

Paul Klee – die Entdeckung der Kindheit

Michael Baumgartner



Paul Klee, Mädchen mit Puppe, 1905, 17, Hinterglasmalerei, 18 x 13 cm, Zentrum Paul Klee, Bern



Paul Klee, Auguren im Gespräch, 1906, 33, Bleistift und Feder auf Papier auf Karton, 21,3 x 17,1 cm, Zentrum Paul Klee, Bern



Paul Klee, Ohne Titel (Familienspazierfahrt. Eltern mit drei Kindern mit Schlittschuhen auf dem Eis), 1883-1885, Bleistift auf Papier, 28,2 x 18,4 cm, Privatbesitz, Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern

Kein Künstler, mit Ausnahme vielleicht von Jean Dubuffet, hat sich so kontinuierlich, intensiv und vielfältig mit dem Bildschaffen von Kindern befasst und es in seinem Werk umgesetzt wie Paul Klee.¹ Den Ausgangspunkt dieser Beschäftigung bildete die Entdeckung der eigenen Kinderzeichnungen im Oktober 1902, die von seiner Schwester Mathilde im Speicherraum des Berner Elternhauses aufbewahrt worden waren. In einem Brief an seine Verlobte Lily Stumpf nannte Klee diese Blätter, die er im Alter von drei bis zehn Jahren gezeichnet hatte, »das Bedeutendste«, was er bisher geschaffen habe, »unabhängig von Italienern und Niederländern, stilvoll in hohem Grade und naiv geschaut.«² Der Eindruck dieser Entdeckung war umso stärker, als Klee nur wenige Monate zuvor, während seiner »Lehrzeit« in Rom, die Unübertrefflichkeit der klassischen Kunst »als eine Art Demütigung« erlebt hatte, deren »Überwindung« er sich nur als radikalen Bruch mit den kanonisierten klassischen Vorbildern der Kunstschulen und Akademien vorstellen konnte.³ In seinen Kinderzeichnungen erkannte er jene unverbildete, authentische Ausdrucksfähigkeit wieder, die er als Künstler suchte. Erste Beispiele einer bewussten Auseinandersetzung mit dem kindlichen Bildschaffen sind die beiden im Jahr 1905 entstandenen Hinterglasbilder *Mädchen mit Puppe*, 1905, 17 (Abb. 1) und *Paul u. Fritz*, 1905, 19, die offenbar als Vorlagen für ein geplantes und später verworfenes Projekt eines Kinderbuchs gedacht waren.⁴ Sie evozieren die Kindheit nicht als Zustand vermeintlicher Unschuld oder Wahrhaftigkeit, sondern in der Art eines satirisch angelegten Rückblicks: In *Paul u. Fritz* bezieht sich Klee ironisch auf die Unterschiede in der Wesensart zwischen ihm und seinem Freund Fritz Lotmar, *Mädchen mit Puppe* parodiert die Vordergründigkeit der Idee bürgerlicher Wohlerzogenheit. Im Jahr darauf experimentierte Klee mit der Technik des »blinden« Zeichnens, indem er versuchte, den energetischen Schwung des kindlichen Zeichnens von Neuem aufleben zu lassen, so in einem Blatt von 1906 (Abb. 2), wo das Motiv einer klauenförmigen Hand aus einer Kinderzeichnung wieder erscheint, die Klee als Vierjähriger angefertigt hatte (Abb. 3).⁵

»óli-jóli-jóli! tógëdo, tógëdodó, todjë-do!«

Im September 1906 heiratete Paul Klee seine Verlobte Lily Stumpf, am 30. November 1907 kam sein Sohn Felix zur Welt. In dem von ihm so genannten »Felix-Kalender« zeichnete Klee seine Beobachtungen auf und protokollierte die körperliche und geistige Entwicklung des Kindes, insbesondere die ersten Sprechversuche, die er manchmal auch interpretierte. Ein Eintrag – unter vielen – vom 2. November 1908 lautet: »spricht: óli-jóli-jóli! tógëdo, tógëdodó, todjë-do! (hängen Zahnreize und Sprachbildung etwa gar zusammen?).« Der kleine Felix, vom Vater sicherlich dazu ermuntert, begann früh zu kritzeln und zu zeichnen. Klee bewahrte die Blätter des Kleinen auf und legte in den

