

Zwei Schriftbilder von Paul Klee aus dem Jahre 1921: «Schriftbild aus dem Hohen Lied “Er küsse mich mit seines Mundes Kuss” (Fassungen I und II)» im Zusammenhang mit der von Klees Vater, Hans Klee, nachgedichteten “Biblischen Poesie in deutschmetrischer Fassung: Das Hohe Lied”

NODA Yubii

Seijo University, Tokyo

Paul Klee schuf 1921 zwei Schriftbilder aus den Versen 2-3 des ersten Kapitels des Hohen Lieds (Abb. 1, 4). Der Text der Schriftbilder besteht aus dem Hohen Lied, das Klees Vater, Hans Klee, aus den Bibeln von Martin Luther und Emil Kautzsch nachdichtete [1]. Paul Klees Sohn, Felix Klee, erwähnte diese Tatsache im Jahre 1960 [2]. Aber niemand hat diese Schriftbilder bislang anhand eines Vergleichs mit der Nachdichtung von Hans Klee ausführlich erörtert. Einzig Porter Aichele stellte, ausgehend von dem in Paul Klees Brief an seine ältere Schwester erkennbaren Verkehr zwischen Vater und Sohn [3], Vermutungen zu den Schaffensumständen an, doch der Hintergrund des Schaffens selbst bedarf noch der Untersuchung.

Vorliegende Arbeit verfolgt den Schaffensverlauf der genannten Werke anhand der Nachdichtung von Hans Klee und anderer einschlägiger Materialien, die die Klee-Nachlassverwaltung, das Zentrum Paul Klee und die Schweizerische Landesbibliothek besitzen, und betrachtet die Gründe dafür, dass Paul Klee die Nachdichtung in seinen Schriftbildern benutzte. Die bisherigen Forschungen erwähnten Hans Klee vorwiegend als Musiklehrer oder souveräner Vater, führten aber keine Belege dafür an, dass er sich auf das Schaffen von Paul Klee bezog oder es gar beeinflusste [4]. Aus der vorliegenden Untersuchung ergab sich allerdings, dass Hans Klee ein Interesse an der Metrik, an Asien und am Orient hatte und dieses mit seinem Sohn teilte [5]. Im Einzelnen werden folgende Punkte erörtert:

Beim Schaffen der ersten Fassung des Schriftbilds aus dem Hohen Lied richtete Paul Klee seine Aufmerksamkeit auf die Form der Nachdichtung von Hans Klee. Denn indem jede Zeile des Schriftbilds in gefärbte Rechtecke aufgeteilt wird und bestimmte Farben auf Vokale bezogen werden, setzt sich das Ganze des Werks rhythmisch zusammen. Kersten ist der Ansicht, dass Paul Klee im Aquarell «Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber» (Abb. 2) von 1923 zum ersten Mal probierte, bestimmte Farben mit Vokalen zu verbinden, und dass er sich 1922 oder Anfang 1923 handschriftliche Notizen für dessen Bildkonzept im “Skizzenbuch Bürgi” als Merkbuch machte [6]. Aber in der vorliegenden Arbeit wird durch die Analyse der

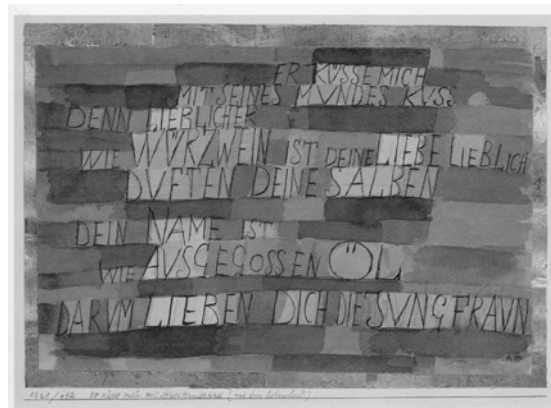


Abb. 1: Klee, «Schriftbild a. d. hohen Lied, “er küsse mich mit seines Mundes Kuss...” I Fassung», 1921, Museum Sammlung Rosengart, Luzern



Abb. 2: Klee, «Das Vokaltuch der Kammer­sängerin Rosa Silber», 1922, The Museum of Modern Art, New York, Schenkung Mr. und Mrs. Stanley Resor

Zusammensetzung und Verteilung der Farben besonders in der ersten Fassung des Schriftbilds nachgewiesen, dass er den Versuch schon in den Schriftbildern von 1921 machte. Damit zeigt sich, dass dieses Werk einen wichtigen Ausgangspunkt der Entwicklungen seiner sich auf Musik beziehenden Werke und seiner Kunsttheorie bildete.

Andererseits kann man sagen, dass die zweite Fassung des Schriftbilds illustrativer ist und das Gewicht auf den Inhalt der Nachdichtung von Hans Klee legt. Um die damit verbundene Absicht zu erforschen, werden die linken und rechten bildnerischen Elemente dieses Werks analysiert, indem erwogen wird, dass der Nachdichtung von Hans Klee zeitgenössische Auffassungen vom Hohen Lied als einer Sammlung von weltlichen Liebesliedern zugrunde liegen, insbesondere die Themen der Geschlechtsliebe zwischen Mann und Frau und des Hermaphroditismus,

mit denen Paul Klee damals das Schaffen der Kunst verglich. Aus den obengenannten Betrachtungen ergibt sich, dass die Nachdichtung Paul Klees Werken und Kunsttheorie in der ersten Hälfte der Zwanzigerjahre einen wichtigen Impuls gab.

1. Der Lebenslauf von Hans Klee

Hans Klee wurde als Deutscher im Jahre 1849 in Tann geboren und starb im Jahre 1940 in Bern. Er besuchte das Stuttgarter Konservatorium. Dort lernte er Ida Frick kennen, die Klavier und Gesang studierte, und heiratete sie. Im Jahre 1878 begab er sich auf den Posten eines Musiklehrers des Kantonal-Bernischen Lehrerseminars Bern, und im folgenden Jahr wurde sein zweites Kind Paul geboren [7]. Wie oft erwähnt, lernte Paul Klee unter dem Einfluss seiner Eltern seit der Kindheit Geigespielen, wodurch sich seine Kenntnisse und sein Interesse an Musik vertieften. Darüber hinaus gab Hans Klee Johannes Itten, Paul Klees Kollegen am Bauhaus, Musikunterricht [8]. Wie Paul Klee forschte auch Itten nach der Wechselwirkung zwischen der bildenden Kunst und der Musik – Ausgangspunkt dessen war der Musikunterricht von Hans Klee.

