

PAUL KLEE UND OSTASIEN – KRITISCHE ANALYSE DER ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER »SCHRIFTBILDER« VON 1916

YUBII NODA

SUMMARY

Paul Klee schuf 1916 einen Zyklus von Schriftbildern, bestehend aus sechs Aquarellen nach Gedichten aus dem Band *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. Bis zur Gegenwart* (übersetzt von Hans Heilmann, München/Leipzig 1905). Laut der bisherigen Forschung kam Klee im Jahr 1916 in den Besitz dieses Buches. Eine genaue Untersuchung der Bücher aus Klees Nachlass im Zentrum Paul Klee ergab jedoch, dass der Band ein Geschenk des Ehepaars Alexander und Zina Eliasberg an Paul und Lily Klee zu Weihnachten 1909 war. Die Eliasbergs gehörten in jener Zeit zu den wenigen, die Klees Kunst verstanden. Vor diesem Hintergrund erscheinen Klees Literaturstudium und seine Freundschaften in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg bis zur Erschaffung der Schriftbilder im Jahr 1916 und deren Einfluss auf seine Reflexionen zu Ostasien in einem neuen Licht. Zwei Schriftbilder Klees geben Passagen aus Wang Zeng Rus Gedicht *Die einsame*

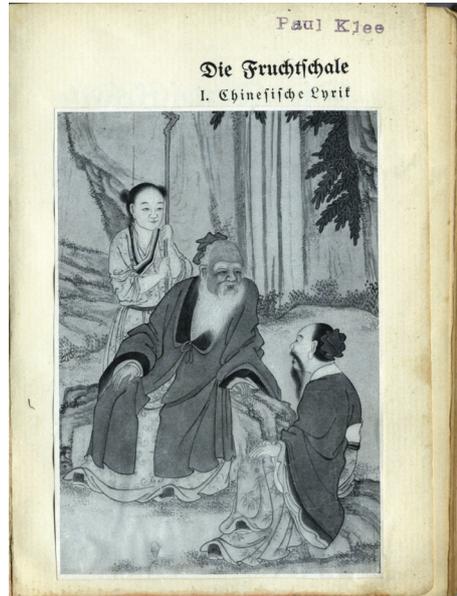
Gattin wieder, das zur poetischen Gattung »gui yuan shi« gehört, die durch das Motiv der Traurigkeit und Einsamkeit der Frau gekennzeichnet ist. Für diese Gattung prägend ist das Bild der Ehefrau, die sich im einsamen Schlafzimmer in der Heimat nach ihrem ins Feld gezogenen Gatten sehnt und die Trennung von ihm beklagt. Klees Wahl des Gedichts *Die einsame Gattin* hatte vor dem Hintergrund des 1. Weltkriegs eine pazifistische Note, die mit seinem Hinterglasbild aus dem Jahr 1916 *Weihnachtsarbeiten für die Feldgrauen* in Zusammenhang steht. Klees Schriftbilder wurden 1917 in der Galerie von Herwarth Walden ausgestellt und trugen zum Erfolg des Künstlers auf dem Kunstmarkt bei. Ostasien wurde für ihn nicht nur zu einem Vorbild des Pazifismus und einem fernen utopischen Ort, dem er sich in seiner Kunst anzunähern versuchte und von dem aus er die europäische Gesellschaft kritisieren konnte, sondern auch zu einem Wegweiser des Erfolgs.

1 EINLEITUNG

In den bisherigen Forschungen, die die Beziehung zwischen Paul Klee und Ostasien¹ zum Gegenstand hatten, stand vor allem die Zeit des Ersten Weltkrieges im Mittelpunkt. Das erklärt sich aus der Tatsache, dass Klee die »Schriftbilder«, die auf der chinesischen Lyrik von Wang Zeng Ru (465-522) und Wu Di (157-87 v. Chr.) beruhen, im Jahre 1916 schuf. Auch seine intensive Lektüre chinesischer Literatur fällt in die Zeit vom Januar 1917 bis Januar 1918 und ist

durch die Briefe an seine Frau Lily und durch seine Tagebucheintragungen nachweisbar.² Die Gedichte in den »Schriftbildern« stammen aus der Anthologie *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*, die Hans Heilmann aus französischen und englischen Übersetzungen chinesischer Gedichte ausgewählt, ins Deutsche übertragen und 1905 herausgegeben hatte.³ Bisher ging man davon aus, dass Lily Klee dieses Buch ihrem Mann im Jahre 1916 schenkte⁴, und Naubert-Riser vermutet, dass Klee erst

Abb. 1
 Vorsatz im Buch »Chinesische Lyrik« von
 Hans Heilmann, Dieses Buch befand sich im
 Besitz Klees. Zentrum Paul Klee, Bern,
 Schenkung Familie Klee.
 ©ZPK, Bildarchiv



Anfang 1916 auf die chinesischen Gedichte stieß.⁵ Aufgrund meiner Untersuchungen im Zentrum Paul Klee in Bern muss Klee jedoch die chinesischen Gedichte bereits spätestens im Jahre 1909 gekannt haben, und zwar über das Ehepaar Eliasberg. Klees Exemplar des Buchs *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart* enthält auf dem Vorsatz **(ABB. 1)** nämlich eine Widmung des Ehepaars Eliasberg an Paul und Lily Klee, die bis jetzt unbemerkt blieb, da sie durch ein chinesisches Bild verdeckt wird, das aus einem anderen Buch oder einem Prospekt ausgeschnitten und vermutlich von Klee selbst später auf den Vorsatz geklebt wurde.⁶ Die Widmung lautet wie folgt:

»Den lieben Freunden
 Paul und Lili Klee
 Zu Weihnachten 1909
 Alexander Eliasberg
 Zina Eliasberg«

Anhand dieser Widmung lässt sich nachweisen, dass das Buch kein Geschenk Lilys aus dem Jahre 1916, sondern ein Geschenk des Ehepaars Eliasberg zu Weihnachten des Jahres 1909 ist. Die Untersuchung der Widmungen und der Notizen in den Büchern aus dem damaligen Besitz von Paul und Lily ergab,

dass Klee die von Wilhelm übersetzten *Chinesischen Volksmärchen* im Jahre 1914 und die von Rudelsberger übertragenen *Chinesischen Novellen* zu seinem Geburtstag im Jahre 1916 von Lily erhielt.⁷ Die *Chinesischen Novellen* las Klee im Januar 1917, als er im Wehrdienst zum dritten Mal einen Flugzeugtransport mit der Bahn begleitete.⁸

Die während des Ersten Weltkriegs entstandenen so genannten »Schriftbilder« Paul Klees aus dem Jahre 1916 wurden vor allem von japanischen Forschern auch anhand der chinesischen und japanischen Originalquellen untersucht.⁹ Hierbei ist zu beachten, dass Klee selbst nur deutschsprachige Quellen berücksichtigte. Die Untersuchung der Materialien ist jedoch – wie die oben genannte Entdeckung zeigt – noch nicht abgeschlossen. Naubert-Riser erforschte Klees Motive für die Schöpfung seiner Ostasien-Werke im Zusammenhang mit den damaligen gesellschaftlichen Verhältnissen und suchte nach Erklärungen für seine intensive Auseinandersetzung mit Ostasien.¹⁰ Sie zeigte dabei, dass sein Interesse an Ostasien eng mit dem damals unter deutschen Intellektuellen verbreiteten, auf der taoistischen »wu wei«-Lehre basierenden Pazifismus verbunden war. Okuda erkennt darin die Intention einer »künstlerischen Strategie« und analysiert unter diesem Gesichtspunkt die »ostasiatischen« Werke Klees kurz nach dem Ersten Weltkrieg.¹¹ Ich möchte in der Folge weitere, bisher nicht untersuchte Umstände beleuchten, um die Beziehung zwischen Klee und Ostasien zu erhellen: Zentral ist dabei die Bedeutung des Ehepaars Eliasberg, die in der Forschung bisher nicht ausführlich erörtert worden ist. Die Eliasbergs führten Klee nach dessen Übersiedlung in die künstlerische Gesellschaft Münchens ein. Das Geschenk des Buchs *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart* im Jahr 1909 zeigt, dass Klees Interesse an Ostasien

weltanschaulich bereits vor dem Ersten Weltkrieg einsetzte. Darüber hinaus ist davon auszugehen, dass Ostasien für Klee nicht in seinen gesellschaftskritischen Reflexionen einen hohen Stellenwert besaß, sondern auch als Mittel, seine Karriere zu befördern. Um diese Aspekte zu verdeutlichen, werden im Folgenden die vorliegenden Quellen und die persönlichen Beziehungen analysiert, die Klees Einstellung zu Ostasien bis zum Entstehen der »Schriftbilder« im Jahre 1916 prägten, als seine Beschäftigung mit dem Thema ihren Höhepunkt erreichte. So kann nicht nur Klees künstlerische Entwicklung, sondern auch seine Auseinandersetzung mit geistesgeschichtlichen Fragen im betreffenden Zeitraum erhellt werden.

2. KLEES BEGEGNUNG MIT OSTASIEN VOR DEM ERSTEN WELTKRIEG

Klees Kritik an der Kolonialpolitik

Klees Auseinandersetzung mit Ostasien fand in der Anfangsphase seiner künstlerischen Entwicklung statt. Er benötigte dafür nicht eine Kunstform gesellschaftlich sanktionierter Kultur wie die Musik, die er von Kindheit an erlernt hatte¹², sondern ein Medium kreativer Individualisierung. Deshalb entschied er sich für die bildende Kunst, zunächst mit der Zeichnung bzw. der Karikatur, die mit der akademischen Malerei nichts zu tun hatte. Seine frühen Figurenzeichnungen, die für ihn Mittel der Persönlichkeitsentwicklung und der gesellschaftlichen Kritik waren, weisen charakteristische Züge des Grotesken auf. Zugleich ist in ihnen durch die Betonung der Konturen, die physiognomisch übertriebenen Gebärden und ihre Flächigkeit aber auch der Einfluss des Jugendstils spürbar.¹³ Für Klees Figurenzeichnungen aus den Jahren 1905-1908 konnte Okuda die Bedeutung der Abstraktionstendenz der japanischen Graphik nachweisen.¹⁴ Dabei lässt sich aus Klees Interesse an Problemen der Koloni-

alpolitik ableiten, dass die ostasiatische Kunst für ihn nicht nur im Sinne der Rezeption von Kultur von Bedeutung war.

