

Lorenz Dittmann

›Wachstum‹ im Denken und Schaffen Paul Klees

Paul Klee stellte seine Arbeit unter die Forderung einer »Verbindung von Weltanschauung und reinlicher Kunstübung«. ›Weltanschauung‹ umfaßt ›Naturanschauung‹. Erforschung der Natur in ihrem Bezug zum sehenden Menschen, also ›Naturanschauung‹, geht bei Klee Hand in Hand mit Erforschung und künstlerischer Verwirklichung der bildnerischen Mittel. Sein künstlerisches Tun und Denken sind zu kennzeichnen mit Begriffen wie ›Versuch‹ und ›Wachstum‹, ›Reflexion‹ und ›Natur‹: »Ich versuchte die reine Zeichnung«, heißt es in Klees Schrift *Über die moderne Kunst*, »ich versuchte die reine Helldunkel-Malerei, und farbig versuchte ich alle Teiloperationen, zu denen mich die Orientierung auf dem Farbkreis veranlassen mochte. So daß ich die Typen der farbig belasteten Helldunkel-Malerei, der farbig-komplementären Malerei, der bunten Malerei und totalfarbigen Malerei ausarbeitete... Manchmal träume ich ein Werk von einer ganz großen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet... Es kann nichts überstürzt werden. Es muß wachsen, es soll hinaufwachsen, und wenn es dann einmal an der Zeit ist, jenes Werk, desto besser!« (I S. 95)¹

›Wachstum‹ ist ein zentrales Phänomen in der Kunst und im Denken Klees. Die folgenden Ausführungen wollen dies Phänomen, in seiner Begrenzung auf ›vegetatives Wachstum‹ unter einigen wesentlichen Aspekten betrachten, geleitet von jenen Begriffen, mit deren Hilfe Klees ›bildnerisches Denken‹ selbst ›Wachstum‹ in Natur und Kunst zu fassen suchte.

Chaos – Kosmos, Dynamik – Statik

Wichtige Kategorien der Kleeschen Naturauffassung sind ›Chaos‹ – ›Kosmos‹, ›Dynamik‹ und ›Statik‹. Der ›natürlichen Ordnung‹ setzt Klee eine ›künstliche Ordnung‹ entgegen. ›Wachstum‹ vollzieht sich im Spannungsfeld dieser Dimensionen von Natur.

›Chaos‹ und ›Kosmos‹, ›natürliche‹ und ›künstliche Ordnung‹ veranschaulicht Klee am bildnerischen Mittel des Helldunkels. Dem ›Kosmos‹ sind die Farben zugeordnet.

»Das Chaos ist ein ungeordneter Zustand der Dinge, ein Durcheinander. ›Weltschöpferisch‹ (kosmogonisch) ein mythischer Urzustand der Welt, aus dem sich erst allmählich oder plötzlich, aus sich selbst oder durch die Tat eines Schöpfers, der geordnete Kosmos bildet.« (I, S. 9) »Bildnerisches Symbol für diesen ›Unbegriff‹ ist der Punkt... Läßt man ihn sinnlich wahrnehmbar werden... so gelangt man zum Begriff Grau, zum Schicksalspunkt für Werden und Vergehen: zum Graupunkt. Grau ist dieser Punkt, weil er weder weiß noch schwarz ist oder weil er sowohl weiß als schwarz ist. Grau ist er, weil er weder oben noch unten oder weil er sowohl oben als unten ist. Grau ist er, weil er weder heiß noch kalt ist, grau ist er als undimensionaler Punkt, als Punkt zwischen den Dimensionen.« (I, S. 3)

¹ Folgende Abkürzungen werden verwendet:
I – Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, hrsg. und bearb. von Jürg Spiller, Basel/Stuttgart, 1956;
II – Paul Klee, *Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium, und konstruktive Kompositionswege. Form- und Gestaltungslehre*, Bd. II., hrsg. und bearb. von Jürg Spiller, Basel/Stuttgart 1970.

Von ihm aus bildet sich der Kosmos, die Welt, »das Ganze«. Dies Ganze (die Welt) »ist dynamischer Natur; statische Probleme treten erst an gewissen Teilen des Weltganzen auf, bei ›Gebäuden‹, auf der Rinde der einzelnen Weltkörper. Unser Stocken an der äußeren Erdrinde darf uns nicht hindern, das zu erkennen... Verkleinert man den Gesichtspunkt noch einmal ins Mikroskopische, so kommt man wieder auf das dynamische Gebiet, zum Ei und zur Zelle. Demnach gibt es ein Makroskopisch-Dynamisches und ein Mikroskopisch-Dynamisches. Dazwischen steht der statische Sonderfall, allerdings der Sonderfall unseres menschlichen Daseins und seiner Formen. Also ›wir‹ als unter gebieterischem, strengem Zwang stehende Episode innerhalb des Ganzen. Uns zwingt das Lot als ein Gebot, das sich löst in den Richtungen nach Ei und Tod. Der statische Imperativ in unserem irdischen Dasein.« (I, S. 5)

An anderer Stelle bezieht Klee das Verhältnis von Dynamik und Statik auf das Phänomen ›Wachstum‹, und zwar in folgender Weise: »Es ist die Dynamik das große Hauptgebiet, der endlose Bereich des Kosmos. Die Statik hingegen ist Spezialfall, wo die Gravitation zum Bewegungsende führt, zum Bann unter das im anderen regierende Diktat. Der Sog des Stärkeren. Dieser Stärkere ist nun selbst dynamisch bewegt und nimmt den Besiegten mit in seine Bahn. Davon merkt aber der Unterlegene direkt nichts, sondern er muß sehen, wie er sich mit dem Banne abfindet und sich allmählich einen Bewegungsbereich schafft, der unter kluger Fügung zu einer Art von Selbständigkeit führen kann. In diesem Sinne wächst die Pflanze, geht oder fliegt Mensch und Tier.« (I, S. 183)

›Wachstum‹ steht für Klee mithin in einem kosmisch-irdischen Zusammenhang, ist ein Verhältnis von Gravitation zu bewegenden Kräften. Dies kann bedeutsam werden auch für den Bezug von Linie und Helldunkel zur Farbe.

Natürliche Ordnung – Künstliche Ordnung

Die ›künstliche Ordnung‹ dient einer geklärten, analytischen Darstellung der ›natürlichen Ordnung‹. Klee exemplifiziert beide Ordnungen am Medium des Helldunkels. Hier meint ›natürliche Ordnung‹ das »naturhafte, ungegliederte Crescendo oder Diminuendo. Über die unendlich zahlreichen, feinen Nuancen zwischen Weiß und Schwarz. Das natürliche Ineinanderströmen der Helldunkel-Tonalitäten, ein Vibrato zwischen Hell und Dunkel. Die Gegensätze fließen ineinander über... Nur in der Bewegung ist die Vielheit der Nuancierung möglich. Um präziser zu werden, muß man ärmer werden.« So kommt man zur ›künstlichen Ordnung‹, die eine »analytische Gliederung zur Meßbarkeit von Hell und Dunkel« ist (I, S. 8), »zwar verarmt, aber in der Wahrnehmbarkeit verdeutlicht«, eine »Gliederung der Helldunkel-Bewegung bei meßbaren Übergängen von Pol zu Pol. Aus der Tiefe zur Quelle des Lichtes hin aufsteigend, empfinden wir eine nicht zu überbietende Größe und Weite der Steigerung von Pol zu Pol. Unten ein finsternes unterirdisches Rollen, mitten eine schattige Dämmerung wie unter Wasser und oben das scharfe Zischen der Überhelle« (I, S. 10 – s. Abb. 1).

Wie eine ›künstliche Ordnung‹ des Helldunkels, freilich bereichert um einzelne Farbtöne, in den Dienst der Darstellung von ›Wachstum‹ gestellt werden kann, zeigt beispielhaft *Wachstum der Nachtpflanzen* von 1922.² Aus abgründiger Finsternis steigen die Pflanzen empor, langsam, in Stufen, zu einer magischen Helle. Etwas von der »Riesendistanz von einem Pol zum andern, der Distanz von der Quelle alles Sichtbaren bis zur letzten Grenze alles Sichtbaren« (I, S. 424), etwas

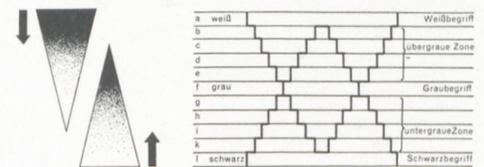


Abb. 1 Natürliche und künstliche Ordnung

² Vgl. dazu auch: Gudula Overmeyer, *Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Robert Delaunay – Paul Klee*, Hildesheim etc. 1982, S. 217 ff.

auch vom »Unheimlichen« der Pole (vgl. II, S. 309) wird hier mit dargestellt; zudem eine Kennzeichnung von Wachstum, die Klee definiert als »Fortbewegung der Materie durch Neubildung zu Stehenbleibendem hinzu« (II, S. 3), – auch dies nur durch Stufung, »analytische Gliederung«, zu veranschaulichen.

Im Chaos sind »Licht und Finsternis noch nicht geschieden«, im Kosmos bilden sich die Pole Licht und Finsternis, Weiß und Schwarz. Der Darstellung eines »lebendigen Ausgleichs« zwischen diesen Polen dient die »künstliche Ordnung«. »In der Natur hat Weiß sicher an Ursprünglichkeit der Aktivität den Vorrang zu beanspruchen. Das Weißgegebene ist das Licht an sich. Aller Widerstand ist zunächst tot und das Ganze ohne jede Bewegung, ohne jedes Leben. Da heißt es denn Schwarz entgegensetzen und zum Kampf auffordern. Die gestaltlose Übermacht des Lichts bekämpfen . . . Wir haben unumgänglich die Aufgabe eines lebendigen Ausgleichs zwischen beiden Polen.« (I, S. 10) »Jede lebenskräftige Auseinandersetzung auf dem helldunklen Gebiet ist in irgendeiner Weise an die beiden gegensätzlichen Pole Schwarz und Weiß gebunden. Sie geben dem Spiel der Kräfte der schwarz-weißen Stufenleiter die Spannung.« (I, S. 423) Die »lebenskräftige Auseinandersetzung«, der »lebendige Ausgleich« zwischen Licht und Dunkel geben ein wichtiges Medium ab zur bildhaften Vergegenwärtigung von ›Wachstum‹: *Grüne, hellrote und dunkelrote Blume* (1920, Tafel S. 113) zeigt prägnant getrennte Farbstufen als Ausgleich von Helldunkelwerten. In *Garten Vision* von 1925 (Tafel S. 52) dagegen teilt sich ein Fließen der Farben dem Helldunkel mit, das sich aus dunklen Rändern zu rotgelblicher Helligkeit auflichtet, durchzogen von Horizontalen, die dem Fluten ein Maß geben.

