

Felix Thürlemann

UEBERLEGUNGEN ZUR BEDEUTUNGSKONSTITUTION IN DER MALEREI – AM BEISPIEL VON PAUL KLEES BAUHAUSKARTE 'DIE ERHABENE SEITE'

1. Die Analyse der Bedeutungskonstitution als Hauptaufgabe der Semiotik

In dem von Algirdas Julien Greimas und Joseph Courtés 1979 veröffentlichten Werk *Sémiotique - dictionnaire raisonné de la théorie du langage* wird die Semiotik entgegen der Etymologie nicht mehr als 'Wissenschaft der Zeichen', sondern als „eine Theorie der *Bedeutung*“ (théorie de la signification) bestimmt. (1) Damit ziehen die Autoren die Lehre aus der Geschichte der modernen Linguistik, die gezeigt hat, daß die Einheit des Zeichens bei der Untersuchung eines Sprachsystems in zwei Richtungen überschritten werden muß: auf der einen Seite durch die Analyse des phonologischen Systems, dessen Einheiten nur bedeutungsgenerierende Funktion, jedoch noch keinen Zeichencharakter haben - auf der anderen Seite durch die Analyse der narrativen Strukturen, die nicht aus der Summierung von Zeichen erklärt werden können. Nach Greimas und Courtés ist es Aufgabe der Semiotik, „in Form einer begrifflichen Konstruktion die Bedingungen der Erfassung und der Produktion des Sinnes darzulegen“. (2)

Im Einklang mit dieser Zweckbestimmung der Semiotik hat A.J. Greimas in den letzten 15 Jahren ein allgemeines Modell der Bedeutungskonstitution entwickelt, das er *parcours génératif* nennt. (3) Das diesem Modell zu grunde liegende generative Prinzip postuliert, daß die komplexen Bedeutungsstrukturen eines Textes ausgehend von einfacheren Strukturen produziert werden. Dementsprechend erscheint Greimas' Modell als ein „Parcours“ über verschiedene Ebenen (niveaux), der vom Einfachen zum Komplexen, vom Abstrakten zum Konkreten fortschreitet.

Es kann im folgenden nicht darum gehen, dieses Modell in seinen Einzelheiten darzustellen. Wir möchten vielmehr, im Einklang mit dessen allgemeinen Prinzipien, einige Ueberlegungen zur Konstitution der Bedeutung im Bereiche der Malerei anstellen. Der Wert eines jeden semiotischen Modells kann letztlich nur an seiner Bewährung in der Einzelanalyse gemessen werden. Wir haben deshalb ein konkretes Analysebeispiel gewählt - es handelt sich um ein Werk von Paul Klee - mittels dessen unsere methodologischen Ansätze auf ihre Operationalität hin überprüft werden sollen. Wir bekennen uns damit zu einer Semiotik, die zum Ziel hat, eine *hermeneutische Praxis wissenschaftlichen Charakters* zu begründen.

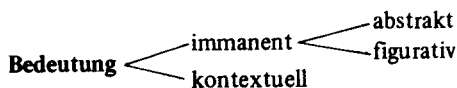
2. Der methodologische Ansatz

2.1. Zwei mal zwei Stufen der Bedeutungskonstitution

Das von Greimas postulierte generative Prinzip beinhaltet die Analyse nach einzelnen Bedeutungsebenen (niveaux), wobei die Analyse jeder Ebene die vorgängige Beschreibung der ihr hierarchisch übergeordneten Ebenen voraussetzt. Wir wollen im folgenden zwei ineinander verschränkte Paare solcher hierarchisch gestaffelter Ebenen innerhalb des Prozesses der Bedeutungskonstitution besprechen. Eine erste hierarchische Artikulation betrifft die Unterscheidung zwischen einer *immanenten* und einer *kontextuellen* Bedeutungsdimension. Wir gehen von der Annahme aus, daß eine jede Aus-

ge nur dann in ihrem Verhältnis zu anderen Aussagen, dem sogenannten Kontext, untersucht werden kann, wenn sie vorerst als eine immanente semantische Struktur gefaßt worden ist.

Die immanente Bedeutungsdimension wiederum zerfällt in eine *abstrakte* und eine *figurative* Komponente. Dabei postulieren wir, daß die figurative Komponente fakultative Natur ist und bei ihrer Manifestation die Existenz einer abstrakten Komponente voraussetzt. Das hier zu grunde liegende reduzierte Modell der Bedeutungskonstitution läßt sich somit als eine doppelte hierarchische Struktur zwischen vier Analysestufen begreifen; es kann schematisch wie folgt zusammengefaßt werden:



Die Unterscheidung zwischen einer immanenten und einer kontextuellen Bedeutungsdimension benötigt keine vorbereitende Darstellung; wir möchten jedoch auf die Opposition *abstrakte* vs *figurative* Bedeutungskomponente einleitend etwas genauer eingehen, weil damit die viel diskutierte Ikonizitätsproblematik angesprochen ist.

2.2. Abstrakte vs figurative Bedeutungskomponente

Beim Gegensatzpaar *abstrakt* vs *figurativ*, das wir im folgenden verwenden, handelt es sich um konstruierte Begriffe, die vorerst nicht ihrem alltäglichen Gebrauch entsprechen, der im Bezug auf die bildende Kunst schon seit langem in Verruf gekommen ist. Es wird sich jedoch herausstellen, daß unsere Begriffsverwendung, wie wir sie im Anschluß an Greimas vorschlagen, durchaus mit einigen Modi des umgangssprachlichen Gebrauchs vereinbar ist und somit beitragen kann, diesen Begriffen wiederum eine gewisse Präzision zu verschaffen. Es ist jedoch zu beachten, daß im folgenden nicht von figurativer und abstrakter „Kunst“, sondern nur von der abstrakten und figurativen Bedeutungskomponente einzelner Werke die Rede sein wird.