In einem Brief vom 12. März 1902 aus Rom an Lily Stumpf berichtet er über seine Lektüre der *Annales* und der *Germania* des Tacitus. Angeregt durch diese Lektüre reflektierte er über die Kulturgeschichte der Welt und über die Zukunft:

»Interessant ist es, den Weg zu übersehen, den die Kultur gemacht hat. Wie auf China, Indien, Babylon, Medien, Aegypten, Israel, und Phoenicien das südliche Europa mit Griechenland, Makedonien (Alexander der Große), zweimal Rom (Altertum und Katholizismus) und Spanien (mit seiner Kolonie Amerika) drangekommen ist. Wie dann die Kulturzentren sich nordwärts verschoben haben nach Paris und besonders London (beide schon jetzt im Niedergang) und wie es nun in Deutschland und Rußland (das noch weit zurücksteht) zu tagen beginnt. So weit nordwärts ist die Kulturgeschichte schon vorgedrungen, daß sie sich wohl einen neuen Weg suchen muß. Vielleicht ist das jüngere Nordamerika fähig, unsere abendländische Kultur zu überdauern, und auf gleicher Linie beginnt sich das ferne Japan zu erheben. Von hier aber vermag man nur mit großer Phantasie fortzuschreiten, mit der man schließlich gar zu einer schwarzen Kultur käme dadurch, daß man sich sagte: diese Völker bedeuten für Europa dasselbe, was Gallier und Germanen für Rom waren. Analog müßten also auch diesmal die Kolonien dem Mutterland über den Kopf wachsen, nur gerät man auf diese Weise allzusehr ins Phantastische. Jedenfalls ist die schwarze Menschheit frisch und schön, wenn wir auch edler sind.«¹⁵

Klee verbindet hier die Geschichte des Kulturwandels mit derjenigen des Hegemoniewandels. Durch den Blick auf die Entwicklung neuer Mächte und ihre ange deuteten Verhältnisse zu den älteren Mächten in seiner Zeit verweist er auf das

Phänomen der Relativität und Veränderlichkeit der Kulturen, und dies impliziert eine kritische Haltung zur Kolonialpolitik. Wilhelm II., der im Jahre 1888 zum deutschen Kaiser gekrönt worden war, trieb die Erweiterung der Kolonien in China und im Orient – über die in der Bismarckschen Zeit erlangten Kolonien in Afrika und auf den pazifischen Inseln hinaus – aktiv voran, um den anderen Großmächten nicht nachzustehen. Im Respekt Klees für die kolonisierten Regionen deutet sich eine Gegenposition zu dem globalen Herrschaftsanspruch der westlichen Gesellschaft an – und damit wohl auch ein Impuls für seine Beschäftigung mit nicht-westlicher Kunst. Vielleicht darf man vermuten, dass er die Anerkennung auch seiner eigenen künstlerischen Arbeit gegenüber der gesellschaftlich sanktionierten Kunst mit dem geschichtlichen Gesetz des Kulturwandels verknüpft sah.

Nach dem chinesisch-japanischen Krieg 1894/1895 besetzte Deutschland 1897 das chinesische Kiautschou. Der Erwerb dieser Kolonie in China stellte den ersten Schritt der kolonialen Ausbreitung Deutschlands dar. Danach stritten sich die Großmächte um die Herrschaft in China, und schließlich brach im Februar 1904 der russisch-japanische Krieg aus. Von nun an zog China sowohl politisch als auch kulturell die besondere Aufmerksamkeit der Intelligenzia im deutschen Kulturkreis auf sich. In der Zeitschrift *Simplicissimus*, die Klee damals las, wurde der Verlauf des russisch-japanischen Krieges häufig mit Karikaturen kommentiert, die nicht nur die schlimmen Vorkommnisse des Krieges zum Gegenstand haben, sondern darüber hinaus auch zeigten, wie die Japaner, die man als »in einem merkwürdigen Land wohnend, klein und barbarisch« betrachtete, die Großmacht Russland besiegten und schließlich »zivilisiert« wurden.¹⁶ Daneben verspotteten sie die unheilvolle Politik des Zaren Nikolaus II. Die Tendenz dieser

Nachrichten im *Simplicissimus* steht im Zusammenhang mit der Kritik am Massenmord durch die russische Regierung an der Zivilbevölkerung während der ersten russischen Revolution am 22. Februar 1905.

Außerdem erhielt Klee weiterreichende Informationen von einem Schulfreund aus Bern, dem Arzt Fritz Lotmar, und von dessen Vater Philipp Lotmar, einem deutschen Juden aus Frankfurt und Professor für Rechtswissenschaften an der Universität Bern. Der Kreis um Professor Lotmar, in dem auch Kammermusik aufgeführt wurde, ist der politisch linksliberalen Richtung zuzuordnen. Klee gehörte diesem Kreis an und nahm an Diskussionen über den Sozialismus und die russische Revolution teil.¹⁷ In derselben Zeit berichtete er Lily über seine Lektüre. Dazu gehörten der von Philipp Lotmar empfohlene Essay *Der Sozialismus und die Seele des Menschen* von Oscar Wilde, die Memoiren des russischen Sozialisten Leo G. Deutsch, eines Bekannten Lotmars, mit dem Titel *Sechzehn Jahre in Sibirien. Erinnerungen eines russischen Revolutionärs* und der Roman *Das rote Lachen* von Leonid Andrejew über den russisch-japanischen Krieg.¹⁸ Aus künstlerischen Beweggründen distanzierte sich Klee schließlich aber vom Sozialismus als einer politischen Idee. Dass die Lektüre ihn menschlich tief erschütterte, lag an der durch die Großmächte verursachten tragischen Situation in China und der Grausamkeit des russisch-japanischen Krieges. Leo G. Deutsch gehörte zu der revolutionären Gruppe *Kiewer Buntari* und emigrierte, wie viele der damaligen Sozialisten weltweit, in die Schweiz. Während er russische sozialistische Schriften, die in der Schweiz gedruckt wurden, von der Schweiz über Deutschland nach Russland schmuggelte, wurde er aufgrund der Sozialistengesetze in Deutschland verhaftet und nach Sibirien verbannt. Als acht Alliierte, darunter Deutschland,

Russland und Japan aus Anlass der Ermordung des deutschen Gesandten von Ketteler durch die chinesischen »Boxer« im Juni 1900 mit der Niederschlagung des so genannten »Boxeraufstands« begannen, hielt sich Deutsch in der russischen Stadt Blagoweschtschensk am Amur auf, die an China grenzt. So wurde er im Juli desselben Jahres unfreiwillig zum Zeugen des Massenmordes an tausenden in dieser Stadt und ihrer Umgebung wohnenden Chinesen durch die russische Armee und beschrieb diese Gräueltaten in seinen Memoiren.¹⁹ Klee erwähnte die Beschreibung Deutschs in einem seiner Briefe an Lily: »Ein Abstecher über Chinesenmetzeleien im Feldzug, der auf die Ermordung des Gesandten von Ketteler folgte, sagt die Wahrheit über die Kriegsführung der zivilisierten Mächte. Wenn man das liest, so wird einem die allgemeine Menschheit zum Ekel, der Begriff Nationalität zum Massenverbrechertumsbegriff. Man muß das Menschentum nur in seinen kulturellen Spitzen aufsuchen, um zur Hochachtung zu gelangen.«²⁰

Wenn Klee hier die gegen China agierenden Großmächte als »zivilisierte Mächte« bezeichnet, so weist er auf die Verlogenheit des »zivilisierten« Menschen hin. In dieser ironischen und pessimistischen Reaktion auf den Begriff der »Zivilisation«, d.h. auf die moderne westliche Gesellschaft, ist die Sehnsucht nach einer friedlichen, zugleich primitiven und utopischen Welt latent enthalten. Er kommt dann zu dem Schluss, dass eine echte Persönlichkeitsbildung und die Errichtung einer idealen Welt nur durch die Kunst möglich seien. Dieser Gedankengang ist auch unter deutschen Intellektuellen zu finden, die sich mit der Übersetzung und Nachdichtung chinesischer Literatur beschäftigten oder über sie räsionierten, seitdem Kiautschou in deutschen Besitz gelangte. Der Boom der chinesischen Literatur unter den deutschen

Intellektuellen reflektiert deren Gefühl einer Entfremdung von der modernen industriellen Gesellschaft und das Verlangen nach einer Flucht in eine räumlich und zeitlich entfernte, damit also primitive und utopische Welt. Weil Japan durch den Sieg im russisch-japanischen Krieg »zivilisiert« wurde, war es nicht mehr Gegenstand ihres Interesses. Umso mehr wurden sie auf China aufmerksam, das immer noch als »rückständiges primitives und zivilisationsfernes Land« galt.²¹ Folgerichtig rezipierte man vorzugsweise auch nicht die zeitgenössische, sondern die klassische chinesische Literatur.

