

und der Pelerine. Sie allein ergeben den poetischen Bildgedanken des Aquarells – ein bedrohtes Rotkäppchen in einem geheimnisvollen Wald – und zugleich die Verzauberung, das Traumhafte und Phantastische des Theatergeschehens. Der Pfeil wurde eliminiert, weil er keinen bildnerischen Wert besass (Klee resümierte in seiner Vorlesung «Bildnerische Mechanik» 1924: «Allein das Anwachsen von Energie ist zwingend auf die Bewegungsrichtung. . .»), «es muss gelingen, den Pfeil als Attribut durch seine Gestaltung zu überwinden»). Die Marionette bekam ein Kennzeichen, eine Reihenzahl, die in keinem direkten Zusammenhang zu Klees «Kasperltheater» steht. Man weiss nicht, ob er eine Reihe von solchen «architektonisch-physiognomischen» Marionetten beabsichtigt hat. Sie bekam auch einen Titel, den man aber Klees eigener Aussage nach annehmen, ablehnen oder ersetzen kann, denn: «Die Unterschriften weisen nur in eine von mir empfundene Richtung», man soll sie nicht mit seinem Vorhaben gleichsetzen. Indem Klee den Farben (wie hier) auch Gewicht zubilligte und ihnen eine unübersehbare Reihe von Variationsmöglichkeiten in formaler wie auch inhaltlicher Hinsicht abgewann, ging er über die simultanen Farberscheinungen von Robert Delaunay hinaus, der ihn seit ihrer Begegnung in Paris 1911 so entscheidend beeinflusst hatte.

Klee arbeitete seit zwei Jahren in seinem kleinen Atelier in Bern, als 1935 seine verhängnisvolle, bis dahin latente Krankheit ausbrach. In der nachfolgenden völligen physischen Erschöpfung, in der auch sein Gestaltungswille erlahmte, ging die Zahl seiner Werke stark zurück, 1936 waren es nur noch 25. Gleich danach trat aber eine tiefgreifende Veränderung ein. Das vorliegende Schwarzquarell, bereits von dem neuen leidenschaftlich hervor- gebrochenen Schöpfungsdrang getragen, vereint die Symptome dieses Wandels von grosser Tragweite: kraftvollen Durchbruch zur Monumentalität, aggressive Direktheit der Mitteilung, kräftige Dynamik,

plötzliche Askese der Mittel und der Bildsprache, karge, aber dynamische bildnerische Symbole, die hier in einem eindringlichen Braunschwarz gewaltsam und derb auf das Papier gesetzt sind.

Das Bildgefüge – teils gegenständliche, teils dekorativ-abstrakte Formen einer Topf-Amphore, einer Schüssel, einer in kleinen schwarzen und weissen Teilflächen artikulierten Pyramide – dieses Bildgefüge ist dicht verspannt und verfestigt. Trotz der Verschränkung der Flächen ist das «Keramik-Stilleben» eine spontane, freihändige Arbeit. Dieses wohldurchdachte Formensystem wurde spontan kombiniert und schnell aufgetragen. Solch momentan improvisierende schöpferische Konzentration wird Klees Spätwerk vermehrt charakterisieren.

Klees Einstellung zu reinem Schwarz veränderte sich gemäss den bildnerischen Absichten, die sein Schaffen in entscheidenden Phasen formten. In seiner Bauhaus-Zeit malte Klee reine Schwarzquarelle sehr selten, weil ihn die Untersuchungen von Farbqualitäten und Farbprozessen völlig in Anspruch nahmen. Weil damals für ihn «das Schwarz die letzte Dunkelheit und Farblosigkeit» war, die man «nicht verstehen sollte» (P. Petitpierre: Aus der Malklasse von P. Klee, S. 21), stellte er, um farbige Spannungen zu schaffen, farbig dynamische Objekte vor den dunklen, energielosen Hintergrund seiner Stilleben. Erst gegen 1932 studierte er tonale Veränderungen des Schwarz in einer Gruppe von Schwarzquarellen, an eigene frühe Versuche (um 1908) anknüpfend.

Das Spannungsverhältnis zwischen den Bildmitteln und der Farbgebung, das seit 1936 so entscheidend zur Vereinfachung strebte, basiert im «Keramik-Stilleben» auf einem signalhaften Schwarz und einem hervorspringenden Weiss, die Klee, «gewagt wägend», gleichwertig nebeneinander ausbreitete. Es ist gerade das Paar der entferntesten Kontraste in Farbigkeit, Tonalität, Dynamik, Wärme und Ge-