Paul Klees grosses Spätwerk

Autor(en): **Ueberwasser, Walter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **52 (1965)**

Heft 12: **Fünf Bauten ; Paul Klees Spätwerk**

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-40538

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Walter Ueberwasser

Paul Klees großes Spätwerk

Obgleich nun schon ein Vierteljahrhundert verging, seitdem Paul Klee die Pinsel aus den nimmermüden Händen legte, wird doch einmal der Tag kommen müssen, daß man den mindestens zweitgrößten Maler unserer Zeit wirklich zu «sehen» beginnt. Schafft doch kein Künstler über 8926 klar fundierte Werke und trägt jedes nach strengen Kriterien katalogisierend ein, ohne daß ihn dazu mehr als bloß spielerische Laune drängte. Auch die Mannigfaltigkeit der freilich oft bewußt verrätselten Titel bekundet dasselbe. Die gern den Freunden vorgelegten «Bilder» ergaben ja zugleich das stumme «Gespräch» des schweigsamsten Malers.

All das müßte eigentlich von selbst darauf führen, daß jene Werke nicht bloß hohe Qualität, sondern darüber hinaus geistige Substanz besitzen. Just diese aber übersah man gern. Vielleicht war man in den zwanziger Jahren ebenso dazu gezwungen wie Klee selber, der «anstelle eines fertigen Naturbildes das allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis» vortragen zu dürfen hoffte. Dann mochte es ein Gebot der Stunde sein, das auch bei Klee immer neu überraschende rein «Künstlerische Wesen» (wie man es bei den Impressionisten anzuerkennen lernte) so hervorzuheben, wie wenn alles 'andere' nur nebensächlich einherginge. Verstand man auch nicht, so lernten die Betrachter wenigstens ein unerhört erweitertes «Genießen». Dennoch drängen mindestens drei Gründe zu einer intensiveren Betrachtung von Klees letzten großen Werken.

Picassos Erklärung

Erstens hat schon Picasso nach seinem Besuch bei dem schwerkranken Maler im Jahre 1937 seine Eindrücke in zwei Worte zusammengefaßt: «Pascal – Napoléon!» Das kann aber kaum anderes heißen, als daß Picasso den Namen Pascals im Sinne eines Etiketts für größte, weltweite Dinge brauchte, sowie daß Klee jene gewaltigen Ziele, Bewegungen und Gegenkräfte auf höchster Ebene mit einer Überlegenheit ins Gefecht führte wie Napoleon seine Schlachtordnungen.

Deutungs-Widersprüche

Zweitens enthalten die zum Teil im persönlichen Kontakt mit dem Maler gewonnenen, freilich erst nach 1950 erschienenen Klee-Monographien und -Schriften angesichts der Spätwerke so erschreckende Irrtümer, daß ein Buch dem andern und dritten, vierten und fünften widersprach. Ein folgenschwerer Irrtum ist schon bei der «*Landschaft mit gelben Vögeln*» von 1923 festzustellen: Schilderte Klee doch, wie da zwei gelbe Vögel (in der abgesonderten linken Bildhälfte) sich um die eben aufgeblühte 'weiße Lilie' und deren 'grünen Stempel' bemühen (bei Grohmann: Tanne). Danach entdecken die beiden Vögel im rechten Bildteil die nun herangereifte, weiße Samenkugel zwischen dem breit enfalteten Lilienkelch. Nach vollendetem Besuch erheben sich die beiden Vögel (sogar chagallisch umgekehrt!) zu anderen Regionen. Offensichtlich hat also Klee die (deshalb punktierten!) gelben Vögel als Symbolträger gelben Pollens aufgefaßt. Die Möglichkeit zu solchen «zeitlichen Entwicklungen» kannte sowohl die antike wie die mittelalterliche Malerei in ihren Diptychen und Triptychen. Ausdrücklich hat aber Klee jene (schon in Kinderzeichnungen geübten) Zeit-Entfaltungen auch für die moderne, nachperspektivische Malerei gefordert und vertreten. Schon 1914 notierte Klee:

«Hie Werk, das wird (zweiteilig).

Hie Werk, das ist!»

Nun sind aber just die großen Werke von 1938, wie die «Rote Weste», der «Reiche Hafen», das «Vorhaben», die «Insula Dulcamara», sowie andere Spätwerke wirkliche Zwei- und Drei-Schicksalsbilder! Ohne Kenntnis ihrer besonderen Kompositionsweise mußte folglich horrender Unsinn die Folge sein. Will Grohmann half sich, indem er die nun bis zu 175 cm breiten Gemälde fast ohne Worte in der Briefmarkengröße seines Kataloges unterbrachte. Georg Schmidt kam (infolge rechts-links statt links-rechts aufgefaßter Kompositionen) nur mit Vermutung entsetzlicher Todesängste zurecht. Frau Giedion-Welcker näherte sich dem Kompositionellen sicherer, doch ohne die bildeigene Durchführung zu erkennen.

Folgenschwerer wirkte aber der (an die deutschen Editionen angeschlossene) französische Text von G. di San Lazzaro. Leichtflüssig, doch ablehnend gegen die Spätwerke geschrieben, gerieten selbst die bei uns noch bewunderten Werke auch dort in den 'wachsenden Briefmarkenkatalog'. Schon 1958 in München verdeutscht herausgegeben, wurde der Knaur-Klee zum gelesensten Klee-Buch. Subtiler ist die «Biographisch-kritische Studie» des Italieners Nello Ponente, mit höchsten Auszeichnungen für das «Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber» von 1922. Eine «Kraft ist darin wirksam», die «weit über die Form hinaus wie ein Bruch durch die Materie geht». Insbesondere habe die «Einführung von Druckbuchstaben weder eine Bedeutung als Symbol oder plötzliche Erscheinung». Dazu wäre beizufügen, daß Klee den Titel einer 'Kammersängerin' witzigerweise dem Dienstmädchen zuteil werden läßt, dessen Liebesschreie «a, e, i, o, u» sich mit den zerfetzten 'rosa-silbernen' Tapeten und deren nächtlichen Besuchern vereinigten. Immerhin wurden aus dem Spätwerk des Malers wenigstens neun Bilder, darunter die «Zeichen in Gelb», das «Vorhaben» sowie die «Ernste Miene» und «Finstere Bootsfahrt», wieder zu Ehren gezogen (deutsche Ausgabe Skira 1960).