Alexander und Zina Eliasberg

Sehr anregend in dieser Zeit des China-Boom wirkte das Erscheinen der *Chinesische Lyrik* von Heilmann, die besonders Gedichte aus der Tang-Zeit enthielt. Die Sammlung wurde vom R. Piper & Co. Verlag im Jahre 1905 herausgebracht, als der russisch-japanische Krieg gerade zu Ende ging. Zina Eliasberg (geb. Wassilieff; 1881-1965), die gemeinsam mit ihrem Mann das Buch dem Ehepaar Klee schenkte, war eine russische Künstlerin und seit ihrer Kindheit in Bern mit Klee befreundet. Ihr Lebenslauf und ihr künstlerischer Einfluss auf Klee wurden in der bisherigen Klee-Forschung noch nicht zur Diskussion gestellt. Aus Klees Tagebüchern und aus seinen Briefen an Lily wissen wir, dass Zina Eliasberg das Interesse Klees an Ostasien bis zu einem gewissen Grad teilte und dass sie ihn mit gleich gestimmten Intellektuellen bekannt machte. Wie aus einem Brief ihrer Enkelin Danielle Eliasberg an mich zu entnehmen ist²², geht die Beziehung von Zina Eliasberg zu Ostasien auf ihren Vater oder Großvater zurück. Ihr Vater Niklaus Wassilieff wurde als Sozialist in Russland verhaftet und im Jahre 1883 nach Sibirien in die Verbannung geschickt. Aber er konnte im selben Jahr fliehen und emigrierte über England und Deutschland in die Schweiz. Seit 1884 wohnte er in Bern



Abb. 2
Foto im Hause Pipers vom April 1908. Obere Reihe, zweiter von links Reinhard Piper, rechts Paul und Lily Klee, in der Mitte Zina Eliasberg und unten Alexander Eliasberg, München. Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.
©ZPK, Bildarchiv

und war als Arzt und Arbeitersekretär in dieser Stadt aktiv.²³ Ihr Großvater Wassili Pawlowitsch Wassilieff war russischer Sinologe und einige seiner Bücher wurden schon damals ins Deutsche übersetzt. Zina Eliasberg war in London geboren worden und traf ihren Großvater, als sie fünf Jahre alt war. Nach der Vermutung von Danielle Eliasberg war es jedoch nicht der Großvater, sondern der akademisch hochgebildete Vater, der Zina Eliasberg über China unterrichtete. Von ihrem Freund Hermann Haller, einem Schweizer Bildhauer und Schulfreund Klees, wurde sie dann in die Malschule Knirrs in München eingeführt, die auch Klee besuchte.²⁴

Zina Wassilieff hatte zu unterschiedlichen künstlerischen Kreisen Kontakt und war stets gut informiert. Sie war für Klee eine aufmerksame Ratgeberin mit klarem Urteilsvermögen. In einem Brief an Lily bekannte er, dass er ihr großes Vertrauen schenkte, zumal sie seine Kunst positiv aufnahm.²⁵ So regte sie ihn 1904 dazu an, die Werke des englischen Japonismus-Zeichners Beardsley zu studieren, während er in Bern Karikaturen zeichnete.²⁶

Nach ihrer Trennung von Haller heira-

tete Zina Wassilieff im Jahre 1906 den jüdisch-russischen Schriftsteller Alexander Eliasberg (1878-1924). Sie wohnten in München, wo Alexander Eliasberg bereits als Übersetzer der russischen und jiddischen Literatur aktiv war, die er in Deutschland bekannt machte. Deshalb hatte er auch mit einem großen Kreis von Künstlern, Kritikern, Galeriebesitzern und Verlegern in Deutschland Kontakt.²⁷ Zina zeichnete die Illustrationen zu den Büchern ihres Mannes und veröffentlichte noch im Jahre 1906 ein eigenes Kinderbilderbuch.²⁸

Im selben Jahr heiratete Klee Lily Stumpf und bezog mit ihr eine Wohnung in München. Alexander und Zina Eliasberg waren ein unersetzliches Freundespaar für ihn, denn noch verfügte er über keine gesellschaftlichen Kontakte in dieser Stadt, um als Künstler Erfolg zu haben. Das Ehepaar stellte ihn 1907 dem Herausgeber der Kunstzeitschrift *Kunst und Künstler* Karl Scheffler, 1908 dem Verleger Reinhard Piper (**ABB. 2**) und 1911 dem Kunstkritiker und -schriftsteller Wilhelm Michel sowie dem Zeichner Alfred Kubin vor.²⁹ All diese Personen hatten als Angehörige der kulturellen Elite eine mehr oder weniger enge Beziehung zur ostasiatischen Kultur. Besonders Piper war ein bekannter Ostasienfreund und sammelte unter dem Einfluss von Arno Holz, dem Vertreter des Japonismus in der deutschen Literatur, japanische Graphiken.³⁰ Er muss auch als Verleger überzeugt gewesen sein, dass die nicht-westliche Kultur in dieser außenpolitisch aktiven Zeit unter den Deutschen eine positive, ja begeisterte Reaktion hervorrufen würde, denn die *Chinesische Lyrik* wurde schon ein Jahr nach Gründung seines Verlages publiziert. Das Echo auf diese Prosaübersetzung war so groß, dass sie, wie sich Piper erinnerte, »dann der Ausgangspunkt für die meisten späteren Nachdichtungen chinesischer Lyrik« wurde.³¹

Reinhard Piper

Piper verlegte allein bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges noch weitere zwanzig Bücher über Asien und machte seinen Verlag auf diesem Felde zu einem regelrechten Trendsetter.³² Klee besaß vier dieser Bücher aus dem Piper-Verlag³³, die durchweg nach 1909, also nach seiner Bekanntschaft mit der *Chinesischen Lyrik*, erschienen sind. Mit einer Ausnahme (nämlich der Anthologie *Chinesische Gedichte*, nach der englischen Bearbeitung von G. C. Stent, deutsch von Adolf Seubert, Leipzig o.J.) besteht auch im Hinblick auf alle anderen Bücher mit Bezug auf Ostasien, die Klee nachweislich besaß, Klarheit über ein Erscheinungsjahr und einen Erwerbszeitpunkt nach 1909.³⁴ Man darf daher annehmen, dass Klee seit seiner Bekanntschaft mit Piper bzw. dessen Umkreis bewusst solche Bücher sammelte.

Die Bedeutung des Verlagshauses Piper für das Schaffen Klees beschränkt sich aber nicht auf die Veröffentlichungen zum Thema Ostasien. Unter den wesentlichen Beiträgen Pipers zur modernen Kunst vor dem Ersten Weltkrieg ist, wie bekannt, auch sein intensiver Einsatz für den Almanach *Der Blaue Reiter* zu nennen. In diesem sind Kunstabbildungen aus verschiedenen Ländern und unterschiedlichen Zeiten nebeneinander gesetzt, darunter einige ostasiatische Kunstwerke aus der Sammlung Franz Marcs.³⁵ Die internationale Richtung des Almanachs ist Zeugnis eines Widerstands gegen die damals herrschende Kunstauffassung und symbolisiert die Ausdrucksfreiheit, nach der die Leser, aber auch die an der Produktion des Almanachs Beteiligten strebten. Klee lernte die Künstler des *Blauen Reiters* erst ab 1911/1912 kennen. Die Bekanntschaft Klees mit dem Piper-Kreis stand aber nicht in direktem Bezug zu seiner Karriere. Dennoch kam er in München zu der Einsicht, dass Ostasien zu einem Motivationsfaktor für sei-

ne künstlerische Persönlichkeitsbildung und seine kritische Einstellung zur Gesellschaft werden müsse, und gewann wohl auch die Überzeugung, dass Ostasien als Mittel für den gesellschaftlichen Aufstieg eines Künstlers wichtig war. Maßgeblichen Einfluss übten dabei auf ihn Alexander und Zina Eliasberg aus. Die schöpferische Umsetzung Ostasiens schlug sich dann aber nicht zuletzt in mysteriösen und märchenhaften Werken nieder, die Klee in der Zeit des Ersten Weltkrieges schuf, als die deutsche Öffentlichkeit begann, die moderne Kunst zu rezipieren.

3. »SCHRIFTBILDER« AUS DEM JAHRE 1916

Das Jahr 1916 war für Klee ein »Schicksalsjahr«.³⁶ Franz Marc, der als Patriot zu Beginn des Krieges eingerückt war, fiel im März 1916, und Klee wurde im selben Monat zum Wehrdienst eingezogen. In dieser Zeit machten sich europaweit bereits pazifistische Tendenzen bemerkbar. Für die deutsche Intelligenz wurde China zu einem Friedenssymbol. Sie sah im traurigen Zustand des Krieges den Zusammenbruch der westlichen Wertvorstellungen, die als eigentlicher Verursacher des Krieges galten. Daher suchte sie nach einer neuen, hoffnungsvolleren Werteordnung und näherte sich dabei dem Taoismus und der chinesischen Literatur an. Schon im Jahre 1915 verfocht beispielsweise Alfred Döblin in seinem Roman *Die drei Sprünge des Wang-Lun* einen Pazifismus der Gewaltlosigkeit auf Grund der taoistischen Lehre »wu wei« (Nicht-Handeln).³⁷ Für Laozi ist menschliches Handeln die Hauptursache der Wirren in einer von Kriegen und schlechter Politik gezeichneten Welt. Wer durch »wu wei« nach dem Gesetz der Natur leben kann, wird die Wirren vermeiden. Döblin sagt in seinem Roman voraus, dass die deutschen Völker erlöst würden und wieder aufleben könnten, wenn sie nach der

Lehre Laozis einen Weg der Gewaltlosigkeit einschlugen. Im selben Jahr veröffentlichte Klabund *Dumpe Trommel und beraushtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegsliteratur* und im Jahr darauf *Li-Tai-Pe. Nachdichtungen*, die zum Teil auf der *Chinesischen Lyrik* Heilmanns fußen³⁸. Hier ist besonders in der Nachdichtung chinesischer Kriegsgedichte von 1915 eine gegen den Krieg gerichtete Tendenz auszumachen.

Wie wir bereits festgestellt haben, kritisierte Klee die Kolonialpolitik vor dem Krieg und distanzierte sich vom Krieg. Aus Anlass des Erhalts der *Chinesischen Volksmärchen* Wilhelms durch Lily begann er wieder chinesische Literatur bewusst zu lesen – eine Beschäftigung, die während seines Wehrdienstes ihren Höhepunkt erreichte. Die intensive Lektüre chinesischer Literatur, durch den intellektuellen Zeitgeist gefördert, verhalf ihm in solch bedrohlicher Zeit, wie Naubert-Riser ausführt³⁹, wohl tatsächlich zu einer inneren Ruhe und stärkte seinen Friedenswillen.

