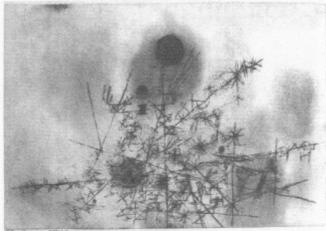
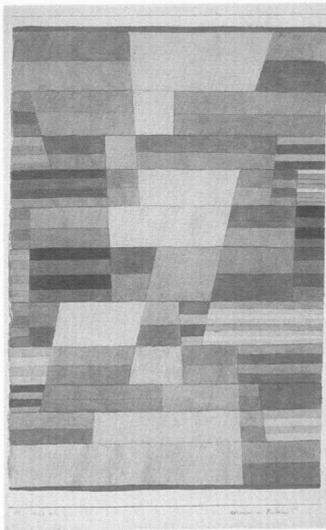


Chaos und Naturgenese bei Paul Klee, Wassily Kandinsky und Wols *Christoph Wagner*



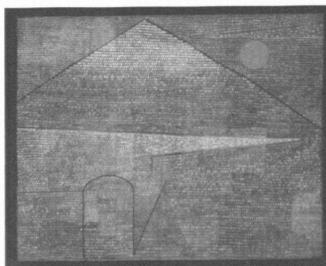
1 Paul Klee, *Genesis der Sterne*, 1914/14

Es scheint naheliegend, dass eine Kunst, die so konsequent wie diejenige von Paul Klee der Entwicklung eines universalen Naturentwurfs gewidmet ist, auch über die Anfänge aller Genese der Natur reflektiert: Aus was wächst die einzelne Pflanze, der einzelne Organismus, der Mensch, ja der Kosmos hervor? Klee hat sich diese Fragen wie kein anderer Künstler des 20. Jahrhunderts vielfach gestellt (Abb. 1)¹, und er hat – wie im folgenden zu zeigen ist – seine Antworten engstens aus der Verbindung seines Naturentwurfs mit der Reflexion über die von ihm verwendeten künstlerischen Mittel gefunden. Es ist die Vorstellung eines positiv besetzten Chaos, die diesen Ursprungsort einer prozesshaft verstandenen *natura naturans*, dem die Genese aller Dinge in Natur und Kunst entspringt, beschreibt. Dieser ‚Nullpunkt‘ im Zentrum von Klees Naturentwurf eignet sich als Ausgangspunkt, um einige zentrale Aspekte und Dimensionen seiner Naturvorstellungen von neuer Warte aus zu analysieren. In diesem Zusammenhang ist auch der bisher nicht berücksichtigte geistesgeschichtliche Hintergrund seiner Chaosvorstellung zu untersuchen. Vergleiche mit den hiervon abweichenden Bewertungen des Chaos in den Naturentwürfen von Kandinsky und Wols beschließen die Betrachtung.



2 Paul Klee, *Monument im Fruchland* 1929, N 1

Äußerlich gesehen ist schon die Tatsache, dass Paul Klee das Chaos als Ursprungsort der Naturgenese sowie des Schöpferischen in seiner Kunst verankerte, ein überraschender Befund.² Denn kaum ein anderer Künstler hat so sehr mit seiner Kunst das paradigmatische Bild eines wohlstrukturierten Bildkosmos, in dem alle Größen der bildlichen Gestaltung streng geordnet, ja geradezu mit gesetzesmäßiger Stringenz entwickelt und reflektiert erscheinen, vermittelt. In seiner künstlerischen Theorie und Praxis ist gerade Klee in besonderer Form Goethes Forderung nach einem musikanalogen „Generalbass in der Malerei“,³ wie sie Kandinsky programmatisch im Almanach *Der Blaue Reiter* als ästhetisches Ziel für die Avantgarde-Künstler seiner Zeit reaktualisierte,⁴ nahegekommen: Ein Aquarell wie *Monument im Fruchland* (Abb. 2)⁵ von 1929 ist mit seiner komplexen Feldereinteilung eines idealisierten Landschaftsprospekts von Klees komplexen, neupythagoräischen Zahlenspekulationen getragen.⁶ Sowohl horizontal wie vertikal sind die Felder in einer klar proportionierten Folge, zumeist im Verhältnis 1:2, rhythmisiert und in genau abgestuften Farbtönen gefasst. Das Naturbild ist hier von der Gesetzmäßigkeit eines wohlproportionierten Kosmos getragen, dem auf anderer Ebene auch die Kunst angehört. Ebenso kann ein Gemälde wie *Ad Parnassum* von 1932 (Abb. 3)⁷ als kunsttheoretisch reflektiertes Programmbild eines in allen Gestaltungskategorien geordneten Bildkosmos aus der Verschränkung von Natur und Kunst verstanden werden: Im Blick auf eine Landschaft mit Pyramidenformen und Sonne scheinen selbst die Farben des Lichtes in einer divisionistischen Abstufung gesetzmäßig strukturiert zu sein, wobei der hintergründige Titel *Ad Parnassum* auf die musikalische Kompositions- und Kontrapunktlehre von Johann Joseph Fux *Gradus ad Parnassum* wie auf den Dichterberg des Parnass anspielt.⁸ Gesetzmäßige Strenge der Komposition und poetische Freiheit der Naturdeutung sind bei Paul Klee stets anschaulich miteinander verschränkt.



3 Paul Klee, *Ad Parnassum* 1932/274 (X14)

Mit stupender Systematik hat Klee die einzelnen Elemente und die Grammatik seiner Bildsprache auch auf theoretischer Ebene strukturiert und daraus eine Elementarlehre sei-

nes bildkünstlerischen Schaffens und eine Sprache des Sichtbaren entwickelt.⁹ Auch wenn die künstlerische Entfaltung dieser Bildsprache im einzelnen Werk stets von einer frei waltenden *Intuition*, die Klee als wichtiges Element seiner Arbeit begriff,¹⁰ geprägt ist, so hat ihm nicht zuletzt dieser universale Ordnungsanspruch – wie vielen anderen seiner Künstlerkollegen der ‚Klassischen Moderne‘, so z.B. auch Wassily Kandinsky – aus einer postmodernen Rezeption den Vorwurf, eine *totalitäre* Kunstsprache zu verfechten, eingetragen.¹¹ Zu Unrecht, wie im folgenden gerade mit Blick auf Klees Chaos-Vorstellungen und deren bisher unerforschte ästhetik- und geistesgeschichtliche Einordnung zu zeigen ist.

Chaos und Kosmos, Unordnung und Ordnung sind für Klee nur mit Einschränkungen als reine Gegensatzbegriffe zu verstehen, und keineswegs zielt seine künstlerische Ordnung darauf, das Chaos als negative Größe durch eine „Totalisation“ von Ordnungen zu eliminieren. Vielmehr sind seine bildlichen Ordnungen auf jeweils unterschiedliche Weise aus dem Chaos als universeller Potentialität gespeist, wachsen aus dem Chaos als Quellpunkt des Schöpferischen empor. Mit dieser positiven Bestimmung des Chaos schließt Klee allgemein an eine geistesgeschichtliche Tradition an, die in der Philosophie des Deutschen Idealismus im frühen 19. Jahrhundert vorbereitet ist – etwa wenn Friedrich Schlegel in seinen fragmentarisch überlieferten *Ideen* von 1809 lakonisch bemerkt, „nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann“¹² – und die in Friedrich Nietzsches Chaos-Bestimmung ihre für Klees Vorstellungen prägende Form erhielt. Den Ort dieser Verbindung von Schöpferischem und Chaos sah Nietzsche im schöpferischen Individuum, dem Künstler, und hier ist auch mit Blick auf Klee anzusetzen, denn Klee verstand den Künstler als ein Stück Natur, in dessen Schaffen Kunst- und Naturentwurf untrennbar ineinandergreifen:¹³ „Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur“.¹⁴

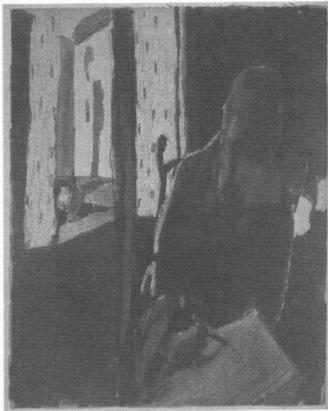
Klee und Nietzsche: Das Chaos des Schöpferischen im Künstler

Dass das Schöpferische und das Chaos auf verschiedenen Ebenen der künstlerischen Tätigkeit miteinander in Verbindung stehen, hat Paul Klee sehr früh als Teil seiner Persönlichkeitskonstitution erlebt: So vertraute er im Sommer 1909 seinem Tagebuch an: „In mir wogt, gewiss, ein Meer, weil *Ich empfinde*. Heillos ist es, so zu empfinden, dass an allen Enden zugleich derselbe Sturm ist, und nirgends ein HERR, der dem Chaos gebietet.“¹⁵ Es ist für Klees künstlerischen Diskurs charakteristisch, dass er diese Seite des emotionalen Empfindens übergangslos auf den Bereich der künstlerischen Mittel und auf seine künstlerische Arbeit bezieht, so in einem wichtigen Tagebucheintrag vom Mai 1905: „Ich beginne logischerweise beim Chaos, das ist das Natürlichste. Ich bin dabei ruhig, weil *ich fürs erste selber Chaos sein darf*. Das ist die mütterliche Hand. Vor der weissen Fläche aber stand ich oft zitternd und zagend. Doch gab ich mir dann den bewussten Ruck und zwängte mich in die Enge linearer Vorstellungen. Dann ging es wohl, denn ich hatte energisch und konsequent geübt auf diesem Gebiet. Es ist bequem, fürs erste Chaos sein zu dürfen. Die ersten hellen Schritte auf diesem Grunde wirken auch gar nicht mit so bezwingender Vehemenz wie schwarze Energien auf weissem Grund. Man kann sich arbeitenderweise viel gemächlicher ergehen. Der schwarze Primäreffekt läuft entgegengesetzt, er beginnt da, wo in der Natur aufgehört wird.“¹⁶ Das Chaos als Ausgangspunkt des Schöpferischen ist demnach für Klee tendenziell weniger der Helligkeit, als der Dunkelheit als visuellem Pendant

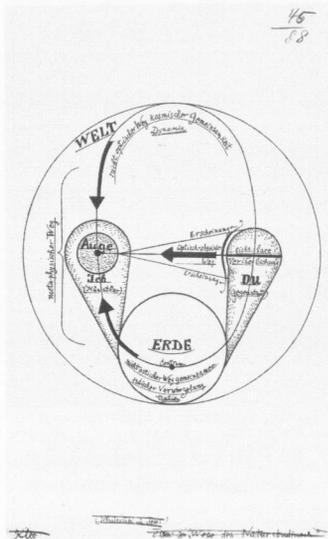
zugeordnet, und dementsprechend entfaltet sich seine Werkgenese, die er in diesen Zeilen beschreibt, nicht als Weg vom lichten Weißgrund zur Dunkelheit, sondern umgekehrt von einer relativen Dunkelheit ins Licht.

Es ist bemerkenswert, dass Klee diese Einsicht erst in den Werken der *folgenden Jahre*, so vor allem in seinen *Schwarzaquarellen* einzulösen versuchte. Eine Arbeit, die die von der Dunkelheit ausgehende Werkgenese Klees dokumentiert und obendrein ihre metaphorische Verknüpfung mit der Selbstreflexion des Künstlers deutlich zeigt, ist sein Aquarell *Der Zeichner am Fenster 1909/70* (Abb. 4)¹⁷. Zweifellos hat sich Klee in diesem Schlüsselwerk als Künstler selbst gedeutet: Der sich selbst unergründliche, aus dem Chaos seines Inneren schaffende Maler ist hier mit romantischem Pathos in einer kunstvollen Helldunkel-Metaphorik inszeniert, in der das weitflächige Dunkel nicht nur das ganze Blatt dominiert, sondern vor allem auch das Gesicht des Zeichners weitgehend löscht.¹⁸ Klee rückt auf diese Weise das Ich des Künstlers gleichsam als rätselhafte Leerstelle, als nicht weiter bestimmbarer Ort des schöpferischen Chaos für den Betrachter mit ins Bild. Im Schattenriss erhebt er den unauslotbaren Grund des zeichnenden Subjekts zum Fluchtpunkt der gesamten Wirklichkeitskonstitution, so wie er dies auf theoretischer Ebene auch in seiner 1923 entstandenen berühmten Illustration zu seinem Aufsatz *Wege des Naturstudiums* (Abb. 5)¹⁹ veranschaulicht hatte. Indem er in seinem Selbstbildnis als *Zeichner am Fenster* (Abb. 4) auf diese Weise eine ins Dunkel gerückte Innenperspektive mit der nach Dunkelstufen entfalteten Außenperspektive des dargestellten Raumes verschränkt, verleiht er dem romantischen Motiv der Repoussoirfigur einen neuen, seine Kunst- und Naturauffassung reflektierenden Sinn.²⁰ So sehr Klee mit dieser visuellen Inszenierung des Chaos im schöpferischen Menschen die Avantgarde-Idee einer radikalen Ursprünglichkeit in der individuellen Erneuerung der Kunst postulierte, so ist diese Idee selbst schon eine abgeleitete Denkfigur, die Klee von Friedrich Nietzsche aufgenommen hat:

Klees Vorstellung vom Chaos als Ursprungsort des Schöpferischen im Künstler entspricht überraschend direkt der Metaphorik in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. In Zarathustras Vorrede charakterisiert Nietzsche mit folgenden emphatischen Worten den „schöpferischen Übermenschen“, dessen paradigmatische Verwirklichung zweifellos der Künstler ist: „Es ist an der Zeit, dass der Mensch sich sein Ziel stecke. Es ist an der Zeit, dass der Mensch den Keim seiner höchsten Hoffnung pflanze. Noch ist sein Boden dazu reich genug. [...] Wehe! Es kommt die Zeit, wo der Mensch nicht mehr den Pfeil seiner Sehnsucht über den Menschen hinaus wirft, und die Sehne seines Bogens verlernt hat, zu schwirren! *Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.* Ich sage euch: ihr habt noch Chaos in euch. Wehe! Es kommt die Zeit, wo der Mensch keinen Stern mehr gebären wird.“²¹ Augenscheinlich hat sich Paul Klee mit dieser spezifischen Vorstellung des schöpferischen Menschen identifiziert, und sein Künstlertum in seinen Tagebuchnotizen in Nietzsches Chaosmetaphorik gedeutet: „Ich beginne logischerweise beim Chaos, das ist das Natürlichste. Ich bin dabei ruhig, weil ich fürs erste selber Chaos sein darf.“²² Klee gibt dabei freilich Nietzsches Zeilen einen neuen, wie gezeigt, auf die konkrete künstlerische Arbeit bezogenen Sinn. Arbeiten wie *Genesis der Gestirne* 1914/14 (Abb. 1) zeigen, wie sehr sich Klee als Künstler verstand, der noch ‚einen tanzenden Stern zu gebären‘ wusste.



