

# Ein Archiv von Hitze und Kälte

Zusammengetragen von  
Janek Müller und  
Niklas Hoffmann-Walbeck

Torsten Blume

Zwischen  
farbiger  
Heizung und  
farbiger  
Kühlung

51

„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.“

Paul Klee: *Beiträge zur  
bildnerischen Formlehre*, 1922

„Lasse ich diese erdfeindlichen Kräfte  
besonders weit schwingen,  
bis hin zum großen Kreislauf,  
so gelange ich ... zu jener Romantik,  
die im All aufgeht.“

Paul Klee: *Pädagogisches  
Skizzenbuch*, 1925



Der Bauhausmeister Paul Klee fragte sich 1920 in einem Gedicht *Diesseits bin ich gar nicht fassbar*: „Geht Wärme von mir aus? Kühle?“. Er antwortete darauf im selben Gedicht ausweichend: „Das ist jenseits der Glut gar nicht zu erörtern.“ Ob Klee mit „jenseits der Glut“ jene Wärme meinte, die physikalisch gesehen jeder lebende menschliche Körper an seine Umgebung abgibt, ist ungewiss. Es wäre möglich.

Naturwissenschaftliche Motive nahm Klee schließlich gerne in seinen Unterricht und die Begründungen seiner künstlerischen Produktion auf. Er kombinierte diese aber immer auch mit poetischen Betrachtungen, in denen er zu beobachtende Phänomene sowie gestalterische und formale Zusammenhänge mit existentiellen, weltanschaulichen und ethischen Fragen zu verbinden suchte – nicht selten auch mit Reflexionen seines Selbst. Vorstellungen von Balance- und Gleichgewichtsaspekten spielten dabei eine zentrale Rolle und ermöglichten Klee in seinen Bildern und Zeichnungen menschliche Gestalten immer wieder neu als instabile, abwägende Kunstfiguren zu entwerfen, die als formale Strukturen oder inmitten kompositorischer Gewichtungen versuchen, sich auszubalancieren.

In seinem Unterricht am Bauhaus beschrieb er den Menschen als ein widersprüchliches Pendel. Einerseits wird der Körper wie ein „Lot“ von der Erde angezogen und nach unten ausgerichtet. Andererseits kann der Mensch auch als ein umgekehrtes, imaginäres Pendel beschrieben werden, das in unendliche kosmische Höhen strebt und mit dem Kopf, bzw. mit dem dort stattfindenden Denken darin schwingen möchte. Denn der Mensch ist zwar durch die Gravitation fest mit der Erde verbunden und so „statisch gehemmt“. Wirklich freie Beweglichkeit, die nur in den schwerelosen Weiten des Weltalls möglich ist, bliebe den erdgebundenen Menschen deshalb zwar verwehrt, wäre als Option aber immerhin noch zu erahnen. Denn, so meinte Klee: Je höher ein Körperteil positioniert ist, desto weniger Gewicht hat es zu tragen. Daraus

ergibt sich, dass der ganz oben auf dem Körper befindliche Kopf des Menschen der geringsten „statischen Hemmung“ (der Erdgravitation) ausgesetzt ist und deshalb physikalisch der „dynamischen Freiheit“ (der kosmischen Schwerelosigkeit) am nächsten kommt. Deshalb sei der Kopf auch der Sitz des Denkens und schließlich der Ort der weitreichendsten Vorstellungen, die sich der Mensch von freier Beweglichkeit machen kann.

