

Régine Bonnefoit

Der »Spaziergang des Auges« im Bilde

Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee

Liest man die Schriften von William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee, ist man verblüfft, was ein Auge so alles vermag: es »spaziert« durch das Bild, es »jagt« einer Linie nach wie ein Raubtier der Beute, es »grast« die Bildfläche ab wie ein weidendes Tier, es »frißt« gierig in sich hinein, soviel sein »Magen« fassen kann, es »segelt« gelassen wie ein Schiffelein oder eine Wolke durch die Komposition, es »tastet« mit unsichtbaren Fingern den Bildgegenstand ab. Aufgabe des Künstlers ist es, das Auge in diesem Abenteuer sicher durch das Bild zu geleiten, ihm Wegweiser einzurichten, auf daß es sich nicht verirre. Darüber hinaus ist das Auge »schöpferisch«: Indem es den Schaffensprozeß Schritt für Schritt nachvollzieht, läßt es das Werk noch einmal erstehen.

Vollends perplex ist man über die Behauptung, daß das Auge bei seinem Spaziergang durch das Bild Spuren hinterlasse, als Zeugnis der von ihm zurückgelegten Wegstrecke. All diese »Augentätigkeiten« finden sich in den Schriften von Paul Klee beschrieben.

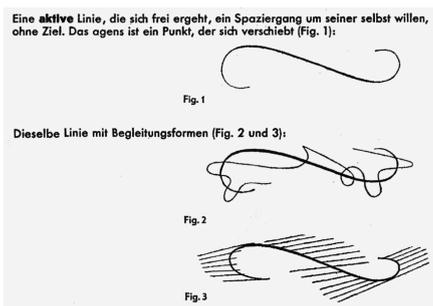
Ziel dieser Studie ist es, die historischen Quellen aufzuzeigen, die Klee in seinen Reflexionen zur Wahrnehmung rezipiert. Viele dieser Quellen finden sich in der Bibliothek des Künstlers aus dem Nachlaß der Familie Klee, die heute in der Paul-Klee-Stiftung in Bern aufbewahrt wird.

Der Metapher des durch das Bild lustwandelnden Auges bedienen sich bereits William Hogarth in seiner »Analysis of Beauty« (1753) und Adolf von Hildebrand in »Das Problem der Form in der Bildenden Kunst« (1893), deren Bedeutung für Klees Kunsttheorie hier erstmals untersucht wird.

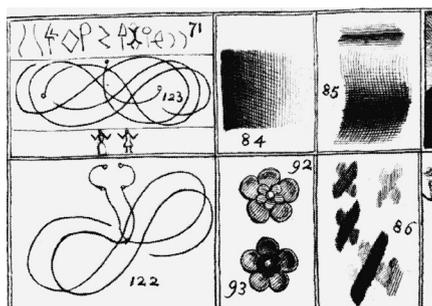
Das »spazierende« Auge

Auf der ersten Seite des »Pädagogischen Skizzenbuchs« von Klee erscheint eine geschwungene S-Kurve, die der Künstler mit einem »Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel« vergleicht. Es folgt die selbe Kurve von einer Schnörkellinie umspielt (Abb. 1).¹ Diese interpretiert er in seiner Vorlesung am Weimarer Bauhaus vom 28. November 1921 als die Bewegungsspur »eines Menschen mit seinem freilaufenden Hund«.²

So wie Klee die Bewegung von Lebewesen in eine Linie übersetzt, so auch die des Auges, das ein Kunstwerk betrachtet. Auch diese Linien entsprechen Spazierwegen, auf denen das Auge das Gemälde durchwandert. »Das Auge begeht die ihm im Werk eingerichteten Wege«³, sagt Klee eine Metapher aufgreifend, die von Hogarth vorbereitet wird. In der »Analysis of Beauty« liest man: »Das Auge findet diese Art des Ergötzens an gewundenen Wegen, sich schlängelnden Flüssen und an all den Dingen, deren Formen, wie wir hiernach sehen werden, vornehmlich aus dem, was ich die Wellen- und Schlangenlinie nenne, zusammengesetzt sind. Verwicklung der Form will ich also als das Besondere der Linien bestimmen, welches sie ordnet, so das Auge zu einer spielerischen Weise des Verfolgens führt; und aus Freude, die wir



1 Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch. München 1925. Neue Folge der [...] Bauhausbücher, hrsg. v. Hans M. Wingler. Mainz, Berlin 1965, S. 6.



2 William Hogarth, Analyse der Schönheit, Dresden, Basel 1995, Tafel II, Abb. 122 und 123, gegenüber S. 224.

dabei empfinden, geben wir diesem Besonderen den Namen der Schönheit«. ⁴ Hogarth entwirft empirisch eine Linie, die er deswegen die Schönheitslinie nennt, weil sie den höchsten und angenehmsten Reiz auslöst. Er möchte sie mathematisch als das Mittel zwischen Formextremen begreifen. Es kommt die sanfte, nicht zu viel und nicht zu wenig geschwungene, sich dreidimensional entfaltende Linie dabei heraus. ⁵

In diesem Aufsatz wird erstmals untersucht, wie wichtig die »Analysis of Beauty« für Klees Kunsttheorie ist. Allein schon die Idee, die Bewegung von Lebewesen in eine Linie zu transponieren, konnte Klee der Schrift des Engländers entnehmen. Die beiden mit den Nummern 122 und 123 bezeichneten Illustrationen am linken oberen Bildrand von Tafel II der »Analysis« sind die linearen Bewegungsspuren, »die man beim Tanzen des Menuetts auf dem Fußboden beschreibt« (Abb. 2). ⁶ Ein Blick auf die Bibliothek des Ehepaars Paul und Lily Klee bezeugt das Interesse des Künstlers an Hogarth. Dort findet sich das 1909 in der Reihe der Gowan's Art Books in London erschienene Werk »The masterpieces of Hogarth« und die 1907 erschienene Hogarth-Monographie von Julius Meier-Graefe.

