

PAUL KLEES ZWITSCHER-MASCHINE UND DIE ZEICHEN – ÜBER TRADITIONELLE UND MODERNE BEDEUTUNGSTHEORIE NACH GILLES DELEUZE

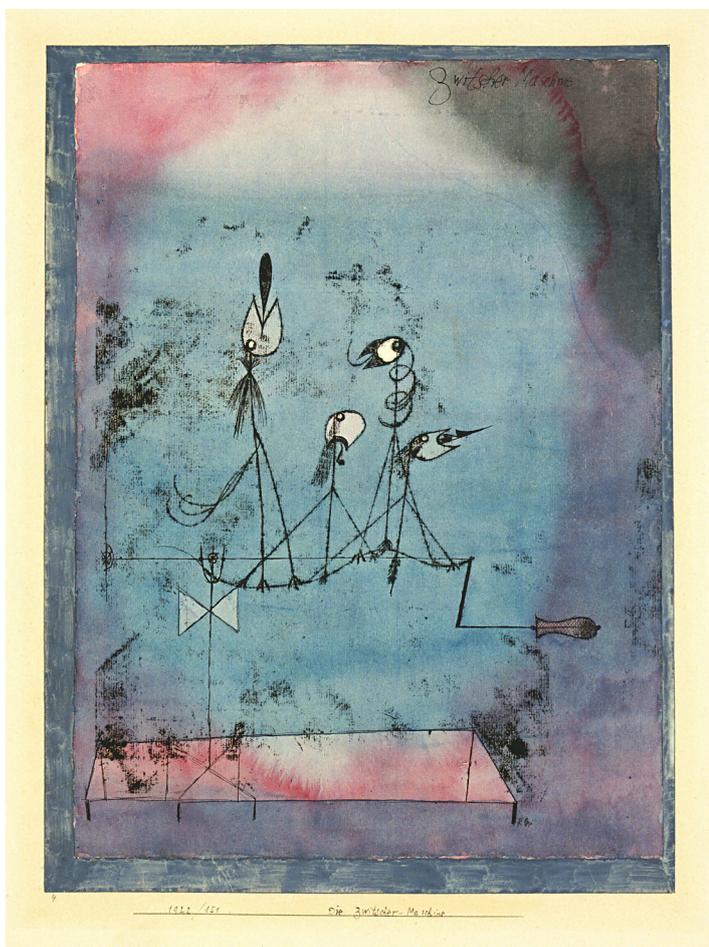
RUDOLF ALTRICHTER

SUMMARY

Paul Klees Projekt einer »Konstruktion des Geheimnisses« beabsichtigte nicht allein einen klaren Bruch mit einer mimetischen Kunstauffassung der neuzeitlichen Malerei und ihrem illusionistischen Potential und Spiegelungs-Charakter, sondern begründete zugleich damit eine neuartige Auffassung in der Behandlung des künstlerischen Materials – des Zeichens diesseits einer traditionellen Bedeutungstheorie. Gilles Deleuze

hatte in mehreren Ansätzen, insbesondere in seinem Aufsatz über Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* sowie zusammen mit seinem Kollegen in Vincennes, Félix Guattari, anhand von Klees *Zwitscher-Maschine* die materialistischen Implikationen dieser Auffassung darzulegen versucht und implizit gezeigt, was eine moderne Bedeutungstheorie von einer traditionellen trennt (ABB. 1).

Abb.1
Paul Klee, *Die Zwitscher-Maschine*, 1922,
151, Ölpaüse und Aquarell auf Papier auf
Karton, 41,3 x 30,5 cm, The Museum of
Modern Art, New York, Purchase
DIGITAL IMAGE © 2023, The Museum of
Modern Art/Scala, Florence



TRADITIONELLE UND MODERNE BEDEUTUNGSTHEORIE

Eine Spiegelung ist an sich flüchtig, rein rezeptiv: ein Schein, der den Widerschein eines Vorganges darstellt und uns vielleicht das Abbild eines Gegenstandes vermittelt. Sie wird manifest und zu einem *Bild* aber erst dann, wenn dieser Vorgang abgeschlossen ist. Solange das nicht zutrifft, bleibt sie inhaltlich leer, und hinzu kommt, dass das menschliche Denken der Sprache bedarf, um die Bewegung des Denkens, welche als Wahrnehmung beginnt und unser Erinnerungsvermögen durchquert, in der gegenständlichen Welt zu verankern und sich selbst objektivieren zu können. Erst die Sprache erlaubt es dem Menschen, seine Einbildung in Form von Inversionen zu einem komplexen (realistischen) Denken zu entwickeln und die aktiven Spiegelungen des Denkens zu einer *Welt* voller »Bedeutungen« abzuschließen. Wir haben strukturierte

Bilder im Kopf, bevor wir mit Hilfe der Mathematik wissenschaftliche Darstellungen erschaffen, die dazu dienen, unser Bild von der Welt zu erweitern durch ein modellhaftes Verständnis von Vorgängen, welche sich unserer subjektiven Wahrnehmung entziehen. Gleichungen sind dazu da, Verhältnisse im Hinblick auf deren Komponenten und ihre möglichen Variationen numerisch sowie durch sprachliche Zeichen zu bestimmen. Auf diese Weise lassen sich z. B. elektrische und magnetische Effekte darstellen. Dabei ist eine Gleichung kein Gleichnis – ihre Zeichen sind austauschbar und das Denken findet darin automatisch statt. Was wir mathematisch erfassen, ist eine Signifikation des Möglichen, von der Kant meinte, dass ihr Gegenstand ein »Ding an sich« sei. Beim Gleichnis und in der Realität der Spiegelungen ist das genau umgekehrt: Hier geht das Denken dem Sinn nicht voraus, sondern das, was wir mit den Sinnen gegenständlich wahrnehmen, muss »gedeutet« und als eine *Idee* sprachlich umrissen werden, wodurch die Realität der Dinge übersetzt wird in die des Denkens.

Einer traditionellen Bedeutungstheorie zufolge ist Sprache das Mittel, das dazu dient, Bilder in unseren Köpfen (die wir mit Gegenständen deshalb identifizieren können, weil wir das Vermögen besitzen, sie als Eindrücke abzubilden und in der Vorstellung wiederzugeben) zu bezeichnen. Was sich in der Realität faktiv oder tatsächlich abspielt, lässt sich *benennen* und in sprachliche *Koordinaten* fassen, wobei das Denotierte sich in dem Designierten nicht erschöpft und als Differenz zwischen den Dingen und sprachlich fixierten Unterscheidungen des Denkens anhand von Erinnerungen in der Vorstellung konstruktiv erschlossen werden muss. Ein Gedanke ist dann »erfüllt« und als *Idee* fassbar, wenn sich der Gegenstand in allen möglichen Perspektiven in seiner Ganzheit darstellt. Was die Sprache auf-

trennt in Sachen und ihre Eigenschaften, erscheint so in der Vorstellung plastisch vereint. Deren Hinsichten verbinden sich in bildlicher Form mit unseren Sinnen, während die Sprache dafür sorgt, dass sich die uns vorschwebenden Bezugnahmen als *sinngemäß* unterscheiden lassen. Nichts anderes als die vom Denken festgestellten Sachen dieser »realisierten« Bezüge (Intentionen) *sind* die Bedeutungen. Sie lassen sich manchmal vom Denken in Bestandteile auflösen und neu zusammensetzen, sind aber an sich weder Produkt des Urteilens, noch handelt es sich dabei um sprachliche Effekte im Sinne von Faktoren einfachster Qualitäten. Vielmehr »steht« jede Bedeutung für mehr oder minder hintergründige zu *interpretierende* Ereignisse, die sich zu Sachen mit gewissen Kennzeichen ausformen. So gibt es einerseits die Gegenstände, die im Netz des Denkens hängen bleiben, und andererseits Markierungen, entlang derer wir auf benennbare gegenständliche Grenzen stoßen, so dass sich Vorgänge, deren Erzeugnisse als Substanzen und besondere sowie allgemeine Attribute sprachlich umreißen und komplex spiegeln lassen.

