

HINÜBERBAUEN IN EINE JENSEITIGE GEGEND PAUL KLEES LITHOGRAPHIE »DER TOD FÜR DIE IDEE« UND DIE GENESE DER ABSTRAKTION

VON REGINE PRANGE

Zu Beginn des Ersten Weltkriegs hatte Paul Klee, 35jährig, als Künstler noch kaum Anerkennung gefunden und war, auch was seine künstlerische Technik angeht, erst auf dem Wege zur Ausschöpfung seiner kreativen Möglichkeiten. Unter dem Eindruck des Kubismus hatte er zu einer abstrakten Gestaltungsweise gefunden, die dem französischen Vorbild jedoch – zumindest in der Meinung des Künstlers selbst – entschieden widersprach. Ging es Picasso und Braque um die Deformation und Zergliederung des Bildgegenstands, seine Facettierung in eine multiple Perspektivität, wehrte sich Klee von Anfang an gegen dieses destruktive Prinzip.¹ Anknüpfend an Delaunay sprach er sich für das »selbständige Bild« aus, »das ohne Motive aus der Natur ein ganz abstraktes Formdasein« führe, ein »Gebilde von plastischem Leben« sei.² Diese Betrachtung des abstrakten Kunstwerks als eines lebendigen Organismus wurde, weit über Klees Schriften hinaus, zum Topos der zeitgenössischen Künstlertheorien.

Der Ausgangspunkt dieser Theoriebildung ist die als Bedrohung empfundene, aus der Zerstörung des natürlichen Gegenstands abgeleitete künstlerische Form, die nur noch auf sich selbst verweist. Gerade ihr materieller Gebildecharakter, ihr unverrückbares So-Sein scheint ihr einen illusionären Status zu schaffen. »Form als Erscheinung«, so Klee in einer späteren Aussage, sei ein »böses, gefährliches Gespenst«, dem die »Form [...] als Genesis, als Werden, als Wesen« entgegengehalten werden müsse.³ Die von jedem Gegenstandsbezug losgelöste und selbst zum Organismus verwandelte reine Form kann vermeintlich den künstlerischen Bezug auf Wirklichkeit einlösen, so dem in der Abstraktion angetroffenen Sinnverlust zuvorkommen und den vom Kubismus noch offen ausgetragenen Konflikt der Form mit den ihr zugeordneten gegenständlichen Inhalten aufheben.

Nicht nur das Kunstpublikum erlebt also die endgültige Abkehr von der Sujetmalerei im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts als empfindlichen Einschnitt in seine Rezeptionsgewohnheiten. Auch für den Künstler, der diesen Bruch selbst herbeiführt, ist der Schritt in die Abstraktion angstbesetzt, und er versucht nachträglich, ihm seine Schärfe zu nehmen. Die an Klees Werk und Theorie exemplifizierten Versuche zu einer Assimilierung der konstruktiven nicht-mimetischen ästhetischen Form sind Thema der folgenden Ausführungen, die implizit auch auf eine Kritik der dieser Denktradition verhafteten Kunstgeschichtsschreibung zielen. Klees Verdikt der abstrakten Form nämlich ist nicht allein den Bestrebungen Wölfflins und Riegls an die Seite zu stellen, die die Form keineswegs als autonome, sondern nur als Emanation eines einheitlichen »Kunstwollens« gelten lassen wollten⁴, es koinzidiert auch mit heutigen Bestrebungen der zur Kontextforschung erweiterten Ikonologie, die ebenfalls gegenüber der Moderne den Zweck verfolgt, die Form aus ihrem isolierten ästhetischen Dasein gleichsam zu erlösen.⁵ Nicht die Analyse der angstmachenden historischen Bruchstelle in ihren Widersprüchen, sondern ihre Umgehung – die

Integration der Kunst in den übrigen kulturellen Kosmos und der Moderne in ein universales geschichtliches Kontinuum – ist seit jeher die vorrangige Intention der Kunstgeschichte als historischer Disziplin.⁶

Die Kunsttheorie in der Kunstproduktion. Titel und Bild

Klees Vorstellung eines elementaren Formendaseins äußert sich nicht nur in seinen theoretischen Reflexionen, sondern schlägt sich auch in seiner Kunst nieder, z. B. in der parodistischen Zeichnung *Begattung in der Luft 1912/129(A)*. Die sexuelle Symbolik kommentiert hier gleichsam die spontan spielerisch entfaltete Linienführung als eine sich selbst erzeugende vitale Kraft.⁷ Wenig später entstehen Werke experimentellen Charakters, die ohne jedes gegenständliche oder figurliche Motiv auskommen und so der Formel vom selbständigen Formendasein genügen. Klee beschränkt sich, z. B. in der Radierung *Abstraktion II 1913/182⁸*, auf wenige Gestaltungselemente wie Schraffuren, Kreise, Kreuze und Punkte und überzieht das gesamte Bildfeld mit einem flächigen Gespinnst, so daß auch eine Horizontlinie und damit der natürliche Raum nicht mehr mit der Bildwelt verknüpfbar ist. Diese Aktivierung der gesamten Bildfläche durch abstrakte Formen ist als Voraussetzung für Klees künstlerisches Schaffen und Denken von großer Wichtigkeit. Wenngleich Klee in seiner weiteren künstlerischen Entwicklung an symbolhaft-gegenständlichen Motiven festhält, bleibt auch dann der Realitätsverweis zu vage und ambivalent, um im Sinne von Abbild und Ausdruck erfaßt werden zu können. Seine ironisch-poetischen Titel fand der Künstler stets nachträglich, also ausgehend vom fertigen Bild, gleichsam als Rezipient seiner eigenen Werke; auch zahlreiche nachträgliche Änderungen sind nachgewiesen worden⁹. Die Bildtaufe vollzog sich assoziativ, wobei bestimmte, keineswegs das Bildganze dominierende Elemente mit Gegenständen der äußeren Realität korrespondieren. Besonders oft treten Architektur und architektonische Elemente als gegenständliche Analogien für konstruktiv-geometrische Bildelemente auf, etwa bei dem Aquarell *Innenarchitektur 1914/134*; aber auch der introspektive emotionale Eindruck, wie in dem Ölbild *Teppich der Erinnerung 1914/193*, kann zur Kommentierung der Form dienen.¹⁰

Direkte Bezeichnungen topographischer Motive in den Bildern der Tunisreise können nicht darüber hinwegtäuschen, daß Klees Interesse weniger der dort vorgefundenen Architektur galt als der (im übrigen schon vor der Tunisreise erprobten¹¹) Rasterung der Bildfläche aus locker gefügten Farbflächen, die im Motiv der Gärten und Häuser ihre Bereicherung und Spiegelung findet. Die Fortsetzung des nunmehr konstruktiv verfestigten Kompositionsprinzips in den Quadratbildern der Bauhauszeit, z. B. im *Städtebild: Rot-Grün gestuft, Mit der roten Kuppel 1923/90*, bestätigt das primäre Interesse an Farbe und Form; Stadtarchitektur vertritt Bildarchitektur, wird zum Symbol der Form, die schließlich ihre Selbständigkeit auch ohne Bezug auf Gegenständliches erweist, wie in dem zur gleichen Zeit entstandenen Bild *Harmonie Blau-Orange 1923/58*.¹²

Fiat ars – pereat mundus. Der symbolische Tod

Die Kriegsthematik einiger Bilder des Jahres 1914 beschränkt sich bei unvoreingenommener Sicht weitgehend auf den Bildtitel. So läßt die Lithographie *Schlachtfeld 1914*¹³ die Fortführung der kubistischen Formexperimente und das schon beobachtete Vokabular aus Schraffuren, Kreuz-

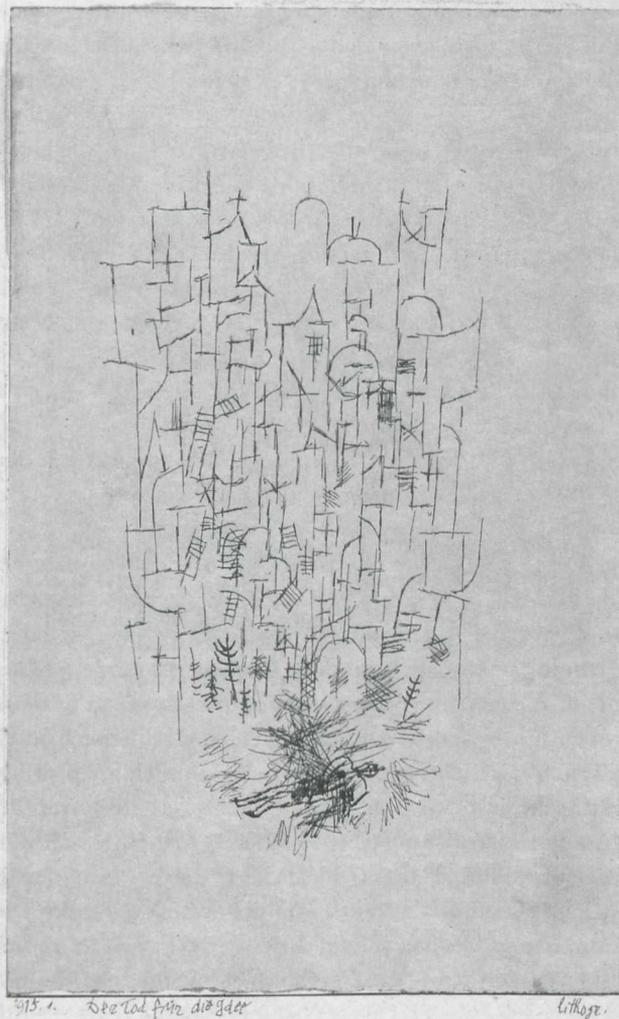


Abb. 1 Paul Klee, *Der Tod für die Idee* 1915/1, Lithographie, 22,2 × 13,7 cm, Sammlung der Paul Klee Stiftung, Bern, Kunstmuseum

formen und Kreissegmenten erkennen, nichts aber von einem blutigen Ort kriegerischer Handlungen. Auch das Aquarell *Der Krieg schreitet über eine Ortschaft* 1914/178¹⁴ entzieht sich in Ermangelung der im Titel angekündigten Personifikation jeder allegorischen Lesweise, wie sie etwa Goyas *Gigant* (1810–1812, Madrid) oder Franz von Stucks Münchner Gemälde *Der Krieg* (1894), das den über Leichen und Sterbende reitenden Tod darstellt, rechtfertigen. Welcher Art die Beziehung zwischen der gänzlich abstrakten Komposition *Gedanken an den Aufmarsch* 1914/141¹⁵ zu ihrem Gegenstand ist, läßt sich aus bloßer Anschauung nicht erschließen.¹⁶ Immerhin scheint die Bezeichnung des kriegerischen Stoffes als Vorstellung das Problem zu berühren.

Scheinbar deutlicher wird Klee in seiner Lithographie *Der Tod für die Idee 1915/1* (Abb. 1), denn hier entspricht dem Bildtitel die liegende Figur, die mit heftigen Strichen gleichsam ausgelöscht, vernichtet wird. Ihre Publikation im »Zeit-Echo«, einem zwischen 1914 und 1916 erschienenen sogenannten »Kriegs-Tagebuch der Künstler«, legt es nahe, hier den Tod des Soldaten im Felde dargestellt zu finden, zumal auf der gegenüberliegenden Seite ein Gedicht Trakls mit dem Vermerk seines Todes im Garnisonshospital Krakau abgedruckt wurde.¹⁷ An dieser Lesweise stellen sich jedoch Zweifel ein; eine politische Haltung für oder gegen den Krieg läßt sich dem Bild nicht entnehmen. Ebenso ist die tatsächlich als *Tod auf dem Schlachtfeld 1914/172*¹⁸ betitelte Zeichnung nicht ohne weiteres als Vergegenwärtigung oder Versinnbildlichung des Kriegsgeschehens zu deuten. Mit der bekannten schnoddrig bis kühl beobachtenden Haltung Klees, wie sie uns auf der Federzeichnung *Der Deutsche im Geräuf 1914/167*¹⁹ entgegentritt, läßt sich *Der Tod für die Idee* nicht vereinbaren, und das nicht nur, weil die in der Karikatur mühelos zu identifizierende Pickelhaube in der Lithographie nicht eindeutig auszumachen ist, es also fraglich wird, ob der »Tod für die Idee« der Tod des Soldaten im Felde ist. Wie wäre, diese Frage drängt sich außerdem auf, die Dominanz, ja Selbständigkeit der abstrakten Architektur mit dem Thema des Kriegstodes in Einklang zu bringen, zumal mit einer kritischen Haltung, wie sie von Klee zu erwarten wäre?

Ohne daß räumlich eine Verbindung zwischen der Figur und dem linearen Komplex herzustellen ist, scheint das Gebäude dem chaotischen, die Figur überlagernden Strichgespinnst gleichsam zu entwachsen. Die demonstrierte Ausmerzung der menschlichen Gestalt leitet über zu einer geläuterten geometrischen Ordnung, die ausgehend vom Bildtitel als moderne Gestalt des himmlischen Jerusalem lesbar wird. Ein solcher Bezug deutet sich auch visuell an in dem auffällig akzentuierten Tor und den nach oben führenden Treppenmotiven, die schließlich in einem kreuzbekrönten Giebel münden. Wie Trakls Gedicht, dessen Sprache ähnlich dem Bildvokabular Klees aus konventionellen Mitteilungsfunktionen weitgehend gelöst ist und mit der Beschwörung von »wilde[r] Zerklüftung« und der Anrufung von »grauen Türme[n]«, »Rauhen Farnen, Fichten« und »Kristallinen Blumen«²⁰ offenbar an das romantische Erleben der gotischen Kathedrale anknüpft, schließt auch Klees kirchlich akzentuierte abstrakte Architektur an das apokalyptische Bild des kristallinen Domes an. Caspar David Friedrichs *Vision der christlichen Kirche* (Abb. 2) markiert die romantische Wurzel des Kleeschen Bildgedankens, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Eine christliche Überhöhung des Sterbens im Sinne der nationalistischen Kriegspropaganda entsprach durchaus dem Gustus des »Zeit-Echo« und einer traurigen Mehrheit eifernder Autoren, zu denen z. B. auch Wilhelm Worringer²¹ gehörte. Daß »aus dem krampfhaften Aufruhr des Lebens das Ornament einer neuen Schönheit entsteht [. . .], aus dem Gräßlichsten noch Arabesken des Ewigen« zu erkennen seien, hoffte Karl Scheffler²², während Max Scheler den Soldatentod als »das geistige Fortleben der Person« pries.²³ Diese vage Verknüpfung von Krieg, Tod und Vergeistigung bzw. der Hoffnung auf einen neuen, vermeintlich durch die Vorherrschaft Deutschlands erreichbaren einheitlichen Stil scheint nicht allzu weit entfernt von der Bildidee Klees. Gegen eine solche Lesweise, die als Sujet den patriotischen Heldentod und seine Verklärung bestimmt, spricht aber die ganze Struktur der Lithographie, die sich jeder Charakterisierung und Idealisierung des Toten enthält und keinerlei emotionale Bewegung oder moralische Rückschlüsse zuläßt. Klee löscht das Bild des Mannes gänzlich aus, um die kubistische Zeichnung zum eigentlichen Bildgegenstand zu erheben. Die Figur erscheint wie zusätzlich hinzugefügt, wie eine Erklärung oder Quelle für das an sich selbständige abstrakte Bild. Jeder handlungsmäßige Zusammenhang ist vernachlässigt

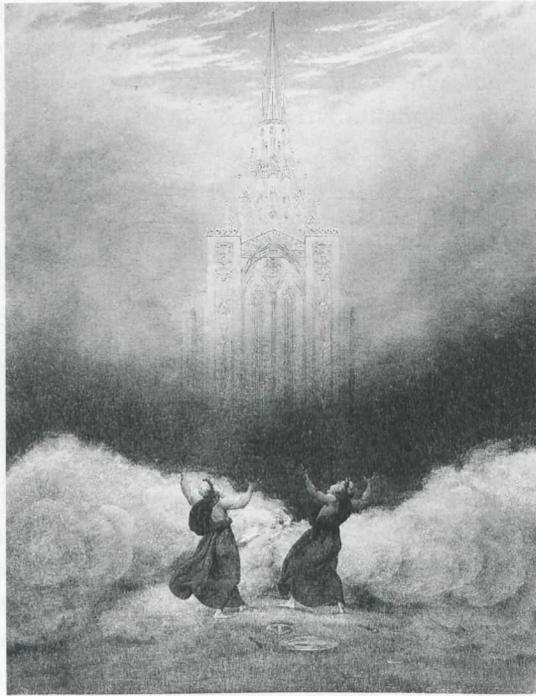


Abb. 2 Caspar David Friedrich, Vision der christlichen Kirche, 1812, Öl auf Leinwand, 66,5 × 51,5 cm, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer

zugunsten einer arabischen Verselbständigung der Bildmotive. Das Todesmotiv muß, dies geht aus der Gewichtung der Komposition hervor, mit der abstrakten künstlerischen Produktion selbst zusammenhängen, deren innere Problematik und ausbleibende Resonanz beim Publikum Klee damals beschäftigte.

