

GLEITENDE ÜBERGÄNGE – KLEES RÄUME IN DER »LIQUID MODERNITY«

CHRISTOPH ASENDORF

SUMMARY

Paul Klee's work not only belongs in the history of painting, but is also specifically linked to developments in the natural sciences and humanities of the 20th century. Further Klee was of interest for artists from other disciplines. The process of interaction already begins at the Bauhaus. In addition to a multitude of direct communications, there are also parallel search movements; Klee and the various other actors, for example from the fields of Gestalt psychology or architecture are con-

nected through their work on the problem of determining the variable relationship between fluidity and stabilization that is fundamental to modernism. The reception history of Klee since the mid-20th century has also been characterized by the peculiarity that to this day protagonists of philosophy, music or architecture refer to him with ever new questions, to a work also that seems open and connectable in a singular way.

Im kurzen Abstand von drei Jahren erschienen 1917 und 1920 zwei Texte, der eine von einem Künstler, der andere von einem Naturwissenschaftler, die auf jeweils sehr spezifische Weise den Gang durch eine Landschaft zum Thema haben. Beide verschränken sinnliche Eindrücke mit davon unabhängigen Faktoren, und beide entwerfen ein relationales und darin spezifisch modernes Raumbild. Für Paul Klee geht es 1920 in der »Schöpferischen Konfession« darum, die Voraussetzungen und Absichten seines künstlerischen Tuns zu klären. Dazu macht er sich einen »topographischen Plan« und imaginiert auf dieser Basis eine »kleine Reise«, man könnte auch sagen einen Spaziergang oder eine Wanderung, wobei nicht nur die verschiedenen Stationen, sondern auch die damit verbundenen Eindrücke und später noch die Erinnerungen daran in Hinsicht auf die Mittel und Möglichkeiten ihrer künstlerischen Darstellung beschrieben werden. Zu den künstlerischen »Formelementen« zählen »Punkte, lineare, flächige und räumliche Energien«, die im Fortgang des Textes bestimmten Sequenzen des Weges zugeordnet werden, alle aber schließlich in

einem Werk erscheinen. Nicht ein statisches Raumbild soll entstehen, Thema stattdessen ist die Visualisierung raumzeitlicher Relationen, denn »auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff«. Ein Künstler, der sein Vorgehen so beschreibt, macht deutlich, das es ihm um die Darstellung von Konstellationen zu tun ist, die nicht unmittelbar wahrnehmbar sind, aber doch auf Wahrgenommenes zurückverweisen; das ist ein Aspekt dessen, was der berühmte Anfangssatz von Klees Text meint: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.«¹

Der zweite Text ist von Kurt Lewin, und wurde unter dem Titel »Kriegslandschaft« 1917 in der *Zeitschrift für angewandte Psychologie* publiziert. Lewin ist Psychologe mit einem breiten Studium auch der Biologie (bei Virchow) und der Philosophie (bei Cassirer); er geriet übrigens um 1930 selbst in die Sphäre des Bauhauses, als er Marcel Breuer mit der Innenausstattung seines von Peter Behrens entworfenen Hauses in Berlin-Schlachtensee beauftragte.² Wo sich Klee einen »topographischen Plan« für den Weg durch eine imaginierte Landschaft machte und nach einer Bildsprache suchte, welche

die Wahrnehmungsdata während des Weges auf jeweils spezifische und nicht naturalistische Weise festzuhalten erlauben würde, schreibt Lewin ein »Kapitel der Phänomenologie der Landschaft«. Unter den Bedingungen des Krieges nämlich verändert sich ihr ansonsten stabil scheinendes Bild. Lewin beschreibt wie Klee einen Weg in die Landschaft, der aber in seinem Fall von der Etappe an die Front führt.

Zunächst spricht er von der »Umformung des Landschaftsbildes«³, wie sie sich bei der Annäherung an die Front ergibt. Während sich eine Friedenslandschaft gleichmäßig nach allen Seiten hin erstreckt, also »rund« erscheint, ändert sich dies in der Kriegslandschaft: sie ist durch die Frontlinie begrenzt und insofern gerichtet, in ihr kann und muß man vorn und hinten unterscheiden. Zur Grenze hin könnte man von einem Prozeß der Verdichtung sprechen. In der Grenzzone selbst sind Gefahrzonen zu unterscheiden mit wiederum sich verschiebenden Gefahrenpunkten u.s.f. Innerhalb dieser Räume verändert sich der Status der Dinge, die man gewöhnlich als Felder, Wälder oder Dörfer ansehen würde: sie verwandeln sich nämlich in »reine Gefechtsdinge«⁴, die nur mit Blick auf das Kampfgeschehen wahrgenommen werden. Die Zustände »Krieg« oder »Frieden« entscheiden also über die Bedeutung der Dinge.

Insgesamt könnte man hier fast von einem phänomenologischen Vexierbild sprechen; Lewins Studie führt uns die Kriegslandschaft als ein Gebilde vor, in dem alle Bedeutungen und Verhältnisse nur relational bestimmt werden können, in Abhängigkeit also von in sich wiederum veränderlichen Bezugsgrößen. Sein Interesse gilt der Wechselwirkung von Elementen, dem dynamischen Ineinander von Wahrnehmung und Bewußtsein, und das ist auf seine Weise auch Klees Problem. Anders, als es in früheren Zeiten war, erscheinen Klee die Dinge heute »in erweitertem und vermannigfalteten Sinn«. Gegen Ende der »Schöpferischen Konfession« findet sich ein diesbezüglich aufschlußreicher Vergleich: »Ein Mensch des Altertums als Schiffer im Boot, so recht genießend und die sinnreiche

Bequemlichkeit der Einrichtung würdigend. Dementsprechend die Darstellung der Alten. Und nun: was ein moderner Mensch, über das Deck eines Dampfers schreitend, erlebt: 1. die eigene Bewegung, 2. die Fahrt des Schiffes, welche entgegengesetzt sein kann, 3. die Bewegungsrichtung und Geschwindigkeit des Stromes, 4. die Rotation der Erde, 5. ihre Bahn, 6. die Bahnen von Monden und Gestirnen drum herum. Ergebnis: ein Gefüge von Bewegungen im Weltall, als Zentrum das Ich auf dem Dampfer.«⁵ Und auch dieses Zentrum ist dynamisch gedacht, als »Gefüge von Funktionen«.

Wenn Klee derart komplexe Vorgänge visualisieren möchte – ein weiteres Beispiel seiner Art der Problemstellung ist ein schlafender Mensch mit seinen Träumen und inneren Körperfunktionen –, dann muß er ein Miteinander verschiedenster Faktoren berücksichtigen. Der Körper von außen, seine Position im Raum, der Körperinnenraum mit seinen Rhythmen, und der Raum der Imaginationen – Ziel ist ein gleichsam fließendes Bildkonzept, das ganz verschiedene Realitäts- und Erfahrungsebenen integriert. Am Ende steht ein Raumbild, das gleitende Übergänge von Figur und Grund, von Mikro- und Makrokosmos wie auch zwischen Objekten kennt. Klees hochgradig variables bildnerisches System changiert zwischen Anschauung und Abstraktion, es läßt so fluide wie mehrdeutige Bildräume entstehen, energiegeladen und mit einer Vielzahl von Objekten und Zeichen in Interaktion. Es geht nicht um fixierte Zustände; das entscheidende Agens seiner Kunst ist Bewegung, die Darstellung von Durchdringung und Überlagerung, oder allgemeiner gesprochen, von permanenten Veränderungsprozessen.

Von hier aus gibt es auch strukturelle Berührungen mit der Gestaltpsychologie, zu deren Mitbegründern ja Kurt Lewin zählt.⁶ Lewin beschreibt die Persönlichkeit als Organisation von Interaktionssystemen; er operiert mit dem Gegensatz von Solidität und Permeabilität bzw. Fließgleichgewicht.⁷ Lewins Kriegslandschaft-Text nimmt seine »später ausformulierte Feldtheorie ... unsystematisch vorweg«⁸; was darin über die per-

Abb. 1
Paul Klee
Pädagogisches Skizzenbuch,
Bauhausbücher 2, München 1925,
S. 6, 7

Abb. 2
Plan des Wörlitzer Gartenreiches,
um 1870/80, Wörlitz, Schloß
(Dessau, Kunststiftung Dessau
Wörlitz)
©Wikimedia commons

Abb. 3
Paul Klee
Wasserpark im Herbst, 1926, 192
Ölfarbe auf Papier auf Karton, 38,9
x 53 cm, Kunstsammlungen zu
Weimar
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

sonalen Grenzen gesagt werden sollte, zeigt sich hier schon im Raumbild. Klee seinerseits, auf dessen Beziehung zur Gestaltpsychologie häufiger hingewiesen wurde, kommt auf verschiedenen Wegen auf das Landschaftsbild zurück, das er in der »Schöpferischen Konfession« gebrauchte. So wird das Konzept der Linie als Zeichen eines Weges in den ersten Abschnitten des *Pädagogischen Skizzenbuches* von 1925 weiter entwickelt. (ABB. 1) Darüberhinaus wurde für Klee in Dessau ein tatsächlicher landschaftlicher Raum besonders bedeutsam, und das ist der Wörlitzer Park, den er nach dem Zeugnis seines Sohnes häufig besuchte.⁹ (ABB. 2) Wenn es im *Pädagogischen Skizzenbuch* heißt: »Eine aktive Linie, die sich frei ergeht, ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel. Das agens ist ein Punkt, der sich verschiebt (Fig. 1)«,

