

BLICK IN DIE ZEIT

WILL GROHMANN / PAUL KLEE UND DIE ANFÄNGE EINER HARMONIELEHRE IN DER KUNST

Der Künstler hat im 20. Jahrhundert die Reflexion nicht gescheut und vor dem Vorwurf des Intellektualismus keine Angst gehabt. Es ist bezeichnend, daß wir sowohl von den Malern Klee, Kandinsky und Marc aufschlußreiche literarische Aufzeichnungen über ihr Schaffen haben wie von den Musikern Strawinsky und Schönberg, den Dichtern Apollinaire und Gottfried Benn. Die Dichter gingen voraus. Seitdem Novalis von der „kühlen Besonnenheit“ des Dichters sprach, von der „Vereinigung der Phantasie und der Denkkraft“, seitdem Baudelaire und Mallarmé die Phantasie als die wissenschaftlichste aller Fähigkeiten definierten, ist bei dem Künstler der Wunsch nach Bewußtwerdung dessen, was er tut, nie ganz versiegt, aber erst seit 1900 wird die Reflexion so legitim, daß sie zu einem Teil des Gesamtwerkes wird.

Klees Jenaer Vortrag über seine Art zu schaffen, seine „Tagebücher“ und seine kunstpädagogischen Praktika am Bauhaus gehören genauso zu seiner Erscheinung wie das „Geistige in der Kunst“ und „Punkt und Linie zu Fläche“ zum Phänomen Kandinsky. Trotz des Altersunterschiedes – der Zeitpunkt des Starts ist fast derselbe – gehören die beiden als Freunde und Gegenspieler in der Kunst ihrer Epoche zusammen. Die Studierenden am Weimarer Bauhaus sprachen im Scherz von ihnen als von Schiller und Goethe, und in dem Scherz liegt mehr als ein Körnchen Wahrheit; denn Kandinsky war deduktiv veranlagt, Klee induktiv, Klee war wie Goethe im tieferen Sinne Realist, Kandinsky von Ideen beherrscht, bei Klee dominierte die Intuition, bei Kandinsky die Spekulation. Man könnte bei Strawinsky und Schönberg ein ähnliches Verhältnis konstatieren, und selbst für Apollinaire und Benn hätte es eine bedingte Gültigkeit. Auf alle Fälle ist der Realismus, mit dem Strawinsky in seiner „Musikalischen Poetik“ und Benn in den „Problemen der Lyrik“ von ihrer Arbeit sprechen, ebenso überzeugend wie Klees Art, den Prozeß seines Schaffens zu analysieren, und Schönbergs und Apollinaires Methode der „inneren Notwendigkeit“ entspricht deutlich der des „Geistigen“ Kandinskys.

Von Klee ist bis auf die Korrespondenz das gesamte literarische Werk jetzt publiziert, und die Briefe werden noch folgen. Ende 1956 erschienen die „Tagebücher 1898-1918“, von seinem Sohn herausgegeben (Verlag Du Mont Schauberg, Köln) und gleichzeitig die Vorbereitungen für seine kunstpädagogischen Vorlesungen am Bauhaus unter dem Titel „Das Bildnerische Denken“, herausgegeben von Jürg Spiller (Verlag B. Schwabe, Basel). Dieser Band druckt außerdem Klees kleinere Schriften wieder ab, den staunenswerten Beitrag über Graphische Elemente in Däublers Sammelbändchen „Schöpferische Konfession“ (1920), die Aufsätze „Wege des Naturstudiums“ sowie die „Exakten Versuche im Bereiche der Kunst“ (1923), das „Pädagogische Skizzenbuch“ (1925) und den posthum erschienenen Jenaer Vortrag von 1924. Nimmt man die Veröffentlichungen Klees mit denen Kandinskys zusammen, so haben wir das, was Goethe in der bildenden Kunst so sehr vermißte, einen Generalbaß, die Anfänge einer Harmonielehre.

