

während der Techniker seinen Zwecksetzungen folgt, konstruiert der Bastler einen technisch-funktionalen Ersatzmechanismus, der nur auf die „große“ Technik hinweist. Ähnlich, wie sich die Bastelei auf die Technik bezieht, beziehe sich, so Elderfield, die „Merz“-Kunst auf die Welt, der die Bruchstücke entnommen wurden. Das Freudvolle des ästhetischen Spiels trägt, wie das Basteln, stets seinen Sinn in sich. Bei Schwitters aber überhöht es das noch präsente Alltagsleben durch eine gezielte semantische, poetische Verfremdung. Eine spielende und ganz unbittere Ironie läßt so das Formelhafte, jenseits der Vielfalt der Zwecke aus einer ganzheitlichen Sicht Sinnlose hervortreten: Das könnte Schwitters' Weg gewesen sein, im Unsinn einen Sinn zu finden. Durch eine eingehende Analyse der ästhetischen Grundanschauungen des Künstlers im Vergleich zu den Weltanschauungen anderer Künstler, mit denen er sich auseinandersetzte, und durch eine weniger stilgeschichtlich und ikonographisch als phänomenologisch vorgehende Untersuchung seiner künstlerischen Praxis könnte man darüber Klarheit gewinnen.

Michael F. Zimmermann

Rezensionen

JIM M. JORDAN, *Paul Klee and Cubism*, Princeton, N. J., Princeton University Press 1984, 233 S., 81 Abb., 8 Farbtafeln, \$ 71.50.— RICHARD VERDI, *Klee and Nature*, London, A. Zwemmer Ltd. 1984, 258 S., 201 Abb., 11 Farbtafeln, £ 15.—

(mit drei Abbildungen)

Rückfälle der Klee-Literatur. 1980 rezensierte ich in der *Kunstchronik* ein Buch über Paul Klee, das 1978 erschienen, aber im wesentlichen schon 1970 abgeschlossen war, und dessen Literaturverzeichnis nur bis 1971 reichte. „Diese lange Verzögerung“, so schrieb ich damals, „wiegt in der Klee-Forschung besonders schwer, denn in der Zwischenzeit hat hier der Übergang von der Kommentarliteratur zur historisch-kritischen Forschung begonnen, mit dem die Kunst des 20. Jahrhunderts in die wissenschaftliche Kunstgeschichtsschreibung einbezogen wird.“

Mittlerweile ist die Materialgrundlage für die wissenschaftliche Klee-Literatur durch den Abschluß von Jürgen Glaesemers vierbändigem Sammlungskatalog der Berner Paul-Klee-Stiftung (1979, 1984), durch seine diplomatische Edition von Klees *Bildnerischer Formlehre* (1979), sowie durch Felix Klees zweibändige Ausgabe sämtlicher Briefe Klees an seine Familie (1979) wiederum erweitert worden. Die erste ausführliche, wissenschaftlich-kritische Gesamtdarstellung von Klees Karriere bis 1920, Charles Haxthausens umfangreiche Dissertation *Paul Klee: The Formative Years* von 1976, erschien 1981 als Buch, durch einen langen bibliographischen Nachtrag auf den neuesten Stand gebracht. Von den Einzeluntersuchungen der letzten Jahre ist eine der wichtigsten Christian Geelhaars Aufsatz von 1979 über Klees Abschrift seiner Tagebücher bis zum Jahre 1916. Hier wird gezeigt, wie Klee die nicht mehr erhaltenen Originalniederschriften der Tagebücher in den Jahren 1913–1921 zu einer stilisierten, teilweise sogar kommentierten Textfassung umgeschrieben hat. Diese nähert sich einer autobiographischen Selbstdarstellung an, die Klee möglicherweise sogar veröffentlichen wollte. Nur

das vierte vorliegende Tagebuchheft, aus der Militärzeit 1916–1918, ist zum größten Teil die Urschrift. Seit diesem Nachweis kann man die vorliegenden Tagebuchtexte bis zum März 1916 nicht mehr als unmittelbare Zeugnisse aus der Zeit benutzen, von der sie handeln.