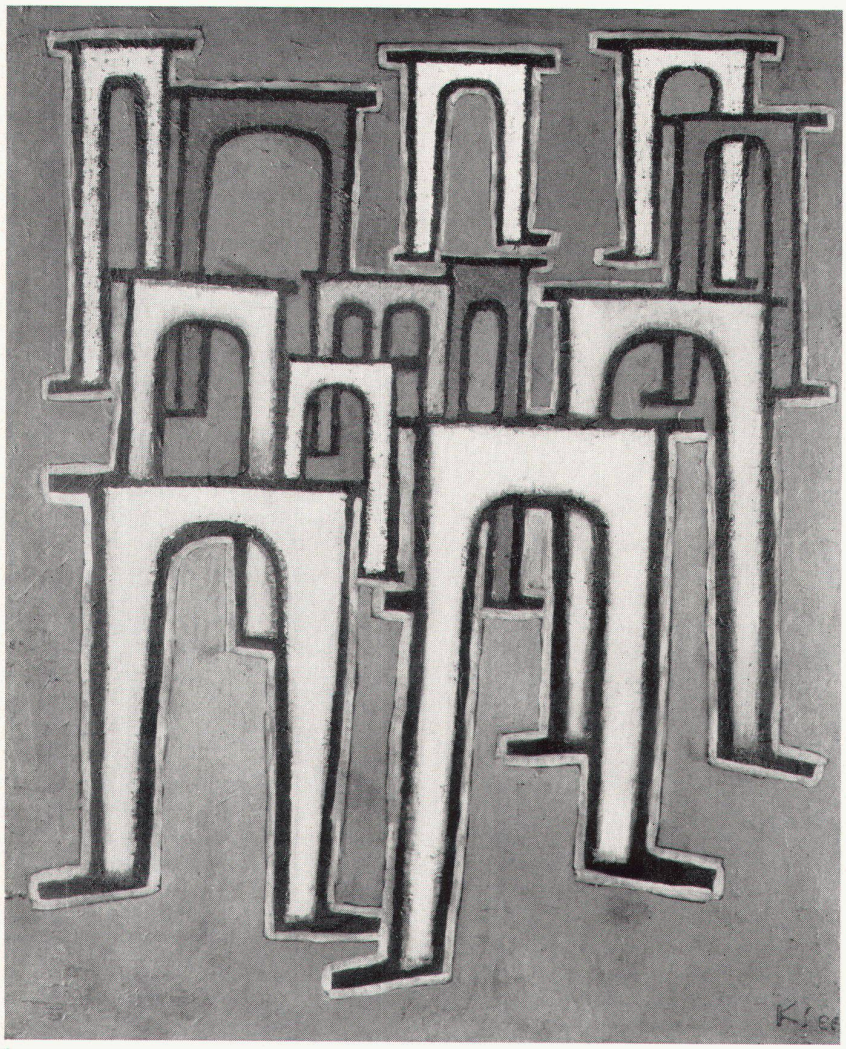
Klees eigenste Aussagen

Drittens aber liegen seit 1956 Klees eigenste Aussagen in dem Lehrwerk «Das bildnerische Denken» vor, mit dem der neue Meister an den Bauhäusern von Weimar und Dessau die jungen Architekten und Schüler von 1921 bis 1930 zum aufmerksamsten Sehen und Darstellen «bildnerischer Vorgänge» erzog und weckte. Wie Klees erste Unterrichtstunde vor einem «Laubblatt» auf die Vorgänge von Knospung, Stengel- und Adernbildung und das Netz der Blattfläche einging, haben seine Schüler später als fast unfaßbar großartige Aufschlüsse bekundet. Zur Frage des «Gegenständlichen» führte Klee inmitten seiner Jenaer Ausstellung 1924 aus: «Der Streit dreht sich demnach weniger um die Existenz der Gegenstände als um das jeweilige Aussehn des Gegenstandes in seiner Art ... Ich habe die Berechtigung des gegenständlichen Begriffes im Bilde zugegeben und damit eine neue Dimension erhalten» (S. 90). Als Dimension kommt damit zuallererst die waagrechte, möglicherweise bis zum Diptychon ausgedehnte Reihung in Frage.

Zu den Objekten gehören aber bei Klee «im Gegensatz zur ganz irdischen Welt» auch die «Zwischenreiche». «Lasse ich diese erdfeindlichen Kräfte besonders weit schwingen, bis hin zum großen Kreislauf, so gelange ich zu jener Romantik, die im All aufgeht ... Desto mehr prägt sich an der Stelle eines fertigen Naturbildes das allein wesentliche Bild der *Schöpfung als Genesis* aus» (S. 92).

Geradezu urverwandt erscheinen dazu Aufzeichnungen Leonardos wie die folgenden: «Die Kunst des 'disegno' ist von solcher Vortrefflichkeit, daß sie nicht nur die Schöpfungen der Natur erforscht, sondern unendlich viel mehr als die Natur hervorbrachte» (Trattato della Pittura, Lu.). Und im Codex Atlanticus (345): «Wer möchte es glauben, daß ein so ganz kleiner Raum die Bilder des Weltalls zu fassen vermöchte!» Merkwürdigerweise ahnte der junge Klee schon 1901 in Rom die innere Verwandtschaft: «Von diesem Mann stammen die höchsten Leistungen in der Malerei, das sagt mir schon jetzt mein Dämon.»

«Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen strebend», gesteht Klee am Ende jenes Vortrags: «Manchmal träume ich ein Werk von einer ganz großen Tragweite durch das ganze elementare,



1

1
Paul Klee, Revolution des Viaduktes, 1937. Öl. Kunsthalle Hamburg
Révolution du viaduc. Huile
Revolution of the Viaduct. Oil

gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet! Das wird sicher ein Traum bleiben, aber es ist gut, sich diese heute noch vage Möglichkeit ab und zu vorzustellen ...»
«Es kann nichts überstürzt werden. Es muß wachsen, es soll hinaufwachsen, und wenn es einmal an der Zeit ist, jenes Werk, desto besser! Wir müssen es noch suchen. Wir fanden Teile dazu, aber noch nicht das Ganze. Wir haben noch nicht diese letzte Kraft dazu, denn: uns trägt kein Volk ...»
Trägt uns wirklich kein 'Volk', keinerlei neue, jeden Tag gründlicher erschütternde Frage nach den Quellen ewiger Menschlichkeit? Wohl drohte das bisher unklare Hinundher-Werweißen die Vorstellung dessen, was uns Paul Klee mit seinen Werken hatte sagen wollen, erst recht zu verwirren. Dennoch will es mir scheinen, daß das Vierteljahrhundert Zwischenzeit ungeheuer an uns gerüttelt hat. Wie intensiv ist eben noch die Basler Ausstellung «Der späte Klee» durch vier Monate voll von andächtigen Besuchern heimgesucht worden! Wir haben kein Recht mehr, an den Spätwerken Verbotstafeln aufzuhängen, bloß weil einige von uns nicht den Weg zu seinen großartigen Bildern gefunden hatten.

