

Brigitte Uhde-Stahl

Paul Klees geheime Symbolik



Brigitte Uhde-Stahl

Paul Klees geheime Symbolik

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2018 by Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir ausdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlagabbildung: Ausschnitt aus Paul Klee, 1926, 124 (C4) *Um den Fisch* (s. S. 259)

Umschlagentwurf: Alexander Burgold · Berlin

Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co · Göttingen

Papier: 115 g/m² LuxoArt Samt

Schrift: Frutiger Linotype

Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2808-3

Inhalt

Vorwort.....	9
1. Einführung: „Alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol“	11
Paul Klee als „Illustrator von Ideen“	13
Auf den Spuren einer verborgenen Symbolik	19
Die Elemente des „geheimen Schlüssels“	21
Die gegenständlichen Motive.....	21
Abstrakte Linien- und Flächenformen.....	21
Die formale Organisation von gegenständlichen und abstrakten Linien- und Flächenformen innerhalb der Bildfläche und des Bildraumes	22
Symbolik von Quantitäten in den Bildern	22
Zahlen- und Buchstabensymbolik in den Nummern des Œuvre-Katalogs.....	22
Farbsymbolik	23
Die Signaturen und ihre Farbe.....	23
Merkmale der Symbolik Klees.....	24
Paul Klees Symbolik: Theorie und künstlerische Praxis – ein Widerspruch?.....	26
Zeichen als Träger von Inhalten	26
Vieldeutigkeit.....	26
Illustration nach einem Text.....	27
Symbolik „geheim“ – warum?	27
Die zentralen Themen des Symbolsystems	29
Der Künstler in seinen Verkleidungen.....	29
Der schöpferische Prozess – die Entstehung des Kunstwerkes	30
Die Werkzeuge des Künstlers – in der Künstler-Werkstatt	30
Eigenleben der geschaffenen Werke.....	30
Die Welt als Bühne	31

Kampf, Krieg, Revolution und Rittertum.....	31
Zahlen und Buchstaben	32
„Auge – Publikum“	32
2. „Mystische Requisiten in der Art einer Käfersammlung“: Die Erarbeitung des Symbolrepertoires in den Jahren 1912–1916.....	33
Gegenständliche Motive, Flächenformen und Linien als Inhalte verschlüsselnde Symbole.....	36
Der schöpferische Eros.....	36
„Des Künstlers optische Spezialverhältnisse“	48
Die Dichotomie Natur – Geist.....	52
Rollen und Verkleidungen des Künstlers im Jahr 1912	54
Symbole für entstandene und entstehende Werke	63
Das kindliche Element im Schöpferischen	70
Die Gestaltung von zeitlichen Abläufen.....	73
Die Einbeziehung ethischer Polaritäten auf der Bühne der Kunst.....	76
Zwischen „reiner Abstraktion“ und „reiner Realistik“	82
Liniensymbolik.....	84
Rollen und Verkleidungen des Künstlers im Jahr 1913	95
Der Ursprung des Schöpferischen	106
Die drei Ebenen des künstlerischen Schaffens.....	108
Das Wachstum der Pflanze in Analogie zum Werden eines Kunstwerkes.....	111
Neu eingeführte Metaphern für entstandene und entstehende Werke.....	116
Neue „Requisiten“ in der „Käfersammlung“	120
Die Situation der Avantgarde	129
Der Blaue Reiter	131
Zahlensymbolik im Œuvre-Katalog.....	135
Allgemeines zu Paul Klees Œuvre-Katalog	135
Zu den einzelnen Symbolzahlen	140
Die Ziffern „1“ und „2“	141
Die Ziffer „3“	144
Die Ziffer „4“	146
Die Ziffer „5“	147
Die Ziffer „6“	149

Die Ziffer „7“	150
Die Ziffer „8“	152
Die Ziffer „9“	154
Die Ziffer „13“	158
Die Ziffern „10“ und „20“	159
Aufbau der Zahlensymbolik in den Jahren 1912 und 1913 sowie ihre Verwendung in Werken bis 1911	162
Zur Symbolik der nachgetragenen Kinderarbeiten und ihren Werknummern	169
Der Œuvre-Katalog als inneres Verweissystem	174
Der Œuvre-Katalog als Klammer von Leben und Werk	174
Farbsymbolik	177
Zur Geschichte der Farbsymbolik	177
Paul Klees Farbsymbolik	180
Zu den einzelnen Symbolfarben	180
Blau	180
Rot	184
Gelb	189
Grün	197
Orange	200
Violett	202
Braun	206
Grau	211
Schwarz	215
Weiß	221
3. Epilog: „Ob ich noch eine Pallas hervorbringe?“	227
Farbtafeln	239
4. Bildbeschreibungen und Interpretationsvorschläge	273
Literaturverzeichnis	365
Register	377
Namen	377
Symbole	378
Werke	383
Bildnachweis	403

Vorwort

Diesem Buch ein Vorwort zu geben, ist für mich eine fast unlösbare Aufgabe. Trotzdem, die Symbolik Paul Klees in seinem Werk aufzuschlüsseln ist insofern spannend, als dies uns intuitiv dem Zugang zu Klees intimster Welt, der Welt seiner Kreation, näher bringt, näher den Mythen, näher dem Denken Klees über Raum und Zeit. Entstanden ist ein Buch zum Lesen und Sich-darin-Verlieren. Und wenn nicht alles so wäre... – was zu dem Gedanken führt, den Paul Klee in seiner Schrift am Bildrand einer seiner letzten Zeichnungen aus dem Jahre 1940 notierte: „Sollte alles denn gewusst sein? ach, ich glaube nein!“ Soll diese Gewissheit des Künstlers diesem Buch zum Geleit dienen.