4 Paul Klee, *Der Zeichner am Fenster* 1909/70



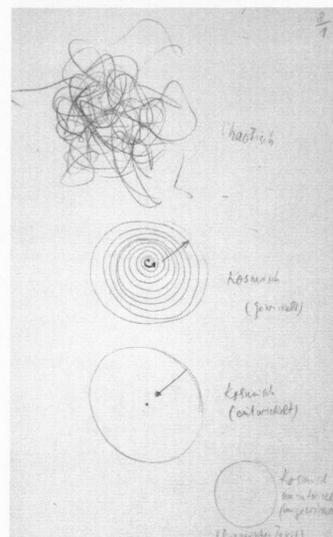
5 Paul Klee, *Figur zu Wege des Naturstudiums*, Pädagogischer Nachlass 26, Manuskript 45/88

Dass sich Klee mit Nietzsche über einen langen Zeitraum hinweg beschäftigte und dessen philosophischen Aphorismen alles andere als gleichgültig gegenüberstand, dokumentieren seine bisher in dieser Hinsicht nur unzureichend ausgewerteten Anmerkungen in den Briefen und Tagebuchnotizen.²³ Schon im Juni 1902 notierte Klee im Anschluss an eine zitatenreiche Rezension von Nietzsches Buch *Der Wille zur Macht* in aufrührerischer Rebellion gegen seinen zukünftigen Schwiegervater ins Tagebuch: „Mein künftiger Schwiegervater will die Wahrheit wissen. Ich kann damit dienen [...] Gorki. Literatur. Kunst. Ich brauchte ein anderes Futter. Vielleicht in der Art der Nietzsche-Citate im Feuilleton des Berner Bund.“²⁴ Auch spricht Klee in einem Brief an seine Frau Lilly im Juli 1917 direkt seine Lektüre von Nietzsches *Zarathustra* an.²⁵

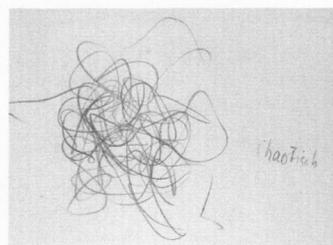
Das Chaos und die Formgenese

In seiner künstlerischen Reflexion unterschied Klee zwei Arten des Chaos: Erstens das zum Kosmos „gegensätzliche Chaos“ als rein logisch-begriffliche Konstruktion, da eben „kein Begriff ohne Gegensatz denkbar sei“²⁶, und zweitens das „wirklich wahrhaftige Chaos“, das zum Kosmischen nicht in Gegensatz steht, sondern vielmehr dessen örtlich zugeordneter Ursprungsbereich ist, und folglich von Klee im Zentrum aller Genese angeordnet wird.²⁷ Auch wenn Klee gelegentlich die Gegenüberstellung von Ordnung und Chaos als gestalterischen Polaritäten fruchtbar gemacht hat, um in solcher „Beziehung des Gegensatzes [...] die Charaktere hüben und drüben gegenseitig gesteigert“ hervortreten zu lassen,²⁸ wie in dem Blatt *fol. 1 PN 9 M 8/1* zu Beginn der *Bildnerischen Gestaltungslehre* (Abb. 6)²⁹, so ist doch das Chaos als eine in Natur und Kunst allem Schöpferischen übergeordnete Potentialität von weitaus größerer Bedeutung: „Das eigentliche Chaos wird nie in eine Waagschale gelangen, sondern ewig unwägbar und unmessbar bleiben. Es kann Nichts sein oder schlummerndes Etwas, Tod oder Geburt, je nach dem Vorwalten von Willen oder von Willenlosigkeit, Wollen oder Nichtwollen.“³⁰

Klees bildnerisches Symbol für dieses *wirkliche Chaos* ist der Punkt, „welcher eigentlich kein Punkt ist, der mathematische Punkt. Das nichtige Etwas oder das etwaige Nichts ist ein unbegrifflicher Begriff der Gegensatzlosigkeit.“³¹ In diesem Anfangszustand ist das Chaos ein „ungeordneter Zustand der Dinge, ein Durcheinander. ‚Weltschöpferisch‘ (kosmogonetisch) ein mythischer Urzustand der Welt“.³² In diesem chaotischen Urzustand „bewegten sich [wie Klee glaubt] die Dinge sozusagen frei, weder in krummer noch in gerader Richtung. Sie sind unbeweglich zu denken, sie gehen wohin sie gehen, um zu gehen, ohne Ziel, ohne Willen, ohne Gehorsam, nur als Selbstverständlichkeit, sich zu bewegen, als unbeweglicher Zustand. Nur ein Etwas: Die Beweglichkeit als Vorbedingung zur Veränderung aus diesem Urzustand.“³³ Das Ursächliche dieser chaotischen Struktur ist für Paul Klee der Punkt, der in Bewegung kommt.³⁴ Paul Klee hat diesen Zustand des Chaotischen auf dem schon erwähnten ersten Blatt aus der *Bildnerischen Gestaltungslehre* zuoberst illustriert (Abb. 6a)³⁵, wobei entscheidend ist, zu verstehen, dass die knäuelartigen Liniengebilde als lineare Spuren von *bewegten* Punkten zu lesen sind, so wie dies Klee im pädagogischen Skizzenbuch notierte: „Das Agens ist ein Punkt, der sich verschiebt.“³⁶ Er bildet ein „unendlich kleines Flächenelement, das als Agens die Bewegung Null ausführt“.³⁷ In Klees Chaiskonzeption bilden Ordnung und Chaos



6 Paul Klee, *chaotisch kosmisch*, fol. 1, PN 9 M 8/1, *Bildnerische Gestaltungslehre*, ohne Datierung



6a Paul Klee, *chaotisch kosmisch* (Detail)

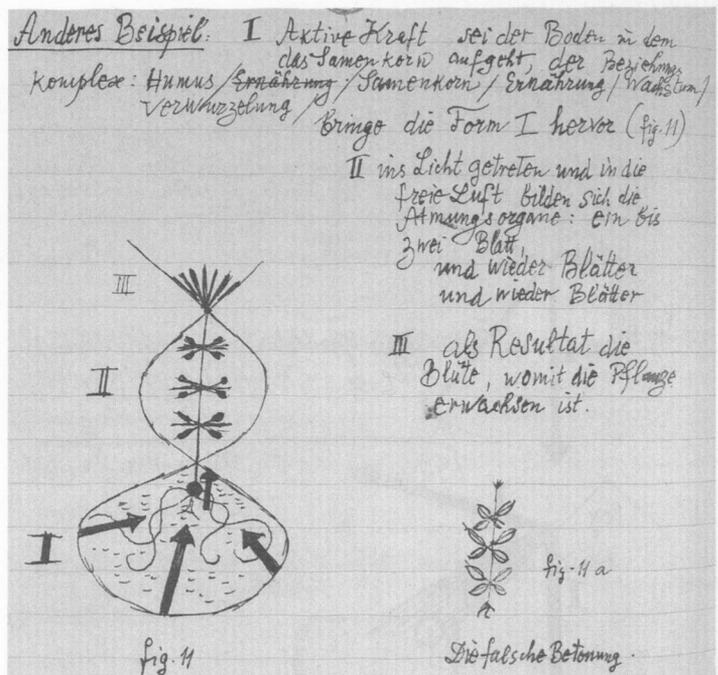
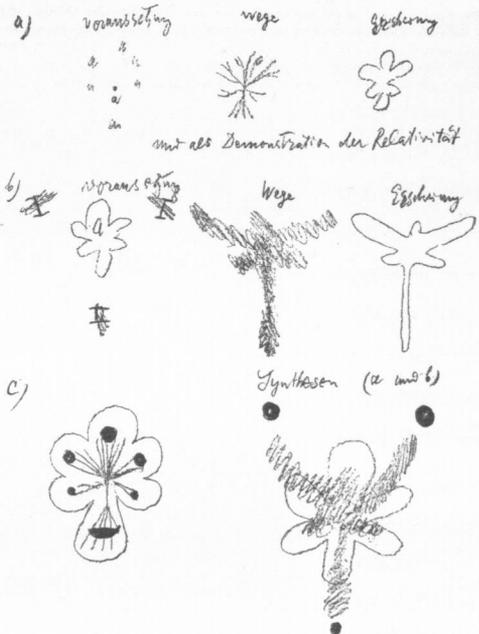
keine statischen Zustände, sondern sind als zeitliche Prozesse aufeinander bezogen. Der Punkt ist dabei für Klee ein kosmisches „Urelement“, bzw. ein „Eisamen“.³⁸

Wie grundsätzlich Klee diese Bedeutung des Punktes aufgefasst hat, lässt sich an seiner Illustration zu seinem Aufsatz *Wege des Naturstudiums* (Abb. 5) ablesen: Sowohl im Bereich der Erde wie im Ich des Künstlers hat Klee jeweils einen zentralen Punkt eingetragen, der als symbolisches Zeichen anzeigt, dass die Welt, aber auch der Künstler einen kosmogenetischen Schöpfungspunkt in sich trägt. Im Künstler ist dieses Zentrum das Auge.³⁹ Ganz im Sinne Nietzsches ist für Klee der Künstler als ein schöpferisches Individuum ausgezeichnet, das aus eigener Kraft und Vision einen Welt- und Naturentwurf aus sich hervorzubringen weiß.⁴⁰

Kommt der Punkt in Bewegung, gehen aus ihm die Linien und schließlich Flächen hervor. Der Punkt bedeutet im Chaos den „kosmogenetischen Moment“.⁴¹ Es bedarf des Willens, der „Tat eines Schöpfers“,⁴² damit sich der „geordnete Kosmos“ bildet. Indem durch einen solchen schöpferischen Impuls der Punkt in Bewegung kommt, „wächst ein wesentliches Gebilde, auf Gestaltung beruhend.“⁴³ Diesen Prozess der Formbildung erkannte Klee exemplarisch im Wachstum eines Samenkorns, das wie der Punkt trotz seiner „primitiven Kleinheit [...] ein höchst geladenes Kraftzentrum“⁴⁴ bildet. So ist z. B. in Klees Skizze zum *Ursprung (Samenkorn)* (Abb. 7) zu studieren,⁴⁵ wie sich ein Punkt über zunehmend komplexer werdende Linienstrukturen zu zellularen Strukturen auswächst und sich schließlich in diesen als Kernpunkt einer weiterführenden Formgenese zu blütenkelchartigen Gebilden einnistet. Dabei hat Klee darauf bestanden, dass der Künstler das Samenkorn seiner Bedeutung entsprechend akzentuiert (Abb. 8)⁴⁶, da in ihm die Anfänge allen vegetabilischen Lebens beschlossen liegen. In einem Blatt wie *Schösslinge 1938* (Abb. S. 135)⁴⁷ sind nicht zufällig die wie Chiffren isolierten zweigartigen Gebilde von zahlreichen Punkten umgeben; es handelt sich um Saatpunkte eines zukünftigen pflanzlichen Lebens. Und selbst in der Darstellung eines *jungen Baumes 1931 K252* (Abb., S. 133)⁴⁸ hat

7 (links) Paul Klee, *Von einem Ursprung a (Samenkorn) aus bereiten sich unter Influenzerscheinungen, b und c, von außen oder innen Wege*, Theoretischer Nachlass 8/10a

8 (rechts) Paul Klee, Skizze zum Aufbau der Pflanze, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* (1921/22), S. 92

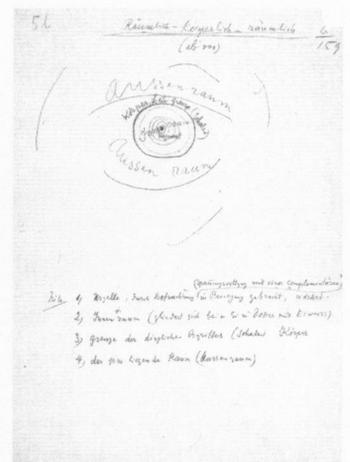


Klee am Fuße der aus freischwingenden Kurvaturen gebildeten Gestalt nicht auf die Angabe des ersten Wachstumspunktes verzichtet.

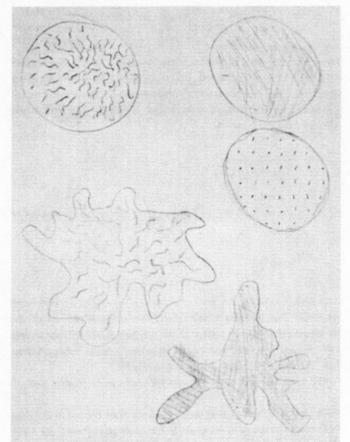
Auch im Bereich des organismischen und menschlichen Lebens ist für Paul Klee „die Idee allen Anfanges (z. B. die Zeugung) oder besser der Begriff Ei“ durch den Punkt repräsentiert.⁴⁹ In der Zeichnung *Räumlich-körperlich-räumlich (ab ovo)* (Abb. 9)⁵⁰ hat Klee den Ursprung als Kernzelle einer zellularen körperlichen Struktur eingetragen und den Wachstumsprozess schriftlich kommentiert: *Die Urzelle wächst, durch Befruchtung in Bewegung gebracht, gliedert sich im Innenraum – beim Ei in Dotter und Eiweiß – bis hin zur Grenze des dinglichen Begriffs, der festen Körpergrenze oder der Schale, wird umgeben vom Außenraum.* In einer Skizze aus dem sogenannten *Blauen Heft* (Abb. 10) hat Klee die zellularen Entwicklungsstadien von organismischen Gebilden, wie sie nach der Zeugung aus dem Punkt als Urzelle hervorwachsen, notiert. Diese Zeichnung zeigt ebenfalls, wie die „Urzelle durch Befruchtung [...] in Bewegung gebracht, wächst“:⁵¹ Die von einem Kreis umschlossenen kosmogenetischen Punkte verwandeln sich nach und nach zu einem zunehmend differenzierten, freilich hier noch amorph-zellularen Organismus.