Es ist bezeichnend, daß Klee sowohl wie Kandinsky musikalisch waren (Klee war auch ausübender Musiker), sich für Dichtung interessierten und Gedichte hinterließen, daß beide auf die Elemente zurückgingen und damit die gemeinsame Wurzel der Kunst berührten, und daß sie von einer Synthese träumten, Kandinsky vor einer Art Gesamtkunstwerk

(Bild, Ton, Wort), Klee von einem „Werk von einer ganz großen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet“. „Das wird sicher ein Traum bleiben“, fährt Klee fort, „aber es ist gut, sich diese heute noch vage Möglichkeit ab und zu vorzustellen. Es kann nichts überstürzt werden. Es muß wachsen... Wir fanden Teile dazu, aber noch nicht das Ganze.“

Kandinsky geht gewissermaßen von diesem Ganzen aus, wenn er im „Blauen Reiter“ schreibt: „Die Welt klingt, sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen“, und sie klingt im Werk des Künstlers weiter. Klee beginnt mit Beispielen. Die beiden kommen von entgegengesetzten Seiten und treffen sich in der Mitte ihrer Bahn am Bauhaus als Maler und Denker. Klee wird durch das Klima der Schule und den exakten Unterricht gezwungen, über vieles, auch Formales, nachzudenken, über Dinge, die er bisher nur intuitiv wußte, während Kandinsky durch das Zusammenleben mit Klee, den anderen Meistern und den Studierenden von der „Formfrage“, die ihn so intensiv beschäftigt hatte, zu der Wirklichkeit höheren Grades geführt wurde. Aber wenn Klee damals auch einmal einen „Kandinsky“ malte oder Kandinsky einen „Klee“ (quasi als Hommage), wurde der Unterschied der beiden besonders evident, indem bei Klee immer eine Assoziation hervortrat, bei Kandinsky diese beinahe trotzig vermieden wurde.

Klees „Tagebücher“ sind ein menschliches Dokument von hohem Rang, und sie enthalten zugleich tiefe Einblicke in seine künstlerische Entwicklung und den schöpferischen Akt. Als Mensch hat es Klee, wie man sieht, nicht leicht mit sich gehabt, schon als Kind nicht (er holt die Jugenderinnerungen bis zum Abitur eingangs nach). Er ist mit sich so wenig zufrieden wie mit seinen zeichnerischen und malerischen Versuchen, aber wie er sich im Leben nichts erspart und durch alles hindurch will, auch sehr problematische, z. B. erotische Situationen, schenkt er sich nichts in der Arbeit, um zum Ziel zu kommen. Seine Selbsterkenntnis ist zeitweise erschreckend. Mit 21 Jahren notiert er: „Meine Begabung ist in erster Linie formal“, aber beinahe gleichzeitig: „Ich spiegle bis ins Herz hinein... meine Menschengesichter sind wahrer als die wirklichen.“ Mit 22 Jahren weiß er bereits, daß er „mit dem Kleinsten beginnen muß, mit Beispielen, nicht Hypothesen“, und in Italien wird ihm klar, daß die beste Abwehr der Tradition die Ironie ist. In Rom liest er Goethes „Italienische Reise“, und er spürt damals auch schon eine gewisse Verwandtschaft mit dem Dichter in der Auffassung von Natur und Kunst, von Werden und Sein. „Überhaupt ist Goethe der einzige erträgliche Deutsche. So deutsch möchte ich vielleicht selber ganz gern sein.“

An Klees Entwicklung arbeiten Dichtung und Musik mit, er liest und musiziert viel und urteilt so sicher wie in der Kunst. „Laokoon ist nur in der Mache eine höchste Leistung“, und von den Malern ist Leonardo der einzige, der ihn angeht. Daß er sich für Voltaires „Candide“ begeistert und das Buch illustriert, charakterisiert seine Lebenseinstellung, die sehr viel weniger romantisch ist, als die meisten denken; wenn Romantik, dann Schlegels „Lucinde“ und E. T. A. Hoffmanns skurrile Phantasien. Von der klassischen Musik kennt er alles, zum Teil auswendig, er ist in München regelmäßiger Besucher der Oper und der Konzerte, er kennt auch die zeitgenössischen Musiker, aber er spielt am liebsten Bach und Mozart. Diese Komponisten sind seine Formlehrer, er übt frühmorgens eine Stunde Geige, wie andere zeichnerische Fingerübungen machen, und erlebt, wie alle Kunst nicht aus vorgefaßten Ideen kommt, sondern aus Tatsachenkenntnis und Satztechnik.