Alexander Klee

1. Einführung: „Alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol“

Paul Klee als „Illustrator von Ideen“

Im Juli 1917 durchlebte Paul Klee eine Periode gesteigerter Produktivität. Er bereite „graphisch etwas Neues vor“, schrieb er seiner Frau am 13.7., „als Vorfühler des erstrebten Zieles (welches ich hoffentlich nicht allzu früh erreiche; denn es gibt für den Künstler nichts Kritischeres, als am Ziel zu sein!)“. ¹ Welches das „erstrebte Ziel“ sei, verrät er nicht, aber aus den Worten lässt sich schließen, dass dieses zu erreichen für ihn von fundamentaler Bedeutung ist. Dass es zudem eine für Klee wichtige inhaltliche Erweiterung impliziert, geht aus einem drei Tage zuvor geschriebenen Brief hervor. ² In der Rückschau des redigierten Tagebuchs kommentierte Klee den Entwicklungsschritt deutlicher: „Juli 17. Gedanken am offenen Fenster der Kassenverwaltung. (...) Ich konnte nun sogar wieder zum Illustrator von Ideen werden, nachdem ich mich formal durchgerungen hatte. Und nun sah ich gar keine abstracte Kunst mehr. Nur die Abstraction vom Vergänglichen blieb. Der Gegenstand war die Welt, wenn auch nicht diese sichtbare.“ ³ „Illustrator von Ideen“ ist im künstlerischen Umfeld von Paul Klee und in der kunstgeschichtlichen Literatur dieser Zeit ein gängiger Topos. ⁴ Er spiegelt die jedem Kunstwerk innewohnende und zu dieser Zeit reflektierte Problematik vom Verhältnis der Form zum Inhalt des Dargestellten. ⁵ Klee selbst bezieht sich in seinem Tagebucheintrag „am offenen Fenster

1 Paul Klee: Briefe an die Familie: 1893–1940. Hrsg. von Felix Klee. Köln 1979, S. 874 (Quelle wird im Text mit Br. Abgekürzt; in Klees Schriften mit Strichen als Doppelkonsonanten gekennzeichnete $\overline{m}$, $\overline{n}$ werden in den Zitaten zu mm und nn transkribiert).

2 An Lily Klee, 10.7.1917, Br. S. 873.

3 Paul Klee: Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition. Hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten. Stuttgart und Teufen 1988, Nr. 1081 (Quelle wird im Text mit Tb. abgekürzt).

4 Mit dieser Begrifflichkeit mag Klee Anregungen von Richard Muther aufgenommen haben (Richard Muther: Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, Bd. I und II: München 1893, Bd. III: 1894; ders.: Geschichte der Malerei, Bd. I–III, Leipzig 1909). Diese Werke wurden im Almanach des Blauen Reiters (Quelle: Kandinsky, Wassily und Franz Marc (Hrsg.): Der Blaue Reiter (1912). Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München ⁸1990) erwähnt, waren also wohl auch Paul Klee bekannt. Siehe den Beitrag von David Burljuk: Die „Wilden“ Rußlands. In: Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hrsg.): Der Blaue Reiter (1912). Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München ⁸1990, S. 45 und 47. Kandinsky bezieht sich in seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ von 1912 (Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (1912). Mit einer Einführung von Max Bill. 10. Aufl. Bern o. J. (ca. 1980), S. 136) auf Sâr Péladan, den Verfasser des Vorworts in der „Geste esthétique“, dem Katalog der ersten Rosenkreuzer-Ausstellung in Paris 1892. Es war abgedruckt im 3. Band von Muthers „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert“, S. 444f., im Kapitel „Das Wesen des Neuidealismus“ (Hinweis bei Hans H. Hofstätter: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen. Köln ³1975, S. 156). Muther würdigt im 3. Band seiner „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert“ den Maler Georg Frederick Watts als „Gedankenillustrator“ (Muther 1894, S. 521), seine Malerei als „Illustration der großen Wahrheit“ (Muther 1894, S. 511ff.). Siehe auch Franz Marc: Zwei Bilder. In: Kandinsky, Wassily und Franz Marc (Hrsg.): Der Blaue Reiter (1912). Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München ⁸1990b, S. 33.