Farbe

Helldunkel steht in Klees Gliederung der »spezifischen Dimensionen des Bildnerischen« zwischen Linie und Farbe. »Am meisten begrenzt ist die Linie als eine Angelegenheit des Maßes allein. Es handelt sich bei ihrem Gebaren um längere oder kürzere Strecken, um stumpfere oder spitzere Winkel, um Radienlängen, um Brennpunktdistanzen. Immer wieder um Meßbares!« Bei den Helldunkel-Tönen, den »vielen Abstufungen zwischen Schwarz und Weiß« dagegen »handelt es sich um Gewichtsfragen. Der eine Grad ist dichter oder lockerer an weißer Energie, ein anderer Grad ist mehr oder weniger schwarzbeschwert. Die Grade sind unter sich wägbare.« Den Farben schließlich kommt man »weder mit Messen noch mit Wägen ganz bei«, ihr Eigentümliches ist die »Qualität«, das Rote, Gelbe usw. Dazu ist sie auch Gewicht, »denn sie hat nicht nur einen Farbwert, sondern auch einen Helligkeitswert. Drittens ist sie auch noch Maß, denn sie hat außer den vorigen Werten noch ihre Grenzen, ihren Umfang, ihre Ausdehnung, ihr Meßbares.« (I, S. 86, 87)

So übertrifft Farbe die anderen bildnerischen Mittel an Gestaltungspotenz. Dieser innere Reichtum scheint begründet in ihrer »jenseitigen« Herkunft. Im Phänomen des Regenbogens zeigen sich Farben höchster Reinheit, aber diese »Skala der reinen Farben spielt sich bezeichnenderweise nicht ganz diesseits ab, sondern im irdisch-kosmischen Zwischenbereich der Atmosphäre . . .« (I, S. 467) Der Regenbogen gibt jedoch nur eine »lineare Farbendarstellung«, deren »Hauptmangel . . . in der Endlichkeit dieser Farbenreihe (besteht). Die reinen Farben sind eine jenseitige Angelegenheit. Das vermittelnde atmosphärische Reich ist so gütig, sie uns zu vermitteln, aber nicht in ihrer jenseitigen Form, die unendlicher Natur sein muß, sondern in einer Zwischenform.« (I, S. 469) Klee gibt die ihm gewohnte Nüchternheit auf, wenn er von den reinen Farben spricht. »Wir verlassen das menschliche

Gebiet . . . , wir befreien unser Pendel von der Schwerkraft, wir lassen es sausen, um auf das göttliche Gebiet zu gelangen, auf das schwingende, das dynamische Gebiet, auf das Gebiet der Geistigkeit, der vollendeten Drehung und ganzen Bewegung, mit dem Kreissymbol, wo die reinen Farben in Wahrheit zu Hause sind.« (I, S. 471)

Den Farbkreis selbst versteht Klee als Durchdringung der drei anwachsenden und verklingenden Grundfarben Rot, Blau und Gelb, also dynamisch und polyphon. Dieser »Kanon der Totalität« »läßt die dreistimmige Bewegung wohl erkennen und leicht in ihrem Verlaufe verfolgen. Kanonartig setzen die Stimmen hintereinander ein. Bei jedem Hauptpunkte kulminiert eine Stimme, setzt eine andere Stimme leise ein und verklingt eine dritte Stimme.« (I, S. 489)

Aber nur als räumliche Ordnung läßt sich die Farbwelt wirklich angemessen veranschaulichen (s. Abb. 2): »Die letzte Kraft bringt eine räumliche Synthese, die die stärksten Punkte, die Totalitätspunkte Weiß, Blau, Rot, Gelb, Schwarz erreicht, als des Gebietes der reinen Farbordnung.« Diese »räumliche Synthese« ist gleichzeitig »räumliches Gleichgewicht« (I, S. 508) – »Wachstum«, unendliche Bewegung und Gleichgewicht bestimmen so auch die Ordnung der Farben bei Klee.

Farbgänge

Innerhalb des Farbkreises legt Klee die Farbpaare fest, die »echten« der Komplementärfarben, die »unechten« von Paaren wie Grün-Orange, Grün-Violett, Violett-Orange. Sie bezeugen sich als »Bewegung und Gegenbewegung« (I, S. 475), als eine Bewegung, die auch Form von Wachstum sein kann (s. Abb. 3).

Farbpaare erweitern sich zu »Farbgängen« (ein wichtiger Begriff Klees!), wie: »Farbe diametral, das sind Gänge von Rot zu Grün, von Gelb zu Violett, von Blau zu Orange . . . , Farbgänge in der Richtung von Kreissegmenten, nicht die graue Mitte treffend, sondern in wärmerem oder kühlerem Grau sich beegnend . . . oder: Farbgänge in der Richtung der Peripherie des Kreises, von Gelb über Orange zu Rot, oder von Rot über Violett zu Blau, oder weitgespannt über den ganzen Umfang: was für Stufungen vom kleinsten Schritt bis zum reichblühenden farbigen Vielklang! Welche Perspektiven nach der inhaltlichen Dimension! Oder endlich gar Gänge durch die Totalität der Farbordnung mit Einschluß des diametralen Grau und zuletzt noch verbunden mit der Skala von Schwarz nach Weiß!« (I, S. 91)

Garten in Ph. von 1925 (Tafel S. 151) ist ein Beispiel rhythmischer Entfaltung genau gestufter, gedämpfter Farbtöne, von »Farbgängen« durch weite Bereiche der Farbordnung, verbunden mit der Skala von Schwarz nach Weiß. Die Bildbewegung steigt auf von unten nach oben, breitet sich zugleich seitlich in den waagrecht schwingenden Farbbändern aus.

Zwischen warmer Dunkelheit und kaltem Weiß gliedern sich die Farben aus. Ein Bild naturhaften Wachstums im Formalen: mit blattartigen Fächern aus Horizontalen zur Vertikalität sich aufrichtend, – wie im Farbigen: aus dunklem Braun wechselnd zu kühlem, gedecktem Blau.

Grün

Der durch »künstliche Ordnung« bewirkte »lebendige Ausgleich« zwischen den Polen Weiß und Schwarz dient in besonderer Weise der Darstellung vegetativen Wachstums, das ja in gleichem Maße des Lichtes und des Dunkels bedarf.

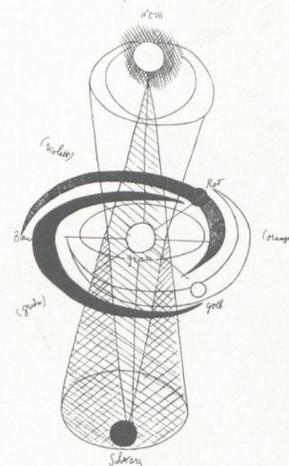


Abb. 2 Kanon der farbigen Totalität

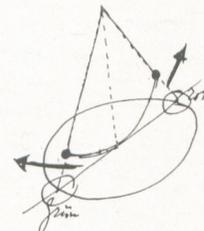


Abb. 3 Rot-Grün-Bewegung und -Gegenbewegung

- E Erde, ebener Boden
- W Wasser
- L Luft
- Pfeile Kräfte der Erdanziehung
- Lote zum Erdmittelpunkt

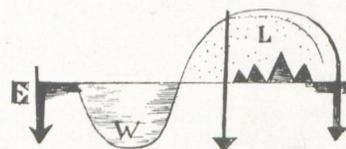


Abb. 4 Erde – Wasser – Luft

Hedwig Conrad-Martius³ bezeichnete in ihrer phänomenologischen, an Goethe orientierten Farbenlehre vegetatives Sein als »wechselseitige totale Durchdringung, Synthese oder Vermählung von fixierender Materie und aufbrechender Gestaltungskraft, von beschließendem und aufschließendem Sein, von Tod und Leben, von *Finsternis und Licht*«, als »ein bei aller immer neu gesetzten Polarität in sich selbst Beruhigtes und im *Gleichgewicht* Stehendes«. Daran schloß sie die Bemerkung: »Worin anders sollte dies alles seinen unmittelbaren sinnlichen Manifestationsausdruck finden als in der grünen Färbung? Die unvergleichlich beruhigende und gleichsam ›stillende‹ Wirkung des Grün legt unmittelbar Zeugnis ab von jenem ruhigen Gleichgewicht und jener immanenten Abgemessenheit der vegetativen Natur als solcher.«⁴

Grünes Gelände von 1938 (Tafel S. 229) zeigt zwischen weißlichen Aufhellungen und schwärzlichen Verdunkelungen schwingendes Grün innerhalb flach gekurvt ›Hügel‹- und mächtig aufgipfelnder ›Berg‹-Form; nahe der Mitte dichteres, satteres Grün und dazu die ›Pole‹ des Lichtes und der Finsternis, repräsentiert durch strahlendes Gelb und tiefes Blau: lebendige Bewegung, Steigen und Sinken, Polarität und Gleichgewicht in einem, ein Inbild vegetativen Seins in halb abstrakter Gestalt.

Dichter verbindet Formen und Farben die *Weiße Blüte im Garten* von 1920. Horizontalstreifen in Grün, Schwärzlich, Ocker- oder Olivgelb öffnen sich stellenweise ins Räumliche, werden durchstoßen vom Vertikalgebilde der Pflanze, die weiße Blüten aus dunkler Mitte entsendet, und einer steilen, segelartigen Form, in der Grün aus Dunkelheit sich befreit. Wiederum Grün, die Farbe vegetativer Natur, zwischen Licht und Dunkel, Weiß und Schwarz, mit einem wie aus Grün erwachenden gelblichen Ton als Manifestation der Lichtzuwendung.

Nur als zarte Tönung einzelner Bildstellen erscheint Grün in *Wald-Einsiedelei* von 1921 (Tafel S. 122). Dunkel vertieft sich hier zum Abgrund. Wachstum an einem abgeschiedenen Ort, Wachstum aus Dunkel, das die »gestaltlose Übermacht des Lichts« bricht, in zögerndem Aufstieg, der von schwankenden Vertikalen wie von Luftwurzeln gehalten wird.

Auf wieder andere Weise wird Grün zur Zone des Ausgleichs, des Gleichgewichts im Bild *Grüne, hellrote und dunkelrote Blume* von 1920 (Tafel S. 113). Ein kleiner Kreis verhaltenen Grüns schwebt nahe der Bildmitte, rechts daneben die »rote Blume«, leuchtend aus dunkelgrünem Rahmen, die ganze untere Bildhälfte wirkt wie abgesunken in schwarze Finsternis. Aus ihr steigt die »dunkelrote Blume« empor, umfängen von verhangenem, düsterem Grün, das gegen einen hellgrünen »Himmel« steht.

Atmosphäre

›Wachstum‹ steht auch in Bezug zu Erde und Atmosphäre, diesem ›Zwischenreich‹, das irdische Gebundenheit und kosmisch-gelöste Bewegung einander vermittelt (s. Abb. 4).

Das »Schicksal der Gebundenheit soll uns ... nicht davon abhalten zu wissen, daß über uns es auch anders zugehen kann, daß es Regionen gibt, wo andere Gesetze gelten, für die neue Symbole gefunden werden müssen, einer gelösteren Bewegung und beweglicheren Örtlichkeiten entsprechend.

Das Zwischenreich der Atmosphäre oder ihres schwereren Geschwisters, des Wassers, möge uns vermittelnd die Hand reichen, um später in den großen Weltenraum zu gelangen ... Der Rhythmus der Schwimmbewegungen über oder unter

3 Zur Philosophie von Hedwig Conrad-Martius (1888-1966), einer Schülerin Edmund Husserls, vgl. H. Conrad-Martius, ›Die transzendente und die ontologische Phänomenologie‹ in: *Edmund Husserl, 1859-1959. Réveil commémoratif publié à l'occasion du Centenaire de la naissance du Philosophe. Phaenomenologica 4*, Den Haag 1959, S. 175-184. – Eine ontologische Phänomenologie steht nach meiner Auffassung in besonderer Nähe zum anschaulichen, bildnerischen Denken Klees.

4 Hedwig Conrad-Martius, ›Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie‹ in: *Festschrift Edmund Husserl, zum 70. Geburtstag gewidmet* (Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung), Halle a. d. Saale 1929, S. 369.

Wasser ist lockerer, weicher als der Rhythmus des Gehens auf der Erde oder des Berg- oder Treppensteigens. Der Schwimmer im Luftreich (der Flieger oder Segler) muß sich mit seiner Maschine identifizieren und kann sich, mit ihr vereinigt, neuen Bewegungsmöglichkeiten hingeben. Im Freiballon vollends wird wenig getan. Man überläßt sich Kräften, wie Strömen der Luft oder wie kühlerer und wärmerer Luft... Im Weltraum endlich ... herrscht die Urbewegung, die Bewegung als Norm. Es bewegt sich das Ganze...« (I, S. 313, 315)

Welche bildnerischen Methoden sind der Darstellung des ›Atmosphärischen‹ angemessen? Klee antwortet: »Das flüssig-gasförmige Bewegungswesen veranlaßt zur Anwendung kleiner Schritte innerhalb der Ordnung der bildnerischen Mittel (gleitende Folge der Mittel). Jeder größere Schritt oder Sprung nähert sich dem Gebiet des Festen, schafft Grenzen von einer scharfen Prägnanz, die innerhalb des flüssig-gasförmigen Gebietes nicht vorkommen, sondern höchstens an den Grenzen auftreten, wie am Rand eines Wasserbeckens, zwischen Berg und Himmel, am Horizont...« (I, S. 322)

»Man überläßt sich Kräften wie Strömen der Luft...«: *Rosenwind* (1922, Tafel S. 129) ist erfüllt vom Strömen solcher Kräfte. Pfeile und weißlich-olivtonige Linienbüschel zeigen gegenläufige Richtungen an, ein schwarzer Kreis zieht kometenhaft seine Bahn. Eine Rose, als von innen sich entfaltende Spirale gekennzeichnet, steht still, aufrecht in diesen Turbulenzen. Sie ist deren ruhendes Zentrum, teilt ihnen die eigene Farbe mit, ein in sich modifiziertes Rosenrot – wie die weißen und schwärzlichen Linienbündel gleitend oder »in Anwendung kleiner Schritte« nuanciert. Die Pflanze ist preisgegeben den Kräften der Atmosphäre, aber sie ›färbt‹ diese auch und hält ihnen stand.