Die von Hogarth geprägte Metapher des im Bilde flanierenden Auges greift auch Kandinsky in seinen »Rückblicken« auf: »Ich habe viele Jahre die Möglichkeit gesucht, den Beschauer im Bilde »spazieren« zu lassen, [...]«. ⁷

Bereits 20 Jahre vor Kandinsky spricht der Bildhauer Adolf von Hildebrand vom Spaziergang des Betrachters im Kunstwerk. Nach Hildebrand regt ein Bildwerk bei der Betrachtung aus der Ferne durch bestimmte Merkmale zu »Bewegungsvorstellungen« an: »Geben wir uns dieser Anregung hin, so werden die Gesichtseindrücke zu Führern und setzen sich in Bewegungsvorstellungen um, wir gehen so zu sagen im Fernbild spazieren«. ⁸ Daß Klee besagte Schrift von Hildebrand gekannt haben muß, wurde bisher noch nie bemerkt und soll im Kapitel über *Das »tastende« Auge* bewiesen werden.

Die vom »spazierenden« Auge einzuschlagende Richtung

Die Wahl der vom Auge einzuschlagenden Wege darf nach Klee keinesfalls dem Betrachter obliegen: »[...] eine specielle Bewegungsgestaltung« muß dem Auge »ganz bestimmte Wege in ganz bestimmter Reihenfolge« vorschreiben. ⁹ Hierin liegt für

den Künstler die eigentliche Funktion eines Kunstwerkes. Seine Vorlesung vom 20. März 1922 beginnt mit den Worten: »Die Funktion eines Bildwerkes ist die Art, [...] wie der dem Bildwerk jeweils eigene Bewegungscharakter dem Auge und dem dahinter liegenden Aufnahmevermögen aufgezwungen wird.«¹⁰ Der beste Wegweiser im Bilde ist die Linie. Diese »zwingt« den Betrachter, ihrem Verlauf zu folgen. Die Rede der zwingenden Richtung findet sich in allen Reflexionen über die Wahrnehmung einer Linie der Zeit um 1900. Henry van de Velde, der die Linie bekanntlich als eine Kraft definiert, die wie alle elementaren Kräfte tätig ist, schreibt in seinen »Prinzipiellen Erklärungen« von 1902 über den Mechanismus des Auges: »Wenn ich nun sage, daß eine Linie eine Kraft ist, behaupte ich nur etwas durchaus Tatsächliches; sie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat. Diese Kraft und diese Energie wirken auf den Mechanismus des Auges in der Weise, daß sie ihm – dem Auge – Richtungen aufzwingen. Diese Richtungen ergänzen sich, verschmelzen miteinander und bilden schließlich bestimmte Formen.«¹¹ Van de Velde rezipiert in diesem Zitat neueste Erkenntnisse der Gestaltpsychologie. Zwei Jahre vor seinen »Prinzipiellen Erklärungen« erschien eine Abhandlung des Psychologen Friedrich Schuhmann über die »Zusammenfassung von Gesichtseindrücken zu Einheiten«,¹² die, wie Marianne Teuber zeigte, auch Klee bekannt gewesen sein muß.¹³ Schuhmann untersucht, wie das Gehirn die vom Auge nacheinander wahrgenommenen Elemente zu einheitlichen Gebilden zusammenfügt. Die von van de Velde benutzten Ausdrücke »ergänzen« und »verschmelzen« deuten auf die Kenntnis des von Schuhmann beschriebenen Wahrnehmungsprozesses hin.

Am nachdrücklichsten formuliert der Jugendstiltheoretiker August Endell jene von Klee erwähnte »spezielle Bewegungsgestaltung«, der sich der Betrachter zu unterwerfen habe. Hierzu bedarf es jedoch seiner Meinung nach einer ästhetischen Schulung: »Je charakteristischer ein Gebilde ist, um so eher verlangt es die Betrachtung in einer bestimmten Richtung. Der Geübte betrachtet ganz unwillkürlich in der Richtung der größten Wirkung, [...]«. ¹⁴

Die Zeitlichkeit der Bildbetrachtung

Für Klee ist die Bildbetrachtung untrennbar mit dem Begriff der Zeit verbunden. So wie die Entstehung eines Kunstwerks sich in einer bestimmten Zeitspanne vollzieht, so auch dessen Wahrnehmung. »Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal?«, fragt er in seiner »Schöpferischen Konfession«. Die Antwort lautet: »Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus.«¹⁵ Was den Rezipienten des Kunstwerkes angeht, so fragt Klee weiter: »Und der Beschauer, wird er auf einmal fertig mit dem Werk? (Leider oft ja.) Sagt nicht Feuerbach, zum Verstehen eines Bildes gehöre ein Stuhl? Wozu der Stuhl? Damit die ermüdenden Beine den Geist nicht stören. Beine werden müd vom langen Stehen. Also, Spielraum: Zeit.«¹⁶ Klee bezieht sich auf das »Vermächtnis« des Malers Anselm Feuerbach, dessen fünfte Auflage er 1902 seiner Verlobten schenkte.¹⁷

Eine Bildbetrachtung, in der das Auge in einer vorgeschriebenen Richtung ein Element nach dem anderen fixiert, umschreibt Hans Kauffmann 1924 treffend mit dem Verb »ablesen«. ¹⁸ Der Betrachter liest ein Gemälde, als ob es sich um ein Schriftstück handle. Klee selbst betont die Analogie zwischen Kunstwerk und

Schrift: »Die Genesis der ›Schrift‹ ist ein sehr gutes Gleichnis der Bewegung. Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es als Produkt erlebt.«¹⁹ Schrift und Bild sind für Klee »wurzelhaft eins«²⁰, da sie beide Stück für Stück aufgebaut und vom Betrachter sukzessiv »abgelesen« werden. Zu beiden Vorgängen braucht es Zeit. Daher sagt Klee: »Auch des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich. Er bringt Teil für Teil in die Sehgrube, und um sich auf ein neues Stück einzustellen, muß er das alte verlassen.«²¹

In einem unveröffentlichten Manuskript des in der Paul-Klee-Stiftung in Bern erhaltenen Pädagogischen Nachlasses sinniert der Künstler über die Parallelen zwischen Musik, Dichtung und bildender Kunst. Gemeinsam ist Musik und Dichtung die »Notierung auf der Buchseite oder auf dem Notenblatt. Das Auge bestreicht auf einer solchen Seite Zeile für Zeile«. In gleicher Weise läßt sich für Klee auch ein Kunstwerk lesen: »Wer sollte uns hindern, dies zeitliche Lesen der Form einer Bilderschrift auch auf unserer Fläche zu verlangen?«²²