Klee erkennt sehr früh die Unterschiede zwischen sich und seinen Zeitgenossen, Kandinsky z. B. und Marc, und es ist beinahe erschreckend, wie er nach dem Tode des Freundes klar und sachlich dessen weltweite Verschiedenheit umreißt: „In Marc steht der Erdgedanke vor dem Weltgedanken (ich sage nicht, daß er sich nicht hätte dabei entwickeln können, und doch warum starb er dann?). Das Faustische in ihm, das Unerlöste... Ich suche nur bei Gott einen Platz für mich... meine Glut ist mehr von der Art der Toten oder der Ungebore-

nen. Kein Wunder, daß er mehr Liebe fand. Edle Sinnlichkeit zog wärmend ziemlich viele an. Marc war noch Spezies, nicht Neutralgeschöpf. . . Ich löse mich vorher ins Ganze auf. . . Der Erdgedanke tritt vor dem Weltgedanken zurück. . . Alles Faustische liegt abseits von mir. Ich nehme einen entlegenen ursprünglichen Schöpfungspunkt ein, wo ich Formeln voraussetze für Mensch, Tier, Pflanze, Gestein und für die Elemente, für alle kreisenden Kräfte zugleich. . . Kunst ist ein Schöpfungsgleichnis. Gott gab sich auch nicht mit den zufällig gegenwärtigen Stadien besonders ab.“ Bisher hat niemand Marcs und gleichzeitig Klees Anlagen so scharf zu fassen vermocht, wie er es 1916 getan hat, als Landsturmann, während er ein Munitionsmagazin bewacht.

Die „Tagebücher“ zu lesen ist ein Erlebnis wie die Lektüre der Tagebücher Delacroix' oder der Briefe van Goghs. Uns interessiert in erster Linie, was er über seine Kunst sagt, aber ein Musiker oder Dichter kann die Aufzeichnungen mit demselben Gewinn lesen wie der Maler oder der Kunstfreund. Was er 1905 über ein Konzert mit Casals schreibt, hat heute noch Gültigkeit, und der Bericht über seine Reise mit Macke und Moilliet nach Tunis ist eine kleine Dichtung. Genau zwanzig Jahre umfaßt der autobiographische Bericht, die Jahre, in denen Klee zu dem wird, was heute den Begriff Klee ausmacht. Er ist unvollständig ohne die Kenntnis der „Tagebücher“, sie öffnen den Zugang zu seinem Werk von der menschlichen Seite her und ermöglichen neue Aspekte der Kunst von der Universalität der ganzen Erscheinung aus. Erst im Umgang mit den numerierten und datierten Aufzeichnungen versteht man, wieso Klee zu dem einzigen deutschen Maler des zwanzigsten Jahrhunderts werden konnte, der dieselbe Weltgeltung besitzt wie Picasso. Die bei DuMont erschienene Ausgabe bringt eine Anzahl von Abbildungen, die bisher völlig unbekannt waren und die der Sohn Felix dem Verlag überlassen hat, Kinderzeichnungen, Familienbilder, Schrift- und Notenschriftproben, das einzigartige Buch ist auch ein schön gedrucktes geworden.

