

Frank Zöllner

Das Ende des Körpers: Paul Klees künstlerische Ethik im Kontext zeitgenössischer Triebökonomie

Die Sache mußte ein Ende haben. Zunächst in der Antike und dann seit der Renaissance waren schöne Körper und hierbei auch der weibliche Akt privilegierter Gegenstand der bildenden Kunst gewesen.¹ Doch mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts begannen Künstler, die Ästhetik des Nackten und Erotischen ebenso wie später das gegenständliche Abbilden überhaupt kritisch zu hinterfragen.² Auch der aus Bern in der Schweiz stammende Maler und Graphiker Paul Klee formulierte bereits zu Beginn seiner Karriere Vorbehalte gegen die Darstellungstraditionen und den konventionellen Akt.

Der Aktsaal machte einen spezifischen Milieueindruck auf mich. Das häßlich Weib mit dem schwammigen Fleisch, aufgeblasenen Brüsten, ekelhaften Schamhaaren sollte ich nun mit einem spitzen Bleistift zeichnen! Ich tat meine Pflicht und ging ans Werk.³

¹ Rodgers, David: s.v. „nude“. In: *The Dictionary of Art*, ed. by Jane Turner, XXIII, London 1996, S. 290-298, mit weiterführender Literatur. Siehe auch: Eiblmayr, Silvia: *Die Frau als Bild*, Berlin 1993. Zur Entwicklung der Aktdarstellung vgl. auch Hersey, George L.: *The Evolution of Allure. Sexual Selection from the Medici Venus to the Incredible Hulk*, Cambridge (Mass.) 1996, und Hinz, Berthold: *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München/Wien 1998. – Anregungen für diesen Beitrag verdanke ich O. K. Werckmeister sowie den Diskussionen im Kolloquium „Leiblichkeit“ und in meinem Hauptseminar „Kunst und Sexualität“ im Wintersemester 1999/2000 an der Universität Leipzig.

² Vgl. z.B. Max Klinger: „Die jetzigen Darstellungen des Weiblichen in allen Künsten erfüllen nur den ‚herrlichsten Beruf‘, Gelegenheit zu machen. Sie sind der Triumph der Cocotterie. Das Weib ist Genußobjekt und nichts weiter, und nur die damit zusammenhängenden Seiten interessieren die Darsteller. Daher die Scheußlichkeit der modernen Weiberform in der Malerei, enge Taille, wurstige Hüften, weiße Euterbrüste und ungesund gebleichte Farben, der Kopf ‚hübsch‘ und frisiert [...]“. Klinger, Max: *Malerei und Zeichnung, Tagebuchaufzeichnungen und Briefe*, hg. v. Anneliese Hübscher, Leipzig 1985, S. 71-72 (Tagebuch vom 21. Juli 1875).

³ Klee, Paul: *Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition*, hg. v. d. Paul-Klee-Stiftung Bern, bearb. v. Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, 65 (Herbst 1898), im folgenden zit. als Tgb. – Die Nummern entsprechen größtenteils denen der populären Ausgabe *Tagebücher von Paul Klee*, hg. v. Felix Klee, Köln 1957.

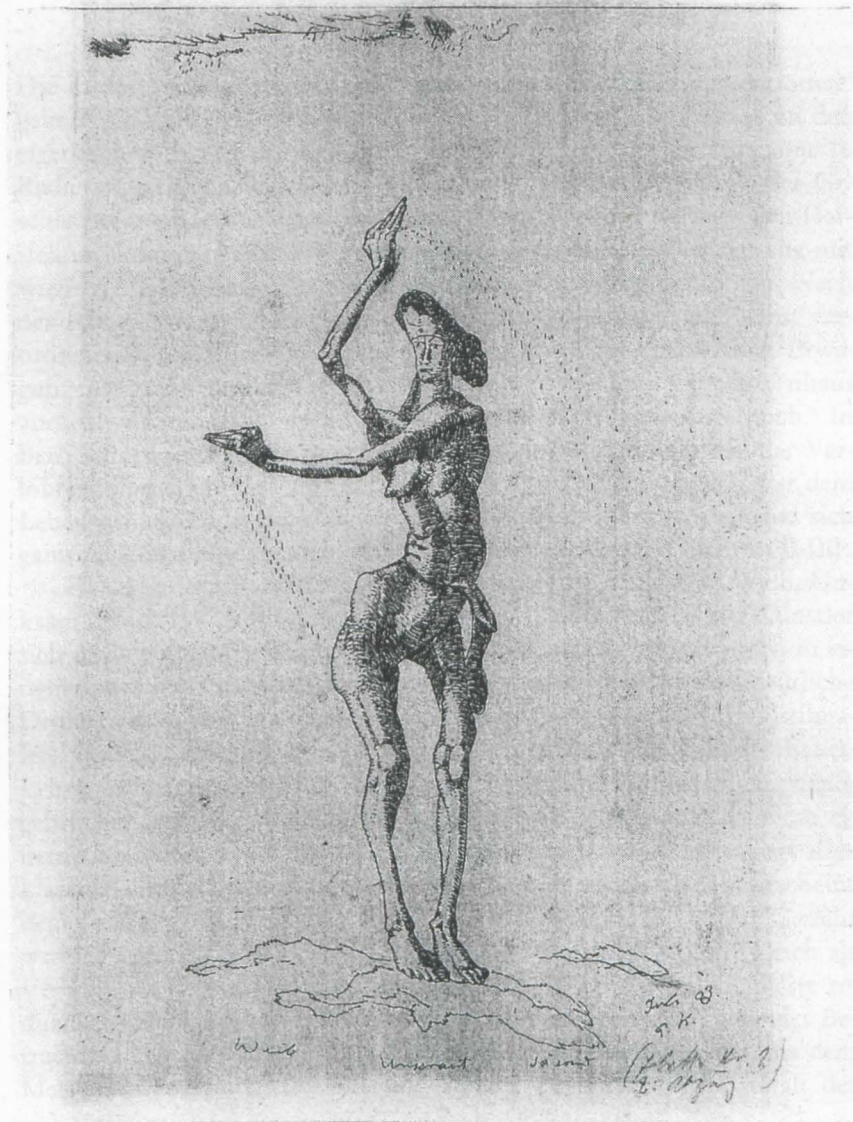
Der Körper und sein Abbild gehörten für Klee in den Bereich der diesseitigen objektiv-irdischen Anschauung, in einen Bereich also, dem der Künstler eine höher wertige subjektive Sphäre gegenüberstellte. In dieser, nicht dem Körperlichen verhafteten Sphäre siedelte Klee auch die Moderne an, als deren Vertreter er sich fühlte.⁴ Nach der Rückkehr von seiner Parisreise vom Sommer 1905 prophezeite der Künstler schließlich das Ende einer akademischen, an der mechanischen Abbildung der Realität orientierten Malerei.⁵ Wenig später fühlte er sich über die traditionelle Darstellung der schönen Wirklichkeit erhaben und antizipierte im „rein seelischen Genuß malerischer, koloristischer oder zeichnerischer Werte“ bereits die zunehmend abstrakten Bildwelten der folgenden Jahrzehnte.⁶ Gleichwohl thematisierte der Künstler vor allem in seinen frühen Werken den menschlichen Körper und mit ihm die Sexualität.⁷ Hierbei setzte er sich kritisch mit dem naturalistischen Abbilden auseinander und gelangte auf seinem Weg in die Moderne schon bald zur Verfremdung der Darstellungskonventionen. Bezeichnend für diese Verfremdung sind Klees „Inventionen“, eine Folge von Radierungen, denen ich mich zunächst zuwende. Danach widme ich mich Klees Lehrjahren, seiner künstlerischen Ethik und der von ihm propagierten Triebökonomie sowie deren Wurzeln im „Ejakulationsschema“ der Antike und in der Philosophie Friedrich Nietzsches.

⁴ Tgb. 430: „I. Komplex: Objektive Anschauung, physische Beschaffenheit. / Konstruktionen, Körper, Erde, Diesseits, auch die Götter. (Antike) / II. Komplex: Subjektive Anschauung, geistige Beschaffenheit. / Seelische und geistige Belebung. Jenseits, auch die Dinge. / (Moderne)“.

⁵ Tgb. 670: „Der Gegenstand an sich ist sicher tot.“

⁶ Klee, Paul: Briefe an die die Familie, 2 Bde., Köln 1979, I, S. 563 (15.12.1905).

⁷ Grundlegend zum Thema Klee und die Sexualität sind neben dessen Tagebüchern (Tgb. 65-170): Wedekind, Gregor: Geschlecht und Autonomie. Über die allmähliche Verfertigung der Abstraktion aus dem Geiste des Mannes bei Paul Klee. In: Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der Modernen Kunst von Klimt bis Mondrian, hg. v. Susanne Deicher, Berlin 1993, S. 69-111. Wedekind, Gregor: Paul Klee. Inventionen, Berlin 1996, S. 13-24. Kersten, Wolfgang: Textetüden über Klees Postur – „Elan vital“ aus der Gießkanne. In: Elan Vital oder das Auge des Eros, Ausst.-Kat. München 1994, hg. v. Hubertus Gaßner, München 1994, S. 56-74, S. 59-63; Im Zeichen der Teilung: Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees, Ausst.-Kat. Düsseldorf 1995, hg. v. Wolfgang Kersten u. Osamu Okuda, Stuttgart 1995, bes. S. 21-22, 40-42; Thieme, Katja: Sexualität bei Paul Klee, Magisterarbeit (unpubl.), Leipzig 1999. – Zu weiteren Aspekten vgl. Anger, Jenny: Modernism and the Gendering of Paul Klee, Ann Arbor 1997.



Radierung unecht

Klee 1903/4.

Abb. 1: Paul Klee, „Weib, Unkraut säend“, 1903/4, 185x103 mm, Radierung auf Zink, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

I. Die Karikierung von Körper und Moral

Die in den Jahren zwischen 1903 und 1905 entstandenen „Inventionen“ gelten als Paul Klees erste geschlossene Werkgruppe und markieren den eigentlichen Beginn seiner künstlerischen Karriere.⁸ In den insgesamt 16 Radierungen thematisiert der Künstler nicht nur das Verhältnis der Geschlechter, sondern er verarbeitet und verfremdet auch die gängigen Darstellungskonventionen. Die Entstehung der „Inventionen“ hängt eng mit wichtigen Lebensentscheidungen des jungen Künstlers zusammen: Nach der Absage an das libertinäres Leben des Bohémien und einer selbst verordneten Keuschheit – wahrscheinlich aber auch aus finanziellen Erwägungen – zog Klee sich zunächst für drei Jahre in sein Berner Elternhaus zurück, während die Verlobte Lily Stumpf in München verblieb.⁹ In Bern schuf er die „Inventionen“, in ständigem Briefkontakt mit der Verlobten, aber doch weit entfernt von ihr, einem Eremiten gleich, der dem Lebensgenuß an der Seite seiner Frau zwischenzeitlich entsagt und sich ganz der künstlerischen Schöpfung widmet (siehe unten Abschnitt II-III).

Zu den ersten Radierungen dieser Serie gehört das Werk „Weib, Unkraut säend“ (1903/4) vom Juli 1903 (Abb. 1).¹⁰ Hier bedient der Künstler sich noch einmal des Repertoires naturalistischen Abbildens, doch in einem langwierigen Schaffensprozeß erfolgte gleichzeitig eine deutliche Distanzierung vom glatten, idealisierenden Körperideal der Jugendstilmalerei und des Symbolismus, das Klee in den Bildern seiner akademischen Lehrer kennengelernt hatte. Erkennbar dargestellt, wenn auch ein wenig gebrochen, ist die Handlung des Aussäens von Saatgut, das die Frau einem kleinen Beutel entnimmt. Mit der Pose der Darstellung variiert Klee klassische Frauendarstellungen (*Horen, Frühling*), doch der Akt erscheint dem ästhetischen Ideal entfremdet und damit entsinnlicht. Das Gesicht wirkt deformiert, der Körper knochig und etwas gestelzt, das Fleisch als Verweis auf Leben, Sexualität und Begehren ist auf das notwendigste reduziert – wenig mehr als Haut und Knochen werden dem Auge des Betrachters geboten. Das Thema stammt seinem Ursprung nach aus dem Matthäusevangelium (13.24-30 und 36-43), wo das Böse in Gestalt des

⁸ Franciscono, Marcel: Paul Klee um die Jahrhundertwende. In: Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, Ausst.-Kat., München 1979, S. 34-59, S. 47-59; Wedekind: Paul Klee, S. 45-63.

