

Zur bildnerischen Formlehre

Autor(en): **Klee, Paul**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **44 (1957)**

Heft 1: **Wohnbauten und Siedlungen**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-34127>

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.

Zur bildnerischen Formlehre

Auf Weihnachten 1956 erschienen im Verlag Benno Schwabe & Co., Basel und Stuttgart, Paul Klees nachgelassene Schriften zur Form- und Gestaltungslehre unter dem Titel «Das bildnerische Denken». In jahrelanger Herausgeberarbeit hat Jürg Spiller das Manuskript des dreisemestrigen Vorlesungszyklus «Beiträge zur bildnerischen Formlehre», den Klee 1921 und 1922 am Bauhaus hielt, bereinigt und durch grundlegende Gedanken aus dem Unterricht ergänzt, die weiteren Aufzeichnungen Klees sowie den Vorlesungsnotizen von Bauhausschülern entnommen wurden. Zusammen mit den reproduzierten Zeichnungen Klees für die Vorlesungen und anderen Abbildungen ist hier ein Kompendium entstanden, das für die deutende wie die schöpferische Beschäftigung mit der modernen Kunst ein auf lange hinaus unerschöpfliches Material enthält. Wir entnehmen zwei Kapiteln, die allgemeine Gestaltungsfragen behandeln, die folgenden, teils prinzipiell erörternden, teils aphoristischen Texte. Red.

Die Organisierung der Verschiedenheiten zur Einheit, die Eini-gung der Organe zum Organismus war in mannigfacher Variation immer wieder das Ziel unserer theoretischen Untersuchungen.

Zum Beispiel: Wir sehen täglich, stündlich Menschenkörper vor uns und sehen sie entweder als Ganzes (kurzweg: Mensch) oder als Zusammensetzung aus Kopf, Rumpf, Arm, Bein.

Als Ganzes nennt man das synthetische Auffassung, als Zusammengesetztes analytische Auffassung. Das Schlußergebnis ist dasselbe: kurzweg der Mensch, nur die Anschauung ist verschieden.

Die analytische Anschauung ist für uns vorteilhaft dadurch, daß sie die Teile an sich und ihr Zusammenwirken kenntlich macht. Jedes Werk aber ist nicht von vorneherein Produkt, nicht Werk, welches ist, sondern in erster Linie Genesis, Werk, welches wird. Kein Werk ist zum voraus bestimmt, sondern jedes Werk beginnt irgendwo beim Motivischen und wächst sich über die Organe hinaus zum Organismus aus.

Und auch der Bau, unser Ziel hier, ist nicht schon da, sondern wird aus äußeren oder inneren Motiven zu seinen Teilen und zum Ganzen entwickelt.

Wie der Mensch, so hat auch das Bild Skelett, Muskeln und Haut. Man kann von einer besonderen Anatomie des Bildes sprechen. Ein Bild mit dem Gegenstand «nackter Mensch» ist nicht menschenanatomisch, sondern bildanatomisch zu gestalten.

Man konstruiert fürs erste ein Gerüst der zu bauenden Malerei. Wie weit man über dieses Gerüst hinausgeht, ist frei, es kann vom Gerüst schon eine Kunstwirkung ausgehen, eine tiefere als von der Oberfläche allein.

Die Natur kann sich Verschwendung in allem erlauben, der Künstler muß bis ins letzte sparsam sein. Die Natur ist beredt bis zum Verworrenen, der Künstler sei ordentlich verschwiegen. Außerdem ist für den Erfolg wesentlich, nie einem ferti-

gen Bildeindruck schon zum voraus zuzuarbeiten. Sondern dem werdenden Teil der zu malenden Stelle sich ganz hinzugeben. Der Gesamteindruck fußt dann auf der Sparsamkeitserwägung: die Wirkung des Ganzen auf wenige Stufen abzustellen.