Letztlich gründete Klee seine gesamte Gestaltungslehre auf dieser Grundkonstellation, die er auch als eine „principielle Tragik“ des Menschen beschrieb, kombinierte sie aber auch mit Ideen von Formbildungsprozessen, die er zu großen Teilen aus Goethes *Metamorphose der Pflanzen* übernommen hatte. So wurde es Klee möglich Gestaltbildungsprozesse zu entwickeln und zu unterrichten, die ganz und gar bildnerisch formal angelegt und zugleich universal kosmisch orientiert waren. So wie Pflanzen und vor allem Goethes „Urpflanze“ aus dem Samenkorn zu Kelch, Blüte, Frucht und dann wieder Samen immer wieder neu entstehen, könne auch jede Form und so auch die menschliche Gestalt als Kunstfigur im Bild wachsen. Indem Klee im Anschluss an Goethe das pflanzliche Werden und Vergehen als Gleichnis aller künstlerischen Schöpfungen postulierte, konnte er seine Gestaltbildungen und damit seine menschlichen Kunstfiguren in einem gewissermaßen unendlichen und überirdischen Kontext verorten bzw. modellieren. Schon 1902 hatte er in seinem Tagebuch notiert: „Träume mich. Träume mich selber zu meinem Modell. Projiziertes Ich“. Und er projizierte sich und seine Kunstfiguren in Kompositionen, die ihm als Modellierungen eines kosmischen Gewichtssystems galten, in dem der Mensch neben anderen gravitationsgebundenen Organismen wie Pflanzen und Tiere zum ständigem Ausbalancieren gezwungen ist und erst darin seine Lebendigkeit erfahren kann.

Geradezu selbstverständlich erschien es ihm, dass sich den Graden von Lebendigkeit bzw. der energetischen Aufladung der Organismen in diesem Weltbalancesystem Temperaturen zuordnen und mit bestimmten Farben zum Ausdruck bringen ließen. Wie zuvor Goethe, entwickelte Klee am Bauhaus einen eigenen Farbenkosmos aus warmen und kalten Tönen. Auch Johannes Itten und die „Harmonisierungslehrerin“ Gertrud Grunow praktizierten dies. Diesen Farbenkosmos stellte Klee als Farbkreis dar, bzw., im Anschluss an die Farbtheorie des Malers der Romantik Philipp Otto Runge, als Farbkugel. Klee benutzte diese Farbkugel in seinem Gestaltungsunterricht auch, um für die horizontale Ebene eine eigenartige Wärme-

Kälte-Orientierung von links nach rechts einzuführen: „Bei links > rechts (Wärmeanziehung) ist die Richtung frei, und der Drang nach Wärme kann vorherrschen (Betonung der Richtung von links nach rechts).“ Während Klee den Menschen vor allem als ein von der Schwerkraft betroffenes und dagegen immer wieder aufbegehrendes Wesen beschrieb, dass sich deshalb wesentlich nach oben orientierte, versuchte er über die Diskussion von Temperaturempfindungen und Farbkontrasten zusätzliche atmosphärische Assoziationen zu schaffen, die dabei helfen sollten, seine Gestaltungslehre metaphorisch ins Kosmische zu erweitern. Schließlich sollte seine Farbkugel, die wie ein Planet im All mit Nord- und Südpol sowie einem Äquator ausgestattet war, eine ganze farbige Welt veranschaulichen. Wichtiger als die Frage, ob der Mensch links kühler und rechts wärmer empfindet, war Klee aber schließlich die Gestaltung der Kontraste und Übergänge zwischen den Farben in einem als Ganzen dynamisch ausbalancierten System.

