

505/CC 6900 F47A

Günter Figal

Kunst

Philosophische Abhandlungen

Mohr Siebeck

GÜNTER FIGAL, geboren 1949; Studium in Heidelberg; 1976 Promotion; 1987 Habilitation; 1989 Professor für Philosophie an der Universität Tübingen; 2002 ordentl. Professor für Philosophie an der Universität Freiburg im Breisgau.

Institut für Philosophie
der Universität Würzburg
E5052-5298
Lehrstuhl für Philosophie I

ISBN 978-3-16-152242-0
ISSN 1434-2650 (Philosophische Untersuchungen)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2012 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohr.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Gulde Druck in Tübingen aus der Minion Pro gesetzt, auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Spinner in Ottersweier gebunden.

Für A.M.E.S. in Liebe

festgelegtes Leben möglich, räumliches Leben in Räumen, die durch gegenständliche Dinge bestimmt sind. Die Kraft gegenständlicher Dinge liegt darin, dass sie im Bedingen ein solches Leben gestatten.

29. Bildräume – Die Kunst Klees

1.

Denkt man an den Reichtum von Klees Kunst und versucht, diesen Reichtum zu fassen, so wird man bald vor der unerschöpflichen Vielfalt dieser Kunst kapitulieren und davon überzeugt sein, dass es eine umfassende Charakterisierung für sie nicht gibt. Handtellergröße Blätter mit nur wenigen Bleistift- oder Federstrichen, Aquarelle, deren Farben sehr farbige Wasserspuren sind, Leinwände oder andere Stoffe, einige davon in Schichten aufeinander und dann noch auf Holztafeln oder Pappe geklebt und mit durchaus verschiedenen Farben – Ölfarben, Kleisterfarben, Tempera – und nicht selten in der Kombination dieser Materialien bedeckt; Tiergestalten, erkennbare und fantastische, Menschen und Engel, dann wieder unregelmäßige Quadrate, wiederholte, untereinander gesetzte Linien, immer wieder Zeichen – Pfeile, Buchstaben und Zahlen. Jedes Bild ist individuell, eindeutig von allen anderen verschieden. Klees Bilder repräsentieren keinen einheitlichen Stil. Trotzdem erkennt man sie auf den ersten Blick als Bilder von Klee.

Dass man sie derart erkennt, kann nicht in der Individualität von Klees Bildern begründet sein; in ihrer Individualität sind sie vor allem verschieden. Aber etwas muss ihnen gemeinsam sein; es muss etwas Unverkennbares geben, das sie anders als die Bilder jedes anderen Künstlers sein lässt. Doch was ihnen gemeinsam ist, ist nicht offenkundig; es ist nicht unmittelbar zu sehen und es kommt auch nicht hervor, wenn man die Bilder miteinander vergleicht. Gewiss sind einige von ihnen einander ähnlich, aber es gibt keine allgemeine Ähnlichkeit, noch nicht einmal Familienähnlichkeiten in allen Bildern, die sich in einem engmaschigen Netz von Verbindungen zusammenhielten. Was Klees Bilder gemeinsam haben, liegt nicht an der Oberfläche, und also muss es der ihnen gemeinsame Grund sein. Indem man ein Gemälde oder eine Zeichnung als ein Werk von Klee identifiziert, versteht man, wie es scheint, den *Ursprung* all dieser Bilder.

Die Vermutung findet bei Klee selbst einen Anhaltspunkt. In der ersten Vorlesung, die Klee als Lehrer am *Bauhaus* in den Jahren 1921 bis 1922 hielt, be-

schreibt er das Kunstwerk „auf die Stadien seiner Entstehung hin“. „Entstehung“ versteht er dabei, in Anspielung auf das erste Buch Moses, das „sich mit der Erschaffung der Welt befasst“, als „Genesis“. Wie Klee hinzufügt, erfahre in dieser Erzählung „das uns umgebende Weltganze [...] eine historische Gliederung“.¹ Für seine Vorlesungen denkt Klee ebenfalls an eine „historische Gliederung“, freilich an eine, die die „Bildner“, die „werktätigen Praktiker“ betreffe und deshalb natürlicherweise und zunächst mit den Formen, dem „formalen Gebiet“, zu tun habe.² Kunst entsteht in und mit Formen – nicht solchen, die es in der Welt zu entdecken gäbe, sondern in und mit ihren eigenen Formen. Wie Klee betont, ist selbst die noch so genaue wissenschaftliche Erkenntnis der Natur – die Erkenntnis der Pflanzen und Tiere, der Erde und ihrer Geschichte – für die Kunst nutzlos, wenn die Künstler nicht mit „allem Rüstzeug versehen sind zu ihrer Darstellung“.³ Die Möglichkeit der Darstellung in diesem Sinne ergibt sich nicht aus der Orientierung am Darstellbaren. Vielmehr hat sie ihre eigene Genesis, und nur, indem man diese versteht, kann die Darstellung als solche verständlich werden. Entsprechend wird etwas Darstellbares durch die Darstellung nicht abgebildet; in der Genesis der Darstellung entsteht es erst. Oder wie Klee es in einem 1920 veröffentlichten programmatischen Text formuliert: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“⁴

