

Schrift und Bild

Von Paul Klee zu Henri Michaux

Regine Prange

Klee und der Surrealismus

Diese Kunst scheint aber die erste zu sein, die nicht auf französischem Boden gewachsen ist. Sie scheint nach Paris vom Osten her gekommen zu sein. Der Italiener Giorgio de Chirico [...] und Max Ernst aus Köln [...] brachten ihn nach Paris. Der eigentliche Schöpfer des Surrealismus ist aber Paul Klee.«¹ Alfred Flechtheim widmete Paul Klee in seiner Berliner Galerie vom 18. März bis Ostern 1928 eine Ausstellung, die er mit den zitierten Worten dem Publikum präsentiert. Seine Argumentation folgt nicht nur kunsthändlerischem Geschick, wenn sie Klee als maßgeblichen Protagonisten der damals von den Surrealisten reklamierten »Kunst der Zukunft« stilisiert. Flechtheim wertet durchaus zutreffend die Beobachtung der Pariser Kunstszene für seine Positionsbestimmungen aus. Daß er Klee in Berlin ausstellt, ist offensichtlich eine Folge von dessen langjähriger Wertschätzung in Paris.²

Den Anfang hatte Aragon gemacht mit seinem *Brief aus Berlin*, der ein verblüffendes Kompliment an den ernsthaften Bauhausmeister Klee ausspricht: »In Weimar«, heißt es hier, »blüht eine Pflanze, die einem Hexenzahn ähnelt.«³ Daß Klees Kunst eine naturhafte Ursprünglichkeit besäße und gleichzeitig etwas Magisches, Wunderbares, Rätselhaftes, eben »Überwirkliches« hervorbringe, gehörte in der Folgezeit zu den Hauptmotiven der surrealistischen Rezeption, die sich auf die poetische Selbstkommentierung des Künstlers berufen konnte. So kündigte 1925 die Galerie Vavin-Raspail ihre Ausstellung von Werken Klees im Katalog folgendermaßen an: »Paul Klee, 39 aquarelles illustrant le mot du peintre; pour la première fois en France.«⁴ Um welches in den Werken vermeintlich illustrierte »Wort« des Künstlers es sich handelt, macht die kurze Einführung Louis Aragons deutlich, die mit der französischen Übersetzung des berühmten Textes von Klee endet: »Dies-

seits 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. Und noch lange nicht nah genug.«⁵

Das von Klee gesuchte »Jenseits« erschien den jungen Pariser Künstlern identisch mit der von ihnen erstrebten »Surrealität«, deren Wahrheit sie im unmittelbaren Ausdruck des Unbewußten, einer von Zivilisation und Rationalität noch nicht eingeholten Vitalität begründeten. Daß der Weimarer Bauhausmeister Kinderzeichnungen ebenso schätzte wie die *Bildneri der Geisteskranken* und primitive Kunst, traf sich mit den Interessen der surrealistischen Dichter, die mit ihrer Vorliebe für Klee im übrigen an die der Züricher Dadaisten anknüpfen.

So wenig Affinität auf den ersten Blick zwischen der Bauhausdidaktik und dem Pariser Surrealismus besteht, treffen sich beide in der Idee einer Kunst, die über sich selbst hinaus in eine neue Realität führt. In Klees Schriften findet sich eine Reihe von Passagen, die das 1924 von Breton entwickelte Konzept des psychischen Automatismus vorwegnehmen und das künstlerische Schaffen zum Traum in Analogie setzen, wobei das surrealistische Generalthema Erotik eine wichtige Rolle spielt.⁶ Dabei muß allerdings gesehen werden, daß das »Unbewußte« im Sinne Klees wie der Surrealisten nichts mit der Kategorie Freuds zu tun hat, sondern eine psychologisch akzentuierte Erneuerung der romantischen Vorstellung vom Künstler als »kindlichem« Medium des Absoluten darstellt. Insofern nimmt Klees 1919 entstandenes Selbstporträt *Versunkenheit* (Pasadena, Norton Simon Museum of Art) mit dem Motiv der geschlossenen Augen, seinerseits die Innenschau eines Caspar David Friedrich aktualisierend, zum Beispiel eine Fotomontage René Magrittes vorweg. Sie zeigt Photographien der Surrealisten, die alle ihre Augen geschlossen halten und so das in ihrem Zentrum befindliche Bild eines weiblichen Aktes als Imagination ausweisen.⁷ Eine Kindheitserinnerung Klees, die seinen »Hang zum Bizarren« aus dem Liniengewirr eines Marmortisches ableitet, der labyrinthische, groteske Gestaltassoziationen weckte, ähnelt der Autobiographie von Max Ernst, der eine entsprechende Erinnerung an die Mahagoni-Imitation am Fußende seines Bettes für die spätere Erfindung der Frottage geltend macht.⁸

Klees Werk wurde, auf der Grundlage seiner neo-romantischen Geniephilosophie, zum Modell für eine surrealistische Kunst. Dafür sorgte weniger Breton, der Klee nur einen »partiellen Automatis-

mus« zubilligte, dafür sorgten die anderen Surrealisten, die nicht so sehr an der Orthodoxie des Automatismus festhielten und die grundsätzliche Befähigung betonten, eine imaginäre Gegenwelt zu schaffen. Antonin Artaud, Hauptautor der dritten, 1925 publizierten Ausgabe von *La Revolution Surréaliste*, plazierte vier Aquarelle Klees zwischen die Texte des Magazins, neben Reproduktionen von Bildern André Massons und Giorgio de Chiricos.⁹ Sie sollten offenbar die in diesem Band programmatische Attacke gegen die Konventionen der westlichen Kultur unterstützen, wofür allerdings weniger die Bilder selbst als das von Leopold Zahns und Wilhelm Hausensteins Monographien bekräftigte orientalische Image des Künstlers in Anspruch genommen werden konnte.¹⁰