Schon Leonardo da Vinci nennt das Lesen als Beispiel par excellence für die sukzessive Wahrnehmung des Auges: »Wir wissen klar, daß das Sehen eine der schnellsten Tätigkeiten ist, [...]; nichtsdestoweniger faßt es nicht mehr als eine Sache auf einmal. Nehmen wir den Fall, du, Leser, erschauetest mit einem einzigen Blick dies ganze beschriebene Blatt und urteiltest gleich, daß es voll verschiedener Buchstaben ist; du wirst aber in dieser Zeit nicht zu erkennen vermögen, welche Buchstaben es seien, noch was sie sagen wollen; daher musst du Wort für Wort nehmen, Vers für Vers, um Kunde zu haben von diesen Buchstaben«. Diese Gedanken von Leonardo sind nach der Übersetzung von Marie Herzfeld zitiert, deren zweite Auflage Lily Klee ihrem Mann zu Weihnachten 1906 schenkte.²³

Das »tastende« Auge

Am 27. Februar 1922 widmet Klee am Bauhaus dem Problem der Wahrnehmung eine eigene Vorlesung. Anhand von anatomischen Skizzen des Augapfels erklärt er, warum das Auge nie mehr als einen Punkt gleichzeitig fixieren kann. Anschließend spricht er über die Bewegung der Augen während des Wahrnehmungsprozesses: »Augenmuskel drehen das Auge da und dorthin, auch von links nach rechts, von Ecke zu Ecke, im Kreis herum, und die hintereinander scharf gesehenen Partien notieren sich im Gehirn nach und nach zum Gesamteindruck. Das Gehirn hat die Fähigkeit, Erinnerungsbilder aufzuspeichern und zum Ganzen zu sammeln, [...]«.²⁴ Wie van de Velde, so bezieht sich auch Klee an dieser Stelle auf jüngste Forschungsergebnisse der Gestaltpsychologie. Er erläutert die »Zusammenfassung von Gesichtseindrücken zu Einheiten«, wie der Untertitel der erwähnten Studie von Schuhmann lautet. Weiter liest man im Vorlesungsmanuskript: »Auf diese Weise tastet das Auge gleich einem grasenden Tier die Fläche nicht nur von oben nach unten, sondern auch von links nach rechts und in jeder Richtung ab, zu der ein Anlaß gegeben ist.«²⁵

Klee verwendet hier den scheinbar paradoxen Begriff des »tastenden Auges«, der sich bereits in Wölfflins Definition des »zeichnerischen Stils« findet: »Der zeichnerische Stil sieht in Linien, der malerische in Massen. Linear sehen heißt dann, daß Sinn und Schönheit der Dinge zunächst im Umriß gesucht wird [...], daß das Auge den Grenzen entlang geführt und auf ein Abtasten der Ränder hingeleitet

wird«. ²⁶ An anderer Stelle erläutert der Kunsthistoriker, wie zutreffend die Redewendung des »tastenden Auges« im Grunde genommen ist: »Das Umreißen einer Figur mit gleichmäßig bestimmter Linie hat noch etwas von körperlichem Greifen an sich. Die Operation, die das Auge ausführt, gleicht der Operation der Hand, die tastend am Körper entlang geht, [...]«. ²⁷ Das Verhältnis zwischen Gesichtssinn und Tastsinn bildet in dieser Zeit einen Interessenschwerpunkt der Gestaltpsychologie. Der Wahrnehmungsforscher Melchior Palágyi definiert 1925 den Begriff des »Tastschauens« als eine virtuelle Bewegung. Der Betrachter verspüre dabei durch eine Reizempfindung den Impuls zu einer Bewegung, die jedoch unausgeführt bleibe. Schon beim Betrachten geometrischer Figuren oder Kunstwerke verspüre er unwillkürlich jene virtuelle Bewegung: »Dann ertappen wir uns wohl dabei, daß wir die Hand längs der Linien und Flächen der fraglichen Formen hingleiten lassen, ohne freilich die Bewegung zu realisieren«. ²⁸ Dem Begriff des »Tastschauens« setzt Palágyi den des »Gesichtsschauens« diametral gegenüber, wobei er ersterem den Vorrang einräumt: »Das Gesichtsschauen muß sich dem Tastschauen unterordnen und ihm anpassen lernen, um sich überhaupt in einem bestimmten Sinne entwickeln zu können und nicht haltlos zu bleiben«. ²⁹ Auge und Tastsinn haben eins gemeinsam: beide können einen Gegenstand nur durch Bewegung und somit zeitlich wahrnehmen. Ernst Cassirer bezeichnet daher 1923 Bewegung und Zeit als die gestaltenden Faktoren der Tastphänomene. ³⁰

Wie im Folgenden gezeigt wird, entlehnt Klee den Begriff des »tastenden Auges« Hildebrands Schrift »Das Problem der Form«, die eine ganze Generation von Künstlern und Kunsthistorikern nachhaltig geprägt hat. ³¹ Wölfflin begrüßt das Werk euphorisch als ein »erfrischender Regen auf dürres Erdreich«: »Endlich einmal neue Handhaben, der Kunst beizukommen, [...]«. ³² Nach Hildebrand ist künstlerische Gestaltung nur möglich durch »die Fähigkeit, zu tasten und zu sehen. Diese zweifache Auffassung ein und desselben Phänomens ist aber nicht nur durch getrennte Organe, den tastenden Körper und das sehende Auge möglich, sondern ist schon im Auge allein vereinigt. Durch diese herrliche Natureinrichtung treten in zwei Funktionen des nämlichen Organs und seine Erfahrungen in so enge und reiche Wechselbeziehung, wie dies an getrennten Organen nicht möglich wäre«. ³³ Das Auge vereinigt nach Hildebrand den Tastsinn mit der visuellen Wahrnehmung, wodurch er den Begriff des »tastenden Auges« schöpft. Die Tastfunktion des Auges wird nach ihm erst bei der Betrachtung eines Kunstwerkes aus großer Nähe aktiv. Hildebrand schildert diesen Vorgang wie folgt: »An Stelle der Gesamterscheinung treten verschiedene Einzelperscheinungen, welche durch Augenbewegung verbunden werden. Je näher der Besucher dem Objekte tritt, desto mehr Augenbewegungen braucht er und desto mehr teilt sich die ursprüngliche Gesamterscheinung in Einzelperscheinungen, in gesonderte Bilder. Zuletzt vermag er den Gesichtseindruck so zu beschränken, dass er nur immer einen Punkt scharf in den Sehfocus rückt und die räumliche Beziehung dieser verschiedenen Punkte in Form eines Bewegungsaktes erlebt; alsdann hat sich das Schauen in ein wirkliches A b t a s t e n und in einen Bewegungsakt umgewandelt [...]. Alle unsere Erfahrungen über die plastische Form der Objekte sind ursprünglich durch Abtasten zu Stande gekommen. Sei es nun ein Abtasten mit der Hand oder mit dem Auge. [...]. Dagegen ermöglicht die Bewegungsfähigkeit des Auges, das Dreidimensionale vom nahen Standpunkt aus direkt abzutasten und die Erkenntnis der Form durch ein zeitliches Nacheinander von Wahrnehmung zu ge-