Hans Klee interessierte sich aus musikalischer Sicht für die deutsche Metrik. Einer seiner Schüler erinnert sich daran, dass Hans Klee im Unterricht Gedichte von Goethe, Heine, Tagore und Hesse so meisterhaft vorlas, dass er seine Schüler in die Welt der Gedichte hineinzog [9]. Seine Beschäftigung mit der deutschen Metrik trug Früchte in Form seiner Nachdichtungen des Buchs Ruth, des Psalters, „Aus dem Prediger“ und des Hohen Lieds [10]. Er versuchte sich nicht nur an Nachdichtungen aus dem Alten Testament, sondern auch von Tagores „Der Gärtner“, aber er konnte sie wegen Urheberrechtsproblemen nicht publizieren [11]. Paul Klee schreibt in seinem Brief vom Oktober 1917 an seine Frau Lily Klee, dass er Tagores Gedichte

las, und dass “Das indische Buch nichts Heftiges, schwächliche Erotik, ohne kosmische Plastik” ist [12]. Obwohl Tagores Gedichte ihn einigermaßen enttäuscht habendürften, kann man vermuten, dass er mit seinem Vater die Kenntnis dieses Dichters teilte. Das Zentrum Paul Klee besitzt sechs Bücher über Literatur, Kunst und Religion aus Indien, die Paul Klee von frühestens 1917 bis 1923 sammelte. Deshalb kann man sagen, dass Paul Klee in dieser Zeit ein Interesse an Indien entwickelte.

Hans Klee kannte sich mit Musik und Literatur aus, und die Gegenstände seines Interesses erstreckten sich auf Asien und den Orient. Auch aus den folgenden Tatsachen ergibt es, dass er diese Kenntnisse teilweise mit seinem Sohn teilte.

2. Paul Klees Interesse an Asien und dem Orient und seine Beschäftigung mit der Sprache

Die Künstler des Blauen Reiters planten im Jahre 1913 Bibelillustrationen. Dabei übernahm Paul Klee den Psalter [13]. Der Plan scheiterte am Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Aber Klee hatte diesen Traum auch in der Zeit des Kriegs: Er schuf von 1913 bis 1918 mindestens neun Werke über den Psalter. In seinen Briefen von 1918 an den Vater und den Sohn Felix Klee schreibt er, dass er Zeichnungen für Hans Klees Nachdichtung des Psalters anfertigen wolle [14].

Ausgelöst durch die Begegnung mit dem Kubismus und dem Orphismus u. a. seit dem Jahre 1911 fügt er oft Schrift oder Schriften als ein so selbstständiges Element wie die bildnerischen in die Bildfläche ein. Das erste Ergebnis dieser Experimente wären die Schriftbilder von 1916. Er schuf von 1916 bis 1921 zehn Schriftbilder, die man wie folgt charakterisieren kann: Die Gedichte füllen jeweils die gesamte Bildfläche aus, und die Räume in oder zwischen den Buchstaben sind gefärbt. Die Schriftbilder von 1916 bestehen aus den Gedichten von Wang Zeng Ru und Wu Di in der von Heilmann übersetzten Anthologie “Chinesische Lyrik”, die durch den Piper Verlag im Jahre 1905 publiziert wurde [15].

Klee schuf ein Schriftbild im Jahre 1917, eines im Jahre 1918 und zwei weitere im Jahre 1921. In der Zwischenzeit beschäftigte er sich 1918 mit den Illustrationen zu “Mit Silberner Sichel” von Däubler und von 1918 bis 1919 mit denen zu “Potsdamer Platz” von Corrinth [16]. Darüber hinaus sammelte Klee viele Bücher über Asien und den Orient, besonders von 1909 bis 1924 [17]. Als Anlass ist zu erwägen, dass er 1908 durch das Ehepaar Eliasberg den Verleger Reinhard Piper kennenlernte, der viele solche Bücher publizierte, und dass “Chinesische Lyrik” ihm von diesem Ehepaar zu Weihnachten 1909 geschenkt wurde [18]. D. h., sein Interesse an der Sprache wuchs parallel zur Berührung mit der Kultur Asiens und des Orients, während der Zeit des Ersten Weltkriegs bis unmittelbar nach Kriegsende, als er immer experimentellere Werke schuf.

In seinem Brief vom Januar 1921 an seine ältere Schwester Mathilde Klee schreibt er, dass er Illustrationen zu Hans Klees Nachdichtung des Hohen Lieds machen und sich aufgrund einiger Proben nach einem Verleger umtun wolle [19]. Er fertigte zwei Schriftbilder an. Die Nachdichtung wurde mit diesen Schriftbildern nicht publiziert, sondern zehn Jahre später ohne sie veröffentlicht. Aber sein Wunsch nach Veröffentlichung einer Nachdichtung mit seinen Illustrationen beruht darauf, dass er sein Interesse an der Kultur Asiens und des

Orients, der Literatur und der Musik mit seinem Vater teilte. Als nächstes wird untersucht, wie er die Nachdichtung behandelte und die Schriftbilder machte.

3. Die erste Fassung des Schriftbilds aus dem Hohen Lied

Das Gedicht im Bild (Abb. 1) lautet wie folgt:

Er küsse mich/ mit seines Mundes Kuss./
 Denn lieblicher/ wie Würzwein
 ist deine Liebe, lieblich/ duften
 deine Salben./

Dein Name ist/ wie ausgegossen Öl./
 Darum lieben dich die Jungfrau./

(/ zeigt das Zeilenende des Schriftbilds an. Die Zusammensetzung jeder Zeile basiert auf der im Jahre 1931 publizierten Nachdichtung von Hans Klee.)

Die Bildfläche im Querformat wird in die Reihen der Zeilen gegliedert: Sie wird mit den Reihen der kleinen Rechtecke aus den Großbuchstaben und aus Teilen ohne Buchstaben gefüllt. Dadurch entsteht ein flacher und abstrakter Eindruck. Das eingeschriebene Gedicht ist von links oben der Reihe nach zu lesen. Das Werk lässt wahrscheinlich die Uranordnung der Zeilen in der Nachdichtung von Hans Klee unbeachtet. Indem die Blöcke der Zeilen nach rechts, links oder in die Mitte wandern, halten sie bildnerisch das Gleichgewicht.