5 Im Almanach des Blauen Reiters thematisiert besonders Wassily Kandinsky die Dichotomie Form–Inhalt. Er schreibt in: Über die Formfrage. In: Kandinsky, Wassily und Franz Marc (Hrsg.): Der Blaue Reiter (1912). Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München ⁸1990a, S. 137: „Die Form ist der äußere Ausdruck des inneren Inhaltes.“

der Kassenverwaltung“ mit dem Ausdruck „sogar wieder“ auf Überlegungen während seiner autodidaktischen Studien in Bern. Spätestens im Juni 1906 hatte er sich nämlich entschlossen, zunächst einmal das bildnerisch Formale (das „Malerische“) vom inhaltlich Gedanklichen (dem „Poetischen“ der „reinen Graphik“) getrennt auszubilden, im Hinblick auf das Ziel, in seinem Werk gedankliche Aussagen formal überzeugend realisieren zu können.⁶ In dem sich auf diese Thematik beziehenden Eintrag des redigierten Tagebuches formulierte er einen offensichtlichen Widerspruch: „Mit der ‚reinen‘ bildenden Kunst verhält es sich doch nicht ganz so einfach, wie das Dogma besagt. Eine Zeichnung ist zuletzt eben keine Zeichnung mehr. So selbständig sie auch auszugestalten ist. Sie ist Symbol, und je tiefer die imaginären Projektionslinien höhere Dimensionen treffen, desto besser.“⁷

Die Divergenz zwischen Brief und Tagebuch ist eine von vielen und belegt wieder aufs Neue, dass das redigierte Tagebuch eine retrospektive und in manchem „frisierte“ Sicht der eigenen künstlerischen Entwicklung darstellt.⁸ Es ist weithin bekannt, dass er bei Letzterer

6 Siehe Brief an Lily Stumpf vom 13.6.1906, Br. S. 648: „Außerdem machte ich viele nicht bildnerische, sondern mehr Gedanken-Skizzen. Ich halte eine strenge Scheidung für notwendig. Meine Radierungen haben, was zwar niemand merken wird, den Fehler, daß sie bildnerisch durchgearbeitet und zugleich epigrammatisch deutbar sind. Es ist reine Kunst mit reiner Graphik vereinigt, was biographisch zu erklären ist mit vorsichtiger Concentrationssucht, die mich damals notwendigerweise beherrschen mußte. Ich klammerte mich ganz an den schwierigen Pfad, den ich endlich in der hochgebirgigen und chaotischen Wildnis entdeckt hatte. Die Scheidung von Kunst und Graphik und die vollständige Ausbildung beider Gebiete, das ist, worin ich jetzt lebe. Die reine Kunst hat sich dem Impressionismus zugewendet, die Graphik ist im Begriff zu werden. So haben also meine Radierungen den Fehler aller Jugendwerke, daß zu viel damit gewollt ist.“

7 Tb. Nr. 660 für Juli 1905.

8 Zur Datierung der Tagebuchüberarbeitungen siehe Christian Geelhaar: *Journal intime oder Autobiographie? Über Paul Klees Tagebücher*. In: Kat. München 1979, S. 246–260; Wolfgang Kersten: Nachwort. In: Paul Klee. *Tagebücher 1898–1918*. Textkritische Neuedition. Hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten. Stuttgart und Teufen 1988, S. 585–591. Nach Geelhaar 1979, S. 251, war die Redaktion von Tagebuch I (Kindheit, Jugend und Studium in München, die Zeit in Bern vor der Italienreise) nicht vor 1913, die von Tagebuch II (Italienreise) nicht vor 1914/15 abgeschlossen. Die Überarbeitung von Tagebuch III (1902 bis Studienreise nach Tunesien 1914 und 1915) wurde Ende 1918 begonnen, Ende 1921 abgebrochen. Tagebuch IV (Kriegsjahre) stellt nach Geelhaar die ursprüngliche Fassung dar. Nach Kersten (1988, S. 590) handelt es sich bei Letzterem jedoch um einen redigierten Text, um einen vorläufigen Entwurf für die geplante Fortsetzung des dritten Tagebuchs. Nach O. K. Werckmeister: *Kairuan: Wilhelm Hausenstein's Buch über Paul Klee*. In: Kat. Münster und Bonn 1982, S. 93, müsste noch untersucht werden, ob die Tagebücher I und II nicht doch erst nach Ende 1919 überarbeitet worden sind. Für diese Annahme spricht die sprachliche Gestalt der Tagebücher, die von der Forschung bisher nicht analysiert wurde. Meinen Beobachtungen zufolge sind sie in einem einheitlichen fragmentarisch-expressiven Stil verfasst, was für eine Überarbeitung – eher Nachdichtung – von allen Tagebüchern innerhalb eines kürzeren Zeitraums spricht. Der enorme Unterschied der sprachlichen Diktion zwischen den Briefen an die Familie und dem veröffentlichten Tagebuchtext hätte längst auffallen müssen. Vgl. auch die beiden Fassungen des Tagebucheintrags Nr. 854 (von 1909, abgedruckt in: Tb. 1988, S. 479f., und die redigierte Fassung Tb. Nr. 858). Nach meiner Erkenntnis redigierte bzw. dichtete Klee die endgültige Gestalt seiner Tagebücher nicht nur an früheren Fassungen, an erhaltenen Briefen und Notizen – siehe Brief an Lily Stumpf vom 12.5.1905 (Br. S. 503) –, sondern auch an ihm noch vorliegenden Werken und an den Eintragungen im *Œuvre-Katalog* (ab 1911) entlang. Hieraus lassen sich manche Konvergenzen zwischen Werk und Tagebucheintragung erklären (z. B. 1915, 1 *Der Tod für die Idee*). Die Durchsicht seiner aus früheren Jahren stammenden Unterlagen für das Umarbeiten seiner Tagebücher inspirierte ihn auch zu neuen Werken (siehe 1919, 29 *der schwüle Garten*; 1919, 153 *Villa R*) und zu Titeln. Obwohl es in der Forschung weitgehend als gesichert gilt, dass Klees Tagebucheintragungen „nicht mehr in allen Teilen vorbehaltlos als authentische Zeugnisse aus der Zeit betrachtet werden [können], von der sie zu handeln vorgeben“ (Kersten 1988, S. 590; vgl. auch Osamu Okuda: *Paul Klee. Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess*. In: *Radical Art History. Internationale Anthologie*; Subject: O. K. Werckmeister. Hrsg. von Wolfgang Kersten. Zürich 1997, S. 396, und O. K. Werckmeister: *Klees Ori-*