folgenden Jahren eine Sammlung an (Abb. S. 18 und 19). Einzelne Zeichnungen und Aquarelle von Felix zog er – wie seine eigenen Werke – auf Karton auf. Im Februar 1911 begann er einen *Œuvrekatalog* zu führen, an dessen Anfang er eine Auswahl von 18 seiner Kinderzeichnungen setzte. Er betitelte sie, versah sie mit Jahreszahl und Werknummer und verlieh ihnen damit den Status von gültigen Werken. Seine jugendlichen Versuche im Stil des Naturalismus hingegen schied er aus, weil er sie im Rückblick als »nicht künstlerisch« einstuft. Parallel dazu notierte er prägende Erlebnisse, die in Zusammenhang mit seinen Kinderzeichnungen standen, unter dem Titel »Erinnerungen an die Kindheit« in seinem Tagebuch.⁶ Sie handeln – in erstaunlicher Übereinstimmung mit Sigmund Freuds Theorie des Unbewussten (dessen Schriften Klee aller Wahrscheinlichkeit nach nicht kannte) – von angstbesetzten sexuellen Fantasien und deren Verdrängung. Die sexuelle Dimension einer Kinderzeichnung wie *Droschkengespann*, 1883–1885, 14 (Abb. 5), die Klee 26 Jahre später zu dem Hinterglasbild *Reiter u. Vorreiter*, 1911, 99 (Abb. 4), anregte, erschliesst sich über den folgenden Kommentar im Tagebuch: »Ich zeichnete beim Frick meinem Onkel, dem dicken Restaurateur [...]. Ein Gast sah zu, wie ich Pferd und Wagen zu Papier brachte. Zum Schluss sagte er, weisst Du was du vergessen hast? Ich dachte, er könnte auf ein gewisses Organ bei Hengsten anspielen, und antwortete dem Mann der mich in sittliche Verlegenheit bringen wollte mit verstocktem Schweigen. Endlich nannte er's: Die Deichsel. 6–7 Jahre.«⁷

»Je hilfloser diese Kinder sind, desto lehrreichere Kunst bieten sie«

Klees Auseinandersetzung mit der bildnerischen Kreativität von Kindern intensivierte sich, nachdem er im Herbst 1911 die Bekanntschaft von Wassily Kandinsky und Gabriele Münter gemacht hatte. Diese hatten seit 1908 eine Sammlung von Kinderzeichnungen angelegt, die im Laufe der Jahre auf ungefähr 250 Blätter anwuchs. In seinem im Almanach *Der Blaue Reiter* veröffentlichten Aufsatz »Über die Formfrage« formulierte Kandinsky erstmals die Bedeutung der Bilder von Kindern für die neue Kunst: »Das Praktisch-Zweckmässige ist dem Kind fremd, da es jedes Ding mit ungewohnten Augen anschaut und noch die ungetrübte Fähigkeit besitzt, das Ding als solches aufzunehmen. [...] So entblösst sich in jeder Kinderzeichnung ohne Ausnahme der innere Klang des Gegenstandes von selbst.«⁸ Und Klee postulierte im selben Jahr in seiner Besprechung der ersten Ausstellung des *Blauen Reiter* in der Galerie Thannhauser in München: »Es gibt nämlich auch noch Uranfänge von Kunst, wie man sie eher im ethnographischen Museum findet oder daheim in der Kinderstube (lache nicht, Leser), die Kinder können's auch, und das ist durchaus nicht vernichtend für die jüngsten Bestrebungen, sondern es steckt positive Weisheit in diesem Umstand. Je hilfloser diese Kinder sind, desto lehrreichere Kunst bieten sie.«⁹ Den Vorwurf der Kritiker, die Werke moderner Künstler glichen Kritzeleien von Kindern, die noch nicht zeichnen gelernt hätten, verkehrte Klee ins Gegenteil, indem er gerade das Fehlen von technisch oder formal Erlerntem als Qualität und eigentliche Lektion dieser Zeichnungen erkannte.



