

Das utopische Kalligramm: Klees «Zeichen» und der Surrealismus

Die Kunst ins Leben

Klees Position in der traditionellen Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung ist die eines Solitärs, dem, abseits vom Hauptstrom der Ismen, dennoch eine zentrale Bedeutung in der Geschichte der modernen Bildkunst zukommt. Diese Bedeutung suchte man zunächst vornehmlich im Kontext der Selbstkommentare des Künstlers zu bestimmen, die einen ahistorischen transzendenten Standort nahe dem «Herzen der Schöpfung», den Standort des romantischen Genies vorgaben.¹ Hier hat auch die bei aller Absonderung von den Ismen stets gesehene Affinität Klees zum Surrealismus² ihren Grund, denn dieser vertrat eine künstlerische Programmatik, die jede Programmatik ablehnte und alles, was von einem vorausgesetzten ursprünglichen und unbewussten kreativen Impuls ablenken könnte, aus der künstlerischen Arbeit auszuschalten trachtete. Durch die Zuordnung Klees zum Surrealismus konnte also der Anspruch auf ein von allen historischen Bedingtheiten befreites Künstlertum bekräftigt werden. So liess schon 1931 Carl Einstein «Die Kunst des 20. Jahrhunderts» in der surrealistischen Bewegung münden, die nach der für fragwürdig erachteten Abstraktion prototypisch in Klees Werk «zur Gestaltbildung und somit zur Verwandlung oder Neubildung der Realität» vorstosse.³ Klee sei es um «Wichtigeres als nur die Malerei [...], nämlich um eine Umbildung der seelischen Struktur» gegangen.⁴ Dass Klee über die Grenzen der Kunst hinaus schöpferisch war, wurde auch in der akademischen Kunstgeschichte bestätigt.⁵

Die jüngere Klee-Forschung betrachtete es als ihre Aufgabe, jene mythischen Konzepte zu revidieren. An die Stelle der verbreiteten Exegese, die Klees Kunst im Einklang mit den Selbstkommentaren als «Schöpfungsgleichnis»⁶ verklärte, trat als neuer Kontext und in der Funktion einer sozusagen «objektiven» Ikonographie die Realgeschichte.⁷ In der Folge konnten nicht nur Klees Erfahrung des Krieges und des Exils oder seine materielle Abhängigkeit vom Kunstmarkt, sondern auch der Triebhaushalt des jungen und die Krankheitsgeschichte des alten Klee zu Schlüsselmotiven der Interpretation werden. Theorie und Werk erfahren in dieser aktuellen Perspektive ihre historische Bedeutung aus dem Agieren des Künstlers im soziopolitischen und psychodynamischen Feld, also in einem erweiterten biografischen Rahmen. Die Person des Künstlers bleibt, wenn auch vermeintlich nicht als Genie, sondern als Verkäufer der Ware Kunst oder – allgemeiner gefasst – als ein Schirm, auf dem sich Geschichte abbildet, der eigentliche Gegenstand wissenschaftlicher Recherche. Auf des Künstlers vitale Interessen und Intentionen wie ihre gesellschaftliche Verflochtenheit und Zurichtung schienen sich seine Bilder wie die ihnen beigegebenen Kommentare zurückführen zu lassen.

¹ «Diesseitig bin ich gar nicht fassbar. Denn ich wohne grad so gut bei den Toten wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich. [...]» Die faksimilierte Wiedergabe dieses in der Legende (fälschlich) als Tagebucheintrag ausgewiesenen Textes (der mit der Tagebucheintragung des Jahres 1916, Nr. 1008 eine gewisse Verwandtschaft zeigt), erschien erstmals bei Zahn 1920. Er wurde mehrfach reproduziert. Siehe Kain/Meister/Verspohl 1999, S. 138–142. Als Inschrift findet sich dieser Text

wieder am Grab Klees auf dem Berner Schosshaldenfriedhof, was seine Schlüsselbedeutung unterstreicht. Mit der Schöpfungsmetapher folgt Klee der romantischen Idee vom Genie, die das Nachahmungsprinzip revidierte und die künstlerische Tätigkeit dem in der Natur postulierten geistigen Schaffensprinzip parallelisierte. Siehe Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur* (1807), in: Schellings Werke, Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung, hrsg. von Manfred Schröter,

3. Ergänzungsband. Zur Philosophie der Kunst, 1803–1817, München 1959, 1968, S. 388–429.

² Vgl. Hohl 1979; Temkin 1987, Neuauflage 1996, S. 57–81, bes. S. 64–73. Verena Kuni, *Die Sprache der Steine. Vom Kunstsymbol zum Katalysator künstlerischer Imagination: Kristallwelt, Materie und Steinreich im Surrealismus*, in: Ausst.kat. Hannover/Karlsruhe/Salzburg 1994, S. 214–224; Vowinkel 1994.

³ Einstein 1996. Die Ausgabe folgt der dritten Auflage von 1931. Erst hier, im Rahmen des von Einstein etablierten surrealistischen Paradigmas, erhält Klee ein gesondertes Kapitel. Siehe hierzu Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens, «Schauend ändert man Menschen und Welt.» Carl Einstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Einstein 1996, S. 7–32, bes. S. 13. Zitat: Einstein 1996, S. 259.

⁴ Einstein 1996, S. 242.

⁵ Werner Hofmann z. B. zweifelte nicht daran, dass Klee sich durch seine «Einstellung gegenüber den Naturprozessen [...] zum Mit-helfer und Mitlenker der Weltschöpfung» machte. Die Affirmation von Klees Schöpfungsmetaphorik hat hier offenbar den Sinn, Klees «geschichtliche Leistung» mit der «formalen und theoretischen Neuorientierung ebenbürtig» zu erweisen, «die wir mit dem Namen Leonardo da Vinci verknüpfen.» Hofmann 1978, Zitate S. 427, 426.

⁶ So noch bei Glaesemer 1987, S. 13–29, Zitat S. 28.

⁷ Zu nennen ist hier v. a. Werckmeister 1981.

Aber auch in dieser Projektion der Werke auf den Lebensvollzug ihres Autors liegt ein Problem: Die von Klee reklamierte Nähe zur Schöpfung, seine Identifizierung der Kunst mit einem «wahren» Leben ist dadurch nicht revidiert, sondern vorgeblich, durch das Korrektiv empirischer Forschung, die anstelle des utopisch-kosmischen das reale gesellschaftliche Leben einsetzte, verifiziert worden. Die letzte Konsequenz aus einer solchen sozialhistorisch modernisierten Bedeutungsforschung, nämlich die Auflösung des Gegenstandes Kunst, wurde sichtbar in einer unlängst formulierten Forderung, das Fach solle seinen Gegenstandsbereich auf die massenmedial bestimmten Kulturphänomene verlagern, da nur hier sich die Tradition der schönen Künste und das Deutungsinteresse des Kunsthistorikers weiter verfolgen liessen.⁸ Hier mündet letztlich der romantische, von den Avantgarden und ganz besonders von Klee wiederbelebte Wunsch, Kunst und Leben zu versöhnen. Die Intention dieser gedanklichen Operation ist dieselbe, die schon Panofskys Verteidigung des Kinos prägte.⁹ Sie liegt in der vermeintlichen Rettung des Sinnhaften, in dem Wunsch, die klassische Bildrepräsentation aufrechtzuerhalten, und sei es durch die Negation der Avantgardebewegungen.

In den letzten Jahrzehnten, auf dem Feld der deutschen Kunstwissenschaft erst seit kürzerer Frist, haben strukturalistische Ansätze die ikonographisch-ikonologischen vielfach verdrängt, offenbar deshalb, weil das Bewusstsein vom Ende der klassischen Bildrepräsentation sich zumindest auf dem Feld der Avantgardekunst nicht mehr abweisen liess. Der von Ferdinand de Saussure installierte Vergleich von (Sprach-)Strukturen erlaubte es, Bedeutungsbezüge zu stiften, ohne in diesen Inhalt und Sinn vorzufinden.¹⁰ So konnte eine Repräsentation der Nicht-Repräsentation formuliert werden, allerdings nur durch die Auflösung eines begrifflichen Denkens, die sich als Kritik am cartesianischen Ratio-Modell darstellte und durchsetzte.

An Paul Klees Werk wurde jüngst das Konzept einer entleerten Repräsentation exemplarisch entwickelt und mit Entwürfen zu einer Kunstwissenschaft der Moderne verknüpft, die sich auf Saussures Forschung beruft.¹¹ Die folgende Erörterung dieser Beiträge versucht den Beweis zu führen, dass sie stärker noch als die traditionellen Ansätze durch die Ideologie der Avantgarde selbst definiert sind und dadurch noch effektiver den Kontinuitätsbruch der Moderne verdrängen. Es existiert ein Transfer von der surrealistischen Automatismus-Idee zu Michel Foucaults anti-aufklärerischer Vernunftkritik hin zu Rainer Crones und Joseph Leo Koerners zeichentheoretischer Klee-Deutung, die wiederum direkt in Klees eigene Metaphorik zurückführt. Aus der Kritik an dieser Erneuerung des künstlerischen Totalitätsanspruchs wird die Spur des Bruchs zu gewinnen sein, eines Bruchs, der die innere Konstitution des Tafelbildes betrifft – das Verhältnis zwischen seinem Sprachcharakter und seiner Erscheinungshaftigkeit.

Rettung der klassischen Bildrepräsentation: Kalligramm und Hieroglyphe

Foucaults Essay über Magritte, der auch Klees und Kandinskys Kunst erörtert, stellt im Rahmen des strukturalistischen Paradigmas eine neue Form der Versöhnung vor – das Kalligramm. Dieses «möchte [...] die ältesten Gegensätze unserer alphabetischen Zivilisation überspielen: zeigen und nennen; abbilden und sagen; reproduzieren und artikulieren; nachahmen und bezeichnen; schauen und lesen.»¹² Schon hier ist anzumerken, dass die Idee der Einheit von Zeichen und Gestalt ein ästhetisches Gesetz, das Gesetz des Scheins formuliert, von dem sie jedoch nichts weiss, da sie den Schein gleichsam wörtlich nimmt: Die Wirkung des «Als ob» wird in der Definition des Kalligramms als ein faktisches So-Sein referiert.

Das avancierte Moment in Foucaults Kalligramm liegt darin, dass es zunächst als ein grundsätzlich unerreichbarer Zustand vorgestellt wird. Foucault zufolge hat das Zeitalter

⁸ Martin Warnke, Vortrag auf dem Deutschen Kunsthistorikertag in Jena. Der Titel des Vortrags am 20.3.99 lautete: *Traditionelle Rahmenformen in den Bildmedien*.

⁹ Erwin Panofsky, *On Movies*, in: Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University, Juni 1936. Dazu mein Beitrag: *Stil und Medium. Panofsky «On Movies»*, in: Erwin Panofsky, Beiträge des Symposiums Hamburg 1992, hrsg. von Bruno Reudenbach, Berlin 1994, S. 171–190.

¹⁰ Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Lausanne/Paris 1916, 2. Aufl. Paris 1922, dt. Ausgabe Berlin 1967. Zum Gegenstand bestimmt Saussure die Sprachen in ihrer Eigengesetzlichkeit, also jenseits ihres Dokumentsinns. Sprache wird als das wichtigste der semeologischen Systeme betrachtet, bei denen Kunst als vergleichbares Zeichensystem mit gutem Grund nicht aufgeführt ist.

¹¹ Crone/Koerner/Stosch 1998. Die Beiträge zu Klee wurden in englischer Sprache zuerst publiziert von Crone/Koerner 1991. Die hier ausgeführte zeichentheoretische Klee-Deutung findet sich vorbereitet bei Foucault 1974, besonders S. 25–27.

¹² Foucault 1974, S. 13.

der Klassik und mehr noch die Moderne eine falsche Repräsentationsbehauptung aufgestellt, deren Grundprinzip, die cartesianisch-subjektbetonte Rationalität, attackiert werden müsse. Das entscheidende Potenzial hierzu bildet für Foucault die Erfahrung der ästhetischen Moderne, genauer: ihres Verlustes an kommunikativer und repräsentativer Macht. In der künstlerischen Abstraktion sieht er die Möglichkeit zur Annäherung an das Kalligramm, d. h. an eine subjektlose Repräsentation, welche auch die Rede vom Verschwinden des Menschen motiviert. Das Kalligramm kann zwar nicht wiederhergestellt, jedoch als ein zerfallenes inszeniert werden, und zwar in einer Gleichartigkeit der Zeichen, die ihre Wirksamkeit umso mehr entfalten, als sie ihren Referenten verloren haben.¹³ Der Terminus «Kalligramm» dürfte Apollinaires 1913–1916 verfasster Gedichtsammlung *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre* entlehnt sein. Hier sind die Zeilen der Gedichte teilweise so angeordnet, dass sie als Konturen der im Text beschriebenen Gegenstände erscheinen. Für Foucaults Kritik der Vernunft stehen ausserdem die antirationalen Operationen der Surrealisten ein.¹⁴

Wie verhält sich nun Klees Kunst zur beschriebenen synthetischen Kraft des Kalligramms? Die Modernität Klees sieht Foucault darin begründet, dass er ein Prinzip der klassischen abendländischen Malerei aufgekündigt habe, nämlich das sie angeblich beherrschende Prinzip der Trennung von figürlicher Darstellung und sprachlicher Referenz.¹⁵ Diese Aussage kommt der Beschreibung des Kalligramms, der Einheit von Bezeichnen und Zeigen, von ähnlichem Bild und unähnlichem Zeichen, recht nahe. Umso verblüffender ist aber, dass Foucault gleich richtig stellt, es handele sich «keineswegs um Kalligramme». Das Dementi dient aber nur einer neuerlichen Bekräftigung des utopischen Kalligramms. Während (Apollinaires) Kalligramme eine transitorische Qualität besässen, d. h. die Wolke aus Buchstaben und Wörtern je nach Einstellung des Auges die Gestalt dessen annehme, wovon sie spreche, oder die gestalthafte Form in alphabetische Elemente auflöse, sei bei Klee die Gleichzeitigkeit von Zeichen und Figur bemerkenswert. «Es verschränken sich das System der Repräsentation durch Ähnlichkeit und das System der Referenz durch Zeichen zu einem einzigen Gewebe. Dazu müssen sie sich in einem ganz anderen Raum begegnen als in dem des Tafelbildes.»¹⁶ Mit der Auflösung des Diskurses in ein Numinoses, in einen anderen Raum als den des Tafelbildes – denn mit ihm identifiziert Foucault die cartesianische Repräsentationsbehauptung –, realisiert sich dann doch, jenseits von Argumentation und den rationalen Diskurs bewusst sprengend, ein Meta-Kalligramm, das Zeichen und Bild, Kunst und Welt in eine Gestalt bannt, auf eine Ebene versetzt.

