



# THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université  
le 9 octobre 2020 par

## Andrea Dexheimer

- Ad marginem -

### Die Linie bei Paul Klee & Henri Michaux Un dispositif contre la pensée totalitaire

**Discipline**

Littérature générale et comparée

**Spécialité**

Philosophie

**École doctorale**

354

**Laboratoire/Partenaires de recherche**

CIELAM

Collège doctoral franco-allemand Aix – Tübingen  
« Cultures de conflit /condlits de cultures »

Deutsches Seminar / Philosophische Fakultät /  
Eberhard Karls Universität Tübingen

**Composition du jury**

Prof. Dr. Alexis Nuselovici

Prof. Dr. Dorothee Kimmich

Prof. Dr. Wolfgang Asholt

Prof. Dr. Bernd Stiegler

Prof. Dr. Florence Bancaud

MCF Dr. Lucie Taieb



Université  
franco-allemande  
Deutsch-Französische  
Hochschule



**- Ad marginem -**

**Die Linie bei Paul Klee & Henri Michaux**

**Un dispositif contre la pensée totalitaire**

**D i s s e r t a t i o n**

**zur**

**Erlangung des akademischen Grades**

**Doktor der Philosophie**

**in der Philosophischen Fakultät**

**der Eberhard Karls Universität Tübingen**

**vorgelegt von**

**Andrea Dexheimer**

**aus**

**Halle / Saale**

**2022**

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Eberhard Karls Universität Tübingen**

**Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt**

**Hauptberichterstatterin: Prof. Dr. Dorothee Kimmich  
Mitberichterstatter: Prof. Dr. Wolfgang Asholt**

**Tag der mündlichen Prüfung: 9. Oktober 2020**

**Universitätsbibliothek Tübingen: TOBIAS-lib**

## **AFFIDAVIT**

Je soussigné, Andrea Dexheimer déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Alexis Nuselovici et Dorothee Kimmich dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisées dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Les travaux présentés dans ce manuscrit n'ont pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire dans le cadre d'un autre processus d'examen ou de soutenance.

Fait à Marseille, le 3 Juin 2020



## AFFIDAVIT

I, undersigned, Andrea Dexheimer, hereby declare that the work presented in this manuscript is my own work, carried out under the scientific supervision of professeur Alexis Nuselovici and professor Dorothee Kimmich, in accordance with the principles of honesty, integrity and responsibility inherent to the research mission. The research work and the writing of this manuscript have been carried out in compliance with both the French national Charter for Research Integrity and the Aix-Marseille University Charter on the fight against plagiarism.

The work presented in this manuscript have not been submitted previously either in France or in another country in the same or in a similar version as part of another examination or defence process.

Marseille, 06/03/2020



# Résumé

Au départ, le paradoxe est le suivant : la ligne se présente comme une limite qui se dépasse elle-même. L'objectif de la recherche est de (re)tracer l'idée par sa progression et son évolution. Cette thèse analyse la ligne comme un idéal de forme qui prend naissance dans les arts modernes pour ensuite évoluer en tant que principe philosophique. À partir des œuvres de Paul Klee et Henri Michaux (période clé : 1920 – 1950) cette recherche considère la ligne comme un modèle de la résistance face à la pensée totalitaire.

Mots clés : ligne, Paul Klee, Henri Michaux, littérature, peinture abstraite, XX<sup>e</sup> siècle, philosophie, pensée totalitaire, sphère, dimension

# Abstract

In the beginning, a paradox as follows: a line is shown as limit, which surmounts itself. The objective of this research consists in (re)tracing this idea in its progression and evolution. This dissertation analyses the line as a formideal, which has been born in modern arts and then be evolved into a philosophical principle. Based on the oeuvres of Paul Klee and Henri Michaux (key periode: 1920 – 1950) this research project considers the line as a model of resistance face against totalitarian thinking.

Keywords: line, Paul Klee, Henri Michaux, literature, abstract painting, twentieth century, philosophy, totalitarian thinking, sphere, dimension

# Zusammenfassung

Das zugrundeliegende Paradox formuliert sich wie folgt: Die Linie wird als Grenze formuliert, die sich selbst übersteigt. Die Dissertation hat zum Ziel, diese Idee in ihrer Progression und Entwicklung nachzuvollziehen. Die Linie wird als ein Formideal analysiert, dessen Ausgang sich in der modernen Kunst finden lässt und von dort aus zu einem philosophischen Prinzip entwickelt. Ausgehend von den Werken Paul Klees und Henri Michaux' (Kernzeitraum: 1920–1950) zeichnet dieses Forschungsprojekt die Linie als ein Modell des Widerstands gegenüber totalitärer Denkweise nach.

Schlüsselworte: Linie, Paul Klee, Henri Michaux, Literatur, abstrakte Malerei, 20. Jhd., Philosophie, totalitäre Denkweise, Sphäre, Dimension

# Danksagung

Der vorliegende Text ist als Zeugnis eines inneren Prozesses an äußere Ereignisse gebunden, die in ihrem Zusammenspiel eine prägende Phase bilden.

Prof. Dr. Alexis Nouss ermöglichte das Projekt mit einem unerschütterlichen Wohlwollen und leitete es mit der ihm eigenen Brillanz.

Prof. Dr. Dorothee Kimmich unterstützte mit ihrer Perseveranz und Disponibilität.

Die Texte von Prof. Dr. Régine Bonnefoit waren eine zentrale Inspirationsquelle, zudem zeigte sie persönlich ein offenes Interesse an dem Prozess der Dissertation.

Ich möchte mich bei Gérard Maret für die Möglichkeit einer geistigen Patenschaft bedanken, mit der sich sein Verschwinden nicht überwinden, aber ertragen lässt.

Für ebendies danke ich Hanni Antonia Friebel auch noch weit über diesen Zeitraum hinaus.

Den Mitarbeitern des Zentrums Paul Klee in Bern verdanke ich den Zugang zu den für die Dissertation zentrale Quellen und Archiven. Insbesondere Edith Heinimann und Eva Wiederkehr-Slavecsek sicherten mir ihre Disponibilität und sachverständige Unterstützung.

Ich bedanke mich bei Anh Thu Nguyen für die unbestreitbare Tragkraft unserer Wellenlänge.

Christine und Jacques Ernst standen mit ihrem sportlichen Enthusiasmus zur Seite.

Eine tägliche Motivation erhielt ich durch ADHS.

Mein Dank gilt der freundlichen Unterstützung der Mitarbeiter der Bibliothèque universitaire Saint Charles.

Richard Wundrack teilte mit mir die erste philosophische Verzweiflung über die Determination.

In schwierigen Situationen wurde ich immer wieder von Andreas Gritsch gefördert, diese wertvollen Konversationen warfen auch die Frage auf, ob das Maß der Linie als Resistenz und somit bedingter Freiheit eine Verbindung zu den Antipoden von Macht und Ohnmacht aufweisen kann.

Phil Farrow stellte kritische Fragen und bestärkte mich durch seinen Enthusiasmus für die Idee.

Jan-Niklas ermunterte mit seinem Vorbild von unaufgeregter Konsequenz.

Eva Raynal unterstützte im großen Maße mit einem Lächeln und einer unvergleichlichen Loyalität.

Dieses wie allemal meiner Frau Céline Dexheimer und den Kindern gewidmet  
(frei nach Walter Benjamin).



# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	<b>9</b>
I. Das Sujet der Linie	9
II. Historischer Kontext und Aktualität	10
III. Fragestellung, Grenzen und Hypothesen	12
IV. Methodologische Einführung	13
V. Vorausblick auf Struktur und Entfaltung der Argumentation	18
Teil I	18
Teil II	19
Teil III	21
<b>Teil I: Von der Linie als Sinnbild des Totalitären zum Potential der Form</b>	<b>24</b>
1.1. „Punkt und Linie zu Fläche“ – die Anfänge	26
1.1.1. Innen und Außen – Kunst und Gesellschaft	29
1.1.2. Grenzlinien – die Hemmung im Raum der Fläche	32
1.2. „Мы“: Die Linie als mathematisch-artifizielle Totalität	35
1.2.1. Der totale Staat und seine lineare Struktur	40
1.2.2. Die Wurzel aus minus eins als Gegenspieler der totalitären Linie	44
1.2.3. Widerstand und Linienperspektive	47
1.2.4. Fleck, Punkt und Revolution	50
<b>1.3. Rote Linie und permanente Revolution</b>	<b>54</b>
1.3.1. Die Grenzlinien totaler Herrschaft	58
1.3.2. An den Rand getrieben – die Marginalisierten	62
1.3.3. Einheit und Totalität in der Linie totalitärer Ideologie	66
1.4 Die erstarrte Linie im Realismus	69
1.4.1. Frontlinien als Ideal	73
1.4.2. Determination der Linie	78
1.5. Befreite Kunst – Form im Nichtidentischen	81
1.5.1. Zum Formprinzip der Moderne	85
1.5.2. Limitation und Kritik in der Form	89
1.5.3. Erscheinendes und Bestimmendes – Inhalt und Form	93
1.5.4. Die Autonomie der Kunst als Bruchlinie der Ideologie	98
1.6. Allegorischer Geschichtsbegriff als Widerstand	101
1.6.1. Von Idee und Monade zur Form	106
1.6.2. Zur fragmentarischen Geschichte der Marginalisierten	110
1.6.3. „Angelus Novus“	116
<b>Teil II: Paul Klee und die Dimensionen der Linie</b>	<b>122</b>
2.1. Kein Manifest, aber Kunst	122
2.1.1. Von der Liste gestrichen	126
2.1.2. Die Entstehung des Raums	133
2.2. Die Linie in Progression	137
2.2.1. Raumdimensionen oder die Linie als Maß	142
2.2.2. Spektraler Kreis und unendliche Bewegungslinie	148
2.2.3. Das antitotalitäre Potential der Linie	157

2.3. Contradictio in adjecto – Kategorien der Linie	165
2.3.1. Mediale und nomade Linie– die Zwischenform	171
2.3.2. Das Zwischenformat und „Mehr Vogel“	176
2.3.3. Die Dimension des Fragments	182
2.4 „Ad marginem“ oder das innere Äußere	188
2.4.1. Am äußeren Rand – der Rahmen im Bild	188
2.4.2. Rahmende Gewächse und Lebensformen	193
2.4.3. Details der (Des-)Organisation im Raum	198
2.4.4. Im innersten Außen – oder: das Zwischenspiel mit der Perspektive	204
<b>Teil III: Henri Michaux. Immer weiter in die äußere Ferne des Inneren</b>	<b>215</b>
3.1. Das Paradox von Anfang und Ursprung	215
3.1.1. Abgrenzung als Freiheit	219
3.1.2. Die Täuschung der Moderne	224
3.2. Die Figuration des Limits	228
3.2.1. Durchbruch als Übergang am Limit	233
3.2.2. Die Randgestalt und das große Wasser	239
3.3. „Per Marginem“ oder: über den Rand	244
3.3.1. Die Progression der Randfiguration	251
3.3.2. Ende und/oder Anfang	262
3.4. Figurationen im wesenhaften Inneren und Äußeren	275
3.4.1. Applikationen der Linie	278
3.4.2. Zusammenspiel von Umgebung und innerer Dimension	284
3.5. Linienabenteuer	293
3.5.1. Das verbindende Konzept von Fuge und Meridian	306
3.5.2. Die Linie als Formideal des (medial) dimensionalen Denkansatzes	323
<b>Conclusio</b>	<b>335</b>
I. Synthese	335
Teil I	335
Teil II	341
Teil III	350
II. Das Potential der Linie	358
<b>Bibliographie</b>	<b>360</b>
Paul Klee	360
Zu Paul Klee	360
Henri Michaux	362
Zu Henri Michaux	364
Weiterführende Werke	366
<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>380</b>
Teil I: Von der Linie als Sinnbild des Totalitären zum Potential der Form	380
Teil II: Paul Klee und die Dimensionen der Linie	380
Teil III: Henri Michaux. Immer weiter in die äußere Ferne des Inneren	381
<b>Index namentlich</b>	<b>382</b>
<b>Index thematisch</b>	<b>382</b>

# Einleitung

„Dabei ist zu beobachten, dass die Linie da von besonderer Energie geladen ist, wo sie die Aufgabe<sup>F</sup> hat möglichst viele Abzweigungen zu producirer, nämlich zu Anfang [...]“<sup>1</sup>

Am Anfang der Überlegungen stand ein Paradox, dessen Horizont sich auf der einen Seite als deterministische Begrenzung ausprägt und auf der anderen Seite zugleich eben deren Übersteigerung ermöglicht. Die Linie zeichnet diese Unvereinbarkeit, indem sie sowohl das Limit als auch seine Überschreitung markiert. Mit dieser Dissertation wird dieser Widerspruch beschrieben und mit dem Ziel analysiert, die Möglichkeiten der im Limit angelegten Überschreitung nachzuvollziehen und darzulegen. Die Idee einer solchen Option wurde – im Vorfeld der Recherchen – im Werk Henri Michaux' vermutet und ließ sich bis in das Œuvre Paul Klees nachvollziehen, auf dessen Adaptationen der Linie sich ersterer nachweislich bezog.

In dieser Einleitung soll zunächst das Sujet in seinen vorausgesetzten Begriffen anhand von Beispielen definiert werden. Anschließend wird es in seinen historischen Horizont eingezeichnet und seine Entwicklung skizziert. Nach diesem Umriss der zeitlichen Dimension wird die Räumlichkeit der Fragestellung eröffnet, indem die Hypothese beschrieben wird und ihre Grenzen nachvollzogen werden.

In einem folgenden Schritt wird die Methodik gezeigt, mit der die Fragestellung tangiert werden soll. Die einleitenden Erklärungen schließen mit der Darstellung der Ziele und der implizierten Relevanz der Dissertation sowie einem Vorausblick in die einzelnen Kapitel und ihre Chronologie.

## I. Das Sujet der Linie

Im allgemeinen Verständnis wirkt das Paradox der Linie nicht unbedingt als ein solches, da die beiden Seiten der Determinierung und Gestaltung anscheinend auf verschiedene Bereiche des öffentlichen Lebens verteilt sind. Ihre abgrenzende Funktion wird eher in politischen und historischen Bereichen angesiedelt, während auf ihr basierende Formungen auf dem Terrain der künstlerischen Figurenbildung nachvollziehbar sind. In dieser Dualität der verschiedenen Disziplinen und Gebiete ergibt sich in einer vorausgesetzten scharfen Trennung nicht per se ein Widerspruch, der sich jedoch nicht gänzlich aufheben lässt, da die Linie auch in der Kunst Flächen in der Figuration teilt und auf Landkarten Räume nicht nur voneinander abgegrenzt werden, sondern ebensolche auch konstruiert werden.

Im Rahmen dieser Dissertation soll dieser Widerspruch in der Form gezeigt und analytisch widerlegt werden. Um diesen Weg beschreiten zu können, wird die Form der Linie in ihren

---

<sup>1</sup> PAUL KLEE, *Bildnerische Gestaltungslehre*, Archiv/24592 (in der Folge P. K., BG abgekürzt).

unterschiedlichen Facetten definiert, wodurch der Definition des Sujets bereits ein zentraler Stellenwert in der Analyse selbst zuteilwird.

Im mathematisch-wissenschaftlichen Verständnis zeigt sich eine Linie als eine Zusammensetzung unendlich vieler Punkte. Diese können zwar bestimmt werden, jedoch ergibt sich als Distanz zwischen zwei Punkten jeweils aufs Neue die Lösung  $IL = \infty$  für unendlich. Dieser Umstand zeigt, dass die Linie als Begrenzung, wie sie auf geografischen Karten als Grenze fungiert, bereits theoretisch eine undeterminierbare Unendlichkeit präsentiert und somit als Abgrenzungswall als widersprüchlich gelten sollte.

Diese erste begrenzende und ideologisch totalitäre Definition der Linie wird als Ausgangsbasis im ersten Teil der Dissertation anhand von philosophischen Definitionen und Entwürfen, wie von Hannah Arendt, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, entwickelt, wobei die beiden letzteren bereits einen zentralen Bezug der Kunst entwickelten und die Form der Linie somit bereits ihrer Kategorisierung als Januskopf entkommt. Zur Definition der Linie in ihrer politisierten Form wird diese in einem literarischen Ansatz zu ihrer Deutung definiert. Hierzu werden die Werke „Wir“ von Jewgeni Samjatin und „Die Linie“ von Anna Seghers konsultiert. Ihre Definition in diesem Kontext soll als ein ‚close reading‘ mit dem Fokus auf die Form der Linie und ihre Adaption konkretisiert werden.

In den Theorien um die Linie Paul Klees nimmt die Form eine zentrale Rolle ein und zeigt sich als Basis für seine gesamten Annahmen über die Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks. Diese Bedeutung der Linie für sein theoretisches und künstlerisches Schaffen soll an ausgewählten Werken analysiert und theoretisch an den Manuskripten der bildnerischen Form- und Gestaltungslehre aus dem Archiv des Zentrum Paul Klee Bern nachvollzogen werden.

Im Anschluss an diese Bearbeitung einer Definition der Linie aus künstlerischer Praxis und der sie begleitenden Theorie werden die Ergebnisse im Œuvre Henri Michaux' betrachtet. Es wird davon ausgegangen, dass die Linie in seinem literarischen Werk aus Fragmenten eine figurative Entwicklung erfährt, aber auch in einer Dynamik des Seriellen gespiegelt wird. Das Sujet der Linie wird folglich im Prozess der Recherche unterschiedlichen Definitionen unterzogen und auf diese hin geprüft.

## II. Historischer Kontext und Aktualität

Das Sujet wird im Rahmen der gewählten Interpreten in einem Zeitraum der 1920er Jahre bis 1950 betrachtet. Dabei handelt es sich um einen sogenannten Kernzeitraum, der von Vorgriffen in das 18. Jahrhundert und Ausblicken bis in die 1980er Jahre umrahmt wird. So tangiert und umreißt die Dissertation einen Rahmen um die Epochen von Klassik und Romantik bis in die Moderne und hin zu ihrem Ausgang.

Mit den Rückblicken soll hauptsächlich jene Perspektive auf die Linie eruiert werden, die ein totalitär-ideologisches Weltbild unterstützt. Dieses kann bereits mit der Analyse der frühesten Bauhausvorlesungen Paul Klees im Jahre 1921/22 infrage gestellt werden. Im theoretischen Werk Paul Klees kann die Linie als Basis jedes künstlerischen Schaffens postuliert werden und zeigt sich in ihrer eröffnenden Funktion im kreativen Prozess als

Gegenbild zu deterministischem Gedankengut. In dieses Zeitfenster fällt auch das kritische Schaffen des Philosophen Benjamins, dessen Theorien – angefangen mit seiner Habilitationsschrift – ein antitotalitäres Licht auf die Form der Linie schaffen.

Sowohl Walter Benjamin als auch Paul Klee beendeten ihr Leben und Wirken im Jahre 1940, einem Moment, in dem Europa vom Faschismus gebeugt worden war und der totalitäre Terror in seinem Expansionsstreben jenem Denkbild der Linie widersprechen musste, wie es von Paul Klee postuliert und gezeigt worden war. Die Freiheit des modernen Menschen wurde nicht zuletzt in seiner Unterwerfung unter dem Absolutheitsanspruch menschenverachtender Regime sichtbar. Dieses Paradox der Moderne spiegelt sich in den Applikationen der Form der Linie, wodurch sie als ein Formideal der Epoche evaluiert werden kann.

Mit seiner künstlerischen Distanz zu politischen Absolutismen begann Henri Michaux sein Frühwerk in eben dieser Periode. Die Recherche zieht seine ersten Texte aus den Jahren 1922–26 heran, um den Beginn einer Entwicklung der Linie im Figurativen zu beschreiben. Bereits die ersten Inspirationen Henri Michaux' durch die Betrachtung der Werke Paul Klees im Jahre 1925 sind dem Künstler eine zentrale Inspirationsquelle, auf die er sich jedoch erst im Jahre 1954 in seinem Gedicht „Aventures de Lignes“ konkret beziehen wird. In dieser Periode sind die Wogen des faschistischen Totalitarismus in die Restriktionen des Kalten Krieges gemündet. Anhand der Lektüre Anna Seghers' „Linie“ werden die Unterschiede zwischen einer von der Politik gesteuerten Kunst und einer solchen deutlich, deren Anspruch auf Freiheit sich jeder Restriktion widersetzt. Die Figurationen der fragmentarischen Reihen von ‚Plume‘ aus den 1930er Jahren und den ‚Meidosems‘ von 1948 zeichnen die Entwicklung der Form der Linie in diesem Zeitraum der Vor- und Nachkriegszeit in einer konstant antitotalitären Perspektive. Sie fungiert als das Paradox im Widerspruch und zeigt den faschistischen Terror und dessen Folgen bis in die 1970er Jahre. In dem Spätwerk Michaux' zeigt sich die Form auch in der Wirkung des Schicksals seines Übersetzers Paul Celan und dessen künstlerischer und theoretischer Anwendung.

In den Zeitraum der 1960er und 1970er Jahre fallen auch zahlreiche philosophische Reflexionen, die sich gegen ein deterministisches und totalitäres Weltbild richten. Zudem kann die Grenze zwischen Kunst und politisch-historischen Epochen in den Texten von Theodor W. Adorno, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault, Roland Barthes und Jacques Derrida überwunden werden. Das Denkbild der Linie wird somit durch den Impact von Kunst und gesellschaftlicher Realität erweitert und von seinen Begrenzungen befreit. Diese Erweiterung der Perspektive im Anschluss und als Nachwirkung an das Wirken Paul Klees und Walter Benjamins ereignet sich parallel und im Anschluss an das Œuvre Henri Michaux'.

Dabei scheint es sich aus heutiger Sicht in der philosophischen Strömung des Dekonstruktivismus zu erschöpfen, für dessen Reflexionen das Denkbild der Linie in seinen Facetten von zentraler Stellung war.

Der aktuelle Blick in die Vorlesungsreihen philosophischer Lehrveranstaltungen sowie Publikationen zeigt eine Rückwärtsgewandtheit in theoretischer und praktischer Hinsicht, die sich in der Auswahl der Themen spiegelt. Diese gehen nicht über die philosophischen Vertreter des 19. Jahrhunderts hinaus, sondern widmen sich Idealismus, Dialektik und Metaphysik. Die

Philosophie des antitotalitären Fragmentalismus findet sich nunmehr in den Disziplinen der Kultur- und Literaturwissenschaft, was eine erneute scharfe Trennlinie von Kunst und gesellschaftlichen Prozessen oder die Unterwerfung ersterer in ihrem freien Ausdruck signalisiert.

Eine aufs Neue radikalisierte Rezeption der Linie lässt sich auch an den politischen Entwicklungen im Raum Europas nachvollziehen, in dem sich ein Rechtsruck ereignet, der nur mit seiner Realität seiner eigenen Unvorstellbarkeit widerspricht. Die Linie wird ihrer dimensional Kraft beraubt und in eine abgrenzende totalitäre Form gebracht, von deren Gewalt nicht zuletzt verzweifelte Flüchtlingsströme und unzählige Opfer zeugen.

In dieser Entwicklung wird die Linie erneut manipuliert, in die Schemen ihres grenzübersteigenden Potentials gezwungen und es ist ein Ziel dieser Arbeit, eine Perspektive nachzuvollziehen, in der die Form als jene gezeigt wird, mit der jeder ideologischen Manipulation widersprochen werden kann.

### **III. Fragestellung, Grenzen und Hypothesen**

Die vorliegende Arbeit möchte diese Kapazität in der Praxis der genannten Künstler und Philosophen nachvollziehen und geht von der Frage nach dem Paradox der Linie aus. Dazu wird die Form im ersten Schritt in jener Perspektive nachvollzogen, mit der sie totalitäres und determiniertes Gedankengut repräsentieren kann. Der Kern der Dissertation besteht in der Fragestellung, inwiefern die Form der Linie über den Rand des Limits hinausreicht. Dazu werden ihre Applikationen im künstlerischen und philosophischen Milieu untersucht. Diesem Anspruch sind im Rahmen der Recherche Grenzen gesetzt, die sich auch in dem Horizont ihres Umfanges spiegeln. So kann keine umfassende und generalisierte Darstellung der unterschiedlichen Kunstströmungen vorgenommen werden, anhand derer sich die Gefahr der allgemeinen aktuellen gesellschaftlichen und politischen Radikalisierung ermessen ließe. Es muss davon abgesehen werden, eine generalisierende Prognose auf aktuelle Ereignisse erheben zu wollen. Zudem sind dem Projekt zeitliche und räumliche Grenzen gesetzt, obgleich die Textanalyse umfangreich angesetzt und der Vielseitigkeit des Sujets angepasst ist, können doch nicht alle Beispiele und Textstellen zitiert werden. Auch auf dem Niveau der Eingrenzung des Sujets mussten zu seiner Konkretisierung im Laufe der Recherche und Redaktion immer wieder Einschränkungen vorgenommen werden. Andererseits lag ein Risiko des Sujets in eben diesem weitreichenden Potential, das auch in der Möglichkeit des interdisziplinären Ansatzes begründet ist. Somit kann das nun vorliegende Resultat durchaus als ein Kompromiss zwischen den Ansprüchen der Darstellungen und den Möglichkeiten der Analyse gesehen werden.

Im Kern ist die Dissertation der Frage nach dem Potential der Form der Linie gewidmet und sind die Untersuchungen darauf ausgerichtet, die grenzüberschreitende Kapazität und Praxis des Limits und der Möglichkeit von Zwischenräumen nachzuspüren, mit denen sich eine Eröffnung auf etwas undefinierbares ereignet und das somit einem Determinismus zuwiderläuft. Diese Hypothese wurde an dem Denkbild des Randes konstruiert, das die Frage aufwirft, was dieser Rand als Weiteres und Unintegrierbares implizieren kann. Zur Beantwortung dieser Frage wurde der Titel „Ad marginem“ und das so benannte Gemälde

zum Mittelstück und Zentrum der Thesis gewählt. In ihm sollen sowohl sein äußerer und innerer Aufbau als auch die einzelnen figurativen Elementen in einen Bezug zu den Theorien der Linie gesetzt werden. Um die Fragestellung weiter zu vertiefen, werden die Resultate in der literarischen Technik Henri Michaux' nachvollzogen, wodurch auch dessen Entwicklung in der Textpraxis eruiert werden kann. Dazu werden auch bestimmte Motive in ausgewählten Texten analysiert, wobei ihr Bezug zum Denkbild der Linie im Vordergrund steht.

Das Sujet der Linie wird in einer Weise tangiert, die sich an dem kritischen Begriff Foucaults des Diskurses orientiert.<sup>2</sup> So wird die Form im ideologischen Diskurs manipuliert und so zu einem Denkbild des Determinismus im Sinne der totalitären Perspektive. Die Möglichkeit, die Form der Linie durch einen ideologischen Diskurs verfremdet zu sehen, führt zum zweiten und dritten Teil der Dissertation innerhalb derer diese Konstruktion mit dem Hauptaugenmerk auf die künstlerische Praxis von Paul Klee und Henri Michaux mit einer Alternative konfrontiert wird, wodurch der Absolutheitsanspruch des Limits ad absurdum geführt werden kann.

## IV. Methodologische Einführung

Der methodische Ansatz kann in diesem Unterfangen infrage gestellt werden, insofern die zugrunde gelegten philosophischen Theorien von kritischer Natur sind, wo totalitäre Perspektiven unterwandert werden sollen. Mit der „Ästhetischen Theorie“ Theodor W. Adornos wird der Form der Linie in der Kunst als gesellschaftskritischem Instrumentarium nachgespürt. Als kritische Betrachtungsweise wird auch die Philosophie Walter Benjamins reflektiert und nachvollzogen, die selbst fragmentarisch bleibt, um ihre Einordnung in die Abgeschlossenheit eines Systems auszuschließen. Auf diese Weise wird die Linie als Formideal einer ideologischen Interpretation als Begrenzung und Limit entgegengesetzt.

Um die mit der Fragestellung verbunden Hypothesen analytisch zu tangieren, wird sich der Analyse zum einen konzeptuell und zum anderen methodologisch genähert. Die konzeptuelle Herangehensweise basiert auf den im ersten Teil zu untersuchenden philosophischen Theorien, während die methodologische an zwei Vorbildern orientiert ist, deren Termini jedoch mit den philosophischen kollidieren.

So wird sich die Untersuchung der Texte am Modell der Arbeiten des Philologen und Romanisten Erich Auerbach orientieren. Im selben Jahr und am selben Ort wie Walter Benjamin 1892 in Berlin geboren, waren sich die beiden Intellektuellen bekannt und hielten auch nachweislich bis in die Zeit des Exils Kontakt.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Vgl. MICHEL FOUCAULT, *Ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Impr., Paris, Gallimard nrf, 2009.

<sup>3</sup> Vgl. ROBERT KAHN, Une « ruse de la providence ». Erich Auerbach et Walter Benjamin, *Les Temps Modernes* 641(7), 2006, DOI: 10.3917/lm.641.0116, S. 116.

Obgleich Auerbach seine Denkfigur „Figura“ als Grundlage der Textinterpretation vom Allegorischen ebenso deutlich abzugrenzen versucht wie vom Symbolischen<sup>4</sup>, ähnelt sie in ihrer fragmentarischen und zugleich an die Geschichte gebundenen Charakterisierung der Benjamin'schen Adaption von Allegorie.<sup>5</sup> Mit seiner Denkfigur widerspricht Auerbach dem Modell linearer Geschichtsauffassung und möchte die Ereignisse als Bruchstücke einer sich abzeichnenden, aber offenen Geschichte ansehen.<sup>6</sup> In seinen Analysen in der Monographie „Mimesis“, welche zwischen Mai 1942 und April 1945 im Exil entstand, richtet er sein Augenmerk gezielt auf einzelne Texte unterschiedlicher Autoren und Epochen und zeichnet in der Analyse aus dem Text selbst die Zustände ihrer Epoche im Detail nach.<sup>7</sup>

Dabei geht Auerbach davon aus, dass eine Narration in einer historischen Begebenheit und sozial-gesellschaftlichen Entwicklungen in einer vorausschauenden oder wiederholenden Perspektive eingebettet ist. Allerdings ist eine Referenz auf lebensweltliche Ereignisse in der Fiktion selbst nicht dringend notwendig.

So las er die Entwicklungen Europas seinem Essay „Der braune Strumpf“, das auf einem ‚close reading‘ des fünften Abschnitts des ersten Teils von Virginia Woolfs „To the Lighthouse“

---

<sup>4</sup> „Die spiritualistisch-moralisch-allegorische Methode ist von der alexandrinischen Katechetenschule aufgenommen worden, sie hat besonders in Origenes einen bedeutenden Vertreter gefunden und ist, wie bekannt ebenso wie die figurale vom Mittelalter fortgesetzt worden. [...] Nach ihrer Herkunft und ihrem Wesen ist sie auf einen relativ kleinen Kreis geistiger und eingeweihter Personen beschränkt; nur diese allein können an ihr Gefallen und in ihr Nahrung finden. Die figurale Realprophetie hingegen, mit Notwendigkeit aus einer bestimmten geschichtlichen Lage, [...] besaß eine geschichtliche Funktion : mit der Schlagkraft, die einer einheitlichen und zielsicheren Interpretation der Weltgeschichte und der providentiellen Weltordnung innewohnt, gewann sie die Phantasie und das innerste Gefühl der Völker.“ ERICH AUERBACH, *Figura*, in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Sammelband der fachwissenschaftlichen Arbeiten von 1892 bis 1957*, 3. Aufl., Bern und München, Francke Verlag, 1967, S. 78 f. und „Die symbolischen oder mythischen Formen haben manche Berührungspunkte mit der Figuraldeutung; beide erheben Anspruch auf Deutung und Ordnung des Lebens im ganzen, beide sind nur in religiösen oder verwandten Bezirken denkbar; doch fallen auch die Unterschiede sogleich ins Auge. Dem Symbol wohnt notwendig magische Kraft inne, der figura nicht, diese hingegen muß stets geschichtlich sein, das Symbol aber nicht.“ Ebd., S. 80.

<sup>5</sup> Vgl. ROBERT KAHN, 2006, S. 116.

<sup>6</sup> „Auf diese Weise gelangt das jeweilige Weltgeschehen nicht zu der praktischen Endgültigkeit, welche sowohl der naiven wie der modern-wissenschaftlichen Auffassung von der vollzogenen Tatsache innewohnt; sondern es bleibt offen und fraglich, weist auf etwas noch Verhülltes, und die Stellung des lebenden Menschen zu ihm ist die des Geprüften, Hoffenden, Gläubigen und Wartenden. Die Vorläufigkeit des Geschehens in der figuralen Auffassung ist auch eine gänzlich andere als in der modernen Vorstellung von der geschichtlichen Entwicklung ; denn während in dieser die Vorläufigkeit des Geschehens eine fortlaufend-allmähliche Deutung in der niemals abreißenden horizontalen Linie des weiteren Geschehens erfährt, ist in jener die Deutung jederzeit vertikal von oben zu erfragen, und die Ereignisse werden nicht in ihrer ununterbrochenen Verknüpfung untereinander, sondern voneinander abgerissen, als einzelne, im Hinblick auf ein noch ausbleibendes verheißenes Drittes betrachtet.“ ERICH AUERBACH, *Figura*, 1967, S. 80 f.

<sup>7</sup> „Für die gedachte Anschauung bedeutet ein auf Erden geschehener Vorgang, unbeschadet seiner konkreten Wirklichkeitskraft hier und jetzt, nicht nur in sich selbst, sondern zugleich auch einen anderen, den er vorankündigt oder bestätigend wiederholt; und der Zusammenhang zwischen Vorgängen wird nicht vorwiegend als zeitliche oder kausale Entwicklung angesehen, sondern als Einheit innerhalb des göttlichen Planes, dessen Glieder und Spiegelungen alle Vorgänge sind; ihre unmittelbare irdische Verbindung untereinander ist von geringer Bedeutung, und die Kenntnis derselben ist für die Interpretation zuweilen ganz entbehrlich.“ ERICH AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 2. verbesserte und erweiterte Aufl., Bern, Francke Verlag, 1946, S. 516.



von 1927 basiert, ab und sah die Gefahr einer totalitären und vermeintlich einfachen Lösung in der Texttechnik von Zersplitterung in der Perspektive vorgezeichnet.<sup>8</sup>

Diese Methode wendet der Philologe auch auf fiktionale Texte an, wobei er davon ausgeht, mit der Analyse eines Motivs „Figura“ auf Spuren der historischen Realität zu stoßen, die in der Literatur in mimetischer Weise eingeschrieben sind.<sup>9</sup>

Die Linie wird insbesondere im ersten Teil der vorliegenden Arbeit im Sinne des Denkbildes „Figura“ Auerbachs methodisch tangiert werden, wobei die Prämisse der Vielseitigkeit des Ansatzes Folge geleistet werden soll, da der Form der Linie in ihrem Paradox nachgespürt werden soll.

„Die Methode der Textinterpretation läßt dem Ermessen des Interpreten einigen Spielraum: er kann auswählen und die Akzente setzen, wie es ihm gefällt. Immerhin muß das, was er behauptet, im Text zu finden sein. Meine Interpretationen sind ohne Zweifel von einer bestimmten Absicht gelenkt; doch hat diese Absicht erst allmählich Gestalt gewonnen, jeweils im Spiel mit dem Text, und ich habe mich auf weiten Strecken von ihm führen lassen; auch sind die Texte in ihrer großen Mehrzahl ganz beliebige, weit eher nach zufälliger Begegnung und Neigung als nach genauer Absicht gewählt. Bei Untersuchungen dieser Art hat man es nicht mit Gesetzen, sondern mit Tendenzen und Strömungen zu tun, die sich auf mannigfaltige Weise kreuzen und ergänzen; mir lag es ganz fern, nur das zu bieten, was im engsten Sinne meiner Arbeit diente; ich war im Gegenteil bemüht, der Mannigfaltigkeit Raum und meinen Formulierungen Elastizität zu geben.“<sup>10</sup>

Auerbach setzt seine „Figura“ in den Gegensatz zum Begriff der ‚Form‘, da diese als Schablone oder zu füllende Form dient, während die „Figura“ jene plastische Form ist, die aus der Form selbst hervorgeht.<sup>11</sup> In diesem Sinne soll auch die Linie in den einzelnen Teilen der Analyse von einer zweidimensionalen Form zu einer plastischen Dimension gelangen, wie sie insbesondere im letzten Teil anhand der Figurationen in den ausgewählten Textzyklen Henri Michaux‘ untersucht wird.

---

<sup>8</sup> „Europa und seine Staaten als gleichberechtigte Partner, als Vereinheitlichung des Stellenwertes und nicht im Sinne der Auslöschung von Differenzen. So scheint der komplizierte Auflösungsprozess, der zur Zerfaserung der äußeren Handlung, zu Bewußtseinsspiegelung und Zeitverschiebung führte, nach einer sehr einfachen Lösung zu streben. Vielleicht wird sie allzu einfach sein, für diejenigen, die unsere Epoche, trotz aller Gefahren und Katastrophen, wegen ihres Lebensreichtums und des unvergleichlichen geschichtlichen Standorts, den sie bietet, bewundern und lieben. Aber das sind nur wenige, und sie werden voraussichtlich von jener Vereinheitlichung und Vereinfachung, die sich ankündigt, kaum mehr als die ersten Anzeichen erleben.“ Ebd., S. 514.

<sup>9</sup> „Dagegen scheint mir die Methode, mich von einigen allmählich und absichtslos erarbeiteten Motiven leiten zu lassen, und sie an einer Anzahl von Texten, die mir im Laufe meiner philologischen Tätigkeit vertraut und lebendig geworden sind, zu versuchen, ergiebig und durchführbar; denn ich bin überzeugt, daß jene Grundmotive der Geschichte der Wirklichkeitsdarstellung, wenn ich sie richtig gesehen habe, sich an jedem beliebigen realistischen Text aufweisen lassen müssen.“ Ebd., S. 509 f.

<sup>10</sup> Ebd., S. 517 f.

<sup>11</sup> „Eigentlich heißt forma ‚Gußform‘, französisch moule, und steht also zu figura in dem Verhältnis der Hohlform zu dem aus ihm hervorgehenden plastischen Gebilde [...]“ ERICH AUERBACH, *Figura*, 1967, S. 56.

Die Eigentümlichkeit und Besonderheit der Auerbach'schen Methodik besteht auch in ihrer Offenheit. Das Konzept der „Figura“ ähnelt dem Folgen einer Spur im Sinne eines Ansatzes, der sich sowohl konkret zu gestalten hat, als auch eine gewisse ‚Strahlkraft‘ besitzt.<sup>12</sup> Dieser Spagat soll in der Analyse der Form der Linie nachvollzogen werden, wobei ihre ideologische Applikation im ersten Teil an ausgewählten Texten gezeigt wird, um das antitotalitäre und befreiende Potential der Form im zweiten und dritten Teil in Werken von Paul Klee und Henri Michaux aufzuzeigen.

Ein weiterer methodischer Ansatz für die Analyse der Gemälde und Kunstwerke liegt in der ‚nicht-transzendentalen‘ Voraussetzung des Konzeptes der Form als ‚idea‘.<sup>13</sup> Mit dieser Herangehensweise wird die Form losgelöst von platonischem und kantianischem Idealismus und somit der Möglichkeit einer a priori als an eine Epoche gebundenen Darstellung und aus einem humanistischen Interesse heraus analysiert.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> „Doch scheint es mir nötig, die Bedeutung der Methode ganz allgemein hervorzuheben, als der einzigen, die uns zurzeit gestattet, bedeutende Vorgänge der inneren Geschichte auf weitem Hintergrund synthetisch und suggestiv vorzustellen. Sie ermöglicht das auch einem jüngeren Forscher, selbst einem Anfänger; ein vergleichsweise bescheidenes Überblickswissen, durch etwas Beratung unterstützt kann genügen, sobald die Intuition einen glücklichen Ansatz gefunden hat. In der Ausarbeitung erweitert sich der Gesichtskreis auf zureichende und natürliche Weise da die Auswahl des Heranzuziehenden durch den Ansatz gegeben ist ; die Erweiterung ist so konkret, und ihrer Bestandteile hängen so notwendig miteinander zusammen, daß das Erworbene nicht leicht wieder verlorengehen kann; und das Geleistete besitzt in seiner Querschnittslage, Einheit und Universalität. / Es ist natürlich in der Praxis nicht immer so; daß zuerst eine allgemeine Absicht oder ein allgemeines Problem da ist, und dann dazu der konkrete Ansatz gefunden werden muß. Zuweilen geschieht es, daß man ein einzelnes Ansatzphänomen entdeckt, welches die Erkenntnis und Formulierung des allgemeinen Problems erst auslöst – was freilich nur geschehen kann, wenn die Bereitschaft für das Problem schon vorher bestand.“ ERICH AUERBACH, Philologie der Weltliteratur, in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Sammelband der fachwissenschaftlichen Arbeiten von 1892 bis 1957*, 3. Aufl., Bern und München, Francke Verlag, 1967, S. 308 und „Es handelt sich also um Spezialisierung; aber nicht um Spezialisierung gemäß den überkommenen Einteilungen des Stoffes, sondern um eine jeweils dem Gegenstand angemessene, und daher immer wieder neu aufzufindende. [...] Die Eigentümlichkeit ds guten Ansatzes liegt einerseits in seiner Konkretheit und Prägnanz, andererseits in seiner potentiellen Strahlkraft.“ Ebd., S. 309 sowie „Es ist eine große Aufgabe, die Menschen in ihrer eigenen Geschichte ihrer selbst bewußt zu machen; und doch sehr klein, schon ein Verzicht, wenn man daran denkt, daß wir nicht auf der Erde sind, sondern in der Welt, im Universum [...] Jedenfalls aber ist unsere philologische Heimat die Erde; die Nation kann es nicht mehr sein. Gewiß ist noch immer das Kostbarste und Unentbehrlichste, was der Philologe ererbt, Sprache und Bildung seiner nation; doch erst in der Trennung, in der Überwindung wird es wirksam.“ Ebd., S. 310.

Vgl. MAUDE HAGELSTEIN, *Etude critique des liens de la théorie de l'art à l'idée platonicienne : de l'esthétique idéaliste (Cassirer<sup>13</sup> /Panofsky) à la crise de l'idée (Didi-Huberman)*, in BRUNO LECLERCQ und BERNARD COLETTE (Hrsg.), *L'idée de l'idée. Eléments de 'histoire d'un concept*, Louvain-Paris, Edition Peeters, 2012, S. 280.

<sup>14</sup> „Man's signs and structures are records because, or rather in so far, they express ideas separated from, yet realized by, the process of signaling and building. These records have therefor the quality of emerging from the stream of time, and it is precisely in this respect that they are studied by the humanist. He is fundamentally, an historian. The scientist, too, deals with human records, namely with the works of his predecessors. But he deals with them not as something to be investigated, but as something which helps him to investigate. In other words, he is interested in records not in so far as they emerge from the stream of time, but in so far as they are absorbed in it. If a modern scientist reads Newton or Leonardo da Vinci in the original, he does so not as a scientist, but as a man interested in the history of science and therefore of human civilization in general In other words, he does it as a humanist, for whom the works of Newton or Leonardo da Vinci have an autonomous meaning and a lasting value. From the humanistic point of view, human records do not age.“ ERWIN PANOFSKY, *Meaning in the visual arts. Papers in and on Art History*, New York, Doubleday Anchor Books, 1955, S. 5 f.

Die Schwierigkeit im Kalkül dieser Methode liegt in dem ihr zugrunde gelegten Symbolbegriff, der ähnlich der Applikation der Allegorie Auerbachs in Voraussetzung und Anwendung missverständlich bleiben muss, da die Analyse dieser Terme in Bezug auf die Linie von zentraler Bedeutung ist. Die Methode Panofskys kann insofern nur soweit zur Unterstützung herangezogen werden, wie sie als Konzept der ‚eidea‘ Didi-Hubermann zufolge als frei von ihrer magischen Konnotation angesehen werden kann.<sup>15</sup> Unter der Voraussetzung der Loslösung ihrer metaphysischen Komponente wird die Betrachtung der Werke in der Perspektive der Linie nach dem Modell Panofskys gleichsam als Vorbild dienen können, wie die Technik der Textanalyse Auerbachs.<sup>16</sup>

In diesem Sinne soll die Fragestellung sowohl im Detail als auch in ihrer ‚Strahlkraft‘ beleuchtet werden. Die gesuchten Antworten zeigen die Möglichkeiten auf, die in die Form der Linie projizierten Begrenzungen zu überschreiten, wobei die Form selbst in ihrer Applikation Wege aus ideologischer Vereinnahmung weist. Methodologisch wird die Analyse vom Paradox der Form Linie deduktiv, vom Prinzip ausgehend vollzogen. Diese Entscheidung spiegelt sich auch in der Auseinandersetzung um die Terme von Symbol – in Anlehnung an die Interpretation Goethes – sowie Allegorie – mit Orientierung an der Benjamin’schen Auslegung.

Diese Herangehensweise wurde als dem Sujet entsprechend gewählt, da sie das Prinzip, von welchem ausgehend deduktiv analysiert wird, selbst zunächst in seinen Facetten und Interpretationen untersucht.

---

<sup>15</sup> Vgl. MAUDE HAGELSTEIN, *Etude critique des liens de la théorie de l'art à l'idée platonicienne: de l'esthétique idéaliste (Cassirer/Panofsky) à la crise de l'idée (Didi-Huberman)*, in BRUNO LECLERCQ und BERNARD COLETTE (Hrsg.), *L'idée de l'idée. Eléments de l'histoire d'un concept*, Louvain-Paris, Edition Peeters, 2012, S. 282 f.

<sup>16</sup> „Allein wenn Perspektive kein Wertmoment ist, so ist sie doch ein Stilmoment, ja, mehr noch: sie darf, um Ernst Cassirers glücklich geprägten Terminus auch für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen, als eine jener ‚symbolischen Formen‘ bezeichnet werden, durch die ‚ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird‘; und es ist in diesem Sinne für die einzelnen Kunstepochen und Kunstgebiete wesensbedeutsam, nicht nur ob sie Perspektive haben, sondern auch welche Perspektive sie haben.“ ERWIN PANOFSKY, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, in HARIOLF OBERER und EGON VERHEYEN (Hrsg.), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, Verlag Volker Spiess, 1974, S. 108 und „Was ein Bild wie Ambrogio Lorenzettis Verkündigung vom Jahre 1344 (Abb. 22) so bedeutsam macht, ist einmal die Tatsache, daß hier die sichtbaren Orthogonalen der Grundebene zum ersten Male sämtlich, und ohne Zweifel mit vollem mathematischen Bewußtsein, nach einem Punkte orientiert sind (denn die Entdeckung des Fluchtpunkts, als des ‚Bildes der unendlich fernen Punkte sämtlicher Tiefenlinien‘, ist gleichsam das konkrete Symbol für die Entdeckung des Unendlichen selbst), sodann aber die vollkommen neue Bedeutsamkeit, die dieser Grundebene als solcher zukommt: sie ist nicht mehr die Bodenfläche eines rechts und links abgeschlossenen Raumkastens, der mit den seitlichen Bildrändern zu Ende ist, sondern die Grundfläche eines Raumstreifens, der, wenn auch hinten noch durch den alten Goldgrund und vorn noch durch die Bildebene begrenzt, doch seitlich beliebig weit ausgedehnt gedacht werden kann. Und, was vielleicht noch wichtiger ist: die Grundebene dient nunmehr deutlich der Absicht, uns sowohl die Maße als auch die Distanzen der auf ihr angeordneten Einzelkörper ablesen zu lassen.“ Ebd., S. 116.

## V. Vorausblick auf Struktur und Entfaltung der Argumentation

Das Sujet soll in seinen vielseitigen und kontroversen Interpretationen untersucht und gespiegelt werden, um dem Widerspruch in einer absoluten und ideologischen Interpretation zu begegnen.

### Teil I

In dieser Perspektive beginnt die Arbeit zunächst mit der Präsentation der Linie in einer deterministischen Applikation, um sich im ersten Kapitel chronologisch mit dem Zusammentreffen Kandinskys und Klees am Bauhaus zu beschäftigen. Dieser Moment ist insofern sinnstiftend für die Entwicklung der Linientheorien Paul Klees, da er diese auch in der Auseinandersetzung mit seinem Künstlerkollegen entwickelte.

In der Theorie Kandinskys soll die politisch gefärbte und im Rahmen eines theoretischen Systems explizite Form der Linie nachvollzogen werden. Diese Vorgehensweise erlaubt die unterschiedliche Wirk- und Interpretationsweise der beiden Bauhauslehrer herauszustellen und dient als Ausgangsbasis für die Entfaltung der Linientheorien Paul Klees im zweiten Teil der Dissertation.

Wie Wassily Kandinsky gehörte auch der Autor Jewgeni Iwanowitsch Samjatin zu den Vertretern der russischen Avantgarde.<sup>17</sup> Sein in den Jahren 1920 und 1921 entstandener Roman „Wir“ beschreibt eine Utopie, in deren literarischer Sprache die Form der Linie einen zentralen Stellenwert einnimmt. Nach methodologischen Vorbild Auerbachs soll die Form als „Figura“ in ihren verschiedenen Facetten nachvollzogen und analysiert werden, um ihren Stellenwert für die Repräsentation des ‚Totalen Staates‘ aufzuzeigen und mögliche Änderungen nachzuzeichnen, die sich mit der Veränderung der Perspektive des Erzählers auf das totalitäre Regime einstellen. Mit dieser Interpretation sollen die sich einstellenden Zweifel an der Allmacht der Ideologie am Beispiel der Form der Linie indiziert werden.

In dem folgenden Argumentationsschritt wird das literarische Vorbild in einen Zusammenhang mit historischen Ereignissen gesetzt und diese werden über verschiedene theoretische Auseinandersetzungen reflektiert. In diesen zeigen sich die Strukturen totalitärer Systeme am Beispiel sozialistischer und faschistischer Ideologien und deren menschenverachtenden Praktiken.

Werden der deterministische Schein und seine Repräsentation in den Figurationen der Linie in der Literatur sichtbar, so verüben diese im Gegenzug als Konsequenz der Repressalien wiederum einen Impakt auf das Schrifttum. Dieser Umstand soll in der Analyse jenes Erzählbandes von Anna Seghers untersucht werden, der zum Ende der historischen Kernzeit des Sujets 1950 erschien. Diese Adaption mit dem programmatischen Titel „Die Linie“ wirft ein beinahe gegenteiliges Bild auf die Form als jene Samjatins, der zugleich den Beginn des

---

<sup>17</sup> Vgl. LEONID HELLER, Samjatin : Prophète ou témoin ? Nous autres et les réalités de son époque, *Cahiers du monde russe et soviétique* 22(2), 1981, S. 137–165, S. 139.

historischen Zeitrahmens der Dissertation markiert. In der engmaschigen Betrachtung der beiden Texte soll die Anwendung der Form der Linie vorangestellt werden, um den historischen Rahmen zu umreißen und die Unterschiede in ihrem Bezug zu der von totalitären Einflüssen geprägten Umwelt zu eruieren.

Um dieses Zwischenspiel von historischer Realität aus deterministischer Ideologie und Literatur einzurahmen, werden zum Abschluss des einführenden Teiles zwei philosophische Konzepte abgetastet, die diese Relation von Kunst und absoluten Ansprüchen der Regime tangieren. Dieses Unterfangen wird dem historischen Kontext entsprechend antichronologisch vorgenommen. So wurde die „Ästhetische Theorie“ 1970 posthum herausgegeben und markiert im Unterfangen der Dissertation einen Zeitpunkt, der mit dem Spätwerk Henri Michaux' zusammenfällt, das zwar zu ergänzenden Erklärungen und zur Spurensuche konsultiert wird, aber nicht mehr im Zentrum der Studie liegt. In diesem Werk sollen die Reflexionen des Philosophen über die künstlerische Form und seine Ansprüche an sie nachvollzogen und auf die Linie projiziert werden. Diese Überlegungen werden zur Ergänzung mit Thesen aus seiner Monographie „Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben“ in Zusammenhang gebracht, die auch als Reaktion auf den faschistischen Terror in dem Zeitraum von 1944 bis 1949 im Exil verfasst wurden.

Eine andere philosophische Perspektive auf das Sujet wird mit der Rezeption Walter Benjamins und seiner Philosophie gewährt, die sich programmatisch jeder Systematisierung widersetzt. Mit seiner Habilitationsschrift von 1928, in der er das Denkbild der Allegorie als Mittel zur Kritik postuliert, und seinen Fragmenten „Über den Begriff der Geschichte“ aus seinem Todesjahr 1940 wird auch ein Großteil der Schaffensperiode Paul Klees umrissen. Aus Letztgenanntem stammt auch seine Interpretation des „Angelus Novus“ Paul Klees.

In der Analyse von Text und Bild wird aus dem einführenden Teil der Dissertation in den zweiten übergeleitet, der sowohl den Theorien der Linie als auch den künstlerischen Umgang Paul Klees mit dieser gewidmet wird.

## Teil II

Als Künstler und Lehrer kann Paul Klee Walter Benjamin insoweit als verwandt angesehen werden, als dass auch er sich einem geschlossenen System verwehrt und stets den Prozess der Formung in den Blick nahm, statt von einer abgeschlossenen Form auszugehen.<sup>18</sup> Dies zeigte sich auch in politischer Perspektive und soll an der Applikation der Linie in seinem Gemälde „Von der Liste gestrichen“ aus dem Jahre 1933 gezeigt und analysiert werden, mit dem der Künstler – nur kurze Zeit vor seinem Exil – auf den Status seiner Kunst als ‚entartet‘ reagierte.

In der Folge taucht die Analyse in die vom Zentrum Paul Klee in Bern digitalisierten und zur Verfügung gestellten Materialien der Bauhausvorlesungen mit dem Namen „Bildnerische Form- und Gestaltungslehre“ ein, um sein Konzept der Linie theoretisch zu erkunden.

---

<sup>18</sup> Vgl. P. K., BG Archiv/33.

Zunächst wird die Rolle der Linie in der umfangreichen Studie zum künstlerischen Raum, da vermutet wird, dass im Unterschied zu und im Übergang von Oberfläche zum Raum durch die Linie ein Ansatz zu ihrem Verständnis als Basis der Erweiterung liegt, der im Gegensatz zur ideologischen Interpretation als Begrenzung steht.

Darüber hinaus wird die künstlerische Begrifflichkeit der Progression untersucht. Auch sie basiert mechanisch auf der Linie und verspricht eine erweiternde Komponente in der Konstruktion offener Räume.

Infolgedessen wird das Augenmerk auf die Jenaer Rede „Über die moderne Kunst“ Paul Klees aus dem Jahre 1924 mit dem Fokus auf die Linie ergründet und die Ergebnisse werden auf die vorherigen Reflexionen bezogen.

Darauffolgend wird auch auf die Farbtheorie des Künstlers Bezug genommen, da diese von der Linie ausgeht, wodurch die Form in eine Kausalität mit dem Bewegungsprinzip gebracht werden kann. Anhand einzelner Textstellen wird die Position des Künstlers zu seiner sich radikalierenden Umwelt betrachtet und somit ein Bogen von künstlerischer Theorie und Praxis zur erlebten Realität gespannt.

Es soll auf die Hypothese eingegangen werden, dass sich die Linie auch in der Gegenüberstellung von Kunst und Realität zu einem antiideologischen Denkbild eignet. Zu diesem Zweck werden die Darstellungen Klees einer aktuellen Studie über die Linie der Monographie Sybille Krämers zur Diagrammatologie<sup>19</sup> gegenübergestellt, um danach die freie Fortschrittlichkeit der Interpretation Paul Klees an Beispielen aus den „Beiträgen zur bildnerischen Formlehre“<sup>20</sup> aufzuzeigen. Es handelt sich um die ersten Aufzeichnungen seiner Beschäftigung im Bauhaus, die von der Linie ausgehend in der Sammlung der „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“, deren Manuskripte die gesamte Lehrtätigkeit in Weimar und Dessau umfasst, ausgearbeitet und erweitert worden waren.

Im Anschluss an das Potential der Linie zur Ausweitung der Räumlichkeit bis zur Dimensionseröffnung wird das Augenmerk auf die Theorien Paul Klees über die Linie selbst gerichtet, die der Künstler als Ursprung von Schrift und Bild postuliert. Dabei werden die Definitionen der verschiedenen Kategorien der Linie ausgeleuchtet und somit wird die Bewegung in das Ideal der Form selbst ausgeführt.

Dabei werden zunächst die Kategorien der ‚aktiven‘ und ‚passiven‘ Linien erklärt, um sich anschließend intensiv mit dem Modell der ‚medialen Linie‘ auseinanderzusetzen, deren Impact auf die der Dissertation vorausgesetzten Hypothese von besonderer Schlagkraft ist. In diesem Ansatz der Betrachtungsweise der Linie wird die Komponente der Figuration tangiert und in einem nächsten Schritt mit der machtpolitischen Interpretation der Linie Gilles Deleuzes und Felix Guattaris aus dem Jahre 1980 aufgeschlüsselt.<sup>21</sup> Dieses Format der indeterminierbaren Linie wird anschließend auf das Konzept der ‚Zwischenform‘ Paul Klees

---

<sup>19</sup> Vgl. SYBILLE KRÄMER, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Berlin, Suhrkamp, 2016.

<sup>20</sup> Vgl. PAUL KLEE, *Beiträge zur bildnerische Formlehre*, Weimar, Bauhaus Unterrichtsmaterialien, 1921.

<sup>21</sup> Vgl. GILLES DELEUZE UND FELIX GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux* (1980), Paris, Éd. de Minuit, 2009.

zurückgeführt und dieses anhand seiner theoretischen Überlieferungen vergegenwärtigt. Nach dieser Anwendung werden die Resultate der Nachforschungen über die Linie als Zwischenform und Dimension auf das Bild des „Mehr Vogel[s]“ aus dem Jahre 1939 appliziert, um so die Linientheorie des Künstlers in seiner Praxis einzusehen. Im Anschluss an die Theorie von Walter Benjamin und Erwin Panofsky zu Perspektive und Fragment wird diese in Bezug zur Linie und Dimensionseröffnung im künstlerischen Raum untersucht, wodurch die beiden Seiten von Figuration der Linie und dies im Prozess der Raumbildung abschließend einzusehen.

Mit der umfangreichen Ausleuchtung der Details von Figuration und Dimension des titelstiftenden Gemäldes „Ad marginem“ wird der zweite Teil abgeschlossen und zugleich vom Äußersten der diese Dissertation stiftenden Hypothese zu ihrem Kern vorgedrungen. Dieser Prozess spiegelt sich auch in der Bildanalyse selbst wider, die vom äußeren Rahmen über die aus diesem hervorgehenden Figurationen und dem Zwischenraum der Dimensionen bis zu dem innersten Motiv vordringt. Zum Abschluss der Recherche im Œuvre Paul Klees werden die Resultate an jenem Gemälde eruiert, an dem sich die Inspiration entzündete, das Potential der Linie zu erkunden.

### **Teil III**

In Bezug zu dem Begriff Anfang, von dem Paul Klee gleichsam in seiner Interpretation der Linie ausgehen musste, wird auch der Einstieg in den letzten Teil der Dissertation und somit der Sprung in das Œuvre Henri Michaux' gestaltet. Mit der detaillierten Betrachtung seiner ersten Texte wird den Beginnen in mehrfacher Weise nachgespürt, um zum einen seiner Interpretation des Terms gerecht zu werden, und zum anderen die ersten Spuren in seinem heterogenen Frühwerk aufnehmen zu können. Es soll gezeigt werden, wie sich der Schriftsteller in seiner Kunst kritisch mit den Strömungen seiner Zeit auseinandersetzt und wie er der in einem Anfang implizierten Totalität entkommt. Auch sollen die Ursprünge jener Figurationen herausgefiltert werden, die Michaux in seinem Œuvre stets weiterentwickelte.

Es wird somit der Hypothese nachgegangen, wie das dimensionale Prinzip der Linie Paul Klees in der Literatur Henri Michaux' verwirklicht und entwickelt wurde. Im Gegensatz zu Paul Klee ist es dort nicht primär die Form der Linie selbst, an der sich der Schriftsteller abzarbeiten scheint, sondern die Überschreitung von Limitationen, die sekundär ideologisch von der Linie repräsentiert werden kann. Zu Beginn werden – auf die Schriftstellerei bezogen – die medialen Dimensionen und Bewegungsmuster gespiegelt. Diese Überschreitung wird an bestimmten Figurationen und Motiven erhellt, in denen sich zeigen lässt, dass die schriftstellerische Technik den Rand tangiert und übertritt. Der Versuch, einem abschließenden Totalitarismus zu entkommen, wird auf mehreren Ebenen abgewogen. Dort, wo Michaux einem Anfangspunkt entkommen möchte, bezieht er sich auch auf die Schrift des Comte Lautréament. Insofern wird in Bezug auf dessen Œuvre eine Dimension eröffnet, die eingehend betrachtet werden soll. Dort, wo gesellschaftliche Konventionen überschritten werden, zeigt sich auch eine gesellschaftskritische Ebene, die Henri Michaux zu bedienen sucht. Diese Komponente soll auch unter dem Betrachtungswinkel der Philosophie Michel Foucaults untermauert werden, der sich eingehend mit dem Wahnsinn als Phänomen an der

gesellschaftlichen Grenze beschäftigte und somit auch ihre Grenzen zu benennen wusste. In gewisser Weise ist diese Theorie in den Texten der „Cas de folie circulaire“ eingezeichnet, was eine vertiefende Ansicht dieser und der literarischen Technik Michaux rechtfertigt. Es bleibt die Frage zu klären, wie der Schriftsteller das Limit zum einen tangiert und zum anderen gleichsam eine Passage ermöglicht.

Eine weitere Denkfigur, die sich in den frühesten Schriften Michaux' als Rand und Schwelle in eine unendliche Dimension erweist, findet sich auch in der späteren Analyse Foucaults. Aufgrund dessen soll der literarischen Adaption des Meeres als großem Wasser im Anschluss ein Kapitel gewidmet werden. Nach der Eruiierung dieser Denkfigur als Schwelle weiterer Dimensionen wird im Zuge der Argumentation das Gedicht „Clown“ von 1939 analysiert. Mit diesem Schritt wird der chronologische Bogen in den Zeitraum des totalitären faschistischen Terrors über Europa und zugleich zum Ende der gemeinsamen Schaffensperiode mit Paul Klee und Walter Benjamin hin gespannt. Anhand des Gedichtes soll die Entwicklung der bis dahin erarbeiteten Motive von Wahnsinn und Meer als freier Raum in der Figuration des Narren aufgezeigt werden. Ausgehend von dem Gedicht kann auch das Verhältnis des Künstlers zur Malerei reflektiert werden, da er dem Text ein Gemälde zuordnet, das ebenso wie der Text in seinem Motiv und seiner Technik der Linie beleuchtet wird.

Nicht zuletzt, da die Begeisterung Michaux' für die Malerei nachweislich durch die Betrachtung der Gemälde Paul Klees ausgelöst wurde, lohnt sich der genaue Einblick in dessen künstlerischen Perspektivwechsel und den damit einhergehenden Reflexionen.

Als einem verbindenden Element von Bild- und Schriftkunst sowie als Verbindungslinie von innerer und äußerer Dimension wird in einem folgenden Kapitel dem Stellenwert des Porträts in der Kunst Michaux' nachgegangen. Dies erlaubt, einen weiteren Bogen vom Frühwerk bis hin zum Ende der als Zeitraum für die Untersuchung angesetzten Periode zu spannen.

Insbesondere die Betrachtung der literarisch porträtierten Figurationen ‚Plume‘ ab 1929 und den ‚Meidosems‘ 1949 ermöglicht einen deutlichen Einblick, auf welche Weise Henri Michaux das dimensionseröffnende Potential der Linie in seinem Werk weiterentwickeln konnte. Hierüber sollen zunächst die auf der Linie basierende Analyse und die Gegenüberstellung zweier den fragmentarischen Textzyklen zugeordneter Bilder Einblick gewähren.

Um die Frage nach dem Stellenwert eines Anfangspunktes im Werk Michaux' zu beantworten, wird auch die Frage nach seiner literarischen Adaption eines Endpunktes gestellt. Von dieser Warte aus werden der Anfang und das scheinbare Ende der Figuration Plumes eingehend betrachtet. Ergänzend zu diesem Charakter wird zugleich eine Parallele mit einer Erzählung Franz Kafkas erschlossen.

Zur Beleuchtung der Auseinandersetzung mit einem Schlusspunkt, der wie jener des Anfangs einen Determinismus impliziert, liegt das Augenmerk auf dessen Interpretation in dem Gedicht „Ma vie s'arrête“ aus dem Jahre 1936. Dessen Motive werden wiederum mit dem Fragment „Le Portrait de A.“ verglichen, das 1929 als erster Text des Zyklus „Un certain Plume“ entstand.



Der Frage, auf welche Weise Henri Michaux der Absolutheit von Anfang und Ende künstlerisch kreativ begegnet, um sich ihrem Determinismus zu widersetzen, wird auch an die Motive des Ursprungs und das Limit des Endes der schriftlichen Adaption der Figuration der Meidosems gestellt.

Mit dem anschließenden Kapitel wird der detaillierten Betrachtung der „Figura“ der Linie in ihren unterschiedlichen Motiven in den einzelnen Fragmenten des Erzählzyklus um die Meidosem nachgegangen. Dabei werden sowohl die innere als auch die äußere Dimension der Figuration einbezogen.

Im Anschluss an diese Erläuterungen widmet sich die Untersuchung den konkreten Referenzen Michaux' auf die Linie Paul Klees. Im engeren Sinne kann dieser Umstand an dem Gedicht „Aventures de lignes“ aus dem Jahre 1954 eruiert werden. Die Entschlüsselung der darin erscheinenden Adaptationen soll die Interpretationsweise Michaux' erklären.

Mit diesem Schritt schließt sich der engere historische Kreis der Analyse und die damit einhergehenden Hypothesen sind als entschlüsselt einzuordnen. Zum Ausklang der Dissertation werden zwei weitere Kapitel angeführt, um das Sujet aus einem weiteren Blickwinkel auszuleuchten. Diese prä-bilanzierenden Reflexionen widmen sich zunächst einem die Entwicklung der Linie nachvollziehenden Motiv, das sich mit der Interaktion von Henri Michaux und Paul Celan sowie deren Adaption der Form beschreiben lässt.

Zum Abschluss der Recherche werden die aus der Hypothese entwickelten Resultate in einem inkludierten Abriss artikuliert, wobei das Gedicht „Lignes“ Henri Michaux' von 1973 diese Fokussierung untermalt.

## Teil I:

# Von der Linie als Sinnbild des Totalitären zum Potential der Form

„Dépassement / désirs infinis de dépassement“<sup>22</sup>

Das Prinzip der Linie als ein ästhetisches Ideal der Moderne zu denken, besteht bereits im ersten Schritt in einem Paradox. Am Anfang der Überlegungen wird von einer Perzeption der Linie im Sinne von Unität und Klarheit ausgegangen, dabei werden Begriffe wie Determinismus, Monismus und ‚totalitäres System‘ relevant. Ihnen allen wohnt der Beigeschmack des Totalitären inne. Die Linie symbolisiert hier etwas Abgrenzendes, Einschränkendes, Eindeutiges und Bestimmtes. So schreibt Paul-Henry Thiry d'Holbach 1770 im ersten der beiden Bände seines Hauptwerkes „Système de la nature ou Des loix du monde physique et du monde moral“:

„Notre vie est une ligne que la nature nous ordonne de décrire à la surface de la terre sans jamais pouvoir nous en écarter un instant. Nous naissons sans notre aveu, notre organisation ne dépend point de nous, nos idées nous viennent involontairement, nos habitudes sont au pouvoir de ceux qui nous les font contracter, nous sommes sans cesse modifiés par des causes soit visibles soit cachées qui règlent nécessairement notre façon d'être, de penser & d'agir. Nous sommes bien ou mal, heureux ou malheureux, sages ou insensés, raisonnables ou déraisonnables, sans que notre volonté entre pour rien dans ces différents états. Cependant malgré les entraves continuelles qui nous lient, on prétend que nous sommes libres, ou que nous déterminons nos actions & notre sort indépendamment des causes qui nous remuent.“<sup>23</sup>

Die Linie wirkt im elften der in deutscher Übersetzung als „Hauptstücke“ benannten Kapitel „Du Système de la liberté de 'homme. A morale chrétienne“<sup>24</sup> als Metapher der Unfreiheit des Menschen im Sinne deterministischer Philosophie. Dieser Bezug verdeutlicht die lange Tradition des Verständnisses der Linie in Bezug auf einen Determinismus, der die Möglichkeit der Willensfreiheit gesetzmäßig negiert. Holbach nahm dieser Applikation der Linie keine

---

<sup>22</sup> „En Occident le jardin d'une femme indienne“ HENRI MICHAUX, *Œuvres complètes. III* (1998), Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 444, Paris, Gallimard, 2001, S. 1454. Im Folgenden wird der Künstlernaam mit den Initialien H. M. abgekürzt. Die hier zitierten Textstellen aus den Œuvres complètes werden jeweils mit der Abkürzung Œ. c. und der Nennung des jeweiligen Bandes gekennzeichnet.

<sup>23</sup> PAUL-HENRY THIRY D'HOLBACH, *Système de la nature ou Des loix du monde physique et du monde moral*, London, Marc-Michel Rey, 1770, S. 187.

<sup>24</sup> In der deutschen Übersetzung von 1791 fehlt der Verweis auf die christliche Moral und das Kapitel wird als „Von dem Wesen der menschlichen Freiheit“ betitelt.

Analyse des Sinnbildes vorweg – er setzte es als eindeutig für den Rezipienten voraus. Der Vergleich des Lebens als eine Linie auf der als Oberfläche dargestellten Erde steht für die Unausweichlichkeit der Unfreiheit. Auch der Titel des vorangehenden Kapitels 10: „Notre ame ne tire point ses idées d'elle-même. Il n'y a point des idées innées“<sup>25</sup> unterstützt den Diskurs von Holbachs, der im Sinne der Aufklärung einen Monismus vertrat. Interessant erscheint auch die Wortwahl des „point“ anstelle von ‚pas‘ für die Negation. Ersteres unterstreicht die Ausschließlichkeit der Aussage viel stärker als das schwächere ‚ne ... pas‘. Es mag etymologisch auf der Literarität des Textes beruhen, dass der Verfasser sich hier für eben jene Formulierung entschied, die im Bouquet ihrer Facetten in der französischen Sprache nicht zuletzt in einem starken Zusammenhang mit der Linie zu sehen ist.

Der Determinismus blieb seit der Aufklärung nach langer Tradition und Entwicklungen bis hin zu Albert Einstein ein Dogma, dem argumentativ schwer zu entkommen war. Auch die Quantenmechanik sollte in den physischen Determinismus integriert werden.<sup>26</sup> Es handelt sich um eine Debatte, die ihre Aktualität in verschiedenen Fachrichtungen beibehält und erneut an Aufwind gewinnt. Diese wird durch die Frage bestimmt, ob Freiheit und Determinismus sich tatsächlich ausschließen.<sup>27</sup>

Sowohl der Neurowissenschaftler Thomas Goschke als auch der Philosoph Sven Walter setzen sich aktuell mit dem Problem der Willensfreiheit auseinander. Beide verweisen dabei auf die deterministisch-monistischen Darstellungen von Holbachs. Seit der Aufklärung ist das deterministische Prinzip nicht mehr ausdrücklich an einen Monismus gekoppelt.<sup>28</sup>

Dennoch stehen Determinismus, Kausalitätsprinzip, Emergenz und Monismus seit Spinoza bis Lessing in einem engen denkhistorischen Zusammenhang.<sup>29</sup> Der Begriff des Monismus wird an dieser Stelle nicht als Gegenspieler zum Dualismus oder Pluralismus interessant, sondern vielmehr aufgrund seiner aktuellen Definition. Jonathan Schaffer legt die philosophische Denkrichtung 2016 für „The Stanford Encyclopedia of Philosophy“ terminologisch fest: „There are many monisms. What they share is that they attribute oneness. Where they differ is in what they attribute oneness to (the target), and how they count (the unit).“<sup>30</sup> Der Autor stellt die Einheit als das verbindende Glied der verschiedenen monistischen Denkrichtungen hervor.

---

<sup>25</sup> PAUL-HENRY THIRY D'HOLBACH, 1770, S. 156.

<sup>26</sup> Vgl. RICHARD MORRIS, Gott würfelt nicht. Universum, Materie und kreative Intelligenz, Hamburg, Europa, 2001.

<sup>27</sup> Vgl. THOMAS GOSCHKE, *Das Problem der Willensfreiheit*, Vorlesung im Wintersemester 2014/15 an der TU Dresden im Fach Kognitive Neurowissenschaft; SVEN WALTER, *Illusion freier Wille? Grenzen einer empirischen Annäherung an ein philosophisches Problem*, Stuttgart, 2016. URL: [https://tudresden.de/mn/psychologie/allgpsy/ressourcen/dateien/lehre/lehreveranstaltungen/goschke\\_lehre/ws2014/ppt\\_can/VL08-Willensfreiheit.pdf?lang=de](https://tudresden.de/mn/psychologie/allgpsy/ressourcen/dateien/lehre/lehreveranstaltungen/goschke_lehre/ws2014/ppt_can/VL08-Willensfreiheit.pdf?lang=de) (abgerufen am 3.10.2018).

<sup>28</sup> Vgl. bspw. PATRICK FELDMANN, *Das Problem mit der Neurowissenschaften mit dem freien Willen*, Hamburg, Diplomica Verlag, 2011, S. 15.

<sup>29</sup> Vgl. MONIKA FICK, *Das Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Zweite durchgesehene und ergänzte Aufl., Stuttgart und Weimar, J. B. Metzler, 2004, S. 445.

<sup>30</sup> JONATHAN SCHAFFER, Monism, in EDWARD N. ZALTA (Hrsg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2016 Edition, 2016, URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/monism/> (abgerufen am 3.10.2018).

Ein Chaos wird im Bereich der Geradlinigkeit ausgeschlossen, da es als gefährlich gilt. Einheit, Linearität und indirekte Abgrenzung verbinden die monistische mit der deterministischen Philosophie.<sup>31</sup>

Bevor das Thema der Linie im folgenden Kapitel mit der ihm zugeschriebenen politischen Komponente konfrontiert wird, soll hier auf das Eingangszitat von Holbachs verwiesen werden:

„Notre vie est une ligne que la nature nous ordonne de décrire à la surface de la terre sans jamais pouvoir nous en écarter un instant.“<sup>32</sup>

Die Natur regiert auf der Oberfläche der Erde, mit der sie zwangsläufig im Sinne des Monismus einer Einheit bildet. Die Linie des Lebens wiederum stellt eine starre Einheit dar, die von der materialistischen Natur determiniert und gezeichnet ist. Folglich laufen monistisches und deterministisches Gedankengut im Sinnbild der Linie zusammen, wobei diese an eine Oberfläche gebannt bleibt.

Im aufklärerischen Weltbild von Holbachs spiegelt sich die Philosophie der frühen Moderne. Der Linie wird dabei eine begrenzende, vereinheitlichende und abgeschlossene Form zugeschrieben.

## 1.1. „Punkt und Linie zu Fläche“ – die Anfänge

Im Frühsommer der Weimarer Republik 1922 beginnt für Wassily Kandinsky und Paul Klee ein aktives Zusammenwirken – ein Begriff, der im Sinne einer spezifischen Kausalität näher bestimmt werden sollte. Denn dieses ‚zusammen‘ charakterisiert sich zu einem großen Anteil durch die Abgrenzung des Wirkens der beiden Künstler voneinander.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Als ein Beispiel zeigt sich die monistische Doktrin Rudolf Steiners aus seiner „Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung. Seelische Beobachtungsergebnisse nach naturwissenschaftlicher Methode“, die wiederum deterministische, wenn nicht totalitäre Züge aufweist. Im Kapitel „Die letzten Fragen. Die Konsequenzen des Monismus“ schreibt er 1894: „Der hier gemeinte Monismus zeigt, dass die Selbständigkeit nur so lange geglaubt werden kann, als das Wahrgenommene nicht durch das Denken in das Netz der Begriffswelt eingespannt wird. Geschieht dies, so entpuppt sich die Teilexistenz als ein bloßer Schein des Wahrnehmens. Seine in sich geschlossene Totalexistenz im Universum kann der Mensch nur finden durch intuitives Denkerlebnis.“ RUDOLF STEINER, *Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung. Seelische Beobachtungsergebnisse nach naturwissenschaftlicher Methode*, 1894, URL: <http://anthroposophie.byu.edu/schriften/004.pdf> (abgerufen am 9.9.2018), S. 186. Wie in einem Zirkelschluss wird der Begriff der Freiheit in ein deterministisches Gefüge mit dem „Ganzen des Kosmos“ eingefügt. Vgl. ebd.

Auch im Werk Rainer Maria Rilkes lassen sich die Spuren des Monismus nachvollziehen. Insbesondere in dem Gedicht „Alles ist eins“ aus „Dir zur Feier“ von 1897/98 lassen sich die Aspekte der geradlinigen Abgrenzung und Vorbestimmtheit nachvollziehen: „Und wir sind nicht mehr zag / Unser Weg wird kein Weh sein / Wird eine lange Allee sein / aus dem vergangenen Tag“. Der erste und der letzte Vers der Strophe beziehen sich auf die Vergangenheit. Der umarmende Reim schließt sich um die Zukunft, sodass ein geschlossenes, vorbestimmtes System in der Zeit entsteht. Vgl. hierzu auch: Organologisches Sehen oder die Verdichtung der Welt zu „Umwelt“: RAINER MARIA RILKE, in MONICA FICK, *Sinnwelt und Weltseele: der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen, Niemeyer, 1993, S. 184-223

<sup>32</sup> Paul-Henry Thiry d'Holbach, 1770, S. 187.

<sup>33</sup> Vgl. EVE GRIFFIN, *Wassily Kandinsky Artist Overview and Analysis*, The Art Story Contributors (Hrsg.), 2019, URL: <http://www.theartstory.org/artist-kandinsky-wassily.htm> (abgerufen am 6.5.2017).

Während der elf Jahre ältere Wassily Kandinsky sich bereits unter anderem im Rahmen der Künstlerbewegung „Der Blaue Reiter“ einen Namen macht, bleibt Paul Klee einer kreativen Festlegung fern.<sup>34</sup>

Das Werk „Über das Geistige in der Kunst / insbesondere in der Malerei“ Wassily Kandinskys wird 1912 publiziert. Er kommt seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus bereits seit mehreren Semestern nach, als 1926 sein Werk „Punkt und Linie zu Fläche. Beiträge zur Analyse der malerischen Elemente“ erscheint. Hierbei handelt es sich um eine Systematisierung von theoretischen Vorstellungen sowie um die Integration praktischer Erfahrungen des Künstlers, die er bereits 1914 zu Beginn seines Exils kategorisierte. Als achttes Band in der Reihe der Bauhausbücher verlegt, markiert das Werk schon im Titel einen Unterschied zu dem als zweiten Band derselben Reihe 1925 publizierten „Pädagogische[n] Skizzenbuch“ Paul Klees. Dieses impliziert keine lineare systematische Zuschreibung, sondern wird von dem Aspekt eines prozesshaften Entwurfes getragen.

In seinem Vorwort spricht der Lehrer und Meister von einer „organischen Fortsetzung“<sup>35</sup> seines Buches „Über das Geistige in der Kunst“, das im gleichen Jahr wie der Almanach „Der Blaue Reiter“ erscheint. Zwar schließt das Bild des Organischen keine Evolution aus, entwirft im Vergleich jedoch den Eindruck eines in sich geschlossenen Systems. Sobald eine solche Einheit im Zentrum kreativer Entwürfe steht, könnte auf eine Totalität oder zumindest auf die Suche nach einer solchen rekurriert werden.

Diese Position Kandinskys steht zu jener offenen und schwer einzugrenzenden Paul Klees, im Gegensatz – eine Position, die sich einer geschlossenen Systematisierung auch während und nach der Periode des Zusammenwirkens entzieht, obgleich sich die künstlerische Perspektive Paul Klees durch den Einfluss des erfahrenen Kandinsky als einer zentralen Persönlichkeit der expressiven abstrakten Malerei entwickelt und festigt.

Mit ihrer praktischen und theoretischen Tätigkeit tragen beide Künstler einen erheblichen Teil zur Formalisierung moderner Kunst bei – ein Umstand, der die Vermutung rechtfertigt, die Anfänge der Linie als Formideal in der Zeit dieses ‚Zusammenwirkens‘ aufzuspüren.

Sieben Monate vor dem Eintreffen Kandinskys am Bauhaus in Weimar 1922 schreibt Paul Klee die Notizen seiner Vorlesung vom 14. November 1921 nieder.<sup>36</sup> Diese Niederschrift bildet als chronologisch erster Eintrag den Auftakt zu dem vom Zentrum Paul Klee in Bern

---

<sup>34</sup> Vgl. ZENTRUM PAUL KLEE BERN Rückblick und ausstellungsbegleitender Text: Paul Klee. Ich bin Maler. 7.7.–30.10.16, ZENTRUM PAUL KLEE BERN, 2015, URL: [http://www.zpk.org/de/ausstellungen/rueckblick\\_0/2015/klee-kandinsky-969.html](http://www.zpk.org/de/ausstellungen/rueckblick_0/2015/klee-kandinsky-969.html) (abgerufen am 8.8.2016).

<sup>35</sup> WASSILY KANDINSKY, *Punkt und Linie zu Fläche. Beiträge zur Analyse der malerischen Elemente*, Bauhausbücher Bd. 9 von 14, München, Albert Langen, 1926, S. 7.

<sup>36</sup> Vgl. ZENTRUM PAUL KLEE BERN, 2015.

digitalisierten Quellenmaterial seiner Unterrichtsmaterialien der bis 1931 andauernden Lehrtätigkeit am Bauhaus.<sup>37</sup>

Einleitend erklärt Paul Klee seinen Schülern den Begriff der genetischen Analyse.<sup>38</sup> In der Handschrift „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“ beschreibt der Lehrer die Suche nach den Stadien eines Werkes als „Genesis“ in Abgrenzung zur chemischen Analyse mit ihrem Fokus auf die Bestandteile von Substanzen. Das Folgen in die Entstehungsphasen kreierte eine Bewegung, die zugleich auf den Rezipienten wirke und somit verhindere „das Werk als etwas Starres unverändert Feststehendes zu begreifen“<sup>39</sup>. Wenngleich sich eine Analyse im bildnerischen Bereich zum größten Teil nach formalen Kriterien gestalte, sei vorauszusetzen, „dass vor dem formalen Anfang oder einfacher vor dem ersten Strich eine ganze Vorgeschichte liegt [...]“.<sup>40</sup>

Mit der Reflektion über den Begriff der Analyse zu Beginn seines Seminars beweist Paul Klee eine besondere Herangehensweise an sein Sujet. Er sieht das Werk als Resultat seiner Stadien im Kontext des Entstehungsprozesses – eine Perspektive, die seinen Schülern Teilhabe und zugleich die eigene künstlerische Aktivierung mithilfe der Analyse verspricht.

Paul Klee spricht von „dem ersten Strich“ als dem Anfang einer künstlerischen und formalen Analyse, wobei er ihn bereits als das Zeichen des Zeitraumes beschreibt, der vor seiner Erscheinung liegt. Er verweist auf das Kunstwerk als einen „Zustand der Menschheit, dessen Richtung man Weltanschauung nennt, der mit innerer Notwendigkeit zur Manifestation da- und dorthin drängt.“<sup>41</sup> Dies geschieht wiederum durch die künstlerische Form, wobei die Herangehensweise einer formalen Analyse gerechtfertigt wird. Der Lehrer spricht von den Formen als kreativem Ausdruck, wobei er sie gleichsam als Werkzeug zu seiner Entschlüsselung beschreibt.

Im einführenden Teil wird ein Diskurs um die Terme „Form und Formalität“ geführt, ohne in sich selbst geschlossen zu sein. Die Argumentation Klees spiegelt die Bewegung wider, indem sie sich um die Begriffe bewegt. Am Ende der Einführung verweist er anhand eines Beispiels auf einen Künstler, der ohne das Studium der Formen brilliert, wobei er die Formenanalyse durch ihre Ausnahme noch einmal rechtfertigt.

Auf diese Weise entsteht eine Rede, die zwar auf ihren Zweck – die Motivation seiner Hörer – ausgerichtet ist, ohne aber linear geschlossen zu sein. Die Bewegung, die sich in der Form seiner Einführung zeigt, spiegelt sich auch im Spiel der Wörter selbst. Als Anregung zur Bewegung hebt die „Richtung“ die Starre im „Zustand der Menschheit“ auf und die „innere

---

<sup>37</sup> Vgl. ZENTRUM PAUL KLEE BERN: Zum Quellenmaterial: Paul Klees Unterrichtsnotizen, URL: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00003/> (abgerufen am 17.4.2017), Einleitung. In der Folge werden die einzelnen Informationen des Zentrums Paul Klee Bern und die einzelnen digitalisierten Manuskriptseiten mit den digitalen Seitenangaben zitiert, ohne jeweils die gesamte URL anzugeben. Die Abkürzungen „BF“ für „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“ und „BG“ für „Bildnerische Gestaltungslehre“ wurden aus dem digitalen Seitenverzeichnis übernommen. Die Zitate wurden dem Manuskript getreu übernommen. Verzichtet wurde ausschließlich auf die zahlreichen Fußnotenverweise.

<sup>38</sup> Vgl. P. K., BF/3.

<sup>39</sup> P. K., BF/4.

<sup>40</sup> P. K., BF/5.

<sup>41</sup> P. K., BF/5, 6.

Notwendigkeit zur Manifestation“ drängt als ein weiterer Bewegungsimpuls nach den unbestimmten Richtungen des „da- und dorthin“.

### 1.1.1. Innen und Außen – Kunst und Gesellschaft

Aufgrund des ‚Zusammenwirkens‘ der beiden Künstler wird zur Einführung in die Begrifflichkeit des Formideals der Linie auf die kunsttheoretischen Bestimmungen von Wassily Kandinsky rekurriert. Durch diesen Exkurs sollen die Zusammenhänge von einer in der abstrakten Kunst vertretenen Form und ihre Relation zur Epoche der Moderne aufgezeigt werden. Des Weiteren soll der Ausgangspunkt für die Fragestellung eruiert werden, inwiefern es möglich ist, wie und auf welche Weise eine abstrakte Form einen symbolischen Gehalt aufweist, dessen Entschlüsselung eine Einsicht in die gesellschaftspolitischen Zustände ihrer Zeit sowie mögliche Lösungsvorschläge für deren Konflikte enthalten kann. Die intermediale und interdisziplinäre Analyse der Linie kann aufbauend auf die Theorie Kandinskys gerechtfertigt werden, da er andere Disziplinen, wie Musik, Architektur, Dichtung, plastische Künste, Technik, den Konstruktivismus und die Natur<sup>42</sup>, als auf der Linie basierende Bereiche erachtet. Auf das essentielle Element zurückgreifend, wird eine beinahe universelle Facette der Linie eröffnet, über die ein Zugang zu den verschiedensten Bereichen, insbesondere der Philosophie und den Naturwissenschaften, eröffnet wird.

Der Maler und Kunsthistoriker widmet sich nicht zuletzt der Relation von abstrakter Kunst und der sozialhistorischen Realität ihrer Zeit, indem er seine theoretischen Überlegungen auf seine Gegenwart bezieht und das Verhältnis von Kunst und gesellschaftspolitischer Wirklichkeit im Allgemeinen betrachtet. Sein Anliegen besteht darin, die Kunstwissenschaft im Ganzen zu verändern, um sie als eine Wissenschaft zu elaborieren, die den Analysen anderer Geisteswissenschaften sowie der Naturwissenschaften gleichwertig und ebenso aussagekräftig in ihren Resultaten sei. Hierbei fordert er eine Erneuerung der

---

<sup>42</sup> „Die Kompositionsgesetze der Natur eröffnen dem Künstler nicht die Möglichkeit äußerlicher Nachahmung, worin er nicht selten den Hauptzweck der Naturgesetze sieht, sondern die Möglichkeit, diesen Gesetzen diejenigen der Kunst entgegenzustellen. Auch in diesem für die abstrakte Kunst entscheidenden Punkte entdecken wir schon jetzt das Gesetz der Nebeneinander und der Gegenüberstellung, das zwei Prinzipien – das Prinzip der Parallele und das Prinzip des Gegensatzes – aufstellt, wie das beiden Linienzusammenstellungen gezeigt wurde. Die auf diese Weise abgesonderten und selbständig lebenden Gesetze der beiden großen Reiche – der Kunst und der Natur – werden schließlich zum Verständnis des Gesamtgesetzes der Weltkomposition führen und die selbständige Betätigung der beiden an einer höheren synthetischen Ordnung – Äußeres + Inneres – klarlegen.“ WASSILY KANDINSKY, *Mit Punkt und Linie zur Fläche. Beiträge zur Analyse der malerischen Elemente*, Bauhausbücher Bd. 9, München, Albert Langen, 1926, S. 97 (in der Folge W.K., 1926 abgekürzt).

Kunstwissenschaft in ihrer Methodik und eine Angleichung an andere Wissenschaften, insbesondere an die Philosophie.<sup>43</sup>

Eine solche methodisch konkrete und eingehende Vorgehensweise möchte Kandinsky in der Anwendung auf Kunstwerke aller Epochen wissen, wobei er das Nachzeichnen der Kunstgeschichte mit der Form einer Linie oder Wellenlinie einer offenen, prozesshaften Bewegung vergleicht.<sup>44</sup>

In der Anwendung der erneuerten Kunstwissenschaft liege auch die Kraft, das gesellschaftswirksame Potential der Kunst zu aktivieren. Seiner Theorie zufolge weisen Kunstwerke in ihrer Symbolik eine für die Menschen richtungsweisende Komponente auf.<sup>45</sup> In diesem Sinne kommt der Kunstwissenschaft ein Art ‚Weckfunktion‘ zu. Mit der Entschlüsselung des Symbolischen in der Kunst wird eine Brücke zwischen dem Abstrakten und der durch die Menschen erlebten Wirklichkeit gebildet. Die eigentliche ‚Weckfunktion‘ sieht Kandinsky in der der Kunst eigenen Symbolik bereits gegeben.

Zur Erklärung der direkten Wirkung auf die gesellschaftspolitische Realität der Individuen bedient sich der Kunstphilosoph der dichotomen Begrifflichkeit von „innen“ und „außen“.<sup>46</sup> Diese beiden Eigenschaften schreibt er sowohl einem jedem Kunstwerk als auch der menschlichen Konstitution im Allgemeinen zu. Das Äußere stehe in einem Zusammenhang mit der Materialität der Dinge, aber auch mit ihrer Starre und Unbeweglichkeit.<sup>47</sup> Im Sinne der Menschlichkeit ist hier von der Macht der Gewohnheit und dem Verharren in Traditionen die Rede.<sup>48</sup> Für ein Kunstwerk gibt es seine äußere Materialität, gleichzeitig aber seine innere Symbolik, deren Zeichenhaftigkeit ein Potential in sich trägt, das Innerliche der Individuen zu tangieren. Eine solche Konnexion wird von Kandinsky als „innere Erschütterung [...]“ beschrieben. Ihre Wirkungsweise unterscheidet sich von jenen äußerlicher Perturbationen. Anders als Kriege oder andere Katastrophen bewegen sie nicht zu einer akuten Reaktion, sondern erzeugen intrinsische Motivationen. Der Unterschied besteht darin, dass äußerliche Beben eine rein reaktive Reaktion erwirken, die mit der Abnahme des Schreckmoments

---

<sup>43</sup> „Eine der wichtigsten Aufgaben der jetzt beginnenden Kunstwissen- wäre eine eingehende Analyse der ganzen Kunstgeschichte in Bezug auf die Elemente, auf Konstruktion und Komposition zu verschiedenen Zeiten, bei verschiedenen Völkern einerseits und andererseits die Feststellung des Wachstums im Bereich dieser drei Fragen – der Weg, das Tempo, die Notwendigkeit der Bereicherung und der wahrscheinlich sprungartigen Entwicklung, die in der Kunstgeschichte vielleicht in einer bestimmten Entwicklungslinie – möglicherweise einer Wellenlinie – verläuft. Der erste Teil dieser Aufgabe – die Analyse – grenzt an die Aufgaben der positiven Wissenschaften. Der zweite Teil – Art der Entwicklung – grenzt an die Aufgaben der Philosophie. Hier bildet sich der Knotenpunkt der Gesetzmäßigkeit in der menschlichen Entwicklung im allgemeinen.“ Ebd., S. 13.

<sup>44</sup> Vgl. ebd.

<sup>45</sup> „Die Aufgabe der Kunstwissenschaft ist es ebenso Zeichen zu Symbolen zu erklären, um eine Brücke zwischen Kunst und Mensch zu bauen.“ Ebd., S. 20.

<sup>46</sup> Ebd., S. 11.

<sup>47</sup> „Äußerlich ist er hier bloß ein Zeichen in einer zweckmäßigen Verwendung, die das Element des Praktisch-Zweckmäßigen in sich trägt, das wir schon als Kinder kennenlernen. Das äußere Zeichen wird zur Gewohnheit und verschleiert den inneren Klang des Symbols. Das Innere wird durch das Äußere zugemauert.“ W. K., 1926, S. 20.

<sup>48</sup> „Der Mensch neigt zum Schweigen und dazu in Traditionen und Unbeweglichkeit zu verharren. Äußere Umstände wie Krieg können ihn erschüttern, dennoch wird angestrebt sich in die Starre zu begeben.“ Ebd.



wieder in den Ruhezustand münden. Diese Verhaltensweise ist vergleichbar mit dem physikalischen Gesetz Newtons, das den Zustand der Ruhe oder der Trägheit beschreibt.

Im Gegensatz dazu entsteht durch die Berührung des Inneren eine langfristige Veränderung des Zustandes durch eine Aktivierung des Individuums auf der Ebene der intrinsischen Motivation.<sup>49</sup> Infolge eines solchen Kontaktes können Menschen dazu in die Lage versetzt werden, sich aus sich heraus zu entwickeln und aus eigener Kraft und Motivation auf krisenhafte Situationen oder Missstände zu reagieren, was wiederum eine Entwicklung der Individuen zur Folge hat, die weitreichende Konsequenzen für den Fortschritt einer Gesellschaft bis hin zum Weltgeschehen an sich bewirken können.

An dieser Stelle zeigt sich Kandinsky jedoch kritisch, was die Menschen selbst angeht, sofern er nicht allen die Bereitwilligkeit zugesteht, sich vom Materiellen abzuwenden und den Weg der Veränderung zu gehen.

Diese innere Wirkungsweise der Kunstwerke resultiert aus der in ihr gestaltwerdenden Zeichenhaftigkeit, das heißt in ihrer Symbolik. Diese wird als eine Komposition der verwendeten Formen beschrieben. In diesen Formen existieren nach Kandinsky Kräfte, die er auch als Spannungen beschreibt.<sup>50</sup> Diese Spannungen bedeuten die Immaterialität oder auch das Geistige als Ausdruck des Inneren eines Kunstwerks. Sie werden auch als lebende Kräfte beschrieben und bilden den Gegensatz zum Äußeren als das Materielle, der Starre bis hin zur Unbeweglichkeit als Indikator für das Tote.

Wenn Kandinsky von den elementaren Formen Punkt, Linie und Grundfläche als lebende Spannungen im Inneren des Kunstwerks spricht, setzt er eine direkte Verbindung zum Faktor der Bewegung als Ausdruck von Lebendigkeit. Diese Hypothese wird dadurch bestärkt, dass Kandinsky den Terminus der Bewegung in seiner Argumentation durch den der Spannung ersetzt. Vor dem Hintergrund der eigenen abstrakten Kunst und im Sinne der hermeneutischen Möglichkeiten seiner historischen Perspektive widmet sich Kandinsky der Analyse dreier zeichnerischer Formen, die er als Basis eines jeden Kunstwerkes erkennt, um die – wie er sie nennt – „primären Kräfte“<sup>51</sup> der Kunst zu erläutern. Die drei elementaren Formen werden als quasi organisch, aufeinander aufbauende Figuren beschrieben.

Die Linie wird als der Prototyp der Bewegung (Spannung) dargestellt, sofern sie direkt dem Punkt als ruhender Urform entspringt. Spannung und Richtung werden als die die Linie bestimmenden Grundsätze aufgerufen.<sup>52</sup> Der Linie als künstlerische Grundform ist – Kandinsky zufolge – im Gegensatz zum Punkt bereits einem temporellen Faktor inhärent.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> „Innere Erschütterungen sind anderer Art. Sie öffnen Ohren und Augen lassen neue Dinge entdecken.“ Ebd.

<sup>50</sup> „Und in der Tat materialisieren nicht die äußeren Formen den Inhalt eines malerischen Werkes, sondern die in diesen Formen lebenden Kräfte = Spannungen.“ Ebd., S. 27.

<sup>51</sup> Ebd., S. 11.

<sup>52</sup> „Die geometrische Linie ist ein unsichtbares Wesen. Sie ist die Spur des sich bewegenden Punktes, also sein Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden – und zwar durch Vernichtung der höchsten in sich geschlossenen Ruhe des Punktes. Hier wird der Sprung aus dem Statischen in das Dynamische gemacht.“ Ebd., S. 51 f.

<sup>53</sup> „Das Element der Zeit ist im allgemeinen in der Linie in einem viel größeren Maßstabe erkennbar, als das im Punkt der Fall war – die Länge ist ein Zeitbegriff.“ Ebd., S. 92.

Während das Setzen eines Punktes rein im Augenblicklichen besteht, birgt das Zeichnen der Linie einen Prozess in ihrer künstlerischen Realisierung.<sup>54</sup> Hierbei bildet sich eine Form, die sich zunächst als offen zeigt, solange sie nicht zu einer geometrischen, abstrakten oder realistisch-abbildenden Figur in Form einer Fläche geschlossen wird. Die zentralen Termini der Prozesshaftigkeit, ausgehend von der Zeitlichkeit, der Form als intermedialem und interdisziplinärem Element, sind in dieser Theorie bereits vorgezeichnet. Das Lösungspotential und die Darstellungskraft des Inneren verweisen auf die Möglichkeit einer Wirkung, wie sie einer philosophisch-ästhetischen Analyse der Linie als einem Formideal der Moderne, wie der hier zu beginnenden, abverlangt wird.

Vor dem Hintergrund seiner Theorie, mit welcher er der Kunst die Kapazität zuschreibt, im Rahmen ihres Entstehungskontextes über die sozialhistorischen Umstände ihrer Zeit zu reflektieren, sieht Kandinsky in der Malerei das Höchstmaß dieses Potenzials zur Reflektion gegeben. In ihrer zeichenhaften Symbolik werde die Konkretisierung sozialhistorischer Wirklichkeit auf das Maximum ihrer Möglichkeiten gebracht. Gerade in der Linie seien die grundlegenden Elemente der Bewegung, des Prozesshaften, der Zeit vereint sowie die Tendenz zur Räumlichkeit bereits angelegt.

### **1.1.2. Grenzlinien – die Hemmung im Raum der Fläche**

Die Lektüre Kandinskys zeigt die Hypothese bestätigt, die Linie selbst als eine gesellschaftsrelevante Form zu analysieren. Allerdings führt Kandinsky sein Werk mit der Analyse der Fläche in eine weitere Dimension. Er spricht von dem Absterben der Linie in dem Entstehungsmoment der Fläche, ein Moment, dessen Grenzen in der Theorie noch unklarer bleiben als in der künstlerischen Praxis.<sup>55</sup> Durch die Eigenschaften der Fläche wird die Linie als ein ‚Zeitbegriff‘ zur Grenze des Raumes: zur Grenzlinie.<sup>56</sup> Indem vom bildlichen Tod der Linie durch ihren Übergang die Rede ist, stellt sich die Frage nach dem Verbleib ihrer Eigenschaft der Zeitlichkeit, da die Fläche – von Kandinsky Grundfläche (GF) genannt – nun durch jene des Raumes dominiert wird.<sup>57</sup> Seine Charakterisierung der Flächen nennt der Künstler, wie in der

---

<sup>54</sup> „Und die reine Form stellt sich dem lebendigen Inhalt zur Verfügung.“ Ebd., S. 106.

<sup>55</sup> „Die Verdickungen, besonders diejenigen einer kurzen Geraden stehen im Zusammenhang mit dem wachsenden Punkt: auch hier bleibt die Frage wann die Linie als solche abstirbt, und in welchem Augenblick eine Fläche auf die Welt kommt ohne genaue Antwort. Wie soll die Frage beantwortet werden, wann der Fluß aufhört und das Meer beginnt? Die Grenzen sind undeutlich und beweglich. Hier hängt alles von den Proportionen ab, wie es auch bei dem Punkt der Fall war – das Absolute wird vom Relativen zu undeutlich-vermindertem Klang gebracht. In der Praxis ist das An-die-Grenze-Gehen viel präziser ausgesprochen, als rein-theoretisch. Das An-die-Grenze-Gehen ist eine mächtige Ausdrucksmöglichkeit, ein gewaltiges Mittel (schließlich ein Element) zu kompositionellen Zwecken. Dieses Mittel erzeugt in den Fällen einer scharfen Trockenheit.“ Ebd., S. 84.

<sup>56</sup> „Die Lage der beiden vertikalen Begrenzungslinien ist rechts und links. Das sind Spannungen, deren innerer Klang durch warme Ruhe bestimmt wird und die in unserer Vorstellung mit dem Aufstieg verwandt sind.“ Ebd., S. 113.

<sup>57</sup> „Hier kann nur flüchtig bemerkt werden, daß diese organischen Eigenschaften der Fläche sich weiter auf den Raum übertragen, wobei der Begriff des Raumes vor dem Menschen und der Begriff des Raumes um den Menschen – trotz der inneren Verwandtschaft der beiden – doch einige Unterschiede aufweisen würden. Ein Kapitel für sich.“ Ebd., S. 116.

seinem Werk entnommenen folgenden Tabelle, literarisch. Den zweidimensionalen Flächeneigenschaften befinden sich in Spannung zu einem Gefühl mit ‚literarischem Beigeschmack‘.<sup>58</sup>

Reihenfolge	Spannung	„Literarisch“
1. oben	zum	Himmel,
2. links	zur	Ferne,
3. rechts	zum	Haus,
4. unten	zur	Erde.

Man stelle sich nicht vor, daß diese Beziehungen buchstäblich zu verstehen sind, und glaube insbesondere nicht, daß sie die Kompositionsidee bestimmen können. Sie haben den Zweck, die inneren Spannungen der GF analytisch darzustellen und diese Spannungen zum Bewußtsein zu bringen, was, soviel ich weiß, bisher in einer klaren Form noch nicht gemacht wurde, obwohl es für die künftige Kompositionslehre als wichtiger Bestandteil zu bewerten ist. Hier kann nur flüchtig bemerkt werden, daß diese organischen Eigenschaften der Fläche sich weiter auf den Raum übertragen, wobei der Begriff des Raumes vor dem Menschen und der Begriff des Raumes um den Menschen — trotz der inneren Verwandtschaft der beiden — doch einige Unterschiede aufweisen würden. Ein Kapitel für sich.

**Abbildung I: KANDINSKY WASSILY, *Reihenfolge – Spannung – „Literarisch“*, W. K., 1926, S. 116**

Das von Kandinsky angesprochene Kapitel wird im Rahmen der Argumentation an späterer Stelle wieder aufgegriffen, da sich die Kategorie des Raumes im Rahmen der Linie als ein zentrales Motiv erweist.<sup>59</sup>

Ogleich die vier unter dieser Kategorie genannten Bilder beinahe esoterisch wirken, gelingt durch diese Zuordnung die Vorstellung einer Dreidimensionalität in der Reihenfolge. Die Fläche wird zur Oberfläche und erreicht durch ihre Verbindung mit den ‚literarischen‘ Vektoren eine deutlich räumliche Komponente. Im Inneren der Fläche werden die Grenzen des Raumes insbesondere in der Tiefe unpräzise.<sup>60</sup>

Es ist zwischen den Zeilen zu lesen, dass Kandinsky sich mit seiner Kategorisierung, trotz literarischer Begriffswahl, im Bereich politischer Metaphern bewegt. Bei seiner Beschreibung des Quadrates als „der schematischen GF“<sup>61</sup> spricht er von einer „Kälte, die dem Tod

<sup>58</sup> Ebd., S. 113.

<sup>59</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2. der vorliegenden Arbeit.

<sup>60</sup> „Wie bereits angedeutet wurde, kann die GF prinzipiell zwei typische Möglichkeiten im Tragen der Elemente bieten: 1. die Elemente liegen auf der GF relativ so materiell, daß sie den Klang der GF besonders stark betonen oder / 2. sie sind mit der GF so locker verbunden, daß diese fast gar nicht mitklingt, sozusagen verschwindet, und die Elemente im Raum schweben“, der aber keine präzisen Grenzen (besonders in der Tiefe) kennt.“ W. K., 1926, S. 118.

<sup>61</sup> Ebd., S. 109.

gleicht“<sup>62</sup>. Diese zeigt sich in maximaler Objektivität, verursacht durch die ausgeglichene Kraftverteilung der „beiden Paare der Grenzlinien“.<sup>63</sup> „[...] [S]ie kann als Symbol des Todes gelten. Nicht umsonst hat gerade unsere Zeit solche Beispiele geliefert.“<sup>64</sup>

Die abstrakte Form des Quadrates erweist sich in Grenzlinien gehüllt als ein Symbol für Krieg und Totalitarismus. Auch die Richtungsvektoren links und rechts werden in ihrer Beschreibung mit politischer Bedeutung aufgeladen.

„Das LINKS der GF erweckt die Vorstellung eines größeren Lockerseins, ein Gefühl der Leichtigkeit, der Befreiung, und schließlich der Freiheit.“<sup>65</sup>

Während die linke Hälfte der Grundfläche mit dem oberen Teil der Fläche in Verbindung steht und ihr dadurch in den nach Offenheit strebenden Ambitionen gleicht, erhält die rechte Seite Tendenzen zu Schwere und Gebundenheit, wie das Untere der abstrakten Form. Eine klare Zuweisung der Richtungsattribute mit politischen Komponenten wird nicht vorgenommen und bleibt somit eine naheliegende Vermutung.

Sobald eine Fläche entsteht, werden die umgebenden und sie konstruierenden Linien mit Grenzen gleichgesetzt, bei deren Annäherung innerhalb des Raumes Widerstandskräfte oder Hemmungen entstehen.<sup>66</sup> Letztere können in der Theorie Kandinskys durch ihre Bewegungsrichtung reduziert werden. So nimmt die Freiheit zu, wenn die sich in der Fläche befindenden Formen nach oben oder links bewegen – hier wird die Bewegung leichter und ungehemmter.<sup>67</sup>

Mit seinen Überlegungen bewegt sich der Lehrkollege Paul Klees linear vom Punkt über die Linie zur Fläche, wodurch die Kategorie der Zeit in der Auflösung der Linie zur Grenze der Fläche bestimmt und die Aufhebung im Raum besiegelt wird. Aufgrund dieser Systematisierung zeigt sich die Bipolarität von Innen und Außen noch gestärkt.

In seinem Gedicht „La Liberté“ von 1945 – einem symbolischen Zeitpunkt – bedient sich René Char der Metapher der weißen Linie als einer Form mit räumlichem oder flächenhaftem Charakter: „D'un pas à ne se mal guider que derrière 'absence, elle est venue, cygne sur la blessure, par cette ligne blanche.“<sup>68</sup>

Es handelt sich um eine weiße Linie, die sich in Offenheit der umdichteten Freiheit ergeht, wobei die Linie ihren Charakter in der Räumlichkeit der Fläche verliert. In dieser Tradition bleiben die Kategorien von Raum und Zeit getrennt und die Linie wirkt als unbewegliche Grenze zwischen dem Innen und Außen der abstrakten Form. Das Starre ihrer Determiniertheit erinnert an die Interpretation von Holbachs und widerspricht der

---

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> Ebd., S. 113.

<sup>66</sup> „Jedenfalls sind bei der Annäherung an jede der vier Grenzseiten der GF gewisse Widerstandskräfte zu spüren, welche die Einheit der GF von der sie umgebenden Welt definitiv scheiden.“ Ebd., S. 116 f.

<sup>67</sup> Vgl. ebd.

<sup>68</sup> RENE CHAR, La Liberté, 1945, in *Seuls demeurent*, Paris, Gallimard, 1945, URL: <http://www.poemes.co/la-liberte.html-0> (abgerufen am 7.5.2017).

Entwicklung des Potentials der Form von der frühen Moderne bis zum Ende ihrer zeitgeschichtlichen Zuschreibung.

Die Theorie Kandinskys gehört zur Grundlage der Linie als abstraktem Formideal und wird in dem Moment überschritten, in dem die Aufteilung der Pole auf andere Weise als der der Notwendigkeit der Fläche gelöst wird.

## 1.2. „Мы'“: Die Linie als mathematisch-artifizielle Totalität

Der Roman „Мы“ Jewgeni Samjatins<sup>69</sup> entstand 1920 kurz vor dem Beginn der Stalin-Ära und fiel sofort der Zensur zum Opfer. Zuvor war er in russischer Sprache in Paris erschienen. In der vorliegenden Analyse wird sich auf die ältere Ausgabe aus der Reihe „L'imaginaire“ Gallimards bezogen. Diese wurde aufgrund ihres aufschlussreichen Vorwortes von Jorge Semprun und der Übersetzung des Titels „Мы“ in „Nous autres“ gewählt – eine Besonderheit, die weder im Originaltitel, noch in der Übersetzung in anderen Sprachen auftaucht und schließlich auch in der neueren französischen Auflage von 2017 mit dem Titel „Nous“ verlorenght. Gerade diese Formulierung birgt jedoch die Idee der Entfremdung in sich, die sich als ein Leitmotiv der Narration um das totalitäre System herausstellt.<sup>70</sup>

Im Vorwort schildert Jorge Semprun die Umstände des Todes Samjatins in Paris 1937. Er beschreibt seine Situation im Exil und die Anfeindungen, denen er sowohl durch die Maschinerie Stalins und seinen Untergebenen als auch von Seiten des Revolutionärs Trotsky ausgesetzt war:

„(Un peu plus loin, mettant dans le même sac Blok, Zamiatine, Pilniak, Essénine et Ivanov, Trotsky parle de ‚la même attitude romantique, passive, contemplative et philiste envers la révolution‘ qui caractérisait, selon lui, tous ces écrivains.)”<sup>71</sup>

Dabei beruft sich Semprun auf Marx als weniger ideologischen und totalitären Sprecher aus der Wiege der kommunistischen Ideen, um Samjatin im Spiegel seiner schriftstellerischen Tätigkeit zu retablieren. Es wird geschildert, wie sich Samjatin unter den staatlichen Repressionen des totalitären Stalins leidend 1931 auf den Rat Maxim Gorkis mit brieflicher Bitte um die Erlaubnis zur Ausreise an den Diktatoren richtet. Der Brief beginnt mit folgender Botschaft:

---

<sup>69</sup> Es handelt sich hier um die französische Transkription des kyrillischen „Евгений Иванович Замятин“ wie sie in der zitierten Auflage vorliegt.

<sup>70</sup> Ein Motiv, das auch Emmanuel Levinas in seiner Abhandlung „Quelques réflexions sur la philosophie de 'hitlérisme“ von 1934 in den Vordergrund stellt. Es handelt sich um eine Entfremdung des Individuums und einer ganzen Gesellschaft unter dem Einfluss der menschenfeindlichen Ideologie. Vgl. EMMANUEL LEVINAS, *Quelques réflexions sur l'hitlerisme*, 1934, URL: <https://esprit.presse.fr/article/emmanuel-levinas/quelques-reflexions-sur-la-philosophie-de-l-hitlerisme-32136> (abgerufen am 31.8.2018), S. 199.

<sup>71</sup> EUGENE ZAMIATINE, *Nous autres*, Collection L'imaginaire, Paris, Gallimard, 1971, S. 8.

„L'auteur de cette lettre, un homme condamné à la peine capitale, s'adresse à vous avec la requête de commuer cette peine. Vous connaissez probablement mon nom. Pour moi, en tant qu'écrivain, être privé de la possibilité d'écrire équivaut à une condamnation à mort. Les choses ont atteint un point où il m'est devenu impossible d'exercer ma profession, car l'activité de la création est impensable si l'on est obligé de travailler dans une atmosphère de persécution systématique qui s'aggrave chaque année.“<sup>72</sup>

Semprun bezieht sich hier erneut auf Marx und sieht in den Zeilen an Stalin den Beweis erbracht, dass sich Samjatin in den von Marx etablierten Werten bewegt. Diesem Kunstbegriff zufolge darf die leitende oder dominierende Linie politischer und sozialer Entwicklungen die Kunst nicht in ihrer Ausdruckskraft gefährden. Bereits im Vorfeld der eigentlichen Narration wird hier die Form der Linie als ein Sinnbild für Ideologie gebraucht:

„L'œuvre n'est jamais un moyen mais un but en soi. Elle ne peut donc pas être instrumentalisée, elle ne peut être conçue comme un moyen mis au service d'une cause ; elle ne peut donc pas être jugée en fonction de son adéquation ou non-adéquation à la ligne dominante du développement politique ou social.“<sup>73</sup>

Semprun spricht einleitend von einem Widerspruch zwischen politisch revolutionärer Macht und der Literatur.<sup>74</sup> Dieser Widerspruch braucht Anerkennung und kann durch diese für beide Seiten fruchtbar werden.<sup>75</sup> Auch im Kontext der revolutionären Politik als dominanter Leitlinie lässt sich dieser Widerspruch im Sinne Adornos als eine anzustrebende prozesshafte Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und Kunst nachzuvollziehen.<sup>76</sup>

Die literarische Kraft des dystopischen Romans zeigt sich zunächst in seiner sofortigen Zensur und kann sich indirekt durch ihren Einfluss auf Aldous Huxleys „Brave New World“ und Georg Orwells „1984“ erweisen. Semprun zeichnet die Literatur des philosophisch gebildeten Ingenieurs Samjatin durch ihre Aufweckfunktion aus<sup>77</sup> – eben jenen Effekt, den auch Wassily Kandinsky in seinem Werk „Punkt und Linie zu Fläche“ beschreibt.<sup>78</sup>

Im folgenden Kapitel wird nun nachvollzogen, wie das Sinnbild der Linie als Form in einer gesonderten Weise symbolisch in das Œuvre integriert wird, sich in diesem bewegt und entwickelt.

Der Roman ist in 40 Fragmente gegliedert; sie tragen jeweils den Titel „Note“ mit einer Nummerierung und einem Titel aus jeweils drei Satzteilen. Von diesem Muster weichen nur

---

<sup>72</sup> Ebd., S. 9 f.

<sup>73</sup> Ebd., S. 10.

<sup>74</sup> „Il s'agit donc, entre le pouvoir politique révolutionnaire et la littérature ( ou l'art, ou la science, tout au moins les domaines qui n'intéressent pas directement la productivité sociale du travail ), d'une contradiction objective inévitable.“ Ebd., S. 11.

<sup>75</sup> „Car cette contradiction, dans la mesure où elle est reconnue, où elle trouve l'espace sociale et culturel de son déploiement, et par là de son dépassement organique, peut être extêmement féconde, et pour les écrivains et pour le pouvoir politique.“ Ebd.

<sup>76</sup> Vgl. Kapitel 1.5.

<sup>77</sup> „De temps en temps, un Zamiatine surgit et réveille. En sursaut.“ EUGENE ZAMIATINE, 1971, S. 13.

<sup>78</sup> Vgl. Kapitel 1.1.1.

sechs der Fragmente ab. Sie beschreiben jeweils einen Wendepunkt der Ereignisse.<sup>79</sup> In dieser Auswahl heben sich nur drei der Eintragungen nicht nur durch ihre Form, sondern auch durch ihre metatextliche Ebene von den anderen Titeln ab. Hierbei handelt es sich um Eintragungen, für die der Erzähler keinen Titel zu finden vermag.

Alle Überschriften beinhalten jeweils eine Struktur der Zusammenfassung für den folgenden Eintrag.<sup>80</sup> Bei den Fragmenten handelt es sich um die Aufzeichnung aus dem Journal des systemtreuen Ingenieurs D-503. Diese sollen mit dem von ihm konstruierten Raumschiff „Integral“ reisen – eine Form, die es erlaubt, die Geschehnisse in direkter Weise zu bezeugen.

Bereits mit der „Note 1“ mit dem Titel „*Une annonce. La plus sage des lignes. Un poème*“<sup>81</sup> wird das Motiv der Linie in den Text eingeführt.

Der Erzähler leitet den Text mit einem Satz in der direkten Sprechposition durch die erste Person Singular ein und kündigt einen Zeitschriftenartikel an, welcher im Stil einer Collage eingefügt wird.<sup>82</sup> Aus ihm geht hervor, dass der „État Unique“ nunmehr seit tausend Jahren über die Erdatmosphäre herrscht.

Hierbei wird die Präzision in der Wahl der französischen Übersetzung Cauvet-Duhamels interessant. Hingegen der geläufigen deutschen Übersetzung des „Единое государство“ mit „vereinigter Staat“ deutet das Adjektiv ‚unique‘ auf die Attribute ‚einzig‘, ‚alleinig‘, oder eben insbesondere auch auf dabei zu hinterfragende Komponenten, wie ‚einheitlich‘ beziehungsweise ‚unitär‘, hin. Aufgrund dieser Referenz wird der „État Unique“ in den folgenden Darstellungen mit ‚Totaler Staat‘ übersetzt. Hierdurch soll der Argumentation Ausdruck verliehen werden und sowohl die politische als auch die philosophische Komponente betont werden.

Mangels der Möglichkeit, das Werk in der Originalsprache anzuwenden, wird in der folgenden Analyse auch eine deutsche Übersetzung im Vergleich zu Rate gezogen, um eine möglichst weitreichende Perspektive auf den Text und seine Wirkung zu erreichen.<sup>83</sup> In der angewandten Übersetzung ist allerdings vom „einheitlichen Staat“ die Rede.

Die Transkription des Zeitschriftenartikels aus dem „Journal national“ des Erzählers verkündet die Fertigstellung des „Integrals“ in 120 Tagen. Sie werde mit einem erklärten Ziel in die Unendlichkeit des Raumes fliegen.<sup>84</sup> Ihre Mission besteht darin, unbekannte Wesen und Bewohner anderer Planeten und jenseits des totalen Staates aufzuspüren, die sich möglicherweise noch im verwilderten Zustand der Freiheit befinden.<sup>85</sup> Bevor andere Waffen

---

<sup>79</sup> Note 11 „Non, je ne puis, il n'y aura pas de titre, tant pis !“ (EUGENE ZAMIATINE, 1971, S. 65) / Note 14 „*Mien' impossible. Le parquet froid*“ (S. 80) / Note 27 „( Pas de titre, c'est impossible. )“ (S. 148) / Note 33 „*C'est la dernière, écrite à la hâte, elle n'aura point d'en tête*“ (S. 182) / Note 38 „( Je ne sais quel titre donner à ce chapitre qui pourrait tout entier s'intituler : le bout de cigarette )“ (S. 206) / Note 39 „*La fin*“ (S. 218).

<sup>80</sup> In der deutschen Übersetzung werden sie daher auch als „Übersicht“ bezeichnet.

<sup>81</sup> EUGENE ZAMIATINE, 1971, S. 15.

<sup>82</sup> „Je ne fais que transcrire, mot pour mot, ce que publie ce matin le *Journal national*.“ Ebd.

<sup>83</sup> JEWGENI SAMJATIN, *Wir*, 1920, URL: <https://nemesismarxists.org/samjatin-wir8.htm> (abgerufen am 21.6.2017). Auf der Seite wird kein Name des Übersetzters angegeben.

<sup>84</sup> „[...] le premier Intégral prendra son vol dans les espaces infinis.“ EUGÈNE ZAMIATINE, 1971, S. 19.

<sup>85</sup> „[...] qui se trouvent peut-être encore à l'état sauvage de la liberté.“ Ebd., S. 15.

zu ihrer Überzeugung eingesetzt werden, soll das Wort als erstes Kampfmittel eingesetzt werden.<sup>86</sup>

Im Namen des „Wohltäters“<sup>87</sup> werden nun alle mit Nummern benannte Bewohner des „État Unique“ dazu aufgefordert, Oden, Poesie, Proklamationen oder Manifeste zu erstellen, mittels derer sie das herrschende Regime zelebrieren. Diese Niederschriften sind dazu gedacht, als Überzeugungsmittel für jene vom Integral überbracht zu werden, die sich außerhalb des totalen Staates befinden. Bevor zu anderen Waffen gegriffen werden würde, sollen diese Worte für den Zweck ihrer Missionierung eingesetzt werden – ein Aufruf, der die Kunst eindeutig in den Dienst der Propaganda des Staates stellt.

Mit dem Kommando „Vive État Unique. Vive les numéros, Vive le Bienfaiteur“<sup>88</sup> schließt die Transkription des Artikels und lässt keinen Zweifel an der Totalität des Systems, in dem sich der Autor befindet. Insbesondere dann, wenn die deutsche Übersetzung zu Rate gezogen wird, in der der Ausspruch „Vive“ tatsächlich in ein „Heil“ geformt wurde, wird deutlich, an welchem Punkt das totalitäre System des Erzählers auf die Realität historischer Ereignisse bezogen wurde.

Der Name „Integral“ für das Projekt der Raumrakete, die das System des totalen Staates in noch freie Räume expandieren soll, um diese in sich zu integrieren, erscheint programmatisch, denn das totalitäre System duldet keine anderen Strukturen, wobei die Freiheit ihr zum gefährlichsten Gegenspieler wird. Zudem handelt es sich bei einem Integral um die mathematische Lösung für Differentialrechnungen. Diese dienen nicht zuletzt häufig als mathematische Modelle, wobei Phänomene – auch natürlicher Art – zu ihrer Berechnung schematisiert dargestellt werden.<sup>89</sup> Mit dem ‚Integral‘ wird die Schematisierung von Vielfalt angestrebt. Differenz soll organisiert und mathematisch festgelegt und somit in das einheitliche System des totalen Staates gebracht werden.<sup>90</sup>

Die mathematisch-lineare Festlegung von Sternbildern, wie sie Aby Warburg im Rahmen seiner kulturwissenschaftlichen Arbeit nachvollzog, erinnern an diesen Aspekt der Rationalisierung von Unbekanntem. Die Linie wird im folgenden Zitat in ihrer rationellen Funktion gezeigt:

---

<sup>86</sup> „S'ils ne comprennent pas que nous leurs apportons le bonheur mathématique et exact, notre devoir est de les forcer à être heureux. Mais avant toutes autres armes, nous emploierons celle du Verbe.“ Ebd.

<sup>87</sup> Als Übersetzung für „Bienfaiteur“.

<sup>88</sup> EUGÈNE ZAMIATINE, 1971, S. 15.

<sup>89</sup> Vgl. DIETER M. IMBODEN und SABINE KOCH, *Systemanalyse: Einführung in die mathematische Modellierung natürlicher Systeme*, 3. Aufl., Berlin, Springer, 2009.

<sup>90</sup> „Nos dieus sont ici, sur terre avec nous, dans le Bureau, dans la cuisine, à l'atelier, au salon. Les dieus sont devenus comme nous, *ergo*, nous sommes devenus comme des dieux. Et nous allons vers vous, lecteurs planétaires inconnus, pour rendre votre vie divinement raisonnable et précise, comme la nôtre [...]“ EUGÈNE ZAMIATINE, 1971, S. 73.



„Während der Astrologe das Weltall einerseits im nüchternen Liniensystem klar und harmonisch erfaßt [...], beseelt ihn vor seinen mathematischen Tafeln doch eine atavistische abergläubische Scheu vor diesen Sternennamen, mit denen er zwar wie mit Zahlzeichen umgeht, und die doch eigentlich Dämonen sind, die er zu fürchten hat.“<sup>91</sup>

Im Roman sollen mit dem Raumschiff die imperialistischen Ziele des ‚Totalen Staates‘ verfolgt werden.

Noch bevor sich der Ich-Erzähler in der ersten ‚Eintragung‘ im Anschluss an den referierten Zeitungsartikel mit der Nummer „D-503“ vorstellt, spricht er über die Linie:

„J'écris ceci les joues en feu. Oui, il s'agit d'intégrer la grandiose équation de l'univers ; il s'agit de dénouer la courbe sauvage, de la redresser suivant une tangente, suivant l'asymptote, suivant une droite. Et parce que la ligne de l'État Unique, c'est la droite. La droite est grande, précise, sage, c'est la plus sages des lignes.“<sup>92</sup>

Die Gerade als einzige gerade Linie wird vom Erzähler als mathematisches Symbol für das System des „État Unique“ gewählt.

Mit der Nummer und Kennzeichnung des Protagonisten hat der Autor das mathematische Symbol D für Differential gewählt. Die Differentialrechnung ist ebenso wie die Integralrechnung ein Mittel der mathematischen Analysis. Zur Beschreibung von Funktionen und somit abstrakten Linienverläufen werden wiederum mittels Linien Punkte kalkuliert, die es ermöglichen, die Kurven an bestimmten Punkten durch Grenzwerte zu bestimmen.

Ende des 17. Jahrhunderts schreibt Gottfried Wilhelm Leibniz:

„Jene unendlich kleine Entfernung läßt sich aber immer durch irgendein bekanntes Differential [...] ausdrücken.“<sup>93</sup>

Es handelt sich um die Näherung an einen Funktionsverlauf mittels einer unendlich kleinen Größe. Zur Bestimmung der Funktion wird die Annäherung durch eine gerade Linie angestrebt. Die Entfernung von Gerade und Funktion in einem oder mehreren Punkten geht einem endlichen oder unendlichen als Limes benannten Grenzwert entgegen.

So wird in der Namensgebung bereits das Potential der Figur und seiner Entwicklung symbolisiert, sich einer Grenze in einer Weise anzunähern, die sich als unendlich kleine Entfernung bezeichnen lässt.

---

<sup>91</sup> ABY WARBURG, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeit*, Gesammelte Schriften, Bd. II, Bibliothek Warburg, Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1932, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k92284q/f90.image.langDE> (abgerufen am 8.11.2018), S. 505 f.

<sup>92</sup> EUGÈNE ZAMIATINE, 1971, S. 16.

<sup>93</sup> GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ und ISAAC NEWTON, *Über die Analysis des Unendlichen (1684–1703) von Gottfried Leibniz / Abhandlung über die Quadratur der Kurven: von Sir Isaac Newton (1704)*, KOWALEWSKI Gerhard (Übers., Hrsg.), (1908), 2. Aufl., Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften, Bd. 162, Frankfurt am Main, Verlag Europa Lehrmittel, 1996, S. 7.

### 1.2.1. Der totale Staat und seine lineare Struktur

Es handelt sich um einen Staat, der vor 1000 Jahren nach dem 200-jährigen Krieg entstand.<sup>94</sup> Durch eine letzte und endgültige Revolution wurde die Machtübernahme in die Wege geleitet. Der Staat befindet sich unter einer gläsernen Glocke von beinahe absoluter Stabilität, die sich nur mit der Schneidkraft von Diamanten zerstören ließe. Dazu wurde ein neues, unflexibles und ewiges Glas entwickelt.<sup>95</sup> Aus diesem bestehen auch die Wohnzellen der Häuser sowie Tische und Stühle.

Die „grüne Mauer“ bildet einen Schutzwall gegen Freiheit, die mit dem Chaos und dem archaischen Zustand der Vorzivilisation gleichgesetzt wird.<sup>96</sup> Dabei bildet auch die grüne Mauer eine Linie und Grenze für die Einwohner, hinter der das Unbekannte lauert. Der Bau der Mauer ging mit dem Ende des 200-jährigen Krieges einher und ist ein zentrales Motiv in der Staatsgründung der Diktatur. Die grüne Mauer wurde zur Staatsgrenze und fungierte als Schutzwall gegen seine als Barbaren benannten Gegner.<sup>97</sup>

Das Motiv des Grenzwertes wird hier nicht nur mathematisch, sondern auch historisch virulent, indem die grüne Mauer an die vielfältige und geologisch raffinierte Grenze und den Schutzwall des Römischen Reiches gegen die Welt der Barbaren – den Limes – erinnern lässt.<sup>98</sup> Die Straßen und die gesamte Infrastruktur des Totalen Staates sind absolut geradlinig, quadratisch und sauber angelegt.<sup>99</sup>

Einem Gott gleich herrscht der „Bienfaiteur“ – der Wohltäter – als Diktator über den Totalen Staat. Er wird von D-503 mithilfe der Linie beschrieben. Sind ihm seine Gesichtszüge noch unkenntlich, so zeichnen sich jedoch die ernsten und quadratischen oder eindeutigen Linien über die Ferne ab, von denen diese geprägt sind.<sup>100</sup>

Der Platz des Würfels mit seinen 66 konzentrischen Kreisen, auf denen sich 66 Ränge befinden, wird als Versammlungsort für Rituale genutzt.<sup>101</sup> Darunter fallen auch saubere Morde an Regimegegnern. Durch eine technisch hoch versierte Prozedur werden die Leiber in Nichts aufgelöst.<sup>102</sup>

Freiheit und Chaos – auch in Form von Natur und Tieren – sind hinter die grüne Mauer verbannt, mit der Ausnahme einiger Pflanzen, die im botanischen Museum angesehen werden

---

<sup>94</sup> Vgl. EUGENE ZAMIATINE, 1971, S. 23 f.

<sup>95</sup> „[...] tout devient cristallin, inflexible, éternel, comme notre nouveau verre [...]“ Ebd., S. 53.

<sup>96</sup> Vgl. u. a. Note 3 *La jaquette. Le Mur. Les Tables* „C'est exactement la même chose pour moi, je ne peux me représenter la Ville non entourée du Mur Vert, je ne peux m'imaginer une vie que ne recouvrent pas les vêtements chiffrés des Tables.“ Ebd., S. 24.

<sup>97</sup> „[...] à quel point les anciens devaient avoir le goût barbare [...]“ Ebd., S. 17.

<sup>98</sup> Vgl. LUCIEN SIGAYRET, *Rome et les Barbares*. Paris, Ellipses, 1999, S. 9.

<sup>99</sup> „J'ai erré deux heures huit minutes dans les déserts en ligne droite de nos boulevards.“ EUGENE ZAMIATINE, 1971, S. 105.

<sup>100</sup> „D'où j'étais d'en bas, on ne pouvait distinguer son visage, on remarquait seulement qu'il était marqué de lignes sévères et carrées qui lui donnaient un air de grandeur.“ Ebd., S. 54.

<sup>101</sup> „Sur la place du Cube, on avait disposé soixante-six cercles concentriques : les tribunes. Sur ces soixante-six rangs, l'épanouissement des visages [...]“ Ebd., S. 53.

<sup>102</sup> „[...] la dissociation de la matière, la division du corps humain.“ Ebd., S. 56.

können.<sup>103</sup> Selbst die Fortpflanzung der Einwohner sowie die Aufzucht der Kinder werden staatlich geregelt und überwacht.<sup>104</sup>

Der Tagesablauf ist durch die Gesetzestafel geregelt und jedwede Abweichung einer Nummer hat sofortige Konsequenzen. Nicht zuletzt aus diesem Grund fühlen sich die Einwohner Teil eines einzigen großen Körpers.<sup>105</sup> Alle Bewegungsabläufe sind minutiös geregelt, sodass die Nummern organisch zusammen funktionieren. Diesen Aspekt des Totalitarismus erwähnte auch Hannah Arendt in ihrem Werk „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“:

„Jede Gewaltherrschaft muß die Zäune der Gesetze dem Erdboden gleichmachen. Totalitärer Terror, sofern er dies in seinen Anfangsstadien tut, unterscheidet sich nicht prinzipiell von anderen Formen der Tyrannis. Nur daß dieser nicht den willkürlich-tyrannischen Willen eines einzelnen über die ihres Schutzes beraubten und zur Ohnmacht verdammt Menschen loslassen will, noch die despotische Macht eines einzigen gegen alle, noch, und am allerwenigsten, die Anarchie eines Krieges aller gegen alle. Die Tyrannis begnügt sich mit der Gesetzlosigkeit ; der totale Terror setzt an die Stelle der Zäune des Gesetzes und der gesetzmäßig etablierten und geregelten Kanäle menschlicher Kommunikation ein eisernes Band, das alle so eng aneinander schließt, dass nicht nur der Raum der Freiheit, wie er in verfassungsmäßigen Staaten zwischen den Bürgern existiert, sondern auch ‚die Wüste der Nachbarlosigkeit und des gegenseitigen Mißtrauens, die der Tyrannis eigentümlich ist, verschwindet, und es ist, als seien alle zusammengeschmolzen in ein einziges Wesen von gigantischen Ausmaßen.“<sup>106</sup>

Der ideale Überwachungsstaat entsteht nicht nur durch seine transparente Architektur, sondern funktioniert auch panoptisch aufgrund der allgegenwärtigen Observation durch die „Guardiens“.<sup>107</sup> Die Riege der Beschützer wacht rund um die Uhr über die getakteten Abläufe hinter der Staatsmauer.

In der Reflexion D-503s in „Note 12. *La limitation de l'Infini. L'ange. Réflexions sur la poésie*“<sup>108</sup> wird dieses menschenfeindliche Überwachungssystem als ein gänzlich positiver Umstand geschildert. Die Anwesenheit des Überwachers wird als ein Schutz vor möglichen

---

<sup>103</sup> Vgl. ebd., S. 46.

<sup>104</sup> „Cet élément fut enfin vaincu, c'est à dire qu'il fut organisé, mathématisé, et, il y a environ neuf cents ans, notre ‚Lex Sexualis‘ fut proclamé [...] Chacun est soigneusement examiné dans les laboratoires du bureau Sexuel.“ Ebd., S. 33.

<sup>105</sup> „Tous les matins avec une exactitude de machines, à la même heure et à la même minute, nous, des millions, nous nous levons comme un seul numéro. À la même heure et à la même minute, nous, des millions à la fois, nous commençons notre travail et le finissons avec le même ensemble. Fondus en un seul corps aux millions de mains, nous portons la cuiller à la bouche à la seconde fixée par les Tables ; tous, au même instant [...]“ Ebd., S. 25.

<sup>106</sup> HANNAH ARENDT, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft: Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, Ungekürzte Taschenbuchausgabe, 20. Aufl., Bd. 1032, München, Berlin und Zürich, Piper, 2017, S. 957 f.

<sup>107</sup> Der Begriff wurde hier in Anlehnung an die Analyse Michel Foucaults gewählt. Da die Überwachung im totalen Staat aus den Komponenten der physischen und psychischen Überwachung kombiniert wird sowie deren Konsequenzen auf die Gefangenen sich mit jenen des Panoptismus vergleichen lassen. Vgl. MICHEL FOUCAULT, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Bibliothèque des Histoires, Paris, Gallimard, 2003.

<sup>108</sup> EUGENE ZAMIATINE, 1971, S. 70.

Fehlritten gesehen und mit dem Bild des Schutzengels verglichen, das der Erzähler noch aus der vom Totalen Staat ausgelöschten Kultur übernimmt.<sup>109</sup>

Auf sprachlicher Ebene stehen die Begriffe für die Instrumente des Totalen Staates in keinem Verhältnis zu dem damit einhergehenden Terror. Hinter dem Wohltäter, der grünen Mauer, den Gardiens und der Stundentafel steckt die Macht eines menschenunwürdigen absoluten Überwachungsapparates. In D-503s Schilderungen des Systems für jene, die zunächst mit Worten für das totalitäre System eingenommen werden sollen, bevor sie gewaltsam zur Unterwerfung gezwungen werden, spiegelt sich ein Aspekt, den Hannah Arendt in ihrer Analyse als zentral beschreibt:

„So ist das vielleicht wichtigste Merkmal des Totalitarismus der Anspruch auf totale Welterklärung, der nicht nur die totale Erklärung alles geschichtlich sich Er eignenden verspricht, also die totale Erklärung des Vergangenen, totales Sich-Auskennen im Gegenwärtigen und verlässliches Vorhersagen des Zukünftigen, sondern als ideologisches Denken auch und vor allem völlig unabhängig von aller konkreten Erfahrung ist.“<sup>110</sup>

So wird der Totale Staat auch im Roman zu einem allmächtigen und perfektionierten Apparat. Im weiteren Verlauf der Überlegungen zieht der Erzähler eine poetische Analogie, indem er die Wächter mit Dornen vergleicht, die zum Schutze der empfindliche Rose, ergo dem Staat angelegt sind.<sup>111</sup>

Kunst und Dichtung sind Motive, die der Schriftsteller Samjatin immer wieder in die Niederschriften D-503s einfließen lässt. So wie seine Worte ursprünglich als Lobpreisung des Totalen Staates entstanden, sind alle Künste in seinen Dienst gestellt.<sup>112</sup> Die systemtreue Kunst dient zu seiner Repräsentation als perfekte Kultur. Ein Aufbegehren gegen das System widerspräche diesem Kunstbegriff, der ein rein funktioneller ist. Die Rolle der Kunst ist auf die Zwecke von Propaganda und Repräsentation reduziert, welche im Rahmen der Ideologie jedoch eine zentrale Rolle einnehmen. So gibt es einen Dichter, der sich gegen das System und seinen Herrscher zu wagen äußerte, der begleitet von lobpreisenden Jamben und Trochäen der Staatsdichter in einem zeremoniellen Akt der Tötungsmaschine zugeführt wird.<sup>113</sup>

In der Notiz 2 stellt sich der Ingenieur die Frage nach dem Begriff der Schönheit. Die Analogie zur perfekten Unfreiheit zieht er beim Betrachten der rhythmisch funktionierenden

---

<sup>109</sup> „Il est très agréable de sentir derrière soi le regard perçant d'une personne qui vous garde avec amour contre la faute la plus légère, contre le moindre faux pas. Cela paraîtra peut-être un peu sentimentale, mais je pense toujours à la même analogie : aux anges gardiens des anciens.“ Ebd., S. 70 f.

<sup>110</sup> HANNAH ARENDT, 2017, S. 964.

<sup>111</sup> „Et que dire des "épines", cette image classique pour désigner les Gardiens, épines de rose, chargées de garder la délicate fleur de l'État des attouchements grossiers [...]“ EUGENE ZAMIATINE, 1971, S. 72 f.

<sup>112</sup> „L'élément, autrefois sauvage, de la poésie, a été également dressé et soumis au joug. La poésie n'est plus un impardonnable roucoulement de rossignol, c'est une force nationale, un service utile.“ Ebd., S. 72.

<sup>113</sup> Ebd., S. 54 f.

Technik beim Erbau des „Integrals“. Das Zusammenspiel der verschiedenen Maschinen lässt in ihm den Vergleich mit einem perfekt organisierten Ballett aufkommen.<sup>114</sup>

Der systemtreue D-503 räsoniert in seinen Niederschriften immer wieder über die Funktionsweise des Totalen Staates, um mögliche in Freiheit Lebende von seiner Vollkommenheit überzeugen zu können.<sup>115</sup> Als Taktgeber des Tagesablaufes hinter der grünen Mauer wird hierbei die Gesetzestafel zum Gegenstand seiner Darlegungen. Ihre Betrachtung verleitet ihn dazu, sich der Dichtung hingeben zu wollen.<sup>116</sup>

Auch die Musik wurde ausschließlich dem Totalen Staat unterstellt. Bei der Staatsmusik handelt es sich um rein industriell gefertigte Töne. Zudem wurde eine Musikmaschine geschaffen, die jede Kreativität im Sinne der Kunst unterbindet, um die Eintönigkeit der Abläufe im Totalen Staat zu garantieren.<sup>117</sup>

Allerdings gibt er sich im Auditorium einer Musik hin, die aus der alten Kultur stammt und von den versteckten Revolutionären unter dem Deckmantel eines Kulturprogrammes offiziell aufgeführt wird. Entgegen seiner Erklärungen ist D-503 doch für die Künste an sich sensibel. Zudem handelt es sich bei dem Pianisten um den modernen Künstler und Zeitgenossen des Autors Scriabine.<sup>118</sup> Dieser Philosoph und Komponist experimentierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit einem spirituellen Konzept von Musik. Aufgrund seinen Bezügen zur Mystik und seiner Versuche der Darstellung von Musik in Farben als einer abstrakten vierten Dimension bringt ihn Maria Carlson, Professorin für slawische Sprachen und Literaturen an der Universität Kansas Scriabin, in Verbindung mit der Schaffensweise Wassily Kandinskys.<sup>119</sup>

Auch wenn D-503 sich in seinen ästhetischen Bezügen auf Dichtkunst und Musik reduziert, sind die Darstellungen dahingehend aufschlussreich, dass der Autor Samjatin die Symptome totalitärer Systeme in ihrem historischen Vorfeld zu beschreiben scheint. Das Siegel

---

<sup>114</sup> „Pourquoi est-ce beau ? me demandai-je. Pourquoi la danse est-elle belle ?' Parce que c'est un mouvement *contraint*, parce que le sens profond de la danse réside justement dans l'obéissance absolue et extatique, dans le manque idéal de liberté.“ Ebd., S. 18.

<sup>115</sup> „J'ai eu l'occasion de lire et d'entendre beaucoup des histoires incroyables sur les temps où les hommes vivaient encore en liberté, c'est à dire dans un état inorganisé et sauvage.“ Ebd., S. 25.

<sup>116</sup> „Ils me rappellent malgré moi ce qu'autre fois on appelait l',icône' et me donnent envie de composer des vers, ou des prières, ce qui revient au même. Ah ! que ne suis-je pas poète pour vous chanter comme vous le méritez, ô Tables, coeur et pouls de l'État Unique !“ Ebd., S. 24.

<sup>117</sup> „Les poètes n'habitent plus l'empyrée, ils sont descendus sur la terre et avancent avec nous la main dans la main, aux sons de la sévère marche de l'Usine Musical. Leur lyre, c'est le frottement matinal des brosses à dents électriques, c'est le crépitement de tonnerre des étincelles dans la Maschine du Bienfaiteur, c'est l'écho grandiose de l'Hymne à l'État Unique [...]“ Ebd., S. 73.

<sup>118</sup> „*Notre musique, sa composition mathématique* (la mathématique étant la cause et la musique, l'effet). Il décrit un appareil récemment inventé : le musicomètre. / ,En tournant cette manette, n'importe qui parmi vous peut produire jusqu'à trois sonates à l'heure. Comparez cette facilité à la peine que devaient se donner vos ancêtres pour le même résultat. Ils ne pouvaient composer qu'en se plongeant dans un état d'„inspiration“, forme inconnue d'épilepsie. Voici un spécimen très amusant de ce qu'ils obtenaient : un morceau de Scriabine, du XX<sup>e</sup> siècle. Cette boîte noire (un rideau s'ouvrit sur l'estrade, découvrant un instrument ancien) cette boîte noire était appelée „piano“ ...““ Ebd., S. 29.

<sup>119</sup> Vgl. MARIA CARLSON, Fashionable Occultism: The World of Russian Composer Aleksandr Scriabin, *The Journal of the International Institute* 7(3), 2000, URL: <https://web.archive.org/web/20061201015433/http://www.umich.edu/~iinet/journal/vol7no3/Carlson.htm> (abgerufen am 29.10.2018).

„entarteter Kunst“ der Nationalsozialisten sowie die Doktrin des sozialistischen Realismus, die unter Stalin mit unsäglichen Säuberungsaktionen in Künstlerkreisen einherging und bis in die DDR als künstlerisches Ideal aufrechterhalten wurde, können als historische Beispiele der Politisierung der Künste in totalitären Diktaturen zeigen, was Samjatin in seinem Roman bereits zu illustrieren scheint.

## 1.2.2. Die Wurzel aus minus eins als Gegenspieler der totalitären Linie

Als Ingenieur vertritt D-503 die Ideologie des Totalen Staates zunächst mit geradliniger Rationalität. Bei der Mathematik handelt es sich für ihn um die einzige, ausschließliche oder totale Wahrheit.<sup>120</sup>

Doch gerade in der ausschließlich mathematisch getragenen Logik erweist sich ein Widerspruch, den der Erzähler nicht integrieren kann. Dieses Motiv wird zum ersten Mal in der Notiz 8 „*Une racine imaginaire. R-13. Le triangle I'*“<sup>121</sup> erwähnt.<sup>122</sup>

Der Erzähler denkt hier an seine Kindheit zurück und berichtet von seiner Schulzeit. Die Kinder des „État Unique“ werden institutionell aufgezogen und von Robotern unterrichtet. Als der etwas poröse, aber bei den Schülern beliebte Mathematiklehrer eines Tages eine Unterrichtsstunde über die imaginären Zahlen<sup>123</sup> hielt, löste er einen inneren Konflikt in dem jüngeren Ich des Erzählers aus, da die Möglichkeit dieser Zahlen der Möglichkeit einer Totalität an sich widersprechen muss. Dieser Keim der Verzweiflung blieb unlösbar und dringt nun aufgrund der aktuellen Ereignisse und Erfahrungen erneut hervor.<sup>124</sup> Diese lassen sich in den narrativen Fragmenten nicht von der Begegnung mit einer weiblichen Nummer namens „I-330“ trennen. Es handelt sich um eine Bekanntschaft, die sich bereits in der „Note 2. *Le ballet. L'harmonie carrée. L'X.*“ aufbaut und die den Erzählstrang von Beginn an in gleicher Weise prägt wie der Totale Staat.

Zur Herleitung soll an dieser Stelle auf ein mathematisches Grundwerk der Analysis aus der Zeit der Aufklärung zurückgegriffen werden. In seinem 1774 ins Französische übersetzten Werk „*Éléments d'algèbre. De l'analyse indéterminée*“ schreibt Leonhard Euler im Paragraphen 147, dass sich das Unmögliche in einer imaginären Menge immer auf  $\sqrt{-1}$  reduzieren lässt.<sup>125</sup>

---

<sup>120</sup> „Il n'est rien de plus heureux que les chiffres qui vivent sous les lois éternelles et ordonnées de la table de multiplication. Jamais d'hésitations ni d'erreurs. Cette vérité est unique [...]“ EUGENE ZAMIATINE, 1971, S. 71.

<sup>121</sup> Ebd., S. 22.

<sup>122</sup> Im Titel der französischen Übersetzung wird die Wurzel bereits als „imaginaire“ präzisiert, wobei in der ‚Eintragung‘ der deutschen Übersetzung nur von einer „irrationalen Wurzel“ gesprochen wird.

<sup>123</sup> Auch an dieser Stelle ist in der deutschen Übersetzung von „irrationalen Zahlen“ die Rede.

<sup>124</sup> „Je me rapelle avoir pleuré, les coudes sur la table, et hurlé : ‚Je ne veux pas de la racine moins un, enlevez-là.‘ Cette racine imaginaire se développa en moi comme un parasite. Elle me rongea, et il n'y avait pas moyen de m'en débarasser.“ EUGENE ZAMIATINE, 1971, S. 48.

<sup>125</sup> „[...] par conséquent ce qu'il y a d'impossible dans une quantité d'imaginaire se laisse toujours se réduire à  $\sqrt{-1}$ .“ LEONHARD EULER, *Éléments d'algèbre. De l'analyse indéterminée*, Jean-Marie BRUYSET (Übers.), M. DCC. LXXIV., Bd. 2, Lyon, Pere & Fils, 1774, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110159v.image> (abgerufen am 18.10.2018), S. 106 f.

Die Einheit oder Quantität des Imaginären wird als die imaginäre Nummer ‚i‘ in der Formel aufgestellt. Die Gleichung für  $i$  und  $\sqrt{-1}$  wird wiederum mit der Unbekannten ‚x‘ aufgestellt. Durch diese Analyse lässt sich einer narrativen Linie im Roman folgen, mit der die beiden Motive  $\sqrt{-1}$  und  $i$  in einem unmittelbaren Zusammenhang erscheinen.

Die Wurzel aus minus eins steht im mathematischen Sinne als negativer Widersänger der Wurzel aus eins, die im sprachlichen Gebrauch auch als Einheitswurzel betitelt wird. Als das Gegenteil der Einheitswurzel beweist die mathematische Realität einer  $\sqrt{-1}$  zumindest die abstrakte Möglichkeit eines Gegensatzes von Einheit und widerspricht somit dem Anspruch auf Ausschließlichkeit einer Totalität.

Im Roman wird beinahe gesamte Mimik der Person I auf dem Vergleich eines X aufgebaut.<sup>126</sup>

Auch der Bezeichnung Is als „inconnue“ zu Beginn kann als mathematisches Wortspiel im Sinne der Gleichung aufgestellt werden, deren Kalkulation auf die Quadratwurzel aus minus eins hinauslaufen muss. So scheint es auch weniger verwunderlich, dass es dem hoch versierten Mathematiker nicht gelingt, in eine Gleichung einzusetzen, welches fremde und irritierende X sie in ihren Augen und Augenbrauen trägt.<sup>127</sup>

Gleich in ihrem allerersten Dialog führt sie das Einheitsdenken des Ingenieurs geschickt und mittels einer mäeutischen Hinterfragung ad absurdum. War er sich eben noch sicher, nichts als der Teil eines großen Ganzen zu sein, indem sich alles und jeder ähnelt, so wird ihm durch eine simple Frage ihrerseits selbst das Gegenteil bewusst.<sup>128</sup> I führt den Ingenieur an die Wurzel des Zweifels zurück, indem sie ihn in eine Realität einführt, die sich nicht in die totale Systematisierung des Totalen Staates fügt. Dieses innere Zerwürfnis wird wiederum mathematisch argumentiert: „Cette femme agissait sur moi aussi désagréablement qu'une quantité irrationnelle et irréductible dans une équation“.<sup>129</sup>

Die Anziehungskraft artikuliert sich in einer intensiven Hassliebe, die im Gegensatz zu seiner staatlich-genehmigten Verbindung zu „O“ steht. Mit der Nummer „O-90“, verbindet D-503 eine rational vernünftige Beziehung, die seinem ideologischen Frauenbild entspricht.<sup>130</sup> Hierbei ist auffällig, dass die Form des Vokals O dem Ingenieur eine geschlossene

---

<sup>126</sup> Bspw. „Les jambages de l'X se dessinèrent encore dans l'angle de ses sourcils.“ EUGENE ZAMIATINE, 1971, S. 21 / „Deux lignes sèches partaient de chaque coin de sa bouche, formant une croix avec l'angle de ses sourcils relevés.“ Ebd., S. 131. / „J'aperçus le visage blême et marqué d'une croix de I, la main levée.“ Ebd., S. 140.

<sup>127</sup> „Mais elle avait dans les yeux et les sourcils je ne sais quel X étrange et irritant que je ne pouvais saisir et mettre en équation.“ Ebd., S. 20.

<sup>128</sup> „Vous voyez, même les idées se ressemblent. Et ceci, c'est parce que personne n'est ‚un‘, mais ‚un ‚parmi‘, ‚un de‘ ; nous sommes tellement semblables...[...] J'aperçus ses sourcils relevés vers les tempes, qui formaient un angle aigu, comme les jambages de l'X. [...] À ma droite, j'avais l'inconnue, fine, tranchante, souple comme une cravache, I-330 (j'aperçus son numéro) ; à ma gauche, O, tout à fait différente, toute en rondeurs, avec le pli charnu qu'ont les enfants au poignet. À l'autre extrémité de notre groupe se trouvait un numéro mâle, ressemblant à la lettre S et comme replié sur lui-même. Nous étions tous différents [...]“ Ebd., S. 20 f.

<sup>129</sup> Ebd., S. 22.

<sup>130</sup> Alle weiblichen Staatsbürger werden mit Vokalen benannt, während die männlichen durch Konsonanten bezeichnet werden. Auf S. 105 wird ihr Name folgendermaßen konkretisiert: „[...] sur mon Tableau Sexuel, est inscrit son nom : O-90 [...]“ Ebd., S. 105.

geometrische Form bietet. Er bezeichnet sie als regulär und begrenzt wie einen Kreis. Sie entspricht seinem Weltbild und seiner Aufgabe als Mathematiker, die in der unaufhörlichen Begrenzung des Unendlichen besteht.<sup>131</sup>

Das Paradox in dieser Aussage wirkt augenscheinlich, da mit ihr die Akzeptanz des Unendlichen einhergeht. Wo eine Totalität erst erzeugt werden muss, ist die Vorannahme eines anderen Wertes bereits gegeben, welcher den Faktor der Einzig- und Ausschließlichkeit als ungültig beweist.

In der Figur des geschlossenen Kreises ist eine Form angelegt, die durch Paul Klee theoretisch entwickelt wird. Mit dem Konzept der medialen Linie wird die abgegrenzte und geschlossene Konstruktion durchbrochen, wie sie der Erzähler noch aufrechtzuerhalten sucht.<sup>132</sup>

In der Symbolik Samjatins wird der Buchstabe O durch seine Ähnlichkeit mit der Zahl Null, dem neutralen Element, relevant. O versucht D-503 auch emotional an sich zu binden – ein Gefühl, das für den Erzähler ihr gegenüber ausgeschlossen bleibt. Mit der Affektion zu I wird ihm der rational und physisch geregelte Kontakt zu O unmöglich. Dieser Umstand wird in der „Note 14. ‚Mien‘ impossible. Le parquet froid“<sup>133</sup> ausführlich dargestellt. In der französischen Übersetzung besteht der Titel hier nur aus zwei Komponenten, während er in der deutschen aus drei voneinander getrennten Satzteilen besteht („Mein‘. Unmöglich, ich kann nicht. Der kalte Fußboden“). Dennoch wird die besondere Bedeutung des Kapitels durch eine von der Norm abweichende Interpunktion aufrecht erhalten, indem es als „Eintragung Nr. 14“ hervorgehoben wird. In der Formatierung der Titel wird in beiden Übersetzungen die Möglichkeit eines Mangels hergestellt, der mit einer Öffnung einhergeht.

In dieser Aufzeichnung wird sich der Erzähler seiner aus dem System fallenden Rolle bewusst. Er fühlt sich aus der vernünftig-rationalen Welt ausgeschlossen und sieht sich als in eine alte morbide Welt versetzt, die er als die Welt der Wurzel aus minus eins erfährt.<sup>134</sup>

Durch die Bekanntschaft mit I erfährt D-503 einen Identitätsverlust. In dem ersten Fragment des Romans, dessen Titel sich formal von den anderen unterscheidet, der Notiz 11 mit der Überschrift „Non, je ne puis, il n'y aura pas de titre, tant pis !“<sup>135</sup> sieht er sich, ohne sich selbst wiederzuerkennen. Er sieht sich an, sieht einen Fremden, dessen Augenbrauen eine gerade Linie bilden, und dieser ist ihm unbekannt. Die mathematische Symbolik hinter diesem Satz vereint die Doktrin der Totalität und seinen Widerspruch. D-503 wird zum unbekanntem

---

<sup>131</sup> „Demain O viendra me voir, tout sera simple, régulier et limité comme un cercle. Je ne crains pas le mot "limité". Le travail de la plus haute faculté de l'homme, de la raison, est justement consacré à la limitation continue de l'infini et à sa division en portions commodes, faciles à digérer, qu'on appelle des différentielles. C'est en quoi réside la beauté divine de ma partie : les mathématiques.“ Ebd., S. 70.

<sup>132</sup> Vgl. Kapitel 2.3. und die folgenden Unterkapitel.

<sup>133</sup> EUGÈNE ZAMJATINE, 1971, S. 80.

<sup>134</sup> „Je ne vivais plus maintenant dans notre monde raisonnable, mais dans un monde ancien, morbide, dans le monde de la racine de moins un.“ Ebd., S. 81.

<sup>135</sup> Ebd., S. 65.



X, wobei es ihm unmöglich wird, sich mit jenem Mann zu identifizieren, der die den Totalen Staat symbolisierende Gerade in Form seiner Augenbrauen auf der Stirn trägt.<sup>136</sup>

### 1.2.3. Widerstand und Linienperspektive

Von diesem Zeitpunkt an schwanken die Aussagen in den Aufzeichnungen zwischen den Extremen. Die intensiven Gefühle zu I, die sich in den Polen von absolutem Hass und bedingungsloser Hingabe äußern, gehen mit einer konsequenten Untergebenheit und einer gleichsamem Entfremdung mit dem System des Totalen Staates einher.

Ogleich er sich stetig und systemtreu von der Überlegenheit der Ideologie überzeugt, ändert sich seine Wahrnehmung und die Symbolik der Diktatur erhält eine bedrohliche Komponente. In die Gewissheit seiner rationalen Wahrnehmung mischen sich Undeutlichkeiten, die er selbst als nebelig beschreibt. Für dieses Befremden wählt er das Motiv eines Spinnennetzes, in welchem sich die natürliche Kombination von Fäden und geraden Linien zu einem Netz aus Hinterhalt und Täuschung formt und er von der unbekanntem Menge X unterdrückt wird.<sup>137</sup>

Einige Zeilen später hat sich der Erzähler jedoch wieder auf seine ideologischen Werte besonnen und verweist die unbekanntem Menge des X an seine Leserschaft.<sup>138</sup>

Auf ähnliche Weise verliert er sich immer wieder in seinen Aufzeichnungen. Schrieb er zunächst erklärtermaßen an jene, die durch den Integral aufgefunden werden sollen, um sie im Sinne des Totalen Staates zu missionieren, so muss er sich dies im Laufe des Niederschreibens immer wieder ins Gedächtnis rufen, sich auch tatsächlich an diese unbekanntem Zielgruppe zu richten. Dabei werden jene direkt und mitleidig angesprochen, die in ihrer zivilen Entwicklung noch weit hinter dem Totalen Staat zurückgeblieben sind.<sup>139</sup>

Doch trotz seiner Bemühungen, sich selbst zur Disziplin zu rufen und das ursprüngliche Ziel seiner Texte trotz aller Verwirrungen in die Tat umzusetzen, schleichen sich die Zweifel weiterhin in seine Worte und Motive.

So taucht auch das Bild der Spinnenweben erneut auf, als er sich in die Perspektive des Wohltäters hineinversetzt, der sich im Rahmen der repräsentativen Wahlen zeremoniell auf die Bühne herniedersinken lässt. Von oben müssen die konzentrischen Kreise der Tribüne für ihn wie ein überdimensionales Spinnennetz erscheinen. Der Wohltäter mit seinem als Götterfigur inszenierten Auftreten, das seine allmächtige Kontrolle in Szene setzen sollte, erscheint ihm nunmehr wie eine Spinne, die sich in das Zentrum setzt. In diesem Vergleich wird der Totale Staat zu einem überdimensionalen Fangnetz, indem der Wohltäter die Arme

---

<sup>136</sup> „Je me regarde, je le regarde, et je sais que cet étranger aux sourcils en ligne droite m'est inconnu.“ Ebd.

<sup>137</sup> „... C'est étrange : je pense aujourd'hui aux sommets les plus élevés de l'histoire humaine, je respire mentalement l'air très pur des montagnes, et malgré tout, au fond, je me sens nuageux, plein de toiles d'araignée et oppressée par un X.“ Ebd., S. 34.

<sup>138</sup> „Tout maintenant m'est parfaitement clair, [...]. Il n'y a pas d'X en moi, cela ne se peut pas, mais je crains qu'X ne reste en vous, lecteurs inconnus.“ Ebd.

<sup>139</sup> „Je m'aperçois encore une fois avoir oublié que je n'écris pas pour moi, mais pour vous, lecteurs inconnus, pour vous que j'aime et que je plains, pour vous qui êtes en retard de plusieurs siècles de nous.“ Ebd., S. 134.

und Beine seiner Untergebenen in den Fangnetzen des sogenannten Glückes zusammenschnürt.<sup>140</sup> Durch diese Symbolik wird auch die Linie aus ihrer mathematischen Kategorie in eine bildliche Allegorie übertragen.

Auch die vormals als rein positiv und protektiv erlebte Überwachung durch die Beschützer erfährt im Laufe der Erlebnisse eine neue Konnotation. Wurden die ‚Guardiens‘ in Notiz 12 noch romantisch als Engel oder Schutzengel in eine Metapher gesetzt, so erscheinen die Garanten des Überwachungsstaates ihm nun als ein bedrohlicher Schatten. Hatte das Wissen um die Observation vormals noch eine beruhigende Wirkung, so nimmt D-503 die Schritte des Spitzels nun als omnipräsent und gefährlich wahr.

Auch in dieser Darstellung wird die Linie indirekt auf den Plan gerufen, indem von einem unsichtbaren Faden die Rede ist, durch den der Überwachte an diesen grau-blauen und zweidimensionalen Schatten auf unausweichliche Weise gebunden ist.<sup>141</sup>

Die Unvereinbarkeit der neuen Perspektive mit seinen ideologischen Überzeugungen treibt den Ingenieur an den Rand schizophrener Zustände, aus denen ihn kein mathematisches Kalkül helfen kann. Nur durch Grenzen kann der wahre Wert einer Funktion berechnet werden, wobei der Grenzwert der Situation den Erzähler an den Rand des Suizids treibt.<sup>142</sup>

Die Veränderung der Perspektive, die mit einer Erweiterung seines engmaschig umstrickten Horizontes einhergeht, wird als eine Erkrankung empfunden. Die medizinische Diagnose läuft auf die Bildung einer Seele hinaus<sup>143</sup> – ein Umstand, der ihm durch den diensthabenden Arzt als eine nicht kurierbare Symptomatik erklärt wird. Tatsächlich äußert sich die Doppelbödigkeit der von Samjatin in Szene gesetzten Symbolik auch in der naiven Perzeption des Protagonisten, denn sowohl sein persönlicher Überwacher mit der Kennzeichnung „S“ als auch der ihn diagnostizierende Arzt sind Teil einer, von der Untergrundbewegung organisierten, Revolte gegen den Totalen Staat.<sup>144</sup> D-503 erfährt den Kontakt zu der Gruppierung durch I, die eine zentrale Figur der Opposition darstellt.

Durch seine Affektion zu ihr betritt D-503 das Neuland der Möglichkeit etwas Anderen als der Totalität. Sie führt ihn zu dem sogenannten „Maison Antique“, dessen Interieur noch das

---

<sup>140</sup> „Je contemplai mentalement avec lui le tableau qui était à ses pieds : les cercles concentriques des tribunes marqués du bleu léger des unifs, formant comme une immense toile d'araignée, parsemée des soleils microscopiques reflétés par les plaques d'or. L'araignée se posa au centre. Elle était vêtue de la robe blanche du Bienfaiteur, de celui qui avait sagement serré nos bras et nos jambes dans les filets du bonheur.“ Ebd., S. 137 f.

<sup>141</sup> „Pourquoi tous ces jours derniers ai-je entendu derrière moi ses pieds clapotants qui semblent patauger dans des flaques d'eau ? Pourquoi m'ont-ils suivi comme une ombre ? Elle est devant moi, derrière, sur mes côtés, cette ombre gris-bleu à deux dimensions. On passe sur elle, on marche dessus, et elle est toujours là, près de moi, inévitable, attachée par un fil invisible. Peut-être I est-elle ce lien ? À moins que les Guardiëns ne sachent déjà que [...]“ Ebd., S. 89.

<sup>142</sup> „Il est clair que pour déterminer la vraie valeur de la fonction, il faut en fixer les limites. Il est également clair que l'absurde ‚dissolution dans l'univers‘, dont je parlais hier, prise à sa limite, est la mort [...]“ Ebd., S. 133.

<sup>143</sup> „Je me précipitai vers lui comme vers un parent, droit sur la lame de son nez, et lui parlai de mon insomnie, de mes rêves, des ombres, de la mer jaune. Ses lèvres ciseaux scintillèrent et sourient... / ‚Ça va mal. Il s'est formé une âme en vous.‘ / Une âme ? Quel mot étrange et depuis longtemps oublié ! / ‚C'est très... grave ? balbutiai-je. / — Incurable, tranchèrent les ciseaux. [...]“ Ebd., S. 91.

<sup>144</sup> „À propos, je me souviens d'avoir vu le type courbé en S, rencontré hier, sortir plusieurs fois du Bureau des Guardiëns.“ Ebd., S. 27.

Mobilier der alten Gesellschaft enthält.<sup>145</sup> Es befindet sich direkt an der Grenze der grünen Mauer und verfügt über einen geheimen Zugang zur anderen Seite. Nach seinem ersten Besuch in dieser Umgebung beginnt der Erzähler zu träumen – einem unbekanntem und beunruhigenden Potential.<sup>146</sup>

Träume sind rational nicht gerechtfertigt und entziehen sich den Überwachungsorganismen des Totalen Staates, weshalb sie als Symptome einer ernsten Erkrankung propagiert werden. Aufgrund seiner hohen Stellung als Ingenieur und seinem Schutz durch den diensthabenden Arzt kann D-503 den durch den Totalen Staat verhängten Konsequenzen zunächst entgehen.<sup>147</sup> In der systemfeindlichen Aktivität des Träumens zeigt sich eine luzide Perzeption der Geschehnisse, in der wiederum die Symbolik der Linie tangiert wird. In einem Traum, in dem sich der Schlafende im Wachzustand glaubt, erblickt er die Schranktür in seinem Appartement, die ihm ähnlich jener im antiken Haus als geheimer Eingang zur anderen Seite der grünen Mauer erscheint.

Obwohl er sich in seinem Wachtraum dazu entschließt, die Tür zu öffnen, schafft er es nicht, aufzustehen, da er sich in einem Spinnennetz befindet und die Fäden des Netzes in seinen Augen ihn daran hindern, klar sehen zu können. Auch hier sind die lähmenden Spinnenweben als die Folge der Manipulation des Totalen Staates anzusehen. Sie verhindern den Träumenden, die Zusammenhänge und das Ausmaß der Totalität erkennen zu können sowie sich frei nach seinem Willen entscheiden zu können.<sup>148</sup>

Das Ausmaß der Verwirrung lässt sich im weiteren Geschehen nicht mehr rückgängig machen und D-503 gerät nicht zuletzt im Rahmen seiner mathematischen Logik an seine Grenzen. Er sieht sich mit einer neuen Dimension konfrontiert. Neben der x- und y-Achse vermutet er eine Linie Z und sieht den Knotenpunkt zwischen den Achsen im Punkt O des antiken Hauses lokalisiert.<sup>149</sup> Hier trifft er sich mit I und stößt auf ein verstecktes Tunnelsystem, welches die Außenwelt mit dem Totalen Staat verbindet. Dieses entspricht einem System von Verbindungslinien, mit dem der Grenzwall durchbrochen wird.

In seinen nächtlichen Überlegungen glaubt der Erzähler die Wurzel aus minus eins durch das undurchdringliche Glas der Grenzmauer gesehen zu haben. Sie erscheint ihm als Limes – einer unendlich großen und unendlich kleinen Größe in der Gestalt eines Skorpions.<sup>150</sup>

Der geologische und beinahe mystische Übergang zwischen den Welten und die einzige Möglichkeit des geheimen Zutritts und Ausgangs aus dem Totalen Staat wird mathematisch

---

<sup>145</sup> Vgl. ebd., Note 6.

<sup>146</sup> Vgl. ebd., Note 7.

<sup>147</sup> Vgl. ebd., Note 16, S. 92 f.

<sup>148</sup> „[...] Le mieux serait d'ouvrir l'armoire, mais je suis comme dans une toile d'araignée et j'ai les yeux pleins de fils, je n'ai pas la force de me lever [...]“ Ebd., S. 102.

<sup>149</sup> „Je suis tout à fait perplexe. Hier, au moment où je pensais avoir trouvé tous les X, où tout semblait terminé, de nouvelles inconnues apparaissent dans mon équation. / L'origine des coordonnées de toute cette histoire est certainement la Maison Antique. C'est de ce point que partent les axes des X, des Y ou des Z, sur lesquels, depuis un certain temps, tout mon monde est construit.“ Ebd., S. 95.

<sup>150</sup> „Je crus la voir, à travers quelque verre épais, cette racine de moins un, infiniment grande et en même temps infiniment petite, en forme de scorpion, avec son signe moins, aiguillon caché que je sentais toujours... Peut-être était-ce tout simplement mon ‚âme‘, semblable au scorpion légendaire des anciens [...]“ Ebd., S. 103 f.

und auch politisch zu einer Grenze. D-503 nähert sich schließlich der in seiner Figur angelegten Allegorie des Grenzwertes und wird sie räumlich überschreiten.

Die Entstehung der Seele des Erzählers steht in einem direkten Zusammenhang mit dem Symbol der  $V-1$  und der mit der Formel einhergehenden Unmöglichkeit einer Totalität auf mathematischer Basis – eine Entwicklung, die sich dem Erzähler ins Bewusstsein schleicht und sich in seinen Aufzeichnungen niederschlägt, wobei er sich der fiktiven Präsenz seiner zukünftigen Leserschaft besinnt.

Er hofft, dass sein Text von ihnen akzeptiert wird, da diese sich im Vergleich zu ihm als vom Totalen Staat ausgebildeten Bürger noch in einem Zustand der Vorbildung wie Kinder befinden müssen.<sup>151</sup> In dieser Botschaft hat er seinen überlegenen Habitus gegenüber den ihm fremden, vermeintlichen Lesern abgelegt.

#### 1.2.4. Fleck, Punkt und Revolution

Der Ingenieur ist das Ideal des Systemtreuen und so wurde ihm bereits in seiner Kindheit ein Fleck auf seiner Uniform während der jährlich stattfindenden Staatsfeierlichkeiten zum Tag der offiziellen Wahlen, dem „Jour de 'Unanimité“, zu einem traumatischen Erlebnis der Unreinheit. Aufgrund der unendlichen Möglichkeiten ihrer Formvarianten muss ihm der Fleck als eine mathematisch beinahe unberechenbare Größe erscheinen.<sup>152</sup> Nachdem er durch den Kontakt und seiner Passion zu I mit der Revolutionsbewegung in Berührung kam, wiederholt sich die Kindheitserfahrung zum selben Anlass am Tag der Einstimmigkeit.<sup>153</sup>

Hierbei handelt es sich um eine rein repräsentative Zeremonie ohne jede Anonymität für die Bevölkerung und ohne eine tatsächliche Wahlmöglichkeit.<sup>154</sup> Der Moment, zu dem die Nummern ihrem Diktator die repräsentativ einstimmige Zusage erbringen müssen, wird zum zentralen Wendepunkt der Ereignisse. Dabei kommt es zu einer Aufruhr, da sich Systemgegner öffentlich gegen den Diktator manifestieren.

---

<sup>151</sup> „Mais voilà, si ce monde m'est spécial, pourquoi en parle-je dans ces notes? Que viennent faire ici ces ‚rêves‘ absurdes, ces armoires, ces couloirs sans fin ? Je me vois avec peine en train d'écrire, en même temps qu'un poème régulier et sévère à la gloire de l'État Unique, je ne sais quel roman fantastique. Si ce n'était vraiment qu'un roman et non pas ma vie actuelle, remplie de chutes et de racines de moins un !“ Ebd., S. 104.

<sup>152</sup> Das Motiv des Fleckes wird zudem im Rahmen der Gewaltausübung von D-503 an den beiden Frauen O und I erwähnt. Trotz der besonnenen und rationalen Darstellung der Persönlichkeitsstruktur der Figur kommt es zur wiederholten Gewaltausübung im Zusammenhang des sexuellen Aktes: bei O im Rahmen der Schwängerung: „Alors? Vite...“ Je saisis violemment sa main et des taches rouges (demain bleues) apparaissent sur son poignet, à l'endroit où les enfants ont leurs replis.“ (Ebd., S. 113) / bei I im Rahmen ihrer letzten Zusammenkunft: „Les tâches bleues que laissaient mes doigts dans sa chair étaient toujours plus sombres.“ (Ebd., S. 207). Der Fleck könnte hier als Hinweis auf eine Unreinheit und rationale Unklarheit in Form des Unberechenbaren für den Protagonisten gedeutet werden.

<sup>153</sup> „J'étais redevenu le petit garçon qui pleurait à cause d'une tache sur son unif, une tache si minuscule que lui seul pouvait la voir. Il se peut que personne alentour ne voie de quelles tâches noires et indélébiles je suis couvert, mais je sais qu'il n'y a pas place pour moi, criminel, au milieu de ces visages franchement ouverts. Ah, si je pouvais me lever et, m'étranglant de paroles, tout raconter ! Tant pis si, après, tout est fini pour moi, mais je ne serai au moins senti un court instant pur et innocent comme ce ciel enfantin [...]“ Ebd., S. 137.

<sup>154</sup> „Est-il besoin de dire rien que chez nous n'est laissé au hasard? Rien d'inattendu ne peut *survenir* ; nous constituons un seul organisme aux millions de cellules [...]“ Ebd., S. 135.

Es handelt sich um eine Spaltung der gesamten Gesellschaft des Totalen Staates, die sich in der inneren Zerrissenheit des Erzählers spiegelt. Er kann sich nicht mehr mit den anderen Nummern in seinem Staat identifizieren, da sie zu Unbekannten in der ehemals deutlichen Gleichung werden. Zum Status quo der Geschichte des Regimes muss er zwischen sich und den Anderen entscheiden, wobei das im Titel gewählte Personalpronomen „wir“ seine Gültigkeit verliert und seine Identität infrage gestellt wird.<sup>155</sup>

Der organische Staatskörper zerfällt und mit ihm die Einigkeit und das Symbol der Linie in Form der Geraden. Diese zerfällt im offiziellen Moment der totalitären Einstimmigkeit in seine kleinste Einheit: den Punkt.<sup>156</sup> Dabei zeigt sich dieser als Ursprungselement der Geraden, die in der mathematischen Gedankenwelt des Erzählers symbolisch die Linie des totalen Staates verkörpert. Mithilfe mathematischer Kalkulation versucht der Ingenieur ein Gleichgewicht zu erlangen und sich von dem Zustand des totalen Verlustes aller Sicherheiten und der Ungewissheit zu befreien. Losgelöst von der geraden Linie des Totalen Staates wird er selbst zum Punkt, dessen Potential noch immer eingeschränkt darin besteht, tausende von Kurven und hunderte von Körpern zu formen.<sup>157</sup>

Stillstand und Zeitlosigkeit erweisen sich als tragendes, den Totalitarismus repräsentierendes Symptom. Dies steht im Widerspruch zum Punkt als zeitlosem Element, wie ihn Wassily Kandinsky in die Kunsttheorie einführte, und verweist auf den Missbrauch der Linie als Sinnbild für den Totalen Staat in seiner gewaltsamen Starre.

Im Verlauf der Narration wird der Erzähler mit dem für ihn unerträglichen Geräusch des tropfenden Wasserhahnes im antiken Haus konfrontiert.<sup>158</sup> Zeit ist ein den perfekt getakteten Abläufen des Totalen Staates widersprechendes Motiv. Hier wird der absolute Stillstand und somit eine Zeitlosigkeit angestrebt. Der zeitliche Faktor lässt sich jedoch auch durch die ideale artifizell und gewaltsam erzeugte Totalität nicht verleugnen und wird somit als ein für den Ingenieur verstörendes Geräusch wahrgenommen. Erst im vorletzten Kapitel, während der letzten Instanzen, die ihn von der ihm bevorstehenden Gehirnoperation trennen, bekennt sich D-503 zu seinen revolutionären Tendenzen und kann auch in seiner mathematischen Logik keinen Beweis mehr für die Möglichkeit einer Totalität nachvollziehen. In diesem Moment nimmt er das Geräusch des tropfenden Wassers als angenehm wahr. Es erscheint ihm wie eine unsichtbare Musik zwischen den aufblitzenden Mauern.<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> „Est-ce que les murs séculaires et protecteurs de l'État Unique se seraient écroulés ? Serions-nous encore sans toit, dans l'état barbare de la liberté, comme l'étaient nos ancêtres éloignés ? N'y a-t-il plus de Bienfaiteur ? Avoir voté contre...! Le jour de l'Unanimité ! J'ai honte pour eux, j'ai peur et je suis malade. / Après tout, qui ,eux' ? Qui suis-je moi-même : ,eux' ou ,nous' ?“ Ebd., S. 142.

<sup>156</sup> „Je ne comprenais pas, mais je hochai la tête en silence. Je me dissolvais, je devenais un infiniment petit, un point [...]“ Ebd., S. 143.

<sup>157</sup> „En fin du compte, il y a tout de même une logique dans cet état punctiforme d'aujourd'hui. C'est dans le point que résident le plus grand nombre d'inconnues : il lui suffit de remuer et de se déplacer un peu pour engendrer des milliers de courbes, des centaines de courbes.“ Ebd., S. 143.

<sup>158</sup> „Le silence partout. Seule l'eau coulait, pressé, dans le lavabo blanc. Ce bruit me fut désagréable et je serrai fortement le robinet avant de sortir.“ Ebd., S. 97.

<sup>159</sup> „Les murs étincelaient, l'eau coulait agréablement et, semblable à l'eau, une musique invisible se faisait entendre.“ Ebd., S. 212.