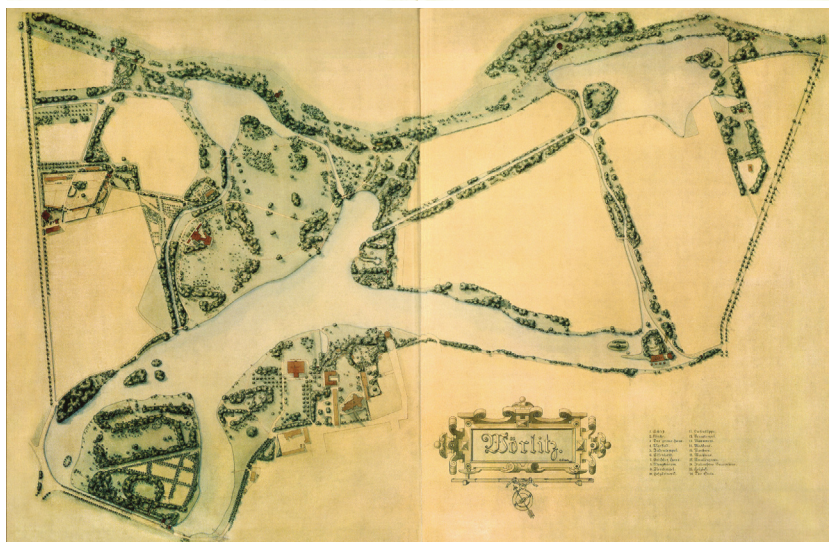
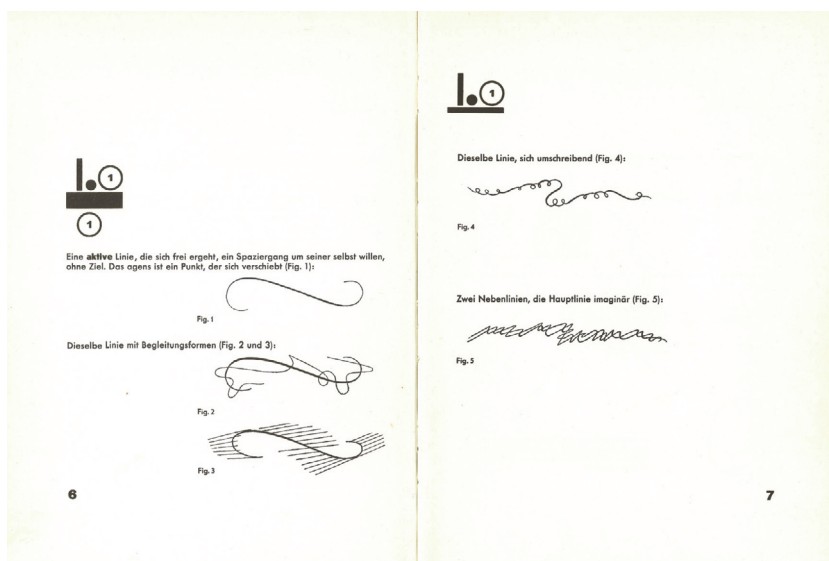


Wegführung ist ein aktivierendes Moment zueigen, statische Ordnung (wie im Barockgarten) ist durch dynamische ersetzt, die Bewegung darin, die »kinästhetische Rezeption«¹⁰, eine raumzeitliche Erfahrung. Diese Gärten repräsentieren also in ihrer Gestalt etwas, das Klee 1920 auch über das bildnerische Werk sagte: es »ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung«.¹¹

So, wie für Lewin 1917 der Raum des modernen Krieges, so wird für Klee Wörlitz, nach der Formel Heinz Brüggemanns, »ein Wahrnehmungs- und Reflexionsmedium«.¹² Die Spuren zeigen sich nicht zuletzt in den zahlreichen Werken mit Gartenthemen, darunter *Wasserpark im Herbst* von 1926. (ABB. 3) Ob hier eher Wörlitz oder doch die Weimarer Parks gemeint sind, kann durchaus offenbleiben¹³; das Bild selbst zeigt Realitätsfragmente, gleichsam gerahmt durch ein verschwimmendes Rotbraun, aus dem heraus in weichen Übergängen ein Raum angedeutet wird: Wasser in fahlem Licht, Architekturelemente, deren Geraden mit denen der Bäume rhythmisch korrespondieren, und darüber ein von zwei Monden erhellter Nachthimmel. Der titelgebende Herbst als Übergang vom Sommer in den Winter und das Zwielflicht lassen den wie auseindergleitend wirkenden Bildraum, trotz der Anmutung großer Ruhe, als einen transitorischen erscheinen.

II.

Der Bezug Klee – Lewin ließe sich als Parallektion beschreiben. Eine tatsächliche personale Konstellation bietet ein weiteres Beispiel für die intellektuellen Kraftfelder, die dieses Werk umgeben. Um das Jahr 1924 herum wurde Jena zu einem Knotenpunkt



intellektueller Diskussion, wie es das schon einmal in der Goethezeit gewesen war. Diesmal kamen aus Weimar Paul Klee und Walter Gropius, und sie trafen in Jena nicht nur auf eine interessierte Öffentlichkeit, sondern mit Felix Auerbach auch einen prominenten theoretischen Physiker der Universität und zugleich langjährigen Mäzen der künstlerischen Moderne. (ABB. 4)

Abb. 4
Edvard Munch,
Porträt Felix Auerbach, 1906
oil on canvas, 85.4 cm x 77.1 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam
©Van Gogh Museum, Amsterdam



Abb. 5
Gropius, *Haus Auerbach, Jena, 1924*
Zeitgenössische Aufnahme von
Südoste, Bauhaus Archiv Berlin
© Bauhaus Archiv Berlin



Klee hielt 1924 im Jenaer Kunstverein den Vortrag »Über die moderne Kunst«; es war das einzige Mal übrigens, das er öffentlich sprach. In diesem Vortrag ging es unter anderem um die Frage der Valenz von Bildern, wie das Mikroskop sie bietet. Das ist ein Problem, das auch Goethe schon umgetrieben

hatte; in den *Maximen und Reflexionen* findet sich dazu der schöne Satz: »Mikroskope und Fernröhre verwirren eigentlich den reinen Menschensinn.«¹⁴ Das ist offensichtlich Klees Meinung nicht mehr, der stattdessen darauf insistiert, dass der Durchgang durch naturwissenschaftliches Wissen den Künstler nicht bindet, sondern im besten Fall seinen Spielraum noch erweitert. So kann der Blick durchs Mikroskop Bilder vor Augen führen, »die wir alle für fantastisch und verstiegen erklären würden, wenn wir sie ... so ganz zufällig irgendwo sähen«.¹⁵ Aber gerade diese Inversion, die Phantastik des Überpräzisen, stimuliert offenbar Klees eigenes Interesse.

Zu vermuten ist, dass Felix Auerbach, der auch im Freundeskreis des Bauhauses war, dem Vortrag beiwohnte; 1924 war auch das Jahr der Fertigstellung seines Wohnhauses, das er im fortgeschrittenen Alter von fast siebzig Jahren bei Walter Gropius in Auftrag gegeben hatte. (ABB. 5) Dieses Haus ist ein unmittelbarer Vorläufer der Meisterhäuser in Dessau und ein typisches Beispiel der sogenannten »Weißen Moderne«; zur Straße hin bündig geschlossen, löst es sich zum Garten hin in einen Wintergarten und Terrassen auf drei Ebenen auf.

Auch sonst ist der Physiker, der zu den wenigen frühen Verfechtern der Relativitätstheorie Einsteins gehörte, vielfach mit der künstlerischen Avantgarde verbunden; Edvard Munch hatte ihn schon 1906 gemalt, während Kandinsky seine Überlegungen zur graphischen Darstellung rezipierte. 1915 erschien sein Buch *Die Physik im Kriege*, auch lesbar als Versuch einer Gesamtübersicht über die Räume des Krieges; sein Fazit hinsichtlich der neuen Technologien der Raumbeherrschung, die eben auch ein neues Raumbild erzeugen, lautet: »Das ist ja eine der markantesten Signaturen dieses Weltkrieges, daß er sich in vertikaler Richtung bis an die Grenzen des möglichen erstreckt, daß er sich, unter tunlichster Vermeidung der Erdoberfläche, darüber und darunter abspielt, in Schützengraben und unterirdischen Gewölben, im Meereswasser und hoch oben in der Atmosphäre.«¹⁶ Ein Einzelphänomen, nämlich überschallschnell fliegende Ge-

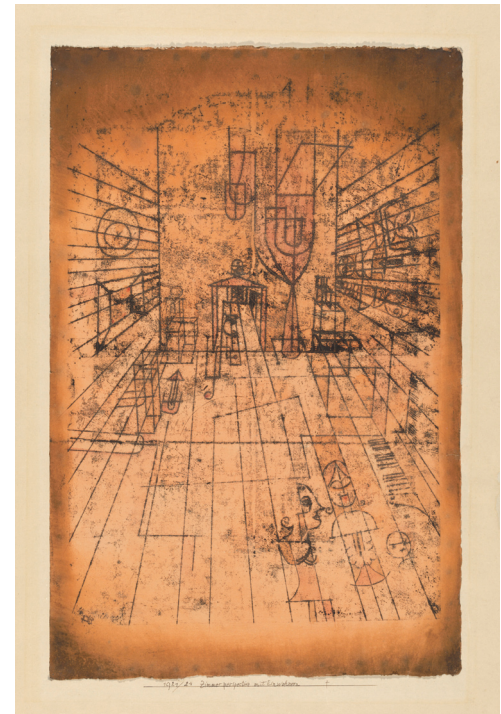
Abb. 6
 Paul Klee
Zimmerperspective mit Einwohnern,
 1921, 24
 Ölpaüse und Aquarell auf Papier
 auf Karton, 48,5 x 31,7 cm
 Zentrum Paul Klee, Bern
 ©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

schosse, bei denen die Geschützstandorte nach ganz anderen als den gewohnten Regeln ermittelt werden müssen, zeigt, wie der Krieg auch raumzeitliche Gefüge zu verwirren vermag.¹⁷