Der Ausbruch aus dem kubistischen Gefängnis

Klee hat seinen Weg als einen über Robert Delaunay führenden Ausweg aus der kubistischen Gegenstandsdeformation beschrieben, die er zugleich als Gegenstandsabhängigkeit wertete. Das völlig abstrakte, allein aus Farb- und Formwerten bestehende Bild erscheint ihm als ein »Gebilde von plastischem Leben«, während von der kubistischen Analyse die Gefahr tötender Sinnleere drohe.¹¹ Erst auf der Grundlage dieser von allen abbildhaften Resten befreiten, die Bildmittel autonom setzenden Abstraktion entsteht die imaginäre Gegenwelt, das von Klee sogenannte »Zwischenreich«: Eine Malerei, die aus dem freigesetzten bildnerischen Mittel wie von selbst zu entstehen scheint und zwischen Figuration und Mechanik, Grotteske und Poesie, Raum und Fläche changiert.

Eben dieser vermeintliche Ausbruch aus der ästhetischen Immanenz kubistischer Bildproduktion bewegte die Surrealisten bei ihrem Votum für Klee. André Masson, der gegen Ende des Jahres 1922 an einem Bücherstand am Ufer der Seine Wilhelm Hausensteins Klee-Monographie entdeckte, glaubte mit der Hilfe dieses künstlerischen Vorbildes nun den Befreiungsschlag gegen den »kubistischen Terrorismus« führen zu können.¹² Auf Juan Miró, dem Masson das Buch zeigte, wirkte sich die Entdeckung von Klees Bildern bei seiner Entwicklung einer surrealistischen Bildsprache unmittelbar aus. In den Worten Mirós hieß das »die kubistische Gitarre zerschlagen«.¹³

Auch ohne Hinweis auf die Zwänge des Kubismus wird Klees Kunst als Dokument der Befreiung von Phantasie und heiterem Lebensgefühl gefeiert, als eine magische Dichtung, die ein Leben außerhalb des Realitätsprinzips verheißt. Kein Text zeigt die Tendenz dieser Erlösungsmetaphorik deutlicher als der von René Crevel in dem eingangs schon zitierten Ausstellungskatalog des Jahres 1928:

»Paul Klee: ich erinnere mich eines schmutzigen Pariser Novembers, der wehmütiger wie ein Park in einem Badeort nach der Saison macht. So, süße Rache, in der Rue Vavin auf Montparnasse war eine Ausstellung, Paul Klees! / Also, an jenem Tag, an dem Regen und Beton unserem Weltall unerbittliche Grenzen entgegenstellten, habe ich die Bekanntschaft mit den Tieren der Seele, Vögeln der Klugheit, Fischen des Herzens, den Blumen der Träume gemacht. / Guten Tag kleine Kreaturen mit dem unendlichen Blick, Algen ohne Gestein, Dank euch, Wesen, Vegetationen, Dinge, die der übliche Boden nicht stützt und die ihr euch dennoch in eurer unberührbaren Überwirklichkeit [surréalité] widerstandsfähiger und wirklicher beweist als unsere Häuser, Gaslampen, Cafés und das Fleisch unserer alltäglichen Liebe. [...] / Doch da das Haus, wo die Fische wohnen, Aquarium heißt, taufe ich jenes, in dem Ihre Bilder sich wie Fenster auf ein zartes, aber unwiderlegbares Wunder öffnen: Coelarium. [...] / Ich denke an Ihr Coelarium. / Dann brauch ich nur wie in der Kinderzeit die Augen zu schließen, wenn man entdeckt, entsinnen Sie sich, daß das Dunkel nur Trug ist; denn unter den hermetisch geschlossenen Lidern erstrahlen tausend winzige Gestirne, die trotzdem größer als die Sonne sind.«¹⁴

Carl Einstein, dem die Klee-Ausstellung bei Flechtheim sicherlich nicht entgangen war, krönte Crevels Kommentierung durch eine neue Akzentuierung seiner Kunstgeschichtsschreibung. Als er 1929 begann, sein Buch *Die Kunst des 20. Jahrhundert* zu überarbeiten, beschloß er sogleich, Klees Kunst mehr Raum zu widmen. Ausschlaggebend war dafür offenbar das neue, mit Klee verknüpfte Paradigma des Surrealismus und seine Verheißung, über die ästhetische Revolution des Kubismus hinaus eine mythische, neue Lebenswelten schaffende Kunst zu etablieren.¹⁵ In der 1931 erschienen dritten Auflage erhielt Klee ein gesondertes Kapitel, denn:

»Klee gab der deutschen Kunst eine wichtige Wendung. Endlich löste man sich aus der negativen Phase der Objektzerstörung. Anscheinend mußte man, um hierzu zu gelangen, die neutrale Zone des ornamentalen, gegenstandsindifferenten Bildens durchlaufen. Mit Klee wird ein menschlich wichtiges Problem erhoben, nämlich das der Verwandlung und Neubildung der Welt durch den Menschen. Dieser gewinnt hierdurch die magische Gewalt zurück, die er lange nicht mehr anzuwenden gewagt hatte. [...] / Realismus gewinnt hier einen tieferen Sinn, nämlich nicht mehr den des Nach- oder Abbildens, sondern des Neubildens eines konkret Wirklichen.«¹⁶

Einstein interpretiert Klees Bilder als Einlösung surrealistischer Programmatik. Dabei tritt deren romantisch metaphysischer Grundzug hervor, und *écriture automatique* wird übersetzt in »mediales Niederschreiben«, das durch die »Bewußtmachung der Visionen [...] in kollektiv gültigen Zeichen« und durch die Kraft zur »Metamorphose« ergänzt werden soll. Die so erreichte seelische (statt formale) Ganzheit des Bildes knüpfe in Klee exemplarisch an die Kräfte des Kindes wie des Primitiven an und verstehe sich als existentielles Aufbegehren der »seelisch nicht angepaßten Schichten« gegen die hemmenden Kräfte der Vernunft.¹⁷ Klee und der Surrealismus bieten vermeintlich einen Weg aus der Abstraktion an, die von Einstein am Beispiel Kandinskys als sinnleere Dekoration kritisiert und als bloße Grundlage für die kommende, wieder mit menschlicher Bedeutung aufgeladene Kunst gesehen wird.

