

## Die Werkphasen seit 1975

### (1975 – 1980) Vorbild und Orientierung – Grafik, Collage, Malerei.

Die Neigung, über die eigene künstlerische Arbeit zu reflektieren ist für Klie in besonderem Maße bezeichnend. Schon anlässlich einer Ausstellung 1976 in Göttingen verfasste er einen Text zu seinen gezeigten Radierungen. Angelehnt an ein Zitat aus Edgar Allan Poes „Berenice“ ist darin die Rede von einer „Innerlichkeit des nervösen Interesses“, der gesteigerten „Fähigkeit zur Aufmerksamkeit“ in der „Betrachtung der allgewöhnlichsten Gegenstände des Weltalls“ und „keineswegs angenehmen oder erfreulichen Träumereien“.

1978 entstand „Liebestod“, eine Papiercollage, Seine folgenden Bilder wurden immer neutraler, intellektueller, hermetischer. Sein Anliegen war es, „vom gefühlsmäßigen Gestalten wegzukommen“, sein Ziel war das „bewusst geplante Bildfeld“. Es war für Klie ein folgenreicher Entschluss, „Empfindsamkeit und „Innerlichkeit“ von seinen Bildern auszuschließen und auf ein „entsubjektiviertes“ künstlerisches Ergebnis hinzuarbeiten.

In der Folgezeit kombinierte er häufig Collagetechnik und Ölmalerei, wie etwa in „Science Fiction“ (1979); das collagierte, rechtwinklig geordnete Mittelbild wird von einem zellulär und tapetenhaft anmutenden Strukturgrund umschlossen, bzw. scheint davor zu schweben. Das Organische und das Konstruktive sind im Kontrast gegeneinander gesetzt.

Immer mehr tendierte er dazu, zwei Bildebenen zu schaffen: Vor einem zumeist tapetenähnlichen, manchmal auch seriell strukturierten Hintergrund erschienen einzelne Text- und Bildelemente, wie beispielsweise in „Negation“ (1980) in „Blühendes“ (1981) oder in „Zwischen beiden Welten“ (1982), beide bereits aus der postmodernen Phase. Die Bildelemente können gegenständlich ablesbar sein, zeichenhaft, und, wie es in den späteren Arbeiten der Fall ist, akribisch, detailgenau.

### (1980 – 1985) Das Mysterium der Wirklichkeit – die postmoderne Malerei

Ein wesentliches Charakteristikum des malerischen Werks seit 1980: Die formale Beschreibung der Arbeiten fällt leicht – die inhaltliche Analyse nicht. Es waren René Magritte und Ludwig Wittgenstein, die den Hintergrund von Klies Gedankengängen bildeten, beide verbunden durch einen Fokus auf den Begriff „Mysterium“ und ihre Reflexion von Schlüsselbegriffen wie „Gleichartigkeit und Ähnlichkeit“, auf die sich Klie später noch intensiver beziehen sollte. Ironie und das Zitieren waren in den frühen 80er Jahren in der Kunst oft nur instrumentell denkbar, eine philosophische Grundlegung dieser Praxis als Grundhaltung wurde nur selten anerkannt. Die in dieser Zeit wachsende postmoderne Anschauung stellte die Ideen von Freiheit, Originalität und Authentizität in Frage, setzte bewusst Zitate anderer Künstler ein und verband historische und zeitgenössische Stile, Materialien und Methoden und unterschiedliche Kunstgattungen miteinander.

Klie lehnte Ästhetik als dekoratives Element ab, das Artifizielle hielt er zurück. Die bildnerischen Mittel wurden geradezu puristisch eingesetzt, formal herrschte eine Art klassischer Ausgewogenheit, Statik und Harmonie. Klie benutzte diese akademischen Regeln und Einteilungen nur, so wie alle Kunststile, Kunstsparten und kulturellen Produkte zur Verfügung standen. Er nahm sich die Freiheit, sie, je nach künstlerischem Bedarf, zu reflektieren und zu bearbeiten.

Die Bilder sollten Ausdruck eines freien Denkens sein: „Die Bilder dekorieren nicht mein Denken, mein Denken zerstört alles Dekorative.“ Wenn jemand innehält, weil ihm etwas auffällt und er zögert, dann oft, weil ihn ein Gedanke gestört hat, der nicht geklärt ist. Eine Frage, die ihre Antwort sucht?

