

JENSEITS DES GEDICHTS PAUL KLEE ALS POET

DANIEL GRAF

SUMMARY

The formula of the poet-painter is an integral part of Klee's reception. If, however, the poetic is merely perceived metaphorically as a quality of his art, Klee's ability to express himself through language is neglected. Conversely, attempts to inscribe Klee as a great undiscovered figure in lyrical history with reference to his posthumously published poems fail to grasp the interaction between the two arts in his work. Focusing on the specific nature of Klee's treatment of language, the following

text attempts to show that Klee's most important and innovative contribution to literary history developed precisely out of his departure from poetry-as-form. By using genuinely poetic means, he raised the functional genre of the picture title to the level of his own, intermedial form of literary art.

Paul Klee war ein schlechter Lyriker und begnadeter Poet. Wie beides zusammenhängt, lässt sich mit hagiographischem Blick nicht erkennen. Und was der Dichter mit dem Künstler zu tun hat, ist mit dem gut gepflegten Mythos von der Mehrfachbegabung nicht zufriedenstellend zu fassen. Vielmehr treten das Spezifische an Klees poetischer Begabung und seine literaturgeschichtliche Rolle deutlicher zutage, wenn man hinter die Unschärfeformel des Dichter-Malers zurück- und dann über sie hinausgeht. Konkret, wenn man zunächst die Metaphorik des Poetischen suspendiert und tatsächlich auf den Dichter fokussiert, um von dort aus die Perspektive auf die Spracharbeit des bildenden Künstlers zu weiten. Entsprechend geht es im Folgenden um eine zweiteilig-gegenläufige Bewegung; ihr Angelpunkt wird der Bildtitel sein. Als dessen vielleicht größter Virtuose erschließt Klee, im Verbund mit anderen Avantgardisten wie Magritte und Duchamp, der Sprachkunst geradezu eine neue Gattung. Diese als eine intermediale ernst zu nehmen, verändert notwendig auch die Sicht auf den Bildkünstler Klee.

lenkbarer Grossvater (1930, 252)
beschleunigter Apostel (1922, 236)
Kriechendes und bäumendes (1937, 228)
Fermate beim Tod einer Schlange (1920, 96)
Mystische Landschaft mit d. Wurm im Boden (1917, 34)
Josefs Keuschheit erregt den Unmut der trüben Regionen (1913, 25)
Der Wassermann als Fetischist (1907, 16)
Sch! (Gefahr) (1932, 174)

Unüberhörbar haben Klees Werktitel ihren ganz eigenen Sprachwitz. Und sie bedienen sich genuin poetischer Wortfindungsmuster: *Doppelschwanz-Dreiohr* (1939, 1063); *Silbermondschimmelblüte* (1921, 200); *Baldgreis* (1922, 181); *Handlanger, Fusskürzer* (1927, 267).

Mitunter geben Klang und Rhythmus stärker den Ton an als Motiv und (vermeintliches) Sujet: *Riff-Schiff* (1927, 215); *mut-missliche Näherung* (1939, 440); *Eigenwille einer Brille* (1938, 69). Und wenn Klee, wie in *Schiffe, ein Schiff Fisch Bastard* (1916, 48), der physiognomischen Isomorphie von Fischen und Schiffen zeichnerisch nachspürt, spiegelt er Fisch und Schiff auch als Klang-Palindrom.

Nachvollziehbar also, dass Klees Titel bis heute immer wieder als Miniatur-Gedichte bezeichnet werden.¹ Schon sein Sohn Felix Klee hat etliche davon in den Band »Paul Klee: Gedichte« aufgenommen,² Christina Kröll in einer frühen, eigens Klees Bildtiteln gewidmeten Dissertation deren ästhetische Eigenständigkeit behauptet.³ Tatsächlich haben viele von Klees Werknamen eine quasi-aphoristische Fähigkeit zur Autarkie; sie könnten für sich stehen. Aber, das ist ja der Witz, sie tun's nicht. Sie sind eben keine absolute Poesie. Sondern kunstvoll über sich selbst hinausweisende Funktionstexte, deren Eigenart greifbarer wird, wenn man sie in den Kontext von Paul Klees sprachkünstlerischer Werkgenealogie stellt.

moeblierte Arktis (1935, 61)

der Eier Kater (1919, 66)

geht kaum mehr, fliegt noch nicht (1927, 163)

»hilf! Schlange ist da!« »kann nicht!« (1932, 81)

Das ist der Sound, den man vom etablierten Künstler Paul Klee kennt. Dort aber, wo die Rede vom »Dichter Paul Klee« ganz wörtlich gilt, in den frühen Gedichten aus der Zeit seiner Schriftsteller-Ambitionen um 1900 herum, klingt das zum Beispiel so:

Ich sank in die Arme dem schwersten
Traum
und küsste dich unten am Weidenbaum,
Heiss war der Kuss
und wie's in den Schläfen mir schlug.
Darüber ging
ein jagender Wolkenzug
O Macht der Nacht
O heissen Glückes schwere Pracht!⁴

Große Lyrik? Es geht hier weder ums Notenverteilen noch um allzu leicht zu habenden Spott über ein dichterisches Frühwerk. Aber um zu verstehen, was es mit dem Titel-Virtuosen und dem auch der Spracharbeit verschriebenen Bildkünstler Klee auf sich hat, hilft der Blick auf Klees frühe literarische Versuche – und in sein Tagebuch, dem der Großteil seiner lyrischen Texte entstammt. Dabei zeigt sich: erst in der Befreiung vom Gedicht gewinnt der Sprachkünstler Klee Kontur.

2. GEDICHTE, GEDUCHTE

Von Anfang an ist Paul Klees Tagebuch nicht einfach ein solches. Im ersten der Hefte, das der Ordnungsfanatiker säuberlich »Klee. Tagebücher. I.« überschreibt, prangt eingeklebt am oberen Rand von Seite 1 in großen Buchstaben der Name »Paul Klee«, ausgeschnitten aus einem Druck.⁵ Den ersten Einträgen, bereits wie alle folgenden in bester Buchhalter-Manier nummeriert und mit »Erinnerungen an die Kindheit« überschrieben, ist eine Vorbemerkung vorangestellt. »Meinen Erinnerungen an die Kindheit schicke ich voraus dass ich im Schulhaus zu Münchenbuchsee bei Bern am 18. Dezember 1879 geboren sein soll.« Intimes Selbstgespräch? Eher nicht. Klees Tagebuch changiert vom ersten Moment an zwischen Privatnotiz und Autobiographie.⁶ Es ist bereits zu Beginn auch Zeugnis eines ausgeprägten Nachlassbewusstseins.⁷

Wie Manfred Clemenz kürzlich überzeugend dargelegt hat, ist es deswegen noch lange nicht unauthentisch. Aber die Redigatur seiner Tagebücher und Klees Neigung zu stilisierten Selbstporträts als Künstler geben Anlass genug, die in den Heften angebotenen Narrative nicht einfach unkritisch zu übernehmen.⁸ Klee erzählt zu unterschiedlichen Zeitpunkten unterschiedliche Geschichten über sich, weil sich sowohl sein Selbstbild als auch seine Strategien der Rezeptionslenkung ändern. Und sein Selbstverständnis als Schriftsteller ist einer besonders markanten Wandlung unterworfen.

Die Rezeptionsgeschichte allerdings hat bei Klee auch ihre eigenen Stilisierungen hervorgebracht. Für das Bild von Klee als Dichter ist daran ausgerechnet die Referenz-Ausgabe seines lyrischen Werkes nicht ganz unbeteiligt. Der 1960 erschienene, bis heute vielfach neu aufgelegte Band »Paul Klee: Gedichte« enthält in der Tat auch Gedichte von Paul Klee. Sie sind allerdings nicht leicht ausfindig zu machen, weil sie zwischen Texten stehen, die als »Gedichte nach Paul Klee« treffender bezeichnet wären – eine unfreiwillige Pointe ihrer Editionsgeschichte.

Erstmals der Öffentlichkeit als Lyriker präsentiert wurde Klee posthum in Carola Gie-

dion-Welckers »Anthologie der Abseitigen« von 1946, mit einer Reihe von Texten, die Lily Klee im Nachlass ihres Mannes entdeckt hatte. Klee war dabei keineswegs der einzige vorgestellte Dichter-Künstler: »Als Maler all- gemein bekannte Persönlichkeiten wie Chirico, Doesburg, Kandinsky, Klee, Picasso, Rousseau«, so formulierte Giedion-Welcker im Vorwort, »wurden hier als Dichter gewür- digt, wodurch eine neue, weniger beachtete Seite ihres Wesens und künstlerischen Schaffens zutage tritt.«⁹ Entnommen waren die Klee-Texte einem wohl in den 20er Jahren beschriebenen Notizbuch mit der vielsagen- den Überschrift »Geduchte«.¹⁰ Da Klee auch in Briefen, Taschenkalendern und seinem Ta- gebuch Lyrik hinterließ, hat sein Sohn Felix für die 1960 von ihm herausgegebene Ge- dichtsammlung aus all diesen Quellen ge- schöpft.

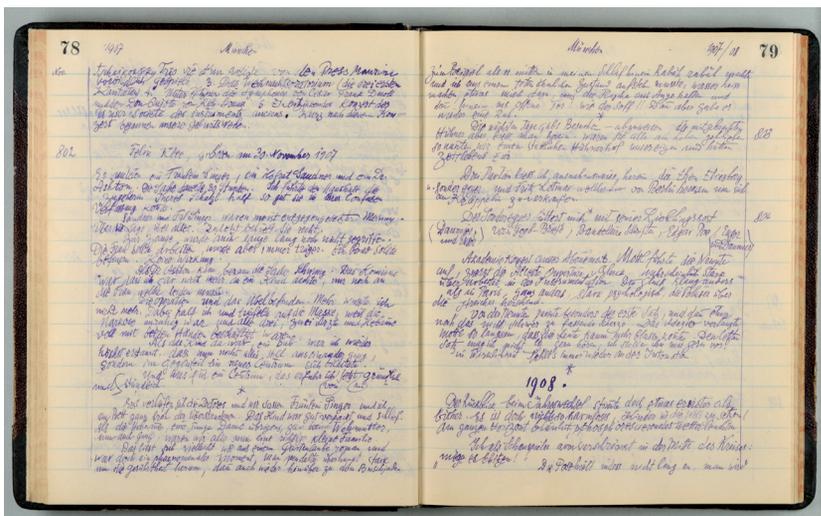


Abb. 1
Tagebuch III, Nr. 802–804, S. 79,
Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

Dass allerdings ein beträchtlicher Teil der so versammelten Texte in Wirklichkeit gar keine Gedichte waren, schon gar nicht in der dar- gebotenen Form, erschließt sich dem Leser erst, wenn er sie mit den Originalhandschri- ten oder – für einen Teil der Texte – mit der textkritischen Tagebuch-Edition von 1988 ab- gleicht. Offenbar von dem Wunsch getragen, ein umfangreiches poetisches Werk seines Vaters zu präsentieren, und einmal auf der Fährte, Lyrisches in prosaischem Umfeld auf- zulesen, hat Felix Klee augenscheinlich auch das, was ihm in den Tagebucheinträgen dichterisch vorkam, aus dem ursprünglichen Kontext gelöst und nach eigenem Empfinden in Verse und Strophen umgebrochen.

Die Quelle sagt »Fließtext-Ausschnitt«, Felix Klee sagt »Gedicht«. Wenn Paul Klee zu Be- ginn des Jahres 1908 in sein Tagebuch schreibt: »Der Rückblick beim Jahreswechsel stimmte¹¹ doch etwas ernster als bisher. Es ist doch nichts so Harmloses, Kinder in die Welt zu setzen! Am ganzen Horizont bläulich phosphoreszierendes Wetterleuchten.« (ABB. 1), dann erscheint das in Felix Klees Darstellung als Beginn eines 23-zeiligen Gedichts mit dem Titel »1908«:

1908

Der Rückblick beim Jahreswechsel stimmte doch etwas ernster als bisher.