winnen«. ³⁴ Alle Begriffe aus Klees Schriften zur Wahrnehmung eines Kunstwerks finden sich bei Hildebrand wieder: die Rolle der Augenbewegung im Wahrnehmungsprozeß, der Begriff des »tastenden Auges« und das zeitliche Nacheinander der apperzeptiven Tätigkeit.

Konrad Fiedler entwickelt in seiner Schrift über den »Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« (1887) viele Gedanken des mit ihm befreundeten Hildebrand eigenständig weiter. ³⁵ Für ihn hat im künstlerischen Schaffensprozeß nicht das Auge, sondern die Hand das letzte Wort. ³⁶ Erst durch den Tastsinn wird eine Form für Fiedler messbar und berechenbar und somit »zum Maßstab für die Richtigkeit des Sehens«. ³⁷

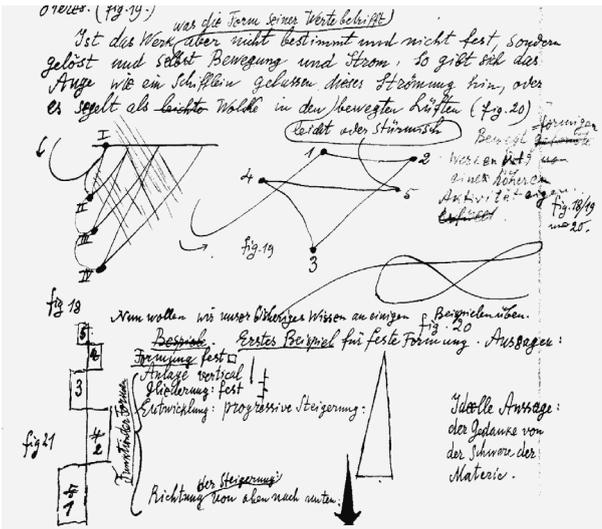
Der Begriff des »tastenden Auges« bedeutet im Grunde genommen einen Kompromiss in dem von der Antike bis hin zu Fiedler geführten Streit, ob nun dem Auge oder dem Tastsinn die Vorherrschaft im Wahrnehmungsprozeß gebühre. Seit der Antike trat der Tastsinn immer wieder in Konkurrenz zum Gesichtssinn. ³⁸ Der irische Philosoph und Theologe George Berkeley erklärt 1709 in seinem »Versuch einer neuen Theorie der Gesichtswahrnehmung«, daß sich der Mensch alle Kenntnisse des Raumes und der Festigkeit der Körper nur durch den Tastsinn erwirbt. Unter dem Einfluß der englischen Empiristen gibt Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) in seinem Roman »Emile ou De l'éducation« zu verstehen, daß Sehen ohne Fühlen ein Unding sei. ³⁹ Dabei ist von der »Heftigkeit« des Gesichtssinns die Rede, die der Tastsinn »sozusagen zügeln« müsse. Rousseau schreibt: »Wieviel Scheindrücke kann man doch durch Tasten gewinnen, selbst ohne etwas zu berühren!«. ⁴⁰ Besser noch, er dreht den Sachverhalt sogar um, indem er den Begriff der »sehenden Finger« schöpft. ⁴¹ Nach Rousseau würde das Auge ohne die Hilfe des Tastsinns zu sehr dem Einfluß des Geistes unterliegen, der ihn allzu leicht zu falschen Urteilen über die Beschaffenheit der Dinge verleite. Klee hatte während seiner Münchner Zeit in einem Antiquariat in der Schellingstraße die vierbändige, 1762 in Amsterdam mit Kupferstichillustrationen erschienene Erstausgabe des »Emile« erwerben können. ⁴² Der Künstler hatte eine ausgeprägte Vorliebe für französische Literatur, die er im Originaltext zu lesen pflegte. ⁴³

Das »weidende«, das »jagende« und das »segelnde« Auge

Je nach Einrichtung der Wege im Bilde unterscheidet Klee drei Arten der Wahrnehmung. Im ersten Fall bewegt sich das Auge »weidend« wie ein grasendes Tier, im zweiten »sprungweise« wie ein jagendes Tier und im dritten »gelassen« wie ein Schifflin bzw. »segelnd« wie eine Wolke. In den ersten beiden Fällen vergleicht Klee den Wahrnehmungsprozeß mit der Nahrungssuche eines hungrigen Tieres. Wie das weidende Tier vom saftigen Gras und das jagende von der Beute, so wird das Auge von bestimmten Werten im Bild angezogen.

Die unterschiedlichen Reaktionsweisen des Auges auf ein Bild stellt Klee in seinem Manuskript zur Vorlesung vom 27. Februar 1922 durch drei Linienformationen dar (Abb. 3). Der die Illustrationen erläuternde Text lautet:

»Ist das Werk mit Bestimmtheit und Festigkeit gebaut, bei sukzessiver Wert-Entwicklung, so schreitet das Auge weidend von den Werten die es anziehen zu den Werten, die es weiteranziehn, wenn die ersten Werte schon abgegrast sind.



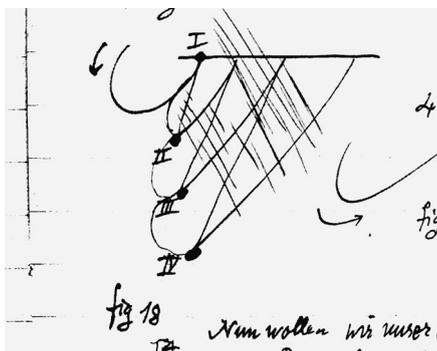
3 Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formenlehre. Anhang zum faksimilierten Originalmanuskript von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22. Basel, Stuttgart 1979.