Die beiden hier angezeigten Bücher von Jordan und Verdi erschienen 1984, sind aber nicht auf Grund des neuesten Forschungsstandes verfaßt. Beide Autoren haben sich eine erschöpfende Durcharbeitung des veröffentlichten Materials und eine verantwortliche bibliographisch-kritische Sichtung der Sekundärliteratur erspart. In ihren Einleitungen nehmen sie sich ausdrücklich das Recht, auf einen früheren Stand der Literatur zurückzugreifen. Zwischen dem Beginn von Jordans Studien und dem Erscheinungsdatum seines Buches liegen anderthalb Jahrzehnte. Er begann die Arbeit als Dissertation 1969 und schloß sie 1974 ab. Die Probleme, die aus diesen Verzögerungen folgen, legt er offen dar. Er gründet seine Methode auf Studien bei Robert Goldwater in den späten sechziger Jahren, würdigt dann die Anregungen, die er von der seither erschienenen Klee-Literatur erhalten habe (S. XIII f.), stellt aber fest, es sei „nicht möglich“ gewesen, deren Ergebnisse einzuarbeiten (S. 197). So referiert er sie nur, wenn sie bestätigt, was er 1974 in seiner Dissertation schrieb, um seine eigene Priorität zu reklamieren (S. 198, 199, 201). Verdi gibt erst gar keinen kritischen wissenschaftsgeschichtlichen Rückblick, sondern geht unvermittelt auf die Monographien von Grohmann (1954) und Osterwold (1969) als methodologische Vorbilder zurück. Die umfangreiche Dissertation von Sarah Lynn Henry von 1976, die sein eigenes Thema behandelt, bleibt unerwähnt, wird später nur einmal in einer Anmerkung kurz zitiert. Die Literaturverzeichnisse und Anmerkungen beider Bücher lassen allerdings erkennen, daß die Autoren die neueste Klee-Literatur durchaus verfolgt haben. Doch was sie gelegentlich daraus anführen, oft sogar beifällig, ist zumeist weder im Text berücksichtigt noch in den Anmerkungen erörtert. Man beobachtet hier einen Rückfall der neuesten Klee-Literatur hinter den kritischen Wissenschaftsprozeß der Kunstgeschichte. Was früher zum Thema erarbeitet worden ist, wird ignoriert. Historische Quellenkritik, Archivstudien, Ikonographie, Motivgeschichte werden nicht betrieben. Kein kunstgeschichtlicher, geschweige denn geschichtlicher Kontext lenkt vom monographischen Alleingang ab. Um so krasser treten althergebrachte Idealvorstellungen moderner Kunstkritik hervor.

In der Klee-Literatur besteht die historische Ironie darin, daß der Künstler selbst daran beteiligt war, solche Idealvorstellungen in Umlauf zu setzen, und daß sie deshalb als authentisch gelten. Sie beruhen auf der Synchronisation von Biographie und künstlerischer Entwicklung, die Klee bei der literarischen Durcharbeitung seiner Tagebücher anstrebte, und die die beiden Leitideen der konventionellen Klee-Literatur bis in die Gegenwart hinein geprägt hat. Die erste Leitidee ist die Konvergenz von Klees jahrzehntelanger künstlerischer Selbstausbildung mit dem systematischen Aufbau der Malerei aus ihren Elementen, so wie er ihn seit 1921 in seiner Bauhauslehre entwickelte. Die zweite ist die naturgeschichtliche Begründung künstlerischer Kreativität in der Kindheit, die posthum zu einer biologischen Polarisierung von Klees gesamter Schaffenszeit zwischen Kindheit und Tod extrapoliert worden ist, so daß nun der wiedergewonnenen kindlichen Spontanität am Beginn die Reflexion über den bevorstehenden Tod am Ende symmetrisch gegenübersteht. Die erste Leitidee liegt dem Buch von Jordan zugrunde,

die zweite dem von Verdi. Daß die Tagebücher nicht, wie wohl ursprünglich geplant, als Selbstdarstellung zu Klees Lebzeiten veröffentlicht wurden, sondern erst 1957 aus dem Nachlaß, läßt sie um so mehr als private, spontane Niederschrift erscheinen. Jedenfalls konnten Geelhaars textkritische Schlußfolgerungen Jordan und Verdi nicht davon abhalten, immer wieder in diesem Sinn daraus zu zitieren.