Eine moderne Bedeutungstheorie, wie sie unter anderem Deleuze/Guattari in *Mille plateaux* vorgetragen hatten, würde sicher nicht bestreiten, dass es »Koordinaten« gibt, von denen ich sagte, dass sie so gestrickt sein müssen, dass durch sie hindurch ein Gegenstand sichtbar und Eindrücke vorstellbar werden. Aber da es für Deleuze/Guattari Bedeutungen nur soweit gibt, als Gegenstände sich zu *Zeichen* materialisieren, sind besagte Koordinaten immer nur Merkmale einer sich ständig verändernden Wirklichkeit – ganz gleich, ob es sich dabei um das Chaos der Quantenwelt, um biologische Mechanismen oder kulturelle Erzeugnisse handelt. Was bedeutet, dass es – es sei denn, es handelt sich um Funktionen des Denkens – weder Substanzen noch Ereignisse gibt, die daran gemessen werden wollen, dass

sie stattgefunden haben und eine bleibende Bedeutung in sich tragen oder eine solche für sich beanspruchen. Was sich nicht *darstellt*, um einzustimmen in das »Geschrei des Seins«¹, ist bedeutungslos, woraus folgt, dass nur Zeichen Bedeutungen sein können und alles, was in der Tendenz, Latenz und Utopie (Ernst Bloch) einer Darstellung enthalten sein kann, als eine reine Psychophysik der Zeichen fungiert, die sich in »Intensitäten« ausdrückt. Was sich quer durch die Koordinaten des Lebens als *Identität* behauptet, erscheint als »Trugbild«, während die Formen und Differentiale des Realen eher fluide Bilder ergeben, welche gegenständlich nicht von Dauer sind und als – sich spiegelnde – Oberflächen immer nur auf anderes als sich selbst verweisen. Entziffern lässt sich dieser Sachverhalt anhand des Umstands, dass die sichtbaren Zeichen (Bilder) sich durch unsichtbare Zeichen (Laute) artikulieren, die das Symbolische in eine Schwebelage versetzen und dann beim Vogelsang² aus Wiederholungen und Zwischentönen bestehen, die als individuelle Zeichenfolge ebenso variationsreich ist wie typisch geformt.

Die Ideen-orientierte Sichtweise einer traditionellen Bedeutungstheorie suggeriert, wie Ludwig Wittgenstein das in seinen *Philosophischen Untersuchungen* kritisiert hatte, dass es im Denken so etwas wie einen »Vorrang des Objekts« (Theodor W. Adorno) geben würde, was schon mit der modernen sprachwissenschaftlichen Sichtweise nicht vereinbar ist, wonach – durchaus mit Wittgenstein – Laut-Bilder mit sprachlichen Zeichen gleichzusetzen sind als »Symbole«, die wie die grafischen Bildchen auf Briefmarken eine Botschaft taxieren, an welche sie geklebt wurden unabhängig davon, was drin steht (die »Symbole«, von denen Wittgenstein spricht, unterscheiden sich indessen linguistisch von faktischen Symbolen als »motivierte Zeichen« dadurch, dass sie sogenannten absolut arbiträr sind der Realität gegenüber, die sie bezeichnen).³ Zu dieser Kritik passt sehr gut, dass für den Sprachanalytiker Wittgenstein die Bilder für das Denken so wenig »repräsentativ« sind wie die Gegenstände selbst, zumal er logische Umwege der Rede, wie sie die Philosophen seit Sokrates praktizierten bis hin zu Deleuze (der ein sokratischer Lehrer war, der mit den Wittgensteinianern, »des assassins de la philosophie«, nichts zu tun haben wollte)⁴ als Ärgernis für die Logik empfand. Allerdings fragt es sich, woher die Bedeutungen kommen, wenn sie weder aus der Einbildung stammen noch (lautlich) geformt werden müssen. Seine These, dass der Sprachgebrauch sie *festlegt*, sagt nur, dass es sie *gibt*, und klar wird vielleicht noch, dass derselbe verwirren kann, wenn das Wissen um die logischen Schemata fehlt, die eine korrekte Bezeichnung ermöglichen. Aber, wie kommt es denn, dass wir Bedeutungen – was immer wir uns vorstellen mögen: von der atomaren Strahlung über die chemischen Substanzen bis hin zu den Organismen und dem Treiben der Menschen selbst – in unseren Köpfen festhalten, neu übersetzen und interpretieren?

Wenn wir das Symbolische nicht mit Jean Baudrillard⁵ auf einen Tausch reduzieren, weil die Bilder wie Zeichen kommuniziert werden, so ist die Antwort auf die gestellte Frage klar, sie lautet, dass jede Spiegelung, die einen Eindruck schafft, der vom Denken bearbeitet werden und *vorgestellt* werden kann und deren Inhalt sich gleichsam inwändig sprachlich durchqueren und von Termini begrenzen lässt, aus einem zwischenmenschlichen Austausch hervorgehen und in einer äusserlichen Spiegelung, welche eine Sache als wesenhaften Kern dialogisch feststellt, sich erhärten muss, durch die das Denken sich beispielhaft seiner selbst durchsichtig werden kann im Hinblick auf seine Ursachen. So ist der Umstand, dass Zeichen sich austauschen lassen, das eine, aber »funktionieren« wird

die Kommunikation auch nur, weil sie in Vorstellungen (Ideen) ankern kann, die Menschen miteinander teilen. Dieses, was inhaltlich geteilt wird, ist das *Symbolische*, und dieses erhält sich nicht wie von selbst durch einen »kategorischen Imperativ«, sondern durch soziale Forderungen und Imperative, die in den sozialen und sittlichen Modalitäten der Sprache begründet sind. (Immanuel Kant, der Bedeutungen aus Prinzipien der Zusammensetzung erklärt, blendet die symbolische Einheit von Ereignis und Denken aus und die Wahrnehmung zerfällt bei ihm zu »Daten«.) Nein, die Inhalte des Denkens existieren, weil Menschen sie mit ergänzenden Perspektiven spiegeln und Absichten teilen – je nachdem, wie sie sich gegen einander verhalten und miteinander verbunden sind, was sich durch entsprechende Modalitäten formulieren lässt und entweder mit verwandtschaftlichen Beziehungen⁶ als schieren Abhängigkeiten (mit einem Dürfen), mit dem *Gesetz*, das für alle gilt (Sollen), zu tun hat, oder durch Freundschaft und Liebe (als Mögen), mit Sympathie, Ergänzung und Opfer, und gemeinen Pflichten (Wollen) begründet wird.⁷