Gleichzeitig konzentriert sich der Blick des Betrachters auf das gelbrot gefärbte Wort "ÖL" und auf die etwas heller gefärbten Wörter "KÜSSE" und "WÜRZ", die mit dem den Rahmen säumenden goldenen Papier in Einklang stehen. Mit diesen Wörtern assoziiert man die "Wärme" den Farben entsprechend, und die Erotik des Hohen Lieds wird durch die flammenartigen Farben betont [20]. Der Betrachter nimmt wahr, dass jedes in schroffem Gegensatz zum grauen Farbton des Ganzen stehende gefärbte Wort eine Hebung oder Hebungen hat, dass besonders die Teile der Hebungen gefärbt sind und dass die Farbgebung einer Regel folgt [21]. Die Auswahl der Farben entspricht fast den Notizen über die Kombinationen zwischen den Vokalen und den Farben auf der letzten Seite des "Skizzenbuchs Bürgi": "a lichter Ocker, e Schwarz, i weiss, o indisch rot, u grünblau, ä gelb, ö gelb rot, ü gelb grün" [22]. Dadurch dass die Hebungen mit Ü und Ö gelbrot sind, mit A lichter Ocker, mit IE weiss, mit O indisch rot und mit U grünblau, d. h. bestimmte Vokale mit bestimmten Farben im Schriftbild verbunden werden, ist die Wiederholung des Lautes visuell aufzufassen. Aber obwohl "FRAUN" im Wort "JUNGFRAUN" keine Hebung hat, wird der Teil grünblau gefärbt.

Die Form dieses Werks, jede Zeile in gefärbte Rechtecke aufzuteilen und daraus das Ganze zusammenzusetzen, ist den Formen der Schriftbilder von 1916 oder 1918 ähnlich. Aber während die Beziehung zwischen Vokalen und Farben in den Schriftbildern von 1916 und 1918 nicht regelmäßig ist und die Gedichte in ihnen schwer zu lesen sind, ist hier besonders in der ersten Fassung des Schriftbilds von 1921 beabsichtigt, die metrische Struktur deutlicher zu machen.

Die im Jahre 1931 publizierte Nachdichtung von Hans Klee über die betreffenden Verse lautet wie folgt:

Küsse mich mit Küssen deines Mundes.
Denn lieblicher wie Würzwein
ist deine Liebe, lieblich duften
deine Salben.

Dein Name ist wie träufelnd Öl.
Darum lieben dich die Jungfrauen.
Ja mit Recht lieben sie dich. (S. 9)

Der obengenannte Text entspricht fast dem Text in den Schriftbildern. Aber während der erste Vers der Schriftbilder aus dem mit der Form des Konjunktivs I ausgedrückten Imperativ in der dritten Person Singular besteht, hat der gleiche Vers des obengenannten Texts einen direkten Imperativ in der zweiten Person; darüber hinaus verwandelt sich die Bestimmung "ausgegossen" des Worts "Öl" in den Schriftbildern in "träufelnd". Diese Unterschiede ergeben sich vermutlich daraus, dass Hans Klee bis zur Veröffentlichung von 1931 seine Nachdichtung von 1921 veränderte. "Ja mit Recht lieben sie dich" im obengenannten Text ist in der ersten Fassung des Schriftbilds nicht zu sehen, sondern nur in der zweiten.

Hans Klee gibt die Bibelübersetzungen von Luther und Kautzsch als Quellen seiner Nachdichtung von 1931 an (S. 3). Die Übersetzung von Kautzsch über die betreffenden Verse lautet wie folgt:

Er küsse mich mit seines Mundes Küssen;
denn lieblicher als Wein ist deine Liebe.
Lieblich duften deine Salben;
wie ausgegossenes Öl ist dein Name,
darum haben dich Jungfrauen lieb. (S. 971)

Man kann vermuten, dass Hans Klee besonders bei der Nachdichtung von den Versen 2-3 die Übersetzung von Kautzsch mehr als Luthers Übersetzung in Prosa berücksichtigte. Aber es fällt auf, dass die Verse 2-3 von Hans Klee eine freiere Form haben, während sie bei Kautzsch ein Blankvers sind.

Es lässt sich annehmen, dass Paul Klee seine Aufmerksamkeit auf die metrischen Erfindungen in der Nachdichtung seines Vaters richtete, und dass er das abstrakte Werk dadurch machte. Als Hintergrund des Versuchs, die Metrik in sein Werk aufzunehmen, ist der folgende Punkt zu erwägen. Im Jahre 1919 erhielt Paul Klee nicht die Professorenstelle an der Stuttgarter Kunstakademie. Der Grund ist, dass die Professoren der Akademie seine Kunst als zu spielerisch ansahen, die bisher Däubler u. a. als mysteriös und weltfern hoch geschätzt hatten [23]. Infolge seines Scheiterns in Stuttgart machte es sich Klee selbst seit dem Ruf an das Bauhaus im Jahre 1920 zur Aufgabe, die Gestaltung seiner Werke logisch zu erklären. Eben in dieser Zeit versuchte er aus der Metrik oder der Musik Gesetze für die Zusammensetzung der abstrakten Werke zu übernehmen. Z. B. machte er eine strukturelle

Umsetzung der ersten zwei Takte des Adagio aus der Sonate in G-Dur für Violine und Cembalo von J. S. Bach in seiner Bauhaus-Lektion vom 16. Januar 1922 (Abb. 3) [24]. Indem er jede Stimme in vielschichtige Linien umsetzte, entdeckte er die Gesetze der Zusammensetzung eines Bildes durch das Werden von Punkt, Linie und Fläche. In der ersten Fassung des Schriftbilds von 1921 prägt sich das musikalische oder zeitliche Charakteristikum durch die Beziehung zwischen der Dynamik der nach Vokalen regelmäßig aufgestellten Farben und dem Werdensverlauf der Linien der Buchstaben aus.