Die Bilderfindungen lösten zunehmend Gedankengänge aus, die sich dagegen sperrten mit kausal begründeten Denkweisen und deren Ergebnissen zu kooperieren. Die Bildorganisation ließen eindeutige inhaltliche Entsprechungen erwarten, die entschlüsselbar erschienen. Sie waren es aber nicht. Entgegen gängiger Assoziationsmuster behauptete/suggestierte das kalkulierte Zusammenspiel der Bildelemente eine inhaltliche Verknüpfung, die ohne Rechtfertigung war. Dies spiegelte sich auch in paradoxen Bildtiteln wider, die oft eine Falle, Sackgasse oder eine bewusste Irreführung waren. Der surreal-poetische Effekt der Bildtitel wies über die Bedeutung des sichtbaren Bildbestands hinaus, darin war Klie Surrealist. Ein Meta-Surrealist.

Seine Bilder rufen damit eine reizvolle Spannung hervor, wie wir diese lösen sollen, zeigen sie uns allerdings nicht. Die Bilder haben eine Lösung, einen Ausgleich mit ihren eigenen Mitteln hergestellt, und man kann die Abwesenheit von Weltbedeutung als den Kern erkennen, den sie umkreisen. Sie stellen keine Fragen, denn es gibt auf sie keine Antworten die sich aussprechen ließen.

### (1985-1990) „Begriff und Aura“ oder: Gleichartigkeit und Ähnlichkeit

Jean-François Lyotard 1979 schrieb in seiner Studie „Das postmoderne Wissen“ (*La condition postmoderne*), dass an die Stelle der großen Entwürfe eine Vielfalt von Diskursen trete, mit je eigenen Regeln der Konstitution und Verknüpfung von Aussagen. Er beschrieb diese Diskurse als isolierte „Sprachspiele“. Klie beschäftigte sich mit den immanenten „Sprachspielen“ der Kunst, nicht so sehr mit denen des „Betriebssystems Kunst“.

In der Kunst strebte er die „Ähnlichkeit“ mit der Welt an. „Ähnlich“ wie in der Wissenschaft erschließt sich das umfassende Verständnis der möglichen Bedeutungen von Dingen oft erst durch eingehende Beschäftigung mit dem Kontext auf allen

Ebenen. Das Werk wird in verschiedenen Kontexten interpretiert, die sich je nach Betrachter, je nach Publikum, sowie je nach Interessen der Kritiker und anderen professionellen Vermittlern wandeln und unterscheiden.

Klie tat das malend mit all den künstlerischen Positionen, die für ihn von Bedeutung waren.

In den 80er Jahren waren es vor allem die Grundgedanken der Magritte'schen Kunsttheorie, die er aufnahm und im Sinne einer postmodernen Weiterentwicklung verfolgte. In einigen seiner Arbeiten wurden Magritte und sein Theoriegebäude selbst zum Thema, z. B. in dem zweiteiligen Bild „Die Kunsttheorie“ (1985). Hier zitierte Klie die Bildanlage der Brüsseler Magritte-Zeichnungen „Der Sprachgebrauch“ (1927). Den sprechblasenähnlichen Gebilden wurden die Hauptbegriffe der Kunsttheorie Magrittes eingeschrieben, dazu auch dessen Namenszug. In seinen „sprachphilosophischen Bildern“ wollte Magritte seinerzeit veranschaulichen, dass Worte nicht die Dinge bzw. die Ideen selbst sind, sondern nur die konventionellen Vorstellungen davon bezeichnen. Diese sprachtheoretische Einsicht bezog Klie nun auf die Begriffe Magrittes und dessen Signatur. Er malte Bilder über Bilder über Bilder.

## **(1989 – 1997) Medienreflexion und Fotografie: serielle Bilder und Gedankengänge**

1988 und 1989 wurde Klie zu einem deutsch-kanadischen Künftleraustausch eingeladen. Dort lernte er den Maler und Aktionskünstler Martin von Ostrowski kennen, mit dem er, nach Deutschland zurückgekehrt, die Gruppe „Der Kongreß“ begründete. Dieser Zusammenschluss von sehr unterschiedlich arbeitenden Künstlern, –die eine Beziehung zur Postmoderne, also ein „zeitgemäßes Reflexionsniveau“ verband, war ein starker Impuls für seine Arbeit. Neben der Realisation von Ausstellungsprojekten, Aktionen im öffentlichen Raum (z. B. „Palast der Republik – Außenreinigung“) und Künstlerkongressen (u. a. Köln und Berlin), war die strömungsübergreifende Diskussion ein wichtiges Anliegen der Gruppe.