Im Wörterbuch der Semiotik von Greimas und Courtés erscheint das Begriffspaar *figurativ* vs *abstrakt* als neue Benennung für die Kategorie *semiologisch* vs *semantisch*, wie sie Greimas in seiner *Sémantique structurale* von 1966 entwickelt hatte. Der Begriff *figurativ*, früher 'semiologisch', bezeichnet Inhalte, die eine Entsprechung auf der Ausdrucksebene der *natürlichen Semiotik* (*sémiotique du monde naturel*) besitzen. (Greimas/Courtés, 146; s.v. 'figurativ'¹) Dagegen werden Inhalte als *abstrakt* bezeichnet, wenn ein solcher Bezug nicht vorliegt. In Greimas' semiotischem System ist die „natürliche Welt“ (*monde naturel*) kein neutraler Referent, sondern wird als eine *Makrosemiotik* verstanden, als ein komplexes Ganzes von semiotischen Systemen, welche zum Teil unvermittelt, zum Teil sprachlich vermittelt, auf den Menschen einwirken. (Greimas/Courtés, 233 f; s.v. 'monde naturel')

Der Begriff 'figurativ' spielt auch innerhalb des generativen Diskursmodells (*parcours génératif*) eine Rolle. Als Etappe der *Figurativisierung* (*figurativisation*) wird dort eine fakultative letzte Stufe in der Konstitution des Diskurses bezeichnet, welche die abstrakten narrativen Strukturen in Darstellungen konkreter Handlungen umwandelt und so schließlich die Illusion der „Realität“ hervorrufen kann.

Obwohl die bildliche Figurativität im Vergleich zur sprachlichen einen weniger entwickelten Grad der Vermittlung zur Semiotik der natürlichen Welt aufweist, lohnt es sich, die Kategorie *figurativ* vs *abstrakt* auch auf den Bereich der bildenden Kunst anzuwenden. Dies erlaubt es, die Referenzproblematik aus der Definition des Zei-

chens herauszunehmen. Nicht mehr einzelne Zeichen sind somit ikonisch, sondern geschlossene Texte besitzen eine figurative Bedeutungsdimension oder nicht. Diese Betrachtungsweise erlaubt es, die Ikonizität als ein Problem der Intertextualität, d.h. des Bezuges zwischen zwei semiotischen Systemen, genauer: zwischen einem gegebenen, z.B. bildlichen Text und der Makrosemiotik der natürlichen Welt, zu definieren.

Wir stellen folgende Thesen auf: 1) Die abstrakte und die figurative Bedeutungsdimension sind *hierarchisch* gegliedert, wobei die letztere, die figurative, *fakultativen* Charakter hat. 2) Ein *gegebener* bildlicher Text wird dann als *figurativ* bezeichnet, wenn es möglich ist, ihn nach dem *Objekterkennungskode* (der auch bei der Wahrnehmung der natürlichen Welt wirksam ist) als Darstellung von Gegenständen zu lesen. 3) Im Bereich bildlicher Texte kann der Wahrnehmungskode durch einen sekundären, willkürlichen *graphischen* Kode vermittelt sein und somit in bestimmten Fällen einen Lernprozess nötig machen (4).

Das Analyseobjekt, das wir gewählt haben - es handelt sich um ein Werk von Paul Klee - ist ein besonders günstiges Beispiel, um den fakultativen Charakter der figurativen Bedeutungskomponente aufzuzeigen; dies deshalb, weil es gleichzeitig erlaubt, die fundamentale, abstrakte Bedeutungskomponente unabhängig von jeder figurativen Projektion zu fassen. Die Wahl dieses, in seiner Struktur eher außergewöhnlichen Objektes hat also didaktische Gründe, und wir möchten an der These vom sekundären Charakter der figurativen Komponente auch für solche Werke „figurativer Kunst“ festhalten, wo eine getrennte Analyse der beiden immanenten Bedeutungskomponenten weniger leicht vorgenommen werden kann.

3. Ein Analysebeispiel: Klees Bauhauskarte 'Die erhabene Seite'

Im Jahre 1923 hat Paul Klee zu der Serie von zwanzig lithographierten Postkarten, die anlässlich der Bauhaus-Ausstellung in Weimar herausgegeben wurden, zwei Karten beigegezeichnet (Abb. 2 und 3). (5) Die beiden Karten sind, wie es die Titelgebung im Werkverzeichnis verrät, auch inhaltlich als ein komplementäres Paar konzipiert. Klee nennt sie dort 'Die erhabene Seite' und 'Die heitere Seite'; zu ergänzen ist: des Bauhauses.

Die Postkarte 'Die heitere Seite' stellt ein nächtliches Maskentreiben dar und verweist auf die berühmten Kostüm- und Laternenfeste der Bauhäusler, bei denen nach Gropius' Programm von 1919 ein „heiteres Zeremoniell“ aufgebaut werden sollte (Schneede, 1979: 166). 'Die erhabene Seite' dagegen zeigt ein auf einem Fundament vielgestaltiger Quader sich erhebendes tempelartiges Gebäude. Nach Christian Geelhaar soll die letztere Karte die Maxime „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau“ aus dem Bauhaus-Manifest von 1919 veranschaulichen (Geelhaar, 1972: 14).

Diese an sich einleuchtende Interpretation stößt jedoch insofern auf Schwierigkeiten, als Klee das graphische Gerüst, das der Karte 'Die erhabene Seite' zu grunde liegt, unverändert aus einer eigenen Zeichnung übernommen hat, die schon zwischen 1917 und 1918 während seinem Kriegsdienst, also noch vor der Gründung des Bauhauses entstanden ist (Abb. 1). Klee war damals Vertreter des Zahlmeisters bei einer Fliegerschule in Gersthofen. Das unter dem Titel 'Inscription' im Oeuvre-Katalog verzeichnete Blatt, ursprünglich in Bleistift konzipiert, enthält denn auch, neben den Jahreszahlen '1917/18' und der Ortsbezeichnung 'Gersthofen', Spuren von Rechnungsoperationen, die Klee bei der Uebearbeitung mit der Feder noch nachgezogen hat. Natürlich weiss auch Christian Geelhaar um die Existenz dieser Vorlage; er geht aber dem Problem, das sich daraus für die Bedeutungsanalyse der Bauhauskarte ergibt, nicht weiter nach.