Die erste Tagebucheintragung des Jahres 1915 weist einer solchen Interpretation den Weg, denn sie korrespondiert der als erste Nummer in das Werkverzeichnis des Jahres 1915 aufgenommenen Lithographie.²⁴ In der vielzitierten Passage versucht sich Klee in einer Deutung der künstlerischen Abstraktion bzw. des eigenen Künstler-Daseins, und es ist evident, daß hier der Bildgedanke durch die literarische Stilisierung verdeutlicht werden soll, daß »Der Tod für die Idee« nicht den Tod des Soldaten meint, sondern ein Bild für den Künstler und seine Arbeit gibt.²⁵ »Das Herz welches für diese Welt schlug ist mir wie zu Tode getroffen. Als ob mich mit »diesen« Dingen nur noch Erinnerungen verbänden.«²⁶

Klee läßt das im Modus des »als ob« beschworene eigene Sterben, den Krieg mit seinen Trümmern, die Zerstörung der physischen Welt schlechthin als Voraussetzung für den künstlerischen Gestaltungsakt erscheinen, der sich somit – gleichsam in absurder Zuspitzung des Geniekults, die seiner Aufhebung gleichkommt – als ein Schaffen aus dem Nichts darstellt. Abstraktion selbst ist damit des Vorwurfs der Destruktion enthoben, der konstruktive Akt hebt sich in quasi-naturhaften Schicksalsmächten des Werdens und Vergehens auf. Er wird zum Hinüberbauen in eine »jenseitige Gegend«, die, so Klee, »ganz ja sein darf«, in der sich also alle diesseitigen Widersprüche und Interessengegensätze auflösen. Der Impetus des Textes, jeden Gegensatz zwischen Subjekt und

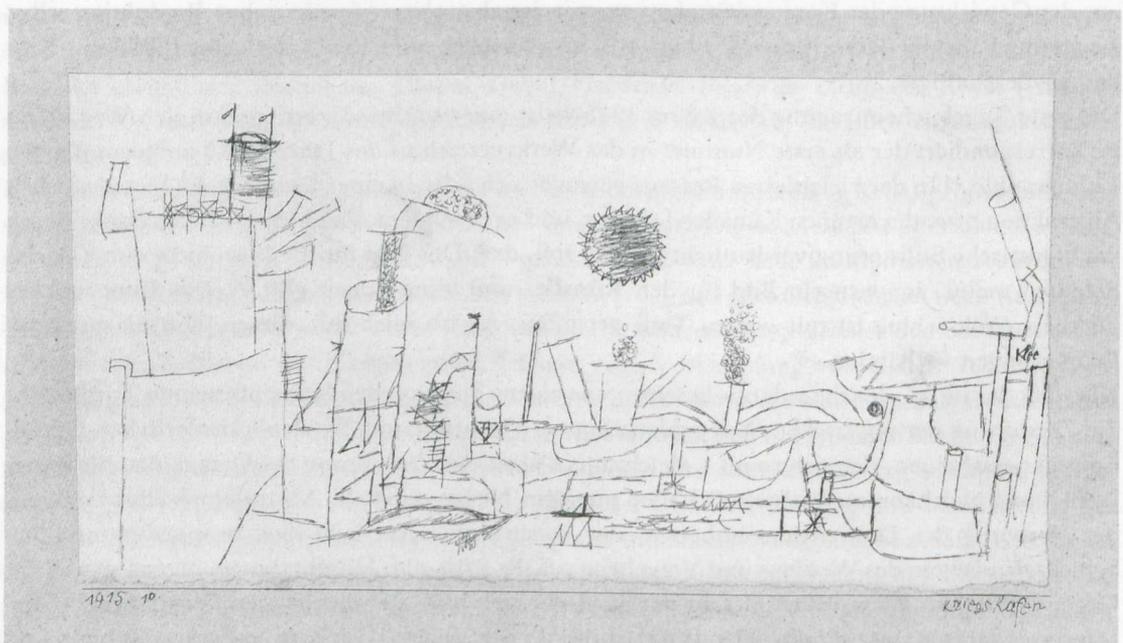
Objekt, Künstler und Werk, Form und Inhalt einzuebnen, verdichtet sich vollends zum Ausruf »Ich Kristall«. Diese Schlüsselstelle ist auf einen Zettel geschrieben und dieser in den Tagebuchtext eingeklebt.²⁷ Neben die metaphorische tritt so auch eine materielle Bildqualität dieser Textstelle; die emphatische Selbstaflösung ins Kristalline gibt sich als Deutung des abstrakten Bildes zu erkennen.

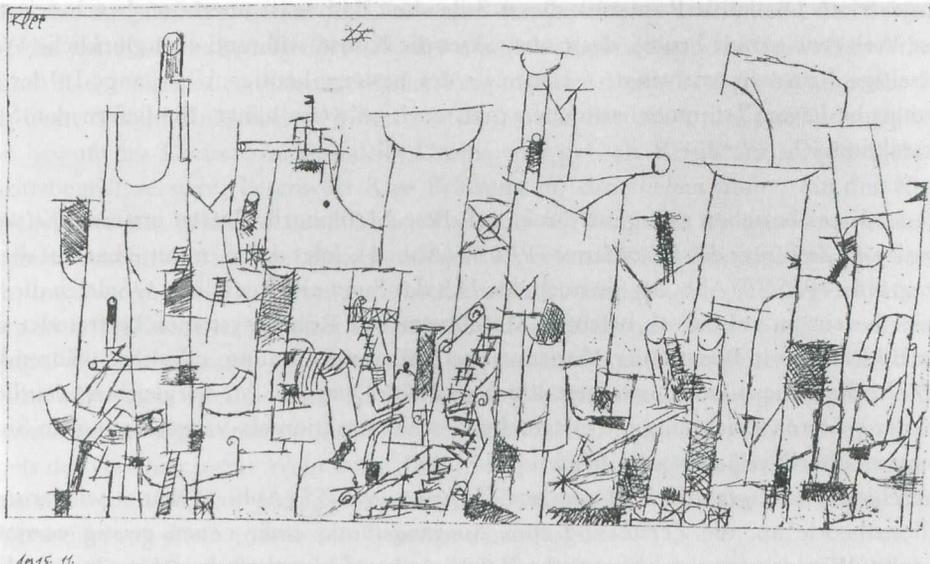
Mit der Verwandlung ins Anorganische reklamiert der Künstler zudem für sich nicht weniger als das ewige Leben. »Kann ich denn sterben, ich Kristall?«, lautet seine rhetorische Frage. Als Künstler glaubt er sich von der gesellschaftlichen Realität völlig geschieden, es folgt die erstaunliche Formulierung:

»Ich habe diesen Krieg in mir längst gehabt. Daher geht er mich innerlich nichts an. Um mich aus meinen Trümmern herauszuarbeiten musste ich fliegen. Und ich flog. In jener zertrümmerten Welt weile ich nur noch in der Erinnerung, wie man zuweilen zurückdenkt. Somit bin ich »abstrakt mit Erinnerungen.«²⁸

Bekannt ist, daß Klee hier auf Worringers 1908 publizierte Schrift »Abstraktion und Einfühlung« zurückgriff, die nicht nur von Klee, sondern von der Kunstkritik des Expressionismus insgesamt adaptiert wurde, um die radikale künstlerische Entfernung vom Naturvorbild als vermeintlichen Vorstoß zum Wesen der Dinge dem allgemeinen Verständnis näherzubringen. Worringer hatte in Anlehnung an Riegl die sogenannte kristallinisch-abstrakte Form mit einem transzendentalen Kunstwillen begründet und dieses zum Resultat und Gegenentwurf einer unglücklichen Wirklichkeit typisiert. Klee nimmt diese Denkfigur auf mit den Worten:

Abb. 3 Paul Klee, Kriegshafen 1915/10, Federzeichnung, 10,5 × 20 cm, Bern, Sammlung Felix Klee

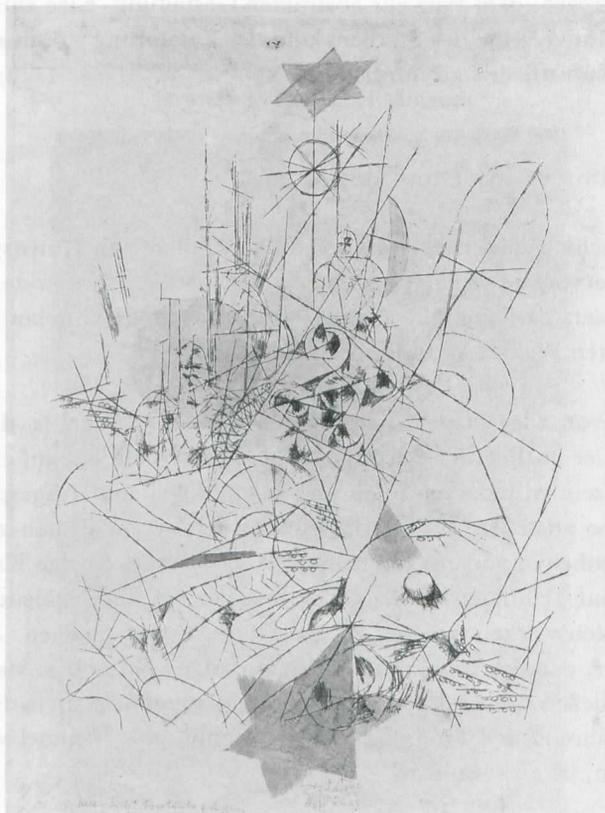




1915 II.

Abb. 4 Paul Klee, Kristalline Erinnerung an die Zerstörung durch die Marine 1915/11, Federzeichnung, 10,8 × 18,6 cm

Abb. 5 Paul Klee, Zerstörung und Hoffnung 1916/55, Lithographie, aquarelliert, 52,2 × 39,8 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus



»Abstraction. Die kühle Romantik dieses Stils ohne Pathos ist unerhört. Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt. / Heute ist der gestrige-heutige Übergang. In der großen Formgrube liegen Trümmer, an denen man noch teilweise hängt. Sie liefern den Stoff zur Abstraktion.«²⁹

Zwei Werke Klees beziehen sich ganz direkt auf diese Metaphorik. Deren ersteres, *Kristallinische Erinnerung an die Zerstörung durch die Marine 1915/11* (Abb. 4), folgt dabei unmittelbar auf die Zeichnung *Kriegshafen 1915/10* (Abb. 3), die noch deutlich das Sujet erkennen läßt. Obgleich die Schiffskörper hier bereits zu animalisch belebten Maschinen oder Röhrensystemen verfremdet sind, ist doch ein Bildraum mit Bodenlinie, Horizont und innerer Rahmung erhalten, während in der zweiten Zeichnung die Bildelemente gestalthaft verdichtet werden. Im Vergleich ist deutlich, daß der Titel der späteren Zeichnung die fortgeschrittene Abstraktion als Vergeistigung im Sinne der Tagebuchmetaphorik erläutert und erhöht.

Die aquarellierte Lithographie *Zerstörung und Hoffnung 1916/55* (Abb. 5) deutet wiederum Klees Abstraktionstheorie an, die Zerstörung zum Ausgangspunkt einer neuen geistig verstandenen Form macht. Wieder verweist kriegerische Zerstörung auf künstlerische Abstraktion, ohne daß der allegorische Bildtitel schlüssig auf die Komposition zu beziehen wäre. Allenfalls bezeichnen die simplifizierten Gestirnsymbole Welt schlechthin und deuten so auf die in der abstrakten Gestaltung anvisierte neue kosmische Wirklichkeit, ihre unendliche Inhaltsfülle. Der Krieg ist mithin lediglich die in der Außenwelt vorgefundene Entsprechung zu einem bereits abgeschlossenen künstlerischen Prozeß, dem Weg zur abstrakten Gestaltung. Klee entnimmt seinem gesellschaftlichen Umfeld Motive – die des Sterbens und der Zerstörung –, um sie dem selbstreferentiellen System seiner Kunsttheorie zu integrieren.

Die Sprache der Trümmer. Klee und Benjamin

Diese radikal idealistische Typisierung gesellschaftlicher Inhalte zu Kunstsymbolen, wie sie aus Klees Tagebuchtext hervorgeht, steht, wie Peter von Haselberg bemerkte, trotz der ähnlichen Metaphorik im Gegensatz zu Benjamins neunter geschichtsphilosophischer These³⁰, die vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs formuliert wurde:

»Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.«³¹

Der Blick des Angelus Novus auf die Trümmer der Geschichte verbildlicht für Benjamin die Haltung des materialistischen Historikers, der aus dem Kontinuum des Geschichtsverlaufs ausbricht und in der blitzhaften Erkenntnis des Vergangenen dieses in die »revolutionäre Jetztzeit« aufhebt. Geht es dem dialektischen Materialisten um das Festhalten des auf immer Unerlösten, um eine bewußt im Diesseits angesiedelte Utopie, die sich als Kritik am sozialdemokratischen Fortschrittsbegriff versteht, beschwört Klee Erlösung im christlichen Sinne, auf der Nichtigkeit des Irdischen bauend. Während das Bild der Trümmer bei Benjamin die unwiderrufliche Realität der Geschichte meint und zu ihrer Erkenntnis aufruft, benutzt Klees Text das Ereignis des Krieges lediglich, um Worringers These von der Abstraktion als Ausgleich für eine unglückliche Realität für sich und seine Kunst zu reklamieren. Die Trümmer dienen ihm »als Stoff zur Abstraktion«, als Material für seine Kunst, die ganz autonom in den Bereich der geistigen Vorstellung und Erinnerung verwiesen wird. So setzt Klee in seiner literarisch stilisierten grandiosen Weltabkehr eben jenes idealistische Kontinuum der Geschichte in Kraft, gegen das sich Benjamin im Bild des Engels der Geschichte zur Wehr setzt. Das triumphale Hinweg-Fliegen des Künstlers Klee in Richtung eines Jenseits, das »ganz ja sein darf«, steht einem Geschichtsbild entgegen, das gerade in der Verweigerung einer numinosen Transzendenz besteht.

Während der Text Klees dem metaphysischen Fortschrittsgedanken geradezu huldigt, ist das Aquarell *Angelus Novus 1920/32* (Abb. 6) jedoch von einer völlig anderen Qualität. Nicht zu Unrecht hat Benjamin einen Reflex seines Denkens hier gefunden.³² Die krude Frontalität der Figur kann im Sinne seiner neunten geschichtsphilosophischen These gewissermaßen als Umkehrung der Friedrichschen Rückenfigur verstanden werden, die in der Ausrichtung auf eine abstrakte Ferne³³

Abb. 6 Paul Klee, *Angelus Novus 1920/32*, lavierte Tuschfederzeichnung mit farbiger Kreide, 31,8 × 24,2 cm, Jerusalem, The Israel Museum



die von Benjamin kritisierte Fortschrittsideologie des 19. Jahrhunderts bereits verkörpert, zugleich jedoch in der versperren Sicht auch die Leere jenes sehnsüchtigen Schauens zum Ausdruck bringt³⁴ und somit den dialektischen Umschlag in das ›Zurückschauen‹ des Bildes vorbereitet.³⁵ Klees weltanschaulicher Idealismus legt also Widerspruch ein gegen die dialektischen Qualitäten seiner Bildproduktion; keineswegs kann seine Kunstauffassung als Theorie seines Werks gelten.