In seinen *Bauhaus*-Vorlesungen beschreibt Klee die Genesis bildlicher Formen ausführlich und mit didaktischem Geschick. Ein Jahr zuvor tut er das Gleiche konzentrierter und zugleich spielerischer. Er stellt (sich) die Genesis der formalen Bildelemente als „eine kleine Reise ins Land der besseren Erkenntnis“ vor, die mit dem „toten Punkt“ beginnt und zur „ersten beweglichen Tat“, nämlich der Linie findet. Dann gibt es eine Pause, „Atem zu holen“, und damit eine „unterbrochene oder bei mehrmaligem Halt gegliederte Linie“. Danach wird die Linienstruktur immer komplexer, und entsprechend ziehen die graphischen Elemente Bedeutungen an. Eine Reihe von Bögen ist eine Brücke, eine „Fläche von Linien durchzogen“ ein „ungepflügter Acker“, eine Zickzacklinie ist ein Blitz, mit einer „Punktsaat“ hat man die Sterne. Parallele Linien, die sich nach einer Weile voneinander entfernen, zeigen zunächst Übereinstimmung, „Kon-

¹ PAUL KLEE, Beiträge zur bildnerischen Formenlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Basel 1999, 2–3; Transkription, 13–14.

² KLEE, Bildnerische Formenlehre, 3; Transkription, 14.

³ KLEE, Bildnerische Formenlehre, 4; Transkription, 14.

⁴ PAUL KLEE, Beitrag für den Sammelband ‚Schöpferische Konfession‘, in: Schriften, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, 118–122, hier 118.

vergenz“, dann „Verschiedenheiten“ und so „Ausdruck, Dynamik“. Was man jetzt sieht, ist die „Psyche der Linie“.⁵

Wenn man Klee folgt, geht die Bedeutung der Linien und Figuren also nicht auf ein Vorbild für die Zeichnung zurück. Vielmehr haben Linien und Figuren als solche Bedeutung, parallel zur Bedeutung der Dinge in der Welt, aber auch von dieser abweichend. In ihrem Verhältnis zur Schöpfung verhalte sich die Kunst „gleichnisartig“; sie sei „jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist“.⁶ Die Kunst ist ein Beispiel, weil sie – wie die Erde ein Teil des Weltalls – ein Teil der Schöpfung ist. Doch als ein Gleichnis der Schöpfung ist sie zugleich mehr als nur ein Teil der erschaffenen Welt. Sie ist selbst Schöpfung. Kunst macht sichtbar; sie ist die Schöpfung von Sichtbarkeit.

Weil Klee die Kunst als Schöpfung versteht, betont er auch den zeitlichen Charakter der Kunst. Die Unterscheidung von zeitlichen und räumlichen Künsten, wie Lessing sie in seinem *Laokoon*-Essay eingeführt hat,⁷ stellt er in Frage, um den Raum selbst als zeitlich zu fassen; auch der Raum sei „ein zeitlicher Begriff“. Es sei die Bewegung, was „allem Werden zugrunde“ liege,⁸ und entsprechend bringt die Kunst, indem sie schöpferisch ist, diese Bewegung zum Vorschein: „Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es als Produkt erlebt.“⁹

Klee erläutert diesen Gedanken in zweierlei Hinsicht. Er weist auf den Vorgang des Zeichnens oder Malens hin und ebenso darauf, wie es ist, ein Bild zu erfahren. Wie er betont, werden Bilder „Stück für Stück aufgebaut“, nicht anders als Häuser. Und wer ein Bild betrachte, werde „nicht auf einmal fertig mit dem Werk“, sondern brauche Zeit. Dennoch kann auch Klee ein Bild nicht auf seinen Zeitcharakter reduzieren. Das klingt an, wenn Klee das Bild als „festgelegte Bewegung“¹⁰ bestimmt. In einem Bild ist die Bewegung des Stifts oder Pinsels wie gefroren; eine Linie im Bild bewegt sich nicht. Alle Bilder sind derart, was nur als ein besonderes Bildgenre gilt: Stilleben.

Klees Überlegungen zum Zeitcharakter der Bildkunst werden dadurch nicht entkräftet. Obwohl ein Bild als solches nichtzeitlich ist, ist es nicht jenseits der

⁵ KLEE, Schöpferische Konfession, Schriften, 118–119.

⁶ KLEE, Schöpferische Konfession, Schriften, 122. Vgl. auch PAUL KLEE, Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, 402: „Ich suche mir bei Gott einen Platz für mich“. (Die genaue Wiedergabe der Eigenheiten von Klees Handschrift in dieser Ausgabe wird hier nicht berücksichtigt.)

⁷ Vgl. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laokoon*. Briefe antiquarischen Inhalts, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt am Main, 2007, Kapitel 16.

⁸ KLEE, Schöpferische Konfession, Schriften, 119.

⁹ KLEE, Schöpferische Konfession, Schriften, 120.

¹⁰ KLEE, Schöpferische Konfession, Schriften, 120.