Dieses Problem soll im folgenden näher untersucht werden, da es uns für das Thema der *Bedeutungskonstitution des Bildes*, wovon hier die Rede sein soll, besonders interessant erscheint.

Folgende Fragen müssen gestellt werden: 1) *Wie ist es möglich, dass die Zeichnung von 1917/18 im Zusammenhang mit der Darstellung des Bauhauses verwendet werden konnte, obwohl sie gänzlich unabhängig davon entstanden ist?* Die Antwort auf diese Frage soll über die Unterscheidung zwischen einer fundamentalen *abstrakten* und verschiedenen *figurativen* Bedeutungskomponenten gefunden werden. 2) *Wie steht es überhaupt mit dem Programmcharakter der Bauhauskarte 'Die erhabene Seite'?* Auf diese Frage versuchen wir eine Antwort zu gewinnen, indem wir das Resultat der Analyse der immanenten Bedeutungsdimension in einer zweiten Analysestufe in den Kontext von weiteren Aussagen zur Bestimmung der Aufgabe des Bauhauses und weiteren künstlerischen und kunsttheoretischen Aussagen stellen werden.

3.1. Immanente Bedeutungsdimension

3.1.1. Zwei figurative Lesarten

Es ist interessant zu sehen, dass Paul Klee das graphische Schema der Zeichnung von 1917/18 nicht nur in der Bauhauskarte, sondern noch in zwei weiteren farbigen Werken verwendete. Der Maler muss seine Erfindung sehr geschätzt haben. Ueberraschend ist nun, dass der jeweilige Titel der Werke jedesmal eine andere figurative Lesart des gleichen linearen Schemas nahe legt. Ein erstes Mal ist es in einem Aquarell von 1918 mit dem Titel 'Schrift-Architektonisch' wieder aufgenommen, dann in der Bauhauskarte und zuletzt in der aquarellierten Oelfarbezeichnung mit dem Titel 'Gedenktafel', die Klee Walter Gropius am 16. Oktober 1923 widmete (6).

Die Titel des Aquarells und der Oelfarbezeichnung spielen auf zwei verschiedene figurative Bereiche an, den der „Schrift“ und den des „Bauens“. 'Inschrift' und 'Gedenktafel' verweisen auf den ersten Bereich, während der Titel des Aquarells von 1918, 'Schrift-Architektonisch', in einer für Klee typischen Weise, über einen komplexen Begriff noch den Bereich des „Bauens“ hinzufügt, der dann in der Bauhauskarte von 1923 allein zum Tragen kommt. Zu beachten ist, dass es in allen Fällen sprachliche Mittel sind, entweder von Klee selber angegebene Titel oder - wie im Fall der Bauhauskarte - ins Bild eingefügte Schriftzüge, welche die jeweilige figurative Lesart bestimmen (6a).

3.1.2. „Schrift“

Untersuchen wir zuerst, was es mit der Lesart „Schrift“ auf sich hat. Rein äusserlich, vom blossen Erscheinungsbild her betrachtet, kann „Schrift“ in der abendländischen Kultur definiert werden als eine „lineare Anordnung und Kombination von regelmässig-dimensionierten, einfachen graphischen Elementen beschränkter Anzahl“. Diese Definition enthält gleichzeitig die Summe der unterscheidenden Züge des Wahrnehmungsschemas „Schrift“, welches dem Objekterkennungskode unseres Kulturkreises eigen ist. Dieses Wahrnehmungsschema kann nun tatsächlich auf das graphische Gerüst der Zeichnung von 1917/18 projiziert werden, ohne Schwierigkeiten zumindest auf dessen unteren Teil. Dieser zeigt horizontal geschichtete Anreihungen von graphischen Figuren quadratischen Umrisses, die sich alle auf wenige Grundelemente zurückführen lassen: entweder ist den Quadraten ein Kreis eingeschrieben, oder sie sind durch ein lotrecht oder schräg gestelltes Linienkreuz in kleinere Quadrate und regelmässige Dreiecke aufgeteilt. Die von den wenigen Grundeinheiten gebildeten

◀ Abb. 1
 Paul Klee, **Inschrift** 1918/207
 Sammlung Felix Klee

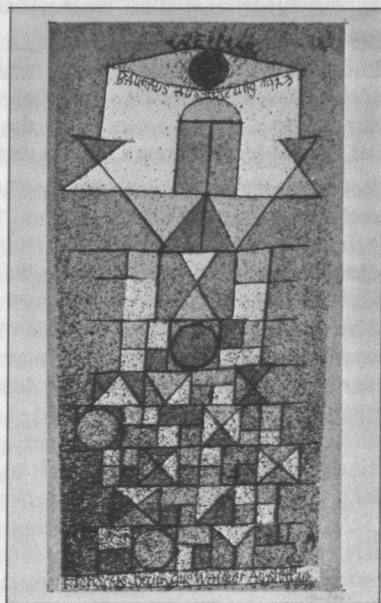
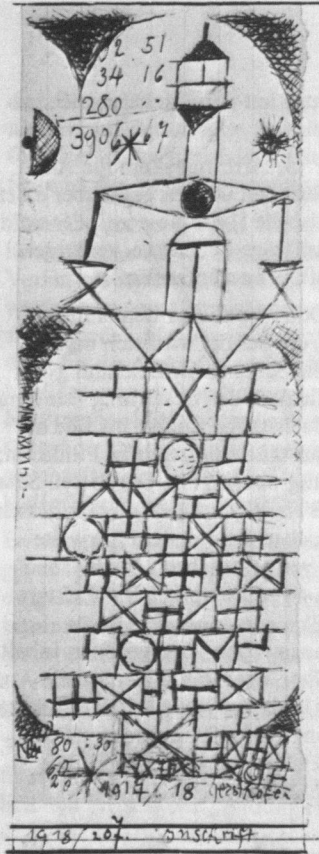


Abb. 2
 Paul Klee, **Die erhabene Seite**
 1923/47 (Probedruck)
 Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum
 Bern