Kristallisation – Kunstwollen – Genesis

Anders als beim *Angelus Novus* handelt es sich bei der hier zur Diskussion stehenden Korrespondenz von Lithographie und Tagebuch um eine bewusste Synchronisierung von Bild und Text. Die zitierte Tagebuch-Sentenz »Ich Kristall« ist offenbar das Pendant zu *Der Tod für die Idee*. Übergreifendes Thema ist die Selbstdarstellung des Künstlers, der sich hier wie dort auflöst in ein subjektloses Werden der künstlerischen Form. Im Tagebuch ist die Vernichtung des physischen Leibs durch die Metapher der Kristallisation zu einer christlichen Jenseitshoffnung transzendiert, die von der Lithographie angedeutet wird, doch uneingelöst bleibt.

Werckmeister hat, sicherlich mit Recht, auf die marktstrategische Funktion der im Tagebuchtext verdichteten Worringerschen Abstraktionstheorie abgehoben.³⁶ Gleichwohl läuft eine solche Beschränkung der künstlerischen Selbstreflexion auf eine zeitlich begrenzte Verkaufsideologie Gefahr, die lange Vorgeschichte ebenso wie die Kontinuität des Bildgedankens in Klees Bauhauszeit außer acht zu lassen. Die Erfahrung des Ersten Weltkriegs ist nur eines der Ingredienzen jener religiös aufgeladenen ›Kunsttheorie‹ und nichts weniger als ihr Ursprung. Krieg und Tod kommentieren vielmehr das zentrale hermeneutische Problem der Moderne, dessen gesellschaftliche Verflochtenheit auf biographische Erfahrungseinheiten kaum zu reduzieren ist. Die kunstimmanente Funktion des Todesmotivs ist hier daher primär zu erörtern.

Der Topos der Kristallisation stammt bereits aus dem kunsttheoretischen Diskurs der Jahrhundertwende, wo er mit dem Terminus ›Kunstwollen‹ koinzidiert. Riegl hat seinen Zentralbegriff analog zur Metapher der Kristallisation entwickelt, die für ihn das Natur und Kunst übergreifende Formgesetz bezeichnete.³⁷ Sowohl der Begriff des Kunstwollens wie die Metapher der Kristallisation fanden z. B. in der Künstlerkolonie Mathildenhöhe Aufnahme. Man pries nicht nur das Musikzimmer des Hauses Peter Behrens als Kristalldruse, sondern auch ihn selbst als Kristall.³⁸

Der Tod für die Idee zeigt mithin exemplarisch die Verschränkung von Kunsttheorie und Kunstproduktion. Die selbständige abstrakte Zeichnung, für Klees Vorstellung mit dem ›Kristallinen‹ verknüpft³⁹, wird im Bilde selbst als Ausmerzungen des subjektiven, an die physische Wirklichkeit gebundenen Sehens vorgeführt, künstlerische Abstraktion zur universalen Bildsprache erhöht, indem sich der Produzent objektiviert zum Gestaltungsprozeß selbst. Zeugung und vegetatives Wachstum treten daher neben die Kristallmetaphorik. Adolf Behne beschreibt Klees Kunst als ein ›Zusammenschnüren‹ zum Kristall und faßt sie zugleich als Samenkorn auf, »aus dem dann langsam, unbeirrbar rein, von neuem alles wächst von Grund auf – bis zur funkelnden Architektur der Kathedrale«. ⁴⁰

Klee selbst beschreibt wenig vor der Kristall-Passage im Tagebuch seine zeichnerischen Werke als »formbestimmendes Sperma«. ⁴¹ Die schaffende Energie ist damit dem Werk gleichgesetzt, so wie das Bild des Kristalls Künstler und Werk verschmelzen läßt: Produzent und Produkt lösen sich auf ins Werden. In *Der Tod für die Idee* zeichnet sich so bereits die Idee der ›Genesis des Werks‹ ab, die zum zentralen Theorem der späteren Gestaltungslehren Klees wird.

Das Ziel der im Bild des Anorganischen wie des Organischen operierenden Kunstanschauungen – Verwandlung des Artefakts, des »bösen gefährlichen Gespenstes«, in Natur – entstammt einer Strategie, die aus der Technikrezeption des 19. Jahrhunderts bereits bekannt ist.⁴² So wie der 1851 erbaute Ingenieurbau Paxtons zum »Crystal Palace« verklärt und die vom Standpunkt der traditionellen Architektur fehlende organische Geschlossenheit des rein konstruktiven Baukörpers durch ein Rezeptionsmodell aufgewertet wurde, das den Bau als Gestalt der Atmosphäre verstand,⁴³ so wird nun, im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, auch die abstrakte Form in der Malerei assimiliert, indem sie zur Natur erklärt wird. Der metaphorische Tod des Künstlers mündet logisch im »Punkt der sich in Bewegung setzt«, als »latente Energie«, die im Begriff ist, »linear zu werden«, wobei das Bild des wurzeltreibenden Samenkorns diese Vitalisierung der künstlerischen Mittel noch unterstreicht.⁴⁴

Der expressionistische Topos der Subjektlosigkeit, wie er in *Der Tod für die Idee* erscheint, bereitet ideell das unmittelbare Weltverhältnis vor, welches nicht nur Klee, sondern auch van Doesburg, Kandinsky und Malewitsch in ihren Theorien der elementaren Gestaltungsmittel bereits voraussetzen, denn diesen wird eine vom Produzenten unabhängige Gestaltungskraft zugeeignet. Auch El Lissitzky verwendet die Klees Bildgedanken prägende romantische Synthese von (Kunst-)Geschichte und Natur und enthüllt darüber hinaus deren esoterisch-anarchischen Kern:

»Proun nannten wir die Haltestelle auf dem Aufbauwege der Neuen Gestaltung, welche auf der von den Leichen der Gemälde und ihren Künstlern gedüngten Erde entsteht. Das Gemälde stürzte zusammen mit der Kirche und ihrem Gott, dem es als Proklamation diente, zusammen mit dem Palais und seinem König, dem es zum Throne diente [...]. Wie das Gemälde: So auch der Künstler.«⁴⁵

Die expressionistische Kristallsymbolik. Taut alias »Glas«

Tod des Alten und Zeugung des Neuen; in diesen biologistischen Metaphern bewegt sich in der zeitgenössischen Kunsttheorie und -utopie die Verteidigung der Abstraktion, seitens der Maler ebenso wie von Seiten der Architekten. Das erste Bild aus Bruno Tauts 1920 publiziertem Buch *Die Auflösung der Städte*⁴⁶ (Abb. 7) kleidet die Utopie einer neuen revolutionären Architektur in das Bild natürlichen Wachstums. Dem Motto »Lasst sie zusammenfallen – die gebauten Gemeinheiten . . .« entspricht der vegetabilische Schriftzug »Nun blüht unsere Erde auf«, worauf im folgenden dann die Phantasie eines freundlich-kollektiven Siedlungslebens, nicht ohne gläserne Kultbauten, entfaltet wird.

Das Kristalline als gleichsam authentische Verbindung des Geometrisch-Abstrakten mit natürlichem Wachstum wird nicht nur bei Klee zum beliebten Zielbegriff. Michail Matjuschin malt zwischen 1914 und 1917 eine Serie von abstrakten Selbstporträts (Abb. 8), die, ausgehend von der Ähnlichkeit zwischen einem rhomboiden Kristall und der Form eines Kopfes, Vorstellungen einer theosophischen Organik Anschaulichkeit verleihen wollen. Die russische Avantgarde, deren Kreis Matjuschin angehört, interpretiert das vom Kubismus gegebene Signal zur Abstraktion somit ähnlich idealistisch wie Klee. Während Gleizes und Metzinger in ihrem Buch »Du Cubisme« das Verstandesmäßige der neuen Kunstrichtung gegenüber der früheren künstlerischen Abhängigkeit vom Netzhautbild unterstreichen und die Notwendigkeit analytischer Zergliederung des Gegenstands betonen, mystifiziert Matjuschin jene neuen reflexiven Komponenten bildlicher

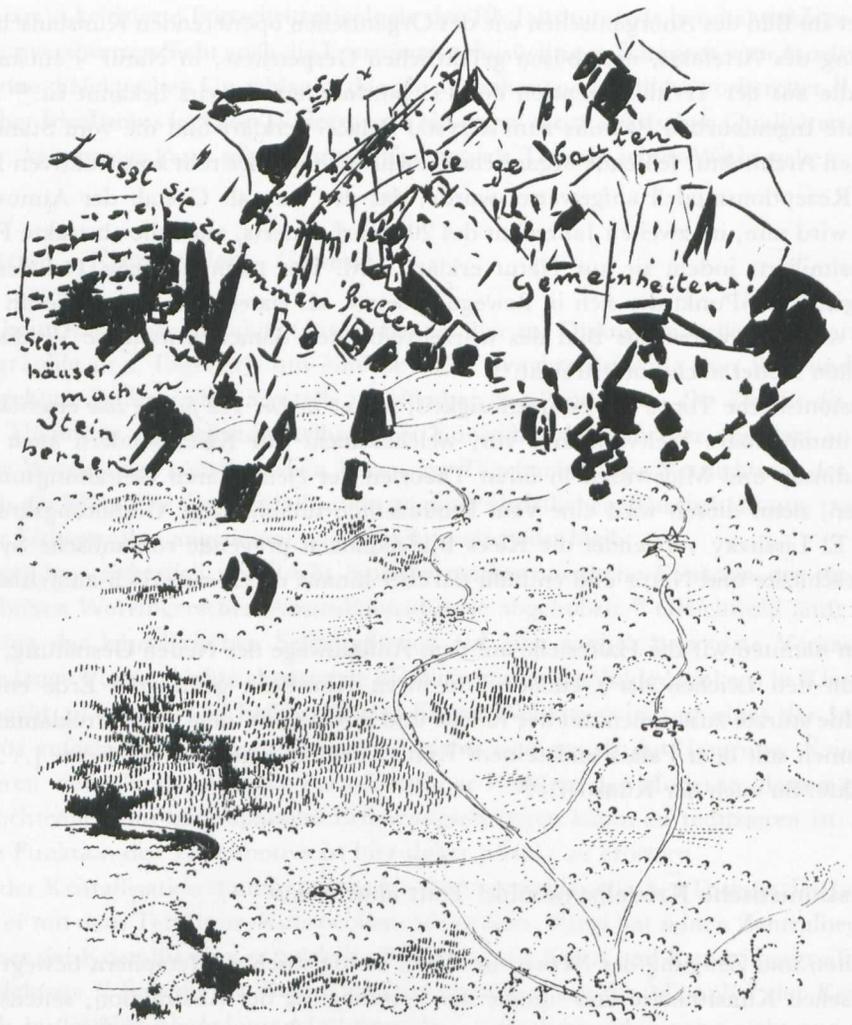


Abb. 7 Bruno Taut, Die Auflösung der Städte oder Die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur Alpen Architektur, Hagen 1920, Blatt 1

Gestaltung durch die Idee der vierten Dimension.⁴⁷ Der Ausgangspunkt künstlerischer Gestaltung beim physiologischen Sehen wird nicht aufgegeben, sondern durch ein Wahrnehmungsmodell modifiziert, das in der Eliminierung des subjektiven Elements zu höherem Bewußtsein, zu einer Erkenntnis der Dinge, wie sie wirklich seien, führen soll. Wie das kristalline Selbstporträt deutlich macht, distanziert sich Matjuschin vom sinnlich-menschlichen Ich: »Das Auge [nimmt] keine Notiz mehr von der üblichen Gegenständlichkeit.« Matjuschins Wunsch geht nach der »vielseitigen Pupille«, die die »Essenz des Weltzusammenhangs« zu erschließen verspricht.⁴⁸

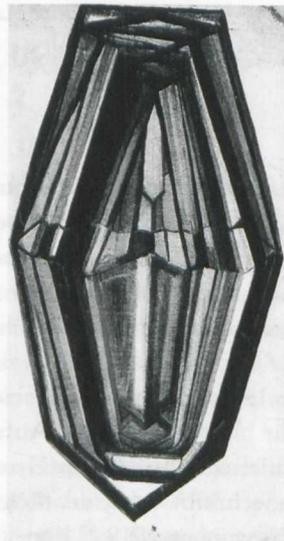
Alleinheit oder Allseitigkeit der Beziehungen wiederum ist das Stichwort Bruno Tauts und seines Kreises, deren kristallinen Visionen im Neuen Bauen ein scheinbar unerklärlicher Umschwung ins Rationalistische folgte. Selbstaufgabe, Tod und Zerstörung sowie die schon bekannte Zeu-

gungssymbolik des Wachsens und Werdens sind Elemente der utopischen Glasarchitektur, die im Kölner Ausstellungspavillon 1914 ihren Ausgang nimmt und sich in eine phantastische Bildproduktion bis in die frühen 20er Jahre steigert. Ihr durchgängiges Thema ist die mit dem Ziel gänzlich autonomer Baukunst verbundene Sehnsucht nach mystischer Vereinigung, gipfelnd im Erlebnis des Kristallhausinnern als dem allen Zwecken enthobenen künstlerischen Kosmos.

Der Krieg liefert auch hier, makaber genug, die passenden Metaphern. So ist »Vererdung«, in dem Sinne wie die zitierte Metapher des Samenkorns, das Motto einer Schrift von 1916⁴⁹, in der die Bauaufgabe des Massengrabs für Taut zur Quelle künstlerischer Innovation wird. Die Aufhebung individueller Repräsentation durch die Massenbestattung wird hier als Hinweis auf Egalität positiv besetzt. Der Tote soll nicht konserviert und in seinem gesellschaftlichen Rang geehrt, sondern direkt zum Humus werden, um so den natürlichen Boden zu bilden für die Glas-Architektur, die Architektur eines idealen Kollektivs.

Tauts Vererdungsthese ist keineswegs ein isoliertes Phänomen, das auf die Kriegssituation zurückzuführen wäre, sondern aktualisiert lediglich den Topos der Subjektlosigkeit. Sowohl in dem 1916 konzipierten Buch »Die Stadtkrone« wie in der 1917 begonnenen Bilderreihe *Alpine Architektur* verliert sich der Besucher an das Formen- und Farbenspiel des gläsern-kristallinen Innenraums (Abb. 9), der sich mit dem Anblick von Stadt, Land und Himmel durchdringt und zum Kosmos weitet⁵⁰ bzw. in die Schau der Alpenarchitektur übergeht. Blut fließt am Matterhorn, das wie das gesamte Alpengebiet in eine gläsern-kristalline Kunstnatur verwandelt werden soll, mit einem Aufwand an menschlichem Opfer, der den im Krieg verschwendeten Energien und Menschenleben in nichts nachgestanden hätte.⁵¹ An die Stelle des imperialistischen Sieges setzt Taut die Autonomie der Kunst. Das Opfer gilt statt den als Kriegsursache angesehenen materiellen Interessen allein der Schönheit des Sterns Erde. Klee führte in seiner Lithographie die genau entsprechende Verschiebung des Opfertodes durch: sein Adressat ist nicht das Vaterland, sondern die von allen Zwecken gereinigte Form.

