

Paul Klee. Spazierender Hammel. 1921.

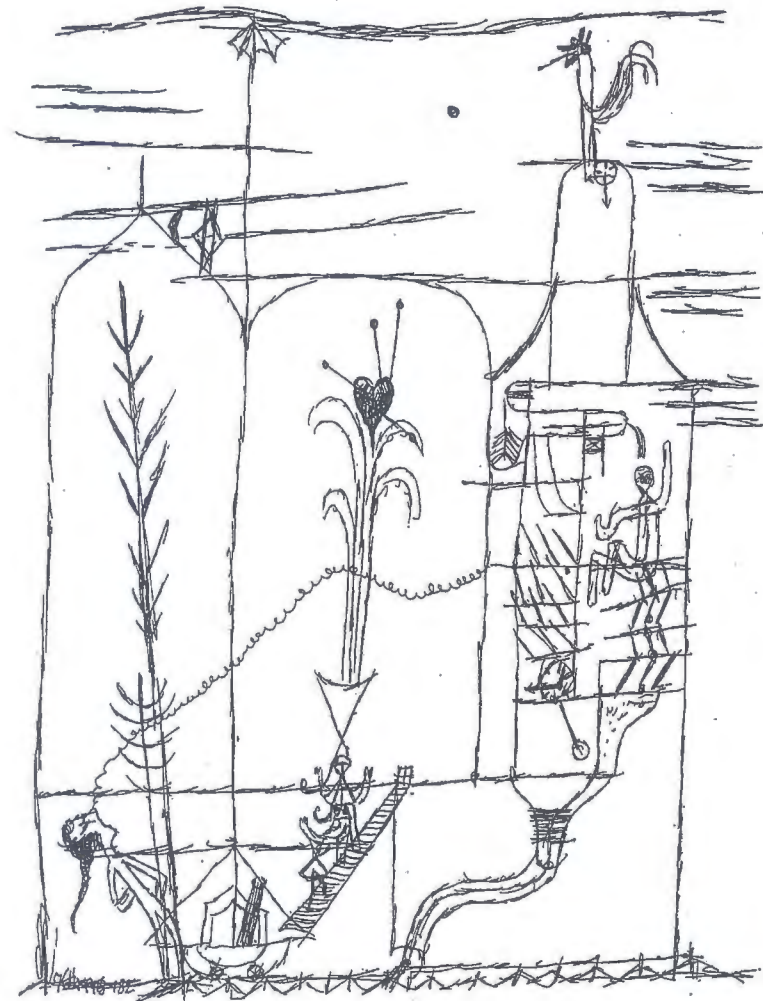
## Handzeichnungen von Paul Klee

Mit acht Abbildungen nach Originalen aus der  
Sammlung Otto Ralfs in Braunschweig