Auch *Zweifrucht-Landschaft II* (1935, Tafel S. 205) kann verstanden werden als Vergegenwärtigung atmosphärischer Strömungen. In wellig ineinandergreifenden Zonen breiten gebrochene, zarte Farben sich aus, Rötlich-, Orange-, Lila- und Bläulichtöne, nach links und rechts, nach oben und unten, als das Medium und die Folie für den Stamm und die nach beiden Seiten ausschwingenden Äste mit den ›zwei Früchten‹.

Goethe schreibt in seiner Farbenlehre: »Wir sehen auf der einen Seite das Licht, das Helle, auf der andern die Finsternis, das Dunkle, wir bringen die Trübe zwischen beide, und aus diesen Gegensätzen, mit Hilfe gedachter Vermittlung, entwickeln sich, gleichfalls in einem Gegensatz, die Farben, deuten aber alsbald, durch einen Wechselbezug, unmittelbar auf ein Gemeinsames wieder zurück.« Dies ist für Goethe ein »Urphänomen«.⁵

Das »trübe Mittel« ist nach Goethes Auffassung ein konstitutives Element der Farbenentstehung. »Das höchstenergische Licht, wie das der Sonne ... ist blendend und farblos... Dieses Licht aber durch ein auch nur wenig trübes Mittel gesehen, erscheint uns gelb. Nimmt die Trübe eines solchen Mittels zu oder wird seine Tiefe vermehrt, so sehen wir das Licht nach und nach eine gelbrote Farbe annehmen, die sich endlich bis zum Rubinroten steigert. – Wird hingegen durch ein trübes, von einem darauffallenden Lichte erleuchtetes Mittel die Finsternis gesehen, so erscheint uns eine blaue Farbe, welche immer heller und blässer wird, je mehr sich die Trübe des Mittels vermehrt, hingegen immer dunkler und satter sich zeigt, je durchsichtiger das Trübe werden kann...«⁶

›Trübe‹ ist gleichzusetzen mit ›Atmosphäre‹. Beide, Goethe wie Klee, anerkennen die Bedeutung des ›trüben Mittels‹ für die Farben – und dennoch zeigt sich hier auch der grundlegende Unterschied zwischen beiden. Goethe sieht Farben als

5 Goethe, ›Entwurf einer Farbenlehre‹ in: Johann Wolfgang Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften* (Erster Teil)/*Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Ernst Beutler, Bd. 16, Zürich 1949, Abschnitt 175, S. 69.

6 Goethe, *Farbenlehre*. a. a. O., Abschnitte 150, 151, S. 63.

»Taten und Leiden des Lichts« und des Dunkels, Farben sind ihm Produkte des Helldunkels (in Analogie zu der zu Ende gehenden Epoche der Helldunkelmalerei); Klee aber setzt bei der »absoluten Farbe« an, kommt von ihr zum Helldunkel.⁷ Deshalb kann Klee die reinen Farben als eine »jenseitige Angelegenheit« bezeichnen und das »atmosphärische Reich« als eine Dimension bloßer »Vermittlung«, die die Farben nur als »Zwischenform« zu uns gelangen läßt (vgl. I, S. 469).

Dies hat seine Auswirkung auch auf das Phänomen des ›Wachstums‹, es zeigt sich in seiner kosmischen Weite. In *Abstract mit Bezug auf einen blühenden Baum* (1925, Tafel S. 149) öffnen sich ›helldunkelbelastete‹ Farben von den Rändern zu lichten, reineren Tönen nach der Mitte hin, auf der Grundlage eines Schachbrettmusters, bei dem eine »progressive Zerrung stattgefunden (hat), welche die Masse der ursprünglich gleichgroßen Vierecke mehr und mehr auseinander (oder zusammen) gerückt hat« (II, S. 141) und damit von Spannung und Steigerung durchzogen erscheint, von Verdichtung nach innen und zugleich lichterhafter Weitung. Nicht, wie in der Helldunkelmalerei, von farblosem Dunkel zu farbübersteigendem Licht spannt sich der Bogen, sondern von dunkelverhüllten zu reinen Farben; aber diese Farben sind keine Gegenstands-, keine Oberflächenfarben, sondern wie von Licht durchstrahlte und darin ›kosmische‹.

So durchlichtet wirken nun *alle* Farben in einem Bild wie *Flora auf Sand* von 1927 (Tafel S. 163), während *Harmonie der nördlichen Flora* aus dem gleichen Jahr (Tafel S. 166) gelbe Felder um so heller aufstrahlen läßt durch ihren Kontrast zu Rechtecken in verhangenen Violett-, Braun-, Rotbraun-, Grau- und Grün-Tönen. Es ist ein Licht, das wohl den einzelnen Farben selbst zugehört, aber zu einem gemeinsamen Lichtgrund zusammenfließt oder, umgekehrt, aus dieser umfassenden Helligkeit in die verschiedenen Töne der ›Schachbrett‹-Felder sich teilt. Die anschauliche Erinnerung an die Lichtwirkung eines Glasfensters lebt auf.

Divisionismus

Spricht in *Harmonie der nördlichen Flora* noch ›Trübe‹ als Eigenwert wie als Kontrastelement zur Reinheit anderer Farben, so scheiden die ›divisionistischen‹ Bilder die Helldunkel-Polarität ganz aus. Eine ›Punktsaat‹ ist ausgestreut über den weißlichen ›allgemeinen Malgrund‹ beim Bild *Ranke* von 1932 (Tafel S. 183): kleine Punkte in vielen Farben, in ihren Richtungen, Größen, Abständen ständig wechselnd, und zwar so, daß ›atmosphärisch‹ bewegte, wolkenartige Gebilde daraus entstehen. Mit der neuen Gestaltungsfunktion des farbigen Punktes gewinnt auch die Linie neue Präzision. Um eine zarte Horizontale schwingt sich die ›Ranke‹, in einer federartig aufschnellenden Spiralbewegung und Gegenbewegung. Die ovalförmigen Überschneidungszonen verdichten das Oval des Bildformats. Unter der den »Horizont« umspielenden Ranke krümmt sich eine kleinere Ranke in stärker verdichteter Ein- und Ausrollung wie eine frühere, noch mehr der Erde verhaftete Phase des Rankenwachstums. Über dem Hauptmotiv steht wie eine stille Sonne ein hellbräunlicher Kreis, umgeben von einer Aura roter Punkte, darüber ein kleiner blauer »Mond« und eine nach oben schließende flache Kurve, in der die Spannung der Rankenbewegung ausklingt. Dergestalt ist Wachstum einem umfassenden kosmischen Zusammenhang eingegliedert, dem das »unirdische« Licht⁸ der Farbpunkte entspricht.

Wie genau Klee den Formwert der farbigen Punkte bedenkt, mag ein Vergleich mit *Schloßgarten* (1931) lehren. Hier sind die Farbpunkte in Grau, Olivbraun, Rot,

⁷ Vgl. dazu Ernst Strauss, ›Zur Helldunkellehre Klees‹ in: Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, hrsg. von Lorenz Dittmann, München/Berlin 1983, S. 227-239.

⁸ Ernst Strauss, ›Paul Klee: ›Das Licht und Etlliches‹ in: Strauss, ebenda, S. 219-226, Hinweis auf S. 226.

Sandbraun, Grün usf. meist rechteckig geformt, zugleich dicht gefügt, sind ›Bausteine‹ des Bildes, auch in thematischer Hinsicht. Infolge der engen Abstände der farbigen Mikro-Elemente tritt der weißliche Malgrund nur verhalten in die Erscheinung, er wirkt eher als ein *vor* den Bildgegenständen liegendes Medium, das diese, wie gesehen durch leise erzitternde Luft, in eine ungewisse Ferne entrückt, die zugleich Ferne der Zeit, Vergangenheit, die historische Situation eines ›Schloßgartens‹ bedeutet. Klees ›Divisionismus‹ ist thematisch bestimmt.

Auf andere Weise bekundet sich diese thematische Orientierung in *Rhythmus einer Pflanzung* von 1925, einer frühen Ausprägung des divisionistischen Prinzips bei Klee: Farbpunkte wechseln hier mit horizontalen und vertikalen Strichen und Wellen, mit Kreuzlagen und Linienbüscheln, in zartesten Tönen: aufblühendes pflanzliches Leben in der Vielfalt seiner Formen und zugleich als Manifestation einer übergreifenden lichtzugewandten Bewegung.

Struktur – Individuum

Garten-Rhythmus von 1932 (Tafel S. 179) bringt eine ›strukturelle‹ Schachbrettgliederung in flutende, strömende Bewegung. In den Feldern wechseln nahezu homogene mit ›strukturellen‹, horizontal-vertikal geteilten und freien, ›individuellen‹ Elementen. In Klees Bauhauslehre (I, S. 323) findet sich dazu die Notiz: »Struktural und Individuum abwechselnd fest und gelöst rhythmisieren und gegeneinander auswirken lassen. Verschmelzung beider Charaktere. Gleichzeitig auf- und grundrißliche Durchdringung.« Die letzte Bemerkung weist ausdrücklich auf die doppelte Lesart hin, die Auffassung als quer über die Bildfläche hin und her gleitende und die Auffassung als von unten aufsteigende Bewegung – wobei diese beiden Lesearten einander durchdringen, ineinander übergehen – und gerade darin ›Wachstum‹ veranschaulichen können, das in eins Aufsteigen von unten nach oben und Ausbreitung und Hingabe an das Fließende der Atmosphäre ist.

Im Abschnitt ›Der Strukturalbegriff in der Natur‹ des *Bildnerischen Denkens* weist Klee darauf hin, daß die ›anatomische Wissenschaft ... meist einleitend die Materie, aus der pflanzliche und animalische Wesen gebaut sind, in ihrer Struktur erkennen (lehre) ... Unter Struktur versteht sie die Gruppierung der kleinsten, frei oder mikroskopisch sichtbaren Körperchen der Materie ...« (I, S. 333) ›Wachstum‹ ist, unter diesem Aspekt betrachtet, Bildung von Individuen aus strukturalen Elementen. Mikroskopisch zeigt sich »die materielle Struktur einer Blüte«, in ihrer Gesamterscheinung bekundet sich die Blüte als Individuum, makroskopisch aber erscheint »die Wiese mit den vielen Blüten«, also erneut das Dividuelle, Teilbare, eine Form des Strukturalen (s. Abb. 5).

Der *Indische Blumengarten* (1922, Tafel S. 135) kann dies Wachstum des Individuellen aus Dividuellem, Strukturalen und dessen Einbindung in eine übergreifende Struktur verdeutlichen. Kleine Rauten geben die Grundform ab für individualisierte Pflanzen mit meist zartbläulichen Blüten; eingebettet sind diese in um die Horizontale schwingende Streifen, in Braunrot-Töne eines gemeinsamen, rhythmisch bewegten Grundes, bei dem sich wiederum ›Grundriß‹ und ›Aufriß‹ durchdringen.



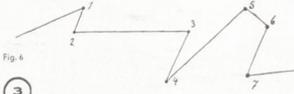
Abb. 5 Dividuell – Individuell, mikroskopisch und makroskopisch, Blüte und Wiese

Aktiv – medial – passiv

1. 2 3

2

Eine **aktive** Linie, die, befristet, sich zwischen bestimmten Punkten bewegt (Fig. 6):



3

Eine **mediale** Linie, welche zwischen Punktbewegung und Flächenwirkung steht (Fig. 7):



Fig. 7

Im Werden haben diese Figuren linearen Charakter; zu Ende geföhmt aber wird diese lineare Eigenschaft von der Flächenvorstellung unverzüglich abgelöst.