Es ist doch nichts so Harmloses,
Kinder in die Welt zu setzen!

Am ganzen Horizont bläulich
phosphoreszierendes Wetterleuchten.
[...]

Wo dieser Tagebucheintrag wenig später in den Satz mündet: »Manches Erhabene, man- ches Verstiegene, manches Bizarre, manches Geistige liegt hinter Schloss und Riegel«, fol- gen bei Paul Klee noch drei weitere umfang- reichere Absätze. Felix Klee aber macht da- raus eine Schluss-Strophe in anaphorischer Zeilenreihung:

Manches Erhabene,
manches Verstiegene,
manches Bizarre,
manches Geistige
liegt hinter Schloß und Riegel.

Und wenn Paul Klee in der typischen Diktion seiner Kunstreflexion als Eintrag Nr. 932 in sein Tagebuch schreibt: »Die Schöpfung lebt als Genesis unter der sichtbaren Oberfläche des Werkes. Nach rückwärts sehen das alle Geistigen, nach vorwärts (in die Zukunft) nur die Schöpferischen«, dann liest man in der Ausgabe von Felix Klee:

Die Schöpfung
lebt als Genesis
unter der sichtbaren Oberfläche
des Werkes.

Nach rückwärts
sehen das alle Geistigen,

nach vorwärts
 – in die Zukunft –
 nur die Schöpferischen.

Mit anderen Worten: Wenn das Gedichte sind, dann Gedichte von Felix Klee; nach Texten von Paul Klee. Das Problem dabei: Sie sind durch nichts in dem Band von echten Paul-Klee-Gedichten und lyrischen Entwürfen zu unterscheiden – eine Kritik die bereits Marianne Vogel in der ersten Monographie zu Klees schriftstellerischem Werk geäußert hat.¹²

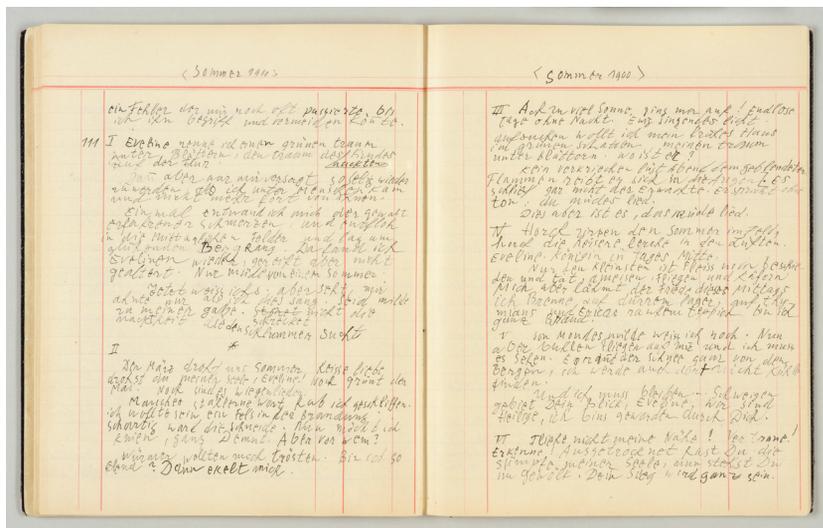


Abb. 2
 Tagebuch I, Nr. 111, Zentrum Paul Klee, Bern
 ©Zentrum Paul Klee, Bern,
 Bildarchiv

Felix Klees Intuition allerdings hat einen durchaus plausiblen Kern. Sie verweist auf den grundlegenden Unterschied von typologischer und klassifikatorischer Definition.¹³ Das Lyrische (als Zuschreibung bestimmter Eigenschaften) und die Gesamtheit dessen, was man mit guten Gründen als Gedicht bezeichnen kann, sind eben mitnichten dasselbe. Für die Beschreibung von Paul Klees poetischer Arbeit jedoch sind beide Aspekte von Bedeutung. Nicht allein, weil seine Schriften geradezu ein Paradebeispiel für die Übergängigkeit literarischer Gattungen sind.¹⁴ Sondern weil die Entwicklung des (Sprach-)Künstlers Paul Klee selbst von Übergängen gekennzeichnet ist – mit einer großen Verschiebung vom Lyriker hin zum mit poetischen Mitteln arbeitenden Bildkünstler. Es lohnt sich jedenfalls, Klees schriftstellerisches Werk in seiner Genealogie zu betrachten, ohne den Begriff des Dichterischen gleich ins Metaphorische zu erweitern.

Klees Anfänge als Lyriker liegen in den späten

1890er Jahren. Die kurze Phase um die Jahrhundertwende ist nicht nur die einzige, in der er kontinuierlich an lyrischen Texten arbeitet; es ist auch die einzige, in der er ernsthaft über eine Laufbahn als Schriftsteller nachdenkt. Dabei begleitet seine Suche nach einer literarischen Stimme ein beständiges Hadern mit der eigenen Produktion. Klee schreibt einerseits konventionelle Endreimgedichte aus dem romantischen Motivinventar – Texte, wie sie der Autor in einem Tagebucheintrag von 1899 selbst nur ironisch-apologetisch als »kleine Probe wie ich damals im Volkston reimte«¹⁵ überschreibt (um danach allerdings noch öfter den »Rückfall in den Volkston«¹⁶ beklagen zu müssen). Andererseits, und wie, um den maximalen Abstand zum »Volkston« herzustellen, wird für Klee der Hang zum hohen Ton und zu einer Ästhetik der Selbstapothese bestimmend. Paradigmatisch hierfür steht das zwischen Lang- und Kurzzeilen wechselnde achteilige »Poem«¹⁷ um Eveline, eine Diotima-verwandte Kunstfigur, die sich Klees Verklärungswille als Muse und Erlöserfigur erschafft:

I. Eveline nenne ich einen grünen Traum
 unter Blättern, den Traum des nackten
 Kindes auf der Flur.
 Dann aber war mir versagt so selig wieder
 zu werden, als ich unter Menschen kam
 und nicht mehr fort von ihnen.
 Einmal entwand ich mich der Gewalt
 erfahrener Schmerzen, und entfloh in
 die mittäglichen Felder und lag am
 glühenden Berghang. Da fand ich
 Evelinen wieder, gereift aber nicht
 gealtert. Nur müde von einem Sommer.
 [...]
 IV. Horch zirpen den Sommer im Feld,
 horch die heisere Lerche in den Lüften.
 Eveline. Königin in Tages Mitte.
 Nur den Kleinsten ist Fleiss noch
 beschieden und Tat, Ameisen, Fliegen
 und Käfern.
 Mich aber lähmt der Friede dieses
 Mittags.
 Ich brenne auf dürrem Lager, auf
 Thymians und Ericas rankem Teppich
 bin ich ganz Brand.¹⁸ (ABB. 2)

Von Klee Anfang 1901 als »wirklich die ein-

zige überlebensfähige Frucht bis dahin überhaupt« herausgehoben, teilt der Text einige wesentliche Eigenschaften mit anderen Tagebuch-Passagen dieser Zeit, die sich durchaus als »poèmes en prose« verstehen lassen. (Was übrigens die Problematik von Felix Klees Editionspraxis lediglich verschiebt: sie gäbe dann statt eines Tagebucheintrags ein Prosagedicht als Vers-und-Strophen-Lyrik aus.)

Manchen Traurigen seh ich am Ufer
stehn. Ich aber bin über den Wellen,
stark und frisch an Leib und Seele.
Ich will münden zusammen mit dem
grossen Strom. Münden will ich mit
ihm.¹⁹

Eine Art Prometheus. Ich trete vor Dich,
Zeus, weil ich die Kraft dazu habe.
Du hast mich bevorzugt das zwingt
mich zu dir. [...]

Vollende! Dann rufe ich heil! Heil dem
Raum, dem Gesetz das ihn
durchmisst.

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.²⁰

Wenn Klee sich in dieser ekstatisch-hochgespannten, antike Metren umspielenden Prosalyrik als »Eine Art Prometheus« stilisiert, ist ästhetisch wie programmatisch die Nähe zu Nietzsche unverkennbar. »Über« ist die Zentralvokabel einer Weltabkehr, die sich zur dichterischen Selbstvergottung steigert. Das auftrumpfende Virilitätspathos, das sich der frühe Klee ebenfalls mit Nietzsche teilt, unterscheidet ihn wiederum vom Rilke des *Stunden-Buchs*, mit dem ihn ansonsten das ästhetische Sendungsbewusstsein und die Adelnung des eigenen Leidens verbindet.²¹

Gleichzeitig und gewissermaßen als Katalysator solch beschwörender Selbstheroisierung bleiben Klees dichterische Versuche häufig im Rudimentären stecken. Dass das Tagebuch mehrere Listen mit Reimwörtern enthält, die das Gerüst für »Gedichte epigrammatischer Natur«²² bilden sollten, ist durchaus sprechend: Klees literarische Produktion um die Jahrhundertwende ist maßgeblich von Unausgeführtem geprägt. Und

es passt ins Bild, dass Eveline noch vor der ersten Zeile »zur Muse meiner ganzen Trostlosigkeit«²³ ausgerufen wird. Klees emphatischer Selbstentwurf als Dichter ist der Realität seines literarischen Vermögens schon uneinholbar vorausgaloppiert. Nicht die schriftstellerische Entwicklung bringt das Selbstbild hervor. Vielmehr scheitert Ersteres an Letzterem, wie der zielfixierte Formalismus seiner Reimwortlisten das Entwurfhafte zementiert. – Geht man zu weit, wenn man von dieser Erfahrung her einen Bogen schlägt zur späteren Nachdrücklichkeit, mit der Klee die Begriffe Genesis und Bewegung als Ausdruck quasi-organischer Prozessualität zum Zentrum seiner Kunsttheorie macht?

Spätestens Mitte des Jahres 1902 legt Klee jedenfalls die Idee eines Schriftsteller-Lebens endgültig zu den Akten – sofern sie jemals ernsthaft als Alternative zur Künstlerlaufbahn in Frage gekommen ist. Zwar wird er sich dem lyrischen Schreiben wieder zuwenden, allerdings nur noch punktuell und offenbar ohne jede Ambition auf Veröffentlichung. Wenn er fortan das Wort »Dichter« auf sein Schaffen bezieht, hat es sich ganz zur Metapher verschoben:²⁴ der »Dichter in meinem bildnerischen Werk«²⁵ dient als Bezeichnung für eine Eigenschaft seines künstlerischen Schaffens beziehungsweise wird zur Wertungskategorie seiner Kunst, die er zu diesem Zeitpunkt noch ähnlich negativ beurteilt wie seine frühen Schreibansätze: »Meine früheren Anstrengungen mit den Werken zu beginnen, war kaum ein dichten des Dilettieren, geschweige denn ein Bilden. Denn ich erfand nichts Spezifisches.«²⁶ Ironie der Geschichte: Erst nach diesem Schlussstrich wird Klees poetische Begabung jenseits des herkömmlichen Gedichts ihre Formen finden – innerhalb wie außerhalb der reinen Wortkunst.

