

Funktion erfüllt hatten, behielten weder Wimpel noch Spielkarten eine Existenzberechtigung. Erhalten blieb vor allem das, was wir heute »Kunst« nennen – winzige Fragmente der visuellen Kultur einer Epoche. Kunsthistoriker mögen sich auf diese Fragmente konzentrieren wollen; den Fragmentcharakter sollten sie sich allerdings vergegenwärtigen.

Der Blick auf die gesellschaftlich-kulturelle Relevanz von »Bildern« ist keine Beschäftigung mit einer »Zutat«, sondern betrifft unmittelbar das visuelle Potential, also die in den ästhetischen Mitteln selbst begründete Wirksamkeit. Deutlich wird dies beim Studium von Extremformen der Reaktion auf »Kunst«, etwa der Zensur. Auch hier hilft ein Nachvollzug der historischen Dimension, um aktuelle Ereignisse wie die Polemiken um die Ausstellung *Sensation!* im Brooklyn Museum zu verstehen. Das von Elizabeth Childs herausgegebene Buch *Suspended License. Censorship and the Visual Arts* (Seattle/London, University of Washington Press 1997. 413 S., zahlr. Abb., ISBN 0-295-97627-6) beginnt mit Aufsätzen zu Veronese und der Inquisition (Paul H. Kaplan), führt dann über die staatlichen Verfahren gegen Werke Goyas und Dauriers (Janis Tomlinson und Elizabeth Childs) und die »Entartete Kunst« (Christoph Zuchschlag) zur Zensur von Ausstellungen des sein

Schwulsein thematisierenden US-Künstlers David Wojnarowicz (Peter F. Spooner). Steven C. Dubin (,The Trials of Robert Mapplethorpe', in E. Childs [Hrsg.], S. 366-89) verweist in Hinsicht auf das von Republikanern wie Jesse Helms vorgebrachte Pornographie-Verdikt gegen Mapplethorpe (»I know it when I see it«) auf die Problematik eines sich als »standard of decency« ausgebenden, intellektuell begrenzten Kunstverständnisses. Das Studium solcher Legitimations- und Interpretationszusammenhänge von »Bildern« eines Mediums (hier: Fotografie) mit und ohne Kunstanspruch führt so tatsächlich in die Analyse gesellschaftlicher Machtverhältnisse. Die Konflikte um Mapplethorpes »Perfect Moments« sind Teil seiner Kunst: Womöglich erkennt dies die Kunstwissenschaft sogar deutlicher als die Medienstudien.

Um eine Kunstgeschichte, die am Kunstbegriff (und seinen Vorformen im Kultus) festhält und – bei stetem Abgleich mit »Medien« ohne Kunstanspruch – in ihrer Forschung auf die solcherart variierenden Legitimationen und Ansprüche von »Bildern« eingeht, wird es nicht schlecht stehen. Sie kann sich den Anforderungen von Media Studies und Visual Culture stellen, ohne in diesen »Fächern« aufzugehen.

Eckhard Leuschner

Von Ameisen, Spinnen und Bienen

## Paul Klee. Catalogue raisonné.

Hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

Band 1: 1883-1912. Bern, Benteli 1998. 547 S., Fr. 340,-. ISBN 3-7165-1100-5;

Band 2: 1913-1918. Bern, Benteli 2000. 598 S., Fr. 340,-. ISBN 3-7165-1101-3;

Band 3: 1919-1922. Bern, Benteli 1999. 544 S., Fr. 340,-. ISBN 3-7165-1102-1

Einer der schönsten Geschichten, die über Paul Klee erzählt werden können, handelt vom Zählen und vom Sterben. Im Mai 1940 reiste der kranke Künstler nach Locarno, um sich in einem dortigen Sanatorium pflegen zu

lassen. Die Luftveränderung und eine Diät sollten helfen, die in den Monaten zuvor wieder zunehmend offenbar gewordene Schwächung seines Befindens aufzufangen und den Verlauf seiner Krankheit, Sklerodermie, gün-