Mit dem Aufstand ist die Totalität und die Grenze der grünen Mauer durchbrochen. I führt D-503 auf die andere Seite und lässt ihn an einer Versammlung der Oppositionellen teilhaben. In der Notiz 27 mit dem programmatischen Titel „(Pas de titre, c'est impossible)“ schildert D-503 seine Erlebnisse auf der anderen Seite.<sup>160</sup> Hier trifft er auf Menschen, die keine Nummern sind, und erfährt durch I von dem Vorhaben der Revolutionären, das auch sein Projekt, den Integral, betrifft. Das Raumschiff und seine Mission stellen für sie eine Gefahr dar, da das totalitäre Gedankengut mit dem Ziel der Unterdrückung anderer Lebensformen entsendet werden soll. Selbst wenn die Aufständischen die grüne Mauer mit ihrer Revolution durchbrechen werden, wird der Integral eben jene Mauern zu tausend anderen Welten bringen.<sup>161</sup>

Die „Mephi“ – so nennen sich die Widerständler des totalitären Regimes – wollen die Expansion der Diktatur mittels des Raumschiffes unterbinden. Hierbei wird die Person des Ingenieurs in der revolutionären Bewegung interessant.

Zurück in der Stadt wird ersichtlich, dass der Totale Staat die Routine mit allen Mitteln aufrecht zu erhalten sucht. Dennoch bleibt D-503 nach seinem Aufenthalt auf der anderen Seite in seinen Überzeugungen gebrochen – ein Umstand, der sich auch während einem Blick in sein Spiegelbild zeigt, denn die gerade Linie seiner Augenbrauen erscheint ihm nun symbolisch als eine gebrochene Linie.<sup>162</sup>

Er sieht I am Rand und der Grenze des Abgrunds, da er nach wie vor von der Übermacht des Regimes überzeugt ist.<sup>163</sup>

Als diese ihn aufsucht, um ihm seine Fragen zu beantworten, erfährt er mehr über die Geschichte der Revolution. Das ihre Gesichtszüge markierende X der mathematisch Unbekannten erscheint ihm im Augenblick der Verfolgung dunkel.<sup>164</sup>

Das Ende des 200-jährigen Krieges und das damit einhergehende Chaos des Kriegsgeschehens wird in Bildern der Linie geschildert. Die erzeugte Landschaft wird von Streifen durchzogen, die vom Himmel bis zur Erde reichen und die durch Rauchschwaden erzeugt werden. Begleitet wird das von senkrechten Linien durchzogene Bild durch die Klagelaute der Menschen, die in Form schwarzer Fäden auf die Stadt zugetrieben werden, um sie gewaltsam zu retten und sie das Glück zu lehren.<sup>165</sup> In diesem Bild wird das

---

<sup>160</sup> „Une vague énorme s'était précipitée sur nous et avait submergé notre ville purgée du monde inférieur. / C'est ce que je murmurai à I. Elle se mit à rire : / ,Mais non. Nous sommes simplement passés de l'autre côté du Mur Vert...“ Ebd., S. 149.

<sup>161</sup> „Frères' c'était elle, Frères, vous savez tous que, de l'autre côté du Mur, dans la ville, on construit l'Integral. Vous savez que le jour est proche où nous détruirons ce Mur, et tous les autres, pour que le vent des forêts souffle d'un bout de la terre à l'autre. L'Integral doit porter ces murs dans des milliers d'autres terres qui ce soir encore scintilleront à travers les feuilles de la nuit.“ Ebd., S. 151.

<sup>162</sup> „J'entrevis dans le miroir la ligne brisée de mes sourcils.“ Ebd., S. 155.

<sup>163</sup> „Je ne savais qu'une chose : I était parvenue sur le bord à la limite extrême et bientôt [...]“ Ebd., S. 156.

<sup>164</sup> „Je la regardai en silence : son visage était marqué d'une croix sombre [...]“ Ebd.

<sup>165</sup> „Des raies lourdes flottaient du haut du ciel jusqu'en bas ; une fumée rampait sur les forêts, sur les villages. On entendait de sourds gémissements : c'étaient des hommes, en longues files noires, que l'on poussait vers la ville pour les sauver de force et leur apprendre le bonheur.“ Ebd., S. 157 f.

Herrschaftssystem der Totalität gezeichnet, das sein Herrschaftsgebiet in linienhafte und lineare Formen zwingt.

Die Widerstandsbewegung Mephi entstand historisch aus jener Minderheit, die nicht vom Totalen Staat unterworfen und eingeschlossen werden konnte.<sup>166</sup> I beschreibt sie dem Erzähler als die Gegenkraft zu jener des totalitären Staatssystems, das den Stillstand forderte. In einem Vergleich spricht sie von Entropie und Energie als gegensätzliche Kräfte. Der Totale Staat entspricht der Entropie, da er auf den Stillstand und absolut geordnete Verhältnisse zielt, während die Mephi als Energie für die perpetuelle Bewegung stehen, die das Gleichgewicht zerstören wollen.<sup>167</sup> Im Russian-English-Dictionary von Oleg Efimov wird das kyrillische Wort Mephi als „energy of a measure“ übersetzt.<sup>168</sup> Es handelt mathematisch-physikalisch um die Energie eines bestimmten Maßes. Nach den Darlegungen Is träumten die christlichen Vorfahren der dem System des Totalen Staates Nahestehenden von der Entropie wie von einem Gott. Die Widerständler aber seien die Antichristen.<sup>169</sup>

In dem aus dem Nachlass veröffentlichten Werk Wilhelm von Humboldts „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts“ wird die dynamische Wirkung der „Energia“, die er als „Thätigkeit“ übersetzt, in den Kontrast zum „Ergon“, dem „Werk“, gesetzt. Es geht um die Dynamik der Sprache, die nur durch die Energia erzeugt werden kann, während sie im Ergon erstarre.

„Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefaßt, ist etwa beständig und in jedem Augenblicke Vorübergehendes. Selbst ihre Erhaltung durch die Schrift ist immer nur eine unvollständige, mumienhafte Aufbewahrung, die es doch erst wieder bedarf, daß man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnlichen sucht. Sie selbst ist kein Werk (Ergon) sondern eine Thätigkeit (Energia). Ihre wahre Definition kann daher nur eine genetische sein. Sie ist nämlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den articulierten Laut zum Ausdruck des Gedanken fähig zu machen. unmittelbar und streng genommen ist dies die Definition eines jeden Sprechens; aber im wahren und wesentlichen Sinne kann man auch nur gleichsam die Totalität dieses Sprechens als die Sprache ansehen. Denn in dem zerstreuten Chaos von Wörtern und Regeln, welches wir wohl eine Sprache zu nennen pflegen, ist nur das durch jenes Sprechen hervorgehobene Einzelne vorhanden, und dies niemals vollständig [...].“<sup>170</sup>

---

<sup>166</sup> „— Mais tu ne savais pas, et bien peu le savaient, qu'un petit groupe de ces hommes restèrent derrière les Murs. Ils partirent nus pour la forêt et s'y instruisirent au contact des arbres, des animaux, du soleil.“ Ebd.

<sup>167</sup> „— Attends, que veut dire "Méphi"? / — Méphi, c'est Méphisto. Tu te rappelles le jeune homme dessiné sur la pierre ?... Ou plutôt non, je m'exprimerai plutôt dans ta langue. Voilà, il y a deux forces au monde : l'entropie et l'énergie. L'une est pour l'heureuse tranquillité pour l'équilibre, l'autre cherche à détruire l'équilibre, elle tend au douloureux mouvement perpétuel.“ Ebd., S. 158.

<sup>168</sup> Vgl. OLEG P. EFIMOV, *Russian-English Dictionary of Mathematics*, Florida, CRC Press, 1993, S. 416.

<sup>169</sup> „Nous, ou plutôt vos ancêtres, les Chrétiens, révéraient l'entropie comme un Dieu. Nous, nous sommes les antichrétiens [...].“ EUGÈNE ZAMIATIN, 1971, S. 158.

<sup>170</sup> WILHELM VON HUMBOLDT, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Berlin, Druckerei der Königlich Akademien der Wissenschaften, 1836, S. 41.

Werden die Widerständler im Roman mit Energie in einen Zusammenhang gebracht, so zielt diese Zuschreibung auf die Dynamik, die sie dem totalitären Stillstand entgegensetzen. Dieser lässt sich im Hinblick auf die Sprache erzwingen, indem die Gewalt in verharmlosenden Worthülsen versteckt wird. Auf diese Weise werden Sprache und Inhalt verfremdet.

Die Dynamik der *Energia* besteht aus einem zeitlichen Aspekt, der durch das totalitäre System abgeschaltet werden soll, um den temporalen Stillstand zu erreichen. Dies kann nur durch Verblendung und Gewalt in die Tat umgesetzt werden, denn mag der Ursprung in der Zeitlosigkeit des Punktes gegeben sein, so verliert sich diese in der Formung der Linie, mit der unausweichlich ein zeitliches Element einhergeht, welches sich auch hinter ihrer Repräsentation für das Abgeschlossene und Einheitliche hinter dem Totalen Staat verbirgt, und dessen Symbolik vom Innersten ins Wanken bringt.

Die Konnotation und die Erwähnung des Namens „Mephisto“ in der französischen Übersetzung lässt an die Figur des Mephistopheles aus Goethes *Faust* und ihren Blick auf Gott und die Menschen denken.<sup>171</sup> In den Versen 281 bis 286 des Prologes mit dem Titel „Im Himmel“ spricht sich Mephisto gegen den Stillstand der Menschen aus, der durch die Vernunft verursacht wird. Die den Menschen von Gott erteilte Vernunft treibt diese jedoch dazu, menschenunwürdiger als Tiere zu agieren<sup>172</sup> – eine Textstelle, die den Bezug zum Namen und dem Wert der Entropie in Is Erklärungen nahekommt, da sich Mephistopheles hier auf einen Stillstand in der Entwicklung beruft, der die Menschen in einem Zustand vor der Zivilisation einschließt. In seiner Person liegt eine Gegenkraft zu Gott und die nach seinem Abbild geschaffenen Menschen, die durch ihre Energie Bewegung erzeugt. Die Namensgebung der Widerstandsbewegung im Roman lässt auf die Signifikanz dieser Gegenkraft schließen, die hier auf den Totalen Staat gerichtet ist, in dem die Menschen eingeschlossen und zur geistigen Unbeweglichkeit verdammt sind.

### 1.3. Rote Linie und permanente Revolution

In einem letzten Gespräch zeichnet die Revolutionärin und führende Oppositionsführerin den Verlauf der Ereignisse im Roman historisch nach; dabei nimmt sie ein gläsernes Dreieck zur Hand. Während sie spricht, hält sie eine Seite des geometrischen Körpers an ihre Wange, wodurch sie eine weiße Linie auf ihrer Gesichtshaut erzeugt, die sich – bevor sie verschwindet – Rot färbt.<sup>173</sup>

Auf diese Weise wird eine rote Linie erzeugt – ein Bild, das sich mit einem Blick auf die historischen Hintergründe der Revolution symbolisch erschließen lässt. Wird die Revolution gegen den Totalen Staat in der Fiktion als reiner Widerstand ohne eigenständig politisches

---

<sup>171</sup> Vgl. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, 1808, URL: [http://www.digbib.org/Johann\\_Wolfgang\\_von\\_Goethe\\_1749/Faust\\_I\\_.pdf](http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Faust_I_.pdf), URL: [http://faustedition.net/print/faust.3#scene\\_1.0.3/](http://faustedition.net/print/faust.3#scene_1.0.3/) (abgerufen am 6.11.2018).

<sup>172</sup> „Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag, / Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag. / Ein wenig besser würd' er leben, / Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben; / Er nennt Vernunft und braucht's / Nur thierischer als jedes Thier zu seyn.“ Ebd.

<sup>173</sup> „Elle prit sur ma table mon triangle de verre et, pendant qu'elle parlait, elle en appuyait une arête contre sa joue ; une ligne blanche apparaissait et se remplissait de rouge avant de disparaître.“ EUGENE ZAMIATIN, 1971, S. 157.



Programm dargestellt, verweist die Symbolik dennoch auf die historischen Hintergründe des Romans: Er entstand kurze Zeit nach der Oktoberrevolution, der Machtergreifung Lenins und nur wenige Jahre vor dem Beginn der totalen Herrschaft Stalins nach 1927. Die rote Linie findet beinahe nur eine indirekte Erwähnung und lässt doch auf den Entstehungszeitraum nach der revolutionären kommunistischen Machtergreifung Lenins und dem russischen Bürgerkrieg schließen. In der Textstelle geht die zunächst weiße Linie in eine rote über, was auf die Machtstellung der Weißen und Roten Armee während des Bürgerkrieges verweisen könnte.

Im Roman wird das totalitäre System der Rationalität und des maschinellen Gleichtones aller Abläufe durch den Zustand der Freiheit und Ungleichmäßigkeit im natürlichen Sinne anvisiert. Aufgrund seiner emotionalen Zuneigung zu I wird der Ingenieur in die Nähe ihres Lagers gebracht und kann sich der Tatsachen nicht länger erwehren.

In der propagandistischen Logik des Totalen Staates kann es nach der letzten Revolution keine andere mehr geben<sup>174</sup> – ein Gedanke, den I aufgreift, um D-503 in einer mathematisch-logischen Argumentation von der Unmöglichkeit seiner deterministisch totalitären Überzeugung abzubringen. So wie keine letzte Zahl in der unendlichen Zahlenreihe genannt werden kann, so ist es auch unmöglich, eine Revolution als die Letzte zu bezeichnen.<sup>175</sup> Dies ist ein Fehler, den I mit dem Irrtum Galileis vergleicht, der nicht wusste, dass der Orbit der Erde kein totaler Kreis sein kann.<sup>176</sup> Bei dieser Diskussion der beiden Protagonisten handelt es sich um eine zentrale Textstelle, die sich auf das Prinzip der permanenten Revolution zu beziehen scheint. Es handelt sich um eine politische Bewegung, die von Karl Marx ausgehend die sozialistische Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts beeinflusste – ein Motiv, das unter anderem von Rosa Luxemburg in ihrem politischen Engagement aufgegriffen wird:

„Marxismus ist eine revolutionäre Weltanschauung, die stets nach neuen Erkenntnissen ringen muss, die nichts so verabscheut wie das Erstarren in einmal gültigen Formen, die am besten im geistigen Waffengeklirr der Selbstkritik und im geschichtlichen Blitz und Donner ihre lebendige Kraft bewahrt.“<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> „C'est fou ! Cela ne tient pas debout. Tu ne vois pas que ce que vous préparez, c'est la révolution ? / — Oui c'est la révolution, pourquoi cela ne tient-il pas debout ? / — Parce qu'il ne peut pas y avoir la révolution. Parce que notre révolution a été la dernière et qu'il ne peut plus y en avoir. Tout le monde sait cela.“ Ebd., S. 166.

<sup>175</sup> „ Mon cher, tu es mathématicien, bien plus, tu es philosophe-mathématicien, eh bien, cite-moi le *dernier* chiffre ? / — Quoi ? Je ne comprends pas, quel dernier chiffre ? / — Eh bien, celui du dessus, le plus grand ! / — Mais, I, c'est absurde. Le nombre des chiffres est infini, il ne peut y en avoir un dernier. / — Alors pourquoi parles-tu de la dernière révolution ? Il n'y a pas de dernière révolution, le nombre des révolutions est infini. La dernière, c'est pour les enfants : l'infini les effraie et il faut qu'ils dorment tranquillement la nuit... [...]“ Ebd.

<sup>176</sup> „Seulement, ils ont commis une faute : c'est de croire qu'ils étaient le *dernier* chiffre, or ce chiffre n'existe pas dans la nature. Leur erreur est la même que celle de Galilée. Il avait raison de croire que la terre se meut autour d'un centre, mais il ne savait pas que l'orbite véritable de la terre n'est pas un cercle naïf [...]“ Ebd., S. 167.

<sup>177</sup> ROSA LUXEMBURG, Die Akkumulation des Kapitals oder Was die Epigonen aus der Marxschen Theorie gemacht haben. Eine Antikritik, in GÜNTER RADZUN (Hrsg.), *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Berlin, Karl Dietz Verlag, 1990, S. 413-523, ursprünglich veröffentlicht vom Verlag Buchhandlung Vorwärts Paul Singer G.m.b.H. Berlin, 1913, URL: <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/luxemburg/1913/akkkap/index.htm> (abgerufen am 6.11.2018), S. 535.

Die Marxschen Theorien würden einem Stillstand gegensteuern und eine perpetuelle Bewegung würde erzeugt. Das Motiv der permanenten Revolution erwähnt sie in ihrer Personifizierung, die sich über Stillstand und Ordnung erhebt:

„– ‚Ordnung herrscht in Berlin!‘ Ihr stumpfen Schergen! Eure ‚Ordnung‘ ist auf Sand gebaut. Die Revolution wird sich morgen schon ‚rasselnd wieder in die Höhe richten‘ und zu eurem Schrecken mit Posaunenklang verkünden: ‚Ich war, ich bin, ich werde sein!‘“<sup>178</sup>

Im Dezember 1918 stellt sie das Programm des Spartakusbundes zusammen. Zum Ende des Ersten Weltkrieges weisen ihre Formulierungen eine Radikalisierung auf. Erstaunlich nahe liegen sie an der Ausdrucksweise in Samjatin's „Wir“, die Revolution und den Totalen Staat betreffend. Rosa Luxemburg postuliert den Ersten Weltkrieg als den letzten Krieg und fordert den Sozialismus als einzige Alternative vor dem Rückfall in die Barbarei.<sup>179</sup>

Die Melange von Gewalt und Totalitarismus ruft eine Reaktion hervor, durch die sich die Revolution in eine totalitäre Perspektive entwickelt und sich somit nur noch durch bestimmte Argumentationslinien zwischen imperialistischer, diktatorischer und pazifistischer Revolution unterscheiden lässt. Im marxistischen Sinne postuliert Rosa Luxemburg das Prinzip der Bewegung ebenso als zentral für die Revolution wie I im Roman „Wir“: „Nun ist es inneres Lebensgesetz der Revolution, nie beim erreichten Schritt in Untätigkeit, in Passivität stehenzubleiben.“<sup>180</sup>

Insbesondere Leo Trotzki hatte sich in der Theorie über die permanente Revolution engagiert. Er stellte sich dem nationalen Sozialismus Stalins entgegen und fiel seinen nationalsozialistischen und faschistischen Gegnern, ebenso wie Rosa Luxemburg, schließlich durch seine Ermordung zum Opfer.

In seinem Werk „Die permanente Revolution“ vom 13. November 1929 widmet er sich der Transparenz des Begriffes. Im letzten Kapitel mit dem Titel „Was ist nun die permanente Revolution: Grundsätze“ stellt er 14 Thesen im Rahmen einer Schlussfolgerung auf. Dabei wird die Kooperation über die Grenzlinien von Nationalstaaten und Volksfronten hinaus zum zentralen Punkt. In der 10. These schreibt er:

---

<sup>178</sup> ROSA LUXEMBURG, Die Ordnung herrscht in Berlin, in GÜNTER RADZUN (Hrsg.), *Gesammelte Werke*, Bd. 4, 6. überarbeitete Fassung, Berlin, Karl Dietz Verlag, 2000, S. 531–536, URL: <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/luxemburg/1919/01/ordnung.htm> (abgerufen am 6.11.2018), S. 536.

<sup>179</sup> „Erst wenn eine solche Gesellschaft verwirklicht ist, wird die Erde nicht mehr durch Menschenmord geschändet. Erst dann wird es heißen: ‚Dieser Krieg ist der letzte gewesen! [...]‘ Sozialismus oder Untergang in der Barbarei!“ ROSA LUXEMBURG, Was will der Spartakusbund Entwurf des KPD Programmes, *Rote Fahne* 29, 14.12.1918, Berlin, URL: <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/luxemburg/1918/12/waswill.htm#top> (abgerufen am 6.11.2018).

<sup>180</sup> ROSA LUXEMBURG, *Die Ordnung herrscht in Berlin*, 2000, S. 536.

„Die sozialistische Revolution beginnt auf nationalem Boden, entwickelt sich international und wird vollendet in der Weltarena. Folglich wird die sozialistische Revolution in einem neuen, breiteren Sinne des Wortes zu einer permanenten Revolution: sie findet ihren Abschluß nicht vor dem endgültigen Siege der neuen Gesellschaft auf unserem ganzen Planeten.“<sup>181</sup>

Da sich die Erfüllung dieser Perspektive aufgrund der verschiedenen Entwicklungsstufen der Länder – insbesondere vor dem Hintergrund der Kolonialgeschichte und den diversen politischen sowie gesellschaftlichen Gegenströmungen – jedoch nicht absehen ließ, wurde die Formel der Permanenten Revolution gewählt. Sie beruht auf der antikapitalistischen und antiimperialistischen Idee Karl Marx', die das Bild stetiger Bewegung enthält.

In seinem Bericht an den Gewerkschaftskongress der Transportarbeiter vom 20. Oktober 1923 über die Revolutionsaussichten in Deutschland entschlüsselt Trotzki die innenpolitische Situation des Landes sowie den Einfluss und die Risiken durch europäische Nachbarländer. Zu Beginn kündigt er an, sich in seinem Vorhaben auf die großen Linien zu reduzieren.<sup>182</sup>

Den gefährlichsten Gegner der sozialistischen Revolution im Inneren des Landes sieht er im Anwachsen faschistischer Kräfte. Diese seien bereits über das ganze Land verteilt und begännen die Bevölkerung durch Propaganda mittels der Presse zu beeinflussen.<sup>183</sup>

Trotzki beobachtet den stetigen Machtverlust der regierenden Sozialdemokraten und die Spaltung des Landes durch die gegnerischen Lager von Faschisten und dem revolutionären Proletariat. Dazwischen liege eine Minderheit der Mittelschicht, deren Kräfte in Folge des Weltkrieges schwänden, die der Regierung entgleite.<sup>184</sup> Den Feind der sozialistischen Bewegung innerhalb des Landes erkennt er klar in dem Hass der menschenfeindlichen Faschisten.<sup>185</sup>

---

<sup>181</sup> LEO TROTZKI, *Die permanente Revolution*, November 1929, URL: <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/trotzki/1929/permrev/index.htm> (abgerufen am 6.11.2018).

<sup>182</sup> „Natürlich werde ich euch nicht im Detail die Bedingungen vorstellen, die die Revolution möglich machen und die ihren Erfolg garantieren. nur Ich werde nur die großen Linien skizzieren.“ LEO TROTZKI, *Revolutionsaussichten in Deutschland*, 1923, URL: <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/trotzki/1923/10/revaussicht.htm#n1> (abgerufen am 6.11.2018).

<sup>183</sup> „In Deutschland gibt es eine illegale Armee, eine faschistische Armee, über die uns verschiedene Informationsquellen sagen, dass ihre Truppenstärke zwischen 200.000 und 400.000 Kämpfern beträgt und diese Armee ist von Stinnes finanziert. Die deutsche Presse ist in seinen Händen etc. Das ist die konzentrierte grundlegende Kraft des Kapitals, die sich ihre eigene Armee geschaffen hat, genau wie sich in unserem Land in der Epoche des Zarismus nach 1905 die Grundherren Einheiten bildeten, die sich aus den Inguschen oder Tscherkessen rekrutierten, den unwissenden Elementen des Kaukasus.“ Ebd.

<sup>184</sup> „Was gibt es dazwischen? Zwischen dem revolutionären Proletariat und den Faschisten gibt es die klein- und mittelbürgerlichen Schichten, die ruiniert und halbruiniert sind, die Intelligenz, die ruiniert ist oder sich gerade ruiniert und auch verhältnismäßig beträchtliche Elemente der Arbeiterklasse, auch wenn sie nicht mehr als eine kleine Minderheit darstellen. An der Spitze des Staates ist die Sozialdemokratie mit ihrer Organisation und ihrer Presse noch eine große Macht, aber sie stellt schon die Macht von gestern dar: ihre Basis, die Masse der Arbeiterklasse entgleitet Tag für Tag und Stunde um Stunde ihren Händen. Die letzten Telegramme, die letzten Depeschen aus Deutschland geben ein sehr klares Bild von genau diesem Prozess.“ Ebd.

<sup>185</sup> „Es bleiben folglich die faschistischen Organisationen. Die Chefs der faschistischen Bataillone sind zutiefst gefestigte konterrevolutionäre Kämpfer. Sie sind Angehörige des alten deutschen Offizierskorps, die die Arbeiterklasse und die Revolution mit dem jahrhundertealten Hass der Sklavenhalter, der Unterdrücker, der Junker, der Herren, der Kapitalisten etc. hassen.“ Ebd.

Der Revolutionär verweist auf die Gefahren, indem er auf eine Formulierung zurückgreift, die an die Metapher der Spinnenweben in Samjatins Roman erinnern. Hier werden die Fäden als verhängnisvolle und lähmende Macht des Totalitarismus eingesetzt, wie auch Trotzki sie für die Ereignisse in Deutschland prophezeit.<sup>186</sup> Bereits 1923 sieht er die Notwendigkeit, die Revolution und den Frieden des Landes durch die internationale Zusammenarbeit der Sozialisten zu bewahren.<sup>187</sup>

Der Begriff Revolution scheint zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen beinahe inflationären Gebrauch zu erfahren, wobei die Differenz sich dort erschließen lässt, wo anstelle von Volksfronten und der nationalsozialistischen Linie von Friedenssicherung und globaler Kooperation die Rede ist.

Dieser Aspekt wird im „Portrait des Nationalsozialismus“ von 1933 aufgegriffen. Hier wird die stumpfe Persönlichkeit Hitlers sowie die banale Politik des Rassismus thematisiert.<sup>188</sup> Zudem erläutert der Marxist Trotzki den Missbrauch des Begriffes der Revolution im Rahmen der nationalsozialistischen Doktrin:

„Die Nazis geben ihrem Umsturz den usurpierten Namen Revolution. In Wirklichkeit läßt der Faschismus in Deutschland wie auch in Italien die Gesellschaftsordnung unangetastet. Hitlers Umsturz hat, isoliert betrachtet, nicht einmal Recht auf den Namen Konterrevolution.“<sup>189</sup>

Ihm ist die Unmöglichkeit, den Frieden in Europa aufrechtzuerhalten, bewusst. Durch die Machtergreifung Hitlers erwächst der diktatorische Imperialismus zu einer Bedrohung utopischen Ausmaßes heran.<sup>190</sup>

### 1.3.1. Die Grenzlinien totaler Herrschaft

Das Bild der Revolution, welches Samjatin in seinem Werk entwirft, bleibt jedoch ein ausschließlich pazifistisches. Die Widerständler richten sich gegen den diktatorischen Imperialismus, wie er mithilfe des Raumschiffes ‚Integral‘ betrieben werden soll.

---

<sup>186</sup> „Die Ereignisse entwickeln sich in Deutschland und sind miteinander durch ein System von Fäden verbunden.“ Ebd.

<sup>187</sup> „Damit es verwirklicht wird, dass wir die deutschen Arbeiter nicht verraten, dass wir alles uns mögliche tun, um sie zu retten, aber in der Form, die für sie nützlich und nötig ist: wir kämpfen mit allen unsren Kräften und Ressourcen für die Bewahrung des Friedens, bis zur äußersten Grenze des Möglichen! Das ist unser Programm.“ Ebd.

<sup>188</sup> „Um die Nation über die Geschichte zu erheben, gab man ihr als Stütze die Rasse. Den geschichtlichen Ablauf betrachtet man als Emanation der Rasse. Die Eigenschaften der Rasse werden ohne Bezug auf die veränderlichen gesellschaftlichen Bedingungen konstruiert. Das niedrige ‚ökonomische Denken‘ ablehnend, steigt der Nationalsozialismus ein Stockwerk tiefer, gegen den wirtschaftlichen Materialismus beruft er sich auf den zoologischen.“ LEO TROTZKI, *Portrait des Nationalsozialismus*, 1933, URL: <http://www.glasnost.de/klassiker/trotzki1.html> (abgerufen am 7.11.2018).

<sup>189</sup> Ebd.

<sup>190</sup> „Dieser Teil des Programms, der noch vor der Machtergreifung der Nazis offen angekündigt wurde, realisiert sich jetzt mit eiserner Logik vor den Augen der ganzen Welt. Die Zeit, die uns bis zur nächsten europäischen Katastrophe bleibt, ist befristet durch die deutsche Aufrüstung. Das ist keine Frage von Monaten, aber auch keine von Jahrzehnten. Wird Hitler nicht rechtzeitig durch innerdeutsche Kräfte aufgehalten, so wird Europa in wenigen Jahren neuerlich in Krieg gestürzt.“ Ebd.

Unterdrückung und Säuberungsaktionen gegen Systemgegner gehen einzig von dem Regime des Totalen Staates aus.

D-503 bleibt nicht der Einzige, der mit der sogenannten Krankheit von Fantasie, Gefühlen, Träumen und einer Seele identifiziert worden ist. In der Propaganda-Zeitung des Totalen Staates ist von einer Epidemie die Rede. Prophylaktisch werden alle Einwohner für den folgenden Tag einer Gehirnoperation unterzogen. Jene, die sich weigern sollten, werden öffentlich durch die Maschine des Wohltäters hingerichtet.<sup>191</sup>

In langen Reihen – wie vor tausend Jahren, als die Menschen aus der Freiheit hinter die Grenzlinie des Totalen Staates getrieben wurden, – stehen nun die Nummern an, um sich dem Eingriff der Gehirnoperation zu unterziehen.<sup>192</sup>

Die Linie zeigt sich im Roman in darstellerischer Funktion als Abbild des totalitären Staates und seinen Machtansprüchen. In dem dystopischen Roman wird die Linie als Gegenbild zu dem Symbol ‚V-1‘ verwendet, welches zumindest als einziger Ausweg aus der Unität in Szene gesetzt wird. Es ist noch nicht die Linie selbst, sondern die mathematischen Grenzwerte, die das Konstrukt der Totalität infrage stellen. In dem von Samjatin gewählten Vokabular ist bereits eine Lexik der Linie angelegt, die über das Mathematische hinausgeht. Sie erstreckt sich hauptsächlich über die Architektur der Stadt und der Bewegungsabläufe der einheitlichen Bevölkerung bis hin zur Beschreibung der Mimik der Protagonisten.<sup>193</sup>

Allerdings versteckt sich die Form auch hinter der Schilderung von Naturphänomenen, wie die natürlich „kerzengeraden“ Bäume<sup>194</sup> auf der anderen Seite der grünen Mauer oder den durch die artifizielle Schutzhülle verfälschten Jahreszeiten und Witterungen, wie die seltsam hartnäckigen Fäden, die der Herbst mit sich bringt.<sup>195</sup>

Obgleich die Linie in Form der Geraden zugleich in der ersten Eintragung als Sinnbild für den Totalen Staat eingeführt wird, erfährt sie im Verlauf der Ereignisse eine scheinbar ungewollte Bereicherung im mathematischen Vokabular des Erzählers. So entsteht eine paradoxe Struktur, die sich in der inneren Zerrissenheit D-503s widerspiegelt. Geboren in das totale System und zudem als ein wichtiger Funktionär durch seine Funktion als Ingenieur erscheint er als Höriger, dem jeder Zweifel an der totalitären Struktur seit Kindesbeinen an zuwider ist: „Il est contre nature, pour intellectuel, de vivre parmi des irrégularités, des inconnues, des X.“<sup>196</sup>

---

<sup>191</sup> „Les ennemis du bonheur ne dorment pas. Tenez votre bonheur d'une main ferme. Tout travail cessera demain pour permettre à chaque numéro de subir de l'Opération. Ceux qui ne la subiront pas seront envoyés à la Machine du Bienfaiteur.“ EUGENE ZAMIATIN, 1971, S. 182.

<sup>192</sup> „Je vis à l'intérieur une longue chaîne de numéros avec des papiers et de lourds cahiers dans les mains. Ils faisaient lentement un pas ou deux pour s'arrêter ensuite. / Je fus cahoté le long de la chaîne, ma tête ne tenait plus sur mes épaules.“ Ebd., S. 210.

<sup>193</sup> „Je vis se dessiner le triangle moqueur de ses sourcils.“ Ebd., S. 166.

<sup>194</sup> „Les arbres ressemblaient à des chandelles dressées vers le ciel, à des toiles d'araignée, à des pattes tordues, à des fontaines vertes et muettes [...]“ Ebd., S. 149.

<sup>195</sup> „Des fils fins, incompréhensibles et presque invisibles flottent dans l'air. Ils viennent à chaque automne, de l'autre côté du Mur, et planent lentement. Vous sentez brusquement que vous avez quelque chose sur la figure, vous voulez vous en débarrasser et vous n'y arrivez pas [...]“ Ebd., S. 162.

<sup>196</sup> Ebd., S. 168.

Durch den Kontakt mit I-330 wird diese Basis gefährdet. Es entsteht eine Spaltung seiner Persönlichkeit, da er aufgrund seiner Prägung außerstande ist, die Ereignisse zu integrieren. Obgleich seiner starken Gefühle bleiben beide Erlebniswelten nebeneinander bestehen. Dies führt zu einem Fluchtverhalten zwischen den beiden Welten. Ohne dass ein Gleichgewicht auf der Bewusstseins-ebene des Erzählers möglich ist, findet jedoch eine Veränderung der Symbolik auf sprachlicher Ebene statt. Auf dieser wird das Sinnbild der Linie mit Erweiterungen angereichert.

Obgleich die Notiz 39 den Titel „*La fin*“ trägt, handelt es sich nicht um die letzte Eintragung, sondern um die letzte Notiz, in der D-503 noch nicht mittels der Operation von seiner Krankheit der Seele befreit ist. Nach einem Gespräch mit dem „Wohltäter“ trifft er auf seinen Nachbarn, dessen Gesichtszüge und Mimik wiederum in den Vokabeln der Linie beschrieben werden: „C'était mon voisin de gauche, à l'immense tête parabolique et dont le front était sillonné de lignes indéchiffrables“<sup>197</sup>.

Dieser stellt ihm eine deterministische Rechnung darüber auf, dass die Unendlichkeit nicht möglich ist, worauf D-503 heftig und zum letzten Mal mit einer Emotion reagieren kann. Um seinen nahenden psychischen Tod durch die Operation wissend, fragt er ihn zunächst um Papier, um seine letzten Worte niederzuschreiben. Er möchte seine letzten Linien mit einem Punkt beenden – wie die Ahnen ein Kreuz auf die Todesstätten –, jedoch fällt ihm der Stift vor Erregung aus der Hand und er bedrängt seinen Gesprächspartner, indem er ihm ereifert die Frage danach stellt, was sich denn auf der anderen Seite der Grenze des endlichen Universums befinden würde.<sup>198</sup> Der Protagonist hat über den begrenzten Horizont des totalitären Systems gesehen, bevor er sich ihm erneut unterwirft.

Die letzte Notiz trägt wiederum die in drei Satzteile geformte Inschrift „*Des faits. La cloche. J'ai confiance*“<sup>199</sup> und der Erzähler ist wieder zu seiner ursprünglichen gänzlich unkritischen und emotionslosen Haltung zurückgekehrt. Nachdem er sich am Ende wie alle Nummern der Gehirnoperation unterzogen hat, kann er I-330 und alle anderen Bekannten an der Revolution Beteiligten verraten und ohne jede Gefühlsregung – um ihres baldigen Todes wissend – an deren Folterung teilhaben. Der Erzähler spricht unbeteiligt von diesen Ereignissen. Sein Bewusstsein ist durch den Eingriff erneut und endgültig organisch mit den Nummern des Totalen Staates verschmolzen. Doch das Paradox bleibt bestehen, denn obgleich die Mauer in den Köpfen rehabilitiert ist, wurde das totalitäre Regime erfolgreich angegriffen. Der Wall der

---

<sup>197</sup> Ebd., S. 213.

<sup>198</sup> „Je lui demandai du papier et écrivis les dernières lignes que vous venez de lire aux sons de cette musique transparente que produisait l'eau dans les tuyaux. / Je voulais mettre un point comme les anciens mettaient une croix sur les fosses dans lesquelles ils enfouissaient les morts, mais mon crayon me tomba des mains... / Écoutez, dis-je à mon voisin en le tirant par la manche. / Écoutez, je vous dis ! Répondez-moi : de l'autre côté de la limite de votre univers fini, qu'y a t'il ?“ Ebd., S. 213.

<sup>199</sup> Ebd., S. 214.

Mauer bleibt durchbrochen und konnte nur teilweise und provisorisch wiedererrichtet werden.<sup>200</sup>

Zudem kann O der Gehirnoperation mit der Hilfe Is entkommen. Sie wird das Kind D-503s hinter der grünen Mauer gebären und in Freiheit mit ihm leben. Durch die Flucht konnte sie dem Schicksal als Mutter entgehen, – wie im Totalen Staat vorgesehen – getötet zu werden, um das Kind von den Robotern des Systems erziehen zu lassen.<sup>201</sup>

Mittels der narrativen Erzähltechniken, wie die Struktur der Fragmente und der Erzählperspektive, weist das Geschehen in seiner Gesamtheit über die Darstellungen D-503 hinaus. Auf diese Weise wird die Totalität der Perspektive im Roman durchbrochen.

Entgegen den historischen Realitäten lässt Samjatin die Möglichkeit, sich mittels der mathematischen Form der Linie aus den totalitären Strukturen zu lösen, noch offen. Dennoch bildet der Roman die Züge des Totalitätsanspruchs eines absoluten Systems konzipiert heraus.

Es finden sich jene Komponenten dargestellt, die Hannah Arendt in ihrem Werk „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“ von 1951 in Bezug auf die Diktaturen Hitlers und Stalins, Faschismus und Sozialismus, analysiert. In diesen beiden Ideologien sieht sie die Realisierung des Potentials totalitärer Systeme.<sup>202</sup> Dabei widmet sie sich den Schlüsselthemen von Antisemitismus, Imperialismus und totaler Herrschaft mit dem Anspruch, die Wurzel der Totalität zu suchen, die in den Gesellschaften bestehen.<sup>203</sup> Zum Abschluss ihrer Betrachtungen stellt sie eine hoffnungsvolle Überlegung darüber an, dass obgleich der Bedrohung durch den Mangel an Zeit für die an ihr Limit geratene moderne Welt theoretisch ein Ausweg bestehe, denn in jedem Ende liege das Ideal eines Anfanges, den es zu entfalten gelte.

„Ihre Gefahr ist, daß sie die uns bekannte Welt, die überall an ein Ende geraten scheint, zu verwüsten droht, bevor wir die Zeit gehabt haben, aus diesem Ende einen neuen Anfang erstehen zu sehen, der an sich in jedem Ende liegt, ja der das eigentliche Versprechen des Endes an uns ist. [...] Dieser Anfang ist immer und überall da und bereit. Seine Kontinuität kann nicht unterbrochen werden, denn sie ist garantiert durch die Geburt eines jeden Menschen.“<sup>204</sup>

Diese Idee erinnert an den Erzählstrang um O in Samjatins „Wir“, da auch hier die Option eines Neuanfanges und einer Gestaltung außerhalb des totalitären Terrors als mögliche Entwicklung besteht. I-330 fällt trotz ihres beinahe übermenschlichen Widerstandes gegen die

---

<sup>200</sup> „On ne peut différer l'exécution car il y a encore, à l'ouest, des régions où règnent le chaos et les bêtes sauvages et qui malheureusement, renferment une grande quantité de numéros ayant trahi la raison. / Nous avons cependant réussi à établir, dans la 40<sup>e</sup> avenue, un mur provisoire d'ondes à haute tension. J'espère que nous vaincrons ; bien plus, je suis sûr que nous vaincrons, car la raison doit vaincre.“ Ebd., S. 215.

<sup>201</sup> „– Elle est venue me voir hier soir avec ton papier... Je sais tout, tais-toi. En somme c'est ton enfant. Elle est maintenant de l'autre côté du Mur. Elle vivra [...]“ Ebd., S. 188.

<sup>202</sup> „In diesem Sinne war der Krieg des Rassismus und des Kommunismus über alle anderen Ismen entschieden, bevor die die totalitären Bewegungen sich gerade dieser dieser Ideologien bemächtigten.“ HANNAH ARENDT, 2017, S. 964.

<sup>203</sup> „Wir sagten zu Beginn dieser Überlegungen, daß wir nicht nur versuchen wollten, das Wesen totalitärer Herrschaft zu entdecken hofften, in der wir heute alle und überall leben.“ Ebd., S. 971.

<sup>204</sup> Ebd., S. 979.

Foltermaschine einer Gasglocke der Säuberungsaktion zum Opfer.<sup>205</sup> D-503 hat sich der Operation unterzogen und ist in den Status des totalitär Hörigen zurückgekehrt.

Das Ende des Romans ereignet sich am Limit des Systems des Totalen Staates aufgrund der erfolgreichen Durchbrechung der grünen Mauer als Staatsgrenze und am Abschluss der im Verlauf der Darstellungen entstandenen Verbindungen der Figuren. Einzig O-90 kann entkommen und trägt das Potential eines neuen Anfangs symbolisch durch ihre Schwangerschaft. Zugleich wird sie zu einem Flüchtling hinter die Linie des absoluten Herrschaftsraumes.

### 1.3.2. An den Rand getrieben – die Marginalisierten

Hannah Arendt widmete sich auch dem Sujet der Flüchtlingsfrage und kam zu dem Ergebnis, dass es sich hier um ein unausweichliches Dilemma handelt. Sie spricht über das Phänomen des modernen Flüchtlings. Dabei werden jene gezwungen geografische und politisch-ideologische Grenzlinien zu übertreten, die aufgrund ihrer Lebenswelt zu Opfern werden, während sie aufgrund einer fiktiven Schuld verfolgt werden und so zu Flüchtlingen werden, die als solche auf der anderen Seite der Linie nicht als solche anerkannt werden können.<sup>206</sup>

Durch diese Missachtung der Menschenrechte im Terror der totalen Herrschaft werden die Opfer in den Zustand des Barbarentums gestoßen, da sie keinen menschlichen Zufluchtsort mehr finden können.<sup>207</sup> So werden alle Menschen dem System gleichermaßen einverleibt und in ihrer Freiheit beschnitten – ob sie es gewollt oder ob sie unfreiwillig im System verbleiben oder zur Flucht gezwungen wurden. Hannah Arendt spricht hier von einem „eisernen Band des Terrors“, welches die Menschen einschließt und sie in jeder Hinsicht ihrer Freiheit

---

<sup>205</sup> „On la sortit, pour la faire revenir vivement à elle au moyen des électrodes, et on la remit sous la cloche. Cette opération fut répétée trois fois et jamais un mot ne sortit de ses lèvres. / Ceux que l'on avait amenés en même temps qu'elle, se montrèrent plus honnêtes. Beaucoup parlèrent dès le premier essai. Ils iront tous demain à la Machine de la Bienfaiteur.“ EUGÈNE ZAMIAFINE, 1971, S. 215.

<sup>206</sup> „War so auf der einen Seite für den Flüchtling objektiv kein Raum gelassen, in den er sich vor der ihn verfolgenden Regierung flüchten konnte, so konnte er auf der anderen Seite subjektiv nur in gezählten Fällen beweisen, daß er überhaupt ein Flüchtling war. Die modernen Flüchtlinge sind nicht verfolgt, weil sie dies oder jenes getan hätten, sondern aufgrund dessen, was sie unabänderlicherweise von Geburt sind – hineingeboren in die falsche Rasse oder die falsche Klasse oder von der falschen Regierung zu den Fahnen geholt [...] Der moderne Flüchtling ist das, was ein Flüchtling seinem Wesen nach niemals sein darf: er ist unschuldig selbst im Sinne der verfolgenden Mächte. (Fußnote mit dem Beispiel: Asylsuchende mussten beweisen, gegen die Naziherrschaft agiert zu haben, was nur in seltenen Ausnahmefällen der Realität entsprach.) Diese ihnen unabweisbar anhaftende subjektive Unschuld war ihr größtes Unglück; in ihr bekundete sich sich verhängnisvoller als in jeder anderen Qualität oder in allen Verlusten, daß die Rechtlosen nicht mehr in der Menschenwelt zuhause waren, in der absolute Unschuld nicht geduldet wird, weil die absolute Verantwortungslosigkeit, die mit ihr Hand in Hand geht, unerträglich ist.“ HANNAH ARENDT, 2017, S. 609 f.

<sup>207</sup> Vgl. ebd., S. 624 f.



beraubt.<sup>208</sup> Dies ist ein sprachliches Bild, das die Linie jenseits von Grenzl意思 und Limit im Rahmen von Zwang und Ausweglosigkeit der totalitären Machtausübung assoziieren lässt.

Diese absolute Kontrolle der Menschen geht mit einem mythisch-fiktiven Weltbild und einer eigenen Definition von Geschichtsschreibung einher, in die es sich fraglos zu fügen gilt. Diese Manipulation wird vom Regime gesteuert und hat Anspruch auf ein totalitäres Erklärungsmodell.<sup>209</sup>

Im Beispiel des Romans „Wir“ zeigt sich auch diese Komponente bereits dargestellt. In einer Nachricht an die Bevölkerung wird totalitär innenpolitisch auf die sich verbreitende Krankheit von Seele und Fantasie reagiert. Die Geschichtsschreiber ließen sich bereits freistellen, um diese beschämende Entwicklung nicht protokollieren zu müssen.<sup>210</sup> Zugleich soll mit der Argumentation einer unverschuldeten Krankheit besänftigt werden.<sup>211</sup> Allerdings sei diese ein Wurm, der schwarze Falten in die Stirn der Menschen graben würde, und ein Fieber, das die Erkrankten weiter- und dorthin treiben würde, wo das Glück sein Ende nähme<sup>212</sup> – eine Beschreibung, die zugleich düster poetisch und bedrohlich erscheint. Adressiert an die Bevölkerung wird der eigentliche Terror als ein protektiver Akt dargestellt. Durch die Metapher der Seele, dargestellt als Wurm und die durch ihn verursachten schwarzen Falten, wird das totalitäre Ideal der Linie in ein beunruhigend morbides Bild gebracht, das die Bedrohung der linearen Abläufe im Inneren des Totalen Staates verkörpern soll.

Als sich die Revolution ereignet und die Gefahr für das System nicht durch rein manipulative Interventionen gebändigt werden kann, verschärfen sich die Maßnahmen und der Staatsapparat droht mit der Todesstrafe für alle, die sich dem Eingriff der Gehirnoperation nicht unterziehen. Der Ton der Ansprache weist noch immer das mythische Vokabular auf, jedoch werden die Sätze kürzer und die Botschaft direkter im Vergleich zu den vormals genutzten poetischen Sprachbildern und Lobpreisungen.

„Les ennemis du bonheur ne dorment pas. Tenez votre bonheur d'une main ferme. Tout travail cessera demain pour permettre à chaque numéro de subir l'Opération. Ceux qui ne la subiront pas seront envoyés à la Machine du Bienfaiteur.“<sup>213</sup>

---

<sup>208</sup> „Das Wesentliche der totalitären Herrschaft liegt also nicht darin, dass sie bestimmte Freiheiten beschneidet oder beseitigt, noch darin, dass sie die Liebe zur Freiheit aus den menschlichen Herzen ausrottet; sondern einzig darin, dass sie die Menschen, so wie sie sind, mit solcher Gewalt in das eiserne Band des Terrors schließt, dass der Raum des Handelns, und dies allein ist die Wirklichkeit der Freiheit, verschwindet.“ Ebd., S. 958.

<sup>209</sup> „Der Anspruch auf absolute Welterklärung verspricht die totale Erklärung des Vergangenen, totales Sichauskennen im Gegenwärtigen und verlässliches Vorhersagen des Zukünftigen.“ Ebd., S. 964.

<sup>210</sup> „Les Gardiens voient vos sourires et entendent vos soupirs de plus en plus fréquents. Voilez-vous la face : les historiens de l'État Unique demandent des congés pour ne pas avoir à consigner des événements honteux.“ EUGENE ZAMJATINE, 1971, S. 170.

<sup>211</sup> „Mais ce n'est pas votre faute : vous êtes malades. Votre maladie, c'est l'imagination.“ Ebd.

<sup>212</sup> „C'est un ver qui creuse des rides noirs sur vos fronts. C'est une fièvre qui vous oblige à courir plus loin, bien que ce ‚plus loin‘ commence où finit le bonheur.“ Ebd.

<sup>213</sup> Ebd., S. 182.

Hier werden die Attribute totalitärer Propaganda in die Fiktion eingeführt, wie sie Hannah Arendt im Nachhinein am Beispiel des rassistischen Nationalsozialismus und des sozialistischen Kommunismus erörtert. Die Bedrohung scheint noch immer indirekt, da es ja augenscheinlich eine Alternative gibt. Sich dem Totalen Staat zu untergeben und die Operation über sich ergehen zu lassen, würde es erlauben, rein physisch am Leben bleiben zu dürfen. Allerdings handelt es sich um den reinen Schein einer freien Wahl, da die Entscheidung auf die absolute Unterwerfung oder Mord reduziert ist.

Viel bezeichnender für totalitäre Propaganda als direkte Erpressung oder Mord unliebsamer Individuen ist die verhüllte, indirekte Drohung gegen alle, die entweder sich nicht einfach indoktrinieren lassen oder aus irgendeinem Grunde zur Indoktrination nicht zugelassen werden. Hier zeichnet sich bereits das letzte, voll entwickelte Stadium totalitären Terrors ab, wenn immer größere Massen von Menschen ohne Ansehen von Schuld oder Unschuld bestraft, also ermordet werden.<sup>214</sup>

Die Philosophin erörtert auch jenes Phänomen der organischen Unität im Totalitarismus, der die Menschen zu einem einzigen Körper zu verschmelzen scheint, als einen Effekt von gelungenem, in die Tat umgesetztem Terror. Dieser einzige gigantische Körper lässt alle Pluralität in einem Singular verschmelzen, dessen gleichmäßige Bewegungen absolut vom Terror und totalitärer Welterklärungsmuster kontrolliert sind.<sup>215</sup>

Eben diesen Effekt lässt Samjatin in den Darstellungen D-503s im Zusammenhang mit den getakteten Abläufen im Totalen Staat immer wieder aufscheinen. Seine Formulierung entspricht beinahe exakt jenen, die Hannah Arendt 30 Jahre später mit ihren philosophischen Analysen im Nachhall der historischen Ereignisse publiziert. Auch Samjatins lässt seinen Ingenieur D-503 einen gigantischen Körper beschreiben. Er besteht aus tausend Köpfen, verschmolzen zu einem Körper auf zwei Füßen und mit zwei Händen, der gleichmäßig synchronisiert marschiert.<sup>216</sup>

Der Hinweis auf die assyrische Linie, die durch den im Gleichschritt marschierenden Giganten erzeugt wird, und einen Verweis auf die jahrtausendalte Kultur des Assyrius bietet, lässt aufhören. Zudem wird diese Denkform der Linie von einem Gedankengang des Protagonisten abgerundet, der sich um die unendliche Perfektionierung in der menschlichen Gesellschaft dreht.<sup>217</sup> Der Totalitätsanspruch besteht hier in dem Anspruch und zwanghaften Fortschrittsgedanken im Sinne der absoluten Perfektion.

---

<sup>214</sup> HANNAH ARENDT, 2017, S. 733.

<sup>215</sup> „Dem Terror gelingt es, Menschen so zu organisieren, als gäbe es sie gar nicht im Plural, sondern nur im Singular, als gäbe es nur einen gigantischen Menschen auf der Erde, dessen Bewegungen in den Marsch eines notwendigen Natur- oder Geschichtsprozesses mit absoluter Sicherheit und Berechenbarkeit einfallen.“ Ebd., S. 958.

<sup>216</sup> „Nous marchions comme d'habitude, c'est-à-dire suivant la façon dont sont représentées les vagues sur les monuments assyriens : un millier de têtes sur deux pieds intégralement fondus et deux mains soudées dans un balancement synchrone ; [...]“ EUGENE ZAMJATINE, 1971, S. 124.

<sup>217</sup> „Nous continuions à marcher régulièrement, à l'assyrienne, et, à la vue de l'élégant zigzag des étincelles, je pensais : ,Tout, dans la société humaine se perfectionne sans fin, et doit se perfectionner [...]“ Ebd., S. 125.

Mit einem Blick in die Aufschlüsselungen Hannah Arendts kann hier ein Zusammenhang mit der Nationalbewegung des Panmesopotamismus gesehen werden. In dem Kapitel „Der kontinentale Imperialismus und die Panbewegungen“ spricht sie von den pangermanischen und panslawischen Bewegungen, die eine nationale Ideologie verfolgten und diese bereits mit dem Ziel der imperialistischen Ausbreitung der eigenen Elite betrieben – ein Anspruch, der allen Panbewegungen zugrunde liegt und der sich somit auf den Panmesopotamismus im Assyrismus beziehen und generalisieren ließe. Sie entschlüsselt das aus dem Griechischen entlehnte Präfix ‚pan‘ als einen historischen Vorboten des Adjektivs ‚total‘ und seines politisierten Gebrauches.<sup>218</sup>

Das Bild des gigantischen Organs im Gleichschritt der assyrischen Linie soll den Abschluss der Betrachtungen von Samjatins Roman darstellen, da es die Tiefe seiner symbolischen Weitsicht im Sinne totalitärer Systeme spiegelt. Seine literarisch-kritische Perspektive reicht weit in die Zukunft historischer Entwicklungen und die aufkommende Gewaltherrschaft des sozialistischen Kommunismus Stalins hinaus. Seine Prognosen bilden ein Schema totalitärer Systeme, wie es zu einem Phänomen des 20. Jahrhunderts werden sollte. Durch die Berufung auf die Ursprünge der Vergangenheit, die bis auf den Panmesopotamismus hinweisen, lässt sich zugleich ahnen, dass die Symptome sich nicht nur weit über die Zeit erstrecken, sondern auch global und räumlich ausgedehnt ihren Schrecken verbreiten.

Als Eigenheit von Panbewegungen als Vorboten moderner Totalitarismen sieht Hannah Arendt die Instrumentalisierung des Antisemitismus.<sup>219</sup> Die totalitäre Linie enthält einen Absolutheitsanspruch, der das eigene Volk als eine einzigartige und elitäre Geschlossenheit ausruft. Dieser Status kann nur gewahrt werden, indem alle jene ausgelöscht werden, die sich nicht in das totalitäre System integrieren lassen. Sie werden im Faschismus aufgrund rassenideologischer Merkmale ausgegrenzt. Die Limitation der ideologischen Grenze des Machtgebiets wird geschlossen, indem ideologische Unterschiede zur Abwertung des Anderen kreiert werden und diese sogleich als potentielle Gefahr stilisiert werden.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> „Aber gerade weil ihr Expansionsdrang ohne Programm und ohne bestimmten Plan blieb, konnten sie die für die Welteroberung benötigte Stimmung der messianischen Sendung erzeugen und so, vom Politischen ausgehend, alle Sphären des menschlichen Lebens weltanschaulich durchdringen. Die aus dem griechischen entnommene Vorsilbe ‚pan‘ bedeutet, alles soll germanisch werden, alles soll slawisch werden, und zwar sowohl was die Frage über die Oberherrschaft über die Erde als auch was die nicht primär politischen Belange der Menschen anlangte. Es handelt sich also um eine ähnliche Indikation wie in dem späteren Adjektiv ‚total‘.“ HANNAH ARENDT, 2017, S. 479.

<sup>219</sup> „Wie modern und wie revolutionär die Panbewegungen eigentlich waren, mag man am besten an der Art und Weise ermesen, mit der sie sich des Antisemitismus als einer politischen Waffe bedienten.“ Ebd., S. 485.

<sup>220</sup> „Politisch gesprochen ist es dem völkischen Nationalismus eigen, darauf zu bestehen, daß das eigene Volk von ‚einer Welt von Feinden‘ umgeben ist, in der die Situation des ‚einer gegen alle‘ sich befindet, und daß es infolgedessen nur einen Unterschied in der Welt gibt, der zählt, den Unterschied zwischen einem selbst und allen anderen. er behauptet stets, daß das eigene Volk einzigartig und seine Existenz mit der gleichberechtigten Existenz anderer Völker unvereinbar sei; [...]“ Ebd., S. 483.

### 1.3.3. Einheit und Totalität in der Linie totalitärer Ideologie

In den literarischen und philosophischen Diskursen Frankreichs findet das im Aufstieg begriffene faschistische System bereits Anfang der Dreißigerjahre einen Widerhall. So schreibt Emanuel Levinas 1934 in „Quelques réflexions sur la philosophie de 'hitlérisme“:

„La philosophie d'Hitler est primaire. Mais les puissances primitives qui s'y consomment font éclater la phraséologie misérable sous la poussée d'une force élémentaire.“<sup>221</sup>

Mit seinen einleitenden Worten beschreibt er die ideologische Basis des totalitären Systems als banal; dieser primären Macht wohne jedoch eine elementare Kraft inne. In den Darstellungen wird sein Prinzip des Anderen in dem Zusammenhang des Totalitarismus angewendet, indem es zwangsläufig aufgelöst wird und seinen Spielraum verlieren muss.

Im gleichen Zeitraum versucht auch Georges Bataille die faschistische Totalität zu analysieren, indem er sein Prinzip von Homogenität und Heterogenität auf das absolute System anzuwenden strebt. Der Dualismus ist in sich paradox angelegt, da die Heterogenität in sich selbst polarisiert.<sup>222</sup>

„Pas plus que dans les formes fascistes, il ne peut être question aujourd'hui, comme à l'époque du socialisme utopique de morale ou d'idéalisme : un système de connaissances portant sur les mouvements sociaux d'attraction et de répulsion se présente de la façon la plus dépouillée comme une arme. Au moment où une vaste convulsion oppose, non pas exactement le fascisme au communisme, mais des formes impératives radicales à la profonde subversion qui continue à poursuivre l'émancipation des vies humaines.“<sup>223</sup>

In der von Bataille herausgegebenen „Revue Acéphale“ schreibt Michel Camus einleitend:

„L'idéal de l'unité pue le cadavre. Et le fascisme, qui comme nous l'avons dit, réhomogénéise la société, pousse ce désir d'unité et d'uniformité à son comble.“<sup>224</sup>

Das nach Leiche stinkende Ideal der Einheit wird durch den Faschismus an sein Äußerstes getrieben, wobei Batailles an sich transgressive Idee der Heterogenität Schwierigkeiten in der Anwendung erfährt.<sup>225</sup>

Die Flucht in die Homogenität, um mit Bataille zu sprechen, wird von Hannah Arendt als ein Konflikt mit dem ‚gesunden Menschenverstand‘ artikuliert. Eine Beugung des Menschen vor

---

<sup>221</sup> EMMANUEL LEVINAS, 1934, S. 199.

<sup>222</sup> Vgl. SABINE FRIEDRICH, *Die Imagination des Bösen: zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*, Romanica Monacensia, Bd. 54, Tübingen, Narr, 1998, S. 30.

<sup>223</sup> GEORGE BATAILLE, La structure psychologique du fascisme [1934], *Hermès* 5/6, 1989, S. 137–160, S. 159.

<sup>224</sup> MICHEL CAMUS, 1995, zitiert nach MADELINE CHALON, Quand le ciel bas et lourd..., *Le portique. Revue de philosophie et de science humaines* 29(6), 2012, URL: <http://leportique.revues.org/2603> (abgerufen am 9.10.2018).

<sup>225</sup> „Toutefois il serait puéril de croire fermé ainsi le monde dans un schéma : dès l'abord, la simple prise en considération des formations sociales affectives révèle les immenses ressources, l'inépuisable richesse de formes propres à toute vie affective.“ GEORGE BATAILLE, 1934, S. 159.

der Realität geht mit der bedingungslosen Bereitschaft einher, einer Illusion von mythischer Welterklärung blindlings zu folgen.<sup>226</sup> Hierbei handelt es sich nach Hannah Arendt zugleich um eine grundlegende Eigenschaft des menschlichen Verstandes, sich über die reine Akzeptanz der Umstände durch die Leistung einer Kategorisierung zu erheben. Auf diese Weise wird es ermöglicht, das Unbegreifbare in Fassbares und Integrierbares zu verwandeln.<sup>227</sup>

Durch diese Kapazität, das für die Existenz Zerstörerische in eine Linie des Begreifbaren zu bringen, wird das Opfer des Totalitarismus kreiert und der ‚gesunde Menschenverstand‘ wird irregeleitet.<sup>228</sup> Wo der Menschenverstand aufgegeben wird, um den Rest einer Illusion von Menschenwürde aufrecht zu erhalten, handelt es sich um ein Paradox, aus dem die totalitäre Agitation ihren Profit zu schlagen weiß.<sup>229</sup>

Der Philosophin zufolge haben die beiden totalitären Systeme der Moderne auf dieser Ebene nicht identisch funktioniert. Gerade die Nationalsozialisten konnten mit ihrer mythischen Illusion einer absoluten Welterklärung Macht über eine Bevölkerung erlangen, die eine undurchbrechbare, absolute Logik und Einhelligkeit suchte.<sup>230</sup> Wo die Propagandamaschinerie vom Schwund des Menschenverstandes genährt wird, kann sich ein Individuum dem allein nicht mehr entziehen, da die „Grenzlinie zwischen Einbildung und Wirklichkeit nicht mehr feststellbar ist“.<sup>231</sup>

Wie es Samjatin in „Wir“ mit seinem Protagonisten und dem Motiv des Fleckes bereits symbolisch aufzeigte, kommen hier Dynamiken zustande, die das Individuum nur durch die Last der Schuld integrieren kann. Wo die Gehirnwäsche effektiv wird, lässt sich das totalitäre Weltbild nicht mehr durch reine Denkleistung überblicken – im Gegenteil: um

---

<sup>226</sup> „Die besessene Blindheit, die der Realitätsflucht der Massen in eine in sich stimmige fiktive Welt eigen ist, entspricht ihrer Heimatlosigkeit in einer Welt, in der sie nicht mehr existieren können, weil der anarchische Zufall in Form vernichtender Katastrophen ihrer Herr geworden ist.“ HANNAH ARENDT, 2017, S. 746.

<sup>227</sup> „Zugleich aber melden sich in dieser Sehnsucht nach lückenloser Konsequenz und absoluter Stimmigkeit auch alle jene wesentlich menschlichen Fähigkeiten des Verstandes, durch die er dem bloßen Geschehen überlegen ist und die es ihm allererst ermöglichen, chaotische und zufällige Bedingungen immer wieder in menschlich begreifbare und beherrschbare Bahnen einer relativen Stimmigkeit zu lenken.“ Ebd., S. 747.

<sup>228</sup> „Die Revolte der Massen gegen den Wirklichkeitssinn des gesunden Menschenverstandes und das, was mit ihm im Lauf der Welt plausibel erscheint, ist das Resultat einer Atomisierung, durch die sie nicht nur ihren Stand in der Gesellschaft verloren, sondern mit ihm die ganze Sphäre gemeinschaftlicher Beziehungen, in deren Rahmen der gesunde Menschenverstand allein sinngemäß funktionieren kann. [...] Nur wo der gesunde Menschenverstand seinen Sinn verloren hat kann ihm totalitäre Propaganda ungestraft ins Gesicht schlagen.“ Ebd., S. 747.

<sup>229</sup> „Wo immer aber Menschen vor die in sich unerhörte Alternative gestellt werden, entweder inmitten eines anarchisch wuchernden und jeder Willkür preisgegebenen Verfalls dahinzuvegetieren oder sich der starren und verrückten Stimmigkeit einer Ideologie zu unterwerfen, werden sie den Tod der Konsequenz wählen und bereit sein, für ihn auch den physischen Tod zu erleiden – und dies nicht, weil sie dumm sind oder schlecht, sondern weil im allgemeinen Zusammenbruch des Chaos diese Flucht in die Fiktion ihnen immerhin noch ein Minimum an Selbstachtung und Menschenwürde zu garantieren scheint.“ Ebd.

<sup>230</sup> „Während die Propaganda der Nazis ihren Profit vor allem aus der Sehnsucht der Menschen nach Stimmigkeit zog, haben bolschewistische Propagandamethoden wie in einem Laboratorium den verhängnisvollen Einfluß gezeigt, den solche Stimmigkeit auf den isolierten Massenmenschen ausübt.“ Ebd.

<sup>231</sup> Ebd.

„[...] sich nicht von der Logik der Anklage überwältigen zu lassen, genügt Charakterstärke nicht; viel wesentlicher ist Vertrauen in die Existenz anderer Menschen, [...] Vertrauen, daß sie die Fabel niemals glauben werden, um der Versuchung widerstehen zu können, einfach der abstrakt immer bestehenden Möglichkeit des Schuldigseins nachzugeben. Dieses extrem der einer künstlich fabrizierten, aber dann spontan funktionierenden Geistesgestörtheit kann natürlich nur innerhalb einer total beherrschten Welt zustande gebracht werden.“<sup>232</sup>

Durch die erfolgreiche Propagandaleistung sind die Grenzlinien sowohl um die totalitäre Zone als auch im Inneren der Untergebenen fest geschlossen. In seiner Rezension über das „Handbuch des Kommunismus“ schreibt Walther Hofer 1961:

„Die kommunistische Lehre ist weiterhin von ‚äußerstem Monismus und Totalitarismus‘, das heißt es gibt nur ein Ziel, um dessen Erreichung willen alles unternommen werden muß; alles hat sich der Lehre in kategorischer und absoluter Weise unterzuordnen.“<sup>233</sup>

Die kommunistische Lehre Lenins wird als eine Eschatologie beschrieben, deren Propaganda und Gewaltherrschaft mittels totalitärer Philosophie einerseits und einer Methodologie des Grauens andererseits funktionierte, wobei sich die Grenzlinien der totalitären Herrschaft deterministisch bis zur endgültigen Realisierung in der Zukunft durch den absoluten Stillstand schlossen.<sup>234</sup>

Diese deterministischen Ansprüche der Ideologie konnten sich in ihrem Absolutheitsanspruch nicht in allen Bereichen behaupten. Gerade Astronomen, Atomphysiker und andere Vertreter der Naturwissenschaften der Moderne konnten den gesellschaftlichen Determinismus nicht mehr akzeptieren. Die Ideologie ließ sich auf wissenschaftlicher Basis insbesondere da nicht aufrechterhalten, wo der Fortschritt der Forschung sie ad absurdum führte.<sup>235</sup>

Ebenso musste es im Laufe der Zeit dem mythisch-idealistisch konstruierten Weltbild der Doktrin ergehen. Während zur Zeit der Gewaltherrschaft der Faschisten mit seinen imperialistischen Kriegszügen in den Dreißigerjahren noch an die theoretische Utopie des Kommunismus geglaubt werden konnte, kamen mit dem Kalten Krieg die Geschichtsfälschungen Lenins und Stalins ans Tageslicht.<sup>236</sup>

---

<sup>232</sup> Ebd., S. 747 f.

<sup>233</sup> WALTHER HOFER, Handbuch des Weltkommunismus, *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte / Revue suisse d'histoire / Rivista storica svizzera* 11(2), Bern 1961, S. 214. URL: <http://doi.org/10.5169/seals-80095> (abgerufen am 15.11.2018).

<sup>234</sup> „Kommunistische Lehre Lenins. Die Eschatologie ist die Beschreibung des mythischen Zukunftsstaates, auf den die Menschheit sich angeblich hinbewegt; die Philosophie beschreibt die Gesetze, die die Entwicklung der Welt und der Gesellschaft bestimmen; die Methodologie des Wirkens lehrt, wie die Macht zu ergreifen und zu gebrauchen ist, um den Endzweck zu erreichen.“ Ebd.

<sup>235</sup> „Die Naturwissenschaftler, insbesondere natürlich die führenden Köpfe in ihren spektakulärsten Disziplinen wie Atomphysik und Weltraumforschung, scheinen, nach glaubwürdigen Berichten, auch die einzigen gewesen zu sein, die sich schon seit geraumer Zeit erlauben konnten, die Anwendung der ideologischen Grundsätze des Leninismus auf ihre Fächer ironisch oder gar sarkastisch abzutun.“ Ebd., S. 217.

<sup>236</sup> Vgl. ebd., S. 213.

Mit dem nationalistischen Sozialismus und dem Fall des Eisernen Vorhanges wird der Bogen der Linie als Form für die totalitäre Einheit historisch weiter über die Mitte des 20. Jahrhunderts gespannt.

## 1.4 Die erstarrte Linie im Realismus

Mit der einführenden Betrachtung der Linie in ihrer Adaption der „pensée totalitaire“<sup>237</sup> wird ihre Entwicklung zur Fläche in Gestalt des Eisernen Vorhanges nicht außer Acht gelassen.

In ihrem Aufsatz „Die DDR und ihre Schriftsteller“ von 1974 schreibt Anna Seghers rückblickend auf den Moment ihrer Rückkehr nach Berlin 1947: „Was später ‚Kalter Krieg‘ hieß, fröstelte damals schon da und dort, war aber noch nicht richtig ausgebrochen.“<sup>238</sup>

Retrospektiv widmet sie sich dem Begriff der Freiheit in Bezug auf die unterschiedlichen Perspektiven in der Nachkriegszeit. Sie schreibt über die Verantwortung der Schriftsteller, die Vergangenheit aufzuarbeiten, und die Unterschiede zu den kapitalistischen Entwicklungen in den westlichen Besatzungszonen. Noch während ihrer Reise aus Mexiko über Stockholm versucht sie sich auf ihre Aufgaben als Schriftstellerin vorzubereiten und so „das Innere der Menschen [zu] verändern, das so zerbrochen war wie die Städte, in denen sie wohnten.“<sup>239</sup>

Anna Seghers vertritt die Werte Solidarität und Engagement für die neu entstehende Gesellschaft. Idealistisch stellt sie sich auf die Seite der Republik, da sie hier eine Freiheit für jene sieht, die zuvor aufgrund ihres sozialen Status benachteiligt waren und denen nun neue gleichberechtigte Möglichkeiten zukommen. Diese eröffnen sich unter anderem für eine engagierte junge Frau, die im Krankenhaus aushilft und rein mittels eigener Anstrengungen den Weg über Hilsschwester und Krankenschwester bis hin zur Ärztin gehen will. Sie erlebte das neue Regime als eine Umwelt, die ihr Freiheit bieten kann, während eine einstmals privilegierte Anwärtlerin auf den Beruf nun aufgrund ihrer Herkunft aus einer Offiziersfamilie nicht zum Studium zugelassen wird und aufgrund dessen nicht mehr an Freiheit glauben kann.<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> Der Begriff wird im Rahmen der Dissertation in Anlehnung an die vom Doktorvater Prof. Dr. Alexis Nuselovici gebrauchte Terminologie adaptiert.

<sup>238</sup> ANNA SEGHERS, Die DDR und ihre Schriftsteller. 1974, in *Die Kraft der Empfindlichkeit. Essays 1949–1990*, Leipzig, Faber & Faber, 1998, URL: [https://www.psb-staucha.de/psb\\_bilder/pictures/Seghers.pdf](https://www.psb-staucha.de/psb_bilder/pictures/Seghers.pdf) (abgerufen am 17.11.2018).

<sup>239</sup> Ebd.

<sup>240</sup> „Ich lag ungefähr 1950 wegen irgendeiner Verletzung im Krankenhaus. Die Krankenschwester sagte erbittert: „Was ist das schon für ein Beruf für mich? Ich wollte Medizin studieren und Ärztin werden. Nun habe ich das Pech, aus einer Offiziersfamilie zu stammen. Ich wurde zum Studium nicht zugelassen. Es gibt keine Freiheit mehr.“ Ebd.;

„Ein junges Mädchen räumte am selben Tag das Zimmer auf. Sie erzählte: ‚Ich werde bald Hilsschwester sein, denn regelmäßig besuche ich abends Lehrgänge. Die geben uns ein paar Ärzte. Die sind mit mir zufrieden. Dann kann ich bald richtige Krankenschwester werden. Ich darf bald eine Schwesternhaube tragen. Die Ärzte sagen, als Krankenschwester kann ich auch abends Lehrgänge besuchen. Und wenn ich genug weiß, Medizin studieren. Jetzt gibt es hier bei uns wirklich Freiheit.‘“ Ebd.

Im Jahr ihrer Rückkehr aus dem Exil 1947 wird Anna Seghers mit dem Georg-Büchner-Preis für ihr Prosawerk geehrt.<sup>241</sup> Am 6. Oktober desselben Jahres hält sie eine Rede auf dem „Erste[n] Deutsche[n] Schriftstellerkongress“. Bereits in diesem frei gehaltenen Vortrag mit dem Titel „Der Schriftsteller und die geistige Freiheit“ widmet sie sich dem Freiheitsbegriff. Wie in ihrem retrospektiven Bericht über die Aufgabe des Schriftstellers bedient sie sich hierzu eines Beispiels stellt.<sup>242</sup> In zunächst einfacher Sprache zeichnet sie das Bild einer Begegnung zweier Flüchtlinge aus einem Konzentrationslager.<sup>243</sup> Einen der beiden beschreibt sie als Bekannten und richtet sich dabei auch an jene aus dem Publikum mit eigenen Erfahrungen aus dem, wie sie sagt, „KZ“. Ihr Bekannter antwortet auf die Nachfrage, dass er „als Politischer“ interniert war, worauf sich der andere Überlebende enttäuscht zeigt. An dieser Stelle unterbricht sie ihr Beispiel, um ihre Argumentation zu erklären: „Sehen Sie, darin ist, glaube ich, der springende Punkt [dessen], was ich hier an einigen Diskussionslinien versuchen will herauszubringen, dargestellt: ‚Ach so, die Freiheit meinst du.‘“<sup>244</sup>

Bei den Diskussionslinien handelt es sich um Beispiele von historischen, hauptsächlich französischen und philosophischen Interpretationen des Freiheitsbegriffes.

„[...] die Freiheit der Marseillaise, die jakobinische Freiheit, die Freiheit von Valmy, die Freiheit der Französischen Revolution: ‚Liberté, liberté chérie‘. Sie ist natürlich wieder eine ganz andere Freiheit als die Freiheit dieses Landstreichers. Es gibt auch die Freiheit der Nihilisten: Alles ist erlaubt.“<sup>245</sup>

Dabei erscheinen die Diskussionslinien wie punktuell gewählte Spitzen, die nicht weiter ausgeführt werden, jedoch in einen Zusammenhang mit revolutionären Grenzüberschreitungen und deren historischen Konsequenzen des 18. Jahrhunderts stehen. Mit dem Verweis auf den Nihilismus werden alle genannten Beispiele zu einer einzigen Diskussionslinie vereint, die zum Abschluss einer einzigen Alternative gegenübergestellt werden: Es gibt wiederum die Freiheit des deutschen Philosophen, die sehr nüchtern klingt: „Freiheit ist die Einsicht in das Notwendige.“ Es handelt sich um jenes Zitat Hegels, das von Engels und indirekt auch Marx übernommen wurde, durch das sich die Resignation der

---

<sup>241</sup> „Im Jahre 1947 erhielt die Mainzerin Anna Seghers den Georg-Büchner-Preis, nicht für ihre politische Tätigkeit, sondern für ihr bis dahin bekannt gewordenes Prosawerk.“ KASIMIR EDSCHMIDT, *Laudatio auf Ernst Kreuder*, Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, 1953, URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/ernst-kreuder/laudatio> (abgerufen am 18.11.2018).

<sup>242</sup> ANNA SEGHERS, *Der Schriftsteller und die geistige Freiheit*, Berlin, Erster Deutscher Schriftstellerkongress, 6.10.1947, URL: <https://www.swr.de/swr2/wissen/archivradio/archivradio-schriftstellerkongress/-/id=2847740/did=10631792/nid=2847740/3yw9ah/index.html> (abgerufen am 15.11.2018).

<sup>243</sup> Dabei erwähnt sie das Internierungslager in Vernet in den Französischen Pyrenäen, in dem auch ihr Mann László Radvány gefangengehalten wurde.

<sup>244</sup> ANNA SEGHERS, 1947.

<sup>245</sup> Ebd.



Schriftstellerin spiegelt. Vormalig eine Ikone der Exilliteratur, stellt sie ihr Werk nach der Rückkehr in den Dienst des sozialen Realismus.<sup>246</sup>

Der Journalist Fritz J. Raddatz diagnostizierte dieses Symptom 1968 als ein geläufiges für jene Schriftsteller, die aus dem Exil in den Ostteil des Landes zurückgekehrt waren:

„[...] Anna Seghers, Bredel, Becher, Uhse, Zweig – Sie hatten ihre Sprache verloren; nicht in der Fremde, wo sie schrieben, sondern heimgekehrt, wo man sie druckte. Jahre vor Hitler waren sie aufgebrochen, um neue Wege für die Menschen ihres Landes zu finden. Es war und blieb ein Irrweg – und so absurd es war: ein großer Teil der Schriftsteller ging diesen Irrweg beständig mit. Die hilflosen neuen Romane von Arnold Zweig oder Anna Seghers zeigen, daß sie diese neue Wirklichkeit nicht mehr bewältigen konnten.“<sup>247</sup>

Aus einem ehemaligen Bibliotheksbestand stammt das Buch „Die Linie“ von Anna Seghers und wurde aus Lincoln versandt.<sup>248</sup> Es handelt sich um drei Erzählungen, die unter diesem Titel 1950 vom Aufbau-Verlag veröffentlicht wurden. Das Buch enthält die Widmung „Joseph Wissarionowitsch Stalin zum siebzigsten Geburtstag“.

Der Stalinkult wurde mit der Staatsgründung der DDR zum offiziellen Programm erklärt und der siebzigste Geburtstag des Diktators somit zum Krönungsmoment der Propaganda.<sup>249</sup>

Die erste Erzählung „Überbringung des neuen Programmes an das Südkomitee“ spiegelt die Passion für die Kultur und die politischen Entwicklungen in China in den 1920er bis zum Anfang der 1950er Jahre – ein Interesse, das sie nicht zuletzt im Rahmen ihres Sinologiestudiums erweiterte, durch persönliche Bekanntschaften zu kommunistischen Aktivisten verfestigte und das schließlich durch eine Reise in das Land 1951 seinen Höhepunkt fand.<sup>250</sup>

Noch 1952 erklärt sie sich zu einer Bewunderin der Reden von Mao Tse-tung über Literatur und Kunst. Sie plädiert auf dem III. Schriftstellerkongress 1952 noch öffentlich dafür, diese Dokumente zu studieren und in der schriftstellerischen Tätigkeit zu realisieren. Ihr selbst seien die Texte eine Stütze für die Korrektur von Fehlern in ihrer Eigenschaft als Autorin gewesen.<sup>251</sup>

---

<sup>246</sup> Vgl. LUTZ HAGESTEDT, Bekenntnis zum „anderen“ Deutschland. Anna Seghers (1900–1983) war eine originäre erzählerische Begabung, *Literaturkritik* 2(12), 2000, URL: <https://literaturkritik.de/id/3162> (abgerufen am 19.11.2018).

<sup>247</sup> FRITZ J. RADDATZ, DDR-Literatur Und Marxistische Ästhetik, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 43(1), 1968, S. 40–60, DOI: 10.1080/19306962.1968.11754700, S. 40.

<sup>248</sup> Die folgende Zitation stammt aus dem dem Paket beiliegenden Vermerk: „This is an ex-library book and may have the usual library/used-book markings inside. This book has hardback covers. In fair condition, suitable as a study copy. No dust jacket.“

<sup>249</sup> LARS KARL, Stalinkult in der DDR, in THOMAS LINDENBERGER (Hrsg.), *Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen*, Köln, Böhlau, 2006, S. 82.

<sup>250</sup> Vgl. ZHANG FAN, China-Thematik in Anna Seghers Werken, in *Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur* 14, Heidelberg, Uni Heidelberg, 2013, S. 247–257, URL: <https://journals.uni-heidelberg.de/index.php/litstr/article/viewFile/39916/33580> (abgerufen am 19.11.2018).

<sup>251</sup> Vgl. Ebd., S. 255.

Als Gründungsmitglied schrieb sie im selben Jahr das Nachwort zu der Ausgabe „Mao Tse-tung, Reden an die Schriftsteller und Künstler im neuen China auf der Beratung in Yenan“ der Deutschen Akademie der Künste in Berlin.<sup>252</sup>

Im Mai 1942 hatte der Diktator sein Programm postuliert, alle künstlerische Tätigkeit in den Dienst der Ideologie zu stellen und sie somit als Propaganda nutzbar zu machen.<sup>253</sup> Folgendes Zitat aus seinen einleitenden Worten erinnern an die Textstelle von Samjatin, in der alle Einwohner vom Totalen Staat angewiesen werden, ihre Federn einzusetzen, um das Regime zu preisen, bevor noch die Waffen als Überzeugungsmittel eingesetzt würden.<sup>254</sup> So verkündet Mao Tse-tung am 02. Mai 1942, dass die Linie als Front von Kunst und Krieg gleichzusetzen sei.<sup>255</sup>

Erst mit der Zuspitzung des Konfliktes zwischen Russland und China hüllt sich Anna Seghers in ein literarisches und generelles Schweigen, das von ihr präferierte Sujet betreffend.<sup>256</sup>

Im Gegensatz zu Samjatin „Wir“ sind in den drei Erzählungen „Überbringung des neuen Programms an das Südkomitee“, „Die Kastanien“ und „Die gerechte Verteilung“ zusammengefasst unter dem programmatischen Titel „Die Linie“ nur wenige direkte Hinweise auf die Form zu finden.

Die erste Erzählung weist beinahe den doppelten Umfang der beiden folgenden auf. In den 21 Seiten wird von der verdeckten Reise des Protagonisten Liau berichtet, der damit beauftragt ist, das neue kommunistische Programm des Südkomitees zu überbringen. Als es ihm gelingt, über Umwege sein Ziel im Süden zu erreichen, erfährt er, dass das Programm von den Genossen vor Ort bereits eigenständig erstellt und beinahe wortgenau vermittelt wurde.

Historisch lassen sich die Ereignisse vor dem Horizont des chinesischen Bürgerkriegs verorten. Mithilfe sowjetischer Truppen wollen die Anhänger der Kommunistischen Partei Chinas die Kuomintangarmee südlich des Jangtsekiangs zurückhalten.

---

<sup>252</sup> Vgl. Ebd.

<sup>253</sup> Vgl. MAO TSE-TUNG, Reden an die Schriftsteller und Künstler im neuen China auf der Beratung in Yenan, in KOMMISSION DES ZENTRAKKOMITEES DER KOMMUNISTISCHEN PARTEI CHINAS (Hrsg.), *Ausgewählte Werke*, Bd. 3, Peking, Verlag für fremdsprachige Kultur, 1969, S. 75–110.

<sup>254</sup> „S'ils ne comprennent pas que nous leur apportons le bonheur mathématique et exact, notre devoir est de les forcer à être heureux. Mais avant toutes autres armes, nous emploierons celle du Verbe.“ EUGÈNE ZAMIATINE, 1971, S. 15.

<sup>255</sup> „Genossen! Ihr seid heute zu einer Aussprache eingeladen, weil wir mit euch einen Meinungs austausch pflegen und die Beziehungen zwischen der literarischen und künstlerischen Tätigkeit und der allgemeinen revolutionären Tätigkeit untersuchen wollen; denn wir möchten erreichen, daß sich die revolutionäre Literatur und Kunst richtig entwickeln, daß sie den anderen revolutionären Tätigkeitsgebieten noch besser helfen und damit zur Niederwerfung des Feindes unserer Nation, zur Erfüllung der Aufgabe der nationalen Befreiung beitragen. In unserem Kampf für die Befreiung des chinesischen Volkes gibt es verschiedene Fronten, darunter die Front der Feder und die Front des Gewehrs, das heißt die Front der Kultur und die Front des Krieges.“ MAO TSE-TUNG, 1969, S. 75.

<sup>256</sup> Vgl. ZHANG FAN, 2013, S. 255 f.

### 1.4.1. Frontlinien als Ideal

„Die Sowjetprovinzen schwammen wie Quallen im Süden Chinas. Denn sie veränderten fortwährend ihre Gestalt, wenn die Regierungstruppen nach ihnen packten.“<sup>257</sup> In diesem Zitat lässt sich bereits feststellen, dass die Formlosigkeit als ein beunruhigender Umstand eingestuft wird, dem die Bildung einer klaren, geraden Linie vorzuziehen ist. Dabei ergibt sich indirekt ein Verweis auf die Linie als Sinnbild auf ein totalitäres System. Obgleich hier im Gegensatz zu Samjatin ein positiv belegtes Bild entsteht.

Der Protagonist der Erzählung Liau wird, aufgrund seiner Makellosigkeit, als ein idealer Vertreter seines Volkes beschrieben.<sup>258</sup> Es handelt sich um eine Figur, die sich durch biografische Bezüge der Autorin als eine reale Person identifizieren lässt. Liau Han-sin war eine in Berlin stationierte Führungsperson der Europasektion der Kommunistischen Partei Chinas und gehörte dem Bekanntenkreis der Schriftstellerin an.<sup>259</sup> Die Bekanntschaft war vermutlich in der Zeitspanne von dem Umzug Anna Seghers' nach Berlin 1925 und ihrem Beitritt in die KPD 1928 entstanden.<sup>260</sup>

Liau Han-sin gehörte zu den ersten Mitgliedern der 1921 gegründeten KPC und war vermutlich seit 1923 als Doppelagent sowohl für die KPC als auch für die Kuomintang, die nationalistische und antikommunistische Partei Chinas, aktiv, einer nicht unüblichen politischen Strategie zur Stärkung der chinesischen revolutionären Einheitsfront.<sup>261</sup> Zudem war er erwiesenermaßen in den 1930er Jahren für den parteiinternen Gegner Mao Tse-tungs tätig. Als die Einheitsfront zerbrach, wurde Liau Han-sin aus Berlin abgezogen. Tschang Kai Schek, der nach 1925 für die Abspaltung der Kuomintang verantwortlich war, wurde von Liau Han-sin in seinen Artikeln angegriffen.<sup>262</sup>

An eben dieser Stelle setzt die Erzählung ein: Der von Anna Seghers „Tschiangkaischek“ genannte Militärführer der rechts-nationalistischen Kuomintangarmee gefährdet die Existenz der „Roten Provinzen, die sich südlich des Jangtse bildeten“.<sup>263</sup> Auf seiner Reise durch die Provinzen in den Süden über Shanghai an den Fluss Jangtsekiang erlebt er den gefährlichen Alltag eines verfolgten Revolutionärs.

---

<sup>257</sup> ANNA SEGHERS, *Die Linie. Drei Erzählungen*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1950, S. 10 f.

<sup>258</sup> „Liau, der das neue Programm auf das andere Ufer bringen sollte, war ein Nordchinese von hohem, kräftigen Wuchs: Sein Gesicht war so klar und glatt, als sei es ohne Schramme und Makel nicht nur aus seinem eigenen jungen Leben, sondern aus den Jahrhunderten seines Volkes in dem Beratungszimmer aufgetaucht. Er nahm nicht an den Diskussionen teil, nur manchmal schoß ein harter Glanz von Aufmerksamkeit aus seinen Augen.“ Ebd., S. 11.

<sup>259</sup> Vgl. WAJIA LI, *China und Chinaerfahrung im Leben und Werk von Anna Seghers*, Bern, Peter Lang Verlag, 2010, S. 71 f.

<sup>260</sup> Vgl. ebd., S. 73.

<sup>261</sup> Vgl. ebd., S. 72.

<sup>262</sup> Vgl. ebd., S. 74.

<sup>263</sup> „Die Polizei hatte plötzlich das ganze Viertel gesperrt und ausgekämmt. Sie griff besonders präzise und scharf zu, seitdem Tschiangkaischek auch deutsche Beamte und Offiziere nach China gezogen hatte, um bei der Umschulung seiner Armee zu helfen. Er plante den entscheidenden Vorstoß gegen die Roten Provinzen, die sich südlich des Jangtse bildeten. Anna Seghers: Überbringung des neuen Programms an das Südkomitee.“ ANNA SEGHERS, 1950, S. 9.

Abgetrennt von seinen Kontaktmännern versucht er sich an eine Linie zu halten, die in der Erzählung aus seiner häufig durchbrochenen und neukonstruierten Reiseroute zugunsten der Protektion der kommunistischen roten Linie besteht, wobei er sich ständig auf seinen Instinkt verlassen muss. Im Falle des Verlustes der Reiseroute durch Bedrohung sind es „dünne und zähe Fäden“, die ihm einen Wegweiser in seine Richtung sind.<sup>264</sup>

Um sich sicher in dem vom Bürgerkrieg zerrütteten Land bewegen zu können, sind die Linien der Routen zu einzelnen Punkten zerfallen, die ständig neu definiert werden, um Bewegungsmöglichkeiten der Revolutionäre zu erschließen.<sup>265</sup> Dies geht mit einer Spontanität der Information für mögliche Verbindungslinien zwischen den Standpunkten einher.<sup>266</sup> Als Liau Shanghai erreicht, darf er sich an keinem Punkt länger als zehn Minuten aufhalten, um einer drohenden Observation und damit einhergehender Gefangennahme entgehen zu können. Diese Bewegungsschleife wird von Anna Seghers in einfachen, aneinandergereihten Sätzen geschildert. Der Protagonist selbst wird zu einem zitternden Punkt einer Linie, als deren Bestandteil er sich nur aufgrund seiner beinahe übermenschlichen Kraft und Überzeugung beweisen kann.<sup>267</sup> Als er sich dem Jangtsekiang und damit auch dem offenen Gefecht des Kriegsgeschehens nähert, werden alle Kräfte der idealen Linie wiederum auf einen Punkt fokussiert.<sup>268</sup>

Kurz vor dem Ziel seiner Mission verkörpert sich die Linie politisch und geografisch durch die Ufer des Flusses. Die von der Kuomintangarmee bedrohte Sowjetzone befindet sich in einer defensiven Bewegung und ist gezwungen sich südwärts zurückzubilden.<sup>269</sup> Die

---

<sup>264</sup> „Er fuhr dort hinaus. Er war wie ein Wolf auf Menschen aus. Obwohl er hier niemanden beim Namen kannte, witterte er nach Spuren aus allem, was stritt und atmete. Bald führten ihn dünne und zähe Fäden an einen schmierigen Tisch im Teehaus.“ Ebd., S. 17.

<sup>265</sup> „Liau erfuhr seine Route. Nur, meinten die Freunde, die Route, die auf Jangtse stieß, ohne Schanghai zu berühren, sei durch die Vorfälle in den letzten Wochen fragwürdig geworden. Man könnte nicht mehr für die Sicherheit der einzelnen Punkte bürgen. Und da das eine ebenso unsicher wie das andere geworden war, sei Schanghai letzten Endes wieder als Ausgangspunkt zu empfehlen. Liau kenne dort alle Schlupfwinkel, er sei dort von einer Stunde zur anderen in Verbindung, er hätte dort die größte Erfahrung.“ Ebd., S. 18.

<sup>266</sup> „Er hatte erst unterwegs erfahren, dieselbe Linie bringe ihn hin, ohne umzusteigen.“ Ebd., S. 19.

<sup>267</sup> „Er trieb sich in Parks und Teehäusern herum. Er ging in ein Spital. Er machte auf vielen Märkten Einkäufe. Er feilschte um blauen Stoff. Er hatte Lan-sih in der Farbe am liebsten, er konnte ihr aber nichts schenken. er fragte wieder nach Drahtspulen. Er stellte sich in einer langen Schlange um Reis in einer Wohlfahrtseinrichtung an. Er ging als Einkäufer in ein paar Teeengeschäfte. Er ruhte sich in einer Bibliothek aus. Er nahm eine Sänfte, er nahm bald diesen, bald jenen Autobus, bald ging er zu Fuß. Er beteiligte sich an einer Wette, er schloß sich einem Leichenzug an. Er ging in ein europäisches Café. Er sah sich eine Parade an, Museen und Tempel. Er ging mit einer Prostituierten. Er nahm sich vor nicht länger als zehn Minuten bei einer Beschäftigung zu verweilen. Als schüttele ihn eine unermüdliche Hand wie in einem Becher. Er wußte nicht, wer ihn unter hunderttausend Menschen ins Auge faßte und wieder aus dem Auge verlor.“ Ebd., S. 22.

<sup>268</sup> „Liau half in der Werkstatt. Die Nähe des Krieges war spürbar. Als zögen sich alle Metallteile, alle Gedanken und Nerven, auf einen Punkt zusammen.“ Ebd., S. 25.

<sup>269</sup> „Ein Teil der Familie war schon vor Jahresfrist auf das andere Ufer gezogen. Die Sowjetzone war damals mit einem Zipfel gegen den Fluss gestoßen. Dann, unter Druck der Kuomintangarmee wurde der Zipfel eingezogen. Die ganze Zone zog sich immer tiefer nach Süden, mit ihr die Gemüsebauernfamilien.“ Ebd., S. 26 f.

Grenzzlinie wird jedoch nicht nur durch die das Ufer bewachenden Schiffe geschaffen, sondern zeigt sich in ihrer Konsequenz auch in den Überzeugungen der angrenzenden Bauern.<sup>270</sup>

Um in die bedrohte Sowjetzone zu gelangen, müssen Liau und seine Begleiter unsichtbar werden, denn nur so können sie die „verbotene[...] Linie“ übertreten<sup>271</sup> – eine Linie, die als verboten deklariert wird, da sie die kommunistischen Revolutionäre von ihrem Ziel trennt.

Als es Liau schließlich gelingt, durch die Perseveranz des Fischers Yueh zu seinen Gesinnungsgenossen durchzudringen – dieser lässt zur Erkennung einen „roten Fetzen“ aus dem Versteck wehen, einem weiteren signifikanten Punkt in der ideologischen Linie<sup>272</sup> – wird er im Haus des Südkomitees empfangen. Neben dem Umstand, dass die Änderung des Programmes bereits unabhängig erstellt und durchgesetzt worden ist, teilt man ihm Folgendes mit: „Die letzten Monate haben wir nichts als Pech bei dieser Reise erlebt. Wir waren völlig abgesperrt. Jede Verbindung war gerissen“<sup>273</sup>. Des Weiteren wird er darauf hingewiesen: „Wir taten alles, um in Verbindung mit euch zu kommen. Wir haben auch nicht Menschenleben geschont“<sup>274</sup>.

Der Kreis der Erzähllinie schließt sich durch die Aufrechterhaltung der ideologischen Linie, in der sich der Protagonist wie ein Punkt bewegte, ohne die Geschlossenheit der Ereignisse tatsächlich zu beeinflussen. Dass es sich hierbei um eine totalitäre Geschlossenheit handeln muss, lässt sich nicht zuletzt an dem den Erzählstrang schließenden Gewaltverbrechen ablesen. Die Narration erzeugt eine determinierte Kreisbewegung, in der auch der Charakter des Protagonisten keine Entwicklung erfährt. Seine Struktur ist stereotyp und linear gestaltet.

Mit der zweiten Erzählung „Die Kastanien“ wird der Leser zum Zeitpunkt des Stalin-Hitler-Paktes in ein Gefängnis Frankreichs in „S“ im Jahr 1939 geführt. Hier ist der Eisenbahner und mittlere Funktionär der Parti Communiste Français, Jean Gilbert, am Vorabend der Besetzung durch die Nationalsozialisten interniert.<sup>275</sup> Seine Erscheinung wird als unscheinbar beschrieben, jedoch ist er mit einem besonderen Blick ausgestattet. Durch diesen besitzt er die Kapazität eines besonderen Weitblickes, der eher einem Seemann gebühre.<sup>276</sup> Mit diesem

---

<sup>270</sup> „Die Schiffe sperrten aber nicht bloß das andere Ufer ab, sondern auch die Gedanken in den Köpfen. Denn diese Bauern wollten nicht den Gedanken in ihre Köpfe eindringen lassen, daß ihr Gemüse den Feinden schmeckte. [...] Liau hatte einen Amtsstempel nötig, um ans andere Ufer zu fahren.“ Ebd., S. 27.

<sup>271</sup> „Yueh löschte die Bootslampe vor der verbotenen Linie.“ Ebd., S. 30.

<sup>272</sup> „Yueh brachte einen roten Fetzen zum Vorschein. Den hatte er, seit er seinen Entschluß erwog, noch ehe er stark genug war, um ihn auszuführen, in seinen Kleidern herumgetragen. Jetzt ließ er ihn in kurzen Abständen wehen, als ob ihn sein schwerer Entschluß berechtige, auf Hilfe zu rechnen. Er wußte, daß man vom roten Ufer die Gegend ebenso sorgfältig wie vom Feind aus nach seinesgleichen durchsuche. Liau dachte, er hätte schon längst die Geduld verloren. Yueh aber hätte noch Tage und Wochen in bestimmten Abständen seinen roten Lumpen geflaggt.“ Ebd.

<sup>273</sup> Ebd., S. 31.

<sup>274</sup> Ebd., S. 32.

<sup>275</sup> „Er war nach dem Generalstreik im vergangenen Jahr verurteilt worden auf Grund der Ausnahme Gesetze von Daladier. Er war von Beruf Eisenbahner. Er war mittlerer Funktionär in seiner Partei und seiner Gewerkschaft.“ ANNA SEGHERS, Die Kastanien, in *Die Linie*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1950, S. 35.

<sup>276</sup> MANFRED HILDERMEIER, *Geschichte der Sowjetunion, 1917–1991: Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates*, München, C. H. Beck, 1998, S. 35.

Weitblick kann er ebenso in die Tiefe sehen: „Als stelle Gilbert einen entlegenen Punkt fest, im innersten Innern“<sup>277</sup>.

Er wird als ein gewissenhafter und bescheidener Kommunist beschrieben, der sein Engagement zu Zeiten der Volksfront, einem Zusammenschluss der Parti Communiste Français unter Thorez und der Parti Radical Socialiste unter Daladier, seit 1934 bewiesen hatte.<sup>278</sup>

Als die Nachricht des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspaktes bis in das Gefängnis vordringt, ist er der Einzige, der die vermeintliche Absicht Stalins zur Friedenssicherung erkennt.<sup>279</sup> Auch an dieser Stelle wird das Motiv des Punktes wieder aufgegriffen.<sup>280</sup> Es gibt nur ihn als einzigen fixen Stand- und Haltepunkt auf der ideellen ideologischen Linie. Durch seine Weitsicht wird er über die politischen Entwicklungen beinahe erhaben dargestellt und er gewinnt an Kraft, seine Gedanken eigenständig und in einer solchen Weise rhetorisch, eloquent zu formulieren, dass der Gefängnisdirektor ihm eine solche Kompetenz nicht zutraut. Dieser lässt ihn durch seinen Zellengenossen observieren.<sup>281</sup> In seinem blinden Vertrauen zu Stalin entwickelt er den Plan, seine Worte an die Parteizentrale zu senden, damit diese einen Bevollmächtigten nach Moskau senden, um einen Friedenspakt mit dem russischen Führer in die Wege zu leiten.<sup>282</sup> Er schrieb: „Soll Stalin jetzt für andere die Kastanien aus dem Feuer holen“<sup>283</sup>.

Seine Ambitionen zur Friedenssicherung bleiben ohne Nachhall, da sein Zellengenosse Dupont die Schriftstücke Gilberts nicht versteckt an die Parteizentrale sendet, sondern sie dem Gefängnisdirektoren aushändigt. Natürlich ahnt der vorausschauenden Gilbert den Vertrauensbruch, der ihn denunzierende Dupont nimmt dies durch seinen wissenden Blick

---

<sup>277</sup> ANNA SEGHERS, Die Kastanien, 1950, S. 35.

<sup>278</sup> „Er wußte selbst, daß an ihm nichts war, was besonders ins Auge stach. Er hatte weder innen noch außen besonders strahlende Eigenschaften. Er hatte immer die kleinen und größeren Aufgaben, die man ihm auftrug, gewissenhaft durchgeführt. Verteilung von Flugblättern legalen und illegalen, Ansprachen in Versammlungen, genehmigten und verbotenen. Man konnte sich auf ihn verlassen, in den Zeiten der Volksfront, als Daladier neben Thorez auf der Tribüne stand, und in den Zeiten der Verfolgung.“ ANNA SEGHERS, Die Kastanien, 1950, S. 36.

<sup>279</sup> „Am 6. August drang in das Gefängnis die Nachricht, die Sowjetunion hätte mit Deutschland einen Pakt abgeschlossen. [...] Gilbert machte minutenlang schweigend drei Schritte rechts, drei Schritte links, was mehr einem Kreiseln glich wie im Käfig. [...] ‚Der Mann hat ihnen ihr Spiel durchkreuzt. So fein es auch eingefädelt war.‘ [...] ‚Die Westmächte haben keinen Trick ausgelassen, um Hitler und Stalin gegeneinander auszuspielen. Auf Kosten der Zuschauer. Der Plan ist futsch. Stalin hat ihnen in die Suppe gespuckt.‘“ Ebd., S. 37 f.

<sup>280</sup> „Er war der einzige feste Punkt in dem Durcheinander von Fragen und Zweifel.“ Ebd., S. 38.

<sup>281</sup> „Gilbert tat was er konnte, um seine Gedanken laut und leise, klopfend und kritzelnd zu verbreiten. [...] ‚Jetzt ist es für diese Herrschaften nicht mehr schwer, uns ihre Lieblingsidee nachzuweisen. Daß Hitler und Stalin Freunde sind, und beide sind Feinde Frankreichs.‘ – ‚Warum hast Du nicht gesagt, was Stalin vorschlägt, damit wir den Frieden behalten? Warum hast Du nicht gesagt, ihr habt ja selbst immer erklärt: Hitler geht am Frieden zugrunde, er braucht den Krieg, um mächtig zu bleiben? Er will ein Land nach dem anderen schlucken?‘“ Ebd., S. 38 f.

<sup>282</sup> „Gerade Vertrauen hat mit Verstand zu tun. Warum hat denn Stalin mein Vertrauen? Weil er immer getan hat, was für uns richtig ausging. Auch wenn ich etwas nicht sofort verstehe, ich weiß dann doch, es hat seine Gründe.‘ / Der Wust im Gefängnis war nur das Sammelbecken des Wustes, der von außen hereindrang. Gilbert war über seine Machtlosigkeit erbost. Er fühlte die Kraft in, sich auf andere Menschen zu wirken.“ Ebd., S. 39 / „Ein Gesandter der sozialistischen Partei nach Moskau zu schicken. ‚Er soll einen Sicherheitspakt unterzeichnen. Dazu hat die Sowjetunion schon längst die Westmächte aufgefordert.‘“ Ebd., S. 40.

<sup>283</sup> Ebd.

wahr, der wie auf einen Punkt in seinem Inneren gerichtet ist, der hier als Bruch in der ideologisch-ideellen Linie erscheint.<sup>284</sup>

Als die KPF aufgrund des Nichtangriffspaktes aus der Volksfront ausgeschlossen wird, spitzen sich die Ereignisse zu.<sup>285</sup> Auch das Phänomen der Bildung von Einheitsfronten aus verschiedenen Parteien ruft die totalitären Tendenzen zur alleinigen Herrschaft auf den Plan, da eine einzige ideologische Linie angestrebt wird.

In der Erzählung wird das Motiv der Linie direkt noch zweimal tangiert: zum ersten Mal als der Direktor verzweifelt, da er die Informationsquelle der revolutionären Formulierungen nicht ausfindig machen kann. Die ideologische Linie bleibt erhalten auch nachdem Gilbert, den er als alleinige Quelle ausschließt, von jeder Verbindung zur Außenwelt isoliert wird. So sehr er es auch versucht, die Linie kann nicht unterbrochen werden, sie bleibt unauffindbar und erweist sich als unzerstörbar.

„Als sich der Direktor überzeugte, daß Gilbert von der geheimen, sorgfältig vor jeder Verbreitung geschützten Linie auch nicht in Einzelhaft abzubringen war, stülpte er verzweifelt sein ganzes Gefängnis um. Er entließ die zuverlässigsten Spitzel. Er nahm sich einen Gefangenen nach dem anderen vor. Er ließ eine Zelle nach der anderen durchsuchen. Wie sich der Direktor auch anstrengte, er konnte Gilberts Verbindung nicht ausfindig machen. Sie kam ihm so dünn und so fein wie ein Faden vor und so zäh und fest wie ein Seil.“<sup>286</sup>

Zum anderen wird noch eine andere Verbindungslinie erwähnt. Indirekt verweist das durch seine Gefangenschaft erstarkte Band zu seiner Frau, die ihn ideologisch unterstützt, ebenfalls auf eine Verbindungslinie.<sup>287</sup> Gilbert erlangt schließlich eine paradoxe Freiheit. Idealistisch ist er in seiner revolutionären Ideologie gestärkt und kann Kontakt zu Genossen aufnehmen, da er zunächst nach Südfrankreich und dann mit einem Schiff vermutlich von Marseille aus nach Afrika deponiert wird.<sup>288</sup>

Auch dieser Protagonist tritt für die ideologische Linie ein, unabhängig von Unterstützung findet er sie in sich selbst und findet so zu seiner autonomen politischen Ausdruckskraft. Wie in der vorhergehenden Erzählung scheint eine romantische Determination der Ereignisse programmiert und die Narrationslinie schließt sich in sich selbst. Jean Gilbert mit seiner

---

<sup>284</sup> „Als wollte er diesen Blick verhindern, auf einen bestimmten Punkt in seinem Innern zu stoßen.“ Ebd., S. 41.

<sup>285</sup> „Die neue Verhaftungswelle nach dem Parteiverbot brachte Zuwachs in ihr Gefängnis. Jetzt hörte Gilbert Einzelheiten über Verhaftungen und Verbote, über die Gründung der neuen Gruppe im Parlament ‚Arbeiter und Bauern‘. / Gilbert freute sich wie er von einem Flugblatt hörte, das heimlich verbreitet worden war. Er fand seine eigenen Gedanken in dessen Inhalt wieder. Das spornte ihn an. Aus seinen Briefen wurden Artikel. Jetzt klammerte er sich erst recht nicht mehr an fremde, blendende Darstellungen. Er bemühte sich nur in seiner Muttersprache so einfach und so genau wie möglich seine eigenen Gedanken auszudrücken.“ Ebd.

<sup>286</sup> Ebd., S. 44.

<sup>287</sup> „Gilbert wußte jetzt, daß das Band, das sie miteinander verknüpfte, näher und straffer geworden war.“ Ebd., S. 47.

<sup>288</sup> „Da er ihm nichts nachweisen kann, wird er in ein Gefängnis in Südfrankreich deponiert.“ Ebd., S. 45 / „Gilbert wurde nach dem Einbruch der Hitlerarmee mit einem Gefangenschub nach Afrika verfrachtet.“ Ebd., S. 46.

Kapazität zur Klar- und Weitsicht wie ein Seemann findet sich schließlich auf einem Schiff wieder, wo er seine Gefangenschaft schließlich als Freiheit erlebt.<sup>289</sup>

## 1.4.2. Determination der Linie

Die dritte und letzte Erzählung „Die gerechte Verteilung“ bildet den Abschluss der Reihe und führt im Jahre 1928 in die Wolga. Bereits in der ersten Erzählung konnte das Motiv der Linie nur an einzelnen raren Stellen und Textbildern nachvollzogen werden. In der Zweiten erscheint die Form in ihrer direkten Symbolik beinahe nicht mehr, wird jedoch durch das Bild des Punktes noch indirekt tangiert und erscheint als absolute ideologische Verbindungskraft sowie in Ansätzen als figuratives Element. In der dritten Narration ist die Linie nun restlos aus den sprachlichen Darstellungen verschwunden.

Der Protagonist Kusmin ist im Gegensatz zu jenen der vorgängigen Erzählungen kein verfolgter Kommunist, sondern gehört einer Kommission der Regierung an. Nachdem er sein Studium abgeschlossen hat, reist er von Moskau in sein Heimatdorf, um dort die Durchsetzung der ersten Fünfjahresplans Stalins zu unterstützen. Dort trifft er auf seinen Stiefvater, der sich bereits eigenständig und unabhängig von den Befehlen offizieller Stellen für „Die gerechte Verteilung“, so der Titel der Erzählung, einsetzte.

Von der ersten Erzählung, die um das Jahr 1950 spielt, als der Beistandspakt zwischen der UdSSR und der Volksrepublik China zustande kam, ereignet sich die zweite Erzählung im Jahr 1939 zum Zeitpunkt des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakts. Historisch beinahe regressiv führen die drei Erzählstränge achronologisch von der Erzählgegenwart der Autorin in die Vergangenheit und enden im Jahr 1928, zu Beginn des Führerkultes um Stalin in der Sowjetunion.<sup>290</sup>

Nach dem Ausschluss Trotzki aus der KPdSU beginnt 1928 der erste Fünfjahrplan Stalins. In der Sowjetunion wird diese Periode als ‚Großer Umbruch‘ bezeichnet, während im Westen von einer ‚Kulturrevolution‘ die Rede ist. Dieser hat die Kollektivierung der Landwirtschaft zur Folge, die sich im Jahr 1929, dem Jahr der Verbannung Trotzki, manifestiert.<sup>291</sup>

Die Erzählung führt im Rückblick an das Ende des Ersten Weltkrieges. Mit der Rückkehr des Stiefvaters in das Dorf hält auch das kommunistische Gedankengut Karl Marx‘ in das Dorf Einzug.<sup>292</sup> Im Anschluss folgen schwere Jahre mit dem Großen Bauernaufstand 1920, auch als ‚Aufstand der Gabeln‘ bekannt, im Gebiet zwischen Wolga und Ural.<sup>293</sup>

---

<sup>289</sup> „Er war freudig erregt in dem schwimmenden Zuchthaus, in dem heißen, schmutzigen Schiff.“ Ebd., S. 48.

<sup>290</sup> Vgl. MANFRED HILDERMEIER, 1998, S. 434.

<sup>291</sup> Vgl. BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG, *Informationen zur politischen Bildung Nr. 322/2014. Sowjetunion / 1917–1953 Zeittafel*, 5.8.2014, URL: <http://www.bpb.de/izpb/189591/zeittafel> (abgerufen am 20.11.2018).

<sup>292</sup> „Sein neuer Vater war stark und strahlend. Was dieser Mensch in ihr Zimmer brachte, erregte ihn bis ins Innere. Der rote Stern auf der Mütze sein Lächeln und seine Worte. Er saugte die neue Welt in sich ein, die mit Stephanow ins Dorf einbrach.“ ANNA SEGHERS, *Die gerechte Verteilung*, in *Die Linie*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1950, S. 53.

<sup>293</sup> BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG, 2014.



„Das Land war vom Bürgerkrieg vom Für und Wider zerwühlt, – die Dörfer, die einzelnen Bauernhäuser und manchmal die einzelnen Herzen. Stepanow hatte sich mit den ärmsten und zähesten Bauern zusammengetan.“<sup>294</sup>

Stepanow arbeitet mit den städtischen Kommunisten zusammen und gründet einen Kolcho. Er nimmt das Leben in Armut in Kauf, verliert seine engsten Vertrauten im Kampf um Gerechtigkeit und die kommunistischen Grundwerte Marx'. Die Anfeindungen von Neidern und Großgrundbesitzern nehmen er und seine Frau in Kauf, die sich für ihr bescheidenes Leben aufgeben. Allerdings senden sie Kusmin nach Moskau, um zu studieren. Als er jetzt im Komitee angereist kommt, hoffen die Eltern auf eine Wende. Diese Unterstützung soll Stepanow, dem Ideal eines bescheidenen aber durchsetzungsfähigen Revolutionärs, nun auch zuteilwerden. Nach dem Ende der Sitzung kann Kusmin seinem Vater mitteilen, dass seine Pläne exakt an den Schriften Karl Marx' orientiert sind und auf der Versammlung entschieden worden ist, den Vorschlägen Stepanows Folge zu leisten.<sup>295</sup> Obgleich es sich bei dem Stiefvater vermutlich um einen Analphabeten handelt, blieb er unerschütterlich von seinen Plänen überzeugt. Als diese nun mit der Hilfe des studierten Kusmins realisiert werden können, wird die ideologische Linie erneut geschlossen.<sup>296</sup>

Auch diese Erzählung schließt sich in einer kreisförmigen Narration und endet in ihrem Ausgangspunkt. Der junge Kusmin fühlt sich in der gleichen Gefühlslage wie auf der Herfahrt, dem Beginn der Erzählung. Er fühlt sich zugleich erwachsen und dennoch ehrfürchtig und klein vor seinem Stiefvater, der wie eine Statue eines kommunistischen Führers erscheint.<sup>297</sup>

Wo die figürliche Adaption der Linie nur auf das Sinnbild der ideologischen Unfehlbarkeit und Verbindung reduziert wird, findet nicht die Form einen Ausdruck, sondern die Geschlossenheit der Erzählungen in sich und ein totalitär manipuliertes Gesamtbild der Linie. Es sind nicht die Motive selbst, durch die alle drei Erzählungen miteinander verbunden sind, sondern die kommunistische beziehungsweise sozialistische Ideologie.<sup>298</sup>

Die narrative Linie schließt sich mit der letzten Erzählung ein Jahr bevor der Stalinkult in der Sowjetunion zum 50. Geburtstag Stalins zur effizienten Propaganda wurde.<sup>299</sup> Durch die rückwärtsgewandte Zeitreise endet das Buch am selben Punkt in der Vergangenheit, womit

---

<sup>294</sup> ANNA SEGHERS, *Die Linie*, 1950, S. 53.

<sup>295</sup> „Verstehst Du, der Plan, den sich Karl Marx dafür ausdachte, ist ganz dasselbe wie der, dem unsere Versammlung beigestimmt hat.“ Ebd., S. 61 f. / „Verstehst Du“, fuhr Kusmin fort, „Marx stellt sich dasselbe vor wie Du.[...] Verstehst Du, du selbst hast alles so eingeteilt, wie Marx es sich vorgestellt hat, wenn der Sozialismus gesiegt haben wird. Wir haben also auf unsere Versammlung beschlossen, was Marx damals vorschlug.“ Ebd., S. 63.

<sup>296</sup> „Er wurde aus dem Gesicht seines Stiefsohnes nicht klug. Er fuhr fort: ‚Jetzt weißt Du wo das Richtige steht. Du kannst es lesen.‘ [...] ‚Du hast Deine Zeit gut ausgenutzt. Deine Mutter hat zuerst oft geweint, weil du so weit weg warst.‘ Er fügte leise hinzu: ‚Bis all das ausgesprochen war und die anderen davon überzeugt waren, und es wirklich zustande kam, das hat auch lange gedauert, das war auch schwer.“ Ebd., S. 63 f.

<sup>297</sup> „Kusmin fühlte auf einmal zusammen, was er auf der Herfahrt nacheinander gefühlt hatte. Er war inzwischen groß und erwachsen geworden. Und gleichzeitig stand sein Stiefvater mächtig vor ihm in der verrauchten Stube, den Kopf in den Wolken.“ Ebd.

<sup>298</sup> So verbindet das Motiv des Gewässers alle drei Erzählungen: Jangtse, das Mittelmeer und die Wolga.

<sup>299</sup> MANFRED HILDERMEIER, 1998, S. 434.

der Zirkel am Ausgangspunkt des Stalinkultes in der DDR und der eingängigen Widmung des Werkes geschlossen wird.

Während Hannah Arendt ihre Analysen über das Sujet der totalen Herrschaft in dem ihr zur Heimat gewordenen Exil fertigstellt und dabei den nationalsozialistischen Terror gleichwertig mit dem Regime Stalins als totalitäres System der Moderne behandelt, beschreibt Anna Seghers das idealistische Bild stereotypischer Kommunisten, ohne dabei auf den breitflächigen Terror Stalins überhaupt einzugehen.<sup>300</sup>

Die Erstarrung der Linie findet hier vor allem auf metatextueller Basis statt. Wo sich die drei Erzählungen jeweils an für Revolutionäre und Widerständler gegen nationalistische Regime hoffnungsvollen Zeitfenstern in der Geschichte ereignen, werden sie jeweils innertextuell an ihrem Ausgangspunkt geschlossen, wo in Samjatins „Wir“ noch Fluchtpunkte in der mathematischen Logik und der totalitären Herrschaftsform sowie der Entwicklung der Erzählperspektive des Protagonisten bestehen.

Die realistische Erzählform der Präsidentin des Deutschen Schriftstellerverbandes und späteren Schriftstellerverbandes der DDR scheint emblematisch für den Rückzug in ein dem Äußeren folgendes inneres Exil.

Bereits 1928 war die spätere Anhängerin der Volksfront in die KPD eingetreten. Aus dem Exil korrespondierte sie durch einen regen Briefwechsel mit Georg Lukács im Rahmen einer „Ästhetik des Realismus“ und dem Fokus auf „Bewusstmachung der Wirklichkeit zum Zwecke ihrer Veränderung“.<sup>301</sup> Nach ihrer Rückkehr aus dem Exil war sie sich des Terrors, der nun nicht mehr nur Faschismus genannt werden konnte, bewusst. 1948 schrieb sie an Lukács:

„Ich habe das Gefühl, ich bin in die Eiszeit geraten, so kalt kommt mir alles vor. Nicht weil ich nicht mehr in den Tropen bin, sondern weil viele Sachen ganz beklemmend und ganz unwahrscheinlich frostig für mich sind, ob es um Arbeit, um Freundschaft, um politische, um menschliche Sachen geht.“<sup>302</sup>

In dieser Eiszeit scheinen ihre Erzählungen zu erstarren und in ihren Schemen immer wieder an Punkten einzufrieren, an denen noch Hoffnung für revolutionäres Gedankengut besteht, das historisch längst überschritten war. Die widerständische Reinheit der stereotypen Figuren erkaltet an schemenhaft idealen Erzählpunkten und wird zudem mit der Linie übertitelt, die hier einer ideologischen Geschlossenheit entspricht. Im ästhetischen Sinne bleibt sie Lukács verbunden, der sich zeitlebens an einem System von geschlossener Totalität

---

<sup>300</sup> „1936–1938 Moskauer Schauprozesse; große, blutige ‚Säuberungen‘ / 1937–1938 Terror gegen weite Teile der Bevölkerung.“ BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG, 2014.

<sup>301</sup> LUTZ HAGESTEDT, 2000.

<sup>302</sup> Ebd.

orientiert.<sup>303</sup> Auch auf die Nachfrage Anna Seghers hin, wie der Begriff Realismus genau zu verstehen sei und ob er sich auf die mögliche Erreichbarkeit einer Realität beziehe, postuliert er einen normativen Realismus als totalen Maßstab, an dem die Realität zu orientieren sei.<sup>304</sup> In dem Absolutheitsanspruch des ästhetischen Realismus bleibt für Formen und abstrakte Darstellungen keine Anwendung; Lukács visiert das Homogene in der Kunst.<sup>305</sup> Das Kunstwerk an sich wird zu einer Homogenität der Form und somit die Linie, wie sie in dem vorliegenden Text analysiert werden soll, zum Gegenspieler dieser Einheit – ein Antagonist, der die Totalität auf der Ebene der Darstellung durchbrechen kann, da er selbst zu einem Sinnbild für Homogenität, Determination und Monismus gestiftet worden ist.

## 1.5. Befreite Kunst – Form im Nichtidentischen

Theodor W. Adornos Werk „*Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*“ entsteht noch im Exil in der Zeit von 1944 bis 1949, vor seiner Rückkehr nach Frankfurt in die westliche Besatzungszone, und wird 1951 erstmals verlegt. In dieser Schrift setzt sich der Philosoph in Aphorismen mit der Existenz innerhalb totalitärer Systeme und ihren Konsequenzen auseinander. Einer totalitären Gesellschaft stehe einzig die integrierte Wahrheit der Gewalt gegenüber.<sup>306</sup> In dem System selbst bleibe nichts frei von der Ideologisierung, so seien auch die Sprache und Literatur dem Regime haltlos einverleibt.<sup>307</sup>

---

<sup>303</sup> „Brechts Dictum vom ‚gigantischen Stumpsinn‘ ist gewiß extrem polemisch – und in der Polemik auch ungerecht und unsachlich –, enthält aber den Hinweis auf jene dogmatischen Spuren, die sich selbst in den späten Werken Lukács noch finden lassen. Vom Früh – bis zum Spätwerk zeigt sich auch in den ästhetischen Schriften ein normensetzender Gestus, der die Sehnsucht nach dem totalisierenden Ganzen sowie die Sprödigkeit, ja ein gewisses Unverständnis gegenüber modernen Kunstströmungen nicht verleugnen lässt. Von Anfang an läßt sich die Suche nach einem ganzheitlichen System beobachten, das dann im weltanschaulichen Integralismus des Marxismus-Leninismus gefunden wurde.“ UDO BERNBACH und GÜNTER TRAUTMANN, Georg Lukács – Traditionalist oder Erneuerer des Marxismus, in UDO BERNBACH und GÜNTER TRAUTMANN (Hrsg.), *Georg Lukács: Kultur – Politik – Ontologie*, Opladen, Westdt. Verlag, 1987, S. 23.

<sup>304</sup> Vgl. ULRICH PLASS, Nach Lukács: Realistische Schreibweisen in Krachts Imperium und Sebalds Die Ringe des Saturn, in VERONIKA THANNER, JOSEPH VOGL und DOROTHEA WALZER (Hrsg.), *Die Wirklichkeit des Realismus*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2018, S. 239.

<sup>305</sup> „Soll das heißen, daß er zur provokativ-radikalen Formenauffassung (Form versus Leben) seiner prämarxistischen Epoche zurückgekehrt ist? Ich meine: Auch in den einzelnen Werkanalysen des Marxisten Lukács fehlt kein einziges Mal die empathisch betonte Überzeugung, daß es sich gar nicht lohne abstrakt über die Widerspiegelung der Realität in den Werken zu räsonieren oder für Neophyten typische Phrasen zu schreiben – man müsse vielmehr die Geformtheit des Werkes als Werk ernstnehmen, nämlich die ästhetisch unbedingte Medialisierung des Realitätsgehaltes im Werk.“ DÉNES ZOLTAI, Das homogene Medium in der Kunst. Zur Aktualität und Potentialität der ästhetischen Theorie beim späten Lukács, in UDO BERNBACH und GÜNTER TRAUTMANN (Hrsg.), *Georg Lukács: Kultur – Politik – Ontologie*, Opladen, Westdt. Verlag, 1987, S. 224.

<sup>306</sup> „Gegen den blutigen Ernst der totalen Gesellschaft, die ihre Gegeninstanz eingezogen hat als den hilflosen Einspruch, den ehemals Ironie niederschlug, steht einzig noch der blutige Ernst, die begriffene Wahrheit.“ THEODOR W. ADORNO, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt, Suhrkamp, 2014, URL: [http://www.offene-uni.de/archiv/textz/textz\\_phil/minima\\_moral.pdf](http://www.offene-uni.de/archiv/textz/textz_phil/minima_moral.pdf), S. 134. (Infolge als MM abgekürzt zitiert.)

<sup>307</sup> „Daß die Menschen von der Totalität aufgesaugt werden, ohne der Totalität als Menschen mächtig zu sein, macht die institutionalisierten Sprachformen so nichtig wie die naiv individuellen Valeurs, und ebenso fruchtlos bleibt der Versuch, jene durch Aufnahme ins literarische Medium umzufunktionieren: Ingenieurpose dessen, der kein Diagramm lesen kann.“ MM, S. 141.

Die totalitären Herrschaftsformen degradieren das Zeitalter der Moderne zu einer Epoche historischer Regression, wodurch ein Anachronismus entstehe.<sup>308</sup> In der Kunst jedoch vergegenwärtige sich die Möglichkeit einer aufklärerischen Haltung, da sie sich den Kodierungen der Totalität entziehen kann.<sup>309</sup>

Walter Benjamin ging davon aus, dass in den Bildenden Künsten den Dingen zu einer Sprache verholphen werde. Auf diese Weise werde ihrer ursprünglichen Sprachlosigkeit zu einem Ausdruck auf einer höheren Ebene verholphen. Dabei handele es sich um eine Übersetzungsleistung mit der eine Verbindung durch Ähnlichkeit erzeugt werde.

Dorothee Kimmich stellt den Dingbezug Walter Benjamins als zentrales Sujet seines Œuvres heraus.<sup>310</sup> Durch die Entzauberung der Moderne abgetrennt, können die Dinge von den Menschen nur durch einen bedingungslosen „Kaspar-Hauser-Blick“ gesehen werden.<sup>311</sup>

„Die vom Menschen entfremdeten Dinge, sind nicht nur tote Überreste, sondern sie werden lebendig und in dieser Welt magischer Zauberrelationen erschließt sich eine Art Traumwirklichkeit, die zur Moderne ebenso gehört wie die totale Entzauberung der Lebenswelt.“<sup>312</sup>

Anschließend verweist die Autorin auf den fundamentalen Unterschied von Benjamins und Adornos Begrifflichkeit der Moderne,<sup>313</sup> denn, wie es Adorno selbst an der Differenz von Bildenden Künsten und Musik verdeutlicht, sieht er in ihr keine Möglichkeit der Übersetzungsleistung des erhaschten Ausdrucks der Dinge, die mit einer Gleichzeitigkeit von

---

<sup>308</sup> „In einer Ordnung, die das Moderne als rückständig liquidiert, kann solchem Rückständigen, ist es einmal vom Urteil ereilt, die Wahrheit zu fallen, über die der historische Prozeß hinwegrollt. Weil keine Wahrheit ausgedrückt werden kann, als die das Subjekt zu füllen vermag, wird der Anachronismus zur Zuflucht des Modernen.“ Ebd.

<sup>309</sup> „In nuce. – Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen. Künstlerische Produktivität ist das Vermögen der Willkür im Unwillkürlichen. Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.“ Ebd., S. 143.

<sup>310</sup> „Walter Benjamin und die Dinge‘ wäre ein Thema, das alle anderen Themen seines Werkes einrahmen könnte, die Ästhetik, die Moderne-Kritik, die Städtelandschaften, die Träume, den Surrealismus, die Kinder und ihre Welt, Erinnerungen und Geschichte, Passagen und Flaneure, Kunst und Technik. [...] Dinge haben ein besonderes Verhältnis zur Zeit und sie haben ein besonderes Verhältnis zum Menschen. Den Menschen sind die Dinge abhanden gekommen, sie sind ihnen nur noch in einer reduzierten und armseligen Weise zugänglich.“ DOROTHEE KIMMICH, *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz, Konstanz University Press, 2011, S. 55 f.

<sup>311</sup> „Diesen ‚Kaspar-Hauser-Blick‘ vollkommener Geschichts- und Voraussetzungslosigkeit einzufangen, ist nur Wenigen möglich, die Oberfläche zu würdigen, den Sinn und die Geschichte, das Schicksal in der Physiognomie zu suchen, das können nur wahre Sammler – zu denen natürlich Dichter, Photographen und Kinder gehören.“ DOROTHEE KIMMICH, „Nur was uns anschaut sehen wir“. Walter Benjamin und die Dinge, in HEINZ BRÜGGEMAN, GÜNTER OESTERLE (Hrsg.), *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, S. 366.

<sup>312</sup> Ebd., S. 363.

<sup>313</sup> Ebd.

Ent- und Verzauberung einhergeht, sondern die Separation von den Dingen durch die Loslösung des einzelnen Klanges.<sup>314</sup>

In kunsthistorischen Strömungen, wie dem Neoklassizismus, sieht Adorno die Rückwärtsgewandtheit der Moderne – ein Fangnetz für die Künstler und die Wegbereitung zur Gleichschaltung der Kunst in der Totalität.<sup>315</sup> Als Qualität ließe sich die Moderne weder auf eine rein abstrakte Form reduzieren, noch durch das Abbilden des totalitären Weltbildes zur Propaganda werden.<sup>316</sup>

Adorno geht auch auf den Fakt der Vereinheitlichung der Individuen zu einer organischen Einheit unter totalitären Regimen ein, wie ihn Samjatin literarisch und Arendt theoretisch beschrieb.<sup>317</sup> Im Roman stieg die Mordrate durch den Apparat des Wohltäters und indirekt auch durch den gehirnochirurgischen Eingriff an. Adorno erklärt diesen Umstand durch den nahenden Zusammenbruch des Regimes, der mit dem Tod des organischen Zusammenschlusses einherginge. Der Anstieg von tödlicher Gewalt aller jener, die sich durch ihre Andersartigkeit von dem totalen Organ unterscheiden, geschehe, um sie noch im eigenen Absterben anzugleichen.<sup>318</sup>

Durch das Symptom des einheitlichen Zusammenschlusses aller Menschen zu einem gigantischen Organ könne dieser Gesellschaft „ein Bruch in der Lebenslinie“ durch ein Krebsgeschwür diagnostiziert werden.<sup>319</sup>

---

<sup>314</sup> „Wenn Benjamin meinte, daß in Malerei und Plastik die stumme Sprache der Dinge in eine höhere, aber ihr ähnliche übersetzt sei, so ließe von der Musik sich annehmen, daß sie den Namen als reinen Laut errettet – aber um den Preis seiner Trennung von den Dingen.“ THEODOR W. ADORNO, *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, 1980, Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 143. Im Laufe der Arbeit wurde auf zwei Versionen des Werkes zurückgegriffen.

<sup>315</sup> „Der Neoklassizismus, jener Typus Reaktion, der sich nicht als solche bekennt, sondern auch noch das reaktionäre Moment selber für avanciert ausgibt, war die Vorhut einer massiven Tendenz, die unterm Faschismus und in der Massenkultur rasch lernte, der zarten Rücksicht auf die stets noch allzu sensiblen Artisten sich zu begeben und den Geist der Courths-Mahler mit dem des technischen Fortschritts zu vereinen. Das Moderne ist wirklich unmodern geworden.“ MM, S. 140.

<sup>316</sup> „Modernität ist eine qualitative Kategorie, keine chronologische. So wenig sie auf die abstrakte Form sich bringen läßt, so notwendig ist ihr die Absage an den konventionellen Oberflächenzusammenhang, an den Schein von Harmonie, an die vom bloßen Abbild bekräftigte Ordnung.“ Ebd.

<sup>317</sup> „Wenn die Integration der Gesellschaft, zumal in den totalitären Staaten, die Subjekte immer ausschließlicher als Teilmomente im Zusammenhang der materiellen Produktion bestimmt, dann setzt die ‚Veränderung in der technischen Zusammensetzung des Kapitals‘ in den durch die technologischen Anforderungen des Produktionsprozesses Erfassten und eigentlich überhaupt erst Konstituierten sich fort. Es wächst die organische Zusammensetzung des Menschen an. Das, wodurch die Subjekte in sich selber als Produktionsmittel und nicht als lebende Zwecke bestimmt sind, steigt wie der Anteil der Maschinen gegenüber dem variablen Kapital.“ Ebd., S. 147.

<sup>318</sup> „Je näher Organismen dem Tod, um so mehr regredieren sie auf Zuckungen. Danach wären die Destruktionstendenzen der Massen, die in den totalitären Staaten beider Spielarten explodieren, nicht so sehr Todeswünsche wie Manifestationen dessen, wozu sie schon geworden sind. Sie morden, damit ihnengleicht, was lebendig ihnen dünkt.“ Ebd.

<sup>319</sup> „Der Bruch in der Lebenslinie, der einen lauenden Krebs indiziert, ist Schwindel nur an der Stelle, wo er behauptet wird, in der Hand des Individuums; wo sie keine Diagnose stellen, beim Kollektiv, wäre sie richtig.“ Ebd., S. 151.

Das Ausmaß faschistischer Gewalt sei bereits in der die Menschheitsgeschichte begleitende und sich immer technisch versierter gestaltenden Grausamkeit angelegt. Die Wahrheit, dass jene Entwicklung notwendig sei und sich somit beliebig fortführen ließe, entspricht der Verfälschung durch die totalitäre Denkweise.<sup>320</sup> Der Philosoph betrachtet die Moderne in eben jenem determinierten Zyklus – des Ausbrechens aus alten Mustern in ein Neues, welches in der Folge in einer totalen Gesellschaft erstarrt, die das altbekannte Grauen zu neuen Ebenen aufschwingt und sich dabei entwicklungsgeschichtlich ins Archaische begibt.<sup>321</sup> „Im Entsetzen der regressiven Diktaturen hat Moderne, das dialektische Bild des Fortschritts, zur Explosion sich vollendet.“<sup>322</sup>

Im Sinne der negativen Dialektik kann nur das Denken des ‚Nichtidentischen‘ vor dem Risiko der Totalität bestehen. Hierbei kommt der künstlerischen Gestalt der Form eine besondere Rolle zu. Bereits in der *Minima Moralia* schreibt er im Paragraphen VIII des Anhangs mit dem Stichwort „Schwundgeld“:

„Kandinsky schrieb 1912: ‚Der Künstler meint, daß er, nachdem er ‚endlich seine Form gefunden hat‘, jetzt ruhig weiter Kunstwerke schaffen kann. Leider merkt er gewöhnlich selbst nicht, daß von diesem Moment (des ‚ruhig‘) er sehr bald diese endlich gefundene Form zu verlieren beginnt.‘ Nicht anders ist es um die Erkenntnis bestellt. Sie schöpft aus keinem Vorrat. Jeder Gedanke ist ein Kraftfeld, und wie vom Wahrheitsgehalt des Urteils dessen Vollzug nicht sich abtrennen läßt, so sind wahr überhaupt nur Gedanken, die über die eigene These hinausdrängen. Da sie petrifizierte Ansichten von den Gegenständen, den geistigen Niederschlag gesellschaftlicher Verhärtung, zu verflüssigen haben, so widerstreitet die Form der Verdinglichung, die darin schon liegt, daß man einen Gedanken zum festen Besitz macht, dessen eigenem Sinn. [...] Das Wahnsystem vermag das Wahnsystem, den Schleier der gesellschaftlichen Totalität, nicht zu durchschauen.“<sup>323</sup>

Mittels der nach Adorno gedachten Form wird eine Fluchtmöglichkeit aus der totalitären Determination in den Bereich der Bedingungen des Möglichen postuliert. Der Begriff der Form wird zum zentralen Moment, wenn der Linie die Rolle eines Formideals der Moderne zugeschrieben werden soll.

---

<sup>320</sup> „Wohl aber fällt von der nie zuvor erfahrenen Marter und Erniedrigung der in Viehwagen Verschleppten das tödlich-grelle Licht noch auf die fernste Vergangenheit, in deren stumpfer und planloser Gewalt die wissenschaftlich ausgeheckte teleologisch bereits mitgesetzt war. Die Identität liegt in der Nichtidentität, dem noch nicht Gewesenen, das denunziert, was gewesen ist. Der Satz, es sei immer dasselbe, ist unwahr in seiner Unmittelbarkeit, wahr erst durch die Dynamik der Totalität hindurch.“ Ebd., S. 149.

<sup>321</sup> „Dies Versprechen macht die Idee der Moderne aus, und um seines Kernes, der Immergleichheit willen nimmt alles Moderne, kaum daß es veraltete, den Ausdruck des Archaischen an. [...] Zweideutig ist das Neue seit seiner Inthronisierung. Während in ihm alles sich verbindet, was über die Einheit des immer starrer Bestehenden hinausdrängt, ist es die Absorption durchs Neue zugleich, die unterm Druck jener Einheit den Zerfall des Subjekts in konvulsivische Augenblicke, in denen es zu leben wähnt, entscheidend befördert, und damit schließlich die totale Gesellschaft, die neumodisch das Neue austreibt.“ Ebd., S. 150.

<sup>322</sup> Ebd.

<sup>323</sup> MM, „Schwundgeld“ VIII. Anhang.

### 1.5.1. Zum Formprinzip der Moderne

Zu Beginn der Moderne konnten die Dichter und Denker Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe noch von einer idealistischen Form von Einheit ausgehen. So schreibt Ersterer im 18. Brief in „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“:

„Diejenigen unter den Philosophen, welche sich bey der Reflexion über diesen Gegenstand der Leitung ihres Gefühls blindlings anvertrauen, können von der Schönheit keinen Begriff erlangen, weil sie in dem Total des sinnlichen Eindrucks nichts Einzelnes unterscheiden. Die andern, welche den Verstand ausschließend zum Führer nehmen, können nie einen Begriff von der Schönheit erlangen, weil sie in dem Total derselben nie etwas anderes als die Theile sehen, und Geist und Materie auch in ihrer vollkommensten Einheit ihnen ewig geschieden bleiben. [...] Wir werden die Klippen vermeiden, an welchen beyde gescheitert sind, wenn wir von den zwey Elementen beginnen, in welche die Schönheit sich vor dem Verstande theilt, aber uns als dann auch zu der reinen ästhetischen Einheit erheben, durch die sie auf die Empfindung wirkt, und in welcher jene beyden Zustände gänzlich verschwinden.“<sup>324</sup>

Im idealistischen Sinn der Romantik wird versucht, die Dualität von Verstand und Sinnlichkeit zugunsten einer Einheit aufzuheben. Hier kann noch von der Möglichkeit einer Totalität ausgegangen werden, auch wenn diese sich durch die Entwicklungen nach der Französischen Revolution bereits auf den Bereich des Ästhetischen reduzieren muss. So ist ein stets im Vordergrund stehendes Einheitsdenken auch für das Formprinzip seines Zeitgenossen Johann Wolfgang von Goethe signifikant. Dieses wird von ihm im Zusammenhang mit seiner Morphologie erdacht.

Die Form wird hier stets im Hinblick auf ein identisches Formprinzip bestimmt, wobei die Pluralität der Formen aus einer totalen Einheit hervorgeht.<sup>325</sup>

David E. Wellbery stellte die These eines chronologischen Formprinzips auf, welches sich in der Denkgeschichte in drei Etappen aufschlüsseln ließe.<sup>326</sup> Er unterscheidet ein eidetisches, ein endogenes und ein konstruktivistisches Formprinzip; jedem von ihnen ordnet er jeweils

---

<sup>324</sup> FRIEDRICH SCHILLER, Die schmelzende Schönheit. Fortsetzung der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. 3. Teil; 17. bis 27. Brief, in FRIEDRICH SCHILLER (Hrsg.), *Die Horen*, 6. Stück, Tübingen, J. G. Cotta, 1795, S. 45–124. Deutsches Textarchiv, URL: [http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/schiller\\_erziehung03\\_1795?p=9](http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/schiller_erziehung03_1795?p=9) (abgerufen am 13.12.2018), S. 51 f.

<sup>325</sup> Vgl. DAVID E. WELLBERY, Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 18\*, in JONAS MAATSCH (Hrsg.), *Morphologie und Moderne. Goethes „anschauliches Denken“ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin, De Gruyter, 2014, S. 18.

Auch Eva Geulen spricht von einem „hochgradig überdeterminierte[n] morphologische[n] Grundbegriff der Gestalt.“ EVA GEULEN, Nachlese: Simmel's Goethe Buch und Benjamins Wahlverwandschaften-Aufsatz, in JONAS MAATSCH (Hrsg.), *Morphologie und Moderne. Goethes „anschauliches Denken“ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin, 2014, S. 204. Zudem vertritt sie die Ansicht, dass Urbilder als Vorbilder für die Kunst in der Natur lägen, wobei die Urphänomene der Wissenschaft als Ideen erscheinen (ebd., S. 217). Annette Simonis geht noch einen Schritt weiter und erklärt die Gestalt als jene Denkfigur Goethes, die sowohl in der Morphologie als auch in der Ästhetik vertreten seien, womit wiederum eine identische Einheit erzeugt werde. ANNETTE SIMONIS, ‚Gestalt‘ als ästhetische Kategorie. Transformationen eines Konzepts vom 18. bis 20. Jahrhundert., in JONAS MAATSCH (Hrsg.), *Morphologie und Moderne. Goethes „anschauliches Denken“ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin, De Gruyter, 2014, S. 246.

<sup>326</sup> Vgl. DAVID E. WELLBERY, 2014, S. 19.

einen Vertreter der Denkgeschichte zu. Dabei beginnt er mit Platon und führt über Goethe zu Saussure. Mit dem Liniengleichnis, der Morphologie und dem Prinzip von „langue, language et parole“ lässt sich zwar durchaus eine Öffnung in der weiteren Entwicklung des Formprinzips verzeichnen, allerdings bleibt eine deterministische Komponente von Totalitarität in allen Konzepten erhalten. Mit der folgenden Analyse der Konzepte von Adorno und Benjamin im theoretischen Teil und der Analyse der Werke Paul Klees und Henri Michaux' soll ein erweiterndes Konzept von Form vorgelegt werden, das der Linie zum Ausgang der Moderne hin entspricht.

In einer – wenn auch in diesem Rahmen ohne den Anspruch auf Ausschließlichkeit – nachvollzogenen Übersicht über die Entwicklung des philosophischen Verständnisses von Form kann der Name des Symboltheoretikers Ernst Cassirer nicht ungenannt bleiben. In einer Anlehnung und Weiterführung der Morphologie Goethes ergibt sich bei Ernst Cassirer ein lebensphilosophischer Zusammenhang mit dem Prinzip der Form. In dieser Adaption wird die Form bereits in einem dialektischen Sinn begriffen, wobei ihr eine vermittelnde Rolle zukommt und so eine Dynamik entsteht. Der Prozess besteht aus einem konstruktiven und einem destruktiven Moment. In diesem Sinne bleibt dem Prinzip zwar noch das Moment einer Einheit erhalten, da die Formung selbst die Pole von Einheit und Differenz in sich integriert. Allerdings wird im strukturalistischen Sinne ein Schwerpunkt auf den Prozess der Formung gelegt, sodass die Form in einem ständigen Werden besteht.<sup>327</sup> Dieser Hergang wird von Cassirer auf die Form des Lebens selbst bezogen, das nur in dieser Wechselwirkung von Werden und Zerfallen besteht.<sup>328</sup>

„Diese paradoxal anmutende Formulierung lässt sich parallelisieren mit der als grundsätzlich offen gedachten Dynamik der symbolischen Form, wie sie Cassirer (letztlich im Anschluss an die scholastische Metaphysik) im Übergang von der forma formata zur forma formans denkt.“<sup>329</sup>

Der Exkurs in die Erwähnungen der Genealogie des Formverständnisses soll an dieser Stelle ein Ende finden, da diese zum Ersten bereits in anderen Rahmen auch in Bezug zur Linie verfasst worden sind<sup>330</sup> und zum Zweiten hier nur zum Zwecke der Herleitung des gesuchten Ausweges aus der Totalität in Form der Linie angeführt wird.

Mit der Ästhetischen Theorie Adornos wird nun versucht, einen Formbegriff zum Ausgang der Moderne nachzuzeichnen. Das posthum erschienene Werk „Ästhetische Theorie“ wurde von dem Philosophen nicht vollendet. Adorno sprach in einem seiner letzten Briefe von einer

---

<sup>327</sup> Vgl. RALF MÜLLER, Formwerdung und Formlosigkeit der Form. Die Beiträge von Ernst Cassirer und Nishida Kitarō zur Lebensphilosophie, in THIMO BREYER und STEFAN NICLAS (Hrsg.), *Ernst Cassirer in systematischen Beziehungen. Zur kritisch-kommunikativen Bedeutung seiner Kulturphilosophie*, Berlin und Boston, De Gruyter, 2019, S. 205 f.

<sup>328</sup> Vgl. ebd., S. 212 f.

<sup>329</sup> Ebd., S. 213.

<sup>330</sup> Diesen Forschungsfragen wurde sich bereits gewidmet, siehe SABINE MAINBERGER, *Experiment Linie: Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Kulturverl. Kadmos, Berlin, 2010 und DIETER BURDORF, *Poetik der Form: eine Begriffs- und Problemgeschichte*, Stuttgart, Metzler Verlag, 2001.



„verzweifelten Anstrengung“, die der Finalisierung noch bedürfe. Allerdings handele es sich um Aufwand, der sich auf die Formatierung des Textes bezöge und weniger auf seinen Inhalt.<sup>331</sup> Das *Ceuvre* besteht aus einem einzigen fortlaufenden Textstück – ein Umstand, der aus der unvollendeten Formatierung resultieren könnte. Im umgekehrten Blick ergibt sich so die Perspektive auf die Schrift als einem einzelnen Fragment.<sup>332</sup> Adornos Interpretation des Denkbildes lässt sich nicht von seiner Präferenz für die Vollendung in einer Systematik trennen.<sup>333</sup> In dieser Adaption des Denkbildes des Fragments zeigt sich eine ähnlich systematische Perspektive, wie sie Kandinsky in seiner Kunsttheorie praktiziert.

Geordnet wird die Schrift durch ein umfassendes Inhaltsverzeichnis, das neben dem Nachwort „Paralipomena – Theorien über den Ursprung der Kunst“, das wiederum aus unkorrigierten Fragmenten zusammengesetzt ist,<sup>334</sup> aus einer „Frühe[n] Einleitung“ aus zwölf Kapiteln besteht, die jeweils mit Untertiteln versehen sind. Im Rahmen der Arbeit um die zweite Fassung der *Ästhetischen Theorie* äußert sich Adorno brieflich über die Struktur seines Werkes und einen immanenten Zusammenhang von Inhalt und Form:

---

<sup>331</sup> Vgl. GRETTEL ADORNO und ROLF TIEDEMANN (Hrsg.), Editorisches Nachwort, in THEODOR W. ADORNO, GRETTEL ADORNO und ROLF TIEDEMANN (Hrsg.), *Ästhetische Theorie*, 13. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, S. 537 (Gesamtwerk in der Folge *ÄT* abgekürzt).

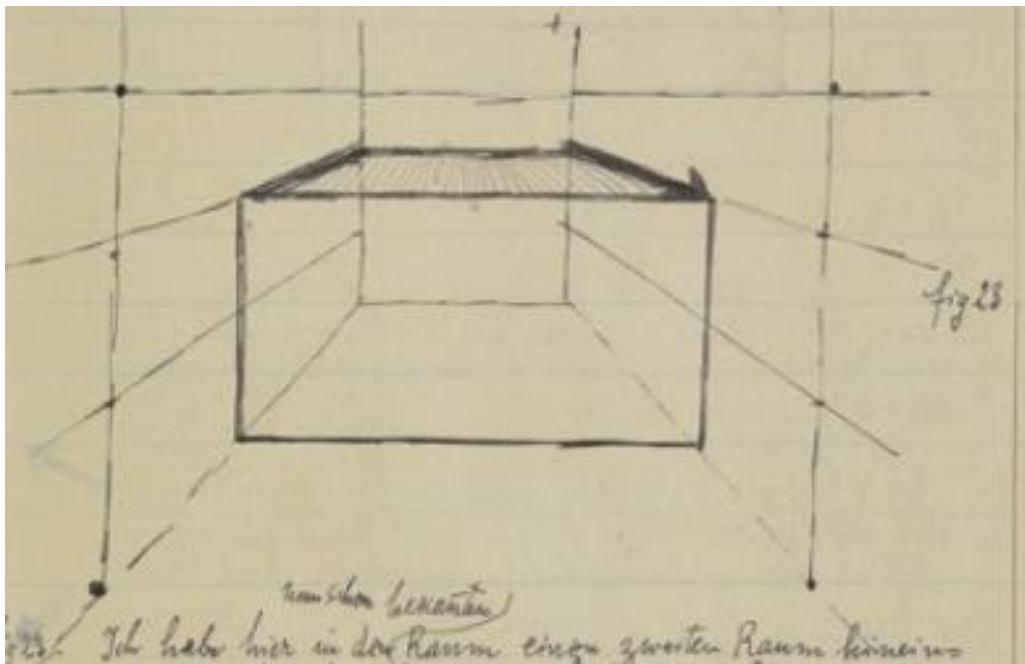
<sup>332</sup> „Das Fragment ist der Eingriff des Todes in das Werk. Indem er es zerstört, nimmt er den Makel des Scheins von ihm.“ Editorisches Nachwort, *ÄT*, S. 538. An dieser Stelle soll exkursiv auf die Lektüre des Begriffes ‚Fragment‘ hingewiesen werden. Die Kritik gilt der Idee eines Ganzen hinter jedem Fragment, wie es im Sinne Novalis nachvollziehbar bleibt. Für die negative Dialektik Adornos oder die dekonstruktive Philosophie kann ein solcher Anspruch auf Totalität jedoch nur als zu überwinden angesehen werden, wie es im folgenden Zitat von Eberhard Ostermann formuliert wird: „Die Metapher des Fragments fungiert gleichsam als verdeckte Totalitätskategorie, da sie die Vorstellung des Ganzen auf latente Weise mitreflektiert. Außerdem ist sie semantisch offen, also adaptionsfähig für unterschiedliche Konzepte, da sie ihr Korrelat, das Ganze, in der Schwebelasse läßt. Fragmentarisch kann sowohl das Relikt einer zerfallenen wie auch der Teil einer nie gewordenen oder erst noch im Entstehen begriffenen Ganzheit genannt werden.“ EBERHARD OSTERMANN, Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne, in *Goethezeitportal*, 5.2.2004, URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ostermann\\_fragment.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ostermann_fragment.pdf) (abgerufen am 18.12.2018). Adorno selbst bediente den Begriff in einem doppelten Sinne. „Er meint einmal ein Produktives: daß Theorien, die systematisch intendiert sind, in Fragmente zerfallen müssen, um ihren Wahrheitsgehalt freizugeben.“ Editorisches Nachwort, *ÄT*, S. 538.

<sup>333</sup> „Der Adornoschen Philosophie insgesamt ist es wesentlich, aus den Zerstörungen des Todes keinen Sinn zu pressen, der Einverständnis mit ihnen erlaubte. Zwei biographische Fragmente vergleichbaren Rangs besaßen für Adorno eminente Bedeutung: bis zuletzt wollte er weder damit sich abfinden, daß Benjamins Passagenwerk nicht zu retten sei, noch die Instrumentation der Bergschen Lulu unvollendbar wäre. So wenig eine Edition der ‚Ästhetischen Theorie‘ über den Fragmentcharakter des Werkes täuschen kann, es auch nur versuchen darf, so unmöglich es ist, mit ihm sich zu versöhnen. Mit dem Unvollendeten, das aus bloßer Kontingenz zu einem solchen wurde, gibt es kein sich Abfinden, und dennoch verbietet wahre Treue, wie Adorno selbst unvergleichlich sie übte, das Fragmentarische mit Ergänzungsversuchen anzutasten.“ Editorisches Nachwort, *ÄT*, S. 538.

<sup>334</sup> Vgl. ebd., S. 542.

„Interessant ist, daß sich mir bei der Arbeit aus dem Inhalt der Gedanken gewissen Konsequenzen für die Form aufdrängen, die ich längst erwartete, aber die mich nun doch überraschen. es handelt sich ganz einfach darum, daß aus meinem Theorem, daß es philosophisch nichts ‚Erstes‘ gibt, nun auch folgt, daß man nicht einen theoretischen Zusammenhang in der üblichen Stufenfolge aufbauen kann, sondern, sondern daß man das Ganze aus einer Reihe von Teilkomplexen montieren muß, die gleichsam gleichgewichtig sind und konzentrisch angeordnet auf gleicher Stufe; deren Konstellation, nicht die Folge muß die Idee ergeben. [...] Das Buch muß gleichsam konzentrisch in gleichgewichtigen parataktischen Teilen geschrieben werden, die um den Mittelpunkt angeordnet sind, den sie durch ihre Konstellation ausdrücken.“<sup>335</sup>

Würde man den Beschreibungen gleichwertiger, parataktisch um einen Mittelpunkt geordneter Teile in einem Diagramm folgen, so würde sich das dreidimensionale Bild eines sich sowohl nach Innen als auch nach außen öffnenden Rahmens ergeben, der an die Skizze der Raumkonstruktion Paul Klees erinnert.<sup>336</sup> Die von Adorno beschriebene Textstruktur lässt sich sowohl metatextuell als auch inhaltlich nachvollziehen, wodurch eine Räumlichkeit entsteht.<sup>337</sup>



**Abbildung II: PAUL KLEE, fig. 23 „Ich habe hier nun in den schon bekannten\* Raum, einen zweiten Raum hineinkonstruiert.“, BF/23, 1921/22**

Zu Beginn seiner Ausführungen widmet sich Adorno den Grundlagen von „Kunst, Gesellschaft, Ästhetik“. Der Umstand, dass auch das zwölfte und letzte Kapitel des Werkes den Titel „Gesellschaft“ trägt, unterstreicht hier die konzentrische Anordnung der Inhalte. Nach

<sup>335</sup> Ebd., S. 541.

<sup>336</sup> Vgl. P. K., BF/23.

<sup>337</sup> Vgl. P. K., BF. „Zu fig.23. Ich habe hier in den nun schon bekannten Raum, einen zweiten Raum konstruiert, der dem Auge eine Aufsicht auf seine obere Fläche gewährt. Man kann daher eher von einem Körper sprechen, als von einer Räumlichkeit, die innerhalb des Gesichtsfeldes unseres Auges endet, während wirkliche Räume über unser Gesichtsfeld hinaus gehen. (Wir sind in ihnen).“ P. K., BF/23.

dieser Theorie ist das zweite Kapitel „Situation“, welches sich mit den verschiedenen Folgen der historischen Entwicklungen zum Ende der Moderne auf den Kunstbegriff auseinandersetzt, dem elften Kapitel mit dem Titel „Allgemeines und Besonderes“ gegenübergestellt, das diese Geschichtsbezüge von der Antike an nachvollzieht. In der konzentrischen Annäherung an die im Zentrum des Werkes stehenden vier Kapitel stehen sich nun das dritte „Zu den Kategorien des Häßlichen, des Schönen und der Technik“ und das zehnte Kapitel „Zur Theorie des Kunstwerkes“ gleichwertig gegenüber. Auch an dieser Stelle scheint die inhaltliche Ergänzung kompositorisch aufeinander abgestimmt, da unter anderem die Kategorie des Schönen erneut Erwähnung findet. Wird im dritten Kapitel auf die Rubrik der Perzeption eingegangen, so findet sich ihr erweiterter Pendant im Spiegel des zehnten Kapitels, wo die ästhetische Erfahrung mit den werkimmanenten Prozessen in Verbindung gebracht wird.

Sich dem Zentrum nähernd wird „Das Naturschöne“ im chronologisch gezählten vierten mit dem „Subjekt-Objekt“ im neunten Kapitel in Verbindung gebracht. In beiden Textabschnitten werden die Begriffe im dialektischen Sinne dekonstruiert.

Im inneren Kern der „Ästhetischen Theorie“ scheint nun eine inhaltliche Verkreuzung stattzufinden, was die graphische Darstellung im Sinne der Eröffnung des Raumes jedoch nur unterstützt, da die Kapitel in einer solchen durch Punkte dargestellt würden, woraus graphisch das sich zum Inneren hin öffnende Quadrat entsteht.

Die inneren Kapitel sollen hier chronologisch von fünf bis acht nummeriert werden. „Das Kunstschöne: ‚apparition‘, Vergeistigung, Anschaulichkeit“ scheint sich linear in dem siebten Kapitel „Rätselcharakter, Wahrheitsgehalt, Metaphysik“ fortsetzen. In der Gegenüber- oder Nebeneinanderstellung des sechsten und siebten Kapitels „Schein und Ausdruck“ und „Stimmigkeit und Sinn“ wird das innere Quadrat vollendet. Diese Anordnung ergibt optisch einen sowohl zum Inneren des Kunstwerkes als auch zu seinem Äußeren hin in Austausch stehenden Kontext. Während sich die äußeren Textteile I zu XII, II zu XI, III zu X, IV zu IX auch inhaltlich mit dem Äußeren des Kunstwerkes, wie der Gesellschaft und der Kunsttheorie auseinandersetzen, sind die Kapitel im Inneren V „Das Kunstschöne: ‚apparition‘, Vergeistigung, Anschaulichkeit“, VI „Schein und Ausdruck“, VII „Rätselcharakter, Wahrheitsgehalt, Metaphysik“ und VIII „Stimmigkeit und Sinn“ auch inhaltlich im Innersten des Kunstwerkes angekommen. Die äußeren umrahmenden Kapitel stehen zum Zentrum hin in einem dialektischen Zusammenspiel, während die innersten Kapitel linear ins Innerste und somit auf den Begriff der ‚Form‘ führen. In dieser Lesart des Konstruktes der Anordnung zeigt sich die Synthese der äußeren Dialektik als Synthese im innersten Kern.

### **1.5.2. Limitation und Kritik in der Form**

In der folgenden Darstellung soll nun eine Annäherung an das im Kern der „Ästhetischen Theorie“ enthaltene Formprinzip ermöglicht werden, von welchem ausgehend das Formideal der Linie als eine Möglichkeit des Widerstands gegen die ‚pensée totalitaire‘ in den anschließenden Kapiteln der Analyse vorgestellt wird.

Einleitend wird das Dreigespann von „Kunst, Gesellschaft und Ästhetik“ aufgeschlüsselt. In seinem Entwurf einer „geschichtsphilosophisch fundierten Kunsttheorie“<sup>338</sup> wird die moderne Kunst von der klassischen abgegrenzt. Kunst stehe immer in einem dynamischen Wechselspiel zu ihrem Anderen, nämlich der ihr in ihrer Zeit gegenüberstehenden Gesellschaft.<sup>339</sup> Aufgrund ihres immanenten Bezuges zur Gesellschaft und den historischen Geschehnissen ist die Kunst in einer kompromittierenden Situation, denn die ‚barbarischen‘ Entwicklungen müssen sich auch auf sie und in ihr auswirken. Auch die Ästhetik habe im Anschluss an die Katastrophen und ihre Folgen in der Kunst neue Wege zu gehen.<sup>340</sup> In dem ersten, in der „Paralipomena“ enthaltenen, unbearbeiteten Fragment bricht der Philosoph eine Lanze für die ästhetische Methode beziehungsweise Disziplin. Da die Kunst ihrer und der unlimitierten Reflexionen bedürfe, sei sie anderen Wissenschaften nicht unterzuordnen.<sup>341</sup> Dieses Postulat gewinnt weiter an Gewicht, wenn die Kunst vor ihrem gesellschaftshistorischen Kontext ergründet werden soll. Da die in ihr verborgenen Formen wichtige Schlüssel zum Verständnis ihrer Epoche aufweisen, wird die Ästhetik zu einer Wissenschaft der Form.<sup>342</sup>

Eine Form konstruiert sich notwendigerweise aus einer Limitation, da sie nur ein Detail aus der Erlebniswelt darstellt; doch andererseits wird durch die Form stets etwas gebildet, was sich – und sei es eben auch nur ein Bruchstück oder Detail – auf die Lebenswelt bezieht. In

---

<sup>338</sup> „Wie Benjamin entwirft Adorno eine geschichtsphilosophische fundierte Kunsttheorie, deren zentrale Frage die nach Wahrheit und Objektivität von Kunst und dem Wahrheitsgehalt einzelner Kunstwerke ist. Auch für ihn ist die Annahme einer fundamentalen Differenz von Kunst und gesellschaftlicher Wirklichkeit Ausgangspunkt der Überlegungen und auch bei ihm findet sich eine radikale Historisierung traditioneller Vorstellungen der Kunstphilosophie.“ BRITTA SCHOLZE, *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, S. 97.

<sup>339</sup> „Deutbar ist Kunst nur an ihrem Bewegungsgesetz, nicht durch Invarianten. Sie bestimmt sich im Verhältnis zu dem, was sie nicht ist. Das spezifisch kunsthafte an ihr ist aus ihrem Anderen: inhaltlich abzuleiten; das allein genügt irgend der Forderung einer materialistisch-dialektischen Ästhetik. Sie spezifiziert sich an dem, wodurch sie von dem sich scheidet, woraus sie wurde; ihr Bewegungsgesetz ist ihr eigenes Formgesetz. Sie ist nur im Verhältnis zum anderen, ist der Prozeß damit.“ ÄT, S. 12.

<sup>340</sup> „Ästhetik hat heute keine Macht darüber, ob sie zum Nekrolog für die Kunst wird; nicht aber darf sie den Leichenredner spielen; generell das Ende konstatieren, am Vergangenen sich laben und, gleichgültig unter welchem Titel zur Barbarei überlaufen, die nicht besser ist als die Kultur, die Barbarei als Vergeltung für ihr barbarisches Unwesen sich verdient hat. Der Gehalt der vergangenen Kunst, mag Kunst nun selbst abgeschafft werden, sich abschaffen, vergehen oder verzweifelt sich fortsetzen, muß aber nicht selber notwendig hinab. Er vermöchte die Kunst zu überleben in einer Gesellschaft, die der Barbarei ihrer Kultur ledig geworden wäre. Nicht Formen bloß, sondern ungezählte Stoffe sind jetzt schon abgestorben [...]“ Ebd., S. 13.

<sup>341</sup> „Ästhetik präsentiert der Philosophie die Rechnung dafür, daß der akademische Betrieb sie zur Branche degradierte. Sie verlangt von der Philosophie, was sie versäumt: daß sie die Phänomene aus ihrem reinen Dasein herausnimmt und zur Selbstbesinnung verhält, Reflexion des in der Wissenschaft Versteinerten, nicht eine eigene Wissenschaft jenseits von jenen. Damit beugt Ästhetik sich dem, was ihr Gegenstand, gleich einem jeden, unmittelbar zunächst will. Jedes Kunstwerk bedarf, um ganz erfahren werden zu können, des Gedankens und damit der Philosophie, die nichts anderes ist als der Gedanke, der sich nicht abbremsen läßt.“ Ebd., S. 391.

<sup>342</sup> „Hat Ästhetik zentral von der Form zu handeln, so verinhalten sie sich, indem sie die Formen zum Sprechen bringt.“ Ebd., S. 432.

diesem Sinne spricht Adorno von einer Grausamkeit der Form, die sich jedoch als versöhnlich und rettend erweist.<sup>343</sup>

„Kunst gerät in die Schuld des Lebendigen, nicht nur, weil sie durch ihre Distanz die eigene Schuld des Lebendigen gewähren läßt, sondern mehr noch weil sie Schnitte durchs Lebendige legt, um ihm zur Sprache zu verhelfen, es verstümmelt.“<sup>344</sup>

In diesem Kontext wird deutlich, inwiefern der Linie als Formideal eine besondere Position zukommt. Sie selbst verkörpert den Schnitt und das Limit in der Abstraktion sui generis. Da alle Form in der Kunst nur durch eine Limitierung des Darzustellenden zur Ansicht kommen kann, wird die Linie hier zu einem modernen Ideal. Durch die Darstellung der Limitation an sich, wie es der Linie als Form entspricht, kommt ihr in der ästhetischen Betrachtung gleichsam eine paradoxe Doppelfunktion zu, da sie die Limitierung und das Abgrenzende in ihrer eigenen Erscheinung verkörpert und das ihr inhärente Prinzip auf diese Weise übersteigt. Somit wird sie zur Verkörperung des – Adorno zufolge – in allen Formen angelegten Konzept des „Refus“. Die Linie selbst figuriert diese Verweigerung als Bedingung der Unmöglichkeit von Totalität.

„Das ist aber die Melancholie von Form zumal von Künstlern, wo jene vorwaltet. Stets limitiert sie, was geformt wird; sonst verlöre ihr Begriff seine spezifische Differenz vom Geformten. Das bestätigt künstlerische Arbeit des Formens, die immer auch auswählt, wegschneidet, verzichtet: keine Form ohne Refus.“<sup>345</sup>

Allgemein gilt nach Adorno, dass die Form dem Kunstwerk zu seinem Austausch mit der sie umgebenden Realität verhilft. Mit dieser ist sie jedoch nicht gleichzusetzen, da sie anderen Codes unterliegt und sich in den Formen stets ein Anteil von Fiktion entfaltet.<sup>346</sup> Dabei gewinnt das Fiktive einen Wahrheitsgehalt durch die reine Erscheinung der Form im Kunstwerk.<sup>347</sup> Zugleich wird mittels der werkimmanenten Prozesse und ihres Austausches mit der erlebten Welt die Möglichkeit eines Absoluten negiert.<sup>348</sup>

---

<sup>343</sup> „In den Formen wird Grausamkeit zur Imagination: aus einem Lebendigen, dem Leib der Sprache, den Tönen, der sichtbaren Erfahrung etwas herauszuschneiden. Je reiner die Form, je höher die Autonomie der Werke, desto grausamer sind sie. Appelle zur humaneren Haltung der Kunstwerke [...] erweichen das Formengesetz. [...] Die Kunstwerke aber gelangen, die von dem Amorphen, dem sie unabdingbar Gewalt antun, in die Form, die als abgespaltenen es verübt, etwas hinüberretten. Das allein ist das Versöhnliche an der Form.“ Ebd., S. 80.

<sup>344</sup> Ebd., S. 217.

<sup>345</sup> Ebd.

<sup>346</sup> „In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt. Nicht phantasieren sie es aus zerstreuten Elementen des Seienden zusammen. Sie bereiten aus diesen Konstellationen, die zu Chiffren werden, ohne doch das Chiffrierte, wie Phantasien als unmittelbar Daseiendes vor Augen zu stellen.“ Ebd.

<sup>347</sup> „Im Aufgang eines Nichtseienden, als ob es wäre, hat die Frage nach der Wahrheit der Kunst ihren Anstoß. Ihrer bloßen Form nach verspricht sie, was nicht ist, meldet objektiv und wie immer auch gebrochen den Anspruch an, daß es, weil es erscheint, auch möglich sein muß.“ Ebd., S. 128.

<sup>348</sup> „Weder sind die Kunstwerke selbst ein Absolutes, noch ist es in Ihnen unmittelbar gegenwärtig.“ Ebd., S. 201.

Durch das Formgesetz, welches immer nur ein Detail in das Kunstwerk versetzen kann, bringt der Philosoph die modernen Kunstwerke in einen Zusammenhang mit ihrer Epoche, die Adorno von der Entwicklung zu barbarischen Tötungsmaschinerien geprägt sieht:

„Negativ sind die Werke a priori durchs Gesetz der Objektivierung: sie töten, was sie objektivieren, indem sie es der Unmittelbarkeit seines Lebens entreißen. Ihr eigenes Leben zehrt vom Tode. Das definiert die qualitative Schwelle zur Moderne.“<sup>349</sup>

Mittels der Formprinzipien wird Geschichte in den Kunstwerken kristallisiert und eine gesellschaftskritische Komponente entsteht.<sup>350</sup> Zugleich sieht Adorno die Möglichkeit eines direkten Widerstands in der Kunst als nicht gegeben an, da dies in der ästhetischen Form und der Kunst im Allgemeinen nicht gegeben sei. In diesem Unterfangen würde sie ihren autonomen Charakter verlieren.<sup>351</sup> Die Autonomie des Formgesetzes zeigt sich in dem „Doppelcharakter“ der Kunst; allein durch ihn kann sie bestehen, ohne sich zu untergeben, was einen „permanenten Konflikt“ erzeuge.<sup>352</sup> Der „Doppelcharakter“ steht für einen basalen Widerspruch, da das Formprinzip einerseits gegen die Logizität rebellierte, diese jedoch das Prinzip erst ermöglicht. Insbesondere die moderne Kunst erklärt ihre Folgerichtigkeit zu ihrer Idee, nachdem sie diese ausgelöscht hat, wodurch ihr „Moment des Zerrütteten“ entstehe.<sup>353</sup>

In diesem Sinne kann auch die Form der Linie nur unter dem Gesichtspunkt eines Doppelcharakters erscheinen. Sie wird in einen kausalen Bezug gestellt, ohne dass sie sich ihrer eigenen Darstellung als Totalität ergibt. Durch den Verweis auf diese ist es ihr jedoch in konflikthafter Weise möglich, sich selbst zu übersteigen.

In Auseinandersetzung mit der Kant'schen Ästhetik verhandelt Adorno die Begriffe des Zweckmäßigen und Zwecklosen neu. Das Zweckmäßige entspreche einer – wenn auch „dynamische[n –] Totalität“, in der der Zweck einem Ganzen gleichkäme, der ebenso in den einzelnen Teilen anwesend sei wie diese in ihm. Die Zwecklosigkeit jedoch erlaube einen

---

<sup>349</sup> Ebd.

<sup>350</sup> „Über die Möglichkeit, daß am Ende doch alles nichts sei, hat sie keine Gewalt und ihr Fiktives daran, daß sie durch ihre Existenz setzt, die Grenze sei überschritten. Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke, als Negation ihres Daseins, ist durch sie vermittelt, aber sie teilen ihn nicht wie auch immer mit. Wodurch er mehr ist als von ihnen gesetzt, ist ihre Methexis an der Geschichte und die bestimmte Kritik, die sie durch ihre Gestalt daran üben. Was Geschichte ist an den Werken, ist nicht gemacht, und Geschichte erst befreit von der Setzung oder Herstellung: der Wahrheitsgehalt ist nicht außer der Geschichte sondern deren Kristallisation in den Werken. Ihr nicht gesetzter Wahrheitsgehalt darf ihr Name heißen.“ Ebd., S. 200.

<sup>351</sup> „Wollte Kunst unmittelbar Einspruch erheben gegen das lückenlose Netz, so verfinde sie sich erst recht [...]“ Ebd., S. 201.

<sup>352</sup> „Das autonome Formgesetz der Werke gebietet noch den Einspruch gegen die Logizität, welche doch Form als Prinzip definiert. Hätte Kunst mit Logizität und Kausalität schlechterdings nichts zu tun, so verfehle sie die Beziehung auf ihr Anderes und liefe leer a priori; nähme sie sie buchstäblich, so beugte sie sich dem Bann; allein durch ihren Doppelcharakter, der permanenten Konflikt erzeugt, entragt sie dem Bann um ein Weniges.“ Ebd., S. 208.

<sup>353</sup> „Daß die Logik der Kunstwerke Derivat der Konsequenzlogik, nicht aber mit ihr identisch ist, zeigt sich darin, daß jene – und das nähert Kunst dem dialektischen Gedanken – die eigene Logizität suspendieren, am Ende der Suspension zu ihrer Idee machen können; darauf zielt das Moment des Zerrütteten in aller moderner Kunst.“ Ebd.

Ausbruch aus der empirischen Welt. Die Gefahr der Totalität sei gleichsam in der organischen Einheit gegeben, die durch den Einfluss des Künstlers von seinem Werk ausgeht. Die „teleologische Bestimmung“ bliebe trotz der Realität zeitgenössischer Kunst dennoch erhalten.<sup>354</sup> Allerdings wird dieser „Teleologiebegriff“ von Adorno im Sinne der Autonomie von Kunst formuliert. Er sieht die Teleologie im dialektischen Kontext und erklärt ihre traditionelle ästhetische Bestimmung für überholt, da sie das Verhältnis von Teilen und Ganzem zugunsten des Ganzen vorentscheidet.<sup>355</sup>

### 1.5.3. Erscheinendes und Bestimmendes – Inhalt und Form

Das nichtidentische Moment der Ästhetischen Theorie zeigt sich auf mehreren Ebenen. Es handelt sich um das Zwischenspiel der Begriffe Form, Idee und Inhalt, zwischen denen sich die Dialektik durch werkimmanente Prozesse entfaltet. Diese werden aufgrund der Differenz von Kunst und der empirischen Welt entfacht, wobei im modernen Kunstwerk eine gesellschaftskritische Dynamik entsteht.

Inhalt und Form stehen in einem nichtidentischen dialektischen Prozess zueinander, der sich nicht nur im Produktionsprozess niederschlägt, sondern insbesondere auch in der Deutung eines Kunstwerkes von großem Gewicht ist. Werden im Prozess der Formung Inhalte abgetrennt und abstrahiert, so bleibt der Inhalt doch in dieser Dynamik erhalten. Je mehr er sich in der Form vitalisiert, umso größer ist der ästhetische Stellenwert eines Werkes<sup>356</sup> – ein Verfahren, das Paul Klee – Adorno zufolge – in seinem Œuvre zu perfektionieren scheint.

„Was Verdinglichung heißt, tastet, wo es radikalisiert wird, nach der Sprache der Dinge. Es nähert sich virtuell der Idee jener Natur, die der Primat des menschlich Sinnhaften extirpiert. Empathische Moderne entwindet sich dem Bereich der Abbildung eines Seelischen und geht über zu einer Sprache Aussprechlichen. Das Werk Paul Klees ist aus jüngster Vergangenheit dafür wohl das bedeutendste Zeugnis.“<sup>357</sup>

Die Überlegungen zur *Form- und Inhaltsästhetik* Adornos lassen sich durch die unüberarbeiteten Fragmente der Paralipomena ergänzen. Hier erklärt er, dass der

---

<sup>354</sup> „Zweckmäßig waren die Kunstwerke als dynamische Totalität, in der alle Einzelmomente für ihren Zweck, das Ganze, da sind, und ebenso das Ganze für seinen Zweck, die Erfüllung oder negierende Einlösung. Zwecklos dagegen waren die Kunstwerke, weil sie aus der Zweck-Mittel-Relation der empirischen Welt herausragen. [...] Gleichwohl behält die teleologische Bestimmung der Kunst ihrer Wahrheit über die unterdessen von der künstlerischen Entwicklung widerlegte Trivialität hinaus, daß Phantasie und Bewußtsein des Künstlers seinen Gebilden organische Einheit anschaffe.“ Ebd., S. 210 f.

<sup>355</sup> „Der ästhetische Teleologiebegriff hat seine Objektivität an der Sprache von Kunst. Die traditionelle Ästhetik verfehlt sie, weil sie das Verhältnis von Ganzem und Teilen, einem allgemeinen parti pris folgend, zugunsten des Ganzen vorentscheidet. Dialektik aber ist keine Anweisung zur Behandlung von Kunst sondern wohnt ihr inne.“ Ebd., S. 211.

<sup>356</sup> „Ästhetisches Gelingen richtet sich wesentlich danach, ob das Geformte den in der Form niedergeschlagenen Inhalt zu erwecken vermag. Generell ist denn auch die Hermeneutik der Kunstwerke die Übersetzung ihrer Formalien in Inhalte. Diese wachsen jedoch den Kunstwerken nicht geradeswegs zu, so als ob sie einfach den Inhalt von der Realität übernähmen. Er konstituiert sich in einer Gegenbewegung. Inhalt prägt den Gebilden sich ein, die von ihm sich entfernen.“ Ebd., S. 210.

<sup>357</sup> Ebd., S. 96.

Inhaltästhetik ein größerer Stellenwert zukommt als der Formästhetik, da der Inhalt eines Kunstwerkes seinem eigentlichen Sinn entspreche, dieser jedoch nur durch die ästhetische Form vermittelbar sei.<sup>358</sup> So sind Form und Inhalt in der Kunst nicht voneinander getrennt möglich, da sich die Form aus dem Inhalt ergibt und diesem in ihrer Gestalt verbunden bleibt.<sup>359</sup>

Insbesondere in der abstrakten Kunst zeigt sich in der Form eine spezielle Interaktion, da sie sich ihrem eigenen Inhalt entwachsen darstellt und auf diese Weise an neuen Inhalten gewinnen kann. An dieser Stelle verweist Adorno wiederum auf das Œuvre Paul Klees, das diesen Effekt der Form- und Inhaltsdynamik konsequent zeige.<sup>360</sup>

Allerdings findet sich ein Widerspruch zu der Frage nach der Priorität unter den beiden Begriffen in dem im Zentrum stehenden Paragraphen „Form und Inhalt“ des Kapitels „Stimmigkeit und Sinn“ der Ästhetischen Theorie. Hier führt der Autor die Überlegungen zugunsten der Form aus, die trotz der abstraktesten Formung selbst „sedimentierter Inhalt“ sei.<sup>361</sup> In den Formen abstrakter Künste zucke der Inhalt geradezu „leibhaftig“.<sup>362</sup> Schließlich könne weder der Form noch dem Inhalt eine Priorität zugeschrieben werden und der Inhalt werde zu dem „Bestimmenden“ erklärt, während die Form dem „Erscheinenden“ entspreche.<sup>363</sup>

Der Formbegriff ist für die Kunst und Ästhetik von großem Wert und obgleich er für die Disziplinen unabdingbar ist, ließen sie sich doch nicht ausschließlich auf die Form reduzieren.<sup>364</sup> Eine dialektische Denkweise des Nichtidentischen wird allen Dynamiken der

---

<sup>358</sup> „Form- und Inhaltsästhetik. – Inhaltsästhetik behält ironisch in dem Streit die Oberhand dadurch, daß der Gehalt der Werke und der Kunst insgesamt, ihr Zweck nicht formal[,] sondern inhaltlich ist. dazu jedoch wird er nur vermöge der ästhetischen Form.“ Ebd., S. 432.

<sup>359</sup> „Nur wer Form als Essentielles, zum Inhalt der Kunst Vermitteltes verkennt, kann darauf verfallen, in ihr werde Form überschätzt. Form ist die wie immer auch antagonische und durchbrochene Stimmigkeit der Artefakte, durch die ein jedes, das gelang vom bloß Seienden sich scheidet. [...] Das Geformte aber, der Inhalt, sind keine der Form äußerlichen Gegenstände[,] sondern die mimetischen Impulse, welche es zu jener Bilderwelt zieht, die Form ist.“ Ebd., S. 213.

<sup>360</sup> „Gerade wo Form von jedem ihr vorgegebenen Inhalt emanzipiert erscheint, nehmen die Formen von sich aus eigenen Ausdruck und eigenen Inhalt an. In manchen seiner Gebilde hat der Surrealismus, durchweg Klee, das praktiziert: Die Inhalte, die in den Formen sich niedergeschlagen haben, wachen im Veralten auf.“ Ebd., S. 433 f.

<sup>361</sup> „Die Kampagne gegen den Formalismus ignoriert, daß die Form, die dem Inhalt widerfährt, selber sedimentierter Inhalt ist; das, nicht Regression auf vorkünstlerische Inhaltlichkeit, verschafft dem Vorrang des Objekts in der Kunst das Seine.“ Ebd., S. 217.

<sup>362</sup> „Vollends die Züge der radikalen Kunst, deretwegen man sie als Formalismus ostraziert hat, stammen ausnahmslos daher, daß Inhalt in ihnen leibhaftig zuckt, nicht vorweg von gängiger Harmonie zurechtgestutzt wurde.“ Ebd., S. 218.

<sup>363</sup> „Je tiefer der bis zu seiner Unkenntlichkeit erfahrene Inhalt in Formkategorien sich umsetzt, desto weniger sind die unsublimierten Stoffe dem Gehalt der Kunstwerke mehr kommensurabel. Alles im Kunstwerk Erscheinende ist virtuell Inhalt so gut wie Form, während diese doch bleibt, wodurch das Erscheinende sich bestimmt, und Inhalt das sich Bestimmende.“ Ebd.