«Revolution des Viaduktes», 1937

Damals entstand das in der Hamburger Kunsthalle hängende Bild, das zuvor den Namen «Abwanderung der Brückenbogen» bekannt war. Zwölf kopf- und rumpflose Männer stürmen aus dem Bild heraus, beinahe in uns hinein! Die Reaktion, daß man 1954 von «Marschieren im damaligen Deutschland» sprach, konnte kaum ausbleiben (Grohmann, S. 318). Noch direkter 1960 von «dröhnenden braunen Kohorten» als «Angsttraum unausweichlich auf uns zuschreitender Gewalttat» (Georg Schmidt, S. 45). Nur wurde bei jenen, damals begreiflichen Assoziationen vergessen, daß die hoch über die Aare führenden «Brücken» schon das Kind Paul Klee zutiefst beschäftigt hatten. Noch der Landsturmmann Paul Klee malt 1917 in Gersthofen die «Himmelssäule» mit Sonne, Mond und Sternen, überwölbt von der auf höchster Säule ruhenden Doppelarkade mit dem Antlitz des Schöpfers! 1918 folgt ein abendrotglühender, von hohen Pfeilerarkaden durchzogener Wald als Ausdruck der darin waltenden Kräfte: «Mit dem Adler» über dem großen Mittelbogen und dem Gottesauge darinnen. Noch großartiger wurde das (schon im Briefblockformat monumentale) Friedensbild «Mit der Taube»: Da queren fünf uralt gewaltige «Viadukte» aus allen Jahrtausenden über das große Meer. Ägyptische Segelbarken und modernste Motorschiffe gleiten hindurch. Damals waren also «Viadukte» ein stärkster architektonischer Ausdruck für die Urverbundenheit von Gottheit, Menschen und Völkern.
Ganz anders 1937! Der berühmten «Revolution des Viaduktes» gingen im selben Jahre vier Variationen mit höchsten Arkaden auf unterwühlten, fast einstürzenden Pfeilern voraus, oder mit dem nicht umzubringenden Untier in der tiefen Schlucht. Zuletzt kam das Meisterwerk der «Abwanderung» zustande, in welcher Klee in direkter Abstraktion, nur mit dem Objekt der Brücke selber die Zer-Setzung uralter Brückenverbundenheit kundgab.
Von «braunen Kohorten» kann dabei keine Rede sein; schon gar nicht, wenn just ein zitronengelber Kopfloser dem *braunen* Nachbarn das Bein stellt. Beinstellen während des Jagens nach Erfolg hat überhaupt das Verhalten der verschiedenen Partikularen, die in jenem Augenblick zu 'Konkurrenten' wurden, bestimmt. Selbst das Farbenproblem der Komposition wird von den aktiven wie den passiven Farben dirigiert. Auf trübviolettem Grund vermögen die Gelbroten und Lichtgelben sich (obgleich zurückgesetzt) vor die passiven Farben Rot und Braun zu drängen.
Damals brach in Klee die Einsicht durch, daß selbst die Viadukte großer menschheitlicher Planung zu Dienern übelster geschäftlicher Konkurrenz entwürdigt wurden. Konkurrenz auf allen und jedem Gebiete sei zum entscheidenden Merkmal der menschlichen Gesellschaft geworden.
Wer Klees Kompositionen verstehen will, wird immer auf die Motivreihen zurückgreifen müssen. Zu Klees Urbildern gehört bestimmt die «Brücke»!

2

«Rote Weste», 1938

Die «Rote Weste» (in der Staatlichen Kunstsammlung des Landes Nordrhein-Westfalen) «ist eine Art Zirkus-Akt; die großzügige Verschränkung der Formen bedeutet Zauberkunststücke und Tiere». Das ist alles, was wir zur Roten Weste erfahren (Grohmann, S. 326). Den freilich scherzhaft gebrauchten Bildtitel verwendet Klee als Chiffre, um dem Betrachter die eigene Entdeckung überlassen zu können. Womöglich sollen wir schon vor dem Ausdruck «Weste» (den Klee im Anschluß an ein berühmtes Cézanne-Bildnis brauchte) stutzig werden: «Das ist doch keine Weste, ist ein roter Mantel. Ein Mantel? unmöglich! Der junge Herr trägt ja eine Krone, also ist's ein Purpurmantel!» Mit Zirkusakten und dergleichen hat das allerdings nichts mehr zu tun!

Vielmehr stellt das (vornehmlich in der altchristlichen Kunst gebrauchte) senkrecht gestaffelte Diptychon in seinem oberen Teile deutlich einen jungen, sitzenden König dar, der mit der rechten Hand seine Vögel aus dem Käfig zum Auskundschaften auffliegen läßt. Zurückkehrend geben sie schlimmen Bericht von unheilsvollen, düstern Wolken, die sie durchjagten. Doch will der König nichts von dem ihm ins linke Ohr Gesagten wissen.

«Wehe dir Land, des König ein Kind ist!»
spricht der «Prediger» 10, Vers 16, und Vers 20:

«Fluche dem Könige nicht in deinem Herzen;
denn die Vögel führen die Stimme und, die
Fittiche haben, sagens nach ...»

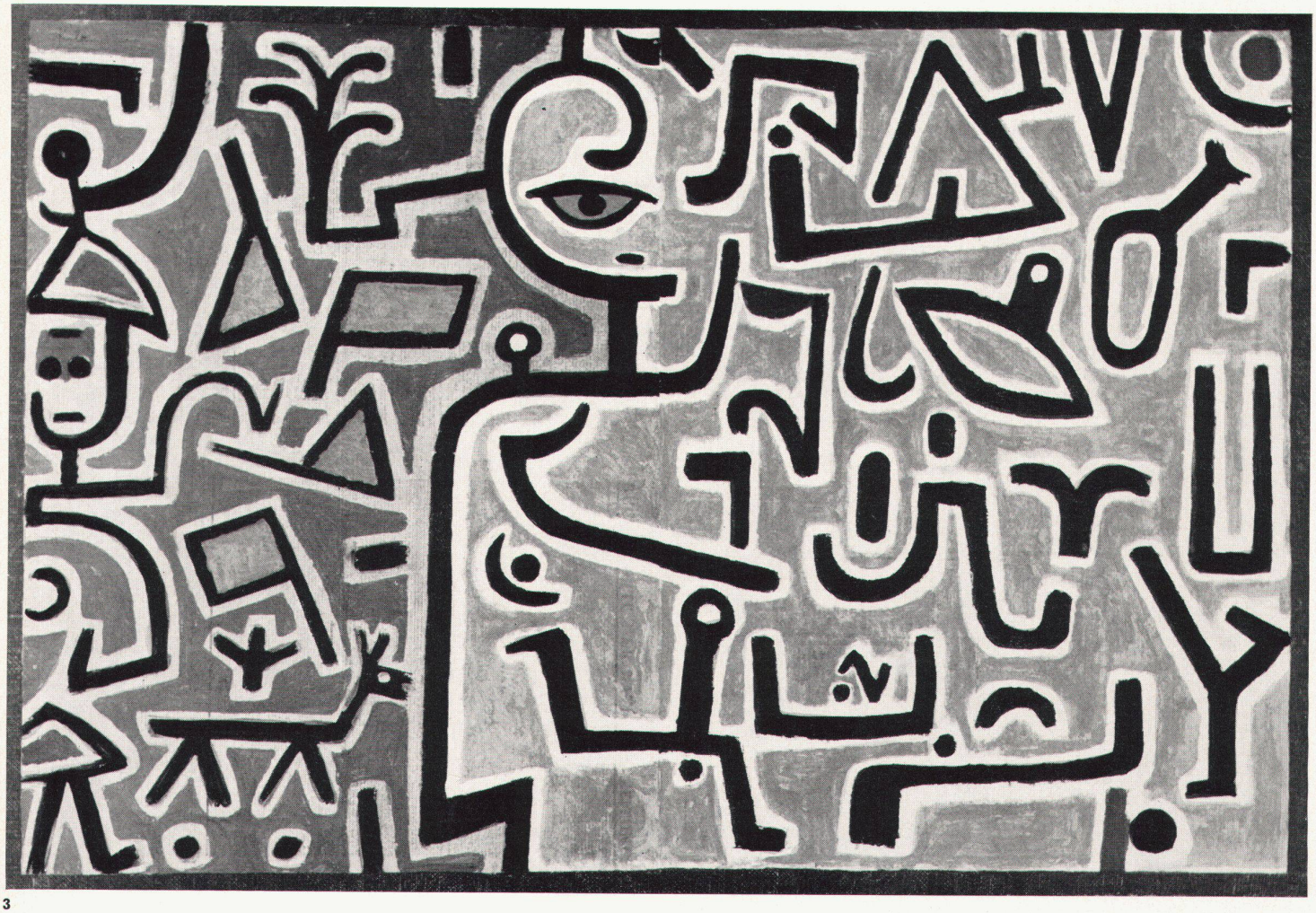
Wirklich führen die «Vögel des Himmels» auch hier die «Stimme»! Entdeckt man doch gleich, wie der kundige Vogel der rechten Bildseite die abgewiesene Auskunft einem großen Pfau der königlichen Gärten weitersagt und sich dazu kopfüber umdreht. Wird ein seiner Kompositionsweise bewußter Maler doch auch einem grundsätzlich 'flächenhaft' komponierten Gemälde damit die raumhafte Wendung zur Anschauung bringen. Der zweite Pfau aber, der die schlimme Kunde sofort begreift, drückt seine Verachtung mit einem rückwärtigen Ausstoß aus. Soweit der oberste Teil des Diptychons!