In dieser Situation schuf Klee, inspiriert durch die *Chinesische Lyrik*, die »Schriftbilder«. Er hatte sich seit seinen Anfängen als Künstler für Sprache und Literatur interessiert und Illustrationen zu Romanen und zu den Psalmen gezeichnet. Besonders seit dem Jahr 1912, als er den Kubismus, den Futurismus und den *Blauen Reiter* kennenlernte und die abstrakte Tendenz in seinen Werken zunahm, trat Schrift als Äquivalent zu anderen bildnerischen Elementen in einigen Werken auf, so z.B. im Werk »Weh mir unter dem Sturmwind ewig fliehender Zeit...«. Die »Schriftbilder« aus dem Jahre 1916 sind ein erster Erfolg solcher Experimente. Da auch die zahlreichen als »Miniatur« bezeichneten Werke damals geschaffen wurden, drängt sich der Eindruck auf, dass die »Schriftbilder« einer Periode angehören, in der sich Klees Interesse an der Schrift in einer bestimm-

ten Form künstlerisch ausdrückte. Es sind Wang Zeng Rus *qiu gui yuan* 秋閨怨 (*Klage der Gattin im einsamen Schlafzimmer im Herbst*) (Die einsame Gattin in Heilmanns Übersetzung) und *qiu feng ci* 秋風辭 (*Lyrik des Herbstwindes*) (Ruderlied übersetzt von Heilmann) von Wu Di, die Klee in diesen »Schriftbildern« behandelte. Die »Schriftbilder« über das Gedicht Wang Zeng Rus bestehen aus zwei Aquarellen: *Komposition des chines. Gedichtes von Wang. seng. yu: Hoch und strahlend steht der Mond. I Teil* (ABB. 3) und *II Teil des Gedichtes Wang seng yu* (ABB. 4). Die Charakteristik dieser Werke liegt in der querschriftartigen Anordnung der Wörter, deren Linien mit Aquarellfarben gestaltete, an Glasmalereien erinnernde Flächen begrenzen.

Heilmanns Übersetzung von Wang Zeng Rus *qiu gui yuan* beginnt mit dem vierten Vers des Originals (daran halten sich auch die »Schriftbilder«)⁴⁰:

斜光隱西壁 (1. Vers) 暮雀上南枝 (2. Vers)
風來秋扇屏 (3. Vers) 月出夜燈吹 (4. Vers)
深心起百際 (5. Vers) 遙淚非一垂 (6. Vers)
徒勞妾辛苦 (7. Vers) 終言君不知 (8. Vers)

Hoch und strahlend steht der Mond; ich habe meine Lampe ausgeblasen (4. Vers des Originals), und tausend Gedanken erheben sich von meines Herzens Grunde (5. Vers).
Meine Augen strömen über von Tränen (6. Vers).
Und ach, was meinen Kummer noch viel bitterer macht (7. Vers),
Ist, daß du nicht einmal ahnen magst, wie mir ums Herze ist (8. Vers)!

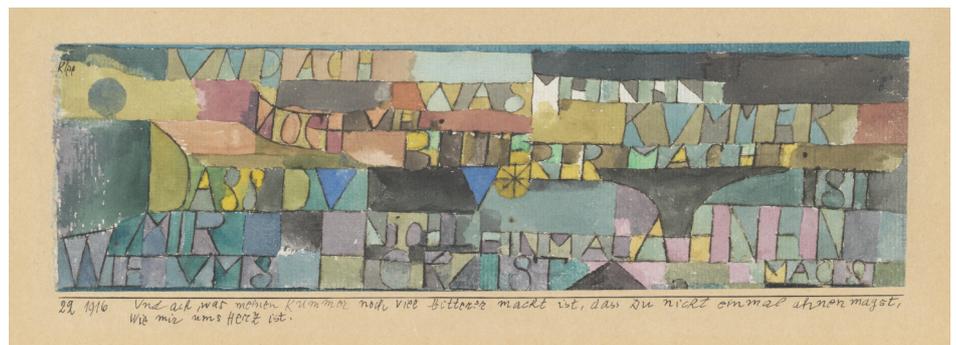
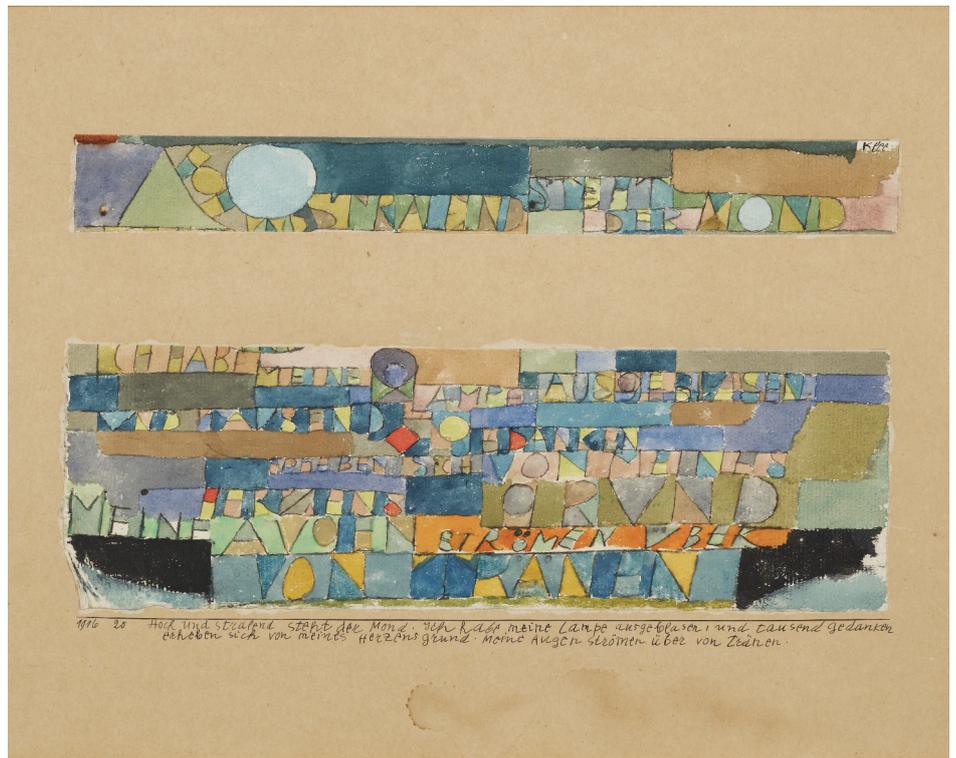
Es ist festzuhalten, dass Heilmann fast wörtlich genau übersetzte. In den »Schriftbildern« besteht der *I. Teil* aus dem vierten bis sechsten Vers des Originals und der *II. Teil* aus den beiden letzten

Abb. 3

Paul Klee, »Komposition des chines. Gedichtes von Wang. seng. yu: Hoch und stralend steht der Mond. I Teil«, 1916, 20, a) 2.7 x 23.8 cm b) 7.7 x 23.8 cm, Aquarell und Feder auf Papier, zerschnitten und neu kombiniert, auf Karton, Sammlung Ernst und Hildy Beyeler, Basel.
©Fondation Beyeler, Riehen/Basel

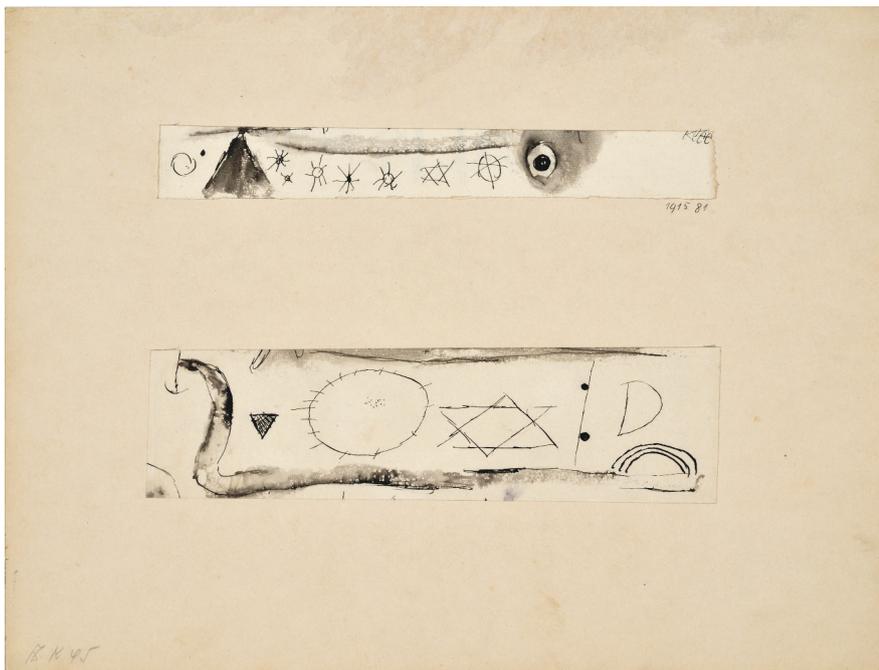
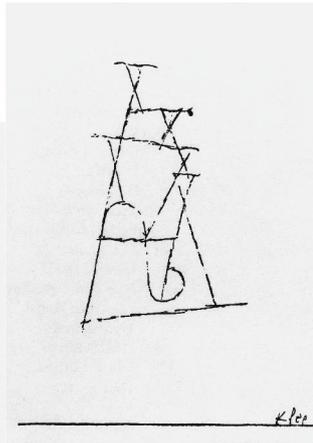
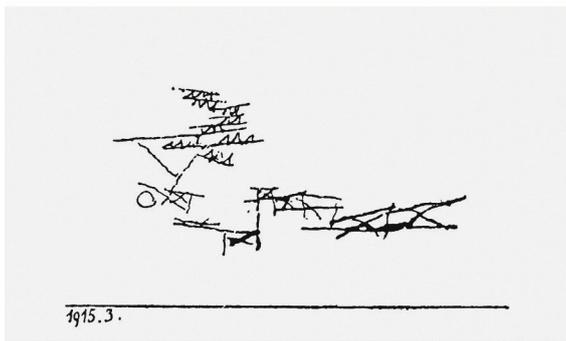
Abb. 4

Paul Klee, »II Teil des Gedichtes Wang seng yu«, 1916, 22, 7 x 24 cm, Aquarell und Feder auf Papier auf Karton, Zentrum Paul Klee, Bern.
©ZPK, Bildarchiv