1. 4

4

Passive Linien, die aus einem Flächenactivism (fortschreitende Linie) resultieren (Fig. 8):

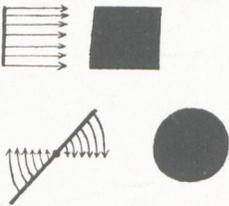


Fig. 8

Passive Vierecklinien und passive Kreislinie, zugleich aktive Flächenbildung.

Abb. 6 Linie aktiv – medial – passiv

›Allem Werdenden ist Bewegung eigen...‹ (I, S. 351): dies Grundprinzip seiner Natur- und Kunsttheorie erläutert Klee an bildnerischen Mitteln wie an unterschiedlichen Bereichen der Wirklichkeit, und zwar jeweils gemäß einer Dreiteilung in Organe ›aktiven‹, ›medialen‹ und ›passiven‹ Charakters (s. Abb. 6, 7).

Für die Pflanze gilt: »I. Aktive Kraft sei der Boden, in dem das Samenkorn aufgeht, der Beziehungskomplex: Humus, Samenkorn, Ernährung, Wachstum, Verwurzelung bringt die Form I hervor.« Das Organ ist hier ›aktiv‹.

»II. Ins Licht getreten und in die freie Luft bilden sich die Atmungsorgane: ein bis zwei Blättchen und wieder Blätter und wieder Blätter.« Hier ist das Organ ›medial‹.

»III. Als Resultat die Blüte, womit die Pflanze erwachsen ist.« Dies Organ ist ›passiv‹. (I, S. 351)

Das Bild *Pfeil im Garten* von 1929 zeigt mehrfach Pflanzen in einer der Bauhauslehre verwandten Schematisierung. Aber – wie die Gliederung in ›aktiv – medial – passiv‹ für Klee eine grundsätzliche, nicht auf die Darstellung von Pflanzenwachstum eingeschränkte Bedeutung hat – so kann dies Bild (und viele andere) insgesamt als Vergegenwärtigung der genannten Beziehungen gelesen werden. Das ›Aktive‹ repräsentiert der schwarze, horizontale Pfeil, die zarten, oft zu Konturbewegungen zusammengefaßten Linien der ›Garten‹-Motive wirken ›medial‹, der Bildgrund selbst, zwischen Gelblich und Rosa schwingend, ›passiv‹. Ist das Werk als solches ›Genesis‹, nicht nur *Darstellung* von Wachstum, so gliedern sich schon die unterschiedlichen Charaktere der Bildmittel in eine Differenzierung nach verschiedenen ›Kräften‹.

Innen und Außen: Transparenz

Klee geht es um ›Totalisierung‹ des ›natürlichen Gegenstandes‹. Ein wichtiger Aspekt solcher Totalisierung ist die Darstellung des ›Inneren‹: »Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres. Durch das Wissen, daß das Ding mehr ist, als seine Außenseite zu erkennen gibt...‹ (I, S. 66) Dies Wissen um das Innere führt zu einem Aufbau des Gegenstandes »von innen her«, und das heißt für Klee auch »aus seinem Wesen heraus«. (I, S. 383)

Wie findet der Aufbau »von innen heraus« anschauliche Gestalt? Lineare Entfaltung vom Zentrum nach außen und polyphone Überlagerung transparenter Schichten bieten dafür zwei wichtige Möglichkeiten.

In *Baumgruppe* von 1934 (Tafel S. 194) führen frei bewegte Linienzüge von einem zentralen Punkt nach allen Richtungen. Zugleich überlagern sich transparente Farbzonen polyphon. »Polyphonie« verbindet Klee mit der »kosmischen Sphäre« (vgl. I, S. 296). So ist es kein Zufall, daß in *Baumgruppe*, sich die ›Bäume‹ mit einer oberen, als Wolken zu lesenden Zone durchdringen: das ›Zwischenreich‹ der Atmosphäre vermittelt Kosmisches und Irdisches als Grundbedingung alles Lebens, alles Wachstums.

Innen und Außen: Spirale

Wachstum ist Bewegung von innen nach außen. Ein lineares Symbol der Wachstumsbewegung ist die Spirale (s. Abb. 8). Hier wird die Bewegungsrichtung zum Problem von ›Leben und Tod‹. Die Frage lautet: »Löse ich mich vom Zentrum in

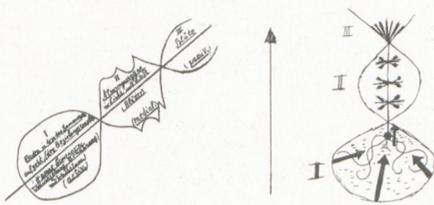


Abb. 7 Aktiv – medial – passiv bei der Pflanze

immer freier werdender Bewegung los? Oder: Werden meine Bewegungen von einem Zentrum immer mehr gebunden, bis es mich schließlich ganz verschlingt? Die Richtung gibt den Ausschlag über ein Sichlösen in immer freierer Bewegung vom Zentrum oder über ein sich steigendes Gebundensein an ein vernichtendes Zentrum. – Die Frage heißt nichts Geringeres als Leben oder Tod. Radiusbewegung vom Zentrum aus: progressiv ›zum Leben‹, regressiv ›zum Tod‹.« (I, S. 399, 400) Als »positiv-negative Abwechslungsmöglichkeit«, als Verstrickung, Durchdringung der Bewegungen »von innen nach außen« und »von außen nach innen« wird die Spirale zum anschaulichen Symbol der Polarität von »Opfer – Leben«. *Einsame Blüte* von 1934 (Abb. S. 36) kann mit ihren ineinander verschlungenen, nach auswärts und einwärts ziehenden Spiralbändern ein Beispiel solcher Polarität von Tod und Leben geben.

Wiederum ist einer aufschlußreichen Übereinstimmung des Kleeschen Denkens mit Goethes Naturforschung zu gedenken. Goethe widmete mehrere späte Fragmente der ›Spiraltendenz der Vegetation‹. In einem Aufsatz von 1829 heißt es: »Wir mußten annehmen: es walte in der Vegetation eine allgemeine Spiraltendenz, wodurch, in Verbindung mit dem vertikalen Streben, aller Bau, jede Bildung der Pflanzen nach dem Gesetze der Metamorphose vollbracht wird. – Die zwei Haupttendenzen also, oder wenn man will, die beiden lebendigen Systeme, wodurch das Pflanzenleben sich wachsend vollendet, sind das Vertikalsystem und das Spiralsystem, keins kann von dem andern abge sondert gedacht werden, weil eins durch das andere nur lebendig wirkt...« An anderer Stelle bezeichnete Goethe die Spiraltendenz als das »Grundgesetz des Lebens«.⁹

Vielfach finden sich Spiralen in Klees Bildern, so im erwähnten *Pfeil im Garten*, bei *Wachstum regt sich* (1938, Tafel S. 225): Spiralen scheinen sich langsam zu öffnen, nach unten, nach oben, nach den Seiten sich zu strecken; dazwischen sind geschlossene Punkte wie Samen ausgestreut. Äste entlassen erste Verzweigungen, bei *Rosengewind* (Tafel S. 129) und *Rosengarten* (Tafel S. 125). Hier aber steht die Spiraltendenz als Bewegungsform des »Grundgesetzes des Lebens« gegen eine andere Zeitgestalt des Bildes, gegen ein ständiges Fluktuieren der Farben und Formen – Symbol einer existenziellen, von Ungewißheit und Fremdheit bestimmten Zeit jenseits vegetativen Wachstums.

Auf andere, gegensätzliche Weise konfrontieren die *Uhrpflanzen* von 1924 unterschiedliche Zeitstrukturen. Die Wachstumsbewegung der Spirale greift aus zu den Symbolen der äußeren, gemessenen Zeit, zu ›Uhren‹, aber sie verzerrt deren Kreisform, verwirrt deren Ziffern. Wachstum ist eine Bewegung von ›innen‹ nach ›außen‹, damit auch eine Bewegung vom Unsichtbaren in das Sichtbare – sie läßt sich niemals in eine diese Unterschiede nivellierende, mechanisch meßbare Zeit überführen.

Pflanze und Mensch

Vertikalität, Wachstum gemäß der Erdschwererichtung ist (wie auch schon von Goethe beobachtet) der vegetativen Natur eigentümlich. Die Pflanze ist in die »Erdschwererichtung hineingebannt, und je mehr sie an charakteristischer Ausbildung gewinnt, um so ausgesprochener wird ihre sich entsprechend nach den entgegengesetzten Richtungen verzweigende Polarität. Immer mehr und mehr streckt sie sich als assimilierende und atmende in das Luft- und Lichtreich hinein, um sich entsprechend immer tiefer in das Erdreich hinabzusenken, hier Halt gewinnend,

«Spiralblüten»:
im Bewegungsablauf
genetisch von innen
nach außen (Wachstum).

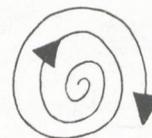


Abb. 8 Spiralblüten

⁹ Zitiert nach Johann Wolfgang Goethe, ›Naturwissenschaftliche Schriften‹ (Zweiter Teil) in: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 17, Zürich 1952, S. 161 f. und S. 155. – Dazu auch Max Huggler, *Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld/Stuttgart 1969, S. 98-100.

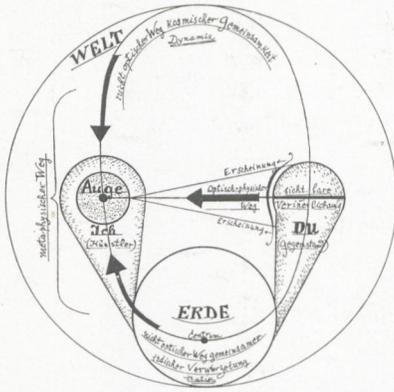


Abb. 9 Künstler – Gegenstand – Welt – Erde

und die noch fehlenden anorganischen Nährstoffe aufsaugend.« »Von diesem Urbild der Pflanze aus gesehen als dem sich um eine feste, mit der Erdschwererichtung gegebenen Achse polar nach oben und unten gliedernden Selbstverzweigungssystem stellt der Laubbaum die Krone der pflanzlichen Schöpfung dar.« (Conrad-Martius)¹⁰

Ist es ein Zufall, daß Klee sein Künstlertum unter dem »Gleichnis vom Baum« versteht? Er schrieb: »Der Künstler hat sich mit dieser vielgestaltigen Welt befaßt, und er hat sich, so wollen wir annehmen, in ihr einigermaßen zurechtgefunden; in aller Stille. Er ist so gut orientiert, daß er die Flucht der Erscheinungen und der Erfahrungen zu ordnen vermag. Diese Orientierung in den Dingen der Natur und des Lebens, diese vielverästelte und verzweigte Ordnung, möchte ich dem Wurzelwerk des Baumes vergleichen. – Von daher strömen dem Künstler die Säfte zu, um durch ihn und durch sein Auge hindurchzugehen. So steht er an der Stelle des Stammes. – Bedrängt und bewegt von der Macht jenes Strömens, leitet er Erschautes weiter ins Werk. Wie die Baumkrone sich zeitlich und räumlich nach allen Seiten hin sichtbar entfaltet, so geht es auch mit dem Werk.«

Der Künstler »tut an der ihm zugewiesenen Stelle beim Stamme doch gar nichts anderes, als aus der Tiefe Kommendes zu sammeln und weiterzuleiten. Weder dienen noch herrschen, nur vermitteln. – Er nimmt also eine wahrhaft bescheidene Position ein. Und die Schönheit der Krone ist nicht er selber, sie ist nur durch ihn gegangen.« (I, S. 82)

In der Funktion der ›Vermittlung‹, anschaulich aber in der Vertikalität, treffen sich Stamm und Mensch (das Tier dagegen wächst vornehmlich längs der Horizontalen).

Als Mittler zwischen ›unten‹ und ›oben‹ faßt Klee den Künstler auch in seinem Bezug zu ›Erde‹ und ›Welt‹. Zwei Wege, »die das Ich zum Gegenstand in ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanzverhältnis bringen«, bestimmen ihn (s. Abb. 9): »Erstens der nicht-optische Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung, der im Ich von unten ins Auge steigt, und zweitens der nicht-optische Weg kosmischer Gemeinsamkeit, der von oben einfällt.« Von »Verwurzelung« ist auch hier die Rede, und damit von der Gemeinsamkeit mit dem pflanzlichen Dasein. Andererseits aber durchbricht der »obere Weg« die Schranken dieses Daseins, denn er meint »die Sehnsucht, von der irdischen Gebundenheit sich zu lösen, über Schwimmen und Fliegen zum freien Schwung, zur freien Beweglichkeit.« (I, S. 66f.)