Im untern Bilddrittel aber vollziehen die Pfauen das Gericht am allzu jungen Könige selbst. Der törichte Kopf wurde ihm vom Hals gebissen und die blöden Augen aus dem Gesicht gehackt, die Geißel, die der Unvernünftige handhabte, an ihm selbst geübt.

Das Bild ist so großflächig in sich gesammelt, daß die von schwarzen Graten gegliederten Farbflächen aus verschiedenen Braun, Grauschwarz, Gelbgrün und Purpur mit geringfügigen Verbleiungen – ihrem religiösen Charakter entsprechend – in eine Kirchenscheibe verwandelt werden könnten.

Das Motiv aber gehört bei Klee (wie die Wasservögel 1919, die Zwitscher-Maschine 1922, Landschaft mit gelben Vögeln 1923, Vogel Pep 1925, Ad Marginem 1930, Das Gartentor M 1932, die Zwischenzeit gegen Ostern 1938, das Kinderspiel mit dem Pfau 1939 und manche andere) zur vielbedachten *Vogelweisheit*, die Erde und Himmel zu verbinden weiß.

2
Paul Klee, Rote Weste, 1938. Kleisterfarben. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Filet rouge. Peinture à la colle
Red Waistcoat. Paste



3

«Vorhaben», 1938

Ein Diptychon

Nachtdunkel, dennoch südlich mildwarm, bleibt das linke Bilddrittel, bis es mit dem feuerroten Tage der rechten Seite zusammenstößt. Entdeckt man am linken Rand bei längerem Betrachten einen träumenden Schläfer, auf dessen Haupt sich ein Engel mit bestimmtem (deshalb 'gesporntem') Auftrag niederließ, so sitzt an der trennenden Grenze beider Bildteile eine mächtige, buchstabenähnlich gegliederte Gestalt, deren großes Auge, vom klugen Schlangenkopf geleitet, das «Vorhaben» beginnt.

Den Impuls zu jenem «Vorhaben» können wir schon bei dem Schläfer entdecken. Spannt sich doch über seine Augen ein 'Traumtuch'! Schon greift, davon angeregt, seine (pfeilhaft gespitzte) Linke nach den drei- und viereckigen Grundrissen, die sich zu Häusern und Pyramiden entwickeln wollen. Aber auch die fliegenden und spazierenden Tiere beschäftigen das Herz des Schläfers so, daß seine Füße bereits im Schlafe aufbrechen möchten.

All dies große Vorhaben scheint im erglühten Morgen so unmittelbar in die Gestalt des bereits an der Arbeit sitzenden 'Meisters' übergegangen zu sein, daß wir von den Augen des Träumers aus leicht eine untere Winkellinie ziehen, die – über das Fundament der Traumpyramide – unmittelbar in den rechten Arm des Handwerkers übergeht, ja noch weiter entlang allen möglichen Dingen und Werkzeugen. Ein oberer Winkelstrich steigt hingegen von den Traumaugen durch die Häusergrundrisse in das willensstarke Kinn des Handwerkers bis in das große Pyramidenfundament und noch weiter.

3
Paul Klee, Vorhaben, 1938. Kleisterfarben. Klee-Stiftung, Bern
Projet. Peinture à la colle
Intention. Paste

Die Entschiedenheit dieses leicht nachzuziehenden Sichtwinkels ist so stark, daß allein damit Schmidts Hinweis auf eine furchtbarste, moderne Verzweiflungskatastrophe aufgehoben wird. Meinte doch Georg Schmidt, «Vorhaben» sei, «was wir vor uns haben: die Fülle der Gestalten der Zukunft, von *rechts* her auf uns zustürzend, durch uns, die dünne Membran der Gegenwart hindurch und jäh nach links zurücksinkend in das Dunkel der unwiederbringlichen Vergangenheit hinter uns». Notwendigerweise ein chaotischer Vorgang! Doch blieb der Traumengel übersehen. Namentlich hätte alles eine zusammengepreßte und *falsche* Richtung.

«Vorhaben» wird andernteils von Grohmann als «Summe verpaßter Gelegenheiten» taxiert. «In der Mitte der Mensch, der denkt, aber wer lenkt?» Auch Grohmann übersah den inspirativen Plan. Hingegen weist Carola Giedion-Welcker richtig auf einen «Prozeß des Wollens, Wünschens und Planens, hier zu einer gespannt ineinandergreifenden Bewegung von buchstabenähnlichen Balken geworden». Offenbar bezog die Forscherin die unerkannte Bildfülle auf ähnliche, jedoch weniger definierte breitstrichige Probestücke des Malers. Wir aber suchen die sagenhafte Gestalt, die ihre Arme nach so ungewöhnlichen schöpferischen Werken streckt – und erfindet!