Versen, also dem siebten und achten. Im *I. Teil* ist ein Teil des vierten Verses im Original, »HOCH UND STRALEND STEHT DER MOND«⁴¹, abgeschnitten und als separates Element in größerem Abstand über den zweiten Textblock geklebt worden. Dadurch wird die inhaltliche Disposition des Textes aus Naturzustand und persönlicher Situation der »einsamen Gattin« bildlich hervorgehoben. Im oberen Teil entwickelt Klee aus dem ersten Satz von Heilmanns Übersetzung geradezu eine Landschaft, indem er das »O« aus dem Wort »HOCH« herauslöst und als große, hellblaue Mondscheibe (kleiner noch einmal im Wort »MOND« am Schluss der Zeile aufgegriffen), teilweise umgeben von nächtlichem Dunkelblau, über den Textabschnitt »H[O]CH UND

STRALEND« stellt. Zuvor tritt aus dem anfänglichen Violett, das wohl ebenfalls dem Nachthimmel zuzuordnen ist, ein hellgrüner Berg, der das Wort »H[O]CH« diagonal nach oben verschiebt. Auch wenn es einen Berg weder im chinesischen Original noch in Heilmanns Übersetzung gibt, kann Klee auf diese Weise doch zum Ausdruck bringen, dass der Mond hoch steht. Jedoch ist zu vermuten, dass es sich ursprünglich, vor der Teilung des Schriftbilds in zwei Elemente, um keinen Berg, sondern um ein spitzes Dach handeln sollte, das zum Giebelhaus der Gattin gehörte, dessen Mauer aus den Rechtecken der Wörter »ICH HABE« und »UND TA[USEND]« sowie dem dunkleren Rechteck dazwischen bestand. Wohl erst im Zuge der Teilung nahm das grüne



nem semantischen Einsatz von Farbe gesprochen werden kann. In diesem Sinne ist die Tiefe der Traurigkeit, welche die Gattin angesichts der Entfernung von ihrem Gatten empfindet, im *II. Teil* mit dumpfen, düsteren Farbtönen ausgedrückt. Indem Klee den gesamten Text des Schriftbilds unter dem zweiten Element noch einmal geschlossen wiedergibt, wird die Zusammengehörigkeit der Textblöcke deutlich.

Die Konzeption der beiden »Schriftbilder« im Querformat dürfte auf die Zeichnungen *Zwei abstracte Vignetten* (ABB. 5) und *Zwei Vignetten fr. d. Psalmen* (ABB. 6) von 1915 zurück gehen, zumal die letzte Zeichnung dem »I. Teil« kompositionell ähnlich ist, obwohl sie inhaltlich Psalmen behandelt. Aus der Tatsache, dass die Wörter – besonders im zweiten Schriftbild – trotz des Querformats in nur schwer lesbarer Weise angeordnet sind, lässt sich schließen, dass Klee nicht primär die Absicht hatte, den syntaktischen Zusammenhang des Textes in seinen Werken widerzuspiegeln. Dennoch erfolgt die Anordnung der Wörter nach Sinneinheiten, deren Kernbegriffe oftmals auch größer geschrieben sind, nämlich: »STRALEND«, »MOND«, »GRUND«, »AUGEN«, »TRÄNEN«, »KUMMER«, »BITTERER«, »AHNEN« und »HERZ«. Überdies erhält man durch das Ineinander von geometrischen Formen, die aus den Linien und Farben der Schrift entstehen, nicht zur Schrift gehörigen Rhomben, Kreisen, Drei- und Vierecken sowie vereinfachten Gestalten wie Berg und Mond oder Rad und Trichter den Eindruck, dass Schrift und Bild hier zu einer Gesamtheit verschmolzen werden sollen. Damit erinnert Klees Vorgehensweise an Heilmanns Erklärung in der *Chinesischen Lyrik*, dass die chinesische Schrift auf Ideogrammen beruhe und »ein philosophisch entwickeltes System aus Assoziationen von Wurzelzeichen, meist primitiven Symbolen einfacher Vorstellungen« sei, wie auch die chi-

Abb. 5.
Paul Klee »Zwei abstracte Vignetten«, 1915, 3, Feder auf Papier auf Karton, Standort: unbekannt.
©ZPK, Archiv

Abb. 6
Paul Klee, »Zwei Vignetten fr. d. Psalmen«, 1915, 81, a) 2.5 x 20.5 cm b) 5.5 x 20.5 cm, Feder und Pinsel, nass in nass, auf zweiteiligem Papier auf Karton, Privatbesitz, Schweiz.
Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern, ©ZPK, Bildarchiv

Dreieck dann die Bedeutung eines Bergs im Rahmen der beschriebenen Landschaft an. Im unteren Teil wird eine dunkle, d.h. erloschene Lampe vor das Wort »LAMPE« gestellt. Später leuchtet besonders die vorletzte Textzeile durch Verwendung kräftiger, signalhafter Farben für »MEINE AUGEN« (grün) und »STRÖMEN ÜBER« (rot und grün) hervor, ehe sich in der letzten Zeile, die das Textglied »VON TRÄNEN« (dunkelblau und orange) zwischen schwarzen Rechtecken enthält, das Bild wieder verdunkelt. Insgesamt wird im zweiten Textblock durch das Aufscheinen heller Farbakzente zwischen dunkleren Flächen die anmutige Atmosphäre der im Mondlicht auftauchenden Frauengestalt vermittelt, so dass von ei-

nesische Poesie aus diesem besonderen Charakter der Schrift »ein malerisches, illustratives Element«⁴² gewonnen habe. Indem Klee durch den überlegten Einsatz von Farbe und Linie eine Wechselbeziehung zwischen Schrift und Bild herstellt, bringt er letztlich also die Bildhaftigkeit der chinesischen Poesie zur Geltung.

Wenden wir uns nun der Frage zu, warum Klee für seine beiden »Schriftbilder« das Gedicht *qiu gui yuan* Wang Zeng Rus wählte. Wang Zeng Ru war ein Gelehrter der Liang-Zeit (502-557) und sein Gedicht *qiu gui yuan* ist in der Anthologie *yu tai xin yong* 玉台新詠 enthalten, die Xu Ling unter Jian Wen Di (503-551) herausgab. In dieser Anthologie ist Lyrik aus dem Zeitraum von der Han- bis zur Liang-Dynastie gesammelt, die hauptsächlich die Liebe zwischen Mann und Frau behandelt.⁴³ Das Gedicht *qiu gui yuan* gehört zu *gui yuan shi* 閨怨詩, einer poetischen Gattung, die inhaltlich besonders durch »die Traurigkeit der Frau im verlassenen Schlafzimmer«⁴⁴ gekennzeichnet ist, wie wir sie auch in Wang Zeng Rus Gedicht finden. Wie in manchen anderen Gedichten der Anthologie herrscht hier eine anmutige und etwas sentimentale Atmosphäre. Innerhalb der Gattung *gui yuan shi* gibt es aber auch viele Beispiele für Gattinnen, die sich im einsamen Schlafzimmer der Heimat nach ihrem Gatten sehnen, der ins Feld gezogen ist, und die Trennung von ihm beklagen. Die Thematisierung dieser Situation lässt sich – zumindest andeutungsweise – als Kritik am Krieg verstehen, und tatsächlich werden einige solcher *gui yuan shi* in den pazifistischen Gedichten aus Klabunds *Dumpfe Trommel und beraushtes Gong* und *Li-Tai-Pe* aufgegriffen, die Klee im Jahre 1917 las. Unter den dort enthaltenen Nachdichtungen gibt es auch ein Gedicht mit dem Titel *Die weiße und die rote Rose*, das auf *dao yi pian* 擣衣篇 (*Kleidausklopfen*), ein *gui yuan shi* Li Bais, zurückgeht⁴⁵ und das schon Heilmann als *Die rote Rose (Klage der einsamen Gattin)*

in seine *Chinesische Lyrik* aufgenommen hatte. Wie ein Vergleich ergibt, divergieren die Nachdichtungen, die beide auf einer freien Nachdichtung von Judith Gautier-Mendès ins Französische basieren, ungeachtet der gemeinsamen pazifistischen Tendenz erheblich vom chinesischen Original⁴⁶. Bei Heilmann lautet das Gedicht folgendermaßen:

Wie ich traurig über meiner Stickerei am Fenster saß, stach ich mit der Nadel mich in den Daumen und die weiße Rose, die ich stickte, ist eine rote Rose geworden.

Da hab' ich an ihn denken müssen, der in weiter Ferne weilt, um die Rebellen zu bekämpfen, und ich dachte, wie auch er sein Blut vergießt und Tränen stürzten mir aus den Augen.

Auf einmal glaubte ich den Hufschlag seines Pferdes zu hören und sprang fröhlich empor; doch es war mein Herz, das so laut und heftig klopfte.

Ich setze mich wieder zu meiner Arbeit ans Fenster und meine Tränen sticken Perlen in den Stoff im Rahmen. (S. 50)

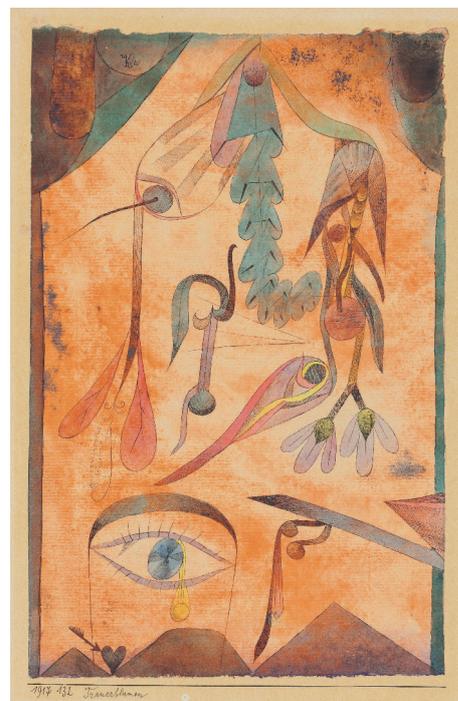
Einige Merkmale von Klees Aquarell *Trauerblumen* aus dem Jahre 1917 (**ABB. 7**) erlauben Assoziationen mit ebendiesem Gedicht: Die von der oberen Bildmitte herabhängenden Elemente und die dunkle Begrenzung an den Seiten könnte man als Blick durch das Fenster auffassen, an dem die Gattin sitzt. In diesem Fall würde es sich bei der Begrenzung um Vorhänge handeln. Jedoch scheint es ebenso möglich, hier den Rahmen wahrzunehmen, in den der Stoff gespannt ist, der von der Gattin bestickt wird. Eine einzelne Rose ist nicht zu sehen, die herabhängenden Elemente sind aber offen-

Abb. 7
Paul Klee, »Trauerblumen«, 1917, 132, 23.3
x 14.8 cm, Aquarell und Feder auf Papier auf
Karton, Privatbesitz, Deutschland.
©ZPK, Archiv

sichtlich Blumen, und auch von rechts ragt ein langer, spitzer Gegenstand mit zwei nach unten abfließenden Ornamenten in das Bild, der vielleicht ein blutgetränktes Schwert meint, aber auch die Vorstellung von Dornen und Kronenblättern einer Rose – wenn nicht gar Blutstropfen eines Fingers, der sich an einer Dorne verletzt hat – erweckt.

