

Diesseitig bin ich gar nicht fassbar. Denn ich
nehme grade so gut bei den Toten, wie bei den
Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der
Schöpfung als üblich. Und nach lange nicht
nahe genug.

Geht Wärme von mir aus? Kühle ?? Da ist jen-
seits alles glatt gar nicht zu erdtern. Am Fernsten.
Am ich am fremdesten. Diesseits manchmal etwas
Schadenfreude. Das sind Nüancen für die eine
Sache. Die Heffen sind nur nicht fromm genug
um es zu sein. Und sie nehmen ein klein wenig
Ärgernis, die Schrift geleiten.

1 »Diesseitig bin ich gar nicht fassbar ...« Der Text in Klees Handschrift wurde 1920 zweimal veröffentlicht, 1. im Katalog der Klee-Ausstellung in der Galerie Goltz, *Der Ararat*, 2. Sonderheft, München 1920, S. 20, und 2. durch Leopold Zahn, *Paul Klee. Leben, Werk, Geist*, Potsdam 1920, S. 6, mit der Unterschrift »Aus dem Tagebuch von Paul Klee«

Die Legende vom Künstler.

Klees Bedeutung in der deutschsprachigen Kunsthistoriografie

Regine Prange

»Von der Exegese zur historischen Kritik.« Mit diesem Titel charakterisierte Otto Karl Werckmeister 1978 den Weg der Klee-Forschung seit Erscheinen der ersten Monografien von Leopold Zahn, Hans von Wedderkopp und Wilhelm Hausenstein.¹ Zu Lebzeiten des Künstlers und noch bis in die 1960er und 70er Jahre hinein war demnach die »Legende« vom Künstler Klee die maßgebliche Basis der Kommentare zu seiner Kunst. Von Klee selbst verfasste Kommentare und seine autobiografischen Notate, die Leben und Kunst zu einem quasi evolutionären Entwicklungsprozess synthetisierten, waren, so Werckmeister, unhinterfragtes Fundament der Interpretation und Gliederung seines Werks. Nun aber folge eine »neue Phase der Klee-Literatur«, die, einsetzend mit Glaesemers Analyse des Berner Werkbestands und Geelhaars kritischer Herausgabe der Schriften Klees, sich dadurch von der älteren Forschung unterscheidet, dass die tradierten Verständnisweisen nach den Regeln der kritischen Quellenforschung befragt und ein sachlicher, historisch bewusster Standort eingenommen werde. Dabei wird auch Glaesemers Ansatz noch insofern kritisch gesehen, als er »Klees Selbstauffassung einer autonomen künstlerischen Existenz fraglos als gelungen [akzeptiert], statt sie als Resultat ständiger Auseinandersetzungen mit den wechselnden geschichtlichen Situationen zu beurteilen, denen der Künstler sie abgewann«.²

Diese Wendung in der Klee-Forschung folgte dem Aufbruch der 68er-Bewegung, den die westdeutsche Kunstgeschichtsschreibung (der Werckmeister trotz seines Weggangs in die USA wohl zuzuordnen ist) als Auftrag zur Klärung der gesellschaftlichen Bedingungen der Kunstproduktion verstand. Bezogen auf Klee bedeutete dies den Auftrag, seinen Werdegang im realen Leben der drei Deutschlands, dem Kaiserreich, der Weimarer Republik und dem Dritten Reich, das Klee freilich nur aus der Distanz des Schweizer Exils noch wahrnahm, zu dokumentieren und zu analysieren. Die Forschungen Werckmeisters und seiner Schule richteten sich auf die Erschließung von Klees Selbstpositionierung für den Kunstmarkt, in diesem Zusammenhang auf die ideologiekritische Deutung seiner Kunst und Kunsttheorie einschließlich der Werk-titel und malerischen Techniken.³ Auch jenseits seiner sozialhistorischen Fragestellung, die ihrerseits Kritik erfuhr, etablierte sich eine Sachforschung, die der kritischen Dokumentation des Werks, den künstlerischen Verfahren und geistesgeschichtlichen Hintergründen sowie der Sammlungs- und Rezeptionsgeschichte gewidmet ist.⁴

Die verlassenen und die neuen Positionen der deutschsprachigen Kleeforschung lassen sich in einer einzigen Antithese verdichten. Wo die ältere Forschung Klees eigenes romantizistisches Vokabular benutzte, angefangen mit Leopold Zahn, der seiner

Monografie das Künstlerstatement »Diesseits bin ich gar nicht fassbar ...« voranstellte (Abb. 1), bemüht die neuere Forschung sich darum, Klees künstlerische, publizistische und didaktische Tätigkeiten jeweils im Netz ihrer gesellschaftlichen Bedingtheiten, ideen- und kulturgeschichtlichen Traditionen zu zeigen.⁵ Den Eigenkommentaren des Künstlers wird, von Ausnahmen abgesehen, keine direkte Deutungsmacht in Bezug auf sein künstlerisches Werk mehr zugesprochen.⁶ Seine Theorie wird ebenso im Kontext (ihrer Funktion oder ihres geistesgeschichtlichen Umfelds) wahrgenommen wie das künstlerische Werk in seinen technisch-materialen und inhaltlichen Aspekten behandelt wird.⁷

Ist die deutschsprachige Forschungsgeschichte also ein unablässiges und konsequentes Fortschreiten auf dem Weg einer Mythoskritik, die Legende durch historische Wahrheit ersetzt hat? – Trotzdem die Verdienste der neueren Kleeforschung nicht in Abrede zu stellen sind, ist doch eine spezifische Dialektik der historisch-kritischen Aufklärungsarbeit nicht zu verkennen: Die Absage an die Klee-Legende und ihren Geniegedanken hat nicht unbedingt schon Antworten bereitgestellt auf die hier von Gregor Wedekind ins Zentrum gestellte Frage nach der Bedeutung von Klees Kunst für das 20. Jahrhundert. Im Gegenteil: Urteile über ihren Rang im Ganzen der Moderne findet man in der neueren deutschsprachigen Fachliteratur eher wenig. Die Beziehung zu Wassily Kandinsky, Franz Marc oder anderen Künstlerkollegen wurde von den neueren deutschsprachigen Autoren vor allem unter biografischen und sozialgeschichtlichen Aspekten behandelt.⁸ Für Positionierungen Klees muss man, so scheint es, doch wieder den dunklen Kontinent der älteren Kunstliteratur betreten, die in ihren Urteilen noch ungehemmt durch den Anspruch auf eine quellenkritische Beweisführung war und kühne Gesamtarchitekturen der modernen Kunst entwarf. Die neuere Forschung konzentrierte sich hingegen wie beschrieben auf Einzelfragen, auf die Entstehungsbedingungen, Produktions- und Präsentationsformen und auf die ideengeschichtliche Tradition. Immanente künstlerische Aufgaben und Probleme anzunehmen, an denen Klees Kunst im Verhältnis zu der anderer zu messen wäre, liegt sowohl der sozialhistorischen, der kennerschaftlich-positivistischen als auch der Kunstgeschichte als Geistesgeschichte fern. Aus dem bemühten Ausschluss von Werturteilen resultierte zwar eine präzise Sachkenntnis, zugleich aber auch eine große Ungewissheit gegenüber der künstlerischen Relevanz der Arbeiten Klees. Während ihre früher übliche Einschreibung in die Künstlerlehre auf die mit ihr aufgerufene philosophische Gediegenheit einer elitären »Zwiesprache mit der Natur« setzen konnte, wurde durch die kritische Sicht auf die Strategien der Selbstdeutung des Künstlers der Status seiner Arbeit und der Kunst schlechthin zweifelhaft.⁹ Dazu ein Beispiel – Werckmeisters Kommentar zu Klees sogenanntem Letzten Stillleben, das in einer fotografischen Porträtaufnahme des Künstlers demonstrativ in den Hintergrund gestellt ist und daher als kunstsymbolisches Programmbild gedeutet wird.¹⁰ Werckmeister eruiert hier das Sujet der Liebesbegegnung (u. a. zwischen Engel und Statuette), das Klee häufig dargestellt hat und sicherlich zu Recht auf seine mythisch-romantische Auffassung von der Kunst

als Zeugung oder Schöpfung zurückgeführt worden ist.¹¹ Hierzu bemerkt Werckmeister, dass Klees biologistischer Kunstbegriff dem der Nationalsozialisten nicht fernstehe, was er durch eine Simplizissimus-Karikatur belegt, die aus der physiognomischen Identifizierung des »dementen« Künstlers mit seiner »entarteten« Form ihre Pointe bezieht.¹² Klee und seine Kunst werden hier also in das Erbe einer – durch den Nationalsozialismus pervertierten – eskapistisch-bürgerlichen Denktradition gestellt, die in der Kunst als einer zweiten Natur alle gesellschaftlichen Widersprüche aufheben will. Der 1919 von Klee noch problematisierte Luxus-Charakter der Kunst wird demnach vom alternden todkranken Künstler voll und ganz bejaht.¹³

Theorie und Werk: Ganzheitsutopie versus Satire

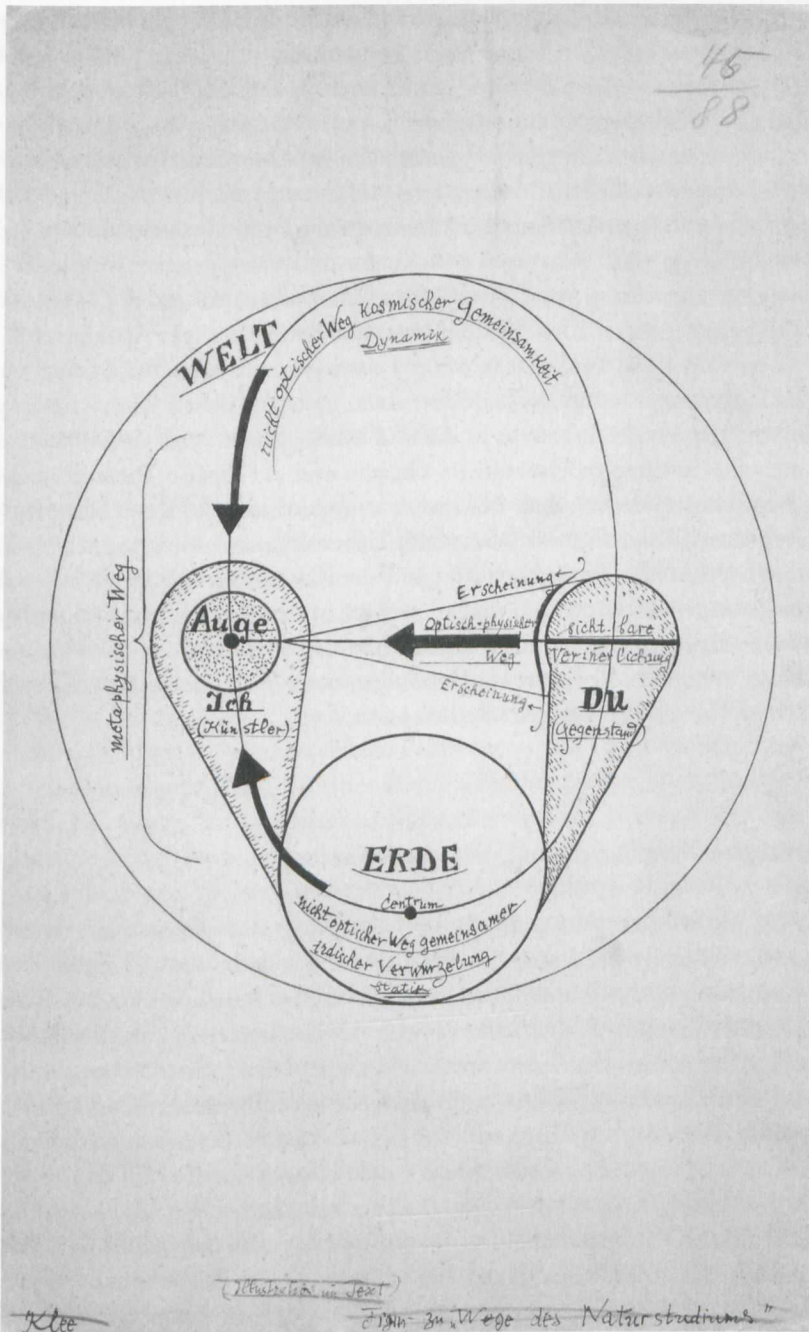
Gegen diese Entwicklungslogik, die Klees künstlerischen Weg mit der politischen Zeitgeschichte zwischen Revolution und Reaktion kurzschließt, spricht der durchgehend dialektische, bis zuletzt auf satirische Distanzierung gegründete Charakter der künstlerischen Arbeiten Klees, aber auch dessen statische, mindestens seit 1913 durchgehaltene kunstideologische Position. So wie der Landsturmmann Klee im Rekrutendepot Landshut »einen entlegeneren, ursprünglichen Schöpfungspunkt ein[nahm]«, sah sich auch der Sympathisant der Münchner Räterepublik noch »Ewigkeitswerten« verpflichtet.¹⁴ Gregor Wedekind hat in einer eindringlichen Relektüre der Schriften Klees gezeigt, dass der in verschiedensten Zusammenhängen deutliche Skeptizismus Klees nicht etwa einer religiösen Denkhaltung entgegensteht, sondern diese in ihrem absoluten Anspruch erst begründet.¹⁵ Als zentrales, nach wie vor weitgehend unerschlossenes Problemfeld erweist sich die Interaktion von künstlerisch-produktiver und theoretisch-rezeptiver Arbeit Klees. Die allzu unmittelbare Verknüpfung beider Sphären in der älteren Kleeliteratur wird nicht schon dadurch korrigiert, dass der ideologische Charakter der Künstlerlehre aufgedeckt und wiederum überschätzt wird, indem er mit der Aussage des Werks verwechselt wird. Aber auch die getrennte Bearbeitung von Werk und Theorie löst das Problem nicht. Offenkundig dienen Klees Statements und sein Lehrgebäude dem unklaren Status der modernen Kunst und dem Versuch ihrer Verteidigung. Dieses zentrale Dilemma konnte durch archivalische Forschungsarbeit nicht aufgeklärt werden.