⁹ Hierzu siehe unten und Haxthausen, Charles Werner: Paul Klee. The Formative Years, New York/ London 1981 (zuerst 1976), S. 91-147.

¹⁰ Franciscono: Klee um die Jahrhundertwende, S. 51; Wedekind: Paul Klee, S. 65-69; Catalogue Raisonné Paul Klee, hg. v. d. Paul-Klee-Stiftung, Bd. 1, Bern 1998, Nr. 164.

Teufels Unkraut zwischen den Weizen sät. Diese Geschichte war 1867 und 1868 von dem französischen Künstler Félicien Rops mysogonistisch umgestaltet worden: Der Teufel streut anstelle des Unkrautsamens unzählige Frauenleiber aus. Den vorläufigen Gipfel dieser im Jahre 1903 schon gut eine Generation alten Neuinterpretation des biblischen Stoffes bildet wahrscheinlich eine zwischen 1901 und 1902 entstandene Tuschfederzeichnung des von Klee später sehr geschätzten, damals 24-jährigen Künstlers Alfred Kubin:¹¹ Die Zeichnung mit dem Titel „Die Zeugung des Weibes“ (Abb. 2) zeigt den Teufel als ein Monster mit kleinem Kopf, fettem Nacken und fast athletischem Körperbau. Er sät nun nicht mehr Unkraut unter das Getreide, sondern masturbiert und ejakuliert dabei Samen in Gestalt unzähliger Frauenleiber über eine weite pappelbestandene Landschaft. Der Naturalismus, der von der Atmosphäre her noch an die Darstellungen der Symbolisten erinnert, mutet bereits wie eine surrealistische Verfremdung des Themas an. Festzuhalten ist, daß Klee gegenüber den älteren Darstellungen und der fast zeitgleichen Variante Alfred Kubins vor allem die Momente von Körperlichkeit, Sexualität und Sinnlichkeit zurücknimmt, gleichzeitig aber auch die mysogonistische Verformung des biblischen Themas mildert. Der Bruch mit dieser Tendenz geht also deutlich mit einer Rücknahme konventioneller Darstellungsästhetik einher.

Im Vergleich zu den chronologisch folgenden Radierungen stufte Klee selbst das Unkraut säende Weib als „kleines Scherzo“ ein. Wirklich bedeutende Schöpfungen sah er erst in den Radierungen „Jungfrau im Baum“ (1903/2) sowie in „Weib und Tier I“ (1903) und „Weib und Tier II“ (1904/13). Von ihrer kompositionellen Grundanlage her ist die „Jungfrau im Baum“ (Abb. 3) zunächst den klassischen Venusdarstellungen Giorgiones und Tizians verpflichtet, den Urbildern der noch im 19. Jahrhundert variierten Auffassung des liegenden weiblichen Akts.¹² Im Darstellungsmodus vielleicht etwas weniger reduktionistisch aufgefaßt als die vorhergehende Radierung, wiederholt Klee mit der „Jungfrau im Baum“ die entsinnlichte Körperlichkeit des älteren Blatts. Das Moment

¹¹ Glaesemer, Jürgen: Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin. In: Paul Klee. Das Frühwerk, S. 63-97. Klee lernt Kubin wahrscheinlich erst 1910 kennen. Auffällig bleibt aber die thematische Verwandtschaft der „Inventionen“ mit den Zeichnungen Kubins. – Zu Kubins „Zeugung des Weibes“ siehe Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930, hg. v. Barbara Eschenburg u. Helmut Friedel, Ausst.-Kat. München 1995, Köln 1995, Kat.-Nr. 133.

¹² Francisco: Klee um die Jahrhundertwende, S. 52; Wedekind: Paul Klee, S. 70-76; Catalogue Raisonné Paul Klee, Nr. 162.



Die Zeugung des Weibes

Abb. 2: Alfred Kubin, „Die Zeugung des Weibes“, 192x312 mm, Tusche-
federzeichnung, laviert, gespritzt, ca. 1901-1902.

„Primavera“. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 50 (1997), S. 131-157.
Francisco: Klee um die Jahrhundertwende, S. 52; Werkbund: Paul Klee, S. 70-76.



Abb. 3: Paul Klee, „Jungfrau (träumend)“ (sog. „Jungfrau im Baum“), 1903/2, 236 x 298 mm, Radierung auf Zink, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

¹ Glasener, Jürgen: Paul Klee bewirkt die literarische Begegnung mit Alfred Kubin. In: Paul Klee. Das Frankfurter, S. 63-67. Eine literar. Kubin wahrscheinlich erst 1910 kennen. Auffällig bleibt aber die thematische Verwandtschaft der „Inventionen“ Kubin's Alfred Kubin. Die Zeugung des Weibes, 1903/1904. Die Zeichnung wird gestiftet, ca. 1901-1902. In: Helmut Friedl, Ausst.-Kat. München 1995, Köln 1995, Katalog 133.

² Franciscano: Klee um die Jahrhundertwende, S. 11. Weidkynd: Paul Klee, S. 70-76, Catalogue Raisonné Paul Klee, Nr. 162.

des Verdorrtseins taucht hierbei verstärkt im Motiv des Baumes auf, dessen knorriger Stamm und fehlende Belaubung die Assoziationen des Abgelebten und Unfruchtbaren hervorruft. Zudem bedient sich Klee formal der Inversion des traditionellen Bildmotivs, da die Erotik der unzähligen älteren Varianten des Themas im Sinne einer Ästhetik des Häßlichen umgekehrt wird. An die Stelle des zur Schau gestellten Fleisches, das in den Aktdarstellungen der neuzeitlichen Malerei oft von der Pracht üppiger Gewänder sowie von reichen Interieurs und lieblichen Landschaften umgeben ist, tritt deren Reduktion auf lebensfeindliche, unerotische Dürre. Gleichzeitig erweitert Klee im Sinne der im 19. Jahrhundert erfolgten Profanisierung des klassischen Aktes die Ästhetik des dargestellten Leibes um eine Nuance von Entblößung, denn in deutlichem Gegensatz zur traditionellen Venus öffnet die „Jungfrau im Baum“ ihre Beine in fast schamverletzender Weise. Auch hierdurch verliert Klees Darstellung jene Idealität, die den Akt für Jahrhunderte zu einer erotischen, aber gleichzeitig „reinen“ Gattung machen können. Durch den Verlust von Idealität und Schönheit ist der weibliche Akt eigentlich kein Akt mehr, er ist nur noch nackt und verliert eben dadurch seine „Reinheit“. ¹³ Zudem überwindet der Künstler die symbolistische Ästhetik, wie sie Franz von Stuck in München und andere Maler seiner Generation in unzähligen Frauendarstellungen verwirklichten.

Auch die „Jungfrau im Baum“ ist vom eigentlichen Thema her gesehen nicht neu. Die älteren ikonographischen Vorbilder sind in der christlichen Tradition des Lebens- und Tugendbaumes zu suchen, wo die Verbindung der Jungfrau Maria mit einem Baum das christliche Paradox keuscher Fruchtbarkeit evozieren sollte. ¹⁴ Die unmittelbaren Vorläufer für die Darstellung Paul Klees finden sich allerdings in der zeitgenössischen Graphik, bei Félicien Rops und bei Ferdinand Hodler sowie in der Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts, zum Beispiel in den Bildern der Serie „Die Bösen Mütter“ Giovanni Segantinis aus dem Jahre 1894 (Abb. 4). ¹⁵ Das Ölgemälde des italienischen Künstlers nimmt ein ähnliches Motiv aus dem vorher entstandenen Bild „Bestrafung der Wollüstigen“ auf und zeigt einen Baum inmitten einer Eiswüste, der lebensfeindlichsten Form irdischer Ödniss. Die junge Frau, die durch einen unglücklichen Wurf ihres üppigen Haares offenbar an den verdorrten Baum gefesselt ist und völlig leblos wirkt, trägt an ihrem Busen einen Säugling. Der Sinn dieser Darstellungen

¹³ Vgl. hierzu Wedekind: Paul Klee, S. 75.

¹⁴ Zöllner, Frank: Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis „Primavera“. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 50 (1997), S. 131-157.

¹⁵ Franciscono: Klee um die Jahrhundertwende, S. 52; Wedekind: Paul Klee, S. 70-76.

läuft auf eine Anklage hinaus: Die bösen, möglicherweise sexuell aktiven Mütter vernachlässigen ihre Kinder und empfangen daher ihre Strafe in der Eiswüste.¹⁶ Das Thema bestrafte weiblicher Sexualität und vernachlässigter Mutterpflichten war für Klee allerdings kaum entscheidend. In den ausführlichen Schilderungen seines Schaffensprozesses beschreibt Klee vor allem die formalen Errungenschaften seiner Komposition und die Suche nach einer neuen, ihm adäquat erscheinenden Bildgestalt. Mit der künstlerischen Form seiner Invention sieht er den Hinweis auf „einen kulturellen Zustand“ verwirklicht.¹⁷ Was man sich unter dieser Radierung vorstellen könne, so Paul Klee an Lily, sei „die ‘Wahrheit der erzwungenen, aber gepriesenen Jungfrauschaft’, die nichts taugt, oder höchstens ein dilettantisches lyrisches Gedicht“.¹⁸ Hiermit meint Klee eine bürgerliche Moral, deren Triebunterdrückung im Widerspruch zu den natürlichen sexuellen Bedürfnissen steht, wie sie im ungehemmten Leben und Lieben der Tierwelt zu beobachten sind. Dieser Gedanke folgt aus dem Vogelpärchen im Hintergrund, das sich offenbar in karikiertem, aber gleichwohl liebevoller Weise einander zuwendet. „Die Tiere“ – so Klee in der entsprechenden Tagebuchnotiz –

sind natürlich und zu zweien, die Dame wartet jungfräulich auf den Freier, den die bürgerliche Gesellschaft ihr erlaubt. Schöner wird die Alternde dadurch nicht. [...] Die Dame will durch Jungfrauschaft etwas besonderes sein, ohne dadurch eine besonders glückliche Figur zu machen.¹⁹

Die „Ästhetik des Hässlichen“ in Klees „Inventionen“, die Reduktion des körperlichen Reizes und die Karikierung der vordem mit Erotik assoziierten Darstellungstypen führten allerdings nicht automatisch zu einer gleichzeitigen Eliminierung sexueller Darstellungsinhalte. Das verdeutlichen zwei weitere Radierungen, die in den Jahren 1903 und 1904 unter dem Titel „Weib und Tier“ entstanden. In diesen Radierungen thematisiert der Künstler in zwei unterschiedlichen Nuancen das tierische Element des männlichen und weiblichen Sexualtriebes. Die erste Variante (Abb. 5) ähnelt von der inhaltli-

¹⁶ Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der französischen Revolution, hg. v. Werner Hofmann, Ausst.-Kat., München 1986, Nr. 167 (Bezug auf Hammer Tugendhat, Daniela. In: Kritische Berichte, 13 (1985), S. 16-28). Vgl. auch den instruktiven Aufsatz von Flint, Kate: Blood and Milk: Painting and the State in Late Nineteenth-Century Italy. In: The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance, ed. by Kathleen Adler and Marcia Pointon, Cambridge (Mass.) 1993, S. 109-123.

¹⁷ Wedekind: Paul Klee, S. 72.

¹⁸ Klee: Briefe, I, S. 338-339.

¹⁹ Tgb. 514.



Abb. 4: Giovanni Segantini, „Die Bösen Mütter“, 120x225 cm, Öl/Leinwand, Ausschnitt, 1894, Wien, Kunsthistorisches Museum.