Weitere Elemente, die unmittelbar mit dem Gedicht in Verbindung stehen dürften, sind das große Auge in der unteren Bildhälfte links, aus dem eine Träne quillt, und das Herz darunter, das im Begriff ist, von einem Pfeil durchbohrt zu werden – ein Symbol für Liebe und Schmerz. Darüber hinaus könnte man in dem Kreis, den die aus dem Auge quillende Träne bildet, und in den vielen Kreisen, welche in die von oben herabhängenden Elemente eingesetzt sind, die Perlen erblicken, zu denen die Tränen der Gattin am Ende des Gedichts gerinnen und die ihren Platz in der Stickerei finden. Nicht zuletzt ist darauf hinzuweisen, dass das gesamte Bild in blutiges Rot getaucht ist, durch das der weiße Untergrund aber noch hindurchschimmert – geradeso, wie nach der Aussage des Gedichts aus der weißen Rose, an der sich die Gattin sticht, die rote Rose wird.

Doch erlaubt die Einbeziehung von Heilmanns Erklärungen zum ideogramatischen Charakter der chinesischen Schrift in der *Chinesischen Lyrik* eine noch weiterreichende Deutung des Bildinhalts: Wie Heilmann ausführt, ist »Ein ›Herz‹ zwischen zwei ›Türen‹ das Zeichen für ›Traurigkeit‹«⁴⁷, und wirklich verlängert Klee die Augenbraue des tränenden Auges auf beiden Seiten bis zum unteren Bildrand, so dass der Eindruck eines breiten Tores entsteht⁴⁸, in welches das Herz hineingesetzt ist. Dann aber erscheint es nicht abwegig, die drei sich über dem unteren Bildrand erhebenden Formen als Pyramidengräber zu deuten und das untere Drittel des Bildes als »Trauer der



Frauen über den Tod ihrer Männer im Krieg« zu verstehen.⁴⁹

Das Hinterglasbild *Weihnachtsarbeiten für die Feldgrauen* (ABB. 8) von 1916, also aus dem Jahr der »Schriftbilder«, zeigt in der Heimat zurückbleibende Frauen, die für die an die Front ausgerückten Soldaten nähen. Auch dieses Motiv taucht in Klavunds Nachdichtungen von *dao yi pian* und allen anderen *gui yuan shi* auf.⁵⁰ Klee hatte die Trauer Elisabeth Mackes und Maria Marcs um ihre 1914 und 1916 gefallenen Männer miterlebt, und er selbst musste schließlich, kurz vor seinem 40. Geburtstag, Frau und Kind verlassen und einrücken. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund lassen die Werke *Trauerblumen* und *Weihnachtsarbeiten für die Feldgrauen* die Vermutung zu, dass er zwei der »Schriftbilder« von 1916 mit der pazifistischen Haltung des *qiu gui yuan* auszustatten versuchte.⁵¹ Da ebenso die »Schriftbilder« zur Lyrik Wu Dis das Nachdenken über den Tod zum Thema haben, kann man wohl auch diese Arbeiten in den hier angedeuteten Zusammenhang stellen.⁵² Wu Dis Gedichte beziehen sich zwar nicht direkt auf den Krieg, aber das fröhliche Bankett auf dem Schiff besingt doch die Vergänglichkeit des Lebens; die Kraft der

Abb. 8
Paul Klee, »Weihnachtsarbeiten für die Feldgrauen«, 1916, 12.9 x 17.8 cm, Feder, teilweise gespritzt, farbig hinterlegt, hinter Glas, mit Karton unterlegt, Ränder mit Papierstreifen eingefasst, Zentrum Paul Klee, Bern.
©ZPK, Bildarchiv



Jugend ist nur von kurzer Dauer, und niemand kann dem Alter entgehen.

Das Bild *Trauerblumen* trägt außer der Jahreszahl »1917«, der Nummer »132« und dem Titel *Trauerblumen* keinen weiteren Text auf dem Karton. Wenn es aber stimmt, dass es sich hier um eine bildliche Umsetzung des chinesischen Gedichts *dao yi pian* (in der deutschen Version Heilmanns oder Klabunds) handelt und sogar der ideogramatische Charakter der chinesischen Schrift auf die Gestaltung eingewirkt hat, so sind die *Trauerblumen* als eine besondere Art der Illustration eines Textes, ja eine Verschmelzung von Schrift und Bild aufzufassen, die sich aus den »Schriftbildern« des Jahres 1916 entwickelt hat. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass zur gleichen Zeit die Übersetzung und Nachdichtung chinesischer Gedichte zu einer Lockerung der syntaktischen Bindungen im deutschen Gedicht selbst führte.⁵³ Aber auch in den Collage-Gedichten des italienischen Futuristen Marinetti und seines Kreises wurden die traditionellen Strukturen des Gedichts zerstört, um zu einer Synthese des Sprachlichen und des Anschaulichen zu gelangen.⁵⁴ So kann man die »Schriftbil-

der« und die *Trauerblumen* Klees als ein Experiment verstehen, mit dem auch in der bildenden Kunst ein neuer Weg der Verbindung von Wort und Bild besritten werden soll.

Gewiss ist es kein Zufall, dass der Pazifist Herwarth Walden, Besitzer der Berliner Galerie *Der Sturm* und Herausgeber der gleichnamigen Zeitschrift, gerade in Paul Klee den expressionistischen Nachfolger des gefallenen Franz Marc sah. Walden war schon 1916 davon überzeugt, dass sich das deutsche Publikum einer allzu direkten Konfrontation mit der Realität des Krieges lieber entzog und keine den Krieg unmittelbar darstellenden Werke wünschte, dass man vielmehr nach einer etwas entrückteren Atmosphäre verlangte.⁵⁵ Deshalb wurde Klee alsbald von Walden gefördert und, noch im gleichen Jahr, mit einer entsprechend erfolgreichen Ausstellung bedacht. Im darauffolgenden Jahr fand die erste moderne Kunstauktion in Deutschland statt – eine Gelegenheit, den Marktwert moderner Werke zu ermitteln bzw. der modernen Kunst überhaupt zum Durchbruch auf dem Markt zu verhelfen.⁵⁶ Unter diesen Rahmenbedingungen waren die »Schriftbilder« des Jahres 1916 dann

in Klees Ausstellung in der Galerie *Der Sturm* im Februar 1917 zu sehen. Vorausgesetzt, dass die Einschätzung des damaligen Publikums durch Walden zutrifft, müssen die Besucher der Ausstellung von Klees »Schriftbildern« tief beeindruckt gewesen sein: Sie hatten klassische chinesische Gedichte zur Vorlage – die Thematik der Bilder schien vom gegenwärtigen Kriegszustand damit räumlich und zeitlich weit entfernt.⁵⁷ Andererseits passt der traurige Ton der Gedichte gut in die gedrückte Atmosphäre jener Jahre, und auch für den Nichtkenner chinesischer Dichtung lassen sich die Gedichte inhaltlich auf die Situation der Menschen im Krieg beziehen. Klee, für den Ostasien seit der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg einen wichtigen Bezugspunkt im Prozess der Selbstfindung und in der Auseinandersetzung mit europäischer Gesellschaft und Kultur bildete, erlebte die Ausstellung als einen künstlerischen Erfolg, der ihn in seiner Überzeugung bestätigte, Ostasien sei der Schlüssel für seine zukünftige Karriere.

4. SCHLUSS

Als junger Mann kam Klee mit dem Japonismus in Berührung und war Zeitzeuge der Expansion Deutschlands in den Fernen Osten unter Kaiser Wilhelm II. Dadurch wurde Ostasien zu einer Grundlage seiner Kunst, durch die er sowohl einen Beitrag zur eigenen Persönlichkeitsbildung als auch zur kritischen Auseinandersetzung mit der Gesellschaft leisten wollte. In diesem Zusammenhang ist es zu sehen, dass er vor dem Ersten Weltkrieg vom Ehepaar Eliasberg, zwei der wenigen, die Klees Kunst verstanden und zu vermitteln suchten, Heilmanns *Chinesische Lyrik* geschenkt erhielt. Klee hatte damals als Künstler noch keine gesellschaftlichen Kontakte in München, traf aber durch Vermittlung des Ehepaars Eliasberg den Verleger des Buches, Reinhard Piper, und dessen Kreis. Die neuen

Kontakte bestärkten ihn in seinem Weltbild und seinem Kunstbegriff, die sich im Begriff »Ostasien« kristallisierten. Es wurde ihm klar, dass Ostasien ein Mittel zu seiner gesellschaftlichen Etablierung als Künstler werden konnte. Der künstlerische Erfolg der Ostasien - Ausrichtung wurde in den »Schriftbildern« zur *Chinesischen Lyrik*, den fortschrittlichen Werken zur Zeit des Ersten Weltkrieges, offenkundig. Diese Werke drückten nicht nur seinen Willen zum Pazifismus aus, sondern bedeuteten auch einen ersten Karriereschritt. So entwickelte sich die Beziehung zwischen Klee und Ostasien auf komplexe Weise. Dabei blieb Ostasien stets eine ferne Utopie, der sich Klee in seiner Kunst zu nähern suchte, aber auch ein besonderer Ort, von dem aus er – aufgrund seiner äußeren Entfernung und inneren Andersartigkeit – die europäische Gesellschaft kritisieren konnte.