Ich möchte daher eine Relektüre einiger älterer Texte zu Klee versuchen und – eingedenk ihrer Revision durch die neuere Forschung – nach der inneren Logik der Stilisierung von Leben und Werk fragen, ihrem womöglich von der neuen Klee-Forschung übersehenen historischen Problemkern. An Christine Hopfengarts rezeptionsgeschichtliche Untersuchung anknüpfend, wird eine fachgeschichtliche Perspektive angelegt.¹⁶ Nur eine solche erlaubt es, die Problematik der Kunstgeschichte der Moderne aufzurufen und die Kommentierung von Klees Kunst als modellhafte Lö-

sung dieser weiter gespannten Aufgabe zu verstehen. In einem solchen Rahmen ist es überdies möglich und nötig, Klees eigenes Deutungsmodell als kunsthistoriografischen Entwurf zu lesen.

Die Welt-Metapher

Klee positionierte sich als Künstler mit einer »Weltanschauung«. In seinem Aufsatz *Wege des Naturstudiums* (1923) illustrierte er die künstlerische Wahrnehmung als einen Vorgang, der sich durch die »Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen« und somit als »metaphysischer Weg« zur »Welt« öffnet (Abb. 2). Einmal mehr wird durch diese Konzeption die abstrakte als wahrhaft dem Vorbild der Natur gehorchende Kunst legitimiert: »[Des Künstlers] Wachstum in der Naturanschauung und Betrachtung befähigt ihn, je mehr er zur *Weltanschauung* empordringt, zur freien Gestaltung abstrakter Gebilde, die über das Gewollt-Schematische hinaus eine neue Natürlichkeit, die Natürlichkeit des Werkes, erlangen.«¹⁷ Dass seine Kunst, statt partikularer Erscheinungsformen der Natur, die Totalität der »Welt« repräsentiert, ist Klees zentrales Postulat, das in seiner spezifischen Aneignung von Delaunays Verständnis des malerischen Werks als einer sich zum Ganzen schließenden synchronischen Aktion wurzelt.¹⁸ Damit korreliert Klees Kunstkonzept, weit über die bekannten Motive aus Worringers Buch hinaus, mit den Bestrebungen der Kunstgeschichtsschreibung im Umfeld der Wiener Schule. Das Konzept »Weltanschauung« hatte seit dem ersten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts zunehmend das Riegl'sche Konzept des Kunstwillens zu verdrängen begonnen, in das es aber durchaus schon einbezogen war.¹⁹ Die frühe Deutungsgeschichte der Bilder Klees – und zu dieser gehören auch Klees eigene Texte – lässt sich mit dem damaligen Aufbruch des Faches verbinden, das die primär formanalytischen und positivistischen Forschungsansätze infrage stellte und zu einer philosophisch vertieften Inhaltsdeutung vorzudringen hoffte. Diese Transformation der Stilgeschichte darf wohl nicht zuletzt als Antwort auf die immer weiter forcierte Entgegenständlichung der avancierten Kunst gelesen werden. In dem Maße wie ihr der erzählerische oder sinnbildliche Gehalt abhanden kam, wurde eine Absicherung der Inhaltsdeutung, insbesondere auch hinsichtlich formaler Elemente, zum Desiderat. Hermann Nohls Dissertation *Die Weltanschauungen der Malerei* aus dem Jahr 1908 ist ein frühes Beispiel strukturikonologischer Ansätze; aber auch der für Klee bekanntermaßen wichtige Wilhelm Worringer prägte mit seiner Schrift *Abstraktion und Einfühlung* diese Tendenz, welche in Max Dvořáks *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* ihren programmatischen Ausdruck fand.²⁰ Kern des Transformationsprozesses war die semantische Aufladung der wahrnehmungspsychologischen Grundbegriffe optisch/haptisch – etwa durch die Gegenüberstellung von Idealismus und Naturalismus. Im Rahmen einer solchen weltanschaulich definierten Antithetik argumentierte



2 Illustration zu Paul Klees Aufsatz »Wege des Naturstudiums«, erstmals veröffentlicht in Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923, hg. vom Staatlichen Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf, Köln, Weimar und München 1923

auch Klee, als er seinen »entlegeneren, schöpfungsursprünglicheren« Ausgangspunkt gegenüber der irdischen Natur Marcs herausstellte.²¹ Er nähert sich darin im Übrigen der physiognomischen Deutung und Pluralisierung des Stilbegriffs, wie sie Oswald Spengler durch seine Raumtypologie populär machen sollte. Konzidiert wird zwar, dass es nicht einen einzigen bindenden Stil gebe, sondern je nach weltanschaulicher Einstellung verschiedene. Andererseits ist klar, dass die Adressierung des Weltganzen von höherrangiger Bedeutung ist als die antike Beschränktheit auf den Körperraum. Die bei Riegl und Worringer entwickelte und von Spengler wirkungsmächtig formulierte Vorstellung vom unendlichen Raum als Ausdruck des »abendländische[n] Weltgefühl[s]« leitet Klees Kosmosmetaphorik wie die seiner Apologeten.²²

Stets wird Klees Verdienst in seiner Leistung ausgemacht, der Malerei einen würdigen Gegenstand – und das bedeutet: einen metaphysischen Sinn – zurückgegeben zu haben. Die Vergleichsketten, in die sein Werk gestellt wird, dienen stets dem Nachweis eines solchen repräsentativen Gehalts und auf diesem Umweg einem epistemischen Motiv, nämlich dem Nachweis, dass das moderne Kunstbild dem Kodex des alten einzugliedern sei. Vielleicht aufschlussreicher als bisher gesehen sind die Bemühungen, aus dem spezifischen Moment der Zeitlichkeit in Klees Werken ihre Bedeutung abzuleiten. Ich wende mich entsprechenden Argumentationsfiguren der frühen Kleeliteratur zu, um am Ende einen Vorschlag zu formulieren, wie dieses über Jahrzehnte weitgehend konsistente Deutungsmuster im Rahmen der Geschichte des modernen Kunstbildes bewertet werden kann.

Adolph Behne: Bewegung, »das Leben selbst«

Wohl die früheste »Anwendung« der Weltmetapher seitens der Kunstkritik findet sich in Adolf Behnes begeisterter Stellungnahme aus dem Jahr 1917, die anlässlich einer Ausstellung in der Sturm-Galerie verfasst wurde. Behne feiert Klees Bilder, »weil sie in einer rührenden Unpathetik die Welt des Größten in sich tragen«.²³ Sie böten »das Glück der neuen wiedergewonnenen Schönheit«, und zwar überzeugender als Delaunay und Kandinsky.²⁴ Denn anders als jene verzichte dieser Künstler auf jede Artifizialität. Der »Mönch« Klee entferne sich von jedem Beharren auf Individualität. »In seiner Schweigsamkeit und Geduld wurde er das sicherste, das reinste Werkzeug der Kunst, unfehlbar geführt. Linien und Farben mischen und trennen sich von selbst. [...] Was der Proportionalist abzirkelt, verschwindet ihm unter den Fingern, etwas anderes taucht auf. Klees Bilder sind in Bewegung.«²⁵ Die Schönheit könne man nicht erklären, doch komme sie nur zustande, wo nicht die Form gesucht werde, sondern das Leben selbst – »der Himmel, die Sterne, die Welt« zum Ausdruck gelangten.²⁶

Dass Klees Kunst in Bewegung gründe, war also schon lange vor der Konzeption einer Genesis des Werks aus dem beweglichen Punkt in Klees Grafik-Aufsatz für *Schöp-*

ferische Konfession (1920) und in *Das Pädagogische Skizzenbuch* (1925) ein Topos der Kritik.²⁷ Das Bewegungsmoment bürgt hier wie dort für Welthaltigkeit und absichtslose Schönheit der Werke, für ihre Legitimation als Kunst. Behne formuliert beispielhaft die Gleichung zwischen künstlerischer Produktion und innerem Werdeprozess der Natur, die Klee schon in seinen (oben zitierten) Tagebuch-Metaphern der Selbstkristallisierung und Selbstauflösung voraussetzt. Er postuliert durch sie die Fähigkeit des Künstlers, sich den Naturkräften anzuverwandeln und einer von subjektiver Willkür freien Produktionsweise Raum zu geben, die den Autor gleichsam auslöscht und deshalb auch mit der Metapher des Todes verknüpft wird.²⁸

Wilhelm Hausenstein: Expressionismus als Krise

Wie Behne versucht auch Wilhelm Hausenstein in seiner Expressionismus-Schrift die Abkehr der zeitgenössischen Kunst von der Erscheinungsrealität der Gegenstandswelt nicht als Hinwendung zu subjektivem Ausdruck, sondern als »Anbeginn neuen Ergreifens des Ganzen und Ewigen« zu deuten.²⁹ Allerdings problematisiert er den Stellenwert der Natur und damit auch der Kunst: »Was in der Tat soll die Kunst heute tun? Die Natur stirbt aus. Die europäische zumal; selbst die exotische ist bedroht. Die Welt ist ins Fabrikative gewandelt – mit ihr notwendig irgendwie auch die Kunst. Selbst der Himmel, vordem sichere Zuflucht, ist von Instrumenten bevölkert.«³⁰ Für den expressionistischen Künstler könne daher nicht, wie noch für Böcklins Fabelwesen, das Gesetz der biologischen Wahrscheinlichkeit gelten. Seine Plattform sei vielmehr »die der Erfindung, der Phantasie, des Fiebers [...]«.³¹ Hausenstein macht also die innere psychische Natur gegenüber der versehrten äußeren geltend und versucht, aus dieser Quelle die Berechtigung der expressionistischen »als relativ ungegenständlich[e]« Kunst abzuleiten.³² Dazu konfrontiert er sie mit der »vorexpressionistischen Kunst«, die für ihn von David bis zu Hildebrand reicht und dadurch definiert wird, dass sie das Formale »aus dem Sichtbar-Gegenständlichen entwickelt«.³³ Dass die expressionistische Kunst diesen Weg verlassen und die »Hingabe an die Natur« aufgekündigt hat, legitimiert Hausenstein durch ein »dialektisches« Geschichtsmodell, das gemäß einem quasi biologischen Rhythmus zwischen Ratio und Ekstase pendelt: »Die beiden Kunstzeiten sind bis nun als Gegensätze gekennzeichnet. [...] Renaissance tritt als Rückschlag gegen die Gotik in die Geschichte – Sinnlichkeit und Menschlichkeit als Widerspiel des Übersinnlichen und Göttlichen der Gotik. Den relativen Naturalismus der Renaissance überstimmt das Supranaturalistische des Barock. Auf Giotto folgt Leonardo – auf Leonardo der Greco. Nach gleichem Zwang zum Rückschlag löste vorexpressionistische Kunst die Reflexbewegung des Expressionismus aus.«³⁴ El Greco, dessen *St. Johannes* schon im Almanach *Der Blaue Reiter* in eine Serie mit religiöser Glasmalerei, Delaunays zerfallendem *Tour Eiffel* und Marcs

Pferden eingestellt ist, repräsentiert das »Geistige« in der expressionistischen Kunst.³⁵ Durch die Rehabilitierung der prä- und postrenaissancistischen Stile konnte der moderne Antinaturalismus ebenfalls mit einem würdigen repräsentativen Status versehen werden.