stig zu beeinflussen. Vor seiner Abreise aus Bern am 10. Mai registrierte der Künstler in seinem handschriftlich geführten Œuvrekatalog noch die zuletzt entstandene Produktion. Für den Monat Mai verbuchte er 16 Werke und kam so für alle Monate des angebrochenen Jahres auf insgesamt 366 Werke. Dann reiste er ab. 366 Werke – so viele, wie ein Schaltjahr Tage umfaßt. Das Jahr 1940 war ein Schaltjahr. Klee wußte dies, wie der Titel eines Bildes aus demselben Jahr beweist. Symbolisch hinterließ so der Künstler vor seiner Abreise geordnete Verhältnisse, eine mit Vorräten wohlbestellte Scheuer. Getreu seinem von Plinius herrührenden Motto *nulla dies sine linea* konnte er seinen Kuraufenthalt in dem Bewußtsein antreten, für jeden Tag des Jahres 1940 bereits ein Werk geschaffen zu haben. Dem Zusammenhang von Produktivität und gesundheitlichem Befinden mußte Klee spätestens seit 1935, dem Jahr des Ausbruchs seiner Krankheit, größte Aufmerksamkeit schenken. Körperliche Beschwerden und Einschränkungen, Bettlägrigkeit, Kuraufenthalte – jeden Arbeitstag mußte Klee nun seiner Krankheit abgewinnen, bzw. in das heikle Gleichgewicht von Anstrengung und Ruhe, Verausgabung und Erholung bringen. Die in seinem Œuvrekatalog registrierten Zahlen für die letzten Jahre sprechen für sich. 1936, im Jahr nach Ausbruch der Krankheit, kommt es mit nur 25 Werken zum absoluten Tiefstand der Produktion. Mit der Besserung des Befindens geht es langsam wieder aufwärts: 1937 registriert er die Zahl von 264 Werken, 1938 bereits 489 Werke. Im Jahr darauf, 1939, schließlich schlägt das Pendel gänzlich zur anderen Seite aus: Jetzt wirkt sich die Krankheit nicht als Hemmnis, sondern als Ansporn aus. In einem unerhörten Kreativitätsschub entstehen 1253 Werke, die Klee als den absoluten Höchststand einer Jahresproduktion verbuchen kann.

Von seinem Aufenthalt in Locarno ist er nicht mehr zurückgekehrt. Am 29. Juni 1940 starb Klee im Klinikum Sant'Agnese in Folge einer

akuten Herzmuskelentzündung. Wenn er bereits im Mai das symbolische Minimum einer Jahresproduktion verbuchte, dann muß man ihm nicht die Prophetie des eigenen Todes unterstellen – nach Locarno reiste er zur Kur, nicht zum Sterben. Vielmehr drückt sich darin aus, daß Klee sein schöpferisches Dasein von seinem kreatürlichen unabhängig halten wollte. Die Unwägbarkeiten und Beeinträchtigungen des letzteren sollten der Konstruktion eines Werkganzen und der Ausfaltung seines Künstlertums untergeordnet sein. Klee mußte gar nicht Todesahnung bemühen, er wußte vielmehr, daß eine äußerst heimtückische Krankheit seine Lebenszeit begrenzte. Gerade deswegen wollte er sich nicht auf seinen Tod fixieren, sondern auf sein Schaffen – er zählte nicht seine letzten Tage, sondern er zählte im Gegenteil weiterhin das Anwachsen seines Œuvres. Die Eintragungen im Œuvrekatalog belegen so eindrucksvoll, was als Kennzeichen seiner Kunst gelten darf – Symbolik bis hinein in buchhalterische Triumphe über die Zeit. Das private Moment dieser Symbolik ist in dem hier geschilderten Beispiel evident. Nicht nur war der Œuvrekatalog der Öffentlichkeit selbstverständlich unzugänglich. Auch nach Klees Tod dauerte es lange, bis die eingeschränkte Öffentlichkeit der Kleeforschung, die Zugang zu dem Verzeichnis bekam, dessen selbstreferentielle Dimension wahrnahm. Es war Josef Helfenstein, der Leiter der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern, der 1990 die Symbolik der Eintragungen für das Jahr 1940 erkannte (J. H.: Das Spätwerk als Vermächtnis. Klees Schaffen im Todesjahr. In: *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*. Hrsg. v. J. H. und Stefan Frey. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1990, S. 59-75). Seitdem ist immer deutlicher geworden, daß der Œuvrekatalog Klees nicht einfach eine Liste ist, die unkritisch bei der wissenschaftlichen Archivierung und Bearbeitung des Werks benutzt werden kann. Er diente dem Künstler zum einen zur Selbstkontrolle und war damit ein wichtiges Instrument der Verwaltung und Distribution seiner

Produkte, die der zum Unternehmer in eigener Sache gewordene moderne Künstler selbst in die Hand nahm. Zum andern war das Werkregister aber ein Mittel der Selbstvergewisserung und der Reflexion über sein Schaffen. Es muß damit selbst als Quelle für das künstlerische Vermächtnis Klees verstanden werden, als Quelle, die der Interpretation und Analyse bedarf.