Orientiert sich menschliches Dasein am Beispiel des stillen Lebens pflanzlicher Natur, so wird dieses doch auch verwandelt durch Entgrenzung irdischer Gebundenheit: Der ›Vernatürlichung‹ des Menschen entspricht eine ›Vermenschlichung‹ der Natur.

Auf vielfältige Weise thematisiert Klee die Identifikation von Pflanze und Mensch.

Die *Waldbeere* von 1921 (Tafel S. 117) präsentiert sich in streng symmetrischem Aufbau als Frucht und Frau. Vertikalität ist ihr gemeinsamer Nenner, die Mittel senkrecht erstrahlt im Rautenmuster aus Gelb und zartem Braungrau. Blätter wie Rockschoße, Äste wie Arme entfalten sich aus ihr. In der Beere, im Kopf endet sie, umgeben von Dunkelheit und seitwärts wie von Vorhängen gerahmt. Dem präntiösen Auftritt der Waldbeer-Dame im *Botanischen Theater* (Tafel S. 53) entspricht die sorgfältige Stufung der »helldunkelbelasteten« Farbe. Die ›künstliche Ordnung‹ ist an die Stelle der ›natürlichen‹ getreten.

¹⁰ Hedwig Conrad-Martius, »Die ‚Seele‘ der Pflanze. Biologisch-ontologische Betrachtungen.« in: H. Conrad-Martius, *Schriften zur Philosophie* (Erster Band), München 1963, S. 338f.

Im selben Jahr beschwor Klee die *Auferstehung der Pflanzen*. Aus warmer Dunkelheit steigen sie zu Lichtspitzen und Lichtkreisen auf. Natürliches Wachstum hat sich in gestirnhafte Schweben verwandelt. Ein letztes menschliches Geschick wird Pflanzen zugemutet.

Sie bedürfen der ›Auferstehung‹, haben sie doch – in ihrer Annäherung an menschliche Existenzform – bei Klee ihre ›Unschuld‹ verloren. Die Pflanze, schreibt Hedwig Conrad-Martius, »ist durch und durch Symbol natürlicher Selbstwiedererzeugung. Die blumenhafte Blüte, in der sich die Pflanze zu einem höchsten Entfaltungsausdruck erhebt, ist selbst das zusammengefaßte und zu voller Erscheinung heraustretende Zeichen dieser zeugenden Kraft. Niemand kann sich der blumenhaften Blüte gegenüber des Eindrucks reiner Unschuld erwehren. Hier fehlt noch – mit der wesenhaften Unfähigkeit zu empfinden! – jedes *Lustgebiet*. Erst das Tier, und zwar je höher es organisiert ist, um so mehr, besitzt mit der steigenden Hineinbildung in eine innere Selbsthaftigkeit und geschlossene Individualität die immer differenziertere und ausgesprochenere Fähigkeit zur Empfindung und damit auch zur Lust.«¹¹ Klees Pflanzen aber sind Lustempfindungen nicht fremd: *Leidenschaftliche Pflanzen, Die Blume als Liebesrequisit, Wechselbeziehungen der Pflanzen, Pflanzenliebe* lauten die Titel einiger charakteristischer Zeichnungen Klees.¹²

Gerade am Motiv der Verähnlichung von Mensch und Pflanzenreich wird schließlich sichtbar, daß Natur, daß Wachstum selbst, von Geschichte durchdrungen sind. Sie haben teil am menschlichen Schicksal, am privaten und, wie gebrochen auch immer, am politischen.

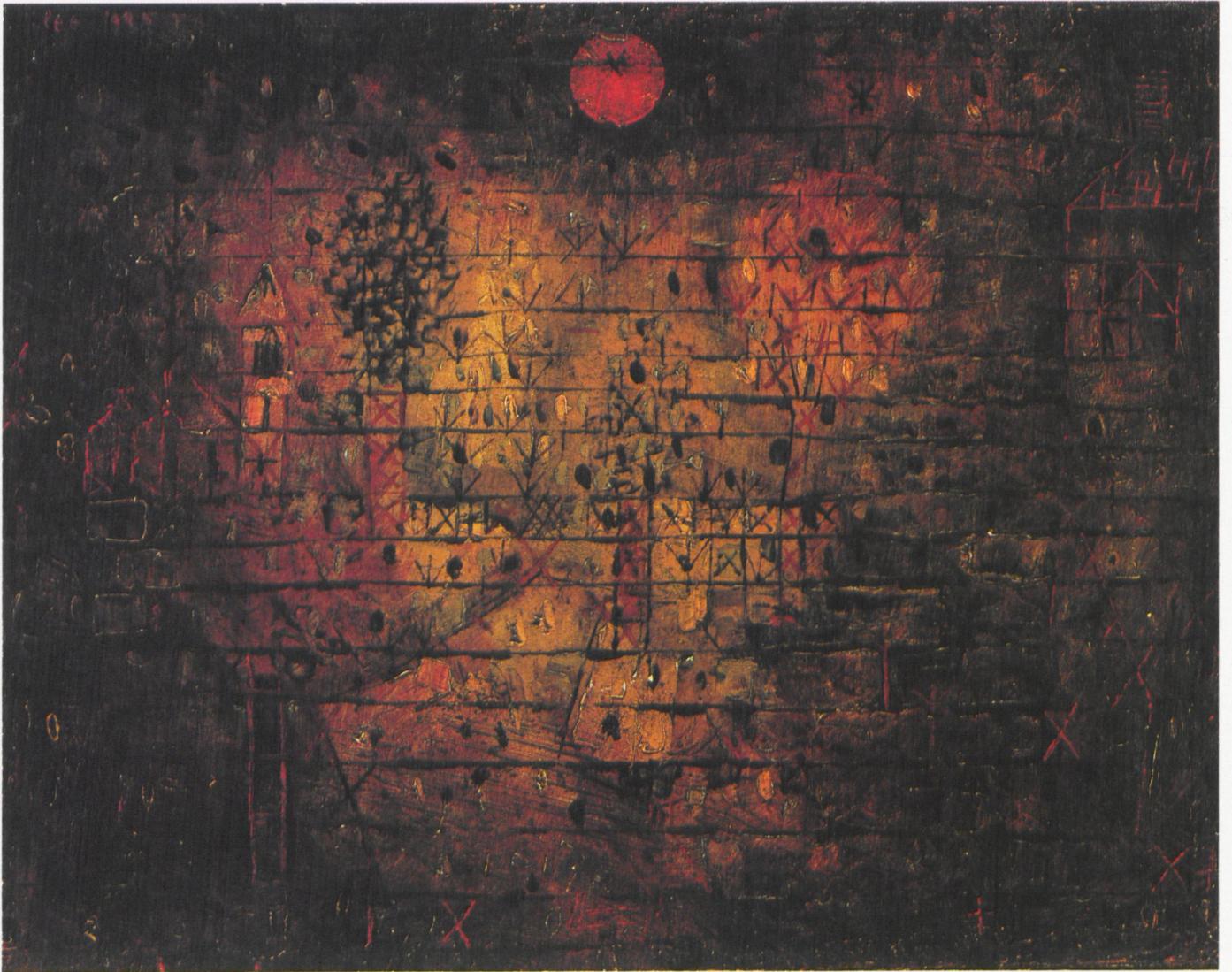
Figur im Garten (Tafel S. 213), entstanden 1937, dem Jahr der Verfolgung ›Entarteter Kunst‹, läßt den Menschen im halbabstrakten Farbflächengefüge nahezu untergehen. Kurven, Gerade und Winkel begrenzen Teile von farbigen Flächen, von warmem und kaltem Grün, von Braunviolett, Lila, Blau, Graublau, von gedämpften, schwermütigen Tönen. Lichte ockergelbe Dreiecke und Segmente durchhellen sie. Der Oberkörper der Figur scheint in wäßriges Weißlichblau zu entschweben. Ihr Blick, in dunkles Blau eingelassen, ist ziellos, verzogen ihr Mund. An vielen Stellen schimmert der weißliche Leinwandgrund durch. Etwas Labyrinthisches eignet dem ganzen Bilde, etwas von herbstlicher Melancholie und Auflösung, die auch den Menschen nicht verschont.

Die *Riesepflanzen* haben selbst ihre Vertikalität verloren. Schwer lagern sie auf dem Boden, mit breiten Formen, in kühlen Farben, in Blau, wäßrigem Grün, Grau vor warmem, braunem Grund. Zum Animalischen neigt sich das Pflanzliche hier, zugleich zum Unbeweglichen und Ungefügen. Nur zögerndes Wachstum, Wachstum aus dem hellen Grün, ist den *Riesepflanzen* noch möglich. In der Schwere der dunkelblauen Formen scheint auch Sterben schon vorbedeutet. Eine fremde, rätselhaft, schwer gewordene Natur zeigt sich in diesem Bild. Es entstand 1940, im Todesjahr Paul Klees.

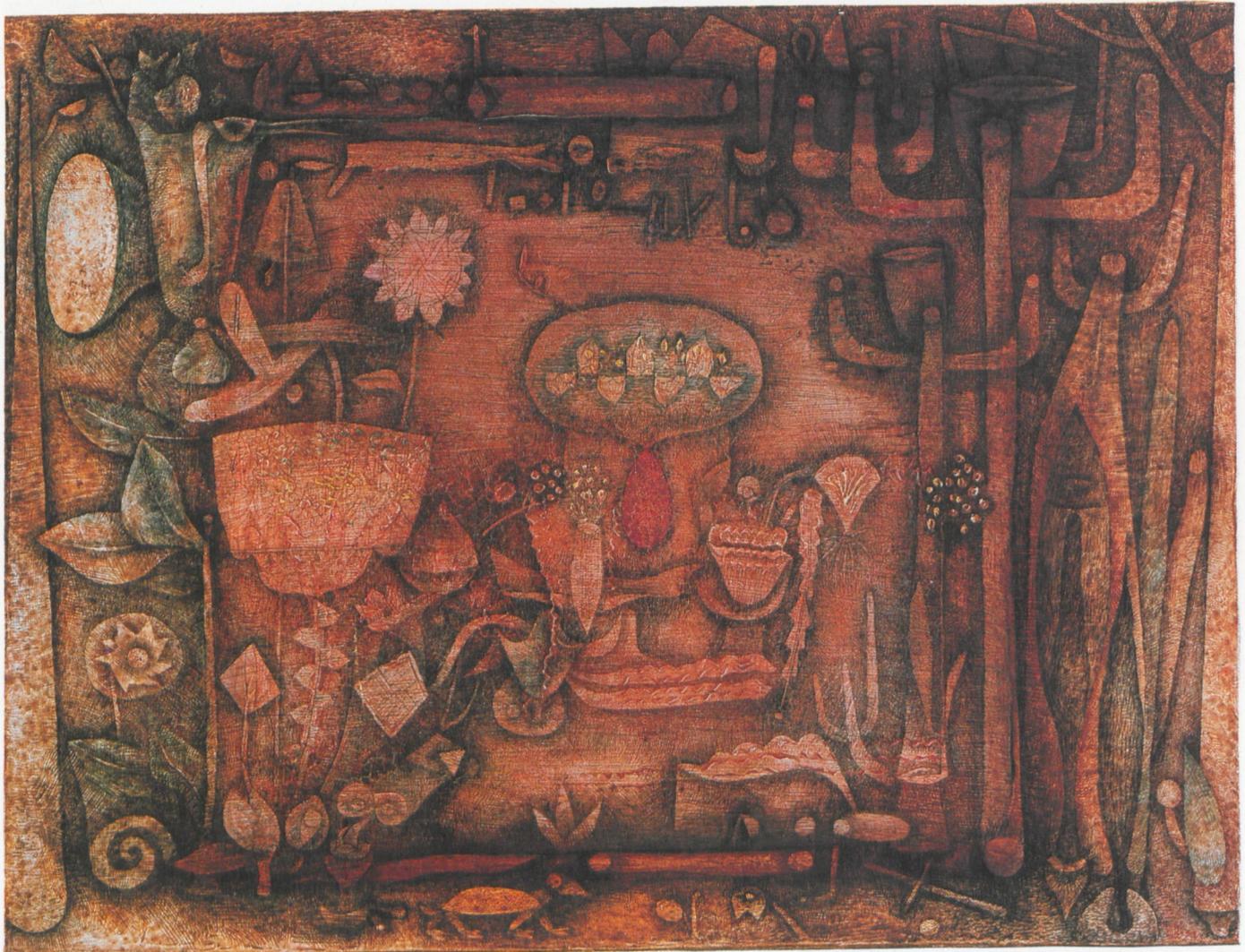
11 Ebenda, S. 359.

12 Vgl. dazu auch Richard Verdi, *Klee and Nature*, London 1984, S. 126 ff.

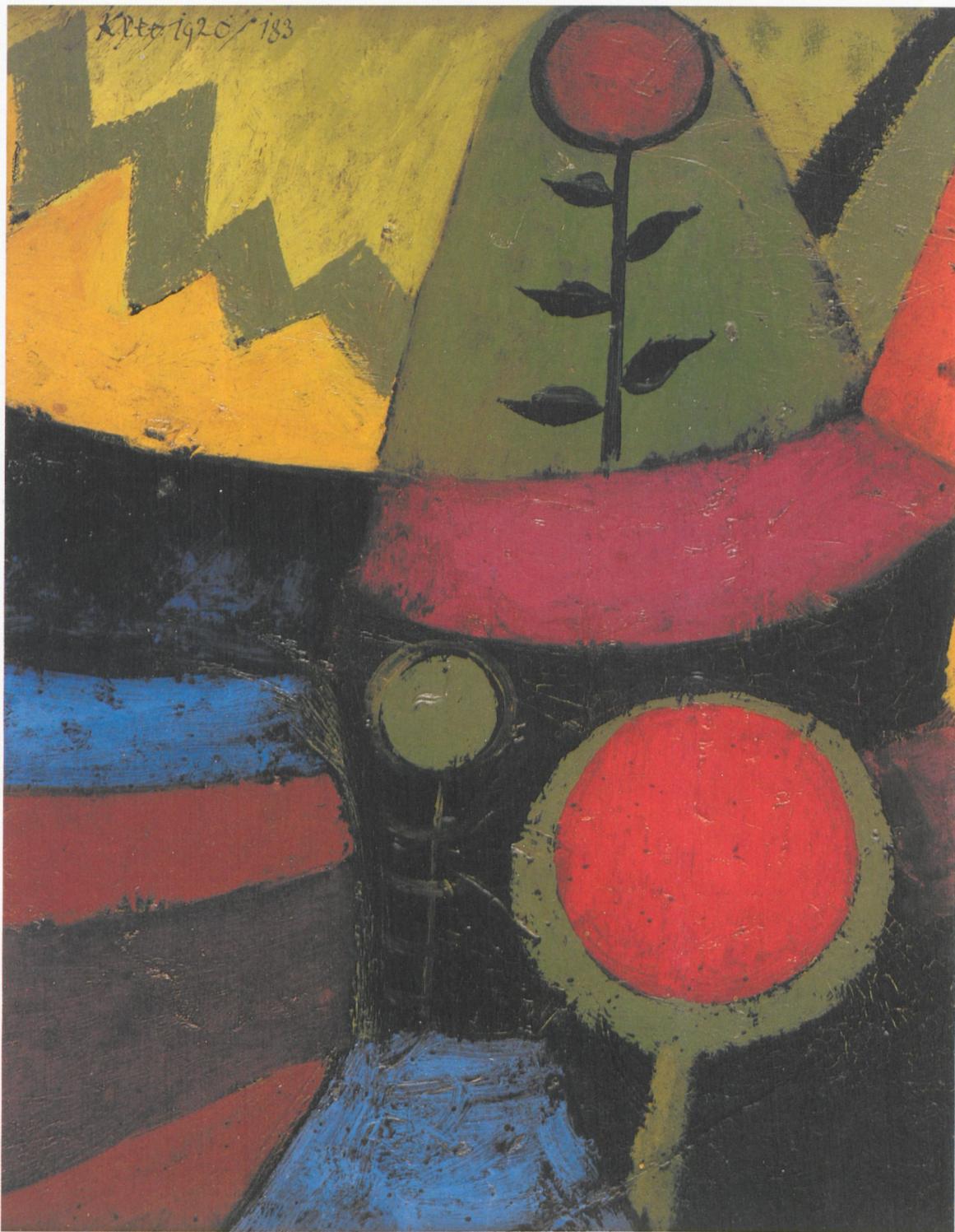
* Die Abbildungen dieses Beitrags sind Illustrationen Paul Klees zu seinem Werk *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre* (s. Anm. 1); die Systematik *Linie aktiv – medial – passiv* ist dem *Pädagogischen Skizzenbuch* von 1925 entnommen (Neuaufgabe Mainz 1985); die Zeichnung *Aktiv – medial – passiv bei der Pflanze* stammt aus Klees *Unendlicher Naturgeschichte* (s. Anm. 1).



Garten Vision, 1925
Öl auf Karton
24 x 30 cm
Sammlung Ernst Beyeler, Basel



Botanisches Theater, 1934
Aquarell und Öl auf Karton
50,2 x 67,5 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