<sup>364</sup> „Darüber hinaus bildet der Begriff der Form, bis hinauf zu Valéry, den blinden Fleck von Ästhetik, weil alle Kunst derart auf ihn verteidigt ist, daß er seiner Isolierung als Einzelmoment spottet. So wenig allerdings wie Kunst durch irgendein anderes Moment zu definieren wäre, ist sie mit Form einfach identisch.“ Ebd., S. 211.



Begrifflichkeiten zugrunde gelegt, was sich bis hin zu dem Begriff der Idee der Form als einer ästhetischen Einheit erstreckt.

„Ein jedes vermag in sich zu negieren, auch ästhetische Einheit, die Idee der Form, die das Kunstwerk als ein Ganzes und seine Autonomie überhaupt erst ermöglichte. In hochentwickelten modernen Werken neigt Form dazu, ihre Einheit sei's dem Ausdruck zuliebe, sei's als Kritik des affirmativen Wesens, zu dissoziieren.“<sup>365</sup>

Diese Dissoziation stehe allerdings der Idee der Form als Grundlage der Autonomie der Kunst nicht im Wege, sondern leite nur eine weitere Überlegung über das Nichtidentische an. Die Begriffe Einheit, Ganzes und selbst Totalität werden von Adorno teilweise auf inflationäre Art und Weise gestreut, was der Auseinandersetzung mit den philosophischen Traditionen geschuldet sein mag.<sup>366</sup> Mittels der dialektischen Dynamik des Nichtidentischen gelingt es ihm dennoch, sich den Deterministen in kritischer Weise zu entziehen.

In der Idee der Form sei die Identität von Form und Inhalt veranlagt. Dies aber widerspreche der Realität des Kunstwerkes. Somit wird die Einheit von Form im Sinn der allgemeingültigen Idee von Form zugunsten des Autonomiestatus ad absurdum geführt.<sup>367</sup>

„Sie ist die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt, als das was es ist, in seiner Divergenz und seinen Widersprüchen, und darum tatsächlich einer Entfaltung der Wahrheit. Gesetzte Einheit, suspendiert sie, als gesetzte, stets sich selber; ihr ist wesentlich, durch ihr Anderes sich zu unterbrechen, ihrer Stimmigkeit nicht zu stimmen. In ihrem Verhältnis zu ihrem Anderen, dessen Fremdheit sie mildert und das sie doch erhält, ist sie das Antibarbarische der Kunst; durch Form hat jene teil an der Zivilisation, die sie durch ihre Existenz kritisiert. Gesetz der Transfiguration des Seienden, repräsentiert sie diesem gegenüber Freiheit.“<sup>368</sup>

Aufgrund ihrer prozessualen Dynamik mit Inhalt, Idee und der empirischen Realität kommt durch die Kunst der Aspekt von Kritik an letzterer zum Tragen.<sup>369</sup> Diese in der Form selbst angelegte kritische Komponente unterscheidet die moderne Kunst maßgeblich von der historisch-konventionellen.<sup>370</sup> Kritik ist in allen modernen Kunstwerken angelegt, erzeugt wird sie durch historische „Verbindungsfäden“ und der kritische Ansatz und Keim zeigt sich als

---

<sup>365</sup> Ebd., S. 211 f.

<sup>366</sup> In dem von Peter Szondi geleiteten Projekt zur Erstellung eines Begriffsregisters wird der Begriff Totalität allein auf 50 Seiten aufgeführt, vgl. ebd., S. 566.

<sup>367</sup> „Wäre bruchlose und gewaltlose Einheit der Form und des Geformten gelungen, wie sie in der Idee von Form liegt, so wäre jene Identität des Identischen und Nichtidentischen verwirklicht, vor deren Unrealisierbarkeit doch das Kunstwerk ins Imaginäre der bloß fürsichseienden Identität sich vermauert.“ Ebd., S. 219.

<sup>368</sup> Ebd., S. 216.

<sup>369</sup> „Form konvergiert mit Kritik.“ Ebd.

<sup>370</sup> „Durch ihre kritische Implikation vernichtet Form Praxia und Werke der Vergangenheit. Form widerlegt die Ansicht vom Kunstwerk als einem Unmittelbaren.“ Ebd.

„Bruchlinie[...]“ zwischen der Intention ihrer Umsetzung und der tatsächlichen *Mis en Scène*. Somit werden diese „Bruchlinien“ zu einem Code für die im Kunstwerk enthaltene Kritik.<sup>371</sup>

Adorno betont, dass die Notwendigkeit der im Kunstwerk präsenten Kritik nicht erst seit der Shoah und Auschwitz unerlässlich sei und diese Notwendigkeit auch in der ästhetischen Form selbst präsent sei. Somit ergebe sich ein Prozess aus Selbstreflexion im Kunstwerk, der wiederum gewährleiste, dass Sinn und Sinnstiftung an sich im kritischen Sinne unablässig hinterfragt würden.<sup>372</sup> Diese Wahrheit wird vor allem an den nicht geschlossenen Kunstwerken der Moderne tangiert, wodurch das moderne Kunstwerk an Freiheit gewinnt, da es im Gegensatz zu den tradierten durch seine Limitation und Reziprozität mit der Gesellschaft in werkimmanenten Prozessen als Gesellschaftskritik fungiert. Somit kommt der Kunst eine zentrale gesellschaftsrelevante Rolle zu, da dominierende ideologische Strukturen nicht aus sich heraus aufgedeckt oder verändert werden können.<sup>373</sup> Im autonomen Kunstwerk werden die gesellschaftlichen Prozesse ähnlich wie die Dimensionen von Raum und Zeit in einer *Monade* verfestigt.<sup>374</sup>

Die Ideologiekritik vollzieht sich in der nichtidentischen Ausdrucksweise in antiideologischer Manier. Nur so kann sie sich allein von der ideologischen Doktrin und ihren totalitären Ansprüchen distanzieren.<sup>375</sup> Durch die Verwirklichung des ästhetischen Expressionspotentials in der Form kann sie auf kritische Weise gesellschaftliche Missstände aufzeigen.<sup>376</sup> Das autonome Formgesetz der offenen Kunstwerke durchbricht die

---

<sup>371</sup> „In diesem Zug, dem zentralen der gesamten französischen Kunst des späteren neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts, auch Debussys, birgt sich das Potential radikaler Moderne; historische Verbindungsfäden fehlen nicht. Umgekehrt ist es die Einsatzstelle, wenn auch nicht das *Telos* von Kritik, ob die Intention zum Gedichteten sich objektiviert; die Bruchlinien zwischen jener und dem Erreichten, die schwerlich einem neueren Kunstwerk fehlen, sind kaum weniger Chiffren von dessen Gehalt als das Erreichte. Höhere Kritik aber, die an Wahrheit oder Unwahrheit des Gehalts, wird zur immanenten vielfach durch Erkenntnis des Verhältnisses von Intention und Gedichtetem, Gemaltem, Komponiertem.“ Ebd., S. 228.

<sup>372</sup> „Schon vor Auschwitz war es angesichts der geschichtlichen Erfahrung affirmative Lüge, irgend dem Dasein positiven Sinn zuzuschreiben. Das hat Konsequenzen bis in die Form der Kunstwerke hinein. [...] Kritische Selbstreflexion, wie sie jedem Kunstwerk inhärent, schärft dessen Empfindlichkeit gegen alle die Momente in ihm, die herkömmlichen Sinn bekräftigen; damit aber auch gegen den immanenten Sinn der Werke und ihre sinnstiftenden Kategorien. [...] Indem Kunstwerke unerbittlich stets den sinnstiftenden Zusammenhang abklopfen, wenden sie sich gegen diesen und gegen Sinn überhaupt.“ Ebd., S. 229.

<sup>373</sup> „Der kritische Begriff von Gesellschaft, der den authentischen Kunstwerken ohne ihr Zutun inhärent, ist unvereinbar mit dem, was die Gesellschaft sich selbst dünken muß, um so fortzufahren, wie sie ist; das herrschende Bewußtsein kann von seiner eigenen Ideologie sich nicht befreien, ohne die gesellschaftliche Selbsterhaltung zu schädigen. Das verleiht scheinbar abseitigen ästhetischen Kontroversen ihre soziale Relevanz.“ Ebd., S. 350.

<sup>374</sup> „Der Prozeß, der in den Kunstwerken sich vollzieht und in ihnen stillgestellt wird, ist gleich allen Sinnes mit dem gesellschaftlichen Prozeß zu denken, in den die Kunstwerke eingespannt sind, nach Leibnizens Formel repräsentieren sie ihn fensterlos. Die Konfiguration der Elemente des Kunstwerks zu dessen Ganzem gehorcht immanenten Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind.“ Ebd.

<sup>375</sup> „In der Aporie erscheint die Totalität der Gesellschaft, die verschluckt, was immer auch geschieht. Daß Werke der Kommunikation absagen, ist eine notwendige, keineswegs die zureichende Bedingung ihres unideologischen Wesens.“ Ebd., S. 353.

<sup>376</sup> „Zentrales Kriterium ist die Kraft des Ausdrucks, durch dessen Spannung die Kunstwerke mit wortlosem Gestus beredt werden. Im Ausdruck enthüllen sie sich als gesellschaftliches Wundmal; Ausdruck ist das soziale Ferment ihrer autonomen Gestalt.“ Ebd.

determinierte Perzeption einer ideologisierten Sozialstruktur, da es in seinen werkimmanenten Prozessen immer auch an ihr beteiligt sein muss.<sup>377</sup>

„Darum ist der kollektive Appell nicht bloß der Sündenfall der Werke, sondern etwas in ihrem Formengesetz impliziert ihn.“<sup>378</sup>

In der Form wird die Grenze zwischen ästhetischem und ‚außerästhetischem‘ Bereich überschritten.<sup>379</sup> Nun zeigt sich die Kritik an der Totalität mittels eines spezifischen Verhältnisses der Kunst zu Einheit und einem glatten, abgeschlossenen Ganzem, dem sie allein aufgrund ihres dynamischen Autonomiegesetzes widersprechen muss.<sup>380</sup> Doch das nichtidentische Moment der Dialektik vollzieht sich auch auf dieser Ebene. Damit dem totalitären Gedankengut begegnet werden kann, wird dieses in die ästhetische Ebene eingeführt. Hier kommt es zu einem Zwischenspiel von Diversität und Einheit in der Form im Kunstwerk, die sich in der Theorie Adornos im Begriff von „Intensität“ nachvollziehen lässt.<sup>381</sup> Selbst wenn die Totalität ins Kunstwerk Einzug hält, wird ihr deterministisches Potential unterbrochen, da sie im nichtidentischen Verhältnis zu ihrem Gegenteil der Diversität steht und somit nur zu einer ästhetischen Komponente wird, was der Idee von Totalität an sich widerspricht.<sup>382</sup>

Der Eindruck des Ganzen ist jedoch notwendig, um ihm im Kunstwerk zu widersprechen. Dies wird durch das Formprinzip ermöglicht. Der Eindruck der Totalität des Kunstwerkes wird durch sein Ornament, der Form, durchbrochen. Auf diese Weise hält das Nichtidentische Einzug in die ästhetische Darstellung.

Die Linie wird somit ein ideales Darstellungsmittel und Ideal der modernen Kunst, da sie die Komponenten des Nichtidentischen per se in sich vereint. Unabhängig von dem ästhetischen Perzeptionsgehalt der Intensität und der Totalität als kompositorischen Element kann hier auf die Form der Linie verwiesen werden, der durch ihr Prinzip bereits die

---

<sup>377</sup> „Die gesellschaftlich kritischen Zonen der Kunstwerke sind die, wo es wehtut; wo an ihrem Ausdruck geschichtlich bestimmt die Unwahrheit des gesellschaftlichen Zustands zutage kommt. Darauf eigentlich reagiert die Wut. Kunstwerke vermögen es, Ihr Heteronomes, ihre Verflochtenheit in der Gesellschaft, sich anzueignen, weil sie selbst stets zugleich auch ein Gesellschaftliches sind.“ Ebd.

<sup>378</sup> Ebd., S. 353.

<sup>379</sup> „Form wirkt als Magnet, der die Elemente aus der Materie in einer Weise ordnet, die sie dem Zusammenhang ihrer außerästhetischen Existenz entfremdet, und nur dadurch vermögen sie der außerästhetischen Existenz mächtig zu werden.“ Ebd., S. 336.

<sup>380</sup> „Der Vorrang bedeutender Fragmente, und des fragmentarischen Charakters anderer, fertiggestellter vor runden Werken mag daher rühren. [...] Überall dort bleibt der Verzicht auf Einheit als Formprinzip, wie niedrig auch das Niveau sein mag, seinerseits Einheit sui generis.“ Ebd., S. 279.

<sup>381</sup> „Wie Eines und Vieles in den Kunstwerken ineinander sind, läßt an der Frage nach ihrer Intensität sich fassen. Intensität ist die durch Einheit bewerkstelligte Mimesis, vom Vielen an die Totalität zediert, obwohl diese nicht derart unmittelbar gegenwärtig ist, daß sie als intensive Größe wahrgenommen werden könnte, die in ihr gestaute Kraft wird von ihr gleichsam ans Detail zurückerstattet. Daß in manchen seiner Momente das Kunstwerk sich intensiviert, schürzt, entlädt, wirkt in erheblichem Maß als sein eigener Zweck; die großen Einheiten von Komposition und Konstruktion scheinen nur um solcher Intensität willen zu existieren.“ Ebd., S. 279.

<sup>382</sup> „Auch Totalität, lückenloses Gefügtsein der Kunstwerke ist keine abschlußhafte Kategorie. Unabdingbar gegenüber der regressiv-atomistischen Wahrnehmung, relativiert sie sich, weil ihre Kraft allein in dem Einzelnen sich bewährt, in das sie hineinstrahlt.“ Ebd., S. 280.

Komponenten des Abschließenden und Eingrenzenden inhärent sind, welche auf die geschlossenen Eigenschaften von Totalität und deterministischen Prämissen verweisen. Das Moment des Nichtidentischen wird in ihrer ästhetischen Gestaltung per se realisiert, da die Linie hier als Basis der Eröffnung von Räumen – erweiternd und gestaltbildend figurativ – in Erscheinung tritt.

Generell lassen die werkimmanenten Prozesse zwischen den Polen Homo- und Heterogenität den Inhalt aus den Formen sprechen.<sup>383</sup> Die Linie vereint diese Extreme allerdings bereits in ihrer vorästhetischen, das heißt ungeformten Gestalt. Dieser Gesichtspunkt bezieht sich auf die Linie als Formideal der Moderne, da sie als Form selbstredend in den Künsten vorhanden war, in denen das gesellschaftskritische Moment noch unreflektiert blieb. Adorno erklärt diesen Umstand in Bezug auf die Formgesetze generell: Um den Prämissen der autonomen offenen Kunst zu entsprechen, bedarf es, die „Spaltung“ zwischen den Polen aufrechtzuerhalten:

„Dabei dürfen Kunstwerke es nicht bei einer vagen und abstrakten Allgemeinheit belassen, wie der Klassizismus. Gespaltenheit und damit der konkrete geschichtliche Stand des ihnen Heterogenen ist ihre Bedingung. Ihre gesellschaftliche Wahrheit hängt daran, daß sie in jedem Gehalt sich öffnen. Er wird ebenso zu ihrem Stoff, den sie sich anbinden, wie ihr Formgesetz die Spaltung nicht glättet sondern, indem es sie zu gestalten erheischen, zu ihrer eigenen Sache macht.“<sup>384</sup>

#### **1.5.4. Die Autonomie der Kunst als Bruchlinie der Ideologie**

Greife die Ideologie der Totalität in der Gesellschaft um sich, so werden alle Bereiche der Lebenswelt von der Doktrin gefärbt. Dadurch komme es zu einer Polarisierung von Unterwerfung oder Revolte, außerhalb derer es keine freiheitliche Entscheidungsmöglichkeit mehr gebe. Dies treffe auch auf die Kunst zu. Ihrer Formgesetze zufolge darf sie sich weder dem totalitären System noch einer radikalen einseitigen Revolte beugen. Weder das Eine noch das Andere erlaube es, den Fängen des Totalitarismus zu entgehen.<sup>385</sup>

Adorno geht soweit, die Kunst in einen mehr oder weniger direkten Bezug zur Politik zu setzen. Durch ihren Bezug zum Inhalt, den die Form durch ‚Schnitte‘ in und aus der empirischen Welt gewinnt und die sich im ‚Erscheinenden‘ der Form als von ihr ‚Bestimmtes‘ gestalten, wird notwendigerweise eine Relation von Kunst und Politik generiert:

---

<sup>383</sup> „Gesellschaftlich entscheidet an den Kunstwerken, was an Inhalt aus ihren Formstrukturen spricht.“ Ebd., S. 342.

<sup>384</sup> Ebd., S. 343.

<sup>385</sup> „Je schamloser die Gesellschaft zu jener Totalität übergeht, in der sie wie allem auch der Kunst ihren Stellenwert zuweist, desto vollständiger polarisiert sie sich nach Ideologie und Protest; und diese Polarisierung gerät ihr schwerlich zum Guten. Der absolute Protest engt sie ein und springt um auf ihre eigene raison d'être, die Ideologie verdünnt sich zur armseligen und autoritären Kopie der Realität.“ Ebd., S. 347.

„Dürfen in der Kunst formale Charakteristiken nicht umstandslos politisch interpretiert werden, so ist doch in ihr kein Formales ohne inhaltliche Implikate, und die reichen bis zu Politik. In der Befreiung der Form, wie alle genuin neue Kunst sie will, verschlüsselt sich vor allem anderen die Befreiung der Gesellschaft, denn Form, der ästhetische Zusammenhang alles Einzelnen, vertritt im Kunstwerk das soziale Verhältnis; darum ist die befreite Kunst dem Bestehenden anstößig“.<sup>386</sup>

Dieser Umstand erlaube jene Kritik an gesellschaftlichen Kontexten, durch die sich die Freiheit von ihnen in der Kunst bestimme. Daraus resultiere der provokative Charakter der Form, der gleich einem Widerstand Unfreiheit und Doktrin anprangernd auf den Plan rufe. Dies werde von autonomer Kunst erzeugt, ohne dass der gestaltende Künstler selbst eine politische Richtung verfolge, einzig aus dem Umstand heraus, ungleichmäßige Machtverhältnisse zu reflektieren. Es handelt sich hier um einen Gesichtspunkt, der erlauben soll, die ästhetische Form der Linie als Fluchtpunkt aus dem Totalitarismus zu analysieren, die das Konstrukt von Determination und Totalität an sich ad absurdum führen muss. Paul Klee und Henri Michaux vermieden zeitlebens direkte politische Äußerungen. Dennoch spiegelt sich die Durchbrechung der Totalität in ihrem künstlerischen Umgang mit der Linie, da das Formgesetz der freien Kunst Adornos auf ihre Werke anwendbar bleibt.

Adorno führt das Beispiel des Kubismus ins Feld, um auf dessen autonomen Status zu verweisen. Die künstlerische Bewegung hatte sich von den Vorstellungen emanzipiert, Kunst geschehe nur aus sich selbst heraus und stehe in keinem Verhältnis mit der Außenwelt.<sup>387</sup> Künstlerische Immanenz wird von Adorno in dem Sinne neu formuliert, dass ihr „Anderes“, die empirische Lebenswelt, ihrem immanenten Charakter inhärent sei. Die Form könne in der modernen Kunst nicht mehr ohne ihren Bezug zum Inhalt erscheinen.<sup>388</sup> Ohne diesen Zusammenhang sei die Kunst nicht als solche zu bezeichnen. Die unkritische Adaption der Linie, wie sie in den Erzählungen Anna Seghers vorliegt, würde der Philosoph nicht als autonomes und befreites modernes Kunstwerk akzeptieren. Hier liegt eine unkritische „mit romantischem Lack“ überzogene realistische Darstellung vor, die den Konflikt mit dem totalitären Regime nicht zu ihrem Sujet macht.<sup>389</sup> Einer Form kann erst dann ästhetischer Wert zugeschrieben werden, wenn sie das Prinzip des Nichtidentischen in ihrer eigenen Erscheinung aufrechterhält.

---

<sup>386</sup> Ebd., S. 379.

<sup>387</sup> „In der Zeit um den ersten Weltkrieg oder etwas später polarisierte sich die moderne Malerei nach Kubismus und Surrealismus. Aber der Kubismus selbst revoltierte inhaltlich gegen die bürgerliche Vorstellung der bruchlos reinen Immanenz der Kunstwerke.“ Ebd., S. 380.

<sup>388</sup> „Kunst hat ihr Anderes darum in ihrer Immanenz, weil diese gleich dem Subjekt in sich gesellschaftlich vermittelt ist. Zum Sprechen bringen muß sie ihren latenten gesellschaftlichen Gehalt: in sich hineingehen, um über sich hinauszugehen.“ Ebd., S. 386.

<sup>389</sup> „Der Konstruktivismus, offizieller Widerpart des Realismus, hat durch die Sprache der Ernüchterung tiefer Verwandtschaft mit den geschichtlichen Veränderungen der Realität als ein Realismus, der längst mit romantischem Lack überzogen ist, weil sein Prinzip die vorgespiegelte Versöhnung mit dem Objekt, unterdessen zur Romantik wurde.“ Ebd., S. 381.

„Was heute irgend formell heißen mag, wird ästhetisch erst bloß, indem es zur Form sich artikuliert; sonst wäre es nichts als ein Dokument. Bei exemplarischen Künstlern der Epoche wie Schöneberg, Klee, Picasso finden das expressiv mimetische Moment und das konstruktive sich in gleicher Intensität, und zwar nicht in der schlechten Mitte des Übergangs sondern nach den Extremen hin: beides aber ist inhaltlich zugleich, Ausdruck die Negativität des Leidens, Konstruktion der Versuch, dem Leiden an der Entfremdung standzuhalten, indem sie überboten wird im Horizont ungeschmälerter und darum nicht länger gewalttätiger Rationalität.“<sup>390</sup>

Was Adorno hier neben Schöneberg und Picasso auf Paul Klee bezieht, betrifft bei Evelyne Grossmann wiederum neben Artaud und Beckett auch Henri Michaux. Im Begriff der „Defiguration“ bleibt der Antagonismus von Gestaltung und deren Gegenteil des gleichsamem Zerstörens der Figur virulent.<sup>391</sup>

Kunst kommt – Adorno nach – dem Status von Geschichtsschreibung zu. In ihr können die Kontroversen der jeweiligen Epoche bestehen bleiben und überliefert werden.<sup>392</sup> Autonome Kunst werde so zum Beweis der Unmöglichkeit einer Totalität, da sie diese in der Dynamik ihrer werkimmanenten Prozesse unablässig durchbreche, und widerspreche somit der Realität ihrer eigenen Epoche. Die Einheit eines modernen Kunstwerkes erzeuge einen Schein. Diese Hypothese führt Adorno in die dialektische Antithese und kann somit jede Einheit als Schein deklarieren.<sup>393</sup>

In seiner *Minima Moralia* dachte der Philosoph diese Tendenzen im Kontext der Gesellschaftskritik bereits an. So formulierte er hier die „Fluchtlinien“ zur Befreiung der Gesellschaft aus der Totalität, ohne diese noch in der autonomen modernen Kunst zu artikulieren.<sup>394</sup> Linien in der Kunst als Fluchtlinien aus der totalitären Struktur wären somit denkbar und sollen in den folgenden Analysen dargelegt werden.

In einem vorgängigen Fragment derselben Schrift äußert sich Adorno zynisch und spöttisch mit unverhohlener Wut gegen den devoten Unterwerfungswillen des deutschen Volkes zum Zeitpunkt der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten.<sup>395</sup> Sein Zorn richtet sich gegen

---

<sup>390</sup> Ebd.

<sup>391</sup> „Ce que suggèrent au contraire nombre d'écritures modernes c'est que la *défiguration* est aussi une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime.“ EVELYN GROSSMANN, *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2004, S. 7.

<sup>392</sup> „Was aber wäre Kunst als Geschichtsschreibung, wenn sie das Gedächtnis des akkumulierten Leidens abschüttelte.“ ÄT, S. 387. Siehe auch: „Die Freiheit zur Formgebung ist für Adorno die Freiheit zur Veränderung bestehender empirischer Anordnungen.“ BRITTA SCHOLZE, 2000, S. 109.

<sup>393</sup> „Einheit ist Schein, so wie der Schein der Kunstwerke durch ihre Einheit konstituiert wird.“ ÄT, S. 455.

<sup>394</sup> „Die naiv unterstellte Eindeutigkeit der Entwicklungstendenz auf Steigerung der Produktion ist selber ein Stück jener Bürgerlichkeit, die Entwicklung nach einer Richtung nur zulässt, weil sie, als Totalität zusammengeschlossen, von Quantifizierung beherrscht, der qualitativen Differenz feindlich ist. Denkt man die emanzipierte Gesellschaft als Emanzipation gerade von solcher Totalität, dann werden Fluchtlinien sichtbar, die mit der Steigerung der Produktion und ihren menschlichen Spiegelungen wenig gemein haben.“ MM, S. 92.

<sup>395</sup> „In ihrer Breite lechzte die deutsche Kultur, gerade wo sie am liberalsten war, nach ihrem Hitler, und man tut den Redakteuren Mosses und Ullsteins wie den Reorganisatoren der Frankfurter Zeitung Unrecht, wenn man ihnen Gesinnungstüchtigkeit vorwirft. Sie waren schon immer so, und ihre Linie des geringsten Widerstands gegen die Geisteswaren, die sie produzierten, setzte sich geradeswegs fort in der Linie des geringsten Widerstands gegen die politische Herrschaft, unter deren ideologischen Methoden nach des Führers eigener Aussage am obersten die Verständlichkeit für die Dümmeren rangiert.“ Ebd., S. 29.

die Haltung einer „Linie des geringsten Widerstandes“. Hier zeigen sich zwei gänzlich antagonistische Adaptionen der Form der Linie in seiner sprachlichen Ausdruckskunst. Die Fluchtlinie und die Linie des geringsten Widerstandes spiegeln die von Adorno gelebten Tendenzen im Dritten Reich. Er selbst, der die Flucht ergriff, sah sich einer um sich greifenden Kollaboration gegenüber, die für Exilanten, Gewaltopfer und Widerständler sowohl gefährlich als auch unerträglich sein musste. Bereits in der ästhetischen Sprache Adornos kommt der Form der Linie die im Formgesetz vorausgesetzte Komponente des Nichtidentischen und Unvereinbaren der empirischen Welt zu, wie es für die ästhetische Form in der befreiten, autonomen Kunst als immanent betrachtet wird.

## 1.6. Allegorischer Geschichtsbegriff als Widerstand

Das ästhetische Konzept der Linie als einem modernen Formideal kann nicht ohne die Philosophie Walter Benjamins gedacht werden. Wie Adorno ihn beschreibt, handelt es sich um jenen Denker, der die deterministischen Gitter der Denkwelt durch Fluchtpunkte ins Schwanken zu bringen wusste:

„Benjamins Schriften sind der Versuch, in immer erneutem Ansatz das von den großen Intentionen nicht bereits Determinierte philosophisch fruchtbar zu machen. Sein Vermächtnis besteht in der Aufgabe, solchen Versuch nicht den verfremdenden Rätselbildern des Gedankens einzig zu überlassen, sondern das Intentionlose durch den Begriff einzuholen: der Nötigung, dialektisch zugleich und undialektisch zu denken.“<sup>396</sup>

Die Suche nach Termen, um das begrifflich Undeterminierte im philosophischen Denken zu reflektieren zeichne seinen Ansatz aus. Insofern leistet Benjamin eine Pionierarbeit, indem er neues Land und unbenannte Gebiete erstmalig reflektorisch betritt, bevor sie dann in der dialektischen Überlegung in die Dynamik des Nichtidentischen gelangen können.

In dem Essay „Zur Kritik der Gewalt von 1921“ widmet sich Walter Benjamin dem – aus menschenrechtlicher Perspektive – wohl virulentesten Symptom des totalitären Denkens und seiner Praktik der Gewalt. Mit seinen abschließenden Worten betrachtet der Philosoph die Grenzsetzung als Macht ausübendem Moment der Rechtsetzung in internationalen Konflikten. Wird hier von der überlegenen Partei Macht ausgeübt, äußert sich diese unbedingt gleichsam in der Be- und Umgrenzung des dominanten Parts und dessen ideologischen und geografischen Terrains. Wird er auch von der Stärkeren der beiden Parteien besiegelt, so geht dieser Moment jedoch mit einem Ausgleich des Kräfteverhältnisses insofern einher, dass mit der Grenze selbst ein neuer Raum entsteht, der sowohl dem Sieger als auch dem Unterlegenen eine Linie markiert, der gegenüber sie das gleiche Recht haben. Weder der Eine noch der Andere darf sie übertreten. Der paradoxe Charakter der Form der Linie wird von Benjamin hier im Rahmen politischer Machtstrukturen erdacht und kann sich so im Nichtidentischen überschreiten. In der Begrenzung liegt das Potential der Entstehung eines Raumes, der in

---

<sup>396</sup> Ebd., S. 88.

seiner Realisierung zu einem Ausgleich des ungleichen Kräfteverhältnisses führt. So bleibt der Antagonismus von Limit und Öffnung in der Linie erhalten und kristallisiert sich in ihrer Form.

„Rechtsetzung ist Machtsetzung und insofern ein Akt von unmittelbarer Manifestation der Gewalt. Gerechtigkeit ist das Prinzip aller göttlichen Zwecksetzung, Macht das Prinzip aller mythischen Rechtsetzung. Dieses letztere erfährt eine ungeheuer folgenschwere Anwendung im Staatsrecht. In seinem Bereich nämlich ist die Grenzsetzung, wie sie der ‚Friede‘ aller Kriege des mythischen Zeitalters vornimmt, das Urphänomen rechtsetzender Gewalt überhaupt. Auf das deutlichste zeigt sich in ihr, daß Macht mehr als der überschwenglichste Gewinn an Besitz von aller rechtsetzenden Gewalt gewährleistet werden soll. Wo Grenzen festgesetzt werden, da wird der Gegner nicht schlechterdings vernichtet, ja es werden ihm, auch wo beim Sieger die überlegenste Gewalt steht, Rechte zuerkannt. Und zwar in dämonisch-zweideutiger Weise ‚gleiche‘ Rechte: Für beide Vertragschließenden ist es die gleiche Linie, die nicht überschritten werden darf.“<sup>397</sup>

In dieser Überlegung zeigt sich das von Adorno beschriebene Phänomen in der Denkweise Benjamins am Beispiel der Linie selbst. Die Linie als eine ästhetische Form zu denken, deren die antagonistische Dynamik von limitierendem und eröffnendem Potential immanent ist, findet eine theoretische Grundlage in der Betrachtung der Habilitationsschrift Benjamins. Durch seine Deutung der Allegorie in Abgrenzung zum Symbol als Ausdruck einer Darstellung von determiniertem Geschlossenheit zeigt sich seine offene Denkweise. Bereits in dieser frühen Schrift spiegelt sich seine Tendenz, kreative Leerräume zu finden und zu füllen, um gegen die Möglichkeit von Totalität anzugehen.

Im Sinne der Linie als einer einzelnen Form an sich – in Abgrenzung zur Form als kompositorischen Element im Ganzen eines Kunstwerkes wie Adorno sie noch erarbeitet – wird an dieser Stelle eine terminologische Präzision zu erörtern sein, da selbst dieses – im Werk Adornos vorausgesetzte – Element der Möglichkeit einer Ganzheit mit der alleinstehenden Form der Linie durchbrochen werden soll.

In ihrem Buch „Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik“ bezeichnet Britta Scholz die Begriffe von Allegorie und Symbol als terminologisch unscharf. Ihre Rezeption ließe sich nicht von den jeweiligen theoretischen Annahmen der Vertreter trennen.<sup>398</sup> Zudem sei die Form des Symbols auf jenes Zeitalter beschränkt, das dem Weltbild einer metaphysischen Geschlossenheit verpflichtet war, während die Allegorie von Gewicht in der Formensprache

---

<sup>397</sup> WALTER BENJAMIN: Zur Kritik der Gewalt (1920–1921), in ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPPENHÄUSER (Hrsg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Band I, 2. Teil, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, URL: <https://musiclanguageandthought.files.wordpress.com/2011/02/benjamin-zur-kritik-der-gewalt.pdf> (abgerufen am 4.3.2018), S. 204.

<sup>398</sup> „Symbol und Allegorie sind keine fixierten Begriffe. Es gibt keinen historisch feststehenden Begriff des Symbols oder der Allegorie, den manche mehr und minder erfasst hätten. Was beispielsweise Goethe, F. Schlegel, Hegel, Benjamin und Adorno jeweils ‚Symbol‘ oder ‚Allegorie‘ nennen, ist trotz vorhandener Ähnlichkeiten, sinnvoll nur insofern zu vergleichen, als sich hier theoretische Vorstellungen überhaupt vergleichen lassen. Ihr jeweiliges Verständnis von ‚Symbol‘ und ‚Allegorie‘ ist von ihrer Auffassung davon geleitet, wie sich Verschiedenes aufeinander beziehen oder miteinander ‚vermitteln‘ lässt.“ BRITTA SCHOLZE, 2010, S. 204.



gewann, nachdem diese Totalität in der Denkgeschichte durchbrochen werden sollte.<sup>399</sup> Die Autorin vermutet, dass Adorno sich mit seinem Werk an den Abschluss der Linie einer möglichen Formensprache des Symbols stellen würde, die bei Kant ihren Anfang nahm, sich in Bruchteilen durch Nietzsche fortsetzte und die schließlich über Cassirer zu ihm selbst führte.<sup>400</sup>

Walter Benjamin klärte die kritische Asja Lacin noch vor Abschluss seiner Arbeit an der als Habilitation geplanten Schrift 1918 über den Stellenwert seines wissenschaftlichen Interesses an der Allegorie auf. Neben seinem Vorhaben, eine neue Terminologie in die Wissenschaft der Ästhetik einzubringen, handele es sich um die Erforschung einer aktuellen Problematik.

„Zweitens, sagte er, sei seine Untersuchung nicht nur eine akademische Forschung, sondern habe unmittelbaren Bezug zu sehr aktuellen Problemen der zeitgenössischen Literatur. Er betonte ausdrücklich, daß er in seiner Arbeit die Barockdramatik in der Suche der Formsprache als analoge Erscheinung zum Expressionismus bezeichnet. Deshalb habe ich sagte er, so ausführlich die künstlerische Problematik der Allegorie, der Embleme und des Rituals behandelt. Die Ästhetiker bewerteten bisher die Allegorie als zweitrangiges Kunstmittel. Er wollte beweisen, daß die Allegorie ein künstlerisch hochwertiges Mittel sei, mehr noch, es sei eine besondere Form des künstlerischen Wahrnehmens.“<sup>401</sup>

Allein durch diesen Umstand kann hier der Adorno unterstellten Meinung widersprochen werden: Benjamin hatte die Form der Allegorie historisch nachvollzogen, um sie als Modell für seine zeitgenössische Formensprache fruchtbar zu machen.

In seiner Habilitationsschrift „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ widmet sich Walter Benjamin der Allegorie in drei der insgesamt sechs Kapitel, die sein Werk neben der „Erkenntniskritischen Vorrede“ umschließen. Diese Auseinandersetzung konfrontiert den Terminus des Symbols, der seit der Weimarer Klassik durch das Postulat Johann Wolfgang von Goethes geprägt war.

„Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie: sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.“<sup>402</sup>

---

<sup>399</sup> „Die Formen wie die Einbildungskraft gelenkt wird, sind nicht immer gleich; Adorno ordnet die symbolische oder allegorische Anschauungsform unterschiedlichen geschichtlichen Situation zu: Symbole gehören, knapp gesagt, zu den Zeiten, als noch die metaphysische Gewißheit und der Glaube an einen Allgemeinsinn und ein Absolutes vorherrschte, Allegorien werden dann wichtig, wenn sich dieser Glaube verflüchtigt.“ Ebd., S. 210.

<sup>400</sup> Vgl. ebd., S. 211.

<sup>401</sup> ASJA LACIS, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, München, Rogner & Bernhard, 1971, S. 43 f.

<sup>402</sup> JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Band 12: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, 14. Aufl., Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, München, Verlag C. H. Beck, 2005, S. 471.

Eben diese Affirmation, die Goethe im Rahmen einer Kontroverse mit Schiller äußert, nimmt Benjamin zum Anlass, den Terminus erneut zu beleuchten. In der Allegorie sah Goethe – im Gegensatz zum Symbol – eine rationalistische Form der Signifikanz, die im Rahmen des romantisch-idealistischen Weltbildes eine Abwertung erfahren musste.

Nur das Symbol zeige das Unfassbare in einem Sinngehalt, eine eindeutige Einheit von Signifikat und Signifikant. Wenn sich das Besondere im Allgemeinen zeige, würde die Erscheinung in eine Idee verwandelt, die sich dann im Bild beziehungsweise dem Symbol verwirklicht. Die Verwandlung einer Erscheinung in eine Idee setzt die Möglichkeit einer Totalität voraus, wie sie für den Denker Benjamin eine gewisse Gefahr darstellen muss. Die Tendenz Goethes, sich in idealistischer Weise eine Totalität von Zeichen und zu Bezeichnenden zu denken, lässt keinen weiteren Spielraum offen und führt in eine geschlossene Eindeutigkeit, wie sie in totalitären Systemen eingefordert wird. Die Diktatur im Nationalsozialismus rekurrierte nicht zuletzt auf das idealistische Streben nach einer Totalität, wie sie in der Romantik und der Weimarer Klassik eingefordert wurde. Politisch-historisch entwickelt sich die Romantik in einer Gegenbewegung zum Absolutismus, wobei den oppositionellen Denkmustern selbst radikale Ideen inne sind. Die Kritik Goethes an den auf die Französische Revolution folgenden Entwicklungen bewirkt eine Haltung, die durch den Wunsch nach eindeutiger Klarheit gezeichnet ist. Selbst wenn das Metaphysische und Unendliche unerreichbar bleibt, sieht er die Möglichkeit in einer Abbildung dennoch im symbolischen Zeichen gegeben.

Walter Benjamins Schaffensperiode selbst ist von den historischen Ereignissen zum Ausgang des Ersten Weltkrieges und dem Aufkommen des Nationalsozialismus und dessen totalitärer Ideologie überschattet. Im Rekurs auf die Barockzeit findet er in der Allegorie eine Formensprache, die sich auf die ästhetischen Entwicklungen seiner Zeit anwenden lässt, um dem vernichtenden Determinismus zu entkommen.

Gleich zu Beginn der „Erkenntniskritischen Vorrede“ setzt er sich mit einem Zitat Goethes aus den „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“ auseinander. In diesem erstrebt der Dichter ein Ganzes hinter allem Wissen und der Wissenschaft. Aus diesem Grunde möchte er die Wissenschaft als eine Kunst postulieren, da in dieser eine Geschlossenheit in jedem einzelnen Kunstwerk zu erwarten sei. An dieser Stelle der Argumentation, die im Denken Adornos nicht a priori eine Schwierigkeit ergibt, setzt Benjamin in seiner Habilitationsschrift mit der Kritik am deterministisch-ideologischen Gedankengut an:

„Es ist dem philosophischen Schrifttum eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen. Zwar wird es in seiner abgeschlossenen Gestalt Lehre sein, solche Abgeschlossenheit ihm zu leihen aber liegt nicht in der Gewalt des bloßen Denkens. Philosophische Lehre beruht auf historischer Kodifikation. So ist sie denn auch *more geometrico* nicht zu beschwören. Wie deutlich es Mathematik belegt, daß die gänzliche Elimination des Darstellungsproblems, als welche jede streng sachgemäße Didaktik sich gibt, das Signum echter Erkenntnis ist, gleich bündig stellt sich ihr Verzicht auf den Bereich der Wahrheit, den die Sprachen meinen, dar. Was an den philosophischen Entwürfen Methode ist, das geht nicht auf in ihrer didaktischen Einrichtung.“<sup>403</sup>

Dies ist ein Auftakt, der nicht nur eine Absage an einen metaphysischen Abschluss enthält, sondern auch einen Widerspruch gegen die dialektische Methode erhebt. Der Philosoph erkennt das Potential der „philosophischen Form“, mittels derer durch uneinnehmbare Vielschichtigkeit dem totalitären Anspruch entgangen werden kann. Durch das Verkennen dieses Potentials sei dem „Synkretismus“ als absolutem Weltbild – und Wegbereiter aller Formen der nationalistischen Panbewegungen – die Bahn zu seiner Verbreitung geöffnet und damit die Möglichkeit gegeben, eine einzige Wahrheit auszurufen. Das bekennende Ziel der Philosophie sollte es Benjamin nach jedoch sein, sich im Sinne der Wahrheit der Form methodologisch zu nähern, um zu gewährleisten, dass diese nicht in einem notwendig verfälschendem System antizipiert würde. Der Formbegriff wird hier zur Ausweichmöglichkeit aus totalitären Fängen für die Philosophie erklärt. Im Gesetz der Form kann sie ihrer Aufgabe der Darstellung der Wahrheit gerecht werden.<sup>404</sup> Dabei erscheint die Form in einer mehrdeutigen Funktion. Zum einen geht es um die Form, in der die Philosophie zur Sprache kommt, zum anderen wird diese Form durch ihre Praxis elaboriert, wodurch ein Schwerpunkt auf die Methodologie gelegt wird. Da es sich bei der Benjamin’schen Habilitationsschrift selbst um eine Formenanalyse handelt, kann sie als eine wiederum der philosophischen Form entsprechende Abhandlung verfolgt werden.

In diesem Sinne beschreibt Benjamin sein eigenes philosophisches Vorgehen im Nachspüren einer Form. Hier findet sich der Anschluss an die vorliegende These, in der ebenfalls eine Form analysiert wird. Auch die Linie soll vor einem zeithistorischen Fenster analysiert werden, um sie auf das aktuelle Geschehen beziehen zu können.

In seiner Schrift realisiert Benjamin die philosophische Methode in der Analyse der Allegorie. Sein Vorgehen ist ein essayistisches, in welchem er sich dem rhetorischen Stilmittel annähert. Einleitend setzt er sich in der „Erkenntnistheoretischen Vorrede“ mit den

---

<sup>403</sup> WALTER BENJAMIN, *Erkenntnistheoretische Vorrede. Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, 1928, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ursprung-des-deutschen-trauerspiels-6523/2> (abgerufen am 21.12.2018).

<sup>404</sup> „Die Alternative der philosophischen Form, welche durch die Begriffe von der Lehre und von dem esoterischen Essay gestellt wird, ist’s, die der Systembegriff des XIX. Jahrhunderts ignoriert. Soweit er die Philosophie bestimmt, droht diese einem Synkretismus sich zu bequemen, der die Wahrheit in einem zwischen Erkenntnissen gezogenen Spinnennetz einzufangen sucht als käme sie von draußen herzugeflogen. Aber ihr angelernter Universalismus bleibt weit entfernt, die didaktische Autorität der Lehre zu erreichen. Will die Philosophie nicht als vermittelnde Anleitung zum Erkennen, sondern als Darstellung der Wahrheit das Gesetz ihrer Form bewahren, so ist der Übung dieser ihrer Form, nicht aber ihrer Antizipation im System, Gewicht beizulegen.“ Ebd.

philosophischen Traditionen auseinander, bevor er sich der Trope in ihrer historischen Anwendung und den darstellerischen Details in der Tragödie nähert. Sein Vorgehen läutet der Denker folgendermaßen ein:

„Nur eine von weither kommende, ja sich dem Anblick der Totalität zunächst versagende Betrachtung kann in einer gewissermaßen asketischen Schule den Geist zu der Festigung führen, die ihm erlaubt, im Anblick jenes Panoramas seiner selbst mächtig zu bleiben. Der Gang dieser Schulung ist es, der hier zu beschreiben war.“<sup>405</sup>

Damit kündigt er an, sich dem Sujet zu nähern, ohne einen Gesamtüberblick abzuzeichnen. Die Anwendung des Begriffes „Totalität“ scheint hier auf die Perspektive über alle Facetten bezogen zu sein. Seine Vorgehensweise versage sich „dem Anblick der Totalität zunächst“, womit nicht ihr Ausschluss, sondern eine alternative Annäherung angedeutet wird. Dieser Umstand erlaubt eine Möglichkeit, den Term der Totalität zu bedienen, ohne sich ihm zu untergeben, da eine Alternative im engsten Sinne des totalitären Gedankengutes ausgeschlossen sein muss. Auch Benjamin fand den Gegenbeweis gegen die Totalität in der methodologischen Fixierung auf eine Form. Dennoch bleibt der Begriff aus philosophischer Tradition heraus – und vermutlich vor dem Hintergrund kabbalistischer Überzeugungen – eine Referenz.

### 1.6.1. Von Idee und Monade zur Form

In der platonischen Idee und der Leibniz'schen Monade findet Benjamin einen Bezugspunkt zu seinem Formbegriff. Dabei können zeitliche und historische Faktoren nicht von den Denkfiguren Benjamins getrennt werden. So sieht er Ideen als platonische Entitäten, die jedoch in einem Verhältnis zu den historischen Ereignissen stehen und durch sie angereichert werden, ohne dadurch die Totalität der Idee zu tangieren. Im Bereich der Begriffe bleibt der Status der Einzelheit bestehen, wodurch Idee und Begriff als ein und demselben Objekt in unterschiedlicher Kategorie erscheinen.<sup>406</sup>

Das dialektische Verhältnis bleibt unaufgelöst, so wie es teilweise in den Dialogen Platons vorgeführt wird. In Parmenides bleibt die Frage nach Einheit und Vielheit ungelöst, da die Ausführungen der Methodologie in Bezug auf die Ideen in ein unlösbares Paradoxon führen.

„So wollen wir denn auch einerseits dies so sagen und andererseits unser Ergebnis dahingehend zusammenfassen, dass, das Eine mag es nun sein oder nicht sein, sowohl es selbst, als alles andere ist, und zu sein scheint, und nicht zu sein scheint.

Vollkommen richtig.“<sup>407</sup>

---

<sup>405</sup> Ebd.

<sup>406</sup> „Nicht um Einheit aus ihnen zu konstruieren, geschweige ein Gemeinsames aus ihnen abzuziehen, nimmt die Idee die Reihe historischer Ausprägungen auf. Zwischen dem Verhältnis des Einzelnen zur Idee und zum Begriff findet keine Analogie statt: hier fällt es unter den Begriff und bleibt was es war – Einzelheit; dort steht es in der Idee und wird was es nicht war – Totalität. Das ist seine platonische ‚Rettung‘.“ Ebd.

<sup>407</sup> PLATON, Parmenides (De ideis), in FRANZ SUSEMIHL (Übers.), *Platons Werke. Dritte Gruppe. Fünftes Bändchen*, Stuttgart, Didot Edition, 1865, URL: <http://opera-platonis.de/Parmenides.pdf> (abgerufen am 16.1.2019), S. 48.

In diesem Widerspruch wird der ausschließliche Begriff von Totalität aufgehoben, so wie ihn auch Walter Benjamin versteht. In der dialogischen Technik Platons spiegelt sich das Ideal der philosophischen Form, die sich an der Idee orientierend und ihr zugleich widersprechend, in der fiktiven Kommunikation anzunähern sucht. Auch im Aufgebot des Begriffes von Totalität bleibt ihre Konsistenz aus unauflösbaren Gegensätzen mitgedacht.

„Die philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung ist die Form, die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten läßt. Die Darstellung einer Idee kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange virtuell der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgeschritten ist. Das Abschreiten bleibt virtuell.“<sup>408</sup>

Seines Zeichens Geschichtsphilosoph wird für Benjamin eine Idee nur durch ihre Grenzenlosigkeit im Zeitlichen total. Die Unendlichkeit in der Kategorie der Zeit erzeugt ihre monadologische Struktur.<sup>409</sup>

Hier findet sich eine Referenz auf die rationalistische Philosophie Leibniz', der auch in der Hinwendung zum Detail durch die Abkehr von einem deterministischen göttlichen Überbau einer zeitgemäßen Beibehaltung der metaphysischen Komponente verhaftet bleiben muss. Obgleich die philosophische Strategie und Erkenntnismethode sich nun gegenteilig der Tradition in Abwendung vom großen, ganzen und determinierenden Gott zum Detail und den monadologischen Atomen ausrichten, wird auch in ihnen schließlich das Ganze vermutet und ihre Substanz als Gott bezeichnet.<sup>410</sup> Dennoch wird hier ein Denken ausgeführt, das dem einer totalitären Perzeption widersprechen muss. Die Totalität einer Monade – oder nach Benjamin auch Idee – entsteht durch die Aufnahme aller Widersprüchlichkeiten und Facetten der Welt.<sup>411</sup> Dass Benjamin die Ideen in ihrer Essenz den Monaden gleichsetzt, erscheint in ihrer Demonstration durch Platon und Leibniz gerechtfertigt. Im erkenntniskritischen Rahmen seiner Vorrede kehrt der Denker die Möglichkeiten der Methodik zu ihrer Tangierung theoretisch um.

---

<sup>408</sup> WALTER BENJAMIN, 1925.

<sup>409</sup> „Die Vertiefung der historischen Perspektive in dergleichen Untersuchungen kennt, sei es ins Vergangene oder ins Künftige, prinzipiell keine Grenzen. Sie gibt der Idee das Totale. Deren Bau, wie die Totalität sie im Kontrast zu der ihr unveräußerlichen Isolierung prägt, ist monadologisch. Die Idee ist Monade.“ Ebd.

<sup>410</sup> Vgl. GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ, *Monadologie* (1714), HEINRICH KÖHLER (Übers.), Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1996, S. 37.

<sup>411</sup> „Und so könnte denn wohl die reale Welt in dem Sinne Aufgabe sein, daß es gelte, derart tief in alles Wirkliche zu dringen, daß eine objektive Interpretation der Welt sich drin erschlösse. Von der Aufgabe einer derartigen Versenkung aus betrachtet erscheint es nicht rätselhaft, daß der Denker der Monadologie der Begründer der Infinitesimalrechnung war. Die Idee ist Monade – das heißt in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt. Ihrer Darstellung ist zur Aufgabe nichts Geringeres gesetzt, als dieses Bild der Welt in seiner Verkürzung zu zeichnen.“ WALTER BENJAMIN, 1925.

Bei Platon handelte es sich hier um Bereiche, die senkrecht nach oben hin in den Bereich der Ideen vordringen mussten. Diese Möglichkeit der Entwicklung in der Perzeption stellte er am Ende des sechsten Buches der *Politeia* im Liniengleichnis vor:

„Als wenn du nun eine in zwei unterschiedliche Abschnitte gegliederte Linie hättest, nimm wiederum mit jedem von beiden Abschnitten, sowohl mit dem des durchs Auge sichtbaren als auch mit dem durch die Vernunft erkennbaren Gebietes, wiederum nach demselben Verhältnisse eine abermalige Teilung vor und du wirst dann bei dem durch das Auge sichtbaren Abschnitte in Bezug auf Deutlichkeit und Undeutlichkeit zueinander an dem einen Unterabschnitte Bilder haben.“<sup>412</sup>

Die Linie führt in einer Hierarchie der Annäherung und möglichen Erfassung der Ideen senkrecht nach oben. Sowohl in seinem idealistischen Entwurf als auch in jenem rationalistischen Leibniz' kommt der Mathematik in der Erkenntnismethode eine weitreichende Funktion zu. Zwischen Idee, Monade und mathematischer Form liegen sowohl im Dialog Platons als auch in der rationalistischen Philosophie und Mathematik Leibniz' die kleinste Differenz in der Annäherung an Erkenntnis. Benjamin scheint diese Annäherung mittels der Form zu vollziehen. Einerseits findet er in ihr die nötige historische Komponente und andererseits kann er durch sie dem Anspruch von Totalität entgehen. In der Form selbst kann sie von ihrer Idee zudem nicht mehr unterschieden werden.

„Unerlässlich freilich bleibt auch dann noch eine Betrachtung, die fähig ist zur Anschauung einer Form überhaupt in dem Sinne sich zu erheben, daß sie anderes in ihr erblickt als eine Abstraktion am Leibe der Dichtung. Die Idee einer Form – soviel wird aus dem Vorangeschickten zu wiederholen erlaubt sein – ist nichts weniger Lebendiges als irgendeine konkrete Dichtung.“<sup>413</sup>

In diesem Erklärungsmodell lassen sich im Nachhinein einige Parallelen mit der vorliegenden Untersuchung über die Linie feststellen. Als Grundlage abstrakter Formen kann sie als einfache Totalität aufgegriffen werden. Durch eine mathematische Perspektive lässt sich jedoch ihr Potential zur abstrakten Unendlichkeit in jedem ihrer noch so kleinen Abschnitte aufzeigen. Ohne auf den metaphysischen Bereich von Idee oder Monade Bezug zu nehmen, wird die Totalität in den Erklärungsmodellen relevant. Diese wird anschließend durch ihre Anwendung analysiert, die im Sinne einer kreativen Widerstandsbewegung den Missbrauch der Form der Linie durch die Ideologie widerrufen kann. Die Linie ist dabei ihre einzige Referenz, obgleich diese in ihren Facetten vielschichtig bleibt.

Walter Benjamin hingegen deckte in seinen Untersuchungen einen Gegenspieler und Unterdrücker der Allegorie auf. Die für ihn im Mittelpunkt stehende Form, die Allegorie, weist

---

<sup>412</sup> PLATON, *Politeia*, 6. Buch, URL: <http://www.opera-platonis.de/Politeia.pdf> (abgerufen am 16.1.2018) *Politeia* (Dialogorum de Republica): Der Staat, in WILHELM WIEGAND (Übers.), *Platon's Werke. Zehn Bücher vom Staate*, 6. Buch, bearbeitet, Stuttgart, 1855, Edition Opera-Platonis, 1855, URL: <http://www.opera-platonis.de/Politeia.pdf> (abgerufen am 11.1.2019), S. 123.

<sup>413</sup> Walter Benjamin, 1925.

außerhalb dem erkenntniskritischen Bereich wiederum eine weitere antitotalitäre Komponente auf. Sie steht im Gegensatz zur Totalität des Symbolbegriffes:

„Seit mehr als hundert Jahren lastet auf der Philosophie der Kunst die Herrschaft eines Usurpators, der in den Wirren der Romantik zur Macht gelangt ist. Das Buhlen der romantischen Ästhetiker um glänzende und letztlich unverbindliche Erkenntnis eines Absoluten hat in den simpelsten kunsttheoretischen Debatten einen Symbolbegriff heimisch gemacht, der mit dem echten außer der Bezeichnung nichts gemein hat.“<sup>414</sup>

Im Anschluss setzt sich Benjamin mit einigen dieser Theorien von Schopenhauer bis hin zu Creuzer auseinander. Benjamin spricht von einem „profanen Symbolbegriff des Klassizismus“, dessen sich die Kunsttheoretiker in einem „vulgären Sprachgebrauch“ bedienen. Die Denkweise darüber, die Erscheinung einer Idee in einem Kunstwerk zu sehen, bezeichnet er sogar als Missbrauch.<sup>415</sup> In einem Symbol eine Totalität zu suchen, wirkt auf den Philosophen wie ein Akt der Hybris, welcher sich der „pensée totalitaire“ gegenüber positiv verhält.

Um sich dieser mächtigen Instanz gegenüberzustellen, widmet sich der junge Benjamin der Allegorie mit der Analyse ihrer Rolle im Theater der Barockzeit. Wie alle Formen des gesellschaftlichen Lebens stand die Kunst unter der alleinigen Kontrolle der absoluten Herrschaftsform. Unter dieser Form der „pensée totalitaire“ entwickelten sich jedoch Formen der Ausdrucksweise, die dem deterministischen Anspruch entgehen. Die Aufwertung des Allegoriebegriffs basiert auf der Konzentration des Spannungsverhältnisses in Form einer Differenz zwischen Inhalt und Form. In der Allegorie stehen Bezeichnendes und Bezeichnetes in dieser charakteristischen Diskrepanz. Diese wiederum gestaltet sich historisch-dialektisch. Eben diese Qualität spielt für Benjamin eine zentrale Rolle: „Das Symbol ist die Identität von Besonderem und Allgemeinem, die Allegorie markiert ihre Differenz“.<sup>416</sup>

Dieser, um mit De Saussure zu sprechen, „arbiträre“ Charakter der Zeichen eröffnet eine Möglichkeit, der Totalität zu entweichen.<sup>417</sup> Benjamin postuliert die Allegorie als Erkenntnismethode. Sie bezieht sich auf eine Wahrheit, ohne auf dieser zu beharren und bleibt auf diese Weise in einem stetigen Prozess der Entwicklung. Diese Eigenschaft zeichnet die künstlerisch-kreative Beziehung zu einem Inhalt nach, der durch dieses Spannungsverhältnis stets im Prozesshaften verankert bleibt. In der Allegorie selbst wird der

---

<sup>414</sup> WALTER BENJAMIN, *Allegorie und Trauerspiel. Erster Teil. Kapitel 5, Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, 1928, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ursprung-des-deutschen-tiels-6523/2> (abgerufen am 21.12.18), Erste Sätze.

<sup>415</sup> „Bei diesem, dem vulgären Sprachgebrauch, ist das Auffallendste, daß der Begriff, der in gleichsam imperativer Haltung auf eine unzertrennliche Verbundenheit von Form und Inhalt sich bezieht, in den Dienst einer philosophischen Beschönigung der Unkraft tritt, der da mangels dialektischer Stählung in der Formanalyse der Inhalt, in der Inhaltsästhetik die Form entgeht. Denn dieser Mißbrauch findet, und zwar überall da, statt, wo im Kunstwerk die ›Erscheinung‹ einer ›Idee‹ als ›Symbol‹ angesprochen wird.“ Ebd.

<sup>416</sup> WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987, S. 352.

<sup>417</sup> SUK WON LIM, *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg, 2011, S. 32.

Totalität von Bedeutungszusammenhängen, wie sie zuvor als im Symbol gegeben angesehen wurde, entgegengewirkt.

„Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen.“<sup>418</sup>

In seinen Ausführungen stellt er sich gegen die Verblendung, das Absolute in der Darstellung zu tangieren, wie er sie in der eingeschriebenen, vorgetäuschten Eigenschaft des Symbols sieht. Für den Philosophen ist nicht das Vollkommene, Absolute in der Kunst von Interesse, sondern die Möglichkeit, einen Ausdruck zu schaffen, welcher sich nicht auf eine Totalität beziehen kann, da er auf die Geschichte und ihre bruchlinienhafte Gestalt gerichtet ist. Durch diesen Bezug zur Geschichtsphilosophie überschreitet Benjamin zum einen das Limit des totalitären Aspekts im politischen Sinne und zum anderen die deterministische Komponente der Philosophie.

### 1.6.2. Zur fragmentarischen Geschichte der Marginalisierten

Im Gegensatz zu der vom klassischen Symbolbegriff angestrebten Einheit und Harmonie zeige sich in der Allegorie die „Natur des Menschseins, die biografische Geschichtlichkeit eines einzelnen in dieser seiner naturverfallensten Figur“. Allerdings geschieht dies nicht in einem absoluten Deutungsanspruch, sondern im Sinne der Allegorie als Methode in Form der „Rätselfrage“. Nicht die überirdische Erhabenheit, sondern der Tod als „zackige Demarkationslinie“ und tatsächliche Gewissheit wirkt zwischen Form und Inhalt.<sup>419</sup> Da die Allegorie sich nicht im Bereich der Möglichkeit des Sublimen bewegen kann, bleibt sie als Figur immun gegen die „*pensée totalitaire*“.

Adorno erklärte während einer Konferenz, dass sich hinter der Behandlung des Sujets der Allegorie die Benjamin'sche Geschichtsauffassung verbürge.<sup>420</sup> In ebendieser erfolgt eine Abkehr von philosophisch-deterministischen Konstrukten wie jenem Herders und der Universalgeschichte. Dem historischen Materialismus kommt eine gewisse Sonderstellung zu,

---

<sup>418</sup> WALTER BENJAMIN, *Kapitel 6. Allegorie und Trauerspiel (Erster Teil). Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, 1928, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ursprung-des-deutschen-trauerspiels-6523/6> (abgerufen am 30.9.2018). Die Quellenangaben zu Walter Benjamin werden in der Folge variieren, da seine Texte nicht mehr an ihren Urheber gebunden sind, konnte ich diese auf unterschiedliche Weise konsultieren.

<sup>419</sup> „Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus. Und so wahr alle ‚symbolische‘ Freiheit des Ausdrucks, alle klassische Harmonie der Gestalt, alles Menschliche einem solchen fehlt – es spricht nicht nur die Natur des Menschendaseins schlechthin, sondern die biographische Geschichtlichkeit eines einzelnen in dieser seiner naturverfallensten Figur bedeutungsvoll als Rätselfrage sich aus. Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt.“ Ebd.

<sup>420</sup> JACQUES-OLIVIER BEGOT, *Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ?*, *Astériorion* 7, 2010, URL: <http://journals.openedition.org/asterion/1573>; DOI: 10.4000/asterion.1573 (abgerufen am 10.1.2019), § 12.



da er mit dem Potential des Widerstandes gegen den Totalitarismus ausgerüstet ist, dort wo er sich der Grenze des intellektuellen Einhalts und Stillstandes entgegen stellt. Dies ist ihm möglich, wenn er sich einem geschichtlichen Stand in Form der Monade nähert und sich dem historischen Ereignis widmet. Im Anhang übt er zudem Kritik am Historismus und historischen Materialismus. Nur ausgewählte Themen zu behandeln, gehe mit dem Risiko der Geschichtsverfälschung einher und komme einem totalitären Denken der Propagandamaschine gleich, da Komponenten ausgeblendet werden. Vielmehr handele es sich bei geschichtlichen Abläufen um eine Reihe von Ereignissen. Der Historiker „soll sich die Abfolge von Begebenheiten durch die Finger laufen lassen, wie einen Rosenkranz“.<sup>421</sup>

„Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert. Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit.“<sup>422</sup>

Zentral an diesem Bild ist seine ihm eigene Pluralität. Ein Geschichtsereignis als raumzeitliche Monade schließt weitere Formen dieser Art nicht aus. Dies gilt auch für die unterschiedlichen Adaptionen der Form von Allegorie. Auf diese Weise kann eine deterministische Absicht in doppelter Hinsicht ausgeschlossen werden. Was Benjamin hier in seiner letzten Schrift als historische Forschungsmöglichkeit mit der Figur der Monade bezeichnet, war ihm in seiner Habilitationsschrift als Allegorie zugänglich. Damals hatte er sich mit einer Kunstform beschäftigt, die unter dem universellen Machtanspruch des Absolutismus entstand. Gerade die Eigenschaft, diesem Anspruch auf künstlerisch-flexibler Weise zu begegnen, faszinierte den Philosophen. Notwendigerweise noch weniger als mit der Monade wird auf ein Absolutes gezielt – kein ideales Ganzes gesucht und besungen. Unter dem erdrückenden Einfluss wird die Freiheit im allegorischen Ausdruck gefunden, indem die Bruchlinie zur Basis der Darstellung wird.

„Der gewaltige Entwurf dieser Form ist zu Ende zu denken; von der Idee des deutschen Trauerspiels kann einzig unter dieser Bedingung gehandelt werden. Weil aus den Trümmern großer Bauten die Idee von ihrem Bauplan eindrucksvoller spricht als aus geringen noch so wohl erhaltenen, hat das deutsche Trauerspiel des Barock den Anspruch auf Deutung. Im Geiste der Allegorie ist es als Trümmer, als Bruchstück konzipiert von Anfang an. Wenn andere herrlich wie am ersten Tag erstrahlen, hält diese Form das Bild des Schönen an dem letzten fest.“<sup>423</sup>

---

<sup>421</sup> WALTER BENJAMIN, Über den Begriff der Geschichte, in ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, *Walter Benjamin: Gesammelte Werke*, Bd. 1, 3. Teil, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, § XVII, S. 704.

<sup>422</sup> Ebd., S. 702 f

<sup>423</sup> WALTER BENJAMIN, Kapitel 8. Allegorie und Trauerspiel (Dritter Teil), in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ursprung-des-deutschen-trauerspiels-6523/6> (abgerufen am 10.01.2019). Es handelt sich um den letzten Satz der Habilitationsschrift.

Mehr noch als das Bildnis der Monade stellt sich der allegorische Geschichtsbegriff als eine Theorie heraus, die sich in den Dienste der Unterdrückten stellt. Im Fragment und im Durchbrochenen zeigt sich die Geschichte derer, die nicht mehr für sich sprechen können, während das erhabene Symbolische die Gefahr der Geschichtsverfälschung in sich birgt, da hier der Einblick in ein Ganzes versprochen wird, das unhaltbar bleiben muss. Benjamin setzt sich mit seinem Œuvre für die Unterdrückten und die Opfer der „pensée totalitaire“ ein. Die Schwierigkeit zur begrifflichen Schärfe bleibt einerseits fast programmatisch dem Umstand geschuldet, sich der klaren Linie des Totalitarismus zu entziehen. Andererseits wird der Philosoph selbst durch die historischen Umstände beeinflusst.

Asja Lacis gibt in dem Kapitel „Berlin 1928/30 Brecht, Becher, Benjamin – Über Sowjetdramaturgie. Brief Benjamins an A. Lacis“ die Worte Benjamins wieder. Er verbalisiert seine Befürchtung des Potenzials, das von dem Einfluss des Totalitären ausgeht. Selbst er überdenkt die Möglichkeit, ideologischen Einfluss auf die breite Masse auszuüben, um den Nationalsozialisten entgegenzuwirken.

„Die hitlerische Demagogie ist dumm und grob, offenkundig lügnerisch... Dennoch macht sie auf das Kleinbürgertum Eindruck. Wenn Hitler es in den Griff bekommt, so wird dies sehr gefährlich werden.“<sup>424</sup>

War der Geschichtsphilosoph durch die Präsenz der nahenden Gefahr selbst im Begriff, sich der Gefährdung der Annäherung an die totalitäre Denkweise auszusetzen? Asja Lacis schrieb über eine signifikante Veränderung Benjamins: „Im ganzen war Benjamin jetzt konzentrierter, stärker mit der Praxis, mit der Erde verbunden. Er schrieb auch viel einfacher als früher.“<sup>425</sup>

Benjamin widmet ihr als einer engen Vertrauten und kommunistischen Theaterproduzentin aus Riga sein Werk „Einbahnstraße“.<sup>426</sup> Der Titel steht in einem widersprüchlichen Verhältnis zu seinem Inhalt aus philosophischen, poetischen Fragmenten – einem Stil, den er auch in seinem unvollendeten „Passagenwerk“ fortsetzen sollte. Der Titel ist insofern Programm, als dass sich der Autor selbst und seine Überlegungen in Schwellensituationen, Durch- und Übergängen bewegt. Auch der Bezug der Titel zu den einzelnen Fragmenten erklärt sich erst im Prozess der Lektüre.<sup>427</sup> Die Themen beziehen sich auf die Erfahrungswelten und gesellschaftlichen Entwicklungen. Im zweiten Paragraphen des Fragments „Kaiserpanorama. Reise durch die deutsche Inflation“ beschreibt Walter Benjamin eine „sonderbare Paradoxie“. Obgleich die Menschen nur ihren eigenen Bedürfnissen zu folgen scheinen, wird ihre Individualität in diesem Massenphänomen aufgelöst und eben diese formverlorene Masse rollt durch das Risiko der Fremdbestimmung auf ihren Untergang

---

<sup>424</sup> ASJA LACIS, 1971, S. 60.

<sup>425</sup> Ebd., S. 59.

<sup>426</sup> „Diese Strasse heisst ASJA-LACIS-STRASSE nach der die sie als Ingenieur im Autor durchbrochen hat.“ WALTER BENJAMIN, *Einbahnstraße*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1928, S. 3.

<sup>427</sup> Wie im Falle vieler Titel der Gemälde und Bilder Paul Klees wird durch dieses Zwischen- oder Zusammenspiel ein zusätzlicher Interpretations- oder Zwischenraum von Form und Inhalt konstruiert.

zu.<sup>428</sup> Darin erkennt Benjamin bereits die Prognose kommender Ereignisse. Wo die kollektive Erlösung durch die totalitäre Maschinerie erwartet wird, kann es nur auf „die Vernichtung“ hinauslaufen.<sup>429</sup> Im letzten Fragment „Zum Planetarium“ zeigt er sich, trotz seines prognostischen Scharfsinns, noch optimistisch bezüglich der Option, die vernichtende Macht mittels ihrer gegenteiligen Kraft zu durchkreuzen.<sup>430</sup>

Es zeichnet sich eine Wandlung im Benjamin'schen Denken ab, die auf die Brisanz der historischen Entwicklungen zurückzuführen ist. In seinem Werk „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von 1936 sind die Geschehnisse bereits weit fortgeschritten und das Wachstum der totalitären, zerstörerischen Macht des Nationalsozialismus – wie er es noch in „Einbahnstraße“ für das Phänomen Elend und Armut treffend beschreibt – umgibt den Philosophen nun wie eine Mauer.<sup>431</sup> Bereits dort sprach er von einer erkaltenden Ambiance, die den Widerstand des Einzelnen forderte und dadurch seine gesamten Kräfte in Anspruch nähme.<sup>432</sup> Für seine Überlegungen ist er nun gezwungen sich in Begrifflichkeiten zu äußern, die dem aktuell um sich greifenden politischen Totalitarismus entgehen und ihm Widerstand leisten. Was er in der Allegorie rückwirkend untersuchen konnte, hatte in seiner Gegenwart eine neue Eskalationsstufe erreicht. Richtete er sich bereits mit seiner Habilitationsschrift gegen die totalitäre Sinnzuschreibung im Symbol, so nahm er es nun mit faschistischer Propaganda und dem Eingriff in Kunst und Sprache auf:

„Sie setzen eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis – beiseite – Begriffe, deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinn führt.

---

<sup>428</sup> „Die Leute haben nur das engherzigste Privatinteresse im Sinne, wenn sie handeln, zugleich aber werden sie in ihrem Verhalten mehr als jemals bestimmt durch die Instinkte der Masse. Und mehr als jemals sind die Masseninstinkte irr und dem Leben fremd geworden. Wo der dunkle Trieb des Tieres – wie zahllose Anekdoten erzählen – aus der nahenden Gefahr, die noch unsichtbar scheint, den Ausweg findet, da verfällt diese Gesellschaft, deren jeder sein eigenes nieders Wohl allein im Auge hat, mit tierischer Dumpfheit aber ohne das dumpfe Wissen der Tiere, als seiner blinden Masse jeder, auch der nächstliegenden Gefahr und die Verschiedenheit individueller Ziele wird belanglos vor der Identität der bestimmenden Kräfte.“ WALTER BENJAMIN, 1928, S. 20.

<sup>429</sup> „So bleibt nichts, als in der immerwährenden Erwartung des letzten Sturmangriffs auf nichts, als das Außerordentliche, das allein noch retten kann die Blicke zu richten. Dieser geforderte Zustand angespanntester, klagloser Aufmerksamkeit aber könnte, da wir in einem geheimnisvollen Kontakt mit den uns belagernden Gewalten stehen, das Wunder wirklich herbeiführen. Dahingegen wird die Erwartung, daß es nicht mehr so weitergehen könne, eines Tages sich darüber belehrt finden, daß es für das Leiden des einzelnen wie der Gemeinschaften nur eine Grenze, über die hinaus es nicht weiter geht, gibt: die Vernichtung.“ Ebd., S. 19.

<sup>430</sup> „In den Vernichtungsnächten des letzten Krieges erschütterte den Gliederbau der Menschheit ein Gefühl, das dem Glück der Epilektiker gleichsah. Und die Revolten, die ihm folgten, waren der erste Versuch, den neuen Leib in ihre Gewalt zu bringen. Die Macht des Proletariats ist der Gradmesser seiner Gesundheit. Er greift ihn dessen Disziplin nicht bis ins Mark, so wird kein pazifistisches Raisonement ihn retten. Den Taumel der Vernichtung überwindet Lebendiges nur im Rausche der Zeugung.“ Ebd., S. 81.

<sup>431</sup> „Schmutz und Elend wachsen wie Mauern als Werk von unsichtbaren Händen um sie hoch.“ Ebd., S. 21.

<sup>432</sup> „In summa hat er tagtäglich mit der Überwindung der geheimen Widerstände – und nicht etwa nur der offenen –, die sie ihm entgegensetzen, eine ungeheure Arbeit zu leisten. Ihre Kälte muß er mit der eigenen Wärme ausgleichen, um nicht an ihnen zu erstarren und ihre Stacheln mit unendlicher Geschicklichkeit anfassen, um nicht an ihnen zu verbluten.“ Ebd., S. 24.

Die im folgenden neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe unterscheiden sich von geläufigeren dadurch, daß sie für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar.<sup>433</sup>

„Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ beschreibt eine vom Faschismus deformierte Ästhetik, die sich im weitesten Sinne dem Sozialismus entsprechend gegen den Kapitalismus richtet. Hierbei setzt Benjamin den Faschismus in das Zeichen eines kapitalismuserorientierten, materialistischen totalitären Systems. Die Ästhetik stellt für Benjamin jedoch den Weg zu geschichtsphilosophischer Tätigkeit dar. In der zugespitzten Lage kann er nur noch die Position des Warnenden im Strudel der politischen Apokalypse einnehmen.

„Der Faschismus läuft folgerichtig auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht. Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.“<sup>434</sup>

Die Ästhetisierung der Politik und des Krieges entsprechen dem notwendigen Verlauf des totalitären Regimes, wobei die Verklärung in den Abgrund von Gewaltverherrlichung, Menschenfeindlichkeit und Barbarei führen muss. Die finale Eskalation des Krieges steht für Benjamin als zeitloser Punkt am Ende des Gespinnstes des Totalitären. Alle Machtinstrumente und Mechanismen enden im Punkt des Vernichtens, der selbst noch in einer ästhetisch-verherrlichenden Perspektive in der faschistischen Propaganda verkauft wird. Dieser Linie kann sich der Philosoph nur noch entgegenstellen, indem er sich auf die Gegenseite der Opposition beruft. In dieser Gegenbewegung steht nur noch der kommunistische Widerstand, der der Ästhetisierung der Politik mit einer Politisierung der Kunst entgegnet:

„Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.“<sup>435</sup>

Die Kunst im Sinne des Kommunismus zu politisieren, musste dem Geschichtsphilosophen als notwendige Lösung erscheinen, da der Faschismus sich in alle Lebensbereiche drängte. Im Rückblick und Anschluss an die vorigen Analysen und Darlegungen bleibt allerdings die Überzeugung, dass auch unter dem Banner des Kommunismus Gewalt und totalitärer Absolutismus in die Praxis umgesetzt wurden. Im faschistischen Deutschland blieben nach Bücherverbrennungen und der Doktrin „entarteter Kunst“ bald keine Möglichkeit zu einer unüberwachten Kunstrezeption. Es muss den Überlegungen Benjamins ein historisches Zeit-

---

<sup>433</sup> WALTER BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Edition Suhrkamp, Bd. 28, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963. Ursprünglich auf Französisch erschienen in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5, 1936, S. 9.

<sup>434</sup> Ebd., S. 42.

<sup>435</sup> Ebd., S. 44.

und Raumkonstrukt zugrunde gelegt werden und diese müssen zudem vor dem Hintergrund der Zuspitzung der politischen Situation gelesen werden, die das Schicksal des Philosophen direkt betrafen. In den Grundzügen seiner Überlegungen waren es die Marginalisierten der „pensée totalitaire“, für die er sich intellektuell einsetzte. In Form seiner Untersuchung über die Allegorie verwies er auf die Alternative zur deterministischen Anwendung des Symbols. In seinen späteren Werken wirkte die Form selbst in ihrer fragmentarischen Struktur und dem Zwischenspiel mit dem Inhalt. Auf diese Weise blieb der Formbegriff frei von einer festen Gesetzmäßigkeit.

Der gewisse Mystizismus des späten Benjamin kann sich als ein Fluchttort für die Unterdrückten lesen lassen, zu denen die jüdische Bevölkerung im Antisemitismus zählen musste. Der Ausweg in die Mystik bildete ein Gegengewicht gegen das Totalitäre ohne den Anspruch, ein deterministisches Weltbild daraus zu strukturieren. So fragt er 1931 in „Kleine Geschichte der Photographie“:

„Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“<sup>436</sup>

In diesem Zitat beschreibt er sie noch als ein Phänomen, das sich aus Raum und Zeit zusammensetzt, während er sie in seinem „Passagenwerk“ später dem Begriff der Spur gegenüberstellt, wodurch der Bezug der Räumlichkeit als einer Zeitlichkeit verdeutlicht wird. Mehr als im Bild der Monade, das von einem metaphysischen Standpunkt untrennbar bleiben muss, werden Raum und Zeit nicht in eine kleinste Einheit eingefroren, die das große Ganze „fensterlos“ spiegelt, sondern es scheint sich um das dynamische Zwischenspiel von Dimensionen zu handeln. Dabei definiert Benjamin das Bild der Monade mehr als Kristall und Einheit im Sinne der Geschichtsforschung und weniger im ursprünglichen Sinne Leibniz'.

„Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“<sup>437</sup>

Die Geschichtsschreibung für die Marginalisierten umschreiben und analysieren sie wie in der Form der Allegorie. Auch die Form des Fragments ist der Erlebniswelt der Unterdrückten angepasst und steht im Gegensatz zur totalitären Anschauungswelt. Im Konzept der Geschichte wird in eine oder mehrere Dimensionen aus Raum- und Zeitkorrelaten geführt. Benjamin schreibt auf der Flucht vor der „pensée totalitaire“ über diesen historischen Abschnitt. Der Philosoph scheiterte an diesem System, sodass seine Schriften zu Fluchtprotokollen werden und mehr noch als diejenigen der Überlebenden oder der späteren

---

<sup>436</sup> WALTER BENJAMIN, Kleine Geschichte der Photographie (1931), in WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, S. 378.

<sup>437</sup> WALTER BENJAMIN, Das Passagen-Werk, in WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, S. 560 (M 16 a, 4).

Generationen zur Aufarbeitung der Ereignisse dienen können und sollen, was ihre Aktualität bedingt.

### 1.6.3. „Angelus Novus“



**Abbildung III: PAUL KLEE, *Angelus Novus*, aquarellierte Zeichnung aus Tusche und Ölkreide auf Papier, 1920**

In seinem letzten Werk „Über den Begriff der Geschichte“ von 1940 äußert der Philosoph noch einmal Kritik am sozialdemokratischen Versagen vor dem Hintergrund des Faschismus und dem Hitler-Stalin-Pakt. Auch dieser Text ist in Fragmenten oder Aphorismen gehalten. Der neunte Paragraph ist dem Bild des „Angelus Novus“ von Paul Klee gewidmet, welches sich im Nachlass Benjamins befand.<sup>438</sup> In Kombination mit Versen aus dem Gedicht „Grüße vom Angelus“ von Gershom Scholem entwickelte er ein Denkbild über seinen Begriff von Geschichte.<sup>439</sup> Mit der folgenden Bildbeschreibung wird einleitend die Linienführung im Bild nachvollzogen, um anschließend auf die poetisch-philosophische Interpretation Walter Benjamins einzugehen.

---

<sup>438</sup> Laut Felix Klee hat sein Vater insgesamt 49 Engelbilder angefertigt. Als Sinnbilder des Zwischenreiches realisierte er die Motivkette über einen langen Zeitraum. Vgl. BERNHARD MARX, *Balancieren im Zwischen: Zwischenreiche bei Paul Klee*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, S. 110 f.

<sup>439</sup> Vgl. SIGRID WEIGEL, Berlin: *Angelus Novus*, in DAN DINER (Hrsg.), *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, Bd. 1, Stuttgart und Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2011, URL: [http://www.zfl-berlin.org/tl\\_files/zfl/downloads/personen/weigel/2011\\_angelus\\_Novus.pdf](http://www.zfl-berlin.org/tl_files/zfl/downloads/personen/weigel/2011_angelus_Novus.pdf) (abgerufen am 23.1.2019), S. 95.

Mit einer minimalen Distanz zum tatsächlichen Bildrand ist auch das Bild des „Angelus Novus“ mit einem inneren Rahmen versehen.<sup>440</sup> Die Abstände der beiden horizontalen und vertikalen Linien zur Linie der Bildgrenze sind nicht regelmäßig austariert. Es handelt sich jedoch um Geraden. Der Titel „Angelus Novus“ befindet sich am rechten unteren Bildrand zwischen der äußeren Bildgrenze und dem inneren schwarzen Rahmen. Dieser ist nach außen hin durch eine Bleistiftlinie vorgeschrieben und somit als Gerade vorgegeben. Obgleich der schwarze innere Rahmen die Skizze nicht an allen Stellen ausfüllt, ist er nach außen hin in eine reale Form gebracht. Indem die Linie der Kontur<sup>441</sup> sichtbar bleibt, wird bereits am Bildäußeren eine Dreidimensionalität erzeugt. Diese entsteht aus dem Leerraum in der Distanz zur Bildgrenze, der unausgefüllten Konturlinie hin zum inneren Rahmen des Bildes und schließlich der inneren Begrenzung zum Motiv im Zentrum. Mit der Konturlinie wird der räumlichen Komponente dieser Dreidimensionalität ein zeitlicher Faktor, den künstlerischen Schaffensprozess betreffend, eingeführt. Da diese Linie als Zeuge des ‚Vor-‘Zeichnens bestehen bleibt, im Gegensatz zum Signum des Künstlers, das sich an der rechten Unterseite im Bildinneren befindet, steht der Titel „Angelus Novus“ im Leerraum zwischen Konturlinie des inneren Rahmens und der Außengrenze. Die Konturlinie ist geschlossen passiv, wobei sie am rechten oberen Rand vom inneren Rahmen tangiert und ausgefüllt wird.<sup>442</sup> Durch diese Überlagerung ist sie an dieser Stelle nicht mehr sichtbar, womit ihre Geschlossenheit durchbrochen wird und sie teilweise zur aktiven Linie avanciert.<sup>443</sup> Zum Bildinneren wird die Abschlusslinie des inneren schwarzen Rahmens am ungleichmäßigsten. Am oberen inneren Bildrand verschmilzt sie in ihrer Ungleichform mit dem Inhalt des Bildes. Dieser besteht aus einer Figuration und ihrer direkten Umgebung oder Aura, deren Nuancen von dunkel- bis hellbraunen Schattierungen verschwimmen und variieren. Diese Schattierungen ergänzen den Bildeintritt um eine vierte Dimension. Vom äußersten Leerraum über die Konturlinie und den inneren, nach innen hin verschwimmenden Rahmen wird der Bildraum durch die sich erhellenden und somit verdünnenden Farbschleier eröffnet, wobei der Hintergrund der Figuration des „Angelus Novus“ am hellsten gestaltet ist. Diese helle Fläche enthält Schattierungen und Pigmentierungen der dunkleren Farbelemente sowie des inneren schwarzen Bildrahmens.

Wie der ganze Bildraum wird auch die im Zentrum stehende Figuration durch ein Zwischenspiel von Linien und Farben konstruiert, wobei hier neben den bereits eingeführten Farbtönen auch gelbe und rote Flächen und Nuancen ergänzt werden. Die Bildmitte liegt genau an einem der Gestalt eingezeichneten Kreuz oberhalb des rötlichen nach oben offenen

---

<sup>440</sup> Vgl. Kapitel 2.4.1.

<sup>441</sup> Charlotte Kurbjuhn widmete diesem Begriff ihre Doktorarbeit. Dabei verweist sie implizit auf den Zusammenhang der Begriffe Kontur, Umriss, Form und Gestalt und Figur. Vgl. CHARLOTTE KURBUJHN, *Kontur: Geschichte einer ästhetischen Denkfigur*, Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 81(315), Berlin und Boston, De Gruyter, 2014, S. 23.

<sup>442</sup> Vgl. Kapitel 2.3.

<sup>443</sup> Vgl. ebd.

Rechteckes, das den Brustkorb wie ein zentrales und abstraktes Herz ausfüllt. Auf diese Weise wird das Zentrum der Bildfläche symmetrisch gespiegelt.

Ein anderes einteilendes Element findet sich im Schulterbereich der geöffneten Arme oder Flügel. Dieses entspricht der das Bild in zwei Hälften teilenden Horizontalen.

Die Figur des werdenden Engels<sup>444</sup> besteht aus aktiven Linien, die zudem von brüchiger zu beinahe fleckiger Kontur variieren und somit eher durch ihre Unregelmäßigkeit als durch eine klare Linienführung charakterisiert werden können. Dennoch werden durch sie geometrische Formen angedeutet, ohne sie durch ihre Schließung zum Erstarren zu bringen. Dieser optische Effekt wird wiederum in eine räumliche und zeitliche Dimension übersetzt. Die Linie – nach Kandinsky das zeitliche Element a priori<sup>445</sup> – erscheint entweder verdickt oder brüchig, was ihr den regelmäßigen Charakter verwehrt und sie als rissig erscheinen lässt. Selbst an den Verdickungen scheinen die Risse tiefer und breiter zu sein. Durch die Perspektive der Linie als Bruch oder Fuge entsteht eine weitere Dimension der Räumlichkeit.<sup>446</sup>

Die Farbkombination lässt an Papyrus denken – wie auch die Haare des Wesens, die als breitflächige Locken in der Form geöffneter Papyrusrollen aus dem ungeschlossenen Schädel der Gestalt ranken. Die räumliche Dimension des im Entrollen begriffenen Angelus bestärkt sich auch durch den Titel des „Novus“ und bezieht sich auf die ganze Figur, die nicht nur auf der Bildfläche erscheint, sondern im Aufrollen begriffen in den Bildinhalt eingezeichnet ist. Der Schädel bleibt als offener Halbkreis angedeutet, der sich in seiner Entfaltung befindet. Auch die gesamte Kopfform ist zylindrisch gestaltet, was den Eindruck der Rundung der Gestalt im Bildraum erweckt. Dieser Eindruck wird bis hin in den unteren Bereich erhalten, in dem sich ein durchsichtiger Stoff in der Form eines Kegels um die Hüften der Figur legt. Dabei lässt sich nicht abschließend sagen, ob es dabei sich nicht um einen organischen Bestandteil der Figur handelt, da es den unteren Körperteil mit dem oberen zu verbinden scheint. Nichtsdestotrotz wird durch die kegelförmige Struktur auch hier die Möglichkeit zur Entfaltung der Form aufrechterhalten. Verstärkt wird dieser Eindruck auch in der Betrachtung des Oberkörpers. Dieser wird durch den ebenfalls zylinderförmigen Hals mit dem Kopf verbunden, wobei dieser Zylinder in den Rumpf der Gestalt hineinragt und somit die obere Bildhälfte zur unteren hin überschreitet. Diese Zusammensetzung erweckt den Eindruck von den verschiedenen Körperteilen als ineinander übergreifende Fragmente.

Auch die Proportionalität der Gestalt lässt die räumliche Struktur im Bildinneren verschieben. Durch den verhältnismäßig großen Kopf und die kleinen Füße wird der Eindruck erweckt, dass sich die Figur dem Bildäußeren zuwendet und sich mit dem Kopf in Richtung des Betrachters beuge. Diese Dimensionalität öffnet die Bildfläche sowohl zum Inneren als auch zum Äußeren des Bildes zu einem Raum.

---

<sup>444</sup> „So sind gerade Paul Klees engelhafte Gestalten geistige Metamorphosen. Sie symbolisieren nicht nur den Prozeß einer Verwandlung, nein sie selbst sind die Verwandlung, entstanden auf dem Weg der inneren Abstraktion.“ BERNHARD MARX, 2007, S. 110.

<sup>445</sup> Vgl. Kapitel 1.1.1.

<sup>446</sup> Vgl. u. a. Kapitel 3.5.1.



Das Gesicht des Engels wird von zwei gelben Flächen umschlossen und im inneren der Mimik bis zum Zwischenraum der Augen, die ihren Blick nach links über das Bildinnere hinauswerfen, zusammengehalten. Diese Flächen schließen sich auch um das obere Drittel des Halses. Die Farbkombination findet sich im Inneren des Rumpfes wieder. Hier umschließen die Flächen wiederum das untere Drittel des Halses und werden in ihrer Form von einer Linie umrahmt, die bis an die Spitze der Zeigefinger an den erhobenen Händen führt. In der Perspektive des im Ein- oder Ausrollen inbegriffenen Körpers weist die Gestik der Hände nach hinten in das Bildinnere. Sie könnten sich in der Leere der Räumlichkeit hinter dem Wesen abstützen und in einer Geste des Applaudierens eingefroren sein, sich zum Fliegen öffnen oder im erneuten Zusammenfallen um die Rundung des gesamten Körpers schließen. In der Tat besteht die dynamische Konstruktion der Figuration im Zentrum, sowohl in ihrem eigenen Potential zum Werden oder Zurückbilden in eine Linie im Raum der Bildtiefe als auch in ihrem Zwischenspiel mit der Bildumgebung und den Rahmendimensionen.

Walter Benjamin wendet die Mehrdimensionalität des Œuvres auf den Geschichtsbegriff an.<sup>447</sup> Er konstruiert eine metatextuelle Deutungsebene, indem er die Verse des Gedichtes von Gerhard Scholem an den Beginn seiner Deutung stellt.<sup>448</sup> Der Geschichtsphilosoph sieht die dem Betrachter zugewandte Figuration des Engels in der frontalen Perspektive gegenüber der Vergangenheit, von der er sich in einer Rückwärtsbewegung entfernt.<sup>449</sup> Von der Figuration übernimmt Benjamin in seinen Überlegungen nur eine Beschreibung der Mimik und der aufgespannten Flügel.<sup>450</sup> Der dem Betrachter zugewandte Engel sieht nach Benjamin nicht auf den Betrachter und das Außen des Bildes, sondern er hat direkten Einblick in die Vergangenheit, die ihm als Chaos und aus Trümmern erscheint. An dieser Stelle rekurriert Benjamin wiederum auf das Motiv des Fragmentarischen, welches sich in dem Bild der Trümmer ebenso wie das Bruchstückhafte spiegelt. Diese Perspektive unterscheidet sich maßgeblich von jener Herders, der die Vergangenheit vielmehr als eine Kette von Ereignissen begriff.<sup>451</sup> In einem namenlosen Raum aus Zeit schwebt dieser Engel zwischen Vergangenheit und Zukunft, wobei diese hinter ihm liegt. Benjamin bringt den Gemütszustand hier in eine Nähe zu den Versen Scholems, indem er die Vermutung aufstellt, dass der Engel die Intention habe, das Zerbrochene zu heilen.<sup>452</sup> Doch der Sturm des Fortschrittes bläst aus der Richtung der Vergangenheit in seine Flügel und hält ihn so in der Geste der offenen Kapitulation

---

<sup>447</sup> Sigrid Weigel richtet sich gegen die Interpretation des Textes als einer Allegorie des Geschichtsbegriffes und plädiert für das Verfahren des dialektischen Bildes. Vgl. SIGRID WEIGEL, 2011, S. 97 f.

<sup>448</sup> „Mein Flügel ist zum Schwung bereit / ich kehrte gern zurück / denn blieb" ich auch lebendige Zeit / ich hätte wenig Glück.“ GERHARD SCHOLEM, *Gruß vom Angelus*, in WALTER BENJAMIN, 1991, § IX, S. 697.

<sup>449</sup> „Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt.“ Ebd.

<sup>450</sup> „Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt.“ Ebd.

<sup>451</sup> „Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert.“ Ebd.

<sup>452</sup> „Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen.“ Ebd.

eingefroren.<sup>453</sup> Der Geschichtsphilosoph beschreibt ein Zusammenspiel zeitlicher Dynamiken, die sich in einer räumlichen Verwicklung um die Figuration darstellen.<sup>454</sup>

Für Benjamin wird der „Angelus Novus“ zu einer ästhetischen Denkfigur im Zwischenspiel der Mächte. Dabei wird die hilflose Gestalt ebenso zum Sinnbild der Unterdrückten und Marginalisierten, denen sein Engagement zur Geschichtsschreibung generell gilt und in deren Sinn er den Begriff der Geschichtsphilosophie und Wissenschaft definieren wollte – ein Anliegen, das keiner Aktualität entbehrt. Aus seiner historischen Perspektive wird Benjamin selbst zum Marginalisierten und Exilanten. Sein Widerstand gegen die „pensée totalitaire“ besteht darin, die klare Linie aufzubrechen und sich erkenntnistheoretisch auf das Fragmentarische, das Zerbrochene und die Trümmer zu konzentrieren. Ohne ein in sich geschlossenes Konzept vorzulegen, kann er dem Anspruch auf Totalität entgehen.

„Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, daß der ‚Ausnahmestand‘, in dem wir leben, die Regel ist. Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen, der dem entspricht. Dann wird uns als unsere Aufgabe die Herbeiführung des wirklichen Ausnahmestands vor Augen stehen; und dadurch wird unsere Position im Kampf gegen den Faschismus sich verbessern. Dessen Chance besteht nicht zuletzt darin, daß die Gegner ihm im Namen des Fortschritts als einer historischen Norm begegnen. – Das Staunen darüber, daß die Dinge, die wir erleben, im zwanzigsten Jahrhundert ‚noch‘ möglich sind, ist kein philosophisches. Es steht nicht am Anfang einer Erkenntnis, es sei denn der, daß die Vorstellung von Geschichte, aus der es stammt, nicht zu halten ist.“<sup>455</sup>

Walter Benjamins Schriften werden so zu philosophischen Fluchtprotokollen und somit zu Dokumenten des Widerstandes. Mit seiner Interpretation des „Angelus Novus“ und dem darin enthaltenen Sinnbild der Geschichte der Unterdrückten verhilft er diesen zur Sprache. Wie in seiner Adaption des Bildes wird die Figur selbst Gewalt ausgesetzt, derer gegenüber sie im Schockzustand ausharren muss. Durch diese Interpretation kommt der eigene Erfahrungshorizont des Philosophen zu Tage. In der Bildbetrachtung mit einem Fokus auf die Linie erscheint eine Räumlichkeit und Dynamik um und durch die Linie, die einer Totalität entgeht.

Es wird folgende Hypothese aufgestellt: Mit der künstlerischen Figurationen des „Angelus Novus“ werden, nicht zuletzt aufgrund ihrer linienhaften Gestaltung, Zwischenräume eröffnet. In ihnen spiegeln sich die Folgen der „pensée totalitaire“ des historischen Entstehungshorizontes der Kunstwerke, aber auch ein Potential zur Übertretung der engen Grenzen von Gewalt.

---

<sup>453</sup> „Aber ein Sturm weht vom Paradies her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“ Ebd., S. 698.

<sup>454</sup> Sigfrid Weigel charakterisiert das Verhältnis der Gegenwart zur Vergangenheit nach Benjamin als ein rein temporäres, wohingegen die Vergangenheit durch ihre Bilder in einem dialektischen Verhältnis zur Gegenwart steht. Gleichzeitig beschreibt sie einen dialektischen Stillstand: Die Matrix des benjaminischen Denkens ereigne sich nach der Vertreibung aus dem Paradies und vor der Offenbarung, wobei die Gegenwart durch ihre Distanz zu dieser gekennzeichnet sei. Vgl. SIGRID WEIGEL, 2011, S. 97 f.

<sup>455</sup> WALTER BENJAMIN, 1991, § VIII, S. 697.

Es kann auch im historischen Sinne von Figurationen die Rede sein, wenn Ströme von Flüchtlinge, die Landesgrenzen oder natürliche Grenzen, wie Meere und Gebirge, zu überqueren suchen, was zudem einer Tangierung physischer und psychischer Grenzen entspricht.

Unzählige Opfer von Terror verleihen der profanen Gewalt ihr Antlitz und verlieren dabei in der Quantität ihr Gesicht. In der historischen Realität werden Menschen zu abstrakten Figurationen der „pensée totalitaire“, indem sie ihre Individualität und Identität verlieren. Aus ihrer Perspektive nehmen sie den totalen Terror wahr und werden in ihrer Existenz durch ihn bestimmt. Diese Figurationen sind die Bruchlinien und Risse in der Oberfläche der totalitären Ideologie, woraus resultiert, dass eine kritische und unverfälschte Geschichtsschreibung grundlegend auf eben diese Perspektive angewiesen ist.

„Das zeugte davon, daß sie ihre Gruppe gesäubert hatten von denen, die von der Linie der Partei abgewichen waren. Dies war richtig, denn bei allem Einheitsstreben ging es auch um die Frage der Macht.“<sup>456</sup>

---

<sup>456</sup> PETER WEISS, *Die Ästhetik des Widerstands* (1981), Berlin, Suhrkamp, 2016, S. 117.

## Teil II:

# Paul Klee und die Dimensionen der Linie

„Setze ich aber eine Linie an [...]“<sup>457</sup>

## 2.1. Kein Manifest, aber Kunst

Wie im Kapitel 1.1. gezeigt, legen die Bauhauslehrer Kandinsky und Klee ihre wissenschaftliche Herangehensweise auf unterschiedliche Weise fest. Paul Klee beschreitet eine im pädagogischen Sinne flexible und sich öffnende Analyse, die keine ausschließliche Gesetzgebung zulässt. Kandinsky hingegen möchte eine Wissenschaft mit festen Regeln begründen, um ihre Konkurrenzfähigkeit mit den anderen und insbesondere den Naturwissenschaften sicherzustellen. Dies lässt sich am Beispiel seines Vergleiches der Linie mit der Dichtkunst zeigen. In der Dichtung sieht Kandinsky die Linie durch die Metrik in eine gesetzmäßige Ordnung gebracht.<sup>458</sup> Mit der Betonung von linearen Komponenten in Technik, Architektur und dem Konstruktivismus bettet er die Linie in seinen zeithistorischen Kontext ein.

Ogleich Kandinsky den Terminus des ‚Manifestes‘ nicht für sein theoretisches Werk in Anspruch nimmt, gibt es einige Parallelen mit dieser Textgattung zu verzeichnen. Wie in dem Manifest von Theo van Doesburg, für die abstrakte Kunst im Rahmen der Bauhauslehre entworfen, oder jenem von André Breton für die Bewegung der Surrealisten wird nicht nur eine ästhetische, sondern zudem eine politische Komponente herausgebildet. Der Begriff Manifest rückt die Formulierung eines ästhetischen Programmes in eine politische Dimension. Dies zeigt sich auch an dem von Walter Gropius im April 1919 verfassten Bauhaus-Manifest. Es handelt sich um ein Regelwerk des Bauhausgründers, indem nicht nur die Eintrittsbeiträge ‚Ausländer zahlen doppelt‘, sondern auch die Ausrichtung der Institution festgelegt werden.<sup>459</sup> Die vier Seiten enthalten sowohl praktische Informationen als auch ideologische Erklärungen. Bereits der einleitenden Aufruf „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!“ verweist auf die Diversität der kreativen Möglichkeiten in einem totalitären Raster. In der Architektur sieht er die höchste Aufgabe aller bildenden Künste. In ihr sollen sie zu einer Einheit finden<sup>460</sup>:

---

<sup>457</sup> P. K., BF/8.

<sup>458</sup> Vgl. W. K., 1926, S. 95.

<sup>459</sup> Vgl. WALTER GROPIUS, *Bauhaus Manifest*, Weimar, April 1919, URL: [http://www.dnk.de/\\_uploads/media/186\\_1919\\_Bauhaus.pdf](http://www.dnk.de/_uploads/media/186_1919_Bauhaus.pdf) (abgerufen am 16.1.2018).

<sup>460</sup> „Die alten Kunsthochschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen.“ Ebd.

„Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.“<sup>461</sup>

Somit wird die Kunst in einer politisch gefärbten Gesetzmäßigkeit eingeschlossen, da diese als Entwurf im Manifest programmatisch veranlagt ist.<sup>462</sup> Zudem wird das kreative Potenzial der Kunst mit der Gesetzmäßigkeit eingeschlossen und somit beschränkt. Es handelt sich um ein Paradox von revolutionären Bewegungen im Allgemeinen.

Als russischer Exilant zeigt auch Kandinsky in seinem Werk zwar mehr oder weniger klare Bezüge zu politischen Ereignissen auf, doch selbst vom historischen Hintergrund gefärbt, nennt der Bauhauslehrer keines seiner theoretischen Werke ein Manifest. Vielmehr reflektiert er die moderne Kunst als eine seiner Epoche verschriebene Strömung.<sup>463</sup> Seine Aufgabe sieht er in ihrer theoretischen Beschreibung, wobei er ein solches Verfahren zu einem zentralen Bestreben für sämtliche Epochen erachtet. Dabei bezieht er sich auf deutliche Referenzen aus Kunst- und Kulturgeschichte.<sup>464</sup>

Auch wenn Kandinsky mit einigen Textstellen an Grenzbereiche herantritt, bleibt der Eindruck bestehen, dass der Künstler sich auf ein in sich geschlossenes Modell der modernen und abstrakten Kunst bezieht.<sup>465</sup> Dieser Umstand zeigt sich zudem in der Artikulierung von Begriffen wie der Dichotomie von innen und außen und deren Definition.<sup>466</sup> In der klaren

---

<sup>461</sup> Ebd.

<sup>462</sup> Foucault dekonstruiert den Terminus ‚loi‘ später als eine Gesetzeslinie, die einzig durch den Versuch ihrer sozialhistorischen Annäherung realisiert wird. In seiner Argumentation kann das Gesetz an sich als eine metaphysische Gestalt nicht existieren. Es erhält vielmehr den Wert einer mathematischen Differentialfunktion mittels der unendlichen Annäherung der Sprache in ihrer Auflösung: „Mais la loi ne peut répondre à cette provocation que par son propre retrait : non qu'elle se replie dans un silence plus profonde encore, mais parce qu'elle demeure dans son immobilité identique.“ MICHEL FOUCAULT, *La pensée du dehors*, in DAVID DEFERT und FRANÇOIS EWALD (Hrsg.), *Dits et écrits 1954 – 1988 / Bd.1 1954 – 1969*, Paris, Gallimard, S. 5.531.

<sup>463</sup> W. K., 1926, S. 13.

<sup>464</sup> „Die moderne Kunstgeschichte sollte sich ausführlich mit diesem Thema beschäftigen, das über die Grenze der reinmalerischen Fragen weit hinausgeht, und wobei manches an den Zusammenhängen mit der Kulturgeschichte geklärt werden könnte. Heute ist in dieser Hinsicht verschiedenes zutage getreten, was noch vor kurzem in geheimnisvollen Tiefen verborgen lag. Den Zusammenhängen der Kunstgeschichte mit der Kulturgeschichte [wohin auch die Kapitel über Unkultur gehören] liegt schematisch gesagt dreierlei zugrunde: 1. die Kunst unterliegt der Zeit •—a) entweder ist die Zeit stark und konzentrierten Inhalts, und die ebenso starke und konzentrierte Kunst geht zwanglos den Weg mit der Zeit, oder b) die Zeit ist stark, aber inhaltlich zersetzt, und die schwache Kunst unterliegt der Zersetzung; 2. die Kunst stellt sich aus verschiedenen Gründen der Zeit entgegen und bringt die der Zeit entgegengesetzten Möglichkeiten zum Ausdruck.“ Ebd., S. 126.

<sup>465</sup> „So sind wir heute imstande, bloß gefühlsmäßig auch das Herantreten des Punktes an seine äußere Größe zu bestimmen und zu werten. Dieses an die äußere Grenze Herantreten, ja ein gewisses Überschreiten dieser Grenze, das Erreichen des Augenblickes, zu dem der Punkt als solcher zu verschwinden anfängt und an seiner Stelle die Fläche embryonal zu leben beginnt, ist ein Mittel zum Ziel.“ Ebd., S. 24.

<sup>466</sup> „Das Kunstwerk spiegelt sich auf der Oberfläche des Bewußtseins. Es liegt jenseits und verschwindet nach beendetem Reiz spurlos von der Oberfläche. Auch hier ist ein gewisses durchsichtiges, aber festes und hartes Glas, das die direkte innere Beziehung unmöglich macht. Auch hier ist die Möglichkeit vorhanden, in das Werk zu treten, in ihm aktiv zu werden und seine Pulsierung mit allen Sinnen zu erleben.“ W. K., 1926, S. 11.

Trennung vom Außen des Betrachters und dem Innen des Kunstwerkes liegt dennoch die Möglichkeit einer bildlichen Türfunktion<sup>467</sup> in der Rezeption, die jedoch wiederum auf der grundsätzlichen Dichotomie der zwei Zonen von ‚dehors‘ und ‚dedans‘ basiert, die erst in den späteren philosophischen Ansätzen in ihrer Bipolarität verschwimmen.<sup>468</sup>

Die beiden Bauhauslehrer Kandinsky und Klee beeinflussten sich im Laufe ihrer intensiven Zusammenarbeit gegenseitig, sodass sich die ästhetische Eigenart des anderen jeweils in der eigenen Kunstwelt entwickelte.<sup>469</sup>

Im Gegensatz zu jenen seines Bauhauskollegen bleiben die theoretischen Texte Paul Klees jedoch in ihrer Darstellungsweise prozesshaft. So leitete er die Unterrichtsnotizen, zusammengefasst in der Gestaltungslehre, mit folgenden für seine Perspektive programmatischen Worten ein:

„Die Lehre der Gestaltung befasst sich mit den Wegen die zur Gestalt (zur Form) führen. Es ist wohl die Lehre von der Form, jedoch mit Betonung der dahin führenden Wege.“<sup>470</sup>

Gerade dieses ‚Werden zur Form‘ lässt sich auf die ästhetische Theorie Adornos beziehen, wie im Kapitel 1.5. der vorliegenden Arbeit beschrieben, wird die Form durch ihre Reziprozität mit gesellschaftlichen Abläufen, der Limitierung in der Darstellung und der daraus resultierenden Kritik bestimmt. Interessant wird an dieser Stelle, dass Paul Klee die Begriffe von Form und Gestalt anscheinend gleichsetzt oder letzteren sogar präferiert. Dies impliziert zugleich einen starken Bezug zur Figur und dem Prozess der Figuration im abstrakten Bereich.<sup>471</sup>

Der prozesshafte und experimentelle Charakter besiegelt sich nicht nur in der formalen Ordnung der Manuskripte, sondern vor allem durch den Umstand, dass sowohl das Bauhaus-Unterrichtsmaterial „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“ als auch das „Pädagogische[...] Skizzenbuch“ in einer inhaltlichen Fließbewegung erfasst sind.

Das Material der zehnjährigen Lehrtätigkeit des Künstlers am Staatlichen Bauhaus in Weimar und später ab 1926 in Dessau wurde im Rahmen eines Forschungsprojektes am Zentrum Paul Klee in Bern aufgearbeitet, transkribiert und digitalisiert. Es handelt sich zum

---

<sup>467</sup> Das Bild einer ‚Türfunktion‘ referiert hier auf das Zitat aus „the marriage of heaven and hell. the doors of perception“ von William Blake von 1794, das auch Jim Morrison als Leadsänger für seine Gruppe „The doors“ als titelgebend wählte. Auch Aldous Huxley regte dieses Werk zu seinen Überlegungen in „The doors of perception“ von 1954 an, wenn auch fast ausschließlich im Rahmen der Meskalinerfahrung.

<sup>468</sup> Dabei soll an dieser Stelle nur auf die Theorien von Adorno, Deleuze, Foucault, Lyotard, Barth und Derrida verwiesen werden.

<sup>469</sup> Paul Klee reduziert das erzählerische Element zugunsten von geometrischen Formen. Im Werk von Wassily Kandinsky hingegen erfahren Abstraktion und Figuration eine Annäherung. Vgl. ZENTRUM PAUL KLEE BERN, 2015.

Vgl. hierzu auch: ALEXANDRA MATZNER, Klee & Kandinsky. Nachbarn, Freunde, Konkurrenten, *ARTinWORDS*, 8.7.2015, URL: <https://artinwords.de/klee-kandinsky-werke-lebenslauf/> (abgerufen am 19.2.2019).

<sup>470</sup> P. K., BG I. 1/4.

<sup>471</sup> Vgl. hierzu JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Discours, figure*, 5. Aufl., Collection d'esthétique 7, Paris, Klincksieck, 2002, S. 52: „Leur trait commun est la figure, on l'appellera l'espace figural. Le discours a cet espace sur sa bordure, qui lui donne son objet comme image : il a encore cet espace dans son sein, qui gouverne sa forme.“

einen um das Manuskript seiner Vortragszyklen von 1921 bis 1923 mit dem Namen „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“ und zum anderen um die anschließenden Unterrichtsnotizen von 1923 bis 1931 mit dem Titel „Bildnerische Gestaltungslehre“, die sich auf nicht weniger als 3900 lose Manuskriptseiten belaufen.<sup>472</sup> Laut Angaben des Zentrums Paul Klee in Bern wurde diese Material vermutlich im Jahre 1928 von Paul Klee geordnet und mit einem Inhaltsverzeichnis versehen, das sich in 24 Kapitel unterteilt.<sup>473</sup>

Dieses online zur Verfügung gestellte Archivmaterial bildet neben dem „Pädagogische[n] Skizzenbuch“ eine zentrale Ressource der vorliegenden Arbeit und dem darin beinhalteten Vorhaben, die Bedeutung und das Potential der Linie nachzuvollziehen. Auch die Unterrichtsnotizen spiegeln ein Konzept des Prozesshaften, das sich der Ausschließlichkeit eines Manifestes entzieht.

Laut den Informationen zum Quellenmaterial erreichten die Manuskriptseiten Bern 1933 in einem Überseekoffer und wurden nach dem Ableben des Künstlers von Lily Klee und Jürg Spiller erstmals geordnet.<sup>474</sup>

Der Kunsthistoriker Max Huggler, der als Leiter des Kunstmuseums Bern auch mit dem Nachlass Paul Klees betraut war, kritisierte die Haltung Jürg Spillers, der dem theoretischen Denken Paul Klees mit seiner Ordnung der Manuskripte eine Totalität voraussetzte.<sup>475</sup> Diese Limitierung auf ein abgeschlossenes Konzept verhindert den Schwerpunkt der Prozesshaftigkeit des künstlerischen Schaffens, die zugleich in der Form der Niederschrift theoretischer Grundlagen erkennbar wird.

Denn Paul Klee ging in seiner künstlerischen Tätigkeit einen entscheidenden Schritt weiter, sofern er sich noch weiter von der ideologische Basis eines Manifestes distanziert. Wo Kandinsky sich auf die Festlegung von innen und außen und Flächenkonstruktionen konzentriert, steht die Linie per se als Mittel zur Erweiterung im Zentrum der Arbeit von Paul Klee.

Als ein nach historischer Realität gerichtetes Beispiel und Zeugnis des kreativen Widerstandes gegen den Faschismus wird an dieser Stelle das Bild „Von der Liste gestrichen“ analysiert. Das Werk entstand 1933 in direkter Reaktion auf die Kategorisierung Paul Klees als „entarteter Künstler“ durch die Nationalsozialisten sowie die Flucht der Familie Klee ins Exil nach Bern. Paul Klee entschied sich dazu, künstlerisch auf den Umschwung in die totalitäre Herrschaft zu antworten. Auf den Umstand seiner Amtsenthebung und dass man einen „Arier-Nachweis“ von ihm verlangte, reagierte er empört, was sich wiederum auf mehrere Werke niederschlug.<sup>476</sup> Seine Position war jederzeit deutlich, wobei er der von dem

---

<sup>472</sup> P. K., Archiv/3.

<sup>473</sup> Ebd., Archiv/6.

<sup>474</sup> Ebd., Archiv/3.

<sup>475</sup> Ebd.

<sup>476</sup> Vgl. MANFRED CLEMENZ, *Der Mythos Paul Klee: Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung*, Köln, Weimar und Wien, Böhlau Verlag, 2016, S. 241.

nationalsozialistischen Regime ausgehenden Gefahr bewusst ins Auge sah.<sup>477</sup> In diesem Sinne äußerte er sich beim Abschied von seiner Arbeitsgruppe: „Meine Herren, es riecht in Europa bedenklich nach Leichen“.<sup>478</sup>

1933 entstanden 482 Werke des Künstlers, eine kreativ-aktive Reaktion auf die Ereignisse.<sup>479</sup> Aus demselben Jahr stammt auch ein überliefertes Gedicht, indem Paul Klee, melancholisch wirkend, die historische Erschütterung auch auf sich selbst reflektiert und infrage stellt.

„hinkt Europa  
oder hinke ich ?  
Du sollst minus ein Zoll —  
Traumworte  
denn die Zeit frisst alles  
bis auf ein wenig Herzeleid“<sup>480</sup>

Der Künstler sieht die Gefahr für den Kontinent voraus, aus heutiger Perspektive eine scheinbar wiederkehrende Aktualität. Seine Ansichten werden nicht, wie im Falle Kandinskys, aus theoretischen Schriften latent ersichtlich, sondern im Kunstwerk an sich zum Ausdruck gebracht. Ohne sich auf politische oder kunst- und kulturtheoretische Aussagen festzulegen, spiegeln sich die Auswirkungen in der Sprache der Kreativität.

### 2.1.1. Von der Liste gestrichen

Das Bild wird von einem weißen Rahmen umgeben, sodass der Übergang von Außenwelt und Kunstwerk durch einen abrupten Bruch im Kontrast bestimmt wird. Keine Linienführung im doppelten Rahmen ermöglicht das Potential zur Eröffnung eines „Zwischenreiches“.

---

<sup>477</sup> Manfred Clemenz nennt die Kreidezeichnung „auswandern“ (1933), das Werk „Maske roter Jude“ (1933) und „Europa“ (1933). Die beiden letztgenannten weisen, wie das Gemälde „Von der Liste gestrichen“ eine gekreuzte Linie auf. In Bezug auf das Gemälde „Europa“ verweist er auf die Darstellung des bröckelnden Mosaiks im Hintergrund, das auf das im Zerfall begriffene Europa deutet. Interessant ist auch die Mehrdimensionalität des Bildes, die im Hintergrund durch ein flächendeckendes Gesicht entsteht. Im Vordergrund findet sich eine Figuration, deren Kopf das rechte Auge der Hintergrundmaske bildet. Im unteren Bildbereich findet sich eine Linienführung aus einer offenen Linie, die der den Bildraum dominierenden Mimik im Hintergrund einen erschrockenen Ausdruck verleiht. Auch die weit geöffneten Augen erzeugen eine Erschrockenheit. Interessant ist der Quader im Bildzentrum, der den Bildraum teilend einerseits die Nase der Hintergrundgestalt bildet und andererseits eine dreidimensionale Mauer in der Bildmitte konstruiert. Die Figur im Vordergrund scheint vor der Räumlichkeit ausgestoßen und eindimensional. Sie ist an das Kreuz gelehnt, das auch über der Mauer bzw. der Nase des Gesichtes im Hintergrund schwebt, ebd.

<sup>478</sup> CAROLA GIEDION-WELCKER und Paul KLEE, *Paul Klee: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 18. Aufl., Rowohlt's Monographien, Bd. 52, 79.-81. Tsd., Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1998, S. 95.

<sup>479</sup> Vgl. RAINER UNRUH, Paul Klee 1933. Der Gegenpfeil, *Kunstforum International* 169(3), 2004, Berlin, Biennale für zeitgenössische Kunst, URL: <https://www.kunstforum.de/artikel/paul-klee-1933-der-gegenpfeil/> (abgerufen am 12.6.2018), S. 239.

<sup>480</sup> PAUL KLEE, *Gedichte*, Zürich und Hamburg, Arche-Literatur-Verlag/Arche-Paradies, 2010, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-9816/1> (abgerufen am 19.2.2019), Kapitel 134.





**Abbildung IV: PAUL KLEE, *Von der Liste gestrichen*, 1933; Ölfarbe auf Papier auf Karton; 31,5 x 24 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee, Obj. Id. 8228**

Die Flächen, die den Körper im Zentrum des Gemäldes umgeben, bleiben geöffnet und ragen in den Rand des Rahmens. Nicht die Flächen werden zu geschlossenen Formen, sondern der innere Rahmen des Bildes. Die Sektionen der Farbflächen bestehen zum Teil aus freien Linien<sup>481</sup>, ohne zu geometrischen Formen geschlossen zu werden. Auch die Farben der Flächen sind in nuancierter Form realisiert.

An der Schwelle zum Inneren befinden sich zwei angedeutete Kreise, von denen der im Bild weiter oben und perspektivisch weiter hinten gelegene nur aus einer Farbschicht besteht. Dadurch wirkt er verschwommener als der im Vordergrund angelegte Kreisteil und scheint auch deshalb weiter vom Betrachterauge entfernt. Somit werden die Schultern der im Zentrum stehenden Figuration angedeutet. Auch sie scheinen aus dem Zwischenraum von Rahmen und Bildaußen zu erwachsen.<sup>482</sup> Bei dieser Betonung der Übergänge handelt es sich um ein stilistisches Mittel, das sowohl für den Bildinnenraum als auch in Formen und Figuren angewandt wird.

Bernhard Marx führt an, dass Paul Klee zwischen den Dimensionen der Form und Gestalt und jener des Inhaltes unterschied. So entstehe eine stetige Fließbewegung innerhalb der

---

<sup>481</sup> Die Klassifizierung der Linien Paul Klees in aktiv, passiv und medial wird hauptsächlich in Kapitel 2.3. und der Folge der vorliegenden Arbeit ausgeführt.

<sup>482</sup> Dadurch dass die Formen nur angedeutet bleiben und nicht geschlossen werden, bleibt das Prinzip der Medialität bestehen, vgl. Kapitel 2.3.1.

„Zwischenreiche“ von Form und Gestalt als „Gefäß“ und dem Inhalt als „Gehalt“.<sup>483</sup> Dieses Zwischenspiel als Differenz hat auch Adorno in seiner Ästhetischen Theorie betont, allerdings bleibt die Form ein Schnitt durch die Lebenswelt, hinter der ein Inhalt scheint.

Nicht die vollendete Form, sondern der Prozess der Formung an sich stehen im Vordergrund, wodurch eine abgeschlossen Totalität vermieden wird. In diesem künstlerische Prinzip „Nicht Form, sondern Formung“ spiegelt sich das von Bergson entwickelte philosophische Konzept der ‚durée‘, welches die Dichotomie von Raum und Zeit durchbricht.<sup>484</sup> Der zeitgemäßen Relativitätstheorie Einsteins von 1916 entsprechend, weist er der Dimension der Zeit in seinem Werk „Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein“ von 1922, philosophisch eine räumliche Komponente zu. Bergson selbst bedient sich der Form der Linie in der Erklärung seines Konzeptes:

„Si je promène mon doigt sur une feuille de papier sans la regarder, le mouvement que j'accomplis, perçu du dedans, est une continuité de conscience, quelque chose de mon propre flux, enfin de la durée. Si maintenant j'ouvre les yeux, je vois que mon doigt trace sur la feuille de papier une ligne qui se conserve, où tout est juxtaposition et non plus succession ; j'ai là du déroulé, qui est l'enregistrement de l'effet du mouvement, et qui en sera aussi bien le symbole. Or cette ligne est divisible, elle est mesurable. En la divisant et en la mesurant, je pourrai donc dire, si cela m'est commode, que je divise et mesure la durée du mouvement qui la trace.“<sup>485</sup>

Die unsichtbare Linie wird zur Spur der Zeit und verhilft ihr so zu ihrer Verräumlichung, nachdem sie aus der ‚durée‘ als Kombination der beiden Größen entstand. In der Linie wird diese nachvollziehbar und beschreibt zugleich die Charakteristika des Prinzips. Die ‚durée‘ selbst besteht nicht aus Momenten, da sie einen Fluss beschreibt. Für den Philosophen ist es jedoch vorstellbar, dass die virtuellen Anfangs- und Endpunkte der verkörpernden Linie in Momenten bestehen.

„Car si une durée n'a pas d'instant, une ligne se termine par des points 1. Et, du moment qu'à une durée nous faisons correspondre une ligne, à des portions de la ligne devront correspondre des ‚portions de durée‘, et à une extrémité de la ligne une ‚extrémité de durée‘ : tel sera l'instant, – quelque chose qui n'existe pas actuellement, mais virtuellement.“<sup>486</sup>

In ihrer Integralität lässt sich die ‚durée‘ nicht in Einzelmomente aufteilen. Dabei wird in diesem Prinzip das mathematisch-physikalische und letztlich auch philosophische Potential

---

<sup>483</sup> Vgl. BERNHARD MARX, 2007, S. 76.

<sup>484</sup> Vgl. ebd., S. 77.

<sup>485</sup> HENRI BERGSON, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein (1922)*, 7. Aufl., Bibliothèque de la philosophie contemporaine, Paris, Les presses universitaires de France, 1968, URL: [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/duree\\_simultaneite/duree\\_et\\_simultaneite.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/duree_simultaneite/duree_et_simultaneite.pdf) (abgerufen am 21.2.2019), S. 39.

<sup>486</sup> Ebd., S. 41.

nicht bedacht. Ohne die Linie in Einzelabschnitte oder Punkte aufzuteilen, besteht sie theoretisch aus ebendiesen und ihren jeweils unendlichen Abstand zueinander.<sup>487</sup>

Am Beispiel der Lichtgeschwindigkeit werden Linien von Bergson mit der Dimension Zeit gleichgesetzt und auch in den Figuren aus und im Raum vorausgesetzt, wobei die Linien als solche hier nicht mehr nachvollziehbar seien.<sup>488</sup> Sie dienen somit als Vorstellungshilfen für ein philosophisch-physikalisches Prinzip, das wissenschaftlich zu seiner Zeit nicht zu beweisen war.

Bei den Arbeiten Einsteins und Bergsons handelt es sich wie im Falle des Œuvres Paul Klees nicht um geschlossene Systeme, wie es in der Form des Manifestes der Fall ist,<sup>489</sup> sondern um Debatten eröffnende Theorien. Im physikalischen Bereich wird noch immer, wenn auch kritisch, auf die Relativitätstheorie als Forschungsgrundlage referiert.<sup>490</sup> Die Philosophie Bergsons wurde durch Gilles Deleuze wiederentdeckt<sup>491</sup> und das Interesse an Paul Klee besteht nach wie vor, wie es auch die vorliegende Arbeit beweist.

Es mag an der inhaltlichen Kritik und ihrer Brisanz des Werkes „Von der Liste gestrichen“ liegen, dass Paul Klee – im Gegensatz zu anderen Kunstwerken, wie dem titelgebenden „Ad marginem“ – auf Herausstellung weiterer Dimensionen in der künstlerische Formgebung verzichtet.<sup>492</sup> Es mag programmatisch für den Entstehungshintergrund des Werkes erscheinen, dass die Mehrdimensionalität hier im Verborgenen hinter der Oberflächenstruktur versteckt wurde.

Der Größenunterschied der Formen und die Einteilung der Bildfläche erzeugt eine Dreidimensionalität in der Abbildung. Die Figuration ragt, sich vom Betrachter entfernend, in den Bildraum. Durch die Spiegelung der Farbtöne in den Flächen des linken Wangenknochens, an der rechten Seite des Hinterhauptbeines und dem Stirnbein sowie dadurch, dass diese Farben nicht in den die Figur umgebenden Flächen erscheinen, wird der Eindruck einer Büste kreiert.

Eine diagonale Fläche, von einer freien Linie unterstrichen, im Halsbereich der Figur bekräftigt diesen Effekt. Diese Diagonale wird von einer zweiten gespiegelt, die aus dem oberen Rand in den Bildraum und in den Schädel ragt. Die beiden Flächen sind durch eine

---

<sup>487</sup> Wie wir in der Folge sehen werden, arbeitet auch Paul Klee nicht an der Teilbarkeit der Linie, sondern an ihrem Potential der Verräumlichung. Der Moment des Punktes wird in seiner Theorie quasi übersprungen.

<sup>488</sup> „Ici, avec des tiges élastiques et déformables de lumière qui sont représentatives du temps ou plutôt qui sont le temps lui-même, la relation des trois points dans l'espace va tomber sous la dépendance du temps. Pour bien comprendre la ‚contraction‘ qui va s'ensuivre, nous n'avons qu'à examiner les figures de lumière successives, en tenant compte de ce que ce sont des figures, c'est-à-dire des tracés de lumière que l'on considère tout d'un coup, et de ce qu'il faudra cependant en traiter les lignes comme si elles étaient du temps. Ces lignes de lumière étant seules données, nous devons reconstituer par la pensée les lignes d'espace, qui ne s'apercevront généralement plus dans la figure même.“ HENRI BERGSON, 1968, S. 88 f.

<sup>489</sup> Siehe hierzu auch SERGE MARGEL und EVA YAMPOLSKY, *Le Manifeste : Entre littérature, art et politique*, Diffusion les belles lettres, Lignes, Bd. 40, Paris, Nouvelles éditions lignes, 2013.

<sup>490</sup> Vgl. LISA RANDALL, *Verborgene Universen: eine Reise in den extradimensionalen Raum*, 4. Aufl., Frankfurt am Main, Fischer, 2006.

<sup>491</sup> Siehe: GILLES DELEUZE, *Le bergsonisme* (1966), Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

<sup>492</sup> Vgl. die Analysen im Rahmen der Kapitel 2.4. bis 2.4.4.

gleiche Farbgebung markiert. Beide Diagonalen haben jeweilig die Maße eines Drittels des Gemäldes. Sie könnten sich im Zentrum kreuzen, doch dies wird von einem schwarzen Kreuz aus zwei freien Linien verhindert, das die beiden oberen Drittel des Gemäldes dominiert. Hierdurch wird eine optische Verschiebung erzeugt. Es muss unterstrichen werden, dass die Linien, insbesondere die beiden, die das Kreuz formen, zu einem Oberflächencharakter tendieren, der aus der Ölfarbe und ihrer Variationsbreite entsteht. Zudem bleibt die Frage offen, ob bei dieser Anwendungsform tatsächlich noch auf die Linienkategorien, wie sie Paul Klee in seinen Vorlesungen am Bauhaus 1921 postuliert, referiert werden kann, da die Flächigkeit der Linien im Gemälde eine andere optische Dimension erzeugt. Auch die anderen im Bild vorhandenen Linien lassen sich nicht eindeutig klassifizieren, da sie häufig durch die darunterliegenden Farbschichten der Flächen unterbrochen werden.

Das mittige Bilddrittel ist zweigeteilt. Auf der einen Seite befindet sich die Mimik der Figuration, die auch als Selbstporträt des Künstlers angesehen wird.<sup>493</sup> Auf der anderen Seite kann der Betrachter ein Teil des Kreuzes nachvollziehen, das in den Hinterkopf und den Raum der Oberflächen übergreift, die die Büste umgeben.

Mimik und Expression der Figuration entsteht auf der Basis des Großbuchstaben T. In der „Bildnerischen Formlehre“ schreibt der Künstler hierzu:

„Dies Zeichen entspricht auch dem Gebäude des Menschen mit Rücksicht auf die Anziehung der Erde. Das Gefühl der Senkrechten ist in uns lebendig, damit wir nicht fallen, und wenn es sein muss strecken wir zur Korrektur die Arme aus, um den Fehler wieder auszubalancieren! in besonderen Fällen verlängern wir die Waagrechte, wie der Seiltänzer mit seiner Balancierstange.“<sup>494</sup>

Im „Pädagogische[n] Skizzenbuch“ zeigt Paul Klee diese Kombination aus einer auf einer senkrechten Linie aufliegenden Waagerechten.<sup>495</sup> Obgleich er beide als rein „statische Angelegenheiten“ bezeichnet, zeigt seine Illustration einen dynamischen Raum in Bereich der waagerechten Linie durch ihre Verwandlung in einen elliptischen Kreis. Hier wird der „Horizont als Vorstellung“ im Wortspiel der Waagerechten erzeugt, die auch als Horizontale beschrieben werden kann. Zugleich wird eine dreidimensionale Räumlichkeit in der zweidimensionalen Konstruktion erzeugt.

---

<sup>493</sup> Vgl. DONALD WIGAL, *Paul Klee*, New York, Parkstone International, 2011, S. 40.

<sup>494</sup> P. K., BF/27.

<sup>495</sup> Vgl. PAUL KLEE, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Bauhausbücher, München, Albert Langen München, 1925, S. 31.

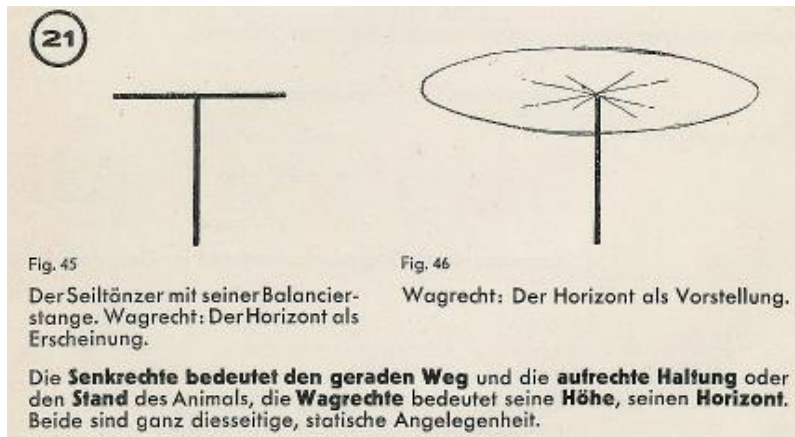


Abbildung V: PAUL KLEE, T, Pädagogisches Skizzenbuch, S. 31

Die T-Form wird auch in den die Bauhausvorlesungen begleitenden theoretischen Ausführungen des Künstlers aufgeführt.<sup>496</sup> Von der T-Form ausgehend wird eine gesamte Raumkonstellation hergeleitet. Zum einen teilt sie den Bildraum in zwei Flächen, da sich hinter der oberen Waagerechte eine vom Auge perspektivisch nicht zu erschließende Fläche verbergen kann.<sup>497</sup> Wie im Gemälde „Von der Liste gestrichen“ angewandt, handelt es sich hier um den Stirnraum des Porträtierten, hinter dem sich möglicherweise versteckte verbotene Denkprozesse abspielen. Zum anderen spiegelt die T-Form aber auch den Träger der Gewichtsverteilung im Raum.<sup>498</sup> Die Darstellungen in Skizzen sind hier fast identisch mit jenen aus dem pädagogischen Skizzenbuch.

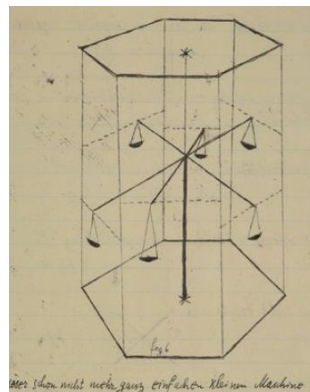


Abbildung VI: PAUL KLEE, Flächenwage, BF/31

Allerdings legt Klee hier das Gewicht auf die Konstruktion eines Bewegungsraums.<sup>499</sup> Zeigt sich dieser in den Raum konstruierte dreidimensionale Bewegungsapparat im Gleichgewicht

<sup>496</sup> Vgl. P. K., BF/26 ff.

<sup>497</sup> „12. Dezember. 1921 / Aus den Grundzügen der Perspektivlehre hatten wir dies Symbol gewonnen, als Kenzeichen für die bedeutung, von Senkrecht und Wagrecht. Die Ausdehnung der gesehenen horizontalen Linie auf die Horizontale Fläche oder kurzweg auf den Horizont brachte uns die räumliche Erweiterung dieses Symbols zu.“ Ebd., S. 29.

<sup>498</sup> „5. Dezember (Übungen) / Gleichgewichtsdarstellungen zeichnerisch und tonal nach Gleichgewichtsbauten in der Fläche.“ Ebd., S. 28.

<sup>499</sup> Vgl. ebd., S. 31.

ist es dem Künstler möglich, alles auf eine eindimensionale Erscheinung zu reduzieren und die Figur dahinter in seiner Vorstellung zu behalten.<sup>500</sup> Es bleibt die Form eines Kreuzes aus einer senkrechten und einer horizontalen Linie als Ausdruck des Gleichgewichtes. Ein den Bildraum einteilendes Kreuz ließe sich auch hinter der Figuration des „Angelus Novus“ vermuten.

In den theoretischen Darstellungen des Künstlers wird eine Verbindung zwischen der verwandelten T-Form und der Gestalt des Kreuzes hergestellt. Die auf der horizontalen Linie aufliegende Waagerechte bildet die Grundlage für ein Gleichgewicht, das anhand des Balancierens des Seiltänzers veranschaulicht wird. Ist er im Gleichgewicht der Schwerkraft, entsteht die Figur der Waage. Gerät diese aus der Balance, wird dies in der Darstellung durch eine die Waage kreuzende Diagonale gezeigt. Um das Gleichgewicht wiederherzustellen, wird die diagonale Linie mittig von einer ihr entgegengerichteten Diagonale überschritten. Auf diese Weise entsteht die Form des diagonalen Kreuzes als Basis der stabilisierten Balance.<sup>501</sup> In seiner „Bildnerischen Formlehre“ schreibt Klee:

„Stören wir auf der einen Seite das Gewicht durch Überbelastung,  
So verändert sich das Bild in dieser Weise.  
Korrigieren wir es durch Gegenbelastung,  
dann sieht es so aus:  
Das neue ist das Kreuz.“<sup>502</sup>

Im Gegensatz zur Raumkonstruktion und dem Perpetuum mobile der kreisenden Gewichte bildet das Kreuz im Gemälde „Von der Liste gestrichen“ keine Stabilität im Gleichgewicht, sondern ist von der T-Form als Basis der Dimension von Waagerechte und Senkrechte zur zentrifugalen Horizontale aufgeschlossen. Diese Verschiebung zeigt eine Einwirkung auf die Balance im Bereich der Kreativität und der Denkprozesse der dargestellten Figur. Das Gleichgewicht wird durch die Penetration in den Hinterkopf auf den Außenbereich des Kopfes und von der Waage des Stirnraumes verlagert und somit in seinen Grundfesten gestört.

Im hier behandelten Gemälde ist die T-Form in sich geöffnet und besteht aus unregelmäßigen Diagonalen. Die oberste Horizontale schließt den Stirnbalken. Ihr unteres Pendant erzeugt die geschlossenen Augen in einer unterbrochenen Linie. Die Form wird durch eine Abrundung geschlossen, die sowohl das Kinn als auch die Wangenknochen bildet. Im rechten Bildteil wird diese Linie durch das Kreuz unterbrochen, indirekt aber über den Hinterkopf in die Kopfform überführt. Auch auf der linken Seite wird die Linie weitergeführt. Hier erschließt sie sich über Wangen und Stirnraum bis zur Mitte der Schädellinie, wo sie auf eine diagonale Linie des den Kopf durchbrechenden Kreuzes trifft. Mit diesem wird eine den Hinterkopf penetrierende Form aus der rechten Bildecke eingeführt.

---

<sup>500</sup> „Und wir können die Schalen unbeschadet weglassen.“ Ebd., S. 32.

<sup>501</sup> „II. 22. Die Wage Fig. 47 Der Seiltänzer kümmert sich gesteigert um sein Gleichgewicht. Er wägt die Schwerkraft hüben und drüben. Er ist Wage. / Der Geist der Wage ist Kreuzung von lotrecht und wagerecht. / Störung des Gleichgewichtes und ihr Effekt. / Korrektur durch Gegenbelastung und ihr Gegeneffekt. / Kombination beider Effekte oder Diagonalkreuz [symmetrisches Gleichgewicht als Wiederherstellung].“ PAUL KLEE, 1925, S. 32.

<sup>502</sup> P. K., BF/32.

Innerhalb des oberen Drittels der T-Form, das den Stirnraum bildet, wird die Farbe einer Fläche gespiegelt, die sich oberhalb des Schädels im Bildraum befindet. Es handelt sich um eine ungeschlossene Oberfläche, die sich in der oberen Bildgrenze verliert. Dadurch wirkt sie wie eine äußere Kraft, die sich durch ihren Einfluss – einer Inspiration gleich – in der Figuration wiederfindet. Diese Farbe findet auch in einer Fläche im hinteren Schädelbereich Anwendung.

Die unregelmäßige Form des Majuskels T beinhaltet die kleinste Flächenaufteilung des Gemäldes; somit wird eine Konzentration auf die dreidimensionale Perspektive erzeugt. Zudem wird somit der Effekt des dimensionalen Fokus geschaffen, der sich der großen Fläche des Kreuzes entgegenstellt.

An der inneren Grenze der T-Form oder dem Kinnbereich der Figuration kann eine Akkumulation von freien Linien entdeckt werden, die aufgrund ihrer Anhäufung Gefahr laufen, sich in der linearen Passivität einer Fläche zu verlieren. Jedoch schließt sich die Fläche nicht gänzlich. Das Schimmern der darunterliegenden orangen Farbe verhindert, dass die Apathie der aktiven Linie absolut wird.

Die Abwesenheit und der bewusste Ausschluss der für das Werk des Künstlers so typischen Spuren von Bewegung kreieren auf den ersten Blick eine Eindimensionalität und Stillstand. Diesem wird jedoch zugleich durch die Öffnung der freien Linien widersprochen. Auch wird die Verschiebung eines Gleichgewichtes dargestellt, das sich zwar bedrohlich zeigt, das künstlerische Werk jedoch bestärkt. Im künstlerischen Prozess und mit kreativen Mitteln wird der Absolutheitsanspruch der nationalsozialistischen Diktatur gebrochen.

Mit der Ästhetischen Theorie Adornos gelesen, zeigt das Werk Kritik an den gesellschaftspolitischen Ereignissen. In der Form werden diese in der Darstellung limitiert und erhalten ihren Ausdruck in der Deutungsweise. Inhalt und Form weisen einen Schnitt in der erlebten Realität Paul Klees auf, das in ihrem Zwischenspiel zirkuliert. Im Sinne Benjamins wirkt insbesondere das Zwischenspiel des Titels mit der Darstellung im Gemälde, das keine Eindeutigkeit und geschlossene Totalität erlaubt. Zudem zeigt sich ein Fragment der Geschichte in der Darstellung der marginalisierten Gestalt.

### **2.1.2. Die Entstehung des Raums**

Eine Dichotomie gibt die Denkbewegung vor, indem sie sich als ein Pendel zwischen zwei Polen bewegt. Dabei werden beide außenliegenden Werte oder Entitäten gleichzeitig zur Begrenzung der Pendelbewegung. Ein Motiv der vorliegenden Arbeit besteht darin, einen Ausweg aus der Dichotomie im Sinne einer Begrenzung darzustellen, ohne eine Synthese im dialektischen Sinne herbeizuführen und damit weiteren Bipolaritäten zu entgehen. Eine Linie kann nicht eindimensional und ohne ihr Potential zur Mehrdimensionalität gesehen werden.

Im Hinblick auf das Schaffen Paul Klees kann ein Ausweg aus der von Wassily Kandinsky benannten Dichotomie von innen und außen durch die Möglichkeit der erweiternden Kategorie des Raumes gedacht werden.

Kandinsky bleibt in seinen Beschreibungen von „Punkt und Linie zur Fläche“ den Richtungsanweisungen in den Dimensionen eines Kompasses verhaftet. Die Beschreibung der

Grundfläche (GF) erfolgt mittels der Grenzlinien sowie durch die Richtungen oben, unten, rechts und links.<sup>503</sup>

Im Schaffen Paul Klees zeichnet sich eine Tendenz zur künstlerischen Raumeröffnung auf der Basis der Linie ab. Im Gegensatz zu seinem Bauhauskollegen, der dem Punkt in seinem Werk „Punkt und Linie zur Fläche. Beiträge zur Analyse der malerischen Elemente“ ein gesamtes einführendes und grundlegendes Kapitel widmet,<sup>504</sup> wird dieses Element bei Paul Klee gänzlich vorausgesetzt.

Seine einleitenden Worte zu der Sammlung des frühen Unterrichtsmaterials am Bauhaus Weimar schließt er mit der folgenden Ankündigung: „Nach diesen Allgemeinen Voraussetzungen beginne ich, da, wo die bildnerische Form überhaupt beginnt, beim Punkt der sich in Bewegung setzt“<sup>505</sup>, um das erste Kapitel der „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“ mit der Voraussetzung des Punktes als dynamischen Beginn einer jeden Form sofort mit der Einführung der Linie zu beginnen: „Kurz nach dem Ansetzen des Stiftes oder was es sonst Spitzes ist entsteht eine Linie (Je freier sie sich zunächst ergeht desto klarer ihre bewegliche Natur)“<sup>506</sup>. Sofort im Anschluss wird eine Überlegung zur räumlichen Dimension angestellt:

„Setze ich aber eine Linie an, ein kantiges Schwärz oder Färbmittel, so entsteht eine Fläche (zunächst und bei sehr beschränkter Ungebundenheit des sich Ergehens)

Hätten wir eine Materie um Flächen mit ähnlicher Wirkung fortzuschieben, so könnten wir eine ideelle Plastik in den Raum schreiben.

Aber das ist leider schon Utopie.

Bleiben wir also vorläufig beim primitivsten Mittel bei der Linie. In Vorzeiten der Völker, wo schreiben und zeichnen noch zusammenfällt ist sie das gegebene Element.“<sup>507</sup>

Wie aus dem Punkt eine Linie, so kann durch eine unerhebliche künstlerische Manipulation eine Fläche entstehen. Wäre ein solcher Handgriff in der Folge wiederum in der Fortführung an der Fläche möglich, wäre der Übergang zu einer ideellen Konstruktion im Raum möglich. Eine Schwelle, die mittels der Manipulation der Linie einfach möglich ist, wird im nächsten Schritt zu einem unmöglichen Unterfangen. Diese logische Überlegung bringt den Künstler dazu, im Rückschritt an der Linie anzusetzen.

Aus der im vorigen Kapitel erwähnten T-Form wird eine räumliche Konstruktion auf der Basis der Augenlinie konstruiert. Auch hier wird deutlich, dass die Linie für den Künstler das zentrale Mittel zur Raumkonstruktion darstellt, wobei es sich um eine durchaus wissenschaftliche Herangehensweise handelt.<sup>508</sup> Im Fokus auf die Bildung eines künstlerischen Raumes auf der Fläche der zu bearbeitenden Materialien, wie Leinwand oder

---

<sup>503</sup> Vgl. W. K., 1926, S. 111.

<sup>504</sup> Vgl. ebd., S. 17–47.

<sup>505</sup> P. K., BF/7.

<sup>506</sup> P. K., BF/8.

<sup>507</sup> Ebd.

<sup>508</sup> Siehe auch KATHRYN PORTER AICHELE, Paul Klee and the Energetics-Atomistics Controversy, *Leonardo/The MIT Press* 26(4), 1993, S. 309–315.



Papier, wird die Kategorie der Fläche selbst übersprungen. Der Künstler orientiert sich hier ausschließlich an der Linie. Die Weiterführung in den dreidimensionalen Raum wird von dem Künstler auf der Basis der Kombination aus waagerechter und senkrechter Linie vorgenommen. Im zweiten Kapitel des „Pädagogische[n] Skizzenbuch[es]“ widmet sich Klee den Dimensionen in der Darstellung. Im Gegensatz zu seinem Künstlerkollegen Kandinsky beschränkt er sich jedoch nicht auf die Richtungen von oben, unten, rechts und links:

- „1. Dimension: Links (rechts)
2. Dimension: Oben (unten)
3. Dimension: Vorn (hinten)“<sup>509</sup>

Dabei wird jede Dimension in einem hierarchisierten Zwischenspiel der Gegenpole organisiert, wobei der Schwerpunkt der Perspektive auf die Größen von links, oben und vorn gelegt wird. Ähnlich wie in der „Bildnerischen Formlehre“ wird die zweite Dimension mittels der Verschiebung zweier paralleler Linien erzeugt. Als Beispiel dient das Bild von Eisenbahnschienen, die in einer waagerechten Position in ihrem Verlauf beobachtet werden können (Fig. 32), in senkrechter Position vom betrachtenden Auge weg (Fig. 33) oder auf es zu verlaufen können. Bereits in dieser Perspektive wird „**Die dritte Dimension** dem Schein nach hinzugezogen“<sup>510</sup>. Hierzu schreibt Klee in der „Bildnerischen Formlehre“ analog:

„Wie geht das also zu? Nun, wir sind eben aus dem flächigen Begriff unversehens ins räumliche Gebiet gelangt, in die dritte Dimension. Wir treiben Perspective. Wir haben das letzte Mal bedauernd festgestellt, dass wir keine Raumschrift haben dass wir nicht analog der Bewegung von Punkten zu Linien oder der Bewegung von Linien zu Flächen, dass wir hierzu analog nicht Flächen mit sichtbarer Wirkung zu Körpern fortbewegen können. Wir müssen uns daher mit der Perspective behelfen.  
Es wird aber weder weitläufig noch schwierig werden, wenn wir uns auf die Hauptzüge beschränken. Und die Klarlegung der innewohnenden Phänomene ist sehr beachtenswert!  
Dies (fig. 7) sind Eisenbahnschienen.  
Eisenbahnschienen liegen auf Schwellen.  
Wie stelle ich dies dar?  
Hätte ich Schienen auf der Fläche darzustellen, als Geometer, Landkartenzeichner, dann gäbe es das Bild zweier parallelen Linien.“<sup>511</sup>

Der Künstler unterstreicht noch einmal den Effekt der Räumlichkeit – an dieser Stelle bereits mit dem Bezug auf die Figur –, der nur über die Linie möglich ist. Da diese die Wirkung zwischen Punkt und Fläche erzeugen kann, während die Entwicklung an der Fläche nicht zugelassen wird. Über die Linie lässt sich die Perspektive des Raumes jedoch erzeugen.

In einem nächsten Schritt wird dieser, zunächst in der Ebene erzeugte Effekt in der Perspektive eines quadratischen Raumes angeordnet, was durch die Zusammenlegung dieser Konstruktion an den vier Seitenwänden optisch gelingt. Dadurch entsteht eine Vertiefung des

---

<sup>509</sup> PAUL KLEE, 1925, S. 25.

<sup>510</sup> Ebd., S. 26, Hervorhebung im Original.

<sup>511</sup> P. K., BF/17.

gesamten Bildraums mit dem Titel „Operation in drei Dimensionen Fig. 34“<sup>512</sup> In der „Bildnerischen Formlehre“ wird dieser künstlerisch-technische Schritt in seinem Prozess erklärt:

„Nun können wir uns in dieser dritten Dimension wieder neue Winkel und Flächen vorstellen, (so steht die bei fig. 11 neu hinzugekommene Fläche zu der Fläche von fig. 11 in einem rechten Winkel) und wir gelangen schließlich zur Construction eines Raumes, in den wir aufrecht hineinmarschieren können.“<sup>513</sup>

Zur Konstruktion dieses Raumes und seiner Perspektive werden die einzelnen Seitenteile relevant. In jedem von ihnen sind es die senkrechten Linien, die den Weg in die Fläche beschreiben. Sie werden von Klee als „**Wandernde Senkrechte**“ beschrieben.<sup>514</sup> Die waagerechte Linie bestimmt den Blickwinkel in der Höhe.

„Die Wagrechte bedeutet das Höhenmaß des Subjekts.  
Diese Verbindung aller auf Augenhöhe liegender Punkte des Raumes heißt  
Augenlinie.“<sup>515</sup>

Auch in den Notizen der „Bildnerischen Formlehre“ finden sich hierzu Erklärungen. An dieser Stelle handelt es sich um ausführlichere Darstellungen, die der Perspektive der Augenlinie eine Raumkonstruktion voraussetzen. In dieser werden die untere und die obere Fläche durch versetzt parallele, senkrechte Linien gestaltet. Die Seitenflächen der Raumkonstruktion werden von horizontalen oder waagerechten Linien bestimmt.<sup>516</sup>

„Was bedeutet diese Wagrechte? (Nun die Antwort wird bald reif sein.)“<sup>517</sup> Mit dem Begriff der Augenlinie als der waagerechten Linie wird die Höhenbestimmung des konstruierten Raumes bestimmt. In der Folge erbringt Klee drei Beispiele als „Beweis der Aussage über die Wagrechte“. Fig. 41 zeigt einen Raum, in dem sich die Senkrechte über dem eingezeichneten Raum befindet. Dieser wirkt somit verkürzt und erlaubt dem Betrachter, auf seine obere Fläche zu sehen.<sup>518</sup> In fig. 42 bleibt die horizontale oder waagerechte Linie in den Seitenflächen unterhalb der oberen Fläche der Raumkonstruktion, wodurch die obere Fläche vom Inneren des Raumes sichtbar wird.<sup>519</sup> In der Skizze zu fig. 43 bleibt die Augenlinie auf der

---

<sup>512</sup> PAUL KLEE, 1925, S. 27.

<sup>513</sup> P. K., BF/19.

<sup>514</sup> Paul KLEE, 1925, S. 28.

<sup>515</sup> Ebd., S. 29.

<sup>516</sup> P. K., BF/22.

<sup>517</sup> Ebd., S. 23.

<sup>518</sup> Dazu, zu fig. 23: „Ich habe hier in den nun schon bekannten Raum einen zweiten Raum hineinkonstruiert, der dem Auge eine Aufsicht auf seine obere Fläche gewährt. Man kann daher eher von einem Körper sprechen, als von einer Räumlichkeit die innerhalb des Gesichtsfeldes unseres Auges endet, während wirkliche Räume über unser Gesichtsfeld hinausgehen. (Wir sind in ihnen) Also einem Körper der dem Auge eine Aufsicht auf seine obere Fläche gewährt.“ Ebd.

<sup>519</sup> Hierzu: „In diesem Falle gewährt der Körper keine Aufsicht auf seine obere Fläche. Nehmen wir an, dass er aus Glas bestehe, so gewährt er im Gegenteil eine Untersicht auf diese Fläche. Eine solche wagrechte Fläche die von unten gesehen werden kann ist aber über unserm Auge gelegen, ist höher als wir. Die andere wagrechte Fläche, die unser Auge von oben sieht liegt tiefer als unser Auge, liegt unter uns.“ Ebd., S. 24.

Höhe der Horizontalen, dabei wird die obere Fläche in der Perspektive auf die Linie reduziert.<sup>520</sup> Sie liegt auf der Augenhöhe des Betrachters, sodass die Fläche nicht eingesehen werden kann, sondern in der Perspektive zur Augenlinie wird.<sup>521</sup>

Von diesen Erklärungen aus gelangt Paul Klee in seiner Theorie an die Kombination der auf der senkrechten Linie aufliegenden Horizontalen, wie es in der Analyse des Bildes „Von der Liste gestrichen“ bereits besprochen wurde. Wird diese Linienkombination in der Form des Großbuchstaben T in den Raum eingezeichnet, besteht virtuell-künstlerisch die Möglichkeit, die Horizontale durch die Formung eines elliptischen Kreises in Bewegung zu versetzen, was mit der Öffnung eines weiteren Raumes einhergeht.

„Diese Horizontkreisscheibe trennt die gesamte sichtbare Räumlichkeit in einen oberen und unteren Teil. Als ob wir uns in einer großen runden Dose befänden, die in Dose und Deckel zerfällt.“<sup>522</sup>

Wie oben bereits angemerkt, ist es nicht das integrale Verhältnis von der Linie im Hinblick auf ihre Elemente, die Punkte, wie es in Mathematik und Physik dazu reicht, einer deterministischen Denkweise zu widersprechen, das Paul Klee in seinem Werk erzeugt, sondern eines, das an der Linie selbst ansetzt. Aufgrund ihres Potentials zur Raumbildung, welches am Punkt ansetzt und sich in der Fläche ergeht, wird die Linie zur medialen Basis für die dritte Dimension, da weder der Punkt noch die Fläche wie die Linie manipuliert werden können. In den Kombinationen der Linie bildet Klee Räume, in die er weitere Räume einfügt und somit Bildtiefe und Dimensionalität erzeugt. Wie an den Beispielen gezeigt, geht er dabei in folgenden Schritten vor: Durch die Verschiebung paralleler Linien und der Kombination aus Senkrechten und Horizontalen wird die dritte Dimension erzeugt. Anschließend werden diese Linien durch ihre Anordnung zu einem Raum gefaltet. In diesen wiederum kann der Künstler einen weiteren Raum von beliebiger Größe einfügen. Mittels der T-Form kann in diesen Raum eine Figur und oder eine Bewegung integriert werden. Mit dem Konzept der Perspektive gelingt es dem Künstler, immer weiter in die Bildtiefe vorzudringen und die Grenzen der Räumlichkeit in der Dimension zu überwinden.

## 2.2. Die Linie in Progression

Um Räume in der Dimension zu erzeugen, stehen künstlerisch zu Beginn praktische Materialien zur Verfügung. In der Disziplin der Malerei handelt es sich hierbei um Materialien wie Leinwand und Papier. Für Klee beginnt die Idee der Realisierung eines Raumes dort, wo er diese materielle Fläche als einen „Schauplatz“ ansieht<sup>523</sup>:

„Schauplatz ist die Fläche, genauer die begrenzte Ebene

---

<sup>520</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>521</sup> „In diesem dritten Falle aber tritt etwas Besonderes ein. Das Auge vermag diese Oberfläche weder von oben noch von unten als solche zu erkennen, sondern sie erscheint ihm als waagerechte Linie.“ Ebd., S. 24 f.

<sup>522</sup> Ebd., S. 27.

<sup>523</sup> Der Begriff ‚Schauplatz‘ wird von Paul Klee möglicherweise auch aufgrund der Schweizer Mundart gebraucht. Bspw. gibt es eine Schauplatzgasse in Bern.

zwei Fragen sind: was tritt auf und wo tritt es auf  
gut Malen ist einfach folgendes: richtige Farbe an den richtigen Ort zu setzen.“<sup>524</sup>

Der Begriff der Fläche wird, durch seine Erweiterung als Ebene, in eine über eine zweidimensionale Anschauung hinausgehende Betrachtungsweise gebracht. Dabei erweist sich der Schauplatz als ein offeneres Feld als die Grundfläche Kandinskys<sup>525</sup>, welche sich durch Grenzlinien und Bewegungsrichtungen definiert. Der Schauplatz wird weniger durch seine Begrenzungen als durch das Potential von Gestaltwerdung im Inneren charakterisiert. In der Applikation auf den Begriff wird die Grundfläche deutlicher in die Dimension des Raumes gerückt, wobei sich der Fokus auf die Fläche als Ort der Handlung richtet.<sup>526</sup>

Hierbei erhalten die Richtungen des Kompasses in der Möglichkeit der Handlung einen Aktionsfreiraum, der sich im Inneren der Fläche abspielt. Mittels der Erweiterung der dritten Dimension in der Bildtiefe erzielt Paul Klee eine Erweiterung der Perspektive.<sup>527</sup>

Der Raum wiederum ist den Innengebilden als dreidimensionaler Schauplatz übergeordnet. Dass für diesen Raum ein umfassendes Gesetz gelten muss, geht aus den Eigenschaften hervor, die der Künstler in dem Kapitel „Stereographie – oder proicierende Raumlehre“ seiner „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“ darlegt. Den Erklärungen legt er das Motto „hinten – vorn“ auf der Fläche zugrunde, bevor er die einzelnen Experimente protokolliert und erklärt.<sup>528</sup> Ergänzend zu den Raumkonstruktionen im „Pädagogische[n] Skizzenbuch“ und der „Bildnerischen Formlehre“ wird hier eine weitere Größe eingeführt: „[D]as Resultat der freien Experimente ist die Progression“<sup>529</sup>.

In dem Kapitel „Versuche mit Linien“ der „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“ entsteht eine Räumlichkeit mittels der Bildeinteilung und der linienbetonten Füllung einzelner Partien.<sup>530</sup>

In seinen theoretischen Grundlagen steht die Entstehung und Entwicklung des Raumes als Schauplatz des Bildes im Vordergrund. Anstelle einer Beschreibung der Raumdimension wird seine Entstehung aus der Bildfläche dargelegt. Die Bildfläche entspricht zunächst der „Frontalen Position“ als Ausgangsbasis, in ihr findet eine Progression statt. Diese wird vom Künstler unter dem Begriff „Cardinalprogression“ zusammengefasst. Im Gegensatz zu den quadratischen Raumkonstellationen aus versetzten parallelen Linien im „Pädagogische[n] Skizzenbuch“ und der „Bildnerischen Formlehre“, die in der Perspektive aus senkrechter und horizontaler Linie in die Bewegung eines zylinderförmiges Raummodells in Bewegung münden, das sich hinter der Eindimensionalität des Kreuzes verbirgt, wird mittels der

---

<sup>524</sup> P. K., BG I. (Gestaltungslehre als Begriff) 1/5.

<sup>525</sup> Ein Terminus, der sich weder in der bildnerischen Formen- noch in der Gestaltungslehre finden lässt.

<sup>526</sup> Siehe auch: THOMAS FORRER: Schauplatz / Theatrum. Heterotopien des Wissens, in HELMUT LETHEN, ALBRECHT KOSCHORKE und LUDWIG JÄGER (Hrsg.), *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, Campus, 2015, S. 326–335.

<sup>527</sup> Auch die Dimension des Raumes wird von Kandinsky im Rahmen einer Dichotomie beschrieben, indem er der Musik die Zeit und der Kunst den Raum in Form der Fläche zuordnet, vgl. W. K., 1926, S. 26.

<sup>528</sup> Vgl. P. K., BG III. (Stereometrische Gestaltung), 24/1.

<sup>529</sup> Ebd., 24/3. Im Manuskript ist die ursprüngliche Formulierung „Cardinalexperimente“ durch freie Experimente ersetzt worden.

<sup>530</sup> Siehe Abbildungsverzeichnis, P. K., BG III. 24/7–15.

Progression der Raum auf der Basis eines Dreiecks kreierte.<sup>531</sup> Dieses wird in eine quadratische Fläche, eine kreisförmige Ebene oder in eine offene Fläche konstruiert. Auf diese Weise ergeben sich räumliche Figuren, wie eine Pyramide bis hin zu einem dreidimensionalen Oktaeder mit weiterführenden Strahlen.<sup>532</sup>

„Beweis für Sinn und Wahrheit der Gestaltung von innen  
neu Progression nach dem Centrum tötlich.  
“ vom Centrum aus lebendig.  
Positivabwechslungsmöglichkeit: Opfer – Leben“<sup>533</sup>

In der maximalen Ausrichtung auf Dimensionen und Bildtiefe sieht Klee die Möglichkeit, auf kreative Weise Kraft zu erzeugen, was im Gegensatz zu der erleidenden Position des Opfers steht. Zum Zentrum hin ersterben die Bewegungen; von ihm ausgehend entfalten sie ihr Potential.

Somit entstehen die Bewegungen und das Wachstum theoretisch von und zu einem unbekanntem Anfangs- und zugleich Endpunkt aus. 1906 schreibt Paul Klee ein Gedicht mit dem Titel „Traum“ – einem Motiv, das er in seinen Gedichten beinahe inflationär verwendet und das in einem unbestreitbaren Zusammenhang mit seinem Denkbild des Zwischenreichs zu stehen scheint. In diesem Gedicht setzt sich der Künstler mit seinem Begriff des Anfangs auf eine Weise auseinander, indem der Anfangspunkt in einer dimensional Kreisbewegung zu bestehen scheint. In seinem Anfangsstadium bei der „Urzelle“ würde er sich nicht über den Besuch einer Abordnung wundern, die sich vor ihm in Ehrfurcht vor seinen ungeschaffenen Werken verneigt – so sein Begriff von Fruchtbarkeit.<sup>534</sup> Im einleitenden Vers am Anfang des Gedichtes begibt er sich jedoch erst an diesen Anfang, indem er dorthin nachhause flog, wobei die Satzstruktur im Präteritum eine weitere Zeitschleife im Knoten von Gegenwart und Vergangenheit knüpft. In dieser Struktur werden Anfang und Ende zu einer Dimension in der Bewegung arrangiert.

Auf die künstlerische Praxis und Möglichkeit zur Dimensionseröffnung zeigt sich auch im Anfangs- oder Endpunkt bereits eine dimensionale Komponente, von der aus die Progressionen angesetzt werden können. Klee führt verschiedene Kategorien von Progressionen an. Als „Prinzipielle Progressionen“ werden jene bezeichnet, die sich „innerhalb des normalen inneren Spannungsverhältnis der Elementarformen“ ereignen.<sup>535</sup>

---

<sup>531</sup> P. K., BG II. 19/5 f.

<sup>532</sup> P. K., BG II. 19/12.

<sup>533</sup> P. K., BG II. 19/2.

<sup>534</sup> „Ich flog nach Haus, / wo der Anfang ist. / Mit Brüten und mit Fingerkauen begann es. / Dann roch ich was oder schmeckte was. / Die Witterung löste mich. / Ganz gelöst war ich mit einem Mal / und ging über, / wie der Zucker ins Wasser. // Mein Herz war auch im Spiel, / viel zu groß war es schon lang, / nun quoll es übergroß. / Aber keine Spur von Beklemmung. / An Orte ward es getragen, / wo man die Wollust / nicht mehr sucht. // Käme jetzt eine Abordnung zu mir / und neigte sich feierlich vor dem Künstler, / dankbar auf seine Werkeweisend, / mich wunderte das nur wenig. / Denn ich war ja dort, / wo der Anfang ist. / Bei meiner angebeteten / Madame Urzelle war ich, / das heißt so viel wie fruchtbar sein.“ PAUL KLEE, 2010, Gutenberg Projekt, Kapitel 81 (1906).

<sup>535</sup> P. K., BG II. 19/4.

Die „normale (centrale) Progression“ im Kreisinnern zeigt die mehrdimensionale Anordnung des „elementaren“ Dreiecks bis hin zu seinem innersten Mittelpunkt, der durch eine diagonale Linie von Kreisrahmen bis zu seinem Zentrum angezeigt wird. An dieser Linie werden zugleich die sich verengenden Maßstäbe der sich verkleinernden Dreiecke angezeigt.<sup>536</sup>

Ein Radius, der wiederum von innen nach außen wächst, wird als eine „regressive Progression“ bezeichnet. Diese „Progressive (Regressive Teilung) der Fläche“ spielt sich in der Richtung des Rahmens ab. Mittels der Verengung der Abstände, an dieser Stelle „Stadien“ der Progression genannt, werden die Linien am Rahmen immer engmaschiger zusammengeführt.<sup>537</sup> In dieser Verdichtung wird eine dynamische Dimension von Tiefe erzeugt, die sich auf den Zwischenbereich von dem Innenraum des Bildes und seiner Außengrenze bezieht.

Dabei beschreibt die „Harmonisierte Progression“ die gegenteilige Verengung der Linie hin zum die Bildfläche teilenden Kreuz: „Harmonisierte Progression einer Bewegungsdimension (horizontale Linie in der Richtung oben–unten marschierend)“<sup>538</sup>.

Das am Beispiel des Dreiecks entwickelte Konzept wird in den folgenden Skizzen und ihren Beschreibungen auch auf Halbkreise und quadratische Formationen angewendet.<sup>539</sup> Mit diesen künstlerischen Anwendungen wird zum einen die Bildfläche selbst in unterschiedlichen Möglichkeiten der Bildtiefe ergründet und zum anderen plastische Körper in ihn hineinprojiziert.

Den explorativen Kapazitäten Klees, den Bildraum in der Tiefendimension zu erschließen, scheinen keine Grenzen gesetzt. Dabei bildet die Linie als Maßstab in jeder Darstellung die Basis zur Raumschließung.

Im folgenden Kapitel der Unterrichtseinheit widmet sich Klee den „Progressionen im Kreis“.<sup>540</sup> Hier werden runde und eckige Formen in Spiralen angeordnet und führen auf diese Weise in die Bildtiefe. Doch diese ‚einfache‘ Erzeugung der Dreidimensionalität vom Bildrand in den Innenraum wird von einer weiteren Progression weitergeführt. Die Flügel der Spirale werden in einem quadratischen Verhältnis zueinander in Beziehung gesetzt, womit der Künstler einen Bewegungsfluss in ihnen zu formen beabsichtigt. Je kleiner die Abschnitte im Inneren zum Zentrum hin werden, umso näher kommen sie dem Verschwinden in der Darstellung. Die sich verlängernden und verlangsamenen Abschnitte zum Bildaußen hin stehen zwar einerseits für das Absterben der Bewegung, weisen aber eine großflächigere Präsenz auf.

„Radiusbewegung (Progression)  
per Umdrehung 1      2      4      8      16      32      64

---

<sup>536</sup> Ebd., 19/8.

<sup>537</sup> Ebd., 19/18.

<sup>538</sup> Ebd., 19/19.

<sup>539</sup> Vgl. ebd., 19/20 ff.

<sup>540</sup> Ebd., 19/44.

„zum Leben“ regressiv zum Tod Pendelbewegung zwischen Progression und Regression: „Maeander“<sup>541</sup>

An diese Spirale werden in der Folge weitere Linien in eckigen Formen angesetzt, wodurch weitere Spiralen mit anderen Bewegungsabläufen im Inneren entstehen „von der Radius Progression bezw. Regression zur Spirale“<sup>542</sup>.

Hier stellt sich die Frage, ob der Künstler den Begriff der Spirale erst für die Kombination aus verschiedenen Bewegungsapparaten, eingefügt in die äußere Spiralförmigkeit, anwendet. Die verschiedenen Anordnungen sind zum einen stark abstrakt in ihrer systematischen Anordnung. In anderen Fällen lassen sie an organische Vorbilder wie Muscheln oder Schneckenhäuser erinnern und wirken hier weich in der Form. In der weiteren theoretischen Argumentation findet eine Zusammenführung von organischer und abstrakter Spiralförmigkeit statt. Letztere wird durch die Verbindung der runden Formen und ihrer Abstände durch die Linie erzeugt. „Progression der Peripheralen Teilung und Progression der Radius Veränderung sind identisch.“<sup>543</sup>

Durch die Weiterführung und Verdichtung dieser Linien, die zunächst durch eine Reduktion auf gewählte Flächen des Kreises erfolgt, wird dieser in eine Gestalt plastischer Form gebracht. So entsteht die Skizze „die Wahrheit über einen Palmblattschirm“<sup>544</sup>, die noch in das Bildinnere führt und im Anschluss eine anscheinend über die Fläche der Bildebene hinausragende und detailliert abgemessene Kugel darstellt, einem abstrakten Globus oder Fadenknäuel ähnlich – eine Plastizität, die einzig aus der Kombinationsweise der Linien entsteht. Klee spricht von einer „Progression u. Regression (Peripheral-kreisendes Duodezimalsystem!) der Kreissegmente bei peripheraler 48-Teilung“<sup>545</sup>.

Diese Plastizität wird noch verstärkt, indem Klee eine zirkulierende Bewegung der Linien um das Zentrum konstruiert. Oszillierend werden die Linien in den Kern des Mittelpunktes und von ihm weg dargestellt. Es entsteht eine Figur im Raum, die das Innere aus einem Kern in Bewegung versetzt. „Zwei gebrochene Spiralen (auf einer Progression im 24-teiligen Kreis füssend):] Die Bruchstücke nehmen nach innen zunächst zu, dann wieder ab, sie fiebern vor dem Tod.“<sup>546</sup>

Eine weitere Möglichkeit zur Bildung und Darstellung von Raum und Dimension sieht der Künstler in der „Progressiven Zerrung“. Hier wird ein Raum aus dem Hintergrund des Bildes in dessen Vordergrund gespiegelt, wodurch sich eine räumliche Perspektive ergibt, die in ihrer Dimension aufgrund des Zwischenspiels der beiden Räume und der Verschiebung des im Vordergrund gespiegelten Quadrates im Rechteck und seines an diese angepassten Rauminhaltes entsteht.<sup>547</sup> Zum Abschluss dieser Vorlesungsreihe widmet sich der Künstler

---

<sup>541</sup> Ebd., 19/50.

<sup>542</sup> Ebd., 19/52.

<sup>543</sup> Ebd., 19/56.

<sup>544</sup> Ebd., 19/60.

<sup>545</sup> Ebd., 19/61, Hervorhebung im Original.

<sup>546</sup> Ebd., 19/62.

<sup>547</sup> „[Z]wei Quadrate mit anormalem Inhalt sich spiegelnd (bewegung von rechts nach links)“ Ebd., 19/84.

noch der organischen Progression, wobei es sich um das Wachstum abstrakter Linienkonstrukte handelt.<sup>548</sup> In den abschließenden Beispielen zeigt der Künstler noch einmal, dass es sich bei den Progressionen um kategorisch errechnete Größen handelt, die sich mathematisch im Bereich der ganzen Zahlenmenge bewegen. Dabei zeigt sich die Menge der natürlichen Zahlen  $\mathbb{N}$ . Hierzu erklärt Klee:

„jedes Glied nimmt stets um 1 zu  
das scheint regelmässig,  
wenn man es absolut nimmt.“<sup>549</sup>

1924 erklärt Paul Klee in einer seiner Ausstellungen begleitenden Rede „Über die Moderne Kunst“ die Linie zum reinen Maß in der Erzeugung der Dimension des Bildes. Dies mag auch erklären, warum der Künstler von einer Regelmäßigkeit in der Zahlenreihe spricht. Doch selbst dort, wo er von dieser Regelmäßigkeit ausgeht, bleibt sie ein Schein unter einem absoluten Anspruch.

„Welches sind also diese spezifischen Dimensionen?  
Da gibt es zunächst mehr oder weniger begrenzende formale Dinge, wie Linie, Helldunkeltöne und Farbe.  
Am meisten begrenzt ist die Linie, als eine Angelegenheit des Maßes allein. Es handelt sich bei ihrem Gebahren um längere oder kürzere Strecken, um stumpfere oder spitzere Winkel, um Radienlängen, um Brennpunktdistanzen. Immer wieder um Meßbares!  
Das Maß ist das Kennzeichen dieses Elementes und wo die Meßbarkeit fraglich ist, ist man mit der Linie nicht in absolut reiner Weise umgegangen.“<sup>550</sup>

In seiner Rede wird die Linie als Basis der Raum- und Figurenkonstruktionen des Künstlers als ein begrenzendes und selbst limitiertes formales Mittel dargestellt. Der Anspruch ihrer Messbarkeit entspricht dem künstlerischen Anspruch zur Dimensionseröffnung im antitotalitären Sinne, denn nur da, wo sie in Verbindung mit der Totalität steht – hier die absolute Messbarkeit –, kann sie sich selbst in der Formung übersteigen.

### 2.2.1. Raumdimensionen oder die Linie als Maß

Im allgemeinen Teil der „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“ schreibt Klee im Kapitel „Spezielle Ordnungen“ zur ‚Cardinalprogression‘, dass es sich um den Prozess der Perspektive handele, der durch „Streifenflächen“<sup>551</sup> erzeugt werde. Da die Bildfläche hier wiederum durch Linien und ihre Verdichtung strukturiert wird, steht diese Raumgröße in einem direkten Zusammenhang mit der Linie, da die Dimensionen von Räumlichkeit mittels der Flächigkeit um die Linie erzeugt wird.

---

<sup>548</sup> Vgl. ebd., 19/88 ff.

<sup>549</sup> Ebd., 19/95.

<sup>550</sup> PAUL KLEE, *Über die moderne Kunst*. Jena, 1924, digitalisiert von der Deutschen Nationalbibliothek Frankfurt, URL: [https://monoskop.org/images/a/a4/Klee\\_Paul\\_Ueber\\_die\\_moderne\\_Kunst.pdf](https://monoskop.org/images/a/a4/Klee_Paul_Ueber_die_moderne_Kunst.pdf) (abgerufen am 5.3.2019), S. 19.

<sup>551</sup> Vgl. P. K., BG I. 3/184.



In diesem künstlerischen Experimentierfeld wird auch mit der farblichen Veränderung an der Linie selbst gearbeitet. Durch deren Abwandlungen von schwarz über neun verschiedene Graustufen bis hin zum Verschwinden der Linie im Weißen kann eine weitere Perspektive im Bild erreicht werden.<sup>552</sup> Aufschlussreich im Hinblick auf das vom Künstler angestrebte „Zwischenreich“<sup>553</sup> ist in diesem Zusammenhang die von Klee eingefügte Kategorie des ‚bei‘. Ohne selbst eine Farbe darzustellen, wird es zunächst den Farbnuancen abmildernd in der Abstufung beigelegt. In der zu diesem Zweck angelegten „Tabelle der Werte“, die mit dem Höchstwert „Schwarz“ an erster Stelle einsetzt und mit dem Wert „Weiss“ an letzter Stelle artikuliert wird, taucht das Attribut „bei“ ohne zugeordnete Farbe an vorletzter Stelle autonom auf. Es bildet die letzte Schwelle des Überganges zur Unsichtbarkeit der Linie.<sup>554</sup>

1914 verfasste Paul Klee erneut ein Gedicht mit dem Titel „Traum“. Im Gegensatz zu jenem aus dem Jahre 1906 befasst er sich nun nicht mit dem Anfang, sondern seinem Gegenteil, dem Ende.<sup>555</sup> Mit dem Abschlusssatz „Weiß in weiß“ bezieht er sich auf das Verschwinden zum Ende hin, dem Verbleichen der Linie bis zu ihrer Unsichtbarkeit.

Nachdem Paul Klee in seiner späteren Rede von 1924 „Über die moderne Kunst“ die Linie als das Maß und Begrenzung festgesetzt hatte, folgen in seiner Theorie die „Halbdunkeltöne“ als zweite Kategorie. Auch sie erhalten noch das Attribut der Begrenzung in seiner Ausdehnung, zusätzlich erhalten sie aber in erster Linie die Kategorisierung des Gewichtes, die durch den Helligkeitswert entsteht.<sup>556</sup> Als die erste Größe wird die Farbe als Qualität angesetzt, zudem bewahrt sie die Attribute von Gewicht und Maß der beiden anderen Größen.<sup>557</sup> Indem die Halbdunkeltöne in Bezug auf die Linie selbst Anwendung finden, geht Klee im Rahmen der Progressionen einen weiteren Schritt in der Konstruktion von Dimension.

„[D]ie Grenze zwischen weiss und schwarz schematisch real“<sup>558</sup> wird somit vom Künstler durch ein Attribut vollzogen, das sich bereits von den farblichen Kategorien im Begriff ist zu lösen. In der dynamischen Dimension der Progression wird die ‚Dichtungsprogression‘ somit zu einem weiteren künstlerischen Mittel der Formung.

Bereits 1905 erklärte der Künstler in einem seiner Gedichte die Maße zur Basis der künstlerischen Formung in einer humorvollen Tonart.

„Was bildet der Künstler?“

---

<sup>552</sup> Vgl. ebd., S. 195.

<sup>553</sup> „Zwischenreich sage ich im Gegensatz zur ersten ganz irdischen Haltung [...]“. PAUL KLEE, 1924, S. 33.

<sup>554</sup> Vgl. ebd.

<sup>555</sup> „Ich finde mein Haus: leer, / ausgetrunken den Wein, / abgegraben den Strom, / entwendet mein Nacktes, – / gelöscht die Grabschrift. / Weiß in weiß.“ PAUL KLEE, 2010, Kapitel 110 (1914).

<sup>556</sup> „Etwas anderer Natur sind die Tonalitäten, oder wie man sie auch nennt: die Helldunkeltöne, die vielen Abstufungen zwischen Schwarz und Weiß. Bei diesem zweiten Element handelt es sich um Gewichtsfragen. Der eine Grad ist dichter oder lockerer an weißer Energie, ein anderer Grad ist mehr oder weniger schwarzbeschwert. Die Grade sind unter sich wägbare. Außerdem sind es die schwarzen in bezug auf eine weiße Norm (auf weißem Grund), die weißen in bezug auf eine schwarze Norm (auf der Wandtafel) oder beide zusammen in bezug auf eine mittlere graue Norm.“ PAUL KLEE, 1924, S. 19 ff.

<sup>557</sup> Vgl. ebd., S. 21.

<sup>558</sup> P. K., BG I. 3/196.

Formen und Räume!  
Wie bildet er sie?  
In gewählten Proportionen...

o Satire,  
Du Leid der Intellektuellen.“<sup>559</sup>

In seinem kritischen Artikel von 1974 beschreibt Gottfried Sello die Progression im Werke Klees als rein arithmetisches Mittel. Der Autor setzt die stark wissenschaftliche Orientierung des Künstlers in einen Gegensatz zu den Bemühungen, ihn aus einer rein zeitgenössischen Perspektive zu rezipieren. Mithilfe der mathematischen Multiplikation wird die Entstehung des Raumes beschleunigt.<sup>560</sup> Dieser Aspekt der Beschleunigung soll vor dem Hintergrund der Entwicklungen in den naturwissenschaftlichen Disziplinen gelesen werden. Allerdings hält diese These der Analyse der theoretischen Darlegungen Klees nicht stand, da hier an der Linie selbst und ihrem Potential mit dem Ziel der Raumöffnung und Grenzüberwindung experimentiert wird. Allein das Zwischenspiel der Kategorien von Farbe und Linie ließe sich zwar mathematisch errechnen, jedoch nicht im Zusammenhang der Formung von den diversen Dimensionen. Zudem kommen der Linie im Zusammenspiel mit der Qualität Farbe weitere Potentiale zur Entfaltung von Dimensionen zu, da sie als Grundwert in den Kategorien von Helldunkeltönen und Farbe erhalten bleibt.

Klee äußerte sich im Rahmen dieser Rede in Jena zum Anlass der Ausstellung seiner Bilder und reflektierte über die Möglichkeit der Sprache, derer er sich als Künstler bedienen kann. In diesem Exkurs sprach er über die Dimensionen, ihr Zwischenspiel von Raum und Zeit und die Schwierigkeit, das Plastische in der Sprache auszudrücken.