DIE RATIONALITÄT DER KUNST IM LICHT VON PAUL KLEE

Die Affinität der Moderne zu afrikanischen und ozeanischen Bildwerken ist bekannt, und von Autoren wie Carl Einstein propagiert worden.⁸ Nicht erst für die Kubisten war das »Ideen« darstellende Kunstwerk, das sichtbare Wirklichkeit wie durch ein Fenster hindurch gleichsam durch eine Negation der Zeichen, die der Künstler zu diesem Zweck geschaffen hatte, empirisch spiegeln musste, der Skandal, den es entweder durch eine Übertreibung der Formen und Farben zu vertuschen oder den es ganz zu beseitigen galt, seit die Künstler den Anspruch verfochten, nicht nur zu illustrieren oder zu »schmücken«, sondern zu gestalten. Abgelehnt werden »Ideen«,

die interpretiert werden müssen, so sie eine Absicht spiegeln, die durch Handlungen realisiert und durch Dinge veranschaulicht wird (wie die Gleichnisse im Neuen Testament). Traditionell aufgefasst »besteht« ein Bild aus Schein und es kann etwas oder jemanden darstellen – eine Bedeutung haben – nur dann, wenn es auch ein Urbild gibt, welches das Abbild erzeugt. Die Dinge haben mithin ein »Wesen«, das sich in dem Bild, das wir uns von ihm machen, durchaus nicht erschöpft. Wir können zwar die Gegenstände mit Anschauungen identifizieren, aber das besagt nicht, dass die Bedeutungen sich auf sie oder auf die Zeichen reduzieren lassen, die wir benutzen, um uns von den Dingen ein Bild zu machen. Kurz: Die Zeichen repräsentieren Dinge, aber die Dinge deuten noch auf etwas anderes⁹ hin als auf die sichtbare Wirklichkeit, und das ist die schöpferische Ursache in allen Dingen, die wir bezeichnen. Die Theorie des Bildes ist daher eine metaphysische. Sie hat ihr Vorbild in der »Ikone«, die in der Person eines Heiligen mit Attributen ein Gesicht darstellt (wie das der griechische Ausdruck *prósopon* nahe legt)¹⁰, welches *den Betrachter anblickt*, wobei die eigentliche materielle Bedeutung des Bildes eine intelligible Ursache in dem Gegenüber hat.

Um diesen Sachverhalt besser zu verstehen, betrachte man ein barockes Stillleben: zum Beispiel ein »Waldstück« von Abraham Mignon aus dem 17. Jahrhundert.¹¹ In diesen Gemälden sind meist verschiedene Früchte in unterschiedlichen Phasen ihres Werdens und Vergehens nebeneinander gestellt, die als solche die Vergänglichkeit und Eitelkeit (*vanitas*) des Lebens manifestieren. Dies ist ihre allegorische Bedeutung, deren Sinn sich als Ordnung einer »Schöpfung« zu erkennen gibt, die den dargestellten Pflanzen und beigegebenen Tieren gewisse theologische Bedeutungen zuordnet. Der Distelfink z. B. muss als ein Symbol der Auferstehung ge-

deutet werden, und dieses vor einem schwarzen Bild-Hintergrund, aus dem das gemalte, als Gabe in einen Korb gesetzte Arrangement des Lebens geradezu herausquillt und so gegen den Tod kontrastiert, der unter anderem beispielsweise durch auf dem Rücken liegende – als langlebig geltende – Reptilien bezeichnet wird. Die Allegorie besagt, was alle barocken Kunstwerke aussagen: dass die Schöpfung nur Vergängliches hervorbringt, und aber auch Hoffnung besteht, die Natur müsste sich erneuern. Die Herkunft der Spiegelung aus dem Gleichnis der Evangelien bleibt trotz des Rätsels, als das hier die Bilder als gegeneinander kontrastierende Zeichen zu lesen sind, gewahrt: Wahrnehmend suchen wir in den Gegenständen den Zusammenhang, in dem das Denken die Absicht entdecken kann, die es uns erlaubt im Chaos der zufälligen Dinge dennoch jenen ›höheren‹ Sinn aufzudecken, den das poetische Arrangement manifestiert. Noch dienen also die Zeichen dazu, Vorstellbares darzustellen: Dinge, die mit der Abbildung des vergänglichen Objekts nicht identisch sind und mit ihren Erscheinungen eine *erhabene* Bedeutung geltend machen. Was sich zwischenmenschlich als zu begründende Spiegelung einer Idee artikuliert, ist aber schon in die Natur hinein verlegt.

Spätestens anhand der Bilder von Paul Klee, der die »moderne Revolution der Kunst« dadurch vollendete, dass er den abbildenden Charakter der neuzeitlichen Malerei tatsächlich hinter sich liess und durch eine »Konstruktion des Geheimnisses« ersetzte, wie er das Projekt nannte,¹² ist zu sehen, dass das barocke Stilleben (obwohl als schmückendes Arrangement konzipiert) im Ansatz modern ist. Mag seine empirische Spiegelung noch das Gegenteil von dem bezwecken, was ein Kunstwerk im Sinne Klees zu sein beansprucht: nämlich eine Art Offenbarung in eigener Sache. Und das ist nicht nur für Klee, sondern für die ganze Malerei der

Moderne typisch, insofern sie die Spiegelungen des wahrnehmenden Denkens aus dem zwischenmenschlichen Bereich entfernt und in eine materielle Dimension übersetzt, wo sie als *Signale* sich Zeichenförmig zu disparaten Elementen ordnen, die einander widerstreiten. Erst bei Klee werden die Bedeutungen des Bildes vollends in Zeichen und als Folge davon in ein zu entzifferndes *Rätsel* umgesetzt, das uns deswegen mit unseren Sinnen ›magisch‹ anzieht, weil die Werke des Künstlers aus materiellen Schichten Zeichen hervorgehen lassen, die uns sinnlich affizieren, angeleitet von Titeln für die Werke, die sie kommentieren. Die »Botschaft« lautet, wie die Postmodernen sagen werden, dass Zeichen sich auf Zeichen beziehen und somit ihre Bedeutung *zwischen* den Zeichen liegt¹³, wie ja schon auch der kleeische Topos lautet. Was Klee zeigt, sind Räume der Vorstellung, die Zeichen beinhalten oder aus Zeichen bestehen, die sich nur schwer »erinnern« lassen, weil sie durch und durch »innerlich« konstruiert sind. Sagen wir also, dass das, was Klee sich ›vorstellt‹, dynamische mit Vektoren strukturierte Kunst-Räume sind, die sich ihre eigenen räumlichen Koordinaten schaffen; so wird analog zum Kino von Eisenstein auch bei Klee die poetische Idee durch *Montage* sichtbar.¹⁴

Die geläufige Kritik an der vormodernen europäischen Kunst ist bis heute, dass deren Wahrnehmung – als Spiegelung des Denkens begriffen – eine Ansammlung von Bildern war zu dem Zweck, Realität lediglich zu speichern, statt sie in ihrer *Virtualität* zu erfahren, und als geradezu mittelalterlich musste man es als moderner Mensch empfinden, aufgrund der Fähigkeit des menschlichen Denkens, Dinge im Geist aufzubewahren, auf eine substanzielle Unzerstörbarkeit der Sache zu schliessen. Aus der Sicht der modernen Physik ähnelte das Reale eher den Darstellungen einer modernen Kunst als den Nachahmungen der Künste davor.¹⁵