Schriftbilder

Die Idee des Automatismus zielte auf die Aufhebung der künstlerischen Gattungsgrenzen und der kulturellen Kategorien überhaupt. Nicht nur sollten Bild und Zeichen, Schreiben und Gestalten eins sein. Die Ausübung der Kunst sollte zugleich existentieller, alle gesellschaftlichen Bedingtheiten überspringender Lebensvollzug sein. Dem letzteren Anspruch konnten wohl Klees Aussagen, kaum aber seine bürgerliche, zurückgezogene Lebensweise entsprechen, die es ihm wohl auch verbot, 1933 ins Exil nach Paris zu gehen, obwohl seiner Kunst dort eine günstige Aufnahme sicher gewesen

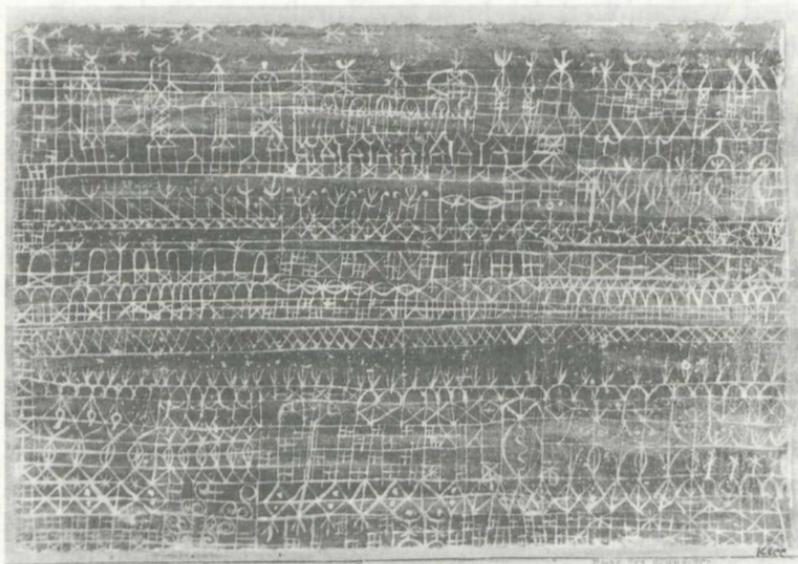
wäre. Was sein Werk angeht, so ist es vor allem die scheinbare Synthese aus Dichtung und Bildkunst, die den poetischen Elan der Surrealisten ansprach. Diese poetische Kraft wird nicht nur durch Klees schriftstellerische Arbeit, die sich in seine Bildtitel fortsetzt und in seinen phantastischen Bildmotiven manifestiert, unter Beweis gestellt. Sie ist bereits präsent in seinem vorrangigen Gestaltungsmittel, der Linie.

Die Linie ist sowohl Grundsubstanz des Schriftzeichens wie der künstlerischen Zeichnung. Schon seit seinen frühesten Gedichtbildern versuchte Klee, die beiden getrennten Bereiche zu vereinen, etwa, indem er den Text in das Bildfeld einbezog.¹⁸ Mehrfach bezieht er sich auf die Analogie von Zeichnen und Schreiben.¹⁹ Damit reklamiert er indirekt die Automatismusidee für sich, denn die Wiedervereinigung von Bild und Zeichen meint die Revision der kulturgeschichtlichen Differenzierung von religiös-künstlerischer und intellektuell-wissenschaftlicher Welterkenntnis zugunsten einer neuen mythischen Existenz. André Breton kam 1941 in einer erneuten Positionsbestimmung des Surrealismus auf den von Klee vorformulierten Gedanken zurück, allerdings in Bezug auf André Massons Linienführung:

»Die Hand des Malers [...] ist nicht mehr dieselbe, die die Form der Gegenstände sklavisch nachzeichnete, sie ist vielmehr in ihre eigene Bewegung verliebt und nur in sie und beschreibt jetzt die unwillkürlich auftauchenden Formen [...]. Die wesentliche Entdeckung ist in der Tat die, daß die Schreibfeder beim Zeichnen oder der Bleistift beim Zeichnen ohne jede Absicht dahinläuft und so eine äußerst kostbare Substanz spinn[t] [...]«²⁰

Die Verallgemeinerung dieses Prinzips verweist auf Klee, obwohl er nicht genannt wird: »Ich behaupte, daß der zeichnerische wie der worthafte Automatismus [...] die einzige Ausdrucksform ist, die Auge oder Ohr ganz befriedigen kann, indem er die rhythmische Einheit verwirklicht. Sie wird gleichermaßen erkennbar in der Zeichnung und im automatischen Text wie in der Melodie oder im Nestbau.«²¹

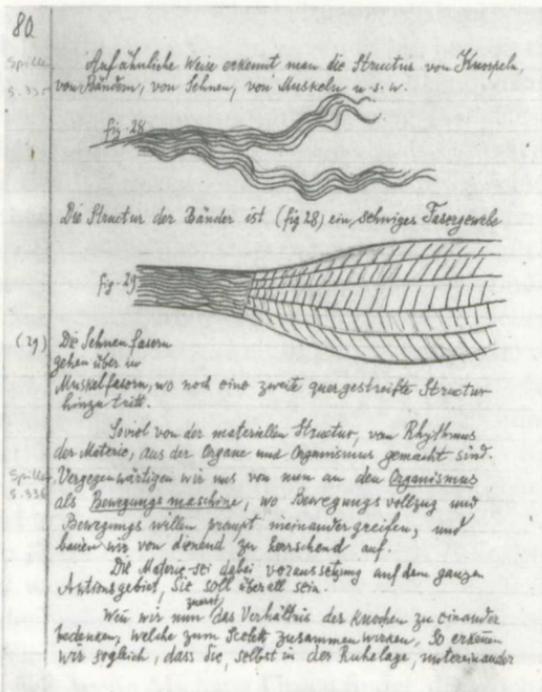
Diese Ausführungen erinnern an Klees Bauhausunterricht vom Anfang des Jahres 1922 über die »strukturellen Rhythmen«, deren bildliches Pendant in dem Aquarell *Burg der Gläubigen* (Abb. 1) vorliegt, ein Werk, das in dem besagten Band der Zeitschrift *La Révo-*