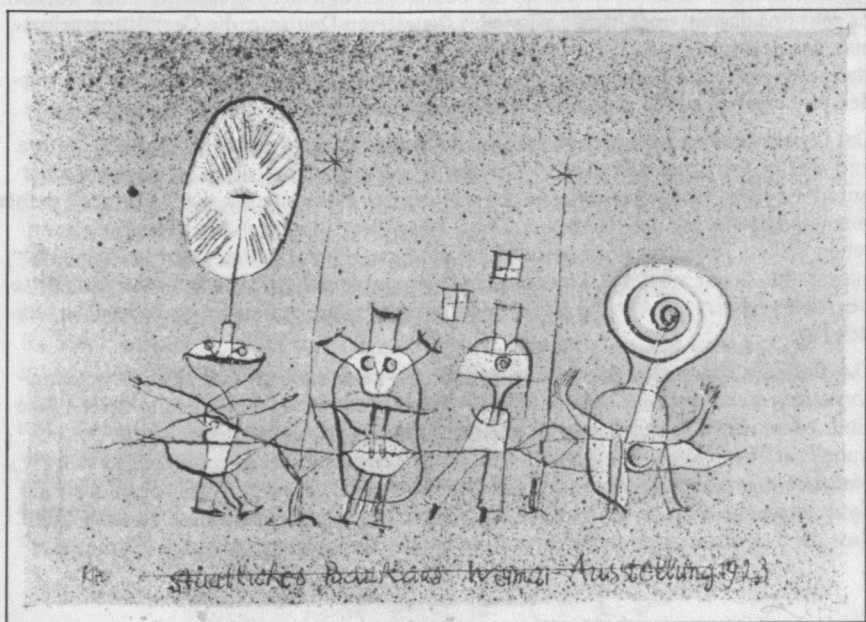


Abb. 3 Paul Klee, **Die heitere Seite** 1923/48 (Probedruck) Sammlung Felix Klee

Reihen unterscheiden sich jedoch alle voneinander; man hat den Eindruck, sie stellen verschiedene „Wörter“ eines „Textes“ dar.

Das oben angeführte Wahrnehmungsschema „Schrift“ betrifft nun allein die Ausdrucksebene des semiotischen Systems „Sprache“. Befinden wir uns gegenüber einer solchen visuellen Erscheinung, stellen wir üblicherweise die Hypothese auf, der sichtbare Ausdruck müsse einen Inhalt, das durch die Schriftzüge Bedeutete, verbergen. Der Betrachter wird zum Leser, er versucht die Schriftzüge zu entziffern.

Dies ist auch bei der Zeichnung 'Inscript' der Fall. Doch trotz aller Bemühungen wird dem Betrachter die Entzifferung nicht gelingen, die Schrift wird sich bald als *Pseudoschrift* erweisen. Heisst dies nun, das graphische Schema der Zeichnung 'Inscript' bedeute nichts? Keineswegs. Die Schriftähnlichkeit der Gestaltung - sie kann bei Klee neben dem Vorgang einzelne lateinische Buchstaben isoliert ins Bild zu setzen, häufig nachgewiesen werden - hat zuerst einmal eine *manipulative* Funktion; sie soll beim Betrachter eine bestimmte Lektürehaltung wecken (7). Durch den Schriftcharakter erscheint die Zeichnung dem Betrachter als ein *Kryptogramm*, für dessen Entzifferung er seine ganze Geduld einsetzen muss. Ueber den notwendigerweise misslingenden Versuch einer diskursiven Lektüre der vermeintlichen „Buchstabenreihen“ wird der Betrachter jedoch zu einer anderen, eigentlich bildlichen Lektüre der graphischen Elemente geführt. Die graphischen Elemente sind nicht Teile einer „Schrift“, eines sekundären Notationssystems, das einen schon vorgegebenen Inhalt darstellte; der Betrachter wird entdecken, dass sie selber, über ihre differentielle Ausgestaltung und Anordnung, den Inhalt bilden. Dieser bildspezifische Inhalt, zu dessen Entdeckung der Betrachter über die figurative Deutung „Schrift“ indirekt geführt wird, ist die *abstrakte Bedeutungskomponente* des zeichnerischen Schemas. Dieses Schema soll nun im folgenden eingehender untersucht werden.

3.1.3. Abstrakte Bedeutungskomponente

Wir beschränken uns bei unserer Untersuchung auf die Teile des graphischen Schemas der Zeichnung 'Inscript', welche in die Bauhauskarte von 1923 übernommen wurden. Es geht uns darum, unabhängig von jeder figurativen Deutung, die Gestaltungsprinzipien des Schemas als ein Ganzes zu fassen. Wie wir sehen werden, können diese Gestaltungsprinzipien anschliessend in einer zweiten Stufe semantisch interpretiert werden und ergeben so die gesuchte abstrakte Bedeutungskomponente.

Das beiden Werken gemeinsame graphische Muster kann in zwei Hälften, eine untere und eine obere, unterteilt werden. Die obere Hälfte zeichnet sich - im Gegensatz zur unteren - durch eine *symmetrische Anordnung* der Elemente um die leicht nach rechts geneigte Mittelachse des Bildes aus. Dabei ist zu beachten, dass der Uebergang zwischen beiden Teilen fließend gestaltet ist. So kann die auf halber Höhe gelegene Figurenreihe, deren mittleres, kreisförmiges Element annähernd die geometrische Mitte des Bildes besetzt, als Ort des Uebergangs zwischen den beiden Teilen angesehen werden (8).

Das Verhältnis zwischen den beiden Bildhälften kann auch als eine *sukzessive Transformation* zwischen zwei gegensätzlichen Polen beschrieben werden. Die beiden Pole sind dabei nicht nur durch den Gegensatz *asymmetrische vs symmetrische Anordnung* (zur Mittelachse), sondern zudem durch den Gegensatz *gleichförmige vs ungleichförmige* Elemente (in Bezug auf die Dimension) charakterisiert. Wenn man die Symmetrie ebenfalls als einen Modus der Gleichförmigkeit betrachtet, so zeigt sich, dass die Transformation in Bezug auf die beiden Gestaltungsprinzipien (Symmetrie

und Dimension) die Form zweier gekoppelter, konträr verlaufender Inversionen annimmt: auf der unteren Seite befinden sich in Bezug auf die Symmetrie ungleichförmige, in Bezug auf die Dimension dagegen gleichförmige Elemente; auf der oberen Seite ist das Verhältnis zwischen Symmetrie und Dimension umgekehrt.