VON WILL GROHMANN

PAUL Klees Handzeichnungen sind kein Sonderkapitel innerhalb seines umfassenden über 25 Jahre sich erstreckenden Werkes. Das »Graphische« ist durch seine ganze Entwicklung hindurch ein die Gesamtform bestimmender Faktor, und auch dort, wo sich die reine Zeichnung in die Reihe der lavierten Blätter, der Aquarelle und Gemälde schiebt, ist ihr Charakter dem der farbigen Arbeiten wesensgleich. Es hat den Anschein, als habe Klee in solchen Fällen der Farbe als gestalt- und formvertiefenden Faktors entraten können, als sei er auch ohne die Erhöhung durch die Symbolkraft der farbigen Beziehungen ausgekommen. Die Zeichnung als Vorbereitung; als Notiz für Späteres, als Kompositionsstudie im üblichen Sinne kennt er nicht; auch dort wo ein zeichnerischer Einfall in einer späteren Arbeit wiederkehrt, bleibt das vorausliegende Blatt eine Sache für sich, eine Äußerung, gebunden an die Art der augenblicklichen Verwirklichungsabsicht. Alles was Klee für unsere Zeit bedeutet, liegt gleichermaßen in seinen Zeichnungen und in seinen Bildern, und nur dies wäre von vornherein festzustellen, daß dort, wo die weitertreibende Kraft der Farbe hinzutritt, für unser Auge die Imagination des Künstlers sinnfälliger und bedeutungsvoller wird. Die Grenzen zwischen Zeichnung und Aquarell sind wie alle natürlichen Grenzen bei ihm gleitend. Die zeichnerische Darstellung ist zuweilen ganz rein, in anderen Fällen durch Druckflecken der gern von ihm verwendeten Pause nach der Seite des Malerischen verbreitert, manchmal durch Lavierung mit Tusche oder Wasserfarben dem Aquarell angenähert. In ihrer reinsten Form nimmt sie in der Frühzeit einen breiteren Raum ein als später, bis 1913 scheint sie sogar vorzuherrschen, von 1914 an tritt sie hinter die Malerei zurück und begleitet diese in ununterbrochener Folge bis in die Gegenwart. Klee verwahrt in seinen Mappen einen großen Reichtum von Handzeichnungen, die nur selten den Weg in Ausstellungen oder in Privatsammlungen nehmen, sicherlich nicht, weil er sich scheute, mit diesen Bemühungen vor die Öffentlichkeit zu treten, sondern weil er ihnen offenbar nicht die restlose Überzeugungskraft auf den Betrachter zu-

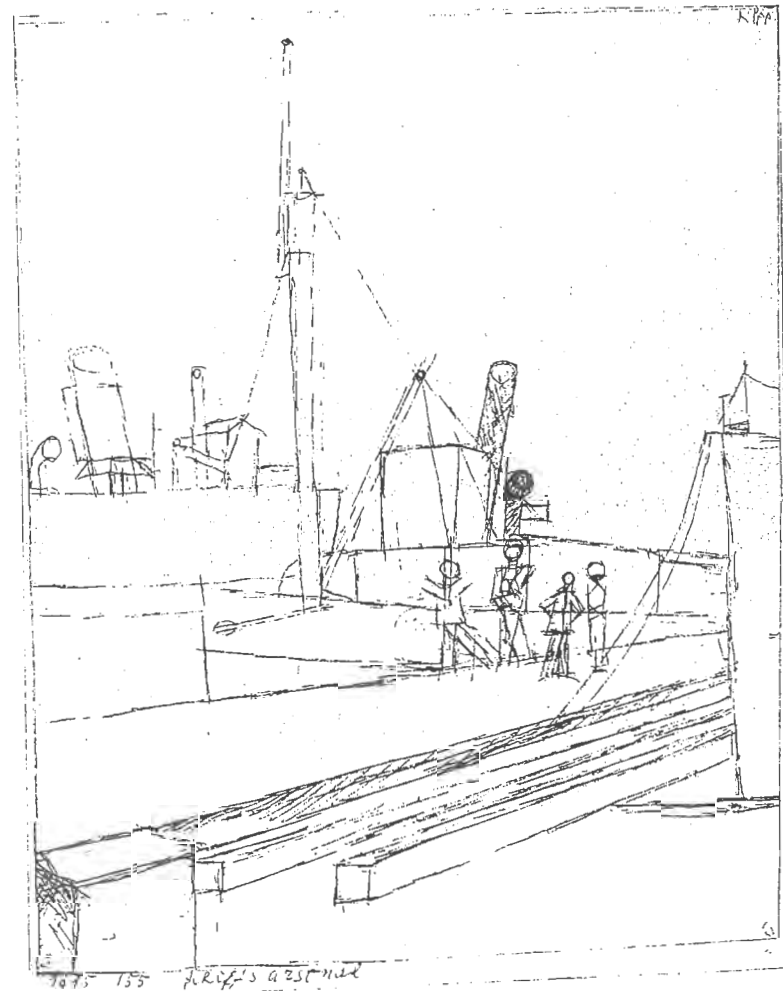
Anm. Die Reproduktion der Arbeiten erfolgt mit freundlicher Erlaubnis des Kunstsalon Goltz, München.