1 Paul Klee: *Burg der Gläubigen*, 1924, 133, Aquarell und Kleisterfarbe auf Papier, 23 × 32,5 cm, Privatbesitz

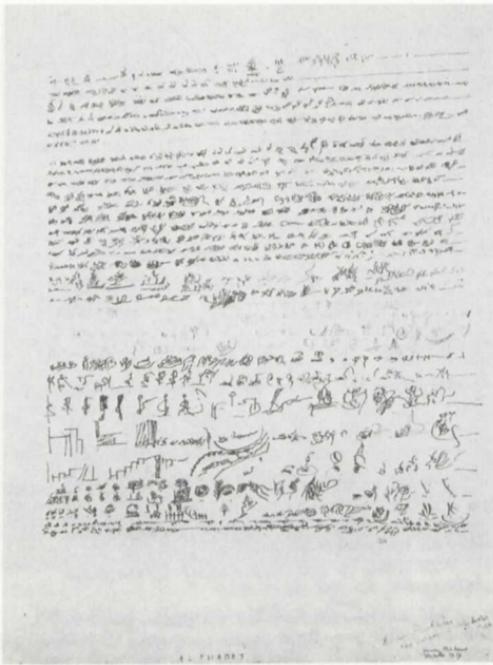
lution Surrealiste publiziert wurde. Mit dem Terminus »Struktural-Rhythmus« kennzeichnete Klee einen aus der Summe gleicher Einheiten bestehenden Bildaufbau, der im Gegensatz zur Komposition steht und dessen niedrigste Ordnungen jeden organischen, individuellen Charakter vermissen lassen. Es kommt nun aber darauf an – und diese Aufgabe wird über das Begriffspaar »dividuell-individuell« eingeführt – das Serielle (Dividuelle) mit dem Individuellen zu versöhnen. Dies geschieht über den Vergleich mit der musikalischen Taktstruktur, die sich organisch mit der Melodie verbindet und so eine Alternative für die kompositorische Totalität zu bieten scheint. Klee und Breton berücksichtigen nicht, daß in der Neuen Musik diese Harmonie ebenso aufgelöst wird wie in der modernen Malerei. Bretons Exemplifizierung des Automatismus in der Instinkthandlung des Nestbaus macht vollends den Wunsch deutlich, durch die Entgrenzung der Kunst – wie sie auch in der Identifizierung des Schreibens mit dem Zeichnen vollzogen wird – eine Totalitätserfahrung zu ermöglichen. Auch in Klees Unterricht

2 Paul Klee:
 Beiträge zur bildnerischen
 Formlehre,
 1921–1922,
 Vortragsmanuskript,
 Blatt 80 (Darstellung
 von Sehnenfasern),
 Bern, Kunstmuseum,
 Paul-Klee-Stiftung



finden Exkurse ins Reich der Natur statt. Strukturalrhythmen zeigen sich ihm zum Beispiel im verwitterten Kohlstrunk, im Knochen, im sehnigen Fasergewebe oder Knorpel der Bänder.

Was hier – und auch in der Illustration solcher Beweisführung (Abb. 2) – imponiert, ist die »Animation« der bildnerischen Mittel, insbesondere der Linie. Klee gibt in seinen anatomisch begründeten Strukturalrhythmen dem kubistischen Raster, das er seit 1913 künstlerisch umsetzte, einen anderen, organischen Sinn zurück, nachdem ihm durch die Zerstörung der Perspektive der Naturraum verloren gegangen war. In *Pastorale (Rhythmen)* von 1927 (New York, Museum of Modern Art) werden all diese vitalistischen und synästhetischen Inhalte zitiert. Die horizontalen Linien rekurrieren auf die Zeilen eines Textes, so wie auch die kleinteilig gereihten linearen Motive Zeichencharakter aufweisen. Gleichzeitig lassen sich auch, ausgehend von den Bildtiteln, Notenlinien assoziieren. Ein Hinweis auf die Natur ist, wie in *Burg der Gläubigen*, besonders durch die obere Sternchenreihe gegeben.



3 Henri Michaux:
Alphabet, 1927, Tinte auf
Papier, 36 × 26 cm,
Privatsammlung

Ein anderer »Dichtermaler«, der mit dem Pariser Surrealistenkreis nur lose verbunden war, sollte diesen eigentlichen surrealistischen Kern von Klees Linien zur historischen Entfaltung bringen, der zwanzig Jahre jüngere Belgier Henri Michaux. Die Lektüre von Lautréamonts Dichtung hatte 1922 für den entscheidenden kreativen Schock gesorgt, der Michaux zunächst zum Schreiben trieb. Im Jahr 1925 ging er nach Paris, wo die erste Surrealisten-Ausstellung in der Galerie Pierre, in der Werke Klees, Max Ernsts und de Chiricos gezeigt wurden, eine entsprechende Inspiration auf dem Gebiet der Malerei bewirkte. Die ersten malerischen Versuche von Michaux stammen aus der Zeit zwischen 1925 und 1927. Erst zehn Jahre später begann er regelmäßig zu zeichnen und zu malen, entwickelten sich die Werke des Schriftstellers und Malers parallel. Michaux schrieb 1954 einen Text über Paul Klee mit dem Titel *Aventures des lignes*, aus dem deutlich wird, was schon die Zeichnung *Alphabet* nahelegt (Abb. 3). Michaux sah in Klees Kunst eine Präfiguration seiner eigenen tachistischen Malerei.²² Das in der Zeichnung von 1927 so prägnant aufgegriffene Thema des »Schrift-