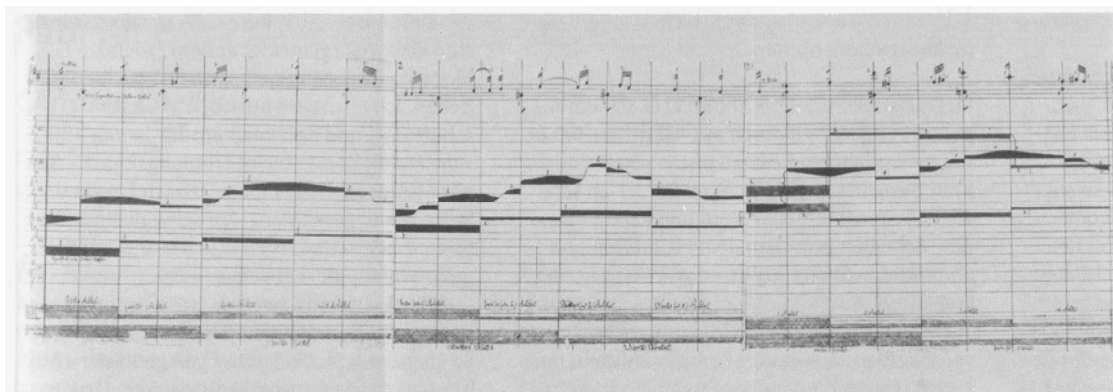


Abb. 3: Klee, Paul Klee. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*, hrsg. von J. Glaesemer, Basel/Stuttgart 1979, S. 52

Im Aquarell von 1922 «Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber» (Abb. 2) wird jedem Vokal eine bestimmte Farbe zugeteilt, und Buchstaben werden auf ein gipsgrundiertes rechteckiges Nesseltuch geschrieben. Die Konsonanten R S bedeuten die Kammersängerin Rosa Silber, und ihr Gesang wird visuell ausgedrückt, indem die gefärbten Vokale als die fundamentalen Elemente des Gesangs gezeigt werden [25]. Die Farben der einzelnen Vokale sind wie folgt: a lichter Ocker, e Schwarz, i weiss, o indisch rot, u grünblau. Die Wahl der Farben entspricht den Notizen im «Skizzenbuch Bürgi». Deshalb vermutet Kersten, dass Paul Klee die Notizen als Merkbuch für das Bildkonzept zu diesem Aquarell im Jahre 1922, d. h. während oder vor der Arbeit, oder Anfang 1923 verfasste, als er das Aquarell zur Ausstellung nach Berlin schickte [26]. Aber schon in den Schriftbildern von 1921 wird die Verbindung zwischen Vokalen und bestimmten Farben versucht. Darüber hinaus wird der Buchstabe Ö in den Schriftbildern gelbrot gefärbt, während es ihn im Aquarell «Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber» nicht gibt. Wie Kersten zeigt, soll Klee das Gedicht Rimbauds «Vokale» in diesen Versuchen kritisch adaptiert haben [27]. Angeregt durch Hans Klees Nachdichtung stellte er in den Schriftbildern von 1921 zum ersten Mal die Verbindung der Laute mit den Farben bzw. die Verbindung der akustischen Elemente mit den visuellen dar, die Rimbaud den modernen Künstlern seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorgeführt hatte. Das basiert auf den Experimenten der Schriftbilder seit dem Jahre 1916 und weist bereits auf «Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber» oder die Umsetzung der Noten von J. S. Bach, d. h. auf seine späteren Werke und seine Kunsttheorie voraus.

4. Die zweite Fassung des Schriftbilds aus dem Hohen Lied

Die Anordnung der Zeilen und die Beziehung zwischen Vokalen und Farben in der zweiten Fassung (Abb. 4) entsprechen fast denen der ersten Fassung. Aber man kann beobachten, dass die zweite Fassung illustrativer als die erste Fassung ist, weil sie ein quadratisches Format hat, das dem Titelbild für ein Buch angemessen ist [28], weil der Text aus Groß- und Kleinbuchstaben leserlicher ist, und weil es links, rechts und in der Mitte bildnerische Elemente gibt. In der Tat erinnert die große Initiale E an mittelalterliche Miniaturen oder Noten. Es ist zu vermuten, dass sich dieser illustrative Charakter aus der größeren Aufmerksamkeit für den Inhalt der Nachdichtung von Hans Klee als die Form ergibt.

Die Nachdichtung ist als “ein Hochzeitsspiel in Wechselreden” angelegt (S. 7). Die Personen sind “Der König: der Bräutigam, Sulamith: die Braut, nach der schönen Sunemitin Abisag der Bettgenossin des alterfröstelnden Königs David”, und “Töchter Jerusalems und Mannen aus Israel: die mitwirkenden Jungfrauen und Jünglinge”. Heutzutage versteht man das Hohe Lied im Allgemeinen als eine Sammlung von Liebesliedern aus dem alten Israel. Aber bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde es gleichnishaft aufgefasst: Die Beziehung zwischen Mann und Frau wurde auf die Beziehung zwischen Christus und der Kirche oder zwischen Christus und der Seele der Gläubigen übertragen [29]. Die moderne Auslegung beginnt mit der Forschung von Herder. Sie wurde durch die ethnologischen Materialien von Wetzstein u. a. vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts verstärkt; das Hohe Lied wurde von ihnen als Hochzeitslied angesehen [30]. Aufgrund dieser Auslegung entstand auch die Interpretation des Hohen Lieds als Drama von bestimmten Personen, z. B. dem König David und der Sunemitin Abisag [31]. Aber da die Erzähler im Hohen Lied eigentlich anonym sind, wird diese Lesart heute nicht mehr unterstützt. Man kann sagen, dass die Nachdichtung von Hans Klee auf diesen modernen Auslegungen beruht.