Teil der Gruppenstrategie war es, auf das „Betriebssystem Kunst“ ironisch zu fokussieren, infolgedessen wurden die z. T. subversiven Arbeiten der Gruppe von der etablierten Kritik und Kunstwelt augenzwinkernd als „Späßguerilla-Kunst“ bezeichnet. Doch der Kern aller Aktionen und Aktivitäten der Gruppe war das System der Kunst zu hinterfragen und zu reflektieren, so z. B. in der Postkarten-Aktion 1990: „Der Deutsche Künstlerbund ist aufgelöst!“

Klie schrieb 1992: „Indem ich über das nachdenke, woran ich glaube, fällt mir auf, dass es unecht zu werden beginnt, sobald man darüber spricht. Sehr viel leichter ist es, über das nachzudenken und zu arbeiten woran man nicht glaubt; es gehört nur etwas Rücksichtslosigkeit dazu. Diese Rücksichtslosigkeit, eben keine Rück-Sichten, braucht es auch in der Kunst. Rücksichtslosigkeit den Dingen gegenüber, keine Zartheit, keine Sanftheit, keine Rücksichtnahme – eben alles das sich einzuverleiben, was abstößt und irritiert.“

Der Projektraum „Simultan in die Zukunft“ (1992/93) veranschaulichte die Stoßrichtung der Gruppe am prägnantesten und bildete auch einen Endpunkt der Zusammenarbeit. Am Eröffnungsabend erlebte das Publikum vier Stunden lang eine Kakophonie simultaner Multimedia-Kunstaktionen, die in einem dekonstruktiven, zerstörerischen Chaos endeten. Die Aktionsreste des Abends bildeten im Anschluss die eigentliche Ausstellung – doch der Katalog zeigte die Situation des aktiven „Simultanraumes“.

Während dieser experimentellen, intensiven Zeit entwickelte er sich zunehmend in eine konzeptuelle Richtung, wobei Fotografie und Objekt-Installation schwerpunktmäßige Medien wurden. Daneben begann er intensiver zu schreiben.

Die Wanderausstellung „Belgischer Granit“ (1994 mit T. Wirthmüller und H. Pieler), in Antwerpen, Brüssel, St. Niklaas, Kortrijk und Berlin war hierfür exemplarisch: Seine Objekt- und Fotoinstallationen entwickelte er gezielt auf die Ausstellungsräume hin und modifizierte sie entsprechend; in Belgien wurden sie auch als augenzwinkernde Referenz an René Magritte verstanden.

Damals entdeckte Klie für sich das „Gesetz der Serie“. Anders aber als in den seriellen Strukturen der Pop-Art war für ihn die Serie nicht Wiederholung, sondern die Herstellung von Simultaneität mit anderen Mitteln.

## **(1997 – 2001) „Amorphe Begriffe“ oder: die Gesetze des Wissens**

Zwischen 1997 und 2001 arbeitete er an der Werkgruppe „Amorphe Begriffe“ – umfangreichen Serien konzeptueller Fotografie, die ein Kompendium seiner bisherigen Reflexionen über Bild und Sprache darstellten. Serielle Tableaus, geordnete, schautafelhaft-streng komponierte Fotografien wurden mit grafischen Strukturen, Wörtern, Buchstaben oder Zahlen kombiniert, technisch zumeist im Sandwich-Verfahren oder durch eine Mehrfachbelichtung während des Positivprozesses.

Der Titel „Amorphe Begriffe“ bezieht sich auf ein Paradoxon: Je tiefer wir in die Materie hineinschauen, je mehr wir fixieren wollen, desto mehr verwischen die Elementarteilchen vor unserem Auge. Damit aber wird es unmöglich, Zustände vorherzusagen oder Ursache und Wirkung auseinanderzuhalten.

Gilt das auch für unser Sehen und Denken mit Bildern und Worten?

„Verabschiedet man sich erst einmal von der Vorstellung, dass Fotografie einen dokumentarisch-definierenden Wahrheitsgehalt hat, werden vorgeblich exakte Bildbegriffe amorph und verlieren ihre Dogmatik“ schrieb Klie zu einer Ausstellung gleichen Titels (1998).