Paul Klee. Im Geiste Hoffmanns. 1918.

traut, der erst langsam wieder anfängt, neben der Intimität das Endgültige dieser Form von künstlerischer Aussage zu begreifen. In einer Braunschweiger Privatsammlung befinden sich Blätter aus allen Schaffensperioden, aus ihrem Vorrat stammen die mitgeteilten Arbeiten.

Es ist bekannt, daß der Schweizer Paul Klee in München bei Knirr und bei Stuck gelernt hat, 1901 Italien sah, in Paris und Berlin zwischen 1903 und 1905 entscheidende Anregungen empfing, 1912 abermals Paris besuchte und 1914 mit Macke und Moilliet eine Reise nach Nordafrika machte, die ihn bis Kairuan führte. Es ist nicht unwichtig, zu notieren, daß Klee in Italien starke Eindrücke empfing von der frühchristlichen Kunst, dem Barock und dem orientalischen Einschlag des Volkslebens, daß ihn in Paris die Impressionisten beschäftigten; Ensor, später Kubin treten in sein Gesichtsfeld, 1908 van Gogh, Cézanne und Seurat, 1910 Matisse. Er lernt 1912 in Paris Picasso, Delaunay und Rousseau kennen, 1913 befreundet er sich in München mit W. Kandinsky, August Macke und Franz Marc. Beardsley, Toulouse-Lautrec und Goya haben ihm mancherlei zu sagen. Voltaires Candide, E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe und Chr. Morgenstern geben Anregungen von der literarischen Seite. Klee hat ein außergewöhnliches Einfühlungstalent in fremde Bezirke, läuft aber nie Gefahr, sich an etwas zu verlieren, was er nicht selbst erlebt hätte. Er versucht offenbar, gelegentlich zur Übung des Auges und der Hand aus dem Geiste eines anderen heraus etwas zu schaffen, aber es wird immer Klee. Wie die Wirklichkeit sich bei ihm schon im Ansehen verwandelt und mit seinen a priori existierenden Vorstellungen sich innerlich verbindet, so amalgamiert sein Instinkt jeden von außen kommenden künstlerischen Eindruck dem ihm innewohnenden Gefühl für die Allseitigkeit der Dinge und ihrer Beziehungen, in der ihre sichtbare Form sich auflöst. Das Wesen der zeichnerischen Darstellung verführt zudem nach seiner Meinung leicht und mit Recht zur Abstraktion. Je mehr Gewicht man auf die der graphischen Darstellung zugrunde liegenden Formelemente lege, um so mangelhafter werde das Rüstzeug zur realistischen Darstellung der Dinge. Das trifft bereits für seine Anfänge zu. Die ersten Zeichnungen und Radierungen (1903 bis 1906 entstanden) sind trotz anatomischer Präzision durch Aufzeigen »des von der optischen Perspektive verdeckten Wesentlichen« und durch das beinahe Maschinelle der graphischen Durchführung unwirklicher als manche späte Arbeit. Ein Spezialistentum steckt darin, das fast unlebendig und wie bewußter Protest gegen die Kunst wirkt. Man hat diese Versuche pessimistisch und dekadent genannt, man könnte sie eher als Präparate ansehen, mit deren Hilfe Klee hinter die Geheimnisse des Lebens zu kommen trachtet. In den folgenden Jahren macht er mancherlei Experimente, zeichnend das Leben so zu fassen, daß es wesentliche Züge seiner Erscheinungsform behält und gleichzeitig vom Künstler die Kräfte der intensiven Durchdringung und allseitigen Bezogenheit hinzugewinnt. Das äußere Gesicht dieser Blätter wirkt ein wenig spukhaft, verbogen (»Bildnis einer Schwangeren« 1907), in anderen Fällen romantisch-literarisch. Der Ausgleich von Idee und Gestalt ist noch nicht gefunden. Es folgen Blätter, denen die Beziehung zu den Spätimpressionisten anzumerken ist. Lavierte Zeichnungen zwischen 1908 und 1912,



Paul Klee. Schiffsarsenal. 1915.





