

Paul Klees «Schöpfer»

Johannes Stückelberger, Kunsthistoriker, Dozent und wissenschaftlicher Mitarbeiter für Religions- und Kirchenästhetik

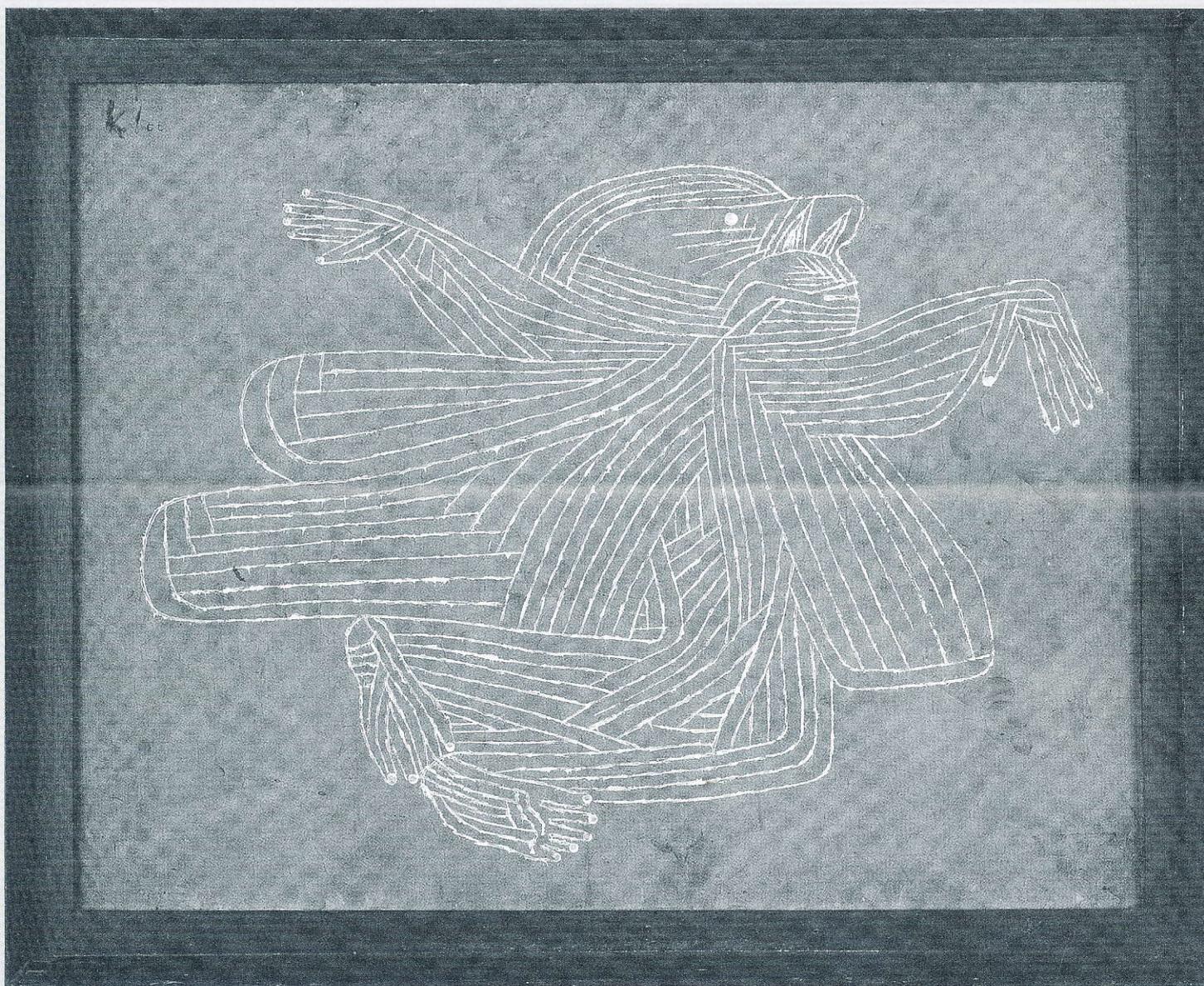


Abb. 1: Paul Klee, Der Schöpfer, 1934.