„Das Bildnerische Denken“ Klees, die Aufsätze und Vorlesungen gut herauszubringen, war ungeheuer schwierig. Herausgeber und Verlag haben das Äußerste getan, um das Werk durch Abbildungen, Hinweise auf Tagebuch- und Briefstellen, Anmerkungen usw. aufzulockern und Klees Gedankenwelt anschaulich zu machen. Es hat ca. 250, teils farbige, Wiedergaben und über 900 Reproduktionen von erklärenden Zeichnungen, wie sie Klee in seine Kladden eingezeichnet hatte. Er überließ ja auch im Unterricht nichts dem Zufall, er bereitete sich, wie er im ersten Semester an seine Frau in München schrieb, bis auf das letzte Wort vor. Dann stellte er sich vor die Studierenden hin und dozierte frei vor der Wandtafel, an die er während des Sprechens oft mit beiden Händen zeichnete.

Eine Vorstellung des Lehrgangs zu geben – er erstreckte sich über die ersten drei Semester und wurde während der zehn Jahre Bauhaus-Unterricht laufend präzisiert und ergänzt – ist ohne Abbildungen nicht leicht; er enthält die Grundlagen des gegenwärtigen Schaffens überhaupt und sollte im Unterricht der Kunstschulen verwendet werden. Natürlich spricht Klee von seinen persönlichen Erfahrungen und Erkenntnissen, aber da er auf Totalität ausgeht, sowohl was sein Verhältnis zur Wirklichkeit betrifft wie das zur Gestaltung, da er auf den Elementen aufbaut, ist seine Lehre für alle von Nutzen, auch für die, die andere Wege gehen. Was Linie ist oder Funktion oder Orientierung im Raum, ist nicht Ansichtssache, ist allgemein verbindlich, auch wenn jeder seine eigenen Schlüsse zu ziehen die Freiheit hat.

Klee wollte die Studierenden zu sich selbst bringen, indem er ihnen die Mittel an die Hand gab, die Grundlagen betonte, aber nicht Kunst lehrte. Daß „Kunst“ nicht lehrbar ist, darüber waren sich Klee wie Kandinsky am Bauhaus klar und sagten es auch. Sie hatten ja auch keine „Malklassen“, sondern waren Formmeister (im Gegensatz zu den Werkmeistern), und Klee betreute eine Zeilang die Klassen für Weberei und für Glasmalerei. Der Weg zum

Werk lief beim Schüler gleichzeitig über das Geistige wie über das Handwerkliche, und erst in Dessau, in der zweiten Epoche des Bauhauses, hatten Klee und Kandinsky „Malkünstler“, die regelmäßig kamen und ihnen ihre Arbeiten zur Korrektur vorlegten.

Man wundert sich manchmal, daß nicht mehr begabte Maler aus der Bauhaus-Lehre hervorgegangen sind und daß es zwar viele namhafte Architekten und Industriegestalter gibt, die von da kommen, aber wenig freie Künstler. Das ist vielleicht gar nicht so unverständlich, der Unterricht stand allen offen, auch den Architekten und Industriegestaltern, und die Lehre war hier leichter anwendbar als in der Malerei. Wenn Hindemith recht hat, daß Kunst zu 95 Prozent Saiztechnik ist und nur zu 5 Prozent Intuition, wenn Klee sagen konnte „Wir konstruieren und konstruieren, und doch ist Intuition eine gute Sache“, so ist auch die beste Lehre keine Garantie für Gelingen. Kunst ist Genie und nicht System, auch die gewissenhafteste Anwendung der Erfahrung anderer verhilft nicht zu einer eigenen großen Leistung. Einmal fragte ein Schüler den Meister, wie es wohl komme, daß seine Arbeiten nichts seien, obwohl er doch alle Anweisungen beherzige, und Klee gab die lapidare Antwort: „Genie ist der Fehler im System.“ Obwohl sich Klee also sehr wohl über die Grenzen des Unterrichts klar war, hat er sich ein Jahrzehnt lang dieser mühevollen Arbeit unterzogen, so lange, bis er diese Tätigkeit vor seiner eigentlich schöpferischen nicht mehr verantworten zu können glaubte.

Wie kann man einen Einblick in Klees „Bildnerisches Denken“ geben, wie klarmachen, was er unter aktiven, passiven und medialen Linien versteht, unter mehrdimensionaler Gleichzeitigkeit, unter dividueller und individueller Gliederung, unter bewegungsunendlicher Lösung, unter peripherer Farbbewegung? Was allein möglich ist, ist die Gedanken und Erfahrungen wiedergeben, die hinter den Wegleitungen und Lehrsätzen stehen.