Der Anfang des Verses 2 des ersten Kapitels, den Paul Klee für die Schriftbilder auswählte, ist “Er küsse mich mit seines Mundes Kuss”, d. h., die Frau verlangt vom Mann, sie zu küssen. Es ist zu vermuten, dass Paul Klee die Absicht der Nachdichtung kühner auslegte, weil er sexuelle Bilder in die zweite Fassung einführte. Die Bilder auf der linken und rechten Seite des Werkes scheinen symmetrische Pflanzen zu sein. Diese wie ein Band wirkenden Pflanzen mit links und rechts offenen Zweigen zeichnete Klee bereits in «Weibliche und männliche Pflanze» von 1921 (Abb. 5), nur sind sie im Schriftbild flacher und stilisierter. In «Leidenschaftl. Pflanzen» (Abb. 6) von 1914 und in «zwitter und eingeschlechtige <blüten>» von 1915 (Abb. 7)



Abb. 4: Klee, «Schriftbild aus dem hohen Lied “Er küsse mich mit seines Mundes Kuss” (II. Fassung)», 1921, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Estate of Karl Nierendorf, By Purchase

verglich er die Bestäubung einer weiblichen durch eine männliche Pflanze mit dem Geschlechtsverkehr zwischen Mann und Frau. Das Pflanzenpaar in «Weibliche und männliche Pflanze» scheint die Stellungen der Pflanzen in der Zeichnung «Leidenschaftl. Pflanzen» umzukehren und abstrakter werden zu lassen. Im Tagebuch vergleicht Klee “die Genesis” eines Werks mit dem Geschlechtsverkehr von Mann mit Frau [32]; das Thema der Geschlechtsliebe hatte eine wichtige Bedeutung für ihn. Auch an einem Werk wie «Ur-Welt-Paar» (Abb. 8) zeigt sich, dass er das Thema im Jahre 1921 verschiedenartig entwickelte. Darüber hinaus benutzte er Pfeile als ein Symbol des Eros in «die Gefäße der Aphrodite oder: keramisch/erotisch/religiös» von 1921 (Abb. 9) oder in «Eros» von 1921; dadurch verbindet er den Eros mit der Bewegung der Linien und Farben.



Abb. 5: Klee, «Weibliche und männliche Pflanze», 1921, Standort : unbekannt

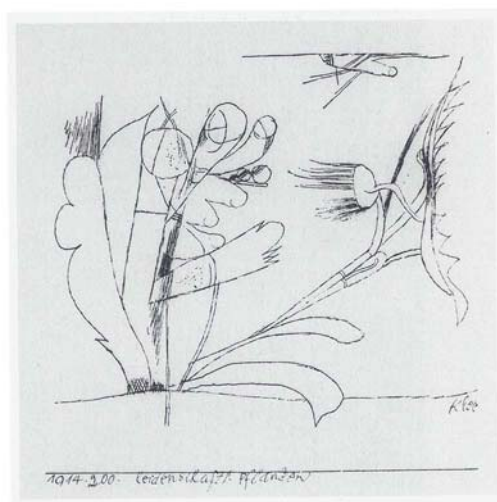


Abb. 6: Klee, «Leidenschaftl. Pflanzen», 1914, Standort : unbekannt

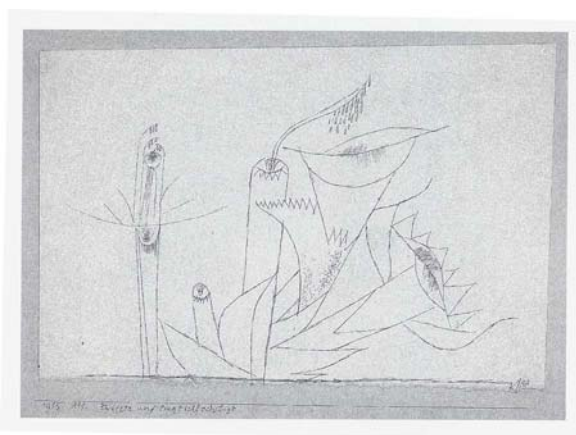


Abb. 7: Klee, «zwittr und eingeschlechtige blüten», 1915, Zentrum Paul Klee, Bern, Leihgabe aus Privatbesitz

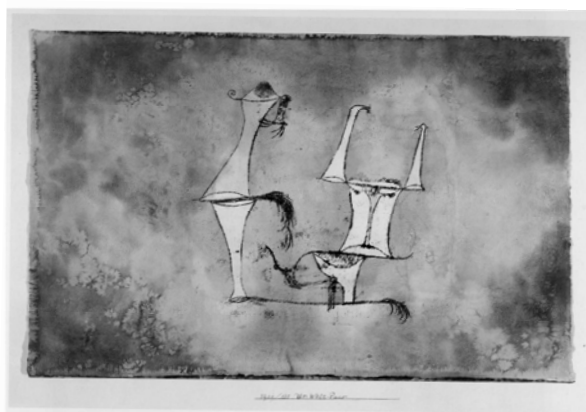


Abb. 8: Klee, «Ur-Welt-Paar», 1921, Bayerische Staatsgemäldesammlungen / Staatsgalerie moderner Kunst, München

Das Pflanzenpaar kehrt in der zweiten Fassung des Schriftbilds wieder. Paul Klee besaß „Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients“ von Alfred Jeremias in der dritten Auflage von 1916. Im sechsten Kapitel dieses Buchs werden der „Baum des Lebens“ und der „Baum des Erkennens“ mit verschiedenen Bildern ausgelegt [33]. Laut Jeremias galt die Dattelpalme im alten Orient als Lebensbaum und als Speise und Trank spendende Göttin [34]. In den Versen 7-9 des siebten Kapitels des Hohen Lieds tritt sie als Gleichnis einer schönen Frau auf. Es ist ein Mann, der die Frau mit einer Dattelpalme vergleicht, und er sehnt sich danach, die Dattelpalme zu ersteigen und ihre Zweige zu ergreifen. Obwohl dieser Teil des Vergleichs in die Nachdichtung von Hans Klee aufgenommen wurde, gibt es dort keine Beschreibung des männlichen sexuellen Begehrens [35].