Ist das Werk formal mit Bestimmtheit und Festigkeit gebaut, aber zugleich von starker Gegensätzlichkeit der Werte regiert, so bewegt sich das Auge mehr sprungweise, in der Art eines jagenden Tieres.

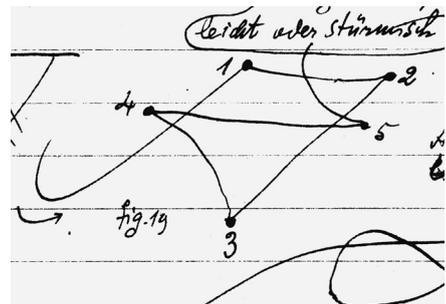
Ist das Werk, was die Form seiner Werte betrifft, aber nicht bestimmt und nicht fest, sondern gelöst und selbst Bewegung und Strom, so gibt sich das Auge wie ein Schifflein gelassen dieser Strömung hin, oder es segelt als Wolke in den leicht oder stürmisch bewegten Lüften.⁴⁴

Im ersten Fall bewegt sich das Auge in diagonalen Bögen von links oben nach rechts unten über die Bildfläche (Abb. 3a). Es schwingt sich in gleichförmigen Bewegungen von den Werten I zu II, III und IV. Das »jagende Auge« hingegen schlägt Haken, ändert sprungartig die Richtung zwischen den Werten 1, 2, 3, 4 und 5 (Abb. 3b).

Der Vergleich des Auges mit einem jagenden Tier findet sich schon bei Leonardo, der in seinem Modell des Augapfels von einem Hauptsehstrahl und Linien mit schwächerem »Unterscheidungsvermögen« ausgeht. Letztere spielen nach Leo-

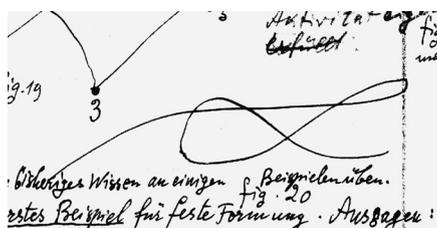


3a Ausschnitt aus Abb. 3.



3b Ausschnitt aus Abb. 3.

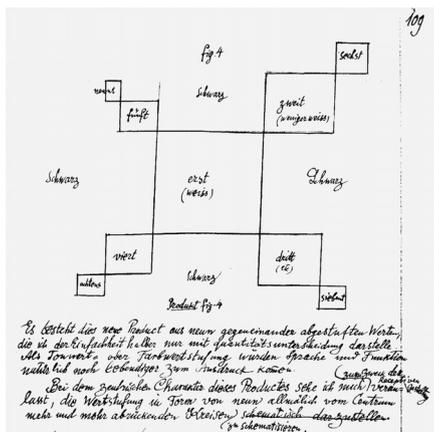
nardo »beim Funktionieren des Auges dieselbe Rolle [...] wie die Hunde bei der Jagd, welche die Beute zwar aufspüren, aber nicht zu fassen kriegen [...]«. ⁴⁵ Auch Hogarth spricht vom »jagenden Auge«, das, um den gewundenen Linien im Bildwerk zu folgen, ständig seine Richtung ändern muß. Das Auge wird von Richtungswechseln überrascht, was dem Betrachter das angenehme Gefühl vermittelt, nicht auf vorgefaßten Bahnen zu wandeln. Hogarth rechtfertigt solche Linien durch das Bedürfnis nach Abwechslung: »Der lebhafteste Geist will immer beschäftigt sein. Etwas verfolgen ist das Geschäft unseres Lebens. Es bereitet uns auch dann Freude, wenn wir von irgendeinem anderen Zweck absehen. [...] Diese Liebe zum Verfolgen nur um des Verfolgens willen gehört zu unserer Natur und dient zweifellos nötigen und nützlichen Zwecken. Tiere haben sie augenscheinlich durch Instinkt. Der Jagdhund verschmäht das Wild, dem er so eifrig nachspürte, und selbst Katzen lassen ihre Beute fahren, um ihr noch einmal nachzujagen«. ⁴⁶ Analog zur Metapher des »jagenden Auges«, das die Linie verfolgt wie das Raubtier die Beute, entwickelt Klee das Bild des »weidenden Auges« und des »segelnden Auges«. Die Bewegungsspur des »wie ein Schiffelein gelassen« durch das Bild segelnden Auges, ähnelt in ihrem ungezwungenen Verlauf entfernt der Linie des Spaziergängers (Abb. 3c). Wie Hogarth, so betont auch Klee, daß der Betrachter Abwechslung liebt: »Das Auge steuert, von gewohnter Natur oder gewohnter Kultur ermüdet auf neue reizvolle Besonderheiten hin«. ⁴⁷



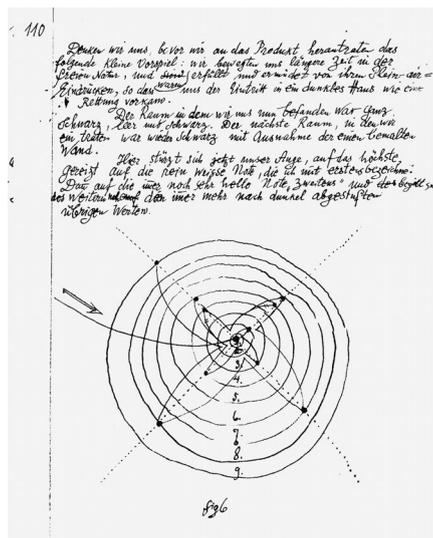
3c Ausschnitt aus Abb. 3.