Mit dem Kleinsten beginnen, das war die ursprüngliche Weisheit des jungen Klee gewesen, und wenn er, noch Soldat, 1918 den kleinen Aufsatz für die „Schöpferische Konfession“ schreibt, freut es ihn zu zeigen, wie er vorgeht, zunächst beim Zeichnen, denn hierin hat er die längste Erfahrung. Die Farbe hat ihn erst 1914 in Tunis überwältigt, aber das hinderte den Maler nicht, bis zu seinem Tode zu zeichnen. Von 9000 Nummern seines Œuvre sind 3500 Zeichnungen.

In dem kleinen Aufsatz von 1918 beschreibt Klee „unter Anlegung eines topographischen Planes eine kleine Reise ins Land der besseren Erkenntnis“. Und er beginnt: „Über den toten Punkt hinweggesetzt sei die erste bewegliche Tat (Linie). Nach kurzer Zeit Halt, Atem holen (unterbrochene oder bei mehrmaligem Halt gegliederte Linie). Rückblick, wie weit wir schon sind (Gegenbewegung). Im Geist den Weg dahin und dorthin erwägen (Linienbündel). Ein Fluß will hindern, wir bedienen uns eines Bootes (Wellenbewegung). Weiter oben wäre eine Brücke gewesen (Bogenreihe).“ Der kleine graphische Roman geht weiter. Klee trifft einen Gleichgesinnten (Konvergenz). Erregung beiderseits (Psyche der Linie), über einer Flußgegend liegt Nebel (räumliches Element). Korbflechter kehren heim mit ihren Wagen (Rad) und einem Kind mit den lustigsten Locken (Schraubenbewegung). Und dann resümiert Klee: Linien, Flecken, Flächen, getupft und gestrichelt, Wellen, Geflecht usw. „Die gute Sache als Leitfaden, selbst in Dickicht und Dämmerung.“ Wer hätte je einen künstlerischen Prozeß so einfach und anschaulich beschrieben. Form ist für Klee die Sprache eines menschlichen Geschehens oder auch einmal eines physiologischen Prozesses – „Ein blühender Apfelbaum, seine Wurzeln, die ansteigenden Säfte, sein Stamm, der Querschnitt mit den Jahresringen, die Blüte, ihr Bau, ihre sexuellen Funktionen, die Frucht, das Gehäuse mit den Kernen. Ein Gefüge von Zuständen des Wachstums.“

Kunst verhält sich nach Klee zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist. Sie spielt mit den letzten Dingen ein unwissend Spiel und erreicht sie doch! Der formale Kosmos, den er schafft, weist mit der

Schöpfung solche Ähnlichkeit auf, „daß ein Hauch genügt, den Ausdruck des Religiösen, die Religion zur Tat werden zu lassen“.

Die Grundlage ist die Orientierung auf der natürlichen und auf der formalen Ebene. In den „Wegen des Naturstudiums“ beschreibt er das Geviert von Künstler und Gegenstand, Erde und Kosmos. Der frühere optische Weg wird erweitert, der Gegenstand auch von innen gezeigt (die Schnittflächen, das Anatomische), noch mehr, seine Lebensfunktionen (das Physiologische) und die Gesetze seines Lebens (das Biologische) werden in die Darstellung einbezogen, darüber hinaus seine irdische Verwurzelung und seine kosmische Gemeinsamkeit (Statik und Dynamik). Die Beziehung zwischen Ich und Welt wird total, und was entsteht, sieht zwar anders aus als die bekannte Wirklichkeit, widerspricht ihr aber nicht vom Totalitätsstandpunkt. Der Betrachter muß nur verstehen, daß Kunst nicht Natur ist, sondern wie Natur, daß Kunst eine spezifische Dimension ist, daß Linie, Farbe, Maß, Gewicht, Qualität zu autonomen Gebilden zusammenschließen, die man abstrakt Konstruktionen nennen könnte, konkret Gegenstände oder Gestalten, je nach der Richtung der herangelockten vergleichenden Assoziation.