Rainer Cronen und Joseph Leo Koerners zeichentheoretische Interpretation Kleescher Werke, die mit dem Anspruch auftritt, aus Saussures Linguistik eine neue kunstwissenschaftliche Methode zum Bild des 20. Jahrhunderts zu entwickeln¹⁷, tendiert zu einer ähnlichen ästhetizistischen Auflösung von Begriffen. Was bei Foucault das Kalligramm meint, ist hier die Hieroglyphe in ihrer romantischen Bedeutung einer symbolischen Repräsentation, die Zeichen und Bezeichnetes in einer unübersetzbaren Gestalt verdichtet. Und wie Foucault die Unmöglichkeit des Kalligramms, also einer «wahren» Repräsentation, behauptet, um diese dann doch, als entleerte und irrationale, in Kraft zu setzen, postulieren Crone und Koerner einerseits Klees Kritik an der romantischen Hieroglyphe, um letztere schliesslich zu affirmieren.¹⁸ Hierfür ist die Analogisierung von Klees künstlerischer Arbeit mit Saussures Sprachforschung verantwortlich. So wie Saussure die Sprache als Form, als ein konventionelles Zeichensystem erkannt habe, befreie Klee das Gemälde aus der Rolle der Repräsentation von Wirklichkeit, indem er es als Zeichen definiere, also seine Willkürlichkeit blossstelle. Die Kritik Klees am romantischen Bildbegriff erfülle sich darin, dass die vermeintlich «echte» Repräsentation der Hieroglyphe als konventionelle oder leere Form gezeigt, das Bild durch das Zeichen ersetzt wird. Das historische Beispiel der Aufklärung über den konventionellen Zeichensinn der Hieroglyphen im 19. Jahrhundert dient den Autoren als Beweis für den Zusammenbruch des Konzepts einer «wahren» Repräsen-

¹³ Foucault (Foucault 1974, S. 12) deutet Magrittes Werk *La trahison des images* (1929) als ein «insgeheim geschaffenes Kalligramm, das dann mit Bedacht wieder aufgelöst worden ist.» Für entscheidend hält Foucault die Gleichartigkeit von Pfeifen – Bild und Schrift («Ceci n'est pas une pipe»). In ihr sieht er den Beweis für die Zerschlagung der rationalen Repräsentationsbehauptung.

¹⁴ Der Glanz, den Foucault über jenes Prinzip der «Gleichartigkeit» breitet, erklärt sich im Vorwort zur *Ordnung der Dinge* als ein Ausdruck des nietzeanisch inspirierten Gelächters, in das der Philosoph ausbrach, als er bei dem surrealistischen Autor Jorge Luis Borges einen Text las, dessen «Lektüre alle Vertrautheiten unseres Denkens aufrüttelt, des Denkens unserer Zeit und unseres Raumes, das alle geordneten Oberflächen und alle Pläne erschüttert [...]» Foucault 1995, S. 17. In Borges' Text wird eine «gewisse chinesische Enzyklopädie» zitiert, die Tiere wie folgt gruppiert: «a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen» usw. (Foucault 1995, S. 17). Foucault definiert mittels dieses Beispiels den emanzipativen Charakter der Gleichartigkeit und vergleicht Borges' Aufzählung mit Lautréamonts Bild vom Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Sezirtisch (Foucault 1995, S. 19).

¹⁵ Foucault 1974, S. 26. Klee schaffe einen «schwebenden Raum», der zugleich «die Komposition der Figuren und die Syntax der Zeichen möglich machte. Schiffe, Häuser, Männchen sind zugleich erkennbare Formen und Schrift-elemente. Sie stehen oder bewegen sich auf Wegen oder Kanälen, die wie Zeilen zu lesen sind. Die Bäume der Wälder marschieren auf Notenzeilen. Der Blick begegnet, als hätten sie sich inmitten der Dinge verlaufen, Wörtern, die ihm seinen Weg anzeigen, die ihm die Landschaft nennen, welche er gerade durchwandert. Und am Knotenpunkt dieser Figuren und dieser Zeichen taucht immer wieder der Pfeil auf – das Zeichen, dessen ursprüngliche Ähnlichkeit wie eine graphische Onomatopöie wirkt [...]. Der Pfeil zeigt an, in welche Richtung sich das Schiff gerade wegbewegt; er zeigt, dass eine Sonne eben untergeht; er schreibt die Richtung vor, der der Blick zu folgen hat [...]»

¹⁶ Foucault 1974, S. 27.

¹⁷ Siehe Crone 1998, S. 191–242.

¹⁸ Siehe Crone/Koerner 1991, S. 20–23. Vgl. auch Anm. 23.

tation, die wiederum, ohne dass dies ausgeführt wird, mit dem traditionellen künstlerischen Bild gleichgesetzt scheint. Klees «kompromisslose, radikale Kritik der Grundlagen visueller Repräsentation» artikuliert sich darin, dass seine Gemälde aus der «Rolle der Realitätsdarstellung, des Ausdrucks eines künstlerischen Selbsts, oder der Schaffung reiner (d. h. nicht-mimetischer und nicht-narrativer) Formen [ausbrechen]. Anstelle dieser spröden Fiktionen führt Klee das Gemälde als Zeichen ein, also als kulturelle Praxis [...]»¹⁹

Dieser Weg führt jedoch nicht aus der romantischen Utopie und ihrer Imagination einer «wahren» Repräsentation hinaus, sondern markiert deren Fortsetzung auf wissenschaftlichem Gebiet. Einst vermittelt über Konrad Fiedler²⁰ ist das romantische Motto «Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit» – von Werner Hofmann explizit für die Deutung moderner Kunst in Anspruch genommen²¹ und implizit stets Prämisse für die Lektüre von Klees «Zeichen» – ungebrochen wirksam. Foucault, Crone und Koerner erneuern mit ihrem Votum für eine «autonome» Zeichenrepräsentation jene ästhetische Negierung materieller Wirklichkeit, durch welche der Symbolismus sich gegen den Naturalismus als universale Legitimationsideologie des modernen Bildes etablierte.²² Klee produzierte demnach nicht Kunst, sondern Mythos («Legends»). Die Kritik an der Hieroglyphe ist nämlich – im Rahmen postmoderner Auflösung des Sinns in Form – die Hieroglyphe selbst.²³ Die Befreiung ist somit die Befreiung der Kunst von der Kunst.

Die Auflösung der Malerei in die «Natur des Zeichens»²⁴ ist nach wie vor dem Wunsch geschuldet, die Moderne und ihren Bruch mit der klassischen künstlerischen Bildrepräsentation ungeschehen zu machen. Diesem Bestreben, das letztlich die Möglichkeit ikonologischer Sinnstiftung aufrechterhält,²⁵ dient die Herauslösung des Bildes aus der Geschichte des Bildes, wie sie exemplarisch Koerner in seinem Aufsatz über Klee und das Bild des Buches vornimmt.²⁶ Ausgangspunkt ist das Gemälde *Zeichen in Gelb*, 1937, 210 (U 10) (Abb. 1). Der Titel deutet schon daraufhin, was das Bild artikuliert: die Verkehrung von Figur und Grund. Die farbigen Flächen spielen nicht die Rolle eines neutralen Grundes für die schwarzen Hieroglyphen; umgekehrt sind die Lineamente nicht unabhängig von den farbigen Rastern, sondern schmiegen sich ihnen teilweise an oder rahmen sie, sodass die farbigen Flächen selbst gestalthaft werden. Die im klassischen neuzeitlichen Bild selbstverständliche hierarchische Figur-auf-Grund-Relation ist damit in Frage gestellt, ein Widerspruch, den die Interpretation unterdrückt: Klees evidente künstlerische Auseinandersetzung mit der Räumlichkeit des Tafelbildes wird umgangen und stattdessen ein ausserkünstlerischer Kontext gestiftet: Da die Malerei – so Koerner – nicht, wie die Schrift, zwei gesonderte Sphären besitze, sondern die Figuren stets mit dem Hintergrund verbinde, deute Klees Aufgabe des einheitlichen Bildraums nicht auf die Geschichte des Bildes, sondern auf die des Buches. Dessen Totalitätsanspruch als (einziges) Gefäss eines universalen Wissens attackiere Klee durch die Integration des Textes in das Bild: ein genuin ikonologischer Dokumentsinn, der zugleich formalisiert wird zu der Aussage, Klee hebe die Trennung zwischen Buch und Bild, Schrift und Darstellung auf.²⁷ Die Rückkehr zur Hieroglyphe wird auch durch eine Assoziation religiöser Überlieferung angebahnt. Koerner

reicht.» Damit ist die an anderer Stelle vorgetragene Kritik an Ikonographie und Ikonologie (siehe Crone 1998, S. 200) obsolet; vielmehr stellt sich Crone in die lange Reihe der Versuche ein, die das Modell Panofskys auch für das nicht-narrative Bild nutzbar zu machen suchen.

²⁶ Koerner 1998.

²⁷ Z. B. in dem Aquarell *Einst dem Grau der Nacht enttaucht*, 1918, 17. Siehe hierzu weiter unten.

¹⁹ Crone/Koerner 1991, S. 22.

²⁰ Wichtig sind insbesondere die Schriften *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* (1881) und *Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887), beide in Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst I*, Text nach der Ausgabe München 1913/14, hrsg. von Gottfried Boehm, München, 2. Aufl. 1991. Fiedler entwickelt die Vorstellung einer künstlerischen Formhandlung, in der Sehen und Gestalten als ein identischer Prozess gedacht sind, unabhängig von sinnlicher Wahrnehmung und somit unabhängig vom Prinzip der Naturnachahmung. In dieser Vorstellung ist bereits die Denkfigur der Subjektlosigkeit enthalten. Dem Konzept der «Ausdrucksbewegung» ist ausserdem die Entkunstung der Kunst implizit. Die Theorie Fiedlers hat erstmals wirksam den künstlerischen Ikonoklasmus der Avantgarde, der bis dahin von vielen als eine Entleerung des Bildes von allem Geistigen gewertet wurde, mit der idealistischen Denktradition versöhnt.

²¹ Werner Hofmann, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890–1917*, Köln 1970. Zum Vorbild Fiedlers vgl. Hofmann 1978, S. 229–242. Der «Erfindung der Wirklichkeit» entspricht die Formel des «bildnerischen Denkens» bei Klee, oder, wie die englische Übersetzung treffend formuliert, des «Thinking Eye». Nur noch ein kleiner gedanklicher Schritt schliesslich ist es, von der Vorstellung einer wirklichkeitsstiftenden Formung ausgehend, zu der surrealistischen Idee, die künstlerisches Produzieren mit gesellschaftlichem Handeln gleichsetzt und aus dieser Konstruktion ableitet, die Kunst könne die Gesellschaft revolutionieren.

²² Crone 1998, S. 198: «Hier [im nicht-mimetischen Bild, R.P.] bezieht sich also Imagination nicht mehr primär auf etwas Externes [...], welches sie bearbeitet und wiedergibt, sondern die Imagination, als reines Bewusstsein, determiniert und definiert Realität. Das menschliche Bewusstsein schafft eine neue – seine eigene – Welt. Eine Wirklichkeit wird errichtet [...]» Crone sieht diese vermeintlich alternative Bildlichkeit durch das digital generierte Bild des Computers eingelöst, das «neue, nicht ontologisch besetzte Wirklichkeiten» schaffe.

²³ «Beide Autoren sind mit Schlegel davon überzeugt, dass Hieroglyphen niemals erschöpfend übersetzt werden können, und erzählen so jeder auf seine Weise eine Legende aus all den möglichen Zeichenlegenden Paul Klees.» Crone/Koerner 1991, S. 23.

²⁴ Crone 1998, S. 25–72.

²⁵ Crone 1998, S. 196: «Auch in diesem neudefinierten Konzept [des nicht-mimetischen Bildes, R.P.] werden «Bedeutungen» (in einem traditionellen Sinne) geschaffen, Sinnstiftungen er-

vergleicht die künstlerische Verkehrung von Figur und Grund mit einer Idee der jüdischen Mystik. Gemäss talmudischer Tradition wurde vor ihrer Entstehung die Thora auf weisses Feuer geschrieben. Die spätere Interpretation des 13. Jahrhunderts betrachtete das weisse Feuer als den eigentlichen, nun unsichtbaren Text, während der geschriebene Text auf der Thora-Rolle nur als ein Kommentar zu diesem verschwundenen galt. In der jüdischen Legende wie in Klees Gemälde «stellen wir fest, dass dort, wo wir eine Figur vor einem Hintergrund zu sehen glaubten, der Grund tatsächlich selbst Figur oder Zeichen wird.»²⁸

Ein religiöses Denken *vor* dem Zeitalter des klassisch künstlerischen Bildes wird mit dem Bild *nach* dem Zeitalter des klassisch künstlerischen Bildes auf ein Niveau gebracht. Der religiöse Ikonoklasmus, der in einem tiefen Misstrauen gegen die Darstellbarkeit Gottes, des transzendenten Grundes bestand und sich, wie Koerners Hinweis auf die jüdische Mystik deutlich macht, auch auf die Schrift als Repräsentationssystem ausdehnte, soll den künstlerischen Ikonoklasmus der modernen Malerei erklären helfen. Dabei wird in der genannten jüdischen Legende der Grund keineswegs zum Zeichen; es wird vielmehr seine metaphysische Bedeutung als numinoser Grund bekräftigt, der nicht bezeichnet werden kann, da jede Form eine Negierung des Absoluten bedeuten würde.²⁹

Koerners scheinbar so unkonventionelle Argumentation bietet das Alte im neuen Gewand. Es geht um die Bewahrung einer positiven darstellenden Bildfunktion, wie sie Klee selbst in dem berühmten Satz festgehalten hat: «Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.»³⁰ Am Beispiel der Thora wird diese Präsenz des Absenten aufgerufen, und mit derselben Motivation wird Saussures Sprachforschung zitiert, denn auch sie bietet, in der Beziehung von Signifikant und Signifikat, unsichtbarer *langue* und gesprochener *parole*, diese Grundbestimmung von Repräsentation an. Sie gilt es aufrechtzuerhalten durch den Verzicht auf das künstlerische Bild zu Gunsten der angeblich an seine Stelle tretenden Schriftstruktur.³¹ Koerners Überlegungen zu Klees Einbeziehung linguistischer Zeichen ins Bild verharren so in der Behauptung einer Meta-Repräsentation, in der die Trennung von geschriebener Sprache und visuellem Bild im gemeinsamen Zeichencharakter aufgehoben sei. Das Kalligramm, die von Klee selbst im Kontext seiner Schöpfungs-metaphorik postulierte Einheit des Schreibens und Zeichnens³², ist wiedereingesetzt. Die Hieroglyphe lebt, wenn auch als blosser Wiederholung ihrer «fiktionalen Einheit».³³

Der Gewinn des utopischen Kalligramms liegt auf der Hand: In der Vereinigung von Bild und Schrift in einem Prozess autonomer Zeichensetzung wird die Einheit von Erscheinung und Bedeutung reklamiert, wobei die von Klee als «Kosmos» angerufene Sinnenebene in der postmodernen Aneignung des Kalligramms zur Leerstelle geworden ist. Der Gewinn wird freilich erkaufte durch die Verzerrung der Qualitäten klassischer Bildrepräsentation und die Ignorierung des Widerspruchs gegen sie. Ausgeklammert wird, dass Klees Werk *Zeichen in Gelb*, 1937, 210 (U 10) (Abb. 1), wie viele andere mit der Trennung der Bildschichten eine Dynamisierung von Figur und Grund in Gang setzt, die sich nicht in Egalität aufhebt. Vorbeigegangen wird auch an der Tatsache, dass die eindeutige Zuordnung von Figur und Grund das Körper-Raum-Kontinuum des klassischen Bildes prinzipiell bestimmt und dieses nicht etwa von dieser Zuordnung zu trennen ist. In der Sache besteht deshalb keine Notwendigkeit, die Malerei Klees aus der Geschichte der Malerei zu isolieren und in den Diskurs über das Schreiben einzubetten. Die linguistischen Zeichen in Klees Bildern, die sich mit figuralen und abstrakten Formationen verschränken, sind kaum mit sprachlichen Zeichen zu verwechseln, auch wenn ihre Form reproduziert oder angedeutet wird. Sie thematisieren und reflektieren den Sprachcharakter des Bildes³⁴, der schon von Foucault übergangen wird mit der Behauptung, die abendländische Tradition sei geprägt durch eine strikte Trennung von Bild und Text, die erst Klee und Magritte aufgehoben hätten.