1924, im Jahr des Klee-Vortrages und der Fertigstellung seines Wohnhauses, publizierte Auerbach auch sein Buch *Tonkunst und bildende Kunst vom Standpunkte des Naturforschers*. Wesentlich geht es um das Verhältnis von Raum und Zeit. Da in der Physik mit der Relativitätstheorie Einsteins die strikte Unterscheidung von Raum und Zeit hinfällig geworden sei, stellt Auerbach die Frage, ob sich aus den Erkenntnissen der neuen Physik auch Rückwirkungen für die Künste ergeben. Grundsätzlich gilt: Das Verhältnis vom Nebeneinander (im Raum) und Nacheinander (in der Zeit) ist nicht leicht zu erfassen. Auerbach veranschaulicht das Problem so: wie Lebewesen, die nur zweidimensional existieren, sich keinen dreidimensionalen Raum vorstellen können, so können wir, die wir in drei Dimensionen existieren, uns eine vierte nicht vorstellen.¹⁸ Im Bewußtsein der Differenz von »wissenschaftlicher Erkenntnis und anschaulicher Erfahrung« deutete er »den Weg zum Verständnis des Problems an, indem er die Zeit, wohlgernekt rein abstrakt, als eine »Raummannigfaltigkeit«, als vierte Dimension aufzufassen vorschlug.«¹⁹ Das berührt tatsächlich ein Problem, das die Avantgarden der Zeit in ganz verschiedenartiger Weise umtrieb.²⁰

Klee war mit Auerbachs Schriften zumindest teilweise vertraut, was nicht zuletzt seine Anverwandlung einer wissenschaftlichen Graphik zeigt.²¹ Eine Reihe von Arbeiten zwischen 1921 und 1925, zu denen unter anderem die verschiedenen »Zimmerperspektiven« mit ihren transparenten und wie von allen Seiten gleichzeitig sichtbaren Körpern gehören, umkreisen die Grenzen der vertrauten, rein dreidimensionalen perspektivischen Ordnung; dabei geht es ihm um das Konzept eines dynamischen bzw. fließenden Raums. (Abb. 6) Klee hat die Vorstellung des Raums als eines auch zeitlichen Begriffs schon seit 1920 artikuliert. In der Vielfältigkeit seiner Raum-Zeit-Konzeption, für die Auerbach eine

Einflußgröße ist, nimmt er aber auch innerhalb der Avantgarde eine besondere Position ein.²²



III.

Eher in den Bereich utopischer Technik gehört eine Schrift, die der Bauhausstudent, Tänzer und zeitweilige Mitarbeiter der Dessauer Junkers-Werke Siegfried Ebeling 1926 unter dem Titel *Der Raum als Membran* veröffentlichte. (Abb. 7) Im Leben dieses weitgehend unbekannt gebliebenen Künstler-Theoretikers kreuzten sich die verschiedensten Einflüsse, so war er Tänzer der Laban-Schule mit Kontakten zur Anthroposophie und arbeitete zugleich in der Versuchsabteilung der Junkers-Werke Dessau.²³ In seinem Text nähert sich Ebeling der Architektur aus einem ungewöhnlichen Blickwinkel. Er geht aus von der Biologie, vom Aufbau einer Zelle. Von der modernen Biologie wird der Organismus als System verstanden; das Verhalten eines isolierten Teils verändert sich im Zusammenhang. Die Zelle als grundlegendes Strukturelement des Lebens existiert nicht in einem stabilen Gleichgewichtszustand, sondern im »Fließgleichgewicht«. Ständig werden Stoffe aufgenommen, umgewandelt und wieder abgegeben. Über Membranen, also äußere Oberflächen, laufen die Stoffwechselvorgänge zwischen der Umwelt und der Innen-

welt einer Zelle oder eines Organismus ab. Ebeling nun verspricht, architektonische Probleme mit Blick auf die Biologie zu lösen; ein Haus wird verstanden als »relativ starrer, mehrzelliger Hohlraumkörper«. Der Raum als Membran hat die Aufgabe, die Kräfte der Erde und Atmosphäre mit denen der in ihm lebenden Menschen in einen »harmonischen Ausgleich« zu bringen.²⁴

Abb. 7
Siegfried Ebeling, *Der Raum als Membran*, Dessau 1924, (Umschlag n. Entwurf d. Verfassers)



Der selbstentworfene Umschlag der kleinen Schrift zeigt einen Haus-Kubus im Kraftfeld. Ebeling war zeitweilig Schüler Paul Klees, den die Fragestellung membranhafter Austauschprozesse auch beschäftigte. Im Gemälde *Vorhaben* (Abb. 8) sind eine helle und eine dunkle Bildpartie durch die Umrißlinie einer menschlichen Figur geteilt, genauer gesagt, durch deren eine Hälfte, so daß die

Abb. 8
Paul Klee
Vorhaben, 1938, 126
Kleisterfarbe auf Papier auf Jute;
originale Rahmenleisten, 75,5 x
112,3 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv



beiden Teile des Bildes als Innen- und Außenraum lesbar werden. Der »Innenraum« zeigt weitgehend abstrakte Chiffren, die sich »außen«, um ein wenig verändert, als Abkürzungen von Menschen, Tieren oder Pflanzen darstellen. *Vorhaben* thematisiert also einen Prozeß der Umwandlung; die nach einer Seite hin offene menschliche Umrißlinie, an der entlang sich die Transformation vollzieht, erfüllt offensichtlich zwei Funktionen, nämlich die Sphären zu trennen und zugleich die Grenze durchlässig zu halten. So bringt Klee einen Vorgang zur Darstellung, der sich weder sichtbar vollzieht noch überhaupt anschaulicher Natur ist. In der Sprache der Biologie wäre dies eine Membran, hier würde man von Permeabilität, Osmose und Aktionspotentialen reden.²⁵

Die Phänomen membranhafter Vorgänge ist nur ein Beispiel für eine der zentralen Fragestellungen am Bauhaus insgesamt – die Veränderungsdynamik nämlich scheinbar fixierter räumlicher Verhältnisse, der man, und eben auch Klee, auf vielfältige Weise nachging. Das berührt im weiteren Sinn die von Marx bis Zygmunt Bauman, der von der »Liquid Modernity«²⁶ spricht, konstatierte Beweglichkeit der Weltverhältnisse in der Moderne überhaupt. Der Zentralbegriff, unter den Prozesse dieser Art von der Generation der Zwischenkriegszeit gefaßt werden, ist der der »Durchdringung« – eine der »Pathosformeln der ästhetischen Moderne«²⁷ und Chiffre auch raumzeitlicher Prozesse. Alle Abgeschlossenheit, so schreibt etwa Moholy-Nagy, soll überwunden werden. Berührt ist damit auch das Verhältnis von Figur und Grund: Körper, ob Menschen, Skulpturen oder Bauten, stehen nicht mehr als isolierte, stabile Einheiten in einer ebensolchen Umgebung, sondern interagieren mit ihr auf immer neue Weise. Unter diesem Gesichtspunkt soll insbesondere Architektur nicht mehr als starre Umhüllung von Innenräumen verstanden werden, sondern als »bewegliches Gebilde, ... als organischer Bestandteil des Leben selbst.« Das erfordert den Einbezug auch der Umgebung, die Erzeugung von Permeabilität durch Öffnung bzw. Perforation aller blockhaften Massen. Bauten sollen,

statt zu isolieren, Beziehungen stiften, die »Durchdringung von innen und außen, oben und unten« herbeiführen helfen.²⁸ (ABB. 9)

Abb. 9
László Moholy-Nagy, *Vom Material zur Architektur*, Bauhausbücher, Nr. 14, München 1929, S. 236

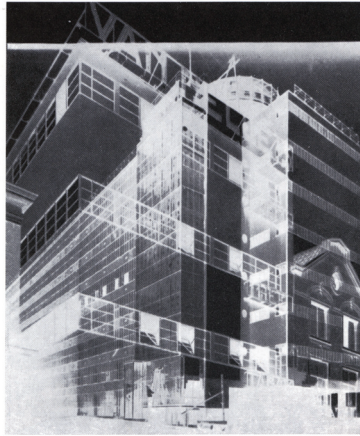
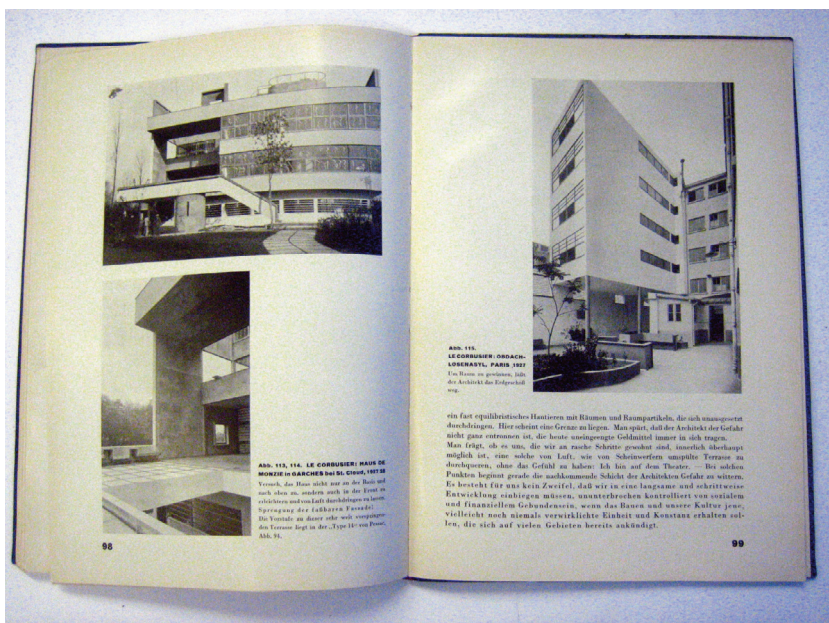


abb. 209 „architektur“
foto: jan kamman / schiedam
aus zwei übereinanderkopierten fotos (negativ) entsteht die illusion räumlicher durchdringung, wie die nächste generation sie erst — als glasarchitektur — in der wirklichkeit vielleicht erleben wird.

Von »Durchdringung« spricht auch Sigfried Giedion, der Chefpropagandist des ›Neuen Bauens‹. In seiner Schrift *Bauen in Frankreich* von 1928, die schon Moholy lobend hervorhob²⁹, legt er eingangs knapp seine allgemeinen Grundannahmen dar: Wissenschaft, Kunst und Technik durchdrängen sich in der Moderne, das Leben sei nur als Gesamtkomplex zu erfassen, jede Trennung zu vermeiden.³⁰ (ABB. 10) Unter diesen Rahmenbedingungen suchen auch Bauten »Beziehung und Durchdringung«. Als Paradigma dessen, was die aktuelle Architektur zu leisten vermag, führt Giedion das Werk Le Corbusiers vor. Bauten sind keine fest umrissenen Volumen

Abb. 10
Siegfried Giedion
Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton, Leipzig u. Berlin, 1928, S. 98, 99



mehr, das Volle und das Leere treten in reziproke Beziehung.