bildes« findet allerdings im Text über Klee keinen expliziten Niederschlag. Was er an Klees Bildern würdigt, ist – und hierin setzt er dessen Selbstkommentierung und den oben zitierten Kommentar Crevels fort – die jenseits bewußter Komposition wie von selbst entstehende »Lebendigkeit« der Bildmittel. Auf das ihm sicherlich bekannte Werk Burg der Gläubigen und viele andere trifft seine Beschreibung der Farben Klees zu, die ihm »keineswegs aufgetragen, vielmehr an den richtigen Stellen ausgesickert oder auf natürliche Weise eingewurzelt wie Moose oder seltsame Schimmelbildungen« erscheinen. Sie verkörpern »ein langsames organisches Naturgeschehen, entstanden und entwickelt in abgestuften Emanationen«. Auf Klees Farbe bezieht sich auch die orakelhafte Rede von den »Schwestern der Flecken [»taches«], seiner Flecken, die wiederum wie aus der Tiefe herausgewachsene Stockflecken aussehen, Tiefe, aus der er nur emportaucht, um wieder hinabzutau-chen, Geheimnisgrund im feuchten Bauch der Erdmutter.«²³

Michaux knüpft an Klees eigene Metaphern aus dem *Pädagogischen Skizzenbuch* an, wenn er Linien beschreibt, »die spazieren gehen... Die ersten, die in der westlichen Welt so zu sehen waren, spaziergehend.«²⁴ Wie bei Klee selbst verbindet sich das Repetitive mit dem Organischen, wenn Michaux Linien findet, die »süchtig nach Aufzählung sind, nach Aneinanderreihung ohne Ende, nach Wiederholungen, Reimen, nach einer endlos wiederkehrenden Note; sie erschaffen mikroskopische Paläste wuchernden Zellenlebens, unzählige Glockentürmchen in einem bescheidenen Gärtchen mit tausend Kräutern: das Labyrinth der ewigen Wiederkehr.«²⁵ Das Spaziergehen der Linie ist nur eine ihrer vielen »Lebensarten«: Eine andere Linie »träumt« oder »wartet«, »hofft« oder »erinnert sich«, »blickt auf« oder »erhebt sich«, »keimt«, »verzichtet«, »schließt sich ein« und »hat Buße getan.«

Es ist deutlich, daß Michaux hier auch seine eigenen zeichnerischen Experimente mit halluzinogenen Drogen, vor allem Meskalin, kommentiert. In der so inszenierten »Erfahrung des Wahnsinns« wird er, nach seinen Worten, selbst zur Linie, durch die sein »ganzes Ich« hindurch müsse.²⁶ Das Bewußtsein abzustreifen, das Ich auszustreichen, von Linien sich durchkämmen zu lassen, ist die Erfahrung, die Michaux aufsucht, nicht, um im Sinne Bretons diesen Zustand als wahre Existenz fortzusetzen, sondern eher mit einer leidenschaftlichen Neugier, die ebenso dem Zustand der Bewußtseinsstörung

wie dem der geistigen Gesundheit und der Methode ihrer Wiedergewinnung gilt.²⁷ In diesem lebenslang verfolgten Experiment ist Gewinnung und Zerstörung des Bildes miteingeschlossen.

Die letzte Strophe des Gedichts *Linien* führt zum Vorbild Klees zurück: »Schrift, von keinerlei Sprache – / Ohne Zugehörigkeit, ohne Verkettung / Linien, nichts als Linien.«²⁸ An anderer Stelle heißt es: »Bücher sind langweilig. Keine freie Zirkulation. Man wird aufgefordert zu folgen. Der Weg ist vorgezeichnet, ein einziger. / Ganz verschieden davon das Bild: unmittelbar, total. Links, auch rechts, in die Tiefe, nach Belieben.«²⁹ Mit Hilfe dieser Bemerkungen ist zu erschließen, inwiefern die frühe Zeichnung *Alphabet* eine Antwort auf Klee, beziehungsweise eine Fortsetzung der von ihm begonnenen Verschränkung von Schrift und Bild ist. Dabei ist die gesamte Geschichte des surrealistischen Kalligramms mitzubedenken, die in Guillaume Apollinaires bildhaft geformten Gedichtzeilen der *Calligrammes* (1916–1917) beginnt, in Michel Foucaults Interpretation Magrittes und Klees weiterhin Gültigkeit beansprucht und in die kunstwissenschaftliche Interpretation zurückgewirkt hat.³⁰ Michaux versucht im Medium der Zeichnung eine abstrakte Schrift zu finden, die einen anderen, offenen Sinn freisetzt, der nicht durch Syntax und Typografie festgelegt ist, gleichzeitig aber die Zeilenordnung der geschriebenen Sprache imitierend. Diese Reibung ist bei Klee vorgebildet. Es bedarf eines Rückblicks auf die Entwicklung seines »Schriftbildes«, um seine historische Weiterführung zum informellen Bild durch Michaux deutlich zu machen. Hierbei wird sich die Idee der *surréalité* als ein Eskapismus erweisen, der paradoxerweise als Katalysator der fortschreitenden, die kubistische Abstraktion verschärfenden Entleerung des Bildes dient.