Oben rechts: Der neue Mörtel- und Pyramidenbau

Hat des Meisters Rechte den Rechten Winkel ergriffen, so die Linke ein kühlblau gefülltes Wasserbecken und – in potenzierter Weiterführung der Arbeitsbewegungen – gleich darüber die der eigenen Hand nachgebildete 'Kelle' in Aktion! Der erfindungsreiche Meister wirft damit – als erster – den Mörtel auf das neue senkrechte Mäuerchen neben der uralten Pyramide:

«Sie wußten nichts von Backsteinbau und sonngebrannten Ziegeln
noch von Holzbaus Kunst und hausten eingegraben gleich leicht
wimmelnden Ameisen in Erdhöhlen ohne Sonnenstrahl...»
(V. 450/51)

So heißt es im «Gefesselten Prometheus» des Aischylos, dessen Tragödien der Maler am liebsten zu lesen pflegte – nachts auf griechisch. Auf das kalte feuerlose Wohnen bezieht sich aber auch das geknickte Kaminrohr, das Klee als Hinweis, wie man wärmer wohnen sollte, an die Pyramide klebte!

Unten rechts: Die Schmiede des Prometheus

Wie gut paßt dazu schon die strahlend rote Glut der vom Feuer durchleuchteten rechten Bildhälfte! Als der Feuerbringer hat Prometheus auch die Schmiede erdacht, jetzt belehrt er rechts unten die Gesellen. So springt unter seinem rechten Arm der tüchtige Geselle im griechischen Knielaufschema herbei, um das breite, mit Gestein und Erz gefüllte Becken auf die Z-förmig dargestellte Esse zu schieben. Indessen verliert der ungeschickte Geselle auf der rechten Seite dabei den Kopf, obwohl Prometheus warnte:

«Doch gib wohl acht, daß dich nicht schmerzlich trifft
ein Hauch, der schmerzhaft wirkt, verderblich ist dem Schlund.»
(Prometheus-Fragment)

Mitte rechts: Die Werke der Prometheus-Schmiede

Der scheinbar so chaotisch überfüllte Hof zwischen den obern Bauten und der Schmiede unten ist viel planvoller ausgenützt, als man zunächst vermutet hätte. Da liegen zum Beispiel «Joch» und «Gespanne» für Ochsen und Pferde vor Prometheus rechtem Arm, wie es ein Doppelvers verkündet:

«Auch spannt' als erster ich ins Joch mächtig Getier,
Kummet und Lasten tragend Fron zu tun ...» (V. 462/63)

Rechts daneben steht das reiche Prunkgeschirr und die Deichsel für die Pferde, von denen Prometheus stolz berichtet:

«Vor den Wagen führt' ich zügelzahm
das Roßgespann, ein Prunkstück überreicher Pracht.
(V. 465/66)

Weiter oben aber finden wir allerlei Haken, griffige Schüsseln sowie den altertümlichen Löffel. Aischylos berichtet, wozu jene Dinge von Prometheus erschaffen wurden:

«Zur Mischung kräftiger Arzenein,
durch die man aller Arten Krankheit sich erwehren kann.»
(V. 482/83)

Prometheus wußte ja nicht bloß mit Säften und Kräften umzugehn, seine Kenntnisse schöpft er aus dem gesamten Bereich von Pflanzen, Tieren, Vögeln, wie wir es hier gar nicht alles ausführen könnten. Noch in seiner allerkläglichsten Verfassung kann er als auf Geheiß von Zeus an den Felsen Geschmiedeter stolz verkünden:

«Der vielen Art von Seherkunst gab Ordnung ich,
entschied als erster, was von Träumen müßt als wahr
Gesicht sich zeigen ...» (V. 484/86)

So bleibt auch der palmenartig dargestellte Baum, dessen Wurzeln zum Kopfe des Prometheus führen, nicht bloßes Füllsel, sondern gibt Auskunft, wo Prometheus Größe herkommt: «Nahe dem steilrückigen Dodona, wo unglaublich Wunder, sprachbegabte Eichen sind»; dort hat der Feuerbringer und Retter der Menschheit seine Einweihung erfahren.

Prometheus ist ein lebenslanges Gegenbild des Malers gewesen. Schon 1901 schließt ein vielstrophiges an Zeus gewandtes Gedicht unter dem Titel «Eine Art Prometheus»:

Um meiner und vieler Schmerzen willen
richt' ich Dich,
daß Du nicht vollbrachtest.
Dein bestes Kind richtet Dich,
Dein kühnster Geist,
verwandt zu Dir
und abgewandt zugleich.

Nur ein junger Promethide konnte 1922 «*Feuerwind*», 1927 «*Heißblühendes*», 1938 die große «*Feuerquelle*» entfachen. «Geht Wärme von mir aus? Kühle? Das ist jenseits aller Glut gar nicht zu erörtern», steht bereits 1920 in seinen Tagebüchern.