Abb. 8 Michail Matjuschin, Selbstporträt. Kristall (auf gelbem Hintergrund), 1917, Öl auf Leinwand, 70 × 37 cm, Moskau, Privatbesitz



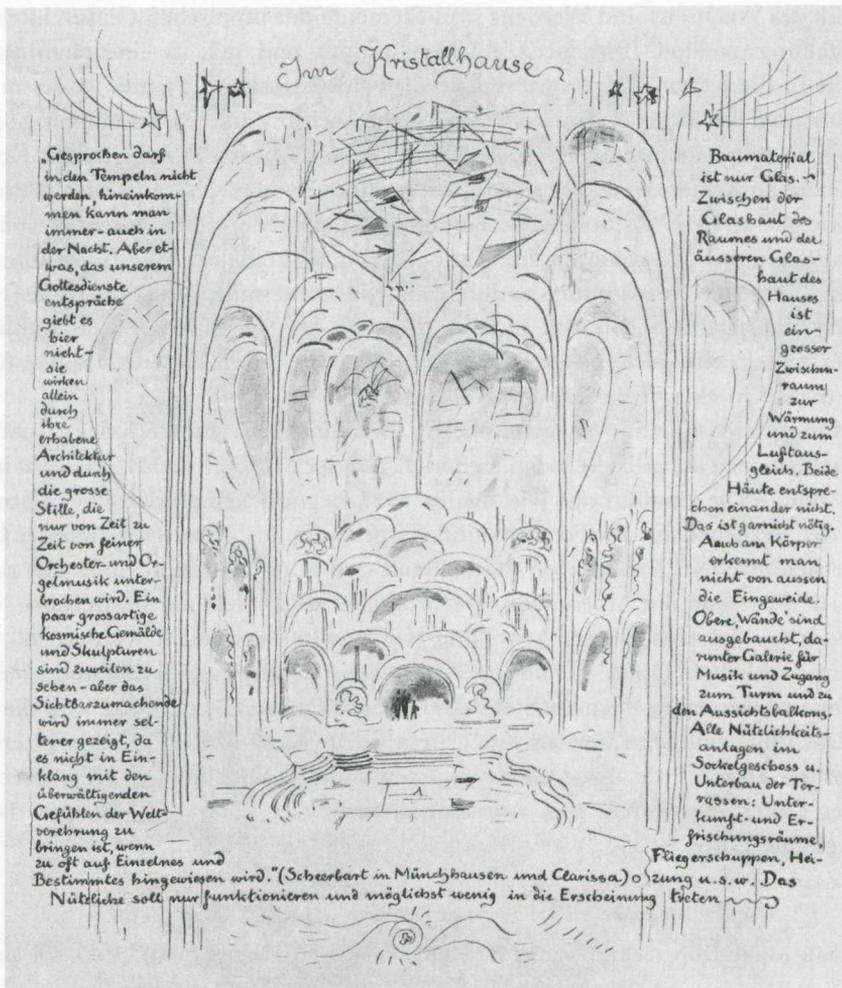


Abb. 9 Bruno Taut, Alpine Architektur, Hagen 1919, Blatt 4

Tauts Pseudonym ›Glas‹ als spiritus rector der nach Krieg und Revolution ins Leben gerufenen Künstlerkorrespondenz ›Gläserne Kette‹ entspringt derselben Vorstellung, die auch Klees Ich-Kristallisierung bestimmt. Geradezu als Propaganda der Genesis, als Demonstration eines Kunstwillens, nicht eines bestimmten künstlerischen Ziels, lesen sich die Briefe. Nicht Auseinandersetzung, sondern das Zusammenklingen im Dienst des Höheren, kein Bauprojekt, sondern das Bauen schlechthin wird beschworen. Auch hier verbindet sich mit der Auflösung der künstlerischen Produktion ins Prozeßhafte die Intention einer Läuterung des Menschengeschlechts, wenngleich diese wiederum nur rudimentär bleibt, sich in der Aufnahme esoterischer Traditionen vom Großen Werk erschöpft. »Alle Begriffe, alle bisherigen Grundlagen auflösen, zersetzen. Dung! und wir ein Keim im neuen Humus«, schreibt Taut, deutlich an die Vererdungsidee anknüpfend, in seinem ersten Rundbrief am 24. November 1919.⁵² Zersetzung verbindet sich in den hier auf-

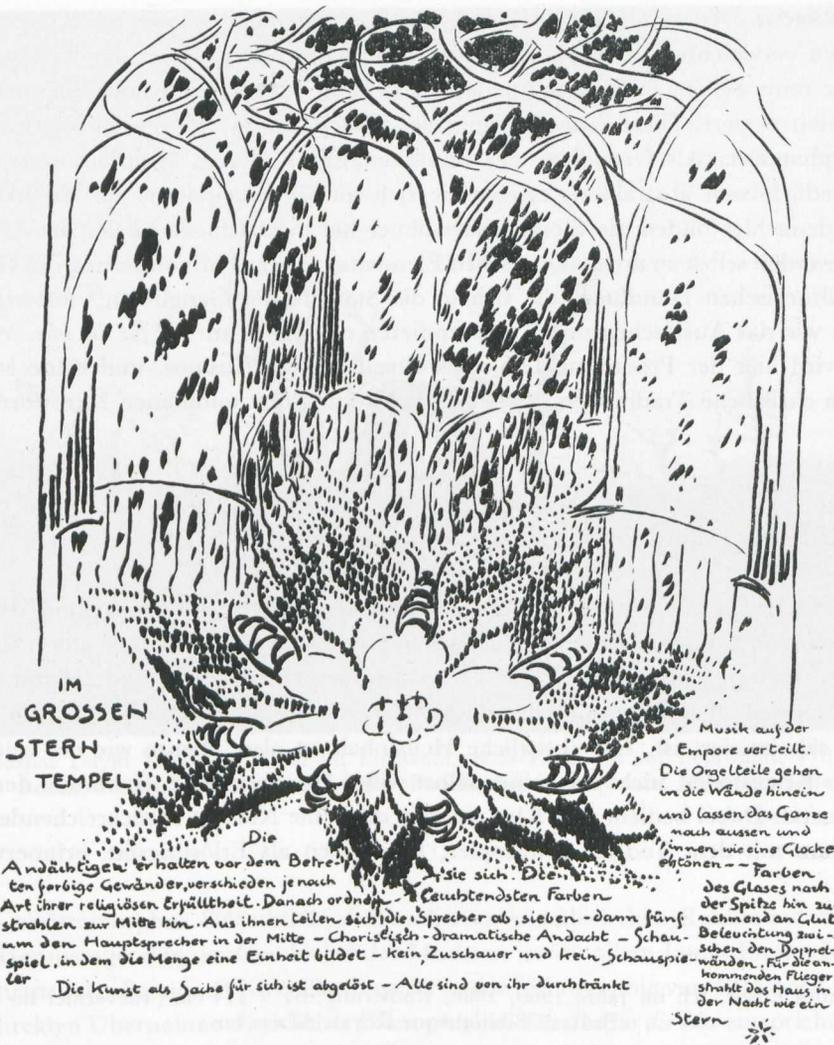


Abb. 10 Bruno Taut, Die Auflösung der Städte (siehe Abb. 7), Blatt 18

gerufenen alchimistischen Vorstellungskreisen mit dem Eindringen in die prima materia und ist Voraussetzung zur umfassenden Synthese, Koagulation oder Kristallisation, der Vorstufe zur Gewinnung der Tinktur.⁵³ Der mit akzentuiertem Portal versehene »Große Bau« aus vegetabilen, ornamentalen, figuralen oder geometrischen Elementen, das Hauptmotiv in Tauts Bildserien⁵⁴ und in den Zeichnungen der »Gläsernen Kette«, formuliert in diesem Sinne das Eintreten, mithin die Rezeption der neuen Architektur als Selbstaufgabe in Analogie zu Matjuschins Konzept des erweiterten Sehens. Klees Lithographie nimmt diese esoterische Formel des Großen Werks bereits vorweg.

So wie sich die Kristallmetapher bei Klee in die Theorie der Genesis des Werks fortsetzt, der metaphorische Tod des Künstlers den Auftakt zur Anthropomorphisierung der Gestaltungsmittel in der Bauhauszeit gibt, so ist der Topos der Glasarchitektur das Fundament für die Ideologie

des Neuen Bauens. Dem symbolischen Tod des Produzenten entspricht der des Rezipienten. Klees Bildgedanken vergleichbar ist Tauts Anliegen, den Gebrauchszweck der Architektur aufzuheben in die reine Schau, in die unmittelbare Beziehung zum Bau also, die jede materielle konkrete Funktion negiert. Diese Ästhetisierung des Zwecks ist das Motiv der expressionistischen Architekturphantasie. Als Grundlage des Funktionalismus, der in Wahrheit von den konkreten Wohnbedürfnissen abstrahiert, erweist sie sich im *Sternentempel* aus *Die Auflösung der Städte* (Abb. 10), denn hier bilden die Siedlungsbewohner bei ihrer rituellen Feier den Grundriß des Gebäudes, werden selbst zu architektonischen Elementen. Diese Formalisierung des Gebrauchs in der pseudoliturgischen Handlung, die sich in die Statistik der Ganglinien⁵⁵ fortsetzt, hat denselben Sinn wie das Auslöschen und Transzendieren der Figur im *Tod für die Idee*. Wie dort der Rezipient wird hier der Produzent Teil eines künstlerischen Kosmos, und beide Male sind es Anleihen an christliche Traditionen, die zur Nobilitierung der autonomen Kunstform eingesetzt werden.

Der christliche Künstlermythos und die romantische Tradition

Klees »Hinüberbauen in eine jenseitige Gegend« zitiert die christliche Vorstellung der Seelenrettung. Das mit dem Ausstreichen der Figur formulierte Postulat – »Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar«⁵⁶ – ruft den transzendenten Urgrund der mittelalterlichen Malerei auf, dessen Offenbarungsinhalt jedoch in die Gestaltungsmittel selbst überführt und damit vollständig säkularisiert ist. Der christliche Heilsinhalt ist also, ebenso wie der zeitgenössische Kontext des Kriegstodes, nicht um seiner selbst willen, sondern als Konnotation der abstrakten Form eingesetzt. Dabei bedient sich Klee eines in die frühe Neuzeit zurückreichenden Künstlermythos', denn mit dem Tod als Selbstopfer, verstanden als Erlösungstat, erinnert er an den

Abb. 11 James Ensor, Ich im Jahre 1960, 1888, Radierung, 64 × 114 cm (Taevernier no 34, II^e état), Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I^{er}





Abb. 12 Caspar David Friedrich, Abtei im Eichwald, 1809-1810, Öl auf Leinwand, 110,4 × 171 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

seit Dürers christomorphen Selbstbildnissen tradierten künstlerischen Rekurs auf die Nachfolge Christi.⁵⁷ Herausragend in der Geschichte der Moderne ist vor allem James Ensors Identifikation mit dem Christus der Passion.⁵⁸ Klee allerdings ist in der Lithographie von 1915 noch weit entfernt von einer direkten Übernahme christlicher Ikonographie. *Der Tod für die Idee* entspricht eher Ensors ironischer Selbstdarstellung als Skelett: Die 1888 entstandene Zeichnung mit dem lakonischen Titel *Ich im Jahre 1960* (Abb. 11) führt mit satirisch-karikaturistischen Bildmitteln den repräsentativen, auf Verewigung zielenden Anspruch nicht nur des Selbstporträts, sondern der hohen Kunst schlechthin ad absurdum. Klees Bild hingegen scheint trotz der demonstrativen Selbstvernichtung wiederum auf Verewigung zu zielen. Die Transsubstantiation des physischen Leibs zu einer flächig-abstrakten Ordnung ist von eucharistischen Vorstellungsinhalten begleitet, ohne doch deren Ziel, die Erlangung des ewigen Lebens, im Bilde wirklich zu vermitteln. Der abstrakten Kunstfigur wird ein transzendenter Sinn zugeteilt, ohne daß dieser faßbar wäre.

Klees Bildidee geht zurück auf die Romantik, die schon von Lankheit⁵⁹ und Rosenblum⁶⁰ als historischer Ausgangspunkt der abstrakten Moderne erkannt worden ist. So entstammt die in der Lithographie Klees so sinnfällige Verwandtschaft von Kirche und Kunstform der romantischen Kunstreligion und wird zuerst und in wohl einzig gebliebener Weise in Friedrichs Ruinen- und Dombildern visualisiert. Das offene Grab im Vordergrund der *Abtei im Eichwald* (Abb. 12) ist zusammen mit dem Pendant *Mönch am Meer* von Börsch-Supan als symbolische Vorwegnahme des eigenen Begräbnisses gedeutet worden und verbindet sich weit mehr noch als Klees *Tod für die*

Idee mit programmatischen Aussagen zum Todeserleben, das als Bedingung und Erklärung des eigenen künstlerischen Schaffens dient. »Um ewig einst zu leben, muß man sich oft dem Tod ergeben«⁶¹ – der bekannte Zweizeiler Friedrichs ist nicht Ausdruck naiver Gläubigkeit, sondern Sinnstiftung gegenüber der eigenen künstlerischen Produktion. In ihr vernichtet sich der Künstler als gesellschaftliche Existenz, nach seinen Worten meidet er die Menschen, um ihnen zu dienen – d. h. ihrem wahren Bild, dem Bild einer zukünftigen gerechten Gesellschaftsordnung, durch seine Malerei förderlich zu sein.⁶² Dazu ist letzten Endes auch die Distanzierung von der physischen Realität vonnöten. Die empirisch-genau studierten Naturmotive werden konfrontiert mit der flächigen Kompositionsfigur, die in ihrem konstruktiven Charakter unverhüllt in Erscheinung tritt. Sie ist es auch, die Friedrich mit der »göttlichen Stimme« des eigenen Innern identifiziert, welcher der Künstler seiner Auffassung nach zu folgen habe. Die sich ihm in der Innenschau offenbarende, vom Wahrnehmungsbild unterschiedene Ordnung erscheint dem naturphilosophisch geprägten Denken als Idee des Göttlichen in der Natur.⁶³

Politische und religiöse Hoffnungen werden schon bei Friedrich zu Attributen der Form als solcher. Weniger direkt als die visionäre Domgestalt, die in dem Ölgemälde *Die Kathedrale* (1818) eben jenen Prozeß der Formfindung durch religiöse Motive vergegenständlicht, recurriert auch die Bogenöffnung der *Abtei im Eichwald* auf die Bildfläche, statt sich in den Raum zu öffnen. Diese Rückwendung des Motivs auf die Flächenform erfolgt in der paradoxen bildräumlichen Verankerung der Ruinenarchitektur, deren plastische Teile aus einer seitlichen Blickrichtung gesehen sind, während die Bogenöffnung völlig bildparallel ausgerichtet ist und so als leere, strukturierte Flächenfiguration erscheint.

Die Übereinstimmungen des Kleeschen Bildrepertoires mit demjenigen Friedrichs sind überraschend: Oberhalb des Grabes bzw. des Toten erhebt sich eine diaphane sakrale Architektur,

Abb. 13 Philipp Otto Runge, Fall des Vaterlandes, Vorzeichnung zur geplanten Vorderseite des Umschlags zum »Vaterländischen Museum«, 1809, Feder in Schwarz, Blei, 19,3 × 13,4 cm, Hamburger Kunsthalle



deren Toröffnung sich als Eingang zu einer anderen Welt darbietet. Das Übergehen ins Jenseits, bei Friedrich räumlich faßbar an der Prozession der Mönche, die den Sarg durch das Portal tragen, ist in Klees Bild direkt in den Gestus des Zeichnens übersetzt, der die Figur auslöscht und aus dem der abstrakte Raum sich aufbaut. Rudimentär präsent sind auch die anderen symbolischen Elemente. Das in den Portalbogen der Abtei eingestellte Kreuzzeichen bildet ein Grundelement in Klees abstrakter Architektur und geht die vielfältigsten formalen Verbindungen ein, so daß sein symbolischer Wert sich ins Konstruktive verkehrt, was bei Friedrich bereits angelegt ist. Denn trotz des Landschaftsmotivs, das traditionell Tiefe suggeriert, ist seine Komposition auf die Umlenkung des Blicks von der räumlichen auf die bildparallele Vertikalbewegung ausgerichtet. Die Undeutlichkeit und unklare Räumlichkeit des Vordergrundes und die schroffe Zweiteilung verleihen Baumskeletten und Kirchenruine eine gewisse kalligraphische Selbständigkeit. Gerade die vor hellem Hintergrund dominanten Äste erhalten zugleich abstrakte und vitale Qualitäten. Bei Klee ist das Verhältnis von Gegenstand und Komposition umgekehrt. In die abstrakte, vom räumlichen Wahrnehmungsbild bereits losgelöst formulierte Komposition werden Elemente eingeführt, die sie als natürlich gewachsene, aufstrebende kennzeichnen, ohne daß ein Sujet im traditionellen Sinne überhaupt auszumachen wäre, d. h. die Form selbst ist zum Sujet geworden.

Die ebenso wie die Musik ›gegenstandslose‹ Kunst der Architektur fungiert bei Friedrich in Gestalt der Ruine oder des Fenstermotivs als Modell für die reine Flächenform. So wie der stets thematisierte Ausblick in Wahrheit nichts zeigt, so ist auch die ihm zugeordnete Rückenfigur, etwa in dem Berliner Bild *Frau am Fenster*, kein Individuum, sondern bloß Stellvertreterin der Bildbetrachter, die personifizierte Wahrnehmung selbst. Klees demonstrative Ausmerzungen der menschlichen Gestalt führt, um einen früheren Gedanken wiederaufzugreifen, die Idee der Rückenfigur zu Ende: Nicht in der Bildfigur, sondern in der Bildrezeption soll sich das Werk konstituieren.