Die an Schrift- oder Notenzeilen erinnernden Parallellinien in Klees *Burg der Gläubigen* oder *Pastorale* haben ihren Ursprung in der »Horizontalisierung« des kubistischen Rasters in Klees Gedichtbildern von 1917–1918. Die Delaunay entlehnte farbige Quadrierung des Bildfelds wird in dem Aquarell *Einst dem Grau der Nacht enttaucht...* von 1918 (Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung) mit dem graphischen Element der Gedichtzeilen so kombiniert, daß jeder Buchstabe ein Farbquadrat besetzt und aufteilt, so daß die Schrift in die farbige Facettenordnung einzusinken scheint. Die horizontale, am Schriftbild orientierte Linienaufteilung wird dann auch

auf andere, im kindlichen Zeichenstil dargebotene Sujets übertragen, so daß nun Hügel und Kirchturm, Baum und Haus die Rolle der Schriftzeichen einnehmen können.³¹ Zur gleichen Zeit verselbständigt Klee in rein zeichnerischen Arbeiten wie *Bilderinschrift* von 1920 die lineare Struktur;³² ein wichtiger Schritt, denn er bildet die Voraussetzung für die folgende Trennung von Linie und Farbe, die an das frühe Werk anknüpft. Klee hinterfängt die lineare Ordnung nun durch farbige Gründe, die nicht mehr durch die kubistische Rasterung bestimmt sind, sondern einen amorphen Fleckencharakter aufweisen.³³ Der farbige Grund in *Burg der Gläubigen* von 1924 (Luzern, Sammlung Rosengarten), *Pastorale (Rhythmen)* von 1927, *Junge Pflanzung* von 1929 (Washington, The Philips Collection) oder *Jungwaldtafel* aus dem gleichen Jahr (Stuttgart, Staatsgalerie) trennt sich trotz seiner neuen Selbständigkeit aber nicht von der Zeichnung, die eher noch weniger als in den Gedichtbildern über ihn erhaben scheint. Die von Michaux so kongenial beschriebenen Farbflecke wie der oft durch Gipsgrundierungen gehärtete Farbauftrag überhaupt scheinen die Figuration anzugreifen, drohen sie in einem geheimnisvollen Verwitterungsprozeß unkenntlich zu machen.

Damit ist schon gesagt, daß der in seiner Uneindeutigkeit spezifisch surreal empfundene Farbraum dieser Bilder das kubistische Bildproblem keineswegs außer Kraft setzt. Eher ließe sich sagen, daß die von Klee und seinen surrealistischen Bewunderern abgelehnte Gegenstandsdestruktion, zum Sujet verwandelt, radikalisiert wird. Die Einfügung von Schrift ins Bild, bekanntlich schon eine kubistische Erfindung, erfährt bei Klee eine dahin führende neue Interpretation. Er hebt den als unerträglich empfundenen Gegensatz zwischen Abstraktion und *détail réel* zwar in gewisser Weise auf, indem er die einander bekämpfenden Elemente in einen durchgängig fiktionalen Stoff verwandelt, nämlich in die scheinbar selbst agierenden Gestaltungsmittel Linie und Farbe. Doch in dem Maße wie ihnen der Scheincharakter zurückerstattet wird, wird er dem Bild aberkannt. Der Kampf hat nicht aufgehört. Er findet, auf der Ebene der ästhetisch hervorgebrachten »Natürlichkeit« der Form, in einer unendlichen Bewegung des Widerstreits von Zeichen und Bild, Serie und Gestalt, Vernichtung und Produktion des Bildes weiterhin statt.

Diesen Ikonoklasmus des Schriftbilds radikalisiert Michaux in *Alphabet*, indem er die Zeilennotation Klees mit dem Gestus der

automatischen Zeichnungen kombiniert, wie sie André Masson, Salvador Dalí und Yves Tanguy seit Mitte der zwanziger Jahre produzierten. Die Zeilenordnung wird also ohne die für Klee typische Zweischichtung von Linie und Farbe, Serie und Gestalt verwendet. Die einzelnen Kritzelgebilde sind bei Michaux tatsächlich wie auf einer Buchseite an einem selbst unsichtbaren Zeilensystem orientiert. Der Streit zwischen Zeichen und Gestalt, dem »Dividuellen« und »Individuellen«, wird hier nicht mehr in Antithesen vorgeführt, sondern in der Gestik der zeichnerischen Bewegung ausgetragen, also in einer einzigen Schicht. Dieses protoinformelle Bildprinzip ist allerdings bei Klee angelegt im *double bind* der linearen Motive, die als architektonische oder landschaftliche Gestalt hervor- und in die abstrakte Struktur wieder zurücktreten. In der Schnelligkeit des automatischen Zeichnens verdichtet Michaux diese beiden Komponenten und entfaltet sie in der Bewegung vom Kleinen zum Großen. Erst die Vergrößerung der zeichnerischen Elemente lädt zu gegenständlichen Assoziationen ein, die sich jedoch nicht wie die Zeichen Klees zu bestimmten landschaftlichen oder architektonischen Eindrücken zusammenschließen lassen. Ihre Zerdehnung in die Diagonalen signalisiert jenseits konkreter Inhalte eine vitale Entfaltung. Michaux bringt durch diese Gestik und durch die Dynamik vom Kleinen zum Großen perspektivische, mithin bildliche Prinzipien in das System der Schriftseite hinein. Der Vorgang ist umgekehrt wie bei Klee, der die Landschaft mit der Zeilenstruktur gleichsam durchstreicht. Auch dort, wo Klees Zeichen sich den gestisch-kalligrafischen Zeichen von Michaux anzunähern scheinen, wie in *Abstracte Schrift* von 1931 (Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung), zeigt sich bei aller Ähnlichkeit die Differenz. Klee wahrt das Grundmaß; die einzelnen Zeichen orientieren sich an den Proportionen des Bildfelds und nähern sich dabei einem bildhaften Komplex. Dem steht die bewußte Unordnung bei Michaux entgegen. Wo Klee das additive Flächenprinzip der Buchseite zergliedernd, ikonoklastisch einsetzt, attackiert Michaux das Gleichmaß der Typographie durch bildhafte Ausbrüche und Auswüchse. Dadurch befreit er die Lektüre von jeder autoritären Richtungsvorgabe zugunsten »freier Zirkulation« der Gedanken, was nicht bedeutet, daß die bildliche Anschauung an die Stelle des Textes tritt. Vielmehr verstärkt Michaux durch seine zeichnerische Arbeit den Ikonoklasmus seiner Dichtung, die

in der autoritären Richtungsvorgabe die der Malerei analoge narrative Logik beziehungsweise kommunikative Kompetenz destruiert.