Den Schöpfer malen! Diesen Gedanken trug Paul Klee, der wiederholt über die Analogie von Kunstschaffen und Welterschöpfung nachgedacht hatte, eine Weile mit sich herum, bevor er 1930 eine Zeichnung schuf, nach der er 1934, im Jahr nach seiner Emigration in die Schweiz, ein Ölbild malte, dem er den Titel «Der Schöpfer» gab. Im handschriftlichen (Euvre)katalog vermerkte er dazu: «blieb mehrere Jahre liegen». Offensichtlich wollte er die Arbeit reifen lassen, was verständlich ist angesichts der anspruchsvollen Aufgabe.

Immerhin brauchte Klee nicht bei null anzufangen. Seit annähernd zweitausend Jahren hatten sich Künstlerinnen und Künstler – zusammen mit Theologinnen und Theologen – an dem Thema abgearbeitet, wobei sie Gottvater entweder in Menschengestalt darstellten (als Guten Hirten, Pantokrator, Weltenrichter, bärtigen Alten usw.) oder mit Hilfe von Metaphern, insbesondere aus der Natur (Sonne, Himmel, Gold usw.). Für die erste Lösung konnten sie sich auf alttestamentliche Vorstellungen der Menschengestaltigkeit Gottes berufen, unter anderem auf eine im Buch Daniel erzählte Vision. Das Bilder- und Verbot entschärften sie mit dem Hinweis auf die Menschwerdung Gottes in Jesus. Für die zweite Lösung fanden sich in der Bibel Vorlagen in Bildern wie der Feuersäule, der Wolke, dem brennenden Dornbusch: in Bildern eines Gottes also, der sich in den Elementen und durch sie offenbart.

Klee entschied sich für eine Kombination der beiden Lösungen. Der erste Eindruck, den sein Schöpferbild vermittelt, geht von der rosaweissen Farbe aus, die – wolkig aufgetragen – die ganze Leinwand bis an die Ränder füllt. Sie verleiht dem Bild einen hellen, freundlichen Charakter. In ihrer Ausdehnung begrenzt wird sie durch einen schlichten Rahmen, den der

Künstler selber ausgesucht und auch gefasst, das heisst farblich auf das Bild abgestimmt hat. Von diesem Farbgrund hebt sich ein fast die ganze Bildfläche einnehmendes Gebilde aus weissen, parallel geführten Linien ab, die sich kunstvoll überlagern und eine Struktur bilden, die zum Teil an einen Bindenverband erinnert. An vier Stellen erkennen wir menschliche Extremitäten: zwei Hände und zwei Füsse. Die auf sie zuführenden Linien können wir als Schultern, Arme und Beine deuten. Über den waagrecht ausgebreiteten Armen ist auch ein kleiner Kopf zu erkennen, allerdings ohne Augen, Nase und Mund. All dies scheint zu einem menschlichen Körper zu gehören, dessen Konturen jedoch nur bei den Armen und Beinen klarer zu erkennen sind. Der Rest verschwindet hinter einem wehenden Gewand, das den Eindruck erweckt, als habe das Wesen Flügel. Es scheint in der Tat, als würde die Gestalt schweben oder fliegen. Die weissen filigranen Linien sind nicht mit einem Pinsel gemalt, sondern mit der Kante eines Spachtels «aufgestempelt», wie der Künstler die Methode selber beschreibt. Zwischen den Linien ist die Farbe des Grundes zu sehen, was der Gestalt einen durchsichtigen und körperlosen Charakter verleiht. Gestalt und Grund durchdringen sich gegenseitig, wie bei einer Tätowierung oder – mit einem anderen Bild gesprochen – einer Ansammlung von dünnen Wolkenstreifen am Himmel. Klees Schöpfergott ist ein luftiges Wesen, das mit den Elementen, in denen es sich bewegt und die zu erschaffen es im Begriff ist, eins wird.

Die Gestalt weist Ähnlichkeiten mit den Darstellungen von drei anderen Künstlern auf, die Klee sicherlich kannte und die alle miteinander zusammenhängen. Am nächsten kommt ihr der Schöpfergott in Julius Schnorr von Carolsfelds Darstellung des vierten Schöpfungstages in des-

sen Bilderbibel von 1860. Wie Klees Schöpfer schwebt Schnorr's Gottvater mit ausgestreckten Armen durch den Äther und erschafft die Lichter am Himmelsgewölbe. Ein zweites Vorbild ist Michelangelos Darstellung des gleichen Ereignisses an der Decke der Sixtinischen Kapelle. Auch hier schwebt Gottvater im Himmel und weist mit ausladender Gebärde auf Sonne und Mond. Und noch ein drittes Bild, das den gleichen Typus zeigt, wird Klee gekannt haben: Peter von Cornelius' in den 1830er Jahren entstandene Darstellung des Schöpfergottes in der Münchner Ludwigskirche. Interessant und für eine weiterführende Deutung höchst aufschlussreich ist, wie Klee die drei Vorbilder adaptiert und in seinem Bild gleichzeitig transformiert.