Bei aller Parallelität der ideologischen Aussage darf der große Sprung zwischen Friedrich und Klee nicht übersehen werden. Der Konstanz der Botschaft steht die völlige Veränderung des Mediums gegenüber. Bild ist bei Klee in keiner Weise mehr Abbild, noch drückt es Stimmung aus. Die assoziative Verbindung zwischen Form und Inhalt fügt sich nicht dem Ganzen eines Natureindrucks, noch geht es in einer durchgängig zeichenhaften Bilderschrift auf. Ein weiterer Vergleich mag diesen Bruch mit der romantischen Tradition vertiefen.

Auch in Runges *Fall des Vaterlandes* (Abb. 13) erhält der Tod die Bedeutung von Wiedergeburt, wobei die auch in Friedrichs Gotik enthaltene nationale Komponente sich deutlicher ausspricht. Über den Rasen, der den Erschlagenen deckt, treibt die Witwe den Pflug, der von Amor gezogen wird. Der Tote ist, im Rückgriff auf alchemistische Vorstellungen, als Same zu neuem Wachstum aufgefaßt. »Das Grab des Gefallenen wandelt sich zum Acker eines neuen Lebens, das Schicksal der Nation vermählt sich mit dem Leben der Erde.«⁶⁴

Runge läßt Lanzen und Kreuze, umwunden von Passionsblumen, auf das Vorbild des Opfertodes Christi weisen. Mit der weiblichen Gestalt und dem Amor, der die Liebe zwischen ihr und dem Gefallenen verkörpert, bringt die Zeichnung aber noch einen zusätzlichen Gedanken hinein, der Runges Selbstverständnis als Künstler betrifft, seine universalistische Liebeskonzeption, wie sie sich vor allem in *Lehrstunde der Nachtigall*, freilich nur für den Eingeweihten, ausspricht.⁶⁵ Auf den mystischen Inhalt weist ein in seiner Syntax rätselhafter Satz:

»... die innigste Ehrfurcht will ich vor meinen Bildern haben, es ist mir, als wäre ich es nicht werth, sie gemacht zu haben; diese Liebe soll das Weib sein, mit welchem ich immer neue zeuge; diese innere Glut ist dann wie der heiße Sommer in mir, in ihm setze ich mich

an die Arbeit und mit ganzem festem Bewußtsein begreife und mache ich was ich will, und wie es seyn muß; dieses sind die Früchte, die dann im farbigen Herbste reifen und ich falle in den Frost des Winters zurück, bis wieder die tiefe Sehnsucht des Frühlings mich ergreift . . .«⁶⁶

Der Künstler stellt sich durch die analogische Satzkonstruktion als (passiv-ehrfürchtig sein Bild) Empfangender und als Zeugender zugleich dar. Die geliebte Frau Pauline ist in dieser Konzeption nur ein entäußerter Teil seiner selbst. Runge negiert sich ebenso wie Klee als Urheber seiner Werke, indem er sich selbst gewissermaßen zum Kosmos stilisiert, der sich aus sich selbst immer neu gebiert.

Auf eine ähnliche Phantasie läßt Klees Selbstbildnis *Versunkenheit* 1919/113 (Abb. 14) schließen, in dem sich der Künstler mit vulva-ähnlichen Augen ausstattet.⁶⁷ Die den Blick nach innen, eben ›Versunkenheit‹ signalisierenden Augen werden so mit dem Empfangen und Gebären assoziiert. Ihre sinnliche Wahrnehmungsfunktion ist ersetzt durch einen kreatürlichen Schöpfungsprozeß.⁶⁸

Die sexuelle Symbolik spricht also keineswegs unmittelbar das Thema Sexualität an, sondern meint im Gegenteil ihre Aufhebung im künstlerischen Prozeß. Klee integriert sich die weiblichen Geschlechtsorgane, so wie Runge seine künstlerische Produktion als Liebe definiert. Logisch tritt an die Seite jenes androgynen Ideals gleichermaßen die vegetative Natur wie das Reich des Anorganischen, dem im Bild der Kristallisation wie dem pflanzlichen Wachstum ein selbsttätiges Werden zukommt. Dem Kristallisieren des Künstlers bzw. seiner Verwandlung in ein androgynes Wesen ist das zwischen 1914 und 1918 vielfach modifizierte Bild der Pflanze vergleichbar. In der Zeichnung *Liebe der Pflanzen* 1915/76⁶⁹ etwa verdichten sich die morphologischen Zustände der

Abb. 14 Paul Klee, *Versunkenheit* - Selbstportrait 1919/113, Lithographie, aquarelliert, 25,6 × 18 cm, Kornfeld Nr. 73, Bern, Sammlung Felix Klee



Pflanze von der geschlossenen Frucht über das Öffnen der Pflanze bis zur Befruchtung in einer einzigen Bildfigur, die außerdem mit animalischen Zügen und abstrakten Zeichen kombiniert ist. Die Ausschüttung des Pflanzensamens thematisiert wiederum das Motiv der Selbstzeugung, des ewigen Kreislaufs der Natur.

Die Arabeske

Dies führt auf einen Bildtypus der Romantik zurück, von dem Klees *Der Tod für die Idee* nicht zu trennen ist: die Arabeske. Das Gemeinsame zwischen Klees Komposition und Runges *Nacht* aus dem *Zeiten-Zyklus* (Abb. 15) liegt in der demonstrativen Verbildlichung eines Ursprungsortes, aus dem die Bildwelt als Verkörperung einer höheren Wirklichkeit hervorgeht. Diese Quelle ist beide Male die Vernichtung der physischen Welt. Im Zentrum der unteren Rahmenleiste zeigt Runge das von Ölzweigen genährte Feuer, vielleicht als Zeichen des biblischen Feuers des Gerichts; im Bildfeld darüber Kristalle, aus denen der Pflanzenthron der Luna erwächst. In der motivischen Anknüpfung an Christus als Weltenrichter wird deutlich, daß die Nacht und der Schlaf der Knaben zugleich den Tod bedeuten, den Tod als Erwartung des Jüngsten Gerichts. Auf Erlösung im christlichen Sinne verweisen auch die geflügelten Urnen in den Rahmenstreifen, aus denen Blumengewinde wachsen und die wie Seelen in den Himmel getragen werden. In der oberen Rahmenleiste erfüllt sich dieser Weg in der Anbetung des Heiligen Geistes.⁷⁰

Den Gestaltungsmitteln selbst – vorgeführt in der abstrakten Architektur – verleiht Klee im Rahmenthema der Arabeske einen natürlichen Urgrund. *Der Tod für die Idee* bezeichnet denselben, durch Zersetzung und Vernichtung des Alten gebildeten Grund, wie ihn der Erschlagene in Runges Zeichnung verkörpert.

Daß es um diesen begrifflichen Sinn der romantischen Arabeske geht, ihr monistisches Prinzip, zeigt der Kontrast zu Eugen Napoleon Neureuthers Illustration zur »Totentanz-Ballade« Goethes (Abb. 16), die, obgleich partiell völlig abstrakt gestaltet, mehr der traditionellen ornamental-narrativen Funktion jener Gattung gerecht wird.⁷¹ Einer der Toten, vom Türmer des Totenhelmes beraubt, klettert außen am Turm empor, um sich seinen Besitz wiederzuholen, und stürzt schließlich in die Tiefe. Neureuthers arabeske Schnörkel dienen rahmend und illustrierend dem Text Goethes, während der Sinn der Rungeschen wie der Kleeschen Arabeske es ist, einen Mikrokosmos zu zeigen und auf seinen Ursprung zurückzuführen.

Dieses monistische Prinzip zeigt auch, in popularisierter Gestalt, Neureuthers Blatt *Heute roth, morgen tod* (Abb. 17), das die mystische Beziehung von Tod und Geburt märchenhaft vergegenwärtigt.⁷² Hier verwandelt sich die Arabeske wieder in ein natürliches Gebilde, wird ihr die gedanklich-utopische Qualität genommen. Sie ist formal zum Träger einer leer belassenen tavola ansata degradiert, inhaltlich auf ein konventionelles memento mori eingeschränkt.

Klee entgeht der Trivialität in seiner Adaption der romantischen Arabeske, indem er den ihr zugrundeliegenden Monismus in Frage stellt. Seine Komposition nämlich ist heteromer, trotz der Visualisierung eines Ursprungsortes im romantischen Sinne. Während Runge und sein Nachfolger in sich geschlossene allegorische Systeme aufbauten, sind die Bildbereiche bei Klee assoziiert und doch konträr einander entgegengesetzt.

Entscheidend ist auch die Abkehr vom vegetabilischen Wachsen der Form, das der Jugendstil zum gattungsübergreifenden Stilmittel gewählt hatte. Das vegetabilische Prinzip der Arabeske wurde hier wiederentdeckt als symbolische Form gegen die »Liquidierung der Fruchtbarkeit« in der

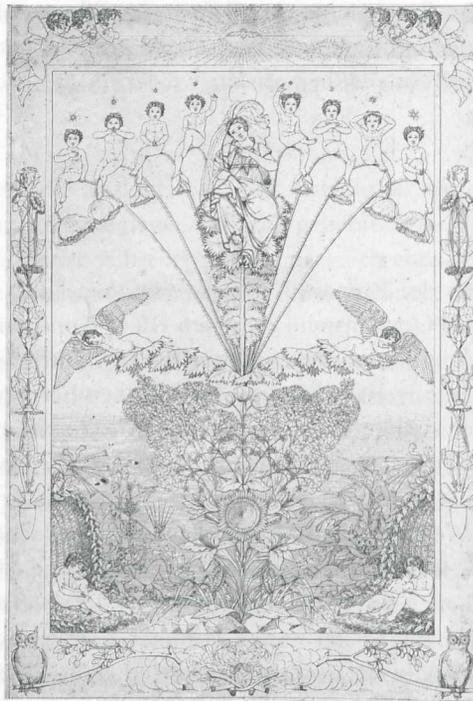
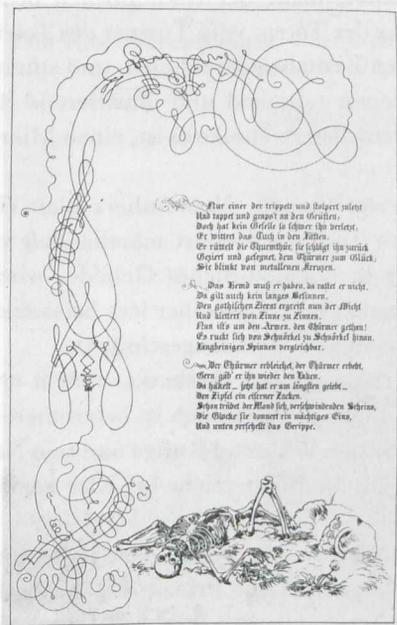


Abb. 15 Philipp Otto Runge, Die Nacht, Kupferstichvorlage, 1803, Feder in Schwarz, 71,3 × 48,1 cm, Hamburger Kunsthalle

Abb. 16 Eugen Napoleon Neureuther, Illustration zum »Ersten Heft der Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen«, Totentanz-Ballade, 1829

Abb. 17 Eugen Napoleon Neureuther, Heute roth, morgen tod, 1838



»technischen Welteinrichtung« des 19. Jahrhunderts⁷³, die auf künstlerischer Ebene zuerst im Bereich der Architektur und des Kunstgewerbes spürbar geworden war. Konstruktionen wie etwa Eisenträger wurden durch pflanzliche Ornamente in Naturgebilde umgedeutet, Haus und Mobiliar gaben sich in den fließend-vegetabilen Linien als natürliche Gebilde. Exemplarische Umsetzung fand das »Bauwachsen« u. a. in den Zeichnungen Wenzel Habliks.⁷⁴

Die Ausschaltung des subjektiven Moments in der technisch-industriellen Produktionsweise ist so im Bild vegetativen wie anorganischen Wachstums zugleich aufgenommen und negiert; das Kristallisieren und Wachsen der Form bei Klee rekuriert auf jene Methoden, die konstruktive Form als natürliche zu verkleiden und den Akt der Hervorbringung des Werks in die formalen Mittel selbst zu verlegen. Angesichts der spezifischen formalen Struktur der Lithographie ergeben sich aber auch qualitative Abweichungen von jenem ideologischen Muster. Der Tote als »Keim im neuen Humus« bleibt ein Gedankenbild, das, schon im aggressiven Strichgespinst als ein solches sich anbietend, zwar aufrechterhalten werden kann, doch nicht im Sinne der Rungeschen Arabeske oder des »Bauwachsens« im Jugendstil anschauliche Fortsetzung bietet und auch nicht die »jenseitige Gegend« wirklich werden läßt. Die kubistische Linienzeichnung gibt sich in ihrer Leichtigkeit und ihrem lockeren Gefüge aus elementaren Formen vielmehr als Neuansatz im Formalen zu erkennen. Das aus dem zerstörten Alten geborene Neue ist eine radikal neue Ästhetik.

Klees christlicher Himmel? Die Fortsetzung der Bildidee von 1915

In zwei weiteren Werken Klees vor der Bauhauszeit findet das Bildmotiv »Der Tod für die Idee« samt seiner christologischen Beziehung Fortsetzung und Erfüllung. Erfüllung deshalb, weil die in der Lithographie noch ansatzweise allegorisch verstehbare Auflösung der Figur ins Abstrakte allmählich durch eine formale Verschränkung beider Qualitäten abgelöst wird. Zunächst, in der sogenannten expressionistischen Phase, scheint eine Rückkehr zur Gegenständlichkeit angesagt. War der Opfertod Christi in *Der Tod für die Idee* nur assoziativ präsent, wird die Passionsthematik nun überdeutlich in dem formal an die ältere Bildidee anknüpfenden Aquarell *Auserwählter Knabe 1918/115* (Abb. 18), das zunächst in der rekonstruierten Fassung vor der Zerschneidung⁷⁵ betrachtet werden soll. Klee läßt eine naiv mit Wimpeln ausgestattete abstrakt-transparente Architektur aus den stigmatisierten Händen des Knaben wachsen; auch die Seitenwunde ist durch sich kreuzende Linien angedeutet. Ein vom oberen Bildrand herabschwebender Vogel kennzeichnet überdies im Verweis auf die traditionelle Gestalt des Heiligen Geistes in Bildern der Taufe Christi den Erlöser und legt deutlicher, als dies in *Der Tod für die Idee* der Fall war, die Interpretation der Architektur als Himmlisches Jerusalem bzw. als Gestalt des durch die Kirche in Gang gesetzten Erlösungswerks nahe. Das Verhältnis zwischen Figur und Architektur ist aber ein äußerst vielschichtiges. Der Knabe erscheint als Träger und Quelle des Gebildes, was mit dem Gedanken des durch den Opfertod Christi erwirkten Heils übereinstimmt. Bei genauerem Hinsehen ist die Figur jedoch der passive Teil, sie wird von dem Architekturgebilde überlagert und zum Teil durch dieses erst konstituiert. Die kreuzförmigen Stigmata gehören dem über der Figur liegenden linearen Konstrukt an, ebenso wie die nimbus-ähnliche Bogenrahmung des Hauptes, das durch Schattierung des Rahmenfelds zunächst wie vor einer Nische erscheint. Die vom Scheitel aus abknickende Linie, die das Nasenbein markiert, dann aber ohne physiognomische Funktionen senkrecht weiter nach unten verläuft, zerstört diese räumliche Aura. Der Körper selbst wie die betonten Hände werden durch ein flächiges Schema vorgezeichnet, das die

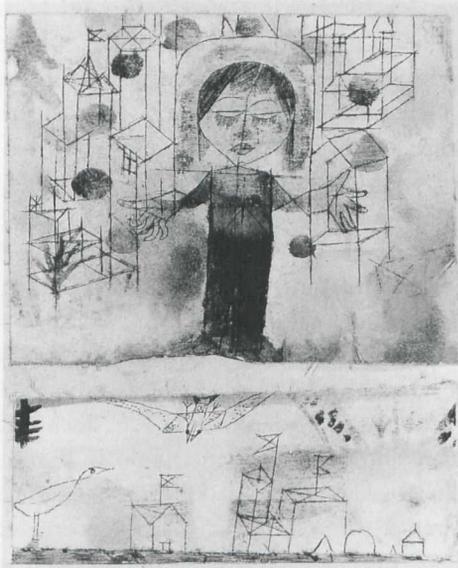


Abb. 18 Paul Klee, *Auserwählter Knabe* 1918/115, Feder und Aquarell über Kreidegrund auf Flugzeugleinen, 10,5 × 13 cm und 5,5 × 13 cm, New York, Privatbesitz

Figur gleichsam nur auszufüllen scheint. Schon in diesem ursprünglichen Zustand des Bildes ist sein Devotionscharakter vielfach gebrochen⁷⁶, denn eine klare Bildaussage ist an die eindeutige Beziehung von Bild und Grund, hier konkretisiert im Verhältnis von Figur und Raumgebilde, geknüpft. Der transzendente Hintergrund tritt aber tendenziell vor die Figur und wird zum konstruktiven Wert, so wie umgekehrt die Figur als symbolische aufgehoben und in die Architektur integriert scheint. Keineswegs kann, wie bei Hodlers *Knabe mit Blumen*⁷⁷, eindeutig von einem andächtigen Gesichtsausdruck und geschlossenen Augen die Rede sein, wecken die Züge der Bildfigur Klees doch auch die Assoziation eines zerstörten Puppengesichts und leeren Maskenwesens. Wird in *Der Tod für die Idee* der Akt der Zerstörung als partielle, dem konstruktiven Aufbau vorausgehende Handlung versinnbildlicht, geht er hier in die das ganze Bild erfassende künstlerische Technik ein.