Wenn nämlich aus abstrakten Elementen Gebilde höherer Gliederung sich ergeben, entsteht unbeabsichtigt eine Vergleichsmöglichkeit zwischen ihnen und der Natur, es tritt eine Assoziation auf, „welche die Rolle des Verführers zu einer gegenständlichen Deutung spielt“ (Jenaer Vortrag 1924). Der Betrachter sucht andere Ähnlichkeiten, direkte und optische, denn er hält die Formen der Natur für endgültig. Klee nicht, er sieht sie im Werden, sie waren schon anders und werden eines Tages wieder anders sein. Der Betrachter geht von den Form-Enden aus, Klee von den Anfängen, und sieht „an Stelle eines fertigen Naturbildes das allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis“. Und der Künstler bewegt sich auf den natürlichen Schöpfungswegen, das ist seine Formschule. Die optische Erscheinung ist für ihn ein zeitlich und örtlich getrennter Sonderfall. Kunst ist Genesis wie die Natur, deshalb läßt Klee entstehen, wachsen; seine Ausdrucksmittel sind wie Lebewesen und schaffen ein Lebendiges, das ihn „plötzlich anblickt“. Dann ist das Bild so gut wie fertig, und es bedarf meist nur noch weniger Striche, um es zu vollenden.

Es kann bei dieser Prozedur nichts Unrichtiges herauskommen, denn Künstler und Natur bauen vom Ursprung her auf, und ein unbekannt Gesetzliches im Objekt entspricht einem unbekannt Gesetzlichen im Subjekt, wie Goethe sich ausdrückte. Seine Gestaltlehre, seine Morphologie stimmt bis in Einzelheiten mit den Gedankengängen Klees überein. Nur sah der Dichter die Entwicklung von der Natur, der Maler von den Elementen seiner bildnerischen Tätigkeit her. Einige Sätze aus den „Tagebüchern“ könnten von Goethe geschrieben sein, so die Worte, daß „im äußersten Blättchen Analogien zur totalen Gesetzgebung sich mit Präzision wiederholen“. Das Vergleichbare in Natur und Kunst ist nicht die Sache, sondern der Prozeß und das Gesetz. Ganz ähnlich sucht Kandinsky nach dem Gesetzmäßigen, und was er „Komposition“ nennt, ist eine Entsprechung von Gestaltung und Kosmos. Nur ist sein Blick mehr auf die Harmonie der Welten, den Makrokosmos gerichtet. Nicht abschließend, denn schon in den autobiographischen „Rückblicken“ (1913) deutet er morphologische Gedanken an, und 1926 führt er in „Punkt und Linie“ diese Gedanken weiter aus, indem er von Variationen spricht, die „aus dem einen Prinzip des konzentrischen Aufbaus herausgeholt werden“.

Als Klee 1921 mit den Vorlesungen am Bauhaus begann, war ihm vieles noch nicht so klar wie später, er legt auch das Hauptgewicht auf die praktische Anleitung. Gerade weil der Unterricht nicht auf eine Malklasse eingestellt war, sondern auf Gestaltung im weitesten Sinne, mußten Klee wie Kandinsky von den Voraussetzungen des Bildnerischen ausgehen, dabei aber jede Art von Formalismus im Keime ersticken, denn Formalismus ist Form ohne