mit den ihm vorliegenden Dokumenten frei gestaltend umging.⁹ Dazu mag ihn nicht nur die Lektüre von Grillparzers Tagebuch¹⁰, sondern auch das große Vorbild Goethe angeregt haben. Ein Jahr vor seinem Tod hatte Goethe Eckermann gegenüber bezüglich seiner Autobiographie „Dichtung und Wahrheit“ vermerkt: „Ich nannte das Buch ‚Wahrheit und Dichtung‘, weil es sich durch höhere Tendenzen aus der Region einer niederen Realität erhebt. (...) Ein Factum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte.“¹¹ In diesem Falle präzierte der Tagebucheintrag für Juli 1905 den im Sommer 1917 registrierten künstlerischen Entwicklungssprung, wobei Klee die inhaltlichen Implikationen – „höhere Dimensionen“ treffende „imaginäre Projektionslinien“ – einbezog und in einer Formel, die er als Fußnote dem Tagebucheintrag hinzugefügt hatte, prägnant zusammenfasste: „Osc. Wilde: alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol“.¹² Aufgefächert findet sich die Formel in Klees Manuskript „Graphik“: „Reine Kunst entsteht wenn der Ausdruck des Formelements und der Ausdruck des formalen Organismus sich mit dem Geist des Inhalts sichtlich deckt.“¹³ Klee verfasste diesen, den Beitrag in „Schöpferische Konfession“ von 1920 vorbereitenden Text, im Herbst 1918, in demselben Zeitraum, in dem er auch sein Tagebuch zu überarbeiten begann.

Wie nun „illustrierte“ Paul Klee seine „Ideen“? Wie brachte er Form mit Inhalt zur Deckung? Klees Beschreibung des künstlerischen Schaffens in dem Sammelband „Schöpferische Konfession“¹⁴ gibt über die verschiedenen Aspekte seines „Illustrierens von Ideen“ Aufschluss. Insgesamt fällt auf, dass der Betrachter von Anfang an in das Bildgeschehen einbezogen wird, und zwar im Hinblick auf eine von erzieherischem Impetus initiierte ethische Zielsetzung, die Klee in seinem Text metaphorisch umschrieb mit: „Entwickeln wir, machen wir (...) eine kleine Reise ins Land der besseren Erkenntnis.“¹⁵ Schon zu Beginn seiner autodidaktischen Studien im Sommer 1901 hatte Klee die Bildrezeption als äußerst wichtigen Aspekt seines Kunstverständnisses hervorgehoben. Seine „Lieblingsidee von der Tragödie der höchsten Kunstform“ teilte er in einem Brief an Lily Stumpf mit: „Die Erde eine Studie, die beleuchtete Erde ein Kunstwerk. Auge – Publikum.“¹⁶ Ferner fällt auf, dass die Phasen des künstlerischen Prozesses verschiedenen, nach Wertigkeit gestaffelten Ebenen zugeordnet sind. Eine derart hierarchische Gliederung lässt sich auch in mehreren Werken aufzeigen, in denen Klee den künstlerischen Prozess verschlüsselt

entierungskünstler. In: Kat. Berlin 2008, S. 25), werden bis heute Tagebuchnotizen als authentische Aussagen zitiert und ausgewertet.

- 9 Schon mit 24 Jahren hatte Paul Klee begonnen, sein Tagebuch zu redigieren, um „es später einmal als Material zu einer Selbstbiographie zu verwenden“ (Brief an Lily Stumpf, 16.4.1904, Br. S. 413f.).
- 10 Es war ihm aufgefallen, dass es einem Drama glich (Brief an Lily Stumpf, 31.3.1904, Br. S. 411).
- 11 J. P. Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Leipzig 1917, S. 392 (30. März 1831).
- 12 Tb. Nr. 660; dieser Satz ist fast wörtlich dem „Vorbekennenis“ des Werkes „Das Bildnis des Dorian Gray“ von Oscar Wilde entnommen: „Alle Kunst ist gleichzeitig Oberfläche und Symbol“ (zit. nach Oscar Wilde: Das Bildnis des Dorian Gray. Dt. Ausgabe Berlin 1922, S. 6). Nach Ausweis des Tagebuchs (Nr. 702 für Sept. 1905) schrieb Klee sich die „Vorrede zum Dorian Gray“ selbst ab, „desgl. weitere Gedanken Oscar Wildes.“
- 13 Paul Klee: Graphik. Abgedruckt in: Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze. Hrsg. von Christian Geelhaar. Köln 1976g, S. 172.
- 14 Paul Klee: Beitrag zu „Schöpferische Konfession“. Hrsg. von Kasimir Edschmid. 1920 = Tribüne der Zeit, Bd. XIII. Abgedruckt in: Paul Klee: Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Hrsg. von Günther Regel. Leipzig 1991a, S. 60–66.
- 15 Ebd., S. 61; Fortsetzung: „Über den toten Punkt hinweggesetzt sei die erste bewegliche Tat (Linie).“
- 16 Brief an Lily Stumpf, 25.7.1901, Br. S. 138.

darstellt. Markante Beispiele hierfür sind das Aquarell 1918, 85 *mit dem Adler* und 1932, 40 (K20) *Merkblatt*.