Paul Klee, *Reiter u. Vorreiter*, Illustrationsentwurf, 1911, 99, Hinterglasmalerei, 13 × 18 cm, Privatbesitz, Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern



Paul Klee, *Droschkengespann*, 1883–1885, 14, Bleistift und Kreide auf Papier auf Karton, 10,6 × 14,7 cm, Zentrum Paul Klee, Bern



Paul Klee, *Die Gewärtigen*, 1912, 124,
Feder auf Papier auf Karton, 6,8 × 14,9 cm,
Zentrum Paul Klee, Bern



Georg Kerschensteiner,
*Die Entwicklung der zeichnerischen
Begabung*, München 1905, S. 97

Das Interesse Klees und der Avantgarde an der Kinderkunst ist im zeitgeschichtlichen Kontext des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu sehen. Richtungweisend war dabei Corrado Riccis Studie *L'arte dei bambini* von 1887, die erstmals die Bedeutung der kindlichen Kreativität für die Kunsterziehung und die Psychologie aufzeigte. 1905 – fünf Jahre nach Freuds bahnbrechender Publikation zur Psychoanalyse *Die Traumdeutung* – erschienen zwei weitere wichtige Studien zum Thema der Kinderzeichnungen: Siegfried Levinsteins Dissertation *Das Kind als Künstler. Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr* und Georg Kerschensteiners *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung*, beide versehen mit einer Vielzahl von Illustrationen und Kommentaren. Vieles spricht dafür, dass Klee diese Publikationen kannte, erinnern doch formale Besonderheiten seiner Zeichnungen der Jahre 1912 (Abb. 6) und 1913 wie die diagonalen Figurenschemen an Abbildungen kindlicher Strichmännchen in Kerschensteiners Buch (Abb. 7).¹⁰

Die Hinwendung zu den Kinderzeichnungen beinhaltet für Klee einen wichtigen Impuls zur Befreiung der eigenen Kreativität von kulturellen Konditionierungen. Damit verbunden ist die Utopie einer Synthese aus differenzierter Bildgestaltung und elementarem, kindlichem Ausdruckswillen, das »Ideal harmonischer Totalität« des Künstlers, »der gleichwohl niemals der Einfachheit der Kindheit entwächst«,¹¹

7 Landschaft der Vergangenheit

Nach seinem Durchbruch auf dem Kunstmarkt gegen Ende des Ersten Weltkriegs erkannten Kommentatoren wie Herwarth Walden oder Theodor Däubler nun gerade in der »scheinbaren Unbeholfenheit« eine spezifische Qualität von Klees Kunst, der als Maler »wie ein Kind im Mannesalter«¹² schaue und vermeintlich unvereinbare Gegensätze überwinde. Wiederholt bezog Klee sich nun auf Motive seiner Kinderzeichnungen, so im Aquarell *Landschaft der Vergangenheit*, 1918, 44, dessen Bildelemente wie etwa die strichförmigen Bäumchen, die vereinfachte Silhouette eines Kirchturms mit spitzem Giebeldach oder die Dreiecksform der Berge auf eine Wasserfarbenzeichnung zurückgehen, die Klee als Elfjähriger gemalt hatte (Abb. S. 22). In den folgenden Jahren finden sich zahlreiche weitere Beispiele mit Bezügen zu den Kinderzeichnungen (Abb. S. 20, 21 und 23).