An diesem Beispiel lässt sich zeigen, wie sehr sich Paul Klee in seiner Denkweise und seinem künstlerischen Schaffen einer totalitären Sicht verschloss. Um eine mehrdimensionale Simultaneität zu vermitteln, schlägt der Künstler die Betrachtung der Teile in ihrer eigenen Dimension vor. Da diese Herangehensweise in verschiedene Dimensionen führe, deren parallele, zeitgleiche Betrachtung wiederum an das Limit der Möglichkeiten führe, wäre es doch mit Geduld möglich, im Bereich der an Dimensionen zu verkehren.<sup>561</sup> Diese drei Kategorien fügen sich nun zu einer weiteren Dimension, jener der Gebilde, Figuren oder

---

<sup>559</sup> PAUL KLEE, 2010, Kapitel 69 (1905).

<sup>560</sup> Vgl. GOTTFRIED SELLO, Das progressive Missverständnis, *Die Zeit*, 17.5.1974, URL: <http://www.zeit.de/1974/21/progressives-missverstaendnis> (abgerufen am 28.12.2017).

<sup>561</sup> „Das liegt an den alleingegebenen zeitlich-getrennten Methoden, ein räumliches Gebilde so zu verhandeln, daß eine plastisch-klare Vorstellung sich einstellt. Das liegt an der Mangelhaftigkeit des Zeitlichen in der Sprache. / Denn es fehlt uns hier an Mitteln, eine mehrdimensionale Gleichzeitigkeit synthetisch zu diskutieren. / Wir müssen trotz aller Mangelhaftigkeit uns eingehend mit den Teilen befassen. / Aber bei jedem Teil sollen wir, so mancherlei es auch da schon zu erwägen gibt, uns der Teilhandlung als solcher bewusst bleiben, um nicht bange zu werden, wenn dann neue Teilhandlungen nach einer ganz andern Richtung, in andere Dimensionen, in ein Abseits führen, wo die Erinnerung an vorher behandelte Dimensionen leicht verblassen kann. / Zu jeder zeitlich verblassenden Dimension sollen wir sagen: Du wirst jetzt Vergangenheit, aber vielleicht stoßen wir auf der neuen Dimension dereinst auf eine kritische, vielleicht glückliche Stelle, die deine Gegenwart wiederherstellt. / Und wenn es uns bei mehr und mehr Dimensionen immer schwerer fallen mag, uns die verschiedenen Teile dieses Gefüges gleichzeitig zu vergegenwärtigen, so heißt es sehr viel Geduld haben.“ PAUL KLEE, 1924, S. 15 ff.

Gestalten.<sup>562</sup> Von dieser Bewusstseins- und Darstellungsebene führt es Klee sofort in eine weitere Dimension, die er die Dimension des Inhaltes nennt.<sup>563</sup> Dort, wo Klee an dieser Stelle in die Beschreibung der inhaltlichen Möglichkeiten gelangt, beginnen auch die Dimensionen der Progression.<sup>564</sup>

Die ‚Cardinalprogression‘ als Raumgröße steht im Zeichen der prozesshaften Entwicklung des Raumes – eine Progression, die mit dem Überschreiten eines Limits einhergeht. Mehr noch besteht die Entwicklung auf der Basis einer abstrakten Grenzüberschreitung in ihrer Ausrichtung auf den Fluchtpunkt.<sup>565</sup> Im Kapitel der „Stereometrische[n] Gestaltung“ widmet sich Klee dieser ‚Cardinalprogression‘, die wiederum in diversen Formen in Erscheinung gebracht werden kann.

„in Unter progression gestuft,  
welche in jedem Abschnitt etwas' übers Ziel hinaus schießt,  
und also Ausdruck der Brechung wird.“<sup>566</sup>

Wie Paul Klee in dem Kapitel „Progressionen“ verdeutlicht, führt diese Entwicklung weiter in das Innere der im Bild gestalteten Körper.<sup>567</sup> Hierbei wird eine weitere Beschränkung in der Dichotomie von innen und außen aufgehoben, insofern die Begrenzung nicht mehr auf das Limit der Kunst und ihres Makrokosmos Bezug nimmt, sondern in das Organische des Kunstwerks einfließt, „um noch das Innerste seiner Körperlichkeit anzuzeigen“.<sup>568</sup> Im Falle des Werkes „Von der Liste gestrichen“ wird das durch die äußeren Umstände ins Wanken geratene innere Gleichgewicht der Figur, das mit dem Ungleichgewicht der äußeren Welt einhergeht, durch die Verschiebung von innen und außen im Bild markiert.

Charakteristisch wie die dynamische Analyse als Grundlage seines theoretischen Werkes wird auch mit dem Konzept der Progression die Entwicklung an sich zum Prinzip. Mit diesem Begriff wird eine zentrale oder ‚cardinale‘ Säule des künstlerischen Schaffens Klees benannt, die sich in der künstlerischen Manipulation der Linie manifestiert.

Es wird der künstlerische Prozess und nicht seine Determination in den Fokus gesetzt. Diese antitotalitäre Herangehensweise schließt das Endprodukt der kreativen Handlung schon im

---

<sup>562</sup> „Das entsprach einmal den Dimensionen der bildnerischen Elementarmittel, wie Linie, Helldunkel und Farbe. Und dann entsprach das erste konstruktive Zusammenwirken solcher Mittel, der Dimension, der Gestalt oder, wenn man will, der Dimension des Gegenstandes.“ Ebd., S. 35.

<sup>563</sup> „An diese Dimensionen schließt sich nun eine weitere Dimension, nach der sich die Fragen des Inhaltes abspielen. / Gewisse Maßverhältnisse der Linien, die Zusammenstellung gewisser Töne aus der helldunkel-Skala, gewissen farbige Zusammenklänge bringen jeweils ganz bestimmte und ganz besondere Arten des Ausdruckes mit sich.“ Ebd.

<sup>564</sup> „Von hier aus ist bei vorhandener Beherrschung dieser Mittel die Gewähr gegeben, die Dinge so tragfähig zu gestalten, daß sie auch in weitere, dem bewußten Umgang entlegenere Dimensionen zu reichen vermögen.“ Ebd., S. 27.

<sup>565</sup> „[A]uch Fernpunkt genannt“ P. K., BG III. 24/16.

<sup>566</sup> Ebd.

<sup>567</sup> Vgl. P. K., BG II. 19/2.

<sup>568</sup> „Beweis für Sinn und Wahrheit der Gestaltung von innen.“ Ebd.

Schaffensprozess aus. Im Vordergrund steht die Aussage „Also nicht an Form denken, sondern an Formung“<sup>569</sup> als ein Konzept des antitotalitären Widerstandes.

Die Progression ereignet sich auf der Bildfläche als ‚zentrale Position‘, sie eröffnet einen Raum, indem sie sich auf den Fluchtpunkt ‚p‘ richtet. Es handelt sich hierbei um eine Dynamik, aus der sich die Eröffnung und Bildung des Raumes und seines Fokus ergibt. Insbesondere in dem Vorlesungskapitel zur „Stereoskopographie“ werden die Möglichkeiten in der Perspektive beschrieben.

Klee stattet die Hinweise über den Fluchtpunkt als Ziel der Ausrichtung der Progressionsrichtung und Fixpunkt der Perspektive mit dem Hinweis auf die „stereoskopische – 4-ägigen Perspektive“ aus.<sup>570</sup> Diese sei „bewegt quadratisch“ und basiere auf der Voraussetzung von Perzeption im kubischen Raum, was auch dem Eintauchen in die Bildtiefe und dem künstlerischen Gestaltungsprozess entspricht. Der Fern- oder Fluchtpunkt verhindert eine eindimensionale Perspektive und führt in die unendliche Bildtiefe.<sup>571</sup>

Hinter diesem Erklärungsmodell könnte sich eine mehr oder weniger versteckte Wertung über die Eindimensionalität der generalisierten und zensierten Ansichtswiese verbergen, wie sie in totalitären Systemen vorliegt. Eine solche zyklische Verwirrung in der Perspektive kann Klee in der Kunst überschreiten.

Der Vielzahl der Dimensionen ist in den künstlerischen Begriffen und Werken Paul Klees kein Einhalt geboten. Über die formalen Mittel, über Figuration und Inhalt zeigen sie sich vor allem in der Räumlichkeit der Ausgestaltung des Bildraumes. In seinem Vortrag „Über die moderne Kunst“, in dem er über die stilistischen und dimensionalen Etappen bis hin zu einem noch zu fertigenden unvollendetem Kunstwerk spricht, indem sich alle möglichen Dimensionen widerspiegeln, bezieht er sich auf die Dimension der Figur, um ihr den Namen Komposition anstelle des Konstrukts zuzuweisen.<sup>572</sup>

Die Perspektivität dieser Pluralität von Dimensionen bis hin zur Unendlichkeit wird später von Gilles Deleuze und Félix Guattari wieder aufgegriffen und in Bezug auf die Linie weiterentwickelt.<sup>573</sup>

---

<sup>569</sup> P. K., BG I. 2/31.

<sup>570</sup> P. K., BG III. 24/555 f.

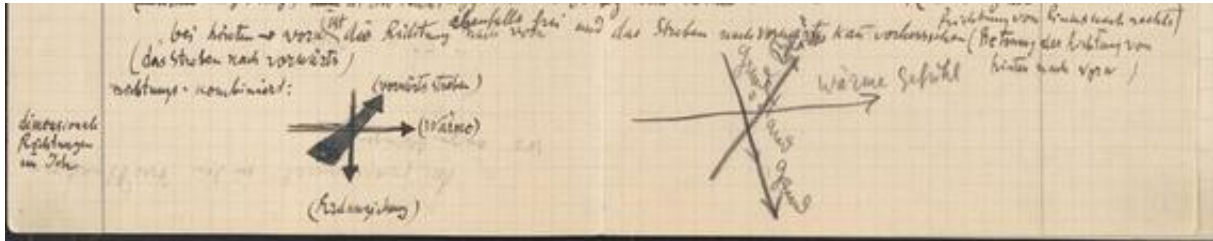
<sup>571</sup> „Die Höhen oder breiten werden sogemessen als ob der Fernpunkt central läge, es ist als p null (wenn verschoben) nur null Punkt für die Cardinalprogression oder für andere Progressionen, nicht aber für Höhen- und Breitenbestimmungen, welche nach Maassgabe eines zentral gelegenen Nullpunktes zu teilen sind. / Also genauer gesagt nicht p null sondern  $p\infty$ “ Ebd., S. 317, Hervorhebung im Original.

<sup>572</sup> „Unser Gebilde hat in der beschriebenen Weise nachgerade so viele und importante Dimensionen durchlaufen, daß es unbillig wäre jetzt noch Konstruktion zu ihm zu sagen. Wir wollen ihm von nun an den tönenden Namen Komposition gerne zugestehen.“ PAUL KLEE, 1924, S. 41.

<sup>573</sup> „Non seulement les strates, mais les agencements sont des complexes de lignes. On peut fixer un premier état de la ligne, ou première espèce : la ligne est subordonnée au point, la diagonale, à l'horizontale, et à la verticale ; la ligne fait contour, figuratif ou non ; l'espace qu'elle trace est de striage ; la multiplicité dénombrable qu'elle constitue reste soumise à l'Un dans une dimension toujours supérieure ou supplémentaire. Les lignes de ce type sont molaires, et fortement un système arborescent, binaire, circulaire, segmentaire.“ GILLES DELEUZE und FELIX GUATTARI, 2009, S. 631.

Eben diese Vielheit erfordert sowohl die Orientierung des Künstlers im Werk als auch die Möglichkeit für den Betrachter, seine Perspektive zu lenken. Diesen Umstand thematisiert Paul Klee im Rahmen der „Orientierung des Ich“: „Hier tritt zu den obigen beiden Dimensionen noch die Dimension hinten → vorn, sodass in diesem Fall der Punkt P örtlich nach drei Dimensionen bestimmt wird.“<sup>574</sup>

In einer Skizze, die wie ein Kompass im dreidimensionalen Raum aufgebaut ist, zeigt ein flächiger Pfeil, als Vektor über die Richtungen „Wärme“ und „Erdanziehung“ quer nach oben. Er indiziert die Richtung „vorwärts streben“.<sup>575</sup>



**ABBILDUNG VII: PAUL KLEE, *Dimensionen im Raum*, BG I. 1/6**

Anders als Kandinsky, der in seinen Vergleichen für die Richtungen das Spannungsverhältnis zu den von ihm „literarisch“ genannten Begriffen Himmel, Erde, Haus und Ferne an allegorischen Bildern festhält und sich zudem auf die zweidimensionalen Kategorien oben-unten, links und rechts begrenzt,<sup>576</sup> ergänzt Paul Klee die Flächentiefe um räumliche und raum-zeitliche Dimensionen.

Mit den Kategorien ‚hinten und vorne‘ eröffnet er die dritte Dimension im Bild und damit die Oberfläche zu einem Raum.<sup>577</sup> Dort wo Kandinsky den Raum nur ‚flüchtig‘ im Verweis auf ein ungeschriebenes „Kapitel für sich“<sup>578</sup> erwähnt, übernimmt Klee das Steuer und eröffnet die Überlegungen.

Die Grundfläche „GF“ mit den in ihr herrschenden Spannungen steht am Endpunkt der Überlegungen Kandinskys. In der erweiterten Rezeption des von Kandinsky beschriebenen Phänomens der Grenzfläche ergänzt und übersteigt Paul Klee seine Ästhetik. Es scheint als sei dies der Moment, in dem sich das künstlerische Universum Paul Klees entfalten kann.

Im Detail verändern die ‚Cardinalprogression‘ und der in der Perspektive durch Linien angelegte ‚Fernpunkt‘ die ‚Frontale Position‘ der Dimension im Bildraum. In Bezug auf die künstlerische Konstruktion der Dimension des Raumes beschreibt Paul Klee neben den

<sup>574</sup> P. K., BG I. 1/8.

<sup>575</sup> Ebd., S. 6.

<sup>576</sup> Siehe Kapitel 1.1. der vorliegenden Arbeit.

<sup>577</sup> „Orientierung des Ichs Zur Frage ‚Wo‘

Das Ich orientiert sich im Raum nach drei Dimensionen hin. Es beurteilt seinen Standpunkt in diesem Raum nach den Begriffen /oben → unten / links → rechts / und hinten → vorn/. Zur Präzision ist die Annahme eines kubischen Raumes mit festen Grenzen gegeben.“ P. K., BG I. 1/6, Hervorhebung im Original.

<sup>578</sup> „Hier kann nur flüchtig bemerkt werden, daß diese organischen Eigenschaften der Fläche sich weiter auf den Raum übertragen, wobei der Begriff des Raumes vor dem Menschen und der Begriff des Raumes um den Menschen – trotz der inneren Verwandtschaft der beiden – doch einige Unterschiede aufweisen würden. Ein Kapitel für sich.“ W. K., 1926, S. 116. Siehe auch Kapitel 1.1. bis 1.1.2. der vorliegenden Arbeit.

arithmetischen auch geometrische Vorgehensweisen. Mit der Skizzierung eines kubischen Würfels im Vergleich und Gegensatz zur zweidimensionalen Bildfläche wird die ‚Orientierung in der Fläche‘ der ‚Orientierung im Raum‘ gegenübergestellt.

„Wieder ein Raum in den wir hinein marschieren können. Dabei bitte ich den Seitenwänden besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Wie auf der Bodenfläche die Senkrechte besondere Bedeutung erhielt, so geht es hier mit der Wagrechten.“<sup>579</sup>

Im oberen Teil der Skizze wird die ‚Cardinalprogression‘ in ihrer klassischen Form gezeigt. Ähnlich einer Pyramide läuft sie spitz nach oben. Der Kunstgriff besteht in der Erzeugung einer optischen Erfahrung der Weite in der Bildfläche, gleichsam dem Verlauf eines Weges in der Ferne. Das Quadrat im unteren Bildteil kehrt diesen optischen Effekt in sein Gegenteil. Die Progression ist hier auf ein minimiertes Quadrat im Inneren als ihr Fernpunkt ausgerichtet. Auf diese Weise entsteht der optische Eindruck der Bildtiefe und somit die Möglichkeit des Auges, den Raum zu betreten. Wie oben gezeigt wird diese Perspektive in den anschließenden Schritten weiter bis zu einem dimensional Perpetuum mobile potenziert, was abermals auf der Adaption der Linie basiert.

## 2.2.2. Spektraler Kreis und unendliche Bewegungslinie

„Die Komposition selber: der Bewegungs-Organismus ist ein höherer Begriff und erfordert eine Anlage von höherer Entwicklung. Als Norm für diese Komposition möge gelten: ein Zusammenwirken der Organe in einem selbstständigen, ruhig-bewegten oder bewegtruhigen Ganzen. Diese Komposition kann sich erst dann vollenden, wenn zu den Bewegungen Gegenbewegungen kommen, oder wenn eine bewegungsunendliche Lösung sich findet.“<sup>580</sup>

In der dieses Postulat begleitenden Skizze wird ein geöffneter Bewegungskreislauf mit drei Richtungspfeilen gezeigt, anhand dessen die Zirkulation der Kräfte veranschaulicht wird. Umschlossen sind diese von einer Ellipse, die sowohl hinten wie vorne, im Bild links und rechts von einer aus ihr herausführenden Linie durchbrochen wird. Weitergeführt wird dieses Prinzip, in der Folge der aufgezeichneten Unterrichtseinheiten, in die unendliche Bewegung der Form des farbigen Kreises, in dem die Farben als komplementär oszillieren, wodurch sich die Pole Kraft und Gegenkraft aufheben.<sup>581</sup> Erreicht sieht Klee die unendliche Bewegung schließlich im ‚spektralen Farbkreis‘.<sup>582</sup>

---

<sup>579</sup> P. K., BF/22.

<sup>580</sup> PAUL KLEE, 1925, S. 49.

<sup>581</sup> „Zur unendlichen Bewegung übergehend, wo die Bewegungsrichtung belanglos wird, las ich also zunächst den Pfeil weg. Dadurch vereinigen sich z. B. die Fälle Erhitzung und Abkühlung. Das Pathos (die Tragik) verwandeln sich in ein Pathos, welches Kraft und Gegenkraft geeinigt in sich vereinigt.“ Ebd., S. 50.

<sup>582</sup> „Wir sind beim spektralen Farbkreis angelangt, wo jeder Pfeil sich erübrigt. Denn hier heißt es nicht mehr ‚dorthin‘, sondern ‚überall‘ als auch ‚dort‘.“ P. K., BF/145; PAUL KLEE, 1925, S. 51. Es ist auffällig, dass sich viele Erklärungen aus der „Bildnerischen Formlehre“ – zumeist in gekürzter Version – im „Pädagogischen Skizzenbuch“ wiederfinden.

Diesen bezeichnet Klee in seiner Rede „Über die moderne Kunst“ als jene ‚Ordnung‘, in der sich das „Wesen der reinen Farbe“ am besten manifestiere.<sup>583</sup> Hier wird der Höhepunkt der reinen Farbmalerie erreicht. Auch er zeigt sich in dem unendlichen Zwischenspiel der Komplementärfarben.<sup>584</sup>



**Abbildung VIII: PAUL KLEE, spektraler Farbkreis, BG I. 2/157**

Erst 1914 nach seiner Tunisreise und im Anschluss an die kontinuierliche Praxis als Zeichner konnte Paul Klee sich vom reinen Umgang mit der Linie sicher in Richtung Farbe bewegen. Während seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus wurden die Kompetenzen auf diesem Gebiet von theoretischen Auseinandersetzungen begleitet und perfektioniert.<sup>585</sup>

Die Adaptation des spektralen Kreises zur Abrundung des – mit Klee gesprochen – „formal-elementären Gebiets“<sup>586</sup> führt auf die Spuren von historisch etablierten Entwürfen zur Farbtheorie.

„Là, autour du vieux diagramme circulaire hérité de Chevreul les couleurs se succèdent dans un tourbillon perpétuel. Enfin la théorie des formes élémentaires se développe de façon comparable. La ligne naît de la trajectoire d'un point, engendre elle-même une surface par déplacement, laquelle à son tour, dans son mouvement déterminera un volume. Seul le ‚point gris‘ échappe à ce *perpetuum mobile*, symbole double, informel et achrome, de l'inertie et du chaos primordial.“<sup>587</sup>

<sup>583</sup> „Welche Ordnung ist nun dem Wesen reiner Farbe eigen? In welcher Ordnung drückt sich ihr Wesen am besten aus?“ PAUL KLEE, 1924, S. 23.

<sup>584</sup> „In der durchkonstruierten Kreisfläche, welche Form am besten fähig ist, über die gegenseitigen Beziehungen der Farben Wesentliches auszusagen.“ Ebd., S. 25.

<sup>585</sup> Vgl. ZENTRUM PAUL KLEE BERN, 2015.

<sup>586</sup> PAUL KLEE, 1924, S. 7.

<sup>587</sup> CLAUDE FRONTISI, Paul Klee « Futuriste », in MADY MENIER (Hrsg.), *De la métaphysique au physique : pour une histoire contemporaine de l'art ; hommage à Fanette Roche*, Histoire de l'art, Bd. 8, Paris, Publ. de la Sorbonne, 1995, S. 63.

Claude Frontisi unterstützt hier die These, dass Paul Klee seinen spektralen Farbkreis aufgrund einer Inspiration durch den Chemiker Michel Eugène Chevreul konstruierte, wie er ihn im Rahmen seiner auf Kontrasten und Komplementärfarben basierenden Farbtheorie entwarf.<sup>588</sup> Bei einem näheren und historisch weiter schweifenden Blick stünden auch die Vorbilder des Newton'schen und des Goethe'schen Farbkreises zur Debatte. Letzterer richtete sich mit seinem Anspruch auf Homogenität und totaler Ganzheit gegen das plurale Konzept der Varianten des Ersteren. So schreibt Goethe im § 21 im Kapitel „Enthüllung der Theorie Newtons“ im zweiten Teil des ersten Bandes, dem „Polemischen Teil“ seines Werkes „Zur Farbenlehre“:

„Ein Bild entsteht nur durch Grenzen, diese Grenzen übersieht Newton ja, er verleugnet ihren Einfluß. Wir aber schreiben dem Bilde sowohl als seiner Umgebung, der hellen Mitte sowohl als der dunkelen Grenze, der Tätigkeit sowohl als der Schranke, in diesem Falle vollkommen gleiche Wirkung zu.“<sup>589</sup>

Um gleich im § 22 fortzufahren:

„Newton scheint vom Einfacheren auszugehen in dem er sich bloß ans Licht halten will; allein er setzt ihm auch Bedingungen entgegen so gut wie wir, nur daß er denselben ihren integrierenden Anteil an dem Hervorgebrachten. Seine Lehre hat nur den Anschein, daß sie monadisch oder unitarisch sei. Er legt in seine Einheit schon die Mannigfaltigkeit, die er heraus bringen will, welche wir aber viel besser aus der eingestandenen Dualität zu entwickeln und zu konstruieren glauben.“<sup>590</sup>

Aus diesen Einführungen lässt sich noch einmal das deterministische Weltbild mit dem Anspruch auf eine Ganzheit verfolgen. Obgleich Goethe hier den Kompromiss eingeht, eine Dualität, jene aus Licht und Dunkelheit, zu eröffnen, um diese dann wieder in die Einheit der Farbeinwirkung zu bringen, bezieht er sich auf die Grenzen und postuliert diese in ihrer einschränkenden Funktion, während sich Newton in seiner Theorie auf die Pluralität der Farben berief, die aus dem Licht und somit der Farbe Weiß entstehen.

Noch vor seinem Durchbruch zur Farbmalerie war Paul Klee 1912 von Robert Delauney mit der Übersetzung dessen Artikels „De la lumière“ beauftragt worden. Aus diesem geht der wissenschaftliche Charakter des Farbverständnisses im Sinne Newtons, den Delauney vertritt, bereits hervor, wobei dieser die moderne Kunst dazu auffordert, sich von ihrem Gegenstand zu lösen. In das gleiche Jahr fällt auch der Auftakt der künstlerischen Motivkette

---

<sup>588</sup> Vgl. MICHEL EUGENE CHEVREUL, *De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs De La Loi Du Contraste Simultané Des Couleurs, Et De L'Assortiment Des Objets Colorés. Considéré D'Après Cette Loi Dans Ses Rapports Avec La Peinture, Les Tapisseries Des Gobelins, Les Tapisseries De Beauvais Pour Meubles, Les Tapis, La Mosaïque, Les Vitraux Colorés, L'Impression Des Étoffes, L'Imprimerie, L'Enluminure, La Décoration Des Édifices, L'Habillement Et L'Horticulture*. Paris, Pitois-Levrault, 1839.

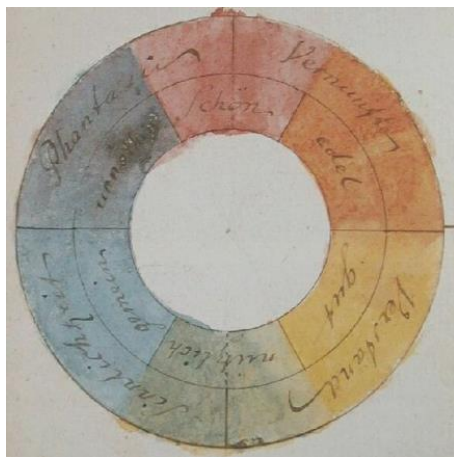
<sup>589</sup> Schreibweise orthographisch an das Neudeutsche angepasst, JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Zur Farbenlehre*, 1. Aufl., Bd. 2/1, Tübingen, Cotta, 1810, S. 367, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, URL: [http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goethe\\_farbenlehre01\\_1810?p=421](http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goethe_farbenlehre01_1810?p=421). (abgerufen am 16.3.2019).

<sup>590</sup> Ebd., S. 367 f.



der Kreise Delauneys mit dem Gemälde „Disque simultané“, wobei dieses an einen verschobenen Farbkreis nach dem Entwurf Goethes erinnert, was mit einer möglichen Kritik an dessen homogene Postulierung einhergehen könnte.<sup>591</sup>

In der Übersetzung lässt Paul Klee eine Satzstelle in der Originalsprache seinen Text begleitend stehen. Was er als eine „universale Wirklichkeit mit größter Tiefenwirkung“ übersetzt, lässt er dem Ausdruck Delauneys „nous voyons jusqu'au étoiles“ gegenüberstehen. So scheint der eine Künstler den Blick nach oben zu richten, während der andere in die Tiefe der Details blickt, wobei sie beide die Motivation zum Weitblick teilen. Die Folgerung „Man muß sehen wollen“ ruft die Notwendigkeit des Impetus einer Öffnung für die Erweiterung der Perspektive auf den Plan und richtet sich somit gegen eine devote Haltung gegenüber manipulativer Systeme.<sup>592</sup> Zudem weist der Titel des Artikels auf die Tradition Newtons in Bezug auf dessen Theorie des Lichtes. Des Weiteren wird bereits im ersten Satz auf die Rolle der Kontraste verwiesen, wie sie Chevreul in seiner Farblehre etablierte.<sup>593</sup>



---

<sup>591</sup> Siehe ROBERT DELAUNEY, *Disque simultané*, Öl auf Leinwand, 134 x 134, Centre de Georges-Pompidou et Pascal Rousseau (Hrsg.), Catalogue de l'exposition „Robert Delauney de l'impressionnisme à l'abstraction“, Paris, 1999.

<sup>592</sup> „Man gelangte so über das zufällig Naheliegende hinaus zu einer universalen Wirklichkeit von größter Tiefenwirkung (nous voyons jusqu'aux étoiles). Das Auge vermittelt nun als unser bevorzugter Sinn zwischen dem Gehirn und der durch das Gleichzeitigkeitsverhältnis von Teilung und Vereinigung charakterisierten Vitalität der Welt. Dabei müssen sich Auffassungskraft und Wahrnehmung vereinigen. Man muß sehen wollen.“ ROBERT DELAUNEY, Über das Licht. Original: De la lumière, *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und Künste* (144/145), PAUL KLEE (Übers.), Berlin, 1913, S. 255.

<sup>593</sup> „Im Verlauf des Impressionismus wurde in der Malerei das Licht entdeckt, das aus der Tiefe der Empfindung erfaßte Licht als Farben-Organismus aus komplementären Werten, aus zum Paar sich ergänzenden Maßen, aus Kontrasten auf mehreren Seiten zugleich.“ Ebd.

**Abbildung IX: JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Farbkreis*, 1809. Feder in Schwarz, aquarelliert, auf gelblichem Papier, auf Karton montiert. Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, "*Farbenkreis zur Symbolisierung des menschlichen Geistes- und Seelenlebens*."**

**Abbildung X : ROBERT DELAUNEY, *Disque simultané*, 1912, Öl auf Leinwand, 134 x 134 cm, Centre de Georges-Pompidou et Pascal Rousseau, Catalogue de l'exposition Robert Delauney de l'impressionnisme à l'abstraction, Paris, 1999.**

Klee leitet sein Konzept des spektralen Kreises zum Ende des Wintersemester im Jahre 1922 aus dem Zusammenfügen der Enden des Regenbogens zu einem spektralen Kreis her. Diese Referenz steht wiederum in der Folge der Forschung Newtons, der mit dem Prisma des weißen Lichtes die Entstehung des Regenbogens erklärte.<sup>594</sup> Klee selbst erklärt seine Vorbilder zu Beginn der Vorlesung:

„Ich will versuchen, Ihnen einiges Nützliche über die Farben zu sagen. Ich stütze mich dabei nicht allein auf mich selber, sondern übernehme, um Ihnen diese nützlichen Dinge zu vermitteln ohne Bedenken Gedanken von Leuten vom Fach und von andern. Um einige wenige Namen herauszugreifen, nenne ich Göthe, Philipp Otto Runge, dessen Farbkugel 1810 publiciert wurde, Delacroix und Kandinsky (Das Geistige in der Kunst).“<sup>595</sup>

Es mag auffällig sein, dass der Künstler hier ausschließlich den Vertreter der Weimarer Klassik, einen deutschen und einen französischen Maler als Repräsentanten der Romantik und schließlich seinen Bauhauskollegen als Vertreter der modernen abstrakten Kunst benennt.

In der Visualisierung des zusammengefügteten Regenbogens würden sich aber tatsächlich eher zusammengefügte Farbstreifen ergeben, wie sie im Gemälde der „Disque simultané“ von Delauney vorliegen,<sup>596</sup> wobei zu beachten ist, dass sich die Perspektive bei Klee sogleich aufgrund der Linie in der Skizze in den einzelnen Farbstreifen hin zum undefinierten Fernpunkt dynamisiert.

„Wir wollen uns nur einfach sagen: dass es sich da um Halbheiten handelt, die beiden Halben sollen ein Ganzes werden, die Violett ein Violett und die Schnur sei an ihren geheimnisvollen Enden zur Unendlichkeit Endlosigkeit zusammengeknüpft. Und das sich ergebende Dinge ohne Anfang und ohne Ende sieht nun so aus.“

---

<sup>594</sup> Vgl. SIR ISAAC NEWTON, *Opticks: or, A treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light* (1704), 4. korr. Aufl., London, gedruckt für William Innys in West-End von St. Pauls, 1730.

<sup>595</sup> P. K., BF/156.

<sup>596</sup> Im Werk Delaunays dominierten zum Zeitpunkt seines Aufsatzes noch die Darstellungen von Dreiecken. Die Motivkette der Kreise wurde erst im Anschluss vorrangig. Vgl. CHRISTOPH OTTERBECK, *Europa verlassen: Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts*, Studien zur Kunst, Bd. 4, Köln, Böhlau, 2007, S. 154.

Wir brauchen jetzt nicht mehr zu pendeln von 1 zu 7 als unendlichkeitsersetzende Gegenbewegung von 7 nach 1 dahin suchend, dorthin suchend fortstrebend heimkehrend. [...] Sondern wir befreien unser Pendel von der Schwerkraft, Wir lassen es sausen [...].<sup>597</sup>

An dieser Stelle kann das ‚lineare Zwischenreich‘ der Farben übertreten werden und die Unendlichkeitsdimension der Farben ist erreicht.<sup>598</sup>



Abbildung XI: BF/157



Abbildung XII: BF/159

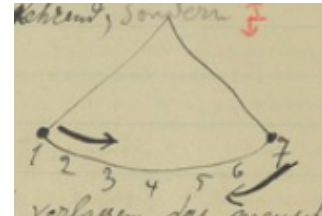


Abbildung XIII: BF/159

Durch diese Schwingbewegung des Perpetuum mobile in den Ringen ohne Gravitation werden die Kreise in die Dimension der unendlichen Bewegung verlegt. Diese lösen die ineinander verschachtelten Kreise im Sinne der durch die Bewegung verursachten Tiefe der Zentrifugalkraft auf und teilen sie im jeweiligen Modus der Bewegung, woraufhin in der Darstellung figurative Farbkegel entstehen.<sup>599</sup>

Doch selbst hier kann trotz euphorischer und pathetischer Beschreibung des Effektes des spektralen Farbkreises Klees keine absolute Totalität erreicht werden, denn es bleibt die Bruchstelle der Zusammenlegung im Farbton ‚Violett‘, die diese verhindert.<sup>600</sup> Bei einer näheren Betrachtung des Entwurfs der Farbkomplexität wird deutlich, dass die einzelnen Farbsegmente, die vormals als Streifen des Regenbogens visualisiert wurden, zu zylinderförmigen Farbflächen unterschiedlicher Dimension verändert werden. Mittels dieser Visualisierung wird die Linie gleich in doppelter Hinsicht auf den Plan gerufen. Zum einen wird auf diese Weise deutlich, dass auch das Farbphänomen des Regenbogens aus breiten Farblinien besteht. Wird diesen in der Theorie des Künstlers zu einem flächigen Charakter verholfen, wird an dieser Stelle die schwarze Linie sowohl dazu gebraucht, die Farbzylinder voneinander abzugrenzen, als auch in ihrer Dimension zu umgrenzen.<sup>601</sup> Dabei bleiben die

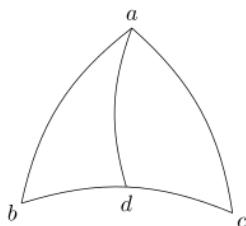
<sup>597</sup> P. K., BF/158.

<sup>598</sup> Vgl. ebd.

<sup>599</sup> Vgl. Abbildungen: PAUL KLEE, *Regenbogen Farben zum Kreis geschlossen*, ebd., S. 157; PAUL KLEE, *Kreis in Bewegung gesetzt*, ebd., S. 159; PAUL KLEE, *Farbkegel*, ebd.

<sup>600</sup> Vgl. ebd., S. 160.

<sup>601</sup> Die Klee'schen Farbkegel erinnern an die „sphärischen Dreiecke“ des Kopernikus:



Farbintensitäten unabhängig von ihrer Position zum Inneren oder zum Äußeren des Farbkreises stabil.

Zudem handelt es sich bei der theoretischen Herausarbeitung der Kombination zur Unendlichkeit in der Qualität der Farbdimension erst um die Ausgangsbasis zur weiteren künstlerischen Erkundung der unbegrenzten Kombinationsmöglichkeiten zum Erreichen von Dimensionen und Räumlichkeiten ad infinitum. Ausgehend von der elementar-formalen Kategorie der Linie führt der Künstler zu den unzähligen Kompositionsmöglichkeiten zum Konstruieren von Dimensionen.

In den theoretischen Ausführungen werden die Elemente des Farbkreises auf die kubische Dimension übertragen, die für den Künstler als Hauptform in der vorausgesetzten Fläche seiner Werke anvisiert werden muss. Zunächst werden die Farben des spektralen Kreises für den Eintritt in die kubische Dimension auf vier reduziert.<sup>602</sup> Dabei werden die farbigen Grundtöne zu den „polaren Kräfte[n] des Quadrates“ erklärt.<sup>603</sup> Den Farben Schwarz und Weiß kommen über die Attribute fern und nah die Verortungen in der Rauntiefe der kubischen Raumdimension zu. Grau wird nicht als Farbe selbst, sondern als Zwischenspiel des Gemisches der Grundfarben und zudem als Halbtonfarbe einbezogen. Es übernimmt das Attribut der Ferne der schwarzen Farbe, wodurch die Wirkung von Schwarz in ‚unendliche Ferne‘ oder sogar ‚Leere‘ gesteigert wird.<sup>604</sup> Wurden die Progressionen über die Menge der natürlichen Zahlen errechnet, wird in dieser Dimension der Farben des spektralen Kreises im kubischen Raum die Unendlichkeit über die ungeraden Zahlen erreicht.

„[A]uf solche Weise ins Unendliche geführt, tritt die ungerade Zahl wieder auf den Plan und ist Sinnbild der auf die Unendlichkeit bezogenen Statik. Also ist in der Statik mit kosmische Hintergrund die Herrschaft verteilt an folgende Sieben Kräfte

1 und 2 vertical

1, die Schwere als Last Rot

2, die Schwere als Überwindung oder Ruhe Grün } Schwere

3 und 4 horizontal

3, die Kühle Blau

4, die Wärme Gelb } Temperatur

5, 6, 7, Diagonal

5, die Nähe Weiss

6, die Ferne Grau

---

Vgl. NICOLAUS COPPERNICUS AUS THORN, *Über die Kreisbewegungen der Weltenkörper* [De revolutionibus orbium coelestium, 1543], DR. C. L. MENZZER (Übers.), Thorn, Ernst Lambeck, 1879, S. 80.

<sup>602</sup> „[D]adurch wird der Farbkreis 4 teilig und es tritt an die Stelle des sphärischen oben (Purpur) Rot. Blau bleibt, für orange tritt Gelb an die Stelle und für Gelbgrün tritt grüne ein.“ P. K., BG III. 24/43.

<sup>603</sup> „Demnach wäre 1, Rot die aktive Schwere [Gestrichene Fußnote: die Schwerkraft] / 2, Grün die passive Schwere (überwundene Schwere) / 3, Blau die linke Kühle / 4, Gelb, rechte Wärme) subjectiv für mich umgekehrt // alle vier die polaren Kräfte des Quadrates / 5, Weiss die Nähe / 6, Schwarz die Ferne.“ Ebd.

<sup>604</sup> „[B]ei 6 ändert sich bei einer Ferne / die hinter der Bereich des Kubus zurückgeht / die Lage dadurch dass 6 zerfällt / in 6a, grau die Ferne / 6b, Schwarz die unendliche Ferne, oder die Leere.“ Ebd.

An dieser Stelle soll insbesondere auf die Größe sieben hingewiesen werden. Die Ziffern eins und sieben ermöglichen die Auflösung in den Bereich der ungeraden Zahlen.

Am Ende der Zahlenreihe steht die Farbe Schwarz, die sowohl im Bereich der Zeichnungen als auch in den theoretischen Skizzen Klees als prioritäre Ausdrucksform der Linie nachzuvollziehen ist. Im Gegensatz zu ihrem Symbolgehalt als Begrenzung in Systemen von Machtvollkommenheit wird die Farbe Schwarz mit der Linie, die zu Beginn der Analyse formaler Mittel noch als ‚Maß‘ assoziiert wurde, in der dimensionalen Raumkonstruktion, die von der Kombinationsmöglichkeit aller künstlerischen Elemente, wie Linie, Halbtöne und Farbe profitiert, als Leere in der Kategorie Entfernung bezeichnet. Dabei bleibt ihr das Potential zur Unendlichkeit als ihr durchgängiges Charakteristikum und steht somit ihrer Verwendung für manipulative Erklärungsmodelle und absolute Ansprüche in der künstlerischen Philosophie Paul Klees widerständig entgegen. In diesem Paradox zwischen ‚Maß‘ und ‚Leere‘ zeigt sich, wie sich die Linie zum einen als konstruktives Mittel und zum anderen in der Dekonstruktion des ursprünglichen linearen Elementes als räumliche Größe entwickeln lässt.

Eine mathematische Symbolik in Bezug auf die Linie, wie sie in Samjatins Werk angelegt war, kann somit von Paul Klee aufgelöst werden, da die Mathematik seine künstlerischen Experimente nicht entweder verifiziert oder mittels unlösbarer Komponenten infrage stellt, sondern eine Logik in Bezug zu den zu erkundenden Dimensionen darstellt.

Die Exploration der Dimensionen und ihre Unendlichkeit, sowohl in Quantität als auch in der Qualität, die für den Künstler im Urelement des ‚Maßes‘ der Linie begann, findet ihren unendlichen Aufschluss zur Bewegung an dieser Stelle. Dabei handelt es sich jedoch nur um eine Form der Unendlichkeit in der unbegrenzten Endlosigkeit der Dimensionen. Diese schöpferische Freiheit steht im Gegensatz zu deterministischem und totalitärem Gedankengut. Dort wo die Linie als Grenze gesetzt wird, nimmt sie sich der Künstler als Basis, um die Limitationen kreativ aufzulösen.

In seinem Gedicht „Eine Art Prometheus“ von 1901 schreibt Paul Klee über dieses schöpferische Potential des Künstlers und seinen mythischen, verzweifelten Zorn. Das lyrische Ich wendet sich an den Göttervater Zeus, der es als den menschenverbundenen Prometheus erhört.<sup>606</sup> Das dichterische Ich des Künstlers zollt Zeus den im Mythos vorausgesetzten mäßigen Zoll und wirft ihm vor selbst unvollendet zu sein: „Ein Fragment“.<sup>607</sup> Prometheus glaubt nicht an die Möglichkeit der Vollendung des Werkes der obersten Gottheit. Aufgrund

---

<sup>605</sup> Ebd.

<sup>606</sup> „Ich trete vor Dich, Zeus, / weil ich Kraft habe dazu. / Du hast mich bevorzugt, / das zwingt mich zu Dir. / Weise genug, / Dich hinter allem zu vermuten, / suche ich nicht den mächtigen, / sondern den guten Gott. / Nun hör' ich Deine Stimme aus der Wolke: / Du quälst Dich, Prometheus. // Qualen waren stets mein Los, / da ich zur Liebe geboren bin. / oft hob ich fragend – bittend / den Blick zu Dir: vergebens!“ PAUL KLEE, *Eine Art Prometheus*, in: FELIX KLEE, *Gedichte* (1895-1939), Zürich, Hamburg, Arche-Literatur-Verlag, 2010, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-9816/41> (abgerufen am 19.1.2019), Kapitel 41.

<sup>607</sup> „So poche denn an Deine Tür / die Größe meines Hohnes. / Wenn ich nicht genüge, / laß ich Dir diesen Stolz. / Groß bist Du, / groß ist Dein Werk. / Aber nur groß im Anfang, / nicht vollendet. / Ein Fragment.“ Ebd.

dessen sei er den Menschen, mit denen er sich identifiziert, zugewandt; zugleich schreibt er sich den höchsten Status unter ihnen zu.

„Vollende! / Dann rufe ich heil! / Heil dem Raum, dem Gesetz, / das ihn durch-  
mißt. // Aber ich rufe nicht heil. / Nur der Mensch, welcher ringt, / hat mein Ja.  
/ Und der Größte unter ihnen bin ich, / der mit der Gottheit ringt.“

Die Wortwahl des Künstlers in den obigen Versen ist sowohl beeindruckend als auch beunruhigend und allem voran im Sinne des Widerstandes gegen Determinismus und dem Anspruch auf Absolutheit und Vollendung einer totalitären Doktrin visionär prophetisch. Zur Zeit des Kaiserreiches mutet hier ein Ausruf an, der Europa erst einen Weltkrieg später als eine Rebellion gegen die monarchistische Doktrin und eine Absage an eine begrenzte und absolute Macht in seinen Grundfesten erschüttern sollte. Der Künstler, der sich im Auftrag des Menschen sieht, richtet sich gegen jene Instanz, die sich begrenzend und absolut über diese erhebt, da er seiner gesellschaftlichen Position verpflichtet ist.<sup>608</sup>

Das Thema Teil im Sinne des Fragmentes als einer Prozesshaftigkeit kommt auch in seinem Vortrag „Über die moderne Kunst“ zur Sprache. Es bildet die Grundlage zur Diskussion der Möglichkeit der Künstler im Allgemeinen, seiner Rolle und in Bezug auf sein Schaffen und Werk der Generation moderner Künstler.

„Unsere aufgeregte Zeit hat wohl viel Verwirrendes durcheinander gebracht, wenn wir nicht noch nah genug dran sind, um uns nicht zu täuschen.“<sup>609</sup> Der humorvollen Einleitung zu den zeitgenössischen Entwicklungen folgt eine Beobachtung und Prognose über die Spiegelung der verwirrenden Zustände und ihre Auswirkungen auf die moderne Kunst.<sup>610</sup> Auch auf seine eigene Tätigkeit bezogen, zeige sich dieser Fortschritt bezüglich der Entfernung von rein „linearen Elemente[n]“. <sup>611</sup>

„Wollte ich den Menschen geben, so ‚wie er ist‘, dann brauchte ich zu dieser Gestaltung ein so verwirrendes Liniendurcheinander, daß von einer reinen elementaren Darstellung nicht die Rede sein könnte, sondern eine Trübung bis zur Unkenntlichkeit eintreten würde.  
Außerdem will ich den Menschen auch gar nicht so zeigen wie er ist, sondern nur so, wie er auch sein könnte.“<sup>612</sup>

Für seine künstlerische Zielsetzung ließ er sich auf einen experimentellen Umgang mit der Linie ein, auf der sowohl sein Schaffen als auch seine theoretischen Überlegungen basieren. Zu diesem Zwecke spricht Klee von Teildisziplinen, wie jener des Zeichnens als der

---

<sup>608</sup> „Um meiner und vieler Schmerzen willen / richt' ich Dich, / daß Du nicht vollbrachtest. / Dein bestes Kind richtet Dich, / Dein kühnster Geist, / verwandt zu Dir / und abgewandt zugleich.“ Ebd.

<sup>609</sup> PAUL KLEE, 1924, S. 49.

<sup>610</sup> „Aber ein Bestreben scheint sich unter den Künstlern, auch unter den Jüngsten allmählich auszubreiten: / Die Kultur dieser bildnerischen Mittel, ihre reine Aufzucht und ihrer reinen Verwendung.“ Ebd.

<sup>611</sup> „Die Sage von dem Infantilismus meiner Zeichnungen muß ihren Ausgangspunkt bei jenen linearen Gebilden genommen haben, wo ich versuchte, eine gegenständliche Vorstellung, sagen wir einen Menschen, mit reiner Darstellung des linearen Elementes zu verbinden.“ Ebd.

<sup>612</sup> Ebd.

Ausgangsbasis seines Schöpfertums. Von dieser tastete er sich in den Bereich der Farben und testete so alle Möglichkeiten der reinen Zeichnung, Helldunkelmalerei und der farbigen Malerei, wobei das Potential zur Dimensionsbildung jederzeit korrelierte.<sup>613</sup> Anschließend begab er sich auf das Gebiet der Kombinationen der Techniken, wobei er stets den Erhalt der ‚Kultur‘ der einzelnen Elemente in ihre Kombination anstrebte. Mit dieser künstlerischen Palette erblühte die Vision, alle Elemente in einem Kunstwerk zu vereinen.<sup>614</sup> Dieser Traum wäre möglicherweise nur eine Vision, deren Realisierung einem einzelnen Künstler unmöglich sei, allerdings wäre im Projekt des Bauhauses dieser Schritt zur Zusammenführung der künstlerischen Kräfte getan.<sup>615</sup> Auch hinter dieser Argumentation versteckt sich das Bild der Teile, aus denen weitere Dimensionen entspringen.

Klee schließt seinen Vortrag in einem inhaltlichen Zirkelschluss, indem er am Ende an seinen Ausgangspunkt gelangt. Einleitend sprach er von der Gleichzeitigkeit der Dimension, die in einem sprachlichen Akt nicht zu realisieren sei.<sup>616</sup>

Um einen Überblick über den Begriff der modernen Kunst zu geben, beruft sich Paul Klee in seinem Vortrag auf „Teilhandlungen“, deren Verlust in immer weiterführende Dimensionen als notwendig vorauszusetzen ist. Bereits einleitend formuliert Klee die Wege über Teilhandlungen als notwendig, um die zeitliche Begrenzung der Sprache zu umgehen. Dabei führen diese in Dimensionen, die sich jeweils ins Unendliche weiterverzweigen lassen. Alle diese Wege sieht er im Weg über die Form, ohne dabei einen Determinismus vorauszusetzen, sondern vielmehr auf die Konzentration der Verzweigung in Dimensionen durch einzelne Aspekte.

### 2.2.3. Das antitotalitäre Potential der Linie

Den künstlerischen Prozess stellt Klee in einen direkten Bezug auf die Erlebenswelt, wobei die moderne Kunst den Charakter der Mimesis übersteigt. In der Realität liegen vollendete Formen vor, die in der Kunst, wie in der rein linearen Darstellung des Menschen, nicht einfach abgebildet werden.<sup>617</sup> Der moderne Künstler fühlt sich den formenden Kräften anstelle der scheinbar bestehenden Gegebenheiten – oder wie Klee es nennt den „Form-Enden“ –

---

<sup>613</sup> „Jedesmal verbunden mit den mehr unterbewußten Bild-Dimensionen.“ Ebd., S. 51.

<sup>614</sup> „Manchmal träumte ich ein Werk von ganz großer Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet.“ Ebd., S. 53.

<sup>615</sup> „Wir müssen es noch suchen. / Wir fanden Teile dazu, aber noch nicht das Ganze. / Wir haben noch nicht diese letzte Kraft: / uns trägt kein Volk. // Aber wir suchen ein Volk, wir begannen damit, drüben am staatlichen Bauhaus.“ Ebd.

<sup>616</sup> „Denn es fehlt uns hier an Mitteln, eine mehrdimensionale Gleichzeitigkeit synthetisch zu diskutieren.“ Ebd., S. 15.

<sup>617</sup> „Ich möchte nun die Dimension des Gegenständlichen in einem neuen Sinne für sich betrachten, und dabei zu zeigen versuchen, wieso der Künstler oft zu einer solchen scheinbar willkürlichen ‚Deformation‘ der natürlichen Erscheinungsform kommt.“ Ebd., S. 41.

verpflichtet.<sup>618</sup> In dieser Perspektive bezeichnet er seine Berufung als vergleichbar mit der eines Philosophen, da er über die Begrenzungen der Erscheinungswelt in andere Dimensionen blickt.<sup>619</sup> Als ein Visionär beginnt er, sich in der ihn umgebenden Welt aus anderen Perspektiven umzusehen. Dieser Blickwinkel führt ihn erneut in weitere Spielräume, die sich in die räumliche Tiefe der Gebilde sowie in der zeitlichen Ausdehnung erstrecken.<sup>620</sup> Seine Betrachtungen und Formensuche bleiben nicht auf das Irdische beschränkt, sondern richten sich weiter in universelle Gefilde, was der experimentellen Weitsicht des Künstlers entspricht: „Nach jenseits tendierend aber meint er: auf anderen Sterne kann es wieder zu ganz anderen Formen gekommen sein.“<sup>621</sup>

Die als begrenzt erfahrene Erlebniswelt und Realität will in der künstlerischen Freiheit überschritten werden. Als einen solchen Perspektivwandel führt Paul Klee in dieser Rede das Beispiel des Blickes durch ein Mikroskop an.<sup>622</sup> Hier kann das menschliche Auge eine Vielfalt von Formen entdecken, die in seiner Erfahrungswelt zwar real existent, aber dennoch unsichtbar bleiben. Obgleich sich Klee den modernen Künstler nicht zum Wissenschaftler erklärt, teile dieser experimentelle Methoden ohne deren Anspruch auf Nachweisbarkeit. Diese Weitsicht und Visionärskraft schöpft der Künstler aus seinem unerbittlichen Streben nach Freiheit. Ein künstlerischer Weg zur Freiheit setzt für Paul Klee bei der ‚nichtlinearen‘ Adaptation der Linie an, womit er den totalitären Anspruch der Begrenzung übersteigt, wie er in deterministischen Systemen vorausgesetzt wird. Die Linie wird nicht als begrenzende Entität, sondern im Gegenteil als verzweigter Ursprung der Suche nach Freiheit und unendlichen Dimensionen postuliert.<sup>623</sup>

Es entsteht ein Bild von Natur im Sinne ihrer wissenschaftlich-experimentellen Zugangsweise. Wissenschaften wie Mathematik, Quantenmechanik und Astrophysik haben darin ebenso ihren Stellenwert wie Biologie und Geschichtswissenschaften. Der moderne Künstler im Sinne Klees bildet selbst eine Antipode zum totalitären System, wobei er seine

---

<sup>618</sup> „Einmal mißt er diesen natürlichen Erscheinungsformen nicht die zwingende Bedeutung bei, wie die vielen Kritik üben Realisten. Er fühlt sich an diese Realitäten nicht so sehr gebunden, weil er an diesen Form-Enden nicht das Wesen des natürlichen Schöpfungsprozesses sieht. Denn ihm liegt mehr an den formenden Kräften, als an den Form-Enden.“ Ebd.

<sup>619</sup> „Er ist vielleicht ohne es gerade zu wollen Philosoph. Und wenn er nicht wie die Optimisten dieser Welt für die beste aller Welten erklärt, und auch nicht sagen will, diese uns umgebende Welt sei zu schlecht, als daß man sie sich zum Beispiel nehmen könne, so sagt er sich doch: ‚In dieser ausgeformten Gestalt ist sie nicht die einzige aller Welten‘“ Ebd.

<sup>620</sup> „So besieht er sich die Dinge, die ihm die Natur geformt vor Augen führt mit durchdringendem Blick. / Je tiefer er schaut, desto leichter vermag er Gesichtspunkte von heute nach gestern zu spannen. Desto mehr prägt sich ihm anstelle eines fertigen Naturbildes das allein wesentliche Bild der Genesis als Schöpfung ein. / Er erlaubt sich dann auch den Gedanken, daß die Schöpfung heute kaum schon abgeschlossen sein könne, und dehnt damit jenes welterschöpfende Tun von rückwärts nach vorwärts. Der Genesis Dauer verleihend. / Er geht noch weiter. / Er sagt sich diesseits bleibend: Es sah die Welt anders aus und es wird diese Welt anders aussehen.“ Ebd., S. 43.

<sup>621</sup> Ebd., S. 45.

<sup>622</sup> Vgl. ebd.

<sup>623</sup> „Nur im Sinne der Freiheit. Im Sinne einer Freiheit, die nicht zu bestimmten Entwicklungsphasen führt, welche in der Natur einmal genau so waren oder sein werden, oder die auf anderen Sternen (dereinst vielleicht mal nachweisbar) genauso sein könnten, / sondern im Sinne einer Freiheit, die lediglich ihr Recht fordert, ebenso beweglich zu sein, wie die große Natur beweglich ist.“ Ebd., S. 47.



Freiheit darin bekundet, seine Kunst auf kreative, visionäre, explorative und experimentelle Weise auszuüben. Auch – und nicht zuletzt im politischen Sinne – besteht seine Mission darin, „[w]eder [zu] dienen noch [zu] herrschen nur [zu] vermitteln.“<sup>624</sup> Diese Mittlerrolle des Künstlers nimmt er situativ sprachlich nur in Wechselwirkung in einem medialen Zwischenspiel mit den ausgestellten Werken vor.

Was in diesem Rahmen 1924 in Jena in einer anklingend pathetischen und professionellen Tonart reflektiert wird, brachte Klee teilweise in einem weiteren Gedicht von 1905 zur Sprache. Hier wird die Rolle und Berufung des Künstlers in einem ironisch-sarkastischen Licht betrachtet und der Blick eher auf die Schattenseiten des Künstlertums gerichtet.

Wie in dem Gedicht „Eine Art Prometheus“ beginnt das lyrische Ich seine Ausführungen mit der Nähe zu dem hier christlichen Gott. Es stellt sich die Frage, selbst Gott zu sein, wobei er zu schwer an Potential und Macht trägt. In diesem Gedicht entscheidet sich der Sprechende gegen die anderen Menschen, da sie Jesus ebenfalls verkannt und verraten hatten.<sup>625</sup> Nach diesem Vers am Ende der ersten Strophe ändert sich die Erzählposition und die Perspektive wird von außen auf das Genie gerichtet. Die Verse der zweiten Strophe werden mit dem Titel „Reeler“ eingeleitet, wobei sich der neue Außenblick von dem inneren Hadern des Genies abgrenzen soll. Das künstlerische Genie verfällt aufgrund des inneren und äußeren Druckes in Wahnsinn und vergreift sich an einem Passanten, den es anstelle eines Modells als Material verwendet, indem er das menschliche Material an seine Glashauswand wirft, damit es dort klebend ein morbides Kunstwerk ergibt.<sup>626</sup> In der Gegenwartskultur zu jenem Zeitpunkt noch unzensuriert wird das Werk von der Kunstszene zugleich bemerkt, anerkannt und als „Neue Kunst“ eingestuft, wobei die Neuheit mit sofortiger Wirkung von der Presse in eine unbenannte Strömung mit der Endung „ISMUS“ kategorisiert wird, ohne den zugrunde liegenden Gewaltanteil infrage zu stellen.<sup>627</sup> Trotz humorvoller Grundstimmung setzt sich Klee auch hier mit seiner gesellschaftsrelevanten Verantwortung sowie dem damit einhergehenden etwaigen politischen Auftrag in der Rolle des Künstlers auseinander.

Zum Ende der Ausführungen über Klees Begriff der Position des implizit modernen Künstlers und seinen theoretischen Bestimmungen der ‚dimensionstiftenden Linie‘ soll an dieser Stelle das Beispiel einer Monographie angeführt werden, die auf einer postmodernen Applikation der Linie in der Aktualität des digitalen Zeitalters basiert. Anhand dieses Beispiels

---

<sup>624</sup> Ebd., S. 13.

<sup>625</sup> „Bin ich Gott? / Ich habe großer Dinge so viel gehäuft in mir! / Mein Haupt glüht zum Springen. / Ein Zuviel an Macht muß es bergen. / Wollt ihr? – Seid ihr's wert– daß es euch geboren werde. [Beiseite]: Sie waren seiner auch nicht wert, / den sie kreuzigten.“ PAUL KLEE, 2010, Kapitel 74, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-9816/74> (abgerufen am 20.1.2019).

<sup>626</sup> „Reeler: das Genie sitzt im Glashaus, / aber im unzerbrechlichen, ideengebärend. / Nach den Geburten verfällt es in Raserei. / Greift zum Fenster hinaus nach dem Nächsten, / der da vorbei geht. / Die Dämonskralle hackt, / die eiseren Faust packt. / Sonst warst du Modell, / höhnt es zwischen Sägezähnen, / mir bist du Materie zum Werk. / Ich schmeiß dich hin an die Wand von Glas, / daß du pappen bleibst, / projiziert pappen [...]“ Ebd.

<sup>627</sup> „Dann kommen die Kunstfreunde / und betrachten von außen das blutige Werk. // Dann kommen die Fotografen. / NEUE KUNST steht am andern Tag in der Zeitung. // Die Fachzeitschriften geben ihr einen Namen / mit der Endung ISMUS.“ Ebd.

soll die Innovationskraft und die Fortschrittlichkeit des Freiheitsbegriffes hinter dem Formideal der Linie Paul Klees vor Augen geführt werden.

In ihrer Monographie „Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie“ erörtert Sybille Krämer den Versuch, das Diagramm in einen Bezug zu Raum und Zeit zu setzen. Hierbei stützt sich die Professorin für Philosophie der Freien Universität Berlin auf Theorien aus der Früh- und Neuzeit der okzidentalen Philosophie von Platon<sup>628</sup> über Descartes und Kant bis hin zu Wittgenstein und Heidegger. Dabei bleibt auch Paul Klee nicht unerwähnt.<sup>629</sup> Allerdings wird seine Theorie der Linie auf die zwei Modelle der „freie[n] Linie“ und der „befristete[n] Linie“ reduziert, um die für die Diagrammatik zentrale Differenz von Bewegungscharakter und Verknüpfung darzustellen<sup>630</sup> – eine Interpretation, die sich auf die Auslegung weniger ausgewählter Hinweise reduziert.

In den Überlegungen zur Räumlichkeit bleibt sie ihrer Definition von Flächigkeit verhaftet.<sup>631</sup> Dies widerspricht der innovativen Dimensionssuche Klees, wie er sie auf der Linie aufbaut. Zudem wird dessen Linientheorie von Krämer schlichtweg falsch interpretiert.

Die Verräumlichung der Zeit wird von Sybille Krämer an kulturwissenschaftlichen Beispielen, wie der antiken Zeitrechnung mit Sonnenuhr, dem Schatten oder Knoten eines Fadens, auch an Anlehnung an Leibniz erläutert.<sup>632</sup>

Obgleich Denker, wie Derrida und Merleau-Ponty, erwähnt werden,<sup>633</sup> scheint die Autorin ihre Diagrammatologie in eine Metaphysik mit erkenntnistheoretischen Voraussetzungen einzuschreiben. Dabei handelt es sich um die gezielte Auswertung einer vielfältigen Stoffsammlung und unterschiedlichster Ansätze aus diversen Bereichen. Die Erwähnung des Engels als Schema, begründet auf den Theorien von Platon und Kant, bezieht jedoch keinen anderen Standpunkt, wie beispielsweise denjenigen Walter Benjamins, ein. Obgleich dieser eine erweiterte Rezeption zur Figur des Engels Klees, mit seiner historischen Komponente sowie dem Bezug zur Zeit und zugleich zu dem, von Krämer in Bezug auf Wittgenstein erwähnten, Dichter Goethe erlaubt hätte. Die im Hinblick auf andere kulturwissenschaftliche und zeitgenössische Analysen, wie zum Beispiel jene Ingolds, richtet sich nicht zuletzt auf die

---

<sup>628</sup> Bei der Platon-Rezeption ist insbesondere zu beachten: SYBILLE KRÄMER, 2016, S. 150, Abb. „Das Liniengleichnis, Politeia 509d-511e (Archiv Krämer)“.

<sup>629</sup> „Wir sehen also: Die Linie ist im Räumlichen verkörperte Zeit, zur Simultanität kondensierte Sukzession. Darin jedenfalls sind sich Klee und Kandinsky einig.“ Ebd., S. 104.

<sup>630</sup> „Klee geht von zwei Weisen der Strichführung aus. Einmal wird, mit dem Ansetzen eines Stifte, ein Punkt in Bewegung gesetzt.<sup>F</sup> So entsteht die ‚freie Linie‘, deren Grundmerkmal ihre ungebundene Beweglichkeit, die Autonomie in der Linienführung ist. In ihrem Charakter vergleicht er diese Linie mit einem ‚Spaziergang um seiner selbst Willen. Ohne Ziel.‘<sup>F</sup> Die andere Art des Linienzugs gleicht dagegen einem ‚Geschäftsgang‘;<sup>F</sup> dabei wird die Freiheit der Linienführung aufgegeben, um möglich rasch ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Die Inkarnation dieser Art von Linienführung, welche Paul Klee die ‚befristete Linie‘ nennt,<sup>F</sup> ist die Strecke, die gerade Linie.“ Ebd., S. 102 f.

<sup>631</sup> „Denn empirisch gibt es keine Fläche; jedenfalls nicht im präzisen Verhältnis von Flächigkeit, bei dem alle Punkte insofern homogen sind, als je zwei Punkte durch eine gerade Linie verbunden werden können.“ Ebd., S. 66 f.

<sup>632</sup> Vgl. ebd., S. 123 und 135.

<sup>633</sup> Vgl. ebd., S. 97 ff.

Etablierung der Linie im Sinne einer Diagrammatologie des digitalen Zeitalters.<sup>634</sup> Wo jedoch von der Linie als einem Mittel zur Erkenntnis die Rede ist, wird die regressive Entwicklung einer zeitgenössischen Denkweise beinahe gefährlich. Und die Abstraktion nimmt totalitäre Züge an, wenn Strömungen der Philosophie wie der Nihilismus Nietzsches, der Existentialismus Sartres und die Dekonstruktion nicht ausgleichend einbezogen werden, insbesondere wenn von Machtverhältnissen die Rede ist.<sup>635</sup>

Allein die Vielzahl der Ansätze zur Bestimmung von Linie und Raum Paul Klees weisen über diese zeitgenössische Analyse hinaus. Auch der Faktor Zeit, wie er bereits im Konzept der Progression angelegt ist, wird dabei nicht ausgelassen. Allerdings wird die Bestimmbarkeit aus seinen Theorien, die auf eine Öffnung und Erweiterung des Künstlerischen sowie des Denkprozesses ausgerichtet sind, in ihrer Eindeutigkeit nicht erseh- und auslegbar, da der Möglichkeit, ein geschlossenes System zu erstellen, auch vor dem Hintergrund des Bewusstseins um seinen gesellschaftskritischen Auftrag ausgewichen wird. Der Entwurf der Form der Linie in ihrer dimensionsstiftenden Kraft, wie sie im Werk des Künstlers angelegt ist, übersteigt jene zeitgenössische Analyse ebenso wie jene schemenhafte und stereotype Anna Seghers, die sich in einem flächigen Charakter ergibt und in Stillstand gerät.

Bei diesen Ausführungen handelt es sich um für dieses Kapitel abschließende Indizien, dass es Paul Klee nicht nur an Anspruch fehlt, im Sinne eines Manifestes zu argumentieren, sondern diese Textgattung und Denkweise beinahe als konträr zu dessen künstlerisch-kreativen und theoretischen Vorgehen angesehen werden kann.

Insbesondere am Modell der ‚medialen Linie‘ des Künstlers lassen sich jene Zwischentöne ablesen, die einer absoluten Auslegung widersprechen. Es handelt sich um jene Kategorie der Linie, die in der Monographie Sybille Krämers keine Erwähnung findet.

Wie oben erwähnt setzt die künstlerische Realisierung der Dimensionen für Paul Klee an der Linie an und scheint in der unendlichen Bewegungslinie auch in dieser zu münden. Wo sich die Progressionen noch im Bereich der geraden Zahlen  $N$  berechnen lassen, führen die ungeraden Zahlen im spektralen Kreis in die Unendlichkeit.

Natur und Phänomenbegeisterung führen auch dort in den astronomischen und quantenphysikalischen Bereich, wo die unendliche Dimension des spektralen Kreises über die Linie in den von der Fläche der Leinwand oder des jeweiligen vom Künstler zu bearbeitenden Grundfläche in den kubischen Raum und somit in die Dimensionsentfaltung führt. Obgleich der Begriff Totalität auch im Vokabular Paul Klees aufzufinden ist, steht sein Konzept von Linie und Dimensionen im Sinne der Unendlichkeit diesem diametral entgegen.

Die zeitliche Dimension findet auch in Bezug auf das Phänomen der Teilhandlungen Erwähnung. Selbst wenn diese in Bezug mit einer ihnen zugrunde liegenden Totalität gesehen werden, wird dieser Begriff vom Künstler jedoch nur gestreift, da es sich nicht um ein

---

<sup>634</sup> Vgl. TIM INGOLD, *Lines. A brief history*, London, Routledge, 2008.

<sup>635</sup> „Als körperliche Wesen sind wir der Macht der Zeit unterworfen; doch die inskribierte Fläche stiftet – jedenfalls ein kleines Stück weit – Macht über die Zeit“ SYBILLE KRÄMER, 2016, Einband.

absolutes Ganzes handelt, sondern nur um eine Grundlage zur Eröffnung einer weiteren räumlichen Dimension.<sup>636</sup>

Zum Abschluss seiner Vortragsreihe zeigt sich der Künstler kritisch gegenüber möglichen Fehlinterpretationen seiner Ausführungen. Er blickt der Möglichkeit ins Angesicht, dass seine Farbtheorie von elementaren Kategorien, ausgehend von der Linie als Maß, den Helldunkeltönen als Gewicht und Maß und der Farbe als Qualität, Gewicht und Maß im Hinblick auf die aus den Komplementärfarbenmischungen entstehende Farbe Grau überstürzt interpretiert werden könnte.<sup>637</sup> Wie auch Frontisi bemerkte, spielt der graue Punkt eine besondere Doppelrolle, indem er dem Perpetuum mobile der elementar-formalen Kategorie als Grundlage der raum-zeitlichen Ausweitung entkomme.<sup>638</sup> In seiner Jenaer Rede spricht Paul Klee allerdings nicht von einem grauen Punkt, sondern von dem „graue[n] Zentrum“ des spektralen Farbkreises als einer Raumentiefe,<sup>639</sup> da die Komplementärfarben sich im Innersten des Kreises bis zum Unendlichen annähern und schließlich perspektivisch in ihrer Mischfarbe verschwimmen. Dieser Umstand ist weder für die künstlerische Hand noch für das Auge des Betrachters unumgänglich. In der Farbe Grau als Mischform der Farben soll jedoch keine Einheit dargestellt werden, sondern wie auf der Skizze ersichtlich wird, die Möglichkeit einer weiteren, weder darstellbaren noch rezipierbaren Tiefe, folglich einer weiteren Dimension, entstehen. Was Frontisi hier als Stillstand deutet, soll eben über diese Grenze der Darstellbarkeit durch den Künstler hinwegführen. Zudem zeigt sich bei einer genaueren Betrachtung der Skizze, dass es sich nicht um einen monadischen Punkt handelt, sondern um einen minimalistischen Kreis, der noch Nuancen aller zusammenfließenden Farben bis zu einem ungewissen tiefen Inneren aufweist. Weder im Werk noch in der Theorie Klees spielt der Punkt eine so zentrale und theorieentwickelnde Rolle, wie es in den Ausführungen Kandinskys der Fall ist. Es ist die Linie, die er als Ausgangsbasis für sein künstlerisches und theoretisches Schaffen etablierte.

Nichtsdestotrotz entwickelt der Künstler zum Abschluss der „Bildnerischen Formlehre“ eine auf den ersten Blick kontroverse Linie. In seiner Argumentation verwehrt er sich zunächst

---

<sup>636</sup> „Es spielt, wie ich in einem früheren Curs auseinander setzte, die Zeit eine wesentliche Rolle auch auf dem bildnerischen Gebiet. Schon Teilhandlungen spielen sich zeitlich ab. Es muss also eine Zeithandlung, wenn sie irgendwie geglückt war und gut teilorganisiert, durchaus nicht aufgegeben werden. Man kann sie etwas später zur Totalität ergänzen, die Totalität zeitlich nachholen, wie ich mit dem Beispiel neulich von den drei Räumen Ihnen vorschlug“ P. K., BF/191.

<sup>637</sup> „So konnte man Sätze hören wie: kein Grau anwenden, sondern immer nur die Grauelemente, die Komplementärfarben! in ihnen ist Grau schon enthalten! Grau entsteht von selber. Oder: nur die Primären Blau, Gelb und Rot in ihrer vollkommensten Reinheit anwenden! und in ihrem vollkommensten Gleichgewicht! Denn sie begreifen alle andern Farben in sich! Alle andern Farben entstehen dann von selber. Das sind Beispiele von Leuten die princielle Bocksprünge machen wollen, Bocksprünge, die man vielleicht dann und wann macht wenn sie gerade einem Bedarf entsprechen, aber niemals aus Prinzip. / Ich möchte also warnen vor einer solchen Gesetzlichen Verarmung, und zugleich vor einem Missverständnis meiner bisherigen Ausführungen.“ Ebd., S. 188, Hervorhebung im Original.

<sup>638</sup> Vgl. CLAUDE FRONTISI, 1995, S. 63.

<sup>639</sup> „Die mit den Durchmesser verbundenen komplementären Paare zerstören sich farblich, wenn sie sich nach der diametralen Richtung zu Grau mischen, dass das für alle drei gilt, besagt der allen drei Durchmesser gemeinsame Schnittpunkt und Halbierungspunkt, das graue Zentrum des Farbkreises.“ PAUL KLEE, 1924, S. 25,

dagegen, die Farbe Grau, als Resultat eines jeden Mischvorganges der Farben, als in einer Art Farbhierarchie als unterwertig zu begreifen. In einem weiteren Schritt wird die Theorie in ihr Gegenteil verkehrt und davon ausgegangen, dass eine weitere Fehlinterpretation möglich sei, in der die Farbe Grau als notwendiges Mischergebnis den anderen Farben gegenüber als vorrangig eingestuft werden könnte.<sup>640</sup>

„Folge davon: Die Welt grau in grau?? Nein! noch viel weniger: die Welt als ein einziges Grau, als Nichts.  
Zu diesem Absurdum kann man die Vereinfachung führen, wenn man will, zur letzten Verarmung, zum Verlust des Lebens.“<sup>641</sup>

Auch diese hierarchische und nach Einheit strebende Sichtweise geht an den zu vermittelnden Werten vorbei. Vielleicht ist es dem Umstand geschuldet, dass sich Klee dem gängigen Vokabular anzupassen sucht, um seine eigentlichen Überzeugungen zu zeigen, doch die Verwendung des Vokabulars um den Begriff ‚Totalität‘ zum Ende der Vorlesungsreihe steigert sich deutlich. Noch einmal nimmt der Bauhauslehrer seine Zuhörer mit in einen Prozess, um das ‚Totalitätsgesetz‘ nach seinem Verständnis zu tangieren.<sup>642</sup> Im ersten Schritt einer in fünfteiligen Argumentation eröffnet er zunächst die Differenz zwischen Theorie und Praxis, um mit einer Dreiecksformel weitere Perspektiven einzuführen.

„1) Die Verwechslung des Gesetzes mit dem Werk, des Fundamentes mit dem Haus, der Formel mit der Operation wäre mit der Formel der drei Punkte zu belegen. Sie sind die Dreiecksformel.“<sup>643</sup>

Mit der ‚Dreiecksformel‘ möchte der Künstler alle Überschneidungsmöglichkeiten der Grundfarben zeigen. Allerdings wird der fünfte und eigentlich abschließende Punkt wiederum in drei Argumente aufgeschlüsselt, da die einzelnen Farben untereinander nicht in einer Dreiecks-, sondern in einer ‚überdreieckigen‘ Dynamik stehen.<sup>644</sup> Sie zeigen sich als viereckig oder ‚doppeldreieckig‘, einer synonymen Darstellung, da zwei aneinandergelegte Dreiecke notwendigerweise eine viereckige Form ergeben. Das Gesetz besteht folglich im ersten Schritt in einer Erweiterung. Insgesamt scheint die Beweisführung eher auf eine Vervielfachung der Optionen als auf das Ziel einer absoluten Definition hinauszulaufen. Da seine Entwürfe nicht auf die – vermutlich eher von Klee als durch sein Publikum erwünschte – vorausgesetzte Totalität hinauslaufen wollen, rechtfertigt er erneut die ‚Teilhandlungen‘ als „im

---

<sup>640</sup> „Denn sonst könnten wir endlich beim Grau an sich anlangen, welches doch das Centrum vom Ganzen ist. Mit der Begründung: In diesem Grau sei alles an Farben enthalten blau, gelb und rot, Und auch Schwarz und Weiss. Konsequenz dieser Gesetzmäßigen Wahrheit wäre dann: Alle Farben sind verpönt auch Schwarz und Weiss? Nur Grau ist erlaubt und zwar nur das centrale eine Grau.“ P. K., BF/188

<sup>641</sup> Ebd.

<sup>642</sup> „Wenn ich nun auf Grund der dominierenden Bedeutung der drei Primaerfarben die Anwesenheit dieser drei als Totalitätsgesetz der farbigen Ebene bezeichne, so werden einige Beispiele zeigen, wie ich nach der Erfüllung dieses Gesetzes forsche, und was alles darunter fällt.“ Ebd., S. 188 f.

<sup>643</sup> Ebd., S. 189.

<sup>644</sup> Vgl. ebd., S. 190.

Totalitätssinne nur erweiterungsbedürftig, aber auch erweiterungsfähig“.<sup>645</sup> „Man kann sie etwas später zur Totalität ergänzen, die Totalität zeitlich nachholen, wie ich mit dem Beispiel neulich von drei Räumen Ihnen vorschlug.“<sup>646</sup>

Mit den Ausführungen kann der Totalitätsbegriff Paul Klees im eigentlichen Sinne infrage gestellt werden. Obgleich er suggeriert, den theoretischen und künstlerischen ‚Teilhandlungen‘ eine eben solche vorauszusetzen, stellt sich mehr und mehr die Frage, welcher Natur diese Totalität letztendlich sein könnte. Denn schließlich wird ein konzises ästhetisches Prinzip zur künstlerischen Praxis vermittelt, welches auf der Kategorisierung der elementaren Formalien aufbauend in einem freiheitlichen Sinne den Weg zur Eröffnung immer weiterer Dimensionen ebnet. Wenn Paul Klee nun beginnt die ‚Teilhandlungen zu totalisieren‘, fügt er die Farbstadien mittels variierender Verbindungslinien in Dreiecksform.<sup>647</sup> Auf diese Weise wird ein ‚Totalitäts-Pentaeder‘ konstruiert, das aufgrund seiner dreidimensionalen Form eine perspektivische Eröffnung anstelle von theoretischer Determination erzeugt.<sup>648</sup> Die Eckpunkte werden von den Grundfarben Gelb, Rot und Blau sowie von Weiß, Schwarz und der Mischfarbe Grau belegt. Die Flächen bezeichnen die Mischfarben Orange, Grün und Violett. Was sich unter dem ‚Totalitätsgesetz‘ abzeichnet, entspricht einer abschließenden Zusammenfügung der Theorie der Farbqualitäten und ihren Überschneidungskapazitäten.

„Ich bin mit diesen wenigen Beispielen über die einfache Topographie der Farben schon hinausgeraten. Das nächste Mal kehre ich noch einmal darauf zurück um diese Topographie ins Räumliche zu erweitern.“<sup>649</sup>

Mit der Einflechtung der Teilhandlungen in ein räumliches Gebilde beendet Klee hier seine Ausführungen, jedoch nicht ohne die Ankündigung einer folgenden räumlichen Erweiterung und ist somit mit einem abschließenden künstlerischen und räumlich-dimensionalen Augenzwinkern am Ende seiner bildnerischen Formlehre angekommen. Es handelt sich um eine Skizze, die durch ihren Abdruck auf der Umschlaginnenseite den Eindruck einer Spiegelung hervorrufft.

---

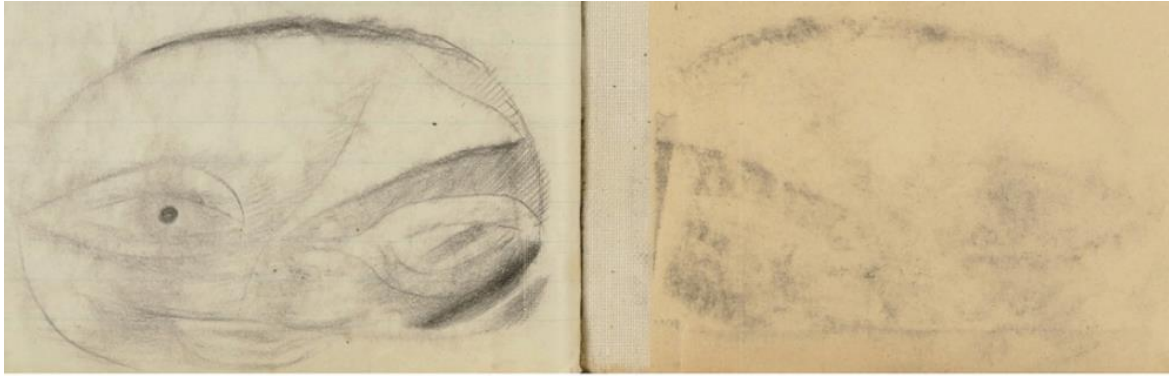
<sup>645</sup> Ebd., S. 191, Hervorhebung im Original.

<sup>646</sup> Ebd.

<sup>647</sup> Ebd., S. 192.

<sup>648</sup> Vgl. ebd., S. 193.

<sup>649</sup> Ebd.



**ABBILDUNG XIV: PAUL KLEE, Skizze, letzte Seite Bildnerische Formlehre, Bleistift auf Konzeptpapier**

Durch den Abschluss des Werkes mit der einzigen Figuration wird ein Schritt über die letzte Buchseite hinaus erzeugt. Der Betrachter sieht sich einem lächelnden, aber nicht eindeutig menschlichen Antlitz gegenüber, das aus der Untergrenze der letzten Seite des Manuskriptes aufzutauchen scheint. Ein Auge scheint lächelnd geöffnet, wobei seine Blickrichtung etwas nach rechts zwischen seinem möglichen Betrachter und dem eigenen Schatten auf der Umschlagseite des Buches schwankt. Ein lineares Schmunzeln veranschaulicht die Vielfältigkeit der Linie, die am Anfang und am Ende steht und die gesamten Ausführungen als einen Prozess anstatt der Totalität eines Manifestes untermalt. Das linke Auge blickt schwarz umrandet, mit der Pupille eines Reptils oder einer Katze versehen, in andere, weitere Dimensionen.

### **2.3. Contradictio in adjecto – Kategorien der Linie**

Die Linie bildet als Basis der ästhetischen und künstlerischen Betätigung Paul Klees die Grundlage für die künstlerisch-abstrakte Raumkonstruktion und Figurenbildung. Ihre Definition und Kategorienbildung leitet er in seiner „Bildnerischen Formlehre“ zu Beginn seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus in historisch-anthropologischer Weise ein: „Bleiben wir also vorläufig beim primitivsten Mittel der Linie. In Vorzeiten der Völker wo schreiben und zeichnen noch zusammenfällt ist sie das gegebene Element.“<sup>650</sup>

Als ursprüngliche Ausdrucksform liegt die Linie somit jeder menschlichen Expression zugrunde. In diesem Sinne wird sie zum existentiellen Medium aller nonverbaler Kommunikationstechniken und -mittel. Kathryn Porter Aichele verweist auf diesen Aspekt in ihrer Monographie „Paul Klee’s Pictorial Writing“, wobei sie unterstreicht, dass der Künstler sich aufgrund dieser Entdeckung von den anderen modernen Künstlern unterscheiden konnte.<sup>651</sup>

---

<sup>650</sup> Ebd., S. 8.

<sup>651</sup> „Among artists of modern times, Paul Klee stands out as having recognized the original identity of drawing and writing. In notes he prepared for his Bauhaus lectures in autumn 1921, Klee remarks of the line that, at the dawn of civilisation, when drawing and writing were the same thing, it was the basic element.“ KATHRYN PORTER AICHELE, *Paul Klee’s pictorial writing*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2002, S. 164.

Diesem Verständnis der Linie Folge leistend, zeigt sich ihr vermittelndes und eröffnendes Potential an der Stelle von Vereinheitlichung und begrenzender Termination. Zudem steht hinter dieser Vision nicht zuletzt die Idee einer sprachlich- und politisch-nationalen barrierefreien sowie ideologielosen Austauschmöglichkeit. Überlieferte Zeugnisse, wie Höhlengemälde oder Keilschrift, dienten der Expression und der Überlieferung, wobei der Linie als formalem Element nach dem Verständnis Klees in beiden Fällen die elementarste formende Kraft zukommt – ein Argument, das den Stellenwert der Linie – der Künstler nannte sie auch sein „Ureigentum“ – im Werk Klees teilweise erklären mag.<sup>652</sup> In seinen theoretischen Niederschriften zeigt sich die Linie zudem als das Grundelement einer auf ihr als Maß aufbauenden gesamten künstlerischen Praxis sowie Wissenschaft und Lehre.

Aufgrund ihres Stellenwertes nimmt Paul Klee die Klassifikation der Linie selbst vor und charakterisiert sie in drei verschiedene Kategorien. Mit dieser Ergänzung der Linie um drei kategorische Adjektive wird der Missbrauch der Form in der totalitären Propaganda theoretisch ausgeschlossen. Schon die Perspektive der Form als Kommunikationsmittel anstelle von Begrenzung und Determination weist in diese Richtung. Im Ästhetischen wird das formale Mittel nun in drei Zusammenhängen differenziert, die ausnahmslos in einem Bezug zu ihrem Potential der Flächen- und Raumbildung stehen. Diese Größen stehen im Werk und der Theorie Paul Klees jeweils in einem Kontext hin zur Konstruktion weiterer Dimensionen.

In seiner ersten Bauhaus-Vorlesung vom 14. November 1921 unterscheidet der Künstler die Linientypen: „frei/aktiv“, „medial“ und „passiv“. Im „Pädagogische[n] Skizzenbuch“ und der „Bildnerischen Formlehre“ werden sie sprachlich, theoretisch sowie skizzenhaft differenziert.

„Kurz nach dem Ansetzen des Stiftes oder was es sonst Spitzes ist, entsteht eine Linie [linear-aktiven Charakters] / (Je freier sie sich / zunächst ergeht, desto klarer ihre / bewegliche Natur.)“<sup>653</sup>

Die freie Linie bewegt sich ohne Ziel, sie teilt „in imaginäre Flächen“. <sup>654</sup> In ihrer Flächenpassivität bestimmt sich die aktive Linie linearaktiv. Das Liniengebiet wiederum besteht rein aus der Punktverschiebung.<sup>655</sup>

Dieser erste Linientyp bestimmt jede Linie, deren Anfang und Ende offen und erkennbar bleibt, insofern sich diese Punkte der Linie im Bild nicht begegnen und zu einer Form mit Flächencharakter verschließen. Mit dieser Ausgangsbasis kann die Linie die verschiedensten Wege nehmen und auf die unterschiedlichste Weise geführt werden. Sie wird folglich als ‚frei‘

---

<sup>652</sup> Vgl. ZENTRUM PAUL KLEE BERN, *Paul Klee. Farbe, Form und Linie*, ausstellungsbegleitender Text, 10.9.2010–16.1.2011.

<sup>653</sup> P. K., BF/8.

<sup>654</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>655</sup> Siehe Illustration von Fig. 12 in PAUL KLEE, 1925, S. 11. Die Illustration zeigt ‚Bewegungspfeile‘ im Bereich der aktiven Linie. Sie bestehen aus fein gezeichneten Linien. Im Gegensatz zeigt sich im flächigen Feld der passiven Linien eine einzige breite Fläche in einem Pfeil.



bezeichnet, indem sie der einzigen Voraussetzung entspricht, als Linie klar erkennbar zu bleiben.

In den Ausführungen in der „Bildnerischen Formlehre“ wird die Grundform der ‚freien Linie‘ im Anschluss mit einigen Beispielen und Kombinationsmöglichkeiten illustriert. In den Varianten ergeben sich unterschiedlichste Muster und Bordüren, ohne dem freien Grundcharakter der Linie entgegenzuwirken.

„Bei all diesen Beispielen ergeht sich die Hauptlinie frei und ungebunden. Es ist sozusagen ein Spaziergang um seiner selbst willen. Ohne Ziel.“<sup>656</sup>

Prof. Dr. Régine Bonnefoit, ihres Zeichens Doktor der Philosophie und Professorin für Philosophie und Kunstgeschichte am Institut d'histoire de l'art et de muséologie der Université Neuchâtel, hat sich in Zusammenarbeit mit dem Zentrum Paul Klee in Bern intensiv mit den Theorien um die Linie von Paul Klee auseinandergesetzt. Als Frucht dieser Recherchen liegen grundlegende Monographien und Artikel vor, die im Rahmen dieser Arbeit nicht ungewürdigt bleiben können.

Bereits mit ihrer Dissertation „Die Linientheorien von Paul Klee“ widmet sie sich seinem theoretischen Konzept der Linie, das an tradierte antike und mathematische Ideale anschließt. Sie hebt hervor, dass Klee die Linie als rein lineares Element und somit als ausschließlich ideell verstand und lehrte.<sup>657</sup> Erst in der Zeichnung manifestiert sich das Ideelle als ein Körper in Punkt oder Strichform. Unterschieden wird die „geistig-ideelle“ und die „praktisch-materielle Manifestation“ der Linie. Letztere wird in der zeichnerischen Praxis als Strich gehandelt, welchem bereits zusätzlich die Eigenschaft der Fläche zugeschrieben wird.<sup>658</sup>

In ihrem Artikel „Der Spaziergang des Auges im Bilde“ nimmt sie den freien Charakter der Linie zum Ausgangspunkt.<sup>659</sup> Im Zentrum der wissenschaftlich-historischen Auseinandersetzung steht zum einen die künstlerische Verfahrensweise, zum anderen jedoch auch der Rezeptionsprozess.<sup>660</sup> Klee geht davon aus, dass die Betrachtungsweise eines Werkes nicht dem Betrachter überlassen bleibt, sondern im Bild durch die Linienführung vorgeschrieben wird.<sup>661</sup> Neben der räumlichen Organisation findet sich hier auch ein zeitlicher Faktor wieder,<sup>662</sup> indem sowohl die Entstehung eines Werkes als auch dessen Betrachtung

---

<sup>656</sup> P. K., BF/11.

<sup>657</sup> Vgl. RÉGINE BONNEFOIT, *Die Linientheorien von Paul Klee*, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 76, Petersberg, Imhof, 2009, S. 66.

<sup>658</sup> Vgl. ebd., S. 66 f.

<sup>659</sup> Vgl. RÉGINE BONNEFOIT, Der „Spaziergang des Auges“ im Bilde Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee, *Kritische berichte-Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 4, 2004, S. 6–18.

<sup>660</sup> So wie Klee die Bewegung von Lebewesen in eine Linie übersetzt, so auch die des Auges, das ein Kunstwerk betrachtet. Auch diese Linien entsprechen Spazierwegen, auf denen das Auge das Gemälde durchwandert. Vgl. ebd., S. 6.

<sup>661</sup> „Der beste Wegweiser im Bilde ist die Linie. Diese ‚zwingt‘ den Betrachter, ihrem Verlauf zu folgen. Die Rede der zwingenden Richtung findet sich in allen Reflexionen über die Wahrnehmung einer Linie der Zeit um 1900.“ Ebd., S. 8.

<sup>662</sup> „Für Klee ist die Bildbetrachtung untrennbar mit dem Begriff der Zeit verbunden. Sowie die Entstehung eines Kunstwerks sich in einer bestimmten Zeitspanne vollzieht, so auch dessen Wahrnehmung.“ Ebd.

durch das Auge des Rezipienten an eine gewisse Zeitspanne gebunden ist. Auf diese Weise wird die Komponente Zeit zur direkten Komplizin des zu überwindenden Raumes zwischen Bildwerk und Betrachter. Sie ist die Brücke zur Überwindung des realen und des künstlerisch geschaffenen Raumes.

Der Expertin zufolge setzt der Künstler in seinen Theorien über das Auge und seine Kapazität des Betrachtens auf die aktuellsten wissenschaftlichen Erkenntnisse seiner Zeit.<sup>663</sup> Diese Recherchen sind auf den digitalisierten Manuskriptseiten der „Bildnerischen Formlehre“ mit biologisch anmutenden Skizzen und fachkundigen Beschreibungen nachvollziehbar.

„Der receptive Vorgang entspricht. Der Aufnehmende, welcher der Person des Schaffenden identisch sein kann, geht zwar sozusagen den umgekehrten Weg. Aber auch er ist durchaus zeitlich-bewegt. / Schon physisch: das Auge erfasst auch schon auf der einfachsten Fläche die Formen nicht mit gleichzeitiger Intensität. Dazu ist es physisch nicht im Stand, weil auf der Netzhaut nicht das ganze Bild mit gleicher Schärfe aufgenommen wird.“<sup>664</sup>

Die Autorin erwähnt eine unveröffentlichte Schrift, in der Klee das „tastende“, das „weidende“, das „jagende“ und das „segelnde“ sowie das „fressende Auge“ bildhaft schildert, um die verschiedenen Rezeptionsvorgänge zu beschreiben.<sup>665</sup> Die Bewegung im Bild wird folglich durch die Linienführung vorgeschrieben und erst im Auge des Betrachters erzeugt. Sowohl im künstlerischen Schaffensprozess als auch im Nachvollzug der im Bildnis angelegten Betrachtungsweise durch das Auge zeigt sich die Tendenz des Künstlers, sich einem statischen Prinzip zugunsten des Prozesshaften zu verweigern. Indem der Betrachter den Linienzug mit den Augen verfolgt, begibt er sich auf der Linie wandernd selbst auf die Reise.<sup>666</sup>

In dem 2004 publizierten Artikel waren die Manuskriptseiten der „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“ noch nicht in digitalisierter Form zugänglich. Die entsprechenden Textstellen sollen an dieser Stelle nachvollzogen werden.

Der Künstler und Lehrende postuliert hier die durch die Konzeption des Kunstwerkes gesteuerte Rezeption durch das Auge, wobei diese die im Bild angelegten Betrachtungswege wie ein weidendes Tier abschreitet.<sup>667</sup> Sei das Bild einer festen Struktur nach aufgebaut, folge das Auge dieser bis sich der vorgegebene Weg erschöpfe.<sup>668</sup>

---

<sup>663</sup> Vgl. ebd., S. 9 ff.

<sup>664</sup> P. K., BF/99.

<sup>665</sup> „In einem unveröffentlichten Manuskript des Pädagogischen Nachlasses spricht Klee ferner von dem ‚fressenden Auge‘ das ‚nolens volens‘ die es umgebenden Dinge verschluckt und in einen Magen bringt, ‚der mehr oder weniger verträgt‘. Wie sich das Auge bei der Bildbetrachtung verhält, ob es weidet, jagt oder segelt, das hängt einzig und allein von der Komposition ab.“ RÈGINE BONNEFOIT, 2004, S. 13.

<sup>666</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>667</sup> „Auf diese Weise tastet sich das Auge gleich einem grasenden Tier die Fläche nicht nur von oben nach unten, sondern auch von links und rechts und in jeder Richtung ab, zu der ein Anlass gegeben ist. / Es begeht die Wege, die ihm im Werk eingerichtet, welches selber bewegt entstanden war und festgelegte Bewegung wurde.“ P. K., BF/101.

<sup>668</sup> „Es begeht diese Wege in verschiedener Art je nach der Einrichtung des Werkes. Ist das Werk mit Bestimmung und Festigkeit gebaut, so schreitet das Auge weidend von den Werten die es anziehn zu den die es weiter anziehn, wenn die ersten Werte schon abgegrast sind. (fig. 18)“ Ebd., S. 102.

Wirken sich in einem Werk formalen Aufbaus gegensätzliche Kräfte aus, so folge das Auge hier eher ‚sprungweise‘ und werde in der Form eines ‚jagenden Tieres‘ mobilisiert.<sup>669</sup> Ein in fließender Bewegung entstandenes Bild führe das Auge auch in die Bewegung eines dahintreibenden Schiffes oder einer dahinsegelnder Wolke.<sup>670</sup>

In diesen Beschreibungen zeigt sich, dass nicht nur das Kunstwerk, sondern auch die Vorgänge der Betrachtung einer Linienführung folgen. Die Abläufe im Auge ähneln dabei insbesondere der Konzeption der freien Linie, obgleich sich in ihr die unbegrenzten Möglichkeiten der künstlerischen Darstellung spiegeln.

Ausgehend vom Typ der aktiven Linie beschreibt Paul Klee mit der passiven Linie ihr Gegenstück. Diese wird durch das Flächengebiet der Linienverschiebung charakterisiert. Als Gegengewicht der aktiven Linie zeigt sie sich in den Bestimmungen flächenaktiv und linear-passiv. Sie tritt hinter die Darstellung einer Fläche zurück und wird, wie im „Pädagogische[n] Skizzenbuch“ beschrieben, „nicht getan, sondern erlitten“<sup>671</sup>. Der Künstler führt an dieser Stelle einige Beispiele in Form geometrischer Gebilde an, wie die Skizze eines Dreiecks und eines Quadrates. In dieser Flächen- oder Formbildung begegnen sich der Anfangspunkt und der Endpunkt der Linie. Es entsteht der Eindruck des Erstarrens der freien Bewegung, wie sie mit der aktiven Linie gezeichnet wird. Auch in den Aufzeichnungen der „Bildnerischen Formlehre“ werden ihre Charakteristika beschrieben: „Man sieht wohl auch Linien, aber es handelt sich nicht um lineare Thaten, sondern um lineare Ereignisse aus Flächen-Handlungen. Die Linie wird nicht getan, sondern gelitten.“<sup>672</sup>

Das Potential der Linie ist in ihrer passiven Form erreicht. In ihr realisiert sich der Flächencharakter, der in jeder Linie und jedem Linienverlauf angelegt ist.<sup>673</sup> im Gegenzug ist auch das Zerrinnen der Linien in der passiven Flächenform nicht endgültig, sondern kann durch das Zusammenfügen der Breite stiftenden Außenlinien wieder in eine Aktivität der Linie führen.

„Die Fläche ist, rein gezüchtet, das ruhige Element. Gerät sie aber in Bewegung, so nähert sie sich dem Liniencharakter. Je weiter die Linie AB sich fortbewegt, desto dünner wird dadurch beschriebene Fläche im Verhältnis zu ihrer Länge, bis man schließlich von einem zusammenfallen von A und B sprechen kann, womit wir bei der aktiven Linie wieder angelangt sind.“<sup>674</sup>

Im Übergang vom ‚aktiven‘ zum ‚passiven‘ Modell besteht die ‚mediale‘ Linie als eine Zwischenform. Diese wird zunächst als Schnittmenge zwischen dem Liniengebiet der aktiven

---

<sup>669</sup> „Ist das Werk formal, mit Bestimmtheit und Festigkeit gebaut, aber zugleich von starker Gegensätzlichkeit der Werte regiert, so bewegt sich das Auge mehr sprunghaft, in der Art eines jagenden Tieres. (fig. 19)“ Ebd.

<sup>670</sup> „Ist das Werk was die Form seiner Werte betrifft aber nicht bestimmt und nicht fest, sondern gelöst und selbst Bewegung und Strom, so gibt sich das Auge wie ein Schiffelein gelassen dieser Strömung hin, oder es segelt als Wolke in den leicht oder stürmisch bewegten Lüften (fig. 20)“ Ebd.

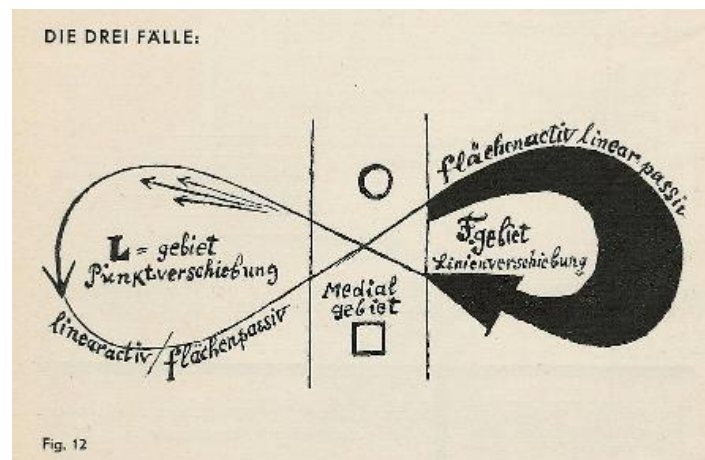
<sup>671</sup> PAUL KLEE, 1925, S. 16.

<sup>672</sup> P. K., BF/13.

<sup>673</sup> „Umgekehrt zum Verlauf dieser kurzen Darstellung der Linie verläuft die darin zugleich enthaltene Darstellung der Fläche. Als die Linie aktiv war teilte sie in imaginäre Flächen. Dazwischen drängte sich der Flächencharakter hervor, und wurde dann aktiv als die Linie als passiv bezeichnet wurde.“ Ebd., S. 14.

<sup>674</sup> Ebd.

Linie und dem Flächengebiet der passiven Linie dargestellt. Zwischen den beiden Teilen der Illustration teilen zwei vertikale Linien die horizontale Ziffer Acht, in der Form des mathematischen Symbols für Unendlichkeit  $\infty$ , in das „Medialgebiet“.



**Abbildung XV: PAUL KLEE, Fig. 12 „Medialgebiet“, Pädagogisches Skizzenbuch, S. 11**

Mittels dieser Teilung und Abtrennung der Form entstehen innerhalb des medialen Bereiches zwei Dreiecke, welche Klee durch die Skizzen eines Kreises oberhalb und eines Viereckes unterhalb ergänzt. Im Kommentar des Künstlers werden die Linienkategorien anhand des sprachlichen Bildes einer Baumfällung unterschieden.<sup>675</sup> Die Aktivität zeigt: Ich fälle und bin das Subjekt, welches die Handlung vollführt, wohingegen die Passivität sich auch grammatikalisch als ‚gefällt werden‘ ausdrückt. In der Medialität wird dieses mit einem Täter-Opfer-Prinzip vergleichbare Bild unterlaufen, wobei das Subjekt weder aktiv fällt, noch passiv gefällt wird, sondern sich auf die Bewegung des Fallens beläuft.

In den „Beiträgen zur bildnerischen Formlehre“ wird die linear-aktive Linie auch als ‚frei‘ bezeichnet. Diese Freiheit kann durch die Begrenzung der Linie in der Fixation bestimmter Anlaufpunkte „befristet“ werden und der „Spaziergang“ wird zum „Geschäftsgang“.<sup>676</sup> Wird der Verlauf der Linie mit der Befristung in Formen bestimmt, wird sie zur medialen Linie:

„Linear medial

In diesen neuen Fällen umschreibt die befristete / Linie Figuren der Fläche wie Drei Eck und Viereck/ oder hier Kreis und Ellipse

<sup>675</sup> Sprachliche Erläuterung zu den Begriffen aktiv, medial und passiv: „aktiv: ich fälle (der Mann fällte mit der Axt den Baum) / medial: ich falle (der Baum fiel unter dem Hieb des Mannes) / passiv: ich werde gefällt (der Baum liegt gefällt)“. PAUL KLEE, 1925, S. 11.

<sup>676</sup> „Diese neue Linie hingegen ist befristet, will möglich rasch nach 1 dann nach 2 und 3 u.s.w. Man kann eher von einem Geschäftsgang reden, als von einem Spaziergang. Die Geraden bezeugen es. Aber sowohl die freie als die befristete Linie sind rein aktiver Typ.“ P. K., BF/12.

Als Linie kennzeichnet sie sich von beruhigendem / Charakter und anfang oder endlos. Elementar betrachtet / (als Handlung der Hand) ist sie gewiss noch Linie, aber / zu Ende geformt, wird die lineare Vorstellung von / der Flächenvorstellung unverzüglich abgelöst. Damit / verschwindet auch der bewegliche Charakter (niemand / wird beim Anblick der Mondscheibe versucht / sein auf seiner Peripherie Karussell zu fahren) / abgelöst durch den Begriff vollkommenster Ruhe / (beim Kreis hauptsächlich).<sup>677</sup>

Auch an dieser Stelle wird die Sonderstellung der Form des Kreises in Werk und Theorie, insbesondere in der Farbtheorie des Künstlers, deutlich. In Bezug auf das Gemälde „Ad marginem“ wird die Form zudem noch in ihrer räumlichen Variante der Kugel untersucht.<sup>678</sup> In der künstlerischen Realisierung handelt es sich bei der medialen Linie um eine Form, die, wie oben zitiert, weder einen Anfangs- noch einen Endpunkt aufweist, was sich am deutlichsten an der Form des Kreises abbilden lässt.

Der Vergleich mit der Form des Kreises birgt auch jenen Moment der Pendelbewegung in sich, in dem eine Kombination aus Bewegung und zugleich Verfestigung der Kreisform entsteht.<sup>679</sup> Auch im Gemälde „Ad marginem“ findet der Kreis, auf der Kategorie der medialen Linie basierend, Anwendung. Allerdings wird die Form in doppelter Weise dreidimensional. Zum einen wird die Form hier durch die mediale Linie und zum anderen durch die Farbdimension verräumlicht.

Eine weitere Anwendung der Aspekte der medialen Linie zeigt sich in jenen Formen, die sich aus dem Rand des Bildes entwickeln, um anschließend auch wieder in jenem zu verschwinden, ohne in einer Flächenform zur passiven Linie zu kristallisieren – ein vom Künstler häufig realisiertes Mittel.

### **2.3.1. Mediale und nomade Linie – die Zwischenform**

Die Struktur der medialen Linie bildet einen Zwischenraum, der auf das ihn umgebende Feld bezogen ist, sich aber durch seine Komposition zugleich von ihm abhebt. Wo die freie oder aktive Linie den Zeitfaktor am deutlichsten repräsentiert, da sie auf den Prozess des Zeichnens und das Organisieren des Betrachterauges ausgerichtet ist, zeichnet sich im Modell der passiven oder befristeten Linie die Kategorie des Raumes durch das Potential der Flächenaktivität, sodass folglich die Möglichkeit besteht, die mediale Linie, als ein verbindendes Element, im Dazwischen der Größen Raum und Zeit zu denken. Somit wird das duale oder relative Verhältnis in einer dimensional Perspektive überschritten.

---

<sup>677</sup> Ebd. S. 12 f.

<sup>678</sup> Siehe Kapitel 2.3.4.

<sup>679</sup> „Ein neues Phänomen aber ereignet sich, wenn wir, das Pendel nun wieder ganz ruhig hin und her schweben lassend, uns plötzlich mitten in einem Schwung die Schwerkraft aufgehoben denken, oder wenn wir so viel Kraft dem Schwunge verleihen dass die Schwerkraft unterliegt, So tritt durch den Wegfall irdischer Gebundenheit sofort die Kosmische Bewegungsform ein: das Pendel schwingt im Kreis herum [...] / Bei dieser geschlossenen Bewegung ohne Ende fällt der Bedarf nach Gegenbewegung fort, wie ja auch das Pendel unter den neuen Umständen auf Gegenbewegung verzichtet.“ PAUL KLEE, *Kreisbewegung des Pendels*, Archiv/83162, URL: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/83162/> (abgerufen am 23.1.2019).

Mit der Entdeckung der Falte als Linie und ihrem unendlichen Tiefenpotential beschäftigte sich Gilles Deleuze auch acht Jahre später in „Le Pli. Leibniz et le baroque“ und ist vom räumlichen Potential der Linie überzeugt.<sup>680</sup> Bereits 1980 wird das Modell der Linie für ihn und Félix Guattari im zweiten Teil von „Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie“ zu einem tragenden Motiv. Es wird zwischen dem „espace lisse“ und dem „espace strié“ unterschieden, wobei nur erster der Linie eine freiheitliche Bewegung erlaube. Im zweiten Fall sei eine solche nicht möglich, da der Raum bereits eine Struktur vorgebe.<sup>681</sup> Dem Begriff Dimension wird in den politisch gefärbten Überlegungen der beiden Autoren eine Konnotation von Abgeschlossenheit bis hin zur determinierten Totalität eingeräumt.<sup>682</sup> Diese Kategorisierung ist im Zusammenhang mit der Historizität der Verfestigung von imperialistischen und kapitalistischen Strukturen zu sehen. Der Begriff von Dimension wird hier nicht im erweiternden Sinne, wie im Werk Paul Klees, sondern im beschränkenden Sinne der Verfestigung von Machtstrukturen verwendet.<sup>683</sup>

Die Raumdimension wird in dieser Theorie im politisch-imperialistischen Sinne gefährlich. Wie gezeigt, handelt es sich Hannah Arendt zufolge um ein zentrales Merkmal totalitärer Herrschaft. Dabei kann nicht außer Acht gelassen werden, dass diese philosophischen Auseinandersetzungen im Anschluss der Konsequenzen des Zweiten Weltkrieges entstanden. Paul Klee musste dieser begrenzte Konnotation der Interpretation von Dimensionen noch entgehen, wobei sein freies Verständnis noch weit darüber hinaus wies, da seine Kunstgriffe im Gegenteil noch auf die Überwindung von Unfreiheit – selbst in der Gebundenheit des kreativen Ausdrucks an die Oberflächenstruktur der zu bearbeitenden Materialien – zielten. In dem Binom der ‚lignes abstraites – lignes concrètes‘ zeigt sich eine ähnliche Logik wie in jenem des ‚espace lisse – espace strié‘. Während der konkreten Linie jeder Freiheitscharakter abhandengekommen ist, kann dieser in der abstrakten Linie aufrechterhalten werden. Deren Prinzip wird von den beiden Autoren anhand der Dissertation Wilhelm Worringers „Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie“ von 1907 entwickelt.<sup>684</sup> In diesem Text zeichnet sich bereits ein kritisches Verständnis der Kategorie Raum ab. Allerdings geschieht dies nicht in einer politischen Perspektive, sondern im Sinne der Dominanz des

---

<sup>680</sup> Vgl. GILLES DELEUZE, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1988.

<sup>681</sup> „Bien-sûr, dans l'espace strié comme dans l'espace lisse, il y des points, des lignes et des surfaces (des volumes aussi, mais nous laissons de côté pour le moment cette question). Or dans l'espace strié, les lignes, les trajets ont tendance à être subordonnés aux points : on va d'un point à un autre.“ GILLES DELEUZE und FELIX GUATTARI, 2009, S. 557.

<sup>682</sup> „Dans le lisse, c'est l'inverse : les points sont subordonnés à un trajet. C'était déjà le vecteur vêtement-tente-espace du dehors chez les nomades [...] Dans l'espace lisse, la ligne est donc un vecteur, une direction et non pas une dimension ou une détermination métrique.“ Ebd., S. 567.

<sup>683</sup> „C'est comme si la mer avait été, non seulement l'archétype de tous les espaces lisses, mais le premier de ces espaces à subir un striage qui le gagnait progressivement, et le quadrillait ici ou là, et d'un côté, puis de l'autre. Les cités commerçantes ont participé à ce striage, ont souvent innové, mais seuls des États pouvaient le mener à bien, l'élever au niveau global d'une ‚politique de la science‘. Un dimensionnel s'est instauré de plus en plus, qui se subordonnait au directionnel ou se superposait à lui.“ Ebd., S. 599.

<sup>684</sup> Vgl. ebd., S. 619.

Raumes über die sich in ihm befindlichen Formen und Figurationen. In seiner Theorie zielte Worringer auf die Befreiung im Sinne der gesellschaftlichen Individualisation.<sup>685</sup>

Wie vorher Paul Klee, sehen Deleuze und Guattari die Linie als Urelement von Schrift und Malerei. Manifestieren sich jedoch eine überindividuelle Schriftform, so konkretisiert sich auch die Linie.<sup>686</sup> Das Ideal der abstrakten Linie im Werk Deleuzes und Guattaris lässt sich mit dem Konzept der aktiven Linie Klees vergleichen.

„Une telle ligne est représentative en soi, formellement, même si elle ne représente pas quelque chose. Au contraire, *une ligne qui ne délimite rien, qui ne cerne plus aucun contour*, qui ne va plus d'un point à l'autre, mais passe entre les points, qui ne cesse pas de décliner de l'horizontale et de la verticale, de dévier de la diagonale en changeant constamment de direction, — cette ligne mutante sans dehors ni dedans, sans forme ni fond, sans commencement ni fin, aussi vivante qu'une variation continue, est vraiment une ligne abstraite, et décrit un espace lisse. Elle n'est pas inexpressive. Il est vrai pourtant qu'elle ne constitue aucune *forme d'expression* stable et symétrique, fondée sur une résonance des points, sur une conjonction des lignes. Mais elle n'en a pas moins des *traits matériels d'expression* qui se déplacent avec elle, et dont l'effet se multiplie de proche en proche.“<sup>687</sup>

Dabei bildet die abstrakte, das heißt indeterminierte Linie selbst einen glatten, fugenlosen Raum, der im Gegensatz zu dem jeweiligen Relief des jeweilig vorgegeben Reliefs im geformten Raum eine freie Bewegung zulässt. Im zivil-historischen Sinne besteht die Möglichkeit der Mutation der abstrakten Linie in eine imperialistische Linie oder der Zwischenform der Linie der Nomaden.

Wird diese abstrakte Linie im politisch-geografischen Sinne in einen imperialistisch vorgeformten Raum, einem ‚espace strié‘, übertragen, kann sie zu einer Fluchtlinie werden.<sup>688</sup>

---

<sup>685</sup> „Die Unterdrückung der Raumdarstellung war schon deshalb ein Gebot des Abstraktionsdranges, weil es der Raum gerade ist, der die Dinge miteinander verbindet, der ihnen ihre Relativität im Weltgebilde gibt, und weil der Raum sich eben nicht individualisieren lässt. Soweit also ein sinnliches Objekt noch vom Raum abhängig ist, kann es uns nicht in seiner geschlossenen stofflichen Individualität erscheinen. Alles Streben richtet sich also auf die vom Raum erlöste Einzelform.“ WILHELM WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908), 11. unveränderte Aufl., München, R. Piper & Co. Verlag, 1921, S. 29.

<sup>686</sup> „Quand l'écriture se charge de l'abstraction, comme dans les empires, la ligne déjà destituée tend nécessairement à devenir concrète et même figurative. Les enfants ne savent plus dessiner. Mais, quand il n'y a pas d'écriture, ou bien quand des peuples n'ont pas besoin d'écriture personnelle parce qu'elle leur est fournie par des empires plus ou moins voisins (ainsi les nomades), alors la ligne ne peut être qu'abstraite, jouit nécessairement de toute la puissance d'abstraction qui ne trouve ailleurs aucun autre débouché.“ GILLES DELEUZE und FELIX GUATTARI, 2009, S. 620.

<sup>687</sup> Ebd., S. 621.

<sup>688</sup> „[...] au contraire, la ligne abstraite est en premier lieu ‚gothique‘, ou plutôt nomade, et non rectiligne. Dès lors nous ne comprenons pas de la même manière la motivation esthétique de la ligne abstraite, ni son identité avec le commencement de l'art. Alors que la ligne égyptienne rectiligne (ou ‚régulièrement‘ arrondie) trouve une motivation négative dans l'angoisse de ce qui passe, flue ou varie, et érige la constance et l'éternité d'un En-soi, la ligne nomade est abstraite en un tout autre sens, précisément parce qu'elle est orientation multiple, et passe entre les points, les figures et les contours : sa motivation positive est dans l'espace lisse qu'elle trace, et non dans le striage, qu'elle opérerait pour conjurer l'angoisse et se subordonner au lisse. La ligne abstraite est l'affect des espaces lisses, et non le sentiment d'angoisse qui appelle au striage.“ Ebd., S. 620.

Bei der ‚ligne nomade‘ handelt es sich wiederum um eine Zwischenform, die mit der Form der medialen Linie Klees in Verbindung gebracht werden kann. Zwar ist diese an bestimmte Obligationen und verfestigte Strukturen gebunden, bleibt jedoch dem freiheitlichen Charakter im Sinne der Ungebundenheit verschrieben. Sie bildet ihre eigene Dimension. In einer Übertragung auf historisch-anthropologische Verhältnisse bewegten sich Nomadenstämme zur Verbesserung ihrer Lebensverhältnisse in von ideologischen Manipulationen freien Räumen. Werden diese Dynamiken auf aktuelle Umstände übertragen, zeigt sich diese Linie in von Machtstrukturen zerrissenen Räumen noch immer als eigene Dimension. Eine aktualisierte Bezeichnung dieser mobilen, nomadischen Linie könnte sinngemäß auch ‚ligne migrante‘ lauten.

Wie anhand der Skizze des vorangehenden Kapitels gezeigt, erläutert Klee die mediale Linie mittels des Begriffes von Gebiet. Diese gewählte Expression ist bereits in einer dreidimensionalen Perspektive zu sehen. Bei einem Gebiet –, selbst im politisch-geografischen Sinne Deleuzes und Guattaris– handelt es sich um einen dreidimensionalen Raum. Da er selbst in begrenzter Form über Höhe, Tiefe, Länge und Breite verfügt. An dieser Stelle wird augenscheinlich, dass die beiden Autoren den Begriff des Raumes eher im Sinne einer Oberfläche aufgriffen. Auch der ‚espace lisse‘ sowie der ‚espace strié‘ wird über die Gestaltung ihrer Oberfläche geschrieben.

Paul Klee jedoch überschreitet diese Kategorie der Oberfläche, um in eine weitere Dimension, die des Raumes, überzutreten. Künstlerisch geht die Erweiterung mit der Eröffnung neuer Freiräume und experimenteller Freiheitssuche einher und entbehrt der psychologischen und historischen Schwere des Linienbegriffes Deleuzes und Guattaris:

„ Nous sommes donc faits de trois lignes, mais chaque espèce de ligne a ses dangers. Non seulement les lignes à segments qui nous coupent, et nous imposent les stries d'un espace homogène ; mais aussi les lignes moléculaires qui charrient déjà leurs micro-trous noirs ; enfin les lignes des fuites elles-mêmes qui risquent toujours d'abandonner leurs potentialités créatrices pour tourner en ligne de mort, être tournées en ligne de destruction pure et simple (fascisme).“ <sup>689</sup>

Es ist das Konzept der ‚Fluchtlinie‘, das nach jenem der ‚abstrakten‘ am ehesten mit der Kategorie der freien Linie Klees vergleichbar ist. Auch die Fluchtlinie ist das Potential zur Flächengerinnung inhärent. Wie die aktive Linie kann sie in der Passivität, in diesem Falle einer ideologisch gearteten, erstarren.

Ein weiterer Ansatzpunkt für die Erweiterung und Modifikation des Klee'schen Denkansatzes findet sich im Sinnbild der „abstrakten Maschine“. Für Deleuze und Guattari handelt es sich um jenen Moment, in dem die Fluchtlinie und die abstrakte Linie in eine tödliche Machtstruktur laufen und ihre eigentliche Form verlieren.<sup>690</sup>

---

<sup>689</sup> Ebd., S. 632.

<sup>690</sup> „C'est à ce point très précis que la ligne de fuite, et la ligne vitale abstraite qu'elle effectue, tournent en ligne de mort et de destruction. La ‚machine‘ de Guerre (d'où son nom) est donc beaucoup plus proche de la machine abstraite que ne l'est l'appareil qui lui fait perdre sa puissance de métamorphose.“ Ebd., S. 639.



Das Konzept der abstrakten Maschine kündigte sich auch in der künstlerischen Praxis Klees bereits an, obgleich es sich hier um die Gestaltung der bewegenden Kraft im Kunstwerk in der Darstellung ihrer Verräumlichung handelt. Dies zeigt sich einerseits in der Kreation des Perpetuum mobile zum Übertritt der Fläche in die räumliche Dimension des Bildes.<sup>691</sup> Andererseits existiert eine humorvolle Adaptation von technischer Kraftverteilung in der Figuration im Gemälde „Die Zwitscher-Maschine“ von 1922.



**Abbildung XVI: PAUL KLEE, *Die Zwitscher-Maschine*. 1922<sup>692</sup>**

Mit einem inneren Rahmen versehen zeigt sich der Fokus auf den Zwischenraum als mediale Dimension nicht nur in der technisch-organischen Interaktion von Mechanik und Figuration, wobei die Linienführung in der Darstellung von aktiv bis medial folgt. In der Farbgebung öffnet sich eine Dimension zum Bildinneren hin, die das Zwischenreich hervorhebt und umrahmt.

„Versuch zum Exacten in der Kunst. Wir wollen exact sein ohne einseitig zu bleiben. das ist ein Kunststück, soll uns aber nicht hindern. Wissen ist so weit als möglich praecis. Die Imaginäre ist unumgänglich. Wir wollen nicht Form, sondern Funktion. Wir suchen auch hier die Praecision innezuhalten. Wie die Maschine funktioniert ist nicht übel. Wie das Leben funktioniert ist mehr. Das Leben zeugt und gebärt. Wann wird die Maschine Kinder haben?“<sup>693</sup>

In diesem Zitat zeigt sich eine gedankliche Verbindung zwischen Kunst und Technik und der damit einhergehenden Differenz von geformter Funktion und dem Formungsprozess in der Imagination. Klee bringt hier den künstlerischen Prozess aufgrund der ihm zugeteilten

---

<sup>691</sup> Vgl. P. K., BF/31; Abbildung VI in Kapitel 2.1.1. der vorliegenden Arbeit.

<sup>692</sup> PAUL KLEE, *Die Zwitscher-Maschine*, Ölpause und Aquarell auf Papier auf Karton, 41,3 x 30,5 cm, New York, The Museum of Modern Arts, 1922, URL: <https://www.moma.org/collection/works/37347> (abgerufen am 2.2.2019).

<sup>693</sup> P. K., BG A/33.

Entwicklungskraft in die Nähe des lebendig Organischen, während die Maschinen in ihrer Funktionsausrichtung und Form vollendet sind.

Form in der Bildung und nicht in der Vollendung zu favorisieren, geht mit dem Bild des Zwischenraumes oder der medialen Dimension einher. Sei es eine Zwischenform, ein Zwischenreich oder eine Figuration des Zwischen: Im Werk Paul Klees steht das Medialgebiet und damit eine weitere Dimension im Vordergrund – eine Tendenz, die sich theoretisch schon im elementaren Bereich der medialen Linie spiegelt.

Ein ähnlicher Aufbau wie in der Kategorisierung der Linie findet sich in der Formtheorie des Künstlers. Das Konzept der medialen Linie eröffnet ihr einen eigenen Zwischenraum, der sich nicht in einer Fläche fixieren lässt, sondern über diese hinaus in eine Räumlichkeit übergeht. In der medialen Linie zeigt sich das Potential zur Dimensionsbildung zum einen im Zwischenspiel mit dem Übergang zur Fläche im passiven Modell und wieder aus dieser heraus hin zur aktiven Linie. Zum anderen wird in der medialen Linie selbst eine räumliche Dimension eröffnet.

In einer weiteren Perspektive wird die Linie zudem ohnehin zur Basis für Raumbildung – ein Potential, das dem Modell der Fläche nicht inhärent ist. Durch diesen Punkt weist die Linie bereits über die Fläche mit ihrem passiven Charakter hinaus – ein Aspekt, der von Deleuze und Guattari nicht beschrieben werden kann, da diese den Raum mit der Dimension der Fläche in einer politischen, soziokulturellen, historischen sowie geografischen Perspektive gleichsetzen und nicht in seiner Höhe und Tiefe und künstlerisch-freien Dimension denken.

Die Linie steht bei Paul Klee durch ihre direkte Anbindung an den dreidimensional gedachten Raum gleichermaßen in einer engen Verbindung mit der Form. Wurde für die Linie ein Medialgebiet eröffnet, so gibt es adäquat eine ‚Vermittlungsform‘ und ein ‚Zwischenformat‘. Bereits in der „Bildnerischen Formlehre“ wird die Zwischenform in Bezug auf das Vorbild des Regenbogens und dessen Verknüpfung zum spektralen Farbenkreis erwähnt:

„Der Hauptmangel aber besteht in der Endlichkeit dieser Farbenreihe. Die reinen Farben sind eine jenseitige Angelegenheit. Das vermittelnde atmosphärische Reich ist so gütig, sie uns zu vermitteln, aber nicht in ihrer jenseitigen Form, die unendlicher Natur sein muss sondern in einer Zwischenform.“<sup>694</sup>

### **2.3.2. Das Zwischenformat und „Mehr Vogel“**

Die Unterrichtsunterlagen zu Klees „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“ ist in die Teile „I. Allgemeiner Teil“, „II. Planimetrische Gestaltung“ und „III. Stereometrische Gestaltung“ gegliedert. Der zweite Teil widmet sich in einer ontologischen Aufschlüsselung einer auf die Form angewandten Anthropologie, indem er sie mit ihrer Entstehung beginnend bis hin zu möglichen Pathologien und ihren Entwicklungs- sowie Bewegungsmöglichkeiten

---

<sup>694</sup> P. K., BF/158.

beschreibt.<sup>695</sup> Die Begriffe ‚Vermittlungsform‘ und ‚Zwischenformat‘ werden als Unterkapitel in der achten Unterrichtseinheit, der „Formvermittlung“, eingeführt. Davor wurde die Kategorie ‚Vermittlungsform‘ bereits in den unter dem vorangehenden Punkt sieben „Form in Format“ gelisteten Unterrichtsnotizen vorgeschlagen, jedoch – vermutlich zur Einhaltung des Stoffes in didaktischer Reihenfolge – von Klee im Manuskript wieder durchgestrichen. Die Konstruktion der Form in der Form wird hier „Form in Format“ genannt.<sup>696</sup> Dieses Detail bezeugt das Augenmerk auf die innere Form, welche sich in einem bestimmten Verhältnis zur äußeren verhält, die das Format als Rahmen vorgibt und in dieser Position in Bezug auf ihr Inneres erstarrt. Es handelt sich jeweils um identische geometrische Grundformen, die ineinander eingefügt werden. Auf diese Weise wird hier im Übrigen der äußere Kreis zum Rahmen und der innere zu einer Vertiefung in dessen Fläche. In den Skizzen zur Präsentation adaptiert Klee wiederum jene Formen, wie Kreis, Dreieck und Quadrat, die ihm vormals zur Erklärung des Modells der medialen Linie dienten. Ohne es an dieser Stelle weiter auszuführen, wird an diesem Beispiel bereits illustriert, wie die Integration und Variation von Vermittlungsformen, in der Gestalt einer weiteren identischen geometrischen Figur, das Zwischenspiel der inneren Form mit dem äußeren Format beeinflussen und verändern.

Durch diesen Vorgriff in der Erklärung wird bereits angedeutet, dass es sich in der Theorie der Zwischenform wie bei der medialen Linie um die Dimension einer Räumlichkeit handelt – ein Zusammenhang, in dem auch die drei geometrischen Formen eine explizite Rolle spielen. Auf diesen Umstand verweist auch der Abschluss der siebten Unterrichtseinheit, wo der Übergang von der zweidimensionalen Fläche zum dreidimensionalen Raum anhand von Quadrat- und Würfelkonstruktionen gezeigt wird. Die Möglichkeit zur dritten Dimension wird hier sowohl in der Form der Ausdehnung des Körpers ‚räumlich dreidimensional‘ als auch für seine Öffnung nach innen ‚innerlich dreidimensional‘ vorgesehen.<sup>697</sup>

Im anschließenden achten Kapitel werden diese Überlegungen weitergeführt. Zu Beginn bezieht sich Klee auf die Beispiele der identischen geometrischen Grundformen und schließt direkt an die Ausführungen aus „Form im Format“ an, wobei diese nun um die Kategorisierung der ‚primären Vermittlungsformen‘ ergänzt werden.<sup>698</sup> Zwischen diesen beiden Formen kann nun vermittelt werden, was im ersten Schritt anhand von Linien geschieht, die an dieser Stelle

---

<sup>695</sup> „5. Wege zur Form / 6. Elementarform / 7. Form im Format / 8. Formvermittlung / 9. Formgebilde / 10. Zusammengesetzte Form / 11. Abweichung aufgrund der Norm / 12. Lagenwechsel / 13. Irreguläres Formgebilde / 14. Mehreinige Centren / 15. Freie Irregularität / 16. Kegelschnitte / 17. Wandernde Centren / 18. Pathologie / 19. Progressionen / Statik und Dynamik / 20. Mechanik“, vgl. P. K., Archiv /6.

<sup>696</sup> „Form in Form(at) / Bildteil und Bildgrenzform als dieselbe Elementarform / d.h. Quadrat im Quadrat od. Dreieck im Dreieck od. Kreis im Kreis / Dazu Vermittlungsform primär und sekundär“ P. K., BG II. 7/1, Hervorhebung im Original.

<sup>697</sup> „[...] äusserlich-räumlich / nicht körperlich // räumlich = 2 dimensional / umgebende Darstellung /// räumlich drei dimensional II [...] innerlich je zwei dimensional / flächeninnerlich körperäusserlich / innerlich dreidimensional [...]“ Ebd., S. 19.

<sup>698</sup> „Primäre Vermittlung bezieht sich auf innerstes und äusserstes einer Form und ergibt dieselbe Form.“ Ebd., 8/11.

„centrale Strahlen“ genannt werden.<sup>699</sup> Im Falle der anschließend eingeführten „secundären Vermittlung“ kann die Charakteristik des Zentrums variiert werden.

„Die Vermittlungsformen und Zwischenformen bilden einen Übergang vom flächigen zum bereits eindeutig räumlichen Charakter. Hier werden die Formen zu Gebilden oder zu Figuren.

Secundäre Vermittlung bezieht sich auf Äusserstes zweier verschiedener Formen regiert vom Innersten aus ergibt Kreuzungsformen [...]. Eine secundäre Form liefert auch Innerstes-äusserstes, wenn bei der Maass bestimmung das Centrum ignoriert wird.“<sup>700</sup>

Die Strahlencentren können „acentral“<sup>701</sup>, „abwandernd“<sup>702</sup> oder in der ‚Parallelstrahlung‘ unendlich entfernt liegen<sup>703</sup>, wobei diese jeweils von Vermittlungsformen in Gestalt von die Strahlenweite leitenden und rahmenden Linienformen gelenkt werden. In den Skizzen zum Thema „Compliciertere formen mit ‚Vermittlung‘“<sup>704</sup> kommt es zu Variationen in den Grundformen, sodass abstrakte Figuren und Verschiebungen im Raum der Fläche entstehen. Im Anschluss werden verschieden Grundformen und ihre Variationen in die tieferenerzeugenden Strahlenbahnen eingebunden.<sup>705</sup> Dabei passen sich die jeweiligen Vermittlungsformen sowohl der rahmenden Grundform als auch den inneren Formenvariationen an, wodurch ihre eigene Gestalt sich verändert, wobei sie sich von den geometrischen Grundformen entfernt und freiere, abstrakte Formen entstehen.

Der Begriff des ‚Zwischenformates‘ kommt dann zur Sprache, wenn Klee erneut auf das folgende Kapitel mit seinem Titel „Formgebilde“ vorgreift.<sup>706</sup> Anhand der Strahlenlinie können die Vermittlungsformen in ihrem Format, jenem des ‚Zwischen‘, genau berechnet werden. Je enger das Netz der Strahlenlinien von der äußeren Form über die inneren gespannt ist, umso exakter lässt sich die Vermittlungsform erzeugen, da sie aus den Verbindungslinien der Punkte auf den Strahlenlinien erzeugt wird.<sup>707</sup>

Im letzten Schritt ersetzt der Künstler nun die innere Form durch ein freies Motiv. Um eine räumliche Verbindung zu der jeweils rahmenden Form herzustellen, bedarf es auch hier einer Vermittlungsform. Aufgrund des variierenden Charakters entsteht in der Vermittlung selbst eine weitere innere räumliche Komponente in dem sogenannten ‚Zwischenformat‘.<sup>708</sup> Auch diese kann nicht rein willkürlich entstehen, sondern ist an Strahlenlinien gebunden. Diese sind nach dem Verhältnis des inneren Motives zur Bildtiefe ausgerichtet, wodurch eine Relativität

---

<sup>699</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>700</sup> Ebd., S. 11.

<sup>701</sup> Vgl. ebd., S. 23 ff.

<sup>702</sup> Vgl. ebd., S. 28 ff.

<sup>703</sup> „(Strahl, centrum  $\infty$  weit weg)“, ebd., S. 8/31 f.

<sup>704</sup> Ebd., S. 33 ff.

<sup>705</sup> „Kreuzungen von gleichartigen Partnern in verschiedener Position“, ebd., S. 38.

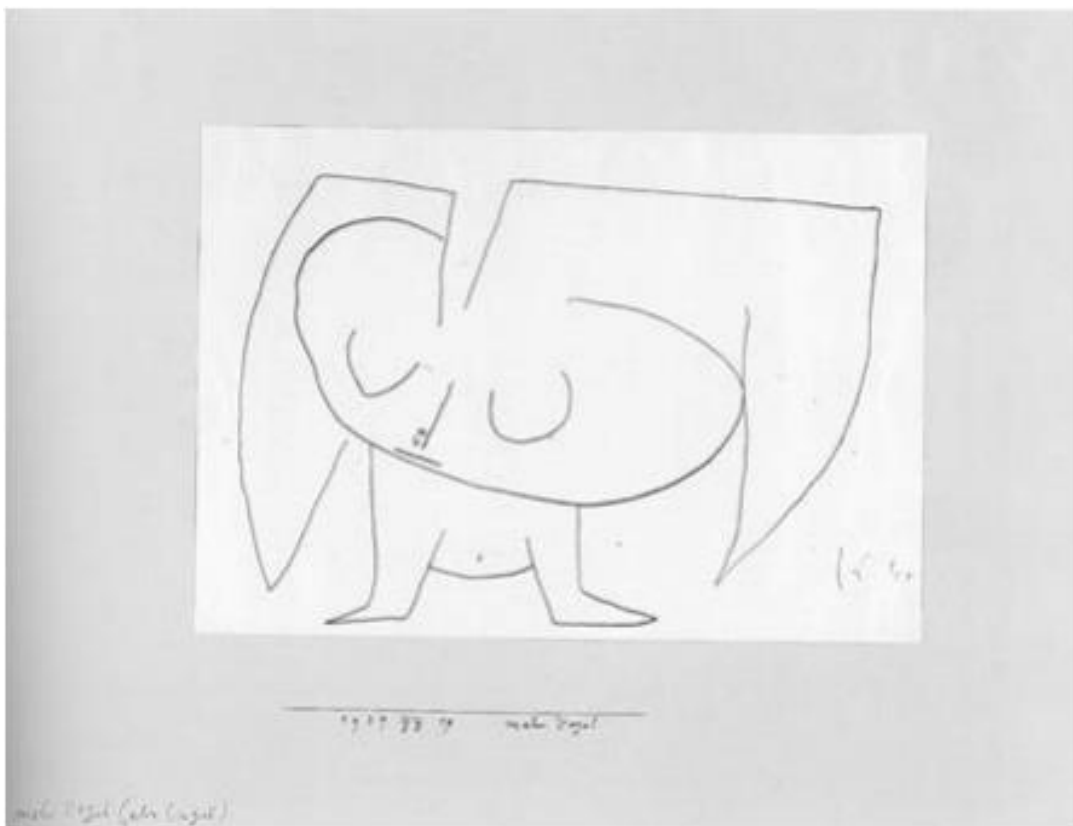
<sup>706</sup> Vgl. ebd., S. 46.

<sup>707</sup> Vgl. ebd., S. 63.

<sup>708</sup> „8 a Zwischenformat / Gegebenes Format / Motivische Form / Wie vereinbar? / Beobachtung des inneren Verhältnisses im Format / vorläufige Unterbringung des Motives / Vermittlung durch Zwischenformat.“ Ebd., S. 68, Hervorhebung im Original.

dessen zum Strahlencentrum einerseits und zur rahmenden Form andererseits entsteht. Durch die Überlagerung der Strahlenlinie aufgrund verschiedener Zentren und innerer Formen ergeben sich neue Räume in einer neuen Stofflichkeit in ihrem Netz zuletzt auch dann, wenn Vermittlungsform und innere Formen nicht dargestellt sind und das Resultat in der Zeichnung einzig aus den Variationen des Strahlenliniennetzes entsteht.

In diesen Vorlesungsnotizen wird die Räumlichkeit der Form in einem immensen Variantenreichtum gezeigt, der nicht zuletzt auf der Logik der drei Linienkategorien basiert. Wo der Linie selbst das Potential zur Flächenbildung inne ist, zeigt sich dies in dem Potential zur Raumbildung der aus ihr entstandenen Form. Als ein Beispiel für die Vielseitigkeit des räumlichen Charakters der Linie kann hier die Zeichnung „Mehr Vogel (als Engel)“ von 1939 angeführt werden.



**Abbildung XVII: PAUL KLEE, *Mehr Vogel. mehr Vogel (als Engel)*, Bleistift Briefpapier, Blatt einfarbig. Bleistift auf Papier auf Karton, 1939.**

Von 1940 bis 1946 befand es sich im Besitz der Witwe Lily Klee in Bern, bis es nach ihrem Versterben in das Archiv des Zentrums Paul Klee Bern überging. Dort wird es im Catalogue raisonné unter der Nummer 8645 geführt.<sup>709</sup>

Während sich die Signatur des Künstlers leicht oberhalb der linken unteren Ecke des inneren Bildraumes neben der Figuration selbst befindet, steht der Titel im großzügig angelegten äußeren Rahmen, der in seinen Maßen andeutet, sich in allen Seiten schützend

---

<sup>709</sup> Vgl. PAUL KLEE, *Mehr Vogel. mehr Vogel (als Engel)*, Bleistift Briefpapier, Blatt einfarbig. Bleistift auf Papier auf Karton, 1939.

über dem Bild zusammenfallen lassen zu können. Dieser Effekt unterstreicht den Abstand zwischen Außenwelt und dem fernen Wesen wie durch ein weiteres paar Flügel.

Ein wenig nach rechts in die Blickrichtung der Gestalt verschoben, unterhalb des inneren Bildrahmens, ist eine Linie in der Form einer geraden Strichzeichnung eingefügt, unterhalb derer das Datum und der Titel der Zeichnung geschrieben stehen. Das Datum weist eine kryptische Form auf, wobei nur die Jahreszahl 1939 eindeutig nachvollziehbar ist. Hinter ihr folgt der Majuskel Y in doppelter Form, gefolgt von der Zahl 19. Der Titel befindet sich über der rechten unteren Bildgrenze erneut. Hier wird das skizzierte Wesen „mehr Vogel“ mit der Ergänzung „als Engel“ versehen und somit eindeutig in den Zyklus der Engelbilder Paul Klees eingereiht.

Der doppelte weiße Hintergrund ließe sich nach der Theorie von Deleuze und Guattari als ein doppelter ‚espace lisse‘ bezeichnen. Dieser entsteht einerseits durch die Collage der Zeichnung auf weißem Skizzenpapier mit einem weiteren weißen Hintergrund und andererseits in der freien und medialen Linienführung in der Figur. Diese bleibt abstrakt und gerinnt nicht in die Flächenpassivität, wodurch diese Linie selbst als ein ‚espace lisse‘ im Verständnis Deleuzes und Lyotards und als Dimension in der Form nach Klee erscheint.

Jean-François Lyotard beschrieb das Konzept der ‚figure-forme‘ in seinem Werk „Discours, figure“ 1971 als eine paradoxe Präsenz, die sich nicht in die vereinheitlichenden dialektischen Kategorien der Metaphysik einfügen ließe – eine Idee, die sich auf die Figur des „mehr Vogel[s]“ anwenden ließe, da er aus der freien Linienführung entsteht. Diese bleibt in der Form bestehen, woraus die besondere Ausdruckskraft der Gestalt entsteht.

„La figure-forme est la présence du non-langage dans le langage. Elle est quelque chose d'un autre ordre qui est logé dans le discours et lui confère son expressivité. Nous ne pouvons pas comme Hegel, espérer saisir l'immanence du sens à la signification, à l'échelle de l'*unité* linguistique ou visuelle : le mot, le triangle.“<sup>710</sup>

Zudem bezieht sich Lyotard in dieser Monographie mehrfach auf den Künstler Klee. Der Philosoph betont den besonderen Status seines künstlerischen Werkes, in welchem trotz der rigiden Anordnung der ästhetischen Elemente stets ein schwebender Zustand vorherrsche. In dem Werk selbst finde ein Schwebevorgang zwischen dem Realen in der Form des Diskurses und dem Imaginären in der Form der Figur statt. Auf diese Weise entstehe eine spielerische Dimension zwischen ernsten Elementen als Unterschied zur freien Bewegung.<sup>711</sup>

Bevor sich die historischen Ereignisse in der Philosophie Deleuzes und Guattaris als dem Bild von Doktrin in passiven Oberflächen von Machtstrukturen durchfurcht spiegeln, zeigt sich im Werk Klees noch ein freier Raumbegriff, der sich wesentlich in seinem Entwurf der

---

<sup>710</sup> Jean-François Lyotard, 2002, S. 51.

<sup>711</sup> „Cette position singulière de l'œuvre (à quelque sensorium qu'elle appartienne) signifie que l'organisation rigide d'éléments plastiques, sonores, linguistiques qu'elle comporte se présente toujours dans un espace flottant. Si l'œuvre paraît ‚osciller‘, c'est qu'en elle-même il y a un va-et-vient entre ce qui est réaliste et ce qui est imaginaire, ou plus précisément entre ce qui est ‚discours‘ (écriture reconnaissable en général) et ce qui est figure. Sa dimension du jeu est suspendue à cette insertion du ‚sérieux‘ (langagier, gestaltiste) c'est-à-dire du lié, dans l'élément de la différence, de la libre mobilité.“ Ebd., S. 382.

Zwischenform beweist. Am Beispiel der Zeichnung „mehr Vogel“ zeigt sich diese Tendenz des Zwischenwesens weniger im Bild selbst als im Titel. Es handelt sich um eine Figur ohne feste Identität. Wohl wird sie in den Zyklus der Engelbilder, bei denen es sich ebenfalls jeweils um Zwischenwesen handelt, eingeordnet. Im Falle dieses Exemplars handelt es sich um eine Variante, die vom Künstler mit größerer Tendenz zu einem Vogel als einem Engel vorgestellt wird. Das Bild selbst unterstreicht diese Zuordnung nicht unbedingt, ergibt sich doch die Mimik und die Ausdruckskraft eines eher menschlichen Wesens. Es handelt sich bei der Differenz zwischen Bild und Titel um ein weiteres Zwischenspiel für die Interpretation.

Die Figur hält die Augen ungeöffnet und aus der ungeschlossenen Linienführung der Kopfform ergeben sich die angedeuteten Flügel als gleichsamer Rahmung der Gestalt. Der Unterleib ist in der Perspektive nicht zu sehen, sodass der „mehr Vogel“ als ruhend oder im Prozess des Sicherhebens begriffen sein kann. Rumpf und Flügel der Figuration bestehen aus aktiven, freien Linien, nur im Raum des Korpus ergibt sich ein Medialgebiet aufgrund des Eindruckes von Geschlossenheit durch die mediale Linienführung. Allerdings lässt sich die Kategorisierung nicht abschließend bestätigen, da die Darstellung aus einer räumlichen Perspektive entsteht. Der Eindruck des Abschlusses des Körpers resultiert auf seiner optischen Verlegung in den Bildhintergrund, während das Haupt der Gestalt, im geneigten Zustand, im Zentrum und zugleich im Bildvordergrund steht. Es zeigt sich verschlossen; mit den noch ungeöffneten Augen, die auch jenen eines jungen Vogels entsprechen könnten, blickt es nicht in das Äußere, sondern in sein Inneres und zugleich in die Tiefendimension des Bildes. Die Mehrdimensionalität des Bildes wird auf verschiedene Weise erzeugt, ohne dabei die linearen Mittel der Bildaufteilung zu adaptieren, wie sie in den Unterrichtsnotizen aufgeführt sind. Die Mimik des Wesens zeigt die Züge einer gewissen Melancholie, welche jedoch zugleich von einem erhabenen, der Welt gegenüber abgewandten, in sich ruhenden Ausdruck begleitet wird. Auch hier scheint sich eine augenzwinkernde Leichtigkeit des Künstlers zu verbergen, die einer Freiheit entspricht, sich unbefangen und antitotalitär unabhängig von einer klar definierten Gegenbewegung künstlerisch zu schaffen.

Um erneut auf das von Gilles Deleuze und Félix Guattari entwickelte Vokabular in Bezug auf die Linie zu referieren, könnte Paul Klee als geistiger Nomade bezeichnet werden. Zwar in doppelter Hinsicht aufgrund individueller sowie soziokulturellen und historischen Entwicklungsprozesse an die Oberflächenstruktur des Lebens gebunden, eröffnet er in seinem künstlerischen Schaffen ein mediales Gebiet. In der Anwendung des Konzeptes von Deleuze und Guattari auf dem kreativen Weg des Künstlers zeigt sich eine ‚ligne nomade‘ in einem ‚espace strié‘, welche sich in der Freiheit von Theorie und künstlerischen Schaffens Paul Klees als mediale Linie manifestiert. In der Fortsetzung einer solchen Betrachtungsweise könnte Anna Seghers Buch „Die Linie“ in ihrer Flächentendenz im ‚espace strié‘ der DDR-Doktrin als eine in die Passivität geleitete Fluchtlinie gesehen werden. Auch Samjatins Werk entstammt der Umgebung eines ‚espace strié‘ und entspricht einer Fluchtlinie. Allerdings bleibt diese aufgrund ihres Abstraktionspotentials in einer Bewegung zum Medialbereich inbegriffen.

### 2.3.3. Die Dimension des Fragments

An dieser Stelle soll auf den Zusammenhang der Darstellung des „mehr Vogel[s]“ mit dem Konzept des Allegorischen Benjamins verwiesen werden, wie ihn Karlheinz Stierle als Loslösung des Fragmentes vom totalen Wert beschreibt:

„Das Bild erfaßt den Augenblick des Innehaltens im Bann der Melancholie, die Erfahrung des melancholisch in sich versunkenen sinnenden Engels ist zugleich die Bilderfahrung des Betrachters, dem im Bann und in der Gewalt des melancholischen Zustands sich die Dinge aus ihren praktischen Zusammenhang herauslösen und zu rätselhaften Verweisungen auf einen verborgenen Zusammenhang werden. Sie stehen im Licht jener schwarzen Strahlen, die am fernen Horizont die Sonne der Melancholie ausstrahlt.“<sup>712</sup>

Sowohl Walter Benjamin als auch Erwin Panofsky befassten sich mit Albrecht Dürer. Während der Philosoph ihn in seiner Habilitationsschrift erwähnt, bleibt das Sujet für den Kunsthistoriker seit seiner Dissertationsschrift aus dem Jahre 1912 von zentralem Interesse. Dieser Zusammenhang sei hier in doppelter Hinsicht angeführt. Zum einen führt die Engelszeichnung Paul Klees über den Kupferstich „Melancholia“ hin zur allegorischen Philosophie des Fragments Walter Benjamins, zum anderen zeigt die wissenschaftliche Position Albrecht Dürers die Zentralperspektive in der Kunst und eine deduktive Vorgehensweise in der Mathematik.<sup>713</sup> Die Zentralperspektive geht mit einem Fluchtpunkt einher, der die mathematische Unendlichkeit durch die Überschreitung der Grenzen des Gesichtsfeldes in das Werk einbringt. Die Methode der Deduktion steht im Gegensatz zum induktiven Verfahren und kann so als Gegenentwurf zu dem Anspruch auf eine Totalität hinter dem goetheschen Prinzip des ‚Symbols‘ gelesen werden.

Tatsächlich scheinen sich an dieser Stelle mehrere Gleise der dieser Arbeit vorausgesetzten Denkfigur zu kreuzen. Die Adaption des Engels von Paul Klee lässt sowohl die ikonologische Kunsttheorie Panofskys als auch die Benjamin'sche Geschichtsphilosophie des Fragments zur Sprache bringen.

In seinem Aufsatz betont Stierle, wie wesentlich der Kupferstich „Melancholia I“ Albrecht Dürers für die Entwicklung des Konzeptes und der Analysenweise des Philosophen gewesen sei:

„Für Benjamin wird Dürers Melancholia zum Emblem der hinter der Zeitgestalt sich verbergenden Raumgestalt des Textes. Im Blick der Melancholie erstarrt der Text zum Bau, doch in einem zerfällt dieser Bau in Bruchstücke, die auf einen anderen, erst aufzuspürenden Plan verweisen als den, der den Bau des Textes selbst in seiner Kontinuität ausmacht.“<sup>714</sup>

---

<sup>712</sup> KARLHEINZ STIERLE, Walter Benjamin: Der innehaltende Leser, in LUCIEN DÄLLENBACH, CHRISTIAAN L. HART NIBBRIG und EDMUND JACOBY (Hrsg.), *Fragment und Totalität. Erstausgabe*, Edition Suhrkamp, Bd. 1107 (107), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, S. 339.

<sup>713</sup> Vgl. CHRISTOPH J. SCRIBA und PETER SCHREIBER, *5000 Jahre Geometrie: Geschichte, Kulturen, Menschen*, 3. Aufl., Vom Zählstein zum Computer, Heidelberg, Springer, 2010, S. 274 f.

<sup>714</sup> KARLHEINZ STIERLE, 1984, S. 340.



Wenn auch nicht im Rahmen einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung, sondern in einer eigenen geschichtsphilosophischen Interpretation des „Angelus Novus“ widmet sich Walter Benjamin einige Zeit später erneut einem ‚Zwischenwesen‘ oder einer engelhaften Gestalt. Im Sinne Paul Klees wirkt auch in seiner Deutung der Bereich des Zwischen durch die raumzeitliche Verortung der Figuration frontal der Vergangenheit zugewandt. Zwangsläufig mit den zeitlichen Dimensionen verbunden steht er doch von ihnen losgelöst wie ein Fragment. Vor dem Hintergrund einer unbekanntes Zukunft richtet das Wesen seinen Blick auf die vergangene Zeit aus Ruinen, Trümmern und somit Fragmenten. In diesem sprachlichen Bild lässt die zeitliche Dynamik keinen Ruhezustand zu. Ein solcher ist Stierle nach allerdings notwendig, um in der Lesart Benjamins die Fragmente zu lösen und somit die Dimension eines Raumes im Text zu eröffnen.<sup>715</sup>

Auf die Zeichnung des „Mehr Vogel[s]“ angewendet fällt zunächst der Bezug als engelhafte Gestalt ins Auge, deren Mimik nicht eindeutig zu deuten ist. Losgelöst von allen klaren räumlichen Bezügen wird sie zu einem Fragment ihrer eigenen Medialität, da ihre Proportionen dennoch in einer unsichtbaren Dimension angeordnet sind. Selbst die Einordnung in den Zyklus der Engel entbehrt der Eindeutigkeit und bleibt tendenziell. Auch im Hinblick auf den Titel der Zeichnung lässt sich die Philosophie Benjamins anwenden. Im Zusammenhang mit der Sprache des Barock entdeckte er einen Widerstand in den Ausdrucksformen, der darauf basierte, sich deren Dissonanzen willentlich zu bedienen, anstelle den Versuch zu unternehmen, sie zu überdecken. Auf diese Weise kann auch der Zerfall der Sprache in ihre Bruchstücke neue Dimensionen eröffnen.<sup>716</sup> In seinem Wortspiel um den Titel und auch das Datum sowie ihrer Anordnung im Bild wird dieses Phänomen von Paul Klee realisiert. Zunächst wird die Figuration mit der Gattung des Vogels in einen Kontext gebracht, um es in einer Ergänzung auch in die Reihe der Engel einzuordnen, wobei es sich sogleich von diesen entfernt und in eine Identifikation mit einem Vogel tendiert, die jedoch ebenso unerreichbar bleibt wie die Gattung der Engel. Obgleich in der Darstellung in einem ruhenden Zustand begriffen, zirkuliert die Gestalt im Titel zwischen den Begriffen. Da eine Verortung außerhalb des Möglichen bleibt, kommt es zu einer unendlichen Bewegung zwischen der Gestalt und ihrer sprachlichen Umschreibung. Dies entspricht der offenen Unendlichkeit, die auch für die fragmentarische und allegorische Lesart Benjamins vorausgesetzt wird.

„[[I]m Fragment wird der Zusammenhang erahnbar, den der Text verschweigt, indem er sich selbst als Zusammenhang setzt. Lektüre solcher Art kommt an kein Ende. Was aber hat die Lektüre gewonnen, wenn sie an ein Ende kommt.“<sup>717</sup>

---

<sup>715</sup> „Im Blick des Allegorikers wird die Übergänglichkeit des Textes als einer sprachlichen Handlung zum Textraum des stillgelegten Werks.“ Ebd., S. 339 f.

<sup>716</sup> „Dem Blick des Allegorikers enthüllt sich nur, was in der Sprache selbst als ihre tiefste Tendenz und Gefährlichkeit angelegt ist. Wird die Diskontinuität der Sprache nicht mehr überspielt sondern selbst das Thema der Betrachtung, so fallen ihre Elemente nicht einfach auseinander, sie gewinnen einen neuen allegorischen oder hieroglyphischen Sinn.“ Ebd., S. 342.

<sup>717</sup> Ebd., S. 347.

In diesem Konzept liegt die Betonung auf das ‚Un-endliche‘, das schon aufgrund seiner Negation eine Heterogenität in sich trägt. Während der Terminus des Endlichen ein Ende impliziert, zeigt sein Gegenteil eine unbegrenzte Weite. Bereits das sprachliche Experiment zeigt, dass diese Dimension nur durch die Negation des Limits benannt werden kann.

Der Kupferstich „Melancholia I“ Albrecht Dürers bietet den Ansatz, seine Theorie und ästhetische Adaption der kalkulierten Zentralperspektive in das Feld zu führen. In Anlehnung an die euklidische Geometrie konstruierte er mithilfe des Fluchtpunktes und der Dimensionalität im Bildraum die mathematische Unendlichkeit.<sup>718</sup> Panofsky zufolge hatte Dürer die Perspektive sinngemäß als Einsehung betrachtet. Mit der auf geometrischen Gesetzen basierenden Zentralperspektive konnte die reine Oberfläche des Kunstwerkes zu einem Bildraum eröffnet werden, der nun wie durch ein Fenster eingesehen werden konnte.<sup>719</sup>

Planofsky beschreibt die durch den Fluchtpunkt benannte Unendlichkeit im Bild als Vereinheitlichung der Perspektive und als eine Errungenschaft der Kunst. In seiner ikonologischen Lesart sieht er hier ein ‚Symbol‘ für die Veränderung der Perspektive im Mittelalter zu einem „modernen Denkraum“.<sup>720</sup> Diese Modernisierung der antiken Geometrie und Ästhetik im Mittelalter erzeugt somit die Dimension der Bildtiefe als Einblick in die

---

<sup>718</sup> „Panofsky hat die Unterschiede klar herausgearbeitet. Der metrisch mathematische Raum der Zentralperspektive verlegt den immer endlichen Augenpunkt des Betrachters ins Unendliche und an die Stelle der anisotropen und inhomogenen Raumwahrnehmung tritt die strikte Gleichwertigkeit aller Raumrichtungen in der Konstruktion.“ MICHAEL RUOFF, *Schnee von morgen: das Neue in der Technik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, S. 48.

<sup>719</sup> „Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeutet ein ‚Durchsehung‘. So hat Dürer den Begriff der Perspektive zu umschreiben gesucht<sup>F</sup>. Und obgleich dies ‚lateinisch Wort‘, das schon bei Boethius vorkommt<sup>F</sup>, ursprünglich einen so prägnanten Sinn gar nicht besessen zu haben scheint<sup>F</sup>, wollen wir uns doch die Dürerische Definition im wesentlichen zu eigen machen; wir wollen da, und nur da, von einer in vollem Sinne ‚perspektivischen‘ Raumanschauung reden, wo nicht nur einzelne Objekte, wie Häuser oder Möbelstücke, in einer ‚Verkürzung‘ dargestellt sind, sondern wo sich das ganze Bild – um den Ausdruck eines andern Renaissancetheoretikers zu zitieren<sup>F</sup> – gleichsam in ein ‚Fenster‘ verwandelt hat, durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen – wo also die materielle Mal- oder Relieffläche, auf die die Formen einzelner Figuren oder Dinge zeichnerisch aufgetragen oder plastisch aufgeheftet erscheinen, als solche negiert ist und zu einer bloßen ‚Bildebene‘ umgedeutet wird, auf die sich ein durch sie hindurch erblickter und alle Einzeldinge in sich befassender Gesamtraum projiziert – wobei es nichts verschlägt, ob diese Projektion durch den unmittelbaren sinnlichen Eindruck oder durch eine mehr oder minder ‚korrekte‘ geometrische Konstruktion bestimmt wird.“ ERWIN PANOFSKY, 1974, S. 99.

<sup>720</sup> „Denn indem die Kunst sich das Recht erobert hat, von sich aus zu bestimmen, was ‚Oben‘ und ‚Unten‘, ‚Vorn‘ und ‚Hinten‘, ‚Rechts‘ und ‚Links‘ sein sollte, hat sie dem Subjekt im Grunde nur dasjenige gegeben, was ihm von vornherein gebührt hätte, und was die Antike nur per nefas (wenn auch kraft geistesgeschichtlicher Notwendigkeit) dem Raum als seine objektiven Eigenschaften vindiziert hatte: die Richtungs- und Entfernungs-Willkür des modernen Bildraums bezeichnet und besiegelt die Richtungs- und Entfernungs-Indifferenz des modernen Denkraums, und sie entspricht nicht nur zeitlich, sondern auch sachlich vollkommen derjenigen Entwicklungsstufe der theoretischen Perspektivlehre, auf der sich diese, unter den Händen Desargues', in eine allgemeine projektive Geometrie verwandelt hat, indem sie – den einsinnigen euklidischen ‚Sehkegel‘ zum ersten Male durch das allseitige „geometrische Strahlenbündel“ ersetzend – auch von der Blickrichtung vollständig abstrahiert und dadurch alle Raum-Richtungen gleichmäßig erschließt.“ Ebd., S. 125.

Unendlichkeit.<sup>721</sup> Allerdings führt die Homogenisierung der Perspektive gleichzeitig zu einer Vereinheitlichung, die mit dem Ausschluss einer möglichen Heterogenität einhergeht und somit die Pluralität der Sichtweisen gleichzuschalten scheint. Erwin Panofsky beschränkt sich in seiner ikonologischen Spurensuche auf die ältere Kunstgeschichte, während Erwin Auerbach seiner Denkfigur der „Figura“ bis in die Literatur seiner Gegenwart verfolgte. In dem Sprung und Vergleich der Entwicklungen in Antike und Mittelalter wird auch der spätere klassisch-romantische Konflikt bereits heraufbeschworen, wie ihn auch Paul Klee in seiner Ästhetik von klassisch-statisch und romantisch-dynamisch benennt, wobei er sich selbst und sein Schaffen in der abstrakten Kunst der Moderne verortet, die wiederum als Wechselspiel und zugleich Kompromiss der beiden Epochen erscheint. Die Dynamik der Moderne entspricht einer Zirkulation zwischen Stagnation, einer aufsteigenden und dann wieder im Fallen inbegriffenen Bewegung. So könnten die Kategorien der Linie Paul Klees gleichsam in diesem Sinnbild verortet werden. Die aktive oder freie Linie zeigt die Dynamik des mittelalterlichen oder romantischen Modells, die passive Linie repräsentiert die Statik hinter dem klassisch-antiken Prinzip, während die mediale Linie die Dimension im Zwischenraum der ständig fallenden Moderne konstruieren kann.

So wird die Perspektive aus dem heterogenen antiken (klassisch-statischen) und dem homogenen mittelalterlichen (romantisch-dynamischen) Modell entwickelt und erweitert. Mit der Erzeugung einer Mehrdimensionalität gelingt es ihm, aus dieser Bipolarität oder Dualität auszubrechen und einen Zwischenraum als Dimension zu eröffnen.

Auch Paul Klee führt das Auge des Betrachters in seiner Theorie der „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“ mithilfe des Fluchtpunktes an das Limit der mathematischen Unendlichkeit. Mit der Bestimmung mehrerer Fluchtpunkte erzeugt er einen Raum, der vom Auge nicht erfasst werden kann, in den es aber dennoch durch die Imagination in verschiedene Dimensionen von Unendlichkeit verleitet wird.<sup>722</sup> Es ist nicht verwunderlich, dass die innere Perspektive jeweils in Verbindung mit der Ausrichtung der dimensionsstiftenden Linien steht, die durch ihre jeweils angeordneten Fluchtpunkte zu einer dreidimensionalen geometrischen Gestalt konstruiert sind.<sup>723</sup> Durch die mehrfache Spiegelung dieses Liniengerüsts wird in einem weiteren Schritt eine abstrakte Mehrdimensionalität erreicht. Wesentlich dafür ist die Verlegung der jeweiligen Fluchtpunkte in den Bereich  $\infty$ .<sup>724</sup> Es kann festgestellt werden, dass

---

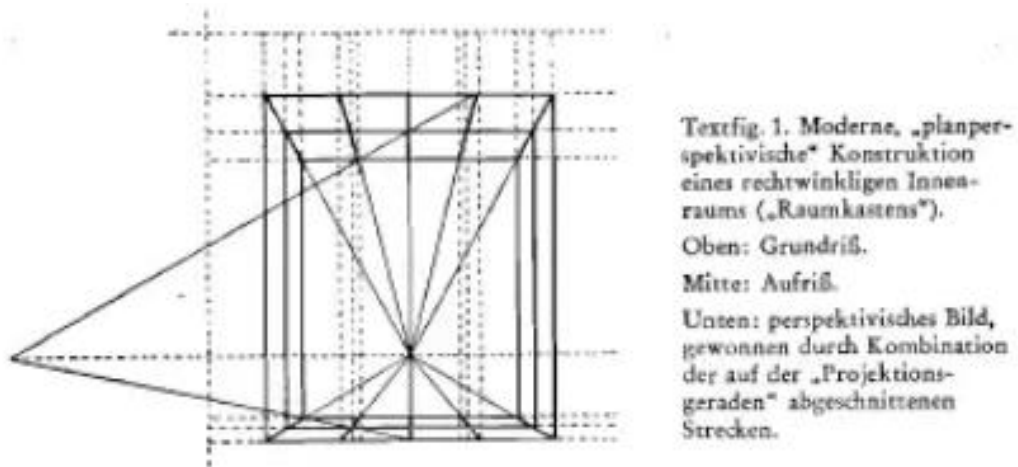
<sup>721</sup> „Wiederum aber ist deutlich erkennbar, wie sehr die künstlerische Eroberung dieses nicht nur unendlichen und ‚homogenen‘, sondern auch ‚isotropen‘ Systemraums (trotz aller Schein-Modernität der späthellenistisch-römischen Malerei) die mittelalterliche Entwicklung voraussetzt. Denn erst der mittelalterliche ‚Massenstil‘ hat jene Homogenität des Darstellungssubstrates geschaffen, ohne die nicht nur die Unendlichkeit, sondern auch die Richtungs-Indifferenz des Raumes unvorstellbar gewesen wäre.“ Ebd.

<sup>722</sup> Vgl. P. K., BG III. 24/62.

<sup>723</sup> „Fluchtpunkt für die Diagonalen von vornrechts und hintenlinks / Fluchtpunkt das parallele Paar zur Gestaltung/ Fluchtpunkt für Tiefenlinien/Fluchtpunkt für die anderen Diagonalen“, ebd., S. 508.

<sup>724</sup> „Dieselbe Figur auf Drei Quadratischen Ebenen gleicher Größe und versch. Position. Frontal vertikale Ebene darauf schwarze Parallelen mit Fluchtpunkt  $\infty$  und nach allen Seiten rote mit Fl.p links oben, rechts oben auf Diagonaler Ebene (von vorn nach oben/hinten gelegt)“ Ebd., S. 62, Hervorhebung im Original.

die raumperspektivischen Skizzen Paul Klees jenen Albrecht Dürers ähneln und ebenfalls auf der Geometrie Euklids basieren.



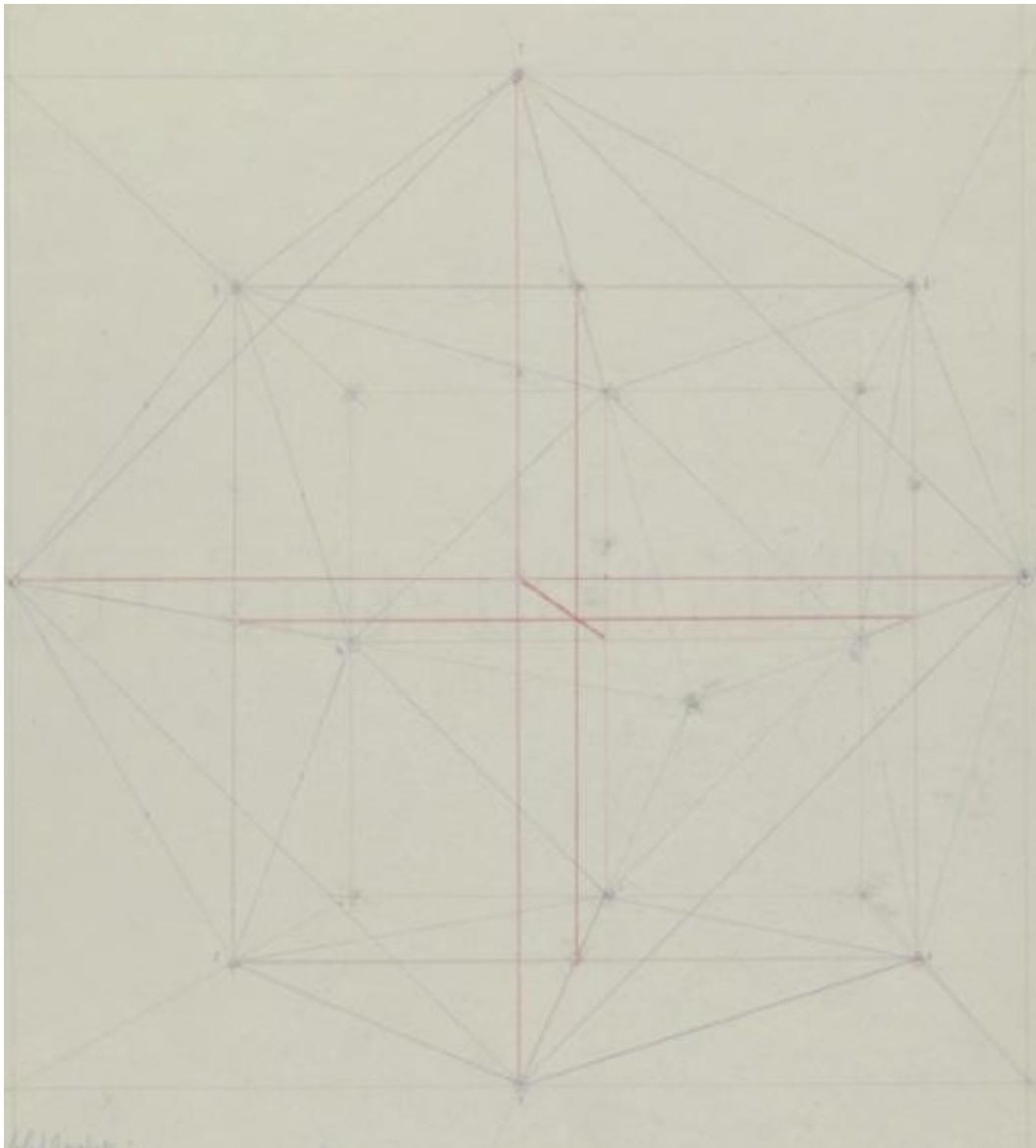
**Abbildung XVIII: ERWIN PANOFSKY, ALBRECHT DÜRER, *Textfigur 1. Moderne „planperspektivische“ Konstruktion eines rechtwinkligen Innenraums. („Raumkastens“)* in: *Die Perspektive als „symbolische Form“*, S. 100**

Zudem wählt Paul Klee den von Dürer geprägten Begriff der Zentralperspektive. Diese erweitert er durch die darstellende Analyse der sich hinter ihr verbergenden weiteren möglichen Perspektiven in Bezug auf einen mehrdimensional strukturierten geometrischen Körper selbst und nicht im Hinblick auf den Bildraum an sich. In diesem zum Inneren hin beinahe sezierenden und somit eröffnenden und zum Äußeren auf die Erweiterung in das Unendliche verschiedener Fluchtpunkte bedachten Erklärungsmodell wird die Unendlichkeit der Raumbildung in eine neue Heterogenität der Dimensionen geführt.<sup>725</sup> Die im Anschluss in verschiedenen Arbeitsschritten für seine Schüler analysierte mehrdimensionale Figur, die als „Gesamt Situation in Central perspektive“ präsentiert wird, erweist eine in Heterogenität aufgeschlüsselte Perspektive, die sowohl den Bildraum im Äußeren, der sie notwendig umschreibt, als auch die Dimensionen im Inneren der Figuration aufgrund ihrer linearen Strukturen in Unendlichkeiten führt. Diese Dimensionen resultieren nicht zuletzt daraus, dass der Körper aus Fragmenten der Konstruktion zusammengesetzt wird und dieser auch, wie in den Erklärungsmodellen für seine Schüler, wieder aufgelöst werden kann.

In seiner geometrischen Komplexität bleibt der Körper Gerüst und wird doch zu dimensional Räumen. Beachtlich wirkt dabei, dass keine Flächengerinnung entsteht, sondern nur weitverzweigte auf der medialen Linie basierende Medialgebiete.

---

<sup>725</sup> Vgl. ebd., S. 171 ff.



**Abbildung XIX: PAUL KLEE, *Gesamt Situation in Central perspektive*, BG III. 24/171**

Im Anhang der „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“, die 510 digitalisierte Seiten umfasst, befindet sich eine herausgerissene Notiz auf einer abgerissenen unteren Ecke eines Konzeptpapiers, auf dem der Künstler folgendes festhielt:

„46/1/ Der rechte Weg des ‚Ich‘ entrückt sich dem abgesteckten Raum mit links-rechts ausserhalb stehendem Fluchtpunkt. Dieser Raum ist dann auch objectiviert.“<sup>726</sup>

Da die Anmerkung keine Illustration enthält, kann ein klarer Bezug hier nicht hergestellt werden. Allerdings lässt sich schließen, dass das betrachtende Subjekt mithilfe zweier Fluchtpunkte aus der Eindimensionalität ‚entrückt‘ wird. Die doppelte Unendlichkeit in der Dimension bestimmt einen neuen Raum.

---

<sup>726</sup> P. K., BG A/492, Hervorhebungen im Original.

## 2.4 „Ad marginem“ oder das innere Äußere

### 2.4.1. Am äußeren Rand – der Rahmen im Bild

Das titelgebende Gemälde „Ad marginem“ wurde vom Künstler 1930 geschaffen und befindet sich im Kunstmuseum Basel. Es stammt aus dem Nachlass von Richard Doetsch, einem Förderer des Künstlers und Mäzen des Museums.<sup>727</sup> Zwischenzeitlich wurde es 2008 und 2009 in der Neuen Nationalgalerie in Berlin im Rahmen der Ausstellung „Das Universum Klee“ ausgestellt.<sup>728</sup> 2015 und 2016 war das Werk Teil der Ausstellung „Cézanne bis Richter Meisterwerke aus dem Kunstmuseum Basel“ im Museum für Gegenwartskunst in Basel.

Paul Klee hatte das Bild 1930 mit Feder und Wasserfarbe auf Lackgrundierung und Karton gefertigt. In seiner Originalgröße beträgt es 43,5 x 33 cm und wurde 1935–1936 vom Künstler überarbeitet.<sup>729</sup> In diesem Bildnis finden sich einige zentrale Motive Paul Klees kombiniert. Sei es der Rahmen im Bild, der rote Kreisball im Zentrum, die eingefügten Schriftzeichen, die fantastischen Gewächse und Lebewesen, die skizzenhafte Darstellung realer Lebewesen, die nur aus seiner Linie zu bestehen scheinen – sie alle haben ihren festen Platz unter den Leitmotiven Paul Klees und lassen sich in den unterschiedlichsten Werken seiner verschiedenen Schaffensperioden finden. Auch die Öffnung der Deutung durch das Zusammenspiel des Bildes mit seinem Titel findet sich als charakteristisches Mittel des Künstlers wieder. Ebenso tragen Farbgebung sowie Zeichentechnik die deutliche Handschrift Paul Klees. In diesem Ensemble könnte von einem repräsentativen Zusammenspiel der Motive gesprochen werden, wären da nicht die Zyklen wie seine Reisebilder oder die figurativen Serien.<sup>730</sup>

Bereits im Titel „Ad marginem“ zeigt sich die Relevanz des Œuvres für die vorliegende Arbeit. Das lateinische Präfix ‚ad‘ kann als Präposition sowohl im räumlichen als auch im zeitlichen Sinne gebraucht werden.<sup>731</sup> Dabei bleibt ihm der mathematisch unendliche Wert des Tangierens aus dem Bereich der Differentialrechnung erhalten. In der stetigen Bewegung nach  $\infty$  entsteht eine unendlich variierbare räumliche Differenz. Diese wird zu ‚margo‘, als dem Rand oder der Grenze, konstruiert. Beide Begriffe zeigen sich in der Analyse mit den Klee’schen Kategorien verwandt.

---

<sup>727</sup> Vgl. ZITA CAVIEZEL-RÜEGG, Richard Doetsch, in *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2019, URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43668.php> (abgerufen am 1.6.2019).

<sup>728</sup> Vgl. DIETER SCHOLZ und CHRISTINA THOMSON (Hrsg.), *Das Universum Klee*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 35.

<sup>729</sup> Vgl. BERNHARD MENDES BÜRGI, *Cézanne bis Richter. Meisterwerke aus dem Kunstmuseum Basel. 14. Februar 2015–21. Februar 2019*, Museum für Gegenwartskunst, 2015, URL: <http://docplayer.org/1433465-Cezanne-bis-richter-meisterwerke-aus-dem-kunstmuseum-basel-14-februar-2015-21-februar-2016.html> (abgerufen am 4.1.2018).

<sup>730</sup> Dabei wird kein Anspruch auf die abschließende Einbettung in das Gesamtwerk bzw. den Werkkatalog bestehen, d. h. es wird auf eine Spurensuche der Motive im Gesamtwerk Paul Klees zugunsten des Schwerpunktes auf die Analyse der Linie verzichtet.

<sup>731</sup> Vgl. ULRIKE KEPPLER und MICHAEL KLETT (Hrsg.), *PONS Online Wörterbuch latein-deutsch*, Stuttgart, PONS und Klett Verlag, 2019, URL: <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/ad> (abgerufen am 6.9.2018).

Die Analyse beginnt am äußersten Grenzpunkt des Gemäldes und zugleich mit einer für das Œuvre des Künstlers charakteristischen Besonderheit. Seine Gemälde, wie beispielsweise „Vor den Toren von Kairouan“ (1914), „Landschaft in Rot, mit dem weißen Gestirn“ (1917), „Das Aquarium“ (1927) und in besonderer Form „mehr Vogel“ sind mit einem inneren Rahmen versehen, sodass dieser, als Grenze des Bildes selbst, in Form der Linie in sein Inneres versetzt wird und durch diese Verdoppelung eine Betonung erfährt. Mittels dieser Nuancierung wird die innere Rahmung einerseits deutlich von der Figuration im Zentrum abgegrenzt, andererseits aber auch selbst zum Sujet des Bildes. Dieser spielerische Umgang betont das Spannungsfeld zwischen beiden Bildkomponenten.

Wenn Paul Klee den Rahmen in seinen Gemälden selbst thematisiert und ihn in seinen Formen variiert, besteht er auf eine Gestaltung dessen, was jedes seiner Werke zwangsläufig umgibt: ihre Grenze zur Außenwelt. Dieser Umstand kann nicht verändert, nur reflektiert werden und von dieser Möglichkeit macht Paul Klee experimentellen Gebrauch.

Bettina Gockel nennt ihn einen experimentellen Künstler mit rationalen und erkenntnistheoretischen Bestrebungen: „Klee’s posture as an experimental artist was driven by rational intentions and reflections that were understood by him as epistemologically relevant.”<sup>732</sup>

Wenn auch unabhängig von Paul Klee wurde die Grenzfunktion des Bilderrahmens selbst zum Sujet in angrenzenden Wissenschaften. Jurie Michailowitsch Lotmann resümierte über dieses Phänomen im literaturwissenschaftlichen Kontext, wobei er die Rahmung als einen eigenständigen Text beschreibt.<sup>733</sup> Durch dieses Phänomen werde das Kunstwerk als wiederum unbegrenzte Welt vervollständigt.<sup>734</sup>

Auch der Philosoph und Soziologe Georg Simmel befasste sich in einem Essay mit dem Phänomen des Bilderrahmens.<sup>735</sup> Wie Lotman kommt er dabei zu dem Schluss, dass die Rahmung als Begrenzung zur Außenwelt essentiell für die Wirkung eines Kunstwerkes als ein

---

<sup>732</sup> BETTINA GOCKEL, Paul Klee’s picture-making and persona: tools for making invisible realities visible, *Studies in History and Philosophy of Science Part A* 39 (3), 2008, S. 418–433.

<sup>733</sup> „Der Rahmen eines Gemäldes kann ein selbständiges Kunstwerk sein, er befindet sich aber jenseits der Linie, die die Leinwand begrenzt und wir nehmen ihn nicht wahr, wenn wir das Gemälde betrachten. Dabei brauchen wir nur zu beginnen, den Rahmen als einen selbständigen Text zu betrachten, und die Leinwand wird aus unserem künstlerischen Blickfeld verschwinden – sie ist jetzt jenseits der Grenze.“ JURI M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, 4. unverä. Aufl., München, Fink, 1993, S. 300.

<sup>734</sup> Vgl. ebd., S. 301.

<sup>735</sup> GEORG SIMMEL, Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch (1902), in RÜDIGER KRAMME, ANGELA und OTTHEIM RAMMSTEDT (Hrsg.), *Gesamtausgabe*, Bd. 7(1), Frankfurt Main, Suhrkamp, 1995, S. 101.