Serielle Strukturen veranschaulichen bei Klie demnach das Leben der Begriffe und ihr Schicksal – es ist die sich ständig wiederholende Genese vom Besonderen zum Allgemeinen, die im Laufe der Zeit jeden Begriff verfestigt und zugleich seine Referenzfähigkeit zerstört. So waren Klies „Amorphe Begriffe“ eigentlich eine Aufforderung zur Dekonstruktion, die die Auflösung verfestigter Bedeutungen angestrebt. Hier findet Klie wieder zu seinen Ursprüngen, denn – frei nach Magritte – galt es „das Denken am Leben zu erhalten“.

Der Rezipient wird „ent-täuscht“ in dem Doppelsinne, dass erstens das, was er verstanden zu haben meinte, eine Täuschung war und zweitens dies als Täuschung sichtbar wird. An- und Abwesenheit von Wahrheit wird sichtbar, indem nur insofern etwas erblickt wird, als zugleich anderes aus dem Blickfeld ausgeschlossen und dieser Ausschluss selbst sichtbar wird.

1998 entstand eine enge Zusammenarbeit mit dem Fotografen Gerhard Haug (bis 2006). Das erste Ausstellungsprojekt „Referenz“ (konzeptuelle Fotografie 1998/99, mit Akinbode Akinbiyi) fokussierte auf die Referenzfunktion der Fotografie. Im digitalen Zeitalter produziert Fotografie mehr denn je virtuelle Welten. „Teilweise leben wir heute in einer Welt, die bereits in ihrer Substanz virtuell geworden ist, so dass Primärerfahrungen im Virtuellen eine „Alltagserfahrung“ darstellen“ (Klie). Dieser Hintergrund war Ausgangspunkt für ein Spiel zwischen unterschiedlichen Virtualitätsebenen. Das „Spiel“ konnte vergegenwärtigen, wie selbstverständlich wir mit Bildern umgehen, ohne sie zu verstehen. „Referenz“ war Anstoß für weitere gemeinsame Aktivitäten.

Während des Ausstellungsprojektes „Überindividuell 1–2“, in Berlin und Mannheim (mit M. v. Ostrowski, M. Stoll, T. Wirthmüller), das mit raumbezogenen, multimedialen Installationen, Statements und Glossaren zum Umfeld von Künstler, Werk und seiner jeweiligen „Lebenskunst“ inszenierte, zeigte Klie erstmals die Urform seiner „Wittgenstein-Trilogie“.

2003 gründeten Haug und Klie die Kunstinitiative „projektSTRAND.org“ ([www.projectSTRAND.org](http://www.projectSTRAND.org)). Ein zentraler Teil der Gruppenarbeit waren fiktionale und reale Interventionen im Stadtraum, die in Form von Aktionen, Projekten und Ausstellungen umgesetzt wurden (bis 2006 wechselnde Besetzung K.W. Eisenlohr, W. Fehse, u. a.). Die Auseinandersetzung mit dem Stadtraum, die Realisierung künstlerischer Projekte in direkter Nähe zur Straße vollzog sich u. a. in temporär genutzten Projekträumen (z. B. „Streetlounge – Straße/Stadt/Identität“). Klie entwickelte seine Gedankengänge hier u. a. mit dem Medium Film weiter und veranschaulichte in mehreren Schritten seine „Philosophie der Straße“. Gewissermaßen als Quintessenz der Kunstinitiative „projektSTRAND.org“ erarbeiteten Haug und Klie die „Street\_User\_Interfaces“ (Bodenvitrinen im Straßenraum zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Straße) als Beitrag zum Wettbewerb „Kunstinstallationen für die Potsdamer Straße“ (2005).

## **(2001 – 2003) „Petites Perceptions“ oder: die Referenz an den Alltag**

2001/2003 beschäftigte sich Klie intensiv mit Gottfried Wilhelm Leibniz und Friedrich Nietzsche, was bereits 2001 in der Werkgruppe „Petites Perceptions“ seinen Niederschlag fand.