Die rechte Pflanze im Schriftbild ähnelt mit ihren radial offenen Zweigen und Blättern und mit elliptischen Blüten dem Bild der Dattelpalme in Buch von Jeremias sehr (Abb. 10). Die große schwarze Kugel dieser Pflanze im Schriftbild ist nicht nur eine Dattel, sondern auch ein Punkt des Verses. In der Mitte der Diagonale zwischen der Kugel und dem Großbuchstaben E auf dem Oberteil der linken Pflanze steht das Wort „Öl“. Man kann also die Pflanze mit E als den „Baum des Erkennens“ gegen den „Baum des Lebens“ ansehen. Denn man assoziiert den Buchstaben E als erstes mit dem Wort „Erkenntnis“. Laut Jeremias wird das Motivwort „erkennen“ im alten Orient mit der Zu- und Abnahme des Monds verbunden, und es hat einerseits sexuellen, andererseits Todescharakter [36]. Der Buchstabe E ist der Beginn des Verses; daher zeigt E „Er“, den die Frau anredet. Dadurch kann man die linke und die rechte Pflanze mit dem „Baum des Erkennens“ und dem „Baum des Lebens“ oder mit Mann und Frau vergleichen. Indem man alle Verse mit dem Buchstaben E,

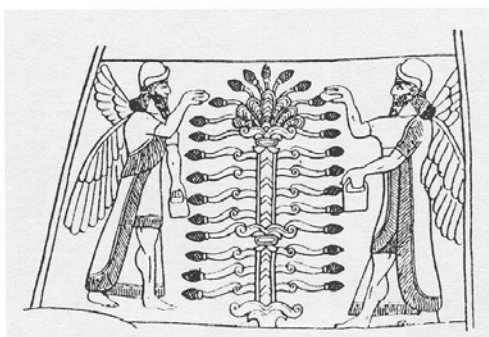


Abb.10: «Abb. 29: Befruchtende Genien auf einer Gewandstickerei von Nimrud-Kelach», in: Alfred Jeremias, *Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients*, 3. Aufl., Leipzig 1916, S. 80



Abb. 9: Klee, «die Gefässe der Aphrodite oder: keramisch/erotisch/religiös», 1921, Zentrum Paul Klee, Bern

den man gleichzeitig mit dem Wort „Erotik“ assoziiert, bis zum Punkt liest, entsteht eine Bewegung wie mit den obengenannten Pfeilen, und es kommt ein Zwiegespräch zustande, bei dem der Mann auf die Anrede der Frau eingeht. Es ist zu beachten, dass es hier nicht nur um die männliche sexuelle Macht wie in dem Tagebucheintrag von 1914 geht. Auch dass das Bild der Dattelpalme im Buch von Jeremias den Titel «Befruchtende Genien» hat, regte vermutlich Klee dazu an, den Eros im Werk zu behandeln. Darüber hinaus kann man das Wort „Öl“ in der Mitte und den Pfeiler dahinter mit einem Olivenbaum vergleichen.

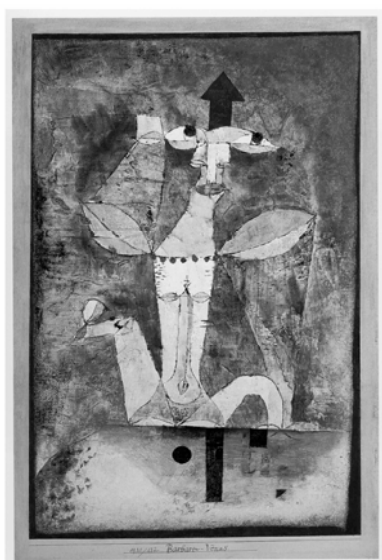


Abb.11: Klee, «Barbaren-Venus», 1921, Norton Simon Museum of Art, Pasadena

Nach Jeremias gilt auch der Olivenbaum als “Lebensbaum” [37].

Aber diese Bäume sind nicht einfach in Mann und Frau aufzuteilen. Die entzwei gerissenen Ellipsen der Köpfe der Bäume und zwischen “Öl” und “Recht” im Baum in der Mitte sind ebenfalls zu beachten. Ellipsen sind in der linken weiblichen Pflanze von «Weibliche und männliche Pflanze», in der befruchteten weiblichen Blüte und in der zwittrigen Blüte von «zwittr und eingeschlechtige ‹blüten›», im Geschlechtsorgan und in den Gelenken der Aphrodite von «die Gefäße der Aphrodite» sowie im Kopf der Frau und im Bauch des Manns von «Ur-Welt-Paar» zu sehen. Man assoziiert die Ellipsen mit weiblichen Geschlechtsorganen [38]. Doch gibt es sie auch im Bauch des Manns von «Ur-Welt-Paar» und im linken Baum des Schriftbilds. Die drei langen Stämme gleichen der männlichen Blüte in der Mitte und der zwittrigen

Blüte von «zwittr und eingeschlechtige ‹blüten›»; deshalb assoziiert man sie mit dem erigierenden Penis. Die hermaphroditischen Bilder werden in «Barbaren-Venus» (Abb. 11) als Venus bzw. Göttin mit weiblichen und männlichen Geschlechtsorganen dargestellt [39].

Die Bäume im Schriftbild sind Mann und Frau, aber durch den Verkehr verwandeln sich sie in eine zweigeschlechtliche Existenz. Klee trägt seine Gedanken über den Hermaphroditismus am 10. Juli 1917 folgendermaßen in sein Tagebuch ein: “der Dualismus nicht als solcher behandelt werden, sondern in seiner complementären Einheit” [40]. Das dynamische Gleichgewicht zwischen Mann und Frau im hermaphroditischen Bild verbindet sich mit Platons “Symposion” oder mit dem Taoismus, der von deutschen Intellektuellen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis zur Zeit nach dem Ersten Weltkrieg sehr geschätzt wurde. Klee war mit beiden vertraut [41].

Im Beitrag für den Sammelband “Schöpferische Konfession” schreibt er: “Die Einbeziehung der gut-bösen Begriffe schafft eine sittliche Sphäre. Das Böse soll nicht triumphierender oder beschämender Feind sein, sondern am Ganzen mitschaffende Kraft. Mitfaktor der Zeugung und der Entwicklung. Eine Gleichzeitigkeit von Urmännlich (bö, erregend, leidenschaftlich) und Urweiblich (gut, wachsend, gelassen) als Zustand ethischer Stabilität” [42]. Auch in der zweiten Fassung des Schriftbilds wird seine Kunsttheorie als dynamisches Gleichgewicht des Dualismus von Mann und Frau gezeigt, so dass Mann und Frau sich verbinden, um nach dem ursprünglich hermaphroditischen Zustand zu suchen und einander jede Unvollständigkeit zu ergänzen. Klee legte die Nachdichtung seines Vaters in seinem Schriftbild kühn aus, und dadurch drückte er sein künstlerisches Interesse aus.