Ganzes sei.<sup>736</sup> In seinen Ausführungen unterscheidet Georg Simmel nicht explizit zwischen literarischen und bildenden Künsten. Die Funktion seiner Umgrenzung wird aus dem Kunstwerk als seinem Inneren erschlossen. „Was der Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, dass er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert und verstärkt.“<sup>737</sup>

Ulrike Oudée Dünkelsbühler widmete sich dem Phänomen im Rückgriff auf die Theorien von Immanuel Kant und Jacques Derrida in ihrer Dissertation „Die Kritik der Rahmenvernunft“<sup>738</sup>. Dabei gilt ihr Interesse der griechischen Tragödie und der Möglichkeit von Übersetzungen. Der vereinheitlichenden Logik des Identitätsdenkens, innerhalb dessen eine binär-hierarchische Struktur vorherrscht, tritt sie mit dem reflektierten ‚transversiven Denken‘ entgegen.<sup>739</sup> Ein anderes Interesse, das nur konstruiert wird, um das privilegierte Erste zu etablieren, erliegt einer Pseudo-Identität und wird so zu einer leeren Form zur Erhaltung des Schemas. Die Rahmenlogik weist die Gestalt einer Binärstruktur von innen und außen auf, wobei das Innere, ‚ergon‘ als griechischer Begriff, für Werk im Gegensatz zum ‚parergon‘ als Negativum „des nicht zum Werk Gehörenden“ stehe.<sup>740</sup> Diese gegensätzliche Struktur von Identität und Differenz analysiert Dünkelsbühler mittels Kants „Kritik der Urteilskraft“. Ihren Ausführungen nach zeigt bereits der Philosoph gebotene Vorsicht in seiner Begriffswahl um die Grenzlinie. Relativierend und Interpretationsspielräume eröffnend, spricht er beispielsweise von „wie Einfassungen der Gemälde“.<sup>741</sup>

„Der Rahmen macht das Eingerahmte nenn- und konzeptualisierbar und konstituiert so dessen *Identität* – durch die Namen- und Ortsgebung. Ohne jedoch selbst einen sogenannten Ort (*lieu propre*) zu besitzen.“<sup>742</sup>

In einem entscheidenden Schritt artikuliert die Autorin die Unschärfe der Trennungslinie im Sinne Derridas, insofern sie durch die konstituierende Wirkung für die Identität des Bildinneren an ihm partizipiert und nicht mehr als ein gänzlich anderes betitelt werden kann.<sup>743</sup>

Lange bevor dieser dekonstruktivistische Ansatz zur Sprache kommen konnte, experimentierte Klee bereits mit dieser Grenzlinie, insofern er sie im Bild selbst kreativ

---

<sup>736</sup> „Denn als natürliches Dasein ist jedes Ding ein bloßer Durchgangspunkt ununterbrochen fließender Energien und Stoffe, verständlich nur aus Vorangehendem, bedeutsam nur als Element des ganzen Naturprozesses. Das Wesen des Kunstwerks aber ist, ein ganzes für sich zu sein, keiner Beziehung zu einem Draußen bedürftig, jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinnend. Indem das Kunstwerk ist, was sonst nur die Welt als ganze oder die Seele sein kann: eine Einheit aus Einzelheiten – schließt es sich, als eine Welt für sich, gegen alles ihm Aeußere ab. So bedeuten seine Grenzen etwas ganz anderes, als was man an einem natürlichen Ding Grenzen nennt: Bei diesem sind sie nur der Ort fortwährender Exosmose und Endosmose mit allem Jenseitigen, dort aber jener unbedingte Abschluß, der die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichten Zusammenschluß nach innen in einem Akte ausübt.“ Ebd.

<sup>737</sup> Ebd.

<sup>738</sup> Vgl. ULRIKE O. DÜNKELSBÜHLER, *Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, München, Fink, 1991.

<sup>739</sup> Vgl. ebd., S. 37.

<sup>740</sup> Ebd., S. 35.

<sup>741</sup> Ebd., S. 52.

<sup>742</sup> Ebd., S. 54.

<sup>743</sup> Vgl. ebd.



darstellte. Auch in „Ad marginem“ wird die Rahmung und Grenze des Bildes zur Außenwelt verdoppelnd in Szene gesetzt, indem die abstrahierte Form einer Rahmung zum Inhalt des Bildes selbst transformiert wird.



*Abb. 6: Paul Klee, Ad Marginem, 1930, 210. Aquarell auf Lackgrundierung auf Karton. Kunstmuseum, Basel. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin Bühler. © VG Bild-Kunst, Bonn 2008*

**Abbildung XX: PAUL KLEE, Ad Marginem, 1930**

Der in das Bild eingezeichnete Rahmen besteht aus rot-braunen Schattierungen. Durch die reale Bildbegrenzung entsteht, unabhängig von der Farbgebung, eine klare Grenze zur Außenwelt. Mittels der Einfügung dieser Rahmenzone wird ein Raum erzeugt, der zum Bildinneren hin etwa einen Durchmesser von zwei unregelmäßigen Zentimetern beträgt, wobei er in dieser Größe noch an den horizontalen und vertikalen Bildgrenzen zu variieren scheint. Mit diesen Maßen wird der Bilderrahmen zu einem eigenen Zwischenraum, in dem die Farben, die sich auch im Bildinneren wiederfinden lassen, bereits vermischt und akzentuiert werden. Mit der Betonung auf die Bildgrenze geht eine Öffnung des Bildinneren einher: Die Abgrenzung des Rahmens nach innen besteht nicht in einer eindeutig nachvollziehbaren Linie. Obgleich der Rahmen von der Innenwelt des Bildes klar abgegrenzt bleibt, scheint er sich dennoch nach innen zu einer Basis der Motive zu verflüssigen.<sup>744</sup> Diese scheinen aus ihm in Form von Figurationen aus einer Art Erdumgebung herauszuwachsen. Zudem werden die vier Ecken des inneren Rahmens mit Schattierungen umgeben, sodass der Eindruck einer Abrundung entsteht. Auf diese Weise wird die ursprünglich eckige Form des Rahmens perspektivisch auf die kreisförmige Figur im Zentrum hinge- oder verführt.

Sabine Mainberger bezeichnete das Phänomen auch als ‚zusätzlichen Rahmen‘ oder ‚Randleiste‘.<sup>745</sup> Diese Wortwahl zeigt die Verbindung des Rahmens mit der Bildgrenze auch im Sinne des Titels des Gemäldes. Die Grenze selbst wird zu einem Zwischenraum, der weiter an das Limit führt, seine Unerreichbarkeit aber gleichsam auch unterstreicht. Bereits in diesem Element der äußeren Umrandung zeigt sich die Tendenz, sich der Grenze zu nähern. Zudem handelt es sich selbst noch im flächigen Charakter des Randes um eine das Bild nach innen umgebende und nach außen hin schützende Demarkationslinie. Dabei stehen sich zwei verschiedene Grenzen gegenüber: jene, die das Kunstwerk unüberwindlich von der Außenwelt trennt, und jene innere gewählte und inszenierte. Diese künstlerische Grenze erscheint als eine kreative Reaktion auf die äußere Determination. Durch die Thematisierung des Phänomens der Grenze wird das Potential der Abgrenzung zugleich unterstrichen und aufgeweicht, wo es durch seine Parodie an Determination verliert. Gilles Deleuze nimmt die Grenzsetzung als ein Beispiel, um die ‚Logik des Sinns‘ zu präsentieren:

„Même la frontière n'est pas une séparation, mais l'élément d'une articulation telle que le sens se présente à la fois comme ce qui arrive aux corps et ce qui insiste dans les propositions.“<sup>746</sup>

Paul Klee gelang es, diese Grenze im Ästhetischen zu entschärfen. Das Experiment um die Linie zeigt sich hier in mehreren Facetten als zugleich eröffnend und verschwimmend. Zum einen wird die Grenzlinie in diesem Werk als Zwischenraum im Rahmen eröffnet und zum anderen selbst an den Außenseiten des eröffneten Raumes begrenzt und zu weiteren Spielräumen erweitert, sei es im Kontakt mit der Außenwelt oder auf dem Weg des Auges in

---

<sup>744</sup> Ansatzweise hatte Paul Klee diesen Effekt theoretisch in den Vorlesungen zur Formvermittlung beschrieben. Vgl. P. K., BG II. 8 ff.

<sup>745</sup> Vgl. SABINE MAINBERGER, Aktive Linie – Kreatives System. Zu Titeln und Register in Klees Spätwerk, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 50(1), 2005, S. 128.

<sup>746</sup> Gilles DELEUZE, *Logique du sens* (1969), Nachdr., Collection critique, Paris, Éd. de Minuit, 2009, S. 151.

das Innere des Bildes. Mit der inneren Umrandung wird die Öffnung zum inneren Mikrokosmos des Bildes für das Auge betont. Die Figuration der Linie wirkt hier wie ein Fenster und leitet das Betrachten zum Bildinneren hin als ein eigenes Dazwischen.

## 2.4.2. Rahmende Gewächse und Lebensformen

„Les événements sont comme des cristaux, ils ne deviennent et ne grandissent que par les bords sur les bords. C'est bien là, le premier secret du bègue ou du gaucher : non plus s'enfoncer, mais glisser tout le long, de telle manière que l'ancienne profondeur ne soit plus rien, réduite au sens inverse de la surface. C'est à force de glisser qu'on passera de l'autre côté, puisque l'autre côté n'est que le sens inverse. Et si il n'y a rien à voir derrière le rideau, c'est que tout le visible, ou plutôt toute la science possible est le long du rideau, qu'il suffit de suivre assez loin et assez étroitement, assez superficiellement, pour inverser l'endroit pour faire que la droite devienne gauche et inversement.“<sup>747</sup>

In diesem Zitat von Gilles Deleuzes wird das Bild der rahmenden Ereignisse in die philosophische Überlegung des zeitlichen ‚non-lieu‘ übertragen. Die Bedeutung der Gewächse aus dem Rahmen erinnert an einen Vorhang, der jedoch in einem Zwischenspiel mit dem Zentrum des Bildes steht. Tatsächlich kann die Abfolge der Figurationen im Rahmen nicht in eine klare Reihenfolge gebracht werden und die Ausrichtung der Darstellung bleibt spekulativ.

Auch die eindeutige Einordnung der Motive bleibt bis auf wenige Ausnahmen ungewiss. Die Oberflächen entsteigen dem doppelten Rahmen, ohne in die Passivität vollendeter Flächen zu geraten. Erneut führt der Künstler das Auge des Betrachters in ein Medialgebiet.

Um den Philosophen Gilles Deleuze mit seiner Frage nach der Logik des Sinns zum Sprechen zu bringen,<sup>748</sup> gelingt es Paul Klee, in dieser medialen Formgebung einer Determination und manipulierbarer Sinnstiftung zu entgehen:

„Il s'agit cette fois des corps pris dans leur profondeur indifférenciée, dans leurs pulsation sans mesure. Et cette profondeur agit d'une manière originale : *par son pouvoir d'organiser des surfaces, de s'envelopper dans des surfaces*. Cette pulsation agit tantôt par la formation d'un minimum de surface pour un maximum de matière (ainsi la forme sphérique), tantôt par l'accroissement des surfaces et leur multiplication suivant divers procédés.“<sup>749</sup>

Im Rahmen ihres Vortrages mit dem Titel „Les représentations de jardins et de plantes dans l'œuvre de Paul Klee“<sup>750</sup> an der Universität Caen spricht die Klee-Spezialistin Régine Bonnefoit

---

<sup>747</sup> Ebd., S. 19.

<sup>748</sup> „Il apparaît que le sens, dans son organisation de points aléatoires et singuliers, de problèmes et de questions, de séries et de déplacements, est doublement générateur : il n'engendre pas seulement la proposition logique avec ses dimensions déterminées (désignation, manifestation, signification), mais aussi les corrélats objectifs de cette proposition qui furent d'abord eux-mêmes produits comme propositions ontologiques (le désigné, le manifesté, le signifié).“ Ebd., S. 145.

<sup>749</sup> Ebd., S. 149 f.

<sup>750</sup> Vgl. REGINE BONNEFOIT, *Les représentations de jardins et de plantes dans l'œuvre de Paul Klee*, Vortrag, Université Caen, 2.6.2017.

über die zahlreichen floristischen Adaptionen im Œuvre des Künstlers.<sup>751</sup> Unter anderem bringt sie seine Passion, die sich auch im Rahmen seiner Lehrtätigkeit spiegelt, mit der Suche Goethes nach der ‚Urpflanze‘ in Verbindung.<sup>752</sup> Paul Klee könnte dieses Konzept gespiegelt haben, um es mit der Dimension aus Fragment und Vielfalt zu konfrontieren. Gerade die abstrakten Applikationen im Bild „Ad marginem“ zeigen eine Gegenüberstellung von eröffnender Dimension und absolutem Modell. Wie Régine Bonnefoit zeigt, war die Anregung seiner Schüler zur kreativen Vielfalt von wesentlichem Interesse für den Künstler.

Im Vordergrund des Vortrages stehen die fantastischen und menschlichen Eigenschaften und Charakterzüge der Pflanzen. Zudem zeigt sich, dass es sich bei den Applikationen sowohl um Zeichnungen als auch um Malereien handelt. Bevor Paul Klee ein Selbstverständnis als Maler entwickeln konnte, verstand er sich als Zeichner. Die kreativen Prozesse hin zur Malerei zeigen sich im experimentellen Umgang mit Farbe und malerischen Techniken.

Das Zentrum Paul Klee widmete dieser Entwicklung 2016 die Ausstellung „Paul Klee. Ich bin Maler“.<sup>753</sup> Es wird angenommen und mit Zitaten aus Tagebüchern belegt, dass sich die Entscheidung zum Malen zwischen 1910 und 1918 gefestigt hatte, wobei es sich bei der kreativen Verarbeitung der Tunisreise um einen zentralen Moment der Überzeugung handelt. Es ist eine Entscheidung, die auf der Erprobung und der Maîtrise unterschiedlicher malerischer Techniken basiert.<sup>754</sup>

Die experimentelle Herangehensweise an die verschiedenen Maltechniken zeugt wiederum von dem prozesshaften Element im künstlerischen Schaffensprozess. Sofern das Zeichnen am Anfang all dieser Entwicklungen stand, handelt es sich zugleich um die Basis der kreativen Experimente des Künstlers Paul Klee – eine Basis, deren Spur auch in seinen späteren Werken – nicht nur in seinen Skizzen und Zeichnungen – deutlich sichtbar wird. Vielmehr werden Zeichentechniken auch in Malereien selbst nach mehrfacher Überarbeitung der Bilder sichtbar. Dies ist beispielsweise in „Hoffmanneske Märchenszene“ von 1921 und in „Die Zwitschermaschine“ von 1922 der Fall. Wie in seinem Vortrag von 1924 „Über die moderne Kunst“ dargelegt, wird die Komposition von Mal- und Zeichentechniken vom Künstler bewusst eingesetzt. In beiden Bildern bildet die Struktur der Hintergrundfarbe die stimmungsvolle Kulisse, vor der sich das Szenario der abstrakten Ereignisse abspielen kann. Beide Schaffentechniken werden gemeinsam und nacheinander eingesetzt. Die Entwicklung Paul Klees zum Maler bezieht sich auf das Erwerben, das Erproben und Erschaffen malerischer Künste. In seiner Experimentierfreude und der pädagogischen Vermittlung an seine Schüler

---

<sup>751</sup> Vgl. u. a. *L'art du jardin* (1924), *Vision d'un jardin* (1925), *Jardin classique* (1926), *Planter d'après des règles* (1935), *Roseraie* (1921), *Horticulture* (1925), *Fleurs en deuils* (1917), *Visage d'une fleur* (1922), *Physiognomonie d'une fleur* (1922), *Physiognomonie d'une plantation* (1924), *Roses héroïques* (1938), *Plantes passionnées* (1917).

<sup>752</sup> „Lors d'un cours au Bauhaus de Weimar, Klee demanda à ses élèves de construire des plantes fantaisistes à partir d'une forme originelle, ce qui révèle une très nette affinité avec Goethe et sa recherche de l' ‚Urpflanze‘ (plante originelle).“ RÉGINE BONNEFOIT, 2017.

<sup>753</sup> Vgl. ZENTRUM PAUL KLEE BERN, 2016.

<sup>754</sup> Genannt werden u. a. die Ölbilder, Hinterglasbilder, Aquarelle, textile Bildträger, Textur, Spritztechnik, Kleisterfarbe, doppelseitige Bilder, zerschnittene Werke, vielschichtige Bildgründe und Detailaufnahmen.

leistet er Pionierarbeit. In gleichem Maße wie die Arbeit mit der Farbe bleibt das Zeichnen ein zentrales Mittel, wie sich auch in der Auseinandersetzung des Künstlers mit der Linie zeigt, die als Maß am Anfang der linearen Elemente sowie am offenen Ende der Theorie Klees in der Form der Figuration als Formideal angewendet wird. In dem Kapitel „Relation entre l'enseignement et l'œuvre de Klee“ erklärt Elodie Vitale die Einstellung des Künstlers zu den Elementen von Theorie und Praxis der künstlerischen Tätigkeit. Hierbei kommt der praktischen Tätigkeit eine weitaus übergeordnete Rolle zu. „Die Gesetze ergeben nur ein Fundament. Sie sind nicht mehr als eine gemeinsame Basis für die Natur der Kunst. Das Werk beginnt dort, wo das Gesetz endet.“<sup>755</sup>

Im Werk „Ad marginem“ besteht bereits der Rahmen im Inneren des Bildes aus einer Kombination des Formelements der Linie und ihrer Färbung. Das betrachtende Auge wird durch seine Dimension auf die anschließenden Ereignisse hin zur Bildmitte geführt. Auf den ersten Blick werden von Schatten umgebene Gewächse und Wesen erahnt, die aus dem gemalten Bilderrahmen in das Bildinnere ragen. Ganz im Sinne der medialen Linie scheinen die aus dem Rahmen inkorporierten Variationen zu Formen und abstrakten Lebewesen zu werden. Dabei wird weder ein Anfangs- oder Endpunkt im Sinne der aktiven, freien Linie preisgegeben, noch die Verschmelzung in einer Fläche der passiven Linie nachvollzogen. Die Figuren entstehen aus dem Rahmen und verschwinden auch wieder in seinen Schattierungen und der damit angedeuteten Zone des ‚Dazwischen‘ von Gemälde und Welt.

In diesem Sinne bildet ihre abstrakte Lebenswelt einen weiteren inneren Rahmen, der sich ungleichmäßig zum Zentrum des Gemäldes organisiert. Die Art und Weise der Erscheinungsform des aus Schattierungen, abstrakten Gewächsen und Formen bestehenden inneren Rahmens lässt auf ein organisches Prinzip schließen. Paul Klee spricht von verschiedenen Formen von Kräften, aus denen Bewegung entsteht. Für Flora und Fauna bildet sich das Bewegungsprinzip des Wachstums ab:

„Wachstum ist Fortbewegung der Materie durch Neubildung zu stehen bleibenden hinzu. Bewegung im irdischen Bereich erfordert Energie  
Analog verhält es sich mit dem Strich, der Linie und unsern' anderen bildnerischen Elementen wie Fläche oder Ton und Farbe u. s. w.  
Montag den 29. Oktober 29  
Ein Blatt ist ein Teil vom Ganzen. Ist der Baum ein Organismus so ist das Blatt Organ. Diese Kleinen Teile vom Ganzen sind wieder in sich gegliedert. Es walten in dieser Gliederung Ideen und Verhältnisse der Gliederung die im kleinen ein Abbild der Gliederung des Ganzen sind.“<sup>756</sup>

Obgleich es sich bei den Gewächsen um abstrakte Erscheinungen handelt, lassen sich pflanzliche Vorbilder zumindest erahnen. Dieser Umstand erlaubt auf die theoretischen Überlegungen Klees zu blicken, um dessen Herangehensweise an die künstlerische Darstellung von Pflanzen und Gewächsen, wenn auch nur ansatzweise, nachzuvollziehen.

---

<sup>755</sup> Vgl. ELODIE VITALE, *Le Bauhaus de Weimar, 1919–1925*, Liège und Mardaga, Architecture + documents, 1989, S. 173.

<sup>756</sup> P. K., BG I. 2/2.

In der „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“ kann unter dem Kapitel „Principielle Ordnung“ die Unterrichtseinheit über die künstlerische Gestaltung von Blättern und der sie bestimmenden Rolle der Linie zurückverfolgt werden.

„Die entstehende Flächenform ist [...] abhängig von der eingreifenden binären Strahlung. Und wo die lineare Macht endet, bildet sich die Kontur, die Grenze der Flächenform. Diese Grenze ist, wenn man sie verfolgt auch eine Linie, aber sie hat mit der strahlenden Energie der inneren Liniengebilde als Element einen klaren Charakter.“<sup>757</sup>

Was Paul Klee des Weiteren zur Konstruktion der Blattform beschreibt, kann in seiner biologischen Vorbildhaftigkeit nicht auf die abstrakten Gewächse aus dem Rahmen angewandt werden.<sup>758</sup>

Würde diese Regelmäßigkeit wiederum auf die Gestalt des Stängels ausgelegt, so wird augenscheinlich, dass dieser aus einer Linie besteht, die als Basis für die darauf blühende Gestalt fungiert. In der unteren Bildhälfte von „Ad marginem“ werden diese Stängel nicht als einfache Linie gezeichnet, sondern aus zwei Linien konstruiert, die wiederum einen Zwischenraum umgrenzen, wobei die Blütenstängel an der oberen Bildgrenze tatsächlich aus aktiven Linien bestehen.

Es ist des Weiteren zu beobachten, dass diese fünffach verzweigte Linie die gleiche Anzahl von Knospen trägt, die in ihrer Farbwahl die rote Kugel als das Zentrum des Bildes spiegeln. Auf diese Weise weist die mit dem Raum der inneren ‚Rahmenleiste‘ verwobene Figuration weiter in das Innere des Bildraumes. Den Formen selbst kommt in der Theorie und der Applikation Paul Klees eine auf verschiedene Weise dimensionsstiftende Rolle zu.

„Durch die Organik in den Zusammenhängen von Innerem und Äußerem jedoch kommt man auf ein constructives Gesetz zum Einbau von Körperbildern, durch eine innenconstructive Erfüllung des körperlichen Rahmens.“<sup>759</sup>

Aus diesen Worten könnte geschlussfolgert werden, dass die Figurenbildung zunächst auf der Konstruktion eines körperlichen Rahmens basiert, wodurch die Kontur der äußeren Formwerdung das Innere der Form als Dimension eines weiteren Raumes eröffnet.<sup>760</sup> Das organische Prinzip wird hier in einen mechanischen Zusammenhang der Körperkonstruktion übersetzt.

Gerade in der Praxis der Kombination von Mal- und Zeichentechnik widerspricht auch Manfred Clemenz der Intuition, Goethes Prinzip der Urpflanze hinter der Theorie Paul Klees

---

<sup>757</sup> Ebd., S. 5, Figur Blatt.

<sup>758</sup> „Sie ist aktiv, sie handelt nicht, sondern ist passiv, sie wird erlitten. // Als Leidensform aber gibt sie Reflexe der linearen Angriffsformen. Je schärfer die Strahlen, wie beim Ahorn oder beim Platanenblatt herausstechen, desto spitzer die Winkel der Grenzlinie, vollzieht sich aber die Energieentfaltung geschlossener so wird die Konturlinie ruhiger verlaufen.“ Ebd.

<sup>759</sup> P. K., BG III. 24/132 f.

<sup>760</sup> „[F]ormbildende Spannung einzelner Hauptformen / Organismus aus Hauptformen organisch verknüpft / die formale Funktion körperlich-räumlich“ P. K., BG II. 23/4, Hervorhebung im Original.

zu erahnen, sondern sieht in der abstrakten Applikation eine Form von künstlerischer Welterschließung.<sup>761</sup>

Jean-François Lyotard sieht das Zusammenspiel von Linie und Farbe im Rahmen seiner Denkfigur ‚figure-forme‘ als eine Basis für die Komponente des Wilden in der Kunst Paul Klees.<sup>762</sup>

Ralf Bohn greift auf ein Zitat Walter Benjamins aus den „Metaphysisch-geschichtsphilosophischen Studien“ zurück, um den Bezug Paul Klees zum Mechanischen zu zeigen. Benjamin sah das barbarische Potential der Figuren Klees in der Abkehr des Künstlers vom organischen zugunsten eines anorganischen Prinzips, da dieses im Rahmen des „analytischen Prozess[es] der modernen Kunst“ im Gegensatz zum Organischen vor einem Abschluss gefeiert sei.<sup>763</sup>

Die Konnotation des Barbarischen wird von Benjamin als positiv eingestuft, wenn sie im Zusammenhang mit einem konstruktiven Ansatz steht. Als solche Konstrukteure betrachtet er Descartes, Newton und Paul Klee, da sie alle versuchten von freien Voraussetzungen auszugehen.<sup>764</sup>

„Denn Klees Figuren sind gleichsam auf dem Reißbrett entworfen und gehorchen, wie ein gutes Auto auch in der Karosserie vor allem den Notwendigkeiten des Motors, so im Ausdruck ihrer Mienen vor allem dem Innern. Dem Innern mehr als der Innerlichkeit: das macht sie barbarisch.“<sup>765</sup>

Wie es Benjamin bereits 1933 beschrieb, wohnt der bildnerischen Technik Paul Klees ein außergewöhnliches Potential inne. Nach Pierre Braun profitiert ein Studiengang an der Universität Rennes sowohl didaktisch als auch digital von seinen Überlieferungen aus dem

---

<sup>761</sup> „Das Abstrakte, zusammengesetzt aus den ästhetischen Werten von Form und Farbe, ist ein autonomes Gebilde. Es ist selbst ‚Urbild‘ nicht im Sinne einer ‚Urpflanze‘ oder eines ‚Urtieres‘ im Sinne Goethes, sondern im Sinne einer Sichtbarmachung und Welterschließung.“ MANFRED CLEMENZ, 2016, S. 161.

<sup>762</sup> „La relation du dessin avec la couleur prend place dans cette matrice<sup>F</sup>. Sa position est de première importance, étant donné l’implantation sauvage du dessin chez Klee.“ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, 2002, S. 233.

<sup>763</sup> RALF BOHN, *Inszenierung als Widerstand: Bildkörper und Körperbild bei Paul Klee*, Szenografie & Szenologie, Bd. 2, Bielefeld, Transcript, 2009, S. 34.

<sup>764</sup> „Barbarentum? In der Tat. Wir sagen es, um einen neuen, positiven Begriff des Barbarentums einzuführen. Denn wohin bringt die Armut an Erfahrung den Barbaren? Sie links zu blicken. Unter den großen Schöpfern hat es immer die Unerbittlichen gegeben, die erst einmal reinen Tisch machten. Sie wollten nämlich einen Zeichentisch haben, sie sind Konstrukteure gewesen. So ein Konstrukteur war Descartes, der zunächst einmal für seine ganze Philosophie nichts haben wollte als die eine einzige Gewißheit: ‚Ich denke, also bin ich‘ und von der ging er aus. Auch Einstein war ein solcher Konstrukteur, den plötzlich von der ganzen weiten Welt der Physik gar nichts mehr interessierte, als eine einzige kleine Unstimmigkeit zwischen den Gleichungen Newtons und den Erfahrungen der Astronomie. Und dieses selbe Vonvornbeginnen hatten die Künstler im Auge, als sie sich an die Mathematiker hielten und die Welt wie die Kubisten aus stereometrischen Formen aufbauten, oder als sie wie Klee sich an Ingenieure anlehnten.“ WALTER BENJAMIN, *Erfahrung und Armut* (1933), *Metaphysisch-geschichtswissenschaftliche Studien*, in WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Werke*, Mosaicum Books, 2017, URL: <https://play.google.com/books/reader?id=Nn9FDwAAQBAJ&hl=de&pg=GBS.PT1> (abgerufen am 5.4.2019), S. 1344 f.

<sup>765</sup> Ebd., S. 1345.

„Pädagogischen Skizzenbuch“.<sup>766</sup> Dieser Zusammenhang zeigt erneut das mathematisch raumstiftende Profil der Linie. Auch die Reihe der Kombinationen und Logarithmen von 0 und 1 bilden den neuen Raum und zugleich dessen Begrenzung des digitalen Zeitalters.

### 2.4.3. Details der (Des-)Organisation im Raum

In dem Kapitel „Urwege zur Form“ der „Planimetrischen Gestaltung“ in der „Bildnerischen Formlehre“ wird die Kapazität der Formbildung beschrieben. Wie in der Theorie der Linie wird die Form hier von ihren Anfängen hergeleitet.<sup>767</sup> Nach ihrer Einordnung in den Raum der Bildfläche, das ‚Format‘ im Bildraum, wird die Erweiterung der Formdimensionen durch die Kombinationsmöglichkeiten mit anderen Formen abgeschlossen.

„Formgebilde aus  
nahe stehenden Formen  
aus s. berührenden "  
aus s. durchdringenden "  
" verschachtelnden ""<sup>768</sup>

Somit wird die endlose Potentialität jedweder Form in ihrem Äußeren erzeugt. Auch im Zusammenhang mit dem Fernpunkt erklärt der Künstler im Rahmen seiner umfangreichen Notizen zu der seine Lehrtätigkeit abschließenden „Stereometrische Gestaltung“ die Form selbst zum Schauplatz und Rahmen für weitere in ihr organisierte Formen und somit Raumdimensionen. Auf diese Weise scheinen die pilzähnlichen Gewächse am rechten unteren Bildrand in eine andere sie umgebende Form eingezeichnet. Der sie umgebende Körper könnte perspektivisch im Bildraum auch hinter ihnen angelegt sein. Aus ihm entwächst eine weitere Form, in der ein Stängel oder Halm suggeriert werden könnte. Doch auch diese Form wird durch eine weitere erweitert, indem eine Kugel an ihm oder aus ihm heraus angelegt ist. Der oberste Punkt dieser Formkombination entspricht einem flachen Profil, welches perspektivisch eine Scheibe in der Dreidimensionalität des Bildraumes erahnen lässt. Auf diese aufgelegt zeigt sich ein kleine rautenförmige Erscheinung als Tropfen in roter Farbe. In diesem letzten Element wird die direkte Formkombination abgeschlossen. Durch ihre rote Farbe wird sie als Spitze und der roten Kugel im Zentrum als nächster Punkt hervorgehoben. Die Figur füllt ein Drittel der rechten unteren Bildhälfte. Bis auf den roten Punkt ist sie in ihrer Farbgebung neutral, dem Farbhintergrund des Bildes angepasst. Doch die Verschachtelung der Form bleibt nicht in sich abgeschlossen, da der Form der Raute im Bild mehrere Spiegelungen zugeordnet werden können. Rechts neben ihr befindet sich eine weitere Formkombination, deren Basis aus einem kurzen Stängel und zwei ineinandergelegten kleinen Schalen besteht. In der unteren befindet sich eine Einzeichnung aus roter Farbe ohne

---

<sup>766</sup> Vgl. PIERRE BRAUN, Les Esquisses pédagogiques de Paul Klee. (1925) Une remédiation. (2017), *Computer drawing. art, graphisme, decodage*, 8.11.2017, URL: <https://computerdrawing.hypotheses.org/920> (abgerufen am 5.4.2019).

<sup>767</sup> „Formwerdung, Genesis der Form, formale Genesis / Formgeschichte Embryologie der Form“ P. K., BG II. 5/2.

<sup>768</sup> Ebd.



Konturlinie. Es handelt sich um eine flache Figuration mit sieben Spitzen, die sowohl einer verschwommenen Sternform als auch einem abstrakten Stern ähneln. Die Schalen könnten aus zwei umgedrehten Pilzhüten bestehen. Durch ihre Umdrehung bleibt die Form der Kugel im Zentrum ferner als die ihr nebenstehende Figuration. Auch auf dieser Formkombination befindet sich eine rautenförmige Perle; allerdings ist sie dem Rand gegenüber näher situiert und deswegen in dunkler Farbe gehalten, jedoch mit einer roten Aura umringt, zeigt sich ihre Verbindung zum Zentrum des Bildes.

Auch am rechten oberen Bildrand wird die Rautenform gespiegelt. Sie steht, liegt oder entspringt mit und vor einer anderen Form aus dem inneren Bildrand auf der Höhe der roten Kugel im Mittelpunkt. Ihre Erscheinung unterscheidet sich in Größe und klarer linearer Form von den anderen Gestalten. Im Zusammenspiel mit der anderen Form werden hier eher die geometrisch uneindeutigen Zeichnungen der Flügelpaare der Engelbilder in Erinnerung gerufen. Da die gesamte Formation jenseits der Grenze des inneren Rahmens liegt, kann die Raute als Bestandteil einer größeren pflanzenartigen Kombination nicht genau nachvollzogen, aber suggeriert werden. Diese liegt mit dem Stängel zum rechten oberen Bildrand hin, mit dem Blütenkopf nach unten. Durch das vermutete Körpervolumen würde die Raute zum Blatt der im Bild angelegten größten abstrakten Pflanzenkonstruktion.

Verwoben mit einer ähnlichen Rautenform, die jedoch mit einem vielseitigeren Figurenkomplex verschachtelt ist, zeigt sich eine Oberfläche in der linken Hälfte des unteren Bildrandes. Auf ihr oder in ihr befindet sich ein kleiner Kreis, der durch eine flächige rote Umrandung gezeichnet ist.

Eine weitere Figuration, die an die geometrische Form der Raute angelehnt ist, im Weiteren aber an einen abstrakten Tropfen erinnert, liegt auf einer Horizontalen, die von zwei Linien geformt als ein Ast aus einer in den Bildraum hineinragenden Waagerechten in Richtung des linken Bildrandes gabelt. Es handelt sich um die längste Formation der Zwischenformen. Ihre Besonderheit liegt auch darin, dass ihr Ursprung nicht eindeutig aus dem inneren Rahmen des Bildes auszumachen ist. Die kleine Rautenform zeigt sich rot umrandet, wobei die Farbe auch auf den sie stützenden Ast übertragen wurde; in sich trägt sie einen schwarzen Kern.

Alle diese Spiegelungen in ihren jeweils verschiedenen Gestaltungen sind Details einer Schattierung, die um die im Zentrum stehende Kugel entsteht. Wie eine Strahlung aus dem roten Ball formt sich eine ungleichmäßige Nuancierung, deren Rautenform durch das Verschwimmen der Diagonalen eine Abrundung suggeriert und somit in die Sternform abgeleitet.

Im Sinne Benjamins des ‚von vorn Beginnens‘ in der Konstruktion können auch jene Figurationen betrachtet werden, die sich am nächsten an die Kategorie des Menschlichen oder Animalischen anschließen lassen. Im besprochenen Bild füllen sie den linken unteren Bildrand. Im Hintergrund der pflanzenähnlichen Formationen lässt sich ein Augenpaar vermuten, das den Blick des Betrachters aus dem Verborgenen spiegelt. Aus ihm heraus entwickelt sich eine detaillierte Formkombination am linken Bildrand nach oben zur Bildmitte hin. Diese Form erscheint durch die Umhüllung durch ein helleres stoffliches Formgewebe dreidimensional und erweckt den Eindruck, dass sein Rumpf aus des auf ihm positionierten gestreckten

Hexagons bestehe. In dieses ist der Minuskel l eingraviert, was den Eindruck einer Mimik erweckt. Zudem ist der Figuration eine Gebärde zuzuordnen, da aus dem Rumpf ein Halm in einer gebenden Geste nach oben geführt wird. Aus der reichenden Oberfläche entwächst eine aus zwei Sprössen bestehende algenähnliche Formation nach oben und trifft im Bildraum beinahe mit jenem Gewächs zusammen, das aus der oberen linken Bildhälfte auf es zu ragt. Die darreichende oder stützende Gestalt lässt eine Figuration erahnen, die jedoch eher an eine roboterähnliche Gestalt erinnert, deren Gestik von einer Zwischenform aus dem einer mechanischer Konstruktion entwachsenen Bewusstsein und einer pflanzlichen Verwobenheit im Wachstum herrührt.

Ralf Bohn sieht zwar die mechanisch-technischen Tendenzen, die aber zugunsten wissenschaftlicher Experimentalität im Werk realisiert werden. Dabei steht die Linie im Vordergrund, die vor das Farbgemälde treten, um den Abschluss der Formgebung in jeder Hinsicht zu verhindern.<sup>769</sup> Eine Determination der Darstellung wird somit auch nach der künstlerischen Vervollständigung der Bearbeitung durch ihren Abschluss unterbunden. In diesem Sinne wirkt die Linie der Totalität entgegen.

Die Bildfläche „Ad marginem[s]“ zeigt sich im unteren Bereich des Raumes durch einen Riss oder eine Speerspitze geteilt. Die dunkle Spitze befindet sich im Bildhintergrund und könnte eine Gefahr für die rote Kugel bedeuten, sollte diese sich aus dem Kontinuum ihrer Gravitation lösen und der Schwerkraft anheimfallen. Zugleich könnte es sich um einen Riss in der Bildfläche handeln, der die Dimension in einem Zustand des möglichen Zerreißen zeigt und ihre Zeitlosigkeit somit ebenfalls infrage stellen würde. Vor der langen Spitze ist eine einfache Blattform angeordnet, die den Minuskel u enthält. Unter ihm befindet sich eine Figuration, die einen einem Insekt oder einem Elefanten ähnlichen Rüssel nach oben in die Richtung des Blattes erhebt. Ein umgedrehtes Kommazeichen verleiht ihm eine verniedlichende Mimik.

Die schwarzen, an verschiedenen Stellen im Bild „Ad marginem“ eingefügten Minuskel r, u und l können als Hinweise für die Anleitung zur Betrachtung gelesen werden.<sup>770</sup>

Der Kunsthistoriker und Soziologe Manfred Clemenz schreibt sich in seiner Monographie „Der Mythos Paul Klee: Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung“ durch alle Schaffensperioden und Lebensstationen des Künstlers. Etwas salopp sieht er den zeitlichen

---

<sup>769</sup> „Bildwerdung ist zunächst und besonders bei Klee synthetisierendes Medium und experimentelle Analyse – je orientiert am Widerstand gegen anorganische Abschließung. Z. B. zeichnet Klee seine Spuren oft als Blaupausen – um ihnen etwas Technisches zu verleihen. Sichtbarkeit zu verleihen, meint einen Seiltanz zu bestehen, der umso länger gelingt, wie das gemalte Bild zu Gunsten der reduzierten Zeichnung zurückgenommen wird und die unendliche, inversive Linie die Formabschließung in der Schweben hält, so als schweben der Betrachter in der Vorstellung einer Explosionszeichnung, halte sich gleichsam im Experimentalraum der Wissenschaft, nicht aber im Realisierungsraum der Technik auf.“ RALF BOHN, 2009, S. 34.

<sup>770</sup> Durch die okzidentale Tradition, von links nach rechts zu lesen, wird dem Betrachter zunächst der Kleinbuchstabe r am linken unteren Bildrand ins Auge fallen.

Faktor in „Ad marginem“ dadurch bestimmt, dass der Rezipient das Bild „mindestens einmal drehen“ muss, um seine Ausrichtung zu verstehen.<sup>771</sup>

Allerdings sind die Angaben rechts und links spiegelverkehrt im Bild verteilt, sodass sich die tatsächliche Richtung nicht durch die Drehung des Bildes, sondern aus der Umkehrung der Perspektive von innen und außen des Bildes erklärt. Der Blick aus dem Inneren des Bildes heraus gegenüber der Außenwelt würde die Richtungsangaben eindeutig lesen können. Dieser Hinweis lässt sich auch mit den theoretischen Explikationen zu der Funktionsweise des Perpetuum mobile des spektralen Farbkreises in einen Bezug setzen. Wird diese Bewegung durch die Überwindung des Pendelns erzeugt, wirkt die Strahlkraft vom Mittelpunkt als Dimension des Zwischen von Anfang und Verbleichen der Linie. Diese Strahlkraft wirkt nach außen, im Falle „Ad marginem[s]“ an den Rand.

Die Buchstaben und der skizzenhafte Vogel am oberen Bildrand, neben dem sich wiederum der Kleinbuchstabe v befindet, sind die einzigen Formen, die sich im Rahmen eines nicht-abstrakten Grundverständnisses klar zuordnen lassen. Das Modell des Vogels, welches auf der Oberkante des Gemäldes spazieren geht, steht im Vergleich zum Buchstaben für das Auge des Betrachters kopfüber – ein Motiv, in dem sich beinahe das Augenzwinkern des Künstlers erahnen lässt, denn es erlaubt dem Betrachter keinen eindeutigen Ausweg: entweder der Minuskel oder die Darstellung bleiben im Gegensinn positioniert.

Bereits 1929 zeichnet Paul Klee das Motiv eines Vogels im Bild mit dem Titel „Märchen“ kombiniert mit einem roten Kreispunkt. Hier fliegt er mit ausgebreiteten Flügeln auf eine rote ‚Kreis-Raum-Fläche‘<sup>772</sup> zu, die sich in der oberen Bildhälfte befindet. Doch auch in diesem Bild wird das Spiel mit der Perspektive inszeniert, denn oberhalb des Vogels steht eine schemenhafte Person in der Luft. Sie erscheint aus dem Rahmen und der Bildgrenze und betont einen Blickwinkel im Zentrum des Geschehens, der zum einen den Blick des Betrachters aus dem Zwischenraum von Bild und Rahmen spiegelt und zum anderen den Anspruch auf eine Deutbarkeit der Bildelemente und ihrer Perspektive ad absurdum führt.

Anstelle des Vogels, der nach oben fliegt, befindet sich das Exemplar „Ad marginem[s]“ ohne jede Notwendigkeit eines Flügelschlages bereits am obersten Rand des Rahmens und scheint diesen kopfüber entlang zu spazieren.

Durch eine Drehung des Gemäldes würden die Kleinbuchstaben ihre Lesbarkeit verlieren, ein Umstand der die Ausrichtung des Gemäldes anzeigen könnte. Der rote Kleinbuchstabe v steht für das Auge des Betrachters mittig am roten Bildrand vor der Figur des Vogels. Er

---

<sup>771</sup> Vgl. MANFRED CLEMENZ, 2016, S. 222. In seiner Literaturbesprechung des genannten Werkes stolpert auch der Autor Hans Joachim Schroeder über diese teils vorschnell formulierten Äußerungen, obgleich er die Studie ansonsten auch aufgrund ihrer biographischen Details schätzend verfolgt. Letztendlich besteht er jedoch darauf, dass sich das Œuvre des Künstlers – bis auf einige Einzelexemplare – einer Betrachtung aus rein biographischer Perspektive entziehen muss, da es sich zum einen um ein ‚gewaltiges Werk‘ handelt, das sich zum anderen im Bereich der Entwicklung von gegenständlicher hin zur abstrakten Kunst ereignet. Schroeder spricht zudem von einer ‚inneren‘ und einer ‚äußeren‘ Biographie des Künstlers. Vgl. HANS J. SCHROEDER, Literaturbesprechung: Manfred Clemenz: Der Mythos Paul Klee: Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung, *BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 26(1), 2016, S. 155–159, URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ss0ar-54752-7> (abgerufen am 6.1.2018).

<sup>772</sup> Eine im Verlauf dieses Kapitels noch zu klärende Begriffsfrage.

unterscheidet sich von den drei anderen Kleinbuchstaben durch seine Farbe und der Positionierung in der oberen Bildhälfte. Die Nähe zum Vogelmotiv weist auf einen Bezug zu diesem hin. Andererseits würde sich für dessen Klassifizierung im Unterschied zu den Richtungsangaben ein Großbuchstabe anbieten. Es könnte geschlussfolgert werden, dass es sich um die Richtungsangabe ‚vorne‘ handelt. Würde dieser Vermutung in der Theorie Paul Klees nachgespürt, so würde sich die Desorganisation im Bild als eine Willentliche beweisen. In der ersten Unterrichtseinheit der „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“ soll diese grundlegend als Begriff nachvollzogen werden. Am Beispiel der Richtungsangaben zeigt der Lehrende hier die der Terminologie inhärente Polarität:

„Polarität	Der Begriff			
Es gibt keinen Begriff an sich, sondern meistens nur Begriffspaare.				
was heißt ‚oben‘	wenn kein ‚unten‘ vorliegt?			
was heißt ‚links‘	"	‚rechts‘	"	?
‚hinten‘	"	‚vorn‘	"	? <sup>773</sup>

Im Falle „Ad marginem[s]“ werden die Gegensatzpaare nicht ausgeführt, sondern bei den Richtungsangaben unten und oben oder vorn und hinten vertauscht, insofern der Minuskel v für vorn steht. Falls er den Vogel repräsentiert, würde das Gegensatzpaar mit unten und Vogel ersetzt. Dabei würden nicht die Dimensionen an sich miteinander kombiniert, sondern die Richtung oben durch das Bild des Vogels ersetzt, wobei der Sinngehalt des Adjektivs oben durch die Eigenschaft des Tieres, zu fliegen, indirekt erhalten bliebe. Dennoch wird das Paradox des notwendigen Gegensatzes im Begriff gelockert und somit aufgelöst.

In seiner Erklärung brauchte der Bauhauslehrer die Linie als Maß und Abstandshinweis zwischen den verschiedenen Kategorien. Interessant erweist sich die Überlegung der zunächst dialektisch anmutenden Vorgehensweise in den theoretischen Darstellungen.

„Jedem Begriff steht sein Gegensatz gegenüber, etwa wie:					
Satz					Gegensatz
dazwischen ist die Linie länger oder kürzer, je nach der Größe der Gegensätzlichkeit					
sehr gut	gut	weniger gut	weniger böse	böse	sehr böse <sup>774</sup>

Es handelt sich jedoch nicht um eine Dialektik, da die Synthese nicht erdacht wird, sondern die Thesen und Antithesen bereits im Mittelpunkt angelegt sind, der sich im Bild „Ad marginem“ in exemplarischer Weise zeigt. Somit wird das Werk zu einem Sinnbild des Unmöglichen und Gegenspieler der Realität. Auch wird der Grundsatz des Dialektischen gleichsam ad absurdum geführt, indem Paul Klee die Gegensätze in ihren Positionen als flexibel beschreibt und sie somit der Möglichkeit einer eindeutigen Lösung beraubt:

„[D]ie gegensätzlichen Orte sind nicht fest, sie gestatten eine gleitende Bewegung.

---

<sup>773</sup> P. K., BG I. 1/13.

<sup>774</sup> Ebd.

fest ist nur ein Punkt, der Mittelpunkt in dem die Begriffe schlummern“<sup>775</sup>

Wenn Klee diesen Mittelpunkt in seiner Theorie auch als graue Dimension ins Feld führte, so wird er in „Ad marginem“ als leuchtend voluminöses Zentrum appliziert, das sich zudem nicht auf der direkten Mittelachse der Bildfläche befindet. In der Darstellung werden die Theorien von Paul Klee in doppelter Hinsicht appliziert, da sie zum einen angedeutet, gleichermaßen aber durch ihre Abbildung an ihre eigenen Grenzen gebracht werden.<sup>776</sup> Das theoretisch im zentralen Punkt veranlagte ‚eigentliche Chaos‘ wird in der Formgebung der Ränder veranlagt und unregelmäßig, auf Gegensatzpaare verzichtend widergespiegelt. Jede der Figuration weitet eine eigene Mehrdimensionalität auf, wodurch das neutrale ‚unidimensionale‘ Element sich zugleich in allen Bildelementen wiederfindet, gleichzeitig aber entfällt. Die ursprüngliche Theorie des Mittelpunktes wird im weitesten Sinne im Bild erhalten, zugleich aber weiter an ihre eigene Grenze geführt.<sup>777</sup>

Trotz der gewollt undefinierbaren Dimensionalität des Bildes, das weder konkrete Ausrichtungen noch eindeutige, der Flora und Fauna zugehörige Wesen zeigt, werden dennoch die Kategorien von Raum und Zeit thematisiert. Eine Zeitlichkeit zeigt sich in dem Wachstum der Rahmengewächse und indirekt im Widerspruch der Suggestion der Zeitlosigkeit im Mikrokosmos.

Die Räumlichkeit hingegen wird exemplarisch im Sinne des Zwischenraumes konstruiert: vom doppelten Rahmen an über die Gewächse hin zum Innenraum und bis hin zur Dimension der roten Kugel. Eine solche zeigt sich als von Paul Klee durch seine zahlreichen Adaptation als durchaus beliebtes Motiv.<sup>778</sup> Allerdings ergibt sich aus den Größen von Raum und Zeit keine

---

<sup>775</sup> Ebd.

<sup>776</sup> „Das Chaos als Gegensatz ist nicht das wirklich wahrhaftige Chaos, sondern ein zum Kosmosbegriff örtlich bestimmter Begriff. / Das eigentliche Chaos wird nie in eine Wagschale gelangen, sondern ewig unwägbar und unmessbar bleiben. / Es kann nichts sein oder schlummerndes etwas, Tod oder Geburt, je nach dem Vorwalten von Willen oder Willenlosigkeit, wollen oder nicht wollen /

Kosmos -----wirkliches -----gegensätzliches  
Chaos Chaos

bildnerisches Symbol für diesen ‚Urbegriff‘ ist der Punkt welcher eigentlich kein Punkt ist, der mathematische Punkt, [...]“ P. K., BG I. 1/14.

<sup>777</sup> „Das nichtige Etwas oder das etwaige nichts ist ein unbegrifflicher Begriff der Gegensatzlosigkeit. Lässt man ihn sinnlich wahrnehmbar werden (als ob man innerhalb des Chaotischen ein facit) zöge so // gelangt man zum Begriff grau / zum Schicksalspunkt zu werden und vergehen / zum Grau -Punkt. / Grau ist dieser Punkt weil er weder weiss noch schwarz ist oder weil er sowohl weiss als auch schwarz ist. / grau ist er weil er weder oben noch unten, oder / weil er sowohl oben als auch unten ist. / grau ist er weil er weder heiss noch kalt ist / grau ist er als unidimensionaler Punkt, / als Punkt zwischen den Dimensionen.“ Ebd., S. 14 f.

<sup>778</sup> Werkauswahl ohne Anspruch auf Vollständigkeit: Werkübersicht mit ähnlichen, zum Teil in seiner Form- und Farbwahl variierenden Motiven: Mondaufgang über St Germain (1915), Cacodemonic (1916), An den Wassern zu Babel (1918), Mondauf- Sonnenuntergang (1919), Mit der aufgehenden Sonne (1919), Drei Blumen (1920), Hoffmanneske Märchenszene (1921), Roter Ballon (1922), Senecio (1922), Wintertag kurz vor Mittag (1922), Fischzauber (1925), Der magische Garten (1926), Grenzen des Verstandes (1927), Abenteurer zur See (1927), Einsamkeit (1928), 43 (1928), Burg und Sonne (1928), Märchen (1929), Früchte auf rot (1930), Blühende Pflanze (1931), Kinder und Krähen (1932), Ad Parnassum (1932), Palesio Nua (1933), Die Erfindung (1934), Landschaft am Anfang (1935), Insula dulcamara (1938).

geschlossene Dimension, sondern sie wirken eher im fragmentarischen Sinne als eigenständige Anteile in den Dimensionen des Bildes.

#### **2.4.4. Im innersten Außen – oder: das Zwischenspiel mit der Perspektive**

Die Attribute des Motives im Zentrum „Ad marginem[s]“ nehmen sowohl in der künstlerischen Praxis als auch in der Theorie Paul Klees einen besonderen Stellenwert ein. Zunächst handelt es sich um eine Kreisform, in der sich die Kriterien der medialen Linie am deutlichsten zeigen:

„Eine solche lineare Flächendarstellung in diesem Falle also Kreisflächendarstellung oder Kreisdarstellung hat ihren Haken / Denn Ein Kreis aus einer roten Linie gebildet ist noch kein Kreis! / rot / Denn eine solche Flächendarstellung, ist wie wir früher schon sahen nur eine mediale und keine aktive.“<sup>779</sup>

In diesem Beispiel wird die Farbe Rot an erster Stelle angeführt; auch im Spektralkreis ist das Fragment ihrer Darstellung jenes, das am weitesten und am längsten aus dem Farbzirkel herausreicht und strahlt.<sup>780</sup> In dem Gedankenexperiment, den Regenbogen zu einem Kreis zu verknüpfen und mittels einer Bewegungsdynamik ohne Gravitation eine Farbdimension entstehen zu lassen, scheint der roten Farbe eine gesonderte Rolle zuzukommen. Um dies zu verdeutlichen, bezieht sich der Künstler auf die Ränder, also Außengrenzen des spektralen Kreises, der wiederum keine übersinnliche Totalität bilden kann, sondern in experimenteller Hinsicht als Zwischenform postuliert wird. Die Außengrenzen werden ihres abschließenden Charakters beraubt, indem Paul Klee an ihrem Limit andere Krafteinwirkungen physikalischer und chemischer Natur vermutet, wobei die über die Farbe Rot hinausgehende Kraft als Wärme beschrieben wird.<sup>781</sup>

Die Kreisform an sich geht von einer linearen Darstellung des Medialbereiches aus und ist der Linie somit als ihrem ‚Maß‘ verbunden. In „Ad marginem“ zeigt sich die Kreisform zudem eindeutig von einer Linie umrundet, als wolle der Künstler ihre Untrennbarkeit vom Medialgebiet betonen. Allerdings wird auch hier jede Eindeutigkeit vermieden, da die mediale Linie mit den Schattenentwürfen ebenso wie mit dem Bildhintergrund verschmilzt und der Figur somit die dreidimensionalen Züge einer Kugel verleiht.

Auch im Bereich der Helldunkeltöne bezieht sich der Lehrer in einer Vorlesung auf die Farbe Rot, obgleich die Kategorie aus ‚Maß‘ und ‚Gewicht‘ theoretisch den Abstufungen zwischen schwarz und weiß vorenthalten ist. Mit dem Beispiel der Farbe wird das Limit der reinen

---

<sup>779</sup> P. K., BF/158.

<sup>780</sup> Vgl. P. K., BG I. 2/157; Kapitel 2.2.2.

<sup>781</sup> „Der Hauptmangel aber besteht in der Endlichkeit dieser Farbenreihe. Die reinen Farben sind eine jenseitige Angelegenheit. Das vermittelnde atmosphärische Reich ist so gütig, sie uns zu vermitteln, aber nicht in ihrer jenseitigen Form die unendlicher Natur sein muss, sondern in einer Zwischenform / Die Unstimmigkeiten der beiden Violett gewinnt an Gewicht, Interesse, wenn man von den Wissenschaftlern vernimmt, dass es an den Rändern überhaupt spuckt: Das über das roten Ende hinaus noch etwas sein soll, was als Wärme wirkt, und das auch das blaue Ende sein Geheimnis haben soll, das sich mit chemischer Wirkung äußert.“ P. K., BF/158.

Theorie im Sinne einer Bewegungsdynamik und -energie überschritten, die durch die Intensivierung und das Verblässen der Farbe erzeugt werden kann.<sup>782</sup> Wird am äußeren Limit der farblichen Darstellung die Energie der Wärme verortet, so befindet sich in Ihrem Inneren die Möglichkeit, durch ihre Variationen Bewegungsenergie zu schaffen.

Im Gemälde „Ad marginem“ befinden sich Farbkombination, die neben dem eindeutig roten Zentrum, das in sich zusätzlich Abstufungen der roten Farbe trägt, die im angeführten Sinne eher eine Bewegungsenergie und Dynamik als einen Stillstand suggerieren, von Grün- und Brauntönen geprägt sind. Hierzu lässt sich bemerken, dass es sich bei dieser das Äußere der inneren Kugel bestimmenden Farbgebung um Mischverhältnisse der Komplementärfarben Rot und Grün handelt, die neben zwei anderen Paaren den spektralen Kreis bestimmen.<sup>783</sup> In der Applikation im Gemälde zeigt sich nun ein Zwischenspiel von der roten Kugel mit den Konnotationen von Wärme und Bewegung und ihren Auswirkungen auf das sie umgebende Äußere in der Distanz.

In der „Stereometrischen Gestaltung“ ergänzt Paul Klee die Charakteristika der Farben um weitere Merkmale, wobei die Kategorie der Wärme hier der Farbe Gelb zugeordnet wird. Rot wird an dieser Stelle als „aktive Schwere“ und grün als „passive“ oder „überwundene Schwere“ kategorisiert.<sup>784</sup>

Für die Farbe Rot hatte der Künstler zunächst das Attribut der Schwerkraft zugeteilt, es jedoch nachträglich durchgestrichen. Für die vorliegende Analyse mag dieses Vokabular allerdings von Interesse sein, da sich die anziehende Schwerkraft in der roten Kugel verkörpert, die sich in der Distanz der Bildtiefe befindet, während die Grüntöne als Zeichen der überwundenen Schwerkraft dem Betrachterauge näher aus dem Rahmen als Eintritt in die Bildfläche befinden, wobei sich die Figurationen am Bildrahmenrand bereits in Brauntönen als Mischverhältnisse zwischen den Komplementärfarben im neutralen Zwischenraum von Gravitationskraft und Schwerelosigkeit befinden. Im Wesentlichen ist es der Bildhorizont, vor dem sich die rahmenden Figurationen und der innere Kreis wie dunkle Schemen erheben, der am ehesten als tendenziell grünhaltige Farbgebung beschrieben werden kann. Diese findet sich in den im Hintergrund liegenden Gestalten des Randes, die sich nur durch eine Linienführung von ihm abheben, wodurch sie sich von den Formkombinationen im Vordergrund differenzieren.

Der freie Rauminhalt des Gemäldes kann nicht als von Kräften leerer Raum wahrgenommen werden, da die Kombinationen der Farbkombination an keiner Stelle einheitlich bleibt. Rote und grüne Schwaden und Schattierungen treten an verschiedenen Stellen deutlich hervor und halten den Horizont des Bildraumes in Bewegung.

---

<sup>782</sup> „Berühren wir noch kurz die farbigen Helldunkelbewegungen: / Die Rotsteigerung. gegeben Rotmangel d.h. sehr wenig Rot / Rotmangel: v. wenig rot -> zu mehr rot -> zu ganz rot -> Rotgipfelpunkto// Oder umgekehrt Rotabnahme; und alle andern Möglichkeiten von crescendo zu decrescendo. So liegt vor uns eine Fülle von Gestaltungsmöglichkeiten. Man braucht bloss zuzugreifen, nach innerem Bedarf, und die Organe des Bewegungsorganismus sind gestaltungsfähig.“ Ebd., S. 142.

<sup>783</sup> Vgl. PAUL KLEE, 1926, S. 25.

<sup>784</sup> P. K., BG III. 24/43.

In ihrer Wirkung sind die Dimensionen im Bild auch auf theoretischer Basis als paradox einzustufen, da, wenn auch ohne geometrische Exaktheit, auf die „Elementarformen in vertauschten Rollen“, in diesem Fall einem Kreis im Quadrat, verwiesen werden kann.<sup>785</sup> In den Beispielen für „Bildganzes und Bildteil als verschiedene Elementarform“ werden Möglichkeiten der Dimension des Zwischenspiels illustriert. Eine Verschiebung der inneren Form in Bezug zu ihrem Abstand zu den Rändern der umgebenden Form führt zu einer Bestimmung als „innerlich unexact“. Zu einer „constructive[n] Formatserweiterung“ kommt es hingegen, wenn der gemeinsame Mittelpunkt erhalten bleibt, die innere Form jedoch durch ihre Verkleinerung – mit einer Trichterwirkung vergleichbar – weiter in die Raumtiefe der äußeren Form verlagert wird.<sup>786</sup> In der Praxis des Gemäldes ließe sich sowohl ein verschobener Mittelpunkt als auch ein im Verhältnis zu dem ihn umgebenden Rechteck verkleinerter Kreis verzeichnen. Obgleich die Theorie im engsten Sinne hier keine Anwendung findet, bleiben ihre Attribute – und sei es nur in ihrer Verzerrung – enthalten.

Auch die Skizzen zu den Kriterien des Innerlichen und Äußerlichen, die mit der Zwei- und Dreidimensionalität eines Körpers verbunden sind, lassen sich nur indirekt auf das Gemälde anwenden. Für die Beschreibung „von innen nach aussen drängend“ fällt die Schattierung des äußeren Rahmens deutlicher aus als die eingezeichnete Form im inneren. „[V]on aussen nach innen drängen“ hingegen bezeichnet die Bewegung vom Rahmen aus auf die im Inneren liegende Form hin, die in diesem Falle als Kraftzentrum dunkler gezeichnet ist.<sup>787</sup> Eine Raumkonstruktion durch Formkombination wird als ‚rein innerlich‘ beschrieben, wenn nur ihr Wert dargestellt ist, und als ‚innerlichst‘ gilt eine Form, die sich als minimales, aber konzentriertes Kräftezentrum in einem angedeuteten dreidimensionalen Konstrukt einer umgebenden Form befindet.<sup>788</sup>

Auch die Versuchung, die Raumeinteilung auf das Bild anzuwenden, muss einer Eindeutigkeit entbehren. Die Kugel im Mittelpunkt weist eine nach innen dringende Dynamik auf, ebenso wie in den Randfigurationen und dem inneren Rahmen eine an den Rand drängende Kraft erzeugt wird. Im erweiterten Sinne mag auch die Kennzeichnung ‚innerlichst‘ insofern zutreffen, wie die Kugel eindeutig ein Kräftezentrum in einem abstrakten Raum bildet. In einem Wechselspiel kommt die Zentrifugalkraft ebenso zu tragen wie die Gravitation.

„Gegenüber der bisherigen Kraft, die ich Schwerkraft nannte, lernen wir somit eine neue Kraft lernen, die ich Centrifugal Kraft nenne.“<sup>789</sup>

Eine eindeutige Zuordnung bleibt doch auch hier verwehrt. Der Farblehre nach sollte die Gravitationskraft von der roten Kugel im All des Bildraumes ausgehen. Sie zieht den Blick des

---

<sup>785</sup> P. K., BG II. 7/10.

<sup>786</sup> Ebd., S. 11.

<sup>787</sup> P. K., BG II. 7/19.

<sup>788</sup> Ebd.

<sup>789</sup> Vgl. P. K., BF/123.



Betrachters an und lässt die Formgewächse auf sich hin wuchern. Durch die Kreis- und Kugelform wirkt jedoch auch die Zentrifugalkraft in der naheliegenden Drehbewegung.

In seiner Vorlesung vom 12. Februar 1924 zum Zyklus der „Principielle[n] Ordnung“ im „allgemeinen Teil“ der „Bildnerischen Gestaltungslehre“ ergänzt der Bauhauslehrer die Theorie des spektralen Kreises um eine Komponente, die in der Hinsicht der Analyse „Ad marginem[s]“ nicht außer Acht gelassen werden kann.<sup>790</sup> Auch wenn Paul Klee diese Ausführungen theoretisch auf die Transformation des spektralen Kreises bedingt, sind doch Indizien auf eine künstlerisch freie Applikation im Gemälde „Ad marginem“ vorhanden.

Im gleichen Atemzug, mit dem er von der Totalität des Farbspektrums spricht, ergänzt er die Form des Kreises um die dritte Dimension, da er die Totalität nur in einer räumlichen Struktur verorten kann. Es entsteht die geometrische Gestalt der Kugel. Als sei die Ergänzung um eine weitere Dimension zur Bestimmung einer totalitären Größe nicht zumindest ein Widerspruch im Detail, wird auch die Gestalt der Kugel in einem anschließenden Argument in eine weitere ihn umgebende Dimension des Weltalls verlegt.

„Die Farbkugel kann man in gewisser Weise mit einem Weltkörper vergleichen, besonders was die Einleitung betrifft. Es gibt auch zwei durch eine Achse verbundenen Pole, es gibt auch hier eine Art Äquator und es gibt auch hier Länge und Breitengrade.“<sup>791</sup>

In diesem Zitat zeigt sich, dass selbst die abgerundete Kugelgestalt auf der Linie als ihrem Maß und auf sowohl innerer als auch äußerer Stütze basieren muss. Zudem handelt es sich um eine Linie, die ihre Anwendung nicht nur in der Kunst, sondern auch in den praktischen Wissenschaften und ihrer Theorie Anwendung findet.

Obleich das Sinnbild der geschlossenen Kugel die Totalität einer Einheit assoziiert, stellt sie doch in ihrer dreidimensionalen Gestalt bereits eine Räumlichkeit dar, die insofern keine Ausschließlichkeit beansprucht, als dass sie unmöglich ohne die sie umgebende Raumdimension denkbar ist. In der zeitlichen Größe der Bewegung wird ein weiteres Kriterium der Determination ad absurdum geführt:

„Da ist als Urform erstens die geradlinige Bahn zu nennen als formaler Ausdruck der ersten Phase in der Entwicklung der Bewegung. Diese Bewegung erster Phase ist frei, ist ungehemmte, ist unbeeinflusste Eigenbewegung“<sup>792</sup>

Wieder scheint der künstlerische Lehrtätige in den Seminaren von Begriffen wie Totalität und ursprünglicher Einheit auszugehen; diese wird jedoch bereits im Rahmen der Vorträge

---

<sup>790</sup> „Um zu einer Farbigen Totalität mit den Hauptpunkten weiss blau rot gelb schwarz zu gelangen, sahen wir uns notwendigerweise zu einer räumlichen Ordnung der Farben veranlasst wir mussten unserm Totalfarbkasten eine Ausdehnung nach drei Dimensionen geben, und gelangten, wie von selber verständlich zur Kugelform. / Bevor ich mich nun mit der Orientierung auf dieser Kugelform und ihrem Inneren abgeben möchte ich etwas nachholen, was strenggenommen wohl noch ins gebiet der flachen Farbentopographie auf dem Spectral Kreis gehört, was aber doch an dieser Stelle geschehen mag, weil gerade die Synthese mit oben/unten reizvoll sein wird.“ P. K., BG I. 2/125.

<sup>791</sup> Ebd.

<sup>792</sup> P. K., BG II. 21/7.

selbst mittels der stets notwendig folgenden Dimensionserweiterung überwunden. Der Widerspruch zu den Kategorien der Totalität wird zum Programm, wo die Freiheit als Basis eines jeden Bewegungsprinzips deklariert wird – ein Inbegriff der Freiheit, der in erster Instanz auf der Linie basiert.

Es handelt sich um eine Freiheit, die in die Weite der Dimension des Weltalls verlegt wird, worin sich die Planeten und Figurationen der Galaxie als Gesetzlose und systemfreie Perpetuum mobiles bewegen:

„So würden sich draussen im grossen Raume Weltkörper bewegen, die frei sind von einer erkennbaren und bestimmaren in eine componierte Organisation: Weltkörper ohne erkennbares System; Vagabunden. Sie sind normal bewegt und brauchen nichts dazu zu tun, bewegt zu sein. Sie nehmen Teil an der allgemeinen Beweglichkeit, ohne jede persönliche Aktivität. Daher brauchen sie keinen Motor und nichts zu ihrer Bewegung. Sie sind auch ohne Herkunft und Ziel. Sie gehorchen dem Urgesetz und zwar unkompliziert in einfacher Bindung an dieses Untergesetz.“<sup>793</sup>

Die Linie – zum einen Grundlage und zum anderen Medium des Bewegungsprinzips, wie es von Paul Klee variationsreich vermittelt wird, – strebt zum Ideal der Freiheit.<sup>794</sup> Damit steht sie und der durch sie vermittelte Wert im Gegensatz zur absoluten Ruhe und dem „Tod der Eigenbewegung“<sup>795</sup> – ein Zustand, der vom Künstler auch als eine Unterwerfung und ein Handlungsverbot beschrieben wird.<sup>796</sup> Die durch die lineare Form beschriebene Freiheit der ersten Phase kann durch verschiedene Ursachen hin zu ihrer interstellaren Bedrohung beeinflusst werden. In der zweiten Etappe wird die freie Laufbahn durch den Einfluss der Macht eines anderen Körpers beeinflusst. Dies kann von einem leichten Richtungswechsel bis zur einer kreisförmigen Schließung der Bahn führen.<sup>797</sup> Anhand dieser Beschreibung lässt sich auch das Muster der Kategorien von freier und medialer Linie ablesen und nachvollziehen.

---

<sup>793</sup> Ebd., S. 7 f.

<sup>794</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>795</sup> Ebd., S. 16.

<sup>796</sup> „Dieser Zustand absoluter Ruhe interessiert uns zwar an sich nicht so sehr, sondern mehr im Gegensatz im Verhältnis zu beweglichen Dingen, zu Dingen die wachsen, oder gewachsenen Dingen, die den Ort verändern, und die alle ein gewisses Maass von Eigenbewegung wahrnehmen lassen. Der Zustand absoluter Ruhe ist der Zustand der absoluten Unterwerfung unter das Verbot der Eigenbewegung, welches zu Tat wird, wenn die beeinflusste Bewegung Theoretisch im Erdmittelpunkt, praktisch für uns und unsere Erfahrung an der sie hemmenden festen Erde ihr Ende findet.“ Ebd.

<sup>797</sup> „In der zweiten Phase der Entwicklung der Bewegung nimmt jene gerade Bahn ein verändertes Aussehen an, und weicht von der geradlinigen Form ab. / Die Ursache ist: das irgendwo ausserhalb der geradlinigen Urform der Bewegung, eine Stelle aus einer gewissen Ferne Macht über die Urbewegungsform gewinnt und jenes vagabundierende Ding aus seiner zusammenhangslosen geraden Richtung abzulenken vermag [...] durch diesen Einfluss bildet sich die Gerade zum mindesten vorübergehenderweise, zur Curve um; sie wird abgebogen. / Wenn sie sich von diesem Einfluss wieder frei zu machen vermag, dann verläuft die Bahn in gerader Form, aber nach etwas abgelenkter Richtung weiter. [...] Oder es kann der Einfluss eines Energieknotens Dauer gewinnen, und dadurch zu einem Energischen Zentrum werden. / will heissen dass die Kurve sich um dies Centrum herum schliesst und sich zur geschlossenen Bahn umbildet, die sich dem Kreis nähert.“ Ebd., S. 8 f.

Auch im Kapitel der Mechanik, in dem Klee sich in den Ansätzen der Astrophysik bewegt, bleibt das Konzept der Linie von zentralem Stellenwert:

„III Die dritte Phase, die Phase gehemmter Bewegung tritt dann ein, wenn die Macht eines Zentrums so gross wird, dass es bewegte Dinge seines Einflussbereiches immer enger kreisen lässt und immer näher zu sich heranbringt, so dass diese Dinge aus der Phase der beeinflussten Eigenbewegung vollends herabsinken, und ihre Eigenbewegung vollends aufgeben müssen.“<sup>798</sup>

Mit der Gravitationskraft wird der aktiven Bewegung schließlich ein Ende bereitet und der hemmende Ruhezustand breitet sich aus.

In der Behandlung „Ad marginem“ würde diese These gleichsam an ihr Limit geführt, da die rote Kugel als Weltenkörper sowohl Gravitations- als auch Zentrifugalkraft aufweisen könnte. Zumindest handelt es sich um ein Kräfteverhältnis mit jener Weltendimension, die vom Rahmen her wächst und aus der in das Innere des Bildraums gesehen wird. In Bezug auf diese, nicht zuletzt auch das Betrachterauge rahmende, Umgebung werden jene Grundlagen relevant, die Paul Klee im Anschluss in Bezug auf die irdisch waltenden Kräfte entwickelt. Hier wirken jene hemmenden Kräfte, die es im Sinne des Künstlers zu überwinden gilt.<sup>799</sup>

„Hier wo uns die Frage nach dem beweglichen Phaenomen des Lebens verwirrt, und die Frage nach der Unbeweglichkeit und beruhigt.  
Was wir gewöhnlich und physisch tun, geht nicht darüber hinaus: uns über ihre Oberfläche erheben zu wollen, nach der Gewinnung von Horizont zu streben, oder innerhalb des irdischen Gesetzes uns ein gewisses bescheidenes Maass an eigener Beweglichkeit zu reservieren.“<sup>800</sup>

Die Formulierung enthält einen der menschlichen Aktivität gegenüber kritischen Unterton. Von einer fremden Macht gesteuert ergibt er sich der Bequemlichkeit, ohne die Möglichkeit, seinen Handlungsspielraum zu realisieren. Diese Einflussquelle wird hier rein unpolitisch thematisiert, indem sich Klee an eine abstrakt-wissenschaftliche Perspektive anlehnt. Allerdings legt seine humorvolle und latent zynische Ausdrucksweise den Verdacht nahe, dass es sich ebenso um eine ideologisch motivierte Macht handeln könnte, die den Menschen manipuliert und zur Unterwerfung zwingt, auch wenn diese ihm beinahe willkommen zu sein scheint. Obgleich des geringen Widerstandgeistes des Menschen werden doch, Klee zufolge, lapidare und allgemeine Versuche unternommen, zumindest der physikalischen Hemmung entgegenzutreten. Doch weder auf dem Luftweg noch im Wasser kann der Homo sapiens der Schwerkraft entgehen.<sup>801</sup> In „Ad marginem“ kann die abstrakte Dimension des Bildes der

---

<sup>798</sup> Vgl. ebd., S. 9.

<sup>799</sup> „Die Unterscheidung der Bereiche ist von Belang sobald wir versuchen über das völlig passive Verhalten der Ruhe hinauszukommen zur Eigenbewegung.“ Ebd., S. 14.

<sup>800</sup> Ebd., S. 11.

<sup>801</sup> „Bei allem Respekt vor der Fliegerei sind wir im Allgemeinen dadurch nicht vom Fleck gekommen, sondern bleiben wir diese kleinen sportlichen Excursionen abgerechnet an der Erde kleben.“ Ebd., S. 23; „Wasser Wir gleichen auf dieser Grenzfläche stark dem Wurm auf der Erde wenigstens gehen die meisten Schwimmer nicht wesentlich darüber hinaus.“ Ebd., S. 22.

Farbgebung nach ebenso als ein Mikrokosmos unter Wasser vorgestellt werden, wie ein Kontinuum mit fremder Lichteinstrahlung im interstellaren Raum. Die Vorstellung einer Unterwasserwelt würde ebenfalls Bezüge zu den wuchernden Randformen bieten. Flora und Fauna haben dem Menschen diese Bewegungsmöglichkeiten angehend einiges voraus. Insbesondere die Pflanzenwelt konnte in ihrem Wachstumsprozess ihre Eigenbewegung sichern.<sup>802</sup>

„Als Saft lässt sie die Bau-Stoffe flüssig, in sich, in ihrer festen Struktur aufsteigen. Sich festigend findet der neue Stoff ein Lager auf dem darunter liegenden eben festgewordenen Teil. Die alten Teile wachsen ausserdem nach der Breite, um der sich mehrenden Last stand zu halten [...] Ausser dieser Aufwärtsbewegung gegen das Lot, die aber als Konstruktion dem Lot zuletzt völlig gerecht wird, und sich seinem Dictat völlig fügt, ! macht die Pflanze noch ziemlich weit ausladende Bewegungen nach der vom Lot abweichenden Richtung der ausgesprochenen Eigenbewegung. Sie bildet Seitentriebe, Seitenzweige. / Um aber trotz kräftiger Verankerung im Unterbauung durch Verwurzelung im Boden und Verstärkung nach unten der Gefahr zu fallen gegenüber nicht zu viel zu wagen, korrigiert oder vermeidet sie dahin führende Fehler von vornherein durch Kreuzung der lotrechten Richtung mit einer mehrseitigen Horizontalen. / Das ist ihr Gleichgewicht und so löst sie ihre Aufgabe des Wachstums.“<sup>803</sup>

Ogleich sie sich auch unter der Machteinwirkung entwickeln kann, sichert die Pflanze ihre eigene Stabilität durch einen selbständigen Ausgleich der Kräfteverhältnisse.

In der Betrachtung des Gemäldes unter diesen Voraussetzungen würde sich folglich eine abstrakte Fauna zeigen, die in ihren Gestaltkombinationen ein Wachstum darstellt, das zugleich trotz und aufgrund der Krafteinwirkung im Bildraum wuchert und mit einem Ausgleich des Kräfteverhältnisses einhergeht – einem Umstand, der sich auch in der Spiegelung der Farbkombinationen zeigte. Im Bild könnte sich demzufolge eine Alternative als Gegengewicht zu den irdischen Kräfteverhältnissen verbergen, die in den Beschreibungen Klees erneut ein Augenzwinkern in Bezug auf gesellschaftliche Verhältnisse verspüren lassen.

„Alle einschlägigen Begriffe erfordern diese Fixierung: Der Begriff Höhe (Zwangsbewegungsdimension), der Begriff der Breite (Eigenbewegungsdimension) in seiner Verbindung mit dem Begriff Schwere (unterschiedliche Disposition zur Zwangsbewegung).“<sup>804</sup>

Was sich in der Schwerkraft von oben auswirkt, wird als „Zwangsbewegungsdimension“ betitelt, einer sinnbildlichen und an Humor nicht mangelnden Metapher für gesellschaftliche und politische Hierarchien. Zudem sollte bedacht werden, dass diese Krafteinwirkung durch die Attribute oben und unten begrenzt wird, wobei ersteres in „Ad marginem“ durch ein v

---

<sup>802</sup> „Diesen Trieb, das Lot zu überwinden haben nicht nur wir, die sogenannten höheren Geschöpfe. Schon die Pflanze ist geladen von dieser entgegen wirkenden Energie. Denn die höchsten sind auch hier die Sieger, sie stehen frei in Licht und Luft und werden alt. Die Kleinen leben nur fern von Ihnen, sie leben bei der Abwesenheit der Grossen ein erträgliches Dasein / Also will auch die Pflanze hinauf, die zunächst als Samenkorn liegt / Luft / Erde / Sie erhebt sich über sich selber in der Neubildung auf eigener Grundlage.“ Ebd., S. 24, Hervorhebung im Original.

<sup>803</sup> Ebd., S. 25, Hervorhebung im Original.

<sup>804</sup> Ebd., S. 42.

ersetzt und somit seiner Determination in der Höhe beraubt wurde. Im Vergleich dazu verfügt die „Eigenbewegungsdimension“ über die dritte Dimension, da die Richtungsangaben rechts und links mit den Koordinaten von hinten und vorne ergänzt werden. Hier eröffnet sich jenes Feld, das, wie anhand des virtuellen Perpetuums beschrieben, eine Bewegungsdimension erzeugt.

„Die Kontrolle des räumlichen Gleichgewichtes bestände dann darin, dass die beiden Dimensionen der Eigenbewegung, (also nicht nur die Linie von links nach rechts sondern auch die Linie von hinten nach vorn) in horizontaler Richtung verlaufen müssten. Mit andern Worten: die beiden Eigenbewegungen müssten in der horizontalen Ebene der zweier Dimensionen liegen. Das *Symbol* des räumlichen Gleichgewichtes nimmt also eine Form an, welche über die horizontale Linie hinaus zur Form der horizontalen Ebene übergeht, zum eigentlichen Horizont.“<sup>805</sup>

Klee formuliert hier eine Neubeschreibung des Horizontes auf der Basis der Linie, denn in ihr spiegelt sich die Freiheit der Bewegung und eine Möglichkeit, sich störenden Machtverhältnissen zu stellen. Die Vorstellung der Horizontlinie als Abschluss der möglichen Perspektive weist auf die Auffassung ihrer als einer Horizontalscheibe in Bewegung hin.<sup>806</sup>

Das Bewegungsprinzip vereint und übersteigt zudem die Kategorien von Raum und Zeit. Insofern Bewegung zugleich im Raum und in der Zeit stattfinden, werden beide Komponenten vorausgesetzt. Für die Variation der Bewegungen ergibt sich folgender Überblick (Abbildung XXI).

---

<sup>805</sup> Ebd., S. 43, Hervorhebung im Original.

<sup>806</sup> „[B]emerken wir, dass die Bewegung der Himmelskörper kreisförmig ist. Die Beweglichkeit einer Kugel besteht nämlich darin, sich im Kreise zu bewegen, indem sie durch diese Thätigkeit ihre Form, als diejenige des einfachsten Körpers, ausdrückt, an welchem weder ein Anfang noch ein Ende zu finden, noch eines von dem andern zu unterscheiden ist, während sie durch dieselben Zwischenpunkte in ihre ursprüngliche Lage gelangt. Wegen der Vielheit der Kreise giebt es aber mehrere Bewegungen.“ NICOLAUS COPPERNICUS AUS THORN, 1879, S. 13.

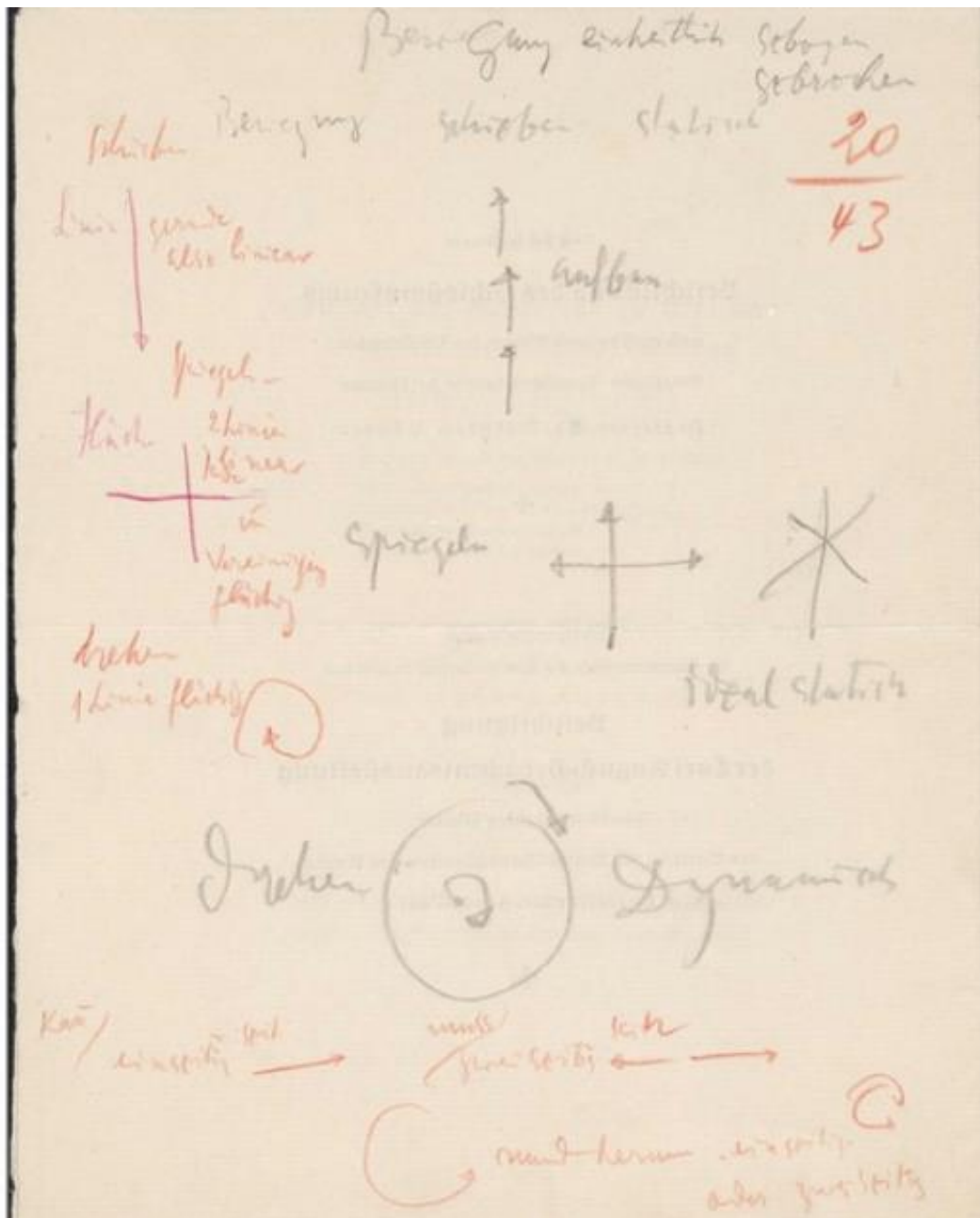


Abbildung XXI: PAUL KLEE, *Übersicht Bewegungsmuster*, BG II. 21/157

Neben den aktiven Linien im Sinne der Gravitationskraft wirken auch aktive Linien im Bereich der vier Richtungen zur Konfiguration der Zentrifugalkraft. Diese wirken der Fremdeinwirkung auf die individuelle Gestalt entgegen und zeigen sich als mediale Linie in der Dimension des Medialgebietes.

In Verbindung mit einem Bewegungsprinzip kann auch die künstlerische Entwicklung einer Bilddimension durch die Progressionen gesehen werden. In „Ad marginem“ können diese im Zeichen der programmatischen Verzerrung, der im Namen veranlagten Tangierung des Randgebietes, gelesen werden.

Aus den „Wege[n] zum Fluchtpunkt (auf dem Horizont) der vier Parallelen der Gestaltung“<sup>807</sup> ergibt sich der Eindruck des Kreispunktes als Fluchtpunkt im Bildraum, der an eine planetare Konstellation denken lässt. So stellt sich die rote Raumkugel als verlegter Fluchtpunkt dar, nach dem die vier Seitenränder ausgerichtet sind. Diese sind nicht als abschließende Ränder zu sehen, sondern ergeben in ihrer Anlage jeweils eine Fläche mit Tiefendimension. Dabei ist von den vier Grundflächen mit jeweils vier Endpunkten der Fläche ABCD auszugehen. Im Bild sind diese nicht tatsächlich nachzuvollziehen, da sie in der Bilddimension nicht sichtbar sind und sich insbesondere die hinteren Punkte C und D nur in den Schattierungen erahnen lassen.<sup>808</sup>

Das Gemälde „Ad marginem“ bringt das Thema der Tangierung der Grenze im Sinne eines Widerstandes gegen physikalische Gesetze und die Überschreitungen aus dem eigenen theoretischen Ansatz ebenso zum Klingen wie der subtile Hinweis auf die manipulative Logik irdischer Herrschaftsverhältnisse und weltlicher Hierarchien.

Zu Beginn des Jahres 1915 verzeichnet Paul Klee folgenden Text in seinem Tagebuch:

„Man verlässt die diesseitige Gegend und baut dafür hinüber in eine jenseitige, die ganz ja sein darf.  
Abstraction.  
Die kühle Romantik dieses Stils ohne Pathos ist unerhört.  
Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute) desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt.  
Heute ist der gestrige-heutige Übergang. In der grossen Formgrube liegen Trümmer, an denen man noch teilweise hängt. Sie liefern den Stoff zur Abstraction.  
Ein Bruchfeld von unechten Elementen, zur Bildung unreiner Kristalle.  
So ist es heute.  
Aber dann: Einst blutete die Druse. Ich meinte zu sterben, Krieg und Tod. Kann ich den sterben, ich Kristall?  
ich Kristall“<sup>809</sup>

In dieser Überlegung zieht sich der Künstler nicht allein in die Welt seiner Werke zurück, ohne einen Zusammenhang mit dem erlebten Weltgeschehen herzustellen, sondern wirkt durch seine Kunst über sie hinaus. Das beschriebene Außen seiner Zeit spiegelt sich in der räumlichen Ebene auch auf kritische Weise im Werk.

In der Konzentration auf sein künstlerisches Schaffen und der Abstraktion entfernt sich Paul Klee von der Gattung des Manifestes, wobei sein Œuvre auch ein persönliches Erleben auf abstrakte Weise erzählt, wobei ausdrücklich auf eine abschließende Form verzichtet wird.

Die moderne Kunst erscheint hier als aus Fragmenten von Formen aus zurückliegenden Epochen entstanden. Wie Paul Klee die Überbrückung der Gegensätze von Klassik und

---

<sup>807</sup> P. K., BG III. 24/508.

<sup>808</sup> „Die Cardinal progression in Unter progressionen gestuft, welche in jedem Abschnitt etwas übers Ziel hinaus schießt, und also Ausdruck der Brechung wird. / Fernpunkt / Die unterste Horizontalfläche in ABCD als einem Einzelabschnitt der Cardinal progression nach dem Centrum M hin ebenfalls zur Cardinalprogression verengt.“ Ebd., S. 16.

<sup>809</sup> PAUL KLEE, Tagebücher 1898–1918, Stuttgart und Teufen 1988, Nr. 951, S. 365–366, in RAINER LAWICKI, *Klee: der Kristall*, Kunst Museum Bern Blog, 28.8.2015, URL: <http://blog.kunstmuseumbern.ch/klee-der-kristall/> (abgerufen am 19.4.2019).

Romantik in der Ästhetik der Moderne gelingt, so entweicht sein Schaffen der Kategorie der Oberfläche und somit der Dichotomie von innen und außen durch die Exploration des abstrakten Raumes. Der Bipolarität entgeht der Künstler nicht nur mit der angewandten Abstraktion seines theoretischen Prinzips der Gegensatzpaare, sondern zusätzlich in ihrer Auflösung in der Dimension. Wie fragil der Seiltanz der Kräfteverhältnisse bleibt, wird auch im abstraktem Raum von „Ad marginem“ anhand der aus der Mitte des unteren Randes in den Bildraum ragenden Speerspitze oder, je nach Lesart, des in die Atmosphäre eintretenden Risses veranschaulicht. Der Rückzug in das Innere der kreativen Bilderwelt geschieht als Fluchtpunkt vor der historischen Realität, kommt aber auch einem Schutz vor der Manipulation des künstlerische Ichs durch die Außenwelt gleich. Dennoch steht die Kunst zu dieser unweigerlich, wenn auch in einem abstrakten, im Verhältnis.

Am 26.04.1930 schreibt Paul Klee an seine Frau Lily:

„Jedenfalls ist durch das räumliche Studium ein Gebiet erschlossen, das nach neu riecht. Man könnte auf dieser Grundlage eine neue Malerentwicklung vornehmen. Vielleicht habe ich da Glück – und fang von vorn an.“<sup>810</sup>

Aus den Worten spricht die Begeisterung des Künstlers, sich dem abstrakten Raum zu widmen, der wie gezeigt auf dem Maß der Linie basiert und sich in Dimensionen eröffnet.

Das Werk Paul Klees kommt einer Ode an die unendliche Vielfalt in Räumen mit dem Potenzial unbegrenzter Dimensionen, in und mit der Zeit, als Gegenbild einer totalitären Abgrenzung, Ausgrenzung und Determination gleich. Die künstlerische Praxis des antitotalitären Widerstandes liegt in der Linie und in ganz besonderer Weise in dem Entwurf der mediale Linie, die auch in der Bewegungsform des horizontalen Kreises und der freien Bewegung im Raum unbeschränkt als flächenpassiv, aber raumaktiv in Szene tritt. Aus der Dimension entsteht jene Freiheit, die Paul Klee durch das Maß Linie zu eröffnen weiß.

---

<sup>810</sup> PAUL KLEE, Brief an Lily Klee, 26.04.1930. in: *Briefe an die Familie* (1979) Bd. 2, S. 1116, zitiert aus MANFRED CLEMENZ, 2016, S. 184.



## Teil III:

# Henri Michaux. Immer weiter in die äußere Ferne des Inneren

## 3.1. Das Paradox von Anfang und Ursprung

„Ce que je sais, ce qui est mien, c'est la mer indéfinie.  
[...] Quelle mer ? Voilà ce que je serais bien empêcher de préciser.“<sup>811</sup>

Um bei dem Terminus des Anfanges zu bleiben, mit dem das vorgängige Kapitel schließt, wird zu Beginn der Ausführungen eine Verbindung zu dessen Relevanz im Schaffen Henri Michaux' hergestellt.

Pierre Loubier zufolge handelt es sich bei dem Wort ‚commencement‘ um eine präferierte Expression des Künstlers Henri Michaux:

„‚Commencements‘ : ce mot privilégié de Michaux convient bien au volume. Il dit la force quasi épique, l'âge héroïque, d'un perpétuel arrachement de la création : ses poussées fortuites, sa nécessité latente ; ses courts-circuits, son déploiement ; ses emardées, son flux au bout du compte si continu. L'impulsion est donnée dès 1922, avec les *Cas de folie circulaire*, placés sous le triple signe de Lautréamont, de la pathologie mentale et de l'origine.“<sup>812</sup>

Tatsächlich befindet sich zu Beginn seines Schaffens, in den gesammelten Werken enthalten, ein Zyklus mehrerer Fragmente, die in dem Zyklus „Fables des origines“ erschienen und sich zudem in ihrem Titel auf den Begriff beziehen.<sup>813</sup> Bereits unter den ersten Schriften im Zyklus „Cas de folie zirculaire“ erscheint ein abstrakt humorvolles Fragment mit dem Titel „Origine de la peinture“, in dem ein fantastisches prähistorisches Szenario entworfen wird:<sup>814</sup>

„Ainsi fut établi parmi les hommes combien *l'image* des choses est délectable.“<sup>815</sup>

---

<sup>811</sup> H. M., Œ. c. I., S. 828.

<sup>812</sup> PIERRE LOUBIER, Œuvres Complètes, tome I (H. Michaux), *Encyclopædia Universalis*, 1998, URL: <http://www.universalis-edu.com.lama.univ-amu.fr/encyclopedie/oeuvres-completes-tome-i/> (abgerufen am 23.4.2019).

<sup>813</sup> Hier nach der alphabetischen Reihenfolge des „Table des titres“ übernommen: „Origine de L'anthropophagie S. 33, Origine de la divination S. 36, Origine de la maison S. 28, Origine de la peinture S. 35, Origine de la tente S. 29, Origine de la voile S. 29, Origine des continents S. 27, Origine des microbes S. 28, Origine du feu S. 32, Origine du feu S. 31, Origine du petit pied des femmes chinoises S. 33, Origine du tatouage S. 33, Origine du vêtement S. 29.“ H. M., Œ. c. I., S. 1410 f.

<sup>814</sup> H. M., Œ. c. I., S. 7, Cas de folie circulaire. Chapitre III. Origine de la peinture. Das Szenario als eines der allerersten schriftlichen Spuren Michaux' taucht in den Œuvres complètes ein zweites Mal im Zyklus der „Fables des origines“ auf und ist im Inhaltsverzeichnis auch nur an dieser Stelle verzeichnet.

<sup>815</sup> Ebd., S. 8.

Die fantastischen Figurationen Ochtileou, Briskaieidiou und dessen Frau Isiriel befinden sich in einer von den Farben exotischer Tiere angefüllten Umgebung und sind in einer Höhle ansässig. Allerdings bleibt die Referenz für das Handwerk der Malerei fragwürdig. Wahrscheinlich handelt es sich um die Spuren farbiger Erde, die an den Höhlenwänden hinterlassen werden. Das Höhlengleichnis Platons wird in eine komische Aura gedrängt und verkehrt, da sich die beiden männlichen Protagonisten an der feindlichen Außenwelt rächen und die Tiere in die Höhle werfen und sich ihre Außenwelt auf diese Weise zu eigen machen. Es bleibt dem Leser unmöglich, sich eine deutliche Vorstellung von den Geschehnissen zu machen, da der Text eine klare Darstellung verweigert. Obgleich aufgrund der kreativen Schaffenskraft und dem Ausdruck die grundlegendsten Informationen genannt werden, bleibt der Text doch in seinen Tiefen hermetisch in einer eigenen Dimension verortet. In den die Texte begleitenden ‚Notices‘ wird das Zusammenspiel von Titel und dem anschließenden Satz des Fragmentes näher ausgeführt. Wie in der ersten Episode, die im Anschluss besprochen wird, benötigt die Szene einen Rezipienten, um sich zu legitimieren. In dem Entwurf zum Ursprung der Malerei findet dieser Vorgang innerhalb der Textebene statt.<sup>816</sup> In dem Fragment wird die Spiegelung der Rezeption durch Isiriel erzeugt, wodurch das Narrativ gedoppelt werde, da ihre Wahrnehmung die geschilderte Abbildung auf der Höhlenwand dupliziere.<sup>817</sup> Raymond Bellour zufolge zeichnen sich hier bereits die Vorboten der Zeichentechnik des ‚action paintings‘ ab, wobei dem Bild eine Gleichzeitigkeit des Entstehens und Erfassens inhärent wird. Zudem wird mit Deleuze über eine Technik der Verdoppelung gesprochen, mit der Michaux jede Ontologie transformiere.<sup>818</sup>

Dieses als drittes und letztes Kapitel des Zyklus „Cas de folie circulaire“ als prähistorisches Szenario überschreibt der Autor mit einem Vorwort:

„Il se figure être en préhistoire et son ignorance cyclique des noms d'Homère, de Virgile, de l'Égypte, de la Chine, est absolue et ne paraît guère une feinte. / Dans cet état, il ne reconnaît aucun nom propre connu, quoique son vocabulaire ne paraisse pas diminué autrement. Trait caractéristique : il fait autant de gestes avec le bras gauche qu'avec le bras droit et ses jambes sont également expressives.“<sup>819</sup>

Der Erzähler führt eine Ignoranz von Namen der großen Erzähler ins Feld, die er durch ihre Nennung noch untermalt. Ein Zeitsprung von den alten Kulturen in das prähistorische Zeitalter wird somit rückwärtsgewandt vollzogen.

---

<sup>816</sup> „Cette prophétie d'*action painting* où on reconnaît aussitôt un des gestes à venir de Michaux peintre suppose un regard qui la reçoive, et du même coup la produise ; tout comme dans le premier épisode, il fallait un lecteur pour légitimer le récit.“ RAYMOND BELLOUR, Notice. Premier écrits, in H. M., Œ. c. I., S. 1002.

<sup>817</sup> „Son importance est que, doublant le récit d'où elle surgit en traçant dans les mots une fracture, cette image soit elle-même double dans sa réalité indécidable : d'un côté elle est en perception attestée sur la paroi de la caverne et de l'autre, une hallucination remontant de l'intérieur du corps vers une extériorité menaçante mais désirable.“ Ebd.

<sup>818</sup> Vgl. ebd. Raymond Bellour bezieht sich hier auf die Monographie Deleuzes über Foucault.

<sup>819</sup> Ebd., S. 7.

Die von Henri Michaux in sprachliche Bilder gekleideten Fabeln der Anfänge zeichnen sich alle dadurch aus, dass sie auf eine bereits bestehende Situation referieren, wodurch der Begriff a priori infrage gestellt wird. Neben dem prähistorischen Szenario lässt sich auch eine eigene humorvolle Genesis finden. Im Gegenteil zu der schwer nachvollziehbaren abstrakten Bilderwelt, die eingesetzt wurde, um den Ursprung des ästhetischen Mittels der Malerei zu illustrieren, lassen sich die Fragmente der abstrakten Genesis präziser imaginieren, da die Brüche sich im Narrativ erörtern.

„Dieu et le monde: Au commencement, in n'existait que Dieu et les démons. Ceux-ci se distinguaient par leur seule odeur et par le snifflement qu'ils produisaient en se déplaçant.“<sup>820</sup> Der genannte Gott, der im Anfang nicht isoliert, sondern mit seinen Gegenspielern konfrontiert erscheint, wird durch den Ungehorsam der Dämonen verärgert, da sie sich vor ihm verstecken und er bläst einen Wind, um sie aus ihrer Unsichtbarkeit zu holen.

„Le vent devient de plus en plus fort ; ils résistent, se serrent, se contractent, et tant qu'ils deviennent pierre. — C'est l'origine de la Terre. / Après, Dieu fit des arbres et des animaux pour y habiter.“<sup>821</sup>

An diese erste Schöpfungsgeschichte schließen sich drei weitere an. In den Fragmenten „Dieu, la providence“<sup>822</sup> und „Origine des continents“<sup>823</sup> wird die Schöpfung allerdings nur am Rande erwähnt. Während in Letzterer der Tod kreierte wird, um den Planeten vor dem Menschen zu retten, zeigt sich der Gott in der Vorsehung noch gelangweilt und findet Kurzweil im Beobachten der Menschheit.

Mit dem Fragment des verneinenden Gottes wird eine neue Variation in Bezug auf die Schöpfergestalt erzeugt, da dieser seinen eigenen Widersacher in sich selbst trägt. Von einem Bewusstsein ausgehend wird das Fragment eingeleitet, um sich in viele unbewusste Stimmen aufzuteilen, die nur indirekt durch eine Antwort auf die Frage, ob es nicht gut wäre, etwas zu gestalten, in Erscheinung treten. Die Spaltung des Bewusstseins ist so umfangreich, dass die Dauer der gesammelten Antwort sich auf nicht weniger als 300 Jahre beläuft. Da nur ein Widersacher negativ erwidert, wird er schlichtweg übergangen, wofür er sich in der Folge an der Menschheit rächt und sich so als intelligenteste Kreatur erweist. Im letzten Satz springt die Erzählposition abrupt vom Narrativen in die direkte Anrede und der Leser sieht sich dem provokanten Erzähler ‚gegenüber‘:

---

<sup>820</sup> H. M., CE. c. I., S. 26.

<sup>821</sup> Ebd.

<sup>822</sup> Ebd., S. 26 f.

<sup>823</sup> Ebd., S. 27.

„Le Dieu ‚Non‘  
„Ne serait-il pas bon de créer des choses ?‘ se demande Dieu. / La question fait le tour de Dieu et revient après trois cents ans. / Elle revient avec d'autres paroles, les paroles de tous ceux qui ensemble font Dieu. / Et les paroles disent : ‚oui !‘, une seule dit ‚non‘. / Les dieux passent outre, et le monde est créé. / Mais le Dieu ‚non‘ se venge sur l'homme — parce qu'il est la créature la plus intelligente. / Cela, tu le vois tous les jours.“<sup>824</sup>

Auch in diesem Erzählstrang wird die Entität einer Gottheit vorausgesetzt, wobei diese durch ihre Multiplizität gleichsam eine zeitliche Dimension in der Kommunikation erzeugt. Parallel dazu stellt sich die räumliche Kategorie durch den zeitlichen Umfang der Distanz auf, die für den Prozess des Antwortens benötigt wird. Die Einheit der Bewusstseins Ebenen der Gottheit wird nur aufgrund des negativen Gegenspielers infrage gestellt. Durch das Aufscheinen seiner Existenz mutiert er zu einem omnipräsenten Einflussfaktor, der sich in der Vorzeit zu erkennen gab und durch die Anrede des Erzählers in die Gegenwart transferiert wird, wodurch der durch ihn erzeugte Riss zum Leitfaden des Erzählstranges erhoben wird. In die Individualisierung des Widerspruches ‚Non‘ aus der einheitlichen Multiplizität des Gottesorganes wird von Raymond Bellour in seinen Anmerkungen eine weitreichende Bedeutung zugeschrieben. Er unterstützt die These, des Zusammenhanges des Ausspruches mit einer Festlegung durch einen Namen, wie sie Henri Michaux programmatisch für seine Wesen erfand.<sup>825</sup> Dieser Akt der Namensgebung führte zu einer Möglichkeit, die Figuren zu identifizieren. Im Gegenzug führt dieser erfinderische Akt gleichzeitig zu einer Entfremdung, da sowohl die Wesen als auch ihre Umgebung einer eindeutigen Zuordnung ohne Unterlass entweichen. Es wird ein Effekt erzeugt, der durch Bezüge mehr Fragen aufwirft als Antworten erzeugt – eine Dynamik, die sich nicht in einer reinen Gegenbewegung erschöpft, sondern unablässig in einem gesetzten Deutungshorizont zirkuliert. Obgleich der Zyklus der Fabeln des Ursprunges einem Rahmen mit anthologischen Zügen unterstellt wird, bleiben die Dimensionen der Textbilder in der Bewegung der Ungewissheiten begriffen und können so einem Determinismus von sprachlichen Kategorien und Zuordnungen entweichen.

Das Fragment „Origine des microbes“ zeigt das Paradox des Begriffes von Anfang erneut in der zeitlichen Dimension. Mit der Erwähnung eines qualitativen Zeitpunktes von Beginn innerhalb einer Pluralität desselben scheint der Terminus zudem ebenso wie die Gestalt des Schöpfers in sich gespalten.

„Origine des microbes : Dans le commencement des commencements, Dieu demande au père de l'homme quel animal il désire près de lui. / ‚Peuh‘, dit le père de L'homme, ‚le plus petit c'est le meilleur‘. / ‚Bien‘, dit Dieu, et il lui donne la puce.“<sup>826</sup>

---

<sup>824</sup> H. M., CE. c. I., S. 27.

<sup>825</sup> „Le seul relais venant du texte est celui du Dieu ‚Non‘ qui participe, dans la troisième fable, à l'origine du monde. ‚N‘ comme un fragment de ‚Non‘, du pouvoir d'affirmer par le ‚Non‘ et le ‚Nom‘ ? On peut entendre aussi dans ce ‚N‘ la simple variation phonique d'appellations aux consonances primitives, dont Michaux ne cessera de s'enchanter.“ Ebd., Notice, S. 1014.

<sup>826</sup> Ebd., S. 28.

Mit dem Zyklus „Fables des origines“ gelingt Michaux seine Antwort auf die Anfänge der Genesis so, wie er sich zu Beginn seiner Schriftstellertätigkeit mit zahlreichen historischen und kulturellen Ansätzen von Anfang auseinandersetzt. Ohne einer Chronik Folge zu leisten, gelang es ihm, die zentralen Entwürfe in seinen „Premiers écrits“ aus den Jahren 1922 bis 1926 aufzugreifen und auf seine Weise zu bearbeiten, wobei die Reihenfolge der Anfänge von Auseinandersetzungen mit der Moderne als seiner eigenen Epoche durchsetzt sind, was einem rhetorischen Befreiungsakt gleichkommt.

### 3.1.1. Abgrenzung als Freiheit

Chronologisch schließt sich an das schriftstellerische Debut, dem „Cas de folie circulaire“ die „Chronique de l'aiguilleur“ an, in der sich Michaux mit dem Zeitalter der Moderne auseinandersetzt. Im Anschluss an diese Chronik, die aus drei, in Fragmente unterteilten Kapitel besteht, erscheint eine Buchbesprechung über Franz Hellens Roman „Bass-Bassina-Boulou“ in dem Magazin „La bataille littéraire“. Es handelt sich um eine der wenigen Literaturkritiken des Schriftstellers.<sup>827</sup> In dem kurzen Text wird die abgrenzende Haltung Michaux' dennoch deutlich. An Stelle des Wunsches, die Welt in einer einfachen Umkehrbewegung zu sehen, präferiert er eine Wildheit, mit der bestehende Verhältnisse nicht in ihrer Gegenbewegung bestätigt werden, sondern sie in ihrer Totalität infrage gestellt werden können.

„Un ami me disait : ‚Je voudrais tant y voir une fois les hommes marcher sur leur tête !‘ Moi, je voulais plutôt voir des barbares, la simplicité des ‚éloignés de toute civilisation, qui ont assez de 400 mots pour s'expliquer.‘“<sup>828</sup>

Zu Beginn seiner beruflichen Laufbahn als Künstler werden anthropologische und kulturelle Maßstäbe in einer Weise reflektiert, die sie in ihren Manifesten erschüttert. Michaux fordert eine Auflösung der Oberflächenfixation zugunsten von Tiefendimensionen.

„Simplicité vrai, fondamentale. ‚Être bête au-dehors et sage au-dedans‘“<sup>829</sup>. Der Aufruf enthält eine Doppeldeutigkeit in Bezug auf die Worte ‚bête‘ und ‚sage‘, die grammatikalisch gleichsam als Adjektiv oder Subjektiv gelesen werden können. Es bieten sich zwei Deutungsmöglichkeiten, wobei die erstere „Draußen dumm und drinnen vernünftig“ einen Widerspruch ergibt, der wie ein Täuschungsmanöver in der äußeren Erscheinung wirkt, um die Wahrheit im Inneren zu verbergen. Die zweite Lesart eröffnet eine weitere Perspektive mit der Interpretation „oberflächlich Tier“ im Sinne von wild „und innerlich ‚sage‘“ im Sinne von schöpferisch. Eine sichtbare Gesellschaftsnonkonformität als äußeres Erscheinungsbild würde hier mit einer Tiefendimension einhergehen, die indeterminierbar stets am Anfang von etwas steht.

---

<sup>827</sup> Siehe RAYMOND BELLOUR und YSE TRAN, Notes et variantes, in ebd., S. 1027.

<sup>828</sup> Ebd., S. 16.

<sup>829</sup> Ebd., S. 17.

Der Autor Franz Hellens wird, wie der Verleger Jean Paulhan auch, in den anschließenden Mediationen der Fragmente des Zyklus „Les Rêves et la jambe“ erwähnt, bei dem es sich dem Untertitel nach um ein „Essai philosophique et littéraire“ handelt.<sup>830</sup> Beide Autoren werden im Zusammenhang der Erklärung des Terminus des Traumes genannt,<sup>831</sup> dessen Proportionen Henri Michaux im Vergleich zum Bewusstsein des Menschen mit denen eines Beines zum Rest des organischen Körpers beschreibt.

„J'ai dit que les rêves étaient pour l'homme ceci : morceau d'homme, absurdité, insensibilité, mouvement-chaos. / Est-ce que l'homme entier comprendra les morceaux d'homme ? / Fatalement, si pas aujourd'hui demain. / L'attention<sup>F</sup> moderne se porte sur les phénomènes inouïs.“<sup>832</sup>

Im Vorwort zu dem Essay äußert Michaux eine Kritik an der Sprache, die nicht nur aufgrund regionaler und kultureller Hintergründe aufgespalten, sondern deren Zugang durch die Spezifikation von Fachjargons versperrt worden ist.

Mit dem Sprachbild des Turmes zu Babel beschreibt Michaux die moderne Situation, in der es kaum mehr möglich ist, sich zu verständigen. Eine Möglichkeit, sich Gehör zu verschaffen, sieht er darin, sich barfuß der Erde verbunden zu zeigen. Damit würde die Hürde der Sprache überwunden und die Aufmerksamkeit der Menschen gewonnen, die sinnsuchend und angepasst in der sprachlichen Oberflächlichkeit gefangen sind.<sup>833</sup>

Gleich zu Beginn seiner Schriftstellerkarriere grenzt sich Michaux insbesondere von der zeitgenössischen Strömung des Surrealismus ab. Obgleich er die Vorbilder der Surrealisten, wie die Texte des Comte de Lautréamont, teilt, zeigt er sich den ideologischen Zügen der künstlerischen Vereinigung gegenüber kritisch. Der Zyklus „Surréalisme“ besteht aus neun Fragmenten, in denen der Künstler die Inkohärenzen des Programmes André Bretons behandelt. Der Unterschied wird hier deutlich innerhalb einer Kritik an der Methode illustriert. Im ersten Fragment der Komposition wird der Aspekt der ‚écriture automatique‘ aus dem Regelwerk des Breton'schen Manifests aufgegriffen und zwischen Theorie und Praxis des Ismus unterschieden.

„ÉCRITS SURREALISTES : automatisme de l'écriture, à la suite de quoi littérature d'un non-conformatisme absolu à la réalité, j'entends celle qui est perçue sensiblement et logiquement conçue.“<sup>834</sup>

---

<sup>830</sup> „Essai philosophique, Les Rêves et la Jambe est une quête d'une pensée ; essai littéraire, il vise avant tout une expression. ‚Essai philosophique et littéraire‘ (c'est son sous-titre), il cherche à exprimer une pensée qui ne se connaît pas, s'inspire d'autres qui le hantent mais ne s'en suffit pas.“ Ebd., Notice. Premier écrits, S. 1008.

<sup>831</sup> „Melusine<sup>F</sup>, de Franz Hellens. Rêve écrit en style morceau d'homme, en style rêve.“ H. M., Œ. c. I., S. 24.

„Que Mélusine comprenne une satire, un éloge de la vie moderne, c'est possible. / Mais ce que Mélusine a dans son ventre, c'est cette originalité catégorique, inouïe, du style morceau d'homme, du style rêve<sup>F</sup>. / Également, Jean Paulhan a bien exprimé des rêves dans un de ses ouvrages<sup>F</sup>.“ Ebd., S. 25.

<sup>832</sup> Ebd.

<sup>833</sup> „La spécialisation détruit la tour de Babel, chacun parlait une langue spéciale. / C'est notre époque. / Chimistes, financiers, marins, industriels, chanoines, critiques d'art, philosophes, ont chacun leur argot. / Charabia ! / Il N'y a plus que les va-nu-pieds pour se faire entendre de tout le monde.“ Ebd., S. 18.

<sup>834</sup> Ebd., S. 57.

Hinter dem als intuitiv wahrgenommen und logisch durchdachten Verfahren vermutet Michaux eine paradigmatische Auffassung des absoluten Nonkonformismus zur Realität. Durch die Methode würde ein Programm aufgesetzt, das sein Versprechen nicht halte, da es in seiner reinen Gegenbewegung selbst einer totalitären Doktrin entspräche. Um die Technik ad absurdum zu führen, gibt Michaux zunächst die von André Breton replizierte Regel zur Vorgehensweise im Prozess der ‚écriture automatique‘ wieder:

„PROCÉDÉ : Prenez une large superficie de papier, demeurez assis plutôt que debout, plutôt couché qu'assis, plutôt encore ensommeillé, indifférent à tout, à tout sujet, à tout but, sauf à mettre en mots immédiatement le contenu apparent de votre imagination.“<sup>835</sup>

„Eher sitzend als stehend und im Idealfall im Liegen“ entspricht einer Anweisung, die der Künstler spätestens 1950 selbst im Ansatz durch seine eigene kreative Praxis widerlegte, indem er seine Zeichnungen auch im Stehen anfertigte.<sup>836</sup> In dem kritischen Fragmentzyklus, der 25 Jahre zuvor entstand, lehnt sich Michaux gegen das surrealistische Regelwerk der Kunstrichtung auf. Er zeigt sich zynisch und begegnet den Vorgaben kritisch unter dem Schlagwort der Gleichgültigkeit. Zudem bezeichnet er den Automatismus als eine Art von Inkonsistenz.<sup>837</sup>

„Indifférence / Assis plutôt que debout, couché plutôt qu'assis... L'indifférence étant l'état d'inspiration se trouve dans l'œuvre achevée. L'indifférence qui est à la racine est aussi dans le fruit. *Poisson soluble* est inémotif, monotone comme un clown.“<sup>838</sup>

Aus der Gleichgültigkeit könne nur ein gleichgültiges Werk resultieren, welches zudem noch den Anspruch stelle, in der Doktrin eines Absoluten zu stehen. Insofern erschöpft sich seine Kritik nicht einzig auf die im surrealistischen Manifest postulierte Methode, sondern weist dem Surrealismus totalitäre Züge nach. So identifiziert der Künstler in seiner Streitschrift den von Breton postulierten Nonkonformismus mit der Realität als einen totalitären Ansatz: „Avec Breton, nous sommes dans le ‚merveilleux absolu‘.“<sup>839</sup>

Henri Michaux lässt es sich nicht nehmen, in einer Anmerkung einen Lösungsvorschlag zu unterbreiten, mit dessen Realisierung die Werke der ‚écriture automatique‘ doch noch einen künstlerischen Stellenwert erhalten könnten. Durch eine Nachbearbeitung könne der Stil unter der Voraussetzung verbessert werden, die Handlung in einen Bezug zur Realität zu setzen. Ohne eine Verbindung zum ‚Schauplatz‘ der Realität, um das Vokabular Paul Klees zu

---

<sup>835</sup> Ebd., S. 58.

<sup>836</sup> Dies kann mit einem Foto von Maurice Fourcade bezeugt werden, das Michaux 1950 beim Zeichnen der *Mouvements* zeigt. Die Abbildung befindet sich u. a. in dem Beitrag von LORRAINE DUMENIL, *Un exorcisme corporel: l'expérience de Poésie pour pouvoir d'Henri Michaux*, in ALAIN MILON und MARC PERELMAN, *Le livre au corps, Livre et société*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, S. 280.

<sup>837</sup> „L'automatisme est de l'incontinence. / L'incontinence est le relâchement d'un sphincter, d'une inhibition. Une façon de repos.“ H. M., *Œ. c. I.*, S. 60.

<sup>838</sup> Ebd., S. 59.

<sup>839</sup> Ebd., S. 61.

verwenden, fehle der ästhetische Wert in dem Sinne, dass ein kritischer Ansatz nötig sei. In diesen Worten lässt sich der spätere Ansatz Adornos erahnen, der das Zwischenspiel zwischen Außenwelt und der Form in der Kunst in seiner ästhetischen Theorie in einer notwendig kritischen Perspektive beschrieb.

Als Beispiel nennt Michaux den Schauspieler Charlie Chaplin, der die Automatismen der Figur des Clowns mit Kritik an der automatisierten Gesellschaft zu vermischen und in Szene zu setzen wusste.<sup>840</sup> In dem fragmentarischen Zyklus „Notre frère Charlie“ unter den ersten Schriften finden sich weitere Indizien auf die Figuration des Clowns, deren Strukturen in den Zyklen um die Figur Plumes seit 1930 und der Gattung der Meidosem ab 1948 eine weitere Entwicklung fand.<sup>841</sup> Die Figuration Charlie Chaplin ist einerseits durch die Bezüge zur historischen Person latent mit der Erfahrungswelt des Künstlers angelegt, zugleich wird sie dieser in der abstrakten Darstellungsweise entbunden. Dabei bleibt sie ihr durch ihre Entfremdung zugleich verbunden, da diese Thematik gleichsam im Mittelpunkt des Schaffens der historischen Figur Chaplins stand. Zum einen wird das Prinzip des Clowns beschrieben, wie es auf sein Zuschauer wirkt:

„Charlie est unanimiste parfaite. Il est goûté de la Terre, des cinq continents. / Pour les enfants, après papa, c'est le meilleur ami. / Charlie pour tous, tu es notre frère. / *Charlie simple, primitif.* / Un chapeau melon et une bandine, et voilà Charlie. / Il porte veston et cravate. / En plus, son pantalon troué, où il met aussi son chien.“<sup>842</sup>

Diese Erscheinung steht jedoch im Zusammenhang mit einer modernen Seele, wie sie Henri Michaux in Chaplin sieht. Mit der Nennung anderer Protagonisten aus der Kunst und Geisteswelt der Moderne wird die Fiktion mit der Erfahrungswelt vermischt:

„On m'a dit: ‚L'âme moderne ne se peut exprimer‘, et des modernes de Picasso, Tzara, Freud, Gomez de la Serna, Chesterton, Satie, qu'ils sont sur l'âme moderne des dissertations. / Pour moi c'est encore moderne. / Ils prennent de la toile, du papier ligné ou réglé, et ils tâchent de salir ces surfaces, chacun à sa façon.“<sup>843</sup>

---

<sup>840</sup> „P.S. — Une fusion de l'automatisme et du volontaire, de la réalité extérieure. Les écrits surréalistes travaillés après coup, cela donnera sans doute des œuvres admirables. Charlie Chaplin fut un peu cela. De l'automatisme du clown, mêlé au réel, aux actions du scénario.“ Ebd.

<sup>841</sup> Zu Plume: „Un certain Plume“ wird 1930 publiziert. Das Buch beinhaltet 34 Texteinheiten, die in fünf Kapitel unterteilt sind. Im ersten Teil der „première Partie“ befinden sich elf Texte, die sich bis auf eine Ausnahme, nämlich der Erzählung „L'Arrachage des têtes“, alle durch die namentliche Erwähnung des Protagonisten auf Plume beziehen lassen. Im zweiten Teil der „deuxième Partie“ findet die Figur in zwei weiteren Texten namentliche Erwähnung. 1938 ergänzt der Autor den Zyklus um weitere vier Texteinheiten, sodass sich die Textanalyse auf insgesamt 17 Episoden bezieht. Vgl. H. M., Œ. c. I., Plume précédé de lointain intérieur. Un certain Plume, S. 622–643; ebd., Postface, En marge de Plume, S. 662–690.

Die Narrationsreihe „Portrait des Meidosems“ von 1948 ist Teil des Zyklus „La vie dans les plis“ und besteht aus 69 unbetitelten Fragmenten. Wie die Figuration Plume wurden auch sie zum Teil mit Zeichnungen aus Linienkombinationen ergänzt.

<sup>842</sup> Ebd., S. 43 f.

<sup>843</sup> Ebd., S. 43.



Eine solche Melange findet in der Konzeption des Fragmentes in doppelter Hinsicht statt: zum einen durch die Einführung der Protagonisten in die Textebene und zum anderen durch die Einführung dieser modernen Eigenschaften in die Figur des Clowns, wodurch das geistige Erbe der Eliten mit den zugänglichen Eigenschaften der komischen Figur fusioniert.

„Que ne peut-on prendre une âme moderne, l'installer dans un maçon ou un policeman et la faire agir, moderne, comme maçon, comme policeman, sans intermédiaire des fatals pinceaux ou porte-plumes ! / C'est fait ! Il vit ! C'est Charlie ! / Maçon, policeman, il est de tous les métiers — et là-dedans, il est une âme moderne. / Les unanimistes le réclament. Il serait un des leurs. Il serait aussi dadaïste, une réaction contre la sensibilité romantique, un sujet de psychoanalyse, un classique, un primitif.“<sup>844</sup>

Es werden an dieser Stelle unter anderem jene beiden Epochen genannt, mit deren Differenzen sich Paul Klee in seinem Schaffen auseinandersetzte, indem er die deterministischen Tendenzen des statischen, an die Antike angelehnten Schemas und das dynamische, in Bezug zum Mittelalter gesetzten, dynamischen Profil durch die Erweiterung in der Dimensionsöffnung überstieg. Diese wiederum basierte, wie im vorigen Kapitel dargelegt, auf der Einheit der Linie als Maß und Möglichkeit – ein Potential, das sich insbesondere in der Theorie der medialen Linie darstellt.

Ein, um bei diesem Vokabular zu bleiben, Medialgebiet, das Henri Michaux hier in seine ersten Schriften durch die Adaption lebensweltlicher Konzepte in seiner Abstraktion anzuwenden und zu eröffnen weiß. Auch dies geschieht gleichsam in doppelter Hinsicht, denn diese Medialität zeigt sich sowohl in der Figuration des Unangepassten als auch der des Ausgestoßenen.<sup>845</sup>

Zweimal innerhalb der zehn Fragmente um die Figur Charlie wendet sich die Erzählstimme direkt an ihren Protagonisten: „Pauvre Charlie, tu ne seras jamais que célibataire et vagabond.“<sup>846</sup>

Wo Paul Klee die Linie als Basis und Maß ansetzte und sie im Sinne unablässiger Dimensionsöffnungen sowohl künstlerisch als auch ästhetisch einsetzte, zeigt sich schon in den ersten Publikationen eine Adaption des Konzeptes der Linie, welches das Limit der Grenze in der Figuration der Schwelle selbst übersteigt. In der Individualisierung des Konzeptes in den verschiedensten Figuren und deren fragmentarischer Umgebung wird die Offenheit des immer neuen und weiteren Anfangs inszeniert.

Ein nennenswerter Unterschied zwischen dem Werk Michaux' und jenem Paul Klees ist die rein künstlerische Betätigung des ersten, sodass keine rein theoretischen Auseinandersetzungen zur Analyse vorliegen. Das Œuvre liegt in seiner Komplexität in den

---

<sup>844</sup> Ebd., S. 44.

<sup>845</sup> „De caractère dadaïste, impulsif, primitif, indifférent, Charlie n'est pas viable. / Il échoue en tout, est mis à la porte de partout, a tout le monde à dos. / De là son comique formidable est ininterrompu.“ Ebd., S. 46.

<sup>846</sup> Ebd., S. 46 f. Die Aussage fällt sowohl im letzten Satz des siebten als auch im letzten Satz des zehnten und abschließenden Fragments.

gesammelten Werken vor und schließt auch künstlerische Fragmente ein, die sich eindeutig mit Konzepten aus Wissenschaften und Künsten auseinandersetzen.

### 3.1.2. Die Täuschung der Moderne

Kritische Reflektionen zu den Prämissen der Moderne finden sich auch in dem im November 1922 entstandenen und in drei Kapitel unterteilten Zyklus „Chronique de l'aiguilleur“. Mit dem programmatischen Titel wird auf die Einflüsse verwiesen, mit denen über die Richtungen entschieden wird, in der sich der moderne Mensch bewegt – eine Manipulation der Linie.

Im Wesentlichen wird der Leser vom Erzähler über den Trugschluss aufgeklärt, die Moderne als eine Epoche des geistigen und technischen Fortschrittes wahrzunehmen. So wird die Entwicklung der technischen Möglichkeit der Cineasten, wenige Schriftzeichen in ein hohe Anzahl von Bildern zu übersetzen, als ein Trugschluss des Fortschritts fortgeführt, da sie im Kontrast zu ihren Folgen für die Intelligenz des modernen Menschen stehe.

„3000 images pour 10 lignes de texte, et 300 000 gestes pour une page écrite. / Prédominance, développement prodigieux de l'image visuelle et prédominance sur celle-ci de l'IMAGE MIMIQUE, l'intelligence mimique.“<sup>847</sup>

Diese mimische Intelligenz der Moderne tritt an die Stelle einer verbalen Intelligenz, die bis zum Zeitpunkt der Erfindung des Druckes im Barock vorherrschte.<sup>848</sup> Hier entstand eine Fokussierung auf das grafische Bild, was in der Schlussfolgerung nach Michaux im Zusammenhang mit der Herausbildung einer graphischen Intelligenz stehe.<sup>849</sup> Eine ähnliche Beobachtung, wenn auch nicht mit derselben Schärfe, machte Walter Benjamin 1935 in seiner Abhandlung „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“:

„Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übergangsinstrument. In seiner Chockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das betrachtende Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.“<sup>850</sup>

In der Folge der Beobachtung des Erzählers der Chronik des Weichenstellers werde mit den technischen Entwicklungen ein Fortschritt versprochen, der mit einer Erhöhung der Geschwindigkeit nicht zu etwas Neuem, sondern nur zur Übersteigerung des in anderen

---

<sup>847</sup> Ebd., S. 11.

<sup>848</sup> „Auparavant prédominance de l'image verbale : intelligence verbale.“ Ebd.

<sup>849</sup> „C'est la première trompe ; DÉVELOPPEMENT SOUDAIN ET PETIT À PETIT PRÉDOMINANT DE L'IMAGE GRAPHIQUE (LECTURE, ÉCRITURE, IMPRIMÉ). / Tout le monde sait que le Théâtre meurt, la phrase parlée, la phrase gueulée, la phrase, l'Éloquence.“ Ebd.

<sup>850</sup> WALTER BENJAMIN, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung, in *Gesammelte Werke*, Mosaicum Books, 2017, URL: <https://play.google.com/books/reader?id=Nn9FDwAAQBAJ&hl=de&pg=GBS.PT1> (abgerufen am 4.7.2019), S. 1075 f.

Epochen bereits Inszenierten und somit zur Täuschung der Überlegenheit in der Moderne führe. Zudem steht die Illusion der Möglichkeiten, die mit der Steigerung der Geschwindigkeit durch technische Mittel einhergehen sollte, im Kontrast und zugleich im Zusammenspiel mit der augenscheinlichen Trägheit des Menschen.

Dieses Schema wird in den vorgängigen Fragmenten des Kapitels verdeutlicht, indem Michaux das Prinzip des Stuhles erläutert.<sup>851</sup> Das Sitzmöbel gilt als das Prinzip des immobilisierten Menschen und erfährt in der Fiktion Michaux' eine Weiterentwicklung. Er schlägt vor die geflochtenen Oberflächen der Korbstühle mit Stahlspitzen zu verzieren.<sup>852</sup> Danach wird der Protest des Publikums in der Überzeugung übergangen, dass sie sich schon daran gewöhnen würden, würden diese von den modernen Künstlern produziert.

„Ainsi, Stravinsky<sup>F</sup>, Oscar Herzog<sup>F</sup>, Kandinsky, Picasso, Marinetti fabricants. / Le Public dit : „Quelle monstruosité ! je m'éreinte à la besogne huit heures par jour, pour n'avoir ensuite où me reposer qu'une chaise à pointes d'acier ; j'ai mal aux fesses.“<sup>853</sup>

Nachdem sich die Bevölkerung schließlich nach einer unbekanntem Anzahl x von Jahren physisch an die Mode anpassen konnte, würden neue Fabrikanten eine andere Strömung veranlassen und komfortable Sitzmuscheln produzieren, worauf sich die Bevölkerung erneut nach einiger Zeit anpassen würde, sodass sie letztlich auch in ihrem Bedürfnis nach Bequemlichkeit gesteuert und determiniert würde.<sup>854</sup> Dieses wird durch Zwang auf die nächste Generation übertragen, denn nicht zuletzt im Sinne dieser Trägheit würden die Menschen ihre Kinder bändigen und somit das Schicksal der Grenzen ihrer Intelligenz besiegeln.

„De tout temps, usage, morale, lois, parents ont mis les intelligences des enfants, des jeunes générations en pot. / Toutefois, le pot du cerveau n'est pas le pot des membres corporels. / À telle époque, variable pour les individus, le pot éclate; au moins il se crevasse. / Autre fait : comme l'intelligence se trouve dans le pot, elle ne peut aller dehors se rendre compte qu'il y a un pot autour d'elle. / Ils ne croient pas qu'ils sont dans le pot !“<sup>855</sup>

Wären die Kinder beim Heranwachsen in ihrer Entwicklung in das Gefäß gesperrt, so bräuchten sie später nach dem Heranwachsen nur noch umgedreht werden, um die Immobilisation zu sichern. Von nun an mit der unteren Körperhälfte auf einen Stuhl gebunden, würde die Unbeweglichkeit über die ganze Lebensperiode gesichert. Durch die geistige

---

<sup>851</sup> Ein Thema, das auch in dem Fragment „La chaise“ aufgegriffen wurde, das im Anschluss an die „Fables d'origine“ publiziert wurde und im Untertitel auch „Ursprung des Stuhls“ genannt wurde. In diesem Fragment wird der Ursprung der Sitzmöglichkeit, wie im Falle der Malerei in die prähistorische Umgebung, beschrieben, in der die Brüder Dwa und Dwabi den Komfort des Stuhles für sich entdecken. Vgl. H. M., Œ. c. I., S. 39 f. Siehe auch: ebd., Notes et variantes. Premiers écrits, S. 1034.

<sup>852</sup> „Supposons qu'un jour, les chaises, au lieu d'osier tressé, soient garnies de pointes d'acier.“ H. M., Œ. c. I., S. 9.

<sup>853</sup> Ebd.

<sup>854</sup> „LE NOUVEL ÉTAT PHYSIOLOGIQUE SE MANIFESTE À DES TEMPS DIFFÉRENTS POUR LE CRÉATEUR (FABRIQUANT) ET LE CLIENT.“ Ebd.

<sup>855</sup> Ebd., S. 10.

Grenzsetzung im Kindesalter wird die anschließende körperliche Immobilität notwendigerweise für jede Generation vorprogrammiert. Insbesondere der moderne Mensch, der sich der Entwicklungsstufe anderer Epochen überlegen fühlt, fristet so sein Dasein eingegrenzt von einem stark beeinträchtigten Horizont von intellektueller Immobilisation.

Diese eine satirische und moderne Umkehrung des Platon'schen Höhlengleichnisses assoziierenden Überlegungen werden in den sechs Fragmenten des ersten Kapitels „Autonomie de développement des facultés, centre nerveux, associations d'images... et le pot“ angestellt.

Im zweiten Kapitel „Civilisation scientifique, génératrice d'ubiquité, arts modernes, simplicité, universalité“ kritisiert der mutmaßliche Weichensteller die Haltung der zeitgenössischen Kunst. Zunächst wird eine Gleichung aufgestellt, in der drei Stadien vorgestellt werden, die der Mensch unter dem Einfluss von Alkohol durchlaufe. Dabei sieht der Erzähler in der Kombination von Mensch und Alkohol die Voraussetzung eines jeden künstlerischen Phänomens und einer jeden menschlichen Erscheinung im Allgemeinen.<sup>856</sup> Das erste Stadium entspricht der Aufregung, gefolgt von Gleichgültigkeit und der notwendig letzten Stufe einer allgemeinen nervlichen Ermüdung als Schwäche.<sup>857</sup> Diese drei Stadien werden im Anschluss auf die Entwicklungen in der Kunst seit dem 19. Jahrhundert übertragen, wobei der Konsum des Alkohols durch die jeweiligen Entwicklungen von Gütern des Fortschrittes ersetzt wird. Zu Beginn der Expansion technischer Entwicklungen wurde der Zustand von allgemeiner Aufregung in der Kunst gespiegelt. Diese Periode verortet Michaux zeithistorisch als die Epoche der Romantik: „*Le XIX Siècle-Art casse des vitres, embrasse des arbres: ROMANTISME (1° exitation)*“<sup>858</sup>.

Im 20. Jahrhundert nehmen die technischen Möglichkeiten mit steigender Geschwindigkeit zu, was zu einer Übersättigung und somit in das anschließende Stadium der Gleichgültigkeit in der Kunst führt.<sup>859</sup> Indirekt resultiert so auch das dritte Stadium der Müdigkeit noch aus dem in der Romantik beginnenden Rausch.<sup>860</sup> Nach der Apathie in der modernen Kunst diagnostiziert ihr Michaux einen zeitgenössischen Erschöpfungszustand, den er auch am Beispiel der Kubismus erörtert:

---

<sup>856</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>857</sup> „Préface du phénomène artistique et de tout phénomène humain: Homme + alcool = Homme qui casse les vitres et embrasse les arbres: 1° Exitation. / X temps + Homme + alcool = Homme accoutumé, adapté : 2° Indifférence. Homme faible + forte dose d'alcool = Homme affaibli<sup>f</sup> : 3° Fatigue nerveuse générale. / Les peuples sont une maison de jeu dans le monde.“ Ebd.

<sup>858</sup> Ebd., S. 12.

<sup>859</sup> „Le XX<sup>e</sup> Siècle-Art entre est blasé de la complexité, du luxe, des détails (2° Indifférence).“ Ebd.

<sup>860</sup> „Le XX<sup>e</sup> Siècle-Art entre à la trappe, veut manger des racines, s'enfoncer dans le désert“ Ebd.

„Nos bibliothèques connaissent les anthologies de tous les pays, des milliers de styles originaux. / Le moyen d'enfoncer toutes ces bosses-procédés ? / — Mais non, en littérature, en peinture, LA MAISON C'EST QUATRE MURS, UNE FENÊTRE, UNE PORTE ET DU RESTE JE M'EN FOUS...’ / Hygiène excellente ! Le cubisme, en peinture, en sculpture, naît du même besoin actuel d'universalité et de simplicité que l'Espéranto.“<sup>861</sup>

Diese Einfachheit, die Michaux in den Erzeugnissen des Kubismus anprangert, ist als Resultat der Erschöpfung in der Folge der Gleichgültigkeit und des romantischen Übermutes zu sehen und stimmt mit der Gefangenschaft des modernen Menschen in der Lethargie überein, worunter der Intellekt auch auf sprachlicher Ebene leide.<sup>862</sup>

Im Gegensatz der angenommenen Fortschrittlichkeit resultieren die Entwicklungen als Konsequenzen aus der strengen eines unbewussten Rauschzustandes, was im Kontrast zu den Möglichkeiten der modernen Technik stehen muss. Insbesondere in der Kunst spiegelt sich nun die Lethargie als Erschöpfungszustand im Kubismus und als Wendung zum Rausch und Gleichgültigkeit im surrealistischen Programm.

Diesen Vorwurf der Einfachheit richtet der Erzähler an den modernen Menschen, der seinen Horizont begrenzen lässt und sich durch Oberflächlichkeiten blenden lässt. Diese steht im Gegensatz zu dem Postulat der Wildheit, im Außen wild oder simpel und im Inneren schöpferisch zu sein.

Im letzten Kapitel der Trilogie „l'Abréviation, la Multiplication des sensations, émotions et représentations artistiques à l'époque moderne considérées comme fonction de la plus grande vitesse de déplacement de l'homme au XX<sup>e</sup> siècle“ stellt der Narrator des Fragmentes erneut eine Gleichung auf, in der er sich auf das physikalische Verhältnis von Raum und Zeit für die Geschwindigkeit bezieht.<sup>863</sup> Die Veränderung im Raum-Zeit-Verhältnis bezüglich der Geschwindigkeit hätte gleichsam eine Evolution in der menschlichen Kognition veranlasst und eine Beschleunigung der Kapazität zur emotionalen Verarbeitung verursacht: „*Émotivement, Homme est devenu plus vite.*“<sup>864</sup>

Der Erzähler der Chronik des Weichenstellers schließt seine kritischen Beobachtungen mit der Frage, ob es nicht angebracht wäre, diese Kapazitäten der emotionalen Beschleunigung auch in der Kunst zu spiegeln, wie es ihre Aufgabe in Bezug auf den Zeitgeist sei:

„Et ces successions de spectacles soudains, qui se jettent tout d'un coup à votre figure et s'annulent tout aussitôt comme un figurant de retour aux coulisses, n'engendreraient pas un tic-tac plus rapide de représentations et d'émotions dans les arts, n'y contribueraient pas ? Pourquoi pas ?“

---

<sup>861</sup> Ebd.

<sup>862</sup> „Le langage parlé a la même embryogénie. / L'homme tourne sa langue, meut ses lèvres et il fait voyelles et consonnes. / L'homme exulta. / Il se mit à tourner et tourner sa langue. Il figole, construit de multiples langues, et aux langues fait des certaines d'argots et de patois. / Mais maintenant : ESPERANTO<sup>F</sup>.“ Ebd., S. 13.

<sup>863</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>864</sup> Ebd.

## 3.2. Die Figuration des Limits

In den Texten der „Premiers écrits“ ist nicht nur bereits die Struktur aus Fragmenten und Zyklen angelegt, die Henri Michaux in seinem Œuvre konsequent aufrecht erhält, sondern sie enthalten auch bereits das Bouquet seiner schriftstellerischen Expressionskraft.

Raymond Bellour lässt keinen an Zweifel an der Schlüsselfunktion der ersten Texte und Linien des jungen Michaux, da er den Reichtum seiner Entwürfe, sprachlicher Experimente und origineller Expressionskraft in eben diesen angelegt sieht. Die ersten Linien des Autors fallen insofern ins Gewicht, da sie im Anfang zentral als repräsentativer Keim des Potentials angesehen werden können, das in der Folge des umfangreichen Werkes realisiert wurde.

Die Texte der anschließenden Serie „Qui je fus“ versammeln bereits die zentralen Stimmen und bringen die bedeutsamen Motive Michaux' hervor.<sup>865</sup> Die in den allerersten Texten eingeführten Motive arbeitet er aus, verzweige sie, vermisse immer neu, schreibe ihnen Farben, Materie und Abstraktion zu, vergrößere und vertiefe sie. Er lerne dabei, sie voneinander zu lösen, um sie auf neuem Wege miteinander zu verbinden, um sie dabei stets neu zu erschaffen, sodass sie jedes Mal wie ursprünglich erschienenen.<sup>866</sup>

Was Raymond Bellour hier beschreibt, zeigt die Struktur des Œuvres Michaux' im Sinne eines Rhizoms im Vokabular Deleuzes<sup>867</sup>, was mit einer Textstelle aus „Les Rêves et la jambe“ belegt werden könnte: „Les connexions des images mentales entre elles sont infinies —“.<sup>868</sup>

Es ist jedoch der so verzweigte Bezug zum Anfang, der als eine spezifische Dynamik im Schaffen Michaux' zum Programm wird, in dem er sich immer wieder mit den Schöpfungen seiner ersten Linien beschäftigt und zudem ohne Unterlass künstlerisch immer weiter an ihrem Anfang arbeitet, wodurch er die Unendlichkeit dieses Anfanges in einem zirkulären Sinne erschafft. Im Rückgriff auf die Theorie Paul Klees verweist die Referenz der Zirkularität auf das Prinzip der medialen Linie. Das durch sie erzeugte Medialgebiet wurde wesentlich am Beispiel des Kreises illustriert, der ohne in der Flächenpassivität einer Form abgeschlossen zu werden, dimensionsstiftend bleibt. Michaux' Zirkularität der Motive ist an den Anfang gebunden und erzeugt so eine Dimension von Unendlichkeit.

---

<sup>865</sup> „La force de ces premiers écrits — serait-elle naïve — est de faire surgir ensemble une pluralité de voix. Les textes rassemblés dans Qui je fus feront entendre d'autres voix encore. En un sens, après ces deux ensembles voués à estomper, Michaux n'invente plus beaucoup de positions absolument nouvelles.“ Ebd., S. 999 f.

<sup>866</sup> „À celles qu'il a suggérées et à demi conquises, il donnera corps et couleur, surface et profondeur, matière et abstraction, étendue et volume, mesure et démesure. Il apprendra à les lier et à les délier. Il saura surtout les reconvertir continuellement, au point que chaque fois elles sembleront neuves. Il s'enfoncera dans les conséquences d'une vie et d'une pensée qui n'arrêteront plus de se nourrir en se nourrissant du corps qui les mène. Mais les positions intangibles, comme la plupart des notions qui les mettent en œuvre, sont presque toutes d'origine, dans leur fraîcheur incandescente, leur sauvagerie désarmante.“ RAYMOND BELLOUR, Notice. Premiers écrits, in H. M., Œ. c. I., S. 1000.

<sup>867</sup> Auch Lénia Marquez sieht eine rhizomartige Struktur in der Verzweigung des Œuvres Michaux'. Vgl. LENIA MARQUES, Lignes de fuite entre mots et images : Henri Michaux et Nicolas Bouvier, *Carnets 1(2)*, 1.6.2010, S. 191–202.

<sup>868</sup> H. M., Œ. c. I., Les Rêves et la jambe. Premiers écrits, S. 23.

Im September 1922 wird „Cas de folie circulaire“ als die erste Schrift des Künstlers publiziert – ein Titel, der sowohl das Attribut der medialen Kreisform als auch jenes des geistigen Ausnahmezustandes auf den Plan ruft.<sup>869</sup>

Letzterem widmete sich Michel Foucault in seiner Monographie „Histoire de la folie à l'âge classique“ aus dem Jahre 1976 als einer Grenzfunktion der Gesellschaft, die durch die Übertretung der Limits geprägt ist und sozialhistorisch erst geschaffen wurde. In diesem Sinne bestehe das Wesen dieser Grenze in ihrer Übertretung und sei dadurch geprägt.

„La folie est absolue rupture de l'œuvre ; elle forme le moment constitutif d'une abolition, qui fonde dans le temps le vérité de l'œuvre ; elle en dessine le bord extérieur, la ligne d'effondrement, le profil contre le vide.“<sup>870</sup>

Mit diesen Worten Foucaults kann gezeigt werden, dass Henri Michaux sich mit der Thematisierung des psychischen Ausnahmezustandes im Titel an der Rand des Limits begibt. Dort, wo er de facto sein Werk beginnt, kommt es Foucault nach zum Bruch des Œuvres. Der Wahnsinn zeichnet die Linie des Zusammenbruches ebenso wie er seinen äußeren Rand bestimmt. Der jungen Michaux beginnt mit seinem Debut diesen Rand zu thematisieren, um ihn gleichsam zu übertreten, um sich im Medialgebiet der zirkulären Dynamik in der Dimension des Anfanges stetig neu zu konstruieren.

„Cela ne veut pas dire que la folie soit le seul langage commun à l'œuvre et au monde moderne (dangers du pathétique des malédictions, danger inverse et symétrique des psychoanalyses) ; mais cela veut dire que, par la folie, une œuvre qui a l'air de s'engloutir dans le monde, d'y révéler son non-sens, et de s'y transfigurer sous les seuls traits du pathologique, au fond engage en elle le temps du monde, le maîtrise et le conduit ; par la folie qui l'interrompt, une œuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s'interroger. Ce qu'il y a de nécessairement profanateur dans une œuvre s'y retourne, et, dans le temps de cette œuvre effondrée dans la démence, le monde éprouve sa culpabilité. Désormais et par la médiation de la folie, c'est le monde qui devient coupable (pour la première fois dans le monde occidental) à l'égard de l'œuvre ; le voilà requis par elle, contraint de s'ordonner à son langage, astreint par elle à une tâche de reconnaissance et de réparation ; à la tâche de rendre raison de cette déraison à cette déraison.“<sup>871</sup>

Foucault zufolge erlaube das Sujet einen Einbruch in die hegemonial strukturierten Überzeugungen einer Gesellschaft, der nach einem Einhalten durch einen Stillstand der Mechanismen eine Möglichkeit zur Öffnung in den Strukturen herbeiführen könne, denn das Sujet des Wahnsinns, hier am Beispiel von Artaud, Nietzsche, Van Gogh und anderen illustriert, habe die okzidentale Weltanschauung zum ersten Mal mit den Fehlfunktionen in der eigenen Struktur konfrontiert.

---

<sup>869</sup> „Tableau synoptique des publications.“ H. M., CE. c. I., S. 1387.

<sup>870</sup> MICHEL FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Collection Tel, Bd. 9, Paris, Gallimard, 2007, S. 662.

<sup>871</sup> Ebd., S. 663.

Mit seinem Auftakt begeht Henri Michaux in dieser Weise einen Bruch der Strukturen, der die etablierten Manifeste und Determinationen der von Ideologien geprägten Moderne verrückt. Es wird die von Foucault genannte gesellschaftlich relevante Aufgabe übernommen, den Sinn des Unsinn im Unsinn der ‚pensée totalitaire‘ der modernen Welt vorzuführen – eine Aufgabe, die Michaux bereits mit seinen ersten Linien antrat.

Raymond Bellour bezeichnet die ersten Worte des Schriftstellers als einen Wurf in eine Umlaufbahn, die unendlich kreisen sollte: „Il y a un destin des premières phrases. La première phrase qu'écrit ou que publie Michaux, les premiers mots qu'il lance dessinent une trajectoire appelée à rouler à l'infini.“<sup>872</sup>

Bereits der Titel eröffnet sich in einem Paradox, das drei Attribute enthält, die eine Dynamik in sich entfaltet. Ein Fall von zirkulärem Wahnsinn verweist zunächst auf eine Individualität und die Nennung des Wahnsinns weist auf die Beschreibung und die gleichzeitige Überschreitung eines Limits hin. Durch das Adjektiv zirkulär werden die beiden Aspekte zueinander in Bewegung gesetzt, da es an sich auf die mediale Dimension des Kreises hindeutet, wobei die Benennung des einen Falles zugleich auf eine ungenannte Pluralität zeigt, wobei der fehlende Artikel im Titel eine eindeutige Zuordnung verhindert, da das Subjekt ‚cas‘ sowohl im Singular als auch im Plural stehen könnte. Der Zyklus selbst ist in drei Kapitel unterteilt, die in ihrem Fragment jeweils in ihrer Erzählperspektive und ihren Gestaltungsdimensionen variieren, wodurch der Überschrift drei verschiedene Fälle zugeordnet werden und der Unität des einen Falles widersprochen wird.

Raymond Bellour vermutet das Prinzip des Doppelten als ein tragendes Motiv Michaux' in den Fragmenten der drei Kapitel in diesem ersten Zyklus. Diese Redundanz stehe ihm nach im Zusammenhang mit dem Zwischenspiel der Dimensionen von innen und außen, dabei gehe der Künstler jedoch nicht in einer induktiven Weise vor, die von sich selbst ausgehend in das Äußere als Allgemeinen streue, sondern die Verdoppelung finde sich in einer Deduktion in der Außenwelt, als das Andere im Eigenen gespiegelt würde.<sup>873</sup> „Ces effets tiennent à la métaphysique du conflit comme aux jeux d'énonciation, aux effets du style comme au choix du vocabulaire.“<sup>874</sup>

Mit dem Bezug auf einen seiner wenigen literarischen Vorbilder im Untertitel des ersten Kapitels verfolgt Michaux eine doppelte Strategie. Zum einen wird durch die Nennung „Il se croit Maldoror“ eine Verbindung hergestellt. Diese bleibt jedoch doppeldeutiger Natur, insofern sich der Schriftsteller nicht direkt auf die Person des Comte de Lautréamont bezieht,

---

<sup>872</sup> RAYMOND BELLOUR, Notice. Premiers écrits, in H. M., Œ. c. I., S. 1000.

<sup>873</sup> „Ainsi la folie circulaire qui relie ces trois ‚cas‘, les multipliant l'un par l'autre dans une forme ouverte, met-elle en avant le thème du double auquel Michaux donne immédiatement un tour radical. Naissant à l'écriture, il naît à lui-même, double et plusieurs, se découvrant sujet. ‚Mais le double n'est jamais une projection de l'intérieur, c'est au contraire une intériorisation du dehors. Ce n'est pas un dédoublement de l'Un, c'est un redoublement de l'Autre. Ce n'est pas une reproduction du Même, c'est une répétition du Différent. Ce n'est pas l'émanation de JE, c'est la mise en immanence d'un toujours autre ou d'un Non-moi. Ce n'est jamais l'autre qui est mis en double, dans le redoublement, c'est moi qui me vis le double de l'autre : je ne me rencontre pas à l'extérieur, je trouve l'autre en moi.“ Ebd., S. 1002.

<sup>874</sup> Ebd., S. 1003.



sondern auf dessen Protagonisten Maldoror. Im vorletzten Text der „Premiers écrits“ wird der Name des Autors Lautréamont hingegen direkt erwähnt. Mit dem Titel „Le cas Lautréamont“ wird auf den Titel des ersten Zyklus referiert. Der Erzähler widerspricht dem Titel bereits im ersten Satz:

„Pour moi, il n'y a pas de cas Lautréamont. Il y a le cas de tout le monde sauf que lui, et sauf Ernest Hello. Il y a le cas cuistre, le cas de la littérature, le cas des romanciers, le cas de l'infiniment diverse médiocrité et le cas de ceux qui prennent Lautréamont pour un cas. [...] / — Mais c'est vous qui avez proposé ce numéro — /— Moi, oui ! et alors ?“<sup>875</sup>

Mit dem Begriff des Falles wird hier eine abgeschlossene Einheit nominiert, wie sie Michaux durch sein Werk verhindern will. Der Fall des Pendants kann hier analog zu jenem des Dämonen Brâakadbars gelesen werden, der sich abgewandt von Schöpfer und Menschheit und in der direkten Person eines Erzählers wiederzufinden scheint, der sich dem Leser warnend zuwendet.<sup>876</sup> Tatsächlich wirkt dieses erste Kapitel wie eine Collage der „Chants de Maldoror“ Lautréamonts. Neben den zentralen Motiven des Werkes aus dem Jahre 1869 spiegelt sich die Erzählposition des mit dem Dämonen verbundenen Narrators, die Raymond als eine Form von Bewusstseinskritik beschreibt.<sup>877</sup> Das Zwischenspiel wird mit der Erwähnung Maldorors und der Kreation des Namen Brâakadbar eröffnet, eine Neubenennung des Dämons, der sich nachdem er den Schöpfer erfolgreich in die Flucht geschlagen hat, in den Lagern der Menschen wiederfindet.<sup>878</sup> Auch in den „Chants de Maldoror“ wird der Schöpfer außer Gefecht gesetzt vorgeführt. Nachdem Maldoror ihm einen Bordellbesuch vorwirft, wird der Schöpfer aufgrund von übermäßigem Alkoholkonsum im zweiten Gesang von den Menschen aufgefunden wie Noah nach der Sintflut von seinen Söhnen.<sup>879</sup>

---

<sup>875</sup> H. M., Œ. c. I., S. 68.

<sup>876</sup> „Un des intérêts de ‚Cas de folie circulaire‘, comme la plupart des premiers écrits de Michaux, est de poser en le traitant le problème des influences et des imitations qui y sont liées. [...] / À travers Maldoror, Michaux imite ainsi la lutte du héros avec le Créateur pour se substituer à l'écrivain devenu grâce à cette lutte le héros d'une création renouvelée.“ Ebd., S. 1003.

<sup>877</sup> „C'est qu'il y a du monstre et du meurtre, de l'inhumain de l'acte d'écrire dans le désir de raconter et de se raconter en innervant le récit d'une forme critique de conscience.“ RAYMOND BELLOUR, Premiers écrits. Cas de folie circulaire, in ebd., S. 1001.

<sup>878</sup> „Il s'aperçut qu'il se trouvait dans les colonies humaines où les chiens amis de l'esclavage aboient. Il entend l'homme à la langue musculeuse louer les œuvres de Celui dont il a juré la perte.“ H. M., Œ. c. I., S. 3.

<sup>879</sup> „Tout travaillait à sa destinée : les arbres, les planètes, les squales. Tout, excepté le Créateur ! Il était étendu sur la route, les habits déchirés. Sa lèvre inférieure pendait comme un câble somnifère ; ses dents n'étaient pas lavées, et la poussière se mêlait aux ondes blondes de ses cheveux. Engourdi par un assoupissement pesant, broyé contre les cailloux, son corps faisait des efforts inutiles pour se relever. Ses forces l'avaient abandonné, et il gisait, là, faible comme le ver de terre, impassible comme l'écorce. Des flots de vin remplissaient les ornières, creusées par les soubresauts nerveux de ses épaules.“ COMTE DE LAUTREAMONT (ISIDORE LUCIEN DUCASSE), *Les chants de Maldoror*, poetes.com, 1869, S. 71.

„Il s'approche, écarte de ses mouvements houleux les assistants épouvantés, comme le requin traversant un banc trapézoïde de sardines, et l'emporte sur la croupe rapide de son coursier.“<sup>880</sup>

Mit dem Vergleich wird jenes Motiv Lautréamonts appliziert, das die erste Liebe Maldors mit der Erklärung illustriert, dass der weibliche Hai ihm in Gemeinheit in nichts nachsteht.<sup>881</sup> Auch in dieser Darstellung bleibt die Erzählposition unspezifisch. Wird der Akt des gemeinsamen Erkennens in der umkreisenden Schwimmbewegung noch in der dritten Person von einem unbekanntem, beobachtenden Narrator beschrieben, springt die Perspektive im Moment des Erkennens in die erste Person und somit in die Erfahrungswelt Maldors.

Die Referenz auf den Raubfisch wird von dem Erzähler gleich zu Beginn im einführenden zweiten Paragraphen des ersten Gesanges adaptiert:

„Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! Qui te dit que tu n'en renifleras pas, baigné dans d'innombrables voluptés, tant que tu voudras, avec tes narines orgueilleuses, larges et maigres, en te renversant de ventre, pareil à un requin, dans l'air beau et noir, comme si tu comprenais l'importance de cet acte et l'importance non moindre de ton appétit légitime, lentement et majestueusement, les rouges émanations ?“<sup>882</sup>

In der warnenden Ansprache ist es jedoch der Leser, der mit dem Raubtier verglichen wird, der ein einleitendes Bild, die Triade von Erzähler, Maldoror und dem Leser, entwirft.

Im ersten Kapitel des „Cas de folie circulaire“ wendet sich der Erzähler erst zum Ende seiner mit dem Schöpfer beginnenden und den Menschen betreffenden anschließenden Ausführungen über den Schöpfer an sein Publikum. Zunächst spricht er, vermutlich in der Gestalt Brâakadbars, der sich in ihren Gefilden wiederfindet und ihnen eine Botschaft

---

<sup>880</sup> H. M., Œ. c. I., S. 3.

<sup>881</sup> „Ils tournent en rond en nageant, ne se perdent pas de vue, et se disent à part soi : ‚Je me suis trompé jusqu'ici ; en voilà un qui est plus méchant.‘ Alors, d'un commun accord, entre deux eaux, ils glissèrent l'un vers l'autre, avec une admiration mutuelle, la femelle de requin écartant l'eau de ses nageoires, Maldoror battant l'onde avec ses bras ; et retinrent leur souffle, dans une vénération profonde, chacun désireux de contempler, pour la première fois, son portrait vivant. Arrivés à trois mètres de distance, sans faire aucun effort, ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une soeur. Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues ; et, les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour, tandis que leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux exhalaisons de goémon ; au milieu de la tempête qui continuait de sévir ; à la lueur des éclairs ; ayant pour lit d'hyménée la vague écumeuse, emportés par un courant sous-marin comme dans un berceau, et roulant, sur eux-mêmes, vers les profondeurs inconnues de l'abîme, ils se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux !... Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât !... Désormais, je n'étais plus seul dans la vie ! Elle avait les mêmes idées que moi !... J'étais en face de mon premier amour !.“ COMTE DE LAUTREAMONT (ISIDORE LUCIEN DUCASSE), 1869, S. 71.

<sup>882</sup> Ebd., S. 2.

zukommen lässt, mit der Leserschaft<sup>883</sup> – eine Nachricht paradoxen Charakters, da sie eine generelle Kritik an der Ausdruckskraft des Menschen durch die Sprache enthält, an der auch der Dämon seinen Anteil zu haben scheint, da er im Besitz jener Nadel ist, mit der ihre Lippen zugenäht worden sind.

„De l'aiguille longue, qui ne me quitte jamais, tes lèvres sont énergiquement cousues du chanvre solide et grêle. Car encore le philosophe pourrait prétendre que ces adjectifs s'excluent l'un l'autre. — j'ai vu des critiques se débattre pour des choses plus futiles — Ah ! sans cette conjecture horrible [...]“<sup>884</sup>

Mit dieser Ansprache wandelt sich die Erzählstimme endgültig in den Narrator, der seine Leser direkt anspricht und im Prozess des Erzählens, wie in den „Chants de Maldoror“ in und mit der Figur des Dämonen verschwimmt. Der Narrator fordert den Leser dazu auf, ihm zu misstrauen, vor ihm zu flüchten und sich ihm zu untergeben.

„Lecteur ! écoute mes paroles de prudence. Cache-toi au plus profond de ta cave, ayant rampé vers un tonneau cerclé de fer et n'élève pas vers moi l'écho affaibli de tes protestations.“<sup>885</sup>

Durch den Wechsel der Erzählperspektive und die Adaption der Motive *Lautréamonts* entsteht dieses erste Fragment im selben Zuge wie es gleichermaßen selbst in Fragmente zerfällt. Ein Schöpfer flüchtet vor dem Dämon, wie auch der Leser vor dem Narrator zu flüchten hat. Das Privileg der Sprache wird dem Erzähler und dem zumindest teilweise mit ihm identischen Dämonen zugeschrieben – eine Sprechsituation, die auf diese Weise variiert und den Text erst entstehen lässt.

### 3.2.1. Durchbruch als Übergang am Limit

Das Sujet des Wahnsinns wird im ersten Kapitel außerhalb des Titels indirekt tangiert. Michaux appliziert eine Textstelle aus dem dritten Gesang der „Chants de Maldoror“, die in ihrer Grausamkeit derart grenzüberschreitend wirkt, dass sich selbst der Erzähler Isidor Ducasses von der Gräueltat Maldorors distanziert:

„On me raconta ce qui s'était passé ; car, moi, je ne fus pas présent à l'événement qui eut pour conséquence la mort de ma fille. Si je l'avais été, j'aurais défendu cet ange au prix de mon sang... Maldoror passait avec son bouledogue ; il voit une jeune fille qui dort à l'ombre d'un platane, et il la prit d'abord pour une rose.“<sup>886</sup>

Das folgende Szenario wirkt in seinen Details und konfrontiert den Leser mit der abgründigsten Grausamkeit an einem schutzlosen Wesen. Maldoror selbst bleibt in einer emotionalen Distanz zu seiner Tat, die für ihn zudem ohne Konsequenzen bleibt. Der Text

---

<sup>883</sup> „Oh ! Homme ! tu es plus effrayant que le tigre ne bougeant plus, happé par les testicules au piège d'acier peu élastique — on le sait — quoi tes hurlements fictifs ne me parviennent que grâce à l'emportement de ma jouissance.“ H. M., *Œ. c. I.*, S. 3.

<sup>884</sup> Ebd.

<sup>885</sup> Ebd., S. 3 f.

<sup>886</sup> COMTE DE LAUTREAMONT (ISIDORE LUCIEN DUCASSE), 1869, S. 68.

führt über die Grenzen des Erträglichen und tangiert zugleich eine Wahrheit, wie sie in Kriegsgebieten als alltägliches Instrument zur Machtdemonstration eingesetzt wird.

Michaux rekurriert auf den Vorfall, indem er das Vokabular der Entweidung übernimmt und es in einer Drohung dem Leser gegenüber überträgt, wobei der Verweis auf die Textstelle das Publikum selbst in die Lage des Opfers in der Gestalt des kleinen Mädchens bringt. Der Narrator Michaux' versetzt sich zunächst in eine Heuschrecke, die dem Leser in ihrer physischen Kapazität des Insektes überlegen ist. Der Angriff auf den Leser gilt dessen Sprachorgan und auch der Vergleich mit der Szene von Vergewaltigung wird auf das Gebiet der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit beschränkt:

„Je pourrais, en y mettant la ruse, s'il le faut, approcher ma vengeance du corridor de ta maison, me glisser vers toi, on ronronnant doucement comme les criquets qui s'apprêtent à accomplir des bonds élevés, subitement t'enfoncer les mandibules trois fois acérées dans la glotte admirable et y travaillant avec ardeur comme dans un vagin longuement convoité, en retirer les organes internes, dont les médecins sont fiers, du moins je le suppose, quoiqu'ils puissent compter leurs victimes dilacérées puissamment, et moi-même prenant mon temps, NON !“<sup>887</sup>

Durch die heraufbeschwörte Drohung soll der ohnehin passive Leser zum Schweigen gebracht werden. Die Aggressionen gelten einzig der Möglichkeit von Widerworten des ebenfalls fiktiven Lesers. Im Wechsel der Erzählperspektive entsteht zunächst die Triade von Schöpfer, seinem Widersacher dem Dämon und den Menschen. Das Dreigestirn zerfällt in dem Moment, in dem der Erzähler sich direkt an den Leser richtet, der von diesem gleichsam seinem Recht zur Sprache beraubt wird wie die Menschheit durch Brâakadbar.

Im dritten Gesang der „Chants Maldoror“ wird der Erzähler durch die Mutter der Mädchens auf die Gräueltat Maldorors aufmerksam, die der Verlust ihres Kindes in den Wahnsinn getrieben hatte.

„La folle ne fait aucun reproche, elle est trop fière pour se plaindre, et mourra, sans avoir révélé son secret à ceux qui s'intéressent à elle, mais auxquels elle a défendu de ne jamais lui adresser la parole. Les enfants la poursuivent, à coups de pierre, comme si c'était un merle.“<sup>888</sup>

Michaux übernimmt das Sujet indirekt in der Übertragung der Gewaltszene als Drohung auf den Leser. Indem Lautréamont die Wahnsinnige zum Ausgangspunkt der Beschreibungen am Schauplatz nimmt, wird sie zum Indikator der Störung des Gleichgewichtes durch die Gewalttat. Ihr gesellschaftlich inakzeptabler Geisteszustand ist dem Umstand des Verrückens gesellschaftlicher Werte gleichzusetzen.

Auch Foucault sah die Figur des Wahnsinnigen in einem direkten und doppelten Bezug zu dem Begriff des Verstandes. Zum einen ist sie seine Antipode, da mit der Abwesenheit oder dem Verlieren des Verstandes dessen Abwesenheit einhergeht. Der Wahnsinn wird zum ,non-

---

<sup>887</sup> H. M., CE. c. I., S. 4.

<sup>888</sup> COMTE DE LAUTREAMONT (ISIDORE LUCIEN DUCASSE), 1869, S. 68.

lieu' des Verstandes.<sup>889</sup> In diesem Gegensinn wird er in einem doppelten Sinne negiert, da der Wahn nur durch das Vokabular des Verstandes manifestiert werden kann.<sup>890</sup>

In der Bilderwelt Lautréamons wird der entrückte Geisteszustand zudem als eine logische Konsequenz auf die Geschehnisse dargestellt, die nach den Regeln des Verstandes in ihrer grenzenlosen Grausamkeit einen Akt des Wahns darstellen müssten.

Wesentlich wirkt hier, dass Michaux im Auftakt seiner ersten Schriften eine Denkfigur entwirft und bedient, die repräsentativ für einen Akt von Grenzüberschreitung gesehen werden kann und somit einen Widerspruch zu jeder etablierten Hegemonie erhebt – eine Figur, die an Paul Klee angelehnt in den Bereich des Medialgebietes eingeordnet werden könnte. In der Theorie Deleuzes zeigt sich eine Bewegung aus Flucht und Nomadenlinie, die durch den Ausstoß aus einer Gesellschaft deren Grenzen zugleich markiert und überschreitet.<sup>891</sup>

„S'il y a dans le folie classique quelque chose qui parle *d'ailleurs* et *d'autre chose*, ce n'est plus parce que le fou vient d'un autre ciel, celui de l'insensé, et qu'il en porte des signes ; c'est qu'il franchit de lui-même les frontières de l'ordre bourgeois, et s'aliène hors des limites sacrées de son éthique.“<sup>892</sup>

In der historischen Analyse Foucaults erscheint der Wahnsinnige als gesellschaftliche Randfigur, mittels derer sich die Grenzlinien der Gemeinschaft bestimmen lassen. Michaux lässt diese Figuration in seinem Schriftstellerdebüt zirkulieren, indem er dem fiktiven Leser in seiner Ansprache jenes Gewaltszenario androht, das im dritten der „Chants de Maldoror“ Lautréamonts den Wahnsinn der Mutter des gefolterten Kindes auslöst. Im zweiten Kapitel der oder des „Cas de folie circulaire“ verleiht Michaux jenem Mädchen eine Stimme, das im Werk Isidor Ducasses sprachlos blieb und im ersten Kapitel Michaux' stumm hinter der Ansprache an den Leser zurückblieb. Der Autor erweckt die Figur in den einleitenden Sätzen durch eine Anwendung von weichem Eisen im Nacken zum Leben. Das Opfer Maldorors wird reinkarniert und bekommt in diesem Fragment eine Stimme.

---

<sup>889</sup> „D'une part, la folie existe par rapport à la raison, ou du moins par rapport aux ‚autres‘ qui, dans leur généralité anonyme, sont chargés de la représenter et de lui donner valeur d'exigence ; d'autre part elle existe pour la raison, dans la mesure où elle apparaît au regard d'une conscience idéale qui la perçoit comme différente avec des autres. La folie a une double façon d'être en face de la raison ; elle est à la fois de l'autre côté, et sous son regard. De l'autre côté : la folie est différence immédiate, négativité pure, ce qui se denonce comme non-être, dans une évidence irrécusable ; elle est une absence totale de raison, qu'on perçoit aussitôt comme telle, sur fond des structures du raisonnable.“ MICHEL FOUCAULT, 2007, S. 237.

<sup>890</sup> „Sous le regard de la raison : la folie est individualité singulière dont les caractères propres, la conduite, la langage, les gestes se distinguent un à un de ce qu'on peut trouver chez le non-fou ; dans sa particularité elle se déploie pour une raison qui n'est pas terme de référence mais principe de jugement : la folie est prise alors dans les structures du rationnel.“ Ebd.

<sup>891</sup> Die Anwendung des Konzeptes der Fluchtlinie von Deleuze und Guattarie wurde von Federica Locatelli in ihrem Artikel „Des lignes de fuite vers le moi“ nachvollzogen. Vgl. FEDERICA LOCATELLI, Des lignes de fuite vers le moi : Henri Michaux, in FEDERICO BELLINI, GIOVANNI GOBBER und LUISA CAMAIORA (Hrsg.), *In fuga. Temi, percorsi, storie: atti del convegno*, 1–2.3.2013, Mailand, L'analisi Linguistica e Letteraria, S. 51–58.

<sup>892</sup> MICHEL FOUCAULT, 2007, S. 102.

„De l'application du fer doux sur la nuque se dégage une nouvelle personnalité : celle d'une petite fille<sup>F</sup> — Céphalalgie, dissymétrie sensorielle et fonctionnelle (prédominance du cerveau gauche), phénomènes métaphysiques, clairvoyance et extériorisation de la sensibilité.“<sup>893</sup>

Michaux ordnet dem Wahn nicht nur Kopfschmerzen und eine hauptsächlich in der linken Gehirnhälfte verortete Asymmetrie zu, sondern auch Kapazitäten wie Hellsichtigkeit sowie die Möglichkeit, Inneres ins Äußere zu verlegen. Der unterstellte Wahn wird für die Figur zur Möglichkeit der Existenz in dem Zustand der Gefangenschaft im Terror des Gewaltaktes.

Michel Foucault beschrieb den Unterschied zwischen dem Wahnsinn und dem Tod als eine Verwindung hin zum Inneren anstatt des Bruches und dem äußerlichen Ende der Existenz. Mit diesem Denkbild wird das Nichts in das Innere verlegt, wo dieses Ende als Form von Existenz fortwährt.

„La substitution du thème de la folie à celui de la mort ne marque pas une rupture, mais plutôt une torsion à l'intérieur de la même inquiétude. C'est toujours du néant de l'existence qu'il est question, mais ce néant n'est plus reconnu comme terme extérieur et final, à la fois menace et conclusion ; Il est éprouvé de l'intérieur, comme la forme continue et constante de l'existence.“<sup>894</sup>

Hinter diesen Überlegungen steht eine Grenze, die den Wahnsinn als eine erste Figuration des Limits Michaux zeigen kann. Im zweiten Kapitel wird dem Wahn durch die direkte Rede des Mädchens indirekt ein Schauplatz gegeben. Zudem befindet sich das Mädchen zugleich auf dem Terrain des Todes, wenn vorausgesetzt werden kann, dass es sich um das Opfer Maldorors handelt. Auch die medizinischen Eingriffe, über die der Charakter berichtet, lassen einen abstrakten physischen Zustand in Todesnähe assoziieren.

Ihre ersten Äußerungen lassen keine Zweifel daran, dass sich die Figur noch immer in den Fängen ihres Peinigers befindet.<sup>895</sup> Im Anschluss führt der Erzähler in der ersten Person Singular durch die verschiedensten Geisteszustände. Diese werden mit Adjektiven oder kurzen Hervorhebungen in kursiver Schrift als Überschriften der aufeinander aufbauenden Fragmente angedeutet. Neben der einleitenden Eröffnung der Erzählsituation tritt der Narrator völlig hinter diese Andeutungen zurück. Auch in dieser erzählerischen Ferne zeigt sich der Narrator dennoch präsent, indem er die Figuration in ihrem äußeren Raum in Form von Regieanweisungen umrahmt, in denen er sich allerdings nicht auf ein Mädchen bezieht, sondern das Pronomen ‚er‘ bedient. Die Figur äußert sich in den Gemütszuständen von ängstlich, zufrieden, entsetzt, schmerzhaft, rezitierend wie ein Schulkind, sich räuspernd, einer Altfrauenstimme, dann lacht er, störrisch, in Angst, heftig und explosiv bevor ihre Parolen und somit ihre Präsenz in Krämpfen enden. Zwischenzeitlich regt er sich einmal krampfhaft auf, unterbricht plötzlich, streichelt sich die Schläfen und die Stirn nah am linken Auge, da der behandelnde Arzt ihr das Aufzählen von fünf Sätzen über einen französischen

---

<sup>893</sup> H. M., CE. c. I., S. 4.

<sup>894</sup> MICHEL FOUCAULT, 2007, S. 31 f.

<sup>895</sup> „Qu'il est méchant ce matin ! Il veut... / Ouh ! ouh !“ H. M., CE. c. I., S. 4.

König zur Ablenkung gegen die Schmerzen vorschlägt.<sup>896</sup> Neben dem Peiniger, der durch die ängstlichen Aussagen des Mädchens im Text entsteht, und den durch seinen Ratschlag präsenten Mediziner wird von der Hauptfigur ein weiteres Mädchen mit dem Namen Lili eingeführt.<sup>897</sup> Es handelt sich um einen Charakter, der sein Schmerzempfinden reziprok mit der Hauptfigur teilt, aber nur in der dritten Person innerhalb deren Erwähnungen in Erscheinung tritt.<sup>898</sup>

Das Textstück zeigt sowohl eine äußere als auch eine innere fragmentarische Struktur. Jede Möglichkeit von Einheit wird mit dem Effekt einer Narration aus den Sinnbildern von Splintern gesprengt, unter denen die Risse aus der Tiefe eines unbekanntes Raumes hinter den Erzählstücken schimmern. Bereits aus dem Hintergrund der Erzählung lässt sich ein Zusammenhang mit Lautréamonts Maldoror nur vermuten, da der Wahnsinn der Mutter auf das Opfer selbst übertragen wird. Dieses verfügt weder über eine einheitliche innere Erfahrungswelt noch über eine organische Totalität ihres Körpers, der sich in ihren Schilderungen als durch die Angriffe des Peinigers und durch die Eingriffe des Mediziners in einem desolaten Zustand der Verdrehung und Öffnung befindet.<sup>899</sup> Die aufgebrochene organische Einheit des Körpers befindet sich ihrem Empfinden nach in einer ständigen schmerzhaften Bewegung.<sup>900</sup> Eine Veränderung des Körpers zeigt sich nicht nur direkt aufgrund äußerlicher Eingriffe, sondern auch in der Folge von Überlegungen und inneren Qualen der Protagonisten, wie der Stress, der die vom Mediziner verordnete Aufgabe auslöst.<sup>901</sup>

---

<sup>896</sup> Zusammenfassende, freie, eigene Übersetzung.

<sup>897</sup> „Il faut songer à autre chose’, a dit le docteur. ‚Quand tu as mal, fais cinq phrases / sur un des rois de France. / Tu ne sentiras plus rien. / — Lili non plus ?“ Ebd., S. 5.

<sup>898</sup> „Lili a mal quand j'ai mal ; / Moi j'ai mal, quand Lili a mal.“ Ebd., S. 6.

<sup>899</sup> „Voilà, je l'avais dit. / Maintenant, c'est trop tard ; je suis dévissée. / Quand on m'a opérée au ventre, il y a un mois, / le médecin a oublié un demi-tour ; Maintenant, je suis tout à fait dévissée !“ Ebd., S. 4.

<sup>900</sup> „Le bonze doré, quand je passe dans le boudoir / ah ! d'un petit coup de mon pouce / il tourne, il tourne, / il tourne. / Le bonze doré, sur ses jambes entrecroisées / montre, à la fois / son nombril et son derrière fendu.“ Ebd., S. 5.

<sup>901</sup> Das Thema des Körpers als zentrales Sujet im Werk Michaux' wurde bereits von einigen Spezialisten eingehend untersucht. Vgl. u. a. CLAUDE FINTZ, *Henri Michaux – « homme-bombe »: l'œuvre du corps: théorie et pratique*, Grenoble, ELLUG, 2004;

ROBERT SMADJA, *Poétique du corps: l'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Publications universitaires européennes, Serie 13, Bd. 129, Bern, Lang, 1988;

FRANÇOISE BIANCHI, Henri Michaux et le corps en morceaux, in PIERRE GROUX und JEAN-MICHEL MAULPOIX, *Henri Michaux. Corps et savoir*, Signes, Fontenay-aux-Roses, ENS Éd., S. 33–56;

LORRAINE DUMENIL, 2012, S. 257–281;

MARC DURAIN, Henri Michaux : du corps du livre au corps de l'homme, in Alain MILON und Marc PERELMAN, *Le livre au corps*, Livre et société, 2012, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, S. 283–300.;

SERGE CHAMINOV, Le corporel et l'incorporel chez Henri Michaux, in Alain MILON und Marc PERELMAN, *Le livre au corps*, Livre et société, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, S. 233–241;

NINA PARISH, Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux, *Textyles* 29, 1.5.2006, S. 44–52.

„Il ne faut pas que la chenille ait chaud. / Elle gonfle ! Elle gonfle ! / C'est ma faute. à cause de toutes ces dates, / il fait trop chaud dans ma tête. / Mais comment la chenille est-elle rentrée / dans la veine au-dessus de œil, / et qu'elle n'avance ni ne recule jamais ?“<sup>902</sup>

Dabei handelt es sich letztlich bei dem den Körper penetrierenden Fremdkörper nicht um eine lebendige Raupe, sondern ein Makkaroni, womit die Grenze zwischen organischer und anorganischer Materie zugleich markiert und überschritten wird.<sup>903</sup>

Auch die Stimmungswechsel zeigen sich von abrupter Natur und stehen in einem Wechselverhältnis zu den Schilderungen, wodurch sich ein fragmentiertes Bild der erscheinenden Figur ergibt. Auf diese Weise wird das Sujet des Wahnsinns außer im Titel des Zyklus nicht direkt thematisiert, sondern in den Splitterstücken als Gegenbild zu einer Einheit und Totalität aufgegriffen.

Außer dem nur indirekt auf der Bühne des Fragmentes erscheinenden Peinigers der Gestalt wird der ominöse Mediziner eingeführt, dessen Aussage im Rückblick in direkter Rede wiedergegeben wird. Doch auch dieser Hinweis auf eine weitere Person in den Tiefen der Erzählsituation bleibt unscharf, da sein zweiter Satz mit der Nachfrage des Mädchens in einer Einheit aus wörtlicher Rede verschwimmt.

Die aus gesellschaftlicher Perspektive monströse Komponente des Wahnsinns wird in diesem Erzählstück des Autors von der Figur genommen und auf deren schemenhafte Außenwelt übertragen, wobei selbst deren Realität in der Fiktion vage bleibt, da die Stimmen und Personen *da capo* aus dem inneren Dialog des Mädchens entstehen, mit dem sie auf beinahe übernatürliche Weise verbunden zu sein scheint.

„Quand Lili s'est cassé le bras, à la mer, / j'ai eu mal juste à ce moment, / et mon bras a gonflé. / Même si elle ne parle pas tout haut, mais seulement derrière sa langue, / j'ai tout compris. / Qui est-ce qui se met entre Lili et moi, / à qui on fait mal aussi et qui répète ce que nous disons, / et qui ne dit jamais rien d'elle-même.“<sup>904</sup>

Der letzte Satz wirft erneut die Frage nach der Personenkonstellation auf. Wenn die genannte Lili keine äußerliche Person ist, sondern eine innere Abspaltung der Sprecherin, so erzeugt diese Trennung einen neuen Zwischenraum in der Folge, mit dem sich die Möglichkeit eröffnet, einen neuen Akteur einzufügen. Dieser würde Schmerzen durch die beiden Mädchen erleiden und ihre Botschaften wiederholen, obwohl sie selbst nie etwas sagen würde. Erst aus dem letzten Satzteil lässt sich das Geschlecht dieses neuen und uneindeutigen Charakters erschließen. In dem Zwischenraum erscheint eine weibliche Gestalt, die das Potential des passiven Erleidens der beiden Ersteren noch erhöht.

---

<sup>902</sup> H. M., CE. c. I., S. 6.

<sup>903</sup> „(violemment) / Mais ce n'est pas une chenille. / C'est le macaroni que j'ai avalé de travers. / Il est remonté jusque-là. Il ne peut plus descendre. / C'est alors que j'ai tant toussé ... au dîner de [...]“ Ebd., S. 6 f.

<sup>904</sup> Ebd., S. 6.