Wenn bei meinen Sachen manchmal ein primitiver Eindruck entsteht, so erklärt sich diese «Primitivität» aus meiner Disziplin, auf wenige Stufen zu reduzieren. Sie ist nur Sparsamkeit, also letzte professionelle Erkenntnis. Also das Gegenteil von wirklicher Primitivität.

Neu gestärkt durch meine naturalistischen Etüden darf ich dann wieder wagen, mein Urgebiet der psychischen Improvisation neu zu betreten. Hier an einen Natureindruck nur ganz indirekt gebunden, kann ich dann wieder wagen, das zu gestalten, was die Seele gerade belastet. Erlebnisse zu notieren, die sich selbst in blinder Nacht in Linie umsetzen könnten. Hier liegt eine neuschöpferische Möglichkeit längst vor, welche durch die Ängstlichkeit des Isoliertseins unterbrochen worden war. So wird meine reine Persönlichkeit zu Wort kommen, sich in größter Freiheit befreien können.

Meine Aufgabe hier sehe ich von Anfang an und je länger je deutlicher: in der Übermittlung meiner im ideellen Gestalten (Zeichnen und Malen) gemachten Erfahrung, die sich um den Aufbau von Vielheiten zur Einheit dreht. Diese Erfahrung übermittle ich Ihnen teils in Synthesen, das heißt ich lasse Sie meine Werke sehen, teils in Analysen, das heißt ich zergliedere die Werke in ihre wesentlichen Teile. Ich überlasse sie Ihnen als Spielzeug und gebe Ihnen recht, wenn Sie diese Spielwaren zerstören, um zu sehen, wie sie gemacht sind.

Es handelt sich hier meistens um kombinierte Formen. Um nun die kombinierten Formen zu erfassen, muß man sie in ihre Teile zergliedern. Zum Beispiel in der Natur: Man erkennt nicht auf den ersten Blick, wie das Gesetz in der Natur waltet. Man muß erst suchen, forschen. Die Natur erfüllt ja nicht nur einen Zweck, sondern hat viele Zwecke. Der Forscher wird mit dem Messer sezieren und kann daraus die Beziehungen zwischen dem Innern und dem Äußern ermessen. Es ergibt sich dann, daß aus inneren Gründen, wie bei uns in der Kunst, etwas bekleidet ist. Es wächst sozusagen noch manches darüber. Im Inneren kann man es biologisch verstehen. Und dann endlich kommt das, was man als Hülle oder Mantel sieht.

Wir haben in der Kunst einen solchen Zweck zu verfolgen wie in der Natur, aber wir sind nicht fähig, uns von diesem Beispiel ganz frei zu machen.

In dem Wort «gereizt» liegt die ganze Voraussetzung zum tätigen Anfang eingeschlossen. Das Wort «gereizt» bezeichnet die Vorgeschichte einer anfänglichen Tat, ihren Zusammenhang mit dem Vorzeitlichen, ihre Verbundenheit nach rückwärts.

Die gefühlsmäßige Möglichkeit, über einen Anfang hinaus-zugelangen, wird weiter im Begriff des Unendlichen gekennzeichnet, welcher vom Anfang auf das Ende ausgedehnt (nicht nur auf den Anfang bezogen) zum Kreislauf führt. Zum Kreislauf, wo die Bewegung Norm ist und die Frage nach seinem Anfang in folgedessen dahinfällt.

Von solcher normaler Bewegung selber erfaßt, bildet sich in uns eine schöpferische Disposition. Man ist bewegt und setzt daher leichter in Bewegung.