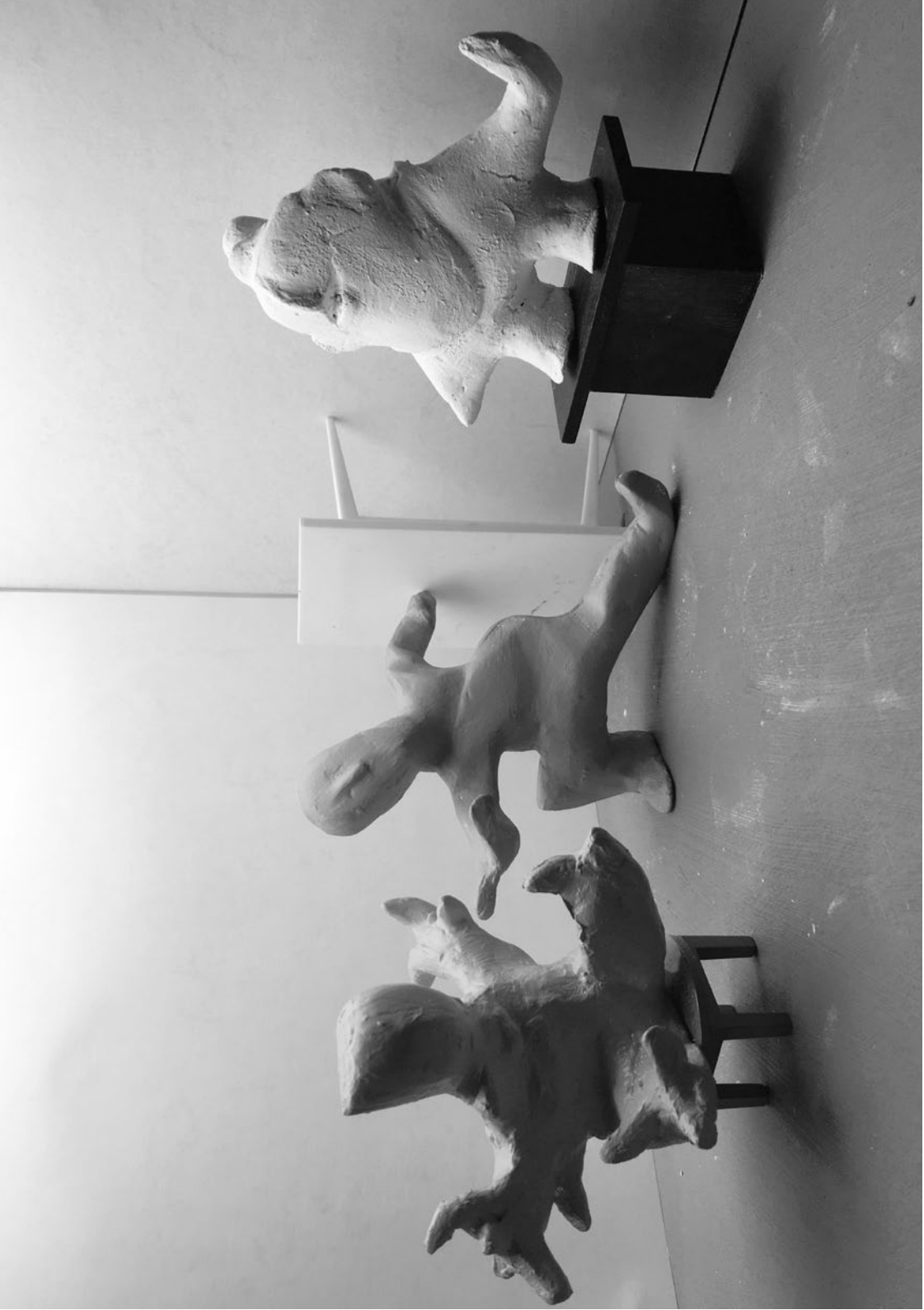
Dazu beschrieb Klee in seinem Unterricht eine Veränderung der Farben von rot, orange und gelb über grau zu grün, blau, violett als Übergang von Erhitzung zu Abkühlung. Da Abgekühltes aber auch wieder erwärmt werden kann, wäre wie in „jedem höheren Organismus“ eine „Synthese der Verschiedenheiten“ möglich – also auch von Erhitzung und Abkühlung. Klee suchte die „Vereinigung der beiden Fälle Erhitzung und Abkühlung“ bedeutsam zu machen, ihr „irgend ein Gesicht zu geben, irgend einen Sinn, der mehr als formal“ ist. Deshalb erklärte er den Studierenden am Bauhaus seine Balancen und Farbenübergänge auch als ein „Ethos, das Kräfte und Gegenkräfte vereinigt, in sich begreift, wie Sie sehen werden.“