Eine kritische Reflexion der Funktion des *Œuvreverzeichnisses* haben verschiedenste Indizien nahegelegt, die schon früher in der Literatur festgehalten wurden. In seiner kurzen Charakterisierung des *Œuvrekatalogs* hatte der Sohn des Künstlers 1960 festgestellt, daß Klee dort nur die für ihn gültigen Werke eintrug und deswegen beispielsweise viele Jugendwerke nicht aufnahm. In der Bilanz, die Felix Klee darlegte, zeigte sich außerdem, daß im Nachlaß insgesamt 228 Werke vorhanden waren, die im *Œuvrekatalog* fehlen (s. F. K.: *Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen*. Zürich 1960, S. 267 ff.). Es konnte seitdem kein Zweifel daran bestehen, daß Klees Verzeichnis *de facto* eine Auswahl darstellt. Ein anderes Charakteristikum hat Charles Werner Haxthausen in seiner 1981 veröffentlichten Dissertation bemerkt, daß nämlich Klee mit Numerierungen Bilder als zusammengehörig auswies. So trägt das Selbstporträt 'Junger männlicher Kopf in Spitzbart, Hand gestützt' die Katalognummer 1908/42, ein weiteres Selbstporträt 'Junger Mann ausruhend' die Nummer 1911/42. Mit der Vergabe der *Œuvre*nummer 42 signalisierte Klee einen Zusammenhang, der darin bestand, daß beide Bilder auf ein gemeinsames Vorbild, nämlich die Selbstdarstellungen Van Goghs rekurren (s. C. W. H.: *Paul Klee: The Formative Years*. New York, London 1981, S. 322). Wiederum hat man es mit einer subtilen Anspielung des Künstlers mehr für sich selbst als für ein Publikum zu tun, und wiederum wird deutlich, daß Klees Zahlenwerk ein geist-

reiches Konstrukt ist, Innenspiegelung zugleich und nicht einfach nur eine nüchterne Aufzählung von Fakten. Ein Konstrukt freilich, das in der Funktion der Selbstvergewisserung seines Künstlertums zwar zuallererst in die private Dimension reicht, das aber gerade darin seine öffentliche Wirksamkeit entfaltet. Denn mit Klees Synchronisation von Kunst und Leben, oder besser, mit dem zähen Einarbeiten seiner Person in eine Künstlerrolle, tritt jene hinter dieser zurück, gehen beide eine ununterscheidbare Verbindung ein. Die Selbstverständigung im Privaten begründet Autorität und Wirkung.

Im Anschluß an Ausführungen Werckmeisters, der bei seiner kritischen Durchleuchtung des materiellen Hintergrundes von Klees Schaffen die Numerierungen des Werkverzeichnisses interpretatorisch zu berücksichtigen begann, haben zuletzt die Untersuchungen von Wolfgang Kersten und Osamu Okuda von 1995 und besonders ein Aufsatz Okudas von 1997 deutlich gemacht, wie notwendig ein quellenkritischer Umgang mit dem *Œuvrekatalog* ist (s. W. K. und O. O.: *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung*. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1995, S. 35 ff. sowie O. O.: *Paul Klee: Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess*. In: *Radical Art History. Internationale Anthologie*. Subject: O. K. *Werckmeister*. Hrsg. v. W. K. Zürich 1997, S. 374-397). Denn nicht nur stellt der *Œuvrekatalog* eine Auswahl dar, er stiftet auch eine Chronologie, die die lineare Entwicklung von Klees Werk garantieren soll, die aber tatsächlich teilweise von Umdatierungen des Künstlers geprägt ist.