Und aus künstlerischer Sicht wollte man vielleicht schon aus Gründen der Eitelkeit lieber auf »Ideen« und Gegenstände verzichten, als Bildern, die man als Zeichen wahrnahm oder die man mit den eigenen Händen zu Zeichen formte, die sichtbare oder unsichtbare *Materie* abzusprechen. In dieser Rücksicht traf zu, was auch der Klee-Bewunderer Martin Heidegger als seine philosophische Herausforderung empfand: das Denken denkend, das Sehen sehend, die Dinge »dingend« aufzufassen und in ihrem je eigenen Ereignischarakter darzustellen.¹⁶ Freilich ging hier Heidegger seine eigenen Wege, wie seine *Schwarzen Hefte* dokumentieren: Die konstitutiv-konstruktive Seite der Zeichenkunst von Klee blieb ihm fremd, und die sinnliche Materialität der Bilder gerann bei ihm zu einer Art existenziellen Mythos.¹⁷ In den Aufzeichnungen der Dreissigerjahre verläuft der Denk-»Weg« Heideggers von der Frage, wie das »Sein« ins »Dasein« und das »Dasein« ins »Sein« kommt, über die Entdeckung des *Ereignisses* und der *Technik* zum »Seyn« – einem etymologischen Mix aus evangelischem Heil und Sein – und zur Zeit des Krieges von Nietzsche zu (»Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch«) Hölderlin,

dem Heidegger das Motiv einer *Verdichtung* des Seins entnimmt.

Am Ende landet Heidegger beim *Denken* und beim »Bedenken« des Seienden als dem Sein, von dem man nicht mehr genau weiss, ob es sich offenbart oder verbirgt, weil die Technik es verstellt.¹⁸ Das scheint mir bei Klee genau umgekehrt zu sein, wollte er doch beweisen, dass »Kunst« die Wirklichkeit einer dynamisch konstituierten Natur darzustellen vermag, insbesondere dann, wenn sie sich auf der Basis sowie durch signifikative Merkmale verräumlicht. Die religiöse Dimension ist Klee hierbei nicht fremd, wie insbesondere seine Engel-Zeichnungen¹⁹ zeigen, und darauf weisen auch Bildwerke hin, die aufgebaut sind wie Mosaiken als antike Vorformen der gotischen Glasmalerei und wie diese das Licht in einer durchsichtig gestalteten Materie sich reflektieren lassen, damit ein Objekt sich abzeichnen kann (ABB. 2). Die Durchsichtigkeit, welche für die geformten Glas-Bilder der Kathedrale typisch war als physische Darstellung der unsichtbaren Ursache des Lichtes zur Erhellung von Motiven,²⁰ ist ein Charakteristikum von Klees Bildern.²¹ Wogegen sich Klee auflehnt, ist nicht Transparenz, sondern deren Illusion, die sich in einer undurchsichtigen Farbgebung verwirklicht. Ja, Klee verlangt, dass die *Werke* transparent sind und Zeichen zur Darstellung bringen (ABB. 3), bedingt durch die Malweise des Aquarells sowie in Gemälden, die mittels Linien durch Farbe einen Raum konstruieren, wie etwa in der Ölpause *Zimmerperspektive mit Einwohnern*, 1921, 24, wo die Zentralperspektive durch einen »wandernden Augenpunkt« ersetzt ist, der den Eindruck eines »subjektiven« Standpunkts der Betrachtung vermeiden möchte (ABB. 4). Was Klee in dieser Phase seines Schaffens darstellt, ist also durchaus stets äussere *Wirklichkeit*, allein dass darin »Transzendenz« auf abstrakte Symbole reduziert ist, die kulturelle Gegenstände zeigen, und empirische

Abb. 2
Paul Klee, *Ad Parnassum*, 1932, 274,
Ölfarbe und Kaseinfarbe auf Leinwand;
originaler Rahmen, 100 x 126 cm,
Kunstmuseum Bern, Dauerleihgabe des
Vereins der Freunde des Kunstmuseums
Bern
© Kunstmuseum Bern





Abb. 3
Paul Klee, *Disput*, 1929, 232, Ölfarbe auf Leinwand; originale Rahmenleisten, 67 x 67 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

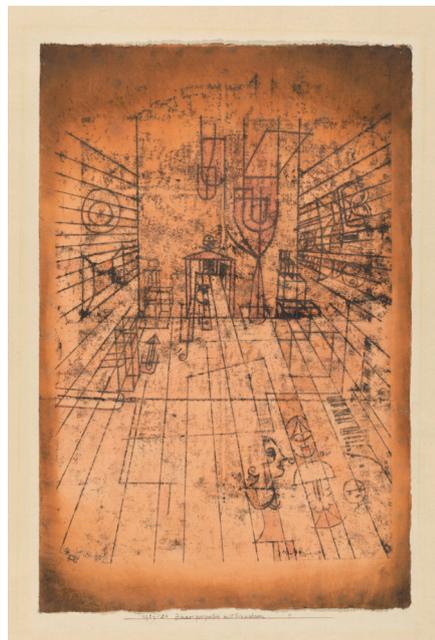


Abb. 4
Paul Klee, *Zimmerperspective mit Einwohnern*, 1921, 24, Ölpauste und Aquarell auf Papier auf Karton, 48,5 x 31,7 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

räumliche Koordinaten lediglich angedeutet werden.

DELEUZE/GUATTARI UND DIE ZWISCHER-MASCHINE

Mit Carl Einstein und anderen Theoretikern des Kubismus, die sich von der Ethnologie (in der Kunst) hatten inspirieren lassen, kann man sich tatsächlich die Frage stellen, ob nicht die rationale Begründung, empirische Ausformung und aber auch künstlerische Zuspitzung der neuzeitlichen Kunst ein europäischer

Sonderfall in der Geschichte der »Kulturen« darstellt. Im Kubismus wurde die Überwindung der empirischen Spiegelung, welche durch den sogenannten Impressionismus als Auflösung/Analyse des bildlichen Eindrucks in materielle Lichtreflexe eingeleitet wurde, so weiter entwickelt, dass man sich zwar der nicht-rationalen Dimension, der schaffenden künstlerischen Darstellung durch Verselbständigung von Formen und Farbe (die kubistisch dazu tendierte, ein toter Spiegel zu sein) bewusst wurde, aber man konnte sich auch darüber wundern, was ein Bild, das malerisch durch »schiefe« Perspektiven auffiel, die wie Projektionen einer Plastik in die Fläche wahrgenommen werden müssen,²² als »Bild« eigentlich noch auszeichnete.