Paul Klee. Das schamlose Tier. 1910.

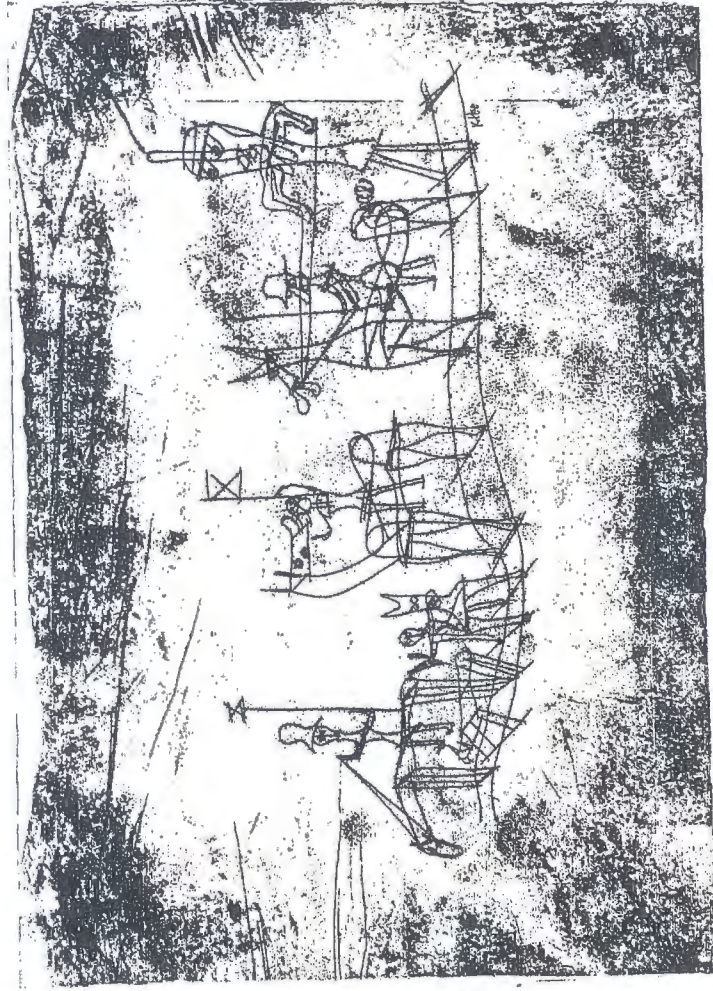
1910/11 Das schamlose Tier

Straßenszenen, Landschaften, Köpfe, bei denen ein rissiger Federstrich wässrige Flächen verschieden grauer Tönung so umreißt, daß der Eindruck skurriler Eigenwilligkeit sich mit dem einer unfarbigen, impressionistischen Gesamtwiedergabe verbindet. Das Gerüst der Dinge ist dabei ins Konstruktive und damit ins Unwirkliche umgeformt, die Verbindung des Einzelnen geschieht schon nach den Gesetzen einer persönlichen Auffassung von psychischen und formalen Zusammenhängen (Villa mit drei Figuren, Pariser Skizze, Die zwei Fassaden, Abb. bei Zahn und Hausenstein). Cézanne und Seurat haben plötzlich eine ebenso unerwartete wie subjektive Interpretation und Weiterführung erhalten, der frühe Matisse hat den Mut zu einer solchen neuen Synthese vielleicht gestärkt. Um 1910 entstehen daneben Feder-skizzen, die die Eigenmächtigkeit seiner graphischen Mittel soweit vorbereiten, daß zu den abstrakten Aufzeichnungen nur ein kleiner Schritt ist. Der Strich, scheint es, läßt sich gar nicht mehr die Zeit, ein Konkretum festzuhalten, er ist nicht deutlicher als ein bildhafter Gedanke, der plötzlich auftaucht und verschwindet. Da wird ein Mensch, ein Baum, ein Pferd zu einem bloßen Zeichen, das, an sich fast unverständlich, nur durch die Gesamtvision Körperlichkeit erhält. In diesen Jahren entstehen auch die Illustrationen zu Voltaires »Candide« (vgl. K. Wolff), die sich zu der gespensterhaften literarischen Persiflage wie der Traum zur Wirklichkeit verhalten. Es ist das einzige Mal, daß Klee für eine Aufgabe über längere Zeit hinweg eine bestimmte Form beibehält. Der Zwang äußert sich in der Zurückführung der abwechslungsreichen Vorgänge auf die Komposition weniger marionettenhafter Figuren, die in Proportion, Geste und Ausdruck von einer dämonischen Phantasie erfunden zu sein scheinen.