Zeit und ihrer Erfahrung. Ein Bild zeigt vielmehr Bewegung, indem es sie stillstellt; eine stillgestellte Bewegung kann als ehemalige Bewegung erkannt und so als Bewegung erkundet werden; man kann einer mit Stift oder Pinsel fixierten Linie folgen und dabei die Stift- oder Pinselbewegung des Künstlers verstehen. Die fixierte Linie ist wie ein Weg, den man nehmen kann. Oder mit Klees Worten: „Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet.“¹¹ Wie man hinzufügen kann, gibt es nicht nur Wege, sondern auch Verkehrszeichen wie die Pfeile, die Klee so gern in seine Bilder aufnimmt.¹²

Doch Wege – in der Mehrzahl – sind immer vieldeutig. Wenn es mehr als einen Weg gibt, so ist keine klare Richtung vorgegeben. Man könnte diesen oder einen anderen Weg nehmen; man könnte auch stehenbleiben und das Netz der Wege als ein Netz von Möglichkeiten betrachten. So ist es mit einem Bild. Verschiedene Blickrichtungen sind möglich, aber keine Richtung legt den Betrachter fest, weil dieser das Bild *als Ganzes* im Blick hat. So muss es sein, denn anders erführe der Betrachter das Bild nicht als Bild.¹³

Klee hat das bei der Erläuterung seines Verständnisses der Bilder als fixierter Bewegungen berücksichtigt. So spricht er im Hinblick auf das Bild von „gegenständlichen Gegensätzen“, die er auch „zergliederte farbige Gegensätze“ nennt. Wenn die Bildmomente oder Bildelemente derart im Verhältnis zueinander stehen, ist ein Bild mehr als nur Bewegung. Es ist wesentlich „der simultane Zusammenschluß der Formen, Bewegung und Gegenbewegung“. Dieser Zusammenschluss ist die eigentliche Aufgabe des Künstlers. „Jede Energie“ erheische „ein Complement, um einen in sich selber ruhenden, über dem Spiel der Kräfte gelagerten Zustand zu verwirklichen“. Dieser Zustand ist das Bild, und als dieser Zustand ist es – als Beispiel und Gleichnis – ein wahrhaftes Gegenstück zur Schöpfung: „Aus abstrakten Formelementen wird über ihre Vereinigung zu konkreten 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.“¹⁴

Dieses Ergebnis ist durchaus überraschend. Obwohl Klee die Kunst als Beispiel und Gleichnis der Schöpfung zunächst erläutert, indem er das Bild als Bewegung bestimmt, findet er schließlich zu einem Verständnis des Bildes als

¹¹ KLEE, Schöpferische Konfession, Schriften, 120.

¹² Zur Bedeutung der Pfeile vgl. CHRISTIAN GEELHAAR, Paul Klee und das Bauhaus, Köln 1972, 50–53.

¹³ Zu diesem Begriff des Bildes vgl. FIGAL, Erscheinungsdinge, 140–144.

¹⁴ KLEE, Schöpferische Konfession, Schriften, 121.

Ruhe – und Ruhe in diesem Sinne ist mehr als nur ein Zwischenzustand der Bewegung. Die Ruhe des Bildes ist der Bewegung nicht mehr entgegengesetzt, sondern umfasst sie. Die Ruhe ist das Verhältnis von Bewegung und Gegenbewegung und so mehr als diese und über beide hinaus.

Dabei ist Klees Wendung von der Bewegung zur Ruhe folgerichtig. Wenn die Bewegung in einem Bild fixiert werden kann, so ist das Bild der ermöglichende Grund dieser Fixierung und als dieser selbst keine Bewegung. Und wenn es in einem Bild mehr als eine fixierte Bewegung gibt, so ist das Bild selbst auch in dieser Hinsicht, als „simultaner Zusammenschluß“, mehr als Bewegung; es ist das Netz der fixierten Bewegungen und damit, als Grund der Fixierung, zugleich auch der Grund, in und auf dem ein solches Netz möglich ist. Die Ermöglichung dieses Netzes lässt Bilder Gleichnisse der Schöpfung sein, denn die geschaffene Welt ist „Kosmos“, und zwar im genauen Sinne des griechischen Worts: schöne Ordnung. Weil sie in sich selbst ruhen, sind Bilder Mikrokosmen, parallel zum Makrokosmos der „großen Schöpfung“.

Aber das kosmische Netz fixierter Momente allein macht ein Bild noch nicht zum Gleichnis der Schöpfung. Sofern es geordnet, strukturiert ist, kann ein Bild als Resultat erscheinen, als etwas Geschaffenes also, das bestenfalls an die Schöpfung erinnert, aber nicht selbst Schöpfung ist. Um ein Gleichnis der Schöpfung zu sein, muss ein Bild dem Schöpfungsgeschehen vergleichbar oder ähnlich sein, und dies, wo es doch kein Geschehen, sondern ein Bild ist.

Klees Antwort auf die Frage, wie das möglich ist, findet sich in seinen Tagebüchern, in einem Eintrag aus dem Jahr 1916, in dem er ausführlich und genau sein Selbstverständnis als Künstler artikuliert. Dem Eintrag zufolge versteht Klee seine Kunst nicht als eigentümlich menschlich. Sie sei von keiner „leidenschaftlichen Art der Menschlichkeit“ getragen und auch kein Ausdruck irdischer Herzlichkeit. Seine Kunst hat ihren Sinn nicht im Ausdruck menschlicher Gefühle, sondern geht über das Menschliche hinaus: „Ich löse mich ins Ganze auf und stehe dann auf einer brüderlichen Stufe zum nächsten, zu allen irdischen Nachbarn.“¹⁵ Was Klee hier zu beschreiben versucht, ist der Versuch, eine spezifisch menschliche Perspektive zu verlassen. Seine Kunst soll Elemente, Geschöpfe und Dinge nicht in dieser Perspektive darstellen; seine Bilder sollen nicht auf menschliche Gefühle, Handlungen und Ziele bezogen sein. Vielmehr soll diese Kunst den Bereich menschlichen Verstehens übersteigen; sie soll den Grund erforschen, aus dem besondere Formen des Lebens einschließlich des menschlichen Lebens und mit ihnen die Lebewesen kommen. Nichts soll in seiner Besonderheit betrachtet werden – als sei es einfach für sich da – ein voll