Mit der Unabhängigkeit von Farbe und Form geht so gesehen nicht etwa der Gegenstand verloren. Durch eine »Darbietung des absoluten Mittels«, Hausenstein spricht auch von »Dekomposition«, werde vielmehr radikal die »Ausdrucksenergie der Welt in Linie, Farbe und Form« betont.³⁶ Kandinskys »gab in absoluten Farben ein Parallelaggregat eines seelischen Erregungszustandes«, besitze also in einem »Harmonieproblem des Seelischen« seinen Gegenstand.³⁷ Ein »Nachaußendrehen innerer Weltgestalt« tritt an die Stelle des Studiums ihrer äußeren Erscheinung.³⁸ Klee vertritt für Hausenstein deshalb exemplarisch die expressionistische Malerei, weil er die Welt »nicht im Moment der Ruhe des Objekts und der eigenen betrachtenden Persönlichkeit [erfaßt], sondern in dem Augenblick, in dem das Objekt unter dem Eindruck der Übersichtlichkeit des eindringlich Betrachtenden zu zerfallen [...] beginnt und also die seltsamste molekulare Umschichtung zu geschehen, der seltsamste Prozess des Phosphoreszierens, des Untergangs und der Neuentstehung sich zu vollziehen scheint.«³⁹ Der Künstler sieht gleichsam der Welt bei ihrer inneren substanziellen Verwandlung zu. Sein Röntgenblick wird zudem begleitet durch einen musikalischen »Parallelaufekt«, der seine Werke einer in Noten geschriebenen Komposition vergleichbar mache.⁴⁰ Gegenstand seiner Kunst sei das »Musikalische der Welt«, während Picasso zwar als einziger ebenbürtiger Künstler gesehen wird in seiner Fähigkeit, den grafischen Strich mit den vielfältigsten Ausdrucksqualitäten zu beherrschen, »der aber (als Romane mit klassizistischen Neigungen) kaum die musikalisch abgründige Tiefe Klees besitzt.«⁴¹

In seiner wuchernd-verschlungenen Metaphernsprache geht es Hausenstein um das Glaubhaftmachen der Behauptung, dass die expressionistische Kunst das Innere des Subjekts mit dem Inneren der Welt verschmelze und durch ihr Aufreißen der sinnlichen Oberfläche die »Brücke zum Metaphysischen« schlage.⁴² Was Klee betrifft, reicht aber auch der Verweis auf den »köstlichsten Geiger von Bach und Händel« und den »deutschen Klassiker des Kubismus« nicht aus, um den Zweifel an der Einlösbarkeit dieser höheren Aufgabe auszuräumen.⁴³ Die »Subjektivität« von Klees Kunst sei »so schwer erreichbar, dass sie zugleich das Ende des unveräußerlichen Begriffs der künstlerischen Öffentlichkeit zu werden droht.«⁴⁴ So gibt dann doch Cézanne, dessen angeblichen Ausspruch Hausenstein am Ende zitiert, das Ziel vor: »Ce qu'il faut, c'est refaire le Poussin sur nature; tous est là.«⁴⁵ Der Name Poussin steht in Hausensteins Vision für eine Kunst, die noch den Bezug auf das Jenseitige hat; und nach seiner Vorstellung kann eine kollektiv wirksame Kunst der Gegenwart nur durch eine Wiederkunft der Religion errungen werden. Zu Recht hat er daran gezweifelt, dass Klee auf diesen Weg führe. Aus demselben Grund nahm er sogar dezidiert Stellung gegen die Berufung Klees nach Stuttgart, weil eine Professur der »absoluten Subjektivität

und Irrationalität seines Arbeitens« nicht entspreche;⁴⁶ allem Lehrhaften entgegengesetzt bleibe der idiosynkratische Einzelgänger ohne verbindlichen Stil, während Franz Marc »voll verbindender Kräfte« sei.⁴⁷

Sein 1921 publiziertes Buch *Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee* hat Hausenstein, wie der Künstler selbst etwas enttäuscht zur Kenntnis nahm, zu einer Art Roman gestaltet und sich dadurch der Aufgabenstellung einer kunsthistorischen Monografie entzogen. Klee ist hier, bei aller ihm zugemessenen Wichtigkeit, der Künstler »des geschichtlichen Augenblicks, in dem die Dinge den Bereich der Physik, der sinnlichen Proportionen, der einfachen geistigen Bezüge verlassen haben, um in den Bereich des Metaphysischen überzugehen – das aber noch nicht Zentralisation und Gliederung in einem Dogma fand«.⁴⁸ Das Schlusswort Hausensteins gleicht Winkelmanns Trauerblick auf die uneinholbare Antike. Der Künstler, »in einer Hand den Sarg mit der Geige, in der andern das Lebensbuch mit den magischen Zeichen«, sucht den großen Heimweg, erhält aber, »ob er nun den Geigenbogen oder den Pinsel oder die konvulsivisch schreibende Feder wie einen Zauberstab handhabe«, doch nie die Antwort.⁴⁹ Von einer gläubigen Nachschrift der Künstlerlehre kann also hier (noch) nicht die Rede sein.

Hausensteins Krisendiagnostik erinnert zudem an Klees Frustration während der Italienreise 1901, der er im Tagebuch Ausdruck verlieh. Das Gefühl, gegenüber der Kultur der Antike und ihrer Renaissance nur einen epigonalen Status wahren zu können, ließ ihn die Satire als einzig mögliche zeitgemäße Ausdrucksform wählen.⁵⁰ Entsprechend dieser frühen Aussage ist das satirisch-groteske Element in einer Vielzahl seiner Bilder seit den *Inventionen* unübersehbar, motivisch wie formal. Dennoch haben weder er selbst noch das Gros der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung den Versuch unternommen, diese Negation des Ideals zum Fundament einer Interpretation des Gesamtwerks zu machen. Dass die Bedeutung seines Schaffens in einer kritischen metapikturalen Dimension zu suchen sein könnte und eine solche dem jungen Klee durchaus bewusst war, legt auch dessen Lob für Rodins »Aktkarikaturen« nahe.⁵¹ Gleichwohl hat Klee selbst den Hang oder auch Zwang zum Ganzen und Positiven, der gewissermaßen Hausensteins Skepsis den Boden entziehen will, mit forciert.

Carl Einstein: Klees metamorphotische Neubildung der Realität

Die Durchsetzung der Weltmetapher als protoikonologische Leitfigur der Kleeformforschung bedurfte einer komplexen Argumentationsarbeit, die in ihrer Frühzeit durchaus noch die Kontaktstelle mit der provozierenden Dialektik der Klee'schen Bilder spüren lässt. Von herausragendem Interesse ist in dieser Hinsicht Carl Einsteins Propyläen-Band *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926), in dem Klee eine wichtige

Position in der Malerei des noch jungen Jahrhunderts zugewiesen wird. Für die dritte Auflage 1931 wurde das Kapitel über Klee überdies in einer Weise umgearbeitet, die seinen kanonischen Stellenwert befestigte.⁵² Wie Christine Hopfengart herausgestellt hat, verzichtete Einstein erst hier auf seinen in der ersten Auflage noch geäußerten Subjektivismus-Vorwurf an Klee.⁵³ Hintergrund für diesen Umschwung war die Entdeckung und Würdigung Klees durch die Surrealisten und Einsteins Auseinandersetzung mit ihrem Konzept, das es ihm erlaubte, Klees Kunst nicht mehr argwöhnisch in Bezug auf seine »private Mythologie« zu betrachten, sondern ihr die Fähigkeit zuzuschreiben, »das Wirkliche abzuändern und eine neue Realität, die dem Menschen näher steht und seiner ganzen Seele statt enger Vernunft entspricht« hervorzubringen.⁵⁴ Auch wenn der Zusammenhang nicht explizit hergestellt wird, lässt sich die neue Charakterisierung von Klees Kunst präzise den Ausführungen im Kapitel zum Surrealismus zuordnen. Die Methode des psychischen Automatismus, die Einstein für Klee im Terminus des »medialen Schreibens« fasst, ist Ausgangspunkt seiner Theorie eines künstlerischen Handelns, dessen dynamische Qualität sowohl die Statik der naturalistischen Reproduktion des Gegebenen als auch die der angeblich eskapistischen reinen Abstraktion überwindet; allerdings nur, wenn das passiv, unmittelbar aus der Erregung stammende Psychogramm durch eine tektonische Abwehrbewegung kontrolliert und in Formen objektiviert werden kann.⁵⁵ Klees Miniaturen stehen exemplarisch für diese »kontrapunktische Stimmung«, die Einstein sowohl im Surrealismus-Kapitel als auch im Kapitel über Klee als »eine Art romantischer Ironie« bezeichnet.⁵⁶ Auch wenn der »klassische Optimismus«, nämlich das Ideal einer »Übereinstimmung von Vorstellung und Wirklichkeit« damit erschüttert ist, liegt Einstein nach wie vor an der Idee des klassischen Ausgleichs, die er auf einer radikal rezeptionsästhetischen Grundlage, welche schon Adolf von Hildebrand und Konrad Fiedler für die Theorie der postimpressionistischen Kunst bereitet haben, neu formuliert.⁵⁷ In diesen konzeptionellen Rahmen werden die psychoanalytischen, auch für den Surrealismus relevanten Leitgedanken eingeführt, die Einsteins Entwurf eine geradezu postmodern anmutende Note verleihen: Mythische Ganzheit soll nicht in religiöser »Frommheit« verankert sein (derer Klee übrigens noch in der ersten Auflage geziehen wird), sondern in den sexuellen Perversionen, durch deren Erkenntnis das ideale Menschenbild zerstört und ein ursprünglicheres entgrenztes zum Vorschein gebracht worden sei.⁵⁸ Die »Primitivierung des Daseins« durchbricht, im Beharren auf dem inneren Erleben, die Konvention des gegebenen Körpers wie der statischen, vorgegebenen Form oder Gegenständlichkeit des Bildes. Noch dem kubistischen Bild eigne dieses Problem, wengleich es die Grundlage für die Wendung ins Mythische durch seine Abkehr vom traditionellen Raumklichee geschaffen habe.⁵⁹

Einstein verzichtete zwar auf einen direkten Verweis auf Klees eigene Kunsttheorie, um sich nicht mehr dem vormals thematisierten Problem einer privaten Mythologie stellen zu müssen. Gleichwohl ist die Nähe zur Schöpfungsmetaphorik des Künstlers offenkundig, die Einstein mit einem komplexen theoretisch-literarischen Über-

bau versteht, der dem Bruch mit der klassischen neuzeitlichen Kunst geschichtsphilosophisch gerecht zu werden sucht. Es verwundert nicht, dass Klee begeistert auf Einsteins Würdigung seiner Kunst reagierte, denn sie verschaffte endlich seinem Anspruch auf eine transsubjektive schöpferische Leistung Legitimation.