Bis anhin haben wir das Transformationsverhältnis zwischen den beiden gegensätzlichen Teilen als ein atemporales, rein logisches Verhältnis beschrieben. Um dieses Verhältnis *semantisch* deuten zu können, muss es einer *gerichteten* Lektüre unterworfen werden. Grundsätzlich sind beide Lektüerichtungen, die aufsteigende und die absteigende, möglich, und es scheint, dass der Bildbetrachter die endgültige Entscheidung für die eine oder andere Richtung in Funktion auf die jeweilige figurative Deutung des graphischen Schemas vornimmt. (Möglicherweise bewirkt jedoch die leichte Neigung der Mittelachse nach rechts, dass schon auf abstrakter Ebene eher die aufsteigende Lektüerichtung gewählt wird. Denn die aufsteigende Lektüre entspricht gleichzeitig der Lektüerichtung von links nach rechts, die in der abendländischen Kultur, wohl wegen der üblichen Schriftrichtung, dominant ist.)

Entscheiden wir uns provisorisch für die aufsteigende Lektüerichtung (es ist diejenige, die bei der Bauhauskarte zum Tragen kommt) und versuchen wir, das soeben dargestellte Transformationsverhältnis semantisch als einen *abstrakten Vorgang* zu interpretieren. Dieser kann folgendermassen beschrieben werden: das graphische Schema zeigt den „*sukzessiven Zusammenschluß von gleichrangigen Individualitäten zu einem unteilbaren, einem gemeinsamen Gesetz unterworfenen Ganzen*“, oder kürzer: es zeigt „die Bildung einer Einheit höherer Ordnung“ (9).

3.1.4. Selbstdarstellung der Malerei

Es ist nun zu beachten, dass das graphische Schema der Bauhauskarte nicht eigentlich den Prozess der „Bildung einer Einheit höherer Ordnung“ *wiedergibt* oder schildert, wie es etwa die entsprechende sprachliche Aussage tut. Das Bildwerk als solches *ist* diese „Bildung einer Einheit höherer Ordnung aus einzelnen Elementen“. Das heisst: die Bauhauskarte ist zuerst einmal, und dies vorgängig einer jeden figurativen Lektüre, *Selbstdarstellung der Konstitution der Malerei*; das Bildganze als Zustand erscheint gleichzeitig als ein aus seinen Einzelteilen Gewordenes. Somit kann der Diskurs des Bildes gleichzeitig auch als ein Metadiskurs über seine eigene Konstitution als Bild gelesen werden.

3.1.5. Die Metapher des „Häuserbaus“

Klee gefiel es, den Schöpfungsprozess des Werkes im Resultat als Spur sichtbar werden zu lassen. Auch unterstreicht er in seinen theoretischen Äusserungen immer wieder die Notwendigkeit, den Gestaltungsprozess zu untersuchen, um die Malerei zu verstehen. Wir möchten hier als Beispiel eine kurze Passage aus der *Schöpferischen Konfession* von 1920 anführen (Schneede, 1979: 198, sowie Geelhaar, 1976: 120). Klee fragt dort: „Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus“. Die Antwort, die Klee gibt, ist für unsere Untersuchung besonders interessant. Der Maler verwendet zur Erläuterung des bildnerischen Gestaltungsprozesses die Metapher des *Häuserbaus* und spricht mit diesem Vergleich gleichzeitig auch die Grundlage aus, die es ihm erlaubt hat, die Zeichnung von 1917/18 im Dienste der Darstellung des *Bauhauses* wieder zu verwenden. Natürlich war es zudem wichtig, dass die Zeichnung in ihrer besonderen Gestaltung die Projektion des figurativen Vorstellungsbereiches „Bau“ nicht verhinderte.

Nun erlaubt aber das graphische Muster aus der Zeichnung 'Inscript' sogar die Lektüre nach einer recht grossen Anzahl von einzelnen Wahrnehmungsschemata, die alle dem figurativen Bereich „Bau/Gebäude“ angehören. Was zuvor als Buchstabenmenge gelesen wurde, erscheint nun als zweidimensionale Darstellung einer Mauer, deren einzelne Reihen von Bausteinen fachgerecht gegeneinander verschoben sind. Und der symmetrische obere Teil kann als Abbild einer Gebäudefront gelesen werden, deren Tor von einem Bogen in Form eines Auges überspannt ist.

Das in den wesentlichen Teilen identische graphische Schema soll also vom Leser hintereinander zuerst als „Schrift“ (genauer: „Pseudoschrift“) und dann als Darstellung eines „Gebäudes“ verstanden werden. Diese Umdeutung betrifft jedoch, wie wir gesehen haben, nur die sekundäre, figurative Bedeutungskomponente. Nicht betroffen von der Umdeutung ist die abstrakte Bedeutungskomponente, die dem graphischen Schema unabhängig von den wechselnden figurativen Projektionen eigen ist.

3.2. Kontextuelle Bedeutungsdimension

3.2.1. Klees Karte - ein gemaltes Programm?

Mit der Reproduktion als Postkarte, die in grosser Auflage zur Bauhaus-Ausstellung aufgelegt wurde, bekommt Klees Werk den Charakter einer öffentlichen Stellungnahme in der Diskussion um die Bestimmung der Aufgaben des Bauhauses. Wir wollen nun in einem zweiten Teil der Analyse untersuchen, in welchem Verhältnis sich die *immanente Bedeutung* des Werkes, die wir soeben dargestellt haben, gegenüber anderen programmatischen Aussagen zum Bauhaus verhält. Damit wenden wir uns der Bedeutungsdimension zu, welche üblicherweise mit den Begriffen 'Intertextualität' und 'énonciation-Problematik' abgedeckt wird.