¹⁵ KLEE, Tagebücher 1898–1918, 400.

entwickeltes Individuum, das in seinem ‚Wesen‘ beschrieben oder gar bestimmt werden kann. Klees Kunst führt alles auf seine *Möglichkeit* zurück und macht es so sichtbar in seiner wesentlichen Zusammengehörigkeit mit allem anderen. Alles wird als einem „Ganzen“ zugehörig gesehen, und zwar derart, dass es weniger ein besonderer und eigenständiger Teil dieses Ganzen als vielmehr eine seiner Möglichkeiten ist – etwas, das aus dem Ganzen kommt und in der Möglichkeit seines Hervorkommens nur verstanden werden kann, indem man seine Bindung an alles andere, dem es ähnlich ergeht, begreift. Alles ist möglich in und aus derselben ursprünglichen Möglichkeit. Oder, mit Klees eigenen Worten: „Ich suche [...] einen entlegeneren, schöpfungsurprünglicheren Punkt, wo ich eine Art Formel ahne für Tier, Pflanze, Mensch, Erde, Feuer, Wasser, Luft und alle kreisenden Kräfte zugleich.“¹⁶

2.

Klees entlegenerer Punkt, dieser Blickpunkt, der ursprünglicher, weil näher an der Schöpfung ist, liegt nicht irgendwo auf der Erde; er liegt noch nicht einmal im Weltall. Erde und Luft, die Dichte und Geschlossenheit der Erde und ebenso die Offenheit des Himmels können kein Boden oder luftiger Ort für den ursprünglicheren Blick sein, weil sie in diesem Blick stehen und von ihm umfasst werden. Sie sind selbst erschaffene Möglichkeiten der Schöpfung. Der entlegenerer Blickpunkt der Kunst wird aber auch nicht vom Künstler ermöglicht. Auch der Künstler ist Geschöpf, ein Lebewesen, das ein Mensch ist, und also ist sein Blick menschlich. Doch indem der Künstler sich ins Ganze auflöst, verliert er den menschlichen Blick und taucht in die Kunst ein. Nun denkt er nicht mehr menschlich, sondern schöpferisch: in Punkten, Linien und Flächen, in Farben. Diese sind nicht die ‚Mittel‘ des Künstlers, die er gebraucht, um Bilder hervorzubringen. Vielmehr sind Punkte, Linien, Flächen und Farben das *Element* des Künstlers – so wie das Wasser das Element der Fische ist. „Die Farbe hat mich“, so schreibt Klee während seiner Tunisreise im Jahr 1914 ins Tagebuch, „Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.“¹⁷ Was hier von der Farbe gesagt wird, ist wahr für das Element der sichtbaren Möglichkeit in jeder Hinsicht.

Punkte, Linien, Flächen und Farben lassen sich überall in der Welt erfahren. Sofern die Welt sichtbar ist, ist sie Farbe, und in der Farbe kommen Punkte, Linien und Flächen hervor. Doch in der sichtbaren Welt wird ein Künstler nie-

¹⁶ KLEE, Tagebücher 1898–1918, 400.

¹⁷ KLEE, Tagebücher 1898–1918, 350.

mals die „Art Formel“ finden, die er von seinem entlegeneren, schöpfungsurprünglicheren Punkt aus ahnt. Diese Art Formel findet sich allein, indem das Element sichtbarer Möglichkeit als solches erfahren wird. Das aber geschieht allein in der Kunst. Für einen Künstler sind Punkte, Linien, Flächen und Farben nicht einfach gegeben, sodass man auf sie aufmerksam sein kann oder nicht. Nur mit der Kunst sind sie ursprünglich da, dem Potential der Kunst und damit einem Ganzen elementarer Möglichkeiten zugehörig, die als Möglichkeiten im Malen und Zeichnen realisiert werden können.

Das Potential der Kunst, die Bildkunst ist, liegt in der Sichtbarkeit, nicht in Phantasie und Verstehen – als ob der Künstler im Geist ein Potential hätte, das er dann auf Papier oder Leinwand mit Stiften und Pinseln verwirklichte. Punkt, Linie und Fläche sind nichts Gedachtes; ihr Wesen liegt nicht in der Geometrie. Die Farbe ist keine physikalisch beschreibbare Tatsache. Im Zeichnen und Malen können Punkte und Linien immer – nur sichtbar sein; sie sind, was sie sind, allein in Graphit oder Tusche, in Aquarell- oder Ölfarbe. Das Potential der Kunst ist das Potential der Bilder – auf Papier, auf Leinwand oder auf anderen Arten von Stoff. Das Denken des Künstlers vollzieht sich in dem, was man sein ‚Material‘ nennt.

Das Potential der Kunst ist in jeder Zeichnung, in jedem Gemälde da. Doch nicht bei jedem Künstler werden Zeichnungen und Gemälde Erscheinungen der elementaren Möglichkeiten der Kunst. Wohl aber bei Klee. Indem er sich ins Ganze auflöst, taucht er in das stoffliche Potential der Kunst ein, um dieses Potential in seinen Bildern sich zeigen zu lassen – und es zeigt sich.