Alle vier Gestalten verbindet der Gestus der ausgestreckten Arme. Doch während bei den Vorbildern Gottvater gebieterisch mit der einen Hand auf die Sonne, mit der andern auf den Mond weist, geht die Gestik von Klees Schöpfer ins Leere, da weder Mond noch Sonne mit dargestellt sind. Die rechte Hand ist nach unten geknickt, was den Eindruck vermittelt, als suche die Gestalt, mit den Armen rudern, das Gleichgewicht. Bei Michelangelo, Cornelius und Schnorr ist Gottvater nach links gewendet, wodurch wir seinen Auftritt als Intervention empfinden. Im Unterscheid dazu fliegt Klees Schöpfer, der Leserichtung folgend, nach rechts, was ihm etwas Stromlinienförmiges und Leichtes gibt. Während Michelangelo uns einen titanenhaften Gott vor Augen führt, erscheint derjenige Klees friedlich, heiter und verspielt.

Schwierig zu interpretieren ist in Klees Darstellung die Kopfpattie. Neben dem bereits erwähnten «einbandagierten» Köpfchen gibt es in diesem Bereich weitere Linien, die nicht eindeutig zugeordnet werden können. Möglicherweise sind die



Abb. 2: Michelangelo.



Abb. 3: Peter von Cornelius.



Abb. 4: Julius Schnorr von Carolsfeld.

Bogenlinien am oberen Rand eine Reminiszenz des bei Cornelius hinter dem Kopf Gottvaters sich blähenden Gewandes. Es könnte sich dabei aber auch um die Kontur eines Vogelkopfes handeln, zu dem ein runder Augenpunkt sowie rechts davon ein Schnabel mit zwei spitzen Nasenöffnungen gehören würden. Ist Klees Gottvater ein Hybrid, halb Mensch, halb Vogel? Wie auch immer wir die Linien im Kopfbereich interpretieren: sie bleiben mehrdeutig. Klees Gott lässt sich nicht auf eine einzige Gestalt festlegen. Und wie wir bereits festgestellt haben, ist er körperlos. Das wallende Gewand suggeriert zwar einen darunter befindlichen Körper, doch ist dieser durchsichtig und wird vom Raum und dessen Farbigkeit durchdrungen.

Ein entscheidendes Merkmal von Klees Schöpfer ist schliesslich – und das unterscheidet ihn von allen drei Vorbildern –, dass wir ihn nicht von vorne, sondern von hinten sehen. Eine ähnliche Ansicht Gottvaters findet sich in Michelangelos Fresko neben der bereits beschriebenen titanenhaften Gottvaterfigur. Es scheint, als habe Klee die beiden Gestalten kombiniert, indem er von der einen den Gestus, von der andern die Rückenansicht übernahm. Michelangelos Rückenfigur wird in der Literatur unter anderem mit der in Ex 33,18–23 überlieferten Geschichte in Verbindung gebracht, in der erzählt wird, wie Moses Gott bittet, seine Herrlichkeit sehen zu dürfen und dieser ihm antwortet: Mein Angesicht kannst du nicht sehen, doch gestatte ich dir, wenn ich in meiner ganzen Herrlichkeit an dir vorübergezogen bin, mir nachzuschauen.

Auch wir können Michelangelos und Klees Schöpfergestalten «nur» nachschauen, deren Gesichter jedoch bekommen wir nicht zu sehen. Bei aller Sichtbarkeit bleibt der Schöpfer in der Interpretation der beiden Künstler in einem ganz wesentlichen Teil unsichtbar.