Wie begründete Einstein die Hocharrangigkeit von Klees Kunst, zum Beispiel im Vergleich zu Kandinsky? Vor allem durch die Nähe zum Kubismus, dem er wie schon ausgeführt die entscheidende Umstrukturierung des künstlerischen Bildes zuweist und dessen Protagonist Picasso nach Einsteins Lektüre die Brücke zum aktuellen Surrealismus schlägt, insofern der Wandlungsfähige »die bürgerlich feige Vorstellung von einem verharrenden, geschlossenen Ich« aufgekündigt habe.⁶⁰ Klee knüpfe anders als Kandinsky an diese Innovationen an. Die Abgrenzung von Kandinsky erfolgt außerdem über die Kritik an der religiösen Bewertung moderner Kunst. So klagt Einstein, dass man auf sie »die schäbigen Reste verfallener Metaphysik, aufgewärmte Brocken von Unsterblichkeitsglauben« projiziert habe.⁶¹ Er glaubt seine Konstruktion der Ganzheit von religiösen Komponenten frei, obwohl sein Konzept einer Schau des Mythischen den Kern romantischer Kunstreligion, die Genieproduktion des »Absoluten«, aktualisiert. Das Bild erfährt seine ganzheitliche Struktur nicht vom Gegenständlichen oder einer Ordnungs idee, vielmehr von einem Subjekt, das nicht als autoritäre feste Größe, sondern als bewegliches, unbewusste und bewusste Tätigkeit vereinendes schöpferisch ist.⁶² Um von der passiven Sensation zur aktiven freien Gestaltung zu gelangen, genügt es daher nicht, lediglich auf den Gegenstand zu verzichten. Kandinsky wie »den« Russen schlechthin wird auf der Grundlage einer Art völkerpsychologischen Klassifizierung vorgeworfen, der althergebrachten religiösen Einstellung verhaftet zu bleiben.⁶³ Weder Chagall noch die Konstruktivisten noch Kandinsky gelangten daher zur »Gestaltbildung und somit zur Verwandlung oder Neubildung der Realität«. ⁶⁴ Das Zeitalter einer neuen Mythologie, das auch Hausenstein erstrebte, sieht Einstein wesentlich durch Klee eingeleitet, weil dieser sich nicht nur aus der »negativen Phase der Objektzerstörung« im Kubismus, sondern ebenso aus einer bloß lyrischen oder dekorativen Abstraktion befreit habe.⁶⁵ Franz Marc, dem Hausenstein noch Vorrang vor Klee einräumte, was seine Begabung zu einer allgemeinverbindlichen Formensprache angeht, leidet nach Einstein wie Kandinsky an der Schwäche einer »gestaltverzehrenden Mystik«, die den Kubismus ins Ornamentale vergrößert.⁶⁶ Das kindliche Spiel hingegen, das beliebig die Dinge mit Bedeutungen und Kräften versieht, da es noch kein festumrissenes Ich kennt, aber auch der Traum stellen Modelle der »verwandlerischen Triebe« dar, die Klee in seiner Gleichberechtigung von Pflanze, Mineral, Gestirn und Mensch aktiviere. Wo Kandinskys Bilder »beweisbar und rational« aufgebaut seien, arbeite Klee mit den urtümlichen Kräften des magischen Bildzaubers.⁶⁷ Letzten Endes läuft dieses Konzept auf den Ersatz ästhetisch-rationalistischer und christlicher Totalitätsmodelle durch die Zitierung einer »barbarischen« Fantastik hinaus.⁶⁸ Festzuhalten bleibt, dass Einstein, auch wenn er diesen Ansatz in eine mythische Ursprungsidee überhöhte, mit der »perversen« Auf-

kündigung der bürgerlichen Identitäts- und Kompositions-idee eine wichtige Deutungs-idee zu Klees Kunst geliefert hat, deren Ausarbeitung lohnend, wenngleich unvereinbar mit der primitivistischen ›Weltmetapher‹ wäre.

Nach 45: Die große Synthese

Nach dem Zweiten Weltkrieg avancierte Klee in der Monografie von Hans Friedrich Geist 1948 wieder zum möglichen Wegbereiter einer neuen religiösen Malerei nach dem »höllische[n] Ungewitter« des Nationalsozialismus.⁶⁹ Hatte Einstein Klee noch als Vorbereiter des Surrealismus gesehen, meint Geist in direktem Widerspruch gegen Einstein, Klees Kunst komme aus einer »tiefen Gott-Innigkeit«, die individuell sein müsse, weil sie in einer nihilistischen Welt noch keine Resonanz finde.⁷⁰ Dagegen hat Will Grohmann 1954 in seiner großen, schon in den 30er Jahren konzipierten Klee-Monografie, wie schon 1934 in der Publikation der Handzeichnungen Klees, an Einsteins Betonung eines »diesseitigen« Antirationalismus angeknüpft und die Konzepte des Kindlichen und Archaischen im Begriff des Unbewussten zusammengezogen. Dieser bleibt allerdings vergleichsweise diffus und ist weder am Surrealismus noch an der Freud'schen Psychoanalyse erprobt, vielmehr direkt mit Klees Selbstaussagen zur Deckung gebracht.⁷¹ Die ganze moderne Kunst ist für Grohmann »ichfrei« und »unprivat«. Und »bei Klee ist die Entsprechung von Ich und Welt vollständiger und lückenloser als bei jedem anderen Zeitgenossen. [...] Allein die Zusammenstellung seiner Themen ergäbe das ganze Universum [...]. Es fehlt bei ihm kaum ein Gebiet, das dem menschlichen Geiste zugänglich ist, und es wird sichtbar gemacht, die Gestaltwerdung und das Schicksal der Menschen, Pflanzen und Tiere, die Verwandlung alles Existierenden in uranfängliche und vorausgeahnte Zustände hinein. Die Welt der Kunst selbst wird Thema, die Welt der Musik und der Dichtung, aber auch das gesamte Reich der exakten Wissenschaften, der Physik und Mathematik, der Geologie und Kosmologie, das Reich der Geschichte und das der reinen Erfindung«. ⁷² Die Weltmetapher mündet hier in die Kategorie eines höheren umfassenden Realismus und in das Bild des Künstlers als Universalgenie, das Leonardos und Goethes vielseitige Produktivität noch übertrifft. Die von Einstein als metamorphotische Kraft beschriebene und von der Psychoanalyse der Perversionen abgeleitete Ambiguität der Klee'schen Form führt Grohmann auf Klees »Wahlverwandtschaft mit dem Orient« zurück, die eine »Gleichordnung von Figur, Pflanze und Tier, Zeichen und Schrift und ihre Verschlingung, de[n] Wechsel von Grund und Muster« generiert.⁷³

Die kritische Verve Einsteins, die einzelnen Künstlern ebenso wie dem tradierten Kunstbegriff galt, ist bei den Autoren der Nachkriegszeit nicht mehr anzutreffen.⁷⁴ Werner Haftmann verzichtete in seiner gleichzeitig mit Grohmanns Monografie

erschienenen *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954/55) auf Argumente für oder gegen den künstlerischen Rang der besprochenen Künstler. Wie Grohmann kommentiert er Klees Kunst, auch in seiner 1950 erschienenen Monografie, ganz auf der Grundlage von dessen eigenen Aufzeichnungen. Das Subjektivitätsproblem wird gleichsam überwunden, indem alle Bildinterpretation auf die übermenschliche Größe der Künstlerpersönlichkeit und ihr Leben zurückverweist. Die Genesis des Werks wird beglaubigt im »Wachstumsgesetz seines [des Künstlers] Lebens [...]«. ⁷⁵ Haftmann hat wie Grohmann somit auch keinerlei Zweifel daran, dass Klee wie die ältere Kunst, nur auf andere Weise, Welt bzw. Natur repräsentiere. Er relativiert in diesem Sinne auch Klees Nähe zum Surrealismus, habe der Künstler sich doch »keineswegs nur als Resonanzorgan des Unbewußten« gefühlt. ⁷⁶ Wo Einstein den Automatismus psychoanalytisch korrekt auf Regressionsphänomene bezieht, erweitert ihn Haftmann bezogen auf Klees Arbeitsweise zum »Äußerungswille[n]«. ⁷⁷ Klammerte Einstein mit Klees privater Mythologie auch die Relation der Kunst zur äußeren Natur aus, führt Haftmann, anknüpfend an des Künstlers schon zitierte Ambition zur »Weltanschauung«, ausdrücklich den Bereich »sublimere Erfahrungen« und bewusster Naturerfahrung wieder ein: »Klee nämlich gibt die alte Funktion der Malerei, die Wiedererschaffung der Außenwelt, keineswegs auf.« ⁷⁸ Indem Haftmann betont, dass Klees »Unbewußtes [...] das eines Malers« war, bestimmt er die Seherfahrung zur höchsten, alles übrige integrierenden Instanz. ⁷⁹ Seine Interpretation von Klees Automatismus mündet folglich in eine Paraphrase jenes Schemas, das Klee seinem Aufsatz *Wege des Naturstudiums* (1923) beigegeben hat (Abb. 2) und seinen von Einstein verworfenen Anspruch auf metaphysische Wahrheit illustriert. Im Auge vollendet sich gemäß diesem Fiedler'schen Konzept »die Totalität des Inneren und Äußeren«, zielend auf das Bild als »Wirkformel des im Einklang mit der Welt befindlichen Geistes«. ⁸⁰

Dieselbe letztlich klassizistische, romantisch abgewandelte Idee von der durchgeistigten und somit verbesserten Natur manifestiert sich in der These Haftmanns, Klee habe in seinem Werk der Bauhauszeit die Synthese aus den Traditionssträngen des »Großen Abstrakten« und des »Großen Realen« erbracht. ⁸¹

Die Verwendung dieser Begriffe Kandinskys verdeutlicht bereits dessen enorme Aufwertung, die nicht nur dem Theoretiker, sondern auch dem Künstler gilt. Hatte Einstein ihn als eskapistisch-mystischen Lyriker kritisiert, wird er von Haftmann gleichberechtigt an die Seite Klees gestellt. Beide zusammen bilden den »Zukunftsgrund« der kommenden Malerei. ⁸² Den deutschen Beitrag kennzeichnet Haftmann generell durch die romantische Idee von der »mystisch-innerlichen Konstruktion« der Welt. ⁸³ Frankreich hingegen sorgte für formale Kraft und Klarheit – eine alte Antithese, der Einstein durch seine Dreiteilung des Feldes entkam, denn sie erlaubte ihm, Kandinsky als selbstisch-absolutistischen Russen zu beschreiben. ⁸⁴

Die letzten wirkungsmächtigen deutschsprachigen Gesamtdarstellungen, Werner Hofmanns *Grundlagen der modernen Kunst* und Arnold Gehlens *Zeitbilder* von 1960, weisen Klee eine entscheidende Rolle für die Malerei der Gegenwart zu. ⁸⁵ Kandinskys

Rehabilitierung wird nicht nur aufrechterhalten, sondern, auf der Grundlage seiner Kunsttheorie, noch verstärkt. Wesentliches Merkmal der Differenz gegenüber der Vorkriegskunstgeschichte ist wiederum die wissenschaftliche Beglaubigung der Klee'schen Naturphilosophie des bildnerischen Denkens. Gehlen identifiziert sie mit den Grundsätzen der Gestaltpsychologie, die einst auch Sedlmayrs Strukturanalyse angeleitet haben, um Klees »Erfindungskraft für Ganzqualitäten« herzuweisen.⁸⁶ Der Erfinder des Posthistoire ist zwar weit entfernt von der kunstreligiösen Emphase der akademischen Nachkriegskunstgeschichte. Doch auch seine These, dass die Kunst keine kollektive und metaphysische Aufgabe mehr habe, sondern nur noch als subjektives Entlastungsmittel diene, konserviert ihre traditionelle Sinnstruktur, das sinnliche Scheinen der Idee: »Und schließlich, man soll uns zwar mit ›Botschaften‹ endgültig verschonen, aber der *pictor doctus* wird hoch willkommen sein, der wie Klee oder Max Ernst uns den *conchetto* zugleich ins Ohr sagt und vor Augen hält.«⁸⁷