Als extremster Kalt-Warm-Kontrast gilt die Kombination aus Rotorange und Blaugrün. Klee ordnete das Rotorange dem Feurigen und Maßlosen, aber dabei immer Erdgebundenen zu. Das Blaugrüne galt ihm als Manifestation der dynamisch-freien Dimension des Kosmischen, die zugleich ein unendliches, aber auch ein allem Seienden übergeordnetes Maßvolles repräsentiert. In Anlehnung an Friedrich Nietzsches Ideen einer Polarität des Menschen zwischen einem apollinischen und dionysischen Dasein, ließe sich so der Mensch im Kosmos der Farben als eine thermische oder temperamentvolle Kunstfigur denken, die sowohl bläulich kalt als auch gelb-rötlich heiß erscheinen kann. Abgeleitet aus modernen Interpretationen antiker Religionen und Kulte konstituierte das Begriffspaar apollinisch-dionysisch zwei gegensätzliche Charakterzüge des Menschen und

bediente sich dazu der den griechischen Göttern Apollon und Dionysos zugeschriebenen Eigenschaften. So stand „apollinisch“ für eine kosmische bzw. geistige, kühl begründete Form und Ordnung und „dionysisch“ für irdische Rauschhaftigkeit und einen wie das Feuer heißen, alle Formen sprengenden Schöpfungsdrang.

Auch Klees Kollege am Bauhaus, Oskar Schlemmer, hatte sich – wie viele Künstler seiner Zeit – an dem von Friedrich Nietzsche eingeführten bipolaren Begriffspaar apollinisch-dionysisch orientiert und dieses in seinen Tanzprojekten zur Grundlage für die Gestaltung der dort als Kunstfiguren auftretenden, abstrakt kostümierten Darsteller gemacht. In der Zuordnung blau, kalt, apollinisch und gelb-rot, heiß, dionysisch stimmte er mit Klee überein. Schon 1912, in den ersten Skizzen zu seinem 1922 als „Triadisches Ballett“ uraufgeführten Kostümballett, hatte Schlemmer als Verkörperung des Dionysischen einen Dämonen entworfen, den es in einer „aufreizende[r], gelb-orange[n Farbe]“ zu kostümieren und zu maskieren galt. Der dionysische Dämon sollte als hitziger Zerstörer des alten, konventionellen Tanzes auftreten, der nach Schlemmer in grauen Tönen zu zeigen wäre. Wenn der gelbe Dämon die Szene betritt und den gewöhnlichen Tanz in einen ekstatischen verwandelt, sollte sich dabei mit zunehmend erregten Bewegungen die graue Szene erst orange, dann gelb und „fortschreitend bis zum Zitronengelb als Symbol des krankhaft überreizten“ steigern und schließlich einen metaphorischen Zusammenbruch herbeiführen, der in einer braun getönten Stimmung endet. Dann erst sollte „aus einem violetten Punkt, der zum Kreis wird“ und „dann zum blauen Quadrat“, ein Engel der neuen apollinischen Kunst erscheinen: „der Cherub ... sehr duftig nebelhaft zart, in unbestimmten Umrissen“. Dabei würde „die Stimmung ... von Hellblau, immer heller bis in reines Weiß (oder Silber)“ übergehen. Die graue Szenerie des Anfangs sollte die alte Kunst symbolisieren, die gelb-orange Tanzekstase, die diese Szenerie überhitzt und zerstört, war als Ausdruck einer expressionistisch gestimmten neuen Kunst gemeint. Diese könne aber nur ein Übergang sein – so Schlemmer – der einer wirklich neuen, apollinischen, konstruktiv-aufbauenden Kunst, die schließlich ihren blaugetönten Auftritt hat, den Boden bereite.