Auf den ersten Blick scheinen zumindest einmal die in die Zeichnung eingefügten Schriftzüge und die damit aktualisierte Leseart „Gebäude“ ein affirmatives Verhältnis zur Bauhausidee und deren Propagierung durch die Ausstellung von 1923 auszudrücken. Dieser Befund wird weiterhin unterstützt durch die Feststellung, dass Klee die leichte Analogie, welche zwischen seiner Zeichnung von 1917/18 und Lyonel Feiningers Holzschnitt, der das Titelblatt des Bauhaus-Programms von 1919 schmückte (10), noch unterstrich, indem er dem Augenmotiv in der Bauhauskarte Strahlen hinzufügte. Klees krönendes Auge klingt so an die strahlenden Sterne an, die bei Feininger die gotische Turmfassade krönen. (Der gotische Kirchenbau ist von Feininger gewählt als Präfiguration des „neuen Baus der Zukunft“, den Gropius' Flugblatt im Schlußsatz „kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens“ nennt).

Die bis anhin festgestellten positiven Bezüge betreffen alle die figurative Bedeutungskomponente der Bauhauskarte, und es stellt sich nun die Frage, ob ein ähnliches Verhältnis auch für die fundamentale, abstrakte Bedeutungskomponente nachgewiesen werden kann. Wenn man Gropius', zur Ausstellung von 1923 veröffentlichten Aufsatz „Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses“ durchliest, so stösst man tatsächlich auf Sätze, die fast wörtlich demjenigen entsprechen, womit wir oben die abstrakte Bedeutungskomponente der Bauhauskarte umschrieben haben. Als Beispiel soll die Passage angeführt werden, in der Gropius einen Vergleich zwischen dem Bühnenwerk und der Baukunst aufstellt: „Wie im Bauwerk alle Glieder ihr eigenes Ich verlassen zugunsten einer höheren gemeinsamen Lebendigkeit des Gesamtwerks, so sammelt sich auch im Bühnenwerk eine Vielheit künstlerischer Probleme, nach diesem übergeordneten eignen Gesetz, zu einer neuen grösseren Einheit“ (Vgl. Schneede, 1979: 179) Zum Vergleich nun nochmals das Resultat unserer Analyse

der abstrakten Bedeutungskomponente der Bauhauskarte, welche als die nicht-figurative Grundform dieser Sätze betrachtet werden kann: Klees graphisches Schema zeigt, so fanden wir, „den sukzessiven Zusammenschluss von gleichrangigen Individualitäten zu einem unteilbaren, einem gemeinsamen Gesetz unterworfenen Ganzen“. Auch auf abstrakter Ebene lassen sich also affirmative Bezüge zur Bauhausprogrammatis finden.

3.2.2. Doppelte Kritik

Nun dürfen wir aber nicht vergessen, dass die abstrakte Bedeutungskomponente der Karte zuerst einmal als eine *Selbstdarstellung der Malerei* zu verstehen ist. Andererseits ist bekannt, dass die Stellung der Maler am Bauhaus seit der Gründung umstritten war. Der Konflikt ist schon im Gründungsmanifest von 1919 angelegt, dessen erste Sätze wie folgt lauten: „*Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!* Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässige Bestandteile der grossen Baukunst“ (vgl. Schneede, 1979: 164). Damit wird der Malerei eindeutig eine dienende Rolle gegenüber der Architektur zugeordnet. Gerade einer solchen Unterordnung jedoch verweigert sich unserer Ansicht nach Klee mit seiner Karte 'Die erhabene Seite'.

Wie wir gesehen haben, ist die Lesart „Bau“ nur *eine* mögliche figurative Deutung des graphischen Schemas. Seine fundamentale, abstrakte Bedeutung aber betrifft den Schöpfungsprozess, „die Bildung einer Einheit höherer Ordnung“, ganz allgemein, zuvorderst aber den Schöpfungsprozess, der sich im malerischen Werk selber realisiert. Für Klee ist der „Bau“, gleich wie die „Schrift“ nur *eine* mögliche Metapher der Malerei, jedoch keineswegs ihr Leitbild oder Endziel. Die Bauhauskarte drückt somit, dank ihrer klar artikulierten abstrakten Bedeutung, ein kritisches Verhältnis zu den in den Bauhausschriften propagierten Aussagen über die Dienerstellung der Malerei aus.

Eine ähnliche kritische Funktion der Karte kann auch auf einer andern Ebene festgestellt werden. Bei der Wiederverwendung der früheren Zeichnung in der Bauhauskarte 'Die erhabene Seite' hat Klee das graphische Muster flächig koloriert. Dabei gebrauchte er ausschliesslich die Primärfarben Gelb-Blau-Rot in ihrer reinen Form. Dieser Farbgebrauch, der unseres Wissens in Klees Werk einmalig ist, erscheint auf den ersten Blick wie eine Huldigung an die holländische De Stijl-Gruppe, welche in ihrer Zeitschrift den ausschliesslichen Gebrauch der Primärfarben propagierte. Es ist bekannt, dass van Doesburg 1921/22 längere Zeit in Weimar weilte und auch auf die Bauhäusler einen grossen Einfluss auszuüben begann. Nun wird Klees Reverenz jedoch dadurch fragwürdig, dass 'Die erhabene Seite' von einer komplementären Karte mit dem Titel 'Die heitere Seite' begleitet ist, und diese weist eine unterschiedliche Färbung auf. Deren Grundfläche ist, anders als bei der 'Erhabenen Seite', nicht nur in schwarz, sondern auch in gelber und roter Farbe gespritzt und zeigt alle möglichen Schattierungen von Orange-Mischungen in feinen Uebergängen. Die Anwendung der Farbprinzipien der De Stijl-Gruppe durch Klee in nur *einer* der beiden sich ergänzenden Karten bekommt somit einen *ironischen* Charakter. Die Reduktion auf die drei reinen Primärfarben wird dadurch, dass ihr Klee einen freieren, „heiteren“ Farbgebrauch gegenüberstellt, als Einseitigkeit denunziert (11).

Mit seiner Bauhauskarte 'Die erhabene Seite' hat Klee sich also nicht einfach in den Dienst der Bauhausideologie gestellt, vor allem nicht was die Rangordnung der Malerei gegenüber der Architektur betrifft. Bei genauerer Betrachtung erweist sich sein Beitrag vielmehr als ein verstecktes Plädoyer für die Eigenständigkeit der Malerei im allgemeinen und von Klees Malerei im besonderen.

4. Rekapitulation der Thesen

Soviel zur Analyse unseres konkreten Beispiels, der Bauhauskarte 'Die erhabene Seite'. Wir wollen nun abschliessend den methodologischen Ansatz, der ihr zu grunde liegt, thesenartig rekapitulieren. Dieser beruht auf der Grundannahme, dass die Bedeutungskonstitution als ein generativer Prozess dargestellt werden kann, der vom Einfachen, Fundamentalen ausgehend, zum Komplexen fortschreitet. Es ging uns darum, vier Stufen eines Modells, die logisch ein Verhältnis der Präsupposition zueinander unterhalten, darzustellen. Die zuletzt untersuchte, *kontextuelle* Bedeutungsdimension setzt bei ihrer Manifestation die *immanente* Bedeutungsdimension voraus, welche ihrerseits in zwei Bedeutungskomponenten zerfällt, eine fundamentale *abstrakte* und eine fakultative *figurative*.

Die Unterscheidung einer abstrakten und einer figurativen Bedeutungskomponente erlaubt es, die Ikonizitäts- oder Referenzproblematik ausserhalb des Zeichenbegriffs als ein Verhältnis der Intertextualität zwischen verschiedenen semiotischen Systemen zu formulieren und damit den Schwierigkeiten, die sich aus dem zeichentypologischen Ansatz ergeben, zu entgehen. Gleichzeitig wird damit eine Aufwertung der semantischen Leistung der figurativen Malerei gewonnen. Diese hat mehr als nur eine mimetische Funktion. Durch die Annahme einer fundamentalen abstrakten Bedeutungskomponente lässt sich erklären, wie diese Art Malerei in Bezug auf die Figuren der natürlichen Welt eine *interpretative* Leistung erfüllen kann. Diese Leistung vollbringt die figurative Malerei auch dann, wenn die abstrakte Bedeutungskomponente nicht wie im untersuchten Beispiel direkt fassbar ist, sondern etwa über den konnotativen Bedeutungsmodus von Farben und Formen indirekt erschlossen werden muss.

Das gleiche Verhältnis der logischen Präsupposition besteht auch zwischen der *immanenten* und *kontextuellen* Bedeutungsdimension. Erst wenn die immanente Bedeutungsdimension in ihrer Eigenständigkeit erfasst ist, kann diese Aussage mit den Aussagen konfrontiert werden, welche andere Bedeutungssysteme im gleichen Zeitraum-Gefüge artikulieren. Dies spricht dafür, dass die sogenannte *pragmatische* Komponente nicht zu früh im Analyseprozess angesetzt werden darf. Zwar setzt jede *Aussage* (énoncé) den deiktischen Rahmen eines *Aussageprozesses* (énonciation) voraus, doch für den Analysevorgang muss die umgekehrte Reihenfolge eingeschlagen werden: zuerst Untersuchung der Aussage als eine immanente semantische Struktur, dann deren Konfrontation mit vergleichbaren Einheiten im grösseren semiotischen Rahmen.

Anmerkungen

- (1) Hachette, Paris 1979, S. 345, unter 'sémiotique C. 3'. Eine deutsche Uebersetzung des Werkes wird zur Zeit unter der Leitung von Prof. Hans U. Gumprecht in Bochum vorbereitet.
- (2) Greimas-Courtés, *Sémiotique*, S. 345, Stichwort 'sémiotique C. 3' - Die Bestimmung der Semiotik als „Wissenschaft der Bedeutung“ beinhaltet auch eine Kritik am zeichentypologischen Ansatz der Peirce-Morris'schen Schule. Vgl. dazu Greimas-Courtés, *Sémiotique*, unter 'iconicité I' und Verf. „Bildbedeutung jenseits der Ikonizität - zur semiotischen Struktur von Paul Klees Tafelbild 'le rouge et le noir' (1938)“, in: A. Lange-Seidl (hrsg.), *Zeichenkonstitution - Akten des 2. semiotischen Kolloquiums, Regensburg 3.- 6. September 1978*, De Gruyter, Berlin, 1980, Bd 2.
- (3) Vgl. Greimas-Courtés, *Sémiotique*, S. 157ff, Stichwort 'génératif'. Der von Greimas verwendete Begriff der Generativität verweist nicht auf seine besondere Interpre-

tation in der Sprachtheorie von Chomsky und ist auch vom Prinzip der 'Transformationalität' unabhängig.

(4) Zum Begriff des 'graphischen' bzw. 'ikonischen Kodes' vgl. Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, Fink, München 1972, S. 206f.

(5) Es handelt sich um die Nummern 88 und 89 bei Eberhard W. Kornfeld, *Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee*, Kornfeld und Klipstein, Bern 1963; mit Farbabbildungen.

(6) Alle Werke sind abgebildet bei Christian Geelhaar „Paul Klees druckgraphische Kleinwelt: 1912-1932“, in: Jürgen Glaesemer (hrsg.), *Paul Klee - Das graphische und plastische Werk*, Katalog Duisburg 1974, S. 58ff. - Das heute verschollene Aquarell 'Schrift-Architektonisch' trägt in der Klee-Monographie von Hans von Wedderkop, Leipzig 1920, den Titel 'Hieroglyphentafel'.

(6a) Zur Titelgebung bei Klee siehe Manfred Faust, "Entwicklungsstadien der Wortwahl in den Bildtiteln von Klee", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 19-46.

(7) Man vergleiche im besonderen die Federzeichnung 'V' 1918/15, wo die Pseudoschriftzeichen der 'Erhabenen Seite' offenbar ein erstes Mal auftauchen (Abb. in Jürgen Glaesemer, *Paul Klee - Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*, Kornfeld, Bern 1976, S. 49).