Dabei hat Klee auch die sexuelle Komponente dieses Schöpfungsprozesses bei der Entstehung des menschlichen Organismus nicht übergangen, sondern er hat diese sogar auf eigentümliche Weise auf seine künstlerische Werkgenese bezogen: „Die Genesis als formale Bewegung ist das Wesentliche am Werk. Im Anfang das Motiv, Einschaltung der Energie, Sperma. Werke als Formbildung im materiellen Sinne: urweiblich. Werke als formbestimmendes Sperma: urmännlich. Meine Zeichnung gehört ins männliche Gebiet. [...] Im Anfang die männliche Specialität des energischen Anstosses. Dann das fleischliche Wachsen des Eies.“⁵² In zahlreichen Werken hat Klee diese Naturzusammenhänge auf mehr oder weniger abstrakter Ebene thematisiert: In der Zeichnung *Der Pfeil, erotische Zeichnung 1920/138* (Abb. 11)⁵³ ist der sexuelle Aspekt besonders deutlich: Ein zu einem insektenartigen Lebewesen verwandelter Pfeil scheint auf eine mit gespreizten Beinen im Papiergrund gebreitete Figur zuzujagen.⁵⁴ Andere Arbeiten wie die Aquarelle *Mit dem Ei 1917/47*⁵⁵ oder *Ab ovo 1917/130* (Abb. 12)⁵⁶ stellen das Ei ins Zentrum einer komplexen, von kristallinen Dreiecksformen umschlossenen Bildstruktur: Anspielungsreich ist in *Ab ovo* das punktförmige Ei im Zentrum in einen herzförmigen Körper geborgen und von einer Sequenz sichelförmiger Elemente umgeben, die als Hinweis auf den Mondzyklus und das Zyklische der Eireife im weiblichen Körper interpretiert werden können.⁵⁷ Die im gleichen Zeitraum entstandene Federzeichnung *Embryonale Abstraktionselemente 1917/119* (Abb. 13)⁵⁸ dokumentiert auf andere Weise, wie eng Klee die Genese seiner Bildelemente mit der Entstehung des organismischen Lebens verband: Zwischen den wie Blitze dynamisch ins Blatt ausgreifenden Linienbündeln stehen einzelne, isolierte Punkte, die als Energiezentren die Ausgangspunkte des bildlichen Prozesses und die virtuellen Pole der hier entfalteten Schöpfungsenergetik markieren.

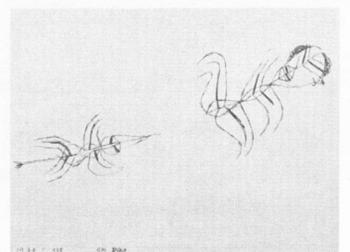
Den weiteren Weg der organismischen Entwicklung kann man z.B. in einem mit Kleisterfarben gemalten Blatt *In der Leibeshöhle 1940/320 (H20)* (Abb. 14)⁵⁹ studieren: In einer von Todesgewissheit getragenen Zeit hat Klee hier in hieroglyphischer Verknäpfung eine fast mythische Chiffre eines zu einem neuen Leben hin wachsenden Leibes



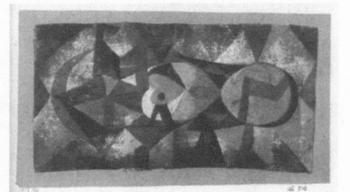
9 Paul Klee, *Räumlich-körperlich-räumlich (ab ovo)*, PN 7 M6/159, Bildnerische Gestaltungslehre



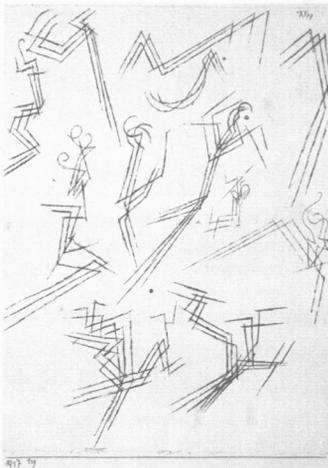
10 Paul Klee, *Die Urzelle durch Befruchtung in Bewegung gebracht wächst*, Pädagogische Zeichnung



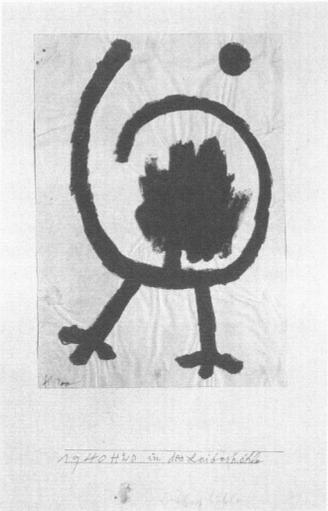
11 Paul Klee, *Der Pfeil, erotische Zeichnung 1920/138*



12 Paul Klee, *Ab ovo 1917/130*



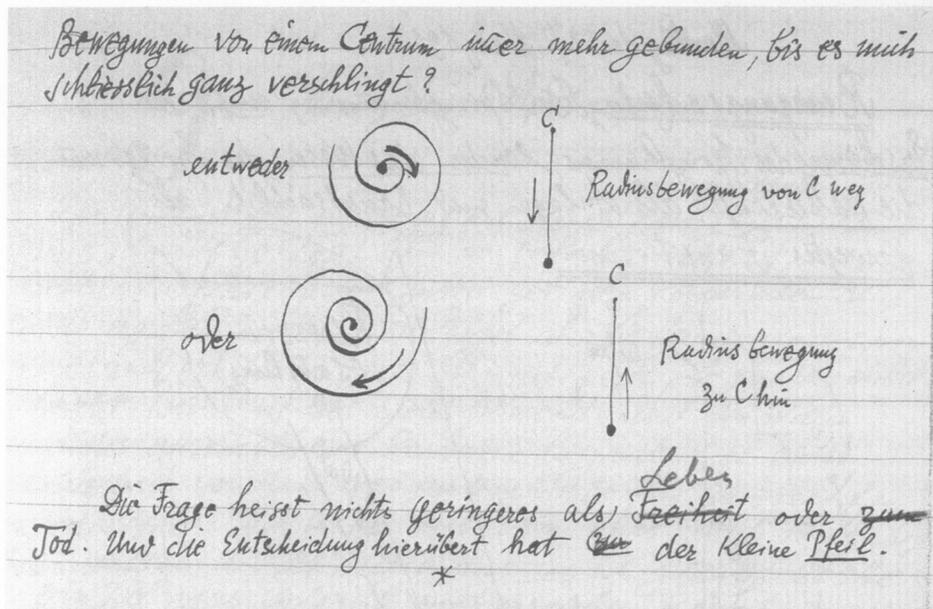
13 Paul Klee, *Embryonale Abstraktionselemente*



14 Paul Klee, *In der Leibeshöhle* 1940/320 (H20)

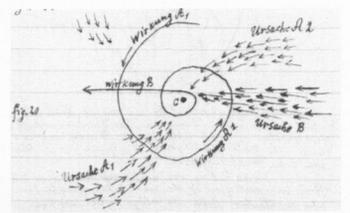
gezeichnet: In einer großen, von innen nach außen entfalteten Spiralbewegung, die in Klees Vorstellung das Leben repräsentiert (vgl. Abb. 15), öffnet sich die eine Farbfläche bergende Leibeshöhle auf einen vereinzelt Punkt hin.

An dieser Stelle sind weitere Parallelen zu Nietzsches Chaos-Vorstellungen aufzuzeigen: Denn auch in Nietzsches Chaiskonzeption bildet der Punkt die wichtigste Potentialität eines neuen schöpferischen Anfangs. Nietzsche spricht vom Chaos als „Urmischung“ „aller Samen der Dinge“,⁶⁰ „etwa gleich einer staubartigen Masse von unendlich kleinen erfüllten Punkten, von denen jeder spezifisch einfach ist und nur eine Qualität besitzt, doch so, dass jede spezifische Qualität in unendlich vielen einzelnen Punkten repräsentirt [sic] wird.“⁶¹ Darüber hinaus sah schon Nietzsche das Entscheidende kosmogonische Moment zur Verwandlung dieses aus unendlich kleinen, erfüllten Punkten gebildete Chaos in einer uranfänglichen Bewegungskraft, der Einwirkung der Bewegung des Nous: Der Geist, „der allein in sich Bewegung hat, besitzt auch allein die Herrschaft in der Welt und zeigt diese durch das Bewegen der Substanzen-Körner. Wohin aber bewegt er sie? Oder ist eine Bewegung denkbar ohne Richtung, ohne Bahn?“⁶² Dass „aus dem Chaos ein Kosmos“ werde, kann nach Nietzsche „nur Folge der Bewegung sein, aber einer bestimmten und klug eingerichteten Bewegung“⁶³, durch die das „ursprüngliche Durcheinander aller solcher Punkte, solcher ‚Samenkörner der Dinge‘“ geordnet werde.⁶⁴ In einem weiteren Schritt spekuliert Nietzsche sogar über die „Art der Bewegung, welche der Nous ausgedacht hat“, und charakterisiert sie als spiralförmig von innen nach außen wachsende „Kreisbewegung“ in der Art eines „Wirbels“: „Sie hat nämlich den Charakter einer concentrisch fortgesetzten Kreisbewegung: An irgend einem Punkte der chaotischen Mischung hat sie begonnen, in der Form einer kleinen Drehung und in immer größeren Bahnen durchmisst diese Kreisbewegung alles vorhandene Sein“.⁶⁵ „Jene Conception hat gerade ihre Größe und ihren Stolz darin, dass sie aus dem bewegten Kreis den ganzen Kosmos des Werdens ableitet“⁶⁶ und die „Herrlichkeit des Kosmos und die staunenswürdige Einrichtung der Sternbahnen durchaus auf eine einfache rein mechanische Bewegung und gleichsam auf eine bewegte mathematische Figur“ zurückführt.⁶⁷

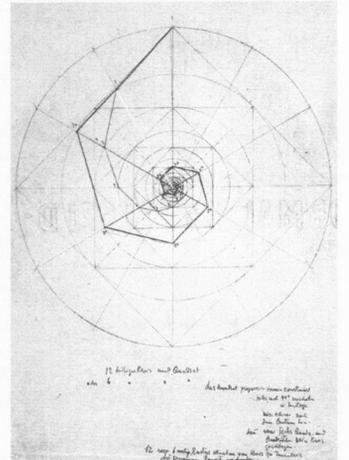


15 Paul Klee, *Pädagogische Zeichnung zur Spirale, Beiträge zur bildnerischen Formenlehre* (1921/22), S. 121

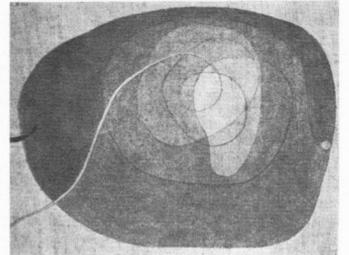
Diese Überlegungen Nietzsches müssen Klee fasziniert haben: Denn ebenso ist in Klees Vorstellung vom kosmogenetischen Prozess, der über den bewegten Punkt aus dem Chaos herausführt, die kreisförmig entfaltete Spiralbewegung eine der wichtigsten symbolischen Chiffren (vgl. Abb. 14).⁶⁸ In vielen Zeichnungen hat Paul Klee auf verschiedenen Ebenen über diese spiralförmige Entwicklung meditiert. So stellt Klee in seiner Modellzeichnung *chaotisch kosmisch* (Abb. 6) der linearen Knäuelstruktur der Linienkurvaturen als Bild des Chaotischen oben den Kreis des unentwickelten Kosmos unten entgegen. Der Weg vom Chaos zum Kosmos entfaltet sich in Form einer von innen nach außen *spiralförmig* wachsenden Kreisbewegung. Ein entsprechend orientierter Pfeil markiert hier die Entfaltungsrichtung der Spirale. Freilich hat Klee diese Spiralbewegung nicht nur als Modell der Kosmogense verstanden, sondern von der makrokosmischen auch auf die Wachstumsprozesse der mikrokosmischen Ebene zellulärer Strukturen, der Pflanzen, der tierischen und menschlichen Organismen übertragen. Während für Nietzsche die Kreisbewegung der Kosmogonie *unendlich* und *unumkehrbar* ist, kann sich die Spiralbewegung bei Klee entweder von innen nach außen „progressiv zum Leben“ entfalten, oder auch – für das einzelne Lebewesen – in umgekehrter Richtung von außen nach innen „regressiv zum Tod“ hin zusammenfallen.⁶⁹ Diese grundlegende Denkfigur seines Naturentwurfs hat Klee in vielfältigen Diagrammen studiert und auch in einer Zeichnung aus seinen *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* illustriert (Abb. 15): „Die Frage heißt nichts geringeres als Leben oder Tod. Und die Entscheidung hierfür hat der kleine Pfeil, der die Richtung der Spirale anzeigt.“⁷⁰ Das einzelne Lebewesen kehrt auf dem gleichen Wege, auf dem es aus dem Chaos als universeller Potentialität hervorgegangen ist, wieder in selbiges zurück. Eine solche Umkehrbarkeit im Verhältnis von Chaos und Ordnung ist mit anderen motivischen Bezügen z. B. in der aquarellierten Lithographie *Zerstörung und Hoffnung* 1916/55 (Abb. S. 130) thematisiert, zu der Marcel Franciscono treffend bemerkte, dass Klee hier „ironisierend die Fragmentierung und Diskontinuität des Kubismus sozusagen wörtlich an[wendet], um damit das Bild des Chaos oder des Zusammenbruchs zu evozieren.“⁷¹ Dass sich darüber hinaus in der das Chaos ordnenden Spiralbewegung auch konzentrische und exzentrische Kräfte vielfältig widerstreben können, hat Klee ebenfalls in seinen *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* genau analysiert (Abb. 16)⁷². Hatte Nietzsche schließlich nur allgemein angesprochen, dass sich die gesamte dynamische Kreisbewegung der Entstehung des Kosmos als „bewegte *mathematische Figur*“ entfalte,⁷³ so versucht Klee an pythagoräische Vorstellungen anschließend, diesem Prozess weiterführend spezifische mathematische Proportionen zu unterlegen, indem er die Radiusbewegung in der Proportion der *Cardinal-Progression* 1:2:4:8:16 usf. anwachsen lässt (vgl. Abb. 17)⁷⁴. Wie unmittelbar diese Denkfiguren aus Klees Naturentwurf in seine Naturdarstellungen eingegangen sind, kann in Werken wie *Die Frucht* (Abb. 18)⁷⁵, *Ein junger Baum* (Abb. S. 133) oder *Gabelungen mit Schnecke* (Abb. 19)⁷⁶ exemplarisch betrachtet werden: Während in dem Aquarell *Die Frucht* aus einer frei vom Wachstumspunkt aus entfalteten Spirale die Genese des sich vergrößernden, aus Helldunkelüberlagerungen gebildeten Fruchtkörpers unmittelbar anschaulich wird, und in verwandter Form sich der Baumkörper aus den schwingenden gezeichneten Kurvaturen und schraffierten Flächen bildet, verkörpert die von außen nach innen orientierte Spirale in *Gabelungen mit Schnecke* ein Todeszeichen, umgrenzt von einer starren, epitaphartigen Pyramidenform und einer gleichsam erkalteten Weißfarbigkeit.



