

Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

Dezember 1990



Paul Klee (1879–1940):
Der Hörende, 1930, Öl, Mischtechnik, Tusche,
Feder auf Leinwand (42,5 × 42,5 cm)
Inv. Nr. 1122. LM (65–89)

Zur Grundlage seines Gemäldes „Der Hörende“ nahm Paul Klee eine Federzeichnung aus dem Jahre 1929, die er selbst mit „Auge und Ohr“ betitelte (Abb. 1). In dieser Zeichnung kennzeichnen wenige Linien stilisierend menschliche, physiognomische Züge: Auge, Augenbraue, Nasenrücken, Mund sowie die seitlich davon abgesetzte Ohrmuschel, um die sich konzentrisch zwei unregelmäßige Linienfigurationen ordnen, die das Motiv nach außen schrittweise erweitern, wobei sie sich im unteren Bereich mit einem weiteren Liniengebilde überschneiden.

Auffällig ist die Beibehaltung des zeichnerisch-graphischen Vortrags im Gemälde. Der getönte Untergrund und die Farbzeichnung beleben in ihrem zarten Kolorit das Motiv, vorherrschend bleiben aber auch auf der Leinwand die zeichnerischen Ausdrucksmittel, die mit hoher Präzision und Konsequenz eingesetzt sind. Selbst den drei schwarzen Punkten verleiht ein linear aufgebautes, dichtes Schraffurennetz den dunklen Ton. Anders als in der Zeichnung sind die Schraffurlagen, die sich um die Ohrmuschel ordnen, nicht mehr linienübergreifend und damit flächenbindend verwandt, sondern als Begrenzung und Umrandung der Linien, die so noch deutlicher beherrschendes Gestaltungsmittel werden. Die Komposition wirkt dadurch schwereloser und immaterieller als in der Zeichnung. Zugleich präsentiert sie sich in ihrer sorgfältigen Ausführung und durchdachten Linienanordnung als bewußte Bildfindung. Diese für Klee typische gestalterische Verknüpfung von scheinbar spielerischer Leichtigkeit und überlegter Formgebung findet auf inhaltlicher Ebene Entsprechungen.

Die motivisch beachtlichste Abwandlung gegenüber der Zeichnung ist wohl die Erweiterung eines humoristischen Elements, die Umgestaltung des Nasenrückens zum Hals eines Saiteninstruments. Der indirekte Hinweis auf die Musik, der bereits im als Note zu deutenden Auge mit Augenbraue enthalten war, findet hier eine Ergänzung. Waren in der Federzeichnung „Auge und Ohr“ Sehen und Hören, visuelle und akustische Wahrnehmung, in ihrer Gewichtigkeit fast gleichwertig, so kommt nun der akustischen Rezeption durch die Ausweitung musikalischer Anspielungen verstärkte Bedeutung zu. Nicht zufällig befand sich also das Gemälde ursprünglich in der Sammlung des bedeutenden Konzertdirigenten Leopold Stokowsky. Einer eindeutigen oder gar eindimensionalen Interpretation entzieht sich jedoch die figürlich-abstrahierte Bildfindung Paul Klees. Als der surrealistische Schriftsteller Tristan Tzara den Malergraphiker um Gedichtillustrationen bat, griff er nochmals auf das Motiv des „Hörenden“ zurück und setzte es in eine Radierung um. Dieser Druck erschien 1931 in der Luxusausgabe von Tzaras Lyrikband „L'homme approximatif“ und bezog sich auf ein Gedicht, das über das Selbst und Sprachempfindungen reflektiert: „Je pense à la chaleur qui tisse la parole/autour de son noyau le rêve

qu'on appelle nous.“ (Ich denke an die Wärme, gesponnen vom Wort/um diese Mitte der Traum, den man wir nennt)

Möglicherweise ist die Verwendung desselben Motivs in verschiedenen bildnerischen Techniken Indikator für eine gewisse künstlerische Erschöpfung. Die Klagen Klees über seine Situation am Bauhaus, über den Zwang zu unterrichten und den damit verbundenen Verpflichtungen nachzukommen, mehren sich seit 1928. Statt spontaner Einfälle entstehen zunehmend konstruierte Gebilde und Klee äußerte in dieser Zeit über das Bauhaus: „Man war fleißig, aber genie ist nicht fleißig.“ (exakte versuche, S. 17)