Funktion. Wenn Klee z. B. die Begriffe Aktiv-Passiv-Medial erläutert, greift er zum sprachlichen Vergleich: ich fälle, ich falle, ich werde gefällt (vom Baum), bei der Gewichtsstruktur geht er vom Schachbrett mit seinen hellen und dunklen Feldern aus, bei der individuellen Gliederung vom Goldenen Schnitt. Den Begriff der Funktion erläutert Klee am Zusammenwirken von Knochen, Sehnen und Muskel, und er läßt seine Schüler die Funktion von Rad und Hammer bei der Wassermühle untersuchen (graphisch, nicht naturalistisch) oder den Kreislauf des Blutes (Herz, Blut, Lunge). Bei der Perspektivlehre trennt er die Logik von der Psychologie und geht von der aufrechten Haltung, dem „Stand des Animals“ aus. Die Waage führt ihn zum Gleichgewicht, zum Seiltänzer und zum Turmbau, das Lot, auch ein Symbol des statischen Gebietes, bringt ihn auf die Beobachtung der dynamischen Vorgänge in Wasser und Luft. Unter den Symbolen der Bewegungsformung (Formung, nicht Form) beschreibt er Kreisel, Pendel, Kreis, Spirale und Pfeil, und wie er das Wesen des Pfeiles beschreibt, ist erhellend für seine ganze geistige und kunstpädagogische Haltung: „Der Vater des Pfeils ist der Gedanke: wie erweitere ich meine Reichweite dorthin? über diesen Fluß, diesen See, jenen Berg! Die ideelle Fähigkeit des Menschen, Irdisches und Überirdisches beliebig zu durchmessen, ist im Gegensatz zu seiner physischen Ohnmacht der Ursprung der menschlichen Tragik. Dieser Widerstreit von Macht und Ohnmacht ist Zwiespältigkeit menschlichen Seins. Halb Beflügelter, halb Gefangener ist der Mensch. Der Gedanke als Medium zwischen Erde und Welt. Je weiter die Reise, desto empfindlicher die Tragik. Bewegung werden zu müssen und nicht schon zu sein! Der Verlauf entspricht. Wie überwindet der Pfeil die reibende Hemmung? Nie ganz dorthin zu gelangen, wo Bewegung ohne Ende! Die Erkenntnis, daß da wo ein Anfang, nie eine Unendlichkeit. Trost: Ein wenig weiter als üblich! als möglich? Laßt euch beflügeln, ihr Pfeile, damit ihr trefft und mündet, wenn ihr auch ermüden und nicht münden werdet.“ Die wechselseitige Durchleuchtung von Natur und Geist, Wirklichkeit und Abstraktion erlaubt ihm wechselseitige Projektionen, so daß er sogar von dem „Tod eines Dreiecks“ sprechen kann.

Klee geht weder von der Natur noch von der reinen Formerfindung aus, seine bildnerischen Mittel kommen aus einem Zwischenreich. Deshalb kann er die Gestalten, die er schafft, am Ende identifizieren, benennen, und er will das auch, im Gegensatz zu Kandinsky, der seit der Blauen-Reiter-Zeit Titel vermeidet, aus Sorge, den Erlebnisraum des Betrachters einzuengen und die Mehrdeutigkeit des Werkes zu unterbinden. Klee hätte diese Sorge nicht, er gab auch rein „abstrakten“ Bildern Namen, meist solche, die von einer Assoziation ausgehen und den Betrachter nicht hindern, die Ambivalenz der Gestalten zu respektieren.

Jürg Spiller hat das nachgelassene pädagogische Material mit größter Sorgfalt und Intelligenz geordnet und eine schwere Aufgabe gelöst. Er hat die Vorlesungen für sich gelassen, aber hinzugefügt, was dazugehört, und er hat die übrigen Aufzeichnungen unter „Begriffliches zur Gestaltungslehre“ vorausgeschickt, dabei das bereits Erschienene wieder abgedruckt. Auf diese Weise sieht am Anfang die „Unendliche Naturgeschichte, das Wirken der lebendigen Kräfte“ (Kosmogonie, Zeugung, Räumlich-Körperliches ab ovo). Der dritte Abschnitt heißt „Genesis der Form; Bewegung liegt allem Werden zugrunde“, der achte „Reinheit ist abstraktes Gebiet (Abstrakt malen heißt nicht abstrahieren, sondern Herauslösen bildnerisch reiner Beziehungen)“. Das Inhaltsverzeichnis geht in die Einzelheiten hinein und erleichtert die Benützung des Buches ungemein. Die größte Hilfe sind aber die kommentierenden Ergänzungen und Marginalien, die Spiller dem Text zufügt, teils eigne, teils solche von Klee, aus den Tagebüchern und Briefen, Aufsätzen und Zusätzen, auch von Studierenden wie Petra Petitpierre überlieferte. (Petitpierre hat soeben ihre Nachschriften „Aus der Malklasse von Paul Klee“ bei Benteli, Bern, veröffentlicht.) Vor allem aber kommentiert Spiller den Text außer mit Klees erklärenden Zeichnungen mit Klees Bildern, farbigen Blättern und selbständigen Zeichnungen. Er erklärt also Klees Text durch