Nach dem Ersten Weltkrieg verband sich Klees künstlerische Haltung, die stark durch seine Beschäftigung mit Ostasien beeinflusst wurde, mit dem taoistisch geprägten Bild des über diese Welt erhabenen, mystifizierten Künstlers. In der 1920 veröffentlichten Klee-Monographie von Leopold Zahn wird der Beitrag Klees für den Sammelband *Schöpferische Konfession* aus demselben Jahr zitiert, der die Bewegung der Linie behandelt. In diesem Zusammenhang weist Zahn, um das Wesen der Kunst Klees zu beschreiben, auf »die merkwürdige Verwandtschaft zwischen der chinesischen Mystik und der Mystik Paul Klees« hin.⁵⁸ Das taoistisch idealisierte, mystische Künstlerbild von Zahns Monographie, die Abbildungen der beiden »Schriftbilder« zum Gedicht Wang Zeng Rus als Beispiele bietet (S. 29 und 55), ist aber auch dem taoistischen Denken des literarischen Expressionismus in jenen Jahren verpflichtet, der nach einem »neuen Menschen« als Erlöser strebte und dessen ideale Verkörperung im Künstler zu erkennen glaub-

te.⁵⁹

Nun könnte man die Frage stellen, ob der künstlerische Erfolg von Klees Beschäftigung mit Ostasien, die ihn schließlich zu einem hohen, für andere unerreichbaren Selbstverständnis als Künstler im Sinne des Taoismus führte, auch dafür verantwortlich war, dass er die Widmung des Ehepaars Eliasberg in seinem Exemplar der *Chinesischen Lyrik* abdeckte. Nachdem seine Freundschaft mit den Eliasbergs, wie er 1913 in einer Tagebuchaufzeichnung schrieb, schon damals Risse bekommen hatte, so dass er erwog, sie ganz aufzukündigen⁶⁰, wollte er die Bedeutung des Ehepaars für seine Beziehung zur Kunst und Kultur Ostasien, vielleicht lieber verheimlichen. So würde sich hier, trotz Klees Identifikation mit einem überaus anspruchsvollen, vom Taoismus bestimmten Bild des Künstlers, eine »menschliche – allzumenschliche« Seite von Klees Persönlichkeit offenbaren.

Die Liebe zu Ostasien blieb Klee jedenfalls erhalten. Sie lässt sich nicht nur bis zu den kurz nach dem Ersten Weltkrieg entstandenen, mit Anspielungen auf China bezeichneten Werken, so z.B. *Mit dem Chinesen* und *Der Weg von Unklaich nach China* aus dem Jahre 1920, verfolgen, sondern ist auch noch in seiner Kunsttheorien der Bauhaus-Zeit nachweisbar.⁶¹

¹Ostasien umfasst in diesem Aufsatz den aus China, Korea und Japan bestehenden geographischen Raum.

²1917 erwähnt Klee in den Tagebüchern und Briefen an Lily die »chinesischen Novellen«, und die von Klubund nachgedichteten »Litai-pe Gedichte«, 1918 die »fabelhaften chinesischen Geschichten« bzw. »die fabelhaften ›Chinesischen Gedichte««. Klee 1988, Nrn. 1041, 1043, 1054, 1100; Klee 1979, S. 842 (Schleißheim, 2. Jan. 1917), S. 842f. (Fliesen, 5. Jan. 1917), S. 846 (Gersthofen bei Augsburg, 22. Jan. 1917), S. 848 (Gersthofen, 30. Jan. 1917), S. 856 (Gersthofen, 12. März 1917), S. 865 (Gersthofen, 14. Mai 1917), S. 899 (Gersthofen, 22. Jan. 1918).

³Heilmann 1905.

⁴Diese Aussage vertritt Jürgen Glaesemer. Vgl. Glaesemer 1976, S. 40ff.

⁵Naubert-Riser, 1984, S. 50.

⁶Diese Widmung wurde mit Hilfe von Osamu Okuda und Michael Baumgartner vom Zentrum Paul Klee gefunden, wofür ich beiden sehr herzlich danke.

⁷Wilhelm 1914. Widmung von Lily Klee 1914; nur aufgeführt in der von Jürg Spiller zu Klees Nachlassbibliothek verfassten Liste; Rudelsberger 1914, Bd. 1, Widmung von Lily Klee auf dem Vorsatz: »M. geliebten Paul«, »Paul Klee 18. Dez. 1916.«, Bd. 2, Widmung von Lily Klee auf dem Titelblatt: »M. gel. Paul«, »Paul Klee 18. Dez. 16«.

⁸Klee 1989, Nr. 1041, 1043; Klee 1979, S. 842 (an Lily Klee, Schleißheim, 2. Jan. 1917), S. 842f. (an Lily Klee, Fliesen, 5. Jan. 1917).

⁹Kikumori 1970, S. 239-281; Inaga 1986, S. 116-130; Okuda 1988, S. 121-135; Maeda, 1995, S. 441-451; Nishida 2001.

¹⁰Naubert-Riser 1984, S. 47-56.

¹¹Okuda 2002, S. 257-266.

¹²Vgl. Werckmeister 2000, S. 39f.

¹³Vgl. z.B. Franciscono 1979, S. 34-62; Franciscono 1991, S. 17-70.

¹⁴Okuda 1988, S. 121-127; Kersten/Okuda 1995, S. 19-24.

¹⁵Klee 1979, S. 216 (an Lily Stumpf, Rom, 12. März 1902).

¹⁶Z.B. Titelblatt des *Beiblattes des Simplificissimus*, Jg. 9, Nr. 52, 1905.

¹⁷Vgl. Werckmeister 2000, S. 43f.; Werckmeister 2001, S. 31ff.; Wedekind 1996, S. 101-113.

¹⁸Wilde 1904; Deutsch 1904; Andrejew 1905; Klee 1979, S. 476 (an Lily Stumpf, Bern, 31. Jan. 1905), S. 478 (an Lily Stumpf, Bern, 8. Feb. 1905), S. 481f. (an Lily Stumpf, Bern, 19. Feb. 1905), S. 511 (an Lily Stumpf, Bern, 28. Juni 1905), S. 515 (an Lily Stumpf, Bern, 9. Juli 1905) u.a.

¹⁹Deutsch 1904, S. 303-323.

²⁰Klee 1979, S. 481f. (an Lily Stumpf, Bern, 19. Feb. 1905).

²¹Vgl. Schuster 1977, S. 45; Jian 1990, S. 39.

²²Danielle Eliasberg an Yubii Noda, Paris, 26. Sep. 2001 (in Privatbesitz).

²³Meister 1985.

²⁴Klee 1988, Nr. 347.

- ²⁵ Klee 1979, S. 543f (an Lily Stumpf, Bern, 15. Nov. 1905).
- ²⁶ Klee 1988, Nr. 578. Zina empfahl Klee im Jahre 1905 auch Werke von Toulouse-Lautrec, die sich auf den Japonismus bezogen und die sie als wichtig empfand. Klee 1979, S. 537 (an Lily Stumpf, Bern, 9. Nov. 1905).
- ²⁷ Sippe 2001, S. 134-143.
- ²⁸ Wassiliew 1906.
- ²⁹ Klee 1988, Nr. 783, 784, 786, 817, 882, 883, 889, 896, 902 u.a. Darüber hinaus fand durch die Vermittlung von Eliasberg und Michel im Juni 1911 eine Ausstellung Klees in der Galerie Thannhausers statt. Ebenfalls 1911 gehörte Klee auf Empfehlung Michels zu den Gründungsmitgliedern von *Sema*, einer Vereinigung junger Künstler.
- ³⁰ Vgl. Schuster 1990, S. 23, 26.
- ³¹ Piper 1950, S. 142.
- ³² Vgl. Piper 1979, S. 99-111.
- ³³ Kurth 1910; Hausenstein 1911; Kurth 1911; Michel 1917. Diese Bücher behandeln japanische Graphik. Klee sah im Jahre 1906 Werke von Sharaku und Harunobu Suzuki in der Sammlung japanischer Graphik von Emil Preetorius, einem Jugendstil-Graphiker in München. Vgl. Pfeiffer-Belli 1964, S. 47; Kersten/ Okuda 195, S. 43.
- ³⁴ Aus meiner Untersuchung im Zentrum Paul Klee und der Klee-Nachlassverwaltung bzw. aus seinen Tagebucheinträgen und den Briefen an Lily ergibt sich, dass Klee 1909-1939 mindestens fünfunddreißig Bücher über Asien und den Orient erwarb oder las.
- ³⁵ Erling 2000, S. 192, 224, 232f.
- ³⁶ Klee 1988, Nr. 965.
- ³⁷ Döblin 1915.
- ³⁸ Klabund 1915; Klabund 1916.
- ³⁹ Naubert-Riser 1984, S. 54.
- ⁴⁰ Uchida 1975, S. 396.
- ⁴¹ Im ersten *qiu gui yuan* - Schriftbild und dem von Klee unten auf den Karton geschriebenen Gedicht fehlt das »h« im Wort »strahlend«. Um solche Varianten in der Schreibung Klees vom Text Heilmanns zu unterscheiden, wird in diesem Aufsatz der Wortlaut der »Schriftbilder« in Großbuchstaben angegeben.
- ⁴² Heilmann 1905, S. XXVI.
- ⁴³ Maeno 2000, S. 78.
- ⁴⁴ Vgl. Uchida 1975. Typische Merkmale von *gui yuan shi* werden ausführlich von Tomohisa Matsuura behandelt, siehe: Matsuura 1986, S. 49-80, 345-362.
- ⁴⁵ Jian 1990, S. 82; Ono 1980, S. 1258ff.
- ⁴⁶ Gautier-Mendes 1867. Vgl. Jian 1990, S. 82. In den Nachdichtungen Heilmanns und Klabunds wird auch das »Kleidausklopfen« zu einer »Stickerei« geändert.
- ⁴⁷ Heilmann 1905, S. XXIV. Das gemeinte Zeichen ist vermutlich »悶«.
- ⁴⁸ Diese Bogenform hat Klee auch in anderen Werken, z.B. in *Mit dem Adler* von 1918, 85 verwendet.
- ⁴⁹ Vgl. Kersten/ Okuda 1995, S. 61-65. Auch Zbikowski fasst die drei Formen als Pyramiden auf und führt sie, ebenso wie das Auge, auf einen ägyptischen Einfluss zurück. Ohne dass die Möglichkeit einer solchen Anregung bestritten werden soll, dürfte für das Verständnis der Bildelemente in den *Trauerblumen* aufgrund unserer Überlegungen primär der Zusammenhang mit dem chinesischen Gedicht *dao yi pian* ausschlaggebend sein. Zbikowski 1997, S. 89.
- ⁵⁰ Neben *dao yi pian* enthalten die beiden Gedichtsammlungen Klabunds die *gui yuan shi. Die vier Jahreszeiten (zi ye wu ge 子夜吳歌)* und *Schreie der Raben (wu ye ti 烏夜啼)*. Das letztgenannte Gedicht bezieht sich in seiner chinesischen Originalfassung zwar nicht auf den Krieg, wurde aber von Klabund bei der Nachdichtung mit einem Kriegsbezug versehen.
- ⁵¹ Vgl. Naubert-Riser 1984, S. 51f., 56.
- ⁵² Die »Schriftbilder« zur Lyrik Wu Dis: *Komposition des chines. Gedichtes Der Hebstwind weht ha! Kaiser Wu ti, erster Teil* (1916, 23), *Kaiser Wu ti II Teil schon blüht die Blume lan* (1916, 24), *Kaiser Wu ti III. Teil leicht schwimmt mein Schiff* (1916, 25), *Kaiser Wu ti IV. Teil beim Rauschen des Wassers* (1916, 26).
- ⁵³ Jian 1990, S. 52f.
- ⁵⁴ Vgl. Poggi 1992, S. 195. Die Collage-Gedichte beruhen auf Gedichten des französischen Symbolismus des 19. Jahrhunderts.
- ⁵⁵ Werckmeister 1989, S. 73f.
- ⁵⁶ Werckmeister 1989, S. 86f.
- ⁵⁷ Die Titel der »Schriftbilder« aus dem Jahre 1916 in dieser Ausstellung waren *Wang Seng yu I und II* und *Kaiser Wu-ti I-IV*.