²² Klee, Rückenakt mit Schwänzchen, Aus Studien in Skizzen bei Kappf, 1899-Gesamter, Jürgen; Paul Klee, Handzeichnungen, 3 Bde., Bern 1973-1984; I, Nr. 205; Catalogue Raisonné, Nr. 128, fol. 11.

chen Anlage her (aber nicht in seiner mysogonistischen Tendenz) Alfred Kubins Tuschfederzeichnung „Geilheit“ aus dem Jahre 1900 (Abb. 6).²⁰ Während Kubin der verängstigten Frau einen vor Lüstertheit überschäumenden, böartigen Hund gegenüberstellt und somit eine Szene albraumhafter Bedrohung darstellt, realisiert Klee eine vergleichsweise „emanzipierte“ Begegnung der Geschlechter. Ein stehender weiblicher Akt, die Oberschenkel fest zusammengepreßt, beäugt mißtrauisch einen mageren, geifernden Köter, der den tierischen Charakter männlicher Sexualität verkörpert und sein Gegenüber in tierisch-hündischer Manier beriecht. In Klees Tagebuch lesen wir hierzu den folgenden, wie so oft in ironischem Ton gehaltenen Eintrag: „Das Tier im Manne verfolgt die Dame, die dafür nicht ganz unempfindlich ist. Beziehungen der Dame zum Tierischen. Eine kleine Entkleidung der Damenpsyche. Feststellung einer nach aussen gern verschleierten Wahrheit.“²¹ Zudem spielt Klee hier auf den tierischen Charakter seiner eigenen Sexualität an, die er einige Jahre früher bereits beschrieben hatte: „Ich bin wie ein gefangenes Tier. Denn innere und äußere Fesseln bleiben sich gleich. Wie lange werde ich diese Gemütsketten tragen? Kann man in der Liebe einmal Frieden finden?“²² Die „Jungfrau im Baum“ und „Weib und Tier“ thematisieren also einen Triebkonflikt, und dieser Konflikt ist – wie wir noch sehen werden – bezeichnend für Klees Idee von künstlerischer Ethik und Triebökonomie.

Auch in der zeitlich folgenden Radierung „Weib und Tier“ finden wir die bereits mehrfach beobachtete Reduktion des Leiblichen. Die Konstellation ist einer älteren Darstellungstradition verpflichtet, die wiederum in der pornographischen, in ihrer Abbildung von Körperlichkeit konventionellen Variante Alfred Kubins gipfelt. Doch im Unterschied zu Kubin reduziert Klee das Geschehen nicht nach jenem Schema, das die Frau zum Opfer der tierischen Triebnatur des Mannes macht. Dieses Zugeständnis an eine weibliche Triebnatur hatte bereits der zwanzigjährige Künstler in seiner ersten Münchner Zeit zum Ausdruck gebracht, als er die Gesäßpartie eines Rückenakts mit einem tierischen Accessoire in Form eines geschwungenen Schwanzes versah.²³ Auch in einer aquarellierten Zeichnung mit dem Titel „Weiblicher Akt, Gesäß tierartig herausragend, monumental, selbstbewusst“

²⁰ Zu Kubins Zeichnung siehe Kampf der Geschlechter (wie Anm. 11), Kat. Nr. 131.

²¹ Tgb. 513 (Juli 1903). Wedekind: Paul Klee, S. 80.

²² Tgb. 106 (August 1900).

²³ Klee, Rückenakt mit Schwänzchen, Aus Studien in Scizzen bei Knirr, 1899. Glaesemer, Jürgen: Paul Klee, Handzeichnungen, 3 Bde., Bern 1973-1984, I, Nr. 205; Catalogue Raisonné, Nr. 128, fol. 11.

von 1905 (Abb. 7) trägt Klee dieser Einsicht Rechnung.²⁴ Ähnliches gilt für die 1904 entstandene zweite, weiterentwickelte Fassung der Radierung „Weib und Tier“ (Abb. 8)²⁵, in der die Frau wie versteinert aus einem Fels herauszuwachsen scheint und dem sich nähernden Hund eine Blume entgegenhält. In mehreren Briefen an seine Verlobte Lily beschreibt Klee die zweite Fassung euphorisch als die endgültige und insofern höher stehende, als „das Weib sich nicht mehr passiv verhält [...], sondern seinen Trieb, zu coquettieren, auch im Moment der brutalen Entscheidung nicht lassen kann [...]“.²⁶

Der Beschreibung Klees entspricht in etwa die Radierung selbst, auch wenn man über den Ausdruck von Koketterie geteilter Meinung sein kann. Zudem finden sich in der späteren Variante erneut jene formalen Elemente, die auch die vorangegangenen Inventionen auszeichnen: die Anlehnung an einen klassischen Typus, hier den der „Venus pudica“, den Klee kurz zuvor in Rom gesehen und kommentiert hatte²⁷, sowie die Verfremdung des Körperlichen und eine Reduktion des Sexuellen auf eine symbolische Konstellation. Allerdings sind in der zweiten Fassung auch Änderungen zu beobachten: Das „Weib“ hat einen Mantel um ihr Becken gewunden, die Scham erscheint geringfügig bedeckter als in der früheren Version und wirkt daher etwas weniger entblößt. Auch der Hund weist einige Veränderung auf: Er sieht nun beinahe aus wie eine elegante Gazelle und zudem scheint sein Schwanz zwischen den Hinterläufen eingeklemmt zu sein. An die Stelle des geifernden Beriechens tritt – quasi als „zivilisierte“ Geste – ein Beschnuppern der ihm entgegen gehaltenen Blume. Diese Veränderung ist bedeutsam, denn dadurch, daß der Hund sein Gegenüber nicht mehr beriecht, werden der ur-erotische Geruchssinn und die unmittelbare Körperlichkeit reduziert. Die Darstellung „sublimiert“ also in ihrer Zurücknahme des unmittelbar Körperlichen und Sexuellen die genitalen Aspekte der Begegnung der Geschlechter. Diese Sublimierung entspricht sowohl dem von Sigmund Freud gleichzeitig entwickelten Begriff (siehe unten Anm. 76-79) als auch der persönlichen Triebökonomie Klees, deren biographischer Hintergrund Gegenstand des folgenden Abschnitts ist.

²⁴ Ebd., Nr. 192.

²⁵ Ebd., Nr. 183.

²⁶ Klee: Briefe, I, S. 459. Wedekind, Paul Klee, S. 81.

²⁷ Ebd., S. 83-84.



Die Geilheit

Abb. 6: Alfred Kubin, „Geilheit“, um 1900, 151x220 mm, Tuschfederzeichnung, laviert und gespritzt, Wien, Sammlung Dichand.

Abb. 7: Paul Klee, „Weiblicher Akt, Gesicht tierartig herausragend, monomental, selbstbewusst“, 1905/2, 175x75 mm, Bleistift und Aquarell auf Papier auf Karton, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

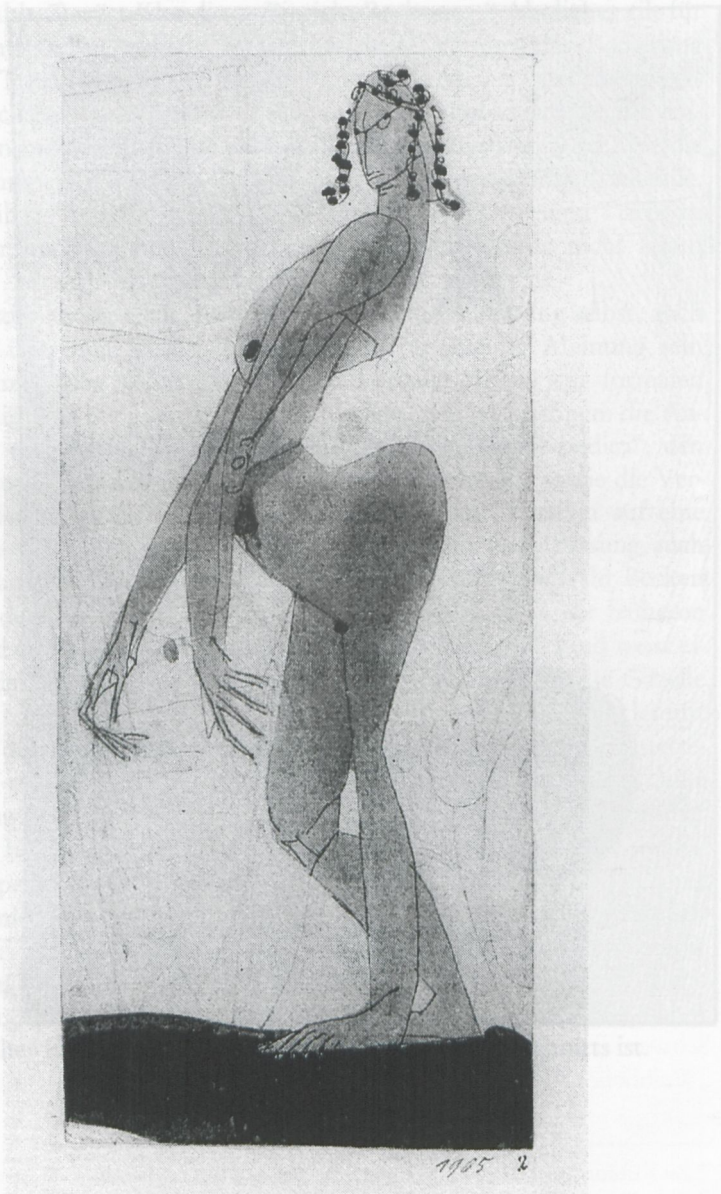


Abb. 7: Paul Klee, „Weiblicher Akt, Gesäß tierartig herausragend, monumental, selbstbewusst“, 1905/2, 175x75 mm, Bleistift und Aquarell auf Papier auf Karton, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

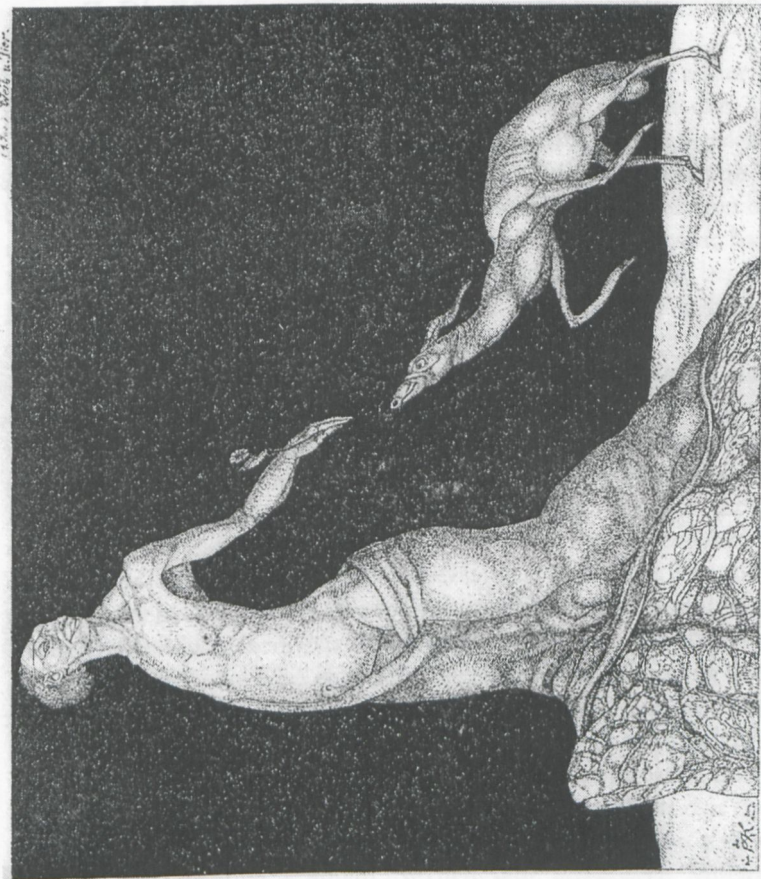


Abb. 8: Paul Klee, „Weib und Tier“, 1904/13, 187x225 mm, Radierung auf Zink, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

Aktmodell gegenübersteht. Das interessante Gegenüberstehen im Aktmodell entsprechend treten die Ziele der akademischen Ausbildung zwischenzeitlich in den Hintergrund, die Erfahrung des Lebens allgemein und im besonderen die Mannweibung stehen bald an erster Stelle, „kurz“, so Klee in der entsprechenden Tagebuchnotiz, „ich sollte ein Mensch werden vor allem, die Kunst würde dann daraus folgen.“

Zunächst lernt er im November 1898 die Kollegin N. aus Halle kennen, doch das „sexuelle Mysterium“ erschließt sie ihm nicht: Gut ein Jahr später, im Dezember 1899, trifft er zum ersten mal seine spätere Frau Lily Stumpf, aber auch hier macht er auf der Suche nach der „sexu-

* Tgh. 66, 73, 83, 90.

† Tgh. 65-66.

II. Die Künftlerausbildung als „éducation sentimentale“

Paul Klees Lehrjahre als Künstler waren zugleich die Jahre seiner „éducation sentimentale“. Im Oktober 1898 begann er, sich in der Zeichenschule Heinrich Knirrs in München die Grundzüge einer akademischen Ausbildung anzueignen. An deren Ende stand die künstlerische Weiterbildung bei Franz von Stuck, dem symbolistischen Malerfürsten der bayerischen Hauptstadt. Bereits vorher, während seiner Schulzeit, hatte sich Klee als Landschaftszeichner und Karikaturist hervorgetan, bei Knirr in München kam nun als neue und zugleich entscheidende Erfahrung die des Aktzeichnens hinzu.