Der Gedanke der Durchdringung durchläuft alle Sphären der Avantgarde; einer der aufmerksamen Leser Giedions war Walter Benjamin. Seine Absichten gehen aber noch wesentlich weiter. Er begreift, wie eine Notiz im *Passagen-Werk* belegt, Durchdringung gleichermaßen als Prinzip der neuen Baukunst und des Films³¹, wo es auf die Schichtung und Überlagerung mehrerer Raum- und Zeitebenen verweist; auch im Surrealismus sieht er »die Bedeutungen der Dinge oszillieren und ineinander übergehen«.³² In diesen Kontext gehört auch in seinem Text über Neapel das Lob der »Porosität«, der Durchlässigkeit des alles fest Geprägte überschreitenden Lebens in den Städten des Südens³³.

Ein Fließen des Raumes, ein Fallen der Schalen zwischen Innen und Außen ist auch Gegenstand einer Erfahrung, die dem Helden von Robert Musils 1930 erschienenem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* zuteil wird. Als Ulrich, der Mann ohne Eigenschaften, aus dem Palais des Grafen Leinsdorf auf einen Demonstrationszug blickt, fühlt er hinter sich »das Zimmer ... Und das hatte nun selbst etwas von einer kleinen Bühne, an deren Ausschnitt er vorne stand, draußen zog das Geschehen auf der größeren Bühne vorbei, und diese beiden Bühnen hatten eine eigentümliche Art, sich ohne Rücksicht darauf, daß er zwischen ihnen stand, zu vereinen. Dann zog sich der Eindruck des Zimmers, das er hinter seinem Rücken wußte, zusammen und stülpte sich hinaus, wobei er durch ihn hindurch- oder, wie etwas sehr Weiches, rings um ihn vorbeiströmte. ›Eine sonderbare räumliche Inversion!‹ dachte Ulrich.« Er weiß nicht, ob die Menschen vor oder hinter ihm vorbeiziehen, was ihm aber auffällt, ist das »Glasige, Leere und Ruhselige« seines Zustandes.³⁴

Ulrich gibt später selbst einen Hinweis auf die Bedeutung dieses Erlebnisses, als er sich an die Arbeit eines Psychologen erinnert, der zwei Vorstellungsgruppen trennt, das Umfängenwerden vom Inhalt der Erlebnisse und das Umfängen, ein »Raumhaft-« wie ein »Gegenständlichsein«.³⁵ Bei dieser Arbeit handelt

Abb. 11
Paul Klee
dynamisch-polyphone Gruppe, 1931,
66, Blei- und Farbstift auf Papier
auf Karton, 31,9/31,1 x 48 cm
Privatbesitz Schweiz, Depositum
im Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

es sich um den Aufsatz »Über optische Inversion« des mit Musil befreundeten Gestaltpsychologen Erich M. von Hornbostel aus dem Jahre 1922.³⁶ Zu invertieren bedeutet, in der Wahrnehmung das Von-innen und das Von-außen zu vertauschen. Ulrich liest aus diesem Text, und das ist für das große erotische Experiment des Romans von entscheidender Bedeutung, einen Hinweis auf die »verborgene Einheit des Empfindens«, auf die Möglichkeit der Überwindung der »uralten Doppelform des menschlichen Erlebens«, um schließlich das Getrennte (innen und außen, Mann und Frau) ineinander übergehen lassen zu können. Im Roman führt von hier aus ein Weg in den »Anderen Zustand« der Geschwister, die Utopie einer Kommunikation, in der jedwede Trennung aufgehoben ist, Alles in ein Erleben zusammenfließt. Die Überwindung jeder räumlichen Trennung, ein Zusammenfließen der Dinge hatten auch Benjamins und Giedions Darstellungen thematisiert; das führt auf eine übergreifende Sensibilität dieser Generation für entgrenzte und gleichsam animierte Raumbilder. Musils Text zeigt, daß ein Fluchtpunkt solchen Denkens auch die mystische Vision sein kann.

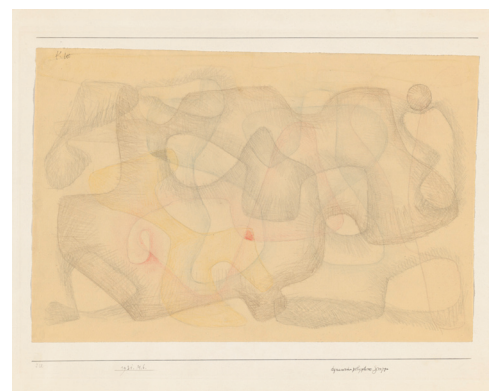
Abb. 12
Paul Klee
Haus am Wasser, 1930, 142
Aquarell und Feder auf Papier auf
Karton, 30,5 x 45 cm
Privatbesitz, Schweiz
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

IV.

Um das Phänomen der Durchdringung kreist auch eine große Werkgruppe Klees aus den frühen 30er Jahren. Er thematisiert Durchdringungsphänomene als eine Form nicht fixierter, nicht eindeutig determinierter Zuständlichkeit. Dabei zeigt sich, dass trotz der durchlaufenden Leitvorstellung sowohl die darstellerischen Verfahren wie auch die Sujets ganz verschiedenartig sind. So aber wird die Spielweite dessen, was von anderen Avantgardisten über das Phänomen der Durchdringung ausgesagt war, noch einmal erweitert. Zunächst gibt es gleichsam gegenstandslose Durchdringungen organisch fließend ineinandergreifender Flächen, etwa die auch auf musikalische Verläufe anspielende *dynamisch-polyphone Gruppe* von 1931.

(ABB. 11)

Doch ist dies nur ein mögliches Assoziationsfeld; eine andere, aber ähnliche Arbeit trägt den Titel *atmosphärische Gruppe in Be-*



wegung (1929, 276). Weiter nutzt Klee dynamische Überlagerungs-, Überblendungs- oder Durchdringungsphänomene auch für konkret – zumindest über den Titel – gegenstandsbezogene Arbeiten. In strikt orthogonaler Form begegnet dies im *Haus am Wasser* (ABB. 12), wo das Liniengerüst auf sich transparent überdeckenden Farbschichten an die offenen Grundrisse Mies van der Rohes erinnert. (ABB. 13)

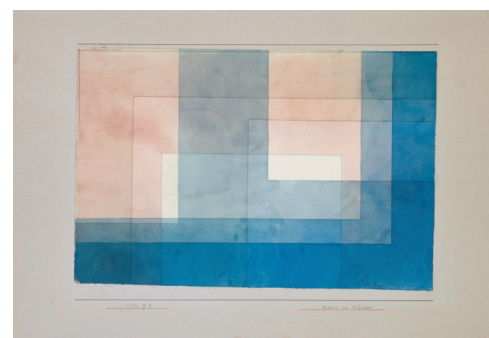
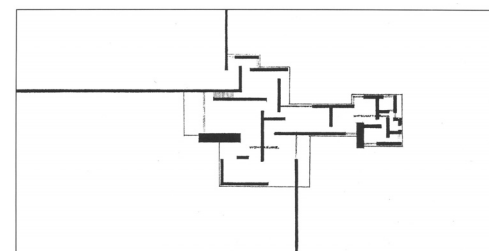
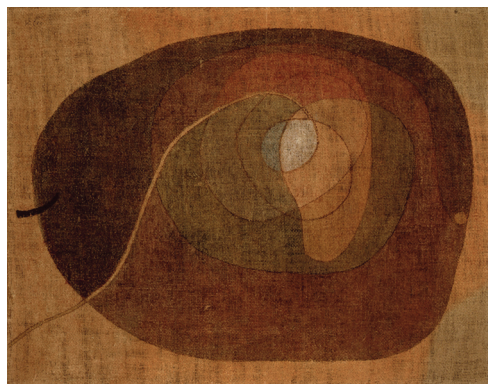


Abb. 13
Mies van der Rohe
Landhaus in Backstein
Grundriss, 1924
Aus der Zeitschrift *Qualität*, Jg., 4,
Januar/Februar 1925, S. 7



Ausschwingende Kurvaturen für ein biologisches Geschehen zeigt hingegen das Gemälde *Die Frucht* (ABB. 14); ein Wachstumsprozeß wird nicht eigentlich veranschaulicht, sondern übersetzt, von einem Kern aus in kreisend ausschwingenden Bahnen, die ihrerseits fein gestufte Farbfelder trennen. Dieses Bild übrigens mit seiner offenen Konfiguration befand sich im Besitz Mies van der Rohes.³⁷

Abb. 14
Paul Klee
die Frucht, 1932, 284, Ölfarbe auf
Jute, 56 x 71,5 cm, Los Angeles
County Museum of Art
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



Auch Menschen, einzeln in ihrer Besonderheit oder auch in Interaktion, werden mit dezidiert unfesten Grenzen dargestellt, wie durchdringungsoffen bzw. ihre Umwelt durchdringend. In der »mondän-mythischen Personifikation«³⁸ der *Dame Dämon* (ABB. 15) verschlingen sich die Lineaturen von Körper und Kleidung; die Farben changieren in einem Spektrum zwischen, Braun und Grau, wobei Figur und Grund sich in ihrer Tönung partienweise annähern. Alles wirkt wie in fließender Bewegung, dabei grotesk und unruhig, Augen und Mund dissoziiert, und die Dame an einem Tischchen mit überdünnen Beinen, die auf den ersten Blick auch zu ihrer nervösen Gestalt selbst gehören könnten. Auf andere Weise unscharf begrenzt visualisiert die Bildgruppe »(Kleiner) Narr in Trance« (ABB. 16) diesen über in divergente Richtungen ausfahrende Lineaturen; über die hier ver-

wendete Technik sagte Klee, dass sie als Beispiel »für das Übereinanderlegen von momentgefaßten Bewegungen« gelten könne.³⁹ Beweglich gekurvt, durchlässige bzw. sich durchscheinend überlagernde Farbflächen werden im Aquarell *Vermittlung* (ABB. 17) noch wieder anders zu einem Bild auch interpersonaler Kommunikation: hier sehen wir einerseits konturierte Figuren, und andererseits, ohne immer genau unterscheiden zu können, gleichsam Vermittlungsflächen, die sie ineinander zu überführen scheinen. Der Maler stellt nicht eigentlich Personen dar, sondern visualisiert ein Gespräch tatsächlich als Austausch, bei dem sich auch die Dimension bzw. Ausgedehnthet der Beteiligten ständig zu ändern scheint.