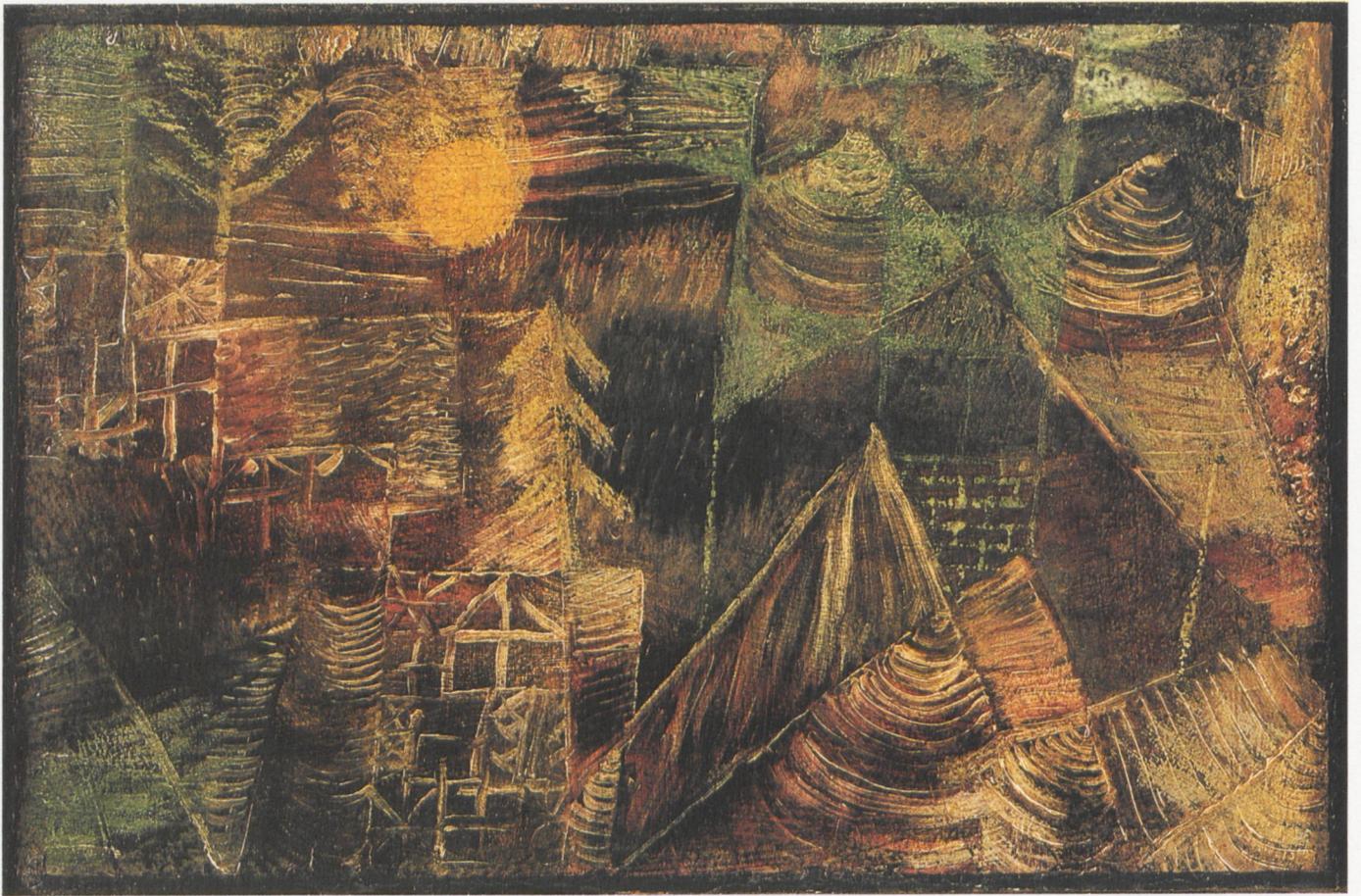


Grüne, hellrote und dunkelrote Blume

1920
Ölmalerei



Waldbeere
1921
Aquarell auf Ingres



Wald-Einsiedelei

1921

Öl auf Karton



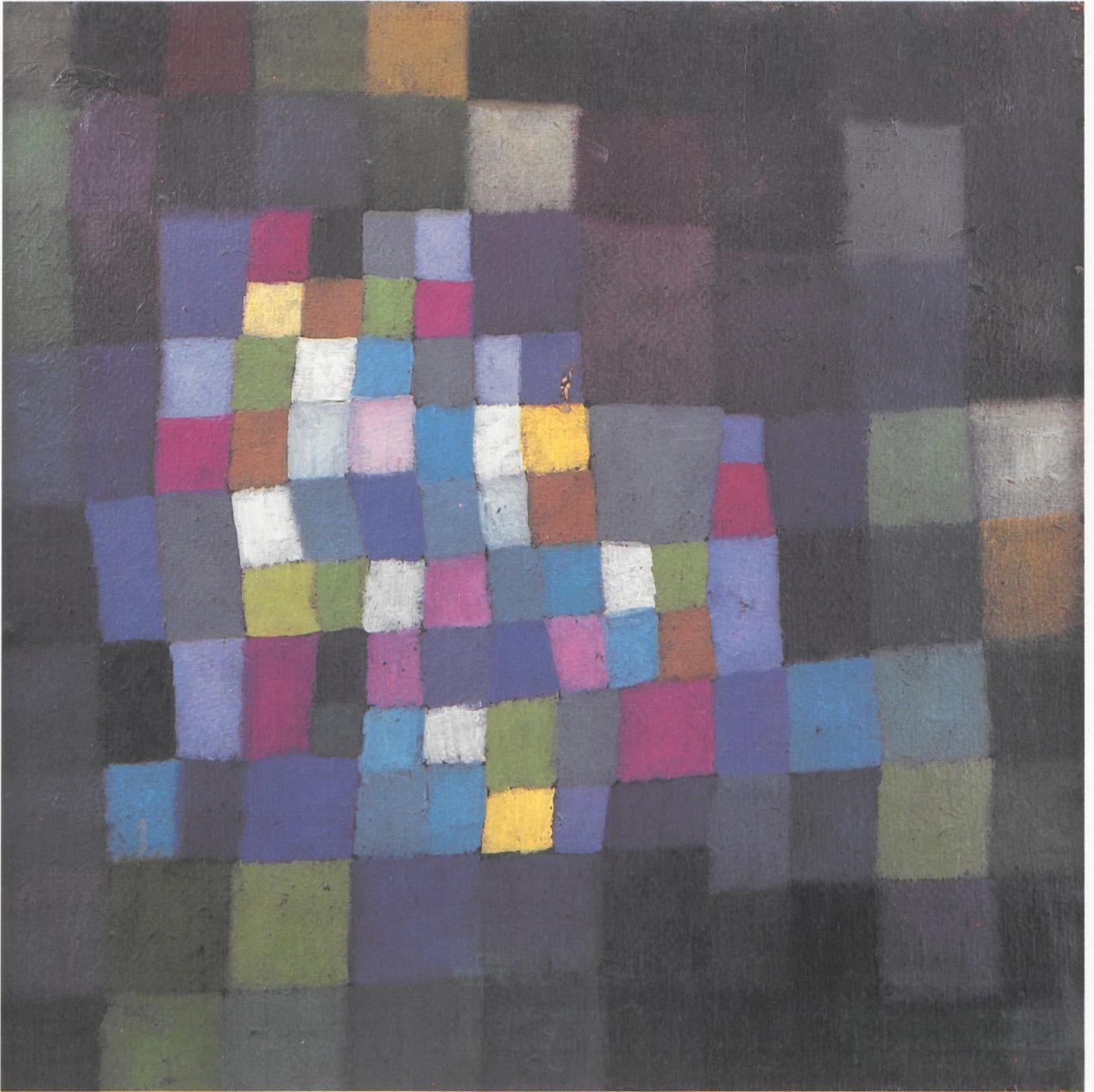


Rosenwind
1922
Öl auf Büttchen



Indischer Blumengarten

1922
Gouache



Abstrakt mit Bezug auf einen blühenden Baum

1925

Öl auf Papp

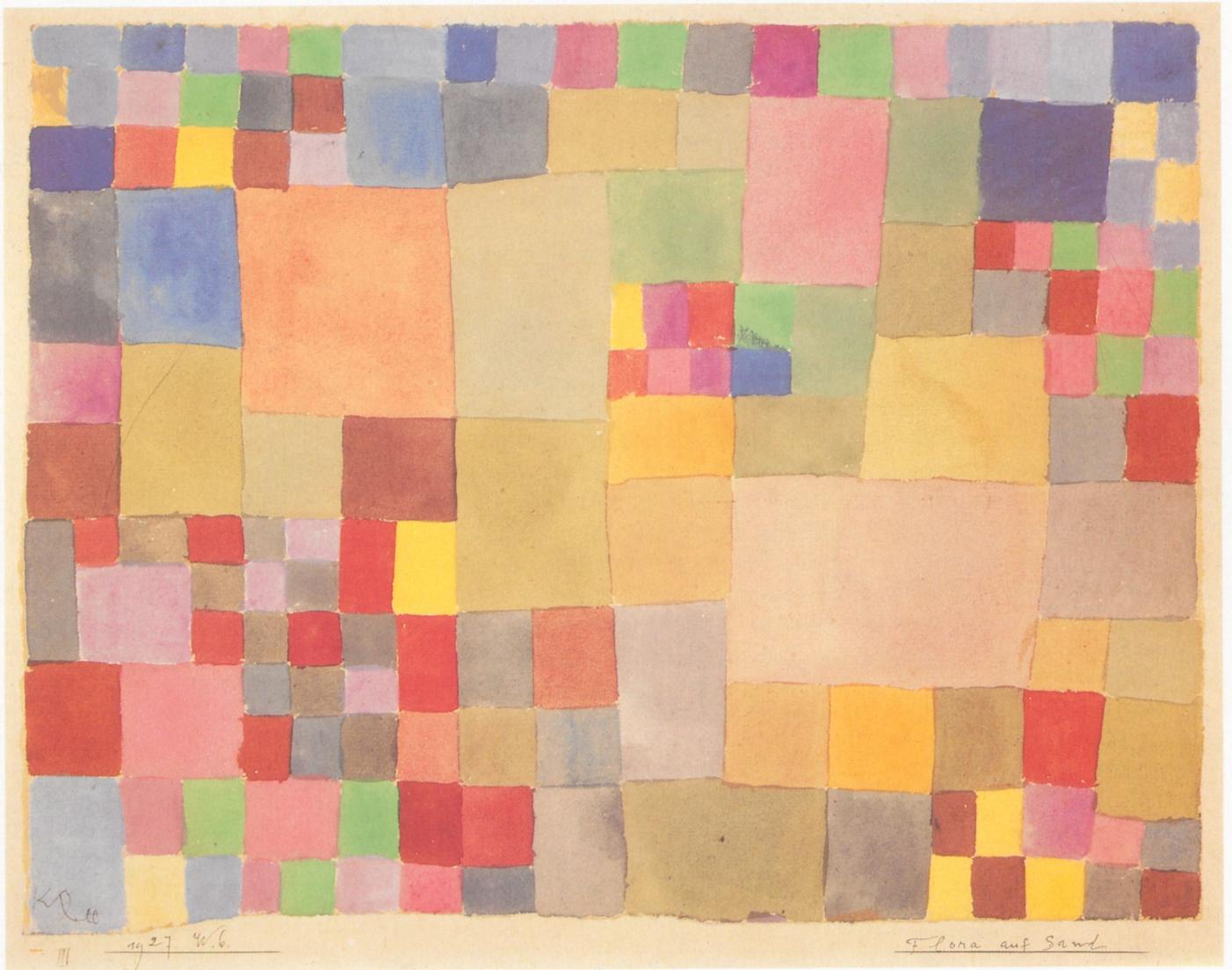
ein Garten für Orpheus

1926

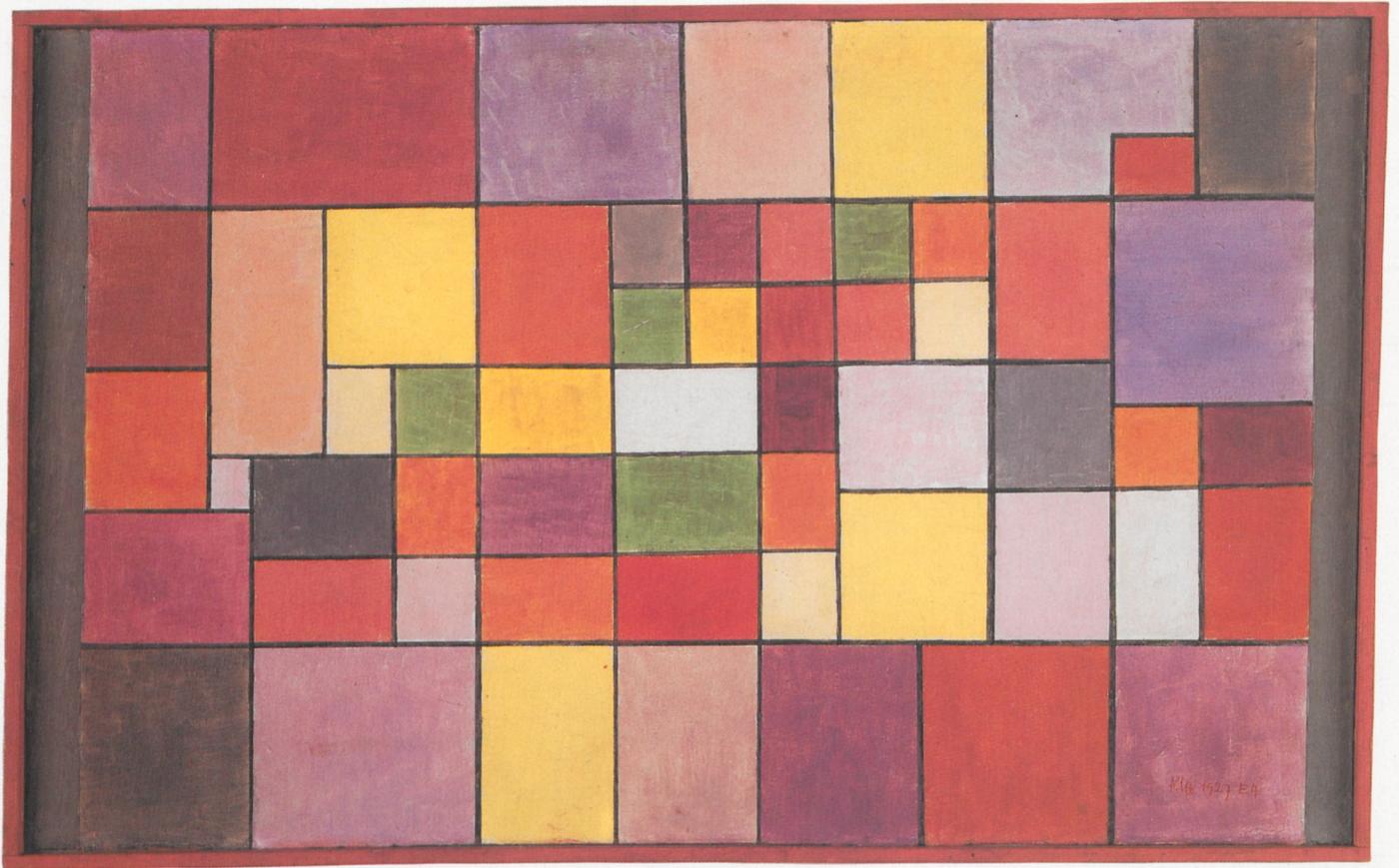
Feder und Tusche auf Ingres



Garten in Ph.
1925
Öl auf Papp



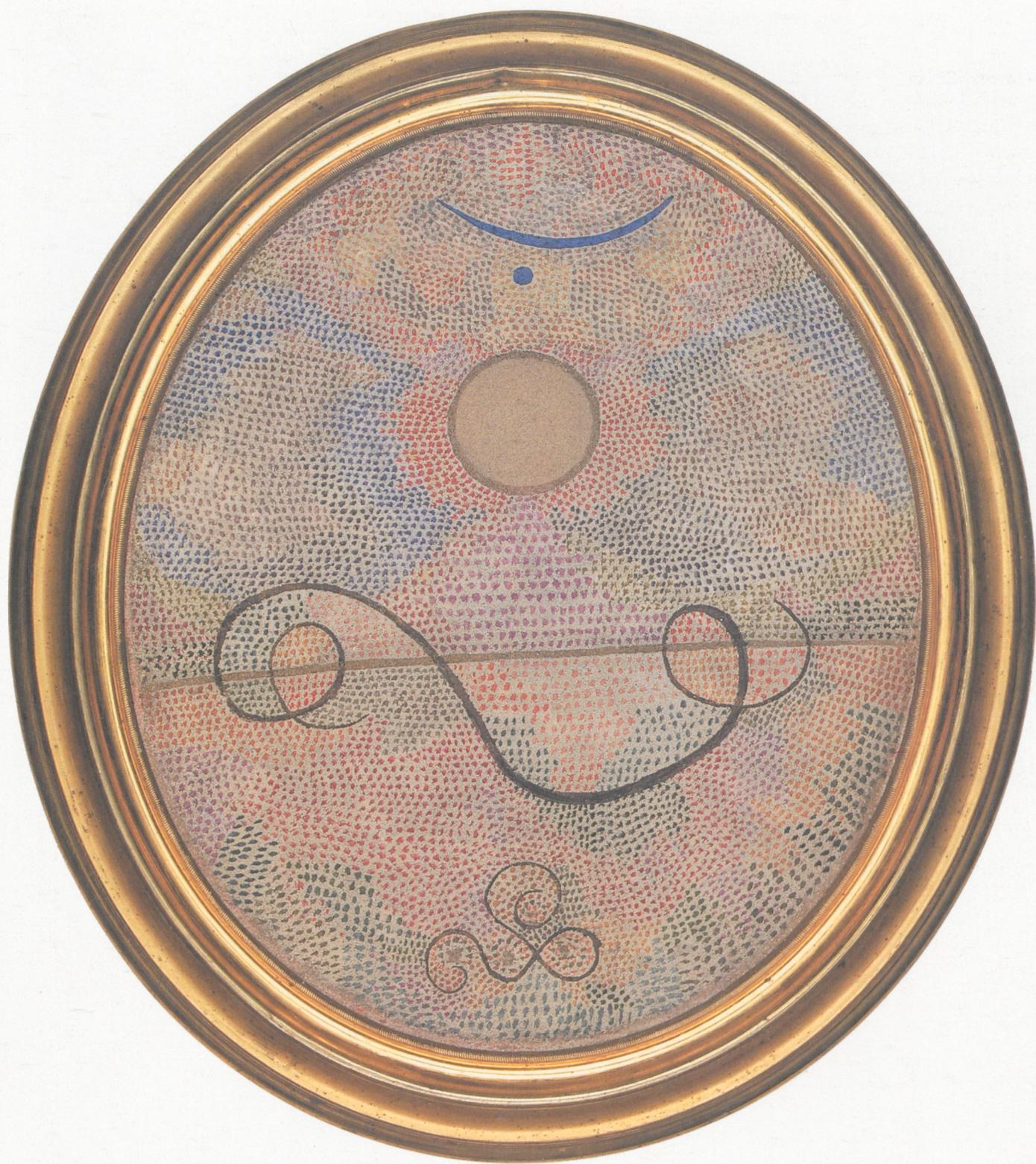