- ⁵⁸ Klee 1976, S. 118ff.; Zahn 1920, S. 19f. Vgl. Okuda 2002, S. 259f.
- ⁵⁹ Jian 1990, S. 10.
- ⁶⁰ Klee 1988, Nr. 919.
- ⁶¹ Vgl. Okuda 2002; Okuda 2006, S. 121-122.

LITERATUR

Andrejew 1905

Leonid Andrejew, *Das rote Lachen*, übersetzt von August Scholz, Berlin 1905.

Deutsch 1904

Leo G. Deutsch, *Sechzehn Jahre in Sibirien. Erinnerungen eines russischen Revolutionärs*, Stuttgart 1904.

Döblin 1915

Alfred Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-Lun*, Berlin 1915.

Erling 2000

Katharina Erling, »Der Almanach <Der Blaue Reiter>«, in: *Der Blaue Reiter*, Ausst. kat. Kunsthalle, Bremen 2000, S. 188-239.

Franciscono 1979

Marcel Franciscono, »Paul Klee um die Jahrhundertwende«, in: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, Ausst. kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979, S. 34-62.

Franciscono 1991

Franciscono, *Paul Klee: His Work and Thought*, Chicago 1991.

Gautier-Mendès 1867

Judith Gautier-Mendès, *Le Livre de Jade*, Paris 1867.

Glaesemer 1976

Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*, Bern 1976, S. 40ff.

Hausenstein 1911

Wilhelm Hausenstein, *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten*, München 1911.

Heilmann 1905

Hans Heilmann, *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*, München/ Leipzig 1905.

Inaga 1986

Japanische Übersetzung und Kommentar des Aufsatzes von Naubert-Riser 1984 von Shigemi Inaga, »Paul Klee no China«, in: *Hikaku-Bungaku-Kenkyu (Studies of Comparative Literature)*, Nr. 50, Tokio 1986, S. 116-130.

Jian 1990

Ming Jian, *Expressionistische Nachdichtungen chine-*

scher Lyrik, Frankfurt am Main 1990.

Kersten/Okuda 1995

Wolfgang Kersten/ Osamu Okuda, *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung*, Ausst.kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1995.

Klabund 1915

Klabund, *Dumpfe Trommel und beraushtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegsliteratur*, Leipzig 1915.

Klabund 1916

Klabund, *Li-Tai-Pe. Nachdichtungen*, Leipzig 1916.

Klee 1976

Paul Klee, »Beitrag für den Sammelband <Schöpferische Konfession>«, in: *Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 118-122.

Klee 1979

Paul Klee, *Briefe an die Familie 1893-1940*. Bd. 1 u. Bd. 2, hrsg. v. Felix Klee, Köln 1979.

Klee 1988

Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart und Teufen 1988.

Kikumori 1970

Hideo Kikumori, *Ucchhari-Bunkaron*, Tokio 1970.

Kurth 1910

Julius Kurth, *Sharaku*, München 1910.

Kurth 1911

Julius Kurth, *Der Japanische Holzschnitt. Ein Abriss seiner Geschichte*, München 1911.

Maeda 1995

Fujio Maeda, »Kokunai-Shozo Paul Klee Sakuin no Chosa (Untersuchung der Werke Paul Klees in den japanischen Sammlungen)«, in: *Kajima-Bijutsu-Kenkyu (Kajima Art Studies)*, Nr. 12, Sonderband, Tokio 1995, S. 441-451.

Maeno 2000

Chugoku-Bungaku-Shi (Geschichte der Chinesischen Literatur), hrsg. von Naoaki Maeno, Tokio 2000.

Matsuura 1986

Matsuura, *Chugoku-Shika-Genron – Hikaku-Shigaku no Shudai ni sokushite – (Principles of Chinese Poetry – Themes in the Comparative Poetics)*, Tokio 1986.

Meister 1985

Florian Meister, »Ein Russe in Bern – Niklaus Wassiliewitsch Wassiliew, erster bern-

scher Arbeitersekretär von 1890 bis 1898«, in: *Der Bund*, Nr. 137, 15. Juni 1985.

Michel 1917

Wilhelm Michel, *Das Teufliche und Grotteske in der Kunst*, München 1917 [zuerst 1911 veröffentlicht].

Naubert-Riser 1984

Constance Naubert-Riser, »Paul Klee et la Chine«, in: *Revue de l'art*, Nr. 63, Paris 1984, S. 47-56.

Nishida 2001

Hideho Nishida, *Paul Klee no Geijutsu – Sono Gazai to Giho to – (Paul Klees Kunst – Materialien und Techniken Klees –)*, Sendai 2001.

Okuda 1988

Osamu Okuda, »Klee to Toyo-Bijutsu. Setsudan no Kozu (Paul Klee und Ostasiatische Kunst)«, in: *Bijutsu-Techo*, Nr. 602, Tokio 1988, S. 121-135.

Okuda 2002

Osamu Okuda, »Unterwegs mit Paul Klee – Versuch einer Spurensicherung«, in: *Paul Klee und seine Reisen*, Ausst.kat. Museum der Modernen Kunst, Kamakura 2002, S. 257-266.

Okuda 2006

Osamu Okuda, »Katalog«, in: *Paul Klee. Handpuppen*, hrsg. von Christine Hopfengart/ Eva Wiederkehr Sladeczek, Ostfildern 2006, S. 121-122.

Ono 1980

Jitsunosuke Ono, *Li Tai Po Shika-Zenkai*, Tokio 1980.

Pfeiffer-Belli 1964

Erich Pfeiffer-Belli, *Klee. Eine Bildbiographie*, München 1964.

Piper 1950

Reinhard Piper, *Mein Leben als Verleger. Vormittag/ Nachmittag*, München 1950.

Piper 1979

75 Jahre Piper. Bibliographie und Verlagsgeschichte 1904-1979, hrsg. von Klaus Piper, München 1979.

Poggi 1992

Christine Poggi, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, Yale 1992, S. 195. Die Collage-Gedichte beruhen auf Gedichten des französischen Symbolismus des 19. Jahrhunderts.

Rudelsberger 1914

Hans Rudelsberger, *Chinesische Novellen*, Bd. 1 u. Bd. 2, Leipzig 1914.

Schuster 1977

Ingrid Schuster, *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925*, Bern 1977

Sippl 2001

Carmen Sippl, »Die Bibliothek des Übersetzers Alexander Eliasberg: Eine Spurensuche«, in: *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*, Neue Folge XVI, München 2001, S. 134-143.

Uchida 1975

Sennosuke Uchida, *Shinshaku-Kanbun-Taikai, yu tai xin yong*, Bd. 61, Nr. 2, Tokio 1975.

Wassiliew 1906

Zina Wassiliew, *Vreneli und Joggeli. Abenteuer in den Schweizerbergen*, Bern 1906.

Wedekind 1996

Gregor Wedekind, *Paul Klee: Inventionen*, Berlin 1996.

Werckmeister 1989

Otto Karl Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, Chicago 1989.

Werckmeister 2000

Otto Karl Werckmeister, »Sozialgeschichte von Klees Karriere«, in: *Paul Klee. Kunst und Karriere: Beiträge des internationalen Symposiums in Bern*, hrsg. von Oskar Bächtelmann/ Josef Helfenstein, Kunstmuseum Bern, Bern 2000, S. 38-67.

Werckmeister 2001

Otto Karl Werckmeister, »Von der Revolution zum Exil«, in: *Paul Klee. Leben und Werk*, Ausst.kat. The Museum of Modern Art, New York 2001, S. 31-55.

Wilde 1904

Oscar Wilde, *Drei Essays: Der Sozialismus und die Seele des Menschen; Aus dem Zuchthaus zu Reading; Aesthetisches Manifest*, übersetzt von Hedwig Lachmann u.a., Berlin 1904.

Wilhelm 1914

Richard Wilhelm, *Chinesische Volksmärchen*, Jena 1914.

Zahn 1920

Leopold Zahn, *Paul Klee. Leben/ Werk/ Geist*, Potsdam 1920.

Zbikowski 1997

Dörte Zbikowski, »Zeichen der Erinnerung – Zur Bedeutung der altägyptischen Schriftkultur im Werk Paul Klees«, in: *Paul Klee. Reisen in den Süden*, Ausst.kat. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm 1997, S. 86-97.