Folgen wir nun den verschiedenen Phasen der künstlerischen Gestaltung: 1. Auf der untersten Ebene der graphischen Darstellung (bei einem mehrfarbigen Werk auch die der farbigsten Darstellung) setzt der Künstler die „Formelemente“ – „Punkte, lineare, flächige und räumliche Energien“ – nach dem für Klee charakteristischen dialektischen Prinzip von Bewegung und Gegenbewegung in eine physisch-räumliche Aktion.¹⁷ 2. Die Bewegungsenergien und die auf der „Reise“ wahrzunehmende dingliche Welt sind mit Ausdrucksqualitäten ausgestattet, die der Betrachter als emotionale Inhaltlichkeit erlebt bzw. erleben soll. Mit ihnen ist die innere Dimension der Seelentiefe angesprochen – „gewisse Erregung beiderseits (Ausdruck, Dynamik und Psyche der Linie)“.¹⁸ 3. Auf der nächsthöheren Ebene werden die Elemente der Darstellung zueinander in Beziehung gesetzt, „um Formen oder Gegenstände zu bilden, oder sonstige Dinge zweiten Grades“. Auf diese Weise wachsen die „Variationsmöglichkeiten und damit die ideellen Ausdrucksmöglichkeiten ins Ungezählte“.¹⁹ 4. Die der künstlerischen „Tat“ nach dem Prinzip Gegensätzlichkeit entwachsenden „sonstigen Dinge zweiten Grades“ werden ihrerseits, einer – „primären“ – „Idee“ folgend,²⁰ zueinander in Beziehung gebracht. Klee ordnet sie in „simultanem Zusammenschluß“ einander zu und überführt sie „über dem Spiel der Kräfte“ in einen in sich selbst ruhenden Zustand. Indem er diesen Aktionen bzw. deren Ergebnis – in der oben zitierten Formel als „Oberfläche“ zusammengefasst – einen „ethischen“ Charakter zuschreibt, hebt er sie – gewissermaßen als „Symbol“ derselben Formel – in einen

17 Vgl. Autobiographischer Text für Leopold Zahn Nr. 758 (um 1920; für März 1906; Tagebücher 1988, S. 527): „Für meine Compositionsweise ist wesentlich, daß Disharmonien (profan Imponderabilien Mängel oder Härten) der Werte durch Gegengewichte ins Gleichgewicht gebracht werden, und daß dadurch die wiedergewonnene Harmonie nicht schwächlich schön sondern kräftig wird.“ Vgl. Tb. Nr. 760: „Die kompositionelle Harmonie gewinnt an Charakter durch Dissonanzwerte, (Härten, Mängel), welche durch Gegengewichte wieder ins Gleichgewicht gebracht werden. – Kunst mit nur schönen Werten ist wie Mathematik ohne negative Zahlen.“

18 Klee 1991a, S. 61; siehe auch die oben zitierten Zeilen aus „Graphik“ (Klee 1976g, S. 172). Vgl. Tb. Nr. 1081 für Juli 1917: „Wir forschen im Formalen um des Ausdrucks willen, und der Aufschlüsse die sich über unsere Seele dadurch ergeben“. Schon im Brief vom 9.7.1905 (Br. S. 513) berichtet der werdende Künstler seiner Verlobten, dass er sich in seinen Zeichnungen darin übt, seine „ganze Empfindung durch einige wenige Linien“ voll auszudrücken. Zu Klee als „Seelenforscher“ siehe diverse Beiträge in: Paul Klee als Seelenforscher. Hrsg. von Fujio Maeda, Centre for Integrated Research on the Mind. Keio 2007; besonders: Fujio Maeda: Gestalt und Assoziation. Eine Skizze zu „Paul Klee als Seelenforscher“, S. 9–29. Dort auch zu Klees Beschäftigung mit der Tiefenpsychologie Freuds und C. G. Jungs (S. 21).

19 Klee 1991a, S. 62: „Ich habe Elemente der graphischen Darstellung genannt, die dem Werk sichtbar zugehören sollen. Diese Forderung ist nicht etwa so zu verstehen, daß ein Werk aus lauter Elementen bestehen müsse. Die Elemente sollen Formen ergeben, nur ohne sich dabei zu opfern. Sich selber bewahrend. Es werden ihrer meist mehrere zusammenstehen müssen, um Formen oder Gegenstände zu bilden, oder sonstige Dinge zweiten Grades. Flächen aus zueinander in Beziehung tretenden Linien (zum Beispiel beim Anblick von bewegten Wasserläufern) oder Raumgebilde aus Energien mit Beziehungen dritter Dimension (durch-einanderwimmelnde Fische). Durch solche Bereicherung der formalen Sinfonie wachsen die Variationsmöglichkeiten und damit die ideellen Ausdrucksmöglichkeiten ins Ungezählte.“