Mit der systematischen Registrierung seiner Werke begann Klee 1911. Jedes Originalwerk versah er mit einem Entstehungsjahr, einer Werknummer und einem Titel, zudem meist noch mit einer stichwortartigen Erläuterung der verwendeten Technik. Bis 1913 nahm er außerdem eine Differenzierung nach den Buchstaben A (ohne Natur), und B (nach Natur) vor. Alle vor 1911 entstandenen

Werke, beginnend mit Zeichnungen aus seiner Kinderzeit, trug Klee nachträglich in sein neues Verzeichnis ein und ordnete sie einem Jahr zu, auch wenn er sich teilweise selbst über das genaue Entstehungsjahr nicht ganz sicher war. Aber auch nach 1911 ist das Entstehungsjahr und das Registrierungsdatum nicht notwendigerweise identisch. Insbesondere wenn Klee Bilder nachträglich über- oder umarbeitete, können so Differenzen von mehreren Jahren zwischen dem Künstlers Datierung und der tatsächlichen Fertigstellung auftreten, wie Okuda an dem Bild 'Teppich der Erinnerung' gezeigt hat, das im *Œuvre*-katalog und auf dem Bildkarton selbst auf 1914 datiert ist, seine endgültige Gestalt aber wohl nicht vor 1921 erhalten hat.

Was der große Vorteil der Kleeforschung zu sein schien, nämlich zum *Œuvre* die fertige und komplette Buchhaltung mitgeliefert und überreicht zu bekommen, stellt sich so als ein Pferdefuß dar. Wenn sich nun die im Kunstmuseum Bern beheimatete Paul-Klee-Stiftung zusammen mit dem Berner Benteli Verlag an das ambitionierte Projekt eines *Catalogue raisonné* gemacht hat, dann muß sich dieser an der Haltung zu diesem Problem messen lassen. Ambitioniert ist dieses Unterfangen allein schon wegen des Umfangs. Bei knapp zehntausend zu dokumentierenden Werken ist der *Catalogue raisonné* auf 9 jeweils ca. 500 Seiten starke Bände veranschlagt. Die ersten drei dieser Bände liegen vor, im Abstand von jeweils etwa acht Monaten sollen die weiteren Bände herauskommen. Der wissenschaftliche *Œuvre*-katalog nimmt den des Künstlers als »Basis« und sieht in ihm die »geradezu ideale Voraussetzung für die Bearbeitung des Gesamtwerkes« (S. 7). Zugleich will und kann er seine Struktur nicht uneingeschränkt übernehmen. Wie der Projektleiter Christian Rümelin formuliert: »Es musste eine Form gefunden werden, die einerseits die Anforderungen an einen *Catalogue raisonné* erfüllen kann, andererseits so weit wie möglich die originale Struktur von Klees Verzeichnis dokumen-

tiert.« (S. 20). Das kommt einer Quadratur des Kreises gleich. Zum einen folgt man der Einsicht in die immer dringlicher gewordene Erschließung des handschriftlichen *Œuvre*-katalogs, will aber zugleich die Herausgabe eines wissenschaftlichen Werkverzeichnisses damit verbinden.

Umgesetzt hat man diesen Zielkonflikt, indem der *Catalogue raisonné* alle bekannten, selbständigen Werke Klees aufnimmt und mit einer fortlaufenden Nummer versieht. Zuerst werden immer die in Klees eigenem Katalog registrierten Werke, dann die dort nicht registrierten angeführt. Der Katalog ist strikt chronologisch aufgebaut und nimmt keine Unterteilungen in Gattungen vor. Einerseits werden so Klees eigene Anordnung und Numerierung von einer wissenschaftlichen Numerierung überfangen, andererseits nimmt sich diese Systematik aber zurück und läßt jene des Künstlers bestehen. Diese Verschränkung zweier widersprüchlicher Prinzipien hat Vor- und Nachteile. Ein Vorteil ist es sicherlich, daß der *Catalogue raisonné* alle bekannten Werke Klees anführt und nicht nur die aus Klees eigener Buchführung, wengleich letztere die überwältigende Mehrheit der Fälle darstellen. Ein anderer: Wollte man sich früher die Abfolge des Gesamtwerkes in der so eminent aufschlußreichen Ordnung, die Klee ihm selbst gab, vor Augen führen, war dies nur im Kunstmuseum Bern mit der Photodokumentation der Paul-Klee-Stiftung möglich. Jetzt läßt sich dies nachschlagen. Die ganze Dynamik des Werkprozesses stellt sich in Schwarzweißabbildungen als eine Abfolge von Bildern dar (wenn diese auch etwas zu kleinformatig geraten und vor allem reproduktionstechnisch noch zu verbessern sind). Bilder, deren Standort nicht bekannt ist oder die verloren sind und von denen keine Abbildung existiert, erscheinen als Leerstelle. Das Paradox, die Eigenbilanz des Künstlers zu einem wissenschaftlichen Arbeitsinstrument zu transformieren, bleibt dabei gleichwohl bestehen. Das Selbstverständnis der Klee-Stiftung bei