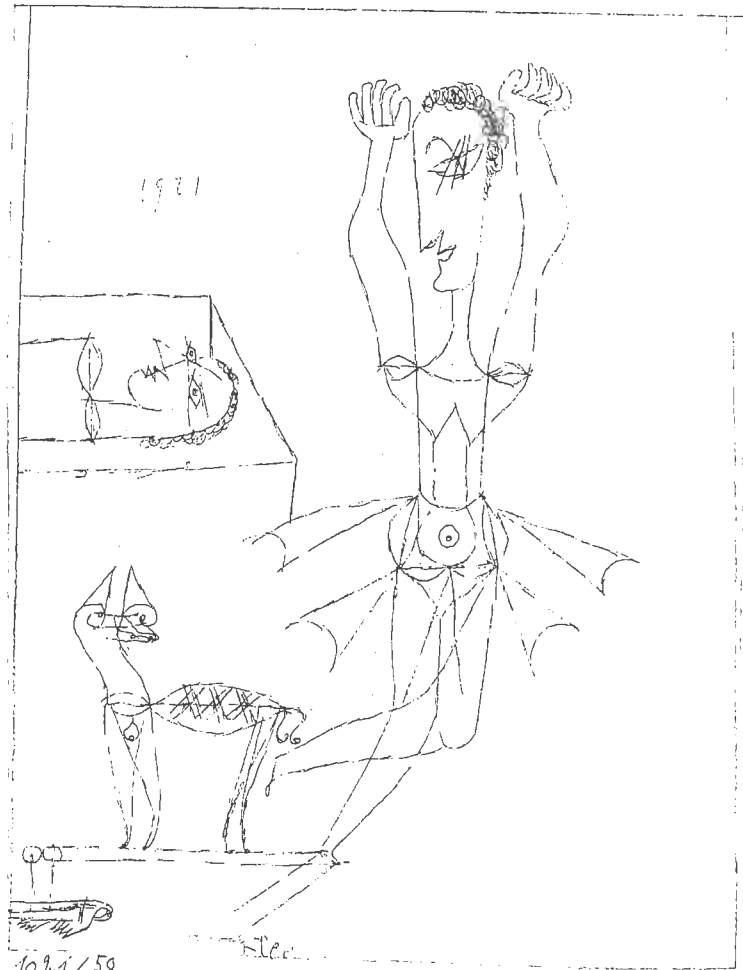
Um 1913 beginnt ein neuer Stil. Er ist bestimmt durch die Selbständigkeit und das Selbstschöpferische der graphischen Mittel und durch die Totalität der Einsichten in die Zusammenhänge der Wirklichkeit. Es ist nicht so, daß Klee Vorausliegendes verleugnete. Bis in die letzte Zeit greift er immer wieder einmal auf frühere Darstellungsarten zurück, aber unverkennbar ist der gewaltige Schritt vorwärts in das Gebiet der unbegrenzten Möglichkeiten einer zugleich konkreten und abstrakten Formenwelt. In den »Betrübten Polizisten«, 1913 (Abb.) bleibt Klee noch auf der Ebene einer heiteren Tatsachenumformung, die als Kehrseite seiner abgründigen Analyse und Neugestaltung in dauernder Veränderung das Werk begleitet. Wie Kopf, Körper und Uniform gleichwertige Stücke dieser Szene sind und die sonderbare Kreatur des Hundes das stachlige Liniengegitter der zwei Betrübten parodiert, ist Komik durch die Form, die in dieser Reinheit bei keinem außer Klee vorkommt. Das »Schiffsarsenal«, 1915 (Abb.) ist eine von den seltenen Zeichnungen, die dem Wirklichkeitsbild nahestehen und in der Überschneidung der Dinge eine räumliche Illusion vortäuschen. Nur in der Angleichung der Figuren an die Einzelheiten der Arsenalausrüstung und deren seltsamer Vereinfachung steckt der Wille des Erfindens. Unterdessen aber wächst in Klee die »aphoristisch vielverzweigte Graphik«. Ihre Elemente, Punkte, linearen, flächigen und räumlichen Energien sollen Formen ergeben, ohne sich selbst dabei zu opfern. Zeitlich nacheinander sollen sie sich zusammenfügen, denn das Werden des Bildes geschehe in der Zeit, und das Kunst-