So wie Klee als Maler im Ausbalancieren von kalten und warmen Farben eine weit über das jeweilige Bild hinausgehende Synthese von Verschiedenheiten symbolisch manifestieren wollte, hatte Schlemmer als Tanzgestalter metaphorisch das Erscheinen einer





neuen Kunst als klärende Abkühlung nach ekstatischer Verbrennung der alten Kunst entworfen. Am Bauhaus schien es für beide schließlich möglich und notwendig, die in der Hitze des Weltkriegs mit der alten Welt untergegangene Kunst apollinisch zu erneuern, bzw. den Unter- und Übergang als dionysisch-apollinisches Farben- und Kunstbewegungsspiel nachzuvollziehen. Auf der von Oskar Schlemmer bis 1929 geleiteten Dessauer Bauhausbühne agierten bewusst typisch gelb und blau kostümierte Tänzer überwiegend ruhig und kühl miteinander, während ein rot gekleideter Tänzer-mensch vielleicht mitunter doch noch an den dionysischen feurigen Tanzdämon des Übergangs erinnerte.

Die expressionistische Kunst hatte die Welt noch hitzig erregt, als eine in schrägen und spitzen Winkeln auseinander gerissene gezeigt. Nun galt es mit strenger Regularität und Maßhaltung Welt zu gestalten. Vielleicht dachte Klee auch daran, dass das Ausgleichen und besonnene Synthetisieren von Gegensätzen schließlich neue Konventionen befördert, die dann im Bild grau erscheinen müssten, wenn er 1922 schrieb: „Dabei bereitet sich ein Zentrum vor, das zentrale Grau. Immer reiner dargestellt, wird das Grau immer enger. Theoretisch sogar bis zum Punkte ‚eng‘“. In dieser Situation ergeben sich aber eben auch neue Hintergründe und Möglichkeiten für farbige Aufbrüche und Modelle des Menschen. Dann können neue temperierte Farbenkosmen ausprobiert werden, um, frei nach Schlemmer, herauszufinden, was sich am Menschen nicht mit Farben fassen lässt, wenn man ihn farbig totalisiert.

#### TORSTEN BLUME

Torsten Blume ist wissenschaftlicher und künstlerischer Mitarbeiter der Stiftung Bauhaus Dessau. Er ist Kurator, Szenograf und Choreograf. Seit 2007 arbeitet er an dem Projekt „Play Bauhaus“, welches durch Tanz- und Bewegungsinstallationen, Workshops und Ausstellungen das Ziel verfolgt, die Bauhausbühne als ein spielerisches Forum des Experimentierens zu etablieren.

Kunsthfest Weimar 2018  
Ein Archiv von Hitze und Kälte

Konzept: Janek Müller, Niklas Hoffmann-Walbeck  
Redaktion: Julia Korrek  
Lektorat: Marlene Kirsten  
Gestaltung: Happy Little Accidents, Leipzig  
Druck: Buch- und Kunstdruckerei Kessler GmbH

Herausgeber: Kunsthfest Weimar  
Künstlerischer Leiter: Christian Holtzhauer

Das Kunsthfest Weimar wird veranstaltet von:  
Deutsches Nationaltheater  
und Staatskapelle Weimar GmbH  
– Staatstheater Thüringen –  
Theaterplatz 2 · 99423 Weimar  
Sitz der Gesellschaft: Weimar,  
Amtsgericht Jena, HRB 112844  
Generalintendant: Hasko Weber  
Geschäftsführer: Hasko Weber / Sabine Rühl  
Vorsitzende des Aufsichtsrates: Dr. Babette Winter

© Texte bei den Autorinnen und Autoren.

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Ur-  
heberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Herausgebers  
unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische  
oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung  
und öffentliche Zugänglichmachung.

1. Auflage, Printed in Germany 2018

**Kunst  
Fest  
Weimar**



Gefördert durch die Kulturstiftung  
des Bundes im Fonds „Bauhaus heute“ /  
Projekt „Hitze Kälte Apparate“

**KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES**