Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 5 (1998)

Artikel: Titel - Bild - Gedicht : Paul Klee, "Einst dem Grau der Nacht enttaucht..." 1918.17

Autor: Schenker, Katja

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720094

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Katja Schenker

Titel – Bild – Gedicht

Paul Klee, »Einst dem Grau der Nacht enttaucht...«, 1918.17

Funktion und Geschichte des Bildtitels

Chaque titre doit ainsi être pris au pied de la lettre. (Marcel Proust)

Der Titel ist der Name eines Kunstwerkes. Er steht in einer engen Beziehung zu diesem.[1] Syntaktisch gesehen ist die sprachliche Bezeichnung zwar autonom, sie stellt aber dennoch keine eigenständige Grösse dar. Es gibt den Titel nur in Relation auf ein Werk, das einmal existiert hat, noch geschaffen werden soll oder real vorhanden ist.[2] Die Ungewissheit, ob die sprachliche Bezeichnung zu einem bildnerischen Werk dazugehört oder nicht, ist im Unterschied zum geschriebenen Text offensichtlich: Titel und Bild gehören verschiedenen Ordnungen an.[3]

In den meisten Fällen wird der Titel gelesen als eine Erklärung dessen, was im Bild dargestellt ist. Die sprachliche Bezeichnung sagt in Worten, was das Bild zeigt. Für den Betrachter oder die Betrachterin kann der Titel eine sinnvolle Hilfe sein, das vielleicht nur vage angedeutete Motiv zu erkennen. In gewissem Sinne schreibt er aber auch vor, was im Bild gesehen werden soll, und übernimmt dadurch eine autoritäre Rolle. Der Titel sagt häufig zu viel aus über ein Werk. Er verrät im voraus, was ohne die zusätzliche Bezeichnung womöglich erst während des Wahrnehmungsprozesses allmählich sichtbar würde. Edgar Degas nannte ein 1868/69 geschaffenes Gemälde »Intérieur«. Später wurde dasselbe Werk mit »Le viol« bezeichnet.[4] Hiermit ist eindeutig ausgesprochen, was Betrachter des »Intérieur« bloss erahnen konnten. Die durch die bildnerische Komposition aufgebaute Spannung zwischen den beiden anwesenden Personen ist mit einem Wort dahin. Der Rezipierende ist eingeweiht; er weiss Entscheidendes, bevor er das Bild sieht.[5]

Das Wort »titulus« bedeutete ursprünglich die kleine Etikette, die in antiken Bibliotheken zur Bezeichnung der bis zu zwanzig Meter langen Schriftrollen diente. Sie enthielt Angaben über den Autor und eine konzise Beschreibung des Inhalts der Schrift. Mit dem Aufkommen des Buchdruckes um 1500 kam die Überschrift auf einer eigens dafür vorgesehenen Seite am Anfang des Buches zu stehen. Das »Titelblatt« sollte die Aufmerksamkeit eines möglichst breiten Publikums auf sich ziehen. Im 16. Jahrhundert gewann die optische Wirkung des Titels beinahe mehr Bedeutung als die Formulierung selbst.[6] Die Überschrift wurde häufig zusammen

1 Der vorliegende Aufsatz ist eine gekürzte Fassung meiner Lizentiatsarbeit; darin wird das Aufkommen des Titelphänomens und -bewusstseins, die Funktion sowie die Wirkung der Überschrift auf das bezeichnete Werk, auf die Arbeit der Kunstschaffenden und den Wahrnehmungsprozess des Betrachters, der Betrachterin ausführlich behandelt.

2 Vgl. Hoek, Leo H., *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle,* (Approaches to Semiotics. 60), Paris/New York 1981; Rothe, Arnold, *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte,* Frankfurt am Main 1986.

3 Zur Frage der Zugehörigkeit des Titels zum Werk, das er bezeichnet, vgl. Genette, Gérard, *Seuils,* Paris 1987.

4 In der Literatur ist umstritten, ob der Künstler selbst oder jemand anders für den Titel »Le viol« verantwortlich sei. Paul Poujaud, ein enger Freund Degas, sieht das Bild 1897 und schreibt in einem Brief an Marcel Guérin: »Il ne me l'a jamais appelé ›Le viol‹. Ce titre n'est pas de sa langue. Il a du être trouvé par un littérateur, un critique.« Als Degas 1905 das Bild bei Durand-Ruel deponierte, hatte es den Titel »Intérieur«.(*Lettres Degas 1945,* Appendice I, »Lettres de Paul Poujaud à Marcel Guérin«, S. 255, zitiert nach *Degas,* Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris 1988, S. 144).

5 Anstatt einstweilen unvoreingenommen zu schauen, lesen viele Ausstellungsbesucher und -besucherinnen automatisch zuerst das Schild mit der Beschriftung. Die Bildbetrachtung gleicht somit dem Einholen der Bestätigung dessen, was geschrieben steht.

6 Vgl. Sondheim, Moritz, *Das Titelblatt.* (5. Kleiner Druck der Gutenberg-Gesellschaft) Mainz 1927, S. 7; Johnson, A. F., *One hundred Title-Pages, 1500–1800,* London 1928.

mit einem Bild, dem Titelholzschnitt oder Titelkupfer, präsentiert. Die Aufträge für die Gestaltung der Titelblätter gingen vielfach an bildende Künstler. Zu Beginn unseres Jahrhunderts förderten mitunter die Errungenschaften auf dem Gebiet der Typographie erneut ein grosses Interesse an der Verbindung von Titel und Bild.

Während der Buchtitel eine lange Tradition aufweist, hatten frühe Tafelbilder keine eigentlichen Titel. Um Werke sprachlich voneinander zu unterscheiden, haben ihnen Künstler zuweilen Namen verliehen. In Dürers »Tagebuch der Reise in die Niederlande« lesen wir zum Beispiel: »Jch hab gelöst aus zwey Adam und Eva, ein Mehrwunder, I Hieronymus, I Reuther, I Nemesin, I Eustachium [...]: alles umb 8 gulden«.[7] Solche Bezeichnungen sind aber in den seltensten Fällen zusammen mit den Werken überliefert. Dürers »Reuther« ist heute besser bekannt als »Ritter, Tod und Teufel«. Der Name wurde dem Meisterstich erst 1778 anlässlich der Veröffentlichung eines »Raisonnirenden Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche« verliehen, nachdem das Werk schon mehrere Male umbenannt worden war.[8]

Die Konvention, jedem Bild einen Titel zu verleihen, ist relativ jung. Sie konnte sich Ende des 17. Jahrhunderts durchsetzen, als die Pariser Salon-Ausstellungen erstmals Kunstwerke einem breiten Publikum zugänglich machten, und die zahlreichen nicht unbedingt gelehrten Besucher und Besucherinnen über die inhaltliche Bedeutung der ausgestellten Bilder aufgeklärt werden sollten. Verantwortliche aus dem Ausstellungs-Komitée verfassten zu jedem Werk eine entsprechende Bezeichnung. Es handelte sich um möglichst exakte Beschreibungen der dargestellten Motive.[9] Erst zur Zeit der französischen Revolution erhielten die Künstler die Aufforderung, ihre Bilder selbst mit Namen zu versehen. So wurde der Titel zu einem festen Bestandteil des Werkes.

Ein eigentliches Titelbewusstsein entwickelte sich jedoch erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zahlreiche bildende Künstler und Künstlerinnen begannen, sich für die sprachliche Bezeichnung ihrer Werke zu interessieren. Zwei gegensätzliche Tendenzen zeichneten sich ab: Marcel Duchamp sah im Titel das wesentlichste Element einer künstlerischen Arbeit.[10] Wassily Kandinsky hingegen versuchte, in seinen bildnerischen Kompositionen alles Narrative möglichst zu vermeiden.[11] Dementsprechend verzichtete er ab 1910 zunehmend auf die sprachliche Bezeichnung – von ihm stammt das erste Bild ohne Titel.[12] Viele Künstler und Künstlerinnen sind ihm darin gefolgt und wollten auf dieselbe programmatische Weise auf den Titel verzichten. Der Hinweis »ohne Titel« oder »o. T.« ist dadurch zur Konvention geworden und hat allmählich selbst den Charakter einer Überschrift angenommen. »Ohne Titel« oder »o. T.« gehören heute zu den meist verbreiteten Bildbezeichnungen.

Der bewusste Verzicht sowie die ausschliessliche Konzentration auf das Sprach-Material haben die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert stark beeinflusst. Es sind aber auch nach 1910 weiterhin Kunstwerke mit Titeln entstanden. Wir können sie als dritte Möglichkeit ansehen, die Sprache bewusst in den bildnerischen Prozess mit einzubeziehen. Vielfach stehen nun Titel auf der Bildvorderseite geschrieben, so dass Bild und Sprache beziehungsweise Schrift zusammen wahrgenommen werden. Max Ernst, Joan Mirò oder Paul Klee beispielsweise zielen in ihren Werken auf eine Synthese von bildhafter Komposition und Geschriebenem.[13] Sie haben Titelsprachen erfunden, die nicht auf der Autorität des Wortes gegenüber dem Bild aufbauen – ihre Titel sind keine Erklärungen; die Werke werden nicht

7 *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, hrsg. von Hans Rupprich, 3 Bände, Berlin 1956, darin: *Tagebuch der Reise in die Niederlande*, Band 1, S. 146–202, hier S. 162.

8 *Raisonnirendes Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche, so durch die geschickte Hand Albrecht Dürers selbsten verfertigt worden ... von einem Freund der schönen Wissenschaften*, hrsg. von Heinrich Sebastian Hüsgen, Frankfurt am Main 1778. Die dem heute anerkannten Titel vorausgegangenen Namen sind erwähnt in: Schwerte, Hans, *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Stuttgart 1962, darin das Kapitel 8, »Dürers ›Ritter, Tod und Teufel‹, Eine ideologische Parallele zum ›Faustischen‹«, S. 243–278.

9 Die Titelliste erschien 1673 zum ersten Mal und dann regelmässig anlässlich jeder Pariser Salon-Ausstellung als sogenanntes »Livret«. Vgl. *Collection des Livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris, Liepmann & Sohn et Dufour, Edition 1869 (Reprint), 5 Bände.

10 Vgl. *Marchand du Sel – Ecrits de Marcel Duchamp*, hrsg. von Michel Sanouillet, Paris 1958.

11 Vgl. Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952, S. 124f.

12 Ein Aquarell von 1910. Zum ersten Mal in der Geschichte der Kunst lässt ein Künstler einen Titel bewusst weg – spätere Werke Kandinskys haben wieder Titel.

13 Michel Foucault stellt in seinem Buch *Ceci n'est pas une pipe*, Paris 1973, die unterschiedlichen Positionen René Magrittes und Paul Klees vor: Magritte gehe von der Unvereinbarkeit von Bild und Sprache aus, Klee hingegen suche die Synthese.

eingeschränkt oder verdrängt durch die Sprache, sondern erscheinen im Gegenteil um eine Dimension erweitert. Das gesamte Schaffen von Paul Klee zeigt diese im 20. Jahrhundert neu auftretende Beziehung zwischen Schrift, Sprache und Bild. Der Künstler hat zeitlebens versucht, durch die Verbindung, das heisst sowohl durch die Annäherung als auch eine deutliche Unterscheidung der Medien, eine besondere Erfahrung zu ermöglichen.

Titel von Paul Klee

Für fast jedes seiner nahezu 10'000 Werke hat Klee einen eigenen »Namen« gefunden, der mehrheitlich auf der Bildvorderseite gut sichtbar geschrieben steht. Sämtliche ein- oder mehrfarbigen Blätter klebte er nach der Fertigstellung auf einen etwas grösseren »Unterlagekarton«[14] auf, so dass rund um den »Bildträger« ein freies Rahmenfeld entstand. Dies ist der Ort, wo Klee in der Regel seine Werke beschriftete. Vielfach zog er unterhalb des Bildträgers mit Lineal eine »Randleiste«. Darauf oder darunter schrieb er das Entstehungsjahr mit einer fortlaufenden Werk- beziehungsweise Schlüsselnummer[15] und den Titel der Arbeit.

Möglicherweise ist diese besondere Präsentation der Werke dafür verantwortlich, dass unter den Autoren, die sich zu Klees Titelgebung geäussert haben, eine auffallende Übereinstimmung besteht, derzufolge der Künstler einen Titel erst dann unter ein fertiges Bild schrieb, wenn er es selbst als erster Betrachter vor sich liegen sah. Dementsprechend werden die Titel als nachträglich verfasste und hinzugeschriebene Interpretationen des Künstlers gelesen. Für Matthias Kühn ist Klees Titelgebung eine »nachfolgende rationale Klärung«. Er bezeichnet den Künstler als »Registrator« oder »Interpreten«.[16] Auch Jean Laude liest die Bildtitel als Interpretationen, und Hans Friedrich Geist spricht von einer »nachträgliche[n] Bestimmung« der Werke, wenn eine rein bildnerische Ordnung schliesslich als »Düne« oder »Knospe« erkannt und benannt würde.[17] Klee habe zuweilen Freunde und Bekannte in sein Atelier eingeladen, erinnert sich Will Grohmann, um gemeinsam mit ihnen seine Bilder zu betrachten und auf assoziativem Weg Namen für sie zu finden – sie zu »taufen«.[18] Jürgen Glaesemer schreibt: »Jeder Titel gibt genaue Hinweise darüber, wie er [Klee] das jeweilige Formgebilde verstanden wissen wollte«.[19] Die Überschrift würde den Betrachtenden die exakte Definition des noch unbestimmten Bildmotivs liefern.[20] Manfred Faust versteht die Rolle des Titels gleichfalls in diesem Sinne. Für ihn handelt es sich bei Klees Bildbezeichnungen gar um derart unmissverständliche Deutungen des Künstlers, dass es, wie er etwas zugespitzt sagt, nur selten notwendig sei, zum Verständnis eines Titels auch das Bild heranzuziehen.[21] In allen diesen Aussagen ist angedeutet, dass im Grunde das Bild hinter dem Titel zu verschwinden droht. Es scheint, als ob die nachträglich hinzugeschriebenen Wörter eindeutiger und viel rascher verständlich zum Ausdruck bringen, was das Bild immer nur vage zu zeigen vermag. Es geht um die Frage, welches Medium die stärkere Wirkungskraft habe: Worte oder ein Bild.

Der junge Klee hat sich lange nicht entscheiden können zwischen Sprache und Bild, zwischen dem Schreiben und dem bildnerischen Schaffen. An seinen Dichter-Freund Hans Bloesch schrieb er: »Vielleicht oder wahrscheinlich komme auch ich schliesslich dazu mich durch das Wort auszudrücken, ich glaube fast es ist die

14 Was die technischen Termini betrifft, stütze ich mich auf die von Stefan Frey verfasste »Erläuterung der Begriffe« in: *Paul Klee. Verzeichnis der Werke des Jahres 1940,* hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, Bern 1991, S. 14–25. Zur Montierung der Werke vgl. auch: Glaesemer, Jürgen, *Paul Klee: Handzeichnungen 3, 1937–1940,* (= Sammlungskatalog des Berner Kunstmuseums: Paul Klee, 4) Bern 1979, S. 20.

15 Von 1911 bis Anfang Mai 1940 führte Klee einen Oeuvre-Katalog. Das Manuskript wird in der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern aufbewahrt. Im Oeuvre-Katalog ist jedes Werk mit Titel und Nummer eingetragen. Die Schlüsselnummer ergänzt oder ersetzt ab 1925 die Werknummer. (Zur Numerierung der Werke vgl. Frey 1991 [wie Anm. 14], S. 14). Hinweise über die Technik, die verwendeten Materialien sowie über den Verkauf der einzelnen Werke finden sich ebenfalls im Oeuvre-Katalog.

16 Kühn, Matthias, *»Gewagte Symbiosen«. Bild und Bildtitel im Spätwerk Klees,* in: Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Stuttgart 1990, S. 93–99, hier S. 93.

17 Vgl. Laude, Jean, *Paul Klee: lettres, "écritures", signes,* in: Anne-Marie Christin (Hrsg.), Ecritures. Systèmes idéographiques et pratiques expressives, Paris 1982, S. 349–402, hier S. 355; *Erinnerungen an Paul Klee,* hrsg. von Ludwig Grote, Passau 1959, S. 84–93, hier S. 89.

18 Grohmann, Will, *Paul Klee,* Genf/Stuttgart 1954, S. 22.

19 Glaesemer 1979 (wie Anm. 14), S. 47. [Hervorhebung K. S.]

20 Charles W. Haxthausen wendet sich gegen diese Auffassung Glaesemers. Er geht von einer jeder Mitteilung enthobenen »Bildsprache« Klees aus. Sowohl die Bilder als auch deren Titel würden erst in der Rezeption jedesmal neu mit Bedeutung aufgeladen. Vgl. Haxthausen, Charles W., *Zur »Bildsprache« des Spätwerkes,* in: Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr 1990 (wie Anm. 16), S. 27–36.

21 Faust, Manfred, *Entwicklungsstadien der Wortwahl in den Bildtiteln von Klee,* in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 48. Jahrgang, 1974, S. 25–46, hier S. 30.

höchste Kunst«.[22] Ein Tagebucheintrag aus derselben Zeit lautet: »Im Grunde Dichter zu sein, diese Erkenntnis sollte in der bildenden Kunst doch nicht hinderlich sein«.[23] Könnte es sein, dass Klee zuweilen verunsichert oder gestört wurde, wenn sich gewisse Ideen nicht erst im nachhinein auch sprachlich formulierten, sondern bereits bevor er ein Bild beendet oder überhaupt erst begonnen hatte? Wird dann die Sprache ebenfalls zu einer Bedrohung für das Bild? Eine mögliches Argument für die zunehmende Problematisierung der Situation, wenn Worte einem Bild vorausgehen, ist Klees wachsende Skepsis gegenüber seiner Tätigkeit als Illustrator. In den späten zehner Jahren hat er verschiedene bereits bestehende Texte illustriert. Am bekanntesten sind wohl die publizierten Zeichnungen zu Voltaires »Candide«.[24] Später, 1928, antwortete Klee auf die Anfrage Paul Eluards, ob er ein paar seiner Gedichte illustrieren würde: »[E]ine lange Erfahrung [warnt] mich davor [...], Zeichnungen ›dazu‹-machen zu wollen«.[25] Noch deutlicher nimmt er im Jenaer Vortrag Stellung zum Verhältnis von Sprache und Bild, das heisst zum Problem der Benennung seiner Werke: Klee erklärt dort, wie ein zu früh ausgesprochenes Wort den bildnerischen Prozess behindere oder dessen weiteren Verlauf sogar verunmögliche, weil die gesprochene Sprache eindeutig festlegt, was auf der Ebene des Bildes offen bleiben kann.[26]

Die Wort-Sprache übt sowohl auf den bildnerischen Prozess wie auch auf die Wahrnehmung von Kunstwerken eine dominierende Wirkung aus. In vielen Fällen eröffnet die sprachliche Bezeichnung eines bildnerischen Werkes zwar, was ohne Erklärung vielleicht verborgen bliebe; ein einziges Wort definiert aber auch und verschliesst das Bild vor möglichen anderen Sichtweisen. Diese doppelte Wirkungsweise des Titels macht seine Ambivalenz aus: Für Kunstschaffende sowie für Betrachter und Betrachterinnen ist er vielfach ein erwünschtes und zugleich verpöntes Phänomen.

Wir werden Klees Titelgebung nicht gerecht, wenn wir seine Überschriften, wie die vorne zitierten Autoren, durchgehend als nachträgliche Deutungen verstehen. Ebenso wenig stehen sie immer im voraus fest und dienen dem Künstler als eine Art Anleitung oder »Wegweiser«.[27] Weder die eine noch die andere Vorgehensweise trifft ausschliesslich zu. Es gibt keine feste Regel, nach der Klees Titel entstanden sind. »Bei mir wachsen sie mit dem Bilde oder kommen vorher oder nachher«, sagte er zu einem Studenten der Düsseldorfer Akademie.[28] Auf diese Stellungnahme des Künstlers zur Titelfrage hat bisher niemand ausführlich aufmerksam gemacht. Ich möchte sie ins Zentrum meiner Überlegungen stellen – als eine Möglichkeit, der Gefahr einer allzu starken Einschränkung des Bildmotives durch die Wort-Sprache zu entgehen.

Bis ungefähr 1912/13 gab Klee seinen damals hauptsächlich »nach der Natur« geschaffenen Werken traditionell beschreibende Titel wie »Ruhende Schafherde«, 1908.28, oder »Mädchen mit Krügen«, 1910.120.[29] Sie beziehen sich auf den Inhalt der Darstellung. Von dem Moment an, als er vermehrt den künstlerischen Prozess selbst zum Inhalt seiner Werke machte, beschrieben auch die Titel rein bildnerische Phänomene. »(Lineare Construction abstract)«, 1913.162, »Abstract, farbige Kreise durch Farbbänder verbunden«, 1914.218, oder »(Aufgeteilte Farb-vierecke)«, 1921.38, geben über eine bildimmanente Problematik Auskunft. Am häufigsten treten solche Bezeichnungen während der Bauhauszeit auf, als sich Klee in besonderem Masse mit

22 Der Briefwechsel mit Hans Bloesch gibt Aufschluss über den langwierigen Entscheid zwischen Sprache und Bild. Unpublizierte Postkarte an Bloesch, April 1901, zitiert nach Vogel, Marianne, *Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst*, (Dissertation) München 1992, S. 81.

23 *Paul Klee. Tagebücher 1898–1918*, bearbeitet von Wolfgang Kersten, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Stuttgart 1988, Nr. 121, (Dezember 1900).

24 Vgl. Voltaire, *Kandide oder die beste Welt. Eine Erzählung*, München 1920. Es existiert zudem eine Ausgabe aus den sechziger Jahren: Voltaire, *Candide oder der Optimismus*, mit 27 Zeichnungen von Paul Klee, Düsseldorf 1962, sowie ein gleichnamiges, 1981 in Frankfurt am Main erschienenes Insel-Taschenbuch.

25 Brief vom 21. April 1928. Veröffentlicht in: *L'Univers de Klee*, Ausst.-Kat., Paris 1955, ohne Seitenangabe.

26 Klee hielt den Vortrag am 26. Januar 1924 anlässlich einer Ausstellung im Kunstverein Jena. Seit seiner Erstveröffentlichung 1945 ist der Text unter dem Titel »Über die moderne Kunst« bekannt. Vgl. *Paul Klee. Über die moderne Kunst*, Bern 1945.

27 Vgl. *Wörterbuch der Kunst*, begründet von Johann Jahn, fortgeführt von Wolfgang Haubenreisser, Stuttgart 1995 (12. Aufl.), S. 850. Theodor W. Adorno vergleicht den Titel mit einem Motor, der dazu beiträgt, »zu vollbringen, was er verheisst«. Adorno, Theodor W., *Titel. Paraphrasen zu Lessing*, in: Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1981, S. 325–334. Zum Titel als eine Art Versprechen vgl. auch Derrida, Jacques, *Titre à préciser*, in: Parages, Paris 1986, S. 221–247.

28 Petitpierre, Petra, *Aus der Malklasse von Paul Klee*, Bern 1957, S. 53.

29 Vogel 1992 (wie Anm. 22), S. 150, und Faust 1974 (wie Anm. 21), S. 33, setzen den Übergang von einer traditionell beschreibenden zu einer eigenständigen Titelsprache ebenfalls in der Zeit um 1912/13 fest. Ich gebe jeden Titel zusammen mit dem Entstehungsjahr und der Werknummer (in seltenen Fällen mit der Schlüsselnummer) wieder.

formalen Gestaltungsfragen auseinandersetzte. Die damals entstandenen Quadratbilder nannte er nach ihrer jeweiligen Besonderheit in bezug auf Farbe und Form zum Beispiel »Harmonie aus Vierecken mit rot, gelb, blau, weiss und schwarz«, 1923.238. Aber auch nach den von der Theorie geprägten zwanziger Jahre gibt es Titel wie »Polyphon gefasstes Weiss«, 1930.140, oder »Halbkreis zu Winkligem«, 1932.5, die nicht auf etwas Ausserbildliches verweisen.

Klee ging noch einen Schritt weiter: Titel wie »Fuge in Rot«, 1921.69, »Schwungkräfte«, 1929.267, oder »Nach rechts, nach links«, 1938.51, sind keine blossen Beschreibungen; sie gehen auf die Struktur der Werke ein. Auch mit »Strahlung und Rotation«, 1924.G40, »Schichtungs-einbruch«, 1927.222, »Kristallisation«, 1930.215, oder »Schwebendes (vor dem Anstieg)«, 1930.227, wird in Worten ausgedrückt, was im Bild geschieht. Strukturelle Titel benennen einen Prozess, die Verfahrensweise des Künstlers: Mit »Individualisierte Höhenmessung der Lagen«, 1930.82, wird der Akt des Messens oder Wägens und damit der Aufbau der Komposition erklärt; »gesuchtes Gleichgewicht«, 1923.128, spricht ebenfalls von einem wesentlichen Bildfindungsprozess Klees.

Neben den Bezeichnungen, die vor allem den formal-konstruktiven Aspekt eines Bildes hervorheben, gibt es nach wie vor andere, eher narrative Titel: »Der grosse Kaiser, zum Kampf gerüstet«, 1921.131, »Sie brüllt, wir spielen«, 1928.70, »Lenkbarer Grossvater«, 1930.252, »Draussen buntes Leben«, 1931.160, »Tänze vor Angst«, 1938.90, oder »Pomona, überreif (leicht geneigt)«, 1938.134, klingen wie Verse von Gedichten, sind also selber kleine Sprach-Kunstwerke.

Ich möchte diejenigen Titel hervorheben, die beide Seiten eines Werkes, die formal-konstruktive und die narrative, vereint zum Ausdruck bringen, das heisst sowohl auf den Inhalt einer Darstellung verweisen, als auch zu verstehen geben, dass es sich um eine geschaffene oder noch zu schaffende Realität handelt und darauf, wie diese entsteht. So beschreibt der Titel nicht nur das, was bereits sichtbar ist. Er nennt vielmehr die spezifische Erfahrung mit einem Werk der Kunst – nämlich, dass etwas erschaffen oder fingiert wird, nicht ohne die Fiktion selbst zu reflektieren. »Schloss im Wald zu bauen«, 1926.2, oder »werdende Landschaft«, 1928.148, sind Titel, die von einem Entstehungsprozess sprechen und zugleich den Gegenstand nennen, der im Entstehen ist. Die Bezeichnung »Ort in Blau und orange«, 1924.G21, deutet darauf hin, dass der erwähnte Ort eine gemalte Realität ist, die nur als Bild wirklich werden kann, so wie »Blaubetonter Kopf«, 1933.421. Auch die Titel »Dieser Stern lehrt beugen«, 1940.344, oder »Wind von links unten«, 1923.A117, geben zu verstehen, dass bekannte Elemente aus der Alltagswelt, ein Stern, der Wind, auf der Bildfläche mit gegenüber der Realität veränderten Verhältnissen konfrontiert werden und eine dementsprechend andere oder erweiterte Bedeutung annehmen, das heisst: neu gesehen werden sollen.

Der Name »Ranke«, 1932.29, verweist vordergründig auf eine Pflanze. Dass mit dem Wort auch eine bildnerische Struktur gemeint sein kann, Ranke also zugleich etwas über den Verlauf einer Linie aussagt, ist nicht zum vornherein selbstverständlich. Die bildimmanente Problematik bleibt zunächst im inhaltlich beschreibenden Titel verborgen. Nur zusammen mit dem Bild erfährt der Betrachter oder die Betrachterin, wie sich die eine quirlige Linie in mehreren Windungen um eine andere gerade rankt und dadurch das Bild der Weinrebe entsteht.

Abb. 1: Paul Klee, »Einst dem Grau der Nacht entt-aucht...«, 1918.17, 22,6 x 15,8 cm, Aquarell und Silber auf Papier auf Karton, zerschnitten und neu kombiniert, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (© 1998, ProLitteris, 8033 Zürich).

Titel und Bild präzisieren sich in Klees Schaffen gegenseitig, ohne einander je vollständig zu erklären. Der Titel verweist auf das Bild und dieses wiederum auf den Titel. Keines der beiden Elemente dominiert. Wir nehmen sie zusammen wahr, ohne dass die Sprache das Bild verdrängen würde. Auf diese Weise erfahren wir, was Klee gemeint haben könnte, als er in bezug auf die Entstehung seiner Werke gesagt hat: »die Titel wachsen *mit* dem Bilde«. Titel und Bild stehen in einer dynamischen Wechselbeziehung.

In einem aussergewöhnlichen Aquarell von 1918 kommt das Zusammenspiel besonders anschaulich zum Ausdruck. Das Bild stellt innerhalb von Klees Schaffen eine Ausnahme dar, insofern der Titel nicht wie in allen anderen auf der Vorderseite beschrifteten Werken unterhalb des Bildträgers steht, sondern zuoberst auf dem Blatt. Es handelt sich zudem nicht um einen gewöhnlichen Titel – als Überschrift des Bildes steht ein Gedicht. Es stammt nach der Aussage des Sohnes Felix Klee vom Künstler selbst.[30] Dieser hat in anderen Gedichten und Bildtiteln tatsächlich verwandte Wörter beziehungsweise Wortfelder verwendet.[31] Auffallend ist auch die Signatur des Bildes. In der Regel signierte Klee ein Werk auf dem Bildträger. Der Namenszug variiert in Farbe und Grösse; die Schrift erscheint bildhaft und wird dementsprechend als Teil der Komposition wahrgenommen. In unserem Beispiel setzte Klee die Signatur rechts unter den Bildträger in den hellen Rahmenbereich, in dem unmittelbar über dem Aquarell auch das Gedicht geschrieben steht. Somit unterzeichnete der Künstler gleichzeitig Bild und Gedicht – wir haben den eindeutigen Hinweis, dass Klee der Verfasser des Gedichtes ist. Die exakte Entstehungszeit bleibt allerdings ungewiss. Es könnte Jahre früher geschrieben worden sein oder inhaltlich in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den um 1918 geschaffenen bildnerischen Werken stehen. In jedem Fall thematisiert das Aquarell, obwohl es, gerade was seine sprachliche Bezeichnung anbelangt, eine Ausnahme darstellt, wie kein anderes Werk Klees das Zusammenwirken von Dichtung und Malerei (Abb. 1).

Farben und Linien

Bei diesem Aquarell von 1918 handelt es sich um ein zerschnittenes und neu kombiniertes Bild, das sich heute im Kunstmuseum Bern befindet.[32] Klee hat in der Mitte zwischen die beiden Teile einen waagrechten silbrigen Balken eingefügt. Beim Versuch, die ursprüngliche Version des Bildes zu rekonstruieren, das heisst, den Silberstreifen zu eliminieren, um die beiden aquarellierten Blätter wieder zusammenzuschieben, stellt sich heraus, dass die angeschnittenen Farbfelder der oberen nicht mit denjenigen der unteren Hälfte übereinstimmen. Klee hat die Komposition also nicht nur entzwei geschnitten – in der Mitte fehlt ein Stück. Mindestens zwei Reihen der regelmässigen Struktur wurden weggelassen, wahrscheinlich drei, insofern der silbrige Streifen genau den Platz von drei Reihen einnimmt. Der Eindruck, der entsteht, wenn in der Mitte anstelle des Silbers drei farbig gemalte Reihen ergänzt werden, ist ein ganz anderer: Das Bild verliert seine ausgeprägte Räumlichkeit. Es wirkt flach, spannungslos und entzieht sich dem Blick des Betrachters. Der silbrige Balken übernimmt gewissermassen die Funktion eines in die Komposition hineingesetzten Rahmens. Er hält das Bild zusammen, begrenzt es, ohne jedoch seinen Wirkungsbereich einzuschränken.

Katja Schenker

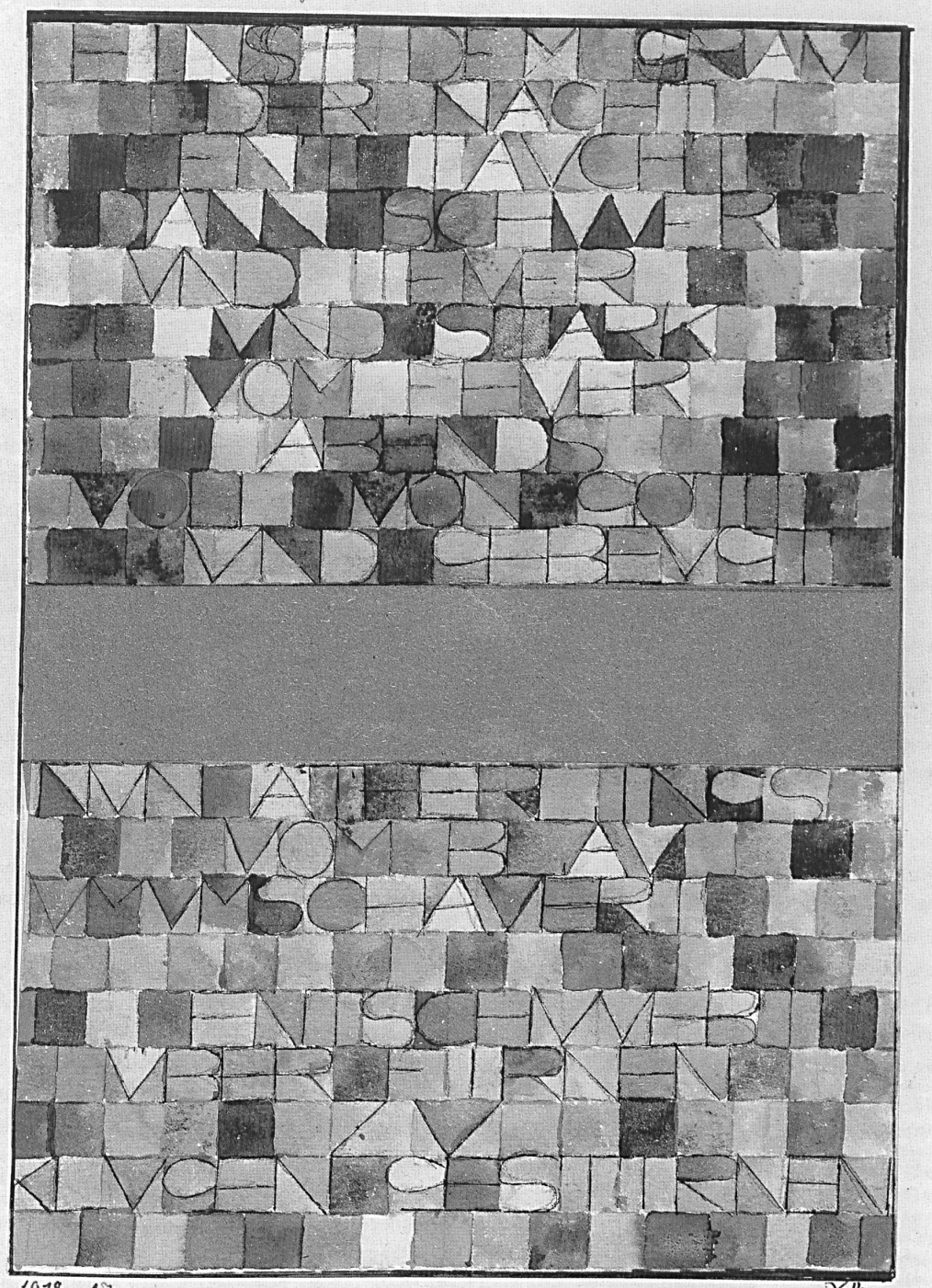
30 Vgl. *Paul Klee: Gedichte*, hrsg. von Felix Klee, 2. erweiterte Aufl., Zürich 1980, S. 123.

31 Eine Liste der mehrfach verwendeten Titelwörter ist in der Paul-Klee-Stiftung einsehbar.

32 Zu den zerschnittenen Werken vgl. Kersten, Wolfgang, Paul Klee. *»Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?«*, (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 5, hrsg. von Heinrich Klotz), Marburg 1987, S. 109; Kersten, Wolfgang/Okuda, Osamu, *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940. Mit vollständiger Dokumentation*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1995.

Bahn

Einst dem Grau der Nacht entt taucht / Dann schwer und teuer / und stark vom Feuer / Abends voll von Gott und gebeugt // Nun ätherlings vom Blau umschauert, / entschwebt über Firnen, zu klingen Gestirnen.



1918 17.

Klee.

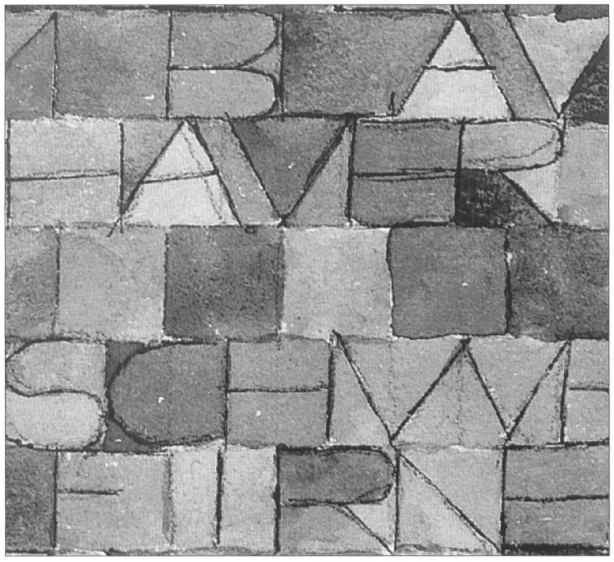


Abb. 2: Paul Klee, »Einst dem Grau der Nacht entt-aucht...«, 1918.17, Detail von Abb. 1.

Die beiden aquarellierten Blätter sind in quadratische Felder unterteilt, und zwar scheint die Unterteilung allein durch die Kontrastwirkung der nebeneinanderliegenden Farben zu geschehen. Ein Farbton macht ein Feld aus. So gesehen ist das Werk von 1918 eine reine Farb-Komposition, vergleichbar mit den vier Jahre früher entstandenen tunesischen Aquarellen sowie den späteren sogenannten Quadratbildern. Der Vergleich stimmt jedoch nur in bezug auf die optische Erscheinung der Kompositionen; was den Bildaufbau betrifft, unterscheidet sich unser Blatt von beiden Werkgruppen.[33] Nicht die Farbe ist verantwortlich für die Aufteilung der Fläche, sondern ein anderes Gestaltungselement.

Beim genauen Hinsehen werden an den Übergängen zweier verschiedener Farben Trennlinien sichtbar. Sie fallen nicht sogleich auf, weil sie fast ganz unter der Farbe verschwinden. Nur die hellen Töne lassen hie und da Bleistiftstriche hindurchschimmern. Klee zeichnete also zuerst einen Raster auf das weisse Papier, der die Funktion einer Vorzeichnung hatte. Erst nachträglich malte er die ungefähr gleich grossen, regelmässig angeordneten Einheiten farbig aus. Auch wenn die Zeichnung anfänglich kaum wahrgenommen wird, bestimmt im Grunde die lineare Struktur die optische Erscheinung des Werkes (Abb. 2).

Zusätzlich zum Raster treten in einigen scheinbar beliebig über die Bildfläche verstreuten Feldern weitere Linien auf, welche die Quadrate in kleinere, andersförmige Flächen zerteilen. Auch diese unregelmässige Linienstruktur existierte bereits vor der Malerei. Sie wurde jedoch weniger streng berücksichtigt als der Raster. Viele Felder bleiben einfarbig, obwohl eine Linie sie teilt. Im Unterschied zur primären, regelmässigen Flächenaufteilung ist die sekundäre Zeichnung gut sichtbar. Klee hat diese Bleistiftlinien am Schluss mit Tusche nachgezogen. Die schwarzen Striche liegen deutlich auf der Farbe. Dadurch erhalten diese Linien eine doppelte Funktion: Sie dienen einerseits als Vorbereitung für die Komposition der Farbe, andererseits wirken sie selber bildhaft, wenn Klee sie aus dem Bildhintergrund in den Vordergrund hervorholt, wo die Tuschezeichnung recht eigentlich als das Motiv des Bildes angesehen werden kann.

Katja Schenker

33 1914 hat Klee die Farbe intuitiv verwendet, während er später als Lehrer am Bauhaus – in der Zeit sind die meisten Quadratbilder entstanden – nach ihren immanenten Gesetzmässigkeiten suchte. Das »Gewicht« eines Farbtons wurde entscheidend für die Ausdehnung der gemalten Fläche. In einem Brief an seine Frau Lily Klee schrieb der Künstler: »[I]ch bin auf der Suche. Die Tonalität der letzten Aquarelle suche ich jetzt auf zwei Farben streng aufzubauen, nicht mehr rein gefühlsmässig«. *Paul Klee. Briefe an die Familie*, hrsg. von Felix Klee, 2 Bände, Köln 1979, S. 975, (Weimar, 16. 4. 1921).

Sobald von einem Motiv die Rede ist, stellt sich die Frage, was dargestellt sei. In unserem Bild ist dies nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Erst allmählich zeichnet sich ein filigranes Liniengerüst ab. Während zunächst die aussergewöhnliche Farbigkeit der Komposition auffällt, erscheint auf dem farbigen Grund plötzlich Schrift. Die dünnen, schwarzen Linien, die wir zusätzlich zu ihrer strukturierenden Funktion als das Motiv des Bildes wahrgenommen haben, stellen Buchstaben dar, genauer: Grossbuchstaben des lateinischen Alphabets. Die Zeichen sind so in die Komposition eingelassen, dass sie primär als formale Variationen der quadratischen Flächen betrachtet und erst später als Buchstaben wiedererkannt werden. Wir sehen das Bild von Schrift, ohne zu lesen.

Schrift + Bild

Das mehrfarbige Blatt von 1918 wird in der Klee-Literatur zu den »Schriftbildern« gezählt. Damit ist eine kleine Anzahl von Werken gemeint – es sind insgesamt zehn Schriftbilder bekannt – die alle in der Zeit zwischen 1916 und 1922 entstanden sind. Das Besondere an den Schriftbildern liegt darin, dass sie nicht wie zahlreiche andere Werke Klees einzelne Buchstaben oder lediglich an Schrift erinnernde Zeichen enthalten, sondern einen zusammenhängenden, mit der Feder über die ganze Bildfläche geschriebenen Text. Für acht der zehn Beispiele ist die Textquelle bekannt.[34] Das Gedicht, das für unser Blatt verwendet wurde, stammt, wie gesagt, von Klee selbst. Seine doppelte Begabung kommt hier besonders zum Ausdruck: Dichtung und Malerei sind im Werk vereint. Das Schriftbild ist sowohl ein geschriebenes Bild als auch ein gemaltes Gedicht.

Besteht denn eine Beziehung zwischen Farbe und Schrift? Naheliegend wäre wohl, jedesmal denselben Buchstaben mit der gleichen Farbe oder Farbkombination wiederzugeben. Wir sehen zwar einige Male ein gelbes A, das von zwei blauen Dreiecken flankiert wird. Klee hat sich jedoch nicht durchgehend an diese Regel gehalten. Es gibt im Aquarell von 1918 keine eindeutige Übereinstimmung von Farbe und Form.

Ein Buchstabe tritt als formales Gestaltungselement im Bild auf. Zugleich ist er Träger von Bedeutung.[35] In diesem Sinne besteht die engste Beziehung zwischen Schriftzeichen und Malerei darin, dass ein Wort eine Farbe nennt und die Buchstaben zugleich in der entsprechenden Farbe erscheinen. Auf diese Weise wird die Bedeutung des Wortes an ihm selber erfahrbar. Dies ist der Fall, wenn GRAV in graufarbigen Lettern oder BLAV blau gemalt beziehungsweise geschrieben ist. Beide Beispiele kommen im Schriftbild vor: Dort, wo die ersten vier Buchstaben auf der ersten Zeile das Wort GRAV ergeben, ist die Farbe Grau dominant, und an der Stelle, wo in der unteren Hälfte des Bildes BLAV geschrieben steht, erscheinen hauptsächlich Blautöne. Bei anderen Wörtern, die keine eigentlichen Farbwörter sind, stimmen die verwendeten Farbtöne meistens nicht oder weniger direkt mit dem Wortsinn überein.

Um die Bedeutung des Geschriebenen zu erfahren, haben wir Buchstabenabfolgen wie GRAV oder BLAV gelesen. Die Lektüre des Schriftbildes bereitet jedoch enorme Schwierigkeiten. Klee hat die schwarzen Linien mit einer feinen Feder und wenig Druck ausgezogen. Zudem stehen die Zeilen nicht auf neutralem weissen

34 Die Texte – Gedichte und Lieder – sind in ausgeschriebener Form wiedergegeben in: Vogel 1992 (wie Anm. 22), S. 163–167.

35 Zur doppelten Funktion der geschriebenen Sprache vgl. Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris 1985 (4. Aufl., 1. Aufl. 1971). Das Kapitel *La ligne et la lettre* (S. 211–238) ist im besonderen Klee gewidmet.

Papier, sondern sind in den bereits vorgegebenen Raster eingepasst, der sämtlichen Lettern dieselbe quadratische Grundform aufzwingt. Der Buchstabe L zum Beispiel unterscheidet sich nicht von einem leeren Feld; er geht deshalb in der Farbkomposition unter. I und T oder E und F ergeben in ein Quadrat gezeichnet dieselbe Aufteilung. Gerade an denjenigen Stellen, wo eine Linienkonstellation für mehrere verschiedene Buchstaben angesehen werden kann, scheint Klee auf eine regelmässige Farbgebung zu verzichten: Die offensichtlich in zwei Flächen aufgeteilten Quadrate bleiben einfarbig. Anstatt die Identifikation der Buchstaben zu erleichtern, nimmt die Farbe vielmehr eine verunklärende Rolle ein. Auch jene Übergänge, wo die Aquarellfarbe in das benachbarte Feld ausgelaufen ist und sich in unkontrolliert mäandernden Gebilden mit dem anderen Ton vermischt hat, bestärken den Eindruck, dass sich die Malerei nicht immer an die Vorgabe der Linie hält und die Farbe zuweilen autonom im Bild auftritt, wie es zu Beginn unserer Betrachtung den Anschein machte. Obwohl der Bildaufbau eindeutig von der Linie bestimmt wird, wirkt die malerische Seite der Komposition dennoch dominanter als die Schrift. Im ersten Augenblick sehen wir vor allem das gemalte Bild, indes der geschriebene Text unleserlich bleibt. »Le travail chromatique de la lettre rend d'ailleurs la lecture du poème dans l'image très difficile«, schreibt Jean-Claude Lebensztejn, »si l'on est démuni du titre, évidente béquille de lecture«.[36]

Der Titel des Schriftbildes

Kann der Titel die Lektüre des Schriftbildes erleichtern? In unserem Fall ist die Überschrift die wortwörtliche Wiederholung des in den Raster geschriebenen Textes. Das Gedicht kommt also auf der Vorderseite des mehrfarbigen Blattes zweimal vor. Im Vergleich zur ausserordentlich bildhaften Version erscheint der Text im Rahmenbereich wie eine Umschrift des Gedichtes. Als solche dient der Titel dem Betrachter als Lesehilfe, wenn er die farbigen Buchstaben nicht zu entziffern vermag und ihm die Bedeutung des Bildmotivs einstweilen verschlossen bleibt. Die Umschrift, wie sie oberhalb des Bildträgers steht, lautet:

Einst dem Grau der Nacht enttaucht / Dan̄ schwer und teuer / und stark vom Feuer/ Abends voll von Gott und gebeugt // Nun ätherlings vom Blau umschauert, / entschwebt über Firnen, zu klugen Gestirnen.

Beide Strophen setzen mit einem Adverbiale der Zeit ein: Einst und Nun. Es gibt demnach eine Vergangenheit und eine Gegenwart. Ein konjugiertes Verb, das die unterschiedlichen Zeiten, das heisst Realitätsebenen, noch deutlicher zum Ausdruck bringen würde, kommt im Gedicht nicht vor. Sämtliche Tätigkeitswörter werden als Partizipien verwendet: enttaucht, gebeugt, umschauert, entschwebt. Ausser dem Prädikat fehlt aber auch das den Zeitensprung vollziehende Subjekt. Hingegen fällt eine Häufung von Zeitangaben auf: In der ersten Strophe folgt auf »einst« und »Nacht« »dann«, und der letzte Vers beginnt mit »abends«. Der Text könnte den Verlauf eines Tages beschreiben – wie es hell wird, immer heller und wieder dunkel. Denn, taucht nicht die Sonne frühmorgens aus der nächtlichen Dunkelheit, steigt langsam und kontinuierlich an, bis sie im Zenith am mächtigsten erscheint,

36 Lebensztejn, Jean-Claude, *Zigzag*, Paris 1981, S. 250.

um abends mit dem vergangenen Tag zur Neige zu gehen? Mit dem Eindunkeln ist die erste Strophe zu Ende. Sobald aber die zweite einsetzt, scheint die Sonne bereits wieder, bloss dass sie nun anders wahrgenommen wird: »Nun ätherlings .../ entschwebt ... zu klugen Gestirnen«. Während sie einst sozusagen aus irdischer Perspektive ihre Bahn am Himmel zog, das heisst in einem weiten Bogen um einen festen Standpunkt kreiste, erscheint sie gegenwärtig aus dieser Perspektive gelöst, frei im Äther schwebend. Die Sonne ist nun überall gleichzeitig, und nicht mehr gebunden an einen linearen Verlauf. Sie hat ihre vorgeschriebene Bahn verlassen und damit die aus irdischer Sicht bestehende Linearität aufgegeben zugunsten der Allgegenwart.

Im Gedicht verändert sich das Verhältnis des betroffenen, aber dennoch ungenannt bleibenden Subjektes zu seiner Umgebung. Um eine vergleichbare Veränderung geht es in einem 1923 veröffentlichten Aufsatz von Klee, »Wege des Naturstudiums«. Es ist dort die Rede von der Situation des Künstlers »gestern« und »heute« – »einst« und »nun«. Während der Künstler einst die Natur von aussen, sozusagen oberflächlich wahrgenommen habe und seine Werke lediglich noch einmal zeigten, was bereits bekannt gewesen war, sollte er nun ins Innere bis zur Struktur vordringen und diese sichtbar machen. »Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur«, beginnt Klee. »Er ist Geschöpf auf der Erde, und Geschöpf innerhalb des Ganzen, das heisst Geschöpf auf einem Stern unter Sternen.« In der Materialität verhaftet, reize ihn jedoch stets die »Sehnsucht, von der irdischen Gebundenheit sich zu lösen, über Schwimmen und Fliegen zum freien Schwung, zur freien Beweglichkeit« zu gelangen.[37] Ist nicht im Gedicht von einer ähnlichen Befreiung die Rede? Die lineare, zweidimensionale Bewegung, wie sie in der ersten Strophe zum Ausdruck kommt, geht in überall gleichzeitig wirkende Bewegtheit über. Der Titel nennt somit eine Erfahrung des Kunstschaffenden. Er erwähnt nicht nur bekannte Phänomene der Wirklichkeit: Tag und Nacht, Himmel und Sterne. Zugleich sagt er etwas über die Entstehung beziehungsweise die Wahrnehmung des Werkes aus. In der Art und Weise, wie der Text vor allem in der zweiten Strophe formuliert ist, kann anstelle der Sonne auch der Künstler oder der Betrachter, der die Erfahrung erneut macht, als Subjekt eingesetzt werden. Analog zur Sonnenlaufbahn könnte auch ein seelischer Prozess gemeint sein. Das Gedicht hat demnach mehr als nur eine mögliche Bedeutung.

Ein ähnlich doppelsinniger Titel wäre das Wort »Bahn«, das Klee mit Bleistift, vielleicht als erste Titel-Variante, auf die oberste Randleiste unseres Schriftbildes notiert hat.[38] Als erstes verweist die provisorische Bezeichnung auf die beschriebene und farblich realisierte Bahn der Sonne. »Bahn« könnte aber auch für den auffälligen Silberstreifen stehen, der sich einen Weg mitten durch die ursprüngliche Farbkomposition bahnt.

Mit Hilfe der Überschrift verändern sich die Voraussetzungen für die Betrachtung des Werkes entscheidend. Wir haben ein Wissen hinzugewonnen, vor dessen Hintergrund das Entziffern des geschriebenen Bildes leichter fällt. Dabei wird sich zeigen, ob es zwischen dem Geschriebenen und der Malerei, das heisst im erweiterten Sinne zwischen Wort-Sprache und Bild, dennoch eine Übereinstimmung gibt, die für den ganzen Text und nicht nur für eine oder vereinzelte Stellen innerhalb der Komposition Gültigkeit hat.

37 Klee, Paul, *Wege des Naturstudiums*, in: Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923, Bauhausverlag Weimar-München 1923, S. 24–25. Wiederabgedruckt in: *Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 124–126, hier S. 124f.

38 Kühn hat eine gleichbleibende Reihenfolge der Arbeitsschritte bei der Titelgebung festgestellt. Er schreibt: »Eine erste Idee (= Fassung A) notierte Klee in Bleistift mitunter auf dem Zeichenblatt selbst, häufiger nach dem Montieren auf dem Unterlagekarton. Das Werk wurde anschliessend in den Oeuvrekatalog eingetragen (= Fassung B) und erhielt schliesslich seine säuberlich ausgeführte, definitive Beschriftung in Tinte auf der Montierung (= Fassung C).« Dem ersten Schritt könnte in unserem Bild die Bleistiftnotiz »Bahn« entsprechen. Der Eintrag im Oeuvre-Katalog lautet »Einst dem Grau der Nacht enttaucht«, und als »endgültige Version«, wie Kühn den »in Tinte geschriebene[n] Titel auf dem Karton« nennt, figuriert das ganze Gedicht. Kühn 1990 (wie Anm. 16), S. 94. Vor Kühn hat Glaesemer den Eintrag im Oeuvre-Katalog als »definitiven Titel« anerkannt. Vgl. Glaesemer 1979 (wie Anm. 14), S. 20–23.
Die Klee-Spezialisten sind sich nicht darüber einig, ob es sich beim Wort »Bahn« tatsächlich um Klees Handschrift handelt. Andernfalls wäre die Bleistiftnotiz später, wahrscheinlich erst nach dem Tod des Künstlers, hinzugeschrieben worden.

Das Gedicht beginnt in der Dunkelheit. Dementsprechend sind die Felder der obersten drei Reihen hauptsächlich in Grautönen ausgemalt. An der Stelle, wo vom Enttauchen aus der graufinsteren Nacht die Rede ist, künden wenige lichte Flecken den jungen Tag an. Die beigen, grünen und gelben Dreiecke blinken wie die ersten noch zaghaften Sonnenstrahlen. Dann wird es hell, und die Sonne taucht wirklich als glühende Kugel auf, wenn sich rund um die Worte TEVER und FEVER warme, leuchtende Farbtöne ballen. Sobald der vierte Vers mit ABENDS einsetzt, werden die Farben wieder dunkler und wirken zurückhaltender. Die flimmernde Helligkeit geht über in eine Dämmerstimmung, die in satten, kaum mit Wasser verdünnten Brauntönen wiedergegeben ist, als ob die Atmosphäre kurz nach dem Sonnenuntergang noch angefüllt wäre von der Wärme des vergangenen Tages. Die drei braun ausgemalten O in den Worten VOLL VON GOTT scheinen das Eindunkeln hinauszuzögern. Die schweren Kreise imitieren gewissermassen die tief am Horizont stehende Sonne, kurz bevor sie untergeht, bevor es wieder finster wird und nur noch hie und da ein matter Lichtschimmer zwischen das vergraute Nachtblau der letzten Felder fällt.

Der Strophenwechsel, der im Titel durch den doppelten Schrägbalken gekennzeichnet ist, wird auch im Bild hervorgehoben. Zwischen der ersten und der zweiten Strophe unterbricht der silbrige Balken den geschriebenen Text.

Direkt unterhalb des Silberstreifens stehen die Wörter NVN ÄTHERLINGS. Damit ist die veränderte Situation von Anfang der zweiten Strophe an bekannt: Die Schilderung eines Tagesablaufs, die sich in der Vergangenheit abspielte, ist abgeschlossen, der feste Standpunkt auf der Erde aufgegeben. Sowohl die Sonne als auch der Betrachter des Bildes werden »vom Blau umschauert«, denn die Felder in der Umgebung der Buchstaben ÄTHER und BLAV sind mehrheitlich blau und bläulich ausgemalt. Sie eröffnen die unendliche Weite des Himmels. Bis und mit VMSCHAVERT enthält jede Felderreihe zumindest ein Wort. Anschliessend folgt eine Leerzeile. Wie der silbrige Streifen ist auch diese reine Farbenreihe eine Unterbrechung des geschriebenen Textes. Sie schafft unerwartet Raum – Freiraum, um wirklich an der Stelle zu schweben, wo wir das Wort ENTSCHWEBT entziffern. Dadurch, dass in der unteren Hälfte zwischen den beschrifteten immer wieder leere Quadrate den Text unterbrechen, vor allem aber durch die zweite rein malerisch behandelte Reihe, welche die Komposition unten abschliesst, scheinen sogar die Buchstaben in der Farbe zu schweben. Der strenge Raster verliert hier an Bedeutung. Die Zeichen scheinen frei auf der Bildfläche zu flottieren. Dennoch – oder gerade deshalb – vermitteln sie den Eindruck von Ausgeglichenheit.

Die Linien wirken unten regelmässiger verteilt als oberhalb des Balkens. Dort ballen sie sich in der Mitte zusammen, schaffen einen Spannungsschwerpunkt, und zwar an der Stelle auf dem Blatt, wo auch im Text sinngemäss die Sonne am höchsten steht und am meisten Leuchtkraft entwickelt. Die unterschiedliche Wirkungsweise der linearen Struktur entspricht in einem gewissen Sinne dem beschriebenen Prozess der veränderten Perspektive: Eine theatralische Inszenierung mit Höhepunkt (1. Strophe) steht einem harmonischen Gleichgewicht gegenüber (2. Strophe), das im Betrachter das Gefühl von Unendlichkeit, vom Überall-gleichzeitig-Sein erzeugt.

Katja Schenker

Dabei spielt neben der Linie wiederum die Farbwirkung eine entscheidende Rolle: Im unteren Teil taucht zwischen den Blautönen der ersten Reihen ein klares Grün auf, das im untersten Viertel anstelle der Himmelsfarbe mit einem hellen Lila abwechselt. An gewissen Stellen wird die ausgeglichene Stimmung von winzigen Farbreizen gestört. Einzelne leuchtend orange Felder, hellgelbe Dreiecke oder kleine tiefrote Flecken stechen aus dem annähernd regelmässigen Muster hervor. Im oberen Teil ergibt sich durch die Anordnung der Farben eine Ansammlung von leuchtend warmen Tönen, die wir als Sonne sehen können; unten indes entsteht keine erkennbare Form. Stattdessen blitzt das gelb-orange-rote Sonnenlicht gleichzeitig da und dort im Blau des Himmels auf. Die Allgegenwart des Lichtes wird durch das Fehlen von dunklen Tönen noch verstärkt. Oberhalb des Balkens wirken die verwendeten Farben teils vergraut oder dreckigbraun; im unteren Bereich sind die Töne von einer ungebrochenen, unvermischten Reinheit.[39] Die Grün- und Lilatöne und dazwischen das helle Oliv sind wässrig aufgetragen, so dass sie das weisse Papier durchscheinen lassen. Die farbigen Felder wirken dadurch gläsern, als ob wir wirklich über Firnen schweben würden, auf kaltes ewiges Eis schauten und uns den klaren Sternen näherten.

Besteht eine Vorrangstellung der Schrift?

Es gibt also eine Übereinstimmung zwischen Schriftzeichen und Malerei. Sie lässt sich so formulieren: Das, was im Gedicht mit Wörtern gesagt wird, ist zugleich optisch erfahrbar. Die Bedeutung der Worte zeigt sich als Bild. Voraussetzung für die Erfahrung ist der Titel. Erst nach seiner Lektüre, mit Hilfe des Wissens, das sie eröffnet, kann der Betrachter eine Übereinstimmung des beschriebenen Prozesses mit der Erscheinung der Farben und Formen erkennen. Dass der Titel zuerst wahrgenommen werden soll, legt der aussergewöhnliche Ort, an dem er steht, nahe: oberhalb des Bildträgers. Durch diese besondere Plazierung wird die Rolle des Titels im Werk selbst thematisiert. Indem ihn Klee oberhalb des Bildträgers hinschreibt, tritt er buchstäblich als Überschrift auf. Über dem Bild stehend, ihm gewissermassen vorangestellt, strahlt er Autorität aus. Die Überschrift zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, so dass er die Farbkomposition nur flüchtig sieht und stattdessen automatisch oben links zu lesen beginnt. Ohne im Lesefluss innezuhalten, lässt sich die Lektüre im Bild fortsetzen, denn anschliessend an die Überschrift folgt erneut ein geschriebener Text, dessen Entzifferung nur Schwierigkeiten bereiten würde, wenn sein Wortlaut nicht bereits über den gleichlautenden Titel bekannt wäre. Dadurch dass die Überschrift den Blick des Betrachters lenkt, übt sie einen Einfluss auf dessen Wahrnehmung der gesamten Komposition aus.[40]

Wir sind es gewohnt, einen geschriebenen Text sukzessive von links oben nach rechts unten zu lesen. Ein Bild hingegen wird simultan wahrgenommen. Im speziellen Fall unseres Bildes bestimmt jedoch der Titel aufgrund seiner Position zuoberst auf der Seite die Rezeption. Die Überschrift schreibt dem Betrachter eine Leserichtung vor, so dass er die Komposition nicht als ganze überblickt, sondern ebenso linear liest wie einen geschriebenen Text. Erst wenn wir auch das gemalte Gedicht von oben links nach unten rechts entziffern, wird jeweils dort, wo wir hinschauen und lesen, die inhaltliche Bedeutung des Textes als Bild sichtbar. Neben der Lek-

39 In Klees erster Vorlesung über die Farbe heisst es, dass sich die Skala der reinen Farben nicht ganz diesseits abspiele, sondern im irdisch-kosmischen Zwischenreich der Atmosphäre. »Die reinen Farben sind eine jenseitige Angelegenheit«, sagte der Künstler. »Das vermittelnde athmosphaerische Reich ist so gütig, sie uns zu vermitteln, aber nicht in ihrer jenseitigen Form, die unendlicher Natur sein muss, sondern in einer Zwischenform«. *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre,* faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Basel/Stuttgart 1979, S. 155.

40 Vgl. Butor, Michel, *Les mots dans la peinture,* Genf 1969, S. 30f. »La ligne de texte, soigneusement manuscrite, possède un vecteur d'autant plus puissant qu'elle est plus longue. Nous suivons le mouvement de la plume, tous ses gracieux méandres, mais surtout le déplacement de la main elle-même, d'une lettre à l'autre, d'un mot à l'autre, obligatoirement, dans nos écritures, de gauche à droite. Notre oeil doit suivre ce trajet pour comprendre. C'est comme s'il y avait une grosse flèche, une poigne, nous contraignant d'aller par-là. L'ensemble de la composition est profondément influencé par un tel élément si actif«.

türe des Titels, die der Bildbetrachtung vorausgeht, wäre demnach die Linearität des Rezeptionsvorganges die zweite Bedingung für das Zusammenwirken von Wort-Sprache und Bild.

Nach Farben und Linien steht nun der Titel im Zentrum unserer Aufmerksamkeit. Indem seine Lektüre eine Bewegung in Gang bringt, die den Betrachter nicht nur vom Rahmenbereich zu den bemalten Blättern, sondern vielmehr über die gesamte Bildfläche führt, tritt er als das dominierendste Element auf. Die Aufgabe der Malerei scheint nunmehr darin zu bestehen, den geschriebenen Text aufzunehmen und das, was in der Überschrift vorwegnehmend schon gesagt worden ist, zu illustrieren. Das Schriftbild wird dabei nicht simultan rezipiert als eine Farbkomposition, sondern vielmehr im Sinne eines Farbverlaufs als sukzessiv-linearer Prozess. Die Malerei scheint nur im Dienste der Schrift zu existieren – sozusagen um die Buchstaben farbig zu untermalen oder orchestrieren. Wenn Klee die zu Beginn mit Bleistift ausgeführte Zeichnung im nachhinein mit Tusche überschreibt, werden die Schriftzeichen aus der Tiefe der Komposition hervorgeholt und in den Vordergrund gestellt. In diesem Moment tritt das Bild wirklich hinter die dominierende Schrift zurück. Anstelle von Bild und Titel erscheint zweimal der geschriebene Text. Die Überschrift hätte somit das Bild verdrängt, wenn nicht zwei bisher unbeachtet gebliebene Aspekte der Autorität der Schrift entgegenwirkten.

Das Bild taucht wieder auf

Ein äusserst merkwürdiges Bildelement ist der silbrige Streifen. Er stellt eine Trennung und zugleich die Verbindung zwischen den beiden unterschiedlichen Sphären her. Finsternis und Licht prallen nicht unvermittelt aufeinander, sondern vereinen sich in einem gemeinsamen Bereich. Denn »Silber vibriert von dunkel nach sehr hell«, schrieb Klee und fügte nicht zu Unrecht hinzu: »Metallwerte sind aparte bildnerische Mittel«.[41] Je nach Standpunkt des Betrachters und je nachdem, wie das Licht auf die Bildfläche fällt, erscheint das Silber grau. Die graue Farbe hat dieselbe Eigenschaft, weder ganz dunkel, noch einfach hell beziehungsweise zugleich dunkel und hell zu wirken. Der Graupunkt ist aber nicht nur die Mitte zwischen den beiden Polen schwarz und weiss, er macht den Kern der von Philip Otto Runge entworfenen Farbkugel aus. Grau, »[d]iese Auflösung aller farbigen Erscheinung«, ist gemäss Runge »die Folge von der gleich starken Zusammenwuerkung aller drey reinen Farben«.[42] Da sich durch das Mischen der Grundfarben Rot, Gelb und Blau zusammen mit Schwarz und Weiss jeder beliebige Farbton herstellen lässt, sind im sogenannt »mittleren Grau« alle Farben potentiell enthalten. Das heisst, dass sich im Streifen in der Mitte unseres Bildes die gesamte Farbkomposition konzentriert.

Welchen Einfluss hat diese Erkenntnis auf die bisher gemachten Erfahrungen mit Klees Aquarell? Wenn wir den Titel zur Kenntnis genommen haben, die Lektüre automatisch auf dem Bildträger fortsetzen und EINST DEM GRAV DER NACHT ENTTAVCHT entziffern, entspricht die Bedeutung des Wortes »Grau« nicht nur der Farbe jener Felder, in denen der Vers geschrieben steht, sondern auch dem Grau in der Mitte des Bildes. Obwohl wir mit Lesen noch gar nicht an der entsprechenden Stelle angelangt sind, wurde die Fläche bereits wahrgenommen, und zwar deshalb, weil sie nicht wirklich grau gemalt ist, sondern metallisch glänzt. Das Silber hat vor allen

41 *Pädagogischer Nachlass* 10, Manuskript 9, S. 66, zitiert nach Mikrofiche. Unter dem Namen »Pädagogischer Nachlass« sind die kunsttheoretischen Schriften Paul Klees zusammengefasst. Sie sind im Besitz der Paul-Klee-Stiftung und werden im Berner Kunstmuseum aufbewahrt. Eine Auflistung der Texte ist enthalten in: Huggler, Max, *Die Kunsttheorie von Paul Klee*, in: *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag 1959*, hrsg. von Ellen J. Beer/Paul Hofer/Luc Mojon, Basel/Stuttgart 1961, S. 225–241.

42 Runge, Philipp Otto, *Dritte Abtheilung. Farbenlehre. 1806–1810. B. Farbenkugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander und ihrer vollständigen Affinität; mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben*, in: *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler*, hrsg. von dessen älterem Bruder, 2 Bände, Hamburg 1840, Band 1, S. 119. In seinen Vorlesungsnotizen zur Farbe bezieht sich Klee explizit auf Runge. Vgl. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* 1979 (wie Anm. 39), S. 185.

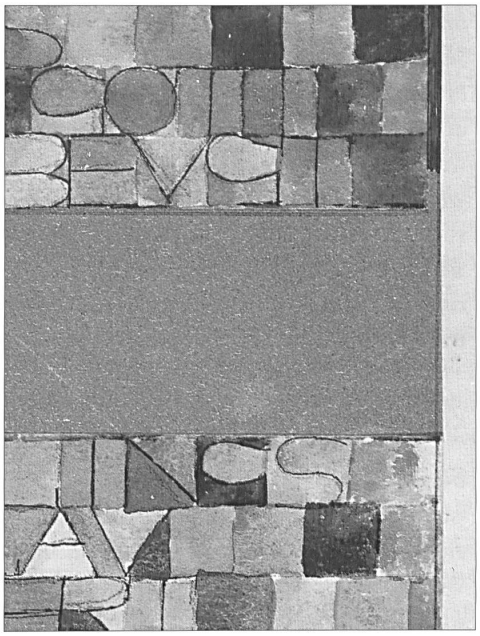


Abb. 3: Paul Klee, »Einst dem Grau der Nacht enttaucht...«, 1918.17, Detail von Abb. 1.

andern Farben, ja sogar vor der Schrift, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich gezogen. Sein Blick weilt also gleichzeitig am oberen Rand des Bildträgers und in der Bildmitte, so dass die Komposition linear und simultan wahrgenommen wird.

In der Literatur wird das auffällige Element wiederholt als »ein Streifen Silberpapier« erwähnt.[43] Der Begriff »Silberpapier« ist jedoch irreführend, weil darunter Aluminiumfolie verstanden wird. Klee hat mit Ausnahme von einer Arbeit niemals Collagen geschaffen.[44] Seine besonderen Präsentationsverfahren unterscheiden sich vom Bestreben anderer Künstler, Gegenstände aus der alltäglichen Lebenswelt in ein Kunstwerk zu integrieren. Wenn er zusätzlich zu Papier oder Leinwand weitere Materialien verwendet hat, wie zum Beispiel Gips, grobe Jute oder andere Textilien, dienten sie ihm stets als Malunterlage. Dementsprechend handelt es sich beim silbrigen Streifen nicht um ein vorfabriziertes Element wie Metallfolie, sondern um Malerei, um ein silbrig bemaltes Papier. Anstatt des Kontrastes Kunst – Alltagswelt entsteht im Schriftbild eher eine Spannung zwischen gemalten Schichten.

Da der silbrige Streifen vor den beiden anderen Bildteilen auf den gemeinsamen Unterlagekarton geklebt worden war, liegt er eindeutig unter den aquarellierten Blättern.[45] Dadurch kommt die Farbkomposition buchstäblich zum Vorschein (Abb. 3). So gesehen ergibt sich auf die Frage, wer oder was neben der Sonne, dem Künstler oder Betrachter dem Grau der Nacht enttaucht, eine dritte Möglichkeit: die Farben. Es macht den Anschein, als tauchten die lichten Felder beidseitig aus dem sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn mittleren Grau, das alle Farben enthält. Das Bild entsteht gleichsam vor unseren Augen.

Auch diese Wahrnehmungsweise wird unterstützt durch das Silber. Der Streifen erscheint silbrig, grau und weiss – wie das reine Licht. Aus diesem Weiss erstrahlen die Farben. Denn das Licht ist die Voraussetzung dafür, dass wir überhaupt Farben beziehungsweise ein farbiges Bild sehen. Dies geschieht wiederum nicht als lineare Lektüre. Anstatt uns Zeile um Zeile über die Fläche zu führen, führt uns

43 Glaesemer, Jürgen: *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken,* (= Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums: Paul Klee, 1) Bern 1976. S. 114. Mangels eines Werkkataloges wird allgemein Glaesemers Buch als einschlägige Quelle benutzt. Auf diesem Weg konnte sich die Fehlinformation verbreiten. Beim Betrachten des Originals fällt das Missverständnis jedoch sofort auf.

44 Klees Verhältnis zur Collage ist behandelt in: Vogel 1992 (wie Anm. 22), S. 135–139.

45 Hierin ist unser Schriftbild keine Ausnahmeerscheinung. Eine andere »Dreiteilige Komposition«, 1918.40, aus demselben Jahr weist ebenfalls zwischen den vertauscht auf dem Unterlagekarton zusammengesetzten Bildteilen silbrige Bahnen auf. In zehn weiteren zwischen 1914 und 1926 entstandenen Werken ist das Silber entweder am oberen Rand, am unteren Rand oder an beiden Rändern angestückt, oder es rahmt den Bildträger als zusätzliche Abgrenzung zum Unterlagekarton rundherum ein. In jedem Fall liegt das silbrig bemalte Papier offensichtlich unter den mehrfarbigen Blättern.

unsere Betrachtung in das Bild auf eine tiefergelegene Ebene. Wie das simultane Sehen ist die Tiefenwirkung eine spezifische Bild-Erfahrung. Die vorherrschende Präsenz der Schrift, vor allem der Überschrift, hat das Bild in den Hintergrund gedrängt. Die Malerei wäre beinahe hinfällig geworden, da der Titel schon alles vorwegnimmt. Nun bringt der silbriggrauweisse Streifen, indem er die simultane Wahrnehmung und eine spezifische Tiefenwirkung ermöglicht, das Bild wieder hervor. Das Werk ist nicht nur die Illustration eines allzu vorlauten Titels. In Klees Schriftbild behauptet sich neben der Schrift das Bild. Der Titel verdrängt die Malerei nicht; er macht vielmehr begrifflich bewusst, was der Betrachter oder die Betrachterin über das Bild schon erfahren haben kann.

Klees Titelsprache

Der zweite Aspekt, welcher der Vorherrschaft des Geschriebenen entgegenwirkt, ist die bereits angesprochene besondere Redeweise des Künstlers. Klee hat eine sehr eigenständige Titelsprache entwickelt. Die Bezeichnung des hier besprochenen Werkes stellt keine verlässliche Deutungshilfe dar, zumal sie nicht verrät, wer oder was »dem Grau der Nacht enttaucht«, »vom Blau umschauert« wird und schliesslich »zu klugen Gestirnen entschwebt«. Anstatt eine Erklärung abzugeben, die so eindeutig ist, dass der Leser sofort versteht, was gemeint ist, und das zum Text gehörige Bild gar nicht brauchen würde, verschweigt das Gedicht Wesentliches. Auch andere Titel Klees verhüllen vielmehr, was das Bild zeigt, als dass sie offen über dessen Motiv Auskunft gäben. Dadurch lassen sie den Betrachter im Ungewissen – »in der Schwebe«, 1933.302, wie es der Name eines Werkes von 1933 stellvertretend für viele andere sagt.

Manfred Faust hat in seiner Untersuchung über die »Entwicklungsstadien der Wortwahl in den Bildtiteln von Klee«, was die Anzahl der verwendeten Wörter betrifft, eine Tendenz zur Reduktion feststellen können.[46] Klee selbst schrieb 1908 in sein Tagebuch: »Ein Edler arbeitet an der Knappheit des Wortes, nicht an seiner Vielheit«.[47] Der Titel unseres Bildes ist aber ungewöhnlich lang. Er macht deutlich, dass die vom Künstler angestrebte Reduktion nicht als blosse Verkürzung einer Aussage, sondern vielmehr im Sinne einer sprachlichen Verdichtung zu verstehen ist. Indem die Sprache in vielen Titelbeispielen aus konventionellen Ausdrucksformen gelöst und freigesetzt erscheint, werden Klees Bildbezeichnungen als Sprachbildungen erfahrbar.