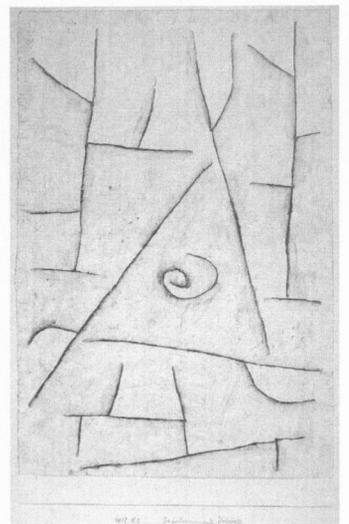
16 Paul Klee, Kräfte in der Spiralbewegung, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, (1921/22), S. 134



17 Paul Klee, *Von der Radius Progression bzw. Regression zur Spirale*, fol. 75 PN 16 M 17/89



18 Paul Klee, *Die Frucht* 1932/y 4

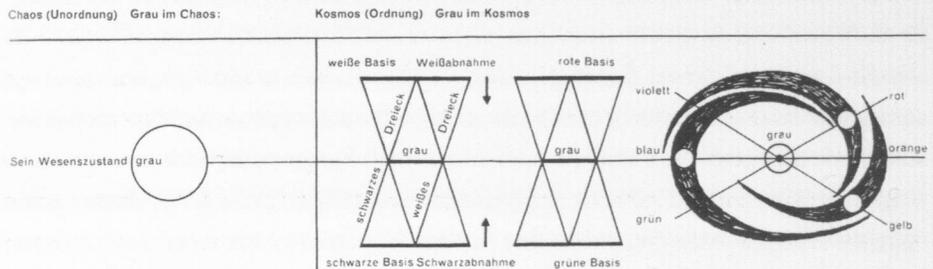


19 Paul Klee, *Gabelungen und Schnecke* 1937/82 (N2)

Das Chaos und die Entstehung von Hell und Dunkel

Entsprechend der Dreiteilung seiner künstlerischen Elementarmittel hat Klee diesen Weg vom Chaos zum Kosmos in einem weiteren Schritt auch auf die Frage der Hell-Dunkel-Gliederung und schließlich auf seine Farbordnung übertragen. Beide Bereiche erschließen weitere zentrale Aspekte seiner Naturvorstellung: Der Zustand des Chaos ist für Klee – abweichend von der Finsternismetaphorik in den meisten anderen abendländischen ‚Chaosvorstellungen‘⁷⁷ – nicht durch eine absolute Dunkelheit repräsentiert, sondern „sein Wesenszustand [ist] grau“⁷⁸, weil im Chaos für Klee „Licht und Finsternis noch nicht geschieden sind.“⁷⁹ Erst im Zustand einer fortgeschrittenen Kosmogonie rücken die Pole von Licht und Finsternis auseinander, stehen vermittelt durch das „natürliche Ineinanderströmen der Helldunkel-Tonalitäten“, das „ungegliederte Crescendo oder Diminuendo“ der Nuancen einander gegenüber.⁸⁰ Besonders umfassend hat Klee diese Vorstellung in seinem Diagramm *Chaos, Unordnung, Kosmos, Ordnung. Natürliche Ordnung und künstliche Ordnung* ausgeführt (Abb. 20).⁸¹ Dem Grau auf der Seite des Chaos steht die dynamische Ordnung der Farben um den Graupunkt auf der rechten Seite gegenüber. Zwischen diesen beiden Polen befinden sich die Skalen der Helldunkelübergänge. Nur äußerlich betrachtet erinnert diese Vorstellung an die Kosmogonie der alttestamentarischen Genesis: Tatsächlich aber geht in der bildnerischen Genesis im Anfang des Chaos die Fin-

20 Paul Klee, *Chaos, Unordnung, Kosmos, Ordnung. Natürliche Ordnung und künstliche Ordnung*, Theoretischer Nachlass 1/15



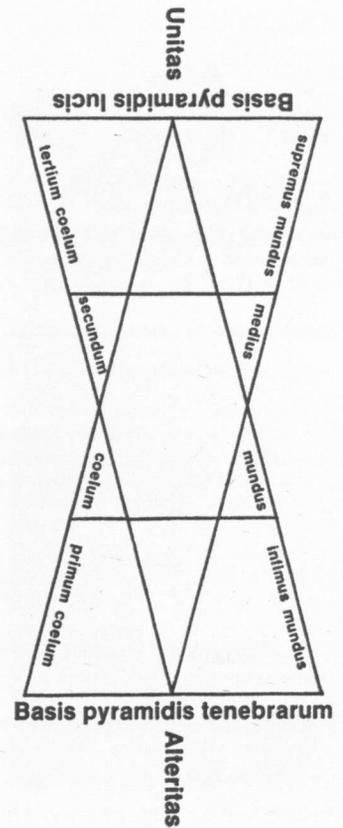
sternis dem Licht *voraus*. Erst nachdem Gott das Licht erschuf, trennt er anschließend in einem weiteren Schritt das Licht von der Finsternis.⁸² Im Bildkosmos von Paul Klee sind demgegenüber Licht und Finsternis im Zustand der Gegensatzlosigkeit im Grau zusammengefasst und gehen gemeinsam als gleichsam höhere Potenz aller Schöpfung als Chaos voraus: Wollte man – gemäß Klee – „innerhalb des Chaotischen ein Fazit“ ziehen, „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“.⁸³ Im Gebiet der Reflexion seiner künstlerischen Mittel wie seines Naturentwurfes schließt Klee hier ebenfalls an eine lange philosophische Tradition im Nachdenken über das Chaos an:

Anaxagoras folgend hat auch Nietzsche das Problem der wechselseitigen Verwandlung von Weiß und Schwarz im Rahmen der Entstehung des Kosmos aus dem Chaos thematisiert.⁸⁴ Aber Nietzsche beharrte darauf, dass die chaotische Ur Mischung in ihrer Gegensatzlosigkeit „weder Weiß, noch Grau, noch Schwarz noch sonst wie gefärbt sei.“⁸⁵ An diesem Punkt wendet sich Klee von Nietzsches Überlegungen ab, indem er nicht bereit ist, auf ein sinnliches Korrelat für diesen „Begriff

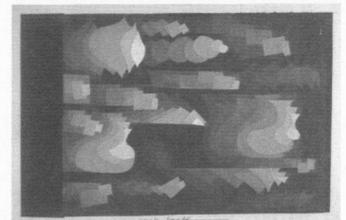
der Gegensatzlosigkeit“ im Chaos zu verzichten, obwohl er in der Sache nicht weit von dessen sonstigen Bestimmungen entfernt ist.

Interessanterweise hat sich Paul Klee in diesem Diagramm einer kosmologisch verorteten Helldunkelordnung direkt auf ein – bisher nicht in diesem Zusammenhang beachtetes – bedeutendes Vorbild bezogen: In der Verschränkung zweier sich gegenseitig durchdringender pyramidalen Dreiecksformen, von denen das eine mit seiner „weißen Basis“ den Lichtpol, das andere mit seiner „schwarzen Basis“ den Dunkelpol repräsentiert, schließt Klees Darstellung unmittelbar an die berühmte *Figura paradigmatica* des Nikolaus Cusanus an (Abb. 21).⁸⁶ Auch die *Figura paradigmatica* vergegenwärtigt eine Licht-Finsternis-Opposition, die der Cusaner im Kontext der lichtmetaphysischen Spekulationen seiner Zeit ausführlich als geistige Denkfigur ausdeutete: „Beachte, dass Gott, der die Einheit ist, gleichsam die Basis des Lichtes darstellt; die Basis der Finsternis ist wie das Nichts. Zwischen Gott und dem Nichts aber steht, so mutmaßen wir, jegliches Geschöpf. Die oberste Welt ist [...] erfüllt von Licht; dennoch ist sie nicht frei von Finsternis, wiewohl diese wegen ihrer Einfachheit im Licht zu verschwinden scheint. In der untersten Welt herrscht die Finsternis; zwar fehlt auch ihr das Licht nicht gänzlich, doch ist es [...] in der Finsternis eher verborgen als sichtbar. In der mittleren Welt aber gibt es auch mittleres Verhalten.“⁸⁷ Anders als Nikolaus von Kues, der das Licht der Einheit des Göttlichen vorbehält und die Dunkelheit dem Nichts zuordnet, bestimmt Paul Klee Licht und Dunkel, Weiß und Schwarz, „beide als Aktiva“ und als gleichberechtigte „unheimliche Pole“ des Sichtbaren.⁸⁸ Indem für Klee die Genese nicht mehr einseitig aus dem göttlichen Licht, sondern zugleich auch aus der Dunkelheit abzuleiten ist, hat er nicht nur eine für den Cusaner wichtige metaphysische Dimension gestrichen, sondern auch eine neue Differenz zwischen Natur und Kunst eingeführt. Klee hat dies in klaren Worten zusammengefasst: „Was für die Natur gelten mag, die superiore Aktivität vom weißen Pole her, darf uns nicht zu einer einseitigen Anschauung verleiten [...]. So arbeiten wir denn nicht nur mit heller Energie gegen gegebenes Dunkel, sondern auch mit schwarzer Energie gegen gegebenes Hell. Es kommt auf die Voraussetzungen an, und da diese sehr oft Weiß ist, wie das weiße Papier [...], so ist auf weißer Voraussetzung unser Agens schwarz.“⁸⁹ Diese Form der Werkgenese aus der Dunkelheit wurde schon in Klees Arbeit *Der Zeichner am Fenster* (Abb. 4) betrachtet.

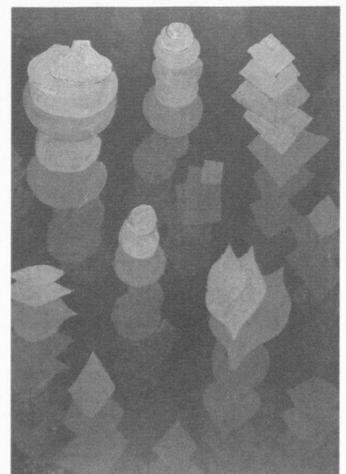
Im Bereich der Helldunkelordnung besteht zwischen Natur und Kunst für Klee noch in einem anderen Punkt ein wesentlicher Unterschied: Gegenüber dem ungegliederten Fluidum der natürlichen Hell-Dunkel-Übergänge fasst die Kunst das Helldunkel in messbare, klar gegliederte Hell-Dunkel-Stufen. Dies ist z. B. in Klees *Fuge in Rot* 1921/69 (Abb. 22)⁹⁰ oder in dem Aquarell *Wachstum der Nachtpflanzen* 1922/174 (Abb. 23)⁹¹ zu studieren. Es ist dabei kein Zufall, dass Klee eine solche nach Tonstufen gegliederte Hell-Dunkelordnung analog zu musikalischen Strukturen „Fuge“ nannte, denn wie in der Musik sollte die Malerei in solcher Rationalisierung eines Naturphänomens ein theoretisches Fundament erhalten.⁹² Zugleich reflektierte Klee in dieser Analogie zur Musik auch die zeitliche Dimension, die er einer solchen Hell-Dunkel-Konstellation beimaß. Auf unterschiedlichsten Abstraktionsstufen hat Klee diese zeitliche Qualität der Hell-Dunkel-Stufungen thematisiert und mit den Wachstumsprozessen einer kosmologischen, pflanzlichen oder organismischen Ordnung parallelisiert: In der Arbeit *Wachstum der Nachtpflanzen* (Abb. 23) scheinen die pflanzenartigen Formgebilde über die farbig gefassten Hell-Dunkel-Stufen tatsächlich lang-



21 Nikolaus von Kues, *Figura paradigmatica*

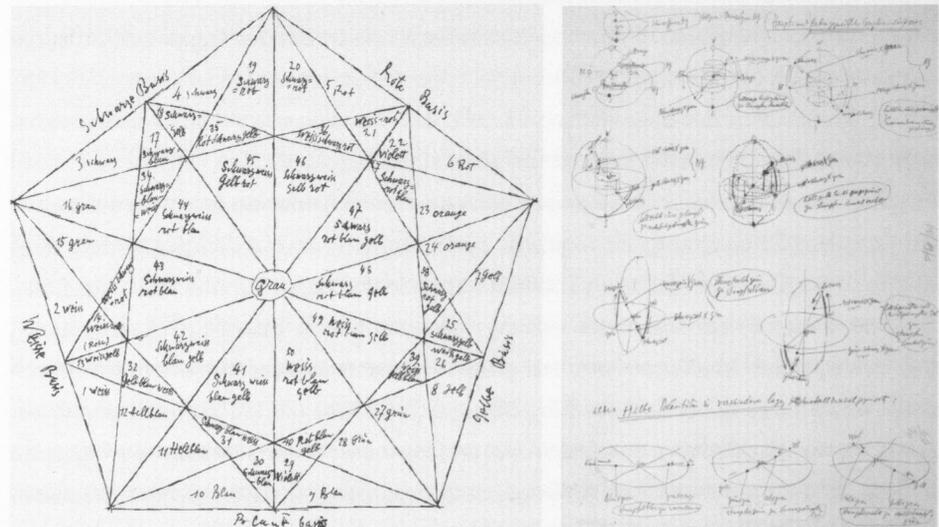


22 Paul Klee, *Fuge in Rot* 1921/69



23 Paul Klee, *Wachstum der Nachtpflanzen* 1922/174

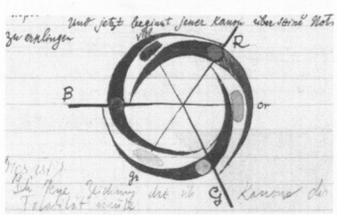
sam aus einem unbestimmten Dunkelgrund emporzuwachsen. Auch in dem schon betrachteten Aquarell *Die Frucht* (Abb. 18) ist der Wachstumsprozess der monumental ins Bild gerückten Frucht für den Betrachter unmittelbar veranschaulicht, indem ausgehend von dem Punkt am rechten Rand eine dynamisch unregelmäßig spiralige Lineatur als mediale Linie zu vielfältigen Hell-Dunkel-Überlagerungen führt.