Abb. 15
Paul Klee
Dame Daemon, 1935, 115, Ölfarbe
und Aquarell auf Grundierung auf
Jute auf Karton; originale
Rahmenleisten, 150 x 100 cm,
Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv



Abb. 16
Paul Klee
Narr in Trance, 1929, 46, Ölfarbe
und Aquarell auf Leinwand;
originale Rahmenleisten, 50,5 x
35,5 cm, Museum Ludwig, Köln
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Archiv

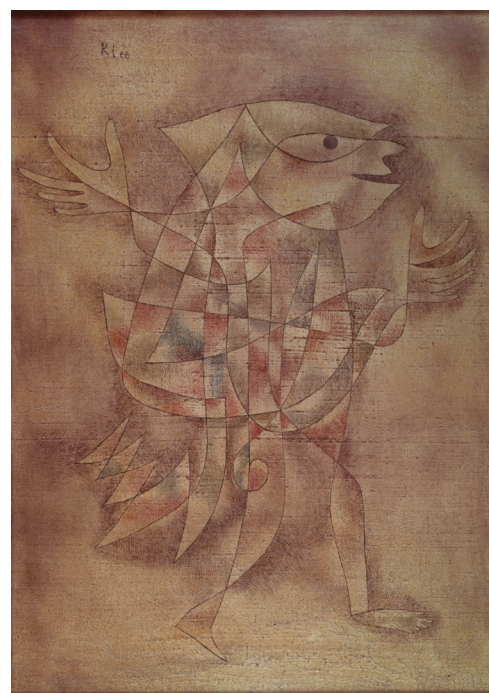
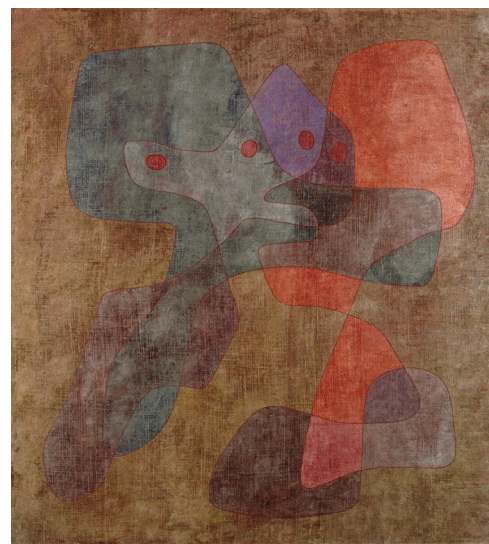


Abb. 17
Paul Klee, *Vermittlung*, 1935,
116, Aquarell und Bleistift auf
Grundierung auf Jute, 120 x 110
cm, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Archiv



tieren sich lohnt. Klee wie Heidegger arbeiten 1923 bzw. 1935/36 mit der Vorstellung einer Inbeziehungsetzung des Kunstwerks in weit über es hinausweisende Zusammenhänge. Heidegger fragt nach der »Wahrheit des Seienden«⁴³, Klee will über die »Naturanschauung« zur künstlerisch bewältigten »Weltanschauung« gelangen; seine Zeichnung verdeutlicht, wie sich dabei optische und nicht-optische Verfahren ergänzen, um das Subjekt und sein Gegenüber und Erde und Welt in Bezug zu setzen.

Für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ist mit dem Bericht Heinrich W. Petzets⁴⁴ tatsächlich eine intensive Beschäftigung Heideggers mit Klee belegt. Äußerer Anstoß war der Erwerb der großen Klee-Sammlung des amerikanischen Industriellen Thompson durch den Basler Galeristen Ernst Beyeler. Heidegger, der auch sonst oft bei Beyeler zu Gast war und darüberhinaus Kontakte zu jungen Gegenwartskünstlern wie Eduardo Chillida entwickelte, studierte die Werke intensiv. Mit Petzet sprach er anschließend⁴⁵ unter anderem über Klees philosophische Bemühungen um Aussage, und davon, dass bei ihm immer ein »Ganzes« gesehen werde. Das läßt an Heideggers Begriff des überzeitlich gedachten »Gevierts« denken, den er in jenen Jahren entwickelte: Himmel und Erde und die Göttlichen und die Sterblichen bilden das Geviert; die »Sterblichen sind im Geviert, indem sie wohnen.«⁴⁶ In dieser grundsätzlichen Anordnung liegen wohl auch die Korrespon-

denzen, die er offenbar von seinen Überlegungen aus zum Werk Klees sah.⁴⁷ Jenseits aber der schwer überwindbaren Unterschiede des Metiers und damit auch der Begrifflichkeiten bleibt auch ein Unterschied in der Disposition bestehen; Heideggers Spätphilosophie (und hier drängen sich Parallelen zu Sedlmayrs gleichzeitigem Erfolgsbuch *Verlust der Mitte* auf) ist technik- und zivilisationskritisch, während Klees weiträumiges, zwischen Anschauung und Abstraktion changierendes bildnerisches Denken grundsätzlich entwicklungs offen bleibt.

VI.

Ein Schüler und eine Schülerin Heinrich Wölflins waren es, deren Schriften wesentlich das Verständnis dessen mitprägten, was die interessierte Öffentlichkeit von der Kunst der Moderne im Zeitalter ihrer Durchsetzung rezipierte, also in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Dabei praktizierte das Ehepaar Sigfried Giedion und Carola Giedion-Welcker eine souveräne Arbeitsteilung – wo er in seinen Hauptwerken die Architektur der Gegenwart (*Space, Time and Architecture*) und die *Herrschaft der Mechanisierung* behandelte, da arbeitete Carola Giedion-Welcker über Malerei, Plastik und Literatur. Beide waren an Wechselwirkungen zwischen den Künsten interessiert, und beide kamen wiederholt auch auf Paul Klee zu sprechen. Sigfried Giedion geht in der *Herrschaft der Mechanisierung* von 1948 ausführlicher auf Klee ein und stellt ihn in einen weiten zivilisatorischen Kontext: bestimmte Werke Klees mit ihrer Darstellung von äußeren oder inneren Bewegungsverläufen erscheinen als eine Art Parallelaktion zu den Raum-Zeit-Studien der wissenschaftlichen Betriebsführung.⁴⁸ (ABB. 20)

Carola Giedion-Welckers Klee-Buch erschien in der englischen Ur-Version (ABB. 21), der Basis für die spätere Ausgabe in der weit verbreiteten Reihe der Rowohlt-Bildmonographien, im Jahr 1952, und es sollte für über ein halbes Jahrhundert lieferbar sein und hohe Auflagen erzielen. Entstanden ist es sicher auch im internen Diskussionszusammenhang der Giedions; *Space, Time and Architecture*, das Mechanisierungs-Buch wie

Abb. 20
Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, Frankfurt 1982
(Englische Ausgabe 1948), S. 136/137

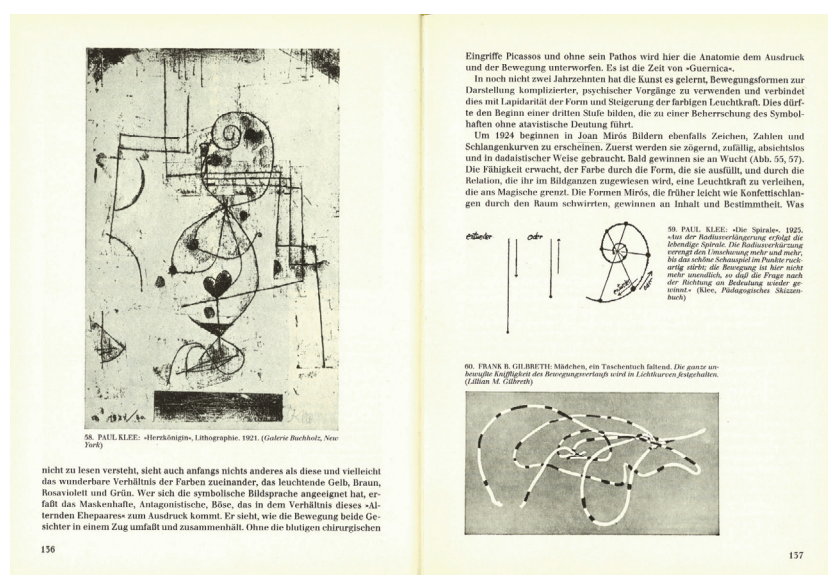
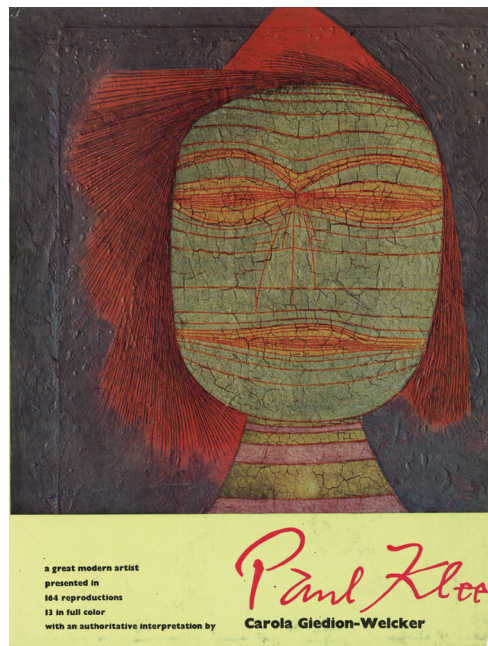