In der freien Aktklasse setzte sich der Künstler erstmals eingehend mit dem männlichen und weiblichen Körper auseinander, und im Rahmen dieser Auseinandersetzung folgte bald auch die direkt gesuchte Begegnung mit dem, was Klee selbst in seinen Aufzeichnungen das „sexuelle Mysterium“ und die „verfeinerte Sexualerfahrung“ nannte.²⁸ Erste sexuelle Erlebnisse und das Studium des Aktes gehörten entsprechend einem damals gepflegten Bohemienideal zusammen. Die Aktklasse bot nicht nur die Anschauung für die akademische, auf Naturnachahmung zielende Künftlerausbildung, sondern im Idealfall die Gelegenheit für erste sexuelle Erfahrungen, die Klee in einigen Tagebuchnotizen und in der Korrespondenz mit seinem Berner Jugendfreund Hans Bloesch in aller Offenheit beschreibt. Schon nach kurzer Zeit begann das Aktzeichnen den Künstler zu langweilen, so daß er sich unter den Kolleginnen und Modellen nach einer geeigneten Partnerin umschaute. Er gerät in den „gemischten Abendakt“, dort auch in das „Damenlager“ hinüber, das sich gerade – so Klee im Tagebuch – einem „sexuell sehr erregbaren Mulatten“ als Aktmodell gegenüberzieht. Den interessanten Begebenheiten im Aktsaal entsprechend treten die Ziele der akademischen Ausbildung zwischenzeitlich in den Hintergrund, die Erfahrung des Lebens allgemein und im besonderen die Mannwerdung stehen bald an erster Stelle, „kurz“, so Klee in der entsprechenden Tagebuchnotiz, „ich sollte ein Mensch werden vor allem, die Kunst würde dann daraus folgern.“²⁹

Zunächst lernt er im November 1898 die Kollegin N. aus Halle kennen, doch das „sexuelle Mysterium“ erschließt sie ihm nicht. Gut ein Jahr später, im Dezember 1899, trifft er zum ersten mal seine spätere Frau Lily Stumpf, aber auch hier macht er auf der Suche nach der „sexu-

²⁸ Tgb. 66, 73, 83, 90.

²⁹ Tgb. 65-66.

ellen Verfeinerung“ zunächst keinerlei Fortschritte.³⁰ Erst im Januar des Jahres 1900 kann Klee seine erste wirkliche „Eroberung“ vermelden, die Verkäuferin Tini. Der Künstler teilt seinem Jugendfreund Hans Bloesch in dieser Angelegenheit euphorisch mit, daß die vollzogenen Schritte auf dem Weg zur „sexuellen Verfeinerung“ auch seine künstlerische Arbeit beflügeln: „geistige Arbeit wie wahnsinnig. [...] Alles kostend, überall durchdrängend, dann zu Hause denkend und gebärend.“³¹ Klee fühlt die inspirierende Kraft seiner ersten sexuellen Erfahrungen und folgt hierbei dem „Musenmodell“ und damit dem Topos der künstlerischen Inspiration durch die Geliebte.³² Doch die Euphorie ist nur von kurzer Dauer, da Tini schon im April 1900 ein Kind von Klee erwartet³³, das allerdings – zu Klees Erleichterung – im November desselben Jahres kurz nach der Geburt stirbt. Spöttisch und ironisch distanziert nimmt der Künstler den Tod seines Sohnes zur Kenntnis, aber auch eine Spur moralischer Betroffenheit mischt sich in seine Distanziertheit. Nach diesem tragischen Ereignis geht die Beziehung schnell ihrem Ende entgegen, doch schon im Dezember desselben Jahres trifft er mit Cenzi zusammen, einem 16-jährigen Münchner Aktmodell, mit der er bis zum Januar 1901 sexuelle Beziehungen unterhält³⁴, während er fast gleichzeitig in seiner Phantasie einer idealen Frauengestalt namens Eveline nachhängt.³⁵ Die Affäre mit Cenzi – mit einem, wie er sich ausdrückt, „unter ihm stehenden Mäd-

³⁰ Tgb. 83.

³¹ Brief vom 1.2.1900, zit. nach Wedekind: Paul Klee, S. 21. Vgl. auch Tgb. 121 und Thieme: Sexualität (wie Anm. 7), S. 15-16.

³² Siehe z.B. Philipp Otto Runge, Die Lehrstunde der Nachtigall, 1804, Hamburg, Kunsthalle (vgl. Runge in seiner Zeit, hg. v. Werner Hofmann, Ausst.-Kat., Hamburg/ München 1977, Kat. Nr. 137; Hohl, Hanna: Kunst und Liebe: Die Lehrstunde der Nachtigall, ebd., S. 162-167); Auguste Rodin, Der Künstler und seine Muse, 1890, Bronzeskulptur, Bremen, Kunsthalle (Schmoll, J.A., genannt Eisenwerth: Rodin und Camille Claudel, München/ New York 1994, S. 116-118); Partsch, Susanna: Gustav Klimt. Maler der Frauen, München/ New York 1994, bes. S. 96-98; Kampf der Geschlechter (wie Anm. 11), S. 48ff. – Siehe auch Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Reinbeck bei Hamburg 1999 (zuerst frz. 1949), S. 240f, 245, 251. Zur Fortschreibung dieses Modells bis zum Tod der Muse siehe Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1996 (zuerst engl. 1992), S. 516-552.

³³ Tgb. 98 (26.4.1900): „Noch so bewegte Tage freuten mich besonders. Ich komponierte in der Frühe (*Drei Knaben*). Dann besuchte mich mein Verhältnis und erklärte sich schwanger.“

³⁴ Tgb. 123, 126-127.

³⁵ Tgb. 99, 110-111.

chen³⁶ – garantiert ihm für einige Wochen eine komplikationsarme Befriedigung seiner sexuellen Wünsche. Die aus dem gutbürgerlichen Haus eines Medizinalrates stammende Lily Stumpf hingegen, die er gleichzeitig umwirbt, geizt mit sexuellen Gunstbeweisen und scheint den jungen Künstler durch ihre Hinhaltenaktik in erhebliche Unruhe versetzt zu haben. Angesichts dieser Taktik äußert er im August 1901:

Die sexuelle Ratlosigkeit gebiert Monstren der Perversion. Amazonensymposien und anderes Schreckliche. Ein dreiteiliger Zyklus: 'Carmen-Gretchen-Isolde: Ein Zyklus Nana. Théâtre des femmes. Der Ekel': eine Dame, welche mit dem Oberkörper über einem Tisch liegt und ein Gefäß ekelhafter Dinge ausgießt.³⁷

Auffällig ist der explizite Verweis auf Frauentypen, wie sie im „fin de siècle“ immer wieder thematisiert worden waren.³⁸ Klee versammelt hier die gängigen Varianten zeitgenössischer Männerphantasien, die auch sein zwischenzeitlicher Lehrer Franz von Stuck in zahlreichen Bildern darstellte. Vor allem in der symbolistischen Malerei finden sich zahlreich jene Frauentypen, die Körperlichkeit und Sinnlichkeit mit Aggressivität verbinden. Klee beschwört eben diese Typen in seinem Tagebuch: Nana, die magisch erotische Verführerin aus dem gleichnamigen Roman Emile Zolas (1879/80), sowie Carmen aus der Erzählung Prosper Mérimées (1845) und der Oper Georges Bizets (1875), die leidenschaftliche Zigeunerin, die sich dem begehrenden Mann bis zu ihrer Ermordung verweigert. Im gleichen Atemzug nennt er als Gegenfiguren das unschuldig verführte Gretchen aus Goethes Faust, deren Reinheit gleichwohl vor dem endgültigen Zugriff des Bösen schützt, sowie die aufrichtig aber unglücklich liebende Isolde aus dem mittelalterlichen Epos Gottfrieds von Straßburg und der Opernwelt Richard Wagners (*Tristan und Isolde*, 1865). Auffällig ist hierbei das vergleichsweise begrenzte Interesse Klees an der „femme fatale“, einem Thema also, das noch die Werke seiner Lehrer maßgeblich bestimmt hatte. Klee wendet sich damit fast vollständig von der Ästhetik der „femme fatale“ und von ihren inhaltlichen Konnotationen ab – zwei-

³⁶ Tgb. 90.

³⁷ Tgb. 170. – Ein „Théâtre des mes femmes“ taucht in einem Brief an Lily bereits am 2. September 1900 auf (Klee, Briefe, I, S. 98). Die offensichtlich im Rückblick geschriebene Eintragung des Tagebuchs ist daher möglicherweise auf den Herbst 1900 zu datieren. – Zum Ekel vgl. auch Tgb. 482 (Hausenstein I, S. 489).

³⁸ Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik*, München 1963 (zuerst ital. 1930), S. 132-199; Hilmes, Carola: *Die 'femme fatale'. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990; *Kampf der Geschlechter, passim*.

fellos auch das Resultat seiner Abkehr von den Darstellungskonventionen und einer Partnerschaft mit Lily, die sich von der traditionellen Rollenverteilung mehr und mehr zu entfernen beginnt. Lily ist von Anfang an intellektuell und künstlerisch gleichwertige Partnerin, finanziell unabhängig, und bestreitet lange Zeit den Lebensunterhalt für die inzwischen gegründete Familie. Wenig später wird Klee sogar zum Hausmann und Erzieher des Sohnes Felix³⁹ – für damalige Verhältnisse eine bemerkenswerte Umkehrung der üblichen Rollenzuweisungen.

III. Künstlerideal versus Sexualideal

Die Phase der bohemehaft-libertinären Beziehungen beendet Klee im Anschluß an Cenzis Entscheidung, zu ihrem alten Liebhaber zurückzukehren und außerhalb Münchens eine neue Stellung anzunehmen. Angesichts dieser Entwicklung wendet sich Klee wieder verstärkt Lily Stumpf zu, mit der er sich schließlich im Mai 1901 heimlich verlobt.⁴⁰ Den radikalen Wandel seines Liebeslebens und die dauerhafte Bindung an Lily verkürt Klee zur sittlichen Läuterung, die letztlich seiner künstlerischen Produktivität zugute kommen sollte. Hierbei sieht er in der Frau nicht nur – wie noch im Fall der Verkäuferin Tini – bloß eine inspirierende Muse, sondern die Garantin eines sittlich reinen Künstler-Lebens. So schreibt er im Sommer 1901 in einem Hymnus an seine Verlobte:

Ich schenke Dir mein Ganzes und gab dir doch nichts, bedenkend, daß ich das Leben erst aus Deiner Hand empfang. (Die Geliebte als Mutter des neu erstandenen, des sittlichen Mannes).

Und an anderer Stelle, in einem Tagebucheintrag vom Frühjahr desselben Jahres, heißt es:

Ich habe ein neues Leben begonnen. Und diesmal gelingt's! Tief lag ich zu Boden. [...] Zum Narrentanz ging ich, ein schmutziger Lump. Die Liebe der Jungfrau hat mich erlöst von solcher Gestalt. [...] Ich will ernst werden und

³⁹ Klee, Felix: Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen, Zürich 1960, S. 54; Kraus, Annegret: Paul Klee als Geschäftsmann, Magisterarbeit (unpubl.), Leipzig 1999.