Dieses Sichzeigen liegt schon in der stofflichen Qualität von Klees Bildern.¹⁸ Viele von ihnen, es wurde eingangs erwähnt, sind nicht einfach ‚auf Papier‘ oder ‚auf Leinwand‘, sondern in komplexen Schichten aufgebaut. Als Beispiel lese man die Katalogbeschreibung von *ad marginem* (1930; 1935/36 überarbeitet): „Aquarell auf Lackgrundierung auf Karton auf Keilrahmen genagelt, rückseitig weisse Grundierung mit Farbspuren; Keilrahmen mit Gaze überzogen.“¹⁹ Oft arbeitet Klee nicht in ‚klassischen‘ Techniken. Er kombiniert, immer wieder anders, Aquarellfarbe, farbigen Kleister, Tempera, Kreide und Ölfarbe. Er verwendet ungewöhnliche Grundierungen wie Ei oder Gips. Und er trägt die Farben nicht nur auf die Grundierung auf, sondern schabt und kratzt sie, sodass man-

¹⁸ Für eine genaue Beschreibung von Klees Maltechnik vgl. WILL GROHMANN, Paul Klee, Stuttgart 1954, 154–155.

¹⁹ Fondation Beyeler, Riehen b. Basel/Sprengel Museum Hannover (Hrsg.), Paul Klee. Tod und Feuer: Die Erfüllung im Spätwerk (Death and Fire. Fulfillment in the Late Work), Wabern 2003, 178. Das Bild befindet sich im Kunstmuseum Basel.

che Bilder wie Palimpseste oder wie Keilschriften aussehen. Auch schneidet er seine Arbeiten entzwei und klebt die Teile neu zu Bildern zusammen.

Die verschiedenen ‚Materialien‘, die Klee verwendet, verbinden sich so, dass ihre Erscheinung für den Maler nicht vorhersehbar ist. Sie sind keiner Darstellungsabsicht untergeordnet, sondern wirken an sich. Vor allem der farbige Kleister, mit dem Klee besonders gern arbeitet, ist in Farbton und Qualität bei jedem Auftrag auf eine Grundierung anders, sodass seine Erscheinung immer auch unbeabsichtigt ist. Dennoch geht es Klee nicht primär um diese Unabsichtlichkeit, also um die Freisetzung zufälliger Effekte. Vielmehr sollen seine Bilder *dinglich* sein und auch so erscheinen. Viele Bilder von Klee sprechen mit ihrer Oberfläche den Tastsinn an. Diese Oberfläche ist hölzern, irden in verschiedenen Tönungen; sie ist wie Sand, wie Samt oder hat den Glanz eines Mosaiks; sie ist rau wie Stein oder sogar wolkig und dunstig. Aber diese Oberflächen sollen nicht berührt, sondern gesehen werden. Sie sind da, gegenüber, in einiger Entfernung.

Klees Oberflächen sind dabei keine illusionären Bühnen, auf denen etwas zu sehen ist, keine neutralen Gründe für die Erscheinung von etwas, das sich als das, worauf es eigentlich ankommt, von ihnen abhebt. In Klees Bildern gibt es meist keine klare Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund. Diese Bilder sind keine optischen Erscheinungen, keine sichtbaren Phantome, die man unbeteiligt wahrnimmt. Sie *treffen* den Betrachter und betreffen ihn in ihrer Dinglichkeit, ohne dass sie einfach nur Dinge wären. Die Bilder sind *prägnante* Dinge, Potentiale der Erscheinung, die als solche erscheinen.

Die dichte, irgendwie strukturierte, aber nicht klar geordnete Oberflächenqualität von Klees Bildern, die ihr Erscheinungspotential ausmacht, lässt sich als ihre *Textur* bezeichnen.²⁰ Diese kann sehr verschieden sein – durchsichtig oder geheimnisvoll verschlossen, weich verfließend oder körnig, leicht oder fast schon ein Relief. Wie Klee in den Kindheitserinnerungen seines Tagebuchs festhält, hat er das Eigentümliche der Textur schon mit neun Jahren entdeckt. Im Restaurant seines Onkels standen „Tische mit geschliffenen Marmorplatten, auf deren Oberfläche ein Gewirr von Versteinerungsquerschnitten zu sehn war“. Dieses Gewirr sprach den Jungen an. Aus dem „Labyrinth von Linien“ habe man „menschliche Grottesken herausfinden und mit dem Bleistift festhalten“ können.²¹ Als Künstler hat Klee mit den prägnanten Oberflächen seiner Bilder etwas Ähnliches gemacht. Wegen ihrer Oberflächenprägnanz sind diese Bilder in besonderem Maße textural.

²⁰ Zum Begriff der Textur vgl. FIGAL, Erscheinungsdinge, 222–223.

²¹ KLEE, Tagebücher 1898–1918, 19.