3. HERR ABEL STATT EVELINE

Es besteht ein frappanter Kontrast zwischen den Texten der Eveline-Phase und Klees Lyrik der 20er und 30er Jahre, die ganz auf sprachspielerischer Kombinatorik fußt. Ausgerechnet das Listen-Prinzip, das einst als Reim-

wörter-Sammlung für die ästhetische Sackgasse stand, wird dabei zum entscheidenden poetisch-produktiven Faktor:

- Elephantastisch
- Mammutig
- Marabulistisch
- Gigantologie
- Kentauerochs
- Hercularisch²⁷

Oder als Variation mit Titelpointe:

Herr Abel und Verwandte

A - bel	Pebel
Be - bel	Kubel
Ce - bel	Erbel
De - bel	Esbel
E - bel	Tebel
Ge - bel	Ubel
Ha - bel	vaubel
I - bel	Webel
Ka - bel	ixbel
El - bel	Zetbel ²⁸
Em - bel	
enbel	
obel	(ABB. 3)

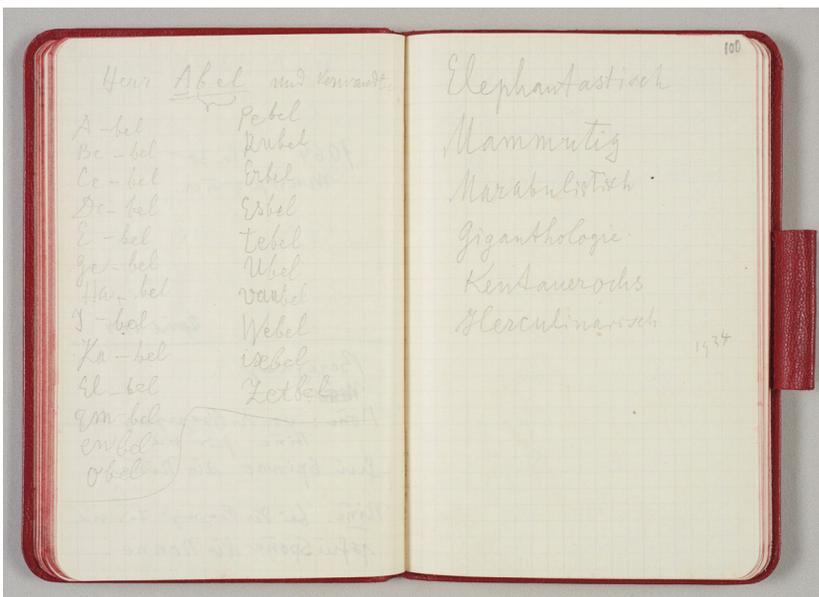


Abb. 3
Taschenkalender von 1933/1934,
[S. 99], Zentrum Paul Klee, Bern,
Schenkung Familie Klee
©Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

Was ist zwischen Klees Fin-de-Siècle-Dichtung und den Sprachspielen geschehen, wie sie in seinen Taschenkalendern – hier dem von 1933 – überliefert sind? Klee hat eine lange persönliche und künstlerische Entwicklung durchlaufen. Und er hat Christian Morgenstern gelesen. Dass er dessen »Galgen-

lieder« liebt, verrät sein Tagebuch schon 1909.²⁹ Es dauert allerdings, bis er zumindest sporadisch zur kurzen literarischen Form zurückkehrt. Wenn Klee Mitte der 20er Jahre eine Art persönliche Best-of-Auswahl seiner bisherigen Produktion mit dem verballhorneten »Geduchte« überschreibt, lässt sich dies zugleich als ironische Zurückweisung eines Anspruchs auf Werkhaftigkeit und als Reverenz an eine grundlegend gewandelte Ästhetik verstehen. Auch in dieser Phase seines Schreibens bleibt das meiste Fragment und Entwurf, verharret im Status des einzelnen Fundes, weil Klee die künstlerische Aus- und Weiterführung nicht gelingt (oder nicht reizt). Man tritt Klee vermutlich nicht zu nahe, wenn man ihn an seinen eigenen, höchsten Ansprüchen misst und auch für diesen stärksten Teil seiner Lyrik zu dem Schluss kommt: Er bleibt braver als Morgenstern, kommensurabler als Schwitters, weniger anarchisch als Dada sowieso.

Und doch schreibt sich Klee in eine sprachexperimentelle Linie ein, wie sie nach ihm zur Konkreten Poesie und zur Neuen Frankfurter Schule führt. Denn neben dem sprachspielerischen Fokus findet Klees Vorliebe fürs Aphoristisch-Sentenzhafte zu einer neuen Leichtigkeit und Lakonik. In diesem Couplet zum Beispiel, das auch als treffender Kommentar zum Empörungsrauschen mancher Gegenwarts-Debatten durchgehen könnte:

Meinung und Meinung tauschten Wellen
da war denn nichts mehr festzustellen.³⁰

Vor allem aber gibt Klees morphologisches Denken, das Wörter in ihre Elementarteilchen zerlegt und neu zusammenbaut, seiner alten Vorliebe für Reim und Klangketten einen vielleicht nicht immer überzeugenden, sein Schreiben jedoch grundlegend erneuernden sprachreflexiven Twist:

thematische Ableitungen

Bäcker	Jung
junger	Beck
Bunger	Jeck
jecker	Bung
Benger	Juck
Jenger	Buck
[...] ³¹	(ABB. 4)

Oder als Miniatur, ebenfalls im Schüttelreim:

Zink Salbe
Zank Silbe
Salbzinke
Silbzanke³²

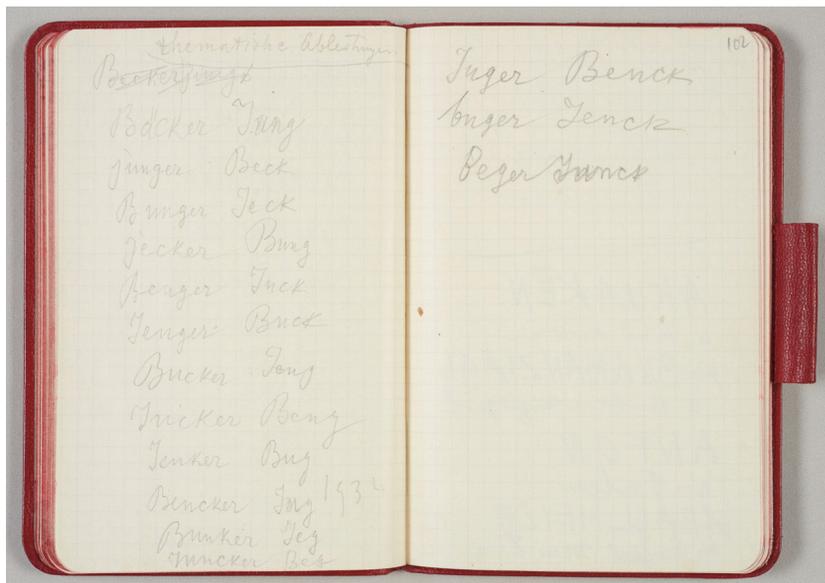


Abb. 4
Taschenkalender von 1933/1934,
[S. 101-102], Zentrum Paul Klee,
Bern, Schenkung Familie Klee
©Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

Klees schmales lyrisches Werk lässt sich also den groben Linien nach in eine »nietzscheanische« Früh- und eine sprachspielerische Spätphase in der Nachfolge Christian Morgensterns einteilen. Man tut allerdings gut daran, diese Tendenz nicht allzu dichotomisch aufzufassen. Auch hier, wie immer bei Klee, lässt die Gleichzeitigkeit des Verschiedenen keine absoluten Aussagen zu. Weil einerseits Merkmale von Klees frühem Dichtungsverständnis mit seinem Hang zur existenzphilosophischen Aufladung später unter anderen Vorzeichen wiederkehren. Und weil andererseits seine Fin-de-Siècle-Texte auch eine andere Tonlage kannten. Schon der frühe Vierzeiler unter der Überschrift »Verachtung der Keuschheit« lebt ganz von der Verknappung und der selbstironischen Schlussvolte:

Verachtung der Keuschheit:
Keusch sind diese vier Wände,
Dass ich's ja erwähne!
Rein sind diese zwei Hände,
Und wie ich ehrlich gähne!³³

Mit Blick auf dieses Ausdrucksregister und zugleich auf dessen Randständigkeit in Klees früher Dichtung bekommt auch seine späte Lyrik noch einmal einen etwas anderen Ak-

zent: als sprachspielerische Entfaltung eines schon früh angelegten Gespürs für Pointe, Witz und Ironie, das aber zunächst unter dem gewaltigen Anspruch der Seher-Ästhetik verschüttet blieb.³⁴

In eine ähnliche Richtung deuten die wenigen lyrischen Texte um das Jahr 1908 herum.³⁵ Zu diesem Zeitpunkt hat Klee zwar seine Entscheidung für ein klares Primat der bildenden Kunst längst getroffen. Für den Poeten in Klee aber – so erscheint es im Rückblick – bedeutet dies weniger eine Absage als vielmehr eine Öffnung zu etwas grundlegend Neuem und zu einem Ausweg aus der schmerzlich empfundenen Epigonatät: Nicht als Lyriker wird Klee der Sprachkunst neue Ausdrucksformen erschließen, sondern, ganz unmetaphorisch, als Künstler-Poet, der die Sprache ins Bild holt und den Werktitel auf die Höhe einer eigenen Gattung sprachlicher Verdichtungskunst hebt.

4. WITZ

Fatales Fagott Solo (1918, 72)
ein Vorhäng-Schloss geht nachts spazieren (1938, 18)
Spiritistische Katastrophe (1916, 32)
Panisches Idyll (1934, 109)
Verlassener Platz einer exotischen Stadt (als Wahrzeichen eine Tomate.) (1921, 1)
Über meinem Haus selbstverständlich der Mond (1927, 263)

Aus der Fülle an sprachlichen Techniken in Klees Bildtiteln ist die vielleicht verlässlichste Eigenschaft ihr Witz. Dass sich dieser häufig als »Kombinatorik von Disparatem«³⁶ äußert, fügt sich in das traditionsreiche Verständnis von Witz als Zusammenschau entfernter Ähnlichkeiten³⁷ und treibt es auf engstem Raum auf die Spitze. Welches Spiel aber treibt Klee mit dem Leser?

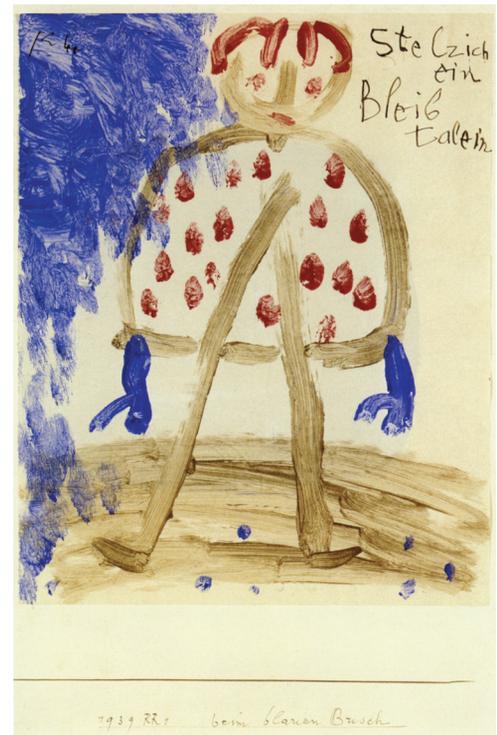
Verweist die Einordnung der Bildunterschriften als »Gedichte in Kurzform«³⁸ zu recht darauf, dass wir es hier mit Phänomenen virtuoser Sprachverdichtung zu tun haben, so muss man zugleich festhalten: Ihre Funktion als Werktitel suspendieren sie damit keineswegs. Das ist nur scheinbar trivial.

Abb. 5
 Paul Klee, *beim blauen Busch*, 1939,
 801, Kleisterfarbe auf Papier auf
 Karton, 26,5 x 21 cm, Wilhelm
 Hack-Museum, Ludwigshafen
 ©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Denn der unmittelbarste und stärkste Effekt von Klees Titeln ist doch der, Neugier zu generieren – Neugier auf das Bild. Sie sind eben keine isolierten, für sich stehenden Sprachkunstwerke, sondern aufmerksamkeitssteigernde Vektoren.³⁹ Oder wer liest einen Titel wie *Sie brüllt, wir spielen* (1928, 70) oder *Krise eines Engels* (1939, 1021) ohne irgendeinen Impuls, umgehend (wieder) das Bild zu betrachten, den Namen auf seinen Sinn hin zu prüfen? Und das ist kein Effekt des denotativ Gesagten, sondern getriggert von einer offenbar wirkmächtigen sprachlichen Form.