Das Schema der selbstgenügsamen, planmäßigen Ausbildung einer immer komplexeren, immer vollkommeneren Kunst bestimmt Jordans lineares Modell einer Künstlermonographie, in die von „außen“ nur „Einflüsse“ anderer Künstler dringen. Wenn also der Autor das Verdienst beansprucht, mit Klees „kubistischer Periode von 1912–1926“ eine längere Zeitphase einzugrenzen, die „auf der Chronologie des Stils, statt lediglich auf der Biographie“ beruhe (S. XIX), dann gibt er nicht nur die in der Klee-Forschung erreichten kunstgeschichtlichen Differenzierungen wieder auf, sondern verzichtet auch auf die Differenzierungen der historischen Chronologie. Das ist historiographisch regressiv. Verdi stellt zwar in seiner Einleitung in Abrede, überhaupt im Sinne einer chronologischen Kunstgeschichte vorzugehen, um so deutlicher ist aber das biologische Schema, nach dem er seine thematisch gegliederte Darstellung zeitlich ablaufen läßt. Hier werden Kindheit, reifes Künstlertum und Todeskrankheit als drei Phasen unterschieden, in denen Klee sich „der Natur“ spontan annähert, sie dann meistert, und sich schließlich von ihr trennt.

Mit der „formalistischen“ Methode, zu der sich Jordan ausdrücklich bekennt (S. 195), stellt er Klees Aneignung des Kubismus als einen langsamen, zögernden, aber folgerichtigen Prozeß dar. In drei Phasen habe Klee den Kubismus „als eine neue Art der Objektform, als eine neue Beziehung zwischen Objektformen, und schließlich als eine neue Kompositionsweise“ anzuwenden gelernt (S. 95). Jordan gründet seine Folgerungen auf verallgemeinerte Stilvergleiche, ohne Auswirkungen bestimmter Bilder oder Themen Picassos, Braques oder Légers auf Klees Arbeit nachweisen zu können. So ist fast die gesamte bisherige Literatur zum Thema Klee und Kubismus vorgegangen, die Haxthausen (S. 390, Anmerkung 145), von Jordan unbeachtet, zusammenstellt hat. Nur Francisco hat in seinem Aufsatz von 1974 über Klees kubistische Druckgraphik gezeigt, wie sich Klee eine Radierung von Gleizes zum Vorbild nahm. Es wäre also an der Zeit gewesen, zu eindeutigen Beweisstücken fortzuschreiten. Aber allzu spezifische Abhängigkeit hätte gar nicht in Jordans Schema von Klees ‚Entwicklung‘ gepaßt.

Verdi behandelt die Frage von Klees Quellen und Übernahmen erst im Schlußkapitel, nachdem er im Hauptteil seines Buchs Klees Naturvorstellungen an Hand von deren Grundthemen – Pflanzen, Insekten, Fische, Vögel, Säugetiere – dargelegt hat. Die Überschrift „Postskript“ soll wohl andeuten, daß Klees selbstgebildete Naturphilosophie sich nichtsdestoweniger an eine lange Tradition anschließen läßt, die von Aristoteles über Goethe bis zu Steiner und Hans Kayser reicht. Trotz vielen Übereinstimmungen, vor allem bei Goethe, sieht Verdi nicht Klee abhängig von dieser naturphilosophischen Tradition, sondern die Tradition bestätigt durch Klees spontanes Naturverständnis (S. 211 f.). Damit wird das Verhältnis von Bildung und Erfahrung umgekehrt, und die Frage von Abhängigkeit und Originalität stellt sich gar nicht erst.