Nach einer Unterbrechung durch eine Regieanweisung, in der das sprechende Mädchen zu einem männlichen Protagonisten umgeschrieben wird, der sich zunächst räuspert, um die Stimme einer alten Dame anzunehmen und schließlich lacht, um hinzuzufügen, dass jene Person, die sich zwischen es und Lili drängt, nicht mit viel Intellekt ausgestattet sei.<sup>905</sup> Doch auch dieses Indiz lässt keinen Schluss auf eine exakte Personenkonstellation zu und läuft somit einer Einheit auch in diesem Rahmen zuwider.

Es ergibt sich zudem keine absolute Verortung Lilis als abgespaltenen Persönlichkeitsanteil und somit als rein innerliches, in der inneren Gedankenwelt der Sprecherin verortetes Element, da der geteilte Schmerz des gebrochenen Armes aus einem Unfall resultierte, zu dessen Zeitpunkt Lili sich am Meer befand. Obgleich sich auch dieser Hinweis einer klaren Interpretation entzieht, da Lili die gemeinsame Bewusstseinsoberfläche in diesem Moment dominiert haben könnte.

Allerdings wird durch die Benennung der Variablen des Meeres auf eine Größe verwiesen, die insbesondere von Michel Foucault in einen sinnstiftenden Zusammenhang mit dem Phänomen des Wahnsinns gebracht werden konnte.

### **3.2.2. Die Randgestalt und das große Wasser**

„Une chose au moins est certaine : l'eau et la folie sont liées pour longtemps dans le rêve de l'homme européen.“<sup>906</sup> Der Transport der aufgrund ihres Wahns aus der Gesellschaft Ausgegrenzten erzeugte den Effekt einer absoluten Passage, da er sich bei seiner Abfahrt in die Richtung einer anderen Welt begibt sowie er bei seiner Ankunft dort gleichsam aus einer anderen Welt kommen wird. Auf diese Weise wird das ‚Narrenschiff‘ zu einem Symbol für die Schwellensituation am Sorgenhorizont des mittelalterlichen Menschen. Die Grenzsituation als Schwelle zwischen den Ufern wird so zum Gefängnis der als Vernunft kategorisierten Entrückten und der Ort der Passage wird zu seinem ständigen Aufenthaltsort.<sup>907</sup>

---

<sup>905</sup> „(se rengorgeant — voix de vieille dame — puis il rit) / Cette personne n'est pas fort intelligente !“ Ebd., S. 6.

<sup>906</sup> MICHEL FOUCAULT, 2007, S. 26.

<sup>907</sup> „C'est vers l'autre monde que part le fou sur la folle nacelle ; c'est de l'autre monde qu'il vient quand il débarque. Cette navigation du fou, c'est à la fois le partage rigoureux et l'absolu Passage. Elle ne fait, en un sens, que développer, tout au long d'une géographie mi-réelle, mi-imaginaire, la situation liminaire du fou à l'horizon du souci de l'homme médiéval — situation symbolique et réaliser à la fois par le privilège qui est donné au fou d'être enfermé aux portes de la ville : son exclusion doit l'enclorre ; s'il ne peut et ne doit avoir d'autre prison que le seuil lui-même, on le retient sur le lieu du passage.“ Ebd.

„Il est mis à l'intérieur de l'extérieur et inversement. Posture hautement symbolique, qui restera sans doute la sienne jusqu'à nos jours, si on veut bien admettre que ce fut jadis forteresse visible de l'ordre est devenu maintenant château de notre conscience. L'eau est la navigation ont bien ce rôle. Enfermé dans le navire, d'où on n'échappe pas, le fou est confié à la rivière aux mille bras, à la mer aux milles chemins, à cette grande incertitude extérieure à tout. Il est prisonnier au milieu de la plus libre, de la plus ouverte des routes, solidement enchaîné à l'infini carrefour. Il est le Passager par excellence, c'est à dire le prisonnier du passage. Et la terre sur laquelle il abordera, on ne la connaît pas, tout comme on ne sait pas, quand il prend pied, de quelle terre il vient. Il n'a sa vérité et sa patrie que dans cette étendue inféconde entre deux terres qui ne peuvent lui appartenir.“<sup>908</sup>

Die Verbannten finden sich aufgrund ihres Status als Passagier in das Innere des Äußeren und in das Äußere des Inneren im Sinne seiner Grenzfunktion aus gesellschaftlicher Perspektive versetzt. Aufgrund seiner ewigen Reise wird das Wasser zum Sinnbild seines Weges, auf dem weder ein Ort der Abfahrt noch jener der Ankunft außerhalb einer Fiktion angesiedelt werden können. So wird der Insasse dort zu einem Gefangenen, wo die größtmögliche Weite herrscht. Die unendliche Kreuzung entzieht sich einer Entscheidungsmöglichkeit, wie sie im Sinnbild des Dreiweges im Mythos des Ödipus fungierte. Zudem wird das offene Meer zum Sinnbild einer endgültigen Schwellensituation.

Aus heutiger Sicht fordert dieses Sinnbild einen Hinweis auf das Schicksal all jener, die sich in der globalisierten Welt auf die Reise in eine ungewisse Zukunft begeben. Allen verzweifelt Reisenden und Flüchtenden wird dieses Schicksal des ewigen Passanten in gleicher Weise beschert. Im Verlust seiner Herkunft und der Unmöglichkeit, sich ohne den Grad der Fremdheit an seinem Zielort zu integrieren, wenn er erreicht wird, liegt sein Status einer Schwellengestalt, die den Einzelnen in eine ewige Reise einzeichnen. Diese Deterioration macht die Flüchtenden zu einem Gegenbild und somit zugleich zu einem Indikator der Totalität, die in der Theorie Hannah Arendts auch durch ihre imperialistischen Züge gezeichnet ist.

In diese Richtung wiesen auch bereits die Überlegungen Michel Foucaults, als er in einer Fußnote erwähnt, dass diese Beschreibung der Situation des „Verrückten oder Wahnsinnigen“ Ähnlichkeiten mit jener des verbotenen und verfluchten Kindes aufweist, das den Fluten in einer Nussschale übergeben wurde, obgleich hier noch eine Möglichkeit der Rückkehr zur Wahrheit bestünde.<sup>909</sup> Im Wesentlichen zeichnet sich eine Verbindung zwischen der Offenheit des Ozeans und seiner Metamorphose in eine unüberwindliche Geschlossenheit für die Ausgestoßenen ab. Zudem war der Ozean zu Zeiten jener Epoche, die Michel Foucault seiner Analyse zugrunde legt, in seinen Ausmaßen noch nicht erforscht und seine Dimensionen in jeder Hinsicht außerhalb der Kenntnis der Verstoßenen, sodass die Linie des Horizontes, wenn

---

<sup>908</sup> Ebd.

<sup>909</sup> „Ces thèmes sont étrangement proches de celui d'enfant interdit et maudit, enfermé dans une nacelle et confié aux flots qui le conduisent dans un autre monde, mais pour celui ici, il y a ensuite retour à la vérité.“ Ebd., Fußnote.

sie ihn denn sahen, als einziger Fixpunkt infrage kam. Diese Linie musste unerreichbar bleiben, sodass sie in dieser Linie eingeschlossen wurden.

Auch Lautréamont bezog sich in einer Zeit auf den Ozean, als das große Gewässer den Wissenschaften noch Rätsel aufgab.<sup>910</sup> Der Erzähler, auch an dieser Stelle nicht von der Figur Maldorors zu unterscheiden, widmet ihm als Gegenspieler der Menschheit einen Lobgesang, der aus einem acht Fragmente umfassenden Zyklus im ersten Gesang „Maldorors“ besteht. Er preist den Ozean als einen machtvollen und den Menschen Respekt einflößenden Gegenspieler, mit dem er sich zu verbinden sucht:<sup>911</sup>

„Je ne connais pas ta destinée cachée ; tout ce qui te concerne m'intéresse. Dis-moi donc si tu es la demeure du prince des ténèbres. Dis-le moi... dis-le moi, océan (à moi seul, pour ne pas attrister ceux qui n'ont encore connu que les illusions), et si le souffle de Satan crée les tempêtes qui soulèvent tes eaux salées jusqu'aux nuages. Il faut que tu me le dises, parce que je me réjouirais de savoir l'enfer si près de l'homme. Je veux que celle-ci soit la dernière strophe de mon invocation. Par conséquent, une seule fois encore, je veux te saluer et te faire mes adieux ! Vieil océan, aux vagues de cristal... Mes yeux se mouillent de larmes abondantes, et je n'ai pas la force de poursuivre ; car, je sens que le moment est venu de revenir parmi les hommes, à l'aspect brutal ; mais... courage ! Faisons un grand effort, et accomplissons, avec le sentiment du devoir, notre destinée sur cette terre. Je te salue, vieil océan !“<sup>912</sup>

In seiner Ansprache zeigt sich eine Dualität, in der die Kontinente als Landfläche der Erde mit den Menschen und somit dem Terrain Gottes gleichgesetzt werden, wohingegen der Ozean in seiner Unbezähmbarkeit und Weite in einer möglichen Verbindung mit dem Kontrahenten Gottes assoziiert wird, der den Prinzen der Dunkelheit als gefallenem Engel beherbergen kann.

Diese Zuordnung der Ausgestoßenen und Ungewollten mit der unstillen Dimension des Ozeans findet sich in einer abgewandelten Form auch im Œuvre Michaux. In seinem Zyklus „Épreuves, exorcismes“, der während der Periode des inneren Exils des Künstlers in den Jahren von 1940 bis 1944 entstand und erst zum Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 erschien, befindet sich das Fragment „La mer“.<sup>913</sup> Die Narration bezieht sich auf die Biografie des Autors Michaux, der sich dazu entschied, den Strukturen seiner Umgebung durch die Reise als

---

<sup>910</sup> „Vieil océan, les hommes, malgré l'excellence de leurs méthodes, ne sont pas encore parvenus, aidés par les moyens d'investigation de la science, à mesurer la profondeur vertigineuse de tes abîmes ; tu en as que les sondes les plus longues, les plus pesantes, ont reconnu inaccessibles.“ COMTE DE LAUTREAMONT (ISIDORE LUCIEN DUCASSE), 1869, S. 11.

<sup>911</sup> „Je voudrais que la majesté humaine ne fût que l'incarnation du reflet de la tienne. Je demande beaucoup, et ce souhait sincère est glorieux pour toi. Ta grandeur morale, image de l'infini, est immense comme la réflexion du philosophe, comme l'amour de la femme, comme la beauté divine de l'oiseau, comme les méditations du poète.“ Ebd., S. 13.

<sup>912</sup> Comte de Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse), 1869, S. 13.

<sup>913</sup> „La guerre a touché Michaux doublement. Depuis seize ans déjà exilé volontaire, établi à Paris qu'il n'aura cessé de quitter pour de plus au moins longs voyages, Michaux devient, quelques mois après son retour du Brésil au début de l'année 1940, un exilé de l'intérieur.“ RAYMOND BELLOUR, Notice. Épreuves, exorcismes, in H. M., Œ. c. I., S. 1329 f.

Matrose zu entkommen. In dem Rekurs auf diese Episode während der indirekten Gefangenschaft im Vichyregime zeigen sich Reflektionen, mit denen die Erfahrung des inneren Exils gespiegelt werden:

„À vingt et un ans<sup>F</sup>, je m'évadai de la vie des villes, m'engageai, fus marin. Il y avait des traveaux à bord. J'étais étonné. J'avais pensé que sur un bateau on regardait la mer, qu'on regardait sans fin la mer. / Les bateau furent désarmés. C'était le chômage des gens de mer qui commençait. / Tournant le dos, je partis, je ne dis rien, j'avais<sup>F</sup> la mer en moi, la mer éternellement autour de moi.“<sup>914</sup>

Hinter der Idee, den Blick ohne Unterbrechung auf das Meer richten zu können, verbirgt sich die Intention, sich auf und in einer unbeschriebenen Fläche zu finden. Die Arbeitsabläufe auf dem offenen Meer bergen eine Übertragung zivilisatorischer Riten in die freie Dimension des großen Wassers, was Michaux mit einem imperialistischen Zug gesellschaftlich etablierter Vorgänge assoziiert haben muss. Auf die im Gedicht genannte Abrüstung der Schiffe nimmt der Autor auch in seinem autobiografischen Rückblick von 1958 Bezug. In „Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence“ schreibt er, dass die globale Abrüstung ihn 1921 in Marseille zur Abkehr von der Seefahrt zwang, da es ihm unmöglich wurde, anzuheuern.<sup>915</sup>

„La grande fenêtre se referme. Il doit se détourner de la mer. / Retour à la ville et aux gens détestés. / Dégout. / Désespoir. / Métiers et emplois divers, médiocres et médiocrement exercés. / Sommet de la courbe du ‚raté‘.“<sup>916</sup>

Zur Abkehr vom „großen Fenster“ gezwungen, erlitt der Künstler einen Verlust, den er nur durch die Integration des die freie, weite Dimension präsentierenden Ozeans in seinen Geist überwinden konnte.

Es bleibt die Frage, inwieweit er den Erfahrungshorizont eines gesellschaftlich Verbannten nachvollzog und inwiefern seine erfüllende Komplexität durch das Meer als eine bewusste Abkehr von der Zivilisation im Sinne der bekannten Umgebung gelesen werden kann. Es bleibt dennoch eine Verbindungslinie zwischen den Motiven von Gesellschaft und deren Grenzen, manifestiert in den Denkfiguren der Gestalt des Aussätzigen und den Dimensionen des Ozeans als oppositionellem Gebiet zu einer er- und beschlossenen Struktur der an die menschlichen Hierarchien angepassten Fläche. Lautréamonts Malodor suchte in der Kraft des ‚alten‘ Weltmeeres Unterstützung gegen die Menschen, während Michaux als Alter Ego aus der Gefangenschaft auf einen früheren Zeitpunkt seiner Laufbahn rekurriert, zu dem die bewusste Entscheidung, sich auf ein unbekanntes Terrain in Form des Wassers zu bewegen, einem Ausbruch aus der Totalität seiner Erfahrungswelt gleichkommen musste. Durch diese Readaption wird das Sujet um eine weitere Dimension erweitert, insofern auch gerade aufgrund der zeitlichen Differenz ein Denkbild eröffnet wird, in dem bereits der junge Matrose

---

<sup>914</sup> H. M., CE. c. I., S. 821.

<sup>915</sup> „Le désarmement mondial des bateaux (ex-transports de troupes et de vivres) est à son maximum. Impossible de trouver un engagement.“ in „Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence“, Ebd., S. CXXXII.

<sup>916</sup> Ebd.

dem Ozean nach der Beendigung dieses Engagements verbunden bleibt. In einer räumlich-dimensionalen abstrakten Perspektive behält er in sich und um sich, übertragen auf das Denkbild des Ozeans als Dimension, jenseits menschlicher Hierarchien, Hegemonien und Totalitarität, eine Identifikation als gesellschaftliche Randfigur und somit deren Limit. Zur Zeit des inneren Exils kommen diese Zeilen einer Vergewisserung jener Dimension gleich, die dem Eingeschlossenen eine kreative und abstrakte Form von Freiheit garantiert.

Mit Michel Foucaults Analyse werden die gesellschaftlichen Grenzen aufgezeigt, indem die Ausgeschlossenen und Verbannten in die Rolle einer Trennungslinie als Limit gebracht werden und somit Aussagen über eine Trennung von innen und außen möglich werden, die durch die Person der Wahnsinnigen verlängert wird, da diese aufgrund ihres Zustandes in eine äußere und innere Gefangenschaft und aufgrund ihres Ausschlusses zu einem Zustand der inneren Verwahrung im Äußeren verbannt wurden. Im Wesentlichen kann Foucault durch diese Aufspaltung in der Randfigur die Grenze der Gesellschaft aufzeigen und diese sowohl in ein undefinierbares Inneres sowie Äußeres verlängern, wobei dem Charakter der Grenze a priori widersprochen wird, ihre Notion jedoch auch in der dimensionalen Erweiterung erhalten bleibt.

Als Schriftsteller setzte sich Lautréamont bewusst mit dieser Grenze auseinander und thematisierte in intellektueller Opposition. Michaux räsonierte seine bewusste Entscheidung, sich in die Grenzsituation zu begeben und sie innerlich noch in der Gefangenschaft aufrecht zu erhalten, als einen Ausweg aus totalitären Verhältnissen.<sup>917</sup> Alle drei Autoren beziehen sich auf die beiden Sujets von Wahnsinn und Meer, wodurch sich die Relationen von innerer und äußerer Grenzsituation vermischen und neue Dimensionen eröffnen.

Jacques Derrida beleuchtete den Zustand des Wahnsinns in einem Interview als notwendigen Gegenpart für Denkprozesse. Dabei käme dem Unsinn eine ebenso wichtige Rolle zu wie dem Sinn selbst, um der Möglichkeit von Totalität und geistiger Determination vorzubeugen oder zu entkommen:

„Il y a toujours pour moi, et je crois qu'il *doit y avoir plus* d'une langue, que la mienne et l'autre (je simplifie beaucoup) et il me faut essayer d'écrire de telle sorte que la langue de l'autre ne souffre pas de la mienne, me souffre sans en souffrir, reçoive l'hospitalité de la mienne sans s'y perdre ou intégrer. Et réciproquement, mais la réciprocité n'est pas une symétrie — et d'abord parce que nous nous n'avons ici aucune mesure neutre, aucune *commune mesure* donnée par un tiers. Cela doit s'inventer à chaque instant, à chaque phrase, sans assurance, sans garde-fou absolu. Autant dire que la folie, une certaine ‚folie‘ doit guetter chaque pas, et au fond veiller sur la pensée, comme le fait aussi la raison.“<sup>918</sup>

Bereits Desiderius Erasmus (von Rotterdam) sah in der Figur des Narren, die nicht eindeutig von der des Wahnsinnigen zu trennen ist, eine wichtige Randfigur der Gesellschaft, die

---

<sup>917</sup> Aufgrund der eindeutig biographischen Zuordnung wird der Autor an dieser Stelle mit dem Narrator verbunden. Zudem stellt sich die Frage, ob die Instanz des Erzählers in allen poetischen Fragmenten notwendigerweise zwischengeschaltet werden sollte.

<sup>918</sup> JACQUES DERRIDA, *Points de suspension: entretiens*, Collection La Philosophie en effet, Paris, Éd. Galilée, 1992, S. 374.

aufgrund ihrer beinahe anarchistisch-freiheitlichen Züge eine wichtige Rolle in Bekämpfung der die Bevölkerung unterdrückenden Eliten einnimmt. In diesem Sinne postulierte er die Narrenfreiheit als einen Ausweg aus den seine Zeit bestimmenden, deterministischen Lehren. Anstatt sich dem System zu untergeben, postuliert er den Weg, in dieser Randgestalt aus ihr herauszutreten, da eine Integration trotz aller Bemühungen nur in Unfreiheit und Untergebung geschehe.<sup>919</sup> Freier gelten ihm bereits die Schriftsteller, die sich in ihrer Kreativität über die Beschränkungen hinwegsetzen.<sup>920</sup>

„Gewöhnlich sind die Menschen in ihren Gemüthsneigungen gegen einander sehr ungleich; meine Narren hingegen erkennen einander alle, wie billig für ihres Gleichen; sie sehen sich einander gern, lassen sich mit einander wohl gehen, pflegen sich, nehmen sich einen des anderen an, greifen sich einander unter die Arme, wenn es nöthig ist: übrigens tragen sie einander nichts nach, wenn sie auch übel wider einander gesprochen oder gehandelt haben. Auch sucht man ihnen so wenig zu schaden, daß selbst die wilden Thiere, aus einem natürlichen Gefühl ihrer Unschuld, ihnen kein Leid zufügen.“<sup>921</sup>

Erasmus ging sogar soweit, in ihren Interaktionen eine hierarchieferne Umgangsweise zu sehen, die als eine Alternative zu bestehenden Systemen als Grundlage für eine andere Gesellschaft dienen könnte. Doch auch innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen seiner Zeit schreibt er ihnen eine unbestreitbare Rolle zu, wie er es am Beispiel der Könige artikuliert, die auf die erheiternde Wirkung der Anwesenheit ihres Narren angewiesen sind.<sup>922</sup>

In diesen Argumenten zeigen sich die Grenzen zwischen der wahnsinnigen, der schwachsinnigen, der narrenhaften Figur und jener des Clowns als verschwimmend. Obgleich der Unterschied für Letzteren darin besteht, sich zumindest teilweise für seine Rolle entschieden zu haben, verbindet sie der Umstand, über das Potential der Randfigur zu verfügen, mit dem gesellschaftliche Strukturen und deren Grenzen tangiert und überschritten werden können.

### 3.3. „Per Marginem“ oder: über den Rand

In dem Zyklus „Peinture“ widmet sich Henri Michaux dem Sujet ‚Clown‘ erneut, womit sich eine Referenz mit den Fragmenten des Titels „Notre frère Charlie“ aus dem Jahre 1924 ergibt, das in den „Premiers écrits“ publiziert worden war.<sup>923</sup> Der Autor oder Erzähler beginnt seine

---

<sup>919</sup> „Durch so viele Beschwerden und Übel glaubt es denn ein Weiser dahin zu bringen, daß er von dem oder jenem Triefäugigen gelobt werde.“ DESIDERIUS ERASMUS VON ROTTERDAM, *Das Lob der Narrheit* (1511) [Ecomion moriae], WILHELM GOTTLIEB BECKER (Übers.), Basel, Johann Jacob Thurnensen Jünger, 1780, S. 229.

<sup>920</sup> „Aber welch ein weit glücklicherer Narr ist mein Bücherschreiber! Ohne vieles Deuten und Nachtsitzen bringt er alles zu Papier, was ihm in die Feder kommt, und wie es ihm einfällt; oft ists nicht viel besser als geträumt [...]“ Ebd., S. 230.

<sup>921</sup> Ebd., S. 145.

<sup>922</sup> „Denn sie sind wirklich den Göttern heilig, besonders mir, und drum wird Ihnen auch von allen schuldige Ehre erwiesen. Selbst bei den größten Königen sind sie so beliebt, daß einige nicht einmal mehr essen, oder irgendwo hingehen können, ja nicht einmal eine einzige Stunde aushalten können, wenn sie nicht einen Narren um sich haben.“ Ebd., S. 145 f.

<sup>923</sup> Vgl. Kapitel 3.1.1.

Ausführungen mit einer Ankündigung, die er im zweiten Satz noch in die nähere Zukunft beschleunigt, bevor er das Sprachbild im dritten Satz vollendet: „Un jour / Un jour bientôt peut-être. / Un<sup>F</sup> jour j'arracherai l'ancre qui tient mon navire loin des mers.“<sup>924</sup>

Hier wird das Bild des Schiffes erzeugt, das sich nicht nur weit von jener mit Freiheit assoziierten Dimension des großen Wassers entfernt befindet, sondern das Hochseegefährt liegt, in diesem zur Unbeweglichkeit determinierenden Gebiet von Fläche, zudem noch vor Anker. Der Erzähler kündigt an diesen Zustand, der jenem einer absoluten Gefangenschaft gleichkommt, in einer nahen Zukunft beenden zu wollen. Mit der Erwähnung des auf Grund liegenden Schiffes wird das Meer für den Narrator als freiwillig gewählter Ausweg aus starren Strukturen zum Sinnbild für eine Flucht in die Unabhängigkeit von sozialweltlichen Hegemonialstrukturen. Dies steht im Gegensatz zu jener Situation der von der Gesellschaft Ausgestoßenen, die, wie von Foucault dargestellt, zu einer Gefangenschaft in der ewigen Passage verdammt waren.

„Avec la sorte de courage qu'il faut pour être rien et rien que rien, je lâcherai ce qui paraissait m'être indissolublement proche. / Je le trancherai, je le renverse-  
rai, je le romprai, je le ferai dégringoler / D'un coup dégorgeant ma misérable  
pudeur, mes misérables<sup>F</sup> combinaisons et enchaînements ‚de fil en aiguille‘. /  
Vidé de l'abcès d'être quelqu'un, je boirai à nouveau l'espace nourricier.“<sup>925</sup>

Der Narrator möchte sich von der mittels des Festlandes vor Augen geführten Gesellschaft befreien, indem er seinen Status als eines ihrer Mitglieder vollends hinter sich lässt. So wie die Wiederholung im Eingangssatz, den Entschluss zur Flucht zu beschleunigen, scheint und sie durch die Bekräftigung zu einem Teil durch die Sprache bereits realisiert wird, führt die Repetition des ‚nichts‘ im zweiten Satz zum Gedankenspiel der Auflösung der das Individuum fesselnden Landfläche in den Weiten des Meeres.

Mit der folgenden Akkumulation geht eine Steigerung einher, die die geschilderten Tätigkeiten als beschleunigt erscheinen lassen, obgleich der Narrator die Zeitform im Futur beibehält. Der Befreiungsakt wird durch die Aktivitäten des Durchschneidens, des Nieder- oder Umstürzens, des Brechens und Hinunterstürzenlassens als eine verzweifelte Handlung dargestellt. Durch diese Eingriffe will sich die Sprechstimme von dem Gefängnis ihres Schames und seinen Verkettungen befreien, die sie zusätzlich durch ihre Verknüpfungen behindern. Diese einschnürenden Kombinationen aus Fesseln besteht aus dem Faden der Weiche im Sinne eines Richtungsweisers oder Zeigers, der dem Sprecher durch seine Determination bevormundet und somit inhaftiert. Die Expression des Fadens ist als einzige in dem Fragment hervorgehoben und enthält eine wiederum verzweigte Signifikanz. In der Kombination mit dem genannten Faden, der die folternde Fesselung verursacht, könnte ‚aiguille‘ auch als Nadel übersetzt werden, die den einschnürenden Faden führt. Allerdings kündigt sich in der Lektüre eine doppelbödiges Sinnggebung an. In der „Chronique d'aiguilleur“ zeigte Michaux die weitverzweigten Manipulationen seiner Zeit auf und gab Indizien für einige Ursachen der

---

<sup>924</sup> H. M., CE. c. I., S. 709.

<sup>925</sup> Ebd.

geistigen Unfreiheit und deren Weichensteller. Eben diesen Mechanismen sieht sich der Sprecher von „CLOWN“ im Jahre 1939 in solcher Weise ausgesetzt, dass sich die Erzählperspektive von jener, die 1922 noch über die Umstände aufklärte, in eine solche verwandelt, die mit allen Mitteln die Fluchtergreifung heraufbeschwört. Das Gefängnis ist ihm zu einer Krankheit geworden, von der sich der Sprecher erst in der Form eines Abszesses entleeren muss.

„À coups de ridicules, de déchéances (Qu'est-ce que la déchéance ?) par éclatement, par vide, par une totale dissipation-dérision-purgation, j'expulserai de moi la forme qu'on croyait si bien attachée, composée, coordonnée, assortie à mon entourage et à mes semblables, si dignes, si dignes, mes semblables.“<sup>926</sup>

Die Befreiung von der ihn determinierenden Umwelt wird weiter in einer Aufzählung von Akten, in Folgen von einer Reihung von Subjekten geschildert. Auch dies entspricht einer Steigerung und Beschleunigung im Vergleich zu den zunächst beschriebenen Akten in Verbform. Mittels der Erhöhung der Anzahl der Gesten und dem Übertreffen der Möglichkeiten von Kraftanwendung eines einzelnen Protagonisten übersteigt das lyrische Ich die Grenzl意思 seines Gefängnisses, dessen Determination es sich auch mit Leere widersetzt. Anschließend wird die Dynamik durch die Komposition aus drei Komponenten zu einem Höhepunkt gesteigert, aus der sich das Individuum endlich von den Zwängen der Umgebung lösen kann. Im Rhythmus des Gedichtes aus freien Versen fällt die Vollziehung des Befreiungsaktes in die Mitte, die am Ende der dritten Strophe konstruiert wird. Es lässt an dieser Stelle seine an die Umgebung angepasste Form zurück und überschreitet das Limit. Eingeleitet wird diese Maßnahme mit Stößen von Lächerlichkeit und Verfall. Mit der Infragestellung des zuvor genannten Begriffes wird auf die jene Lächerlichkeit rekurriert, indem sie sofort im Text präsentiert und realisiert wird. Mit diesem Kunstgriff wird der Bezug zum Titel aufrechterhalten und das Sinnbild des Clowns figuriert.

„Réduit à une humilité de catastrophe, à un nivellement parfait comme après une intense trouille. / Ramené au-dessous de toute mesure à mon rang réel, au rang infime que je ne sais quelle idée-ambition m'avait fait désertier. / Anéanti quant à la hauteur, quant à l'estime / Perdu en un endroit lointain (ou même pas), sans nom, sans identité“<sup>927</sup>

Nach dem Zenit findet sich der Sprecher an der gewünschten Stelle, die Erzählzeit zeigt einen Präsens und im Erzählfluss stellt sich eine Beruhigung zu den vorangegangenen Steigerungen ein. Das Individuum findet sich an einem unbekanntem Ort, wo es den Verlust aller gesellschaftlich geprägten Merkmale erfährt. Diese räumliche Ferne wird jedoch in einer

---

<sup>926</sup> Ebd.

<sup>927</sup> Ebd. Freie Übersetzung: „Auf die Bescheidenheit einer Katastrophe verkleinert, zu einer perfekten Nivellierung wie nach einer intensiven Angst. Über jedes Maß zurückgebracht an meinen wirklichen Platz, zu jenem winzigen Platz, dass ich nicht weiß, wie ich auf die Idee kommen konnte, ihn zu verlassen. Ausgelöscht in Bezug auf die Höhe, in Bezug auf Achtung. Verloren an einem weit entfernten Ort (oder nicht mal), ohne Namen, ohne Identität.“



Nebenbemerkung sofort angezweifelt. Vermutlich ist es nicht das Attribut der Räumlichkeit, sondern vielmehr eine Entfernung, die in der Erweiterung eher von einem dimensional Charakter bestimmt ist. Auch in der zweiten Gedichthälfte bleibt das Stilmittel der Reihung erhalten, auf ihr basiert die Dynamik des Erzählten, indem die Geschwindigkeit durch sie mitgesteuert wird. Nachdem die Erzählstimme ihre gesellschaftliche Kategorisierung hinter sich gelassen hat, figuriert sie sich in der personifizierten Grenzfigur des Limits: des Narren.<sup>928</sup>

„CLOWN, abattant dans la risée, dans le grotesque, dans l'esclaffement, le sens que contre toute lumière je m'étais fait de mon importance / Je plongerai. / Sans bourse dans l'infini esprit<sup>f</sup> sous-jacent, ouvert à tous / ouvert moi-même à une nouvelle et incroyable rosée à force d'être nul / et ras... / et risible [...]“<sup>929</sup>

In seiner neuen Gestalt stürzt der Clown herab in eine freie Dimension, in deren Tiefen er hinabtaucht wie in den offenen Abyssus des Ozeans, und findet in dessen Offenheit die Kraft zu einer neuen Form jenseits der Konventionen und deren Determination.

Dies wird in der Formulierung der abschließenden Reihung von Adjektiven besiegelt, von denen die letzten beiden von Auslassungszeichen begleitet werden. So bleibt das lyrische Ende rhetorisch offen, was der Charakteristik der Figuration des Clowns entspricht. Mit den Leerzeichen wird das Gedicht rhythmisch ausgeschlichen und eine charakteristische Offenheit durch die Zeichnung der Leere erzeugt. Obgleich die Sprechstimme erneut auf den Futur zurückgreift, um den Moment des Eintauchens zu beschreiben, womit die Ausgangssituation der geträumten Befreiung des gestrandeten und in der trostlosen Fläche verankerten Schiffes wachgerufen wird, zeigt sich die Figuration der neuen Form als greifbare Wahrheit.

Wie die anderen Texte der Publikation „Peintures“ von 1939 wird das Fragment „Clown“ von einer Zeichnung begleitet.<sup>930</sup> Bei diesen Bildern experimentiert Michaux mit dem

---

<sup>928</sup> Die Figur des Clowns im Œuvre Henri Michaux' wurde bereits in mehreren Ansätzen eingehend untersucht. Siehe unter anderem die Hinweise aus der Bibliographie von Raymond Bellour und Ysé Tran: LLOYD BISHOP, Michaux' ‚Clown‘, *The French Review* XXXVI(2), 1962, S. 152–157;

LLOYD BISHOP, The multiple Ironies of Black Humor : Michaux Plume « Clown », in *Romantic Irony in French Literature from Diderot to Beckett*, Nashville (Tennessee), Vanderbilt University Press, S. 130–153 (142–145);

HANNELORE ZAUBITZER, Clownmethaphern bei Baudelaire, Mallarmé und Michaux, *Die Neueren Sprachen* 10, Oktober 1966, S. 445–456;

PIERRE CURNIER, Henri Michaux. Peintures, in *Pages commentées d'auteurs contemporains*, Collection Du texte à l'idée, Larousse, S. 185–199 (191–199);

WOLFGANG RAIBLE, Henri Michaux : « Clown », in *Moderne Lyrik in Frankreich, Darstellung und Interpretation*, Sprache und Literatur, Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz, Kohlhammer, S. 109–113;

YVES STALLONI, Michaux: « Clown », *L'école des lettres II* 3, 15.10.1977, S. 13–18;

LAURIE D. EPSON, Henri Michaux: Between Center and Absence, *French Forum* 7(1), 1982, S. 58–69;

CAMILLA GJORVEN und PIERRE GROUX, Nul / et ras... / et risible. Lecture de « Clown » d'Henri Michaux, in JEAN-MICHEL MAULPOIX (Hrsg.), *Henri Michaux. Corps et savoir*, Signes, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1999, S. 103–148;

JEROME ROGER, *Henri Michaux: poésie pour savoir*, Lyon, Presses Univ. de Lyon, 2000, S. 66;

JEAN-MICHEL MAULPOIX, *Henri Michaux, passager clandestin*, Champ poétique, Seyssel, Champ Vallon, 1984, S. 34.

<sup>929</sup> H. M., CE. c. I., S. 709 f.

<sup>930</sup> „Qui il est“, „Têtes“, „Paysages“, „Prince de la nuit“, „Dragon“, „Comats“ und „Couché“ und acht weitere Zeichnungen ohne Text und Titel, vgl. ebd., S. 706–720.

Zwischenspiel von Figuration und Hintergrund, worin sich die Tendenz spiegelt, seine Figurationen aus und in einen dunklen Grund heraus- und hineintauchen zu lassen.

Bei den Illustrationen aus „Entre Centre et Absence“ aus dem Jahre 1930 war dies nur in der Zeichnung des Titelblattes der Fall.<sup>931</sup> Auch bei den Darstellungen der „Arbres des Tropiques“ von 1942 wird dieser Kunstgriff ebenso vernachlässigt wie in den Abbildungen aus „Mouvements“ 1951. Allerdings erheben diese Skizzen keinen Anspruch auf eine Figuration im Sinne des Limits, die zwangsläufig im Zusammenhang mit deren Dimension inszeniert wird.

Im ersten Fragment des Zyklus „Peintures“, „Qui il est“, erscheint der Sprecher wieder in einem autobiografischen Zusammenhang mit dem Künstler:

„Né le 24 mai 1899. Belge de Paris. Aime les fugues. / Matelot à 21 ans. Atlantique Nord et Sud. Rapatrié malade. / Plus tard, voyages en Amazonie, en Équateur, aux Indes, en Chine. / Il est et il se voulait ailleurs, essentiellement ailleurs, autre. / Il imagine. Il faut bien qu'il l'imagine. / Ses livres *Qui je fus, Ecuador, Un barbare en Asie, Plume, La nuit remue* l'ont fait passer pour poète. / Il peint depuis peu.“<sup>932</sup>

Seinen Wunsch nach einem Anderswo außerhalb der erdrückenden Strukturen kann der junge Künstler mit seiner Abkehr von der Seefahrt nicht mehr in einem Außen erfüllen. Wie später in dem Gedicht „La mer“ beschrieben, findet er die Dimension der Weite im Anschluss in der eigenen Person. Seine Tätigkeit als Schriftsteller ermöglicht ihm das Abtauchen in die Tiefen der Kreativität. Zudem hatte er 1925 bekanntermaßen eine Ausstellung von zeitgenössischer Malerei besucht, die ihm diese Möglichkeit der Dimensionseröffnung zu Bewusstsein brachte.

„1925. Klee puis Ernst, Chirico... Extrême surprise. Jusque-là, il haïssait la peinture et le fait même de peindre, comme s'il n'y avait pas encore assez de réalité de cette abominable réalité, pensait-il. Encore vouloir la répéter, y revenir !“<sup>933</sup>

Im Gegensatz zu den vom Künstler bis zu diesen Zeitpunkt bekannten Möglichkeiten der Darstellung erscheinen ihm die Werke der genannten Künstler frei von den Zwängen der Abbildung. Insbesondere die räumliche Dimension der Linie Paul Klees inspirierte Michaux zu eigenen Schritten auf dem neuen Terrain.

„Le déplacement des activités créatrices est un peu des plus étrange voyages en soi qu'on puisse faire. / Étrange décongestion, mise en sommeil d'une partie de soi, la parlante, l'écrivante (partie, non, système de connexions plutôt). On change de gare de triage, quand on se met à peindre. La fabrique à mots, mots-pensées, mots-images, mots-émotions disparaît, se noie vertigineusement et si simplement. Elle n'y est plus. Le bourgeonnement s'arrête. Nuit. Mort locale. Plus d'envie, d'appétit parleur. La partie de la tête qui s'y trouvait la plus intéressée, se refroidit. C'est une expérience surprenante.“<sup>934</sup>

---

<sup>931</sup> Vgl. ebd., S. 677–681.

<sup>932</sup> Ebd., S. 705.

<sup>933</sup> „Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence.“ Ebd., S. CXXXII.

<sup>934</sup> Ebd., S. 705.

Auch diese Passage erlebt Michaux im Sinne einer Reise. Mit dem Ausschalten seiner ihm bekannten Ausdrucksweise betritt er einen neuen Raum, den er zunächst wie eine ihn umgebende Nacht erlebt, in der er sich ohne bekanntes System zurechtfinden muss. In diesem Übergang der künstlerischen Kompetenzen kann zudem eine Garantie gefunden werden, sich in dem Wechsel nicht in einer Starrheit zu verlieren. Wie der Künstler hier beschreibt, waren seine Qualitäten als Schriftsteller bereits derart fortgeschritten, dass er seine Produktionen als „Wortfabrik“ bezeichnen konnte, die auf der Triade aus „Gedankenworten“, „Bildworten“ und „Gefühlsworten“ basierte. Raymond Bellour zufolge hatte der Schriftsteller dieses Dreigespann durch eine vierte Komponente der „Motorikworten“ ergänzt.<sup>935</sup> In den „Passages“ findet sich ein Fragment mit dem Titel „Peindre“, welches dort auf das Jahr 1938 datiert wurde. In diesem wurden zwar einige Texte für „Passages“ geschrieben, doch wurde dieses Gedicht mit einigen Veränderungen erst im darauffolgenden Jahr unter dem Titel „Qui je fus“ veröffentlicht.

Diese Erweiterung stand aufgrund ihrer Datierung in das Jahr 1950 vermutlich in einem Zusammenhang mit der Entstehung der „Mouvements“ und signifiziert einen Einfluss der schriftstellerischen Tätigkeit durch die malerische Technik und Innovationskraft. In „Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence“ berichtet der Künstler zudem über sich: „1951-52-53. / Il écrit de moins en moins, il peint davantage.“<sup>936</sup> – ein weiteres Indiz für die Bereicherung der Schreibtätigkeit durch die Malerei und einer Wechselwirkung, die dem Œuvre eine Zirkulation und Progression in den Dimensionen garantierte, ohne Gefahr zu laufen, sich in einer Struktur zu determinieren.

„Étrange émotion aussi quand on retrouve le monde par une autre fenêtre. Comme un enfant il faut apprendre à marcher. On ne sait rien. / Nouvelles difficultés. Nouvelles tentations. / Tout art a sa tentation propre, et ses cadeaux. Il n'y a qu'à laisser venir, laisser faire. / Michaux peint curieusement sur des fonds noirs, hermétiquement noirs. Le noir est sa boule de cristal. Du noir seul il voit la vie sortir. Une vie toute inventée.“<sup>937</sup>

Die Malerei eröffnet ihm eine weitere kreative Dimension, wie es in dem Sinnbild des Fensters dargestellt wird. Die Weite und Freiheit, die Michaux im geöffneten Fenster des großen Wassers suchte, findet er mit dem Eingang in die künstlerische Praxis. Michaux, der sich in diesem Fragment in der dritten Person erwähnt, erklärt, dass er in seiner Neugier auf schwarzem Grund malt, einem Schwarz, das er als hermetisch geschlossen beschreibt. Dieses Schwarz wird ihm in seiner Abschottung frei von äußerlichen Einflüssen zu einer Kristallkugel, die ihm die Eröffnung in das Äußerste einer inneren Tiefe garantiert, aus dem das Leben in seinen erfundenen Formen und Figurationen entsteigen kann.

---

<sup>935</sup> „La chose intéressante est que ce soit pour déclarer sa dissidence à l'égard du langage que Michaux se trouve engagé à distinguer les vecteurs définissant sa ‚fabrique à mots‘. À la tripartition ‚mots-pensées‘, ‚mots-images‘, ‚mots-émotions‘, il ajoute en 1950 un quatrième terme : ‚mots-motrocité‘.“ RAYMOND BELLOUR, Notice. Peintures in ebd., S. 1304.

<sup>936</sup> „Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence.“ H. M., Œ. c. I., S. CXXXIV.

<sup>937</sup> Ebd., S. 705 f.

„Peindre“ ist um ein Zitat von Tchou King-Yuan, einem chinesischen Kunstkritiker aus dem neunten Jahrhundert ergänzt:<sup>938</sup> „Ceux qui ont déjà une forme se cristallisent grâce à la peinture. Ceux qui n'ont pas encore de forme naissent grâce à la peinture.“<sup>939</sup>

Der Publikation des Gedichtes mit einigen Modifikationen unter dem Zyklus „Passagen“ ist ein für das Œuvre programmatischer Charakter inne. Raymond Bellour sieht in diesem Titel eine Bedeutung, die auf den Künstler und seine Tätigkeit, aus dem Inneren heraus zu sein und zu schaffen, zugeschnitten sei. Wie im gleichnamigen Werk Walter Benjamins eröffne sich die Dimension der Diversität im Fragmentarischen und aus ihm heraus.<sup>940</sup> Diese Dynamik in Form der Strahlkraft aus der innersten Dimension des grauen Anfangs- und Endpunktes der Linie hatte Paul Klee in seinen Vorlesungen angewandt als er die Zentrifugalkraft von der hierarchischen Gravitation befreite und zu seinem spektralen Farbkreis führte.

„Peindre“ fehlt die autobiografische Einleitung und somit die Auskunft über die Verbindung der Dimension des Wassers. Durch seine Eingliederung in die „Passagen“ wird auch diese äußere Dimension gänzlich in den Bereich des Inneren verlegt.

Der anschließende Mittelteil enthält bis auf die Ergänzung der Kategorie der Motrizitätsworte keine Abänderung. Erhalten bleibt auch das Gedankenbild des Fensters als Einblick in eine Dimension, die erkundet werden kann. Vor diesen Absatz fügt Michaux die Bemerkung ein, dass diese überraschende Erfahrung oder dieses Experiment (beide Begriffe können mit ‚expérience‘ übersetzt werden) ihm eine nennenswerte Ruhe bescheren würde.<sup>941</sup> Im Gegensatz zu der etablierten Struktur in der Schreibtechnik musste der Künstler im Zeichnen und Malen eine Befreiung erleben.

Das Erkunden dieses neuen kreativen Raumes beschreibt Michaux in „Peindre“ konkreter, indem er die Erfahrung des Nichtwissens um das dröhnende Rauschen der Frage, den Versuch des ständigen Ratens und Vorhersehens, ergänzt.<sup>942</sup>

Außer zwei Fußnoten, von der eine sich ironisch mit der Kritik eines Romantikers auseinandersetzt, der ihm die mangelnde Darstellung von Gerüchen in seinen Texten vorwirft, findet sich eine weitere Modifikation im letzten Kapitel. Hier schreibt der Künstler nicht mehr von sich in der dritten Person, sondern tritt als Sprecher direkt in Erscheinung. Die Erklärung, dass Michaux seltsamerweise nur auf schwarzem Grund male, wird durch die Aussage relativiert, dass er dieses Verfahren „momentan“ anwende.<sup>943</sup> Auf den letzten Satz aus „Qui il

---

<sup>938</sup> Vgl. RAYMOND BELLOUR und YSE TRAN. Notes et variantes. Passages, in H. M., Œ. c. II., S. 1178 f.

<sup>939</sup> H. M., Œ. c. II., S. 318.

<sup>940</sup> „Passages le mot semble à lui seul contenir tout Michaux. Comme Mouvements semblera le faire, un an plus tard. Le mouvement est cependant lui-même une des formes du passage. Même quand il naît de ‚l'être intérieur‘, dans le geste d'écrire ou dans celui de peindre<sup>F</sup>, le mouvement induit l'espace. Mais, pris dans le ‚passage‘, il devient déjà du temps, en même temps que le regard qui l'incorpore. ‚Passages‘ comme ‚Ailleurs‘, est plus qu'un processus : un universel singulier. Mais plus qu' ‚ailleurs‘, supposant au moins la virtualité d'un déplacement, ‚passages‘ qualifie, sur un mode aussi trivial qu'infini, toute opération de pensée, d'écriture, devenant sa propre virtualité. En même temps, le mot ouvre comme Walter Benjamin, une pluralité d'orientations et d'impulsions, dans un fractionnement des niveaux de la réalité.“ RAYMOND BELLOUR, Notice. Passages, in H. M., Œ. c. II., S. 1147.

<sup>941</sup> „Et quel repos !“ H. M., Œ. c. II., S. 318.

<sup>942</sup> „On bourdonne de questions. On essaie constamment de deviner... de prévoir [...]“ Ebd.

<sup>943</sup> „Pour le moment je peins sur des fonds noirs, hermétiquement noirs.“ Ebd., S. 319.

est“, der das geschaffene Leben als gänzlich erfunden beschreibt, wird in „Peindre“ verzichtet, sodass dieses in der zeitlichen Differenz bis zur Neuauflage in „Passages“ entstandene Leben nicht näher klassifiziert wird, sondern für sich selbst sprechen und somit letztlich tatsächlich befreit werden kann.

### **3.3.1. Die Progression der Randfiguration**

Die das Gedicht „CLOWN“ begleitende Zeichnung entspringt einem ebensolchen schwarzen Grund. Im Wechselspiel mit dem Text und dem sinngebenden Denkbild der Weitendimension des Meeres wird dieser beinahe gänzlich von einem tiefen Blau überzogen, unter dem der schwarze Grund nur an einigen Stellen hervorschimmert. Obgleich die Farbe schwarz den darunterliegenden Grund bildet, wird optisch eine Umkehrung erzeugt, sodass die schwarzen Spuren aus dem blauen Raum hervorstechen und auf ihm zu liegen scheinen. Die schwarzen Räume ergeben eine Dimension des Bildes, indem sie Spuren verkörpern, die sich in den Bildrändern verlieren und somit über diese hinausweisen. Auch die blauen Gebiete gewinnen durch die räumliche Aufteilung an Tiefe, die allerdings der Farbe entsprechend unbestimmbar bleibt. Insbesondere die eingegrenzte rechte obere Bildecke scheint, frei von schwarzen Farbspuren, in die undefinierbare Tiefe zu führen. Die schwarzen Linien sind so koordiniert, dass sie die unebenen Strukturen einer Fläche erzeugen, auf der eine Gestalt im Zentrum des Bildes erscheint. Aufgrund der unterschiedlichen Stärke und der Verteilung der Linien, zeigt sich die Fläche in zwei Höhenverhältnisse geteilt. Im Vordergrund lässt sich eine flächenähnliche Akkumulation der schwarzen Spuren erkennen, wodurch ein Streifen in seiner Breite hervorgehoben wird. Die sich auf ihm befindende Figuration wird so in den Vordergrund des Bildes gerückt, woraus wiederum die dahinterliegende Rauntiefe entsteht. Diese breite Linie lässt auch durch ihre Position gegenüber den anderen Streifen, die ihrer Anordnung gemäß jenseits des linken Bildrandes zusammenlaufen müssten, die Weiche einer abstrakten Schiene assoziieren. In Anlehnung an die „Chronique du aiguilleur“ ist es in Verbindung mit dem „CLOWN“, der sich von den Fesseln der Gesellschaft befreien konnte, sinngemäß, dass die ihn in diesem Bild personifizierende Figuration in den Tiefen des freien Weltmeeres auf einer eben solchen Weiche sitzt, die ihn nun nicht mehr lenken kann.



**Abbildung XXII: HENRI MICHAUX, *Clown, H. M.*, OE. c. I., S. 710**

Die Gestalt selbst weist nur im Entferntesten menschenähnliche Züge auf. Ihre Mimik befindet sich in einer Hülle von blauer Farbe, die sie schützend vor anderen Einflüssen als der Freiheit der unergründlichen Dimension zu umgeben scheint. Die einzigen weißen Flecken des Gemäldes befinden sich auf der Höhe des linken Auges und dort, wo sich der Mund der Mimik erahnen lässt, sodass der Eindruck von durch ein Lachen gebleckten Zähnen entsteht.

Die langen oberen Extremitäten ähneln eher einem pflanzlichen Element als einem menschlichen Arm. Beim Betrachten der Gestalt lassen sich seine Beine nur im Ansatz erahnen und die Figur wird somit als auf der Weiche kauernnd wahrgenommen. Ihr Blick ist vor sich auf die Enden ihrer Arme gerichtet, die sich unterhalb der Knie zusammenfinden. Dies könnte möglicherweise ein Indiz dafür sein, dass der Clown seine Hände vor Vergnügen reibt. Sein Antlitz ist nur verschwommen zu erkennen und erinnert an eine Maske, die sich in blauer Farbe, Augen und Mundbereich ausspartend, um die Gesichtsfrent legt. Diese Maske wird aus der Kombination von Schwarz- und Blautönen erzeugt und beschränkt sich nicht auf den reinen Kopfbereich der Person, sondern bedingt eine perpetuelle Bewegung darüber hinaus, die in ihrer Farbwahl an den Bereich der offenen Dimension des Meeres erinnert.

Ganz im Sinne der medialen Linie Klees wird hier ein unregelmäßiger Kreis angedeutet, der aus sich selbst heraus die Dynamik einer ständigen Geschwindigkeit zu kreieren scheint. Im Denkbild des Gedichtes und des Bildes könnte diese Rotation um den Kopf der Kreatur dessen geistige Freiheit und Kreativität symbolisieren. Für diesen Umstand spräche auch die Farbgebung des unendlichen Grundes in schwarz, aus dessen Dimensionen Michaux seine Figurationen hervorruft, und der Farbe des dunklen Blau als Dimension von Tiefe und Freiheit als Gegenbild zu geistigen Restriktionen und Manipulationen. Des Weiteren fungiert dieser Bewegungsapparat einer beinahe organischen Maske der Figuration als ein Schutzschild

gegen äußere Einflüsse und Determinationen, wodurch ihm seine geistige Freiheit dauerhaft garantiert werden kann.

Mit „Notre frère Charlie“ erschuf Michaux die erste Personage einer Reihe von Figurationen, die sich auch vor dem jeweiligen zeithistorischen Hintergrund entwickelten und verschiedene Mechanismen benötigten, um sich von den Bürden des jeweiligen Antlitzes des Totalitarismus zu befreien. Das Gedicht entstand im Winter zwischen den Jahren 1923/24 und somit ein Jahr vor der Inspiration Michaux zur Malerei, nicht zuletzt durch die Werke von Paul Klee. Aus diesem Grund ist die ursprüngliche Initiationsfigur die einzige in der Fragmentkette, die nicht von Illustrationen begleitet wird.

Die Weichen für die Entstehung einer zweiten Randfiguration wurden im Winter des Jahres 1928 gelegt. Diese Personage sollte den Schriftsteller über einen längeren Zeitraum begleiten und sich von jener Sehnsuchtsfigur des Clowns unterscheiden, in deren Erscheinen sich der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und seine totalitären Konsequenzen spiegeln mussten, die Michaux persönlich eine Periode der äußerlichen Freiheitsbeschränkung und geistigen Mauern des inneren Exils bescherten sollten.

Die erste Spur von Plume wird 1928 mit dem Fragment „Le fils du macrocéphale (portrait)“ erschaffen und 1929 mit dem abgewandelten Titel „Le portrait de A.“ erneut publiziert.<sup>944</sup> In der Bedeutung des ‚Porträts‘ verbirgt sich bereits ein Indiz auf eine Figuration, die mit ihren drei Vorläufern verwandt erscheint. Die kreative Evolution findet in den Gestalten der „Meidosems“ ihre Entwicklung in der künstlerischen Dimension und wird in deren Vielzahl indirekt porträtiert.

Als Genrebegriff wird das Porträt sowohl für Literatur als auch für die Gemäldekunst virulent. Insofern ist es möglich, das Porträt in einer Brückenfunktion für beide Künste zu verorten.<sup>945</sup> In dem Essay „En pensant au phénomène de la peinture“, erschienen 1946 in den „Passages“, reflektiert der Maler und Dichter über das Spektrum des Porträts:

„Le portrait est un compromis entre les lignes de forces de la tête du dessinateur et la tête du dessiné. / Le trajet définitif est le résultat de la lutte. Certains trajets renforcés, d'autres annulés, quelques-uns détournés.“<sup>946</sup>

Wie der Term des Anfangs wirkt auch jener des Porträts für das Frühwerk bis hin zu der Figuration der Meidosem im Œuvre Michaux' nahezu programmatisch.<sup>947</sup> Dies steht in einem Zwischen des Innen und des Außen, im Außen der Kunst aufgrund seiner biografischen Bezüge zum Künstler und einem gewissen Nexus zur historischen Außenwelt. Sowohl das „Portrait des Meidosems“ als auch „Un certain Plume“ funktionieren im Sinne eines Porträts, wobei

---

<sup>944</sup> Vgl. RAYMOND BELLOUR und YSE TRAN, Notes et variantes. Plume précédé de Lointain intérieur, in H. M., Œ. c. I., S. 1280; RAYMOND BELLOUR, Introduction, in H. M., Œ. c. I., S. XIII.

<sup>945</sup> Diesem Aspekt der Analyse widmete ich mich bereits im Rahmen meiner Masterarbeit „Rahmen und Figuration- Ein Zwischenspiel im Portrait. Literarische Experimente im Œuvre Henri Michaux“, Humboldt-Universität zu Berlin, 2014.

<sup>946</sup> H. M., Œ. c. II., S. 325.

<sup>947</sup> „Le portrait de A.“ (1929), in „Textes épars 1936–1938“: „Portrait de l'homme“, „Portrait du Chinois“, „Un peuple et un homme (Portraits)“ und schließlich „Portrait des Meidosems“ (1948).

dem Sujet sowohl literarisch als auch malerisch Gestalt verliehen wird. Während „Un certain Plume“<sup>948</sup> eine einzelne Figur abbildet, werden die Meidosems<sup>949</sup> als ganze Spezies beleuchtet.

„Un leitmotiv revient, dans les lettres de Michaux à Paulhan, entre 1932 et 1939 : le portrait. On est frappé qu'un texte décisif, publié en 1929 sous le titre ‚le fils du macrocéphale (portrait)‘ devienne un an plus tard ‚Le Portrait de A.‘ dans *Un certain Plume* [...] Préfigurée jusque dans les mots en balance dans le titre de la collection où paraît *Qui je fus* : ‚Une œuvre, un portrait‘, elle désigne la circulation, effrénée, sans issue, entre la hantise de l'autre et le souci de soi.“<sup>950</sup>

Als programmatisch für die Zusammenhänge mutet folgende Äußerung Michaux' an, in der sich der erzählerische Gestus in seinem Fokus auf das Äußere um den Protagonisten spiegelt: „J'aimerais aussi peindre l'homme autour de lui, peindre son espace. Son meilleur de lui qui est hors de lui, pourquoi ne serait-il pas picturalement communicable?“<sup>951</sup>

Im Gegensatz dazu wird der Begriff des Porträts im Zusammenhang mit der Charakteristik der Meidosems für den Bereich des Inneren geöffnet. Rosalie Deslauriers betont in „Les Meidosems d'Henri Michaux: émergences du dedans orientales“<sup>952</sup> die Prämisse des Autoren, nichts abzubilden, was bereits auf der Welt existiert, wobei der Fokus auf den Darstellungen innerer Welten liege. Diese spiegeln sich vice versa in ihrer äußeren Erscheinung, die, wie gezeigt wird, durch linienhafte sprachliche Umschreibungen gestaltet sind. Die Erfahrungswelt der Meidosems kann als eine Spiegelung innerer Zustände gelesen werden, wobei diese Indizien auf historische Marginalisierungsmechanismen enthalten. Es hat den Anschein, dass der Autor selbst den Erzähler zu einem rhetorischen Rückschritt veranlasst, wenn er ihn die Botschaft mit der Formel „Man muss es sagen [...]“ einleiten lässt:

„Il faut le dire, ils vivent surtout dans les camps de concentration. / Les camps de concentration où vivent ces Meidosems, ils pourraient n'y pas vivre. Mais ils sont inquiets comment ils vivraient s'ils n'y étaient plus. Ils ont peur de s'ennuyer dehors. On les bat, on les brutalise, on les supplicie. Mais ils ont peur de s'ennuyer dehors.“<sup>953</sup>

Das Topos des Konzentrationslagers wird von einem politisch-historischen Ort der äußeren Erfahrungswelt zu einem Sinnbild der erlebten Qualen zu einem inneren ‚non-lieu‘ und Rückzugsort des traumatisierten Erlebens der fiktiven Gestalten. An die intensivsten

---

<sup>948</sup> Jean Dubuffet nimmt die Figuration Plumes zweimal zum Modell seiner Werke und ergänzt jeweils den Untertitel „Portrait d'Henri Michaux“ Vgl. RAYMOND BELLOUR, Notice. Plume précédé de Lointain intérieur, in H. M., Œ. c. I., S. 1248.

<sup>949</sup> „Profils en forme de reproches, profils en forme d'espairs déçus de jeunes filles, voilà ces profils meidosems. / Concaves par-dessus tout, concaves attristés, mais pas larmoyants. / Pas d'accord pour le dur, pas d'accord pour les larmes. / Pas d'accord. / On ne les a jamais qu'entr'aperçus, les Meidosems.“ H. M., Œ. c. II., S. 214.

<sup>950</sup> RAYMOND BELLOUR, Notice. Textes épars 1936–1938, in H. M., Œ. c. I., S. 1223.

<sup>951</sup> H. M., Œ. c. II., S. 326.

<sup>952</sup> Vgl. ROSALINE DESLAURIERS, Les Meidosem d'Henri Michaux : émergences du dedans orientales, *Tangence* 68, 2002, S. 124.

<sup>953</sup> H. M., Œ. c. II., S. 218.



Stimulationen der Folter gewöhnt, wird das Äußere und die definierte Lokalität der Gewaltverbrechen an der Menschheit und Würde zu einem inneren Zustand, in den auch die Täter integriert werden. Obgleich betont wird, dass die Meidosems nicht im Inneren der Foltermaschine überleben können, kommt ein Ausweg für sie jedoch ebenso wenig infrage, und ihre Gefangenschaft wird zu einem Paradox, das ihre Lebensweise in das Licht des Unmöglichen rückt. Dennoch wird der Gattung ein zumindest fiktives Leben durch ihre Beschreibung beschert und in ihrem Porträt durch den Autoren zugewiesen.

Der Begriff des Porträts im Sinne Michaux' kann also in dem paradoxen Sinn des Zwischenspiels gelesen werden, das er zwischen den verschiedensten Bereichen eröffnet. Dabei handelt es sich sowohl um innere als auch äußere Bereiche, die in den Texten verschwimmen, wodurch eine eindeutige Verortung ihrer Grenzen unterwandert wird. In dieser Betonung auf das Zwischenreich wird auch eine geistige Verwandtschaft mit der Praxis des doppelten Rahmens Paul Klees auf den Plan gerufen, da im Porträt eine Figuration notwendigerweise gerahmt wird.

Selbst die von Levinas auf dem Bild des ‚Anderen‘ aufgebaute Philosophie kann in dieser Gestaltung des Porträts aufgenommen und überdacht werden, da dessen Konstruktion eines Unterschiedes in jedem Aspekt mitgedacht wird.<sup>954</sup> Henri Michaux' Zeichnung des Porträts benötigt keinen Schein des Unterschiedes in der Alterität, sondern funktioniert über die Grenzen der Sprache selbst, über die er sich mitzuteilen hat.

Ein Porträt, geschrieben oder in anderer Weise künstlerisch dargestellt, kann sich auf ein Gegenüber oder das Alter Ego des Künstlers beziehen. In seiner Darstellung wird, nicht nur aufgrund der notwendigen Abstraktion, eine Distanz geschaffen – eine unbestimmte Entfernung, die Michaux in seinen Beschreibungen in Abstraktion wiederum übergehen kann.<sup>955</sup>

In dem Fragment „Plume au plafond“ verwandelt sich dieser denkbildlich selbst in einen ‚Deckenmaulwurf‘, worauf ihm, wie dem Dorfschullehrer in der kafkaesken Adaption, das Mitleid der Delegation des ‚Bren-Clubs‘ zuteil wird.<sup>956</sup> Das Wortspiel der Verwandlung von P.E.N. zu ‚bren‘ als einem altertümlichen Ausdruck für Exkremete liegt nahe und verweist auf das komplexe Zwischenspiel des Einzelgängers Michaux mit selbst mit jener Künstlergarde,

---

<sup>954</sup> „Non pas au nom du moi, mais au nom de cet autre même, dans son altérité qui, j'en suis convaincu, n'est que l'instance ultime de l'évasion de soi honteuse à laquelle Lévinas voue l'être depuis 1935 [...] Dans les multiples itérations de cette idée dans la pensée de Lévinas, paradoxalement, un statut spécial, un ‚privilège‘ immense et quasi-narcissique, est accordé à son être et à son moi dans ce sens que c'est bien l'unique moi pour lequel il ne ressente aucune responsabilité, aucune sympathie, et au nom duquel il prétend n'avoir plus aucune attente du tout. Ce qui se donne à lire dans ce geste de narcissisme négatif, si je puis dire, c'est le destin du théorique entamé dans une honte devenue pensée, pour ne véhiculer que cette honte devenue base d'une éthique si rigoureuse, si élevée que, face à ses exigences, tout moi réel est voué à un échec inévitable et à encore plus de honte.“ JAMES CREECH, *La honte dans la théorie, Le Coq-héron 184(1)*, 2006, S. 100.

<sup>955</sup> Vgl. ALAIN MILON, *L'étrange familier du visage : Michaux interstice de Blanchot et de Lévinas*, in ALAIN MILON und ÉRIC HOPPENOT, *Emmanuel Levinas, Maurice Blanchot, penser la différence*. Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, S. 203–216, URL: <https://books.openedition.org/pupo/881?lang=fr#notes> (abgerufen am 29.5.2019).

<sup>956</sup> Vgl. Kapitel 3.3.2.

deren Motivationen und Ziele er teilen musste. Deren Mitglieder hatten Plume gesucht und auch in der Realität war 1921 dem internationalen Künstlerzusammenschluss nur durch die Empfehlung interner beizutreten.<sup>957</sup> Mit viel freundlichem Entgegenkommen befreien die Mitglieder Plume in der Fiktion aus seiner misslichen Lage und sprechen ihm zugleich ihre Bewunderung für seine Courage aus.<sup>958</sup> Plume wird hier, wie der reale Michaux, in eine Gemeinschaft integriert, obgleich er sich auf seinen eigenen unkonventionellen Wegen befindet. Obgleich es zu den Prämissen gehört, sich keiner Strömung zu unterziehen und er seine eigene Philosophie des ‚contre‘ verfolgt, schließt er sich dem P.E.N.-Club an.

Der Artist bewegt sich, wie deutlich in den Fragmenten um die Meidosems zu lesen ist, im Namen der Marginalisierten und, in schmerzhafter Empathie mit ihnen verbunden, auf schriftstellerischem Neuland. Gleichzeitig verfügt er über eine nicht zuletzt an Humor gebundene kreative Distanz, mittels derer die Sprachlosigkeit überwunden werden kann.

„Le tour d'esprit de Michaux, loin des cheveux coupés en quatre, des tresses et des cosmétiques de la pensée simili-conceptuelle, a ceci de particulier qu'il repose, sans jamais y répondre, des questions auxquelles la philosophie est bien forcée de s'atteler, sans jamais s'identifier à une écriture du concept. Non sans ironie — et une forme peut-être nostalgique de cruauté attentive —, il somme la philosophie, écrite cette fois avec un grand P, de supporter le monde qu'elle habite comme lui et de prendre sa part de responsabilité [...].“<sup>959</sup>

Pierre Vilar verweist auf einen philosophischen Horizont hinter der künstlerischen Perspektive Michaux' und sieht diesen in seinem Œuvre in ästhetischer Weise angewandt.

In seiner Argumentation bezieht sich der Literaturwissenschaftler auf ein Zitat aus dem Zyklus „Face au verrous“ aus dem Jahre 1954. Diese Publikation besteht aus den drei Teilen „Mouvements“, **Poésie pour pouvoir**“ und den Aphorismen der „Tranches de savoir“, wobei das entlehnte Zitat aus letzterem stammt. In diesem Fragmentzyklus übersteigt der Schriftsteller die Gattungsgrenzen von Fragment und Aphorismus, was sowohl einer inhaltlichen als auch formalen Annäherung an eine philosophische Fragestellung entspricht.

Wesentlich erscheint zudem die terminologische Resonanz des Modells vom Weichensteller, der in dieser Textstelle in einer triadischen Aufstellung erscheint. Zunächst wird er der Person des Folterers gegenübergestellt. Jener sollte seine Opfer empfangen und beschützen, um sie zu ebensolchen zu machen. Den Rest würde seine Natur ihm zeigen, falls allerdings im Anschluss noch offene Fragen bleiben würden, so sei er als Folterer nicht genug begabt.

---

<sup>957</sup> Vgl. PEN INTERNATIONAL, *history*, 2020, URL: <https://pen-international.org/who-we-are/history> (abgerufen am 27.8.2019).

<sup>958</sup> „On le descendit alors, sans mot dire, par le moyen d'une échelle dressée. / On était gêné. On s'excusait auprès de lui. On accusait à tout hasard un organisateur absent. On flattait l'orgueil de Plume qui n'avait pas perdu courage, alors que tant d'autres démoralisés, se fussent jetés dans le vide, et se fussent cassé bras et jambes et, d'avantage, car les plafonds dans ce pays sont hauts, datant presque tous de l'époque de la conquête espagnole. / Plume, sans répondre, se brossait les manches avec embarras.“ H. M., Œ. c. I., S. 641.

<sup>959</sup> PIERRE VILAR, Henri Michaux, la philosophie tirée par les cheveux, *Littérature* 120(4), 2000, S. 104.

„S'il veut des victimes, le tortionnaire devra les accueillir, les protéger. Le reste, sa nature le lui indiquera suffisamment. Si toutefois il veut encore des conseils, c'est qu'il n'est pas suffisamment doué. L'aiguiller plutôt côté charité, ou justice, ou s'il demande encore des conseils, du côté mécanique, si arrivé là il pose encore des questions, souvenez-vous qu'il y a la Philosophie<sup>F</sup>.“<sup>960</sup>

Anders verhielte es sich im Falle des Weichenstellers. Eher auf der Seite von Wohltätigkeit und Gerechtigkeit könnte er sich im Falle von offenen, die Mechanik betreffenden Fragen an die Philosophie wenden. Der Bezug zur Philosophie beinhaltet eine doppeldeutige Botschaft: Zum einen wird sie in die Reihe des Marterers und des Manipulatorens gestellt, was sie im nihilistischen Sinne in ihren metaphysischen Ansprüchen eher im Lichte einer ausweichenden Religion erscheinen lässt. Andererseits kann der Folterer in seiner notwendigen Affektion für die Opfer im Sinne des Gegenbildes Maldorors verstanden werden – so wird das Denkbild des Weichenstellers mit seinem Ausweg der Philosophie als kritisch untermalt. Der eigentliche philosophische Nexus liegt somit nicht in der Nennung des Begriffes, sondern in seiner kritischen Anwendung selbst. Isolierte Sätze wie „Les caravanes veulent le respect.“ oder „Le mal trace, le bien inonde.“<sup>961</sup> sprechen sowohl für sich alleine, als dass sie auch im Zusammenhang mit Überlegungen stehen, die eröffnend auf sich zu referieren scheinen. In diesem Sinne erweitert sich die Poesie in sich selbst im Sinne einer metaphysikfernen Philosophie, wie sie im Diskurs der dekonstruktiven Philosophie im Laufe des letzten Trimesters des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck gebracht werden konnte.<sup>962</sup>

Im *Œuvre Michaux'* gilt es Spuren zu finden und sie im Sinne einer mosaikartigen und fragmentarischen Landkarte zu verorten, die im Sinne Paul Klees dimensionseröffnend bleibt. Dies geschieht zum einen durch den fragmentarischen Charakter der einzelnen Texte, zum anderen in ihrer verschlüsselten Verbindung auch über längere Zeitabschnitte hinweg und zum Dritten durch die Risse zwischen den Mosaikstücken in der eröffnenden Visualisierung.

So findet sich im Fragmentzyklus – oder wahlweise der Aphorismensammlung – „Tranches de savoir“ ein vielzitiertes Satz des Künstlers, der wiederum auf die Effizienz des Charakters des Narren verweist:<sup>963</sup> „Qui cache son fou, meurt sans voix.“<sup>964</sup>

Es handelt sich um eine Spur, die vom Frühwerk an in seiner Heterogenität beständig bedient und entwickelt wird. Die Grenzfigur aus den ersten Texten der „Cas de folie circulaire“ ist mit jener des „Aiguilleurs“ verwandt. Wo der Narr in personalisierter Form gesellschaftliche Grenzen aufzeigt und zugleich über sie hinausweist, wird der Weichensteller selbst zu einem Manipulator der Linie. Wo Paul Klee die Linie als Maß zur Eröffnung immer weiterer

---

<sup>960</sup> H. M., *Œ. c. II.*, S. 463 f.

<sup>961</sup> Ebd., S. 464.

<sup>962</sup> „Peut-on renverser l'affirmation ? En lisant Michaux, on découvre un savoir troué de mille rires, traversé d'innombrables folies. Ce savoir nous surprend constamment, brouille nos repères, nous déconditionne.“ LAURENT MARGENTIN, *Tranches de savoir. Le savoir d'Henri Michaux, Œuvres ouvertes*, 1.5.2012, URL: <http://oeuvresouvertes.net/spip.php?mot327> (abgerufen am 6.6.2019).

<sup>963</sup> Vgl. PER BÄCKSTRÖM, *Le grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux: Qui cache son fou, meurt sans voix*, MAX STADLER et MATTHIAS TAVERON (Übers.), *Critiques littéraires*, Paris, Harmattan, 2007.

<sup>964</sup> H. M., *Œ. c. II.*, S. 461.

Dimensionen im Bild einsetzt, gelingt Henri Michaux das Spiel mit der Grenze selbst in ihrer überschreitenden Figuration.

Insbesondere im Porträtieren der Figurationen Plumes und den Meidosems findet die fragmentarische Figuration des Clowns oder Narren ihre Progression. In einem Parallelschluss kann festgestellt werden, dass sie als Zwischenwesen funktionieren und in diesem Sinne an die Konzeption der Engel von Paul Klee erinnern.<sup>965</sup>

Sowohl Plume als auch den Meidosem hat Henri Michaux bildhafte Darstellungen zugeordnet.<sup>966</sup> Wird die Figuration Plumes nur durch eine Zeichnung illustriert, bilden die zwölf Lithographien der Meidosems einen zentralen Bezugspunkt in der Narration. Erstgenannte erscheint erst 1946 in „Peintures et dessins“, das von dem Essay „En pensant au phénomène de la peinture“ eingeleitet wird.<sup>967</sup> In seiner Niederschrift lässt der Autor keinen Zweifel an dem figurativen Charakter seiner Zeichnungen.

„Dessinez sans intention particulière, griffonnez machinalement, il apparaît presque toujours sur le papier des visages. / Menant une excessive vie faciale, on est aussi dans une perpétuelle fièvre de visages. / Dès que je prends un crayon, un pinceau, il m'en viens sur le papier l'un après l'autre dix, quinze, vingt. Et sauvages la plupart. / Est-ce moi, tous ces visages ? Sont-ce d'autres ? De quels fonds venus ?“<sup>968</sup>

Zudem betont Michaux ihre Selbstständigkeit und ihre Kapazität, sich in ihrem Antlitz aus einem inneren Äußeren zu manifestieren. Ihr unbestrittenes Eigenleben entsteigt mittels des Mediums in die Außenwelt, wobei dieser figurativen Geburt bereits eine Existenz vorausgeht. In der Zeichnung selbst sind es eben deren Spuren, die sich als Striche zusammenfügen, wodurch die Linie zum Verbindungsglied dieser Dimensionen wird.

Am Beispiel des vor Angst wahnsinnigen Mädchens erläutert der Autor diesen Moment des Porträtierens. Obgleich der Zeichner die Gestalt personifiziert vor sich sehen kann, was einem Zwischenspiel von innerem Äußeren gleichkommt, geht ihre Figur erst durch die Aufnahme und Integration in das Innere des Künstlers über, bevor sie durch einige zerschmetterte Striche zu einem lebendigen Porträt wird.

„Drôle de chose décidément que les portraits que je fais. Il y a, par exemple, en face de moi une fille folle de terreur. La photo de sa tête, qui figure dans un illustré, je l'ai observée tout un temps sans bouger. / Elle est maintenant en moi. Bon ! J'attrape le fusain et, en quelques traits écrasés, voilà mon dessin fait, sans reprise, sans hésitation. Le portrait est vivant.“<sup>969</sup>

---

<sup>965</sup> Vgl. RENE MICHA, Plume et les anges, in RAYMOND BELLOUR und HENRI MICHAUX (Hrsg.), *Henri Michaux*, 2. Aufl., Cahiers, Bd. 8, Paris, Éd. de l'Herne, 1983, S. 143–158.

<sup>966</sup> Es handelt sich um eine Zeichnung mit dem Titel „Plume“, die 1944 in Verbindung mit „Le Lobe à monstres“ erschien (vgl. H. M., CE. c. I., S. 951), wiedererschienen in „Peintures et dessins“ ebenso wie das Gemälde „Clown“. Den Meidosems hingegen sind 12 Lithographien zugeordnet, die mit den Anfangsworten der jeweils illustrierten Fragmente betitelt sind.

<sup>967</sup> 1950 wiederveröffentlicht in „Passages“.

<sup>968</sup> H. M., CE. c. I., S. 858.

<sup>969</sup> Ebd., S. 859.

Auch die Erwähnung jenes Mädchen verweist in seinen Spuren auf jene Stimme, die in der „Cas de folie circulaire“ zum Sprechen gebracht wurde, wodurch die fragmentarische Narrationskette um ein weiteres Glied ergänzt wird.

Andererseits ist es schließlich und zugleich der Künstler selbst, der sich in das Innenleben seiner eigenen Figurationen hineinbegibt. Die Zirkulation von den Dimensionen eines Innen und Außen bleibt durch ihre Bewegung einem Perpetuum mobile gleich im Prozess, ohne zu einem Anfang oder Ende zukommen.

„Les ‚portraits‘ (?) dessinés ensuite par moi en quelques minutes n’ont aucune ressemblance de structure avec le modèle, mais parfois une autre, chargée celle-là et presque hallucinatoire. / Mais d’abord je regarde. Toujours j’ai regardé ainsi et maintenant je comprends pourquoi je ne regarde et ne suis vraiment que seul (avec elles) dans ma chambre : ces têtes, JE ME VAUTRE DEDANS.“<sup>970</sup>

Den Figuration von Plume und den Meidosems kommen in diesem Rahmen besondere Stellenwerte zu, wobei sie zudem Teile einer im Fragmentarischen verbundenen, erzählerischen Linie bleiben, deren Progressionen sowohl zumindest an eine innere, wie auch an eine äußere Dimension gebunden sind.

---

<sup>970</sup> H. M., Œ. c. II, S. 324 ; H. M., Œ. c. I., S. 861.

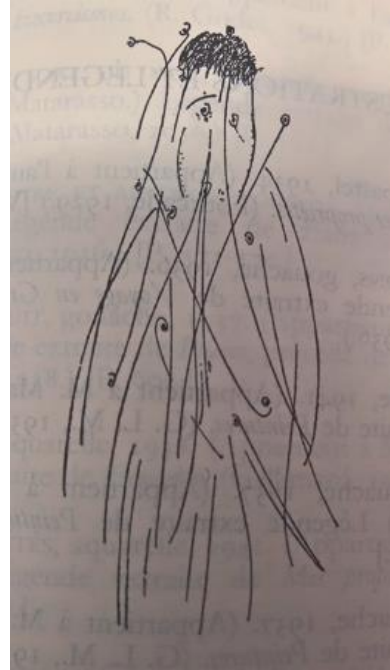


**Abbildung XXIII : HENRI MICHAUX, *Lithographie de « Meidosems » non reprise en 1949, H. M., Œ. c. II., S. 255***

„Oh dortoirs-hiboux du souffle inétouffable. Ils viennent ici, Meidosems épuisés, conduits par le fil qui va du féminin au larcin, de la naissance à la pourriture, de la joie à la glaise, de l'air à l'azote. / Ils ont abouti ici. Il n'y a rien à ajouter.“ H. M., Œ. c. II., S. 217

Die Zeichnung „Plume“<sup>971</sup> weist Ähnlichkeiten mit jener Lithographie der Meidosems auf, die dem Fragment „Oh dortoirs hiboux...“<sup>972</sup> zugeordnet ist. In beiden Fällen bestehen die Figurationen aus einem Rumpf, der sich in die Extremitäten ergießt und dabei Arme und Beine nur schemenhaft beschreibt. Durch die vertikale Strichführung erhalten die Figurationen einen fließenden Charakter.

Plume scheint dem Betrachter zugewandt, die linienhafte Gestalt deutet keinen menschlichen Körper an und wirkt an der Unscheinbarkeit der Figur für andere orientiert, die ihn nicht als ein Individuum sehen können und ihn dementsprechend respektlos behandeln. Der Protagonist hat diesem Verhalten nichts entgegenzusetzen und fügt sich in seine Unsichtbarkeit. Die ihn im Bild umgebenden und markierenden Linien erscheinen wie durch einen Windstoß von äußeren Gewalten verweht. Somit werden der Figuration weder nach außen noch nach innen klare Konturen gesetzt. Aus Linien konstruiert, fügen sich diese jedoch nicht zu den Grenzen der dargestellten Gestalt und der Eindruck einer Einheit bleibt verweigert. Dennoch ergeben die anscheinend nur wahllos arrangierten Kombinationen aus Punkten und Linien den Eindruck einer Figuration, da sich beispielsweise zwei dieser Punkte



**Abbildung XXIV : HENRI MICHAUX, *Peintures et dessins (1946), H. M., Œ. c. I., S. 951***

„Plume ne peut pas dire qu'on ait excessivement d'égards pour lui... Les uns lui passent dessus sans crier gare, les autres 'essuient tranquillement les mains à son veston. Il a fini par s'habituer [...]“ H. M., Œ. c. I., S. 951

<sup>971</sup> Vgl. ebd., S. 951.

<sup>972</sup> Vgl. H. M., Œ. c. II., S. 255.

unbestimmt auf der Augenhöhe des Antlitzes erkennen lassen. Da auch die Punkte aus Linien zu bestehen scheinen, wird auch das zeitliche Verhältnis von Punkt und Linie nach Kandinsky überschritten. So bleibt der Eindruck einer Figuration, die sich aus einer defigurativen Anwendung der Linie ergibt, wobei die Dimensionalität des Gemäldes rein aus den Konfigurationen der Linien entsteht.

In diesem Sinne zeigt sich auch die Illustration der Meidosem in ihrer linienhaften Konstruktion. Der Raum des Bildes erhält seine Dimension vor dem schwarzen Untergrund und der Anordnung der beiden Gestalten zueinander. Obgleich die Linienkombination keine ausschließliche Deutung zulässt, bleibt doch der Eindruck, zwei sich vom Betrachter abgewandte und fortbewegende Gestalten zu verfolgen. Die weißen Linien auf dem Untergrund zeugen von einem Weg oder Spuren, auf dem beziehungsweise denen sich die beiden Gestalten bewegen. Die Verdichtung der Linien der hinteren, dem Bildäußeren näheren Figur weist auf ein vom Betrachter abgewandtes Gesicht und einen verhältnismäßig großen Hinterkopfraum. Die vorangehende Gestalt ist in ihrer Darstellung ferner und als solche kaum nachzuvollziehen, doch werden ihre Konturen durch die größere und dem Betrachter nähere Figur gespiegelt; durch dieses konstitutive Moment wird ihre Gestalt indirekt versichert. Ihr Verschwimmen zum Bildinneren manifestiert die Distanz zum Bildäußeren.

In dem die Lithographie begleitenden Text werden die Schlafplätze der Eulen als das Ziel des Weges der Gestalten beschrieben. An diesen Ort begeben sich die Meidosems nicht freiwillig, sondern sie werden unaufhaltsam von jenem Faden geleitet, der Gegensätze in ihrem folgerichtigen Verhältnis verbindet. Es wird deutlich, dass die Wesen nicht nur in ihrer Darstellung aus der Kombination von Linien konstruiert sind, sondern sich als Randgestalten auch auf der das Limit beschreibenden Linie bewegen, wobei sie zudem auf dieser Linie noch an ihr eigenes Limit gehen.

Die Figur im Vordergrund weist einen Rumpf aus akkumulierten Linienformationen auf, aus denen sich längere Linien als Beine in einer Schrittbewegung erahnen lassen. Wie auch im Falle der Darstellung Plumes könnten die Linien nach der Kategorisierung Paul Klees als aktive oder freie Linien bezeichnet werden. Doch in dieser Form wird in ihrer Kombination ein medialer Charakter erzeugt, da sich Gestalten abzeichnen, ohne passiv in Flächen zu gerinnen. Zudem weisen die Zwischenwesen in ihren Abbildungen keine klar sichtbaren oberen Extremitäten auf und eine Unterscheidung von Armen oder möglicherweise vorhandenen Flügeln bleibt ausschließlich spekulativ. Llewellyn Brown bezeugt eine Verbindung der Meidosems mit engelhaften Gestalten aufgrund anderer Prämissen:

„Dans cette disposition, le sujet acquiert la possibilité d'observer sa souffrance de l'extérieur, la transformant en des simulacres de personnages, en des bribes de créatures, semblables à des anges, là où le Meidosem est à la fois le sujet qui écrit et ce corps écartelé de souffrance.“<sup>973</sup>

---

<sup>973</sup> LLEWELLYN BROWN, *L'esthétique du pli dans l'œuvre de Henri Michaux*, Bibliothèque des Lettres modernes, Bd. 45, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, S. 213 f.

Im Zusammenhang der Linie als jenem Maß, mit dem ein Limit nicht manifestiert, sondern ein Zwischen von innen und außen oder ein Medialgebiet gezeichnet wird, wird die Verbindung des Zwischenwesens Paul Klees und der Randfiguration Henri Michaux' dennoch virulent. In beiden gezeigten Fällen wird nicht der Versuch unternommen, eine Perspektive oder Proportion darzustellen, sondern Dimensionen der Linie tangiert, wie sie die theoretischen Schriften und das Œuvre Klees vorzeichnen, wobei sich Michaux auf die Linie in der Figuration zu konzentrieren scheint, wie sie auch die Zwischenwesen der Engel Klees konstruierten.

### 3.3.2. Ende und/oder Anfang

„ Qu'il s'agisse de l'Atlantique, on dira : l'Océan ! l'Océan' ! On roulera ses yeux intérieurs. / Cependant parut sur Terre une vie chétive et près du sol, comme celle d'un rat dont à peine on a su un grignotement, et pas bien certain, et ses poils et sa fuite ; et de nouveau le silence. La vie de A., une de ces vies insignifiantes, et pourtant Océan, Océan, et qui chemine, et où va-t-il ? Et mystère sans moi.“<sup>974</sup>

Als Zwischengebiet und Freiraum wird das Weltmeer 1929 im „Portrait de A.“ eingangs aufgerufen, sodass die abstrakte innere Biografie der Figuration dieser Dimension entsteigt. Im Stil Lautréamonts „Viel Océan“ behält Michaux die Schreibweise in der Exklamation mit dem Majuskel O bei und relegiert somit erneut auf die Strophen aus den für ihn so richtungsweisenden „Chants de Maldoror“. In dem fragmentarischen Zyklus „Portrait de A.“ wird eine innere Entwicklung beschrieben, in der die folgenden Porträts von Plume und den Meidosems bereits angelegt sind. Das aus Fragmenten organisierte sprachliche Bild läutet sowohl äußere Erfahrungen als auch deren Konsequenzen auf das innere Erleben des nicht notwendigerweise vom Autoren zu unterscheidenden Erzählers ein und liiert die narrativen Komponenten mittels der Brücke des kreativen Flusses.<sup>975</sup>

Der Anruf des Zwischengebietes vom Ozean bietet dem Fragmentzyklus in seinem Aufbau einen luziden Rahmen, da er den Text im Sinne einer Epanadiplose umrahmt:

„Océan ! Océan ! A. est nommé professeur<sup>F</sup> ! Sottise ! L'Océan est au-dessous ; se cache, se défend par les armes propres à l'Océan, qui sont couche sur couche et enveloppements, ne pas se déplacer, pourtant n'être jamais là où il était un instant.“<sup>976</sup>

---

<sup>974</sup> H. M., Œ. c. I., S. 607.

<sup>975</sup> „Was den sehr spezifischen, bizarren bis brutalen Humor Henri Michaux anlangt, der in der Figur seines Plume personifiziert erscheint – Plume ist irgendwo zwischen Kafka, Charms, Chaplin und Tati angesiedelt und unterläuft jede Realität mit Hyperrealität und Hyperlogik – so kann er seine belgische Heimat so wenig verleugnen, wie bestimmte Bilder von Bosch, Ensor oder auch Magritte, in denen Komik und Panik sich paaren.“ PETER HAMM, Zu einer deutschen Neuausgabe der Werke von Henri Michaux, in *Die Kunst des Unmöglichen oder Jedes Ding hat (mindestens) drei Seiten: Aufsätze zur Literatur*, Edition Akzente, München, Hanser, 2007, S. 87.

<sup>976</sup> H. M., Œ. c. I., S. 609



Allerdings wird auch diese Rahmung nicht abgeschlossen und verhindert noch die Umgrenzung des Textes durch einen, mit der Erwähnung des Ozeans ohnehin bereits eingeführten undefinierbaren Zwischenbereich. Der Abschluss wird mit der Ankündigung des nahenden Todes als absoluten Faktor konstruiert sowie gleichsam überschritten. Der Satzsatz „Mais il va bientôt mourir [...]“<sup>977</sup>, der die Reihe als letztes Fragment abschließt, enthält ein Aviso im Prozesshaften und tangiert die letzte Grenze wiederum, ohne sie tatsächlich zu markieren.

So verweist die nach „Notre frère Charlie“ erste Spur der Personage gleichsam auf den Begriff des Porträts und auf jenen des Anfangsmythos, der wie Raymond Bellour es beschreibt, nicht nur in den ersten Schriften zu finden ist, sondern insbesondere mit der Figur Plumes an die persönliche Entwicklung des Schriftstellers gekoppelt ist.

„Le Portrait de A.‘ est une biographie épique, une sorte de mythe d’origine que Michaux se construit à un point tournant de sa vie, au moment où après *Mes propriétés* et avec *Un certain Plume*, il devient vraiment écrivain. Il peut annoncer à la fin de son écrit la mort de de son héros, afin qu’un Michaux un peu plus réel se mette à écrire et naisse un autre vie.“<sup>978</sup>

Es handelt sich um einen vom Künstler selbst als fragil empfundenen Anfang, dem sein Ende zugleich inhärent ist und durch dessen Schatten definiert wird. Für die Spiegelung des Werdeganges und der persönlichen Entwicklung zum Schriftsteller erscheint auch die Einordnung des „Portrait de A.“ in den Fragmentzyklus mit dem Titel „Difficultés“ in „Plume précédé de Lointain intérieur“.

Wie für Paul Klee 1914 feststand „Ich bin Maler“<sup>979</sup>, so könnte für Henri Michaux das Äquivalent gelten: ‚Ich werde Schriftsteller‘ und später ‚Ich werde zum Maler‘, wobei die Betonung auf den Prozess selbst gelagert ist.

„On connaît la confidence à Robert Bréchon : ‚Avec Plume, je commence à écrire en faisant autre chose que de décrire mon malaise. Un personnage me vient. Je m’amuse de mon mal sur lui. Je n’ai sans doute jamais été aussi près d’être un écrivain. Mais ça n’a pas duré. Il est mort à mon retour de Turquie, aussitôt à Paris. À Paris je redeviens moi-même et prends à nouveau l’écriture à suspension<sup>F</sup>.‘ Mais Plume ne meurt pas si simplement.“<sup>980</sup>

Die Figur selbst scheint sich ihrem Ende durch den Schriftsteller zu widersetzen und erfährt, trotz ihrer übermenschlichen Resistenz, schließlich zwei verschiedene Tode, die jeweils in Verbindung zu militärischen Handlungen stehen. Sein erster Tod wird später in „On cherche

---

<sup>977</sup> Ebd., S. 613.

<sup>978</sup> RAYMOND BELLOUR, Notice. Plume précédé de Lointain intérieur, in H. M., Œ. c. I., S. 1247.

<sup>979</sup> ZENTRUM PAUL KLEE BERN, 2016.

<sup>980</sup> RAYMOND BELLOUR, Notice. Plume précédé de Lointain intérieur, in H. M., Œ. c. I., S. 1247.

querelle à Plume“ umbetitelt.<sup>981</sup> Nachdem Plume sein Gesicht bei einem erzwungenen Tanz verloren hat, soll er an die Front geschickt werden, bevor er von seiner anfänglichen Verführerin getötet wird.<sup>982</sup> Die Frage, ob und wie diese Plume vor dem Gewaltakt, den sie als Krankenschwester an ihm verübt, wiedererkennt, bleibt ungeklärt. Spielt im ersten Todesfall sein Gesichtsverlust durch den Missbrauch eine Rolle, so wird dieses Thema auch bei dem zweiten an ihm verübten Mord relevant. In dem Narrationsfragment befindet sich der Protagonist in einer ungeklärten Position als Spion in Wien.

Dieser zweite Mord in dem Fragment „À Vienne. II<sup>e</sup> mort de Plume.“ findet sich im ersten Band der Gesamtausgabe an der Stelle „*En marge de « Plume »*. Textes d' « Un certain Plume » (1930) non repris en 1938.“<sup>983</sup> und wurde später möglicherweise aufgrund des Einzuges der Naziideologie in Europa nicht wieder publiziert.

Denn in Wien findet der Protagonist sein Ende bezeichnenderweise unter dem Einfluss eines für ihn unberechenbaren, totalitären Systems. Plume zeigt sich in dem verlassenen Wien und beginnt in der Stadt herumzuirren. Als einzige menschliche Wesen trifft er auf zwei Agenten,<sup>984</sup> worauf er sich bezeichnenderweise denkt: „Ça, c'est bien la race germanique... pensa-t-il et il se remit à errer dans la ville.“<sup>985</sup> Obgleich Plume sich bei beiden nach der Adresse des „Haydn-Museums“ erkundigt, da er der Parole des ersten nicht vertraut, ist der Protagonist von ihrer Fremdenfeindlichkeit überzeugt. Ohne sich nach Ihren Wegangaben zu richten, irrt er weiter durch die Stadt.

„Il en abordera un et lui demanda l'adresse du *Haydn-Museum*, espérant que l'autre s'empresserait de le mettre au courant de tout. L'agent indiqua le chemin, puis salua. Plume s'adressa à un autre, qui lui répondit de même. Au fond, ils détestent les étrangers, pensait A., et il recommença d'errer dans la ville.“<sup>986</sup>

Als ein sehr auffälliges Indiz zeigt sich hier in der Erwähnung des Namens „A.“ anstelle von Plume. Selbst als vermeintlicher Majuskel des Vornamens konzipiert, bleibt er doch der einzige Verweis dieser Art in allen Fragmenten um den Protagonisten. Die Entwicklung Plumes aus dem „Portrait de A.“ erfährt hier eine Bestätigung durch den Erzähler selbst, auch wenn der Majuskel beinahe zufällig oder gar aus Versehen in den Text eingestreut scheint.

---

<sup>981</sup> „I<sup>e</sup> mort de Plume' y devient ,On cherche querelle à Plume' Ces deux morts fermaient le cycle dans la Première Partie d'Un certain Plume, exclusivement consacrée à Plume. Mais la situation est plus compliquée. Mourir deux fois semble déjà une mort de trop : dans le recueil de 1930 Plume revit au début de la Deuxième partie, à travers deux textes, ,Bouddha' et ,Rupture', eux aussi supprimés en 1938.“ Ebd., S. 1248.

<sup>982</sup> „Encore un de ces fameux mutilés de la face, criait le médecin-major, qui, parce qu'il a le nez de travers, se croit déjà réformé. Demain à 5 heures, vous repartirez, mon garçon. Inscrivez' disait-il à l'infirmier. ,Il fait partie du convoi de demain pour le front. Au suivant.““ On cherche querelle à Plume. En marge de « Plume » Texte de l'édition de 1938 de « Plume, précédé de Lointain intérieur » non repris en 1963, in H. M., CE. c. I., S. 679 f.

<sup>983</sup> H. M., CE. c. I., S. 667.

<sup>984</sup> „Plume, en sortant le matin, constata que la ville était complètement déserte. / ... Ils auraient quand-même pu m'avertir ! pensa-t-il et il se mit à errer dans la ville. / Enfin il aperçut un agent ; plus loin il y en avait encore un. Aux grands carrefours était resté un agent [...]“ Ebd.

<sup>985</sup> Ebd.

<sup>986</sup> Ebd.

Nachdem die Zeit verging und es zu regnen begann, dachte sich Plume, dass er sich am nächsten Tag zum Museum begeben würde, um die Gemälde nach seinem Geschmack umzuordnen, da sie ihn in der ausgestellten Weise nicht interessieren würden.<sup>987</sup> Als er sich am nächsten Morgen just bei dieser Tätigkeit aufhält, kehren die Truppen und die Bewohner in die Stadt zurück.<sup>988</sup> Es stellt sich heraus, dass die Bevölkerung aufgrund Plumes evakuiert worden ist.

„Vous auriez quand-même pu nous prévenir, lui dirent ceux-ci ; avoir été pourrir toute une nuit dehors, en pleine pluie avec femme et enfants, il ne faut pas demander, avec les pneumonies qui vont suivre inévitablement, et le désarroi général, tous les frais que ça va nous occasionner. / Mais dit-il, je vous ai avertis, je vous ai envoyé une lettre hier. — ‚Ah !‘ et ils s'en vont à la *Hauptpost*<sup>1</sup>.“<sup>989</sup>

Es bleibt ungeklärt, welche Information Plume zukommen lassen sollte, denn der Brief vom Vortag wäre sicher nicht rechtzeitig angekommen, um die Bevölkerung von ihrem Auszug aus der Stadt abzuhalten. Doch auch der gefundene Beweis in Form des Briefe löst die paradoxe Situation in keiner Weise. Obgleich der Polizeichef ihm andeutet gehen zu können, überkommt Plume an der Straßenecke eine unbestimmte Angst und er beginnt zu rennen, so schnell er vermag. Doch es ist zu spät und es werden zwei Schüsse auf ihn abgefeuert.<sup>990</sup>

Das Fragment schließt mit dem Hinweis auf die Identität Plumes in der Stadt als Spion, dessen Existenz am Ende der Vergangenheit angehört. Mit dem ersten Mord an der Figur, die allein durch ihren Namen einen Bezugspunkt zur künstlerischen Tätigkeit des Schreibens, aber auch des Zeichnens als Form des Erzählens bildet, verbindet das Paradox die Identität mit einer Außenwelt, die es dem Protagonisten in ihrer Absurdität verbietet, sich in ihr zu integrieren. Der erste Mord wird durch die Erwähnung der Königin und der Technik des Duells in eine weitere Vergangenheit verlegt als der zweite Fall mit seinen Bezügen zu Österreich und der Fremdenfeindlichkeit. Verliert Plume bei seinem ersten Mord sein Gesicht durch die gewaltsamen Eingriffe, so bleibt auch im zweiten Fall die fragwürdige Stellung des Spions als Unbekanntem und Eindringling in das Umfeld. Obgleich Plume den aus seiner Umwelt resultierenden Umständen und Ereignissen beinahe ohnmächtig und unreflektiert gegenüber zu stehen scheint, ergeben sich doch Hinweise auf einen kritischen und rebellischen Hintergrund. So findet er sich im siebten Fragment der Reihe „Plume au Plafond“ unversehens an der Zimmerdecke wieder und kann sich nicht mehr alleine aus seiner misslichen Lage

---

<sup>987</sup> „Le temps passait. Il se mit à pleuvoir. / Demain, se dit-il, j'irai voir les musées et j'arrangerai un peu les tableaux à mon goût, car comme ils sont là disposés, je ne m'y intéresse pas beaucoup.“ Ebd.

<sup>988</sup> „Le lendemain, il était donc occupé à décrocher des toiles quand les troupes et puis les habitants rentrèrent en ville.“ Ebd.

<sup>989</sup> Ebd.

<sup>990</sup> „On trouve la lettre. ‚Bien‘, dit le chef de la police, ‚vous pouvez aller.‘ Plume sort. Puis, au coin de la rue, il a peur. Il s'enfuit à toutes jambes. Trop tard. Deux coups de feu retentissent. L'espion a vécu.“ Ebd.

befreien. Indem er versucht nach oben in die Zimmerdecke einzudringen, wird er zu einem Maulwurf.<sup>991</sup>

Es liegt eine virulente inhaltliche Beziehung zu der Erzählung „Der Dorfschullehrer“ Franz Kafkas<sup>992</sup> vor, die 1914/15 entstand und 1931 von Max Brod in „Der Riesenmaulwurf“ umbenannt publiziert wurde.<sup>993</sup> Hier gerät das Wesen zu einem Streitgegenstand zwischen dem Erzähler, einem Kaufmann und dem Dorfschullehrer. Obgleich ersterer dem Dorfschullehrer zunächst nur gegen die Ignoranz der Wissenschaftler dem Phänomen gegenüber durchzusetzen versucht, entsteht eine heftige Rivalität. In dem Fragment Michaux' wird die Figuration Plume zu einem abstrakten Maulwurf, der in den ihn entdeckenden Mitgliedern des ‚Bren-Clubs‘ jenes Mitleid hervorruft, das der Erzähler in Kafkas Geschichte in Sicht auf den Schulmeister für sich beanstandete. Auch die titelgebende Erzählung des Sammelbandes „Beim Bau der Chinesischen Mauer“ erweist sich im Rahmen der Analyse als interessant. Kafka entwirft das Bild der Mauer als ein aus Fragmenten zusammengestückeltes Bauwerk,<sup>994</sup> wobei das Verständnis der Linie als Grenzlinie ad absurdum geführt wird. Dieses, wie es Kafka nennt, „System des Teilbaus“<sup>995</sup> sollte zu der Vervollständigung des monumentalen Bauwerkes beitragen, um die daran Beteiligten nicht zu übermüden. Aus Lücken und Fragmenten bestehend, sollte es doch in seiner Geschichtsträchtigkeit an den Bau des Turmes zu Babel erinnern und laut einer Analyse sogar zu dessen neuem Fundament werden.<sup>996</sup> Gesteuert wird der Bau von einer „unbekannten Führerschaft“, deren „Stube“ ein unbekannter Ort ist.<sup>997</sup> Dennoch sei diese von jeder Aktivität der Arbeiter informiert und steuere den Bau aus dem Unbekannten. Als ein weiteres Rätsel erweist sich die totalitäre Monarchie des Kaisertums. Da Peking zu weit entfernt von den Provinzen liegt, können die Bewohner Chinas nicht auf dem aktuellen Stand der Geschehnisse im Palast gehalten werden

---

<sup>991</sup> „Dans un stupide moment de distraction, Plume marcha les pieds au plafond, au lieu de les garder à terre. / Hélas, quand il s'en aperçut, il était trop tard. [...] Si encore il avait pu entrer dans le plafond, y terminer en paix, quoique rapidement, sa triste vie... Mais les plafonds sont durs, et ne peuvent que vous ‚renvoyer‘, c'est le mot. / Pas de choix dans le malheur, on vous offre ce qui reste. Comme désespérément, il s'obstinait, taupe de plafond, une délégation du Bren Club partie à sa recherche, le trouva en levant la tête.“ Plume au plafond XII Plume précédé de Lointain intérieur. Un certain Plume. 1938, in H. M., CE. c. I., S. 640.

<sup>992</sup> Das Fragmentarische an der Chinesischen Mauer unterscheidet sie als Bauwerk von jenen ideologischen Grenzwällen, die Sicherheit dort suggerieren sollen, wo Menschen mit einfachen Mitteln manipuliert werden, um Vertrauen in eine Doktrin aufzubauen, die sich gegen die Menschlichkeit selbst richtet, indem die unmittelbaren, egozentrischen Bedürfnisse nach Wohlstand und Sicherheit auf die Kosten anderer zu errichten sind. Vgl. TOBIAS PRÜWER, *Welt aus Mauern: eine Kulturgeschichte*, Wagenbachs Taschenbücherei, Bd. 796, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2018.

<sup>993</sup> Vgl. FRANZ KAFKA, Der Dorfschullehrer alias Der Riesenmaulwurf, in MAX BROD und HANS JOACHIM SCHOEPS (Hrsg.), *Beim Bau der chinesischen Mauer. – Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß –*, Berlin, Gustav Kiepenheuer, S. 131–153.

<sup>994</sup> Vgl. FRANZ KAFKA, Beim Bau der chinesischen Mauer, in MAX BROD und HANS JOACHIM SCHOEPS (Hrsg.), *Beim Bau der chinesischen Mauer. – Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß –*, Berlin, Gustav Kiepenheuer, S. 9 f.

<sup>995</sup> Ebd., S. 12.

<sup>996</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>997</sup> Ebd., S. 16 f.

und glauben deshalb an das Kaisertum an sich wie eine Gottheit.<sup>998</sup> Ganz im Sinne der perfekt Untergebenen reflektieren sie ihre eigentliche Freiheit nicht und untergeben sich fraglos unter das totalitäre System.

Alexis Nouss nahm die Erzählung 2010 in seinem Artikel „La tour et la muraille. De la frontière et du métissage“ zum Anlass, die Ideologie hinter der Definition des Begriffes von Grenze aufzuzeigen.<sup>999</sup>

Walter Benjamin hatte eben jenen Titel für seinen Aufsatz über den Schriftsteller gewählt, in dem die Erzählerperson Kafkas jener Plume ähnlich hervorgehoben wird.<sup>1000</sup> Am Beispiel einer Interpretation des Schlosses kommt der Philosoph gleichsam auf das Phänomen der Decken zu sprechen: „[...] die Decke – die bei Kafka beinahe immer niedrig ist – drückt und lastet; so haben sie denn Kissen mitgenommen, um den Kopf gegen sie zu stemmen.“<sup>1001</sup>

Der Plafond schließt die räumliche Umgebung von oben ab und determiniert so die vertikale Blickbewegung. Wie Benjamin es beschreibt, wird diese Einschränkung von Kafka als erdrückend in Szene gesetzt, wobei der Umstand, von oben Druck zu erfahren, auch als erfahrene Suppressionen in hierarchischen Strukturen gelesen werden kann. Michaux' Plume scheint sich in diesem Fragment unversehens in der Lage, sich mit dieser Grenze konfrontiert zu sehen, wobei er in dieser Auseinandersetzung gefangen bleibt, bis ihn seine Schriftstellerkollegen im übertragenen Sinn zurück auf den Boden der Tatsachen helfen.

Das Denkbild vom Maulwurf wird 2001 von Daniel Bensaïd als ein Codebegriff für Widerstand postuliert.<sup>1002</sup> Im Hinblick auf die Theorien Paul Klees zeigt sich in dem Denkbild der Kraft von oben die Gravitationskraft als erdrückende Schwere im auf hierarchische Strukturen übertragenen Sinne. Eine sich dieser ‚Zwangsbewegungsdimension‘ entgegenstellende oder sie ausgleichende ‚Eigenbewegungsdimension‘ wurde in der Verdopplung der Dimensionen in der Zentrifugalkraft erreicht. So scheint sich Plume unbewusst in einer Eigendimensionen gegen die Hierarchien zu richten.

In Bezug auf die Auseinandersetzung mit der Dimension von Endlichkeit und einem Ende als unausweichlichem Schlusspunkt räsoniert der Schriftsteller in einem Gedicht, das im Jahr der ersten Wiederauflage der Abenteuer um Plume publiziert wurde. 1936 schreibt Michaux in „Ma vie s'arrêta“ in „Entre centre et absence. Plume précédé de Lointain intérieur“:

---

<sup>998</sup> Vgl. ebd., S. 21 ff.

<sup>999</sup> Vgl. ALEXIS NOUSS (Hrsg.), *La tour et la muraille. De la frontière et du métissage*, Collège international de Philosophie, *Rue Descartes* 37(3), 2002, S. 8–18.

<sup>1000</sup> Vgl. WALTER BENJAMIN, Franz Kafka beim Bau der Chinesischen Mauer (1931), in *Gesammelte Werke*, Mosaicum Books, 2017, URL: <https://play.google.com/books/reader?id=Nn9FDwAAQBAJ&hl=de&pg=GBS.PT1> (abgerufen am 1.9.2019), S. 1670–1674.

<sup>1001</sup> Ebd., S. 1671.

<sup>1002</sup> „Elle est myope, notre vieille amie. Elle est hémophile aussi. Doublement infirme et doublement fragile. Et pourtant avec patience, avec obstination, de galeries en souterrains, elle va en souriant son cheminement de taupe vers de nouvelles irrptions.“ DANIEL BENSÂÏD, *Résistances: essai de taupologie générale*, Paris, Fayard, 2001, S. 9.

„J'étais en plein océan. Nous voguions. Tout à coup le vent tomba. Alors l'océan démasqua sa grandeur, son interminable solitude. / Le vent tomba d'un coup, ma vie fit ,toc'. Elle était arrêtée à tout jamais. / Ce fut une après-midi de délire, ce fut une après-midi singulière, l'après-midi de ,la fiancée se retire'. / Ce fut un moment, un éternel moment, comme la voix de l'homme et sa santé étouffent<sup>F</sup> sans effort, les gémissements des microbes affamés, ce fut un moment, et tous les autres moments s'y enfournèrent, s'y envaginèrent, l'un après l'autre, au fur et à mesure qu'ils arrivaient, sans fin, sans fin, et je fus roulé dedans, de plus en plus enfoui, sans fin, sans fin<sup>F</sup>.“<sup>1003</sup>

Der Verweis auf den Ozean ist virulent; allerdings erfährt das lyrische Ich seine Dimension von Weite, Tiefe und Freiheit im Moment der absoluten Einsamkeit zum Zeitpunkt des Todes als verändert, da die endgültige Isolation von der Außenwelt vollzogen wird. Michaux gelingt es, auch die Absolutheit dieses Momentes zu durchbrechen, in dem er den Prozess des Überganges der unzähligen Einzelmomente in die Dimension des Schlussmomentes beschreibt. Am Ende bleibt das paradoxe Moment des Unendlichen in der Vorstellung des als notwendig vorausgesetzten Absoluten. Der Augenblick des ,toc' wird in einer unendlichen Bewegung aufgehoben – eine Formulierung, die in der Betrachtung der gestrichenen Linien des Manuskriptes noch an Gewicht gewinnt, denn ursprünglich hatte der Autor an die Schlusssopplung des ,sans fin' eine unendliche Bewegung des Anfanges hinzugefügt:

Zweite Fußnote. „*Fin du texte dans dactyl*: dedans [blotti *biffé*] de plus [...] fin. / [Et depuis et maintenant, commencent ! toujours au commencement, au risible recommencement. *biffé*]“<sup>1004</sup>

Es mag in diesem Zusammenhang von Interesse sein, dass Michaux, Raymond Bellour zufolge, eine Einheit für die Konstruktion dieser Unendlichkeiten voraussetzen musste. Diese Geschlossenheit findet er in dem programmatischen Ausgangspunkt von „Le portrait de A.“ und beschreibt sie in dem Kapitel „Multiplicité, fragmentation“ in der Einleitung des ersten Bandes der Gesamtausgabe:

„Cette multiplicité est d'abord rapportée à l'unité ; en débit de la matérialité virtuelle des atomes, et du rythme de leur circulation, elle reste son écho diffracté. Voilà précisément, ce qui ne peut pas suffire. C'est ce lien circulaire, voué à ,l'anti-vie' qui faut défaire, dissocier, par un décentrement de la réalité par l'expérience du voyage (Aller trouver la terre à domicile et prendre son départ du modeste). Mais ce n'est pas encore assez. Car toujours la boule retient, ,qui veut la perfection, le cercle, le repos', en celui qui voudrait agir, que l'idée de l'action hante. ,Il a ainsi des milliers de départs de muscles' (de ,riens', dit la première version), sortant un par un de la boule.“<sup>1005</sup>

Der Widerspruch liegt in den Ausführungen Bellours selbst verankert und insbesondere der Hinweis auf die ursprüngliche Formulierung der „tausenden Austritten von Nichts“<sup>1006</sup> anstelle

---

<sup>1003</sup> „Ma vie s'arrêta. Entre centre et absence. Plume précédé de Lointain intérieur.“ H. M., Œ. c. I., S. 563.

<sup>1004</sup> RAYMOND BELLOUR und YSE TRAN, Notes et variantes, in H. M., Œ. c. I., S. 1265.

<sup>1005</sup> RAYMOND BELLOUR, Introduction, in H. M., Œ. c. I., S.XIV.

<sup>1006</sup> Freie Übersetzung mit der Schwierigkeit des fehlenden Plurals für ,Nichts' aufgrund seines absoluten Status.

von ‚Muskeln‘ gibt Hinweise auf einen differenzierteren Stellenwert dieser sogenannten Einheit im Denken Michaux‘.

Ogleich die sich selbst genügende und hermetische Kugel als Motiv zur Beschreibung des Zustandes des Erzählers bis in sein Jugendalter bedient wird, kann diese nicht im Sinne einer absoluten Einheit nachvollzogen werden, da sie vielmehr zum Schutz der Progression der Pluralität innerer Kreativität erzeugt werden musste.<sup>1007</sup> In dem sich der beschriebene A. in einer schmalen und geschlossenen Form hielt, konnte er in sich die großen Züge einer mysteriösen Materie rollen und vorbeiziehen.<sup>1008</sup> Das Bild einer totalitären Einschränkung kann hier gewissermaßen in einem verkehrten Sinne gelesen werden. Da die Repressionen aus der Außenwelt stammten, konnte eine geistige Freiheit nur in einer Bewegung des introvertierten Rückzuges tangiert und erspürt werden. Diese Dynamik erinnert an die Form der medialen Kugel als ‚Weltenkörper‘ Paul Klees. Seine Abgeschlossenheit täuscht über die innere Dimension des Unendlichen hinweg, wie seine ‚Eigenbewegungsdimension‘ andere Dimensionen nicht ausschließt.

Allerdings wird dieser Zustand, der in seiner hermetischen Verslossenheit vor der Außenwelt noch als perfekt und im Inneren mit der seltenen Anlage zum Ermitteln ausgestattet deklariert wurde, dennoch als ungesund und in seiner Beständigkeit als missgebildet reflektiert.<sup>1009</sup> Im Laufe der Zeit geht die einem schützenden Uterus gleiche Perfektion der Kugel im gleichen Maße verloren, wie äußere Reize und Einflüsse aufgenommen und angenommen werden können.<sup>1010</sup>

Die Abschirmung von der als totalitär erfahrenen äußerlichen Umgebung wird auch in Form von Gedanken an mögliche Gewissheiten durchbrochen. Nachdem sich erste Überlegungen um die etwaige Immanenz Gottes ragen<sup>1011</sup>, entdeckt A. die Welt der Lektüre und der Wissenschaften für sich. Hier findet er in dem Modell der Atome eine Evidenz auf das Prinzip unendlicher Entwicklung und Bewegung. Zunächst erkennt er in ihnen die Wahrheit unzähliger kleiner Gottheiten, durch deren Gewissheit die Welt zu einer Existenz anstelle von Fassade

---

<sup>1007</sup> „Jusqu'au seuil de l'adolescence il formait une boule hermétique et suffisante, un univers dense et personnel et trouble où n'entraient rien, ni parents, ni affectations, ni aucun objet, ni leur image, ni leur existence, à moins qu'on s'en servit avec violence contre lui. En effet, on le détestait, on disait qu'il ne serait jamais homme.“ H. M., CE. c. I., S. 608.

<sup>1008</sup> „Il était sans doute destiné à la sainteté. Son état était des plus rares, déjà. Il se soutenait comme on dit avec rien, sans jamais faiblir, s'en tenant à son minimum mince mais ferme, et sentant passer en lui de grands trains d'une matière mystérieuse. / Mais les médecins, à force de s'acharner contre lui par l'idée fixe qu'ils ont de la nécessité du manger et des besoins naturels, l'ayant envoyé au loin, dans la foule étrangère de petits gredins de paysans puants, réussirent<sup>F</sup> un peu à le vaincre. Sa parfaite boule s'anastomosa et même se désagrégea sensiblement.“ Ebd.

<sup>1009</sup> „Une grande langueur, la boule. Une grande langueur, une grande lenteur ; une rotation puissante. Une inertie, une maîtrise, une assurance. Ce quelque chose de particulièrement stable qu'on rencontre assez souvent, dans les vices, ou dans les états maladifs<sup>F</sup>.“ Ebd., S. 608 f.

<sup>1010</sup> „La boule donc perdit sa perfection. / La perfection perdue, vient la nutrition, viennent la nutrition et la compréhension. À l'âge de sept ans, il apprit l'alphabet et mangea.“ Ebd., S. 609.

<sup>1011</sup> „Ses premières pensées furent sur la personne de Dieu. Dieu est boule. Dieu est. Il est naturel. Il doit être. La perfection est. C'est lui. Il est seul concevable<sup>F</sup>. Il est. De plus, il est immense.“ Ebd.

und purer Erscheinung avancieren kann.<sup>1012</sup> Doch anstatt, wie Anfangs geglaubt, die Welt endlich verstehen zu können, zeigt sich der Protagonist auch von diesem eindeutigen Erklärungsmodell enttäuscht.<sup>1013</sup>

So zeigt sich die Progression entgegen einer monadischen Determination vielmehr als ein Ausbruch in die Pluralität der Möglichkeiten von Freiheit. Die Abschottung gegen eine als aggressiv erlebte Außenwelt erlaubt das Heranwachsen und die Entwicklung kreativer Entwicklungen im Inneren, wobei diese Grenze nicht als absolut dargestellt wird, sondern in ihrer zeitlichen und räumlichen Entwicklung in weitere Dimensionen übertritt. Zum Ende der Ausführungen wird der Figur die einst schützende Kugel zum Gefängnis und soll überwunden werden.

„Il se meut pourtant continuellement. De sa boule sort un muscle. Le voici heureux. Il va pouvoir marcher comme les autres, mais un muscle à lui seul ne peut créer la marche. Il se fatigue bientôt. Il ne fait plus un mouvement. C'est le soir de chaque soir. / Il a ainsi des milliers départs de muscles. Ce n'est pas la marche. Il croit qu'ils vont engendrer<sup>F</sup> la marche. Il n'est qu'une boule. Il s'entête. Il est à afflût du mouvement. Il est le fœtus dans un ventre. Le fœtus ne marchera jamais, jamais. Il faut le sortir et ça c'est autre chose. Mais il s'entête, car c'est un être qui vit.“<sup>1014</sup>

Wesentlich ist auch in diesem Entwicklungsschritt die Verbindung zum Ozean, denn dieser überwindende Fortschritt steht in einem direkten Zusammenhang mit der Seefahrt des Erzählers.<sup>1015</sup> Erst als er sich zu einem gewissen Maße von den äußerlichen Repressalien befreien und mit dem Ozean ein verhältnismäßig freies Gebiet entdecken kann, das zudem mit der Denkfigur eines unendlichen Zwischenraumes gekoppelt ist, wird die Durchbrechung der nun als einschränkend empfundenen Schutzkugel angestrebt. „Il voudrait agir. Mais la boule veut la perferction, le cercle, le repos.“<sup>1016</sup>

Wie im Konzept Paul Klees wirkt die Kugel hier als flächenpassiv, wobei sie durch ihre Erscheinung als Kugel einen dimensional Kreis formiert und somit in theoretischer Nähe zur medialen Linie steht. Wo die Kugel in „Ad marginem“ in einem Zwischenspiel zu der äußeren Umgebung und doppelter Rahmenfiguration erscheint, wird die Kugel im „Portrait de A.“ selbst vom Inneren zum Äußeren geöffnet, wobei der Ozean die zum Tod hin offene Grenze bildet, der in einer unabdingbaren Verbundenheit zu der Personage und ihrer Progression in der Zeit steht. Erst dieser Dimension des äußersten Inneren der Kugel kann die Figuration des

---

<sup>1012</sup> „Les livres lui ont<sup>F</sup> donné quelques révélations. En voici une : les atomes. Les atomes, petits dieux. Le monde n'est pas une façade, une apparence. Il est : ils sont. Ils sont, les innombrables petits dieux, ils rayonnent. Mouvement infini, infiniment prolongé<sup>F</sup>.“ Ebd., S. 611.

<sup>1013</sup> „Ah comprendre le monde cette fois, ou jamais ! // Des années passent... / Chaînes infinies des atomes au monde. / Imagination infinie de la réflexion, de l'explication. / Des années passent. / Les yeux commencent à lui sortir de la tête. / Atomes décevants.“ Ebd.

<sup>1014</sup> Ebd., S. 613.

<sup>1015</sup> „Un jour, à vingt ans, lui vint une brusque illumination. Il se rendit compte, enfin, de son anti-vie, et qu'il fallait essayer l'autre bout. Aller trouver la terre à domicile et prendre son départ du modeste. Il partit.“ Ebd., S. 612.

<sup>1016</sup> Ebd., S. 613.



A. entsteigen, wobei dieser Befreiungsfortschritt im Gegenzug als Anfang vom Ende bezeugt wird. Somit wird die Illusion von einer absoluten Einheit als Möglichkeit vom Erzähler Schritt für Schritt ad absurdum geführt und stellt sich als Trugschluss heraus.

Als ebenso missverständlich kann die Erwähnung der Voraussetzung von Einheit im Falle der Meidosems erscheinen.

Wie Jean-Claude Mathieu und Michel Collot noch postulierten:

„La ligne traverse et travaille toute l'œuvre de Michaux, dessin du sujet, se réticulant chez les Meidosems, révélant sa charge énergétique chez Klee, se transformant en ondes dans l'expérience de la drogue, pour signifier surtout cette visée-limite d'une écriture qui use des signes comme de pictogrammes.“<sup>1017</sup>

So steigerte Deleuze diese Aussage, indem er die Falte als Leitmotiv hinter dem Werk Michaux' deklarierte:

„ Le thème du pli hante toute l'œuvre de Michaux, écrite, dessinée, peinte, comme en témoignent le recueil *La vie dans les plis*, ou le poème ‚Emplie de‘ [...] Les réminiscences leibniziennes sont nombreuses chez Michaux [...]“<sup>1018</sup><sup>1019</sup>

In ihrer Analyse stützt sich Llewellyn Brown insbesondere auf die Darstellungen Deleuzes und unterstreicht:

„Le pli paraît s'imposer comme LA figure de Michaux : celle qui régit chaque réalisation au sein de son œuvre et nous permet de la lire. Tout se passe comme si le motif du pli — qui apparaît de façon si discrète dans les textes —, restait implicite, fonctionnant dans l'écriture sans se laisser isoler à la manière d'autres motifs [...]“<sup>1020</sup>

Die Autorin postuliert die Falte als das Leitmotiv im Œuvre Michaux' und adaptiert dabei die offene Form der Linie in einem dialektischen Muster, das jedoch ideologisch begrenzend wirkt. Obgleich die dialektische Bewegung als mögliche offene Methode Michaux' beschrieben wird, die den rezeptorischen Vorgang im hermeneutischen Sinne integriert, bleiben die Formulierungen missverständlich.

„En tant que principe de création, le pli participe d'une dialectique. Le mouvement oscillatoire pli / dépli représente un temps au sein de l'élaboration et la représentation, dont il faut déterminer la place.“<sup>1021</sup>

Obgleich die zahlreichen Adaptionen in Form und Figur nachvollzogen werden, wird doch virulent, dass die Erwähnung der Linie vermeidend ausbleibt. In der Verbindung von Schriftsteller-, Zeichen- und Malkunst wird insbesondere der Strich („trait“) hervorgehoben, als könne die Linie als Form jene Dimension nicht aufweisen oder als sei sie in einem starken

---

<sup>1017</sup> JEAN-CLAUDE MATHIEU und MICHEL COLLOT, *Passages et langages de Henri Michaux: actes de la Troisième Rencontre sur la Poésie Moderne* » (ENS, Juni 1986), Paris, Corti, 1987, S. 9.

<sup>1018</sup> GILLES DELEUZE, 1988, S. 124.

<sup>1019</sup> Ebd.

<sup>1020</sup> LLEWELLYN BROWN, *L'esthétique du pli dans l'œuvre de Henri Michaux*, Bibliothèque des Lettres modernes, Bd. 45, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, S. 9.

<sup>1021</sup> Ebd., S. 10.

Maße statisch als das Denkbild einer Falte im dialektischen Sinne. Dabei wird das dimensionseröffnende und totalitätsvermeidende Potential der Linie selbst nicht auf den Plan gerufen.

„Pour autant qu'il bénéficie d'une représentation, le sujet s'appréhende sous la forme d'un fil, d'un trait sans épaisseur, inentamé par la division, en lien avec son inscription première. À l'aide des traits — dont l'œuvre graphique de Michaux est singulièrement riche —, il se réinscrit en tant que sujet. Les traits offrent une expression de la subjectivité pure, tout en s'ouvrant au *dépli* figuratif.“<sup>1022</sup>

Ein Entfalten als Gegenbewegung zum Denkbild der Falte entspricht der Dynamik, die sich dem Rezipienten während der Exploration des Œuvres bietet, so wie sich die Narrationslinien bereits wie gezeigt im Frühwerk spiegeln. Auch kann der Prozess der Entfaltung möglicherweise auf die kreative Schaffensweise Michaux' bezogen werden. Dennoch lässt sich nicht bestreiten, dass der Figur eines Fadens ein gewisses, wenn auch minimales räumliches Volumen unabdingbar ist.

Die stoffliche Flexibilität der Linie gelingt dem Künstler im eigentlichen Sinne jedoch in seinen literarischen Experimenten, wobei sich hier die gegenteilige Bewegung eines Weiter-in-sich-Zusammenfaltens geschildert wird – eine unendliche Bewegung zu einem Nichts, ohne das Absolute jemals zu tangieren, da der Aspekt einer Existenz zirkulär vorhanden bleibt, wie hier am Beispiel des jungen, in der Entwicklung begriffenen Meidosem beschrieben wird:

„Un jeune Meidosem se plie, se replie, s'efface tant qu'il peut, se rejetant en arrière comme un lasso. Mais la terrible tour animée qui le menace, penchée sur lui comme l'écroulement prochain d'un building sur l'auvent d'un petit pavillon... / Mais la terrible tour... en cet instant de flanelle<sup>F</sup> [...]“<sup>1023</sup>

Ein weiterer Aspekt, der sich in den Darlegungen Llewellyn Browns in der Analyse der Linie als fragwürdig erweisen muss, ist die Tendenz, ein Ganzes oder Absolutes zumindest im Anfang und Ende der Wesen zu vermuten, wobei auch die Virulenz dieser beiden in Raum und Zeit angelegten Punkte im Werk nicht eindeutig nachvollziehbar bleiben. Das ‚Eine‘/‚Un‘, wie es die Autorin beschreibt, wird durch die Interpretation in das Textwerk hineingetragen, so wie die Totalität der schemenhaften Figuration des jungen Protagonisten im „Portrait du A.“ von Raymond Bellour als perfektes Absolutes vorausgesetzt wurde.

---

<sup>1022</sup> Ebd., S. 216.

<sup>1023</sup> H. M., Œ. c. I., S. 216.

„Les Meidosems arrivent dans ce vide extatique, cependant, sans qu'une conscience puisse en authentifier l'expérience. Ces créatures sont *sans* têtes, happées par une exaltation acéphale. Cette poussée ascensionnelle, rappelant l'évocation du ‚nid de bulles‘ (l. 572)<sup>1024</sup>, emporte les Meidosems comme autant de sphères multiples, fragiles et monadiques. / Ainsi, les Meidosems retrouvent leur unité : celle qu'ils avaient perdue pour avoir été défaits de leur ‚un‘<sup>1025</sup>

Insbesondere A. hat seine eigentliche im biografischen Sinne, an die künstlerische Tätigkeit gebundene Existenz dem Ausbruch aus einem totalitären Umfeld zu verdanken, das sich in der ihn schützend umgebenden Kugeln spiegelte, von denen er sich dem Tode nähernd wie aus einem Gefängnis befreien musste. Somit spiegelte sich der Determinismus der Außenwelt, in dem von A. anfangs konstruierten Gebilde. Der Bezug einer als absolut vorausgesetzten Einheit in Bezug auf die Meidosems erscheint in der Analyse als noch ferner liegend.

Die Autorin bezieht sich in ihren Darstellungen auf das fünfte Fragment und das die Narrationskette beschließende Textbild, wobei das letztere keine explizite Erwähnung einer möglichen Totalität enthält. Und auch in der erstgenannten Textstelle findet sich eine Beschreibung, die eher im Sinne einer vorausgesetzten Einheit gedacht werden kann, die im Sinne einer möglichen Existenz durchbrochen werden musste. Hier spiegelt sich die Entwicklung A.s in er einer abstrakten Erzählwelt.<sup>1026</sup>

„Des ailes sans têtes, sans oiseaux, des ailes pures de tout corps volent vers un ciel solaire, pas encore resplendissant, mais qui lutte fort pour le resplendissement, trouant son chemin dans l'empyrée comme un obus de future félicité. / Silence. Envols. / Ce que ces Meidosems ont tant désiré, enfin ils y sont arrivés. Les voilà<sup>F</sup>.“<sup>1027</sup>

An dieser Stelle werden die Meidosem im Prozess der Befreiung beschrieben. Im Sinne des Autoren handelt es sich nicht um ein absolutes Ende, sondern um einen unvollendeten Vorgang. Der abschließende Satz gibt keinen Verweis auf eine angestrebte oder erreichte Totalität. Insbesondere die Ergänzung in den „Notes et variantes“ zeigt die angedachte Perspektive Michaux'.<sup>1028</sup>

Im Gegensatz zu einer totalen Einheit zeigte er die Bewegung seiner Wesen in einer Gegenwart. Diese bleibt insofern unbestimmt, wie sie aus dem Manuskript gestrichen worden

---

<sup>1024</sup> Die Autorin bezieht sich hier auf die letzte Strophe des Gedichtes „Entre Centre et Absence“ aus dem gleichnamigen Fragmentzyklus, erschienen 1938 unter „Plume précédé de Lointain intérieur“: „C'était à l'arrivée, entre<sup>F</sup> centre et absence, à l'Euréka, dans le nid de bulles[...]“ Ebd., S. 572.

<sup>1025</sup> LLEWELLYN BROWN, 2007, S. 215.

<sup>1026</sup> „Trente-quatre lances enchevêtrées peuvent-elles composer un être ? Oui, un Meidosem. Un Meidosem souffrant, un Meidosem qui ne sait plus où se mettre, qui ne sait plus comment se tenir, comment faire face, qui ne sait plus être qu'un Meidosem. / Ils ont détruit son ‚un‘. / Mais il n'est pas encore battu. Les lances qui doivent lui servir utilement contre tant d'ennemis, il se les est passées d'abord à travers le corps. / Mais il n'est pas encore battu.“ H. M., Œ. c. II., S. 202.

<sup>1027</sup> Ebd., S. 223.

<sup>1028</sup> „Fin du fragment : désiré, [le sont ils corrigé en ils le sont] enfin devenus, dactyl. : enfin ils sont devenus à présent. Les voilà.“ (1948), RAYMOND BELLOUR und YSE TRAN, Notes et variantes. La vie dans les plis, S. 223, in H. M., Œ. c. II., S. 1136.

ist. Zudem eröffnet sich die Möglichkeit verschiedener Gegenwartsbestimmungen. Es bleibt ungewiss, ob die zu erreichende Gegenwärtigkeit der Figuration mit jener zu vermutenden erzählerischen und rezeptorischen übereinstimmt. Im Gegensatz zu den Narrationen um die Figuration Plumes werden die erzählerischen Linien der Fragmente um die Meidosem ohnehin in der zeitlichen Form Präsenz erzählt. Diese erzählerische Gegenwart wird nun im letzten Fragment in ihrer Tangierung gesteigert, wobei jedoch keine angestrebte Totalität deklariert wird, sondern die Möglichkeit der Eröffnung einer unbestimmbaren Dimension mit eigenen undefinierbaren Zeit- und Raumbezügen konstruiert wird.

Im fünften Teil des „Misérable Miracle“ soll der Autor 1956 eine andere Bewegung beschreiben.<sup>1029</sup> Der programmatische Titel „V. Expérience de la folie“ verweist zugleich auf die Akkumulation der Motive.

„Puis tout à coup, plus rien. Je ne vis plus rien. J'avais<sup>F</sup> glissé dans un fond. Une porte jusque-là ouverte venait de se fermer d'un coup dans un silence absolu. / [...] Les vagues de l'océan mescalinién avaient fondu sur moi, me bousculant, me culbutant comme menu gravier : les mouvements, jusque-là dans ma vision, étaient maintenant *sur* moi. Ça n'avait pas duré dix secondes, et c'était fait. J'étais perdu.“<sup>1030</sup>

Die Erscheinungen unter dem Wirkstoff des Meskalins werden als dem Bekannten entfremdende Wellen des Ozeans beschrieben, die das Bewusstsein des Erzählers in die unbestimmte Dimension des Wahns tragen werden. In dem Selbstexperiment zeigen sich nach der Entfernung der einschränkenden Grenzen der Realität bezeichnenderweise Linien als Figuration des neuen Bereiches. Diese sind für den Künstler weder in Form und Größe noch in Zeit und Raum fassbar. Der Zustand der Entrückung der Grenzen und Determinationen der Realität manifestiert sich in einem Prozess, der von den Linien selbst auszugehen scheint und in deren stetiger Veränderung die neuen Dimensionen selbst erscheinen. Die Linien werden zu eigenständigen Dimensionen.

„Un début de respiration plus grave se forme en ma poitrine, prélude à une autre 'attention'. / Des lignes, de plus en plus de lignes, que je ne sais si je vois réellement, quoique déjà distinctes et fines (que je sentirais alors ?) que je commence à voir (comme elles sont ténues cette fois !), et amples leurs courbes, amples ! Je note que par moment elles disparaissent et à nouveau leur amplitude vraiment extraordinaire pour leur minceur, et je sais que le blanc que je vais voir bientôt sera légèrement violet, quoique je ne voie toujours aucun autre ton que le gris léger, léger des énormes fils arachnéens qui hautement, rythmiquement, incessamment enjambent le vide. / Énorme décidément l'amplitude des sinuosités, et si fines les lignes et pourtant elles enjambreraient des maisons.“<sup>1031</sup>

Unter dem Einfluss der Drogen schildert der Erzähler den Verlauf einer Erfahrung, innerhalb derer er der Angst unterliegt, aufgrund einer Fehldosierung in Wahnsinn zu verfallen.

---

<sup>1029</sup> „Misérable Miracle. La Mescaline. Avec quarante-huit dessins et documents manuscrits originaux de l'auteur.“ (1956, 1972), H. M., Œ. c. II., S. 617.

<sup>1030</sup> Ebd., S. 721.

<sup>1031</sup> Ebd., S. 724.

Nachdem sich aus den Linien Buchstaben formen und zu anderen Lettern und Formen zerfallen und wachsen<sup>1032</sup>, nehmen sie Formen von Gesichtern und Schemen an und wachsen weiter in ihrer Dimension<sup>1033</sup> bis hin zu jener Erfahrung des Erzählers, sich selbst und sein Sphäre in Form einer Linie wiederzufinden.

„D'être devenu une ligne était catastrophique, mais c'était, si c'est possible encore plus inattendu, prodigeux. Tout moi devait passer par cette ligne. Et par ses secousses épouvantables. / La métaphysique, saisie par la mécanique.“<sup>1034</sup>

Der Zustand des Erzählers verliert jede Gewissheit und Klarheit in Bezug auf seine eigenen Fähigkeiten. Auch in der Schilderung der Akkumulation gefährlicher Gedankengänge verwendet der Erzähler die Reihe als jene Figuration der Linie, die sie mathematisch in ihrer Unbestimmtheit beschreibt. Die Linie wird nicht als Begrenzung oder Einheit, sondern als jene figurative Möglichkeit eingeführt, eine unbestimmte Vielzahl von dimensionalen Eröffnungen zu tangieren.

„Des tas d'idées folles, non, une *file* d'idées folles, car elles ne venaient qu'une par une, se présentaient à moi et je me mettais à penser, sans connaître encore le mot de Jaspers là-dessus, „que le fou qui a *une* folie, c'est déjà une sorte de repos<sup>F</sup>.“<sup>1035</sup>

### 3.4. Figurationen im wesenhaften Inneren und Äußeren

Im Fragmentzyklus um die Meidosem zeigt sich eine exemplarische Figuration der Linie. Tatsächlich handelt es sich bei dem Indiz auf die in sich verworrenen Lanzen, mit dem die Erscheinung des Meidosem im fünften Fragment der Reihe beschrieben wurde, um den ersten Verweis in dem Fragmentzyklus, der die Linie oder die Anwendung ihrer Form assoziieren lässt.<sup>1036</sup> Die Lanzen stützen ihn, verletzen ihn und bestimmen zugleich seine Gestalt sowie seine innere Dimension als Meidosem.

Gleich im nächsten Fragment befindet sich ein Hinweis auf die Gestaltwandlung von der träumerischen Kugel zur aufgebrauchten Liane. Auch das Motiv der Mauer wird in diesem

---

<sup>1032</sup> „De grands Z<sup>F</sup> passent en moi (zébrures-vibrations-zigzags ?) Puis soit des S brisés, ou aussi, ce qui est peut-être leurs moitiés, des O incomplets, sortes de coquilles d'œufs géants qu'un enfant eût voulu dessiner sans jamais y parvenir. / Formes en œuf ou en S, elles commencent à gêner mes pensées, come si elles étaient les unes et les autres de même nature. / Je suis à nouveau devenu un trajet, trajet dans le temps.“ Ebd., S. 733.

<sup>1033</sup> „Les lignes se suivent presque sans arrêt. Des visages s'y glissent, des schémas de visages (plus souvent de profil) se prennent dans le tracé mouvant, s'y étirent, s'y tordent, semblables à ces têtes d'aviateurs soumis à une trop forte pression qui leur malaxe les joues, le front comme on ferait avec de caouchouc. Bien plus linéaires celles-ci, moins horribles, simplement grotesques. Ce qui devient géant, c'est leur dimension, dimension de falaises, et qui avec les lignes sinusoïdales qui les emportent a l'air de croître encore.“ Ebd., S. 733 f.

<sup>1034</sup> Ebd., S. 738.

<sup>1035</sup> Ebd., S. 748.

<sup>1036</sup> Vgl. Kapitel 3.3.2; H. M., Œ. c. II., S. 202.

Fragment zum ersten Mal erwähnt, aus ebendieser sie formenden Linie rankt sich die weibliche Meidosemme als eine Form, gemacht aus einem langen Seil.

„Ils prennent la forme de bulles pour rêver, ils prennent la forme de lianes pour s'émouvoir. / Appuyée contre un mur, un mur de reste que personne ne reverra jamais, **une** forme faite d'une corde longue est là. Elle s'enlace. / C'est tout. C'est une Meidosemme.“<sup>1037</sup>

Gleich im anschließenden Fragment wird die Verbindung der Figuration und der Form der Linie mit der Erwähnung des eiserenen Fadens und der phosphoreszierenden Spur als mögliche Erscheinungsform um ein weiteres Sprachbild bereichert.<sup>1038</sup> Anschließend ruft der Erzähler den Marsch der Dickhäuter auf den Plan, wie sie bewegen sich die Meidosems in einer Reihe aus „Rüssel-an-Schwanz“ Choreographie, um ihrer Leichtigkeit zu entgehen, die sie sonst über die zeitliche Länge in Angst und Schrecken versetzt.<sup>1039</sup>

Auch im nächsten Fragment zeigt sich eine Analogie mit der Form der Linie, wenn die langen Beine der Meidosemme als gebogen beschrieben werden, was einen gewissen Kurvenreichtum impliziert. Mit diesen schwingt sie sich heftig in einen Raum empor, der sie ohne Interesse trinkt.<sup>1040</sup>

In der Folge wird beschrieben, wie der ängstliche Meidosem mit hunderten zitterten Fäden die ihn umgebende massive Umwelt ruhig wahrzunehmen sucht.<sup>1041</sup>

Auch das Bild des Baumes, wie es Paul Klee für seine Analogie des Künstlers einsetzte, kommt in einem Fragment um die Meidosems zum Anlass. An ihrem Tag der Erholung besteigen die weiblichen Meidosemmes Bäume über deren Säfte, um auch noch das letzte Bisschen feste Form in ihnen zu verlieren. Sie steigen hinauf bis in die letzten Blüten, um unter dem Sog von Schmetterlingsflügeln zu verharren. Im Anschluss steigen sie über das Innere des Baumes bis hinunter zu den Wurzeln in die befreundete Erde. Danach müssen sie die

---

<sup>1037</sup> H. M., Œ. c. II., S. 202 f.

<sup>1038</sup> „L'élasticité extrême des Meidosems, c'est là la source de leur jouissance. De leurs malheurs, aussi. / Quelques ballots tombés d'une charrette, un fil de fer qui pendille, une éponge qui boit et déjà presque pleine, l'autre vide et sèche, une buée sur une glace, une trace phosphorescente, regardez bien, regardez. Peut-être est-ce un Meidosem. Peut-être sont-ils tous des Meidosems... saisis, piqués, gonflés, durcis, par des sentiments divers.“ Ebd., S. 203.

<sup>1039</sup> „Ce troupeau qui vient là, comme les pachydermes lents, avançant à la file, leur masse est et n'est pas. Qu'en feraient-ils ? Comment la porteraient-ils ? Cette lourdeur, cette démarche ankylosée n'est qu'un parti qu'ils ont pris pour échapper à leur légèreté qui les épouvante à la longue. / Et va le cortège des énormes baudruches qui essaie de s'en faire accroire.“ Ebd.

<sup>1040</sup> „Sur les longues jambes fines et incurvées, grande<sup>F</sup>, gracieuse Meidosemme. / Rêve de courses victorieuses, âme à regrets et projets, âme pour tout dire. / Et elle s'élance éperdue dans un espace qui la boit sans s'y intéresser.“ Ebd.

<sup>1041</sup> „Ces centaines de fils parcourus de tremblements électriques, spasmodiques, c'est avec cet incertain treillis pour face que le Meidosem angoissé essaie de considérer avec calme le monde massif qui l'entourne.“ Ebd., S. 204.

Meidosemenkinder aus den Bäumen zurückholen, in denen diese sich verloren haben und aus denen sie sich nicht mehr lösen können.<sup>1042</sup>

Dieses Beispiel sei nur in Anlehnung an das Sprachbild Paul Klees und als Beispiel der Formflexibilität der Figuration erwähnt. Von der Formation der Dickhäuter zu ihrer Entlastung und der Befreiung unter vibrierenden Schmetterlingsflügeln wird auch die Narrationslinie im Sinne des Volumens bedient.

Der nächste klare Verweis auf die Linie befindet sich sogleich im nächsten Fragmentparagraf und spricht die Linie in Form von Nervensträngen an. „Dans la glace, les cordons de ses nerfs sont dans la glace. / Leur promenade y est brève, travaillée d'élancements, de barbes d'acier sur le chemin du retour au froid du Néant.“<sup>1043</sup> Gibt es in der deutschen Sprache keine andere Möglichkeit das Nichts auszudrücken, so eröffnen die Begriffe ‚rien‘ und ‚néant‘ einen weiteren Bedeutungshorizont. Nicht zuletzt da beide Terme auch im Plural bedient werden können, wird dem Nichts im frankophonen Sprachraum seine Totalität entnommen. In einer ebensolchen Dimension lebt der Meidosem, diese umgibt die Figuration im Sinnbild von Eis und Kälte, in denen die Gestalt auf ihre Nervenbahnen reduziert eingebettet ist.

Auch das nächste Fragment nimmt auf die Form der Linie Bezug, indem eine absurde Spielszene auf den Plan gerufen wird. Selbst das Spiel wird in Vergleichen mit der Sucht zu einem ‚Lei(d)tmotiv‘. In der absurden Spielszene verliert die Meidosemme ein Kamel an ein Rind, was jedoch dem Erzähler nach keinem Irrtum entspricht, da in einem Teufelskreis keine Irrtümer möglich seien.<sup>1044</sup> Der vom Erzähler genutzte Begriff des ‚cercle fatal‘ verweist hier auf eine begrenzende und determinierende Funktion der Linie, die im Äußeren der Figuration angesiedelt ist.

Im folgenden Fragment hat die Linie, als Faser figuriert, eine für den Meidosem bindende Funktion. Obgleich sich der Meidosem mit der Geschwindigkeit einer Rakete entfernt, ist seine Rückkehr gewiss, da er von den Fasern zurückgerufen wird, die an den Kapseln festhalten.<sup>1045</sup>

---

<sup>1042</sup> „C'est aujourd'hui l'après-midi du délassement des Meidosemmes. Elles montent dans les arbres. Pas par les branches, mais par la sève. / Le peu de forme fixe qu'elles avaient, fatiguées à mort, elles vont la perdre dans les rameaux, dans les feuilles et les mousses et dans les pédoncules. / Ascension ivre, douce comme savon entrant dans la crasse. Vite dans l'herbette, lentement dans les vieux trembles. Suavement dans les fleurs. Sous l'infime mais forte aspiration des trompes de papillons, elles ne bougent plus. / Ensuite<sup>F</sup>, elles descendent par les racines dans la terre amie, abondante en bien des choses, quand on sait la prendre. / Joie, joie qui envahit comme envahit la panique, joie comme sous une couverture. / Il<sup>F</sup> faut ensuite ramener à terre les petits des Meidosems qui, perdus, éperdus dans les arbres, ne peuvent s'en détacher. / Les menacer, ou encore les humilier. Ils s'en reviennent alors, on les détache sans peine et on les ramène, emplis de jus végétal et de ressentiment<sup>F</sup>.“ Ebd., S. 204 f.

<sup>1043</sup> Ebd., S. 205.

<sup>1044</sup> „Oh ! Elle ne joue pas pour rire. Elle joue pour tenir, pour se retenir. / Lune qui s'accroche, lune qui se décroche. / Elle joue une bille contre un bœuf et elle perd un chameau. / Erreur ? Oh, non, il n'y a jamais erreur dans le cercle fatal.“ Ebd.

<sup>1045</sup> „Le Meidosem comme une fusée s'éclaire. Le Meidosem comme une fusée s'éloigne. / Allez, il reviendra. / Peut-être pas à la même vitesse, mais il reviendra, appelé par les fibres qui tiennent aux capsules.“ Ebd., S. 206.

Auch hier erscheint die Linie als ein deterministischer Faktor, der die Freiheit der Figuration bemisst.

### 3.4.1. Applikationen der Linie

Das 20. Fragment thematisiert die Erfahrung der Fremdheit in der sonderbaren Gemeinschaftsform der Meidosems. Es wird gleichsam die Wirkung auf die anderen und das Empfinden jenes ihrer Wesen geschildert, das sich als ihnen einerseits zugehörig, dennoch von ihnen entfernt zeigt. Obgleich die anderen ihm gegenüber als positiv gestimmt gezeigt werden, besteht dennoch eine Distanz.

„Il plaît et pourtant... / Il dort à cheval dans sa peine immense. Son chemin est l'horizon circulaire et la Tour percée du ciel astronomique. / Il plaît. Son horizon<sup>F</sup> inaperçu élargit les autres Meidosems, qui disent ‚Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce qu'il y a donc ? ...‘ et sentent de l'étrange, de l'agrandissement à son approche. / Et cependant, il dort à cheval dans sa peine immense<sup>F</sup> ...“<sup>1046</sup>

Das Fragment selbst weist einen sprachlichen Zirkel auf, da es von der Zustandsbeschreibung des männlichen Exemplars getragen wird, die mit dem Wortspiel ‚être à cheval‘ spielt. Anstelle des ‚seiend‘ wird der Meidosem als schlafend gezeigt, was einem Paradox entspricht. Als rittlings auf seinem unermesslichen Leid schlafend, befindet sich die Figuration auf seinem Weg des zirkulären oder kreisförmigen Horizontes und dem durchbrochenen Turm des astronomischen Himmels. Die Figur des Turmes als einer senkrechten Linie wird hier eingesetzt, um den Abschluss der kreisförmigen Bewegung zu verhindern, die durch das Wort ‚le tour‘ impliziert worden wäre. Auf dieser Umlaufbahn, die sowohl kreisförmig als auch in einer von Löchern und Körpern unterbrochenen, senkrechten Linie verläuft und somit in ihrer ‚Eigenbewegungsdimension‘ eine gewisse Freiheit beschreibt, nähert sich das Wesen dennoch seinen Artgenossen. Doch indem auch diese Bewegung der Annäherung als sich vergrößernd charakterisierend wird, entsteht eine weitere Gegenbewegung in der als Anflug gedachten Schwingung. Der Bewegungsprozess wird hier in der Vielzahl seiner Dimensionen zwar mit der Linie assoziiert, ihre unendliche Ausdehnung in dem Sprachbild hingegen als stetig erweiterndes Perpetuum mobile angeführt.

Das 23. Fragment beschreibt die Linie, stellvertretend für die Kapazitäten der Erscheinung der Figurationen, im dekonstruktiven Sinne als formgebend und formlösend. Obgleich ihre Kapazitäten der Ausdehnung außergewöhnlich seien, laufen die Meidosem doch stets Gefahr, in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt zu werden. Die Gestaltwandler erhalten hier die Zusatzbeschreibung als große faserige Affen, wobei dieses Bild zum einen auf die charakteristische Wendigkeit der Tiere zurückzuführen ist und zum anderen auf dem Denkbild der Linie in ihrer unendlichen Dimension und dem Paradox des Limits basiert.

---

<sup>1046</sup> Ebd., S. 207.



„Si grande que soit leur facilité à s'étendre et passer élastiquement d'une forme à une autre, ces grands singes filamenteux en recherchent une plus grande encore, plus rapide, pourvu que ce soit pour peu de temps et qu'ils soient sûrs de revenir à leur état premier. Et pour cela s'en vont ces Meidosems joyeux ou fascinés vers des endroits où on leur fait promesse d'une grande extension, pour vivre plus intensément<sup>F</sup> et de là repartent excités vers des endroits où une promesse analogue leur a été faite.“<sup>1047</sup>

Die Grenze der Ausdehnung der Wesen zeigt sich nicht in ihren Fähigkeiten, sondern als ein Resultat von Einwirkungen aus der Außenwelt. So versuchen sich die Wesen an Orte zu begeben, an denen ihnen ein Maximum an räumlicher Ausdehnung möglich ist. Diese Freiheit erlaubt ihnen eine jeweils entsprechend intensivere Lebensweise und so reisen sie wie Nomaden immer weiter von einem Ort zum anderen, an denen ihnen Versprechungen für die Freiheit ihrer Ausdehnung gemacht werden.

Ein weiterer, an die Adaption von Linienformationen angelehnter Aspekt findet sich im 24. Fragment, das die Fortbewegungsweise des Meidosem beschreibt. Wie in zahlreichen Erzählstücken bleibt die Frage offen, ob die Schilderungen generell auf alle Figurationen zutreffend sind oder sich nur auf ein einzelnes Exemplar beziehen lassen. Fließend und vom erfahrenen Leid besiegelt, zeigt sich das Wesen in Bewegung. In diesem Sprachbild wird eine Applikation der Linie virulent, die dem Körper eine Form gibt, die durch die Fließbewegung bestimmt ist. Die Komponente der Bewegung wird verdoppelt, da sie nicht nur in sich selbst geschieht, sondern auch die einzige Möglichkeit des Wesens zur Fortbewegung bildet.<sup>1048</sup> Eine solche Doppelbewegung hindert die Figuration in ihrer Flexibilität, wobei die Form der Linie in diesem Erzählstück in die Figuration selbst verlegt wird. Als Ausdruck des Leidens bleibt der Zusammenhang mit dem Äußeren bestehen, da die umfassende Gefühlsregung auf einem Kontakt mit dieser basieren muss.

Das 25. Fragment unterstreicht das Bild der Linie als determinierenden Einfluss auf die Figuration der Meidosem, wobei die Linie als Kette hier nicht organisch mit dem Wesen verwoben ist, sondern schmerzhaft seinen Kopf umgibt. Als ein sehr konkretes Bild für die Einschränkung von individueller Freiheit wird die Sklaverei genannt. Sie beraubt nicht nur die Entfaltung im Raum, sondern nimmt dem Individuum die Möglichkeit, frei über seine Lebenszeit zu bestimmen.<sup>1049</sup>

---

<sup>1047</sup> Ebd., S. 208.

<sup>1048</sup> „Des coulées d'affection, d'infection, des coulées de l'arrière-ban des souffrances, caramel amer d'autrefois, stalagmites lentement formées, c'est avec ces coulées-là qu'il marche, avec elles qu'il appréhende, membres spongieux venus de la tête, percés de mille petites coulées transversales, allant jusqu'à terre, extravasées, comme d'un sang crevant les aréioles, mais ce n'est pas du sang, c'est le sang des souvenirs<sup>F</sup>, du percement de l'âme, de la fragile chambre centrale luttant dans l'étoupe, c'est l'eau rougie de la veine mémoire, coulant sans dessein, mais non sans raison en ses boyaux petits qui partout fuient ; infime et multiple crevasion. / Un<sup>F</sup> Meidosem éclate. Mille veinules de sa foi en lui éclatent. Il retombe, s'étale et s'extraverse en de nouvelles pénombres, en de nouveaux étangs. / Qu'il<sup>F</sup> est difficile de marcher ainsi.“ Ebd., S. 208 f.

<sup>1049</sup> „Le visage qui porte des chaînes, le voici. / Le chapelet de mailles le tient par les yeux, s'enroule autour de son cou, retombe, arrache, le fait souffrir du poids des mailles uni au poids de l'esclavage. / La longue ombre qu'il projette en avant en dit long là-dessus<sup>F</sup>. // Temps ! Oh ! le temps ! Tout le temps qui est le tien, qui eût été le tien...“ Ebd., S. 209.

Im 28. Fragment zeigen sich die Einflüsse äußerlicher Einschränkungen in der Gestalt des Meidosems integriert. In der Konsequenz wird der Innenraum des Wesens in der Form einer Baumstruktur eröffnet, die das von Gilles Deleuze und Felix Guattari entwickelte Denkbild des Rhizoms assoziieren lässt:

„Meidosem, à la tête habitée d'arborescences, regardant<sup>F</sup> non par les yeux crevés, mais par le chagrin de leur perte et par la térébrante souffrance. / Une arborescence infinie... sous la minceur translucide du visage exténué, exprime une vie percée, par-dessus un autre qui se se forme, qui se forme, malaisé, prudent, effilé et déjà repercé<sup>F</sup>.“<sup>1050</sup>

Der zum Innen der Form und Gestalt eröffnete Raum erweist die Komponente der Unendlichkeit und überwindet so die Restriktionen von Raum und Zeit in ihrer äußerlichen Determination. Das illustrierte Paradox von einem im Inneren der Figuration verkörperten Außen wird auch im 30. Fragment gezeigt. Die Linie wird hier in Form der großen, diagonalen Lanze in den Körper des Meidosem implantiert. Hier hält sie das Wesen im gleichen Maße aufrecht, wie sie es an einer freien Bewegung hindert.<sup>1051</sup> Dieses Bild physischer Instabilität in Form des Aufrechthaltens des Körpers wird im 33. Paragraphen erneut aufgegriffen. An dieser Stelle wird das fragile Rückgrat der Figuration thematisiert. Obgleich die Wesen durch dieses kaum unterstützt werden und deswegen keinen großen Bewegungsradius erreichen dürften, gelingt es ihnen doch. Im Gegenteil zeigen sie sich beinahe unschlagbar und an ihre Schwäche gebunden in irgendeiner Weise stark.

So erscheint die Linie auf paradoxe Weise in das Innere des Körpers verlegt, wo sie zugleich schwächend auf das Wesen wirkt und ihm dennoch indirekt seine Unverwundbarkeit besiegelt.<sup>1052</sup> Im Rahmen der Analyse lässt sich die Linie in ihrer Interpretation als Denkbild für den Determinismus ideologischer Systeme eruieren, die als Konsequenz äußerlicher Einflüsse in das Innere des Wesens integriert worden ist. Mit dieser Integration kann die Figuration diese Interpretation der Linie übersteigen, da sie auf dieser basierend über sie hinauswachsen konnte, was der Logik absoluter Denkmuster widerspricht.

Das 34. Fragment zeigt einen Unterschied zwischen dem Kopf, starr und im Vergleich zu einer Maschinerie geschildert, zu dem unbestimmten, fremden und heterogenen Körper eines Wesens, der sich schließlich als eine Spalte öffnet, wodurch Erleichterung erfahren wird.<sup>1053</sup>

---

<sup>1050</sup> Ebd., S. 210.

<sup>1051</sup> „La grande lance diagonale qui, du haut en bas du Meidosem faiblissant, s'est implantée pour le retenir. Est-ce qu'elle va pour finir le retenir ? / Du front au genou, grande béquille sans moelle. Traverse impérieuse, à la dureté militaire. / Tuteur féroce, tu veux tuer ou tu<sup>F</sup> soutiens ?“ Ebd.

<sup>1052</sup> „Très peu soutenus, toujours très peu soutenus, les voilà encore, leur colonne de vertèbres (sont-ce même des vertèbres ?) transparissant sous l'ectoplasme de leur être. / Ils ne devraient pas aller loin. / Si, ils iront loin, vissés à leur faible, en quelque sorte forts par là et même presque invincibles<sup>F</sup>...“ Ebd., S. 211.

<sup>1053</sup> „Sur un corps mou, une tête de proie et de prise, de domination passée, comme un tracteur arrêté un après-midi sur les sillons d'un champ pas fini d'être labouré. / Macle de tessons, de cristaux, de blocs. / La lumière y arrive droite, en repart droite, n'est entrée nulle part. / La farouche noyau pétré attend, sur un corps vague, étranger, hétérogène, le clivage salutaire qui l'ouvre et le soulage enfin<sup>F</sup>.“ Ebd.

Hier wird die Spaltung als Öffnung in ein Inneres und zugleich auf die Linie in der Form des Risses und Eingangs in die innere Unendlichkeit appliziert.

Auch im 36. Fragment wird die Linie in Form des Maßes der äußeren Welt in das Innere des Meidosem verlegt:

„Bovin Bouddha de sa bête... / Le monde inférieur se médite<sup>F</sup> en lui sans défaire ses courbes, et pâit le Meidosem, l'herbe invisible des douleurs remises en place. / Il domine ? Non ; seulement il n'est pas égalé.“<sup>1054</sup>

Durch diese Integration könnte sich die Gestalt über die Welt erheben, was sie jedoch nicht tut. Der Satzesatz des Paragraphen erinnert an die Aussage Paul Klees: „Weder dienen noch herrschen nur vermitteln.“<sup>1055</sup>

In dieser Adaption hat die Figur des Buddhas eine der Stufen des Erwachens bereits erreicht. ‚Bouddha‘ findet auch in den Textzyklen um Plume bereits Erwähnung, dieser wird wie 18 Jahre später die Meidosems in einen direkten Bezug mit dem ‚Erwachten‘ gesetzt. Im Zentrum steht hier die innerliche Möglichkeit zur unendlichen Weite. Derjenige, der geschlossen ist, sei ein Mann oder ein Mensch, aber derjenige, der sich als schwach oder weich und grenzenlos zeigt, hat alle Formen.<sup>1056</sup>

Noch zuvor wurde die Gestalt Buddhas im „Portrait de A.“ als Vorspiel zu Plume eingeführt. Im Zusammenhang mit der vor störenden Einflüssen in sich geschlossenen Kugel erwähnte Michaux die Figur bereits im Vorspiel zu Plume mit der Konnotation des von der Außenwelt abgetrennten Asketen. Sich im Prozess des Erwachens befindend, waren die Lippen des Protagonisten Brot und Rede gleichsam verschlossen.<sup>1057</sup>

Auch der 39. Paragraph der Reihe beschreibt den Zustand der Abgeschlossenheit mit den Sinnbildern von physischen Merkmalen. So wird der Meidosem selbst als ein unlösbarer Knoten gezeigt. Der Körper selbst, bestehend aus Fäden, verhindert die Möglichkeit einer Befreiung.<sup>1058</sup> Gleichzeitig erlaubt ihm seine linienförmige Konstitution eine unendliche Ausdehnung im Sinne der Linie.<sup>1059</sup> Im Sinne dieses Potentials der Ausdehnung wird jedes

---

<sup>1054</sup> Ebd., S. 212.

<sup>1055</sup> PAUL KLEE, 1924, S. 13; erwähnt in Kapitel 2.2.3.

<sup>1056</sup> „Bouddha: Tous les objets ont une joue caressante. Ensuite ils vous mangent. / Qu'est-ce que Plume fait là ? Il est en ménage avec un mur, avec une noisette, avec un asticot. Et l'asticot est le plus fort et Plume en est la femme. Qui le croyait ? C'est pourtant ainsi. / Entendu, détendu, la Terre le connaît bien. / Quand il se réveille avec sa jambe d'ivoire, il est triste. Il est triste parce qu'il est faible, voilà toute l'histoire. / Celui qui est ferme est un homme. Mais celui qui est mou et sans limites. Il a toutes les formes, il est né partout. En vérité, c'est lui le Bouddha.“ En marge de « Plume », Textes d' « Un certain Plume » (1930), in H. M., Œ. c. I., S. 668.

<sup>1057</sup> „Des grosses lèvres de Bouddha, fermées au pain et à la parole.“ Le Portrait de A. Plume précédé de Lointain intérieur. Difficultés, in H. M., Œ. c. I., S. 609.

<sup>1058</sup> „Le voici le nœud indivisible et c'est un Meidosem. Tout éruption, si on l'écoutait, mais c'est un nœud indivisible. / Profondément, inextricablement noué. Sa jambe cessant d'être jambe si jamais elle l'a été, balai terminal d'une poitrine serrée qui elle aussi montre la corde et le jute<sup>F</sup>. // Quel étranglé ne parle un jour de se libérer ? Les tables elles-mêmes parlent, à ce qu'on dit, de se<sup>F</sup> libérer de leurs fibres.“ H. M., Œ. c. II., S. 213.

<sup>1059</sup> „Un nuage fait un nez, un large nez tout répandu, comme l'odeur autour de lui, fait un œil aussi, qui est comme un paysage, son paysage devant lui, et maintenant en lui, dans la géante tête, qui grandit, grandit démesurément<sup>F</sup>.“ Ebd.

Wesen selbst zu einer individuellen Dimension in dem Bouquet der Landschaften der Figuration.<sup>1060</sup>

Letztendlich zeigen sich die ertragenen physischen Repressalien als ein Bestandteil der Wesen selbst. Hier lässt sich die Linie mit dem Augenband assoziieren, das die Figur einerseits stark behindert, ihr andererseits jedoch erst erlaubt zu sehen.<sup>1061</sup> Im Sinne der Argumentation von Carolin Beckmann und ihrer Lektüre des Figura-Prinzips von Auerbach geschieht hier die Integration der Infamie durch die Außenwelt.<sup>1062</sup> In gewissem Sinne wird die Unabhängigkeit der Unterdrückten in der Fiktion Michaux' erreicht.

Diese Reaktion auf aggressive äußere Einflüsse auf die Figurationen ereignet sich im Sinne der Linie, wie sie in der vorliegenden Arbeit als Formideal gezeigt werden soll. So erzeugen unangenehme Eindrücke einen Effekt, der als unendliche Ausdehnung beschrieben wird – eine Leere, die stetig wächst und sich immer weiter räumlich ausdehnt. Wird das Wesen von zwei störenden Einflüssen beunruhigt, führt diese Leere in das Nichts als ihre größte Instanz und Signifikanz der Unendlichkeit.<sup>1063</sup>

„Il étend la surface de son corps pour se retrouver. / Il renie la présence de lui-même pour se retrouver. / Il vêt d'une chemise quelques vides pour avant l'autre Vide, un petit semblant de plein<sup>F</sup>.“<sup>1064</sup>

In den „Notes und variantes“ präzisieren die Herausgeber: „*Fin du fragment sans dactyl., 1948* : quelques vides pour un peu de plein en apparence avant le Grand Vide.“<sup>1065</sup> In diesem 64. Fragment wird das Zwischenspiel des Meidosem mit der Leere geschildert, dem er zum einen durch physische Ausdehnung entgegenzuwirken sucht, sich aber andererseits mit kleinen Quantitäten bekleidet, um der unausweichlichen Leere zum anderen durch diese selbst zu bekämpfen.

Diese Leere wird in der Fiktion Michaux' als Antagonist deterministischer Voraussetzungen bedient, indem sie im Sinne dunkler Materie formuliert zu sein scheint. Insbesondere die Physikerin Claudia de Rham konnte im Rahmen aktueller Forschung einen Bezug von schwarzer Materie und Gravitationskraft in Form von Wellen eruieren.<sup>1066</sup> In der großen Leere

---

<sup>1060</sup> „D'une brume à une chair, infinis les paysages en pays meidosem...“ Ebd., S. 214.

<sup>1061</sup> „Un bandeau sur les yeux, un bandeau tout serré, cousu sur l'œil, tombant inexorable comme volet de fer s'abattant sur fenêtre. Mais c'est avec son bandeau qu'il voit. C'est avec tout son cousu qu'il découd, qu'il recoud, avec son manque qu'il possède, qu'il prend<sup>F</sup>.“ Ebd.

<sup>1062</sup> CAROLINE BEHRMANN, *Figura infamante. Schandbilder und die Ethik der oeconomia*, in *Images of Shame. Infamy, Defamation and the Ethics of oeconomia*, Berlin, De Gruyter, S. 7–28.

<sup>1063</sup> „Quand ils ont des soucis, leur tête se creuse, en jatte, en baquet, mais vide, de plus en plus vide, quoique de plus en plus grand, et ferait presque éclater leur crâne. / Quand deux choses ne leur plaisent pas, entre lesquelles il leur faudrait choisir et décider, quand<sup>F</sup>, entre deux décisions à prendre chacune désagréable et génératrice probable d'autres désagréments mais difficiles à suivre à l'avance, ils n'arrivent pas à donner la préférence à l'une sur l'autre, qui continue en quelque sorte, à chaque instant, de sonner de la cloche, ils agissent alors en reculant de plus en plus dans leur tête qui fait le videt devant le problème tracassant qui ne les tracasse pas moins pour cela, vide douloureux qui occupe tout, sphère de néant<sup>F</sup>.“ H. M., Œ. c. II., S. 215.

<sup>1064</sup> Ebd., S. 221.

<sup>1065</sup> RAYMOND BELLOUR und YSE TRAN, *Notes et variantes. La vie dans les plis*, in H. M., Œ. c. II., S. 1136.

<sup>1066</sup> Vgl. CLAUDIA DE RHAM, *Massive Gravity*, *Living Reviews in Relativity* 17(1), 2014, DOI: 10.12942/lrr-2014-7 (abgerufen am 8.7.2019).

verändert sich die vormalig von Paul Klee als Schwere eingestufte Gravitationskraft in eine Wellenform, die auf die kosmischen Körper einwirkt und somit auch die zentrifugalen Kräfte beeinflusst. Auf diese Weise wird die ‚Zwangsbewegungsdimension‘ auch in die ‚Eigenbewegungsdimension‘ übersetzt.

Mit diesen Überlegungen kann eine Verbindung zu der Theorie Paul Klees hergestellt werden, der in seiner Dimensionserweiterung die Bewegung eines Perpetuum mobile darstellte. Drei Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg und 34 Jahre vor der Weiterführung der Theorie Einsteins in der aktuellen Forschung hatte Michaux' die von Klee auf dem ‚Maß‘ der Linie aufgebaute Theorie in individualisierter Form in seine und um seine Figuration angesiedelt.

Auch die Möglichkeit der Fortbewegung der Wesen ist durch linienassoziative Mittel bestimmt. Aus ihrer Nase wächst ihnen eine Art in sich gekrümmte Lanze, die als Balancierstange für das Gleichgewicht der Figuration beinahe unabdinglich ist. Allerdings ist ebendiese für ihr Fortkommen in gleicher Weise hinderlich und so finden sich die Meidosem häufig in einem Stillstand, da die Balancierstange sich in den Gegenständen der Umwelt oder in jener eines Artgenossen verfangen hatte. Um diese Zwischenfälle zu vermeiden, bewegen sich die Wesen bereitwillig in der Formation einer Linie, die sich aus den Meidosem und dem jeweiligen Abstand ihrer Balancierstangen ergibt.<sup>1067</sup> Es handelt sich um die Möglichkeit einer Bewegung, die auch und gerade von der Prämisse einer Einschränkung geprägt sein muss und an militärische Marschformationen denken lässt.

Im 50. Fragment ist von einem Meidosem die Rede, der sich von Repressalien befreien und ihnen entkommen möchte. Erneut wird das Meer als Motiv bedient, allerdings zeigt sich die unbeschriebene offene Dimension hier als eine dunkle Materie, auf dessen Suche sich das Wesen in einen Fluss aus Schlamm begibt. Die ersehnte Erlösung wird im Sinne einer Sintflut geschildert, die jedoch nicht aus Rache eines höheren Wesens geschieht, sondern von dem Meidosem selbst gesucht wird. Dabei fokussiert sich die Hoffnung in Form einer Mündung, wo er glaubt, die ersten Bojen als Zeichen der dunklen Befreiung zu sehen.<sup>1068</sup>

Auf das Motiv des Wassers wird auch im 52. Fragment verwiesen, hier sind es zunächst Wasserfälle, in die sich die Figuration verwandelt, um anschließend zu Rissen und dann zu Feuer zu werden. In dieser Verwandlung schafft das Wesen eine Mehrdimensionalität

---

<sup>1067</sup> „Il lui est sorti du nez une espèce de lance courbe. Elle vient de se former. C'est un balancier. / Il leur en faut presque toujours des balanciers aux Meidosems, quoique ça les gêne souvent terriblement, comme on pense bien, et dans la marche et à la course ; et dans les rencontres. / Souvent vous voyez les Meidosems parfaitement arrêtés, alors qu'il n'y a pas de quoi s'arrêter, sauf que leurs balanciers se sont pris dans les poutres, dans les perches, ou dans les balcons d'une maison ou simplement dans les balanciers les uns des autres et ne peuvent plus avancer, attendent peut-être de périr ou d'être enfin dégagés avec de gros risques par quelque casse-tout qui détermine avec divers accidents l'Accident libérateur. / Pour s'éviter de tomber en pareil engrenage de balanciers ils avancent plus volontiers en cortège que seuls ou en groupes désordonnés.“ H. M., Œ. c. II., S. 215.

<sup>1068</sup> „Là, remontant le fleuve de boue, monté sur un cheval solide, il espère<sup>F</sup> aboutir à la mer de boue qui submergera ce qui doit être submergé. Les yeux fixés sur l'estuaire dont il croit voir flotter le premières bouées, signes<sup>F</sup> du vaste agrandissement qui va le libérer comme le sombre peut libérer.“ Ebd., S. 216.

aufgrund des Moiré-Effektes. Hierbei handelt es sich um die Überlagerung von Mustern, die zu neuen Bewegungsmustern und Variationen führen. Dieser Effekt ist auch insbesondere für Linienraster bekannt, wie sie als im ‚line moiré‘ analysiert wurden.<sup>1069</sup> Hier entstehen Variationen in der Linienperformanz, die ihre Dimensionalität beeinflusst, wobei durch die Kombination neue Formen entstehen.

„Il se mue en cascades, en fissures<sup>F</sup>, en feu. C'est être Meidosem que de se muer ainsi en moires changeantes. / Pourquoi ? / Au moins ce ne sont pas des plaies<sup>F</sup>. Et va le Meidosem. Plutôt reflets et jeux du soleil et de l'ombre que souffrir, que méditer. Plutôt cascades.“<sup>1070</sup>

Durch seine Veränderung und die Anpassung an die Elemente wird der Wandel an sich zur Eigendynamik und durch den Effekt verstärkt. In diesem Sprachbild zieht der Begriff der Risse im Hinblick auf eine Figuration der Linie ein besonderes Augenmerk auf sich. Hinzu kommt der Umstand, dass der Autor in der Manuskriptfassung zunächst von Fäden sprach.<sup>1071</sup> In dieser Korrektur verwischt die Grenze der Linienformationen von der unbestimmten Tiefendimension eines Risses und der greifbareren und manipulierbaren Form des Fadens, mit dem die Gestalten linienkontingent beschrieben werden.

### 3.4.2. Zusammenspiel von Umgebung und innerer Dimension

Trotz der verschwimmenden Dimensionen von innen und außen in Gestalt von Form, Innen- und Außenwelt der Figuration und deren paradoxe Ausweitungsdynamiken wird im 56. Fragment angekündigt: „Et voici quelques-uns des lieux où vivent les Meidosems, étranges en vérité ; étrange qu'ils acceptent d'y vivre [...]“<sup>1072</sup>. An dieser Stelle rücken die äußeren Umgebungen der Meidosem in den Fokus, die als fremd beschrieben werden und doch mit der Figuration verbunden sind.

„Ici est la ville de murs. Mais les toits ? Pas de toits. Mais les maisons ? Pas de maisons. Ici est la ville des murs. Plans en mains<sup>F</sup>, vous voyez constamment des Meidosems chercher à en sortir. Mais jamais ils n'en sortent. / À cause des naissances (et les morts momifiés occupent une place toujours plus grande entre les murs), à cause des naissances, toujours plus de gens. Il faut construire de nouveaux murs entre les murs déjà existants. / Il y a<sup>F</sup> de longs entretiens meidosems dans les murs, sur Cela qui serait sans murs, sans limites, sans fin et même sans un commencement.“<sup>1073</sup>

In diesem Sprachbild zeigt sich die Dimensionserweiterung innerhalb der labyrinthischen und abgeschlossenen Struktur der Mauerstadt. Nach außen begrenzt, aber ohne Dächer in der Vertikale offen zeigt sich im Inneren das Potential des Unendlichen, das durch die Errichtung

---

<sup>1069</sup> Vgl. EMIN GABRIELIAN, *The basics of line moire patterns and optical speedup*, Cornell University, 8.3.2007, DOI: arXiv:physics/0703098.

<sup>1070</sup> H. M., CE. c. II., S. 217.

<sup>1071</sup> „[F]ils corrigé en fissures dactyl“ RAYMOND BELLOUR und YSE TRAN, *La vie dans les plis. Notes et variantes*, in H. M., CE. c. II., S. 1135.

<sup>1072</sup> H. M., CE. c. II., S. 218.

<sup>1073</sup> Ebd., S. 220.

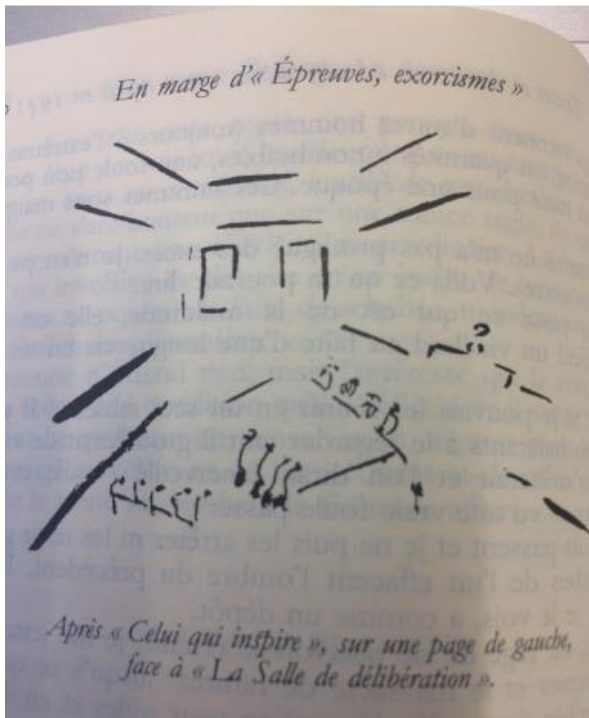
immer weiterer Mauern unterstrichen wird. Obgleich der Raum durch die Konstruktion weiterer Mauern weiter eingeschränkt wird, werden die dadurch entstehenden immer weiter verzweigten Gänge im Sinne eines endlos bewanderbaren Labyrinthes erweitert. Diese abstrakte horizontale Erweiterungsdimension mit der Assoziationsmöglichkeit der Linie gleichsam als Maß der Einschränkung und der Eröffnung wird nun durch eine weitere Dimension der Unendlichkeit ergänzt. Durch die sich in der Mauerstadt befindenden Wesen werden die Begrenzungen reflektiert und zugleich überstiegen. In langen Gesprächen tauschen sie sich darüber aus, was ohne Mauern wäre, ohne Grenzen, ohne Ende und selbst ohne einen Anfang. Auf diese Weise wird der dem Sinnbild zugrunde liegende Determinismus aus hermetischer Abgeschlossenheit in mehrfacher Ebene überstiegen. Bereits 1945 hatte Michaux' das Phänomen in seinem Fragment „Labyrinthe“ zum Sinnbild des Unendlichen, als unendliche Ausweglosigkeit erdichtet.<sup>1074</sup>

Bei den folgenden Zeichnungen handelt es sich zum einen um eine von Henri Michaux für den Textzyklus „Labyrinthe“ aus dem Jahre 1944 angefertigte Zeichnung, die nicht mehr in die neue Auflage mit dem in „Épreuves, exorcismes“ umbenannten Titel des darauffolgenden Jahre aufgenommen worden war. Diese wird einer Skizze von Paul Klee aus dem Jahre 1921 gegenübergestellt, die er für seine Weimarer Schüler angefertigt hatte, um ihnen die Raumeröffnung auf der Basis der Linie zu präsentieren, wie sie im Kapitel 2.2.1 nachvollzogen wurde.

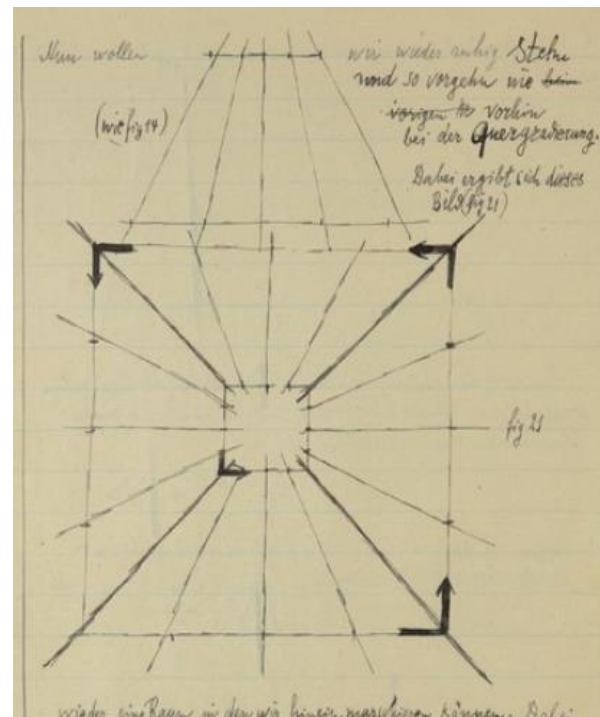
Die Linienführung Michaux' weist zwar weniger „Maßgenauigkeit“ und mehr figuratives Potential auf als jene, die Paul Klee theoretisch zur Eröffnung der Raumperspektive zum Einsatz bringt, aber eine Ähnlichkeit in der Tiefendimension kann den beiden Darstellungen nicht abgesprochen werden und sei es nur insofern, dass diese durch die Linie entsteht.

---

<sup>1074</sup> „Labyrinthe, la vie, labyrinthe, la mort / Labyrinthe sans fin, dit le Maître de Ho. // Tout enfonce, rien ne libère. / Le suicidé renaît à une nouvelle souffrance. // La prison<sup>F</sup> ouvre sur une prison / Le couloir ouvre un autre couloir : // Celui qui croit dérouler le rouleau de sa vie / Ne déroule rien du tout. // Rien ne débouche nulle part / Les siècles aussi vivent sous terre, dit le Maître de Ho.“ H. M., Œ. c. I., S. 796 f.