Das Zerschneiden des Bildes verstärkt nur diese in der Reflexion des Bildmediums selbst verharrende Aussage, denn nun werden nochmals Figur und Grund vertauscht. Die von Wolfgang Kersten auf den Widerspruch zwischen profaner und sakraler Lesweise eingegrenzte Doppeldeutigkeit des Aquarells *Auserwählter Knabe* ist daher zu kurz gegriffen, da sie, auf die Ambivalenz zwischen den konventionellen Künstlermythen – christliche Leidensfigur und Akrobat – zurückgeführt, den generellen Bruch mit dem Prinzip symbolischer Repräsentation nicht zur Kenntnis bringt. Klees Komposition bewegt sich nicht nur zwischen konträren ikonographischen Aussagen, darüber hinaus wird Bedeutung als solche vorgeführt und aufgehoben, als bloße gedankliche Verknüpfung mit der Form bewußtgemacht. Der transzendente Hintergrund, der christliche Himmel mit der Taube des Heiligen Geistes, erscheint nun, in Umkehrung der ikonographischen Konvention, unterhalb der Figur des Erlösers, wobei der Schnitt sichtbar bleibt durch den Abstand zwischen beiden Bildteilen, in der Vorstellung also rückgängig zu machen ist. Der Endzustand enthält weiterhin den ursprünglichen Zustand, die Bildaussage bleibt in der Negation stehen.

Hier wird deutlich, wie sehr sich Klees stets auf Einheit des Gegensätzlichen abzielende theoretische Überlegungen gegen die eigenen künstlerischen Qualitäten richten. Das im Tagebuch angerufene und in *Der Tod für die Idee* illustrierte kosmisch-künstlerische Jenseits, das in »Schöpferische Konfession« als »formaler Kosmos [...], der [...] den Ausdruck des Religiösen [...] zur Tat werden«⁷⁸ läßt, wiederkehrt, beansprucht eine Ganzheitlichkeit, die den reflexiven Charakter der künstlerischen Produktion aufheben will. Das Motiv der Selbstvernichtung, dort als »Kristallisierung« des Künstlers in der abstrakten Form noch erhöht, ist hier sowohl sublimiert als auch zu äußerster Nüchternheit entfaltet. Denn während Klee in *Der Tod für die Idee* gemäß seiner Anschauung die völlige Vernichtung der menschlichen Figur (und in dieser des Künstlersubjekts) als Voraussetzung des »selbständigen Formdaseins« vorführt, wird hier die Figur wieder einbezogen, jedoch nicht als eigenständiges Wesen, sondern zusammengesetzt und »fremdbestimmt« durch das, was als ihr Werk gezeigt ist. Obwohl durch die ausgebreiteten Arme und die stigmatisierten gekrümmten Hände der Kreuzestod Christi zitiert ist, dem auch der Nimbus und die traditionell als Hoheitszeichen eingesetzte Frontalität zugeordnet werden können, ist die Gestalt auch als Leidende weder unversehrt, noch führt das sie transzendierende schwebende abstrakte Bauwerk ein losgelöstes Dasein wie in der Lithographie von 1915. Die kindlichen Proportionen dieses »Erlösers«, Zitat des romantischen Mythos vom unschuldigen Künstlergemüt, kontrastieren – und hier ist der *Angelus Novus* (Abb. 6) wieder in Erinnerung zu rufen – mit dem grotesken Eigenleben der übergroßen Hände und den exakt konstruierten asymmetrischen Gesichtsteilen. Der Ausdruck süßer Versenkung, dem Topos der Innenschau entsprechend durch die Herzform des Gesichts, die vollen Lippen und langen Wimpern unterstrichen, ist angesichts des strengen Achsenkreuzes nicht aufrechtzuerhalten, dessen versetzte Horizontalen die Oberlider markieren und so mit den unteren bogenförmigen Rändern zwei Segmente bilden, die nun als leere verschattete Augenhöhlen dem Haupt einen maskenhaften Charakter verleihen, der im übrigen dem Selbstbildnis *Versunkenheit 1919/113* (Abb. 14) nahekommt und auf andere Weise eine Negation des physiologischen Sehens vergegenwärtigt. Der leere Blick desavouiert die nach innen gerichtete, unendlichen Reichtum versprechende Schau. Eine vergleichbare Intention weist die in sich widersprüchliche perspektivische Struktur der Architektur auf, die zu keiner eindeutigen, d. h. auf das Ganze bezogenen Raumwirkung gelangt. Die aquarellierten Bildteile erscheinen als Spuren von Zerstörung, scheinen das fetischartig aufgerichtete Gebilde dem Angriff des Betrachters auszuliefern, von dem auch die bisher als Bälle gesehene Flecken rund um die Gestalt des Knaben zu zeugen scheinen.

Die aquarellierte Federzeichnung *Agnus Dei qui tollis peccata mundi 1918/20* (Abb. 19) variiert nochmals den Bildgedanken von 1915, wobei das im Bildtitel angesprochene Werk der Erlösung durch Christi Opfertod nurmehr als ironisches Zitat mit durchaus burlesken Zügen vermittelt wird. Die Erlöserfigur gehört mit dem Evangelientext zum konstruktiven Bildvokabular. Figürliches und Abstraktes sind nicht grundsätzlich unterschieden. Auch die arabeskenhaft als eine Art Kopfgeburt dargebotenen oberen zwei Drittel des zeichnerischen Komplexes enthalten figürliche Elemente, so wie umgekehrt die zu einer clownesk-tänzerischen Trägerfigur transformierte Gestalt des Erlösers durch abstrakte Motive, vor allem S- und Kreuzformen, sich konstituiert. Sie ist ebenso Kunstfigur wie das, was aus ihr hervorzugehen scheint. Der Überbau erfüllt seine transzendenten Funktionen nicht, da er die Erlöserfigur und ihre Bedeutung, den biblischen Text, in seine Konstruktion aufnimmt und somit die Möglichkeit zur Unterscheidung von Bild und Grund, Zeichen und Bezeichnetem aufhebt. Gleichwohl bleibt auch hier die im Tagebuchtext Klees formulierte Idee einer in der Abstraktion realisierten neuen Wirklichkeit präsent durch die Anleihen bei der

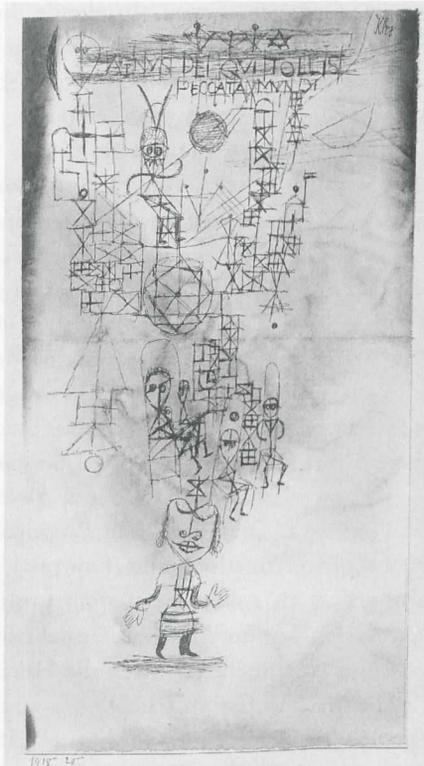


Abb. 19 Paul Klee, Agnus Dei qui tollis peccata mundi 1918/20, Feder, aquarelliert, 28 × 15 cm, Privatbesitz

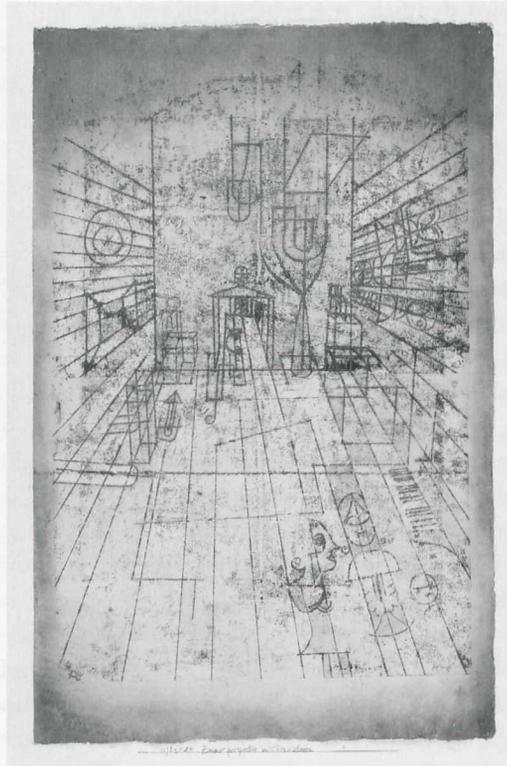


Abb. 20 Paul Klee, Zimmerperspektive mit Einwohnern 1921/24, Aquarell über Ölfarbenzeichnung, 48,5 × 31,7 cm, Sammlung der Paul Klee Stiftung, Bern, Kunstmuseum

romantischen Arabeske und die Gestirnsymbole des oberen Bildteils, ohne daß der ganzheitliche Impetus jener Himmelszeichen im Bild eingelöst würde.⁷⁹

Das arabeske Kompositionsprinzip verschwindet im weiteren Schaffen Klees, was nicht heißt, daß er seine monistische Kunstauffassung aufgegeben hätte. Doch verliert diese ihre Anteile im Werk, beschränkt sich vielmehr auf experimentelle Bilder⁸⁰ und die ihnen nahestehenden pädagogischen Lehren, in denen Klee sein Konzept der werdenden Form in Opposition zur gewordenen durch eine Vielzahl von Antithesen ausdifferenziert.

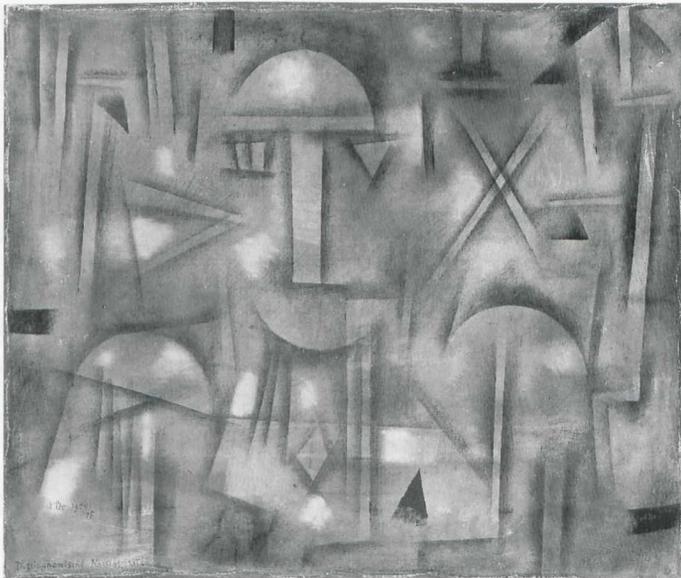
Vollends säkularisiert, zur Persiflage auf die üblichen Bildkonstanten Figur und Raum entwickelt, zeigt sich das Thema in der aquarellierten Zeichnung *Zimmerperspektive mit Einwohnern* 1921/24 (Abb. 20). Die Architektur ist ihres romantisch-transzendenten Sinnes ledig, sie ist auf das perspektivische Gerüst reduziert. Figürliche Elemente gehen in architektonischen auf, ohne daß dieses Verhältnis als ein natürliches oder symbolisch zu deuten wäre. Der Bildtitel recurriert nicht auf Bedeutung, sondern auf eine konventionelle Bildgattung, das Interieur. Die früher auch ikonographisch vermittelte ironische Verkehrung von Bild und Grund, die Ausbildung einer eigenen ästhetischen Bildräumlichkeit in der Brechung traditioneller Bildqualitäten, wird nun durch die formalen Mittel selbst ausgetragen.

Das Kristallmotiv in der Bauhauszeit

Zwei abschließende Beispiele, *Physiognomische Kristallisation* 1924/15 (Abb. 21) und *Kristallisation* 1930/215(S5) (Abb. 22), verdeutlichen den Weg, den die Metaphorik der frühen Lithographie genommen hat. So wie sich dort der Künstler ins Abstrakte auflöst, suggerieren auch diese Titel noch die Möglichkeit, das Bild im Sinne von Genesis, Wachstum, Metamorphose aufzufassen.⁸¹ Kristallisation unterstellt gleichermaßen eine natürliche Formwerdung wie einen homogenen, erlebnishaften Rezeptionsakt. Bei dem ernsthaften Versuch jedoch, die Bildelemente in ihrem Verhältnis zueinander zu erfassen, stellen sich gerade die Brüche der bildlichen Strukturen, die nur in der verstandesmäßigen, auf Erfahrung aufbauenden Überlegung erkennbar sind, als Themen der Darstellung heraus: In *Physiognomische Kristallisation* überlagern sich atmosphärische Farbschattierungen und abgezielte geometrische Figuren, die durch ihre Konstellation in der Bildmitte die Assoziation eines menschlichen Gesichts wecken. Die besonders an den Flächenrändern eingesetzten Schattierungen werden zunächst entsprechend ihrer akademischen Bedeutungstradition als plastisch-räumliche Werte registriert, dann aber mit der nicht eingelösten räumlichen Illusion – die Konturen begrenzen eben doch keine geschlossenen Felder – als konstruktive Flächenelemente wahrgenommen, ohne daß hierdurch der räumliche Eindruck verschwände. Gegenstand der Darstellung ist damit die Demonstration und Brechung des darstellerischen Mittels der Schattierung, was nur in der Konfrontation mit einem anderen Gestaltungsmittel, hier dem der linearen Flächenbegrenzung, gezeigt werden kann.

In dem fünf Jahre später entstandenen Werk *Kristallisation* ist es umgekehrt die Linie, die in Kollision mit der Kohleschattierung ihre widersprüchliche Natur zeigt. Die Kongruenz der beiden technischen Systeme – Linienzeichnung und Schattierung – ist zwar teilweise hergestellt, denn die

Abb. 21 Paul Klee, *Physiognomische Kristallisation* 1924/15, Öl/Nesseltuch auf Karton, 41,8 × 41,4 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



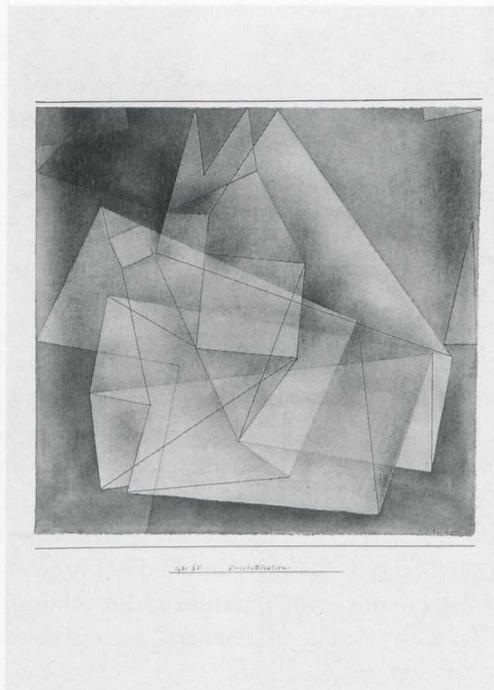


Abb. 22 Paul Klee, Kristallisation 1930/215 (S5), Aquarell in Braun, Feder mit brauner und schwarzer Tusche, Kohleschattierungen an Papier, 31,1 × 32,1 cm, Sammlung der Paul Klee Stiftung, Bern, Kunstmuseum

Linien dienen teilweise als Flächenbegrenzung und vermitteln zunächst durchaus den Eindruck eines prismatisch gebrochenen Gebildes, eben eines Kristalls vor einheitlichem Bildgrund. Mit dieser Auffassung der Linien als Gegenstandsbezeichnung kollidiert nun aber die Wahrnehmung von freien Linien, denen innerhalb des Flächenkonglomerats keine Substanz zukommt, wie sie sonst durch die Schattierung veranschaulicht wird. Auch greifen die inneren Linien auf den äußeren Bildgrund über, der somit seine Qualität als Hintergrund tendenziell verliert.