Umgekehrt stellt sich der Sachverhalt dar: Die Versöhnung von Bild und Zeichen wie von Figur und Grund ist die historische Leistung des neuzeitlichen künstlerischen Bildes,

²⁸ Koerner 1998, S. 92.

²⁹ Im christlichen Bilderstreit ist die Diskussion über das «Umschriebensein» und das «Umschreiben» demselben Problem gewidmet. Der jüdischen Überlieferung zur unsichtbar-sichtbaren Thora entspricht hier die Abbild-Urbild-Theorie, mit deren Hilfe z. B. die Christus-Ikone verteidigt wurde. «Beschreibbar» ist – auf der Grundlage der Zweinaturenlehre – nur die menschliche Natur, während die göttliche, da sie gestaltlos ist, nicht beschreibbar bleibt. Siehe hierzu Hans Georg Thümmel, *Bilderlehre und Bilderstreit: Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone und ihre Begründung vornehmlich im 8. und 9. Jahrhundert*, Würzburg 1991, bes. S. 155 f.

³⁰ Siehe Klee 1920 b, wiederabgedruckt bei Regel 1995, S. 60–66, Zitat S. 60. Mit dieser Formulierung erfasst Klee sowohl das Konzept des klassischen Bildes als einer Einheit von Erscheinung und Bedeutung sowie auch das Konzept des Kultbildes, das durch die Partizipation des Abbilds am (göttlichen) Urbild definiert ist. So lässt sich verstehen, dass im Rückbezug auf die mittelalterliche Zeichenfunktion verdeckt, d. h. als ihre scheinbare Alternative, die neuzeitliche Bildrepräsentation, die sich hiermit als Entfaltung der religiösen darstellt, gerettet werden soll.

³¹ Koerner 1998, S. 92 f.: «Der cartesianische «kontinuierliche» Raum, der die Basis oder den (Hinter-)Grund der malerischen Tradition seit der Renaissance bildet, weicht in Klees Kunst einem Bild, das bewusst zwei unabhängige Systeme kombiniert – schwarze lineare Figuren und farbige Flächen.»

³² Regel 1995, S. 63: «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.» Künstlerische Arbeit wird über den Schriftvergleich zur Schöpfung erklärt. «Aus abstrakten Formelementen wird über ihre Vereinigung zu kon-

Abb. 1

Paul Klee, *Zeichen in Gelb*, 1937, 210 (U10),
Pastell auf Baumwolle auf Jute mit Kleisterfarbe
auf Keilrahmen; Rahmenleisten, 83,5 × 50,3 cm,
Fondation Beyeler, Riehen/Basel

kreten Wesen oder zu abstrakten Dingen wie Zahlen und Buchstaben hinaus zum Schluss ein formaler Kosmos geschaffen, der mit der grossen Schöpfung solche Ähnlichkeit aufweist, dass ein Hauch genügt, den Ausdruck des religiösen, die Religion zur Tat werden zu lassen.» (Regel 1995, S. 64) In seiner Bauhauslehre schreibt Klee: «Bleiben wir also vorläufig beim primitivsten Mittel, / bei der Linie. In Vorzeiten der Völker, wo / schreiben und zeichnen noch zusammenfällt, / ist sie das gegebene Element.» Zitiert nach Regel 1995, S. 98. An anderer Stelle heisst es: «Das Kalligramm gehört zum medialen Niederschreiben, Zeichnung nach Innen [...]» Spiller 1956, S. 455.

³³ Koerner (Koerner 1998, S. 113) kritisiert Klees «Vision von der ursprünglichen Gleichwertigkeit von Zeichnung und Schrift» als «Fiktion», aus der es jedoch keinen Ausweg durch Reflexion zu geben scheint, sondern nur durch die «leere» Wiederholung. Klees Werk *Urkunde*, 1933, 283 (Z 3) «bildet eine Art Neuaneignung der fiktionalen Einheit. Es konfrontiert uns mit einer Schrift, die durch ihre Unlesbarkeit zu einem blossen Zeichen wurde (vom Anderssein geschieden, das ihm Bedeutung verleihen könnte), und sich so wieder der Zeichnung im Wert annähert. *Urkunde* dokumentiert Klees Urszene des «Schreiben – wie Zeichnen», die reine Äusserlichkeit des Buches.» Als kulturelles Pendant und Träger dieses Zeichenbegriffs und seines «kritischen» Potentials ist die ästhetische Zeichenfunktion des Designs auszumachen.

³⁴ Koerner (Koerner 1998, S. 100) hält es zu recht für einen «Fehler», die «Verwischung der Grenzen zwischen Bild und Text» in Klees Gedichtbildern «als Einlösung des horazschen *ut pictura poesis* zu betrachten». Genau darauf zielt aber die «Natur des Zeichens», in die Wort und Bild angeblich verwandelt werden. Crone verwendet in diesem Sinne den auch für Koerner verbindlichen Terminus der «ikonischen Texte», Crone 1998, S. 41.



und sie ist es, die im utopischen Kalligramm als hieroglyphische Synthese, im primitivistischen Gewand einer vor- oder ausserkünstlerischen Zeichenrepräsentation, konserviert wird. Das Kalligramm artikuliert nicht das künstlerisch Neue, sondern versucht den Verlust und die Kritik der bildlichen Repräsentation durch die Totalisierung des sprachlichen Zeichens aufzuheben.

Es ist schon angesprochen worden, dass der vermeintlich «andere Raum», in dem auch die Zeichentheorie Klees Kunst ansiedeln will, in der symbolistischen Kunsttheorie Konrad Fiedlers gegründet wurde und von hier aus die Konzeptualisierung des nicht-mimetischen Bildes der Moderne, d. h. seine Idealisierung als eigene, selbstgesetzte Wirklichkeit bestimmt hat.³⁵ Bei aller scheinbaren Vielfalt der modernen Künstlerphilosophien kann das utopische Kalligramm als ihre gemeinsame Kernaussage betrachtet werden, die im Surrealismus nur ihre prägnanteste, historisch am weitesten avancierte Formulierung gefunden hat. Bretons Abbildung eines Feuerwerks als Symbol der *écriture automatique*³⁶ veranschaulicht die Ideologie des utopischen Kalligramms als eines von konventionellen Bedeutungen abgezogenen, sich selbst generierenden Zeichens. Die Metaphorik der Kristallisation³⁷ stellt eine analoge Variante des utopischen Kalligramms dar, die von Klee wie Breton benutzt wurde und die Tradition der Kontinuitätsideologie verdeutlichen kann.

Kontinuitätsmodelle: Die schöpferische Linie und der Kristall

Nicht erst als Klee, in Anlehnung an Worringers Abstraktionstheorie, von sich als «Kristall» sprach³⁸, imaginierte er die surrealistische, jenseits rationaler Kontrolle stattfindende automatische Bildherstellung, die in der strukturalistischen Idee einer referenzlosen Zeichensprache wiederum Aktualität beansprucht. Das Protosurrealistische (und Proto-postmoderne) in Klees Denken ist schon im Symbolismus seiner grundlegenden künstlerischen Anschauungen präsent. Tatsächlich ist Bretons Vorstellung eines «psychische[n] Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht»³⁹, nicht weit entfernt von dem Motto Klees «Ich bin mein Stil», das sich schon im Tagebuch des Jahres 1902 findet.⁴⁰ In einer Tagebucheintragung von 1908⁴¹ verbindet Klee entsprechend der Fiedler'schen Anschauung und in Vorwegnahme des späteren surrealistischen Topos den Begriff der «psychischen Improvisation» mit einer an den «Natureindruck nur noch ganz indirekt» gebundenen Linie, die gleichwohl «aus der Sackgasse des Ornaments» herausgefunden habe. Die Zeichnung, die in der neuzeitlichen Bildtradition als materielle Gestalt der Idee bewertet wurde, erhält hier einen neuen geistigen Zuschnitt. Klee versteht sie als Notat von seelischen Erlebnissen, ja als katharthische Entäusserung von psychischer Belastung: «So wird meine reine Persönlichkeit zu Wort kommen, sich in grösster Freiheit befreien können.» Klee bewegt sich hier im Rahmen gängiger symbolistischer Topoi. Henry van de Velde z. B. bezeichnete Linien als «übertragene Gebärden – offenkundige psychische Äusserungen». Nur wenige Schöpfungen stünden «in so direktem, nahem Zusammenhang mit ihrem Schöpfer wie die Linie. Die Linie ist eine Kraft [...]».⁴²

Die Linie als Gebärde, um van de Veldes Wort aufzugreifen, versteht sich als vitale Form, in der Stil und Leben eins werden, in der sich das Bild zur Schrift verflüssigt und das Zeichen sich zum Bild verdichtet. Von einer solchen freien und doch lebensmächtigen Linie erhoffte man einen neuen repräsentativen Gehalt des Bildes, eine Überbrückung der aufgerissenen Kluft zwischen Form und Gegenstand. Das automatische Schreiben bzw. Zeichnen sollte die Narration aufheben und doch einem, wenn auch vernunftlosen und amoralischen, Subjekt Ausdruck geben. Noch in der jüngsten kunsthistorischen Literatur wird Klees surrealistische Linie in diesem Sinne als Verschmelzung von «Selbst und Symbol» kommentiert.⁴³

³⁵ Zur Affinität zwischen den theologischen, auf der Abbild-Urbild-Konzeption beruhenden Zeichentheorien und der Abstraktionstheorie Fiedlers vgl. R. Hoeps: *Urbild und Abbild. Konzeptionen von Bildlichkeit im Zweiten Konzil von Nizäa und in der Kunst der Moderne*, in: *Streit um das Bild. Das Zweite Konzil von Nizäa (787) in ökumenischer Perspektive*, hrsg. von Josef Wohlmüt, Bonn 1989, S. 152–157.

³⁶ André Breton, *La beauté sera convulsive*, in: *Minotaure*, Nr. 5, 1934, S. 9ff. Bildkommentar: «L'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique.» Den Hinweis auf diesen Artikel verdanke ich O. K. Werckmeister. Vgl. die «Linienbildung eines Blitzes»: Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 7. Aufl. Bern-Bümpliz 1973, S. 121, Bild 75.

³⁷ Hierzu Prange 1991.

³⁸ Klee 1988, Nr. 951/52.

³⁹ André Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus (1924)*, in: André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 26.

⁴⁰ Klee 1988, Nr. 425. Dazu Schmid 1991.

⁴¹ Klee 1988, Nr. 842.

⁴² Henry van de Velde, *Die Linie (1910)*, in: Henry van de Velde, *Zum neuen Stil*. Aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel, München 1955, S. 181–195, Zitat 181.

⁴³ Temkin 1987, S. 79.

⁴⁴ Diesen Begriff bzw. den (von Freud verworfenen) Begriff des «Unterbewussten» verwendet Klee selbst, zum Beispiel in seinem Jenaer Vortrag *Über die moderne Kunst (1924)*, in: *Regel 1995*, S. 70–85. Siehe auch H. Knolle, *Malerie des Unbewussten. Paul Klee zum Gedächtnis*, in: *Aufbau*, Bd. 4, 1948, Heft 11, S. 112–114.

⁴⁵ Zu dieser von Freuds Konzept differenter Tradition siehe Odo Marquard, *Zur Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste*, in: *Poetik und Hermeneutik 3. Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hrsg. von H. R. Jauss, München 1968, Nachdruck München 1991, S. 375–392.

⁴⁶ Sie bleibt aber auch in der kunsthistorischen Verwendung des biografischen Materials wirksam, die den Künstler als unbewusst-bewussten Agenten der ausserhalb von Kunst lokalisierten Geschichte wahrnimmt. Das Künstlerische und das Historische werden auch dann an eine vorfreudianische Konzeption von Subjektivität gebunden, die das Prinzip der Intentionalität unangefochten lässt.

⁴⁷ Dem jungen Klee ist dieser Verlust noch zugänglich. «Fast unerträglich ist der Gedanke, in einer epigonischen Zeit leben zu müssen», schreibt er nach seiner Italienreise im Jahr 1902. Klee 1988, Nr. 430. Während sich im Frühwerk die satirische Radikalität etwa der *Inventionen* noch mit der oppositionellen Einstellung des Tagebuchschreibers Klee weitgehend deckt, scheint er mit Hilfe des utopischen Kalligramms das Satirisch-Kritische seiner künstlerischen Arbeit immer mehr aus dem Bewusstsein zu drängen zu Gunsten der Fiktion einer positiven bildnerischen Welt. Dieser «andere Raum», der durch die Selbstkristallisierung schliesslich festgeschrieben wird, kündigt sich in einer Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1905 an und erweist sich hier als ein Fluchtraum, der die Dissonanz zu lösen verspricht: «Krieg dem Intellekt! [...] Ich muss einmal wo in die Knie sinken, wo nichts ist, und tiefergriffen sein davon./ Genug des bitteren Lachens über das, was ist, und nicht ist, wie es sein soll.» Klee 1988, Nr. 611. Zum Dekadenzbewusstsein des Symbolismus vgl. Hans H. Hofstätter, «Symbolismus und Jugendstil im Frühwerk von Paul Klee» in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 5. Jg., Nr. 5, 1965, S. 97–118.

