen, welche die frühromantische Naturphilosophie begründeten, von denen Goethe die erste und unumschränkte Anerkennung seiner naturwissenschaftlichen Arbeiten erfuhr. Goethes Verständnis von Natur als Ausdruck eines sich im geschichtlichen Prozess aktualisierenden geistigen Prinzips wirkte nicht nur auf August Wilhelm Schlegel, sondern auch auf andere Naturphilosophen wie Schelling, Carus oder den Maler Philipp Otto Runge.

Goethes Anschauung der Pflanze bewährte sich für Schelling als das „Grundschema alles organischen Entstehens“.²¹¹ Als Schelling in seiner *Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (Jena und Leipzig 1799)²¹² die Einheit der Natur als Evolution eines organischen Ganzen darstellte, der Erdgeschichte als der Geschichte der hervorbringenden Natur einen hervorragenden Platz in der Naturphilosophie einräumte, die Dualität oder Polarität der Erscheinungen hervorhob und die Rolle der Prinzipien des Atomismus und Dynamismus behandelte, versprach sich Goethe gerade von diesen Gedanken eine Weiterentwicklung der eigenen Forschung. Als Empiriker kritisierte Goethe aber später Schellings spekulativen Ansatz.²¹³ Auch im Anschluss an Kant hat Schelling in seinen einflussreichen naturphilosophischen Schriften den Begriff der Naturgeschichte ernst genommen und dessen dynamischen – und damit ‚unendlich progressiven‘ – Gehalt hervorgehoben.²¹⁴ Für Schelling ist Natur zunächst einmal der Inbegriff alles Realen, dem das Ich als Verkörperung des Idealen entgegensteht. Diese primäre Erfahrung der Entzweiung von Natur und Ich wurde zum Stimulus für ein Bewusstsein, in dem Natur und Ich sich gegenseitig zu „umgreifen“ suchten. Klee glaubte eine solche ‚Umgreifung‘ von Kunst, Natur und Ich auf seiner Tunisreise erreicht zu haben.²¹⁵

Von Schellings Naturphilosophie gingen starke Impulse auf romantische Naturforscher wie Novalis, Lorenz Oken, Hendrik Steffen, Alexander von Humboldt und Carus aus, wobei Carus am stärksten mit Goethes Naturanschauung verbunden blieb.²¹⁶

Carus anerkannte die Metamorphose, über Goethe hinaus und im unverkennbaren Anschluss an Schelling,²¹⁷ als ein der Natur durchgängig eigenes universelles

211 Zit. nach Waenerberg 1992, S. 33. Zur Bekanntschaft Goethe und Schelling siehe Engelhardt/Kuhn 1989, S. 227 und Engelhardt 1998; zu Schellings Naturverständnis im Kontext seiner Zeit siehe Bunk 1992, S. 5–8.

212 Schelling 1858.

213 Engelhardt/Kuhn 1989, S. 227.

214 Becker 1998, S. 21.

215 Siehe oben Anm. 103 und 106. Auf Bezüge zwischen Klee und Schelling hat bereits Hoppe-Sailer hingewiesen. Hoppe-Sailer 1998a, S. 101–102, Hoppe-Sailer 1998b, S. 288–289, Hoppe-Sailer 2000, S. 92; zu Itten und Schelling siehe Wagner 2009b, S. 121.

216 Lichtenstern 1990, S. 13.

217 Von Schelling übernahm Carus die Gleichstellung der Begriffe „Natur“ und das „Werdende“. Carus 1986, S. 29.

Prinzip. Er versuchte das „ewig Werdende“, womit er „alle Welterscheinung“ meinte, philosophisch zu erkennen.²¹⁸ Auf Zusammenhänge zwischen Carus' Ideen und Klees Begriff der „Genesis“ hat Hoppe-Sailer mehrfach hingewiesen.²¹⁹ Während in Goethes Morphologie die Entfaltung hin zu einem höher entwickelten Stadium das Ziel des Prozesses war, schien Carus diesen Vorgang umzukehren. Analog zum neu entdeckten Prozess der Zellteilung führte Carus das analytische Verfahren des Zergliederns in kleinste Einzelteile ein, um das Ganze fassen zu können.²²⁰ Er verband damit die neuesten wissenschaftlichen Errungenschaften mit den Metamorphosevorstellungen Goethes und sah darin das lebendige Prinzip der Natur. Carus' ganzheitliche, ontologisch-genetische Sicht der Natur ging in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Vordringen des Darwinismus und des naturwissenschaftlichen Positivismus weitgehend verloren. Erst in den 1920er-Jahren erwachte in Deutschland ein starkes Interesse an Carus' Schriften. Klageschüler Hans Kern sprach 1927 sogar von einer „Carus-Renaissance“, die im Rahmen der sogenannten „Neuromantik“ zu verstehen sei. Für diese „Carus-Renaissance“ waren nicht zuletzt Rudolf Steiner oder Ludwig Klages verantwortlich. Bonnefoit zieht daher in Betracht, dass Klee über die Lektüre Klages' auf Carus aufmerksam geworden sei.²²¹ Die Autorin zeigt Bezüge zwischen Klees Unterrichtsnotizen und Carus Schrift *Natur und Idee oder das Werdende und sein Gesetz* (1861) auf.²²² Ausserdem wies Grohmann schon zu Lebzeiten des Künstlers auf die Bedeutung von Carus für das Verständnis von Klees Werk und Denken hin.²²³

Wissenschaftliche und populäre Veröffentlichungen des zweiten und dritten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts lassen auf ein starkes Interesse an Runges Werk schliessen. Man muss dieses Interesse mit der allgemeinen Hinwendung zur Romantik

218 Carus 1975b, S. IV-V.

219 Siehe Hoppe-Sailer 1998a, S. 116–123. Carus verwendete den Begriff „Genesis“ in einer Rezension zu Sorets Übersetzung der Metamorphose der Pflanzen. „Ist nun irgend eine Idee der neueren Naturwissenschaft fruchtbar geworden, so ist es die der genetischen Methode, einer Methode, welche ihr Ziel darin setzt, die Natur nicht als Beharrendes, Erstarres, und folglich Totes, sondern als das, was sie ihrem Namen und Wesen nach ist, nämlich als ein stets Werdendes zu erfassen und zu erforschen. Wir möchten sagen, der Schlüssel zum Verständnis aller der grossen Fortschritte, welche die Naturwissenschaften neuerlich gemacht haben, liege wesentlich in der Idee der Genesis, [...]“ Carus 1975a, S. 497–498. Goethe lobte diese Interpretation und sprach daraufhin vom „genetischem Verfahren“; in einem Gespräch mit F. von Müller am 29.5.1814 gebrauchte Goethe das Wort „Genesis“ im Sinne eines „inneren Zusammenhangs“, eines chronologischen Entwicklungszusammenhangs. Hoppe-Sailer 1998b, S. 280. 1859 lobte Carus die „genetische Methode“, die nun auch in der auf Entstehungsverhältnisse gerichteten Naturforschung vielfältig befördert wurde. Carus 1986, S. 29.

220 Carus 1986, S. 31. Carus bezeichnete die Zellteilung als „Urphänomen alles individuell-organischen Lebens“. Zur Bedeutung des Prozesses bei Carus siehe Hoppe-Sailer 1994.

221 Bonnefoit 2009, S. 28–29. Klages' Schriften wurden auch von Oskar Schlemmer rezipiert. Siehe die Literaturangaben zum Kapitel „Psychologie“ in: Schlemmer 2003, S. 142.

222 Siehe Bonnefoit 2009, S. 27–29, 61–62; mehr dazu unten S. 202 und 211.

223 Grohmann 1934, S. 4 und S. 15.

verbinden. Seine Kunst und Ideen wurden auch am Bauhaus rezipiert.²²⁴ Lothar Schreyer, der zwischen 1921 und 1923 die Bühnenwerkstatt leitete, betont die Verehrung von Runges und Caspar David Friedrichs Werk und Denken durch die Meister am Bauhaus.²²⁵ Runges Briefe an Goethe, Ludwig Tieck (1773–1853) oder Schelling dienen als Quelle für die enge Verbindung zwischen den Künsten und der Naturphilosophie der Frühromantik. So verwies Runge in einem Brief an Tieck auf das Primat der Darstellung des Verfahrens. Nicht die Verbildlichung einer Idee sei Ziel des ästhetischen Prozesses, sondern dieser Prozess selbst.²²⁶ Damit verbunden hat Runge Teil an der allgemeinen Strömung der Verzeitlichung, wie wir sie unter anderem bei Carus und dessen Begriff der „Erdlebensbildkunst“ finden.²²⁷ Auf Parallelen zwischen Runges und Klees Betonung des Prozessualen wurde in der Forschungsliteratur bereits hingewiesen.²²⁸

In ihren Analysen pflanzlicher Strukturen knüpften die Jugendstilkünstler unmittelbar an Runge an. Während dieser jedoch in eher starren Darstellungen den organischen Wuchs einer Pflanze auf geometrische Regelmässigkeiten zu brechen versuchte,²²⁹ betonten jene auf ganz neue Weise die Wachstumslinien, die sie zu dynamischen Energieträgern stilisierten.²³⁰ Für die Jugendstilkünstler waren die Wertschätzung der lebendigen Naturformen, die Schriften der Naturphilosophen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie die Texte Schellings oder Runges und ihre ‚Pflanzentheorien‘ von besonderer Bedeutung. Der Jugendstil band das Verlangen nach Bewegung und Raum an die Blumen und es war gerade die florale Ornamentik, in der die Künstler versuchten, die Idee einer naturhaften Bewegung, eines naturhaften Werdens, einer unmittelbaren Kreatürlichkeit anschaulich werden zu lassen. Bewegung und Dynamik waren somit die zentralen Begriffe des Jugendstils. Trotz aller programmatischen Beteuerung war nicht die Natur das Entscheidende, sondern die eigenschöpferische Linienführung. Die Linie wurde zum Symbol der Bewegtheit und der Dynamik, zur Chiffre des Lebendigen.²³¹ Als Paul Klee 1898 nach

224 Siehe dazu Traeger 1975, S. 195–197.

225 Bonnefoit 2009, S. 36; Berefelt 1961, S. 61, Anm. 52.

226 Brief an Tieck vom 1.12.1802 in: Runge 1982, S. 108–109.

227 Siehe dazu Hoppe-Sailer 1998a, S. 118–119 und Henry 1976.

228 Hoppe-Sailer 1998a, S. 63–72. Hoppe-Sailer erwähnt auch Runges Auseinandersetzung mit der Arabeske und Hieroglyphe als zwei zentrale Begriffe der romantischen Ästhetik. Traeger beschreibt Runges Arabeske als eine „abstrakt-ideale Darstellung des Naturprozesses“. In: Traeger 1981, S. 115. Busch beschreibt, dass alle Linien der zentral komponierten Arabeske einem Punkt entspringen, „hinter den es nicht weiter zurückgeht, hinter dem das Unbegreifliche sich eröffnet, von dem aus sich jedoch das Leben entfaltet.“ In: Busch 1988, S. 60. Bonnefoit hebt Buschs treffenden Vergleich dieses Punktes mit Goethes Vorstellung vom Urphänomen und von der Entstehung und dem Verlauf des Naturprozesses, vom Abstrakten zum Konkreten, hervor. Bonnefoit 2009, S. 37.

229 Zur Geometrisierung der Natur bei Runge siehe Bertsch 2010, S. 32–35. Waenerberg sieht in Runges Pflanzenstudien um 1808 keine Geometrisierung, sondern die Offenbarung eines geometrischen Gesetzes. Waenerberg 1992, S. 120.

230 Bonnefoit 2009, S. 27; zu Jugendstil und Pflanze siehe auch Hoppe-Sailer 1998a, S. 166–173; Waenerberg 1992.

231 Hoppe-Sailer 1998a, S. 166–173.

München kam, traf er dort auf eine vom Geist des Fin de Siècle geprägte Akademie. Die Stadt war Brennpunkt jener Strömung, dessen Zentralorgan die Zeitschrift *Jugend* war.²³² Daneben bildete die Akademie einen letzten Hort der neoklassizistischen Tendenz. In der Tradition des Jugendstils und unter dem Einfluss der Münchener Variante dieses Stils lag die Aufnahme bestimmter Merkmale und Themen nahe.²³³ Trotz dieser Affinitäten übernahm Klee das zentrale Charakteristikum des Jugendstils – die schöne Linie – nicht. Klee schien zwar an dem neuen künstlerischen Stellenwert der Linie interessiert zu sein, er interpretierte ihn jedoch anders.²³⁴ Ohne näher auf die Bedeutung der Bewegung einzugehen, bemerkt Hoppe-Sailer, dass Klee in seinem künstlerischen Schaffen Motive und Gestaltungsmittel – Akt, Pflanze und ornamentale Linie – des Jugendstils benutzte und in seinen eigenen naiv-ironischen Stil integrierte.²³⁵ Bonnefoit zeigt in Klees „Endlos-Linien“ viele Eigenschaften auf, die bereits Schlegel der Arabeske zusprach: ihr sukzessives Werden, das Fortgehen ins Unendliche, das nie zur Ruhe kommen, die innere Dynamik. Sie streicht hervor, dass Theodor Lipps (1851–1914) zu Beginn des 20. Jahrhunderts die „moderne Linie“ mit den gleichen Eigenschaften beschrieb.²³⁶

Das Streben nach Universalismus, Synthese und Totalität durch die Überwindung der Polarität sowie das Primat des Prozessualen, des Wandels und der Veränderung, der Bewegung und der Dynamik hatten ihren Ursprung in der romantischen Epoche und wurden um 1900 wieder aktuell. Sie prägten die Weltanschauung der Künstler des Jugendstils ebenso wie die von Klee und seinen Lehrerkollegen am Bauhaus in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

BIOZENTRIK

Was um 1800 noch „Natur“ hiess, wurde um 1900 mit „Leben“ bezeichnet.²³⁷ Damit erklärt sich auch die ideengeschichtliche Zusammenhörigkeit der romantischen Naturphilosophie und der modernen Lebensphilosophie. Botar bezeichnet die biologische Neo-Romantik um die Jahrhundertwende als „Biocentrism“ (Biozentrik), weil die zwar sehr unterschiedlichen naturphilosophischen Denkrichtungen der Zeit, namentlich die Lebensphilosophie, der Neo-Vitalismus sowie der Monismus, Natur und Leben als zentral

232 Die Zeitschrift erschien ab 1896. Zum Jugendstil in München siehe Kassel 1996.

233 Zur Frühzeit Klees siehe oben Anm. 7; zu Klee und Jugendstil siehe Hofstätter 1965, Bonnefoit 2007.

234 Zur Bedeutung der Linie bei Klee siehe Engelbert 1985, Boehm 1989, Bonnefoit 2005, Bonnefoit 2007 und Bonnefoit 2009.

235 Hoppe-Sailer 1998a, S. 174–176.

236 Bonnefoit 2009, S. 38–39; Lipps 1903/1906, Bd. 2, S. 411. München entwickelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter anderem aufgrund der Theorien von Theodor Lipps und dessen Schüler Ludwig Klages zu einer „Hochburg der Linientheorie“. Bonnefoit 2007, S. 200.

237 Siehe u.a. Rickert 1922, S. 175. Lessing schrieb schon 1914 vom „Modewort“ Leben, das durch Bergson, Driesch und Nietzsche geprägt wurde, und wieder die von Kant „verpönten“ Metaphysik aktualisierte. Lessing 1924, S. 403.

erachteten.²³⁸ Raoul Henri Francé (1874–1943) beschrieb „die biozentrische Denkweise [...] als den einzig möglichen Weg, um die Erlebnisse (nichts hindert zu sagen: Natur) zu ordnen, nutzbar zu machen, kurz gesagt: um leben zu können.“²³⁹ Mit der Konzentration auf die Biologie als Wissenschaft vom Leben gewannen auch die Phänomene der Zweigeschlechtlichkeit und der Sexualität an Bedeutung.²⁴⁰

Bereits 1920 unterzog Heinrich Rickert in *Die Philosophie des Lebens* die „philosophischen Modeströmungen“ der Zeit einer kritischen Untersuchung. „Streben nach Lebendigkeit“ sei sowohl den Naturwissenschaften wie auch der Psychologie oder den Geisteswissenschaften gemein. Er beanstandete die Vermischung von „intuitionistischen und biologistischen Momenten“ in der vorherrschenden Modephilosophie.²⁴¹ Der Autor stellte auch fest, dass mancher dieser Lebensphilosophen an Goethe orientiert sei.²⁴² Tatsächlich erfolgte eine Aktualisierung von Goethes Metamorphosenlehre zu Beginn des 20. Jahrhunderts allen voran durch die Naturphilosophen Ernst Haeckel (1834–1919), Ernst Cassirer (1874–1945), Henri Bergson oder Wilhelm Bölsche sowie durch Rudolf Steiners Anthroposophie.²⁴³

Es ist davon auszugehen, dass sich die Künstler kaum mit den theoretischen Schriften der avancierten Naturwissenschaft und Philosophie ihrer Zeit auseinandersetzten, sondern eher die populären, teilweise ideologisch gefärbten Transformationen von Haeckel, Bölsche, Francé oder Bergson aufnahmen. Deren lebensphilosophische Ideen wurden sowohl in populärwissenschaftlichen Zeitschriften wie in *Kosmos* oder *Die Kultur der Gegenwart*²⁴⁴, als auch in Kunstzeitschriften wie *Der Sturm* oder *Das Kunstblatt* verbreitet.

Auf die Tatsache, dass die Haeckelschen Tafeln der *Kunstformen in der Natur* (1899) als Quelle für Klee wie auch für andere Künstler am Anfang des 20. Jahrhunderts dienten,

238 Mehr zur Bedeutung der Biozentrik zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe Botar 2011a. Der Begriff „Biozentrik“ findet sich u.a. auch in Schriften Klages', Francés oder Kállais.

239 Francé 1923, S. 24.

240 Siehe beispielsweise der von Hans Blüher im *Sturm* publizierte Aufsatz „Zur Kritik des Sexualitätsbegriffs“. Blüher 1914; zur Bedeutung der Sexualität für die Lebensphilosophie siehe Riedel 1996, S. XIII.

241 Rickert 1922, S. 36.

242 Rickert 1922, S. 18.

243 Zur Aktualität von Goethes Metamorphosenbegriff in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts siehe Mattenklott 1994, Lichtenstern 1990 und Bestgen 2009, S. 276.

244 Lynn und Barnett weisen auf naturwissenschaftliche Quellen für Kandinskys Werk hin. Sie zeigen auf, dass Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche* Illustrationen aus der Enzyklopädie *Die Kultur der Gegenwart* benutzte. Neben dieser Publikation befanden sich in seiner Bibliothek auch Haeckels *Kunstformen der Natur* oder Karl Blossfeldts *Urformen der Kunst*. Siehe Lynn 1974, Lynn 1977, Barnett 1994; siehe auch die Auflistung der naturwissenschaftlichen Publikationen in Kandinskys Bibliothek in: Schmidt 2002, S. 401–403.

wurde in der Forschung bereits mehrmals hingewiesen.²⁴⁵ Obwohl sich Haeckel an Goethes Metamorphosenlehre orientierte,²⁴⁶ gründeten seine idealisierten und systematisierten Anschauungsmodelle auf symmetrischer Starrheit. Zudem wählte Haeckel für seine Darstellungen ein florales Lineament der Jugendstilgrafik.²⁴⁷ Seine Aussage im Vorwort zu *Kunstformen der Natur*, er habe sich „auf die getreue Wiedergabe der wirklich vorhandenen Naturerzeugnisse beschränkt“ und „von einer stilistischen Modellierung und dekorativen Verwertung abgesehen“ bezeichnet Hoppe-Sailer mit Recht als „nicht haltbar“.²⁴⁸ Obwohl Haeckels starre Darstellungen Klees dynamischen Naturbegriff widersprachen, griff er in einer Serie von Pflanzenbildern mit dem Titel „Dynamoradiolaren“ aus dem Jahr 1926 auf das Formenvokabular Haeckels zurück.²⁴⁹ (Abb. 3 und 4, S. 58f.) Indem er das strahlenförmige Bauprinzip der haeckelschen Einzeller mit einer propellerartigen Drehbewegung ergänzte, verwandelte er in ironischer Anspielung die statische Darstellung Haeckels in seine eigene dynamische.

Die Rezeptionsgeschichte von Goethes Metamorphosenlehre setzt sich in den eindringlichen Würdigungen von Ernst Cassirer fort. In seinem 1916 erschienen Buch *Freiheit und Form* sah er in der ausführlichen Analyse von Goethes theoretischer Naturanschauung den ideellen Mittelpunkt seiner Untersuchung gegeben.²⁵⁰ Er betonte die Bedeutung der Bewegung und zog Parallelen zwischen dem Werden des Organismus' und dem Werden des Kunstwerkes. Der Logos sei dabei zeugend.²⁵¹ Beide Aspekte waren auch in Klees Gestaltungslehre grundlegend.

245 Verdi zeigt direkte Bezüge zwischen Klees Werk und Haeckels Illustrationen auf, während Glaesemer für die gleichen Zeichnungen Unterrichtsnotizen als Quellen erwähnt. Vgl. Verdi 1984, S. 90, 227 und Glaesemer 1984, S. 105.

246 Partenheimer gibt einen Einblick in die zentrale Bedeutung Goethes für Leben und Werk Haeckels. Partenheimer 1989, S. 35–53. Haeckel integrierte Goethezitate in seiner *Generellen Morphologie*, übernahm dessen Konzept der Morphologie und verband dieses mit der Evolutionslehre Darwins, indem er die natürliche Selektion als Triebfeder aller Natur erachtete. Haeckel 1866. Für Haeckel war Goethes Methode der Analyse und Synthese vorbildlich. Er übernahm Goethes Überschrift „Analyse und Synthese“ wortwörtlich als eine Kapitelüberschrift in der *Generellen Morphologie*. Die Vorstellung der Zusammengehörigkeit von Materie und Geist erklärte Haeckels Monismus und Goethes pantheistisches Naturverständnis. Mehr dazu Partenheimer 1989, S. 49–50 und Ingensiep 1998, S. 265–266.

247 Hoppe-Sailer weist auf Bezüge zwischen Hermann Obrists Entwürfen und Haeckels Illustrationen hin. Hoppe-Sailer 1998a, S. 204–206.

248 Haeckel 1899, o.S. und Hoppe-Sailer 1998a, S. 203.

249 Es sind dies die Zeichnungen mit den Werknummern 1926, 127–134. zu Klees Werkgruppe der *Dynamoradiolaren* und Haeckels *Radiolarien* siehe Hoppe-Sailer 1998a, S. 191–193; Baumgartner 2008, S. 34.

250 Cassirer 2001a. Das Buch erschien erstmals 1916 im Berliner Verlag seines Veters Bruno Cassirer, der bis 1901 zusammen mit Paul Cassirer eine „Kunst- und Verlagsanstalt“ führte. Klee versuchte 1905 erfolglos in der von Bruno Cassirer gegründeten Zeitschrift *Kunst und Künstler* seine Radierungen zu publizieren. TB 1988, Nr. 709, Oktober 1905, München, S. 226; Lichtenstern 1990, S. 19.

251 Cassirer 2001b, S. 285–287.



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

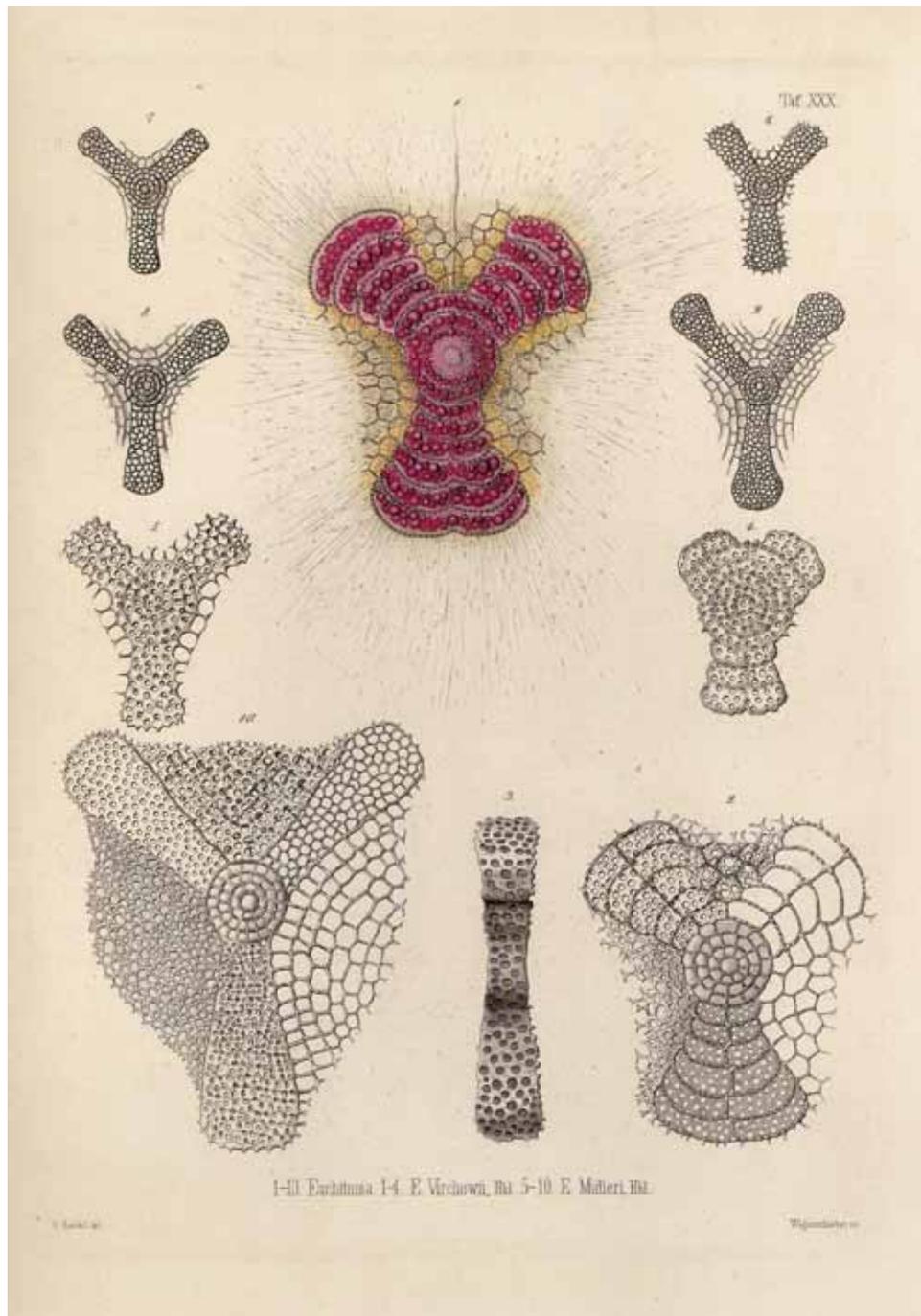


Abb. 4 Ernst Haeckel, *Radiolarien-Atlas*, Tafel XXX, 1862.

Eine weitere Aktualisierung von Goethes Ideen erfuhren die Zeitgenossen Klees durch die Lektüre von Henri Bergsons Schriften, die auch in populären Zeitschriften kommentiert wurden.²⁵² In seiner *Einführung in die Metaphysik* (1903, deutsch 1912)²⁵³ betonte Bergson das Werden, die „durée“ und die Intuition.²⁵⁴ Diese Vorstellung einer fortlaufenden Bewegung, einer allem innewohnenden Dauer, prägte auch Klees Genesis-Begriff.

Wilhelm Bölsche gab 1900 in frei niedergeschriebener Form die Reden wieder, die anlässlich von Goethes 150. Geburtstag gehalten wurden. Zudem publizierte er zwischen 1907 und 1908 Goethes Schriften zur Naturwissenschaft.²⁵⁵ In seiner Lehrdichtung *Das Liebesleben der Natur* (1898–1901) kam Bölsche zum Schluss, dass Natur Eros sei.²⁵⁶ Die Liebe sei für das Liebesleben als das Prinzip des Lebendigen, als Wesen der Natur, grundlegend. Die Liebe lenke als oberstes und allgemeines aller Naturgesetze die kosmische Gesamtentwicklung. Der panerotische Grundgedanke der Liebe als kosmologische Kraft, als Ursprung und Garant einer Einheit der Natur, in die sich der Mensch immer schon eingebettet sehen durfte, kehrte ungeachtet des empirischen Wissensfortschritts bei Bölsche unverändert wieder.²⁵⁷ Ähnliche Gedanken zum Eros als Ursprung finden sich in Ludwig Klages' *Vom kosmogonischen Eros* (1921).²⁵⁸ Bonnefoit zeigt auf, dass Klee eher Ludwig Klages Schriften zur Grafologie für seinen Bauhaus-Unterricht fruchtbar machte.²⁵⁹

252 Bergson wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts als „Modephilosoph“ bezeichnet. Ihm wurde 1914 auch ein Beitrag in der populärwissenschaftlichen Reihe *Kosmos* gewidmet. Biach meinte, dass Bergsons Erfolg sich im Wesentlichen dadurch erkläre, dass dieser vorwiegend Metaphysiker sei. Er führte diesen Gedanken nicht weiter aus. Biach 1914. Auch im *Sturm* wurde Bergsons *Metaphysik* ein Artikel gewidmet. Hoeber 1918; zu Bergson und *Der Sturm* siehe Beloubek-Hammer 2000. Stelzer meint, dass es Anfang des 20. Jahrhunderts „für einen geistig beweglichen Menschen unmöglich war, an der Persönlichkeit Bergsons und seiner Philosophie vorbeizugehen.“ Stelzer 1964, S. 222.

253 Die deutsche Ausgabe ist in Gabriele Münters Nachlass in München erhalten. Zimmermann weist aus anderen Gründen als Gassner (Gassner 1994, S. 33) darauf hin, dass das Buch von Kandinsky wahrscheinlich gar nicht wahrgenommen worden ist. Zur Beweislage von Kandinskys Kenntnissen der Bergsonschen Philosophie siehe Zimmermann 2002, Bd. 1, S. 449–454. Es sei also dahin gestellt, ob Klee über Kandinsky mit der Bergsonschen *Metaphysik* vertraut wurde.

254 Bewegung wird zum Synonym für innere Geistigkeit und somit zum Gegenpol vom Rationalismus, mit anderen Worten bedeutet sie auch Intuition. Schmitz 1993, S. 335.

255 Wegen der hohen Nachfrage wurden zwischen 1900 und 1908 fünf Auflagen von Bölsches *Goethe im 20. Jahrhundert, ein Vortrag* gedruckt. Die zwei von Bölsche herausgegebenen Bände von Goethes Schriften zur Naturwissenschaft (Bd. 29 und 30) erschienen in der Gesamtwerkausgabe von Karl Heinemann am Leipziger Bibliographischen Institut.

256 Der Text erschien erstmals 1898–1901 bei E. Diedrichs in Leipzig. Eine Ausgabe aus dem Jahr 1914 befindet sich in der Nachlass-Bibliothek von Hans Klee. Bölsche 1914.

257 Riedel 1996, S. 255–257.

258 Die zweite Ausgabe aus dem Jahr 1922 befindet sich in der Nachlass-Bibliothek. Der Text wurde wiederholt als Quelle für Klee genannt. Siehe Gohr 1979, S. 87; Okuda 2000, S. 240, 255, Anm. 40. Wedekind zweifelt hingegen, ob Klee Klages überhaupt zur Kenntnis genommen hatte. Vgl. Wedekind 1999, S. 71.

259 Bonnefoit 2009, S. 56–58; siehe unten S. 214.

Während Klee in seinem künstlerischen Schaffen auf Eros und Fruchtbarkeit im Naturreich anspielte, finden sich in seiner Lehre nur wenige Hinweise auf den Eros als Antrieb zur bildnerischen Gestaltung.²⁶⁰ Mit dem „Liebesleben der Pflanzen“ befasste sich auch Raoul Henri Francé in seiner gleichnamigen Schrift. Seine Kritik an der Auffassung einer allein mechanistischen Natur fasste er in dem Kernsatz zusammen: „Es gibt eine Urkraft der Natur, die den Mechanismus der physikalischen Energien erst zur höheren Einsicht leitet!“²⁶¹ In *Die technischen Leistungen der Pflanzen* verfolgte Francé den Entwicklungsgedanken weiter: „Alles Lebende ist stets zugleich ein ständig werdendes. Das ist der Kern alles dessen, was ich zu sagen habe, die lebende Ursache dieses Werkes.“²⁶² In diesen Worten ist der Bezug zu Goethes Metamorphosenlehre und zu Klees dynamischem Gestaltungskonzept zu erkennen. Ein Jahr später sprach Francé in *Die Pflanze als Erfinder* von der „Biotechnik“.²⁶³ In diesem Text stellte er die These auf, dass sich alle mechanischen Vorgänge in der Natur und in der Technik auf sieben Grundformen zurückführen liessen, die sich in der Natur vorgebildet fänden. Diese „technischen Formen entstehen immer als Funktionsformen durch Prozesse“. Alles gründe daher auf Notwendigkeit, nichts sei willkürlich erfunden.²⁶⁴ Francé lenkte die Aufmerksamkeit auf mechanisch-funktionelle Besonderheiten der Natur, die Modelle für technische Entwicklungen, etwa für den Bau von Maschinen, abgeben können. Zudem wendete er sich gegen alle statischen Vorstellungen der Naturformen und betonte deren engen Bezug auf Prozesse und Funktionsabläufe.

Moholy-Nagy griff Francés Begriff „Biotechnik“ mit seiner Formulierung „biotechnische Formen“ wieder auf. Er zeigte sich von dieser Vorstellung einer alle Lebens- und Dingbereiche, Natur und Kunst gleichermassen bestimmenden Prozessmechanik sehr beeindruckt. In seiner Bauhauspublikation *von material zu architektur*²⁶⁵ zitierte er Francé mehrmals; seine gesamte Gedankenführung ist von Francés Idee durchdrungen. In der Biotechnik fand er schliesslich das ‚tertium jungens‘ von Natur und Kunst. Und mit

260 Zum Eros als Triebkraft im Unterricht siehe S. 128–129 in der vorliegenden Arbeit. Zu Klees „erotischer Schöpfungslehre“ siehe Düsseldorf/Stuttgart 1995, S. 180. Die Autoren verweisen auf Klees abstrakte Geschlechtsaktdarstellungen in *der Pfeil*, 1920, 138 oder *Eros*, 1923, 115; hierzu auch Wedekind 1993, III. Abstraktionen, S. 88–94. Erotik und Sexualität als naturhafte Energie und Ausdruck von Bewegung siehe Glaesemer 1984, S. 32–34.

261 Francé 1906, S. 81; siehe Hoppe-Sailer 1998a, S. 219.

262 Francé 1919, S. 4.

263 Der Begriff „Biotechnik“ hatte sich bereits früher entwickelt. In einem Beitrag in *Kosmos* wurde die Biotechnik als Technik des Lebens beschrieben. Der Biotechniker versuche nachzuweisen, dass die Gesetze, nach denen Maschinen gebaut wurden, auch in der belebten Natur walteten. Günther 1914, S. 131. Auszüge aus diesem Text wurden auch im *Kunstblatt* 1923 in Anlehnung an Cézannes Kunsttheorie abgedruckt. Francés Biotechnik helfe, so die Einleitung, „die ästhetischen Diskussionen zu vereinfachen und versachlichen“. In: *Das Kunstblatt*, 7. Jg., 1923, S. 5–11 [Bd. 7].

264 Francé 1920, S. 18–25.

265 Moholy-Nagy schrieb im Vorwort: „die basis des buches bilden meine vorträge in der grundlehre des bauhauses (weimar – dessau) in den jahren 1923–28.“ In: Moholy-Nagy 1929, S. 5.

dieser Konstruktion liessen sich die alten Theoreme einer in Natur gegründeten Kunst mit den modernen Vorstellungen einer an Technik orientierten Kunstausbübung – wie sie das Bauhaus im Laufe seiner Geschichte zunehmend propagierte – bruchlos verbinden.²⁶⁶ Durch Gropius' Kontakte zu Raoul Henri Francé oder Hans Driesch (1867–1941) fand am Bauhaus neben der Philosophie von Nietzsche und Hans Prinzhorn (1886–1933), welche sich beide explizit auf Goethe bezogen, von Anfang an biophilosophisches Gedankengut Verbreitung.²⁶⁷ Bereits vor der Bauhausgründung wies beispielsweise der mit Gropius befreundete Architektur- und Kunstkritiker Adolf Behne (1885–1948) im Artikel „Biologie und Kubismus“²⁶⁸ auf die kunst- und kulturenerneuernde Relevanz der Biophilosophie von Jakob von Uexküll (1864–1944) hin.²⁶⁹ Uexkülls Organismusbegriff war paradigmatisch für eine Richtung der Naturwissenschaft, insbesondere der Biologie, welche die strengen mechanistischen Vorstellungen Darwins zu überwinden und mit ganzheitlichen Erkenntnismodellen zu verbinden suchte. Seine Gegenüberstellung von Machen und Entstehen zeigt diese Spannung und sie findet sich in den lebensphilosophischen Schriften der Zeit. Die Kleesche Dualität von Form und Formung kommt dem sehr nahe.²⁷⁰

Die Analogie von pflanzlichem und technischem Konstruktionsprinzip versuchte Gropius von Anfang an am Bauhaus zu propagieren. Zu diesem Zweck erteilte er im

266 Hoppe-Sailer 1998a, S. 227. Allgemein zu Francé und das Bauhaus siehe Bernhard 2009c; zum divergierenden Technikverständnis von Klee, Moholy-Nagy und Schlemmer siehe Glaesemer 1984, S. 24–27. Klee thematisierte die Biotechnik oder die Schematisierung von Wachstumsprozessen auf ironische Weise in Zeichnungen wie *27523 R Stengelgliederung, 1917,58, Schöpfungsplan 23436 G (Blüten), 1917,59, Zahlenbäume 1918, 198, Pflanze im Garten, 1915, 145* oder *Seltsame Pflanzen, 1921, 203*.

267 Mit dem Umbau des Nietzsche-Archivs 1902/03 in Weimar, der von Henry van de Velde durchgeführt wurde, ging eine ausgeprägte Auseinandersetzung mit Nietzsches Schriften einher. Nicht nur van de Velde und sein Kreis orientierten sich am neuen Menschentypus, den Nietzsche predigte; auch im *Sturm* erschienen häufig Beiträge zu Nietzsches Philosophie. Zur Rezeption Nietzsches bei van de Velde siehe Pese 1992, S. 239; Beiträge im *Sturm* zu Nietzsche oder Rezensionen zu Nietzsche-Publikationen siehe Friedlaender 1910, Hübner 1910 oder Unger 1911. Die Nietzsche-Rezeption am Bauhaus wurde auch durch die Herausgabe von Nietzsches Gesamtwerk durch Prinzhorn, der am Bauhaus Vorträge hielt, begünstigt. Mehr dazu Hoppe-Sailer 1998a, S. 319–330. Peter Bernhard weist in mehreren Untersuchungen auf die Rezeption von philosophischem Gedankengut am Bauhaus hin. Bernhard 2005; Bernhard 2007: speziell Plessner; Bernhard 2009b: speziell Nietzsche-Rezeption. Er geht auch der Relevanz der Gastvorträge am Bauhaus nach. Bernhard 2009a.

268 Behne 1915a; siehe auch Bernhard 2005, S. 4.

269 Uexküll hatte in den Mittelpunkt seiner Arbeit den Begriff des „Organischen“ gestellt. Dies sei eine fundamentale Grundtatsache alles Lebendigen und für den Biologen das gegebene „sinnvolle Centrum“. Laut Behne decke Uexküll die Kluft zwischen der Welt, in der alles gemacht wird, und der Welt, in der alles entsteht, auf. Uexküll betone, so Behne, die „besondere Gesetzmäßigkeit alles Organischen“ und diese Lehre müsse speziell auf die Kunst angewendet werden. Uexküll und seine Vorgänger haben das Schöpferische, Produzierende als die eigentliche Macht alles Entstehenden erkannt. Bei ihm finden wir die Idee vom Organismus als eines mechanischen Systems. Es erstaunt daher nicht, dass er von „Plan“ im Sinne eines Bauplanes der Organismen sprach. Siehe Uexküll 1980.

270 Mehr dazu Hoppe-Sailer 1998a, S. 228–229.

Wintersemester 1919/20 dem Maler Paul Dobe, der als Schüler die Debschitz-Schule besucht hatte, den Lehrauftrag, „über das Wesen der Pflanzenformen“ zu referieren.²⁷¹ In seiner Vortragsreihe über „Die Natur als Quelle der Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der Gewächse“ betonte Dobe, dass die Pflanze „als lebendiges Wesen zu erfassen, ihren ganzen Bau und ihre Lebensbedingungen einheitlich zu verstehen“ sei.²⁷² Die „organische Gestaltung der Dinge“ bezeichnete Gropius in dem von ihm verfassten Band 7 der bauhausbücher als einen der „Grundsätze der Bauhausproduktion“.²⁷³ Auch Hannes Meyer, der zweite Direktor des Bauhauses, sprach sich für eine „funktionell-biologische Auffassung des Bauens“, das er als „vegetatives Bauen“ charakterisierte, aus.²⁷⁴ Sein Nachfolger, Mies van der Rohe (1886–1969), war ebenfalls von den biophilosophischen Ideen angetan.²⁷⁵ Ein Band über *Konstruktive Biologie* von Martin Schäfer war ursprünglich in der Reihe der bauhausbücher geplant; dieser wurde jedoch nie realisiert.²⁷⁶

Ausser mit Francé nahm Gropius auch mit dem Neovitalisten Hans Driesch Kontakt auf.²⁷⁷ Er bot diesem einen Sitz im Kuratorium des Kreises der Freunde des Bauhauses an und lud ihn 1925 zu einem Vortrag ans Bauhaus ein. In Ise Gropius erwähnte im Tagebucheintrag vom 27. November 1925, dass nachmittags Hans Driesch auf Besuch gewesen sei und abends einen Vortrag im Messelhaus über „das Unbewusste“ gehalten habe, in welchem er nichts Neues erzählte.²⁷⁸ Für Driesch waren die Begegnungen mit dem Bauhaus anscheinend nicht so wichtig, denn er erwähnte diese in seinen

271 Siehe Brief von Walter Gropius an Paul Dobe, 8.10.1919, ThHStA Inv.-Nr. 167/11. Nach seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule der Künste in Weimar im Wintersemester 1918/19 gründete er am 1. April 1919 in Weimar eine private Kunstschule, die auch wegen der Eröffnung des Bauhauses 1922 mangels Interessenten wieder schliessen musste. Im Inserat warb er für seine Schule mit folgenden Worten: „Grundlegende Elementarschule für freie und angewandte Kunst, beginnend mit dem Studium von Linie, Fläche und Rhythmus. Strenge Naturbeobachtung auf wissenschaftlicher Basis, morphologisches Denken, Nachempfinden des Lebendigen. Von Anfang an ausschliesslich schöpferisches Arbeiten, kein Abzeichnen von Naturformen. Ziel: Ausbildung zur Selbständigkeit im Dienste der Gesundheit und Vereinfachung unserer Kultur.“ Die Nähe zur Idee des Bauhauses ist evident. Durch das Studium der freien Natur sollten die Schüler innere Ruhe und Bescheidenheit lernen und „zu einem ehrfurchtsvollen Nacherleben alles Lebendigen“ angeregt werden, um damit „über das Einzelne, Vergängliche, Zufällige hinauszukommen, um an das Ewige herantreten zu können“. Zit. nach Rosenbaum 2009, S. 197–198.

272 Rosenbaum 2009, S. 187.

273 Gropius 1925, S. 6. Bernhard verweist auf die Diskussion zum Verhältnis von Architektur und Organismus während der Bauhauszeit und auf die Forderung nach „organischer Architektur“ etwa durch Gottfried Semper. Bernhard 2005, S. 5, Anm. 19. Zu Sempers Auffassungen des Organischen im zweiten Teil seiner Schrift *Der Stil* (1860–63) und dessen Nähe zu Goethes Gedanken siehe Waenerberg 1992, S. 24, S. 60–65.

274 Meyer 1928, S. 12–13.

275 Er lud beispielsweise Helmuth Plessner zu einem Vortrag nach Dessau ein, um über Uexkülls Umweltlehre zu referieren. Mehr zu Plessner und die Avantgarde siehe Bernhard 2007.

276 Vorankündigung der bauhausbücher in Moholy-Nagy 1925, S. 134.

277 Zur Rezeption von Francés und Drieschs Gedankengut am Bauhaus siehe Bernhard 2005, S. 4–5.

278 Tagebuch Ise Gropius, 1924–1928, BHA, Inv.-Nr. 1998/54, S. 102.

Lebenserinnerungen, die in ihren wesentlichen Teilen 1938 und 1939 entstanden sind, mit keinem Wort.²⁷⁹

In der Forschungsliteratur wurden im Zusammenhang mit Klees Unterricht öfter Bezüge zu Hans Driesch hergestellt. Laut Grohmann soll Klee den Naturphilosophen persönlich gekannt haben.²⁸⁰ Es finden sich jedoch keine Hinweise dazu in Klees Schriften. Okuda zeigt Parallelen zwischen den neovitalistischen Theorien Drieschs und Klees Ideen auf.²⁸¹ Driesch versuchte in seinen Gifford-Vorlesungen (1907/08), die 1909 unter dem Titel *Philosophie des Organischen* publiziert wurden, mit Hilfe des Begriffs der „Entelechie“²⁸² biologische Formbildung, vor allem verschiedene embryologische Phänomene zu erklären. In der zweiten umgearbeiteten Auflage des Buches von 1921 kam Driesch „auf die so genannte okkultistische, besser parapsychologische Forschung zu sprechen.“²⁸³ Er proklamierte eine Verwissenschaftlichung des Okkultismus, da er in den übersinnlichen Phänomenen, wie bei der Formbildung der normalen Organismen, im erweiterten Sinne, einen unsichtbaren Vitalfaktor „Entelechie“ vermutete.²⁸⁴

Da Kandinsky den Namen Drieschs sowie die „Entelechie“, den Schlüsselbegriff des Neovitalismus, mindestens in einem Vortrag am Dessauer Bauhaus erwähnte,²⁸⁵ ist es durchaus möglich, dass Klee durch ihn den Philosophen und dessen Theorie kennenlernte. Okuda verweist auf einen Artikel des Schülers Christof Hertel, der anlässlich von Klees Weggang vom Bauhaus publiziert wurde, und in welchem dieser die Parapsychologie erwähnte. Da Driesch als „Chefmethodologe“ der Parapsychologie galt, soll Hertel damit indirekt auf den Zusammenhang zwischen Klees und Drieschs Theorien hinweisen.²⁸⁶ Es ist anzunehmen, dass Klee von Drieschs neovitalistischen Ideen gehört hat. Drieschs zentraler Begriff der Entelechie, der „Naturfaktor, welchem alles ganzheitsbezogene Werden am organischen Individuum verdankt wird“,²⁸⁷ blieb bei Klee jedoch unerwähnt. Ohne näher auf die Verbindung von neovitalistischen Ideen und Klees Lehre des Schöpferischen einzugehen, kann hier bereits festgestellt werden, dass sich in der Betonung der Formbildung ein gemeinsamer Nenner findet.

279 Driesch 1951.

280 Grohmann 1954, S. 64.

281 Okuda 2007, erweitert in Okuda 2009.

282 Faktor E für Entelechie (Aristoteles) als vitalistischer Faktor, der so wichtig für Formbildung ist. Entelechie bedeutet die Fähigkeit eine Forma essentialis zu bilden; Sein und Werden sind vereint.

283 Driesch 1921, S. 589; zu seinen ersten Berührung mit Parapsychologie siehe Driesch 1951, S. 152–153.

284 Okuda 2009, S. 99.

285 Kandinsky 1975, S. 302 und 330.

286 Okuda 2007, S. 187–189. Klee schuf in der Zeit des Dessauer Bauhauses wohl als Reaktion auf das parapsychologische Gedankengut einige Werke im rationalistischen Stil mit okkultistischer Thematik: *Phantom im Werden*, 1929, 272 oder *was geht's mich an?*, 1928, 32; mehr dazu Okuda 2007, S. 191–193.

287 Driesch 1923, S. 302.

Auf die Verbindung von Eros, Technik und Natur wie wir sie bei Uexküll, Francé oder Bölsche antreffen, spielt Klee in ironischer Distanz mit einigen Zeichnungen an.²⁸⁸ Dass sein Aufsatz *exakte versuche im bereich der kunst* eine kritische Reaktion auf die technische Entwicklung am Bauhaus war, wurde bereits festgestellt. Im ersten Entwurf dazu betonte Klee die Unterscheidung zwischen Technik und Natur: „Wir wollen exact sein ohne einseitig zu bleiben. [...] Wie die Maschine funktioniert, ist nicht übel. Wie das Leben funktioniert ist mehr. Das Leben zeugt und gebärt. Wann wird die Maschine Kinder haben?“²⁸⁹ Andere Zeitgenossen, wie etwa Ernst Kállai (1890–1954), waren zu Beginn der 1930er-Jahre der Technikverehrung und dem Fortschrittsglauben gegenüber ebenfalls skeptisch eingestellt. Kállai räumte zwar ein, dass es kaum mehr möglich sei, ein Kunstwerk zu schaffen, das „aus einer von Technik vollkommen unberührten naiven Naturverbundenheit heraus entstünde.“²⁹⁰ Trotzdem lobte er einige Künstler, die auf diese Vorherrschaft der Technik mit der Suche nach „Tiefe“ und mit dem „Ruf nach Seele und Natur, der alle herkömmlichen Grenzen der Thematik und der Form überschritt“, reagierten.²⁹¹ Die Expressionisten, unter anderem Klee und Kandinsky, lehnten sich, so Kállai, erfolgreich gegen die „maschinelle Organisation der Natur und der menschlichen Gesellschaft“ durch eine „schwärmerische, farbenberauschte Übersteigerung und Mythisierung der Natur“ auf.²⁹² Dass sich Kállai hier auf den romantischen Dualismus Technik – Natur, Materie – Geist bezog, wurde in seinem zwei Jahre später verfassten Aufsatz mit dem Titel „Bioromantik“ unterstrichen.²⁹³ Er fasste mit seinem Begriff der Bioromantik zwei Traditionsstränge zusammen: Die Bedeutung der Entwicklung der Naturwissenschaften, der Mikroskopie und Zellteilung für die Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts einerseits und die Bewahrung des Irrationalen in der Tradition der Romantik und der lebensphilosophischen Strömungen des Jahrhundertbeginns andererseits. Am Ende des Aufsatzes definierte er den „Sinn der Bioromantik“ wie folgt:

„Die naturverbundene Leib-Seele-Einheit des Menschen, vom mechanistisch-quantitativen Ordnungsapparat der Zivilisation in Stücke zerschlagen, sucht ihre ursprüngliche Geltung im Zurückgehen auf letzte Kraftreserven und -reservaten wiederzufinden. Die Kunst kehrt in den mütterlichen Schoss der Schöpfung zurück. Das ist der Sinn der Bioromantik.“²⁹⁴

288 Zu Klees erotischen Pflanzendarstellungen sowie der Verbindung mit Mechanik und Biotechnik siehe Hoppe-Sailer 1998a, S. 212–239; zu Klees Persiflagen als Reaktion auf die Forderung nach Mechanisierung und Technisierung am Bauhaus siehe Geelhaar 1972, S. 66–72.

289 BG A/33 (1. Entwurf für EV).

290 Kállai 1931, S. 1095.

291 Kállai 1931, S. 1097.

292 Kállai 1931, S. 1079–1098.

293 Kállai 1933, S. 46. Zu Kállais Begriff „Bioromantik“ siehe Wucher 2011.

294 Kállai 1933, S. 50.

Diese Sehnsucht, „im Schosse der Natur, im Urgrund der Schöpfung, wo der geheime Schlüssel zu Allem verwahrt liegt,“ zu wohnen, drückte Klee bereits einige Jahre zuvor in seinem Vortrag in Jena aus.²⁹⁵ Hoppe-Sailers Vermutung, dass sich Kállai unter anderem auf Schriften und Aussagen Klees beziehe, scheint daher plausibel.²⁹⁶

Dieser Exkurs zur biozentrischen Diskussion war nötig, um aufzuzeigen, dass Goethes Metamorphosenlehre durch die vitalistischen Theorien zu Beginn des 20. Jahrhunderts und am Bauhaus wieder an Aktualität gewann. Zudem wurden die naturphilosophischen Konzepte der Romantiker aufgrund des lebhaften Interesses an der Sexualität einerseits und an der Technik andererseits erweitert. Inwiefern Klee diese „unscharfen Gedanken“ seiner Zeit auch für den Unterricht fruchtbar machen konnte, ist Gegenstand der folgenden Analyse von Klees Lehre vom Schöpferischen.

ESOTERIK

Aufgrund der Rationalismuskritik wurde um 1900 nicht nur das Gedankengut der Romantik wiederbelebt, es bildeten sich auch esoterische Strömungen wie die der Theosophie.²⁹⁷ Einer ihrer Hauptvertreter in Deutschland war Rudolf Steiner. Auch über ihn 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 des handschriftlichen Nachlasses für die Sophien-Ausgabe der naturwissenschaftlichen Schriften.

Zudem durchzieht die Metamorphosenlehre wie ein roter Faden Steiners Anthroposophie-Lehre.²⁹⁸ Als Denkmal für Goethes Naturphilosophie liess Steiner das „Goetheanum“ in Dornach errichten.²⁹⁹ Er leitete aus Goethes Verwandlungslehre einen

295 Jena 1924, fol. 14v.

296 Hoppe-Sailer 1998a, S. 207- 211.

297 Schulz 1996, S. 129

298 Steiner brach 1913 mit der Theosophischen Gesellschaft und gründete die Anthroposophische Gesellschaft. Für die Theosophen war ihre Lehre Wissenschaft: Exakte Naturbetrachtung und mystische Gottesschau bestätigten sich gegenseitig. Theosophie verstand sich als rationales System. Die Entdeckung radioaktiver Strahlung wurde von der Theosophie begrüsst. Die Ersetzung von Materie durch Kraft war ganz in ihrem Sinn. Die Atomtheorie bestätigte Edouard Schurés Idee von der „Weltseele“; die Röntgenstrahlen waren die physikalischen Parallelphänomene zu den theosophischen Gedankenformen. Wyss 1996, S. 168.

299 Beat Wyss beschreibt Steiners Anspruch beim Bau des Goetheanums, dem Namen entsprechend, Goethes Naturphilosophie in eine unmittelbare räumliche Erfahrung zu übertragen. Das Goetheanum war parallel zum „organisch schaffenden Prinzip der Natur“ gewachsen. Steiner 1986, S. 19. Der Bau von Dornach war, wie ein Lebewesen, gewachsener Organismus, dessen Glieder einem inneren Lebensplan folgten. Wyss zeigt auf, dass Goethes Gedicht *Die Metamorphose der Pflanzen* dem Bauwerk seinen idealtypischen Grundriss verlieh. An den tragenden Säulen des Zuschauerraums zitierte Steiner Goethes Gedicht. Vgl. Wyss 1996, S. 142–151.

spirituellen Vitalismus ab, der sich in den kunstpsychologischen Theorien der ‚Einführung‘ sowie in den avantgardistischen Auffassungen von Kunst als Fortsetzung kosmischer Schöpferkraft wiederfindet.³⁰⁰ Steiner wählte vor dem Ersten Weltkrieg München als Wirkungsstätte. Es verwundert daher nicht, dass sich in den 1910er-Jahren einige Vertreter der Münchner Kunstszene mit esoterischen Ideen auseinandersetzten. In einem Artikel im *Kunstblatt* aus dem Jahr 1917 sprach Gustav Hartlaub von einem in der ganzen Generation wahrzunehmenden „Transzendentalismus als Weltgefühl“.³⁰¹ Dieser werde von den einzelnen Künstlern möglicherweise gar nicht immer bewusst wahrgenommen; er sei jedoch wie der Keim einer Religion in ihrem Denken und ihren Werken lebendig. Hartlaub meinte damit vor allem die dem Expressionismus zugrunde liegende „geistige Innenschau“. Goethes Erkenntnistheorie und ausserdem die Unterströmungen des deutschen Idealismus von Fichte und Schelling bis Gustav Fechner und Nietzsche seien die Quellen dieser neuen Weltsicht, so Hartlaub, und Rudolf Steiner sei einer ihrer zeitgenössischen „Propheten“. Hartlaub betonte allerdings mit Nachdruck, dass der Künstler nicht Theosoph sein müsse, um in diesen Erlebnisbereich des „Sehens als innerseelischen Akt“ einzudringen.³⁰²

Okuda legt eine detaillierte Untersuchung zum ambivalenten Verhältnis Klees zur Esoterik vor.³⁰³ Klees Tagebuch und Briefe bezeugen, dass sich der Künstler während seiner Gersthofener Militärdienstzeit vom Oktober 1917 bis Februar 1918 mit Steiners anthroposophischer Weltanschauung befasste.³⁰⁴ Mit der Fortsetzung der Lektüre von Steiners Einführung in die Theosophie wurde Klee immer skeptischer und meinte dazu:

„Also ein Einführungskurs in die Theosophie??? Ich gebe zu, dass viel Geistigkeit in der Sache liegt, aber noch viel mehr Unsinn und Dinge, die nicht allgemein gültig sein können. Manches an den geschilderten Farbenerscheinungen kommt mir sogar verdächtig vor. Ich will nicht sagen, dass Schwindel im Spiel sei, aber die Gläubigen werden

300 Wyss 1996, S. 153

301 Auf diesen Artikel hat bereits Glaesemer hingewiesen. Glaesemer 1976, S. 136.

302 Hartlaub 1917; mehr zur Analyse des Innern siehe unten S. 88–99.

303 Hierzu Okuda 2005. Er weist darauf hin, dass Klee auch durch asiatischen Religionen inspiriert war, beispielsweise durch Texte über Lao-Tse oder des in Deutschland zu jener Zeit durch Martin Buber verbreiteten Taoismus'. Okuda 2005, S. 60–61. Okuda unterstützt die These von Mark Luprecht, dass sich Klee in seinem Aufsatz *Wege des Naturstudiums* auf Martin Bubers Buch *Ich und DU* (1923) beziehe. Siehe Luprecht 1999, S. 18–32.

304 Wie Werckmeister vermutet hat, las Klee Rudolf Steiners *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung* in der achten Auflage von 1916. Werckmeister 1989, S. 216; siehe auch Okuda 2005, S. 57. Klee kommentiert seine Lektüre in der Korrespondenz mit Lily: „Vormittags las ich etwas in dem Steinerschen Buch, eine angenehme Lektüre ist es schon. Wollen sehen, ob wir zu bekehren sind?“ Zwei Tage später äussert sich Klee schon etwas kritischer: „Ich las etwas in dem Steinerschen Buch, wenn das alles nur kürzer gesagt wäre, auf zwanzig Seiten. [...] Ich gebe zu, dass manches drin steht, wodurch selbst Erkanntes befestigt wird.“ Briefe 1979, Bd. 2, 8.10.1917, S. 880 und 10.10.1917, S. 881.

doch betrogen. [...] Verdächtig ist auch die psychologische Seite der (Schulung). Sie arbeitet mit Suggestion. Die Wahrheit braucht keine Widerstandslosigkeit, um durchzudringen. Natürlich habe ich das Buch nur zum Teil gelesen, weil es auf die Dauer mit seinen Gemeinplätzen ungeniessbar wird.“³⁰⁵

Klee wurde vom 16. bis 18. Februar 1918 von seinem Militärdienst in Gersthofen beurlaubt und hörte höchstwahrscheinlich am Sonntag, dem 17. Februar 1918, den Vortrag „Das Sinnliche-Übersinnliche in seiner Verwirklichung durch die Kunst“ von Rudolf Steiner im Münchner Kunsthaus *Das Reich*.³⁰⁶ Zurück in Gersthofen schrieb er seiner Frau: „Schön war’s, nur etwas viel Steiner. Ich sehe mich immer wieder auf’s Neue zur Einsamkeit verdammt, trotz aller geistigen Bewegung.“³⁰⁷ Der erste Teil des Vortrages, den Steiner am 15. Februar 1918 hielt, beinhaltete einige Gedanken zur Aktualisierung von Goethes Metamorphosenlehre und zum synästhetischen Sinn wie beispielsweise dem Tastsinn des Auges.³⁰⁸ Besonders aufschlussreich ist Steiners auf die übersinnlichen Gebiete erweiterte Konzeption der Nachahmung der Natur, die er im zweiten Teil des Vortrages erläuterte. Steiner sprach etwa von der Nachahmung der „Kompositionskraft der Natur“. Die Naturnachahmung ist ihm zufolge, „das, was man nachschöpferischen Prozess nennen könnte, ein Prozess im menschlichen Seelenleben, etwas, was die Natur nicht nur äusserlich abstrakt nachahmt, sondern was das Werden der Natur in dem Menschen selber fortführt.“³⁰⁹ Was Steiner damals aus der Sicht seiner Ästhetik unter Berufung auf Goethes Metamorphosenlehre vortrug, konnte Klee in seinem prinzipiellen Ansatz, sich in die Prozesse der Gestaltwerdung der Natur einzuleben, nur bestätigen. Steiner rief den Künstler zur Nachbildung des natürlichen Prozesses auf. Die Übereinstimmungen von Steiners und Klees Ideen liegen vorwiegend in der Verarbeitung von Goethes Metamorphosenlehre.

305 Briefe 1979, Bd. 2, an Lily, 14.10.17, S. 882; ebenfalls in TB 1988, Nr. 1088, Oktober 1917, Gersthofen, S. 446. Klee kaufte ein weiteres Buch von Steiner im August 1918, dessen Titel aus dem Brief nicht hervorgeht: „Goltz hat 6,60 für ein Steinersches Buch in Abzug gebracht unter Beilegung einer quittierten Rechnung.“ in: Briefe 1979, an Lily, 24.8.18, S. 934.

306 Vortrag 1. Teil am 15.2.1918, 2. Teil am 17.2.1918, abgedruckt in: Steiner 1985. Dass Klee über den Vortrag informiert war, erklärt Lichtenstern aufgrund seiner Bekanntschaft mit Hans Wildermann, Mitarbeiter der Zeitschrift *Das Reich*, mit dem Dichter Albert Steffen, persönlicher Schüler von Steiner zwischen 1908 und 1920 sowie mit Kandinsky. Lichtenstern 1990, S. 83–84. Okuda weist darauf hin, dass Klee im April 1918 die Gelegenheit hatte im Kunsthaus *Das Reich* seine grafischen Arbeiten auszustellen, wie er in seinem Œuvre-Katalog (OK II, unveröffentlichtes Manuskript, Archiv ZPK, [S.6]) notierte. Okuda 2005, S. 58.

307 Briefe 1979, Bd. 2, an Lily, 19.2.1918, S. 906; dazu auch TB 1988, Nr.1105, 19.2.1918, Gersthofen, S. 454.

308 Steiner 1985, S. 88; zum Tastsinn des Auges siehe unten S. 196 und Anm. 973.

309 Steiner 1985, S. 121; zur Nachschöpfung siehe unten S. 197–198.

Wie bereits Ringbom aufgezeigt hat, finden sich bei Klee bereits vor dieser Zeit im Tagebuch „goetheanische“ Ideen.³¹⁰ Es ist eher unwahrscheinlich, dass Klee vom anthroposophischen Konzept Steiners profitierte. Im Entwurf seines Beitrages für die *Schöpferische Konfession* wehrt sich Klee gegen bisherige Versuche, abstrakte Kunst aus der Lektüre theosophischer Schriften, wie es insbesondere Kandinsky im *Über das Geistige in der Kunst* tat, zu begründen: „Weder eine höhere Wirklichkeit noch die Wirklichkeit kann uns hier frommen, fort mit dem Alltag und fort mit den Geheimwissenschaften, sie sind hier fehl.“³¹¹ Dass Klee gegenüber esoterischen Gedanken wie denen der Theosophie oder später während seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus gegenüber der Mazdaznan-Lehre³¹² kritisch eingestellt war, belegen, wie Okuda ausführt, zwei Episoden aus der Zeit um 1921/22.³¹³

Seit den Forschungen von Sixten Ringbom ist bekannt, dass Wassily Kandinsky und Gabriele Münter esoterische Interessen teilten.³¹⁴ Zimmermann wertete Kandinskys Bibliothek aus und belegte damit dessen intensive Auseinandersetzung mit okkultistischer und theosophischer Literatur in der Münchner Vorkriegszeit sowie später am Bauhaus.³¹⁵ Obwohl die Neue Künstlervereinigung München bereits um 1910 in engem Kontakt zur Theosophischen Gesellschaft stand, verzichtete Kandinsky auf einen Hinweis im *Blauen Reiter*. In *Über das Geistige in der Kunst* lobte er die Theosophie als Kampfgefährtin gegen die materialistische Naturwissenschaft.³¹⁶ Kandinskys Ideen zur Gestaltung, sein Begriff der „inneren Notwendigkeit“ und die Gleichstellung der Gesetze der Natur und der Kunst beziehen sich, laut Ringbom, auf Rudolf Steiners Rezeption von Goethes Ideen.³¹⁷ Einerseits erkannte Kandinsky die grossen Leistungen, die auf dem Boden des Rationalismus gewachsen waren, andererseits beklagte er ein gefährliches Übergewicht des materialistischen und positivistischen Denkens, sodass er als Gegenbild die Utopie einer neuen spirituellen Einheit in der „Epoche des grossen Geistigen“ entwarf.³¹⁸

310 Ringbom 1966, S. 411–412. Der Autor bringt den Dualismus der irdischen und kosmischen Pole, den Klee in seiner Illustration zum Aufsatz *Wege des Naturstudiums* thematisiert, mit Steiners Idee des dualistischen Impulses in Verbindung.

311 Klee 1956, S. 14.

312 Siehe hierzu Wagner 2005a.

313 Okuda 2005, S. 59; Die Episoden wurden von Bruno Adler geschildert. Siehe Urband Roedel [i.e. Bruno Adler], „Im Banner die lustig hüpfende Träne. Erinnerung an Paul Klee, gestorben am 29. Juni 1940“, in: *Die Zeit*, 16, 25. Juni 1965, S. 11.

314 Ringbom 1966 und Ringbom 1970.

315 Siehe hierzu Zimmermann 2005b, S. 47, 50–52.

316 Wyss 1996, S. 58–159; Kandinsky 1912a, S. 24–26. Kandinsky verwies auf Steiners Theosophie und seine Artikel in *Lucifer-Gnosis* über Erkenntnispfade sowie auf Blavatzkys *Der Schlüssel der Theosophie* (Leipzig, 1907). Theosophie sei nach den Blavatzkys Worten gleichbedeutend mit „ewigwährender Wahrheit“. Kandinsky 1912a, S. 25.

317 Ringbom 1966, S. 390–392. Der Autor verweist auf den deutschen philosophischen Diskurs, der ganz im Zeichen des Konfliktes von Geist und Materie und damit in der Tradition der romantischen Philosophie des 19. Jahrhunderts stand. Ringbom 1966, S. 388–389.

318 Wick 1994, S. 129; zu Kandinskys „grosser Synthese“ siehe unten S. 102–103.

Für Kandinsky schlossen sich Esoterik und exakte Wissenschaft nicht aus – im Gegenteil: Die neuesten Erkenntnisse der Atomphysik verliefen parallel zum theosophischen Lehrgebäude.³¹⁹

„Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich. Plötzlich fielen die dicksten Mauern, Alles wurde unsicher, wackelig, weich. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn ein Stein vor mir in der Luft geschmolzen und unsichtbar geworden wäre.“³²⁰

Für Kandinsky hatte die moderne künstlerische Revolution letztlich nicht eine ästhetische, sondern eine geistige Bedeutung. Er sah verschiedene Anzeichen, dass die Menschheit im Begriff war, das ‚Joch des Materialismus‘ abzuwerfen, und ein grosses spirituelles Zeitalter im Anbruch war.³²¹ Die Form stelle die Materie dar und sei daher zeitlich und relativ, der Inhalt dagegen geistig und absolut. Infolgedessen komme es bei der Beurteilung eines Kunstwerkes darauf an, ob es für ein inneres Erlebnis den angemessenen Ausdruck finde und aus „innerer Notwendigkeit“ entstanden sei. Letztlich spiele es keine Rolle, ob diese Formen abstrakt oder realistisch seien: „Abstrakt gesagt: es gibt keine Frage der Form im Prinzip.“³²² Wie Haxthausen bemerkt, bewies Klee gerade in dieser Formfrage seine intellektuelle Unabhängigkeit, wenn er 1912 in einem Artikel über den Modernen Bund schrieb: „[...] und aus Formfragen besteht die Kunst“.³²³ Damit äusserte Klee bereits früh eine gewisse Skepsis dem Geistigen gegenüber. Franz Marc (1880–1916) hingegen war stark von Kandinskys Mystizismus beeindruckt. Er betrachtete die „mystisch-innerliche Konstruktion“ als ein grosses Problem seiner Generation³²⁴ und glaubte wie Kandinsky an den spirituellen Wandel der Zeit.³²⁵

319 Siehe auch oben Anm. 298 und Wyss 1996, S. 167–168; zu Kandinsky und die Naturwissenschaften siehe Barnett 1994.

320 Kandinsky 1977, S. 15. Kandinsky bezog sich hier auf Steiner, der in der Atomtheorie erkannte, „wie jede materialistische Anschauung vor dem Fortschritt der Naturwissenschaft in Nichts zerfällt, wie sich der phantastische Begriff der Materie durch die neuen Forschungen in Dunst und Nebel auflöst.“ In: Steiner 1965, S. 29.

321 Kandinsky 1912a, S. 18–24.

322 Kandinsky 1912b, S. 88.

323 Haxthausen 1979, S. 106–109. Klees Rezensionen in *Die Alpen* geben Informationen über seine Meinung zur modernen Kunst. Vor allem in seinem relativ langen und wohlüberlegten Essay über eine Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich stellte Klee seine Ansichten über die in seinen Augen bedeutendsten Tendenzen der modernen Bewegung dar und ging auf einzelne künstlerische Fragen näher ein – u.a. auf die theoretische Begründung der abstrakten (gegenstandslosen) Kunst. Klee 1912.

324 Franz Marc, „Geistige Güter“, in: Blaue Reiter 1912, S. 3 und „Die Wilden Deutschlands“, in: ebd. S. 7: „Die Mystik erwachte in den Seelen und mit ihr uralte Element der Kunst.“

325 Mehr dazu Ringbom 1966, S. 409.

Inwiefern die Esoterik auch am Bauhaus aktuell war, wird in der von Christoph Wagner herausgegeben Publikation *Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?* sowie im Katalog zur Ausstellung *Das Bauhaus und die Esoterik* ausführlich diskutiert.³²⁶ Die Esoterik war vor allem im frühen Bauhaus spürbar. Dafür war in erster Linie Johannes Itten verantwortlich.³²⁷ Aus Wagners akribischer Rekonstruktion von Ittens Lektüre geht hervor, dass sich dieser bereits im Winter 1916/17 mit theosophischen Schriften im Allgemeinen und mit Publikationen von Annie Besant (1847–1933) und Charles Webster Leadbeater (1847–1934) im Besonderen beschäftigte. Seine theosophischen Interessen wurden im Sommer 1918 durch die Begegnung mit Alma Mahler-Gropius gefördert.³²⁸ Er begann seine Reflexionen über formal-künstlerische Gesetzmässigkeiten auf weltanschaulich-esoterische Überlegungen auszudehnen. Zusätzlich beeindruckt durch Schellings *Philosophie der Kunst* und *Über das Verhältnis der bildenden Künstler zur Natur*, skizzierte Itten in seinen Tagebüchern von Herbst 1918 bis Frühjahr 1919 nahezu alle künstlerischen und kunsttheoretischen Aspekte, die er in seiner ab Herbst 1919 einsetzenden Tätigkeit am Bauhaus umsetzte: Rhythmus und Harmonik in Musik und Malerei, Polaritätenlehre, Farbenlehre, Ausdrucksform, Analyse Alter Meister, Zeit-Raum-Bewegung. An die Stelle einer analytischen Formlehre im Sinne Adolf Hölzels (1853–1934)³²⁹ sollte Zug um Zug eine künstlerische Weltanschauungslehre treten.³³⁰ Wie bei Kandinsky trat das materielle Kunstwerk hinter diese weltanschauliche Reflexion zurück.³³¹ Itten entwickelte eine „Ganzheitslehre“, die den Menschen als leiblich-seelisch-geistige Einheit in den Blick nahm. Am Bauhaus verband er seinen kunsttheoretischen Unterricht nicht nur mit theosophischen Elementen, sondern auch mit anderen weltanschaulichen Theorien wie der Mazdaznan-Lehre.³³²

Auch wenn Rudolf Steiners Anthroposophie am Bauhaus weniger bedeutend war als in den Jahren um den Ersten Weltkrieg, büsste das Geistige in Weimar nicht an Aktualität ein. Schreyer beschrieb die Bedeutung des Geistigen am Bauhaus wie folgt:

„Unsere Fragen richteten wir an den metaphysischen Urgrund und die übernatürliche Bindung dieses Lebens. Viele Antworten wogten durch das Bauhaus und hinterliessen ihre Spuren. Der Wanderapostel

326 Wagner 2009a und Hamm/Würzburg 2005. Dieser Themenbereich wurde bereits in den 1990er-Jahren in Ausstellungen wie *Okkultismus und Avantgarde* (Frankfurt 1995) und *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten* (Weimar/Berlin/Bern 1994/1995) behandelt.

327 Siehe hierzu Wagner 2005/2006b und Wagner 2009b.

328 Wagner 2009b, S. 109–110.

329 Zu Adolf Hölzel und Itten siehe Stober 2009, S. 60–61.

330 Wagner 2005b, S. 68.

331 Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* analysierte das Spannungsverhältnis von Rationalität und Spiritualität eingehend. Das Buch befand sich in Ittens Originalbibliothek; er habe sich damit „intensiv“ beschäftigt. Mehr dazu Wick 1994, S. 129.

332 Wagner 2005b, S. 68–70.

Häuser tauchte auf. Die Mazdaznan-lehre, von Itten propagiert, bemächtigte sich vieler Gemüter. [...] Theosophische und anthroposophische Lehren kamen und schwanden. [...] Von vielen Seiten brach eine ‚andere Welt‘ in diese Welt ein. Klee sprach manchmal stockend von seinen Gesichtern [sic – Visionen] in einer Zwischenwelt. Vieles seiner Kunst findet hier seinen Ursprung.“³³³

Itten, Kandinsky, Klee, Schreyer, Schlemmer³³⁴ und Lyonel Feininger bildeten zwar die spirituelle Fraktion und einige „esoterische“ Begriffe wie „Vibration“, „Rhythmus“ oder „Pulsierung“ wurden im Unterricht nach wie vor verwendet,³³⁵ doch wehte am Bauhaus immer stärker ein rationalistischer Wind. Wenn Klee im Jahr 1928 in *exakte versuche im bereich der kunst* mit leicht ironischen Ausrufen die geistige Seite der Kunst heraufbeschwor, so zeigt dies, dass er mit einer völlig rationalistischen Ausrichtung nicht einverstanden war, auch wenn er in seinem Unterricht immer stärker auf geometrische Konstruktionen setzte. Explizite Bezüge zu esoterischen Weltentwürfen lassen sich in Klees Lehre, ausser im Gedanken des Eies als Ursprung, kaum ausmachen.³³⁶ Er hob das Geistige oder Metaphysische als eine wichtige Komponente in der künstlerischen Schöpfung vor allem in seinen publizierten Schriften hervor.

NATUR ALS VORBILD

Zahlreiche Künstler der Generation vor Klee setzten sich mit dem Natur-Kunst-Verhältnis auseinander. Dabei verschob sich das Interesse von einer Nachahmung der Oberfläche der Natur wie im Impressionismus hin zur Nachahmung der Wachstumsprozesse. In den Darstellungen fand ein „Übergang von einer natura naturata zu einer natura naturans“ statt.³³⁷ Kunst wurde als Ergebnis naturanalogen und Natur reflektierenden Produzierens erlebt und begriffen. Um die Bedingungen dieses Produzierens zu erfüllen, bemühten sich Künstler um ein Erleben und Verstehen dessen, was Natur ist, wie und wo sie wirkt und wie Natur vom Subjekt überhaupt verstanden werden kann. Die sogenannte

333 Schreyer 1956, S. 196–197. Hier muss erwähnt werden, dass Schreyer Mystiker war. Er hatte oft ein Buch von Jakob Böhme bei sich. Siehe Schreyer 1956, S. 144.

334 Zur Beziehung Schlemmers zur Theosophie und Rudolf Steiners Lehren siehe Droste 2009, S. 131–134.

335 Zur Verwendung dieser Begriffe in Kandinskys Unterricht siehe Zimmermann 2005b, S. 52, zu Klees siehe Okuda 2005, S. 60–61 und zu Ittens siehe Wagner 2005b, S. 68.

336 Zum Ei als Ursprung siehe unten S. 137–144.

337 Boehm zeigt diesen Übergang bereits in Claude Monets Schaffen auf. Boehm 1986, S. 33; siehe auch Bunk 1992, S. 17–20 oder Becker 2000, S. 10. Als Beispiel werden dort Äusserungen von Paul Cézanne, Georges Braque, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner aufgeführt. Hier sei auch auf Ferdinand Hodlers Werk mit dem Titel *Zwiesgespräch mit der Natur* (1884) verwiesen. Mehr dazu Bättschmann 2004, S. 58–59.

abstrakte Kunst schien zu Beginn des 20. Jahrhunderts endgültig den Bruch zur sichtbaren Natur vollzogen zu haben, doch entzog sie sich keinesfalls dem Verhältnis zum produktiven Prinzip der *natura naturans*. Mit der Idee der *natura naturans* gewannen das Prozessuale und die Bewegung an Bedeutung. Um den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen, soll hier nur auf das Natur-Kunst-Verhältnis bei Wassily Kandinsky und Franz Marc, zwei von Klees engsten Weggefährten, näher eingegangen werden.³³⁸

In der komplexen Frage nach den „Beziehungen zwischen den Kunst- und den Naturgesetzen“ wechselte Kandinsky offensichtlich mehrmals seine Meinung. In den *Rückblicken 1901–1913*, die erstmals 1913 im *Sturm* publiziert wurden, beschrieb Kandinsky seine allmähliche Erkenntnis, dass „die Ziele (also auch die Mittel) der Natur und der Kunst wesentlich, organisch und weltgeschichtlich verschieden sind – gleich gross, also auch gleich stark.“³³⁹ Er konnte das Reich der Natur erst nach vielen Jahren mit dem Reich der Kunst verbinden.³⁴⁰ In *Punkt und Linie zu Fläche* schrieb er, dass die Beziehung der Kunst zur Natur in den allergrundlegendsten Gesetzen liege, aber er stellte auch fest, dass die Gesetze dieser „beiden grossen Reiche“ getrennt und unabhängig voneinander seien. Gerade aus dem Kontrast dieser Gruppen von Gesetzen könne der Künstler lernen. Dennoch fuhr er fort, an Beispielen aus der Natur Linienkomplexe, sowohl in geometrischen Konstruktionen als auch in „freien“ Linien, zu erörtern. Diese unterstützten seine These, dass es für den Künstler wichtig sei zu sehen, „wie das selbständige Reich der Natur die Grundelemente verwendet: welche Elemente in Betracht kommen, welche Eigenschaften sie besitzen und auf welche Art sie sich zu Gebilden zusammensetzen.“³⁴¹ Betrachtet man die weiteren Ausführungen Kandinskys zum Verhältnis von Natur und Kunst, so sind im Vergleich zu Klee grundlegende Unterschiede auszumachen. Während Klee in seiner Lehre und in seinen Schriften immer wieder auf strukturellen Ähnlichkeiten zwischen natürlichen Wachstumsprozessen und gestalterischen Entstehungsprozessen, zwischen *natura naturans* und einer als fortlaufender Genesis verstandenen Gestaltung insistierte, ging Kandinsky zwar auch von vergleichbaren „Grundgesetzen“ aus, hob aber den Unterschied im Material hervor. Auf dieser Differenz gründete seine Trennung von Kunst und Natur.³⁴²

Wie Kandinsky trennte auch Franz Marc Kunst und Natur. Beim Versuch Klees Natur- und Kunstkonzept mit Marcs Ideen zu vergleichen, wird es, wie bereits Hoppe-Sailer festgestellt hat, etwas unübersichtlich.³⁴³ Marc schrieb am 20. Februar 1911 seiner Frau:

338 Zum Verhältnis Klee-Kandinsky allgemein siehe Droste 1979, Haxthausen 1979 (Münchner Jahre); zu Unterschiede im Unterricht siehe Stuttgart 1979, Poling 1982, Prange 2000 (Dessauer Jahre); zu Kandinskys Unterricht allgemein siehe Poling 1982, Stasny 1994, Rüdén 1999, Prange 2000 und Zimmermann 2002.

339 Kandinsky 1977, S. 10.

340 Kandinsky 1977, S. 27.

341 Poling 1982, S. 113.

342 Hoppe-Sailer 1998a, S. 357–358; mehr dazu unten S. 97–98.

343 Hoppe-Sailer 1998a, S. 362–369.

„Das Bild ist ein Kosmos, der ganz anderen Gesetzen unterliegt als die Natur; die Natur ist gesetzlos, weil unendlich, ein unendliches Neben- und Nacheinander. Unser Geist schafft sich selbst enge, strafte Gesetze, die ihm die Wiedergabe der unendlichen Natur möglich machen. Je strenger die Gesetze sind, desto mehr werden sie die Mittel der Natur, die mit Kunst nichts zu tun haben, beiseite lassen.“³⁴⁴

In diesem Brief tritt die klare, seit Goethe immer wieder betonte Trennung von Kunst und Natur³⁴⁵ nochmals deutlich zu Tage. Zugleich beschrieb Marc sein Abstraktionsverfahren als eines der Selektion und Filterung. Zur Klärung und Beschreibung des Verhältnisses Klees zu Marc wird immer wieder Klees Tagebucheintrag vom Sommer 1916, der also fünf Monate nach Marcs Tod verfasst worden ist, zitiert. Klee nutzte das Nachdenken über den früh verstorbenen Freund zur Reflexion über seine eigene künstlerische Entwicklung und zur Bestimmung seines Standortes: „Ich suche hierin einen entlegeneren, schöpfungsursprünglicheren Punkt, wo ich eine Art Formel ahne für Tier, Pflanze, Mensch, Erde, Feuer, Wasser, Luft und alle kreisenden Kräfte zugleich. In Marc steht der Erdgedanke vor dem Weltgedanken [...]“.³⁴⁶ Klee versuchte sich gegen Marcs Sehnsucht nach einer kosmischen Harmonie abzusetzen. Während der Standort der Künstler gegenüber der Natur unterschiedlich war, lässt sich das Konzept eines sich fortlaufenden neu generierenden Bildprozesses, das dem künstlerischen Schaffen beider Künstler zugrunde lag, vergleichen.

Die Tendenz, das Kunstschaffen in Bezug zu den Wachstumsprozessen in der Natur zu stellen, spiegelte sich auch in der Kunsttheorie³⁴⁷ und Kunsterziehung³⁴⁸ um die Jahrhundertwende wider. Angesichts des Quellenmaterials soll hier kurz auf die Kunsterziehung vor dem Bauhaus am Beispiel der Debschitz-Schule eingegangen werden.³⁴⁹ Da Klee seine

344 Marc 1989, S. 53.

345 „Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst, ohne äussere Hilfsmittel, zu überschreiten nicht vermag.“ In: Goethe 1973–1975, Bd. 12, *Einleitung in die Propyläen*, S. 42.

346 TB 1988, Nr. 1008, Juli/August 1916, München, S. 400–402; mehr dazu Geehhaar 1979, S. 256–257, Langner 1980, S. 70–71, Hoppe-Sailer 1998a, S. 362–363.

347 Siehe dazu beispielsweise Emil Hammacher, *Hauptfragen der modernen Kultur*, 1914: „Die Form muss metaphysisch-logisches Werden sein.“ In: Hammacher 1914, S. 286. Alois Riegls Publikation *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) beginnt mit dem Satz: „Alle Kunst und somit auch die dekorative steht in unauflöslichem Zusammenhange mit der Natur. Jedem Gebilde der Kunst liegt ein Gebilde der Natur zu Grunde [...]“. Durch Theodor Lipps und August Schmarsow wurde auch Gottfried Sempers Kunstformtheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts aktualisiert. Dieser war der Meinung, dass die Gestaltungsgesetze der Natur auch im „Kunstwerden“ galten und gelehrt werden müssten. Semper 1860, Bd. 1, S. VI.

348 Siehe zum Beispiel Natter 1924 oder wie bereits erwähnt Dobes Schulkonzept siehe oben Anm. 271.

349 Zur Geschichte der Künstlerausbildung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts siehe Wick 2000, S. 52–56.

ersten Lehrerfahrungen an dieser Schule sammelte, macht ein Rückblick auf ihre Ziele besonders Sinn.³⁵⁰

Im Jahr 1902 gründete Hermann Obrist (1862–1927)³⁵¹ zusammen mit Wilhelm von Debschitz (1871–1948) in München mit den «Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst», in Fachkreisen noch heute kurz «Debschitz-Schule» genannt, eine reformorientierte Kunstschule.³⁵² Obrist verliess die «Debschitz-Schule» bereits 1904 wieder, Debschitz verkaufte die Schule 1914 an ein Künstler-Konsortium unter Fritz Schmoll von Eisenwerth (1883–1963), dem jüngeren Bruder von Karl Schmoll von Eisenwerth (1879–1948). Als Werkstättenschule stand die «Debschitz-Schule» an der Spitze der zeitgenössischen Bestrebungen der Kunstschulreform mit dem Ziel, bildende und angewandte Kunst zusammenzuführen und unmittelbar in die Belange des täglichen Lebens einfließen zu lassen. Sie nahm damit die Ideen des Bauhauses vorweg.³⁵³ Ziel der Schule war es, den Schülern und Schülerinnen die Gesetzmässigkeiten der Naturgebilde zu offenbaren.³⁵⁴ Obwohl Obrist, der seit 1904 auch mit Kandinsky bekannt war,³⁵⁵ schon früh aus der Schulleitung ausschied, lebten seine reformpädagogischen Ideen in der Unterrichtspraxis fort.

Obrist ist jedoch nicht nur aufgrund seiner Lehrtätigkeit für die vorliegende Untersuchung von Bedeutung, sondern auch wegen seines generellen Interesses an natürlichen Prozessen. Er setzte sich mit Publikationen zur Mikrobiologie und Geophysik auseinander³⁵⁶ und schuf analog zu den Wachstumsprozessen der organischen Natur eigene Werke. Wie Debschitz lehrte er die Grundzüge pflanzlicher Gestaltung und konzentrierte sich dabei auf das Gesetz der Bewegung.³⁵⁷ Obrist propagierte das Ver-

350 Vermittelt durch Karl Schmoll von Eisenwerth, den er in Rom kennen gelernt hatte, unterrichtete Klee während ein paar Monaten, von April bis Juni 1908, „Korrektur“. Briefe 1979, Bd. 1, an Lily, 23.1.1902, S. 202. In seinen „Felix-Kalender“ notierte er: „Am 9. gab ich meine erste Korrektur bei Debschitz (Akt).“ In: TB 1988, Nr. 817, April 1908, München, S. 266. Kurz darauf schrieb er, dass ihm Debschitz für einen Monat die „Korrektur des Abendaktes“ übertrug, und bald darauf wurde sein Auftrag auf die Monate Mai und Juni ausgedehnt. Zudem kommentierte Klee seine Lehrerfahrung als „nicht uninteressant“. TB 1988, Nr. 818/819, April/Mai 1908, München, S. 266. Klees Lehrauftrag wurde nicht verlängert. Siehe dazu auch Bonnefoit 2007, S. 202.

351 Mehr zu Obrist in: Zürich/ München 2009; Waernerberg 2009: Bezug zu Goethe.

352 Zur Geschichte der Debschitz-Schule siehe Wiegler 1977, S. 68–82, Ziegert 1986, Rinker 1993 und Rinker 2007.

353 Auf die Vorbildfunktion dieser Lehrereinrichtung für das Bauhaus verweist Rinker 2007, S. 139. Stasny sieht einen Zusammenhang zwischen Klees Anstellung an der Debschitz-Schule und seinen Unterrichtsmethoden am Bauhaus. Stasny 1994, S. 177; siehe auch Bonnefoit 2009, S. 17, Anm. 128.

354 In einem 1904 in der Zeitschrift *Dekorative Kunst* veröffentlichten Aufsatz äusserte sich Debschitz ausführlich zu den neuen Methoden des Kunstunterrichts. Die Schüler sollten nicht Nachbildner, sondern Schaffende werden. Dazu benötigte es ein Naturstudium. Siehe Debschitz 1904.