Klees Sprachwitz sollte man allerdings nicht mit Komik gleichsetzen. Er kann ausgesprochen abgründig sein. In typischer Doppeldeutigkeit verweist Klee im Gemälde *Gezeichnete* (1935, 146) ebenso selbstreflexiv auf die zeichnerische Dimension, die auch seiner Malerei eignet, wie er konkret das Dargestellte, einen vom Leben Gezeichneten, benennt. Beides ist so eng aufeinander bezogen, dass man von relationaler Ambiguität sprechen könnte: Kunstschaffen ist für Klee, zumal nach 1933, auch Gegenwartskommentar und Thematisierung menschlichen Leids. Und wenn Klee *beim blauen Busch* (1939, 801) (ABB.5) gleichsam einen zweiten, augenfälligeren Titel aufprägt, indem er in ungelenk-kindlichen Buchstaben »Stelzich ein Bleib talein« ins Bild schreibt, dann wird ausgerechnet das Kindersprachliche (die Assoziation »Hänschen klein ging allein« ist geradezu zwingend) in grotesker Verzerrung zur Signatur der Versehrtheit. Die Dissoziation der Worte entspricht dem Seelenzustand der Einsamkeit, aber wie hämisch entstehen neue Wörter und Wortwurzeln: Stelz(en) – ich – ein – bleib – talein(wärts). Wörter, die eine Oberflächen-Intaktheit vorspiegeln, aber verrückt, ihrer Zusammenhänge entrissen sind. Und wo, wie in einem akustischen Palimpsest, das ursprüngliche »Stellt sich ein, bleibt allein« weiter vernehmbar ist, wirkt das falsche große »Bleib« wie ein Hohn. Es ist, als sei hier expressionistische Motivik – der sich das Bild selbst entsagt! – in die sprachliche Struktur übertragen, eine grelle Ausstellung durchtrennter Wortglieder. Passend dazu ist das dargestellte Strichmännchen aus den

drei Buchstaben A, D und E gebaut, die das banale Alltagswort »ade«⁴⁰ formen, das hier etwas tief Trostfernes erhält.



Äußerlich unscheinbarer wirkt dagegen die Bezeichnung *Trauerblumen* (1917, 132), formal ein klassischer Substantivtitel, aber von einer bemerkenswerten internen Dynamik. Die Binnenrelation der mehrdeutigen Wortzusammensetzung lässt auch (und wohl sogar primär) die Lesart zu, dass die Blumen selbst trauern. Entsprechend dieser Überspielung in die Emotionalität des Menschen arbeitet Klee im Bild mit der Formähnlichkeit von Blättern und Tränen. Und übersteigert das Ganze – durchaus typisch, 1917 aber, zum Ende des Ersten Weltkriegs, doch in spezifischem Kontext – in eine globale Dimension. Die Blumen repräsentieren nicht nur stellvertretend die Trauer, sie sind vielmehr selbst ihr Subjekt und ihr »pars pro toto«. So gesehen, steckt in der Titelformulierung nicht weniger als das künstlerische Programm, die zentrale ästhetische Herausforderung, der sich der Künstler hier stellt: die Blumen vom Symbol zur Metonymie zu machen, mithin dem Phänomen einer alles erfassenden Stimmung nachzugehen.

Als Neuschöpfung gebildete Komposita wie »Trauerblumen« sind die logische Konsequenz von Klees Lust an der Kombinatorik

des Disparaten. Titel wie *Sternverbundene* (1923, 159) sind quasi komprimierte Sätze ohne Verb, ohne Kopula. Klees Wortzusammensetzungen bilden Konstellationen anstelle exakt bestimmter Relationen. Dasselbe gilt für schillernde Genitive à la *Architektur der Ebene* (1923, 113), das zudem mit der Ambiguität von »Ebene« spielt. Weist die (landschaftliche) Ebene eine natürliche Architektur auf? Oder strukturiert der Künstler nach rein formalästhetischen, abstrakten Maßstäben seine Spielfläche? Hier votieren zu wollen, hieße den Witz zu verfehlen. Klee lässt die Elemente zueinander in Beziehung treten, aber die Ableitungsrichtung offen. Genauer: er vermeidet den Ausschluss einer bestimmten Relation, stellt offenbar bewusst Mehrdeutigkeit her.

So zieht er in *Silbermondschimmelblüte* (1921, 200) einfach die beiden dargestellten Hauptkomponenten zusammen, schafft aber erst so eine surrealistische Interferenz beider Bildwelten. Und in *Villa R* (1919, 153) ist es die bloße, asyndetische Addition zweier Bildelemente, durch die er Dargestelltes und Metasprachliches, Konkretes und Abstraktes verschränkt, sodass die Unterschrift kraft ihrer Autorität für den gesamten Deutungsprozess nach Berücksichtigung beider Ebenen verlangt.⁴¹

Klee ist ein Meister der Aussparung, mit einem Gespür dafür, wie gerade diese ein Mehr an Bedeutungsebenen schaffen kann. Am augenfälligsten wird das an seiner Vorliebe, das Subjekt in seinen Bildtiteln zu tilgen: *tanzt Entsetzen* (1931, 12); *hätte Lust* (1939, 116); oder »wehrte sich und stach« (1939, 1041), das im Zitat ganz auf die zentrale Begebenheit von Goethes »Heideröslein« fokussiert und es sprachgestisch doch auch als nur noch fernes Echo markiert. Aus dem ursprünglichen »Kamel in der Einöde« wird das Subjekt in einem zweiten Schritt eliminiert, sodass als Rest das semantisch nur umso ausgreifendere *in der Einöde* (1914, 43) bleibt. Und erst aus dem weiteren Werk-Kontext ist präziser zu erschließen, dass das Femininum von *über-beschwingte II* (1930, 32) ursprünglich »die Linie« meinte, die als Kon-

kretum nun hinter sich gelassen wird. Allein mit quasi-lyrischer Komprimierung sind solche Titelgebungen nicht zu erklären. Da will etwas – durch Reduktion – mehr werden, will über das Konkrete, über sich selbst hinaus. Klees Kreidezeichnung *denkt zuviel* (1939, 1161), in der ein überdimensionierter Kopf gleichsam die Sinnesorgane schrumpfen und den Körper verschwinden lässt wie der Bildtitel das Subjekt, kann man also auch als selbstironischen Verweis auf das eigene künstlerische Programm verstehen: Klee drängt es im Gegenständlichen letztlich immer auch ins Gedanklich-Konzeptuelle. Und sei es in der Hoffnung auf Sublimierung durch den Rezipienten.

5. DEUTE MICH!

Manfred Clemenz' »Der Mythos Paul Klee« ist vielleicht die wichtigste Klee-Monographie der letzten Jahre. Überzeugend legt der Autor nicht nur den Zusammenhang von Klees Selbststilisierung zum »jenseitigen Künstler« und den hagiografischen Tendenzen insbesondere der frühen Klee-Forschung offen – eine Rezeptionslinie, in die sich gewissermaßen auch die Gedichtausgabe von Felix Klee einfügt.⁴² Auch die häufig unbestimmt bleibende Etikettierung von Klee als Romantiker und Klees kunsttheoretische Selbstverortungen werden von Clemenz auf ihre geistesgeschichtlichen Zusammenhänge hin befragt und ausdifferenziert. Das ist ausgesprochen verdienstvoll und zugleich selbst ein Effekt von Klees kunsttheoretischem Habitus. Denn dessen Lehr- und Theorie-Schriften sind überaus praxisnah und grundlegend in der detaillierten Reflexion handwerklicher Vorgänge; in ihren ins Weltganze ausgreifenden ästhetischen Zielvorgaben – der Künstler als gottgleicher Schöpfer – aber ebenso vollmundig wie vage. Klee formuliert in seinen kosmogonischen Referenzen viel eher einen Anspruch als ein theoretisch reflektiertes, gar systematisch auf geistesgeschichtliche Vorläufer hin ausbuchstabiertes Konzept. Anders gesagt, Clemenz leistet an Kontext und Theorie all das, was bei Klee fehlt – weil es letzterem primär um den Gestus, um die

größtmögliche Ambition geht. Was Klee entwirft, ist die intuitiv entwickelte Beschreibung eines präfigurierten Künstlerbilds, das als Wunschbild, als bevorzugte Fremdwahrnehmung seiner selbst lesbar wird.

Damit, oder mit jeder anderen Deutung von Klees Theorietexten, ist jedoch keineswegs gesagt, wie es sich mit Klees künstlerischer Produktion selbst verhält. Mit *Fug und Recht* kann man, wie Clemenz, Klees theoretische Schriften mit einer »Kosmogonie ganz im Sinne Fichtes und Schellings«⁴³ in Zusammenhang bringen, kann ihnen entnehmen, Kunst werde hier selbst zum Absoluten, das »keiner weiteren Rechtfertigung mehr« bedarf und den Künstler zum »absoluten Ich« transzendiert.

Klees Werk lässt sich eine Tendenz zu selbstgenügsamer Weltabkehr allerdings schwerlich zuschreiben. Seine Kunst wirkt vielmehr in besonderem Maße zugewandt. Nirgends wird dies deutlicher als an den Werktiteln, mithilfe derer Klees Bilder regelrecht um Aufmerksamkeit buhlen. Vehement sind sie auf Interaktion aus, besser: aufs Gesehenwerden als dem dialektischen Komplement seines künstlerischen Credo's 'Kunst macht sichtbar'.⁴⁴ Klee hat ein klares Bewusstsein für das ganz empirische Angewiesensein der Kunst auf einen Betrachter und den sozialen Konstruktionscharakter von Anerkennung. Sein Kunstverständnis ist dezidiert auf die Reflexion der Rezipientenrolle ausgerichtet.

Es dürfte an den bisherigen Beispielen schon deutlich geworden sein, dass die Interpretationsaufforderung der Bildunterschrift gerade nicht als Vorstufe zur Lösung eines Kunsträtsels zu verstehen ist (wie sollte sie auch?). Der Titel als Ort der Kontaktaufnahme ist vielmehr »Impuls, der Intellekt und Fantasie des Betrachters in Bewegung setzen soll« (Sukmo Kim),⁴⁵ indem dieser in Abweichung vom Dargestellten und von der nächstliegenden Erstassoziation die Erfahrung von Mehrdeutigkeit macht. Witz als Mittel der Faszinationssteigerung. Nicht Zielvorgabe, sondern Einladung zum Tanz der Zeichen. Klees Titelgebung kennt aber auch eine di-

rektere Form des Deutungsappells: das Tremolo eines Tiefgründigkeitsversprechens. Idealtypisch gilt das, wenn er bedeutungsschwanger auf musikalische Kompositionsverfahren anspielt. Wolfgang Kersten etwa hat überzeugend nachgewiesen, wie Klee mit dem Titel *Fuge in Rot* auch einen Kult der Referenz treibt. Ungeachtet der raffinierten Kompositionsweise des Aquarells, dessen Helligkeitsverläufe in der künstlerischen Anfertigung und ihrer Rezeptionsabfolge genau gegenläufig sind, wirken weiterreichende Analogisierungen von musikalischer und bildnerischer Komposition hier leicht wie exegetisches Leistungsturnen ohne echten Erkenntnisgewinn. Mit der Titelwahl, so Kersten, »ist es dem Künstler zweifelsohne gelungen, das abstrakte Werk im bildungsbürgerlichen Sinn mit Bedeutung aufzuladen und es über die Anspielung auf Bach zu nobilitieren.«⁴⁶ Ähnliches ließe sich für Klees Zitat-Titel, mythologische Allusionen und lateinische Wendungen sowie die zahlreichen Selbstreferenzen sagen. Einem Titel wie *Ueber-Pflanzliches* ist erkennbar die Botschaft aufgetragen: Denk tief, da ist noch mehr! Auch *Bildnis eines Gelehrten*, *Gedanken in Gelb*, *Das Licht und Etlliches* oder, vermeintlich simpel, *Die Erfindung* versprechen unmissverständlich einen tieferen gedanklichen Gehalt, zelebrieren darin aber auch die eigene Rätselhaftigkeit. Gesuchte Obskurität, gar als ungedeckter Scheck?