Wenn Klee Wörter erfand oder umstellte, benutzte er die Sprache auch als Material: In »Rhythmisches«, 1930.203, oder »Herr H Mel«, 1938.317, sind die Gestalt und der Klang der Buchstaben und Silben gleichfalls von Bedeutung. Von der sprachschöpferischen Begabung Klees zeugen neben Neologismen wie »ZWIRIS«, 1940.214, oder »ditigel«, 1940.355, auch die zahlreichen Umwandlungen bestehender Ausdrücke oder selten verwendete grammatikalische Formen. Eine besondere Vorliebe hatte er für Partizipien und zusammengesetzte Wörter. Wenn eine Bildbezeichnung als Partizip formuliert ist, wird das Ereignishafte der Darstellung, ihre anhaltende Aktualität, hervorgehoben, so wie in »männlicher Akt leichenliegend«, 1907.3, oder »Erwachendes«, 1938.341. Auch die Vergangenheitsformen »Getrennte«, 1932.137, »Überbrücktes«, 1931.153, »entschleiert«, 1939.992, und »Gezeichneter«, 1935.146, weisen

46 Faust 1974 (wie Anm. 21), S. 31, Anm. 34, vgl. auch Kühn 1990 (wie Anm. 16), S. 94.
47 *Tagebücher* 1988 (wie Anm. 23), Nr. 840, (1908).

auf einen Prozess hin – mitunter auf den bildnerischen Akt selbst. »See-Jäger«, 1939.696, »Vogel-Inseln«, 1921.20, »Meerschnecken-König«, 1933.279, beziehungsweise »Die ZwitscherMaschine«, 1922.151, »Madame Flügelblick«, 1932.149, und »Kraftwetter«, 1933.5, sind Beispiele zusammengesetzter Wörter. Diese Besonderheit der deutschen Sprache erlaubt, mittels Bindestrich oder durch blosses Aneinanderreihen zwei oder mehrere Wörter so zu verbinden, dass sich scheinbar Unzusammengehöriges wie »Strahlenbäume«, 1915.249, »Uhrpflanzen (mit h)«, 1924.268, oder »Windmühlenblüten«, 1926.120, auf überraschende Weise vereinen lässt. In einer frühen Tagebuchnotiz taucht bereits Klees Wunsch auf: »Die Gegensätze versöhnen zu können! Die Vielseitigkeit auszusprechen mit einem Wort!!«[48] Eine spezielle Form des Zusammenwirkens zweier Begriffe ist das Oxymoron: Aufgrund ihrer gegensätzlichen Bedeutung widersprechen sich die Wörter oder Wortteile, wodurch das Gesagte, kaum ausgesprochen, wieder aufgehoben wird. Die Bezeichnung »harmonisierte Störungen«, 1937.130, thematisiert die zur Auflösung führende Opposition. Aber auch »Schwankendes Gleichgewicht«, 1922.159, »timider Brutaler«, 1938.138, oder »bewegtes Stilleben«, 1924.60, sind Wortverbindungen, die in sich widersprüchlich sind und dadurch die Eindeutigkeit der Aussage untergraben.

Offensichtlich unvollständige Titel sind die vielen Abkürzungen wie »Park bei Lu«, 1938.129, ein Werk, das im Oeuvre-Katalog noch eindeutig als »Park bei L(uzern)« vermerkt ist.[49] Im Falle von »Landschaft bei E. (in Bayern)« wird die Umgebung zwar präzisiert, die Klammerbemerkung nimmt jedoch im Hinblick auf die undefinierbare Angabe des Ortes einen ironischen Charakter an. Die Bezeichnung »E. Rätsel einer Landschaft«, 1918.63, spricht offen von der Schwierigkeit, die im Titel erwähnte Landschaft zu identifizieren. Und wenn als Überschrift eines Kunstwerkes nur noch »E.«, 1918.199, dasteht, kann mit dem besten Willen nicht von einer Deutungshilfe gesprochen werden. Mit jeder Auslassung, jeder Abkürzung wird implizit darauf hingewiesen, dass die verbleibenden Lettern mehr bedeuten, als sie buchstäblich zum Ausdruck bringen. Klees Titel verraten nichts eindeutig, noch erklären sie etwas Bestimmtes. Sie deuten bloss an. Ohne ein Motiv explizit beim Namen zu nennen, rufen sie im Betrachter oder in der Betrachterin das Bild hervor. Die Bezeichnung »Magkommen!«, 1932.278, ist hierfür ein geradezu programmatisches Beispiel. »Magkommen!« ist keine begriffliche Definition des dargestellten Gegenstandes, sondern eher eine Art Beschwörung, ein Orakel, und als solches selbst deutungsbedürftig.

Mehrdeutigkeit

Der Titel des Werkes von 1918 ruft als erstes die Vorstellung einer auf- und wieder untergehenden Sonne hervor. Im Bild wird der glühende Himmelskörper in Form von sich zusammenballenden Linien und leuchtenden, warmen Farben allmählich sichtbar. »L'image du soleil s'impose«, schrieb Lebensztejn, »et s'éclipse [...]. Perte du soleil comme référent suprême«.[50] Die körperliche Präsenz der Sonne verflüchtigt sich, wenn mitten in das Bild die anfängliche Finsternis wieder hereinbricht. Unterhalb des silbrigen Streifens sieht sich der Betrachter in einer veränderten Situation: Als ob ihm mit der tatsächlich reflektierenden Fläche ein Spiegel vorgehalten worden wäre, nimmt er sich nun selbst als das Subjekt des beschriebenen

48 *Tagebücher* 1988 (wie Anm. 23), Nr. 389, (Ostern 1902).

49 Es kommt vor, dass Klee einen Titel zwischen dem Eintrag in den Oeuvre-Katalog und der gemäss Kühn »definitive[n] Beschriftung« auf der Vorderseite eines Blattes veränderte. Ich gebe hier sämtliche Titel in der letzten Fassung wieder, das heisst so, wie sie zusammen mit dem Bild für alle Betrachtenden sichtbar werden. Dies ist auch der Grund, weshalb ich Kühns Reihenfolge sinnvoller finde als Glaesemers (vgl. Anm. 38).

50 Lebensztejn 1981 (wie Anm. 36), S. 252.

Prozesses wahr. Die dritte Möglichkeit, den orakelhaften Titel auszulegen, besteht darin, dass die Farben »dem Grau enttauchen« und das gemalte Bild hervorbringen. Der Titel unseres Werkes lässt sämtliche Deutungsmöglichkeiten zu: Im ersten Fall verweist er auf einen realen Gegenstand, die zweite Lesart macht die Rezeption als Erfahrung kenntlich, und als drittes sagt die Überschrift etwas über das Werk selbst und seine Entstehung aus.

Klees Bildbezeichnungen sind vieldeutig. Sie schreiben dem Betrachter nicht vor, was er sehen soll. Ein Bild kann trotz seiner Bezeichnung auf verschiedene Weisen betrachtet und somit individuell wahrgenommen werden. Zu Hans-Friedrich Geist sagte der Künstler: »[D]ie Unterschriften weisen nur in eine von mir empfundene Richtung. Es bleibt Ihnen überlassen, sie anzunehmen, in meiner Richtung zu gehen, sie abzulehnen und eine eigene zu versuchen – oder einfach stehenzubleiben, nicht mitgehen können. Setzen Sie die Unterschrift nicht mit einem Vorhaben gleich«.[51] Die Mehrdeutigkeit sprachlicher Bezeichnungen wird häufig nicht sofort wahrgenommen. In den meisten Fällen, wie beim Bild mit dem Titel »Ranke« und auch bei unserem Beispiel, drängt sich zunächst eine inhaltliche Deutung auf. Erst wenn der Betrachter des Schriftbildes den beschriebenen Prozess im Bild selbst erfährt, eröffnen sich ihm auch die weiteren Bedeutungen. Demnach ist die Erfahrung mit dem Bild ebenso Voraussetzung für ein umfassendes Verständnis des Titels.

Eine dynamische Wechselbeziehung

Titel und Malerei spielen einander nicht gegenseitig aus, wie es den Anschein machte; sie ergänzen, ja bedingen sich vielmehr. Denn, während wir ohne die Lektüre der Überschrift das Bildmotiv nicht erkennen, gibt sich umgekehrt ohne das Bild der Titel nicht zu verstehen. Die geschriebene Sprache und das Bild befinden sich im gesamten Werk Klees in einer wechselseitigen Beziehung. Ich kann hier nicht auf die weit zurückreichende Tradition unterschiedlicher Schrift-Bild-Kombinationen eingehen[52], möchte aber auf ein verschollenes Schwarzaquarell von 1908 mit dem Titel »Dichtermaler«, 1908.72, und das sieben Jahre später entstandene Selbstporträt »Dichter-Zeichner«, 1915.195, hinweisen – Klee hat sich offenbar als Maler-Poeten wahrgenommen.

Das gleichzeitige Wirken von Sprache und Bild könnte darauf zurückzuführen sein, dass die Wörter, aus denen sich ein Titel zusammensetzt, während des bildnerischen Prozesses bereits mit im Spiel sind – sie »wachsen mit dem Bilde«. Von dieser Aussage Klees sind meine Überlegungen ausgegangen. Sie bezieht sich auf die Entstehung der Werke. Ich habe versucht, den Rezeptionsvorgang auf dieselbe Weise zu vollziehen: Schritt für Schritt hat sich die Mehrdeutigkeit des ausgewählten Beispieles eröffnet; die dynamische Wechselbeziehung zwischen Titel und Bild ist dadurch erfahrbar geworden.

Im bereits erwähnten Jenaer Vortrag beschreibt Klee die Situation, wie ihm, während er malt, ein Laie das Wort »Onkel« über die Schulter sagt, das von nun an jede seiner Gesten beeinflusst. Der Künstler fühlt sich behindert. Später gesteht er jedoch ein, dass sich ähnlich wie beim betrachtenden Laien auch bei ihm solche Assoziationen einstellen würden, und zwar nicht erst im nachhinein, sondern bereits während der Arbeit am Bild. Das »gegenständliche Jawort« wird akzeptiert, denn,

51 *Erinnerungen an Paul Klee* 1959 (wie Anm. 17), S. 87. Das Wort »Unterschrift«, das Klee hier im Sinne von Überschrift braucht, könnte darauf hindeuten, dass für ihn die Bezeichnung unterhalb des Bildträgers zur Konvention geworden ist.

52 Vgl. Willems, Gottfried, *Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven*, in: Text und Bild, Bild und Text, DFG-Symposion 1988, hrsg. von Wolfgang Harms, Germanistische-Symposien-Berichtbände 11, Stuttgart 1990, S. 414–429; Faust, Wolfgang Max, *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München 1977.

anstatt den bildnerischen Prozess zu behindern, könne es die Entwicklung eines Werkes entscheidend bereichern.[53]

Eine Form fordert bisweilen an einer andern Stelle auf dem Blatt eine Entsprechung, oder eine Farbe verlangt, dass auch ihr Kontrast im Bild erscheint. Auf eine vergleichbare Weise kann irgendein Wort hier zu einer Linie und dort zu einem Farbton veranlassen. Wie die rein bildnerischen Mittel trägt es zur Gestaltung eines Werkes bei. Dabei bleibt dasselbe Wort vielleicht so lange im Spiel, bis der Künstler Stift oder Pinsel aus der Hand legt, oder es wird im Laufe des Prozesses verworfen und durch ein anderes oder durch mehrere andere ersetzt, so wie auch Linien und Flächen manchmal etliche Male verändert oder verschoben und Farben aufgehellt, abgedunkelt oder deckend übermalt werden. Analog zum Umgang mit Farben und Formen, bediente sich Klee für seine Kompositionen der Wörter. Die Sprache, die aus seinen Werken spricht, lässt sich weder nur als Bildsprache noch als ausschliesslich arbiträres System definieren. Die Zeichen seines persönlichen Alphabets bilden als formale Gestaltungselemente die Komposition, ohne dabei ihren diskursiven Charakter aufzugeben: Farben, Linien und die inhaltliche Bedeutung der Zeichen spielen stets zusammen und formulieren sich als Titel und Bild.

53 *Über moderne Kunst* 1945 (wie Anm. 26), S. 31.