der Herausgeberschaft des *Catalogue raisonné* läßt sich als ein dienendes beschreiben. Dienend gegenüber dem Künstler, dessen Werk zu pflegen, bearbeiten und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen Stiftungszweck ist. Der Grad der Professionalisierung, den man in Bern inzwischen erreicht hat, beeindruckt. Archiv, Bibliothek und Dokumentationsstelle bilden zusammen mit der versammelten wissenschaftlichen Fachkompetenz ein Instrument, das in einer Weise zur Erschließung des künstlerischen Vermächtnisses von Klee beiträgt, wie das wahrscheinlich in dieser Dichte und Güte für keinen anderen Künstler des 20. Jh.s gilt. Wesentliche Voraussetzung dafür ist, daß die beteiligten Wissenschaftler ihre Arbeit nicht als Hagiographie betreiben. Wesentlich dafür auch die ungewöhnlich uneitle, freigiebige und offene Haltung der Familie des Künstlers. Hier haben ausnahmsweise einmal die Erben und die mit den in solchen Fällen meist dazu gehörenden genehmen Forscher keinen Morast von Abhängigkeiten und Eigeninteressen geschaffen, der den Erbhof des Materials unzugänglich macht. Dienend ist das Selbstverständnis der Klee-Stiftung somit auch gegenüber der Kunstwissenschaft und allen Interessierten, die von der »kunstwissenschaftlichen Basisarbeit« einer systematischen und integralen Publikation des Werkes werden profitieren können. Dieser Anspruch kompensiert die Entsagungen einer solchen Kärnerarbeit im Weinberg des Materials. Programmatisch setzt man dem wuchernden Wildwuchs der Kleeliteratur, den zahllosen Deutungen, die oft in Unkenntnis der relevanten Forschungsliteratur an allen Ecken aus dem Boden sprießen und oftmals bestenfalls Spekulation bleiben, ein dezidiert objektivierendes, faktisches Arbeitsinstrument entgegen: Gegen »die Deuter« setzen die Wissenschaftler der Paul-Klee-Stiftung den Anspruch auf Grundlagenforschung. Das äußert sich im *Catalogue raisonné* auch in dem Verzicht auf alle weiteren interpretatorischen Kommentare und in der asketischen Beschränkung auf Mit-

teilungen, die von den faktischen Parametern des Katalogeintrags bestimmt sind.

Dahinter steht ein Wissenschaftsmodell, das Empirie mit Fortschritt verbindet und gegen bloß spekulative Interpretation abgrenzt. Der Urahn dieses Modells, Francis Bacon, hat diesen Gegensatz in den Vergleich von Ameisen und Spinnen übersetzt. Während die einen nur positivistisch Material anhäufen, sind die anderen lediglich um die Stimmigkeit und Brillanz ihrer Gedankengebäude besorgt und schaffen Netze aus sich selbst: Empiristen sammeln, Dogmatiker theoretisieren (*Neues Organon*. Hrsg. v. W. Krohn. Teilbd. 1, Hamburg 1999, S. 211). Bleibt man im Rahmen dieser Typologie, müssen die Ameisen sich gleichwohl vorhalten lassen, nicht empirisch genug gewesen zu sein. Eine streng empirische Position wird den Anspruch auf Grundlagenforschung wegen der geschilderten Inkonsequenzen und Kompromisse bezweifeln. Einer solchen Position wäre nur Genüge getan, wenn der handschriftliche Œuvre-katalog, der aus mehreren Heften und der Variante eines Teilduplikats besteht, in einer faksimilierten und quellenkritisch kommentierten Edition zugänglich gemacht und der *Catalogue raisonné* eine ganz und gar unabhängige Systematik entwickeln würde. Dagegen ließe sich einwenden, daß die zitierte Untersuchung von Okuda von 1997 unter Beweis stellt, daß die möglichst exakte Rekonstruktion des Entstehungsprozesses eines Bildes und seine Datierung leicht einen ganzen Aufsatz lang sein kann. Überträgt man das auf ca. 9600 Werke, hätte man viel zu tun. Andererseits ist es natürlich so, daß die von Okuda geschilderten Beispiele besondere Fälle sind und eher die Ausnahme. Ausnahmen von methodologischem Gewicht. Denn wenn es auch gar nicht zu bezweifeln ist, daß Klees eigene Chronologie seines Œuvres in der Mehrzahl der Fälle mit einer kritisch rekonstruierten Chronologie zusammenpassen würde, so kann aber auch nicht daran gezweifelt werden, daß die Abweichungen äußerst signifikant sind. Der mögli-