Und wir verstehen ja unter einem Bild bis heute immer noch den Ausdruck einer materiellen Sache, die man sich »vorstellen« kann, weil sie sich als eine Erscheinung versteht, die sich nicht von selber kommentiert (»no comment«)²³. Dabei ist es gerade dieser *Mangel an Kommentar, der nicht schon eine Interpretation ist*, der das Bild im modernen Verständnis einer entkontextualisierten Welt, in welcher alles auf alles und damit zuletzt nur auf sich selbst verweist, zu einem Zeichen ohne festen symbolischen Gegenwert macht und auf seine kommunikative Funktion reduziert. So gesehen ist es naheliegend, sich in der Frage, was das Bild über das *Werk* hinaus bedeuten könnte, auf eine Unbestimmtheit festzulegen, die sich allenfalls durch einen Titel erläutert, wie das bei Klee der Fall ist. Nicht Übereinstimmung mit einem objektiven Resultat, sondern die »Lehre« des Künstlers ist hier entscheidend.²⁴

Eine Erläuterung der *Zwischer-Maschine* (ABB. 1) möchte daher weniger »Interpretation« als eine Anleitung dafür sein, ein Phänomen zu entziffern, welches sich zeichenhaft inszeniert. Genau das sollten

wir berücksichtigen, wenn wir die ›Interpretationen‹ von Deleuze/Guattari angemessen erläutern wollen in *Mille plateaux*, wo die beiden Autoren anhand von Klees *Zwitscher-Maschine* ihre Ontologie illustrieren. Eine Interpretation ist z. B. die Idee, dass es sich bei dem auf dem Bild dargestellten Figuren um sogenannte Prachtfinken handeln könnte,²⁵ die sich dadurch auszeichnen, dass sie »zwitschernd« kommunizieren und als bewegliches Kollektiv durch die Gegend streifen, sich vereinzeln und versammeln, um sich zwitschernd um die eigene Achse zu drehen auf dem Zweig des Kollektiv-Baumes, auf dem sie gerade sitzen. Aber es ist auch klar, dass Deleuze/Guattari sich dieser Interpretation nur bedienen, um eine Beschreibung von umfassender Allgemeinheit zu liefern, die Vorgänge darstellt, die sich von einer unscheinbaren Lebensform bis hin zu kosmischen Ereignissen assoziieren lassen. Ihre Beschreibung entspricht drei Schichten von Zeichen, die Klee ins Bild setzte: einer irdischen, welche die ›Maschine‹ umfasst und auf einen angedeuteten flächigen Sockel gestellt ist; die zweite Schicht ist ein Hinter- und Mittelgrund, der durch ein ätherisches Blau einen himmlischen Raum bezeichnet, wo deren Mechanismus sich abspielt; die dritte Schicht besteht aus dem durch lineare Verstrebungen angezeigten Mechanismus selbst mit den auf ihre Bewegungszeichen (Schnäbel und Bäuche) reduzierten Singvögeln²⁶, der von einer angedeuteten Kurbel betrieben wird. Vermittelt werden unsichtbar assoziierte Zeichen der Verlautbarung und der Bewegung durch sichtbare Formen, die sich als Zeichen zu einem zusammengesetzten Bild fügen, das aus formalen Verbindungen besteht: aus Formen durch Farbe hindurch.

Es klingt eigenartig, aber die offensichtlich aus einem Grau heraus entwickelte Farbe der Mitte (das Blau), die gegen eine Farbabstufung (von Rot zu Braun) am Rand des Bildes kontrastiert, bildet

den Kontext für die gezeichneten Linien und die durch sie zu Gestalten geformten sichtbar verbundenen Zeichen, die als solche wieder Zeichen für Assoziationen sind, die einen Mechanismus vergleichbar dem Sprechen bezeichnen. Wirklichkeit wird hier demnach dargestellt, als würde sie funktionieren wie ein beliebiger Sprech-Mechanismus, der eine Vielzahl von Stimmen aus sich heraussetzt. Deleuze/Guattari beschreiben diesen Mechanismus als »Ritornell«,²⁷ das eine Wiederholung in der Bewegung manifestiert, wie sie für die (manieristische) Musik des späten Barock – etwa Violinkonzerte eines Vivaldi – ebenso typisch ist wie für Dante, der mittels sogenannter Terzinen²⁸ das Gedicht seiner »Komödie« verfasst hat, welches den ganzen Erdkreis bis hin in die kosmischen Sphären ins Jenseits durchschreitet und sprachlich ebenso volkstümlich wie artifiziell daherkommt. Bei Deleuze und Guattari ist es der Laufschrift eines Kindes, mit dem sie das Thema einführen, das – um nicht Angst zu bekommen (z. B. auf seinem Heimweg durch den Wald, wie das im Märchen beschrieben wird) – zu einem »Rhythmus« findet, indem es seine Schritte aneinanderfügt zu einer hinsichtlich der Geschwindigkeit seines Laufs harmonischen und immer wieder von neuem taktgebenden Bewegung, die sowohl Ausdruck seiner eigenen Lebendigkeit ist, wie auch Ausdruck der Umgebung, welche es durchschreitet und durch die es den Pfad findet.²⁹ Deleuze/Guattari charakterisieren in *Mille plateaux* diesen Vorgang – einer durch Zeichen erkennbaren Darstellung – im Hinblick auf das sich (sozial) konstituierende Sein als einen Vorgang der *Territorialisierung*, der *Deterritorialisierung* oder der *Reterritorialisierung* und »Codierung«.³⁰

Gezeigt wird die Verbindung einer kommunikativen Funktion mit einer materiellen Dimension der Bedeutung, was offensichtlich schon Zeichen genug ist, um einen lebendigen Mechanismus darzustellen.

len. Erfahren wird das von den Laut- und Bewegungsmaschinen, die angedeutet sind. Vielleicht sensomotorisch quasi aus Freude an der eigenen Veränderung in der materiellen Umgebung, die sich aus Substanzen *zusammensetzt* – mit »Membranen« und Grenzen als Zwischenräumen, wo die sichtbaren und unsichtbaren Bewegungen oszillieren. Das wird nicht ganz klar. Auf jeden Fall aber handelt es sich um einen Zustand »ständiger Transcodierung oder Transduktion, bei welchem ein bestimmtes Milieu einem anderen als Grundlage dient oder umgekehrt aus einem anderen hervor geht, sich im anderen auflöst oder sich konstituiert«³¹, und damit um eine Inszenierung der Materie, die sich aus dem Zusammenwirken verschiedener Kräfte und entsprechender Energieumlagerungen mittels Formen artikuliert. Dieser letzte Punkt, dass etwas *artikuliert* wird, ist für die (post)moderne Ontologie sogar entscheidend, da das, was sichtbar wird und sich unsichtbar konstituiert und neu erfindet, nur sichtbar werden kann, wenn es sich dabei um einen kommunikativen Akt handelt. Nur eines gibt es in dem anhand von Klees *Zwitscher-Maschine* sich lautlich und formal auszeichnenden Kosmos nicht: eine Übereinstimmung der Koordinaten, in denen das Ganze in den unterschiedlichen Schichten des Seins vor sich geht. Anders, als etwa in einem modernen Gedicht wie dem eines Rafael Alberti, das sich ebenfalls als eine Art »Ritornell« darstellt, der *Aufforderung*: »Im Erlenschatten Liebste, im Erlenschatten nicht. Dort bei der Pappel, ja, dem Weiß und Grün der Pappel. Weißes Blatt, du, grünes Blatt, ich.«³² Prosaisch ausgedrückt: Die Anrede des Dichters gilt einer Frau und beschreibt den Ort, wo sie sich lieben können (**ABB. 5**).