Hofmann widmet Klee ein eigenes Kapitel, das zur Darstellung der Gegenwartskunst überleitet. Im Wesentlichen knüpft er an Haftmanns Wertung an, wobei Klees übergreifender Rang, sogar und insbesondere gegenüber Picasso, noch intensiver und mit verstärktem theoretischen Elan, herausgestellt wird. Es bleibt bei einem komparativen Stil, der Klees Eigenkommentar, speziell seinen Grafik-Aufsatz von 1920, als authentische Theorie des Werks behandelt. Klee gelang demnach die Synthese der dadaistischen und konstruktivistischen Traditionen, weil er seine Gestaltungsmittel weder der Deformation noch der Abstraktion aussetzt, sondern ausgehend von den einfachsten bildnerischen Elementen Punkt, Linie, Helldunkel und Farbe sich erst »allmählich an Gegenständliches heran[tastet]. Während Picasso sich präexistenter Form- und Sachkomplexe bemächtigt, widmet sich Klee dem Versuch, seine Form- und Sachinhalte zu *erwandern*«. ⁸⁸ Im Folgenden zitiert er Klees bekannte narrative Darstellung der zeichnerischen Handlung als Landschaftserfahrung und zu Recht, wenn auch ohne kritische Absicht, konstatiert Hofmann das Zusammentreffen mit Fiedlers ästhetischer Theorie, die in der Erfahrung zugleich die Neuschöpfung der Wirklichkeit angelegt findet, also eine Handlungstheorie der Kunst entwirft, in der die Differenz zwischen Abbildung und Formwert obsolet wird. Dieser Rekurs macht die Absicht, in Klees Kunst die Rückgewinnung des homogenen Bildraums zu feiern, ganz offenkundig. Klee bricht nicht mit der klassischen Werkgestalt, sondern erfindet sie, jenseits der »Verbindlichkeit der empirischen Welt«, aufs Neue – in einem schöpferischen Handeln, das mit den Gesetzen der »Weltschöpfung« übereinstimmt und doch frei ist. ⁸⁹ Eben auf Grund dieser synthetischen Kraft, für die Klees Genesis-Theorem bürgt, konstatiert Hofmann Klees Ebenbürtigkeit mit Leonardo, ja er bewertet Klees »weltschöpferisch[es] Tun« als erste volle Einlösung der Renaissance-Aufgabe, »Forminhalte mit Sachinhalten [zu] verständigen oder [zu] versöhnen [...]«. ⁹⁰ Die Parallelisierung von Klee und Leonardo ist auch heute noch ein geläufiges Argument, dem Werckmeisters Sozialhistorie und die historisch kritische Klee-Forschung keinen Abbruch getan haben. ⁹¹

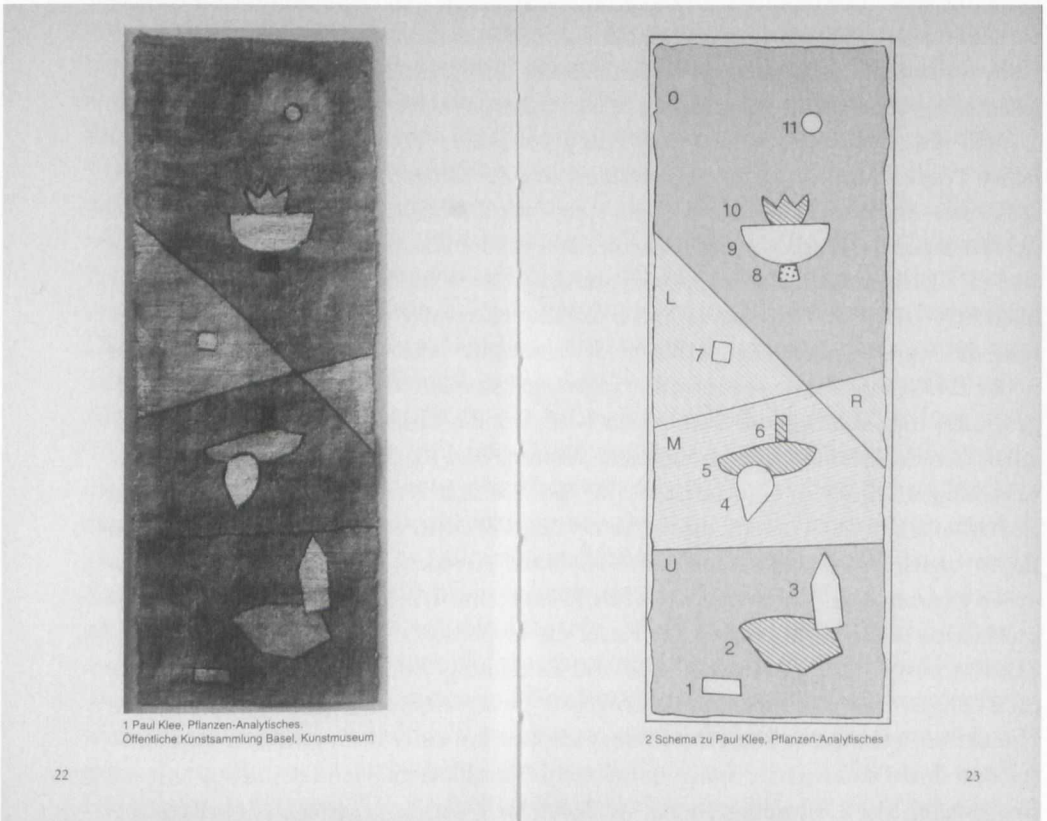
Erst nach dem Zweiten Weltkrieg also wird die Rezeption von Klees Kunst von jeder Wahrnehmung eines Bruchs und Konflikts abgezogen. Die ältere deutsche Klee-Literatur ist hingegen trotz der Konstanz gewisser mythischer Denkmotive nicht durchweg unkritisch. Hausensteins und Einsteins Klee-Kommentare sind in Entwürfe zu einer selbständigen Moderne-Deutung eingebunden. Durch die nach 1945 einsetzende Historisierung der klassischen Moderne scheint die von jenen beiden Autoren noch in aller Drastik erfahrene und theoretisch festgehaltene Differenz des ungegenständlichen oder semiabstrakten Bildes gegenüber der Tradition obsolet.

Auf der Grundlage eines zyklischen Geschichtsverständnisses wurde etwa aus dem Bruch eine Wiederkehr konstruiert. So hat Werner Hofmann – ganz im Geiste der Wiener Schule und ihrer Rehabilitierung des vor- und nachklassisch Primitiven – in der programmatischen Kunstlosigkeit der Moderne, welche im pseudokindlichen Stil Klees eine spezifische Ausformung erhielt, die Rehabilitierung einer offenen vorästhetischen Bildproduktion und den Abschied von den anthropozentrischen schönheitlichen Traditionen der renaissancistischen Kunsttradition ausgemacht, welcher Picasso noch huldige.⁹² Einstein hatte dagegen noch – zu Recht – die Kontinuität von Picasso zu Klee betont, eine historische Argumentationslinie, die nicht die deutschsprachige Kunsthistoriografie, sondern die amerikanische Kunstkritik in Gestalt von Clement Greenberg weiterführte, worauf noch zurückzukommen ist.

Auch eine sozialhistorische Verankerung von Klees Werk in seinen gesellschaftlichen Produktionsbedingungen abstrahiert von der Differenz zwischen Klees Bildern und einer traditionellen Werkstruktur. Ohne die Einbeziehung der metaphysischen Totalitätsidee der idealistischen Ästhetik kann die Funktion der Weltmetapher in der älteren Kleeliteratur nicht erschlossen werden. Deren bloße Falsifizierung aus einer historisch-kritischen Perspektive führte konsequenterweise lediglich zu einer Entleerung des Kunstbegriffs. Die mythische Weltmetapher wurde gleichsam transformiert in das Bild eines Welt-Containers der gegebenen sozialen Verhältnisse und Bewegungen. Liest man die Legende vom Maler Klee, der die Kunst zum Äquivalent kosmischer Genesis erhöht, dagegen auf dem Hintergrund jener dem klassischen Kunstwerk eingeschriebenen Ganzheitsidee, so lässt sie sich verstehen und ernst nehmen als Artikulation und Verneinung des Sinnentzugs, welcher mit dem Verlust der klaren Raumvorstellung, um mit Adolf von Hildebrand zu reden, seit dem Beginn der Moderne gegeben war.⁹³ Alle zitierten Texte kreisen um den Nerv der Klee'schen Bildproduktion – die Verflüssigung der Linie, die Erschütterung der hierarchischen Verhältnisse von Figur und Grund, Farbe und Zeichnung, Bildträger und Bild – in dem unablässigen Bestreben, diese Attacken gegen die repräsentative, an jene immanenten Hierarchien gebundene Kraft des Bildes zum Gewinn einer noch größeren umzudeuten und ihnen dadurch die Spitze zu nehmen. Aufschlussreich sind deshalb gerade die Bruchstellen der Deutungsgebäude, in denen sich das Versagen des Einheitsgedankens kundtut, etwa die Kritik Hausensteins am Subjektivismus Klees, aber auch die Einsicht von Kurt Badt, dass »zwischen der Lehre, die er [Klee] den Bauhausschülern

gegeben hat, und seiner Praxis [...] eine ungeheure Lücke [klafft], die nur seine eigene künstlerische Einbildungskraft zu überwinden vermochte.«⁹⁴ Auch Hans Sedlmayr sah deutlicher als die Apologeten der Moderne die »Hybris« der Klee'schen Schöpfungsmetaphorik und deutete sie als Ausdruck einer unerfüllbaren Sehnsucht nach dem Ursprung.⁹⁵

Die Kosmosmetapher, das Kristalline, der Orient, das Spiel und die Kinderzeichnung sind als Metaphern für die ikonoklastische Temporalisierung des Bildes zu lesen, und diese antizipiert einen Prozess, der durch die Anti-Form-Ästhetik der 50er und 60er Jahre insbesondere in den USA entfaltet werden sollte. Eine systematische Untersuchung dieser Bedeutung von Paul Klee für die (post-)moderne Selbstkritik der Malerei liegt m. W. nicht vor.⁹⁶ Werkbezogene Analysen beziehen sich auf den Hintergrund biografischer, technischer, theorie-, motiv- und formgeschichtlicher Faktoren, ohne das übergreifende bildhistorische Problem der Repräsentation ins



1 Paul Klee, Pflanzen-Analytisches.
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum

2 Schema zu Paul Klee, Pflanzen-Analytisches

3 Aus: Felix Thürlemann, »Paul Klee. »Pflanzen-analytisches«, in *id.*, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, S.19–42, hier S. 22f.

Auge zu fassen, das die ältere mythisierende Kleeforschung noch erkennbar bearbeitete, wenngleich nicht analytisch durchdrang.

Auch semiotische Forschungsansätze, die einen neuen methodischen Akzent gegenüber der ideengeschichtlich ausgerichteten Bedeutungsforschung setzten, nicht zuletzt indem sie das wichtige Argument der Selbstbezüglichkeit der Kunst entfalten, vernähen die Schnittstelle zur Tradition, denn das sprachwissenschaftliche Paradigma setzt ein abstraktes überhistorisches System der Repräsentation voraus. Die Weltmetapher erhielt in der Betrachtung des Bildes als Text eine neue Gestalt. So kommt Felix Thürlemann in seiner Analyse von *Pflanzen-analytisches* (Abb. 3) aufgrund einer akribischen Sortierung aller Einzelelemente und deren Kombinationen zu dem Ergebnis, dass Klee in einer Analogisierung von pflanzlichem Wachstum und Werkschöpfung eine aufsteigende, Befreiung verheißende Bewegung evoziere. Entsprechend Klees eigener Schöpfungsrhetorik sieht er in *Pflanzen-analytisches* eine »Selbstdarstellung der Malerei als Akt der Befreiung von irdischen Zwängen«. ⁹⁷ Dass die Selbstdarstellung der Malerei auf der Ebene des Werks nicht lediglich die naturmythische Schöpfungslehre des Künstlers und seiner Zeit abbildet, sondern dieser metaphysischen Bildsymbolik widerspricht, könnte nur eine formanalytische Herangehensweise aufdecken, die sich zugleich über die Beziehung zwischen Schöpfungsmetaphorik und medialer Struktur des neuzeitlichen Tafelbildes Rechenschaft ablegt und auf dieser Basis die Widerständigkeit von Klees Komposition wahrzunehmen imstande wäre. Deren Dialektik kann hier nur angedeutet werden: Wo die Genesismetapher die Welthaltigkeit des autonomen Bildraums aufruft, entziehen die der Genesismetapher entsprechenden künstlerischen Techniken Klees diesem die Grundlage.