Den Begriff entlehnte Klie der Monadologie von Leibniz. Leibniz stellte der Bewusstwerdung (Apperzeption), als dem klar und mit Selbstbewusstsein Wahrgenommenen, die Wahrnehmung (Perzeption) als eine vage und unscharfe Vorstufe des Denkens gegenüber. Darüberhinaus unterschied er noch eine „kleine Perzeption“, die unmerklich ist und unter der Bewusstseinsschwelle bleibt. Leibniz schrieb: „Auf ihnen (den Petites Perceptions) beruhen unsere unbestimmten Eindrücke, unser Geschmack, unsere Wahrnehmungsbilder der sinnlichen Qualitäten, welche alle in ihrem Zusammensein klar, jedoch ihren einzelnen Teilen nach verworren sind; auf ihnen beruhen die ins Unendliche gehenden Eindrücke, die die uns umgebenden Körper auf uns machen, und somit die Verknüpfung, in der jedes Wesen mit dem übrigen Universum steht. Ja, man kann sagen, dass vermöge dieser kleinen Perzeptionen die Gegenwart mit der Zukunft schwanger geht und mit der Vergangenheit erfüllt ist, dass alles miteinander zusammenstimmt und dass Augen, die so durchdringend wären wie die Gottes, in der geringsten Substanz die ganze Reihenfolge der Bewegungen des Universums lesen könnten.“ Indem er auf Schlaf und Traum fokussierte, eröffnete Leibniz der Philosophie das Thema des Unbewussten.

Was Klie an der Ideenwelt von Leibniz faszinierte, formulierte er in der Einleitung seines Fotobuches „Petites Perceptions“. Die Petites Perceptions seien keine bewusst erlebte Gedankenarbeit, sondern diese entwickelt sich unkontrollierbar. „Wir empfinden ihre Wirkungen, aber ihre Inhalte sind uns ebenso wenig zugänglich wie die Struktur ihrer Wirkungen. Man könnte sie als poetische Impulse bezeichnen.“ In diesem Buch nahm er eine weitgehend ungeplante sechswöchige Reise durch Frankreich und Spanien zum Ausgangspunkt einer Untersuchung über Wahrnehmung und Bewusstwerdung, teilte 96 Fotografien in sechs Kapitel und ordnete diesen Teilen philosophische Begriffsfelder zu. Hier fand ein für seine Arbeit folgenreicher Wechsel statt. Nicht mehr die geplante, bereits während der Aufnahmesituation konzeptuelle Herangehensweise stand im Vordergrund. „Was passiert“ so fragte er, „wenn wir nicht auf die Dinge zufahren und diese Begegnungen vorausplanen, sondern sie sich auf uns zu bewegen, wir ihnen begegnen?“ Klie erkennt hier die Grenzen einer Konzeptualität, die sich selbst verabsolutiert. Die Einsicht: „...die kontinuierlich und dynamisch sich wandelnden Bedeutungsfelder der Sprache, der Wörter und der Bilder sind nur begrenzt analyse- und strukturierungsfähig ... und systematische Versuche stoßen an Grenzen...“, bereicherte in der Zukunft die Palette seiner künstlerischen Strategien und gab den Alltagserfahrungen mit ihren „poetischen Impulsen“ (Petites Perceptions) mehr Raum.

Parallel zur Arbeit mit der Gruppe „projektSTRAND.org“ führte das zu einem freieren Umgang mit seinen philosophischen Quellen einerseits und andererseits zu einer Offenheit und zur Einbindung von Phänomenen des städtischen Alltags. Die Werkgruppe „Philosophie der Straße I – III“ (2004) war grundgelegt in der Werkgruppe Petites Perceptions.

Die Sprache verschleierte nach Nietzsche, dass der Mensch mit seiner Rede nur scheinbar das Wesen der Welt erfasst, aber in Wirklichkeit eine zweite Welt neben der ersten erfindet. Diese Einsicht übertrug Klie auf die Welt der Bilder. Nietzsches früher Aufsatz „Der Wanderer und sein Schatten“ wird für Klie zur Metapher für die Unzulänglichkeit der Worte und der Bilder, beide sind schattenhaft. In der Gruppenausstellung „Artistenmetaphysik“ (Haus am Waldsee, Berlin 2000/2001) installierte Klie 333 geschliffene Steine, 111 bedruckte Glastafeln und ein Foto („...der Stein ist hart...“, 2001). Zusammen mit einer 20-teiligen Fotoserie „Der Wanderer und sein Schatten“ (2000) reflektierte er über die Rolle der Sprache, der Schrift und der Begrifflichkeit bei Nietzsche.