Flora auf Sand
1927
Aquarell

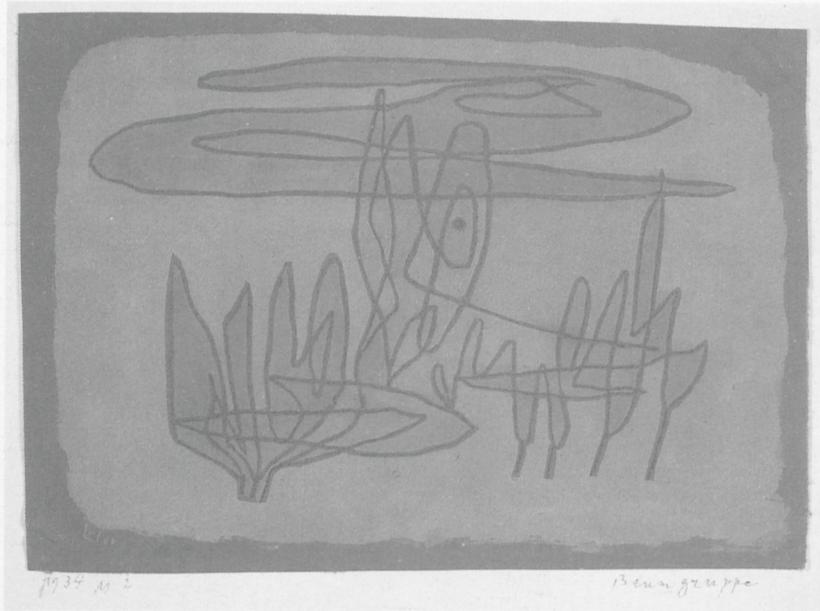


Harmonie der nördlichen Flora
1927
Öl auf kreidegrundiertem Karton

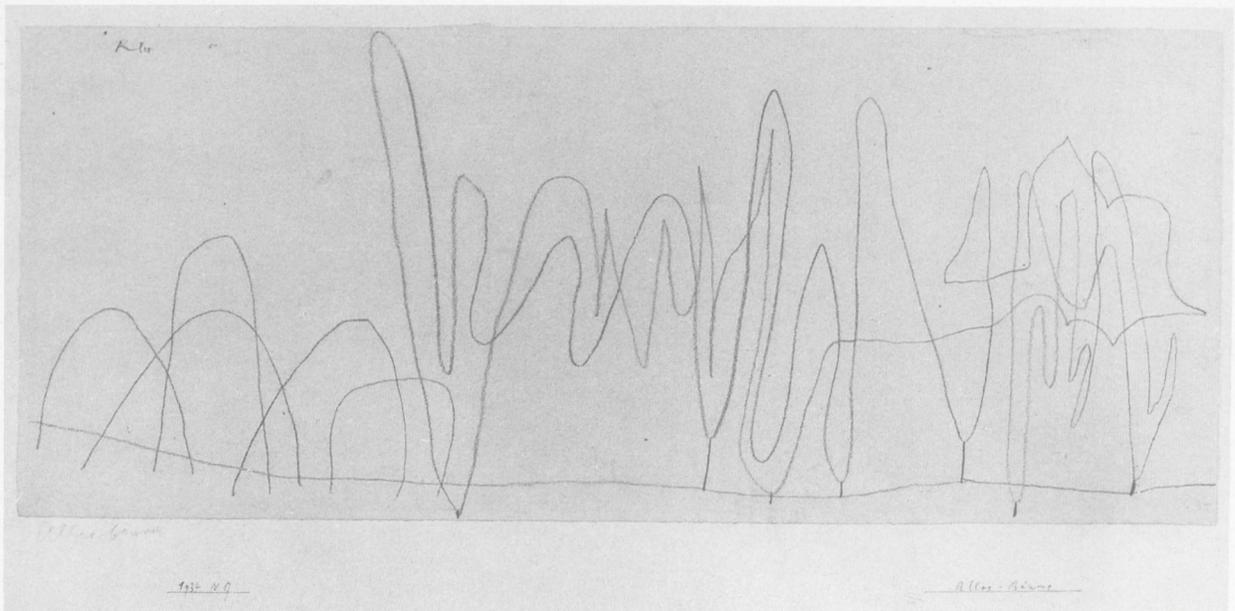


Garten-Rhythmus
1932
Öl auf Leinwand





Baumgruppe
1934
Zulustift mit Tempera, auf rotgründertem Nessel

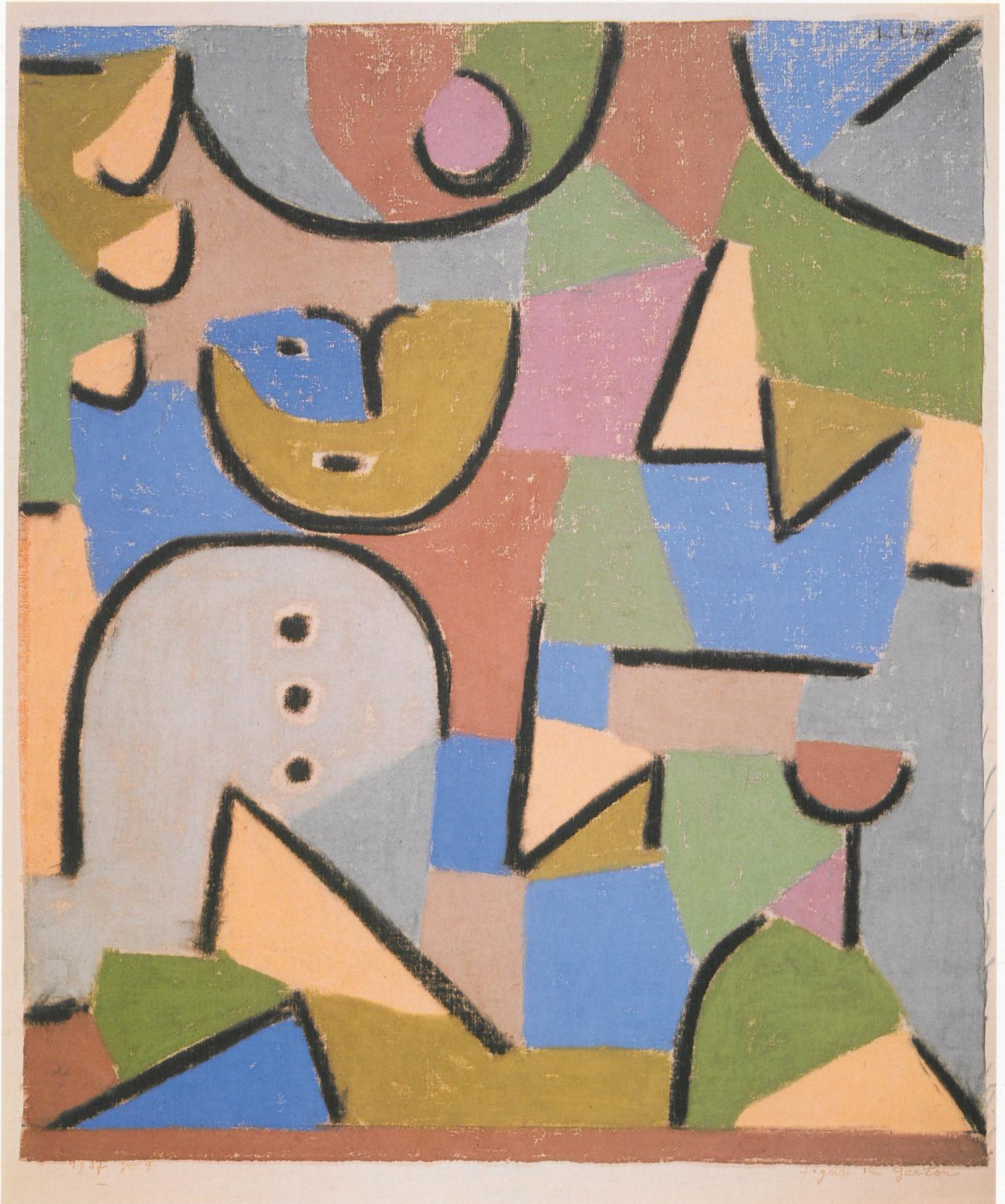


Allee-Bäume
1934
Zeichnung auf Ingres



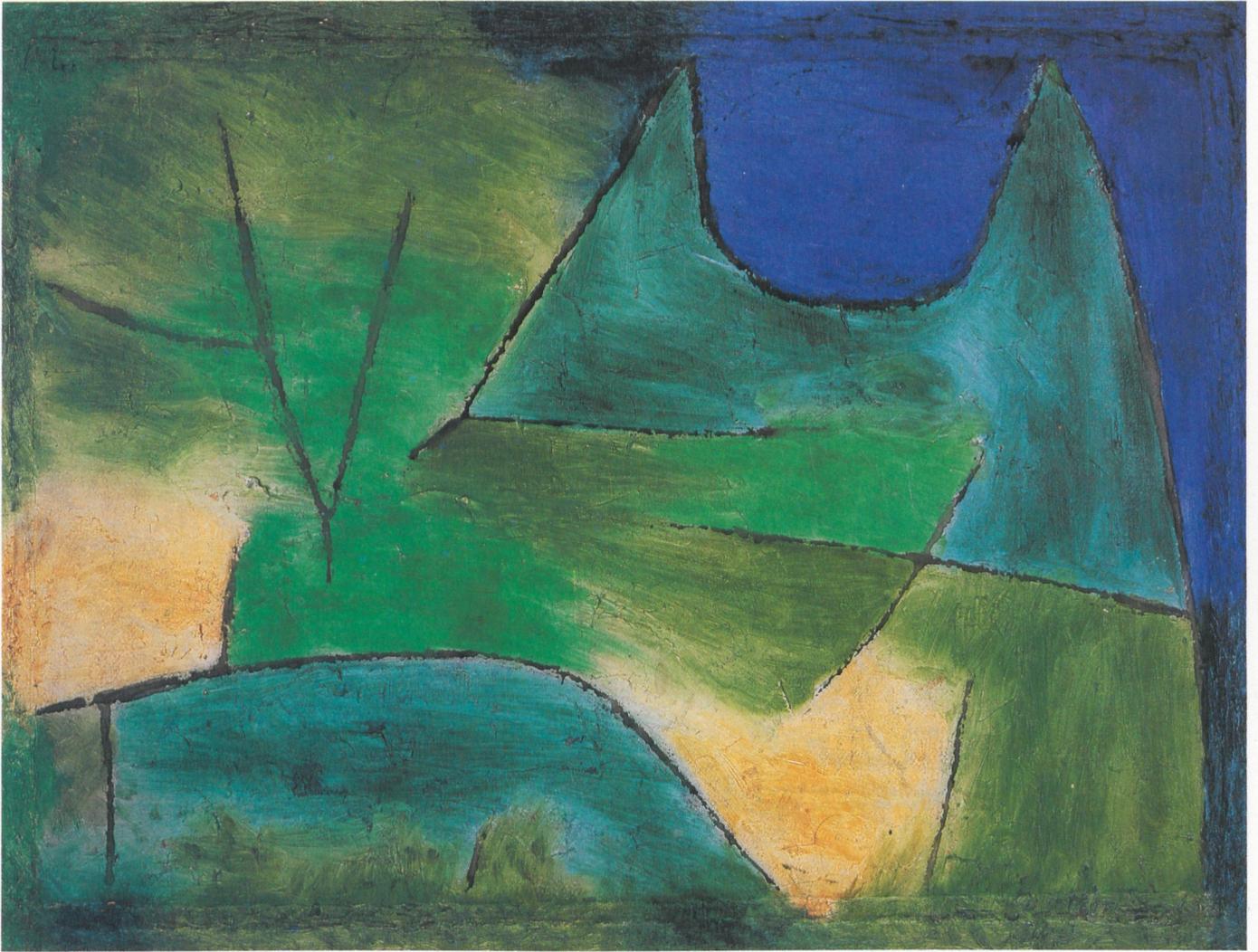
Zweifrucht-Landschaft II

1935
Aquarell





Wachstum regt sich
1938
Kleisterfarbe auf Zeitungspapier



Grünes Gelände
1938
Öl auf Papp