Die Koordinaten, die hier zusammenstimmen, sind insofern von *symbolischer* Natur, als auf eine körperliche Vereinigung – die Zusammenfügung von zwei Hälften (von Mann und Frau) zu einer

Ganzheit – angespielt wird, in der sich die Geschlechter spiegeln können, und zwar sowohl in ihrer Substanz – den zwei Seiten des Pappelblatts – wie hinsichtlich der Vereinigung selbst. Das Ganze findet in einer südlichen Landschaft statt an einem Ort, wo sich das Geschehen ebenso verbirgt, wie er als ›lauschig‹ beschrieben werden kann: geeignet für eine Romanze. Zwischenmenschliche Koordinaten und landschaftliche stimmen hierbei *überein* mit einer dichterischen Form, die romantisch ist. Und der Vorschlag des Dichters ist sogar ›realistisch‹, denn die Szene berücksichtigt die Eigenschaften der Botanik – Pappeln, nicht Erlen –, die dafür geeignet ist, dass die Vereinigung stattfindet, wozu gehört, dass es gewisse Zeichen gibt, die den Vorgang selbst ankündigen. Die Darstellung in ihrer ganzen Viel-



schichtigkeit ist ein – trotz aller Schlichtheit der Form – komplexes Bild: etwas, dessen wir uns erinnern können müssen, um es zu verstehen, denn schliesslich ist das, was sich in der Sache als Versprechen verbirgt, nicht ein rein biologischer Vorgang. Sagen wir, dass er unterschiedliche Dimensionen hat, was die Bedeutung des Dargestellten angeht: Liebe *und* Fortpflanzung (Bewegung). Auch eine metaphysische Dimension gibt es in dem Ge-

Abb. 5
Paul Klee, *belichtetes Blatt*, 1929, 274,
Aquarell und Feder auf Papier auf Karton,
30,9 x 23 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

dicht: Das Leben ist wie ein Tag. Das unterscheidet es beispielsweise von einem Haiku, das einen flüchtigen Augenblick schildert, als wäre die Relativierung oder Negation einer Behauptung durch Ironie ein für die ganze sichtbare Natur und ihre Wesen typischer Vorgang. In diesem Punkt steht der Haiku dem Ritornell näher als das spanische Gedicht. Die Menschen denken in unterschiedlichen Koordinaten, das unterscheidet sie. Aber diese Koordinaten verbinden sie auch.

SCHLUSSBETRACHTUNG: DAS »ERHABENE« DER SINNE

Die Dichter der »Generation von 1927«, allen voran Garcia Lorca, aber auch Alberti, die an der Schnittstelle zwischen Tradition – das Mittelalter habe in Spanien bis ins 20. Jahrhundert gedauert, meinte der Regisseur Luis Buñuel –³³ und Moderne operierten, waren besessen vom Tod, der für sie das ganze Leben grundierte. Lässt man den Tod als dichterisches Motiv weg, so lebt man aber bereits in einer Wirklichkeit, in der es keinen Tod mehr gibt, weil diese sich zwischen dem unendlich Kleinen der Mathematik und dem unvorstellbar Grossen im All auf unterschiedlichen Ebenen der Bewegung zu einer endlichen Welt verräumlicht, in der Dinge sich dargestellt durch fließende Übergänge auszeichnen, also besser als Vorgänge der *Konstitution sowie der Neukonstitution* von »Materie« begriffen werden sollten. Es gibt darin weder ein rein physikalisches Planspiel noch metaphysische Bestimmungen – eben nur ein Dazwischen. Deleuze schrieb: »Was den Duft einer Blume und das Schauspiel eines Salons, den Geschmack einer Madeleine und das Gefühl der Liebe vereint, ist das Zeichen und die entsprechende Lehre. Wenn der Duft einer Blume ein Zeichen gibt, geht er über die Gesetze der Materie und über die Kategorien des Geistes hinaus. Wir sind weder Physiker

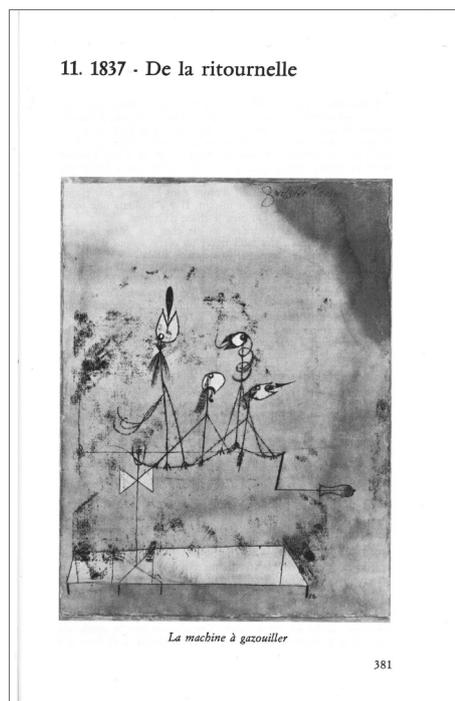
noch Metaphysiker: wir müssen Ägyptologen werden. Denn es gibt keine mechanischen Gesetze zwischen Dingen, keine freiwillige Kommunikation zwischen den Geistern. Alles ist impliziert, alles ist kompliziert. Zeichen, Bedeutung, Essenz. Alles existiert in jenen dunklen Zonen, in die wir wie in Krypten eindringen, um dort Hieroglyphen und Geheimsprachen zu entziffern.«³⁴ Ich denke, das ist ganz im Sinne von Klee. Der Text über Prousts *Recherche*, in dem er sich noch mit platonischen »Essenzen« und dem sokratischen »Logos« herumschlagen musste, der die Bedeutungen vermittelt, nimmt dessen Kunst durch Thesen vorweg.

*

In den Schriften, die Deleuze gemeinsam mit seinem Kollegen, dem Psychoanalytiker Félix Guattari verfasste (**ABB. 6**), gibt es den Tod – anders als für Marcel Proust, der durch den Tod sein Werk beschloss –³⁵ weder als endgültiges Ableben noch als eine Art von Nichts, zu welchem das Leben sich befreien könnte. Denn der Grund der Dinge ist vielmehr *nebulös*. Da selbst nach der *Recherche* die Ereignisse zutiefst vergänglich erscheinen am Ende, können sie sich zu Dingen nur formen, soweit sie aus dem »Nebel« der Erinnerung geschöpft werden, der sich durch Literatur einerseits verdichtet (»zentriert«) und andererseits entweicht oder sich verflüchtigt (»dezentriert«).³⁶ Dieser *Nebel*, der bei Cézanne und Klee das Grau ist, aus dem heraus sich die Kunst zu flächigen Zeichen formt, die sich verräumlichen und so Signale bilden, wird in der Malerei geschöpft aus dem (materiellen) *Zerfall der Bilder* – sofern man Sachen als konkrete Ausformungen begreifen kann, deren »Inhalt« ein reiner Schein ist. Und Deleuze zufolge »lehrt« Proust, was die Zeit ist: nämlich eine Signifikation von Ereignissen unserer Wahrnehmung, die als solche keineswegs notwendig sind – so

wenig für den Geist als real –, aber möglich im Unterschied zu Ereignissen, die stattgefunden haben. Traditionell sind Bedeutungen (das worauf wir hinweisen und was sich in der Sache als ein individuelles Wesen oder als eine allgemeine Eigenschaft zu erkennen gibt, an der dieses teilhat) erhaben über die Zeit in genau dem Sinn, wie es das so genannte »Erhabene« der metaphysischen Tradition zu denken verlangt – gleichviel, ob wir darin den erhabenen Gott als Schöpfer oder den Menschen, ein »Erhabenes der Natur« oder die Erhabenheit der Technik erkennen. Für Klee gibt es dasselbe nicht oder nur soweit, als uns *die Sinne* über die Dinge erheben, die selbst als Kunstwerke objektiv bedeutungslos sind. Genau das ist nach Klee der Sinn der Kunst.