Aus der Unverträglichkeit der monistischen Kristallmythologie mit der hier nur andeutungsweise beschriebenen dialektischen Struktur von Klees Bildern ergeben sich folgende Schlüsse: In *Der Tod für die Idee* versucht Klee, die abstrakte Zeichnung als einen Prozeß der Vergeistigung zu illustrieren, indem er sich im Bilde selbst als den Urheber vernichtet. Die naturphilosophische Metaphorik des Kristalls will das Reich der abstrakten Kunst wieder an das der Natur binden. Entsprechend gliedert Klees Bauhauslehre die zu vitalen Größen verselbständigten bildnerischen Elemente in Antithesen, nur um sie im Werkganzen harmonisch aufgehen zu lassen. erinnert sei etwa an die Unterscheidung strukturaler und organischer Ordnungen, deren jeweilige Zusammensetzung dem Bild einen spezifischen Charakter verleiht, seine Einheit jedoch nicht sprengt.⁸² In dieser Anthropomorphisierung des Bildes, die sich nicht zuletzt auch in der Bestimmung eines am menschlichen Gleichgewichtssinn orientierten Bildschwerpunkts realisiert⁸³, geht die entscheidende künstlerische Qualität verloren: die Selbstreflexion des Mediums, die sich nicht in Anti-

thesen, sondern in der Widersprüchlichkeit eines formalen Elements, nicht in einem physiologischen Wahrnehmungsakt, sondern in der begrifflichen Lösung von der Bilderschei­nung zeigt. Zwischen der mit Hilfe des Tagebucht­extes noch allegorisch lesbaren Lithographie *Der Tod für die Idee* und den besprochenen späteren Varianten des Themas liegt die Entwicklung einer spezifischen ästhetischen Bildräumlichkeit, deren qualitative Unterscheidung von der natürlichen Raumwahrnehmung und der auf sie angewiesenen symbolischen Auslegung durch das romantische Zitat eines numinosen Jenseits eher verdeckt als bewußtgemacht wird. Die konsequent auf die Kristallisierung des Künstlers folgende und dem Prinzip der Arabeske verpflichtete Theorie der Genesis des Werks, des sich selbst bewegenden Punktes, aus dem Linie und Fläche unmittelbar hervorgehen, kann nur einen real-plastischen, homogenen Raum erfassen, Kunst also mit Natur identifizieren, nicht aber den in der reflektierenden Bildbetrachtung sich erschließenden divergierenden Qualitäten entsprechen. Während Klee in der Entfernung der Form vom Naturbild die Kreation eines widerspruchsfreien geläuterten Kosmos sah, fügen sich entgegen seiner Intention die bildnerischen Mittel nicht zum mythischen Ganzen, sondern werden in sich vieldeutig und widersprüchlich.

Dieser Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, den ich im November 1991 im Rahmen des Tübinger Kolloquiums »Paul Klee – Walter Benjamin« hielt. Er resümiert und ergänzt Ergebnisse meiner Dissertation *Das Kristalline als Kunstsymbol – Bruno Taut und Paul Klee · Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Theorie der Moderne*, Hildesheim 1991. Fertigstellung des Manuskripts im Frühjahr 1992.

¹ Zur Auseinandersetzung Klees mit dem Kubismus siehe auch Wolfgang Kersten, *Paul Klee · »Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?«* (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 5, hrsg. von Heinrich Klotz), Marburg 1987, S. 107f.

² Paul Klee, Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthau­is Zürich, *Die Alpen*, 6, 1912, H. 12, S. 696–704, zitiert nach dem Wiederabdruck bei Christian Geelhaar, *Paul Klee · Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, Köln 1976, S. 105–111, hier S. 108.

³ Zitiert nach: Jürg Spiller (Hrsg.), *Paul Klee · Das bildnerische Denken* (Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, Bd. 1), Basel/Stuttgart 1964, S. 169.

⁴ »Das isolierte Kunstwerk hat für den Historiker immer etwas Beunruhigendes«, schrieb Heinrich Wölfflin (*Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig 1921, S. 7) in Analogie zu Klees Ressentiment gegen die abstrakte Form. Der Vorbehalt gilt dabei nicht nur der Werkbetrachtung per se, welcher in Klees Diktion die Ablehnung des Werks als »Produkt« entspräche, sondern auch der für sich gesehenen Geschichte der Kunst. Wölfflin betont in seiner Revision der *Grundbegriffe* von 1933 etwa gegenüber der von Jacob Burckhardt konzedierten Eigenständigkeit der Entwicklung der Kunst, diese sei vielmehr nur als Teil der Gesamtgeschichte zu erfassen (Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe · Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1943⁸, S. 263). Die ikonologischen Optionen Alois Riegls finden sich zitiert und affirmiert bei: Wolfgang Kemp, Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, Teil I, *Kritische Berichte*, 1, 1973, H. 3, S. 30–50.

⁵ Auch ein in der Vergangenheit jeder ästhetischen Norm abholder Autor postuliert die Aufhebung der Grenzen zwischen Tradition und Moderne und damit einen universalen Kunstbegriff. Ganz im Sinne der Legitimationsstrategien Klees, van Doesburgs und ihrer Zeitgenossen schreibt Bazou Brock, Zur Ikonographie der gegenstandslosen Kunst, in: Ders. / Achim Preiß (Hrsg.), *Ikonographia · Anleitung zum Lesen von Bil-*

dern (Festschrift Donat de Chapeaurouge), München 1990, S. 307–316, besonders S. 314: »Ein Quadrat ist keine abstraktere Figuration als die ikonische Darstellung einer Kuh [. . .]. Die Probleme, mit diesen sekundären Sujets, mit den konventionalen Bedeutungen umzugehen, sind die gleichen, ob man nun eine Kuh oder ein schwarzes Quadrat zu zeichnen, zu malen, zu skulptieren, zu beschreiben versuchte.« Der abstrakten Form kommt in diesem Verständnis sowohl naturabbildende als auch symbolische Funktion zu.

⁶ Der Wunsch, die Moderne einem aufsteigenden Entwicklungsgang der Kunst einzugliedern, manifestierte sich bekanntlich bereits in Riegls Aufwertung des spätrömischen »Verfallstils« als vermeintlicher Analogie zu zeitgenössischen Kunstströmungen. Ähnlich Hans Kauffmann, *Albrecht Dürers rhythmische Kunst*, Leipzig 1924, S. 5, der den Äußerungen von Rodin und Hodler ein Konzept der Bewegungsdarstellung oder »Zeitphantasie« entnimmt, das er bei Dürer wiederzufinden glaubt und dort nunmehr als Voraussetzung für die zeitgenössische Kunst behandeln kann. Solche Stiftung universeller Gesetzmäßigkeiten durch die Reduktion des kunsthistorischen Interesses auf die Form ging notwendig der bei Panofsky einsetzenden systematischen Parallelisierung von Sujet und Form und der heute etablierten Ikonologie abstrakter Kunst voraus.

⁷ *Paul Klee · Das Frühwerk 1883–1922*, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 12. 12. 1979–2. 3. 1980, hrsg. von Armin Zweite, S. 377, Nr. 179. Dafür, daß die Zeichnung weder bloß auf witzig-satirischer Ebene abzuhandeln ist, noch unmittelbar aggressive männliche Sexualität (siehe Kersten [Anm. 1], S. 41) zur Darstellung bringt, spricht die spätere Abwandlung der Bildidee ins Konstruktive; siehe »Der Pfeil 1920/138«, Abb. bei: Christian Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*, München 1974², S. 55, Abb. 21. Das männliche Genital wird zum Pfeil abstrahiert, dem im Werk Klees auch als Reflex des Begriffs der Genesis wesentliche Bedeutung zukommt. Die kunsttheoretische Konnotation des Liebesakts als Sinnbild eines ganzheitlichen Werkschaffens wird sich an weiteren Bildern erweisen.

⁸ *Frühwerk* [Anm. 7], S. 392, Nr. 216.

⁹ Beispiele bei Otto Karl Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914–1920*, Chicago/London 1989, S. 72, Anm. 39.

¹⁰ Ebd., S. 410, Nr. 248; S. 415, Nr. 262, Abb. S. 158.

¹¹ Siehe dazu Regula Suter-Raeber, *Paul Klee · Der Durchbruch zur Farbe und zum abstrakten Bild*, in: *Frühwerk* [Anm. 7], S. 131–165, besonders S. 137.

¹² *Paul Klee · Konstruktion – Intuition*, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle, Mannheim, 9. 12. 1990–3. 3. 1991, Stuttgart 1990, Abb. S. 55. Der in Klammern hinzugefügte Titel »Vier Elemente« zeigt im übrigen die Austauschbarkeit von Architektur- und Naturmetaphorik; vgl. auch die Reihe »Blumenbeet 1913/193(A)«, *Frühwerk* [Anm. 7], S. 392, Nr. 218, Abb. S. 393; »Buntes Beet 1923/109«, *Konstruktion* [Anm. 12], Abb. S. 62; »Flora auf Sand 1927/W6(226)«, Abb. ebd., S. 63.

¹³ Abb. bei: Otto Karl Werckmeister, *Klee im Ersten Weltkrieg*, in: *Frühwerk* [Anm. 7], S. 166–226, hier S. 168.

¹⁴ Ebd., Abb.

¹⁵ Ebd., Abb. S. 175.

¹⁶ Ebd., S. 168, und Kersten [Anm. 1], S. 18, sehen in jenen Werken Klees persönliche Reaktion und subjektive Aussage zum aktuellen Kriegsgeschehen. Welcher Art diese Reaktion und welchen Inhalts diese Aussage sein sollen, bleibt, da ein Sujet im herkömmlichen Sinn kaum auszumachen ist, ungewiß.

¹⁷ Werckmeister [Anm. 9], S. 30 ff., sieht eine Beziehung zum Tod des Dichters und vermutet eine pazifistische Bildaussage, da Klee bekannt gewesen sei, daß Trakl nicht gefallen war, sondern sich im Garnisonshospital suizidiert hatte.

¹⁸ *Frühwerk* [Anm. 7], S. 414, Nr. 258.

¹⁹ Abb. bei: Werckmeister [Anm. 13], S. 170.

²⁰ Georg Trakl, Die Nacht, *Zeit-Echo · Ein Kriegs-Tagebuch der Künstler*, 1, 1915, H. 7, S. 92.

²¹ Wilhelm Worringer, Geschlechterkampf, *Zeit-Echo*, 1, 1914, H. 2, S. 20–22.

²² Karl Scheffler, *Kunst und Künstler*, 13, 1914/1915, S. 44, zitiert nach: Andeheinz Mösser, Der Krieg als »Wohltat«, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 24, 1979, S. 159–174, hier S. 170. Der Autor bemerkt mit Recht, Scheffler beschreibe »Krieg so, wie er auch ein Gemälde beschreiben könnte« (ebd.), und verweist auf die Vorbereitung dieser Sicht auf den »Krieg als Kunst« u. a. bei Theodor Vischer und August Julius Langbehn. Die Ästhetisierung des Krieges wird allerdings mehr unter dem Aspekt der Kriegsapologie als dem der Kunstapologie gesehen. Zu ersterem Gesichtspunkt siehe auch Christoph Schulte, Über die ästhetische Rechtfertigung der Übel in der Welt, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 34/1, 1989, S. 5–27, besonders S. 27: »An ihrem modernen Ende schlägt die Figur der ästhetischen Rechtfertigung in die Elimination all dessen um, was an der Welt nicht Kunst ist . . .« Zur historisch-materialistischen Deutung der Ästhetisierung des Krieges bezogen auf Marinetti siehe Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1963⁷, S. 48 ff.

²³ Max Scheler, Krieg und Tod, *Zeit-Echo*, 1, 1915, H. 7, S. 94–96; dazu auch Werckmeister [Anm. 9], S. 32 f.

²⁴ Die Lithographie wurde ohne Datierung und Werknummer erstmals publiziert im *Zeit-Echo*, 1, 1915, H. 7, S. 93. Der Bildtitel ist dort in das Bildfeld einbezogen, nimmt also unmittelbar Teil an der Komposition. Irrtümlich wurde von Werckmeister wie auch von mir selbst die Angabe gemacht, »Der Tod für die Idee« sei bereits Ende 1914 veröffentlicht worden. Werckmeisters Interpretation [Anm. 9], S. 51, ist durch die Richtigstellung des Zeitpunkts der Publikation schon weitgehend entkräftet, da sie im wesentlichen auf dem zeitlichen Abstand zwischen Bild- und Textproduktion und der Annahme einer Neudatierung der Lithographie aufbaut; vgl. hier Anm. 25, 28.

²⁵ Werckmeister [Anm. 13], S. 170, sieht die Identifikation des Künstlers mit dem Frontsoldaten, wie sie die Lithographie »anzudeuten schien«, lediglich auf der Seite der Rezeption, bestimmt durch eine falsche Plazierung des Bildes, die Klees subversiv gemeinte Erinnerung an Trakls Tod unterminiert habe. Eine solche Intention Klees, sein Werk im »linken« Spektrum des *Zeit-Echo* abgebildet zu finden, ist schon wegen der fehlenden politischen Konzeption der Hefte fragwürdig. Werckmeister vermag aber auch 1989 [Anm. 9], S. 34, seine These nicht zu belegen, denn der zitierte Brief an Marc (a. a. O., S. 26, Anm. 40) beweist ja gerade die Distanz Klees gegenüber den Herausgebern des *Zeit-Echo*, die sein abstraktes »Schlachtfeld« »als hochverräterische Franzosenkunst« eingestuft und deshalb zurückgewiesen hätten. Vor diesem Hintergrund erscheint »Der Tod für die Idee« wenig subversiv, sondern eher als Exempel für die parallele Argumentation von Gegnern und Verteidigern des Krieges wie der abstrakten Moderne. Beide treffen sich im diffusen Zielbegriff der Vergeistigung.

²⁶ Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Bern 1988, Nr. 950–952.

²⁷ Werckmeister [Anm. 9], S. 41, hält den Zettel für eine originale Tagebucheintragung aus dem Jahr 1915, die in die Tagebuchkopie von 1920/1921 übertragen worden sei.

²⁸ *Tagebücher* [Anm. 26], Nr. 952. Aus dieser programmatischen Abwendung vom Kriegsgeschehen leitet Werckmeister [Anm. 13], S. 171, bzw. [Anm. 9], S. 51, die These ab, Klee habe seine Kompromittierung durch die Publikation der Lithographie inmitten nationalistischer Hetzartikel des *Zeit-Echo* mit Hilfe der angeblich »kritisch« gemeinten Stellungnahme im Tagebuch (ebd., S. 49) überwinden wollen. Aus den von ihm zitierten dokumentarischen Zeugnissen geht aber hervor, daß für das Denken Klees und seines Kreises allenfalls eine künstlerische, nicht etwa eine politisch-moralische Kompromittierung angesichts des niedrigen Niveaus der sonst im *Zeit-Echo* publizierten Graphik zur Debatte stand (vgl. Anm. 25). Marc schreibt am 22. November 1914 wohl zutreffend von einer Art »Wohltätigkeitsausgabe für notleidende malende Nicht-Combattanten, unter dem scheinheiligen Deckmantel von moderner Kunst«. Klee gehöre »mit keinem Strich seiner Arbeit dahinein« (zitiert nach: Werckmeister [Anm. 9], S. 30, Anm. 43). Abgesehen von dem hier deutlich sich abzeichnenden apolitischen Zeitgeist spricht gegen Werckmeisters Argumentation jedoch vor allem, daß sie weder von einer Interpretation des Bildes ausgeht, noch zu einer solchen hinführt. Aber selbst die ausschließlich auf den biographischen Hintergrund zielenden empirischen Forschungsergebnisse legen die hier vertretene Interpretation einer sowohl in der Lithographie wie im Tagebuch manifestierten Apologie von Abstraktion nahe.