**Abbildung XXV: HENRI MICHAUX, *Après « Celui qui inspire » sur une page de gauche, face à « La Salle de délibération »*, Zeichnung, 1944, H. M., Œ. c. I., S. 850**



**Abbildung XXVI: PAUL KLEE, *fig. 21 „Wieder einen Raum in den wir hineinmarschieren können.“*, BF/22, 1922. Vgl. Kapitel 2.2.1**

Dieses topologische Motiv wird im 59. Fragment durch die vertikale Perspektive ergänzt.

Zunächst wickelt sich der Meidosem in ein in einem Turm befindliches Seil, als er dies als einen Irrtum findet, rollt er sich direkt in dem Turm auf. Darauf allerdings reagiert der Turm und verdreht sich in sich selbst, vermutlich der gewundenen Struktur des Seiles entsprechend.<sup>1075</sup> Auf diese Weise wird auch der Turm in das Bild der flexiblen Linie integriert.

Die Implikation der drei Affen stiftet insofern Verwirrung, da die Tiere eigentlich für ihre Kletterkünste bekannt sind, auf die das Wesen angewiesen ist, um auf dem Turm in die Höhe zu steigen.<sup>1076</sup> Zu zartgliedrig und abgelenkt bringt diese Tätigkeit den Meidosem rasch an das Ende seiner Kräfte. Dies wird als Pick der Unrast oder Aufregung beschrieben, die auch als Charakteristik der Affen bekannt ist. Doch in seinem Fall zeigt sich die Überforderung in den paar Fäden, die das Wesen formen, und er wird, als ob er niemals gewesen wäre.<sup>1077</sup>

Einer inhaltlichen Ellipse in der Ausdrucksform gleich, wird über die Applikation der Linie in ‚quelques fils‘ einem ‚medialen‘ Kreis ähnlich, der die Punkte von Anfang und Ende in einem zeitlichen Zirkel aufhebt. Dies wird durch die Wahl der Verben noch unterstrichen, da sie die

<sup>1075</sup> „Une corde dans une tour, il s'enroule dans la corde. Fait ! Il se rend compte qu'il y a erreur. Il s'enroule dans la tour. Il se rend<sup>f</sup> compte qu'il y a erreur. Elle fléchit, elle se tord.“ H. M., Œ. c. II., S. 218 f.

<sup>1076</sup> „Il reçoit trois singes et leur fait les honneurs de la tour. Les singes s'agitent et la réception n'est pas parfaite. Cependant la tour est là, il faut monter, il faut descendre, il faut remonter avec deux singes sur les bras et un troisième qui en veut à ses cheveux.“ Ebd., S. 219.

<sup>1077</sup> „Mais le Meidosem songe toujours à autre chose. / Ce frêle songe à plus frêle encore, quand, arrivé au bout de l'agitation de ses quelques fils, après un temps pas tellement long, il sera comme s'il n'avait jamais été.“ Ebd.



zeitliche Struktur des Kreises untermalen. Der Traum des bereits Zartgliedrigen von einer Steigerung dieser Eigenschaft wird so im Präsens formuliert, das Erreichen des Höhepunktes seiner Agitation als Zeitpunkt in der nahen Zukunft als vollzogen dargestellt und der damit eintretende Zustand in der Vorvergangenheit des ‚plus-que-parfait‘.

Auf diese Weise wird die zeitliche Dimension im Bild der topologischen Vertikale des abstrakten Turmes kurzgeschlossen. Das Fragment wird beschlossen, der Erzähler in den ‚medialen Kreis‘ aus Erzähldimension hineingrätscht und eine weitere Zeitschleife eröffnet

„En attendant il faut d'autres tours. Pour voir plus loin. Pour pouvoir s'inquiéter de plus loin<sup>F</sup>.“<sup>1078</sup> Zwischenzeitlich würden noch andere Türme gebraucht, um noch weiter sehen zu können und um sich noch weiter beunruhigen zu können. Mit diesem Satz gelingt es dem Erzähler, eine neue unendliche Perspektive in den Moment hinein zu konstruieren, der als Zwischenzeit etabliert wird.

In dem Zusammenhang der Perspektive kann an dieser Stelle auf zwei weitere Adaptationen, den Turm und die Perspektive betreffend, verwiesen werden. In der 1932 entstandenen Fabel „Der Blick vom Turm“ von Günther Anders wird die Perspektive einer Dame geschildert, die den tödlichen Unfall ihres Sohnes aus der Höhenperspektive beobachtet, wobei sich deren Erleben durch die Distanz von oben angepasst emotional distanziert gestaltet.<sup>1079</sup> Es findet eine Verschiebung statt, die mit der vertikalen Distanz durch den Turm einhergeht.

In dem Fragment „Siegessäule“ aus seiner „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“ nimmt Walter Benjamin rückwirkend die gegenteilige Perspektive ein. Von unten nach oben blickend, nimmt er die Geschehen auf der Plattform in einem zeitlichen Stillstand wahr.

„An manchen Tagen standen Leute droben. Vorm Himmel schienen sie mir schwarz umrandet wie die Figurinen der Klebebilderbogen. Nahm ich nicht Schere oder Leimtopf nur zur Hand, um, nach getaner Arbeit, solche Püppchen vor den Portalen, hinter Büschen, zwischen Pfeilern, und wo es sonst mich lockte, zu verteilen? Geschöpfe solcher seligen Willkür waren droben im Licht die Leute. Ewiger Sonntag war um sie. Oder war es nicht ein ewiger Sedantag?“<sup>1080</sup>

Der Blick nach oben geht nicht nur mit einer räumlichen Veränderung einher, sondern wirkt sich auch auf die zeitliche Dimension aus – eine Verschiebung der Dimensionen ins Ungewisse, wie sie auch in der Adaption Michaux' zu beobachten ist. Der Turm wird so zu einer eigenständigen, nicht greifbaren Größe und einem Gebäude ohne feste Basis – ein sprachliches Bild, in dem eine Applikation der Linie als Vertikale dekonstruiert wird und die Dimensionen somit verschwimmen.

In sich verschwindend, die Angriffsfläche verkleinernd in der Vergrößerung der Faltendimension, spiegelt ein junger Meidosem regressiv die Dominanz der Höhendimension

---

<sup>1078</sup> Ebd.

<sup>1079</sup> GÜNTHER ANDERS, *Der Blick vom Turm: Fabeln*, 3. Aufl., München, Beck, 1988, S. 7.

<sup>1080</sup> WALTER BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in *Gesammelte Werke*, Mosaic Books, 2017, S. 649.

des Turmes, die allerdings selbst als materiell wandelbar dargestellt wird und im Moment aus weichem Flanell besteht.<sup>1081</sup> In den „Notes et variantes“ wird ergänzt, dass der letzte Satz des Fragmentes ursprünglich offen gehalten war und den Größenunterschied zwischen Wesen und Turm unterstreicht.<sup>1082</sup>

Mit dem Gebäude des Palastes wird ein weiteres topologisches Element in die abstrakte Umwelt der Figuration eingeführt. Es sind nicht die Mauern und das Äußere, die den Palast beschreiben, sondern seine langen inneren Gänge, deren Grad der Verwahrlosung jenem des Mangels seiner Einwohner entspricht. Die Korridore eröffnen eine Assoziation auf eine nach innen geöffnete Linienstruktur, die auch auf das Sinnbild des Labyrinthes rekurriert.

In dieser Situation lassen die Wesen vier schlechte Seile niemals los<sup>1083</sup> – eine weitere figurierte Linie, durch die sowohl Inneres als auch Äußeres des Meidosem'schen Raumes beschrieben wird. In gewisser Weise wird sie im Sinne Klees ebenfalls zum ‚Maß‘ der Dimension, allerdings in der das Œuvre Michaux' prägenden figurativen Anwendung.

Der Verweis auf die Zahl Vier befindet sich in mehreren Applikationen im Œuvre Michaux', wodurch sich der Verdacht verdichtet, dass der Autor mit der Zahl Vier auf die Vier-Welten-Theorie hinweist, die aus dem Kabbala bekannt ist.<sup>1084</sup> Diese Teilung erinnert an das Liniengleichnis Platons, wodurch eine Verbindung zum Konzept der Linie erstellt wird, die nicht nur auf die Trennung der Bereiche verweist. Durch das Prinzip der Trennung würde sich die Linie ihrer ideologisch manipulierten Form unterstellen. Allerdings kann diese Begrenzung durch die Figuration der Linie im Konzept der ‚cordage‘ aufgehoben werden.

Als Beispiele können an dieser Stelle zwei Textstellen aus dem Jahre 1933 und 1966 genannt werden. In dem für seinen poetischen Habitus programmatischen Gedicht „Contre“ schreibt der Autor im letzten Vers:

„Dans le noir nous verrons clair, mes frères. / Dans le labyrinthe nous trouverons  
la voie droite. / Carcasse, où est ta place ici, gêneuse, pisseuse, pot cassé ? / Pou-  
lie gémissante, comme tu vas sentir les cordages tendus des quatre mondes ! /  
Comme je vais t'écarteler !“<sup>1085</sup>

In dem Gedicht kommt die künstlerische Technik des Eröffnens exemplarisch zum Tragen. Es ist sowohl im offenen Versmaß als auch im 14. und 15. Vers in Alexandrinern verfasst. Durch die Struktur der fünf Strophen wird eine Steigerung kreiert, die in der 3. Strophe den Höhepunkt der Exklamation erzeugt, bevor sie dann in die regelmäßige Struktur der letzten

---

<sup>1081</sup> H. M., Œ. c. II., S. 216.

<sup>1082</sup> „[ en cet instant de flanelle pour ce petit... add. manuscrite ]“ RAYMOND BELLOUR und YSE TRAN, Notes et variantes. La vie dans les plis, in H. M., Œ. c. II., S. 1135.

<sup>1083</sup> „Ici est le vieux palais aux longs couloirs où picorent les poules, où l'âne vient passer la tête. Tel est le vieux palais. C'est à plus de mille que les Meidosems s'y tiennent, à bien plus de mille. / Tout est à l'abandon. Personne n'est servi. Personne n'a ce qu'il lui faudrait. Le toit est mauvais. Ils ont seulement qu'ils tiennent en commun, qu'ils ne lâchent jamais, quatre mauvaises cordes.“ H. M., Œ. c. II., S. 219.

<sup>1084</sup> Vgl. GEROLD NECKER, *Einführung in die lurianische Kabbala*, 1. Aufl., Frankfurt am Main, Verlag der Weltreligionen, 2008, S. 137.

<sup>1085</sup> H. M., Œ. c. I., S. 457 f.

beiden Verse hinübergleitet.<sup>1086</sup> Maßgeblich wirkt die am Ende angedrohte Vierteilung des Erdkörpers mithilfe der angespannten Seile, die als Figuration der Linienform erscheinen. So führt die Vierteilung der Erde aus ihrer Totalität als Unität an das Ideengut der Kabbala heran, ohne die mystische Praxis eindeutig zu benennen. Doch auch dies kann mit seiner metaphysischen Komponente im Sinne des „Contre !“ nicht zu Ende geführt werden und so belässt es der Schriftsteller bei der Androhung des Prozesses der Vierteilung.

---

<sup>1086</sup> Im folgenden Exkurs wird auf eine Analyse rekurriert, die im Masterstudium angefertigt wurde und die eine zentrale Rolle bei der Themenwahl für die Dissertation spielte: Die ersten beiden Strophen sind jeweils sechs Verse lang und stellen eine Steigerung zur dritten Strophe hin dar. Sie nimmt mit sieben Versen den größten Raum ein und ist auch inhaltlich als der Wendepunkt des lyrischen Textes anzusehen. Die beiden anschließenden Strophen mit jeweils fünf Versen lassen die Form des Gedichtes zu seinem Ende hin abfallen. Die Kombination von Kriegsassoziationen (Vers 7/8/9/10) und den ihren Sinn verlierenden Naturwissenschaften (Vers 11/12) legt den Verdacht nahe, dass im Gedicht eine Ordnung infrage gestellt wird, die im Sinne des politischen Machtkalküls entfremdet wird.

Mit dem expressionistisch anmutenden Anruf „Oh monde, monde, étranglé, ventre froid!“ wird eine Abkehrhaltung des lyrischen Ichs gegen alle kulturellen und zivilisatorischen Güter eingenommen und die Welt in ihrem Kern und Urzustand als unbewohnbar dargestellt. „Das Ende der kunstgeschichtlichen Programmatik des Symbolismus wird mit dem Beginn des ersten Weltkrieges bestimmt.“ PAUL HOFFMANN, *Symbolismus*, München, Fink, 1987, S. 39. Der Ausspruch „Même pas symbole, mais néant“ (Vers 17) übersteigert das Bild um ein Weiteres und spricht der Welt einen Symbolcharakter ab, den sie aber als Urbild hinter den Symbolen und deren Bezugspunkt ohnehin nicht beanspruchen kann. Mit der Geminatio „je contre, je contre“ in der 1. Person Singular Präsens tritt der Sprecher aus dem deklarierten Nichts heraus. Durch die Veränderung der Zeit und den homophonen Bezug zum Titel wird der Text in eine neue Unmittelbarkeit versetzt. Die Formel je contre wird als Enjambement in den 18. Vers übertragen. Mit dieser Emphase stellt sich das Ich gegen übergeordnete Strukturen, die einer Individualität keinen Raum geben. Innerhalb dieser kritischen Geste kann auch die folgende Konfrontation verstanden werden, mit der die genannte Welt, angesprochen in der 2. Person Singular, mit verreckten Hunden gestopft werden soll (Vers 18). Eine für dieses Bild benötigte Anzahl der Tiere, die im allgemeinen Verständnis mit dem Attribut der Folgsamkeit gekennzeichnet werden, erlaubt erneut Rückschlüsse auf die Vielzahl der Kriegsoffer, die sich im antiindividuellen Gehorsam für ein übergeordnetes Ziel zur Verfügung stellen mussten.

Die ersten beiden Verse (25/26) der fünften und zugleich letzten Strophe beginnen wie die erste mit einer Anapher: „Dans le noir“ und „Dans le labyrinthe“. Damit versammelt der Sprecher erneut „mes frères“ aus Vers 23. Die Verheißung an die Begleiter wird im Futur simple formuliert. In den letzten drei Versen (27/28/29) verändert sich die Sprechsituation abrupt. Der Umschwung und Stilbruch von dem pathetischen Sprachgestus hin zu einer Schimpf- und Drohgebärde erinnert an die von Walter Benjamin formulierten Effekte des Baudelaireschen Chocks, der als inszenierte Surprise zu einem zentralen Faktor des ästhetischen Kalküls Charles Baudelaires wird. Vgl. JOHANNES HAUCK, *Typen des französischen Prosagedichts. Zum Zusammenhang von moderner Poetik und Erfahrung*, Tübingen, Narr Verlag, 1994, S. 43 f.

Wie in den Prosatexten Baudelaires wird dem Leser auch bei Michaux keine stabile Sprecherposition geboten. Johannes Hauck betont: „Baudelaires Konzept der spannungsreichen Ironie enthält ebenso wie Michaux' Konzept der sprachenergetischen Verausgabung einen Appell an den Leser, die archaischen Kräfte der Selbstaffirmation im eigenen Selbst anzuerkennen.“ (ebd.) Die im Gedicht angesprochene ‚monde‘ wird noch in Vers 16 als ‚ventre froid‘ bezeichnet, die anschließenden Betitelungen Carcasse (Vers 27) und Poulie (Vers 28) zeichnen eine Entwicklung vom organischen bis zum technisch-maschinellen Verständnis ab. Die Welt, gegen die sich das lyrische Ich wendet, verliert in der Darstellung zunächst ihren fruchtbaren biologischen Charakter, bis sie schließlich nur noch eine seelenlose Gerätschaft, als die Verkörperung von institutionalisierten Gesellschaftsformen, wie Militär und Kirche, abgebildet. Das Gedicht endet in einer finalen Gewaltfantasie, in der dieser Welt die mittelalterliche Strafe für Königsmörder, die Vierteilung, angedroht wird. Der letzte Vers lautete in der Erstveröffentlichung noch „Oh Ecartèlement! Ecartèlement tant appelé!“ (H. M., Œ. c. I., S. 1200) und wurde erst später in die direkte Androhung umformuliert und erschien in der Bibliothèque de la Pléiade in abgewandelter Form „Comme je vais t'écarteler“.

In seinem Werk „Les grandes épreuves de l'esprit“ als das letzte Werk im Mescalín-Zyklus schreibt Michaux im letzten Kapitel: „Il existe quatre mondes en dehors du monde naturel et du monde aliéné un seul apparait à la fois.“<sup>1087</sup> In diesem späteren Rückgriff auf das Motiv aus dem Jahre 1966 wird eine weitere Dimension der Erweiterung ergänzt, da der Autor zwischen einer natürlichen und einer entrückten Welt unterscheidet. Diese wird durch das Adjektiv ‚aliéné‘ erneut an das Motiv des Narren oder – in der Übersetzung deutlicher – ‚Geistesgestörten‘ als Alternative oder Gegendimension appliziert. Zusätzlich zu diesen existieren weitere vier Welten, wodurch die Eindeutigkeit einer Welteinteilung unterlaufen wird und sich eine Dimensionserweiterung eröffnet, die sich in einem paradoxen Zusammenspiel mit der Linienform ereignet. Dieses basiert einerseits auf der Trennung der Bereiche, wobei die Linie als Trennungsform nicht direkt benannt wird, wobei jedoch ihrer Figuration als Seil eine prozesshafte Rolle zukommt.

In dem Palast sind Meidosem noch auf vier Seile angewiesen, die sich nicht durch andere ersetzen ließen, da sie dem Prinzip selbst nicht vertrauen. Sie halten sich nur an diese vier bestimmten Seilen, da sie die anderen nicht einschätzen können und fürchten sich mit diesen aus Versehen zu strangulieren.<sup>1088</sup> Hierbei würde die ursächliche auf diesen vier Seilen basierende Orientierung in ihr Gegenteil verkehrt und den Meidosem somit zum Verhängnis.

Nur an den Seilen festhaltend können sich die Figurationen, die selbst einem linienhaften Charakter entspringen, kurzweilig wohlfühlen. Auch wenn ihnen eine unbekannte und unbenannte Instanz diese Fäden zerschneidet und sie damit beschäftigt sind, sich diese wieder zusammenzufügen, bleiben sie abhängig von diesem Schutz.

Dieser Umstand erinnert an das Gedicht „Weltflucht“ von Else Lasker-Schüler von 1910. Auch hier kommt den Fäden eine das Individuum schützende Funktion zu.<sup>1089</sup> Allerdings führt diese Flucht eindeutig in das Innere der Erzählposition, ohne dass die Fäden als Teil der Figuration selbst konzipiert sind, wie es in der Darstellung der Meidosem der Fall ist. Durch ihre Anwendung als ein Schutzwall ergibt sich im Gedicht Lasker-Schülers eine Verbindung mit der Linie als Grenzziehung, wenn auch in der Wirkung des durch äußere Einwirkung unauflösbaren Knäuels.

Im 68. und vorletzten Fragment der Erzählkette um die Meidosem wird die Linie in der Figuration der Wesen noch einmal als für ihr Äußeres charakteristisch beschrieben. Zudem kommt dieser feinen Adaption der Linie auch eine zentrale Rolle in der Interaktion

---

<sup>1087</sup> H. M., CE. c. III., S. 418.

<sup>1088</sup> „Sans elles, même dans le palais, ils ne seraient pas à l'aise. Quant à sortir sans, pas question. Ils seraient épouvantés. Et déjà ils sont épouvantés quand ils les ont dans la main, épouvantés qu'on ne les leur coupe. Et on les leur coupe. Aussitôt tous ensemble se jettent à renouer les morceaux coupés, s'embrouillent, tombent, se font menaçants. / Il y a bien d'autres cordes. Mais avec d'autres, ils auraient peur de s'étrangler par mégarde.“ H. M., CE. c. II., S. 220.

<sup>1089</sup> „Weltflucht: Ich will in das Grenzenlose / Zu mir zurück, / Schon blüht die Herbstzeitlose / Meiner Seele, / Vielleicht ist's schon zu spät zurück. / O, ich sterbe unter euch! / Da ihr mich erstickt mit euch. / Fäden möchte ich um mich ziehen / Wirrwarr endend! / Beirrend, / Euch verwirrend, / Zu entfliehn / Meinwärts.“ ELSE LASKER-SCHÜLER, *Gesammelte Gedichte*, 1. Aufl., Leipzig, Verlag der Weißen Bücher, S. 51.

untereinander zu, womit diese äußeren Charakteristika der Fäden nicht von intrinsischer Motivation und somit durch eine Verbindung von Innerem und Äußeren gekennzeichnet sind.

„Sur une grande pierre pelée, qu'est-ce qu'il attend, ce Meidosem ? Il attend des tourbillons. Dans ces tourbillons de Meidosems emmêlés, frénétiques, est la joie ; or la germination meidosemme augmente avec l'exaltation. / D'autres Meidosems attendent plus loin, fils légers qui désirent s'emmêler à d'autres fils, qui attendent des effilochés du même genre, qui passent en flocons emportés par le vent, qui eux-mêmes attendent un courant qui les soulève, les ascende et leur fasse rejoindre ou des isolés ou une troupe plus grosse de ‚Meidosems de l'air‘. / La chance fait parfois qu'ils rencontrent les algues d'âmes. Mystérieux est leur commerce, mais il existe. / Tremblements, emportement cyclonique, ce sont les risques de l'air. Ce sont les joies de l'air. Comment ne pas se laisser emporter par la haute bourrasque meidosemme ? / Sans doute elle a une fin<sup>F</sup>. / Il y a, en effet, constamment dans le ciel des chutes de Meidosems. On y devient presque indifférent. Il faut être parmi les proches pour y faire attention. Certains ont les yeux en l'air seulement pour voir tomber.“<sup>1090</sup>

Zudem wird in diesem Zusammenhang von dem seltenen Ereignis des Zusammentreffens mit sogenannten ‚Seenalgen‘ gesprochen. Dieses sprachliche Bild stellt eine grenzüberschreitende Applikation insofern dar, wie diese bewegte Figuration der Linie als eine äußerliche Begegnung mit einer fremden Art beschrieben wird, die jedoch als ‚algues d'âme‘ durch ihren Bezug zu einer inneren unbekanntem Größe stehen. Bezeichnend ist zudem deren eindeutiger Bezug zum Gewässer als ihrem Lebensraum, von dem sie nun in der Bewegung des Windes als Größe und Kraft des Luftelementes getrennt auftreten.

Neben diesen uneindeutigen und paradoxen Verschiebungen der Werte von innen und außen und neben den figurativen Elementen der linienhaften Applikation wird am Ende noch auf die vertikale Bewegung des Falls verwiesen – eine Bewegungsdimension, die sich durch die zeitliche Ausdehnung des Augenblickes beschreibt. Auch hier lässt sich auf das von Paul Klee postulierte Medialgebiet verweisen, da die Bewegung des Falls als ein Medium zwischen aktiver und passiver Tätigkeit erscheint. Zeitlich begrenzt wird es von einem Anfangs- und Endpunkt. Die beschriebene Zeitspanne des Sturzes selbst scheint jedoch durch das Potential einer unendlichen Ausdehnung gekennzeichnet zu sein, die sich zwischen die beiden Zeitpunkte einschreibt und sich innerhalb der Begrenzung ausweitet.

Auch in der Erzählperspektive findet eine Eröffnung statt, wenn der Erzähler die fiktiven Leser in seine Ansprache und gleichzeitig die Möglichkeiten seiner Sichtweise einschließt, als wäre es ihnen möglich, das geschilderte Schauspiel gemeinsam mit dem Narrator zu betrachten.

Mit seiner Fragmentkette von 1949 „La vie dans les plis“ hat Michaux die Unendlichkeitsdimension der Falten nicht nur durch ihren Tiefencharakter und ihre Pluralität eröffnet, sondern insbesondere auch durch die Kreation der Figurationen mit ihrem linienhaften Charakter. Auf diese Weise konnten die in das manipulierte Prinzip der Linie eingeschriebenen Begrenzungen auf vielfältige Weise aufgehoben werden. Das Potential der

---

<sup>1090</sup> H. M., Œ. c. II., S. 222.

unbestimmten Tiefe wird durch die Verkörperung der vielfältigen Figuration angereichert und ausgeschrieben, ohne sich in Kategorien wie dem Dualismus von innen und außen zu fügen.

In das Erzählwerk um die Figurationen Plume und den Meidosems wird jeweils eine zentrale Etappe im Leben des Autors manifestiert. So war die mit Plume einhergehende Entwicklung zum Schriftsteller auch von dem Verlust der Eltern des Schriftstellers gezeichnet:

„En mars 1930, Michaux annonce à Paulhan la mort de son père, dans une lettre où il se prépare aussi à la mort de sa mère qui a perdu la raison, et mourra trois semaines plus tard. Il justifie son désir de voyage et ajoute en post-scriptum :  
,Merci de faire passer mes Nuits. / Oui, je reprends mon nom véritable qui est Henri.“<sup>1091</sup>

Die Namensänderung geht mit der Identitätsfindung und gleichzeitig -bekundung als Schriftsteller einher – einem Prozess, der durch die Einschnitte der Verluste unterstrichen wurde. Aus der literarischen Form des Clowns, Narren und Wahnsinnigen als Randfiguren, die diesen als Limit sowohl markieren als auch überschreiten, entwickelte sich in den Figurationen und Erzählketten aus Fragmenten zunächst Plume, dessen Entstehungszeit in die Zeit des Aufstiegs des faschistischen Terrors fiel, und wurde später in der Nachkriegszeit von den Meidosem gefolgt. Auch die Letzteren entstanden im Zusammenhang mit einem Schicksalsschlag, der den Autoren ereilte:

„Le 29, Bertelé note encore dans son journal : ,Retour de Michaux à Paris après un voyage de trois jours à Lyon qui a dû être terrible — enterrement de sa Marie-Louise. Premiers actes de M. en venant d'enterrer sa femme : il a été à l'expo. Klee<sup>F</sup>, puis nous avons déjeuné ensemble. Après déjeuner, il va acheter une table à dessin : il va, me dit-il, se mettre à travailler...“<sup>1092</sup>

Jene Pluralisierung der Personage, die mit der Kreation der Meidosem einhergeht, bietet des Anlass zu jener Hypothese, dass das eigene Leiden im Laufe des Künstlerlebens in den Hintergrund gerät und somit eine Stimme für Unterdrückte und Ausgestoßene entsteht. Dabei erschließt sich eine Entwicklungslinie, die in ihren einzelnen Stadien in die Falten unendlicher Vielfalt führt.<sup>1093</sup> Auch in dieser Phase persönlicher und kreativer Entwicklung ist es an erster Stelle eine Ausstellung Paul Klees, die Henri Michaux aufsucht.

Ebenso wie für Paul Klee gilt ihm das Ziel, nicht zu einem Abschluss zu kommen, sondern in der Bewegung der Formung zu verbleiben. Im Falle Michaux' lässt sich diese prozesshafte Entwicklung gleichsam für die Schriftstellerei und die Malerei feststellen.

---

<sup>1091</sup> H. M., Œ. c. I., S. 1248 f.

<sup>1092</sup> RAYMOND BELLOUR und YSE TRAN, Chronologie (1948), in H. M., Œ. c. II., S. XVI.

<sup>1093</sup> Oder wie es Jean-Michel Maulpoix beschreibt: „Mais, tout en dégageant l'essentiel, il ne conclut pas: il répète plutôt et déplace une nouvelle fois ce dont l'écriture avait déjà fixé la trace. / Ce titre nous invite donc à relire et à parcourir l'ensemble des trajectoires de Michaux. Il résume son projet et il livre la clef de sa surprenante variété d'inventions et de formes.“ JEAN-MICHEL MAULPOIX, Identité et métamorphoses. Écritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux, in *Jean-Michel Maulpoix & Cie. Poésie – prose – critiques littéraire – photographie*, 1995, URL: <https://www.maulpoix.net/deplacement.html> (abgerufen am 23.4.2019).

„La peinture fut longtemps l'objet des mêmes soupçons que l'écriture. Jusqu'en 1925, Henri Michaux prétend l'avoir détestée. C'est en découvrant Klee, Ernst, puis Chirico, dont les œuvres lui causent une ‚extrême surprise‘, qu'il dit avoir désarmé sa haine d'un art qui lui semblait jusque là se contenter de répéter ‚l'abominable réalité‘.“<sup>1094</sup>

### 3.5. Linienabenteuer

Die richtungsweisende Inspiration Michaux' durch Klee ist insbesondere der Konzeption der Linie geschuldet. Zudem waren dem Schriftsteller die theoretischen Grundlagen des Malers und Lehrenden bekannt und er studierte seine Rede „Über die moderne Kunst“ von 1924 sowie das „Pädagogische Skizzenbuch“ intensiv und mit großer Begeisterung.<sup>1095</sup>

Eine der ersten Spuren der Adaption Michaux' in der Form der Linie führt in das Jahr 1927. Begleitend zu seiner Hommage an den Schriftsteller Léon Paul Fargue fertigt Henri Michaux die Zeichnung an, die sowohl von ihrem Potential zur Figuration als auch von den Möglichkeiten zur scheinbar unendlichen Verzweigung zu leben scheint.

„Neuf ans avant *Entre centre et absence*, douze ans avant *Peinture*, Michaux trace une ligne. C'est dans un numéro d'hommage à Léon-Paul Fargue<sup>f</sup>; il préfère ainsi, cas unique chez lui, dessiner qu'écrire pour s'adresser à un autre écrivain. Cette ligne semble d'un seul tracé, tortueux, enchevêtré; elle se tient au bord d'une figuration délicatement projective. On peut choisir d'y lire un grand corps couché, avec deux taches noires esquissant les yeux, et au second plan des populations-objets qui s'étagent d'un mouvement confus. Cette image riche des ambiguïtés du schématisme, Michaux l'a reproduite, plutôt qu'une autre de ses œuvres anciennes ou que toute autre, au début d'*Emergences, résurgences* (1972). Elle condense, en elle-même et dans le souvenir que Michaux avait pu en garder, quelque chose d'un transfert, d'un passage très tôt senti: aller-retour entre deux grands régimes que son œuvre, seule dans l'histoire de la littérature comme dans celle de la peinture (occidentales) à avoir vécu avec cette profusion extrême et cette endurance, et une égalité telle de la création.“<sup>1096</sup>

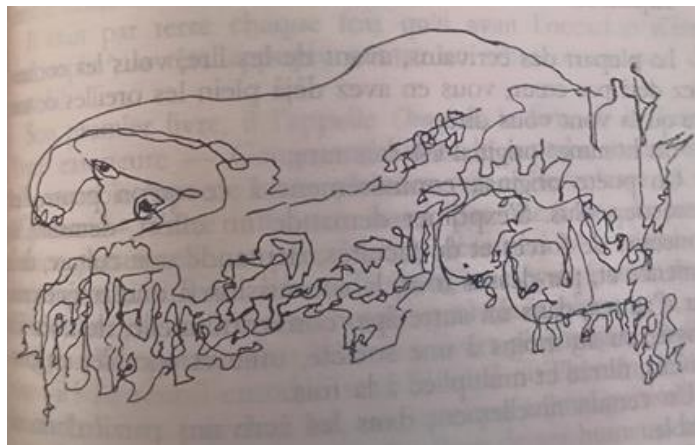


Abbildung XXVII: HENRI MICHAUX, *Hommage à Léon-Paul Fargue*, Linie, 1927, H. M., Œ. c. I., S. 959

<sup>1094</sup> Ebd.

<sup>1095</sup> Siehe auch RAYMOND BELLOUR und YSE TRAN, Notes et variantes. Passages, in H. M., Œ. c. II., S. 1191.

<sup>1096</sup> RAYMOND BELLOUR, Notice Peinture, in H. M., Œ. c. I., S. 1305.

Wie es Raymond Bellour beschreibt, entzieht sich die Linienführung der Eindeutigkeit in der Darstellung. Ohne Zweifel liegt der Liniencharakter in seiner Eröffnung in der Begrenzung, die sich in der Ambiguität von Figuration und Ausweitung im Detail ereignet. Die Spur der Linie erzeugt das abstrakte Labyrinth einer Landkarte ebenso wie eine organische Fiktion und führt somit in die Dimension der Figuration der Linie, wie sie im Rahmen dieses Textes aufgezeigt werden soll.

Fast 30 Jahre später, 1954, verfasst Michaux das Paul Klee gewidmete Gedicht „Aventures de Lignes“ als Vorwort zu Will Grohmanns Klee-Monographie, die laut Régine Bonnefoit zum Standardwerk für die Klee-Rezeption in Frankreich avancierte.<sup>1097</sup> In diesem Gedicht überträgt Michaux die Linienführung der betrachteten Gemälde mit seiner literarischen Verfahrensweise in Lyrik.

„On voit ainsi aux mieux comment Michaux, comme il le dit (p. 363), ‚déraille‘ par rapport à Klee, en se l'incorporant, au nom de la liberté de son écriture comme celle de sa peinture. / De façon plus ponctuelle, Alain Bonfand, repris par Madelaine Valette-Fondo, suggère que Michaux se serait inspiré, pour le titre de son texte d'un dessin à la plume de Klee daté de 1926 et intitulé *Aventure marine* dans lequel l'appel de la mer se trouve exprimé par la géométrie des lignes<sup>F</sup>.“<sup>1098</sup>

Es mag in diesem Zusammenhang schwierig erscheinen, an einen Zufall zu glauben, wenn die Inspiration für den Titel seines nichtüberlieferten Textes erneut an die Motivik der maritimen Dimension anschließt. Der dimensionale Grenzbereich für die Freiheit der Unendlichkeit entspricht wohl am ehesten einem Gegenbild zu der ideologisch aufgeladenen und manipulierten Form von Linie. Der Autor beginnt mit der Schilderung seiner Erfahrung während der Betrachtung der Klee'schen Linien als Eintritt in ein Gewölbe aus großer Ruhe. „Quand je vis la première exposition de tableaux de Paul Klee, j'en revins, je m'en souviens, voûté d'un grand silence.“<sup>1099</sup> Eingeschlossen in die Malerei findet er sich von einer großen Ruhe umhüllt und gelangt auf die – wie er es nennt – andere Seite, wobei dieses Andere als Gegensatz zur Erfahrungswelt verstanden werden kann. Durch diesen Entwurf scheint ebenjener Umstand realisiert, den Michaux angezweifelt hatte und der in der Kreation eines Anderen und nicht in der Mimesis der Erfahrungswelt durch die Malerei besteht.

„Fermé à la peinture, ce que j'y voyais, je ne sais. Je ne tenais pas à le savoir, trop heureux d'être passé de l'autre côté, dans l'aquarium, loin du coupant.“<sup>1100</sup> Der Erzähler findet sich in der Dimension der anderen Seite eingeschlossen in das Gemälde, ein Denkbild das an die Erzählung „Axolotl“ von 1956 aus dem Band „Final del juego“ Julio Cortázar's erinnert.<sup>1101</sup> In

---

<sup>1097</sup> Vgl. RÉGINE BONNEFOIT, 2009, S. 176. Es erschien in dem Band „Passages“ im Anschluss an „La vie dans les plis“. Der Titel assoziiert Gemeinsamkeiten mit dem „Passagenwerk“ Walter Benjamins.

<sup>1098</sup> RAYMOND BELLOUR und Ysé TRAN, Notes et variantes. Passages, in H. M., Œ. c. II., S. 1191.

<sup>1099</sup> H. M., Œ. c. II., S. 360.

<sup>1100</sup> Ebd.

<sup>1101</sup> JULIO CORTÁZAR, Axolotl, in Final del juego (1956), LIBROdot.com, 2010, S. 70–73, URL: [http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-102241\\_Archivo.pdf](http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-102241_Archivo.pdf) (abgerufen am 21.7.2019).



der fantastischen Erzählung tauscht der Erzähler seine Identität mit dem Wesen in einem Aquarium im Pariser „Jardin des Plantes“.<sup>1102</sup>

Auf der anderen Seite angekommen wird zugleich Bezug auf die Theorie des Kunstschaffenden Paul Klee genommen:

„Peut-être y recherchais-je avant tout la marque de celui qui devait écrire : ‚Quel artiste ne voudrait s'établir là, où le centre organique de tout mouvement dans l'espace et le temps —qu'il s'appelle cerveau ou cœur de la Création — détermine toutes les fonctions?‘  
J'accédais au musical, au véritable *Stilleben*.“<sup>1103</sup>

Den „Notes et variantes“ zu „Passages“ zufolge wird hier direkt auf den Text des Vortrages „Über die moderne Kunst“ von 1924 referiert.<sup>1104</sup>

„Da wo das Zentralorgan aller zeitlich-räumlichen Bewegtheit, heiße es nun Hirn oder Herz der Schöpfung, alle Funktionen veranlaßt, wer möchte da als Künstler nicht wohnen?“<sup>1105</sup>

Dieses Zentralorgan determiniert jedoch nicht, wie die Übersetzung zunächst suggeriert, sondern veranlasst. Diese Textstelle scheint zunächst eine unreflektierte Referenz auf das ‚Urbild‘ im Sinne Goethes zu stellen, da Paul Klee einige Sätze voran den Slogan „Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen“<sup>1106</sup> bediente. Im Vordergrund seiner Argumentation steht allerdings auch hier die Priorität des Bewegungsprinzips in der Dimensionseröffnung, die der Künstler theoretisch im Zwischen von Romantik und Klassik ersann.<sup>1107</sup> Mit den folgenden Sätzen des Vortrages nähert sich Paul Klee seinem ästhetischen Credo der sichtbarmachenden Kunst:

---

<sup>1102</sup> Dieses Sinnbild wurde u. a. im Rahmen der Philosophie von Giorgio Agamben aufgegriffen. Er setzt die Zwischenwesen in einen Zusammenhang mit dem Moment des Entwicklungsprozesses von Menschenkindern, siehe GIORGIO AGAMBEN, Idee von Kindheit, in *Idee der Prosa*, Bibliothek Suhrkamp, Bd. 1360, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, S. 91–97.

<sup>1103</sup> H. M., Œ. c. II., S. 360.

<sup>1104</sup> „Michaux cite fidèlement la traduction de Pierre Algaux parue dans la plaquette citée dans la notule.“ RAYMOND BELLOUR und YSE TRAN, Notes et variantes. Passages, in H. M., Œ. c. II., S. 1192. In der an den Begriff „Stilleben“ angeschlossenen Fußnote wird ergänzt: „Dans ce contexte, le mot peut aller selon ses deux sens : vie calme et nature morte.“ Ebd. Diese Erwähnung kann in der deutschen Übersetzung allerdings nicht beibehalten werden, da sie sich auf ein stilistisches Mittel bezieht. Die Anmerkung wirft folglich die Frage auf, ob die tote Natur als Denkfigur für die abstrakte Kunst bedient werden sollte.

<sup>1105</sup> PAUL KLEE, 1924, S. 47.

<sup>1106</sup> Ebd.

<sup>1107</sup> „Anmaßend wird der Künstler, der dabei bald irgendwo stecken bleibt. Berufen aber sind die Künstler, die heute bis in einige Nähe jenes geheimen Grundes dringen, wo das Urgesetz die Entwicklungen speist.“ Ebd.

„Was dann aus diesem Treiben erwächst, möge es heißen, wie es mag, Traum, Idee, Phantasie ist erst ganz ernst zu nehmen, wenn es sich mit den passenden bildnerischen Mitteln restlos zur Gestalt verbindet. / Dann werden jene Kuriosa zu Realitäten, zu Realitäten der Kunst, welche das Leben etwas weiter machen, als es durchschnittlich scheint. / Weil sie nicht nur Gesehenes mehr oder weniger temperamentvoll wiedergeben, sondern geheim Erschautes sichtbar machen.“<sup>1108</sup>

Auf diese Weise entfernt er sich von der klassischen Doktrin Goethes und unterstreicht die auf der Linie als Maß basierende Ästhetik der Dimension als stete Erweiterung.

In seinen Linienabenteuern scheint Michaux nun zunächst den von Paul Klee in seiner Rede begangenen Weg in umgekehrter Richtung zu begehen, indem er zunächst von Farben und Tönen schreibt, bevor er sich auf die Linie als solche konzentriert. Auch in den abstrakten Darstellungen Klees sieht er Entwürfe zum Leben im Rahmen des Organischen sowie ein Zwischenspiel von Figuration und abstrakter Umgebung als ein Gegenentwurf zur Realität, ein Kontrast der dennoch unlösbar mit realen Bestimmungen verbunden bleibt.<sup>1109</sup> Er hört den Gesang roter Punkte als eine Energie in der Stille. Das wie anhand von „Ad marginem“ gezeigte Potential der Kugel als freiheitliche Dimension sieht Michaux in einer akustischen Vereinigung. Eine Erweiterung in die Unendlichkeit im Innersten mit äußerer Dimension zeigt sich im Denkbild der Seele einer Insektenpuppe, das ein Potential zur Entfaltung mit sich bringt.

Nach dieser Einführung als minimale Spiegelung der Klee'schen Theorie rückt deren Kern, die Dimension der Linie, als ästhetische Basis der beiden Künstler in den Vordergrund der Ausführungen. Erst nachdem Henri Michaux die Bilderwelten aus Figurationen und Welten als Eindrücke erfasst hat, wird sein Blick für die Linienstrukturen geschärft, von denen die Kulissen getragen sind. Durch diesen Kunstgriff wird auch diese Lektüre zu einem Prozess selbst, während dem der Rezipient der Betrachtung in den Schilderungen folgt. Stück für Stück erscheint das komplexe Netzwerk der Linien: „Le réseau complexe des lignes apparaissait petit à petit.“<sup>1110</sup>

Nachdem der Erzähler beginnt die Strukturen nachzuvollziehen, entspinnt sich eine nahezu ontologische Beschreibung der Klee'schen Linie. In seiner ersten Annäherung zeigt er ihr Merkmal der Bewegung auf. Im Gegensatz zu den Kombinationen aus Punkten und Zellen als in sich geschlossene Formen bewegen sich die Linien um die scheinbar statischen Elemente. Auch hier bleibt der Autor seinem Prinzip des Unendlichen durch die Unerreichbarkeit eines Anfangs- oder Endpunktes treu. Die Linien drehen in einer Spirale, um zu faszinieren oder um jenes wiederzufinden, das faszinierend war.

---

<sup>1108</sup> Ebd., S. 49.

<sup>1109</sup> „Grâce aux mouvantes et menues modulations de ses couleurs, qui ne semblaient pas non plus posées, mais exhalées au bon endroit, ou naturellement enracinées comme mousses ou moisissures rares, ses ‚natures tranquilles‘, aux tons fins de vieilles choses, paraissaient mûries, avoir de l'âge et une lente vie organique, être venues au monde par graduelles émanations. // Quelques points rouges chantaient en ténor dans la sourdine générale. Néanmoins on éprouvait qu'on était dans un souterrain, devant des eaux, dans des enchantements, avec l'âme même d'une chrysalide.“ H. M., CE. c. II., S. 360.

<sup>1110</sup> Ebd., S. 361.

„Celles qui vivent dans le menu peuple des poussières et des points, traversant des mies, contournant des cellules, des champs de cellules, ou tournant, tournant en spirale pour fasciner, ou pour retrouver ce qui a fasciné, ombellifères et agates.“<sup>1111</sup>

In der weiteren Betrachtung konkretisiert der Erzähler die Weise der Bewegung und hebt die Innovationskraft in der Kreativität Klees hervor, indem er über die spazierenden Linien schreibt, die man in ihrer Laufbewegung als solche im Okzident noch nie zuvor gesehen hat: „Celles qui se promènent — Les premières qu'on vit ainsi, en Occident, se promener.“<sup>1112</sup>

Es zeigt sich bereits die Tendenz Michaux', die Linie als das Maß der Dimensionen Klees in ihrer Figuration um weitere Bereiche zu ergänzen, wenn er die Kategorien der reisenden Linien eröffnet. Er bezieht sich hier auf die für das Œuvre Klees typischen Bewegungspfeile, mit denen eine Richtungsdynamik präzisiert wird, was zugleich eine Referenz auf dessen Begriff der ‚Eigenbewegungsdimension‘ assoziieren lässt.

„Les voyageuses, celles qui font non pas tant des objets que des trajets, des parcours. (Il y mettait même des flèches.) Ce problème des enfants, qu'ils oublient ensuite, qu'ils mettent, à cet âge, dans tous leurs dessins : le repérage, quitter ici, aller là, la distance, l'orientation, le chemin conduisant à la maison, aussi nécessaire que la maison... était aussi le sien.“<sup>1113</sup>

Das Reisen wird mit einem gewissen Verlust der Richtung gleichgesetzt, was mit einer Flexibilität und Unberechenbarkeit einhergeht, wie sie jeder totalitären Systematik widerspricht. Dieser Widerstand der Linienformen wird in einen Zusammenhang mit einer kindlichen Freiheit gesetzt. In seinem Vortrag hatte sich Paul Klee 1924 noch gegen diese – wie er es nannte – „Sage von dem Infantilismus“ gewehrt.<sup>1114</sup> Diese steht seiner Vermutung nach allerdings in einer eindeutigen Ausschließlichkeit in Bezug zur Applikation der Linie im Sinne der Figuration. Als Beispiele können wiederum die Engelbilder dienen, wobei der Künstler hier bereits von jener „gegenständlichen Vorstellung“ Abstand nahm, da es sich um Zwischenwesen und somit um kreative Innovationen, Figurationen in und durch die Linie selbst handelt, wie sie in den Schöpfungen Michaux' eine weitere Entwicklung erfuhr. Nicht zuletzt kann in der Applikation der ‚kindlichen Dimension‘ auch eine gewisse Freiheit impliziert werden.

---

<sup>1111</sup> Ebd.

<sup>1112</sup> Ebd.

<sup>1113</sup> Ebd.

<sup>1114</sup> „Die Sage von dem Infantilismus meiner Zeichnung muß ihren Ausgangspunkt bei jenen linearen Gebilden genommen haben, wo ich versuchte, eine gegenständliche Vorstellung, sagen wir eines Menschen, mit reiner Darstellung des linearen Elementes zu verbinden.“ PAUL KLEE, 1924, S. 49. Der Bezug zum Kindlichen Prinzip sei Paul Klee darüber hinaus durch seine künstlerische Pädagogik zugestanden.

Der folgende Vers enthält die Referenz auf eine Textstelle des Fragmentzyklus der Meidosem , die als Randfigurationen Parallelen zu den Zwischenwesen Paul Klees aufweisen:<sup>1115</sup>

„Les pénétrantes, celles qui, au rebours des possesseuses, avides d'envelopper, de cerner, faiseuses de formes (et après ?), sont lignes pour l'en dessous, trouvant non dans un trait du visage mais dans l'intérieur de la tête le point névralgique où un œil inconnu veille et garde ses distances.“<sup>1116</sup>

Diese Linien lassen sich nicht auf Dimensionen wie des Inneren oder Äußeren festlegen, sondern eröffnen neue Bereiche in ihrer Eigenschaft des Durchdringens von Begrenzungen und Eindeutigkeiten, wobei unbekannte Dimensionen eröffnet werden, die, wie es in der nächsten Strophe gezeigt wird, auch die Persönlichkeit des Künstlers selbst berühren.

„Celles qui au rebours des maniaques du contenant, vase, forme, mont, modelé du corps, vêtements, peau des choses (lui déteste cela), cherchent loin du volume, loin des centres, un centre tout de même, un centre moins évident, mais qui davantage soit le maître du mécanisme, l'enchanteur caché. (Curieux parallélisme, il mourut de sclérodémie.)“<sup>1117</sup>

Wie sein eigenes Erleben sich auch in der Progression seiner Figurationen wie Plume und den Meidosem in abstrakter Weise spiegelt, so stellt Michaux auch die Schicksalslaufbahn Klees mit dessen Linienformationen in einen Zusammenhang. Er sieht die Suche Klees nach einem Gegenentwurf zur manisch-totalitären Prägung in dessen Abneigung ebendieser. Seine Suche in der bewegungsmechanischen Dimensionserweiterung als Abkehr der etablierten deterministischen Strukturen wird somit als versteckter Zauber auch durch dessen Leiden durch die fortschreitende Erkrankung erklärt, die durch das Symptom der Verfestigung des Körpers bis hin zu dessen gänzlicher Inflexibilität geprägt war.<sup>1118</sup>

Im folgenden Paragraphen wird die Bestimmung des Künstlers durch das Modell der Linien hindurch thematisiert. Wie Paul Klee die Berufung 1924 mit jener des Philosophen verglich<sup>1119</sup>, so scheint Michaux an dieser Stelle auf ein ästhetisches Prinzip zu verweisen, das an sein eigenes Modell der Gefühls-, Gedanken-, Bild- und Motorikworte erinnert.<sup>1120</sup>

---

<sup>1115</sup> „Cuisses rondes, buste rond, tête ronde. Mais ces yeux ? Obliques, dégringolés, percés. Mais cet entre-deux yeux ? Si grand, si grand, si vide. Pour avaler quoi, avec ce vide ? / Léopard tenace et dur comme le guet, il attend, ce Meidosem. Sans ciller, dans l'espoir de se remplir, il attend [...]“ § 32 P.d.M. (abgekürzt für Portrait des Meidosems), in H. M., Œ. c. II., S. 211 oder siehe Fragment 30, in dem die Frage aufgeworfen wird, ob die die große, diagonale, den Körper des Wesens von Stirn bis zum Knie durchbohrende Lanze zur Stütze oder zur Vernichtung der Figuration inhärent angelegt ist. Vgl. H. M., Œ. c. II., S. 210.

<sup>1116</sup> H. M., Œ. c. II., S. 361.

<sup>1117</sup> Ebd.

<sup>1118</sup> Vgl. ZENTRUM PAUL KLEE BERN, *Paul Klee und seine Krankheit*, Ausstellung der Medizinischen Fakultät der Universität Bern, 5.–27.11.2005.

<sup>1119</sup> Paul Klee, 1924, S. 41.

<sup>1120</sup> Vgl. Kapitel 3.3.

„Les allusives, celles qui exposent une métaphysique, assemblent des objets transparents et des symboles plus denses que ces objets, lignes-signes, tracé de la poésie, rendant le plus lourd léger.“<sup>1121</sup>

In dieser Ästhetik der Freiheit übersteigt das von Paul Klee erfundene und im Œuvre von Henri Michaux weiterentwickelte Modell der Linie die Grenzen der Denkstrukturen sowie jene der Disziplinen. Die Binarität von Organischem und Anorganischem wird hier in den Linienkombinationen ebenso aufgehoben, wie Michaux diese Grenze bereits in seinem heterogenen Frühwerk überschritt.<sup>1122</sup>

„Les folles d'énumération, de juxtapositions à perte de vue, de répétition, de rime, de la note indéfiniment reprise, créant palaces microscopiques de la proliférante vie cellulaire, clochetons innombrables et dans un simple jardinet, aux mille herbes, le labyrinthe de l'éternel retour.“<sup>1123</sup>

Eine Übersteigerung von scheinbar unüberwindlichen Grenzen durch jenes Denkbild der Linie, das diese erst markiert leitet in die Übersteigerung der Grenze in sich selbst und zeigt die Totalität ad absurdum. Für diese Möglichkeit findet Michaux das Denkbild des Labyrinthes der ewigen Rückkehr, welches wie gezeigt im Rahmen seiner Adaptionen die Möglichkeit einer unendlichen Dimensionserweiterung impliziert. Auch die Wortwahl der „verrückten Aufzählungen“ verweist unabdingbar auf den Narren und dessen tragende Rolle im Œuvre Michaux' als grenzüberschreitende Figuration und dessen Potential, determinierte Strukturen zu unterwandern.

Nach diesen Auseinandersetzungen wird der Titel des Gedichtes in der folgenden Strophe selbst genannt und die Beschreibungen werden auf eine andere Stufe der Liniencharakterisierung – die Figuration im Sinne Michaux' – gehoben.

„Une ligne rencontre une ligne. Une ligne évite une ligne. Aventures de lignes.“<sup>1124</sup> Ab diesem Vers werden die von Klee als Maß der Dimensionen kreierten Linien zu jener Textur, die als DNA der Figurationen Michaux' beschrieben werden könnte. Eine Linie trifft hier im Auftakt „auf eine Linie. Eine Linie meidet eine Linie. Linienabenteuer.“ Die Linien scheinen sich zu verselbstständigen und sich selbst von ihrem Schöpfer zu individualisieren.

Im folgenden Paragraphen wird eine Linie gezeigt, die sich in dem reinen Vergnügen genügt, eine Linie zu sein. Wie in der vorhergehenden Strophe zeigen sich die Satzstrukturen kurz und unkompliziert, wobei die Linie als Figur und Form im Vordergrund steht: „Une ligne pour le plaisir d'être ligne, d'aller, ligne. Points. Poudre de points. Une ligne rêve. On n'avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne.“<sup>1125</sup>

Auch die Punkte als, wie von Kandinsky beschrieben, zeitloses Element finden in die Poesie Eingang. Nachdem sie im Einwortsatz „Punkte“ auf den Plan gerufen werden, lässt Michaux diese in der darauffolgenden Holophrase zu Puder zerfallen. In diesem Sinnbild wird die für

---

<sup>1121</sup> H. M., Œ. c. II., S. 361.

<sup>1122</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2.

<sup>1123</sup> H. M., Œ. c. II., S. 361 f.

<sup>1124</sup> Ebd., S. 362.

<sup>1125</sup> Ebd.

die Arbeit grundlegende Theorie der abstrakten Linie als indeterminierbare Summe der unendlichen Distanzen zwischen zwei Punkten explosionsartig erweitert. Lässt sich die Distanz zwei nebeneinander liegender Punkte mathematisch stets als unendlich festlegen und wenn sie nur im Rahmen der Differentialrechnung tangiert, aber nicht determiniert werden können, kann die Linie als eine Figuration dieser Unendlichkeit bezeichnet werden. In dieser Betrachtungsweise kann ein ideologisch gefärbter Umgang mit der Linie als Begrenzung und Determination nur ad absurdum geführt werden, wie ebenso notwendigerweise die Referenz des Symbols auf ein abgeschlossenes Ganzes in die Sackgasse der Determination leiten wird. Mittels dem Puder aus Punkten geht Michaux hier in diesem Sinne einen weiteren Schritt in Richtung eines ‚unendlichen Chaos‘. Bildet schon die Anzahl Zwei der unendlichen auf einer Linie liegenden Punkte ein Potential zur Unendlichkeit, so wird dieses mittels der Pulverisierung eines Punktes noch um ein galaktisches Maß von Unendlichkeit ergänzt. Bildet eine Unendlichkeit bereits eine endlose Größe, so lässt sich diese logisch nicht potenzieren und liegt notwendigerweise jenseits des Vorstellbaren.<sup>1126</sup>

Michaux gelingt es, diese mathematisch-logische Unität von Unendlichkeit in einem nach Freiheit strebenden Chaos aufzulösen, um die Dimension gleich im nächsten Vers in einer figurativen Beschreibung aufzuheben.

Dort träumt eine Linie und der Narrator ergänzt, dass man nie zuvor eine Linie träumen ließ. Acht Jahre zuvor hatte der Autor die Eigenschaft des Träumens seinen Meidosems zugeschrieben.<sup>1127</sup> Diese nehmen die Form von Blasen an, um dieser Tätigkeit nachzugehen, der eine Brise von Freiheit inhärent ist. Noch im gleichen Paragraphen wurde eine weibliche Meidosemme beschrieben, die in der Form eines langen Seiles unterstützt von einer Mauer wartet, ohne dabei ein bestimmtes Ereignis anzuvisieren, sodass der Erzähler die Leser auffordert, das Wesen in dieser Wartehaltung aufzusuchen.<sup>1128</sup> Hier liegt die Vermutung nahe, dass in der unbestimmten Dauer des Wartens ein Bergson'scher Bezug zur Zeit tangiert wird. In der Ausdehnung der Zeit des Wartens wird die Dimension eines Zeitraumes eröffnet, in den der Leser zum Zeitpunkt des ‚Jetzt‘ einzutreten eingeladen wird.

„Une ligne attend. Une ligne espère. Une ligne repense un visage.“<sup>1129</sup> Die später gezeigte hoffende Linie scheint nicht weit von der wartenden entfernt zu liegen, da der Narrator diese als nächste erwähnt. Auch können die Eigenschaften des Wartens und Hoffens als naheliegend erfahren werden. Auch die Nachdenklichkeit scheint in dieses Muster zu passen, wobei die Präzision des ‚Wieder‘-Erdenkens Fragen aufwirft. Kann eine so eindeutige Referenz auf die Figuration der Meidosemme im Spiel sein, dass die Linie an das Gesicht eines Betrachters zurückdenkt? In diesem Falle würde die Figuration in einem solchem Maße personalisiert, dass sie aus ihrem Medium der Malerei über ein Fenster in die Außenwelt verfügen würde. In einer

---

<sup>1126</sup>  $\infty^\infty \triangleq \infty$ : Ein Grenzwert kann sowohl auf einen positiven als auch auf einen negativen Wert von Unendlichkeit hinauslaufen. Die mathematische Unendlichkeit lässt sich jedoch nicht potenzieren, sondern zeigt sich als Unität.

<sup>1127</sup> „Ils prennent la forme de bulles pour rêver [...]“ § 6, H. M., CE. c. II., S. 202.

<sup>1128</sup> „Et elle attend, légèrement affaissée, mais bien moins que n'importe quel cordage de sa dimension appuyé sur lui-même. / Elle attend. / Journées, années, venez maintenant. Elle attend.“ Ebd., S. 202 f.

<sup>1129</sup> Ebd., S. 362.

weiteren Spekulation würde diese die Linie als Figuration und Kombinationsmittel zeigen, das frei zum Zusammenschluss für Darstellungen wie einem Gesicht eingesetzt und wieder losgelöst werden kann, sodass sie sich an eine zurückliegende Darstellung erinnert, an der sie einmal beteiligt war.

Das prozesshafte Moment wird im nächsten Paragraphen unterstrichen, wenn der Erzähler von wachsenden Linien berichtet. Diese Wachstumsbewegung berichtet jedoch von einem ungewissen Beginn, da der Hinweis auf Größe zugleich im nächsten Satz mit dem Hinweis „Linien auf Ameisenhöhe“ in die Richtung des Minimalen und somit in die Gegenbewegung gelenkt wird. So wird in der Narration ein medialer Kreis aus Bewegung und Gegenbewegung geschaffen.

„Lignes de croissance. Lignes à hauteur de fourmi, mais on n'y voit jamais de fourmis. Peu d'animaux dans les temples de cette nature, et seulement leur animalité une fois retirée. La plante est préférée. Le poisson à l'air méditant est reçu.“<sup>1130</sup>

Die darauf folgenden Sätze können als Verweis des Autoren auf einen Unterschied zu seinem eigenen Werk gelesen werden, das seit dem frühesten Stadium – wie Raymond Bellour es beschreibt – mit „zoologischem Vokabular“ angereichert sei.<sup>1131</sup> Tatsächlich sind die Gemälde Paul Klees im Gegensatz nicht reich mit deutlichen animalischen Motiven und jenen aus der Insektenwelt, sondern eher mit Zwischenwesen und fiktiven Figurationen ausgestattet. Eine Ausnahme stellen Fische und Katzen dar. Das Gemälde „Abenteuer zur See“ weist allerdings neben den skizzenhaften Schiffen und dem in überdurchschnittlicher Perspektive dargestellten Seefahrenden auch ein rote Kugel auf, wie sie im Zentrum des titelgebenden Gemäldes „Ad marginem“ steht.

In der folgenden Strophe, die wie die folgenden nur aus einem Vers besteht, wird ein gedankliches Zusammenspiel der Linien dargestellt. „Voici une ligne qui pense. Une autre accomplit une pensée. Lignes d'enjeu. Ligne de décision.“<sup>1132</sup> Während eine Linie nachdenkt, vollbringt eine andere einen Gedanken. Um welche Überlegungen es sich dabei handelt, bleibt dem Leser vorbehalten. Im Fokus steht die Tätigkeit selbst, die der Linie als Figuration zugeschrieben wird, und der Zusammenhang von Prozess und Kreation. Die Linien fordern heraus und eine unter ihnen trifft eine Entscheidung.

Die Beschreibungen der Attribute korrelieren nicht nur in den einzelnen Versen und Strophen, sondern bilden auch Verbindungslinien über diese hinaus. So könnte die Steigung der Linie im folgenden Paragraphen auf der Entscheidung der Linie aus dem Vorangehenden resultieren.

---

<sup>1130</sup> Ebd.

<sup>1131</sup> „Aussi a-t-on pu recenser avec patience, à travers le premier fragment de ‚Cas de folie circulaire‘, les effets de pastiche par lesquels Michaux reconnaît sa dette et s'en délivre<sup>F</sup>. Ces effets tiennent à la métaphysique du conflit comme aux jeux d'énonciation, aux effets du style, aux effets du style comme au choix du vocabulaire. Ainsi les termes de géométrie, l'inventaire passionné des organes, le vocabulaire zoologique.“ RAYMOND BELLOUR, Notice. Premiers écrits, in H. M., Œ. c. I., S. 1003.

<sup>1132</sup> H. M., Œ. c. II., S. 362.

„Une ligne s'élève. Une ligne va voir. Sinueuse, une ligne de mélodie traverse vingt lignes de stratification.“<sup>1133</sup> Eine Linie steigt und während eine andere zusieht, überquert eine Melodielinie gewunden zwanzig Linienschichten. Die Bezüge Paul Klees zur Musik sind bekannt und entsprachen seiner Berufung noch vor der Malerei, wie zahlreiche biografische Studien belegen.<sup>1134</sup> Die gewundene Linie einer Melodie ergibt im Bild der Überquerung der Schichtlinien zunächst die Assoziation einer Partitur, was jedoch gleich zu Beginn der folgenden Strophe überwunden und abgewandelt wird.

„Une ligne germe. Mille autres autour d'elle, porteuses de poussées : gazon. Graminées sur la dune.“<sup>1135</sup> Hier wird eine keimende Linie angetroffen - ein Motiv, das nah mit jenem der Schichtung verwandt ist. Diese umgibt den Kern äußerlich in den Schichtungen der Erde sowie innerlich mit den zu durchbrechenden Schichten der eigenen Hülle. Dadurch kann das Keimen als Prozess eines organischen Durchbruches der Grenzen von innen und außen bezeichnet werden. Der Effekt wird nun durch die Pluralisierung dieser keimenden Linie durch die sie umgebenden tausend anderen unterstrichen, die sich in der gleichen Phase des Austragens der Triebe befinden. Aus den zahlreichen Keimen entspringt der Rasen als Figuration der Linie und wird in das Bild einer mit Gräsern bewachsenen Düne überführt. Diese wird wiederum von den Gräsern befestigt, wodurch dieser Eindruck einer Landschaft auf den Figurationen der Linie als Träger basiert. Diese Entwicklung von der keimenden Linie, die mit der Durchbrechung der Dichotomie von innen und außen ihr Potential in der Pluralität entfaltet und somit eine fantastische Landschaft stützt und erzeugt, erscheint wie eine minimalistische Zusammenfassung des Weges der Linie zur Figuration Michaux' – eine Entwicklung, die sich in der nächsten Strophe im freien Versmaß durch ihre Gegenbewegung fortsetzt.

„Une ligne renonce. Une ligne repose. Halte. Une halte à trois crampons : un habitat.“<sup>1136</sup> Hier wird eine verzichtende Linie angeführt. Gefolgt von einer ruhenden Linie wird dies so nach und nach eine sich verfestigende Struktur. Ein Halt führt aus dem Zwischenstopp in die Struktur aus drei Steigeisen und ergibt somit einen Lebensraum. In vermutlich einen solchen wird sich sogleich die Linie des nächsten Strophenbeginns einschließen.

„Une ligne s'enferme. Méditation. Des fils en partent encore, lentement.“<sup>1137</sup> In der Isolation beruhigen sich die rasanten Entwicklungen in Stille und einer Drosselung des Tempos hin zur Langsamkeit. Michaux beschreibt diesen Schritt als Meditation. Aus diesem Einhalten entspringt im letzten Moment ein Indiz auf die Figurationen Michaux', wie sie in den Zeichnungen sowohl für Plume als auch für die Meidosem charakteristisch sind, letztere jedoch wie im vorangehenden Kapitel gezeigt, insbesondere die Textbilder in den Fragmenten

---

<sup>1133</sup> Ebd.

<sup>1134</sup> Vgl. u. a. HAJO DÜCHTING, *Paul Klee: Malerei und Musik*, Pegasus-Bibliothek, München, Prestel, 2001; CHRISTINE HOPFENGART (Hrsg.), *Paul Klee – Musik und Theater in Leben und Werk/Paul Klee – music and theatre in life and work, Katalog zur Ausstellung in der GalerieThomas, München, 2018*, Köln, Wienand, 2018.

<sup>1135</sup> H. M., *Œ. c. II.*, S. 362.

<sup>1136</sup> Ebd.

<sup>1137</sup> Ebd.



der Meidosem auszeichnen und bestimmen. Aus der Meditation gehen noch langsam Fäden davon.

„Une ligne de partage, là, une ligne de faîte, plus loin la ligne-observatoire.“<sup>1138</sup> Zum Abschluss wird noch eine teilende Linie auf den Plan gerufen – eine Beschreibung, die im Rahmen dieser Arbeit nicht ohne die Assoziation mit der Weiche und dem Weichensteller auskommen kann. Von dieser aus erblickt der Erzähler die Linie eines Gipfels als höchsten Punkt und weiter entfernt die observierende oder Überwachungslinie. Diese letzte steht mit dem Prozess des Auftauchens des Erzählers aus der Welt der Kunst Paul Klees und somit der Welt der Linien in einem klaren Zusammenhang. Dazu bedarf es einen Moment, den der Erzähler versucht, in seiner Dauer mit den Lesern zu teilen. Mittels des rhetorischen Mittels der Repetition wird dieser Augenblick verlangsamt dargestellt: „Temps, Temps [...]“<sup>1139</sup>

Doch selbst das Auftauchen und die Rückkehr auf die – wie Michaux es nannte – andere Seite steht noch im Zeichen der Linie, denn der Übertritt wird als eine Bewusstseinslinie geschildert, die nun erneut Form annimmt: „Une ligne de conscience s'est reformée.“<sup>1140</sup>

Der Narrator nimmt mit dieser Bewusstseinslinie einen reflektorischen Abstand zu beobachteten Linienvorgängen ein. Zugleich erscheint der Perzeptionsvorgang aus fragmentierten Eindrücken in eine offene Dimension des Bewusstseins geordnet, die so im Sinnbild der Linie beschrieben wird. Die Charakterisierung der Linien wurde mit fünf Strophen eingeleitet und klingt mit vier ergänzenden Strophen aus, wodurch dem Gedicht eine konstitutive Rahmung beschert wird, die das Innenleben der Lyrik aus Linien umrandet. Michaux gelingt es auf diese Weise, einen inneren Rahmen in die Lyrik einzufügen, der jenen für das Œuvre Klees typischen inneren Rahmen in die Sprache überträgt.<sup>1141</sup>

---

<sup>1138</sup> Ebd.

<sup>1139</sup> Ebd.

<sup>1140</sup> Ebd.

<sup>1141</sup> Die Kulturtechniken Malerei und Literatur werden für Michaux im Verfahren der Ekphrasis füreinander fruchtbar gemacht, vgl. KARL KÜRTÖS, *Henri Michaux et le visuel. Ekphrasis, Mimèsis, Énergie*, Bern, Lang, 2009, S. 29. In der Beschreibung der Ekphrasis als Wissenschaft referiert Murray Krieger über die Wandelbarkeit der Zielsetzung in dieser Disziplin: „So werden wir bei einem Blick auf die Geschichte unserer Wissenschaft feststellen, daß es Momente gibt, in denen diese vom Bildhaften in der Sprache geformt wird, und Zeiten, in denen ihre Fähigkeit, Unbewegtheit einzufangen im Vordergrund stehen und Augenblicke, in denen ihre Fähigkeit, einer Bewegung nachzuspüren, im Zentrum steht.“ MURRAY KRIEGER, *Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk*, in GOTTFRIED BOEHM und HELMUT PFOTENHAUER (Übers.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, Fink, 2001, S. 42.

Bereits in der Umschreibung von graphischen Darstellungen als Lyrik in „Lecture par Henri Michaux de huit lithographies de Zao Wou-Ki“ von 1950 veranschaulicht der Autor eine Möglichkeit, die Rezeption von Bildern im schriftlichen Medium abzubilden. Einleitend zu der Lyrik, in welcher die Lithographien umschrieben werden, betont der Autor, dass die Betrachtung eines Gemäldes dem Leseprozess gleichkomme, der im Gegensatz zur Literaturlektüre lebendiger und freier sei, wohingegen Bücher die Lektüre stark kanalisieren.

„Les livres sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à suivre. Le chemin est tracé unique. / Tout différent le tableau : Immédiat, total. À gauche, aussi, à droite, en profondeur, à volonté. / Pas de trajet, mille trajets, et les pauses ne sont pas indiquées. / Dès qu'on le désire, le tableau à nouveau, entier. Dans un instant, tout est là. / Tout, mais rien n'est connu encore. C'est ici qu'il faut commencer à LIRE.“ H. M., *Œ. C. II.*, S. 263.

„On peut les suivre mal ou bien, sans jamais risquer d'être conduit à l'éloquence, toujours évitée, toujours évité le spectaculaire, toujours dans la construction, toujours dans le prolétariat des humbles constituants de ce monde.“<sup>1142</sup>

Michaux beschreibt die Schwierigkeit, die Linienformationen sprachlich zu beschreiben, ohne der Verlockung zu unterliegen, diese in einer Eloquenz zu verfremden, die vom Künstler programmatisch gemieden wurde, ebenso wie das Spektakuläre, da die Linien Klees immer als Teil des Proletariats der bescheidenen Komponenten dieser Welt gelten müssen. Der Autor gibt hier einen Hinweis zum Widerstandspotential der Linienform.

Als Schwestern der Flecken, die noch unberührt von Kalkulation seien, entspringen Linien wie diese einem geheimnisvollen Grund.<sup>1143</sup> Wo die Flecken im dystopischen Roman Samjatins noch als das gefährlich unberechenbar gezeigt wurden, haben sie nun die Entwicklung zu einer Größe durchlaufen, die das Potential einer Perspektive in andere Dimensionen in sich trägt. In „lettere solari“ bezog sich Galileo Galilei 1613 ebenso auf das Motiv des Fleckes und leitete mit seiner Beobachtung der Sonnenflecken eine für die moderne Weltanschauung maßgebliche Veränderung der Perspektive ein.<sup>1144</sup>

„Sœurs des taches, de ses taches qui paraissent encore maculatrices, venues du fond, du fond d'où il revient pour y retourner, au lieu du secret, dans le ventre humide de la Terre-Mère.“<sup>1145</sup>

Dieser Grund wird spezifiziert als jener, aus dem „er wiederkommt, um wieder dorthin zurück zu kehren“. Mit dieser Formulierung gelingt Michaux auch in diesem Fall eine Bewegung in der Sprache zu konstruieren, die ohne einen Anfangs- oder Endpunkt auskommt und somit die Bewegung eines medialen Kreises erzeugt. Der geheimnisvolle Punkt wird als feuchter Bauch der Mutter-Erde gezeigt, welcher mittels der dritten Person Singular mit dem Künstler Klee und seinem Ableben assoziiert werden und somit auch den dynamischen Zyklus des Lebensprozesses benennen kann. Der in der Tiefe verborgene Ort bildet eine Dimension, in der eine Zirkulation stattfindet. Neben der Annotation von ‚fond‘ als (Unter-)Grund kommt auch die Übersetzung ‚Hintergrund‘ infrage, den Michaux in einer Vielzahl seiner Werke schwarz beließ und der Fläche des Mediums somit eine Tiefendimension verlieh.<sup>1146</sup> Dieser unbekannte Grund lässt auch die Dimension des grauen Mittelpunktes des spektralen

---

<sup>1142</sup> Ebd., S. 362 f.

<sup>1143</sup> Sabine Mainberger bringt diese Flächen in Verbindung mit dem phänomologischen Gehalt von Farben. Es bleibt jedoch die Frage offen, warum die Farblichkeit den Linien vorbehalten sein sollte. SABINE MAINBERGER, Schreiber-Zeichner: zum Beispiel Henri Michaux', in MARIA HEILMANN (Hrsg.), *Lernt Zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft, 1525–1925 ; [... begleitet die Ausstellung „Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichnen zwischen Kunst und Wissenschaft, 1525 bis 1925“ an der Universitätsbibliothek Heidelberg vom 29. April 2015 bis 14. Februar 2016]*, Episteme der Linien, Passau, Klinger, 2015, S. 144.

<sup>1144</sup> Vgl. ETH-BIBLIOTHEK ZÜRICH, *Die Sonne und die Sonnenflecken*, ETH-Bibliothek Zürich, Virtuelle Ausstellungen, 2019, URL: <https://www.library.ethz.ch/ms/Virtuelle-Ausstellungen/Galileo-Galilei/Werke-Galileis/Die-Sonne-und-die-Sonnenflecken> (abgerufen am 17.10.2019).

<sup>1145</sup> H. M., Œ. c. II., S. 363.

<sup>1146</sup> Samjatin adaptierte das Motiv des Fleckes als Sinnbild des beängstigens Unberechenbaren. Durch die Präsenz des Tintenfleckes auf seiner Uniform hob er sich für ihn gefährlich aus der Masse der Unterwürfigen hervor, vgl. Kapitel 1.2.4.

Farbkreises Paul Klees assoziieren, der die Linie im Prozess des Entstehens und Verbleichens zugleich andeutet.

„Je m'arrête. Paul Klee ne devait pas aimer qu'on déraille. Trop goethéen pour cela. Son attention horlogère au mesurable ne lui aurait pas permis d'aimer qu'on fit, pour l'accompagner, un bout de chemin si imparfaitement parallèle.“<sup>1147</sup>

Hier nun hält der Narrator inne und versucht, eine respektvolle Distanz zwischen seinen figurativen Applikationen und ihrer Bestimmung als ‚Maß‘ durch Klee aufrechtzuerhalten. Das Attribut ‚goethéen‘ bezieht sich insofern folgerichtig auf das klassisch-statische Prinzip.

In seiner Jenaer Rede hatte Paul Klee die „statischen und die dynamischen Teile der bildnerischen Mechanik“ mit „dem klassisch-romantischen Gegensatz“ verglichen.<sup>1148</sup> Wie im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde, manifestiert sich dieser Bruch oder Durchbruch in der elementaren Kategorie des Maßes der Linie und wird bereits mit dem Konzept des Medialgebietes aufgehoben. Indem Paul Klee den Gegensatz veranschaulicht und sich ästhetisch in diesem bewegt, übersteigt er die Begrenzungen – eine Ästhetik, die an jene Walter Benjamins erinnert, der die totalitäre Dominanz der Elite in der Form der Allegorie zugleich spiegelte und entthront.

„Pour entrer dans ses tableaux et d'emblée, rien de ceci, heureusement, n'importe. Il suffit d'être l'élus, d'avoir gardé soi-même la conscience de vivre dans un monde d'énigmes, auquel c'est en énigmes aussi qu'il convient le mieux de répondre.“<sup>1149</sup>

In einer Welt aus Rätseln gilt für Michaux, in Rätseln zu antworten, als der Schlüssel zur Pforte der Klee'schen, auf der Linie basierenden Bilderwelt. In der Kodifizierung liegt zugleich die Möglichkeit der Kunst, auf die Außenwelt zu antworten und sich dieser kritisch zu stellen. So formulierte es Henri Michaux 1936 in seiner Ansprache im Rahmen des 14<sup>e</sup> Congrès International des P.E.N.-Clubs 1936 in Buenos Aires:

---

<sup>1147</sup> H. M., Œ. c. II., S. 363.

<sup>1148</sup> „Über diese letzten Möglichkeiten hinaus gelangt man nur auf neuer Dimension. So könnte jetzt noch in Betracht kommen, welcher Platz den sortierten Klängen angewiesen wird. Jedes Sortiment hat ja seine Kombinationsmöglichkeiten. / Und jede Gestaltung, jede Kombination wird ihren besonderen Ausdruck haben, jede Gestalt ihr Gesicht, ihre Physiognomie. / Solche drangvolle Gebärde weist besonders deutlich nach der Dimension des Stils. Hier erwacht die Romantik in ihre besonders krasse pathetische Phase. / Diese Gebärde will in Stößen von der Erde weg, die nächste erhebt sich in Wirklichkeit über sie. Sie erhebt sich über sie unter dem Diktat von Schwungkräften, welche über die Schwerkraft triumphieren. / Lasse ich endlich diese erdfeindlichen Kräfte besonders weit schwingen, bis hin zum großen Kreislauf, so gelange ich über den pathetisch-drangvollen Stil hinaus, zu jener Romantik, die im All aufgeht. / Es decken sich also die statischen und die dynamischen Teile der bildnerischen Mechanik ganz schön mit dem klassisch-romantischen Gegensatz.“ PAUL KLEE, 1928, S. 40 f.

<sup>1149</sup> H. M., Œ. c. II., S. 363.

„Car la vrai Poésie se fait contre la Poésie, contre la poésie de l'époque précédente, non par haine sans doute, quoiqu'elle en prenne naïvement parfois l'apparence, mais appelée qu'elle est à montrer sa double tendance, qui est premièrement d'apporter le feu, le nouvel élan, la prise de conscience nouvelle de l'époque, deuxièmement, de libérer l'homme d'une atmosphère vieille, usée, devenu mauvaise.“<sup>1150</sup>

In der Figuration der Linie hat er das dimensionskonstitutive Formideal der Linie Klees weiterentwickelt und somit das Denkbild der ‚pensée totalitaire‘ zu ihrer eigenen Kritik gestaltet. In der Figuration kommen jene Wesen zur Sprache, die von totalitären Denkweisen verfolgt und unterdrückt werden müssen, da sie jedem Denkmuster entfliehen. In dieser Gegenbewegung erlebt die Linie eine weitere antitotalitäre Färbung und Kraft. In der Figuration übersteigt sich das Limit selbst und führt so in eine andere Dimension. Von dem mechanischen „Maß“ Paul Klee ausgehend, führt Michaux die Linie in die Abenteuer der Figuration auf der Suche nach der Freiheit von Rand- und Zwischengebieten und als Möglichkeit, deterministischen Strukturen zu entgehen.

### 3.5.1. Das verbindende Konzept von Fuge und Meridian

Zum Ausklang der Reflektionen über die Linie in ihrer Adaption als dimensionseröffnendes Paradox kann ein Zusammenspiel der betrachteten Akteure nicht außer Acht gelassen, das sich über einen Dritten im Bunde ereignet. Der Zusammenhang erschließt sich einerseits über die Form der Linie selbst, die in den Denkbildern der Fuge und des Meridians einen notwendigen Anklang findet, und andererseits über die reale Interaktion zwischen Michaux und dem Poeten Paul Celan.

Als Paul Klee 1921 sein Gemälde „Fuge in Rot“ fertigstellt, stützt er sich dabei vermutlich auf das zugleich dimensionslösende und dimensionserweiternde musikalische Konzept. Im Kommentar des im Rahmen der Ausstellung „Paul Klee. Die abstrakte Dimension“ der Fondation Beyeler in Riehen bei Basel vom 1. Oktober 2017 bis 21. Januar 2018 wurde das Zusammenspiel der autonomen Klaglinien im Konzept der Fuge als die Erweiterung um eine weitere Dimension beschrieben.<sup>1151</sup> Da der Begriff ‚Fuga‘/‚Fuge‘ sowohl an das lateinische Verb ‚fugere‘ für flüchten oder (ent)fliehen als auch an ‚fugare‘ für in die Flucht schlagen, ins Exil treiben, vertreiben anknüpft,<sup>1152</sup> ist die Figur gleichsam an eine Beschleunigung und somit an einen zeitlichen Prozess wie auch an die Kategorie des Raumes gebunden, da dieser auf dem Fluchtweg verlassen werden muss. Mittels dieses Zusammenfließens würde eine abstrakte Dimension eröffnet.<sup>1153</sup> An der Zusammenfügung der beiden verschiedenen Verben

---

<sup>1150</sup> HENRI MICHAUX, la vrai poésie se fait contre la poésie, Rede auf dem 14. Internationalen Kongress des P.E.N. Clubs, L. RICHARD (Hrsg.), *Magazine littéraire* 74(3), 1973, S. 41–42, S. 42.

<sup>1151</sup> FONDATION BEYELER, Saaltext „Fuge in Rot“ (1921), Ausstellung ‚Paul Klee. Die abstrakte Dimension‘, 1.10.2017–21.1.2018.

<sup>1152</sup> Vgl. HANNS HEINRICH EGGBRECHT, Fuga/Fuge, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Band 3. F-L*, URL: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0007/bsb00070511/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=53&pdfseite=53> (abgerufen am 1.8.2019).

<sup>1153</sup> Vgl. FONDATION BEYELER, 2017.

in dem Begriff der Fuge zeigt sich zudem der Aspekt des Aktiven und Passiven in einem Denkbild vereint, wie es dem Modell der medialen Linie Klees vorausging.

Paul Klee hatte die Kategorien aktiv, passiv und medial am Beispiel des Baumfällens gezeigt: aktiv: ich fälle / passiv: ich werde gefällt /m: ich falle.<sup>1154</sup> Auf die Fuge übertragen würde sich zeigen: aktiv: ich schlage in die Flucht / passiv: ich fliehe / medial: Fuge. Mit diesem Denkbild lässt sich die von Klee gewählte Formulierung des Medialgebietes auf das Konzept und einen Begriff ‚medialer Dimension‘ erweitern.



**Abbildung XXVIII: PAUL KLEE, *Fuge in rot*, Aquarell und Bleistift auf Papier und Karton, 1921**

Die Formen im Bild sind auch aufgrund ihrer Übereinanderlegung nicht in sich geschlossen, wodurch ihre Flächenaktivität unabgeschlossen bleiben muss. Mittels der Farbnuancierungen der einzelnen Formen vor dem schwarzen Hintergrund wird eine Ungleichmäßigkeit in der Reihe erzeugt, die den medialen Charakter der Dimensionen im Bild unterstützt. Aus der Verstärkung eines schwarzen Bandes aus dem doppelten Bildrand entfliehen die Formen in ihrer Mehrdimensionalität nach rechts in den Bildvordergrund, wodurch der Eindruck dieser Bewegung zum einen aus dem Farbwechsel der Formen sowie aus ihrer ungleichmäßigen Überlappung entsteht.

Wie im Sinnbild der Linie zeigt sich in der Fuge eine Dimension, in der die Dualität der Kategorien von Raum und Zeit in der Bewegung eröffnet werden. Somit wird die Determination eines Kontinuums überschritten und eine Dimension entsteht, die über das rein räumliche Denken hinauswächst. Wie in seiner Jenaer Rede „Über die moderne Kunst“<sup>1155</sup> hatte Paul Klee auch in seinen Unterrichtseinheiten zur „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“ über die Möglichkeit der Überwindung dieses Dualismus nachgesonnen. Er findet eine

---

<sup>1154</sup> Vgl. Kapitel 2.3.

<sup>1155</sup> PAUL KLEE, 1924, S. 17.

Verbindung von zeitlichem Element auf räumlicher Fläche in der Konzeption einer Spirale.<sup>1156</sup> Eine solche lässt sich gleichsam in den horizontalen Bewegungsformen seiner „Fuge in rot“ nachvollziehen, wodurch die mediale Dimension im Bild dargestellt werden kann.

Das Potential der Fuge scheint auch Henri Michaux bereits in seinen frühen Jahren erspürt zu haben. 1939 beschreibt er sich rückblickend ohne eine weitere Erklärung für die Wahl des Terminus: „Né le 24 mai 1899. Belge de Paris. Aime les fugues.“<sup>1157</sup>

Es bleibt anzuzweifeln, ob ihm das Konzept der Fuge schon 1899 bekannt war. Wahrscheinlich ist jedoch seine Kenntnis noch vor der Entstehung des Werkes 1921 und dem Anlass der Selbstbeschreibung Michaux' 1939. Als wegweisend erweist sich auch das den Text begleitende Bild, das der das Fragment „Clown“ illustrierenden Darstellung in seiner Perspektive erstaunlich ähnelt. Die vor dem schwarzen Hintergrund hockende Figuration scheint sich in einer Tiefendimension zu befinden. Hinter und über ihr ist ein weißer Streifen formiert, der sich nach oben hin in unterschiedliche Richtungen gabelt. Es kann vermutet werden, dass die Figuration in der Bewegung dieser ungleichmäßigen Linie in die Dimension der Tiefe geraten ist.

---

<sup>1156</sup> „Die Aufgabe besteht in der Übertragung eines ziemlich länglichen Vorganges auf eine gedrungene Fläche von allseitiger Begrenztheit. Eine zeitliche Kunst wie die Musik oder die Dichtung würde dies ohne jedes Kopferbrechen auf dem natürlichsten Weg, eben dem zeitlichen lösen können. / Es gibt aber gerade in diesen beiden Künsten ein Analoges: die Notierung auf der Buchseite oder dem Notenblatt. Das Auge bestreicht auf einer solchen Seite Zeile für Zeile. / Wer sollte uns hindern dies zeitliche Lesen der Form einer Bildschrift auch auf unserer Fläche zu verlangen? / Wenn wir vollends das Springen des Auges vom Ende der Zeile hinüber zum Anfang der neuen vermeiden, so geht das sehr gut. // Mit räumlichen Mitteln nähme die naturgegebene Darstellungsweise vielleicht die Form einer Spiralbewegung von oben nach unten an // Auf die Fläche projiziert kann die Schleife vermieden werden durch den Übergang zur Zickzacklinie /// welches die reinste Spiralprojektion ist, welche oben und unten berücksichtigt. auf diese Weise ist die Bewegung des nachlesenden Auges weder durch Sprünge unterbrochen noch durch Schleifen Compliziert“ P. K., BG I. 2/37 f.

<sup>1157</sup> Qui il est. Peintures (1939), in H. M., CE. c. I., S. 705.



**Abbildung XXIX: HENRI MICHAUX, *Abbildung zu „Qui il est“* aus „*Peintures*“, H. M., Œ. c. I., S. 706, 1939.**

Paul Celan widmete dem Konzept medialer Dimension 1944–45 ein Gedicht im Anklang an die Schrecken der Shoah, um die unendliche Dimension des Terrors in seiner Lyrik in Sprache zu kleiden. Die „Todesfuge“ entsteht nicht nur im Rhythmus der Wiederholungen im Versmaß und im Zwischenspiel subtiler Abwandlungen, sondern auch in dem antagonistischen Zusammenspiel der Figurationen. Die zweidimensionale Bewegungsdimension der Fuge wird im Gedicht in seiner aktiven und passiven Gestalt gegenübergestellt und mündet in den sicheren Tod des Kollektivs, mit dem sich der Künstler identifiziert. Ihr Schicksal als Individuen wird in den sicheren Tod bewegt, wobei die mediale Dimension sich als das „Grab in den Lüften“ zeigt, in welchem sich die Bewegung der Fuge ergeht.<sup>1158</sup> Die Opfer bleiben verdammt und bewegen sich unendlich durch die ewige Dynamik des Trinkens der schwarzen Milch auf ihren Untergang zu.<sup>1159</sup>

Im Œuvre Michaux' ließe sich die Bewegungsdynamik der Fuge in seiner besonderen Form des Seriellen nachvollziehen, wie sie sich in der Konstanz seiner Motivik spiegelt, die in einem konstanten Verschiebungs- und Wachstumsprozess inbegriffen scheint.<sup>1160</sup>

Gille Deleuze widmete sich dieser Dimension des Seriellen in seinem Werk „*Logique du sens*“ von 1969 und verweist auf die Multiplizität dieser Perspektive.

---

<sup>1158</sup> PAUL CELAN, „Todesfuge“ (1944–45) aus „*Der Sand aus den Urnen*“ (1948), in MICHAEL KRÜGER (Hrsg.), *Die Hand voller Stunden: Gedichte*, 4. Aufl., Bd. 12589, München, Deutscher Taschenbuch Verlag dtv, S. 31–34.

<sup>1159</sup> Die Repetition „wir trinken und trinken“ erinnert an jene Heinrich Heines aus seinem Gesicht „Die armen Weber“, das am 10. Juli 1844 in dem von Karl Marx herausgegebenen Wochenblatt „*Vorwärts*“ publiziert wurde, wobei den Unterjochten in dieser lyrischen Adaption noch eine letzte Handlungsmacht überlassen wird, denn sie weben einen dreifachen Fluch in das Leinentuch für Altdeutschland, gegen dessen Misshandlungen sie sich noch wütend wehren. Zur Unterstreichung dieser Inbrunst schließt jeder der vier Verse mit der Exclamatio „Wir weben! Wir weben!“. Vgl. HEINRICH HEINE, *Die armen Weber, Vorwärts*, 10.7.1844.

<sup>1160</sup> Dieser Prozess wurde u. a. anhand des Motives des Narren und des Meeres gezeigt.

„Le paradoxe dont tous les autres dérivent, c'est celui de la régression indéfinie. Or la régression a nécessairement une forme sérielle : chaque nom désignateur a un sens qui doit être désigné par un autre nom,  $n_1 \rightarrow n_2 \rightarrow n_3 \rightarrow n_4 \dots$ . Si nous considérons seulement la succession des noms, la série opère une synthèse de l'homogène, chaque nom se distinguant du précédent que par son rang, son degré ou son type : conformément à la théorie des ‚types‘ en effet, chaque nom qui désigne le sens d'un précédent est d'un degré supérieur à ce nom et à ce qu'il désigne. [...] Le forme sérielle est donc essentiellement multisérielle. Il en est déjà ainsi en mathématique, où une série construite au voisinage d'un point n'a d'intérêt qu'en fonction d'une autre série construite autour d'un autre point, et qui converge ou diverge avec la première.“<sup>1161</sup>

Die erste Begegnung zwischen Michaux und Celan ereignete sich im Januar des Jahres 1959 in Paris. Nach einem Zusammenbruch Celans verbringt dieser die Nacht im Hause Michaux'. Dieser äußert sich später folgendermaßen über den sensiblen Celan:

„Quelques semaines plus tard, interrogé par Schwerin, Michaux confessera que Celan ‚ce poète allemand qui parle si bon français‘, est une personnage difficile et que, lui-même se prenant pour quelqu'un de difficile, a eu le sentiment, au fil de cette conversation et face à Celan, d'être pareil à un paysan et de se conduire de plus en plus comme tel.“<sup>1162</sup>

Erst im Februar sollte Celan Michaux postalisch darüber informieren, dass er bereits im Vorjahr dessen Publikation „Nous deux encore“ übersetzt hatte. Obgleich Michaux zunächst zurückhaltend reagierte, handelte es sich um den Beginn des erfolgreichen Übersetzungsprojektes in die deutsche Sprache.<sup>1163</sup>

„Das Œuvre Celans besteht aus Poesie und Übersetzungen, wobei die Praxis der Ersteren als Anamnese der Erlebnisse der Shoah fungierte und letztere zu einer intersprachlichen Stütze für den eigenen Schreibprozess avancierte. Im Derrida'schen Sinne folgte er mit der Übersetzertätigkeit einer Spur, die in der Dimension des Zwischenspiels von dem Unsagbaren als Inhalt der eigenen Poesie verlief.“<sup>1164</sup>

Walter Benjamin hatte sich mit diesem Sujet in seinem Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ von 1923 in einem sprachphilosophisch antitotalitären Ansatz auseinandergesetzt. Im Gegensatz zum vorbabylonischen Denkbild einer Totalität von

---

<sup>1161</sup> GILLES DELEUZE, 2009, S. 50.

<sup>1162</sup> RAYMOND BELLOUR, Chronologie 1959, in H. M., Œ. c. II., S. L.

<sup>1163</sup> „Le 6 février, Paul Celan écrit à Michaux pour l'informer qu'il a traduit un an plus tôt *Nous deux encore*, et lui demande s'il consentirait à ‚une telle publication (à tirage restreint ou autre)‘. Il termine sa lettre sur ces mots ‚Il y a peu de livres que j'ai lus comme les vôtres.‘ / Michaux lui répond *mi-février*<sup>f</sup>, de façon douloureuse, qu'il accepterait à la rigueur l'idée d'un *tirage limité*. Il ajoute: ‚J'ai gardé en moi l'impression de notre rencontre mais pourquoi est-il si incroyablement difficile de trouver des traductions de vos poèmes ?‘ Ce projet de Celan, qui semble être demeuré sans suite, est le premier signe de la grande entreprise de traduction des œuvres de Michaux en allemand menée quelques années plus tard par Celan et Kurt Leonhard.“ Ebd.

<sup>1164</sup> ALEXIS NOUSS, La traduction mélancolique (sur Paul Celan), *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 11(2), 1998, S. 201, URL: <https://id.erudit.org/iderudit/037341ar> (abgerufen am 23.4.2019).



Sprache biete sich mittels der Übersetzung ein Weg, sich mit der Fremdheit der Sprachen zu befassen.<sup>1165</sup>

Doch Benjamin bedient nicht nur das Bild der Dimension der medialen Linie, sondern auch jenes der Falte und des Bruches, mit denen die Verbindung des sprachlichen Baues der Übersetzung mit dem Inhalt stehe.<sup>1166</sup> Dieser Bruch markiert die Übersetzung als eine Form, die sich in einer fremdsprachlichen Übertragung um den Inhalt lege, wodurch auch die Aufgabe des Übersetzers sich von der des Dichters unterscheidet. Dem Übersetzer sei es auferlegt, dem Inhalt nachzuspüren und diesem zu einem entsprechenden sprachlichen Gewand zu verhelfen, ohne sich dabei allein auf die Sprache konzentrieren zu dürfen, um somit „das Echo des Originals“ zu erwecken.<sup>1167</sup>

Im Zwischenspiel mit dem Original eröffne sich eine mediale Dimension, die eine Einheit verwehre, aber eine Eröffnung garantiere.<sup>1168</sup> Denn die Übersetzung selbst ist eine Form.<sup>1169</sup> So wie Benjamin auch die Wissenschaftslehre Fichtes von ihm selbst als Form beschrieben benennt, da sie die Wissenschaft von etwas, aber selbst kein Original sei.<sup>1170</sup> Wie die Geschichte selbst als Schauplatz der Kunst bezeichnet werden kann,<sup>1171</sup> wird die Übersetzung zu deren fragmentierter Hülle<sup>1172</sup>, die sich wie eine Mauer um Sätze schließt und Worte als

---

<sup>1165</sup> „Damit ist allerdings zugestanden, daß alle Übersetzung nur eine irgendwie vorläufige Art ist, sich mit der Fremdheit der Sprachen auseinanderzusetzen. Eine andere als zeitliche und vorläufige Lösung dieser Fremdheit, eine augenblickliche und endgültige, bleibt den Menschen versagt oder ist jedenfalls unmittelbar nicht anzustreben.“ WALTER BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), in *Gesammelte Werke*, Mosaicum Books, 2017, S. 1752.

<sup>1166</sup> „Bilden nämlich diese im ersten eine gewisse Einheit wie Frucht und Schale, so umgibt die Sprache der Übersetzung ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten. Denn sie bedeutet eine höhere Sprache als sie ist und bleibt dadurch ihrem eigenen Gehalt gegenüber unangemessen, gewaltig und fremd. Diese Gebrochenheit verhindert jede Übertragung, wie sie sie zugleich erübrigt.“ Ebd., S. 1753.

<sup>1167</sup> „Wie nämlich die Übersetzung eine eigene Form ist, so läßt sich auch die Aufgabe des Übersetzers als eine eigene fassen und genau von der des Dichters unterscheiden. Sie besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird. Hierin liegt ein vom Dichtwerk durchaus unterscheidender Zug der Übersetzung, weil dessen Intention niemals auf die Sprache als solche, ihre Totalität, geht, sondern allein unmittelbar auf bestimmte sprachliche Gehaltszusammenhänge.“ Ebd., S. 1754.

<sup>1168</sup> „In ihr wächst das Original in einen gleichsam höheren und reineren Luftkreis der Sprache hinauf, in welchem es freilich nicht auf die Dauer zu leben vermag, wie es ihn auch bei weitem nicht in allen Teilen seiner Gestalt erreicht, auf den es aber dennoch in einer wunderbar eindringlichen Weise wenigstens hindeutet als auf den vorbestimmten versagten Versöhnungs- und Erfüllungsbereich der Sprachen.“ Ebd., S. 1752 f.

<sup>1169</sup> Vgl. Ebd., S. 1749.

<sup>1170</sup> Vgl. WALTER BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* (Bern, 1920) Dissertationsschrift von 1918/19, in *Gesammelte Werke*, Mosaicum Books, 2017, S. 784–785.

<sup>1171</sup> Vgl. WALTER BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), S. 1750.

<sup>1172</sup> „Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich an bilden, um so beide wie Scherben als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.“ Ebd., S. 1754.

Arkade umsäumt.<sup>1173</sup> Sowie im Denkbild der Benjamin'schen Passage zeigt sich eine für die Dialektik uneinnehmbare Bastion des Zwischenreiches.<sup>1174</sup>

Es kann als sinnstiftend für die vorliegende Analyse der Linie bezeugt werden, dass Walter Benjamin als Beispiel für seine philosophische Theorie der Übersetzertätigkeit ausgerechnet das Beispiel der Differentialrechnung heranzieht, mit der die Ausgangshypothese theoretisch bestärkt werden konnte.

„Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen.“<sup>1175</sup>

Celan hatte es sich mit dieser Aufgabe nicht leicht gemacht und spürte dem Inhalt mit philosophischer Akribie hinterher. Der zu Beginn diesen Jahres verschiedene Schweizer Literaturwissenschaftler Bernhard Böschenstein bescheinigte dies in einem Interview. Dieser hatte sich häufig mit Celan über das Thema der Übersetzung unterhalten. Häufig hatte dieser einen Text als zu schwierig für eine Übersetzung befunden und das Projekt aufgrund dessen unterlassen.<sup>1176</sup> Um sich einem Gedicht zu nähern, hatte Celan häufig nur sechs oder acht Verse eines sechs oder acht Strophen langen Textes übersetzt.<sup>1177</sup>

So belegt auch die Chronologie von Raymond Bellour und Ysé Tran Hintergründe zu der Übersetzung des Gedichtes „Contre !“. Michaux empfand die Struktur der Fremdsprache seines Textes wie ein Gebäude, dessen Eintritt ihm aufgrund mangelnder Kenntnisse versagt bleiben müsse. Wie ein Brief aus dem Jahre 1962 belegt, zollte er seinem Übersetzer dennoch volles Vertrauen und berief sich dabei auch auf die Bewunderung für die Übertragungsleistung des Verlegersohns Karl Flinker.

---

<sup>1173</sup> „Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals. Wörtlichkeit die Arkade.“ Ebd., S. 1754 f.

<sup>1174</sup> Vgl. u.a. WALTER BENJAMIN, *Das Passagen-Werk (1927–1940)*, in *Gesammelte Werke*, Mosaicum Books, 2017, S. 3033.

<sup>1175</sup> WALTER BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers (1923)*, S. 1755.

<sup>1176</sup> „Nous avons donc beaucoup parlé de traduction, et il m'a aussi initié à des textes qu'il venait de découvrir, comme Henri Michaux, un texte en vers libres très impressionnant, ‚Vers la Complétude‘, qui n'existait qu'en une petite plaquette qu'il m'a lu et que je lui ai demandé de traduire, il disait que le poème était trop difficile. Nous parlions également des traductions commencées et qu'il a abandonnées. Par exemple ‚La Chanson du mal aimé‘. Il a fait trois versions des trois premières strophes et là aussi il a trouvé que le poème était trop difficile.“ JEAN DAIVE und PAUL CELAN, *Paul Celan: les jours et les nuits*, MICHELE COHEN-HALIMI (Übers.), Caen, Nous, 2016, S. 8.

<sup>1177</sup> „D'ailleurs en me promenant dans sa bibliothèque et en regardant les volumes que les poètes amis, comme Char et Michaux et d'autres lui ont offerts, Bonnefoy entre autres, j'ai constaté que Celan avait écrit au crayon la traduction de quelques vers seulement d'un poème de plusieurs strophes. Si c'était un poème en six ou huit strophes, il avait traduit, peut-être, six ou huit vers seulement, de sorte qu'il sera fort difficile de publier ces premières lectures.“ Ebd., S. 8 f.

„*Juillet*. Le 9, Michaux écrit au ‚Cher Monsieur Paul Celan‘ qui lui a fait parvenir des traductions en vue de l'édition allemande : ‚Il me faut à présent payer le prix de trop de rêveries et de trop peu d'études. KONTRA ! (titre admirable, sans doute meilleur que *Contre*<sup>F</sup>). Je reste devant ce bâtiment, sans pouvoir en devenir un autre, devant cette structure, que pourtant je ressens, si solide, si sûre, certainement. / Mais autant est grande mon ignorance, autant est forte ma confiance dans le poète traducteur. En cette langue qui ne peut se révéler à moi qu'une irrégularité, je sens pourtant mon être complètement reconstitué. Merci. [...] P.-S. Le visage de Karl Flinker, à qui je viens de montrer le poème [...] me fait aussitôt saisir ce que je perds ma fâcheuse ignorance. Votre traduction est pour lui une révélation.“<sup>1178</sup>

In diesem besonderen Bezug zur Sprache spiegelt sich auch der differenzierte Ansatz zur Sprachphilosophie, wie sie Wilhelm von Humboldt formulierte. Er betonte das Paradox ihrer Konstanz und ihres ständigen Prozesses, in dem posthum veröffentlichten Aufsatz „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts“. Bereits in seiner Beschreibung findet sich der Aufruf zu einer antitotalitären Denkform, mit der die Begrenzungen eines Determinismus unabdingbar ad absurdum geführt werden.<sup>1179</sup>

„Die Bedeutsamkeit des Textes kann nur durch den Umstand unterstrichen werden, dass Leo Trotzki dem Auftreten und insbesondere der Sprache Hitlers in seinem ‚Portrait des Nationalismus‘ im Jahre 1933 ein exakt Gegenteiliges Gebaren attestierte. Er bezeichnet das Programm des Nationalsozialismus als die rhetorische Erstarrung eines in einem ‚Bettelsack‘ gesammelter Frustrationen.“<sup>1180</sup>

---

<sup>1178</sup> Brief an Celan 9.7.1962. RAYMOND BELLOUR und YSE TRAN, Chronologie, in H. M., Œ. c. III., S. XVIII, „Kontra“.

<sup>1179</sup> „Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefaßt, ist etwas beständig und in jedem Augenblicke Vorübergehendes. Selbst ihre Erhaltung durch die Schrift ist immer nur eine unvollständige, mumienhafte Aufbewahrung, die es doch erst wieder bedarf, daß man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnlichen sucht. Sie selbst ist kein Werk (Ergon) sondern eine Thätigkeit (Energia). ihre wahre Definition kann daher nur eine genetische sein. Sie ist nämlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den articulierten Laut zum Ausdruck des Gedanken fähig zu machen. unmittelbar und streng genommen ist dies die Definition eines jeden Sprechens; aber im wahren und wesentlichen Sinne kann man auch nur gleichsam die Totalität dieses Sprechens als die Sprache ansehen. Denn in dem zerstreuten Chaos von Wörtern und Regeln, welches wir wohl eine Sprache zu nennen pflegen, ist nur das durch jenes Sprechen hervorgehobene Einzelne vorhanden, und dies niemals vollständig [...]“ WILHELM VON HUMBOLDT, 1836, S. 41.

<sup>1180</sup> „Die Erörterungen über die Persönlichkeit Hitlers sind um so hitziger, je mehr man das Geheimnis seines Erfolges in ihm selbst sucht. Doch ist es schwer, eine andere politische Gestalt zu finden, die in einem solchen Maße Knoten unpersönlicher geschichtlicher Kräfte wäre. Nicht jeder erbitterte Kleinbürger könnte ein Hitler werden, aber ein Stückchen Hitler steckt in jedem von ihnen. [...] Zu Beginn seiner politischen Laufbahn zeichnete sich Hitler vielleicht nur durch größeres Temperament, eine lautere Stimme und selbstsichere geistige Beschränktheit aus. Er brachte in die Bewegung keinerlei fertiges Programm mit – wenn man den Rachedurst des gekränkten Soldaten nicht zählt. [...] Alle Reden Hitlers sind auf diesen Ton gestimmt. Sentimentale Formlosigkeiten, Mangel an Disziplin des Denkens, Unwissenheit bei buntscheckiger Belesenheit – all diese Minus verwandelten sich in ein Plus. Sie gaben ihm die Möglichkeit, im Bettelsack ‚Nationalsozialismus‘ alle Formen der Unzufriedenheit zu vereinen und die Masse dorthin zu führen, wohin sie ihn stieß. Von den eigenen Improvisationen des Beginns blieb im Gedächtnis des Agitators nur das haften, was Billigung fand. Seine politischen Gedanken waren die Frucht der rhetorischen Akustik. So ging die Auswahl der Lösungen vorstatten. So verdichtete sich das Programm. So bildete sich aus dem Rohstoff der ‚Führer‘.“ LEO TROTZKI, 1933.

Unbestritten bleiben die Konsequenzen der Manipulationen von Sprache durch die ‚pensée totalitaire‘, wie sie von Schriftstellern wie Paul Celan in der Folge zu überwinden versucht und wie sie von Philosophen wie Adorno und Derrida reflektiert werden. Programmatisch zeigt sich in diesem Zusammenhang auch die Ansprache Roland Barthes im Rahmen seiner „leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France“ mit dem Titel „pouvoir et contre-pouvoir“ vom 07. Januar 1977. Im Anschluss an die historischen Ereignisse und ihre Konsequenzen auf das Denken vom Sprachkonstrukt befindet er sich in einem determinierten, wie er sagt faschistischen, System, aus dem es keinen Ausweg gibt. Die einzige Möglichkeit der Entwindung bestehe in einem freien und trickhaften Spiel mit den das System konstruierenden Begrenzungen. Der Freiraum und somit eine Dimension könne erreicht werden, indem man sich der Begrenzungen spielerisch bediene, um sie somit aus sich selbst heraus zu übersteigen. Barthes nennt diese Möglichkeit der Dimensionseröffnung Literatur.<sup>1181</sup>

Auch der Poet Paul Celan hatte sich theoretisch mit diesem Konstrukt beschäftigt und wie Bernhard Böschenstein bezeugt, findet sich das Resultat dieser Reflektionen hauptsächlich in seinem Text „Der Meridian“ von 1960.<sup>1182</sup> Es handelt sich bei diesen Ausführungen um seinen Vortrag anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1960 in Darmstadt, bei dessen Aufarbeitung und Recherche zur Spurensuche nach Entwürfen und Materialien Böschenstein beteiligt war, die 1999 zu einer umfassenden Publikation führten.<sup>1183</sup>

In seiner Rede spricht Celan über Kunst als ein Problem und Dichtung als die „Majestät des Absurden“. <sup>1184</sup> Er beschreitet seinen Weg mit den verschiedenen Figurationen Büchners und kommt zu dem Schluss, dass jedem Gedicht sein Entstehungszeitraum eingeschrieben

---

<sup>1181</sup> „La langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire. [...] Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos. On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible : par la singularité mystique, telle que la décrit Kierkegaard, lorsqu'il définit le sacrifice d'Abraham, comme un acte inouï, vide de toute parole, même intérieure, dressé contre la généralité, la grégarité, la moralité du langage ; ou encore par l'amen nietzschéen, ce qui est comme une secousse jubilatoire donnée à la servilité de la langue, à ce que Deleuze appelle son manteau réactif. Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature.“ ROLAND BARTHES, *Pouvoir et contre-pouvoir. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, 7.1.1977, URL: <http://egophelia.free.fr/pouvoir/barthes.htm> (abgerufen am 11. 1.2016).

<sup>1182</sup> „Il m'a dit souvent : ‚Lisez Le Méridien, ce que j'ai à dire sur la poésie se trouve là, là surtout.‘“ BERNHARD BÖSCHENSTEIN; JEAN DAIVE und Paul CELAN, 2016, S. 10.

<sup>1183</sup> Vgl. PAUL CELAN, *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, in: JÜRGEN WERTHEIMER, BERNHARD BÖSCHENSTEIN und HEINO SCHMULL (Hrsg.), *Paul Celan, Tübinger Ausgabe*, 1. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

<sup>1184</sup> PAUL CELAN, *Der Meridian*, Dankesrede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises, Darmstadt, 22.10.1960, URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/paul-celan/dankrede> (abgerufen am 11.1.2016).

bleibt.<sup>1185</sup> Somit beschreibe es eine zeitlich-räumliche Konstante, sei aber zugleich auch immer mit etwas anderem verbunden und weist somit an sich eine dimensionseröffnende Komponente auf.

„Aber ich denke – und dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen –, ich denke, daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in fremder – nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen –, gerade auf diese Weise in eines Anderen Sache zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines ganz Anderen Sache.“<sup>1186</sup>

Celan bedenkt auch die hermeneutische Notwendigkeit eines Aufnehmens des Gedichtes und des Zur-Sprache-Kommenlassens der Poesie, die den Prozess seines Verschwindens in der Stummheit zeitweise aufhalten kann, wodurch eine Bewegung an der Grenze seiner Existenz erzeugt wird.<sup>1187</sup> Von diesen Überlegungen zum Gedicht kommt Celan in seiner Rede zurück auf der Frage nach der Kunst. „Ich bin, auch hier, in Ihrer Gegenwart, diesen Weg gegangen. Es war ein Kreis.“<sup>1188</sup>

Von hier aus beschreitet der Poet in seiner Rede, dieselbe Frage nach der Kunst stellend, einen anderen Weg und findet so auch durch die Erwähnung zweier seiner eigener Werke zu sich selbst,<sup>1189</sup> wobei auch diese Bewegung die Form des medialen Kreises zeichnen muss. Nach den Beschreibungen dieser zeitlichen Komponenten, die auch den Weg des Poeten über den Prozess des Ausübens seiner eigenen Kunst zu sich selbst einschließen muss, ergänzt Celan diesen Faktoren um einen räumlichen, indem er sich einen weiteren Weg über fiktive Orte sucht.

---

<sup>1185</sup> Mit dieser Bindung an den Zeitraum hat sich Jacques Derrida 1984 im Rahmen der Konferenz „International Paul Celan Symposium“ intensiv auseinandergesetzt. Sein Vortrag wurde 1986 im Rahmen einer Monographie publiziert. „Permettez-moi de laisser tomber ceci, en forme d'envoi ou de schibboleth, c'est-à-dire dans l'économie d'une ellipse. Elle n'a cours que dans telle ou telle langue donnée en partage, ici la mienne, en forme de signature aujourd'hui : la circoncision — date. / Seattle, le 14 octobre 1984.“ JACQUES DERRIDA, *Schibboleth: Pour Paul Celan* (1986), Collection La Philosophie en effet, Paris, Galilée, 2003, S. 113.

<sup>1186</sup> Paul Celan, 1960.

<sup>1187</sup> „Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn doch nur mittelbar mit den – nicht zu unterschätzenden – Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, – das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen./ Es behauptet sich – erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese – , das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück. / Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein. Also nicht Sprache schlechthin, und vermutlich auch nicht erst vom Wort her ‚Entsprechung‘.“ Ebd.

<sup>1188</sup> Ebd.

<sup>1189</sup> „Ich bin... mir selbst begegnet. / Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege? Sind diese Wege nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sich-vorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst... Eine Art Heimkehr.“ Ebd.

„Von hier aus, also vom ‚Commoden‘ her, aber auch im Lichte der / Utopie, un-  
 ternehme ich – jetzt – Toposforschung: / Ich suche die Gegend, aus der Reinhold  
 Lenz und Karl Emil Franzos, die mir auf dem Weg hierher und bei Georg Büchner  
 begegneten, kommen. Ich suche auch, denn ich bin ja wieder da, wo ich begon-  
 nen habe, den Ort meiner eigenen Herkunft. / Ich suche das alles mit wohl sehr  
 ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Land-  
 karte, wie ich gleich gestehen muß. / Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie  
 nicht, aber ich weiß, wo es sie, zumal jetzt, geben müßte, und... ich finde etwas!  
 / Meine Damen und Herren, ich finde etwas, das mich auch ein wenig darüber  
 hinwegtröstet, in Ihrer Gegenwart diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des Un-  
 möglichen gegangen zu sein. Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur  
 Begegnung Führende./ Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber  
 Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst  
 Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzen-  
 des –: ich finde... einen *Meridian*. / Mit Ihnen und Georg Büchner und dem Lande  
 Hessen habe ich ihn soeben wieder zu berühren geglaubt.“<sup>1190</sup>

Der Meridian entspricht einer fiktive Linie zur Raumerschließung einer geografischen Orientierung, wie sie Paul Celan in den Bereich des Lyrischen und Intellektuellen zu übertragen sucht. Dabei werden in dieser medialen Linienstruktur einerseits der Raum und andererseits die Kategorie der Zeit auf den Plan gerufen und zugleich in einer weiteren Dimension eröffnet. Im Rahmen dieser Analyse kann nicht über den Verweis auf die Kreisform hinweggesehen werden, die mit dem Medialgebiet Paul Klees ebenso in Verbindung steht wie mit dem Zirkel der anfang- und endlosen Literatur Henri Michaux'. In der Figuration des Meridian wird die mediale Dimension der Linie zu ihrem vollen Potential gebracht: Paul Celan bringt sie ebenso aus der Vergangenheit hervor, wie er sie in seiner eigene Sprechgegenwart realisiert. Mit dem Denkbild des Meridians wird sie wie im Sinnbild der Fuge in eine Dimension geführt, die den Raum-Zeit-Dualismus überschreiten kann.

Mit dem Ziehen einer elliptischen Linie anhand der Topologie des Fiktiven wird die Dimension auch aus dem Bereich des Räumlichen eröffnet, da dieser die Komponente der Zeit im Rahmen der Erklärungen von Dichtung vor deren Entstehungshorizont bereits inhärent ist.

Jenes Gedicht aus „Atemwende“ von 1963, das mit den Worten „Vom Anblick der Amseln[...]“<sup>1191</sup> beginnt, erhebt mit dem Begriff der „Zeile“ eine direkte Referenz auf das Denkbild der Linie, wie es in diesem Zusammenhang analysiert wird. Als „herrlich-undeutbare Flut“ erfährt das Wasser eine Adaptation als äußere Dimension und beschreibt den Rahmen des menschlichen Lebens. Dieses Bild widerspricht der von Thiry d'Holbach formulierten Determination und zeigt eine völlig andere Interpretation auf. Die Linie des Lebens bleibt nicht in einem geschlossenen Horizont graviert, sondern resultiert aus einer Räumlichkeit von

---

<sup>1190</sup> Ebd.

<sup>1191</sup> „Vom Anblick der Amseln, abends, / durchs Unvergitterte, das / mich umringt, // versprach ich mir Waffen.  
 // Vom Anblick der Waffen — Hände, / vom Anblick der Hände — die längst / vom flachen, scharfen / Kiesel  
 geschriebene Zeile // — Welle, du / trugst ihn her, schiffst ihn zu, / gabst dich, Un- / verlierbare, drein, / Ufersand,  
 nimmst, / nimmst auf, / Strandhafer, weh / das Deine hinzu —, // die Zeile, die Zeile, / die wir umschlungen  
 durchschwimmen, / zweimal in jedem Jahrtausend, / all den Gesang in den Fingern, / den auch die durch uns  
 lebendige, / herrlich-undeutbare / Flut uns nicht glaubt.“ PAUL CELAN, BARBARA WIEDEMANN (Hrsg.), *Die Gedichte:  
 kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, S. 209.

Bewegung der Flut in der Zeit. Es wird eine Linie beschrieben, die als das Unkalkulierbare der inneren Dimension in einem Zirkelverhältnis mit der äußeren Dimension steht. Dieser Zirkel wiederum figuriert eine Linie, die eine mediale Dimension ohne Anfang und Ende formt.

Es gibt einen Punkt in der Zeit, ab dem der Weg des Dichters zu sich selbst durch sein Werk nicht mehr gegangen werden kann und das ehemalige Sein der Person nur noch in seinem Werk anzutreffen ist. Als dieser Zeitpunkt 1973 für Paul Celan gekommen ist, engagiert sich Henri Michaux dafür, die dimensionale Ellipse zu erhalten und in Bewegung zu halten, indem er ihm einen Nachruf und ein Gedicht widmete:

„Sur le chemin de la vie, Paul Celan trouva de grands obstacles, de très grands, plusieurs insurmontables, un dernier vraiment insurmontable. En cette pénible période, nous nous sommes rencontrés... sans nous rencontrer. On a parlé pour n'avoir pas parlé. C'était trop grave en lui, ce qui était grave. Il n'eût pas permis qu'on y pénétrât. Pour arrêter, il avait un sourire, souvent, un sourire qui avait passé par beaucoup de naufrages. / Nous faisons semblant d'avoir avant tout des problèmes touchant le verbe. / Dans un lit de neige, dans son *schneebett* désolé, désespérant, admirablement dur, le poète inégalé repose et fera à jamais reposer d'une étrange, particulière façon ceux qui en tout repos gardent malaise. / La cure, venue de l'écriture, ne suffisait pas, n'a pas suffi. Bonds inutiles. Toujours dans la salle des cris, enserré dans les instruments de torture. Un ciel d'encre de plus en plus. Chaque journée finit par frapper. / Il s'en est allé. Choisir, il pouvait encore choisir. La fin ne sera pas si longue. Au fil de l'eau, le cadavre aisé.“<sup>1192</sup>

Der Wassertod Paul Celans muss das Motiv des Wassers als außerzivilisatorischer und freier Fläche für Michaux unterstützt haben – eine Dimension, in der der Poet seinem ausweglosen, durch das totalitäre Regime verursachten Schmerz ein Ende bereiten konnte. Da Celan jedoch in der Seine seinen Ausweg aus dem Leben fand, kann Michaux das Denkbild metaphorisch nicht mit der randlosen Dimension des Ozeans in Eins setzen und überträgt den Fluss in das Bildes eines Wasserfadens, der in seinem figurativen Bezug zur Form der Linie dennoch ein dimensionseröffnendes Potential beibehalten kann. Henri Michaux greift das Motiv des ‚Schneebettes‘ aus dem Gedicht „Du darfst mich getrost“ von 1963 in seiner Nachrede auf. Nach Peter Horn bedienen die Verse „Du darfst mich getrost / mit Schnee bewirten“ das Denkbild des „Schnee[s] des Erinnerns an die Toten“<sup>1193</sup>, zu denen der Dichter nun selbst gehört.

In seinem Gedicht „Le jours, les jours, la fin des jours (Méditation sur la fin de Paul Celan)“ aus dem Zyklus „Moments traversées du temps“ von 1973 schreibt Henri Michaux weniger über den individuellen Leidensweg des Poeten als über den Zeitpunkt des Todes, wie er von den Überlebenden erfahren wird. Auf diese Weise wird auch die Erinnerung an den Poeten elliptisch in eine geteilte Erfahrung eingereiht.

---

<sup>1192</sup> Erster Nachruf „Sur le chemin de la vie, Paul Celan“, in H. M., CE. c. III., S. 1398 f., „Critiques, hommages, déclarations“.

<sup>1193</sup> PETER HORN, *Die Garne der Fischer der Irrsee: zur Lyrik von Paul Celan*, 1. Aufl., Beiträge zur Kulturwissenschaft, Bd. 22, Oberhausen, ATHENA-Verlag, 2011, S. 250.

„X. Le jours, les jours, la fin des jours (Méditation sur la fin de Paul Celan)

.....  
Sans qu'ils parlent, lapidé par leurs pensées  
Encore un jour de moindre niveau. Gestes sans ombres  
À quel siècle faut-il se pencher pour s'apercevoir ?  
Fougères, fougères, on dirait des soupirs, partout, des soupirs  
Le vent éparpille les feuilles détachées  
Force des brancards, il y a dix huit cent mille ans on naissait déjà pour pourrir,  
pour périr, pour souffrir  
Ce jour, on en a déjà eu de pareils  
quantité de pareils  
jour où le vent s'engouffre  
jour aux pensées insoutenables  
Je vois hommes immobiles  
couchés dans des chalands  
Partir.  
De toute façon partir.  
Le long couteau du flot de l'eau arrêtera le parole<sup>F</sup>.<sup>1194</sup>

Bei näherer Betrachtung fällt die Gestaltung des Anfangs und des Endes des Gedichtes besonders ins Auge. Der Titel führt in seiner Repetition an den Einstieg in das Gedicht „Clown“ von 1939 „Un jour / un jour, bientôt peut-être. / Un<sup>F</sup> jour j'arracherai l'ancre qui tient mon navire loin des mers.“ heran. Der Verweis auf die Figuration des Narren als mediale Dimension der Grenze wird somit von Michaux auf den Poeten Celan angewendet.

Das Sinnbild des Verlassens einer determinierten Umgebung wird zum Ende des Gedichtes aufgegriffen. In der gedruckten Fassung wird das Verb „partir“ noch als etwas Offenes in Anleihe genommen, auch wenn die Verstärkung des folgenden Verses diese Dimension als eine Bewegung herausstellt, die nicht frei (sondern maximal im Zeitpunkt) wählbar ist.

Wie Raymond Bellour und Mireille Cardot in den „Notes et variantes“ zu dem Text herausstellen, wich die ursprüngliche Version von diesen Formulierungen ab:

*„Fin du poème dans dactyl.: chalands [les hommes ! / S'en aller, s'en aller, s'en aller biffé] / De toute façon. [Quelques gestes encore. Seulement quelques-uns. De n'importe quelle façon. biffé] On distingue ensuite parmi de nombreuses corrections peu lisibles, ce que sera le dernier vers: Le long [...] parole.“<sup>1195</sup>*

In den später gekürzten Versen kommt der persönliche Schmerz des Autors zum Ausdruck, der sich zum einen in der Repetition des Verbes ‚s'en aller‘ spiegelt, das stärker als ‚partir‘ sein Schwerpunkt auf dem Moment des Beginnes der Entfernung liegt, die Konnotation von vergehen und davongehen beinhaltet; und zum anderen durch die später entfernten Verse: „Nur noch wenige Gesten. Nur noch ein paar. Egal von welcher Art.“ Diese haben den Anschein, als wüsste der Autor das Verschwinden Celans noch aufhalten oder revidieren zu können.<sup>1196</sup>

---

<sup>1194</sup> H. M., CE. c. III, S. 756.

<sup>1195</sup> RAYMOND BELLOUR und MIREILLE CARDOT, Notes et variantes. Moments, in H. M., CE. c. III., S. 1647.

<sup>1196</sup> Dieser Verdacht kann durch den Umstand unterstrichen werden, dass sich Michaux nachweislich um die psychische Gesundheit Celans gesorgt und ihm zudem einen Psychiater vermittelt hatte. Vgl. u. a. ebd., 1646.



In beiden Versionen blieb der letzte Vers erhalten, der übersetzt lauten könnte: „Das lange Messer der Wasserflut brach die Rede ab.“ Dieser Schnitt bedeutet die Durchtrennung der Verbindung zu den noch Lebenden und kann als eine Folge des faschistischen Terrors gesehen werden, der die Existenz und die Möglichkeiten Paul Celans nach seinem Eingriff nie mehr freigegeben hatte. Alexis Nouss beschrieb dieses Schicksal auch folgendermaßen:

„Paul Celan, Primo Levi, Piotr Rawicz, Jean Améry, Bruno Bettelheim. Ces suicidés n'ont pas mis un terme à leur vie, mais à leur survie. Ils ont en revanche – le lexique, ici, est juste – mis fin à leurs jours, aux jours qu'ils avaient eu encore non la chance mais le devoir de vivre, qui leur étaient alloués pour parler, dire, écrire. [...] Ils avaient vécu une vie déjà posthume, une vie non pas après la mort mais dans son prolongement.“<sup>1197</sup>

Im Gegensatz zum ersten Nachruf werden das Motiv des Wassers und die Figuration der Linie hier zu der Begrenzung der Dimension, obgleich auch hier der Verdacht eines angrenzenden Unbekannten erhalten bleibt. Beide Texte zu Paul Celan stehen in einem Verhältnis zueinander, das an die Struktur der Fuge denken lässt, da sie sich auf das Entfliehen und die zugleich in die Flucht geschlagene Person des Dichters beziehen. In dieser Bewegung ins Ungewisse werden die dualen Strukturen von Zeit und Raum dimensional überschritten. Zudem kreisen sie auf elliptische Weise um dasselbe Sujet und eröffnen sich somit in einer medialen Dimension.

Im Sinne dieser Überlegungen kann zu deren Abschluss auch jene elliptische Bewegung nicht außer Acht gelassen werden, mit der sich Schrift und Bild im Œuvre Michaux' umeinander bewegen. So schreibt Raymond Bellour: „Michaux a toujours aimé décrire, évoquer peintures et dessins.“<sup>1198</sup> Er bezieht sich dabei auf die fragmentarischen Texte aus „En rêvant à partir de peintures énigmatiques“ von 1972, in denen sich der Künstler mit den Bildern von René Magritte auseinandersetzt. Dessen Œuvre mit seinen kalten und zusammengestellten Oberflächen hatte auf ihn eine Wirkung, die sich sehr stark von jener Paul Klees unterschied, der seine eigene Art zu zeichnen und zu malen stark beeinflusst hatte.<sup>1199</sup>

In der surrealistischen Kunst Magrittes scheint alles in einer erstarrten und leblosen Oberflächlichkeit gefangen zu sein, die einer medialen Dimension sowohl in der Tiefe als auch in der Bewegung entbehrt.

---

<sup>1197</sup> ALEXIS NOUSS, Parole sans voix, in JACQUES DERRIDA, ALEXIS NOUSS und GAD SOUSSANA, *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, Collection esthétiques, Paris, L'Harmattan, 2001, S. 49.

<sup>1198</sup> RAYMOND BELLOUR, Notice En rêvant à partir de peintures énigmatiques, in H. M., Œ. c. III., S. 1614.

<sup>1199</sup> „C'est la rêverie en tant qu'énigme formée d'événements incomparables qui attire nettement Michaux chez Magritte, comme à revers de cet autre ‚monde d'énigmes‘ né des ‚Aventures de lignes‘ qu'il a tant aimé célébrer dans l'art de Paul Klee<sup>F</sup>. Car autant sa propre façon de dessiner et peindre le rapproche vitalemment de Klee, autant elle l'éloigne des surfaces froides et composées de Magritte, de leurs lignes asservies à l'effet pur de représentation, condition de leurs paradoxes et de leur énergie fictive (Michaux le dit lui-même au détour de son texte : ‚La peinture aux singuliers sujets, peinture toutefois froide, comme indifférente, comme académique, sans expression d'émotion, à moins que celle d'une extrême placidité<sup>F</sup>...‘)“ Ebd., S. 1615.

„Maisons alignées. / Appliqués à la façade, debout, dos à la pierre, à une certaine hauteur, en suspension sans appui, immobiles, des hommes en rang, corrects, habillés pour sortir, en pardessus et le chapeau sur la tête, tous strictement semblables sauf pour la taille. Il y en a trois. / Façades<sup>F</sup> de maisons, façades d'hommes. / Aucun n'entre, ni ne sort. Pas en situation pour entrer. / Comme plaqués dessus ils demeurent en surface. À part, les hommes ! Pas d'accueil dans la maison inhumaine, mais qui affiche ‚hommes‘. / Anonymes, gardant la distance, figés, chacun en son étroit espace régulier, qui ne doit pas être réduit. Maintien à maintenir<sup>F</sup>.“<sup>1200</sup>

Wie in den ergänzenden Bildern zu den Meidosems oder Plume finden sich in den lyrischen Adaptionen keine Elemente der konventionellen Ekphrasis, sondern es wird die Bewegung eines ergänzenden Zwischenspieles erzeugt. Allerdings wirkt diese in Bezug auf dieses Projekt verglichen mit jenem der Figurationen der Linienform in seiner Reichweite reduziert, als würden ihn die Begrenzungen der Oberflächen Magrittes in seinem sprachlichen Fluss behindern und einschränken. Dennoch angezogen von den rätselhaften Welten, die sich hinter den Oberflächen befinden, begibt er sich dazu auf seine, wie Raymond Bellour es nennt, klare und zugleich komplizierte, halb unscharfe, elliptische und virtuell widersprüchliche Weise auf die literarische Reise.<sup>1201</sup> Selbst wenn die Oberflächen der Bilder ihm zum Gefängnis werden, begegnet er ihnen aus seinem eigenen Gefängnis der Sprache heraus und kann so die Schwingungen der medialen Dimension tangieren.<sup>1202</sup>

Für die sich über Zeit- und Raum-Dualität hinwegsetzende Praxis der medialen Dimension im Œuvre Michaux' findet sich in seinem Umgang und Kommentieren eigener Texte. Es mag ein Zufall sein, dass sich Henri Michaux insbesondere in dem Kapitel „L'Inde meridionale“, einem fragmentarischen Text aus seinem Zyklus „Un barbare en Asie“ von 1933, der bengalischen Literatur und Poesie in Bezug zum magischen Element widmet. Obgleich der

---

<sup>1200</sup> H. M., Œ. c. III., S. 697 f.

<sup>1201</sup> „Comme toujours Michaux est clair et compliqué, semi-flou, elliptique, virtuellement contradictoire<sup>F</sup>. Son problème n'est pas d'aimer ou de ne pas aimer la peinture de Magritte, mais de prendre ses tableaux pour ‚supports de méditation<sup>F</sup>‘. Il précise, jouant sur un double effet de sens et de son, ainsi que Magritte aime à le faire en donnant des mots pour images : ‚Le déroutant tableau est une mise en route qui s'arrête net.‘ Michaux entend donc aller plus loin, pour voir, sans illusion sur le dessous des cartes, mais intrigué par le mouvement même qui le porte à les retourner.“ RAYMOND BELLOUR, Notice. En rêvant à partir de peintures énigmatiques, in H. M., Œ. c. III., S. 1615 f.

<sup>1202</sup> „S'arrêtant à la force des choses et à leurs rapports Michaux les capte et les éclaire selon un double principe ‚entrer en résonance‘, infiniment, mais aussi ‚entrer en dissonance, en royal dissonance<sup>F</sup>‘. Principe où se devine, à l'égard de tout réel dont les tableaux sont devenus ici l'image, le jeu double du regard et de l'écriture qui le propage<sup>F</sup>. Michaux ajoute immédiatement : ‚Pour qui l'a saisi, la ville close s'ouvre alors, celle-là même qui le retenait prisonnier. Mais elle va lui devenir nécessaire. La prison, il ne pourra plus s'en passer. L'habitude, la volupté assurée de périodiquement pouvoir l'abîmer, l'éliminer, la détruire et la ridiculiser, le tient à présent. / Prisonnier ? Pas prisonnier ? Autrement prisonnier.‘ Lignes opaques, si l'on ne saisit aussitôt que cette ville close, qu'on pourrait croire un motif arraché encore aux tableaux de Magritte, cette prison qui s'ouvre, n'est rien d'autre que l'écriture même, comme l'était d'autre façon pour Kafka sa ‚muraille de Chine‘. En 1950, écrivant ‚Observations‘, Michaux voulait croire que ‚Prison montrée n'est plus une prison<sup>F</sup>‘. Il a appris depuis que montrer ou écrire reste une prison au regard de la pure pensée qui se contenterait de l'image, ‚l'image qui va préparer le sans image<sup>F</sup>‘. Ebd., S. 1616 f. Der Vergleich der chinesischen Mauer für ein Denkbild Kafkas der Schriftsprache scheint an dieser Stelle virulent, da auch sie den Zwängen und Manipulationen der totalitären Systeme zwangsläufig spiegelt und sich mit deren Determination auseinanderzusetzen hat.

Verweis auf den Aspekt des Meridians im Titel zunächst ein topologisch und geografischer Hinweis ist, wird die Bindung an das räumliche Element in der Folge überwunden.

„Chaque fois je lis un écrit bengali, après dix lignes, je suis pris. Il y a dans la littérature bengali quelque chose de vrai, de tout à fait vrai, et qui n'est ni la sainteté ni la vérité, mais la vie intérieure. / Quand on lit un Bengali, on ne peut que l'aimer. / Il touche, il est important. On n'a pas à se baisser<sup>F</sup>.“<sup>1203</sup>

Hinter den Linien der bengalischen Literatur findet der Autor etwas, das nicht die Wahrheit oder Heiligkeit sein kann, aber auf sonderbare Weise wahr ist, da es das innere Leben widerspiegelt. Sie wüssten und sie wussten, vor allem in früheren Zeiten, um die Magie der Worte. Der Künstler berichtet von Poeten aus den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Schichten zur Zeit der Sangam-Literatur als der ältesten tamilischen Dichtung:

„Ils savent, ils savent surtout, autrefois, ce qu'est la magie\* de mots. / À la seule époque de Sangham<sup>F</sup>, on cite<sup>F</sup>, 192 poètes considérables, dont 57 agriculteurs, 36 femmes, 29 brahmes, 17 hommes des montagnes, 13 garde forestiers, 7 marchands, 13 rois Pandyas, etc., un potier et un pêcheur.“<sup>1204</sup>

Dieser nach dem „Tableau synoptique des publications“ 1932 verfasste Text<sup>1205</sup> wurde fünffach neu aufgelegt, wobei der Autor dreimal ein neues Vorwort verfasste.<sup>1206</sup> Mithilfe dieser Beschäftigung konnte der Künstler die Gebundenheit seines eigenen Werkes an ein Entstehungsdatum jeweils reflektieren und aktualisieren, was eine Bewegung in der Zeit erzeugt. So schreibt er 1945 in einem angleichenden Vorwort:

„Douze ans me séparent de ce voyage. Il est là. Je suis ici. On ne peut plus grand-chose l'un pour l'autre. Il n'était pas une étude et ne peut le devenir, ni s'approfondir. Pas d'avantage être corrigé. / Il a vécu sa vie. Je me suis limité à changer quelques mots, et seulement selon sa ligne.“<sup>1207</sup>

Wie der Autor zu verstehen gibt, akzeptiert er seinen Text als beinahe eigenständige Existenz. In diesem Sinne äußert er auch seine Bedenken, den Text nachträglich zu verändern, und begrenzt sich auf die Korrektur einiger Worte, der Linie des Textes folgend.

In einem weiteren Vorwort von 1967 spricht der Künstler von der zeitlichen Kluft von 35 Jahren, die ihn nunmehr von seinem Text trennt. Dieser Graben zeigt sich sowohl räumlich, wie auch dem Inhalt geschuldet, denn wie es Michaux beschreibt, liegt das bei seiner Reise erlebte Asien gehörlos und versteckt in ihm, während es sich in der realen Welt groß und gewaltig unter den Völkern der Welt auf eine Weise entwickelte, die er niemals vermutet hatte.<sup>1208</sup>

---

<sup>1203</sup> H. M., Œ. c. I., S. 348.

<sup>1204</sup> Ebd., S. 342.

<sup>1205</sup> Vgl. ebd., S. 1390.

<sup>1206</sup> Vgl. ebd., S. 276.

<sup>1207</sup> Ebd., S. 278.

<sup>1208</sup> Neufassung 1967: „Le fossé s'est agrandi, un fossé de trente-cinq ans, à présent. Et l'Asie continue son mouvement, sourd et secret en moi, large et violent parmi les peuples du monde. Elle s'est remaniée, elle s'est remaniée, comme on ne l'aurait pas cru, comme je ne l'avais pas deviné.“ Ebd., S. 279.

Zum Abschluss des Vorwortes schreibt er über den starken Widerwillen, mit dem er seinem Werk mittlerweile gegenüberstehe. Doch obgleich er sich mit seinem Inhalt nicht mehr identifizieren könne, sei es ihm aufgrund des Grundtones der Schrift und seiner beinahe Autonomie noch immer unmöglich, sich ihm korrigierend zu nähern, da es all seine Verbesserungen und Vertiefungen zurückweise. Es sei ihm einzig möglich gewesen, ein paar ergänzende Bemerkungen einzufügen, um die Missverständnisse zu vermeiden. Einstmals Barbar, müsse er nun ein solcher bleiben.<sup>1209</sup>

Mit diesen Kommentaren werden dem Text ohne eine Änderung an seinem Korpus selbst weitere Komponenten zugeführt. Eine der für den, sonst bewusst unpolitischen und von jeglichem Engagement distanzierenden, Künstler ungewohnte Aussage findet sich in dem Vorwort zu der amerikanischen Ausgabe seines Textes von 1949:

*„La science dont nous avons le plus urgemment besoin, c'est celle qui nous montrera comment créer des civilisations.*

*L'homme a besoin d'un but immense et lointain qui s'étende au-delà de sa propre vie. Quelque chose qui entraîne à la venue d'une nouvelle civilisation planétaire, et non qui lui fasse obstacle. / Pour éviter la guerre — construire la paix.“<sup>1210</sup>*

Hinter diesem Aufruf, mit dem Henri Michaux seinen Text in einer medialen Dimension eröffnet, impliziert die Annahme, dass der Krieg mit seinen destruktiven Energien keiner Unterstützung bedarf, um sich auszubreiten und seinem Naturell der Zerstörung zu entsprechen. Der Frieden hingegen bedarf einiger Anstrengung, Innovation und Originalität.

Vor dem Hintergrund der Überlegungen zum Konzept des Meridians von Paul Celan und der medialen Dimension Paul Klees ergeben sich vier äußere Kreise durch jedes neue den Text begleitende Vorwort. Im Inneren steht der Text selbst, der mit einer Strahlkraft von innen nach außen auf die äußeren Kreise wirkt. Im Zentrum als innerster Kern steht die graue Tiefendimension ohne Anfangs- und Endpunkt, für die Paul Klee die Farbe Grau zwischen dem Entstehen und Verbleichen der Linie wählte. Hier ist es der Inhalt des Textes selbst, der sich in zeitlicher Hinsicht auf jene Schriften beruft, die zu den ältesten Überlieferungen gehören, und die räumliche Distanz zum Süden Indiens mit dem bildlichen Titel „Inde méridionale“ im Originaltext auf den Plan ruft. Diese dem Text inhärenten topologischen und zeitlichen Elemente werden noch um die unendliche Tiefendimension des offenen Geheimnis der

---

<sup>1209</sup> „Ce livre qui me convient plus, qui me gêne et me heurte, me fait honte, ne me permet de corriger que des bagatelles le plus souvent. / Il a sa résistance. Comme s'il était un personnage. / Il a un ton. / À cause de ce ton, tout ce que je voudrais en contrepoids y introduire de plus grave, de plus réfléchi, de plus approfondi, de plus expérimenté, de plus instruit, me revient, m'est renvoyé... comme ne lui convenant pas. / Ici, barbare on fut, barbare on doit rester. / Pour éviter des méprises, les quelques rares notes nouvelles en bas de page sont précédées des lettres n.n.“ Ebd., S. 281.

<sup>1210</sup> Traduction d'Anne Dominique Balmès, ebd., S. 412. Eine mögliche Übersetzung könnte lauten: „Die Wissenschaft, derer wir am dringenden bedürfen, ist jene, die uns zeigt, wie wir Zivilisationen schaffen. / Der Mensch bedarf eines gewaltigen und fernen Zieles, das sich über das eigene Leben hinweg ausbreitet. Etwas, das die Ankunft einer neuen planetarischen Kultur mit sich bringt, anstatt ihr im Weg zu stehen. / Um den Krieg zu vermeiden— den Frieden konstruieren.“

bengalischen Literatur ergänzt, von der ausgehend das Unendliche seine Kreise der dimensionalen Dimension des Textes Michaux' eröffnet.

### 3.5.2. Die Linie als Formideal des (medial) dimensionalen Denkansatzes

Wie Alexis Nouss 1995 in seiner Monographie „La Modernité“ festhielt, lässt sich die Epoche der Moderne nicht von dem Phänomen des Totalitarismus trennen. Um dieses Verhältnis zu erklären, wird vermutet, dass sie von einigen Gemeinsamkeiten geprägt seien.<sup>1211</sup> Das Formideal der Linie scheint dieses Paradox an sich widerzuspiegeln. Als Repräsentant von Determination und Begrenzungen wird sie in der Kunst zu jenem dimensionserweiternden Element, das eben diese Restriktionen ad absurdum führen kann.

Wie Marie-Aline Villard in ihrer Dissertation feststellt, kann der Linie grundsätzlich eine doppelte Natur zugeschrieben werden, da sie zum einen von materieller Gestalt, da sicht- und lesbar, ist und zum anderen dieser Materialität in ihrer Charakteristik des Imaginären einer Spur als Verweis auf etwas anderes widerspricht.<sup>1212</sup> In diesem Sinne wird auf ihr potentiell inneres Gehalt als Medium, aber auch auf ihre Anfangs- und Endlosigkeit in der Form des poetischen Kreises Michaux' verwiesen.<sup>1213</sup> Die Linie verweist somit auf das Innen sowie auf das Außen – das Denk- und Vorstellbare zugleich.

Christoph Asmuth widmet sich in seinem Aufsatz der ihm nach nicht zuletzt aufgrund der Struktur des Textes unverstanden gebliebenen Wissenschaftslehre des idealisten Fichtes, die sich aus Manuskripten seiner Vorlesungen zusammensetzt.<sup>1214</sup> Der Philosoph nutzt zur Analyse eine ausgewählte Textstelle, in der es sich bezeichnenderweise um die Differenz einer horizontalen und senkrechten Reihe, heißt Linie dreht. Die horizontale Reihe steht als Denkbild für eine realistische Korealität von Vernunft in einer an die Weltsicht des Realismus

---

<sup>1211</sup> „Sauf à attacher encore la modernité aux idées de progrès et de bonheur, le phénomène totalitaire justifie pleinement sa place dans notre analyse pour deux raisons. La première tient à son importance dans la réflexion politique sur notre siècle. La modernité politique, en effet, est constituée à la fois par des événements qui la fondent mais aussi par une pensée sur ces événements<sup>f</sup>. [...] D'autre part, faut-il admettre en cette fin de siècle que le totalitarisme ne serait pas une aberration ? La récurrence des totalitarismes, leur possibilité quelles que soient les conditions socio-économiques, suggèrent que si le totalitarisme hante la modernité, c'est que certains points communs les lient.“ ALEXIS NOUSS, *La Modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, S. 93 f.

<sup>1212</sup> „Cela rejoint notre propos sur la double nature de la ligne qui supporte à la fois le ‚par‘, c'est-à-dire la matière même qui garantit sa visibilité et sa lisibilité et le ‚pour‘ qui supporte la poussée vers, c'est-à-dire qui porte la trace dépouillée à réactiver. La ligne porte donc à la fois la matière et l'imaginaire.“ MARIE-ALINE VILLARD, *Poétique du geste chez Henri Michaux : mouvement, regard, participation, danse*, archives-ouvertes.fr, Université de Grenoble, HAL, 2012, S. 347.

<sup>1213</sup> Vgl. ebd., S. 347 f.

<sup>1214</sup> Vgl. CHRISTOPH ASMUTH, ‚Horizontale Reihe‘ – ‚Perpendikuläre Reihe‘. Die 11. Vorlesung Der Wissenschaftslehre 1804/2 Und Die Beiden Denkfiguren Der Fichteschen Wissenschaftslehre, in JEAN-CHRISTOPHE GODDARD und ALEXANDER SCHNELL (Hrsg.), *L'être et le phénomène. Sein und Erscheinung. J. G. Fichtes Wissenschaftslehre* (1804), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, S. 54., URL: [https://www.academia.edu/38646451/\\_Horizontale\\_Reihe\\_perpendikul%C3%A4re\\_Reihe\\_-\\_Die\\_11.\\_Vorlesung\\_der\\_Wissenschaftslehre\\_1804\\_2\\_und\\_die\\_beiden\\_Denkfiguren\\_der\\_Fichteschen\\_Wissenschaftslehre?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/38646451/_Horizontale_Reihe_perpendikul%C3%A4re_Reihe_-_Die_11._Vorlesung_der_Wissenschaftslehre_1804_2_und_die_beiden_Denkfiguren_der_Fichteschen_Wissenschaftslehre?email_work_card=view-paper) (abgerufen am 4.4.2019).

angelehnten Argumentationsweise. Dies impliziert ein Verständnis von Vernunft als eine vom Leben realisierte Immanenz.<sup>1215</sup> Die „ideale Reihe in der Perpendikularität“<sup>1216</sup> bezieht sich wiederum auf die Argumentationsweise des Idealismus, wie sie schon im Liniengleichnis Platons vorgezeichnet ist.<sup>1217</sup> Der Begriff von Vernunft, wie ihn Fichte im Zusammenhang der Definition von Wissen etablieren will, besteht aus einem komplementären Verhältnis der beiden Denkbilder, womit eine Subjektivität entsteht, die sowohl von Hegel als auch von Schlegel kritisiert wurde, da sie sich von der Prämisse eines Absoluten distanzieren.<sup>1218</sup> Aus dem Aufsatz geht nicht hervor, ob es sich um denjenigen der Brüder Schlegel handelt, der den Begriff von ‚entarteter Kunst‘ erstmals publizierte.<sup>1219</sup>

Es soll hier darauf hingewiesen werden, dass die Philosophie des Idealismus die Epochen von Klassik und Romantik historisch umhüllte und sich der Vertreter Johann Gottlieb Fichte bereits gegen ein deterministisches System und dogmatische Perspektiven engagierte, so wie Paul Klee sich in seiner Kunst über den Dualismus des statischen und dynamischen Prinzips, wie es in der Klassik und der Romantik repräsentiert wird, erheben konnte – ein Prinzip des Widerspruchs, von dem die Moderne dennoch nach wie vor gezeichnet blieb.

Dieser Exkurs führt auf den Unterschied der wissenschaftlichen Induktion und Deduktion und somit zu den im Rahmen dieser Arbeit analysierten Denkfiguren von Symbol und Allegorie. Die hervorgehobene maßgebliche Unterscheidung bezieht sich auf den fehlenden Bezug auf eine Totalität der Letzteren. Während das Symbol induktiv die Immanenz eines solcher voraussetzt, kann die Allegorie sich im deduktiven Sinne von der *pensée totalitaire* abstrahieren und sogar jene Instanzen kritisieren, die sich einer Ideologie verschrieben haben.

Es bleibt die Frage zu klären, wie das Denkbild des Fragmentes sich in diese Linien einordnen ließe. Stand die Form im romantischen Sinne noch in einem zwangsläufigen Bezug zur ‚*unio mystica*‘, ähnlich dem Symbol als Teil zum Ganzen, so entwickelt sich der Begriff und steht, wie in der Erzählung Kafkas als Praxis der Schrift, in einer unabdingbaren Multiplizität zu ihrem abstrakten, mit der Praxis einhergehenden Denkbild. Im *Œuvre Michaux* gewinnt das Fragment eine darüber hinausgehende Dimension in seiner Praxis des Seriellen, sodass bestimmte Ansätze und Motive, einer Fuge gleich die Dualität von innen und außen, Raum

---

<sup>1215</sup> Vgl. ebd., S. 60 f.

<sup>1216</sup> Ebd., S. 63.

<sup>1217</sup> Zusammengefügt ergäben diese beiden Denkbilder den von Paul Klee im Rahmen der Bewegung im künstlerischen Raum konzipierte Majuskel T in umgedrehter Form, wobei seine Möglichkeit zur Bewegung deutlich eingeschränkt würde.

<sup>1218</sup> Vgl. CHRISTOPH ASMUTH, 1804, S. 71.

<sup>1219</sup> Es ist Friedrich Schlegel, der den Begriff erstmals in Bezug auf die Spätantike anwendete. Vgl. GEORG KREIS, *„Entartete“ Kunst für Basel: die Herausforderung von 1939*, Basel, Wiese, 1990, S. 11.

und Zeit überwindend, stetig das Neue tangierend, weitere Dimensionen entwickelt.<sup>1220</sup> In diesem Wachstum werden Anfang und Ende umgangen, wobei sich eine Kreisform nachvollziehen lässt, die sich einem Meridian gleich durch die fiktionale Landkarte seines Œuvres zeichnet.

Es lässt sich ein Phänomen abzeichnen, das die Determinationen einer Philosophie, die sich im Gewand der Metaphysik oder der Dialektik selbst noch in ihrer negativen Form dem Absoluten verschreibt,<sup>1221</sup> überwinden kann.

---

<sup>1220</sup> Jean-Michel Maulpoix hatte diese Bewegung, der Spur des Seriellen in der Literatur Michaux' u. a. an der Figuration Plumes nachvollzogen: „Au bonhomme Plume, petit cousin de Charlie Chaplin, mal assuré de soi, mais tout de même campé dans une humanité ordinaire, tendent donc à se substituer des myriades de taches et de traits. Ce sont des états d'homme, des rythmes, des élans, des souffrances. Dès lors, rien ne se fixe: la langue n'est plus le principe d'une hiérarchisation. Le catalogue de la connaissance est pris de vertige. Autant de taches, autant de modes d'existences. Les traits sont des intentions, les lignes des parcours, les taches des façons d'être. Francis Bacon voyait dans les signes de Michaux quelque chose de très différent de l'art abstrait : „une tentative d'atteindre par des voies détournées une nouvelle définition de la figure humaine, au moyen de signes radicalement étrangers aux signes illustratifs, mais qui n'en ramènent pas moins à la figure humaine – la figure d'un homme qui, en général, a l'air d'avancer péniblement à travers des gouffres, ou quelque chose de ce genre.“ JEAN-MICHEL MAULPOIX, 1995, photographie, Peinture et poésie.

Er widmete sich auch dem Phänomen des Abtrakt-Topologischen in der Bewegung des ‚déplacement‘ im doppelten Sinne der Reise und der Verschleppung sowie des ‚dégagement‘ in der beinahe paradoxen Bedeutung von Bergung und Befreiung: „Les déplacements d'Henri Michaux, ce sont ces allées et venues dans l'espace géographique ou dans l'imaginaire que constituent les voyages, réels ou fictifs. Ce sont les élans turbulents de la drogue, de la folie, des signes, des couleurs, du sens, de l'écriture ou de la peinture. Plus fondamentalement, c'est d'un déplacement dans ‚l'espace du dedans‘ qu'il s'agit toujours, vers le plus intime, le plus secret, le plus reculé de l'être, en direction de ce que Michaux appelle ‚les lointains intérieurs‘. / Mais chaque déplacement est aussi dégagement : à la fois mise à jour d'un sens enfoui, recherche d'un "grand secret", et libération d'une contrainte. C'est là l'aspect magique de l'œuvre de Michaux: son écriture médiumnique vise à intervenir dans l'être ; elle est foncièrement mobile et mobilisatrice. Une phrase de Passages résume cela : **‚j'écris pour me parcourir. peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie.‘**“ Ebd., Hervorhebung im Original.

<sup>1221</sup> „Freilich, wenn in Umkehrung Hegels, nach dem vielzitierten Satz aus der Minima Moralia, das Ganze das Unwahre ist, steht jeder Anspruch auf Wahrheit, auch der dieses Satzes, unter dem totalitären ‚Bann‘ des Falschen. Wer sich derart mit dem Ganzen anlegt, bringt sich in unüberwindliche Schwierigkeiten.“ LUCIEN DÄLLENBACH, CHRISTIAAN L. HART NIBBRIG und EDMUND JACOBY (Hrsg.), *Fragment und Totalität*. Erstausgabe, Edition Suhrkamp, Bd. 1107 (107), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, S. 10.

Oder wie es Michel Foucault beschrieb:

„Sous la voix monarchique, solennelle, calculatrice des philosophes occidentaux qui voulaient faire régner l'unité, l'analogie, la ressemblance, la non-contradiction et qui voulaient réduire la différence à la négation (ce qui est autre que A et non-A, on nous l'apprend depuis l'école), sous cette voix constamment tenue, on peut entendre le craquement de la disparité. Écoutons les gouttes d'eau ruisseler dans le marbre de Leibniz. Regardons la fêlure du temps zébrer le sujet kantien. [...] C'est se rendre libre pour penser et aimer ce qui, dans notre univers, gronde depuis Nietzsche ; différences insoumises et répétitions sans origine qui secouent notre vieux volcan éteint ; qui ont fait éclater depuis Mallarmé la littérature ; qui ont fissuré et multiplié l'espace de la peinture (partages de Rothko, sillons de Noland, répétitions modifiées de Warhol) ; qui ont définitivement brisé depuis Webern la ligne solide de la musique ; qui annoncent toutes les ruptures historiques de notre monde. Possibilité enfin donnée de penser les différences d'aujourd'hui, de penser aujourd'hui comme différence des différences.“<sup>1222</sup>

Der Philosoph beschreibt eben jenes Phänomen im Sinne der Freiheit als „sich verweigernde Unterschiede und Wiederholungen ohne Ursprung“, wie sie in der Form der Linie im Werk Michaux' nachvollzogen werden sollte. Gilles Deleuze und Felix Guattari hatten dieses Konzept auch auf die philosophische Perspektive der Geschichte angewendet.

„Jamais l'histoire n'a compris le nomadisme, jamais le livre n'a compris le dehors. Au cours d'une longue histoire, l'Etat a été le modèle du livre et de la pensée : le logos, le philosophe-roi, la transcendance de l'idée, l'intériorité du concept, la république des esprits, le tribunal de la raison, les fonctionnaires de la pensée, l'homme législateur et sujet. Prétention de l'Etat à être l'image intériorisée d'un ordre du monde, et à enraciner l'homme. Mais le rapport d'une machine de guerre avec le dehors, ce n'est pas un autre 'modèle', c'est un agencement qui fait que la pensée devient elle-même nomade, le livre une pièce pour toutes les machines mobiles, une tige pour un rhizome (Kleist et Kafka contre Goethe). / Ecrire à n, n-1, écrire par slogans : Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais ! Ne semez pas, piquez ! ne soyez pas un ni multiple, soyez multiplicités ! Faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le point en ligne <sup>(Fussnote)</sup> ! Soyez rapide, même sur place ! Ligne de chance, ligne de hanche, ligne de fuite.“<sup>1223</sup>

In diesem Sinne attestiert Jean-Michel Maulpoix der fragmentarischen und seriellen Literatur des Schriftstellers und Malers die Intention einer Befreiung aus determinierten Systemen, als wäre er der Aufforderung der beiden Philosophen im Voraus bereits nachgekommen.

---

<sup>1222</sup> MICHEL FOUCAULT, Ariane s'est pendue, *Le Nouvel Observateur* 229, 1969, S. 36–37, (in GILLES DELEUZE, *Différence et Répétition, Dits Ecrits tome I texte*, Bd. 4., Paris, PUF, 1969), URL: <http://1libertaire.free.fr/MFoucault236.html> (abgerufen am 6.9.2016).

<sup>1223</sup> GILLES DELEUZE und Félix GUATTARI, 2009, S. 36.



„La poésie est libération, délivrance, acte libre, usage intransitif de la langue. Elle va jusqu'à retourner cette liberté contre son identité même, puisque l'art aspire en définitive à se dégager des formes mêmes qu'il invente. S'il autorise chacun à emprunter le chemin qui mène vers l'intérieur, c'est afin de lui permettre aussi bien de se connaître que de se délivrer de soi. Il s'agit d'entrer plus profondément dans le réseau des signes pour mieux s'en échapper. La poésie est ce langage qui sort de la langue à l'intérieur même de la langue. Elle est telle, chez Michaux, par la façon même dont elle se défend de se reconnaître ou de s'identifier comme poésie, par son refus des genres, des concessions à l'esthétisme, par ses syncopes, ses débordements et ses proliférations inquiétantes.“<sup>1224</sup>

Das Formideal, wie es von Paul Klee im ersten Schritt und Henri Michaux in der Folge adaptiert worden ist, wird so zum Maß der Dimension, vergleichbar mit einer abstrakten Allegorie im Sinne Benjamins, mit der die Dualität von Freiheit und Determination, wie sie das Zeitalter der Moderne bestimmt, philosophisch überwunden werden kann.

Aktuell scheinen die Reflexionen bis zu den Überlegungen der Denkbilder von ‚Spur‘ oder ‚Differance‘ in der dekonstruktiven Philosophie Jacques Derridas zusammenzulaufen.<sup>1225</sup> Allerdings bleibt zu bemerken, dass diese Philosophie eher eine wellenförmige Bewegung nachzuvollziehen sucht und die Dimension der Linie als Maß und Denkbild des Medialgebietes des Kreises unreflektiert lässt.<sup>1226</sup>

Es ist nicht abzustreiten, dass auch Paul Klee in seiner Rede von 1924 von einem großen Kunstwerk spricht und dieses Denkbild an das romantische Konzept der ‚unio mystica‘ erinnert, wenn er davon schwelgt, alle von ihm genannten Teilgebiete in einem Werk zu realisieren:

„Manchmal träume ich von einem Werk von einer großen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet. / Das wird sicher ein Traum bleiben, aber es ist gut, sich diese heute noch vage Möglichkeit ab und zu vorzustellen.“<sup>1227</sup>

---

<sup>1224</sup> JEAN-MICHEL MAULPOIX, 1995, *L'enjeu de la poésie*.

<sup>1225</sup> Vgl. u. a. JACQUES DERRIDA, *L'écriture et la différence* (1967), Tel Quel, Paris, Seuil, 1997.

<sup>1226</sup> Das Prinzip der Wellenform hatte George Poulet 1980 am Beispiel der Poesie Baudelaires et Rimbaud ‚ondulatoire‘ nachgezeichnet. „Car le rythme est essentiellement une pluralité régulière de mouvements qui s'harmonisent en se succédant. Au fond du rythme, même lorsque ne le reconnaît pas clairement comme tel, il y a toujours avant tout, un phénomène ondulatoire [...] cette lyrique de l'ondulatoire a toujours besoin pour se réaliser, d'une pluralité d'éléments saisis dans un mouvement qui les coordonne.“ GEORGE POULET, *La poésie éclatée : Baudelaire-Rimbaud*, Écriture, Paris, PUF, 1980, S. 44.

Zudem hatte er den Kreis als Zirkel zum Ende hin erwähnt, ohne jedoch seine Dimension der Linie zu beschreiben, sondern er sieht in ihm gänzlich ein Mittel zur Beschleunigung zu seiner Durchbrechung. „Tournante et bondissante... Ne pouvons-nous pas voir là les deux mouvements fondamentaux de la poésie rimbaldienne? De ces deux mouvements, celui qui semble initial est fait de bondissement, de jaillissement. Il représente l'éveil de l'être, le libre élan d'une pensée créatrice qui transforme le monde et qui se transforme elle-même à sa guise. L'autre mouvement est le tournoiement, cet engagement incessant de la pensée dans un cycle d'idées ou d'images dont il lui faut parcourir de plus en plus vertigineusement le circuit, sans possibilité de s'en évader. A moins que pour un dernier bond on rompe le cercle et qu'on s'en aille tangentiellement, cette fois-ci pour toujours.“ Ebd., S. 165.

<sup>1227</sup> PAUL KLEE, 1924, S. 53.

Allerdings zeichnet sich eher das Denkbild aus theoretischen, wenn auch aufeinander aufbauenden Fragmenten, die auch ohne die Voraussetzung eines Ganzen existieren, ab. An dieser Stelle wird das Fragment in seiner veränderten Bedeutung zu einer Komponente der medialen oder dimensionalen Perspektive, wie sie im Formideal der Linie angelegt ist.

Das Denkbild des Fragmentes trägt im gleichen Zuge die Konnotation eines Bruches und Abgetrennten von etwas anderem, auf welches es hinweist, ohne es zu definieren. Dieser Umstand verhindert in jedem Moment, dass das Fragment selbst zu einer Totalität werden kann oder auf eine solche verweist und enthebt es somit jeder Möglichkeit eines Determinismus.<sup>1228</sup> Was Paul Klee für die, wie er sie nannte, ‚Teilgebiete‘ seiner Kunst postulierte, erklärte Hans Ulrich Gumbrecht 1984 zu einem Symptom für die Disziplin der Literaturgeschichte.<sup>1229</sup>

Auch die Bedeutung der Denkfigur des Symbols kann in der Perspektive des Denkansatzes von der medial-dimensionalen Philosophie so entwickelt werden, wie es bereits von Gilles Deleuze und Felix Guattari vorgezeichnet wurde:

---

<sup>1228</sup> Christiaan I. Hart Nibbrig erläutert dieses Prinzip in Bezug auf die Poesie Friedericke Mayröckers: „Indem sie kein Ende mehr hat, bringt sich diese Art von Lyrik an ihr Ende oder, wer weiß, an den Anfang von etwas Anderem, ohne Gewähr, daß dieses Andere auch ganz wäre und, ohne erkennbare Teile, auch uneinteilbar. Und mittelbar Kann der Sinn des Wahnsinnigen von dechiffrierbarer Kohärenz sein, so ist die Zumutung dieses Textes, Sinn zu machen wahnsinnig. Abgespalten von der Wirklichkeit und ihren Ordnungssystemen, trägt jener doch immer deren Züge.“ CHRISTIAAN L. HART NIBBRIG, Schnitt, Riß, Fuge, Naht. Notizen zur Relation von Ganzem und Teil in neueren deutschen Gedichten, in LUCIEN DÄLLENBACH, CHRISTIAAN L. HART NIBBRIG und EDMUND JACOBY (Hrsg.), *Fragment und Totalität. Erstaussgabe*, Edition Suhrkamp, Bd. 1107 (107), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, S. 367.

Siehe auch: KARLHEINZ STIERLE, 1984, S. 347: „Die Frucht solcher Lektüre sind bei Benjamin herausgesprengte Zitate, die den gelesenen Text oft in ihrer gegenwärtigkeit erscheinen lassen, als habe er erst den Blick aufgeschlagen. Im Fragment wird der Zusammenhang erahnbar, den der Text verschweigt, indem er sich selbst als Zusammenhang setzt. Lektüre solcher Art kommt an kein Ende. Was aber hat die Lektüre gewonnen, wenn sie an ein Ende kommt?“

Jacques Derrida hat sich dem Sujet mit dem Denkbild des Igels genähert: „Au regard de ce hérisson et de ce qu'il configure (œuvre, individualité organique, fragment total, poésie), celui qui me fut donné à la traversée de cette lettre (Che cos'è la poesia ?) paraît bien solitaire et sans famille, il n'a pas la même généalogie. Il n'appartient pas à l'espèce ou au genre, à la généralité de la gens ‚hérisson‘. D'abord parce que, indissolublement lié à l'aléa d'une langue et des signifiants qui jouent le rôle de son propre passager (d'abord Istrice et puis à sa traduction fragile en hérisson) venu à l'être par une lettre, ce hérisson ‚catachrétique‘ est à peine un nom, il ne porte pas son nom, il joue avec des syllables, mais ce n'est en tout cas ni un concept, ni une chose tant que ‚poématique‘ et non ‚poétique‘, il reste profondément étranger à l'œuvre et à la mise en œuvre de la vérité. Humble et près de la terre, il ne peut que s'exposer à l'accident en cherchant à se sauver, d'abord à se sauver de son nom et à sauver sa venue. Il n'a aucun rapport à soi — c'est-à-dire d'individualité totalisante — qui ne l'expose encore davantage à la mort et à l'être-déchiqueté. Autre logique. Ou plutôt : ce hérisson tout jeune est plus vieux que la ‚logique‘. La ‚logique du hérisson‘ est un des pièges possible dans l'aventure de cet autre hérisson, de son nom et de son envoi.“ JACQUES DERRIDA, 1992, S. 312.

<sup>1229</sup> Vgl. HANS ULRICH GUMBRECHT, Literaturgeschichte – Fragment einer geschwundenen Totalität, in LUCIEN DÄLLENBACH, CHRISTIAAN L. HART NIBBRIG und EDMUND JACOBY (Hrsg.), *Fragment und Totalität. Erstaussgabe*, Edition Suhrkamp, Bd. 1107 (107), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, S. 30–45.

„Le régime signifiant du signe (le signe signifiant) a une formule générale simple : le signe renvoie au signe, et ne renvoie qu'au signe à l'infini. C'est pourquoi l'on peut même, à la limite, se passer de la notion de signe puisqu'on ne retient pas principalement son rapport à un état de choses qu'il désigne, ni à une entité qu'il signifie, mais seulement le rapport formel du signe avec le signe en tant qu'il définit une chaîne dite signifiante. [...] Le signe a donc atteint déjà un haut degré de déterritorialisation relative, sous lequel il est considéré comme *symbole* dans un renvoi constant du signe au signe.“<sup>1230</sup>

Im Sinne der neuen Perspektive bliebe auch das Symbol nur ein Zeichen in einem unendlichen Zeichensystem des Rhizoms und würde so von seinem induktiven Verhältnis zu einer vorausgesetzten Totalität befreit. Auf diese Weise würden auch die Symbole in den medialen Kreis der Dimension ohne Anfang und Ende eingehen, die selbst andere Dimensionen niemals ausschließen kann und sich somit noch der letzten Tendenz zum Absoluten widersetzt.

„Les signes ne font pas seulement réseau infini, le réseau des signes est infiniment circulaire [...] Mais ce qui compte, c'est moins cette circularité des signes que la multiplicité des cercles ou chaînes. Le signe ne renvoie pas seulement au signe sur un même cercle, mais d'un cercle à un autre ou d'une spire à une autre.“<sup>1231</sup>

Zum Abschluss der Dissertation kann die Form der Linie als Ausgangspunkt dieses medial-dimensionalen Denkansatzes bestätigt werden, da diese jede totalitäre Perspektive als eine ideologisch manipulierte entlarven muss. Dort, wo die Linie als Begrenzung und Symbol eines Determinismus gehandelt wird, kann das Gegenargument der Kunstpraxis von Paul Klee und Henri Michaux jede Propaganda ad absurdum führen.

Es handelt sich – um mit Deleuze und Guattari zu sprechen – um eine nomadische Linie, wie sie sowohl in der Geschichte als auch in der Politik bis heute keine Resonanz finden konnte, da sie keinen territorialen Ansprüchen genügt, sondern als frei dimensionseröffnend artikuliert werden kann.<sup>1232</sup>

Der Bezug der Linie zum Figurativen, wie er insbesondere von Henri Michaux aus dem ‚Maß‘ der Dimensionen aus den theoretischen Überlegungen Paul Klees entwickelt worden ist, findet sich auch in den Reflexionen Jean-François Lyotards gespiegelt:

„La ligne est un tracé non reconnaissable, pour autant qu'elle ne renvoie pas l'œil à un système de connotation, où ce tracé serait doté d'une signification arrêtée, invariante. Elle est non reconnaissable quand elle n'a pas sa place dans un ordre de rapports qui en fixerait immanquablement la valeur. Elle est donc figurale quand par son artifice le peintre ou dessinateur la place dans une configuration où sa valeur ne peut faire l'objet d'une activité de reconnaissance (reconnaître, c'est bien connaître).“<sup>1233</sup>

---

<sup>1230</sup> GILLES DELEUZE und FELIX GUATTARI, 2009, S. 141.

<sup>1231</sup> Ebd., S. 142.

<sup>1232</sup> Diese Kausalität wurde in Kapitel 2.3.1. aufgeschlüsselt.

<sup>1233</sup> JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, 2002, S. 218 f.

Die Linie, wie sie hier als für den medial-dimensionalen Denkansatz repräsentative Form gezeigt werden soll, steht im Zusammenhang mit jener zirkulären Bewegung, in der die Dualität von Zeit und Raum überwunden werden kann, die jede mögliche Form von Totalität bestreitet sowie sich für Ideologien als unantastbar zeigt. Diese für das Œuvre des Künstlers typische Bewegung zeigt sich programmatisch an der Adaption des Motives der Linie aus seinem Spätwerk.

1973 widmet Michaux der Linie erneut ein Gedicht, so wie er es 1926 und 1954 in Anlehnung an die Bilder Paul Klees literarisch entwickelt hatte, und formt somit eine Kreisbewegung über Raum und Zeit. In dieser späten Adaptation zeigt sich einer erweiterte Perspektive auf die Linie, die nun weniger figurativ als philosophisch reflektiert wird, was Deleuze und Guattari zufolge keinen Widerspruch darstellt.<sup>1234</sup> Dennoch weist der klare Bezug zur Linie einen figurativen Charakter auf, wie ihn auch Lyotard nachvollzog, denn die Linie und ihre Philosophie werden durch Buchstaben erzeugt, was wiederum ein medial-dimensionales Portal erzeugt.<sup>1235</sup> Die Spiegelung des Formideals in der Schrift führt zu einer doppelten Bewegung, da die Linie aus der Malerei zum einen in die Schrift übertragen und zum anderen philosophisch reflektiert wird, obgleich sie als Figuration und in einer Serialität im gesamten Werk nachvollziehbar ist.

Das Gedicht mit dem Titel „Linien“ und dem Untertitel „Über ohne Ziel auf das Papier gezeichnet Linien; auf Seiten von Linien“<sup>1236</sup> erscheint als das vierte von elf des Zyklus „Moments. Traversées du temps“, wie das Paul Celan gewidmete „Le jour, les jours, la fin des jours“ aus dem Jahre 1973 und zeichnet Linien frei von charakteristischen und personifizierten Zügen. Veredelt von einer Tintenspur, tritt im ersten Vers eine feine Linie zu Tage:

(1.) „Ennoblie par une trace d'encre, une ligne fine, une ligne où plus rien ne pue“<sup>1237</sup>

Frei von Gestank erweist sie sich als Linie unter einem Attribut von Reinheit. Sie existiert nicht, um zu erklären, zu exponieren, nicht in der Befestigung einer Terrasse und nicht monumental, was bereits einen Gegenentwurf zu den ideologischen Attributen totalitärer Systeme darstellen kann.

---

<sup>1234</sup> „Abstrait ne s'oppose pas directement à figuratif : le figuratif n'appartient jamais comme tel à une ‚volonté d'art‘ ; si bien qu'on ne peut pas opposer en art une ligne figurative et une qui ne le serait pas. Le figuratif ou l'imitation, la représentation, sont une conséquence, un résultat qui vient de certaines caractères de la ligne quand elle prend telle ou telle forme.“ GILLES DELEUZE und FELIX GUATTARI, 2009, S. 621.

<sup>1235</sup> „Le terme ‚figuratif‘ indique la possibilité de dériver l'objet pictural à partir de son modèle ‚réel‘ par une translation continue. La trace sur le tableau figuratif est une trace non-arbitraire. La figurativité est donc une propriété relative au rapport de l'objet plastique avec ce qu'il représente. Elle disparaît si le tableau n'a plus pour fonction de représenter, s'il est lui même l'objet. Il faut alors par la seule organisation du signifiant. Celle-ci oscille entre deux pôles. / Elle peut être lettre ou ligne.“ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, 2002, S. 211.

<sup>1236</sup> „IV. Lignes / Sur des lignes tracées sans but sur le papier ; sur des pages de lignes“ H. M., Œ. c. III., S. 730.

<sup>1237</sup> Ebd.

(2.) „Pas pour expliquer, pas pour exposer, pas en terrasses, pas monumentalement“<sup>1238</sup>

Sie wird eher wie jene Risse oder Krümmungen beschrieben, die in der Welt existieren, oder so wie es streunende Hunde eben gibt – ein Bild, das im weitesten Sinne auf das Denkbild der Fuge verweisen könnte, wäre der Verweis auf die Ausbuchtung im Sinne des Risses, nicht dem Element des Kompositorischen enthoben. Doch ebenso wie die streunenden Hunde zeigt sich eine systemferne Komponente, wie im Bild der Krümmung, die wohl häufig infrastrukturellen Begradigungen unterliegen, da sie zu einer einfacher bestreitbaren Nutzfläche geraten. Die Vergleiche der Form der Linie weisen somit systeminkohärente Faktoren auf und scheinen sich diesen, wenn auch unbewusst, zu widersetzen.

(3.) „Plutôt comme par le Monde il y a des anfractuosités, des sinuosités, comme il y a des chiens errants“<sup>1239</sup>

In der Folge der Repetition des vierten Verses wird anstelle der scheinbaren Bestätigung durch die Wiederholung eine Frage aufgeworfen. „Eine Linie, eine Linie, mehr oder weniger eine Linie.“ Im Anschluss an die Analyse kann davon ausgegangen werden, dass eine Linie eben nicht nur auf ein Wort oder eine Formation beschränkt werden kann. Möglicherweise schwebt dem Autoren auch die Differenz zwischen einer Linienform und einer beginnenden Figuration als einem fließenden Prozess vor Augen.

(4.) „une ligne, une ligne, plus ou moins une ligne [...]“<sup>1240</sup>

Die Detaillierung im fünften Vers kann darüber Aufschluss geben, indem zwei weitere zentrale Denkfiguren in Bezug auf die Linie Einzug in die Lyrik halten. „In Fragmenten und Anfängen, über den Rand, eine Linie... / eine Legion von Linien.“ Das Denkbild des Fragments zeigt sich hier auf das medial-dimensionale Konzept der Linie bezogen unter Ausschluss der Möglichkeit einer Totalität. Die Linie als Beginn kann programmatisch für das Œuvre Michaux' gesehen werden, in dem die zirkuläre Bewegung ein Ende ausschließt und die Dynamik an das dimensionale Perpetuum mobile Paul Klees denken lässt, wie er es in seinen Vorlesungen für den Bereich der Malerei erarbeitet hatte. Mit dem Verweis auf die aus seinem Œuvre bekannten Motive zeigt sich die Linie nun selbst als Fragment, das als mediales Element die mediale Dimension zum einen in sich trägt und zum anderen auf sie verweist, so wie sie selbst aus Fragmenten bestehen könnte, wodurch eine dimensionale Erweiterung nach innen ermöglicht wird. Auch eine in Anfängen bestehende Linie weist auf eine Unendlichkeit hin, die ein Absolutes oder sogar Original im Ursprung darstellen muss.

Im fünften Vers wiederholt Michaux die Repetition aus dem vierten und erreicht auch somit eine Zirkularität in dem freien Versmaß. Die Aufzählung von „eine Linie, eine Linie“, bei der nicht eindeutig festgestellt werden kann, ob es sich um dieselbe Linie oder eine weitere Form

---

<sup>1238</sup> Ebd.

<sup>1239</sup> Ebd.

<sup>1240</sup> Ebd.

handelt, wird nun durch die Ergänzung, eine Legion von Linien, aufgelöst, denn in der Pluralität der mit Tinte gezeichneten Linie wird die Identität zweier Formen ausgeschlossen.

(5.) „En fragments, en commencements, prise de court, une ligne, une ligne...  
... une légion des lignes“<sup>1241</sup>

Im sechsten Vers werden diese voneinander notwendig verschiedenen Linien als Fischbrut eines neuen oder frischen Wassers aus einem Gefühl, das auftaucht, spricht, lacht, bezaubert oder das schon zeitweise zusticht. So werden die Linien in die Tradition des Wassermotives gestellt, wie es Henri Michaux seit seinem Frühwerk als eine freie und unendliche Dimension nutzt, die sich zivilisatorischen Zwängen widersetzt. Die Linien werden als Emporkömmlinge dieser Dimension beschrieben, hinter denen das wache und kritische Bewusstsein des Künstlers steht.

(6.) „Alevins de l'eau nouvelle d'un sentiment qui point, parle, rit, ravit ou qui déjà par moments poignarde“<sup>1242</sup>

„Den per Erbschaft erhaltenen Gefängnissen entflohen, kamen sie nicht, um zu bestimmen, sondern im Unbestimmten, um die sichere Harke zu rechnen, um wieder in die Schule der Schwänzer zu gehen, Linien, hier und da Linien,“ so werden Linien als eine Möglichkeit der Freiheit jenseits der Beschränkungen gezeigt.

(7.) „Échappées des prisons reçues en héritage, venues non pour définir, mais pour indéfinir, pour passer le râteau sur, pour reprendre l'école buissonnière, lignes de-ci, de-là, lignes,“<sup>1243</sup>

Diesen von Generationen übertragenen Fesseln entflohen, nehmen die Linien im achten Vers Charaktereigenschaften an, die durchaus an jene aus den „Aventures de Lignes“ anknüpfen und auch an die figurativen Beschreibungen der „Meidosems“ erinnern lassen: „Hinunterstürzend, schlangelinienförmig, tieftauchend träumerisch, zum Zerstreuen, zur Vervielfältigung... in sich ausdehnenden Wünschen, die befreien.“

(8.) „Dévalantes, zigzagnantes, plongeantes pour rêveusement, pour distraitement, pour multiplement... en désirs qui s'étirent, qui délivrent.“<sup>1244</sup>

Im neunten Vers wird explizit auf das Denkbild des Fragmentes hingewiesen und aus jeder ideologischen Relation zum Absoluten entbunden. Gleichzeitig wird die Dualität von Raum und Zeit überwunden, indem der Horizont der Seite als ungreifbare Räumlichkeit durch die Linien als flüchtige Mäuse mit der zeitlichen Dimension der Vergangenheit als unbestimmter Erinnerung und der leichten Skizze einer offenen Zukunft elliptisch kreisen kann. Wo die Ruine in der Romantik als Sinnbild für Vergangenes und dessen paradoxen Stellenwert von

---

<sup>1241</sup> Ebd.

<sup>1242</sup> Ebd.

<sup>1243</sup> Ebd.

<sup>1244</sup> Ebd.