20 Ebd.: „Im Anfang ist wohl die Tat, aber darüber liegt die Idee. Und da die Unendlichkeit keinen bestimmten Anfang hat, sondern kreisartig anfanglos ist, so mag die Idee für primär gelten. Im Anfang war das Wort, übersetzt Luther“. Mit diesen Zeilen bezieht Klee sich auf Goethes „Faust I“ („Studierzimmer“), Goethe dahingehend korrigierend, dass er die „Idee“ über die „Tat“ setzt. Zur Priorität der „Idee“ siehe auch die Unterrichtseinheit vom 5.11.1923 und Tb. Nr. 944: „Wo ist der Geist am reinsten? Im Anfang.“

inhaltlich-weltanschaulichen Bedeutungszusammenhang, in eine „sittliche Sphäre“.²¹ Gut und Böse sollen als „Himmliches“ und „Teufliches“ zu einer „complementären Einheit“ vereint werden, „denn die Wahrheit erfordert die Berücksichtigung aller Elemente, das Kunstwerk aller zusammen“.²² Damit benannte Klee die inhaltliche Erweiterung, die sich im Zusammenhang mit seinem Entwicklungssprung zum „Illustrator von Ideen“ nach Ausweis von Tagebucheinträgen und Briefen im Juli 1917 realisiert hatte. 5. Auf der Reise ins „Land der besseren Erkenntnis“ gelangen der Künstler wie der Rezipient schließlich über den Bereich hinaus, in dem die Werke zwar nach Maßgabe von „hohen Formfragen“ in „formaler Weisheit“ entstehen, aber noch nicht die höchste Wertigkeit von Kunst erringen. Auf der höchsten Etage der Kunst – im „obersten Kreis“ – sind dann jene Werke angesiedelt, die in einem Analogieverhältnis – „gleichnisartig“ – zur göttlichen Schöpfung stehen. Kunst auf dieser Ebene ist der Ratio nur in begrenztem Umfang zugänglich, denn ihre Essenz verbirgt sich hinter „Vieldeutigkeit“ als ein „letztes Geheimnis“ – „und das Licht des Intellekts erlischt kläglich“.²³ Was Paul Klee mit dieser im Bereich der Mystik beheimateten Begrifflichkeit umschreibt, führte er in seiner Vorlesung am Bauhaus vom 27.11.1923 aus. Demnach ist das „Geheimnis“ die „Kraft des Schöpferischen“ selbst. Sie „kann nicht genannt werden. Sie bleibt letzten Endes geheimnisvoll.“²⁴ Nach dem 1928 publizierten Text „exacte versuche im bereich der kunst“ steht der Terminus „Geheimnis“ für das Aktionsfeld des „Genies“, also für die sich im Modus der Intuition – „die unbekannte Größe X“ – vollziehende künstlerische Kreation und ihr Ergebnis.²⁵ Geradezu programmatisch gestaltet und im Titel benannt finden sich diese Ausführungen in dem mehrfarbigen Werk 1927, 298 (Omega 8) *Grenzen des Verstandes*.

Mit diesem Denken stand Klee nicht allein, vielmehr befand er sich in ideeller Nähe zu Überlegungen und Ausführungen von Künstlern im Umfeld des Blauen Reiters. In

21 Klee 1991a, S. 64: „Die Einbeziehung der gut-bösen Begriffe schafft eine sittliche Sphäre. Das Böse soll nicht triumphierender oder beschämender Feind sein, sondern am Ganzen mitschaffende Kraft. Mitfaktor der Zeugung und der Entwicklung. Eine Gleichzeitigkeit von Urmännlich (bö, erregend, leidenschaftlich) und Urweiblich (gut, wachsend, gelassen) als Zustand ethischer Stabilität. Dem entspricht der simultane Zusammenschluß der Formen, Bewegung und Gegenbewegung, oder naiver der gegenständlichen Gegensätze (koloristisch: Anwendung zergliederter farbiger Gegensätze, wie bei *Delaunay*). Jede Energie erheischt ein Komplement, um einen in sich selber ruhenden, über dem Spiel der Kräfte gelagerten Zustand zu verwirklichen. Aus abstrakten Formelementen wird über ihre Vereinigung zu konkreten Wesen oder zu abstrakten Dingen wie Zahlen und Buchstaben hinaus zum Schluß ein formaler Kosmos geschaffen, der mit der großen Schöpfung solche Ähnlichkeit aufweist, daß ein Hauch genügt, den Ausdruck des Religiösen, die Religion zur Tat werden zu lassen.“

22 Brief an Lily Klee, 10.7.1917, Br. S. 873: „Neues bereitet sich vor, es muß das Teufliche zur Gleichzeitigkeit mit dem Himmlichen verschmolzen werden. Der Dualismus nicht als solcher behandelt werden, sondern in seiner complementären Einheit. Die Überzeugung ist da, das Teufliche guckt da und dort hervor und kann nicht unterdrückt werden, denn die Wahrheit erfordert die Berücksichtigung aller Elemente, das Kunstwerk aller zusammen“ (vgl. Tb. Nr. 1079). Diese inhaltliche Erweiterung folgt deutlich dem Vorbild Goethes, der sich des Mythos vom Abfall Luzifers und dessen Auflehnung gegen Gott „als Symbol für sein dialektisches Weltbild, das von der Polarität von Gut und Böse bestimmt wird“, bediente (Johann Wolfgang Goethe: Werke. Berliner Ausgabe in 22 Bänden. Berlin und Weimar 1964–1978 (im Text abgekürzt: Goethe BA), Bd. 8, S. 804, Anm. 159. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Hamburg 1982 (im Text abgekürzt: Goethe HA), Bd. 12, S. 227.