## **(2002–2008) HYPERMEDIA WITTGENSTEIN – Gesten einer Untersuchung**

Ludwig Wittgenstein war für Klie lange Zeit der wichtigste philosophische Impulsgeber. Seit 1980 hatte er sich mit wechselnden Schwerpunkten auf ihn bezogen. 2002 begann die intensivste Phase, die mit dem Reise-Projekt „Wittgensteins Hytte“ (zusammen mit Wolfgang Buchholz) begann. Die erste Version der „Wittgenstein-Trilogie“, 2003/2006 wurde im Rahmen der Ausstellung „Überindividuell“ in Berlin gezeigt. Den Höhepunkt bildete die Ausstellung „Philo so und so phie“, 2006 zum internationalen Wittgenstein Symposium in Passau.

Mit multimedialen Mitteln wurde eine sehr akribische „Untersuchung“ durchgeführt: Wittgensteins Denken und sein Leben wurden in den „plastischen Simulationen 1–14“ scheinbar rekonstruiert und kommentiert, 14 Aspekte simulierten fiktive Situationen seines Lebens und untermauerten sie mit anschaulichen Materialien aus seiner Zeit, gesicherten Fakten seines Lebens und Textstellen seiner Werke. In Wahrheit aber wurde ein Stück Leben nachgebildet, es wurde inszeniert, was nie stattgefunden hatte – aber so hätte stattfinden können. Nur in unserem Kopf, in der Welt des Möglichen, konnte es stichhaltig werden, Gestalt annehmen und Faktizität gewinnen. Ähnlich wie bei der Werkgruppe „Amorphe Begriffe“ wurde der Rezipient „ent-täuscht“ das, was er über Wittgenstein verstanden zu haben meinte, war eine Täuschung und wurde zudem als Täuschung sichtbar.

Seit 2005 setzte eine Auseinandersetzung mit dem Spätwerk Ludwig Wittgensteins ein und führte ab 2007 zu einer Zäsur, die für alle folgenden Arbeiten Klies prägend sein sollte. Die rational-philosophischen Aspekte, der strenge, sachliche Duktus seiner Arbeit wurden schon 2008 zugunsten einer stärker „poetisch-sprachspielenden“ Dimension im Umgang mit Bildern und Texten überwunden. Die Wendung in Wittgensteins Spätphilosophie empfand Klie für sein eigenes Werk vorbildhaft: als einen ähnlichen Perspektivwechsel.

Mit der konzeptuellen Arbeit „Hypermedia Wittgenstein“, einem fiktivem Ausstellungsprojekt für eine Jubiläumsausstellung „80 Jahre Haus Wittgenstein in Wien 2008“ schloss Klie seine Wittgenstein-Phase ab. Folgerichtig thematisierte sie noch einmal den Gedanken der „Ent-täuschung“: Der Bildband mit CD enthielt alle geplanten Fotoinstallationen, Texte und zusätzlich Fotografien der Räumlichkeiten (simulierte Ausstellungsfotos), obwohl das Projekt außer in der Planung, Vorbereitung und Konzeption nie stattgefunden hatte. Ergänzend zum „Katalog“ dokumentierte ein Heft mit chronologisch geordneten Texten und Fotos den Schriftverkehr, die Reise nach Wien und die Ausstellungsplanungen.

## **(2005 – 2006) „Infraestructura I–IV“**

Auf Einladung des Goethe-Instituts und der Humboldt-Gesellschaft führte ihn das interkulturelle Ausstellungsprojekt „Infraestructura I–IV“ (2005/2006) mit einer Ausstellungstrilogie nach Quito, Guayaquil und Cuenca in Ecuador. Es war das vorerst letzte Projekt, bei dem Klie seine Arbeit in direkten Bezug zu gesellschaftlichen Phänomenen stellte.

Für die Ausstellung entwickelte er eine multimediale Konzeption in vier Räumen (Skulptur, digitale Fotografie, computergenerierte Bilder, Video- und Audioinstallation). Mit dem Blick des Fremden von außen, stellte er die Frage nach Identitätskonstrukten in Ecuador, die Geschichte und Gegenwart stets abhängig von der gewählten Perspektive erscheinen lassen. Es ging Klie, so Rudolf Kalkbrenner im Katalog, „... um die geistige Infrastruktur des Landes. (...) Einige originäre „kulturelle Quellen“ der Identität sind verödet – andere haben sich aufgetan und der augenblickliche Weg hat wohl überwiegend ein weiteres Wachstum des notwendig Materiellen im Blick. [...] Die Perspektive des Künstlers ist hier ein Zeigen und Sichtbarmachen, kein Werten.“