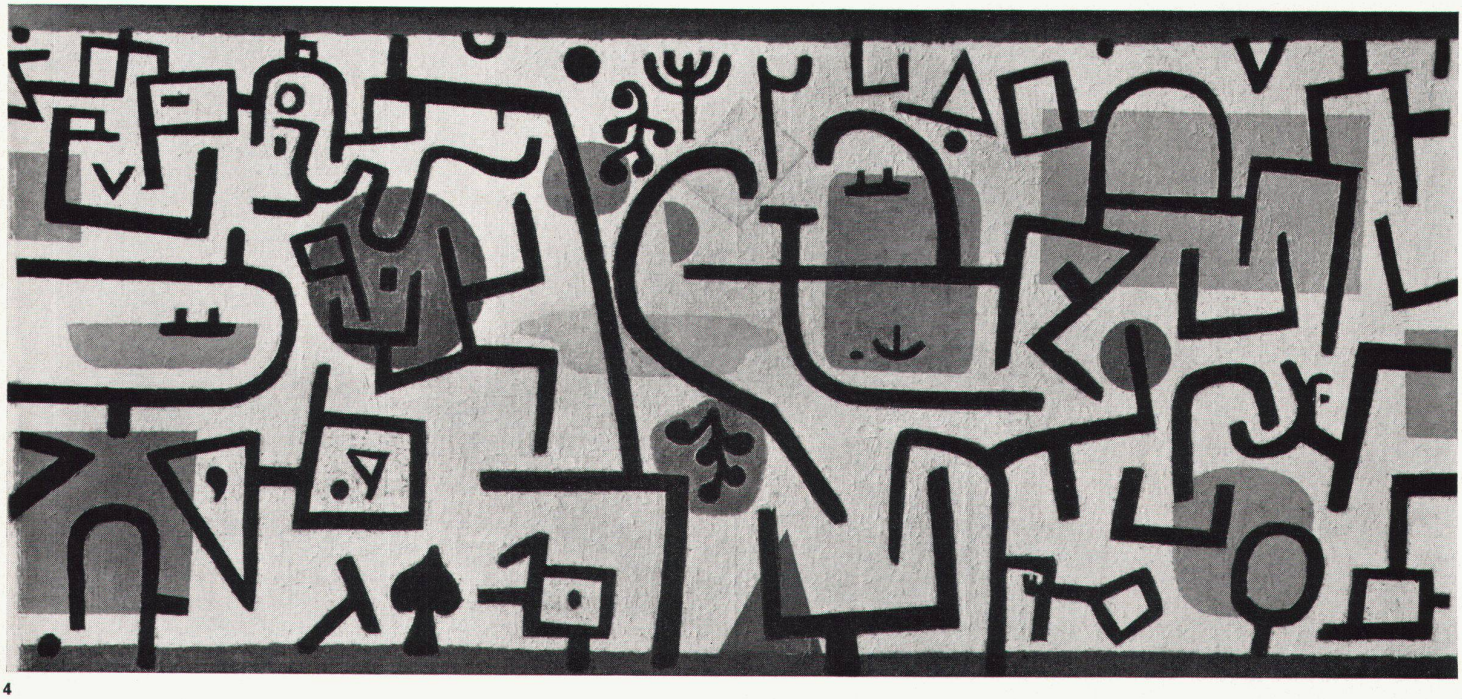
«Reicher Hafen», 1938

Die Hafenstadt

So können sich 1938 die Bildmaße von 50 cm Breite auf 165, wie beim «Reichen Hafen», ja 175, wie bei der «Insula Dulcamara», erweitern. Klee, der alle Zurückhaltung überwunden hat und die letzten Dinge ins Auge faßt, malt sein künstlerisches Testament. Schon die Bildgrenzen werden zur Aussage: Unten läuft (wie auf Kinderzeichnungen) der braune Erdstreifen dahin, oben die blaue Himmelslinie. Links und Rechts aber bleiben offen, da wir das Zuvorgewesene und das Jenseitige nicht kennen.

Doch ist soeben ein Doppelkamindampfer in den Hafenkanal eingefahren, um ausgeladen zu werden. Eine schmale Rampe weist rückwärts zur alten Hafenstadt, die breitere vorwärts auf die neuen, großen Handelshäuser. Wie eine schwarze Schrift trägt Klee die fugenhaften Stadtgrundrisse ein und gibt außerdem die 'Firmennamen' an. So liest man, wie der alte Nischenraum der Firma «O-mikron» an das verschlossene Lager «Trait d'Union» angrenzt, das seinerseits mit der Firma «Vau» in Geschäftsverbindung steht.

Die Neustadt beweist schon im mächtigen Lagerhaus ganz andere Verhältnisse. Großfirmen wie «Dreifuß» und «Apostroph» gehören dazu. Am vordersten Bildrand aber hat eben die Firma «Gans» das Glück, den gegnerischen «Tisch» umzustoßen: «Banco rotto!» rief man zuerst im alten Hafen von Genua, den Klee so sehr bewunderte. Unterdessen toben auf



4

dem runden roten Hafenplatz die feurigen Börsenkämpfe; doch zweifelt niemand, daß die scharfkantige Strategie der Großhändler die gewundenen Angebote der Hinterbänkler glänzend übertrumpft.

Die (Berliner) Mauer

So klar das Treiben in der reichen Hafenstadt zutage tritt, so undurchdringlich weist die zackige Mauer gegen Osten jeden Eintritt ab. Wohl entziffert man jenseits des obersten Mauerstücks Zierpflanzen, Grabzeichen und das Friedhofsdenkmal. Der von altchristlichen Kreuzlinien eingefaßte Binnenhafen aber scheint, mit dem bereits dort eingetroffenen Doppelkamindampfer neben der tausendjährigen Barke, mehr als rätselhaft. Wer indessen der linken Kreuzschlinge folgt, trifft unmittelbar auf das umgekehrte, dennoch lebhaft grüne 'Lebensbäumchen'; danach in der Spaliernische unten die «Trauerweide». Wieder stellt Klee (als Parallele zur Bankrottszene der linken Seite) uns die Trauerweidenszene auf dem braunen *Vordergrund* greifbar vor Augen. Wer dann den 'Schlüssel' im Weidenstamm bemerkt, wird ihn (bildlich gesprochen) 'umdrehn' und erleben, weshalb der oberste Wipfelzweig sich erhebt und grünt! Erdrückende Trauer ist überwindbar! So setzt man die vom Hoffnungszweig gewiesene Richtung fort, um alsbald der 'offenen' *Pyramide* zu begegnen, dann altchristlichen *Kapellen* ... In jenen Bauten und Apsiden glaubte man! Gewiß auch in den spätern, offenen Kirchen.

Immerhin folgt auch vom (violetten) 'Laubkronenbaum' ein Weg von Haus zu Haus. Selbst vom 'Brandofen' in der rechten Bildecke führt ein Rohr in das offene Leben weiter, wohl zur größten Überraschung derer, die nichts als 'Ende' suchten.

Merkwürdig sind jedoch (im besten Sinn!) die über die weiße Grundfläche 'frei' verteilten Farbenkreise und Rechtecke. Konturlos, wie sie erscheinen, können sie weder «Inseln» noch «Wasserzonen» sein, wie Grohmann vorschlug (S. 326). Hingegen dürfen wir in den Kreisen die Farbenteilung wiedererkennen, nach der schon auf der «Revolution des Viaduktes» jeder Farbe eine «existenzielle Temperatur» zuerkannt wurde. So leuchtet über dem großen Lagerhaus das 'warmgelbe Geschäftsvertraun' der großen Firmen. 'Feuereifer' am Börsenplatz. 'Lebensgrün' im umgekehrten Bäumchen. 'Lilablaß' der Jenseitshafen. 'Lichtgelb' die Kapellenzone. 'Violett' die vitale Familienzuversicht. Gleich den verschiedenen 'Tempi' einer Sinfonie wiegt der grundmusikalische Maler die Farben aus, rechts und links von der medialen «Umkehr» im grünen Bäumchen.

Indessen fand sich in Klees Hauptwerk im Basler Kunstmuseum keine Spur von «in Ölflecken zäh gebetteten Blättern, Ästen, Schachteln, viel Zerbrochenem» sowie «vom trägen Wasser gegen den Bildrand gespülten Auswüchsen des Lebens». (Vgl. Georg Schmidt, «Kunstmuseum Basel, 150 Gemälde», Basel 1964, S. 254/5.)