Abb. 6
Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris 1980, Les Éditions de Minuit, S. 381



1 Siehe Badiou 2003, S. 41 ff.

2 Vgl. Gertach 1960, S. 9 ff. »Die Klangfarbe eines Vogellautes wird durch die helleren Obertöne hervorgerufen, die in einem ganz bestimmten Verhältnis zu dem tieferen Grundton stehen. Früher haben Musikwissenschaftler versucht, Vogellieder in Noten aufzuschreiben. Da jedoch die Mischöne und Zwischenwerte sich nicht so wiedergeben lassen, sind Aufzeichnungen in Notenschrift stets Vereinfachungen. Die Intervalle der schönsten Drosselmotive reichen vom Dreiklang bis über die Oktave hinaus, die Variation des Themas wechselt in der Metrik, und solche komplizierten Gebilde lassen sich durch Noten verdeutlichen. Es zeigt sich dann, welcher Phantasie die besten Sänger fähig sind, die Teile der Melodie zu einem Ganzen verbindend, zu Kantilenen und Kadenzten, in denen Themen der menschlichen Musik vorweggenommen scheinen. [...] Ein Motiv auf dem Klavier anzuschlagen, führt zu nichts. Der Klang ist zu rund. [...] Das Charakteristische lässt sich mit Buchstaben herausheben. Die Intervalle sind auf diese Weise nicht auszudrücken. Das Ohr [...] stellt sich jedoch mit zunehmender Erfahrung von selbst auf sie ein; die Höhe und Stärke der Töne, das Tempo und Ansteigen oder Abfallen der Melodielinie werden ihm bald zu sicheren Zeichen. [Zeichen, R. A.] Den Schmelz, die Zartheit und Süße, das Schmettern, Wispern, Rollen kann man mit Worten kaum schildern, sondern nur erlauschen.«

3 Vgl. de Saussure 2013, S. 276 f.

4 Vgl. »W comme Wittgenstein«, in: *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Dokumentarfilm [Stellen-Zitat siehe: Wikipédia: https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Ab%C3%A9c%C3%A9daire_de_Gilles_Deleuze#:~:text=W%20comme%20Wittgenstein,-La%20s%C3%A9quence%20C2%AB%20W&text=C'est%20tr%C3%A8s%20triste%20%5B.,fois%20%5B.,%5D (zuletzt aufgerufen, 13.12.2022)].

5 Vgl. Baudrillard 1982.

6 Vgl. Lévi-Strauss 1984.

7 Vgl. den zweiten Teil meiner Publikation über das Internet, in: Altrichter 2013.

8 Vgl. Okuda 2021.

9 Vgl. Ueding 1992, S. 342: Augustinus führt in *De doctrina christiana* bezogen auf die Sprache aus, dass

die Wörter eine Bedeutung hätten in zweierlei Hinsicht: als Zeichen für Dinge und als Zeichen für Gott, welche selber Dinge sind, wobei der Unterschied hier zwischen Sprache und Bild so aufgefasst ist, dass das Wesen der Bilder nicht erkannt werden kann, wenn wir mittels Zeichen die bildhaften Räume, in denen Gegenstände klar heraustreten innerhalb der Vorstellung, *verstellen*. Allerdings weisen die »existierenden« Gegenstände immer auch eine abwesende Kehrseite ihres Wesens aus, d. h. sie deuten auf einen schöpferischen Grund, auf den das Denken sich beziehen können muss, wenn es sich über sich selber klar werden möchte. Eine Interpretation dieses Grundes wird den Sprachsinne in einer vorbildlichen objektiven Ordnung verankern, welche die Vergegenständlichungen des Denkens widerspiegelt und gegenständliche Aspekte herausstellt über die Wahrnehmung eines unmittelbaren Abbildens der Dinge hinaus. Bei Augustinus ist deswegen die Allegorie in erster Linie eine grammatikalische Kategorie, die das, was sich über Sachen empirisch aussagen lässt, in einer modellhaften Weise darstellt. Poetische Literatur gründet in dem sinnstiftenden Vermögen, vorstellbare Gegenwarten *fiktional* zu verschieben und in fremden Raum-Zeiten semantisch durchsichtig zu machen.

10 Vgl. Florenskij 1989.

11 Vgl. Kraemer-Noble 2007.

12 Klee 1928, S. 17.

13 Vgl. das Kapitel »Poststrukturalismus« in Eagleton 2012, S. 103 ff., wo die Sprachtheorie von Jacques Derrida erläutert wird, der die Auffassung vertrat, dass die Bedeutungen instabil seien. Obwohl die an die Stimme gebundenen Laute dafür sorgen, dass wir unsere Vorstellungen authentifizieren, und die Laut-Schrift uns glauben macht, dass die Zeichen identisch seien, verändert sich mit der Artikulation auch das Substrat der Vorstellung, welches sich mit jeder buchstäblichen Unterscheidung als »Fiktion« entlarvt. So würden die buchstäblichen Unterscheidungen mit jedem neuen »Sprechakt« die bezeichneten Gegenstände nicht nur neu vernetzen, sondern auch in ihrer Substanz verändern und dadurch ihrer referenziellen Basis berauben. Derrida schien davon auszugehen, dass das Denken *Ideen* erfindet, die schon durch die einfachste Formulierung widerlegt werden, da die Sprache quasi immer schon »weiter« wäre als der Versuch, ihre Repräsentation

einzuhalten: ständig ein Überschuss an Sinn erzeugt werde. Dagegen würde ich einwenden, dass die Vorstellung der Sinne bedarf, um sich Eindrücken zu vergewissern, und diese Sinne dem »inneren Sinn« gegenüber, der die Objekte in der Zeit strukturiert, präsentisch widerstreben; dass die Dinge zwar sprachlich stets neu vernetzt werden, sie sich jedoch als beharrlich erweisen; und dass es dem Wesen des Denkens entspricht, Dinge festzustellen.

14 Wie Jean-Luc Godard bemerkt hat, bedürfe der Film lediglich der »Montage«, um die poetische Idee des Autors zur Geltung zu bringen (siehe NZZ vom 14.9.2022), wogegen Andrej Tarkowskij einwandte, dass das Montage-Kino dem Film keine Ausdehnung über die Grenzen der Leinwand – heute müsste man eher sagen: des Bildschirms, der Projektion und Rezeption in ein und demselben Medium stattfinden lässt – hinaus gestatte und damit den Zuschauer daran hindere, das auf der Leinwand Gesehene seiner eigenen Erfahrung unterzuordnen: Es »stellt seinem Zuschauer Rätsel, lässt ihn Symbole dechiffrieren und sich für Allegorien begeistern, appelliert an seine intellektuelle Erfahrung. Doch jedes dieser Rätsel hat seine verbal genau vorformulierte Auflösung. So nimmt [...] Eisenstein seinem Zuschauer die Möglichkeit, in der Wahrnehmung eine eigene Haltung zu dem auf der Leinwand Gesehenen einzunehmen.« (Tarkowskij 1984, S. 174 f.) Tarkowskij sagt damit nicht nur, dass das Kino echte Symbole als Einheiten von Bild und Sache im Unterschied zur Sprache (deren Zeichen die vorgestellten Gegenstände nicht »nachahmen«, die sie bezeichnen) kennt, sondern auch, dass es nicht Aufgabe des Kinos sein kann, platte Symbole zu reproduzieren oder zu akzeptieren, dass die Realität sich zufällig so darstellt, wie wir sie vorfinden. Vielmehr sollte der Film »Wahrheit« schildern (womit gemeint ist, dass er die Welt, auf die wir schauen, uns zu Bewusstsein bringt).

