

# Naivität und Urzustand

## Das Kölner Museum Ludwig präsentiert Paul Klees Spätwerk

MICHAEL BERKE

*Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder,  
sondern macht sichtbar. (1)*

Paul Klee (1920)

Als Walter Benjamin über Paul Klees (1879-1940) *Angelus Novus* schrieb, diesem treibe ein Sturm entgegen, der „ihn unaufhaltsam in die Zukunft“ befördere, während der „Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel“ wachse (2), und mit diesem Sturm den Fortschritt identifiziert, da hatte er ein besonderes Merkmal von Klees Malerei interpretiert: die Naivität. Der Engel ist wirklich mit offenem Mund und vom Schrecken erfasst dargestellt, doch gleichzeitig hat er etwas kindlich-unschuldiges - also genau das, was gewöhnlich mit der Engelsgestalt assoziiert wird. Kein menschliches Kind kann so rein und unschuldig sein wie es das Bild des Engels erfordert. Vielleicht ist das der Grund dafür, dass Klee sich ausgerechnet mit jener Himmelsgestalt so intensiv beschäftigte. Dem Verhängnis gegenübergestellt ist - entlehnt aus dem christlichen Glauben an das Jenseits - die bloße Verkörperung der Reinheit. Diese Reinheit allerdings, das zeigt Benjamin, bleibt selbst nicht unberührt von dem Schrecken, der sie umgibt. So sehr also der Engel als Identifikationsfigur zu taugen scheint, so sehr beharrt Klee doch darauf, dass es kein außerhalb, kein Jenseits mehr gibt.

Nun ist der *Angelus Novus* in der zu Nerörternden Ausstellung nicht präsent, schließlich zeigt sie das Spätwerk Klees; der *Angelus Novus* aber ist aus dem Jahre 1920. Die Frage wäre also be-

rechtigt, wieso dieser Artikel ausgerechnet mit dem „Engel der Geschichte“ (Benjamin) beginnt. Die Antwort folgt sogleich: Die Darstellung des Engels bildet einen gewissen, vielleicht beliebig gewählten, aber dennoch sinnvollen Rahmen für die Auseinandersetzung mit Klees Werk. Denn der *Angelus Novus* ist keineswegs die einzige Engelsgestalt, die in dessen Oeuvre auftaucht, vielmehr ist gerade im Spätwerk, das nun in Köln gezeigt wird, eine ganze Serie von Engelsdarstellungen vorhanden. Am bekanntesten vielleicht der *Schellen-Engel* von 1939 oder der Zyklus *Krise eines Engels* I und II, ebenfalls von 1939. Nimmt man das Entstehungsdatum der Bilder nicht bloß äußerlich, sondern erblickt darin einen zum Bild selbst gehörenden geschichtlichen Kontext, so ist klar, dass hier ganz verschiedene Erfahrungen Eingang gefunden haben; dass sich das inhaltlich Verschiedene in bloß derselben Form ausdrückt. Doch diese Form selbst wird vom Inhalt berührt: ist der *Angelus Novus* zwar kindlich - etwas, das auch für den *Schellen-Engel* zutrifft -, aber doch in gewissem Sinne kompakt und einheitlich, so sind die Engelsgestalten im Spätwerk gebrochene Figuren, eigentümlich verrückt. Der Engel von 1920 ist durch den Schrecken gezeichnet, der ihm im Ersten Weltkrieg zugefügt wurde, aber er hat noch die Kraft sich zu erschrecken; der Engel von 1939 aber ist bereits verrückt geworden, lebt das Kindliche nur

mehr als Farce, als Parallelwelt, weil die wirkliche Welt untergegangen ist. Der Schrecken ist in seine Physiognomie übergegangen. (3)