355 Zu Kandinsky und Jugendstil siehe Weiss 1975.

356 Obrist schrieb von sich selber: „[...] Obrist kam von den Naturwissenschaften [...]“. Obrist 1900, S. 338; mehr dazu Klein-Wiele 2007b, S. 111, Afuhs/Stroble 2009, S. 21.

357 Mehr zu Debschitzs Unterrichtsmethode siehe Rinker 1993, S. 23–29.

fahren der Synthese von Kunst und Naturwissenschaft.³⁵⁸ Sich an Goethe orientierend ermahnte er in seinen Schriften und Vorträgen zu intensiven Studien in der Natur, in den naturwissenschaftlichen Museen und Laboratorien, um neue Formmöglichkeiten zu entdecken. Sein fühlendes und denkendes Beobachten, das Naturformen nicht zergliedert, sondern zu einem Ganzen zusammenspriessen und -fließen lässt, war schliesslich fest in der Idee der Lebenskraft begründet. Dass er sich in seiner Autobiografie als überzeugter Vitalist und Psychist bekennt, bringt ihn den Ansichten des Biologen und Vitalisten Hans Driesch besonders nahe.

Die Auffassung der *natura naturans* war als Vorbild für die Gestaltung, wie sie Klee vertrat, um 1900 sehr verbreitet. Goethes Metamorphosenlehre zieht sich wie ein roter Faden durch die romantischen, natur- und lebensphilosophischen sowie esoterischen Weltanschauungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Das ewige Werden in der Natur wird mit den Schöpfungsprozessen in der Kunst in Verbindung gebracht. In diesem Kontext erstaunt es nicht, dass sich Klee bei der Vorbereitung seines Unterrichtes ebenfalls auf Goethes Schriften in seiner Bibliothek besann. Dass Klee noch in der Münchner Zeit sowohl esoterischen als auch biophilosophischen Gedanken begegnete, kann durch seine Freundschaft mit Kandinsky und weiteren Künstlern sowie durch die Lektüre von Kunstzeitschriften vorausgesetzt werden.

358 Bericht über Obrists Vortrag: „Ist eine Bereicherung der bildenden Kunst durch die Naturwissenschaft möglich?“, 28.2.1903, in: -ar-, „Mitteilungen und Nachrichten“, *Allgemeine Zeitung*, München, Nr. 61, 2.3.1903.

ANALYSE

Wie Klees erste Vorlesung am Bauhaus beginnt auch die Untersuchung des Quellenmaterials mit der Analyse seiner Vorstellung von Analyse. Sie steht meistens am Anfang eines Arbeitsprozesses, der das Verständnis eines Gegenstandes oder eines Sachverhaltes zum Ziel hat. Es soll dargelegt werden, was Klee unter Analyse verstand, welche Art von Analyse er anstrebte und weshalb er nicht nur die bildnerischen Elemente und Gestaltungsmittel untersuchte, sondern auch natürliche Organismen erforschte. Bei der Zerlegung des Ganzen ging es Klee immer darum, das Ganze nicht aus den Augen zu verlieren. Die Synthese war ihm daher genauso wichtig wie die vorhergehende Analyse.

Was Klee unter Analyse verstand, erklärte er mit folgenden einleitenden Worten in seiner ersten Vorlesung zur bildnerischen Formlehre: „Im gewöhnlichen Gespräch hört man meistens von Analysen der Chemiker. [...] Er muss methodisch vorgehen um das Präparat in seine Bestandteile zu zergliedern. Das Rätsel lösen.“³⁵⁹ Eine Kopie als Ziel der Analyse ausschliessend fuhr er fort, seine eigenen Beweggründe zu diesem Arbeitsschritt zu erläutern:

„Wir untersuchen die Wege, die ein Anderer beim Schaffen seines Werkes ging, um durch die Bekanntschaft mit den Wegen selber in Gang zu kommen. Es soll uns diese Art von Betrachtung davor bewahren, das Werk als etwas starres unverändert fest stehendes aufzufassen. Wir werden durch solche Übungen uns davor bewahren können uns an ein Werkresultat heranzuschleichen um schnell das vorderste abzupflücken und damit wegzulaufen.“³⁶⁰

In dieser Aussage bezog sich Klee höchstwahrscheinlich auf das im vorhergehenden Semester durchgeführte „Compositionspracticum“, in dem er eigene Kunstwerke oder „Musterbilder“ mit den Schülern analysiert hatte.³⁶¹ In diesem Kurs übermittelte Klee seine Erfahrungen der bildnerischen Gestaltung „teils in Synthesen“, indem er den Schülern fertige Arbeiten zeigte, „teils in Analysen“, indem er die Werke in ihre wesentlichen Teile zergliederte und sie den Schülern „als Spielzeug“ überliess. Sie durften die Werke „zerstören, um zu sehen, wie sie gemacht sind“.³⁶²

Um Gestaltung lehren zu können, musste sich Klee zuerst über sein eigenes Vorgehen, mit anderen Worten über die Entstehung seiner Werke im Klaren sein. Er

359 BF/3, 14.11.1921, S. 1.

360 BF/4, 14.11.1921, S. 2.

361 Brief an Lily vom 13.5.1921 in: Briefe 1979, Bd. 2, S. 977.

362 BF/153, 3.7.1922, S. 150.

betonte, dass die „Untersuchung des Werkes auf die Stadien seiner Entstehung hin“ zu erfolgen habe, und bezeichnete diese Art der Analyse mit dem Wort „Genesis“. Wie im ersten Buch Moses – *Genesis* – sollte die „historische Gliederung“ eines Werkes beschrieben werden.³⁶³ Das Resultat dürfe nicht wie von einem Chemiker in seine kleinsten Teile zerlegt werden, sondern sein Entstehungsprozess müsse nachvollzogen werden.

Die Einleitung schloss Klee mit dem Hinweis, dass die genaueste wissenschaftliche Kenntnis der Natur, der Pflanzen und der Tiere, der Erde und ihrer Geschichte nichts nütze, „wenn die Bildner, werktätigen Praktiker nicht mit allem Rüstzeug versehen sind zu ihrer Darstellung“.³⁶⁴ Die Analyse der „historischen Gliederung“ der Dinge und die Beherrschung des bildnerischen Handwerks sind folglich Voraussetzungen für die Arbeit eines Gestalters. Um dieses Handwerk zu beherrschen, müssen wiederum in einem ersten Arbeitsschritt die bildnerischen Elemente – Punkt, Linie, Fläche, Körper – und die bildnerischen Mittel – Linie, Helldunkel, Farbe – analysiert werden. Diesen Vorgang veranschaulichte Klee an Beispielen aus der Musik oder der Natur wie etwa anhand einer Pflanze oder dem menschlichen Organismus. Anschliessend zeigte er Möglichkeiten zur „lebendigen“ Gestaltung auf.

Auch wenn Klee bereits in den einleitenden Worten seiner ersten Vorlesung auf den Unterschied zwischen der wissenschaftlichen Analyse eines Chemikers und der genetischen Analyse seines Unterrichtes aufmerksam machte, wird Klees Didaktik in der Forschungsliteratur oft mit dem exakten analytischen Vorgehen eines Naturwissenschaftlers verglichen.³⁶⁵ Zu dieser Assoziation führen zum einen Klees methodisches Vorgehen, zum anderen die visuelle Nähe seiner Illustrationen zu naturwissenschaftlichen Diagrammen. Untersucht man die Herleitungen solcher Vergleiche, so zeigt sich, dass eine Engführung von Klees Vorgehen und naturwissenschaftlich exakten Methoden nicht haltbar ist.

Ulrich Müller beispielsweise stellt Bezüge zwischen Felix Auerbachs Raum-Zeit-Theorie und Klees Auffassung eines fliessenden Raumes her, indem er aufzuzeigen versucht, dass sich Klee in seinen Unterrichtsnotizen die Schemata des Naturwissenschaftlers angeeignet habe.³⁶⁶ Der Autor räumt allerdings ein, dass „die Diagramme

363 BF/5, 14.11.1921, S. 3.

364 BF/6, 14.11.1921, S. 4. Klee spricht nicht von „Künstlern“.

365 Klees Drang nach gesetzgebender Ordnung habe „Züge positivistischer, quantifizierender Wissenschaftlichkeit“, so Bunk. Der Künstler versuche den Naturwissenschaften die Möglichkeiten einer künstlichen Ordnung, deren analytische Elemente und synthetische Ordnungsschritte zu entnehmen. Bunk 1992, S. 157–164. Die Geschlossenheit von Klees Formlehre verdanke sich der ausdrücklichen Bezugnahme auf naturwissenschaftliche Denk- und Verfahrensweisen, nämlich der Analyse, meinen andere Autoren. Gassner/Kersten 1990, S.76. Hüter spricht von einer „Verwissenschaftlichungen des schöpferischen Vorgangs“. Hüter 1976, S. 85.

366 Nach Grohmann soll Klee es abgelehnt haben, den „fliessenden Raum“ in den Unterricht einzuführen, „da er die Schwierigkeit vergrössere, ohne gangbare Wege zu zeigen – vorläufig.“ Zit. nach Huggler 1969, S. 89. Der Begriff findet sich in Klees Unterrichtsnotizen nicht.

[von Klee und Auerbach] in inhaltlicher Hinsicht so gut wie keine Berührungspunkte aufweisen.“³⁶⁷ Gohr verweist auf Ähnlichkeiten zwischen Uexkülls Diagrammen und Klees Schema in *Wege des Naturstudiums* und einigen Werken. Er interpretiert diese Übernahme der Schemata, Diagramme und Denkmodelle als Anregungen für eine Objektivierung der Symbolik bei Klee.³⁶⁸

Rein optische Bezüge zwischen naturwissenschaftlichen Diagrammen und Klees Illustrationen sind kein Beweis dafür, dass sich Klee in der Lehre mit exakter Forschung auseinandersetzte. Der Eindruck, dass Klees Figuren exakte Diagramme seien, mag dadurch entstanden sein, dass Jürg Spiller, auf dessen Editionen sich die Autoren meistens beziehen, einige Figuren aus Klees Unterrichtsnotizen in der Ausgabe zu Klees „bildnerischem Denken“ streng schematisch umgesetzt hat. „Die sinngemässe Nachzeichnung skizzenhaft entworfener Bleistiftentwürfe war zur Herausgabe bei schematischen Darstellung aus reproduktionstechnischen Gründen notwendig,“ schrieb Spiller im Vorwort.³⁶⁹ Diese Verfremdung hatte eine Verschiebung in der Wahrnehmung zur Folge. Auch im *Pädagogischem Skizzenbuch*, das der Gestaltung der bauhausbücher entsprechen musste, wurden die Illustrationen aus den Notizen zum Teil streng schematisch überliefert. Bezüglich der Gestaltung löst sich Spiller in der zweiten Edition der Unterrichtsnotizen „von den Bauhausbüchern als Vorbild und damit von einer gewissen geometrischen Erstarrung“.³⁷⁰ Der Autor war sich anscheinend der Problematik einer Schematisierung von Klees Figuren bewusst.

Auf den Titel von Francisconos Aufsatz „The Artist as Lawgiver“ zurückgreifend wird Klee oft als strenger „künstlerischer Gesetzgeber“ charakterisiert.³⁷¹ Franciscono kommt zwar zum Schluss, dass Klees Interesse an den Gesetzmässigkeiten des natürlichen Wachstums, an Physik und Biologie nicht ausreichte, um seine Lehre als wissenschaftlich zu charakterisieren.³⁷² Er meint, dass die verbreitete Auffassung der Unterrichtsnotizen als Wissenschaft der Kunst daher rühre, dass Herbert Read Klees Lehre mit Newtons Theorien verglichen habe.³⁷³ Franciscono streicht zwar die „persönliche Poetik“ der Lehre hervor, attestiert Klee aber dennoch eine „regelrechte Zahlenbesessenheit“.³⁷⁴

Klee als strengen „Gesetzgeber“ zu bezeichnen, entspricht nicht seinem Selbstverständnis in der Lehre. Im Vergleich zu Kandinskys Unterricht, den Schlemmer als

367 Müller 2004, S. 111–114. Als Beweisführung zitiert der Autor Aussagen Klees nach Spiller, die in den Quellen so nicht gefunden wurden.

368 Gohr 1979, S. 90.

369 Spiller 1956, S. 25.

370 Spiller 1970, S. 59.

371 Kersten 1987, S. 122, Gassner/Kersten 1990, S. 75, Bunk 1992; Kersten und Okuda weisen darauf hin, dass Klee zwischen 1920 und 1922 gegenüber den rationalen Wissenschaften wechselnde Positionen bezog. Düsseldorf/Stuttgart 1995, S. 176; Baumhoff schreibt: „In an analogy to God the creator, Klee tried to establish pictorial laws. [...] Klee viewed his theories of art as scientific and objective.“ In: Baumhoff 2001, S. 156.

372 Franciscono 1979, S. 22–23, Franciscono 1991, S. 256.

373 Franciscono 1979, S. 20, Read 1959, S. 186.

374 Franciscono 1979, S. 22 und 23.

„wissenschaftlich strenge Farb- und Formuntersuchungen“ beschrieb,³⁷⁵ vermittelte er keine allgemeingültigen Gestaltungsgesetze, sondern Möglichkeiten. Erklärte er einen Sachverhalt gelegentlich mit einer schematischen Zeichnung, so mahnte er die Studenten, dass „aus der Symmetrie der Anordnung dieser Schemata“ keine falschen Schlüsse zu ziehen seien, denn es sei nicht natürlich und „besser, eine solche strenge Symmetrie zu vermeiden, weil sie eben schematischen Charakter“ habe.³⁷⁶ Seine Schüler wurden immer wieder aufgefordert, „lebendig“ und nicht schematisch zu gestalten. Gesetze lägen zugrunde, „damit es auf ihnen blühe.“ Man forsche nach Gesetzen, um zu überprüfen, inwiefern die Werke von „natürlichen Werken“ abweichen und um festzustellen, dass „Gesetze nur gemeinsame Grundlage für Natur und Kunst“ seien.³⁷⁷

Auch Henry vertritt die Meinung, dass sich Klee an den exakten Naturwissenschaften orientierte. Dafür gibt sie zwei Gründe an, die jedoch als Beweise nicht ausreichen: zum einen seinen Wunsch, das Wesen der Dinge zu ergründen, zum anderen das am Bauhaus verbreitete Interesse an Naturwissenschaft und Technik.³⁷⁸ Um Analogien zwischen Klees Lehre und den Naturwissenschaften zu belegen, zieht die Autorin beispielsweise Parallelen zwischen den Darstellungen in d’Arcy Wentworth Thompsons Publikation *On Growth and Form* (1917) und Klees Vorgehen, Phänomene in der Natur „mit mathematischen Formeln“ zu beschreiben.³⁷⁹ Wie bereits Bonnefoit dargelegt hat, ist es eher unwahrscheinlich, dass sich Klee mit diesem englischsprachigen Text auseinandergesetzt hat.³⁸⁰ Zudem finden sich Diagramme wie die in Thompsons Publikation auch in Klees Botanik-Schulbuch abgebildet.³⁸¹ Als Vorlage für Klees künstlerisches Schaffen führt Henry naturwissenschaftliche Illustrationen etwa von wachsenden Embryonen, von Blüten, Zellteilungen und Blättern oder von magnetischen Feldern an.³⁸² Die Unterrichtsnotizen zieht sie heran, um Ähnlichkeiten zu den Werken zu belegen; sie stützt sich bei diesem Vorgehen auf Spillers „apt juxtaposition of several of Klee’s works to Klee’s teaching notes and diagrams“.³⁸³ Sie stellt allerdings fest, dass Klee im Gegensatz zu den Naturwissenschaftlern mit den mathematischen Formeln spielerisch umgegangen ist.

Winkler beurteilt die mathematischen und physikalischen Vorstellungen, die Klee lehrte, zu einem grossen Teil als „falsch und unsinnig“. Klees „Kunsttheorie“ habe

375 Brief an Otto Meyer, 21.10.1923 in: Schlemmer 1977, S. 70.

376 Dieser Erörterung machte Klee nach einer Anordnung von verschiedenen Helldunkelskalen. BG I.2/103.

377 BF/87–88, 19.12.1922, S. 184–185.

378 Henry 1976, S. Xii.

379 Henry 1976, S. 56, 62, Henry 2011, S. 185.

380 Bonnefoit 2009, S. 61.

381 Vgl. Henry 1976, S. 277, Fig. 116 und Fankhauser 1884, S. 23.

382 Henry 1976, S. 22, 24, 48, 55, 59–60, 72. Kersten und Okuda erwähnen das Werk *im Zeichen der Teilung*, 1940, 336, in dem Klee die Zellteilung nicht nur thematisiere, sondern auch darstelle. Düsseldorf/Stuttgart 1995, S. 13.

383 Henry 1976, S. V.

zum Ziel, „die Entwicklungsmöglichkeiten moderner Kunst auf das logischgefestigte Fundament exakter Wissenschaft zu stellen.“ Sie übe zwar eine „einmalige anregende und befruchtende Auswirkung auf sein persönliches Kunstschaffen“ aus, den Nutzen für die Schüler schätzt Winkler aber als „sehr fraglich“ ein.³⁸⁴ Ob Klees geometrische oder physikalische Herleitungen korrekt sind oder nicht, ist irrelevant, denn Klee erhob nicht den Anspruch, eine im naturwissenschaftlichen Sinne korrekte Lehre zu konzipieren. Es war auch nicht Klees Aufgabe, den Schülern exaktes Wissen zu vermitteln; dafür wurden am Bauhaus technisch-naturwissenschaftliche Fächer unterrichtet.

Gassner und Kersten begründen ihren Vergleich von Klees Methode mit naturwissenschaftlichem Vorgehen vor allem mit dem strengen Aufbau seiner Bauhausvorlesungen.³⁸⁵ Die Aufarbeitung des Quellenmaterials hat gezeigt, dass einzelne vor allem frühe Vorlesungen bis ins Detail ausgearbeitet sind, der ganze Bauhausunterricht jedoch in keiner Weise einem strengen Aufbau folgte.

Einige der erwähnten Untersuchungen zeigen erneut die Problematik einer nicht klar definierten Unterscheidung zwischen Unterrichtsnotizen und künstlerischem Schaffen. Klee war der Meinung, dass „der kunst zu exakter forschung raum genug gegeben“ sei. Er räumte ein, dass mathematische, algebraische, geometrische, physikalisch mechanische, statische und dynamische Aufgaben zwar gute „Schulungsmomente“ seien; diese vermögen die Intuition trotzdem nicht ganz zu ersetzen.³⁸⁶ Auf die rhetorische Frage, ob sich der Künstler mit „Microscopie, Historie oder Palaentologie“ auseinandersetzen habe, antwortete Klee: „Nur vergleichsweise! Nur im Sinne der Beweglichkeit. Und nicht im Sinne einer wissenschaftliche Kontrollierbarkeit [sic] auf Naturtreue! Nur im Sinne der Freiheit.“³⁸⁷ Gerade während der an Technik orientierten Bauhaus-Zeit sind Klees Anspielungen auf schematisch-technische Darstellungen in seinem künstlerischen Schaffen als ironische Kommentare zu verstehen.³⁸⁸ Henry hat mit Recht festgestellt, dass Klee naturwissenschaftliche Bilder als Vorlage für eine ganze Serie von Werken dienten.³⁸⁹

Während wissenschaftliche Darstellungen dem Künstler Klee Impulse für sein Schaffen gaben, nutzte der Lehrer Klee schematische Vereinfachungen, um komplexe

384 Winkler 1961, S. 198–200.

385 Gassner/Kersten 1990, S. 76; Düsseldorf/Stuttgart 1995, S. 176.

386 Klee 2. Entwurf BG A/41 oder EV 1928.

387 Jena 1924, fol. 14r.

388 Zu Klee und Technik siehe oben Anm. 288.

389 Eine ganze Serie von Aquarellen mit zellartigen Formen entstand 1929 und 1930 wie zum Beispiel: *Stilleben*, 1929, 260, *atmosphärische Gruppe*, 1929, 273, *atmosphärische Gruppe in Bewegung*, 1929, 276, *wohlriechende Insel*, 1929, 280, *Sonne über d Wasser*, 1929, 295 oder *pflanzlich-seltsam*, 1929, 317 sowie *bewegte Gruppe*, 1930, 74 oder *zwischen ihnen*, 1930, 93. Mehr zu Zellen und Embryonen als Motivvorlagen im künstlerischen Schaffen siehe Henry 1976. Sich auf Henrys Untersuchungen stützend bringt Porter Aichele Klees Candide-Zeichnungen mit Wilhelm Ostwalds Energetik in Verbindung. Porter Aichele 1993.

Sachverhalte darzustellen. Zum gleichen Zweck ist eine relativ exakte Analyse etwa der bildnerischen Elemente oder der Gliederung natürlicher Organismen im Unterricht nötig, im künstlerischen Schaffen sind hingegen ein intuitives Vorgehen und eine freie Umsetzung der gewonnenen Erkenntnisse ausschlaggebend. In der Forschungsliteratur bleibt dieser zweite Aspekt meistens unberücksichtigt; in der Folge wird auch Klees künstlerisches Schaffen immer wieder mit exakter Forschung in Verbindung gebracht und der Künstler als „strenger Gesetzgeber“ bezeichnet.³⁹⁰

Auch wenn sich Klee in der Lehre schematische Vereinfachungen zunutze machte, lag der Schwerpunkt seines Unterrichtes nicht in der Vermittlung starrer Gestaltungsgesetze, sondern in der Betonung des schöpferischen Vorganges. Klee forderte, dass sich lebendiges Gestalten vom Theoretischen loszulösen und in der organischen Vollen- dung neu zu ordnen habe.

Als weiterer Beweis für Klees Rezeption naturwissenschaftlicher Theorien in seiner „Kunsttheorie“ wird oft das Argument vorgebracht, Klee habe während seiner Bauhaus- jahre naturwissenschaftliche Zeitschriften und Bücher gelesen. Henry verweist auf die Bücher der populärwissenschaftliche Reihe *Kosmos. Handweiser für Naturfreunde*, (er- schienen zwischen 1904 und 1930) und auf die Bände *Kultur der Gegenwart*, die sehr verbreitet waren.³⁹¹ Auch wenn Klee diese pseudo-naturwissenschaftlichen Publikationen kannte, finden sich keine direkten Bezüge in seiner Lehre. Inwiefern Klee Impulse für die Vorstellung einer prozessualen Natur aus der lebensphilosophisch beeinflussten po- pulärwissenschaftlichen biophilosophischen Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts empfing, kann nicht eindeutig festgestellt werden.³⁹²

390 So behauptet Schweizer, dass Klees ausdrücklich am Vorbild der Principia Mathematica orientierende „exakte Forschung“ dem Vorgang einer Elementarisierung, der nach der Gesetzmässigkeit des Bildes und der Bildproduktion fragt, entspreche. Schweizer 1976, S. 56.

391 Henry meint, Klee habe die Kosmos Reihe gekannt, weil sich laut Spiller die Kosmos-Publikation von Dr. Karl Weule *Vom Kerbstock zum Alphabet. Urformen der Schrift* (Stuttgart 1915) in seiner Bibliothek befunden habe. Henry 1976, S. 154 und Henry 2011, S. 195. Das Buch soll Klee laut Spiller besessen haben. Es befindet sich kein Exemplar in der Nachlass-Bibliothek. Zur Popularität der Kosmos-Bände siehe auch Schirren 2001, S. 154. Illustrationen aus der Reihe *Kultur der Gegenwart* reproduzierte Kandinsky 1926 in *Punkt und Linie zu Fläche*. Henry 1977, S. 119, 121; siehe auch Barnett 1994, Barnett 2011. Daraus wird geschlossen, dass Klee über Kandinsky mit der Reihe vertraut war. Die Durchsicht der vier Bände der *Kultur der Gegenwart*, in denen die gesamte organische Naturwissenschaft ihre Bearbeitung findet (III. Teil: Mathematik – Naturwissenschaften – Medizin, Leipzig Berlin 1913) und einiger Kosmos-Bände hat keine neuen Erkenntnisse bezüglich Klees naturwissenschaftlicher Bezüge gebracht.

392 Hoppe-Sailer vermutet, dass Klee „die Vorstellung der prozesshaften Natur nicht allein aus Goethes Metamorphosenlehre“ bezog, sondern durch die Freundschaft mit dem Neurologen Fritz Lotmar wohl auch mit den zeitgenössischen Debatten der bahnbrechenden physikalischen Theorien Niels Bohrs, Werner Heisenbergs und Einsteins vertraut war. Hoppe-Sailer 1998a, S. 5. Henry stellt hingegen fest, dass sich Klee an den klassischen physikalischen Gesetzen orientierte und nicht auf Einsteins Relativitätstheorie einging. Henry 1989, S. 50, Henry 1976, S. 175.

Um die Quellen für Klees naturwissenschaftliches Wissen festzustellen, lohnt es sich einen Blick auf seine Schulzeit zu werfen. Aufgrund der Jahresberichte des Städtischen Gymnasiums in Bern kann sein Unterricht zwischen 1892 und 1898 rekonstruiert werden.³⁹³ Neben der Anlegung eines Herbariums beschäftigte er sich mit Pflanzenmorphologie, mit der Lehre von den Gestaltungsverhältnissen der Pflanzen, mit Geologie und Mineralogie. Zudem lernte er im zoologischen Unterricht den Aufbau der Säugetiere und Wirbeltiere sowie der wirbellosen Tiere kennen. Themenschwerpunkte im Physikunterricht waren Mechanik, Elektrizität, Magnetismus, Wärmelehre, Wellenlehre, Akustik und Optik.³⁹⁴ Klee besuchte in den ersten beiden Jahren den Naturgeschichte-Unterricht bei Hans Frey³⁹⁵, dessen Lehrerkollege Johannes Fankhauser einen *Leitfaden der Botanik zum Unterricht an Mittelschulen* verfasst hatte.³⁹⁶ Fankhauser forderte in der Einleitung seines Lehrmittels, dass der Schüler durch „bewusstes Anschauen“ die Organe des lebenden Materials bestimmen lernen solle. Es finden sich darin Illustrationen, die Klee in seine Unterrichtsnotizen übernahm.³⁹⁷ In der Nachlass-Bibliothek befindet sich ein wei-

393 Der Naturgeschichte-Unterricht begann im dritten Jahr des Progymnasiums, das vier Jahre dauerte, und endete mit der Secunda im Literargymnasium. Dafür setzte dann bis zur Oberprima der Physik-Unterricht ein.

394 1892/93 Naturgeschichte: SS „Beschreibung einzelner Pflanzen. Exkursionen. Anlegen eines Herbariums“ / WS „Beschreibung einzelner Tiere. Repetition des gesamten Stoffes. Demonstrationen im Museum“ in: Jahresbericht des Städtischen Gymnasiums in Bern 1893, S. 10; 1893/94 Naturgeschichte: SS „Beschreibung einzelner Pflanzen. Exkursionen. Anlegen eines Herbariums“ / WS „Säugetiere“ in: Jahresbericht des Städtischen Gymnasiums in Bern 1894, S. 14; 1894/95 Naturgeschichte: SS „Das System nach Linné. Spezielle Behandlung einiger Familien der Dikotyledonen. Pflanzenbestimmungen nach der Anleitung von Fankhauser“ / WS „Wirbeltiere“ – Geometrie: Planimetrie und Stereometrie in: Jahresbericht des Städtischen Gymnasiums in Bern 1895, S. 28; 1895/96 Naturgeschichte: SS „Botanik: Behandlung wichtiger Phanerogamen-Familien (Fortsetzung). Übungen in Bestimmen häufiger Dikotyledonen nach „Fischer, Flora von Bern“ oder „Gremli. Exkursionsflora der Schweiz“ / WS: „Wirbellose Tiere“ – Physik: „Allgemeine Eigenschaften. Mechanik flüssiger und gasförmiger Körper. Magnetismus und Elektrizität“ in: Jahresbericht des Städtischen Gymnasiums in Bern 1896, S. 28–29; 1896/97 Naturgeschichte: SS „Elemente der Geologie“ / WS „Mineralogie“ – Physik: „Die Erscheinungen der Adhäsion, Kohäsion und Kapillarität. Mechanik fester Körper. Wellenlehre“ in: Jahresbericht des Städtischen Gymnasiums in Bern 1897, S. 30; 1897/98 Geometrie: „Die Elemente der analytischen Geometrie der Ebene“ - Physik: „Akustik. Optik. Elektrizität und Magnetismus“ in: Jahresbericht des Städtischen Gymnasiums in Bern 1898, S. 32; SS 1898 (Oberprima) Physik: „Wärmelehre. Repetition der Optik“ in: Jahresbericht des Städtischen Gymnasiums in Bern 1899, S. 34.

395 Verzeichnis der Lehrer und Schüler des Städtischen Gymnasiums, Bern 1892: Klasse IIc, 1893: Klasse Ib; 1894: Klasse IVa; 1895: IIIa; 1896: IIa; 1897: Ia; 1898: Oberprima A.

396 Fankhauser 1884. Laut dem Lehrmittelverzeichnis für die deutschen Sekundarschulen, Progymnasien und Gymnasien des Kantons Bern, 1893 sollte im Naturkunde Unterricht Wettsteins *Leitfaden für den Unterricht in der Naturkunde. 1. Teil: Naturkunde und Erdkunde und 2. Teil: Physik, Chemie und Erdgeschichte* benutzt werden. Im Lehrplan für Klees Quarta-Klasse wurde „Pflanzenbestimmungen nach der Anleitung von Fankhauser“ vorgeschrieben. Es kann angenommen werden, dass beide Lehrmittel im Unterricht eingesetzt wurden.

397 Haupt- und Nebenaxen des Blütenstandes in: Fankhauser 1884, S. 22 siehe BG I.2/10 (Abb. 5 und 6, S. 84f.); Verschiedene Blätterformen in: Fankhauser 1884, S. 16–17 siehe BG I.2/6. (Abb. 7 und 8, S. 114f.)

Strom, und strahlen aus, ~~um~~ den Luftraum in 9
 freier Höhe zu erfüllen. Die Gliederung ist von der
 an naturgemäß viel verzweigt, locker, um möglich
 viel Luft und Licht auszunützen. Die Blätter sind
 flache Lappen, das ganze klingen artig, Krumm
 artig porös geteilt zum selben Zweck.

Dieser ganze Organismus ein Form-
 gebilde welches von innen nach aussen oder
 umgekehrt funktioniert möge uns nun ein
 Beispiel sein. Wir wollen lernen:
 Die Form resultiert ^{auf einer Basis der Basis} aus innerer Not-
 wendigkeit. (Ganze) Es liegt Bedarf zu Grunde.
 Es ist Keines zittern Spiel gegeben mit Resultaten
 sondern ein ^{Aktiver notwendigster Weg} innerer Aufbau.

Die Gliederung für sich betrachtet
~~Nur an das Blatt~~ ^{nur an das Blatt}
 können wir von den
 Haupt Gliedern zu den
 Nebengliedern uns bewegen
 ein sich bewegen voran den ^{Prozessionscharakter}
 beobachten, und zwar gelangen wir, beim Charakter
 der Besonderheit abgrenzen zum Charakter
 der Vielheit.



als Formbildung betrachtet ist
 irgend wo die Grenze zwischen
 Liniarform und Flächenform
 und als Formgliederung

Abb. 5 Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Principielle Ordnung, 5. November 1923, Blei- und Farbstift auf Papier, 22 x 14,4 cm, BG I.2/10.

§ 35. Im einfachsten Falle schliesst die Blüte den Hauptstengel ab; sie ist in Bezug auf diesen endständig.

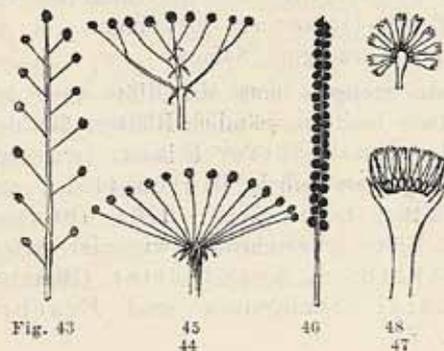
Meistens aber ist die Blüte ein Zweig oder sie schliesst einen stärker entwickelten Zweig (Ast) ab, wie im ersten Falle den Hauptstengel; sie heisst in Bezug auf diesen ebenfalls endständig. Ihre seitliche Stellung (seitenständige Blüten) tritt dann deutlich hervor, wenn dem betreffenden Zweige die eigentlichen grünen Laubblätter fehlen, derselbe also nur die Aufgabe der Fortpflanzung übernommen hat. Da aber jeder Zweig der Blütenpflanze aus einem Blattwinkel entspringt, so wird es auch die seitliche Blüte thun. Dasjenige Blatt, aus dessen Winkel sie entspringt, heisst Deck- oder Stützblatt.

§ 36. Dass eine einzelne Blüte den Hauptstengel abschliesst, kommt nicht häufig vor. Meistens wird eine Pflanze mehrere Blüten entwickeln. Eine Summe von Blüten, welche durch bestimmte Gründe einander näher stehen und zusammen ein Ganzes darstellen, bildet einen Blütenstand (Inflorescenz). Stehen die Blüten getrennt, so sagt man: Blüten vereinzelt oder Blüten einzeln.

Die Gründe, warum mehrere Blüten sich als ein Ganzes repräsentiren, sind namentlich folgende:

1) Die Internodien (Zwischenknotenstücke) des Stengels, an denen die Blüten stehen, haben sich nicht entwickelt, sind kurz, so dass eine Blüte der andern nahe zu stehen kommt.

2) Die Deckblätter haben nicht mehr das Aussehen der gewöhnlichen Laubblätter der betreffenden Pflanze; sie sind oft klein und unscheinbar und treten vor der Blüte zurück.



§ 37. Bei der Traube od. Rispe sind Haupt- und Nebenaxen des Blütenstandes deutlich entwickelt (Fig. 43). Die Hauptaxe (Hauptstiel, Spindel) ist am stärksten entwickelt, die Nebenaxen dagegen im Verhältnis schwächer.

Abb. 6 Johannes Fankhauser, *Leitfaden der I.2 Botanik zum Unterricht an Mittelschulen*, Bern 1884, S. 22

teres Buch über angewandte Botanik, das Klee wohl in seinem Unterricht benutzte. Ziel des Unterrichts sei, so dessen Autor, dem Schüler, „die Gesetze des Aufbaues, des Lebens und der Verwandtschaft der Pflanze, - die Pflanze als organisches Ganzes – vor Augen zu führen und ihn zum Beobachten, Sammeln und Vergleichen anzuregen.“³⁹⁸ Die Forderung nach einer Analyse der pflanzlichen Gliederung und der darin waltenden Aufbaugesetze formulierte auch Klee in seinem eigenen Unterricht. Sein analytisches Vorgehen, welches das Ganze im Auge behält, kann durchaus aufgrund seiner Schulbildung entstanden sein. Er stützte sich dabei nicht zwingend auf neueste Forschungsergebnisse. Auch wenn Klees Zoologieschulbuch nicht eindeutig identifiziert werden kann,³⁹⁹ lassen Einleitungen ähnlicher Lehrmittel den Rückschluss zu, dass damals vitalistische Ideen auch im Schulunterricht vermittelt wurden.⁴⁰⁰

Die durch Wettsteins Schulbuch erlangten physikalischen Kenntnisse, reichten aus, um die Gesetze von Statik und Dynamik, wie sie Klee anwandte, zu unterrichten.⁴⁰¹

Planimetrie und Stereometrie, zwei Hauptkapitel in Klees bildnerischer Gestaltungslehre, wurden im Mathematik-Unterricht gelehrt. In der Nachlass-Bibliothek gibt es mehrere Lehrbücher zu Mathematik und Geometrie, die Klee nachweislich für seinen Unterricht benutzte.⁴⁰²

Natürlich war Klee seit der Schulzeit mit der Zellteilung, die dank der Entwicklung des Mikroskops in den letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts immer bedeutender wurde, vertraut. Trotzdem kam ihr in den Vorlesungen keine grosse Bedeutung zu. Auch die Relativitätstheorie war zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits verbreitet. Klee verband in der *Schöpferischen Konfession* den Raum mit der Zeit.⁴⁰³ Seine Ausführungen zur Bedeutung unterschiedlicher Standorte des Betrachters auf das

398 Troost 1884, S. XV. Typografie gesperrt im Original.

399 Eine Zeichnung der Larve einer Schnecke in Klees Zoologieheft weist auf eine identische Illustration im *Lehrbuch der Zoologie* von Dr. C. Claus oder von Richard Hertwig. Vgl. Claus 1891, S. 540 oder Hertwig 1892, S. 317 und Skizze in Klees Schulheft Zoologie I (WS 1895/96), S. 10. Ich danke Osamu Okuda für diesen Hinweis. Solche Darstellungen waren damals anscheinend recht verbreitet. Die Legenden zu den einzelnen Teilen der Larve stimmen nicht mit Klees Skizze überein. Es kann also nicht eindeutig festgestellt werden, in welchem Buch Klees Vorlage abgedruckt ist.

400 Claus schrieb beispielsweise: „Zwar sind auch die Eigenschaften und Veränderungen der lebenden Körper den chemisch-physikalischen Gesetzen streng unterworfen [...]. Trotzdem herrschen eigentümliche, nach unbekanntem materiellen Anordnungen und in ihrem Wesen unerklärte Bedingungen im Organismus. Diese Bedingungen, welche man als vitale bezeichnen kann, ohne deshalb ihre Abhängigkeit von materiellen Vorgängen in Frage zu stellen, unterscheiden eben den Organismus von jedem anorganischen Körper.“ In: Claus 1891, S. 1.

401 Heinrich Wettstein, *Leitfaden für den Unterricht in der Naturkunde. 2. Teil: Physik, Chemie und Erdgeschichte*, Zürich 1893. Auf Bezüge zwischen Klees *Bildnerischer Mechanik* und seinem Schulbuch für Physik hat bereits Henry hingewiesen. Henry 1989, S. 152.

402 Siehe dazu oben Anm. 128.

403 Siehe dazu unten S. 173.

Bewegungsempfinden deuten ebenfalls auf eine Kenntnis der Relativitätstheorie von Albert Einstein (1879–1955).⁴⁰⁴ Dennoch verzichtete er darauf, diese und andere neuere wissenschaftliche Erkenntnisse wie die Quantenphysik, Magnetfelder oder Röntgenaufnahmen in seinem Unterricht aufzugreifen.⁴⁰⁵ Wenn von Klees Auseinandersetzung mit den neuesten Errungenschaften der exakten Wissenschaften die Rede sein kann, so bleibt dies höchstens auf den spielerischen, visuellen Umgang in seinem künstlerischen Schaffen beschränkt.⁴⁰⁶ Im Unterricht stützte er sich weiterhin auf die während seiner Schulbildung angeeigneten Kenntnisse der naturwissenschaftlichen Phänomene und der dort angewandten Methode.

Mit diesen Ausführungen wurde versucht darzulegen, dass Klee in seinem Unterricht zwar auf schematische Vereinfachungen zurückgriff, aber gleichzeitig klarstellte, dass solche Darstellungen nicht Ziel der Gestaltungslehre waren. Wie das künstlerische Schaffen muss auch die bildnerische Gestaltung im Allgemeinen „lebendig“ sein. Weder die diagrammatischen Darstellungen in seiner Lehre noch die spielerische Umsetzung naturwissenschaftlicher Bilder in seinem Werk sind Beweise für eine vertiefte Auseinandersetzung mit neuesten naturwissenschaftlichen Erkenntnissen. Das im Gymnasium angeeignete Wissen über Biologie, Physik, Mathematik und Geometrie reichte Klee für die Vermittlung natürlicher Wachstumsprozesse am Bauhaus. Damit ist jedoch die Frage, welche Art von Analyse er im Unterricht anwandte und welche Objekte er neben den bildnerischen Elementen und Mitteln analysierte, noch nicht beantwortet.

Wie Klee in den einleitenden Worten zur Analyse bereits andeutete, sollte nicht nur das Resultat in seinen kleinsten Teile zerlegt werden, sondern auch die Stadien der

404 SK 1920, S. 37.

405 Dieser Umstand wurde 1989 auch von Henry festgestellt. Henry 1989, S. 150. Kandinsky erläuterte in seinem Unterricht hingegen einzelligen Organismen (Protozoen) als Anschauungsbeispiele. Er setzte sie mit Organismen gleich, die zu einer polymorphen Entwicklung fähig und daher in der Lage waren „eine Summe“ zu bilden; ausserdem sprach er von Protozoen als „Urwesen“ und von der Parthenogenese. Kandinsky 1975, S. 299. Ansonsten war sein Verhältnis zu den positiven Naturwissenschaften zwiespältig. Nach Kandinsky hatten die Entdeckungen der modernen Physik (z.B. die Teilbarkeit des Atoms) die Existenz der Materie in Frage gestellt. Deshalb war die positive Wissenschaft mit der Infragestellung ihres eigenen Bezugspunktes konfrontiert und der Zweifel an der positiven Methode der Wissenschaft wurde durch deren eigene Ergebnisse genährt. Kunst als das Geistige und die (positive) Wissenschaft, die sich mit der Materie beschäftigte, standen zueinander in Gegensatz. So unterschied Kandinsky zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Mathematik und artikulierte ausdrückliches Misstrauen gegen die Wissenschaft. Zimmermann 2002, Bd. 2, S. 379; zum Zusammenhang von Abstraktion und moderner Physik bei Kandinsky siehe Zimmermann 2002, Bd. 1, S. 287–296. Auf der anderen Seite stellte er zwischen 1920 und 1930 die Differenz zwischen Kunst und Wissenschaft in den Hintergrund, um ihre Synthese zu betonen. Zimmermann 2002, Bd. 2, S. 380; zu Kandinsky und die Naturwissenschaften vor allem im Bezug auf die Motive siehe auch Barnett 1994.

406 Es gibt beispielsweise ein Werk Klees, das auf Röntgenbilder zurückzuführen ist: *Mutttertier, 1937, 32.*

Entstehung untersucht werden. Diese Art von Analyse wird in der vorliegenden Untersuchung als „genetisch“ charakterisiert. Um einen ganzen Organismus zu verstehen, untersuchte Klee auch die Organisation der Teile untereinander und ihre Funktionen im Ganzen, was hier als „physiologische Analyse“ bezeichnet wird. Um zu einer vollständigen Synthese zu gelangen, ist eine dritte Analyse, nämlich die „metaphysische“ erforderlich. Die aus diesen drei Arten der Analyse gewonnenen Erkenntnisse sind für das Verständnis eines Ganzen nötig.

ANALYSE DES INNERN

Um Klees Credo „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“ gerecht zu werden, musste der Künstler nicht nur das sichtbare Äussere, sondern auch das Innere analysieren und sichtbar machen.⁴⁰⁷ Nach Klees Verständnis verlagerte sich der Blick auf die Natur von der Aussenseite des Gegenstandes in das Innere, auf die der Natur innewohnende Gliederung und auf die Entstehungsprozesse. Solche Gedanken äusserte Klee bereits vor seiner Lehrtätigkeit im Tagebuch.⁴⁰⁸ Ganz im Sinne Goethes, der in der *Einleitung in die Propyläen* vom Künstler forderte, das Innere zu entblößen,⁴⁰⁹ 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 entstand, notierte er

407 SK 1920, S. 28; Hofmann betont die ideengeschichtliche Verbindungslinien dieses Gedankens zu Konrad Fiedlers Kunsttheorie und stellt möglich Parallelen zur Gestalttheorie dar. Er weist auf ähnliche Gedanken bei Kandinsky oder Hodler hin. Letzterer hielt in einem Vortrag *Über die Kunst* (1897) fest: „Der Künstler kündigt von der Natur, indem er die Dinge sichtbar macht.“ Zit. nach Bender 1923, Bd. 1, S. 201. Zu Fiedlers Erkenntnisbegriff siehe auch Jochims 1968. Die Gedanken der Erkenntnistheorie wurden später in Texten zur Gestaltpsychologie aufgegriffen. Mehr dazu Hofmann 1955, S. 141–149. In diesem, von Klee formulierten, Kernsatz moderner, abstrakter Kunst, so Hoppe-Sailer, spiegeln sich bedeutsame Teile einer zeitgenössischen Debatte, deren Spektrum von Fiedler bis Bergson reiche. Zur Quellengeschichte dieses Satzes siehe Hoppe-Sailer 1998a, S. 128–129. Auch Rudolf Steiner sprach im Zusammenhang mit dem Samenkorn, in dem die Kraft des Werdens und Bildens unsichtbar enthalten sei, davon, dass das Unsichtbare sichtbar werde. Steiner 1935, S. 64–65. Dieser Zusammenhang wird erstmals von Rapp erwähnt. Rapp 1979, S. 762. Dass das Reich der Malerei nicht nur von dieser Welt sei, und „das Unsichtbare sichtbar zu machen mehr denn je ein Zweck der Kunst“ sei, hielt auch Schlemmer in einem Brief 1918 fest. Schlemmer 1977, S. 28, Brief an Martha Agnes Lutz, Im Felde, 9.6.1918. Nach Bättschmann war die Forderung nach „Sichtbarmachen“ als Leistung der Künstler um und nach 1900 verbreitet. Er weist ebenfalls auf Parallelen zwischen Hodlers Vortrag und Klees Aussage hin. Bättschmann 2004, S. 51–52.

408 TB 1988, Nr. 932, 1914, München/ Bern, S. 362 und Nr. 1007, Juli August 1916, München, S. 400.

409 „Die menschliche Gestalt kann nicht bloss durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden, man muss ihr Inneres entblößen, ihre Theile sondern, die Verbindungen derselben merken, die Verschiedenheiten können, sich von Wirkung und Gegenwirkung unterrichten, das Verborgene, Ruhende, das Fundament der Erscheinung sich einprägen, wenn man dasjenige wirklich schauen und nachahmen will, was sich als ein schöne ungetrenntes Ganze, in lebendigen Wellen vor unserm Auge bewegt.“ In: Goethe 1840, Bd. 30, S. 287.

eine weitere Variante des berühmten Satzes mit den Worten: „Bei der Kunst ist das Sehen nicht so wesentlich wie das Sichtbarmachen.“⁴¹⁰ Die gleiche Forderung sprach er in *Wege des Naturstudiums* aus. Das Auge des Künstlers soll nicht nur die Aussenwelt wie ein Fotoapparat sehen, sondern in die Innenwelt eindringen.⁴¹¹

Über die Fotografie als Mittel zur Naturwiedergabe reflektierte Klee im Juli 1905 und betonte, dass das Gesetz, nach dem die Natur funktioniere, und so wie es sich dem Künstler erschliesse, für die Gestaltung massgeblich sei.⁴¹² 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 Thorheit! Kommt ihr nicht über sie weg, bleibt ihr auch unter ihr steh'n.“, notierte er 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.“⁴¹³ Er verwies an dieser Stelle auf einen weiteren Eintrag in Band zwei 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“.⁴¹⁴ Das Drama stellte nach Hebbel „den Lebensprozess an sich“ dar.⁴¹⁵ Zudem kritisierte er ganz im Sinne der Romantiker die „philosophischen Analytiker der Kunst“⁴¹⁶, die „Exacten“⁴¹⁷ und Newton⁴¹⁸.

410 TB 1988, Nr. 1134, Dezember 1918, Gersthofen, S. 471.

411 WN 1923, S. 24.

412 TB 1988, Nr. 677, Juli 1905, Bern, S. 222: „Das Photo wurde als Warnung der materialistischen Anschauung im rechten Moment erfunden. Ja mein lieber Alexander Reichel, du spazierst da eine komische Gelehrsamkeit herum. 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.“ Mit Alexander Reichel spielte Klee Kammermusik. Die Aussage bezog sich wohl auf eine vorhergehende Diskussion. Klee formulierte sie für Hausenstein 1919 noch etwas prägnanter: „Der Künstler gibt nicht die Natur an sich wieder, eher das Naturgesetz.“ In: TB 1988, Nr. 677, S. 494. Prange liest diesen beiden Tagebucheinträgen ein „Verständnis des Künstlerischen als eines zum Naturgesetz objektivierten Empfindens“ ab. Prange 1991, S. 259. Nach Hoppe-Sailer verweisen diese vielmehr auf die Differenz zwischen Künstler und Natur. Hoppe-Sailer 1998a, S. 55. Obwohl Klee 1902 „Naturstudien mit dem Kodak“ (TB 1988, Nr. 439, Juli 1902, Bern, S. 158.) machte, war ihm klar, dass es um die Gesetze und nicht um die Wiedergabe der Oberfläche ging. Klee experimentierte mit dem Fotoapparat im Bezug auf Hell-Dunkel-Kontraste. Mehr zu Klee und Fotografie siehe Baumgartner 1978.

413 Hebbel o.J., Bd. 1, S. 199.

414 Hebbel o.J., Bd. 2, S. 60.

415 Hebbel o.J., Bd. 10, S. 13.

416 Hebbel o.J., Bd. 1, S. 207.

417 Hebbel o.J., Bd. 2, S. 66; hier verweist Klee auf „Newton als Greis, S. 70“.

418 Hebbel o.J., Bd. 2, S. 70.

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.“⁴¹⁹

In Klees Streben nach dem „Typischen“ klingt Goethes Suche nach der Urpflanze an.⁴²⁰ In Goethes Tagebuch der Italienreise hob Klee Gedanken zur Analogie von Kunst- und Naturgesetzen mit Anstreichungen hervor: „Ich habe eine Vermutung, dass sie [die griechischen Künstler] nach eben den Gesetzen verfahren, nach welchen die Natur verfährt und denen ich auf der Spur bin. Nur ist noch etwas anderes dabei, das ich nicht auszusprechen wüsste.“⁴²¹

Die Vertiefung der auf seiner Italienreise gewonnenen Erkenntnisse spiegelt sich in den Tagebucheinträgen der folgenden Monate wider:

„Als ich in Italien die Baukunstwerke verstehen lernte, hatte ich an Erkenntnis sofort einen wesentlichen Gewinn zu buchen. Obwohl diese Werke praktischen Zwecken dienen, drückt sich in ihnen das Formprincip reiner aus als in andern Kunstwerken. Die leicht erkennbare Gliederung ihrer Form, ihr exacter Organismus vermag gründlicher zu bilden, als alle Kopf-, Akt- und Kompositionsversuche. ‚Denn es geht sogar dem Schwerfälligen ein‘, dass die augenscheinliche Berechenbarkeit des Verhältnisses von Teilen zueinander und zum Ganzen den verborgenen Zahlenverhältnissen an andern künstlichen und natürlichen Organismen entspricht. Dass diese Zahlen nichts Kaltes bedeuten, sondern Leben atmen, ist ebenso klar. Und die Bedeutung der Ermessungen als Hilfsmittel beim Studium und beim Schaffen offenbart sich. Der organische Reichtum der Natur ist

419 TB 1988, Nr. 412, Juni 1902, Oberhofen, S. 148. Hugglers Annahme, dass Klee erst in Weimar das Wesen der Natur ergründen wollte, trifft also nicht zu. Vgl. Huggler 1969, S. 82.

420 Mehr dazu unten S. 156–158.

421 Goethe o.J., S. 135. Bereits Mösser verwies auf Goethes *Italienische Reise* als mögliche Quelle für Klees Gedanken, ohne sich jedoch auf die Publikation in Klees Bibliothek zu beziehen. Siehe Mösser 1976, S. 16–18. Auf Klees Auseinandersetzung mit den in der Architektur, Kunst sowie Natur herrschenden Gesetzen während seiner Italienreise wurde bereits hingewiesen. Siehe oben S. 28.

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 hinunter gelangt. Ihm ist es auch noch nicht, wie dem Wissenden, klar, dass im äussersten Blättchen Analogien zur totalen Gesetzgebung sich mit Präzision wiederholen.⁴²²

In dieser Bemerkung misst Klee der Kunst (Architektur) die klarere und anschaulichere Sprachkraft als der Natur bei. Sie kann eindeutiger sein, weil die ihr zu Gebote stehenden Mittel einfacher als die der Natur sind. Beide aber, Natur und Kunst, bringen auf der Basis eines allgemeinen Gestaltungsgesetzes lebendige Organismen hervor.⁴²³ Im klaren Aufbau der römischen Architektur erkannte Klee die Bedeutung der Gliederung, die in der Natur ungleich komplizierter sei. In der später verfassten Version des Eintrages wurde die Kompliziertheit der Gliederung in der Natur gegenüber der Architektur nicht mehr thematisiert.⁴²⁴ Die Natur schien die Architektur als Gestaltungsvorbild abzulösen.

In Klees Einführung von Natur und Architektur klingt die Lektüre von Jacob Burckhardts *Der Cicerone* an.⁴²⁵ 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.⁴²⁶ Während Klee in Italien versuchte „das Architektonische (Linien, Flächen, rhythmische Anordnung derselben etc.) in der Malerei“⁴²⁷ umzusetzen, diente der Bau Jahre später im Unterricht am Bauhaus nicht mehr als Anschauungsbeispiel für die bildnerische Ge-

422 TB 1988, Nr. 536, September/ November 1902, Bern, S. 179–180.

423 Auf die Strukturähnlichkeit von Natur und Kunst in Bezug auf deren Gestaltungsgesetze wies auch Semper. Siehe Semper 1860, Bd. 1, S. VI.

424 Für Hausenstein formulierte Klee den Eintrag um: „Lob der Architectur als Schule der bildenden Kunst. Der Begriff Organismus. Die ‚Natur‘ als Schule, sie ist feingliedriger Organismus, Organismen in Organismen eingefügt so dass der Teil immer wieder Mutter neuer Teile wird, Schon eine solche Erkenntnis im Kleinsten ist ein Beispiel.“ In: TB 1988, Nr. 536, S. 490. Ringbom weist im Zusammenhang mit diesem Tagebucheintrag auf Studien über die Gemeinsamkeit harmonischer Proportionen beim Menschen und in der Kunst wie die von David Ramsay Hay (1798–1866) oder von Adolf Zeising (1810–1876) hin. Ringbom 1977, S. 114.

425 Zu Klees Burckhardt-Lektüre siehe oben Anm. 82.

426 Burckhardt 1900, Bd. 1, S. 2. Burckhardt charakterisierte die Architektur nach ihrer Lebendigkeit. Er beschrieb etwa den griechischen und „nordisch-gothischen“ Stil als organisch. Burckhardt 1900, Bd. 2, S. 255. Zur Zusammenführung der drei Ideen des Lebens – der Lebendigkeit, des Organismus' und der Kraft – bei Burckhardt siehe Zimmermann 2005a, S. 248–252.

427 „Nun bin ich in der Kenntnis des menschlichen Organismus etwas weiter gekommen und haben zudem Italien ‚berochen‘, so dass ich mich mit voller Kraft auf das Architektonische (Linien, Flächen, rhythmische Anordnung derselben etc.) in der Malerei werfen konnte.“ In: Briefe 1979, Bd. 1, an Lily, 11.7.1902, S.254.

staltung.⁴²⁸ Dies ist eigentlich erstaunlich, denn der Bau wurde als Ziel des Bauhauses propagiert. Ein Grund dafür ist vielleicht die Tatsache, dass die Architektur entgegen Burckhardts Meinung nicht lebendig ist. Sie ist im Gegensatz zum pflanzlichen oder menschlichen Organismus tote Materie.

Wie die erwähnten Tagebucheinträge belegen, erfolgte Klees Forderung, den Blick ins Innere zu richten, aufgrund von Erfahrungen, die er in seiner eigenen künstlerischen Entwicklung machte; sie wurde nicht erst für die Lehre formuliert. Er zog früh Parallelen zwischen den Gestaltungsgesetzen und den Wachstumsgesetzen in der Natur. Diese Erkenntnisse in seinem eigenen Schaffen umzusetzen, gelang ihm 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 Dualismus⁴²⁹ 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“.⁴³⁰ Ihm war es gelungen, nach der Natur oder „aus dem hohlen Ranz“ 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. Diesen Perspektivenwechsel von der *natura naturata* zur *natura naturans* sollte Klee einige Jahre später, 1923, in *Wege des Naturstudiums* reflektieren.⁴³¹ 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

428 Wagner meint, dass Klee während seiner Bauhaus-Lehrtätigkeit versucht habe, „die architektonischen Organisationsprinzipien mehr und mehr auf abstrakter Ebene in seine Kunst einzuarbeiten.“ Das könne exemplarisch auch in seinem *Pädagogischen Skizzenbuch* studiert werden. Wagner 2009a, S. 20.

429 Mit Dualismus war das künstlerische Schaffen „nach der Natur“ und „ohne Natur“ gemeint, zwei Begriffe, welche Klee bis Ende 1913 in seinem handschriftlichen *Ceuvre-Katalog* bei jedem Werk vermerkte. Zum handschriftlichen *Ceuvre-Katalog* siehe Wiederkehr Sladeczek 2000 und Rümelin 2001, S. 21–23.

430 TB 1988, Nr. 757, Februar 1906, Bern, S. 235.

431 Eine Umfrage zum neuen Naturalismus von Paul Westheim im *Kunstblatt* zeigt wie aktuell die Diskussion zum Verhältnis von Kunst und Natur zu dieser Zeit war. Rudolf Bellings Antwort lautete ganz im Sinne Klees: „[...] Wie wäre es, wenn die Künstler statt der Form die organische Gesetzmässigkeit in der Natur beobachten würden, und somit keinen Neu-Naturalismus, sondern ein ‚Neu-Naturstudium‘ begännen???. Es bestände dann allerdings die Gefahr, dass sie einsehen müssten, es kommt weder auf ‚Gegenständlichkeit‘ noch auf ‚Gegenstandslosigkeit‘ an, und dann wäre doch ein wichtiger Streitpunkt weniger!!“ In: *Das Kunstblatt*, 6. Jg., 1922, S. 400 [Bd.6].

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.⁴⁴³²

Klee forderte darum eine Erweiterung dieser Errungenschaft, denn der eine Weg des Naturstudiums deckte nicht mehr den Bedarf 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 seziiert das Ding und veranschaulicht sein Inneres an Schnittflächen⁴⁴³³, wobei sich der Charakter des Gegenstandes ordnet nach Zahl und Art der notwendigen Schnitte. Das ist die sichtbare Verinnerlichung, teils durch das Mittel des einfach scharfen Messers, teils mit Hilfe feinerer Instrumente, welche die materielle Struktur oder materielle Funktion klar vor Augen zu bringen vermögen.“⁴⁴³⁴

Im Gegensatz zur Fixierung der Oberfläche, wie sie früher bei den Impressionisten und später bei den Fotografen Karl Blossfeldt (1865–1932) oder Albert Renger-Patzsch (1897–1966) erfolgte,⁴⁴³⁵ versuchte Klee die „materielle“ Funktion und Gliederung unter der Oberfläche zu studieren.

432 WN 1923, S. 24.

433 Im Unterricht stellte Klee am 6. November 1923 beispielsweise folgende Aufgabe: „Zeichnen von Äpfeln a) Längsschnitt b) Querschnitt c) plastisch-räumliche Zeichng.“ BG I.2/11. Durch Analyse soll eine plastisch-räumliche Zeichnung eines Apfels entstehen. Den Unterschied zwischen Wesen und Erscheinung lehrte Klee auch im Sommer 1926 am Beispiel des Apfels. Siehe Taschenkalendereintrag vom 14.6.1926 und 21.6.1926 in: Briefe 1979, Bd. 2, S. 1020.

434 WN 1923, S. 24.

435 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. Siehe Okuda 2008, S. 17. 1928 fand in der Kestner-Gesellschaft Hannover eine Ausstellung mit Fotografien von Albert Renger-Patzsch statt, die im *Kunstblatt* besprochen wurde. Ernst Kállai schrieb in einem Beitrag über eine Publikation mit Fotografien von Renger-Patzsch in der *bauhaus-zeitschrift*: „sie [die Fotografien von Renger-Patzsch] sind von einer beharrlich einführenden, ergründenden liebe zu den dingen erfüllt und von einer ehrfrucht, der man nur bei tiefen denkern, lebensweisen und wahrhaft begnadeten künstleren begegnet.“ In: *bauhaus. vierteljahr-zeitschrift für gestaltung*, april-juni 1929, III Jg., Nr. 2, S. 27.

In Kunstzeitschriften wurde das impressionistische Vorgehen häufig dem expressionistischen Verfahren gegenübergestellt. So kritisierte beispielsweise Adolf Behne⁴³⁶ die Impressionisten, die „beim Schaffen demselben Irrtum, dem beim Denken die Häckel und sonstigen Rationalisten verfallen: beide ordnen sich äusseren Tatsächlichkeiten – sogenannten Tatsächlichkeiten! – unter. Halb folgen sie den Bildungsgesetzen der Innenwelt, halb den Regeln fertiger äusserer Bildungen.“ Er forderte, dass die Kunst nicht Organisches wiederzugeben habe, sondern organisch schaffen müsse.⁴³⁷ Dass das Abmalen in richtiger Perspektive „unnatürlich“ sei und mit der Nachahmung der Natur in der Kunst vor allem das analoge Entstehen und organische Wachsen gemeint sei, stellte der Kritiker erneut in seinem appellierenden Aufsatz „Biologie und Kubismus“ fest.⁴³⁸ Die Forderung nach einer genetischen und physiologischen Analyse, die nicht mehr zergliedernd, sondern auf Lebensvorgänge und Zusammenhänge im Organismus orientiert war, brachte Behne in seinem bereits erwähnten Aufsatz mit folgenden Worten auf den Punkt: „Auf die Epoche physikalisch-chemischer Weltbetrachtung, die zum Materialismus führte, folgt jetzt naturgemäss die biologische Weltbetrachtung.“⁴³⁹

Wie im Unterricht erklärte Klee auch im Jenaer Vortrag, dass der Künstler sich die Dinge, „die ihm die Natur geformt vor Augen führt, mit durchdringendem Blick“ zu besehen habe. „Je tiefer er schaut, desto leichter vermag er Gesichtspunkte von heute nach gestern zu spannen. Desto mehr prägt sich ihm an der Stelle des fertigen Naturbildes das allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis ein.“⁴⁴⁰ Diese vollständigere und tiefere Erkenntnis mache es dem Künstler möglich, sich den Gegenstand nicht bloss abbildend anzueignen, sondern ihn vielmehr schöpfungsanalog neu entstehen zu lassen.⁴⁴¹ Auch in den Texten zur Unterrichtsmethodik wie in *exakte versuche im bereich der kunst* betonte Klee die Wichtigkeit der Analyse des Innern:

„auch der kunst ist zu exakter forschung raum genug gegeben und die tore dahin stehen seit einiger zeit offen. [...] heilsam ist hier der zwang, sich zunächst mit den funktionen zu befassen und zunächst nicht mit der fertigen form. algebraische, geometrische aufgaben, mechanische aufgaben sind schulungsmomente in der richtung zum wesentlichen, zum funktionellen gegenüber dem impressiven. man lernt hinter die fassade sehen, ein ding an der wurzel fassen. man lernt erkennen, was darunter strömt, lernt die vorgeschichte des

436 Behne verfasste zahlreiche Artikel, unter anderem im *Sturm*, über die moderne expressionistische Kunst. Klee erwähnte im Tagebuch einen Artikel von Behne über seine Aquarelle. Siehe TB 1988, Nr. 1075, Mai-Juni 1917, Gersthofen, S. 437 und Behne 1917. Zu Klee und *Der Sturm* siehe Siebenbrodt 2000a, S. 80.

437 Behne 1914, S. 114.

438 Behne 1915a.

439 Behne 1915a, S. 71.

440 Jena 1924, fol. 13v.

441 Mösser 1976, S. 39.

sichtbaren. lernt in die tiefe graben, lernt blosslegen. lernt begründen, lernt analysieren.“⁴⁴²

Die exakte Analyse ist notwendig, doch muss man zum Wesentlichen, nämlich zum Funktionellen, vordringen.

In diesem Sinne wollte Klee im Unterricht mit genetischen und physiologischen Analysen die Entstehung des Innern und die im Innern herrschenden Funktionen und Gesetze offen legen.⁴⁴³ Bereits in einem Rückblick Ende Sommersemester 1922, hielt er fest, dass die analytische Anschauung dem Unterricht dadurch vorteilhaft sei, dass sie die Teile an sich und ihr Zusammenwirken kenntlich mache. Jedes Werk sei nicht von vornherein Produkt, nicht Werk das ist, sondern in erster Linie „Genesis, Werk welches wird“.⁴⁴⁴

Dass die Analyse früher mehr „anatomisch und jetzt mehr physiologisch“ sei, stellte Klee in *Wege des Naturstudiums* fest.⁴⁴⁵ Schon Goethe forderte, das Innere der Natur gründlich zu erforschen, wofür er „ohne weiteres die Function in Schutz“ nahm; „Function, recht begriffen, ist das Dasein in Thätigkeit gedacht [...]“.⁴⁴⁶ Er hob auch die Wichtigkeit einer physiologischen Analyse hervor:

„Ob wir nun aber schon unsere Bemühung bloss für anatomisch erklären, so müsste sie doch, wenn sie fruchtbar, ja wenn sie in unserm Falle überhaupt auch nur möglich sein sollte, stets in physiologischer Rücksicht unternommen werden. Man hat also nicht bloss auf das Nebeneinandersein der Theile zu sehen, sondern auf ihren lebendigen, wechselseitigen Einfluss, auf ihre Abhängigkeit und Wirkung.“⁴⁴⁷

Das Verlangen nach Nachahmung der lebendigen Bildung in der Kunst wurde also bereits von Goethe formuliert. In der Folge forderte Schelling, dessen Sehnsucht nach inniger Erkenntnis der Natur sich mit Klees Vorstellung deckt,⁴⁴⁸ in der Einleitung seiner Vorlesung über die *Philosophie der Kunst* (1802), das „innere Wesen der Natur zu schauen“, um „jenen fruchtbaren Quell zu ergründen, der so viele grosse Erscheinungen mit ewiger Gleichförmigkeit und Gesetzmässigkeit aus sich herausschüttet“, und „den Organismus

442 EV 1928.

443 Siehe dazu auch Hofmann 1953. Er weist auf Klees Interesse an der gesetzmässigen Gliederung der Formenwelt und an strukturellen Gemeinsamkeiten im Bereich der Formkräfte in der Natur und der Kunst hin.

444 BF/152, 3.7.1922, S. 149.

445 WN 1923, S. 25.

446 Goethe 1840, Bd. 40, S. 514.

447 Vorträge über die drei ersten Capitel des Entwurfs einer allgemeine Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie, 1796, in: Goethe 1840, Bd. 36, S. 327.

448 Schelling 2004, S. 61.

der Kunst zu durchdringen“.⁴⁴⁹ Auch in seiner Rede *Über das Verhältnis der bildenden Kunst zur Natur* verlangte er eine Analyse des tätigen Prinzips:

„Wir müssen über die Form hinausgehen, um sie selbst verständlich, lebendig und als wahrhaft empfundene wiederzugewinnen. Betrachtet die schönsten Formen, was bleibt übrig, wenn ihr das wirkende Princip aus ihnen hinweggedacht habt? – nichts [...] Aber nicht bloss als thätiges Princip überhaupt, als Geist und werkhätige Wissenschaft muss uns das Wesen in der Form erscheinen, damit wir es lebendig fassen.“⁴⁵⁰

In Goethes Folge stellten auch Nees von Esenbeck oder Carus den Anspruch, dass die Kunst die Gesetzmässigkeiten der Natur zu erfassen habe.⁴⁵¹ Nach Esenbeck begann das Naturstudium damit, „in den Entwicklungsgang der Naturdinge einzudringen, das Gesetzliche in denselben zu erkenne und so das körperliche aus dem starren und zufällig Gegebensein auf sein Werden“ hin zu untersuchen.⁴⁵² Auch Novalis beschrieb in *Die Lehrlinge zu Sais* eine genetische Analyse: „Um die Natur zu begreifen, muss man die Natur innerlich in ihrer ganzen Folge entstehen lassen.“⁴⁵³

Klees Forderung nach einer genetischen und physiologischen Analyse, war also bereits bei Goethe und in der Folge bei den Romantikern angelegt. Sie wurde unter anderem aufgrund der Goethe-Rezeption seit dem Jugendstil erneut thematisiert.⁴⁵⁴ Dass den Schülern die im Innern herrschenden Gesetze vermittelt werden müssen, um aus ihnen einen „Schaffenden und nicht einen Nachbilder zu machen“, forderte beispielsweise auch Debschitz in seinem Aufsatz „Eine Methode des Kunstunterrichts“ aus dem Jahr 1904.⁴⁵⁵ Nicht nur in der Lehre, sondern auch in der Kunstwissenschaft wurde die Forderung

449 Schelling 2004, S. 139–140.

450 Rede, gehalten am 12.10.1807 in der Akademie der Wissenschaften in München. In: Schelling 1860, S. 299. Hoppe-Sailer weist auf Parallelen zwischen Schellings Vorstellung des Prozesshaften in der Kunst und Klees Begriff der Formung. Hoppe-Sailer 1998a, S. 101 und Hoppe-Sailer 1998b, S. 288.

451 Richter verbindet Klees *Wege des Naturstudiums* mit Carus' Forderung einer neuen Landschaftsmalerei, die die Erkenntnis des verborgenen Naturlebens voraussetzt. Richter 2004, S. 51–61. Hofmann verweist auf die Verwandtschaft zwischen Kandinsky und Esenbeck hinsichtlich der Forderung nach der Analyse der Formengesetzmässigkeiten der Pflanzenwelt. Hofmann 1953, S. 67.

452 Esenbeck 1861, S. VIII.

453 Novalis 1908, 2. Teil, S. 45.

454 Dass ein neues physiologisch begründetes Kunstverständnis nötig sei, forderte auch Georg Hirth, der Gründer der Zeitschrift *Die Jugend*, nach der dieser Stil benannt wurde. Hirth 1891. Nach Hermann Obrist galt es, dem Schüler zu lehren, dass Naturgebilde wie Blume, Muschel, Zweig, Wurzel oder Skelett „organisierte Gebilde voller Gesetzmässigkeiten, voller Strukturen, voller Kräfteäusserungen sind, voller linearer, plastischer, konstruktiver Bewegungen von unerhörtem Reichtum und erstaunlicher Vielfältigkeit, [...]“ Die Natur müsse aufgrund „oft fast naturwissenschaftlicher Beobachtungsart“ verstanden werden. Obrist 1904, S. 229; siehe dazu auch Waenerberg 2009.

455 Debschitz 1904, S. 220.

nach einer genetischen Betrachtungsweise zum Verständnis des Gestaltungsprozesses laut.⁴⁵⁶

Das Bedürfnis, die hinter der optischen Aussenfläche eines Gegenstandes waltenden Gestaltungsgesetze zu verstehen, galt zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in der Folge am Bauhaus als Voraussetzung für moderne Gestaltung.⁴⁵⁷ Dass die Form die Äusserung des Inhaltes sein muss, wurde auch von Klees Freunden Kandinsky und Marc im *Blauen Reiter* verlangt.⁴⁵⁸ Über die neue Malerei führte Franz Marc 1912 in den *Pan*-Heften aus: „Wir suchen heute unter dem Schleier des Scheines verborgene Dinge in der Natur, die uns wichtiger scheinen als die Entdeckungen der Impressionisten und an denen diese einfach vorübergingen.“⁴⁵⁹ Er hob die Suche der neuen Kunst nach der inneren Seite der Natur gegen die Ziele des Impressionismus ab. Paul Cassirer, Herausgeber der *Pan*-Hefte, bat um Präzisierung dieser Gedanken. So führte Marc aus, seine Generation sei von einem „viel tieferen Wollen“ durchglüht, als es die Impressionisten gekannt hätten: Dem „Drang nach Erforschung der metaphysischen Gesetze, den bisher fast nur die Philosophie praktisch kannte.“ Die neue Bewegung wolle daher die „Umkehr alles Gewohnen“: „Man hängt nicht mehr am Naturbilde, sondern vernichtet es, um die mächtigen Gesetze, die hinter dem schönen Scheine walten, zu zeigen.“⁴⁶⁰ Die Kunst der Zukunft ahme nicht mehr den Kosmos geschaffener Natur nach, sondern den Schöpfungsakt des Chaos. Der Künstler schaffe, den Naturkräften gleich, ebenso stark und ohne Rücksicht auf das Schwache.⁴⁶¹ Sich auf Marcs Schaffen beziehend schrieb Bombe, dass „der Expressionismus auf analytische Weise ein neues Ergebnis zu liefern“ versuche. „Der Wille des Expressionismus“ bestehe darin, „den lebendigen Kräftezusammenhang in der Natur und im Einzelwesen vor Augen zu führen.“⁴⁶²

Für Kandinsky war das zwanzigste das Jahrhundert des Inneren, während das vorhergehende das Jahrhundert des Äusseren war. Der Wendung vom Materialismus zur

456 Beispielsweise bei Schmarsow 1905, S. 80, Lipps 1903/1906, Bd. 1, S. 5 oder Wölfflin 1915, S. 24. Wyss weist auf den Wandel im Verfahren kunsthistorischer Hermeneutik von der Frage nach dem ‚Was‘ zum ‚Wie‘ der Darstellung. Wyss 1996, S. 80–81. Zur Hermeneutik siehe auch Bättschmann 1984.

457 Wie bereits Ringbom festgestellt hat, ist es deswegen sehr schwierig die Quellen herauszuarbeiten. Er verweist auf einen Text von Heinrich Stadelmann, der das Zeitalter des „biologischen Denken“ propagiert. (Stadelmann 1916.) Zudem erwähnt er Schriften von Rudolf Belling oder Bruno Taut. Zusammenfassend meint er, dass der gemeinsame Nenner der Suche nach „the inner truth of nature“ auf die Renaissance goetheanischer und romantischer Ideen zurückzuführen sei. Ringbom 1977, S. 115–116.

458 Marc 1912, S. 22 und Kandinsky 1912b, S. 77.

459 Franz Marc, „Die neue Malerei“, in: *Pan*, 2. Jg., Nr. 16 (7.3.1912), zit. nach Marc 1989, S. 235.

460 Franz Marc, „Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei“, in: *Pan*, 2. Jg., Nr. 18 (21.3.1912), zit. nach Marc 1989, S. 240 und S. 242.

461 Mehr zu Marcs Einfühlung in die Natur und dem Bezug zur Tradition der romantischen Innerlichkeit siehe Franz 2007 und Schulz-Hoffmann 1993.

462 Bombe 1917, S. 72.

Epoche des „Grossen Geistigen“ entspreche die Wendung vom Äusseren zum Innern.⁴⁶³ In *Über das Geistige in der Kunst* beschrieb Kandinsky den Sieg des Inneren über das Äussere in der Kunst, den Sieg der Abstraktion über die gegenständliche Nachahmung.⁴⁶⁴ 1913 publizierte er im *Sturm* einen Beitrag über die „Malerei als reine Kunst“. Darin unterschied er den Inhalt als das innere Element und die Form als das äussere Element des Kunstwerkes. „Die Form ist der materielle Ausdruck des abstrakten Inhaltes.“ Er betonte, dass die Malerei „ein geistiger Organismus“ sei, die einzelnen isolierten Teile hingegen seien leblos. Es brauche also eine „gesetzmässige Zusammenstellung“ für die Konstruktion des Bildes. Dieser Prozess sei ein „ruhiges, logisches, naturgemässes Wachsen, wie das Wachsen eines Baumes.“⁴⁶⁵ In der Bauhauspublikation *Punkt und Linie zu Fläche* setzte Kandinsky eine „mikroskopische Analyse“ der „Kunstelemente“ für eine umfassende Synthese, „die sich schliesslich weit über die Grenzen der Kunst hinaus in das Gebiet der Einheit des menschlichen und des Göttlichen erstrecken wird“, voraus.⁴⁶⁶ Er ging aber nicht von einer exakten Analyse der Natur aus, sondern sah in der Analyse der „Kompositionsgesetze der Natur“ für den Künstler die Möglichkeit, „diesen Gesetzen diejenigen der Kunst entgegenzustellen“.

„Die selbständig lebenden Gesetze der beiden grossen Reiche – der Kunst und der Natur – sollen getrennt voneinander analysiert werden. Trotzdem werden sie schliesslich zum Verständnis des Gesamtgesetzes der Weltkomposition führen und die selbständige Betätigung der beiden an einer höheren synthetischen Ordnung – Äusseres und Inneres – klarlegen.“⁴⁶⁷

Die Gesetzmässigkeit der Natur sei lebendig, da sie das Statische und das Dynamische in sich vereinige und in dieser Beziehung sei sie der Gesetzmässigkeit der Kunst gleichwertig.⁴⁶⁸ Das Ziel seines Unterrichtes „analytisches Zeichnen“ beschrieb Kandinsky als

463 Aussagen Kandinskys zur allgemeinen Entwicklung hin zum Geistigen siehe Zimmermann 2002, Bd. 2, S. 622–630. Allgemein zum neuen nach Innerlichkeit gerichteten, „biologischen Zeitgeist“, der nach der Erkenntnis vom Wesen des Lebens strebt, siehe Stadelmann 1916.

464 Zur Bedeutung des Innern bei Kandinsky siehe Zimmermann 2002, Bd. 1, S. 227–249.

465 Kandinsky 1913.

466 Kandinsky 1926a, S. 15. Mehr zur Analyse der Elemente in *Punkt und Linie zu Fläche* siehe Bättschmann 2000, S. 116–119 und Bättschmann 2002, S. 78–82.

467 Kandinsky 1926a, S. 97; zum Verhältnis von Natur und Kunst in Kandinskys kunsttheoretischen Schriften siehe Zimmermann 2002, Bd. 2, S. 360–379. Im Unterricht BHV: 77: „unterschied ‚natur – kunst‘ ist ein mehr äusserer – natur ‚von selbst‘, kunst aus menschl. hand. sonst identität: sie arbeiten gleich – aus dem unendlich grossen haufen der elemente werden jedes mal die für diesen zweck notwendigen zweckmässig gewählt. [...] das erste und klarste prinzip ist rhythmus – pulsschlag, atmung, kreislauf des blutes, atmet die erde?“ Zit nach: Zimmermann 2002, Bd. 2, S. 374.

468 Kandinsky 1926b.

„erziehung zum beobachten, exakten sehen und exakter darstellung nicht der äusseren erscheinung eines gegenstandes, sondern der konstruktiven elemente, ihrer gesetzmässigen kräfte = spannungen, die in gegebenen gegenständen zu entdecken sind, und des gesetzmässigen aufbaues derselben.“⁴⁶⁹ Sowohl Kandinsky als auch Klee führten zwar die elementaren Gesetze der bildnerischen Gestaltung auf organische Naturprozesse zurück und definierten diese als universale Gesetze, trotzdem unterschied sich ihre Lehre.⁴⁷⁰ Kandinskys Unterricht galt als konstruktiv, logisch und faktisch; er wiederholte seine einmal aufgestellte Didaktik mit ihren zugehörigen Übungsaufgaben im Laufe seiner Lehrtätigkeit. Klees Lehre hingegen war ständig im Wandel. Derselbe Unterschied zeigt sich auch in den Publikationen der beiden Formmeister: *Punkt und Linie zur Fläche* enthält eine, bei aller Irrationalität der zugrunde gelegten Prämisse vom „inneren Klang“, geschlossene Abhandlung mit klarer Aussage, während Klees *Pädagogisches Skizzenbuch* einzelne Lehrsätze und Übungen aus dem Zusammenhang der Manuskripte löste, die schwerlich ein System bilden können.⁴⁷¹ Die Analyse ist sowohl bei Kandinsky wie bei Klee eine Vorstufe der Synthese.

SYNTHESE

Klee warnte vor der Gefahr der analytischen Methode, die versuche das Ganze in seine Elemente zu zerlegen und die Gliederung des Ganzen vernachlässige. „Weil ich eben das was mir lieber wäre nicht kann: ein Ganzes auf einen Hieb erörtern, welches von allen diesen Dingen eine sehr grosse Anzahl in sich schliesst (und jedes an seinem Platz). Daher muss ich mich mit den analytischen Methoden abfinden.“⁴⁷² Auf dieselbe Problematik machte Klee auch im Jenaer Vortrag aufmerksam:

„Es ist nicht leicht, sich in einem Ganzen zurechtzufinden, das sich aus Gliedern zusammensetzt, welche verschiedenen Dimensionen angehören. Und solch ein Ganzes ist sowohl die Natur, als auch ihr umgeformtes Abbild, die Kunst. Es ist schwer ein solches Ganze, sei es Natur oder Kunst zu übersehen, und noch schwerer ist es, einem Andern zum Überblick zu verhelfen. [...] Denn es fehlt uns hier

469 Kandinsky 1928, S. 11.

470 Bättschmann bezeichnet Kandinskys Untersuchung im Gegensatz zu Klees „biologischen“ und „anthropologischen“ Analysen mit aller Vorsicht als „geometrisch“. Bättschmann 2000, S. 120–122 und Bättschmann 2002, S. 84.

471 Prange 2000, S. 72–73.

472 BG I.2/82, 8.1.1924.

an Mitteln, eine mehrdimensionale Gleichzeitigkeit synthetisch zu discutieren. Wir müssen trotz aller Mangelhaftigkeit uns eingehend mit den Teilen befassen.“⁴⁷³

Die Analyse diene Klee nur als „notwendiger Behelf“⁴⁷⁴ für das Verständnis der Schöpfung; sie war nicht das Ziel, denn angestrebt wurde die Synthese. Bei Goethe konnte Klee über die Schwierigkeiten einer trennenden, also anatomischen Analyse in der Einleitung zu *Bildung und Umbildung organischer Naturen* lesen:

„Wenn wir Naturgegenstände, besonders aber die lebendigen, dergestalt gewahr werden, dass wir uns eine Einsicht in den Zusammenhang ihres Wesens und Wirkens zu verschaffen wünschen, so glauben wir zu einer solchen Kenntniss am besten durch Trennung der Theile gelangen zu können; wie denn auch wirklich dieser Weg uns sehr weit zu führen geeignet ist. Was Chemie und Anatomie zur Ein- und Uebersicht der Natur beigetragen haben, dürfen wir nur mit wenig Worten den Freunden des Wissens ins Gedächtnis zurückrufen. Über die trennenden Bemühungen, immer und immer fortgesetzt, bringen sie auch manchen Nachtheil hervor. Das Lebendige ist zwar in Elemente zerlegt, aber man kann es aus diesen nicht wieder zusammenstellen und beleben. Dieses gilt schon von vielen anorganischen, geschweige von organischen Körpern. Es hat sich daher auch in dem wissenschaftlichen Menschen zu allen Zeiten ein Trieb hervorgethan die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äussern sichtbaren, greiflichen Theile im Zusammenhange zu erfassen, sie als Andeutungen des Innern aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermassen zu beherrschen. Wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstriebe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden. Man findet daher in dem Gange der Kunst, des Wissens und der Wissenschaft mehrere Versuche, eine Lehre zu gründen und auszubilden, welche wir die Morphologie nennen möchten.“⁴⁷⁵

Goethe wies in *Analyse und Synthese* auch darauf hin, dass der Analytiker sein Augenmerk dahin richten müsse, „ob er denn wirklich mit einer geheimnisvollen Synthese zu thun habe, oder ob das womit er sich beschäftigt nur eine Aggregation sei, ein Nebeneinander, ein Miteinander, oder wie das alles modificirt werden könnte.“⁴⁷⁶ Auch in

473 Jena 1924, fol. 5r.

474 BG I.2/81, 8.1.1924.

475 Goethe 1840, Bd. 36, S. 5.

476 Goethe 1840, Bd. 40, S. 487.

seinem Aufsatz über Analyse und Synthese warnte Goethe davor, sich mit der Analyse zu begnügen:

„Es ist nicht genug, dass wir bei Beobachtung der Natur das analytische Verfahren anwenden, d.h. dass wir aus einem irgend gegebenen Gegenstände so viele Einzelheiten als möglich entwickeln und sie auf diese Weise kennen lernen, sondern wir haben auch eben diese Analyse auf die vorhandenen Synthesen anzuwenden, um zu erforschen, ob man denn auch richtig, ob man der wahren Methode gemäss zu Werke gegangen.“

Wie Klee betonte Goethe weiter den unerlässlichen Zusammenhang von Analyse und Synthese: „Ein Jahrhundert, das sich bloss auf die Analyse verlegt, und sich vor der Synthese gleichsam fürchtet, ist nicht auf dem rechten Wege; denn nur beide zusammen, wie Aus- und Einathmen, machen das Leben der Wissenschaft.“ Jede Analyse setze eine Synthese voraus.⁴⁷⁷ Die Dialektik von materieller Analyse und physiologischer Synthese wurde in der Folge von den Romantikern diskutiert und erneut nach 1900 vor allem auch von Kandinsky aufgegriffen.

Im Unterricht hob Klee die Wichtigkeit einer synthetischen Betrachtung immer wieder hervor. Auf die Vorlesungen des Sommersemesters 1922 rückblickend hielt er fest: „Die Organisierung der Verschiedenheiten zur Einheit, die Einigung der Organe zum Organismus war in mannigfacher Variation immer wieder das Ziel unserer theoretischen Untersuchungen.“⁴⁷⁸ Nur unter dem Aspekt des lebendigen Ganzen – des Organismus’ – seien die Teile – Organe – sinnvoll und funktionsfähig.

„Wir sehn täglich stündlich Menschenkörper vor uns, und sehn sie entweder als Ganzes (kurzweg: Mensch) oder als Zusammensetzung aus Kopf Rumpf Arm Bein. Als Ganzes nennt man das, synthetische Auffassung, als Zusammengesetztes analytische Auffassung. Das Schlussergebnis ist dasselbe: kurzweg der Mensch, nur die Anschauung ist verschieden.“⁴⁷⁹

477 Goethe 1840, Bd. 40, S. 485–486. Goethe bezog sich hier auf Kants Schema der atomistisch-mechanischen und dynamischen Erklärungsarten. Aus der *Kritik der reinen Vernunft* hob Goethe Kants Unterscheidung der synthetischen und analytischen Urteile hervor. Analytisches und synthetisches Verfahren bedeuteten ihm „die Systole und Diastole des menschlichen Geistes [...] wie ein zweites Atemholen, niemals getrennt, immer pulsierend.“ In: Goethe 1840, Bd. 40, *Einwirkung der neueren Philosophie*, S. 420.

478 BF/152, 3.7.1922, S. 149.

479 BF/152, 3.7.1922, S. 149.

Diesen grundsätzlichen Gedanken zum Verhältnis von Analyse und Synthese folgt eine Tabelle, in der Klee verschiedene Gebiete wie Musik, Perspektive, Statik, Mathematik, Naturgeschichte, Sprache, Kunstgeschichte, Literatur und Philosophie in ihre Teilgebiete zerlegte. Damit wollte er seinen Studenten zeigen, dass das Zusammenwirken der Teile zu einem Ganzen nicht nur formal, sondern auch inhaltlich von Bedeutung ist.⁴⁸⁰ Knapp zwei Jahre später äusserte Klee das Bedürfnis, die verschiedenen Gebiete seines Unterrichtes – die Lehre vom Schöpferischen, von den Proportionen, von den bildnerischen Mitteln und von den Stilen – zu synthetisieren. Die Gebiete bestünden nicht einzeln, sondern wirkten alle zusammen zum Ganzen.⁴⁸¹

Eine solche synthetische Haltung war am Bauhaus, das den grossen Bau zum Ziel hatte, sehr verbreitet. Schlemmer forderte in einem Aufsatz über seine „unterrichtsgebiete“, dass in „der lehre vom menschen“ der formale, biologische und philosophische Aspekt „zur totalität des begriffes mensch“ zu vereinen seien.⁴⁸² Ganz im Sinne des Bauhauses beschrieb auch Kandinsky seine Methode als eine synthetische. Sie schliesse in sich die analytische ein. Der Zusammenhang beider Methoden sei unumgänglich. So forderte er in einem Aufsatz zur Kunstpädagogik:

„wir sollen also das erbe des letzten jahrhunderts weiter ausnützen (analyse = zersetzung) und gleichzeitig durch die synthetische einstellung so ergänzen und vertiefen, dass die jugend die fähigkeit bekommt, bei scheinbar weit voneinander liegenden gebieten eine lebendige, organische verbindung zu empfinden und zu begründen (synthese = verbindung). [...] analyse als mittel zur synthese.“⁴⁸³

Die Hinführung zum synthetischen Werk bildete die Grundlage des Bauhaus-Unterrichtes. Wissenschaftliches Denken sollte in den Gestaltungsunterricht einbezogen, Theorie und Praxis miteinander verbunden werden.⁴⁸⁴ Damit meinte Kandinsky nicht nur die Verbindung der verschiedenen Künste im engeren Sinn, sondern auch die Synthese zwischen Kunst, Wissenschaft (Mathematik, Physik, Chemie, Physiologie usw.) und Industrie (Technik und Wirtschaft).⁴⁸⁵ Eine solche synthetisch-universalistische Konzeption steht in der romantischen Tradition.⁴⁸⁶

480 BF/152–154, 3.7.1922 S. 149–151.

481 BG I.2/80, 8.1.1924.

482 Schlemmer 1928, S. 23.

483 Kandinsky 1928, S. 8.

484 Zimmermann 2002, Bd. 2, S. 166; Kandinsky 1926.

485 „von 90% heutiger menschen alle 4 gebiete [Kunst, Wissenschaft, Technik und Natur] als zu einander fremdstehend betrachtet, von vielen als feindlich. Dieser aberglaube muss korrigiert [sic] werden.“ BHV 94 [1931], zit. nach Zimmermann 2002, Bd. 2, S. 384.