Solcher Präventionsgefahr entgeht Klee in der Regel spielerisch, etwa wenn das auf einer Ägyptenreise entstandene *Ewiges geht vorüber (Reisebild)* im Titel einen ironischmehreutigen Dreh bekommt. Klee hat aber auch ein feines Sensorium für die Kontextabhängigkeit der Tonlagen. Es sind seine düstersten Werke, der Bereich, in dem keine ironische Distanz mehr möglich noch angemessen ist, für die Klee das ungebrochen tragische Register wählt:

Zerstörung und Hoffnung (1916, 55)
Bedrohung und Flucht (1927, 252)
ein Fetzen Gemeinschaft (1932, 262)
Formel eines Krieges (1936, 2)

Oder das Engelbild *woher? wo? wohin?* aus Klees Todesjahr 1940. Kann man Entwurzelung und Ausweglosigkeit in einem Dutzend Buchstaben schürfender fassen?

Klees Engel sind verletzlich-irdische Wesen, mal in existentielle, und mal – *vergesslicher Engel* (1939, 880) – in triviale Alltagsszenen gestellt. Diese Vermenschlichung ist kein Novum des Spätwerks. Anthropomorphisierung⁴⁷ kann geradezu als eine Grundtechnik bei Klee gelten, die ohne seine Titelfindung nicht zu denken ist: *Die Angst der Schiffe* (1927, 77); *Gesicht einer Blüte* (1922, 57); *Die Pflanze als Saemann* (1921, 146).

Maske Furcht (1932, 286) ist ein typisch tremolierender Klee-Titel in seiner Kombination aus Rätselhaftigkeit und starkem Emotionsbegriff. In *Fesselung* (1920, 168), wo Klee sich nahezu vollständig auf die vertikale und horizontale Linie beschränkt, gelingt es auch deshalb, »physische wie auch innere psychische Abhängigkeiten« einzufangen,⁴⁸ weil erst die Titelgebung diese existentielle Dimension aufreißt. Und noch wo Klee, vermeintlich technizistisch, mechanische Studien treibt und Apparate darstellt, titelt er *Begegnung* (1921, 174). Daran ist mindestens zweierlei sprechend. Klees Titel zielen konsequent auf die Vermehrung von Bezügen, die Multiplikation der Ebenen, das Ineinanderblenden des Verschiedenen. Aber seine Kunst ist noch im Abstrakten eine Kunst vom Menschen und eine Einladung zur Reflexion übers Menschsein. Das ist meilenweit entfernt vom Weltabwendungs-Ideal der frühen Lyrik und des Tagebuchs. Und vom absoluten Ich romantischer Kunstmetaphysik.

6. BEWEGUNG

Klees erste Vorlesung⁴⁹ am Bauhaus im November 1921 beginnt mit einer eher spröden Ouvertüre. »Als Einleitung eine kurze Klarstellung von Begriffen.«⁵⁰ Was Klee dann klarstellt, ist im Wesentlichen: Selbst der ins Höchste ausgreifende Gedanke hilft dem Maler herzlich wenig, wenn er nicht malen kann. Klees Insistieren auf der banalen Einsicht, dass »das tiefste Gemüt, die schönste Seele nichts nützt, wenn wir die dazu gehörigen Formen nicht bei der Hand haben«⁵¹, sollte

im Ohr behalten, wer seinen theoretischen Schriften die großen Begriffe ablauscht. Klees Interesse gilt den Wegen, »die ein Anderer beim Schaffen seines Werkes ging, um durch die Bekanntschaft mit den Wegen selber in Gang zu kommen«⁵². Wenn dieser andere im Extremfall Gott oder eine produktive Fiktion von ihm ist – auch recht. Selber in Gang kommen, das ist das Entscheidende. Es ist vielsagend, wie Klee gleich im vierten Abschnitt das Zentralwort seiner Ästhetik einführt:

Eine besondere Art der Analyse ist die Untersuchung des Werkes auf die Stadien seiner Entstehung hin. Diese Art bezeichne ich mit dem Wort Genesis. Das erste Buch Moses, das sich mit der Erschaffung der Welt befasst, wird auch die Genesis genannt. Es steht da geschrieben, was Gott am ersten Tag schuf, was am zweiten und so weiter. Das uns umgebende Weltganze erfährt eine historische Gliederung.⁵³

Salopp paraphrasiert: ‚Ich nenne die Entstehung eines Werks Genesis; so heißt übrigens auch das Schöpfungsbuch des Alten Testaments.‘ Die Beziehung zwischen beidem wird als bloße Analogie eingeführt. Und dann fährt Klee ohne Umschweife fort: »Wir sind Bildner, werktätige Praktiker [...].« Keine Theologie, keine Theosophie, keine metaphysische Traditionsanbindung. Gott, Genesis, das Weltganze: Fraglos schließt Klee seine Ästhetik verbal an die Resonanzwellen jahrtausendelanger semantischer Aufladung an. Aber sie werden zugleich konsequent in einen Funktionszusammenhang mit der künstlerischen Produktion gestellt, dienen als Ansporn und Anstoß. Gott, könnte man zuspitzen, wird geradezu instrumentalisiert: als Blaupause für uns »werktätige Praktiker«.

In diesem Sinne münden Klees Vorbemerkungen in ihren programmatischen Schlusssatz: »Nach diesen Allgemeinen Voraussetzungen beginne ich da, wo die bildnerische Form überhaupt beginnt, beim Punkt der sich in Bewegung setzt.«⁵⁴ Mit diesem Cliffhanger formuliert Klee nicht nur das avantgarde-typische Anliegen, die eigene Kunst ausgehend von ihren kleinsten Phänomenen noch einmal

in all ihren Elementen und Gesetzmäßigkeiten zu hinterfragen. Er führt auch performativ wie begrifflich die zentrale Denkfigur seiner Ästhetik, das In-Bewegung-Setzen, ein.

»Bewegung« als sprachliche Manifestation der Überführung des Genesis-Konzepts in die Sphäre künstlerischer Produktion wird zum Schlüsselwort von Klees Form- und Gestaltungslehre. Und, wenn man so will, zur für sein ganzes Werk zentralen regulativen Aporie. Denn eine bildkünstlerische Ästhetik, die sich Bewegung zum Ideal ausruft, muss zwangsläufig auf die Frage stoßen:

Was heisst überhaupt, im Werk Bewegung? Unsere Werke werden sich in der Regel doch nicht bewegen? Wir sind doch keine Automatenfabrik!

Nein, unsere Werke werden von sich aus meist ruhig an ihrem Platz bleiben.

Und trotzdem sind sie ganz Bewegung.⁵⁵

Der letzte Satz ist ein typischer Klee-»Theorie«-Satz. Er sagt »ist« und meint ein utopisches »soll«, formuliert keinen ontologischen Befund, sondern eine ästhetische Zielvorgabe. »Allem Werdenden«, begründet Klee, »ist Bewegung eigen, und bevor das Werk ist, wird das Werk«. Auf solches Abbilden der Werkgenese im Werk selbst ist Klee aus. Sein Mittel: Bewegung als Formwerdung. Dahinter steht jedoch eine doppelte Herausforderung. Denn erstens kann jedes Kunstwerk immer nur als schon gewordenes auf seine Entstehung verweisen, mit anderen Worten: transponiert in ästhetische Erfahrung. Zweitens spitzt sich für die bildende Kunst als einer nicht-zeitlichen das Problem zu und scheint als jahrhundertealte Frage hinter Klees praxisbezogener Reflexion durch: Wie lassen sich Raum und Bewegung ins Bild holen? Wie lassen sich die Grenzen der statisch-zweidimensionalen Fläche überwinden? Klee stellt die Frage just in dem kunsthistorischen Moment, in dem die Perspektive als das seit der Renaissance probate Hilfsmittel in Frage steht. Und er arbeitet sich sein gesamtes künstlerisches Leben an einer Vielzahl möglicher zeitgemäßer Antworten ab.

Er findet in seinen Schichtaquarellen zu

einer nicht-illusionistischen Raumtiefe, am eindrücklichsten wohl in *polyphon gefasstes Weiss* (1930, 140).

Er durchkreuzt die klassische Perspektivlinienführung so durch farbliche Raumorganisation, dass tatsächlich der surreale Eindruck eines Geisterzimmers entsteht (*Geisterzimmer mit der Hohen Tür (neue Fassung)* (1925, 102)).

Er kreierte Schein-Reliefs wie in *Steinwüste* (1933, 289) oder *der Künftige* (1933, 265).⁵⁶

Er führt sein Konzept der »aktiven Linie« mit einer Farbgebung zusammen, die das Raster-Prinzip von De Stijl und Bauhaus zugleich aufgreift und unterläuft, gibt durch sanfte Sabotage des Ordnungsprinzips seinen Quadrat- und Streifenbildern etwas Organisches, lässt sie in *Blühendes* (1934, 199) regelrecht pulsieren.

Und er bringt, wie in *ad marginem* (1930, 210), das Bild selbst zum Rotieren, weil er die Koordinaten von Oben und Unten der Fixierung enthebt. (ABB. 6)



Klees Genesis-Utopie aber schließt auch die vierte, die Zeit-Dimension mit ein. Schon 1905 heißt es im Tagebuch: »Immer mehr drängen sich mir Parallelen zwischen Musik u. bildender Kunst auf. Doch will keine Analyse gelingen. Sicher sind beide Künste zeitlich, das liesse sich leicht nachweisen.«⁵⁷ Leicht nachweisen? Diese keineswegs selbstver-

Abb. 6
Paul Klee, *ad marginem*, 1930, 210,
Aquarell auf Grundierung auf
Karton, 46 x 36 cm, Kunstmuseum
Basel, Vermächtnis Dr. h.c. Richard
Doetsch-Benziger, Basel 1960
©Kunstmuseum Basel

ständige Behauptung, mit der Klee auf den Faktor der Entstehung zielt, findet Jahre später in den Bauhaus-Vorlesungen ein Echo. Schon »die Anfangshandlung des Schaffenden«, schreibt Klee, »ist zeitlicher Natur«. ⁵⁸ Nun folgt laut Klee auf jede solche »Produktiv-Bewegung« eine »Receptiv-Bewegung« durch den Künstler selbst, mit der dieser das bislang Geschaffene kontrolliere – »abermals ein zeitlicher Vorgang«. Denn zeitlos, so Klee, »ist nur das aller kleinste, der an sich tote Punkt.« Der entscheidende Kniff ist nun, dass Klee für die Rezeption des fertigen Werks die komplementäre Bewegung postuliert. »Der Aufnehmende«, schreibt Klee, »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.« ⁵⁹ Die Vorstellung von der Simultaneität aller Eigenschaften des Werks also kollidiert mit dem Umstand, dass jede Rezeption nur die Summe eines sukzessiven Erfassens sein kann. Anders gesagt, Klees Produktionsästhetik versucht die Empirie der Kunst-Rezeption bis hinein in ihre physiologischen Grundlagen mitzureflektieren. Entsprechend umfassend macht er sich Gedanken zur Intensität von Sehreizen und daraus folgenden Gesetzmäßigkeiten der Aufmerksamkeitssteuerung. Dass Klee dabei eher erfahrungsbasiert als wissenschaftlich vorgeht, berührt nicht das hier Entscheidende: die Erkenntnis, dass er sein Bewegungs-Ideal in wahrnehmbare und rezeptionsprägende Faktoren übersetzen muss, weil es sich nur im Modus reflektierender Betrachtung manifestieren kann.