Die Erfahrungen, die Klee, der als Soldat für Deutschland am Ersten Weltkrieg teilnahm und 1933 als entarteter Künstler aus dem Land gejagt wurde, am eigenen Leib erfahren musste, kehren in seinen Bildern wieder: „Natürlich komme ich nicht ungefähr ins tragische Geleis, viele meiner Blätter weisen darauf hin und sagen: Es ist an der Zeit“, schreibt er im Januar 1940 in einem Brief. (4) Doch Klee wäre ein anderer, wenn er darüber zum politischen Mahner geworden wäre. Denn er will eben nicht das Sichtbare wiedergeben, das ein bloßes Kopieren, ein Abbilden im wortwörtlichen Sinne wäre, sondern will seinerseits sichtbar machen, das Verborgene erst hervorholen. Das gelingt ihm wie nur den wenigsten durch seine unglaubliche Fähigkeit, den Figuren Ausdruck zu verleihen. Sie erscheinen als belebte Individuen mit einer Geschichte, aber letztlich sind sie keine Einzelwesen, sondern abstrakte Charaktere. Deutlicher noch als bei den Engeln wird dies bei einer Serie von Bleistiftzeichnungen, die personale Eigenschaften darstellen, sich aber auf den bloßen Ausdruck beschränken. Die Zeichnung *weiland Pianist* (1940) etwa ist durch übergroße und detailreiche Hände charakterisiert, die Klaviertasten sind nur angedeutet. Die Hände wirken



*Schellen-Engel (1939)*

locker, eine hängt schlaff hinab. Die gleichsam verdrehten Augen scheinen unabhängig voneinander zu sein - während das linke Auge auf den Flügel fixiert ist, der vom Körper des Pianisten nicht eindeutig zu trennen ist, ist das rechte Auge stumpf zur Seite gerichtet und schaut fast feindselig auf alles, was die musikalische Kontemplation beeinträchtigen könnte. Bei *weiland Pauker* (1940) kehrt diese Darstellung wieder. Hier sind die Hände zwar als Halter der Schlagstöcke von Bedeutung, nicht aber die Finger - folgerichtig ließ Klee sie weg. Stattdessen gleicht der Pauker einem Bodybuilder, sein Oberkörper und seine Oberarme sind riesig und muskulös. Die Augen sind leer und der Kopf ist gen Himmel gereckt. Die Kraft ist hier das einnehmende Charakteristikum. Der Harfenspieler in *weiland Harfner* (1940) kommt gleich ganz ohne Instrument - und sei es auch nur angedeutet wie beim Pauker durch die Schlagstöcke und wie beim Pianisten durch die Tastatur - aus. Allentscheidend sind seine Körperhaltung und die eine große, kräftige Hand.

Doch man sollte nicht auf den Einfall kommen, hier würden Arche- oder Idealtypen verbildlicht. Die Darstellung hat immer einen historischen Kontext, so wie für Paul Klee der Begriff der Bewegung zentral war, die „*allem Werden zugrunde*“ liege. (5) Doch Bewegung wird von ihm nicht im hegelschen oder marxistischen Sinne als Fortschreiten eines Gesetzes verstanden, sondern als „*Ur- beweglicher 'Zustand'*“, als „*Ziel ohne Willen, ohne Gehorsam*“. Es sei „*zunächst nur ein Prinzip: sich zu bewegen, also kein Bewegungsgesetz, kein besonderer Wille, nicht spezielles, nichts geordnetes. Chaos und Anarchie, trübes Wallen.*“ (6) Damit trifft er das blinde Walten der Geschichte, des - wie Benjamin es nennt - „*Fortschritts*“, wesentlich besser als alle marxistischen Geschichtsphilosophen zusammen. Wenn er sagt: „*Kein hier, kein dort, nur ein Überall*“ (7), dann spricht er damit aus, dass die Geschichte gerade in der Ungeschichtlichkeit sich ausdrückt, in dem blinden Wüten, das an keinem besonderen Ort festzumachen ist, sondern die Totalität ist.