Das Zentrum der Ausstellung bildeten 40 computergenerierte Bilder („Cualidades, virtudes y vicios“ – Eigenschaften, Tugenden und Laster), die, kombiniert mit Begriffen, ein Kompendium der Widersprüche wirtschaftlich-materieller, kulturell-geistiger und menschlich-mentaler Gegebenheiten darstellten. Klie zitierte die Manier surrealistischer Bild-Text-Kombinatorik. Er schrieb im Katalog: „Eigenschaften, Tugenden und Laster bilden selten eine glückliche Synthese – und der Horizont dieser Schwierigkeit liegt nicht nur im Betrachter und seiner Perspektive begründet, sondern auch im Betrachteten und seinem Bewusstsein, betrachtet zu werden.“

## **(2006 – 2008) Street ideas, flowers and furniture – die Philosophie der Straße**

Die „Philosophie der Straße II“, ausgestellt im Projektraum von ProjectSTRAND.org in der Potsdamer Straße 69 vereinte Texte, Fotografien, Videofilme und Objektinstallationen. Die bildnerisch assoziative, metaphernreiche Herangehensweise an

die Realität der Straße, verbunden mit philosophischen Texten, die über Alltagsphänomene des Erlebens, Wahrnehmens und Wissens reflektierten, spiegelten die Existenz der Straße in der ununterbrochenen Bewegung ihres Seins und Denkens. Klie thematisierte bis 2006/2007 vor allem die Phänomene von Alltagswahrnehmungen auf Reisen und in Städten; er reiste nach Madrid („Neubenennung-Wiederherstellung“, 2005), Wien („80 ideas in situ“, 2006), Schweden und Norwegen („Die anfängliche Hoffnung“ / „Storyboard I–XII“, 2007) und erarbeitete in Berlin digitale Bildanimationen („20 Street Ideas“, „Street Ideas 01–30“, 2006).

„Street ideas, flowers and furniture“, ein Bildessay mit 31 Fotografien und 31 Texten, den er 2006 Ludwig Wittgenstein widmete, war der Auftakt von etwa 30 aphoristischen Fotoessays, die bis 2011 zumeist in Buchform erschienen (als limitierte Künstlerbücher, zum Teil mit digitalen audiovisuellen Animationen auf DVD). Die den Fotos gegenübergestellten Texte erläuterten nicht die Bilder und diese illustrierten nicht die Texte. Beide trafen formal gebunden aufeinander, aber inhaltlich unabhängig mäanderten und umspielten sie sich und gingen eine Verbindung ein, die ohne logische Rechtfertigung war.

### **(2008 – 2011) Flüchtige Gedanken, ein Mechanismus.**

Der paraphrasierende, poetische Dialog zwischen Texten und Fotografien wurde ab 2009 das wichtigste Merkmal eines noch andauernden Werkabschnitts, der vorwiegend in Form von Fotobüchern und zunehmend auch durch Videoarbeiten realisiert wird.

Das Buch „40 Schritte“ (2008) ist am stärksten literarisch. Es enthält neben 40 Fotografien 40 Kurzesays/Kurzgeschichten, die häufig den sichtbaren Bestand im jeweils gegenüber gestellten Bild aufnehmen. Die Geschichte, der Essay, konstruiert hier jedoch oftmals nur eine Beziehung, die ähnlich vage ist wie die referenzielle Potenz der Fotos, im Zusammenspiel mit dem Text Authentizität und Glaubwürdigkeit herzustellen. Dies gelingt nur an einigen Stellen, die auf Konsens hoffen lassen – aber letztlich doch ent-täuschen.

Das Buch „Flüchtige Gedanken, ein Mechanismus. [Propyleia]“ von 2009 beinhaltet die wesentlichsten formalen und inhaltlichen Merkmale, die für seine Arbeit in den Jahren bis 2011 bestimmend waren: Im Buch sind 30 Texte 90 Fotografien jeweils in Gegenüberstellung zugeordnet. Texttafeln, die wie sachliche Erläuterungen zu den Bildern anmuten, lösen jedoch nur wenig oder nichts davon ein. Inhaltlich geht es um Zwischenzustände, um Unklares als Klarheit, um das Denken als verständliches Unverstehen.