die Bilder und die Bilder durch den Text. Ein sehr kühnes Verfahren, das aber geglückt ist. Bekannte Werke erhalten durch den Zusammenhang im Ganzen der Lehre plötzlich ein neues Gesicht.

Wer Klee kennt, wird aus der „Pädagogik“ neue Einsichten gewinnen, wer Klee wenig oder nicht kennt, kann das Buch als eine Harmonielehre des bildnerischen Schaffens lesen. Es erhellt aus dem Studium der „Pädagogik“ aber auch, wieso Klee im Laufe der Jahre von Schema zu Schema, von Konzeption zu Konzeption kam. Es war die Verlagerung des Schwerpunktes innerhalb der Harmonielehre, die ihn einmal diese, ein andermal jene Art des Entwurfs wählen ließ, um so lange mit ihm umzugehen, bis er unergiebig wurde und einem anderen Platz machte.

Es gibt im Nachlaß eine große Anzahl von Zeichnungen, die rein mathematisch aussehen und zeigen, wie intensiv Klee auch nach dieser Seite hin interessiert war. Er las mathematische Bücher, auch schwierige, mit großer Leichtigkeit und erfreute sich an Berechnungen wie an musikalischen Zahlenverhältnissen. Von diesen Blättern, etwa von der Folge „Sekundäres auf der Grundlage des Kreises (Ellipse, Parabel, Hyperbel, Rollkurven, Konchoide)“, konnten nur wenige aufgenommen werden. Dafür, und das war wichtiger, hat Spiller die im Unterricht gestellten Aufgaben für die Schüler berücksichtigt, aus deren Lösung sich neue Gesichtspunkte ergeben. Klee war so bescheiden einmal zu sagen, eigentlich hätte er Schulgeld zahlen müssen, nicht die Studierenden, soviel habe er von ihnen gelernt.

Einen „Behelf zur Klärung“ nennt Klee seine Lehre, und er schreibt: „Wir schienen ruhig zu tun, wonach uns ist. Ich wollte die kontrollierbaren Dinge geben und hielt mich einzig an mein Inneres.“ Es ist dieses Innere, das den unendlichen Reichtum der kontrollierbaren Dinge ermöglichte. Kontrollierbar waren sie für ihn, für die anderen sehr geheimnisvoll, denn Klee zog ja auch die Teile des schöpferischen Tuns heran, die sich „während des Fortschritts einer Arbeit im Unterbewußtsein vollzogen“.

Ganz im Hintergrund der „Theorie“ steht Klee der Philosoph. Er hätte sich selbst nie so genannt, und vielleicht müßte man eher von einem Weisen sprechen. Weisheit war in ihm von Anfang an, und Anfang und Ende berühren sich, wenn man an das „Requiem“ denkt, das er in den letzten Lebensjahren malt, und an einen Satz vom Beginn seiner Laufbahn: „Ich philosophiere über den Tod, der gut macht, was im Leben nicht zum Abschluß gelangt. Die Sehnsucht nach dem Tod nicht als Verzicht, sondern als Streben nach Vollkommenheit.“ Durch die Veröffentlichung des literarischen Werkes wird Paul Klee als einziger Maler unseres Jahrhunderts zu einer Persönlichkeit, die nach allen Seiten ausstrahlt, die alle angeht und für ihre Epoche steht.