Abb. 21
Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*,
New York 1952, Umschlag



auch die Klee-Monographie erschienen innerhalb eines guten Jahrzehnts. Das wird vor allem an dem Thema sichtbar, wo sich das Interesse an Architektur mit dem an Malerei überschneidet, und das ist sowohl bei der Frage nach dem Raumbild der Fall wie bei der nach Raum-Zeit-Relationen. Nur ist das allgemeine Bezugssystem bei Carola Giedion-Welcker ein anderes; eine wiederkehrende Referenz ist James Joyce, der die Erzähltechnik des »stream of consciousness« wesentlich weiterentwickelte, und dessen Begriff der »Myriad-mindedness« sie auf die Eigenart von Klees Werk überträgt.⁴⁹

In der Struktur des Klee-Buches wird aber genauso die Valenz des Raum-Themas sichtbar, so geht es um die »Erweiterung des Raumbegriffes«, »raum-zeitliche Bewegtheit« oder den »geöffneten Raum«; dabei erscheinen theoretische Aussagen Klees und die vielfältigen Mittel ihrer künstlerischen Umsetzung in Einführung. Gerade der dritte Teil des Buches bietet eine breite Ausfächerung der als wesentlich gesehenen Themen und Fragestellungen Klees. Das ist ein Klee aus der Perspektive der sich in diesen Jahren begrifflich festigendem und dabei noch unangefochtenen Doktrin der Klassischen Moderne. Zugleich aber ist es auch ein Text, der sich von der weltordnenden Rationalität des parallelen Architekturdiskurses in *Space, Time and Architecture* mit Hinweis auf die Di-

mensionen des Unbewußten bei Klee fernhält.

Ältere Vorstellungswelten werden da berührt, wo Giedion-Welcker vom »Resonanzverhältnis Mensch-Ding« spricht (Klees Formulierung lautete: »das Ich zum Gegenstand in ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanzverhältnis bringen«).⁵⁰ Das ist ein Konzept, das sich bis auf die frühneuzeitliche Lehre der Korrespondenzen, eines Gefüges von Entsprechungen zwischen Mensch und Welt zurückverfolgen läßt. Diese Lehre verlor spätestens im 18. Jahrhundert mit dem Aufkommen subjektivistischer Ästhetiken ihre Bedeutung⁵¹, wurde aber später u.a. von Baudelaire wieder aufgegriffen. Benjamin sah in dessen Gedicht »Correspondances« einen wie auch immer vergeblichen Versuch, gegen den Zusammenbruch der gewohnten Welterfahrung in der Moderne anzugehen. Auch Klee wollte kaum Verlorenes restaurieren; das schließt aber nicht aus, das Konzept von Resonanzverhältnissen vielfältig auf der Ebene eines künstlerischen »Möglichkeitssinnes« zu nutzen. Giedion-Welcker stellt überdies einen Bezug zur Technik der Spiegelungen bei Joyce her.⁵²

Wenige Jahre nach ihrem Buch erschienen Arnold Gehlens *Zeit-Bilder*; auch dies ist ein Klee aus der Sicht der Hochmoderne, nur noch deutlich entschiedener als bei Giedion-Welcker auf die Gegebenheiten der naturwissenschaftlich-technischen Welt bezogen. Gehlen geht bekanntlich von drei historisch aufeinander folgenden Stufen der Bildrationalität aus, von der ideellen Kunst der Vergewärtigung, die sich auf Vorgewußtes stützt, dann von der realistischen Kunst, die sich bis ins 20. Jahrhundert hinein gehalten habe, und schließlich von der abstrakten Malerei des gegenwärtigen Zeitalters, über die hinaus ihm offensichtlich keine neue Entwicklung mehr möglich scheint (das Buch erschien 1960, und war übrigens Gegenstand eines sehr einvernehmlichen Briefwechsels mit Adorno⁵³). Auch wenn Klee dieser letzten Stufe ja nicht umstandslos zugerechnet werden kann, so ist er für Gehlen doch der »pictor doctus« der Moderne schlechthin, und in der Experimentförmigkeit seines Arbeitens ein

Künstler, der sich in einer Parallelbewegung zu den Wissenschaften seiner Zeit bewegt.⁵⁴ Dies läßt sich auch als Gegenentwurf zu Heideggers Sicht verstehen, und zeigt in einer Epoche, in der Klee immer mehr als einer der zentralen Künstler der Moderne verstanden wurde, die Spannweite seiner Rezeption, was schon selbst einen Ausnahmefall darstellt.

VII.

Während die kunstwissenschaftliche Rezeption Klees in den siebziger Jahren mit den Büchern von Glaesemer, Geelhaar und auch Werckmeister in ein neues Stadium eintrat, und in Deutschland beispielsweise nach dem Verhältnis von Klee und Beuys gefragt wurde⁵⁵, wuchs auch weltweit das Interesse an seinem Werk weiter. Schon 1949 hatte Marcel Duchamp gesagt, dass Klees »Experiment« Grundlage neuerer Entwicklungen sei.⁵⁶ Und das gilt in der Folgezeit nicht nur für bildende Künstler; auch ein Komponist wie Pierre Boulez schrieb unter dem Titel *Das Fruchtfeld – Paul Klee* einen langen Essay über Strukturgleichheiten von dessen Malerei zu seiner Kunst. Ebenso »lasen« Theoretiker des Poststrukturalismus wie Deleuze oder Lyotard Klee.

Für Deleuze gibt es ein Problem, das alle Künste betrifft; es gehe nicht darum, Formen zu reproduzieren oder zu erfinden, sondern darum, die in ihnen wirkenden Kräfte zu erfassen. Und hinsichtlich dieser Frage kommt er wiederholt auf Klees Formel aus der »Schöpferischen Konfession« zurück, dass nämlich Kunst nicht das Sichtbare wiedergebe, sondern sichtbar mache.⁵⁷ Ähnlich sieht Deleuze die Aufgabe der Malerei darin, Kräfte sichtbar zu machen, die selbst unsichtbar sind. Kräfte sind die Bedingung einer Erscheinung – was aber erscheint, ist etwas anders als die Kräfte, die es hervorgebracht haben. Deleuze scheint so häufig auf Klees Axiom zurückzukommen, weil es einen Punkt berührt, an dem Kunst und Philosophie der Moderne konvergieren, denn, so Daniel Smith: »both renounced the domain of representation and instead took the *conditions* of representation as their object.«⁵⁸

Auch für Lyotard wird das bildnerische Denken Klees zur philosophischen Anregung. Sein Ausgangspunkt ist, dass mit Cézanne eine Krise der Repräsentation begonnen habe, die nicht mehr rückgängig zu machen sei. Hier operiert Lyotard mit einer aufschlußreichen Differenz in der Reaktion zweier Künstler der Moderne darauf⁵⁹: wo der vom Kubismus herkommende Maler André Lhote auf die Repräsentationskrise mit der Idee reagierte, nun ideale geometrische Formen aus der Natur zu abstrahieren (also mit Reduktion bzw. Vereinfachung), das entwickelt Klee die weiterführende Vorstellung des Zeigens nicht einer gegebenen, sondern einer möglichen Natur, die es statt der sichtbaren zu zeigen gelte. Darauf zielt auch der von ihm häufiger verwendete Begriff des »Zwischenreichs« etwa zwischen Realität und Phantasie oder Diesseitigem und Jenseitigem.⁶⁰ Lyotard sieht in Klee einen Künstler, der das Geschaffene überschreitet in Richtung eines zu Schaffenden; Natur und Kunst seien beide zur Neuschöpfung fähig, letztere durch kritische Umformung. Er zitiert auch die Nummer 822 aus Klees Tagebüchern, überschrieben »Genesis einer Arbeit«: »1. Streng nach der Natur zeichnen, eventuell durch das Perspektiv. 2. Nr. 1 auf den Kopf stellen, nach Gefühl die Hauptlinien hervorheben. 3. Das Blatt wieder in die erste Lage bringen und 1 = Natur und 2 = Bild in Einklang bringen.«⁶¹ So würde Klee freie Möglichkeiten schaffen und zugleich kontrollieren. Von Klee aus ist dies ein Beispiel für das »Zwischenreich«, von Lyotard wie auch Deleuze her eine Alternative zur herrschenden Tradition der Repräsentation.

VIII.

Insgesamt ist die breite und dazu noch disziplinenübergreifende Wirkungsgeschichte Klees ist ein so faszinierendes wie verwirrendes Phänomen – eine Kunst, die im Zeitalter der »Liquid Modernity« mit ihren grundsätzlich instabilen Ordnungen vielfältig eine Bezugsgröße bleibt. Eine signifikante Klee-Rezeption jenseits der Sphäre der Malerei entwickelte sich zudem, und dies soll der letzte Referenzpunkt sein, in der Architektur.