In einem unveröffentlichten Manuskript des Pädagogischen Nachlasses spricht Klee ferner von dem »fressenden Auge« das »nolens volens« die es umgebenden Dinge verschluckt und in einen Magen bringt, »der mehr oder weniger verträgt«. ⁴⁸

Wie sich das Auge bei der Bildbetrachtung verhält, ob es weidet, jagt oder segelt, das hängt einzig und allein von der Komposition ab. Klee spricht von Reizen bzw. von den »Werten, die es anziehen«. ⁴⁹ In seiner Vorlesung vom 20. März 1922 sagt er: »Ist nun ein Bildwerk an der Reihe, solche besonderen Reize auszuüben, so steuert das Auge in ihrem Bereiche dahin, wo als grösste Anziehungskraft die stärkste bildnerische Energieentfaltung sich vordrängt«. ⁵⁰ Um seinen Schülern dieses spezifische Verhalten des Auges an konkreten Beispielen zu demonstrieren, ersinnt Klee fiktive Bildkompositionen, die sich aus unterschiedlichen Hell-dunkel-Tönen zusammensetzen. Da sich die verschiedenen Helligkeitsstufen nur schwer mit der Kreide auf der Tafel hätten darstellen lassen, blieb ihm nichts anderes übrig, als diese durch unterschiedlich große Vierecke darzustellen. Je heller der Ton, desto größer das Viereck. In einem dieser Bildschemata (Abb. 4) wird Weiß durch das größte Rechteck im Zentrum dargestellt, da diese Farbe das Auge am stärksten anzieht. Um zu verdeutlichen, daß den Kästchen mit den Aufschriften »zweit«, »dritt«, »viert«, usw. stufenweise immer mehr schwarz beigemischt wird, nimmt ihre Größe graduell ab. Klee baut seine Komposition so auf, daß das Auge, wenn es die Vierecke in der vorgegebenen Reihenfolge von eins bis neun nacheinander fixiert, sich in konzentrischen Kreisen um den Bildmittelpunkt bewegen muß. Das lineare Rezeptivbild ist die Spirale (Abb. 5).



4 Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formenlehre. Anhang zum faksimilierten Originalmanuskript von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22. Basel, Stuttgart 1979.



5 Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formenlehre. Anhang zum faksimilierten Originalmanuskript von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22. Basel, Stuttgart 1979.

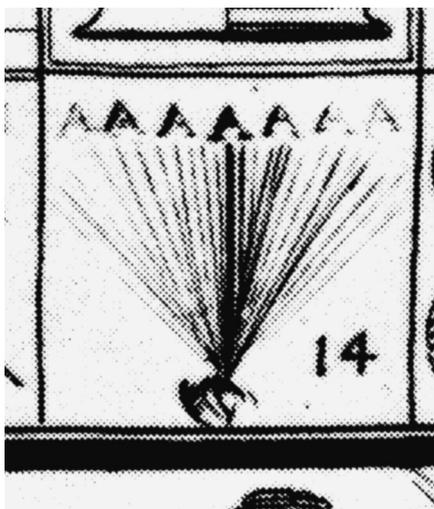
Zur Veranschaulichung der spiralförmigen Augenbewegungen erfindet Klee folgende Geschichte: »Denken wir uns, bevor wir an das Produkt herantraten, das folgende kleine Vorspiel: wir bewegten uns längere Zeit in der freien Natur, und waren erfüllt und ermüdet von ihren Plein-air-Eindrücken, so dass uns der Eintritt in ein dunkles Haus wie eine Rettung vorkam. Der Raum in dem wir uns nun befanden, war ganz schwarz, leer und schwarz. Der nächste Raum, in dem wir eintraten, war wieder schwarz mit Ausnahme der einen bemalten Wand. Hier stürzt sich jetzt unser Auge, auf das höchste gereizt, auf die rein weiße Note, die ich mit erstens bezeichne. Dann auf die immer noch sehr helle Note »zweitens« und begibt sich des weitern nach den immer mehr nach dunkel abgestuften übrigen Werten. Auf diese Weise ordnet sich der Weg über die einzelnen Reizpunkte spiralenförmig um das zentrale Weiss. Die Reizpunkte rücken unter Innhalten der Beziehungen zur Zentrale immer mehr von ihr ab. Das Produkt bestand aus feierlich festen und ruhigen Formen, sein Rezept, die Funktion jenes festgeformten Gebildes, ist denkbar reinste Bewegungsform, ist Spirale.«⁵¹

Die Belebung des Kunstwerks durch die Bewegungen des Auges

Zum Schluß besagter Vorlesung über die Wahrnehmung kommt Klee zu folgender Konklusion: »Wir lernen: Die Bewegungsfunktion eines Werkes braucht als solche gar nicht betont zu sein. Denn wie Sie gesehen haben, ist auch das ruhigste und festeste Werk Bewegung.«⁵² Der Bewegungseindruck ist somit nicht werkimmanent; das Werk gerät erst durch das tätige Auge in Bewegung. Dieser Gedanke findet sich

ebenfalls bei Hogarth. Abbildung 14 der Tafel I der »Analysis« (Abb. 6), zeigt ein Auge, dem ein Sehstrahl entströmt, der Buchstaben auf einer Linie nacheinander fixiert. Der Kommentar hierzu lautet: »Wenn wir die Formen auf diese Weise betrachten, dann werden sie, ob in Ruhe oder in Bewegung, diesem vorgestellten Strahl Bewegung verleihen oder, genauer ausgedrückt, dem Auge selbst [...]«. ⁵³ Verfolgt das Auge die Drehungen einer Tänzerin, so tanzt nach Hogarth der Sehstrahl mit. ⁵⁴ Ob nun ein Gegenstand ruht oder sich bewegt, das Auge muß sich zu seiner Wahrnehmung zwangsläufig bewegen, wodurch auch der tote Gegenstand zum Leben erwacht. Am deutlichsten erklärt van de Velde diese Theorie in seinem Essay über »Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit«: »[...] durch die Tatsache, daß die begrenzende Linie das Auge um die Gegenstände, um die Gebäude, die es in sich aufnimmt, herumführt, und durch die Wirkung aller Empfindungen, die durch das Auge in uns hervorgerufen werden, welches die Windungen der Linie verfolgt, der Linie, die den Stoff bearbeitet, aushöhlt, erweitert und zusammendrängt, – durch alle diese Vorgänge geschieht die Belebung des ursprünglich toten Stoffes.« ⁵⁵ Auch durch diese Worte läßt der britische Vater der Linienästhetik grüßen.