⁴⁰ Tgb. 127-129 und 180; Wedekind: Geschlecht und Autonomie; Ders.: Paul Klee (wie Anm. 7), S. 25-29.

besser. Durch den Kuß des liebsten Weibes ist alle Not von mir genommen.
Ich werde arbeiten. Ein guter Künstler will ich werden. [...]⁴¹

Nach dem Beschluß, sein Leben nicht mehr der Triebnatur seiner Sexualität zu unterwerfen, erfolgt Klees Rückzug ins Elternhaus nach Bern (1902-1906), wo er sich in Abgeschiedenheit ganz der künstlerischen Reflexion und Produktion widmet. Er verordnet sich selbst strenge Askese, um nun jede Form gereizter oder rauschhafter Zustände zu vermeiden und hart an seiner Kunst zu arbeiten. Sinnlichen Genuß und Emotionen grenzt er systematisch aus, wenn er sich selbst folgendermaßen ermahnt: „Strenge Arbeit ist die beste Rettung, Form und nicht zu viel Gefühl!“⁴² Das Angebot seiner Braut, anlässlich einer Spanienreise doch mit den dortigen Frauen anzubändeln, schlägt er aus, denn er hält diese Form von Abenteuer nun für einen „weltlichen Zweck“, der von seiner eigentlichen Bestimmung als Künstler ablenkt.⁴³ Die „monogame Haltung“, wie man es in Anlehnung an ähnliche Diktionen Klees nennen möchte⁴⁴, wird zum festen Bestandteil seines künstlerischen Programms, zum stabilisierenden Rahmen seiner Existenz, der ihn auch in den Phasen schöpferischer Zweifel stärkt.⁴⁵

Im September 1906, nach einem Italiaufenthalt (Oktober 1901 bis Mai 1902) und der in Bern hauptsächlich im Elternhaus verbrachten Zeit künstlerischer Selbstfindung und asketischen Rückzugs (1902-1906), erfolgt Paul Klees und Lily Stumpfs Heirat. Neben der in den Briefen an seine Braut zum Ausdruck gebrachten Liebe nennt der Künstler als Motiv für die Ehe das pragmatische Kalkül, „bald durch eine Ehe die sexuelle Frage zu lösen um mich ganz [auf die Arbeit] konzentrieren zu können“.⁴⁶ Um zu einem sittlich gereiften und damit produktiven Künstler zu werden, verabschiedet sich Klee nun erneut von der Idee der Libertainage, mit der er zwischenzeitlich kokettiert hatte. Ehe und Monogamie haben hierbei ausdrücklich den Zweck, die „Arbeitsfähigkeit zu steigern,

⁴¹ Tgb. 173, 139. Vgl. auch Tgb. 141. Zur Ungewißheit um Lily vgl. besonders Tgb. 145-151, 155-159.

⁴² Klee: Briefe, I, S. 312 (23.2.1903).

⁴³ Klee: Briefe, I, S. 493 (1.4.1905). Vgl. auch ebd., S. 307.

⁴⁴ Vgl. z.B. Klee, Paul: Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre, hg. v. Günther Regel, Leipzig 1991, S. 79 (d.i. Paul Klee, Über die moderne Kunst, 1924, zuerst ersch. 1945).

⁴⁵ Klee: Briefe, I, S. 228 (15.6.1903), S. 291 (15.12.1903) und S. 300 (3.1.1903); vgl. Thieme: Sexualität (wie Anm. 7), S. 67-68.

⁴⁶ Tgb. (Hausenstein II), S. 507 (1901).

und das eheliche Verhältnis soll sich diesem alleinseligmachenden Zweck unterordnen.⁴⁷ Auch ein Jahr später, im Frühjahr 1905, beschreibt er in einem Brief an seine Braut den zweckdienlichen Charakter der anvisierten Heirat.⁴⁸ Die Ehe begreift er hierbei sogar als notwendiges Instrument zur Einschränkung des Gefühls, sie ist ihm „zuweilen als Paralyse der Sehnsucht erwünscht“⁴⁹. Die sexuelle Vitalität, die in der Beschreibung seines ersten Liebes-Abenteuers deutlich als produktiver Faktor hervortritt, scheint sich fast völlig zu verflüchtigen. Einige Monate vor seiner Heirat im September 1906 fühlt der 26-jährige Künstler sich bereits in einem Stadium seines Lebens, „wo einem der Coitus an sich nichts mehr sagt.“⁵⁰ Rückblickend resümiert Klee fast ein Jahrzehnt später seine Entscheidung, sich vom kräftezehrenden Ausleben seiner Triebe zu distanzieren, folgendermaßen:

Die Ehe faßte ich als sexuelle Kur auf. Meine romantischen Triebe nährte ich vom sexuellen Mysterium aus. Ich fand in der Monogamie jenes Mysterium mitberührt und das konnte genügen. Ich drang auch hier, von den Erscheinungen weg, zum Wesentlichen hinunter in eine gewisse Tiefe.⁵¹

Die bisher zitierten Äußerungen lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Allerdings darf man in ihnen wohl auch eine gewisse, für Klee typische Stilisierung sehen. Zumindest in Teilen ist die selbstverordnete und mit einigem Pathos vorgetragene Idee der Triebregulierung Teil seiner Künstlerselbstinszenierung, die sich nicht immer vollständig mit seinen Lebens- und Liebeserfahrungen deckt. Besonders in den Jahren zwischen 1903 und 1905 deutet Klee in seinen Briefen an Lily Stumpf mehrfach die Freuden des gemeinsamen vorehelichen Geschlechtsverkehrs sowie die Entbehrungen jener langen Wochen an, während derer sich die beiden aufgrund der räumlichen Trennung nicht sahen.⁵² Klees Propagierung einer strengen Triebökonomie dürfte also auch auf allgemeinere Anschauungen hinsichtlich der produktivitätssteigernden Möglichkeiten von Triebregulierung zurückgehen. Gregor Wedekind hat da-

⁴⁷ Klee: Briefe, I, S. 421 (11.5.1904).

⁴⁸ „Wir haben doch nie aufgehört, an unsere Kunst zu denken, und die soll uns doch zusammenbringen und erhalten. Unser Fall ist eben kein einfacher, ich will nicht nur heiraten, sondern ich will als Künstler heiraten.“ Ebd., S. 492 (31.3.1905).

⁴⁹ Tgb. 752 (Hausenstein II), S. 495 (1906).

⁵⁰ Klee: Briefe, I, S. 597 (27.3.1906).

⁵¹ Tgb. 958 (1915).

⁵² Klee: Briefe, I, S. 313 (23.2.1903), S. 334 (2.7.1903) und S. 524 (10.10.1905). Vgl. auch Thieme: Sexualität, S. 69.

her Klees Unterordnung der sexuellen Triebe – seine „Allianz von Ästhetik und Moral“⁵³ – in Verbindung zur bürgerlichen Sexualethik des 19. Jahrhunderts und hier besonders zur „Emancipation des Fleisches“ von Karl Rosenkranz gebracht.⁵⁴ Demzufolge sei Klees „Instinct des productiven Künstlers“ (siehe unten Anm. 58.) einer Triebökonomie verpflichtet, die die Beherrschung der Natur und ihrer Triebe sowie die Freiheit des Geistes zum vornehmsten Ziel hat. Ich werde abschließend weitere und vor allem konkretere kulturhistorische Aspekte dieser Triebökonomie sowie deren zeitgenössische Parallelen aufzuzeigen versuchen.

IV. Triebökonomie und „Ejakulationsschema“

Die Gründe für die Ablehnung eines triebhaften und Kräfte verzehrenden Künstlerideals hat Klee in seiner Korrespondenz und in seinem Tagebuch deutlich thematisiert. Abschreckende Beispiele einer libertinären Verausgabung und einer dem Künstlerischen wenig dienlichen Lebensweise, die ihre Vitalität unproduktiv verströmt, sah Klee tatsächlich allenthalben: zunächst bei sich selbst während seiner frühen Münchener Jahre und dann bei seinen Freunden Hans Bloesch und Hermann Haller, deren Leidenschaften er als Verschwendung charakterisiert:

Mein Jugendfreund Haller liebt das Leben so leidenschaftlich, dass er förmlich nach Erschütterungen jagt, in der Angst, es könnte ihm etwas entgehen. Seiner Kunst ist dies weltliche Müssen nur kurze Zeit von Nutzen gewesen [...]. Aber dann? Wie soll er nun eine lebendige geistige Entwicklung nehmen, wenn auf ihm noch dazu eine Lebensführung lastet, die an sich schon eine Riesennatur voraussetzt? Ich war einmal unruhig in meiner Lebensführung, bis ich eine natürliche Basis gewann, um mich von jener Art abzuwenden. [...] Auch von der Jagd nach den Erschütterungen wollte er nicht lassen. Die Folgen für sein künstlerisches Schaffen konnten nur negativ sein. [...] Im Gegensatz zu ihm war ich also eine Art Mönch geworden, ein Mönch auf natürlich breiter Basis, auf der alle natürlichen Funktionen untergebracht waren.⁵⁵

⁵³ Zu dieser Begriffsprägung vgl. Gorsen, Peter: *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbeck bei Hamburg 1987, S. 13-28.

⁵⁴ Rosenkranz, Karl: *Die Emancipation des Fleisches* (1837), nach Wedekind: Paul Klee, S. 26-27.

⁵⁵ Tgb. 958 (1915).

Im Hinblick auf den vitaleren und zuweilen sogar ausschweifenden Lebensstil seiner Freunde propagiert Klee eine raffinierte, an klassischer Askese orientierte Triebökonomie, eine „Konjugalisierung“ (Foucault, siehe unten Anm. 67) seiner Sehnsüchte und Leidenschaften, soweit dies eben ohne Abstriche möglich war:

Ich sah an Haller auch schon solche grossen Leidenschaften. Ich habe im Gegensatz zu diesen Menschen eine raffinierte oekonomische Taktik in mir ausgebildet. Ich weiss genau die Gefahren alle zu erkennen, einige Momente meiner noch halbkindlichen Jahre haben mir Momentansichten dieser Höllen gezeigt, und das genügte. Seither ist mir das Innerste allerheiligst verschlossen.

Allerdings äußert er an derselben Stelle den Verdacht, daß diese triebökonomische Taktik einen Verlust an vitaler Lebensqualität bedeuten könnte: „Ob diese Taktik nicht zu einer gewissen Verarmung führen kann, wird sich zeigen. Sie ist nicht frei gewählt, sondern auch bei Zeiten schon so in mir gewachsen.“⁵⁶ Eine Ahnung davon, daß der bewußte Verzicht auf Vitalität unmittelbar mit dem Verzicht sinnlichen Genusses zusammenhängt, hatte Klee drei Jahre vorher mit Worten in sein Tagebuch notiert, die den Sublimierungsakt der Radierung „Weib und Tier II“ (s.o.) bereits vorwegnehmen: „A un homme triste ins Stammbuch. Das Fleischliche hat dieser Mann sich je gehütet zu fressen. Er hat nur gerochen dran, unterdessen bleibt er rein und viel zu feig zur Tat.“⁵⁷ Die gegen seine fleischliche Lust mobilisierte Triebökonomie versucht er aus seinem künstlerischen Instinkt heraus zu erklären:

Vielleicht steht der Instinct des productiven Künstlers da bei mir als oberster Imperativ. Vielleicht ist das Ganze auch gar nicht so rational aufzufassen, sondern es waltet ein uralter philosophischer Geist, der diese Welt überwindet, und sollte es den Weg in die Wüste bedeuten.⁵⁸

Wie Karl Werckmeister kürzlich bemerkt hat, bezieht sich die Metapher der Wüste auf philosophische Anschauungen der Askese, wie sie einige Jahre früher Friedrich Nietzsche paradigmatisch formuliert hatte.⁵⁹

⁵⁶ Tgb. 605 (1905). – Zur „Verarmung“ vgl. auch Nietzsche, Friedrich: Genealogie der Moral, 2.25 (Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden, hg. v. Karl Schlechta, 3 Bde., München 1954-1956, II, S. 892).

⁵⁷ Tgb. 466 (28.12.1902).

⁵⁸ Tgb. 605 (1905).

⁵⁹ Werckmeister, O.K.: Klee vor den Toren von Kairouan. In: Paul Klee. Reisen in den Süden, Ausst.-Kat., Hamm und Leipzig 1997, Stuttgart 1997, S. 32-50, S. 36-37;

Für die Idee einer produktivitätssteigernden Triebregulierung scheinen auch weitere Gedanken Nietzsches ausschlaggebend gewesen zu sein. Vergleichbare Ansichten erläutert Nietzsche zum Beispiel in Schriften wie der „Götzen-Dämmerung“ und in „Der Wille zur Macht“. Grundsätzlich unterscheidet Nietzsche hierbei zwischen einer Idee orgiastisch-dionysischen Schaffens, die in der psychologisierenden Kunst- und Musikkritik bald darauf rezipiert wurde⁶⁰, und einem traumhaft-apollinischen Schöpfer-tum, das den von Paul Klee propagierten Ansichten recht nahe kommt. Konkret beschreibt der Philosoph sowohl den erotisch-triebhaften Charakter künstlerischer Schöpferimpulse als auch deren Einschränkung durch eine produktivitätsfördernde Regulierung des Geschlechtstriebes, die vor allem für den apollinischen Künstlertypus bezeichnend ist:

Die Künstler, wenn sie etwas taugen, sind (auch leiblich) stark angelegt, überschüssig, Kraftthiere, sensuell: ohne eine gewisse Überheizung des geschlechtlichen Systems ist kein Raffael zu denken... Musik machen ist auch noch eine Art Kindermachen; Keuschheit ist bloß die Oekonomie eines Künstlers – und jedenfalls hört auch bei Künstlern die Fruchtbarkeit mit der Zeugungskraft auf.⁶¹

In der von Nietzsche skizzierten Unterscheidung zwischen triebhaftem und triebreguliertem Schaffen entspricht Klees Künstlertum exakt dem Typus des apollinischen und nicht-rauschhaften Künstlers, dessen Wir-

Nietzsche, Friedrich: *Morgenröte*, Ed. Schlechta, I, S. 1009-1279, S. 1024 (1.14). – Allerdings sah Nietzsche an anderer Stelle die Askese nicht als Grundvoraussetzung des Künstlerischen überhaupt an; vgl. Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*, ebd., II, S. 761-900, S. 839 (3.1; 3.25-26).