Abb. 22
Mies van der Rohe in seinem
Apartment Chicago 1956
Foto: Frank Scherschel
© The LIFE Picture
Collection/Getty Images

Abb. 23
Renzo Piano, Zentrum Paul Klee,
Bern, 2005
©Zentrum Paul Klee, Fotoarchiv

Man könnte sich Klee umgeben von mindestens drei Architekten vorstellen, die auf verschiedene Weise an seinem Werk interessiert sind bzw. darauf reagieren: neben Mies van der Rohe wären dies zwei prominente Akteure der Gegenwart: Renzo Piano und insbesondere Toyo Ito. Mies war Sammler Klees; mehrere Fotos aus einer Chicagoer Wohnung zeigen ihn vor dessen Gemälden. (ABB. 22)



Abb. 24
SANAA
Rolex Learning Center, EPFL,
Lausanne, 2010
©Flickr

Wesentlicher jedoch scheinen konzeptuelle Berührungspunkte, namentlich der Idee des freien Grundrisses mit der des fließenden Raumes bei Klee. Renzo Piano hingegen

wollte mit dem 2005 eröffneten Zentrum Paul Klee in Bern direkt »einen Ort ... schaffen, der dem Geist von Paul Klee entspricht«. Die elegante, weich aus der Landschaft auftauchende Wellenform wurde auch mit Arbeiten Klees assoziiert - was aber ebenso bei einem gestaffelten oder kubischen Baukörper vorstellbar wäre.⁶² (ABB. 23)

Eher am bildnerischen Denken Klees als an Formanalogien interessiert scheint dagegen Toyo Ito. Er steht nicht allein für die Präsenz Klees in der japanischen Architektur; so wurde in japanischer Fachliteratur schon hinsichtlich des Büros Sanaa, das mit dem Rolex Learning Center in Lausanne von 2010 ein »ondulierndes Raumkontinuum« gebaut hat (und dessen Mitgründerin Kazuyo Sejima zuvor einige Jahre bei Ito gearbeitet hatte), ein Vergleich der Entwurfsverfahren mit Verfahrenswesen Paul Klees konstatiert.⁶³ (ABB.24) Explizit aber wird dies erst bei Ito selbst. Allgemein geht es ihm - mit Blick auch auf die Potentiale des Informationszeitalters - um die Ausbildung von »weichen Grenzen«⁶⁴, um Bauten bzw. Räume, die keine feste Form haben, sondern verändert werden können. Sein Ausgangspunkt ist das Konzept der »two bodies«: wie ein Mensch habe auch ein Gebäude zwei Körper, eine realen, der aus seiner materiellen Präsenz besteht, und einen fiktiven, dessen Umriß »durch die Information bestimmt wird, die an ihn gerichtet wird oder die er empfängt.«⁶⁵ In einer Gesellschaft, die von Informationssystemen durchdrungen ist, sind somit auch Gebäude zunehmend »Körper im Fluß«. Das Werk Paul Klees bietet ihm dabei offenbar so etwas wie ein »Denkmodell«⁶⁶, weist es doch konzeptuelle Parallelen auf: er glaubt, dass sich Klees Verständnis der Interaktion von Subjekt und Natur, die Darstellung also von Aus-



tausch- wie Umwandlungsprozessen, auf das Verhältnis von Architektur und Umwelt übertragen läßt. Im 1995 veröffentlichten Essay »The View of Nature Today« macht Ito eine diesbezüglich aufschlußreiche Bemerkung über Klees Zeichnung *Fische im Wildbach* von 1926 (ABB. 25): »Die Fische untereinander und

Abb. 25
Paul Klee
Fische im Wildbach, 1926, 51, Feder
auf Papier auf Karton
13,2 x 17,5/17,3 cm
Privatbesitz
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

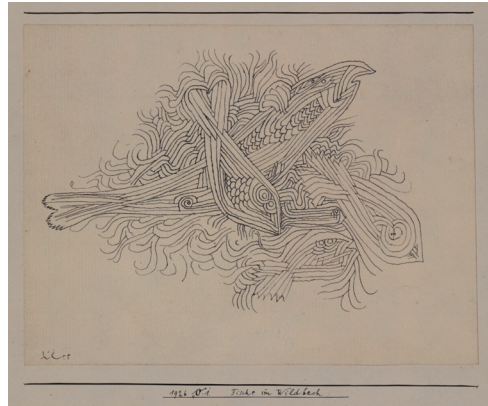


Abb. 26
Toyo Ito
Konstruktionsmodell der Sendai-Mediathek, 1995
©Tomio Ohashi

Abb. 27
Toyo Ito
Die Sendai-Mediathek, 2001
©Toyo Ito & Associates, Architects,
Tokyo

Abb. 28
Toyo Ito
Die Sendai-Mediathek, Detail
©Wikimedia commons

die Fische und das Wasser zueinander verwickeln sich wie aufgelöste Fäden und verwirren sich ineinander ... Die Fische und die sie umgebende Flüssigkeit werden eins. Es scheint, als ob der Fisch als Individuum die Spuren der Wasserbewegung formen würde, und umgekehrt, dass der Fisch durch die Wasserbewegung Form annehmen würde. «⁶⁷ Bei Klee werde Natur als ein Werdendes, sich Wandelndes gesehen, mit permanenten Austauschprozessen zwischen innen und außen.

Ein Architekt hat es zunächst natürlich mit statischen Formationen zu tun, aber besonders in der 2001 eröffneten Mediathek von Sendai gelang es Ito, die Leitidee der »two bodies« so umzusetzen, dass dieses Gebäude tatsächlich als offen für Austauschprozesse erscheint: Dreizehn »Tubes«, filigran wirkende durchbrochene Stützen, leicht unregelmäßig geformt und angeordnet und durch alle Etagen laufend, tragen die einzelnen Ebenen des von einem Glasvorhang umgebenen Baus. Sie sind Tragwerk, Erschließungskern und zugleich Energie- und Lichtversorger. Künstliche Beleuchtung macht den Bau zu einer veränderlichen Erscheinung farbigen Lichtes. Die Mediathek präsentiert sich wie körperlos, so als würde Licht den Datenstrom substituieren.⁶⁸ (ABB. 26, 27, 28) Solche Bauten sind nicht mehr über eine greif-

bare und festgelegte Form definiert, sie werden gleichsam polymorph. Die Tubes mit ihrer wie von einer Wasserströmung leicht bewegten Gestalt durchdringen das orthogonale Gitter der Architektur – und auch hier lassen sich, die Vergleiche Marie Kakinumas ergänzend, verblüffende visuelle Parallelen zwischen Arbeiten Klees, etwa den *Bewegten Schwellen* (ABB. 29), und Ito's Annäherungsskizzen für Sendai (ABB. 30) feststellen⁶⁹: in beiden Fällen zeigt sich eine Kunst der beweglichen Grenzen, geht es um Schwellen und Über-



gänge, um Strukturen, deren Aggregatzustand sich fließend verändert.

Aus der Zeit des Entwurfes für Sendai stammt Ito's großer Selbstverständigungsses- say *Blurring Architecture*. Fließende Strukturen charakterisieren die (digitale) Gegenwart, und das erfordere andere Räume als die der

Abb. 29
Paul Klee
bewegte Schwellen, 1929,
236, Aquarell und
Bleistift auf Papier auf
Karton, 34 x 37 cm,
Standort unbekannt
©Zentrum Paul Klee,
Bildarchiv

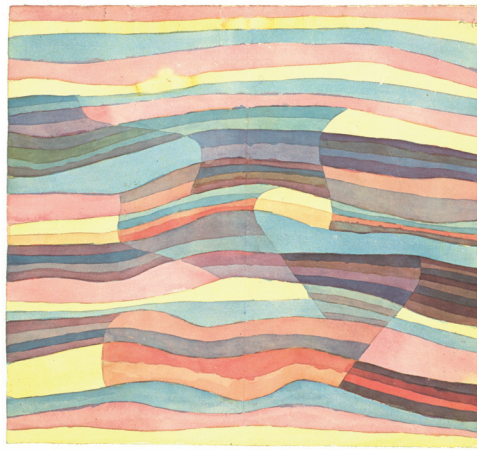


Abb. 30
Toyo Ito
*Konzeptskizze zur Sendai-
Mediathek [Ausschnitt]*,
1995
©Toyo Ito & Associates,
Architects, Tokyo



frühen Moderne, die noch nach den Gesetzen der euklidischen Geometrie gestaltet gewesen seien. Sein Ziel ist eine Weiterentwicklung – »Blurring Architecture« ist das gedankliche Bild einer Architektur, die weich ist, die noch keine feste Form angenommen hat.« Bauten sollen auf die Natur und die Elemente reagieren, sie sollen Grenzen haben, die »wie die menschliche Haut als Sensor« fungieren, sie sollen den Austausch von künstlicher und natürlicher Umwelt zulassen.⁷⁰ Bei der Ausbildung dieses architekto-

Räume eben auch sein sollen, so unterlegt er auf einer anderen Reflexionsebene das bildnerische Denken Klees seiner Vorstellung fließender Räume. Dieser spezielle Gebrauch aber verdeutlicht seinerseits noch einmal, wie auf immer wieder neue Weise anschlussfähig das Werk Klees ist. Von Ito aus betrachtet, ließe sich über ein Werk wie Klees membranhaftes *Vorhaben* mit seinen unaufhörlichen Übergängen vielleicht sagen, dass dies ein Sinnbild des wandlungsfähigen Körpers der Moderne selbst ist. (ABB. 31)

Abb. 31
Paul Klee
Vorhaben, 1938, 126, Kleisterfarbe
auf Papier auf Jute; originale
Rahmenleisten, 75,5 x 112,3 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv



nischen Konzepts entwickelte Ito ein eigenes kreatives Verfahren, das auch strukturelle Anregungen aus anderen Disziplinen integriert: wo er sich einerseits auf die Theorie des Nomaden von Gilles Deleuze bezieht, der beweglich und nicht festgelegt ist⁷¹, wie das

¹ Alle Zitate aus: Paul Klee, »Schöpferische Konfession« (1920), wieder in: Paul Klee, *Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Hg. Günther Regel, Leipzig 1991, S. 60–66.

² Kat. *Wissenschaften in Berlin*, 3 Bde., Hg. Tilmann Buddensieg u. A., Bd. 3, *Gedanken*, Berlin 1987, S. 52, vgl. 50.