24 (links) Paul Klee, *Elementarstern, Totalitätsstern der farbigen Ebene*, 1922, Pädagogische Skizze
 25 (rechts) Paul Klee, *(Haupt=und) Nebengegensätzliche Complementärpaare*, fol. 21, PN 30 M 60/19,20

Das Chaos und der Kosmos der Farben

Der Graupunkt als sinnliches Bild des Chaos steht für Klee nicht nur in der Mitte der Hell-dunkelskala, sondern auch im Zentrum aller Farben. In Klees Farbkosmos bildet der Graupunkt den Kern einer Farbkugel, die an ihren Polen von Weiß und Schwarz, im Äquatorbereich von der Skala der Buntfarben und im Übrigen von den vielfältigen Mischungen dieser Töne besetzt ist (Abb. 24, 25).⁹³ Wie schon ausgeführt, gehören in Klees Vorstellung weder die emanzipierten Potenzen von Weiß und Schwarz noch die Buntfarben dem Bereich des Chaos an. Und doch sind beide koloristische Größen auf eigentümliche Weise auf das im Graupunkt angezeigte Chaos zurückbezogen, denn nur in ihm bestimmt sich als „totalem Zentrum“ und Mittelpunkt der gesamten Farbordnung die Harmonie aller übrigen Farbrelationen. Nur wenn sich die einander gegenüberliegenden und in peripheraler oder diametraler Bewegung den Graupunkt umkreisenden Farbtöne in der Mischung zum Grauwert dieses Zentrums verbinden, dürfen sie als harmonische Verbindung gelten (vgl. Abb. 26).⁹⁴ Der Graupunkt des Chaos bildet nicht den Gegensatz, sondern den Prüfstein und Maßstab aller farbigen Harmonie, die sich im Kleeschen Farbkosmos gerade im Durchgang durch dieses Grauzentrum erweist. Welchen Rang Klee dem Grau als gleichberechtigtem Farbwert und als Prüfinstanz aller übrigen Mischungsverhältnisse beimaß, zeigt sich in seinem *Elementarstern oder Totalitätsstern der farbigen Ebene* von 1922 (Abb. 24),⁹⁵ einem von seinen wichtigsten Versuchen, seine Vorstellung des aus dem Grau entfaltenen Farbkosmos systematisch zu veranschaulichen. Es greift zu kurz, Klees Farbkosmos aus Goethes Farbenkreis abzuleiten, denn Goethe hatte gerade das Grau wie alle anderen Neutralfarben aus seinem Farbenkreis ausgeschieden.⁹⁶ Goethes Begriff von Farbentotalität ist von den sechs komplementären Buntfarben Gelb, Rot, Blau, Grün, Orange, Violett getragen, deren Mischung mit Schwarz und Weiß nicht zu einem Harmoniebeweis, sondern lediglich zu ihrer „Beschmutzung“ führt.⁹⁷



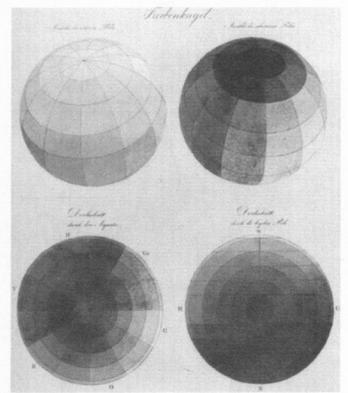
26 Paul Klee, *Kanon der farbigen Totalität, Beiträge zu bildnerischen Formlehre* (1921/22), S. 180

Klee schließt vielmehr mit seinem aus dem Grau entfalteten Farbkosmos in der Geschichte der Farbordnungen an die *Farbenkugel* Philipp Otto Runge von 1810 an (Abb. 27).⁹⁸ Auch in Runge's Farbenkugel steht das Grau als Mittelpunkt aller Farben, ja als „Indifferenzpunkt“ seiner Farbordnung im Zentrum des gesamten Farbkosmos. Und schon für Runge bestimmte sich gerade im Grau als Mischung des Farbigen der Grad farbiger Harmonie, indem für ihn alle Farbenpaare harmonisch sind, „welche sich durch ihre Vereinigung vernichten in Grau“⁹⁹, demnach „alle Farbenpaare auf der Kugeloberfläche, die mit einer durch den Graupunkt führenden Linie verbunden werden können.“¹⁰⁰ Freilich bestimmt Runge das Grau nicht als Sinnbild des Chaos, sondern der Graupunkt selbst ist Bestandteil und Fixpunkt im Zentrum eines statisch aufgebauten Farbkosmos.

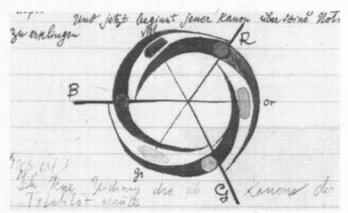
Über diese Vorstellungen Runge's geht Klee entscheidende Schritte hinaus, indem er diese Farbordnung als Ergebnis *dynamischer Prozesse* uminterpretiert: Dies ist z.B. seiner Skizze zur farbigen Totalität aus Klees *Beiträgen zur bildnerischen Formenlehre* abzulesen (Abb. 26), in der sich die einzelnen Buntfarbbereiche in sichelförmigen Bewegungen überlagern und auf diese Weise ineinander übergehen. Erst durch diese Verzeitlichung der Farbordnung öffnet sich für Klee die Möglichkeit, den Graupunkt in der Vorstellung des Chaos als umfassende Potentialität des Farbigen zu deuten, und zum genetischen Anfangs- und Endpunkt der gesamten Prozessualität seines Farbkosmos zu erheben.

Die zeitliche Prozessualität in der Polarität von Chaos und Ordnung macht das Chaos letztlich bei Klee zu einem relativen, relationalen Begriff, indem jedes Chaos in eine Ordnung und umgekehrt komplexe Ordnungen in Chaos umschlagen können. Diese Prozessualität hat Klee in seinen Werken vielfach analysiert. Und in diesem Sinne ist auch sein zentrales Diktum, „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“¹⁰¹ in seinem Naturentwurf auf die Polarität von Chaos und Ordnung zu beziehen: Ein scheinbares Chaos kann auf höherer Ebene als Ordnung analysiert werden. So hat Klee z.B. die chaotische Bewegungsstruktur *dreier galoppierender Pferde* 1912/87 (Abb. 28)¹⁰² mit visuellen Mitteln zu vergegenwärtigen versucht. Oder er veranschaulicht im modellhaften Sujet der *Wassermühle* (Abb. 29)¹⁰³ den jenseits des Sichtbaren liegenden funktionalen Zusammenhang zwischen Hirn, Muskeln und Knochen im Bewegungsablauf der Kraftübertragungen. Eine Pflanzenskizze wie aus Klees *Beiträgen zur bildnerischen Formenlehre* (Abb. 8) oder ein Bild wie *Zeiten der Pflanzen* (*Zeit und Pflanzen*) von 1927 (Abb. 30)¹⁰⁴ thematisieren die spezifische Prozessualität im Aufbau und Wachstum der Pflanzen. Klees analytische Strukturierung seiner Theorie und Kunstsprache zielt nicht auf die Unterwerfung der Welt, sondern ist von dem Willen getragen, diese verstehend zu erschließen, um auch das, was auf den ersten Blick chaotisch zu sein scheint, auf höherer Ebene auf seinen geordneten Zusammenhang hin transparent werden zu lassen.

Wie beispiellos Klees umfassende, systematische und positive künstlerische Deutung des Chaos im Zentrum seines Naturentwurfs und seines künstlerischen Kosmos in der Kunst des 20. Jahrhunderts ist, mag ein exemplarischer Vergleich mit den Vorstellungen zweier Künstler erhellen, die Klee in unterschiedlicher Weise künstlerisch nahestanden, das Chaos aber abweichend von Klee interpretiert haben: Wassily Kandinsky



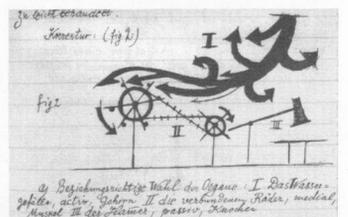
27 Philipp Otto Runge, *Farbenkugel*, 1810



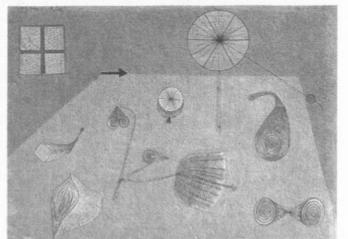
26 Paul Klee, *Kanon der farbigen Totalität, Beiträge zu bildnerischen Formenlehre* (1921/22), S. 180



28 Paul Klee, *Drei galoppierende Pferde II (Schwächliche Tiere)* 1912/87



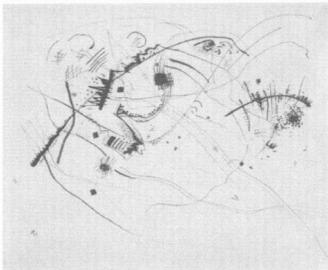
29 Paul Klee, *Pädagogische Skizze einer Wassermühle, Beiträge zu bildnerischen Formenlehre* (1921/22), S. 89



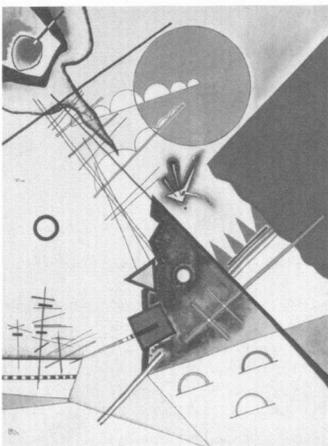
30 Paul Klee, *Zeiten der Pflanzen (Zeit und Pflanzen)* 1927/Omega 6

Zum Chaos in der Naturvorstellung Wassily Kandinskys

Ähnlich wie für Klee ist auch für Wassily Kandinsky der Punkt „ein in sich gekehrtes Wesen voller Möglichkeiten“, ein elementares Wesen, das in Natur und Kunst „in sich die latent ruhende Fortpflanzungskraft“ trägt,¹⁰⁵ und sicherlich hat Klee Kandinsky mancherlei künstlerische Anregung zu verdanken.¹⁰⁶ In der Natur „kommt das Aufhäufen der Punkte oft vor und ist stets zweckmäßig und organisch-notwendig“.¹⁰⁷ In Kandinskys Œuvre figurieren Punkte und Kreise vielfach als zentrale Elemente und Bezugspunkte innerhalb komplexer, nicht selten kosmologisch orientierter Formkonstellationen wie z. B. in den – beide 1923 entstandenen – Werken *Abstrakte Komposition* (Abb. 31)¹⁰⁸ und *Roter Kreis* (Abb. 32).¹⁰⁹ Aber anders als Klee verband Kandinsky den Punkt nicht mit der Vorstellung eines Ursprungs aus dem Chaos, sondern im Gegenteil mit der Idee einer in allen Teilen auskomponierten Welt, als umfassender kosmischer Ordnung: Kandinsky beschrieb „die ganze ‚Welt‘ als eine in sich geschlossene kosmische Komposition [...], die selbst wieder aus unendlichen selbständigen, auch in sich geschlossenen und immer kleiner werdenden Kompositionen zusammengesetzt ist, und die im großen und im kleinen letzten Endes aus Punkten geschaffen wurde“¹¹⁰ (vgl. Abb. 32). Im Unterschied zu Klee hat Kandinsky die Polarität von Chaos und Ordnung als Denkfigur aus dem Bereich seiner Kunst ausgespart. Hieraus ergibt sich ein eigentümlicher Befund: Obwohl viele Werke Kandinskys in der Komplexität ihrer bildlichen Struktur dem Eindruck des ‚Chaotischen‘ näherzukommen scheinen als diejenigen Klees (vgl. z. B. Abb. 31 oder Abb. S. 130-135) hat Kandinsky dennoch niemals seine Arbeiten auf die Vorstellung des Chaos bezogen, sondern stets als paradigmatische Bilder komplexer anschaulicher *Ordnungen* verstanden. Selbst die „Anarchie“ in der Malerei ist für Kandinsky „Planmäßigkeit und Ordnung, welche nicht durch eine äußere und schließlich versagende Gewalt hergestellt werden, sondern durch das *Gefühl des Guten* geschaffen werden.“¹¹¹ Den Begriff des Chaos reduziert Kandinsky demgegenüber als rein negative Größe auf den Zustand eines mangelnden Reflexionsvermögens, das sich nicht im Stande sieht, den Kosmos auf der Basis einer Elementarlehre des Sichtbaren auf seine Gesetzmäßigkeiten hin zu verstehen. Kandinsky geißelt das Chaos als kulturelle Deszendenzerscheinung seiner Zeit, die er als eine „Epoche von ‚chaotischem‘ Zustand“ empfand.¹¹² Diesem Chaos müsse man „Ordnung in unterschiedlichen Gebieten: in der Kunst im allgemeinen und in der Malerei im besonderen“ entgegensetzen.¹¹³ In diesem Zusammenhang war Kandinsky von der Utopie beflügelt, dass sich die Einsicht in die Ordnung des Kosmos unter der Führung einer aufklärerischen Avantgardebewegung historisch teleologisch weiterentwickeln werde, eine Vorstellung, die er in der Metapher eines unaufhaltsam vorwärtsstrebenden Dreiecks beschrieb: „Aber trotz aller Verblendung, trotz diesem Chaos und dem wilden Jagen, bewegt sich in Wirklichkeit langsam, aber sicher, mit unüberwindlicher Kraft das geistige Dreieck vor- und aufwärts.“¹¹⁴ Diese Auffassung Kandinskys von der Überwindung des Chaos durch die ordnende Erkenntnisarbeit der Kunst spiegelt sich auch in einigen programmatischen Schlüsseltexten, die Kandinsky zusammen mit Franz Marc in den Almanach *Der Blauen Reiter* aufgenommen hatte. So sah Roger Allard ausgehend von der kubistischen Kunst die Zukunftsperspektiven der Malerei genau an diesem Punkt: „In dieses mathematische Chaos eine künstlerische Ordnung zu bringen, ist die Aufgabe des Künstlers. Er will den latenten Rhythmus dieses Chaos erwecken.“¹¹⁵