Der seit Hogarth vertretenen These, daß der Eindruck von der Bewegtheit eines Körpers dem Betrachter lediglich durch die Bewegung seiner eigenen Augen suggeriert wird, nimmt sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Wissenschaft an. ⁵⁶ Zu Anfang des 20. Jahrhunderts war diese »Augenbewegungstheorie« jedoch nur noch eine von vielen Erklärungsmodellen über das Zustandekommen von Bewegungseindrücken. Max Wertheimer, einer der Gründer der sogenannten »Berliner Schule« der Gestaltpsychologie, die während der Weimarer Republik von internationaler Bedeutung war, stellt in seinen experimentellen Studien über das Sehen von Bewegung alle konkurrierenden Hypothesen vor, wie die »Empfindungstheorie«, die »Nachbildungstheorie«, die »Veränderungstheorie«, die »Verschmelzungstheorie« und die »Komplexqualitätstheorie«. ⁵⁷ Im Jahre 1922, als Klee in Weimar seine Vorlesung über die Wahrnehmung hielt, war die Richtigkeit der »Augenbewegungstheorie« von vielen Wissenschaftlern bereits in Frage gestellt. ⁵⁸



6 William Hogarth, Analyse der Schönheit, Dresden, Basel 1995, Tafel I Abb. 14, gegenüber S. 208.

Adolf von Hildebrand spricht in »Das Problem der Form in der Bildenden Kunst« von Linien, die zur Illustration von Augenbewegungen dienen. Durch die Tastbewegungen des Auges entstünden Vorstellungen von Linien: »[...] tasten wir, aus der Nähe, denselben Gegenstand mit den Augen ab, so werden unwillkürlich die Bewegungsakte zu Gesichtsvorstellungen, Vorstellungen von Linien und einfachen Flächen, die aber nur eben als Illustration jener Bewegungen dienen [...]«. ⁵⁹ In diesem Punkt nimmt der Bildhauer bereits Klees Übungsbeispiele vorweg. Sowohl nach Hildebrand als auch nach Klee vermag das Auge kraft seiner Bewegung die verschiedenen »Reizpunkte«, die ihm das Bildwerk bietet, zu Linien zu verbinden.

Schuhmann operiert mit dem Begriff der »subjectiven Linie«, die real vorhandene Linien und Punkte auf einer Fläche zu einheitlichen Gebilden verbinde. ⁶⁰ Es handelt sich um Linien, die nur in der Vorstellung des Betrachters existieren; Linien mit denen er Gestaltkonstellationen eigenständig fortführt und in seinem Sinne vollendet. Wertheimer spricht von »subjektiver Ergänzung« des Auges zwischen zwei Reizpunkten. ⁶¹ Der Betrachter wird somit zum Ausfüllen der Lücken, zum Reproduzieren der Gestalten angehalten und nimmt somit aktiv am Schaffensprozeß teil. Es ist dieser eigenständige Beitrag des Betrachters zum Bildwerk, den Klee als »Nachschöpfung« bezeichnet. ⁶²

Wölfflins Lehre von der »Entwertung der Linie« im Barock scheint durch solche Theorien ad absurdum geführt; seine Behauptung, der »zeichnerische Stil sieht in Linien, der malerische in Massen« durch die Theorie der »subjektiven Linie« widerlegt. ⁶³ Der Bau des Auges und seine Eigenschaft, das Objekt sukzessiv »abzutasten«, lassen nach Klee keine andere Wahrnehmung als die lineare zu. Findet sich im Kunstwerk keine Linie, so schafft sich das Auge selbst die Linie, so wie sich ein Mensch auf einem weiten Feld ohne Pfad selbst seinen Weg suchen müßte.

In diesem Sinne bezeichnet der französische Dichter und Maler Henri Michaux in seinem Essay »Aventures de Lignes«, der 1954 als Vorwort zur französischen Übersetzung der Klee-Monographie von Will Grohmann erschien, die Linien in Klees Werk als »Reisende«, die Wege schaffen. ⁶⁴ Indem der Betrachter den Linienzug mit den Augen verfolgt, begibt er sich auf der Linie wandernd selbst auf die Reise.

Anmerkungen

- 1 Paul Klee: Pädagogisches Skizzenbuch. München 1925. Neue Folge der [...] Bauhausbücher, hrsg. v. Hans M. Wingler. Mainz, Berlin 1965, S. 6.
- 2 Paul Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Anhang zum faksimilierten Originalmanuskript von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22. Transkription und Einlei-

tung von Jürgen Glaesemer. Basel, Stuttgart 1979, S. 18.

- 3 Klee (wie Anm. 1), S. 23.

- 4 William Hogarth, Analyse der Schönheit, aus dem Englischen von Jörg Heiniger, Dresden, Basel 1995, S. 61.

- 5 Werner Busch: Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerkerdesign – Zur Auffassung der Linie und Zeichen im