Vergänglichkeit und glorifizierter Vergangenheit galt<sup>1245</sup>, kann die Linie nun für die Moderne als ein fortschrittliches und befreiendes Sinnbild gesehen werden. In der Überschreitung der Raum- und Zeit-Dualität ist ihr das Potential zur Befreiung aus jener Bürde der Moderne inhärent, die sich zum einen aus der Suche nach Fortschritt als Freiheit und zum anderen aus überbordenden totalitären Strukturen als Relikte der Vergangenheit zusammensetzt. In ihrer eigenen paradoxen Struktur zeichnet dieses Formideal die Grenzen auf und weist zugleich auf die Möglichkeiten zu deren Überwindung in der medialen Dimension hin. In den Überlegungen über die Perspektive einer medial-dimensionalen Denkweise anstelle ideologischer Absolutheitsansprüche liegt das kritische Potential des Formideals begründet, mit denen suppressiven Manipulationen entwaffnend begegnet werden könnte.

(9.) „Débris sans escorte, le réel déminé,  
Souris du souvenir indéfiniment se profilant à l'horizon de la page,  
ou bien tracés légers d'avenir incertain.“<sup>1246</sup>

„Trümmer ohne Geleit, die von Minen befreite Wirklichkeit,  
Mäuse, einer sich am Horizont der Seite abhebenden unbestimmten Erinnerung  
oder auch einer leicht gezeichneten, offenen Zukunft.“<sup>1247</sup>

Die Linie zeigt sich als mediale Dimension, die jedem Anspruch an Begrenzung entweicht und als dimensionseröffnend fungiert, da sie in ihren Formen und Figurationen das Potential an den Tag legt, die limitierende Dualität von Zeit und Raum in einer abstrakten Medialdimension zu überwinden. Die Form der Linie steht als Denkbild für diese mediale Dimension, die zu jedem Anfang eröffnend und per se mit ihrem erweiternden Charakter jeden Determinismus ausschließen kann.

In diesem Sinne konnte die Kunst Paul Klees und Henri Michaux' die Beschränkungen der modernen Epoche überwinden und sich als Wegbereiter für einen Denkansatz der dimensional Philosophie erweisen, wie sie noch zu denken sein wird, ausgehend von der Applikation der Medialdimension der Linienformen und Figurationen.

Wie anhand des Œuvres Henri Michaux' gezeigt, schließt die zirkuläre Bewegung der medialen Dimension einen möglichen Endpunkt ebenso aus wie einen Ursprung oder Anfangspunkt. Diesen Zirkel schließt der Künstler auch in diesem späten Gedicht, in dem er programmatisch im letzten Vers, dem eigentlichen Ende der lyrischen Darstellung, auf einen nichtexistenten Beginn im Sinne eines Ursprungs verweist.

„Keiner Sprache zugehörig, keiner Schrift –  
Ohne Zugehörigkeit, ohne Abstammung  
Linien, lediglich Linien.“

---

<sup>1245</sup> Vgl. ANDREA SIEGMUND, *Die romantische Ruine im Landschaftsgarten: ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik*, Stiftung für Romantikforschung, Bd. 22, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.

<sup>1246</sup> H. M., Œ. c. III., S. 731.

<sup>1247</sup> mögliche Übersetzung.

Am Ende bleiben nur Linien, frei von jedem Ursprung, jeder möglichen Kategorie und jeder möglichen ideologischen Verfälschung, als Voraussetzung der unendlichen Eröffnung der medialen Dimension in unbegrenzbarer Pluralität.

(10.) „D'aucune langue, l'écriture —  
Sans appartenance, sans filiation  
Lignes, seulement lignes.“<sup>1248</sup>

---

<sup>1248</sup> H. M., Œ. c. III., S. 731.



# Conclusio

## I. Synthese

Die vorliegende These ist dem Paradox der Linie gewidmet, woraus die Fragestellung resultierte, inwiefern der Linie, als deterministisch und ideologisch abgrenzende Form eingestuft, ein gegenteiliges Potential entfalten kann. Um dieses Ziel zu tangieren, wurde auf drei unterschiedlichen Themengebieten geforscht, die jedoch nicht zuletzt chronologisch aufeinander aufbauen. Zur theoretischen Grundlagenbildung wurde die Linie zunächst in ihrer Form als Limit und Abgrenzung untersucht, um diese Sinnggebung dann im zweiten Teil mit den Theorien und gewählten Bildanalysen zu übersteigen. Dieser Möglichkeit wurde anschließend im dritten Teil in ihrer Entwicklung in Form ihrer Adaption Henri Michaux' nachgespürt. Ausgehend von dem radikalen Denkbild der Linie als Limitierung bewegt sich die Analyse, dieses reflektierend, schrittweise in Lösungsansätze hinein, die dem Paradox nicht mit dialektischem Auflösungsstreben begegnen, sondern an seiner Dynamik als Möglichkeit interessiert sind, sich jedwedem Anspruch auf Totalität zu entziehen.

### Teil I

Ausgehend von dem Postulat der Linie als Sinnbild für die Unfreiheit des Menschen Paul-Henry Thiry von Holbachs konnte sich der Vorstellung der Unausweichlichkeit eines monistisch-deterministischen Weltbildes genähert werden, dessen Folgen sich in den Naturwissenschaften spiegeln und sich bis in die Theorien Albert Einsteins nachvollziehen lassen, mit denen sich aktuelle Studien weiterhin auseinanderzusetzen haben. Auch ihre Dominanz in der kulturellen Sphäre konnte bis heute weithin nicht überschritten werden.

Unter diesen Voraussetzungen widmet sich die These dem differenzierten Prozess des Anfangszeitpunktes einer Perspektive auf die Linie in ihrer Erscheinung aus einer Differenz. Mit der Benennung dieses Zeitraumes wird zugleich das Zeitfenster im Kern der Analyse bezeichnet. Der Einstieg erfolgt dort, wo sich Paul Klee von der Systematik in der Methode seines Künstlerkollegens Wassily Kandinsky abgrenzt und den Prozess sowohl im wissenschaftlichen Bereich als auch in der künstlerischen Praxis als Essenz hervorhebt. Entgegen einem starren und absoluten Anfangspunkt postuliert er die Linie, als „ersten Strich“, als einem ambivalenten Beginn, da ihm bereits die Dimension vorausgeht und somit in der Form der Linie selbst enthalten sein muss. Mit seiner Einführungsrede, die er als Auftakt am Bauhaus an seine Schüler richtet, verweist Paul Klee auf die Prämisse des Prozesses gegenüber der Möglichkeit eines geschlossenen Systems und bezieht seine Argumentation auf die Linie als Sinnbild dieser Dimension.

Wassily Kandinsky hatte den Impakt zwischen gesellschaftspolitischer Realität und Kunst hervorgehoben, wobei er eine Dualität von innen und außen postulierte, die er zugleich auf das Kunstwerk selbst übertrug und zwischen der äußeren Materialität und seiner inneren Symbolik unterschied, die wiederum mit der Außenwelt in Verbindung steht. Aufgrund diesen Potentials basiere die Möglichkeit der Kunst, dem Menschen eine kritische Perspektive zu

eröffnen. In seiner Kunsttheorie unterscheidet der Bauhauslehrer zwischen den drei Größen von Punkt, Linie und Fläche, wobei er der Linie eine zeitliche Komponente zuordnet. Dabei wird der Punkt als Anfangspunkt postuliert und die Fläche als notwendige Folge der Linie impliziert. Ist dieser Status erreicht, erstarren die Linien zu Grenzlinien, was einer Applikation politisch-ideologischer Motivation in der Kunst entspricht. In diesem Sinne kann der Einfluss von historischer Realität in der Kunst nachgewiesen werden. Selbst wenn Kandinsky im Sinne der Dualität von innen und außen eine Tiefendimension der Fläche selbst in Betracht zieht, bleibt das Denkbild der Linie in ihrer zwangsläufigen Position als Grenzlinie unangetastet. In ihrer Form spiegelt sich die von Ideologien geformte soziohistorische Realität, was einen kritischen Blick des Künstlers nicht ausschließt, wobei dieser sich nicht auf die Form der Linie selbst und ihr Potential überträgt.

In dieser Tradition scheint sich auch die Utopie Jewgeni Iwanowitsch Samjatins „Wir“ beziehungsweise „Nous autres“ zu ereignen, mit deren Analyse der Blick auf die Linie vertieft werden konnte. Als Vorläufer der dystopischen Romane „Brave New World“ von Aldous Huxley und Georg Orwells „1984“ kann dem Werk eine große literarische Aussagekraft, die Phänomene totalitärer Systeme betreffend, zugesprochen werden. Dabei spielt das Motiv der Linie eine tragende Rolle, wobei es in seinem Detailreichtum auf die Darstellung des totalitären Systems begrenzt wird. Obwohl Jorge Semprun im Vorwort die Unabhängigkeit der Kunst von ideologischen Einflüssen hervorhebt, zeigt sich diese zwar in der Fähigkeit der Kritik, die Form der Linie zeigt sich jedoch noch als das Sinnbild des absoluten Machtanspruches in seiner Praxis. Die Narration in der ersten Person Singular des Ingenieurs des Raumschiffes Integral kommt dem Aufruf des Machthabers nach, eine Propagandaschrift zu verfassen, um mit dieser mögliche Existenzen außerhalb des Systems zunächst friedlich von einer Unterwerfung zu überzeugen. Von dieser Erzählsituation ausgehend zeigt sich das totalitäre System als ideale gerade Linie mit dem Anspruch absoluter Berechenbarkeit, dem allerdings bereits mit den Grundlagen der Differentialrechnung widersprochen werden kann. Die Komplexität der Manipulationstechniken spiegelt sich deutlich in dem Umstand, dass es sich bei dem Erzähler um einen Mathematiker handelt. In seinen Berichten spiegeln sich eben jene Charakteristika des Totalen Staates, wie sie Hannah Arendt als Element totaler Herrschaft beschrieb. Als wichtiges Merkmal des totalitären Systems in der Fiktion konnte die Verbannung jeglicher Freiheit in der Kunst identifiziert werden. Dichter werden in ihrer Kreativität in eine Rolle als Instrumentarium der Propagandamaschine gezwungen und die Musik auf eine mathematisch kalkulierte Musikmaschine und industriell gefertigte Töne beschränkt. Es ist programmatisch, dass der Erzähler diese geglättete Oberfläche der Totalität an ihrer manipulierten Logik durchdringt. Nachdem ihm das Bewusstsein der Unberechenbarkeit von  $\sqrt{-1}$  erstmals zweifeln ließ, kann er sich den Unwahrscheinlichkeiten nach der Bekanntschaft der Unbekannten,  $i$ , nicht länger erwehren. Die  $\sqrt{-1}$  steht im Gegensatz zu ihrer positiven Einheitswurzel und zeugt so von einer Alternative zu Einheit und Totalität; zudem lässt sich Leonhard Euler nach das Unmögliche einer imaginären Menge  $i$  immer auf die  $\sqrt{-1}$  reduzieren. Von dem Unbekannten angezogen, unterschätzt er, als mathematische Ziffer 0 eingestuft, die ihm von staatlicher Seite zugeteilte 0 und deren

Potenzial zur Grenzüberschreitung. Obgleich der Roman sich als politisch kritisch zeigt, wird die Linie weiterhin als Symbol für das Regime adaptiert. Interessanterweise ist es gerade die Person O, die hier als eine Vorbotin der medialen Linie Paul Klees erscheint und ihre Entwicklung im Sinne dieser Theorie vollzieht, indem sie sich am Ende aus der Suppression des Totalen Staates retten kann und mit ihrem ungeborenen Kind auf die andere Seite des Grenzwalles der ‚grünen Mauer‘ flüchtet. Auf einer figurativen Linie findet die Linie eine Applikation in dem Sinnbild des Spinnennetzes, das als Zeichen für die Manipulationen des Regimes im Text erscheint. Der Fleck als unberechenbare Oberfläche wirkt sich beängstigend auf den dem System untergeordneten Erzähler aus, wie das Geräusch eines tropfenden Wasserhahnes, der die artifizielle Zeitlosigkeit in der totalitären Kapsel infrage stellt. In den Motiven des Romans zeigt sich die Struktur des Raumes als Oberfläche und der Zeit als gesteuert, sodass ihr Verlauf in der starren Routine ebenso geleugnet werden kann, wie eine Erweiterung der Fläche im Raum.

Nachdem es der Opposition unter der Führung Is gelingen konnte, einen Widerstand zu organisieren, soll der Integral den Mephi dazu dienen, sich in Sicherheit zu bringen. Doch obgleich Teile der Staatsgrenze niedergedrückt werden konnten, wird der Aufstand niedergeschlagen, die Revolutionäre gefoltert und der Todesstrafe überführt, während alle Nummern einer Gehirnoperation unterzogen werden, mit der jene Anteile entfernt werden, die sich möglicherweise als kritisches Bewusstsein, Fantasie oder in Form eines eigenen Willens, im Roman auch Seele genannt, gebildet haben könnten.

Jene Symptome der gezwungenen Oberflächenstruktur und manipulierter Geradlinigkeit, wie sie Samjatin am Beispiel des Totalen Staates 1924 entwarf, finden sich in den Reflexionen Hannah Arendts 1951 gespiegelt. Mit der Dystopie zeigt sich eine Prognose und mit Hannah Arendts „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“ eine Aufarbeitung des zwischenzeitlich über Europa herrschenden Terrors. Zugleich umrahmen die beiden Werke grob jene Epoche, die im Zentrum der Analyse steht. Es kann in den Vordergrund gestellt werden, dass die Literatur einen sehr konkreten Entwurf der folgenden Ereignisse in der Fiktion leisten konnte, die tatsächlichen Konsequenzen philosophisch jedoch erst zum Ausklang der Epoche reflektiert wurden. Dieser Impact ist grundlegend für den Ausgang der Überlegungen, da einer Perspektive in der Form der Linie das Potential einer lebensweltlichen Veränderung innewohnen kann, das eben jene beträfe, die als Marginalisierte von Systemen an deren Rand getrieben werden, wobei es sich bei diesen Rändern um die Grenzen einer machtgeprägten Oberflächenstruktur handelt, die durch die dominante lineare Denk- und Ausdrucksweise ideologischer Führer und Machthaber erst manipulativ konstruiert wird.

Die Effizienz dieser Manipulation hat im Rückschluss wiederum einen Einfluss auf die Kunst, wie in der Folge gezeigt werden sollte. Als Anna Seghers noch im Jahr ihrer Rückkehr aus dem Exil mit dem Georg-Büchner-Preis für ihr Prosawerk geehrt wird, widmet sie ihre Dankesrede dem Begriff von Freiheit, um die verschiedensten angeführten Entwürfe in das plakative Hegelzitat „Freiheit ist die Einsicht in das Notwendige“ münden zu lassen. Ließe sich in diesem Rahmen erweiternd über den Begriff des Notwendigen diskutieren, lässt sich die untergeordnete Interpretation der Schriftstellerin an ihrem Werk und Wirken selbst ablesen. Sinnstiftend für

den Eingangsteil der Dissertation zeigt sich die Analyse des Bibliotheksfunds ihres 1950 erschienenen und Stalin zum Geburtstag gewidmeten Erzählbandes „Die Linie“. Die drei Erzählungen führen an verschiedene Orte und in verschiedene Stadien der sozialistischen Diktatur.

Die Applikationen des Motives der Linie sind linear und ideologisch aufgeladen. Bedrohlich und unberechenbar wirkt die Linie vor allem dort, wo sie figurativ gestaltet aus der Struktur der Oberfläche herausragt. Die drei Erzählungen führen in anachronologischer Reihenfolge an die historischen Schauplätze der Diktatur Stalins. Die erste Handlung fällt in den Zeitraum des Beistandspaktes von UdSSR und China um das Publikationsjahr des Erzählbandes 1950, die Darstellung spielt sich in China ab. Mit der zweiten Erzählung wird in das Jahr 1939 zum Zeitpunkt des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakts nach Frankreich geführt. Zum Abschluss reist der Leser mit dem Protagonisten in das Jahr 1928 an die Wolga und somit an die Wiege und den Beginn des Stalinkultes. Die Linie folgt der rein ideologischen Oberflächenstruktur des sozialistischen Realismus ohne Tiefendimension und kritische Perspektive. Auch die drei Protagonisten bleiben einem schematischen Stereotyp kommunistischer Propheten verhaftet. Obgleich die Linie sowie topologisch als auch temporell gezogen wird, erstarrt die Narration an der Oberfläche einer totalitären in sich geschlossenen Idee.

Mit dieser Analyse konnte ein Modell der Linie hervorgehoben werden, das in der Folge der Analyse der Wirkweise und Applikation der Form Paul Klees und Henri Michaux' überschritten wird. Eine Kunst, die sich unter dem Einfluss der Propagandamaschinerie ergibt, wird von dem Philosophen W. Adorno infrage gestellt. Zwischen 1944 und 1949 schreibt er im Exil an seinem Werk „Minima Moralia“, in dem er die Kunst als aus den Fängen der Totalität eines ideologischen Systems befreit postuliert. Seine Überlegungen beziehen sich diesbezüglich insbesondere auf die ästhetische Form, so wie sie in dieser Dissertation für die Linie vorausgesetzt wird.

Diese wurde noch in der Romantik ausgehend von ihrem Bezug zu einer Totalität gedacht. Eine kurzer Abriss der Genealogie des Formprinzips zeigt dessen traditionell induktive Charakteristik von Platons Ideenidealismus über das Prinzip der Urpflanze Goethes bis hin zu De Saussures Strukturalismus und Cassirers Philosophie der symbolischen Form, in deren Theorien sich bereits eine Öffnung hin zum Prozesshaften hervorheben lässt. Adorno selbst akzeptierte das Fragmentarische in Hinsicht auf eine sich jeweils hinter ihm verbergende Systematik – eine Denkweise, die eine Parallele mit der Kunsttheorie Kandinskys assoziieren lässt. Bei der metatextuellen Betrachtung der Anordnung der „Ästhetischen Theorie“ konnte eine Konzentration zu den Kapiteln des Innenraumes hin festgestellt werden, da die eingängigen und ausgängigen Kapitel jeweils Parallelen in ihrer Thematik aufweisen. Im inneren Zentrum der dialektisch wirkenden Anordnung der äußeren Kapitel, die sich zudem mit dem Außen des Kunstwerkes beschäftigen, werden die vier Kapitel linear zum Inneren des Kunstwerkes angeordnet, wo Adorno im Kern seiner Synthese den Begriff der Form diskutiert. Der Philosoph geht davon aus, dass sich Ästhetik in erster Linie um die Form dreht und der

Inhalt aus diesem Zwischenspiel zur Sprache gebracht wird.<sup>1249</sup> Die Ästhetik als Wissenschaft habe sich der Form zu widmen, da sie als Code die Schlüssel zu ihrer Epoche enthalten. Zum einen beziehe sich die Form zwangsläufig auf die Lebenswelt, aus der ein Kunstwerk stammt, zum anderen weise sie aber notwendigerweise eine Limitierung in der Darstellung auf. So steht die Form in einem notwendigen Zwischenspiel mit einem Inhalt. Dieser ist wiederum als ein lebensweltliches Fragment aus der oder ein Schnitt durch die empirische Realität, die in der Form eine limitierte Darstellung findet. Da die Linie das ideologische Denkbild für Ab- und Ausgrenzung versinnbildlicht, kann sie mit diesen Reflexionen zu einem Formideal der modernen Ästhetik ernannt werden. Insbesondere die moderne Kunst ist, Adorno zufolge, von der Dynamik zwischen den Polen von Form, Inhalt und empirischer Realität geprägt. Das Formprinzip widerspricht der Möglichkeit von Einheit und somit von Totalität. Mit der Form als Ornament des Kunstwerkes wird dessen Schein von Totalität zerbrochen und das ‚Nichtidentische‘ hält darin Einzug, wodurch nicht zuletzt auch die Kritik an der empirischen Realität in der Kunst resultiert. Die Linie als Form in der modernen Kunst, hier in Bezug auf das Werk Paul Klees und Henri Michaux', kann somit entgegen ihrer ideologisch manipulierten Adaption zu einem Modell erklärt werden, das per se eine Totalitarismuskritik verkörpert. Adorno zufolge handelt es sich beim Formprinzip zudem um die einzige Möglichkeit von Kritik, da diese sich in jedweder anderen Weise selbst den Kriterien der Ideologien unterwerfen würde, woraus der Status der Linie als Form des Widerstandes resultiert. Die Linie zeigt sich in den Reflexionen zum Formprinzip Adornos im Zentrum seiner Ästhetischen Theorie als Ideal der Kritik an ihrer Epoche und zugleich als ein ideales Mittel zur Bewahrung ihrer Kontroversen für die Geschichtsschreibung.

Diesem Thema hatte sich auch der Philosoph Walter Benjamin verschrieben, der sich in seiner Methodik allerdings deutlich von der Systematik Adornos unterschied. Jedweder Berechtigung von Totalität kritisch gegenübergestellt, etablierte er in seiner Habilitationsschrift die Form der Allegorie im Sinne einer deduktiven Geschichtsschreibung im kritischen Sinne gegenüber dem romantischen Absolutheitsanspruch hinter der Form des Symbols, wie insbesondere Goethe es postulierte. Mit dieser Gegenüberstellung zeigt er die Möglichkeit auf, aus einer totalitären Denkweise auszubrechen, wie sie in der Metaphysik noch dominierte. Dabei orientiert er sich an den Vorbildern Platon, der die Frage von Vielheit und Einheit in seinem Dialog „Parmenides“ als ein unauflösbares Paradoxon beschrieb, und Leibniz, in dessen Monade die Unendlichkeit mit der Kategorie der Zeit einhält, so wie Benjamin sie als Geschichtsphilosoph interpretiert. Auch werden die einzelnen Bereiche im Liniengleichnis auf mathematischer Basis verräumlicht und widersprechen daraus resultierend der Linie als Determination, ebenso wie kriegerische Machtkämpfe Grenzgebiete und somit Räume entstehen lassen.

---

<sup>1249</sup> „Form- und Inhaltsästhetik. — Inhaltsästhetik behält ironisch in dem Streit die Oberhand dadurch, daß der Gehalt der Werke und der Kunst insgesamt, ihr Zweck nicht formal, sondern inhaltlich ist. dazu jedoch wird er nur vermöge der ästhetischen Form. Hat Ästhetik zentral von der Form zu handeln, so verinhaltet sie sich, indem sie die Formen zum Sprechen bringt.“ ÄT, S. 432.

Im Symbol hingegen werden Bedeutungshorizonte in eine absolute Totalität geführt, die dem Philosophen als gefährlich und manipulativ erscheinen muss: „Das Symbol ist die Identität von Besonderem und Allgemeinem, die Allegorie markiert ihre Differenz“.<sup>1250</sup>

Die Form der Allegorie wird von der Bruchlinie zwischen Inhalt und Form geprägt. Während das Symbol in Richtung eines abgeschlossenen Erhabenen zielt, verleiht die Allegorie eben jenen eine Stimme, die von diesem totalitären Anspruch ausgeschlossen werden. Zudem birgt das Absolute hinter der Induktion des Symbols die Gefahr der Geschichtsverfälschung, da diese linear in den Dienst eines deterministischen Ganzen gestellt wird. Eine solche Anwendung findet sich in Propaganda und manipulativen Ideologien, in denen Vielfalt und Freiheit ausgeschlossen werden. In seinen Werken wie „Einbahnstraße“ und „Das Passagenwerk“ zeigt sich die Benjamin'sche Praxis des Fragmentarischen in einer bruchstückhaften Schreibweise, mit der sich der Autor in Schwellensituationen, Durch- und Übergängen bewegt. Seine kritische Perspektive zeigt sich in der deutlichen Warnung vor dem Aufstieg des Faschismus und des Stadiums der Empfänglichkeit in der Bevölkerung.

Mit diesen Voraussetzungen kann der erste Teil der Dissertation mit der Analyse des Bildes „Angelus Novus“ und seiner Adaption in der letzten Publikation Walter Benjamins geschlossen werden. Aufgrund der Freiheit des Formbegriffes kann Walter Benjamin von einer Möglichkeit der Geschichtsphilosophie in Verbindung mit der Ästhetik ausgehen – auch noch dort, wo der faschistische Terror bereits begonnen hatte sich nicht nur die Geschichtsschreibung und die Kunst, sondern auch alles Lebende und dessen Demarkationslinie zum Tode einzuverleiben.

In „Über den Begriff der Geschichte“ von 1940 widmet er die neunte der 18 fragmentarischen Thesen dem Bild „Angelus Novus“ Paul Klees, das 1920 entstand und das Gershom Scholem zu dem Gedicht „Gruß an den Angelus“ inspirierte. In der Bildanalyse selbst konnte ein Zwischenspiel der Dimensionen von Gemälderand, Bildraum und Figuration interpretiert werden. Aus der näheren Betrachtung des Gemäldes erschließt sich ein Prozess in der Figuration selbst, die sich zum Bildinneren hin zusammenzufalten scheint, wobei ihre Perspektive sich zum Bildäußeren hin erweiternd gestaltet. Ein Jahr vor dem Antritt seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus entstanden, bildet sich im Bild selbst die Dimensionalität der Linie Paul Klees ab. Walter Benjamin interpretiert die Figuration als Engel der Geschichte, der selbst als Zwischenbereich rückwärts in eine ihm unbekannt Dimension von Zukunft geweht wird, während er mit erschrockener Miene auf die Vergangenheit blickt, die sich aus Trümmern vor ihm aufbaut. Das Denkbild zeigt das Wesen als eine Perspektive auf die aus Fragmenten bestehende gelesene Geschichte und Vergangenheit. In dieser Lesart avanciert die Figuration selbst zu einer Bruchlinie zwischen Vergangenheit und Zukunft. Die beiden temporellen Faktoren werden in der Interpretation in die unbekannt räumlichen Dimensionen des der Figuration frontal gegenüberstehenden Bildäußeren und des hinter ihm liegenden Bildinneren übersetzt. Mit dem Wind der Zukunft wird diese Dynamik in den Prozess einer unaufhaltsamen Bewegung versetzt. Die Figuration selbst zeigt sich in der Adaption Benjamins in einem paralysierten und dennoch rezeptiven Zustand, da sie die sich aus Fragmenten

---

<sup>1250</sup> WALTER BENJAMIN, 1987, S. 352.

aufbauende Vergangenheit sehen kann und die Bewegung in der Zeit gewahr nimmt, ohne einen Einfluss nehmen zu können. Auch in diesem Bild zeigt sich Benjamins Fokus auf jene, die den Vorgängen und ihren Folgen hilflos gegenüberstehen. Während die Allegorie sich 1928 als Mittel zur Kritik am System im Bereich der Künste erweisen konnte, sieht er 1939/40 die Marginalisierten dem faschistischen Terror zur Paralyse verdammt ausgesetzt. Ihre Perspektive eröffnete die einzige Möglichkeit zu einer unverfälschten Geschichtsschreibung.

## Teil II

Zu Beginn des zweiten Teiles konnte zunächst darauf rekurriert werden, dass Paul Klee sich mit dem Modell des Prozesshaften, auf dem sowohl sein theoretisches als auch praktisches Wirken basierte, nicht nur von der Systematik Kandinskys unterschied, sondern auch von der Regel der Begründung einer Strömung mit einem gefestigten Regelwerk in Form eines Manifestes, wie es Theodor von Doesburg, Walter Gropius und auch André Breton gestalteten, abwich. Abgekehrt von einer vorausgesetzten Abgeschlossenheit in der Kunst, stellte Paul Klee sich auch gegen die faschistische Ideologie und wurde so bereits 1933 ins Exil gedrängt sowie seine Kunstwerke als ‚entartete Kunst‘ eingestuft. Der Künstler reagierte auf den totalitären Terror mit einer ausgeprägten künstlerischen Schaffenskraft. Im Sinne Benjamins fließen hier die Aspekte in der Perspektive eines Marginalisierten in kreativer Ausdruckskraft zusammen. Die Ausführungen Adornos anwendend zeigt sich die Form der Linie als Kritik und Schnitt an der und in die lebensweltliche(n) Erfahrung, wobei die Spannung von Form und Inhalt ausschlaggebend bleibt. Für Paul Klee steht zudem weiterhin noch der Prozess der Formung vor der Abgeschlossenheit der Form. In diesem Sinne kann die antitotalitäre Perspektive noch einen entscheidenden Schritt weitergedacht werden. Der Aspekt des Formens assoziiert zudem das Konzept der ‚durée‘ Henri Bergsons, der mit diesem Prinzip einen quasi räumlichen Aspekt in die Zeit brachte.

In der Analyse des Bildes „Von der Liste gestrichen“ konnte eine klare Antwort Paul Klees auf seine Degradierung durch die faschistische Ideologie gefunden werden. Hinter der von der Doktrin auferlegten Oberflächenstruktur, der er scheinbar in der Flächeneinteilung der Figuration zu folgen scheint, verbirgt sich ein theoretisch am Bauhaus erarbeitetes Konzept. In der Analyse der Oberfläche ergibt sich das Bild einer leidenden Figur, deren Hinterkopf von einem determinierenden Kreuz dominiert wird. Zudem bleibt die Schädelstruktur geöffnet und wird von einer Form aus dem Außen – hier dem die Gestalt umgebenden Bildaußenraum – penetriert. Erst in einer genauen Vermessung der Bildanteile lässt sich jene Form hinter der Anordnung des Schädels der inneren Figuration ausmachen, die Paul Klee zur Grundlage seines Bewegungsprinzips konsultierte. Durch die Auflage einer horizontalen Geraden als Sinnbild für den Horizont und seiner Höhe auf einer Senkrechten als Sinnbild für seinen geraden Weg oder seine aufrechte Haltung ergibt sich eine zunächst statische Form des Majuskels T. Wird diese Form in eine Drehbewegung versetzt, wandelt sich die aufliegende Horizontale zu einer Dynamik, die eine Ellipse nachzeichnet. Diese Konstruktion versteckt sich im Gemälde hinter dem Stirnraum der dargestellten Figuration, was auf verbotene Denkprozesse in einer Tiefendimension deuten lässt. Das im Gemälde versetzt abgebildete Kreuz weist zunächst auf

das Verbot der kreativen Kräfte des Künstlers durch die faschistische Doktrin. In seinen Bauhausvorlesungen hatte er dieses eingeführt, um die Bewegungsform der Diagonalen und Senkrechten in der Balance zu halten, woraus in der Ausführung ein komplexer Bewegungsraum entstand. Der Umstand auf die im Bild versteckte Grundform und ihr verschobenes Gleichgewicht durch das T weist zwar auf eine Erschwerung der Gleichgewichtsverhältnisse, zeugt aber zugleich von deren grundlegender Präsenz. In dieser Analyse zeigen sich die Zeichen in der Form der Linie der auf den ersten Blick marginalisierten Figuration als verdeckter Widerstand und Berufung auf das dynamische Potential der künstlerischen Fähigkeiten.

Die von Paul Klee gezeigte Möglichkeit, der Geschlossenheit einer Oberflächenstruktur zu entkommen, besteht in der dimensionalen Erweiterung im Raum. Zur künstlerischen Realisierung dieser Option setzt der Künstler bei der Linie an, wie er dies auch an der zum elliptischen Kreis bewegten Augenlinie und der Raumkonstruktion des Perpetuum mobile im Ausbalancieren durch die diagonale Linie bewerkstelligt hatte, setzt er dafür bei der Linie an. Sie ist das einzige künstlerische Mittel, das zwischen Punkt und Fläche agieren kann, und hat somit mediale Kräfte, mit der auch die Fläche weiterentwickelt werden kann, die selbst nur in Statik und Zweidimensionalität münden muss.

Räumlichkeit im Kunstwerk lässt sich über Perspektive konstruieren und diese beruht wiederum auf Linienführung. Mit der Linie eröffnet Paul Klee einen dreidimensionalen Raum, in den er durch die Verschiebung der Augenlinie sogleich einen weiteren Raum einfügt. Es zeigt sich das Potential der Linie zur Dimensionsbildung, das jederzeit die Erweiterung durch weitere Dimensionen stiften soll. In diese Raumdimension fügt er die ausbalancierte T-Form in ihrer elliptischen Bewegung ein, worauf die konstruierte Räumlichkeit durch die in ihr kreisenden ‚Horizontkreisscheibe‘ zugleich in zwei Teile zerfällt.

Im Gegensatz zu seinem Kollegen Kandinsky sieht Paul Klee eine Fläche nicht als durch Grenzlinien begrenzte GF an, sondern betrachtet sie per se mit dem räumlich konnotierten Begriff ‚Schauplatz‘. Obgleich dieser Begriff nicht weiter definiert wird, erweist er sich doch als beispielhaft für das Verständnis Klees des künstlerischen Raumes als Dimension im Gegensatz zu einer begrenzten Oberfläche. Dabei bleibt die maximale Bildtiefe unbekannt und geht für Paul Klee mit der Bedeutung eines Endpunktes einher. Würde er in der Tiefe erreicht, stürbe auch die Progression. Diese ist zentral für die Perspektive, wobei sie aus dem Bildinneren nach außen fluktuieren soll, um die Strahlkraft dynamisch zu maximieren. Je nach Bewegungsrichtung, von innen nach außen (vitalisierend) und von außen nach innen (abschwächend) zeigt sich die Progression an einem unbekanntem Anfangs- oder Endpunkt im Inneren der Bilddimensionen orientiert. Anfang und Ende werden insofern nicht scharf voneinander getrennt, als dass der Künstler sich den beiden Begriffen in zwei Gedichten mit dem Namen „Der Traum“ auch literarisch nähert. 1906 beschreibt er einen Anfangspunkt, an den er in sein ‚Urstadium‘ zurückkehrt, wo er jedoch bereits für sein Potential als Künstler geehrt werden könnte. Es ergibt sich ein Denkbild einer zirkulären Bewegung zwischen den voneinander beeinflussten Stadien. 1914 widmet er sich in „Traum“ einem Endpunkt. Auch hier kehrt er in ein Haus zurück, doch entgegengesetzt zu seiner Adaption von 1906 ist in



diesem kein Potential, sondern vielmehr alles verblichen. Es gibt keine Nuancen, nur noch weiß in weiß und somit keine Möglichkeit der Linie.

Dem Prinzip der ‚Progression‘ widmete sich der Künstler im Rahmen seiner Vorlesungen dementsprechend intensiv und präsentierte eine Vielzahl unterschiedlicher Kategorien der Darstellungsmöglichkeiten in dieser Perspektive. Die Optionen der Dimensionseröffnung im künstlerischen Raum sowie in der Formung von Figurationen und zusätzlich im Zwischenspiel von Raum und Form auf der Basis des Konzeptes von ‚Progression‘ basieren auf einem Wachstum in der Bildfläche, das der Künstler als mathematisch kalkuliert postuliert – eine Grundlage, die vor den Manipulationen ideologisch gefärbter Perspektiven schützen kann.

Mit der Messbarkeit als Basis für die künstlerische Tätigkeit stützt Paul Klee sich nicht nur auf wissenschaftliche Kenntnisse, sondern er setzt sie an einem bezeichnenden Punkt an: der Linie. In seiner Rede „Über die moderne Kunst“ vom 26. Januar 1924 im Jenaer Kunstverein erklärt er die Linie als das ‚Maß‘ aller künstlerischer Dimension in seiner abstrakten Kunst. Von dieser Basis aus kämen die Variationen von ‚Halbdunkeltönen‘ als ‚Gewicht‘ hinzu. In ihnen spiegelt sich zudem die Intensität der Linie, denn je schwächer die Töne von den Grauabstufungen zum Weiß hin gestaltet werden, umso näher wird auch die Linie dem Verbleichen gebracht. Als erste Größe erachtet er schließlich die Farbe als ‚Qualität‘, sie bewahre die Attribute von ‚Gewicht‘ und ‚Maß‘. Im Sinne des Fragmentarischen seien die drei Größen der ‚Teilgebiete‘ als jeweils eigene Dimensionen zu betrachten. In ihren Kombinationsmöglichkeiten lassen sich diese drei Kategorien zu einer weiteren Dimension, jener des Figurativen, zusammenfügen, um sogleich in eine weitere Dimension, jener des Inhaltes, zu führen. In dieser Theorie der Gestaltungsmöglichkeiten lässt sich die Bewegung der ‚Progression‘ hin zum Inneren verfolgen, wobei dieser im Sinne Adornos in der Form mit dem Äußeren zirkuliert. Der Schwerpunkt liegt auf dem Prozess der Formung und der Eröffnung im Dimensionalen, die sich einem Determinismus entziehen. Dies spiegelt sich auch in der Pluralität der Perspektive, die einer Eindimensionalität entgegensteht, wie sie von ideologischen Doktrinen verordnet und verhängt wird. Auch dieser Aspekt des Innen und Außen der Perspektive in den Bildraum weist den Aspekt der Mehrdimensionalität auf.

In der Konstruktion von Dimensionen zeigt sich die Möglichkeit der unendlichen Vielzahl weiterer Dimensionen als ein Grundsubstrat der Erscheinung. In seinen theoretischen Überlegungen rundet die Größe der Farbe als ‚Qualität‘, ‚Maß‘ und ‚Gewicht‘ als das ‚formal-elementare‘ Gebiet ab. Die Entwicklung des ‚spektralen Farbkreises‘ Paul Klees lässt sich auf das Vorbild von Newton und Chevreul, aber auch jenes von Goethe zurückführen. Letzterer hatte sich scharf von Newton und dessen Pluralität der Perspektive hinter der Theorie vom Licht in der Farbtheorie abgegrenzt und die Möglichkeit eines Bildes einzig über Grenzen postuliert. Klees Nähe zu der Newton’schen Fassung zeigt sich indirekt in seiner Übersetzung dessen Artikels „De la lumière“ von 1912 sowie in seiner Herleitung des Farbkreises aus dem lichtgeprägten Phänomen des Regenbogens für seiner Schüler. Klee erzeugt die Dimension des unendlichen Kreisens durch den Zusammenschluss der eigentlich unmöglichen Anfangs- und Endpunkte des Regenbogens. Ohne Gravitationskraft verwandelt sich die angestoßene Pendelbewegung in das Perpetuum mobile einer Kreisbewegung. Aufgrund der Strahlkraft

vom Inneren zum Äußeren verengen sich die Ringe in der Tiefe und erweitern sich nach der Ferne, wodurch die Figur der einzelnen Farbkegel entsteht. Basierend auf der Linie als Maß, in die Unendlichkeit der Farbdimension geführt, zeigt sich die Linie in der Theorie als per se dimensionseröffnend, was ihrer ideologischen Darstellung als Grenze widerspricht. Es zeigt sich als zentral für die Analyse, dass Paul Klee zu keinem Abschluss in der Theorie kommen kann, sondern die Progressionen stets im erweiternden Sinne angewandt werden. Wurden die Theorien zur Progression auf Basis der Linie in den ‚Halbdunkeltönen‘ bis hin zur Farbe Weiß mit dem Verbleichen der Linie gezeigt, so ist es im Spektrum der Farbe ausgleichenderweise die Farbe Schwarz, die mit ‚Leere‘ oder ‚unendlicher Entfernung‘ konnotiert wird. Dies erklärt sich auch aus dem Phänomen des Flächencharakters, den die Linie in dieser Kategorie annehmen muss und der ihre Dimension verblassen lassen muss. In diesem Konzept werden die äußeren Pole der Farbpalette in Bezug auf die Linie in eins gesetzt wie die Bedeutung von Anfangs- und Endpunkt.

Mit seiner kritischen Perspektive auf obere Mächte, wie Gott, von dem er sich in seinem Gedicht „Eine Art Prometheus“ von 1901 abgrenzt und als den Menschen zugewandt erklärt, richtet er den Blick auch auf seinen gesellschaftlichen Auftrag als Künstler, wie er in einem späteren Gedicht von 1905 ironisch beschreibt. Hier richtet er sich gegen die Radikalisierung in der Kunst als einem von der Kunstindustrie unterstützten ‚ISMUS‘. In seinem Status als Künstler grenzt sich Paul Klee im Sinne der Freiheit gegen jede Doktrin ab.<sup>1251</sup> Diese Freiheit besteht in der Erweiterung der Perspektive und richtet sich gegen jede Möglichkeit deterministischer Manipulation. Im Gegensatz zu aktuellen Ansätzen über die Linie, wie jene der ‚Diagrammatologie‘ Sybille Krämers ist das Konzept der Linie Paul Klees auf die Aufhebung von Begrenzungen in der Dimension ausgerichtet und entbehrt schon aus diesem Grund der Limitierung einer Betrachtungsweise in der Ausschließlichkeit einer Oberflächenstruktur.

In der Theorie des spektralen Farbkreises als Perpetuum mobile der Qualität der Farbe, das theoretisch über das Gewicht der Halbdunkeltöne und ausgehend von der Linie als Maß entwickelt worden ist, wirkt eine von Gravitation befreite, die Farbe zum Äußeren hin erweiternde Zentrifugalkraft. Im Inneren der Konstruktion fließen die Farben in einem grauen Punkt zusammen. Als Mischbasis der Farben bildet er die unberechenbare Tiefendimension des Farbkreises und gleichzeitig das Zwischenreich der Pole von schwarz und weiß als die Möglichkeit und gleichzeitig das Verschwinden des grundlegenden Maßes der Linie als ihr Anfangs- und Endpunkt in Einem. In diesem Denkbild schließt sich die Theorie zu einer ‚medialen Ellipse‘ ohne Anspruch auf die Abgeschlossenheit eines Systems. Dennoch tangiert Paul Klee den Begriff von Totalität zum Abschluss seiner Ausführungen in den „Beiträge[n] zur bildnerischen Formlehre“. Mit der ‚Dreiecksformel‘ möchte er alle Überschneidungsmöglichkeiten der Farbdreiecke schematisieren. Allerdings führt dieser anscheinend abschließende Punkt wieder zu weiteren Optionen, denen sich wiederum nur in Teilhandlungen, also fragmentarisch angenähert werden kann. Dies führt letztendlich nicht in die angekündigte abschließende Totalität der Theorie, sondern vielmehr in eine diese

---

<sup>1251</sup> „Weder dienen noch herrschen nur vermitteln“ PAUL KLEE, 1924, S. 13.

sinngemäß abrundende Auffächerung und Entfaltung von Dimension. Auf metatextueller Ebene wird diese simulierte Suche nach einer Totalität zum Abschluss der Theorie mit einer Skizze untermalt, die sich am unteren Rand der letzten Seite des Manuskriptes befindet. Durch den Abdruck auf der Innenseite des Buchumschlages dargestellt, zeigt sie sich schemenhaft gespiegelt. Diese auf der Linie basierende Figuration überwindet die materielle und inhaltliche Schwelle des Buches als seine innere und äußere Dimension mit einem ironischen Augenzwinkern, hinweg über jede mögliche Determination in der Totalität.

Für Paul Klee galt die Linie nicht nur als Maß und Basis in der künstlerischen Dimension, sondern auch als Grundlage einer jeder möglichen Expression der menschlichen Kultur im anthropologischen Sinne. Im Rahmen seiner ersten Bauhausvorlesung widmete er sich dem Maß und seinem medialen Potential, zwischen Punkt und Fläche zu intervenieren und somit auch die Fläche anschließend noch in ihrer Tiefendimension zum Raum hin zu erweitern, mit einem detaillierteren Blick. Durch diesen kann die Form der Linie in der Argumentation der Dissertation um ihre eigene innere Dimension erweitert werden. Paul Klee unterscheidet drei unterschiedliche Kategorien der Linie. Die ‚aktive‘ oder ‚freie‘ Linie zeigt sich in ihrer Formung ‚flächenpassiv‘ – in ihrer Gestaltung besteht keine Tendenz zur Flächenbildung. Anhand dieser Kategorie der Linie kann auch das zeitliche Konzept Kandinskys ermessen werden, das er in Abgrenzung zur Zeitlosigkeit des Punktes entwickelte. An dieser Stelle der Analyse wird auch auf die Ausführungen der Paul-Klee-Expertin Régine Bonnefoit Bezug genommen, die eine solche zeitliche Komponente der Linie in den Theorien Paul Klees bezeugte, wobei dieser in figurativen Denkbildern unterschiedliche Varianten zeigte, mit denen er die Augenbewegungen im Prozess der Folge der unterschiedlichen Linienverläufe illustrierte, wobei das Tempo der Betrachtungsweisen aus der Linienführung selbst resultiert und im Tempo stark variieren kann. Diese Bewegung verlangsamt sich im Modell der ‚passiven‘ Linie bis hin zu ihrer Erstarrung in der Fläche. Während die aktive Linie noch imaginäre Flächen teilt, treten diese durch die passive Linie hervor. Die Übergänge zwischen den beiden Polen der Formen im Lineargebiet gestalten sich fließend und zirkulierend. In der Skizze des Schemas wird die Bewegung zwischen den Polen mit der Form des mathematischen Unendlichkeitszeichens illustriert, in dessen Zentrum der Überschneidung, er das Medialgebiet einzeichnet. In der medialen Form der Linie finden sich Merkmale, die für die Argumentation von zentraler Bedeutung sind. Paul Klee beschreibt sie als gleichsam „anfangs- und endlos“<sup>1252</sup> Mit ihrer Tendenz zur Flächenbildung, in der sie dennoch nicht als passive Linie aufgeht, entschleunigt sie die Bewegung der aktiven Linie hin zum Figurativen. Der Kreis, insbesondere in seiner elliptischen Form, wird von Paul Klee bevorzugt als Beispiel zu ihrer möglichen Gestalt herangezogen. Dieser entsteht nicht zuletzt durch jene Pendelbewegung, aus der auch der spektrale Farbkreis resultiert, in der Zwischenform von unendlicher Bewegung und Konstitution von Form. Wird die aktive Linie als Repräsentant der zeitlichen Ebene gedacht und ihr Äquivalent der passiven Linie in ihrer Flächenaffinität als potentiell

---

<sup>1252</sup> PAUL KLEE, 1925, S. 16.

räumliche Größe, so ergibt sich die ‚mediale‘ Linie als ein dimensionaler Zwischenraum, der die beiden Faktoren der Dualität überwindet.

Noch bevor sich Gilles Deleuze 1988 der Tiefendimension der Linie in seinem Werk „Le Pli. Leibniz et le baroque“ widmete, hatten er und Felix Guattari das Phänomen der Linie bereits 1980 im Zusammenhang mit ideologischem Machtbestrebungen und deterministischen Begrenzungen des Weltbildes analysiert. Der Kategorie des Raumes wird in ihren Reflexionen aus „Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux“ hauptsächlich anhand der jeweiligen Oberflächenstruktur bedacht. Diese zeigt sich entweder von einem Relief durchfurcht oder glatt, wobei eine freie Bewegung nur im zweiten Fall noch möglich ist, da das Furchenrelief den Raum durch aus- und eingeprägte Machtstrukturen konstruiert. Deleuze und Guattari vertreten einen kritischen Raumbegriff, da sie diesen in einer Hierarchie über die in ihm befindlichen Figurationen verstehen. Sie postulieren die Modelle von konkreter und abstrakter Linie, wobei letztere selbst einen freien glatten Raum bildet und sich als Fluchtlinie selbst auf einer von Reliefs durchfurchten Oberfläche bewegen kann. Doch auch dieses Modell der Linie läuft Gefahr, sich der Fläche anzupassen und in seiner Bewegung abzusterben – eine Möglichkeit, die die beiden Philosophen am Beispiel des Faschismus illustrieren. Eine der scheinbar artverwandten Kategorie der medialen Linie findet sich in der Form der ‚ligne nomade‘. Diese kreierte ihre eigene Dimension und lässt sich als Stämme der Nomaden denken, die sich aufgrund der Verbesserung ihrer Lebensumstände bewegen. Historisch-anthropologisch zeigte sich diese Linie in geografischen Räumen. Auf aktuelle Entwicklungen und Bewegungsströme in Räumen, geprägt von Reliefs aus Machtstrukturen und ideologischen Furchen, könnte diese Linie den sinngemäßen Namen der ‚ligne migrante‘ tragen. Auch einem im Vorfeld an das von Deleuze und Guattari auf verschiedenen Ebenen tangierte Denkbild der Maschine befindet sich in der Form des Gemäldes der „Zwitschermaschine“ von 1922 im Œuvre Paul Klees. Es zeigt keine abgeschlossene Form, sondern eine mechanische Funktion, die sich im abstrakten Zwischenraum von organischen Figurationen und deren Animation durch eine technische Funktion ereignet. Im Vordergrund steht nicht die abgeschlossene Form oder Maschine, sondern deren Dynamik in Funktion und Formung.

Neben den Theorien von ‚Maß, Gewicht und Qualität‘ und der ‚Linientheorie‘ wird auch auf die ‚Formlehre‘ Bezug genommen: Hier wird die Linie in ihrem figurativen Gestaltungspotential theoretisch eingerahmt. Diese Variationen ließen sich in den entsprechenden Kapiteln zur „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“ nachvollziehen. Der Künstler unterscheidet hier zwischen Form, Format und Formgebilde; durch rahmende und innere Formen entstehen Vermittlungsformen und Zwischenformate. All diesen Bezeichnungen ist ein Bezug zum Figurativen inhärent, wobei auch die formal flächenaktiven passiven Linien nicht mehr im Sinne von Oberflächen genannt werden, sondern aufgrund ihres Zwischenspiels mit den anderen Formen und Formaten ein dimensionales Niveau erreichen.

In der zeichnerischen Praxis Paul Klees zeigen sich insbesondere die Wesen und Gestalten seiner Engel als Formen der Dimension des Zwischen. Als Beispiel wurde die Zeichnung „Mehr Vogel (als Engel)“ aus dem Jahre 1939 analysiert. Hier ergibt sich die Zwischendimension

bereits aus der Diskrepanz zwischen der Darstellung des Wesens und dem in den Bildräumen verteilten Titel. Die Gestalt des Zwischenwesens von Vogel und Engel lässt das Konzept der ‚figure-forme‘ von Jean-François Lyotard aus dem Jahre 1971 anklingen, da sie in ihrem Schwebezustand von Sinn und Signifikanz jedem metaphysischen oder dialektischen Determinismus entgeht. Zudem hatte sich Lyotard in seinem Werk mehrfach auf das Œuvre Paul Klees bezogen und es als exemplarisch für die Entwicklung des Modells beschrieben. In dem Bild der Gestalt, deren Identität bereits im Titel aus einem Zwischenspiel besteht und die sich von der, sie umgebenden, unbekanntem Tiefendimension des Bildhintergrundes nur in der aktiven und medialen Liniendimension abhebt, zeigt sich exemplarisch das von Lyotard diagnostizierte Klee’sche Zwischenspiel von Spiel und Ernst. Die Dimension des Fragmentes Walter Benjamins lässt die Dimension der medialen Linie Paul Klees applizieren, wie sein „Engel der Geschichte“ steht es als Gegenwart zwischen den Trümmern der Vergangenheit und der ihm unbekanntem Zukunft. So wie sich der klassisch-romantische Gegensatz in den Gegenpolen von statisch–dynamisch, heterogen–homogen und Antike–Mittelalter in dem die Moderne prägenden Konflikt spiegeln, weisen Walter Benjamin und Paul Klee auf eine Dimension, die keine dialektische Synthese sucht, sondern sich in der medialen Dimension des Zwischen ereignet und zeigen lässt. Die Dimension der medialen Linie eröffnet ein Zwischen in dem die Moderne prägenden Konflikt zwischen der klassisch-antiken Statik im Denkbild der passiven Linie und der romantisch-mittelalterlichen Dynamik als aktiver Linie, die beide nach Deleuze und Guattari Gefahr laufen, als abstrakte Linien in einer totalitären Ideologie zu erstarren.

Panofsky beschrieb eine ähnliche Entwicklung, als er anhand Albrecht Dürers Kupferstich „Melancholia I“ eine neue Perspektive in der Geschichte anhand der Zentralperspektive und Fluchtpunkt aufkommen sah. Zum Abschluss seiner „Bildnerischen Gestaltungslehre“ hat auch Paul Klee anhand eines theoretischen Körpers die Perspektive sowohl nach dem Inneren der abstrakten Form als auch nach ihrem Äußeren in eine neue Heterogenität der Dimensionen geführt. Den Fluchtpunkt verlegte er dabei in den Bereich  $\infty$  und erreicht damit eine unendliche Medialität der Dimension. Den entworfenen Körper betitelt er als „Gesamt situation der Central perspektive“<sup>1253</sup>, da er die vielfältigen Möglichkeiten von Dimension hinter der Zentralperspektive aufzudecken vermag. Diese Gesamtsituation spaltet er zur Erklärung für seine Schüler in Fragmente auf, um so die einzelnen Dimensionen der Perspektive aufzuschlüsseln, aus denen sie sich zusammensetzt. So wie Paul Klee zu Ende seine „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“ mit der Analyse der Fragmente der Farbkegel des spektralen Kreises schloss und dabei ankündigte:

„Ich bin mit diesen wenigen Beispielen schon über die einfache Topographie der Farben schon etwas hinausgeraten. Das nächste Mal kehre ich noch einmal darauf zurück um diese Topographie ins Räumliche zu verkehren.<sup>F</sup> (F= Vielleicht üben wir dazwischen noch einmal)“<sup>1254</sup>,

---

<sup>1253</sup> P. K., BG III. 24/171.

<sup>1254</sup> P. K., BF/193.

So beendet er seine Vorträge zur „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“ in eben dieser räumlichen Perspektive, die wiederum aus Fragmenten zusammengesetzt ihre Dimensionalität eröffnet.

Im Anschluss an die Analyse der Linie in den theoretischen Überlieferungen und der Betrachtung gewählter Kunstwerke und Publikationen Paul Klees widmet sich die Dissertation detailliert dem titelgebenden Gemälde „Ad Marginem“. Da die Bewegung „an den Rand“ bereits im Vorfeld der Recherchen als emblematisch für die Form der Linie vermutet wurde, kann das Werk als inspirierend für die vorliegende Arbeit betrachtet werden. Die Betrachtungen begannen beim sinnbildlichen Rand des Gemäldes, dem Rahmen und Bildabschluss zur Außenwelt. Das Gemälde „Ad marginem“ ist wie zahlreiche andere mit einem inneren Rahmen ausgestattet, dieser unterstreicht die Grenze der inneren zur äußeren Dimension des Kunstwerkes, zeigt sich aber gleichzeitig als ein eigener Zwischenraum von Medialität. In der Linienführung verflüssigt sich dieser zum Mikrokosmos der Dimension im Bild hin. Wo die Grenze in ihrer Darstellung verdoppelt wird, kann sie als Prinzip gleichzeitig infrage gestellt werden. Dieser doppelte Rahmen wird in Form der angedeuteten Figurationen zum Bildinneren fortgeführt. Pflanzliche Elemente zeigen sich hinter den Darstellungen als ein von Klee häufig adaptiertes Motiv aus linearen Elementen und Farbräumen kombiniert. Es zeigt sich ein Wachstum aus dem inneren Rahmen zur Bildmitte hin, das sich als Energie theoretisch für Paul Klee ebenso erschließt, wie die Entwicklung einer Linie. Lyotard und Benjamin zufolge zeige sich in den Figurationen Klees auch eine wilde oder ‚barbarische‘ Komponente, mit der er sich außerhalb des Kalkulierbaren bewege – ein Effekt, der in ideologisch geprägten Kreisen als systemgefährdend und provokant aufgefasst werden muss. Diese Unberechenbarkeit resultiere nicht aus der exakten äußerlichen Konzeption der Figurationen, sondern aus ihrem Inneren heraus. In dieser Besonderheit der Kombination aus abstrakter Figuration und exaktem mathematischen Kalkül, das sich auch in der Konzeption der Dimensionalität in „Ad marginem“ spiegelt, besteht auch seine Fruchtbarkeit für die Digitalisierung aus Logarithmen in der Zahlenreihe null und eins.

Die scheinbare aus dem Rahmen in das Bild wild wachsende abstrakte Flora und Fauna zeigt bei näherer Betrachtung zudem eine vielfältige und exakt austarierte Komplexität in der Dimension des Bildes. Elemente und Figurationen entstehen aus Form-in-Format-Konstruktionen und spiegeln das Motiv des Bildzentrums an den Außenrändern. In dieser Komposition ergibt sich eine paradoxe Organisation in der Dimension des Bildraumes, hinter der die Absicht zu stehen scheint, eine Desorganisation zu provozieren. So erscheinen selbst die im Bild versteckten Richtungsangaben zunächst irreführend. Lässt sich der untere Rand des Gemäldes anhand der den in die Bilddimension eingezeichneten Riss überdeckenden Blattfiguration ausmachen, die mit dem Minuskel  $u$  versehen ist, so zeigen sich die Richtungsangaben  $l$  und  $r$  seitenverkehrt. Dies verweist auf eine Perspektive aus dem Inneren des Gemäldes und knüpft an die Theorie der Strahlkraft von innen nach außen, wie sie Paul Klee theoretisch am Prinzip des Perpetuum mobile des spektralen Farbkreises entwickelt hatte. Neben dem roten Kreisball in der Mitte zeigt sich auch die Applikation des Vogels im Bild als ein von Paul Klee in mehreren Gemälden realisiertes Motiv. In „Ad marginem“ befindet

er sich kopfüber am oberen Bildrand und wird von dem Minuskel v begleitet. In der Analyse wird aufgrund theoretischer Ausführungen Paul Klees im Rahmen der „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“ im einleitenden Kapitel „Gestaltungslehre als Begriff“ von der Annahme ausgegangen, dass der Minuskel die Richtungsabgabe vorne andeuten könnte. In der Theorie hatte der Künstler postuliert, dass jedem Begriff eine Polarität inhärent sei, da er notwendigerweise aus einem Gegensatzpaar bestehe. Diese Polaritäten stehen jedoch nicht in einem dialektischen Verhältnis, sondern in einer Spannung bezüglich ihres Zwischenraumes. Das Gemälde untermauert die der Theorie inhärente Innovation in ihrer Verschiebung. So zeigt sich auch das Zentrum des Gemäldes in Form des roten Kreisballes als von der tatsächlichen Bildmitte verschoben. Theoretisch steht im Zwischenraum der Spannung der Gegensatzpaare ein Mittelpunkt, den Paul Klee als gleichzeitigen Anfangs- und Endpunkt als ‚Chaos‘ beschreibt. Er entspricht der grauen Zone des Anfangs und Ende der Linie. Mit der Verschiebung der Dimensionen im Gemälde führt Paul Klee weder in einen Begriff noch in ein Chaos – er führt an deren Rand.

Auch nach einer die Farbgebung betreffenden Analyse auf der Basis der „Stereometrische[n] Gestaltung“ und der im Bild angewandten Formlehre bleiben die in „Ad marginem“ zirkulierenden Kräfteverhältnisse jeder eindeutigen Diagnose fern. Die ‚Strahlkraft‘ zirkuliert zwischen den Rändern und der im Zentrum stehenden Medialdimension. Als rote Kugel nimmt der Kreisball in „Ad marginem“ einen Sonderstatus als verkörperte Dimension der medialen Linie in der Theorie des Künstlers ein. In dem Kapitel „Mechanik“ der „Planmetrische[n] Gestaltung“ der „Bildnerische[n] Gestaltungslehre“ ernennt er sie zum ‚Weltkörper‘ und verlegt sie in die freie Dimension des Kosmos.<sup>1255</sup> Könnte sich in der Kugel eine Totalität erreichen lassen, wird sie vielmehr zu ihrer eigenen Dimension, die zum maximalen Kräfteausgleich in die weitere Dimension des Weltalls verlegt wird. Anstelle eine Geschlossenheit zu applizieren, zeigt sich eine Eröffnung in den Dimensionen. Hier erreicht sie auch eine maximale Freiheit von der Fremdeinwirkung und wie Paul Klee sie nennt „Zwangsbewegung“.<sup>1256</sup> Im Sinne Walter Benjamins schreibt Paul Klee gerade den pflanzlichen Gewächsen im Gegensatz zum Menschen eine große freiheitliche Bewegung in ihrem Wachstum zu, da diese in der Lage seien, sich selbst zu stabilisieren. Eine solche Freiheit zeigt sich auch in seiner Theorie der „Weltkörper“, die als ‚Vagabunden‘ frei von System beschrieben werden.<sup>1257</sup> Auf eine gesellschaftsvariante Ebene verlegt zeigt sich die Gravitation als Schwere von oben nach unten erdrückend. Klee zeigt sie als Form einer ‚Zwangsbewegungsdimension‘; aus der Höhe skizziert wird sie zur vertikalen Linie. Die Möglichkeit der Eigenbewegungsdimension liegt dem Künstler zufolge in der horizontalen Linie. Durch die Ergänzung der Richtungsangaben von rechts und links mit der Nennung von hinten und vorne könne ein Gleichgewicht in der Eigenbewegungsdimension mit dem Zwang von oben erreicht werden. Mit der Einwechslung des Minuskels v am oberen Bildrand von „Ad marginem“ entschloss sich der Künstler für die Richtungsangabe ‚vorne‘ anstelle der

---

<sup>1255</sup> Vgl. P. K., BG II. 21/7 f.

<sup>1256</sup> Ebd., S. 42.

<sup>1257</sup> Ebd., S. 7.

Schwere von ‚oben‘ und wendet somit jene Theorie der Linie an, die in ihrer eigenen Stabilität die Hierarchie in der Eröffnung einer weiteren Dimension ausbalanciert. In der Theorie zeigt sich die Veränderung der Kräfteverhältnisse zudem optisch, indem die horizontale Linie mit der Erweiterung zu einer ‚Horizontscheibe‘ avanciert. Diese spiegelt das Modell der medialen Linie als Möglichkeit der Freiheit ohne Anfangs- und Endpunkt, aber mit dem Potential zur Eröffnung von Dimension. Paul Klee bezeichnet die Perspektive auf die Linie in ihrer medialen Dimension, wie es Nicolaus Copernicus im Sinne einer Eröffnung der modernen Weltanschauung mit seiner Beobachtung der Unmöglichkeit der Weltoberfläche als Scheibe tat.

### Teil III

Um das Prinzip der Linie, wie es im Werk Paul Klees etabliert werden konnte, in seiner Adaption und Entwicklung im Œuvre Henri Michaux‘ nachzuvollziehen, wurde sich mit seinem Prinzip des Anfangs auseinandergesetzt. Der Anfang als Absolutheit stünde einer medialen Dimension entgegen und wurde vom Künstler auf mehrfache Weise tangiert, was dessen Totalität unterminiert. Gleich zu Beginn seiner Schriftstellerkarriere verfasste er die abstrakten Anfangsmythen „Fables d'origines“ und umschiffte in der fiktiven Mythologie die Möglichkeit eines unumgänglichen Anfangs, da er in seiner Beschreibung weitere Horizonte in die Vergangenheit aufspannt. Neben der Kreation seiner phantasievollen Antwort auf die Genesis setzte sich Michaux bereits in seinem ersten Jahr als Schriftsteller den Anspruch an eine Tiefendimension, die er in einer gewissen Wildheit sieht, gegen die von ihm kritisch betrachtete Oberflächenstruktur, die sich auch in der Sprache spiegle. In den Ursprungsfabeln der ersten Schriften findet sich eine Doppelung der abstrakten Höhlenszene des Ursprunges der Malerei, die bereits als das dritte Kapitel des „Cas de folie circulaire“ eingeordnet worden war. Hier versetzt sich der Erzähler in einem Vorwort in das prähistorische Zeitalter und kann so die Grenzen der Prägung von vermitteltem Wissen und Kenntnissen überwinden, um sich in einer Dimension von „ignorance cyclique“ zu entfalten.

Kritisch ironisch grenzt er sich auch von der Systematik im Manifest des Surrealismus und dessen methodischen Regeln ab. In „Surréalisme“ von 1925 wirft er seinen Zeitgenossen nicht zuletzt Gleichgültigkeit und Inkonsistenz vor und differenziert in dieser Auseinandersetzung zugleich die Ansprüche an sein eigenes Schaffen.

Eine Spur für die Entwicklung einer für das Œuvre Michaux‘ programmatischen Figuration findet sich in der fragmentarischen Schrift „Notre frère Charlie“ aus dem Jahre 1924. In dem Typus des Clowns sieht er die moderne Seele verkörpert, die mit den Konsequenzen der Kontroversen aus Vergangenheit und Gesellschaft im Vagabundentum wiederfindet und seiner Kritik von dieser Seite her lebt.

In seiner „Chronik des Weichenstellers“ von 1922 eröffnet der Schriftsteller eine explizite Kritik an der Oberflächenstruktur gesteuerter, gesellschaftlicher Entwicklungen, indem er die Bequemlichkeit und zur Anpassungsfähigkeit erzogenen Menschen in seiner bizarr-humoristischen Bilderwelt darstellt. In der Analyse zeigt sich eine manipulierte Linie, die als eine von Weichenstellern einzuhaltende, verformte Spur gezeigt wird. So wird die Epoche der



Romantik als weichenstellend für die Moderne aufgefasst, da diese sich wie in einem Alkoholrausch verausgabte, von dem sich die Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch erholen müsse – einen Umstand, den der Erzähler in den einfachen Oberflächen, wie jene des Kubismus, bewiesen sehen will.

In den frühen Schriften des Künstlers zeigt sich nicht nur dessen Abgrenzung von Oberflächenstruktur und geschlossenen Systemen, sondern auch dessen Vielseitigkeit in Kreation und Expressionskraft. So wie sein gesamtes Werk bestehen auch die ersten Texte aus Fragmenten und es sind jene Motive angelegt, die sich weiterentwickeln und verzweigen sollen. Der Anfang besteht bereits aus einer medialen Dimension, die sich in seinem Werk verzweigen und immer neu miteinander kombinieren lassen soll. Dies zeigt sich emblematisch an seiner ersten Veröffentlichung der „Cas de folie circulaire“, in der sich die Form der Linie in ihrer Entfaltung zur medialen Dimension bereits im Titel lesen lässt. Henri Michaux beginnt sein Œuvre an jener Stelle, an der es in der Analyse Michel Foucaults in „Histoire de la folie à l'age classique“ aus dem Jahre 1961 eigentlich seinen Bruch erleidet. Im psychologischen Ausnahmezustand zeige sich ein Riss im gesellschaftlichen Horizont, der zugleich ihre Grenzen markiere. Diese Bruchstelle eröffnet sich in einer zirkulären Bewegung ohne Anfang und Ende und wird zur Basis des künstlerischen Schaffens Michaux'. Es handelt sich um jene Figuration des Limits, wie sie in der medialen Dimension der Linie ihren Ausgang findet. In dieser ersten Publikation werden Grenzen als Rand des Textes gleich in mehrfacher Weise spürbar, sei es in der Entwicklung der Motive des Comte de Lautréamonts als literarisches Vorbild Michaux', in der Variation der Textgestaltung oder der direkten Ansprache der Leserschaft. Der als die Unität eines Falles eingeführte Text ist in drei Fragmente unterteilt, die sich zirkulär aufeinander beziehen. Es wird sowohl auf den Dämon Maldoror von Isidor Ducasse als auch auf dessen Opfer referiert. In einer abstrakten Übertragung des Motives des Wahnsinns und in einer Durchbrechung der Grenzen von psychologischen Figurationen, organischer und anorganischer Materie sowie des physiologischen Limits wird die Dimension des Randes literarisch markiert. Das Sujet des Wahnsinns wird der Möglichkeit von Einheit und Totalität in Splitterstücken von Perspektive aus inneren Dimensionen präsentiert. Das Randgebiet des gesellschaftlichen Bewusstseins wurde Foucault zufolge zum einen in das Innere einer Gesellschaft verlegt, wie er es auch am Beispiel des Gefängnis für Obdachlose und Bedürftige der „Vielle Charité“ in Marseille erarbeitete, hinter deren Mauern Notleidende im 18. und 19. Jahrhundert verbannt wurden, um sie aus dem Straßenbild zu beseitigen; zum anderen wurde aber auch die äußere Horizontlinie beschrieben, indem die Außenseiter auf ‚Narrenschiffen‘ auf das offene Meer gebracht wurden. Für die Verbannten wird ihre Exteriorisation zu einem innerlichen Dauerzustand der ewigen Passage. Aus gesellschaftlicher Sicht werden die betroffenen Menschen an die Horizontlinie ihrer Welt verbannt. Diese öffnet sich jedoch in den Verbannten selbst zu einer inneren Dimension der Passage. Die Horizontlinie wird für diese zu dem einzigen Fixpunkt, der sich für durch seine Unerreichbarkeit wie ein Gefängnis um die Ausgeschlossenen schließt. Sie befinden sich außerhalb der Gesellschaft auf einem Gebiet in deren Gefangenschaft, auf dem die größtmögliche Freiheit von zivilisatorischen Restriktionen herrscht. Neben dem Wahnsinn wird das Meer für Henri Michaux zu einem

Motiv der Dimension des Randes. Es handelt sich um eine Schwellensituation, die in den aktuellen Entwicklungen der Flüchtlingsrouten über das Mittelmeer und die Situation in den Auffanglagern an Brisanz gewinnt. Entfremdet von jenem Ort, von dem sie sich entfernen, wird die Ungewissheit über die Zukunft zu einer zeiträumlich anhaltenden Schwellensituation, deren Konsequenzen im Inneren der Menschen verankert werden.

Lautréament eröffnete in seinen „Chants de Maldoror“ eine Dualität von Kontinenten als gezähmte Landfläche und der wilden Unberechenbarkeit des Ozeans. In seiner Weite hält er die Anwesenheit des Kontrahenten Gottes für möglich.

Henri Michaux begibt sich mit 21 Jahren selbst als Seemann auf hohe See und hofft, den Restriktionen der Zivilisation in dieser Dimension zu entkommen. Nach bereits einem Jahr ist er gezwungen die Seefahrt wieder aufzugeben. Obgleich die Arbeitsabläufe die Perspektive auf die Freiheit des außergesellschaftlichen Randgebietes Michaux etwas ernüchert hatten, integrierte er die Dimension der Weite in sein Inneres, um selbst nach seiner Rückkehr in die Gesellschaft eine Randfigur bleiben zu können, die dem Ausbruch aus der Totalität seiner Erfahrungswelt entsprungen war. Für Michaux wird die Grenzlinie selbst zur Dimension, die er in sein Inneres verlegt, um der Gefangenschaft der Totalität seiner Außenwelt zu entkommen. Die Motive von Wahnsinn und Ozean stehen für die inneren und äußeren Randgebiete, die jeweils in ihre Gegenrichtung ausstrahlen und somit dimensionseröffnend wirken.

Derrida zufolge bildet der Unsinn einen Gegenpol zu den deterministischen Tendenzen des Sinns. Auch Erasmus von Rotterdam profilierte die Rolle des Narren mit seinen Freiheiten als eine gesellschaftliche Randfigur. In dem Gedicht „Clown“ widmet sich Henri Michaux dieser innerlichen Wahl, indem er beide Motive bedient. Hier widersetzt sich das lyrische Ich der Gefangenschaft der Hegemonialstrukturen des ihn umgebenden Systems, indem er sein Schiff von dessen Anker befreit und sich in die freiheitliche Dimension des Widersinns begibt, mit der er sich seiner Determination widersetzt. Der Befreiungsakt wird im Gedicht durch eine Steigerung dargestellt, in der die Entwicklung nachvollzogen wird. Nach der Eröffnung der freien Dimension stürzt sich das lyrische Ich in ihre unendliche Tiefe. Doch auch die Verwandlung kann nicht als abgeschlossen gelten, da die Erzählzeit sich im Futur zeigt und das Szenario so zwar angekündigt, aber nicht beendet wird.

Seinen Wunsch nach einem Außerhalb kann Michaux in seiner Schriftstellerei nachkommen, zudem hatte er sich 1925 von einer Ausstellung in Paris auch von Paul Klee zur Malerei inspirieren lassen. Diese Erweiterung seiner künstlerischen Tätigkeit erlaubte ihm eine Garantie in der Dynamik und die Vermeidung einer möglichen Erstarrung in seiner fortgeschrittenen Expertise auf dem Gebiet der Schriftstellerei. Seine triadische ‚Wortfabrik‘ aus ‚Gedanken-, Bild- und Gefühlsworten‘ konnte er so im Jahre 1950 mit der Größe der ‚Motorikworte‘ erweitern. Die Suche nach der Tiefendimension zeigt sich auch in der malerischen Praxis des schwarzen Untergrundes. Wie Paul Klee in seiner Theorie der Dimension des grauen Anfangs- und Endpunktes der Linie als Mittelpunkt des spektralen Farbkreises sieht Michaux die Dynamik aus der Tiefe ins Äußere strahlend.

In der dem Gedicht „Clown“ zugeordneten Illustration zeichnet sich eine Figuration vor einem schwarzen Hintergrund ab, der von dunkelblauen Farbräumen überzogen ist. Der

schwarze Untergrund zeigt sich noch in Spuren, die eine Weichenkonstellation assoziieren lassen, auf denen die Figuration, befreit von eingrenzenden Hegemonialstrukturen und dominierend über die Manipulationen der ‚Weichensteller‘, in der Tiefendimension des Ozeans zu kauern scheint. Um die maskenhafte Mimik zeigt sich die Dynamik eines Bewegungskreises, der die Freiheit von geistigen Restriktionen und Manipulationen der Figuration ganz im Sinne der medialen Dimension der Linie Paul Klees unterstreicht.

In der Figuration „Plume[s]“ von 1930 sollten die Entwürfe der wesenhaften Züge von „Notre frère Charlie“ und „Clown“ ihrer weitere Entwicklung finden. Die ersten Spuren des Charakters finden sich in dem Fragment „Le portrait de A.“ von 1929 – ein Text, der bereits ein Jahr vorher unter dem Titel „Le fils du macrocéphale (portrait)“ entstand. In dem Begriff des Porträts zeigt sich ein Zwischenspiel aus Text- und Bildpraxis. Zudem wird die Fiktion im Sinne der doppelten Randleiste Klees gerahmt. Einen weiteren Widerhall der Grenzfiguration und deren Progression im Œuvre findet sich im „Portrait des Meidosems“ von 1948. Alle Texte bilden auch aufgrund dessen ein Grenzgebiet, da sie in ihrer abstrakten Adaption des inneren Erlebens von autobiografischen Ereignissen an das Außen der Person Henri Michaux‘ gebunden sind.

Die Progression der einzelnen Denkbilder findet sich im fragmentarischen Mosaik des Werkes im Sinne des ‚Rhizomes‘ von Deleuze und Guattari. So lassen sich Spuren der Gegenspieler von Weichensteller als jener, der die Fäden hält, und des Außenseiters, der sich von ihnen befreien will, noch in den Aphorismen der „Tranches de savoir“ von 1954 aufspüren. In ihrer Eigenschaft als Zwischenwesen zeigen die Figurationen Michaux‘ eine schemenhafte Verwandtschaft mit den Engeln Paul Klees. Wie diese Figurationen aus dem inneren Äußeren der Dimension als Linien entsteigen, beschreibt der Künstler 1946 in „En pensant au phénomène de la peinture“ bezüglich seiner Malerei. Bis zur Entstehung eines autonom lebendigen Porträts werden die Grenzen von Innerem und Äußerem mehrmals überschritten. Durch das künstlerische Medium aus ihrer Tiefendimension entlockt gehen die Figurationen zunächst in das Innere des Künstlers über, bis sie anschließend als Linien ihre Gestalt im Äußeren finden. Als Charakter bleiben sie jedoch im Künstler selbst lebendig, der sich wiederum selbst in die Porträts begibt. Es entsteht eine Bewegungsdynamik ohne Anfang und Ende in einer medialen Dimension, wobei die Begriffe von innen und außen zu deren Fragmenten verschwimmen und zugleich eine eigene Dimensionen anzudeuten scheinen.

Veranschaulicht wurde der Impact der Adaption des Porträts Michaux anhand zweier Illustrationen, zu den fragmentierten Narrationsketten von „Plume“ und den „Meidosem“. Beide bestehen rein aus Linienkonstruktionen, doch während Plume vor einem weißen Hintergrund nur als ein Augenpaar unter einem Gewand von Linien zu erahnen ist, was seinem literarischen Porträt als unscheinbar und von seiner Umwelt unrespektiert entspricht, heben sich die Figurationen der Meidosem als weiße Spuren vor der Dimension des schwarzen Hintergrundes ab, in die sie sich von der Außenwelt des Bildes abgewandt hineinbewegen. Die Linienkombinationen der Figuration Plumes zeigen ihn als Gestalt nicht abgeschlossen und verwehren den Eindruck einer physischen Einheit. Die Dynamik der Meidosem zum

unbekannten Inneren zeigt sich in ihrer Konstellation und den Spuren, denen sie folgen. Beide Illustrationen verweisen auf die Dimension der Linie in der Figuration selbst.

Im „Portrait de A.“ konnte Offenheit als Alternative zu Totalität nicht nur inhaltlich, sondern auch in der lyrischen Rhetorik aufgezeigt werden. Der Festsetzung eines Endpunktes für seine Figuration Plume kann Michaux entweichen, indem er ihn zwei verschiedene Tode erleiden lässt. Für den Schriftsteller, der seine Berufung gleichzeitig mit dem Entwurf der Figuration für sich akzeptiert, scheint die literarische Gestalt sich ihrem Ende zu widersetzen. Beide Fragmente werden noch im Entstehungsjahr der Figur verfasst und stehen jeweils in einem politisch-militärischen Kontext. In beiden Fällen verliert Plume, einmal in direkter Weise und einmal als mutmaßlicher Spion, sein Gesicht. Für die Figur charakteristisch findet sie sich in einer feindlichen Umgebung mit totalitären Zügen, die zum Teil mit kafkaesken Motiven ausgestattet scheint. Der Groteske begegnet die fragmentierte Figuration mit – um das Vokabular Paul Klees anzuwenden – einer an deren Zwangsbewegungsdimension unangepassten Eigenbewegungsdimension, mit der er sich den Repressalien unbewusst widersetzt.

Der Totalität des unausweichlichen Endpunktes des Todes begegnete Henri Michaux in seinem Gedicht „Ma vie s'arrêta“ von 1936. Hier wird dem plötzlichen absoluten Stillstand eine unendliche Dimension zugeschrieben, da sich seine Totalität in der unendlichen Bewegung aller Momente auflöst, die durch ihn als unaufhörlich eingeleitet wird. In der unendlichen Dimension dieser Momente wird das lyrische Ich eingehüllt und erfährt jene Unabgeschlossenheit, die der Autor im ursprünglichen Entwurf noch durch die Umkehrung in Beginn und Wiederbeginn unterstrich. Der Interpretation der den jungen A. umgebenden schützenden Kugel als Einheit kann ebenso widersprochen werden wie die Auflösung der Meidosem in ihrem letzten Fragment in einer Totalität. In der Analyse der Textstellen zeigten sich diese Formulierungen als eigentliche Bruchstellen der Dimensionen. Auch die Vermutung, hinter dem Denkbild der Falte aus „La vie dans les plis“ eine Dialektik des Faltens und Entfaltens zu erkennen, konnte in der einheitssuchenden Bewegung aus These, Synthese und Antithese widerlegt werden, da vielmehr eine unberechenbare Tiefendimension angedeutet wird.

Diese findet sich in der abstrakten Linie selbst, da sie in ihrer unbekannt Dimension ein unendliches Potential der Figuration erzeugt. In „Expérience de la folie“ von 1956 aus „Miserable miracle“ beschreibt Michaux die Wellen der Droge, auf deren Wirkung hin sich die Welt in Linien gestaltet, so wie auch der Erzähler sich schließlich in Linien wiederfindet. In der Gewissheit, verrückt zu werden, kann er sich mit der Idee beruhigen, ein Wahnsinniger zu sein. Das Mosaik der Motive und deren Progression im Œuvre wird so in die Dimension der Linie geführt.

Im Zyklus der 69 Fragmente, innerhalb deren die Figuration entwickelt wird, spielt das Denkbild der Linie eine zentrale Rolle. In den Textbildern wird ihre Dimension in unterschiedlichen Formationen von Figuration gezeichnet, die sowohl das abstrakte äußere Erscheinungsbild der Gattung bestimmt als auch die Dimension ihrer inneren Erfahrungswelt. Diese zeigt sich auch in einer zirkulären Bewegungsdimension, die der medialen Linie

verwandt erscheint. In ihrer Tendenz zur körperlichen Ausdehnung streben sie nach einem Maximum von Eigenbewegungsdimension. Aufgrund der räumlichen Einschränkungen, ähnlich der Zwangsbewegungsdimension, leben sie als Nomaden und entfliehen den Repressalien der Ausdehnung auf dieser Suche nach Freiheit. Die Fortbewegung als Wasserlauf zeigt sowohl die Flexibilität der Meidosem als auch deren inneres Leiden in der Verwandtschaft der Substanz mit Blut. Zudem kann sich die Form des Wassers flexibel in anderen Gestalten von Wasserläufen beschleunigen oder verlangsamen. In ihrer inneren Dimensionen zeigen sich die Wesen weit verzweigt, während äußere Repressalien sie versklaven. Die Restriktionen werden durch ihren Zwang in Applikationen von Linienfigurationen auch in das Innere der Wesen integriert. So werden die äußeren Zwänge und ihr Determinismus im Inneren überstiegen. Diese innere Dimension wird nicht als abgeschlossen präsentiert, sondern kann in Form eines Risses gespalten werden. In diesem wird ein Druckausgleich von innerer und äußerer Dimension erzielt, der das Wesen erleichtert. Die unendliche Weite des Inneren kann nicht völlig abgetrennt von der Außenwelt gedacht werden. In der Gestaltung der Figuration der Linie als Teil und Basis der Meidosem zeigt sich die Freiheit der Unterdrückten. Das Sinnbild von Leere wird als das Unberechenbare zum Gegenspieler deterministischer Unterdrückungsmechanismen. Im Unendlichen dieser Dimension findet sich das Bild kosmischer Weite als Gegengewicht manipulativer Einflüsse ideologischer Zwänge. Das Wasser bleibt ein Motiv, das den Wesen selbst eine Flexibilität in ihrer Gestalt eröffnet und Hoffnung auf eine freiere Dimension darstellt. Untereinander organisieren sich die Wesen in Linienformationen, die ihnen ein geregeltes und sicheres Bewegungsmuster versprechen. Geschildert wird auch ihre direkte Umgebung der Wohnstätten. In der Stadt nur aus Mauern zeigt sich eine labyrinthische Struktur als unendliche Erweiterung zum Inneren hin, mit dem Potential der Verzweigung durch die Konstruktion weiterer Mauerabschnitte. Wird die Bedeutung der Begrenzungswälle in der labyrinthischen Struktur in ihr Gegenteil verkehrt, ereignet sich eine Progression in der Raumkonstruktion, wie sie Paul Klee basierend auf dem Maß der Linie beschrieben hatte. Ein Ausgleich zu der horizontalen Perspektive im Labyrinth findet sich in der Vertikalen des Turmes, von wo aus die Dimension auch in der Diagonalen eröffnet werden kann. Die aus den Linien von Fäden bestehenden Meidosem halten sich an vier noch so schlechten Seilen – als Dimension ihrer Möglichkeiten – fest. Sowohl die Welt der Meidosem, ihre direktere Umgebung und Interaktion sowie ihre vielfältige, flexible Erscheinungsform als auch ihr inneres Erleben sind durch die Applikation von Figurationen der Linie geprägt. Es gelingt somit der Totalität in der Darstellung ebenso zu entgehen wie einer sinnstiftenden Eindeutigkeit. Die Flexibilität der Form der Linie garantiert den Ausschluss jeder Möglichkeit von Einheit sowie Anfang und Abschluss zugunsten von Eröffnung und Weite als Sinnbild der Spur von Freiheit. Mit den Meidosem wurde die Progression der Randfiguren realisiert, die Henri Michaux seit nunmehr 26 Jahren entwickeln konnte.

So wie sie jeweils mit persönlichen Schicksalsschlägen und deren Konsequenzen in Zusammenhang standen, waren auch die Inspirationen durch die Linie Paul Klees von maßgeblichem Einfluss. Die erste Spur der Dimension der Linie Henri Michaux' führt in das

Jahr 1927 zurück. Diese einem Text als Hommage an den Schriftsteller Leon-Paul Fargue beigefügte Zeichnung weist bereits die Charakteristik des Grenzenlosen in einer Kombination aus abstrakter Figuration, Verschlüsselung und detaillierter Erweiterung auf. 1954 verfasste er das Gedicht „Aventures de lignes“ als Hommage an die Linienführung Paul Klees – eine Entwicklung des nicht überlieferten Textes „Aventures marines“ aus dem Jahr 1926. Die Dimension von Weite und der damit einhergehenden suggerierten Freiheit wird in der Dimension der Linie appliziert. Nach dem Eintritt in die Dimension der anderen Seite bewegt sich Michaux rückwärtsgewandt durch minimalistische Anklänge der Klee'schen Theorie auf die Linie zu. Im Anschluss an die sinnliche Erfahrung in den Farben der abstrakten Welt schärft sich der Blick des Erzählers für die im Bild versammelten Ornamente, um schließlich das Netzwerk der Linien zu entdecken. Zunächst hebt er die Bewegung der Linie Paul Klees als Innovation für die Okzidentale Kultur hervor. In seinen Linien sieht Michaux auch dessen Schicksal in gewisser Weise gespiegelt, was auch für die Progression seiner eigenen Randfiguren zutreffen mag. Dieser Umstand bildet als Zwischenspiel eine Übertragung der Werte von außen und innen auf abstrakte Weise. Zudem wendet Michaux seine eigene Kategorie der Worte auf die Klee'sche Linie an und bringt sie auch in eine Nähe seiner eigenen Motive, wie jenes des Narren und des Labyrinthes als Möglichkeit zur inneren Unendlichkeit und Freiheit in einer inneren Dimension aus den Irrwegen äußerlicher Konstruktionen aus Rändern und Grenzwällen. Im Zentrum des Gedichtes kommt der Erzähler mit der Nennung des Titels „Linienabenteuer“ in den Bereich der Figuration der Linie, wie er sie im eigenen Werk appliziert und wie sie als Progression der Klee'schen Linie im Werk Michaux' beschrieben werden kann. In diesem Sinne wird die Interaktion der Linien in den Versen untereinander ähnlich jenen der Meidosem dargestellt. In der Bewusstwerdung des Eintretens der Zeit verlässt der Erzähler seine Meditation. Der Rahmen zum Äußeren wird mit der Formung einer Bewusstseinslinie übertreten, die neben der Struktur des Gedichtes selbst einen inneren Rahmen zum Kunstwerk bildet. Im Abstand sieht Michaux die Gefahr, Klees Linien zu verfälschen, sie nicht zu manipulieren, da sie als ein Ausdruck von Freiheit und somit selbst als antitotalitärer Widerstand gelten können. Verwandt mit den unberechenbaren Flecken kommen die Linien aus jener unkalkulierbaren Tiefendimension, die sie zu einer Gefahr für die Oberflächenstruktur ideologisch geprägter Räume werden lassen muss. Zudem hatte Paul Klee, wie dargestellt und auch von Walter Benjamin bemerkt, seine Progressionen und Raumkonstruktionen anhand der Linie akribisch berechnet, was seine Linientheorie und ihr Maß von den Figurationen Michaux' unterscheidet. Aus diesem Grund nennt er den Konstrukteur der Linie als vom Goethe'schen Vorbild geprägt. Der abschließende Vers, der die Offenheit für eine Welt aus Rätseln als Voraussetzung für den Zugang zur Klee'schen Bilderwelt erennt, spiegelt das Zwischenspiel des klassisch-romantischen Gegensatzes, das Paul Klee in der medialen Dimension überstieg.

Zur Verdeutlichung des Denkbildes wurde abschließend die Dimension der Fuge als verbindend programmatisch für die Dimensionsentfaltung Paul Klees und Henri Michaux' eingeführt. Diese entsteht im Medialgebiet von Fliehen und in-die-Flucht-Schlagen sowie in der zeitlichen Komponente der Beschleunigung in der Bewegung. Paul Klee hatte diese

Dimensionalität in seinem Gemälde „Fuge in rot“ von 1921 in Szene gesetzt. Henri Michaux hatte sich dem Konzept in „Qui il est“ 1939 rückwirkend verschrieben, indem er es zu einem für ihn seit jeher interessanten Konzept erklärte. 1944/45 wurde das Konzept mit dem Gedicht „Todesfuge“ von Paul Celan in seiner Dimension des unendlichen Terrors erweitert. Die Dynamik des Seriellen in seiner Progression, Verzweigung und Kombinationen der Motive, die das Werk Henri Michaux' auszeichnen, wird in diesem den Horror des Faschismus in seiner letzten Instanz zeichnenden Gedichtes in ihre Gegenbewegung von Vielfalt zur Auslöschung geführt.

Als sich Paul Celan und Henri Michaux 1959 zum ersten Mal begegneten, hatte Celan bereits mit der Übersetzung der Texte Michaux' begonnen. Im Übersetzungsprozess eröffnete Celan die Dimension einer Spur. Auch in der Philosophie Walter Benjamins zeigt sich die Übersetzung als eine mediale Dimension, die sich in den Sprachen ereignet, zugleich aber den Bruch mit dem Original unvermeidlich markiert. Die Dimension der Unendlichkeit zwischen den Punkten der Linie tritt dort zutage, wo die Übersetzung das Original wie eine Tangente den Kreis berührt.

Am Beispiel der Übersetzung des Gedichtes „Contre“ ließ sich nachweisen, dass Henri Michaux von seinem Text im Fremdsprachengewandt ehrfürchtig berührt worden war. Das Beispiel der unendlichen Differenz im Zwischenspiel der Übersetzung zeigt eine Dimension der Sprache, die vom Einfluss ideologischer Oberflächenstrukturen gestört und unterbunden wird. Dort wo der Determinismus der ‚pensée totalitaire‘ das Potential der Sprache bis zu ihrer Erstarrung im Absoluten vergiftet, kann die Perspektive der medialen Dimension, wie Paul Celan sie in seiner Rede „Der Meridian“ von 1960 entwickelte, Widerstand leisten. Mit dem Zeichnen eines elliptischen Kreises ohne Anfangs- und Endpunkt über fiktive topologische Elemente und Entstehungshorizonte, die wiederum einen Einfluss auf den Sprecher selbst ausübten, erzeugt Celan die mediale Linie in ihrer Dimension, wie Paul Klee sie beschrieb und wie sie Henri Michaux im Kreis der Dynamik aus Progression seiner anfangs- und endlosen Figuration der Linie entfaltetete.

Nachdem Paul Celan seinem Leiden 1973 in den Fluten der Seine ein Ende bereitet hatte, hielt Henri Michaux die Dimension seines Meridians ihm zu Ehren mit einem doppelten Nachruf in Bewegung. Der erste bedient als direkte Reaktion auf das Verschwinden das Motiv des Wassers, das als Sinnbild der freien Dimension Michaux' nun noch als Wasserfaden appliziert wird, der den bis zuletzt in den Todeszellen des Konzentrationslagers eingesperrten Celan befreit. Mit ein wenig zeitlicher Distanz zum Geschehen verfasst er das Gedicht „Le jours, les jours, la fin des jours (Méditation sur la fin de Paul Celan)“, indem er mit dem ersten Vers auf sein eigenes Gedicht „Clown“ verweist und somit die mediale Dimension zu und im Konzept seiner Randfigur eröffnet. Im vorletzten Vers wird der Wunsch des Aufbrechens und Weggehens thematisiert, mit dem auch die Randfigurationen charakterisiert werden können. Diese Dimension bleibt offen, doch wird das Motiv des Wassers im letzten Vers mit einem die mit den Lebenden verbindende Sprache durchtrennenden Messer verändert. Der Determinismus des faschistischen Terrors hatte Paul Celan in die Flucht getrieben und somit das Ende seiner Sprache verursacht. Allerdings ist auch dieses Ende kein absolutes, wie die

Verse Henri Michaux' für ihn beweisen, ganz zu schweigen von dem eigenen künstlerischen Erbe des Schriftstellers und Übersetzers.

Wo Paul Celan den Ausweg aus der Erstarrung in der Totalität im Zwischenspiel von Lyrik und Übersetzung gesucht hatte, suchte Michaux eine weitere elliptische Dimension außerhalb der rein sprachlichen Ebene im Zusammenspiel mit der Bildkunst. Neben der Erweiterung eigener Texte hatte er sich zudem sprachlich auf die Bilderwelten anderer Künstler bezogen. So hatte er in den Gemälden Magrittes eine Oberflächenstruktur nachvollzogen, die einer Tiefendimension entbehrt. In seiner Ekphrasis kann der Künstler jedoch das Rätselhafte in Magrittes Bilderwelt heraufbeschwören und im Zwischenspiel eine elliptische Bewegung von Wort und Bild erzeugen. Eigene Illustrationen werden nicht kommentiert, sondern stehen ebenso autonom für sich wie in einer freien Dynamik mit den jeweiligen Textfragmenten.

Eine besondere Stellung in der Spannweite des Meridians Celans und der medialen Dimension Paul Klees weist der Text „L'Inde méridionale“ aus „Un barbare en Asie“ von 1933 auf. Der Text handelt von der rätselhaften Tiefendimension der bengalischen Literatur als älteste Überlieferungen tamilischer Dichtung. Dieses Geheimnis steht als Mittelpunkt im Zentrum der sich im Text Michaux' eröffnenden medialen Dimension. Diese wird auch durch die vier unterschiedlichen Vorworte erweitert und in Bewegung gesetzt, die er bestimmten Neuauflagen seinem ursprünglichen Text gegenüber kritisch, aber ihn als beinahe autonom respektierend anführte.

In einer abschließenden Perspektive konnte die Linie als ein Formideal der Moderne belegt werden, da sie das Paradox der Epoche aus Freiheit und ideologischem Dogmatismus in ihren unterschiedlichen Adaptionen widerspiegelt. Wie die Figur des Fragments ihre Bedeutung in der Moderne hin zu einer erweiternden aus einer verweisenden Dynamik änderte, so zeigt sich auch die Linie in ihrer Dimensionalität. Im Fragmentarischen und Seriellen der Literatur Henri Michaux' wird diese mediale Dimension in ihrer Dynamik ohne Anfang und Ende erzeugt. Wie diese mediale Dimension anhand des Maßes der Linie bei Paul Klee ihren Ansatz nahm und sich in der Kunsttechnik Michaux' auch im Figurativen entwickelte, kann das Prinzip auch einen Absolutheitsanspruch hinter der Denkfigur des Symbols verändern, indem der Begriff seinem Bezug zu einer Totalität entbunden werde. Das Formideal zeigt nicht einfach einen Gegenentwurf, sondern stellt auch die Möglichkeit von Totalität infrage, indem sich diese notwendig ideologisch geformt zeigt.

Das Gedicht „Lignes“ aus dem Spätwerk Michaux' zeigt diese Komponenten unter dem zentralen Aspekt ihres freiheitlichen Charakters. Einfache Linien als Modell der Form und Maß der Möglichkeit eines medial-dimensionalen Denkansatzes widerstehen der ideologischen Manipulation durch totalitäre Doktrin.

## II. Das Potential der Linie

Wie insbesondere in den beiden abschließenden Kapiteln gezeigt werden sollte, wurde das Denkbild der Linie im Verlauf der Analyse als Dispositiv für den Ansatz einer medial-dimensionalen Perspektive etabliert und übersteigt somit ihr Paradox. Die eingehende Forschungsfrage kann in diesem Sinne als bestätigt erachtet werden. In der ästhetischen Form



der Linie liegt das Potential, ihrer ideologisch manipulierten Anweisung als Begrenzung im antitotalitären Widerstand zu leisten. In der Denkfigur selbst liegt die Möglichkeit nicht nur des Widerspruchs, sondern eines ästhetischen Widerstandes im eröffnenden Weltbild.

Es liegt in der Natur des interdisziplinären Ansatzes, die Analyse in ihren Rändern ebenso zu eröffnen wie sie gleichsam zu begrenzen. Die Analyse des Modells erfolgte nicht vor einem ausschließlich literarischen oder kunsthistorischen Kontext, sondern entstand vor einem kritisch-ästhetischen Horizont. Zudem liegt es in der Form des Sujets selbst begründet, dass es in der Denkbewegung nicht zu einem Ende kommt, sondern die Dynamik einer Perspektive in ständiger Erweiterung inbegriffen ist. Die Vielfalt der Details der Spurensuche konnten weder im scheinbar unendlich verschlüsselten Œuvre Henri Michaux' noch in der Vielfalt der Bilderwelten von Paul Klees Mal- und Zeichenkunst ausgeschöpft werden, sondern blieb eine Perspektive.

Auch schien sich der Fokus während der Recherchen und im Schreibprozess im Zusammenhang mit der jeweiligen Analyse zu verschieben, sodass die Perspektive in manchen Fällen weitflächig und in anderen Kapiteln sehr tiefendimensioniert ausgerichtet war.

Der Zeitrahmen wurde im Zentrum von den Manuskripten der Lehrtätigkeit Paul Klees am Bauhaus bis in das Spätwerk Henri Michaux' bestimmt, um die Entwicklung des Konzeptes der Linie nachvollziehen zu können. Eine Ausschließlichkeit des Fokus der Ereignisse wirkt so zum einen stark erweitert und zum anderen sehr zentriert. Anschließende musiktheoretische Überlegungen konnten nicht einschließend betrachtet werden. Auch blieb der gemeinsame Bezug der beiden Künstler zur Kultur des Orients und der asiatischen Welt unerwähnt. In diesem Ansatz wird jedoch ein großes Potential zur Erweiterung der Perspektive auf das Sujet vermutet.

Der Ansatz zur Möglichkeit einer medial-dimensionalen Perspektive ließe sich auch in den darstellenden Künsten wissenschaftlich untersuchen, um dem Sujet eine weitere Dimension zu verleihen. In seinem kritischen Potential wäre die Anwendung des Ansatzes in der Ideologieforschung möglich. Als kulturwissenschaftliches Konzept ließe sich das Modell der Linie in weiteren Figurationen untersuchen und vertiefen. In einem weiteren Schritt wäre auch eine Ausweitung auf die Aufarbeitung historischer Ereignisse in pädagogischer Anwendung denkbar, wodurch zugleich ein präventiver Aspekt eröffnet würde.

Das Konzept der Linie als Maß einer medial-dimensionalen Perspektive würde somit, dem Titel der Dissertation „– Ad marginem –“ gemäß, im Zirkel von Vergangenheit und Zukunft an den Rand führend über diesen hinausweisen.

# Bibliographie

## Paul Klee

DELAUNEY Robert, Über das Licht. Original: De la lumière, Paul KLEE (Übers.), Der Sturm, *Wochenschrift für Kultur und Künste* 144/145, Berlin, 1913, S. 255–256.

KLEE PAUL, *Gedichte (1895–1939)*, Zürich und Hamburg, Arche-Literatur-Verlag/Arche-Paradies, 2010.

KLEE Paul, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Weimar, Bauhaus Unterrichtsmaterialien, 1921/22. Als Manuskript und in digitalisierter Form vom Paul Klee Zentrum Bern zur Verfügung gestellt.

KLEE Paul, *Über die moderne Kunst*, Jena, Kunstverein, 26.1.1924.

KLEE Paul, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Bauhausbücher, Bd. 2, München, Albert Langen München, 1925.

KLEE Paul, *Bildnerische Gestaltungslehre*, Dessau und Weimar, Bauhaus Unterrichtsmaterialien, bis 1928. Als Manuskript und in digitalisierter Form vom Zentrum Paul Klee in Bern zur Verfügung gestellt.

## Zu Paul Klee

AICHELE Kathryn Porter, *Paul Klee's pictorial writing*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2002.

AICHELE Kathryn Porter, Paul Klee and the Energetics-Atomistics Controversy, *Leonardo / The MIT Press* 26(4), 1993, S. 309–315.

BOHN Ralf, *Inszenierung als Widerstand: Bildkörper und Körperbild bei Paul Klee*, Szenografie & Szenologie, Bd. 2, Bielefeld, Transcript-Verlag, 2009.

BONNEFOIT Régine, Les représentations de jardins et de plantes dans l'œuvre de Paul Klee, *Université Caen*, 2.6.2017, URL: <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/4680> (abgerufen am 4.1.2018).

BONNEFOIT Régine, *Paul Klee: Sa théorie de l'art, Figures*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romanes, 2013.

BONNEFOIT Régine, „Linien-Abenteuererei“ zwischen Dichtung und Wahrheit – Das Klee-Bild von Henri Michaux und sein Fortwirken in Frankreich, in Gregor WEDEKIND (Hrsg.), *Polyphone Resonanzen*, Passagen / Passages, Bd. 35, München, Deutscher Kunstverlag, 2010, S. 159–179.

BONNEFOIT Régine, *Die Linientheorien von Paul Klee*, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 76, Petersberg, Imhof, 2009.

BONNEFOIT Régine, Der „Spaziergang des Auges“ im Bilde Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee, *Kritische Berichte* 32(4), 2004, S. 6–18.

BONNEFOIT Régine, DOBBE Martina und ENGELHÖFER Fabienne, *Taking a line for a walk*, Bern, Zentrum Paul Klee, 2014.

BRAUN Pierre, Les Esquisses pédagogiques de Paul Klee. (1925) Une remédiation. (2017), *Computer drawing. art, graphisme, decodage*, 8.11.2017, URL: <https://computerdrawing.hypotheses.org/920> (abgerufen am 4.4.2019).

CLEMENZ Manfred, *Der Mythos Paul Klee: Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung*, Köln, Weimar und Wien, Böhlau Verlag, 2016.

CURRENTZIS Teodor, EGGELHÖFER Fabienne, HOLZER Jenny, PRANGE Regine und ZUMTHOR Peter, *Paul Klee – die abstrakte Dimension*, Berlin, Hatje Cantz, 2017.

DÜCHTING Hajo, *Paul Klee: Malerei und Musik*, Pegasus-Bibliothek, München, Prestel, 2001.

FLORENCE Rougerie, Ad Marginem, écriture et peinture chez Paul Klee – Aux marges du tableau : titres, légendes, signature, *Textimage, revue d'étude du dialogue text-image, En Marge 1*, 4.2007, URL: <https://docplayer.fr/80638375-Ad-marginem-ecriture-et-peinture-chez-paul-kee-aux-marges-du-tableau-titres-legendes-signature.html> (abgerufen am 3.5.2019), S. 1–26.

FONDATION BEYELER, *Saaltext Bildbeschreibung „Fuge in Rot“ (1921)*, Riehen und Basel, Ausstellung „Paul Klee. Die abstrakte Dimension“, 1.10.2017–21.1.2018.

FRONTISI Claude, Paul Klee « Futuriste », in Mady MENIER (Hrsg.), *De la métaphysique au physique : pour une histoire contemporaine de l'art ; Hommage à Fanette Roche*, Histoire de l'art, Bd. 8, Paris, Publ. de la Sorbonne, 1995, S. 61–76.

GIEDION-WELCKER Carola und KLEE Paul, *Paul Klee: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 18. Aufl., 79.–81. Tsd., Rowohlt's Monographien, Bd. 52, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1998.

GLAESER JÜRGEN, *Paul Klee – Leben und Werk –*, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1996.

GOCKEL Bettina, Paul Klee's picture-making and persona: tools for making invisible realities visible, *Studies in History and Philosophy of Science Part A*. 39(3), 2008, S. 418–433.

GROHMANN Will, *Paul Klee*, 4. Aufl., Stuttgart, Kohlhammer, 1965.

HILDEBRANDT Toni, *Entwurf und Entgrenzung: Kontradispositive der Zeichnung 1955–1975*, Paderborn, Verlag Wilhelm Fink, 2017.

HOPFENGART Christine (Hrsg.), *Paul Klee – Musik und Theater in Leben und Werk / Paul Klee - music and theatre in life and work, Katalog zur Ausstellung in der Galerie Thomas, München 2018*, Köln, Wienand, 2018.

KLEE Paul, *Paul Klee*, New York, Parkstone International, 2012.

LAWICKI Rainer, Klee: der Kristall, *Kunst Museum Bern Blog*, 28.8.2015, URL: <http://blog.kunstmuseumbern.ch/kee-der-kristall/> (abgerufen am 19.4.2019).

MAINBERGER Sabine, ‚Aktive‘ Linie – Kreatives System. Zu Titeln und Register in Klees Spätwerk, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 50(1), 2005, S. 111–137.

MARX Bernhard, *Balancieren im Zwischen: Zwischenreiche bei Paul Klee*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

MATZNER Alexandra, Klee & Kandinsky. Nachbarn, Freunde, Konkurrenten, *ARTinWORDS*, 8.7.2015, URL: <https://artinwords.de/kee-kandinsky-werke-lebenslauf/> (abgerufen am 19.2.2019).

MENDES BÜRGI Bernhard, *Cézanne bis Richter. Meisterwerke aus dem Kunstmuseum Basel*. 14. Februar 2015–21. Februar 2019, Museum für Gegenwartskunst, 2015, URL: <http://docplayer.org/1433465-Cezanne-bis-richter-meisterwerke-aus-dem-kunstmuseum-basel-14-februar-2015-21-februar-2016.html> (abgerufen am 4.1.2018)

PARTSCH Susanna, *Paul Klee 1879–1940*, Keulen, Taschen, 1993.

SCHOLZ Dieter, THOMSON Christina (Hrsg.), *Das Universum Klee*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2008.

SCHROEDER Hans Joachim, Literaturbesprechung: Manfred Clemenz: Der Mythos Paul Klee: Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung, *BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 26(1), 2016, S. 155–159.

SELLO Gottfried, Progressives Mißverständnis Der verunglückte Versuch, Paul Klee zu aktualisieren, *Die Zeit*, 17.5.1974, URL: <http://www.zeit.de/1974/21/progressives-misverstaeandnis> (abgerufen am 28.12.2017).

UNRUH Rainer, Paul Klee 1933. Der Gegenpfeil, *Kunstforum International* 169(3), 2004, Berlin, Biennale für zeitgenössische Kunst.

WEDEKIND Gregor (Hrsg.), *Polyphone Resonanzen: Paul Klee und Frankreich – La France et Paul Klee*, Passagen / Passages, Bd. 35., München, Deutscher Kunstverlag, 2010.

WIGAL Donald, *Paul Klee*, New York, Parkstone International, 2011.

ZENTRUM PAUL KLEE BERN, *Paul Klee und seine Krankheit*, Ausstellung der Medizinischen Fakultät der Universität Bern, 5.11.2005.

ZENTRUM PAUL KLEE BERN, *Paul Klee. Farbe, Form und Linie*, Ausstellungsbegleitender Text, 10.9.2010–16.1.2011, URL: <https://www.zpk.org/music-literature-theatreprogramme/calendar/44-paul-klee--7.html> (abgerufen am 20.3.2019).

ZENTRUM PAUL KLEE BERN, *Klee & Kandinsky*, Rückblick der Ausstellung vom 19.6.– 27.9.2015, URL: [http://www.zpk.org/de/ausstellungen/rueckblick\\_0/2015/klee-kandinsky-969.html](http://www.zpk.org/de/ausstellungen/rueckblick_0/2015/klee-kandinsky-969.html) (abgerufen am 3.5.2017).

ZENTRUM PAUL KLEE BERN, *Paul Klee. Ich bin Maler*, Ausstellungsbegleitender Text, Rückblick der Ausstellung vom 7.7.–30.10.2016, URL: [https://www.zpk.org/de/ausstellungen/rueckblick\\_0/2016/paul-klee-ich-bin-maler-1252.html](https://www.zpk.org/de/ausstellungen/rueckblick_0/2016/paul-klee-ich-bin-maler-1252.html) (abgerufen am 6.1.2016).

## Henri Michaux

**Œuvres complètes. 1** (1998), BELLOUR Raymond und TRAN Ysé (Hrsg.), Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 444, Paris, Gallimard, 2001.

In dieser Ausgabe zitierte Werke:

Cas de folie circulaire, in *Premiers écrits*, 1922, S. 3–8.

Chronique de l'aiguilleur, in *Premiers écrits*, 1922, S. 9–15.

Origine de la peinture, in *Premiers écrits. Fables des origines*, 1922, S. 35.

Notre frère Charlie, in *Premiers écrits*, 1922, S. 43–47.

Surréalisme, in *Premiers écrits*, 1922, S. 58–61.

Le Cas Lautréamont, in *Premiers écrits*, 1922, S. 68.

Le Portrait de A., in *Plume précédé de Lointain intérieur. Lointain intérieur. Difficultés* (1930), 1938, S. 607–613.

Un certain Plume (1930), in *Plume précédé de Lointain intérieur. Lointain intérieur. Un certain Plume*, 1938, S. 622–690.

L'Inde méridionale, in *Un barbare en Asie*, 1933, S. 341–348.

Contre !, in *La nuit remue*, 1934, S. 457–458.

Ma vie s'arrêta, in *Plume précédé de Lointain intérieur. Lointain intérieur. Entre centre et absence*, 1936, S. 563.

Entre centre et absence, in *Plume précédé de Lointain intérieur. Lointain intérieur. Entre centre et absence*, 1938, S. 571–572.

Qui il est, in *Peintures*, 1939, S. 705–706.

Clown, in *Peintures*, 1939, S. 709–710.

La Mer, in *Épreuves, Exorcismes*, 1943, S. 821.

Labyrinthe, in *Épreuves, Exorcismes*, 1945, S. 796–797.

*Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, 1957, S. CXXIX–CXXXV.

**Œuvres complètes. 2** (2001), BELLOUR Raymond und TRAN Ysé (Hrsg.), Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 475, Paris, Gallimard, 2010.

In dieser Ausgabe zitierte Werke:

Peindre (1938), in *Passages*, 1946, S. 318–319.

En pensant au phénomène de la peinture (1946), in *Passages*, 1946, S. 320–331.

Portrait des Meidosems, in *La vie dans les plis*, 1949, S. 201–223.

Les livres sont ennuyeux à lire..., in *Lecture par Henri Michaux de huit Lithographies de Zao Wou-Ki*, 1950, S. 263.

Aventures de lignes (1954), in *Passages*, 1937–1963, S. 360–363.

III. Tranches de savoir, in *Face aux Verrous*, 1954, S. 445–471.

**Œuvres complètes. 3** (2004), Raymond BELLOUR und Mireile CARDOT (Hrsg.), Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 506, Paris, Gallimard, 2004, 1959.

In dieser Ausgabe zitierte Werke:

IX. Les Quatre Mondes, in *Les grandes épreuves de l'esprit (et les innombrables petites)*, 1966, S. 416–426.

Sur le chemin de la vie, Paul Celan..., in *Critiques, hommages, déclarations*, 1970, S. 1398–1399.

*En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, 1972, S. 695–712.

IV. Lignes, in *Moments. Traversées du temps*, 1973, S. 730–731.

X. Le jours, les jours, la fin des jours (Méditation sur la fin de Paul Celan), in *Moments. Traversées du temps*, 1973, S. 756.

En Occident le jardin d'une femme indienne, in *Textes restés inédits du vivant de Michaux*, 1983, S. 1453–1455.

*Par des Traits*, 1984, S. 1235–1285.

*Déplacements, Dégagements*, 1985, S. 1307–1374.

## Zu Henri Michaux

BÄCKSTRÖM Per, *Le grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux : Qui cache son fou, meurt sans voix*, Max STADLER et Matthias TAUVERON (Übers.), Critiques littéraires, Paris, Harmattan, 2007.

BELLOUR Raymond (Hrsg.), *Henri Michaux*, 2. Aufl., Éd. de l'Herne Cahiers, Bd. 8, Paris, L'Herne, 1983.

BIANCHI Françoise, Henri Michaux et le corps en morceaux, in *Henri Michaux. Corps et savoir*, Signes, Fontenay-aux-Roses, ENS Éd. [u. a.], 1999, S. 33–56.

BISHOP Lloyd, The multiple Ironies of Black Humor: Michaux Plume « Clown », *Romantic Irony in French Literature from Diderot to Beckett*, Nashville (Tennessee), Vanderbilt University Press, 1989, S. 130–153.

BISHOP Lloyd, Michaux's „Clown“, *The French Review* XXXVI(2), 1962, S. 152–157.

BLANCHOT Maurice, Chronique de la vie intellectuelle. L'expérience magique d'Henri Michaux, *Le journal des débats 1944 (source gallica bnf)*, 31.5.2013.

BRECHON Robert, *Henri Michaux : la poésie comme destin ; biographie*, Le cercle des poètes disparus, Croissy-Beaubourg, Ed. Aden, 2005.

BROWN Llewellyn, *L'esthétique du pli dans l'œuvre de Henri Michaux*, Bibliothèque des Lettres modernes, Bd. 45, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007.

CHAMINOV Serge, Le corporel et l'incorporel chez Henri Michaux, in Alain MILON und Marc PERELMAN, *Le livre au corps*, Livre et société, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, S. 233–241.

CHRISTOPHE-TCHAKALOFF Marie-France (Hrsg.), *MM. Henri Michaux de Jean-Pierre Martin, France, Direction de la coopération culturelle et du français, Division de l'écrit et des médiathèques Association pour la Diffusion de la Pensée Française (ADPF)*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères – adpf, 1999.

CURNIER Pierre, *Henri Michaux. Peintures, Pages commentées d'auteurs contemporains*, Du texte à l'idée, Bd. III, Larousse, 1967, S. 185–199.

DIDIER RIDON Jean-Xavier, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : L'exil des mots*, Détours littéraires, Paris, Editions Kimé, 1995.

DUMENIL Lorraine, Un exorcisme corporel : l'expérience de Poésie pour pouvoir d'Henri Michaux, in Alain MILON und Marc PERELMAN, *Le livre au corps*, Livre et société, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, S. 257–281.

DURAIN Marc, Henri Michaux : du corps du livre au corps de l'homme, in Alain MILON und Marc PERELMAN, *Le livre au corps*, Livre et société, 2012, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, S. 283–300.

EPSON Laurie D., Henri Michaux : Between Center and Absence, *French Forum* 7(1), 1982, S. 58–69.

FINTZ Claude, *Henri Michaux – « homme-bombe » : l'œuvre du corps: théorie et pratique*, Grenoble, ELLUG, 2004.

GEISLER Eberhard, *Henri Michaux: Studien zum literarischen Werk*, Romanistische Abhandlungen, Bd. 7, Stuttgart und Weimar, Metzler, 1993.

GJORVEN Camilla und GROUX Pierre, Nul / et ras... / et risible. Lecture de « Clown » d'Henri Michaux, in Pierre GROUX und Jean-Michel MAULPOIX, *Henri Michaux. Corps et savoir*, Signes, Fontenay-aux-Roses, ENS Éd. [u. a.], 1999, S. 103–148, URL: <https://www.maulpoix.net/clown.html> (abgerufen am 15.5.2019).

GROSSMAN Evelyne, *La défiguration : Artaud – Beckett – Michaux*, Paradoxe, Paris, Les Éd. de Minuit, 2004.

GROUX Pierre und MAULPOIX Jean-Michel (Hrsg.), *Michaux : corps et savoir*, Signes, Fontenay-aux-Roses, ENS Éd. [u. a.], 1999.

JACCOTTET Philippe, L'ange du bizarre, L'Expérience de magique d'Henri Michaux, *Le journal des débats*, 7.10.1941.

KREUZER Stefanie, *Henri Michaux. Voix et imaginaire des signes*, Kultur- und Medientheorie, Bielefeld, Transcript, 2012.

KÜRTÖS Karl, *Henri Michaux et le visuel : ekphrasis, mimèsis, énergie*, Bern, Lang, 2009.

LOCATELLI Federica, Des lignes de fuite vers le moi : Henri Michaux, in Federico BELLINI, Giovanni GOBBER und Luisa CAMAIORA (Hrsg.), *In fuga. Temi, percorsi, storie : atti del convegno, 1–2 marzo 2013*, Bd. XXII, Mailand, L'analisi Linguistica e Letteraria, 2014, S. 51–58.

LOUBIER Pierre, *ŒUVRES COMPLÈTES, tome I (H. Michaux)*, URL: <http://www.universalis-edu.com.lama.univ-amu.fr/encyclopedie/oeuvres-completes-tome-i/> (abgerufen am 23.4.2019).

MAINBERGER Sabine, Schreiber-Zeichner: zum Beispiel Henri Michaux', in Maria HEILMANN (Hrsg.), *Lernt Zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft, 1525–1925 ; [... begleitet die Ausstellung „Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichnen zwischen Kunst und Wissenschaft, 1525 bis 1925“ an der Universitätsbibliothek Heidelberg vom 29. April 2015 bis 14. Februar 2016]*, Episteme der Linien, Passau, Klinger, 2015, S. 139–150.

MAQUET Jean, Michaux et le négatif, *Critique* 2(7), 1946, S. 111–116.

MARGENTIN Laurent, Tranches de savoir. Le savoir d'Henri Michaux, *Œuvres ouvertes*, 1.5.2012, URL: <http://oeuvresouvertes.net/spip.php?mot327> (abgerufen am 6.6.2019).

MARQUES Lénia, Lignes de fuite entre mots et images : Henri Michaux et Nicolas Bouvier, *Carnets* 1(2), 1.6.2010, S. 191–202.

MATHIEU Jean-Claude und COLLOT Michel, *Passages et langages de Henri Michaux : actes de la Troisième « Rencontre sur la Poésie Moderne »* (ENS, juin 1986), Paris, Corti, 1987, S. 281.

MAULPOIX Jean-Michel, *Henri Michaux, passager clandestin*, Champ poétique, Seyssel, Champ Vallon, 1984.

MAULPOIX Jean-Michel, Identité et métamorphoses. Écritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux, *Jean-Michel Maulpoix & Cie. Poésie – prose – critiques littéraire – photographie*, URL: <https://www.maulpoix.net/deplacement.html> (abgerufen am 21.4.2019).

MAULPOIX Jean-Michel, LES MEIDOSEMS d'HENRI MICHAUX, *Jean-Michel Maulpoix & Cie. Poésie – prose – critiques littéraire – photographie*, URL: <http://www.maulpoix.net/meidosems.htm> (abgerufen am 20.4.2017).

MILON Alain, L'étrange familier du visage : Michaux interstice de Blanchot et de Lévinas, in Alain MILON und Éric HOPPENOT, *Emmanuel Levinas, Maurice Blanchot, penser la différence*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, S. 203–216, URL: <https://books.openedition.org/pupo/881?lang=fr#notes> (abgerufen am 29.5.2019).

PARISH Nina, Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux, *Textyles* 29, 1.5.2006, S. 44–52.

PEYRE Yves, *Henri Michaux : permanence de l'ailleurs*, En lisant, en écrivant, Paris, J. Corti, 1999.

RAIBLE Wolfgang, Henri Michaux : « Clown », in *Moderne Lyrik in Frankreich, Darstellung und Interpretation*, Sprache und Literatur, Bd. 77, Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz, Kohlhammer, 1972, S. 109–113.

ROGER Jérôme, *Henri Michaux : poésie pour savoir*, Lyon, Presses Univ. de Lyon, 2000.

ROYERE Anne-Christine, *Henri Michaux : voix et imaginaire des signes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009.

SCHNEIDER Ulrike, *Der poetische Aphorismus bei Edmond Jabès, Henri Michaux und René Char: zu Grundfragen einer Poetik*, Stuttgart, Steiner, 1998.

SMADJA Robert, *Poétique du corps : l'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Publications universitaires européennes Ser. 13, Bd. 129, Bern, Lang, 1988.

STALLONI Yves, Michaux: « Clown », *L'école des lettres* II(3), 15.10.1977, S. 13–18.

TRÁVNÍČEK Reinhard, *Jenseits von Logos und Phantasma: Henri Michaux' Ästhetik der Subversion des Symbolischen und des Imaginären*, Europäische Hochschulschriften Reihe 13, Französische Sprache und Literatur, Bd. 215, Frankfurt am Main und Berlin, Lang, 1997.

VILAR Pierre, Henri Michaux, la philosophie tirée par les cheveux, *Littérature* 10(4), 2000, S. 89–104.

VILLARD Marie-Aline, *Poétique du geste chez Henri Michaux : mouvement, regard, participation, danse*, archives-ouvertes.fr, Université de Grenoble, HAL, 2012.

VRYDAGHS David, *Michaux l'insaisissable : socioanalyse d'une entrée en littérature*, Histoire des idées et critique littéraire, Bd. 445, Genf, Droz, 2008.

VRYDAGHS David, Plume l'instantané, *Textyles* 20, 1.12.2001, S. 76–84.

ZAUBITZER Hannelore, Clownmetaphern bei Baudelaire, Mallarmé und Michaux, *Die Neueren Sprachen* 10(10), 1966, S. 445–456.

## Weiterführende Werke

ABELES Marc (Hrsg.), *Individus et politique*, Hermès, Bd. 5/6, Paris, Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.

ADORNO Theodor W., *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, 1. Aufl., [Nachdr.], [Repr. der Erstausg. 1951], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

ADORNO Theodor W., *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), 1. Aufl., in *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, 1980.

ADORNO Theodor W., *Ästhetische Theorie*, 1. Aufl., Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.



AGAMBEN Giorgio, Idee von Kindheit, in Dagmar LEUPOLD und Clemens-Carl HÄRLE (Übers.), *Idee der Prosa*, Bibliothek Suhrkamp, Bd. 1360, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, S. 91–97.

ANDERS Günther, *Der Blick vom Turm: Fabeln*, 3. Aufl., München, Beck, 1988.

ARENDT Hannah, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft: Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft* (1951) in deutscher Übersetzung (1955), Ungekürzte Taschenbuchausgabe, 20. Aufl., Piper, Bd. 1032, München, Berlin und Zürich, Piper, 2017.

ASMUTH Christoph, ›Horizontale Reihe‘ – ›Perpendikuläre Reihe‹. Die 11. Vorlesung Der Wissenschaftslehre 1804/2 Und Die Beiden Denkfiguren Der Fichteschen Wissenschaftslehre, in Jean-Christophe GODDARD und Alexander SCHNELL (Hrsg.), *L'être et le phénomène. Sein und Erscheinung. J. G. Fichtes Wissenschaftslehre (1804)*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2009, S. 53–71.

AUERBACH Erich, *Kultur als Politik: Aufsätze aus dem Exil zur Geschichte und Zukunft Europas* (1938–1947), Christoph K. NEUMANN (Übers.), Konstanz, Konstanz Univ. Press, 2014.

AUERBACH Erich, *Figura* (1938), in KONRAD Gustav (Hrsg.), *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Sammelband der fachwissenschaftlichen Arbeiten von 1892 bis 1957*, 3. Aufl., Bern und München, Francke Verlag, 1964, S. 55–92.

AUERBACH Erich, *Philologie der Weltliteratur*, in KONRAD Gustav (Hrsg.), *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Sammelband der fachwissenschaftlichen Arbeiten von 1892 bis 1957*, 3. Aufl., Bern und München, Francke Verlag, 1964, S. 301–310.

AUERBACH Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (verfasst zwischen Mai 1942 und April 1945), 2. verbesserte und erweiterte Aufl., Bern, Francke Verlag, 1946.

AUERBACH Erich, *Scenes from the Drama of European Literature, Theory and History of literature*, Bd. 9, Minneapolis, University of Minnesota Press, 28.06.1984, URL: [http://complit.utoronto.ca/wp-content/uploads/COL1000H\\_Erich\\_Aurbach\\_Figura.pdf](http://complit.utoronto.ca/wp-content/uploads/COL1000H_Erich_Aurbach_Figura.pdf) (abgerufen am 17.12.2018).

BÄCKSTRÖM Per, *Le grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux : Qui cache son fou, meurt sans voix*, Max STADLER und Matthias TAVERON (Übers.), Critiques littéraires, Paris, Harmattan, 2007.

BARTHES Roland, *Pouvoir et contre-pouvoir. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, 7.1.1977, URL: <http://egophelia.free.fr/pouvoir/barthes.htm> (abgerufen am 11. 1.2016).

BÄBLER Moritz, *Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*, Studien zur deutschen Literatur, Bd. 134, Tübingen, Niemeyer, 1994.

BATAILLE Georges, *La structure psychologique du fascisme*, *Hermès* 5/6, 1989, S. 137–160.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957.

BEGOT Jacques-Olivier, *Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ?*, *Astérision* 7, 2010.

BEHLER Ernst und MANNONI Olivier (Übers.), *Ironie et modernité. De Schlegel à Nietzsche*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

BEHRMANN Caroline, *Figura infâmante. Schandbilder und die Ethik der oeconomia*, in Caroline BEHRMANN (Hrsg.), *Images of Shame. Infamy, Defamation and the Ethics of oeconomia*, Berlin, Walter De Gruyter, 2016, S. 7–28.

BENJAMIN Walter, *Aufklärung für Kinder: Rundfunkvorträge*, Erstausg., Edition Suhrkamp, Bd. 317, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

BENJAMIN Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935), in *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften. Bd. I Teil 2*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1935, S. 471–508.

BENJAMIN Walter, *Das Passagen-Werk* (1927–1940), in *Gesammelte Werke*, Mosaic Books, 2017, S. 2420–3076.

BENJAMIN Walter, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, 1928, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ursprung-des-deutschen-trauerspiels-6523/> (abgerufen am 21.12.2018).

BENJAMIN Walter, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Bern, 1920). Dissertationsschrift von 1918/19, in *Gesammelte Werke*, Mosaic Books, 2017, S. 777–850.

BENJAMIN Walter, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), in *Gesammelte Werke*, Mosaic Books, 2017, S. 1749–1756.

BENJAMIN Walter, *Einbahnstraße*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1928.

BENJAMIN Walter, *Erfahrung und Armut* (1933). Metaphysisch-geschichtswissenschaftliche Studien, in *Gesammelte Werke*, Mosaic Books, 2017, S. 1344–1347.

BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften. Bd. 1 Teil 3: Abhandlungen*, 7. Aufl., Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 931, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2015.

BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften. Bd. 5 Teil 1: Das Passagen-Werk [...]*, 5. Aufl., Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 935/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften, Bd. 14/I Teil 2*, Rolf TIEDEMANN und Hermann SCHWEPPEHÄUSER (Hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980.

BENJAMIN Walter, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), in *Gesammelte Schriften. Bd. II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, S. 368–385.

BENJAMIN Walter, *Theorie des deutschen Trauerspiels* (1928), in *Gesammelte Werke*, Mosaic Books, 2017, S. 899–1016.

BENJAMIN Walter, *Über den Begriff der Geschichte* (1940), in Hermann SCHWEPPEHÄUSER und Rolf TIEDEMANN (Hrsg.), *Walter Benjamin: Gesammelte Werke, Bd. 7/1 Teil 3*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, S. 690–708.

BENJAMIN Walter, *Zur Kritik der Gewalt 1921–22*, in Rolf TIEDEMANN und Hermann SCHWEPPEHÄUSER (Hrsg.), *Gesammelte Schriften, Bd. 1 Teil 2*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, S. 179–204.

BENSAÏD Daniel, *Résistances: essai de taupologie générale*, Paris, Fayard, 2001.

BERGSON Henri, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein* (1922), 7. Aufl., Bibliothèque de la philosophie contemporaine, Paris, Les Presses universitaires de France, 1968.

BERMBACH Udo (Hrsg.), *Georg Lukács: Kultur – Politik – Ontologie*, Opladen, Westdt. Verl, 1987.

BERNSTEIN Jay M., *The fate of art: Aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge, Polity, 1992.

BLAKE William, *The marriage of heaven and hell*, Oxford, Bodleian Library, 2011.

BLUMENBERG Hans, *Le concept de réalité*, Traces écrites, Paris, Ed. du Seuil, 2012.

BORGARDS Roland, NEUMEYER Harald, PETHES Nicolas und WÜBBEN Yvonne (Hrsg.), *Literatur und Wissen: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2013.

BOSSIER Etienne, *Le trait comme ligne de conduite*, 2008, URL: <http://www.ciren.org/ciren/productions/INVITRO/linea/references/michaux.html> (abgerufen am 20.4.2017).

BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG, Informationen zur politischen Bildung / Sowjetunion I: 1917–1953 / Zeittafel, *Informationen zur politischen Bildung Nr. 322/2014*, 5.8.2014, URL: <http://www.bpb.de/izpb/189591/zeittafel> (abgerufen am 20.11.2018).

BRETON André, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

BREYER Thimo, NIKLAS Stefan und CASSIRER Ernst (Hrsg.), *Ernst Cassirer in systematischen Beziehungen: Zur kritisch-kommunikativen Bedeutung seiner Kulturphilosophie*, Deutsche Zeitschrift für Philosophie / Sonderbände, Bd. 40, Berlin und Boston, De Gruyter, 2019.

BRIEL Holger Mathias, *Adorno und Derrida, oder, Wo liegt das Ende der Moderne?*, American university studies, Ser. I, Germanic languages and literatures, Bd. 102., New York, P. Lang, 1993.

BURDORF Dieter, *Poetik der Form: eine Begriffs- und Problemgeschichte*, Stuttgart, Metzler, 2001.

CAMUS Michel, L'Acéphalité ou la religion de la mort, in *Acéphale 1–5*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1995.

CARLSON Maria, Fashionable Occultism: The World of Russian Composer Aleksandr Scriabin, *The Journal of International Institute* 7(3), 1.12.2006, URL: <https://web.archive.org/web/20061201015433/http://www.umich.edu/~iinet/journal/vol7no3/Carlson.htm> (abgerufen am 29.10.2018).

CAVIEZEL-RÜEGG Zita und DÖTSCH, Richard, *Historisches Lexikon der Schweiz*, 26.4.2004, URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43668.php> (abgerufen am 4.1.2018).

CELADON Frédéric und LEMAITRE Sophie, « Le sujet, entre risque et transgression » improbable rencontre entre Bataille-Blanchot et Deleuze-Guattari sur fond de Nietzsche-Sade, *Chimères* 65(3), 2007.

CELAN Paul, *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, Bernhard BÖSCHENSTEIN und Hino SCHMULL (Hrsg.), Michael SCHWARZKOPF und Christiane WITTKOP (Mitarb.), Tübinger Ausgabe, 1. Aufl., Werke Paul Celan, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

CELAN Paul, „Todesfuge“ (1944–45) aus „Der Sand aus den Urnen“ (1948), in Michael KRÜGER (Hrsg.), *Die Hand voller Stunden: Gedichte*, 4. Aufl., dtv, Bd. 12589, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 31–34.

CELAN Paul, *Der Meridian*, Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Georg-Büchner-Preis Verleihung. Dankesrede. Darmstadt, 20.10.1960, URL: <http://www.deutsche>

akademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/paul-celan/dankrede (abgerufen am 11.1.2016).

CELAN Paul, WIEDEMANN Barbara (Hrsg.), *Die Gedichte: kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, 1. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

CENTRE DE GEORGES-POMPIDOU und ROUSSEAU Pascal (Hrsg.), *Catalogue de l'exposition Robert Delauney de l'impressionnisme à l'abstraction*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1999.

CHALON Madeline, Quand le ciel bas et lourd..., *Le portique. Revue de philosophie et de science humaines* 29(6), 2012, URL: <http://leportique.revues.org/2603> (abgerufen am 9.10.2018).

CHAR René, La Liberté (1945), *POEMS. Poésie Française et Francophone d'hier & Aujourd'hui*, 15.11.2012, URL: <http://www.poemes.co/la-liberte.html-0> (abgerufen am 9.10.2018).

CHEVREUL Michel Eugène, *De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs Et De L'Assortiment Des Objets Colorés. Considéré D'Après Cette Loi Dans Ses Rapports Avec La Peinture, Les Tapisseries Des Gobelins, Les Tapisseries De Beauvais Pour Meubles, Les Tapis, La Mosaïque, Les Vitraux Colorés, L'Impression Des Étoffes, L'Imprimerie, L'Enluminure, La Décoration Des Édifices, L'Habillement Et L'Horticultur*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

COPERNICUS AUS THORN Nicolaus, *Über die Kreisbewegungen der Weltenkörper* (De revolutionibus orbium coelestium, 1543), C. L. Menzzer (Übers.), Thorn, Ernst Lambeck, 1879.

CORTÁZAR Julio, Axolotl, in Julio CORTÁZAR, *Final del juego* (1956), S. 70–73, *LIBROdot.com*, 2010, URL: [http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-102241\\_Archivo.pdf](http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-102241_Archivo.pdf) (abgerufen am 21.7.2019).

CREECH James, La honte dans la théorie, *Le Coq-héron* 184(1), 2006, S. 100.

CURRENTZIS Teodor, EGGELHÖFER Fabienne, HOLZER Jenny, PRANGE Regine und ZUMTHOR Peter, *Paul Klee – die abstrakte Dimension*, Berlin, Hatje Cantz, 2017.

DAIVE Jean, *Paul Celan : les jours et les nuits*, Michèle COHEN-HALIMI (Übers.), Caen, Nous, 2016.

DÄLLENBACH Lucien, NIBBRIG HART Christiaan L. und JACOBY Edmund (Hrsg.), *Fragment und Totalität*, Erstaussgabe, Edition Suhrkamp, Bd. 1107 (107), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.

DE LA MOTTE-HABER Helga, Musik und Zeit: Zeitfarben, in Gernot BÖHME und Reinhard OLSCHANSKI (Hrsg.), *Licht und Zeit*, München, Fink, 2004, S. 87–93.

DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme* (1966), Paris, Presses universitaires de France, 2014.

DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1988.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens* (1969), Nachdr., Collection critique, Paris, Éd. de Minuit, 2009, S. 391.

DELEUZE Gilles, Sur Foucault. Le pouvoir. année universitaire 1985/1986. 16 Cours du 20 mai 1986, *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, Université de Paris 8, 20.5.1986, URL: [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=504](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=504) (abgerufen am 4.5.2017).

DELEUZE Gilles und GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux* (1980), Paris, Éd. de Minuit, 2009.

DE RHAM Claudia, Massive Gravity, *Living Reviews in Relativity* 17(1), 2014, DOI: 10.12942/lrr-2014-7 (abgerufen am 8.7.2019).

DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Champ philosophique, Bd. 57, Paris, Champs/Flammarion, 1978.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence* (1967), Collection Tel Quel, Paris, Seuil, 1997.

DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle : L'autoportrait et autres ruines*, édité à l'occasion de l'exposition, Musée du Louvre, Hall Napoléon, 26.10.1990 – 21.1.1991, Paris, Réunion des musées nationaux, Paris pris, 1990.

DERRIDA Jacques, *Points de suspension : entretiens*, La Philosophie en effet, Paris, Galilée, 1992.

DERRIDA Jacques, *Schibboleth : Pour Paul Celan* (1986), La Philosophie en effet, Paris, Galilée, 2003.

DE SAUSSURE Ferdinand, *Écrits de linguistique générale*, Bibliothèque de philosophie, Paris, Gallimard, 2002.

DIDIER Ridon Jean-Xavier, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : L'exil des mots*, Détours littéraires, Paris, Editions Kimé, 1995.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa Moderna : essai sur le drapé tombé*, Art et artistes, Paris, Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Sur le fil*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

DINER Dan (Hrsg.), *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur: EJGK. 1: A – CL*, Stuttgart, Metzler, 2011.

DOESBURG Theo van, Manifest I, *De Stijl* 2(1), Leiden, 11.1918, URL: [http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De\\_Stijl/2/1/pages/04.htm](http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/2/1/pages/04.htm) (abgerufen am 20.9.2017).

DUCASSE Isidor, Les chants de Maldoror, *poetes.com*, 1869, URL: [http://www.poetes.com/textes/lau\\_mal.pdf](http://www.poetes.com/textes/lau_mal.pdf) (abgerufen am 8.5.2019).

DÜCHTING Hajo, *Paul Klee: Malerei und Musik*, Pegasus-Bibliothek, München, Prestel, 2001.

DUMENIL Lorraine, Un exorcisme corporel : l'expérience de Poésie pour pouvoir d'Henri Michaux, in Alain MILON und Marc PERELMAN, *Le livre au corps*, Livre et société, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, S. 257–281.

DÜNKELSBÜHLER Ulrike Oudée, *Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, München, W. Fink, 1991.

DURAIN Marc, Henri Michaux : du corps du livre au corps de l'homme, *Le livre au corps*, Livre et société, 2012, Presses Universitaires de Paris Ouest, Nanterre, S. 283–300.

EDSCHMIDT Kasimir, *Laudatio auf Ernst Kreuder*, Georg-Büchner-Preisverleihung, 1953, URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/ernst-kreuder/laudatio> (abgerufen am 18.11.2018).

EFIMOV Oleg P., *Russian-English Dictionary of Mathematics*, Florida, CRC Press, 1993.

EGGBRECHT Hanns Heinrich, Fuga / Fuge, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Band 3. F–L*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1972, URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0007/bsb00070511/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=53&pdfseitex=> (abgerufen am 4.9.2019).

EPSON Laurie D., Henri Michaux : Between Center and Absence, *French Forum*7(1), 1982, S. 58–69.

EULER Leonhard, *Éléments d'algèbre. De l'analyse indéterminée*, Jean-Marie BRUYSET (Übers.), M. DCC. LXXIV., Bd. 2, Lyon, Pere & Fils, 1774, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110159v.image> (abgerufen am 18.10.2018).

FAN Zhang, China-Thematik in Anna Seghers' Werken, in *Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur*, Bd. 14, Heidelberg, K&N, 2013, S. 247–257, URL: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/litstr/about> (abgerufen am 20.11.2018).

FELDMANN Patrick, *Das Problem der Neurowissenschaften mit dem freien Willen*, Hamburg, Diplomica Verlag, 2011.

FICK Monika, *Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, 2., durchges. und ergä. Aufl., Stuttgart, Metzler, 2004.

FICK Monika, *Sinnwelt und Weltseele: der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Studien zur deutschen Literatur, Bd. 125, Tübingen, Niemeyer, 1993.

FORRER Thomas, Schauplatz / Theatrum. Heterotopien des Wissens, in Helmut LETHEN, Albrecht KOSCHORKE und Ludwig JÄGER (Hrsg.), *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, Campus, 2015, S. 326–325.

FOUCAULT Michel, Ariane s'est pendue, *Le Nouvel Observateur* 229, 1969, S. 36–37, (in GILLES DELEUZE, *Différence et Répétition*, Dits Ecrits tome I texte, Bd. 4., Paris, PUF, 1969), URL: <http://1libertaire.free.fr/MFoucault236.html> (abgerufen am 6.9.2016).

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Tel, Bd. 9, Paris, Gallimard, 2007.

FOUCAULT Michel, La pensée du dehors (1966), in *Dits et écrits 1954–1988 I 1954–1969*, Paris, Gallimard, 1994, S 518–540.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* (1966), Bibliothèque des Sciences humaines, Paris, Gallimard, 1966.

FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Impr., Paris, Gallimard nrf, 2009.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison* (1975), Bibliothèque des Histoires, Paris, Gallimard, 2003.

FRIEDRICH Sabine, *Die Imagination des Bösen: zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*, Romanica Monacensia, Bd. 54, Tübingen, Narr, 1998.

FRONTISI Claude, Paul Klee « Futuriste », in Mady MENIER (Hrsg.), *De la métaphysique au physique : pour une histoire contemporaine de l'art ; Hommage à Fanette Roche*, Histoire de l'art, Bd. 8, Paris, Publ. de la Sorbonne, 1995, S. 61–76.

GABRIELIAN Emin, The basics of line moire patterns and optical speedup, *Cornell University*, 8.3.2007, Provided by the SAO/NASA Astrophysics Data System, DOI: arXiv:physics/0703098

GAMPER Michael, ‚Experimentierkunst‘ – Geschichte, Themen, Methoden, Theorien, in Stefanie KREUZER (Hrsg.), *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur*,

*Theater, Film und den Bildenden Künsten*, Kultur- und Medientheorie, Bielefeld, transcript Verlag, 2014, S. 19–49.

GOETHE Johann Wolfgang, von, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, 1808, URL: [http://www.digbib.org/Johann\\_Wolfgang\\_von\\_Goethe\\_1749/Faust\\_I](http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Faust_I) (abgerufen am 7.11.2018).

GOETHE Johann Wolfgang von, *Band 12: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, 14. Aufl., Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, München, Verlag C. H. Beck, 2005.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Zur Farbenlehre*, 1. Aufl., Bd. 2/1, Tübingen, Cotta, 1810, URL: [http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/goethe\\_farbenlehre01\\_1810](http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/goethe_farbenlehre01_1810) (abgerufen am 16.3.2019).

GOSCHKE Thomas, *Das Problem der Willensfreiheit*, WS 2014/15, URL: [https://tudresden.de/mn/psychologie/allgpsy/ressourcen/dateien/lehre/lehreveranstaltungen/goschke\\_lehre/ws2014/ppt\\_can/VL08-Willensfreiheit.pdf?lang=de](https://tudresden.de/mn/psychologie/allgpsy/ressourcen/dateien/lehre/lehreveranstaltungen/goschke_lehre/ws2014/ppt_can/VL08-Willensfreiheit.pdf?lang=de) (abgerufen am 3.10.2018).

GRIFFIN Eva, *Wassily Kandinsky Artist Overview and Analysis. I*, 1.2.2013, URL: <http://www.theartstory.org/artist-kandinsky-wassily.htm> (abgerufen am 6.5.2017).

GROPIUS Walter, *Bauhaus-Manifest*, Weimar, 1919, URL: [http://www.dnk.de/\\_uploads/media/186\\_1919\\_Bauhaus.pdf](http://www.dnk.de/_uploads/media/186_1919_Bauhaus.pdf) (abgerufen am 16.1.2019).

GROSSMAN Evelyne, *La défiguration: Artaud – Beckett – Michaux*, Paradoxe, Paris, Les Éd. de Minuit, 2004.

HADDA Sarah, *Der Schnitt als Denkfigur im Surrealismus: Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel und Salvador Dalí*, 1. Aufl., Image, Bd. 149, Bielefeld, transcript, 2019.

HAGELSTEIN Maude, Étude critique des liens de la théorie de l'art à l'idée platonicienne : de l'esthétique idéaliste (Cassirer/Panofsky) à la crise de l'Idée (Didi-Huberman), in Bruno LECLERCQ und Bernard COLETTE (Hrsg.), *L'Idée de l'Idée. Éléments de l'histoire d'un concept*, Louvain-Paris, Edition Peeters, 2012, S. 239–257.

HAGESTEDT Lutz, Bekenntnis zum „anderen“ Deutschland. Anna Seghers (1900–1983) war eine originäre erzählerische Begabung, *literaturkritik.de rezensionsforum* 2(12), 2000, URL: <https://literaturkritik.de/id/3162> (abgerufen am 19.11.2018).

HAMM Peter, *Die Kunst des Unmöglichen oder Jedes Ding hat (mindestens) drei Seiten: Aufsätze zur Literatur*, München, Hanser/Edition Akzente, 2007.

HASTINGS Michel, *Paradoxes de la transgression*, Philosophie et histoire des idées, Paris, CNRS Éditions, 2012.

HAUCK Johannes, *Typen des französischen Prosagedichts: zum Zusammenhang von moderner Poetik und Erfahrung*, Romanica Monacensia, Bd. 43, Tübingen, Narr, 1994.

HAWKING Stephen und PENROSE Roger, *The Nature of Space and Time*, Isaac Newton Institute Series of Lectures, New Jersey, Princeton University Press, 1996.

HEINE Heinrich, Die armen Weber, *Vorwärts*, Karl MARX (Mitar.), 10.7.1844.

HELLER Leonid, Zamjatin : prophète ou témoin ? Nous autres et les réalités de son époque, *Cahiers du monde russe et soviétique* 22(2–3), 1981, S. 137–165.

HILDEBRANDT Toni, *Entwurf und Entgrenzung: Kontradispositive der Zeichnung 1955–1975*, Paderborn, Verlag Wilhelm Fink, 2017.

HILDERMEIER Manfred, *Geschichte der Sowjetunion, 1917–1991: Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates*, München, Verlag C. H. Beck, 1998.

HOFER Walther, Handbuch des Weltkommunismus, *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 11, 1961, S. 211–224.

HOFFMANN Paul, *Symbolismus*, Uni-Taschenbücher Germanistik, allgemeine Literaturwiss, Bd. 526, München, Fink, 1987.

HOPFENGART Christine (Hrsg.), *Paul Klee – Musik und Theater in Leben und Werk/Paul Klee – music and theatre in life and work. Katalog zur Ausstellung in der GalerieThomas, München 2018*, Köln, Wienand, 2018.

HORN Peter, *Die Garne der Fischer der Irrsee: zur Lyrik von Paul Celan*, 1. Aufl., Beiträge zur Kulturwissenschaft, Bd. 22, Oberhausen, ATHENA-Verlag, 2011.

HUMBOLDT Wilhelm von, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Berlin, Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 1836.

HUXLEY Aldous, *The doors of perception*, London, Chatto & Windus, 1954.

IMBODEN Dieter M., KOCH Sabine und STÜRCHLER Nikolas, *Systemanalyse: Einführung in die mathematische Modellierung natürlicher Systeme; mit 8 Tabellen*, 3. korrigierter Nachdr., Berlin, Springer, 2008.

INGOLD Tim, *Lines: A brief history*, Repr., London, Routledge, 2008.

JDEY Adnen und NANCY Jean-Luc, *Derrida et la question de l'art : Déconstructions de l'esthétique*, Nantes, Cécile Defaut, 2011.

KAFKA Franz, Beim Bau der chinesischen Mauer, in Max BROD und Hans Joachim SCHOEPS (Hrsg.), *Beim Bau der chinesischen Mauer. – Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß –*, Berlin, Gustav Kiepenheuer, 1931, S. 9–28.

KAFKA Franz, Der Dorfschullehrer alias Der Riesenmaulwurf, in Max BROD et Hans Joachim SCHOEPS (Hrsg.), *Beim Bau der chinesischen Mauer, – Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß –*, Berlin, Gustav Kiepenheuer, 1931, S. 131–153.

KAHN Robert, Une « ruse de la providence ». Erich Auerbach et Walter Benjamin, *Les Temps Modernes* 641(7), 2006, S. 116–131, URL: <http://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2006-7-page-116.htm> (abgerufen am 19.9.2019).

KANDINSKY Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche. Beiträge zur Analyse der malerischen Elemente*, Bauhausbücher, Bd. 9, München, Albert Langen, 1926.

KANDINSKY Wassily, *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei; mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten*, München, Piper, 1912.

KARL Lars, Stalinkult in der DDR. In: Das Bild der Sieger im Land der Besiegten. Der sowjetische Kriegsfilm in SBZ und DDR, 1945–1965, in Thomas LINDENBERGER (Hrsg.), *Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen*, Köln, Böhlau Verlag, 2006, S. 82–83.



KEPLER Ulrike und KLETT Michael (Hrsg.), *PONS Online Wörterbuch latein-deutsch*, Stuttgart, PONS und Klett Verlag, 2019.

KILCHER Andreas B., *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma: die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit*, Stuttgart, Metzler, 1998.

KIM Sög-wön, *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne: zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 721, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.

KIMMICH Dorothee, *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz, Konstanz University Press, 2018.

KIMMICH Dorothee, „Nur was uns anschaut sehen wir“. Walter Benjamin und die Dinge, in BRÜGGEMANN Heinz, OSTERLE Günter (Hrsg.), *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, S. 355–370.

KOETHEN Eva, Das Experiment des Findens als Verfahrensweise der Kunst. Gemeinsamkeiten mit – und Differenzen zur – Wissenschaft, in Stefanie KREUZER (Hrsg.), *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film und den Bildenden Künsten*, Kultur- und Medientheorie, Bielefeld, transcript, 2014, S. 337–367.

KRÄMER Sybille, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Berlin, Suhrkamp, 2016.

KREIS Georg, *„Entartete“ Kunst für Basel: die Herausforderung von 1939*, Basel, Wiese, 1990.

KRIEGER Murray, Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk, in Gottfried BOEHM und Helmut PFOTENHAUER (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, Bild und Text*, München, Fink, 2001, S. 41–59.

KURBUHN Charlotte, *Kontur: Geschichte einer ästhetischen Denkfigur*, Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 81 (315), Berlin und Boston, De Gruyter, 2014.

LACIS Asja, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, 1. Aufl., Passagen, München, Rogner & Bernhard, 1971.

LASKER-SCHÜLER Else, *Gesammelte Gedichte*, 1. Aufl., Leipzig, Verlag der Weißen Bücher, 1917.

LEFORT Claude, *Sur une collone absente. Écrits autour de Merleau-Ponty*. Paris, Gallimard, 1978.

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Monadologie: französisch und deutsch*, Bd. 1832, Heinrich KÖHLER (Übers.), 1. Aufl., Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1996.

LEIBNIZ Gottfried und NEWTON Isaac, *Über die Analysis des Unendlichen (1684–1703) von Gottfried Leibniz / Abhandlung über die Quadratur der Kurven: von Sir Isaac Newton (1704)*, KOWALEWSKI Gerhard (Übers., Hrsg.), (1908), 2. Aufl., Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften, Bd. 162, Frankfurt am Main, Verlag Europa Lehrmittel, 1996.

LEVINAS Emmanuel, Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme, *ESPRIT Presse*, November 1934, S. 199–208, URL: <https://esprit.presse.fr/article/emmanuel-levinas/quelques-reflexions-sur-la-philosophie-de-l-hitlerisme-32136> (abgerufen am 31.8.2018).

LI Weijia, *China und China-Erfahrung in Leben und Werk von Anna Seghers*, German life and civilization, Bd. 53, Bern, Peter Lang, 2010.

LIEBCHEN Wilfried und PROHL Klaus-Jürgen, *Die Fabel heute – Realität und Argument: rhetorische Fabeln; mit einer Abhandlung über das Fabelschreiben und über die Stilarten der Fabel*, Kilianshof, Fabel-Verl. Liebchen, 1992.

LIEDLOFF Jean, *The continuum concept* (1975), London, Penguin, 2001.

LOCATELLI Federica, Des lignes de fuite vers le moi : Henri Michaux, in Federico BELLINI, Giovanni GOBBER und Luisa CAMAIORA (Hrsg.), *In fuga. Temi, percorsi, storie: atti del convegno, 1–2 marzo 2013*, Bd. XXII, Mailand, L'analisi Linguistica e Letteraria, 2014, S. 51–58.

LOTMAN Juri Michailowitsch, *Die Struktur literarischer Texte*, Rolf-Dietrich KEIL (Übers.), 4. unverä. Aufl., München, Fink, 1993.

LUXEMBURG Rosa, Die Akkumulation des Kapitals oder Was die Epigonen aus der Marxschen Theorie gemacht haben. Eine Antikritik, in Günter RADZUN (Hrsg.), *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Berlin, Karl Dietz Verlag, 1990, S. 413-523.

LUXEMBURG Rosa, Die Ordnung herrscht in Berlin, in Günter RADZUN (Hrsg.), *Gesammelte Werke*, Bd. 4, 6. überarbeitete Fassung, Berlin, Karl Dietz Verlag, 2000, S. 531–536.

LUXEMBURG Rosa, Was will der Spartakusbund Entwurf des KPD Programmes, *Rote Fahne* 29, 14.12.1918, Berlin, URL: <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/luxemburg/1918/12/waswill.htm#top> (abgerufen am 6.11.2018).

LYOTARD Jean-François, *Discours, figure* (1971), 5. Aufl., Collection d'esthétique, Bd. 7, Paris, Klincksieck, 2002.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Collection Critique, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

MAATSCH Jonas (Hrsg.), *Morphologie und Moderne: Goethes « anschauliches Denken » in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Klassik und Moderne, Berlin, De Gruyter, 2014.

MAINBERGER Sabine, *Experiment Linie: Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Kaleidogramme, Bd. 53, Berlin, Kulturverl. Kadmos, 2010.

MAINBERGER Sabine und RAMHARTER Esther (Hrsg.), *Linienwissen und Liniendenken*, Berlin und Boston, De Gruyter, 2017.

MARGEL Serge und YAMPOLSKY Eva, *Le Manifeste : Entre littérature, art et politique*, Diffusion les belles lettres, Lignes, Bd. 40, Paris, Nouvelles éditions lignes, 2013.

MENKE Christoph, *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 958, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

MILON Alain und PERELMAN Marc (Hrsg.), *Le livre au corps*, Livre et société, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

MORRIS Richard, *Gott würfelt nicht: Universum, Materie und kreative Intelligenz*, Hamburg, Europa-Verlag, 2001.

NAUMANN Barbara, *Philosophie und Poetik des Symbols: Cassirer und Goethe*, München, Fink, 1998.

NECKER Gerold, *Einführung in die Iurianische Kabbala*, Frankfurt am Main, Verl. der Weltreligionen, 2008.

NEWTON Sir Isaac, *Opticks: or, A treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light*, 4. korrigierte Aufl., London, Printed for William Innys at the West-End of St. Paul's, 1730.

NOUSS Alexis, *La Modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

NOUSS Alexis, La tour et la muraille. De la frontière et du métissage. Collège international de Philosophie, *Rue Descartes* 37(3), 2002, S. 8–18.

NOUSS Alexis, La traduction mélancolique (sur Paul Celan), *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 11(2), 1998, S. 199–231.

NOUSS Alexis, Parole sans voix, in Jacques DERRIDA, Alexis NOUSS und Gad SOUSSANA, *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, Collection esthétiques, Paris, L'Harmattan, 2001, S. 41–78.

NOUSS Alexis, Paul Celan, Les lieux d'un déplacement, *Germanica* 47, 2010, S. 187–189.

OSTERMANN Eberhard, Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne, *Goethezeitportal*, 5.2.2004, S. 1–16, URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ostermann\\_fragment.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ostermann_fragment.pdf) (abgerufen am 18.12.2018).

OTTERBECK Christoph, *Europa verlassen: Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts*, Studien zur Kunst, Bd. 4, Köln, Böhlau, 2007.

PANOFSKY Erwin, Die Perspektive als „symbolische Form“, in Hariolf OBERER und Egon VERHEYEN (Hrsg.), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, Verlag Volker Spiess, 1980, S. 99–167.

PANOFSKY Erwin, *Meaning in the visual arts. Papers in and on Art History*, New York, Doubleday Anchor Books, 1955.

PEYRE Yves, *Henri Michaux : permanence de l'ailleurs*, En lisant, en écrivant, Paris, J. Corti, 1999.

PLATON, Parmenides (De ideis), in Franz SUSEMIHL (Übers.), *Platons Werke. Dritte Gruppe. Fünftes Bändchen*, Stuttgart, Didot Edition, 1865, URL: <http://opera-platonis.de/Parmenides.pdf> (abgerufen am 16.1.2019).

PLATON, Politeia (Dialogorum de Republica): Der Staat, in Wilhelm WIEGAND (Übers.), *Platon's Werke. Zehn Bücher vom Staate*, 6. Buch, bearbeitet, Stuttgart, 1855, Edition Opera-Platonis, 1855, URL: <http://www.opera-platonis.de/Politeia.pdf> (abgerufen am 11.1.2019).

POULET Georges, *La poésie éclatée : Baudelaire-Rimbaud*, Écriture, Paris, PUF, 1980.

PRÜWER Tobias, *Welt aus Mauern: eine Kulturgeschichte*, Wagenbachs Taschenbücherei, Bd. 796, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2018.

RADDATZ Fritz J., DDR-Literatur und Marxistische Ästhetik, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 43(1), 1968, S. 40–60.

RANDALL Lisa, *Verborgene Universen: eine Reise in den extradimensionalen Raum*, 4. Aufl., Frankfurt am Main, Fischer, 2006.

RÖSCH Thomas, *Kunst und Dekonstruktion: Serielle Ästhetik in den Texten von Jacques Derrida*, Passagen Philosophie, Wien, Passagen, 2008.

ROTTERDAM Desiderius Erasmus von, *Das Lob der Narrheit (1511) / Ecomion moriae*, Wilhelm Gottlieb BECKER (Übers.), Basel, Johann Jacob Thurnensen Jünger, 1780.

ROYERE Anne-Christine, *Henri Michaux : voix et imaginaire des signes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009.

RUOFF Michael, *Schnee von morgen: das Neue in der Technik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.

SCHAFFER Jonathan, Monism, in Edward N. ZALTA, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2016, URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/monism> (abgerufen am 3.10.2018).

SCHILLER Friedrich von, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reyhe von Briefen, in *Die Horen*, 1. Aufl., Band 6/2, Tübingen, J. G. Cotta, 1795, S. 45–124.

SCHOLZE Britta, *Kunst als Kritik: Adornos Weg aus der Dialektik*, Epistemata Philosophie, Bd. 283, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

SCRIBA Christoph J. und SCHREIBER Peter, *5000 Jahre Geometrie: Geschichte, Kulturen, Menschen*, 3. Aufl., Vom Zählstein zum Computer, Heidelberg, Springer, 2010.

SEGHERS Anna, Die DDR und ihre Schriftsteller, in *Die Kraft der Empfindlichkeit. Essays 1949–1990*, Leipzig, Faber & Faber, 1998, URL: [https://www.psb-staucha.de/psb\\_bilder/pictures/Seghers.pdf](https://www.psb-staucha.de/psb_bilder/pictures/Seghers.pdf) (abgerufen am 17.11.2018).

SEGHERS Anna, *Die Linie. Drei Erzählungen*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1950.

SEGHERS Anna, Der Schriftsteller und die geistige Freiheit, Erster deutscher Schriftstellerkongress. Kammerspiele Berlin, 1947, URL: <https://www.swr.de/swr2/wissen/archivradio/archivradio-schriftstellerkongress/-/id=2847740/did=10631792/nid=2847740/3yw9ah/index.html> (abgerufen am 8.11.2018).

SIEGMUND Andrea, *Die romantische Ruine im Landschaftsgarten: ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik*, Stiftung für Romantikforschung, Bd. 22, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.

SIGAYRET Lucien, *Rome et les Barbares*, Paris, Ellipses, 1999.

SIMMEL Georg, Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch (1902), in Rüdiger KRAMME und Angela und Ottheim RAMMSTEDT (Hrsg.), *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. 1*, Gesamtausgabe, Bd. 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.

STEINER Rudolf, *Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung. Seelische Beobachtungsergebnisse nach naturwissenschaftlicher Methode*, 1894, URL: <http://anthroposophie.byu.edu/schriften/004.pdf> (abgerufen am 9.9.2018).

THANNER Veronika, VOGL Joseph und WALZER Dorothea (Hrsg.), *Die Wirklichkeit des Realismus*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2018.

THIRY D'HOLBACH Paul Henri, *Système de la nature ou Des lois du monde physique & du monde moral*, Bd. 1, London, M.-M. Rey, 1770.

TORTONESE Paolo (Hrsg.), *Erich Auerbach : la littérature en perspective*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

TRÁVNÍČEK Reinhard, *Jenseits von Logos und Phantasma: Henri Michaux' Ästhetik der Subversion des Symbolischen und des Imaginären*, Europäische Hochschulschriften Reihe 13, Französische Sprache und Literatur, Bd. 215, Frankfurt am Main und Berlin, Lang, 1997.

TROTZKI Leo, *Portrait des Nationalsozialismus*, 10.6.1933, URL: <http://www.glasnost.de/klassiker/trotzki1.html> (abgerufen am 7.11.2018).

TROTZKI Leo, *Revolutionsaussichten in Deutschland*, 1923, URL: <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/trotzki/1923/10/revaussicht.htm#n1> (abgerufen am 6.11.2018).

TSE-TUNG Mao, Reden an die Schriftsteller und Künstler im neuen China auf der Beratung in Yenan, in *Ausgewählte Werke*, Bd. 3, Peking, Verlag für fremdsprachige Literatur, 1969, S. 75–110.

VAN VLIET Muriel, Art et langage chez Ernst Cassirer : morphologie et / ou structuralisme ?, *Images re-vues. histoire, anthropologie, et théorie de l'art*, Après le tournant iconique, Hors-série, Bd. 5, 2016, URL: <https://journals.openedition.org/imagesrevues/3496> (abgerufen am 9.4.2019).

VITALE Elodie, *Le Bauhaus de Weimar, 1919–1925*, Architecture + documents, Liège, Mardaga, 1989.

VOSS Joseph, Aristote et la théorie énergétique du langage de Wilhelm von Humboldt, *Revue Philosophique de Louvain* 15, 1974, S. 482–508.

WACHTENDORF Thomas, Fehlschlüsse der Moderne. Die Trennung von Form und Inhalt, *Irrwege. Von einem philosophischen Standpunkt*, URL: <http://irrwege.info/2012/10/10/fehlschlusse-der-moderne-die-trennung-von-form-und-inhalt/> (abgerufen am 20.4.2017).

WALTER Sven, *Illusion freier Wille. Grenzen einer empirischen Annäherung an ein philosophisches Problem*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2016.

WARBURG Aby *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeit*, Gesammelte Schriften, Bd. II, Bibliothek Warburg, Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1932, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k92284q/f90.image.langDE> (abgerufen am 8.11.2018).

WEISS Peter, *Die Ästhetik des Widerstands* (1981), Berlin, Suhrkamp, 2016.

WORRINGER Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908), 11. unverä. Aufl., München, R. Piper & Co. Verlag, 1921.

ZAMIATINE Eugène Ivanovich, *Nous autres* (1924), L'Imaginaire, Paris, Gallimard, 1971.

ZWEIG Stefan, *Declaração*, Rio de Janeiro, 1942, URL: <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Objekte/zweig-stefan-abschiedsbrief.html?single=1> (abgerufen am 22.11.2018).

ETH-BIBLIOTHEK ZÜRICH, *Die Sonne und die Sonnenflecken*, ETH-Bibliothek Zürich, Virtuelle Ausstellungen, 2019, URL: <https://www.library.ethz.ch/ms/Virtuelle-Ausstellungen/Galileo-Galilei/Werke-Galileis/Die-Sonne-und-die-Sonnenflecken> (abgerufen am 17.10.2019).

# Abbildungsverzeichnis

## Teil I: Von der Linie als Sinnbild des Totalitären zum Potential der Form

WASSILY KANDINSKY, *Reihenfolge – Spannung – „Literarisch“*, Punkt und Linie zu Fläche, 1926, S. 116.

PAUL KLEE, *fig. 23 Ich habe hier nun in den schon bekannten\* Raum, einen zweiten Raum hineinkonstruiert.*, BF/23, 1921/22.

PAUL KLEE, *Angelus Novus*, Aquarellierte Zeichnung aus Tusche und Ölkreide auf Papier, 31,8 x 24,2cm, 1920, Israel Museum Jerusalem.

## Teil II: Paul Klee und die Dimensionen der Linie

PAUL KLEE, *Von der Liste gestrichen*, Ölfarbe auf Papier und Karton, 31,5 x 24 cm, Zentrum Paul Klee Bern, Schenkung Livia Klee, 1933.

PAUL KLEE, *T-Form*, Pädagogisches Skizzenbuch, S. 31.

PAUL KLEE, *Flächenwage*, BF/31.

PAUL KLEE, *Dimensionen im Raum*, BG I. 1/6.

PAUL KLEE, *spektraler Farbkreis*, BG I. 2/157.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Farbkreis*, 1809. Feder in Schwarz, aquarelliert, auf gelblichem Papier, auf Karton montiert. Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum.

ROBERT DELAUNEY, *Disque simultané*, 1912. Öl auf Leinwand, 134 x 134 cm, Centre de Georges-Pompidou et Pascal Rousseau (Hrsg.), Catalogue de l'exposition Robert Delauney de l'impressionnisme à l'abstraction, Paris, 1999.

PAUL KLEE. *Regenbogen Farben zum Kreis geschlossen*, BF/157.

PAUL KLEE. *Kreis in Bewegung gesetzt*, BF/159.

PAUL KLEE. *Skizze Farbkegel*, BF/159.

NICOLAUS COPPERNICUS AUS THORN, *Spährisches Dreieck*, in: Über die Kreisbewegungen der Weltenkörper (De revolutionibus orbium coelestium, 1543), C. L. Menzzer (Übers.), Thorn, Ernst Lambeck, 1879, S. 80.

PAUL KLEE, *Skizze letzte Seite Bildnerische Formlehre*, BF/194, Bleistift auf Konzeptpapier.

PAUL KLEE, *Die drei Fälle. Flg.12 „Medialgebiet“*, Pädagogisches Skizzenbuch, 1925, S. 11.

PAUL KLEE, *Die Zwitscher-Maschine*, Ölpause und Aquarell auf Papier auf Karton, 41,3 x 30,5 cm, 1922, The Museum of Modern Arts, New York.

PAUL KLEE, *mehr Vogel. (als Engel)*, Bleistift Briefpapier, Blatt einfarbig. Bleistift auf Papier auf Karton, 21 x 29,5, 1939, Paul Klee Stiftung, Kunstmuseum Bern.

ALBRECHT DÜRER, *Textfigur 1. Moderne „planperspektivische“ Konstruktion eines rechtwinkligen Innenraums. („Raumkasten“)* in: ERWIN PANOFSKY, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, S. 100.

PAUL KLEE, *Gesamt Situation in Central perspektive*. BG III. 24/171.

PAUL KLEE, *Ad marginem*, Aquarell auf Grundierung auf Karton, 46 x 36 cm, 1930, Kunstmuseum Basel. Vermächtnis Richard Dötsch-Benziger 1960.

PAUL KLEE, *Übersicht Bewegungsmuster*. BG II. 21/157.

## **Teil III: Henri Michaux. Immer weiter in die äußere Ferne des Inneren**

HENRI MICHAUX, *Clown*, Farbzeichnung auf schwarzem Grund, in *Peintures*, 1939. H. M., Œ. c. I., S. 710.

HENRI MICHAUX, *Meidoseimes. Sur une page droite face à « Oh dortoirs-hiboux... »*. *En marge de « La vie dans les plis »*, Lithographie, 1949, H. M., Œ. c. II., S. 255.

HENRI MICHAUX, *Plume*, in: *Peintures et dessins*, 1946, H. M., Œ. c. I., S. 951.

HENRI MICHAUX, *Après « Celui qui inspire » sur une page de gauche, face à « La Salle de délibération »*, Zeichnung, 1944, H. M., Œ. c. I., S. 850.

PAUL KLEE, *fig. 21, „Wieder einen Raum in den wir hineinmarschieren können.“*, 1922, BF/22.

HENRI MICHAUX, *« Ligne »*. *Hommage à Léon-Paul Fargue*, Zeichnung, *Les feuilles libres*, n°45–46, Juni 1927, H. M., Œ. c. I., S. 959.

PAUL KLEE, *Fuge in rot*, Aquarell und Bleistift auf Papier und Karton, 24,4 x 31,5 cm, 1921, Privatbesitz Schweiz, Depositum Zentrum Paul Klee Bern.

HENRI MICHAUX, *Teil III. Abbildung zu « Qui il est » aus « Peintures »* H. M., Œ. c. I., S. 706, 1939.

# Index namentlich

ADORNO Theodor W. 10, 11, 13, 36, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 110, 124, 128, 133, 222, 314, 338, 339, 341, 343

ARENDT Hannah 10, 41, 42, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 80, 83, 172, 240, 336, 337

AUERBACH Erich 13, 14, 15, 16, 17, 18, 185, 282

BARTHES Roland 11, 314

BENJAMIN Walter 10, 11, 13, 14, 17, 19, 21, 22, 82, 83, 85, 86, 87, 90, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 133, 160, 182, 183, 197, 199, 224, 250, 267, 287, 289, 294, 305, 310, 311, 312, 327, 328, 339, 340, 341, 347, 348, 349, 356, 357

BERGSON Henri 128, 129, 300, 341

CELAN Paul 11, 23, 306, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 322, 330, 357, 358

DELEUZE Gilles 11, 20, 124, 129, 146, 172, 173, 174, 176, 180, 181, 192, 193, 216, 228, 235, 271, 280, 309, 310, 314, 326, 328, 329, 330, 346, 347, 353

DERRIDA Jacques 11, 124, 160, 190, 243, 310, 314, 315, 327, 352

FOUCAULT Michel 11, 13, 21, 22, 41, 123, 124, 216, 229, 230, 234, 235, 236, 239, 240, 243, 245, 326, 351

GOETHE Johann Wolfgang von 17, 54, 85, 86, 102, 103, 104, 150, 151, 152, 160, 194, 196, 197, 295, 296, 338, 339, 343, 356

GUATTARI Felix 11, 20, 146, 172, 173, 174, 176, 180, 181, 280, 326, 328, 329, 330, 346, 347, 353

HUMBOLDT Wilhelm von 53, 313

KAFKA Franz 22, 262, 266, 267, 324

KANDINSKY Wassily 18, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 43, 51, 84, 87, 118, 122, 123, 124, 125, 126, 133, 135, 138, 147, 152, 160, 162, 225, 261, 299, 335, 336, 338, 341, 342, 345



KLEE Paul 9, 10, 11, 13, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 34, 46, 86, 88, 93, 94, 99, 100, 112, 116, 118, 119, 122, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 221, 223, 228, 235, 248, 250, 252, 253, 255, 257, 258, 261, 262, 263, 267, 269, 270, 271, 276, 277, 281, 283, 285, 286, 288, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 316, 319, 322, 324, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm 39, 106, 107, 108, 115, 160, 172, 326, 339, 346

MICHAUX Henri 9, 10, 11, 13, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 86, 99, 100, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 312, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 338, 339, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359

PANOFSKY Erwin 16, 17, 21, 182, 184, 186, 347

PLATON 86, 106, 107, 108, 160, 216, 226, 288, 324, 338, 339

SAMJATIN Jewgeni Iwanowitsch 10, 18, 35, 36, 42, 43, 44, 46, 48, 56, 58, 59, 61, 64, 65, 67, 72, 73, 80, 83, 155, 181, 304, 336, 337

SAUSSURE Ferdinand de 86, 109

SEGHERS Anna 10, 11, 18, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 99, 161, 181, 337

TROTZKI Leo 56, 57, 58, 78, 313

ZENTRUM PAUL KLEE BERN 27, 28, 124, 149, 166, 194, 263, 298

# Index thematisch

Allegorie 14, 17, 19, 48, 50, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 113, 115, 305, 324, 327, 339, 340, 341

Anfang 8, 9, 21, 22, 23, 24, 28, 61, 66, 71, 81, 103, 111, 120, 139, 143, 152, 155, 165, 166, 194, 201, 203, 211, 215, 217, 218, 219, 228, 259, 262, 263, 271, 272, 285, 286, 308, 317, 325, 328, 329, 333, 342, 350, 351, 353, 355, 358

Astrophysik 158, 209

Denkfigur 14, 22, 85, 117, 120, 182, 185, 197, 235, 270, 295, 328, 358, 359

Determination 77, 78, 81, 84, 99, 145, 164, 166, 192, 193, 200, 207, 211, 214, 243, 245, 246, 247, 270, 280, 300, 307, 316, 323, 327, 339, 345, 352

Dimension 9, 15, 21, 22, 23, 32, 43, 49, 96, 115, 117, 118, 122, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 153, 154, 155, 157, 158, 161, 162, 164, 165, 166, 172, 174, 175, 176, 177, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 194, 195, 196, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 214, 216, 218, 228, 229, 230, 240, 241, 242, 243, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 258, 259, 261, 262, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 277, 278, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 290, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 324, 325, 327, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359

Ende 8, 17, 18, 22, 23, 28, 35, 39, 40, 52, 56, 60, 61, 62, 63, 78, 79, 86, 89, 90, 92, 108, 111, 114, 139, 143, 152, 155, 157, 159, 163, 164, 165, 166, 171, 183, 184, 195, 204, 208, 209, 211, 232, 236, 241, 246, 247, 259, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 285, 286, 289, 291, 308, 317, 318, 325, 327, 328, 329, 331, 333, 334, 337, 342, 347, 349, 351, 353, 354, 357, 358, 359, 369

Figuration 9, 20, 21, 22, 23, 117, 119, 124, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 146, 160, 165, 175, 176, 179, 181, 183, 186, 189, 193, 195, 196, 199, 200, 203, 222, 223, 228, 235, 236, 247, 248, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 259, 260, 262, 266, 270, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 306, 308, 316, 318, 319, 325, 330, 331, 340, 341, 345, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357

Form 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 28, 29, 30, 32, 34, 36, 37, 40, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 58, 59, 61, 67, 69, 72, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 117, 118, 119, 124, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 141, 146, 148, 149, 155, 157, 158, 161, 163, 164, 166, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 186, 189, 190, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 203, 204, 206, 207, 208, 211, 213, 222, 228, 231, 236, 241, 242, 246, 247, 250, 257, 261, 265, 269, 271, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 288, 289, 292, 293, 294, 299, 300, 303, 305, 306, 308, 309, 311, 315, 317, 323, 324, 325, 326, 329, 330, 331, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 351, 355, 358, 359

Fragment 10, 19, 21, 22, 23, 36, 37, 44, 46, 61, 87, 90, 93, 97, 100, 112, 116, 118, 133, 155, 156, 182, 183, 186, 194, 204, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 233, 235, 236, 238, 241, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 253, 255, 256, 258, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 292, 298, 302, 308, 324, 325, 328, 331, 332, 339, 340, 347, 348, 351, 353, 354

Fuge 118, 306, 307, 308, 309, 316, 319, 324, 328, 331, 356

Grenze 10, 11, 22, 32, 34, 39, 40, 49, 50, 52, 58, 60, 65, 92, 97, 101, 111, 113, 123, 133, 143, 150, 155, 162, 188, 189, 190, 191, 192, 196, 199, 203, 213, 223, 229, 236, 238, 243, 258, 263, 267, 270, 279, 284, 299, 315, 318, 344, 348

Grenzlinie 32, 59, 67, 75, 190, 192, 196, 266, 336, 352

Grundfläche 17, 31, 32, 34, 134, 138, 147, 161

Horizontale Linie 14, 117, 131, 132, 136, 140, 170, 192, 211, 214, 285, 308, 323, 341, 349, 350, 355

Ideologie 18, 19, 35, 36, 42, 44, 47, 65, 66, 67, 68, 72, 77, 79, 96, 98, 104, 108, 121, 267, 341, 347

Kreis 14, 23, 46, 55, 75, 107, 130, 140, 141, 148, 152, 153, 161, 162, 170, 171, 177, 199, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 252, 270, 286, 287, 301, 312, 315, 324, 329, 342, 345, 357

Linie 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 54, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 84, 86, 89, 91, 92, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 108, 112, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 179, 180, 181, 185, 186, 188, 189, 192, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 204, 207, 208, 211, 212, 214, 223, 224, 228, 229, 240, 248, 250, 251, 252, 257, 258, 259, 261, 262, 266, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 293, 294, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 311, 312, 316, 317, 319, 321, 322, 323, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 359

Maß 97, 142, 143, 155, 162, 166, 195, 202, 204, 207, 214, 223, 246, 257, 262, 283, 285, 288, 296, 297, 299, 300, 305, 306, 327, 329, 343, 344, 345, 346, 355, 356, 358, 359

Mauer 40, 42, 43, 49, 52, 59, 60, 61, 62, 113, 123, 126, 266, 267, 275, 300, 311, 312, 337

Mediale Linie 20, 21, 46, 137, 159, 161, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 180, 181, 185, 186, 193, 195, 204, 212, 214, 223, 228, 229, 230, 252, 269, 270, 286, 287, 304, 307, 308, 309, 311, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 328, 329, 331, 333, 334, 337, 342, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 353, 354, 356, 357, 358

Moderne 10, 11, 24, 26, 29, 32, 35, 67, 68, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 92, 93, 96, 98, 109, 142, 185, 186, 214, 219, 222, 224, 225, 230, 247, 271, 323, 324, 327, 333, 347, 351, 358

Oberfläche 20, 25, 26, 33, 82, 121, 123, 130, 133, 137, 147, 174, 180, 184, 193, 199, 200, 209, 214, 225, 319, 320, 336, 338, 341, 342, 346, 351

Ozean 240, 241, 243, 262, 268, 270, 352

Perspektive 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 27, 28, 31, 37, 47, 48, 56, 57, 61, 65, 87, 101, 106, 107, 108, 114, 118, 119, 120, 121, 124, 126, 133, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 151, 152, 158, 159, 166, 171, 172, 174, 176, 181, 184, 185, 186, 201, 204, 209, 211, 219, 222, 232, 238, 240, 256, 262, 273, 286, 287, 301, 304, 308, 309, 326, 328, 329, 330, 335, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 347, 348, 350, 351, 352, 355, 357, 358, 359

Porträt 22, 253, 254, 255, 258, 262, 263, 353

Progression 20, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 161, 249, 251, 258, 269, 270, 298, 342, 343, 344, 353, 354, 355, 356, 357

Rahmen 9, 10, 12, 18, 19, 21, 27, 32, 33, 38, 42, 47, 49, 50, 56, 58, 63, 67, 69, 71, 80, 86, 87, 101, 104, 107, 117, 122, 124, 126, 127, 129, 138, 140, 143, 144, 147, 150, 159, 167, 175, 177, 179, 183, 188, 189, 190, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 203, 205, 206, 207, 209, 218, 239, 253, 259, 262, 266, 280, 282, 294, 295, 296, 299, 300, 303, 305, 314, 315, 316, 324, 337, 343, 345, 348, 356

Rand 12, 21, 22, 48, 52, 62, 117, 127, 129, 171, 188, 199, 201, 206, 229, 244, 306, 331, 337, 345, 348, 351, 359

Randfigur 206, 235, 243, 244, 251, 253, 262, 352, 357

Riss 200, 218, 348, 351

Sphäre 5, 275, 335

Symbol 14, 17, 30, 34, 39, 50, 51, 59, 102, 103, 104, 109, 110, 113, 115, 131, 170, 182, 184, 203, 211, 239, 300, 324, 328, 329, 337, 339, 340, 358

Totalitarität 86, 243

Totalität 21, 27, 35, 38, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 59, 61, 66, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 120, 125, 128, 133, 142, 153, 161, 162, 163, 164, 165, 172, 182, 200, 204, 207, 219, 237, 238, 240, 242, 243, 272, 273, 274, 277, 289, 299, 310, 311, 313, 324, 325, 328, 329, 330, 331, 335, 336, 338, 339, 340, 344, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 358