Nach seiner Berufung an das Bauhaus in Weimar im Jahr 1920 versuchte Klee, feindseligen Kritikern entgegenzutreten, die seine Kunst unter anderem mit »gewissen Fröbelspielen der Kinder (Zusammensetzen bunter Papierschnitzel in allen möglichen Formen)«¹³ verglichen hatten. In einer programmatischen Rede im Jenaer Kunstverein von 1924 verwahrte er sich gegen »die Sage von dem Infantilismus meiner Zeichnungen«¹⁴ und ging damit gleichzeitig auf Distanz zur Kunstpädagogik seiner vormaligen Bauhaus-Kollegen Johannes Itten und Lothar Schreyer und deren Vorstellung einer mythischen Wiederentdeckung der natürlichen kindlichen Schöpferkraft. Was Klee anstrebte, war demgegenüber der Versuch einer Synthese, in der spontane Kreativität und gestalterische Differenzierung

einander nicht widersprechen, sondern einen schöpferischen Prozess der Abstraktion befördern, in dem der Künstler der Einfachheit der Kindheit nicht entwächst,

»das Kind weiss nichts von Kunst«

Diese dialektisch differenzierte Position wurde nicht von allen verstanden:¹⁵ So blendete beispielsweise der Volksschullehrer und Kunstpädagoge Hans Friedrich Geist, dessen Begeisterung für Kinderzeichnungen sich mit einer antiintellektuellen und letztlich kulturfeindlichen Weltanschauung verband, diesen Aspekt völlig aus und instrumentalisierte die von ihm bewunderte Kunst Klees für seine konservative Ideologie einer natürlichen Ursprünglichkeit, die sich gegen die »Dekadenz« der Weimarer Republik richtete. Geist, der Klee 1922 kennengelernt hatte, schenkte ihm eine Mappe mit Kinderzeichnungen (Abb. S. 18). Im Sommer 1929 fand am Bauhaus eine von der ehemaligen Klee-Schülerin Helene Schmidt-Nonne organisierte Ausstellung von Kinderzeichnungen statt. Dazu erschien in der dritten Ausgabe der Zeitschrift *bauhaus* eine Reihe von Artikeln über Kinderkunst, unter anderem auch ein Aufsatz Geists mit Auszügen aus Gesprächen mit Kindern (vgl. S. 75, Abb. 10 und 11). 1930 veröffentlichte Geist einen Bericht mit dem Titel »Kinder über Paul Klee«, der ein gleichsam instinktives Verständnis der Kinder für dessen Kunst suggerierte.¹⁶ Klee, der Geist im selben Jahr bei der Auswahl von Kinderzeichnungen für eine Ausstellung beraten hatte, versuchte offenbar, diesem die grundlegende Differenz zwischen seiner Kunst und derjenigen von Kindern aufzuzeigen: »Verbinden sie meine Arbeiten nicht mit denen der Kinder. Es handelt sich um entfernte Welten [...]«, gab er zu bedenken. »Vergessen Sie niemals: das Kind weiss nichts von Kunst.«¹⁷ Wie fruchtlos diese Ermahnungen letztlich blieben, zeigt die Tatsache, dass Geist an seiner Vorstellung einer unverdorbenen »Ursprünglichkeit« der Kunst festhielt und seine Kunstpädagogik nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in den Dienst von deren Rassenideologie stellte.¹⁸

Erinnerung

Während der Bauhaus-Zeit ist das Motiv des Kindes in Klees Bildern meist in einen symbolischen oder poetischen Kontext gerückt; erst gegen Ende der 1920-Jahre wird ein stärkeres Interesse an der Psychologie kindlicher Verhaltensweisen und Beziehungsmuster erkennbar. Mit ironischer Distanz versuchte er in Blättern wie *Skizze v. Kinderspielplatz*, 1926, 189, oder *neugierige Kinder*, 1929, 104 (Abb. 8), nun bildnerisch einzufangen, was er als scharfer Beobachter wahrnahm.