(8) Bei der Kolorierung des graphischen Schemas in der Bauhauskarte hat Klee den fließenden Charakter des Uebergangs noch unterstrichen. Die unmittelbar unterhalb der mittleren gelegene Reihe ist erst in Bezug auf die Farbigkeit axialsymmetrisch, wobei die Mitte noch nicht markiert ist. In der mittleren Reihe ist die Mitte durch das rote Kreiselement markiert und die beiderseits symmetrisch angeordneten Elemente besitzen nicht nur die gleiche Färbung, sondern auch ein fast identisches Liniennmuster. Die nächstfolgende Reihe, durch eine grössere Höhe ausgezeichnet, besitzt schliesslich eine zur Mittelachse in Form und Farbe streng symmetrische Gliederung und ist ebenfalls in der Mitte markiert.

(9) Bei der umgekehrten, absteigenden Lektürierichtung ergäbe sich statt 'Zusammenschluss' 'Auseinanderfallen'.

(10) Siehe Reproduktion bei Schneede, *Die zwanziger Jahre*, S. 164. In beiden Fällen handelt es sich um eine betont axialsymmetrische Gestaltung im Hochformat.

(11) Dem Gebrauch der Primärfarben in der Kolorierung der Karte liegt möglicherweise ein anderer intertextueller Bezug zu grunde. In der Zeichnung von 1917/18 dominieren die Grundformen Kreis, Dreieck, Quadrat. Mit der Kolorierung in Blau, Gelb und Rot könnte Klee an Kandinskys These von der Entsprechung zwischen Primärfarben und Primärformen angespielt haben (Blau = Kreis, Gelb = Dreieck, Rot = Quadrat). Aber auch hier ergibt sich das gleiche, kritische Verhältnis als Resultat: keine der von Kandinsky postulierten Form-Farbe-Entsprechungen wird von Klee bevorzugt angewendet. - Dass die erwähnten Theorien auch über das Jahr 1923 im Bauhaus ihre Anhänger hatten, beweist eine Stelle im offenen Brief, den Hannes Meyer 1930 nach seiner Absetzung als Direktor des Bauhauses an den Dessauer Oberbürgermeister schrieb: „Was fand ich bei meiner Berufung [1928] vor? [. . .] Inzüchtige Theorien versperrten jeden Zugang zur lebensrichtigen Gestaltung: Der Würfel war Trumpf, und seine Seiten waren gelb, rot, blau, weiss, grau, schwarz. Diesen Bauhauswürfel gab man dem Kind zum Spiel und dem Bauhaus-Snob zur Spielerei. Das Quadrat war rot. Der Kreis war blau. Das Dreieck war gelb. Man sass und schlief auf der farbigen Geometrie der Möbel. Man bewohnte die gefärbten Plastiken der Häuser. Auf deren Fussböden lagen als Teppiche die seelischen Komplexe junger Mädchen [. . .]“ (zit. nach Schneede, *Die zwanziger Jahre*, S. 205f).

Postskriptum

In der Diskussion ist auf die Nähe des hier dargelegten Ansatzes zur Methode hingewiesen worden, die Hans Sedlmayr in seiner Analyse von Bruegels 'Sturz der Blinden' anwendet (siehe H.S., *Epochen und Werke - Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. I; Herold, Wien/München 1959, S. 319-357). Nun hat aber meine Unterscheidung zwischen einer *abstrakten* und *figurativen* Bedeutungsdimension zumindest insofern nichts mit Sedlmayrs Unterscheidung von *formalem* und *noetischem* Verstehen zu tun, als Sedlmayr in diesem Aufsatz mehrfach betont, dass, „eine rein formale Beschreibung des Bildes [. . .] unmöglich“ sei. Meine These lautet nun aber gerade, dass im Falle von Klees Bauhauskarte die abstrakte Bedeutungskomponente für sich und unabhängig von der jeweiligen figurativen Deutung gefasst werden muss.

Ich kann dagegen feststellen, dass sich meine These mit dem Ansatz trifft, den Sedlmayr in einem anderen Artikel innerhalb des gleichen Sammelbandes entwickelt („Die Area Capitolina des Michelangelo“, S. 266-273). Sedlmayr wendet sich dort polemisch gegen Tolnays symbolische Deutung des Kapitolsplatzes - die auf der figurativen Lektüre beruht; wonach das konvexe Platzoval „ein Stück des sich *wölbenden Globus*“ darstelle. Sedlmayr stellt dieser symbolisch-figurativen Deutung eine Analyse entgegen, deren Ziel es ist, den „autonomen gegenstandsfreien Tiefsinn der fälschlich so genannten 'rein formalen' Gestaltungen“ darzulegen.

Aus der doppelten, widersprüchlichen Stellungnahme Sedlmayrs zur Möglichkeit einer autonomen Lektüre der 'formalen' Komponente des Bildwerkes muss meines Erachtens der Schluss gezogen werden, dass es sich bei der Gegenüberstellung von formal und noetisch (bzw. abstrakt und figurativ) um Unterscheidungen handelt, die vorerst einmal *Modellcharakter* haben. Wie die beiden Bedeutungskomponenten, die (fundamentale) abstrakte und die (fakultative) figurative im Einzelwerk zueinander stehen - als miteinander verflochtene oder unabhängig voneinander lesbare Komponenten - ist eine Frage der *Realisation* des Modells.

LITERATUR

- Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, Fink, München 1972
 Christian Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*, DuMont, Köln 1972
 Christian Geelhaar, (hrsg.), *Paul Klee - Schriften*, DuMont, Köln 1976
 Jürgen Glaesemer (hrsg.), *Paul Klee - Das graphische und plastische Werk*, Katalog
 Duisburg, 1974
 Jürgen Glaesemer, *Paul Klee - Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*, Kornfeld,
 Bern 1976
 A.J.Greimas-J.Courtés - *Sémiotique - dictionnaire raisonné de la théorie du langage*,
 Hachette, Paris 1979
 Eberhard W. Kornfeld, *Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee*, Kornfeld
 und Klipstein, Bern 1963
 Uwe M. Schneede (hrsg.), *Die zwanziger Jahre - Manifeste und Dokumente deutscher
 Künstler*, DuMont, Köln 1979