31 Wassily Kandinsky, *Komposition*, 1923 (vgl. S. 126)



32 Wassily Kandinsky, *Roter Kreis*, 1923 (vgl. S. 127)

Wols und die Einswerdung des Menschen mit der Natur

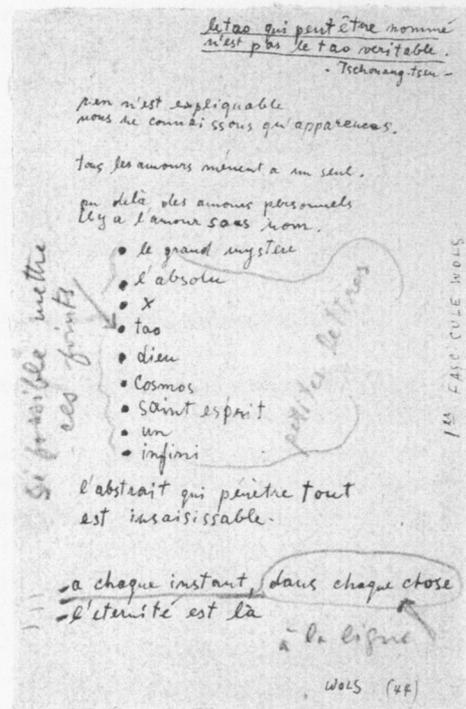
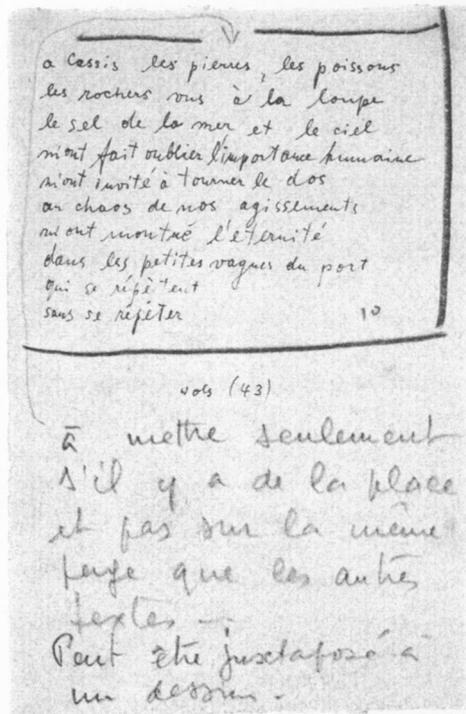
Angesichts der informellen Mikrologien in den Werken von Wols (Abb. 33)¹¹⁶ könnte man unbefangenen Auges ebenfalls zunächst leicht auf den Gedanken verfallen, dass diese Bilder – wie bei Klee – einer positiven Auffassung des Chaos' als uranfänglichem Schöpfungsgrund verpflichtet sind. Eine solche Deutung hat Wols freilich ausdrücklich zurückgewiesen: Chaos war für Wols lediglich das „Chaos unserer Betriebsamkeit“, und somit wie für Kandinsky ein negatives Symptom einer veräußerlichten Weltauffassung, das es durch eine meditative und mystische Versenkung in das eigene Innere zu überwinden galt, um dort die Ordnungsstrukturen der Welt wieder aufzuspüren: „Sehen heißt, die Augen schließen“¹¹⁷ notierte Wols lakonisch in seinen Aphorismen. Mit dieser auch für seine Naturauffassung grundlegenden Abwendung vom Sichtbaren im Zuge einer mystischen Verbindung von Ich und Natur schließt Wols an geistesgeschichtliche Traditionen einer mystischen Einswerdung des Menschen mit der Natur an, wie sie bei Schelling und vor allem bei Novalis in dessen Romanfragment *Die Lehrlinge zu Saïs* zu finden sind: „Wenn es Dir gelänge, bis auf den Grund einer Sache zu sehen, würdest Du erkennen, dass dieser Grund der gleiche ist, wie der Deines eigenen Ichs.“¹¹⁸ Unter diesen Vorzeichen genügt es für Wols, „an die Natur zu glauben“, damit sein „Bild [...] zur Natur eine Beziehung haben“ kann, das nicht auf „Nachahmung“ beruht, sondern als „analoge Schöpfung“ existiert.¹¹⁹ Obwohl Wols mit diesen Überlegungen unmittelbar künstlerische Auffassungen Klees berührt,¹²⁰ hat er anders als dieser dem Chaos, ja noch nicht einmal dem Zufall, den geringsten Spielraum in seinem Naturentwurf gegeben: „Der Zufall ist ein großer Meister, da er nämlich kein Zufall ist. Der Zufall besteht nur in unseren Augen. Er ist ein Gehilfe des Meisters ‚Universum‘.“¹²¹ „Wols' Vorstellung von einem naturmystischen Aufstieg vom „Chaos unserer Betriebsamkeit“ zur Erkenntnis der geistigen Ordnung des Kosmos hat er in einem 1943 in Cassis entstandenen Gedicht in größter sprachlicher Konzentration zusammengefasst:¹²²

In Cassis haben die Steine, die Fische,
die Felsen, die ich durch meine Lupe sah,
das Salz des Meeres und der Himmel,
mich die Wichtigkeit des Menschen vergessen lassen.
Sie haben mich aufgefordert, mich abzuwenden
Vom Chaos unserer Betriebsamkeit
Und haben mir
In den kleinen Wellen des Hafens,
die immer wiederkehren ohne gleich zu sein,
die Ewigkeit gezeigt.

Nichts ist erklärbar, nur Scheinbares kennen wir.
Alle Lieben führen zu einer einzigen hin.
Jenseits aller persönlichen Lieben,
gibt es die Liebe, die keinen Namen hat,
das grosse Mysterium,
das Absolute,
X
Tao
Gott
Kosmos
Heiliger Geist
Eins
Unendlichkeit.
Das Abstrakte, das alles durchdringt, ist nicht fassbar.
In jedem Augenblick,
in jedem Ding
ist die Ewigkeit.



33 Wols, *Ohne Titel*, um 1942
(vgl. S. 137)



34 Wols, Gedicht, begonnen in Cassis, beendet in Dieulefit 1943

Anmerkungen

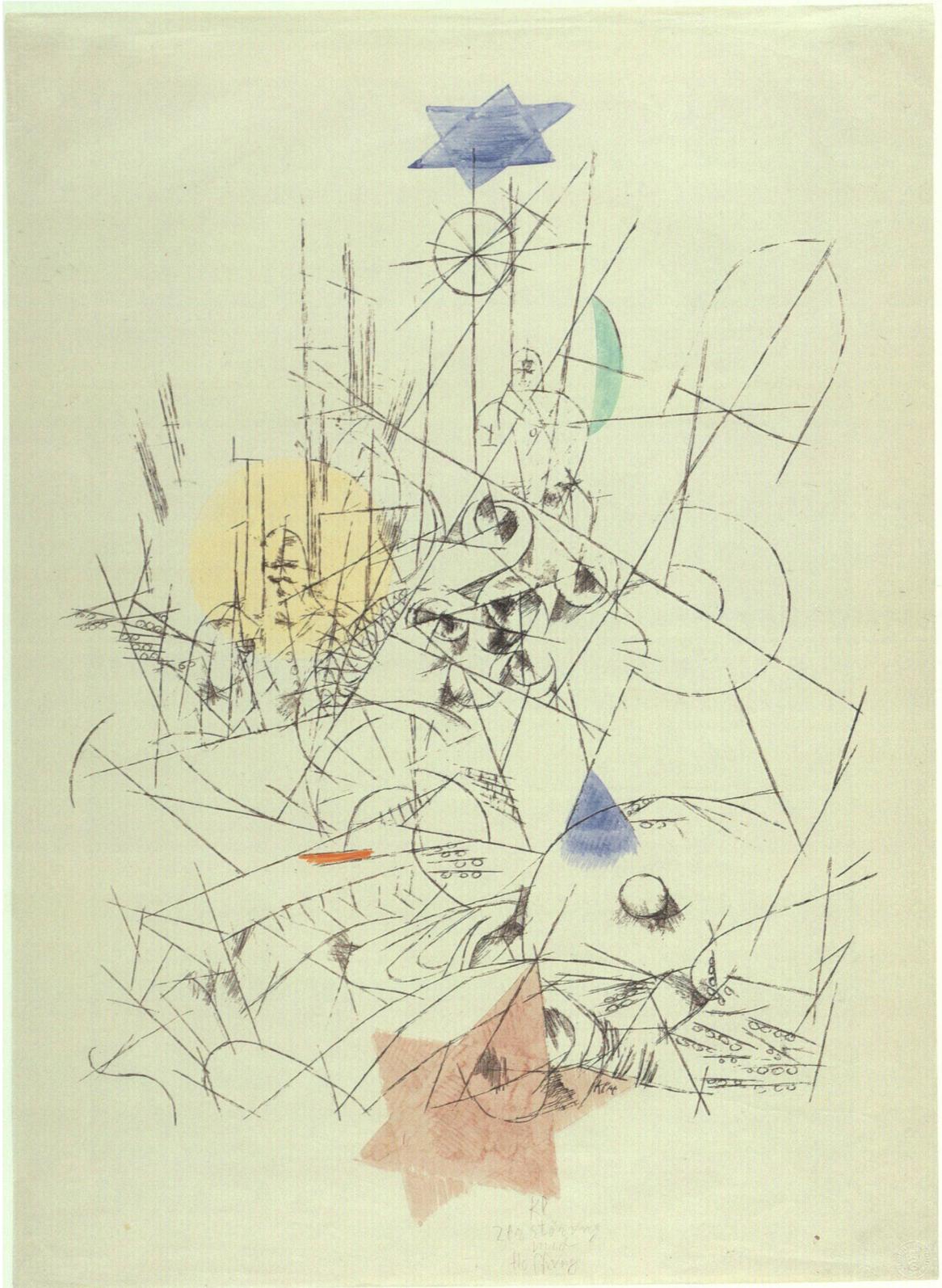
- 1 Vgl. z.B. die aquarellierte Zeichnung *Genesis der Sterne* 1914/14, Feder, Aquarell auf Papier, 16,2 x 24,3 cm, Privatbesitz München. Klee selbst hat die Verbindung zur biblischen Schöpfungsgeschichte hergestellt (vgl. Paul Klee. *Das Frühwerk*. 1883-1922, Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, S. 397).
- 2 Die Bedeutung des Chaos im Naturentwurf von Klee ist in der älteren Forschung zumeist nur kursorisch oder auf metaphorischer Ebene angedeutet worden (Max Huggler, Paul Klee. *Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld und Stuttgart 1969, S. 106). Die wichtigsten Hinweise auf die Bedeutung des Chaos bei Paul Klee hat Jürg Spiller mit seiner, in philologischer Hinsicht freilich äußerst problematischen Quellenzusammenstellung geliefert (Paul Klee. *Das bildnerische Denken*. Form- und Gestaltungslehre, Bd. 1, hg. von Jürg Spiller, Basel 1990, S. 2ff.). An Spiller schließen Lorenz Dittmann (*Wachstum im Denken und Schaffen Paul Klees*, in: Paul Klee. *Wachstum regt sich*. Klees Zwiesprache mit der Natur, hg. von E.-G. Güse, München 1990, S. 39-50, S. 39f.) und referierend auch Matthias Bunge (*Zwischen Intuition und Ratio*. Pole des bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys, Stuttgart 1996, S. 206-209) an. Durch die inzwischen in Gang gekommenen wissenschaftlichen Quelleneditionen der Manuskripte von Paul Klee arbeitet die Forschung nun auf einer neuen, erweiterten und philologisch gesicherten Basis. Vgl. z. B. die Auswahlpublikation von Originalmanuskripten Paul Klee. *Die Kunst des Sichtbarmachens*. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus, hg. vom Kunstmuseum Bern u. a., Bern 2000 oder die quellenkritische Neuedition von Klees Vortrag in Jena 1924 (Paul Klee in Jena 1924. *Der Vortrag*, Kat. Stadtmuseum Göhre, Jena 1999).
- 3 So bemerkt Goethe im Gespräch mit Riemer am 19.5.1807: „In der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist.“ (J. W. v. Goethe, *Artemis Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Zürich und Stuttgart 1948 ff., Bd. 22, S. 451).
- 4 *Der Blaue Reiter*, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München/Zürich 1984, S. 87.
- 5 Aquarell/ Ingres auf Karton, 45,7 x 30,8 cm, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.
- 6 Siehe hierzu weiterführend Verfasser, Klees „Reise ins Land der besseren Erkenntnis“. Die Ägyptenreise und die Arbeiten zur „Cardinal-Progression“ im kulturhistorischen Kontext, in: Paul Klee. *Reisen in den Süden*. „Reisefieber präzisiert“, hg. von U. Gerlach-Laxner und E. Schwitzer, Stuttgart 1997, S. 72-85. Vgl. hierzu auch Christian Geelhaar: Paul Klee. *Progressionen*, in: *Kunst – Über Kunst*. Kat. Kölnischer Kunstverein 1974, S. 45-75, S. 46, 71. Wolfgang Kersten und Osamu Okuda, Paul Klee. *Im Zeichen der Teilung*. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 1995, S. 192.

- 7 *Ad Parnassum 1932/274 (X14)*, Öl auf Leinwand, 100 x 126 cm, Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. 1427. Siehe hierzu im Überblick Richard Hoppe-Sailer: Paul Klee. *Ad Parnassum*. Eine Kunstmonographie, Frankfurt a. M. und Leipzig 1993.
- 8 Ebd., S. 96 ff.
- 9 Siehe neben Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, hg. von Jürgen Glaesemer, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Basel/Stuttgart 1979, den umfangreichen theoretischen Nachlass.
- 10 Vgl. Paul Klee, *exakte versuche im bereich der kunst*, in: Ders., *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hg. Christian Geelhar, Köln 1976, S. 130-132, S. 131.
- 11 Siehe zur Rezeption der Kunst Paul Klees Christine Hopfengart, *Klee. Vom Sonderfall zum Publikumslieb-ling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905-1960*, Mainz 1989.
- 12 Friedrich Wilhelm Schlegel, *Ideen* (1809), Fragment Nr. 71, in: Ders., *Werke in zwei Bänden*, Bd. 1, Berlin-Weimar 1988, S. 261-284, S. 272.
- 13 Klee vollzieht hierbei für seinen Naturentwurf unausgesprochen die von Kant in der *Kritik der reinen Ver-nunft* realisierte kopernikanische Wende der Philosophie, die in der Erkenntnis liegt, dass „die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt“ (Immanuel Kant, *Kritik der reinen Ver-nunft*, hg. von W. Weischedel, Frankfurt a. M. 1974 (Immanuel Kant Werkausgabe; Bd. 3) S. 23).
- 14 Paul Klee, *Wege des Naturstudiums*, in: Ders., *Schriften*, a.a.O., S. 124.
- 15 Paul Klee, *Tagebücher. 1898-1918. Textkritische Neuedition*, hg. von der Paul Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, Stuttgart 1988, S. 52, Nr.121.
- 16 Ebd., S. 212. Hervorhebung vom Verfasser.
- 17 Aquarell und Kreide auf Papier, 30 x 23,7 cm, Privatsammlung Schweiz.
- 18 Siehe zur langen geistesgeschichtlichen Tradition dieser visuellen Metapher des verschatteten Gesichts Ver-fasser, *Homo absconditus. Dunkelheit als Metapher im Porträt der frühen Neuzeit*, in: *Colloquia Academica. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz (G, Geisteswissenschaften; 1996) Stuttgart 1997*, S. 39-95, S. 45 ff.
- 19 Pädagogischer Nachlass 26, Manuskript 45/88, Paul Klee-Stiftung, Bern (vgl. Paul Klee, *Wege des Natur-studiums* (1923), in: Paul Klee, *Schriften*, a.a.O., S. 124-126).
- 20 Siehe hierzu Verfasser, *Homo absconditus*, a.a.O., S. 45 ff.
- 21 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra I-IV. Kritische Studienausgabe*, hg. von G. Colli und M. Mon-tinari, Bd. 4, München 1988 (Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Ein-zelbänden*), S. 19. Hervorhebung vom Verfasser.
- 22 Ebd., S. 212. Hervorhebung vom Verfasser.
- 23 Hatte man in der älteren Forschung Klees Nietzsche-Rezeption weitgehend übergangen (in Will Grohmanns bedeutender Klee-Monographie z. B. ist kein Hinweis auf Nietzsche zu finden), so weist Marcel Franciscoco allgemein darauf hin, dass sich Klee mit Nietzsche seit 1904 beschäftigte (M. Franciscoco, *Paul Klee. His work and thought*, Chicago und London 1991, S. 88, vgl. S. 46). Der weite Horizont der Nietzsche-Rezeption in der Kunst des 20. Jahrhunderts ist einstweilen erst in Ansätzen erforscht (vgl. z. B. den Bei-trag von Christa Lichtenstern, *Im weiten Schatten von Nietzsche und Heraklit: André Massons Verwand-lungsdarstellungen in der Mythologie de la nature und verwandten Zeichnungsalben der Jahre 1938-40*, in: *Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, Kat. Sprengel-Muse-um Hannover, Freiburg 1994, S. 239-246).
- 24 Paul Klee: *Tagebücher*, a.a.O., S. 151, Nr. 415. Klee bezieht sich mit dieser Bemerkung auf die Besprechung von Nietzsches Werk durch Joseph Viktor Widmann im Feuilleton des Berner Bundes vom 16. bis 30. Mai 1905 (ebd., S. 553).
- 25 Paul Klee: *Briefe an die Familie. 1893-1940. Bd. 2: 1907-1940*. Hg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 873 (Brief vom 10.7.1917).
- 26 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, a.a.O., S. 15.
- 27 Vgl. das Diagramm in Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, a.a.O., S. 15.
- 28 Paul Klee, *Tagebücher*, a.a.O., S. 333 f., Nr. 921.
- 29 *chaotisch kosmisch*, fol.1, PN 9 M 8/1, ohne Datierung, Bleistift und schwarzer Farbstift auf Papier, 30 x 21 cm (vgl. die Abb. in Paul Klee. *Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bau-haus*, hg. vom Kunstmuseum Bern 2000, S. 23).
- 30 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, a.a.O., S. 3,