Was ist nun die Rolle der Sprache in diesem Zusammenhang?

Da sind zunächst die Bilder, die selbst Sprachliches enthalten. Illustrationen von Gedichten und Textpassagen sind dabei lediglich der auffällige Sonderfall. Wenn Klee etwa das wohl selbst verfasste Gedicht *Einst dem Grau der Nacht enttaucht* (1918, 17) im Bild umsetzt, lässt er die Logik sprachlicher und bildkompositorischer Zusammenhänge in ein Spannungsverhältnis treten. Die erste Fassung seiner Vers-Illustration aus dem Ho-

helied *Er küsse mich mit seines Mundes Kuss* (1921, 142) überführt dieses Prinzip in ein Spiel mit der sprachlichen Morphologie: Die farbliche Struktur zergliedert die Worte in ihre Bedeutungselemente, macht die Wortwurzeln sichtbar. Die bildnerische Dimension erhält so eine sprachreflexive Komponente, wie hier überhaupt der Übergang vom Bildkunstwerk zum »Pictorial Writing« (Kathryn Porter Aichele) vollzogen ist. (ABB. 7)



In solchem Wechselspiel von Schreiben und Bilden gilt grundsätzlich: Je stärker Klee sprachliche Symbole ikonisch verwendet, desto stärker unterliegen auch sie den (freilich kontextabhängigen, nie objektivierbaren) Gesetzmäßigkeiten visueller Attraktion: Das Auge, so formuliert Klee, steuert »dahin, wo als grösste Anziehungskraft die stärkste bildnerische Energieentfaltung sich vordrängt« und erst von dort »auf neue reizvolle Besonderheiten hin«. ⁶⁰ Das bedeutet aber auch, je stärker sich eine syntaktische Binnenlogik zwischen sprachlichen Zeichen ausprägt, je stärker also die Tendenz zum Satz geht, desto stärker wirkt die Linearität und damit die Zeitlichkeit der Sprache auf die Betrachtung und speist – wie etwa im Falle von »Stelzich ein Bleib talein« – die eigene Semantik in den Deutungsprozess ein. Ein Schlüsselwerk wie *ad marginem* (1930, 210) nimmt eine solche syntaktisch-semantische Impulsgebung mit spärlichsten sprachlichen Mitteln vor. Klee hat hier sämtliche Techniken der visuellen Energiekonzentration geradezu ostentativ zusammengenommen und einen roten Feuerball in die Mitte des Bildes gesetzt, der im Umfeld sanft schattierter Grün- und Brauntöne schon beinahe pastos wirkt. Geht nun aber, dem Titel gemäß, auch das Auge des Betrachters zu den Bildrändern, stößt es am

Abb. 7

Paul Klee, *Er küsse mich mit seines Mundes Kuss* (aus dem hohen Lied.), 1921, 142, Feder, Bleistift und Aquarell auf Papier auf Karton, 16,1 x 23 cm, Museum Sammlung Rosengart, Luzern
©Museum Sammlung Rosengart, Luzern

oberen Ende auf ein rotes O, am unteren auf ein U, wie um Oben und Unten zu markieren. Seitlich aber sind lechts und rinks verwechselt, und wenn das Bild tatsächlich um 180 Grad gedreht würde, sodass das L links und das R rechts stünde, läse sich das U wie ein N, das das Bild einordnet und nicht nur den abgebildeten Vogel sondern die gesamte Bildwahrnehmung vom Kopf auf die Füße stellt.⁶¹ Der Gedanke, sprachliche Zeichen zu Katalysatoren der »receptiven Bewegung« zu machen, ist hier ins Extrem, ins Allerwörtlichste gesteigert: Der Betrachter bewegt im Kopf tatsächlich das gesamte Bild.

Sprachliche Zeichen als Trigger – das ist das Eine. Es gerät aber auch die Sprache selbst in Bewegung. Linguistisch genauer: Klee interessiert sich materiell wie ideell für die dynamische Dimension von Sprache. Das gilt in visueller Hinsicht für seine Handschriften-Bilder, die das Prinzip der ‚aktiven Linie‘ auf die Schrift anwenden (ein Ansatz, der nach 1945 besonders wirkmächtig wird und seine Nachfolge etwa in Carlfriedrich Claus‘ Sprachblättern und Vibrationstexten findet⁶²). Es gilt aber auch für die sprachlichen Phänomene als solche. Klees besondere Vorliebe gehört den Transformationen und Metamorphosen der sprachlichen Mikrostruktur. Die Vorgänge, auf die er aus ist, sind Ambiguierung, Umdeutung, Wortarten-Konversion, nicht zuletzt die Rekombination von Wörtern und kleinsten bedeutungstragenden Einheiten. *Anfang eines Gedichtes* (1938, 189) führt gewissermaßen die Aspekte von Klees sprachlicher »Bewegungsarbeit« zusammen: die rezeptionssteuernde und kunstreflexive, aber auch die poetische im Sprachmaterial selbst. Klee parallelisiert vordergründig die Keimzelle eines Textes mit dem Wachstum der Natur. Indem er jedoch die Entstehung eines Gedichtes ins Bild setzt, inszeniert er vor allem die doppelte Genesis von Sprach- und Bildwerk. »So fang es heimlich an«: Die fünf programmatischen Worte, die er aus dem über die Bildfläche verstreuten Alphabet erstehen lässt, verdanken sich bekanntlich selbst einem Impuls aus der Kunst, Bachs *Clavierbüchlein* und dem Lied »Willst du dein Herz mir schenken«. Es ist jedoch sprechend, wie Klee zitiert.

»Willst du dein Herz mir schenken / so fang es heimlich an«, heißt es in der Bach-Vertonung. Bei Klee aber ist dieses »So« nicht mehr einfach die Konjunktion, die schlussfolgernd auf einen Bedingungssatz folgt, sondern rückt an den Anfang und wird auch als Modaladverb lesbar: »so«, »auf diese Weise«. Und ist »fang« noch ein Konjunktiv oder nicht vielmehr ein Imperativ in Selbstanrede? »Fang an!«

Wieder ist der Bildtitel der Ort, an dem die Sprache selbst in Bewegung kommt, wo Bedeutungen und Elementarstes wie Wortarten neu verhandelt werden.

Simplex besucht Complex (1940, 314)

Schlau rechnet aus (1939, 1243)

Und doch bleibt die wichtigste und grundlegendste Funktion von Klees Titeln der namengebende Sprechakt, mit dem das Kunstwerk über den Bildraum hinausgreift und auf der Schwelle zum Betrachter seinen Interpretationsappell an diesen richtet. Das ist nicht allein ein Überschreiten der Bildgrenze, sondern in der Verführung zu Aufmerksamkeit und Deutung auch ein Buhlen um Zeit. In der Rezeption setzt sich der Zeit-Punkt in Bewegung und wird Dauer.

7. BAUCHREDNER

Vorschlag für eine Arbeitsdefinition des Poetischen: Dichterisches Sprechen beginnt da, wo Übersetzung zum Problem wird.

Als Klees Bild *einsames* (1928, 80) in der wegweisenden Riehener Ausstellung »Die abstrakte Dimension« (1. Oktober 2017 bis 21. Januar 2018) gezeigt wurde, lauteten die fremdsprachigen Titelangaben »Solitary« und »Éléments solitaires«. Das nimmt nun, kleine Ironie, exakt jene abstrakte Dimension zurück, mit der Klee sprachlich spielt. Anders als etwa in *einsame Blüte* (1934, 5) oder *Einsame Pflanze* (1915, 98) hat Klee in diesem Fall offenbar gegen die Konkretion und damit gegen die Festlegung votiert. *einsames* heißt hier: einsames Segel, aber auch einsames Dreieck und nicht zuletzt Einsames als Konzept. Wie hätte man das ins Englische oder Französische retten können? Ein klassischer Fall von Unübersetzbarkeit. Aber er zeigt, wie

wichtig bei Klee die feinsten Sprachnuancen sind. Über sie hinwegzugehen hieße allerdings nicht, die »eigentliche« Botschaft zu verpassen. Übersehen würde damit vielmehr, wie Klee eine solche gerade verweigert – durch Multiplikation. Klees Titel geben nicht vor, sie setzen in Gang. Duchamps Bonmot vom Bildtitel als unsichtbarer Farbe gilt auch bei Klee in dem Sinne, dass der Titel zum integralen Bestandteil des Rezeptionsvorgangs wird. Der Betrachter ist auch als Leser angesprochen. Im Unterschied aber etwa zu Duchamps Pointen-Titel à la *Fountain* ist Klee viel mehr Melancholiker als Provokateur. Sein Witz und seine Ironie sind dem Grüblerischen näher als dem Spott, seine Adressierung des Betrachter-Lesers entsprechend auf dessen Deutungseifer aus. Verführung. Induktion. Ankurbelung der Interpretationsprozesse. Anhaltspunkt genug, um die Assoziationsmaschinerie in Gang zu setzen; und verrätend genug, sie in Bewegung zu halten.

In Klees *Bauchredner und Rufer im Moor* (1923, 103) hebt sich der Bauch tatsächlich sprechend von der Rasterstruktur des Hintergrunds ab, durch schiere Rundlichkeit. Im übertragenen Sinn: durch (Bedeutungs-) Überfülle. Ein Leib wie eine Sprechblase. Und wie ein stiller Zuruf an den Betrachter, der mit solcher Bauchrednerie zum Deutungsspiel animiert wird. Es ist nur konsequent, dass Klee am Ende auch die eigene Verführungstaktik seiner Ironie unterwirft. Mit dem Titel-Ausruf *Loewen, man beachte sie!* (1923, 155) spricht der Künstler als Zirkus-Conférencier. In *was für ein Pferd!* (1929, 264) stellt er seinen Köder-Spruch auch auf der Bildfläche aus.

Der Theoretiker Klee, der immer als Praktiker sprach, wusste, dass die Genesis, das Werden in der Kunst, sich nur im schon Gewordenen zeigt. Seine Gedichte hingegen sind zumeist in der einzelnen Idee erstarrt. Im Mittel des Bildtitels schließlich findet der genesis-versessene Sprachkünstler, woran der Lyriker scheitert: die verdichtete sprachliche Form, die als Fertiges zu einem neuen Anfang wird.

8. GEGENSTREBIG

Wer sich der »konstruktion des geheimnisses«⁶³ verschreibt, erklärt Bewegung nicht nur für das einzelne Werk zum Ideal. Er wird auch versuchen, das Bild von *sich* der Fixierung zu entziehen. Klee hat erfolgreich vorgesorgt: Kaum ein Künstler ist so wenig auf einen Ismus festzulegen wie er. Es gibt kaum ein Merkmal seines Schaffens, für das sich in seinem umfangreichen Oeuvre nicht auch ein Gegenbeispiel anführen ließe. Weil Klee auf die Totale der Möglichkeiten zielt, fasziniert ihn bei jedem bildnerischen Mittel auch dessen Gegenpol, samt den Abstufungen dazwischen. Gegenstrebiges. Helldunkelskalen, »gestufte Bewegung zwischen Schwarz und Weiss«.⁶⁴ Der Satz aus seiner Form- und Gestaltungslehre ließe sich auf die Palette der künstlerischen Ausdrucksmittel übertragen. Keine ästhetische Errungenschaft seiner Zeit, die nicht Niederschlag in seinem Werk gefunden, aber auch keine Schule, der er sich zu irgendeinem Zeitpunkt ganz angeschlossen hätte. Personalstil schafft er sich im heimlichen Plural; höchste Wiedererkennbarkeit ohne Signature-Move. So ist Klee, aller Postkarten-Tauglichkeit zum Trotz, bis heute auch Rätsel geblieben. Und noch dies zu konstatieren, läuft Gefahr, an der von ihm selbst forcierten Mystifizierung mitzuwirken. Doch lässt sich präzise und klar an seinen künstlerischen Verfahren aufzeigen, dass und wie Klee alles Sichvereindeutigende zuverlässig mit einem Gegenimpuls versieht, wie er das Statische – und auf geradezu idiosynkratische Weise jedes Kunstdogma – unterläuft, indem er es integriert.