Aber das Potential von Klees Bildern liegt nicht nur in ihrer Textur. Auch alles, was sich in diesen Bildern identifizieren lässt, hat in sich potentiellen Charakter. In Klees reifer Kunst gibt es keine mehr oder weniger genau ausgeführten Figuren, die einfach nur als Schemata von etwas, als charakteristische Umrisse, verstanden werden könnten. Ob es ein Engel, eine menschliche Gestalt oder ein Gesicht, eine Pflanze oder ein Ding ist – niemals ist es mit einer Erkennbarkeit getan, die eine durch schematische Vertrautheit ermöglichte Wiedererkennbarkeit ist.²² Was man sieht, sind vielmehr offene Konfigurationen aus Punkten, Linien und Flächen. Solche Konfigurationen sind lesbar, weil ihre Elemente auf wie auch immer sinnvolle Weise miteinander verwebt sind. Sie sind das Gewebe und in diesem Sinne der *Text* der Bilder – ihre mehr oder weniger ausgeprägte, mehr oder weniger konsistente Ordnung.²³

Doch die Texte von Klees Bildern sind niemals reine Sinnstrukturen, für deren Verständnis die Sichtbarkeit der Bilder nur eine notwendige Bedingung ist. Diese Texte sind *geschrieben*, und sie zeigen sich im Rhythmus ihrer Schrift, ausschwingend oder in kleinteiliger Reihung. Die Schrift in diesem Sinne ist nicht nur die Fixierung eines Textes, der auch anders fixiert werden könnte und so in ihrer jeweiligen Ausprägung dem Text äußerlich ist. In Klees Bildern geht es weniger um die fixierte Ordnung als vielmehr um die Möglichkeit der Fixierung; die Text-Ordnung, wie sie für Klees Bilder eigentümlich ist, ergibt sich aus dieser Möglichkeit, und folglich ist sie als Ordnung durch diese Möglichkeit bestimmt. Die fixierende Schrift hat es dabei nicht nur mit Sprache zu tun. Zwar gibt es Sprache, geschriebene Sprache in Bildern von Klee – Wörter, elliptische Sätze wie zum Beispiel in einer kleinen Zeichnung, die sagt und fordert, was sie tut, indem sie nach der in sie hineingeschriebenen Wendung *Sichtbar machen* heißt.²⁴ Doch in ein Bild geschriebene Wörter sind nicht einfach Wörter – sie gehören zum Bild; man kann sie lesen, aber vor allem sieht man sie als Textelemente des Bildes unter anderen. Die Textelemente eines Bildes gibt es nur, weil und wie sie in das Bild hineingeschrieben sind. Die Bildschrift ist *als* Schrift da – in Linien, die wiederholt oder in anderen Linien abgewandelt sind, als Linien, die eine Figur umreißen und sie zugleich ins Bild zerstreuen. In vielen von Klees späten Bildern finden sich breite dunkle Linien, die sehr anders sind als die zarten, beinahe verschwindenden Linien früherer Bilder. Sie sind so gezogen, dass Formen sie als ihre Konturen teilen und sich so bildrätselhaft miteinander verschlingen. Besonders an Klees Zeichnungen aber lässt sich seine Erkundung der Schrift studieren; die Zeichnungen bilden geradezu eine Enzyklopädie der

²² Zum Begriff des Schemas vgl. FIGAL, Erscheinungsdinge, 114–117.

²³ Zum Begriff des Textes vgl. FIGAL, Erscheinungsdinge, 161–164.

²⁴ PAUL KLEE, *Sichtbar machen*, 1926, Zentrum Paul Klee, Bern.

Schrift. Es gibt winzige Kritzeleien, die wie vom Wind zusammengeweht wirken, kompakte Formen aus wenigen Umrisslinien, anmutige Ornamente, aus denen sich wie unwillkürlich eine Form ergibt, dichte Knäuel aus Kreide oder Graphit, mit denen Szenen brutaler Gewalt erscheinen, peinlich genaue Wiederholungen und schließlich offene Konfigurationen von Protozeichen, die über ein Blatt, dieses bedeckend und strukturierend, verteilt sind.

Es ist die Potentialität der Textur und ebenso das Schriftpotential, was Klees Bilder zu Gleichnissen der Schöpfung macht. Als Gleichnisse sind sie nicht selbst Schöpfung, aber sie imitieren diese auch nicht und bilden sie auch nicht ab. Die Bilder sind wie die Schöpfung, ihr gleich, weil sie *ursprünglich* sind – ursprünglich, wie nur etwas sein kann, das gerade im Begriff ist, geschaffen zu werden. Was als Bild und im Bild da ist, erscheint, als sei es eben an die Oberfläche gekommen; so *erscheint* es im emphatischen Sinne. Es ist kein Ergebnis einer standardisierten Herstellung nach im Voraus etablierten Regeln und Techniken. Während die Produkte einer solchen Herstellung auf ihre Herstellungsbedingungen zurückgeführt werden können, sind Klees Bilder keine Realisierungen einer im Voraus bestimmten Möglichkeit; sie sind möglich als solche, nichts als sichtbare Möglichkeit. Zwar sind Klees Bilder darin wie alle anderen wahrhaften Kunstwerke auch. Aber dass sie etwas sichtbar machen, was niemals vorher zu sehen war, steigert ihr Möglichsein in eigentümlicher Weise. Klees Bilder sind Schöpfungen der Sichtbarkeit.