⁴⁸ Dies ist weiter ausgeführt in Prange 1993.

⁴⁹ Mit diesen Worten beschreibt Klee den von Delaunay erschaffenen, für ihn vorbildlichen Bildtypus. Paul Klee, *Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich*, in: *Die Alpen*, Heft 12, August 1912, S. 696–704, wiederabgedruckt in: Regel 1995, S. 50–57, Zitat S. 53.

⁵⁰ Klee 1925, S. 6: «Eine aktive Linie, die sich frei ergeht, ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel. Das agens ist ein Punkt, der sich verschiebt.» In Klees 1920 publiziertem Text zur Grafik (Klee 1920, in: Regel 1995) ist das Konzept ausführlich dargelegt. Die Kunst wird hier, durchaus in Anlehnung an die Traditionen der deutschen Klassik, als das «Land der besseren Erkenntnis» erkundet. «Über den toten Punkt hinweggesetzt sei die erste bewegliche Tat (Linie).» Wenig später (Regel 1995, S. 62) wird das idealistische Postulat unmissverständlich nachgereicht: «Im Anfang ist wohl die Tat, aber darüber liegt die Idee.»

⁵¹ Siehe Anm. 36. Im selben Jahr entstand Klees *Neuer Kristall*, 1934, 172 (S 12).

Die gedankliche Konstruktion eines durch Geschichte und Gesellschaft nicht bedingten kreativen Unbewussten⁴⁴, das sich in der Kunst direkt entäussern könne, hat freilich noch weit hinter den Symbolismus zurückgreifende Wurzeln. Sie ist im Sinne der romantischen Genieästhetik naturphilosophisch gedacht.⁴⁵ Die verlorene Repräsentanz des neuzeitlichen Tafelbildes wie des klassischen Romans soll in einem sich selbst abbildenden subjektiven Vermögen wiederhergestellt werden, das sich als «wahre» Repräsentation gegen die «falsche» abbildliche Repräsentation feiert. Die Idee des Genies als Medium des Absoluten bleibt in dieser Vorstellung wirksam.⁴⁶ Da das objektiv Schöne und Wahre in Natur und Mythos, wie es die klassische neuzeitliche Zeichnung einzufangen wusste, nicht mehr zur Verfügung steht, gleicht Klee den Verlust⁴⁷ gedanklich aus, indem er den Anspruch auf Totalität und Wahrheit seines Bildes durch einen Objektivierungsprozess der eigenen Person zu begründen sucht. Diese Legitimation verbleibt nicht nur auf der Kommentarebene, sondern geht partiell auch ins Werk ein. Die Lithografie *Der Tod für die Idee*, 1915, 1, visualisiert ein solches «Selbstopfer» in der künstlerischen Form; es handelt sich hier um einen symbolischen Suizid entsprechend der Tagebuchsentscheidung «Ich Kristall».⁴⁸ Der Akt des Gestaltens wird zum transzendenten Ziel, das Bild, welches durch das kubistische Facettengefüge dargestellt ist, wird zum Bild dieses Prozesses erklärt, als Spur des Übergangs in einen «anderen Raum». Die Linie als figurenbeschreibende löscht sich aus und geht über in eine autonom-zeichnerische Linie, die das Bild – mit Klees Worten – als ein «selbständiges Formdasein»⁴⁹ definiert.

Die Verlebendigung der Gestaltungselemente und besonders der Linie in Klees Bauhausunterricht schliesst an diese Figur der Selbstausslöschung an. Das Bild der Selbstkristallisation geht ein in die Formel der «Genesis» des Werks. Alle Bildelemente werden zu vitalen Grössen stilisiert. So beginnt das *Pädagogische Skizzenbuch* beim Punkt, der sich selbst in Bewegung setzt, also wiederum schöpferische Kraft, verlagert auf die Bildmittel, postuliert.⁵⁰ Entsprechend ist die Intention der Gestaltungslehre Klees eine Reetablierung der Repräsentation, insofern als Darstellungsinhalt der Gestaltungsprozess eingesetzt wird.

Wo Natur und Mythos als Objekte der Kunst verloren sind, setzte sich der Künstler im Kristall als das ursprüngliche Subjekt-Objekt. Den Verlust des äusseren Objekts kompensierte die «Genesis» einer eigenen Wirklichkeit im Werk. Dass auch die Surrealisten sich des Kristallsymbols bedienten und von hier aus die schöpferischen Potenziale der *écriture automatique* definierten, belegt der im Frühjahr 1934 publizierte Artikel Bretons, der nicht nur die erwähnte Feuerwerksabbildung enthält, sondern ausserdem eingeführt wird durch eine Kristallfotografie Brassais, versehen mit dem Kommentar «La Maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris».⁵¹ Das Kristallwachstum als Symbol der *écriture automatique* (und Vorbild des strukturalistischen Zeichenbegriffs) bringt somit die romantische Grundidee wieder zur Geltung, dass in der Kunst die «geistige» Natur, ein *anderer* Raum zur Erscheinung gelange.

Eine abschliessende Konzentration des Blicks auf den *einen* historischen Raum des künstlerischen Bildes wird deutlich machen, dass der Sinn des utopischen Kalligramms in der Verdrängung des Widerspruchs besteht, der den klassischen *disegno* unsichtbar bestimmte und in der künstlerischen Abstraktion ans Licht gebracht wird. Die Ästhetik der Klee'schen Linie widerspricht der automatistischen Ideologie. Ihre dialektische, begriffliche Qualität bezieht sich auf die dissoziierten Elemente des historischen Tafelbildes, die sie materialisiert und zu Bewusstsein bringt, statt sie in der Anschauung vergessen zu machen. Diese Elemente betreffen, und hierin realisiert sich die künstlerische Dimension von Klees Surrealismus, die Polarität von Zeichen und Abbild.

Kontinuitätsbruch: Die selbstreflexive Linie

Sobald der Status der Linie und des Zeichens bei Klee auf die Geschichte des künstlerischen Bildes bezogen wird, zeigt sich, dass die Unterscheidung zwischen einem mimetischen (traditionellen) und einem nicht-mimetischen (modernen) Bild, das, wie Kristall und Feuerwerk signalisieren, seine eigene Wirklichkeit hervorbringt, nicht aufrechtzuerhalten ist. Das neuzeitliche Bild und seine Kraft zur Repräsentation ist keineswegs durch die Abbildfunktion definiert, wie Crone, den Avantgardeideologien folgend, annimmt⁵², sondern durch den sinnlichen Schein einer Totalität (eben eines «anderen» Raumes), die das optisch Sinnfällige mit zeichenhaften Sinngebungen vereint. Der *disegno* ist der Körper des Schönen, dessen Idee sich in der inneren Vorstellung des Künstlers bildet. Bildrepräsentation meint nicht einfach Nachahmung, sondern Transzendierung des Naturgegebenen auf eine absolute Wahrheit hin. Die empirische Welt wird durch eine bestimmte Form, die aus der künstlerischen Erfindung hervorgeht, mit ihrer mythischen oder religiösen Bedeutung verschmolzen, sodass – womit wir beim Thema wären – die Dualität von Abbild und Zeichen aufgehoben erscheint. Exemplarisch hierfür kann die Dialektik zwischen Situations-schilderung und Allegorie in Poussins *Mannalese* (1639) stehen, ein Historienbild, das sich durch Le Bruns 1667 gehaltene Akademierede⁵³ als Modell des klassischen Bildes anbietet. Die Szene links im Vordergrund stellt eine Frau dar, die ihrer eigenen Mutter die Brust darbietet und das Kind, dem sie ihr Gesicht zuwendet, darben lassen muss. Auf der Ebene der noch unerlösten menschlichen Barmherzigkeit ist diese Szene ein Zeichen der Gnade, verweist also auf den theologischen Sinn des Mannaregens als Typus für die Eucharistie. Gleichzeitig ist die Szene aber in den erzählerischen Kontext eingebunden; die Mangelsituation der Israeliten vor dem Wunder begründet das Motiv des Säugens auf der narrativen Ebene, sodass die Zeichenhaftigkeit des Motivs in der szenischen Darstellung gleichsam versteckt wird.⁵⁴ Diese sinnliche Evidenz ist nicht identisch mit einem Wirklichkeitsausschnitt; vielmehr ist es die auch zahlreiche antike Vorbilder verarbeitende künstlerische Idee, die im Gewand optischer Wahrscheinlichkeit erscheint. Die vom Künstler erfundene ästhetische Ordnung – sein *disegno* – bildet den notwendigen, d. h. semantisch wie sinnlich wirksamen Zusammenhang zwischen den Figurengruppen und führt den Blick, ausgehend von der didaktischen Figur am linken Bildrand, die dem Betrachter die richtige, nämlich andächtig stauende Haltung angibt. Die vorbereitende Zeichnung ist wie die komplexe theologische Zeichenbedeutung im sinnlichen Scheinen des ausgeführten Gemäldes verschwunden. Zeichen und Zeichnung liegen ihm aber notwendig und nach wie vor wirksam zu Grunde. Das Unmerklich-Machen des Zeichensinns stellt die wichtigste Forderung an das künstlerische Bild dar und grenzt es gegen das nur zeichenhafte vorkünstlerische Kultbild ab.⁵⁵ Zeichentheoretisch wie ikonologisch ist diese Differenz nicht zu erfassen.

Klees Zeichnung ist, und dies bedeutet bereits den Bruch mit der neuzeitlichen Male-reitradition, bereits im frühen Werk ein selbstständiges Medium. Die Linie ist primäres Gestaltungsmittel, das als solches angeschaut werden soll und sowohl kleinformatige Blätter wie grosse Gemälde dominieren kann. Vor dem skizzierten Traditionshintergrund kann dieser autonome Status der Zeichnung aber nicht ausschliesslich als Emanzipation eines ursprünglich dienenden Mediums angesehen werden.⁵⁶ Er ist ein Produkt des Zerfallsprozesses, den das künstlerische Bild seit dem Ende des 18. Jahrhunderts durchmacht. Dass Klees Linie keinen imaginären ideellen Raum eröffnet, sondern Linie ist und bleibt, befähigt sie nicht zur Schaffung eines autonomen Seins der Zeichen, obwohl unverkennbar ist, dass sich sowohl im abstrakten wie im figurativen Zusammenhang die Linie mit einem zeichenhaften Sinn verbindet, der auch durch die Titel angesprochen werden kann.

Zeichensammlung südlich, 1924, 214 (Abb. 2), weckt die Assoziation einer südlichen Landschaft, sodass man geneigt ist, in den Schrägen der «Zeichen» die Angabe perspekti-

⁵² Crone 1998, S. 194.

⁵³ André Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris 1669, S. 76 ff.

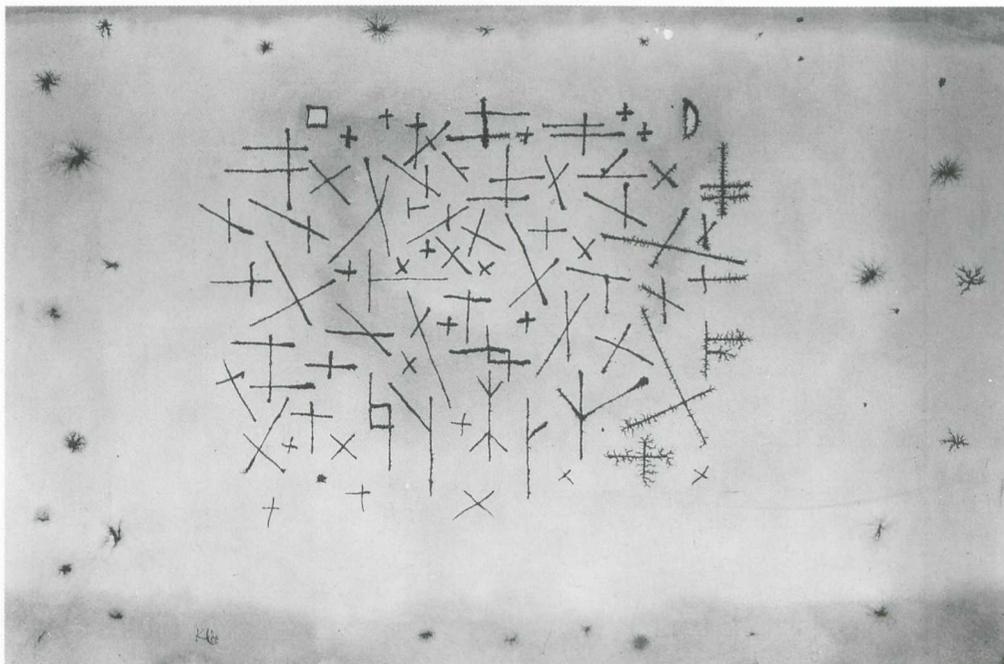
⁵⁴ Zahlreiche andere Figurenmotive sind dem Caritas-Romana-Motiv an die Seite zu stellen. Siehe hierzu Wilhelm Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins «Mannawunder»*, Freiburg 1996, S. 82–94. – Panofsky beschrieb mit dem Begriff «disguised symbolism» nichts anderes als die historische Innovation des künstlerischen Bildes, in dem Bedeutung und Erscheinung verschmelzen. In den sog. Wimmelbildern Bruegels ist der Verlust dieser räumlichen Einheit vielleicht zum ersten Mal historisch deutlich und bezeichnenderweise sowohl als primitives wie als modernes, auf den Surrealismus vorausweisendes Element interpretiert worden. Die Personifikation der Caritas steht inmitten eines städtischen Platzes, ohne dass ihre Zeichenfunktion räumlich und handlungsmässig mit den Genrefiguren ihrer Umgebung vermittelt ist.

⁵⁵ Hegel kritisierte den «primitiven» Charakter eines Halbfigurenbildes des *Verlorenen Sohnes* von Gerhard von Kügelgen: Der Verlorene Sohn «existiert für uns, soll er nicht zu einer blossen Allegorie werden, nur in der bekannten Reihe von Situationen, in welchen ihn die Erzählung schildert. Wie er das väterliche Haus verlässt, oder in seinem Elend, seiner Reue, seiner Rückkehr, müsste er uns in konkreter Wirklichkeit vorgeführt werden. So aber sind die Schweine im Hintergrund nicht viel besser als ein Zettel mit aufgeschriebenem Namen.» G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* (Werke 15), Frankfurt/M. 1986, S. 86.

⁵⁶ So bei Günter Busch, der die neuplatonische *disegno*-Lehre zwar benennt, dennoch aber die Loslösung der Zeichnung vom Ideal des ausgeführten Gemäldes als reinen Befreiungsprozess schildert. Siehe seinen Aufsatz: *Über die Stellung der Zeichenkunst Klees in der Geschichte der Handzeichnung*, in: *Ausst.kat. Bremen 1967*, S. 11–25.