Und der »Dichtermaler« Klee? Die suggestive Formel des »Poet/Painter«, die die Kunsthistorikerin Kathryn Porter Aichele von Klee selbst geborgt und in einem instruktiven Buch entfaltet hat,⁶⁵ lässt sich nicht sinnvoll gleichwertig betonen. Hier der weltweit gefeierte Schöpfer von über 9000 Werken, auf den sich noch Jahrzehnte nach seinem Tod die unterschiedlichsten Avantgarden berufen; dort der Lyriker mit ein paar Dutzend Gedichten und verstreuten Fragmenten, von denen kaum eines auch nur in den deutschsprachigen Kanon eingegangen ist. Aber

auch die einfache Synthese, wonach Klee Ende der 1930er in den »anagrammatic alphabet poems« *Alphabet AIOEK* (1938, 227) und *Alphabet WE* (1938, 226) schließlich seine eigene Stimme gefunden habe (Stimme ist in diesem Kontext eine interessante Metapher), verrät womöglich mehr über den Willen, Klee als genuinen Dichter zu nobilitieren, als über die Spezifik von Klees Spracharbeit. Denn diese beginnt nicht erst dort, wo Klee der Bildfläche Buchstaben einschreibt. Und sie findet ihr Telos nicht im Bildgedicht. Poesie und Bild sind bei Klee viel grundlegender verschränkt: im Bildtitel, den als Sprachkunstform neu zu erfinden Klees eigentliche literaturgeschichtliche Innovation darstellt. Sprachwitz, Spieltrieb, Eros der Form. Die Fähigkeit zur äußersten Verdichtung, ein Sensus für feinste sprachliche Nuancen: es sind dezidiert poetische Eigenschaften, die Klees Sprachbegabung ausmachen. Aber sie führen ihn nicht zum Gedicht; auch nicht, für länger als einen Moment, zur visuellen Poesie. Nicht als Purist mit Zweitbegabung leistet Klee seinen gewichtigsten Beitrag zur Sprachkunst. Sondern indem er die Poesie unter Beibehalt ihrer ureigensten Ausdrucksmittel in neuartiger Weise an die Bildkunst anschließt. Es ist eine doppelte, scheinbar paradoxe Bewegung auch hier: zentripetal zum poetischen Kern, zur Miniatur, zur Potenzierung des lyrischen Verdichtungsprinzips. Und zentrifugal auf die Öffnung des Poetischen ins Interme-

diale gerichtet. Dabei bleibt der immanente Deutungsappell der Titel in unauflöslicher Spannung zwischen Zugewandtheit und narzisstisch-werbendem Aufmerksamkeitsbegehren. Ein Begehren allerdings, das aufs Vielfältigste mit dem Deutungsbegehren des Betrachters korrespondiert – und kalkuliert. Denn seien wir ehrlich, es sind wir als Rezipienten, die im Kunstwerk das Faszinosum suchen, das von der Null-Resonanz wie vom vollständigen Triumph des Verstehens gleichermaßen bedroht wäre.

Von hier fällt noch einmal Licht auf das Problem von Klees frühen Gedichten: Sie sind rätsselfrei. Nichts reizt zur Deutung, weil der Selbstvergottungswille offen zu Tage liegt und einen die selbstgenügsame Absicht verstimmt; und weil aus der althergebrachten Formschablone, mit der der Autor hantiert, kein poetischer Funke zu schlagen ist. »Schriftsteller, moderner Lyriker? Schlechter Witz«, schreibt Klee schon 1898 in sein Tagebuch.⁶⁶ Mit der Entscheidung gegen eine Schriftsteller-Laufbahn und für die bildende Kunst aber findet dann auch Klees poetische Begabung ihre Richtung. Fortan hält sie auf das Bild zu und lässt das Nonverbale beredt werden.

Poesie also in dienender Funktion? Man sollte die Dialektik dieser Konstellation nicht unterschätzen. Denn erst vom Bildrand aus wird Klee das lyrische Möglichkeitsspektrum erweitern, erst von hieraus wird er literarisch vom Epigonen zum Erneuerer. Der Sprachkünstler Klee schafft sich mit der Bildfläche selbst die Bühne. Oder anders gesagt, erst die Kunst macht ihn sichtbar.

9. POSTSKRIPTUM MIT KLEES TASCHENKALENDERN

»Silbriger Zahnarzt«

»Die Zwietracht und der Zwiespalt erzeugten das Zwiespacht«

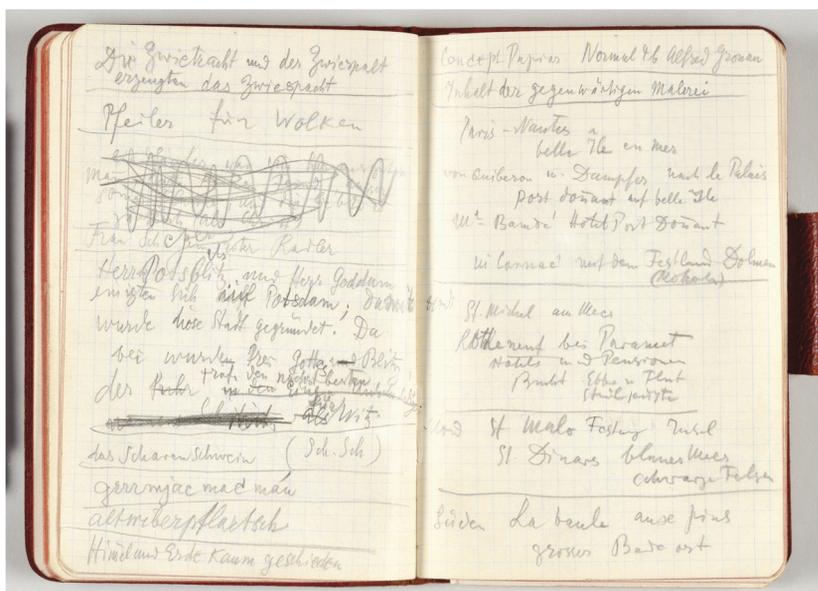
»das ScharenSchwein (Sch. Sch)«

»das brüllende Schweigen (kommt vor)«⁶⁷

(ABB. 8)

Sch. Sch.

Abb. 8
Taschenkalender von 1928/1929,
[S. 94], Zentrum Paul Klee, Bern,
Schenkung Familie Klee
©Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv



- ¹ Zuletzt etwa bei Blume 2018. Klee habe, so Blume, seine Bilder »oft mit worttheoretisch unzweifelhaften Zwei- oder Einwort-Gedichten« betitelt (S. 28). Dass hier der poetische Charakter der Titel unterstrichen werden soll, versteht man sofort. Dass die Kategorisierung als Zwei- oder Einwort-Gedicht allerdings »worttheoretisch unzweifelhaft« sei, ist keineswegs so selbsterklärend, wird aber von Blume nicht näher erläutert.
- ² Vgl. Klee 1960, S. 95–96.
- ³ Kröll 1968.
- ⁴ Klee 1988, Nr. 82, S. 41.
- ⁵ Klee 1988, S. 13.
- ⁶ Dazu grundlegend Geelhaar 1979.
- ⁷ Wegweisend hierzu der Beitrag von Kersten/Okuda/Kakinuma 2015.
- ⁸ Clemenz 2016. Zu Klees Selbstbild und -inszenierung vgl. auch München 2018.
- ⁹ Giedion-Welcker 1946, S. 11.
- ¹⁰ Das Heft befindet sich im Archiv des Zentrum Paul Klee, Bern. Dem Archiv und besonders seiner Leiterin Eva Wiederkehr Sladeczek, die mir die Einsichtnahme in diese und zahlreiche andere Quellen ermöglicht hat, gilt mein besonderer Dank.
- ¹¹ Vgl. Abb. 1. Klee schreibt Doppel-m und Doppel-n, wie hier beim Wort "stimmte", zeittypisch als einfachen Buchstaben mit Überstrich. Im vorliegenden Essay sind diese Verdoppelungszeichen zu Doppelbuchstaben aufgelöst.
- ¹² Vogel 1992, S. 11–18.
- ¹³ Vgl. auch Pawtowski 1980.
- ¹⁴ Grundlegend zu dieser Problematik bei Klee: Porter Aichele 2006, S. 191–194.
- ¹⁵ Klee 1988, Nr. 77, S. 40. Vgl. auch Klee 1960, S. 18.
- ¹⁶ Klee 1988, Nr. 113, S. 52.
- ¹⁷ So Klees eigene, gattungstheoretisch durchaus treffende Bezeichnung, vgl. Klee 1988, Nr. 120, S. 52.
- ¹⁸ Klee 1988, Nr. 111, S. 50–51. Abweichend von der textkritischen Edition gebe ich hier die vom Herausgeber eingefügten Schrägstriche, die einen Zeilenwechsel (keinen Umbruch) anzeigen, nicht wieder, um eine Verwechslung mit dem Zeilenumbruch gebundener Rede zu vermeiden.
- ¹⁹ Klee 1988, Nr. 179, S. 72.
- ²⁰ Klee 1988, Nr. 180, S. 72.
- ²¹ Die inhaltlichen und tonalen Ähnlichkeiten zu Nietzsche, aber auch, mit Abstrichen, zu Rilke dürften eher über Zeitgenossenschaft als einflussphilologisch zu erklären sein. Exemplare beider Autoren finden sich in Klees Privatbibliothek nur in späteren Ausgaben; die persönliche Bekanntschaft zwischen Klee und Rilke beginnt erst 1911. Beides schließt selbstverständlich nicht aus, dass Klee die entsprechenden Texte schon früher gekannt hat, zumal beide – mit all ihren Unterschieden – zu den im wahrsten Sinne tonangebenden Dichtern der Jahrhundertwende gehörten.
- ²² Klee 1988, Nr. 325, S. 98.
- ²³ Klee 1988, Nr. 110, S. 50.
- ²⁴ Dieser Zusammenhang ist bereits bei Vogel 1992, S. 82–87 treffend herausgearbeitet.
- ²⁵ Klee 1988, Nr. 429, S. 155.
- ²⁶ Ebd.
- ²⁷ Taschenkalender von 1933/1934, S. 100 (Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv). Klee hat die Notizseiten am Ende seines Kalenders handschriftlich mit Seitenzahlen versehen.
- ²⁸ Taschenkalender von 1933/1934, [S. 99] (Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv). Die handschriftliche Fassung weist mehrere Inkonsistenzen auf: Klee verzichtet ab Eintrag »enbel« auf den Bindestrich zwischen den Silben. Es ist zugleich auch der erste von zwei »Namen«, die er mit Kleinbuchstaben beginnt.
- ²⁹ Klee 1988, Nr. 868, S. 297.
- ³⁰ Klee 1960, S. 8.
- ³¹ So der Anfang des Textes, zitiert nach dem Taschenkalender von 1933/1934, S. 101–102 (Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv).
- ³² Zitiert nach dem Taschenkalender von 1933/1934, S. 103 (Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv). Demgegenüber ist das Gedicht »Rach und Degen« (Klee 1960, S. 15), das als loses Blatt im Heft »Geduchte« überliefert ist, ein Beispiel für eine fast schon kontemplativ-melancholische Verwendung des Schüttelreims – durchaus ungewöhnlich für dieses Reim in der humoristischen Lyrik verankerte Verfahren.
- ³³ Klee 1988, Nr. 61, S. 26, Abb. S. 27.
- ³⁴ Zur Satire beim frühen Klee vgl. außerdem Wiederkehr Sladeczek 2015.
- ³⁵ Vgl. etwa den als szenisches (Prosa-)Gedicht gestalteten Tagebucheintrag Nr. 837 (Klee 1988, S. 278, Abb. S. 276–277) aus dem Jahr 1908, der beginnt: »Zauber. Fern ab vor dir dicht davor ein Weg steigt verzweigt, kein Weg neigt, / ein Weg ach erloschen neigt, sachte wach: durch Nacht, : und Sonne.« (Komma vor Doppelpunkt orig.). Klee setzt die Klangkaskaden, die den ganzen Text durchziehen, erkennbar in mokant-parodistischer Funktion ein. Noch signifikanter ist vielleicht sein Gedicht unter Tagebucheintrag Nr. 846. Über neun Zeilen hinweg spannt es einen Reim auf zwischen dem anfänglichen »O Graus« und dem lakonischen Ende »und mit dem Herrn Verwalter / wars aus.« (Klee 1988, S. 285; vgl. auch Klee 1960, S. 80). Durchaus ähnlich wie später in Bertolt Brechts Klassiker »Es war einmal ein Adler [...]« zieht der Text seine lapidare Komik aus dem genüsslich überdehnten Reimbogen. Und doch kennzeichnet auch dieses frühe Klee-Gedicht eine gewisse Unbeholfenheit in der Durchführung, vielleicht sogar ein Schuss Biedersinn.
- ³⁶ Vgl. Pech 2016, S. 331.
- ³⁷ Vgl. Knörer 2007.
- ³⁸ So Prange 2017, S. 210 in ihrem exzellenten Beitrag.
- ³⁹ Auf die erkenntnisfördernde, jedoch gerade nicht erklärend-ausdeutende Funktion der Bildtitel verweisen auch Mainberger 2005 sowie Lawicki 2013.
- ⁴⁰ Vgl. auch Kupper 2011, S. 123.
- ⁴¹ Vgl. Bauschatz 1991, S. 151.
- ⁴² So steht der Passus »Diesseitig bin ich gar nicht faßbar ...«, den Paul Klee 1920 seinem ersten Biographen Leopold Zahn als angeblichen Tagebucheintrag souffliert hatte, programmatisch am