Klees Bilder, so lässt sich diese Beschreibung variieren, zeigen das *Sichzeigen* von etwas. Und immer ist es das Sichzeigen von *etwas*, auch dann, wenn in ihnen kein identifizierbares Schema auszumachen ist. Auch wenn Klee die Malerei Kandinskys bewunderte,²⁵ sind seine eigenen Bilder nicht ‚abstrakt‘; sie sind nicht auf reine Farben oder reine Linienkonfigurationen reduziert. Sie lassen etwas sichtbar werden, sodass es zum ersten Mal sichtbar ist – und dies immer wieder aufs Neue. Wie Klee in seinem Essay *Über die moderne Kunst* bemerkt, erlaube der Künstler sich den Gedanken, „daß die Schöpfung heute kaum schon abgeschlossen sein könne“, und dehne „jenes welt schöpferische Tun von rückwärts nach vorne“, derart der „Genesis Dauer verleihend“.²⁶ Das geschieht unter anderem so, dass der Künstler natürliche Formen variiert und weiterentwickelt. Nichts bindet ihn an die faktisch gegebenen Formen; er nutzt seine Freiheit von diesen und sucht die ihnen innewohnende Möglichkeit auf. So geht seine Kunst

²⁵ Vgl. PAUL KLEE, Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthhaus Zürich (1912), in: Schriften, 105–111, besonders 108.

²⁶ PAUL KLEE, Über die moderne Kunst, Bern 1945, 43.

„vom Vorbildlichen zum Urbildlichen“.²⁷ Urbildlich sind die Bilder selbst; sie sind ursprüngliche Bilder, und deshalb geht mit ihnen das Urbildliche auf.

Ursprüngliche Bilder sind individuell. Individuen aber sind als solche unter keinen Begriff zu bringen, sondern können nur *benannt* sein. Klees Titel sind Namen in diesem Sinne. Sie zeigen nichts Abgebildetes an und erklären auch nicht, was zu sehen ist, sodass man ein Bild, nachdem man sie zur Kenntnis genommen hat, verstehen oder wenigstens besser verstehen könnte. Manche von Klees Titeln sind Einversgedichte, kürzer als *Haikus*. Sie benennen die Bilder selbst und allein so auch das, was in den Bildern zu sehen ist. Jedes Bild ist eine eigene und deshalb auch eigens benannte sichtbare Möglichkeit und darin ein ursprüngliches Bild. Obwohl Klee, wie zitiert, die Kunst als auf Dauer gestellte Schöpfung und damit fortwährende Erkundung des Möglichen versteht, muss jedes Bild die ursprüngliche Möglichkeit des Sichtbargemachten sein. In seiner Ursprünglichkeit springt das Bild aus dem immerwährenden Schöpfungsgeschehen und damit auch aus der Zeit heraus.

Klee ist in seinen Reflexionen zur Kunst in diese Richtung gegangen, und er hat sich damit auch stillschweigend von seiner *Schöpferischen Konfession* aus dem Jahr 1920 distanziert. Während Klee in diesem Essay den Raum noch auf die Zeit zurückführt, darf der künstlerische Raum einige Jahre später einfach er selbst sein. In seinem Essay *Wege des Naturstudiums* von 1923 beschreibt Klee seine Kunst, indem er sich zunächst von einer Art künstlerischer Naturstudien distanziert, die mit dem Impressionismus identifiziert werden kann. Das Ziel dieser Studien sei die „peinlich differenzierte Erforschung der Erscheinung“ gewesen, und diese wiederum sei in besonderer Aufmerksamkeit auf die „Luftschicht“ zwischen dem Auge des Künstlers und dem Motiv gewesen – Klee sagt: „zwischen Ich und Du“.²⁸ Diese Kunst habe die „von der Luft gefilterte Oberfläche des Gegenstandes“ sichtbar gemacht und damit „die Kunst des optischen Sehens ausgebaut“. Klee betont, dass man diese Art künstlerischer Naturstudien nicht unterschätzen dürfe. Aber sie müsse „erweitert“ werden, weil der „heutige Künstler“ eher „eine verfeinerte Kamera“ sei; er sei „komplizierter, reicher und räumlicher“.²⁹

Die Räumlichkeit der heutigen Kunst – und damit ist natürlich vor allem Klees eigene Kunst gemeint – liegt nicht in der Luft zwischen dem Auge des Künstlers und dem Motiv. Charakteristisch für sie ist vielmehr „eine räumlichere Auffassung des Gegenstandes an sich“, die Klee näher als „Totalisierung“ bestimmt. Dabei werde der Gegenstand nicht nur als Oberflächenerscheinung

²⁷ KLEE, Über die moderne Kunst, 47.

²⁸ PAUL KLEE, Wege des Naturstudiums (1923), in: Schriften, 124–126, 124.

²⁹ KLEE, Wege des Naturstudiums, Schriften, 124.

genommen, sondern über diese hinaus „erweitert“, und zwar „durch unser Wissen um sein Inneres“. Der Gegenstand werde „seziert“, indem „sein Inneres an Schnittflächen“ veranschaulicht werde.³⁰ Was derart sichtbar wird, ist natürlich auch eine Erscheinung, doch eben nicht die der Oberfläche, wie sie dem schlichten Blick gegeben ist; eine Erscheinung vielmehr, in der etwas sich in seiner komplexen Phänomenalität zeigt. Eine solche Erscheinung gibt es nur im Bild, in dem, anders als für den immer perspektivisch gebundenen Blick, die Erscheinungskomplexität eines Gegenstandes simultan auseinandergelegt sein kann. Ein solches Bild ist nicht mehr an die Grenzen des natürlichen Blicks gebunden; es stellt keine natürliche Blickrichtung dar. Es ist ursprünglich und in seiner Ursprünglichkeit räumlich.