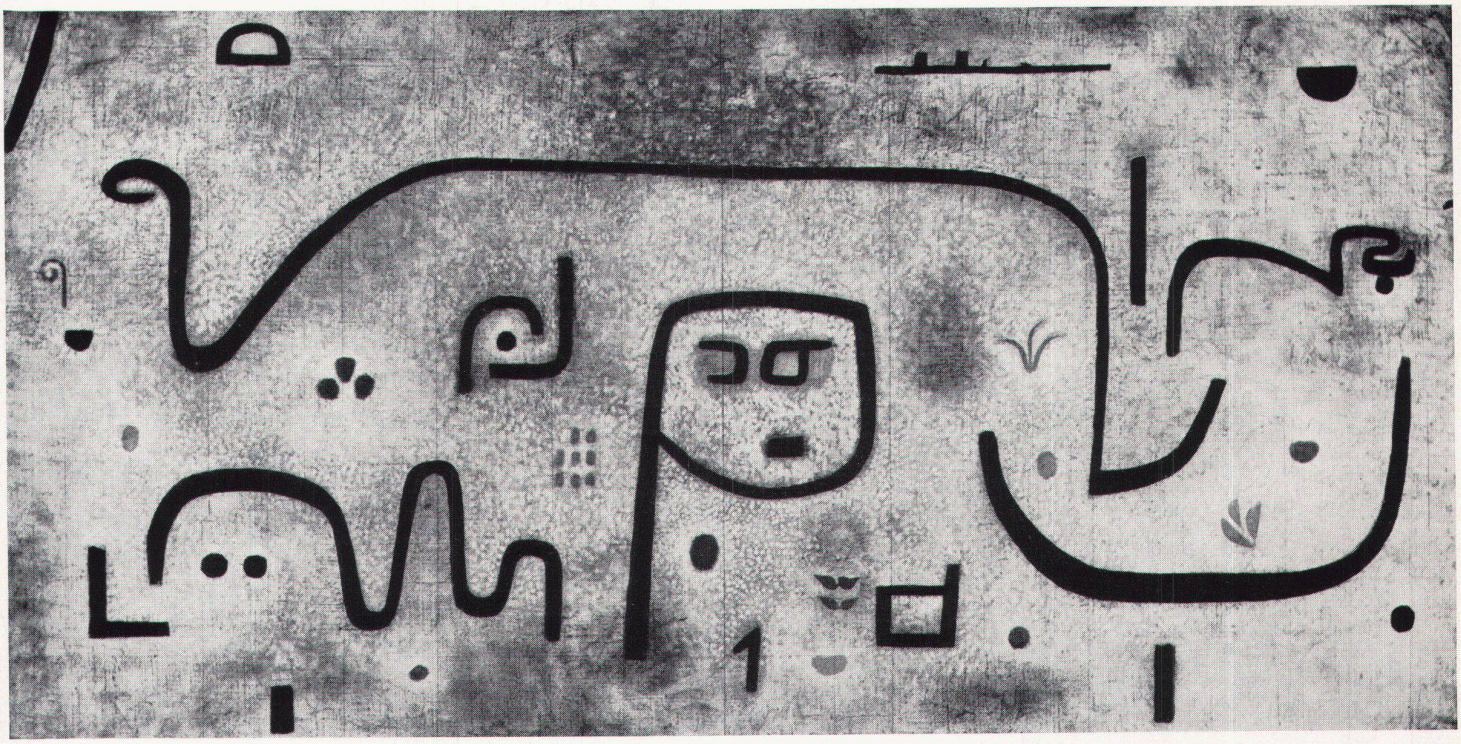
Daß der «Hafen», in dem die «Schicksalsschiffe» einkehren, zu Klees frühesten Vorstellungen gehört, braucht nicht betont zu werden. Noch im Jahr zuvor hat Klee im Breitbild des «Kleinen Seehafens» den Kanal des Lebens und seine zeitlich-ewigen Aspekte zuerst versucht. Abbildung in Paul Klee, «Das Bildnerische Denken», S. 200.

4
Paul Klee, Reicher Hafen, 1938. Öl. Öffentliche Kunstsammlung Basel
Port florissant. Huile
Rich harbour. Oil

5
Paul Klee, Insula Dulcamara, 1938. Öl. Klee-Stiftung, Bern
Insula Dulcamara. Huile
Insula Dulcamara. Oil

Photos: 1 Kleinhempel, Hamburg; 2 Walter Klein, Düsseldorf-Gerresheim; 6 Bildarchiv Felix Klee, Bern

Abbildungen 1–6: © 1965, Copyright by Cosmopreß, Genf



5

«Insula Dulcamara», 1938

Zu den schönsten Gemälden der Spätzeit hat immer die «Insula» gehört. Dennoch ist der leuchtende Frühlingszauber ihrer hingehauchten rosig-lichtgrünen Flora und der erdbraunen und himmelblauen Umwelt mit der strengen Strategie riesiger und, wie nirgends sonst, elastisch gespannter schwarzer 'Ranken' verbunden.
Sind jene Ranken (wie Carola Giedion und Grohmann meinten) Landschaftskonturen? Oder sind es «Wesen», gleich wie sich die 'Knospe' in der Mitte zu einem 'Gesicht' umbildete? Der (unglückliche) Ausdruck «Balkenschrift» kommt für diese bald lebendig 'springenden', bald sich zusammenziehenden Lebensschosse gar nicht in Frage.
Eine 'mediterrane Insel' stand schon immer zur Diskussion. In Klees Berner Wohnung sei sogar die «Insel der Kalypso» im Wechselgespräch erwähnt worden. Gegen den unmittelbaren Bezug spricht allerdings der uns schon bekannte Doppelkamindampfer, der nun dem Horizont schicksalshaft entlangfährt. Um so mehr werden die im Namen der Kalypso ohnehin 'verhüllten Wesenszüge' als überzeitliches Gleichnis gelten dürfen. War doch der auf die Insel verschlagene «Dulder» sieben Jahre lang der Nymphe unterlegen; nun erhebt sich der erwachende Held aus dem Banne.

In der Bildmitte: die 'aufspringende Knospe'
Eine (männlich wirkende) Knospe richtet sich auf. Eben geöffnet, beargwöhnt sie sich selber inmitten des Blütenzaubers. Nach rechts starrend, fragt das schlaue Gesicht: «Sollte ich wirklich so in mir selber gefangen sein?» Und schon bemerkt der bleiche Kopf schrägrechts unter sich ein Rechteck mit verlängerter Seitenkante. «Jedes Rechteck mit verlängerter Kante kann geöffnet werden! Somit auch ich, dank meines Stengels.» Noch selbstgewisser wird das Gesicht, als der nurmehr Halbverzauberte schräglinks neben sich ein schon aufgesprungenes, sogar ausgerundetes Gegenbild entdeckt. Die spinozistische «Geometrie» der Beweisbegründung ist schlagend: Dem 'zugekniffenen Auge' entspricht das geschlossene, wenngleich kantenverlängerte Rechteck, dem aufgerissenen das frei bewegliche Augenbild mit dem neuen 'Seinspunkt' in der Mitte. Nicht umsonst steht die dreiteilige Vergleichsreihe als schräge Auswägung da!