In der vorliegenden Arbeit wurden die Zusammensetzung der Schriftbilder von 1921 anhand der Nachdichtung von Hans Klee und anderer einschlägiger Materialien analysiert. Man kann schlussfolgern, dass Paul Klee mit seinem Vater zu einem gewissen Grad die

Beschäftigung mit Asien und dem Orient, sowie mit Literatur und Musik teilte, was einen wesentlichen Einfluss auf die Konzeption der Schriftbilder hatte. Die erste Fassung des Schriftbildes macht die metrische Komposition des Gedichts von Hans Klee klar. Dieses Schriftbild wurde ein Ausgangspunkt für abstrakte Werke, die sich auf Musik beziehen. Die zweite Fassung des Schriftbilds vervollständigt den Inhalt des Gedichts, der auf der modernen Interpretation basiert, dass das Hohe Lied eine Sammlung von Liebesliedern ist: Das Bild reflektiert eine damalige bildnerische Theorie Paul Klees, d. h. das dynamische Gleichgewicht des Dualismus von Mann und Frau. Die zwei Schriftbilder zeigen, wie erfolgreich Paul Klees Experimente in der Kunst und im bildnerischen Denken damals waren.

Anmerkungen

- [1] H. Klee, *Biblische Poesie in deutschmetrischer Fassung: Das Hohe Lied*, Bern 1931. Das Veröffentlichungsjahr beruht auf dem Verzeichnis der Schweizerischen Landesbibliothek. *Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*, übersetzt von M. Luther, Stuttgart 1915, S. 654-658; *Textbibel des Alten und Neuen Testaments*, hrsg. von E. Kautzsch, Freiburg i.B. 1899, S. 971-977. Da das Veröffentlichungsjahr dieser Bibeln in der Nachdichtung von Hans Klee nicht angegeben ist (S. 3), wurde die Ausgabe der Luther-Übersetzung aus dem Jahre 1915, die sich in der Bibliothek Paul Klee und Lily Klee am Zentrum Paul Klee befindet, verwendet und die Übersetzung von Kautzsch in der ersten Auflage (von letzterer erschienen bis 1911 insgesamt drei Auflagen, die hinsichtlich des Hohen Lieds keine Veränderungen aufweisen).
- [2] *Paul Klee. Gedichte*, hrsg. von F. Klee, Zürich 1960, S. 100.
- [3] K. P. Aichele, *Paul Klee's Pictorial Writing*, Cambridge 2002, S. 78-81.
- [4] Vgl. C. W. Haxthausen, *Paul Klee: The Formative Years*, New York/London 1981, S. 1-2; O. K. Werckmeister, "Sozialgeschichte von Klees Karriere", in: *Paul Klee. Kunst und Karriere, Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern*, hrsg. von O. Bätschmann/J. Helfenstein, Bern 2000, S. 38-40; M. Baumgartner, "Johannes Itten und Paul Klee – Aspekte einer Künstler-Begegnung", in: *Johannes Itten und die Moderne, Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, hrsg. von C. Lichtenstern/C. Wagner, Ostfildern-Ruit 2003, S. 101. Haxthausen weist auch auf den intellektuellen und freundlichen Meinungs austausch zwischen dem Vater und dem Sohn hin.
- [5] Bei der Untersuchung unterstützten mich Herr Stefan Frey aus der Klee-Nachlassverwaltung sowie Herr Dr. Michael Baumgartner und Herr Osamu Okuda vom Zentrum Paul Klee. Ich danke ihnen für ihre Hilfe.
- [6] W. Kersten, *Paul Klee – Das »Skizzenbuch Bürgi«, 1924/25, Kommentar zum Faksimile, Klee-Studien: Beiträge zur internationalen Paul-Klee-Forschung und Edition historischer Quellen*, Bd. 1, Zürich 2002, S. 18-19, 43-49.
- [7] Vgl. F. Klee, *Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen*, Zürich 1960, S. 29-33.
- [8] Vgl. Baumgartner, a.a.O., Anm. 4, S. 101.
- [9] F. Indermühle, "Hans Klee", in: *Berner Schulblatt*, Jg. 72, Nr. 45, Bern, 3. 2. 1940, S. 842-843.
- [10] H. Klee, *Ruth der Bibel nacherzählt in gebundener Rede*, mit Illustrationen von H. Egger, Bern 1921; *Das Buch Ruth in deutschmetrischer Fassung*, mit Illustrationen von H. Egger, Bern 1936; *Biblische Poesie in deutscher Versart: Der Psalter (Auswahl daraus in inhaltlicher Ordnung)*, Bern 1925; *Aus dem Prediger: Biblische Dichtung in deutscher Sprache*, hrsg. von der Bibliothek des Kantonalen Gewerbemuseums Bern, Bern 1926.
- [11] Ein Brief der Südbayerischen Verlagsanstalt an Hans Klee vom 9. September 1921 behauptet, dass der Kurt Wolff Verlag, der schon die deutsche Übersetzung des "Gärtners" publizierte (R. Tagore,