Die Formdialektik des Kubismus. Da Jordan sich in seinen Formanalysen ausdrücklich auf das konstruktive Formideal der kubistischen Bildkomposition konzentriert, nicht dagegen auf die Fragmentierung ihrer Gegenstände (S. 102), dringt er nicht über Formalsymptome des Kubismus, wie „Passage“ oder „Umriß“, zu dessen Prinzipien vor. Und da er die umfangreiche Primär- und Sekundärliteratur zum französischen Kubismus außer acht läßt, entgeht ihm Klees Verhältnis zu den zeitgenössischen kunstkritischen Debatten über diesen Stil, die ja stets über dessen Prinzipien, nicht über formale Details geführt wurden. Dabei ging es von vornherein um das Verhältnis zwischen Form und Gegenstand. Die kubistische Form wurde entweder als destruktiv oder als konstruktiv bewertet, je nachdem, ob man von gegenstandsbezogenen oder von abstrakten Idealvorstellungen ausging. Das war für Klee um so wichtiger, als er seine Auseinandersetzung mit dem Kubismus in einer Ausstellungskritik und nicht in seiner Malerei begann. Der Kubismus als rationaler, zugleich dogmatischer und argumentativer Stil kam seiner intellektuellen Neigung entgegen, gegensätzliche Positionen systematisch zu durchdenken, folgerichtig zu vereinbaren oder polar zu unterscheiden. So faßte er in seinem Ausstellungsbericht in den *Alpen* vom August 1912 die Formaldialektik des Kubismus in dem Satz zusammen: „Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?“ (Klee, *Schriften*, ed. Geelhaar 1976, S. 108) und begründete damit die beiden Gegensatzpaare von Analyse und Synthese und von Bildlichkeit und Abstraktion, an denen er jahrzehntelang sein ‚bildnerisches Denken‘ orientieren sollte. Zweifellos schrieb Klee den Satz in Auseinandersetzung mit Kandinskys Beurteilung des Kubismus im *Blauen Reiter*, wo es heißt: „Das Suchen, in einer Formel das Kompositionelle auszudrücken, ist der Grund des Entstehens des sogenannten Kubismus. Diese ‚mathematische‘ Konstruktion ist eine Form, die manchmal bis zum letzten Grade der Vernichtung des materiellen Zusammenhanges der Teile des Dinges führen muß und in konsequenter Anwendung führt (siehe z. B. Picasso)“ („Über die Formfrage“, *Der Blaue Reiter*, ed. Lankheit, S. 173). Jordan zitiert zwar diesen Text, geht aber nicht auf den darin festgestellten Zweifel an der Vereinbarkeit zwischen kubistischer Form und gegenständlicher Abbildung ein. Klee stimmte zwar Kandinskys Skepsis gegen die kubistische Verabsolutierung der Abstraktion zu, suchte jedoch in seiner veröffentlichten Stellungnahme die Ausweglosigkeit der statischen Metaphern ‚eisiger Berggipfel‘ und ‚Marmorblock‘, die Kandinsky in diesem Zusammenhang verwendet, durch seine dynamisch-naturgeschichtliche Metapher ‚Kristallisation‘ (*op. cit.*, S. 107) zu lösen. Diese Metapher vergleicht den Übergang von der Bildlichkeit zur Abstraktion mit einem Naturprozeß, der anorganische Regelmäßigkeit ergibt. Damit klärte Klee zugleich, warum er, im Widerspruch zu Kandinsky, bereit war, den Kubismus in seiner eigenen Arbeit auszuwerten.

Jordan meint, Klee habe kubistische Formprinzipien zum erstenmal in einigen Zeichnungen von 1912 angewandt, wo Figuren durch Diagonalkreuze, Dreiecke und Rhomben stilisiert sind (S. 75 f.). Er muß allerdings einräumen, daß kein Werk kubistischer Künstler solche Figurenstilisierungen aufweist (S. 77). Ich selbst hatte 1977 versucht zu zeigen, daß Klee diese Stilisierung aus Reproduktionen von Kinderzeichnungen übernommen haben könnte, aber Jordan geht darauf nicht ein. Kann Klee nach seiner prinzipiellen begrifflichen Analyse der kubistischen Form eine bloße Facettierung von Figuren, ohne Konsequenz sowohl für deren gegenständliche Auflösung als auch für ei-