Abb. 2

Paul Klee, *Zeichensammlung südlich*, 1924, 214, Aquarell und Feder, nass in nass, auf Papier auf Karton; originaler Karton nicht erhalten, 31 × 46,7 cm, Washington University Gallery of Art, St. Louis, Schenkung Joseph Pulitzer



vischer Verkürzungen zu suchen. *Ein Antlitz auch des Leibes*, 1939, 1119 (Hi 19) (Abb. 3), verweist auf die zeichenhafte Verdopplung des Gesichts im weiblichen Körper bzw. des Körpers im Gesicht. Zeichen und Linien sind deutlich sichtbar, aber sie sind weder unabhängig vom so genannten mimetischen Bild noch vereinigen sie sich mit diesem im Sinne der Hieroglyphe oder des Kalligramms. Im Gegenteil lässt sich das anschaulich Gegebene nur in einem Widerspruch erfassen. Als «Zeichensammlung» gesehen attackiert das dezentrierte Strichgefüge der aquarellierten Zeichnung die räumlich – landschaftliche Bedeutung der Diagonalen – ein Widerspruch, der schon dem Titel implizit ist. Die Zeichenbeziehung von Körper und Gesicht in dem späten Ölbild attackiert in analoger Weise das sinnliche Ganze des weiblichen Aktes. Vergleichbar sind, trotz der keineswegs zeichenhaften, sondern eher altmeisterlichen Malweise, Magrittes Transformationen und Fragmentierungen des weiblichen Aktes, z. B. in dem Ölgemälde *Le Viol* (1935).

Klees Linie kann, auch wenn sie sich einer primitiven Zeichenikonographie bedient, das heisst Kindliches und Archaisches imitiert, allein die historischen Charaktere der Zeichnung und des Zeichens präsentieren und verarbeiten, wie sie das neuzeitliche Bild hervorgebracht hat. Der Verlust des schönen Scheins wird von Klee genutzt, um die Zeichnung zu materialisieren und in diesem Sinne tatsächlich das Unsichtbare sichtbar zu machen. Was zutage tritt, ist allerdings nicht das absolute Wesen, wie es im Disegno-Konzept des 16. Jahrhunderts und in der diesem nacheifernden Schöpfungsmetaphorik Klees gleichermassen benannt ist. Es erscheint vielmehr der antagonistische Widerspruch, auf dem das Tafelbild seine Repräsentation gegründet hat.

Wie Otto Pächt herausgestellt hat, ist die nachmittelalterliche raumbildende Malerei zwei heteronomen Ordnungsprinzipien unterstellt.⁵⁷ Die in der Zeichnung festgelegte Form gehört einmal dem potenziell über die Bildgrenzen hinausreichenden Raumzusammenhang an, zum andern bezieht sie sich, als Silhouettenwert, auf die Flächenordnung – eine in sich abgeschlossene, durch die Bildränder festgelegte Ganzheit. Entscheidend für das entwickelte neuzeitliche Bild aber, das Pächt nicht behandelt, ist, dass die Flächenordnung in der Raumordnung aufgeht, die Heteronomie aufgelöst scheint, wofür – in Ergänzung der perspektivischen Bildraumkonstruktion – *Helldunkel* und *Sfumato* sorgen.

Klees Linie entfaltet die klassische Doppelfunktion der Linie auf satirische Weise; dies macht ihn zum Modellkünstler der Surrealisten. Seine «primitiven» Zeichen sind nicht

⁵⁷ Otto Pächt, *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts*, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, Bd. 2, Berlin 1933, S. 75–100, wiederabgedruckt in: Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Jörg Oberhaidacher u. a., München 1986, S. 17–58.

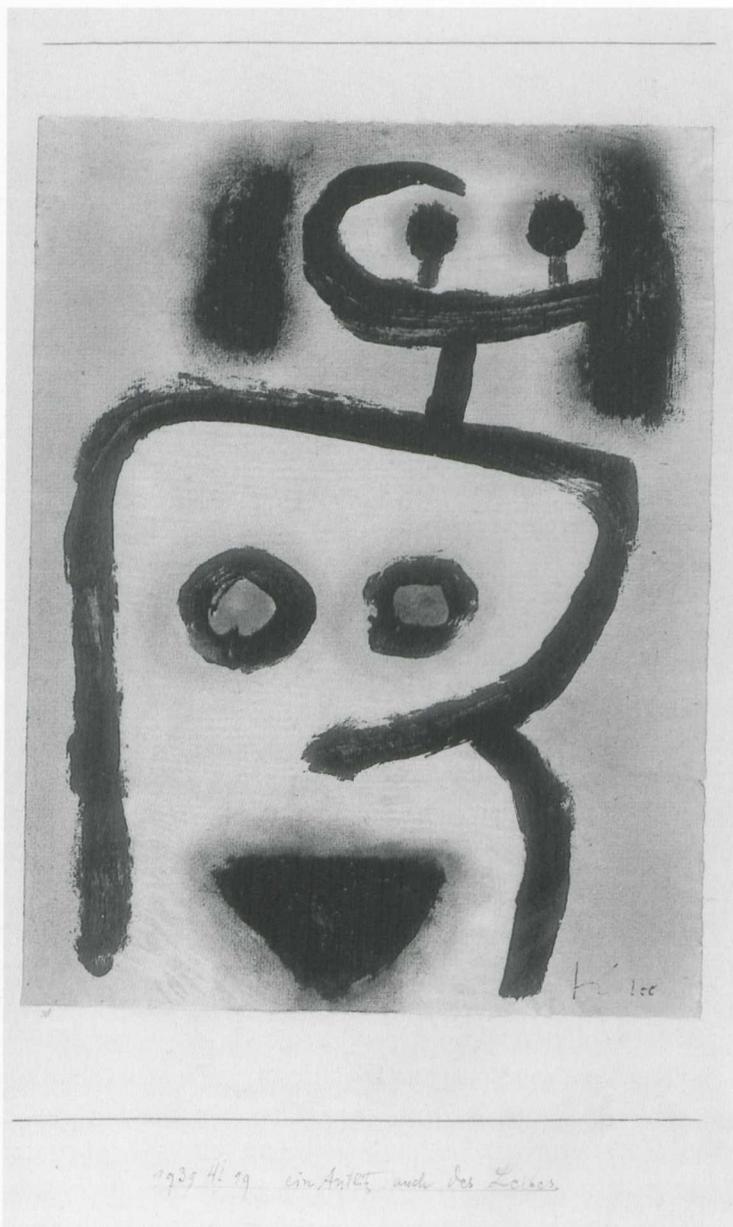


Abb. 3

Paul Klee, *ein Antlitz auch des Leibes*, 1939, 1119 (Hi 19), Kleister- und Ölfarbe auf Papier mit Leimtupfen auf Karton, 31 × 23,5 cm, Schenkung LK, Klee-Museum, Bern

Zeichen, sondern ästhetische Form, durch die jener Widerspruch artikulierbar wird. Wie schon der Hinweis auf die ähnliche ikonoklastische Konfrontation von Zeichen und Abbild bei Magritte gezeigt hat, war die Inszenierung des Widerspruchs keineswegs an die Integration linguistischer Zeichen gebunden, sondern auch durch andere Techniken möglich.⁵⁸ Was Klees spezifische Erarbeitung der surrealistischen Bildlichkeit ausmacht, soll ein Gang von den frühen Zeichnungen bis zum Werk der Zwanzigerjahre im Folgenden skizzieren.

Schon in der vorkubistischen Zeit gibt es Zeichnungen, die einen spielerischen Linienfluss zeigen, das Zeichnen dem Schreiben anverwandeln, ohne schon faktisch Elemente der Schrift aufzunehmen. So präsentieren sich die weiblichen Aktfiguren in der Zeichnung *2 Tanten*, 1908, 14, als flüchtig – labil, gleichsam nur temporär existierend, wie zufällig aus dem linearen Gestus hervorgegangen. Die zwei Jahre später entstandene Zeichnung *Bern*, 1910, 50, zeigt vielleicht noch deutlicher die ambivalente Qualität der Linie. Auch hier ist sie wie beim Schreiben in einen kontinuierlichen Fluss versetzt, der dann und wann abbricht oder ins Kritzeln übergeht. Derselbe Linienverlauf kann die Erinnerung an Gegenständliches hervorrufen – etwa durch die Kontur eines Giebels – und diese Raumform wie-

⁵⁸ Die surrealistische Malerei scheint sich in zwei Lager zu spalten. Auf der einen Seite stehen jene, die wie Ernst, Tanguy und Magritte eine altmeisterliche Illusionstechnik reaktivierten, auf der andern jene verhältnismässig abstrakten Surrealisten, zu denen Klee mit Picasso, Arp und Miró gezählt wird. Ihnen ist gemeinsam, dass sie niemals die Fläche als den materiellen Bildträger vergessen machen, sodass die Figuration hier einen anderen, eben «zeichnerhaften» Stellenwert hat, ja selbst gleichsam Schriftcharakter anzunehmen scheint. Greenberg belegte die erstere Richtung mit dem Vorwurf des Literarischen, der blossen Neueinkleidung der alten Sujetkunst, während letztere als avancierte Malerei eingestuft wird, da sie die räumliche Fiktion ausser Acht liesse und sich auf die künstlerischen Mittel von Farbe und Form in der Fläche beschränkte. Diese scharfe Trennung zwischen einem reaktionären und einem progressiven Surrealismus geht von der falschen Inthronisierung eines Wesens der Malerei aus, das sich in der Selbstabbildung ihres Mediums, der Fläche, darstelle. Auch hier wird das utopische Kalligramm als Realität zu Grunde gelegt. Dies soll sich selbst als sein Ursprung setzen, also Bild und Schrift zugleich sein. Clement Greenberg, *Surrealistische Malerei* (1944), in: Greenberg 1997, S. 82–93. Zu Greenbergs Bildbegriff siehe *Modernistische Malerei* (1960), in: Greenberg 1997, S. 265–278.

Abb. 4
Paul Klee, *Lectüre auf d. bett*, 1910, 13, Feder auf
Papier auf Karton, 12,1 × 22,4 cm, Paul-Klee-
Stiftung, Kunstmuseum Bern



der auflösen in nicht lesbare flächige Lineamente. Die gekritzelten Schattenpartien der Dächer und die gekritzelten Fensteröffnungen schliessen sich aus der Nahsicht optisch nicht mehr zum räumlichen Eindruck zusammen. Bei den Akten ist ein solcher auch aus der Distanz nicht zu gewinnen, bleiben Zickzacklinien und Kurvaturen vielfach unleserlich und summieren sich nur durch partielle Konturen – etwa der Nasen, einer Hand und der Augen – zu Körperbildern. Die so geleistete Verzerrung der Gegenstandskonturen hat keinen karikierenden Charakter im üblichen Sinn, sondern ist satirisch durch den Rückbezug der Linie auf sich selbst. Dadurch, dass sie in einen kontinuierlichen Fluss versetzt wird, bricht sie, scheinbar aus eigener Kraft, mit ihren deskriptiven und projektiven Qualitäten.

Klees Linie ist keineswegs «psychische Improvisation». Durch die immanente dialektische Wendung ist sie etwas anderes als symbolistische Ausdrucksgebärde, *écriture automatique* oder Zeichen. Die widersprüchlichen Liniencharaktere können nur durch die Werkanalyse erkannt werden, nicht durch ein identifizierendes, auf Einfühlung bedachtes Sehen. Durch die Adaption der kontinuierlichen Schreibschriftlinie gelingt es Klee, die dissoziierten Elemente des klassischen *disegno* zu materialisieren und da als Antagonismus zu Bewusstsein zu bringen, wo dieser in der klassischen Zeichnung zum Verschwinden gebracht werden konnte. In psychoanalytischen Termini könnte man davon sprechen, dass Klee das Verdrängte des neuzeitlichen Bildes an die Oberfläche treibt, indem er seine Evidenz als Kompromissbildung zwischen Zeichen und Abbild, Fläche und Raum sichtbar und potenziell verstehbar macht.

Verdeutlichen wir uns die Differenz zwischen Werkstruktur und Kalligramm-Ideologie an der Zeichnung *Lectüre auf d. bett*, 1910, 13 (Abb. 4). Die Faltenwürfe von Decke, Kissen und Laken sind Anlass für spiralig gewundene Lineamente, die frei über die Fläche gestreut oder wie Kordeln verschlungen keinerlei deskriptive räumliche Funktion haben, anders als die Umrisse des Oberkörpers der lesenden Person. Die Utopie des Kalligramms greift davon nur einen Aspekt auf, dass nämlich die zeichenhafte und die abbildend-konturierende Linie in einer Schicht versammelt sind, gleichermassen anschaulich aus einer zeichnerischen Geste hervorgehen. Die nur der Reflexion zugängliche Aufspaltung der Linienqualitäten wird negiert.

Noch ist in der angeführten Zeichnung das Ornament zu spüren. Gleichzeitig lässt sich Klees Reserve, sein im Tagebuch schon Jahre zuvor dokumentierter Versuch, das Ornament hinter sich zu lassen⁵⁹, nicht verkennen. Er übernimmt zwar die Flächendynamik des von Schatten und Volumen befreiten Jugendstilornaments, und auch der figurale Umriss

⁵⁹ Klee 1988, Nr. 831: «Die Linie! Meine Linien von 1906/07 waren mein Ureigentum. Aber ich musste sie doch unterbrechen, es drohte ihnen irgendein Krampf, schliesslich gar das Ornament.» Ebenfalls 1908 (Klee 1988, Nr. 842) notiert Klee zu seiner anaturalistischen Verwendung der Linie: «Ich finde aus der Sackgasse des Ornaments [...] endlich hinaus!»

der liegenden Person ist entsprechend den dekorativen Gewohnheiten der Zeit in das flächenübergreifende Linienmuster integriert, doch fehlt bei Klee das Gespannte, Organische der Bögen. An die Stelle des pflanzlichen Ornaments tritt hier schon das Modell der Handschrift. Fast ist man geneigt, in den abgerissenen Lineamenten Buchstaben zu erkennen. Mit der Annäherung an das Schreiben versucht Klee also die Gestalthaftigkeit des Ornaments zu brechen.

Die «primitivistische» Interpretation des kubistischen Rasters

Die zwei Jahre später folgende Auseinandersetzung mit dem Kubismus ist entscheidend für die Entfaltung einer kritischen Selbstreferentialität der Linie. Im Rahmen des Ornaments war sie nicht gänzlich zu gewinnen, weil das Ornament durch die hierarchische Beziehung von Figur und Grund konstituiert bleibt und die Spannung zwischen Fläche und Raum nicht auszutragen vermag. Aus der Begegnung Klees mit dem Kubismus rührt aber nicht nur die Radikalisierung seiner künstlerischen Arbeit her. Sie hat zugleich auch die programmatische Entfaltung der Kalligramm-Idee, der Theorie eines eigenständigen Formdaseins, zur Folge, mit deren Hilfe sich der Symbolist Klee die Repräsentanz der Linie zu sichern versuchte.