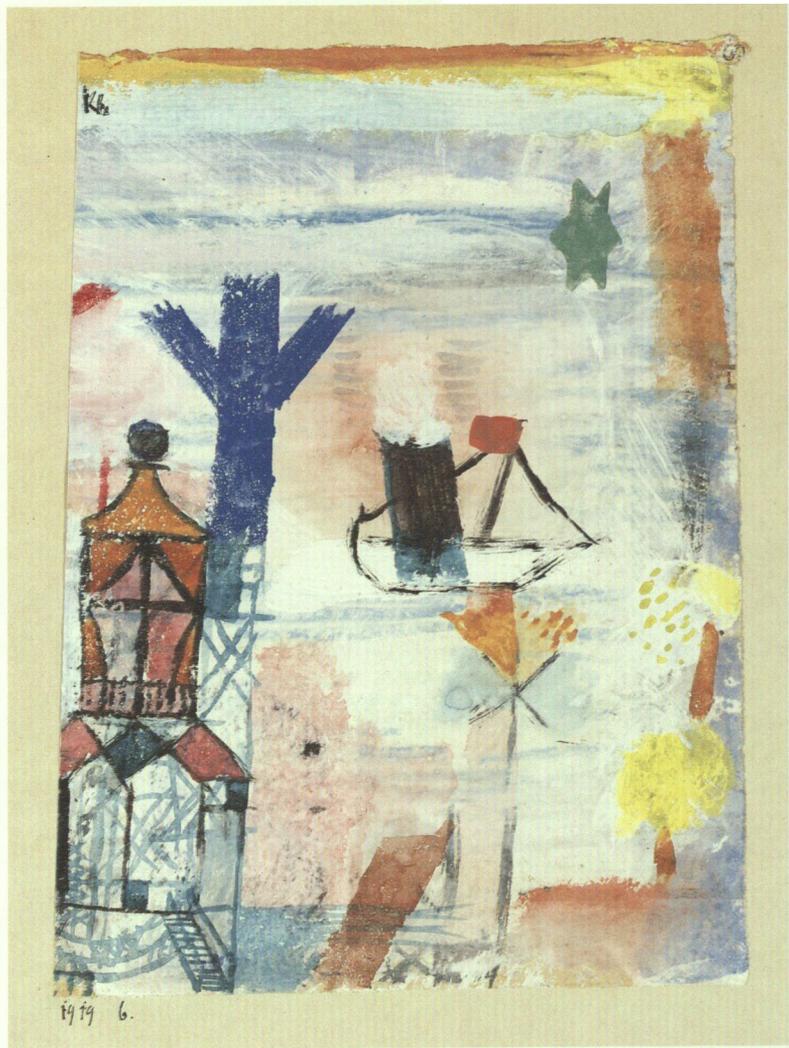
- 31 Ebd., S. 3.
- 32 Ebd., S. 9.
- 33 Ebd., S. 19.
- 34 Ebd., S. 19.
- 35 Vgl. Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens, a.a.O., S. 23.
- 36 Paul Klee, Das bildnerische Denken, a.a.O., S. 19.
- 37 Ebd., S. 19.
- 38 Ebd., S. 19.
- 39 Der Punkt im Auge ist so sehr über die normale Größe einer Iris hinaus vergrößert, dass er nicht als realstisches Motiv lesbar ist.
- 40 Vgl. hierzu auch M. Franciscono, Paul Klee, a.a.O., S. 46, 88.
- 41 Paul Klee, Das bildnerische Denken, a.a.O., S. 4.
- 42 Ebd., S. 9.
- 43 Ebd., S. 21.
- 44 Zitiert nach Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens, a.a.O., S. 29.
- 45 *Von einem Ursprung a (Samenkorn) aus bereiten sich unter Influenzerscheinungen, b und c, von außen oder innen Wege*, Theoretischer Nachlass 8/10a (Paul Klee. Das bildnerische Denken, a.a.O., S. 21).
- 46 Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, a.a.O., S. 92.
- 47 (Qu 2/242), Kleisterfarbe auf Papier, 27 x 21 cm, Privatbesitz.
- 48 *Ein junger Baum 1931*, Bleistift auf Papier, 21 x 33 cm, Sammlung Michael Loulakis, Frankfurt a. M.
- 49 Paul Klee, Das bildnerische Denken, a.a.O., S. 4.
- 50 PN7 M6/159. Vgl. Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens, a.a.O., S. 240.
- 51 Paul Klee, Das bildnerische Denken, a.a.O., S. 4.
- 52 Paul Klee, Tagebücher, a.a.O., S. 363 f., Nr. 943 f.
- 53 Vgl. Paul Klee. Handzeichnungen I, a.a.O., S. 279, Paul Klee. Das Frühwerk, a.a.O., S. 520.
- 54 Vgl. hierzu auch das Blatt *Begattung in der Luft 1912/129*. Siehe allgemein zum Motiv des Pfeils bei Klee Carola Mueller, Das Zeichen in Bild und Theorie bei Paul Klee, [Diss.] Technische Universität München 1979.
- 55 Aquarell auf Ingres, 23,3 x 14,9 cm, Privatbesitz. Abb. bei Jürgen Glaesemer, Paul Klee. Die farbigen Werke, a.a.O., S. 43.
- 56 Aquarell auf Gaze und Papier, kreidegrundiert, 14,9 x 26,6 cm, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, F 12. Vgl. Jürgen Glaesemer, Paul Klee. Die farbigen Werke, a.a.O., S. 43 f., 113, Kat.-Nr. 63 und Paul Klee. Das Frühwerk, a.a.O., S. 451.
- 57 Jürgen Glaesemer (Paul Klee. Die farbigen Werke, a.a.O., S. 44) hat demgegenüber diese Komposition vor allem als formale Konstellation gedeutet.
- 58 Federzeichnung auf französisch Ingres, 19,5 x 14,5 cm, Privatbesitz. Siehe hierzu auch Constanze Naubert-Riser, *La création chez Paul Klee, Étude de la relation théorie-praxis de 1900 à 1924*, Paris 1979, S. 101.
- 59 Schwarze Kleisterfarbe auf Konzeptpapier mit Leimtupfen auf Karton, 47,5 x 33,5 cm, Privatbesitz. Vgl. allgemein zum Werkkontext Marcel Franciscono, Klees Krankheit und seine Bilder des Todes, in: Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr, hg. von J. Helfenstein und S. Frey, Stuttgart 1990, S. 13-25. Freilich lassen sich nicht alle Werke dieser Zeit auf das Todesthema beziehen.
- 60 Friedrich Nietzsche, Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen, in: Ders.: Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV; Nachgelassene Schriften 1870-1873, Kritische Studienausgabe, hg. von G. Colli und M. Montinari, München 1988 (Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden), S. 861 ff.
- 61 Ebd., S. 863.
- 62 Ebd., S. 864.
- 63 Ebd., S. 864 ff.
- 64 Ebd., S. 863.
- 65 Ebd., S. 865.
- 66 Ebd., S. 866.
- 67 Ebd., S. 866 f.

- 68 Vgl. auch Paul Klees pädagogische Zeichnung zur Spirale in den *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre*, a.a.O., S. 121.
- 69 Vgl. die Beispiele aus Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, a.a.O., S. 397-400.
- 70 Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, a.a.O., S. 121.
- 71 M. Franciscano, Paul Klees kubistische Druckgraphik, in: J. Glaesemer (Hg.), Paul Klee. Das graphische und plastische Werk, Bern 1975 (Schriftenreihe der Paul Klee-Stiftung; 2) S. 46-56, S. 48 ff. Vgl. auch O. K. Werckmeister, Klee im Ersten Weltkrieg, in: Paul Klee. Das Frühwerk. 1883-1922, a.a.O., S. 177, 441.
- 72 Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, a.a.O., S. 134.
- 73 Friedrich Nietzsche, Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen, a.a.O., S. 867.
- 74 *Von der Radius Progression bzw. Regression zur Spirale*, fol. 75, PN 16 M 17/89, ohne Datierung, roter, violetter, gelber und grüner Farbstift und Bleistift auf Papier, 33 x 21 cm. Vgl. Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens, a.a.O., S. 194. Hierzu weiterführend Verfasser, Klees „Reise ins Land der besseren Erkenntnis“, a.a.O., S. 72ff. Vgl. Paul Klee, Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium und konstruktive Kompositionswege (Schriften zur Form- und Gestaltungslehre; Bd. 2), hg. von Jürg Spiller, Basel-Stuttgart 1970, S. 291.
- 75 *Die Frucht 1932/y 4*, Ölfarben auf Jute, 55 x 77 cm.
- 76 *Gabelungen und Schnecke 1937/82 (N2)*, Kleisterfarbe und Kohle auf zinkweiß grundiertem Papier auf Karton, 48,5 x 32 cm, Privatbesitz Schweiz.
- 77 Siehe hierzu zusammenfassend U. Dierse, R. Kuhlen, Art. Chaos, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Bd. 1, Darmstadt 1971, Sp. 980-984.
- 78 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, a.a.O., S. 9.
- 79 Ebd., S. 9; vgl. Paul Klee, Unendliche Naturgeschichte, a.a.O., S. 347.
- 80 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, a.a.O., S. 8.
- 81 Ebd., S. 9.
- 82 Gen 1,1-5. Am Anfang der *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* hat Klee im übrigen die künstlerische Formgenese unmittelbar mit der biblischen Genesis verglichen (Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, a.a.O., S. 13 f.).
- 83 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, a.a.O., S. 3.
- 84 Friedrich Nietzsche, Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen, a.a.O. S. 861.
- 85 Ebd., S. 863.
- 86 Nikolaus von Kues: Philosophisch-Theologische Schriften, hg. von L. Gabriel, Bd. 2 (*De conjecturis*), Wien 1989, S. 44.
- 87 Ebd., S. 45.
- 88 Paul Klee, Unendliche Naturgeschichte, a.a.O., S. 308.
- 89 Ebd., S. 303 f.
- 90 Aquarell auf Papier, 24,3 x 37,2 cm Privatbesitz Schweiz. Vgl. Paul Klee und die Musik, Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Berlin 1986, S. 64, Abb. 26).
- 91 Öl auf Karton 46 x 33 cm, Staatsgalerie moderner Kunst, München.
- 92 Christian Geelhaar, Paul Klee, in: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1985, hg. von Karin v. Maur, Stuttgart 1985, S. 422-429; Ders.: Moderne Malerei und Musik der Klassik – Eine Parallele, in: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933, a.a.O., S. 31-44.
- 93 Abb. 24: *Elementarstern, Totalitätsstern der farbigen Ebene*, 1922, Pädagogische Skizzen.
Abb. 25: (*Haupt=und*) *Nebengegensätzliche Complementärpaare*, fol. 21, PN 30 M 60/19,20, blaue Tinte auf Papier, Doppelblatt, 43 x 33 cm; vgl. Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens, a.a.O., S. 75.
- 94 Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, a.a.O., S. 180.
- 95 1922, Pädagogische Skizzen; vgl. Paul Klee. Konstruktion – Intuition, Stuttgart 1990, S. 18.
- 96 Johann Wolfgang von Goethe, Versuch, die Elemente der Farbenlehre zu entdecken, § 24-25, in: Ders.: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige, mit Erläuterungen versehene Ausgabe, hg. im Auftrag der deutschen Akademie der Naturforscher (Leopoldina) zu Halle von Rupprecht Matthaei u.a. Weimar 1949 ff. Erste Abteilung: Schriften, 3, S. 198.
- 97 Vgl. allgemein Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung, Darmstadt 1987, S. 325-330, Heinz Matile, Die Farbenlehre Philipp Otto Runge. Ein Bei-