In keiner anderen Werkphase aber erlangt das Thema Kind eine solche Bedeutung und Prägnanz wie in Klees spätem Schaffen, insbesondere dem der Jahre 1932/33 und 1938/39. Die Kindheit, so Josef Helfenstein, prägt das Spätwerk »als intellektuelle Vorstellung und als bildnerische Thematik«, und dies »einerseits als Chiffre verschlüsselter Selbstdarstellung,



8 Paul Klee, *neugierige Kinder*, 1929, 104, Feder, Pinsel und Bleistift auf Papier auf Karton, 21 × 33 cm, Standort unbekannt



Paul Klee, *Schwer Erziehbare*,
1933, 91, Bleistift auf Papier auf
Karton, 19,5 × 20,8 cm,
Zentrum Paul Klee, Bern



Paul Klee, *ein Kind wird gemessen*,
1933, 93, Bleistift auf Papier auf
Karton, 14,6 × 21 cm,
Zentrum Paul Klee, Bern

andererseits als Bildform, in der Zeitkritik und persönliche Überzeugungen in zwar indirekter und verschlüsselter Form, aber so intensiv wie kaum jemals zuvor zum Ausdruck kamen.¹⁹

Im April 1933 war Klee von den Nationalsozialisten als Professor an der Düsseldorfer Akademie freigestellt und schliesslich entlassen worden, Ende des Jahres emigrierte er in die Schweiz. In einer Serie von Zeichnungen desselben Jahres setzte er sich in »indirekter« Form mit den politischen Umwälzungen und den Folgen pervertierter Macht auseinander: Ein Blatt wie *Schwer Erziehbare*, 1933, 91 (Abb. 9), veranschaulicht die zunehmende »erzieherische« Gewalttätigkeit in der Gesellschaft, ein *Kind wird gemessen*, 1933, 93 (Abb. 10), die Instrumentalisierung und dressurähnliche Abrichtung des Kindes in einem totalitären System.

Kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs thematisierte Klee die Militarisierung und Verrohung der Jugend unter dem Regime der Nationalsozialisten als Szenario entfesselter Gewalt in Werken mit Titeln wie *Schlacht unter Kindern*, 1938, 435 (Abb. S. 207), *das Spiel artet aus*, 1940, 1, *Kinder spielen Angriff*, 1940, 13. Als imaginäre Gegenwelt zu dieser abgründigen, bedrohlichen Sicht aber bewahrte er sich die Idealvorstellung von der Kindheit als künstlerische Utopie einer unregulierten Spontaneität, des Spiels und des Übermutes, des Traums und der Fantasie. Dieser »Rückkehr zu den Anfängen« entspricht auf der bildnerischen Ebene das »Vergessen« formalen und technischen Könnens, das er in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren zur Meisterschaft gebracht hatte. Viele Bilder Klees aus dieser letzten und zugleich produktivsten Werkphase sind von einem spontanen Duktus und einer haptischen Materialität geprägt, die an Kritzeleien oder Fingermalereien von Kindern erinnern. Der technischen »Vereinfachung« entspricht auf der inhaltlichen Ebene eine spielerische Freude an der Phantasmagorie und am Grotesken. Klees Bildwelten der letzten Schaffensjahre werden von einem burlesken Personal bevölkert: Akrobaten, die in ihrem närrischen Übermut für einen Moment die Schwerkraft des Faktischen überwinden (vgl. Abb. S. 166 ff.); liebenswerten, komischen Tier- und Fabelwesen mit kleinen Macken, die ironisch auf menschliche, allzu menschliche Verhaltensweisen anspielen (vgl. Abb. S. 138 ff.); grotesken Maskenträgern mit einer Vorliebe für Travestie und Verkleidung, hinter der sich Unerforschliches verbirgt (vgl. Abb. S. 114 ff.). Diese Verspieltheit hat auch eine sprachliche Dimension und bestimmt die assoziative Findung der Werktitel, die dem Künstler im Prozess des Malens und Zeichnens gleichsam zufallen. Noch einmal bezieht sich Klee auf seine bildnerischen Anfänge oder übernimmt Motive aus den Kinderzeichnungen seines Sohnes Felix (Abb. S. 18 und 19).

Zum berührenden Zeugnis der Erinnerung an die eigene Kindheit wird Klees Rückbesinnung auf seine ersten Darstellungen des Christkinds, die er als Vier- und Fünfjähriger gezeichnet hatte (Abb. S. 23): Die zauberhaften Wesen der kindlichen Vorstellungswelt werden in den Jahren 1939 und 1940 zur Matrix für die wohl bedeutendste Werkgruppe in Klees Œuvre: die sogenannten »Engelbilder« (Abb. S. 23). Mit den Engeln findet der von schwerer Krankheit

Gezeichnete einen neuen Zugang zu seinem kindlichen Selbst und zu jener Zuversicht, die ihn in seinem letzten Lebensjahr zu einer fast überbordenden künstlerischen Produktivität beflügelte.