Trotz großer Übereinstimmungen zwischen Zeichnung, Gemälde und Radierung scheinen sich in den unterschiedlichen Bildtechniken und in Abhängigkeit vom Kontext (Gedicht) die inhaltlichen Aspekte nuanzenhaft zu verschieben. Zweifellos kreist das Bildthema um den Komplex menschlicher Wahrnehmung. Je nach Ausführung wechselt die Betonung zwischen Sehen und Hören, zwischen der Rezeption von Visuellem, Sprachlichem und Musikalischem. Für Paul Klee waren alle diese Wahrnehmungsformen, die für die Auseinandersetzung des Ichs mit der Welt stehen, von elementarer Bedeutung. Daß er der Sprache und Literatur zugeneigt war, belegen über die eigenen Aufzeichnungen und Schriften hinaus seine literarischen Illustrationen, etwa zu Voltaires „Candide“ (1920). Mit der Musik war er als Sohn eines Musiklehrers und einer Sängerin von frühester Kindheit an vertraut, und bis zum 22. Lebensjahr rivalisierten die Berufswünsche des ausgezeichneten Geigers zwischen dem des Malers und Musikers. Erst 1900 scheint er sich seiner Berufung als Maler sicher: „Ich bin ein wirklicher Maler geworden. Von Schwanken keine Spur, sondern ich bin ganz sicher, daß ich dazu geboren bin, nicht aber zur Musik.“ (Brief, 3. 2. 1900)

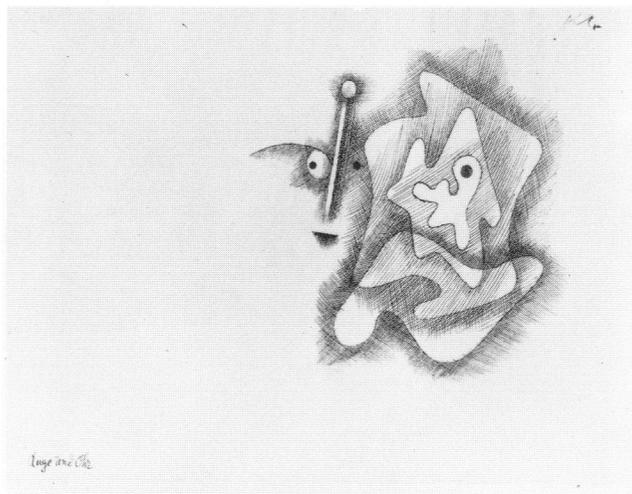


Abb 1: Paul Klee, Auge und Ohr, 1929, TusCHFeder auf Papier (22,6x30 cm), Galerie Rosengart, Luzern

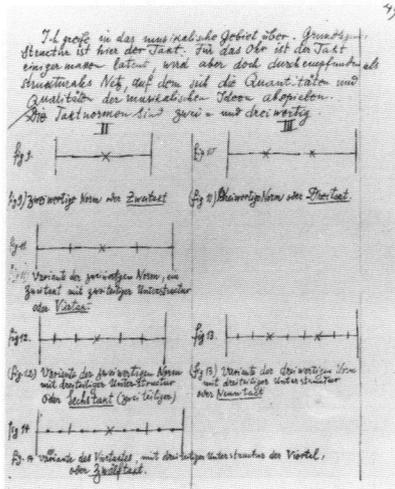


Abb. 2: Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, S. 49, 4. Vorlesung vom 16. Januar 1922

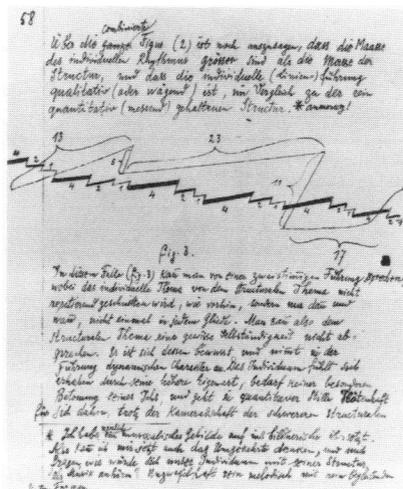


Abb. 3: Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, S. 58, 5. Vorlesung vom 30. Januar 1922