che Einwand, der Kompromiß des *Catalogue raisonné* sei allein schon aus pragmatischen Gründen gerechtfertigt – aus Platz-, Zeit-, Geld- und sonstigen Kapazitätsgründen –, ist an dieser Stelle nicht stichhaltig. Denn dann hätte man die problematischen, schwierigen und besonderen Fälle, da nicht zu zahlreich und soweit erkennbar, isolieren, bzw. kennzeichnen und gesondert bearbeiten können.

Dem Anspruch auf Grundlagenforschung wird aber nicht nur im Grundsätzlichen, sondern auch im Detail ein Abbruch getan. Die differenzierte Genauigkeit der Einträge im *Catalogue raisonné* ist im Hinblick auf den handschriftlichen Œuvrekatalog trügerisch. Weil die Übernahme von dessen Angaben nicht wirklich durchgängig in quellenkritischer Unterscheidbarkeit angeführt werden, ist darauf kein sicherer Verlaß. Für die Forschung bedeutet dies, im Zweifelsfall wie bisher nach Bern zu fahren, und das Original des handschriftlichen Katalogs einzusehen, um keinen Versäumnissen aufzusitzen.

Dennoch: das Argument eines pragmatischen Vorgehens können die Herausgeber in jedem Fall für sich in Anspruch nehmen. Zumal die dokumentarische und sachliche Leistung des Projekts ansonsten als sehr hoch einzuschätzen ist. Und wie jeder Vollständigkeitsanspruch zur Orgie überzogen werden kann, die entweder nur sich selbst genügt oder aber eben das Erscheinen eines solchen Katalogs überhaupt verhindert, so tendiert radikaler Rationalismus zu Fixierungen auf ein Ideal und gleicht sich dabei unversehens spinnenhafter Dogmatik an. Die Verabsolutierung historisch-kritischer Maßstäbe führt einmal mehr

zu dem Dilemma abendländischen Rationalitätsverständnisses, das Rationalität als Selbstzweck und nicht lediglich als Mittel zur Regelung menschlicher Angelegenheiten ansieht. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß, was die genaue und präzise Kenntnis von Klees Werken betrifft, nach dem vollständigen Erscheinen dieses Werkverzeichnisses mit seinen Mitteilungen über Titel, Œuvrenummer und Datierung, Technik und Materialien, Maße, Signatur, Erhaltungszustand, Provenienz, Standort, Quellen, Literatur und Ausstellungen ein grundlegendes Werk von großer Brauchbarkeit vorliegen wird.

Ameisen und Spinnen gleichen sich darin, daß sie die emsige Arbeit des Wissenschaftsprozesses als unabschließbaren Erkenntnisfortschritt ansehen. Auch das geht auf Bacon zurück. Als er 1620 sein *Novum Organum* publizierte, war ihm allerdings der Zweck von Wissenschaften noch unmittelbar als gesellschaftlicher präsent: »dem Menschen sein Brot zu gewähren, das heißt, den Zwecken seines Lebens zu dienen« (Teilbd. 2, S. 613). Mit Bacon ist daher wahre Wissenschaftlichkeit nicht in Ameisen und Spinnen, sondern in der Biene verkörpert, die »den Saft aus den Blüten der Gärten und Felder« zieht, ihn aber aus eigener Kraft behandelt und verdaut (Teilbd. 1, S. 211). Keine positivistische Sammlung und kein kritisches Dogma beantworten uns die Frage, was wir mit Klees Kunst anfangen wollen. Auch der *Catalogue raisonné* sollte nicht als Antwort auf diese Frage mißverstanden werden. Gut bestellt werden nun die Gärten und Felder. So viel Klee war nie. Die Bienen können schwärmen.

Gregor Wedekind

## Diabelichtung von digitalen Dateien

Der Übergang von der chemiebasierten zur digitalen Bildreproduktion fällt den meisten schwer. Und dies nicht nur, weil er in der Konzeptionierungsphase mit großem Aufwand

verbunden ist, sondern wohl auch, weil die Angst vorherrscht, daß eines Tages die ganze Arbeit umsonst gewesen sein könnte, da man die Implikationen der neuen Technik nicht