Bezeichnenderweise ist eine alternative Tradition der Kleedeutung, nämlich der formalistische Ansatz Clement Greenbergs, in der deutschsprachigen Klee-Forschung nicht zum Tragen gekommen, obwohl der amerikanische Kritiker die Verbindungslinien zwischen Klees Kunst und der Kritik des Staffeleibildes in der amerikanischen Nachkriegsavantgarde und damit dessen epochale Bedeutung aufgezeigt hat. ⁹⁸ Selbstbezüglichkeit meint hier konkret die Reproduktion und Artikulation der »physischen Beschränkungen des Mediums«, also etwa der »rechteckige[n] Form des Bildraums«, wie sie in Klees (und Dubuffets) nur vermeintlich primitiver, tatsächlich in Impressionismus und Kubismus verankerten Durchraasterung des Bildfelds präsent ist. ⁹⁹ Pollock, so Greenberg, trat dieses Erbe an, indem er die Leinwand »mit einer durchgängigen Gleichmäßigkeit« behandelte und Silhouetten wie ornamentale Motive »in die plane Bildfläche integriert[e]«. ¹⁰⁰ Noch ausdrücklich ein Staffeleimaler, hat Klee durch seine »ornamentale« Zeichnung und seine »temporale« oder »musikalische« Malerei das Prinzip des *All over* und damit die Dekonstruktion des Staffeleibildes vorgegengenommen. ¹⁰¹

In eine ähnliche Richtung weist übrigens die bislang erst ansatzweise untersuchte Thematisierung Klees in den frühen Filmen Jean-Luc Godards. Reproduktionen der Werke *Paukenspieler* (1940, 270) und *Timider Brutaler* (1938, 138) in *À bout de*

souffle (1959) und der Aquarellzeichnung *Woher? Wo? Wohin?* (1940, 60) in *Le Petit Soldat* (1960) lassen sich als intermediale Spiegelungen des diskontinuierlichen filmischen Raums lesen, dessen Akteuren Godard den Schein der Handlungsautonomie entzieht, ganz so wie Klees groteske Figuration die »Tragik« der Montage reflektiert.¹⁰²

1 Otto Karl Werckmeister, »Die neue Phase der Klee-Literatur«, in *Neue Rundschau* 89, 1978, S. 405–420. Es handelt sich um eine Rezension zu folgenden Publikationen: Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*, Bern 1976, und *Paul Klee. Schriften*, hg. von Christian Geelhaar, Köln 1976. Die Rezension ist wiederabgedruckt in: *Id.*, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt am Main 1981, S. 179–197. – Die ersten Klee-Monografien: Hans von Wedderkop, *Paul Klee*, Leipzig 1920; Leopold Zahn, *Paul Klee. Leben, Werk, Geist*, Potsdam 1920 und Wilhelm Hausenstein, *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und der Kunst dieses Zeitalters*, München 1921.

2 Werckmeister 1978/1981 (wie Anm. 1), S. 183. Damit ist implizit die Fortsetzung jener mythischen Künstlerlegenden zur Anklage gebracht, denen Ernst Kris und Otto Kurz eine psychoanalytische Untersuchung gewidmet haben. Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [1934], Frankfurt am Main 1995. Offenkundig sind Anknüpfungen an den Topos des *Divino artista* (*ibid.*, S. 64) und an Charakterisierungen des künstlerischen Schaffensprozesses als Versenkung und Entgrenzung (*ibid.*, S. 157ff.), wie noch deutlich werden wird.

3 Seine früheren Arbeiten zu Klee entfaltete Werckmeister in dem Buch *The Making of Paul Klee's Career 1914–1920*, Chicago und London 1989. Siehe auch *id.*, »Sozialgeschichte von Klees Karriere«, in *Paul Klee. Kunst und Karriere*. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern, hg. von Oskar Bätschmann und Josef Helfenstein, Bern 2000, S. 38–67. Als Schüler Werckmeisters ist z. B. Wolfgang Kersten zu nennen, der in seiner Dissertation Klees Technik des Zerschneidens und Neukombinierens von Bildern nicht allein als formales Verfahren betrachtet, sondern sie in den lebens- und zeithistorischen Zusammenhang zu stellen sucht. Wolfgang Kersten, *Paul Klee. »Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?«*, Marburg 1987. Von Kersten wurde zudem die textkritische Neuedition der Tagebücher vorgenommen: *Paul Klee. Tagbücher 1898–1918*. Textkritische Neuedition, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988. Im Zentrum der historischen Kritik stehen mithin die kritische Prüfung und Kontextualisierung von Klees Texten wie auch seiner Werkangaben. Dazu Osamu Okuda, »Erinnerungsblick und Revision. Über den Werkprozess Paul Klees in den Jahren 1919–1923«, in Bätschmann/Helfenstein 2000, S. 159–172.

4 Marcel Baumgartner monierte die »seltsam merkantile Fixiertheit« Werckmeisters auf den Karrieristen Klee. Marcel Baumgartner, »... das Richtige als dazwischenliegend zu treffen.« Form als Inhalt im Spätwerk von Klee«, in *Paul Klees Spätwerke 1937–1940*, Kat. Ausst. Chur, Bündner Kunstmuseum, 1986, S. 19–29, S. 22, Anm. 35. Vgl. auch Christine Hopfengart, *Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsbeliebling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905–1960*, Mainz 1989, S. 14. Die Wendung zur

historisch-kritischen Aufarbeitung von Werk und Lebenslauf Klees ging, wie Hopfengart (*ibid.*, S. 14f.), wesentlich von den Ausstellungen anlässlich seines 100. Geburtstages im Jahr 1979 aus: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883–1922*, Kat. Ausst. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1979 und *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*, Kat. Ausst. Köln, Kunsthalle, 1979. Für die weitere Entfaltung der Werkdokumentation ist insbesondere die Paul Klee-Stiftung bzw. das Zentrum Paul Klee in Bern zu nennen. Zwischen 1998 und 2004 erschien in neun Bänden der *Catalogue Raisonné* (Projektleitung Josef Helfenstein und Christian Rümelin). Zahlreiche Publikationen, die insbesondere der Werk- und Kontextdokumentation dienen, wurden von der Paul Klee-Stiftung herausgegeben.

5 Zahn 1920 (wie Anm. 1). Dieser von Klee selbst handschriftlich verfasste und dann vergrößert faksimilierte Text zieht sich seit 1920 »leitmotivisch durch die gesamte [ältere, R. P.] Rezeptionsgeschichte Klees« (Hopfengart 1989, S. 40). Er stammt nicht, wie Zahn angibt, aus dem Tagebuch des Künstlers, sondern wurde offenbar eigens verfasst für den Katalog der ersten großen Gesamtausstellung von Klees Werk bei der Münchner Galerie Goltz, wo er bereits zuvor, begleitet von der Reproduktion des Aquarells *Läufer* (1920, 25), abgedruckt worden war: *Der Anarat* 1, 1920, 2. Sonderheft, »Paul Klee«. Siehe hierzu Hopfengart 1989 (wie Anm. 4), S. 39f.

6 Ein integratives Verständnis von Werk und Theorie versucht etwa noch Lorenz Dittmann, »Wachstum im Denken und Schaffen Paul Klees«, in *Paul Klee. Wachstum regt sich. Klees Zwiegesprache mit der Natur*, hg. von Hans-Gerhard Güse, Kat. Ausst. Saarbrücken, Saarland Museum, München 1990, S. 39–56. Glaesemer hat, ausgehend von Klees Stilbegriff der »kühlen Romantik« und seinem frühen Statement »Diesseitig bin ich gar nicht fassbar« (Abb. 1), Klee als späten Romantiker gedeutet und sein romantisches Polirätsdenken auch im Werk aufgefunden. Jürgen Glaesemer, »Paul Klee und die deutsche Romantik«, in *Paul Klee. Leben und Werk*, Kat. Ausst. Bern, Kunstmuseum, Stuttgart 1987, S. 13–29. Allerdings wird diese geistesgeschichtliche Deutung etwas relativiert durch die These, Klees »mönchische« Positionierung sei Folge seiner Sexualverdrängung. *Ibid.*, S. 26.

7 Beispiele einer solchen kontextorientierten Behandlung der Kunstlehre Klees: Marianne L. Teuber, »Zwei frühe Quellen zu Paul Klees Theorie der Form. Eine Dokumentation«, in Kat. Ausst. München 1979 (wie Anm. 4), S. 261–297; Oskar Bätschmann, »Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus«, in Bätschmann/Helfenstein 2000 (wie Anm. 3), S. 107–124.

8 Siehe etwa Werckmeisters ideologiekritische Analyse der Selbstpositionierung Klees in Abgrenzung von Franz Marc: Otto Karl Werckmeister, »Klee im Ersten Weltkrieg«, in

Kat. Ausst. München 1979 (wie Anm. 4), S. 166–226. Eine kulturgeschichtliche Fragestellung leitet den Beitrag von Josef Helfenstein, »Ein kleines Publikum aus feinen Köpfen«. Klees Bildertausch mit befreundeten Künstlern«, in Bättschmann/Helfenstein 2000 (wie Anm. 3), S. 125–145. Dass hingegen Jürgen Glaesemer noch der älteren »immanentistischen« Kleeforschung verbunden ist, lässt sich seiner Frage nach Klees »künstlerische[r] Begegnung mit Alfred Kubin« ablesen. Jürgen Glaesemer, »Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin«, in Kat. Ausst. München 1979 (wie Anm. 4), S. 63–79. Die einschlägig auf die Frage nach dem Verhältnis Klees zu anderen modernen Künstlern ausgerichteten Forschungen von Charles Werner Haxthausen bleiben hier außer acht, obgleich sie teilweise in deutscher Sprache verfasst sind. Bemerkenswert ist, dass seine Dissertation (*Paul Klee. The Formative Years*, New York und London 1981) von Theodore Reff angeregt wurde und von einer Arbeit über Klee und van Gogh ausging.

9 »Die Zwiesprache mit der Natur bleibt für den Künstler *conditio sine qua non*« postuliert Klee in »Wege des Naturstudiums [1923]«, in Günther Regel, *Paul Klee. Kunst – Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, 2. Aufl. Leipzig 1991, S. 67–70, hier S. 67. Werner Haftmann (*Paul Klee. Wege des bildnerischen Denkens*, München 1950, S. 94) bekräftigt: »So erlebte Klee die Dinge der Natur ganz tief und immer aufs Bildnerische bezogen.«

10 Otto K. Werckmeister, »Die Porträtphotographien der Zürcher Agentur Photopress aus Anlaß des sechzigsten Geburtstages von Paul Klee am 18. Dezember 1939«, in *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*, hg. von Josef Helfenstein und Stefan Frey, Kat. Ausst. Bern, Kunstmuseum, Stuttgart 1990, S. 39–57.

11 Ein solcher Rückbezug erschließt allerdings nicht die Verrätselung und satirische Verfremdung des Motivs. Sie kennzeichnet auch die anderen hier Erwähnung findenden Chiffren der Liebesbegegnung, z. B. in *Chinesisches Porzellan* 1923, 234. *Ibid.*, S. 50.

12 »Sollte Klee diese Karikatur je gesehen haben, dann hätte er sein biologisches Modell künstlerischer Schöpfung, das auf alter bürgerlicher Tradition beruhte, als rassistische Polemik gegen seine eigene Kunst in den Händen seiner politischen Verfolger wiedergefunden.« *Ibid.*, S. 55.

13 Am 12. Mai 1919, nach der Unterdrückung der Münchner Räterepublik, schrieb Klee an Kubin: »Natürlich eine zugespitzte individualistische Kunst ist zum Genuß durch die Gesamtheit nicht geeignet, sie ist kapitalistischer Luxus. Aber wir sind doch wohl mehr als Kuriositäten für reiche Snobs. Und was an uns irgendwie darüber hinaus Ewigkeitswerten zustrebt, das würde im kommunistischen Gemeinwesen eher Förderung erfahren können. [...] Denn Akademien gäbe es nicht mehr, sondern nur Kunstschulen für Handwerker.« Zit. nach Werckmeister 1978/1981 (wie

Anm. 1), S. 186, der auf die Entsprechung zum Berliner Programm des Arbeitsrates für Kunst und zum Bauhaus-Manifest verweist.

14 Tagebücher 1988 (wie Anm. 3), Nr. 1008; Brief an Kubin 1919 (wie Anm. 13).

15 Gregor Wedekind, »Kosmische Konfession. Kunst und Religion bei Paul Klee«, in Bättschmann/Helfenstein 2000 (wie Anm. 3), S. 226–238.

16 Hopfengart 1989 (wie Anm. 4) verfolgt ausführlich die verschiedenen Etappen der Resonanz Klees in Kunstliteratur und Ausstellungswesen. Einige Positionen des von ihr nachgezeichneten kunsthistoriografischen Felds der Kleeforschung sollen hier auf das hermeneutische Problem der Kunstgeschichte der Moderne bezogen werden.