- ³ Kurt Lewin, »Kriegslandschaft« (1917), wieder in: *Raumtheorie*, Hg. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt 2006, S. 129–149, hier 129f.
- ⁴ ebd., S. 130–134.
- ⁵ Klee, »Schöpferische Konfession«, a.a.O., Abschn. 4 u. 6.
- ⁶ D. Brett King/Michael Wertheimer, *Max Wertheimer and Gestalt Theory*, New Brunswick (NJ)/London 2005, S. 158.
- ⁷ Peter Joraschky, *Das Körperschema und das Körper selbst als Regulationsprinzipien der Körper-Umwelt-Interaktion*, München 1983, S. 320, vgl. Ann F. Neel, *Handbuch der psychologischen Theorien*, München 1974, S. 358ff (Kap. XXIV: »Lewins Feldtheorie«).
- ⁸ so Stephan Günzel, *Raumtheorie*, a.a.O., S. 126.
- ⁹ s. Donat de Chapeaurouge, *Paul Klee und der christliche Himmel*, Stuttgart 1990, S. 19.
- ¹⁰ Jeroen Leo Verschragen, *Die »stummen Führer« – Über die Wege im Landschaftsgarten*, Frankfurt 2000, S. 53ff.
- ¹¹ Klee, »Schöpferische Konfession«, a.a.O., S. 63.
- ¹² Heinz Brüggemann, *Modernität im Widerstreit*, Würzburg 2015, S. 32.
- ¹³ Rolf Bothe, *Paul Klee »Wasserpark im Herbst«*, Berlin 2002, S. 15ff.
- ¹⁴ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Hg. Max Hecker, Frankfurt 1980, Nr. 502.
- ¹⁵ Paul Klee, »Über die moderne Kunst« (1924), in: *Kunst-Lehre*, a.a.O., S. 83; »Paul Klee, VORTRAG Jena«, in: *Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 10, *Paul Klee in Jena 1924 - Der Vortrag*, Hg. Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl, Jena 1999, Faksimilierte Wiedergabe, S. 11–46, Transkription, S. 48–69, hier S. 65f. Vgl. Brüggemann, *Modernität im Widerstreit*, a.a.O., S. 30ff.
- ¹⁶ Felix Auerbach, *Die Physik im Kriege*, Jena 1915, S. 119.
- ¹⁷ ebd., S. 175.
- ¹⁸ Ich folge hier der Darstellung von Ulrich Müller, *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Mies van der Rohe*, Berlin 2004, S. 102ff, hier S.104.
- ¹⁹ ebd., S. 103
- ²⁰ s. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Cambridge/London 2013.
- ²¹ Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, a.a.O., S. 105, 115–117, 125.
- ²² vgl. Robert Kudielka, »Paul Klee«, in: *Kat. Raum – Orte der Kunst*, Hg. Matthias Flügge u. A., Berlin 2007, S. 220ff. Auch: Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge 1980, S. 284.
- ²³ Walter Scheiffele, Einl. zur engl. Ausgabe von Ebelings Schrift: *Space as Membrane*, London 2011, S. I. Zu Ebelings Position am Bauhaus s. *Kat. Bauhaus Utopien*, Hg. Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1988, S. 267ff.
- ²⁴ Siegfried Ebeling, *Der Raum als Membran*, Dessau 1926, S. 8, 11. Zur gegenwärtigen Ebeling-Rezeption s. Walter Scheiffele, *Das leichte Haus – Utopie und Realität der Membranarchitektur*, Leipzig 2015.
- ²⁵ vgl. zu *Vorhaben* auch Christian Geelhaar, *Paul Klee*, Köln 1974, S. 92f.
- ²⁶ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge 2000.
- ²⁷ Heinz Brüggemann, »Walter Benjamin und Sigfried Giedion oder die Wege der Modernität«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, H. 3/1996, S. 450.
- ²⁸ Laszlo Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (1929), Mainz 1968, S.197f, 200, 203, 222.
- ²⁹ ebd., S. 198.
- ³⁰ Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich*, Leipzig/Berlin 1928, S. 3.
- ³¹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1972ff, Bd. V, S. 1028.
- ³² so Heinz Brüggemann, »Walter Benjamin und Sigfried Giedion«, a.a.O., S. 450.
- ³³ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. IV, S. 309f.
- ³⁴ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek 1978, S. 631f.
- ³⁵ ebd., S. 688.
- ³⁶ Erich M. von Hornbostel, »Über optische Inversion«, in: *Psychologische Forschung*, Erster Band, Berlin 1922, S. 130ff, hier bes. S. 151ff. Zur Bedeutung Hornbostels für Musil: Renate von Heydebrand, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Münster 1966, S. 97ff; zur Bedeutung der Gestaltpsychologie für Musil: Marie-Louise Roth, *Robert Musil - Ethik und Ästhetik*, München 1972, S. 207ff.
- ³⁷ s. Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, Reinbek 1961, S. 115.
- ³⁸ ebd., S. 134. (Sehr ähnlich der *Dame Dämon* von 1935 auch *Hut, Dame und Tischchen* von 1932)
- ³⁹ nach Christian Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln 1972, S. 130. Vgl. Bernhard Marx, *Balancieren im Zwischen*, Würzburg 2007, S. 146ff.
- ⁴⁰ Siegbert Peetz, »Welt und Erde – Heidegger und Paul Klee«, in: *Heidegger-Studien*, Vol. 11, 1995, S. 167–187, hier bes. S. 174f, 182. Zu Peetz: Otto Pöggeler, *Bild und Technik, Heidegger, Klee und die moderne Kunst*, München 2002, S. 121f. Klees Text »Wege des Naturstudiums« (1923) in: *Kunst-Lehre*, a.a.O., S. 67–70.
- ⁴¹ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36), Stuttgart 1982, S. 27f, 37.
- ⁴² Pöggeler, *Bild und Technik*, a.a.O., S. 121
- ⁴³ Heidegger, *Kunstwerk*, a.a.O., S. 30.
- ⁴⁴ Heinrich Wiegand Petzet, *Auf einen Stern zugehen – Begegnungen mit Martin Heidegger*, Frankfurt 1983, S. 154–159.
- ⁴⁵ s. Pöggeler, *Bild und Technik*, a.a.O., S. 141
- ⁴⁶ Martin Heidegger, »Bauen Wohnen Denken«, in: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 143f.
- ⁴⁷ vgl. zu Klees Position allein: Giedion-Welcker, *Klee*, a.a.O., S. 70ff.
- ⁴⁸ Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechnaisierung* (1948), Frankfurt 1982, S. 125–139.

- ⁴⁹ Iris Bruderer-Oswald, *Das Neue Sehen. Carola Giedion-Welcker und die Sprache der Moderne*, Zürich 2008, S. 316.
- ⁵⁰ Giedion-Welcker, *Klee*, a.a.O., S. 73 u. Klee, *Kunst-Lehre*, a.a.O., S. 68.
- ⁵¹ s. dazu Rudolf Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1990, S. 120ff.
- ⁵² Giedion-Welcker, *Klee*, a.a.O., S. 70ff. – Ein Jahr übrigens vor Erscheinen ihres Klee-Buches hörte Carola Giedion-Welcker in Zürich Heideggers Vortrag »dichterisch wohnt der mensch« und äußerte sich in einem Briefentwurf sowohl verachtungsvoll über die politische Vita Heideggers in der NS-Zeit wie auch zu seiner zeitabgewandten Philosophie, s. Bruderer-Oswald, *Das Neue Sehen*, a.a.O., S. 259.
- ⁵³ Christian Thies, *Die Krise des Individuums*, Reinbek 1997, S. 47.
- ⁵⁴ Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, Frankfurt 1960, S. 102.
- ⁵⁵ Ausst.-Kat. *Paul Klee trifft Joseph Beuys*, Hg. Tilman Osterwold, Ostfildern-Ruit 2000.
- ⁵⁶ *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné*. Hg. Robert L. Herbert, Eleanor S. Apter, Elise K. Kenny, New Haven/ London 1984, S. 376, zit. in *Paul Klee in Jena 1924*, Hg. Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl, Jena 1999, S. 324.
- ⁵⁷ so z. B. in: Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, London/NewYork 2005, S. 40.
- ⁵⁸ Daniel W. Smith, »Deleuze's Theory of Sensation«, in: *Deleuze. A Critical Reader*, Hg. Paul Patton, Oxford 1996, S. 41.
- ⁵⁹ s. Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, London 2003, S. 114f.
- ⁶⁰ Manfred Clemenz, *Mythos Paul Klee*, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 337, vgl. 127.
- ⁶¹ Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, Hg. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart und Teufen 1988, Nr. 822. Vgl. Kiff Bamford, *Lyotard and the figural in Performance, Art and Writing*, London/New York 2012, S. 61.
- ⁶² s. Hans Christoph von Tavel, »Diversität in öffentlichen Kunstsammlungen«, in: *Diversität*, Hg. André Blum u. A., Würzburg 2016, S. 254.
- ⁶³ Masaaki Takahashi, *Japan – The New Mix*, Mulgrave 2007, S. 119; Raumkontinuum: Roman Hollenstein, »Die Bibliothek als Hügellandschaft«, in: *NZZ*, 18.2.2010.
- ⁶⁴ Toyo Ito, *Blurring Architecture*, Hg. U. Schneider/M. Feustel, Aachen 1999, S. 58.
- ⁶⁵ Toyo Ito, »The Garden of Microchips«, in: *ANY: Architecture New York*, No. 5, March/April 1994, S. 16f. Dazu noch *ANY: Architecture New York*, No. 7/8, September 1994. Weiter: Martin Pawley, »Architektur im Kampf gegen die neuen Medien«, in: *Kunstforum* 133, 1996, S. 215.
- ⁶⁶ so Marie Kakinuma, die reich belegt auf die Beziehung Klee-Ito aufmerksam machte: »Toyo Ito – zwei Naturformen« und »emerging grid«, in: Kat. *Paul Klee und der Ferne Osten*, Hg. Zentrum Paul Klee (Bern) u. Museum für ostasiatische Kunst (Köln), Zürich 2012, S. 128–135, hier 128.
- ⁶⁷ zit. n. ebd.
- ⁶⁸ s. auch Luigi Prestinenza Puglisi, *Hyper Architecture – Spaces in the Electronic Age*, Basel 1999, S. 23; vgl. *Arch+* 148/1999, S. 36ff: »Mediathek in Sendai«.
- ⁶⁹ s. Marie Kakinuma, Toyo Ito, a.a.O., S. 132f. Zu Klees Arbeit *Bewegte Schwellen* vgl. Christian Geelhaar, *Paul Klee und Bauhaus*, a.a.O., S. 89ff, hinsichtlich weiterer Parallelen zwischen einigen der von Geelhaar als »Strukturalrhythmen« bezeichneten Arbeiten Klees und Ito's Annäherungsskizzen und Modellen für Sendai. Auch: Ron Witte, *Toyo Ito – Sendai Mediatheque*, München 2002, S. 70.
- ⁷⁰ Toyo Ito, *Blurring Architecture*, a.a.O., S. 58, vgl. 55.
- ⁷¹ s. Gilles Deleuze/Félix Guattari: »Abhandlung über Nomadologie«, in: *Tausend Plateaus*, Berlin 2003, S. 481–584.