18. Jahrhundert. In: Herbert Beck, Peter C. Bol und Eva Maek-Gérard (Hrsg.): *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. Berlin 1984, S. 177-192, hier: S. 187.
- 6 Hogarth (wie Anm. 4), S. 199.
- 7 Wassily Kandinsky: *Rückblicke*. In: Ders., *Die gesammelten Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch. Bern 1980, S. 38.
- 8 Adolf von Hildebrand: *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*. Straßburg 1893. 4. Auflage 1903, S. 21f.
- 9 Paul-Klee-Stiftung, Bern, Pädagogischer Nachlaß, PN26 M45/43.
- 10 Klee (wie Anm. 2), S. 59.
- 11 Henry van de Velde: *Prinzipielle Erklärungen*, aus dem Buch »Kunstgewerbliche Laienpredigten«, 1902. Neu abgedruckt in: Ders., *Zum neuen Stil*, aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Currel. München 1955, S. 115-134, hier: S. 131.
- 12 Friedrich Schuhmann: *Beiträge zur Analyse von Gesichtswahrnehmungen*. Erste Abhandlung: *Einige Beobachtungen über die Zusammenfassung von Gesichtseindrücken zu Einheiten*. In: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, 23 (1900), S. 1-31.
- 13 Marianne L. Teuber: *Zwei frühe Quellen zu Paul Klees Theorie der Form*. Eine Dokumentation. In: *Kat. Paul Klee, Das Frühwerk 1883–1922*, hrsg. v. Armin Zweite. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1980, S. 261-296.
- 14 August Endell: *Formenschönheit und Dekorative Kunst*. II. Die gerade Linie und III. Geradlinige Gebilde. In: *Dekorative Kunst* 2 (1898), H. 9, S. 119-125. Neu abgedruckt in: Ders.: *Vom Sehen: über Architektur*. Formkunst und »Die Schönheit der grossen Stadt«, hrsg. v. Helge David. Basel, Boston, Berlin 1995, S. 147-163, hier: S. 157.
- 15 Paul Klee: *Beitrag für den Sammelband »Schöpferische Konfession«* (1920). In: Ders., *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. v. Christian Geelhaar. Köln 1979, S. 118-122, hier: S. 120.
- 16 Ebenda., S. 120.
- 17 Anselm Feuerbach: *Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach*. Wien 1882. In dem in der Bibliothek des Ehepaars Klee erhaltenen Exemplars findet sich der handschriftliche Kommentar: »Erstes Geschenk von P. Klee an seine Braut Lily Stumpf«.
- 18 Hans Kauffmann: *Albrecht Dürers rhythmische Kunst*. Leipzig 1924, S. 5.
- 19 Klee (wie Anm. 15), S. 120.
- 20 Paul-Klee-Stiftung, Bern, Pädagogischer Nachlaß, PN1 M1/3.
- 21 Klee (wie Anm. 15), S. 120.
- 22 Paul-Klee-Stiftung, Bern, Pädagogischer Nachlaß, PN10 M9/15.
- 23 Leonardo da Vinci: *Der Denker, Forscher und Poet*. Nach den veröffentlichten Handschriften, Auswahl, Übersetzung & Einleitung von Marie Herzfeld. 2. vermehrte Auflage. Jena 1906, S. 165. Das in der Bibliothek des Ehepaars Klee erhaltene Buch trägt auf der ersten Seite die Widmung von Lily Klee: »M[einem]. gel[iebten]. Paul / 24.XII.06. München«.
- 24 Klee (wie Anm. 2), S. 55f.
- 25 Ebenda, S. 56.
- 26 Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst. München 1915, S. 20.
- 27 Ebenda, S. 23f.
- 28 Melchior Palágyi: *Wahrnehmungslehre*. Leipzig 1925, S. 107.
- 29 Ebenda, S. 112.
- 30 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 3 1923–1929. Nachdruck. Darmstadt 1972, S. 207.
- 31 Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion*. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart, Zürich 1986, S. 32f.
- 32 Heinrich Wölfflin: *Die klassische Kunst*. Eine Einführung in die italienische Renaissance. München 1899, S. VI. Zum Verhältnis von Wölfflin und Hildebrand vgl. Wolfgang Kehr und Ernst Rebel: *Zwischen Welten*, Adolf von Hildebrand (1847 bis 1921). Person, Haus und Wirkung. Mit einem Nachwort von Julian Nida-Rümelin. München 1998, S. 22, 37.
- 33 Hildebrand (wie Anm. 8), S. 10.
- 34 Ebenda, S. 19-20.
- 35 Zum Verhältnis von Fiedler und Hildebrand vgl. Elisabeth Decker: *Zur künstlerischen Beziehung Hans von Marées, Konrad Fiedler und Adolf von Hildebrand*. Diss. Basel 1967.
- 36 Konrad Fiedler: *Über den Ursprung der*

- künstlerischen Tätigkeit, In: Ders., Schriften zur Kunst I. München 1913–1914. Nachdruck mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlaß [...], hrsg. v. Gottfried Boehm, Bd. 1 München 1971, S. 275f.
- 37 Ebenda, Bd. 1, S. 247.
- 38 Vgl. Jürgen Manthey: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie. München, Wien 1983, Kapitel 8: Hand vor Augen: Prioritätsstreit der Sinne, S. 193-209, hier: S. 194.
- 39 Zur Tradition des Begriffs des »tastenden Sehens« in der französischen Kunsttheorie vgl. Max Imdahl: Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei. In: Ders., Gesammelte Schriften, hrsg. und eingeleitet von Gottfried Boehm. Mit einem Beitrag von Hans Robert Jauf, Bd. 3 Frankfurt am Main. 1996, S. 141-195, hier: S. 159.
- 40 Jean-Jacques Rousseau: Emile oder von der Erziehung, München 1979, S. 147.
- 41 Ebenda, S. 146.
- 42 Vgl. Liste der Bibliothek von Lily und Paul Klee in der Paul-Klee-Stiftung in Bern.
- 43 Vgl. Bericht von Ludwig Grote. In: Ders. (Hrsg.): Paul Klee. München 1959, S. 8.
- 44 Klee (wie Anm. 2), S. 57.
- 45 Da diese Stelle aus Leonardos Schriften sich nicht in der bereits zitierten Übersetzung von Marie Herzfeld aus Klees Bibliothek findet, wird hier nach der neuesten deutschen Übersetzung von Marianne Schneider zitiert: Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, hrsg., kommentiert und eingeleitet von André Chastel. München 1990, S. 250.
- 46 Hogarth (wie Anm. 4), S. 60f.
- 47 Klee (wie Anm. 2), S. 59.
- 48 Paul-Klee-Stiftung, Bern, Pädagogischer Nachlaß, PN17a M20/50.
- 49 Klee (wie Anm. 2), S. 57.
- 50 Ebenda, S. 59.
- 51 Ebenda, S. 61f.
- 52 Ebenda, S. 58.
- 53 Hogarth (wie Anm. 4), S. 63.
- 54 Ebenda, S. 64.
- 55 Henry van de Velde: Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit. Aus dem Buch »Essays«, 1910. Neu abgedruckt in: Ders. (wie Anm. 11), S. 169-180, hier: S. 170f.
- 56 Eine ausführliche Erörterung zum Thema Augenbewegungen findet sich bei Hermann von Helmholtz: Handbuch der physiologischen Optik. In: Allgemeine Encyclopädie der Physik, hrsg. v. Gustav Karsten, Bd. 9 Leipzig 1867, S. 457-529, §27, insbesondere S. 466.
- 57 Max Wertheimer: Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung. In: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 61 (1912), S. 161-265, hier S. 164, 181f.: §4. Zur Frage der Augenbewegung.
- 58 Zur Kritik an der »Augenbewegungstheorie« vgl. Karl Bühler: Die Gestaltwahrnehmungen. Experimentelle Untersuchungen zur psychologischen und ästhetischen Analyse der Raum- und Zeitanschauung. Stuttgart 1913, S. 30, 84.
- 59 Hildebrand (wie Anm. 8), S. 22.
- 60 Schuhmann (wie Anm. 12), S. 14f.
- 61 Wertheimer (wie Anm. 57), S. 185f.
- 62 Paul-Klee-Stiftung, Bern, Pädagogischer Nachlaß, PN10 M9/29.
- 63 Wölfflin (wie Anm. 32), S. 15, 20.
- 64 Henri Michaux: Aventures de Lignes. In: Will Grohmann: Paul Klee. Paris 1954, S. 5-8, hier S. 6: »Les voyageuses, celles qui font non pas tant des objets que des trajets, des parcours«.