Die Zeilennotation und das Serielle bleiben in der späteren Bildproduktion von Michaux wesentlich. In der Reihe der Tuschzeichnungen *Mouvement* (1950–1951) etwa ist die in *Alphabet* angelegte dynamische Verklammerung der Diagonalen zur Entfaltung gebracht; dabei bleibt das Zeilensystem spürbar. Während Paul Klee in seinem hieroglyphischen Spätwerk zu einer bildhaften Monumentalität tendiert und die antibildliche Serialität des Zeilensystems aufgibt, löst Henri Michaux den Sinn des Schriftbildes in seinen »taches« ein. Seine Tuschgebilde wecken zwar gestalthafte Assoziationen, doch die Zeilenlogik und die bildfeldübergreifende, deformierende Kraft der Diagonalen hindern eine Isolierung der Gestalten.

¹ Alfred Flechtheim: *Paul Klee*, in: *Paul Klee*, Ausstellungskatalog, Galerie Flechtheim, Berlin 1928, S. 2–6, S. 3f.

² Eine Dokumentation der Beziehungen Klees zur Pariser Kunstszene gibt Reinhold Hohl: *Paul Klee und der Pariser Surrealismus*, in: Rudolf Koella (Hg.): *Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz 1915–1940*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum, Winterthur 1979, S. 147–154; vgl. auch Ann Temkin: *Klee und die Avantgarde 1912–1940*, in: *Paul Klee. Leben und Werk*, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York / Cleveland Museum of Art, Cleveland / Kunstmuseum, Bern 1987–1988, Neuaufgabe 1996, S. 57–81, S. 64ff.

³ Louis Aragon: *Le Dernier Été*, in: *Littérature* 6/1922, S. 20–23, S. 21: »C'est à Weimar que fleurit une plante qui ressemble à la dent de sorcière.«

⁴ Zit. nach Hohl 1979 (wie Anm. 2), S. 148.

⁵ Die faksimilierte Wiedergabe dieses in der Legende (fälschlich) als Tagebucheintrag ausgewiesenen Textes erschien erstmals bei Leopold Zahn: *Paul Klee. Leben, Werk, Geist*, Potsdam 1920, o. S. Der Text zeigt Verwandtschaft mit der Tagebucheintragung des Jahres 1916 (Nr. 1008), die das romantische Genie-konzept noch deutlicher zum Tragen kommen läßt: »Ich suche mir bei Gott einen Platz für mich [...] Kunst ist wie Schöpfung ...« (Paul Klee: *Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition* (hg. v. Wolfgang Kersten), Stuttgart 1988, S. 402).

⁶ Vgl. Hohl 1979 (wie Anm. 2), S. 153f.; zu Klees Thematisierung von Sexualität vgl. Gregor Wedekind: *Inventionen*, Berlin 1996.

⁷ Die Montage erschien in der zweiten Nummer der Zeitschrift *Le Surréalisme au service de la révolution* vom 15. Dezember 1929. Die bloße Berücksichtigung des Motivs »innere Schau versus Abbildung der äußeren Realität« vermag allerdings die Verfremdung dieses romantischen Schöpfungsmythos durch die jeweilige künstlerische Form nicht mitzuvollziehen, ein Problem, auf das noch zurückzukommen sein wird.

- ⁸ Vgl. Temkin 1987–1988 (wie Anm. 2), S. 69f. Anders als Klee meinte Ernst damit jedoch den Mythos vom Schöpferium des Künstlers aus dem Weg zu räumen; vgl. Thomas W. Gaetgens: *Das »Märchen vom Schöpferium des Künstlers«. Anmerkungen zu den Selbstbildnissen Max Ernsts und zu Loplop*, in: *Max Ernst. Retrospektive* (hg. v. Werner Spies), Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München / Nationalgalerie, Berlin 1979, S. 43–78.
- ⁹ Vgl. dazu ausführlicher Temkin 1987–1988 (wie Anm. 2), S. 65ff.
- ¹⁰ Vgl. Zahn 1920 (wie Anm. 5); Wilhelm Hausenstein: *Kauran oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*, München 1921.
- ¹¹ Paul Klee: *Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich*, in: *Die Alpen* 12/1912, S. 696–704, wiederabgedruckt in Günter Regel (Hg.): *Paul Klee. Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Leipzig, 3. Auflage 1995, S. 50–57, S. 53; vgl. *ibid.*: »Zerstörung, der Konstruktion zuliebe? Gleichgültigkeit dem Gegenstand gegenüber und zugleich Reklame für ihn durch seine krasse Malträtierung?«
- ¹² Vgl. Carolyn Lanchner: *Klee in Amerika*, in: *Paul Klee 1987–1988* (wie Anm. 2), S. 83–111, S. 87ff.
- ¹³ *Ibid.*, S. 88.
- ¹⁴ René Crevel: *Danke Paul Klee*, in: *Paul Klee 1928* (wie Anm. 1), S. 8–10 (Übersetzung Thea Sternheim), wiederabgedruckt bei Hohl 1979 (wie Anm. 2), S. 148–149. Crevel bezieht sich hier auf die erste Pariser Ausstellung Klees in der Galerie Vavin-Raspail vom 21. Oktober bis 14. November 1925; vgl. auch Gert Schiff: *René Crevel as a Critic of Paul Klee*, in: *Artsmagazine*, September 1977, S. 134–137.
- ¹⁵ Vgl. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaetgens: »*Schauend ändert man Menschen und Welt.*« *Carl Einstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: *Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (hg. v. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaetgens), Berlin 1996, S. 7–32, S. 13.
- ¹⁶ Einstein 1996 (wie Anm. 15), S. 261f.
- ¹⁷ *Ibid.*, S. 262f.
- ¹⁸ Vgl. die Zeichnungen *Aufschwung zu den Sternen* von 1912 (Schweiz, Privatbesitz) und *Weh mir unter dem Sturmwind ewig fliehender Zeit...* von 1912 (Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung).
- ¹⁹ In seinem Beitrag zur Graphik im Sammelband *Schöpferische Konfession* (hg. v. Kasimir Edschmid) schreibt Klee 1920: »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« (zit. nach Regel 1995 (wie Anm. 11), S. 60–66, S. 63). In Klees Bauhauslehre heißt es: »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« (*Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, *ibid.*, S. 91–313, S. 98). Der von Olivier Berggruen schon für den Kubismus reklamierte Schriftcharakter des Bildes beruht auf einer postsurrealistischen Interpretation Kahnweilers und nicht auf der kubistischen Kunsttheorie; vgl. Olivier Berggruen: *Klee und Picasso*, in: *Klee aus New York. Hauptwerke der Sammlung Berggruen im Metropolitan Museum of Art*, Ausstellungskatalog, Berlin, Sammlung Berggruen 1998, S. 41–54, S. 43.
- ²⁰ André Breton: *Genesis und künstlerische Perspektiven des Surrealismus* [1941], in: *Der Surrealismus und die Malerei*, Berlin 1965, S. 55–88, S. 70.
- ²¹ *Ibid.*, S. 74.