Die bildkritische Bedeutung des kubistischen Linienrasters lässt sich zunächst an Picassos *Porträt von Wilhelm Uhde* aus dem Jahr 1910 (Abb. 5) vergegenwärtigen. Dadurch, dass das gesamte Bildfeld durch vertikale, horizontale und diagonale Linienelemente strukturiert ist, werden Raum und Körper in eine Bildschicht verbracht, verschränkt sich also die deskriptive Konturlinie, etwa der Augenbraue oder der Schulterpartie, mit den bedeutungsfreien Linien des Raums, die lediglich auf die Achsen des Bildfeldes Bezug nehmen, also ein selbstreferentielles Gestaltungselement sind. Die kubistischen Facetten vergegenständlichen das Bild im Bild. Sie lösen damit tendenziell – und dieser Akt ist ein historischer Einschnitt – die Grundlage der Bildrepräsentation auf, die in einer Differenz von Figur und Grund, von Inhalt und Rahmen, Einzelkörper und Raumtotalität, also zusammengenommen in der Unterscheidbarkeit von Quantität (Erscheinung) und Qualität (Wesen) besteht. Die flächenbezogene (quantitative) Linie «verschwindet» nicht in der raumbildenden (qualitativen) Linie, sondern drängt sich an ihre Stelle, rückt mit dem deskriptiven Kontur in die vorderste Bildschicht. Das kubistische Bild markiert die tautologische Konstitution der klassischen ästhetischen Form, indem es die Wiederkehr der Bildfläche im Bildfeld, das Gesetz der flächenbezogenen Artikulation klassischer Zeichnung, anschaulich werden lässt durch die Konfrontation und Durchdringung mit der gegenstandsbeschreibenden Linie.

Gegen diesen Bruch versucht Klee einzuschreiten und erneuert dabei die historische Opposition des Symbolismus gegen den «sinnleeren» Abbildrealismus der Impressionisten. Er führt die Grundstruktur der Repräsentation ansatzweise wieder ein, indem er das kubistische Linienelement als ein primitives Zeichen interpretiert, also aus der Bildimmanenz vermeintlich befreit. Das Raster wird etwa mit landschaftlichen oder architektonischen Ordnungen gekoppelt, wie die Lithografie *Tod für die Idee*, 1915,1, zeigt. Die Zeichnung *menschl. Ohnmacht*, 1913,35 (Abb. 7) scheint das kubistische Raster als ein Netz zu interpretieren, in dem vier Figuren gefangen sind. Wird das kubistische Konstrukt also zum Motiv, zum Träger von Ideen? Eine solche Auslegung, die sich auch durch die Ähnlichkeit mit einer Kinderzeichnung inspirieren lässt, die in G. Kerschensteiners Buch *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung* erschien⁶⁰, erfasst die Relation von Flächenordnung und Figurenzeichnung keineswegs. Sie erfasst nicht das Primat der Facettengliederung, der die Figuren in ihren Gesten nachgebildet sind, so wie sie gleichzeitig durch eben die geometrischen Elemente, aus denen sie aufgebaut sind, deformiert und destruiert wer-

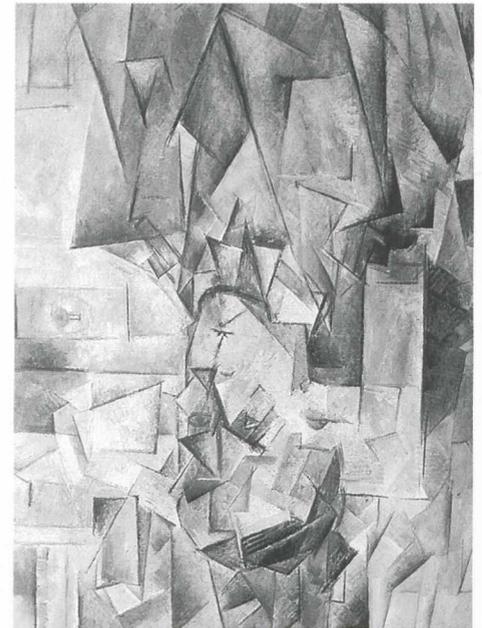


Abb. 5

Pablo Picasso, *Porträt Wilhelm Uhde*, 1910, Ölfarbe auf Leinwand, 81 × 60 cm, Washington University Gallery of Art, St. Louis

⁶⁰ Georg Kerschensteiner, *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung*, München 1905, Taf. 101. Francisco 1991, zieht in Erwägung, dass Klee «had [...] been struck by the direct symbolic power of this particular child's drawing» (S. 156 f.). Allerdings schränkt er die Zeichenfunktion dann, ähnlich wie Koerner, auf eine «leere» Repräsentation ein: «[...] as he [Klee] played with classical forms and motifs in his Inventions, he played with cubist constructions. They are used metaphorically, as conceits, and with an ironic content that allows no certain idea of what is meant.»

den. Aktivität und Passivität lassen sich also nicht im Sinne einer Bildrepräsentation auf Figur und Grund verteilen. Der Grund, materialisiert im Rasternetz, ist selbst Figur geworden und zehrt die Figuren auf. Wo die Kinderzeichnung die das Bildfeld durchkreuzenden Linien als Bewegungsspuren von Schneebällen zeichnerhaft einsetzt⁶¹, bezeichnet Klees Liniennetz die stoffliche Präsenz der Bildfläche. Der «literarische» Sinn des Gefangenseins, der ähnlich auch in *Don Juan*, 1913,48, assoziiert wird, stellt einen Kommentar zu diesem Dialog des Bildes mit sich selbst dar und nicht etwa die primäre Aussage.

In der Rezeption des Kubismus wurzelt die ambivalente Zweischichtigkeit der reifen Kompositionen Klees, die Koerner vorschnell mit dem System der Schrift identifiziert hat. Kubistisches Flächenkonstrukt und Figurenzeichnung werden jeweils für sich mit Hilfe einer kindlichen Zeichensprache interpretiert und scheinbar simplifiziert. Doch hat diese Trennung von Raster und Figur nur den Sinn, ihre Verschränkung zu einem Gespinst schockhaft zu vergegenwärtigen. Erst durch die Auseinanderlegung in zwei Schichten kann Klee das «Umschlagen» der gegenständlich-aktiven in die passiv-flächenhafte Linie ironisch inszenieren. Die Bedeutung wird immanent. Sie erschliesst sich allein in der Aufdeckung des Ideologischen am klassischen Bild, das die geometrische Flächenordnung im räumlichen Schein unsichtbar gemacht hat.

Auch die Aquarelle der Tunisreise, zum Beispiel *In den Häusern v. St. Germain*, 1914,110 (Abb. 6), zeigen, nun mit dem Akzent auf einem strukturierten Einsatz farbiger Flächen, die Verwandlung des kubistischen Rasters ins Zeichen. Nicht mehr ist, wie bei Picassos Porträt, das Sujet der Ausgangspunkt, aus dem die Rasterordnung entwickelt wird; diese ist bereits vorausgesetzt. Insofern ist Delaunays Malerei ein wichtiges Vorbild. Allerdings wird die entscheidende, in Richtung Surrealismus weisende Transformation des kubistischen Bildes nur im Vergleich mit dem analytischen Kubismus deutlich.⁶² Während die Vertikalen und Horizontalen bei Picasso mit den geometrischen Begrenzungen des Bildfeldes korrespondieren und die Gestalt auflösen, macht Klee die Achsen wiederum teilweise lesbar als vereinfachte Umrisse von Häusern und Fenstern. Er verbindet also die flächenbezogene Rasterlinie wieder mit der referentiellen Konturlinie. Die farbigen Flächen übernehmen gleichsam die Rolle des linearen Netzes in *menschl. Ohnmacht*, 1913,35 (Abb. 7). Und wie dort wird eine zweite «Schicht» appliziert, die dem architektonisch-landschaftlichen Flächengefüge lineare Details beifügt. Das kubistische Achsenkreuz, das in der besprochenen Zeichnung den «Grund» bezeichnete, aber auch die Figuren und ihre Bewegungen prägte, hat in dem Blatt *In den Häusern v. St. Germain*, 1914,110 (Abb. 6), dieselbe doppelte Präsenz. In der linear-deskriptiven Schicht, die dem Flächengefüge appliziert ist, erscheint es als ein X, das, ebenso wie mäanderförmige Muster und vertikale Striche, also ebenfalls Ableitungen aus dem Achsenkreuz, seriell gereiht ein Farbfeld ausfüllt, sodass, was bei Picasso unmöglich wäre, wiederum die Assoziation einer Kinderzeichnung sich einstellt.

Wo Picasso die Gestalt in die Konstruktion auflöste, stellt Klee, von dem vollständig dissoziierten abstrakten Bildfeld ausgehend, bedeutungshafte Bezüge wieder her. Die Zeichenhaftigkeit der Linie ist jedoch ein Aspekt ihrer ästhetischen Qualität und nicht faktisch verweiskräftig. Klees Zeichen bestreiten, indem sie Form und Inhalt scheinbar wieder zusammenführen, die Idealität der ästhetischen Ordnung, die Picassos virtuose Facetten noch an der metaphysischen Sinnhaftigkeit des *disegno* partizipieren lassen. Bei Klee «verflüssigt» sich die Zeichnung; sie wird nicht mehr dem physischen Sujet konfrontiert und an seine Stelle gesetzt, sondern vollzieht wie der Hegel'sche Begriff in sich selbst eine Bewegung zum Anderssein. Das kubistische Prinzip der Zergliederung wird von Klees «Zeichen» transformiert in die ästhetische Zweipoligkeit von selbstbezüglicher Bildform und darstellender Gegenstandsform.

Welchen Sinn die Wiedereinführung der Figur in den kubistischen Bildkontext hat, lässt sich an der kleinen Zeichnung *Irrenhaus*, 1915,121 exemplarisch bestimmen. Auch

⁶¹ Mit Blick auf Klees didaktischer Rede von der «aktive[n] Linie, die sich frei ergeht», wurde auch seine künstlerische Linie als Bewegungszeichen interpretiert, die in den photographischen Aufnahmen von Bewegungsverläufen durch Frank B. Gilbreth ihr Vorbild hätten. Siehe Sigfried Giedion, *Mechanization takes Command* (1948), dt. *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*. Mit einem Nachwort von Stanislaus Moos, hrsg. von Henning Ritter, Frankfurt/M. 1987, S. 133–138.

⁶² Die bei aller Affinität zu Delaunay und Macke bestehende Nähe der Tunesienaquarelle zum analytischen Kubismus unterstreicht auch Jordan 1984, S. 117 ff.



1914 110 in den Häusern v. St. Germain

Abb. 6

Paul Klee, *In den Häusern v. St. Germain*, 1914, 110, Aquarell auf Papier auf Karton, Schenkung LK, Klee-Museum, Bern

Abb. 7

Paul Klee, *menschl. Ohnmacht*, 1913, 35, Feder auf Papier auf Karton, 17,8×9,9 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

hier ist das orthogonale Netz mit Architektur assoziiert, Achsenkreuz und X-Form erscheinen wieder geradezu programmatisch. Kubismus wird hier jedoch witzig, denn seine konstruktive Ordnung ist nicht mehr eine Körper und Raum übergreifende. Besser gesagt ist sie es doch, aber genau diese Verschränkung wird komisch. Klee zeichnet das Irre, Witzige und Kindische des kubistischen Bildes, an dem man nicht mehr erkennen kann, was Raum und was Fläche ist. Die Figürchen exponieren wie schon in dem Blatt *menschl. Ohnmacht*, 1913, 35, in ihren Verrenkungen das Achsenkreuz und die X-Form.

Der Theoretiker Klee allerdings liess nicht davon ab, das Funktionieren der Repräsentation zu bekräftigen. Statt der Entfaltung des Widerspruchs erklärte er stets die Synthese aller Gegensätze zum zentralen Gesetz bildnerischer Gestaltung. Im *Pädagogischen Skizzenbuch* wird aus dem kubistischen Kreuz das Bild der Waage beziehungsweise des Seiltänzers⁶³, der, wie der Künstler, das Gleichgewicht herstellen müsse. Klee erklärt die in der

⁶³ Klee 1925, S. 32. Vgl. *Der Seiltänzer*, 1923, 121.

Abb. 8

Paul Klee, *Innenarchitektur*, 1914, 134, Aquarell und Gouache auf Kreidegrundierung auf Papier auf Karton, 11,7 × 13,6 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Schenkung Charlotte Mittelsten Scheid geb. Ibach



⁶⁴ «Aber ich will es klar aussprechen, dass die Zeichnung für die eine wie für die andere Kunstbetätigung das Fundament, ja die Seele selbst bedeutet, in welcher alle Bestandteile der Schöpferkraft empfangen und genährt werden und dass die Zeichnung am Anfang aller Dinge in Vollkommenheit vorhanden war, als der höchste Gott, nachdem er den mächtigen Bau der Welt geschaffen und den Himmel mit den strahlenden Lichtern geschmückt hatte, seinen Schöpfergeist sandte ins Bereich der klaren Luft und der festen Erde, und bei der Erschaffung des Menschen, zugleich mit der Erfindung aller Dinge, die erste Form der Bildhauerei und der Malerei ans Licht treten liess [...]». Giorgio Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der berühmten Architekten, Bildhauer und Maler*, dt. hrsg. von A. Gottschewski und G. Gronau, 1. Bd., 1. Hälfte, Strassburg, 1916, S. 2. – Vgl. Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Vorträge im Wintersemester 1921/22, in: Regel 1995, S. 91 f.: «Eine besondere Art der Analyse ist die Untersuchung des Werkes auf die Stadien / seiner Entstehung hin. Diese Art bezeichne / ich mit dem Wort Genesis. Das erste Buch / Moses, das sich mit der Erschaffung der Welt / befasst, wird auch Genesis genannt. / Es steht da geschrieben, was Gott am ersten Tag schuf, was am zweiten und so weiter. / Das uns umgebende Weltganze erfährt / eine historische Gliederung. // Wir sind Bildner, werktätige Praktiker [...]»

⁶⁵ Diese Haltung trifft sich in vielem mit der von Charles Haxthausen (siehe seinen Beitrag in diesem Band) untersuchten Parodie der Aura.