ne abstrakte Bildkomposition, als kubistisch aufgefaßt haben (S. 81)? Ein Jahr später hat er den potentiell widersprüchlichen Begriffszusammenhang in zwei Zeichnungen ‚illustriert‘, die im OEuvrekatalog unmittelbar aufeinander folgen und die thematisch zusammenhängen (*Abb. 2 und 3*). In der ersten (auf die mich Wolfgang Kersten aufmerksam gemacht hat) sieht man, dank des Titels *Am Abgrund*, eine menschliche Figur, die im Begriff ist, über die Kante eines zerklüfteten Steinbruchs hinweg zu schreiten, doch im letzten Augenblick in die Tiefe des Abgrundes herablickt und gerade noch vermeiden kann, den Fuß ins Leere zu setzen. Die künstlerische Problematik, die mit dieser Bildergeschichte angesprochen ist, wird erst durch ihre Gegenüberstellung mit der folgenden Zeichnung klar. Diese betitelte Klee in seinem Werkverzeichnis *Flucht nach rechts (abstrakt)*, auf der Zeichnung selbst, abweichend, *Verschiebung nach rechts*. Damit verwies er auf Kandinskys kategorische Bestimmung des ‚Wegs zur Malerei‘ in *Über das Geistige in der Kunst*. ‚Dieser Weg‘, so hatte Kandinsky geschrieben, ‚liegt zwischen zwei Gebieten (die heute zwei Gefahren sind); rechts liegt das vollständig abstrakte, ganz emanzipierte Anwenden der Farbe in ‚geometrischer‘ Form (Ornamentik), links das mehr reale, zu stark von äußeren Formen gelähmte Gebrauchen der Farbe in ‚körperlicher‘ Form (Phantastik). Und zur selben Zeit schon ... ist die Möglichkeit vorhanden, bis zur rechtsliegenden Grenze zu schreiten und ... sie zu überschreiten, und ebenso bis zur linksliegenden und darüber hinaus. Hinter diesen Grenzen liegt rechts: die reine Abstraktion (d. h. größere Abstraktion als die der geometrischen Form)... [usw.]‘ (Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 4. Auflage, Bern, 1952, S. 127). Die beiden Zeichnungen Klees beziehen sich auf Kandinskys Alternative. In der gegenständlichen bedroht die statische, kubistisch aufgesplitterte Steinbruchwand die menschliche Figur in ihrer natürlichen Bewegung. In der figurenlosen Zeichnung ist die kubistisch aufgesplitterte Komposition als ganze in Bewegung geraten, und so wird das kunsttheoretische Experiment der Abstraktion dynamisiert zum visuellen Ausdruck einer Flucht aus dem allzu schematischen, achsialen Gleichgewicht von Abstraktion und Bildlichkeit. Jordan, der nur *Flucht nach rechts* behandelt, geht von der englischen Übersetzung des Bildtitels aus, und da im Englischen ‚flight‘ auch ‚Flug‘ bedeuten kann, glaubt er hier das abstrakte Bild eines fliegenden Vogelschwarms zu sehen. Seine Fehlübersetzung führt zur Fehleinschätzung der Zeichnung als abstrahiertes Abbild statt als künstlerische Reflexion über Abbild und Abstraktion.

Die Satire der Natur. Klee, so meint Verdi, war ein universaler Naturphilosoph. Er verzerrte die Natur nicht subjektiv, wie die Surrealisten, die in Naturformen bloß ‚ihre eigenen irrationalen Emotionen und Erfahrungen‘ spiegelten, sondern erfaßte sie objektiv, ‚nicht um seine eigene innere Unvernunft zu beleuchten, sondern die der Natur eigene höchste Vernunft‘ (S. 217). Diese in der konventionellen Klee-Literatur festgeschriebene Sicht gründet auf einer falschen Alternative zwischen natürlicher Objektivität mit metaphysischer Geltung und menschlicher Subjektivität als selbstgenügsamer Vorstellung. Tatsächlich ist die Subjektivität des Künstlers als gesellschaftlich geprägte ebenso objektiv, wie Natur als gesellschaftlich angeeignete nur subjektiv zum Objekt des Verstehens werden kann.