17 Klee 1923 (wie Anm. 9), S. 70. Hervorhebung von R. P.

18 In Klees paraphrasierender Übersetzung von Delaunays Text *Über das Licht* (1913) ist die Rede von einer »universalen Wirklichkeit«, zu der die moderne Malerei aus der Empfindung des aus komplementären Werten bestehenden Farbenorganismus gelangt sei: Robert Delaunay, »Über das Licht«, in Regel 1991 (wie Anm. 9), S. 58–59, hier S. 58. Klee fügt dieser Vorstellung in seinen folgenden programmatischen Äußerungen ein subjektives Moment hinzu. Das Künstlersubjekt entgrenzt sich auf das All-Ganze hin und bürgt so für den kathartischen oder auch nur tröstenden Sinn seines Werks: »Ich Kristall« (1915, Tgb. 952) »Ich löse mich [...] ins Ganze auf [...]. Der Erdgedanke tritt vor dem Weltgedanken zurück.« (1916, Tgb. 1008) »Auf Mensch! Schätze diese Villegiatur, einmal den Gesichtspunkt wie die Luft zu wechseln und dich in eine Welt versetzt zu sehen, die ablenkend Stärkung bietet [...]. Noch mehr, sie verhele dir, die Hülle abzulegen, dich auf Momente Gott zu wähen.« Paul Klee, »Beitrag zum Sammelband *Schöpferische Konfession* [1920]«, in Regel 1991 (wie Anm. 9), S. 60–66, hier S. 66. Klee bietet mit diesen metaphorischen Selbstentgrenzungen ein Modell für die Betrachtung seiner Werke an. In der ästhetischen Erfahrung sollte die Last der Individuierung rückgängig gemacht werden. Zur Deutung der Todessymbolik vgl. Regine Prange, »Hinüberbauen in eine jenseitige Gegend. Paul Klees Lithographie »Der Tod für die Idee« und die Genese der Abstraktion«, in *Waltraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 54, 1993, S. 281–314.

19 Siehe Riegls Äußerung zur »Parallele zwischen bildender Kunst und Weltanschauung«: Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, S. 405, Anm. 1.

20 Hermann Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei*, Leipzig 1908; Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* [1908], 14. Aufl. München und Zürich 1987; Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung* [1923]. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Artur Rosenauer, Berlin 1995. Diese proto-ikonologischen Tendenzen treffen kaum zufällig zusammen mit dem My-

thenboom im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts (u. a. Wolfskehl, Schuler, George, Däubler), mit dem Klee in Berührung kam. Dazu Gregor Wedekind, »Metamystik«, in *Paul Klee – in der Maske des Mythos*, hg. von Pamela Kort, Kat. Ausst. München, Haus der Kunst, Köln 1999, S. 62–90.

21 Tagebücher 1988 (wie Anm. 3), Nr. 1008, S. 400: »Menschlicher ist er, er liebt wärmer, ausgesprochener [...]. Er löst nicht sich zuerst als zum Ganzen gehörig auf um sich dann nicht nur mit Tieren, sondern auch mit Pflanzen und Steinen auf einer gleichen Stufe zu sehn. Ich suche hierin einen entlegeneren, schöpfungsursprünglicheren Punkt, wo ich eine Art Formel ahne für Tier, Pflanze, Mensch, Erde, Feuer, Wasser, Luft und alle kreisenden Kräfte zugleich. In Marc steht der Erdgedanke vor dem Weltgedanken.« Den Bezug zu Worringers Antithese stellte zuerst Christian Geelhaar her: *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln 1972, S. 25.

22 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 11. Aufl. München 1993. Die Bedeutung dieses Werks für die Transformation der stilgeschichtlichen Kunstgeschichte in eine (von Panofskys Untersuchung *Die Perspektive als symbolische Form* 1924 wesentlich mitbegründete) ikonologische Raumforschung ist bisher nicht gesehen worden und wird an anderer Stelle zu erörtern sein. Entscheidend auch für den Klee-Kontext ist das dritte Kapitel des 1918 erstmals erschienenen ersten Bandes mit dem Titel »Makrokosmos«, darin der erste Abschnitt »Die Symbolik des Weltbildes und das Raumproblem«. Siehe hier S. 222: »Nur das abendländische Weltgefühl schuf die *Idee* eines grenzenlosen Weltraums mit unendlichen Fixsternensystemen und Entfernungen, die weit über alle optischen Möglichkeiten hinausgeht – eine Schöpfung des inneren Blickes, die sich jeder Verwirklichung durch das Auge entzieht und Menschen anders fühlender Kulturen selbst als Gedanke fremd und unvollziehbar bleibt.« – Klees Grafik-Essay für *Schöpferische Konfession* [1920] interpretiert den zeichnerischen Prozess als eine Raumerschließung jenseits des Sichtbaren, das »im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist [...]« (Regel 1991, wie Anm. 9, S. 63). Möglicherweise ist diese Transformation der schon zuvor verwendeten Kosmosmetaphorik ein Indiz für Klees Lektüre von Spenglers Buch. Auch dass er, Lessings *Laokoon* widersprechend, die Unterscheidung zeitlicher und räumlicher Kunst als »gelehrte[n] Wahn« hinstellt, da, mit Blick auf das Weltall, »auch der Raum [...] ein zeitlicher Begriff« (*ibid.*, S. 62) sei, erinnert an Spenglers »Geheimnis des Raumwerdens« (*Untergang des Abendlandes*, S. 223) Selbst Klees Monde scheinen auf Spengler zu antworten, der die flächige Erscheinung des Gestirns als Argument für die Relativierung des dreidimensionalen Raums einsetzt (*ibid.*, S. 220). Allerdings erscheint dieses Motiv bei Klee schon lange vor Spenglers Buch, z. B. in *Genesis der Gestirne* (1914, 14), und ist außerdem bereits durch das romantische Sehn-

suchtsbild Caspar David Friedrichs etabliert worden. Die theoretische Relativierung des perspektivischen Raums wurde mithin antizipiert durch die Bildgeschichte. – Zu Spenglers Einfluss auf Worringer und Hausenstein siehe Charles W. Haxthausen, »A Critical Illusion: »Expressionism« in the Writings of Wilhelm Hausenstein«, in *The Ideological Crisis of Expressionism. The Literary and Artistic German War Colony in Belgium 1914–1918*, hg. von Rainer Rumold und Otto Karl Werckmeister, Columbia/South Carolina 1990, S. 169–191, S. 186ff.

23 Adolph Behne, »Paul Klee«, in *Die weißen Blätter*, Bd. 4, 1917, H. 5, S. 167–169, S. 167.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*, S. 167, 168.

26 *Ibid.*, S. 169.

27 Zu Klees Modell des Werks als Genesis siehe Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim, Zürich und New York 1991, bes. S. 257–310, sowie Bättschmann 2000 (wie Anm. 7), S. 119–124.

28 Antizipiert wird hier das surrealistische Konzept des psychischen Automatismus. Aber auch die auf eine präsubjektive Gewalt der Sprache verweisende Kritik der Autorschaft bei Roland Barthes und Michel Foucault findet in der neoromantischen Selbststilisierung Klees zum »Neutralgeschöpf« eine Vorbereitung.

29 Wilhelm Hausenstein, *Über Expressionismus in der Malerei*, 3. Aufl. Berlin 1919, S. 71.

30 *Ibid.*, S. 28.

31 *Ibid.*, S. 27f.

32 *Ibid.*, S. 22f.

33 *Ibid.*, S. 15.

34 *Ibid.*, S. 29. Hausenstein antizipiert Dvořáks Modell, das den Manierismus als Stil einer spiritualistischen Weltanschauung von negativen Wertungen befreien und implizit zum Prototyp des Expressionismus bestimmen sollte. Dvořáks Arbeit »Über Greco und den Manierismus«, in Dvořák 1923/1995 (wie Anm. 20), S. 261–276, wurde schon früh als Spiegelung seines Interesses an Kokoschka gedeutet. Siehe Artur Rosenauer, »Max Dvořák – Kunstgeschichte als Geistesgeschichte«, in *ibid.*, S. 277–283, S. 282. Eine entsprechende Einordnung Klees in das Erbe des Manierismus findet sich bei Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg 1957, S. 130.

35 *Der Blaue Reiter* [1912], hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuauflage von Klaus Lankheit, München 1967, S. 77ff.

36 Hausenstein 1919 (wie Anm. 29), S. 33, 36, 39.

37 *Ibid.*, S. 50f.

38 *Ibid.*, S. 44.

- 39 *Ibid.*, S. 46
- 40 *Ibid.*
- 41 *Ibid.*, S. 46 und 34f.
- 42 *Ibid.*, S. 51.
- 43 *Ibid.*
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*, S. 75.
- 46 Zit. nach Hopfengart 1989 (wie Anm. 4), S. 48.
- 47 Hausenstein 1919 (wie Anm. 29), S. 59.
- 48 Hausenstein 1921 (wie Anm. 1), S. 122.
- 49 *Ibid.*, S. 134. Winckelmann vergleicht das Verhältnis zur Antike mit dem Abschied einer Frau von ihrem Geliebten. So wie sie »in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt«, verfügen wir nur über Schattenrisse von den verlorenen Urbildern. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* [1764], Wien 1934, S. 393.
- 50 Tagebücher 1988, Nr. 294 (wie Anm. 3).
- 51 *Ibid.*, S. 487 (autobiografischer Text für Wilhelm Hausenstein): »Zum Schluß sah ich in Rom auch noch eine moderne Ausstellung insbesondere Aktzeichnungen v. Rodin. / Ich bezeichnete sie als Aktkarikaturen, so verblüffend / war die Wirkung der Moderne.« Zu Klees eigenen grotesken Aktfiguren siehe Gregor Wedekind, *Paul Klee: Inventionen*, Berlin 1996.
- 52 Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Neudruck der dritten Auflage von 1931, hg. von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1996.
- 53 Hopfengart 1989 (wie Anm. 4), S. 84f.
- 54 Einstein 1931/1996 (wie Anm. 52), S. 269. Allerdings hat Einstein diese Utopie schon zur Zeit der Publikation der 3. Aufl. des Propyläen-Bandes aufgegeben. 1936 verließ er mit seiner Frau Lydia Paris und engagierte sich im Spanischen Bürgerkrieg. Siehe Charles W. Haxthausen, »Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein«, in *October* 107, 2004, S. 47–74, S. 70f.
- 55 Einstein 1931/1996 (wie Anm. 52), S. 265.
- 56 *Ibid.*, S. 264, bezogen auf Klee. Vgl. *ibid.*, S. 162, zum Surrealismus, den Einstein unter der Überschrift »Die romantische Generation« abhandelt.
- 57 Einstein schließt sich den Grundgedanken der von Konrad Fiedler und Adolf von Hildebrand entwickelten perzeptualistischen Kunsttheorie an. Zwar referiert er lediglich auf den Bildhauer Hildebrand. Dass er jedoch von seiner Schrift *Das Problem der Form* (1893) und wohl auch von Fiedlers verwandter Kunsttheorie angeregt worden sein dürfte, legt seine kritischen Position gegenüber optisch-impressionistischen und dekorativen Gestaltungsweisen nahe, die eine eigenständige Durchbildung zum Raumganzen vermissen lassen. Siehe z. B. seine Darstellung des Kubismus, der eine Anschauung zugrunde lege, »die aus dem Erleben selber und nicht aus dessen wechselnden Gegenständen abgeleitet ist.« *Ibid.*, S. 95. Bereits Fiedlers Schlüsselessays *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* (1881) und *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) zielen auf eine Aufhebung des Gegensatzes zwischen abbildender und abstrahierender Gestaltung zugunsten einer sowohl rezeptiven wie aktiven »Ausdrucksbewegung«. Auch Klee dürfte Fiedler gelesen haben. Dazu Gottfried Boehm, »Einkleitung« in Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst I*. Text nach der Ausgabe München 1913/14, 2. verb. Aufl. München 1991, S. XLV–XCVII, S. LXXVI. Zur Rolle von Fiedlers Theorie für Einstein vgl. Haxthausen 2004 (wie Anm. 54), S. 55. Zur Kritik von Fiedlers Entgrenzungsidee siehe Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München 2006, S. 278ff.
- 58 Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1926, S. 142. Zur Rolle der Perversion siehe Einstein 1931/1996 (wie Anm. 52), S. 163.
- 59 *Ibid.*, S. 161.
- 60 *Ibid.*, S. 111.
- 61 *Ibid.*, S. 91.
- 62 Anzuführen ist Schellings »System des transzendentalen Idealismus [1800]«, in Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 1: *Schriften 1794–1800*, 2. Aufl. Frankfurt am Main 1995, S. 395–702, S. 687 (§ 2) zum Charakter des Kunstprodukts: »Das Kunstwerk reflektiert uns die Identität der bewussten und der bewussten Tätigkeit. [...] Der Künstler scheint in seinem Werk außer dem, was er mit offener Absicht darin gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist.«
- 63 »Der Romane gliedert in Bild und Natur, er differenziert das ästhetisch Formale, während der Deutsche ein traumhaft geistiges Schauen der Natur zum Bild schaffen will [...]« Einstein 1931/1996 (wie Anm. 52), S. 198f. Aus dieser Veranlagung der Deutschen resultiere die Gefahr, »zu sehr in unbestimmte »Weltanschauung« abzuschweifen, »statt gekläarter Anschauung« zu dienen (*ibid.*, S. 199). Die Bindung an das innere Erleben führe zu subjektiver Willkür. Klee jedoch wird ausdrücklich von dieser Schwäche suspendiert. Wo andere »ins Unbestimmte« gerieten, sei bei Klee »ein Geistiges überraschend konkret geworden« (*ibid.*, S. 199). Den Russen, zunächst in Gestalt der Suprematisten und Konstruktivisten, wird politische Religiosität vorgeworfen, die letztlich Wirklichkeitsflucht bedeutet. »Man hatte den Fetisch Objekt ausgetrieben, doch die seelische Gestimmtheit, nämlich die alte Rechtsgläubigkeit, war geblieben; diese Bilder sind Reste einer alten Metaphysik.« (*Ibid.*, S. 239). Vor diesem Hintergrund wird auch Kandinskys Abstraktion kritisiert und gegen Klee negativ abgehoben: »Man hat Klee oft neben Kandinsky genannt, doch will es mir scheinen, als ob beide Männer durchaus verschiedenen Zielen nachstrebten, ja durchaus Gegensätzliches versuchten. Für Klee scheint eines entscheidend zu sein: nämlich in glei-