23 Klee 1991a, S. 65.

24 BG I.2/30; vgl. Unterricht am Bauhaus vom 9.1.1924.

25 Paul Klee: exacte versuche im bereich der kunst. In: bauhaus. Zeitschrift für gestaltung, 2. Jg., Heft 2/3, 1928, S. 17. Abgedruckt in: Paul Klee: Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Hrsg. von Günther Regel. Leipzig 1991c, S. 87–90.

Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“, das er nachweislich las,²⁶ konnte er finden: „Geheimnisvoll entsteht das wahre Kunstwerk. Nein, wenn die Künstlerseele lebt, so braucht man sie durch Kopfgedanken und Theorien nicht zu unterstützen.“²⁷

Der „oberste Kreis“ der Kunst ist das Ziel der Reise „ins Land der besseren Erkenntnis“, auf die Paul Klee nach seinen Ausführungen in „Schöpferische Konfession“ den rezipierenden Betrachter mitnimmt. Es ist des Künstlers erklärtes Anliegen, ihm einen erweiterten Bewusstseinsmodus zugänglich zu machen, der ihm gestattet, den die Welt rational wahrnehmenden Modus zugunsten der Wahrnehmungsfunktion „Intuition“ zu überwinden bzw. zu erweitern. Im Jahr 1926 fand Klee für dieses pädagogische Ansinnen eine poetische Formulierung: „Ich versuche andere auf meine Entwicklungsbewegung einzustellen, bis sie selber einmal die Stimme des Drachen im fest verschlossenen Würfel hören werden.“²⁸ Den Übergang von der Ebene der Ratio zur übergeordneten Intuition kann der Betrachter mit Hilfe der Phantasie sowie der „Symbole“ im Kunstwerk leisten. Indem die Phantasie anregender ist als die „allbekannten irdischen oder bewußten überirdischen“ Zustände, vermittelt sie gleich einer Leiter diesen Aufstieg. Sie bereitet gewissermaßen das Terrain vor, auf dem die Symbole wirksam werden können. Diese sollen den „Geist trösten“, indem sie ihn die Eingeschränktheit der irdischen Wirklichkeit erkennen und transzendieren helfen.²⁹ Somit weist Klee den Symbolen eine übergeordnete, bewusstseinserweiternde Funktion zu. Gleich einem Gelenk haben sie zwischen den der Ratio noch zugänglichen unteren – formalen – Ebenen eines Werkes und dessen rational nicht mehr erfassbarer, höchstwertiger inhaltlicher Essenz zu vermitteln. Mit dem Topos „Symbol“ hat Paul Klee selbst das Mittel benannt, mit dessen Hilfe er seine Gedanken bildnerisch zu formulieren vermag.

26 Siehe Tb. Nr. 905 und Paul Klee: Rezension. In: Die Alpen, 6. Jg., Heft 5, Januar 1912. Abgedruckt in: Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze. Hrsg. von Christian Geelhaar. Köln 1976a, S. 98.

27 Kandinsky 1980, S. 135f., Anm. 5.

28 Eintrag in einem Taschenkalender für das Jahr 1926 (abgedruckt in: Br. S. 1030, als Gedicht in: Paul Klee: Gedichte. Hrsg. von Felix Klee. Zürich 1980, S. 104). Das Hören der Drachenstimme im fest verschlossenen Würfel erinnert in seiner unauflöslichen Widersprüchlichkeit an ein japanisches Zen-Koan. Die Meditation über ein Koan soll dem zenbuddhistischen Mönch helfen, die Grenzen des logisch-rationalen Denkens zu überschreiten und den Weg zur übergeordneten Wahrheit des Zen zu finden. Vgl. den Eintrag im Taschenkalender desselben Jahres, in dem Klee die Überwindung der der Ratio eigenen dualistischen Struktur unter dem Siegel der „erfüllten Romantik“ umschreibt (Br. S. 1022).

29 Klee 1991a, S. 65: „Man kann wohl noch vom Effekt und vom Heil vernunftmäßig reden, die sie da ausübt, dadurch: daß Phantasie, von instinktgeborgten Reizen beschwingt, uns Zustände vortäuscht, die irgend mehr ermuntern und anregen als die allbekannten irdischen oder bewußten überirdischen. Daß Symbole den Geist trösten, damit er einsehe, daß für ihn nicht nur die eine Möglichkeit des Irdischen mit seinen eventuellen Steigerungen besteht. Daß ethischer Ernst waltet und zugleich koboldisches Kichern über Doktoren und Pfaffen. Denn auch gesteigerte Wirklichkeit kann auf die Dauer nicht frommen.“