⁶⁰ Vgl. hierzu Erbsmehl, Hans-Dieter: *Kulturkritik und Gegenästhetik: Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1892-1918*, Phil. Diss., University of California, Los Angeles 1993, Ann Arbor 1994, bes. S. 57 und S. 78-86 (Rezeption der „Götzen-Dämmerung“ durch Przybyszewski, Stanislaw: *Zur Psychologie des Individuums: I. Chopin und Nietzsche*, Berlin 1892, S. 47). – Mir scheint, daß Nietzsche und Przybyszewski den dionysischen Künstlertyp eher im Musiker und Komponisten verkörpert sehen als im bildenden Künstler. – Zur Rezeption Przybyszewskis in der Kunst siehe auch: *Der Kampf der Geschlechter* (wie Anm. 11), S. 33.

⁶¹ Nietzsche, Friedrich: *Der Wille zur Macht*, Nr. 800 (Nietzsches Werke 2/VIII, 2. Aufl., Leipzig 1922, S. 228). – Nietzsches Anschauungen zur Kunstproduktion variieren in seinen verschiedenen Schriften und lassen sich nicht vollständig mit der Triebökonomie Klees in Einklang bringen. Einen sexuellen Ursprung künstlerischer Produktivität und das Problem von Triebregulierung sieht er allerdings durchweg, lediglich seine Ansichten hinsichtlich der Triebökonomie variieren; vgl. hierzu Young, Julian: *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge 1993, S. 126-130.

ken der Philosoph mit den Eigenschaften des „Sehens, Verknüpfens, Dichtens“ in Verbindung bringt, während er die Idee der „Gebärde, der Leidenschaft, des Gesanges, des Tanzes“⁶² mit dem Dionysisch-Orgiastischen assoziiert.

Ebenfalls bei Nietzsche findet sich eine genaue Schilderung der von Klee instrumentalisierten idealen Triebökonomie. Ähnlich wie später Paul Klee beschreibt der Philosoph in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts den Zusammenhang zwischen instinktiv produktivem Künstlertum einerseits und Askese andererseits:

Zur Vernunft des Lebens. – Eine relative Keuschheit, eine grundsätzliche und kluge Vorsicht vor Eroticis selbst in Gedanken, kann zur großen Vernunft des Lebens auch bei reich ausgestatteten und ganzen Naturen gehören. Der Satz gilt insonderheit von den *Künstlern*, er gehört zu deren bester Lebensweisheit. [...] Der Künstler ist vielleicht seiner Art nach mit Notwendigkeit ein sinnlicher Mensch, erregbar überhaupt, zugänglich in jedem Sinne, dem Reize, der Suggestion des Reizes schon von fern her entgegenkommend. Trotzdem ist er im Durchschnitt, unter der Gewalt seiner Aufgabe, seines Willens zur Meisterschaft, tatsächlich ein mäßiger, oft sogar ein keuscher Mensch. Sein dominierender Instinkt *will* es so von ihm: er erlaubt ihm nicht, sich auf diese oder jene Weise auszugeben. Es ist ein und dieselbe Kraft, die man in der Kunst-Konzeption und die man im geschlechtlichen Aktus ausübt: es gibt nur eine Art Kraft. *Hier* zu unterliegen, hier sich zu verschwenden ist für einen Künstler verräterisch: es verrät den Mangel an Instinkt, an Wille überhaupt, es kann ein Zeichen von *décadence* sein – es entwertet jedenfalls bis zu einem unausrechenbaren Grade seine Kunst.⁶³

Allerdings nimmt Nietzsche beispielsweise in seiner „Genealogie der Moral“ (1887) zur Askese des Künstlers eine zunächst widersprüchliche Haltung ein. Während er in dem gerade zitierten Abschnitt – ebenso wie Klee – dem künstlerischen Instinkt eine produktivitätssteigernde Trieb-

⁶² Nietzsche, *Wille zur Macht*, Nr. 798 (S. 226). Vgl. dazu Klees Bemerkung über das künstlerisch nicht verwertbare Moment des Org(i)astischen, das er anlässlich eines Auftritts der spanischen Tänzerin Caroline Otéro folgendermaßen kommentiert: „Mustern und herausfordernd steht sie da, jeder Zoll ein Weib, ähnlich beängstigend wie der Genuss einer Tragödie. Nach dem ersten Teil des Tanzes ruht sie. [...] weh, wenn der Tanz gesteigert wieder beginnt. Der Genuss wird so umheimlich, dass er als solcher nicht mehr bewusst ist. Abgesehen von dem schliesslich Orgastischen, kann ein Künstler hier viel lernen.“ Tgb. 362.

⁶³ Nietzsche, Friedrich: *Aus dem Nachlaß der 80er Jahre*, Ed. Schlechta, III, S. 923-924 (Hervorhebungen von Nietzsche). – Klee setzte sich wahrscheinlich seit spätestens 1898 mit Nietzsche auseinander (Tgb. 68), in seinen Briefen taucht er allerdings wesentlich später auf.

regulierung attestiert, betont Nietzsche an anderer Stelle ein Kunstideal, das der Askese diametral gegenüberzustehen scheint:

Die *Kunst* [...] ist dem asketischen Ideale viel grundsätzlicher entgegengestellt als der Wissenschaft [...]. Eine Künstler-Dienstbarkeit im Dienste des asketischen Ideals ist deshalb die eigentlichste Künstler-Korruption, die es geben kann, leider eine der allgewöhnlichsten: denn nichts ist korruptibler als ein Künstler.⁶⁴

Doch diesen Widerspruch zwischen Askese und Sinnlichkeit (der letztlich schon mit dem Hinweis auf die Korruptierbarkeit der Künstler zerfällt) löst Nietzsche an einer anderer Stelle derselben „Streitschrift“ mit dem Hinweis auf die bürgerliche Ehe wieder auf, wenn er über keusches Künstlertum und die den Künstlern eigene Sinnlichkeit schreibt:

Denn zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit gibt es keinen notwendigen Gegensatz; jede gute Ehe, jede eigentliche Herzensliebschaft ist über diesen Gegensatz hinaus.⁶⁵

Nietzsche charakterisiert somit genau dieselbe „Konjugalisierung“ des Triebens, die Klee circa 25 Jahre später anlässlich der produktivitätsfördernden Monogamisierung seines Lebenswandels propagiert. Die Triebökonomie Klees trägt also deutlich den Charakter der von Nietzsche für den apollinisch-traumhaft schaffenden Künstler konstatierten Einschränkung von Sinnlichkeit im Rahmen der Ehe.

Die bisher zitierten Ausführungen Nietzsches geben zudem Aufschluß über den weiteren kulturhistorischen Hintergrund des triebregulierten Künstlertums. An anderer Stelle deutet der Philosoph die physiologischen Grundlagen der geschlechtlichen Verausgabung an, die die schöpferische Produktivität des Künstlers beeinträchtigen kann und daher von dem oben beschriebenen künstlerischen Instinkt gemieden werden sollte. Das Verlangen nach Kunst und damit auch die künstlerische Produktion weisen nämlich eine unmittelbare Verwandtschaft mit dem Geschlechtlichen auf, und das Vermeiden der geschlechtlichen Verausgabung führt zur produktiven Anreicherung des Blutes mit der Kraft des Samens:

Zur Genesis der Kunst. – Jenes Vollkommen-machen, Vollkommen-sehen welches dem mit geschlechtlichen Kräften überladenen zerebralen System zu ei-

⁶⁴ Nietzsche: *Genealogie der Moral*, 3.25, Ed. Schlechta, II, S. 892.

⁶⁵ Ebd., 3.2., S. 840.

gen ist [...] – jede *Vollkommenheit* die ganze *Schönheit* der Dinge erweckt durch *contiguity* die aphrodisische Seligkeit wieder. (Physiologisch: der schaffende Instinkt des Künstlers und die Verteilung des *semen* ins Blut...) *Das Verlangen nach Kunst und Schönheit* ist ein indirektes Verlangen nach den Entzückungen des Geschlechtstriebes, welche er dem *cerebrum* mitteilt. [...]⁶⁶

Erneut betont Nietzsche hier also den sexuellen Ursprung des künstlerischen Schöpfungspotentials. Gleichzeitig spielt die in Parenthese gesetzte Aussage („Verteilung des *semen* ins Blut“) auf ein sehr altes (anatomisch gesehen allerdings irriges) physiologisches Erklärungsmodell an, auf eine „Verausgabungstheorie“, derzufolge das männliche Sperma Lebens- und Schaffenskraft enthalte und daher überhaupt nicht oder nur in Maßen verschwendet werden dürfe. Gemäß dieser Vorstellung, die sich bis zur Säftelehre der antiken Medizinschriftsteller zurückverfolgen läßt und auch unter dem Begriff „Ejakulationsschema“ (Michel Foucault) bekannt geworden ist, besteht ein enger Zusammenhang zwischen Samen und Blut: Samen wird als durch männliche Hitze aufgeschäumtes Blut verstanden. Samenverlust durch sexuelle Aktivität ist demnach mittelbar auch immer ein Verlust des Lebenssaftes Blut⁶⁷ (sexuell aktive Frauen verlieren analog dazu Menstruationsblut, das als minderwertiger Samen be-

⁶⁶ Nietzsche: Aus dem Nachlaß der 80er Jahre, Ed. Schlechta, III, S. 870 (Hervorhebungen von Nietzsche).

⁶⁷ Vgl. Lesky, Erna: Die Zeugungs- und Vererbungslehren der Antike und ihr Nachwirken (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 1950, Nr. 19), Mainz 1951; Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit, 3 Bde, Frankfurt (Main) 1988-1989 (zuerst frz. 1976 und 1984), Bd. 2 (Der Gebrauch der Lüste), S. 167-171, und Bd. 3 (Die Sorge um sich), S. 151, 160-162, 216. – Vgl. auch Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, München 1996 (zuerst engl. 1990), S. 49-58 und passim. – Siehe auch Aristoteles: De generatione animalium 5.3. (783b); Pseudo-Hippokrates: De genitura 1-8, De morbis 2.51. Schubert, Charlotte / Huttner, Ulrich: (Hg. und Übers.): Frauenmedizin in der Antike, Düsseldorf / Zürich 1999, S. 102-113 (d. i. Corpus Hippocraticum, De genitura); Oeuvres complètes d'Hippocrate, ed. É. Littre, VII, Paris 1851, S. 470-474. – Vgl. auch den Aufsatz von Tuana, Nancy: Der schwächere Samen. Androzentrismus in der Aristotelischen Zeugungstheorie und der Galenschen Anatomie. In: Das Geschlecht der Natur. Feministische Beiträge zur Geschichte und Theorie der Naturwissenschaften, hg. v. Barbara Orland u. Elvira Schleich, Frankfurt 1995, S. 203-223; Héritier-Augé, Françoise: Semen and Blood: Some Ancient Theories Concerning their Genesis and Relationship. In: Fragments for a History of the Human Body, Teil 3 (Zone, Bd. 5), hg. v. Michael Feher u.a., New York 1989, S. 159-175 (zuerst frz. in: Nouvelle revue de psychoanalyse, 32, 1985).

trachtet wurde⁶⁸). Zudem führe, so die weit verbreitete Idee, die Ejakulation beim Mann unmittelbar zum Verlust wertvoller Gehirns substanz, da eine direkte Verbindung zwischen Gehirn und Geschlechtsteilen den Abgang des Lebenssaftes ermögliche. Im 19. Jahrhundert ist diese Vorstellung des durch sexuelle Aktivität ausgelösten Verlusts von Lebenskraft sogar noch explizit (und deutlicher als bei Nietzsche) rezipiert worden und zwar durch Arthur Schopenhauer, der dem römischen Arzt Celsus die Worte in den Mund legt: „seminis emissio est partis animae iactura [die Ejakulation der Sperma ist die Einbuße eines Teils der Seele]“.⁶⁹

Vorstellungen hinsichtlich einer physischen und seelischen Verausgabung, die als zwangsläufige Folge sexueller Betätigung auftritt, sind nicht nur in der Philosophie Schopenhauers und Nietzsches zu finden. Verausgabungsängste haben sowohl im Onanieverbot des 18. und 19. Jahrhunderts⁷⁰ als auch in der romantischen Literatur⁷¹, in der naiven Naturphilosophie, Literatur, Psychologie und Medizin noch bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Niederschlag gefunden. Die vielleicht beeindruckendste Beschreibung der „Verausgabungstheorie“ verdanken wir dem kanadischen Geistlichen W. J. Hunter, der in seinem 1900 erschienenen Buch über die „Ruinierte und gerettete Männlichkeit“ schreibt, man dürfe nicht vergessen,

daß der Samen bzw. das männliche Prinzip sich aus den Elementen zusammensetzt, die das Gehirn, die Nerven, Muskeln, Knochen schaffen – kurz: jedes Gewebe, aus dem der Körper besteht. Bei seinem Verlust geht ein Teil

⁶⁸ Flint: Blood and Milk (wie Anm. 16); S. 109-123; Tuana: Der schwächere Samen, bes. S. 204-205.