- 1 Vgl. Franciscono 1995, S. 26.
- 2 Brief von Paul Klee an Lily Stumpf in München vom 3. Oktober 1902; zit. n. Klee 1979, S. 273.
- 3 Das »Verlernen« des klassischen Kunstkanons erlebte Klee in Rom bei der Betrachtung des *Laokoon* als einmaliges Glücksmoment: »Ich schätze den Laokoon besonders hoch ein und sehe in ihm ein Rätsel kompositorischer und malerischer Vollkommenheit. Trotz meiner Gewohnheit sofortiger Analyse war ich erst beim so und so vielen Mal dazu gekommen, so sehr war ich hier zum Kind geworden.« Paul Klee, »München«, in: *Die Alpen, Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur*, Nr. 3, November 1911, S. 184 f. Vgl. Klee 1976, S. 94.
- 4 Vgl. die Briefe an Lily Stumpf vom 2. und 5. November 1905 sowie vom 26. Januar 1906; Klee 1979, S. 532, 535, 578.
- 5 Vgl. dazu Fineberg 1995, S. 94.
- 6 Otto Karl Werckmeister verweist darauf, dass sich im Verhältnis der Zahlen der ausgewählten Stücke (18 Kinderzeichnungen im *Œuvre*katalog und 36 »Erinnerungen an die Kindheit« im Tagebuch) vielleicht eine von Klee bewusst hergestellte »biografische Symmetrie« widerspiegelt; Werckmeister 1981, S. 127.
- 7 Klee 1988, Nr. 17 (»Bern 1885–1887«).
- 8 Wassily Kandinsky, »Über die Formfrage«, in: Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, 9. Aufl., München und Zürich 1994, S. 168.
- 9 Paul Klee, »München«, in: *Die Alpen, Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur*, Nr. 5, Januar 1912, S. 302; Wiederabdruck in: Klee 1976, S. 97.
- 10 Vgl. dazu Pierce 1976, S. 179, 186; Werckmeister 1977, S. 141, 150, Anm. 54; Werckmeister 1981, S. 144; Fineberg 1995, S. 95–98.
- 11 Werckmeister 1981, S. 147. Vgl. dazu Klees Eintrag im Tagebuch: »Den Chorus mysticus erfinden, der von einigen hundert Kinderstimmen vorgetragen werden müsste. Wer das könnte, der brauchte sich nicht strebend mühen. Die vielen Werkchen führen letzten Endes dahin.« Klee 1988, Nr. 933 (Sommer 1914).
- 12 Theodor Däubler, »Paul Klee«, in: *Das Kunstblatt*, 2. Jg., Nr. 1, 1918, S. 24–27, hier S. 25.
- 13 R. B., »Paul Klee«, in: *Münchener Zeitung*, 29. Jg., Nr. 140, 21. Mai 1920, S. 3; Wiederabdruck in: *Der Ararat*, 1. Jg., Nr. 8, Juli 1920, S. 80.
- 14 Zit. n. Klee 1999, S. 68. Vgl. auch Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956, S. 246.
- 15 Vgl. dazu Werckmeister 1981, S. 153–160.
- 16 Vgl. Geist 1930, S. 21–26.
- 17 Geist 1950, S. 190 f.
- 18 Davon zeugt seine 1934 in Leipzig erschienene Publikation mit dem unmisserverständlichen Titel *Die Wiedergeburt des Künstlerischen aus dem Volk. Ein Buch von der Kunst des Volkes und ihrer Bestätigung im Schaffen des Kindes als Beispiel praktischer Volkstumsarbeit*, in der er Hitler als Führer einer neuen Nation begrüßte, Klee hingegen mit keinem Wort mehr erwähnte.
- 19 Helfenstein 1995, S. 102.