werk sei in erster Linie Genesis, zeiträumlich. Diese Einstellung ergibt eine neue Art des Bildcharakters; wie auf östlichen Miniaturen entsteht der Aufbau aus dem Nach- und Ineinander der Darstellung und ihrer Formen, und der Betrachter muß auf eine neue Art diese Blätter lesen, deren Einheit er zunächst schwer sieht. Dazu tritt bei diesen Arbeiten die von Klee erstrebte Vielseitigkeit der Anschauung eines wirklichen oder vorgestellten Gegenstandes, die über den optischen Eindruck hinaus den anatomischen und physiologischen Bestand mitgeben will. Ja sogar noch mehr, ein Resonanzverhältnis, wie sich Klee ausdrückt, zwischen dem Ich und dem Gegenstand, von ihm aufgefunden in einer gemeinsamen irdischen Verwurzelung, die im Ich von unten ins Auge steigt, und in der kosmischen Gemeinsamkeit, die von oben einfällt; metaphysische Einsichten in die Probleme der Statik und Dynamik. Diese Synthese äußeren Sehens und inneren Schauens schafft Gebilde, die vom gewußten Bild eines Gegenstandes gänzlich abweichen und seinem Wesen doch nicht widersprechen. Als Beispiel eine Kleesche Bildbeschreibung »Was ein moderner Mensch, über das Deck eines Dampfers schreitend, erlebt«: 1. Die eigene Bewegung, 2. Die Fahrt des Schiffes, welche entgegengesetzt sein kann, 3. Die Bewegungsrichtung und Geschwindigkeit des Stromes, 4. Die Rotation der Erde, 5. Ihre Bahn, 6. Die Bahnen von Monden und Gestirnen drum herum. Ergebnis: ein Gefühl von Bewegungen im Weltall, als Zentrum das Ich auf dem Dampfer. Ein anderes Beispiel, »Ein schlafender Mensch«: Der Kreislauf des Blutes, die gemessene Atmung der Lungen, die zarte Funktion der Nieren, im Kopf eine Welt von Träumen, mit Beziehung zu den Schicksalsgewalten. Ein Gefüge von Funktionen zur Ruhe geeint. Das also wäre der Inhalt einer Darstellung für Klee. Und ihre formale Zusammensetzung: freie Elemente, Gruppierung zu Unterabteilungen, Aufbau zum Ganzen auf mehreren Seiten zugleich, bildnerische Polyphonie, Herstellung der Ruhe durch Bewegungsausgleich. Im höchsten Kreise: ein letztes Geheimnis. Ergebnis: Symbole, die den Geist trösten. Infantil nannte man die nach dieser Umsetzung des Stofflichen entstandenen Niederschriften und übersah, daß das Kindliche vor der Erkenntnis liegt, das Transzendente dahinter. Verglichen mit heutigen Arbeiten haftet den 1913/14 entstehenden Zeichnungen etwas betont Groteskes, Aristophanisches an. Staunenswert aber ist der rasch sich erweiternde Umfang der Gesichte und Begebenheiten. Es ist als ob Klee jetzt erst den Zugang zu seinem schöpferischen Selbst gefunden hätte, so übermächtig wächst die Freude am Schaffen. Was sich in nahezu 15 Jahren angesammelt hatte an Nicht-mittelbarem, an Visionen und phantastischen Erzählungen, das bricht sich Bahn in dem Augenblick, wo Klee die Fähigkeit entdeckt, mit den Mitteln einer neuen, mühsam vorbereiteten Zeichenschrift auch das Unwirkliche und Unsagbare auf dem Papier festzuhalten. Hier der »Topographische Plan einer kleinen Reise ins Land der besseren Erkenntnis«, zur Illustration des Zusammenhanges zwischen graphischen Formen und Inhaltlichem: Über den toten Punkt hinweg setzt die erste bewegliche Tat (Linie). Nach kurzer Zeit Halt, Atem zu holen (unterbrochene oder bei mehrmaligem Halt gegliederte Linie). Rückblick, wie weit wir schon sind (Gegenbewegung). Im Geiste den Weg dahin und dorthin erwägen (Linienbündel).