Klees Bild interpretiert den Schöpfer, wie er uns aus den Darstellungen von Michelangelo, Cornelius und Schnorr vertraut ist, neu. Darüber hinaus kann dieser Schöpfer als Gleichnis gelesen werden für Klees Auffassung von Kunst. Deren Aufgabe sieht der Künstler nicht darin, dass sie die Natur oder allgemeiner die Wirklichkeit in ihrer Erscheinung, das heisst in ihrem Gewordensein darstellt, vielmehr verlangt er von ihr, dass sie das Werden der Natur, deren dauernd sich realisierende Neuschöpfung sichtbar macht. Das meint der vielzitierte Satz des Künstlers: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.» Klees «Schöpfer» ist ein dynamischer Gott, der sich nicht auf das Sichtbare festlegen lässt. Was das Bild an Eindrücken in uns hinterlässt, verdankt sich nicht nur der figurlich einlösbar schwebenden Gestalt, sondern ebenso – wie wir gesehen haben – dem rosafarbenen Grund, der in uns innere Bilder weckt. Das Bild erzeugt Nachbilder und macht auf diese Weise Dinge sichtbar, die dem äusseren Auge unsichtbar bleiben. Es setzt einen Wahrnehmungsprozess in Gang, den Klee mit dem Schöpfungsprozess in Verbindung bringt, wenn er sagt: Der Künstler «beteiligt sich am Erschaffen von Werken, die ein Gleichnis zum Werke Gottes sind».

Bildnachweise:

Abb. 1:

Paul Klee, Der Schöpfer, 1934, Öl/Lwd., Linien gestempelt, 42 x 53,3 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (in: Paul Klee. Die Erfüllung im Spätwerk, Ausst.-kat. Riehen (Fondation Beyeler), 2003, S. 57).

Abb. 2:

Michelangelo, Gott erschafft die Sonne und den Mond, 1508–1512, Rom, Sixtinische Kapelle, Deckenfresko (in: Pietrangeli, Carlo: Die Sixtinische Kapelle, Zürich: Benziger, 1993, S. 173).

Abb. 3:

Peter von Cornelius, Gott als Schöpfer und Erhalter der Welt, 1836–1840, München, St. Ludwig, Fresko im Chorgewölbe (in: Hempfer, Helmut und Peter Pfister [Hg.], St. Ludwig in München, Weissenhorn: Konrad, 1994, Abb. 27).

Abb. 4:

Julius Schnorr von Carolsfeld, Der vierte Schöpfungstag, in: Ders., Die Bibel in Bildern, 1860 (in: Schnorr von Carolsfeld, Julius, Der vierte Schöpfungstag, in: Ders., Die Bibel in Bildern, Leipzig: Georg Wiegand, 1860, Abb. 4).

konstruktiv

Theologisches aus Bern

Beilage zur Reformierten Presse

N^o 39 / 2012



Gottes Körper – Menschenkörper

- 3 **Gottes Körper im Alten Testament – Körperbilder und ihr Verständnis**
Andreas Wagner
- 6 **Gott in Tiergestalt?**
Evelyne Martin
- 8 **«Seine Seele hasst den, der Gewalt liebt» Gottes Seele (?) im Alten Testament**
Katrin Müller
- 9 **Jesus, der Leib Gottes nach dem Johannesevangelium**
Rainer Hirsch-Luipold
- 12 **Paul Klees «Schöpfer»**
Johannes Stückelberger
- 15 **Gottes nackter Hintern und das nackte Antlitz des anderen Menschen**
Magdalene L. Frettlöh
- 18 **Neues aus der Fakultät**

Bildnachweis, wo nicht anders vermerkt:

Seite 3: Beck, Pirhiya: The Drawings from Ḥorvat Teiman (Kuntillet 'Agrūd), in: Tel Aviv 9 (1982), 10, Fig. 6.

Seite 4: Goodenough, Erwin R.: Jewish Symbols in the Greco-Roman Period 11. Symbolism in the Dura Synagogue 3 (BollS 37), New York 1964, Pl.14.

Seiten 6 und 7: Pharao und Maat, Gegengewicht eines Pektoral, Tal der Könige, Ägypten (Kairo, Ägyptisches Museum, JE 61941), Winter Abb. 516; IPIAO Nr. 699.