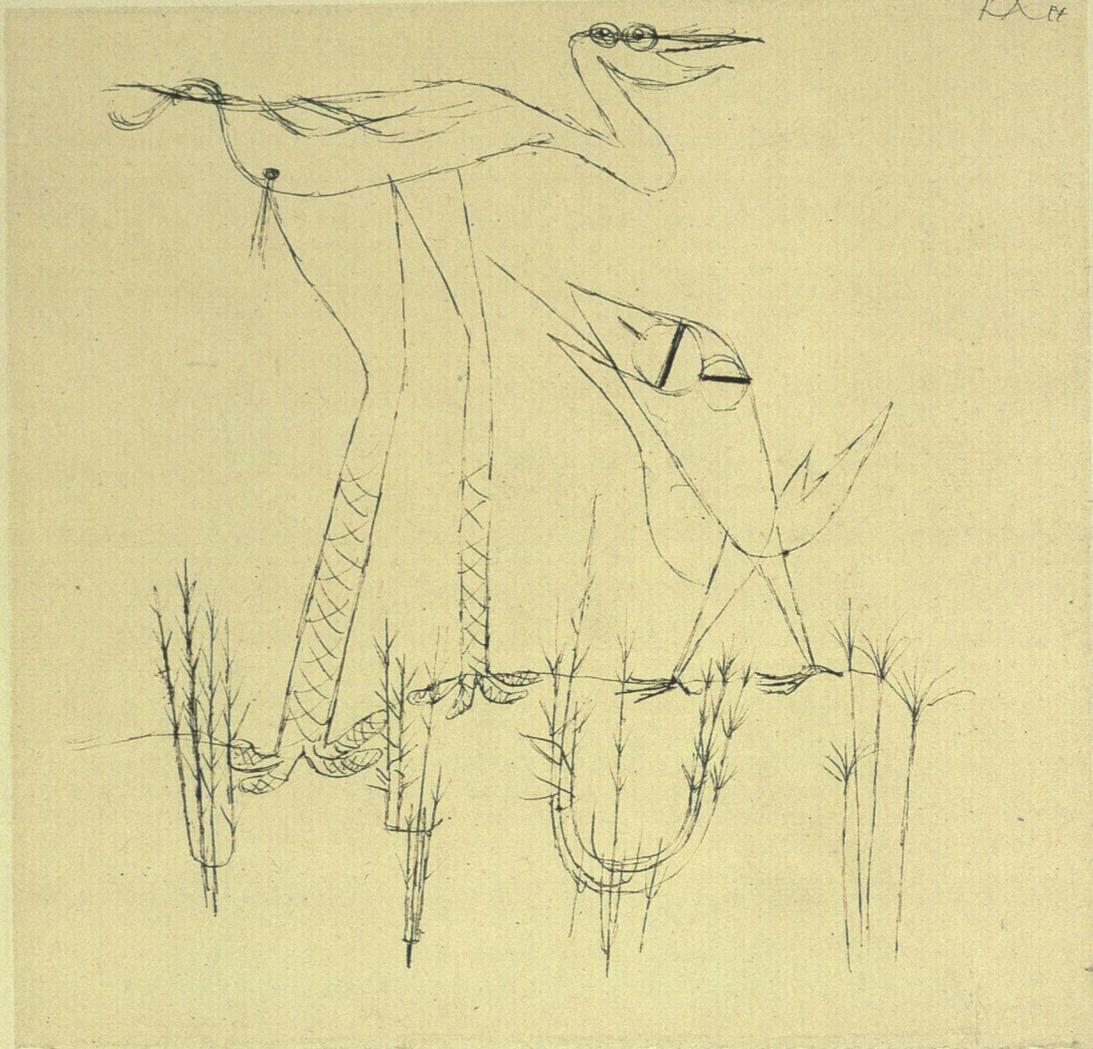
- trag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre, München/Mittenwald 1979 (Kunstwissenschaftliche Studententexte; 5), S. 293 ff.
- 98 Hierauf wies zutreffend schon Heinz Matile (Die Farbenlehre, a.a.O., S. 293 ff.) hin. Vgl. auch L. Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie, a.a.O., S. 330 ff., Osamu Okuda, Tonalität und Farbe, in: Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens, a.a.O., S. 34 f.
- 99 Philipp Otto Runge, Farbenkugel. Konstruktion des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander und ihrer vollständigen Affinität, Köln 1999, S. 34, §14.
- 100 Heinz Matile, Die Farbenlehre, a.a.O., S. 175.
- 101 Paul Klee, Beitrag für den Sammelband *Schöpferische Konfession*, in: Ders., Schriften, a.a.O., S. 118.
- 102 *Drei galoppierende Pferde II (Schwächliche Tiere) 1912/87*, Federzeichnung, 7,6 x 22,7 cm, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Vgl. Paul Klee. Handzeichnungen I, a.a.O., S. 205, Kat.-Nr. 465.
- 103 Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, a.a.O., S. 89.
- 104 *1927/Omega 6*, Öl auf Holz, 39 x 53,5 cm, Privatbesitz Basel. Vgl. Paul Klee, Unendliche Naturgeschichte, a.a.O., S. 126.
- 105 Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern-Bümpliz 1973, S. 39.
- 106 Zum Verhältnis zwischen Klee und Kandinsky siehe Charles Werner Haxthausen, Klees künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Münchner Jahre, in: Paul Klee. Das Frühwerk, a.a.O., S. 98-130.
- 107 Ebd., S. 38.
- 108 Feder in schwarzer Tusche auf Papier, 25,3 x 34,2 cm, signiert und datiert 1923, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. GL 843. Vgl. Ulrike Gauss, Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung. Zeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1984, S. 327 f., Nr. 108.
- 109 Gelegentlich auch als *Entstehende Verbindung* betitelt. Aquarell, Feder und Wasserfarben auf Papier, 39,7 x 31 cm, signiert und datiert 1923, Marburger Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Marburg, Inv.-Nr. 3116. Vgl. Vivian Endicott Barnett, Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle, Bd. 2: 1922-1944, München 1994, S. 88, Nr. 657.
- 110 Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, a.a.O., S. 38 f.
- 111 Wassily Kandinsky, Über die Formfrage, in: Der Blaue Reiter, a.a.O., S. 132-182, S. 147.
- 112 Wassily Kandinsky, Analyse der primären Elemente der Malerei (1928), in: Ders., Essays über Kunst und Künstler, hg. von Max Bill, Bern 1973, S. 109-117, S. 109.
- 113 Ebd., S. 109.
- 114 Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern 1952, S. 33.
- 115 Roger Allard, Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei, in: Der Blaue Reiter, a.a.O., S. 77-86, S. 79.
- 116 *Ohne Titel*, um 1942, Tuschfeder und Aquarell auf grünlichem Papier, 18 x 26 cm, signiert, Privatbesitz.
- 117 Wols, Aphorismen, in: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 2: 1940-1991, hg. von Ch. Harrison und P. Wood, Ostfildern-Ruit 1998, S. 715-718, S. 716.
- 118 Ebd., S. 716. Vgl. das berühmte Distichon von Novalis zu *Die Lehrlinge zu Säis* (in: Ders., Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. 1: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe, hg. von Richard Samuel, Darmstadt 1999, S. 199-236, S. 234): „Einem gelang es – er hob den Schleyer der Göttin zu Säis – Aber was sah er? Er sah – Wunder des Wunders – Sich selbst.“ (Mai 1798)
- 119 Wols, Aphorismen, a.a.O., S. 717.
- 120 Hierauf weist schon Christa Lichtenstern (Metamorphose, a.a.O., S. 307) hin.
- 121 Ebd., S. 716. Der solitäre Versuch von Christian Janecke (Die Bedeutung des Zufalls in der bildenden Kunst, Dissertation, Universität des Saarlandes, Saarbrücken 1993, S. 184-193), die Kunst von Wols als Spielart eines „subjektivistischen Zufalls“ zu deuten, bewegt sich im Widerspruch zu den Selbstzeugnissen des Künstlers.
- 122 Abgebildet und zitiert nach Wols. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographien, Druckgraphik, Bern 1989, S. 382 (das Gedicht wurde in Cassis begonnen und in Dieulefit 1943 beendet, vgl. ebd. S. 382).



Paul Klee
Zerstörung und Hoffnung, 1916, 55
Lithographie, aquarelliert
40,3 x 33,0 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung



Paul Klee
Kleiner Dampfer, 1919, 6
Aquarell und Deckfarben auf Kreidegrund, auf festem bedruckten Papier,
auf Karton aufgezoogen
19,2 x 14,0 cm (Darst.); 31,0 x 23,0 cm (Blatt)
Nachlaß Erich Heckel, Hemmenhofen



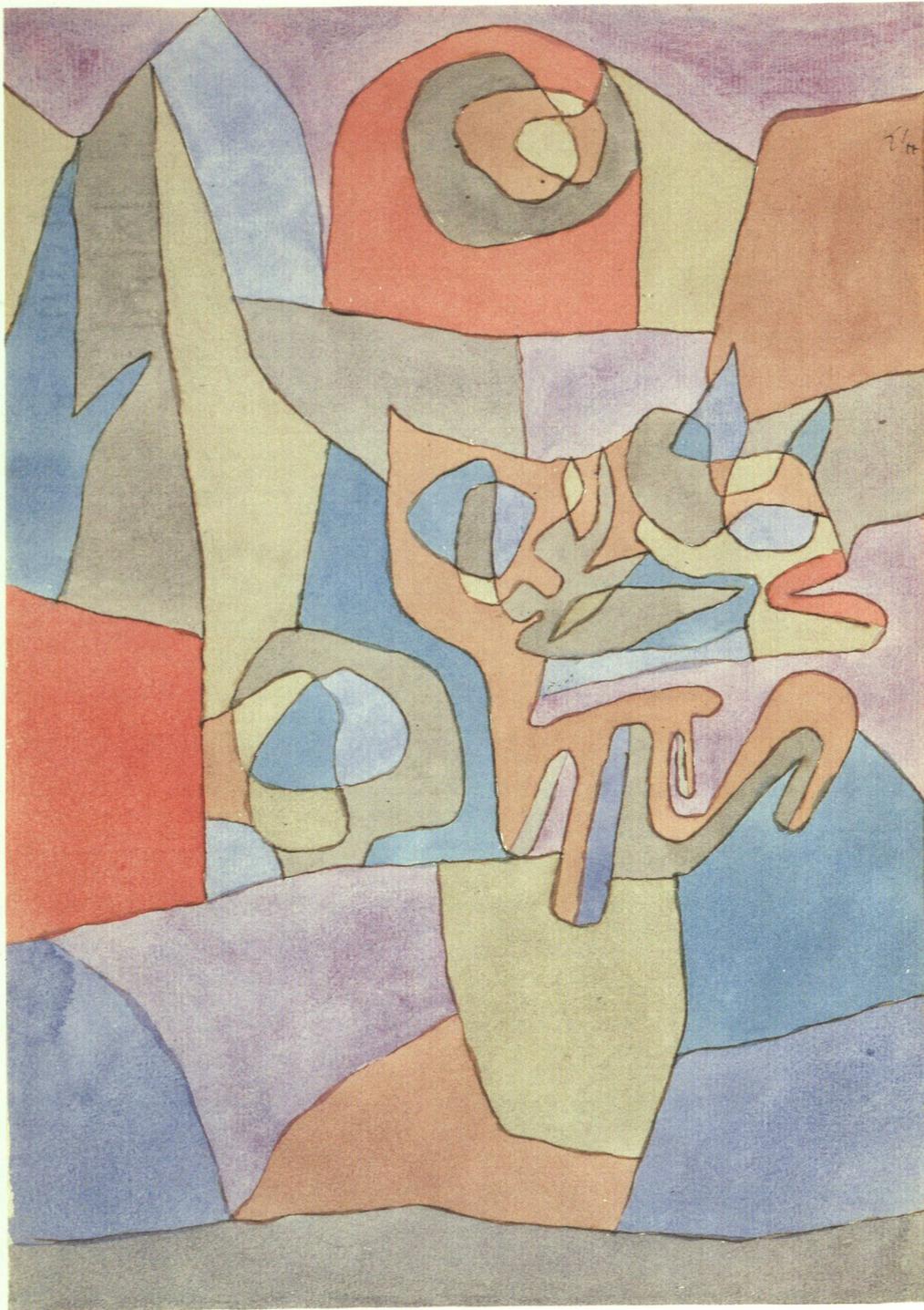
1922. 222. Vogel Y-jäisse disputierend

Paul Klee
Vogel Y-jäisse disputierend, 1922, 222
Tuschfeder in Schwarzbraun auf chamoisfarbenem Büttenpapier,
auf rohweißen Karton aufgezogen
20,4 x 21,3 cm (Darst.); 38,8 x 32,8 cm (Blatt)
Privatbesitz



1931 N 2 ein junger Baum

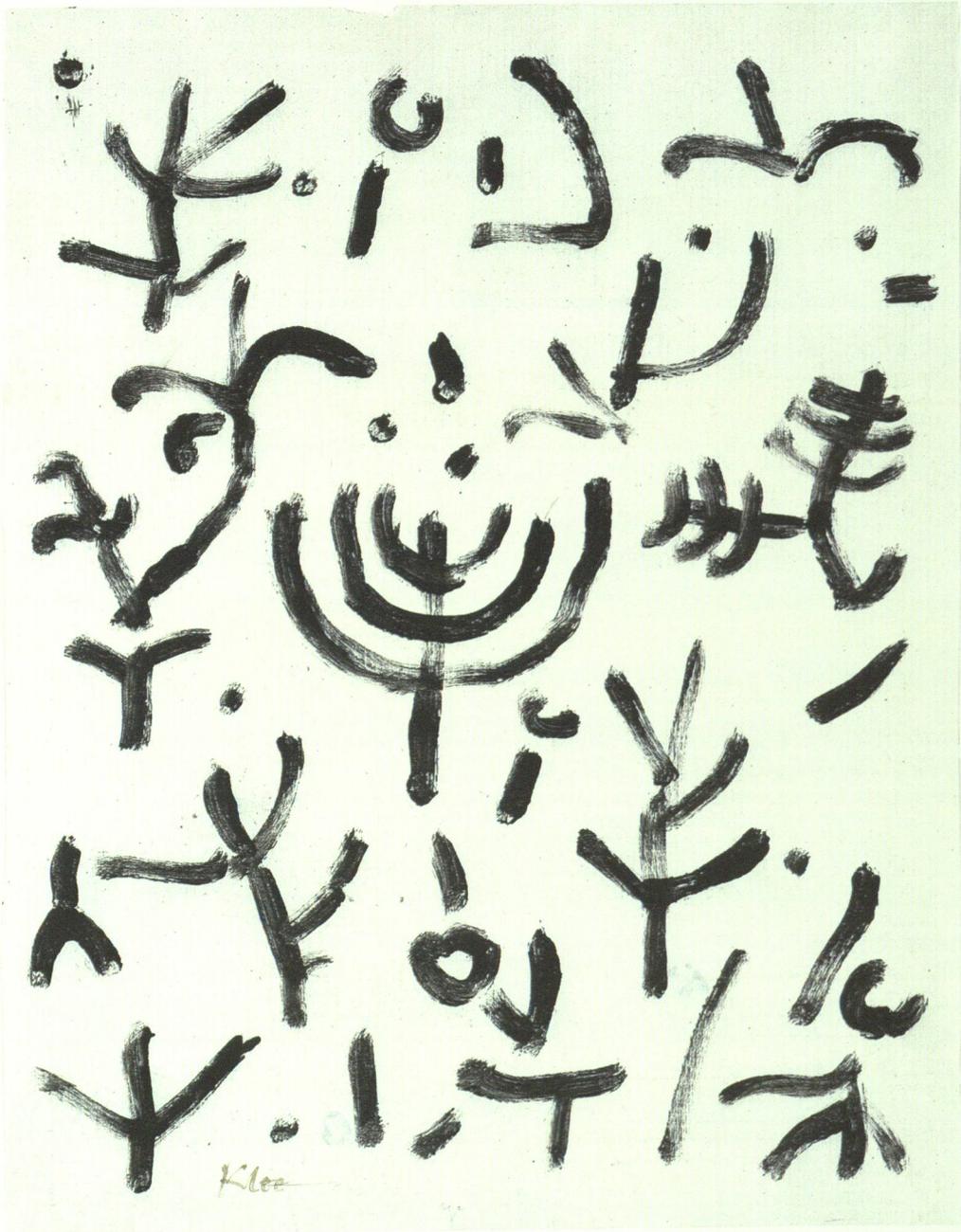
Paul Klee
ein junger Baum, 1931, 82 (N 2)
Bleistift auf rohweißem Papier, mit Leimtupfen auf Karton aufgezogen
20,9 x 32,8 cm (Blatt)
Sammlung Michael Loulakis, Frankfurt/Main



1934 R 18

Blumenvase

Paul Klee
Blumenvase, 1934, 158 (R 18)
Aquarell und Feder auf Papier, mit Leimtupfen auf Karton aufgezogen
30,0 x 21,4 cm
Privatbesitz



1938 9^u 2 Schösslinge

Paul Klee
Schösslinge, 1938, 242 (Qu 2)
Kleisterfarbe auf Papier, mit Leimtupfen auf Karton aufgezogen
27,1 x 20,9 cm
Privatbesitz