Der einzige Ausweg liegt dennoch in der Beweglichkeit selbst: „*die Beweglichkeit als Vorbedingung zur Veränderung aus diesem Urzustand.*“ (8) Diese Veränderung ist in der Kunst Paul Klees angelegt, insofern er sich anschickt, die Bewegung in die eigenen Hände zu nehmen und dabei gerade nicht zu **verwirklichen** oder zu **vollenden**, sondern die Bewegung in gewissem Sinne **umzuleiten**, sie aus dem anarchischen Urzustand **herauszuführen**. Das erfordert auch vom Betrachter mehr als Konsumtion: Nicht nur der Künstler, auch „*des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich. Der bringt Teil für Teil in die Sehgrube und um sich auf ein neues Stück einzustellen, muss er das alte verlassen. Einmal hört er auf und geht; wie der Künstler. Hält er's für lohnend, kehrt er zurück; wie der Künstler. Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet.*“ (9) Diese Wege kann der Künstler nur anlegen - beschreiten muss sie der Beschauer selbst. Wenn in dem Bild *Ein Träumender sieht zurück* (1939) die konturhafte Gestalt des Träumenden aus den grellen, vom Gelb dominierten Farben des Hintergrundes hervortritt, dann sollte man durchaus annehmen, die hintergründige Farbkomposition repräsentiere die Vergangenheit. Ist dieser Weg erst einmal beschritten, dann wäre zu dechiffrieren, wieso erstens die Vergangenheit in Komplementärfarben dargestellt ist und zweitens weshalb der Körper des Träumenden hauptsächlich durch das Rot ausgefüllt ist. Doch zu derlei Antworten vorzustößen lohnt sich nur, wenn der Beschauer den Weg selbst beschreiten kann - was im Rahmen dieses Artikels leider nicht der Fall ist.

Paul Klee hat vielleicht deshalb einen so auf den ersten Blick naiv wirkenden Stil entwickelt, weil er das Unsichtbare gerade im scheinbar Ursprünglichsten entdeckte. Dies zeigen auch die Anleihen an die Höhlenmalerei, deren er sich bedient. Es geht hier nicht um die Wiederherstellung oder Nachahmung eines Urzustandes, sondern darum, dass der Urzustand noch überhaupt nicht verlassen ist. Dem blinden Wüten der Geschichte wäre sich entgegen zu stellen wie es der *Angelus Novus* versuchte, der

dem Treiben jedoch nicht standhalten konnte. Ob die verrückten Gestalten der postnazistischen Ära dazu überhaupt noch in der Lage sind, diese Frage stellt sich zwar; doch von Paul Klee sind hier keine Antworten zu erwarten. Er selbst schien dem Sturm jedenfalls nicht mehr gewachsen zu sein als er nach jahrelanger Krankheit, kurz vor dem Höhepunkt des Schreckens - der planmäßig betriebenen Vernichtung der Juden im Gefolge der Wannseekonferenz -, am 29. Juni 1940 an einer Herzlähmung verstarb. ■

*Die Ausstellung Paul Klee. Kein Tag ohne Linie ist noch bis zum 4. März 2007 im Museum Ludwig in Köln zu sehen.*

#### Anmerkungen:

- (1) Paul Klee, *Kunst-Lehre*, Leipzig 1987, S. 62.
- (2) Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt a. M. 1977, S. 255.
- (3) Das bezeugt insbesondere auch die Serie *Der wandernde Kopf I-IV* (1939) und daran anschließend die Bilder *Eine Art Kopfsucht Position* (1939), *Falscher Kopf am falschen Ort* (1939) und *Kopf entbehrlich* (1939).
- (4) Karl Gutbrod (Hrsg.), *Lieber Freund. Künstler schreiben an Will Grohmann*, Köln 1969, S. 84. Zitiert nach: *Paul Klee. Kein Tag ohne Linie*, Ausstellungskatalog, Herausgegeben vom Zentrum Paul Klee Bern mit Tilman Osterwold, Ostfildern-Ruit 2005, S. 186.
- (5) Paul Klee, *Kunst-Lehre*, S. 62f.
- (6) Paul Klee, *Pädagogischer Nachlass 17a M20/10*. Zitiert nach: *Ausstellungskatalog*, S. 20.
- (7) Ebd.
- (8) Ebd.
- (9) Paul Klee, *Kunst-Lehre*, ebd.