- Der Gärtner*, übersetzt von H. Effenberger, Leipzig 1914), die Rechte für die deutsche Herausgabe erwarb, weshalb er die Veröffentlichung der Nachdichtung von Hans Klee nicht genehmigte. Wenn auch die Veröffentlichung unmöglich war, veranstaltete Hans Klee doch eine Recitation seiner Nachdichtung des “Gärtners” am 1. November 1920 im Grossratsaal in Bern. Den obengenannten Brief und der Recitation besitzt die Klee-Nachlassverwaltung.
- [12] *Paul Klee. Briefe an die Familie*, Bd. 2: 1907-1940, hrsg. von F. Klee, Köln 1979, S. 885 (an L. Klee, Gersthofen, 27. 10. 1917). Das Zentrum Paul Klee bewahrt das Buch von Tagore “Gitanjali” auf, das Paul Klee oder Lily Klee besaß (R. Tagore, *Gitanjali*, übersetzt von M. L. Gothein, 9. Aufl., Leipzig 1918).
- [13] Vgl. K. Lankheit, “Bibel-Illustrationen des Blauen Reiters”, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1963, S. 199-207.
- [14] *Briefe*, Bd. 2, S. 919 (an H. Klee und Familie, Gersthofen, 8. 5. 1918); S. 928 (an F. Klee, Gersthofen, 28. 7. 1918). Hans Klees Nachdichtung des Psalters mit Illustrationen von Paul Klee wurde nie veröffentlicht.
- [15] *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*, übersetzt von H. Heilmann, München/Leipzig 1905. Die Beziehung zwischen den Schriftbildern von 1916 und dieser Anthologie wurde im folgenden Aufsatz erörtert: Y. Noda, “Die Beziehung zwischen Paul Klee und ‘Ostasien’ bis zum Entstehen der ‘Schriftbilder’ im Jahre 1916”, in: *The Seijo Bungei*, Nr. 182, Tokyo 2003, S. 67-92.
- [16] T. Däubler, *Mit Silberner Sichel*, Dresden-Hellerau 1916; C. Corrinth, *Potsdamer Platz oder die Nächte des neuen Messias. Ekstatische Visionen*, München 1920.
- [17] Mindestens neunundzwanzig Bücher besitzen das Zentrum Paul Klee und die Klee-Nachlassverwaltung.
- [18] Vgl. Noda, a.a.O., Anm. 15.
- [19] *Briefe*, Bd. 2, S. 967 (an M. Klee, München, 4. 1. 1921).
- [20] Vgl. J. L. Koerner, “Paul Klee und das Bild des Buches”, in: *Paul Klee und Edward Ruscha: Projekt der Moderne – Sprache und Bild*, hrsg. von P. G. Schaesberg, Regensburg 1998, S. 106-108.
- [21] In der Analyse der Metrik unterwies mich Herr PD Dr. Fred Büttner der Universität München. Ich danke ihm für seine Hilfe.
- [22] *Faksimile: Paul Klee – Das »Skizzenbuch Bürgi«*, 1924/25, Zürich 2001, Fol. 35 Verso; Kersten, a.a.O., Anm. 6, S. 18-19.
- [23] Vgl. M. Miyashita, “Leopold Zahn und Wilhelm Hausenstein – Paul Klee und der Surrealismus: Eine Vorgeschichte (2) –”, in: *Memoirs of Beppu University*, Nr. 41, Oita 1999, S. 87-88; Baumgartner, a.a.O., Anm. 4, S. 106-107.
- [24] *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Folmlehre, Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*, hrsg. von J. Glaesemer, Basel/Stuttgart 1979, S. 52.
- [25] Vgl. R. Crone, “Paul Klee und die Natur des Zeichens”, in: *Paul Klee und Edward Ruscha*, S. 60-65.
- [26] Kersten, a.a.O., Anm. 6, S. 48-49.
- [27] Kersten, a.a.O., Anm. 6, S. 46.
- [28] Vgl. Aichele, a.a.O., Anm. 3, S. 78-79.
- [29] Vgl. H. Katsumura, “Exegetical Problems in the Song of Songs (2)”, in: *Kirisutokyo Ronso*, Nr. 32, Hyogo 2001, S. 3-7.
- [30] J. G. v. Herder, *Lieder der Lieb: Die ältesten und schönsten aus dem Morgenlande*, Leipzig 1778; J. G. Wetzstein, “Die syrische Dreschtafel”, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, Bd. 5, Braunschweig 1873, S. 270-302; K. Budde, “Das Hohelied erklärt”, in: *Die fünf Megillot*, Freiburg i.B. 1898, S. XVII. Vgl. H. Katsumura, “Exegetical Problems in the Song of Songs (1)”, in: *Kirisutokyo Ronso*, Nr. 31, Hyogo 1999, S. 4, 14-15.
- [31] Vgl. Katsumura, a.a.O., Anm. 29, S. 28; Katsumura, a.a.O., Anm. 30, S. 4, 15. Z. B. F. Delitzsch,

Commentary on The Song of Songs and Ecclesiastes, translated by M. G. Easton, Edinburgh 1891, rep. 1980, S. 8-11.

- [32] *Paul Klee. Tagebücher 1898-1918*, Textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von W. Kersten, Stuttgart 1988, Nr. 943, 944.
- [33] A. Jeremias, *Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients*, 3. Aufl., Leipzig 1916, S. 74-82.
- [34] Jeremias, a.a.O., Anm. 33, S. 79.
- [35] Klee, a.a.O., Anm. 1, S. 24. Vgl. Delitzsch, a.a.O., Anm. 31, S. 130-131.
- [36] Jeremias, a.a.O., Anm. 33, S. 76.
- [37] Jeremias, a.a.O., Anm. 33, S. 77.
- [38] Vgl. P. L. Kort, *The Ugly Face of Beauty. Paul Klee's Images of Aphrodite*, Dissertation, University of California, Los Angeles 1994, S. 81-82; J. Perkins, *Klee and Eros*, Dissertation, University of Michigan, 2000, S. 85-86.
- [39] Vgl. Kort, a.a.O., Anm. 38, S. 81-83; Perkins, a.a.O., Anm. 38, S. 85.
- [40] *Tgb.*, Nr. 1079.
- [41] Platons "Symposion" wurde im Buch von Klages ausführlich behandelt (L. Klages, *Vom Kosmogonischen Eros*, München 1922), und Lily Klee schenkte Paul Klee Klages' Buch von 1922. Kort vermutet, dass Klee den Gedanken von Klages durch Karl Wolfskehl, den "Kosmiker", mit dem er seit 1912 befreundet war, schon vor dem Jahre 1922 kennenlernte (Kort, a.a.O., Anm. 38, S. 91-92). Dem Gedanken von Klages liegt "Das Mutterrecht" von Bachofen zugrunde (J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht*, Stuttgart 1861), durch welches es seit dem fin de siècle zahlreiche Versuche gab, das Abendland durch das Morgenland oder das Vaterrecht durch das Mutterrecht aufzufassen (vgl. Y. Ueyama, "Erklärung: 'Das Mutterrecht' von Bachofen", in: J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht*, übersetzt von T. Yoshihara, Tokyo 2002, S. 338-339). Zur Beziehung zwischen Klee und dem Taoismus vgl. O. Okuda, "Unterwegs mit Paul Klee - Versuch einer Spurensicherung", in: *Paul Klee and his Travels*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, Kamakura/ Iwate Museum of Art/ Mie Prefectural Art Museum/ Matsumoto City Museum of Art, 2002, S. 257-266.
- [42] P. Klee, "Beitrag für den Sammelband 'Schöpferische Konfession'", in: *Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von C. Geelhaar, Köln 1976, S. 121.