«Dea Nutrix» (die göttliche Amme), Teil eines Elfenbeinfrieses, Ugarit (Damaskus, National Museum, 3599), Winter Abb. 409; IPIAO Nr. 829.

konstruktiv Beilage zur Reformierten Presse, Postfach, 8026 Zürich, Telefon 044 299 33 21, Fax 044 299 33 93. Redaktion Stephan Jütte. Bildredaktion Stephan Jütte. Gestaltung/Produktion Medienpark, Zürich. Korrektorat Ursula Klausner. Druck Schläefli & Maurer AG, Bahnhofstrasse 15, 3800 Interlaken, Tel. 033 828 80 70, Fax 033 828 80 90. Herausgeber Reformierte Medien@Kirchenblatt/Protestant/EPD/Reformierte Presse, 25. Jahrgang

«Du sollst mich nicht in Bildern fassen. / Wem sollt ich denn vergleichbar sein? / Kannst du dir doch genug sein lassen / an meinem Worte klar und rein» – mit diesen Worten nimmt ein altreformiertes Dekaloglied das biblische Bilderverbot auf. Doch so einfach, wie es hier klingt, ist es mit der Entgegensetzung von Wort und Bild nicht. Denn es gibt ja nicht nur materiale Bilder, sondern auch Sprachbilder. Und in der Bibel wimmelt es nur so von sprachlichen Gottesbildern. Einer Gruppe von ihnen widmen sich die folgenden Beiträge: den sprachlichen Körperbildern Gottes. Der biblische Gott hat ein Gesicht, Augen und Ohren, Mund und Nase, Hände und Füße ... Welche Funktion haben diese menschen- oder tiergestaltigen Gotteskörperbilder? Verstossen sie gegen das Bilderverbot?

Andreas Wagner plädiert dafür, die Gestaltähnlichkeit zwischen Gott und Mensch nicht anatomisch, sondern funktional zu verstehen: Wo von Körperteilen Gottes die Rede ist, geht es um Beziehungs- und Handlungsweisen Gottes in der Kommunikation mit seiner Schöpfung. Die Menschengestaltigkeit Gottes zielt auf eine verantwortliche Entsprechung zwischen menschlichem und göttlichem Handeln.

Zurückhaltend ist die Bibel in der Verwendung von theriomorphen, also tiergestaltigen Gottesbildern. *Evelyne Martin* erinnert in ihrem Beitrag an das frömmigkeitsgeschichtlich so wirkmächtige Bild von den Flügeln Gottes.

Und *Katrin Müller* spürt die biblischen Texte auf, die eine *näfäsch*, eine Kehle/Seele Gottes kennen. Meint aber *näfäsch* im Blick auf den Menschen vor allem seine geschöpfliche Vitalität, was bedeutet es dann, dass auch Gott eine *näfäsch* hat?

Wo das Wort Fleisch und der Gottessohn Mensch wird, wird die körperliche Präsenz Gottes in der Welt konkret, und es kann – in der Person Jesu Christi – zu einer leibhaftigen Begegnung mit Gott kommen. Dass es aber gerade der geschundene Körper des Gekreuzigten ist, an dem die Herrlichkeit Gottes sichtbar wird – auf diese Provokation christlicher Gotteskörperrede macht *Rainer Hirsch-Luipold* in seinen Beobachtungen zum Leib Gottes im Johannesevangelium aufmerksam.

Johannes Stückelberger stellt den anthropomorphen Darstellungen des Schöpfers, deren berühmteste wohl unser Titelbild, Michelangelos «Erschaffung Adams», darstellt, Paul Klees «Schöpfer»-Bild (1934) gegenüber, das Gott von hinten zeigt und zugleich Gott nicht auf ein Bild festlegt: Klees «Schöpfer» ist ein schöpferisches Schöpferbild, das zum Gleichnis werden kann für Klees Verständnis der Malkunst.

Um «Gott von hinten» geht es auch *Magdalene L. Frettlöh*, die in der nur vermeintlich despektierlichen Rede von Gottes «Hinterteil» die fundamentaltheologische Einsicht erkennt, dass wir Menschen Gott gegenüber immer nur das Nachsehen haben, aber vielleicht gerade deshalb auch Nachsicht gegenüber Gott üben können.

Mögen die Beiträge ihre Leserinnen und Leser neugierig machen auf eigene Entdeckungen eines leibhaftigen Gottes und sprachfähig im Reden von diesem Gott! Über Lesefrüchte freuen sich mit den übrigen Autorinnen und Autoren

Andreas Wagner

Stephan Jütte

Magdalene L. Frettlöh