486 Siehe zum romantischen Universalismus oben S. 47–55.

Das Analytische war für Kandinsky wie für Henri Bergson mit der positiven Wissenschaft und mit dem Materialistischen verknüpft; das Synthetische hingegen mit dem Geistigen.⁴⁸⁷ So erscheint der Gegensatz Analyse – Synthese als Substitut für den in Kandinskys früheren Schriften häufig auftretenden Gegensatz Materie – Geist. Im Laufe der 1920er-Jahre führte Kandinsky den Begriff der „Synthese“, der das „Geistige“ als Leitbegriff der Vorkriegszeit ablöste, in seine Kunsttheorie ein und setzte die „Grosse Synthese“ mit der Epoche des „Grossen Geistigen“ gleich.⁴⁸⁸

Es stellt sich die Frage, wie man diese „grossen Synthese“ erreichen kann. Voraussetzung dafür ist eine Analyse des Inneren, genauer gesagt eine genetische und eine physiologische Analyse des Ganzen, die Aufschluss über den Entstehungsprozess und über die Funktionsgesetze geben. Um zu einer vollständigen Synthese zu gelangen, brauchte es nach Klee auch eine metaphysische Verinnerlichung durch Intuition. Sowohl in *Wege des Naturstudiums* wie in *exakte versuche im bereich der kunst* schrieb er, dass man nur mit Intuition, die durch die Ratio nicht zu ersetzen sei, zur „Totalisation“ gelange. Das Geheimnis, welches das Geniale ausmache, könne nicht allein durch genaue Analyse der Zusammenhänge gelüftet werden. Der romantischen Tradition folgend verstand Klee die Intuition als den Weg, den der Künstler beschreiten müsse, um zum Inneren der Dinge vorzudringen.⁴⁸⁹

In der Ausgabe der bauhaus-zeitschrift, in der *exakte versuche im bereich der kunst* abgedruckt wurde, betonte auch Kandinsky in einem Aufsatz, dass die Lehren „nie das element des intuitiven ersetzen“ könnten, weil das Wissen allein im Gegensatz zur Intuition unfruchtbar sei.⁴⁹⁰ Für ihn war „die Lehre (Intellekt) bloss eine Brücke zur Kunst (Seele). Wie der Intellekt mit der Seele, so darf auch die Lehre mit der Kunst nicht verwechselt werden.“⁴⁹¹ Wie Klee verlangte Kandinsky nach einer Synthese von „Intuition und Berechnung“.⁴⁹² Auch Moholy-Nagy, der am Anfang seiner Bauhauszeit noch festgestellt hatte, dass die Meister alle „an Romantik und Naturalismus krankten“,⁴⁹³ betonte einige Jahre später die Bedeutung der Intuition: „formeln können niemals basis

487 Zu Bergson siehe oben S. 60, Anm. 252 und 253; Kandinsky: „Diese zwei entgegengesetzten Bewegungen [die analytische und synthetische] verflechten sich mit einem zweiten Paare anderer, ebenso in entgegengesetzten Richtungen laufender Bewegungen, die ebenso zu einem Ziel führen [...] Das sind: 1. die materialistische Bewegung, die ihre letzten Konsequenzen scheinbar erreicht, 2. die geistige Bewegung, die sich in ihrem Anlauf verstärkt.“, In: Kandinsky 1925, S. 164.

488 Ringbom 1970, S. 196; Zimmermann 2002, Bd. 1, S. 200.

489 EV 1928; WN 1923. So stellte beispielsweise Novalis in *Lehrlinge zu Sais* den Forscher, der durch die Analyse alles tötete, dem Künstler, der das Innere auch metaphysisch erschaut und damit „beseelt“, gegenüber. Novalis 1908, 2. Teil, S. 30; dazu auch Klingsöhr-Leroy 2001, S. 62.

490 Kandinsky 1928, S. 10.

491 Aus einem unveröffentlichten Manuskript, das vermutlich 1912/14 entstand. Archiv MNAM, Paris, zit. nach Kandinsky 2007, S. 599.

492 Kandinsky 1926, S. 137.

493 Schreyer 1956, S. 241.

des schaffens sein. schaffen braucht intuition einerseits, bewusste analyse, umsichtigkeit und berücksichtigung vielartiger beziehungen andererseits.“⁴⁹⁴

Diese Anerkennung und Betonung der geistigen Werte im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts waren eine Reaktion auf die Allmacht der Ratio in den Naturwissenschaften.⁴⁹⁵ Die Meinung, dass die expressionistische Kunst, deren Voraussetzung die „geistige Innenschau“ ist, nicht die gegenständliche Wirklichkeit, sondern „Gestaltwerden eines innern, übersinnlichen Erlebnisses“ ist, wurde in zahlreichen Zeitschriftenartikeln verbreitet.⁴⁹⁶ So wurde in einer Ausgabe vom *Sturm*, deren Titelblatt die Reproduktion von Klees Zeichnung *Der Selbstmörder auf der Brücke, 1913, 100* ziert, vom „modernen Geist“ geschrieben, der wisse, „dass das, was unter der Oberfläche der Dinge, innerhalb ihrer Struktur und ihrer Kräfte sich abspielt, viel geheimnisvoller und auch schöner ist, als ihre äussere Oberfläche“.⁴⁹⁷ Auch Marc schrieb im bereits erwähnten Artikel über die expressionistische Kunst vom „Drang nach Erforschung der metaphysischen Gesetze“.⁴⁹⁸

Die Intuition ist Teil von Klees Auffassung vom Schöpferischen. Da sie nicht gelehrt werden kann und Klee keine Künstler auszubilden hatte, wird der Begriff „Intuition“ im Unterricht nicht explizit erwähnt. Wenn er sich über die künstlerische Schöpfung generell äusserte, thematisierte er hingegen immer wieder die „geheimnisvolle“ Intuition. Sie ist das zentrale Moment, worin sich Lehre und Kunst unterscheiden.

Klee beschrieb die Wege des Naturstudiums als dreifache Reflexion, die das selbstbewusst im Zentrum der Natur positionierte Ich zu sich selbst zurückführte. In einer Illustration zum Text (Abb. 2, S. 32) vereinigte er die drei Wege des Naturstudiums durch eine Ellipse, deren Umrisslinie durch die Erde, den Gegenstand und die Pupille des Auges – das Ich – hindurch läuft. Sie verbindet Mensch und Natur ursächlich miteinander und bettet sie im Welt-Kosmos ein. Der Mensch muss den nicht optischen Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung, der im Ich von unten ins Auge steigt, und den nicht optischen Weg kosmischer Gemeinsamkeit, der von oben einfällt, gehen. Mit einer geschweiften Klammer fasste Klee grafisch die beiden nicht optischen Wege, welche vereint die metaphysischen Wege ergeben, links vom Auge zusammen. Der Weg „gemeinsamer irdischer Verwurzelung“ steigt von unten, markiert durch einen dicken schwarzen Pfeil, ins Auge auf. Der Weg „kosmischer Gemeinsamkeit“ fällt von oben, gleichfalls markiert durch einen dicken Pfeil, ins Auge ein. Unten auf der Erde, wo alles dem Gesetz der Schwerkraft gehorcht,

494 Moholy-Nagy 1929, S. 71.

495 Siehe dazu auch die Ausführungen zur Esoterik oben S. 66–72.

496 Neben dem *Sturm* verbreiteten ein bisschen später auch *Das Kunstblatt* sowie *Kunst und Künstler* solches Gedankengut. Siehe beispielsweise Hartlaub 1917 und oben S. 67 oder Fischer 1919, S. 485.

497 Hofman 1913; zur expressionistischen Kunst als Schöpfung von Innen siehe auch Behne 1915b, S. 18.

498 Siehe oben Anm. 460.

trug Klee das Gebiet der „Statik“ ein. Hier ist der Idealzustand, ruhend im Gleichgewicht zu sein. Oben im Himmel, wo Triebkraft und Bewegtheit herrschen, führte er das Gebiet der Dynamik auf.⁴⁹⁹

Der Künstler gelangt auf diesen drei Wegen des Naturstudiums zur „Totalisation“, mit anderen Worten zur Synthese.⁵⁰⁰ Der geläufige Erkenntnisweg des Naturstudiums ist der optisch-physische Weg der alltäglichen Wahrnehmung der Aussenseite. Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres. Um die Gliederung zu verstehen, seziiert der Mensch die Dinge, sei es mit einem scharfen Messer oder mit einem Mikroskop. Diesen Weg bezeichnete Klee mit „sichtbarer Verinnerlichung“. Er entspricht der genetischen und physiologischen Analyse. Das Synthetisieren vollendet erst der nicht-optische Weg, eine „intuitive“, „gefühlsmässige“ Bildung von „Schlüssen über das Innere des Gegenstandes“. Beide Adjektive verweisen auf eine Erkenntnisart, die nicht auf wissenschaftlichen Objektivierungen beruht, sondern auf Einfühlung.⁵⁰¹

Die Betonung des intuitiven Moments und das Streben nach Emotionalität gründeten auf den zeitgenössischen philosophischen Diskursen über Nietzsche, Schopenhauer⁵⁰² oder Bergson. Auf kunsttheoretischem Gebiet entwickelte Lipps seine „Ästhetik der Einfühlung“.⁵⁰³ Adolf Behne glaubte an den Anbruch „eines neuen Zeitalters der Intuition“ und empfand den Expressionismus als „Parallele zur Philosophie Bergsons“.⁵⁰⁴

In der Zeitschrift *Der Sturm* wurde der praktisch orientierten Naturwissenschaft des Materialismus, die durch quantifizierende Analysen alles zu erklären versuchte, Henri Bergsons idealistische Metaphysik entgegengesetzt.⁵⁰⁵ Der Bergsonschen Wissenschaft komme es darauf an, „das wirkliche Leben in seiner unzerteilbaren schöp-

499 Bunge 1996, S. 205.

500 Siehe Bättschmann 2000, S.123–124, Bättschmann 2002, S. 87, Becker 2000, S. 12, Bunk 1992, S. 146–150, Bunge 1996, S. 200–205.

501 Zur Forderung Klees nach der „verinnerlichenden Anschauung“ und der Einfühlungstheorie sowie dem „physiognomischen Blick“ nach Innen siehe Bonnefoit 2009, S. 113–114.

502 Schopenhauer verband eine solche Erkenntnisart ganz im Sinne Klees mit „Metaphysik“ als einer „Erlangung eines Verständnisses der gesamten Erscheinung“. Die Metaphysik sei stets an die Erfahrung des Menschen, an seinen Willen, gebunden; sie sei eine Interpretation, eine Auslegung der Welt als Vorstellung, die „Entzifferung der Welt“. Unter Metaphysik verstand Schopenhauer „jede angebliche Erkenntnis, welche über die Möglichkeit der Erfahrung, also über die Natur, oder die gegebenen Erscheinung der Dinge, hinausgeht, um Aufschluss zu ertheilen über Das, wodurch jene, in einem oder dem andern Sinne, bedingt wäre; oder, populär zu reden, über Das, was hinter der Natur steckt und sie möglich macht.“ Schopenhauer 1972, Bd. 3, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 180.

503 Lipps 1903/1906. Mehr zu den philosophischen und kunsttheoretischen Vorbildern für das Streben nach Emotionalität siehe Beloubek-Hammer 2007, S. 38.

504 Behne 1915b, S. 31.

505 Hoerber 1918, S. 121. Über den *Sturm* als „Umschlagplatz der Ideen Bergsons“ siehe Beloubek-Hammer 2000, S. 40 und Beloubek-Hammer 2007 über die Rezeption Bergsons im Expressionismus.

ferischen Einheit, in seinem unendlichen Entwicklungsreichtum in vertiefter Intuition zu erfassen.“⁵⁰⁶ In seiner *Einführung in die Metaphysik* verweist Bergson auf die wertvollen Dienste der Analyse, die aber nicht die Intuition, „d.h. die metaphysische Untersuchung des Objektes, in dem, was ihm wesentlich und eigentümlich ist“ zu ersetzen vermöge.⁵⁰⁷ Die Analyse sei die gewöhnliche Funktion der positiven Naturwissenschaften. Sie helfe beispielsweise, die Funktionen der einzelnen Organe zu verstehen. Er kontrastierte die intuitive mit der verstandesmäßig operierenden analytischen Erkenntnis. Die Analyse arbeite mit dem Unbeweglichen, während die Intuition sich in die Beweglichkeit – die *durée* – versetze. In der Intuition sah er Wissenschaft und Metaphysik vereinigt.⁵⁰⁸ Nur die Intuition, nicht aber der Intellekt, vermag Bergson zufolge, das Dunkel im Innern der Dinge zu durchdringen und ihr Werden im Lebensfluss wahrzunehmen.⁵⁰⁹

Ganz im Sinne Bergsons will das Individuum in Klees *Wege des Naturstudiums* nicht nur Einzelheiten, Innen und Aussen des Gegenstandes zur Ganzheit totalisieren, es will auch sich selbst in dieser Ganzheit empfinden und erkennen.⁵¹⁰ Analyse und Synthese, genaue Naturbeobachtung und intuitive Betrachtung des Zusammenhangs, sind somit in Klees eigenem Verständnis die Grundlagen des künstlerischen Schaffens, verankert im „Ich“.⁵¹¹ Das Ich des Künstlers vollzieht in der Werkgestaltung eine Synthese zwischen der Wirklichkeit und dem Ich, zwischen den Erlebnissen des Äusseren und des Inneren. Das Ich ist nicht teilbar, sondern ein ganzer Organismus, wie Klee bereits 1905 bemerkte: „Die Individualität ist nichts Elementares, sondern ein Organismus. Elementare Dinge unterschiedlicher Art wohnen da unmittelbar zusammen. Wenn man teilen wollte, stürben die Teile ab. Mein Ich ist beispielsweise ein ganzes dramatisches Ensemble.“⁵¹²

Sämtliche Wege des Naturstudiums, im Schema mit drei schwarzen Pfeilen dargestellt, treffen sich im Auge des Künstlers und führen, von ihrem Treffpunkt aus in Form umgesetzt, zur Synthese von äusserem Sehen und innerem Schauen. Diese Gebilde können vom optischen Bild eines Gegenstandes total abweichen und ihm doch, vom Totalitätsstandpunkte aus, nicht widersprechen.⁵¹³ Diese Totalisierung des Natur-Dinges, die das

506 Hoerber 1918, S. 133.

507 Bergson 1993, S. 189.

508 Bergson 1993, S. 184, 216.

509 Bergson 1993, S. 213.

510 Mit Recht weist Hoppe-Sailer darauf hin, dass Klees Schema in *Wege des Naturstudiums* die Rezeption von Bergsons Ideen noch deutlicher aufzeige, als die von Gassner erläuterten Bezüge zur *Schöpferischen Konfession*. Hoppe-Sailer führt den Gedanken nicht aus. Vgl. Hoppe-Sailer 1998a, S. 133, Anm. 258 und Gassner 1994, S. 33–34.

511 Siehe zur Position des „Ich“ und des Individuums Bunk 1992, S. 146–150.

512 TB 1988, Nr. 638, Mai 1905, Bern, S. 214.

513 Bunge 1996, S. 218.

Eingebundensein von Mensch und Gegenstand in einem Kosmos voraussetzt, ist gemeint, wenn Klee von jener Romantik spricht, die im All aufgeht.⁵¹⁴

Mit Romantik meinte Klee nicht einen spezifischen historischen Stilbegriff, sondern spielte damit auf den universalistischen Erkenntnisanspruch an, der das Univesum als eine Ganzheit verstehen will.

Dass in Klees Darstellung das Auge des Künstlers als Treffpunkt aller Eindrücke fungiert, kann sowohl auf Goethe wie auch auf zeitgenössische Diskurse zurückgeführt werden. So bezieht sich Bombe in einem Aufsatz 1917 auf Goethe, wenn er schreibt, dass „das geistige Sehen“ die Kraft habe, „die Welt nach anderen Gesetzen zu schaffen als denen des leibliche Sehens.“⁵¹⁵ Goethe hielt fest, dass das Auge für die innere Tätigkeit des Bildens stehe: Im Auge „spiegelt sich von aussen die Welt, von Innen der Mensch. Die Totalität des Inneren und Äussern wird durchs Auge vollendet.“⁵¹⁶ Mit dem Auge als Zentrum der Erkenntnis wurde um die Jahrhundertwende in der Gestaltpsychologie und der Erkenntnistheorie der künstlerische Sehakt als Gestaltungsquelle propagiert.⁵¹⁷ Da sich der Künstler nicht damit begnügt, Wirklichkeit zu reproduzieren, sondern sein Streben dahin richtet, ein Sichtbares herzustellen, das imstande ist, für sich zu existieren, wird sein Tun zur „Sichtbarkeitsgestaltung“. Die Hand des Malers ist für Konrad Fiedler eine Verlängerung des Auges.

„Nicht weil sich bildende Kunst an das Auge wendet, bildet sie in sichtbaren Formen, sondern weil sie aus dem Auge entspringt, kennt sie kein anderes Ausdrucksmittel als die aus dem Sehen sich entwickelnden, und ihr Ziel kann kein anderes sein, als in der natürlichen Fortentwicklung des Sehvorganges zu einer klaren und einheitlichen Sichtbarkeit der Welt zu gelangen.“⁵¹⁸

514 BG II.21/86, 18.3.1924; siehe dazu unten S. 190 und Bunge 1996, S. 123.

515 Bombe 1917, S. 74.

516 Goethe 1988, S. 815.

517 Bonnefoit zeigt auf, dass sich Klee auch bei der anatomischen Analyse des Auges in der Vorlesung vom 27.2.1922 (BF/99–101, S. 96–98) auf neueste Erkenntnisse der Gestaltpsychologie bezog. Sie verweist mehrmals auf die zu Anfang des 20. Jahrhunderts als bahnbrechenden Beitrag zur Gestaltpsychologie gewürdigten Schriften von Adolf Hildebrand. Bonnefoit 2004 sowie Bonnefoit 2009, S. 77, 84. Zu Klees Rezeption von Hildebrands Schrift *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) siehe auch Haxthausen 1981, S. 152–158, 175, 180. Die Schriften des Psychologen Friedrich Schuhmann als mögliche Quelle für Klee hat bereits Teuber erwähnt. Teuber 1979, S. 280–283. Weiterführende Literatur zur Gestaltpsychologie und Erkenntnistheorie siehe Hoffmann 1955; Teuber 1979.

518 Fiedler 1971, Bd. 2, S. 280–281. Klee stand in engem Kontakt mit Fiedlers Verleger Reinhard Piper und seine Theorien wurden am Bauhaus diskutiert. Prinzhorn bezog sich in *Bildnerei der Geisteskranken* (1922) explizit auf Fiedler. Zum Sichtbarmachen bei Klee und Fiedler siehe Hoppe-Sailer 1998a, S. 158–161 und Hofmann 1955, S. 136–142.

Aufgrund der Wechselwirkung des Geistigen und des Körperlichen in der künstlerischen Tätigkeit entsteht etwas in zweierlei Hinsicht Neues. Aus dem ungeordneten bildnerischen Material entspringt der konkrete künstlerische Gegenstand, das Bild, und zugleich entwickelt sich aus der Verworrenheit der visuellen Empfindungen eine klare und bestimmte Vorstellungswelt, die das Bild darstellt.⁵¹⁹ Nebst der Idee einer prozessualen Anschauung, die wiederum das künstlerische Verfahren selbst bestimmt, verband Klee und Fiedler die Auffassung der Wirklichkeit als dauerndes Werden.⁵²⁰

Wie aufgezeigt werden konnte, entsprach Klees Forderung nach einer grossen Synthese, die aufgrund einer genetischen, physiologischen und metaphysischen Analyse erfolgte, den zeitgenössischen Diskursen. Da er die intuitive Innenschau nicht lehren konnte, konzentrierte er sich im Unterricht auf die beiden anderen Arten der Analyse. Sie erlaubten ihm über die Gliederung des Ganzen, über die „organischen und zweckmässigen Zusammenhänge (Gesetz, Construction, Aufbau)“ Klarheit zu schaffen.⁵²¹ Aufgrund dieser Analysen verlangte er von seinen Schülern, in einer Synthese der einzelnen Glieder „lebendig“ zu gestalten, womit er, wie wir sehen werden, die Kombination von unterschiedlichen Gliederungscharakteren meinte.

GLIEDERUNG

Es ist bezeichnend für Klees Auffassung der Analyse, dass er im Unterricht weniger von Komposition oder Konstruktion, sondern von „Gliederung“ sprach, wenn es darum ging, den Aufbau eines ganzen Organismus zu definieren. Der Begriff „Gliederung“ spiegelt sein Interesse am Formwerden oder an der Formung wider.⁵²² In der Endung des Begriffes ist die zeitliche Komponente des Werdens enthalten. Um die Betonung des Prozesses hervorzuheben, bezeichnete er seine Vorlesungsnotizen ab 1923 nicht mehr als „Bildnerische Formlehre“, sondern führte den Begriff „Bildnerische Gestaltungslehre“ ein. Diesen definierte er im Unterricht wie folgt:

519 Jochims 1968, S. 53.

520 Die Erwägung Hoppe-Sailers, dass Klee durch die Lektüre Fiedlers auf die Goetheschen Ideen kam, trifft wohl nicht zu. Doch zeigt dies einmal mehr wie stark viele von Klees Zeitgenossen von der Metamorphosenlehre inspiriert waren. Hoppe-Sailer 1998, S. 158–162.

521 BG A/5.

522 Als Konstruktionen bezeichnete Klee hingegen die in der planimetrischen und stereometrischen Gestaltung mit Lineal und Zirkel konstruierten, geometrischen Gebilde. Komposition, Konstruktion oder Kombinationen von bildnerischen Mitteln bezeichnen künstlich geschaffene Formen, mit anderen Worten „spezielle Ordnungen“.

„Die Lehre von der Gestaltung befasst sich mit den Wegen die zur Gestalt (zur Form) führen. Es ist wohl die Lehre von der Form, jedoch mit Betonung der dahin führenden Wege. Das Wort Gestaltung charakterisiert das eben gesagte durch seine Endung. „Formlehre“, wie es meist heisst, berücksichtigt nicht die Betonung der Voraussetzungen und der Wege dahin. Formungslehre ist zu ungewohnt. Gestaltung knüpft in seinem Sinne ausserdem deutlich an der Begriff der zu Grunde liegenden Voraussetzungen an. Und ist darum desto mehr vorzuziehn.“⁵²³

Was bei Klee die Begriffe „Form“ und „Formung“, „Gestalt“ und „Gestaltung“ beinhalten, verdeutlichen in Goethes *Einleitung zur Morphologie* die Begriffe „Gestalt“ und „Bildung“:

„Der Deutsche hat für den Complex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort Gestalt. Er abstrahirt bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, dass ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixirt sei. Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, dass nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern dass vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke. [...] Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem hervorgebrachten, als von dem hervorgebracht werdenden gehörig genug zu brauchen pflegt. Wollen wir also eine Morphologie einleiten, so dürfen wir nicht von Gestalt sprechen; sondern wenn wir das Wort brauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes bedeuten.“⁵²⁴

Mit dieser Analogie wird einmal mehr klar, wie stark Klees Lehre von Goethes genetischer und physiologischer Denkart geprägt war.

523 BG I.1/4. Leider ist die Datierung dieses Blattes nicht bekannt. Es handelt sich aber um eine Tabelle, in der Klee unter dem Titel „Einleitung“ in einer „kurzen Fassung“ und in einer „weiten Fassung“ einen Überblick seines Unterrichts gibt.

524 Goethe 1840, Bd. 36, S. 6. Auf diese Parallele hat bereits Bestgen hingewiesen. Bestgen 2009, S. 278.

Das Prozessuale in der bildnerischen Gestaltung konnte Klee am besten mit Wachstumsprozessen in der Natur veranschaulichen. In beiden Gebieten sind allgemeingültige Gliederungsprozesse zu erkennen. Diese Gemeinsamkeit ist nicht so sehr formaler als vielmehr prinzipieller Art.

Bevor in Klees Unterrichtsnotizen die genetische und physiologische Analyse der bildnerischen Elemente und Mittel sowie der pflanzlichen und menschlichen Organismen nachvollzogen wird, soll kurz ein Überblick zur Verschiebung der Bedeutung der Naturbeispiele im Laufe seiner Lehrtätigkeit gegeben werden.

Klee begann die Vorlesungen zur *Bildnerischen Formlehre* in Weimar zwar mit der Analyse der bildnerischen Elemente, schien jedoch festgestellt haben, dass seine Überlegungen zur Entstehung von Punkt, Linie, Fläche und Körper mit konkreten Beispielen aus der Natur erklärt werden müssten.⁵²⁵ Ab Herbst 1923, im Vorlesungszyklus zur *Prinzipiellen Ordnung* ging Klee deshalb erst nach mehreren ausführlichen Analysen von Gliederungen in der Natur zur Analyse der elementaren bildnerischen Gestaltung über. Wie Schülermitschriften belegen, nahmen die Anschauungsbeispiele aus der Natur nach 1926 in Dessau wieder ab. Im Kurs für das erste Semester erklärte Klee die Gestaltung der Fläche und führte in die Farbenlehre ein.⁵²⁶ Die Gliederung wird in einem eigenen Kapitel behandelt, das aber nur wenige Anschauungsbeispiele aus der Natur auführt.⁵²⁷ In *Wege zur Form* erläuterte Klee die Entstehung geometrischer Formen zwar aufgrund der aus der genetischen und physiologischen Analyse natürlicher Organismen gewonnenen Erkenntnisse, ohne jedoch konkrete Beispiele aufzuführen. Trotzdem war die Beziehung zwischen natürlichen Prozessen und der bildnerischen Gestaltung nach wie vor ein Thema, wie Christof Hertels Rückblick auf den Unterricht von Paul Klee im Jahr 1931 zeigt: „Klee lehrte uns die Gliederung und das Strukturelle des pflanzlichen und tierischen zu sehen. Er lehrte uns nicht nur, es optisch aufzunehmen, sondern er gab uns in seiner Formtheorie das Prinzip der Gestaltung überhaupt.“ Hertel erwähnte auch, dass sie sich lange mit der „Formenembryologie, d.h. mit der Beleuchtung von Vorgängen, die hinter der vollendeten Form, ja sogar hinter der Elementarform stehen“, befasst hätten.⁵²⁸

525 Erst in der 5. Vorlesung führte Klee konkrete Beispiele aus der Natur ein. BF/69–71, 30.1.1922, S. 66–68.

526 Siehe Notizen Klees zum Unterricht in seinem Taschenkalender 1926 in: TB 1988, S. 1020. Siehe auch die Mitschriften von: Arie Sharon, BHA, Inv.-Nr. 8390, SS 1927; Lisbeth Birman-Östreicher, BHA, Inv.-Nr. 269, WS 1927/28; Reinhold Rossig, SBD, Inv.-Nr. I 9345 G, WS 1929/30; Hajo Rose, BHA, Inv.-Nr. 10256, WS 1929/30; Hannes Beckmann, BHA, Inv.-Nr. 8, WS 1929/30; Hilde Cieluszek (geb. Reindl), GRC, Inv.-Nr. B1_F6, WS 1929/30; Alma Else Engemann (geb. Imboden), SBD, Inv.-Nr. I 8569 D, zwischen 1928 und 1931. In einigen Bauhausdiplomen wird Klees Kurs mit dem Titel „primäre Gestaltung der Fläche“ aufgeführt.

527 Siehe unten S. 132.

528 Hertel 1931, o.S.

DIE BILDNERISCHEN ELEMENTE UND MITTEL

Dass Klees Analyse der bildnerischen Elemente in Punkt, Linie und Fläche auf den griechischen Mathematiker Euklid zurückgeht, wurde in der Forschungsliteratur bereits mehrfach festgestellt.⁵²⁹ Bonnefoit legt dar, dass Klee die Schriften Leonardo da Vincis als Quelle für die euklidische Geometrie dienten. Wie da Vinci definiert auch Klee die Linie als Resultat der Punktbevægung.⁵³⁰ Beide Künstler bestimmen die Rangordnung der bildnerischen Mittel von der Linie über die Helldunkeltöne zu den Farben.⁵³¹

Die bildnerischen Elemente sind nach Klee selbständige, nicht „zusammengesetzte“, Elemente,⁵³² die genetisch zusammenhängen. Die bildnerische Form beginnt, so Klee, „beim Punkt der sich in Bewegung setzt“ und eine Linie bildet.⁵³³ Die freie Linienentfaltung beschrieb Klee als „linear aktiv“. Flächen bildende Linien sind „linear medial“. Lineare Ergebnisse wie ausgefüllte Flächen bezeichnete er als „linear passiv“.⁵³⁴ Durch die Verschiebung der Linie entsteht die Fläche und durch deren Bewegung im Raum der dreidimensionale Körper. Klee begann seine erste Vorlesung zwar mit der euklidischen Abfolge der vier Elemente Punkt, Linie, Fläche und Körper, doch verließ er unmittelbar darauf die Pfade des antiken Mathematikers, indem er die Bedeutung der Bewegung betonte und somit durch den Faktor Zeit die vierte Dimension einband.⁵³⁵ Im Gegensatz zu Euklid entsteht für Klee die Linie nicht durch die Verbindung eines Anfangs- und Endpunktes, sondern durch die Bewegung eines Punktes. Auf den Spuren Goethes griff Klee die „organologische“⁵³⁶ beziehungsweise die „genetische“⁵³⁷ Variante der euklidischen Geometrie auf, wie Bonnefoit in ihrer Analyse von Klees Linientheorie

529 Greenberg 1941, S. 225, Franciscano 1979, S. 24, Bättschmann 2000, S. 116–119, Bonnefoit 2008a, S. 251–252, Bonnefoit 2008b, S. 123 und Bonnefoit 2009, S. 23–24; zur Geometrisierung der Malerei im Allgemeinen siehe Bättschmann 2002, S. 69–72.

530 Siehe Bonnefoit 2008a, S. 252–253; siehe dazu auch unten S. 201–202.

531 Da Vinci 1882, S.1; Bonnefoit 2008a, S. 245–246. Klee schilderte im Tagebuch seinen eigenen künstlerischen Werdegang als eine sukzessive Entwicklung in der Beherrschung der bildnerischen Mittel von der Linie, über die Helldunkeltöne zur Farbe. Siehe TB 1988.

532 „III. Ich präziserte den Begriff Element als etwas selbstverständlich Unzusammengesetztes.“ Entwurf SK in: Klee 1956, S. 9 oder SK 1920, S. 31.

533 BF/7–8, 14.11.1921, S. 5–6. Auf den Punkt ging er in der BF nicht näher ein; mehr zum „gereizten“ Punkt als Ursprung siehe unten S. 144–145; zu Klees Linientheorie siehe Bonnefoit 2009.

534 BF/8–14, 14.11.1921, S. 6–12 und Repetition am 15.5.1922, S. 143–146, BF/146–149; siehe dazu Bonnefoit 2009, S. 65–66.

535 Mit der Betonung der Bewegung, die für die Entstehung der Elemente nötig ist, grenzte sich Klee von der statischen Definition von Punkt, Linie und Fläche ab, mit der Euklid von Alexandria seine Stoichea (Elemente) einleitete. Siehe Bättschmann 2000, S. 116–119.

536 Siehe Graevenitz 1994, S. 65.

537 Mit „genetischer“ Geometrie bezeichnet Pörksen Goethes Art räumlich ordnenden Denkens, die sich beispielsweise auf der Suche nach den Baugesetzen der „Urpflanze“ manifestiere. Pörksen 1998, S. 101–102.

treffend beschreibt.⁵³⁸ Klees wichtigster Beitrag zur Gestaltungslehre ist die Betonung der Bewegung für die Entstehung der Bildelemente. Bewegung ermöglicht, dass aus einem Element das nächste entsteht. Da die bildnerischen Elemente organisch zusammenhängen, kann ihre Gliederung aufgrund einer genetischen und einer physiologischen Analyse geklärt werden. Wie wir sehen werden, bieten sich zu deren Vermittlung Anschauungsbeispiele wie die genetische Analyse einer Pflanze oder die physiologische Analyse des menschlichen Organismus geradezu an.⁵³⁹

Die Wahl der bildnerischen Mittel begründete Klee mit seinem eigenen künstlerischen Handeln. Er fühle sich „auf dem Gebiet der Fläche heimischer als beispielsweise in den direkteren Räumlichkeiten der Plastik.“ Erst in der Fläche wirkten Linie, Helldunkel und Farbe zusammen. Im Punkt sei nur die Farbe und in der Linie nur Farbe und Hell-Dunkel sichtbar.⁵⁴⁰ Im Jenaer Vortrag ging Klee differenzierter auf die Charakterisierung der „spezifischen Dimensionen des Bildnerischen“ ein. Das Mass sei das Kennzeichen des ersten Elements, der Linie. Bei den Helldunkeltönen handle es sich um Gewichtsfragen. Drittens stehe die Farbe für Qualitäten.⁵⁴¹ Nach der Analyse der bildnerischen Mittel kam Klee auf die „ersten Konstruktionen mit den eben aufgezählten Elementen dreier Kategorien“ zu sprechen, denn hier liege der Schwerpunkt des bewussten Schaffens. „Hier verdichtet sich unser Professionelles Tun.“⁵⁴² Durch die Wahl der Mittel und deren Kombination werden „spezielle Ordnungen“ geschaffen, die Klee als „Gebilde von höherer Gliederung“ bezeichnete. Diese entstehen indem der Künstler bestrebt ist, „die formalen Elemente so rein und so logisch zueinander zu gruppieren, dass jedes an seinem Platze notwendig ist und keines dem andern Abbruch tut“.⁵⁴³

Klee unterschied im Unterricht zwischen einer „princiellen“ und einer „speziellen“ Ordnung der bildnerischen Gestaltungsmittel:

„Der ganze ‚Bau‘ der Gestaltungsmittel ist, einmal errichtet unverrückbar, unveränderlich, einmalig. Daher der Terminus principiell. [...] Ein Princip ist grundsätzliche Voraussetzung zu allem Weiteren; [...] Der Bau der principiellen Ordnung der Mittel ist wohl ein sehr

538 Bonnefoit 2009, S. 26.

539 Bättschmann spricht von „biologischen“ und „anthropologischen“ Analysen, wobei er damit eher die Objekte der Analysen und weniger die Art der Analysen charakterisiert. Bättschmann 2000, S. 122; Bättschmann 2002, S. 84.

540 BG I.3/6.

541 Jena 1924, fol. 8r.

542 Jena 1924, fol. 9v.

543 Jena 1924, fol. 10r. Klee erläuterte hier das Missverständnis zwischen Künstler und Laie, welcher ein Kunstwerk aufgrund dessen Ähnlichkeit mit einem Gegenstand beurteile.

strenger und exacter Organismus. [...] Aber dieser Organismus ist von einer unverrückbaren Starrheit von einer einmaligen Vollkommenheit. Die eigentlich lebendig bewegte Gestaltung hat sich daher von der principiellen Ordnung loszulösen, und jeweils ein oder mehrere Organe jenes Organismus herauszugreifen und für sich zu einer organischen Vollendung neuzuordnen. Die Möglichkeiten gehen zur Vielmaligkeit über zur unendlichen Variabilität.⁵⁴⁴

Während es Klee im Kapitel zur *Principiellen Ordnung* eher um die Analyse der bildnerischen Elemente und Mittel ging, zeigte er in der *Speziellen Ordnung* Möglichkeiten einer lebendigen Gestaltung auf.

Da die Polarität von Hell und Dunkel beziehungsweise von Licht und Finsternis gemeinsame Grundlage für Kunst und Natur bildet, verglich Klee die Analyse der Schwarzweissmittel mit der Gliederung von hell zu dunkel in der Natur. Er unterschied die Bewegung von Weiss nach Schwarz im natürlichen und künstlichen Kosmos. Im Chaos seien Licht und Finsternis noch gar nicht geschieden. In der natürlichen Ordnung handle es sich um ein Fließen vom einen zum anderen Pol, während in der künstlichen Ordnung die Bewegung von Hell nach Dunkel in Abstufungen gegliedert sei.⁵⁴⁵ „Die naturhafte Bewegung von Weiss nach Schwarz ist feinste Ordnung in der Bewegung.“⁵⁴⁶ Die Unterteilung sei so fein, dass man nie exakt sagen könne, wo man sich befinde.

„In der Einteilung und Befestigung in Grade, welche örtlich genau feststehen, äussert sich unser Orientierungsbedürfnis auf Kosten des Reichtums an Abstufungen. Aber gerade die allzu vielen und allzu feinen Werteunterschiede verwirrten uns, so wie uns alles Natürliche zunächst erkenntnisgemäss verwirrt, bis wir dereinst zu einer beruhigenden Orientierung kommen.“⁵⁴⁷

Die analytische Gliederung der Helldunkeltöne ist eine künstliche Angelegenheit. Um die natürliche Ordnung verstehen zu können, ist sie jedoch unumgänglich. Klee verdeutlichte

544 BG I.3/5.

545 BG I.2/97, 15.1.1924. Klee hatte die Begriffe „Chaos“ und „Ordnung a) natürliche b) künstliche“ nachträglich, möglicherweise bei einer späteren Wiederverwendung des Materials, mit Bleistift eingefügt. Chaos und Kosmos als Gegensatzpaar fasste er auch in einer Gegenüberstellung zusammen, die wahrscheinlich als Ergänzung zur Notiz BG I.2/97 gedient hatte. BG I.1/14, BG I.1/17, BG I.1/19.

546 BG I.2/97.

547 BG I.2/97.

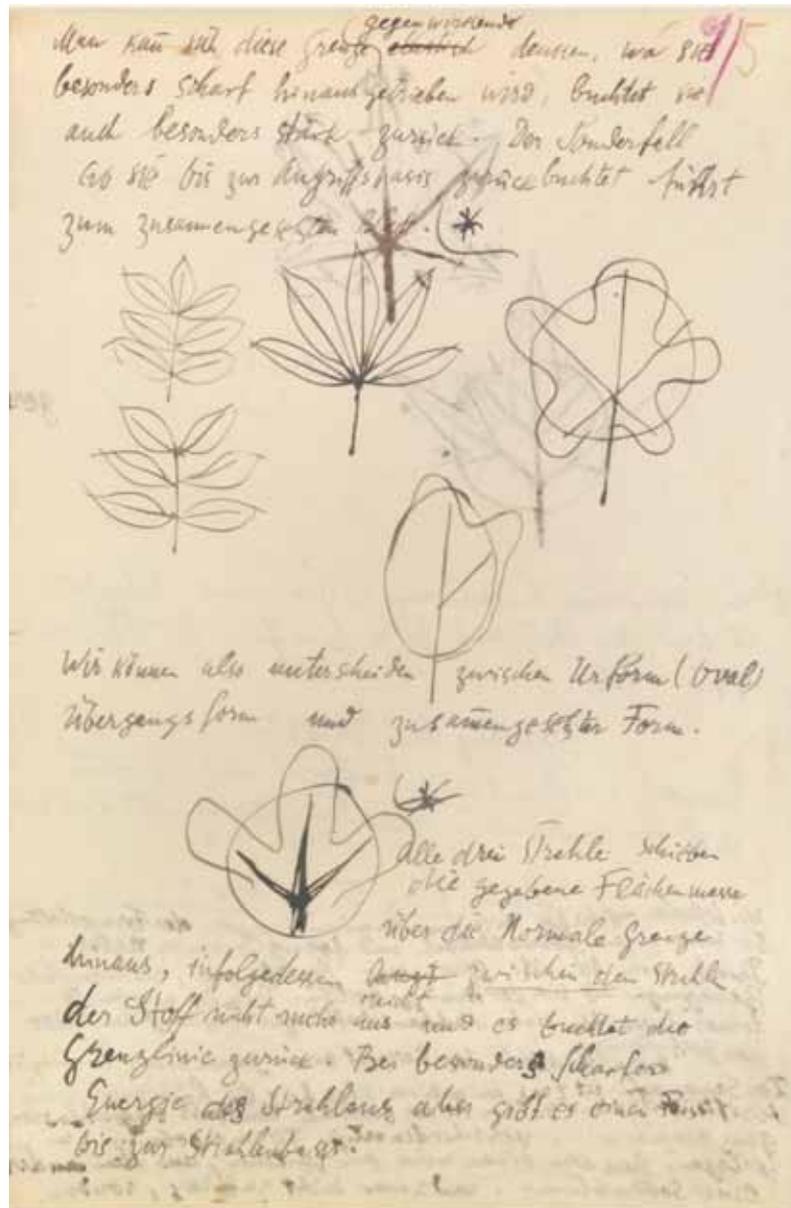


Abb. 7 Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Principielle Ordnung,
 29. Okt. 1923, Blei- und Farbstift auf Papier, 22 x 14,4 cm, BG I.2/6.

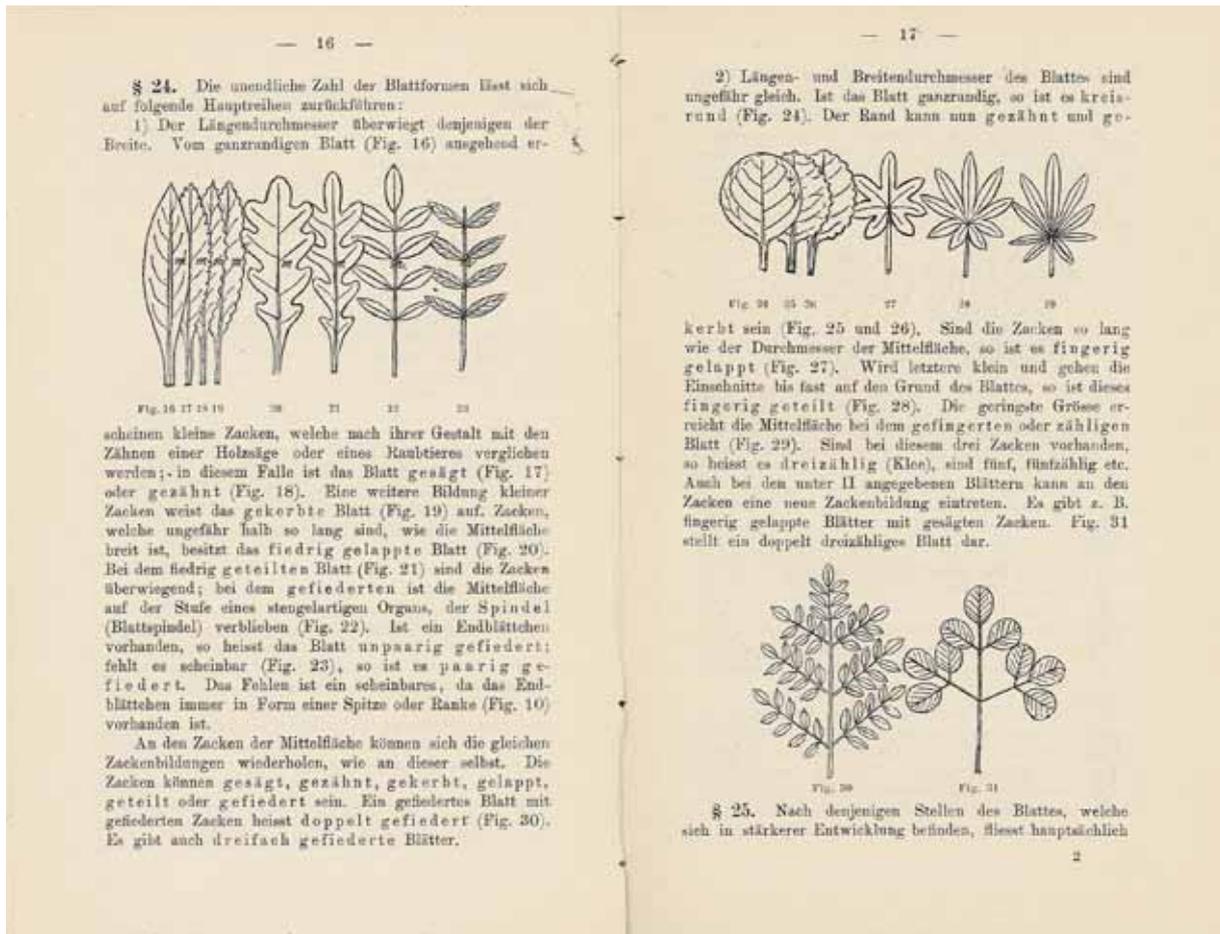


Abb. 8 Johannes Fankhauser, *Leitfaden der Botanik zum Unterricht an Mittelschulen*, Bern 1884, S. 16 und 17.

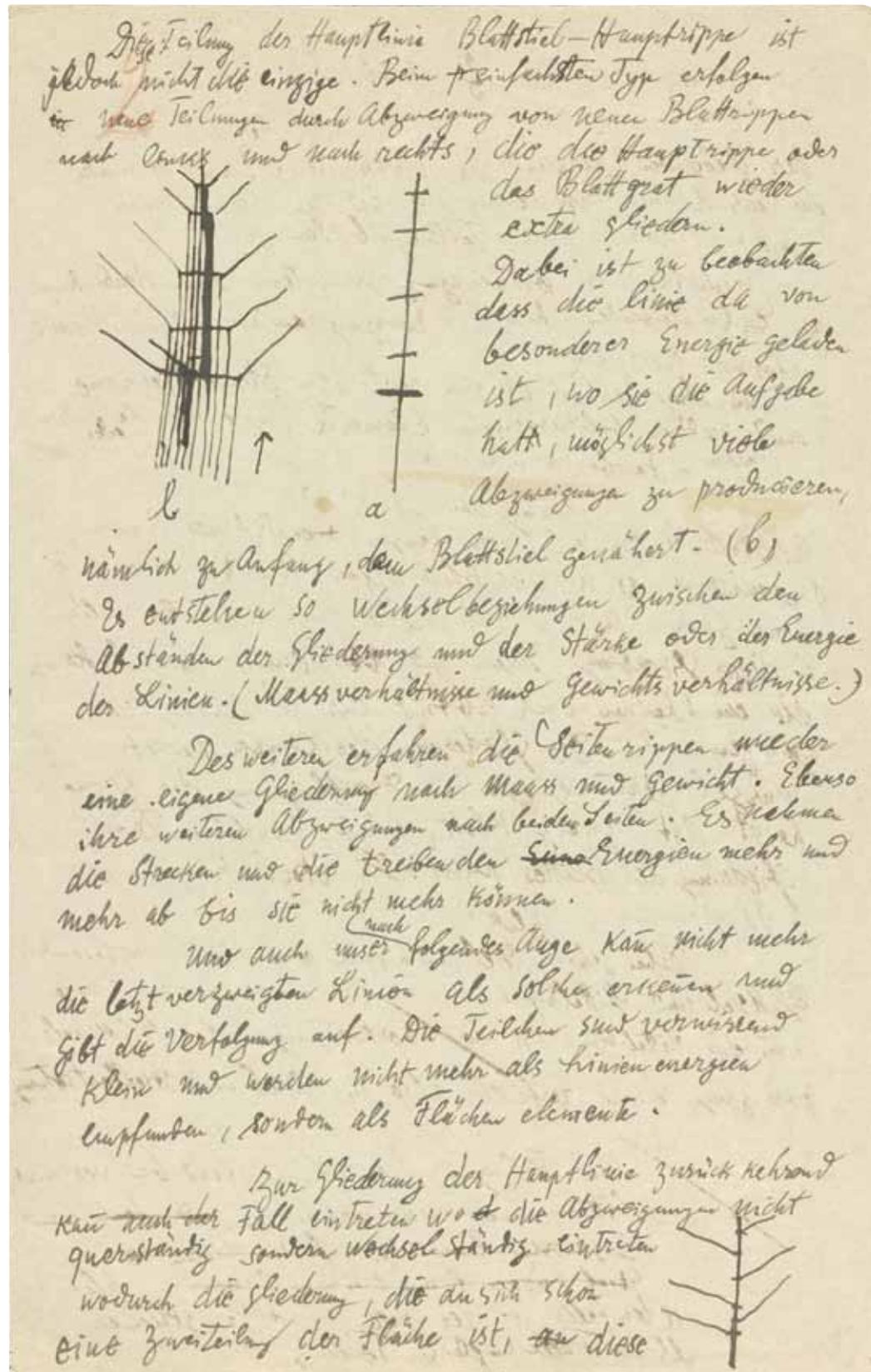
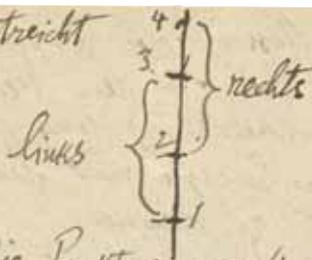


Abb. 9 Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Principielle Ordnung,
29. Oktober 1923, Feder und Farbstift auf Papier, 22,7 x 14,3 cm, BG I.2/3-4.

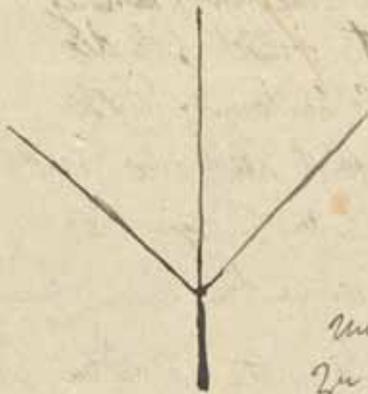
Zweiteilung noch unterstricht



Für die linke Seite sind die Punkte 2 und 4 minderwertig
für die rechte Seite sind die Punkte 1 und 3 minderwertig

Noch komplizierter sieht es auf Blättern aus, wo diese Wechsel und Querständigen Gliederungen miteinander kombiniert auftreten. Wo doch ist es immer noch der ganz primitive Grundtyp.

Prinzipiell ~~aber~~ weicht von diesem ein zweiter Haupttyp ab, da durch dass zunächst zwei der Seitenrippen sich die Macht der Mittelrippe aneignen möchten, ~~welt~~



Diesem Beispiel folgen meistens weitere zwei Rippen nach



und zwar stehen diese Seitenzweige zu diesem Zweck schon früh auf, und setzen alle zusammen ihre Selbstständigkeit schon im beginnen dem Punkte, welcher Blatt ~~dem~~ Blattstiel trennt ^(das)

Die Verbundenheit des Blattorganes ~~mit~~ durch Stiel mit Zweig und ganzem Baum lässt eine Gleichordnung jedoch nie ganz zu. Wenn auch die Seitenrippen der Hauptrippe an Größe gleichkommen sollten, so bleibt es immer ~~noch~~ eine Angelegenheit der Symmetrie. D.h. die Oberherrschaft der Mittelaxe bleibt gewahrt.

der nährnde Saft. In der Richtung, wie dieser fließt, bildet sich ein Geleise, Rippe, Nerv, Ader (Gefäßbündel) genannt. Die Rippe wird den kürzesten Weg von der Nahrungsquelle zum wachsenden Blatteil einnehmen. Zunächst wird sich nach der kräftig wachsenden Blattspitze eine Rippe bilden; es ist dies die Mittelrippe (Fig. 32) des Blattes.

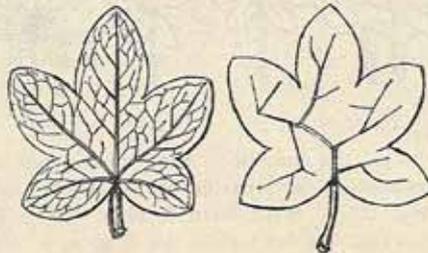


Fig. 32

Fig. 33

Sodann ziehen sich namentlich gegen jede Auszackung hin stärkere Seitenrippen. Nach jeder Stelle hin, nach welcher ein stärkerer Saftstrom entsteht, wird eine entsprechend starke Rippe entstehen und zwar auf dem kürzesten Wege. Wird dieses z. B. bei einer Zeichnung nicht berücksichtigt, so ist diese unnatürlich oder unschön (Fig. 33).



Fig. 34

§ 26. Bezüglich der Verteilung der Nerven in der Blattfläche unterscheidet man zwei Typen. Entweder bilden dieselben ein Netz bei wohl ausgebildeter Mittelrippe (Fig. 32), oder sie verlaufen mehr oder weniger parallel (Fig. 34). Man unterscheidet demnach netzaderige und parallelnervige Blätter.

§ 27. Entwickeln sich zu beiden Seiten des Blattstielgrundes oder des Blattgrundes bei dem sitzenden Blatt blattähnliche Organe, so heißen diese Nebenblätter (Stipula). Diese sind z. B. sehr entwickelt bei der Erbse, wo sie mächtiger sind als das eigentliche Blatt selber. Bei manchen Blättern, z. B. bei denen der Gräser, befindet

Abb. 10 Johannes Fankhauser, *Leitfaden der Botanik Beiträge zur bildnerischen Formlehre, zum Unterricht an Mittelschulen*, Bern 1884, S. 18.

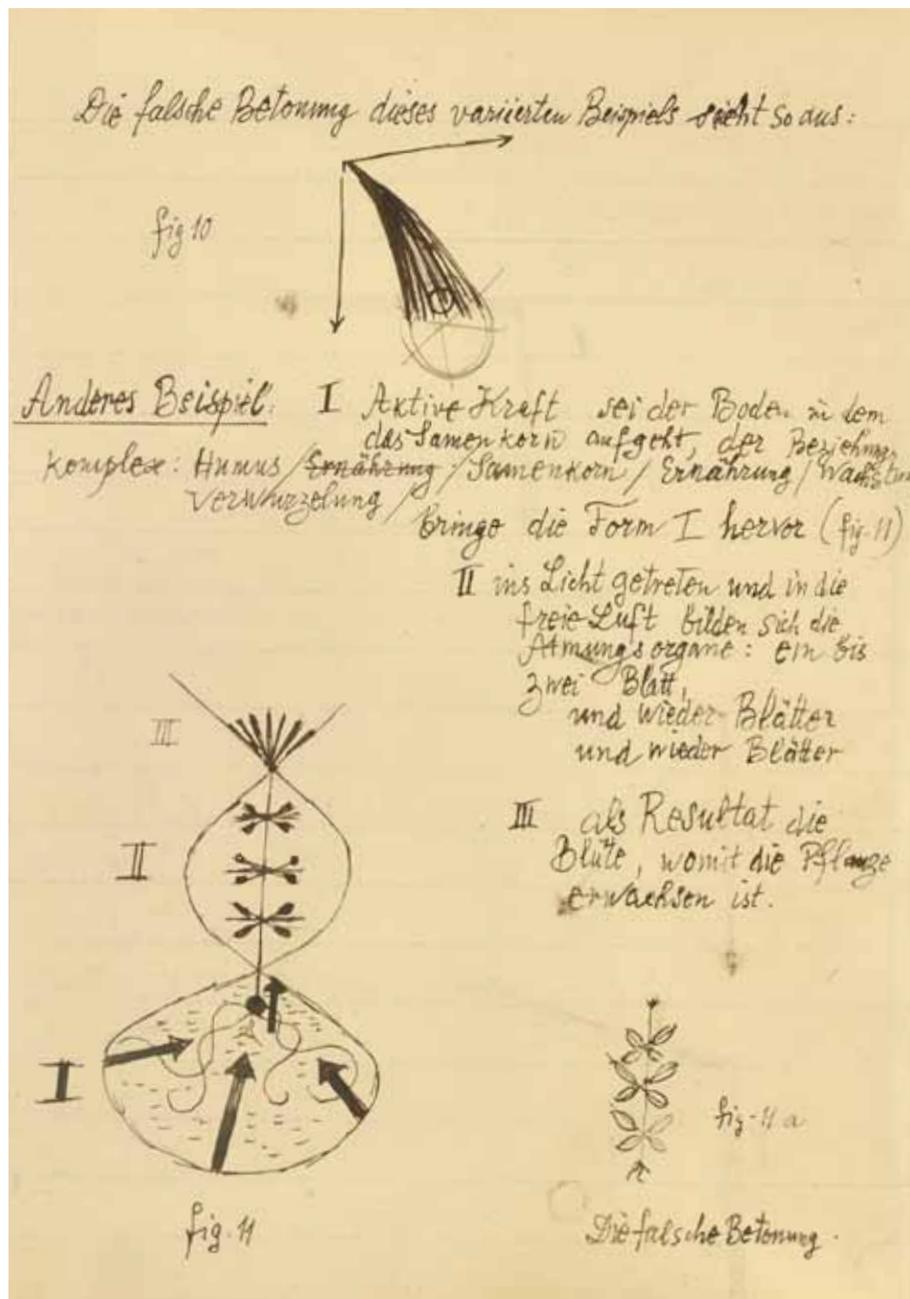


Abb. 11 Beiträge zur bildnerischen Foremlehre, 27. Februar 1922, Feder auf Papier, 20,2 cm x 16,3 cm, BF/93.

den Zusammenhang von Natur und Kunst, indem er eine natürlich gegebene Ordnung von einer analytisch begründeten, künstlichen Ordnung unterschied.

PFLANZENGLIEDERUNG

Als Anschauung für die Gliederung der bildnerischen Elemente zog Klee vor allem im Vorlesungszyklus zur *Principiellen Ordnung* Beispiele aus der Natur heran. Er unterzog Pflanzen oder andere natürliche Organismen einer Analyse. Die Gliederung der Pflanze in Samenkorn, Stiel, Blatt und Blüte veranschaulicht nicht nur die genetische Entwicklung von Punkt, Linie zu Fläche und Körper, sondern verdeutlicht die elementaren Gestaltungscharaktere aktiv, passiv und medial.⁵⁴⁸ Da diese Eigenschaften Auskunft über die Funktion des Organs oder des Elementes geben, eignet sich für ihre Definition am besten eine physiologische Analyse.

Im Wintersemester 1923/24 begann Klees Kurs mit der Aufgabenstellung, Blätter nach der Natur „unter Berücksichtigung der gliedernden Energien der Blattrippen“ zu zeichnen.⁵⁴⁹ Klee erwartete von den Studenten, dass sie zuerst die Gliederung der Blätter und deren Entstehung analysierten, um sie überhaupt zeichnen zu können. Sich auf die Aufgabenstellung beziehend beschrieb Klee eine knappe Woche später verschiedenartige Gliederungen von Blättern. (Abb. 7, S. 114 und Abb. 9, S. 116) Die Linie ist da von besonderer Energie geladen, also dicker, „wo sie die Aufgabe hat möglichst viele Abzweigungen zu producieren, nämlich zu Anfang, dem Blattstiel genähert.“⁵⁵⁰ Nach Klee entstand der passive Umriss eines Blattes dadurch, dass sich die lineare Energie der Rippen und Blattadern erschöpft: die Linie büsst ihre Beweglichkeit ein und kommt zum Stillstand.⁵⁵¹ Dass der Durchmesser einer Rippe und die Blattform vom Saft, mit anderen Worten von der Energie bestimmt werden, lernte Klee bereits im Naturkunde-Unterricht von Fankhauser.⁵⁵² (Abb. 10, S. 118) Die Gliederung ist also funktional. Die Rippen werden als aktive Linien aufgefasst. „Unsere Auffassung der Rippen als constructiv=gliedernde Energien bringt es mit sich den Werdegang des Blattes (im bildnerischen Sinn) nun als eine Auseinandersetzung zwischen linearer Energie oder Besonderheit und flächiger Massigkeit oder Vielheit zu denken.“⁵⁵³ Auch bei Goethes Analyse der Blätter dominierte die bildnerische Aktivität der Rippen.⁵⁵⁴

548 Nach Bonnefoit scheinen die Begriffe aktiv, medial und passiv, die er der Grammatik entlehnte, Klees persönliches Vokabular zu sein, um die Linie zu charakterisieren. Bonnefoit 2009, S. 66.

549 BG I.2/2, 23.10.1923.

550 BG I.2/3, 29.10.1923.

551 Bonnefoit 2009, S. 65.

552 Fankhauser 1884, S. 14–21, speziell S. 18.

553 BG I.2/5, 29.10.1923.

554 Goethe 1840, Bd. 36, *Die Metamorphose der Pflanzen* (1790), S. 23.

Klee liess seine Schüler in den Pflanzenblättern die drei Linientypen aktiv, medial und passiv nachspüren. Mit Bleistift fügte Klee nachträglich die Anmerkung hinzu, dass er diesen Stoff noch „abstrahierend“ behandelt habe, und verwies auf Seiten in den *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre*.⁵⁵⁵ Dort sind die Begriffe aktiv, medial und passiv im Zusammenhang mit dem Liniencharakter in der ersten Vorlesung vom 14. November 1921 und in der Repetition des Stoffes zu Beginn des Sommersemesters 1922 aufgezeichnet.⁵⁵⁶ Im ersten Vorlesungszyklus versuchte Klee die drei Gliederungseigenschaften direkt mit den bildnerischen Elementen zu erklären; erst in der siebten Vorlesung zog er die Pflanze als Anschauungsbeispiel heran. Die Pflanze, welche durch die aktive Kraft aus dem Samenkorn sich in der Luft entfaltet und in der Blüte endet, diente dazu, den aktiven, medialen und passiven Charakter der einzelnen Organe im ganzen Organismus zu erklären.⁵⁵⁷ (Abb. 11, S. 119)

Klee machte auch auf die Relativität der Gliederung einer Pflanze aufmerksam:

„Ein Blatt ist ein Teil vom Ganzen. Ist der Baum Organismus, so ist das Blatt Organ. Diese kleinen Teile vom Ganzen sind in sich wieder gegliedert. Es walten in dieser Gliederung Ideen und Verhältnisse der Gliederung die im kleinen ein Abbild der Gliederung des Ganzen sind. Die Gliederung des Ganzen heisst Wurzel Stamm Krone. Die Gliederung der Krone heisst Ast, Zweig Blatt, Blüte, Frucht. Die Gliederung des Blattes heisst: [unleserlich] Stiel, Rippen, und Blattgewebe.“⁵⁵⁸

Wiederum knüpfte Klee hier an die Einsicht Goethes an, „dass eine Pflanze, ja ein Baum, die uns doch als Individuum erschienen, aus lauter Einzelheiten bestehn, die sich untereinander und dem Ganzen gleich und ähnlich sind, [...]“.⁵⁵⁹

Die Analyse der Pflanze erlaubte Klee nicht nur, die Entstehung von Punkt, Linie und Fläche zu erklären, sondern auch auf die Relativität der Gliederung hinzuweisen. Jeder Organismus kann in Organe zerlegt werden, die je nach Standort des Betrachters wiederum als

555 BG I.2/7, 29.10.1923.

556 BF/8–14, S. 6–12 und BF/146–149, S. 143–146. Weitere Ausführungen zur aktiven, medialen und passiven Linie siehe Bonnefoit 2009, S. 65–66.

557 BF/95, 27.2.1922, S. 92. Nach Baumgartner seien in dieser Skizze die in *Pflanzen-Analytisches, 1932*, 229 dargestellte Entwicklung und die Unterteilung in drei Hauptzonen bereits vorgezeichnet. Baumgartner 2008, S. 36–37. Diese enge Verbindung von Manuskriptskizze und Werk stellten auch Spiller (1970, S. 65) und Verdi (1984, S. 105) her.

558 BG I.2/2, 29.10.1923.

559 Goethe 1840, Bd. 36, Bildung und Umbildung organischer Naturen. Die Absicht eingeleitet, S. 7.

Organismus aufgefasst werden können. Auf die verschiedenen Gliederungscharakter und die mikroskopische oder makroskopische Betrachtung wird später näher eingegangen.

DER MENSCHLICHE ORGANISMUS

Paul Klee hielt bereits 1908 in seinem Tagebuch die Analogie zwischen der Anatomie eines Menschen und der ‚Konstruktion‘ eines Bildes fest:

„Wie der Mensch so hat auch das Bild Skelett, Muskeln und Haut. Man kann von einer besonderen Anatomie des Bildes sprechen. Ein Bild mit dem Gegenstand: ‚nackter Mensch‘ ist nicht menschenanatomisch, sondern bild-anatomisch zu gestalten. Man konstruiert fürs erste ein Gerüst der zu bauenden Malerei. Wie weit man über dieses Gerüst hinausgeht ist frei, es kann vom Gerüst schon eine Kunstwirkung ausgehen, eine tiefere als von der Oberfläche allein.“⁵⁶⁰

Während Klee damals noch Begriffe wie „anatomisch“, „Gerüst“ oder „Konstruktion“ verwendete, dachte er am Bauhaus organisch. Er vertiefte das Studium des Aufbaues des Menschen und konzentrierte sich auf die Funktion der einzelnen Organe im ganzen Organismus. Er war mehr an einer physiologischen als an einer anatomischen Analyse interessiert.

Im ersten Vorlesungszyklus im Wintersemester 1921/22 analysierte Klee den menschlichen Körper, um die strukturelle Beschaffenheit der Organe und ihre Funktion im ganzen Organismus zu erklären. Am 13. Februar 1922 führte Klee mit folgenden Worten in das Thema ein:

„Die anatomische Wissenschaft lehrt meist einleitend, die Materie, aus der pflanzliche oder animalische Wesen gebaut sind, in ihrer Structur erkenne. Sie bedient sich dabei des Messers. Unter Structur versteht sie die Gruppierung der kleinsten frei oder microscopisch sichtbaren Körperchen der Materie.“⁵⁶¹

Nach der Analyse der Struktur von Knochen, Knorpeln, Bändern, Sehnen, Muskeln etc. leitete er zu einem weiteren Aspekt über: „Vergegenwärtigen wir uns von nun an den

560 TB 1988, Nr. 840, Okt. 1908, München, S. 280.

561 BF/82, 13.2.1922, S. 79.

Organismus als Bewegungsmaschine⁵⁶², wo Bewegungsvollzug und Bewegungswille prompt ineinander greifen.⁵⁶³ Auf die anatomische Analyse folgte die Untersuchung der dienenden oder herrschenden Funktionen der einzelnen Organe innerhalb des ganzen menschlichen Organismus'.⁵⁶⁴ „Das Gehirn unterwirft mittelst der Nerven den Muskel seinem Willen, durch den Muskel gelangt der Befehl sehnenvermittelt an den Knochen, bis die ganze Materie trotz ihrer irdischen Gebundenheit sich eben doch bewegt.“⁵⁶⁵ Anschliessend erweiterte Klee die „Naturstudien auf anatomischen Gebiet [...] vom Gebiet der willkürlichen Bewegung auf das Gebiet der unwillkürlichen Bewegung.“⁵⁶⁶ Während der Bewegungsapparat vom Hirn willkürlich gelenkt wird, ist die vom Herz ausgehende Bewegung unwillkürlich. Der Kreislauf des Blutes im Menschen diente Klee als weiteres Beispiel einer Bewegungsmaschine.⁵⁶⁷

Die Funktionen der Organe im Organismus beschrieb Klee mit den Attributen „activ, medial, passiv“. Das aktive Organ wie zum Beispiel das Hirn löst die Bewegung aus. Der Muskel überträgt die Aktion, ist also medial. Und der Knochen reagiert auf die Aktion. Er ist passiv. Im Kreislauf gibt das (aktive) Herz den Impuls, die (mediale) Lunge empfängt das (passive) Blut und verändert dieses. Klee versuchte also nicht nur anhand der Pflanze, sondern auch anhand des menschlichen Körpers die auf bildnerischem Gebiet erläuterten Gestaltungscharaktere aktiv, medial und passiv zu veranschaulichen.⁵⁶⁸

Diese Thematik nahm Klee in den späteren Vorlesungszyklen wieder auf. So erläuterte er am 4. Dezember 1923 das Gliederungsverhältnis des Kreislaufs unseres Blutes.⁵⁶⁹ Klee analysierte weiter Zu- und Abfuhr des mit Sauerstoff angereicherten und des verbrauchten Blutes, um zum Schluss zu kommen: „So handelt und formt die Na-

562 Der Begriff „Bewegungsmaschine“ hatte wohl weniger mit der Neuorientierung des Bauhauses zu tun, wie Stasny meint (1994, S. 180), sondern wurde von Klee bei Schiller entlehnt. Dieser sprach von „Maschinen der willkürlichen Bewegung“ und bezeichnete den Blutkreislauf als Maschine. Schiller o.J., Bd. 11, S. 43 und 65–66.

563 BF/83, 13.2.1922, S. 80.

564 BF/83–87, 13.2.1922, S. 80–84.

565 BF/88–89, 13.2.1922, S. 85–86.

566 BF/96, 13.2.1922, S. 93.

567 Am 27.2.1922 erläuterte Klee als drittes Beispiel den Blutkreislauf: „Unsere Naturstudien auf anatomischen Gebiet könnten auch noch erweitert werden, und vom Gebiet der willkürlichen Bewegung auf das Gebiet der unwillkürlichen Bewegung ausgedehnt werden. [...] Die unwillkürlichen Bewegungen des andern Teils der Maschine: des Herzens, der Lunge, der Ernährung, der Ausscheidung [...]“ BF/96, S. 93.

568 Ausgehend von den *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* ist im *Pädagogischen Skizzenbuch* sowohl den „materiellen Strukturen“ als auch dem „natürlichen Bewegungsorganismus als Bewegungswille und Bewegungsvollzug“ je ein Kapitel gewidmet. Zudem sind Übungsbeispiele mit aktiven, medialen und passiven Organen wiedergegeben. PS 1925, S. 16–22.

569 BG I.2/44, 4.12.1923.

tur auf Grund ihres Bedarfes an Bewegungen örtlicher und gehaltlicher Natur.“⁵⁷⁰ Der menschliche Organismus diene nur als Anschauungsbeispiel. Er ermahnte seine Studenten: „Wenn Sie nun die Aufgabe bekommen heute Nachmittag einen solchen Kreislauf zu gestalten, so müssen Sie über das Schematische hier an der Tafel schon etwas hinauskommen.“⁵⁷¹

In der folgenden Vorlesung nahm Klee die aktive, mediale und passive Funktion der Organe Hirn, hier auch als „Wille“ bezeichnet, Muskel und Knochen wieder auf.⁵⁷² Anschliessend erklärte er, wie diese Darstellung mit bildnerischen Mitteln möglich wäre. Mit der Gliederung des ganzen menschlichen Leibes trieb er die Analyse des menschlichen Organismus noch weiter und fragte seine Schüler:

„Das macht Ihnen Spass? Ich habe nichts dagegen. Dabei bitte ich Sie den eingeschlagenen Weg, die Formung dieses Organismus aus einem Wesen heraus ernsthaft [zu] beachten. Dann wird dieser kurze Versuch seinen Sinn finden. Formung als Weg vom Bedarf zur vollendeten Form.“⁵⁷³

Die Analyse der Gliederung des menschlichen Körpers diene Klee als Beispiel, um den Schülern die Entstehung der Form eines Organismus aus einem Bedürfnis heraus verständlich zu machen. Bei der Aufgabenstellung ermahnte er seine Studenten erneut, „von innen her zu gestalten“ und nicht seine Schemata der Form nach zum Muster zu nehmen.⁵⁷⁴ Ziel der physiologischen Analyse des menschlichen Organismus ist die Vermittlung lebendiger Gestaltungsmöglichkeiten mit den bildnerischen Elementen und Mitteln. Die Gestaltung ist nicht willkürlich, sondern erfolgt, wie die Entstehung der bildnerischen Elemente oder einer Pflanze, aufgrund einer inneren Notwendigkeit. Die Funktionen der einzelnen Organe im Ganzen prägen den Gliederungscharakter.

GLIEDERUNGSCHARAKTERE

Um lebendig gestalten zu lernen, mussten die Schüler nicht nur die Gestaltungsgesetze, den Aufbau der bildnerischen Elemente und Mittel und aktive, mediale oder passive Gestaltungscharaktere begreifen, sondern ebenso die Gliederungscharaktere eines Ganzen unterscheiden lernen. Mit Augenmerk auf deren Entstehung analysierte Klee deshalb verschiedene Gliederungscharaktere natürlicher und künstlicher Formen. Während seiner

570 BG I.2/47, 4.12.1923.

571 BG I.2/47, 4.12.1923. Als Nachmittagsaufgabe notierte Klee: „einfache höherer Gliederung mit Structur verbunden“. BG I.2/49.

572 BG I.2/51–54, 11.12.1923.

573 BG I.2/58, 11.12.1923.

574 BG I.2/59, 11.12.1923.

Lehrtätigkeit verschob sich zum einen der Schwerpunkt seiner Untersuchungen von der Analyse natürlicher Prozesse zur Analyse geometrischer Formen, zum anderen die Begrifflichkeiten, welche die unterschiedlichen Gliederungsarten charakterisierten.

Im ersten Vorlesungszyklus im Wintersemester 1921/22 sprach Klee von „structuralen“ oder „dividuellen“ und von „kompositionellen“ oder „individuellen“ Gliederungscharakteren. Damit bezeichnete er die Darstellungsmöglichkeiten unterschiedlicher Rhythmen.⁵⁷⁵ Eine „structurale“ oder „dividuelle“ Gliederung bedeutet, dass die einzelnen Glieder identisch sind und sich wiederholen. „Kompositionell“ oder „individuell“ ist eine Gliederung, die aus Teilen besteht, die für das Funktionieren des ganzen Organismus nötig sind.

Klee analysierte zunächst die dividuelle Gliederung einer Fläche oder einer Linie in gleichmässige Teile.

„Dass solchen Rhythmen ein organischer Charakter innewohnt, kann nicht behauptet werden. Das bestätigt der erste Blick auf die entsprechenden Zahlenreihen. Jeder Organismus ist Individuum, auf deutsch unteilbar. [...] Unsere Zahlenreihen und Zahlencomplexe behalten ihren unterorganischen, dividuellen Charakter [...].“⁵⁷⁶

Nach solchen abstrakten Darstellungen rhythmischer Gestaltung leitete er „in das musikalische Gebiet“ über und analysierte die der Musik zugrunde liegende Struktur, den Takt.⁵⁷⁷ Als Übung forderte er die Studenten auf, „eine Composition aus I individuellen und II structuralen Rhythmen I u. II unter gegenseitiger Stützung organisch zu verarbeiten.“⁵⁷⁸ Anschliessend besprach Klee einige Lösungen, aber „hauptsächlich auf dem Formgebiet der Kultur“ mit Bezug zur Melodie.⁵⁷⁹ In den späteren Vorlesungszyklen stützt sich eher auf konkrete, organische Beispiele als auf die abstrakte Musik.

Nachträglich notierte er mit Bleistift am unteren Rand der Seite 56 folgende Bemerkung: „Ich schicke voraus, dass niemand den Fisch des Columbus entdeckte.“⁵⁸⁰ Er illustrierte die Aussage mit der Skizze eines Fisches.⁵⁸¹ Der Fisch wäre eine ideale Lösung

575 BF/44–48, 16.1.1922, S. 42–46.

576 BF/49, 16.1.1922, S. 47.

577 BF/51–57, 16.1.1922, S. 49–54. Mehr zur Musik in Klees Unterricht siehe Keller Tschirren 2007, S. 39–76 und Bonnefoit 2008b.

578 BF/57, 23.1.1922, S. 54.

579 BF/65, 30.1.1922, S. 62.

580 BF/59, 30.1.1922, S. 56.

581 Georg Muche beschreibt diese Szene am 30.6.1956 in der FAZ mit folgenden Worten: „Er [Klee] dreht sich, ohne die Zuhörer anzublicken, sofort zur Tafel und begann zu sprechen und zu zeichnen. Er illustrierte, was er sagt, und am Schluss zog er mit Kreide zwei Bogen. Beide überschritten sich an einem Ende und berührten sich am andern. Ein Fisch war auf der Tafel! [...] Paul Klee sagte: ‚Und das ist der Fisch des Kolumbus!‘ Er faltete sein Heft zusammen und verliess den Raum.“ Zit. nach Klee 1960, S. 253.

für die gestellte Aufgabe gewesen. Denn er ist in dem Sinne individuell gegliedert – also unteilbar –, dass Kopf, Körper und Flosse lebenswichtige Organe des ganzen Organismus sind. Die Schuppenstruktur ist hingegen struktural, also von repetierender Struktur. Der Fisch diente in späteren Vorlesungen wiederholt als Anschauungsbeispiel.⁵⁸² Klee schien aufgrund der Lösungen bemerkt zu haben, dass die Aufgabenstellung, eine organische Kombination beider Gliederungscharaktere zu gestalten, weitere konkrete Anschauungsbeispiele erforderte. Es folgten deshalb einige Beispiele für feste und gelöste Gliederungen wie Bewegungsabläufe beim Gehen, beim Schwimmen und beim Treppensteigen oder im meteorologischen und kosmologischen Gebiet.⁵⁸³

Das Thema der Gliederungscharaktere griff Klee erneut im Vorlesungszyklus vom Wintersemester 1923/24 auf. Nachdem er in den beiden ersten Vorlesungen vom 23. und 29. Oktober 1923 die gliedernden Kräfte anhand der Pflanze erklärt hatte, leitete er nach einem kurzen Rückblick zur Untersuchung des Charakters der Gliederung über.

Die „Form resultiert auf einer Basis, der Basis aus innerer Notwendigkeit. Es liegt Bedarf zu Grunde. Es ist kein eitles Spiel gegeben mit Resultaten sondern ein innerer Aufbau aktiver notwendiger Weg zur Form. [...] Die Gliederung für sich betrachtet uns an das Blatt zurückerinnernd [...] können wir von den Hauptgliedern zu den Nebengliedern uns bewegend *einen* sich *suczessiv* verändernden Gliederungscharakter beobachten, und zwar gelangen wir, beim Charakter der Besonderheit *beginnend* zum Charakter der Vielheit. [...] Als Formgliederung betrachtet ist irgendwo die Grenze zwischen der eigenartigen Gliederung und zwischen massenartiger Gliederung.“⁵⁸⁴

Dem „Charakter der Besonderheit“ oder der „eigenartigen Gliederung“ entspricht die Bezeichnung „individuell“ oder „kompositionell“; dem „Charakter der Vielheit“ oder „massenartigen Gliederung“ die Bezeichnung „structural“ oder „dividuell“. Statt weitere Ausführungen zum Thema anzufügen, verwies Klee auf die Seitenzahlen „S. 42–48“ der *Beiträge zur bildnerischen Formenlehre* mit den Vorlesungsnotizen vom 16. Januar 1922 zum „kompositionellen und structuralen Charakter“ abstrakter Zahlenreihen. Diese

582 BG I.2/16, BG I.4/251–252, BG I.4/259–262; zu „Dividualität und Individualität“ bei Klee siehe Rüden 1999, S. 153–200, zum Fisch im besonderen S. 170–173. Rüden vergleicht die Bedeutung des Begriffs der Individualität in Klees und Ittens Unterricht. Während Klee die bildnerische Struktur analysierte, um die Gesetzmässigkeiten offen zu legen, bedeutete für Itten der Begriff der Individualität das absolute künstlerische Kriterium.

583 BF/65–71, 30.1.1922, S. 62–68.

584 BG I.2/10, 5.11.1923.

ergänzte er mit Beispielen einer strukturierten Fläche wie der „Schachbrettstruktur“⁵⁸⁵, der Mauer oder der Bienenwabe sowie mit der eben erwähnten Schuppenstruktur des Fisches.⁵⁸⁶ Er betonte, dass bei diesen Beispielen der Materie ein Rhythmus gegeben werde, „eine erste Erhebung über die wahrnehmbare Gliederung, aber nicht viel mehr“. Die höheren Proportionen individueller Gliederung seien als Gegensatz stets im Auge zu behalten, denn von ihnen gehe die Formbestimmung aus. Sie regierten, während die Strukturen stützten, „als willige Materielle funktionen“. Die regierenden Proportionen charakterisierten die endgültige Form, die Strukturen ermöglichten die Verwirklichung. „Formbestimmung und Formverwirklichung in Vereinigung ergibt erst die höhere Gestalt.“⁵⁸⁷ Es folgten Übungen mit „structurale Erfindungen“.⁵⁸⁸ Die Resultate der Schüler kommentierte Klee mit folgenden Worten:

„Was ich in der theoretischen Übung auf dem Gebiet der Strukturen von Ihnen sah, war nicht sehr ergiebig was die Lebendigkeit betrifft. Eine gewisse Neigung zum Starren war vorherrschend und mündet vielfach in dem kalten Massen des Ornamentes. Diese Gegend aber halte ich für verhänglich und möchte zur Zeit noch davon ablenken. Denn es ist zunächst noch zu schwer, in solchen Abstractionen lebendig zu bleiben, und die Brücke die von natürlicher ursprünglich zusammenhängender Rhythmik zu ihrer Exacten Darstellung führt nicht zu vergessen.“⁵⁸⁹

Nicht die Form, sondern die Entstehung einer Gliederung, der Weg zur Gliederung, die Genesis sind bedeutend. Die Annahme, dass Klee nach schlecht gelösten Übungen weitere konkrete Gliederungsbeispiele zur Erläuterung heranzog, wird hier bestätigt. Es folgen einige Beispiele, die er als „Anregung zu lebendiger Gestaltung“ verstanden haben

585 Teuber weist auf Bezüge zwischen Klees Schachbrettmuster und Friedrich Schumanns Schachbrettexperimente hin, die auch von Itten oder Kandinsky benutzt wurden. Klee übertrug den räumlichen Rhythmus des schwarz-weißen Schachbrettes auf den zeitlichen Takt. Schon Ernst Mach habe Taktstrukturen und Melodien mit räumlichen Muster verglichen, eine Idee, die mit zu Klees Theorie von der Polyphonie der Malerei beitragen. Teuber führt andere Berührungspunkte zwischen Klee und Machs Schriften auf. Die Autorin vermutet, dass Klee über den Arzt Fritz Lotmar von der Gestaltpsychologie erfuhr, da dieser die Schriften von Ernst Mach besonders schätzte. Sie weist ebenfalls auf Kontakte zwischen dem frühen Bauhaus und Heinz Werner hin, der in seinen Studien über den optischen Rhythmus Schachbrettmuster benutzte und daraus visuelle Zwei- und Dreitakte (Urrhythmus) herauslöste. Siehe Teuber 1979, speziell: S. 267–284.

586 BG I.2/16, 10.11.1923. Klee spricht bereits in seinem Aufsatz „Schöpferische Konfession“ von Geflecht, Gewebe, Gemauertem und Geschupptem als gegliederte Flächen. SK 1920, S. 31.

587 BG I.2/17–18, 10.11.1923

588 BG I.2/19, 20.11.1923.

589 BG I.2/21, 27.11.1923.

wollte.⁵⁹⁰ Auf die chladnischen Klangfiguren⁵⁹¹ folgt die Wellenstruktur im Sand als Symbol der kleinteiligen Belebung. Die Welle formt durch ihre Bewegung Sandgebilde, die man als Kanäle bezeichnen kann. Die Bewegung formt. Als weiteres Beispiel erläuterte Klee die Entstehung eines Tones in der Musik.⁵⁹² Anschliessend erinnerte er sich an die Entstehung eines Ablegers einer Pflanze, die er in einem Tagebucheintrag aus dem Jahr 1906 beschrieb. Die neu entstandene Struktur richtet sich offensichtlich nach den auf- und absteigenden Säften in der Pflanze.⁵⁹³ Als letztes Beispiel wird die Gliederung der Fischreusen angeführt.⁵⁹⁴

Die Kraft des Schöpferischen sei für die untergeordnete Struktur und die höheren Gliederungen der Materie zuständig.

„In den Partikeln resonniert es vom Ursprünglichen her. Sie schwingen von der einfachsten weise an bis zu kombinierten Ordnungen hinauf. Die Notwendigkeit muss durchdringend sich äussern. [...] Jede Äusserung der Funktion muss zwingend begründet sein. Dann wird Anfängliches mittelndes und Endendes [aktive, mediales und passives wie beispielsweise beim Kreislauf des Menschen] eng zusammengehören. Und nirgends wird sich Fragwürdiges vordrängen können, weil eins ins andere notwendig sich fügt. Nur auf dem Wege ist es zu erreichen.“⁵⁹⁵

590 BG I.2/30, 27.11.1923.

591 Es handelt sich dabei um ein Experiment, das Ernst Florens Friedrich Chladni (1756–1827) erfunden hat. Die sogenannten „chladnischen Klangfiguren“ entstehen dadurch, dass eine mit feinem Sand bestreute Platte von einem Violinebogen in Schwingung gebracht wird. Die Vibration veranlasst die Materie zu einer gewissen rhythmischen Schwingung, so dass und der Sand sich in einer entsprechenden rhythmischen Ordnung gliedert. Für Klees Denken ist die Unterscheidung der drei Entstehungsfaktoren „aktiv“ – der Bogen – „medial“ – die Platte – und „passiv“ – der Sand – charakteristisch. Chladni veröffentlichte 1787 die Schrift *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, in der er Klangfiguren darstellte und beschrieb, wie man sie erzeugen kann. Hermann Helmholtz führt in *Lehre der Tonempfindungen* (1863) nicht nur das Experiment der Chladnischen Klangfiguren an, sondern auch das Beispiel der Wassermühle. Helmholtz 1981, S. 32–33. Das Beispiel der Wassermühle findet sich auch bei Klee. BF/91–92, 27.2.1922, S. 88–89; mehr dazu Bonnefoit 2009, S. 150–151. Das Experiment Chladnis erweiterten Annie Besant (1847–1933) und Charles Webster Leadbeater (1847–1934) in der 1908 veröffentlichten Schrift *Gedankenform* auf einer psychologischen Ebene. Es handelt sich dabei um ein Buch, das Kandinsky gekannt haben soll. Grohmann 1958, S. 41. Der Schlüssel für den theosophischen Mystizismus um Farben und Form ist der Begriff der Vibration. Kandinsky übernahm dieses Konzept in *Über das Geistige in der Kunst*. Siehe Ringbom 1966, S. 398. Klee benützte die chladnischen Klangfiguren, ohne die esoterischen Aspekte anzusprechen. Über Chladnis Klangfiguren konnte Klee auch in Goethes gleichnamigen Text lesen. Goethe 1840, Bd. 37, S. 352–354.

592 BG I.2/24–25, 27.11.1923; mehr dazu unten S. 203.

593 BG I.2/26, 27.11.1923. Klee beschrieb mit einer Skizze, wie er eine aus Rom mitgebrachte Bergamotte mit Hilfe eines Ablegers zu vermehren versuchte. TB 1988, Nr. 772, Mai Juni 1906, Bern, S. 242.

594 BG I.2/27–29, 27.11.1923.

595 BG I.2/30–31, 27.11.1923.

Zum Abschluss der Vorlesung betonte Klee noch einmal, dass auch für die einfache Gliederung, also die rhythmische Struktur eines Gegenstandes die Bewegung und der Weg, mit anderen Worten die Entstehung, prägend seien.

In der nächsten Vorlesung vom 4. Dezember 1923 verliess Klee das Gebiet der „Structur“, um einen „nächsten Schritt zur höheren Proportion zu machen“.⁵⁹⁶ Als „sehr einfaches Natur Beispiel einer höheren Proportion mit wandelbaren Structuralen Charakteren“ erläuterte er den Flusslauf der Reuss vom Urserental bis ins untere Reusstal.⁵⁹⁷ Ihn interessierte die Art, wie die Teile miteinander das Ganze bildeten. Das Thema des Wasserlaufes erweiterte er auf ein höheres Niveau: Das Wasser endet nicht im See, sondern steigt zum Himmel als Dunst und kommt als Regen wieder auf die Erde. Es handelt sich demzufolge um einen Kreislauf.⁵⁹⁸ Mit diesem Beispiel machte er auf die Relativität der Gliederungscharaktere aufmerksam. Die Wahrnehmung des Gliederungscharakters – dividuell oder individuell – hängt vom Standpunkt des Betrachters ab.

„Je grösser der eingenommene Standpunkt emporwächst je höher und ferner das betrachtende Auge sich befindet, desto kleiner werden Glieder schliesslich erscheinen, die bei näherem Gesichtspunkt noch ganz wichtig aussahen und den *betreffenden* Gliederungen noch ein durchaus individuelles Gesicht verliehen.“⁵⁹⁹

Die Relativität der Gliederungscharaktere wurde mit mikroskopischer und makroskopischer Betrachtung in Verbindung gebracht. Mit dem Mikroskop werden in einer scheinbar individuellen Gliederung Moleküle mit atomisch-strukturelem Rhythmus entdeckt. Umgekehrt, makroskopisch betrachtet, wird die Erde zu einem Teil des Kosmos.⁶⁰⁰

Aus der Analyse des Gliederungscharakters schloss Klee:

„So ist Schöpfung also ein nach beiden Seiten unendliches kompliziert-verschachteltes Gebilde. Dem menschlichen Wahrnehmungs- und Auffassungsvermögen haben sich mit der Zeit weite Gebiete nach

596 BG I.2/32, 4.12.1923.

597 BG I.2/32–35, 4.12.1923. „Als Ganzes betrachtet haben wir eine Proportion höherer Art vor uns, die sich aus dem gegenseitigen Verhältnis dreier Teiler ergibt. In der Mitte befindet sich jener wildbewegte Hauptteil die Schöllenen. [...] Zum Schluss reiht sich der zweite ruhige Teil das untere Reusstal an.“ BG I.2/33. Eine Beschreibung des Flusslaufes der Reuss ist auch in Klees Schulbuch abgedruckt. Siehe Wettstein 1893, S. 257.

598 BG I.2/38–39, 4.12.1923.

599 BG I.2/42, 4.12.1923.

600 BG I.2/43, 4.12.1923. Gedanken zur Analogie von Mikrokosmos und Makrokosmos konnte Klee bei Novalis lesen, der zum Schluss kam, dass „das Ganze den Teil und der Teil das Ganze“ aufkläre. Novalis 1908, 3. Teil, *Naturphilosophische Fragmente*, Nr. 1405, S. 22.

beiden Seiten erschlossen, ohne dass er über gewisse Grenzen hinaus gekommen wäre, und ohne dass es über solche Grenzen jemals wird hinausgelangen können. Es ist gut, dass mit der Zeit eine gewisse Elastizität der Grenzen erzielt werden konnte. Es ist damit die Relativität in Gliederungscharakteristischen Dingen erkannt worden, die vor Totheit der Anschauung bewahrt.“⁶⁰¹

Mit den Erläuterungen der unterschiedlichen Gliederungscharakteren wollte Klee nicht nur lebendige Gestaltung vermitteln, sondern zugleich den beweglichen Standpunkt des Analysierenden betonen.

Nach den eben ausgeführten Beschreibungen der Gliederungscharaktere in natürlichen Organismen führte Klee ins Gebiet der bildnerischen Gestaltung über. Dabei wurde die Wichtigkeit der Gliederung des Werkes betont: Der Weg zum Werk

„musste sich also höher gestalten, sich reizvoll verzweigen, steigen, fallen, ausweichen, deutlicher oder undeutlicher werden, breiter oder schmaler, leichter oder schwerer. Und zwar mussten die Abschnitte, eine bestimmte Gliederung erfahren, welche trotz grösserer Ausdehnung übersichtlicher Natur blieb, zu einander in einem übersichtlichen Verhältnis treten. Durch die Identität von Weg und Werk aber gliederte sich ‹unterwegs› das Werk, aus einer zunächst gleichmässigen Gangart zu verschiedenen Gangarten übergehen. Die verschiedenen Wegabschnitte fügten sich zum gegliederten Ganzen. Die Tatsache des Ineinanderarbeitens der Gliederung des Ganzen mit der Unter Gliederung der Teile machte den Kernpunkt der elementaren Proportionslehre aus. Die verschiedenen Arten dieses Ineinanderarbeitens brachte die Verschiedenheit Werkcharaktere.“⁶⁰²

Ein möglichst abwechslungsreich gegliederter Weg führt zu einer lebendigen Gestaltung.

601 BG I.2/43, 4.12.1923.

602 BG I.2/79, 8.1.1924.

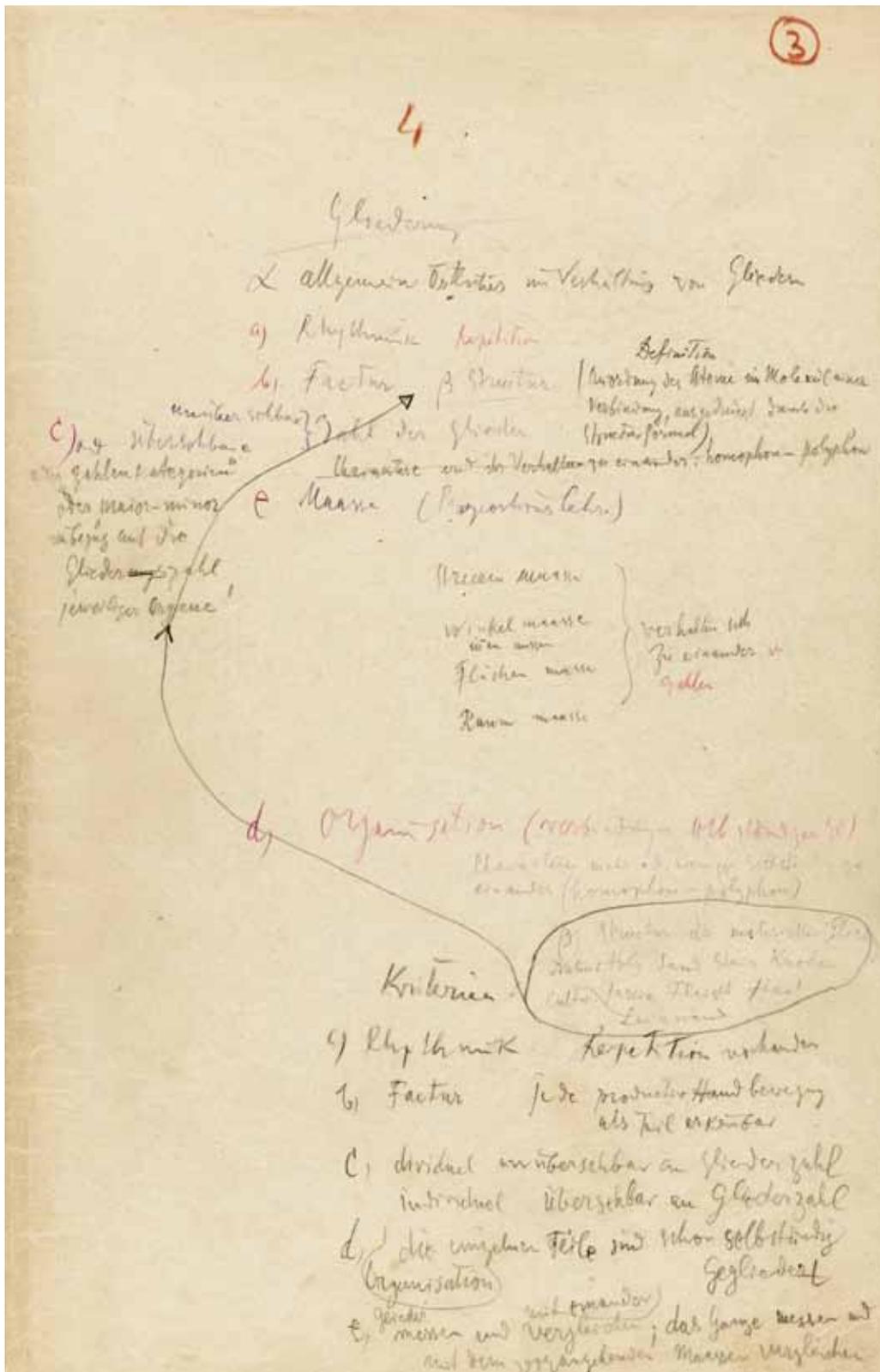


Abb. 12 Bildnerische Gestaltungslehre: I.4 Gliederung, Blei- und Farbstift auf Papier (Umschlag), 33 x 21 cm, BG I.4/2.

Dass Klee sein Unterrichtsmaterial in abgeänderter Form immer wieder verwendete, wurde bereits angedeutet. Die Gliederung, die Charaktere und deren Relativität untersuchte er erneut im Wintersemester 1924/25, wie Ergänzungen mit Bleistift nahe legen.⁶⁰³ Dabei diente ihm wieder die Pflanze als Anschauung, während er, wie ein Seitenverweis belegt, das Beispiel des Blutkreislaufes wegliess.⁶⁰⁴

Aufgrund von Schülermitschriften kann festgehalten werden, dass er ab 1926 dem Thema der Gliederung und der Gliederungscharaktere ein eigenes Kapitel widmete.⁶⁰⁵ Das Material im Umschlag *I.4. Gliederung* ist leider undatiert und sehr heterogen. Papierart, Medium und Duktus sind äusserst unterschiedlich. Es gibt zwei Konvolute von ca. 26 Blättern respektive 21 Blättern, die in einen Umschlag mit der Aufschrift „Gliederung 2 Rhythmik älteres Material“⁶⁰⁶ und „Gliederung purgatorischer Papierkorb“⁶⁰⁷ abgelegt sind. Es handelt sich dabei anscheinend um Material, das Klee während seiner Lehrtätigkeit aussortierte. Es sind dies zum Teil Aufzeichnungen, die er beinahe identisch ein zweites Mal ausführte, wie beispielsweise die Notizen zu den Rhythmen in der Natur⁶⁰⁸ oder zur Gliederung des Menschen⁶⁰⁹, oder mit „(Repetition)“ vermerkte Notizen zur „Structur und Factur“. Das Beispiel des Fisches mit seiner individuellen und dividualen Gliederung landete ebenfalls im „purgatorischen Papierkorb“. Daraus lässt sich schliessen, dass er die Gliederungslehre mehrmals überarbeitete.

I.4 Gliederung ist in folgende Unterkapitel strukturiert: „ α allgemein Örtliches im Verhältnis von Gliedern“, „a Rhythmik“, „b Factur“, „ β Structur“, „c Gliederzahl / Zahlenkategorie“, „d Organisationslehre“ und „e Proportionslehre“.⁶¹⁰ (Abb. 12, S. 131)

603 BG I.2/43: Klee verwies auf ein „Schema für div. und indiv.“, das auf einem Blatt im Kapitel Gliederung unter „4c Gliederzahl Zahlenkategorie“ im Umschlag mit der Bezeichnung „natürlicher Beitrag“ zu finden ist. Das Blatt trägt den Titel „Erläuterungen zum Hauptgegensatz Dividuel – individuel“. BG I.4/96. Anhand einer Pflanze untersuchte Klee in tabellarischer Form den dividualen oder individuellen Gliederungscharakter bei Pflanzen mit mikroskopischem und makroskopischem Blick. Die Blüte ist mikroskopisch gesehen dividual. Die Blüten auf einer Blumenwiese ebenfalls – makroskopisch gesehen. Dazwischen liegt die Blüte einer ganz bestimmten Pflanze, die beispielsweise drei- oder siebenteilig ist. Diese ist nicht teilbar ohne den Charakter der Pflanze zu verändern. Sie ist also dividual. In einem Rückblick auf seinen „letzten Weimarer Vorkurs (Winter 24 / 25)“ (BG A/20) listete Klee unter „C Gliederungslehre“ als ersten Punkt „I Erläuterungen des Hauptgegensatzes dividuel / individuel“ auf. Es folgen beinahe identische Erläuterungen wie auf dem Blatt BG I.4/96, nur dass Klee konkret das Veilchen als Beispiel aufführte.

604 Auf der Seite 39a verso notierte Klee mit Bleistift unter anderem „eventuel noch Seite 50 des menschlichen Körpers und dann Schema für div. und indiv.“ BG I.2/43.

605 Siehe u.a. Mitschrift von Schmidt-Nonne, ZPK, „II. Semester Vorkurs Dessau Bortoluzzi, 1926/27“, S. 19. Anscheinend hat Schmidt-Nonne die Mitschrift von Alfredo Bortoluzzi abgeschrieben. Ein Kapitel mit dem Titel „Gliederung“ wird auch in folgenden Mitschriften aufgeführt: Josef oder Anni Albers, BHA, Inv.-Nr. 1995/17.11; Hannes Beckmann, BHA, Inv.-Nr. 8/22; Reinhold Rossig, SBD, Inv.-Nr. I 9345 G, S. 47; Hilde Cieluszek (geb. Reindl), GRC, Inv.-Nr. B1_F7/5.

606 BG I.4/47.

607 BG I.4/250.

608 BG I.4/22, unter älteres Material: BG I.4/50.

609 BG I.4/24–25, unter älteres Material: BG I.4/51–52.

610 Siehe Inhaltsverzeichnis von Kapitel I.4: BG I.4/2.

Im ersten Unterkapitel, das auch mit „Gliederung (einleitend)“ bezeichnet ist, werden die „Urelemente“ der Gestaltung analysiert. Er unterschied Punkt, Linie, Fläche und Körper als „Elementarwesen“ ersten, zweiten und dritten Grades, respektive einer, zweier oder dreier Dimensionen. Anschliessend zeigte er auf, wie man mit diesen einzelnen Gliedern durch Berührung oder Verschachtelung eine Form höherer Gliederung bilden kann.⁶¹¹ Auch wenn hier die Gliederung vorwiegend abstrakt behandelt wird, folgen einige Beispiele der Natur, um den Gliederungsrhythmus zu erklären: „Rhythmen in der Natur (Kosmische)“ wie die der Erdbahn, Sonne und Erde, Tag und Nacht, Vollmond, Jahreszeiten.⁶¹² Weiter wurden verschiedene Gliederungscharaktere anhand der Atmung des Menschen, des Herzschlages oder des Rhythmus' beim Gehen⁶¹³ sowie am Beispiel der physiologischen Analyse des Blutkreislaufes⁶¹⁴ erklärt. Es handelte sich dabei um bereits früher ausgeführte Beispiele, die Klee hier weniger detailliert erläuterte.⁶¹⁵ Klee bezog sich, wie Kersten und Bonnefoit darlegen, in mehreren Passagen zur Rhythmik auf Theodor Billroths Schrift *Wer ist musikalisch?*. Ausnahmsweise fügte Klee die Quellenangabe stichwortartig mit „Billroth“ auf seinen Notizen hinzu.⁶¹⁶ Nach Billroth sind die wichtigsten Körperfunktionen durch rhythmische Bewegungen wie Atmung und Herzschlag bestimmt. In seiner Analyse des menschlichen Ganges richtete er sein Augenwerk nicht nur auf den rhythmischen Wechsel von rechtem und linkem Bein, sondern auch auf den der Arme. Klee übertrug diese Passage aus Billroths Schrift in schematische Skizzen.⁶¹⁷

Die Relativität der Gliederungscharaktere vermittelte Klee mit einem „natürlichen Beitrag“, wie ein Umschlag betitelt ist, im Unterkapitel „c Gliederzahl Zahlenkategorie“. Darin befinden sich Ausführungen zum Hauptgegensatz *dividuell* und *individuell*, der je nach mikroskopischer oder makroskopischer Sicht ändert. Als Beispiele für die Relativität der Gliederung erwähnte Klee die Gliederung von Blüte, Blume und Wiese oder von Blatt, Ast und Baum.⁶¹⁸ Anschliessend führte er eine neue Begrifflichkeit ein. Er sprach nicht mehr von *dividueller* und *individueller* Gliederung, sondern von *maiorer*

611 BG I.4/11.

612 BG I.4/22–23; zur Bedeutung der Jahreszeiten in Klees künstlerischem Schaffen siehe Henry 1976, S. 160–167.

613 BG I.4/51.

614 BG I.4/52.

615 Einige Mitschriften ab 1928 weisen die gleiche Reihenfolge wie Klees Kapitelunterteilung auf. Die Beispiele aus der Natur werden wie in Klees Notizen im Unterkapitel Rhythmik kurz erwähnt: siehe die Mitschriften von Fritz Winter, FWA, S.16–22, SS 1928; Hilde Cieluszek (geb. Reindl), GRC, Inv.-Nr. B1_F7/5–28, WS 1929/30; Reinhold Rossig, SBD, Inv.-Nr. I 9345 G, S. 56–57, WS 1929/30; Hajo Rose, BHA, Inv.-Nr. 10256/38–39 und 41–43; Hannes Beckmann, BHA, Inv.-Nr. 8/22–26, WS 1929/30. In der Mitschrift von Erich Comeriner, GRC, Inv.-Nr. B1_F2/46–47 vom WS 1927/28 wird die Gliederung nicht in dieser Ausführlichkeit behandelt.

616 Klee zitierte Billroths Erklärung der Macht des Rhythmus auf den ganzen Organismus, wenn dieser mit drei Sinnen – hören, sehen und fühlen – wahrgenommen wird. Siehe dazu Kersten 2005, S. 257, BG I.4/20 und Billroth 1896, S. 43.

617 Bonnefoit 2009, S. 163; BG I.4/24–25.

618 BG I.4/95–97.

und minorer Gliederung.⁶¹⁹ „Maior“ und „minor“ waren Begriffe, die Klee vor allem in der *Speziellen Ordnung* verwendete, um das Allgemeine und das Besondere in der Gestaltung mit den bildnerischen Mitteln zu beschreiben.⁶²⁰

Klee unterschied zwei Arten von Gliederung: „Structur: die Frage nach der natürlichen oder sonst gegebenen Gliederung der Materie. Factur: die Frage nach den Spuren der einzelnen Handbewegungen“.⁶²¹ Als Beispiele einer „Structur“ gab er die „feingliedrige Zusammensetzung einer Materie“⁶²². Die Struktur wird durch die Repetition einer Einheit charakterisiert. Klee führte die gleichen Beispiele auf wie in der *Principiellen Ordnung*, das heisst die Mauerstruktur, Bienenwabestruktur, Schuppenstruktur oder Schachbrettstruktur und als natürliche Beispiele Sehne, Muskel und Knochen. Die Struktur ist eine materielle Formung.⁶²³ Der Charakter der Repetition einer Einheit bedeutet, dass Struktur immer dividuelle Gliederung ist.

Wie Bonnefoit darlegt, findet sich der Begriff der Struktur im Zusammenhang mit dem Rhythmus bereits bei Theodor Lipps.⁶²⁴ Das wichtigste Merkmal des Rhythmus' lag nach Lipps im „Prinzip der Wiederkehr des Gleichen“⁶²⁵, was Klee als dividuelle Struktur charakterisierte.

Faktur dagegen ist, „wenn eine Einheit der dividuellen Gliederung zusammenfällt mit einer Handlung der Hand, z.B. Stein zu Stein.“⁶²⁶ Faktur wird mit anderen Worten von der Entstehung geprägt: z.B. Fussspuren im Schnee – Faktur des Weges.⁶²⁷ Klee bezeichnete mit „Factur“ die aktive, handelnde Gliederung und mit „Structur“ die passive, erlittene Gliederung.

Wolfgang Kersten, Osamu Okuda und Michael Baumgartner nehmen an, dass Klee den Begriff der „Factur“ von Moholy-Nagy übernahm.⁶²⁸ Seine Definition der „fak-

619 BG I.4/98. Klee verband das Begriffspaar maior-minor auch mit dem Gegensatz norm-anorm. Klee empfahl jedoch „die gesunde Terminologie“, also maior-minor, dem pathologischen „anormal“ vorzuziehen. BG I.3/41; mehr dazu Okuda 2000, S. 241–245; zum Gegensatz norm - anorm in Klees Unterricht siehe auch Savelli 2000c, S. 163–164; zur Synthese von maior und minor siehe BG I.4/107–111.

620 Mehr dazu Keller Tschirren 2012, S. 126–128.

621 BG I.4/56.

622 BG I.4/75.

623 BG I.2/14–18, 10.11.1923.

624 Bonnefoit 2009, S. 153–154. Lipps 1903/1906, Bd. 1, „Viertes Kapitel: Das einfache rhythmische Ganze. Allgemeine Struktur desselben“, S. 328–342. Die Autorin verweist auch auf Bezüge zwischen Klees Beispielen für strukturelle Rhythmen wie der Schachbrettstruktur (BF/44–40, 16.1.1922 S. 42–48) und Hans Cornelius' (1863–1947) Schrift *Elementargesetze der bildenden Kunst* (3. Auflage 1921).

625 Lipps 1903/1906, Bd. 1, „Sechstes Kapitel: Entstehung des rhythmischen Ganzen. Das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen“, S. 369–370.

626 BG I.4/77.

627 BG I.4/78.

628 Siehe Düsseldorf/Stuttgart 1995, S. 194–195; Baumgartner 2000, S. 90. Zum Begriff „faktura“ in der russischen Avantgarde siehe Wünsche 2011, S. 139–145.

tur“ als ein „sinnlich wahrnehmbarer niederschlag (die einwirkung) des werkprozesses, der sich bei jeder bearbeitung am material zeigt“,⁶²⁹ deckt sich weitgehend mit Klees Auffassung der Faktur als „Entstehungsspur“, an der sich der Werkprozess, also die Genesis des Werkes, ablesen lässt. Moholy-Nagy definierte, Klees Auffassung entsprechend, die Struktur als „die unveränderbare aufbauart des materialgefüges“, ohne jedoch den repetitiven Charakter zu erwähnen.⁶³⁰

Klees Analyse-Begriff und die Charakterisierung der Gliederung ist eng mit der Entstehungsgeschichte des untersuchten Objektes verbunden. Mit der genetischen Analyse des Pflanzenwachstums versuchte Klee, seinen Schülern, die Entstehung der bildnerischen Elemente zu erklären. Dass im pflanzlichen und im menschlichen Organismus jedes Organ eine bestimmte Funktion, sei diese aktiv, medial oder passiv, ausübte, zeigte den Schülern, dass auch in der Gestaltung jedes bildnerische Element und Mittel zwingend an einem bestimmten Platz sein musste. Der Gliederungscharakter kann sich je nach Standpunkt des Betrachters verändern; er ist mit anderen Worten relativ. Trotzdem muss die Gliederung aufgrund des Gesetzes der inneren Notwendigkeit erfolgen. Aufgrund der aus der Analyse gewonnen Erkenntnisse sollten Klees Studenten fähig sein, abwechslungsreich und lebendig zu gestalten.

629 Moholy-Nagy 1929, S. 33. Bonnefoit und Kersten weisen darauf hin, dass „Faktur“ ein zentrales Thema der Künstler der russischen Avantgarde war. Kersten 2005, S. 255–256; Bonnefoit 2009, S. 163, Anm. 195; siehe Marcadé 2007, S. 79–81.

630 Moholy-Nagy 1929, S. 33.

URSPRUNG

Neben der genetischen und physiologischen Analyse beschäftigte sich Klee mit der Frage nach dem Ursprung der Schöpfung. Er betrieb regelrecht eine «Quellenforschung», um den Schülern den Ursprung der Gestaltung zu erklären. Wie bei den Erläuterungen zur Gliederung der bildnerischen Elemente zog er auch hier organische Anschauungsbeispiele heran. Das Samenkorn als Vergleich zum Punkt eignete sich besonders gut, weil in ihm latente Kräfte verborgen sind, die den '(Ur)Sprung' aus dem ruhigen in den bewegten Zustand bewirken.

Nach den Vorlesungen zur Gliederung der Pflanze im Wintersemester 1923/24 erörterte Klee am 5. November 1923 anhand des Samenkorns die „primären Energien“, welche für das Wachstum der Pflanze verantwortlich sind:

„Das *Samenkorn* ist trotz primitiver Kleinheit ein höchstgeladenes *Kräftezentrum*. In ihm ist der bestimmte Anstoss eingeschlossen ganz ausgesprochen verschiedenartige Formergebnisse zu zeitigen. [...] Ein gewisser Anlass von aussen, die Beziehung zur Erde und Atmosphäre erzeugt die Fähigkeit zu wachsen. Der schlummern- de Formungs- und Gliederungswille erwacht in seiner genauen Bestimmtheit, der Bestimmtheit mit Bezug auf die zugrunde liegende *Idee*, auf den *Logos* oder wie übersetzt wurde: das Wort welches im Anfang war. Das Wort als Voraussetzung, als Idee zur Genesis eines Werkes: Abstrakt gedacht haben wir hier den *gereizten Punkt* als latente Energie. Der Punkt im Begriff bei dem geringsten Anlass aus seiner Bewegungs-Verborgenheit hervorzutreten, sich fortzubewegen, eine Richtung oder Richtungen anzunehmen. Linear zu werden. Konkret-bildlich, Das Samenkorn treibt Wurzel die Linie richtet sich zunächst erdwärts aber nicht um da zu leben, sondern nur das Kräfte zu holen zum Aufbau ins Luftreich.“⁶³¹

Die hervorgehobenen Begriffe zeigen, dass Klee Parallelen zwischen dem natürlichen Ursprung und dem geistigen, biblischen und bildnerischen Anfang zog. Wie er diese Begriffe in seinem Unterricht anwendete und was sie bedeuteten, wird im Folgenden untersucht. Es wird auch der Frage nachgegangen, welche Gemeinsamkeiten es zwischen den unterschiedlichen Definitionen des Ursprungs gibt.

631 BG I.2/7–8, 5.11.1923. Hervorhebungen durch F.E.

NATÜRLICHER URSPRUNG

Um den Schülern die Bedeutung des Ursprungs der bildnerischen Gestaltung besser vermitteln zu können, stützte sich Klee erneut auf Beispiele in der Natur. Dabei dienten ihm zum einen der pflanzliche Ursprung, nämlich das Samenkorn, zum anderen der menschliche Ursprung, das Ei und das Sperma, als Veranschaulichung, wobei er erst in den Vorlesungen ab 1923 näher auf die Bedeutung des Samenkorns oder des Eies als Ursprung einging.⁶³² In der *Bildnerischen Formlehre* erklärte er zwar anhand der Pflanze die aktive Kraft, die aus dem Boden im Samenkorn aufgehe und zum Wachstum der Pflanze führe, brachte das Samenkorn aber nicht mit dem gereizten Punkt in Verbindung.⁶³³

SAMENKORN, ZELLE, ATOM, EI ODER SPERMA

Die ausführlichste Untersuchung zu den Quellen für Klees Konzept des Ursprungs als bewegter Punkt, Samenkorn und Ei finden wir bei Bonnefoit.⁶³⁴ Die Autorin weist auf den Naturforscher und Theosophen Emanuel Swedenborg (1688–1772) als mögliche Quelle für Klees Deutung des Ursprungs als Samenkorn und Ei hin. Den Vergleich von Samenkorn und Punkt zog Swedenborg in der Schrift *Oeconomie regni animalis* (1740/41), worin er die Entstehung alles Lebens aus dem Punkt erklärte. Er definierte den Punkt als lebendige Formkraft und verglich diese mit dem „Samenkorn, das alle Stadien seiner Entwicklung vom Entstehen bis zum Endziel in sich enthält und allmählich aus sich entfaltet.“⁶³⁵ Diese Gedanken sind auch in Klees Vorstellung des Ursprunges als Samenkorn zentral. Swedenborgs kosmogonische Theorie wurde durch die russische Theosophin Helena Petrovna Blavatsky (1831–1891), deren Schrift Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* zitierte, zu Klees Zeiten popularisiert. Sie wurde ebenfalls in Hans Kaysers Schrift *Orpheus. Vom Klang der Welt, morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik* aufgenommen, dessen zweite Auflage von 1926 sich in Klees Bibliothek befand. Zudem wurde das Konzept des Welt-Eis oder Ur-Eis um 1900 durch die Verbreitung esoterischen Gedankengutes in der zeitgenössischen Kunst häufig aufgenommen.⁶³⁶

Im ersten Band der von Blavatsky verfassten *Geheimlehre* (1888), der den Titel *Kosmogogenesis* trägt,⁶³⁷ wird dem Welt-Ei ein ganzes Kapitel gewidmet. Es repräsentiere am erfolgreichsten den Ursprung und das Geheimnis des Seins.⁶³⁸ Blavatsky zitierte die in

632 Zur Analogie des Ursprungs in Natur und Kunst bei Klee siehe Rapp 1979 und Bunk 1992, S. 130–137.

633 BF/95, 27.2.1922, S. 92.

634 Bonnefoit 2009, S. 26, 31–36.

635 Zit. nach Benz 1948, S. 145; Bonnefoit 2009, S. 35.

636 Mehr dazu Bättschmann 2005.

637 Klee betitelte ein Unterkapitel der *Mechanik* mit „Kosmogogenesis“. Mehr dazu unten S. 146–147.

638 Blavatsky 1899, S. 384–394.

Swedenborgs Hauptschrift *Principia rerum naturalium* (1734) formulierte These von der Entstehung der Welt aus dem Punkt:

„Das, was eine Grenze erzeugt, ist analog der Bewegung. Die erzeugte Grenze ist ein Punkt, dessen Wesen Bewegung ist; aber da sie ohne Teile ist, so ist diese Wesenheit nicht wirklich Bewegung, sondern nur ein conatus dazu. [...] Aus diesem ersten entstehen Ausdehnung, Raum, Figur und Aufeinanderfolge oder Zeit. Wie in der Geometrie ein Punkt eine Linie, eine Linie eine Fläche, eine Fläche einen Körper erzeugt, so strebt hier der Drang des Punktes nach Linien, Fläche und Körper. Mit anderen Worten: Das Weltall ist in ovo im ersten natürlichen Punkt erhalten.“⁶³⁹

Hervorzuheben ist in dieser Sentenz sowohl die Analogie von Punkt und Ei als auch die Bedeutung der Bewegung für die Entstehung der bildnerischen Elemente und der Welt.

In den Vorlesungen zur *Principiellen Ordnung* erklärte Klee seine Vorstellung, wie sich aus dem Samenkorn analog zu den bildnerischen Elementen aus dem (gereizten) Punkt lineare, flächige und räumliche Formen bilden. „Der Nervus dieser Formbildung ist linear.“⁶⁴⁰ Aufgrund der Verzweigungen entfaltet sich die Linie zu einer Fläche. Vom Samenkorn aus wächst die Wurzel nach unten, um Kraft zu holen; Stamm und Krone streben nach oben. „Safthunger“ sowie „Luft- und Lichthunger“ treiben das Wachstum der Pflanze an. Mit einer Illustration, die Bonnefoit mit einem Schema der Urpflanze von Carus in Verbindung bringt, stellte Klee diese Kräfteentwicklung nach oben und unten dar.⁶⁴¹ Der Stamm vermittelt das Ansteigen der Kräfte aus dem Boden in die Krone beziehungsweise in die Blüte. Das Samenkorn bildet den mit Energie geladenen Ursprung, der für die Entfaltung der Pflanze verantwortlich ist. Auch für Carus bedeutete das Samenkorn als „Urzelle“ und „Urknoten“ zusammen mit dem Licht- und Wurzeltrieb die „ursprüngliche Dreiheit, in welche das Wesen aller Pflanzenbildung beschlossen ist.“⁶⁴²

Dass im Samenkorn das ganze System der Pflanze vollendet sei, vermutete bereits Goethe. Novalis' Sentenz „Alles ist Samenkorn.“⁶⁴³ bringt diesen Gedanken auf den

639 Zit. nach Blavatsky 1958–1960, Bd. 1, S. 143; siehe dazu Bonnefoit 2009, S. 25–26.

640 BG I.2/8, 5.11.1923.

641 BG I.2/9, 5.11.1923. Siehe Bonnefoit 2009, S. 28–29. Baumgartner bringt das Schema von Carus mit Klees Werken *27523 R Stengelgliederung, 1917,58* und *Schöpfungsplan 23436 G (Blüten), 1917,59* in Verbindung. Er weist damit auf visuelle Ähnlichkeiten zwischen technischen oder wissenschaftlichen Planzeichnungen und einigen, vor der Bauhauszeit entstandenen Werken „mit analytisch-reduktivem Charakter“ hin, welche „die Zurückführung des natürlichen und künstlerischen Schöpfungsprozesses auf ‚eine Art Formel‘ thematisierten“. Baumgartner 2008, S. 27.

642 Carus 1975b, S. 235 und S. 237–238.

643 Novalis 1908, 3. Teil, *Philosophisches Fragmente*, Nr. 227, S. 65.

Punkt. Auch Rudolf Steiner forderte, dass man sich bei der Betrachtung einer wachsenden Pflanze die unsichtbare Kraft des Werdens und Bildens im Samenkorn vergegenwärtige:

„Auf dieses Unsichtbare lenke man nun Gefühl und Gedanken. Man stelle sich vor: dieses Unsichtbare wird sich später in die sichtbare Pflanze verwandeln, die ich in Gestalt und Farbe vor mir haben werde. Man hänge dem Gedanken nach: das Unsichtbare wird sichtbar werden.“⁶⁴⁴

Der Forderung nach dem Sichtbarmachen des Unsichtbaren begegnen wir auch in der *Schöpferischen Konfession* von Paul Klee aus dem Jahr 1920.⁶⁴⁵

Kandinsky verglich in *Punkt und Linie zu Fläche* die Eigenschaften des Punktes gleichfalls mit denen eines Samenkorns. Die Samen der Mohnkugel beschrieb er als blaugraue Punkte, „die in sich latent ruhende Fortpflanzungskraft tragen, ganz genau so wie beim malerischen Punkt.“⁶⁴⁶ Wie bereits erwähnt wurde, unterschied Kandinsky bei der kleinsten Einheit die beiden Reiche Kunst und Natur trotzdem sehr deutlich:

„[...] die Grundeigenschaften des in beiden Fällen verschiedenen Materials sind nicht ausser acht zu lassen: das heute bekannte Urelement der Natur – Zelle – ist in ständiger realer Bewegung, wogegen das Urelement der Malerei – Punkt – keine Bewegung kennt und Ruhe ist.“⁶⁴⁷

Den Sprung vom Statischen zum Dynamischen machte Kandinsky erst im zweiten Drittel des Buches am Anfang des Kapitels zur Entstehung der Linie.⁶⁴⁸ Hierin liegt eine der fundamentalen Unterschiede zu Klees Auffassung der Gestaltungsgesetze, welche auf Dynamik beruhen. Beide Lehrer verglichen den Punkt auch mit dem Atom. Während Klee mit diesem Vergleich die Unteilbarkeit des Punktes betonte,⁶⁴⁹ erwähnte Kandinsky beim Vergleich des „Urelementes der Malerei“⁶⁵⁰ mit dem „Urelement der Natur“ den Zerfall des Atoms.⁶⁵¹

644 Steiner 1935, S. 64–65; Rapp 1979, S. 762.

645 Siehe oben S. 88 und Anm. 407.

646 Kandinsky 1926a, S. 33.

647 Kandinsky 1926a, S. 101.

648 Kandinsky 1926a, S. 51.

649 BG I.3/6.

650 Kandinsky 1926a, S. 26. In der Fussnote erklärte Kandinsky, dass es eine geometrische Bezeichnung des Punktes durch O = „origo“, d.h. Anfang oder Ursprung geben. Mit dem Verweis auf Rudolf Kochs *Zeichenbuch* (1926) bezeichnete er den Punkt als „Urelement“. Etwas später sprach er auch vom Punkt als „Urbild des malerischen Ausdrucks“. Kandinsky 1926a, S. 30.

651 Kandinsky 1975, S. 223; siehe oben S. 70 und Anm. 320.

Durch den Vergleich von Punkt, Linie, Fläche und Körper mit Samenkorn, Stiel, Blatt und Blüte bzw. Frucht wollten beide Bauhaus-Meister ihren Schüler verdeutlichen, dass in Natur und Kunst die gleichen Entwicklungsgesetze walten.⁶⁵²

Klee zog in seinem Tagebuch die alte Parallele zwischen der menschlichen Zeugung und der künstlerischen Schöpfung.⁶⁵³ 1906 schrieb er einen Traum nieder, in welchem er sich als erfolgreichen Künstler darstellte. Sein Erfolg verwunderte ihn nicht, „denn ich war ja dort, wo der Anfang ist. Bei meiner angebeteten Madame Urzelle war ich, das heisst so viel als fruchtbar sein.“⁶⁵⁴ Bonnefoit verweist in diesem Zusammenhang auf die Verwendung des Begriffs „Urzelle“ in Marie Joachimis 1905 publiziertem Buch über *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*.⁶⁵⁵ Joachimi bezeichnete darin die Suche nach dem „letzten Geheimnis, in dem alle anderen zusammenfliessen“ als einen wesentlichen Punkt der romantischen Naturphilosophie: „Man erhob dieses Rätsel damals zur Gottheit, man lässt es heute gedanklich zusammenschrumpfen und beruhigt sich bei Worten wie ‚Urzelle‘ und ‚Urzeugung‘.“⁶⁵⁶

In einer Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1914 verglich Klee die Schöpfung eines Kunstwerkes mit dem Zeugungsakt:

„Die Genesis als formale Bewegung ist das Wesentliche am Werk. Im Anfang das Motiv, Einschaltung der Energie, Sperma. Werke als Formbildung im materiellen Sinne: urweiblich. Werke als formbestimmendes Sperma: urmännlich. Meine Zeichnung gehört ins männliche Gebiet.“⁶⁵⁷

Mit der Beschreibung der passiven Materie als weiblich und des aktiven Geistes als männlich griff Klee einen traditionellen Topos auf. Er fuhr fort:

„Formbildung ist energisch abgeschwächt gegenüber Formbestimmung. Letzte Folge beider Arten von Formung ist die Form. Von den Wegen zum Ziel. Von der Handlung zum Perfektum. Vom eigentlich

652 „Die Pflanze in ihrer ganzen Entwicklung vom Samen zur Wurzel (nach unten), bis zu dem sich ansetzenden Stamm (nach oben) geht vom Punkt zur Linie über, was im weiteren Verlauf zu komplizierteren Linienkomplexen, zu selbständigen Linienkonstruktionen führt, wie beim Gewebe des Blattes [...]“. In: Kandinsky 1926a, S. 98–99; siehe auch die Erläuterungen in der 3. Vorlesung WS 1930/31 in: Kandinsky 1975, S. 279; dazu auch Bonnefoit 2009, S. 27.

653 Zur Zeugungsmetapher siehe Pfisterer 2005.

654 TB 1988, Nr. 748, Januar 1906, Bern, S. 234.

655 Bonnefoit 2009, S. 36.

656 Joachimi 1905, S. 24–25.

657 TB 1988, Nr. 943, 1914, München/Bern, S. 363.

Lebendigen zum Zuständlichen. Im Anfang die männliche Specialität des energischen Anstosses. Dann das fleischlichWachsen des Eies. Oder: zuerst der leuchtende Blitz, dann die regnende Wolke. Wo ist der Geist am reinsten? Im Anfang.“⁶⁵⁸

Das Motiv, die Idee steht am Anfang. Das Ei ist ursprüngliche Voraussetzung, aber nicht die ursprüngliche Tat. Dies ist das Sperma.⁶⁵⁹ Obwohl das Sperma eher Klees Idee vom aktiven Punkt als Ursprung der Gestaltung entsprach, bezog er sich während seiner Lehrtätigkeit immer wieder auf das Ei als Ursprung. Kandinsky zog hingegen, um die Entstehung der Linie aus dem Punkt zu erklären, das Sperma als Kraft, die den Punkt bewegt, als Beispiel heran.⁶⁶⁰

Nach Joachimi demonstrierte der Romantiker stets „ab ovo“⁶⁶¹; ein solches Vorgehen bestimmte auch Klees analytisches Denken, denn er beschrieb die Entstehung von natürlichen sowie geometrischen Formen „ab ovo“. In den Manuskripten zur *Planimetrischen Gestaltung* systematisierte er seine Analyse der Wachstums- und Formprozesse von Pflanzen auf der Grundlage der Geometrie. Im Unterkapitel zur *Formwerdung* des fünften Kapitels *Wege zur Form* notierte Klee den Begriff „ab ovo“, als er die Bildung von Linien, Flächen und Körper aus dem Punkt heraus erörterte.⁶⁶² Die Entstehung von geometrischen Grundformen wird durch Spannungsvorgänge erklärt, welche von einem Punkt ausgehen. „Unter inneren Spannungsverhältnissen verstehe ich [Klee] die verschiedenen Vorgänge welche von innen heraus zu der Form des Ganzen führten, die Wege zur Form des Bildganzen. Wege zum Quadrat (ab ovo) Trieb Grenze.“⁶⁶³ Vom Punkt aus – „ab ovo“ – ist für die Entstehung einer Form ein Bewegungstrieb nötig. Diesen Trieb verband Klee in wenigen Notizen im Sinne Bölsches, Klages' oder Francés auch mit dem Eros.⁶⁶⁴

In einem Rückblick vom 12. November 1926 fasste Klee seinen Unterricht stichwortartig zusammen.⁶⁶⁵ Hier sprach er nicht vom „Ei“ oder „ovum“ als Ursprung, sondern vom Samenkorn als „Vergleich aus der Natur“ für den „geladenen Punkt“. Triebkräfte sind

658 TB 1988, Nr. 944, 1914, München/Bern, S. 363.

659 Mehr zur Zeugungsmetapher siehe unten S. 191–193.

660 „entstehung der linie aus punkt: geometrisch – stoss von aussen, physiol., zoologisch – kraft im ‚punkt‘, die erwacht, z.b. menschl. männl. Samen.“ BHV 104, zit. nach Zimmermann 2002, Bd. 2, S. 432. Oder „La naissance de la ligne à partir du point: en géométrie: une poussée extérieure; en physiologie: une force qui s'éveille dans le point, par exemple, le sperme, le têtard, issu d'un oeuf, les protozoaires, qui ne se développent qu'ultérieurement.“ Zit. nach Kandinsky 1975, S. 299.

661 Joachimi 1905, S. 205.

662 BG II.5/78.

663 BG II.5/85.

664 Zum Eros als treibende Kraft siehe oben S. 61.

665 BG A/24. „Eros und Logos“ notierte Klee auch in seinem Taschenkalender als Unterrichtsvorbereitung vom 11.1.1926. In der vorhergehenden Vorlesung thematisierte er „materielle und ideelle Spannung“. Briefe 1979, Bd. 2, S. 1018.

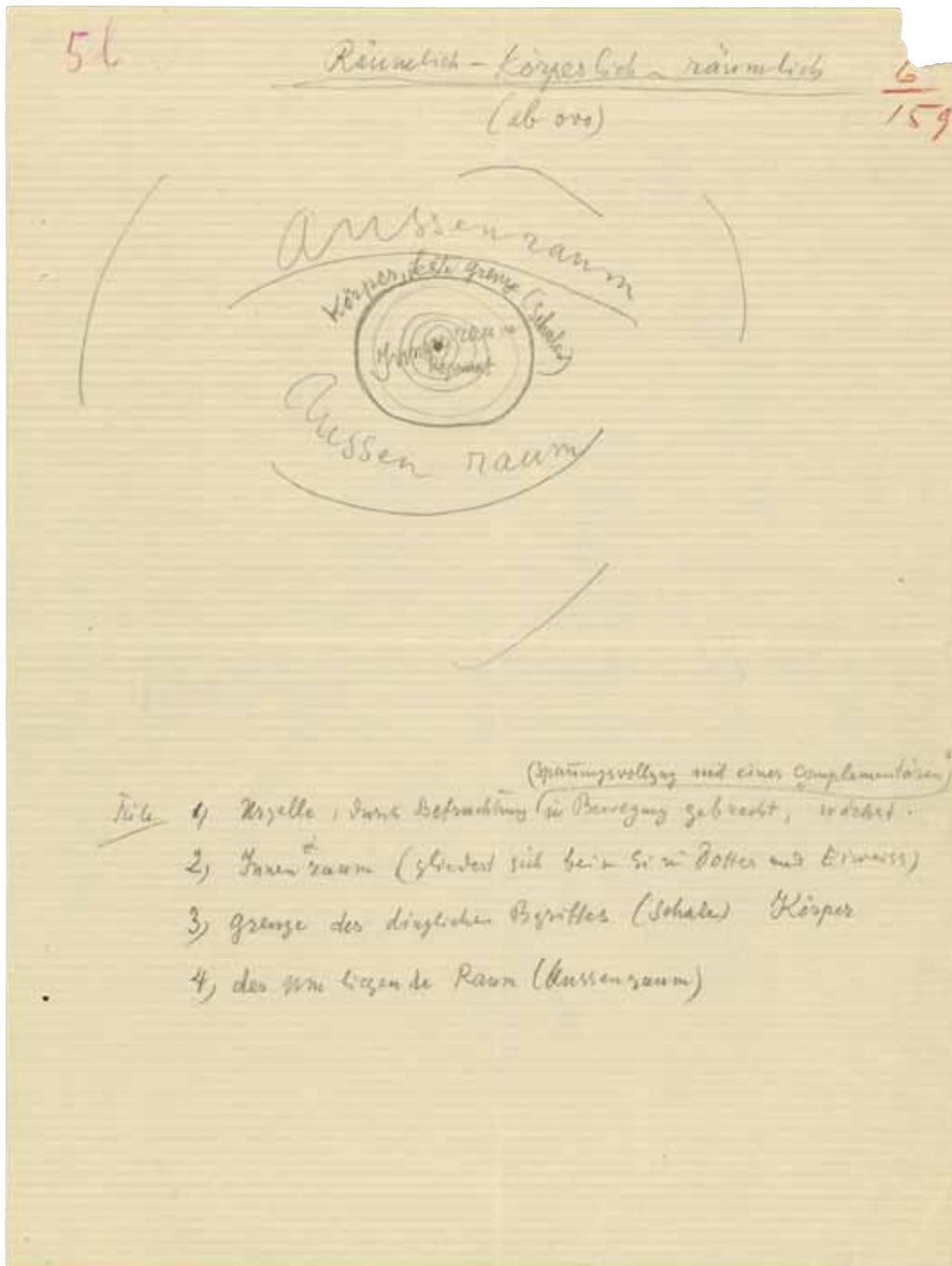


Abb. 13 Bildnerische Gestaltungslehre: II.6 Elementarform,
Bleistift auf Papier, 28 x 21 cm, BG II.6/102.

für die Gestaltung verantwortlich. Er erwähnte den „Eros“ als formende Kraft, die „activ-linear“ sei, während der Logos „linear-medial“ sei, und für die gewordene Form stehe. „Eros“ wird auch als Ursache für die Entstehung geometrischer Formen aufgeführt.⁶⁶⁶

In einem weiteren Unterkapitel von *Wege zur Form* mit dem Titel *Auffassung des formalen Geschehens*⁶⁶⁷ unterschied Klee zwei Auffassungen des formalen Geschehens, das „constructive (von innen nach aussen)“ entstehende Geschehen, und das „constructiv-destructive (von aussen nach innen)“. Werden beide Arten kombiniert, so entsteht räumlich-körperliches, „ab ovo“. Es folgt eine Skizze mit einem Ursprung im Zentrum (Innenraum), der durch die Spannung zwischen zwei Gegensätzen in Bewegung gebracht wird, und Schalen darum herum (Aussenraum), die die Grenze bilden. (Abb. 13, S. 142) Die Teile der Skizze sind wie folgt bezeichnet:

- „1, Urzelle, durch Befruchtung (Spannungsvollzug mit einer „complementären“) in Bewegung gebracht, wächst
- 2, Innenraum (gliedert sich beim Ei in Dotter und Eiweiss)
- 3, Grenze des dinglichen Begriffes (Schale) Körper
- 4, der umliegende Raum (Aussenraum)⁶⁶⁸

Bonnefoit zeigt auf, dass die oben beschriebene Skizze eine Illustration zu der von Kayser verfassten Zusammenfassung der nach Blavatsky zitierten Gedanken Swedenborgs ist: „Das Weltall ist in ovo im ersten natürlichen Punkt erhalten. Die Bewegung, nach der der Drang strebt, ist die kreisförmige, weil der Kreis die vollkommenste aller Figuren ist.“⁶⁶⁹ In der Skizze bezeichnete Klee den Ursprung als „Ursprung“, während er früher vom Punkt als „Urelement“ sprach. Die Worte „ovum“, „Ursprung“ und „Schale“ konnte Klee bei Hans Kayser lesen.⁶⁷⁰

Klee schien den Begriff „ab ovo“ erst um 1926, wahrscheinlich nach seiner Lektüre von Kaysers *Orpheus* eingeführt zu haben. In einem Rückblick im März 1927 untersuchte Klee die Dinge in der Natur auf ihr Inneres. Dazu notierte Klee: „Der Begriff

666 BG II.5/66–67.

667 Siehe Inhaltsverzeichnis von II.5. BG II.5/3. Dieses Kapitel muss Klee zu einem späteren Zeitpunkt ins Kapitel II.6. *Innenschemata der Elementarformen* verschoben haben. Das Kapitel II.6 wurde von Klee durchnummeriert. Das eingefügte Kapitel 5I hat jedoch keine Seitennummerierung. Deshalb muss daraus geschlossen werden, dass es zu einem späteren Zeitpunkt eingefügt worden ist. Dies ist durch Klee erfolgt, denn die ursprünglichen Betitelung (5i-5iii sowie 5m und 5l) zeigt, dass das ganze Kapitel II.6. zuerst im Kapitel II.5. integriert war. Anscheinend hatte sich Klee nach der Durchnummerierung von II.6. anders entschieden und weitere Kapitel aus II.5. integriert.

668 BG II.6/102.

669 Kayser 1926, S. 28; Bonnefoit 2009, S. 32.

670 Es handelt sich dabei um eine Textstelle über *Die Elemente der Kabbalah* von Erich Bischoff (1913), die Hans Kayser wiedergab. Kayser 1926, S. 26; Bonnefoit 2009, S. 32 und Anm. 107.

ab ovo.“⁶⁷¹ In Klees Schaffen finden sich zahlreiche Werke mit dem Motiv des Eies, das in der Forschungsliteratur unterschiedlich interpretiert wird. Es wird nicht immer wie in der Lehre mit dem Ursprung der Schöpfung in Verbindung gebracht.⁶⁷²

Klee zeigte auf, dass der Ursprung natürlicher Vorgänge ein Punkt ist, der durch eine Energie in Bewegung gesetzt wird. Das Samenkorn ist mit Energie geladen; durch einen energischen Anstoß beginnt die Pflanze aus dem Samenkorn heraus zu wachsen. Auch die Zelle oder das Ei brauche einen („männlichen“) Trieb – zum Beispiel das Sperma –, der durch Befruchtung Wachstum auslöst. In der bildnerischen Gestaltung ist der Punkt Ursprung der Entwicklung weiterer Elemente, wie bereits im Kapitel „Analyse“ dargelegt wurde. Im Folgenden wird nicht nur auf die Eigenschaften des bildnerischen Punktes eingegangen, sondern auch der Ursprung der künstlerischen Schöpfung untersucht.

GESTALTERISCHER URSPRUNG

Analog zum natürlichen Ursprung wurde auch dem bildnerischen Ursprung eine gewisse latente Kraft zugeschrieben, die den Punkt in Bewegung setzen kann. Klee sprach daher vom „gereizten“ Punkt als Ursprung der Gestaltung. Während dieser Ursprung charakterisiert werden konnte, blieb der Ursprung der künstlerischen Schöpfung für Klee „geheimnisvoll“. Wie die metaphysische Analyse durch Intuition ist auch der geheimnisvolle Ursprung der Kunst nicht lehrbar.

GEREIZTER URSPRUNG UND GRAUER MITTELPUNKT

Auf die Eigenschaften des Punktes, welcher Ursprung der bildnerischen Gestaltung ist, ging Klee in den *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* nicht näher ein. Erst in einem Rückblick auf die Vorlesungen zur *Prinzipiellen Ordnung* stellte er fest, dass die Suche nach dem Ursprung beim gereizten Punkt, beim Samenkorn geendet habe.

„Hier bei diesem scheinbaren Anfang war die Grenze für unsere Tat erreicht. Der gereizte Punkt, der Ansatz unseres Griffels zum Strich, ist ein Minimum von Handlung, unter dem von einer Tat, von einem

671 BG A/25.

672 Huggler interpretiert das Ei in einigen Werken als Symbol der Fruchtbarkeit in der Natur. Huggler 1969, S. 84–85: *botanisches Theater, 1934, 219*, und S. 203: *Rausch, 1939, 341*. Glaesemer bringt die Symbolik der Ei-Darstellung mit der Bedeutung des Eies im Unterricht in Verbindung. Glaesemer 1976, S. 43. Kersten bezweifelt, dass Klee bereits 1917, als das Werk *Mit dem Ei, 1917, 47* entstand, das Ei-Motiv mit dem künstlerischen Schöpfungsvorgang verbunden hat. Kersten 1987, S. 26. Wie aber der Tagebucheintrag von 1914 belegt, hatte sich Klee vor 1917 mit dieser Thematik auseinandergesetzt.

Tun nicht mehr die Rede sein kann. Gefühlsmässig und gedanklich war dieser Punkt noch keineswegs ein Ende für unsere Quellenforschung. In dem Wort ‚gereizt‘ liegt die ganze Voraussetzung zum tätigen Anfang eingeschlossen. Das Wort ‚gereizt‘ bezeichnet die Vorgeschichte einer anfänglichen Tat, ihren Zusammenhang mit dem Vorzeitlichen, ihre Verbundenheit nach rückwärts. Die Gefühlsmässige Möglichkeit, über einen Anfang hinauszugelangen wird weiter im Begriff des Unendlichen gekennzeichnet, welcher vom Anfang auf das Ende ausgedehnt (nicht nur auf den Anfang bezogen) zum Kreislauf führt. Zum Kreislauf wo die Bewegung Norm ist und die Frage nach einem Anfang infolgedessen dahin fällt.“⁶⁷³

Weil der Ursprung „gereizt“ sein muss, bietet sich der Vergleich mit dem Samenkorn, dem Ei oder dem Sperma an. Es braucht eine gewisse Kraft oder einen Trieb, damit der „Ursprung“ in Bewegung kommt. Wichtigste Voraussetzung für die bildnerische Tat ist die Bewegtheit. Man muss „gereizt“, „geladen“, bewegt sein, um bewegende Werke zu schaffen. Der Ursprung ist immer in Bewegung und deshalb kaum fassbar.

Bonnefoit zeigt gedankliche und terminologische Übereinstimmungen mit von Ehrenfels' *Kosmogonie* auf: Klee und Christian von Ehrenfels (1859–1932) bevorzugten Goethes Version des biblischen Satzes „Im Anfang war das Wort“ wie er im *Faust* zu lesen ist: „Im Anfang ist die Tat.“⁶⁷⁴ Was in Ehrenfels' *Kosmogonie* „Reiz“ und „im Anfang war die Tat“ hiess, wurde bei Klee zu „gereizt“, „tätigem Anfang“ und „anfänglicher Tat.“ Ein einmaliger Impuls führt aus dem absoluten Chaos zur Entstehung des Kosmos.⁶⁷⁵

Klee erklärte im *allgemeinen Teil zur Gestaltungslehre als Begriff* die Polarität zum Grundprinzip seiner Lehre.⁶⁷⁶ Im Widerspruch zum Titel des Kapitels betonte er, dass es nur Begriffspaare gäbe: Chaos – Kosmos; Unordnung – Ordnung; Satz – Gegensatz.⁶⁷⁷ Die „gegensätzlichen Orte sind nicht fest, sie gestatten eine gleitende Bewegung. Fest ist nur ein Punkt, der Mittelpunkt, in dem die Begriffe schlummern.“⁶⁷⁸ Im Mittelpunkt, „der eigentlich kein Punkt ist“, befinde sich das „nichtige Etwas oder das etwaige nichts [...] ein unbegrifflicher Begriff der Gegensatzlosigkeit.“⁶⁷⁹ Im Zentrum, das Klee

673 BG I.2/76, 8.1.1924.

674 Bonnefoit 2009, S. 33; Ehrenfels 1916, S. 106; SK 1920, S. 32.

675 Ehrenfels 1916, S. 27.

676 Bereits Goethe wies auf die Dualität der Erscheinung als Gegensatz hin. Goethe 1964.

677 Diesen Gegensätze könnte man als Begriffspaare hinzufügen: gut – böse, Materie – Geist, Natur – Idee, Mensch – Gott. Siehe Bunge 1996, S. 188–189.

678 BG I.1/13.

679 BG I.1/14. Bonnefoit weist darauf hin, dass sich bereits Leonardo da Vinci des Widerspruchs bewusst war, dass der Punkt zum einen dem „Nichts“ gleichkomme und zum anderen Ursprung der bildnerischen Gestaltung sei. Siehe Bonnefoit 2008a, S. 252.

auch als „Unbegriff“⁶⁸⁰ zwischen Kosmos und Chaos bezeichnete, schlummern beide Pole. Der Mittelpunkt ist Ursprung für die Entwicklung in die eine oder andere Richtung. Er ist „weder gut noch böse“ oder „sowohl gut als auch böse“⁶⁸¹ – er ist neutral. Grau ist im Kosmos der Mittelpunkt zwischen den Polen Schwarz und Weiss.

Will man diesen Ort wahrnehmbar machen, so gelangt man „zum Schicksalspunkt für werden und vergehen zum Grau-Punkt“.⁶⁸² Grau ist dieser Punkt, weil er weder weiss noch schwarz ist, weil er weder oben noch unten, weder heiss noch kalt ist. Es handelt sich um den „undimensionalen Punkt, dem Punkt zwischen den Dimensionen“⁶⁸³. Grau ist der Mittelpunkt, weil dort die Scheidung der Dimensionen Licht und Finsternis noch nicht erfolgt ist, wie Klee in der *Principiellen Ordnung* erklärte.⁶⁸⁴ Er fuhr fort:

„Der kosmogenetische Moment ist da. Die Feststellung eines Punktes im Chaos, der, principiell concentriert, nur grau sein kann, verleiht diesem Punkt concentrischen Urcharakter. Von ihm strahlt die somit erweckte Ordnung nach allen Dimensionen aus. [...] Die Erhebung eines Punktes zu centraler Geltung bedeutet den kosmogenetischen Moment. Diesem Vorgang entspricht die Idee alles Anfanges (z.B. die Zeugung) oder besser der Begriff ei.“⁶⁸⁵

Grau ist auch das Chaos, der Urzustand, welchen Klee in seiner „Unendlichen Naturgeschichte“ am Anfang seiner Vorlesungen zur „Kosmogenerie als Grundlage“ im Kapitel *II.21 Mechanik* zu beschreiben versuchte.⁶⁸⁶ Der Ursprung der Schöpfung ist „ungefähr“ grau:

„Im Anfang was war? [...] nichts weisses nichts schwarzes nichts weisses (nur ungefähr grau) nichts rotes nichts gelbes nichts blaues (nur ungefähr graues) auch nicht grau praecises, überhaupt nichts praecises nur unbestimmtes, vages. [...]“⁶⁸⁷

Der unbewegliche Punkt ist auch Gravitationszentrum und bestimmt als solcher die Bewegung der Schichten, die „mitbeweglich“ sind.⁶⁸⁸ „Punkt ist kosmisch, als Urelement jeder Eisamen ist kosmisch.“⁶⁸⁹ Im Chaos ist der Punkt das kosmogenetische Moment und hat somit zentrale Geltung. Der Punkt wurde auch von den Schülern „als kosmisches Urele-

680 BG I.1/14.

681 BG I.1/13.

682 BG I.1/15.

683 BG I.1/15.

684 Mehr zum Zustand der Gegensatzlosigkeit im Grau siehe Wagner 2000, S. 107–109.

685 BG I.1/16.

686 BG II.21/130.

687 BG II.21/130.

688 BG II.21/132–34.

689 BG II.21/122.

ment, als Urkraft und als Manifestation des Anfangs alles Existierenden“ verstanden.⁶⁹⁰ Der graue Punkt ist bildnerisches Symbol für den Unbegriff, für weder – noch. In ihm schlummern die Gegensätze, auf welchen Klee seine bildnerische Kosmogonie aufbaute.⁶⁹¹ Der graue Mittelpunkt ist Ursprungsort des Schöpferischen und wurde deshalb bei Klee auch mit dem chaotischen Urzustand und mit dem geheimnisvollen Ursprung der Kunst in Verbindung gebracht.

URSPRUNG DES SCHÖPFERISCHEN

Im Gegensatz zum Ursprung der bildnerischen Gestaltung blieb der Ursprung des künstlerischen Schaffens für Klee sehr vage. Als Ursprungsort des Schöpferischen erachtete er das Chaos, dessen bildnerisches Symbol der „gereizte“ graue Punkt ist.⁶⁹² Wie Wagner hervorhebt, unterschied Klee zwei Arten des Chaos: Erstens das zum Kosmos gegensätzliche Chaos und zweitens das „wirklich wahrhaftige Chaos“.⁶⁹³ Letzteres soll genauer untersucht werden. Klee notierte in einem Heft, das eine Art Zusammenfassung seines Unterrichtes in einer „knappen“ und einer „weiten Fassung“ enthält:

„Das Chaos als Gegensatz ist nicht das eigentliche wirklich wahrhaftige Chaos, sondern ein zum Kosmosbegriff örtlich bestimmter Begriff. Das eigentliche Chaos wird nie in eine Wagschale gelangen, sondern ewig unwägbare und unmessbar bleiben. Es kann nichts sein oder schlummerndes etwas, Tod oder Geburt, je nach dem Vorwalten von Willen oder von Willenlosigkeit. wollen oder nichtwollen.“⁶⁹⁴

Im gleichen Heft findet sich die Definition des Chaos', welche Klee beinahe wörtlich aus seinem *Philosophischen Wörterbuch* zitierte:

„Das Chaos ist: ‚ein ungeordneter Zustand der Dinge, ein Durcheinander. Weltschöpferisch (kosmogonisch) ein mythischer Urzustand der Welt, aus dem sich erst allmählich oder plötzlich, aus sich selbst, oder durch die Tat eines Schöpfers der geordnete Kosmos bildet.‘“⁶⁹⁵

Bereits 1905 beschrieb Klee seinen Ursprung als Künstler beim Chaos:

„Ich beginne logischerweise beim Chaos, das ist das Natürlichste. Ich bin dabei ruhig, weil ich fürs erste selber Chaos sein darf. Das ist die

690 Ahlfeld-Heymann 1994, S. 78.

691 Zum Graupunkt zwischen Chaos und Kosmos, Dynamik und Statik siehe Bunge 1996, S. 206–209.

692 BG I.1/14.

693 Wagner 2000, S. 102.

694 BG I.1/14.

695 BG I.1/17, gleiche Definition BG I.1/19; siehe auch Schmidt 1916, S. 145.

mütterliche Hand. Vor der weissen Fläche aber stand ich oft zitternd und zagend. Doch gab ich mir dann den bewussten Ruck und zwängte mich in die Enge linearer Vorstellungen. Dann ging es wohl, denn ich hatte energisch und konsequent geübt auf diesem Gebiet. Es ist bequem fürs erste Chaos sein zu dürfen.“⁶⁹⁶

Huggler wies daraufhin, dass Klee wie Novalis im Chaos als dem uranfänglichen Sein den Ausgangspunkt zu seiner „Metaphysik“ finde.⁶⁹⁷ Klees Vorstellung vom Chaos als Ursprungsort des Schöpferischen im Künstler entspreche, so Wagner, der Metaphorik in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*.⁶⁹⁸ Wie Klee, für den der Künstler „als erstes selber Chaos sein darf“, charakterisierte Nietzsche den „schöpferischen Übermenschen“ mit anderen Worten den Künstler, als Menschen, der noch Chaos in sich habe, „um einen tanzenden Stern gebären zu können.“⁶⁹⁹ Dem Künstler, der sich einen „bewussten Ruck“ geben muss, um aus dem ursprünglichen Chaos zu entkommen, entspricht der kosmogonetische, gereizte Punkt, der des Willens, der „Tat eines Schöpfers“ bedarf, um sich in Bewegung zu setzen.

Wagner weist ebenfalls darauf hin, dass bereits Nietzsche von einer uranfänglichen Bewegungskraft, die aus dem Chaos führe, gesprochen habe. Dass „aus dem Chaos ein Kosmos“ werde, konnte nach Nietzsche „nur Folge der Bewegung sein, aber einer bestimmten und klug eingerichteten Bewegung“.⁷⁰⁰ In einem weiteren Schritt spekulierte Nietzsche sogar über die Art der Bewegung, welche das kosmische Prinzip ausgedacht habe, und charakterisierte sie als spiralförmig, von innen nach aussen wachsende Kreisbewegung in der Art eines Wirbels. Ebenso ist bei Klees Vorstellung vom kosmogonetischen Prozess die kreisförmig entfaltete Spiralbewegung eine der wichtigsten symbolischen Chiffren.⁷⁰¹ Im Kapitel „Von der Selbst-Überwindung“ setzte Nietzsche den

696 TB 1988, Nr. 633, Mai 1905, Bern, S. 212.

697 Huggler 1969, S. 239–241.

698 Siehe Wagner 2000, S. 100–102; weitere Untersuchungen zu Nietzsche-Rezeption bei Klee siehe Hoppe-Sailer 1998a, S. 326–330. Der Autor weist auf Nietzsche als Phänomen des Zeitgeistes (dazu auch oben Anm. 267) sowie auf das gemeinsame Motiv des Seiltänzers. Auszüge aus Nietzsches *Wille zur Macht* hatte Klee im Feuilleton der Berner Zeitung *Der Bund* vom 16.–30.5.1902 (Widmann 1902) lesen können. Er erwähnte die Lektüre auch in: TB 1988, Nr. 415, Juni 1902, Thunersee, S. 151 und S. 553. Zöllner weist auf Bezüge zwischen Klees und Nietzsches Ausführungen zu Fragen des Zusammenhangs zwischen Askese, Sinnlichkeit und künstlerischem Schaffen. Zöllner 2002, S. 226–245. Klee äusserte in einem Brief an Lily 1904 den Wunsch, Schopenhauer und Nietzsche kennenzulernen. „Gute Biographien würden mich auch interessieren.“ Briefe 1979, Bd. 1, an Lily, 21.5.1904, S. 424. In der Nachlass-Bibliothek befinden sich zwar keine Biografien dieser Autoren, dafür die Kriegsausgabe von Nietzsches *Zarathustra*. Nietzsche o.J.; siehe oben Anm. 139.

699 Nietzsche o.J., S. 19.

700 Nietzsche 1980, S. 864–865.

701 Wagner 2000, S. 105–106, siehe auch BG I.1/21; mehr zur Spirale siehe unten S. 207–210.

Willen zur Macht mit dem unerschöpften zeugenden Lebenswillen gleich.⁷⁰² Das Leben müsse sich ständig selber überwinden. Darauf folgt eine Stelle, die Klee sowohl mit einer umgeknickten Ecke der Seite wie auch mit einigen Anstreichungen speziell hervorhob. Um den ständigen Wandel nochmals zu betonen, erklärte Nietzsche: „Wahrlich, ich sage euch: Gutes und Böses, das unvergänglich wäre – das gibt es nicht! Aus sich selber muss es sich immer wieder überwinden.“ Man solle gut und böse nicht werten. Die folgenden zwei Sätze hatte Klee am Seitenrand mit Bleistift markiert, da er sich offensichtlich angesprochen fühlte: „Und wer ein Schöpfer sein muss im Guten und Bösen: wahrlich, der muss ein Vernichter erst sein und Werte zerbrechen. Also gehört das höchste Böse zur höchsten Güte: diese aber ist die schöpferische.“⁷⁰³ Dies entspricht Klees Deutung des grauen Mittelpunktes als Ursprungsort, wo die gegensätzlichen Begriffe – gut und böse – schlummern.⁷⁰⁴

Für Klees Unterricht war der geheimnisvolle Ursprung der künstlerischen Schöpfung wenig relevant. In seinen publizierten Texten erwähnte er ihn hingegen wiederholt als Gegensatz zu den lehrbaren Gesetzmässigkeiten. Im ersten Entwurf seines Aufsatzes *exakte versuche im bereich der kunst* beschrieb er den Ursprung der lebendigen Form als grauen Mittelpunkt und das Bewegtsein als Voraussetzung für die einsetzende Gestaltung:

„Die Formel der Funktion ist weit, aber sie ist als quellender Ursprung irgendwo. [...] Kunst als Entsendung von Phänomenen, Projektion aus dem überdimensionalen Urgrund, Gleichnis zur Zeugung, Ahnung, Geheimnis. [...] Der Eingeweihte ahnt den urlebendigen Punkt, besitzt ein paar lebendige Atome, besitzt fünf lebendige Pigmente, weiss nun um eine kleine graue Stelle von der aus der Sprung aus dem Chaos in die Ordnung glückt. Er ahnt die Zeugung, weiss um das erste Tun einigermaßen Bescheid jene Dinge zum Werden zu bewegen und selbstbewegt sie sichtbar zu machen. Es bleiben ihm in ihnen Spuren hinter ihm seiner Bewegung und der Zauber des Lebens ist gegeben.“⁷⁰⁵

Klee hielt ebenfalls fest, dass die Analyse zur Lösung des Rätsels des Ursprungs nicht reiche, denn „vor dem Bereich des Geheimnisses bleibt die Analyse verlegen stecken. Aber das Geheimnis ist mit zu gestalten, durch Vordringen bis zu seinem Siegel.“⁷⁰⁶

702 Nietzsche o.J., S. 166.

703 Nietzsche o.J., S. 169.

704 Zum Gegensatz gut – böse siehe auch unten S. 191.

705 BG A/38 „Versuch zum Exacten in der Kunst“.

706 BG A/38.

Während Klee im Entwurf noch über das „geheimnisvolle“ Moment schrieb, das für die Totalisation nötig sei, sprach er in der Endfassung von „Intuition“ und „Genie“. Würde man als Aufgabe die Konstruktion des Geheimnisses stellen, so wäre dies zum Lachen. „sancta ratio chaotica! schulisch zum lachen! und doch wäre es die aufgabe, wenn konstruktiv für total gilt. aber beruhigen wir uns, konstruktiv gilt nicht für total“. Ohne Intuition wird kein Kunstwerk geboren, wird „nichts zu wahrhaftigem künstlerischem leben erweckt“. Klee zog den Schluss, dass man in diesem Fall aus der Not eine Tugend machen solle. „die tugend ist, dass wir durch die pflege des exakten grund legen zur spezifischen kunstwissenschaft, mit einschluss der unbekanntten grösse X.“⁷⁰⁷ Die Lehre könne zwar grundsätzliche Gestaltungsgesetze vermitteln; um zur „grossen Synthese“ zu gelangen, brauche es aber Intuition, die nicht gelehrt werden kann. Klee hielt an der Idee des Genies, das ohne Intuition nicht fähig sei, zum Wesen der Dinge vorzudringen, fest:⁷⁰⁸

„genie ist genie, ist begnadung, ist ohne anfang und ende. ist zeugung. genie schult man nicht, weil es nicht norm ist, weil es sonderfall ist. [...] die schule schweige über den begriff genie mit bewusstem seitenblick, mit taktvollem respekt. sie wahre ihn als geheimnis in verschlossenem raum. sie wahre ein geheimnis, das, aus seiner latenz heraustretend, vielleicht unlogisch und töricht früge.“⁷⁰⁹

Dass es nicht ausreiche, eine exakte Analyse durchzuführen, um zum Ursprung der Kunst zu gelangen, stellte Klee bereits 1905 im Tagebuch fest: „O lass den unendlichen Funken nicht ganz ersticken im Mass des Gesetzes. Sieh dich vor! Doch entferne dich auch nicht ganz von dieser Welt.“⁷¹⁰ Kunst bedeutet nicht einfach Gesetzmässigkeit; sie geht, durch den subjektiven inneren Funken dazu befähigt, über das Gesetz hinaus. Zum objektiven – dem Gesetzmässigen –, das intellektuell nachprüfbar ist, kommt als eigentlich wesentlicher und entscheidender Faktor die Intuition, jener Funke hinzu, der für Klee erst das letztlich Künstlerische ausmacht. Der Ort, von dem der Funke ausgeht, befindet sich nach Klees Ansicht im Unendlichen, im Jenseits, ausserhalb des irdischen Bereiches, „etwas näher dem Herzen der Schöpfung“.⁷¹¹ Auch in der *Schöpferischen Konfession* räumte Klee ein, dass Formfragen zwar durch die Analyse gelöst werden könnten. Doch im obersten Kreis der Kunst „steht hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis und das Licht des Intellekt erlischt kläglich.“⁷¹²

707 EV 1928.

708 Badt hat aufgezeigt, dass seit der Renaissance das Genie als eine Kraft verstanden wurde, die fähig ist, zu den Urbildern vorzudringen. Badt 1968, S. 97.

709 EV 1928.

710 TB 1988, Nr. 636, Mai 1905, Bern, S. 214.

711 Mösser 1976, S. 18, S. 22; SK 1920, S. 2.: „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.“

712 SK 1920, S. 38–39; siehe dazu Mösser 1976, S. 31.

Im ersten Vorlesungszyklus bezeichnete er den Ursprung des Werkes als etwas Geheimnisvolles:

„Die Geschichte des Werkes, welches in erster Linie Genesis ist, kann in kurzen Zügen beschrieben werden als ein geheimer Funke von irgendwo her, welcher glimmend des Menschen Geist entzündet, des Menschen Hand bewegt⁷¹³ und von da aus als Bewegung der Materie übermittelt wird, Werk wird. Der receptive Vorgang entspricht.“⁷¹⁴

Hier ist hervorzuheben, dass der geheime Funke nicht im vollendeten Werk erlöscht, sondern als „receptiver Vorgang“ auf den Betrachter übergehen soll. Dieser Gedanke ist auch in der *Schöpferischen Konfession* formuliert: „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.“⁷¹⁵

Im Unterricht erwähnte Klee, dass die Kraft des Schöpferischen nicht genannt werden könne. Sie bleibe letzten Endes geheimnisvoll. „Wir sind selbst geladen von dieser Kraft bis in unsere feinsten Teile. Wir können ihr Wesen nicht ansprechen, aber wir können dem Quell entgegengehen so weit es eben geht.“⁷¹⁶ In der nächsten Vorlesung nach den Winterferien erfolgte eine rückblickende Zusammenfassung:

„Eine intimere Betrachtung dieser Vorgänge [Wachsen von Blättern und Früchten] liess uns dem Geheimnis des Schöpferischen nachspüren⁷¹⁷, das wir schon in dem knappsten Werden einer Linie walten fühlten: Wir suchten uns diesem Geheimnisvollen zu nähern, indem wir nach dem Woher fragen, und nach rückwärts spürend zu den Quellen zu gelangen suchten. Wir hatten nicht die Kühnheit jenen geheimen Ursprung des Schöpferischen aufzudecken zu wollen, aber es drängte uns nach seiner grösstmöglichen Nähe. Dabei endeten wir beim gereizten Punkt, oder in der Natur die wir betrachtend zu Hilfe nahmen: beim Samenkorn. Hier bei diesem scheinbaren Anfang war die Grenze für unsere Tat erreicht.“⁷¹⁸

713 1918 schrieb Klee an Lily: „Meine Hand ist ganz Werkzeug einer fernen Sphäre. Mein Kopf ist es auch nicht, was da funktioniert, sondern etwas anderes, ein Höheres, Ferneres, Irgendwo...“ Briefe 1979, Bd. 2, S. 908. Wie diese Briefstelle belegt, glaubte Klee an die Inspiration aus einer nicht irdischen Sphäre.

714 BF/98, 27.2.1922, S. 95.

715 SK 1920, S. 34.

716 BG I.2/30, 27.11.1923.

717 In einem Gespräch mit Eckermann erwähnte Goethe, dass die Natur immer wahr und ernst sei und nur dem Zulänglichen, Wahren und Reinen ihre Geheimnisse offenbare. Eckermann 1902, Bd. 1, 13.2.1829, S. 397.

718 BG I.2/74 und BG I.2/76, 8.1.1924.

Der Ursprung kann zwar in der bildnerischen Gestaltung wie auch in der Natur definiert werden, in der künstlerischen Schöpfung bleibt er jedoch geheimnisvoll.

Im Vortrag in Jena versuchte Klee erneut, sich dem Ursprung der künstlerischen Schöpfung zu nähern:

„Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen! [...] Berufen aber sind die Künstler, die heute bis in einige Nähe jenes geheimen Grundes dringen, wo das Urgesetz die Entwicklungen speist. Da, wo das Zentralorgan aller zeitlich-räumlichen Bewegtheit, heisse es nun Hirn oder Herz der Schöpfung, alle Funktionen veranlasst, wer möchte da als Künstler nicht wohnen? Im Schosse der Natur, im Urgrund der Schöpfung, wo der geheime Schlüssel zu Allem verwahrt liegt? [...] Unser pochendes Herz aber treibt uns hinab tief hinunter zum Urgrund, was dann aus diesem Treiben erwächst, möge es heissen, wie es mag, Traum, Idee, Phantasie ist erst ganz ernst zu nehmen, wenn es sich mit den passenden bildnerischen Mitteln restlos zur Gestaltung verbindet.“⁷¹⁹

Aus einem geheimnisvollen Funken kann eine Idee entstehen, die jedoch nur aufgrund der Beherrschung der bildnerischen Gestaltungsgesetze in ein sichtbares Werk umgesetzt werden kann. Dazu sei ein Künstler durch Intuition und Genie befähigt, was Klee wiederum nicht näher definieren konnte. Um es mit Ringboms Worten zusammenzufassen: „Klee wanted to combine intuitive insight with rational consideration.“⁷²⁰ Nur durch die Verbindung von lehrbaren Gestaltungsgesetzen und Intuition konnte lebendige Kunst geschaffen werden. Man kann Klees Intention auch als Überwindung der Pole Diesseits – Jenseits oder Materie – Geist beschreiben.⁷²¹

Klees Ansicht über das Verhältnis von Kunst und Lehre entspricht Äusserungen von Adolf Hölzel, den er zwar nicht persönlich kannte, von dessen Lehre er aber bestimmt gehört hatte.⁷²² Hölzel sprach in einem Vortrag über Farbenlehre, den er 1919 in

719 Jena 1924, fol. 14r und v. Die Sehnsucht „wie neugeboren“, „fast Ursprung“ zu sein, formulierte Klee schon früher. Siehe TB 1988, Nr. 425, Juni 1902, Bern Thunersee, S. 153; siehe auch oben S. 140, Anm. 654. Okuda interpretiert Klees Gemälde *Landschaft mit dem Rutengänger, 1923,45* als Selbstbildnis des Künstlers als Seelenforscher, der nach den Quellen der künstlerischen Schöpfung suchte. Mehr dazu Okuda 2007, S. 177–179.

720 Ringbom 1977, S. 113; mehr zu Verhältnis von Intuition und Ratio bei Klee siehe Bunge 1996.

721 Mehr zu Klees polarem Denken unten S. 187–195.

722 Zu erwähnen sei hier sein Jugendfreund Louis Moilliet, der ab November 1905 für kurze Zeit Schüler von Hölzel an der Stuttgarter Akademie gewesen war. Klee erwähnte Hölzel in seinem Tagebuch nach dem Besuch einer Impressionisten-Ausstellung in der Galerie Heinemann in München. TB 1988, Nr. 785, S. 249. Klee dürfte spätestens 1919, als es um seine Anstellung an der Akademie in Stuttgart ging, indirekt mit dem dort unterrichtenden Hölzel konfrontiert worden sein. Am Bauhaus wurde Hölzels Lehre durch Itten und Schlemmer verbreitet. Siehe dazu oben Anm. 329.

Stuttgart gehalten hatte, auch generell über das Verhältnis von Lehre und Kunst.⁷²³ Er war der Meinung, dass „Theorie und freie Empfindung polare Gegensätze“ seien, „die ohne einander nicht auskommen, die sich aber immer wieder abstossen.“⁷²⁴ Er forderte einerseits eine gründliche rationelle Schulung der bildnerischen Gestaltungsmittel, andererseits die Erkenntnis ihre eigenen seelischen Zusammenhänge im notwendigen Verhältnis zur Seele des Menschen. Hölzel betonte immer wieder den Unterschied zwischen dem freien künstlerischen Schaffen und der Schule.⁷²⁵ Klee formulierte diese Unterscheidung nicht explizit, versuchte jedoch in seinem Unterricht, allgemeine Gestaltungsgesetze mit dem Hinweis auf die nicht erlernbare Intuition als ursprüngliche Bedingung für die künstlerische Schöpfung zu vermitteln.

GEISTIGER URSPRUNG

Neben den Parallelen zwischen dem natürlichem Ursprung und dem gestalterischen verwies Klee auch auf den geistigen Ursprung. Wie die Intuition, welche Klee mit dem geheimnisvollen Ursprung des Schöpferischen in Verbindung brachte, ist auch der geistige Ursprung kaum fassbar. Klee sprach in diesem Zusammenhang zum einen von der formenden Idee, welche er mit dem Logos verband, zum anderen bezog er sich auf Goethes Konzept der Urpflanze, die eigentlich auch eine Idee war und als Urbild oder Urgesetz diente. Er benutzte in diesem Zusammenhang auch die Begriffe „Wille“ und „(Lebens) Kraft“, die in den lebensphilosophischen Diskursen zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr populär waren.

IDEE UND LOGOS

Die Idee muss vor der Tat entwickelt werden, denn im Anfang sei die Tat und darüber liege die Idee. „Und da die Unendlichkeit keinen bestimmten Anfang hat, sondern kreisartig anfanglos ist, so mag die Idee für primär gelten. Im Anfang war das Wort, übersetzt Luther.“⁷²⁶ Wie wir erwähnt haben, wiederholte Klee die Auffassung, dass die Idee der Formung zugrunde liege, in seinem Unterricht. So erklärte er in der ersten Vorlesung seinen Schülern,

„dass vor dem formalen Anfang oder einfacher vor dem ersten Strich eine ganze Vorgeschichte liegt, nicht nur etwa die Sehnsucht, die

723 Im Nachlass von Johannes Itten ist unlängst ein Typoskript dieses Vortrages von Hölzel aufgetaucht. Wagner 2009c, S. 112.

724 Hölzel 1980, S. 78. Zum Wechselspiel von „Gesetz und Freiheit“ bei Hölzel siehe Schmitz 1993, S. 197–204.

725 Hölzel 1980, S. 78.

726 SK 1920, S. 32. Mit der Rangfolge, dass die Idee über der Tat liege, stand Klee ganz in der Tradition der disegno-Lehre. Vgl. Bonnefoit 2009, S. 66, Koschatzky 1999, S. 33.

Lust des Menschen, sich auszudrücken, nicht nur die äussere Notwendigkeit dazu, sondern auch ein allgemeiner Zustand der Menschheit, dessen Richtung man Weltanschauung nennt, der mit innerer Notwendigkeit zur Manifestation da- oder dorthin drängt.“⁷²⁷

Mit „Vorgeschichte“ meinte Klee eine länger bestehende Idee oder ganz generell eine Weltanschauung. Er betonte diese geistige Seite, damit „nicht das Missverständnis entstehe, als ob ein Werk nur aus Form bestehe.“⁷²⁸ Er setzte die Idee mit dem „Logos“ oder anders gesagt mit dem Wort gleich, das am Anfang war. Dass sich Klee hier mit dem Begriff Logos auch auf dessen theologische Bedeutung als Gott beziehungsweise als die Vernunft Gottes als Weltschöpfungskraft bezog, darf vorausgesetzt werden.⁷²⁹ In der philosophischen Tradition seit Heraklit ist Logos Gegensatz zum Chaos und bezeichnet eine in der sich ständig verändernden Natur wirkende Kraft, die zugleich den Grund für eine Weltordnung gibt.⁷³⁰ Mit der Vorstellung der Vernunft Gottes als Weltschöpfungskraft sowie mit der Vorrangstellung des Logos über die Tat knüpfte Klee einmal mehr an die romantische Denkart an. Bonnefoit weist darauf hin, dass sich der Vergleich des ursprünglichen Punktes mit dem „Logos“ als Wort Gottes, „welches im Anfang war“ auch in einem Brief von Runge an Tieck findet.⁷³¹ Schelling sprach ebenfalls vom Urquell der Kunst als Gott oder Idee. Im Vortrag zur *Philosophie der Kunst* lehrte Schelling, dass die Kunst wie die Philosophie nicht die wirklichen Dinge, sondern ihre „Urbilder“ darstelle: „Die Ideen [...] sind der Stoff und gleichsam die allgemeine und absolute Materie der Kunst, aus welcher alle besonderen Kunstwerke als vollendete Gewächse erst hervorgehen. Diese realen, lebendigen und existierenden Ideen sind die Götter;[...].“⁷³² Der Künstler habe, so Schelling, der schaffenden Urkraft in der Natur nachzueifern. Der Logos, die Uridee, ist die gemeinsame Basis für die Entstehung der Natur und der Kunst. Solche Gedanken fanden zu Beginn des 20. Jahrhunderts beispielsweise durch Ernst Cassirer Eingang in die Diskussion über den Ursprung der Kunst.⁷³³

Wie Goethe in *Anschauende Urtheilskraft* oder *Bedenken und Ergebung* forderte, wollte auch Klee durch Anschauung der immer schaffenden Natur zum Urbildlichen, mit

727 BF/5–6, 14.11.1921, S. 3–4.

728 BF/6, 14.11.1921, S. 4.

729 Bunge 1996, S. 194.

730 Schweizer 1975, S. 239–241.

731 Runge 1965, Bd. 1, S. 40; Bonnefoit 2009, S. 35. Bonnefoit weist darauf hin, dass Paul Ferdinand Schmidt in einem Aufsatz über „Runge und die Gegenwart“ 1923 Parallelen zwischen Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* und den *Hinterlassenen Schriften* Runges (1840/41) zog. Schmidt 1923, S. 463.

732 Schelling 2004, S. 152–153.

733 Siehe oben S. 57, Anm. 251.

anderen Worten zum Typischen, vordringen.⁷³⁴ Die Betrachtung des Samenkorns diene dazu, die „primären Energien der Formgestaltung“ aufzuzeigen, die „durch ihre nahe Nachbarschaft zur ursprünglichen Idee der Gestaltung“ primär sind.⁷³⁵

Klee präzierte als Reaktion auf Übungslösungen seiner Schüler,⁷³⁶ denen es an Lebendigkeit fehle, die „ursprüngliche Idee“, die den Erfindungen zugrunde liegen sollte: „es kann eine Materie schon im Wachsen im Werden sich klein auf klein einer lebendigen Idee anpassen, sich darnach formen.“⁷³⁷ Als Beispiel erwähnte er den Sand, der von den Wellen geformt wird, die wiederum vom Wind bestimmt werden. Später führte er die Säfte, welche für das Wachsen der Pflanze zuständig sind, als Beispiel an.

Durch die Vereinigung von Idee und Materie werde die Materie belebt.⁷³⁸ Klee vermutete, dass die geheimnisvolle schöpferische Kraft der ursprünglichen Idee selbst eine Form von Materie sei, die wir aber nicht erkennen können. In der Durchdringung mit den bekannten Arten der Materie müsse sie jedoch eine lebendig-wirkliche Form ergeben. Nur so entstehe lebendige Gestaltung.⁷³⁹ Die bildnerische Formung hielt Klee für einen Vorgang, in dem rein Ideelles in Materielles übergehe. Deshalb nannte Klee die bildnerischen Mittel auch ideelle Mittel, obwohl sie nicht frei von Materie sind. Er unterschied die mehr ideelle Gestaltung wie die Malerei vom „zuständlichen“ praktischen Bauen.⁷⁴⁰ Da sich die Zeichnung in der zweidimensionalen Fläche entfalte, galt sie traditionell als körperlos und von allen bildkünstlerischen Praktiken am weitesten der Auseinandersetzung mit der Materie enthoben. Sie visualisiere darum, so Klee, das aller Sichtbarkeit vorausgehende Konzeptionelle, die Idee.⁷⁴¹ Der bildnerischen Gestal-

734 Goethe: Wenn wir „uns in eine obere Region ergeben und an das erste Wesen annähern sollen: so dürft es wohl im Intellectuellen derselbe Fall seyn, dass wir uns, durch das Anschauen einer immer schaffenden Natur, zur geistigen Theilnahme an ihren Productionen würdig machten. Hatt ich doch erst unbewusst und aus innerem Trieb auf jenes Urbildliche, Typische rastlos gedrunge, war es mir sogar geglückt, eine naturgemässe Darstellung aufzubauen, so konnte mich nunmehr nichts weiter verhindern das Abenteuer der Vernunft, wie es der Alte vom Königsberge selbst nennt, muthig zu bestehen.“ In: Goethe 1840, Bd. 40, *Anschauende Urtheilskraft*, S. 424–425. „Wir können bei Betrachtung des Weltgebäudes, in seiner weitesten Ausdehnung, in seiner letzten Theilbarkeit, uns der Vorstellung nicht erwehren dass dem Ganzen eine Idee zum Grunde liege, wornach Gott in der Natur, die Natur in Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit schaffen und wirken möge. Anschauung, Betrachtung, Nachdenken führen uns näher an jene Geheimnisse. [...] Wir erdreisten uns und wagen auch Ideen; wir bescheiden uns und bilden Begriffe, die analog jenen Uranfängen sein möchten.“ In: Goethe 1840, Bd. 40, *Bedenken und Ergebung*, S. 425.

735 BG I.2/7, 5.11.1923.

736 Klee stellt am 20.11.1923 seinen Schülern die Aufgabe, „structurale Erfindungen“ zu generieren. BG I.2/19.

737 BG I.2/23, 27.11.1923.

738 BG I.2/23, 27.11.1923.

739 BG I.2/30, 27.11.1923.

740 BG II.21/40, 4.3.1924.

741 Bonnefoit 2009, S. 66. Bonnefoit weist auf Carus' Schrift *Natur und Idee*, wo man lesen kann, dass die drei Elemente Punkt, Linie und Fläche „durchaus keine wirkliche Realität im Raume mehr“ hätten, „sondern stets rein ideal oder imaginär bleiben [...]“ In: Carus 1975b, S. 40.

tung liegt eine Idee zugrunde; sie ist geistig und dynamisch, in der Praxis wird sie auch materiell.⁷⁴² Im Gegensatz dazu steht das statische Bauen, das völlig von der Materie abhängt.⁷⁴³ In der künstlerischen Schöpfung verschmelzen die Gegensätze Statik und Dynamik, Geist und Materie: Im Bild ist die Synthese der gedachten Ideen des Künstlers und der geformten Materie vollzogen.⁷⁴⁴ Auf diesen zentralen Gedanken über den Zusammenhang von Idee und Materie ging Klee später in seinem Unterricht nicht mehr ein. Dies mag damit zusammenhängen, dass diese Gedanken über die Vermittlung allgemeiner Gestaltungsgesetze hinausführten.

URBILD UND URGESETZ

Wenn Klee die Suche des Künstlers nach dem Urbild beschrieb, so meinte er damit nicht eine fixe Vorstellung, sondern eher das Urbild als ursprüngliche Idee oder als Urgesetz, auf welchem unterschiedliche Gestaltungswege gründeten.

Seinem Streben nach dem Urbildlichen lag sicherlich die Lektüre von Goethes Tagebuch der italienischen Reise zugrunde. Goethe äusserte sich bereits vor seiner Italienreise in einem Brief an Charlotte Stein über das „Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit der die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das mannigfaltige Leben hervorbringt.“ Er erwähnte darin auch seine Suche nach der Urpflanze und deren Gestaltungsgesetz.⁷⁴⁵ Nach einem Besuch im botanischen Garten Palermos notierte er am 17. April 1787:

„Im Angesicht so vielerlei neuen und erneuten Gebilden fiel mir die alte Grille wieder ein: ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte? Eine solche muss es denn doch geben! Woran würde ich sonst erkennen, dass dieses oder jenes Gebilde Pflanze sei, wenn sie nicht alle nach einem Muster gebildet wären? Ich bemühte mich, zu untersuchen, worin denn die vielen abweichenden Gestalten von einander unterschieden seien, Und ich fand sie immer mehr ähnlich als verschieden, [...]“⁷⁴⁶

742 BG I.1/4–5.

743 Die Thematik von Statik und Dynamik, vom Diesseitigen und Jenseitigen, vom Materiellen und Geistigen nahm Klee im Kapitel *II.21 Bildnerischen Mechanik* „auf dem Gebiet des Stils“ wieder auf. Siehe auch Klees Hinweis: „Diesen Dingen werden Sie später auf dem Gebiet des Stils noch oft genug begegnen.“ BG I.2/39, 4.12.1923; mehr dazu unten S. 215–219.

744 Bunge 1996, S. 49.

745 Goethe 1923, Bd. 2, Brief vom 9.7.1786, S. 257–258.

746 Goethe o.J., S. 210.

Am Seitenrand bemerkte Klee bei Goethes Frage, ob er die Urpflanze entdecken könne, leicht ironisch auf Berndeutsch „chasch lang luege!“.⁷⁴⁷

Als Goethe 1794 seinem Kollegen Schiller die Metamorphose der Pflanze vortrug und eine „symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen“ liess, reagierte dieser laut Goethe mit einem Kopfschütteln und sagte: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.“⁷⁴⁸ Damit berief sich Schiller auf Kant, nach dessen Ansicht Ideen regulative Prinzipien der Vernunft seien, die auf Gegenstände bezogen, nicht aber aus der Erfahrung abgeleitet werden konnten. Goethe hingegen glaubte, das Gesetz der Pflanzenbildung aus der Anschauung gewonnen zu haben. In seiner Antwort: „Das kann mir sehr lieb sein, dass ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe,“ klang schon die Ansicht mancher Naturphilosophen an, dass Ideen nicht blosse Verstandesbegriffe waren, sondern das Wesen der Dinge bedeuteten. Obwohl Goethe die Erfahrung für ebenso wichtig hielt, gewannen die Ideen mit der Zeit auch in seinem Denken beträchtlich an Gewicht.⁷⁴⁹

Im Gedicht zur Metamorphose der Pflanze schrieb Goethe 1798, dass sich alle Gestalten ähnlich seien und aufgrund eines geheimen Gesetzes sich entfalteten. Im Samen schlafe die Kraft zur Entfaltung des Vorbildes, das darin verschlossen sei.⁷⁵⁰ In einem Brief an Herder beschrieb er die Urpflanze als ein „Modell“, mit dem man unendliche Pflanzen erfinden könne.⁷⁵¹ Diese Idee der unendlichen Formen, welche durch die freie Anwendung eines Gestaltungsprinzips entstanden, erwähnte Klee im Vortrag in Jena, wenn er davon sprach, dass der Künstler Gebilde formen könne, „die in der Natur einmal genauso waren oder sein werden, oder die auf andern Sternen (dereinst vielleicht einmal nachweisbar) genau so sein könnten.“⁷⁵² Sich auf Goethes Idee der Urpflanze stützend, meinte auch Rudolf Steiner, dass in jedem Urbild „die Möglichkeit, unzählige besondere Gestalten anzunehmen“, liege. Er war überzeugt, dass Urbilder in der „wirklichen Welt des Geistes“ für alle Dinge vorhanden seien, und dass die physischen Dinge und Wesenheiten Nachbilder dieser Urbilder seien.⁷⁵³

Goethe verlangte, dass „die Idee über dem Ganzen walten und auf eine genetische Weise das allgemeine Bild abziehen“ müsse.⁷⁵⁴ Die waltende Idee führe das Vielfälti-

747 Auf Hochdeutsch: Da kannst du noch lange schauen!

748 Goethe in seinem Gedächtnisaufsatz *Glückliches Ereignis* (1817) in: Goethe 1973–75, Bd. 10, S. 540–541.

749 Zur Urpflanze als Idee oder Erfahrung und zur Diskussion der Bedeutung der Urpflanzenidee in der Klee-Forschungsliteratur siehe Hoppe-Sailer 1998a, S. 105–115.

750 Goethe 1973–1975, Bd. 1, S. 199–201.

751 Brief vom 17.5.1787, zit. nach Hofmann 1953, S. 71.

752 Jena 1924, fol. 14r.

753 Steiner 1915, S. 109–110.

754 Goethe 1840, Bd. 36, *Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie*, S. 275.

ge auf eine Einheit zurück. Der Naturforscher Goethe fand nach sorgfältiger Analyse und Synthese seiner Beobachtungen in der Natur eine bestimmte, durchgängig feststellbare Konzeption, eine Grundidee von der Natur und ihrem Wirken. In der Gestalt, im Blatt, in der Anlage des Knochenbaus der Säugetiere oder im Bau der Insekten, in der Kristallgestalt und in der Struktur des Granits und Basalts fand er ein „Urphänomen“, ein Gestaltungsgesetz verwirklicht, in dem er seine intuitive Auffassung von der Einheit der Natur bestätigt fand. Das Gesetz, nach dem die Natur sich entwickelte, nannte er Idee. Es ist ideell schaubar und doch unwirklich, weil es über jeder Wirklichkeit stehend ihr das sinnliche, natürliche, kreatürliche Sein vorschreibt.⁷⁵⁵

Es ist bezeichnend für Klees Vorgehen, dass er weniger an der Urpflanze als am formenden Urgesetz interessiert war.⁷⁵⁶ Der Begriff „Urpflanze“ findet sich in seinen Notizen nicht. Er sprach zwar einmal von der „Urform“ eines Blattes, konzentrierte sich aber auf die Formung der unterschiedlichen Blattformen.⁷⁵⁷

Für Klee 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

755 Ernst Cassirer legte in *Form und Freiheit* (1916) die platonischen Quellen von Goethes Formbegriff offen. Goethe habe sich nach dem Abschluss seines Aufsatzes über Winckelmann, der im Jahr 1805 auf platonische Quellen in seinem Denken verwies, dem tieferen Studium der Philosophie Plotins zugewendet. Dieser postulierte, dass die Form als erstes im Geiste des Künstlers bestehe. Sie sei der schaffende Logos des Weltganzen selbst auf einer bestimmten Stufe seiner Verwirklichung. Daher ahme die Kunst nicht das sinnliche Dasein in Raum und Zeit nach, sondern steige zu den bildenden Kräften empor, in denen alles Physische seinen Ursprung habe. Der Künstler wendete sich weiter zurück zur uranfänglichen Weisheit der Natur. Plotin setze ebenfalls das Werden des Organismus mit dem Werden des Kunstwerkes gleich, so Cassirer: „In beiden handelt es sich darum, dass der zeugende Logos, dass eine bestimmte spezifische Form aus ihrem ruhenden Sein heraustritt und in einem neuen objektiven Gebilde sich verkörpert. So stimmen Kunst und Wirklichkeit innerlich zusammen – nicht weil die eine die andere nachahmt, sondern weil beide in ihrer Wurzel eins sind. In dieser Art wiederholt der Künstler nicht das göttliche Werk, sondern das göttliche Wirken.“ Cassirer 2001a, S. 139–141.

756 Bunk stellt fest, dass Klee im Gegensatz zu Goethe, der an eine feste Form dachte, in der sich das Urbild in der Natur manifestierte, das Urbild als bewegliches erkennen möchte. Die Autorin versucht Klees Auffassung des beweglichen, nicht fest zu machenden Prinzip als Urbild aller Erscheinungsformen mit Jean Baptiste René Robinets „Prototyp“ in Verbindung zu bringen. Siehe Bunk 1992, S. 172–179. Goethes Idee einer konkreten Urpflanze wurde jedoch schon 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.

757 BG I.2/6 (Abb. 7, S. 114). Klee spielt in den beiden Werktiteln *Uhrpflanzen*, 1924, 261 und *Uhrpflanzen (mit h)*, 1924, 263 auf Goethes Urpflanze an.

nach seiner Art auf gemeinsamen, allgemeingültigen Regeln, [...].
Das Werk ist nicht Gesetz, es ist beim Gesetz.“⁷⁵⁸

Dieses Urgesetz ist wiederum eine Idee, die sich ständig wandeln kann. Klee bezog sich in seinem Unterricht nicht als Gesetzgeber auf starre Regeln, sondern erkannte ein dynamisches ideelles Gestaltungsgesetz als Ursprung. Seine Lehre gründete nämlich auf der Voraussetzung, dass alles dynamisch sei. Der Übergang von der „principiellen“ Ordnung der bildnerischen Mittel zur „speciellen“ Ordnung zeichnete sich dadurch aus, dass die starren „Gesetzestafeln“ durch neue dynamische Gesetze abgelöst wurden. Die neuen „Gesetzestafeln“ seien ein „Synthese von Specialfall und Allgemeinfall“.⁷⁵⁹

Im Gegensatz zu Franz Marc suchte Klee nach einem „entlegeneren, schöpferursprünglicheren Punkt, wo [er] eine Art Formel ohne für Tier, Pflanze, Mensch, Erde, Feuer, Wasser, Luft und alle kreisenden Kräfte zugleich.“⁷⁶⁰ Damit meinte Klee eine Weltformel, der alle Schöpfung zugrunde liege und die ihm erlaubte, der Genesis Dauer zu verleihen.⁷⁶¹ Da die Gesetzmässigkeit in der Natur lebendig ist, hielt sie auch Kandinsky für gleichwertig mit der Gesetzmässigkeit in der Kunst.⁷⁶² Mit der Analogie Punkt – Samenkorn als Ursprung eines lebendigen Organismus’ versuchte Klee seinen Schülern zu verdeutlichen, dass in der Natur und in der bildnerischen Gestaltung die gleichen Entwicklungsgesetze gelten. Ähnliche Gedanken finden sich, so Bonnefoit, bereits bei Philipp Otto Runge, der die Wachstumsprinzipien der Natur auf die Kunst übertrug.⁷⁶³ An Runge anknüpfend erklärte Obrist in seinem Aufsatz über die pädagogischen Ziele der Münchner „Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst“, dass die Hervorbringungen der Natur „organisierte Gebilde voller Gesetzmässigkeit, voller Strukturen, voller Kräfteäusserungen sind, voller linearer, plastischer, konstruktiver Bewegungen“. Der Künstler müsse diese Gesetze erkennen und für „die Zwecke der angewandten und dekorativen Kunst“ nutzbar machen.⁷⁶⁴

Parallelen zwischen dem Gestaltungsgesetz und dem Wachstumsgesetz der Pflanzen zu ziehen, bot sich darum an, weil beide aufgrund bestimmter Kriterien funktionieren.

Ein Kriterium, welches dieses Urgesetz erfüllen muss, ist das der inneren Notwendigkeit. Klee wollte seine Schüler lehren, dass die ganze Form auf „der Basis aus

758 „Versuch zum Exacten in der Kunst“, BG A/36.

759 BG II.13/35–36.

760 TB 1988, Nr. 1008, Juli/August 1916, München, S. 400.

761 Siehe auch unten S. 174. Der „Genesis Dauer verleihend“ dehne der Künstler „jenes welt schöpferische Tun von rückwärts nach vorwärts“, schrieb Klee in seinem Jenaer Vortrag. Jena 1924, fol. 13v.

762 Kandinsky 1926b.

763 Siehe Bonnefoit 2009, S. 27.

764 Obrist 1904, S. 229.

innerer Notwendigkeit“ resultiere. „Es liegt Bedarf zu Grunde. Es ist kein eitles Spiel gegeben mit Resultaten, sondern ein innerer Aufbau aktiver notwendiger Weg zur Form.“ Der ganze Organismus entstehe nicht aufgrund beliebiger Kriterien, sondern „aus innerer Notwendigkeit“.⁷⁶⁵ Wie das funktionale Wachstum der Pflanzen, so entstehe auch das Werk aus ideeller Ursprünglichkeit und innerer Notwendigkeit. Daher müsse der Gestalter laut Klee, wie wir im Kapitel zur Analyse aufgezeigt haben, die Dinge in der Natur auf ihr Inneres untersuchen, auf ihre Funktion und ihr Wesen hin.

Auch das Entstehungsgesetz, welches Goethes Urpflanze zugrunde liegt, funktioniert nach dem Kriterium der inneren Notwendigkeit:

„Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendlich erfinden die konsequent sein müssen, das heisst, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwas malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Leben anwenden lassen.“⁷⁶⁶

Wie Klee im Vorwort seiner Schiller-Ausgabe lesen konnte, sprach auch Schiller von der „inneren Notwendigkeit der Form“, die „im eigentlichen Sinne zugleich selbstbestimmend und selbstbestimmt sein“ müsse. „Reine Zusammenstimmung des innern Wesens mit der Form“ müsse walten. Sowohl Goethe wie auch Schiller schwebte vor, dass das Kunstwerk nach einem Naturgesetz entstehe, im Ganzen wie in seinen Teilen durch dieses Gesetz bestimmt sei. Walzel umschrieb Schillers Entdeckung des allgemeinen Formgesetzes, in dem alles künstlerische Schaffen beschlossen sei, mit folgenden Worten: „Die äussere Form des Kunstwerks muss dem Beschauer die künstlerische Idee offenbaren, aus der es organisch erwachsen ist.“⁷⁶⁷ Diese Beschreibung trifft auch auf Klees Anforderungen an das Kunstwerk zu.

Natürlich war die „innere Notwendigkeit“ spätestens seit Kandinskys Publikation *Über das Geistige in der Kunst* auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein weit verbreitetes Schlagwort. Dem Prinzip der inneren Notwendigkeit liege Zweckmässigkeit zugrunde. Die Form solle die menschliche Seele in Vibration bringen.⁷⁶⁸ Dass eine richtige Form al-

765 BG I.2/10.

766 Goethe, Brief an Herder, 17.5.1787, zit. nach Hofmann 1953, S. 71. Hofmann weist auf den Bezug zu Goethes Forderung nach innerer Notwendigkeit als Kriterium der natürlichen wie auch der künstlerischen Schöpfung hin. Siehe Hofmann 1953, S.78.

767 Einleitung von Oskar Walzel in Schiller o.J., Bd. 11, S. xxxviii –xxxix.

768 Kandinsky 1912a, S. 54.

lein aus der inneren Notwendigkeit heraus zu wachsen habe, postulierte Kandinsky auch in seinem Aufsatz „Über die Formfrage“ im *Blauen Reiter*.⁷⁶⁹ Die Vorstellung, dass das Ur-gesetz der Schöpfung in der Natur und in der Kunst dasselbe sei und nach seiner inneren Notwendigkeit zu funktionieren habe, wurde am Bauhaus unter anderem über Moholy-Nagys Rezeption von Francés Biotechnik verbreitet. Die Biotechnik müsse nach dem Kriterium der Notwendigkeit funktionieren, so Francé: „Alles entsteht, wenn das Bedürfnis es fordert; in der Verknotung der Notwendigkeiten liegt selbst schon das Gesetz, aus dem das Neue hervortritt.“⁷⁷⁰ Weder die Pflanze noch der Mensch erfinde, sondern das Gesetz der technischen Formen vollziehe sich nach dem Gesetz der Notwendigkeit. Laut Francé hatte jede Sache und jeder Gedanke eine gesetzmässige Form, die dem Wesen des Dinges entsprach und aufgrund des Naturgesetzes entstand. Aus der Gestalt lasse sich die Tätigkeit, die Ursache der Form erschliessen. „Der kürzeste Weg, auf dem ein Prozess sein Ende erreicht, ist sein Naturgesetz. [...] Zu jedem Prozess gehören notwendige Urformen dessen, was sich ändert. [...] Jeder Vorgang hat seine notwendige technische Form. Die technischen Formen entstehen immer als Funktionsform durch Prozesse.“⁷⁷¹

Auch Klee betonte, dass der Prozess, welcher nach dem Prinzip der inneren Notwendigkeit funktioniere, die Form bestimme:

„Also nicht an Form denken, sondern an Formung. Festhalten am Weg, am ununterbrochenen Zusammenhang mit der ideellen Ursprünglichkeit. Von hier aus notwendig den Formungswillen weiter führen bis Teilchen und Teile von ihm durchdrungen sind. Schrittweise diesen Willen übertragen vom kleinen ins grössere, zur Durchsetzung des Ganzen vordringen, die formende Führung in der Hand behalten, vom schöpferischen Ductus nicht lassen.“⁷⁷²

Für den Sprung aus dem ideellen Ursprung braucht es einen, die Hand führenden Willen, den Klee in seinen Vorlesungen auch mit dem Gehirn als Befehlszentrale in Verbindung brachte.⁷⁷³ Bereits 1918 notierte er in sein Tagebuch: „Meine Hand ganz Werkzeug eines fernen Willens.“⁷⁷⁴ Hier treffen wir erneut auf einen „unscharfen Gedanken der Epoche“ in Klees Denken, den Wyss mit folgenden Worten auf den Punkt bringt: „Der Künstler [...] stösst zur Welt als Wille vor, in dem die innere Notwendigkeit wirksam ist.“⁷⁷⁵

769 Kandinsky 1912b, S. 78, 89.

770 Francé 1920, S. 54. Zur Rezeption von Francé bei Moholy-Nagy siehe oben S. 61.

771 Francé 1920, S. 13. Francé betonte die Unterscheidung von „Kunstwerk“ und „Werkkunst“ (Design). Wie das Design ahme auch die Kunst „biotechnisch das Gesetz der Natur nach“. Francé 1926a, S. 245.

772 BG I.2/31.

773 Siehe oben S. 123 und Anm. 564.

774 TB 1988, Nr. 1104, Jan./Feb. 1918, Gersthofen, S. 453.

775 Wyss 1996, S. 141.

WILLE UND KRAFT

Die von Theodor Lipps erstmals 1902 dargelegte Willenslehre⁷⁷⁶ wurde von Ludwig Klages wieder aufgegriffen. Dieser erklärte in seiner Publikation *Probleme der Graphologie* (1910), dass die Schrift durch eine Kraft entstehe, die dem Willen des Schreibers entströme. Die Form der Schrift entstehe aufgrund des Grades der Spannung.⁷⁷⁷ Wie Bonnefoit im Vergleich von Klees Manuskript *II.5. Wege zur Form, Spannungsvorgänge* und Klages *Probleme der Graphologie* aufgezeigt hat, gibt es teilweise wortgetreue Übereinstimmungen. Klee übernahm von Klages die Idee der „Spannung als Wille“.⁷⁷⁸ So notierte er für seinen Unterricht: „Spannung ist identisch mit Kräften, die zielen oder vollziehn. Spannung als Wille ist mit dem „Zielen“ vergleichbar.“⁷⁷⁹ Wille und Kraft sind Antrieb zur Bewegung, die Spannung bestimmt die Bewegung.⁷⁸⁰ Als weiteres Beispiel soll der Musikwissenschaftler Ernst Kurth (1886–1946) erwähnt sein, der in seiner 1912 an der Universität Bern eingereichten Habilitationsschrift den Uranfang des melodischen Werdens als „Wille zur Bewegung“ definierte. Den Willen zu einem naiven Jauchzen verglich er mit der treibenden Bewegung wie einem Schwung, Wurf, Gleiten, Sprung oder flugartigem Ausbreiten.⁷⁸¹ Ähnliche Beispiele erwähnte Klee in der *Bildnerischen Mechanik*, um den menschlichen Trieb zur Überwindung der Schwerkraft zu erläutern.⁷⁸² Bonnefoit zieht Parallelen zwischen Swedenborgs Begriff „conatus“ (innerer Drang) und Klees „schlummernder Formungs- und Gliederungswille“.⁷⁸³ In *Oeconomia regni animalis* (1740/41) definierte Swedenborg den Punkt als eine lebendige Formkraft, die er als „vis formatrix“ oder „vis plastica“ (Gestaltungskraft) bezeichnete. Alois Riegl (1858–1905) erblickte „im Kunstwerk das Resultat eines bestimmten und zweckbewussten Kunstwillens“.⁷⁸⁴ Sich auf Riegl beziehend definierte auch Wilhelm Worringer (1881–1965) in *Abstraktion und Einfühlung* das ‚Kunstwollen‘ als „innere Forderung“, die „sich als Wille zur Form“ gebärde, „a priori“ vorhanden sei und damit „das primäre Moment jedes künstlerischen Schöpfers“ darstelle.⁷⁸⁵ Wie Ullrich aufzeigt, lassen solche Gedanken eine Affinität zu

⁷⁷⁶ Lipps 1902.

⁷⁷⁷ Bonnefoit 2009, S. 119; Klages 1968, S. 157.

⁷⁷⁸ Mehr dazu Bonnefoit 119–120.

⁷⁷⁹ BG II.5/13.

⁷⁸⁰ Zur Spannung siehe unten S. 213–215.

⁷⁸¹ Kurth 1946, S. 14.

⁷⁸² BG II.21/77–85, 18.3.1924.

⁷⁸³ BG I.2/8, 5.11.1923; Bonnefoit 2009, S. 35.

⁷⁸⁴ Riegl 2000, S. 9.

⁷⁸⁵ Worringer 1918, S. 10. In Klees Nachlass-Bibliothek befindet sich zwar die Ausgabe aus dem Jahr 1918, doch äusserte sich Klee bereits 1911 in einem Brief an Lily zu Worringer: „Der [Worringer] ist für die Distanz von Natur und Kunst, betrachtet Kunst als eine Welt für sich, ist nicht der Meinung, dass die Primitiven zu wenig gekonnt haben usw. Alles für mich längst Errungenschaft, aber als wissenschaftliche Äusserung hochehrfreulich.“ In: Briefe 1979, Bd. 2, 30.7.1911, S. 768. Mehr zur Rezeption von Worringers Ideen bei Klee siehe Ullrich 2006, S. 200–201.

Nietzsche vermuten, dessen „Wille zur Macht“ auch als aprioristisches Grundprinzip sowie als Wille zu Stil und Gestaltung zu verstehen ist.⁷⁸⁶ So bezog sich Rickert in seiner *Philosophie des Lebens* explizit auf Nietzsche, wenn er den „Willen zur Macht“ als „treibenden Faktor“ und als Lebensprinzip beschrieb.⁷⁸⁷ Die Vorstellung des Willens als Ursprung und als Tatkraft wurde zu Beginn des 20. Jahrhundert auch in Zeitschriften verbreitet. Im *Sturm* schrieb etwa Friedlaender über das Primat des Willens bei Kant, Schopenhauer und Nietzsche. Behne erwähnte den formenden Willen, der im Ursprung der künstlerischen Gestaltung herrsche.⁷⁸⁸ Nietzsches Philosophie bezog sich wiederum auf Schopenhauers Denkweise des Lebens als Wille. Dessen Auseinandersetzung mit der Biologie betraf die Frage nach dem Ursprung des Lebendigen. Sein naturphilosophisches Konzept erwuchs direkt aus der um 1800 geführten Diskussion über die „organischen Kräfte“, beziehungsweise über die organische Kraft schlechthin, die „Lebenskraft“. Schopenhauer bemerkte, dass die Naturwissenschaften die Ursache der Naturgesetze nicht kannten, da sie die Erscheinung analysierten statt ins Innere zu schauen. Die Eigenerfahrung des Menschen zeige den Willen naturgemäss primär in organischer Gestalt, als Lebenskraft. Und exakt darin bestehe, so Riedel, im Blick auf die zeitgenössische Biologie die Pointe der Willensmetaphysik.

Der Wille sei jenes „primum mobile [...], welches sehr passend als Lebenskraft bezeichnet worden“ sei. Die Lebenskraft sei geradezu identisch mit dem Willen, oder noch prägnanter formuliert: „An sich ist jene Lebenskraft der Wille.“⁷⁸⁹ Auch Klee sprach nicht nur vom Willen in seinem Unterricht, sondern auch von einer „Ursprungskraft“, welche die Materie lebendig forme.⁷⁹⁰ „Also zuerst Anstoss zum Vibrieren⁷⁹¹ oder Wille oder Bedarf zur Lebendigkeit, dann Umsetzung in materielles Geschehen. [...] Es ist, als ob die Materie befruchtet würde und dann unter diesem Diktat eine Art Eigenleben erhielt.“⁷⁹² Einer ähnlichen Aussage begegnen wir bei Klages: „Form entsteht, wo bildnerische Kraft ein ihr belegendes Material bewältigt: [...]“⁷⁹³

786 Ullrich 2006, S. 195; mehr zum Begriff „Kunstwollen“ siehe Ullrich 2006, S. 189–208.

787 Rickert 1922, S. 95–96.

788 Friedlaender 1910, S. 299. Auch Behne äusserte sich zum Formungswillen: „Wo ein Centrum ist, da herrscht ein bestimmender formender Wille, und wo ein formender, ordnender, wertender Wille ist, da ist von selbst die Kraft des Ausdrucks (Expressionismus).“ In: Behne 1915a, S. 69.

789 „Paralipomena 6. Zur Philosophie und Wissenschaft der Natur“, in: Schopenhauer 1972, Bd. 6, S. 172, §94; Riedel 1996, S. 169–170.

790 BG I.2/20, 20.11.1923.

791 Kandinskys Idee der seelischen Vibrationen, die am Anfang sind, hatte hier wohl auf Klee eingewirkt. Zum Begriff „Vibration“ bei Kandinsky siehe Zimmermann 2002, Bd. 2, S. 477–484. Die Seelenvibration schuf nach Kandinsky das innere Element eines Kunstwerkes und somit seinen Inhalt. Kandinsky 1913.

792 BG I.2/22, 27.11.1923.

793 Klages 1968, S. 157.

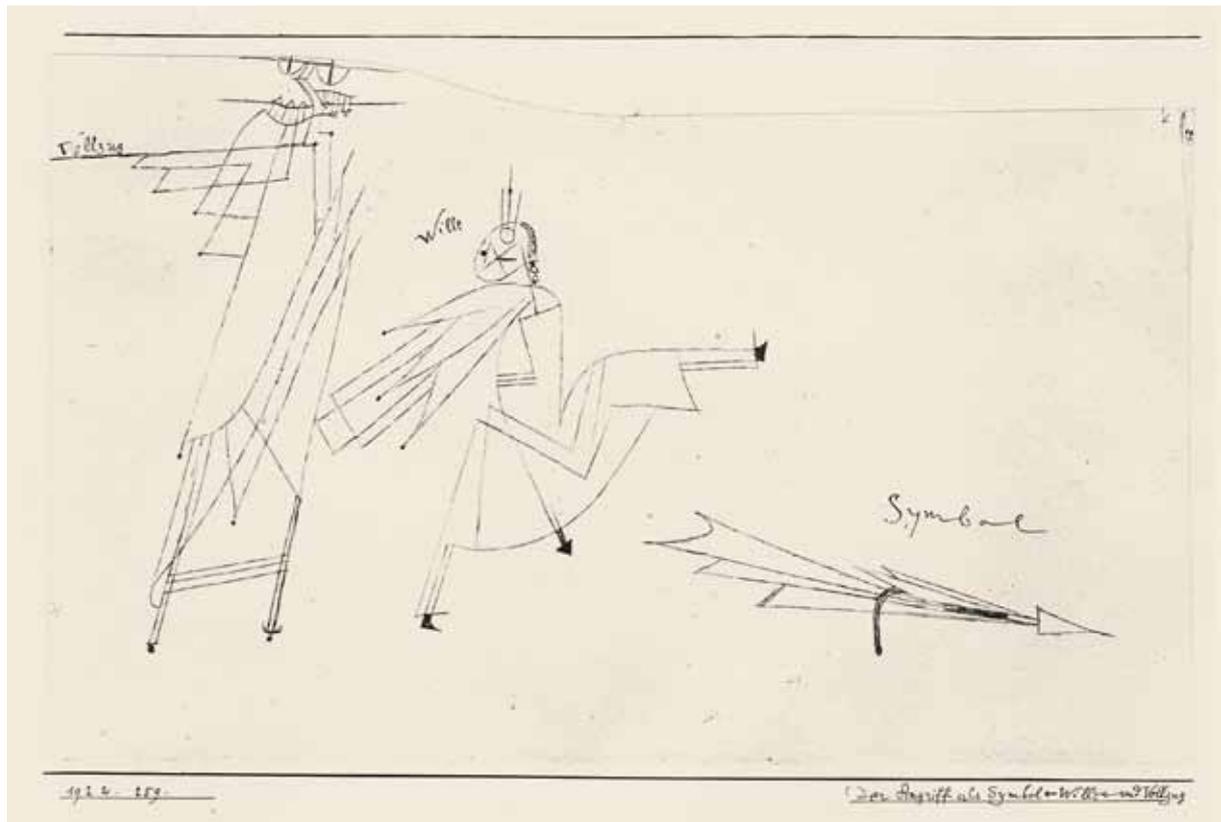


Abb. 14 Paul Klee, *Der Angriff als Symbol {- Wille {- und Vollzug*, 1922, 259, Feder auf Papier auf Karton, 18,5 x 30 cm, Standort unbekannt.

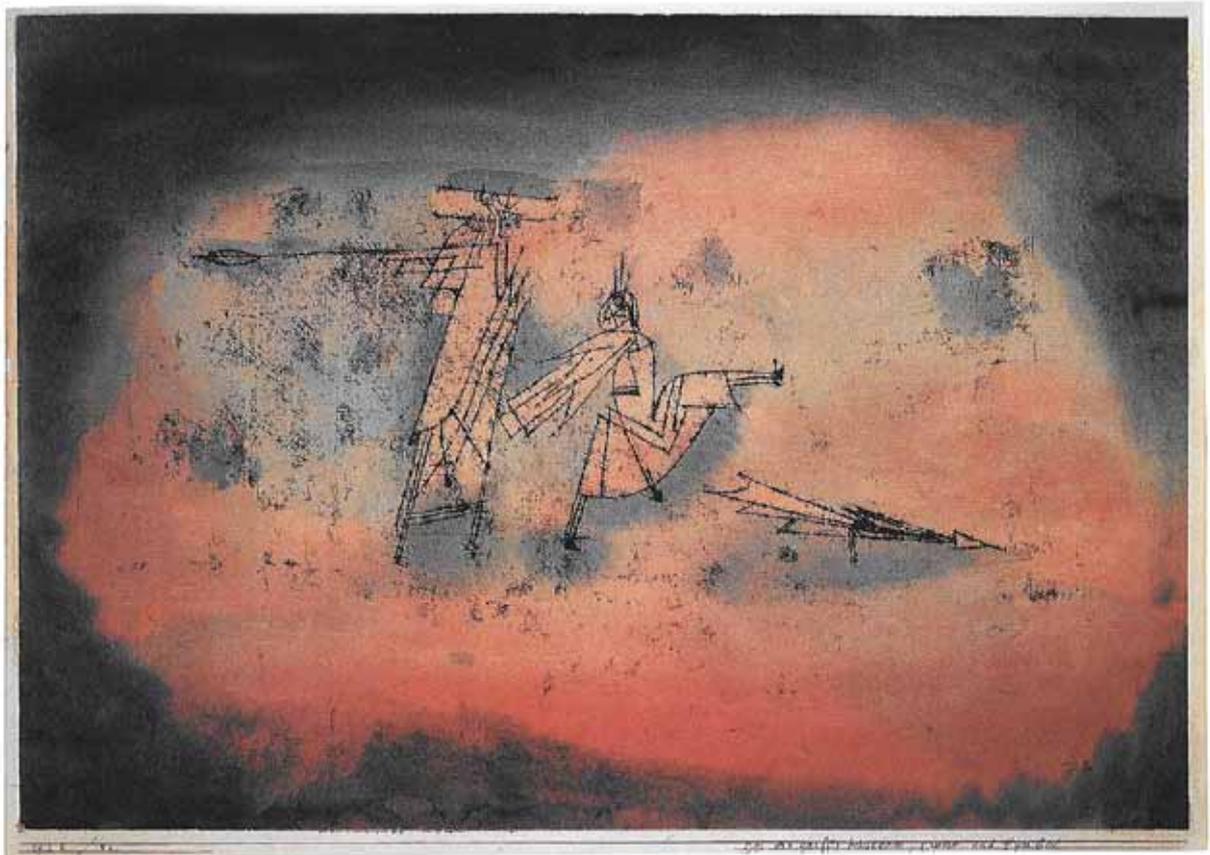


Abb. 15 Paul Klee, *Des Angriffs Materie, Geist und Symbol*, 1922, 44, Ölpaube und Aquarell auf Papier auf Karton, 33,5 x 47,4 cm, Yokohama Museum of Art.

Klee wollte das Rätsel des Ursprungs zwar nicht lösen, die Kraft sollte jedoch offenbart werden. Wahrscheinlich sei sie selbst

„eine Form von Materie, nur als solche nicht mit denselben Sinnen wahrnehmbar, wie die bekannten Arten der Materie. Aber in den bekannten Arten der Materie muss sie sich zu erkennen geben. Mit ihr vereinigt muss sie funktionieren. In der Durchdringung mit der Materie muss sie eine lebendig=wirkliche Form eingehn. Dadurch bekommt die Materie ihr Leben und ordnet sich von ihren kleinsten Teilchen an von untergeordneten Rhythmen bis zu höheren Gliederungen. In den Partikeln resonniert es vom Ursprünglichen her. Sie schwingen von der einfachsten weise an bis zu kombinierten Ordnungen hinauf. Die Notwendigkeit muss durchdringend sich äussern. [...] Jede Äusserung der Funktion muss zwingend begründet sein. Dann wird Anfängliches mittelndes und Endendes eng zusammengehören. Und nirgends wird sich Fragwürdiges vordrängen können, weil eins ins andere notwendig sich fügt. Nur auf dem Wege ist es zu erreichen. Nicht irgendwo hineinspringend, am allerwenigsten bei den Resultaten, sondern von Grund aus.“⁷⁹⁴

Eine lebendige Form entwickelt sich nach dem Kriterium der inneren Notwendigkeit aus dem Ursprung heraus. Mit Pfeilen symbolisierte Klee in den Illustrationen zu seinen Vorlesungen die Triebkräfte und Energien, welche beispielsweise aus dem Samenkorn zur Gestaltung einer Pflanze führten oder vom Herz aus die Bewegung des Blutkreislaufes lenkten.⁷⁹⁵ In der Vorlesung vom 3. April 1922 setzte Klee den Studierenden seine Gedanken zur Pfeilsymbolik auseinander und schloss mit der Bemerkung, dass der Pfeil der Vater jedes Bewegungs- oder Wurfgeschosses sei. Der Vater jeder Bewegung sei wiederum „ganz Geist, ganz Idee, eben ganz Gedanke“.⁷⁹⁶ Der Pfeil ist in diesem Sinne Symbol für die zündende Idee und für die Triebkraft zur Entwicklung einer lebendigen Form. Diesen Gedanken setzte Klee in der Zeichnung *Der Angriff als Symbol {- Wille {- und Vollzug, 1922, 259* und in deren Ölpause *Des Angriffs Materie, Geist und Symbol, 1922, 44* (Abb. 14 und 15, S. 164f.) künstlerisch um.⁷⁹⁷ Von „Bewegungswille“ und „Bewegungsvollzug“ sprach Klee auch im Zusammenhang mit dem menschlichen Organismus als „Bewegungsmaschine“.⁷⁹⁸

794 BG I.2/30–31, 27.11.1923.

795 BF/95–96, 27.2.1922, S. 92–93; BG I.2/7, 29.10.1923; BG I.2/9, 5.11.1923.

796 BF/130, 3.4.1922, S. 127.

797 Zur Pfeilsymbolik in Klees künstlerischem Schaffen siehe Geelhaar 1972, S. 50–52, Glaesemer 1987, S. 17, Mösser 1977; zum Pfeil als Symbol für gerichtete Bewegung im Unterricht siehe unten S. 204–205.

798 BF/83, 13.3.1922, S. 80.

Mit Pfeilen symbolisierte Klee den Raum- und Saffthunger als Triebkräfte für die Entwicklung der Pflanze nach unten und nach oben.⁷⁹⁹ „Triebkräfte“ waren nach Klee auch für die Entwicklung geometrischer Formen vom Ursprung – „ab ovo“ – verantwortlich.⁸⁰⁰

Die Begriffe „Lebens- und Triebkraft“ sind eng mit den lebensphilosophischen Ideen verbunden. Triebkräfte wurden nicht nur durch die aufkommende Sexualforschung entdeckt, sondern bildeten die Grundlage für ganze Weltanschauungen wie etwa Bölsches *Kosmogonie des Eros*. Die Lebenskraft ist Ursprung der dynamischen Auffassung der Pflanze wie sie bereits Goethe formulierte. Das Leben, genauer gesagt die Existenz einer eigenständig tätigen Lebenskraft, war zentraler Ausgangspunkt des Vitalismus. Der Pflanze war in der vitalistisch geprägten Morphologie im Laufe des 19. Jahrhunderts explizit die „Vitalität“ als eine Haupteigenschaft zuerkannt worden.⁸⁰¹

Als überzeugter Vitalist sah auch Hermann Obrist in der Idee der Lebenskraft den Ursprung der Gestaltung. Der Lebensprozess kann bei Obrist als das Ausleben einer inneren Kraft des Organismus’ definiert werden. Diese Kraft äussert sich als Bewegung und Wachstum, die wiederum ihren eigenen Rhythmus hat. Die Idee von den Naturkräften, die durch verschiedene Gesetzmässigkeiten wirkten, bildete bei Obrist wie bei Goethe die Brücke zwischen Natur und Kunst. Dass „latente Kräfte, die in uns sind“ Linien erzeugen, postulierte auch Henry van de Velde in seinem Aufsatz über die Linie 1902. Die Linie ist eine Kraft, die ihre Energie dem entlehnt, der sie gezogen hat.⁸⁰² Van de Veldes zwischen 1902 und 1915 an der Weimarer Kunstschule gelehrt lineare und „dynamographische“⁸⁰³ Ornamenttheorie wurde am Bauhaus von den Formmeistern in vielen Punkten weiterentwickelt.⁸⁰⁴ Bonnefoit untersucht die Zusammenhänge zwischen van de Veldes Linientheorie und Klees Gestaltungslehre am Bauhaus. Wie van de Velde sah Klee in der Kraft die Grundvoraussetzung jeglicher Schöpfung. Die Autorin kommt dennoch zum Schluss, dass der Ausgangspunkt der Linienlehre beider Künstler grundverschieden sei. Van de Velde erklärte die Entstehung der Linie psychologisch und

799 BG I.2/9, 5.11.1923.

800 z.B. im Kapitel *II.5 Wege zur Form*: BG II.5/78 und BG II.5/85 oder in *II.6 Elementarform*: BG II.6/107.

801 Waenerberg 2009, S. 47.

802 Van de Velde 1902, S. 386–387. Zu Bedeutung von Kraft und Spirale in der Kunstformenlehre van de Veldes siehe Waenerberg, 1992, S. 149–156. Nach Bonnefoit orientierte sich van de Velde an Klages’ „Willenstheorie“, deren Grundzüge der Philosoph durch seine Beiträge in den *Graphologischen Monatsheften* 1904 verbreitete, auf. Bonnefoit 2009, S. 58–59.

803 Unter Dynamographik verstand van de Velde ein Kräftespiel zwischen den Linien des Ornaments, auf dem die Wirkung auf den Betrachter beruhe. Siehe dazu Curjel 1958, S. 9–10.

804 Auf das Fortwirken von van de Veldes Theorie ist in der Literatur über die Bauhaus-Pädagogik mehrfach hingewiesen worden. Siehe u.a. Hüter 1992, S. 318–319, Wick 2000, S. 29–34, Siebenbrodt 2000b, S. 9 und Bonnefoit 2009, S. 18–19 und Anm. 132.

historisch, während Klee mathematisch-naturphilosophisch von einem Punkt ausging, der die Linie durch Bewegung genetisch entwickelt.⁸⁰⁵ Wie für van de Velde war auch für Heinrich Wölfflin (1884–1945) die Linie Ausdruck von Kraft oder Wille.⁸⁰⁶ Die „moderne“ Linie entstand ebenso nach Lipps aufgrund bewogender Kräfte.⁸⁰⁷ Wenn Gropius die „organische Gestaltung der Dinge“ zu den „Grundsätzen der Bauhausproduktion“ zählte, so bezog er sich auf vitalistisches Gedankengut, wie es beispielsweise Gottfried Semper (1803–1879) vorformuliert hatte.⁸⁰⁸ Dieser erwies sich als Anhänger einer dynamischen Anschauung, die sowohl die Natur als auch die Kunstformen als Resultate von Kräften betrachtete. So forderte er in seiner Kunstlehre, die das „Kunstwerden“ untersuchte und sich die Aufgabe stellte, „die bei dem Prozess des Werdens und Entstehens von Kunsterscheinungen hervortretende Gesetzlichkeit und Ordnung im Einzelnen aufzusuchen, aus dem Gefundenen allgemeine Prinzipien [...] abzuleiten.“⁸⁰⁹ Die „organische Lebenskraft“ und die „Willenskraft“ wirkten, so Semper, gegen die Schwerkraft. Wie die in der Natur gegen oben wachsende Pflanze, müsse auch die formale Gestaltung mit lebendigen Kräften die Gravitation überwinden.⁸¹⁰ Wie bei Semper war in Klees Lehre die Pflanze von einer dem Lot entgegen wirkenden Energie oder Lebenskraft erfüllt.⁸¹¹ Dass Sempers Schriften zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder aktuell waren, belegt deren Studium durch Theodor Lipps oder durch August Schmarsow (1853–1936), der in *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (1905) aus Sempers Stillehre zitierte: „In diesem Kampfe der organischen Lebenskraft mit der Materie einesteils, mit der Willenskraft andernteils entfaltet die Natur ihre herrlichsten Schöpfungen.“⁸¹² Auch wenn es keine Belege für Klees Kenntnis von Sempers Schriften gibt, so ist seine Verbindung der Stillehre mit Dynamik und Statik doch sehr nahe an Sempers Kriterium der Überwindung der Schwerkraft durch Lebens- oder Willenskraft.⁸¹³ Klee führte das Beispiel des Flugzeuges an, das sich einer „antilotrechten motorischen Anstrengung“ bediene und das „in seinem Willen zu reiner Dynamik, den Anstrengungen des lebendigen Geistes über das irdische gesetzmä-

805 Bonnefoit 2009, S. 19.

806 Mehr zu Wölfflins Rückgriff auf die Lebensphilosophie in seiner Willenslehre siehe Schmitz 1993, S. 97–98.

807 Lipps 1903/1906, Bd. 1, S. 255–256 und Bd. 2, S. 411–412. Lipps geht davon aus, dass überall „Naturkräfte“ wirken. Siehe Ebd., 6. Kapitel: Naturkräfte, Bd. 1, S. 169–183.

808 Gropius 1925, S. 6; Bernhard 2005, S. 5, Anm. 19; zu Sempers Auffassungen des Organischen siehe Waenerberg 1992, S. 24, 143.

809 Semper 1860, Bd. 1, S. VI.

810 Semper 1860, Bd. 1, S. XXXIV.

811 Semper 1860, Bd. 1, S. XXXIV; BG II.21/24.

812 Semper 1860, Bd. 1, S. XXXIII; Schmarsow 1905, S. 66. Schmarsow zog Parallelen zwischen der „Idee“ bei Semper und dem absolute Kunstwillen Alois Riegls.

813 Mehr zu Klees Stillehre siehe unten S. 216–219.

sige das physische Herr zu werden vergleichbar“ sei.⁸¹⁴ Wie bei Semper führt die Kraft des lebendigen Geistes und der Wille zur Dynamik zur Überwindung der „Herrschaft des Lotes“ in der Materie.

Klees unterschiedlichen Ansätzen, den Ursprung der Schöpfung zu erklären, ist gemein, dass sie eine gewisse Kraft voraussetzen, welche den bereits geladenen Ursprung in Bewegung setzt. Diese Kraft kann eine Idee oder ein Wille sein. Als metaphysische Einheiten bleibt ihre Definition vage. Mit Sicherheit kann aufgrund der erfolgten Untersuchung von Klees Auffassung des Ursprungs festgehalten werden, dass ohne Bewegung kein Leben, kein Wachstum und keine Gestaltung existiert. Die Bedeutung der Bewegung für die Entstehung der bildnerischen Elemente wurde bereits beschrieben. Die Frage ist, welche Art von Bewegung für die bildnerische Gestaltung als notwendig erachtet wird.

814 BG II.21/85.

BEWEGUNG

Bereits in den beiden vorangegangenen Kapiteln wurde deutlich, dass Bewegung für Klees Gestaltungslehre zentral war. Mit der Analyse der Gliederung wies Klee seine Schüler auf die Abhängigkeit der fertigen Form vom Entstehungsprozess hin. Der Punkt als Ursprung der Gestaltung muss in Bewegung gesetzt werden, damit eine Form entsteht. Dass sich Klee erneut auf die natürlichen Wachstumsprozesse bezog, um die Bedeutung der Bewegung in der künstlichen Schöpfung zu erklären, ist nicht weiter erstaunlich, denn „Bewegung liegt allem Werden zugrunde.“⁸¹⁵ Es handelt sich dabei um den Kernsatz seiner Gedanken zur Schöpfung. Er offenbart sein universales Denken, denn die Bewegung ist nicht nur für die künstlerische Schöpfung zentral, sondern für die Entstehung „aller Dinge“, wie er im Textentwurf präziserte.⁸¹⁶ Diese Idee entspricht der Charakterisierung des expressionistischen Bildes, das an der allgemeinen Bewegung der Welt teilnehme. Deshalb seien, so Behne, seine Formen nicht starr, sondern flüssig. „Die Form wird nicht fertig gegeben, sondern sie wächst und entsteht.“⁸¹⁷ Klee untersuchte im Unterricht, die für die Entstehung der bildnerischen Gestaltung verantwortlichen Bewegungsarten. Er setzte anstelle des statischen Prinzips der klassischen Kunst „das dynamische [Prinzip] des universellen Lebens“ und nahm damit gewissermassen eine Forderung Moholy-Nagys vorweg.⁸¹⁸

Die Vorlesungen zur *Bildnerischen Mechanik*, die für das vorliegende Kapitel von zentraler Bedeutung sind, begann Klee mit der Feststellung, dass Bewegung in Wahrheit Norm sei.⁸¹⁹ Der Schein der Ruhe sei trügerisch, weil sie gemeinsame Bewegung mit uns darstelle. Gestaltung ist für Klee Teil einer das Weltganze bestimmenden Bewegung. Ein Werk entstehe selbst aus der Bewegung des Autors, veranschauliche Bewegung und werde durch den Rezipienten im zeitlichen Nacheinander, das sich aus der Bewegung des Auges ergäbe, wahrgenommen. Bewegung liegt also nicht nur dem produktiven Arbeitsprozess zugrunde, sondern ebenfalls dem rezeptiven Vorgang. Solche Gedanken formulierte Klee bereits in seinem ersten Vorlesungszyklus, jedoch nicht mit dieser Stringenz.⁸²⁰

815 SK 1920, S. 32.

816 „Bewegung liegt dem Werden aller Dinge zu Grunde.“ Klee 1957, S.9.

817 Behne 1914, S. 115. Die Bewegung galt nicht nur bei Behne als Kriterium für expressionistische Kunst wie die Beiträge in Waldens Sammelband *Expressionismus. Die Kunstwende* belegen. So schreibt etwa Walden: „Kunst aber ist Bewegung, Rhythmus.“ Walden 1918, S. 38. Und der Aufsatz von Rudolf Bauer trägt den Titel „Die kosmische Bewegung“. In Walden 1918, S. 52–60.

818 Moholy-Nagy 1929, S. 163.

819 BG II.21/6, 19.2.1924.

820 BF/97, S. 94 und BF/101, S. 98, 27.2.1922.

Als Quelle der Unterscheidung von produktiver und rezeptiver Bewegung zieht Bonnefoit die 1921 in Weimar veröffentlichte *Analyse alter Meister* von Johannes Itten heran. Itten sprach darin von physischer, seelischer und geistiger Bewegung:

„Zeichne ich die Linie mit der Hand, so bin ich physisch bewegt, das ist der erste, physische Grad der Bewegtheit. Bewege ich meine Sinne einer Linie entlang, so bin ich im zweiten, seelischen Grade der Bewegtheit. Wenn ich die Linie geistig vorstelle, so bin ich im dritten, geistigen Grade der Bewegtheit. [...] Das heisst: Bewegungscharakter gleich Formcharakter. Dieses ist ein Hauptsatz unserer ganzen Untersuchung.“⁸²¹

Die physische Bewegung beim Ziehen der Linie entspräche dem, was Klee unter „Produktivbewegung“ verstand, die seelische der „Rezeptivbewegung“.⁸²² Itten ging davon aus, dass der Mensch durch das Mittel der Bewegung alles Lebendige wahrnehme und selber bewegt sei: „Form wahrnehmen heisst bewegt sein und bewegt sein heisst formen.“⁸²³ Alles Lebendige manifestiere sich nur durch das Mittel der Bewegung und somit sei das Wesen jeder Form Bewegung.⁸²⁴ Schmitz weist auf Ittens Streben nach einer „Kunstgeschichte als Heilsgeschichte“ als Abbild eines ewigen Fließens, eines unaufhörlichen Bewegtseins als „Offenbarung“ eines geheimen esoterischen Wissens hin. Kunst war für Itten in Anlehnung an die populären Lebensphilosophien Ludwig Klages' und Henri Bergsons nichts anderes als Ausdruck eines metaphysischen Dynamismus'. Die gymnastischen Übungen am Anfang von Ittens Unterricht, der Schwung der Aktzeichnungen und die rhythmischen Studien kommen in diesem Bewegungskult zusammen. In der Bedeutung der Bewegung liegt auch der Bezug zu Klee.⁸²⁵

Die Idee der allem Werden zugrunde liegenden Bewegung war zu Klees Zeiten sehr verbreitet. Bättschmann nimmt an, dass die vielfache zeitgenössische Beschäftigung mit der Bewegung und der bewegten Linie für Klee mehr als nur Kontext und Bestätigung war.⁸²⁶ Mit den Gestaltungsideen der Futuristen setzte sich Klee nach dem Besuch einer Aus-

821 Itten 1980, o.S.

822 Bonnefoit 2009, S. 87.

823 Itten 1980, o.S.

824 Itten 1980, o.S.

825 Schmitz 2009.

826 Der Autor weist auf die fotografischen Bewegungsaufnahmen, die bewegten Figuren von August Rodin und Matisse, die Geschwindigkeitsdarstellungen der Futuristen, Marcel Duchamps Arbeit über die Bewegung, die Rotationen von Delaunay, das bildliche Problem des dynamischen Gleichgewichts bei Mondrian und van Doesburg und auf die menschliche Figur im Raum bei Schlemmer. Bättschmann 2000, S. 121.

stellung im Spätherbst 1912 in der Galerie Thannhauser auseinander.⁸²⁷ Sein Kommentar zur futuristischen Kunst lautete: „In der Tat, es finden sich solche Dinge [Lärm und Bewegung der Grossstadt] überzeugend gestaltet, (Heiliger Laokoon!!).“⁸²⁸ Die futuristische Bewegungsform war jedoch Interpretationsformel beobachteter Bewegungsvorgänge, während Klee sie allein im bildnerischen Mittel sichtbar machte und benutzte.⁸²⁹

Viel wichtiger als die künstlerische Auseinandersetzung mit der Bewegung war für Klee die Wiederbelebung von Goethes Metamorphosenlehre und des romantischen von Dynamik geprägten Gedankengutes. Unter anderem vermittelt über Carl Gustav Carus' Weiterentwicklung von Goethes Metamorphosenlehre trat diese in den Diskurs der Moderne ein.⁸³⁰ Carus, dessen Schrift *Natur und Idee* Klee nach Bonnefoits Ausführungen gekannt haben muss,⁸³¹ vertrat ebenfalls die Meinung, dass es im Kosmischen nichts Unbewegliches gebe, sondern dass überall ununterbrochen Bewegung herrsche.⁸³²

Auch die vitalistische Philosophie Bergsons war zu Beginn des 20. Jahrhunderts verantwortlich für die Vorrangstellung der Bewegung.⁸³³ Angeregt durch Delaunay, dessen Abhandlung *Über das Licht* Klee für die Veröffentlichung im *Sturm* im Januar 1913 übersetzt hatte, habe sich Klee „mit grösster Systematik“, so Beloubek-Hammer, mit Bergson auseinandergesetzt.⁸³⁴ Wie bereits im Kapitel zur Analyse erläutert worden ist, hatte Klee Bergsons Feststellung, dass die Analyse mit Starrem, Unbeweglichem operiere, während die Intuition sich in die Bewegung, in die ‚durée‘, hineinversetze, in *Wege des Naturstudiums* verarbeitet.⁸³⁵ Bergson hielt fest: „Die Wirklichkeit ist reine Bewegung. Es existieren keine starren Dinge, sondern allein werdende Dinge, keine Zustände, die bleiben, sondern nur Zustände, die sich verändern. Die Ruhe ist nur scheinbar, oder vielmehr relativ.“⁸³⁶ Solche Aussagen Bergsons hatte Klee, wie Gassner bereits hervorgehoben hat, in seiner *Schöpferischen Konfession* aufgenommen.⁸³⁷ Noch expliziter bezog sich Klee in seinem Unterricht auf Bergson, wenn er festhielt, dass Ruhe trügerisch sei und in Wirk-

827 TB 1988, Nr. 916, 1913, München, S. 331–332. Die Ausstellung wurde von Herwarth Walden organisiert.

828 Paul Klee, „München“ in: *Die Alpen*, 7. Jg., Heft 4, Dez. 1912, S. 239–240, zit. nach Klee 1976, S. 113.

829 Haftmann 1950, S. 55.

830 Zur Aktualisierung von Goethes Idee durch Carus siehe oben S. 53.

831 Bonnefoit 2009, S. 61–62; mehr dazu unten S. 202.

832 Carus 1975b, S. 116; Siehe auch Carus: „Alles Werden ist an sich schon ein Bewegen, und eben insofern ist die Natur durch und durch bewegt und nur durch Bewegung bestehend.“ In: Carus 1975b, S. 411.

833 Ein Verweis auf Bergsons Philosophie im Zusammenhang mit Klees Gestaltungsprinzip als Bewegung findet sich erstmals bei Giedion-Welcker 1954, S. 52.

834 Delaunay 1913. Zu Klees Übersetzung, in welche seine Überzeugung von der Parallelität der Schöpfungsprozesse in Natur und Kunst einflüsse siehe Klingsöhr-Leroy 2010, S. 162; mehr zu Klees Auseinandersetzung mit Bergsons Gedanken siehe Beloubek-Hammer 2007, S. 40.

835 Bergson 1993, S. 203.

836 Bergson 1993, S. 211.

837 Gassner 1994, S. 33; dazu auch Hoppe-Sailer 1998a, S. 132–134.

lichkeit Bewegung herrsche.⁸³⁸ Ähnliche Aussagen konnte Klee auch im *Sturm* lesen, so etwa 1911 in Max Zerbsts Aufsatz „Bewegung. Grundlage einer neuen Weltanschauung“. Dieser wies darauf hin, dass der „Atomismus“ als herrschende Weltanschauung überwunden werden müsse, denn man solle sich das Atom nicht nur „bewegt“ oder „beweglich“ vorstellen, sondern in das Atom selbst hinein noch Bewegungswerte legen. Er forderte deshalb den „Atombegriff“ als Substanzvorstellung zu überwinden und in der Bewegung aufzulösen. Die „Grundwirklichkeitstatsache“ heiße „Bewegung“. „Alles ‚Sein‘ ist ‚Schein‘, alles ‚Werden‘ ist ‚Wirklichkeit‘ und ist nur Wirklichkeit soweit es ‚Bewegung‘ ist.“⁸³⁹ Ausführungen zum Raum als zeitlichen Begriff konnte Klee ebenfalls Zerbsts Text entnehmen und in seiner *Schöpferischen Konfession* verarbeiten.⁸⁴⁰ Der Beitrag von Zerst löste eine Reaktion von Friedlaender aus, der meinte, dass es die „absolute Bewegung“, wie sie Zerst postuliere, nicht gebe, denn die Bewegung sei immer polar. Er warf ihm vor, dass er als Nietzsche-Kenner eigentlich die Bedeutung der Gegensätze hätte erkennen müssen.⁸⁴¹ Diese Diskussion zeigt die Bedeutung der Zeitschrift *Der Sturm* als Plattform für moderne antimaterialistische Denkrichtungen, die sich vorwiegend auf Bergson, Nietzsche und Schopenhauer bezogen. So bekamen für die expressionistischen Künstler und Theoretiker Intuition, Bewegung und Rhythmus grösste Bedeutung und wirkten auch nachhaltig auf Klees künstlerisches Schaffen und auf seine Lehrtätigkeit.

Trotz den zahlreichen zeitgenössischen Interpretationen von Goethes Metamorphosenlehre ist anzunehmen, dass sich Klee auch direkt von Goethe inspirieren liess. 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.“⁸⁴²

Zur Morphologie hielt Goethe fest, „dass nirgends ein Bestehendes, nirgends ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern dass vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke. Das Gebildete

838 BG II.21/6.

839 Zerst 1911, S. 612–613.

840 Zerst 1911, S. 629; SK 1920, S. 33.

841 Friedlaender 1911. Der Titel des Aufsatzes bezieht sich auf Max Zerbsts Buch *Die vierte Dimension (Ein Gedanke als Beitrag zum Problem der Materie)*, München 1909.

842 Goethe 1840, Bd. 40, S. 386.

wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns wenn wir einermassen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele, mit dem sie uns vorangeht.⁸⁴³

Klee hob mit der Unterstreichung Goethes Forderung nach Bewegtheit als Grundvoraussetzung für Gestaltung hervor. Auch bei Hebbel konnte Klee lesen, dass das Leben „ein ewiges Werden“ und nur Bewegung „der Zweck des Lebens“ sei.⁸⁴⁴ Klee präziserte die letzte Aussage am Seitenrand mit Bleistift: „noch genauer periodisch rhythmische Bewegung.“⁸⁴⁵

Neben dem Konzept des „ewigen Werdens“ übernahm Klee von Goethe auch die Idee, dass das Göttliche sich nur im Werdenden und sich Verwandelnden zeige und dass der Künstler sich nur in seiner Tat, in seiner bildnerischen Aktivität diesem Göttlichen nähern könne.⁸⁴⁶ Der Künstler als alter deus erlaube sich, so Klee in seiner Jenaer Rede, „den Gedanken, dass die Schöpfung heute kaum schon abgeschlossen sein könne, und dehnt damit jenes welt schöpferische Tun von rückwärts nach vorwärts. Der Genesis Dauer verleihend.“⁸⁴⁷ Der Begriff „Genesis“ ist nicht nur Synonym für Werden, sondern impliziert die Analogie von göttlicher und künstlerischer Schöpfung. Auch in der *Schöpferischen Konfession* betonte Klee die Analogie zwischen der künstlerischen und der göttlichen Schöpfung, wenn er schrieb:

„Jede Energie erheischt ein Complement, um einen in sich selber ruhenden, über dem Spiel der Kräfte gelagerten Zustand zu verwirklichen. 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, der mit der grossen Schöpfung solche Ähnlichkeiten aufweist, dass ein Hauch genügt, den Ausdruck des Religiösen, die Religion zur Tat werden zu lassen.“⁸⁴⁸

843 Goethe 1840, Bd. 36, I. *Bildung und Umbildung organischer Naturen, Die Absicht eingeleitet*, S. 6.

844 Hebbel 1903, Bd. 2, Nr. 2005, S. 44 und Nr. 2025, S. 47.

845 Klee notierte auf dem Titelblatt des zweiten Bandes unter anderem, dass die „ingezeichneten Bemerkungen nicht kritisch sondern analytisch“ seien. Hebbel 1903, Bd. 2, Titelblatt.

846 „Die Gottheit [die Natur] aber ist wirksam im Lebendigen, aber nicht im Toten; sie ist im Werdenden und sich Verwandelnden, aber nicht im Gewordenen und Erstarren. Deshalb hat auch die Vernunft in ihrer Tendenz zum Göttlichen es nur mit dem Werdenden, Lebendigen zu thun, der Verstand mit dem Gewordenen, Erstarren, dass er es nutze.“ In: Eckermann 1902, 13.3.1829, S. 398.

847 Jena 1924, fol. 13v.

848 SK 1920, S. 36.

Zwei Seiten später kondensierte er diese Aussage in dem Satz: „Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig.“⁸⁴⁹

Während sich Klee 1901 noch wie ein Gott fühlte, stellte er angesichts des Krieges 1918 resigniert fest, dass der Mensch „halb Gesindel und nur halb Gott“ sei.⁸⁵⁰ Im Gegensatz zu Franz Marc, der mit der Erde, dem Diesseits verbunden sei, suche er, Klee, einen „entlegeneren, schöpfungsursprünglicheren Punkt“.⁸⁵¹ Klee stellte den Weltgedanken über den Erdgedanken, und um dieses Ziel zu erreichen, musste er näher zum Schöpfergott. Er wollte nicht menschliche Spezies sein, sondern „Neutralgeschöpf“ und das heisst, als „kosmischer Anhaltspunkt“ fungieren, um zur ideellen Schöpfung zu gelangen. Seinen Text über Franz Marc schloss er mit den Worten: „Kunst ist wie Schöpfung, und gilt am ersten und am letzten Tag.“⁸⁵²

Wie im Schema zu *Wege des Naturstudiums* dargestellt, verstand Klee seine künstlerische Funktion als Mittler, als Mittler zwischen Erde und Welt, zwischen Mensch und Gott, zwischen Diesseits und Jenseits. Je intensiver die Zwiesprache des Künstlers mit der Natur ist und je mehr er zur Weltanschauung empor dringe, um so befähigter sei er zur freien Gestaltung abstrakter Gebilde, die über das Gewollt-Schematische hinaus eine neue Natürlichkeit, die Natürlichkeit des Werkes, erlangten. In Analogie zu Gott schaffe der Künstler in der Synthese von Innerem und Äusserem ein Kunstwerk, das ein Welt-Bild sei.⁸⁵³ Am Ende des Textes forderte Klee von seinen Studenten, dass ihre Zwiesprache mit dem natürlichen Gegenstand einen hohen Grad an Intensität erreichen sollte. „Er schafft dann ein Werk, oder beteiligt sich am Erschaffen von Werken, die ein Gleichnis zum Werke Gottes sind.“⁸⁵⁴ Kunst als Schöpfungsgleichnis ist eine Wiedergeburt der Natur. Bunge weist mit Recht im Kapitel zum Künstler als Kreator darauf hin, dass Klee in die Reihe der Pantheisten eingeordnet werden könne.⁸⁵⁵ Tatsächlich notierte Klee im Tagebuch: „An der pantheistischen Ehrfurcht Göthes kann man sich wohl stärken.“⁸⁵⁶

849 SK 1920, S. 38. Der Schöpfungsmythos vom Künstler als Demiurgen ist auch bei Kandinsky formuliert: „Werkschöpfung ist Weltschöpfung“. In: Kandinsky 1977, S. 24.

850 TB 1988, Nr. 155, Mai 1901, München, S. 65 und Nr. 1116, April-Mai 1918, Gersthofen, S. 457.

851 TB 1988, Nr. 1008, Juli-August 1916, München, S. 400.

852 TB 1988, Nr. 1008, Juli-August 1916, München, S. 402.

853 Bunge 1996, S. 219.

854 WN 1923, S. 25.

855 Bunge 1996, S. 229. Bunge bezieht sich auf Badts Aufsatz „Der Gott und die Künstler“: „Nach ihrer Meinung [der Pantheisten] wirkt Gott, dessen zeitloser Schöpfungsakt ja nie endet und der überall in der Welt schöpfend weiterwirkt, stets alles, was Er und wie Er kann, um seine eigene Vollendung zu erreichen. Das in dieser Vorstellung enthaltene Evolutionsmoment, der Gedanke eines sich verwirklichenden Gottes, hat offenbar für die Vorstellung vom modernen Menschen und vor allem vom modernen Künstler eine eminente Bedeutung erhalten.“ In: Badt 1968, S. 92; mehr zur Entwicklung des Künstlers als Gott seit der Antike siehe Badt 1968.

856 TB 1988, Nr. 295, November 1901, Rom, S. 88.

Für Goethe war die Kunst die würdigste Auslegerin der Natur.⁸⁵⁷ Klees pantheistische Grundhaltung manifestiert sich in der Lehre weniger direkt als in seinen Äusserungen zur künstlerischen Schöpfung.

Dass das Moment der Bewegung sowohl für Klees Analysebegriff wie auch für seine Auffassung des Ursprungs von zentraler Bedeutung war, konnte bereits aufgezeigt werden. Es geht im Folgenden darum zu untersuchen, welche Bewegungsarten von Klee im Unterricht beschrieben wurden. Er unterschied zwei Gebiete, in denen sich die Bewegung entfalten kann: entweder im statischen oder im dynamischen Gebiet.

STATIK UND DYNAMIK

Die Meinung, dass im Weltall die Bewegung das Gegebene sei, die Ruhe auf der Erde hingegen nur eine zufällige Hemmung der Materie und eine Täuschung, äusserte Klee erstmals in der *Schöpferischen Konfession*.⁸⁵⁸ Diese Ansicht vertrat er auch in seiner Lehre, wenn er für die Vorlesung vom 30. Januar 1922 notierte: Im Weltraum „herrscht die Urbewegung, die Bewegung als Norm. [...] Es bewegt sich das Ganze.“ Der Eindruck, dass wir auf der Erde stillständen, sei eine Täuschung. Auf den folgenden Seiten finden sich Skizzen, in denen Linien die vorher beschriebenen Bewegungsformen auf der Erde, im Wasser, in der Luft und im Weltall visualisieren.⁸⁵⁹ Später beschäftigte er sich erneut mit der Bedeutung der Bewegung für die bildnerische Gestaltung. Dort wiederholte er knapp:

„Kosmisch betrachtet ist die Bewegung überhaupt das Gegebene, und sie bedarf als unendliche Kraft keines besonderen energischen Anstosses. Die Ruhe der Dinge auf der irdischen Sphäre ist die materielle Hemmung der gegebenen Bewegung. Dies Haften auf der Erde als Norm zu nehmen ist trügerisch.“⁸⁶⁰

Das Thema wird in den *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* nicht weiter ausgeführt.

In der *Bildnerischen Gestaltungslehre* sind die Kapitel *II.20 Statik und Dynamik* sowie *II.21 Mechanik* von besonderer Bedeutung. Die Notizen sind sehr heterogen. Es gibt datierte und nummerierte Seiten der Vorlesungen vom 19. Februar bis 18. März 1924, die nahtlos an die *Principielle Ordnung* anschliessen und mit der

857 Bunge erwähnt Max Liebermanns Schriften, in denen sich Goethes Ideen widerspiegeln und die Klees Gedanken, auch was die Nachschöpfung betrifft, erstaunlich nahe sind. Bunge 1992, S. 215–216, S. 229.

858 SK 1920, S. 33–34: „Auch im Weltall ist Bewegung das Gegebene. Ruhe auf der Erde ist zufällige Hemmung der Materie. Dies Haften für primär zu nehmen eine Täuschung.“

859 BF/68–71, 30.1.1922, S. 65–68; siehe dazu Bonnefoit 2009, S. 44–45.

860 BF/98, 27.2.1922, S. 95.

Überschrift „Bildnerische Mechanik (oder StilLehre)“⁸⁶¹ beginnen. Wie Randmarkierungen, Unterstreichungen, Bemerkungen und die Seitennummerierung mit roten, blauem und violetter Farbstift belegen, hatte Klee diesen Vorlesungszyklus überarbeitet. Dass diese Markierungen wegen der Aufbereitung des Materials für die angekündigte Publikation in der Reihe der bauhausbücher entstanden sein sollen, ist eher unwahrscheinlich.⁸⁶² Denn Klee führte ähnliche Ergänzungen auch bei den Notizen zur *Prinzipiellen Ordnung* aus. Sie dienten eher zur Vorbereitung weiterer Vorlesungen zu diesem Thema. Beim später verfassten aber undatierten Material befinden sich als Unterkapitel „21a Statik“ und „21b Dynamik“.⁸⁶³ Klee untersuchte in diesen Notizen die Bedeutung der Lage und der Anziehungskraft eines Zentrums bei geometrischen Formen. Es gibt zwei weitere Umschläge mit der Überschrift „20 Stil“⁸⁶⁴ und „21 Stil kosmohistorisch od. kosmogenetisch entwickelt (Kosmogenezis als Grundlage)“⁸⁶⁵. Das Kapitel zur Kosmogenezis behandelt das Thema der Eigenbewegung im Weltall etwas ausführlicher. Nach der Feststellung, dass die Bewegung im Weltall Norm sei, ging Klee auf die Situation des Menschen auf der Erde ein, mit anderen Worten auf die gehemmte Bewegung. In diesem Kapitel befinden sich ebenfalls Klees Texte „Unendliche Naturgeschichte (Gravitationslosigkeit)“ und „Gravitation“, auf welche später näher eingegangen wird.

Für unsere Untersuchung sind vor allem die datierten Vorlesungen zur *Bildnerischen Mechanik* von 1924 und die Manuskripte zur Kosmogenezis von Interesse, die im Kapitel *II.21 Mechanik* abgelegt sind.

Das Thema der Statik und Dynamik griff Klee auf geometrischem Gebiet erneut im Unterkapitel „d Spannung mit Rücksicht auf die Gravitation“⁸⁶⁶ in *II.5 Wege zur Form* oder in *II.10 Zusammengesetzte Form* auf. Er untersuchte unter Punkt 10a die „Bewegung einer Elementarform aufgrund einer anderen Elementarform“. Dabei war ihm der „Nachweis von Statik als Bewegung“ wichtig.⁸⁶⁷ Er unterschied die statisch starre Lage, die an die Schwerkraft gebunden ist, von den bewegenden Gewichten, die der stärkeren Schwungkraft unterlagen. Ziel der Gestaltung sei, eine „statisch-dynamische Synthese“ zu erreichen.⁸⁶⁸

861 BG II.21/5, 19.2.1924.

862 Vgl. Savelli 2000b, S. 127.

863 BG II.20/3, BG II.20/53. Die Nummerierung auf den Umschlägen sowie die Änderung im Inhaltsverzeichnis (Abb. 1, S. 24) bestätigen die Vermutung, dass Klee „Statik und Dynamik“ erst nachträglich aus *II.21 Mechanik* herausgelöst und ein eigenes Kapitel gewidmet hat.

864 BG II.21/128.

865 BG II.21/129.

866 BG II.5/29–39.

867 BG II.10/95.

868 Mit dem Hinweis auf die Zeichnung *Pflanzenweisheit, 1915, 77* meint Hoppe-Sailer, dass sich Klee bereits vor seiner Lehrtätigkeit mit den Gegensätzen Statik und Dynamik, Mechanik und Organik sowie mit deren Bedeutung in der Natur und in der Kunst beschäftigte. Der Titel beziehe sich auf Maeterlincks Schrift *Die Intelligenz der Blumen* von 1907, in der die für die Pflanze charakteristische Dichotomie von Statik und Dynamik behandelt worden sei. Hoppe-Sailer 1998a, S. 223–225.

Klee stellte zu Beginn seiner Vorlesung zur *Bildnerischen Mechanik* fest, dass die lexikalischen Definitionen der Begriffe „Mechanik“, „Statik“ und „Dynamik“ nur bedingt stimmten.⁸⁶⁹ Denn „Bewegung ist in Wahrheit Norm. Und wenn Bewegung in Wahrheit Norm ist, dann ist auch Dynamik Norm. Norm heisst gewöhnlich Zustand. Der gewöhnliche Zustand der Dinge im Weltraum ist also: der Zustand der Bewegung.“⁸⁷⁰ Zudem strich er hervor, dass die Vorgänge in der Natur als Anschauungsbeispiele für die bildnerische Gestaltung dienten:

„Bevor ich die Mechanik auf unser Spezialgebiet das Bildnerische verpflanze, muss ich einen Begriff von der Mechanik in der Natur haben, und zwar in der Natur im weitesten Sinne einer vorstellbaren Ausdehnung. Innerhalb dieses Weltganzen will ich jetzt aus eigenen Kräften versuchen, die beiden Gebiete der Mechanik [Statik und Dynamik] zu domicilieren, und erst dann können die mechanischen Begriffe auf unser Spezialgebiet in fruchtbarer Weise herangezogen werden.“⁸⁷¹

Der Schein der Statik sei trügerisch, denn alle Dinge und Lebewesen bewegten sich gemeinsam. Unter der Voraussetzung, dass Dynamik Norm ist, interessierte sich Klee für die verschiedenen Bewegungsformen.

Als Urform nannte er die gradlinige Bahn. „Diese Bewegung erster Phase ist frei, ist ungehemmte, ist unbeeinflusste Eigenbewegung“, so wie sich die Weltkörper im All bewegen. Diese „nehmen Teil an der allgemeinen Beweglichkeit, ohne jede persönliche Aktivität.“⁸⁷² Sie gehorchen dem Urgesetz. Diese geradlinige Urbewegung kann durch eine anziehende Macht zu einer Kurve umgeformt werden.⁸⁷³ Klee charakterisierte diese als „beeinflusste Bewegung“. Gewinnt ein energisches Zentrum mehr an Macht und muss die Eigenbewegung aufgegeben werden, so sprach Klee von „gehemmter Bewegung“.⁸⁷⁴ Die freie und beeinflusste Bewegung rechnete er dem dynamischen Gebiet zu, während die gehemmte Bewegung ins statische Gebiet gehörte.⁸⁷⁵

869 Es handelt sich dabei um Zitate aus Klees *Philosophischen Wörterbuch*. Schmidt 1916, S. 159 (Mechanik), S. 62 (Dynamik) und S. 231 (Statik).

870 BG II.21/6, 19.2.1924.

871 BG II.21/5, 19.2.1924. Wie Bonnefoit hervorgehoben hat, findet sich der Gedanke, dass die Natur als Anschauungsbeispiel für die Kunst dient, bereits in der Einleitung von Herzfelds Leonardo-Ausgabe formuliert: Leonardos Sinnen sei „auf die Erforschung der Natur und ihrer Gesetzmässigkeit gerichtet. Er will sie begreifen, ehe er sie nutzbar zu machen versucht. Auch für die Kunst.“ In: Da Vinci, S. XXXIV und Bonnefoit 2008a, S. 248.

872 BG II.21/7, 19.2.1924.

873 BG II.21/8, 19.2.1924.

874 BG II.21/9, 19.2.1924.

875 BG II.21/12, 19.2.1924.

„Das dynamische Gebiet ist primaeres Gebiet, weil es die Bewegungen in sich begreift, welche norm sind. Die speciellen Verhältnisse auf der Erde, wo für uns alle der Fall gehemmter Eigen=Bewegung gegeben ist, hat in Bezug auf das Weltganze, hat kosmisch nur geringe Geltung.“⁸⁷⁶

Die Dynamik ist das grosse Hauptgebiet im endlosen Bereich des Kosmos. Die Statik ist hingegen Spezialfall, wo die Gravitation zum Bewegungsende führt.⁸⁷⁷

FREIE BEWEGUNG

Im Unterkapitel zu Statik und Dynamik mit der Überschrift „21 Stil kosmohistorisch od. kosmogenetisch entwickelt (Kosmogenezis als Grundlage)“⁸⁷⁸ beschrieb Klee in der „Unendlichen Naturgeschichte“ den Urzustand der Gravitationslosigkeit.⁸⁷⁹ Die freie Bewegung herrsche im urzuständlichen Chaos vor.

„Im Anfang was war? Es bewegten sich die Dinge sozusagen frei, weder in krummer noch in gerader Richtung. Sie sind unbeweglich zu denken, sie gehen wohin sie gehn, um zu gehn, ohne Ziel ohne Willen ohne Gehorsam nur als Selbstverständlichkeit sich zu bewegen als unbeweglicher ‚Zustand‘. Es ist zunächst nur ein Prinzip: sich zu bewegen, also kein Bewegungs Gesetz, kein besonderer Wille, nicht specielles, nichts geordnetes. Chaos und Anarchie, trübes Wallen.“⁸⁸⁰

Im Urzustand ist nichts bestimmt „nur ein etwas: die Beweglichkeit als Vorbedingung zur Veränderung aus diesem Urzustand“.⁸⁸¹ Wie wir bereits im vorherigen Kapitel festgestellt haben, bedarf es der Bewegung, der Dynamik als einer zeugenden Urkraft, damit aus dem Chaos die Welt entstehen kann. Klee präziserte weiter, dass Chaos als Begriff, womit er nicht das eben beschriebene urzuständliche Chaos meinte, nicht allein bestehe, sondern nur als Gegensatz zum Kosmos.⁸⁸² Das Gegensatzpaar Chaos – Kosmos taugt als Analogie kosmisch-natürlicher Vorgänge mit bildnerischen Vorgängen, weil der Moment, der den Malgrund von seiner Unbestimmtheit mit seiner ersten Handlung in eine Bestimmtheit bringt, mit dem Moment, in dem das Chaos in den Kosmos übergeht, gleich-

876 BG II.21/10, 19.2.1924.

877 BG II.5/36.

878 BG II.21/129.

879 BG II.21/130.

880 BG II.21/130.

881 BG II.21/130.

882 BG II.21/131.

setzbar ist.⁸⁸³ Freie Bewegung ist nur im urzuständlichen Chaos, wo keine Schwerkraft herrscht, möglich. Gezielte Bewegung schafft hingegen einen Kosmos.

GEHEMMTE BEWEGUNG

Auf der Erde, „wo gehemmte Eigenbewegung Norm wird, ist die Ruhe selbstverständlich“, so Klee.

„Hier erfordert die Eigenbewegung besondere Energieentfaltungen, um dem übermächtigen Gesetz der Anziehung auch nur einigermassen entgegen zu wirken oder um nur einigermassen von der Richtung jener obsiegenden Anziehungskraft abzuweichen.“⁸⁸⁴

Der Mensch, der an die Erde gebunden ist, die sich wiederum im Weltall bewegt, muss sich seiner Bewegungsmöglichkeiten bewusst werden. Obwohl er sich mit der Herrschaft des Lotes abzufinden habe, soll er die Möglichkeiten seiner gehemmten Bewegungsarten ausnützen.⁸⁸⁵

Klee untersuchte zunächst die „völlige Unterwerfung unter das Gebot des Lotes“, die den Zustand der Lage bedeute.⁸⁸⁶ In der nächsten Vorlesung vom 29. Februar 1924 fuhr er fort: „Die absolute Herrschaft dieser Kraft des Lotes ist der Tod der Eigenbewegung, oder wenigstens der Schlaf der Eigenbewegung.“ Der Zustand absoluter Ruhe an sich interessierte ihn nicht, sondern nur als Gegensatz zu den beweglichen Dingen.⁸⁸⁷ Der Zustand der Lage, beispielsweise das Liegen, war für Klee der vollkommenste Ausdruck der Bewegungshemmung durch Lote.⁸⁸⁸ Je nach Dichte der Lage liegt diese näher beim Erdzentrum. Es bildet sich eine Rangordnung nach Aggregatzuständen: fest – flüssig – gasförmig.⁸⁸⁹ Bonnefoit hat aufgezeigt, dass sich Klee der Worte Leonardo da Vincis bediente, wenn er von den verschiedenen Aggregatzuständen sprach:

883 Bunk 1992, S. 131.

884 BG II.21/12, 19.2.1924.

885 BG II.21/11, 19.2.1924.

886 BG II.21/13, 19.2.1924.

887 BG II.21/16, 29.2.1924.

888 BG II.21/17, 29.2.1924.

889 BG II.21/18, 29.2.1924. Diese Thematik behandelt Klee auch in einem zweiten Text zur Gravitation, der mit „im ‚Anfang‘ was geschah?“ beginnt. Im Gegensatz zur „Unendlichen Naturgeschichte“, in der Klee die Gravitationslosigkeit erläuterte, argumentierte er hier eher physikalisch als philosophisch. BG II.21/133–134.

„Eine naive Naturanschauung nannte diese Bereiche mit naivem Recht: Elemente und unterschied das Element der Erde, wozu sie alles feste rechnete, das Element des Feuers, von dessen Vorhandensein unter uns ihm die Vulkane zu zeugen schienen, das Element des Wassers und das Element der Luft.“⁸⁹⁰

Die Kritik der „naiven Naturanschauung“ war mit Sicherheit auf Leonardo gemünzt, der, wie Herzfeld in der Einleitung ihrer Auswahl von Texten Leonardos konstatierte, an den vier Elementen „sonderbar“ festhielt.⁸⁹¹ Auf Leonardos Aussagen zu den Elementen folgen Textstellen, die Herzfeld mit dem Titel „Luft, Wasser, Erde“ überschrieb.⁸⁹² Analog hierzu, jedoch in umgekehrter Reihenfolge, nannte Klee ein Kapitel seines *Pädagogischen Skizzenbuches* „Erde, Wasser und Luft“.⁸⁹³ In diesem Kapitel untersuchte er, wie sich Körper in diesen drei Elementen bewegen. So skizziert er beispielsweise die Bewegungsbahn eines steil in die Luft abgefeuerten Geschosses.⁸⁹⁴ Die Idee, die Flugbahn eines Geschosses zu untersuchen, könnte Klee ebenfalls seiner Leonardo-Ausgabe entnommen haben. Aus dem Manuskript G des Institut de France (fol. 54v) zitierte Herzfeld: „Der Pfeil, vom Mittelpunkt der Welt zum höchsten Teil der Elemente abgeschossen, wird auf ein und derselben geraden (recta) Linie hinaufsteigen und herabkommen, [...]“⁸⁹⁵

Trotz seiner Kritik an der „naiven Naturanschauung“ Leonardos hielt Klee an der Scheidung der vier Elemente fest: „Die Unterscheidung dieser Bereiche ist auch für uns von einigem Belang, weil wir innerhalb derselben Bewegungen nach der Natur studieren können, die im Wesen des Bereichs, in dem sie stattfinden, ihre Klärung finden.“⁸⁹⁶ In der Folge untersuchte er die Bewegungsmöglichkeiten in den drei Elementen Erde, Wasser und Luft. Der Fisch kann sich im Wasser völlig frei bewegen. Er ist an kein Lot gebunden.⁸⁹⁷ Die Würmer sind ein Teil der Bewegung im Erdbereich. Ihre Beweglichkeit ist zwar nicht so rasch, aber ebenso dynamisch wie die leichte Beweglichkeit der Fische in ihrem Element. Durch die Einfügung in ein spezifisch gleichschweres Element, also in die Erde, verlaufen die Wurmbewegungen ebenfalls in dynamischen Bahnen.⁸⁹⁸ Sowohl der Fisch wie der Wurm verlieren ihre Beweglichkeit, sobald sie ihr Element verlassen und auf die Erdoberfläche gelangen. Denn hier werden sie vom Lot beherrscht. Auch

890 BG II.21/18, 29.2.1924; Bonnefoit 2008a, S. 248–249.

891 Da Vinci 1906, S. CXLII; Bonnefoit 2008a, S. 249.

892 Da Vinci 1906, S. 59.

893 Bonnefoit 2008a, S. 249; PS 1925, S. 37. Es handelt sich um Erläuterungen zur bildnerischen Mechanik.

894 PS 1925, S. 38 und BF/69, S. 66. Wie bereits erwähnt wurde, finden sich sämtliche Inhalte des *Pädagogischen Skizzenbuches* auch in Klees erstem Vorlesungszyklus in den *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre*. Die erwähnte Überschrift verwendete Klee jedoch nur im publizierten Text.

895 Da Vinci 1906, S. 20.

896 BG II.21/18–19, 29.2.1924.

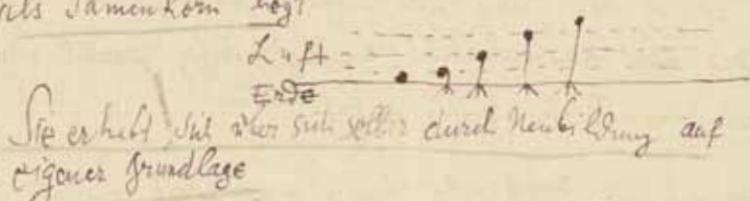
897 BG II.21/19, 29.2.1924.

898 BG II.21/20, 29.2.1924.

sehen normalerweise am besten die Lage, wir bleiben also normalerweise liegen. Diese Norm ist 30 Sekunden die Höhe ist nicht. Meist ist der Sinn des Kruges, den der Begriff der Höhe ausübt. Hinan bedeutet Verlesung, hinaus bedeutet Entänderung, sowie Aufstieg und Fall - Aufsteigerung und Niedergang Höhen und Niedrigkeit, hohe Gesinnung niedrige Gesinnung u.s.w. ähnliche Gegensätze sind.

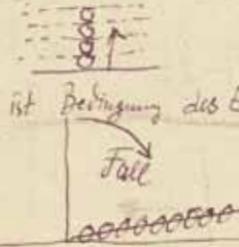
Diese Tugend dem Lot entgegen haben nicht nur wir, die sogenannten höheren Geschöpfe - schon die Pflanze ist geladen von der Erde entgegen wir sind Energie. Den die höchsten sind auch hier die Siegen sie stehen im Licht ^{und} werden alt / Die Kleinen können nur fern von ihnen, sie leben ^{von} der ^{Abwesenheit} der ^{Größe} ^{Abwesenheit} ein erträgliches Dasein.

Also wie auch die Pflanze hinan, die zunächst als Samen Korn liegt



Luft
Erde

Sie erhebt sich über sich selbst durch Neubildung auf eigener Grundlage



Nicht zu fallen ist Bedingung des Erfolges solchen Aufbaus

Fall

Das weist die Pflanze ganz gut, und verankert sich nach unten. auch mehr und mehr nach der Breite, nur verankert sich insbesondere mit zum selben Zwecke fest in Boden.



Sie will die Höhe nicht verlieren, das ist klar, die Höhe ist ihr kostbar, die sie nur mit List und Ausdauer erreichen könnte. Denn bei ihrem Schwergewicht im Verhältnis zum Luftgewicht war ist ihr Streben nach aufwärts etwas Lotwidriges,

Abb. 16 Bildnerische Gestaltungslehre: II. 21 Mechanik, 29. Februar 1924, Feder und Bleistift auf Papier, 22,1 x 14,2 cm, BG II.21/24.

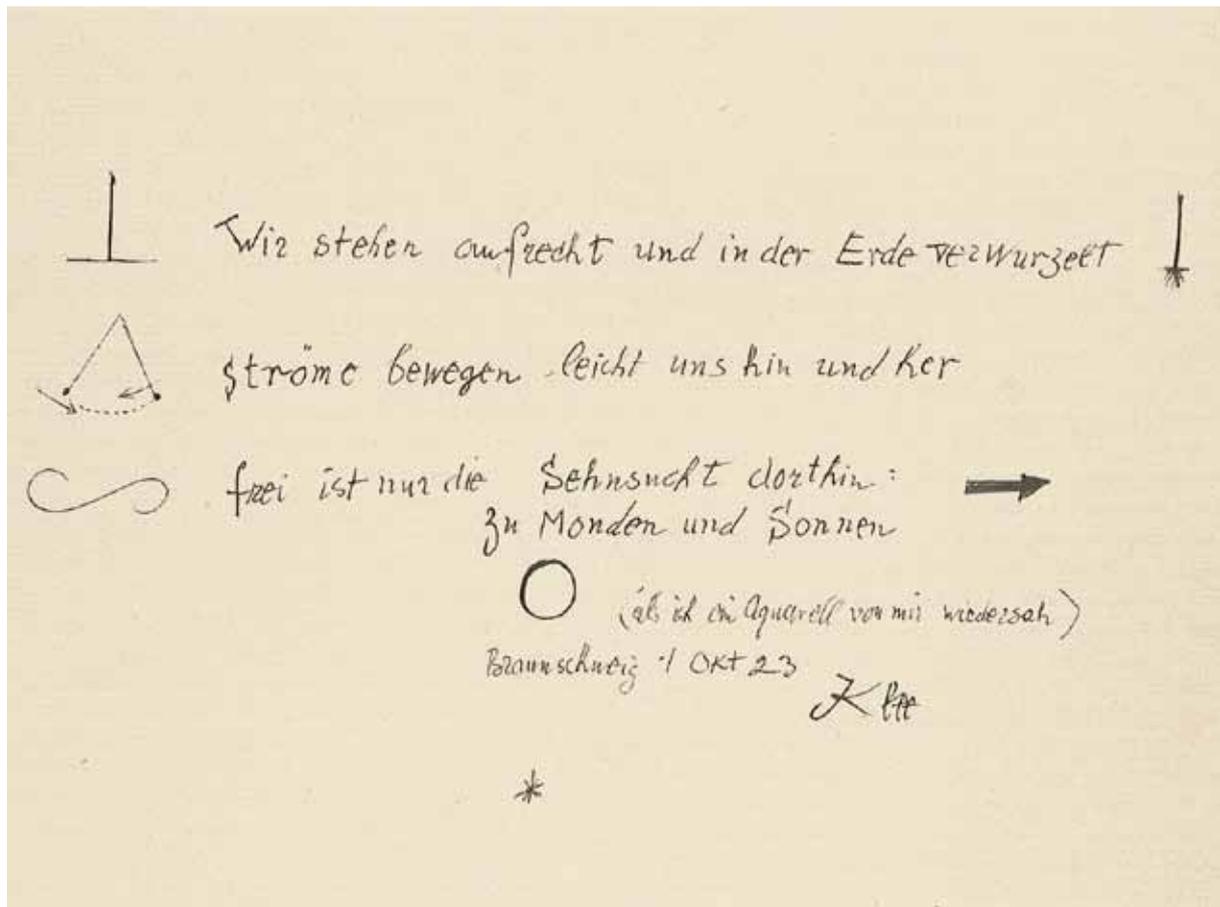


Abb. 17 Eintrag von Paul Klee in das Gästebuch des Sammlers Otto Ralfs, 1. Oktober 1923, Blatt 2, Feder auf Papier, 26 x 20, 5 cm, Städtisches Museum, Braunschweig.

bei den Menschen verändern sich die mechanischen Verhältnisse, wenn sie sich in ein anderes Element begeben. Im Wasser zieht es sie nach oben, auf der Erde hingegen nach unten.⁸⁹⁹ Im Luftbereich seien die Menschen Fisch oder Vogel: entweder sie behelfen sich des Gasballons, mit welchem sie durch Gasabgabe wie der Fisch im Wasser durch Sauerstoffabgabe steigen können, oder sie behelfen sich eines „Motors wie der Vogel“.⁹⁰⁰ „Dem Bereichselement angeglichenes spezifisches Gewicht schaltet das Lot aus und ermöglicht dynamisch freie Bahnen oder Bewegungsformen.“⁹⁰¹ Alle genannten Bewegungsbeispiele in Wasser, Erde und Luft hat Klee seiner Leonardo-Ausgabe entnommen.⁹⁰²

Klee fuhr mit der Forderung fort, dass diese Norm der Lage zu überwinden sei, denn

„Höhe ist Macht. [...] Diese Triebe dem Lot entgegen [nach oben] haben nicht nur wir, die sogenannten höheren Geschöpfe. Schon die Pflanze ist geladen von dieser entgegenwirkenden Energie. Denn die höchsten sind auch hier die Sieger. Sie stehn frei im Licht und Luft und werden alt. [...] Also will auch die Pflanze hinauf, die zunächst als Samenkorn liegt.“⁹⁰³

Auf diese Worte folgt eine Skizze, die auch in Otto Ralfs' Gästebuch⁹⁰⁴ erscheint und dort als Symbol der Erdgebundenheit fungiert: die auf der Horizontalen stehende Vertikale, aus deren unteren Ende Wurzeln treiben. (Abb. 16 und 17, S. 182f.) Der Mensch ist wie die Pflanze in der Erde verwurzelt. Diese Gegenüberstellung von Mensch und Pflanze sowie die Deutung der Horizontalen als Ausdruck eines Machtverzichts im Gegensatz zur Vertikalen als Machtsymbol finden sich, wie Bonnefoit ausführt, bereits bei Schmarsow, nach dem der aufrecht stehende Mensch dem Baum gleiche.⁹⁰⁵ Über den Konflikt von Schwerkraft und vertikaler Lebenskraft äusserte sich auch Semper, der als Anhänger der dynamischen Anschauung sowohl die Natur als auch die Kunstformen als Resultate von Kräften betrachtete.⁹⁰⁶ „Dieser Konflikt findet statt zwischen Bewegung, als Aeusserung des freien Willens [im Fall der Pflanze spricht er von Lebenskraft] und Massenwiderstand, als Aeusserung der vis inertiae und der Resistenz der Medien.“ Semper sprach auch über Abhängigkeit der Bewegungsart der Würmer oder der Vögel von der „Resistenz der Mittel worin die Bewegung statt haben soll“.⁹⁰⁷

899 BG II.21/21, 29.2.1924.

900 BG II.21/22, 29.2.1924.

901 BG II.21/23, 29.2.1924.

902 Bonnefoit führt die Bezüge zwischen Klees und Da Vincis Texten aus. Siehe Bonnefoit 2008a, S. 250.

903 BG II.21/24, 29.2.1924.

904 Eintrag vom 1. Oktober 1923, Blatt 2, Feder auf Papier, 26 x 20,5 cm, Städtisches Museum, Braunschweig.

905 Schmarsow 1905, S. 34; zur Deutung der Vertikale als Symbol des menschlichen Aufwärtsstrebens siehe Bonnefoit 2009, S. 51–53.

906 Waenerberg 1992, S. 143; siehe auch oben S. 168–169.

907 Semper 1860, Bd.1, S. XXXIV-XXXV.

Im Gegensatz zu Sempers Theorie überwand in Klees Anschauung eine Pflanze die Schwerkraft nicht allein durch ihre Lebenskraft, sondern „durch Schaffung immer neuer Lager und immer weiterer Lager für den Aufbau.“⁹⁰⁸ Analog zur Pflanze, die mit Seitentrieben und -zweigen das Gleichgewicht hält, balanciert der Mensch mit seinen Armen das Gleichgewicht aus. Der Aufbau des Menschen sei wohl geglückt, doch könne sich der Mensch nur liegend ausruhen.⁹⁰⁹ Es folgen einige Studien zum menschlichen Gang, die sich ebenfalls auf Schriften Da Vincis beziehen.⁹¹⁰ Weitere Beispiele für die gehemmte Bewegung von Tieren hatte Klee bei der Wiederverwendung des Materials weggelassen.⁹¹¹

Nach diesen Ausführungen stellte Klee fest, dass statische Bewegung in erster Linie Zwangsbewegung sei und in der zum Erdhorizont senkrechten Richtung des Lotes nach dem Erdzentrum verlaufe.⁹¹² Zu überlisten sei diese Herrschaft des Lotes durch Gleichgewichtsverschiebungen, wie sie auch beim Turmbau anzutreffen seien. Klee führte das Thema des Gleichgewichts weiter aus. Zunächst verglich er es mit einem Zustand, welchem das Symbol der Waage entsprach. In der nächsten Vorlesung vom 4. März 1924 griff er das Thema erneut auf, behandelte es aber „als Handlung, das werdende, seine Genesis.“⁹¹³ Eine gewöhnliche Waage wäge nur die Schwergewichte im Bereich der beiden Dimensionen Höhe und Breite. Da aber im bildnerischen Bereich der Spielraum oft über die Fläche hinaus ins Räumliche erweitert werde, müsse man auch eine räumliche Waage als Instrument denken.⁹¹⁴ Überlegungen zur Flächenwaage und zur räumlichen Waage stellte Klee bereits in den Vorlesungen vom 28. November 1921 und 12. Dezember 1921 an.⁹¹⁵ Er führte dort als Symbol des Kräftegleichgewichts den mit den Armen balancierenden Menschen oder den Seiltänzer mit der Stange als Armverlängerung an.⁹¹⁶ Bezeichnend für den ersten Vorlesungszyklus ist, dass Klee relativ schnell auf das bildnerische Gebiet überging. Die Überlegungen zur Bedeutung des Lotes und der Waage führten zum Abwägen von geometrischen Formen in verschiedenen Farben. Die Notizen aus diesem ersten Vorlesungszyklus dienten Klee als Vorlage für die Vorlesungen zur *Bildnerischen Mechanik*, wie einige identische Figuren belegen.⁹¹⁷

908 BG II.21/25, 29.2.1924.

909 BG II.21/29, 29.2.1924. Derselbe Gedanke findet sich bei Schmarsow 1905, S. 34.

910 BG II.21/28, 29.2.1924; Bonnefoit 2008a, S. 250; zur Linie als Bewegungsspur bei Klee, da Vinci, William Hogarth und Lawrence Sterne siehe Bonnefoit 2009, S. 43–47. Bättschmann erwähnte bereits 2000 Sterne und Hogarth als Vorläufer von Klees freier aktiver Linie. Siehe Bättschmann 2000, S. 121.

911 BG II.21/26, S.149: Am Ende der zweiten Zeile verwies Klee auf S. 151. Er liess die Erläuterung zur Schlange, zu den vierbeinigen Tieren und zum Vogel weg. BG II.21/28, S. 151: Es folgte eine Wiederholung der Beispiele, die er später wegliess, wie der Verweis auf S. 159 belegt.

912 BG II.21/29, 29.2.1924.

913 BG II.21/41, 4.3.1924.

914 BG II.21/42, 4.3.1924.

915 BF/27–37, S. 25–35.

916 BF/27, S. 25 und BF/29, S. 27.

917 Vgl. beispielsweise BF/37–42, 12.12.1921, S. 30–37 und BG II.21/45, BG II.21/47, BG II.21/49–51.

Mit einem Rückblick auf die vorhergehenden Vorlesungen erwähnte er am 11. März 1924, dass der Aufbau eines Turmes beispielsweise innerhalb der Dimension des Lotes Bewegung in umgekehrter Richtung sei:

„Seitliche Gewichtsverschiebung ist Bewegung innerhalb der horizontalen Ebenen und zwar ist, gemäss dem hier regierenden Symbol der Wage, die seitliche Gewichtsverschiebung an den schliesslichen Effekt des Gleichgewichts gebunden. Zum Gleichgewicht führende, in ihm endende Bewegungen sind als Bewegung nicht frei, sondern durch das Lot gewissen Bedingungen unterworfen. Unter diesen Bedingungen sind Bewegungen dem statischen Gebiet eigen, sie sind charakteristisch für das Gebiet der Statik, wenn sie dem statischen Hauptgesetz vom Gleichgewicht nicht widersprechen. Es wäre als ungenau zu sagen: statisch bedeute ruhig und dynamisch heisse bewegt, denn statisch kann auch „bedingt bewegt“ „beruhigt bewegt“ bedeuten, während dynamisch unbedingt bewegt, also bewegt an sich, oder einfach bewegt heisst.“⁹¹⁸

Diese Aussage entspricht Klees früherer Feststellung, dass das dynamische Gebiet im Weltall herrsche, während das statische Gebiet auf der Erde ein Sondergebiet der gehemmten Bewegung im Dynamischen sei.

In Klees Worten lässt sich zusammenfassend festhalten:

„Es gibt also auch auf dem Gebiet des Statischen Bewegungen, doch sind diese Bewegungen nicht frei sondern an das Lot gebunden. Bewegungen von dieser gebunden Art sind nicht nur a, der Aufbau und b, das Gleichgewicht sondern auch c, die Fortbewegung des ganzen statischen Aufbaues.“⁹¹⁹

Alle diese Fälle sind an das Lot respektive an das Schwergewicht gebunden, weshalb sie von Klee „Schwergewichtsbewegungen“ genannt wurden.⁹²⁰

918 BG II.21/56, 11.3.1924.

919 BG II.21/88. Diese Notizen hat Klee später verfasst. Die Seitennummerierung schliesst zwar an das alte Material an, doch hatte er in den mit den Seitenzahlen 200–213 vermerkten Umschlag neue Notizen eingefügt, die mit anderem Medium geschrieben sind. Der Umschlag ist mit „Bearbeitung der Vorträge v. 11 u. 18. März und Schluss (als Schlussvortrag am 2. Juli 1924 gehalten)“ bezeichnet. Dies beweist, dass Klee diesen Vortragszyklus überarbeitet und im Sommersemester 1924 wieder verwendet hat. BG II.21/88 trägt den Verweis auf die Seitenzahlen 173 und 174. Die Notizen sind als Ergänzungen zu diesen vorangehenden Seiten zu verstehen.

920 BG II.21/90, 11.3.1924.

POLARITÄT

In der Vorlesung vom 18. März 1924 wollte Klee im Anschluss an die Untersuchung des statischen Aufbaus von totem Material denjenigen der lebenden Materie untersuchen. Hier würden nicht rein rechnerische Logik, sondern auch psychologische Aspekte gelten. Thema ist der menschliche Körperbau und dessen organische Komplexe wie „Leibgebiet“, „Brustgebiet“ und „Kopfgebiet“. Innerhalb dieser Gebiete gilt die Herrschaft des Lotes, die gegen oben abnimmt. Das Denken im Hirn sei somit völlig frei; im „Kopfgebiet“ herrschten die freiesten dynamischen Verhältnisse. „Die Gelegenheit für dynamisches Ergehen ist gegeben, wo nichts körperliches mehr lastet und wo keine Aufbauenergien mehr vonnöten sind.“⁹²¹ Der Kopf sei aber nicht unabhängig, sondern an den erdgebundenen Körper gefesselt. Dadurch entstehe ein „tragischer Konflikt, der bei zunehmender Freiheit des Denkens heftigere Formen annimmt.“⁹²² Die „Zwiespältigkeit des menschlichen Seins. Halb Gefangener und halb Beflügelter“ beklagte Klee bereits in den Vorlesungsnotizen vom 3. April 1922 mit folgenden Worten: „Diese Fähigkeit des Menschen geistig irdisches und überirdisches beliebig zu durchmessen im Gegensatz zu seiner physischen Ohnmacht ist die menschliche Urtragik. Die Tragik der Geistigkeit.“⁹²³ Ursache dieser Tragik ist das Gebundensein des Menschen an die Erdoberfläche durch die Schwerkraft, die seinem geistigen Aufwärtstreben entgegenwirkt.

Diesen Konflikt hatte neben anderen Philosophen auch Schiller bemerkt, wenn er den Körper als „Kerker des Geistes“ beschrieb, der dessen „sogenannten Flug zur Vollkommenheit hemme“.⁹²⁴ Die Sehnsucht, die irdische Gebundenheit zu überwinden und die kosmische Freiheit einer unbegrenzten Bewegung zu erlangen, ist der treibende Impuls. Im bereits erwähnten Gästebucheintrag notierte Klee die Grundgedanken seines romantischen Weltbildes: „Wir stehen aufrecht in der Erde verwurzelt [Lot]; Ströme bewegen leicht uns hin und her [Pendel – gehemmte Dynamik]; frei ist nur die Sehnsucht dorthin: -> zu Monden und Sonnen [Dynamik].“⁹²⁵ (Abb. 17, S. 183) Sehnsucht war sowohl bei den Romantikern wie auch bei Klee der treibende Impuls, der die Verbindung zwischen den gegensätzlichen Polen, zwischen irdischer Gebundenheit und der kosmischen Freiheit einer unbegrenzten Bewegung herstellte.⁹²⁶

921 BG II.21/75, 11.3.1924.

922 BG II.21/77, 18.3.1924.

923 BF/130, 3.4.1922, S. 127.

924 Schiller o.J., Bd. 11, S. 41.

925 Zit. nach Glaesemer 1987, S. 17. Glaesemer weist auf das zur gleichen Zeit entstandene Aquarell *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht † dorthin †, 1922, 30*, das sich damals im Besitz von Otto Ralfs befand. Die Pfeile, die sich schwerelos und unbegrenzt bis zum Unendlichen der Gestirne bewegen, symbolisieren die sehnsuchtsvollen Gedanken und Empfindungen. Das Werk entstand zur selben Zeit wie die oben erwähnte Vorlesung vom 3. April 1922. Die Sehnsucht nach der freien Beweglichkeit verglich Klee bereits in einem Tagebucheintrag um den Jahreswechsel 1903/04 mit der Sehnsucht nach dem Göttlichen. TB 1988, Nr. 539, Nov.-Jan. 1903/04, Bern, S. 180.

926 Glaesemer 1987, S. 15.

Klee ging im Unterricht der Frage nach, welche Möglichkeiten dem Körper für die Überwindung des Lotes zur Verfügung stehen: Er kann durch Muskelkraft (Sprung)⁹²⁷ die Erdanziehung überwinden oder durch die Erfindungen des Geistes wie die eines Stockes, Wurfgeschosses (als Verlängerung der Reichweite des Armes), Pfeilbogens, Blasrohrs, einer Feuerwaffe oder eines Flugzeuges. Das Rad, das Auto oder die Lokomotive bleiben trotz ihrer Beweglichkeit ans Lot gebunden.⁹²⁸

„Dieser Wille des lebendigen Geistes [zu reiner Dynamik] ist, wenn man den überstarken Motor [des Flugzeuges] vergleichsweise heranzieht, denn auch stark ins Drangvolle gesteigert. Es geht nicht ohne pathetisches Geräusch vor sich. Hier öffnet sich gegenüber dem Gebiet des bisherigen statischen Stils ein Ausblick ins Gebiet des pathetischen Stils, des Sturm und Drang Stiles, einer Romantik, die nach der Überwindung der leidigen irdischen Gebundenheit trachtet, um sich dereinst im All, in der geräuschlosen selbstverständlichen reinen Dynamik erlöst zu hoffen. Der Motor gleicht dem Inbegriff einer pathetischen Romantik der Machtentfaltung des Ichs, das drangvoll nach Sieg strebt, nach dem Sieg über das irdische Dictat des Lotes.“⁹²⁹

Damit leitete Klee von der Situation des Menschen ins Gebiet des Stils über, da „der Stil im Grund die menschliche Einstellung zu diesen Fragen des Diesseitigen [statischen] und des jenseitigen [dynamischen]“ sei.⁹³⁰ Halb gefangen aufgrund der Gravitation und halb beflügelt durch den Geist kann der Künstler diesen Zwiespalt in seinem Schaffen überwinden. Auch wenn Klee seine Situation als Künstler mit den Worten „Diesseitig bin ich gar nicht fassbar. Denn ich wohne grad so gut bei den Toten, wie bei den Ungeborenen.“⁹³¹ beschrieb, war er sich stets seiner Erdgebundenheit bewusst. Er suchte zwar einen dis-

927 BG II.21/78–80, 18.3.1924.

928 BF/126–131, 3.4.1922, S. 123–128; BG II.21/81–85, 18.3.1924.

929 BG II.21/86, 18.3.1924; zum Gedanken der Überwindung der Schwerkraft durch die Kraft des lebendigen Geistes bei Gottfried Semper siehe oben S. 168.

930 BG II.21/91. Diese Ausführungen ergänzte Klee später für seine Vorlesungen im Sommersemester 1924 mit Überlegungen zum Stil.

931 Paul Klee in: Goltz 1920, S. 20 und abgebildet in: Zahn 1920, S. 5. Das Original ist nicht mehr vorhanden. Einen ähnlichen Gedanken formulierte Klee bereits 1914: „Ich bin gewappnet, ich bin nicht hier, ich bin in der Tiefe, bin fern ... Ich glühe bei den Toten.“ in: TB 1988, Nr. 931, 1914, München Bern, S. 362.

tanzierten Standpunkt zum Diesseits, wollte sich der Realität aber nie völlig entziehen.⁹³² Er brachte damit nur zum Ausdruck, dass dem Menschen dank der Dimension des Geistigen, welche durch die Kunst vermittelt wurde, eine würdige Existenz gesichert war.

So versuchte Klee bereits 1913 in seinem Schaffen die Gegensätze zwischen dem jenseitigen Chaos und der diesseitigen Ordnung „compositionell zu verbinden“.⁹³³ Vier Jahre später glaubte er, den Dualismus in seiner komplementären Einheit behandeln zu können. Das „Teuflische“ werde gleichzeitig mit dem „Himmlischen“ verschmolzen.⁹³⁴ Das Dynamische ist das Schöpferische, das Gebiet der Geistigkeit. Der Künstler muss in diesem Gebiet wohnen, um Unsichtbares sichtbar zu machen. Um dazu fähig zu sein, muss er aber das Statische, Irdische, Sichtbare, Materielle analysieren. Wie wir erläutert haben, liegt der Ausgangspunkt aller schöpferischen Bewegung im rational nicht Fassbaren. Klee sprach von Funke, Feuer oder Geheimnis. Nur der Künstler steht dem Ursprung der Bewegung nahe.

Sowohl als Künstler wie auch als Lehrer bewegte sich Klee zwischen Polen, die er bereits 1902 als gegensätzliche Komplexe beschrieben hatte. Dieser Dualismus bildet mit einigen Differenzierungen das Grundgerüst für seine Weltanschauung:

„Gesichtspunkte:

932 Siehe auch Bunge 1996, S. 236–237. Wenn Kállai von Klee sprach, rühmte er das Gleichgewicht zwischen dem zauberhaften Spiel und der Ordnung: „[...] das besondere in paul klee [...] ist, dass klee nicht visionen gesteigerte und vergeistigte natur, auch nicht abstrakte formensystematik schafft. seine arbeiten [...] haben das unerhörte gleichgewicht in sich, zauberhaften spiel mit gleichsam unerwarteten geistessprüngen der natur zu treiben und doch zugleich auch gesicherte ansiedlung ordnung und gesetz innerhalb dieser natur zu sein.“ In: Kállai 1929b. Trotzdem wurde Klee bereits zu Lebzeiten immer wieder als Zauberer beschrieben. Schreyer bezeichnete Klee als „Hexenmeister“ und „Zauberer“. Schreyer 1956, „In der Zauberküche“, S. 164–173. Eckart von Sydow spricht vom „Gottes=Verzauberer“. In: Münchner Blätter für Dichtung und Graphik, 1. Jg., Heft 9, 1919, S. 141–144. Auch auf seine SchülerInnen machte Klee den „Eindruck eines Zauberers“. Ahlfeld-Heymann 1994, S. 83. Die Vorstellung Klees als Zauberer wurde auch durch Zahns Monografie 1920 verbreitet. Noch heute wird Klees Kunst in der Forschungsliteratur als „Zauberei“ charakterisiert. Im Vergleich mit E.T.A. Hoffmanns Gestaltungsprinzip „Zauber“ kommt Richter zum Schluss, „was Klee produziert, ist als Malerei zugleich Zauberei“. Richter 2001, S. 118. Gockel meint, dass Klee „the aura of the secret, the fairy-tale, and the comical“ in die materielle Umsetzung der Kunstwerke eingebettet habe, indem er zum Teil falsche Angaben zur Technik in seinem Œuvre-Katalog gemacht habe. Diese Behauptung kann allerdings nicht nachvollzogen werden. Klees Prinzip des Dualismus zwischen Rationalität und Irrationalität habe Parallelen zu E.T.A. Hoffmann poetischer Praxis. Gockel 2008, S. 428. Zum Image Klees als geheimnisvoller introspektiver Künstler siehe auch Kakinuma 2011, S. 16–17.

933 TB 1988, Nr. 921, 1913, München, S. 333–334.

934 TB 1988, Nr. 1079, Juli 1917, Gersthofen, S. 439.

- 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)⁹³⁵

Damit bezog sich Klee auf den von Romantikern oft diskutierten Dualismus von Antike und Moderne. Später ergänzte er diese antithetischen Begriffspaare mit Statik – Dynamik und auf dem Gebiet des Stils mit Klassik – Romantik.

Klees Definition seines Stils als einer „kühlen Romantik“⁹³⁶, einer realitätsbewussten und folglich unpathetischen Romantik, besagt im Grunde nichts anderes, als dass er versuchte, für sich selbst eine Balance zwischen den Gegensätzen herzustellen. Er wusste, dass eine dynamische, betont subjektive, jenseitig orientierte Haltung nur dann zu vertreten war, wenn sie gleichzeitig immer auch gegensätzliche Dimensionen prüfend und wissend mit einbezog.⁹³⁷ Mit dem Begriff „kühle Romantik“ definierte Klee einen persönlich gewählten Standort in Hinblick auf die Form seiner künstlerischen Gestaltungsweise. Novalis' rhetorische Frage, ob nun die Zeit der Vereinigung vom mechanischen, atomistischen und vom intuitiven, dynamischen Denken gekommen sei, schien er eindeutig mit Ja zu beantworten.⁹³⁸

Mit „Romantik“ bezeichnete Klee weniger einen spezifischen historischen Stilbegriff, sondern spielte damit auf einen universalistischen Erkenntnisanspruch an, der das Jenseits und das Diesseits, Geist und Materie vereinte. Der geheimnisvollen Macht, die im Organischen als ‚Lebensprinzip‘ den Kampf der Gegensätze wach hält, gab Friedrich Schelling den Namen „Weltseele“. Auf den einzelnen Organismus übertragen, bewirkt dieser positiv-negative Weltrhythmus den Zweitakt unseres Daseins, die „Polarität“ des Lebendigen.⁹³⁹

Klees romantisches Polaritätsdenken ist wesentlich dadurch bestimmt, dass er nicht wertend für die eine und gegen die andere Position Stellung bezog, sondern die Gegensätze im Sinne des umfassenden Weltganzen in ihrem Zusammenwirken als Ursache jeglicher schöpferischer Dynamik erfasste.⁹⁴⁰ So werden „gut“ und „böse“ nicht moralisch gewertet, sondern gleichwertig als „am Ganzen mitschaffende Kraft“ definiert.⁹⁴¹

935 TB 1988, Nr. 430, Juli 1902, Bern, S. 156. Zu den verschiedenen Versionen dieser Aufstellung siehe oben Anm. 199.

936 TB 1988, Nr. 951, Januar 1915, München, S. 365.

937 Glaesemer 1987, S. 23.

938 Siehe oben Anm. 205.

939 Diese Sätze konnte Klee in der Einleitung von Hermann Friedmann im vierten Teil der Gesamtausgabe von Novalis' Werken lesen. Novalis 1908, 4. Teil, S. 7.

940 Siehe oben S. 50. Auf Klees polares Denken wurde bereits mehrfach hingewiesen. Siehe Zahn 1920, S. 14, Grohmann 1954, S. 113, Geelhaar 1972, S. 19, Glaesemer 1976, S. 43, Franciscono 1979, S. 49, Gohr 1979, S. 81–94, Werckmeister 1981, S. 27, Kersten 1987, S. 125–127, Bunge 1996.

941 Glaesemer 1987, S. 24, SK 1920, S. 36.

Dass gut und böse „wohl dualistisch karikierte Begriffe“ seien, ahnte Klee bereits bei der Lektüre von Hebbels Tagebüchern, wie eine Randnotiz belegt.⁹⁴² Dort stellte Klee das „sittliche Centrum“, in dem sich gut und böse vereinigen, mit „Gott“, im Sinne eines ethischen Begriffes, gleich.⁹⁴³ Dass der Mensch fähig sein müsse, „sich zur höchsten Vernunft zu erheben [...], um an die Gottheit zu rühren, die sich in Urphänomenen, physischen wie sittlichen, offenbart“, konnte Klee auch in den Gesprächen zwischen Goethe und Eckermann lesen. Er hatte diese Textstelle dreifach angestrichen und mit der Bemerkung „das ‚sittliche Centrum‘ z.B. die Begriffe gut u. böse als Funktionen eines sittlichen Urphänomens (Lewin)“ ergänzt.⁹⁴⁴ Im Gegensatz zum irdischen Bereich kann in der Kunst die ethische Stabilität erreicht werden.

Folgender Abschnitt in Hebbels Tagebuch ist ebenfalls von Klee hervorgehoben:

„Der Dualismus geht durch alle uns're Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unseres Sehns hindurch und er selbst ist uns're 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.“⁹⁴⁵

Dieses dualistische Denken eignete sich Klee ebenso an wie die Unklarheit darüber, was für die Vereinigung verantwortlich war. Er war sich hingegen im Klaren darüber, dass die beiden Pole in der künstlerischen Schöpfung verschmelzen.

Wie Klees Tagebuch zu entnehmen ist, beschäftigte er sich im Jahr 1914 mit der Urpolarität Männlich – Weiblich als Voraussetzung für die schöpferische Zeugung. Der männliche Geist formt den weiblichen Stoff. Die Bilder sind die „complementäre Einheit“ der beiden antagonistischen männlichen und weiblichen Kräfte. Der Künstler ist, weil er Mann ist, zugleich reiner Geist und Schöpfer und somit „Gott verwandt“. Als solcher ist er wiederum jenseits des Geschlechtsverhältnisses und im Anfang. Die Polarität

942 Hebbel 1903, Bd. 2, S. 154.

943 Hebbel 1903, Bd. 2, Nr. 2406, S. 127 und Nr. 2494, S. 154.

944 Eckermann 1902, 13.2.1829, S. 397. Mit Lewin meint Klee Lewinsky aus Tolstois *Anna Karenina* wie ein Kommentar in Hebbels Tagebücher belegt. In: Hebbel 1903, Bd. 2, S. 254.

945 Hebbel 1903, Bd. 2, Nr. 2197, S. 79.

männlich – weiblich löst sich im Künstler auf.⁹⁴⁶ Klee verband die Begriffe Sperma, Motiv, Energie, Formbestimmung, Handlung, energischer Anstoss mit dem männlichen und Ei, Materie, Formbildung, Perfektum mit dem weiblichen Konzept.

Die Bezugnahme auf das Konzept des phallozentrischen Schöpfungsmythos war keine Erfindung Klees. Der Gebrauch sexualisierter Metaphern und Theorien zur Werkgenese war, wie Pfisterer in einer Studie aufzeigt, seit der frühen Neuzeit gebräuchlich.⁹⁴⁷ Bonnefoit sieht als Quelle für Klees Theorie von den männlichen und weiblichen Formkräften sowohl Goethes Schriften wie auch die Diskurse zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich beispielsweise bei Piet Mondrian (1872–1944), Kandinsky oder Adolf Loos (1870–1933) widerspiegelten.⁹⁴⁸ Die Autorin stellt auch einen Niederschlag von Blavatskys Vorstellung, dass eine Linie als Folge der Befruchtung eines Punktes entstehe, in Kandinsky und Klees Schriften fest.⁹⁴⁹ Wie Klee verband Blavatsky zudem die vertikale Gerade mit dem männlichen und den Kreis mit dem weiblichen Konzept.⁹⁵⁰ Bonnefoit weist ebenfalls darauf hin, dass Klee in der Polarisierung von männlicher Formbestimmung und weiblicher Formbildung einen zentralen Gedanken der Schriften von Johann Jakob Bachofen (1815–1887) wiedergebe.⁹⁵¹ Dieser „hielt es für einen allgemeinen Gedanken des Altertums, dass das männlich-zeugende Prinzip als das formgebende und das weiblich-empfangende als das stoffliche dargestellt wurde.“⁹⁵²

In der Vorlesung vom 13. Februar 1922 beschrieb Klee die Gerade mit den Adjektiven „aggressiv“ und „aktiv“ als männlich und den „in sich ruhenden“ und „anschmiegsamen“ Kreis als weiblich.⁹⁵³ Es ging in dieser Vorlesung um eine Kritik der Übungslösungen der Studenten, die feste und flüssige Rhythmen hätten kombinieren sollen. Die Gerade entspricht dem festen und der Kreis dem flüssigen Charakter. „Noch

946 Wedekind 1993, S. 90; TB 1988, Nr. 943 und 944, 1914, München Bern, S. 363. Siehe auch oben S. 140.

947 Pfisterer 2005.

948 Bonnefoit 2009, S. 70. Goethe verbindet in „Ueber die Spiral-Tendenz der Vegetation“ das Vertikal- und das Spiralsystem der Pflanze mit dem männlichen und dem weiblichen Prinzip. In: Goethe 1840, Bd. 36, S. 194–195. Bonnefoit weist auf weitere Künstler, die wie Klee männliche und weibliche Formkräfte unterschieden: Kandinsky 1926a, Anm. S. 57; siehe auch bei Mondrian in James 1993 und bei Adolf Loos in Wagner 1993.

949 Bonnefoit 2009, S. 26.

950 Blavatsky 1958–1960, Bd. 1, S. 386 und BF/81, 13.2.1922, S. 78.

951 Bonnefoit 2009, S. 69. Zu Beginn des 20. Jahrhundert setzt in Deutschland, so Bonnefoit, eine euphorische Bachofen-Rezeption ein. Mehr dazu Wallas 1994, S. 25–26.

952 Bachofen 1984, S. XVII. Er widmet dem Ei als Symbol des stofflichen Urgrundes der Dinge, in welchem komplementäre Kräfte enthalten seien, ein ganzes Kapitel. Siehe Bachofen 1984, S. 21–42.

953 BF/81, 13.2.1922, S. 78. Siehe dazu auch Wedekind 1993. Der Autor weist darauf hin, dass Klee die Zeichnung dem männlichen und die Farbe dem weiblichen Gebiet zuordne und erst dann vollständiger Künstler sei, wenn er beide Gebiete in seiner Kunst vereinen könne. Klee bringt die Farbe zwar nicht mit dem Adjektiv „weiblich“ in Verbindung, doch steht sie für „Qualitäten“, was auch für Materie stehen kann. Siehe Jena 1924, fol. 8r.

beziehungsreicher“ konnte laut Klee „die Ausdeutung des constructiven Vorganges werden, wenn ich die Grade auf Grund ihrer spontanen Aktivität männlich nenne, den in sich ruhenden Kreis dagegen als weiblich bezeichne.“⁹⁵⁴ In der Lösung der Aufgabe sollte die geschlechtliche Vereinigung stattfinden. Klee kritisierte die Beziehungslosigkeit der beiden Formelemente in den Lösungen der Schüler folgendermassen: „Die Männer sind Mönche, die Frauen sind Nonnen, und es kann bei dieser bildnerischen Darstellung trotz der engen Nachbarschaft der beiden Klöster kein Leben erwachsen.“⁹⁵⁵

Dieses Thema griff Klee in einer später entstandenen Vorlesungsnotiz des Kapitels *Gliederung* erneut auf. Er brachte die Vereinigung von aktiver linearer und passiver runder Form mit dem „Urvorgang der Formbildung“, nämlich mit der Zeugung als Vorgang der Zellteilung in Verbindung. Ähnliche produktive Vorgänge erläuterte er anschliessend „abstract bildnerisch, dh. vom Leben losgelöst“.⁹⁵⁶ Den phallogozentrischen Schöpfungsmythos bemühte Klee erneut in einer Vorlesung um 1926/27.⁹⁵⁷

Bereits in der *Schöpferischen Konfession* strebte er „eine Gleichzeitigkeit von Urmännlich (böse, erregend, leidenschaftlich) und Urweiblich (gut, wachsend, gelassen) als Zustand ethischer Stabilität“ an. Dem entspreche in der Kunst „der simultane Zusammenschluss der Formen, Bewegung und Gegenbewegung, oder naiver der gegenständlichen Gegensätze“. Ziel der Kunst sei ein „in sich selber ruhenden, über dem Spiel der Kräfte gelagerten Zustand zu verwirklichen.“⁹⁵⁸

Die harmonische ‚Ruhe‘, die das Ergebnis der Bildgenese darstellt, muss „als eine bewegte und dynamische angesehen werden, denn sie entsteht aus Bewegung und Gegenbewegung“.⁹⁵⁹ Die Bewegung zwischen den Gegensatzpaaren führt zur Genesis. Klees Auffassung der Polarität als Triebfeder für die Bewegung unterscheidet sich von derjenigen Goethes, wie Hoppe-Sailer aufgezeigt hat.⁹⁶⁰ So schrieb Goethe als Erläuterung zu seinem aphoristischen Aufsatz *die Natur*:

954 BF/81, 13.2.1922, S. 78.

955 BF/81, 13.2.1922, S. 78.

956 BG I.4/17–18.

957 Siehe oben S. 142.

958 SK 1920, S. 36.

959 Mösser 1976, S. 30.

960 Hoppe-Sailer 1998b, S. 293–298 und Hoppe-Sailer 2009, S. 58. Hoppe-Sailer weist ebenfalls darauf hin, dass Carl Carus in *Grundzüge allgemeiner Naturbetrachtung* Goethes Auffassung der Polarität und Steigerung als Triebkräfte der Natur weiterentwickelt hat. Er verbindet diese Vorstellungen mit materiellen Qualitäten, mit dem Flüssigen, dem Weichen und dem Festen. Hoppe-Sailer 1998b, S. 279.

„Die Erfüllung aber, die ihm fehlt, ist die Anschauung der zwei grossen Triebräder aller Natur: der Begriff von Polarität und von Steigerung, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstossen, diese in immerstrebendem Aufsteigen. Weil aber die Materie nie ohne Geist, der Geist nie ohne Materie existirt und wirksam sein kann, so vermag auch die Materie sich zu steigern, so wie sich's der Geist nicht nehmen lässt anzuziehen und abzustossen.“⁹⁶¹

Steigerung und Fortschritt sind nicht das Ziel von Klees Genesis.⁹⁶² Seine genetische Auffassung entspricht jedoch Goethes Definition der Metamorphose als Verwandlungslehre.⁹⁶³

Klee setzte in seinen Vorlesungen die Forderung nach fortlaufender Formung, welche die Statik der Form zu meiden hat, mit dem Begriff der „Genesis“ gleich.⁹⁶⁴ Bewegung war das eigentliche Ziel, das im Unterricht als Voraussetzung für lebendige Gestaltung erachtet wurde. Sie verläuft zwischen den gegensätzlichen Polen der Begriffspaare, die Klee im *Allgemeinen Teil* zur Gestaltung erläuterte. Jedem Begriff stehe ein Gegensatz gegenüber: Satz – Gegensatz. Die gegensätzlichen Orte sind nicht fest, sie gestatten eine gleitende Bewegung, fest ist nur der Mittelpunkt, in dem die Begriffe schlummern.⁹⁶⁵ Polarität ist Grundvoraussetzung für Gestaltung, weil sie durch Spannung zwischen den Polen Bewegung erzeugt.

Wenn Klee seinen Unterricht auf der Bewegung zwischen gegensätzlichen Polen aufbaute und in der Gestaltung die Vereinigung der Pole anstrebte, so stand er damit in der

961 Goethe 1840, Bd. 40, S. 526. Nach den Bildungsregeln der Metamorphose, den Prinzipien der Polarität und Steigerung, lässt Goethe im Wechsel von Ausdehnung und Zusammenziehung alle Grundformen pflanzlicher Organe aus dem Blatt hervorgehen. Durch Abwandlung der Grundform Blatt entstehen die Keimblätter, der Stengel, der Kelch, die Krone und schliesslich die besonderen Geschlechtsorgane und die Frucht einer einjährigen Blütenpflanze. Angesichts der Wandlungsdynamik bewahrt dieses Grundorgan eine ideelle Identität als Typus. Insofern ist „Gestaltenlehre eine Verwandlungslehre“, wie es Goethe für die Morphologie bestimmt. Siehe auch Ingensiep 1998, S. 260.

962 Hoppe-Seiler verweist auf Prinzhorn, der „die genetische Betrachtungsweise“ von Goethe und Carus als die neue Erkenntnismethode der Natur- und Geisteswissenschaft postuliert. Der fortschrittsgläubige Ansatz fehlt jedoch bei Klee. Siehe Hoppe-Sailer 1998a, S. 324–325 und Hoppe-Sailer 2008, S. 71. Kersten/Okuda bringen hingegen das Steigerungsprinzip der Helligkeitswerte in Klees Darstellungen vegetativer Formen (z.B. *Pflanzenwachstum, 1921, 193*) mit der Vorstellung Goethes in Verbindung. Siehe Düsseldorf/Stuttgart 1995, S. 178.

963 Goethe 1840, Bd. 36, *Die Metamorphose der Pflanzen* (1790), S. 17–64.

964 Zur mehrfachen Bedeutung des Begriffs „Genesis“ in Klees Schriften sowie zur Verbindung von Goethes und Carus' Genesis-Konzept siehe Hoppe-Sailer 1998a, 101–123; Hoppe-Sailer 1998b; Hoppe-Sailer 2000, S. 90–92.

965 BG I.1/13; siehe auch oben S. 144–145.

Tradition des idealistischen Universalismus der deutschen Romantik. Die Romantik sei erfüllt, wenn sich die Gegensätze vereinigen, hielt Klee 1926 in seinem Taschenkalender fest.⁹⁶⁶ Dieses synthetische Denken entsprach einer dualistischen Weltanschauung jenen Ganzheitsideologien und Totalitätsbestrebungen, welche die Meister des frühen Bauhauses wie Itten, Schreyer, Schlemmer oder Kandinsky mit Klee teilten. Walter Gropius hielt im Jahr 1923 fest:

„Das alte dualistische Weltbild, das Ich – im Gegensatz zum All – ist im Verblässen, die Gedanken an eine neue Welteinheit, die den absoluten Ausgleich der gegensätzlichen Spannungen in sich birgt, taucht an seiner Statt auf. Diese neu aufdämmernde Erkenntnis der Einheit aller Dinge und Erscheinungen bringt aller Gestaltungsarbeit einen gemeinsamen, tief in uns selbst beruhenden Sinn.“⁹⁶⁷

Die Überwindung der Gegensätzlichkeit forderte Ernst Kállai immer wieder in seinen Beiträgen in der *bauhaus-zeitschrift*. Er verlangte, dass „das bauhaus für ein harmonisches verhältnis zwischen seele und verstand, zwischen, organisation und schöpferische gestaltung, maschine und handwerk, technik und kunst“ eintrete.⁹⁶⁸ Er berief sich auch auf Hans Prinzhorn, der „in seinem ausgezeichneten buch ‚leib-seele-einheit‘ die notwendigkeit einer neuen lebenslehre“ betonte, „um den menschen zu einer weltsicherheit zu führen, die sich ‚im einklang mit den grossen rhythmten des naturlaufes und mit allem lebenden gebilde‘ fände.“⁹⁶⁹ Als Schüler von Ludwig Klages bezog sich Prinzhorn natürlich auch auf dessen Vorstellung einer grundlegend polar geordneten Welt. In seiner Schrift *Vom kosmogonischen Eros* polarisierte Klages alles Leben nach Seele und Leib. Klages bezog sich wiederum auf den romantischen Dualismus. Gohr stellt fest, dass in „Ludwig Klages Eros-Interpretation Motive Kleescher Philosophie“ sehr deutlich anklingen.⁹⁷⁰ Es ist die Vorstellung einer grundlegend polar geordneten Welt, die Klages' Denken bestimmt und die wir in Klees Schriften immer wieder antreffen. Dieses polare Denken, die Dualität von Ding und Schau, ist bei Klages mit einem prozessualen Bildbegriff verbunden. Er sprach von einem „verlebendigten“ Bild. Darin sieht Hoppe-Sailer ein Modell für Klees genetischen Bildbegriff und für den Dualismus von Form und Formung.⁹⁷¹

966 Taschenkalender 1926, S. 79, zit. nach Briefe 1979, Bd. 2, S. 1022; siehe oben S. 50.

967 Gropius 1923, S. 7.

968 Kállai 1928, S. 2.

969 Kállai 1929a; zu den Vorträgen Prinzhorns am Bauhaus siehe Bernhard 2009d, S. 108–110.

970 Gohr 1979, S. 87–88. Zur Erklärung von Klees Entwicklung des Ichs sowie seines polaren Denkens verweist der Autor auf das intellektuelle Bezugsfeld Münchens vor dem Ersten Weltkrieg.

971 Hoppe-Sailer 1998a, S. 332.

Bei der Quellensuche für Klees polares Denken zeigt sich erneut, wie prägend das romantische Gedankengut zu Beginn des 20. Jahrhunderts war. Wie auch immer Klee sich dieses dualistische Konzept aneignete, es begleitete sein Denken, sein Schaffen und seine Lehre von Anfang an. Im Unterricht ermöglichte es Klee die Vermittlung von „lebendiger Gestaltung“, die sich zwischen zwei Polen zu bewegen hatte.

PRODUKTIVE UND REZEPTIVE BEWEGUNG

In der Lehre beschäftigte sich Klee vor allem mit der Vermittlung der produktiven Schöpfung. In einigen Äusserungen thematisiert er auch die schöpferische Rolle des Rezipienten.

Während er im Entwurf für die *Schöpferische Konfession* das Problem erläuterte, dass der Betrachter ans Ende gestellt werde und was die Genesis betreffe, scheinbar den umgekehrten Weg gehen müsse,⁹⁷² forderte er in der Endfassung, dass die Wege der Wahrnehmung im Werk eingerichtet sein müssen: „Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge⁹⁷³ des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet. [...] Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).“⁹⁷⁴ Er betonte damit die Bedeutung der Bewegung bei der Produktion wie auch bei der Rezeption von Kunst. Im Jenaer Vortrag verlangte Klee vom Künstler in erster Linie „Beweglichkeit“. „Sie vermag den Schaffenden von Grund aus zu bewegen und, selber beweglich, wird er schon für die Freiheit der Entwicklung auf seinen eigenen Gestaltungswegen sorgen.“ Er soll die Naturdinge mit Mikroskop und Röntgenblick durchdringen und sich statt des fertigen Dinges das „allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis“ einprägen. Dies bedeute „Beweglichkeit auf den natürlichen Schöpfungswegen“ als Formungsschule und die Freiheit, „ebenso beweglich zu sein, wie die grosse Natur beweglich ist.“⁹⁷⁵ Während Klee in der *Schöpferische Konfession* eher von der physischen Bewegung sprach, so meinte er im Vortrag in Jena auch die psychische Bewegtheit.

972 Klee 1956, S. 10.

973 Zu Klees Quellen für „Tastfunktion“ des Auges siehe Bonnefoit 2004, S. 9–11 und Bonnefoit 2009, S. 77–78. Sie verweist auf Hildebrands Schrift *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) und Heinrich Wölfflins Standardwerk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Wölfflin 1915, S. 20 und 23. Konrad Fiedler entwickelt den Gedanken Hildebrands in seiner Schrift über den *Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) weiter. Sich auf Hildebrand beziehend verwendet auch August Endell den paradoxen Begriff des „tastenden Auges“, dem man in zahlreichen Quellen der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts begegnet; so auch in Rudolf Steiners Vortrag vom 15.2.1918 in München. Siehe oben S. 68. Als weitere Quelle erwähnt Bonnefoit Jean-Jacques Rousseaus Schrift *Emile ou De l'Education* (1762), die sich in der Nachlass-Bibliothek befindet. Zu dem seit der Antike geführten Streit um die Priorität von Auge oder Tastsinn siehe Manthey 1983, S. 193–209. Siehe auch oben Anm. 517.

974 SK 1920, S. 35.

975 Jena 1924, fol 13v und 14r.

Die Vorstellung einer produktiven und rezeptiven Bewegung gilt auch als Grundlage für Klees Gestaltungslehre am Bauhaus. Im Bezug auf die rezeptive Bewegung konzentrierte sich Klee in den *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* vor allem auf die Augenbewegung, später in der *Principiellen Ordnung* führte er auch den psychischen Aspekt der Bewegtheit ein.

Im ersten Vorlesungszyklus untersuchte Klee nach der genetischen und physiologischen Analyse des menschlichen und pflanzlichen Organismus⁹⁷⁶ die Bedeutung der Bewegung für die bildnerische Gestaltung. So notierte er für die Vorlesung vom 27. Februar 1922:

„Unsere Werke werden von sich aus meist ruhig an ihrem Platze bleiben. Und trotzdem sind sie ganz Bewegung. Allem werdenden ist Bewegung eigen, und bevor das Werk ist, wird das Werk, genau wie die Welt, bevor sie war, nach dem Wort ‚am Anfang schuf Gott‘ geworden ist, und des weitern wird, bevor sie in Zukunft ist.“⁹⁷⁷

Ob der Gestalter nun Stein auf Stein legt oder aus dem Block ein Stück Stein schlägt, es handelt sich um „die initiale produktiv-Bewegung, die Anfangshandlung des Schaffenden. [...] Kurz nach dieser initialen Produktiv-Bewegung setzt schon beim Schaffenden die erste Gegenbewegung ein, die initiale Receptiv-Bewegung.“⁹⁷⁸ Mit der rezeptiven Bewegung meinte Klee nicht nur die des Betrachters, sondern auch die des Schöpfers, dessen Werk aufgrund von Aktion und Reaktion, Bewegung und Gegenbewegung entstehe.

Anschliessend untersuchte er, was bei der Rezeption eines Kunstwerkes beim Betrachter physisch passiere.⁹⁷⁹ Klee bezog sich bei der Untersuchung der rezeptiven Bewegung nicht nur auf die „Augenbewegungstheorie“, sondern auch auf die jüngsten Forschungsergebnisse der Gestaltpsychologie.⁹⁸⁰

In der *Principiellen Ordnung* sprach Klee von der Vorschöpfung, dem Bewegtsein als Voraussetzung für Gestaltung, von der Schöpfung und von der Nachschöpfung durch den Betrachter.⁹⁸¹

976 BF/82–89, 13.2.1922, S. 79–86: Analyse der menschlichen Glieder (Muskel, Sehne, Knochen, Band, Nerv, Hirn) und BF/95–96, 27.2.1922, S. 92–93 (Wachstum Pflanze, menschlicher Kreislauf).

977 BF/97, 27.2.1922, S. 94.

978 BF/98, 27.2.1922, S. 95

979 Bonnefoit zeigt mehrere Quellen auf, die für Klees Reflexionen zur Wahrnehmung von Bedeutung sind. Siehe dazu Bonnefoit 2004, Bonnefoit 2007, S. 203, Bonnefoit 2009, Kapitel „V.2. Die Linie als imaginäre Bewegungsspur des Auges“, S. 76–84 und „V.4. Die Theorie der Augenbewegung“, S. 85–87.

980 Zur Kritik der Augenbewegungstheorie siehe Bühler 1913, S. 30, 80.

981 Bonnefoit zeigt auf, dass neben Klee auch Hölzel den Begriff der „Nachschöpfung“ brauchte. In der kunsthistorischen, philosophischen und psychologischen Literatur der Zeit um 1900 (bsp. bei Konrad Fiedler, Theodor Lipps, August Schmarsow) stösst man immer wieder auf den Terminus „Nachschaffen“, den Klee auch in seinem Entwurf für die „Schöpferische Konfession“ verwendet. Mehr dazu Bonnefoit 2009, S. 87, Anm. 120.

„Die Vorbewegung in uns, die tätige wirkliche Bewegung von uns in der Richtung des Werkes, und die weitere Fortführung der Bewegtheit im Werk auf andere, auf die Beschauer des Werkes das sind die Hauptabschnitte des schöpferischen Ganzen, als Vorschöpfung Schöpfung und NachSchöpfung. Die Vorbewegung führt als Drang zur Production. Sowie in der Natur so steht es auch mit uns. Die Natur ist schöpferisch und wir sind es.“⁹⁸²

Wie im Vortrag in Jena meinte er hier mit Bewegung nicht nur eine physische, sondern auch eine psychische Bewegtheit. Sie sind Voraussetzung für Gestaltung im Allgemeinen. Das betrachtende Subjekt geht nicht nur die eingerichteten Wege, sondern schafft das Werk durch Einfühlung neu. Wie Lipps beschränkte er die Rezeption eines Kunstwerkes nicht auf die Augenbewegung, sondern erweiterte sie mit der Einfühlung des Betrachters.⁹⁸³ Wie Klee für den Gestalter in *Wege des Naturstudiums* erörterte, handelte es sich auch beim Betrachter nicht nur um eine rein physisch-optische Rezeption durch Augenbewegung, sondern auch um eine metaphysische Rezeption durch subjektive Ergänzung. Diese Gedanken entsprachen der Gestalttheorie, welche von der These ausging, dass die Wahrnehmung nicht bloss aufgrund physiologischer Grundlagen geklärt werden konnte.⁹⁸⁴ Max Wertheimer (1880–1943), einer der Hauptbegründer der Gestaltpsychologie, sprach von „subjektiver Ergänzung“ des Auges zwischen zwei Reizpunkten.⁹⁸⁵ Der Betrachter wurde auch bei Adolf Hildebrand (1847–1921) oder Friedrich Schumann (1863–1940) zum Ausfüllen der Lücken, zum selbständigen Gestalten angehalten, um somit aktiv am Schaffensprozess teilzunehmen. Es ist dieser eigenständige Beitrag des Betrachters zum Bildwerk, den Klee als „Nachschöpfung“ bezeichnete.⁹⁸⁶

Klee erwartete nicht nur vom Gestalter, sondern auch vom Betrachter, dass er schöpferisch sei. Sowohl die produktive wie die rezeptive Gestaltung gründen auf Bewegung. Mit Beweglichkeit meinte er nicht nur physische, sondern auch psychische Bewegung. In seiner Lehre, deren Ziel die Vermittlung von Gestaltungsgrundlagen war, nahmen die Erläuterungen zur Bedeutung der Bewegung für die produktive Gestaltung natürlich mehr Raum ein als die zur Rezeption.

982 BG I.2/76–77, 9.1.1924.

983 Lipps 1903/1906, Bd. 1, „Linien als Träger von Bewegungen“, S. 226–228. Zu Lipps Einfühlungstheorie siehe Hand 2009, S. 76–78.

984 In diesem Zusammenhang werden auch die „Gestaltgesetze“, wie z.B. „das Gesetz der relativen Grösse“, oder „das Gesetz der Prägnanz“ formuliert. Ehrenfels brachte 1890 den Begriff der „Gestaltqualität“ in die ästhetisch-psychologische Diskussion. Rinker 1993, S. 26, Anm. 104.

985 Wertheimer 1912, S. 185–186.

986 BG I.2/77 8.1.1924; vgl. Bonnefoit 2007, S. 203.

Um die Bedeutung der Bewegung für die produktive Gestaltung hervorzuheben, begann Klee die Vorlesung vom 27. November 1923 mit dem Vergleich der künstlerischen und der natürlichen Schöpfung. Es sei ein Ende anzustreben, forderte er, „das man eben analog zum natürlichen Vorgang auch werden lässt als Resultat von formbestimmenden Aktivitäten. (Also auch hier nicht Form sondern Formung, nicht Form als letzte Erscheinung, sondern Form im Werden, als Genesis.)“.⁹⁸⁷ In der Vorlesung vom 8. Januar 1924 griff Klee das Thema erneut auf und entwickelte seine „elementare Lehre vom Schöpferischen“ wie folgt:

„Die Natur ist schöpferisch und wir sind es. Sie ist es im Kleinen und kleinsten und da es hier im Kleinen leichter mit einem kurzen intensiven Blick zu erkennen ist, haben wir auch im Kleinen begonnen, es der schöpferischen Natur gleichzutun, und gelangten unter ihrer Führung leicht dahin, uns schöpferisch selbst zu erkennen.“⁹⁸⁸

Hier erklärte Klee, weshalb er sich in der Lehre auf Beispiele aus der Natur bezog. Anschliessend kam er auf das Verhältnis von Formung zu Form zu sprechen und postulierte das fundamentale Prinzip seiner Gestaltungslehre:

„Der Weg zur Form, welcher von irgendeiner inneren oder äusseren Notwendigkeit dictiert sein soll, steht über dem Ziel, über dem Ende dieses Weges. Der Weg ist wesentlich und bestimmt den einmal abzuschliessenden und einmal abgeschlossenen Charakter des Werkes.⁹⁸⁹ Die Formung bestimmt die Form und steht daher über ihr. Form ist also nirgends und niemals als Erledigung als Resultat, als Ende zu betrachten sondern als Genesis, als Werden, als Wesen. Form als Erscheinung aber ist ein böses gefährliches Gespenst. Gut ist Form als Bewegung, als Tun, gut ist tätige Form. Schlecht ist Form als Ruhe, als Ende, schlecht ist erlittene, geleistete Form. Gut ist Formung. Schlecht ist Form; Form ist Ende ist Tod. Formung ist Bewegung ist Tat. Formung ist Leben. In diesen Sätzen concentriert sich die hier mitten durchdrungene berührte elementare Lehre vom Schöpferischen.“⁹⁹⁰

987 BG I.2/21, 27.11.1923.

988 BG I.2/77, 8.1.1924.

989 Der Weg als Metapher für die künstlerische Arbeit siehe Hoppe-Sailer 2008, S. 67. Klee spricht von der „Identität von Weg und Werk“. BG I.2/79, 8.1.1924.

990 BG I.2/78, 8.1.1924.

Diese Sätze könnten nicht oft genug wiederholt werden, fuhr er fort, denn ihre Bedeutung sei grundsätzlich. Form war für Klee immer Genesis. Sie ist nie abgeschlossen, sondern, im Sinne Goethes Metamorphosenlehre, ein im ständigen Wandel befindliches Gebilde. Mit „Genesis“ bezeichnet er sowohl die geschaffene Form als auch deren Schöpfung.⁹⁹¹

Mehrere Tagebucheinträge bezeugen, dass Klee bereits vor seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus die künstlerische Schöpfung als Genesis verstand und den Prozess dem Resultat vorzog. So thematisierte er 1905 die zeitliche Komponente in der bildenden Kunst und bezeichnete die Ausdrucksbewegungen des Pinsels als „Genesis des Effektes“.⁹⁹² Er sprach von der Wiedergabe des Typischen „in durchgedachter formaler Genesis“⁹⁹³ und meinte damit sowohl das Verfahren als auch das Produkt, also der Akt des Malens wie auch das entstandene Kunstwerk. Als „Genesis einer Arbeit“ beschrieb Klee 1908 die synthetische Zusammenfassung des Arbeitsprozesses.⁹⁹⁴

„Jedesmal wenn im Schaffen ein Typ dem Stadium der Genesis entwächst, und ich quasi am Ziel anlange, verliert sich die Intensität sehr rasch, und ich muss neue Wege suchen. Productiv ist eben der Weg das Wesentliche, steht das Werden über dem Sein. (Hie Werk das wird, hie Werk das ist.),“ so Klee in einem Tagebucheintrag im Jahr 1914.⁹⁹⁵

Mit „Genesis“ bezeichnete er das natural analoge Werden des Kunstwerkes. Genesis ist zum einen „formale Bewegung [...] das wesentliche am Werk“⁹⁹⁶, zum anderen ist sie „eine besondere Art der Analyse [...] des Werkes auf die Stadien seiner Entstehung hin.“⁹⁹⁷ „Genesis“ meint also die Erkennbarkeit der Gesetzmässigkeit des Schöpferischen und deren Entstehung in allem Gewordenen. In diesem Sinne kritisierte Klee starre Schülerarbeiten:

„Man sah wohl ein Resultat aber keine Begründung Keine Genesis. Dies ist überhaupt der Begriff *des* Starren, ein nicht funktionierendes des Werdeprocesses: Die loslösung eines Resultates von seinen

991 Mehr dazu Hoppe-Sailer 1998b, S. 287–293. Als Beispiel erwähnt der Autor das Werk *Blüte 1915, 83*. Es veranschaulicht Klees Genesis als Produkt und Produktion, Oszillieren zwischen gegenstandsfreier und -gebundener Form, Verschränkung von amorphen und technoiden Formen zwischen Tier und Pflanze. Hoppe-Sailer 1998b, S. 390.

992 TB 1988, Nr. 640, Mai 1905, Bern, S. 215.

993 TB 1988, Nr. 813a, März 1908, München, S. 263.

994 TB 1988, Nr. 822, Juni 1908, München, S. 270.

995 TB 1988, Nr. 928, 1914, München, S. 361.

996 TB 1988, Nr. 943, 1914, München/Bern, S. 363.

997 BF/4–5, 14.11.1921, S. 2–3.

Voraussetzungen. Die Form an sich. Man kann sie auch tote Form nennen. als form die nicht mehr funktioniert, oder die nie mehr durch Befruchtung zum Funktionieren zu bringen ist.“⁹⁹⁸

Sowohl in seinen Reflexionen zum künstlerischen Schaffen als auch in seiner Gestaltungslehre betonte Klee immer wieder die Bedeutung der Bewegung sowie die Vorrangstellung des Prozesses vor dem Resultat. Im Unterricht entwickelte er nicht nur die Entstehung der bildnerischen Elemente aufgrund der Bewegung, sondern beschrieb die Arten der Bewegung, welche für die Gestaltung wichtig waren.

BEWEGUNGSGESTALTUNG

Wie wir bereits aufgezeigt haben, begann für Klee die bildnerische Gestaltung beim „ge reizten Punkt“. Für die Entwicklung der weiteren Elemente, Linie, Fläche und Körper war Bewegung nötig.⁹⁹⁹ Obwohl Paul Klees Linientheorie und deren Quellen bereits ausführlich von Bonnefoit untersucht worden sind, soll hier kurz auf die für die Lehre wichtigsten Quellen eingegangen werden.¹⁰⁰⁰

Klee stützte sich in seinem Unterricht mit Sicherheit auf Leonardo da Vincis Schriften.¹⁰⁰¹ Dieser definierte als erster Künstler die Linie als ein Produkt einer Punkt bewegung.¹⁰⁰² Leon Battista Albertis Definition der Linie als Addition von Punkten kritisierte er in seinem Unterricht mit der Skizze einer Reihe dicht gedrängter Punkte, indem er diese als „Pseudo Linie“ bezeichnete.¹⁰⁰³ Bonnefoit weist auf einen wesentlichen Unterschied zwischen Klees und Leonardos Theorien hin: Während Klee die Bewegung zur Norm erklärte, schien für Leonardo „der Zustand der Ruhe der natürliche“. ¹⁰⁰⁴ Trotzdem

998 BG I.2/20.

999 Siehe zur Analyse der bildnerischen Elemente oben S. 110–111.

1000 Siehe dazu Bonnefoit 2009. Auf die unterschiedlichen Bewegungsformen der Linie wird hier nicht näher eingegangen, da diese bereits von Bonnefoit ausführlich untersucht worden sind: zur Arabeske als Vorbild siehe Bonnefoit 2009, S. 36–42; zur Linie als Bewegungsspur siehe Bonnefoit 2009, S. 43–47; zur Schlangen- und Zickzacklinie siehe Bonnefoit 2009, S. 54–59.

1001 Siehe oben Anm. 130; Bonnefoit 2008a; Bonnefoit 2009, S. 24–25.

1002 Um eine richtige Linie zu schaffen, bedarf es nach Klee nur eines einzigen Punktes, der durch seine Bewegungsspur die Linie zeichnet. Diese These wurde bereits von Leonardo zwischen 1505 und 1508 im Codex Arundel (fol. 159r) vertreten: „[...] die Linie wird von der Bewegung des Punktes erzeugt.“ Zit. nach Augusto Marinoni, „Bewegung und Kraft bei Leonardo“, in: Fehrenbach 1997, S. 92. Nach Fehrenbach ist es die Bewegung, die für Leonardo den „Dimensionssprung zwischen Punkt, Linie und Fläche“ ermöglicht. Damit werde „der Punkt zu einem Bewegungsnukleus, der im Bild selbst nicht sichtbar ist, aber unsichtbar als Dynamik zwischen den Bildelementen wirkt. Die Statik des Bildbegriffs wird von Leonardos nicht additivem, dynamischen Bildbegriff unterhöhlt.“ In: Fehrenbach 1997, S. 36; mehr dazu Bonnefoit 2008a, S. 254.

1003 I.4/12; Alberti 2002, S. 67; Bonnefoit 2008a, S. 253.

1004 Bonnefoit 2008a, S. 254; Da Vinci 1906, S. CXXXIV.

glaubte er, dass „Bewegung [...] Ursache alles Lebens“ sei, wie Herzfeld aus dem Codex Trivulzio zitierte.¹⁰⁰⁵ Die Vorstellung von der Entstehung aller Dinge und Lebewesen aus der Punktbewegung bildete die theoretische Grundlage des Verständnisses von Natur und Kunst beider Künstler.

Die dynamische Liniengenese im Sinne da Vincis fand erst um 1900 Eingang in die Kunsttheorie, obwohl sie seit Anfang des 18. Jahrhunderts in der Naturphilosophie verbreitet war. Die Vorstellung von der Entstehung der Linie durch die Punktbewegung formulierte Carus in seiner naturphilosophischen Hauptschrift *Natur und Idee oder das werdende und sein Gesetz* (1861).¹⁰⁰⁶ Bonnefoit weist auf zahlreiche Bezüge zwischen Klees und Carus' Gedanken über die Linie hin und zeigt auf, dass Klee einige Begriffe aus Carus' Schrift entlehnte.¹⁰⁰⁷ Die „durch den sich fortbewegenden Punkt konstruierte Linie“ stellte nach Carus „das Element aller Bewegung am deutlichsten“ dar.¹⁰⁰⁸ Die Linie sei Symbol der Bewegung, die aus der Vereinigung von Richtung und Energie entstehe. Der Gelehrte erklärte, wie später Klee, die sukzessive Formgenese aller Körper aus der Bewegung der energiegeladenen Elemente Punkt, Linie und Fläche. Die beiden letzteren und die Körper entwickeln sich organisch aus der Bewegung des jeweils vorangegangenen Elements. Er erhob die dynamische Abfolge der Elemente zu einer unumstößlichen Naturordnung im Werden aller Dinge und zum grossen „Gesetz aller Genesis“.¹⁰⁰⁹ Nach Carus unterlagen alle Dinge, lebende Organismen und selbst die Werke der Kunst, den gleichen Bildungsgesetzen.¹⁰¹⁰

Wie selbstverständlich die Definition der Linie als Resultat der Punktbewegung zu Anfang des 20. Jahrhunderts war, zeigt ein Artikel mit dem Titel „Farbe und Linie“, den Anton Lindner im Jahre 1900 in der *Wiener Rundschau* veröffentlichte:

„Selbst die nüchterne Geometrie [...] spricht von Punkten, die sich im Raume fortbewegen und also Linien werden, von Linien, die sich im Raume fortbewegen und Flächen werden, von Flächen, die sich im Raume fortbewegen und Körper werden.“¹⁰¹¹

1005 Da Vinci 1906, S. 12.

1006 Carus 1975b.

1007 Bonnefoit 2009, S. 27–28.

1008 Carus 1975b, S. 64.

1009 Carus 1975b, S. 39–40.

1010 Carus 1975b, S. 13.

1011 Anton Lindner, „Farbe und Linie. Ein Versuch“, in: *Wiener Rundschau*, IV/1, 1900, S. 2–6, hier S. 3; siehe dazu Bonnefoit 2008a, S. 253.

Dass „Ruhe der Körper als Sonderfall der Bewegung“ zu verstehen sei und dass die Linie das Ergebnis der vom Punkt in einem bestimmten Zeitraum zurückgelegten messbaren Strecke ist, konnte Klee in der zweiten Auflage der populärwissenschaftlichen *Experimentalphysik I* von Robert Lang (1919), die sich in der Nachlass-Bibliothek befindet, lesen.¹⁰¹²

Ohne vertieft auf die Beziehung zwischen Klees Lehre und der Musik einzugehen, soll hier noch einmal kurz die Musiktheorie von Ernst Kurth erwähnt sein, der die „melodische Linie“ als die „Wegstrecke eines in Bewegung gesetzten Tones“ beschrieb.¹⁰¹³ Analog entwickelte sich bei Klee aus der Bewegung eines Grundbausteins, sei dieser ein Punkt oder ein Ton, ein Werk der bildenden Kunst beziehungsweise der Musik. Beide Theorien verbindet „die romantische Vision der Arabeske als einem organisch sich aus einem Punkt entwickelnden Liniengespinnst“, so Bonnefoit.¹⁰¹⁴ Die Musiktheorien von Ernst Kurth und Eduard Hanslick (1824–1904), dessen berühmte Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) Klee bereits im Sommer 1902 gelesen, aber nur sehr knapp kommentiert hatte,¹⁰¹⁵ sind nicht nur in Bezug auf Klees Linientheorie von Interesse. In beiden Theorien findet sich, wie Bonnefoit zeigt, der Vergleich vom Ursprung mit dem pflanzlichen Keim. Beide Musiktheoretiker sahen in der Bewegung das zentrale Element der Musik. Hanslick endete seine These mit dem für die damalige Zeit höchst provokativem Satz: „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.“¹⁰¹⁶ Auf dieser Theorie aufbauend entwickelte Ernst Kurth seine Linientheorie, die er 1917 in Bern unter dem Titel *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* herausgab.¹⁰¹⁷ Sowohl Kurth wie auch Klee erklärten die Bewegung zum entscheidenden Faktor der „Erformung“ respektiv „For-

1012 Lang 1919, S. 16; Bonnefoit 2009, S. 31.

1013 Kurth 1973, S. 60.

1014 Um Klees Verbindung von melodischer und bildnerischer Linie zu erklären, weist Bonnefoit auch auf musiktheoretische Schriften von Eduard Hanslick sowie Theodor Billroth (1829–1894), deren Inhalt der Künstler gut kannte. Klee übertrug eine bereits ausgefeilte Linientheorie auf den Bereich der Musik, die ihm als zusätzliches Anschauungsmodell diene. Mehr dazu Bonnefoit 2009, S. 137–138.

1015 TB 1988, Nr. 424, Juni-Juli 1902, Bern, S. 154: „Hanslick, Vom musikalisch Schönen, sehr gescheidt und nur Theorie.“ Siehe auch Briefe 1979, Bd. 1, an Lily, 29.6.1902, S. 252.

1016 Hanslick 1989, S. 59. Zur Wirkung dieser revolutionären These auf die bildende Kunst im Allgemeinen siehe Rousseau 2003 und auf Klee siehe Bonnefoit 2009, S. 139.

1017 Kurth 1946. Das Buch ist eine wichtige Quelle für Klees Ausführung über die „lineare Polyphonie“. Ernst Kurths Thesen waren in der Berner Musikszene, in der Klee seine Anfänge als Violinist gemacht hatte, sowie am Bauhaus, nachweislich bei Itten und Kandinsky, verbreitet. Bonnefoit 2009, S. 139, speziell „VIII.2. Von der ‚Bewegungsphysiognomik‘ zur ‚bildnerischen Polyphonie‘“, S. 140–144. Lothar Hoffmann-Erbrecht machte als erster auf Parallelen zwischen Klees Wiedergabe von Kurths Thesen aufmerksam. Hoffmann-Erbrecht 1987, S. 334.

mung“, der „Formwerdung“.¹⁰¹⁸ „Absolute Ruheempfindung in der Musik gibt es nicht; wo nicht Bewegung geschieht, liegt Wille zu Bewegung verborgen“, so Kurth.¹⁰¹⁹ Neben diesen beiden Musiktheoretikern erwähnt Bonnefoit auch Hermann Helmholtz, dem es darum ging, „dem Leser begreiflich zu machen, dass die Linie das Ergebnis eines sich bewegendes Punktes ist.“¹⁰²⁰ Damit sind einige mögliche Quellen erwähnt, die Klee für die Entwicklung seiner genetischen Linientheorie möglicherweise als Grundlage dienten.

Die „Ur-Elemente aller Bewegung“ waren nach Carus Richtung und Kraft. Sie sind nicht nur für die Formung einer Linie verantwortlich, sondern charakterisieren die Bewegungsgestaltung generell. In Klees Lehre sind sie auch für die Gestaltung geometrischer Formen wie dem Dreieck, dem Viereck oder dem Kreis sowie für die Entstehung der Spirale zuständig.

RICHTUNG UND KRAFT

Für die Entstehung der verschiedenen Formen ist neben einer Kraft als Auslöser die Richtung der Bewegung von zentraler Bedeutung. Klee ging deshalb der Frage nach, wie man diese gestalten könnte.

„Symbolisch regiert hier der Pfeil, aber dies Symbol ist nur eine allgemein getroffene und gültige Übereinkunft, und mag in einer mit Symbolen arbeitenden Kunst ihren Platz finden. Aber ein Symbol ist für sich noch keine bildnerische Gestaltung. Dies Zeichen [...] muss überwunden werden; es muss ohne Pfeil gehen.“¹⁰²¹

1018 Kurth schrieb: „Der eigentliche Grundgehalt einer melodischen Linie ist das Werden, [...]. Darum ist auch [...] bei der Melodik statt von Form besser von Erformung (Ur-Formung) zu sprechen, dem Werden zur wahrnehmbaren Erscheinung überhaupt; ‚Form‘ und ‚Formung‘ bezeichnen bereits ein weiteres Stadium, Organisation der Erformten.“ In: Kurth 1946, S. 10.

1019 Kurth 1946, S. 86.

1020 Bonnefoit 2009, S. 151. Poling hat darauf hingewiesen, dass Kandinsky in seinem Verständnis der Linie als Bewegungsspur des Punktes Helmholtzs These folgt. Poling 1984, S. 51. Helmholtz spricht von den geometrischen Axiomen, welche den Begriff der Kontinuität von Punkt, Linie, Fläche und Körper erläutern wie die Sätze, dass „durch Bewegung eines Punktes eine Linie“, durch die Bewegung der Linie eine Fläche und durch die Bewegung einer Fläche ein Körper entstehe. Helmholtz 1876, S. 25–26. Lipps statuiert zwar in der Linie eine „bewegende Tätigkeit“, doch entsteht sie von Punkt zu Punkt. Er erklärt die Entstehung der geometrischen Formen aufgrund einer mechanischen Gesetzmässigkeit. Lipps 1903/1906, Bd. 1, S. 226, 236 und 252. Teuber weist wiederum auf Helmholtzs Schriften als Quelle für Lipps Auffassung der Linie. Teuber 1973, S. 9.

1021 BG II.21/57, 11.3.1924. Diese Aussage erstaunt, da der Pfeil ein immer wiederkehrendes Symbol für Kraft in Klees künstlerischem Werk ist. Sie zeigt aber auch auf, dass die Aussagen im Unterricht nicht unbedingt für sein eigenes künstlerisches Schaffen gelten.

Während er dem Pfeil die ganze letzte Vorlesung des Wintersemesters 1921/22 widmete, schien ihm dieses Symbol später nicht mehr die geeignete Lösung zur Darstellung von Bewegung zu sein.¹⁰²² Mit dem Symbol des Pfeils verband Klee auch Gestaltungsmöglichkeiten von Hell zu Dunkel und im Farbenbereich von heiss zu kalt. Als Beispiel für letzteres nannte er auch die natürliche Entwicklung von Wasser zu Dampf und zu Feuer. Eine solche Bewegung heisse „Erhitzung“.¹⁰²³ Er kommentierte seine Beispiele mit den Worten:

„So liegt vor uns eine Fülle von Gestaltungsmöglichkeiten. Man braucht bloss zu zugreifen, nach innerem Bedarf, und die Organe der Bewegungscomposition sind gestaltungsfähig. Der Bewegungsorganismus aber, das ist das zusammengesetzte (simultane) Wirken der Organe zu einem in sich selbständigen, ruhig bewegten oder bewegt ruhigen Ganzen, wird sich erst dann vollenden können, wenn zu den Bewegungen die Gegenbewegungen hinzutreten, oder wenn eine bewegungsunendliche Lösung folgt.“¹⁰²⁴

Die verschiedenen Richtungen der Bewegung ergeben unzählige Gestaltungsmöglichkeiten. Damit ist die Frage nach der Wahl der Richtung noch nicht beantwortet. Klee notierte in der Vorlesung zur *Bildnerischen Mechanik* am 11. März 1924, nachdem er den zeitlichen Aspekt der Produktion und Rezeption erläutert hatte:

„Die specielle Bewegungsgestaltung fängt nicht wie jede Gestaltung irgendwo an und hört nicht irgendwo auf, sondern sie beginnt an einem ganz bestimmten Ort, und verläuft in ganz bestimmter Richtung nach einem anderen Ort hin, wo sie enden wird. Und die Bestimmung der Richtung muss sich aus der Gestaltung heraus ergeben [...]“¹⁰²⁵

Während er festhielt, dass prinzipiell die Bewegung Grundlage der Gestaltung sei, forderte er für die konkrete bildnerische Gestaltung eine bewusste Wahl der Bewegungsrichtung. Sie sei nicht willkürlich, sondern erfolge nach dem Gesetz der inneren Notwendigkeit.

1022 BF/126–145, 3.4.1922, S.123–142; zum Pfeil als Symbol von Kraft in der Lehre siehe auch oben S. 166.

1023 BF/139–145, 3.4.1922, S.136–142. Zum Pfeil und der Dynamisierung der Farbe siehe Hoppe-Sailer 1998a, S. 267–269; Zur Bewegung im Stufungsmotiv in Klees künstlerischen Schaffen siehe Maeda 1980. Der Autor kommt zum Schluss, dass es sich bei der Gliederung um das Sichtbarmachen des Schaffungsprozesses handle. Durch die Wechselwirkung von dividueller und individueller Gliederung entstehe eine transparente raum-zeitliche Bewegtheit.

1024 BF/142–143, 3.4.1922, S. 139–140.

1025 BG II.21/60, 11.3.1924.

Klee führte in derselben Vorlesung die Begriffe des Allgemeinen und des Besonderen ein. Das Allgemeine breite sich auf der ganzen Fläche aus, während das Besondere zwar zahlenmässig gering sei, aber umso stärker wirke. „Wenn dies dargestellt werden soll, so ist der Überall-Charakter des Allgemeinen besonders zu berücksichtigen, und seine Bedeutung als gegensätzliche Voraussetzung zu einem Besonderen, welches örtlich begrenzt sein muss, zu beachten.“¹⁰²⁶ Ohne dass er dies explizit erwähnte, bezog er sich auf die Begriffe *dividuelle* – *inviduelle*, *maior* – *minor* der Gliederung.¹⁰²⁷ Klee betonte hier vor allem die Bedeutung des Gegensatzes: „Der Gegensatz des Aktivums (Besonderheit) zum Perfektum (des Zuständlichen) ist gross. Es können dazwischen liegen die Zwischenstufen von mehr gewohnheitsmässigen Handeln.“¹⁰²⁸ Nicht nur die Besonderheit ist Aktivum und spielt sich in der Zeit ab, sondern „auch die Voraussetzung [das Allgemeine, z.B. das weisse Papier] war einmal Bewegung. Durch ihr Alter aber ist sie als Bewegung erstarrt, und wirkt perfekt.“¹⁰²⁹ Das Besondere besitze die männlichen aktive und das Allgemeine die weibliche passive Eigenschaft. Die Bewegung zwischen diesen beiden Polen soll gestaltend bestimmt werden, ohne Symbole oder andere Assoziationen. Dies veranschaulichte Klee, wie bereits im Frühjahr 1922, mit Beispielen im Gebiet des Hell-Dunkel und der Farbe.¹⁰³⁰

Um die „specielle Ordnung“ der bildnerischen Mittel zu erklären, bezog sich Klee auf die konkrete Bewegung zwischen festen Punkten:

„Gestaltung muss mit dem Begriff der Bewegung verbunden sein. Im principiellen Fall endet die Beweglichkeit in starrer Ruhe. Die Gestaltungsmittel selbst sind [...] beweglich. Die Bewegung der Mittel ist ein Hin und her zwischen Festen Punkten, wobei sich auch wieder feste Punkte ergeben können, wie grau grün, orange etc.“

Er fuhr fort: „Die eigentliche lebendig bewegte Gestaltung hat sich daher von der [starren] principiellen Ordnung loszulösen, und jeweils ein oder mehrerer Organe jenes Organismus herauszugreifen und für sich zu einer organischen Vollendung neu zu ordnen. Die Möglichkeiten gehen zur Vielmaligkeit über, zur unendlichen Variabilität. Dabei hat es (Urelement) sich zu entscheiden, wie weit ihre neue gewonnene specielle Beweglichkeit sich erstrecken soll.“¹⁰³¹

1026 BG II.21/60–61, 11.3.1924.

1027 Siehe oben S. 126.

1028 BG II.21/61–62, 11.3.1924

1029 BG II.21/61–62, 11.3.1924

1030 BF/139–145, 3.4.1922, S. 136–142, BG II.21/63–70, 11.3.1924; zur Gliederung von Hell-Dunkel siehe oben S. 112–113.

1031 BG I.3/5.

Lebendige Gestaltung entsteht aufgrund der Bewegung der bildnerischen Elemente und Mittel. Neben dem Gegensatz minor – maior erklärte er im Kapitel zur *Speziellen Ordnung* auch die drei Bewegungsarten „Drehung“, „Schiebung“ und „Spiegelung“ anhand von geometrischen Formen. Er konzentrierte sich in diesem Kapitel auf die Bewegungsmöglichkeiten mit den Helldunkeltönen und den Farben.¹⁰³²

Neben den bildnerischen Elementen und Mitteln entwickelte Klee auch die geometrischen Grundformen aus der Gestaltungsbewegung heraus. Dabei lenken verschiedene Kräfte – Schwerkraft, Schwungkraft, Zentrifugal- und Zentripetalkraft – die Bewegung, welche die Entstehung der Formen ermöglicht.

In den Notizen zur *Mechanik* erklärte er die Entstehung geometrischer Formen aufgrund der freien respektive der gehemmten Bewegung, mit anderen Worten aufgrund Dynamik und Statik. Das Pendel ist Ausgangspunkt für die Entstehung von Dreieck, Kreis und Spirale. Durch die Schwerkraft an das Lot gebunden ist es zwar gehemmt bewegt, kann aber die Erdbundenheit durch die Schwungkraft überwinden. Durch die Zentrifugalkraft wird es zum dynamischen Kreisel und bildet einen Kreis. Es gilt also:

„Was irdischerseits dynamischen Willen zeigt, sucht seine Schwerkraft durch Schwungkraft aufzuheben, was aber rein dynamisch jenseits steht, hat normale Bewegungsfähigkeit, ist unschwer und beweglich. Es wird durch keine Anziehung in seiner Bewegungsfreiheit gehemmt wie auf der Erde.“¹⁰³³

Im Kapitel *Statik und Dynamik* forderte Klee, dass die dynamische Gestaltungsregel statische Regeln wie ausgesprochene Vertikale, Horizontale oder Diagonale vermeiden sollte.¹⁰³⁴ Es folgen geometrische Zeichnungen von bewegten und unbewegten Quadraten und Dreiecken.

Klee griff im Unterkapitel „Stil kosmohistorisch od. kosmogenetisch entwickelt“ die Entstehung von Formen durch Zentrifugal-, Zentripetal- und Schwerkraft sowie durch Bewegung erneut auf. Auf der Erde herrsche das Lot, das als solches aktive Schwerkraft, also Zentripetalkraft sei. Das Lot als Pendel führe zur Lage und die Lage sei aufgehobene Aktivität der Schwerkraft. Das Lot als Schwungrad sei hingegen Zentrifugalkraft.¹⁰³⁵ Ausgehend von diesen Beobachtungen wendete er diese herrschenden Kräfte auf dem geometrischen Gebiet an. Er zog das „facit: rein statische Dinge lassen sich nicht drehn.“

1032 Mehr zur Bedeutung der Bewegung in Klees Farbenlehre siehe Keller Tschirren 2012.

1033 BG II.21/107.

1034 BG II.20/53.

1035 BG II.21/139–146.

137

Auf diesem statischen Gebiet des specialen Falles: von einem Anziehungscentrum festgehalten zu sein, an die feste/Krauste um ein Energiecentrum gepresst zu werden, kurz von einem mächtigeren Körper regiert zu werden.

- Falls nicht es um ^{also} umgekehrt aus, als wie draussen im Raum für freie ~~freie~~ beeinflusste Bewegungen.

Hier wo gehäufte Eigenbewegung Norm wird, ist die Ruhe selbstverständlich. Hier erfordert die Eigenbewegung besondere Energieentfaltungen, um dem übermächtigen Gesetz der Anziehung auch nur einigermaßen entgegenzuwirken oder um nur einigermaßen von der Richtung jener überwiegender Anziehungskraft abzuweichen.

A/ Kosmischer ^{Gewichts-} Standpunkt
(Norm: Eigenbewegung)
oder dynamisches Gebiet

B/ irdisches ^{Gewichts-} Standpunkt
(Norm: Ruhe oder gehäufte
Eigenbewegung)
oder statisches Gebiet

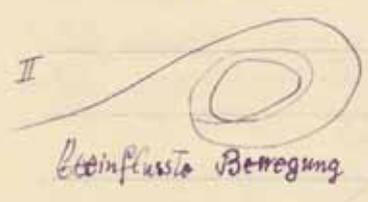
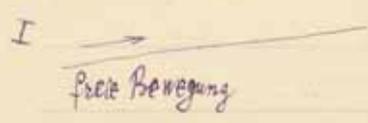


Abb. 18 Bildnerische Gestaltungslehre: II.21 Mechanik, 19. Februar 1924, Feder und Bleistift auf Papier, 20,7 x 16,3 cm, BG II.21/12.

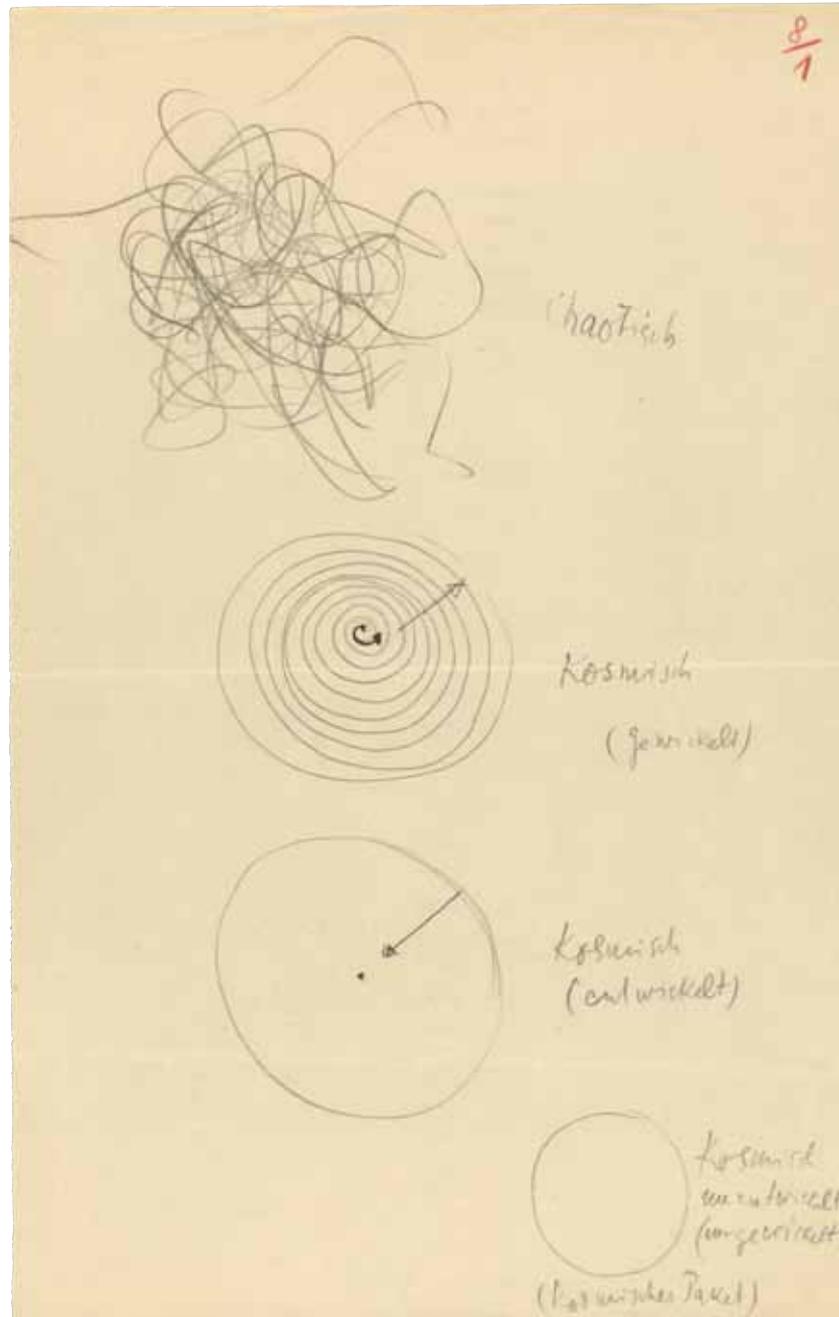


Abb. 19 *Bildnerische Gestaltungslehre: I.1 Gestaltungslehre als Begriff*, Bleistift auf Papier, 30 x 20,9 cm, BG I.1/21.