Klee hat diese Räumlichkeit nicht weiter erläutert. Doch indem man seine Bilder betrachtet, sieht man, wie sie zu verstehen ist. Die „Gegenstände“ in Klees Bildern werden nicht in ihrer unmittelbaren Erscheinung dargestellt. Sie ist nur in der Schrift der Linien und Punkte, der farbigen Flächen da. Alles in den Bildern Erkennbare erscheint in den Elementen des Bildes; das Bild schließt es in seiner bildhaften Möglichkeit auf. Dieses Aufschließen ist eine *Weitung*, ein Auseinanderlegen in sich erstreckenden Linien und Farben. Nur in solcher Weite erscheint das Bild und mit ihm etwas im Bild.

Als Weite, die sie ist, braucht die bildhafte Erscheinung Raum. Sie braucht *Freiraum*, einen offenen Bereich, in dem Linien und Farben im genauen Sinne des Wortes stattfinden, eine *Statt* finden, einen *Ort* finden können. „Gut malen“, so schreibt Klee einmal, sei „richtige Farbe an richtigen Ort setzen“.³¹ Ein Ort ist der richtige, wenn eine Linie oder Farbe ihre besondere Aufgabe im Ganzen des Bildes erfüllen kann; die Linie oder Farbe muss dort sein, wo sie die anderen Linien oder Farben ergänzt und durch sie ergänzt wird und so ihren Teil zu der ganzheitlichen Erscheinung beiträgt, die das Bild ist. Es ist das Bild, das den richtigen Platz für jede Linie und Farbe fordert, und das zeigt, ob ein Ort der richtige ist oder nicht. Das Bild ist der Raum für alles, das zu ihm gehört. Bilder sind nicht darin räumlich, dass sie Raumillusionen erwecken. Räumlich sind sie allein als Freiräume, die Linien und Farben in ihrer Weite sich zeigen lassen und so deren Erscheinungsstätte sind.

Räumlich in diesem Sinne ist jedes Bild, auch eines, das Räume darstellt und eine Raumillusion erweckt. Doch Klees Bilder sind auf eminente Weise räumlich – nicht zuletzt, weil es in ihnen keinen illusionären Raum gibt. Ihr jeweiliger Raum ist die begrenzte texturale Oberfläche – ein Raum für Farben, die ihren richtigen Ort gefunden haben, ein Raum für in den Raum eingeschriebene,

³⁰ KLEE, Wege des Naturstudiums, Schriften, 124.

³¹ Zitiert nach GELHAAR, Paul Klee und das Bauhaus, 48.

seine Weite erkundende Linien. In nicht wenigen Bildern Klees ist ihr Raumcharakter in offenkundiger Weise reflektiert. Das Bild *Ad marginem* zum Beispiel, das schon einmal erwähnt wurde, zeigt die Grenzen des Bildraums, indem es all seine pflanzen- oder tierähnlichen Figuren an die Grenzen des Bildes stellt und den Raum in der Mitte für eine gewaltige Kugel in dunklem Rot freilässt – eine Sonne vielleicht, die den Kosmos des Bildes regiert.

Am deutlichsten jedoch ist der Bildraum in Bildern realisiert, die Bildräume zeigen. In solchen Bildern ist der Raum verdoppelt und damit auf sichtbare Weise reflektiert. Immer wieder hat Klee Gärten und Teppiche gezeichnet und gemalt.³² Diese Bilder haben Modellcharakter, sofern auch Bilder, die keine Gärten und Teppiche zeigen, ähnlich strukturiert sind. Dabei sind Gärten und Teppiche in ihrer Struktur verwandt; in der islamischen Kunst zeigen viele Teppiche Gärten – nicht, indem sie diese darstellen, sondern in struktureller Wiederholung und Variation – so wie viele von Klees Bildern Gärten und Teppiche variieren, ohne dabei noch als Gärten oder Teppiche erkennbar zu sein.

Gärten sind Natur in der Natur; sie lassen die Natur sich allein durch Begrenzung zeigen – dadurch, dass sie ein begrenzter Freiraum für ihre Erscheinung sind. Gärten sind begrenzte Räume, in denen nur bestimmte Pflanzen oder auch Steine einander zugeordnet sind. Hier ist die Natur auf begrenzte, je besondere Weise geordnet, sodass die Ordnung der Natur selbst erscheinen kann. Die Ordnung eines Gartens ist nicht die der Natur als solcher. Aber sie ist als solche auch nicht unnatürlich, sondern – im günstigen Fall, wenn alles seinen richtigen Ort hat – eine besondere Möglichkeit natürlicher Ordnung; Gärten sind wie Querschnittsflächen der Natur. In diesem Sinne sind Klees Bilder Querschnittsflächen der Schöpfung, räumlich-mikrokosmische Möglichkeiten, Räume im Raum, die dem kosmischen Potential entspringen. Wenn man bei der Betrachtung eines Bildes sofort weiß, dass dieses ein Bild von Klee ist, so hat man wahrscheinlich eben dies verstanden, auch dann, wenn man es nicht zur Sprache bringen kann. Doch bei der Bildkunst kommt die Sprache immer erst ins Spiel, wenn das Wesentliche schon geschehen ist. Immer schon hat man gesehen, und im Sehen ist das Bild selbst da.

³² Vgl. Zentrum Paul Klee Bern (Hrsg.), In Paul Klees Zaubergarten, Ostfildern 2008, sowie: Zentrum Paul Klee Bern (Hrsg.), Auf der Suche nach dem Orient/ Paul Klees Teppich der Erinnerung, Ostfildern 2009.