- ²² Vgl. Madeleine Valette-Fondo: »Aventures de lignes«: Henri Michaux et Paul Klee, in: *Regards d'écrivain, parole de peintre. Etudes franco-américaines sur le dialogue écriture/peinture aujourd'hui*, Nantes 1994, S. 23–29; vgl. auch Temkin 1987–1988 (wie Anm. 2), S. 71.
- ²³ Henri Michaux: *Linien-Abenteuer. Über Paul Klee*, in: Wieland Schmied (Hg.): *Henri Michaux. Das bildnerische Werk*, Ausstellungskatalog, Bayerische Akademie der Schönen Künste, München 1994, S. 53–57, S. 53 u. S. 57 (Übersetzung Kurt Leonard). Der Text erschien ursprünglich als Vorwort zu Will Grohmann: *Paul Klee*, Paris 1954.
- ²⁴ Vgl. Paul Klee: *Das Pädagogische Skizzenbuch* (hg. v. Hans M. Wingler), Mainz 1965 (Bauhausbücher, Bd. 2, Nachdruck der Ausgabe München 1925), S. 6: »Eine aktive Linie, die sich frei ergeht, ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel.«
- ²⁵ Michaux 1994 (wie Anm. 23), S. 56.
- ²⁶ Henri Michaux: *Unseliges Wunder. Das Meskalin* [1972], München u. Wien 1986, S. 100 u. S. 110 (Übersetzung Gerd Henniger).
- ²⁷ Dabei spielt aufschlußreicherweise der Gegensatz zwischen einer »repetitive[n] Bewegung«, aus der heraus Michaux »beinahe manische« parallele Linien zieht, und einem ihr entgegenwirkenden »rhythmische[n] Klopfen« eine große Rolle, in Analogie zu Klees strukturalen Bildmustern und ihrer Individualisierung durch den musikalischen Rhythmus; vgl. *ibid.*, S. 141.
- ²⁸ Henri Michaux: *Linien*, in: *id.: Momente. Durchquerung der Zeit* [1973], München u. Wien 1983, S. 23–24, S. 24 (Übersetzung Werner Dürsson).
- ²⁹ Zit. nach Schmied 1994 (wie Anm. 23), S. 63 (Übersetzung Elisabeth Walther); ursprünglich erschienen in Henri Michaux: *Passagen*, Esslingen 1956.
- ³⁰ Vgl. Michel Foucault: *Klee, Kandinsky, Magritte*, in: *Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte*, München u. Wien 1974, S. 25–28, S. 26f.: Bei Klee »verschränken sich das System der Repräsentation durch Ähnlichkeit und das System der Referenz durch Zeichen zu einem einzigen Gewebe« (Übersetzung Walter Seitter). Zur Kritik an der Rezeption Klees durch Foucault vgl. Regine Prange: *Das utopische Kalligramm. Klees »Zeichen« und der Surrealismus*, in: Oskar Bätschmann u. Josef Helfenstein (Hg.): *Akten des Internationalen Klee-Symposiums Bern, Oktober 1998*, Bern 2000 [im Druck].
- ³¹ Vgl. zum Beispiel *Landschaft und gelber Kirchturm* von 1920 (München, Pinakothek der Moderne); vgl. Cathrin Klingsöhr-Leroy: *Paul Klee in der Pinakothek der Moderne. Bestandskataloge zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, München 1999, S. 51–54.
- ³² Verbleib unbekannt; vgl. *Paul Klee. Catalogue raisonné*, Bd. 3, 1919–1922 (hg. v. d. Paul-Klee-Stiftung), Kunstmuseum Bern, Bern 1999, S. 216 (Kat. Nr. 2462).
- ³³ Das gilt nicht nur für die horizontal strukturierten Bilder, sondern auch für die ihnen ähnliche Ölfarbenzeichnung *Zimmerperspektive mit Einwohnern* von 1921 (Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung). Ein verwandtes Blatt, das *Geisterzimmer (neue Fassung)* von 1925 (Privatbesitz, Argentinien), war 1925 in der ersten Surrealisten-Ausstellung der Galerie Pierre in Paris zu sehen.