Bildkomposition zu leistende Herstellung des Gleichgewichts mit der Ergänzung des Kreuzes durch die Diagonalen zur Sternform, was im übrigen die bildsymbolische Zeichenfunktion dieser Formen belegen mag, die besonders prominent im Aquarell *Innenarchitektur*, 1914, 134 (Abb. 8), erscheinen. Klees Intention als Bauhauslehrer ist es – entgegen der künstlerischen Aussage seiner Werke – einen repräsentierbaren Inhalt festzulegen, ein physikalisches Gesetz, das im Gestaltungsprozess zu befolgen und somit im Bild wieder aufzurufen sein würde.

Mit der Konzentration auf den bildnerischen Prozess, von Klee ganz im Sinne der dem *disegno* inhärenten Schöpfungsmetaphorik zur Genesis erhöht⁶⁴, zeigt sich die Nähe zu den Ideen der Surrealisten. Psychische ist wie physische Natur als Metapher für die schöpferische Kraft einsetzbar, die sich Klee wie Leonardo zuspricht. Auf der Ebene des Werks hat die Verwendung «primitiver» Ikonographien – sei es die der Kinderzeichnung, der Bildnerie der Geisteskranken, archaischer Kulturen – einen verwandten kunstsymbolischen Sinn, der immer an einen ursprünglichen «Kunsttrieb» appelliert, ohne aber eine solche «Natur» der Zeichensprache zu affirmieren, wie es im pädagogischen Schrifttum Klees geschieht.⁶⁵ Zu den «primitiven» Zeichensystemen, die Klee zitiert, gehört auch das System der Schrift. All diese Zeichensysteme gewinnen aber ihren Sinn erst aus dem Durchgang durch das kubistische Raster und nicht aus den vermeintlich ins Bild gesetzten Inhalten.

Besonders zukunftssträchtig in dem schon erwähnten Aquarell *Innenarchitektur*, 1914, 134, ist die Umdeutung des kubistischen Rasters in zierstreifenartige Bänder, besonders Zickzacklinien. Sie definieren das Ornament auf der kubistischen Basis neu. Während das analytisch-kubistische Bild an die vertikale Gestalt gebunden blieb, richtete Klee das Raster in die Horizontale aus und verschmolz so die kubistische Bildanlage mit seinem schriftähnlichen Linienstil. Schon das zum X transformierte Kreuz geht ins Schriftzeichen

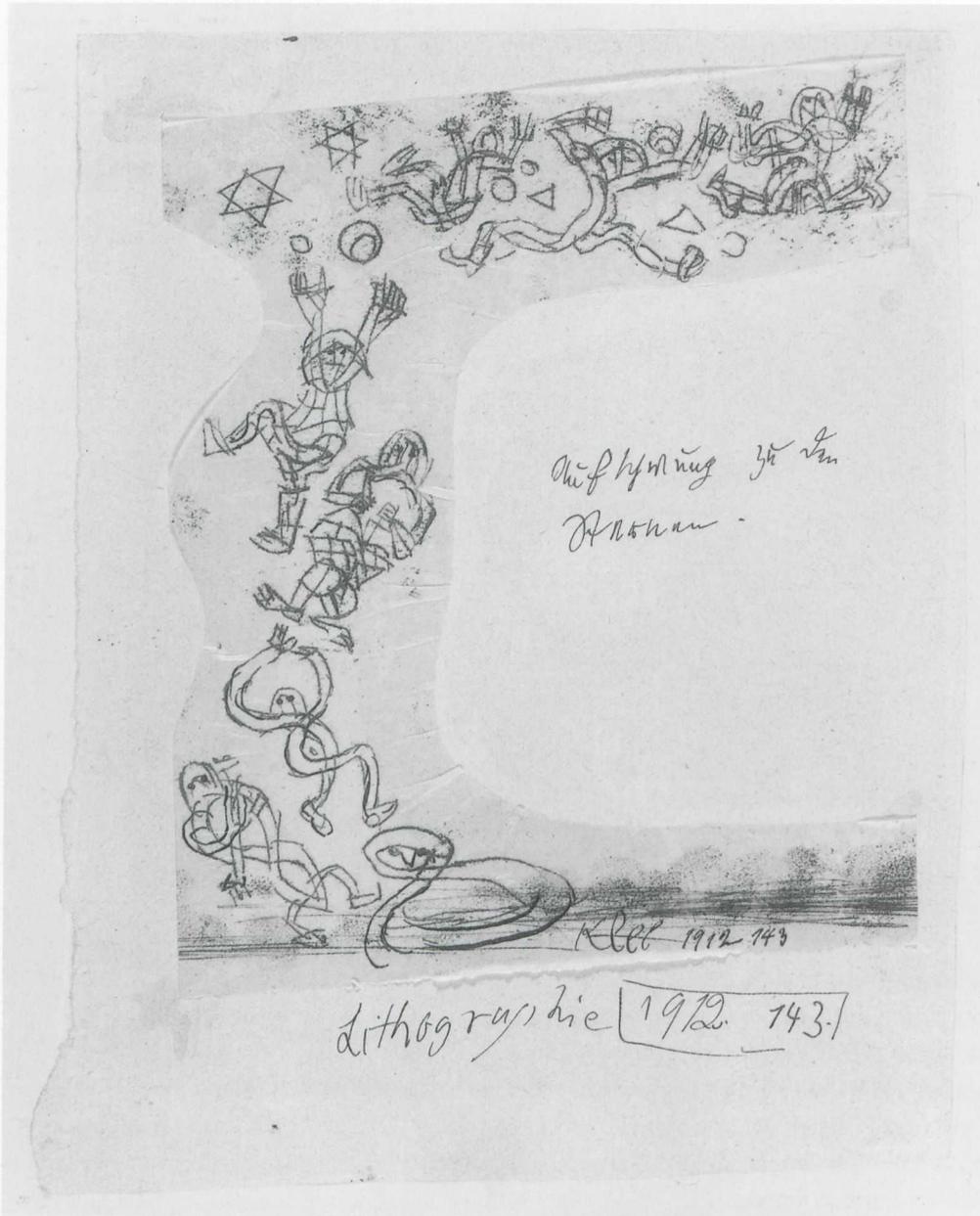


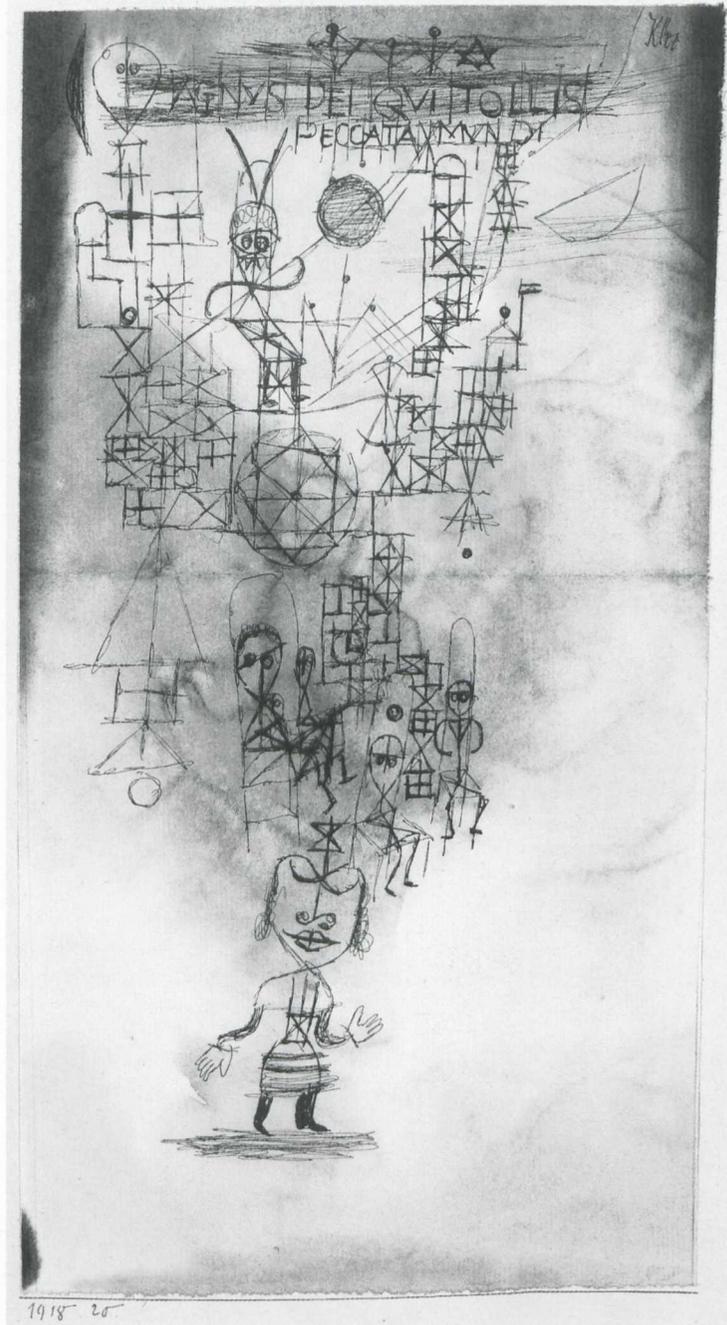
Abb. 9

Paul Klee, *Aufschwung zu den Sternen*,
1912, 143, Lithofeder, Lithokreide und Feder auf
Umdruckpapier auf Papier, 14,5×12,2 cm,
Schenkung LK, Klee-Museum, Bern

über. Kreuz und X stellen sich hier und in der Folge als Module dar, die auf der einen Seite Bausteine des Textes, auf der andern aber als Flächenelement das Bild im Bild vergegenständlichen.

Die Einführung von Schrift hat somit keinen anderen Sinn als die Integration von Figuren ins kubistische Netz. Ebenso wie diese artikuliert das Schriftzeichen die narrative oder deskriptive Funktion der Linie, um sie ins Flächenkonstrukt zurückzuverwandeln. Die Zeichnung *Aufschwung zu den Sternen*, 1912, 143 (Abb. 9) zeigt, dass Klee vor der vollständigen Aneignung der kubistischen Bildlichkeit nicht in der Lage war, die hierarchische Position des Textes und damit die Repräsentanz des Bildes radikal zu erschüttern. Dabei ist durchaus klar, dass durch die Integration des Titels dessen hoher Idealismus umso deutlicher durch das Groteske der bandartig verschlungenen und kubistisch facettierten Figürchen konterkariert werden soll. Die Anatomie der Figuren und damit die dem Titel entsprechende ideale Menschlichkeit ist aufgelöst ins Kalligraphisch-Marionettenhafte. Der Text jedoch bleibt unangefochten, sodass die Entgegensetzung von Ideal und Groteske im Rahmen einer satirischen Infragestellung bürgerlicher Werte verbleibt. Erst mit Hilfe des

Abb. 10
 Paul Klee, *Agnus dei qui tollis pec. mundi*,
 1918,20, Feder und Aquarell auf Papier auf
 Karton, 28 x 14,7/15,3 cm, Bayerische Staats-
 gemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner
 Kunst, München, Leihgabe aus der Sammlung
 Etta und Otto Stangl



zweischichtig argumentierenden kubistischen Systems gelingt es, die satirische Metamorphose, die sich im Frühwerk durchgängig im Kontext einer noch unbefragten Gestalthaftigkeit vollzieht,⁶⁶ in die dialektische Bewegung zwischen Fläche und Raum zu transformieren. Der Kubismus initiierte offensichtlich die systematische Einbeziehung von Buchstaben, Worten, ja sogar ganzer Texte in das Bild. In dem Gedichtbild *Einst dem Grau der Nacht enttaucht...*, 1918,17 nimmt der Buchstabe die Stelle der Architektur in den Tunesienbildern ein. Jeder einzelne stellt die Frage, ob er als Schriftzeichen gelesen werden soll oder als Rastermodul dem Flächenganzen angehört. Gegenüber dem frühesten Gedichtbild Klees, der Zeichnung *Weh mir unter dem Sturmwind ewig fliehender Zeit...*, 1912,131, zeigt sich die Verwandlung der antibürgerlichen Satire in die Selbstkritik des Bildes. Klee stellt 1912 dem Gedicht – auch bereits innerhalb des Bildfeldes – eine hilflos die Arme reckende schleifenförmige Figur gegenüber, die dem literarischen Schmerzensausdruck mit trivialer Mimesis begegnet und so die Intention der Erhabenheit empfindlich

⁶⁶ Siehe zum Beispiel die Analogisierung von weiblichem Körper und verdorrtem Baum in der Radierung *Jungfrau (träumend)*, 1903,2 oder die Angleichung von Frau und Tiergestalt in *Weib u. Tier.*, 1904,13.



Abb. 11

Paul Klee, *nach 1915/29, 1920,91*, aquarellierte Lithographie, 20,3 × 14,5 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

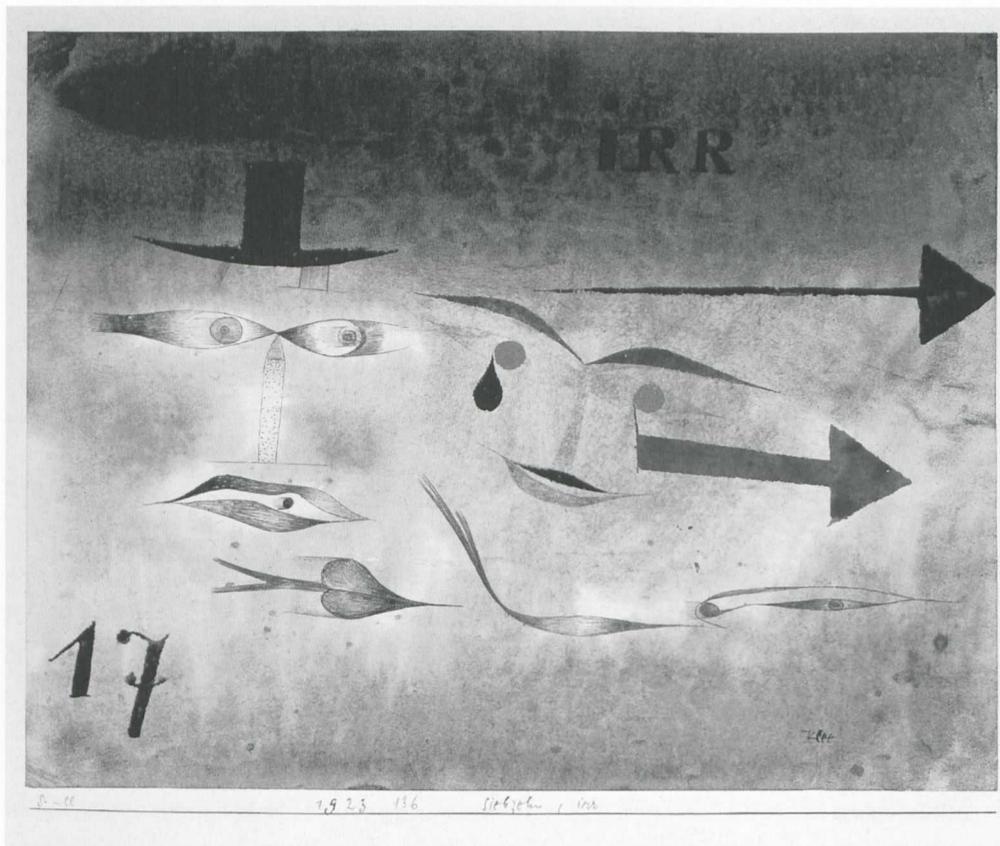
stört. Das kubistische Gedichtbild setzt die Kritik auf der Ebene des Bildes selbst an, das heißt, hier ist es der Rastergrund, die materialisierte Bildfläche, die dem literarischen Ausdruck seine Berechtigung und Lesbarkeit streitig macht.⁶⁷ In der Auseinandersetzung zwischen (Schrift-)«Figur» und Grund wird die Bedingung der klassischen Bildrepräsentation gezeigt und dadurch unterhöhlt.