[...] rein dynamische Dinge lassen sich drehn.“¹⁰³⁶ „Dreieck und Viereck leiden unter der Bewegung. Sie sind nicht bewegungsgleichgültig also nicht urbeweglich. Der Kreis dagegen ist urbeweglich.“¹⁰³⁷

Klee untersuchte die Bewegung des Pendels sowie den dadurch entstehenden Kreis und die Bedeutung der Zentrifugal- und Zentripetalkraft bei der Entstehung der Spirale bereits, wenn auch weniger ausführlich, in seinem ersten Vorlesungszyklus.¹⁰³⁸ Unter dem Titel „Symbole der Bewegungsformung“ fasste er im *Pädagogischen Skizzenbuch* die Entstehung von Kreis und Spirale durch die Bewegung eines Pendels zusammen.¹⁰³⁹

Neben Dreieck und Kreis entsteht auch die Spirale aus der Bewegung des Pendels. Durch Zentrifugal- und Zentripetalkraft entwickeln sich progressive respektiv regressive Spiralen. Mit dem Motiv der Spirale verband Klee Dynamik, Werden und Sterben.¹⁰⁴⁰ Nachdem er die Spirale als die „denkbar reinste Bewegungsform“ charakterisiert hatte, machte er auf die Fragen der Bewegungsrichtung aufmerksam. Von der Radiusverlängerung oder -verkürzung hänge folgende „psychisch“ wesentliche Frage ab: „löse ich mich vom Centrum in immer freier werdender Bewegung los? Oder: werden meine Bewegungen von einem Centrum immer mehr gebunden, bis es mich schliesslich ganz verschlingt?“ Kurz: „Die Frage heisst nichts geringeres als Leben oder Tod. Und die Entscheidung hierüber hat der kleine Pfeil“, der die Richtung angibt.¹⁰⁴¹ Auch auf streng geometrischem Gebiet, im Kapitel *II.19 Progressionen*, interpretierte Klee die Spirale als Lebensprozess nach vorwärts in die Zukunft als „progressiv“ oder nach rückwärts in den Tod als „regressiv“.¹⁰⁴² Goethe erachtete die „Spiraltendenz“ ebenfalls als eigentliches Lebensprinzip.¹⁰⁴³ Klee verwendete den Begriff der Schraubenbewegung, wenn er vor den Augen seiner Schüler eine „kosmische Kurve“ entwarf, „die sich von der Erde

1036 BG II.21/147.

1037 BG II.21/151.

1038 BF/119–124, 20.3.1922, S. 116–121.

1039 PS 1925, S. 41–43. Es handelt sich um eine gekürzte Version der Vorlesungen BF/119–124, 20.3.1922, S. 116–121.

1040 Bonnefoit 2009, S. 59–62; weitere Untersuchungen zu Klees Spiralmotiv in den Unterrichtsnotizen siehe Hartmann 1985, S. 94–98; zur Spirale in der bildenden Kunst, Musik, Tanz und Literatur von der Altsteinzeit bis hin zu Klee siehe Blumenkranz-Onimus 1971, S. 293–294. Die Autorin weist auf die Allgegenwart des Spiralmotivs in der Kunst nach 1900 und erklärt sie durch den Schlüsselbegriff der Bewegung. Zur Spirale bei Klee und in der Kunst der 1930er-Jahre siehe Maldonado 2002, S. 63–77. Verdi sieht in Theodor Andrea Cooks *The Curves of Life* (1914) und in D’Arc Wentworth Thompsons *On Growth and Form* (1917) mögliche Quellen für Klees Spiralmotiv. Verdi 1984, S. 229.

1041 BF/114, 20.3.1922, S. 111 und BF/123–124, S. 120–121; PS 1925, S. 43.

1042 BG II.19/50, BG II.19/62.

1043 Zur vertikalen und spiralen Tendenz bei Goethe siehe Waenerberg 1992, S. 118; zur Spirale als Symbol der Wachstumsbewegung bei Goethe und Klee siehe Dittmann 1992, S. 41–42, Huggler 1969, S. 99; zu Klees Lektüre von Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und dem spiralförmigen Lauf durch das Universum siehe Bestgen 2009, S. 279.

entfernt, als unendliche Bewegung“.¹⁰⁴⁴ Der Begriff der Schraube findet sich in Goethes Abhandlung über die *Spiraltendenz der Vegetation*¹⁰⁴⁵, noch häufiger jedoch bei Carus, der in *Natur und Idee* vom „schraubenförmigen Aufsteigen des Stammes und Stengels“ sprach.¹⁰⁴⁶ Ausgehend von Klees Unterrichtsnotizen verweist Bonnefoit auf Termini und Gedankenmodelle in Carus' *Natur und Idee*, die, dem Vorbild Goethes folgend, die Spirale zum Symbol des im Titel angesprochenen „Gesetz des Werdenden“ erhob. Bei Carus sind auch die drei „Bewegungsphasen“ der Linie – Gerade, Kurve, Spirale –, die Klee in der *Mechanik* erläuterte, bereits vorformuliert.¹⁰⁴⁷ Während bei Carus „Bewegungselemente“ für den Charakter der Kurven zuständig sind, erklärte Klee die verschiedenen Abweichungen von der „Urform“, der Geraden, aufgrund eines „energischen Knotens“, der die Linie anzieht. Wie Carus unterschied auch Klee zwei Gattungen von Spiralen: Sie sind entweder beiderseitig oder einseitig unendlich. Die Spirale entwickelt sich entweder schraubenförmig in beide Richtungen des Raumes, oder ihre Bewegung beginnt oder endet im Zentrum.¹⁰⁴⁸ Die drei Bewegungsphasen fasste Klee in einem Schema zusammen (Abb. 18, S. 208): Während die Gerade als freie Bewegung sowie die Spirale als beeinflusste Bewegung im kosmischen Gebiet möglich sind, herrscht auf irdischem Gebiet die gehemmte Eigenbewegung.¹⁰⁴⁹ Auch Carus siedelte die Spirale im kosmischen Gebiet an. Im Kapitel über „Das Kosmische“ bezeichnete er die Bewegung der Spirale als „Urbewegung [...] aller im Weltraume dahinziehender kosmischer Körper“.¹⁰⁵⁰

Dem Chaos, als völlig freien, dynamischen Urknäuel dargestellt, stellte Klee den entwickelten Kosmos als Kreis gegenüber. Der Weg vom Chaos zum Kosmos entfalte sich in Form einer von innen nach aussen bewegendes Spirale, die er als „kosmisch (gewickelt)“ bezeichnete.¹⁰⁵¹ (Abb. 19, S. 209) Die Charakterisierung der Bewegung, welche vom Chaos zum Kosmos führe, als spiralförmig von innen nach aussen wachsende Kreisbewegung in der Art eines Wirbels, findet sich auch bei Nietzsche.¹⁰⁵²

Die Spirale als Motiv setzte Klee in seinem eigenen künstlerischen Schaffen vor allem im Zusammenhang mit Pflanzenmotiven in den Jahren 1926 und 1927 ein. Sie symbolisiert Wachstum in der Pflanzenwelt.¹⁰⁵³

1044 BF/134–135, 3.4.1922, S. 131–132.

1045 Goethe 1840, Bd. 36, S. 193–198.

1046 Carus 1975b, S. 240 und 242; Bonnefoit 2009, S. 62.

1047 Bonnefoit 2009, S. 61; Carus 1975b, S. 64–66 und BG II.21/7–9, 19.2.1924.

1048 Bonnefoit 2009, S. 61 und 62; Carus 1975b und S. 66, BG II.21/10, 19.2.1924.

1049 BG II.21/12, 19.2.1924.

1050 Carus 1975b, S. 125. Carus verweist auf Aristoteles: „Die Natur schreitet stetig fort, wengleich sie in Bezug auf Entstehen und Vergehen spiralförmig zum Anfangspunkte sich zurückbewegt.“

1051 BG I.1/21.

1052 Siehe oben S. 148; mehr dazu Wagner 2000, S. 105–106.

1053 Siehe zum Beispiel *Kosmische Architectur*, 1919, 162; *Im Zeichen der Schnecke*, 1921, 27; *Spiralblüten*, 1926, 82; *Vorort der Beride*, 1927, 54; *kleiner Strauss zu drei*, 1927, 320; *Quadrupula gracilis p.k.*, 1927, 305; *Zeiten der Pflanzen oder „Zeit und Pflanzen“*, 1927, 296; *Spiralschraube*, 1932, 234; *Spiralschraubenblüten I*, 1932, 237 und *Spiralschraubenblüten II*, 1932, 238. Mehr zum Spiralmotiv in Klees Schaffen siehe Huggler 1969, S. 99–100 und Bonnefoit 2009, S. 62.

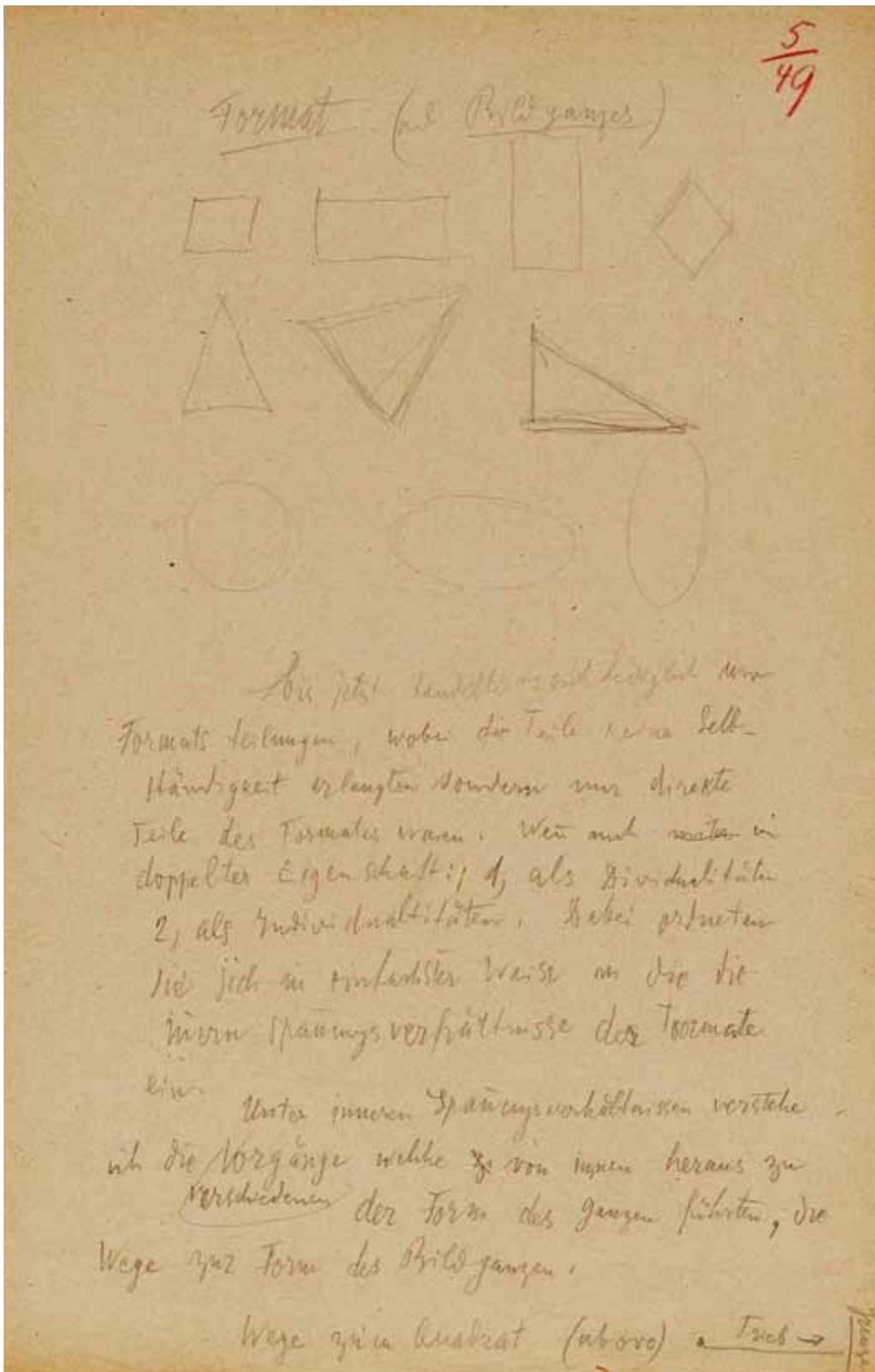


Abb. 20 *Bildnerische Gestaltungslehre: II.5 Wege zur Form*,
Bleistift auf Papier, 33 x 21 cm, BG II.5/85.

SPANNUNG

Im Kapitel *Wege zur Form* betonte Klee erneut die Wichtigkeit der Bewegung bei der Entstehung einer geometrischen Form. Wie in der *Mechanik* erklärte er, dass das Dreieck aufgrund der Pendelbewegung des Lotes entstehe, der Kreis aufgrund eines geführten Pendelschwungs, die lebendige Spirale aufgrund der Kombination von „Beweglichkeit der Radiuslänge“ mit „peripheraler Bewegung“ mit der Wahl zwischen Leben (progressiv) oder Tod (regressiv). Er führte in diesem Kapitel neu den Begriff der „Spannung“ ein: Die Bewegung rühre von einer Kraft und einer Spannung zwischen zwei Polen her. So entstehe beispielsweise ein Dreieck durch die Bewegung des Lotes und durch die Spannung von Punkt zu Linie.¹⁰⁵⁴

Obwohl der Terminus „Spannung“ Anfang der 1920er-Jahren in Philosophie, Kunst- und Musikwissenschaft und im Tanz sehr verbreitet war, schien ihn Klee erst Mitte des Jahrzehnts in seinen Unterricht einzuführen, wie ein „Lehrplan“ von September 1925 belegt.¹⁰⁵⁵ Okuda führt den Begriff „Spannung“ auf die russischen und ungarischen Konstruktivisten zurück.¹⁰⁵⁶ Er geht davon aus, dass die Kleesche Verwendung des Begriffs aufgrund des Dialoges mit Kandinsky und Moholy-Nagy erfolgt sei.¹⁰⁵⁷ Da Kandinsky den Begriff „Bewegung“ „ungenau“ fand, ersetzte er ihn mit „Spannung“. Diese sei „die dem Element innelebende Kraft, die nur einen Teil der schaffenden ‚Bewegung‘“ bedeute.¹⁰⁵⁸ Er begründete den Zusammenhang von Spannung und Bewegung einerseits so, dass die schaffende Bewegung, welche eine bestimmte Richtung habe, als Spannung verstanden werden könne, und andererseits so dass die Spannung aus der Bewegung entstanden sei.¹⁰⁵⁹ Der Begriff „Spannung“ beinhaltet damit die für Gestaltung verantwortlichen Faktoren Kraft, Bewegung und Richtung. Im analytischen Zeichnen forderte Kandinsky seine Schüler auf, Spannungen, welche im Aufbau der Gegenstände entdeckt werden konnten und die ausschliesslich als Energie-Spannungen anzusehen waren, klar-

1054 BG II.5/52.

1055 BG A/4. Klee führte unter „B Gestaltungslehre a. Allgemeine Begriffe der Gestaltung, Spannung von Weg zu Ziel, Wesen und Erscheinung, Natur und Abstraction, Triebkräfte – Grenzen“ auf. Er notierte im Taschenkalender am 8.1.1926 „materielle und ideelle Spannung“ und am 11.1.1926 „Eros und Logos; der Trieb und seine Grenzen“. Briefe 1979, Bd. 2, S. 1018.

1056 Okuda 2000, S. 238–239.

1057 Sowohl in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) wie auch in *Malerei. Photographie. Film* (1925) verwenden Kandinsky respektiv Moholy-Nagy den Begriff „Spannung“.

1058 Kandinsky 1926, S. 51–52/58 und BHV: 127, 1925: „Bezeichnung des Begriffes ‚Sp[annun]g‘ – Begriff ‚Bewegung‘ unpräzis, da 1. Nicht elementar, 2. Irreführend, als reale Vorstellung in d. Malerei unmöglich. B[e]w[egu]ng = Sp[annun]g + Richt[un]g. Sp[annun]g und H[em]m[un]g – das Element von grössere Ausdehnung od. grösserem Gewicht = Sp[annun]g, das widerstrebende = H[em]m[un]g.“ Zit. nach Zimmermann 2002, Bd. 2, S. 427–428; mehr zum Begriff Spannung bei Kandinsky siehe Zimmermann 2002, Bd. 2, S. 421–435.

1059 Zimmermann 2002, Bd. 2, S. 423.

zulegen.¹⁰⁶⁰ Nach Moholy-Nagy war ein Bild das Produkt „von Spannungen in Farben- und (oder) in Formverhältnissen auf der Fläche“.¹⁰⁶¹ Wie Kandinsky verstand auch Klee unter inneren Spannungsverhältnissen „die verschiedenen Vorgänge, welche von innen heraus zu der Form des Ganzen“ führten, mit anderen Worten „die Wege zur Form des Bildganzen“.¹⁰⁶²

Bonnefoit belegt durch Textvergleiche, dass Ludwig Klages' Auffassung von Form und Spannung¹⁰⁶³ sowohl von Klee als auch von Kandinsky aufgegriffen wurde.¹⁰⁶⁴ Wie wir bereits erwähnt haben, übernahm Klee zentrale Begriffe aus Klages' Schrift, indem er von der Spannung sowie von Kraft oder Wille als Ursprung redete.¹⁰⁶⁵ Die Spannung ist abstract als „Wille“ und konkret als „Vollzug“.¹⁰⁶⁶ Auch Klages sprach, in der Tradition von Lipps Willenslehre, im Zusammenhang mit der Spannung vom Willen.¹⁰⁶⁷

Klee begann das Kapitel *Wege zur Form* mit allgemeinen Erklärungen zum Terminus „Spannung“ als Wille und als Vollzug.¹⁰⁶⁸ Er erklärte die Spannung anhand des konkreten Beispiels vom Fischer und vom Fisch.¹⁰⁶⁹ Anschliessend führte er in das bildnerische Gebiet über. Es folgen zwei Unterkapitel zu Spannungsvorgängen zwischen den bildnerischen Elementen Punkt, Linie, Fläche und Körper (II.5 c) sowie zur Spannung als Weg zu den Elementarformen Viereck, Dreieck, Kreis und Ellipse (II.5 d).¹⁰⁷⁰ „Spannung mit Rücksicht auf die Gravitation“ (II.5 e) führt die Schwerkraft ein, um anschliessend

1060 Kandinsky 1928, S. 10.

1061 Moholy-Nagy 1925, S. 18.

1062 BG II.5/85.

1063 „Form entsteht, wo bildnerische Kraft ein ihr begegnendes Material bewältigt: ihr Dasein zeugt daher ausnahmslos von einem nicht näher bestimmbar Grad von Spannung.“ In: Klages 1968, S. 157.

1064 Bonnefoit 2009, S. 119–120.

1065 BG II.5/13; zur Bedeutung von Wille und Kraft siehe oben S. 162–169.

1066 BG II.5/9. „5b1 Spannung abstract und concret“. Auch wenn Klee im ersten Vorlesungszyklus noch nicht von „Spannung“ spricht, definiert er die Funktionen der verschiedenen Organe im menschlichen Organismus bereits als „Bewegungswille“ und „Bewegungsvollzug“. Siehe oben S. 123.

1067 mehr dazu Bonnefoit 2009, S. 119–120. Dass der Spannung zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine ästhetische Bedeutung zukam, belegt ein Aufsatz von Karl Böhler, der sich vor allem auf die Schriften von Lipps, Wundt und Vischer stützte. Die Spannung war laut Böhler „das drängende und vorwärts leitende Moment in allem Bewegen und Leben“. In: Böhler 1908, S. 212.

1068 BG II.5/4.

1069 BG II.5/13.

1070 Dazu sind datierte Mitschriften überliefert: Arie Sharon, BHA, Inv.-Nr. 8390, S. 8 (28.5.1927), Erich Comeriner, GRC, Inv.-Nr. B1_F1, S. 48 (23.1.1928). Klee notiert in seinem Taschenkalender am 9.1.1928 „Spannung als formale Genesis“ und am 23.1.1928 unter anderem „Elementare Form“. Briefe 1979, Bd. 2, S. 1077.

die statischen Regeln zu erläutern (II.5 f).¹⁰⁷¹ Während im 20. und 21. Kapitel¹⁰⁷² Statik und Dynamik im Rahmen der konventionellen physikalischen Konzeption mit der Bewegung und Schwerkraft erklärt wurden, werden sie hier mit der Spannung in Verbindung gebracht: Spannung kann Bewegungsförderung im statischen Gebiet oder -hemmung im dynamischen Gebiet zur Folge haben. Die Hemmung im dynamischen Sinne ist eine Beschränkung der vollen Freiheit zu Kurven, Spiralen, Parabeln, Kreisen oder Ellipsen. Klee wiederholte, dass Dynamik „das grosse Hauptgebiet, der endlose Bereich des Kosmos“ sei. Die Statik sei Spezialfall, wo die Gravitation zum Bewegungsende führe. Um dies zu erläutern, erwähnte Klee nur kurz die Situation in der Natur. Der Gehemmte müsse sich einen Bewegungsbereich schaffen, in diesem Sinn wachse die Pflanze, gehe oder fliege der Mensch und das Tier.¹⁰⁷³ Es folgen einige Bewegungsbeispiele in und auf der Erde, in der Luft und im Weltall.¹⁰⁷⁴ Auch wenn sich Klee in den weiteren Kapiteln auf das Werden geometrischer Formen konzentrierte, verwendete er weiterhin „biologisches“ Vokabular. So entsteht beispielsweise ein Quadrat aufgrund des Spannungsverhältnisses zwischen dem Ursprungspunkt („ab ovo“) und den Triebkräften, welche zur Grenze stossen.¹⁰⁷⁵ (Abb. 20, S. 212) Klee verzichtete zwar ab 1925 auf ausführliche Beschreibungen der Wachstumsprozesse in der Natur, trotzdem dienten ihm die natürlichen Vorgänge auch bei der Erklärung der Formwerdung eines Quadrates nach wie vor als Matrix. Wie bereits Spiller oder Savelli bemerkt haben, bezog sich Klee in den Manuskripten zur Entstehung der geometrischen Elementarformen oft auf die Prinzipien, die er in der *Principiellen Ordnung* formuliert hatte.¹⁰⁷⁶ Mit der Übertragung der Begriffe, die er bei der Analyse der Wachstumsprozesse von Pflanzen verwendete, auf den Bereich der Geometrie, insisierte Klee auf der Analogie der künstlichen und natürlichen Schöpfung.

1071 Für das Kapitel II.5 gibt es zwei Inhaltsverzeichnisse. BG II.5/3 entstand vor BG II.5/4. Beide beginnen mit der Erklärung des Begriffs (a, Spannung im allgemeinen / Terminus Spannung und dessen Sinn); darauf folgen Erläuterungen zu Spannung concret – abstract / Spannung als Wille und als Vollzug. Es gibt Seiten in diesem Kapitel, die zur gleichen Zeit wie das jüngere Inhaltsverzeichnis entstanden sein müssen; es handelt sich um die gleiche Tinte. Die Datierung dieser Notizen ist schwierig. Da neben anderen ein weiteres Manuskript mit dieser Tinte existiert, das mit 1930 datiert ist (BG I.3/23), ist anzunehmen, dass diese Notizen zur gleichen Zeit entstanden sind. Bei der Auswertung der verschiedenen „Lehrpläne“, welche Klee für sich verfasst hat, konnte festgestellt werden, dass Klee das Thema der Spannung seit WS 1925 bis mindestens 1928 mehr oder weniger ausführlich behandelt hat. 1925: BG A/4; 1926: BG II.23/4 (Rückseite Brief vom 1.3.1926); 1927: BG A/25; 1928: BG A/12 (Poststempel auf Rückseite des Briefumschlages, worauf Klee den Plan geschrieben hatte.)

1072 *II.20 Mechanik und II.21 Statik und Dynamik.*

1073 BG II.5/36.

1074 BG II.5/37–38.

1075 BG II.5/85–86.

1076 Spiller 1956, S. 28 und Savelli 2000c, S. 165. Das gleiche Vorgehen postulierte bereits Riegl: „Dieselben Gesetze von Symmetrie und Rhythmus sind es doch, nach denen die Natur in der Bildung ihrer Wesen verfährt (Mensch, Thier, Pflanze, Krystall), und es bedarf keineswegs tieferer Einsicht, um zu bemerken, wie die planimetrischen Grundformen und Configurationen den Naturwesen latent anhaften.“ In: Riegl 1923, S. 3.

STILLEHRE

Im Kapitel *II.21 Mechanik* führte Klee in das Gebiet des Stils ein. Seine Notizen zur Überwindung der menschlichen Erdgebundenheit vom 18. März 1924 ergänzte er später für die Vorlesung vom Sommersemester 1924.¹⁰⁷⁷ Im Schlussvortrag des Sommersemesters am 2. Juli 1924 führte er „ins Gebiet des Stils“ über und bezeichnete die Tektonik der irdischen Verhältnisse als „Klassik“ und die Sehnsucht nach Freiheit von der Erdanziehung als „Romantik“:

„Der Stil ist im Grunde die menschliche Einstellung zu diesen Fragen des Diesseitigen und des jenseitigen. Demnach gibt es auf dem Stilgebiet zwei Hauptteile. Auf dem ersten ähneln sich der statische Begriff und der klassische auf dem zweiten sind dynamik und Romantik mit einander verwandt. Zwischen beiden Begegnungen statisch-klassisch und dynamisch-romantisch liegt ein Zwischengebiet, wo die Statik sich nach der Dynamischen Freiheit sehnt.“¹⁰⁷⁸

Im dynamischen Gebiet herrsche die Schwungkraft vor, im statischen die Schwerkraft.¹⁰⁷⁹ Als Synthese beider Gebiete schlug Klee den Barock vor, „wo statisches und wohl abgewogenes, oft rein symmetrisches leicht von dynamischen umspielt wird.“¹⁰⁸⁰ Die Verbindung von Statik und Dynamik mit architektonischen Stilen stellte bereits Wölfflin her. Er charakterisierte die „klassische Klarheit“ als Darstellung in letzten bleibenden Formen und die „barocke Unklarheit“ als sich ständig verändernde Form.¹⁰⁸¹ Auf dem Gebiet der Architektur, so Klee, scheine die Statik, Norm zu sein, und jedes dynamische Detail werde als romantisch bezeichnet. Doch bleibe auf diesem „schwermateriellen bildnerischen Gebiet“ der dynamische Stil eigentlich unmöglich. Der Mensch jedoch verspüre den Drang, dynamisch zu gestalten. Die romantische Sehnsucht als drangvolle, bewegte Gebärde ziele auf Rückkehr zu den überirdischen, „kosmisch-dynamischen“ Verhältnissen, in denen freie, ungerichtete Bewegung herrsche. Klee fasste seine Überlegungen mit den

1077 Klee wiederholte die Notizen vom WS 1923/24 erneut im SS 1924. Er notierte für den „Schlussvortrag“ am 2. Juli 1924, dass er die Vorträge vom 11. und 18. März bearbeiten werde sowie einen „Ausblicke ins Gebiet des Stils“ geben wolle. Die Überarbeitung der vorhergehenden Vorträge erfolgte durch Verweise auf Seitenzahlen. BG II.21/91. Der Ausblick ist hingegen ein neu verfasster Text, den Klee mit den Seitenzahlen 203–213 versah. Diese Unterrichtseinheit schien Klee zu wiederholen, denn er notierte im Herbst 1925: „Anteil Klee an der Grundlehre c. Bildnerische Mechanik (Statik und Dynamik) und die Ableitung des Begriffes Stil. Dessau Sept 1925“. BG A/4.

1078 BG II.21/91–92.

1079 BG II.21/104 und BG II.21/118.

1080 BG II.21/92.

1081 Wölfflin 1915, S. 323; zu Bewegung und Lebendigkeit als Kriterien für Wölfflins Stilbegriffe siehe Zimmermann 2005a, S. 252–256.

Worten zusammen: „Man kann also wohl sagen eine rein dynamische Architektur gibt es nicht mal man muss hier die leisesten nach jenseits führenden Züge wichtig nehmen. Man müsste den Schein für das Wesen nehmen.“¹⁰⁸² Die Architektur ist also im statischen Gebiet, das sich zum dynamischen hin neigt, anzusiedeln. Das rein dynamische Kunstwerk sei Utopie.

Klee gab einige Beispiele für eine solche Utopie: Die Erde als Ganzes, der Palast der Fische, ein schwebendes Gebilde, das kein Oben und Unten hat, ein aristophanisches Luftschloss.¹⁰⁸³ Ein gutes Beispiel für den statischen Bau sei der antike Tempel. Mit seiner breiten Basis und seinem „vielbeinigen Charakter“, der an ein Tier erinnere, sei er Ausdruck irdischer Norm. Im Gegensatz dazu stehe die gotische Kathedrale. Sie betone die Richtung in die Höhe, bleibe aber trotzdem statisch. „Der Turmbau ist typisch menschlich“; er entspricht dem in die Höhe wachsenden Menschen. Die „gothische Psyche“ will weg von der Erde nach oben.¹⁰⁸⁴ Die Erdflucht sei eine romantische Äusserung durch ihre einseitige Richtung nach oben. Klee sprach im Zusammenhang mit dem gotischen Stil von überhöhter Statik. Während das antike Kreuz mit den gleich langen Armen und seinem gleichgewichtigen Aufbau harmonisch wirke, sei das gotische Kreuz überhöht und disharmonisch. Die Kuppel habe dynamischen Reiz wie die Kugeloberfläche, sei aber doch statisch, da es sich um eine Halbkugel handle.¹⁰⁸⁵ Im Barock setze hingegen nicht nur ein Streben von der Erde weg, sondern ein Sein in jenseitig-gesetzlichen Bewegungen ein. Der Aufbau bleibe statisch, das „Drum und Dran“ wirke aber dynamisch. Als Beispiel erwähnte Klee den „Plan“ Gian Lorenzo Berninis auf der Piazza Minerva in Rom, einen gigantischen Menschen von rein dynamischen Muskel- und Gewandfaltenspiel auf einen kubischen Sockel zu stellen. Alles sei aus schwerem Material, aber geistig wirke die Skulptur antistatisch. Die Skizze dazu hat Klee von Wilhelm Hausenstein (1882–1957) übernommen. Dessen 1920 erschienenes Buch *Vom Geist des Barock* befindet sich mit einer persönlichen Widmung in Klees Nachlassbibliothek.¹⁰⁸⁶ Auch für Hausenstein bildete der barocke Stil die Synthese des ewig Dualistischen. Barock verbinde Physisches, in Klees Worten Statisches, und Metaphysisches, also Dynamisches.¹⁰⁸⁷

1082 BG II.21/93–94.

1083 BG II.21/95. Huggler sieht im Gemälde *Fisch Zauber*, 1925, 85 die Erfüllung eines dynamischen „Palastes der Fische“. Siehe Huggler 1969, S. 87–89. Klees abstrakte Gemälde *Luftschloss*, 1922, 42 oder *Schwebendes*, 1930, 220 scheinen Klees Anforderung an ein rein dynamisches Kunstwerk auch zu erfüllen. Zur Veranschaulichung der reinen Dynamik siehe Geelhaar 1972, S. 157–162.

1084 BG II.21/96.

1085 BG II.21/97.

1086 Vgl. BG II.21/98 und Hausenstein 1920, Abb. 72, S. 21. Ich danke Régine Bonnefoit für diesen Hinweis.

1087 Hausenstein 1920, S. 60–61.

„Auf mehr ideellen Gebieten der Kunst wie Malerei ist natürlich die grösste Beweglichkeit ein richtiger Wechsel vom statischen ins dynamische möglich. [...] bei Boden oder Decken Gemälden ist eine reine dynamische Gesetzlichkeit erfüllbar. Denn da kann sich die Vorstellung am leichtesten von den Begriffen oben und unten befreien.“¹⁰⁸⁸

Rundes Format entspreche eher dynamischen Vorstellungen als das klassisch quadratische, fügte Klee als Ergänzung hinzu.

Mit diesen Beispielen wollte Klee zeigen, dass die Frage nach dem Stil, ob romanisch, gotisch, klassisch, barock oder romantisch, nach dem mechanischen Wesen hin, dynamisch oder statisch, untersucht werden kann. Ihn interessierten Bezeichnungen wie Gotik oder Rokoko nicht, sondern nur die Frage nach der bedingten oder freien Bewegungsmöglichkeit.

Den klassisch-romantischen Gegensatz griff Klee auch in seinem Vortrag zur modernen Kunst auf:

„Solche drangvolle Gebärde weist besonders deutlich nach der Dimension des Stils. Hier erwacht die Romantik in ihre (zu ihrer) besonders krasse(n) pathetische(n) Phase. [...] Lasse sich endlich diese erdfeindlichen Kräfte besonders weit schwingen, bis hin zum grossen Kreislauf, so gelange ich über den pathetisch-drangvollen Stil hinaus, zu jener Romantik, die im All aufgeht. Es decken sich also die statischen und dynamischen Teile der bildnerischen Mechanik ganz schön mit dem klassisch-romantischen Gegensatz.“¹⁰⁸⁹

Klee war sich dieses Gegensatzes im Bezug auf die Bewegung bereits 1914 bewusst, wie folgender Tagebucheintrag zeigt: „Ingres soll die Ruhe geordnet haben, ich möchte über das Pathos hinaus die Bewegung ordnen. (Die neue Romantik.)“¹⁰⁹⁰ Ein paar Einträge später heisst es: „Man verlässt die diesseitige Gegend und baut dafür hinüber in eine jenseitige, die ganz ja sein darf. Abstraction. Die kühle Romantik dieses Stils ohne Pathos ist unerhört. Je schreckenvoller diese Welt (wie gerade heute) desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt.“¹⁰⁹¹ Klee koppelte die bildnerische Mechanik (Statik und Dynamik) an die Frage des Stils, die er wiederum mit der Weltanschauung in Verbindung brachte. Dies belegt folgender Dialog zwischen Gropius und Klee, welchen Ise Gropius in ihrem Tagebuch festhielt:

1088 BG II.21/99.

1089 Jena 1924, fol. 12v und 13r; zum klassisch-romantischen Gegensatz siehe auch oben S. 49–50.

1090 TB 1988, Nr. 941 München Bern, 1914, S. 363.

1091 TB 1988, Nr. 951, München, Januar 1915, S. 365.

[1. Satz Zitat Walter Gropius]:

„der stil ist ein ergebnis, das aus dem richtigen funktionellen und organischen aufbau erwächst. inwieweit allerdings dies ergebnis lebendig wird, ist sache der schöpferischen fähigkeit des gestalters, der trotz aller gebundenheit an zweckerfüllung und fysikalische gesetze freien spielraum hat in der auswahl der masse. klee warf ein, dass im hinblick auf die gotik die weltanschauung auch einen starken anteil an der jeweiligen gestaltung nehme, neben den neuen technischen kühnheiten. auch der spieltrieb sei hierbei zur vollen auswirkung gekommen.“¹⁰⁹²

Klees Vorstellung einer ideellen Dynamisierung alles Gestalteten ist der eigentliche Kern seines romantischen Konzeptes. In einem weiteren Konvolut von Vorlesungsnotizen, die in einem Umschlag mit dem Titel „21 Stil kosmohistorisch od. kosmogenetisch entwickelt (Kosmogenezis als Grundlage)“¹⁰⁹³ liegen, erwähnte Klee erneut den Gegensatz klassisch – romantisch, „von irdisch genügsam [klassisch] über erdflüchtig [gothisch] zu kosmopolitisch [romantisch]“. „So sehn die Stilcharaktere aus, wenn man aufs Ganze geht, ab ovum, ins innerste.“¹⁰⁹⁴ Erneut versuchte Klee die Stile nicht als äusseres Phänomen, das von gewissen Formen bestimmt wurde, zu erklären, sondern aufgrund der Analyse der Genesis dieser Formen. Dafür dienten ihm Statik und Dynamik als ausschlaggebende Kriterien. Die Überwindung der elementare Gegensätze statisch – dynamisch oder irdisch – kosmisch wie sie der Stillehre zugrunde liegen, ermöglicht den Zugang zur lebendigen Gestaltung.

Der klassisch-romantische, statisch-dynamische Gegensatz kann auch als Dualismus zwischen Ratio und Intuition, zwischen Materie und Geist interpretiert werden. Nur die Überwindung der Gegensätze führt zur künstlerischen Schöpfung. Klee konnte im Unterricht zwar auf diesen Sachverhalt hinweisen, aber nicht erklären, wie die Vereinigung der Gegensätze zu erreichen sei. Denn dafür braucht es Intuition.

1092 Tagebuch Ise Gropius 1924–1928, BHA, Inv.-Nr. 1998/54, 6.11.1925, S. 95.

1093 BG II.21/129.

1094 BG II.21/147.

ZUM VERHÄLTNIS VON LEHRE UND WERK

Bei der Untersuchung von Klees Vermittlung des Schöpferischen im Bauhaus-Unterricht hat sich gezeigt, dass es Überschneidungen aber auch Unterschiede zwischen Klees Reflexionen über die (eigene) künstlerische Schöpfung und die seiner Lehre gibt.

Eine Verbindung zwischen der bildnerischen Gestaltungslehre und der freien Kunst besteht in Klees Weltanschauung insofern, dass alles ein ewiges Werden ist. Wie in der Lehre ist auch im künstlerischen Schaffen das Werden des Kunstwerkes, sein Entstehungsprozess zentral. Während Klee in der Lehre explizit darauf hinweist, ist der Prozess in den vollendeten Werken nur schwierig auszumachen. Es gibt zwar einige Werktitel, die das Werden explizit thematisieren,¹⁰⁹⁵ doch greift eine solche Beweisführung zu kurz. Untersuchungen zu Klees künstlerischem Vorgehen sind in dieser Hinsicht aufschlussreicher.¹⁰⁹⁶

Da der Prozess sowohl in der Kunst wie auch in der angewandten Gestaltung von zentraler Bedeutung ist, dienen die natürlichen Wachstumsprozesse beiden Gebieten als Vorbild. Es erstaunt deshalb nicht, dass vor allem in der Forschungsliteratur, die Klees Naturbegriff nachgeht, Parallelen zwischen Lehre und Werk gezogen werden. Dabei wird jedoch vorwiegend auf die Ähnlichkeit der Naturmotive hingewiesen.¹⁰⁹⁷ Es wird kaum berücksichtigt, dass die Natur im Unterricht und im künstlerischen Schaffen einen unterschiedlichen Stellenwert hatte: Während die Natur im Sinne der *natura naturans* im Unterricht explizit und im Werk implizit als Vorbild für den Formungsprozess diente, lieferte sie für das Kunstschaffen im Sinne der *natura naturata* auch zahlreiche Motive. In den Kunstwerken manifestiert sich Klees Faszination für die Natur, die sich, wie frühe Tagebucheinträge bezeugen, bereits in seiner Kindheit entwickelt hat.¹⁰⁹⁸ Zudem spiegelt sich in der künstlerischen Beschäftigung mit dem Thema ein hohes Mass an individueller, gestalterischer Freiheit wider.¹⁰⁹⁹ Die motivische Engführung von Lehre

1095 *werdende Landschaft, 1928, 148; Phantom im Werden, 1929, 272; Ein Werdender, 1933, 435; Engel im Werden, 1934, 204; Leier im werden, 1935, 16; Figur im Werden, 1935, 60; wir werden, 1939, 736; Werdende Ohrfeige, 1940, 4.*

1096 Zu Klees künstlerischem Vorgehen der Zerstörung und Konstruktion siehe Kersten 1987; Düsseldorf/Stuttgart 1995; zu Klees Werkprozess im Allgemeinen siehe Ausstellungen wie *Bewegung im Atelier* (Bern 2008) oder *Art in the Making* (Kyoto/Tokyo 2011).

1097 Siehe dazu oben Anm. 5 und Anm. 557.

1098 Zur Bedeutung der Pflanzenwelt in Klees Leben siehe Okuda 2008. Nach seiner Schwester Mathilde Klee erwachte Klees Interesse für Naturwissenschaft, vor allem für Fauna und Flora, nach dem Übertritt ins Gymnasium. Grote 1959, S. 14. In der vorliegenden Arbeit werden deshalb auch seine Schulbücher ausgewertet. Siehe oben S. 83–87.

1099 Mehr zum Verhältnis von Unterricht und Werk siehe Baumgartner 2008, S. 28–37.

und Werk führt dazu, dass die Unterrichtsnotizen wie Skizzen für seine Werke behandelt werden. So stellt beispielsweise Spiller den schematisierten Skizzen des Unterrichts Werkabbildungen zur Seite, die sozusagen die Umsetzung von Klees Lehre in die Praxis beweisen sollen.¹¹⁰⁰ Er geht davon aus, dass das „theoretische und das bildnerische Werk“ aus der Bauhaus-Zeit eine „weitgehende Entsprechung gefunden“ habe. Die *Unendliche Naturgeschichte* solle deshalb eine Möglichkeit bieten, „beide Schaffensbereiche einander gegenüberzustellen, den Einfluss des Denkens (der Theorie) auf die schöpferische Tätigkeit nachzuweisen und damit die Anregungen aus der Lehrtätigkeit am Bauhaus im bildnerischen Werk sichtbar zu machen.“¹¹⁰¹

In einigen Werken setzte Klee die gelehrten Gestaltungsprozesse spielerisch um.¹¹⁰² Ein solch intuitiver Umgang bedeutet nicht, dass die Illustrationen in den Unterrichtsnotizen als Entwürfe für Kunstwerke dienten. Werk und Lehre bilden unabhängige Gebiete, die sich aber berühren können.¹¹⁰³ Ihre Beziehung kann deshalb als wechselseitig charakterisiert werden. Werk und Lehre sollten als Echo des jeweiligen Gebietes erachtet werden. Beide entstanden aus der gleichen Geisteshaltung heraus. Der Leitgedanke der Lehre vom Schöpferischen liegt beiden Gebieten zugrunde: Der Prozess ist wichtiger als das Resultat, weil er lebendig ist.

Nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch mussten Werk und Lehre nebeneinander existieren können. Für Klee war stets klar, dass sein künstlerisches Schaffen nicht unter den Vorbereitungen für den Unterricht leiden durfte. Anscheinend arbeitete er parallel an seinen Werken und an der Unterrichtsvorbereitung, wie folgende Briefpassage an seine Frau im Winter 1921 zeigt: „Hier im Atelier male ich an einem halben Dutzend Gemälden und zeichne und denke über meinen Kurs nach, alles miteinander. Denn es muss zusammengehn, sonst ginge es überhaupt nicht.“¹¹⁰⁴

Den Prozess beschrieb Klee als eine Bewegung zwischen zwei gegensätzlichen Polen. Seine bildnerische Gestaltungslehre gründet auf einem dualistischen Gedankengebäude, das er bereits vor seiner Lehrtätigkeit entwickelte, wie zahlreiche Tagebucheinträge und Annotationen in seinen Büchern aufzeigen. Gestaltung hat sich zwischen den beiden

1100 Spiller 1956, S. 104 und 105.

1101 Spiller 1970, S. 57.

1102 Vergleiche beispielsweise die Unterrichtsnotiz BG II.6/240 mit dynamischen Elementarformen und *Studienblatt mit bewegten Figuren, 1938, 176*. (Abb. 21 und Abb. 22, S. 222f.) In diesem Zusammenhang sind auch Klees freie geometrische Konstruktionszeichnungen aus dem Jahr 1931 zu betrachten. Siehe dazu Glaesemer 1984, S. 234–239.

1103 Zur Diskussion über Werk-Theorie-Kurzschluss siehe auch Franciscono 1991, S. 247–248.

1104 Briefe 1979, Bd. 2, an Lily, 3.12.1921, S. 983. Klee habe sich statt eines grossen Raumes zwei kleiner gewünscht, da sich „die beiden Tätigkeiten gegenseitig Vorwürfe machten“, schreibt Otto Nebel in sein Tagebuch anlässlich eines Besuches bei Klee im Sommer 1929. 30.6.1929 (I, 172) in: Bhattacharya-Stettler 1998, S. 300.



Abb. 21 *Bildnerische Gestaltungslehre: II.6 Elementarform,*
Farb- und Bleistift auf Papier, 32,9 x 21 cm, BG II.6/240.

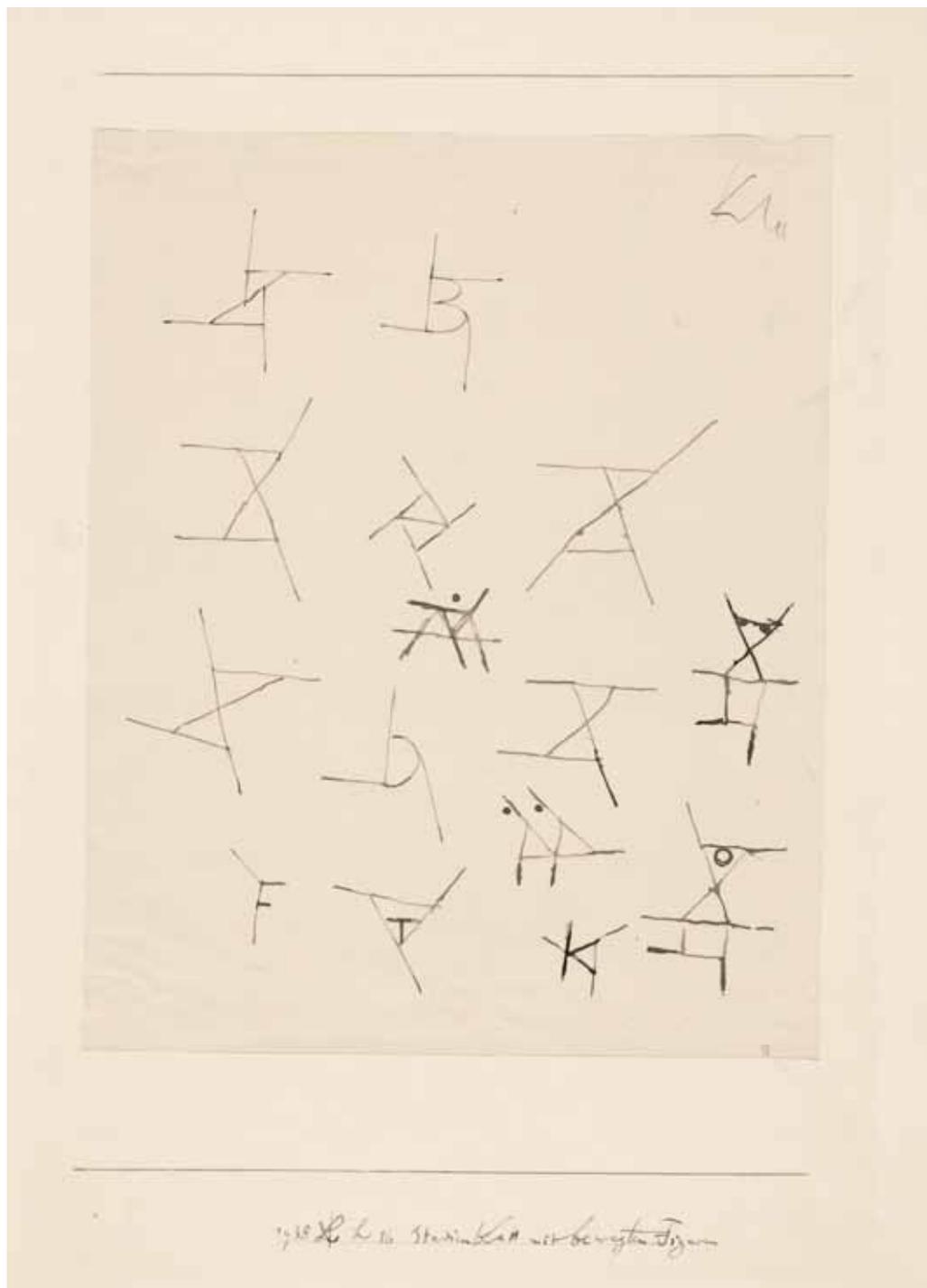


Abb. 22 Paul Klee, *Studienblatt mit bewegten Figuren*, 1938, 176, Feder auf Papier auf Karton, 27 x 21,5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern.

Polen zu bewegen. Ausgangspunkt ist der, (Ur)Sprung' aus der Statik in die Dynamik, der aufgrund einer Kraft oder eines Willens erfolgt. Um die „Formung“ der bildnerischen Elemente und Mittel sowie der geometrischen Formen zu erklären, bediente sich Klee in den ersten Jahren seiner Lehrtätigkeit explizit später implizit des Wachstums der Pflanze oder des menschlichen Organismus' als Vorbild. In der Lehre ging Klee anwendungsorientiert vor: Er versuchte die Prozesse der bildnerischen Gestaltung, durch Naturbeobachtung zu veranschaulichen und sowohl von den exakten Wissenschaften als auch vom rein intuitiven und spontanen Kunstschaffen abzugrenzen.¹¹⁰⁵

Seine Reflexionen über das Schöpferische gründen zwar auf dem Dualismus von Rationalität und Intuition, letztere hat in den Vorlesungen am Bauhaus jedoch wenig Bedeutung. In der kreativen Arbeit betonte Klee hingegen die Intuition, wie er in seinem Aufsatz *exakte versuche im bereich der kunst* darlegte. „Intuition“, „Genie“, „geheimer Funke“ sind Begriffe, welche er im Zusammenhang mit dem Schöpferischen erwähnte. Er sprach im Unterricht zwar von der „Lehre vom Schöpferischen“¹¹⁰⁶, doch der Ursprung der künstlerischen Schöpfung blieb geheimnisvoll.¹¹⁰⁷ Seine „Quellenforschung“ endete im Unterricht beim „gerezten Punkt“ oder beim „Samenkorn“. „Intuition“ kann nicht gelehrt werden. Deshalb, und weil Klee am Bauhaus keine Künstler auszubilden hatte,¹¹⁰⁸ kommen Begriffe wie „Intuition“ oder auch „Kunst“ im Sinne von bildender Kunst in seinen Vorlesungen nicht vor.

Bereits in der ersten Vorlesung bemerkte Klee, dass seine Schüler keine Künstler, sondern „Bildner, werktätige Praktiker“ seien, deren Ziel der Bau sei.¹¹⁰⁹ In einem kurzen Rückblick am 9. Januar 1924 stellte er erneut klar: „Nicht dass wir nun in erster Linie Zeichner und Maler aus Ihnen machen wollen! Aber zeichnen und etwas malen müssen wir eben doch miteinander, weil diese Tätigkeiten zwingend zur Berührung mit wesentlichen Gesetzmässigkeiten führen.“¹¹¹⁰ Klee versuchte den Studierenden, Gesetzmässigkeiten der Gestaltung zu vermitteln. Er sah seinen Lehrauftrag damit ganz im Sinne von Gropius, der als Ziel des Bauhausunterrichtes eine „gründliche praktische Werkarbeit in produktiven Werkstätten eng verbunden mit einer exakten Lehre der Gestaltungselemente und ihrer Aufbaugesetze“ forderte.¹¹¹¹ Er präziserte die Aufgabe der Formlehre als „geistige Schulung“, in der „dem Lehrling an Stelle willkürlicher, indivi-

1105 Gassner 1994, S. 31.

1106 BG I.2/78–80, 8.1.1924.

1107 BG I.2/30, 27.11.1923 und BG I.2/74, BG I.2/76, 8.1.1924.

1108 In der Forschungsliteratur wird das Ziel von Klees Unterricht oft aus den Augen verloren. Bunk kommt beispielsweise zum Schluss, dass Klee den intuitiven Aspekt in seiner Lehre „unterschläge“. Bunk 1992, S. 217; mehr dazu Grohmann 1954, S. 183, Wick 2000, S. 224.

1109 BF/5, 14.11.1921, S.3 und BF/152, 3.7.1922, S. 149. Dass das Ziel des Bauhauses der grosse Bau sei, hielt Gropius bereits im ersten Bauhaus-Manifest 1919 und erneut in der Festschrift zur Bauhausausstellung 1923 fest. Gropius 1923, S. 9.

1110 BG I.2/80, 8.1.1924.

1111 Gropius 1923, S. 8.

dueller Formauffassungen wie in den Akademien der objektive Grundbestand der Form- und Farbelemente und der Gesetze, denen diese unterworfen sind“, übermittelt werden. Gropius wollte im Bauhaus eine „objektive Grundlage“ für die individuelle Gestaltung schaffen.¹¹¹² Er betonte die Bedeutung des Verstandes im gestalterischen Ziel des Bauhauses. Zudem mahnte er, dass die Theorie nicht Rezept für das Kunstwerk sei, sondern das wichtigste objektive Mittel zur kollektiven Gestaltungsarbeit. Kunst war weder das Ziel des Bauhausunterrichtes, noch glaubte Gropius daran, dass diese lehrbar sei.¹¹¹³

Dass die künstlerische Arbeit am Bauhaus eine geringe Bedeutung hatte, geht aus einem Brief Kandinskys an Will Grohmann deutlich hervor. Er schildert darin die Situation am Bauhaus wie folgt:

„Sie wissen ja auch, dass das Bauhaus als solches mit der ‚reinen Kunst‘ nichts zu tun hat und dass unsere Kunst im Bauhaus in keiner Weise verwendet wird. Bis jetzt haben Klee und ich nur theoretischen Unterricht gegeben und praktische Weisungen gaben wir nur denjenigen Schüler, die aus eigener Initiative zu uns kamen.“¹¹¹⁴

Erst 1927 wurden offiziell „freie Malklassen“ eingeführt, die den Studierenden ermöglichen, ihre künstlerischen Arbeiten mit Klee oder Kandinsky zu besprechen.¹¹¹⁵

Auch wenn der Unterricht keine Kunstlehre war, sah Klee seine Aufgabe als Lehrer am Bauhaus von Anfang an in der Übermittlung seiner im ideellen Gestalten (Zeichnen und Malen) gemachten Erfahrungen.¹¹¹⁶ Er versuchte, durch sein Schaffen für den Formunterricht allgemeingültige Gestaltungsgesetze herauszuarbeiten, die in der praktischen Werkstatt-Arbeit umgesetzt werden konnten.

Es wird oft auf die Widersprüchlichkeit hingewiesen, dass sich Klee zwar kritisch gegen Theorie geäußert habe,¹¹¹⁷ aber im Unterricht sein eigenes Tun theoretisch

1112 Gropius 1923, S. 13.

1113 „Kunst ist nicht erlernbar!“ in: Gropius 1923, S. 7.

1114 Brief von Kandinsky an Will Grohmann, Dessau, 14.9.1926, zit. nach Gutbrod 1968, S. 51–52. Dass Klee und Kandinsky einzelne Studenten künstlerisch beraten haben, belegt auch ein Tagebucheintrag von Otto Nebel: „Die Schüler, die wirklich Künstler sind von ihren Anlagen her, kommen zu ihm in die Werkstatt, um unterrichtet zu werden.“ 30.6.1929 (I, 172) in: Bhattacharya-Stettler 1998, S. 300.

1115 Zur freien Malklasse siehe oben Anm. 19. Grote erklärt in einer Broschüre zu einer Ausstellung junger Bauhausmaler, dass sich in deren Werke „wohl zum Ausgleich gegen die strenge, bis zur industrietechnischen norm getriebene Rationalisierung in den bau- und werkstattarbeiten des Bauhauses [...] einen unverkennbaren Hang zu lyrischen, phantastischen oder grotesken Visionen, [...] zu einer Romantik also, die voller Geheimnis bleibt,“ zeige. Grote 1928, o.S.

1116 BF/153, 3.7.1922, S. 150.

1117 Brief von Paul Klee an Franz Marc, 8.6.1915: „Wenn sich hieraus theoretische Gefechte entwickelten, so war das von mir schon aus dem Grund nicht klug, weil ich mir aus diesen Dingen nichts mache [...]“ (Kopie im Archiv ZPK)

erkläre.¹¹¹⁸ Seine Lehre entstand zwar durch die Reflexion über die eigene bildnerische Produktion, er verstand sie aber nie als Theorie seines eigenen künstlerischen Tuns.¹¹¹⁹ Er warnte im Unterricht „vor einem rechnerischen Vorgehen, weil doch die Theorie nur ein Ordnen gefühlsmässig vorhandener Dinge ist und im schöpferischen Prozess nur eine nachträgliche Rolle spielt, die Rolle der nachträglich einsetzenden Kritik“.¹¹²⁰ Zudem betonte er, dass es sich bei der Theorie um einen Behelf handle, der zwar erlaube, die Komplexität der bildnerischen Gestaltung zu vereinfachen, dieser jedoch niemals gerecht werde.¹¹²¹ Dass Klee wie andere Lehrende den Inhalt des Unterrichts gliederte, systematisierte und vereinfachte, um den Studierenden komplexe Vorgänge in geeigneter Form zu vermitteln, liegt auf der Hand. Die Unterrichtsnotizen sind deshalb keine kunsttheoretischen Texte, die ein geschlossenes System bilden, sondern nach didaktischen Gesichtspunkten aufgebaute Lektionen, die sich laufend veränderten.¹¹²²

Klees Unterrichtsnotizen sollten deshalb nicht mit einer Kunsttheorie gleichgesetzt werden, die seine künstlerische Tätigkeit erklärt. Sie sind auch keine Anleitung, „wie man in einem konstruktiven Prozess planmässig Bilder herstellt“, wie dies Kersten vermutet,¹¹²³ sondern ein Versuch, Studenten, die keine Künstler werden sollten, allgemeine Gestaltungsgesetze zu vermitteln. Somit ist es auch kein Widerspruch, wenn Klee das Theoretisieren des künstlerischen Schaffens kritisierte.

Trotzdem werden Klees Unterrichtsnotizen in der Literatur oft – ohne sich über die Begrifflichkeit klar zu sein – mit „Kunsttheorie“ gleichgesetzt.¹¹²⁴ Im Gegensatz zur praktischen handelt es sich durchaus um eine theoretische Lehre und demnach bezeichnete Klee seine Unterrichtsnotizen als „Theoreticum“¹¹²⁵, „theoretischen

1118 Kersten bezeichnet Klees Formlehre als „eine endgültige Zusammenfassung“ dessen, was Klee bis dahin kunsttheoretisch reflektiert habe. Er habe „in ihnen seine künstlerische Position endgültig bestimmt.“ Kersten 1987, S. 108; siehe auch Schweizer 1976, S. 46–47, Gassner/Kersten 1990, S. 75–76, Prange 2000, S. 69.

1119 Regel 1986, S. 51–52.

1120 BF/59, 30.1.1922, S. 56.

1121 BG I.2/80, 8.1.1924.

1122 Mösler 1976, S. 33.

1123 Kersten 1987, S. 110.

1124 Huggler 1961; Savelli 2000a; Baumgartner/Savelli 2003; Geelhaar spricht auch von „Kunstlehre“ (Geelhaar 1972, S. 23), Werckmeister von „Theorie der Malerei“ (Werckmeister 1978, S. 411).

1125 Klee bezeichnete ab 1927 seine Unterrichtsnotizen in Briefen an Lily als „Theoreticum“. In einer Karte an Lily am 8.7.1927 schrieb er: „[...] Mir geht's auch nicht schlecht, ich arbeite noch, besonders das Theoreticum, das heute seine vorletzte Etappe erreicht hat, hält mich stark in Atem. Morgen nochmals Weberei, die letzte Stunde und dann noch nächsten Donnerstag und dann [...] vorläufig Schluss.“ Wohl Vorbereitung für Prager-Kunsterzieher-Kongress. Briefe 1979, Bd. 2, S. 1049.

Schriften¹¹²⁶ oder „theoretische Untersuchungen“¹¹²⁷. Die Notizen bilden jedoch keine Kunsttheorie, denn sie sind beispielsweise nicht mit den Texten von Künstlern im *Blauen Reiter* (1912) zu vergleichen, in welchen diese ihre Motive und Ziele bezüglich des künstlerischen Schaffens formulierten; es handelt sich nicht um eine Selbstbegründung.¹¹²⁸

Bunge leitet den Begriff *theoria* vom griechischen als Anschauung ab. Übersetze man folglich Künstlertheorie mit Künstler-Anschauung und begreife darunter die Art und Weise, wie der Künstler in einer denkenden Betrachtung auf die eigene Praxis der Kunst und ihren Sinn schaue, komme man dem Phänomen schon näher und erkenne, dass die Übergänge von der Theorie zur Praxis fließend seien.¹¹²⁹ Der Autor kommt zum Schluss, dass die Theorie die Voraussetzung für die Praxis sei. Wenn aber Theorie Anschauung sein soll, kann diese nur durch die geschaffenen Werke entstehen und kaum vor der Praxis stehen, wie Bunge meint. Klees *Schöpferische Konfession* oder sein Vortrag in Jena können in diesem Sinne durchaus als kunsttheoretische Texte charakterisiert werden.

Max Huggler spricht im Aufsatz mit dem Titel „Die Kunsttheorie von Paul Klee“ die Vermutung aus, dass

„wohl in allen Fällen der schöpferischen Theoriebildung die Lehre in einer andern Beziehung zur Produktion als derjenigen einer Anwendung von Regeln stehe, wie sie akademische Diskussionen und schulmässiger Unterricht fordern und voraussetzen. Eine Entsprechung, die mehr ist als äussere Parallele, verbindet den Gedanken mit dem schöpferischen Vorgang, geht ihm zeitlich voran oder folgt ihm nach als Vorbereitung oder Rechtfertigung dem eigenen Urteil gegenüber.“¹¹³⁰

1126 Karte an Lily, 8.9.1929 von Dessau: „[...] Zuerst hatte ich nach meinem Traum gesehn, der sich nicht erfüllte: ich fand die theoretischen Schriften gleich. Nun musste ich noch praeparieren und fand gar keinen Mut dazu bis nach dem Abendessen. ...“ Briefe 1979, Bd. 2, S. 1097. Brief an Lily 19.11.1931 von Düsseldorf: „Den Schrank habe ich schon aufgeschlagen (selbst!). [...] Durch dieses Möbel ist viel gewonnen. Die theoretischen Schriften liegen jetzt übersichtlich auf zwei Stockwerke verteilt.“ Briefe 1979, Bd. 2, S. 1165.

1127 BF/152, 3.7.1922, S. 149.

1128 Vielleicht wäre es in diesem Zusammenhang sinnvoller von „Künstlertheorie“ zu sprechen. Es fällt auf, dass in der Literatur zur Geschichte der Kunsttheorie die Frage nach der Definition kaum behandelt wird. Eine vertiefte Untersuchung der Definitionen von Kunsttheorie und Künstlertheorie sowie deren Unterscheidung und Verhältnis zur Lehr wäre deshalb ein interessantes weiterführendes Forschungsgebiet.

1129 Bunge 1996, S. 13.

1130 Huggler 1961, S. 429.

Im Zentrum einer „Malertheorie“ stehe laut Huggler die Bestimmung der dem Künstler für seine Kunst zur Verfügung stehenden Mittel, ihre Zahl und Art, ihr Verhältnis zueinander und ihre Veränderung.¹¹³¹ Auch wenn die Begriffe „Kunsttheorie“ und „Malertheorie“ für seine Lehre nicht zutreffen, versuchte Klee, wie von Huggler treffend beschrieben, die gestalterischen Möglichkeiten mit den bildnerischen Elementen und Mitteln in der Lehre zu vermitteln.

Obwohl Klees bildnerische Gestaltungslehre weder als Skizzen für seine Werke noch als Kunstlehre oder Kunsttheorie erachtet werden sollte, wird in der Forschungsliteratur die Bedeutung der Gestaltungslehre für das Verständnis seines künstlerischen Schaffens kaum in Frage gestellt. So betont etwa Geelhaar, dass die Betrachtung des Schaffens Klees aus der Bauhaus-Zeit nur unter Berücksichtigung der gegenseitigen Abhängigkeit von theoretischer Überlegung und künstlerischer Betätigung möglich sei. Er weist anhand von Klees Farbstufungen, die zwischen 1921 und 1923 entstanden sind, auf Parallelen zu dessen systematischer Auseinandersetzung mit der Farbenlehre am Bauhaus hin. Zugleich ist er sich des Unterschiedes von Kunst und Lehre bewusst, wenn er bemerkt, dass sich „in diesen [Werken] augenfällig Klees Grundsatz, dass der Künstler nicht ‚das nackte Gesetz in die Sache umsetzen will‘, sondern dass ‚Gesetze nur zugrunde liegen sollen, damit es auf ihnen blühe‘, bestätigten.“¹¹³²

Glaesemer weist darauf hin, dass sich Klee mit Nachdruck gegen die Vorstellung gewehrt habe, dass man mit Hilfe bildnerischer Gesetzmässigkeiten Kunst konstruieren könne. Trotzdem macht der Autor keinen Unterschied zwischen Klees bildnerischem Denken, seinen Aussagen zum künstlerischen Schaffen und seiner Lehre.¹¹³³ Werckmeister erwähnt, dass bei Glaesemer oder Geelhaar zur Erläuterung von Klees künstlerischer Arbeit am Bauhaus oft seine umfassende „Theorie der Malerei“ herangezogen werde. Er kritisiert Glaesemers Vorgehen, mit vorgreifenden Zitaten aus dem *Pädagogischen Nachlass* Werke, die vor der Bauhaus-Zeit entstanden, zu interpretieren. Werckmeister ist der Meinung, dass Klee die Werke, die er als Sonderklasse einstufte und nicht verkaufte, „zur Demonstration seiner kunst-pädagogischen Lehrsätze im Unterricht“ verwandte und „in den ausgearbeiteten Vorlesungstexten ausdrücklich“ darauf verwies.¹¹³⁴ Ein solches Vorgehen kann aufgrund des Quellenmaterials nicht nachvollzogen werden. Nach Wick gilt für Klee wie für die meisten anderen am Bauhaus lehrenden Künstler, dass sich Lehre und künstlerisches Œuvre als „unauflöslicher Bedingungs-zusammenhang“ darstellten. Dabei sei nicht immer eindeutig zu entscheiden, ob der äussere Zwang zur didaktischen Refle-

1131 Huggler 1955, S. 541.

1132 Geelhaar 1972, S. 35; für das vollständige Klee-Zitat siehe BF/187–188, 19.12.1922, S. 184–185. Kersten meint, dass sich Klee im Werk *Blühender Baum*, 1925, 119, das er im Œuvre Katalog mit „Abstract mit Bezug auf einen blühenden Baum“ betitelt, auf diese Aussage beziehe. Kersten 2011, S. 36–38.

1133 Glaesemer 1976, S. 134–187.

1134 Werckmeister 1978, S. 409.

xion den Künstler zu neuen Bildinventionen inspiriert habe oder ob die Bildproduktion primär war und auf die Lehre zurückgewirkt habe.¹¹³⁵

Mit Sicherheit kann festgehalten werden, dass Klee seine Lehre aufgrund seiner Weltanschauung, die sich wiederum in Gedanken zu seinem eigenen Schaffen widerspiegelt, formulierte. „Das Formale muss mit der Weltanschauung verschmelzen“, hielt er bereits 1917 in seinem Tagebuch fest.¹¹³⁶ Die Vorrangstellung des Prozesses vor dem Resultat verbindet Klees Haltung in der Lehre und im Werk. Beide Gebiete sind von seinem synthetischen Denken, dass zwei gegensätzliche Pole durch Bewegung zu verbinden versucht, geprägt. Klee ist sich stets bewusst, dass das dynamisch Geistige, die Intuition, nicht lehrbar sei. Darin besteht der fundamentale Unterschied zwischen Lehre und Kunst. „Genie ist der Fehler im System“, soll Klee im Kreise seiner Schüler der freien Malklasse einmal gesagt haben.¹¹³⁷ Weil er dies nicht lehren konnte, und dies auch nicht das Ziel des Bauhausunterrichtes war, beschränkte er sich auf die Vermittlung von allgemeingültigen Gestaltungsgesetzen, die wiederum unzählige Möglichkeiten „lebendiger Gestaltung“ zuliessen.

Paul Klees *Bildnerische Gestaltungslehre* muss als Lehre verstanden werden, die zwar aufgrund seiner Reflexionen über die künstlerische Schöpfung entstand, aber diese nicht erklärt. Eine Lehre ist immer zielorientiert und zwecks der Vermittlung eine Vereinfachung von Sachverhalten. Kunst verlangt geradezu nach einem „Fehler im System“, während die am Bauhaus gelehrt Gestaltung möglichst zweckorientiert und objektiv sein sollte. Klees Lehre vom Schöpferischen beschränkt sich also darauf, seinen Schülern die Prozesshaftigkeit eines „lebendigen Gestaltens“ zu vermitteln.

1135 Wick 2000, S. 232.

1136 TB 1988, Nr. 1081, Juli 1917, Gersthofen, S. 440.

1137 Grohmann 1954, S. 376. Dieser Satz könnten, so Grohmann, „als Motto über der Veröffentlichung seines gesamten pädagogischen Nachlasses stehen.“

ANHANG

DER UNTERRICHT VON PAUL KLEE AM BAUHAUS

SS 1921: Kompositionspraktikum¹¹³⁸

WS 1921/22: Gestaltungslehre Form¹¹³⁹

SS 1922: Gestaltungslehre Form¹¹⁴⁰

WS 1922/23: Gestaltungslehre Form¹¹⁴¹

SS 1923: *nicht bekannt*

WS 1923/24: Gestaltungslehre Form¹¹⁴²

Abendakt¹¹⁴³

eichnen¹¹⁴⁴

SS 1924: Gestaltungslehre Form¹¹⁴⁵

Abendakt¹¹⁴⁶

Zeichnen¹¹⁴⁷

WS 1924/25: Gestaltungslehre Form¹¹⁴⁸

Abendakt¹¹⁴⁹

SS 1925: *nicht bekannt*

WS 1925/26: Gestaltungslehre Form¹¹⁵⁰

- 1138 Brief an Lily Klee vom 14. April und 13. Mai 1921, in: Klee Briefe, S. 974 und 977.
- 1139 Vorlesungszyklus Bildnerische Formlehre, 14.11.1921–3.4.1922, in: Klee BF, S. 1–142.
- 1140 Repetition Wintersemester 1921/22, 15.5.–3.7.1922, in: Klee BF, S. 143–151.
- 1141 Vorlesungszyklus Bildnerische Formlehre, 28.11.–19.12.1922, in: Klee BF, S. 153–190.
- 1142 Vorlesungszyklus BG I.2 (*Principielle Ordnung*) und II.21 (*Bildnerische Mechanik*), 23.10.1923–11.3.1924.
- 1143 ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 168/2.
- 1144 ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 168/2.
- 1145 ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 168/4. Es handelt sich vermutlich um die Repetition der Inhalte des WS 1923/24, S. BG II.21/87: <<Bearbeitung der Vorträge v. 11. u. 18 März und Schluss (als Schlussvortrag am 2 Juli 1924 gehalten)>>.
- 1146 ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 168/4.
- 1147 ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 168/4.
- 1148 Meisterratsprotokoll vom 13. Oktober 1924, ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 1968/6–9 in: Weimar 2001, S. 533, sowie die Angaben auf BG A/65849 und BG A/36483.
- 1149 Meisterratsprotokoll vom 13. Oktober 1924, ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 1968/6–9 in: Weimar 2001, S. 533.
- 1150 BG A/24739 und Stundenplan vom Wintersemester 1925/26 im Taschenkalender von Paul Klee, in: Klee Briefe, S. 1035.

SS 1926: Gestaltungslehre Form¹¹⁵¹
Abendakt¹¹⁵²

WS 1926/27: Gestaltungslehre Form¹¹⁵³
Abendakt¹¹⁵⁴
Seminar¹¹⁵⁵

SS 1927: Gestaltungslehre Form¹¹⁵⁶
Gestaltungslehre Weberei¹¹⁵⁷

WS 1927/28: Gestaltungslehre Form¹¹⁵⁸
Gestaltungslehre Form (4. Semester)¹¹⁵⁹
Gestaltungslehre Weberei¹¹⁶⁰
Abendakt¹¹⁶¹
Freie Malklasse¹¹⁶²

SS 1928: Gestaltungslehre Form¹¹⁶³
Gestaltungslehre Form (4. Semester)¹¹⁶⁴
Gestaltungslehre Weberei¹¹⁶⁵
Freie Malklasse¹¹⁶⁶

WS 1928/29: Gestaltungslehre Form¹¹⁶⁷
Gestaltungslehre Form (4. Semester)¹¹⁶⁸
Seminar Raumlehre¹¹⁶⁹
Freie Malklasse¹¹⁷⁰

- 1151 „Künstlerische Gestaltung“, in: Bauhausdiplom Nr. 12 von Ruth Hollos-Consemüller, Dessau, 2. Juni 1930, BHA, Berlin.
- 1152 Notiz in Paul Klees Taschenkalender vom 15. Juni 1926, in: Klee Briefe, S. 1020.
- 1153 S. Paul Klees Stundenplan im Taschenkalender WS 1926/27, in: Klee Briefe, S. 1035.
- 1154 Ebd.
- 1155 Es handelt sich vermutlich um eine erste Form der freien Malklasse. Im Taschenkalender von 1926 notierte Klee auf S. 105: „Die Studierenden, welche sich für die freie Werkstatt in meine Rubrik eintragen, Bitte ich am Dienstag, 17. Mai 1/2 6Uhr zu einer kurzen Verständigung nach Raum 16 K.“ S. in: Klee Briefe, S. 1030.
- 1156 Im Brief an Lily Klee vom 12. Juli 1927 schrieb Klee von „Kompositionslehre“, s: Klee Briefe, S. 1050.
- 1157 Brief an Lily Klee vom 8. Juli 1927, in: Klee Briefe, S. 1049.
- 1158 S. Paul Klees Stundenplan im Taschenkalender WS 1927/28, in: Klee Briefe, S. 1093.
- 1159 Ebd.
- 1160 Ebd.
- 1161 Bauhausdiplom Nr. 40 von Walter Kaminski, Dessau, 8. Juni 1931, BHA, Berlin.
- 1162 S. Paul Klees Stundenplan im Taschenkalender WS 1927/28, in: Klee Briefe, S. 1093.
- 1163 S. Paul Klees Stundenplan im Taschenkalender SS 1928, in: Klee Briefe, S. 1093.
- 1164 Ebd.
- 1165 Ebd.
- 1166 Ebd.
- 1167 S. Paul Klees Stundenplan im Taschenkalender WS 1928/29: in: Klee Briefe, S. 1093.
- 1168 Ebd.
- 1169 Bauhausdiplom Nr. 35 von Walter Funkat, Dessau, 16. Dezember 1930, BHA, Berlin sowie: Schmidt-Nonne 1965, S. 54.
- 1170 S. Paul Klees Stundenplan im Taschenkalender WS 1928/29: in: Klee Briefe, S. 1093.

SS 1929: Seminar Raumlehre¹¹⁷¹

WS 1929/30: Gestaltungslehre Form¹¹⁷²

Gestaltungslehre Weberei¹¹⁷³

Abendakt¹¹⁷⁴

Freie Malklasse¹¹⁷⁵

SS 1930: Gestaltungslehre Form¹¹⁷⁶

Gestaltungslehre Weberei¹¹⁷⁷

Freie Malklasse¹¹⁷⁸

WS 1930/31: Gestaltungslehre Weberei¹¹⁷⁹

Freie Malklasse

1171 Bauhausdiplom Nr. 35 von Walter Funkat, Dessau, 16. Dezember 1930, BHA, Berlin sowie: Schmidt-Nonne 1965, S. 54.

1172 Brief an Lily Klee vom 11. September 1929, in: Klee Briefe, S. 1098.

1173 Ebd.

1174 Ebd.

1175 Brief an Lily Klee vom 9. April 1930, in: Klee Briefe, S. 1111.

1176 „Primäre Gestaltung der Fläche“, in: Bauhausdiplom Nr. 103 von Ernst Mittag, Dessau, 11. Oktober 1932, BHA, Berlin.

1177 „Künstlerische Gestaltung und Gestaltungsunterricht für die Weberei“, in: Bauhausdiplom Nr. 66 von Kitty van der Mijl Dekker, Dessau, 12. April 1932, BHA, Berlin.

1178 Brief an Lily Klee vom 27. Mai 1930, in: Klee Briefe, S. 1125.

1179 „Farblehre für die Weberei“, in: Bauhausdiplom Nr. 66 von Kitty van der Mijl Dekker, Dessau, 12. April 1932, BHA, Berlin.

QUELLEN

ZENTRUM PAUL KLEE, BERN (ZPK)

BF

Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Vorlesungsmanuskripte, 1921–1922. [Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts und Transkription in: Klee 1979.]

BG

Paul Klee, *Bildnerische Gestaltungslehre*, Vorlesungsmanuskripte, 1922–1930.

SK 1920

Paul Klee, „Schöpferische Konfession“, in: *Tribüne der Kunst und Zeit XIII*, hg. v. Kasimir Edschmid, Berlin 1920, S. 28–40. [Wieder abgedruckt in: Klee 1976, S. 118–122.]

WN 1923

Paul Klee, „Wege des Naturstudiums“, in: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Weimar/München 1923, S. 24–25. [Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts und Transkription in: Klee 1956; wieder abgedruckt in: Klee 1976, S. 124–126.]

JENA 1924

Paul Klee, *Vortrag gehalten aus Anlass einer Bilderausstellung im Kunstverein zu Jena am 26. Januar 1924*, Manuskript. [Posthume Publikation in: Klee 1945, Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts und Transkription in: Klee 1999]

PS 1925

Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Bauhausbücher, Band 2, München 1925. [Faksimilierte Ausgabe in: Klee 1965]

EV 1928

Paul Klee, „exakte versuche im bereich der kunst“, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, 2. Jg., Nr. 2/3, Dessau 1928, S. 17. [Wieder abgedruckt in: Klee 1976, S. 130–132.]

BRIEFE 1979

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

TB 1988

Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, hg. v. der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. v. Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988.

FRITZ-WINTER-ARCHIV, AHLEN (FWA)

Schülermitschrift:

- Fritz Winter, „Mitschriften aus dem Unterricht Paul Klee“, Fritz-Winter-Archiv, Ahlen.

BAUHAUS ARCHIV BERLIN (BHA)

a) Bauhausdiplome 1929–1933

b) Schüler-Mitschriften:- Anni Albers, „Aufzeichnungen aus dem Klee-Unterricht“, Abschrift, Inv.-Nr. 1995/17.

- Alfred Arndt, Zeichnung aus dem Farbunterricht Klee, 1922, Inv.-Nr. 992/1.

- Hannes Beckmann, „Unterricht Paul Klee“, Inv.-Nr. 8/6.

- Otti Berger, Aufzeichnungen aus dem Kandinsky und Klee-Unterricht, Inv.-Nr. 3848/7–53; Aufzeichnungen aus dem Klee-Unterricht, blaues Schulheft, Inv.-Nr. 3848/57.

- Lisbeth Birman-Oestreicher, „Unterricht Klee. Primäre Gestaltung der Fläche“, Inv.-Nr. 269/1–26; „Aufzeichnungen Aus dem Klee-Unterricht II“, Inv.-Nr. 269/29–40.

- Margrit Kallin-Fischer, Aufzeichnungen aus dem Klee-Unterricht, Inv.-Nr. 1997/9.1–47

- Margarete Leischer, „Notizen und Zeichnungen aus dem Klee-Unterricht, 1928,“ Inv.-Nr. 2394/1–7; „Notizen und Aufzeichnungen aus dem Klee-Unterricht 1928–29“, Inv.-Nr. 1750/8–74.

- Hajo Rose, „Nachschrift aus dem Unterricht Paul Klee ‚Gestaltungs- und Formlehre‘“, 1930/31, Inv.-Nr. 10256.

- Arie Sharon, „Klee-Vorträge. Bauhaus – Dessau“, Inv.-Nr. 8390.

- Gunta Stölzl, „Mitschrift aus dem Klee-Unterricht“, Heft gebunden, Nachlass Gunta Stölzl, Mappe 2.

c) Diverse:

- Karl Klode, handschriftliche Aufzeichnung von 1980, Archiv Karl Klode Inv.-Nr. 12746/31–34.

- Ise Gropius, Tagebuch 1924–1928, Inv.-Nr. 1998/54.

STIFTUNG BAUHAUS DESSAU (SBD)

Schüler-Mitschriften:

- Alma Engemann, „Mitschriften aus dem Unterricht von Paul Klee“, Inv.-Nr. 18569 D.
- Reinhold Rossig, „Mitschriften-Heft aus dem Unterricht Kandinsky und Klee“, Inv.-Nr. I 9345 G.

PRIVATARCHIV

Schülermitschrift:

- Alma Buscher, „Mitschriften aus dem Unterricht von Paul Klee“, Archiv Joost Siedhoff, Nuthehal / Rehbrücke (D).

**THÜRINGISCHES HAUPTSTAATSARCHIV
WEIMAR (THHStA)**

Staatliches Bauhaus Weimar:

- „Einladungen, Tagesordnungen und Protokolle der Sitzungen des Meisterrates vom 30. Mai 1919 bis 18. Oktober 1923 sowie des Bauhausrates vom 22. Oktober 1923 bis 13. Oktober 1924, Konvolut Inv.-Nr. 12, z.T. publiziert in: Wahl/Ackermann 2001.
- „Umläufe unter den Meistern“, Konvolut Inv.-Nr. 13, z.T. publiziert in: Wahl/Ackermann 2001.
- „Namenslisten von Schülern und Gesellen“, Konvolut Inv.-Nr. 138.
- „Nicht oder nur kurzzeitig eingetretene Schüler am Staatlichen Bauhaus Weimar“, Konvolut Inv.-Nr. 149.
- „Stundenpläne“, Konvolut Inv.-Nr. 168.

**GETTY RESEARCH CENTER,
LOS ANGELES (GRC)**

Schüler-Mitschriften:

- Erich Comeriner, „Notizen aus den Kursen von Moholy und Klee“, 1927/28, Bauhausstudienwerk 1919–1933, Accession Nr. 850514, Box 1, Folder 2.
- Hilde Reindl, „Klee I–Vorkurs-Dessau“, Bauhausstudentwerk 1919–1933, Accession Nr. 850514, Box 1, Folder 6, Folder 7 und 8.
- Karl Hermann Haupt, „Zeichnungen aus dem Abendakt bei Klee 1923“, Bauhausstudentwerk 1919–1933, Accession Nr. 850514, Box 12, Folder 1 und Folder 2.

**SCHWEIZERISCHES INSTITUT FÜR
KUNSTWISSENSCHAFTEN, ZÜRICH (SIK-ISEA)**

Schüler-Mitschrift:

- Petra Petitpierre, „Theoretisches Kolleg Klee. Künstlerische Gestaltungslehre und Farbenlehre“, Teil 1 und 2, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaften SIK-ISEA Zürich, Inv.-Nr. SIK-HNA 26.

LOS ANGELES (GRC)

Schüler-Mitschriften:

- Erich Comeriner, „Notizen aus den Kursen von Moholy und Klee“, 1927/28, Bauhausstudienwerk 1919–1933, Accession Nr. 850514, Box 1, Folder 2.
- Hilde Reindl, „Klee I–Vorkurs-Dessau“, Bauhausstudentwerk 1919–1933, Accession Nr. 850514, Box 1, Folder 6, Folder 7 und Folder 8.
- Karl Hermann Haupt, „Zeichnungen aus dem Abendakt bei Klee 1923“, Bauhausstudentwerk 1919–1933, Accession Nr. 850514, Box 12, Folder 1 und Folder 2.

**SCHWEIZERISCHES INSTITUT FÜR
KUNSTWISSENSCHAFTEN, ZÜRICH (SIK-ISEA)**

Schüler-Mitschrift:

- Petra Petitpierre, „Theoretisches Kolleg Klee. Künstlerische Gestaltungslehre und Farbenlehre“, Teil 1 und 2, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaften SIK-ISEA Zürich, Inv.-Nr. SIK-HNA 26.

BIBLIOGRAFIE

AFUHS/STROBLE 2009

Eva Afuhs, Andreas Stroble, „Erste Grundlagen zu einem fragmentierten Werk“, in: Zürich/München 2009, S. 14–33.

AHLEN 1993

Das Bauhaus - Gestaltung für ein modernes Leben [Ausst.kat. Kunst-Museum, Ahlen, 5.12.1993–6.2.1994], Köln 1993.

AHLFELD-HEYMANN 1994

Marianne Ahlfeld-Heymann, „Erinnerungen an Paul Klee 1923/24 und 1933“, in: Dies., *Und trotzdem überlebt. Ein jüdisches Schicksal aus Köln durch Frankreich nach Israel 1905–1955 mit Erinnerungen an Paul Klee*, S. 77–85.

AKTEN DRESDEN 1986

Paul Klee. Vorträge der wissenschaftlichen Konferenz in Dresden, 19. und 20. Dezember 1984, hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und dem Verband Bildender Künstler der DDR, Dresden 1986.

ALBERTI 2002

Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst (1435)*, hg., eingel., übers. u. komment. von Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

BACHOFEN 1984

Johann Jakob Bachofen, *Mutterrecht und Urreligion*, unter Benutzung der Auswahl von Rudolf Marx, hg. von Hans G. Kippenberg, Stuttgart 1984.

BADT 1964

Kurt Badt, „Zur Bestimmung der Kunst Paul Klees“, in: *Jahresring 64/65*, Stuttgart 1964, S. 123–136.

BADT 1968

Kurt Badt, „Der Gott und der Künstler“, in: *Kunsttheoretische Versuche, ausgewählte Aufsätze*, hg. von Lorenz Dittmann, Schauberg 1968, S. 85–101. [Erstmals abgedruckt in: *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 64. Jg, München 1956, S. 372–392.]

BARNETT 1994

Vivian Endicott Barnett, „Kandinsky und die Naturwissenschaft: Die Einführung biologischer Motive in der Pariser Periode“, in: München 1994, S. 39–55.

BARNETT 2011

Vivian Endicott Barnett, „Kandinsky and science: The introduction of biological images in the Paris period“, in: Botar/Wünsche 2011, S. 207–226.

BÄTSCHMANN 1984

Oskar Bätschmann, *Einführung in die Hermeneutik*, Darmstadt 1984.

BÄTSCHMANN 2000

Oskar Bätschmann, „Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus“, in: *Paul Klee - Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern*, hg. v. Oskar Bätschmann und Josef Helfenstein, unter Mitarbeit von Isabella Jungo und Christian Rümelin, Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd. 1, Bern 2000, S. 107–124.

BÄTSCHMANN 2002

Oskar Bätschmann, „Geometrie oder Bewegung. Die Grundlegung der Malerei durch Paul Klee und Wassily Kandinsky“, in: *Jahreshefte der Kunstakademie Düsseldorf*, 5. Jg., Nr. 1, Sonderband, 2002, S. 69–111.

BÄTSCHMANN 2004

Oskar Bätschmann, „Ferdinand Hodler: geordnete Natur“, in: *Ferdinand Hodler. Landschaften* [Ausst.kat. hg. von Tobia Bezzola, Paul Lang und Paul Müller, Kunsthaus, Zürich, 5.3.-6.6.2004], Zürich 2004, S. 51–61.

BÄTSCHMANN 2005

Oskar Bätschmann, „Welt-Kopf-Ei“, in: *SvM. Die Festschrift für Stanislaus von Moos*, hg. von Karin Gimmi, Christof Kübler u.a., Zürich 2005, S. 10–21.

BAUHAUS WEIMAR 1921

Die Satzungen des Staatlichen Bauhauses zu Weimar, Weimar 1921, wieder abgedruckt in: Wingler 2009, S. 53–56.

BAUHAUS DESSAU 1928

„Bauhaus Dessau, [unterricht albers, unterricht kandinski, unterricht klee, unterricht schlemmer, unterricht joost schmidt]“, in: *Katalog 6. Mezinárodní výstavy výtvarné výchovy / Catalogue de l'exposition internationale du dessin et des arts appliqués*, Prag 1928, S. 245–254. [Wieder abgedruckt in Wingle 2009, S. 151–152.]

BAUMGARTNER 1978

Marcel Baumgartner, *Paul Klee und die Photographie*, Schriftenreihe der Paul Klee-Stiftung, Nr. 4, Bern 1978, (zugleich Ausst.kat. Kunstmuseum Bern, 31.10.1978–7.1.1979).

BAUMGARTNER 2000A

Michael Baumgartner, „Klees Projekt einer bildnerischen Gestaltungslehre“, in: Pfäffikon 2000, S. 17–22.

BAUMGARTNER 2000B

Michael Baumgartner, „Gliederung“, in: Pfäffikon 2000, S. 87–94.