1925 77 Festzug auf Schienen  
Paul Klee. Festzug auf Schienen. 1925.



Paul Klee. Somnambule Tänzerin. 1921.

Ein Fluß will hindern, wir bedienen uns eines Bootes (Wellenbewegung). Weiter oben wäre eine Brücke gewesen (Bogenreihe)..... Treffen eines Gleichgesinnten (Konvergenz), allmählich Verschiedenheiten (selbständige Führung zweier Linien). Erregung beiderseits (Ausdruck, Dynamik und Psyche der Linie). Über Flußgegend Nebel (räumliches Element). Korbflechter kehren heim mit ihrem Wagen (das Rad), bei ihnen ein Kind mit den lustigsten Locken (die Schraubenbewegung). So zeichnet Klee. Er dringt vor bis in die Bezirke, wo das Leben entsteht, und von da aus ist es für ihn nicht schwer, jede Regung seiner Psyche zu notieren, sei sie nun bildhafter, nachdenklicher oder musikalischer Natur. Dem »Selbstmörder auf der Brücke« drängen sich im Augenblick des Absprungs alle gegenwärtigen und vergangenen Gedanken auf, der Punkt des Versinkens im Wasser, die Zeit; Menschliches geht über in Arabeske, Linienbeziehungen schaffen nur in der Phantasie vorstellbare Dinge. Pflanzliches und Tierisches sind keine wesentlichen Unterschiede mehr. Die »Leidenschaftlichen Pflanzen« tragen menschliche Züge, es kommt aber auch vor, daß Menschen zu Vögeln oder Gestirnen werden, oder gar zu spukhaften Schemen erstarren. Tierseelen, Abgeschiedene, Melodien, Schicksale, Träume stehen plötzlich greifbar auf dem Zeichenbogen, sogar Sprüche werden zu Bildern. Im »Geiste Hoffmanns« 1918 (Abb.) schreibt Klee eine Novelle, zusammengelassen durch eine phantastische Architektur, die dreifach gegliedert offenbar drei Bezirken der Erzählung entspricht. Es wäre müßig, den Vorgang mit einer Hoffmannschen Geschichte zu identifizieren, sie stammt von Klee selbst und verwendet Akzente, deren der Dichter nicht fähig ist. Da ist ein Herz, dreifach getroffen, die Fontäne darunter endet in einer Pfeilspitze, die die beiden Liebenden auf einer Brücke trifft. Die Wirklichkeit steht rechts und links von diesem Traum. In das retortenhafte Haus des Mannes führt von drüben eine Spirale, ihr Gedanke, ein Schiff ist auch da, und der Stern über ihrem Haus bedeutet sicher nichts Böses. Auch dann wäre er bei Klee eine mitschaffende Kraft. Damit ist der Reichtum der Beziehungen nicht erschöpft. An allen Stellen finden sich noch heimliche Verbindungen zwischen den Dingen, so daß die Auflösung des Diagramms wie bei Hoffmann ohne Rest nicht möglich ist. »Das schamlose Tier«, 1920 (Abb.) ist eine konkrete Phantasiegestalt Klees, zu der vermutlich ein Erlebnis die Anregung gegeben hat. Wie die beigegebenen Attribute, der Kopf, die Bäume, die gegenstandslosen Formen dazugehören, entzieht sich einer inhaltlichen Interpretation; hier ist die Grenze der Magie erreicht, vor der »das Licht des Intellekts kläglich erlischt«.