Noch nachdrücklicher postuliert der Schriftzug in der aquarellierten Federzeichnung *Agnus dei qui tollis pec. mundi*, 1918,20 (Abb. 10), den Anspruch des Bildes, Ideenausdruck zu sein. Und noch deutlicher wird dieser Anspruch revidiert durch die Verschränkung des Schriftzuges mit dem kubistischen Liniennetz. Wenn auch ein repräsentativer Sinn anvisiert scheint – schon durch die Vermittlung des Konstrukts als einer Art Kopfgeburt scheint das Verhältnis von Schöpfer und Schöpfung, die Ideenbildung schlechthin angedeutet zu sein –, lässt sich eine Aussage nicht formulieren. Das Bild im Bild entspringt nicht eindeutig der im kindlichen Stil gekritzelten Figur; diese ist ebenso Produkt des über ihr

⁶⁷ Koerner 1998 sucht in seiner ausführlichen Kommentierung des Gedichtbildes diese Lesbarkeit wiederherzustellen, die allerdings nur durch synästhetische Erfahrung wahrscheinlich gemacht werden kann. Sie verhilft dazu, auch die leeren Raster im unteren Bildteil zu Zeichen zu erklären: «Obwohl sie keinerlei linguistische Merkmale enthalten, werden die Quadrate in Klees Komposition doch als Zeichen betrachtet. Reine Zeichen, die ihre Bedeutung nur durch die Art erlangen, wie sie sich einem lesegeübten Auge zeigen.» (Koerner 1998, 106).

Abb. 12

Paul Klee, *Siebzehn, irr*, 1923, 136, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 22,3 × 28,6 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Vermächtnis Richard Doetsch-Benziger



schwebenden und sie zugleich durchdringenden Strichgefüges. Auch hier wird die Hierarchie zwischen Subjekt und Objekt, Figur und Raum unterminiert. Die einst das Emblem kennzeichnenden Differenzen zwischen Bild und Motto beziehungsweise Subscriptio sind in einer Textur verflochten. Ganz im Gegensatz zu der vorgebrachten These, Klees Bilder seien Emblemfragmente⁶⁸, muss man konstatieren, dass Klee die sich im Emblem bereits zeigende Absonderung des Zeichensinns vom Bild aufzuheben trachtet in dem durchgängigen, Figur, Schrift und Flächenzeichen in eine Schicht versetzenden Gespinnst. Man beachte die «Passage» vom V-förmigen U des Wortes «AGNUS» zum bedeutungsfernen V im Kopfputz der Figur darunter. Wo Cézanne Raum und Gegenstandswert durch die tektonische Reihung der «taches» ineinander übergehen liess, parallelisiert Klee Zeichen und Gestalt.

In der Pointierung der kubistischen Dialektik von Flächen- und Raumform durch das primitivistische oder linguistische Zeichen traf Klee die allerdings nicht homogene Vorstellung von einem Surrealismus in der Malerei. Die kolorierte Lithografie *nach 1915/29, 1920,91* (Abb. 11) ist unter den vier Werken, die in der dritten Ausgabe von *La Révolution Surréaliste* 1925 abgedruckt wurden.⁶⁹ Das Rasterelement lebt hier in der doppelten Bogenform weiter, die nicht nur als quasi-architektonische Rahmenform dient, sondern auch die Figur durchkreuzt, welche so jede Autonomie als himmlisch-autonomes Wesen einbüsst und sich als zeichnerisches Produkt, hervorgegangen aus derselben vertikalen Linie, die den Hintergrund bzw. das Bildfeld strukturiert, erweist. Das Herzmotiv wiederholt diese doppelte Bogenform und wendet sie ins triviale Zeichen. Bei genauem Hinsehen zeigt sich, dass die Bogenform, die auch Ober- und Unterkörper des Genius bestimmt, aus dem kubistischen Nucleus – der Kreuz- und X-Form – hervorgeht. Die Umformung von Kreuz und X in die Kurvatur impliziert die Annäherung an den Schreibgestus, ohne die Idee des automatischen Schreibens, welcher die strukturalistische Vorstellung vom autonomen Zeichen entspricht, einzulösen.

⁶⁸ Schuster 1998, besonders S. 13–17.

⁶⁹ *La Révolution Surréaliste*, 1925, S. 175.

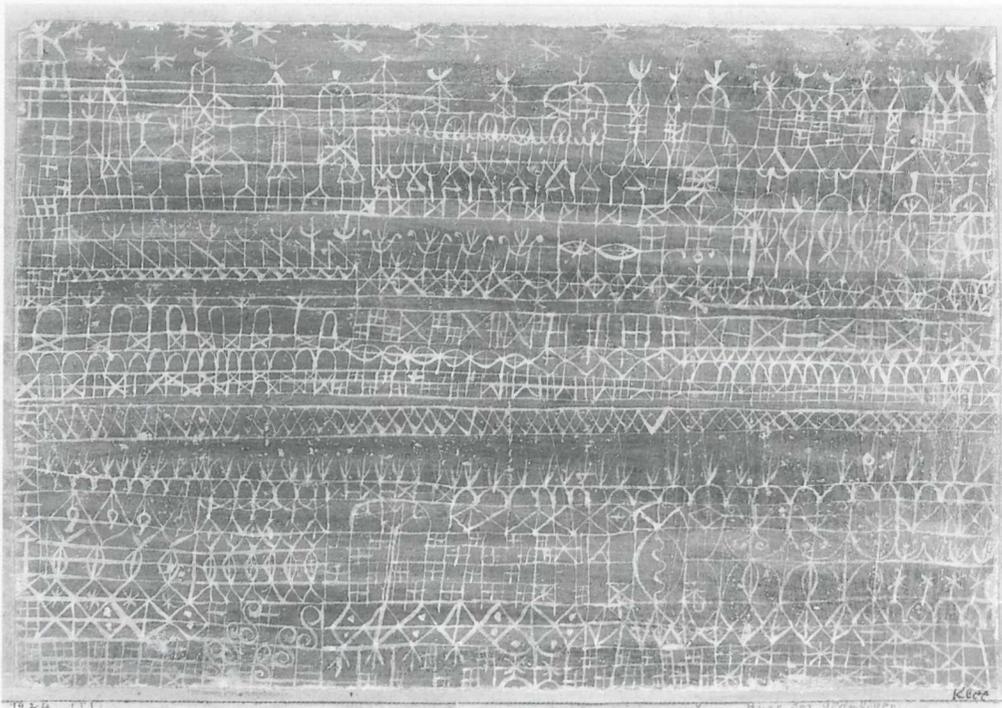


Abb. 13

Paul Klee, *Burg der Gläubigen*, 1924, 133, Aquarell mit Öllasur auf Kleistergrundierung auf Papier, mit Gouache und Feder eingefasst, oben und unten Randstreifen mit Aquarell und Feder, auf Karton, 23×32,5 cm, Sammlung Rosengart, Luzern

In *Siebzehn, irr*, 1923, 136 (Abb. 12), ein wiederum von der Zeitschrift *La Révolution Surréaliste* publiziertes Werk,⁷⁰ ist vom kubistischen Raster nichts mehr zu erkennen. Dennoch wäre dieses Bild ohne die Rasterbilder nicht möglich, denn durch sie wird die metamorphotische Qualität der einzelnen Bildelemente möglich, ihre Anänelung, Verdoppelung, ihr Springen von einer Bedeutung zur andern. Die gleiche schwellende biomorphe Form lässt physiognomische Formen wie zelluläre Organismen assoziieren. Und immer noch gibt es den Widerspruch zwischen einer tendenziell räumlich verstehbaren Form, wie den aus farbigen Schatten auftauchenden Gesichtern, und den reinen Flächenzeichen, zu denen Buchstaben, Zahl und Pfeile gehören. Ganz im Sinne der surrealistischen Ikonographie sorgt das Wort «Irr» für einen Bedeutungshof, der die Sinnentleerung zu deuten und somit wieder in Sinn zu überführen scheint.

Das an gleicher Stelle⁷¹ publizierte Aquarell *Burg der Gläubigen*, 1924, 133 (Abb. 13), benutzt ebenfalls den Verweis auf die Zeichensprache des Wahnsinns, wie durch eine Ornamentzeichnung aus Prinzhorns *Bildneri der Geisteskranken* (Abb. 14) deutlich wird.⁷² Klees Zitat psychotischer Mechanik ist ohne den ästhetischen Kontext des Kubismus jedoch nicht zu verstehen. Was die Zeichnung des Schizophrenen nicht aufweist, ist der innere Widerspruch zwischen einer bedeutungsfreien seriellen Ordnung und den in sie eingeschriebenen Zeichen.⁷³ Dieser Widerspruch durchzieht nicht nur das Bild als Ganzes, er prägt schon die Struktur der waagrechten Linien allein, die das kubistische Netz zeichenhaft motivieren als Schreib- oder Notenlinien oder als Bodenlinien einer Landschaft. Der nicht aufzulösende Gegensatz zwischen Bild und Zeichen ist ausserdem der Vertikalstruktur eigen, denn hier gehen Flächenornamente in räumlich architektonische Chiffren über, ohne sich voneinander abgrenzen zu lassen.

Es sei zum Schluss thesenhaft der historische Ort von Klees Reflexionen über die Linie zu skizzieren versucht.

Die metaphysische Bedeutung des Schönen und ihre Verkörperung in der Zeichnung reichen auf breiter Basis nicht über das 18. Jahrhundert hinaus, denn sie sind an die allgemeine Geltung des feudalen Repräsentationsprinzips gebunden. Die «zwei Körper des Königs», nach den Untersuchungen von Ernst H. Kantorowicz⁷⁴ die gleichzeitige Präsenz der transzendenten und der empirischen Person des Herrschers, lassen sich als der historische

⁷⁰ *La Révolution Surréaliste*, 1925, S. 27. Ausführlich kommentiert bei Temkin 1996, 66 f.

⁷¹ *La Révolution Surréaliste*, 1925, S. 214.

⁷² Prinzhorn 1923, S. 66, Abb. 8.

⁷³ Dies trifft auch auf Zeichnungen zu, die figürliche Motive einbeziehen. Siehe Prinzhorn 1923, S. 69, Abb. 12.

⁷⁴ Ernst H. Kantorowicz, *The Kings' Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology* (1957), dt. *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München, 1990, 1994.

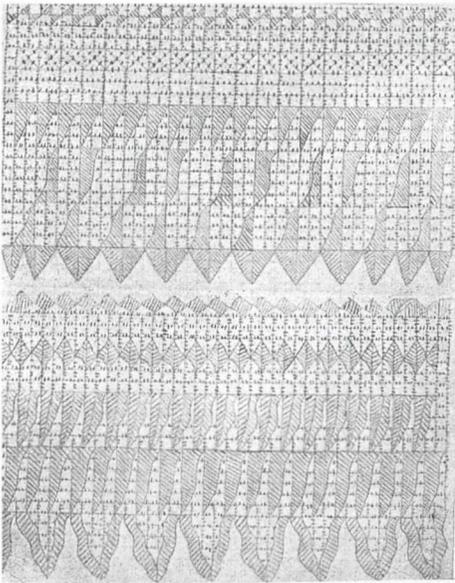


Abb. 14

Dekorative Zeichnung (Tinte), 17×12 cm, aus: Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, 2. Aufl. Berlin 1923, S. 69, Abb. 12

⁷⁵ Crone 1998, S. 33.

⁷⁶ Crone/Koerner 1991, S. 21.

gesellschaftliche Kern des bildkünstlerischen Repräsentationsprinzips verstehen. So wie der König zugleich ist, was er bedeutet, bedeutet das klassische Bild, was es – im ästhetischen Schein – realisiert. Totalität war im Feudalherrscher repräsentiert und real anschau- bar; ebenso ist die Totalität des künstlerischen Bildes nicht bloss hinzugedachte Ideologie, sondern als solche in der Form gegenwärtig: im schöpferischen Entwurf der Zeichnung, deren Artefaktcharakter in der sinnlichen Evidenz des Bildes verschwindet, so wie auch die Zeichenbedeutung im «Sein» der Bildwelt versteckt wird.

Der Verlust dieser repräsentativen Qualität des Bildes hat seit der frühen Romantik alternative Totalitätskonzepte evoziert. Friedrich Schlegels Idee der Hieroglyphe oder des Symbols ist hier zu nennen ebenso wie Hegels Konzept des wissenschaftlichen Begriffs, des «An und Für Sich». Die neoromantischen Totalitätskonzepte der Moderne, die hier abgekürzt als das utopische Kalligramm bezeichnet wurden, folgen dieser Tradition, um sie zugleich ins Triviale zu wenden, denn sie gründen, hierin dem konservativen Romantiker Schelling folgend, auf der Vorstellung eines naturhaften Grundes, einer ursprünglichen Gesetzmäßigkeit, die auf vielerlei Wegen Bestätigung sucht, nicht nur in den Naturwissenschaften, in der Bildnerei der Geisteskranken, den Gestaltungen der Kinder, sondern auch in einem «malerischen Sprachsystem[s]». ⁷⁵ Das utopische Kalligramm, welches Repräsentant und Repräsentiertes so miteinander verschmilzt, «dass es unübersetzbar wird», da es «als seine bestmögliche Formulierung für sich selbst [steht]», ⁷⁶ hat im klassischen Tafelbild sein heimliches Modell und seine historische Realität. Klees Philosophie einer schöpferischen Linie, die auch in heutigen semiotischen Konzepten noch Geltung beansprucht, bezeichnet eine rückwärts gewandte Utopie, deren Inhalt nicht positiv lesbar ist, sondern auf den Verlust der klassischen ästhetischen Union von Zeichen und Abbild deutet. Diesen Verlust und seine Verarbeitung artikulieren die nachkubistischen Werke Klees, die umso gelungener sind, als sie selbst ihrer primitivistischen Ikonographie widersprechen.