⁶⁹ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, IV.42, zit. nach Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, 5 Bde., 5. Aufl., Frankfurt 1998, Bd. 2, S. 653. – Die entsprechende Ansicht, die Schopenhauer mit seinem fiktiven Celsus-Zitat zu belegen versucht, stammt wohl aus dem Corpus Hippocraticum (siehe Anm. 67), De generatione. Vgl. auch Platon, Timaios, 73b-d, 86b-d, 88a und 91a-d und Foucault, II, S. 162ff. – Diese Vorstellung ist durch eine Leonardozeichnung (W.19097v [35r]) und die Bemerkung im Codex Forster III, 75r) und ihre Reproduktion weit verbreitet worden; vgl. Braunfels-Esche, Siegrid: Leonardo da Vinci. Das anatomische Werk, Stuttgart 1961, S. 142; Eissler, Kurt R.: Leonardo da Vinci. Psychoanalytische Notizen zu einem Rätsel, 2 Bde., München 1994 (zuerst engl. 1961), I, S. 192-193.

⁷⁰ Foucault, Bd. 2, S. 23-24 und 153. Lütkehaus, Ludger: „O Wollust, o Hölle.“ Die Onanie. Stationen einer Inquisition, Frankfurt (Main) 1992, S. 22, 76-81, 172 und passim.

⁷¹ Vgl. z.B. die in der Lust sich verzehrende Zeugungskraft in einer Beschreibung bei Novalis (d.i. Friedrich von Hardenberg): Die Lehrlinge zu Sais 2 (Novalis: Schriften, hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, 3 Bde., München 1978, I, S. 227).

des Lebensprinzips verloren. Ein konstanter Verlust des Lebensprinzips, ob nun zum Zwecke der Fortpflanzung oder aus anderen Gründen, muß daher unweigerlich dem System einen Großteil seiner Lebenskraft entziehen [...].⁷²

In Analogie zu dieser „Verausgabungstheorie“ galt bei einigen Künstlern die sexuelle Betätigung als produktionshemmender Verlust schöpferischer Kräfte. Beispiele hierfür sind – allerdings ohne direkten Bezug zur antiken Säftelehre – bereits aus dem 15. und 16. Jahrhundert bekannt.⁷³ Kein Künstler allerdings hat die Verausgabungsangst (mit implizitem Bezug auf die Säftelehre und das „Ejakulationsschema“) so deutlich formuliert wie Vincent van Gogh, der im August 1888 schreibt:

Ich persönlich fühle mich bei Enthaltbarkeit recht wohl; es genügt unseren schwachen, erregbaren Künstlerhirnen, ihr Wesentliches zur Schöpfung unserer Bilder herzugeben. Denn wenn wir überlegen, berechnen, uns abschufeln, dann verausgaben wir Gehirnarbeit. Warum sollten wir uns anstrengen, alle unsere schöpferischen Säfte dorthin zu verströmen, wo die berufsmäßigen Zuhälter und die simplen, gut genährten zahlenden Liebhaber die Geschlechtsorgane der Hure besser befriedigen, die in diesem Fall unterwürfiger ist als wir?⁷⁴

⁷² Hunter, W. J.: *Manhood Wrecked and Rescued*, New York 1900, S. 119, zit. nach Dijkstra, Bram: *Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität*, Reinbeck bei Hamburg 1999 (zuerst engl. 1996 als „Evil Sisters“), S. 119. Vgl. ebd. auch Kap. 2-3, bes. S. 81-86, 101-102 (Gehirn vom Ursprung her Knoten von Genitalflüssigkeit), 107, 121-122, 142, 153, 156 (Popularität der antiken hippokratischen Säftelehre und Verausgabungstheorie). Siehe auch die in Anm. 67-69 angegebene Literatur.

⁷³ Cennini, Cennino: *Das Buch von der Kunst [Libro dell'Arte, um 1400]*, übers. v. Albert Ilg, Wien 1871 (Nachdruck Osnabrück 1970), Kap. 29, S. 19: „Noch gibt es eine andere Veranlassung, welche deine Hand dermassen unsicher machen kann, dass sie zitternder und flüchtiger sein wird als ein Blatt im Winde. Und dieses ist, zu häufiger Umgang mit Weibern.“ – Albrecht Dürer: *Entwürfe zum Lehrbuch der Malerei, um 1508*: „[...] daß er behüt werd vor fräulichem Geschlecht, niz bei ihm wohnen loß, daß er keine bloß sech oder angreif und sich vor aller Unlauterkeit behüt. Kein Ding schwächt die Vernunft mehr denn Unlauterheit.“ Zit. in der modernisierten Umschrift von Ullmann, Ernst (Hg.): *Albrecht Dürer. Schriften und Briefe*, Leipzig 1973, S. 153 (Rupprich, H. (Hg.): *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, 2 Bde., Berlin 1966, II, S. 92).

⁷⁴ Brief an Emile Bernard (Anfang August 1888). Zit. nach van Gogh, Vincent: *Sämtliche Briefe*. Übers. v. Eva Schumann, hg. v. Fritz Erpel, 6 Bde., Berlin 1965-1968, V, S. 278. Vgl. hierzu auch Eissler: *Leonardo da Vinci*, I, S. 66. – In dieselbe Richtung, aber ausgehend von der idealistischen Philosophie, argumentiert Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, München 1997 (zuerst Wien 1903), S. 335: „Denn jeder große Erotiker ist ein Genie, und alles Genie im Grund ero-

Wahrscheinlich repräsentiert van Gogh lediglich den Extremfall einer asketisch orientierten Triebökonomie, und man kann ebenso Künstler nennen, deren Schaffenstrieb in einem positiven Verhältnis zur genitalen Befriedigung ihrer Sexualität steht.⁷⁵ Allerdings stand Klee zumindest mit seiner Idee der Triebregulierung eher dem durch Vincent van Gogh repräsentierten Typus nahe. Auch wenn er keine unmittelbaren Verausgabungsängste formulierte, so weisen seine Regulierung der fleischlichen Lust und sein „Instinct des productiven Künstlers“ doch noch deutliche Spuren der „Verausgabungstheorie“ auf.

Klees Modell künstlerischer Produktivität, das auf einer unbewußten oder auch auf einer bewußten Umleitung sexueller Energien basierte, darf man mit einiger Berechtigung als ein seinerzeit verbreitetes Phänomen bezeichnen. Die Sublimierungstheorie Sigmund Freuds zum Beispiel, die in ihrer frühesten Variante das Künstlerische auf nicht gelebte genitale Sexualität zurückführt, entstand ebenfalls in den Jahren zwischen 1898⁷⁶ und 1905⁷⁷ (während er in den Jahren danach vor allem wissenschaftliche Leistungen auf die Energien nicht gelebter Libido zurückführte⁷⁸). Besonders in seiner frühen Charakterisierung der Sublimation

tisch, auch wenn seine Liebe zum *Wert*, das ist zur *Ewigkeit*, zum *Weltganzen*, nicht in dem Körper eines Weibes Platz findet.“ (Hervorhebungen von Weininger).

⁷⁵ Wittkower, Margot und Rudolf: *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart (zuerst engl. 1963), S. 166-185; Eissler: *Leonardo da Vinci*, S. 66-69.

⁷⁶ Vgl. die erste Beschreibung der Sublimierung in den psychoanalytischen Schriften Freuds – allerdings ohne Verwendung dieses Begriffs: „[...] es scheint, daß die sexuellen Triebkräfte beim Menschen aufgespeichert werden sollen, um dann bei ihrer Entfesselung zur Zeit der Pubertät großen kulturellen Zwecken zu dienen. (Wilh. Fliess).“ Freud, Sigmund: *Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen* (1898). In: *Freud, Sigmund: Studienausgabe*, V, Frankfurt 1972, S. 11-35, S. 31; Siehe auch Laplanche, J./ Pontalis, J.-B.: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, 2 Bde., Frankfurt 1973 (zuerst frz. 1967), II, S. 478-481.

⁷⁷ Vgl. Freuds erste, im Druck erschienene Verwendung der Begrifflichkeit „Sublimierung/ sublimieren“: *Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), ebd., S. 39-145, S. 66. Vgl. auch ebd., S. 85.

⁷⁸ *Freud, Sigmund: Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität* (1908), Studienausgabe, IX, S. 9-32, bes. S. 26 (*Gesammelte Werke*, VII, S. 160); *Freud, Sigmund: Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci* (1910), Studienausgabe, X, S. 51-159 (auch separat erschienen mit einer – allerdings sehr unkritischen – Einleitung von Janine Chasseguet-Smirgel, Frankfurt 1995; vgl. dort bes. S. 22f, 46-49, 101f, 104-106). Vgl. hierzu auch die sehr ähnliche Bemerkung Nietzsches, zit. in Anm. 64. – Eine Korrektur der Interpretationen Freuds bietet Meyer Schapiro: *Leonardo and Freud: An Art-Historical Study*. In: *Journal of the History of Ideas*, 17 (1956), S. 154-178. – Ein Versuch, den Ansatz Freuds zu retten, findet sich bei Herding, Klaus: *Freuds „Leonardo“*, München 1998.

spricht Freud von sexuellen Zu- und Abflüssen, und er bedient sich hierbei sogar einer Diktion, die sowohl an die „Verausgabungstheorie“ als auch an deren Verbalisierung durch Nietzsche erinnert:

SUBLIMIERUNG. Der dritte Ausgang bei abnormer konstitutioneller Anlage wird durch den Prozeß der 'Sublimierung' ermöglicht, bei welchem den überstarken Erregungen aus einzelnen Sexualitätsquellen Abfluß und Verwendung auf anderen Gebieten eröffnet wird, so daß eine nicht unerhebliche Steigerung der psychischen Leistungsfähigkeit aus der an sich gefährlichen Veranlagung resultiert. Eine der Quellen der Kunstbetätigung ist hier zu finden, und je nachdem solche Sublimierung eine vollständige oder unvollständige ist, wird die Charakteranalyse hochbegabter, insbesondere künstlerisch veranlagter Personen jedes Mengungsverhältnis zwischen Leistungsfähigkeit, Perversion und Neurose ergeben.⁷⁹

Von der Sache her gesehen war die von Freud um die Jahrhundertwende formulierte Sublimierungstheorie nichts Neues. Vergleichbare Anschauungen finden sich schon seit Platon ebenso wie in nachantiker Zeit⁸⁰, später auch bei F.W.J. von Schelling⁸¹ und vor allem bei Friedrich Nietzsche (siehe oben Anm. 61ff.)⁸², der mit einer Regulierung sexueller Regungen

⁷⁹ Freud: Drei Abhandlungen, S. 140-141; vgl. auch ebd., S. 139 und 85, wo Freud „Sexualitätszuflüsse“ und „Endausgänge“ sowie „Dämme“ in Gestalt ästhetischer und moralische Anforderungen gegen den „Zufluß“ der „Sexualregungen“ beschreibt.