Auf den Spuren einer verborgenen Symbolik

Der Antwort auf die Frage, wie Klee seine Ideen „illustrierte“, wie er in seinem Werk Form und Inhalt zur Deckung brachte, sind wir nähergekommen, indem wir an Klees Text von 1920 entlang das „Symbol“ als zentrales Mittel zur Erreichung dieses Zieles dingfest gemacht haben. Doch bleibt noch alles zu tun, denn man möchte wissen, was Klee unter „Symbol“ verstand und wie er es einsetzte, um Gedanken künstlerisch umzusetzen. Zu beiden Fragen aber hüllte sich Klee in Schweigen. In seinem Beitrag zu „Schöpferische Konfession“ äußerte er sich, wie dargelegt, nur zur Aufgabe des Symbols. In seinem Text „Graphik“ von 1918 führte er „Zahlen und Buchstaben“ als „reine Symbole“ an.³⁰ In der von Oscar Wilde übernommenen zitierten Formel „Alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol“³¹ fasst der Begriff „Symbol“ die inhaltlich deutbare Schicht eines Werkes zusammen. In dem diesem Tagebucheintrag zugrunde liegenden Brief verwendete Klee den Begriff „Symbol“ bzw. „symbolische Bedeutung“ entsprechend einer tradierten Bezeichnung für ein gegenständliches Motiv, dem eine spezielle Konnotation zugeordnet ist.³² 1905 schrieb er zu einigen skizzierten Köpfen seiner Verlobten: „Weiber mit Feigenblättern vor Mund und Stirn haben allgemein symbolische Bedeutung.“³³ Mehr erfährt man von Paul Klee nicht. Auch führen nur wenige seiner Werke den Begriff „Symbol“ in ihrem Titel und dies im obigen allgemeinen Sinne.³⁴

Die Forschung hat die Kategorie von Symbolen, bei denen gegenständliche Motive einen Inhalt zeichenhaft verschlüsseln, im Werk von Paul Klee seit langem erkannt und teilweise entziffert. Man spricht geradezu von Klees „symbolischer Sprache“³⁵. Um dieser näherzukommen, führte ich systematische Recherchen hinsichtlich einer eventuellen vielfältigeren kleeischen

30 Klee 1976g, S. 174.

31 Tb. Nr. 660, siehe S. 14.

32 Heinz Hamm: Symbol. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 5. Stuttgart und Weimar 2003, S. 805: Der Begriff bezieht sich auf „ikonische bildhafte Zeichen mit einer besonderen Konnotation (Zusatz- oder Überschußbedeutung)“.

33 Brief an Lily Stumpf, 9.7.1905, Br. S. 513.

34 Beispiele: 1904 *Pessimistische Symbolik des Gebirges*; 1915, 25 *Gebäude des Friedens, Symbol*; 1915, 62 *Laboratorium* (Eintrag im Werkkatalog: „mystische Requisiten in d. Art er. Käfersamlng.“ und „Sammlung von Symbolen“); 1922, 44 *Des Angriffs Materie, Geist und Symbol*; 1922, 259 *Der Angriff als Symbol, Wille und Vollzug*; 1925, 100 (A0) *Symbolisches Doppelbildnis*; 1938, 92 (G12) *magazinierte Symbole*.

35 Carola Giedion-Welcker: Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1961, S. 102: „Innerhalb der verschiedenen Methoden, die Klee zur Erweiterung und Intensivierung seiner künstlerischen Ausdruckskraft, zur polyphonen Bereicherung eines neuen visuellen Vokabulars in Bewegung setzte, bedeutet die Erfindung einer neuen Symbolsprache das Entscheidende.“ Ferner: Marcel Franciscano: Paul Klee. His Work and Thought. Chicago und London 1991, S. 177–202; siehe auch Jim M. Jordan: Garten der Mysterien. Die Ikonographie von Paul Klees expressionistischer Periode. In: Kat. München 1979, S. 227–244; Elmar Bauer: Eidolon – das Abbild als Wesensbild. In: Kat. Ludwigshafen 1981, S. 27–32; Regine Prange: Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne. Hildesheim 1991, S. 261f.; Hans-Ernst Mittig: Über das Nichtverstehen von Bildern, besonders im Falle Paul Klees. In: Radical Art History. Internationale Anthologie; Subject: O. K. Werckmeister. Hrsg. von Wolfgang Kersten. Zürich 1997, S. 356–373.

Symbolik durch. Eine „beharrliche Annäherungsarbeit“³⁶, also gründliches Sichten, Untersuchen und Vergleichen von umfassendem Bildmaterial, führte zu überraschenden Ergebnissen. Ich musste feststellen, dass Paul Klee sein Publikum hinter Licht geführt hat, die Leser seiner Schriften und Betrachter seiner Bilder sowie Studierende am Bauhaus, Biographen und Interpreten, sogar seine Familie. Sein ganzes Leben lang verbarg er mit Erfolg seine differenzierten und vielgesichtigen Verschlüsselungsstrategien wie hinter einer dicken Mauer. Zu dem Zeitpunkt (Juli 1917), an dem er sich im Tagebuch rückblickend als „Illustrator von Ideen“ zu bezeichnen gestattete, hatte er schon längst ein umfangreiches Repertoire von unterschiedlichen Symbolarten ausgearbeitet, mit denen er seine Gedankenwelt subtil und – seiner Einschätzung nach – formal gültig darzustellen vermochte. Zu den Symbolkategorien gehören:

1. die gegenständlichen Motive,
2. abstrakte Linien- und Flächenformen,
3. die formale Organisation von gegenständlichen und abstrakten Linien- und Flächenformen innerhalb der Bildfläche und des Bildraumes,
4. Symbolik von Quantitäten in den Bildern,
5. Zahlen- und Buchstabensymbolik in den Werknummern seiner Arbeiten,
6. Farbsymbolik,
7. die Positionierung von Signaturen und deren Farbe.

36 Mittig 1997, S. 368.