Die Vorbewegung in uns, die tätige, wirkliche Bewegung von uns in der Richtung des Werkes und die weitere Fortführung der Bewegtheit im Werk auf andere, auf die Beschauer des Werkes, das sind die Hauptabschnitte des schöpferischen Ganzen, als Vorschöpfung, Schöpfung und Nachschöpfung. Wenn wir auf diese Weise ein primitives, knappes Werk all-

mählich sich entfalten ließen, hatten wir dabei die Gelegenheit, zwei Dinge näher ins Auge zu fassen: Einmal das Phänomen der Formung, der Formung in ihrem Zusammenhang mit dem Drang, der Formung im Sinne der Lebensbedingungen, als Entfaltung aus dem geheimnisvoll Bewegten zum Zweckentsprechenden. Dieses Phänomen war schon im anfänglichsten wirklichen Tun erkennbar, als sich die Form im Kleinsten (die Struktur) zu erledigen begann.

Das Verhältnis von Formung zu Form behielt, schon im Kleinsten erkannt und gewonnen, seine fundamentale Bedeutung auch in späteren Stadien bei, weil es sich eben um ein Prinzip handelt. Diese Bedeutung möchte ich in einem Satz festlegen: Der Weg zur Form, welcher von irgendeiner inneren oder äußeren Notwendigkeit diktiert sein soll, steht über dem Ziel, über dem Ende dieses Weges.

Der Weg ist wesentlich und bestimmt den einmal abzuschließenden und einmal abgeschlossenen Charakter des Werkes. Die Formung bestimmt die Form und steht daher über ihr.

Form ist also nirgends und niemals als Erledigung, als Resultat, als Ende zu betrachten, sondern als Genesis, als Werden, als Wesen. Form als Erscheinung aber ist ein böses, gefährliches Gespenst.

Gut ist Form als Bewegung, als Tun, gut ist tätige Form. Schlecht ist Form als Ruhe, als Ende. Schlecht ist erlittene geleistete Form. Gut ist Formung. Schlecht ist Form, Form ist Ende, ist Tod. Formung ist Bewegung, ist Tat. Formung ist Leben.

Dies war das eine, was sich uns zuerst aufdrängte, wenn wir ein primitives, knappes Werk allmählich sich entfalten ließen. Dann offenbarte sich uns im Verlauf ein Weiteres. Es zeigte sich bei der Ausdehnung des mittleren schöpferischen Prozesses auf eine größere, weitere Wegstrecke die Notwendigkeit, diesen Weg dabei nicht allzu eintönig zu halten. Denn der Weg als wesentliche Strecke des Werkes durfte uns nicht ermüden. Er mußte sich also höher gestalten, sich reizvoll verzweigen, steigen, fallen, ausweichen, deutlicher oder undeutlicher werden, breiter oder schmaler, leichter oder schwerer. Und zwar mußten die Abschnitte eine bestimmte Gliederung erfahren, welche trotz größerer Ausdehnung übersichtlicher Natur blieben; sie mußten zueinander in ein übersichtliches Verhältnis treten.

Durch die Identität von Weg und Werk aber gliedert sich «unterwegs» das Werk, aus einer zunächst gleichmäßigen Gangart zu verschiedenen Gangarten übergehend. Die verschiedenen Wegabschnitte fügten sich zum gegliederten Ganzen. Die Tatsache des Ineinanderarbeitens der Gliederung des Ganzen mit der Naturgliederung der Teile machte den Kernpunkt der elementaren Proportionslehre aus.

Die verschiedenen Arten dieses Ineinanderarbeitens brachte die Verschiedenheit der Werkcharaktere hervor.

Ich habe selbst viele gesetzmäßige Versuche gemacht und das als Grundlage hingestellt. Aber das Künstlerische ist erst getan, wenn eine Komplikation entsteht. So waren öfters Projektionen ins Künstlerische geglückt, ohne daß ich an Kunst dachte.

Formbildung ist energisch abgeschwächt gegenüber Formbestimmung. Letzte Folge beider Arten von Formung ist die Form. Von den Wegen zum Ziel. Von der Handlung zum Perfektum. Vom eigentlich Lebendigen zum Zuständlichen.