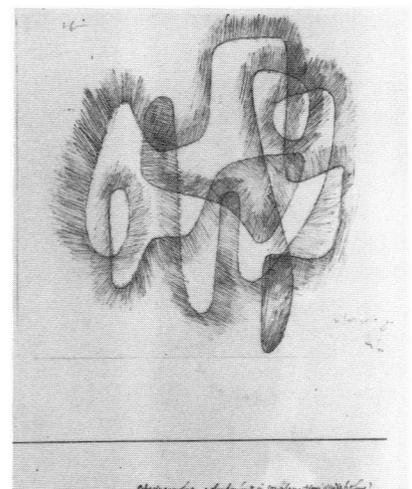


Abb. 4: Paul Klee, Schwingendes, polyphon, 1931, Blaue Tuschfeder auf Konzeptpapier (Detail), Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Beruflich entscheidet Klee sich für die bildende Kunst, seine Verbundenheit mit der Musik bleibt für seine Bildschöpfungen aber immer von tragender Bedeutung und findet auf verschiedenen Ebenen ihren Ausdruck. Die Umsetzung musikalischer Elemente reicht vom Literarisch-Illustrativen – beispielsweise der Wiedergabe von Musikern, Sängern oder Musikinstrumenten – bis hin zu abstrakten Bildfindungen und Farbklängen. Der tägliche Umgang mit der Musik legte ihm nahe, sie in seine theoretischen Überlegungen zur Bildkunst einzubeziehen. Im übrigen traf sich sein Interesse, über Analogien zwischen Musik und bildender Kunst nachzudenken, mit zahlreichen damaligen Avantgardenkünstlern, etwa Kandinsky, Delaunay, die Maler des Kubismus oder De Stijl. Seit Klee sich um 1900 mit Parallelen zwischen Kunst und Musik befaßte, beschäftigte ihn das Problem zeitlicher Darstellung, da sich Musik innerhalb von Zeit entfaltet, während ein Bildwerk sich räumlich präsentiert. „Immer mehr drängen sich mir Parallelen zwischen Musik und bildender Kunst auf. Doch will keine Analyse gelingen. Sicher sind beide Künste zeitlich (...). Bei Knirr sprach man richtig vom Vortrag eines Bildes, damit meinte man etwas durchaus Zeitliches: die Ausdrucksbewegung des Pinsels, die Genesis des Effektes.“ (Tgb. 640, 1900) Damals dachte Klee daran, den zeitlichen Vorgang der Entstehung eines Bildes sichtbar zu machen und mit der Musik in Übereinstimmung zu bringen. Schließlich sah er 1917 eine Lösung hinsichtlich des Problems der Visualisierung musikalisch-zeitlicher Elemente in der polyphonen Malerei. „Die polyphone Malerei ist der Musik dadurch überlegen, als das zeitliche hier mehr ein räumliches ist. Der Begriff der Gleichzeitigkeit tritt hier noch reicher hervor.“ (Tgb. 1081, Juli 1917) Spricht Klee in der Malkunst von Polyphonie, so meint er in erster Linie das Neben-