chem Zug mit dem Bild umrissene Gestalten zu erfassen. Sein Schauen dringt in fernere und wichtigere Schichten als das des Kandinsky, der im Vorspiel befangen bleibt.« (*Ibid.*, S. 259). An späterer Stelle führt er aus, »Kandinsky glaubte, es genüge, diese Welt asketisch zu verwerfen und statt dessen lyrische Ornamente aufzuzeichnen«. Dem entspreche die »Trance des Mystikers, der sich müht, die Vorstellungen und Eindrücke aus sich verschwinden zu lassen«. Klees »Kraft der Metamorphose« setze zwar auch diese Einstellung voraus, sei jedoch vor allem in einer darauf folgenden spielerisch-kindlichen Identifikation mit den Dingen begründet, die aus der Alltagslogik aussteige und zur Neuschöpfung von Zusammenhängen befähige (*ibid.*, S. 263).

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*, S. 261.

66 *Ibid.*, S. 249.

67 *Ibid.*, S. 266.

68 *Ibid.*, S. 267.

69 Hans-Friedrich Geist, *Paul Klee*, Hamburg 1948, S. 35. Zu Geists verehrender Haltung und seinem schon 1930 aufgenommenem Engagement für den »kindlichen« Klee siehe Hopfengart 1989 (wie Anm. 4), S. 87ff. und 138f.

70 Geist 1948 (wie Anm. 69), S. 34.

71 Will Grohmann, *Paul Klee. Handzeichnungen 1921–1930*, Potsdam 1934 (1935 von der Gestapo konfisziert) und *id.*, *Paul Klee*, Stuttgart 1954, S. 183. Hopfengart 1989 (wie Anm. 4) hebt hervor, dass Grohmanns Orientierung an Einstein im Widerspruch zu seinen früheren Intentionen stand, Klees Rationalität gegen eine mystifizierende Kunstkritik in Schutz zu nehmen. Er reagierte, angesichts von Klees Wertschätzung Einsteins, auf die Konkurrenzsituation mit Anpassung. Hopfengart 1989 (wie Anm. 4), S. 104. Die Funktion des Unbewussten ist bereits 1934 Thema. Bei seinem Versuch, eine »eigene geistesgeschichtliche Fundierung« dieser Funktion (*ibid.*, S. 105) durch die Zitierung alternativer Autoren wie Goethe oder Carus vorzuweisen, fällt auf, dass alles Konflikthafte – der Bereich der Sexualität wie der Politik – vermieden wird. Grohmann stellt sich im Gegensatz zu Einstein damit deutlich in den Rahmen von Klees eigener naturphilosophischer Kunstlehre, von der er, anders als Einstein, auch direkt zitiert.

72 Grohmann 1954 (wie Anm. 71), S. 377f.

73 *Ibid.*, S. 380.

74 Hopfengart nennt als einzige kritische Stimme gegen die Heroisierung und Verharmlosung Klees Hans Konrad Roethel, *Paul Klee*, Wiesbaden 1955. Hopfengart 1989 (wie Anm. 4), S. 195.

75 Haftmann 1950 (wie Anm. 9), S. 10.

76 Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte* [1954], 7. Aufl. München, London und New York 1987, S. 300.

77 *Ibid.*, S. 299.

78 *Ibid.*, S. 300 und 298.

79 *Ibid.*, S. 300.

80 *Ibid.* Vgl. das Kapitel »Wege des Naturstudiums« in Haftmann 1950 (wie Anm. 9), S. 89–102.

81 Zum Geschichtsmodell Haftmanns und Klees Einordnung vgl. Hopfengart 1989 (wie Anm. 4), S. 196. Zur romantischen Umformung des klassizistischen Kunstideals als Basis der (deutschsprachigen) Kunsthistoriografie siehe Regine Prange, »Gegen die eigene Welt der Kunst. Zu Carl Friedrich von Rumohrs kunsthistorischer Restitution des klassizistischen Ideals«, in *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, hg. von Johannes Grave, Hubertus Locher und Reinhard Wegner, Göttingen 2007, S. 185–218.

82 Haftmann 1954/1987 (wie Anm. 76), S. 305.

83 *Ibid.*, S. 307.

84 Einstein 1931/1996 (wie Anm. 52), S. 186.

85 Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1965, 2. erw. Aufl. Stuttgart 1978. Zur Fiedler'schen Grundlage von Hofmanns Geschichtsmodell und seiner weiteren Analyse siehe Prange 2006 (wie Anm. 57), S. 28ff.; Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik moderner Malerei*, Frankfurt am Main und Bonn 1960, neu bearbeitete 2. Aufl. 1965.

86 Gehlen 1965 (wie Anm. 85), S. 105–113, S. 109.

87 *Ibid.*, S. 230.

88 Hofmann 1978 (wie Anm. 85).

89 *Ibid.*, S. 427f.

90 *Ibid.*, S. 427 und 422.

91 Hofmann 1978 (wie Anm. 85), S. 426. Ein aktueller Vergleich von Klees und Leonardos Studien z. B. im Rahmen der Ausstellung *Genesis – Die Kunst der Schöpfung* im Zentrum Paul Klee, Bern 2008. Zu einem historischen Vergleich und einer Abgrenzung der Bildkonzepte siehe Regine Prange, »Grenzen des Verstandes: Paul Klee, Leonardo und die Ratio des ästhetischen Bildraums«, in *Das Denken und seine Folgen. Wege des Denkens aus der Sicht unterschiedlicher Wissenschaftsdisziplinen*, hg. von Gertrude Deninger-Polzer, Christian Winter und Silvia Dabo-Cruz, Idstein 2008, S. 171–207.

92 Hofmann konstatiert »tiefergehende Übereinstimmungen mit unserer Gegenwart«, was die »materielle, formale und inhaltliche Mehrschichtigkeit der mittelalterlichen Kunst« angeht. Hofmann 1978 (wie Anm. 85), S. 84. Der »Realitätscharakter« der naturfernen spätantik-mittelalterlichen Kunstsprache wird auf ein »Kunstwollen« bezogen, »das dem des Mittelmeerraums mit seinem Streben nach organischer körperlicher Geschlossenheit diametral entgegengesetzt ist.« *Ibid.*, S. 86. Die hier aufscheinende Riegl'sche Antithetik des Haptischen und Optischen klingt auch in der Abgrenzung Klees gegen Picassos »Verarbeitung des monumentalen Figurenstils der Renaissance« an. *Ibid.*, S. 418. Klee glaube an das »Einverständnis mit den Kräften der gro-

ßen Schöpfung«. Das enthebt ihn der revoltierenden Geste der Selbstbehauptung«, *ibid.*

93 Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 3. Aufl. Straßburg 1913. Siehe z. B. die Ausführungen zum Panorama (S. 37) oder zu Canova (S. 86ff.).

94 Kurt Badt, »Zur Bestimmung der Kunst Paul Klees«, in *Jahresring 64/65*, Stuttgart 1964, S. 123–135, S. 128f.

95 Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst* [Hamburg 1955], Köln 1985, S. 115. Die bewusste Naivität schlage notwendig in höchstes Raffinement um.

96 Ansätze dazu, insbesondere bezogen auf Mark Rothko, bei Elizabeth Hutton Turner, »Our Adopted Ancestor: America's Postwar embrace of Klee«, in *Klee and America*, hg. von Josef Helfenstein und Elizabeth Hutton Turner, Kat. Ausst. New York, Neue Galerie, Ostfildern-Ruit 2006, S. 224–237.

97 Felix Thürlemann, »Paul Klee. »Pflanzen-analytisches«, in *id.*, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, S. 19–42. Gegen diese eindeutige Aussage spricht, dass das Bild Gerichtetheit (und damit die ideale Funktion des Bildes) aufhebt – zum Beispiel durch die Verwendung eines einzigen Farbwerts für »unten« und »oben«. Vgl. den stärker an Saussure orientierten Ansatz von Rainer Crone, *Cosmic Fragments of Meaning: On the Syllables of Paul Klee*, 1991, dt. »Paul Klee und die Natur des Zeichens«, in *Paul Klee und Edward Ruscha: Projekt der Moderne – Sprache und Bild*, hg. von Petrus Schaesberg, Regensburg 1998, S. 25–88. Crone überträgt die Relation von *langue* und *parole* auf das Bildsystem des Rasters und seine Variation in Klees »partiell konstruktive[r] Figuration«. Dialektik wird in ein statisches Verhältnis der Subsumtion verkehrt.

98 Dies allerdings nur kursorisch in dem anlässlich einer Ausstellung verfassten Text »Jean Dubuffet und Jackson Pollock« [1945], in Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam und Dresden 1997, S. 114–119. In einem früheren, allein Klee gewidmeten Essay von 1941 wird aber die Problematik der Bildräumlichkeit analysiert und somit die Grundlage für jene Zuordnung geschaffen. Clement Greenberg, »On Klee«, in *Partisan Review* 8, 1941, S. 224–229. Zum Thema siehe den Beitrag von Charles W. Haxthausen in diesem Band.

99 Greenberg 1945/1997 (wie Anm. 98), S. 115.

100 *Ibid.*, S. 118.

101 Das Ornamentale, Temporale und Musikalische meint in Greenbergs frühem Klee-Aufsatz die Abkehr von einer ganzheitlichen Kompositionsfigur: »Klee does not create unity of design [...]«. Greenberg 1941 (wie Anm. 98), S. 225.

102 Siehe dazu Regine Prange, »Comme au cinema. Le ciel est bleu.« Himmelschau bei Godard«, in *Figurationen. Gender – Literatur – Kultur*, H. 2, 2010: *Stimmung (mood)*, hg. von Hans-Georg von Arburg [im Erscheinen]; Regine Prange, »Der Blick aus dem Bild im Medienvergleich. Zur Reflexion der ästhetischen Grenze bei Paul Klee und Jean-Luc Godard«, in *Aisthesis. Wahrnehmungsprozesse und Visualisierungsformen in Kunst und Technik. Beiträge eines internationalen Workshops*, hg. von Marc Greenlee, Christoph Wagner und Christian Wolff, Regensburg 2010 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, 12).