Klees Kunst hat diese Wechselbeziehung zum Thema, keine von ihr unabhängige Natur an sich. Er zielte, zunächst ohne philosophischen Ernst, auf eine groteske emotionale Subjektivierung, das heißt Vermenschlichung der Natur. In der Radierung *Pessimistische Symbolik des Gebirges* von 1904 werden Berggipfel zur klagenden Menschengestalt, im *Hündchenartigen Menschentier* von 1907 wird die Tiernatur zur menschlichen Attitüde. Erst später, vermutlich im Zuge seiner Etablierung als Lehrer der modernen Kunst am Bauhaus, ging Klee von der satirischen zur metaphysischen Naturauffassung über, ohne dabei jene aufzugeben. Mit seinem Aufsatz über Graphik in Edschmids *Schöpferischer Konfession* entwickelte er zum erstenmal die systematische Analogie zwischen künstlerischer Arbeit und natürlichen Schöpfungsprozessen, die er dann in seiner *Bildnerischen Formlehre* didaktisch ausbreitete. Verdi hält das Endergebnis von Klees Bemühungen für ein von Anfang an gegebenes Grundprinzip seines Denkens. So führt er Klees frühe Natursatire auf den privaten „Humor“ des Künstlers zurück, statt ihre kunstgeschichtlichen und literarischen Voraussetzungen erst im Jugendstil, dann im Expressionismus aufzusuchen. Grandvilles Karikaturen geschichtlich bestimmter menschlicher Verhältnisse durch ihre systematische Verwandlung in Naturverhältnisse waren der Präzedenzfall für dieses Prinzip. In seinem Selbstvergleich mit Marc von 1916, wo Klee behauptet, Marc ziehe die Tiere zu sich, während er sich zu ihnen neige, stellt er ja nicht die Vermenschlichung der Natur als solche in Frage, sondern nur das zugrundeliegende humanistische Ideal. Der mehrfach umgeschriebene Text über Marc verdeutlicht Klees eigenen Übergang von der Satire zur Metaphysik und ist eben deshalb als Alternative gefaßt. Daß Klee dabei auf naturmystische Tendenzen zurückgriff, die er schon in früheren Texten formuliert hatte, und daß er umgekehrt später seine systematische Vereinfachung der Naturform weiterhin als karikaturistische Verzerrung faßte, zeigt die selbstbiographische Kontinuität in diesem Wandlungsprozeß, der Verdi ganz entgangen ist.

Das kritische Thema von Klees satirischer Vermenschlichung der Natur ist die Sexualität der Pflanzen. Verdi interpretiert mehrere erotische Pflanzenbilder Klees zutreffend als ironische Metaphern für menschliche Sexualverhältnisse (S. 93 f.). Aber wenn er dann Klees durchgängig anthropomorphe Sexualisierung der Pflanzen an vereinzelt Phänomenen in der Natur selbst nachzuweisen sucht (S. 126 ff.), vergißt er die Ironie solcher Projektionen. Ebenso zutreffend erkennt Verdi (S. 135 ff., vgl. S. 143 f., 149 ff.) die anthropomorphe Inszenierung eines expressiven Gefühlslebens der Pflanzen, die Klee aus solchen Projektionen gewann. Aber trotz seinen schlüssigen Vergleichen Klees mit Erasmus Darwin (S. 222), dessen illustriertes Buch *The Love of Plants* schon Goethe als anthropomorphe Fiktion ablehnte, kann Verdi sich doch nicht zu der Schlußfolgerung durchringen, daß sie eben die naturphilosophische Objektivität in Frage stellen, die Klee mit Goethe gemeinsam haben soll.

Solche Widersprüche zwischen richtigen Einsichten und falschen Folgerungen ergeben sich aus dem Grundfehler in der Konzeption von Verdis Buch, der darin besteht, „Natur“ bei Klee unter Ausschluß seines Menschenbildes zu behandeln. Klees Idee der Natur beruht auf der Voraussetzung, daß Natur erst auf den Menschen bezogen sinnvoll wird, sei es als Sittenspiegel der Instinkte, sei es als Urgrund, zu dem man sich sehnt, sei es als Vorbild und Gegenbild künstlerischer Arbeit. Die alte naturphilosophische

Lehre, an die er sich damit anschloß, ist in dem Mikrokosmosdiagramm veranschaulicht, das er seinem Aufsatz „Wege des Naturstudiums“ von 1923 zur Erklärung beigab. So macht die Abtrennung des Naturbildes vom Menschenbild Verdis naturphilosophische Klee-Interpretation buchstäblich kopf- und geistlos. Die Menschenbilder Klees, wie die jedes anderen Künstlers oder jeder anderen Künstlerin, hätten sich nur historisch interpretieren lassen, und da sie mit Klees Naturbild untrennbar zusammenhängen, erschließt sich auch dieses nur einem historischen, keinem naturphilosophischen Verständnis.