⁸⁰ Platon: Symposion, 27 (208e-209a); vgl. Mayer, Felix: Zur Frage der Sublimierung. In: Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete, 6 (1933), S. 18-25; Wedekind: Paul Klee, S. 30. – Vgl. auch die unterschiedlichen Positionen von Santas, Gerasimos: Platon and Freud. Two Theories of Love, Oxford 1988; und Price, A.W.: Platon and Freud. In: The Person and the Human Mind. Issues in Ancient and Modern Philosophy, edited by Christopher Gill, Oxford 1990, S. 247-270 (freundlicher Hinweis K. Sier, Leipzig). – Für nachantike Zeit vgl. z.B. Montaigne, Michel de: Essais [1588/1595]. Ins Deutsche übersetzt von Johann Daniel Tietz [Leipzig 1753/1754], 3 Bde., Zürich 1992, II, S. 832 und 858; vgl. hierzu auch eine Parallele in der Kunst Poussins bei Dempsey, Charles: Mavors armipotens: The Poetics of Self-Representation in Poussin's „Mars and Venus“. In: Der Künstler über sich in seinem Werk, hg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 425-462, bes. S. 443 und 449.

⁸¹ Vgl. Marquard, Odo: Transzendentaler Idealismus. Romantische Naturphilosophie. Psychoanalyse, Köln 1987, S. 161-164 und 236-238.

⁸² Zu Quellen und Hintergründen der Sublimationstheorie Freuds s.o. und: Spector, Jack J.: Freud und die Ästhetik. Psychoanalyse, Literatur und Kunst, München 1973 (zuerst engl. 1972), S. 89-155; Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne, Frankfurt 1985, S. 69-75; Hirschmüller, Albrecht: Sublimierung. Zur Geschichte und Bedeutung eines zentralen Begriffs der Psychoanalyse. In: Forum Psychoanalyse 1 (1985), S. 251-264, bes. S. 253; Jansen, Gert: Der Begriff der Sublimierung und seine Bedeutung für Erziehung und Psychotherapie, Phil. Diss., Berlin 1992; Gasser, Reinhard: Nietzsche und Freud, Berlin / New York 1997.

bereits eine generelle Kulturtheorie verband: „Die Kultur eines Volkes offenbart sich in der einheitlichen Bändigung der Triebe.“⁸³ Die Reflexion über eine produktivitätssteigernde Bändigung der Triebe beschränkt sich nicht auf Psychoanalyse und Philosophie, auch in den Sozialwissenschaften finden sich vergleichbare Denkansätze. Mit dem Begriff der „innerweltlichen protestantischen Askese“ thematisiert zum Beispiel Max Weber in seiner zuerst 1904/1905 erschienenen „Protestantischen Ethik“ ebenfalls eine Triebökonomie, die einen Zuwachs von Produktivität zum Ziel hat und daher mit der Psychoanalyse unmittelbar in Verbindung gebracht worden ist.⁸⁴ In einem späteren Zusatz bemerkt Weber sogar, daß der „asketische Protestantismus“ auch auf die Kunst befruchtende (*sic*) Wirkung haben könne.⁸⁵ Dieses Modell von Triebökonomie hat selbst vor der Kunstgeschichtsschreibung zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht halt gemacht: Da prominente Renaissancekünstler wie Botticelli, Leonardo und Michelangelo nicht verheiratet waren, glaubte man an einen Zusammenhang zwischen einem unverheirateten und damit keuschen Lebenswandel einerseits und künstlerischer Produktivität andererseits.⁸⁶ Überhaupt war die Ansicht verbreitet, daß die Sublimation des Geschlechtstriebes ein Ausweis höherer Kultur sei. So begreift beispielsweise Adolf Loos in seinen Gedanken zur Kulturentwicklung die Erotik als eigentlichen kulturellen Antrieb, aber Erotik in einem sublimierten Zustand, denn die unsublimierte Erotik entspreche einer primitiven Kul-

(die Hinweise verdanke ich K. Schmieder u. A. Himmel, Leipzig); Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, X, Darmstadt 1998, Sp. 475-477.

⁸³ Nietzsche, Friedrich: Die Unschuld des Werden. Nachlaß I, S. 54, zit. nach Oehler, Richard: Nietzsche-Register, Stuttgart 1978, s.v. Trieb.

⁸⁴ Weber, Max: Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus. In: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, 20 (1904), S. 1-54, und 21 (1905), S. 1-110. Ich benutze die Ausgabe: Weber, Max: Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus. Textausgabe auf der Grundlage der ersten Fassung von 1904/05 mit einem Verzeichnis der wichtigsten Zusätze und Veränderungen aus der zweiten Fassung von 1920, hg. u. eingel. v. Klaus Lichtblau u. Johannes Weiß, 2. Aufl., Weinheim 1996, S. 81, 122-127, 139/140, 144-147, 150, 152, 155; Zu den Verbindungen zur Psychoanalyse und zu Nietzsche siehe ebd., S. XI und XXIX, Anm. 14-15.

⁸⁵ Ebd., S. 141.

⁸⁶ Wittkower: Künstler Außenseiter der Gesellschaft (wie Anm. 75, S. 166-169; Bode, Wilhelm von: Botticelli, Berlin 1921, S. 197.

turstufe, während höhere Gesellschaftsstufen einen weiter entwickelten Grad von Sublimierung aufwiesen.⁸⁷

In das weitere Bezugsfeld der um die Jahrhundertwende reflektierten Ansichten zu einer Triebökonomie, die unmittelbar positiv auf die künstlerische Schöpferkraft einwirkt, gehört auch Paul Klees künstlerische Ethik. Diese Ethik steigert Klee sogar bis hin zur Fortpflanzungsverweigerung, wenn er im Tagebuch schreibt:

Streben nach Reinigung und Isolierung des männlichen Typs in mir. Trotz Ehereife ganz auf sich selber abstellen, sich auf größte Einsamkeit vorbereiten. Abneigung gegen Fortpflanzung (ethische Überempfindlichkeit).⁸⁸

Ein Fortpflanzungsverbot für besonders geistige und kultivierte Menschen, für den schöpferischen Genius also, hat wiederum am prägnantesten Friedrich Nietzsche formuliert. Seine Beschreibung erinnert hierbei deutlich an jenes „kühle“, vorwiegend dem rationalen Kalkül verpflichtete Künstlertum, das auch Klee in seinen Aufzeichnungen beschwört⁸⁹ und in der formalen Anlage seiner Werke verwirklicht. Ganz im Sinne der „Überempfindlichkeit“ Klees charakterisiert Nietzsche die geistigen „Spitzen“ der Gesellschaft, zu denen auch der bildende Künstler gehört, mit folgenden Worten:

Die geringe Fruchtbarkeit, die häufige Ehelosigkeit und überhaupt die geschlechtliche Kühle der höchsten und kultiviertesten Geister, sowie der zu ihnen gehörenden Klassen, ist wesentlich in der Ökonomie der Menschheit: die Vernunft erkennt und macht Gebrauch davon, daß bei einem äußersten Punkte der geistigen Entwicklung die Gefahr einer *nervösen* Nachkommen-

⁸⁷ Loos, Adolf: Sämtliche Schriften in zwei Bänden, hg. v. Franz Glück, Wien/ München 1962, I, S. 391ff (Ornament und Erziehung, 1924) und S. 276ff (Ornament und Verbrechen, 1908/1910?). Vgl. hierzu auch Wagner, Monika: Gustav Klimts 'ver-ruchtes Ornament'. In: Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian, hg. v. Susanne Deicher, Berlin 1993, S. 27-50, S. 27.

⁸⁸ Tgb. 538 (Dezember 1903), S. 490-491.

⁸⁹ Tgb. 951 (1915) und S. 518 (Sommer 1916): „Meinem Werk fehlt eine leidenschaftliche Art der Menschlichkeit. Ich liebe Tiere und andere Wesen nicht irdisch herzlich. [...] Die Liebe ist fern und religiös.“ – Die Selbststilisierung ist bekannt, siehe z.B. Werckmeister, O.K.: Versuche über Paul Klee, Frankfurt 1981, S. 37-39, und unten, Anm. 91, sowie, bezüglich der Manipulationen Klees in seinem Tagebuch: Geelhaar, Christian: Journal intime oder Autobiographie? Klees Tagebücher. In: Klee. Das Frühwerk (wie Anm. 11), S. 246-260.

schaft sehr groß ist: solche Menschen sind *Spitzen* der Menschheit – sie dürfen nicht weiter in *Spitzchen* auslaufen.⁹⁰

Klees „Abneigung gegen Fortpflanzung“ und seine „ethische Überempfindlichkeit“ finden hier bei Nietzsche eine deutliche Entsprechung, doch wird gerade an diesem Punkt deutlich, daß die künstlerische Ethik ebenso wie die Abneigung gegen die Fortpflanzung zu einem Teil auch als künstlerische Selbststilisierung zu sehen sind, für die Klee generell bekannt ist. Wie wir aus seinen Aufzeichnungen wissen, korrespondierte der propagierten Triebökonomie keinesfalls ein vollkommen erstorbenes Triebleben (siehe oben Anm. 52). Ebenso wenig entsprach dem programmatisch entworfenen Konzept des kühl und rational schaffenden Künstlers ein komplett verarmtes Gefühlsleben.⁹¹ Zudem hat sich Klee auch der Fortpflanzung nicht verweigert, eher das Gegenteil ist der Fall: In seiner Rolle als „Hausmann“ und hauptsächlichlicher Erzieher seines Sohnes Felix (siehe oben Anm. 39) übernahm er sogar unmittelbar und im Gegensatz zum damals gültigen Rollenverhalten die Sorge für die „Folgen“ der Fortpflanzung.

Klees Ideal sittlich geläuterter, asketischer Männlichkeit sowie seine Idee einer künstlerisch produktiven Triebökonomie sind also immer auch als Teil seiner Selbstinszenierung zu sehen. Gleichwohl korrespondiert die bewußt propagierte Aufgabe eines Teiles von Sinnlichkeit und Körperlichkeit, wie sie in den Inventionen zum Ausdruck kommt, exakt mit den zeitgenössischen Ideen hinsichtlich einer produktivitätssteigernden Triebökonomie und einer aus dem Sexuellen oder Erotischen abgeleiteten künstlerischen Schaffenskraft. Eine Verdrängung des Körperlichen schließlich gilt im allgemeinsten Sinne als Kennzeichen sozial aufsteigender gesellschaftlicher Formationen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Hierauf hat als einer der ersten Norbert Elias hingewiesen, wenn er im „Prozeß der Zivilisation“ eben jene Phänomene beobachtet, die auch der Triebökonomie Nietzsches und Klees

⁹⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, Nr. 197, Ed. Schlechta, I, S. 955. – Zum Fortpflanzungsverbot siehe auch den durch Klee rezipierten Weininger: *Geschlecht und Charakter* (wie Anm. 74), S. 331 und passim; Schopenhauer: *Welt als Wille und Vorstellung* (4.42, 4.44 und 4.48.), Ed. Löhneysen, II, bes. S. 690-691 und 796-798; *Der Kampf der Geschlechter* (wie Anm. 11), S. 31.

⁹¹ Vgl. Tgb. 951 und 518, zit. in Anm. 89, mit Tgb. 311 und der von seinem Sohn Felix beschriebenen Tierliebe seines Vaters, die seiner Selbststilisierung als kühler Künstler widerspricht; Klee: *Paul Klee* (wie Anm. 39), S. 139-152 (Briefe Klees über seine Katzen vom 3.10.1930; 16.7.1931; 30.1. und 5.2.1933; 27.1.1935 etc.).

sowie der Sublimationstheorie Freuds nahe stehen: das Verdrängen des unmittelbar Körperlichen und der direkten Triebäußerungen, die Triebumleitung und im Zusammenhang der Ausbreitung bürgerlicher Berufsarbeit generell die zunehmende Kontrolle des Affekthaushalts.⁹² Welchen weiteren Verlauf dieser Prozeß und mit ihm die Verdrängung des Körperlichen genommen haben, bedürfte weitergehender Erörterungen, denn das Ende war nur vorläufig: Mit „Performance“, Aktionskunst und „Body Art“ ist der Körper nicht mehr nur Darstellungsgegenstand sondern das Medium selbst.

⁹² Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., 5. Aufl., Frankfurt 1978 (zuerst 1939), bes. I, S. 237, 249, 255, 258, 261; II, S. 377, 381, 391, 397 (zu Elias vgl. z.B. Mennel, Stephen: Norbert Elias. An Introduction, Oxford 1992 [zuerst 1989]). – Ähnliche Beobachtungen hinsichtlich der Triebregulierung aufsteigender Schichten finden sich z.B. auch bei Foucault: Sexualität und Wahrheit, III, S. 216 und 229-240; Weber: Protestantische Ethik, S. 149; und bei Paglia, Camille: Masken der Sexualität, München 1992 (zuerst engl. 1990), S. 237.