15 Vgl. Heisenberg 1986, S. 112.

16 Vgl. Altrichter 2017.

17 Vgl. Heidegger 2014a, und ders. 2014b, sowie »Anmerkungen II (1946)« und »Anmerkungen IV (1947/1948)«, in: Heidegger 2015.

18 Vgl. Heidegger 1976, S. 27.

19 Vgl. Friedewald 2011.

20 Erst vor diesem Hintergrund des Unterschieds zwischen einer durchsichtigen Kunst von der Art der Glasfenster der mittelalterlichen Kathedrale und der

empirischen Spiegelungen der Malerei eines Paul Cézanne, die eine gemalte Sicht der Dinge, an der man etwas erkennen und diese wahrnehmen soll, an die Stelle der Realität setzt, so wie wir sie räumlich normalerweise erfahren, lässt sich vielleicht verstehen, weshalb ein Kunsthistoriker und Mediävist wie Hans Sedlmayr, der ein Standardwerk über die Kunst der Kathedrale verfasst hatte, seine Darstellung der modernen Kunst als *Tod des Lichts* (Sedlmayr 1964) betiteln konnte – wider das Dogma, dass die Moderne der sinnlichen Wahrnehmung in der Kunst durch die Darstellung von Lichteffekten sowie einer Eigenständigkeit der Farbe zum Durchbruch verholfen hatte, wie die »Impressionisten« und Cézanne, sowie andere Künstler des 19. Jahrhunderts, welche der Kunst der Moderne die tonangebenden gestalterischen Impulse gaben. Aus Sedlmayrs Sicht müsste man vielleicht zugeben, dass die eigentliche neuzeitliche Verwirklichung der Kunst, rein materialistisch betrachtet, das *Feuerwerk* wäre, in dem sich quasi in Analogie des universellen »Urknalls« die schöne Erscheinung augenblicklich »verwirklicht« bzw. Zeichen aussendet, die vergeblich, weil ohne bleibende Bedeutung sind. Immerhin hatte Theodor W. Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* das so ähnlich formuliert. Und Galilei war übrigens Feuerwerksmeister.

21 Zur Durchsichtigkeit der Farben vgl. Albus 1997.

22 Vgl. Kahnweiler 1958.

23 So heißen reine Bildbeiträge bei dem TV-Nachrichtensender Euronews.

24 Vgl. Deleuze 1978, S. 17 f.

25 Vgl. Deleuze/Guattari 1992, S. 450 ff.

26 Vgl. Clement 1993, S. 90–149.

27 Siehe Deleuze/Guattari 1992, S. 423–479.

28 Vgl. dazu die »Einleitung« von Karl Vossler, in: Alighieri 1986, S. 21.

29 Vgl. Deleuze/Guattari 1992, S. 424 f.

30 Ebd., S. 430–454.

31 Ebd., S. 427.

32 Alberti 1960, S. 34 f.

33 Vgl. Buñuel 1985, S. 4. Ich verdanke diesen Hinweis André Schilliger.

34 Deleuze 1978, S. 76.

35 Vgl. Proust 2002, S. 519 ff.

36 Deleuze 1978, S. 14.

LITERATURVERZEICHNIS

Alberti 1960

Rafael Alberti, *Zu Lande und zu Wasser. Gedichte*, spanisch und deutsch, Übertragung von Erwin Walter Palm, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960.

Albus 1997

Anita Albus, *Die Kunst der Künste. Erinnerungen an die Malerei*, Frankfurt am Main: Eichborn, 1997.

Alighieri 1986

Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, übersetzt von Karl Vossler, München/Zürich: Piper Verlag, 1986.

Altrichter 2013

Rudolf Altrichter, *Aufklärung über das Soziale. Zur Kritik der Netzgesellschaft und der neueren Ethik*, Oberhausen: Athena Verlag, 2013.

Altrichter 2017

Rudolf Altrichter, »Das Mysterium der Moderne. Über das Geheimnis als Betriebsgeheimnis der Kunst im Werk von Paul Klee«, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, Nr. 3, 2017, S. 12–21.

Badiou 2003

Alain Badiou, *Deleuze. Das Geschrei des Seins*, aus dem Französischen von Gernot Kamecke, Zürich/Berlin: Diaphanes Verlag, 2003.

Baudrillard 1982

Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, aus dem Französischen von Gerd Bergfleth, München: Matthes & Seitz, 1982.

Buñuel 1985

Luis Buñuel, *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen*, Frankfurt am Main: Ullstein, 1985.

Clement 1993

Peter Clement (Hg.), *Finches & Sparrows. An Identification Guide*, mit Illustrationen von Allan Harris und John Davis, London: Helm 1993.

Deleuze 1978

Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*, übersetzt von Henriette Beese, Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein, 1978.

Deleuze/Guattari 1992

Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve Verlag, 1992.

Eagleton 2012

Terry Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, 5. durchgesehene Aufl., aus dem Englischen von Elfi Bettinger und Elke Hentschel, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2012.

Florenskij 1989

Pavel Florenskij (Hg.), *Die umgekehrte Perspektive*, Texte zur Kunst, aus dem Russischen von André Sikojev, München: Matthes & Seitz, 1989.

Friedewald 2011

Boris Friedewald (Hg.), *Die Engel von Paul Klee*, Köln: DuMont, 2011.

Gerlach 1960

Richard Gerlach, *Wie die Vögel singen. Kleine Vogelstimmen-Kunde*, Zürich: Albert Müller Verlag, 1960.

Heidegger 1976

Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen: Günther Neske, 1976

(= Opuscula aus Wissenschaft und Dichtung, Bd. 1).

Heidegger 2014a

Martin Heidegger, *Überlegungen II–IV (Schwarze Hefte 1931–1938)*, hg. von Peter Trawny, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2014.

Heidegger 2014b

Martin Heidegger, *Überlegungen XII–XV (Schwarze Hefte 1939–1941)*, hg. von Peter Trawny, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2014.

Heidegger 2015

Martin Heidegger, *Anmerkungen I–V (Schwarze Hefte 1942–1948)*, hg. von Peter Trawny, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2015.

Heisenberg 1986

Werner Heisenberg, *Quantentheorie und Philosophie*, Stuttgart: Reclam, 1986.

Kahnweiler 1958

Daniel Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart: Gerd Hatje, 1958.

Klee 1928

Paul Klee, »exakte versuche im bereich der kunst«, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, Jg. 2, Nr. 2/3, 1928, S. 17.

Kraemer-Noble 2007

Magdalena Kraemer-Noble (Hg.), *Abraham Mignon (1640–1679), catalogue raisonné*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2007 (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 44).

Lévi-Strauss 1984

Claude Lévi-Strauss, *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, übersetzt von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.

Okuda 2021

Osamu Okuda, »Luluwa-Figur aus Kongo und drei Speere aus Papua-Neuguinea in Paul Klees Nachlass«, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, Nr. 10, 2021, S. 59–77.

Proust 2002

Marcel Proust, *Werke II. Frankfurter Ausgabe: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit; Bd. 7: Die wiedergefundene Zeit*, hg. von Luzius Keller, übersetzt von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

De Saussure 2013

Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar, hg. von Peter Wunderli, Tübingen: Narr Verlag, 2013.

Sedlmayr 1964

Hans Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzburg: Müller Verlag, 1964.

Tarkowskij 1984

Andrej Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Berlin: Ullstein, 1984.

Ueding 1992

Gert Ueding (Hg.), »Allegorie«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1 (A–Bib), Berlin: De Gruyter, 1992, S. 330–392.