Im Anfang die männliche Spezialität des energischen Anstoßes. Dann das fleischliche Wachsen des Eies. Oder: zuerst der leuchtende Blitz, dann die regnende Wolke.

Wo ist der Geist am reinsten? Im Anfang.

Also nicht an Form denken, sondern an Formung. Festhalten am Weg, am ununterbrochenen Zusammenhang mit der ideel-

len Ursprünglichkeit. Von hier aus notwendig den Formungswillen weiterführen, bis Teilchen und Teile von ihm durchdrungen sind.

Schrittweise diesen Willen übertragen vom Kleinsten ins Größere, zur Durchsetzung des Ganzen vordringen, die formende Führung in der Hand behalten, vom schöpferischen Duktus nicht lassen.

Man kann zusammenfassend sagen: Es wurde etwas sichtbar gemacht, was ohne Bemühung des Sichtbarmachens nicht zu ersehen wäre. Man könnte wohl sehen, aber wieder genau wissen könnte man es nicht. Aber nun kommen wir hier auf das Gebiet der Kunst; es muß hier wesentlich unterschieden werden, was der Zweck des Sichtbarmachens ist. Ob nur Gesehenes zur Erinnerung notiert ist oder auch Nichtsichtbares zu offenbaren. Dann sind wir, wenn wir diesen Unterschied festhalten und erspüren, auf dem prinzipiellen Punkt der künstlerischen Gestaltung angelangt.

Das Bild hat keinen besonderen Zweck. Es hat nur den einen Zweck, uns glücklich zu machen. Das ist etwas ganz anderes als die Beziehung zum äußeren Leben, also muß es auch anders organisiert sein. Wir wollen eine Leistung darin sehen, wir wollen eine besondere Leistung. Es soll etwas sein, das uns zu schaffen gibt, was wir gerne öfter sehen, was wir zum Schluß gerne besitzen möchten. Erst da sehen wir, ob es uns glücklich macht.

Wir sollen ruhig tun, wonach uns ist; aber in bezug auf das gestalterische Fazit, das heißt in absolutem Sinne, muß die Sache eine Lösung finden. Wenn ein Bild gut ist, muß man, auch wenn man absieht von dem, was inhaltlich dargestellt wird, innerlich befriedigt sein.

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 diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt.

Mit der Abstraktion ist die Realität bewahrt. Man findet eine Brücke zu den Erfahrungen der Wirklichkeit. Den Konfliktstoff des Lebens mit offenen Sinnen bewältigen, seinem Sinne nachspüren und dabei einen möglichst entwickelten Punkt erstreben.

So viel als Versuch zu einer Anregung zu lebendigerer Gestaltung. Die Kraft des Schöpferischen kann nicht genannt werden. Sie bleibt letzten Endes geheimnisvoll. Doch ist es kein Geheimnis, was uns nicht grundlegend erschütterte. Wir sind selbst geladen von dieser Kraft bis in unsere feinsten Teile. Wir können ihr Wesen nicht aussprechen, aber wir können dem Quell entgegengehen, soweit es eben geht. Jedenfalls haben wir diese Kraft zu offenbaren in ihren Funktionen, wie sie in uns selbst offenbar ist. Wahrscheinlich ist sie selbst eine Form von Materie, nur als solche nicht mit denselben Sinnen wahrnehmbar wie die bekannten Arten der Materie. Aber in den bekannten Arten der Materie muß sie sich zu erkennen geben. Mit ihr vereinigt, muß sie funktionieren. In der Durchdringung mit der Materie muß sie eine lebendig wirkliche Form eingehen. Dadurch bekommt die Materie ihr Leben und ordnet sich von ihren kleinsten Teilchen an von untergeordneten Rhythmen bis zu höheren Gliederungen.

Die Schöpfung lebt als Genesis unter der sichtbaren Oberfläche des Werkes. Nach rückwärts sehen das alle Geistigen, nach vorwärts (in die Zukunft) nur die Schöpferischen.