Die »Somnambule Tänzerin« 1921 (Abb.) ist ein seltenes Beispiel für das Ineinander wirklicher und erfundener Formen. Wie in einem Zug ist das Gerüst der Tanzenden hingeschrieben, wobei die Linie in Kopf, Armen und Beinen der Natur sich nähert, um in der Fassung des Körpers ins Arabeskenhafte abzubiegen. Dem prismatischen Oberkörper gliedert sich ein herzförmiger Leib an, in dessen Geometrisierung die Formen des Gewandes einbezogen sind, die Schultern bilden mit der Brust ein freies und doch ohne weiteres einleuchtendes Ornament. Die gleiche Durchdringung von freier und nachahmender Linie zeigt die Gestaltung des Hundes. Der Eindruck des Traumhaften, Unbewußten wird durch die Aufhebung der banalen



Logik und die Durchkreuzung zweier Darstellungsebenen in das schlechthin Geisterhafte gesteigert. »Der Festzug auf Schienen«, 1923 (Abb.) ist eine von den späten Schöpfungen aus froher Laune. Man denkt an Cervantes und Don Quichote; die Ritter sind von der traurigsten Gestalt, armselige Drahtfiguren, die Pferde Karussellchimären. Nicht in der Übertreibung liegt der Humor, sondern in der Erfindung der Einzelformen, die sich zu noch viel groteskeren Gesamtformen zusammenschließen. Wie so ein Pferd aus ein paar Linien zurechtgebogen ist und dabei Gesicht und Ausdruck erhält, ist ebenso überraschend wie der ganze Einfall. Eine aristophanische Komödie inmitten seiner ernsthaften Gespräche mit sich und der Welt.

»Die Kunst spielt mit den letzten Dingen ein unwissendes Spiel und erreicht sie doch.« Klee hat in den vergangenen zehn Jahren in zunehmendem Maße diesen letzten Dingen sich genähert, und noch gewinnt er immer neue Einsichten in die Zusammenhänge der sichtbaren und vorgestellten Wahrheiten und feinere Mittel, sie mitzuteilen. Daß er sich trotzdem nie in unkontrollierbare Bezirke verliert, daß er nie um einer Idee willen auch nur das Geringste an künstlerischer Präzision aufgibt, das verdankt er demselben Instinkt, der ihn als Musiker immer wieder zu Bach hinzieht, dem angeborenen Sinn für Sauberkeit in der Verwendung der jeder Kunst eigenen Mittel; der Klarheit seines intuitiven Schauens und der fortschreitenden Klärung seines metaphysischen Weltbildes.



Paul Klee. Die betäubten Polizisten. 1915.



Niederländische Miniatur um 1450.  
Ein Reisealtärchen der deutschen Kaiserin Eleonore.  
Berlin, Kupferstichkabinett.