BAUMGARTNER 2008

Michael Baumgartner, „Die ‚Verwesentlichung des Zufälligen‘. Paul Klees Zwiesprache mit der Natur“, in: Bern/Oslo/Bergen 2008, S. 23–45.

BAUMGARTNER/OKUDA 2000

Michael Baumgartner, Osamu Okuda, „Principielle Ordnung“, in: Pfäffikon 2000, S. 27–40.

BAUMGARTNER/SAVELLI 2003

Michael Baumgartner, Rossella Savelli, „Die kunsttheoretischen und pädagogischen Schriften Paul Klees am Bauhaus in Weimar und Dessau“, in: Bremen 2003, S. 28–36.

BAUMHOFF 2001

Anja Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919–1932*, Frankfurt a.M. 2001.

BECKER 1998

Claudia Becker, „*Naturgeschichte der Kunst*“: *August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik*, München 1998.

BECKER 2000

Jörg Becker, „Vom ‚äusseren Sehen zum inneren Schauen‘ - Zum Verhältnis von Natur und künstlerischem Selbstverständnis in der Moderne“, in: *Naturentwürfe - Arbeiten auf Papier von Cézanne bis Beuys* [Ausst.kat. Galerie Albstadt, 10.9.-12.11.2000], Albstadt 2000, S. 7–19.

BEDBURG-HAU/HEIDELBERG 2000

Paul Klee trifft Joseph Beuys [Ausst.kat. Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau, 13.8.-29.10.2000; Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, 24.2.-26.5.2002], Ostfildern-Ruit 2000.

BEHLER 1985

Ernst Behler, „Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie“, in: Schanze 1985, S. 194–243. [Erstmals abgedruckt in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Bd. 1, 1957, S. 211–252.]

BEHNE 1914

Adolf Behne, „Deutsche Expressionisten“, in: *Der Sturm*, 5. Jg., Nr. 17/18, 1914, S. 114–115.

BEHNE 1915A

Adolf Behne, „Biologie und Kubismus“, in: *Der Sturm*, 6. Jg., Nr. 11/12, 1915, S. 68–71.

BEHNE 1915B

Adolf Behne, *Zur neuen Kunst*, Sturm-Bücher, Bd. 7, Berlin 1915.

BEHNE 1917

Adolf Behne, „Glossen: Paul Klee“, in: *Die weisen Blätter*, 4. Jg., 5. Heft, 1917, S. 167–169.

BELOUBEK-HAMMER 2000

Anita Beloubek-Hammer, „Der Sturm von Herwarth Walden - Kampfplatz der internationalen Avantgarde für die ‚Kunstwende‘“, in: Delmenhorst 2000, S. 35–45.

BELOUBEK-HAMMER 2007

Anita Beloubek-Hammer, „Kosmos, Leben und Kunst als ‚unendlich fortgesetzte Schöpfung‘. Die Rezeption Henri Bergsons im Expressionismus“, in: Münster 2007, S. 38–43.

BENDER 1923

Ewald Bender, Werner Y. Müller (Hrsg.), *Die Kunst Ferdinand Hodlers*, 2 Bde., Zürich 1923–1941.

BEZ 1948

Ernst Benz, *Emanuel Swedenborg, Naturforscher und Seher*, München 1948.

BEREFELT 1961

Gunnar Berefelt, „Bemerkungen zu Philipp Otto Runges Gestaltungstheorie“, in: *Baltische Studien*, N. F. 48, 1961, S. 51–61.

BERGSON 1927

Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Zürich 1927.

BERGSON 1993

Henri Bergson, „Einführung in die Metaphysik“ (1912), in: Ders., *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*, Hamburg 1993. [Erstmals abgedruckt als « Introduction à la métaphysique » in: *Revue de la métaphysique et de morale*, 11. Jg., 1903, S. 1–36.]

BERLIN/MÜNCHEN/BREMEN 1985

Paul Klee als Zeichner 1921–1933 [Ausst.kat. Bauhaus-Archiv Berlin, 5.5.-7.7.1985; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 28.8.-3.11.1985; Kunsthalle Bremen, 17.11.1985–5.1.1986], Berlin 1985.

BERN 1977

Der «Pädagogische Nachlass» von Paul Klee [Ausst.kat. Kunstmuseum Bern, 6.6.-28.8.1977], Bern 1977.

BERN 1986

Der Blaue Reiter [Ausst.kat. Kunstmuseum Bern, 21.11.1986–15.2.1987], Bern 1986.

BERN 2008

Paul Klee. Bewegung im Atelier [Ausst.kat. Zentrum Paul Klee, Bern, 13.9.2008–18.1.2009], Bern 2008.

BERN/OSLO/BERGEN 2008

In Paul Klees Zaubergarten [Ausst.kat. Zentrum Paul Klee, Bern, 17.5.-31.8.2008; Henie Onstad Art Centre, Oslo, 2.10.-7.12.2008; Bergen Art Museum, 8.1.-15.3.2009], Ostfildern-Ruit 2008.

BERNHARD 2005

Peter Bernhard, „Die Einflüsse der Philosophie am Weimarer Bauhaus“, in: Hamm/Würzburg 2005, S. 29–34.

BERNHARD 2007

Peter Bernhard, „Plessners Konzept der *offenen Form* im Kontext der Avantgarde der 1920er Jahre“, in: *ARHE. Časopis za filozofiju*, Bd. 4, Heft 7, 2007, S. 237–252.

BERNHARD 2009A

Peter Bernhard, „Die Bauhaus-Vorträge als Medium interner und externer Kommunikation“, in: Patrick Rössler (Hg.), *Bauhauskommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit*, Neue Bauhausbücher, Bd. 1, Berlin 2009, S. 171–184.

BERNHARD 2009B

Peter Bernhard, «'Ich-Überwindung muss der Gestaltung vorangehen'. Zur Nietzsche-Rezeption des Bauhauses“, in: Wagner 2009, S. 29–35.

BERNHARD 2009C

Peter Bernhard, „Der Philosoph des Funktionalismus im Widerstreit mit der modernen Kunst. Raoul Francé und das Bauhaus“, in: *Streit ums Bauhaus*, hg. von Ute Ackermann u.a., Jena 2009, S. 142–148.

BERNHARD 2009D

Peter Bernhard, „Die Gastvorträge am Bauhaus – Einblick in den ‚zweiten Lehrkörper‘“, in: *Mythos Bauhaus*, hg. von Anja Baumhoff und Magdalena Droste, Berlin 2009, S. 91–111.

BERTSCH 2010

Markus Bertsch, „Beobachtungen zu Runges bildnerischem Werk und seiner Kunstauffassung“, in: *Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik* [Ausst.kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 3.12.2010–13.3.2011; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 13.5.-4.9.2011], München 2010.

BESTGEN 2009

Ulrike Bestgen, „Formung ist Bewegung, ist Tat. Formung ist Leben. Paul Klee und Goethes Metamorphosenlehre“, in: Weimar 2009, S. 275–279.

BETHEL/BERLIN 1976

Benita Koch-Otte: Farblehre und Weberei: Bauhaus Weimar und Dessau, Burg Giebichenstein, Weberei Bethel [Ausst.kat.

Werkstatt Lydda, Bethel, 13.5.-30.6.1972;
Bauhaus-Archiv, Berlin, 20.2.-4.4.1976],
Bielefeld 1976.

BHATTACHARYA-STETTLER 1998

Therese Bhattacharya-Stettler, „'Es ist frei und einfach beim Meister Klee.' Unveröffentlichte Tagebuchauszüge von Otto Nebel (1892–1971)“, in: *Berner Almanach*, Bd. 2: Literatur, hg. von Adrian Mettauer, Bern 1998, S. 297–312.

BIACH 1914

Rudolf Biach, „Henri Bergsons Entwicklungstheorie“, in: *Kosmos. Handweiser für Naturfreunde*, 11. Jg., Heft 2, 1914, S. 49–53.

BILLROTH 1896

Theodor Billroth, *Wer ist musikalisch?*, hg. von Eduard Hanslick, Berlin 1896. [1. Auflage 1895]

BLAUE REITER 1912

Der Blaue Reiter, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

BLAUE REITER 2004

Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hg.), *Der Blaue Reiter*, dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, Jubiläums Edition, München 2004.

BLAVATSKY 1899

Helena Petrovskaja Blavatsky, *Geheimlehre. Die Vereinigung von Wissenschaft, Religion und Philosophie* (1888), Bd. 1: Kosmogogenesis, Leipzig 1899.

BLAVATSKY 1958–1960

Helena Petrovskaja Blavatsky, *Geheimlehre. Die Vereinigung von Wissenschaft, Religion und Philosophie* (1888), 4 Bde., Ulm 1958–1960.

BLÜHER 1914

Hans Blüher, „Zur Kritik des Sexualitätsbegriffs“, in: *Der Sturm*, 5. Jg., Nr. 6, 1914, S. 46–47.

BLUMENKRANZ-ONIMUS 1971

Noëmi Blumenkranz-Onimus, « La spirale, thème lyrique dans l'art moderne », in: *Revue d'esthétique*, Nr. 1, 1971, S. 293–311.

BOEHM 1986

Gottfried Boehm, „Natur und Abstraktion. Die Geschichte der Landschaftsmalerei von ihrem Ende her gesehen“, in: *Die Landschaft. Meisterwerke des 16.-20. Jahrhunderts aus dem Von der Hedt-Museum Wuppertal* [Ausst.kat. Kunsthalle Bielefeld, 13.4.-22.6.1986; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 12.7.-14.9.1986], Bielefeld 1986, S. 29–37.

BOEHM 1989

Gottfried Boehm, „Streben nach Gesicht' - Hinweise zum zeichnerischen Spätwerk Paul Klees“, in: *Paul Klee. Späte Zeichnungen von 1939* [Ausst.kat. Museum Folkwang, Essen, 10.9.-29.10.1989; Museum Fridericianum, Kassel, 5.11.-30.12.1989], Essen 1989, S. 157–164.

BÖLSCHKE 1914

Wilhelm Bölsche, *Das Liebesleben der Natur*, Jena 1914. [Nachlass-Bibliothek Hans Klee]

BOMBE 1917

Walter Bombe, „Franc Marc und der Expressionismus“, in: *Das Kunstblatt*, 1. Jg., 1917, S. 72–79.

BONNEFOIT 2004

Régine Bonnefoit, „Der ‚Spaziergang des Auges' im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee“, in: *Kritische Berichte*, 32. Jg., Heft 4, 2004, S. 6–18.

BONNEFOIT 2005

Régine Bonnefoit, „Von der Bedeutung der Schlangen- und Zickzacklinie in Klees Kunsttheorie. Eine Geschichte zweier Kontrahenten“, in: *Paul Klee. Kein Tag ohne Linie* [Ausst.kat. Zentrum Paul Klee, Bern, 20.6.2005–5.3.2006; Museum Ludwig, Köln, 9.12.2006–4.3.2007], Ostfildern-Ruit 2005, S. 50–59.

BONNEFOIT 2007

Régine Bonnefoit, „Paul Klee und der Münchener ‚Kultus der Linie'“, in: *Münster 2007*, S. 200–219.

BONNEFOIT 2008A

Régine Bonnefoit, „Paul Klees Wahlverwandtschaft mit Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Bauhaus-Lehre“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 71, Heft 2, 2008, S. 243–258.

BONNEFOIT 2008B

Régine Bonnefoit, „Paul Klee und die ‚Kunst des Sichtbarmachens‘ von Musik“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 65. Jg., Heft 2, 2008, S. 122–151.

BONNEFOIT 2009

Régine Bonnefoit, *Die Linientheorien von Paul Klee*, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 76, Petersberg 2009.

BOSSMANN 1993

Andreas Bossmann, „Kunst im Widerspruch. Maler am Bauhaus“, in: Ahlen 1993, S. 27–43.

BOSSMANN/THÖNER 1993

Andreas Bossmann, Wolfgang Thöner, „Das Bauhaus 1919 bis 1933. Ursprünge und Vorgeschichte des Bauhauses“, in: Ahlen 1993, S. 15–26.

BOTAR 2011A

Oliver A.I. Botar, „Defining Biocentrism“, in: Botar/Wünsche 2011, S. 15–45.

BOTAR 2011B

Oliver A.I. Botar, „László Moholy-Nagy and Biocentrism“, in: *Moholy-Nagy in Motion* [Ausst. kat. The Museum of Modern Art, Hayama, 16.4.-10.7.2011; The National Museum of Modern Art, Kyoto, 20.7.-4.9.2011; Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Sakura, 17.9.-11.12.2011], Kyoto 2011, S. 259–264.

BOTAR/WÜNSCHE 2011

Biocentrism and Modernism, hg. von Oliver A.I. Botar und Isabel Wünsche, Farnham 2011.

BREMEN 2003

Paul Klee - Lehrer am Bauhaus [Ausst.kat. Kunsthalle Bremen, 30.11.2003–29.2.2004], Bremen 2003.

BRÜNING 1995

Ute Brüning (Hg.), *Das A und O des Bauhauses. Bauhauswerbung, Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign*, mit Beiträgen von Ute

Brüning, Jeannine Fiedler und Ben Buschfeld, Alain Findeli u. Lothar Schreyer, Berlin 1995.

BÜCHLER 1908

Karl Büchler, „Die ästhetische Bedeutung der Spannung“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 2, 1908, S. 207–254.

BUDAPEST/MADRID/KÖLN 1988

Bauhaus Utopien - Arbeiten auf Papier [Ausst. kat. Nationalgalerie, Budapest, 9.3.-20.4.1988; Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 5.5.-26.6.1988; Kölnischer Kunstverein, 15.7.-4.9.1988], Stuttgart 1988.

BÜHLER 1913

Karl Bühler, *Die Gestaltwahrnehmungen. Experimentelle Untersuchungen zur psychologischen und ästhetischen Analyse der Raum- und Zeitanschauung*, Stuttgart 1913.

BUNGE 1996

Matthias Bunge, *Zwischen Intuition und Ratio. Pole des Bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys*, Stuttgart 1996.

BUNK 1992

Renate L. Bunk, *Natur und Kunst bei Leonardo da Vinci, Paul Klee und Joseph Beuys: Zum Selbstverständnis künstlerischer Produktion und seiner Relevanz für ästhetische Erziehung*, Dortmund 1992.

BURCKHARDT 1900

Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 4 Bde., 8. verb. u. verm. Aufl., Leipzig 1900.

BUSCH 1988

Werner Busch, „Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts“, in: *Buchillustration im 19. Jahrhundert*, hg. von Regine Timm (Wolfenbüttler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 15), Wolfenbüttel 1988, S. 117–148.

BUSCHOFF 2003

Anne Buschhoff, «Die Bauhausarbeit ist leicht, wenn man nicht als Maler sich verpflichtet fühlt, etwas zu producieren.», in: Bremen 2003, S. 10–27.

BUSSE 1912

Erwin von Busse, „Die Kompositionsmittel bei Robert Delaunay“, in: *Blaue Reiter* 1912, S. 48–52.

CARUS 1975A

Carl Gustav Carus, „Rezension über ‚Versuche über die Metamorphose der Pflanzen, übersetzt von Frédéric Soret‘ (1832)“, in: *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland*, Teil I, 1773–1832, hg., eingel. und komm. von Karls Robert Mandelkow, München 1975, S. 496–502.

CARUS 1975B

Carl Gustav Carus, *Natur und Idee oder das Werdende und sein Gesetz*, Hildesheim/New York 1975. [Nachdruck der Ausgabe Wien 1861]

CARUS 1986

Carl Gustav Carus, „Über Begriff und Vorgang des Entstehens (1859)“, in: ders., *Zwölf Briefe über das Erdleben*, hg. von Ekkehard Meffert, Stuttgart 1984, S. 28–42.

CASSIRER 2001A

Ernst Cassirer, *Freiheit und Form: Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 7, hg. von Birgit Recki, Hamburg 2001. [1. Ausgabe Berlin 1916]

CASSIRER 2001B

Ernst Cassirer, „Goethe und die mathematische Physik. Eine erkenntnis-theoretische Betrachtung“, in: *Aufsätze und kleine Schriften (1902–1921)*, bearb. von Marcel Simon, Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 9, hg. von Birgit Recki, Hamburg 2001, S.268–315. [1. Ausgabe Berlin 1921]

CLAUS 1891

Dr. C. Claus, *Lehrbuch der Zoologie*, Marburg 1891.

CURJEL 1958

Hans Curjel, „Henry van de Velde“, in: *Henry van de Velde, 1863–1957 - Persönlichkeit und Werk* [Ausst.kat. Kunstgewerbemuseum Zürich, 6.6. bis 3.8. 1958], Zürich 1958. S. 7–19.

DAUER 1992

Horst Dauer, „Bauhaus-Ausstellung und Bauhaus-Woche 1923 in Weimar“, in:

Konstruktivistische Internationale schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922–1927. Utopien für eine europäische Kultur [Ausst.kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 30.5.-23.8.1992; Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 13.9.-15.11.1992], Stuttgart 1992, S. 182–186.

DA VINCI 1882

Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei (nach dem Codex Vaticanus 1270)*, übers. v. Heinrich Ludwig, 3 Bde., Wien 1882. [Neudruck: Osnabrück 1970.]

DA VINCI 1906

Leonardo da Vinci, *Der Denker Forscher und Poet. Nach den veröffentlichten Handschriften*, Auswahl, Übersetzung und Einleitung von Marie Herzfeld, 2. vermehrte Auflage, Jena 1906. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

DAS KUNSTBLATT

Das Kunstblatt, 1. Jg., 1917 – 17. Jg., 1933, 15 Bde., Nachdruck 1978.

DEBSCHITZ 1904

Wilhelm von Debschitz, „Eine Methode des Kunstunterrichts“, in: *Dekorative Kunst*, Jg. VII, 6.3.1904, S. 209–227.

DEICHER 1993

Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian, hg. v. Susanne Deicher, Berlin 1993.

DELAUNAY 1913

Robert Delaunay, „Über das Licht“, übersetzt von Paul Klee, in: *Der Sturm*, 3. Jg., Nr. 144/145, S. 225–226.

DELMENHORST 2000

Der Sturm. Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und andere im Berlin der zehner Jahre [Ausst.kat. Städtische Galerie, Delmenhorst, 18.6.-6.9.2000], Bremen 2000.

DESSAU 1988

Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau [Ausst.kat. Bauhaus Dessau, 7.8.-25.9.1988], Berlin 1988.

DICKEL 2006

Hans Dickel, „Natur diesseits der Landschaft. Die ‚Bioromantik‘ von Paul Klee“, in: *Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst*, Berlin 2006, S. 133–150.

DIETSCH 1990

Folke Dietzsch, *Die Studierenden am Bauhaus*, 2 Bde., Diss., Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, 1990. [unpubliziertes Manuskript, Kopie im Archiv ZPK]

DITTMANN 1990

Lorenz Dittmann, «'Wachstum' im Denken und Schaffen Paul Klees“, in: Saarbrücken/Karlsruhe 1990, S. 39–50.

DRIESCH 1905

Hans Driesch, *Der Vitalismus als Geschichte und als Lehre*, Natur- und kulturphilosophische Bibliothek, Bd. III, Leipzig 1905.

DRIESCH 1921

Hans Driesch, *Philosophie des Organischen. Gifford-Vorlesungen gehalten an der Universität Aberdeen in den Jahren 1907–1908*, 2. verbesserte und teilweise umgearbeitete Auflage, Leipzig 1921. [1. Auflage 1909]

DRIESCH 1923

Hans Driesch, *Ordnungslehre. Ein System des nichtmetaphysischen Teiles der Philosophie*, neue verbesserte und grösstenteils umgearbeitete Auflage, Jena 1923. [1. Auflage 1912]

DRIESCH 1951

Hans Driesch, *Lebenserinnerungen. Aufzeichnungen eines Forschers und Denkers in entscheidender Zeit*, Basel 1951.

DROSTE 1979

Magdalena Droste, „Klee und Kandinsky“, in: Stuttgart 1979, S. 9–22.

Droste 1985

Magdalena Droste, „Wechselwirkungen - Paul Klee und das Bauhaus“, in: Berlin/München/Bremen 1985, S. 26–40.

DROSTE 1990

Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933*, Köln 1990.

DROSTE 2009

Magdalena Droste, „Mystik, Romantik, Physiognomik. Traditionslinien in Oskar Schlemmers Porträt ‚Paracelsus‘, 1923“, in: Seemann/Valk 2009, S. 123–143.

DÜSSELDORF/STUTTGART 1995

Paul Klee. Im Zeichen der Teilung [Ausst. kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 21.1.-17.4.1995; Staatsgalerie Stuttgart, 29.4.-23.7.1995], mit Texten von Wolfgang Kersten und Osamu Okuda, Stuttgart 1995.

ECKERMANN 1902

J.[ohann] P.[eter] Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 2 Bde., Leipzig 1902. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

EDSCHMID 1920

Schöpferische Konfession. Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung, hg. von Kasimir Edschmid, Bd. 13, Berlin 1920.

EHRENFELS 1916

Christian von Ehrenfels, *Kosmogonie*, Jena 1916.

ENDELL 1995

August Endell, *Vom Sehen: über Architektur, Formkunst und „Die Schönheit der grossen Stadt“*, hg. von Helge David, Basel/Bosten/Berlin 1995.

ENGELBERT 1985

Arthur Engelbert, *Die Linie in der Zeichnung. Klee - Pollock - Twombly*, Essen 1985.

ENGELHARDT 1998

Dietrich von Engelhardt, „Natur und Geist, Evolution und Geschichte. Goethe in seiner Beziehung zur romantischen Naturforschung und metaphysischen Naturphilosophie“, in: Matussek 1998, S. 58–74.

ENGELHARDT/KUHN 1989

Wolf. v. Engelhardt, Dorothea Kuhn, „Johann Wolfgang Goethe (1749–1832)“, in: *Klassiker der Naturphilosophie. Von den Vorsokratikern bis zur Kopenhagener Schule*, hg. von Gernot Böhme, München 1989, S. 220–240.

ESENBECK 1861

Nees von Esenbeck, *Die allgemeine Formenlehre der Natur als Vorschule der Naturgeschichte*, Breslau 1861.

FANKHAUSER 1884

Johannes Fankhauser, *Leitfaden der Botanik zum Unterricht an Mittelschulen*, Bern 1884.

FEHRENBACH 1997

Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997.

FETZ 2008

Reto Luzius Fetz, „Forma formata – forma formans. Zur historischen Stellung und systematischen Bedeutung von Cassirers Metaphysik des Symbolischen“, in: *Lebendige Form. Zur Metaphysik des Symbolischen in Ernst Cassirers „Nachgelassenen Manuskripten und Texten“*, hg. von Reto Luzius Fetz und Sebastian Ullrich, Hamburg 2008, S. 15–34.

FIEDLER 1971

Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, hg. von Gottfried Boehm, 2 Bde., München 1971. [1. Auflage 1913/1914]

FRANCÉ 1906

Raoul Henri Francé, *Das Liebesleben der Pflanzen*, Stuttgart o.J. [1906].

FRANCÉ 1919

Raoul Henri Francé, *Die technischen Leistungen der Pflanzen*, Leipzig 1919.

FRANCÉ 1920

Raoul Henri Francé, *Die Pflanze als Erfinder, Kosmos. Gesellschaft der Naturfreunde*, Stuttgart 1920.

FRANCÉ 1923

Raoul Heinrich Francé, *Die Welt als Erleben. Grundriss einer objektiven Philosophie*, Dresden 1923.

FRANCÉ 1926A

Raoul Heinrich Francé, *Bios. Die Gesetze der Welt*, Taschenausgabe, Leipzig 1926.

FRANCÉ 1926B

Raoul Henri Francé, *Harmonie in der Natur, Kosmos. Gesellschaft der Naturfreunde*, Stuttgart 1926.

FRANCISCONO 1979

Marcel Franciscono, „Paul Klee um die Jahrhundertwende“, in: München 1979, S. 34–62.

FRANCISCONO 1991

Marcel Franciscono, *Paul Klee. His Work and Thought*, Chicago/London 1991.

FRANKFURT 1995

Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915 [Ausst.kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. Main, 3.6.-20.8.1995], Ostfildern 1995.

FRANZ 1993

Erich Franz, „Franz Marc: Konstruktionen der Verwandlung“, in: München/Münster 1993, S. 14–30.

FRANZ 2007

Erich Franz, „Franz Marc – Einfühlung in die Natur“, in: Münster 2007, S. 182–187.

FREY 2003

Stefan Frey, „Paul Klee - Chronologische Biographie 1920–1931“, in: Bremen 2003, S. 220–252.

FRIEDLAENDER 1910

Salomo Friedlaender, „Menschliches Allzumenschliches“, in: *Der Sturm*, Nr. 38, Berlin/Wien, 17.11.1910, S. 299–301.

FRIEDLAENDER 1911

Salomo Friedlaender, „Dr. Max Zerbst: ‚die vierte Dimension‘“, in: *Der Sturm*, Nr. 83, Berlin Okt. 1911, S. 663–664.

FRIEDLI 2000

Susanne Friedli, „Spezielle Ordnung“, in: Pfäffikon 2000, S. 69–74.

GASSNER/KERSTEN 1990

Hubertus Gassner, Wolfgang Kersten, „Physikalisches Weltbild und abstrakte Bildwelten. Kandinsky, Klee, Mondrian, Malewitsch“, in: *Funkkolleg „Moderne Kunst“* (Studienbegleitbrief 5), Weinheim/Basel 1990, S. S. 55–91.

GASSNER 1994

Hubertus Gassner, „Realität der Sympathie. Parallelismus der Naturreiche (Novalis)“, in: München 1994, S. 25–38.

GEELHAAR 1972

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

GEELHAAR 1979

Christian Geelhaar, „Journal intime oder Autobiographie? Über Paul Klees Tagebücher“, in: München 1979, S. 246–260.

GEHLEN 1960

Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a.M./Bonn 1960.

GIEDION-WELCKER 1954

Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, Stuttgart 1954.

GIEDION-WELCKER 1961

Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1961.

GLAESEMER 1976

Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*, Bern 1976.

GLAESEMER 1977

Jürgen Glaesemer, „Einleitung“, in: Bern 1977, S. 1–3.

GLAESEMER 1984

Jürgen Glaesemer, *Paul Klee, Handzeichnungen II. 1921 – 1936*, Bern 1984.

GLAESEMER 1987

Jürgen Glaesemer, „Paul Klee und die deutsche Romantik“, in: *Paul Klee. Leben und Werk* [Ausst.kat. The Museum of Modern Art, New York, 12.2.-5.5.1987; The Cleveland Museum of Art, 24.6.-16.8.1987; Kunstmuseum Bern, 25.9.1987–3.1.1988], Ostfildern-Ruit 1987, S. 13–29.

GOCKEL 2008

Bettina Gockel, „Paul Klee’s picture-making and persona: tools for making invisible realities visible“, in: *Studies in History and Philosophy Science*, Nr. 39, 2008, S. 418–433.

GOETHE 1840

Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke in vierzig Bänden*, Stuttgart/Tübingen 1840. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

GOETHE O.J.

Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise, Goethes sämtliche Werke*, Bd. 22, Berlin o.J. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

GOETHE 1913

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

GOETHE 1923

Johann Wolfgang Goethe, *Goethes Briefe an Charlotte von Stein*, 2 Bde., Leipzig 1923. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

GOETHE 1964

Johann Wolfgang von Goethe, „Polarität“, in: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 16, Zürich 1964, S. 863–864.

GOETHE 1973–1975

Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, 14 Bde., München 1973–1975.

GOETHE 1988

Johann Wolfgang Goethe, „Das Auge“, in: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 6.2, München 1988, S. 814–815.

GOHR 1979

Siegfried Gohr, „Symbolische Grundlagen der Kunst Paul Klees“, in: *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1910–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik* [Ausst.kat. Kunsthalle Köln, 11.4.-4.6.1979], Köln 1979, S. 81–94.

GOLTZ 1920

Hans Goltz (Hg.), *Der Ararat. Zweites Sonderheft. Paul Klee*, München, Mai-Juni 1920.

GRAEVENITZ 1988

Antje Graevenitz, „Oskar Schlemmers Kursus: Der Mensch“, in: *Oskar Schlemmer. Wand-Bild, Bild-Wand* [Ausst.kat. Städtische Kunsthalle, Mannheim 1.10.-27.11.1988], Mannheim 1988, S. 9–17.

GRAEVENITZ 1994

Gerhart von Graevenitz, *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan“*, Stuttgart/Weimar 1994.

GREENBERG 1941

Clement Greenberg, „On Paul Klee (1879–1940)“, in: *Partisan Review*, Bd. 8, Nr. 3, Mai–Juni 1941, S. 224–229.

GROHMANN 1934

Will Grohmann, *Paul Klee. Handzeichnungen 1921–1930*, Potsdam/Berlin 1934.

GROHMANN 1954

Will Grohmann, *Paul Klee*, Genf/Stuttgart 1954.

GROHMANN 1958

Will Grohmann, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Köln 1958.

GROPIUS 1923

Walter Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, in: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Weimar/München 1923, S. 7–18.

GROPIUS 1925

Walter Gropius, *Neue Arbeiten der Bauhaus-Werkstätten*, bauhausbücher band 7, München 1925. [Faksimile Ausgabe Mainz 1981]

GROTE 1928

Ludwig Grote, „junge bauhausmaler“, in: *bauhaus*, 2. Jg., Heft 2/3, 1928, S. 31.

GROTE 1959

Ludwig Grote (Hg.), *Erinnerungen an Paul Klee*, München 1959.

GÜNTHER 1914

Hanns Günther, „Biotechnik“, in: *Kosmos. Handweiser für Naturfreunde*, 11. Jg., Heft 3, 1914, S. 131–133, „(Schluss)“ Heft 4, 1914, S. 229–231.

GÜSE 1990

Ernst-Gerhard Güse, „Klees Zwiesprache mit der Natur“, in: Saarbrücken/Karlsruhe 1990, S. 17–24.

GUTBROD 1968

Karl Gutbrod (Hg.), *«Lieber Freund...» Künstler schreiben an Will Grohmann*, Köln 1968.

HAECKEL 1866

Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie. Allgemeine Grundzüge der organischen Formenwissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformierte Deszendenztheorie*, 2 Bde., Berlin 1866.

HAECKEL 1899

Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig/Wien 1899–1903.

HAECKEL 1913

Ernst Haeckel, *Die Natur als Künstlerin*, Berlin 1913.

HAFTMANN 1950

Werner Haftmann, *Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens*, München 1950.

HAFTMANN/GIEDION-WELCKER/GROHMANN U.A. 1957

Werner Haftmann, Carola Giedion-Welcker, Will Grohmann, Werner Schmalenbach, Georg Schmidt, *Im Zwischenreich. Aquarelle und Zeichnungen von Paul Klee*, Köln 1957.

HAGEN/WEIMAR/BERLIN U.A. 1992

Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit [Ausst.kat. Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen, 6.9.-8.11.1992; Kunstsammlung zu Weimar, 26.11.1992–30.1.1993; Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin, 22.2.-18.4.1993; Museum voor Sierkunst, Gent, 3.5.-4.8.1993; Museum für Gestaltung, Zürich, 28.8.-31.10.1993; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 18.11.1993–30.1.1994], Köln 1992.

HALLE 2001

Licht und Dunkel. Zum 200. Todestag von Novalis [Ausst.kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle/ Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt, 24.3.-20.5.2001], Halle 2001.

HAMM/WÜRZBURG 2005

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 2005.

HAMMACHER 1914

Emil Hammacher, *Hauptfragen der modernen Kultur*, Leipzig/Berlin 1914.

HAND 2009

Stacy Hand, „Feuer in Schwarzweiss. Naturkundliche Illustrationen und die Rolle der Wahrnehmungspsychologie im Werk von Hermann Obrist“, in: Zürich/München 2009, S. 74–89.

HANNOVER/KARLSRUHE/SALZBURG 1994

Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum [Ausst. kat. Sprengel Museum Hannover, 27.2.-8.5.1994; Badischer Kunstverein Karlsruhe, 21.5.-10.7.1994; Rupertinum Salzburg, 21.7.-4.9.1994], Freiburg i.B. 1994.

HANSLICK 1989

Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Wiesbaden 1989. [1. Auflage 1854]

HARLAN 2000

Volker Harlan, „Die Dynamik der ‚Urpflanze‘, wie Goethe, Klee und Beuys sie sahen“, in: Bedburg-Hau/Heidelberg 2000, S. 116–129.

HARLAN 2002

Volker Harlan, *Das Bild der Pflanzen in Wissenschaft und Kunst: bei Aristoteles und Goethe, der botanischen Morphologie des 19. und 20. Jahrhunderts und bei den Künstlern Paul Klee und Joseph Beuys*, Stuttgart/Berlin 2002.

HÄRTL 1994

Heinz Härtl, „Deutsche Romantik in Hebbels Tagebüchern“, in: *Studien zu Hebbels Tagebüchern*, hg. von Günter Häntzschel, München 1994, S. 111–121.

HARTLAUB 1917

Gustav F. Hartlaub, „Die Kunst und die neue Gnosis“, in: *Das Kunstblatt*, 1. Jg., 1917, S. 166–179.

HARTMANN 1985

Hans Hartmann, „Die Spirale im bildnerischen Denken von Paul Klee“, in: *Die Spirale im menschlichen Leben und in der Natur, eine interdisziplinäre Schau* [Ausst.kat. Museum für Gestaltung, Gewerbemuseum, Basel, 18.6.-15.9.1985], Basel 1985, S. 94–97.

HAUSENSTEIN 1920

Wilhelm Hausenstein, *Vom Geist des Barock*, München 1920. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

HAXTHAUSEN 1979

Charles Werner Haxthausen, „Klees künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Münchner Jahre“, in: München 1979, S. 98–130.

HAXTHAUSEN 1981

Charles Werner Haxthausen, *Paul Klee. The Formative Years*, New York, London 1981.

HEBBEL O.J.

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

HEBBEL 1903

Friedrich Hebbel, *Tagebücher*, 4 Bde., Berlin 1903. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

HELMHOLTZ 1867

Hermann von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik, Allgemeine Encyclopädie der Physik*, Bd. 9, hg. von Gustav Karsten, Leipzig 1867.

HELMHOLTZ 1876

Hermann von Helmholtz, „Über den Ursprung und die Bedeutung der geometrischen Axiome“ (Vortrag gehalten in Heidelberg 1870), in: Ders., *Populäre wissenschaftliche Vorträge*, Bd. 3, Braunschweig 1876, S. 21–54.

HELMHOLTZ 1981

Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863), Neudruck: Frankfurt a.M. 1981.

HENRY 1976

Sara Lynn Henry, *Paul Klee. Nature and Modern Science, the 1920s*. Vol. I: text, Vol. II: illustrations, 2 Bde., Dissertation, University of California, Berkeley, 1976. [unpubliziertes Manuskript, Kopie im Archiv ZPK]

HENRY 1977A

Sara Lynn Henry, „Form-Creating Energies. Paul Klee and Physics“, in: *Arts Magazine*, Bd. 52, Nr. 1, September 1977, S. 118–121.

HENRY 1977B

Sara Lynn Henry, „Klee's 'Kleinwelt' and Creation“, in: *Print Review, Pratt Graphics Center*, Heft 8, Herbst 1977, o. S.

HENRY 1988

Sara Lynn Henry, "The Perpetual-Motion Painting. Paul Klee's Meditation on the Cycles of Nature", in: *The Sciences*, 1988, S. 36–37.

HENRY 1989

Sara Lynn Henry, "Paul Klee's Pictorial Mechanics from Physics to the Picture Plane", in: *Pantheon*, 47. Jg., 1989, S. 147–165.

HENRY 1991

Sara Lynn Henry, *Klee's Twentieth Century Romanticism. Geology and Meteorology and the Wages of Scientific Curiosity*, Drew University 1999. [unpubliziertes Manuskript, Kopie im Archiv ZPK]

HENRY 2011

Sara Lynn Henry, „Klee's Neo-Romanticism: The wages of scientific curiosity“, in: *Botar/Wünsche* 2011, S. 181–206.

HERTEL 1931

Christof Hertel, „Genesis der Formen oder über die Formtheorie von Klee“, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, Nr. 3, Dezember 1931, o. S.

HERTWIG 1892

Richard Hertwig, *Lehrbuch der Zoologie*, Jena 1892.

HIRTH 1891

Georg Hirth, *Aufgaben der Kunstphysiologie*, München/Leipzig 1891.

HOBERG 2008

Annegret Hoberg, *Der Almanach. Der Blaue Reiter*, München 2008.

HOEBER 1918

Fritz Hoerber, "Das Erlebnis der Zeit und die Willensfreiheit", in: *Der Sturm*, 9. Jg., Heft 9, 1918, S. 120–122 und 132–133.

HÖLZEL 1980

Adolf Hölzel, „Einiges über die Farbe in ihrer bildharmonischen Bedeutung und Ausnützung“, Vortrag gehalten am 9.9.1919 anlässlich der 9. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Stuttgart, abgedruckt in: *Adolf Hölzel: Aufbruch zur Moderne* [Ausst.kat. Villa Stuck, München, 1.4.-1.6.1980], München 1980, S. 67–79.

HOFFMANN-ERBRECHT 1987

Lothar Hoffmann-Erbrecht, „Paul Klees Fuge in Rot (1921) Versuch einer neuen Deutung“, in: *Augsburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1987, S. 321–336.

HOFMAN 1913

Vlatislav Hofman, „Der Geist der Umwandlung in der bildenden Kunst“, in: *Der Sturm*, 4. Jg., Nr. 190/191, Berlin Paris 1913, S. 146.

HOFMANN 1953

Werner Hofmann, „Ein Beitrag zur ‚Morphologischen Kunsttheorie‘ der Gegenwart“, in: *Alte und Neue Kunst. Wiener Kunstwissenschaftliche Blätter*, 2. Jg., Heft 1, 1953, S. 63–80.

HOFMANN 1955

Werner Hofmann, „Studien zur Kunsttheorie der 20. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 18, 1955, S. 136–157.

HOFSTÄTTER 1965

Hans. H. Hofstätter, „Symbolismus und Jugendstil im Frühwerk von Paul Klee“, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 5. Jg., Nr. 5, 1965, S. 97–118.

HOPPE-SAILER 1994

Richard Hoppe-Sailer, „Carl Gustav Carus. Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im 19. Jahrhundert“, in: Hannover/Karlsruhe/Salzburg 1994, S. 67–73.

HOPPE-SAILER 1998A

Richard Hoppe-Sailer, *„Gut ist Formung. Schlecht ist Form“. Zum Problem des Naturbegriffs bei Paul Klee*, Habilitationsschrift, Universität Basel 1998. [unpubliziertes Manuskript, Kopie im Archiv ZPK]

HOPPE-SAILER 1998B

Richard Hoppe-Sailer, „Genesis und Prozess. Elemente der Goethe-Rezeption bei Carl Gustav Carus, Paul Klee und Joseph Beuys“, in: Matussek 1998, S. 276–300.

HOPPE-SAILER 2000

Richard Hoppe-Sailer, „Pflanzen und Steine; Zum Metamorphosebegriff bei Paul Klee und Joseph Beuys“, in: *Bedburg-Hau/Heidelberg* 2000, S. 90–99.

HOPPE-SAILER 2008

Richard Hoppe-Sailer, „Genesis und Garten: Das Beispiel ‚Inferner Park‘“, in: Bern/Oslo/Bergen 2008, S. 65–81.

HOPPE-SAILER 2009

Richard Hoppe-Sailer, „Metamorphose und Metaphysik. Anmerkungen zu Klees Goetherezeption“, in: Seemann/Valk 2009, S. 53–67

HUGGLER 1955

Max Huggler, „Die Theorien der Maler über die Malerei“, in: *Actes du XVII^{me} Congrès international d'histoire de l'art*, Amsterdam 23. – 31. Juli 1952, Den Haag 1955, S. 539–544.

HUGGLER 1961

Max Huggler, „Die Kunsttheorie von Paul Klee“, in: *Festschrift Hans R. Hahnloser*, hg. v. Ellen J. Beer, Paul Hofer, Luc Mojon, Basel/Stuttgart 1961, S. 425–441. [Wiederabdruck in Bern 1977, S. 3–19]

HUGGLER 1969

Max Huggler, *Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld/Stuttgart 1969.

HÜBNER 1910

Fritz Hübner, „Nietzsches Bild“ (Rezension zu Wilhelm Fischer, *Nietzsches Bild*, München 1910), in: *Der Sturm*, Nr. 44, 1910, S. 349–350.

HÜNEKE 2001

Andreas Hüneke, „Freiheit und Gebundenheit. Lyonel Feininger, das Bauhaus und Alois Schardt“, in: Halle 2001, S. 56–58.

HÜTER 1976

Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule*, 2. Aufl., Berlin 1976.

HÜTER 1992

Karl-Heinz Hüter, „Hoffnung, Illusion und Enttäuschung. Henry van de Velde Kunstgewerbeschule und das frühe Bauhaus“, in: Hagen/Weimar/Berlin u.a. 1992, S. 285–339.

INGENSIEP 1998

Hans Werner Ingensiep, „Metamorphosen der Metamorphosenlehre. Zur Goethe-Rezeption in der Biologie von der Romantik bis in die Gegenwart“, in: Matussek 1998, S. 259–275.

ITTEN 1980

Johannes Itten, „Analyse alter Meister“, in: *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit* (1912), Neudruck: München 1980.

JAMES 1993

Martin S. James, „Piet Mondrians Theorie der Geschlechterrollen“, in: Deicher 1993, S. 201–220.

JOACHIMI 1905

Marie Joachimi, *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, Jena/Leipzig 1905.

JOCHIMS 1968

Reimer Jochims, *Der Begriff der Erkenntnis in der Kunsttheorie Konrad Fiedlers*, München 1968.

KAIN/MEISTER/VERSPOHL 1999A

Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl (Hg.), *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag* (Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10), Jena 1999.

KAIN/MEISTER/VERSPOHL 1999B

Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl, „Eine Integrale Biographie Paul Klees. Der künstlerisch-intellektuelle und musikalisch-gesellige ‚Lebenslauf Werklauf‘ Paul Klees zwischen 1921 und 1926“, in: Kain/Meister/Verspohl 1999a, S. 83–356.

KAKINUMA 2011

Marie Kakinuma, „Die Serie der ‚Selbstbildnisse‘ im Jahr 1910“, in: Kyoto/Tokyo 2011, S. 14–22.

KÁLLAI 1928

Ernst Kállai, „das bauhaus lebt“, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, 2. Jg., Nr. 2/3, 1928, S. 1–2.

KÁLLAI 1929A

Ernst Kállai, „bauen und leben“, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, 3. Jg., Nr. 1, 1929, S. 12

KÁLLAI 1929B

Ernst Kállai, „Kindheit der Iris“, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, 3. Jg., Nr. 3, 1929, S. 20–21.

KÁLLAI 1929C

Ernst Kállai, „Junge Bauhausmaler“, in: *Das Kunstblatt*, 13. Jg., 1929, S. 198–201.

KÁLLAI 1930

Ernst Kállai, „Zehn Jahre Bauhaus“, in: *Die Weltbühne*, 26. Jg., Nr. 4, 1930, S. 135–139.

KÁLLAI 1931

Ernst Kállai, „Kunst und Technik“, in: *Sozialistische Monatshefte*, 37. Jg., Nr. 11, 1931, S. 1095–1103.

KÁLLAI 1933

Ernst Kállai, „Bioromantik“, in: *Sozialistische Monatshefte*, 39. Jg., 77. Band, 1933, S. 46–50.

KANDINSKY 1912A

Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

KANDINSKY 1912B

Wassily Kandinsky, „Über die Formfrage“, in: *Blaue Reiter* 1912, S. 74–102. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

KANDINSKY 1913

Wassily Kandinsky, „Malerei als reine Kunst“, in: *Der Sturm*, 4. Jg., Nr. 178, 1913, S. 98–99. [Wieder abgedruckt in: *Walden* 1918, S. 12–18.]

KANDINSKY 1925

Wassily Kandinsky, „Gestern – Heute – Morgen“, in: *Künstlerbekenntnisse : Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler*, hg. von Paul Westheim, Berlin [1925], S. 164–165. [Originaldatierung 1923]

KANDINSKY 1926A

Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München 1926. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

KANDINSKY 1926B

Wassily Kandinsky, „der wert des theoretischen unterrichts in der malerei“, in: *bauhaus*, Nr. 1, 1926, S. 4.

KANDINSKY 1928

Wassily Kandinsky, „kunstpädagogik“, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, 2. Jg., Nr. 2–3, 1928, S. 8–10.

KANDINSKY 1975

Wassily Kandinsky, „Cours au Bauhaus“, in: ders. *Ecrits complets. La synthèse des arts*, Bd. 3, hg. von Philippe Sers, Paris 1975, S. 159–391.

KANDINSKY 1977

Wassily Kandinsky, *Rückblick 1901–13*, Bern 1977. [Erstmals herausgeben im Verlag *Der Sturm* 1913]

KANDINSKY 1978

Nina Kandinsky, *Kandinsky und Ich*, Bergisch Gladbach 1978.

KANDINSKY 2007

Wassily Kandinsky, *Gesammelte Schriften, 1889–1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, hg. von Helmut Friedel, München 2007.

KASSEL 1996

Wege in die Moderne. Jugendstil in München [Ausst.kat. Staatliche Museen Kassel, 24.11.1996–26.1.1997], München/Berlin 1997.

KAYSER 1926

Hans Kayser, *Orpheus. Vom Klang der Welt, Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik*, Potsdam 1926. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

KELLER TSCHIRREN 2007

Marianne Keller Tschirren, *Rhythmus und Polyphonie. Musikalische Strukturen im Unterricht und im Werk von Paul Klee 1920–1932*, Lizentiatsarbeit, Universität Bern, 2007. [unpubliziertes Manuskript, Kopie im Archiv ZPK]

KELLER TSCHIRREN 2012

Marianne Keller Tschirren, *Dreieck, Kreis und Kugel. Farbenordnungen im Unterricht von Paul Klee am Bauhaus*, Diss. Universität Bern, Bern 2012.

KERSTEN 1986

Wolfgang Kersten, „Paul Klees Beziehung zum ‚Blauen Reiter‘“, in: Bern 1986, S. 261–273.

KERSTEN 1987

Wolfgang Kersten, *Paul Klee. «Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?»*, Marburg 1987.

KERSTEN 1999A

Wolfgang Kersten, „Von wo aus Ihnen der Künstler gar nicht mehr als abseitige Angelegenheit zu erscheinen braucht' Kunsthistorische Quellenkunde zu Paul Klees Jenaer Vortrag“, in: Kain/Meister/Verspohl 1999, S. 71–76.

KERSTEN 1999B

Wolfgang Kersten, „Paul Klee, Vortrag in Jena, 26. Januar 1924. Erläuterungen zur Transkription“, in: Kain/Meister/Verspohl 1999a, S. 47–69.

KERSTEN 2005

Wolfgang Kersten, „Das Problem ‚Rhythmus‘ bei Paul Klee“, in: *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*, hg. von Barbara Naumann, Würzburg 2005, S. 243–259.

KERSTEN 2009

Wolfgang Kersten, „Abstraktion als Spiel? Paul Klee und Friedrich Schiller“, in: Semman/Valk 2009, S. 30–49.

KERSTEN 2011

Wolfgang Kersten, „Zwischen Geniekult, Kultraum und Werkstatt“, in: Kyoto/Tokyo 2011, S. 34–39.

KLAGES 1922

Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, 2. Auflage, München 1922. [Nachlass-Bibliothek Lily Klee]

Klages 1968

Ludwig Klages, *Die Probleme der Graphologie. Entwurf einer Psychodiagnostik* (1910), in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Ernst Frauchiger et al., 16 Bde., Bonn 1964–1968, Bd. 7 (1968): *Graphologie I*, S. 1–273.

KLEE 1912

Paul Klee „Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich“, in: *Die Alpen. Monatszeitschrift für schweizerische und allgemeine Kultur*, IV. Jg., Heft 12, S. 696–704. [Wieder abgedruckt in: Klee 1976, S. 105–111.]

KLEE 1945

Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, Bern-Bümpliz 1945.

KLEE 1956

Paul Klee, *Graphik* (Entwurf für Schöpferische Konfession, Faksimile und Transkription), Bern 1956.

KLEE 1960

Felix Klee, *Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten*, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen, Zürich 1960.

KLEE 1965

Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Faksimile-Nachdruck nach der Ausgabe von 1925, Mainz/Berlin 1965.

KLEE 1976

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

KLEE 1979

Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts und Transkription, hg. von Jürgen Glaesemer, Basel 1979.

KLEE 1987

Paul Klee, *Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, hg. von Günther Regel, Leipzig 1987.

KLEE 1999

Paul Klee, „Vortrag Jena“ (1924), in: Kain/Meister/Verspohl 1999a, Faksimilierte Wiedergabe, S. 11–46 und Transkription, S. 48–69.

KLEE 2004

Paul Klee. *Cours du Bauhaus, Weimar 1921–1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*, hg. von Margaret Pfenninger, übersetzt von Claude Riehl, Strassburg 2004.

KLEIN-WIELE 2007A

Holger Klein-Wiele, „Abstraktion – Bewegung – Ornamentik. Grundlagen für den Jugendstil in Europa“, in: Münster 2007, S. 46–55.

KLEIN-WIELE 2007B

Holger Klein-Wiele, „'Zugleich aus der Natur und aus dem Gefühl' – Die Dynamik von Linie und Form bei Hermann Obrist“, in: Münster 2007, S. 110–123.

KLINGSÖHR-LEROY 2001

Cathrin Klingsöhr-Leroy, „Der Künstler als ‚Seher‘. Paul Klee, Fritz Winter und Novalis“, in: Halle 2001, S. 62–68.

KLINGSÖHR-LEROY 2010

Cathrin Klingsöhr-Leroy, „Paul Klee und Franz Marc: Analyse oder Mysterium“, in: Kochel/Halle/Bern 2010, S. 153–165.

KOCHEL/HALLE/BERN 2010

Franz Marc - Paul Klee. Dialog in Bildern [Ausst.kat. Franz Marc Museum, Kochel, 27.6.-3.10.2010; Stiftung Moritzburg, Halle, 24.10.2010–9.1.2011; Zentrum Paul Klee, Bern, 28.1.-1.5.2011], Wädenswil 2010.

KOMOR 2007

Caroline Komor Müller, *Austausch und Selbstreflexion. Die Freie Malklasse von Paul Klee 1927–1931*, Lizentiatsarbeit, Universität Bern, 2007. [unpubliziertes Manuskript, Kopie im Archiv ZPK]

KOSCHATZKY 1999

Walter Koschatzky, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1999.

KUCHLING 1986

Heimo Kuchling, „Probleme der künstlerischen Bauhaus-Lehre“, in: *Kontur. Zeitschrift für Kunsttheorie*, Nr. 36, 1968, S. 1–15.

KURTH 1946

Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern 1946. [1. Auflage 1917]

KURTH 1973

Ernst Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, München 1973. [1. Auflage 1913]

KUTHY/FREY 1984

Sandor Kuthy, Stefan Frey, „Kandinsky und Klee: Aus dem Briefwechsel der beiden Künstler und ihrer Frauen 1912–1940“, in: *Berner Kunstmitteilungen*, Nr. 234–236, Dezember 1984/Februar 1985, S. 1–24.

KYOTO/TOKYO 2001

Paul Klee. Art in the Making [Ausst.kat. The National Museum of Modern Art, Kyoto, 12.3.-15.5.2011; The National Museum of Modern Art, Tokyo, 31.5.-31.7.2011], Kyoto/Tokyo 2011.

LANG 1919

Robert Lang, *Experimentalphysik I. Mechanik der festen, flüssigen und gasigen Körper*, Berlin/Leipzig 1919. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

LANGNER 1980

Johannes Langner, „Iphigenie als Hund. Figurenbild im Tierbild bei Franz Marc“, in: *Franz Marc 1880–1916* [Ausst.kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.8.-26.10.1980], München 1980.

LANKHEIT 1951

Klaus Lankheit, „Die Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei“, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, 1951, S. 55–90.

LESSING 1924

Theodor Lessing, *Untergang der Erde am Geist (Europa und Asien)*, Hannover 1924. [1. Auflage 1914]

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 1990.

LICHTENSTERN 2000

Christa Lichtenstern, „Klee und Beuys im Gespräch mit Novalis“, in: Bedburg-Hau/Heidelberg 2000, S. 100–112.

LIPPS 1902

Theodor Lipps, *Vom Fühlen, Wollen und Denken. Eine psychologische Skizze*, Leipzig 1902.

LIPPS 1903/1906

Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Bd. 1: *Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg/Leipzig 1903; Bd. 2: *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, Hamburg/Leipzig 1906.

LUPRECHT 1999

Mark Luprecht, *Of angels, things and death. Paul Klee's last painting in context*. New York/Bern 1999.

MAEDA 1980

Fujio Maeda, „Die Vereinigung der mathematischen und organischen Bildsprache. Gliederungsbegriff bei Paul Klee (1879–1940)“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 25, Nr. 2, 1980, S. 185–201.

MAEDA 2007

Fujio Maeda (Hg.), *Paul Klee als Seelenforscher*, Tokyo 2007.

MALDONADO 2002

Guitemie Maldonado, « De la sphère au caillou. Courbes et géométrie dans l'art européen des années 1930 », in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Nr. 81, Herbst 2002, S. 62–79.

MALDONADO 2004

Guitemie Maldonado, « 'Un petit voyage au pays de Meilleure Connaissance.' Paul Klee, l'art et la nature à l'aube du xxe siècle », in: Strassburg 2004, S. 14–19.

MANTHEY 1983

Jürgen Manthey, *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*, München/Wien 1983.

MARC 1912

Franz Marc, „Die Masken“ in: *Blaue Reiter* 1912, S. 21–26. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

MARC 1978

Franz Marc, *Schriften*, hg. von Klaus Lankheit, Köln 1978.

MARC 1989

Franz Marc, *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, hg. von Günter Meissner, Leipzig/Weimar 1989.

MARCADÉ 2007

Jean-Claude Marcadé, *L'Avant-Garde Russe 1907–1927*, Paris 2007.

MATTENKLOTT 1994

Gert Mattenkloft, „Sinnlich-Übersinnlich. Verklärung der Vitalen in der ersten Jahrhunderthälfte“, in: München 1994, S. 16–23.

MATUSSEK 1998

Goethe und die Verzeitlichung der Natur, hg. von Peter Matussek, München 1998.

MAUL 2009

Giela Maul, „Die Metamorphosenlehre Goethes“, in: Weimar 2009, S. 280–281.

MAYR 1984

Ernst Mayr, *Die Entwicklung der biologischen Gedankenwelt. Vielfalt, Evolution und Vererbung*, übersetzt von K. de Sousa Ferreira, Berlin/Heidelberg/New York/Tokyo 1984.

MEYER 1928

Hannes Meyer, „bauen“ in: *bauhaus 2*, Heft 4, 1928.

MOE 2008

Ole Henrik Moe, „Carl von Linné und Paul Klee - eine Gegenüberstellung“, in: Bern/Oslo/Bergen 2008, S. 47–63.

MOHOLY-NAGY 1925

László Moholy-Nagy, *Malerei. Photographie. Film*, bauhausbücher, band 8, München 1925. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

MOHOLY-NAGY 1929

László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, bauhausbücher, band 14, München 1929. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

MÖNIG 1993

Roland Mönig, „'... mit pochendem Herzen am Anfang der Dinge ...' Franz Marcs ‚Skizzenbuch aus dem Felde‘“, in: Franz 1993, S. 233–241.

MÖSSER 1976

Andeheinz Mösser, *Die Probleme der Bewegung bei Paul Klee*, Heidelberg 1976.

MÖSSER 1977

Andeheinz Mösser, „Pfeile bei Paul Klee“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 39, 1977, S. 225–235.

MÜLLER 2004

Ulrich Müller, *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*, Berlin 2004.

MÜNCHEN 1979

Paul Klee. *Das Frühwerk 1883–1922* [Ausst.kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 12.12.1979–2.3.1980], München 1979.

MÜNCHEN/MÜNSTER 1993

Franz Marc. *Kräfte der Natur. Werke 1912–1915* [Ausst.kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München, 2.12.1993–13.2.1994; Westfälisches Landesmuseum Münster, 6.3.-15.5.1994], Ostfildern-Ruit 1993.

MÜNCHEN 1994

Elan Vital oder das Auge des Eros [Ausst.kat. Haus der Kunst, München, 20.5.-14.8.1994], München 1994.

MÜNSTER 2007

Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner [Ausst.kat. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Westfälisches Landesmuseum, Münster, 25.11.2007–17.2.2008], Münster 2007.

NATTER 1920

Christoph Natter, „Vortrag im Kunstverein über Paul Klee“, in: *Jenaische Zeitung*, 3./4. August 1920.

NATTER 1924

Christoph Natter, *Künstlerische Erziehung aus eigengesetzlicher Kraft*, Gotha/Stuttgart 1924.

NEUMANN 1985

Eckhard Neumann (Hg.), *Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse*, Köln 1985.

NIETZSCHE O.J.

Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Kriegsausgabe, 131–140. Tausend, Leipzig, o.J. [1914?]. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

NIETZSCHE 1980

Friedrich Nietzsche, „Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen“, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 1, München 1980, S. 803–872.

NOVALIS 1908

Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Novalis' Werke in vier Teilen*, hg. von Hermann Friedemann, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart o. J. [1908]. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

OBRIST 1900

Hermann Obrist, „Die Zukunft unserer Architektur. Ein Kapitel über das Persönliche und Schöpferische“, in: *Dekorative Kunst*, 4. Jg., Heft 9, 1901, S. 329–349.

OBRIST 1903

Hermann Obrist, „Ein künstlerischer Kunstunterricht“, in: *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Essays*, Leipzig 1903, S. 62–83.

OBRIST 1904

Hermann Obrist, „Die Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst“, in: *Dekorative Kunst*, 7. Jg., 1904, S. 228–232.

OKUDA 2000

Osamu Okuda, „'Exzentrisches Zentrum'. Paul Klee als Lehrer“, in: *Pfäffikon 2000*, S. 233–257.

OKUDA 2005

Osamu Okuda, „'Diesseitig bin ich gar nicht fassbar' - Paul Klee und die Esoterik“, in: *Hamm/Würzburg 2005*, S. 57–63.

OKUDA 2007

Osamu Okuda, „Kunst als ‚Projection aus dem überdimensionalen Urgrund‘. Über den Okkultismus bei Paul Klee“, in: *Maeda 2007*, S. 172–201.

OKUDA 2008

Osamu Okuda, „Paul Klee und die Pflanzenwelt: Botanik, Garten, Landschaft. Eine Chronologie“, in: *Bern/Oslo/Bergen 2008*, S. 9–21.

OKUDA 2009

Osamu Okuda, „Kunst als ‚Projektion aus dem überdimensionalen Urgrund‘. Über den Okkultismus bei Paul Klee“, in: *Wagner 2009*, S. 88–107.

PARTENHEIMER 1989

Maren Partenheimer, *Goethes Tragweite in der Naturwissenschaft: Hermann von Helmholtz, Ernst Haeckel, Werner Heisenberg, Carl Friedrich von Weizsäcker*, Berlin 1989.

PESE 1992

Claus Pese, „Manches Haus gibt es noch zu bauen! Henry van de Velde und Peter Behrens im Vergleich“, in: Hagen/Weimar/Berlin u.a. 1992, S. 231–249.

PFÄFFIKON 2000

Paul Klee. *Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus* [Ausst.kat. Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon, 14.5.-30.7.2000], Wabern 2005.

PFISTERER 2005

Ulrich Pfisterer, „Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance“, in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 41–72.

POLING 1982

Clark V. Poling, *Kandinsky-Unterricht am Bauhaus. Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin*, Weingarten 1982.

POLING 1984

Clark V. Poling, „Kandinsky in Russland und am Bauhaus 1915–1933“, in: Ders. [Ausst.kat. Kunsthaus Zürich, 30.5.-15.7.1984; Bauhaus-Archiv, Berlin, 9.8.-23.9.1984], Zürich 1984, S. 10–75.

PÖRKSEN 1998

Uwe Pörksen, „Raumzeit. Goethes Zeitbegriff aufgrund seiner sprachlichen Darstellung geologischer Ideen und ihrer Visualisierung“, in: Matussek 1998, S. 101–127.

PORTER AICHELE 1993

Kathryn Porter Aichele, „Paul Klee and the Energetics-Atomistics Controversy“, in: *Leonardo*, Vol. 26, Nr. 4, 1993, S. 309–315.

PRANGE 1991

Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Studien zur Reflexion des Abstrakten bei Bruno Taut und Paul Klee*, Hildesheim 1991.

PRANGE 2000

Regine Prange, „Klee und Kandinsky in Dessau“, in: *Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau*, Leipzig 2000, S. 65 – 91.

RAPP 1979

Dietrich Rapp, „Am Herzen der Schöpfung. Der Ursprung des bildnerischen Denkens bei Paul Klee“, in: *die Drei*, 49. Jg., Dezember 1979, S. 756–767.

READ 1959

Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, London 1959.

REGEL 1986

Günther Regel, „Die Kunsttheorie Paul Klees in ihrer Funktion bei der Herausbildung seiner Bildsprache“, in: *Akten Dresden 1986*, S. 51–55.

RENNHOFER 1987

Maria Rennhofer, *Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895–1914*, Wien 1987.

RICHTER 2004

Dorothea Richter, *Unendliches Spiel der Poesie. Romantische Aspekte in der Bildgestaltung Paul Klees*, Weimar 2004.

RICHTER 2009

Dorothea Richter, „Die kühle Romantik dieses Stils ohne Pathos ist unerhört“, in: *Ulm 2009*, S. 27–39.

RICKERT 1922

Heinrich Rickert, *Die Philosophie des Lebens. Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit*, Tübingen 1922. [1. Auflage 1920]

RIEDEL 1996

Wolfgang Riedel, *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin/New York 1996.

RIEGL 1923

Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1923. [1. Auflage 1893]

RIEGL 2000

Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I. Teil*, Berlin 2000. [1. Auflage 1901]

RINGBOM 1966

Sixten Ringbom, „Art in ‘The Epoch of the Great Spiritual’: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 29, 1966, S. 386–418.

RINGBOM 1970

Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo 1970.

RINGBOM 1977

Sixten Ringbom, "Paul Klee and the Inner Truth of Nature", in: *Arts Magazine*, 1977, S. 112–117.

RINKER 1993

Dagmar Rinker, *Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule): München 1902–1914*, München 1993.

RINKER 2007

Dagmar Rinker, „Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule) München 1902–1914“, in: *Münster 2007*, S. 134–139.

ROSENBAUM 2009

Alexander Rosenbaum, „'Kraft aus der Einsamkeit' Paul Dobe zwischen Kunsthochschule und Bauhaus“, in: Seemann/Valk 2009, S. 185–202.

ROSKILL 1992

Mark Roskill, *Klee, Kandinsky, and the Thought of Their Time. A Critical Perspective*, Urbana/Chicago 1992.

ROUSSEAU 2003

Pascal Rousseau, „'Arabesques'. Le formalisme musical dans les débuts de l'abstraction“, in: *Aux origines de l'abstraction, 1800–1914* [Ausst.kat. Musée d'Orsay, Paris, 3.11.2003–22.2.2004], Paris 2003, S. 230–245.

ROTZLER 1972

Willy Rotzler (Hrsg.), *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Werkverzeichnis von Anneliese Itten, Zürich 1972.

RÜDEN 1999

Egon von Rüden, *Zum Begriff künstlerischer Lehre bei Itten, Kandinsky, Albers und Klee*, Berlin 1999, speziell: Klee: Dividualität und Individualität, S. 153–200.

RÜMELIN 2001

Christian Rümelin, „Klees Umgang mit seinem eigenen Œuvre“, in: *Paul Klee. Jahre der Meisterschaft 1917–1933* [Ausst.kat. Stadthalle Balingen, 28.7.-30.9.2001], München/London/New York 2001, S. 21–37 und 215–222.

RUNGE 1965

Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, hg. von dessen ältestem Bruder (1840–1841), Neudruck in 2 Bde., Göttingen 1965.

RUNGE 1982

Philipp Otto Runge, *Briefe und Schriften*, München 1982.

SAARBRÜCKEN/KARLSRUHE 1990

Paul Klee. Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit der Natur [Ausst.kat. Saarland Museum Saarbrücken, 25.3.-27.5.1990; Prinz-Max-Palais, Karlsruhe, 22.6.-19.8.1990], München 1990. [2. revidierte Auflage 1992 hg. von Ernst-Gerhard Güse]

SANN 1998

Arno Sann, *Intuition und Expression. Über einige Beziehungen der Philosophie Henri Bergsons zur Kunsttheorie Paul Klees*, Giessen 1998.

SAVELLI 1986

Rosella Savelli, *Das theoretisch-didaktische Werk Paul Klees am Bauhaus, 1921–1931*, Diplomarbeit am Institut für Architektur der Universität Venedig. Fachbereich Geschichte der Architektur, 1986. [unpubliziertes Manuskript, Kopie im Archiv ZPK]

SAVELLI 1997

Rosella Savelli, *Bildnerische Gestaltungslehre (8/3)*, Forlì 1997. [unpubliziertes Manuskript, Kopie im Archiv ZPK]

SAVELLI 2000A

Rosella Savelli, „Die kunsttheoretischen Schriften Paul Klees“, in: Pfäffikon 2000, S. 9–16.

SAVELLI 2000B

Rosella Savelli, „Bildnerische Mechanik (oder Stillehre)“, in: Pfäffikon 2000, S. 127–139

SAVELLI 2000C

Rosella Savelli, „Planimetrische Gestaltung“, in: Pfäffikon 2000, S. 161–176

SCHANZE 1985

Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit, hg. von Helmut Schanze, Darmstadt 1985.

SHELLING 1858

F.W.J. Schelling, „Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie (1799)“, in: *Sämtliche Werke*, hg. von K. F. A. Schelling, Bd. 3, Stuttgart/Augsburg 1858, S. 269–334.

SHELLING 1860

F.W.J. Schelling, „Über das Verhältnis der bildenden Kunst zur Natur (1807)“, in: *Sämtliche Werke*, hg. von K. F. A. Schelling, Bd. 7, Stuttgart/Augsburg 1860, S. 289–329.

SHELLING 2004

F.W.J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, ausgewählt und eingeleitet von Werner Beierwaltes, Stuttgart 2004.

SCHILLER O. J.

Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, 16 Bde., Stuttgart/Berlin o. J. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

SCHIRREN 2001

Matthias Schirren, „Kunst und Natur in der Architektur der Moderne. Anmerkungen zu einer Wahlverwandtschaft“, in: *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeld zur Virtualität*, hg. von Akademie der Künste, Berlin 2001, S. 151–164.

SCHLEGEL 1906

Friedrich Schlegel, *1794–1802, Seine prosaischen Jugendschriften*, hg. von J. Minor, Wien 1906.

SCHLEGEL 2008

Friedrich Schlegel, *Lucinde*, Stuttgart 2008. [1. Auflage 1799]

SCHLEMMER 1928

Oskar Schlemmer, „unterrichtsgebiete“, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, 2. Jg., Nr. 2–3, Dessau 1928, S. 22–23.

SCHLEMMER 1977

Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, hg. von Tut Schlemmer, Stuttgart 1977.

SCHLEMMER 2003

Oskar Schlemmer, *Der Mensch. Unterricht am Bauhaus*, nachgelassene Aufzeichnungen, redigiert, eingeleitet und kommentiert von Heimo Kuchling, Berlin 2003.

SCHMARSOW 1905

August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig/Berlin 1905.

SCHMIDT 1916

Heinrich Schmidt (Hg.), *Philosophisches Wörterbuch*, Leipzig 1916. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

SCHMIDT 1923

Paul Ferdinand Schmidt, „Runge und die Gegenwart“, in: *Der Cicerone*, XV, 1923, S. 457–464.

SCHMIDT 2002

Christiane Schmidt, *Kandinskys Physikalische Kreise. Kunst als Medium naturwissenschaftlicher Erkenntnis*, Bonn 2002.

SCHMIDT-NONNE 1965

Helene Schmidt-Nonne, „Der Unterricht von Paul Klee in Weimar und Dessau“, in: Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Neue Bauhausbücher, hg. von Hans M. Wringler, Berlin 1965, S. 53–55.

SCHMITZ 1993

Norbert Schmitz, *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland. Hölzel, Wölfli, Kandinsky, Dvorák*, Bonn 1993.

SCHMITZ 2009

Norbert A. Schmitz, „Ikonologie der Esoterik versus esoterische Ikonologie“, in: Wagner 2009a, S. 194–217.

SCHOPENHAUER 1972

Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hg. von Arthur Hübscher, 7 Bde., 3. Aufl., Wiesbaden 1972.

SCHREYER 1956

Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956.

SCHULZ 1996

Gerhard Schulz, *Romantik: Geschichte und Begriff*, München 1996.

SCHULZ-HOFFMANN 1993

Carla Schulz-Hoffmann, „Utopie und Abstraktion. Franz Marc und die Bedeutung romantischer Denkvorstellungen für die Kunst der Moderne“, in: München/Münster 1993, S. 153–167.

SCHWEIZER 1975

Hans-Martin Schweizer, „Die Immanenz des Transzendenten in der Kunsttheorie von Paul Klee“, in: *Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag*, hg. von Albrecht Leuteritz, Barbara Lipps-Kant, Ingrid Nedo u. Klaus Schwager, Sigmaringen 1975, S. 237–261.

SCHWEIZER 1976

Hans-Martin Schweizer, *Paul Klee. Die Vermittlung von Kunsttheorie und Kunstpraxis in der Didaktik*, Diss. Universität Tübingen, 1976. [unpubliziertes Manuskript, Kopie im Archiv ZPK]

SEEMANN/VALK 2009

Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hg.), *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919–1925*, Klassik Stiftung Weimar, Jahrbuch 2009, Göttingen 2009.

SEMPER 1860

Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1860.

SIEBENBRODT 2000A

Michael Siebenbrodt, „Sturm und Bauhaus“, in: Delmenhorst 2000, S. 76–81.

SIEBENBRODT 2000B

Michael Siebenbrodt (Hg.), *Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft*, Ostfildern-Ruit 2000.

SORG 2007

Reto Sorg, „Von der pathetischen zur kühlen Romantik. Die Kunst der ‚Bewegung‘ bei Aby Warburg, Carl Einstein und Paul Klee“, in: Maeda 2007, S. 90–155.

SPARAGNI 2009

Tulliola Sparagni, „Paul Klee und die Romantik“, in: Ulm 2009, S. 9–25.

SPILLER 1956

Jürg Spiller (Hg.), *Paul Klee. Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre*, Bd. 1, Basel/Stuttgart 1956.

SPILLER 1970

Jürg Spiller (Hg.), *Paul Klee. Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel verbunden mit Naturstudium, und konstruktive Kompositionswege. Form- und Gestaltungslehre*, Bd. 2, Basel/Stuttgart 1970.

STADELMANN 1916

Heinrich Stadelmann, *Unsere Zeit und ihre neue Kunst*, Berlin 1916.

STASNY 1994

Peter Stasny, „Von der Vorlehre zur Formlehre - Der Unterricht von Paul Klee, Wassily Kandinsky und Ludwig Hirschfeld-Mack“, in: Weimar/Berlin/Bern 1994, S. 174–199.

STEINER 1915

Rudolf Steiner, *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*, 7., erw. Aufl., Leipzig 1915.

STEINER 1935

Rudolf Steiner, *Wie erlangt man Erkenntnisse der Höheren Welten?* (1904), Dornach 1935. [Nachlass-Bibliothek Paul und Lily Klee]

STEINER 1965

Rudolf Steiner, *Die Erkenntnis der Seele und des Geistes*, 15 öffentliche Vorträge gehalten zwischen dem 10.10.1907 und 14.5.1908 in Berlin (Architektenhaus) und München, Dornach 1965.

STEINER 1985

Rudolf Steiner, „Das Übersinnliche-Sinnliche in seiner Verwirklichung in der Kunst“, in: *Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik*, Taschenbücher aus dem Gesamtwerk, Bd. 650, 3. Aufl., Dornach 1985, S. 81–124.

STEINER 1986

Rudolf Steiner, *Der Baugedanke des Goetheanum* (Dornach 1932), Stuttgart 1986.

STELZER 1964

Otto Stelzer, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, München 1964.

STERNE 1921

Lawrence Sterne, *Tristram Schandis Leben und Meynungen*, 3 Bde., München 1921. [Nachlass-Bibliothek]

STOBER 2009

Dorothea Stober, „Der Vorkurs und ‚Die Zeit der Einseitigkeiten‘“, in: Weimar 2009, S. 59–63.

STRASSBURG 2004

Paul Klee et la nature de l'art. Une dévotion aux petites choses [Ausst.kat. Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 26.3.-20.6.2004], Strassburg 2004.

STUTTGART 1979

Klee und Kandinsky. *Erinnerung an eine Künstlerfreundschaft anlässlich Klees 100. Geburtstag* [Ausst.kat. Staatsgalerie Stuttgart, 6.5.-29.7.1979], Stuttgart 1979.

TEUBER 1973

Marianne L. Teuber, „New Aspects of Paul Klees Bauhaus Style“, in: *Paul Klee. Paintings and Watercolors from the Bauhaus Years 1921–1931* [Ausst.kat. Des Moines Art Center, 18.9.-28.10.1973], Des Moines 1973, S. 6–17.

TEUBER 1979

Marianne L. Teuber, „Zwei frühe Quellen zu Paul Klees Theorie der Form. Eine Dokumentation“, in: München 1979/1980, S. 261–298.

TRAEGER 1975

Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk*, München 1975.

TROOST 1884

Julius Troost, *Angewandte Botanik. Genaue Beschreibung von 250 häufig vorkommenden, zur Nahrung, landwirtschaftlichen, technischen und medicinischen Anwendung geeigneten wildwachsenden Pflanzen, (Phanerogamen) nebst Anleitung zur Aufsuchung, Gewinnung, Verwendung*, Wiesbaden 1884. [Nachlass-Bibliothek]

UEXKÜLL 1980

Jakob von Uexküll, *Kompositionslehre der Natur. Biologie als undogmatische Naturwissenschaft. Ausgewählte Schriften*, hg. von Thure von Uexküll, Frankfurt a. Main/Berlin/Wien 1980.

ULLRICH 2006

Wolfgang Ullrich, *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Frankfurt a.M. 2006.

ULM 2009

Paul Klee und die Romantik [Ausst.kat. Ulmer Museum, 8.3.-17.5.2009], Ostfildern 2009.

UNGER 1911

Erich Unger, „Nietzsche“, in: *Der Sturm*, Nr. 48, Berlin/Hannover 28.1.1911, S. 380–381 und 388–389.

VAN DE VELDE 1902

Henry van de Velde, „Die Linie“, in: *Die Zukunft*, 10. Jg., Bd. 40, Nr. 49, 1902, S. 385–388.

VERDI 1984

Richard Verdi, *Klee and Nature*, London 1984.

VERDI 1990

Richard Verdi, „Die botanische Bildwelt in der Kunst Paul Klees“, in: Saarbrücken/Karlsruhe 1990, S. 25–38.

VOGEL 1992

Marianne Vogel, *Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst*, München 1992.

VOLTZ 2004

René Voltz, « La nature, Paul Klee et le physicien », in: Strassburg 2004, S. 20–25.

VOWINCKEL 2003A

Andreas Vowinckel, „Paul Klees Beitrag zum Sammelband ‚Schöpferische Konfession‘, 1920“, in: Bremen 2003, S. 37–51.

VOWINCKEL 2003B

Andreas Vowinckel, „Beiträge zur ‚Bildnerischen Formlehre‘ (1921/1922) und zur ‚Bildnerischen Gestaltungslehre‘ (1928) von Paul Klee“, in: Bremen 2003, S. 52–145.

VOWINCKEL 2003C

Andreas Vowinckel, „Aus dem ‚Pädagogischer Nachlass‘ von Paul Klee“, in: Bremen 2003, S. 146–200.

WAENERBERG 1992

Annika Waenerberg, *Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil*, Helsinki 1992.

WAENERBERG 2009

Annika Waenerberg, „Lebenskraft als Leitfaden. Naturprozesse und Konstruktion in Obrists Formensprache“, in: Zürich/München 2009, S. 44–58.

WAGNER 1993

Monika Wagner, „Gustav Klimts ‚verrücktes Ornament‘“, in: Deicher 1993, S. 27–50.

WAGNER 2000

Christoph Wagner, „Zur Bedeutung des Chaos in den Naturentwürfen von Paul Klee, Wassily Kandinsky und Wols“, in: *Naturentwürfe - Arbeiten auf Papier von Cézanne bis Beuys* [Ausst.kat. Galerie Albstadt, 10.9.-12.11.2000], Albstadt 2000, S. 99–117.

WAGNER 2005A

Christoph Wagner, „Esoterik am Bauhaus? Eine Einführung“, in: Hamm/ Würzburg 2005, S. 16–19.

WAGNER 2005B

Christoph Wagner, „Zwischen Lebensform und Esoterik: Johannes Ittens Weg ans Bauhaus in Weimar“, in: Hamm/ Würzburg 2005, S. 65–77.

WAGNER 2009A

Christoph Wagner (Hg.), *Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?*, Regensburg 2009.

WAGNER 2009B

Christoph Wagner, „Johannes Itten und die Esoterik: Ein Schlüssel zum frühen Bauhaus?“, in: Wagner 2009a, S. 108–149.

WAGNER 2009C

Christoph Wagner, «Adolf Hölzel, Johannes Itten und das Bauhaus. Bemerkungen zur Rezeption von Hölzels Farbenlehre», in: *Kaleidoskop. Hoelzel in der Avantgarde* [Ausst.kat. Stuttgart 11.7.-1.11.2009], Heidelberg 2009, S. 111–115.

WAHL 1979

Volker Wahl, „Jena und das Bauhaus. Über Darstellungen, Leistungen und Kontakte des Bauhauses in der thüringischen Universitätsstadt“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 26. Jg., Heft 4/5, Weimar 1979, S. 340–350.

WAHL/ACKERMANN 2001

Volker Wahl (Hg.), Ute Ackermann (Bearb.), *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, Weimar 2001.

WALDEN 1918

Herwarth Walden (Hg.), *Expressionismus. Die Kunstwende*, Berlin 1918.

WALZEL 1908

Oskar F. Walzel, *Deutsche Romantik: eine Skizze*, Leipzig 1908.

WALLAS 1994

Armin A. Wallas, *Albert Ehrenstein. Mythenzerstörer und Mythenschöpfer*, München 1994.

WANDERSCHNEIDER 2008

Dieter Wandschneider, *Naturphilosophie*, Bamberg 2008.

WEDDERKOP 1920

Hermann von Wedderkop, *Paul Klee*, (Junge Kunst 13), Leipzig 1920.

WEDEKIND 1993

Gregor Wedekind, „Geschlecht und Autonomie. Über die allmähliche Verfertigung der Abstraktion aus dem Geist des Mannes bei Paul Klee“, in: Deicher 1993, S. 69–112.

WEDEKIND 1999

Gregor Wedekind, „Metamystik. Paul Klee und der Mythos“, in: *Paul Klee - in der Maske des Mythos* [Ausst.kat. Haus der Kunst, München, 1.10.1999–9.1.2000; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 19.2.-21.5.2000], Köln 1999, S. 62–90.

WEIDNER 1986

Klaus Weidner, „Paul Klee - Naturstudium und Formgesinnung“, in: Akten Dresden 1986, S. 16–20.

WEIMAR 2007

Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915), hg. von Volker Wahl (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen Grosse Reihe; Bd. 14), Köln 2007.

WEIMAR 2008

Von der Kunstschule zum Bauhaus. Spezialrepertorium zu den Archivbeständen der Kunstlehranstalten in Weimar, Grossherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar (1860–1919), Grossherzogliche Kunstgewerbeschule Weimar (1908–1915), Staatliches Bauhaus Weimar (1919–1926), bearbeitet von Dagmar Blaha, Franz Boblenz und Volker Wahl (Repertorien des Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar, Bd. 4), Weimar 2008.

WEIMAR 2009A

Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1933, hg. von Volker Wahl (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Grosse Reihe Bd. 15), Köln, Weimar und Wien 2009.

WEIMAR 2009B

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 2009.

WEIMAR/BERLIN/BERN 1994

Das frühe Bauhaus und Johannes Itten [Ausst.kat. Kunstsammlung zu Weimar, 16.9.-13.11.1994; Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin, 27.11.1994–29.1.1995; Kunstmuseum Bern, 17.2.-7.5.1995], Ostfildern 1994.

WEISS 1975

Peg Weiss, „Kandinsky and the ‚Jugendstil‘ Arts and Crafts Movement“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 117, Nr. 866, 1975, S. 270–279.

WERCKMEISTER 1978

Otto Karl Werckmeister, „Die neue Phase der Klee-Literatur“, in: *Neue Rundschau*, 89. Jg., Nr. 3, 1978, S. 405–420. [Wieder abgedruckt in: Werckmeister 1981, S. 179–197]

WERCKMEISTER 1982

Otto Karl Werckmeister, „Kairuan: Wilhelm Hausensteins Buch über Paul Klee“, in: *Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet* [Ausst.kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 12.12.1982–13.2.1983; Städtisches Kunstmuseum Bonn, 9.3.-24.4.1983], Stuttgart 1982, S. 76–95.

WERCKMEISTER 1981

Otto Karl Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt a.M. 1981.

WERCKMEISTER 1987

Otto Karl Werckmeister, „Jim M. Jordan, Paul Klee and Cubism; Richard Verdi, Klee and Nature“, in: *Kunstchronik*, 40. Jg., Heft 2, Februar 1987, S. 62–74.

WERCKMEISTER 1989

Otto Karl Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914–1920*, Chicago/London 1989.

WERCKMEISTER 1990

Otto Karl Werckmeister, „Klees Kunstunterricht“, in: *Kunst und Pädagogik. Erziehungswissenschaft auf dem Weg zur Aesthetik?*, hg. von Dieter Lenzen, Darmstadt 1990, S. 28–44.

WERCKMEISTER 2005

François Werckmeister, « Klee professeur et théoricien. Le Bauhaus », in: *Dossier de L'art*, Nr. 121, Juli-August 2005, S. 42–51.

WERTHEIMER 1912

Max Wertheimer, „Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegungen“, in: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie des Sinnesorgane*, Nr. 61, 1912, S. 161–265.

WETTSTEIN 1893

Heinrich Wettstein, *Leitfaden für den Unterricht in der Naturkunde. 1. Teil: Naturkunde und Erdkunde und 2. Teil: Physik, Chemie und Erdgeschichte*, Zürich 1893.

WICK 1994

Rainer K. Wick, „Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Itten Vorkurs am Bauhaus“, in: Weimar/Berlin/Bern 1994, S. 117–167.

WICK 2000

Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunstschule der Moderne*, Ostfildern-Ruit 2000. [Neu überarbeitete Auflage von Rainer K. Wick, *Die Bauhaus-Pädagogik*, Köln 1994.]

WIEDERKEHR SLADECZEK 2000

Eva Wiederkehr Sladeczek, „Der handschriftliche Œuvre-Katalog von Paul Klee“, in: Beiträge Bern 2000, S. 146–158.

WIDMANN 1902

Joseph Victor Widmann, „Nietzsches ‚Der Wille zur Macht‘. (Versuch einer Umwertung aller Werte.)“, in: *Der Bund*, Feuilleton, 53. Jg., Nr. 135–137, 139–144, 146–149, 16.-30. Mai 1902.

WINGLER 2009

Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus 1919–1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, 6. Aufl., Köln 2009.

WINGLER 1977

Hans M. Wingler (Hg.), *Kunstschulreform 1900–1933 (Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin, Kunstschule Debschitz, München, Frankfurter Kunstschule, Akademie, Breslau, Reimann-Schule Berlin)*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1977.

WINKLER 1961

Ernst Winkler, „Paul Klee und die exakte Wissenschaft“, in: *Paul Heinrich Diehl, Grenzen der Malerei*, Wien 1961, S. 195–246.

WINKLER 1986

Klaus-Jürgen Winkler, „Über den Unterricht Paul Klees am Bauhaus“, in: *Akten Dresden 1986*, S. 55–58.

WÖLFFLIN 1915

Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

WORRINGER 1918

Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, 5. Auflage, München 1918. [Nachlass-Bibliothek Paul Klee]

WORRINGER 1919

Wilhelm Worringer, „Bemerkungen zum Kubismus“, in: *Das Kestnerbuch*, hg. von Paul Erich Küppers, Hannover 1919.

WUCHER 2011

Monika Wucher, „Rereading Bioromanticism“, in: *Botar/Wünsche 2011*, S. 47–60.

WUNDT 1874

Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1874.

WÜNSCHE 2011

Isabel Wünsche, „Organic visions and biological models in Russian avant-garde art“, in: *Botar/Wünsche 2011*, S. 127–152.

WYSS 1996

Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996.

ZAHN 1920

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

ZERBST 1911

Max Zerbst, „Bewegung. Grundlage einer neuen Weltanschauung“, in: *Der Sturm*, Nr. 77, S. 612–613, Nr. 78, S. 620–621, Nr. 79, S. 629–631, Berlin Sept. 1911.

ZIEGERT 1986

Beat Ziegert, „The Debschitz School, Munich: 1902–1914“, in: *Design Issues*, Bd. 3, Nr. 1, Frühling 1986, S. 28–42.

ZIMMERMANN 2002

Reinhard Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, 2 Bde: Bd. 1: Darstellung, Bd. 2: Dokumentation, Berlin 2002.

ZIMMERMANN 2005A

Reinhard Zimmermann, „Das Kunstwerk als Wirk-Organismus. Zur Bildtheorie der Abstraktion“, in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 247–264.

ZIMMERMANN 2005B

Reinhard Zimmermann, „Der Bauhaus-Künstler Kandinsky – ein Esoteriker?“, in: *Hamm/Würzburg 2005*, S. 47–55.

ZIMMERMANN 2009

Reinhard Zimmermann, „Von der Romantik zur Abstraktion? Die Esoterik und die historischen Grundlagen der abstrakten Kunst“, in: *Wagner 2009*, S. 55–72.

ZÖLLNER 2002

Frank Zöllner, „Paul Klee, Friedrich Nietzsche und die androzentrische Konstruktion asketischen Schöpfertums“, in: *Psychische Energien bildender Kunst. Festschrift Klaus Herding*, hg. von Henry Keazor, Köln 2002, S. 217–256.

ZÜRICH/MÜNCHEN 2009

Hermann Obrist. Skulptur. Raum. Abstraktion. um 1900 [Ausst.kat. Museum Bellerive, Zürich, 6.3.-7.6.2009; Staatliche Graphische Sammlung, München, 16.7.-27.9.2009], Zürich 2009.

Dank:

Für die anregende Zusammenarbeit, die diese Dissertation überhaupt ermöglicht hat, bedanke ich mich ganz herzlich bei Marianne Keller Tschirren.

Ich danke ebenfalls Prof. Dr. Bättschmann, der das Forschungsprojekt über Jahre betreut hat, sowie dem Schweizerischen Nationalfond für die finanzielle Unterstützung.

Jonas Lüscher und Maria Horst waren für die kritische Lektüre der Erstfassung und für das Lektorat verantwortlich. Die grafische Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig hat dem Text die schöne und schlichte Form gegeben. Ihnen allen danke ich sehr herzlich für die wertvolle Unterstützung.

Mein tiefster Dank gilt Marius Lüscher, der meine Vorhaben stets bedingungslos und in jeder Hinsicht unterstützt.

Anlässlich dieser Forschungsarbeit wurden sämtliche Unterrichtsnotizen von Paul Klee als Faksimile und Transkription aufgearbeitet und in der Online-Datenbank www.kleegestaltungslehre.zpk.org kostenlos zugänglich gemacht. Als Abschluss des Projektes zeigt das Zentrum Paul Klee, Bern vom 31. Juli 2012 bis 6. Januar 2013 die Ausstellung "Meister Klee! Lehrer am Bauhaus". Zur Ausstellung erscheinen beim Hatje Cantz Verlag ein Katalog und ein E-Book. Mehr Info unter www.zpk.org

Fotonachweis:

Alle Werke von Paul Klee:

Peter Lauri, Bern und Abteilung für Medientechnologie, Universität Basel

Urheberrechtlicher Hinweis:

Dieses Dokument steht unter einer Lizenz der Creative Commons

Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5 Schweiz.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/>

Sie dürfen:

dieses Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen

Zu den folgenden Bedingungen:

Namensnennung. Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen (wodurch aber nicht der Eindruck entstehen darf, Sie oder die Nutzung des Werkes durch Sie würden entlohnt).

Keine kommerzielle Nutzung. Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.

Keine Bearbeitung. Dieses Werk darf nicht bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden.

Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen die Lizenzbedingungen, unter welche dieses Werk fällt, mitteilen.

Jede der vorgenannten Bedingungen kann aufgehoben werden, sofern Sie die Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.

Diese Lizenz lässt die Urheberpersönlichkeitsrechte nach Schweizer Recht unberührt.

Eine ausführliche Fassung des Lizenzvertrags befindet sich unter

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/legalcode.de>