einandersetzen verschiedener Farbflächen und -felder, die visuell gleichzeitig wahrgenommen eine „Mehrstimmigkeit“ ergeben. Eine weitere Möglichkeit, Musik in der Malerei als eine Folge von an- und ausklingenden Lauten sichtbar zu machen, entdeckt er in der schrittweisen Abstufung von Farbtönen. (Abb. 5) Mit linearen Mitteln hat Klee Mehrstimmig-Polyphones wohl erstmals während seines Unterrichts am Bauhaus zeichnerisch sichtbar gemacht. (Abb. 2, 3) In seiner „Bildnerischen Formlehre“ übertrug er in Anlehnung an die Musik beispielsweise Taktschläge (x) als Strukturmuster auf Linien und befaßte sich davon ausgehend mit einem individuellen Rhythmus und seiner strukturellen Begleitung, zwei aufeinander abgestimmten, parallelen Verläufen, die Klee als „zweistimmige Führung“ bezeichnete. Hier beginnt bereits die Beschäftigung mit Ein- und Mehrstimmigkeiten, wobei die Linie als Träger eines bestimmten Rhythmus oder einer Tonfolge verstanden wird. Gegen Ende der zwanziger Jahre entstehen gehäuft Zeichnungen mit gekurvten Linien, die auf- und abschwngen, sich kreuzen und an ihren Enden zu einer geschlossenen Linienfigur verbinden. (Abb. 4) Solche linearen Polyphonien oder Klanggebilde enthalten in ihren Linienverläufen ein starkes Bewegungselement. Die Wiedergabe von Bewegung, unmittelbar verknüpft mit dem Problem von Zeitdarstellung, gehörte zu den zentralen Anliegen Klees. Für den Maler bedeutete Bewegung ein Existenzprinzip, Lösung vom Statischen, Wachstum, Schöpfung. Die polyphonen Zeichnungen gleichen mit ihren gekurvten Linien seinen Darstellungen von naturhaftem Wachsen Ende der zwanziger Jahre. Dort sind mehrere Formorganismen von einem Zentrum ausgehend in progressiver Reihung nach außen gestaffelt, ähnlich dem Lineament um die Ohrmuschel des „Hörenden“. Gerade diese Staffelung

ineinandergefügter, gegeneinander verschobener Formen evoziert im „Hörenden“ die Vorstellung von einer starken, unbegrenzt fortsetzbaren Bewegungsrichtung in den Außenraum. Die farbigen, ausstrahlenden Schraffuren unterstreichen diese Expansionswirkung. Zugleich ist eine umgekehrte Bewegung – von außen nach innen – vorzustellen, so daß sich eine Dynamisierung in jeder Richtung vollzieht. Da die räumliche Darstellung nicht mehr auf logisch-konstruktivem Weg, sondern allein mit rhythmischen Mitteln erreicht wird, verliert die Komposition jede Schwerkraft, und eine Fortsetzung der linear markierten Bewegungen ist auf allen Raumebenen, auch in der 3. Dimension, denkbar. Im Kontext dieses Bildes rufen die rhythmisch ausschweifenden, kreisenden Bewegungen musikalische Assoziationen hervor.

Unterstrichen wird das musikalische Element und der Eindruck von Schwerelosigkeit durch die sparsame, subtile Farbgebung. Den Farben ist ihre Materialität durch lockere Schraffuren weitgehend genommen, sie gehen in den Raum über, lösen sich auf und tragen zur weiteren Transparenz der Linienkomposition bei. Als Begrenzung der Formgebilde um die Ohrmuschel gewinnen die Farbschraffuren – rot, braun, blau – klangliche Qualität; das an den Bildrand gedrängte zarte Blau-Grün rundet die Komposition stimmungsmäßig ab, wobei der fließende Übergang vom hellen Bildgrund zur Farbe die transparente Gesamtwirkung wahr.

In dem mit scharfer Präzision gezeichneten Motiv sind zwei unterschiedlich geartete Bildteile zusammengefügt: Den unregelmäßigen, abstrakten Ohrmuschel-figurationen stehen die figürlich aufgefaßten, geraden Linien der Gesichtszüge gegenüber. Spielerisch-Humoristisches trifft – wie häufig bei Klee – mit Methodisch-Durchdachtem zusammen. Als duale Elemente sind sie im Zentrum des exakt quadratischen Bildes zu einer Einheit zusammengefaßt. Die gebündelten Geraden des Nasenrückens stellen sich den fließenden Bewegungen der vom Ohr ausgehenden Liniengebilde entgegen, als würden hier die Wellen gebrochen, ohne sie jedoch an ihrer weiteren Ausbreitung zu hindern. Weitere Akzente, Sammel- und Ruheorte im allgemeinen Fließen, bilden die drei schwarzen Punkte. Davon sind die beiden linken spontan als Augen zu deuten, das äußere zeichnet sich durch einen wachsamem, sowohl nach außen als auch nach innen gerichteten Blick aus. Die Wiederholung des Punktes in der Ohrmuschel bleibt geheimnisvoll. Manchmal setzte Klee in den bewegt-polyphonen Zeichnungen Kontrapunkte, hier aber scheint er vielmehr auf eine weitere Verknüpfung von Seh- und Hörsinn anzuspielen. Beide Wahrnehmungsformen waren für den musikverbundenen Maler elementare Instrumentarien im Umgang mit der Welt.