Die 'explosive Entfaltung'
Das zweite Stadium erblickt man, der Sichtbarkeit halber, ganz aus der Mitte gerückt. Mit der nunmehr verhundertfachten Kraft blinzelt uns aus der rechten Ecke einen Moment lang ein schräges großes Gesicht mit spitzer Nase, Augenbraue und breitem Kinn an. Die 'Gefangenschaft' ist gesprengt, sicher nicht ohne Opfer. Doch bleibt nur unten eine Schale liegen. Unsicher starrt die linke Augenbraue, um so selbstgewisser die senkrechte Stirnfalte. Denn nun schwingt (aus der Nasenwurzel) die riesenhafte Schlange (die ganze Insel überwölbend) nach links dahin! Die Schlange bleibt ein Wesensbild, das Klee als «Schlange auf der Leiter» schon 1929 sehr beschäftigt hat, 1937 als Paradiesesschlange auf «Kommen herein» (Galerie Beyeler, Basel), als «die Schlangengöttin und ihr Feind» geradezu majestätisch noch 1940. Nun aber taucht, tief unter der großen männlichen, die kleine Inselschlange auf. Abgewendet! In der Horizontlinie entdeckt man neben dem lichten Halbrund zur Linken das ergänzende schwarze Halbrund. Nach platonischer Einsicht gehören beide zum ursprünglich ungeteilten Menschenwesen. Sei es 'vereinigt' oder sei es 'getrennt' – wie auf der süßbittern Insel. So vermag der darüber hingleitende Dampfer (mit den *zwei* Kaminen) den antiken Mythos auch mit unseren Tagen zu vereinigen.

Inseln haben – wie hohe heilige Berge – immer zu Klees Fernvorstellungen gehört. Erschütternd ist schon 1913 die «Fabelhafte Insel» der Klee-Stiftung, auf der sich hexenhafte Wolfsgesichter mit furchtbaren Pilzbäumen gesellen. In der Mitte gleichwohl offene, inspirierte Menschenantlitze. Schon 1929 in dreifacher Verwandlung eine ausdrückliche «Blumeninsel» (Galerie Beyeler).

6

Finstere Bootsfahrt, 1940

Ein Schiff von antikischer Bauart ist in Sturm geraten. Die Sonne ist verfinstert, Wasser und Land sind in eins zerflossen. Doch hält ein warmbraunes Aufleuchten gerade noch den tödlich grünschwarzen Tinkturen stand. Der dramatische Augenblick ist da, den die mediterranen Menschen seit Jahrtausenden kennen.

Das Meer flutet ja schon durch die Schiffspforten. Der Bootsmann im Bug (sieht man) hat mit gebrochenem Steuer die Hoffnung aufgegeben. Doch steht vor ihm, hocherhoben, ja staunend zurückgebogen, ein Zweiter! Das letzte Licht fällt auf sein offenes Haupt. (Seit 1920 beginnen bei Klee Darstellungen mit expressiv weltoffenen Häuptern.) Glaubt doch jener 'Zweite' eine so merkwürdige Vertakelung der Segel zu sehen, daß er davor zurückweicht: Eine ganze Reihe spitzer Segel ist vor ihm aufgetaucht. Vier oder fünf zählt er. Dabei wechseln braune mit tiefdunklen ab. Die gleiche spitzwinklige Gestalt ist aber auch ihm selbst zu eigen. Die seltsamste Gleichung geht dem Betrachter auf: Auch ich – ich versinke. Aber eine Reihe wechselnder Leben steht mir bevor. War ich nicht eben noch der Steuermann? Und bin jetzt schon 'frisch besegelt'!

Die abstrakte Vision mag die Bildbetrachter sehr verschieden berühren. Indessen bestätigt sie den «Reichen Hafen» von 1938, auch die Zeichnung der «Doppelinsel», die 1939 mit ihren zehn keimartig 'spitzen' Lebensbäumen dartut, daß ihrer 'drei' schon auf die nächste Insel übersprungen sind, ein zehnter sogar schon zu den beiden Himmelskörpern unterwegs.

Das Schiffsmotiv begleitet Klee seit den Kindheitsjahren («Traum zu Schiff»). Schon im «Unstern der Schiffe» 1917 springen aus dem wilden allgemeinen Untergang die 'zwei Fische' neuen Lebens hervor. Bereits 1915 notierte Klee nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges: «Man verläßt die diesseitige Gegend und baut dafür hinüber in eine jenseitige, die ganz ja sein darf. *Abstraktion!* Die kühle Romantik dieses Stils ohne Pathos ist unerhört. Je schreckensvoller die Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt.»

Hinweise

Paul Klee: *Das Bildnerische Denken.* Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, herausgegeben von Jürg Spiller. Basel 1956.
Pädagogisches Skizzenbuch. München 1925, Neudruck Mainz 1965.
Tagebücher 1898–1918. Herausgegeben von Felix Klee. Köln 1957.
Gedichte. Herausgegeben von Felix Klee. Zürich 1960. «Eine Art Prometheus 1901», S. 37/38. Zum «Feurig-Heißen» vgl. auch S. 7, 11, 20, 21, 76, 86.
Werner Haftmann: *Paul Klee, Wege bildnerischen Denkens.* München 1950. Mit starkem Hinweis auf die «Finstere Bootsfahrt» 1940.
Carola Giedion-Welcker: *Paul Klee,* Stuttgart 1954, sowie *Paul Klee,* Rowohlts Monographien 1961. Dort die «Himmelssäule» S. 45. «Schwebendes» S. 113. «Der Schöpfer» S. 115. «Reicher Hafen» S. 150, Text S. 152. «Vorhaben», Text S. 148. «Insula Dulcamara», Text S. 148.
Will Grohmann: *Paul Klee,* Stuttgart 1954. «Landschaft mit gelben Vögeln», Text S. 197. «Revolution des Viaduktes», Text S. 318. «Rote Weste», Text S. 326. «Reicher Hafen», Text S. 326. «Vorhaben», Text S. 326/27. «Insula Dulcamara», Text S. 326–328.
Georg Schmidt: *Malerei in Deutschland 1918–1955,* Blaue Bücher, Königstein 1960. Zum «Aufstand des Viaduktes» S. 45. «Reicher Hafen» sowie «Vorhaben» S. 46. – «Reicher Hafen» ausführlicher in «Kunstmuseum Basel, 12.–20. Jahrhundert», S. 254–256.
G. Di San Lazzaro: *Klee, La vie et l'œuvre,* Paris 1957. Deutsche Ausgabe, *Paul Klee, Leben und Werk.* München 1958.
Nello Ponente: *Klee, Biographisch-kritische Studie.* Skira, Genf 1960.
Erinnerungen an Paul Klee. Herausgegeben von *Ludwig Grote.* München 1959. Erinnerungen von 26 Freunden und Kollegen sowie sieben Schülern.
Herrn Felix Klee habe ich für präzise Hinweise auf die Vor-Bilder der «Revolution des Viaduktes» zu danken.

6
Paul Klee, Finstere Bootsfahrt, 1940. Kleisterfarben. Sammlung Felix Klee, Bern
Sombre voyage. Peinture à la colle
Gloomy voyage. Paste