²⁹ *Tagebücher* [Anm. 26], Nr. 951.

³⁰ Peter von Haselberg, Benjamins Engel, in: Peter Bulthaupt (Hrsg.), *Materialien zu Benjamins Thesen »Über den Begriff der Geschichte«*, S. 337–356, hier S. 353. Eine inhaltliche Übereinstimmung der Texte sah hingegen Otto Karl Werckmeister, Paul Klee und der Engel der Geschichte, in: Ders., *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt 1981, S. 98–123.

³¹ Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: Ders., *Illumination · Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1977, S. 255, Hervorhebungen von W. B.

³² Vgl. von Haselberg [Anm. 30], S. 354 ff., der für den Vergleich der lavierten Tuschfederzeichnung mit Benjamins These vor allem die Qualität des Bildhintergrundes berücksichtigt.

³³ Siehe z. B. »Frau vor untergehender Sonne«, Helmüt Börsch-Supan / Karl-Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich · Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Nr. 249. Man beachte auch die Umdeutung der Selbstaufgabe signalisierenden Orantengeste bei Klees »Angelus Novus«, dessen kaum engelhafte Flügel den Eindruck verstümmelter Klauen ebenso rechtfertigen wie den pflanzlich knospender Gebilde.

³⁴ Das Motiv des verstellten Blicks kann als ein erster Schritt in die Abstraktion begriffen werden. Überlegungen zu diesem in der Ikonologie meist wenig berücksichtigten Phänomen bei Michael Brötje, Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 19, 1974, S. 43–88; Regine Prange, Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs · Zum Verhältnis von Fläche und Raum, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 34/2, 1989, S. 280–310.

³⁵ Die bildbeherrschende Dominanz des Schauens verbindet den »Angelus Novus« mit dem Augenmotiv einiger Bilder der expressionistischen Phase; z. B. »Mit dem Adler 1918/85«, *Frühwerk* [Anm. 7], S. 350, Nr. 348.

³⁶ Werckmeister [Anm. 30], S. 184f.

³⁷ Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Bd. 1 (1897/1898), aus dem Nachlaß hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz/Köln 1966, S. 22: »Die menschliche Hand bildet ihre Werke aus toter Materie genau nach den gleichen Formgesetzen, nach denen die Natur die ihrigen formt. Alles bildende Kunstschaffen des Menschen ist daher im letzten Grunde nichts anderes als Wetttschaffen mit der Natur [...]. Das Grundgesetz, nach welchem die Natur die tote Materie formt, ist dasjenige der Kristallisation ...«

³⁸ W. Schäfer, Das Haus Peter Behrens in Darmstadt, *Die Rheinlande · Monatszeitschrift für deutsche Kunst*, August 1901, S. 28(-30).

³⁹ Klees höchst ambitionierte Kubismus-Kritik [Anm. 2] im Bild des Kristalls trifft übrigens mit satirischen Abwehrstrategien zusammen, wie eine am 17. Juni 1914 von der Zeitschrift *Punch* veröffentlichte Zeichnung mit dem Titel »The Cubist Photographer« veranschaulicht. Photographiert wird auf traditionelle Weise, nur daß zwischen dem Porträtierten und der Linse ein Kristall aufgestellt ist. Kubistisches Sehen bekundet sich damit als natürliche, wenngleich skurril durch das Prisma gebrochene Wahrnehmung. Erhöhung und Verspottung der abstrakten Form postulieren bei entgegengesetzter Wertung einen naturhaften Charakter des Bildwerks.

⁴⁰ Adolf Behne, Paul Klee, *Die weißen Blätter*, 4, 1917, S. 168.

⁴¹ *Tagebücher* [Anm. 26], Nr. 943

⁴² Siehe z. B. Günter Metken, Feste des Fortschritts, in: Christian Beutler (Hrsg.), *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog Die Neue Sammlung, München 1973, S. XV, zur sprachlichen Verknüpfung von Technischem und Organischem.

⁴³ »Wie bei einem Krystall, so giebt es auch hier kein eigentliches Innen und Außen. Wir sind von der Natur getrennt, aber wir fühlen es kaum. Die Schranke, die sich zwischen uns und die Landschaft gestellt hat, ist eine fast wesenlose. Wenn wir uns denken, daß man die Luft gießen könnte wie eine Flüssigkeit, dann haben wir hier die Empfindung, als hätte die freie Luft eine feste Gestalt behalten, nachdem die Form, in die sie gegossen war, ihr wieder abgenommen wurde. Wir sind in einem Stück herausgeschnittener Atmosphäre.« (Richard Lucae, Die Macht des Raumes in der Baukunst · Auszug nach einem Sonderdruck der *Zeitschrift für Bauwesen*, 19, 1869, H. 4-7, S. 15f., zitiert nach: Julius Posener, *Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur · Das Zeitalter Wilhelms II.*, München 1979, S. 485f.).

⁴⁴ Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskriptes von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/1922, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Basel/Stuttgart 1979, S. 5; Jürg Spiller (Hrsg.), *Paul Klee · Unendliche Naturgeschichte* (Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, Bd. 2), Basel/Stuttgart 1970, S. 29.

⁴⁵ El Lissitzky (Moskau 1920), *De Stijl*, 5, 1922, Nr. 6, S. 82(-85).

⁴⁶ Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte oder: Die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur Alpen Architektur*, Hagen 1920.

⁴⁷ Siehe Michail Matjuschin, Zum Buch von Gleizes und Metziger *Du Cubisme* (1913), in: *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, Ausstellungskatalog Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 27. 4.-9. 6. 1991, hrsg. von Heinrich Klotz, Stuttgart/München 1991, S. 72-76.

⁴⁸ Michail Matjuschin, Erfahrung des Künstlers der neuen Dimension (1926), in: *Matjuschin* [Anm. 47], S. 81-89, Zitat S. 88.

⁴⁹ Bruno Taut, Die Vererdung · Zum Problem des Totenkults, *Die Werkstatt der Kunst*, 16, 1916, H. 8, S. 220-222.

⁵⁰ Bruno Taut, *Die Stadtkrone. Mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron und Adolph Behne*, Jena 1919, S. 67-69.

⁵¹ Vgl. Bruno Taut, Rede des Bundeskanzlers von Europa am 24. April 1993 vor dem europäischen Parlament, *Sozialistische Monatshefte*, 25, 1919, S. 816. Der Artikel, in dem von Tausenden »Gefallener« die Rede ist, diente als Ankündigung des Buches *Alpine Architektur*.

⁵² Iain Boyd Whyte / Romana Schneider (Hrsg.), *Die Briefe der Gläsernen Kette*, Berlin 1986, S. 18. Das esoterische Bild vom »Keim im neuen Humus« entfaltet konsequent die von der Romantik in Gang gesetzte »Biologisierung« der christlichen Eschatologie. Zu diesem Aspekt Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk · Monographie und kritischer Katalog*, München 1975, S. 52. Der im Expressionismus fortgesetzte konservative Versuch, die verlorene Einheit der klassischen Bildsprache durch das Naturganze, das Bild des Werdens und Vergehens, zu ersetzen, ist dabei grundsätzlich abzuheben gegen Friedrich Schlegels Rede von der notwendigen Mortifikation des Werks, die eben nicht Kunst in Natur aufhebt, sondern die Einheit des Werks mit der Erkenntnis seines Fragmentcharakters dialektisch verknüpft. (»Ja auch das Werk, das teuer erkaufte, es bleibe dir köstlich, / Aber so Du es liebst, gibt ihm Du selber den Tod [...] / Denn von des Einzelnen Tod blüht ja des Ganzen Gebild.«) Friedrich Schlegel, Herkules Musagetes, in: *Friedrich Schlegel 1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften*, hrsg. von J. Minor, Bd. 2, Wien 1906², S. 431 (Hinweis auf diese Stelle von K. Hoffmann).

⁵³ Die aus dem 16. Jahrhundert stammende illustrierte Handschrift *Splendor Solis oder Sonnenglanz* (Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Gisela Höhle, Wiesbaden 1972) zeigt z. B. zwei Adepten als Bergleute. Zur Verbildlichung des Großen Werks als geöffnetem Berg bzw. Bau, zu dem sieben Stufen führen, siehe auch Reinhard Federmann, *Die königliche Kunst · Geschichte der Alchemie*, Wien/Berlin 1964, Abb. 2 gegenüber S. 49.

⁵⁴ Siehe besonders Bruno Taut, *Der Weltbaumeister · Architektur-Schauspiel für symphonische Musik – Dem Geiste Paul Scheerbarts gewidmet*, Hagen 1920.

⁵⁵ Bruno Taut, *Die neue Wohnung · Die Frau als Schöpferin*, Leipzig 1924, S. 76; die Verbesserung des Grundrisses wird durch Ganglinien demonstriert.

⁵⁶ Dies ist der erste Satz des Beitrags für Edschmids Sammelband *Schöpferische Konfession* (1920), wiederabgedruckt bei: Geelhaar [Anm. 2], S. 118–122.

⁵⁷ Hierzu Eckhard Neumann, *Künstlermythen · Eine psychohistorische Studie über Kreativität*, Frankfurt/New York 1986, S. 82 ff.; Horst Schwebel, Die Christus-Identifikation des modernen Künstlers, in: Wieland Schmied (Hrsg.), *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde · Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980, S. 66–79.

⁵⁸ Siehe z. B. »Ecce Homo oder Christus und die Kritiker«, 1891, Abb. bei: Paul Haesaerts, *James Ensor*, Stuttgart 1957, S. 201.

⁵⁹ Klaus Lankheit, Die deutsche Frühromantik und die Grundlagen der »gegenstandslosen« Malerei, *Neue Heidelberger Jahrbücher*, N.F. 1951, S. 55–90.

⁶⁰ Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition · Friedrich to Rothko*, London 1975; dt.: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik · Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*, München 1981.

⁶¹ Sigrid Hinz, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1974², S. 82.

⁶² Der zu diesem historischen Zeitpunkt, parallel zur Genese der amimetischen Gestaltung einsetzende Diskurs über die Selbstaufgabe des Künstlers läßt sich außerdem als Spiegelbild der bürgerlichen Gesellschaft verstehen, in der die auf personalen Bindungen beruhende feudale Ordnung ersetzt wird durch den wirtschaftlichen Zirkulationsprozeß, die abstrakte Geld-Beziehung. Die Autonomie der Kunst, die nach Martin Warnkes Darlegungen (*Hofkünstler · Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985) dem monarchischen Repräsentationsprinzip sich verdankt, kann in der Epoche des Bürgertums auch wiederum nur in der Bindung an repräsentative Funktionen überleben. Der Künstler als ideelles Gesamtindividuum vertritt durch seine Selbstauflösung ins Abstrakte »das Ganze« der kapitalistischen Gesellschaft.

⁶³ Siehe hierzu Prange [Anm. 34], S. 293 ff.

⁶⁴ Traeger [Anm. 52], S. 76, führt aus, wie sich bei Novalis dieses euphemistisch-mystische Bild des Krieges mit dem Ideal der Kunst verknüpft, nur in den »richtigen«, auf Untergang ausgehenden Kriegen »die wahren Helden [. . .], die unwillkürlich von Poesie durchdrungene[n] Weltkräfte« erblickt würden.

⁶⁵ Ebd., S. 79 und S. 248, Kat. Nr. 248.

⁶⁶ *Philipp Otto Runge · Hinterlassene Schriften*, hrsg. von dessen ältestem Bruder [Daniel Runge], Bd. 2, Hamburg 1841, S. 156 (Brief vom 15. 10. 1802 an den Vater).

⁶⁷ Zur erotischen Bedeutung der Gesichtsorgane in Klees Porträts vgl. Siegfried Gohr, Symbolische Grundlagen der Kunst Paul Klees, in: *Paul Klee · Das Werk der Jahre 1919–1933 · Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Köln 11. 4.–4. 6. 1979, hrsg. von Siegfried Gohr, Köln 1979, S. 81–110, besonders S. 84.

⁶⁸ In diesem Zusammenhang ist der mittelalterliche Diskurs über die Weiblichkeit Christi aufschlußreich, der sich z. B. in der Darstellung der Seitenwunde als Vulvasymbol zeigte; siehe dazu Gerhard Wolf, »Velaverunt faciem eius · Überlegungen zum Christusbild des Quattrocento«, *Kritische Berichte*, 19, 1991, H. 4, S. 5–18, besonders S. 12 f.

⁶⁹ Abb. bei: Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), *Paul Klee · Wachstum regt sich · Klees Zwiesprache mit der Natur*, München 1990, S. 89.

⁷⁰ Zur Interpretation vgl. Hanna Hohl, Das Universum der »Zeiten«, in: *Philipp Otto Runge in seiner Zeit*, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 21. 10. 1977–8. 1. 1978, hrsg. von Werner Hofmann, Frankfurt a. M./München 1977, S. 191; Traeger [Anm. 52], S. 52.

⁷¹ Vgl. Werner Busch, *Die notwendige Arabeske · Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 62 f.

⁷² Zur Deutung siehe ebd., S. 60 f.

⁷³ Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1983, S. 694.

⁷⁴ Siehe z. B. »Kristallbauten« (1903). Die aquarellierte Bleistiftzeichnung befindet sich in der Sammlung Hablik, Itzehoe. Eine geometrische Entsprechung zeigt Klees Aquarell »Stadt emporwachsend, sich verdisternend 1915/223«, *Frühwerk* [Anm. 7], S. 432, Nr. 297.

⁷⁵ Die Rekonstruktion ist abgebildet bei: Kersten [Anm. 1], S. 49.

⁷⁶ Werckmeister [Anm. 9], S. 208, spricht wie Kersten [Anm. 1], S. 50, dem Bild einen sakralen Charakter zu, der erst durch die Zerschneidung aufgehoben und durch eine profane Wirkung des Knaben als Jongleur ersetzt worden sei.

⁷⁷ Kersten [Anm. 1], S. 47f., sieht diese 1893 entstandene Vorstudie (ebd., Abb. 15) zu Hodlers »Der Auserwählte« als Vorbild für Klees »Auserwählter Knabe«.

⁷⁸ Paul Klee, *Schöpferische Konfession* (1920), wiederabgedruckt bei: Geelhaar [Anm. 2], S. 121.

⁷⁹ Auch die wenig später entstandene aquarellierte Federzeichnung »Idee der Türme 1918/24«, *Frühwerk* [Anm. 7], S. 458, Nr. 329, stellt im Zeichen der Mondsichel die Beziehung zwischen Bildwelt und Kosmos her. Das arabeske Prinzip ist hier nur noch von ferne zu ahnen. Erst auf den zweiten Blick wird als Ausgangspunkt der Komposition die Büste eines bärtigen Mannes deutlich, an die sich die turmähnlichen, mit figürlichen Elementen durchsetzten Architekturen gewächsartig anlagern, mit der sie sich aber auch durchdringen. Anstelle des akrobatischen Seilaktes stellt sich, anlässlich des helmartigen Gebildes im oberen Bildteil, hier der Eindruck militärischer Haltung ein.

⁸⁰ Siehe z. B. »Kristall-Stufung, im Bann des Gestirnes 1921/88«, *Frühwerk* [Anm. 7], S. 532, Nr. 447.

⁸¹ Roland März, Das Kristallinische im Expressionismus, *Bildende Kunst*, 1987, H. 3, S. 112, glaubt in diesem Sinn eine »Verwandlung des Anorganischen ins Organische, des Amorphen ins Gestalthafte und des Realen in die Sphäre des Traumes wie auch umgekehrt« erkennen zu können.

⁸² Siehe z. B. Klee 1922 [Anm. 44], S. 48, zur Unterordnung der strukturalen unter individuelle, organische Ordnungen.

⁸³ Ebd., S. 27-41.