Musik bedeutet bei Paul Klee ein Schlüssel für sein Kunstverständnis und seine Weltsicht. Als distanzierter,

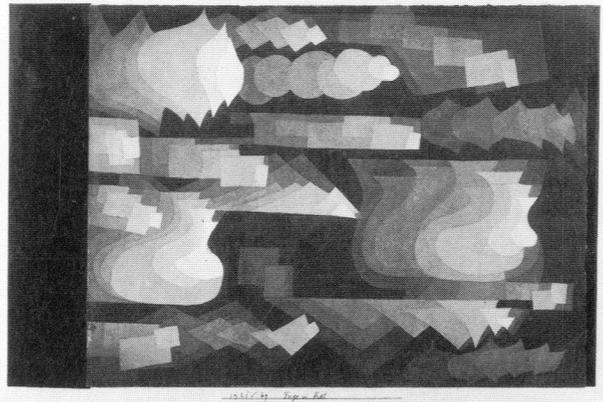


Abb. 5: Paul Klee, Fuge in Rot, 1921, Aquarell (24,3×37,2 cm), Privatbesitz Schweiz

oft zurückgezogener Mensch suchte er sich der alltäglichen, spannungsreichen Wirklichkeit zu entziehen und fand in der inhaltlich ungebundenen Musik eine ganz die Empfindungen ansprechende schwerelose Dynamik. Diese läßt sich in der Leichtigkeit und Immaterialität seiner mit reduzierten Bildmitteln gestalteten Komposition wiederfinden. Auch seine Farbigkeit zeugt in ihrer Transparenz von einer lyrischen Musikalität. Klee, der immer auf der Suche nach Gesetzmäßigkeiten war, findet diese beispielhaft in Musikkompositionen. Er schätzt an den Stücken von Bach, Mozart und Beethoven das Vorhandensein polarer Elemente, Qualitäten und Widersprüche, die in einer harmonischen Synthese münden. Mit seinem Sinn für psychologische Ausgewogenheit suchte er in der Kunst nach einer komplexen, aber letztlich harmonischen Ganzheit, die er in der Realität nicht zu finden vermochte.

Annegret Rittmann

Literaturhinweise:

Paul Klee, Briefe an seine Familie 1893–1940, Köln 1979 – Paul Klee, Tagebücher 1898–1918, Stuttgart 1988 – Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faks.-Ausg. des Originals von Paul Klees erstem Vortragszyklus am Staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, Hrsg. Jürgen Glaesemer, Basel 1979 – Paul Klee, exakte versuche im bereich der kunst; in: Bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung, 2. Jhg., Nr. 2/3, Dessau 1928 – Jürgen Glaesemer, Paul Klee, Handzeichnungen, 3 Bde., Bern 1973–1984 – Jürgen Glaesemer, Die farbigen Werke im Museum Bern, Bern 1976 – Andrew Kagen, Paul Klee, Art and music, Ithaca 1987 – Tilmann Osterwald, Paul Klee, Die Ordnung der Dinge, Stuttgart 1975. – Ausst.Kat., Paul Klee, Das graphische und plastische Werk, Duisburg 1975 – Ausst.Kat., Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933, Köln 1979 – Ausst.Kat., Paul Klee und die Musik, Frankfurt 1986 – Ausst.Kat., Paul Klee. Leben und Werk, Kunstmuseum Bern 1988

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Domplatz 10, 4400 Münster
Fotos: Rudolf Wakonigg
Druck: Kleins Druck- und Verlagsanstalt, Lengerich
© Landschaftsverband Westfalen-Lippe