Beginn der Gedichtedition – eines von zahllosen Beispielen dafür, wie nachhaltig Klees Strategien der Rezeptionsteuerung aufgegangen sind. Unter den vier Gassenhauern der Klee-Rezeption – »Die Farbe hat mich«, »Kunst macht sichtbar«, »Ich bin mein Stil« – ist das Bekenntnis zur jenseitigen Künstlerschaft vermutlich bis heute das wirkmächtigste.

⁴³ Clemenz 2016, S. 157.

⁴⁴ Im Wortlaut: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.« Vgl. Paul Klee: Beitrag für den Sammelband ‚Schöpferische Konfession‘ (1920). In: Klee 1976, S. 118–122, hier: S. 118.

⁴⁵ Kim 2015, S. 299.

⁴⁶ Kersten 2015 zitiert hier aus einem eigenen, früheren Text: Kersten 2005.

⁴⁷ Mainberger bringt das Klee-typische Zugleich von Anthropomorphisierung und abweichender Lesart auf den Punkt: »das unabweisbar Menschliche ist doch nur ein Menschenähnliches« (Mainberger 2005, S. 112).

⁴⁸ Kakinuma 2015.

⁴⁹ Sämtliche Unterrichtsnotizen: Beiträge zur Bildnerischen Formlehre (BF) und Bildnerische Gestaltungslehre (BG) sind online als Faksimile und Transkription publiziert: www.kleegestaltungslehre.zpk.org. Die Inventarnummern sind im Folgenden direkt mit der Datenbank verlinkt.

⁵⁰ [BF/3](#).

⁵¹ [BF/6](#).

⁵² [BF/4](#).

⁵³ [BF/4](#) und [BF/5](#).

⁵⁴ [BF/7](#).

⁵⁵ [BF/97](#).

⁵⁶ Allgemein zu Klees Arbeiten mit Kleisterfarbe – von denen die beiden genannten Bilder einer besonders markanten Variante angehören – vgl. zuletzt auch Knott 2017, S. 137–173.

⁵⁷ Klee 1988, Nr. 640, S. 215.

⁵⁸ [BF/98](#).

⁵⁹ [BF/99](#).

⁶⁰ [BF/108](#).

⁶¹ Vgl. auch die hervorragende Deutung bei Kupper 2011, S. 48–52.

⁶² Vgl. insbesondere Mössinger/Milde 2005. Für den Hinweis auf Carlfriedrich Claus habe ich Sabine Scho zu danken.

⁶³ So Klees Formulierung im Bauhaus-Essay »exakte versuche im bereich der kunst«, die 2018 auch zum Motto der Münchner Klee-Ausstellung in der Pinakothek der Moderne wurde. Vgl. Klee 1976, S. 131 (orig. 1928).

⁶⁴ 1.2 Prinzipielle Ordnung, [BG I.2/93](#).

⁶⁵ Porter Aichele 2006. Von »poet-painter« spricht auch Sarah Wyman (Wyman 2004).

⁶⁶ Klee 1988, Nr. 67, S. 33.

⁶⁷ Einträge aus Klees Taschenkalendern, die nicht in Felix Klees Ausgabe der Gedichte von 1960 Eingang gefunden haben. Diese und weitere Einträge in den

Taschenkalendern zeigen m.E. klar, wie eng poetischer Fund und potentieller Bildtitel bei Paul Klee zusammengehören und widersprechen teils in der Forschung kursierenden Thesen, wonach die Titel immer nach dem Werk kämen – einer Ansicht, der Katja Schenker m.E. zurecht widersprochen hat (Schenker 1998). Tatsächlich dürfte in vielen Fällen ein sprachlicher Einfall Anstoß für eine Bildidee gewesen sein, mithin der Assoziationsprozess, den die Titel beim Betrachter auslösen, auch potentiell produktionsästhetisch wirksam sein. In den hier aus den Taschenkalendern zitierten Fällen ist es offenbar nicht zur Ausführung eines Werkes gekommen – jedenfalls keines tatsächlich so betitelten. »Silbriger Zahnarzt« findet sich im Taschenkalender von 1926/1927, S. 104, die beiden folgenden im Kalender von 1928/1929, [S. 94]. Die Notiz »das brüllende Schweigen« ist dem Kalender von 1933/1934, S. 98 entnommen.

LITERATUR

Bauschatz 1991

Paul Bauschatz, »Paul Klee's speaking pictures«, in: *Word & Image*, 1991, Bd. 7, Nr. 2, S. 149–164.

Blume 2018

Torsten Blume, »Unbekanntes Bauhaus. Das Bauhaus als Schule der Wortkunst und Spracherneuerung«, in: *Magazin der Kulturstiftung des Bundes*, Frühling/Sommer 2018, Nr. 30, S. 27–29.

Clemenz 2016

Manfred Clemenz, *Der Mythos »Paul Klee«*. Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung, Köln: Böhlau, 2016.

Geelhaar 1979

Christian Geelhaar, »Journale intime oder Autobiographie. Über Paul Klees Tagebücher«, in: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883–1922*, [Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München], hg. von Armin Zweite, München 1979, S. 246–260.

Giedion-Welcker 1946

Carola Giedion-Welcker, *Anthologie der Abseitigen. Poètes à l'Écart*, Bern-Bümpliz: Verlag Benteli, 1946.

Kakinuma 2015

Marie Kakinuma, »Fesselung«, in: *Paul Klee. Sonderklasse unverkäuflich*, [Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern und Museum der Bildenden Künste Leipzig], Köln: Wienand, 2015, S. 216.

Kersten 2005

Wolfgang Kersten, »Paul Klee, Johann Sebastian Bach und Pierre Boulez«, in: *Nähe aus Distanz. Bach-*

Rezeption in der Schweiz, hg. von Urs Fischer, Hans-Joachim Hinrichsen, Laurenz Lütteken, Winterthur: Amadeus, 2005, S. 145–176.

Kersten 2015

Wolfgang Kersten, »Fuge in Rot«, in: *Paul Klee. Sonderklasse unverkäuflich*, [Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern und Museum der Bildenden Künste Leipzig], Köln: Wienand, 2015, S. 230f.

Kersten/Okuda/Kakinuma 2015

Wolfgang Kersten, Osamu Okuda und Marie Kakinuma, »Der moderne Künstler als Selbstverwalter und Kurator – Paul Klees ‚Sonderklasse‘«, in: *Paul Klee. Sonderklasse unverkäuflich*, [Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern und dem Museum der Bildenden Künste Leipzig], Köln: Wienand, 2015, S. 59–127.

Kim 2015

Sukmo Kim, *Bildtitel. Eine Kunstgeschichte des Bildtitels*, Hamburg: Verlag Dr. Kova, 2015.

Klee 1960

Paul Klee, *Paul Klee: Gedichte*, hg. von Felix Klee, Zürich: Arche, 1960.

Klee 1976

Paul Klee, *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hg. von Christian Geelhaar, Köln: DuMont, 1976.

Klee 1988

Paul Klee, *Paul Klee: Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition*, hg. von Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart und Teufen: Hatje, 1988.

Knörer 2007

Ekkehard Knörer, *Entfernte Ähnlichkeiten. Zur Geschichte von Witz und ingenium*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2007.

Knott 2017

Marie Luise Knott, *Dazwischenzeiten. 1930. Wege in der Erschöpfung der Moderne*, Berlin: Matthes & Seitz, 2017.

Kröll 1968

Christina Kröll, *Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Diss. Bonn 1968.

Kupper 2011

Daniel Kupper, *Paul Klee*, Reinbek: Rowohlt, 2011.

Lawicki 2013

Rainer Lawicki, »Sprechende Bilder: Bild-Erzählungen. Wort und Bild bei Daumier, Feininger, Kubin und Klee«, in: *Satire – Ironie – Grotteske. Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin*, [Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern], Bielefeld: Kerber, 2013, S. 32–78.

Mainberger 2005

Sabine Mainberger, »Aktive Linie – Kreatives System. Zu Titeln und Register in Klees Spätwerk«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 2005, Heft 50/1, S. 111–137.

Mössinger/Milde 2005

Ingrid Mössinger und Brigitta Milde (Hrsg.), *Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock*, Köln: Wienand, 2005.

München 2018

Paul Klee. *Konstruktion des Geheimnisses*, [Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, München], München: Hirmer, 2018.

Pawtowski 1980

Tadeusz Pawtowski, *Begriffsbildung und Definition*, Berlin/New York: De Gruyter, 1980.

Pech 2016

Jürgen Pech, »Paul Klee, Max Ernst und die Forcierung der Inspiration«, in: *Paul Klee und die Surrealisten*, [Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern], Berlin: Hatje Cantz, 2016, S. 326–333.

Porter Aichele 2006

Kathryn Porter Aichele, *Paul Klee, Poet/Painter*, Rochester: Camden House, 2006.

Prange 2017

Regine Prange, »Paul Klees poetische Abstraktion aus dem Geist der Satire«, in: *Paul Klee. Die abstrakte Dimension*, [Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel], Berlin: Hatje Cantz, 2017, S. 195–213.

Schenker 1998

Katja Schenker, »Titel – Bild – Gedicht. Paul Klee, ‚Einst dem Grau der Nacht enttaucht...‘, 1918.17«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch*, 1998, Bd. 5, S. 137–155.

Vogel 1992

Marianne Vogel, *Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst*, München: Scaneg, 1992.

Wyman 2004

Sarah Wyman, »The poem in the painting: Roman Jakobson and the pictorial language of Paul Klee«, in: *Word & Image*, 2004, Bd. 20, Nr. 2, S. 138–154.

Wiederkehr Sladeczek 2015

Eva Wiederkehr Sladeczek, »'Und wenn ich an nichts denke, so kommt so eine Karikatur wie von selber.' Satire in Klees Frühwerk«, in: *Satire – Ironie – Grotteske. Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin*, [Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern], Bielefeld: Kerber, 2013, S. 79–98.