Erlebnis, Analyse, Erinnerung und Reflexion. Jordan stellt richtig fest, daß Klee zum erstmalig auf der Tunisreise im April 1914 kubistisch zu malen begann. Doch seine langatmige Nacherzählung der Reise auf Grund von Klees Bericht im Tagebuch, den er als Abfolge spontaner Eintragungen mißversteht, wird den kunstgeschichtlichen Problemen nicht gerecht. Jordans Annahme, Macke habe den „Einfluß“ Delaunays, dem Klee auch schon vorher ausgesetzt war, diesem nun erst richtig nahegebracht, widerspricht der Selbständigkeit spontanen Schaffens, die Klee in diesem Augenblick endlich erreicht zu haben glaubte. Die Tunisreise war für Klee ja deshalb ein so ermutigendes Erfolgserlebnis, weil er hier seine langjährige technische und theoretische Selbstausbildung an überwältigend unmittelbaren sinnlichen Erlebnissen bewähren konnte. Dabei brachte er seine ebenfalls seit Jahren literarisch vorformulierten Ideen von Erfahrung, Erinnerung, Ausdruck und Abstraktion zur Synthese. Erst jetzt wurde die Unterscheidung seiner Werke nach „A“ und „B“, das heißt „ohne Natur“ und „nach der Natur“, die er bis Ende 1913 im OEuvrekatalog hinter den Titeln vermerkt hatte, ein für allemal hinfällig.

In seinem Aufsatz über moderne Malerei in den *Alpen* von 1912 hatte Klee die Methode des Expressionismus, in einer unrealistischen Kunst gleichwohl Erfahrungen festzuhalten, „Erinnerung“ genannt. Jordan, dem es vor allem auf die Kontinuität der modernen Tradition ankommt, engt diesen Begriff auf die verspätete Aufnahme künstlerischer Einflüsse ein (S. 24), so als hätte das Erlebnis der tunesischen Landschaft für Klee die Erinnerung der Gemälde an den Wänden von Delaunays Pariser Atelier heraufbeschworen. In der Tunisreise verschränkten sich die Zeitverhältnisse künstlerischer Arbeit zwischen jahrelanger Vorbereitung, zweiwöchigem, schnell und ständig wechselndem Erleben, monatelangem Aufarbeiten des Erlebten sowohl auf Grund der Vorbereitung als auch im Zuge von Erinnerung und Reflexion, und schließlich wiederum jahrelang wiederholten Rückblicken. Diesen retrospektiven analytischen Arbeitsprozeß meinte Klee, wenn er in der Tagebuchreinschrift aus der Zeit zwischen 1918 und 1921 seine Abreise aus Tunis am 19. April 1914 mit dem Entschluß begründete: „...ich muß an die Arbeit. Die große Jagd ist zu Ende. Ich muß zerwirken.“ „Zerwirken“ ist eine Jagdmetapher für kubistische Zerstückelung.

Bei den bis Dezember reichenden Tunis-Werkgruppen im OEuvrekatalog ist auch nach den ausführlichen Forschungen von Uta Laxner, Regula Suter-Raeber, Charles Haxthausen und Margareta Benz-Zauner noch immer nicht geklärt, was Klee aus Tunesien fertig mitbrachte, was er umarbeitete, und was er neu malte. Aber sie zeigen doch, daß Klees Aufarbeitung der Reiseergebnisse auf Abstraktion hinauslief, Kandinskys Schlüsselbegriff für die Ausbalancierung einer autonomen Malerei zwischen den beiden „Po-

len'' sichtbarer Realität und gegenstandsloser Form. Für Kandinsky war der Pol der „Wirklichkeit“ gleichbedeutend mit „malerischer Phantasie“, für Delaunay dagegen mit einer topographisch fixierten visuellen Erfahrung, deren sukzessive zeitliche Begrenzung durch die Simultanität der künstlerischen Synthese eingeholt werden soll. Hierin hielt sich Klee an Delaunay, ersetzte aber dessen didaktisches Stereotyp, das in der Wiederholung stets desselben experimentellen Wahrnehmungsbildes von Eiffelturm und Fenster festgeschrieben bleibt, durch den selbstbiographisch verifizierten, dynamischen Begriff der Erinnerung an den unwiederholbar wirklichen Prozeß unablässig wechselnden Erlebens. Jordans modernistische Fixierung des Kubismus als zeitgemäße Darstellungsformel für die Wirklichkeit wird solchen Überlegungen nicht gerecht.

In seinen programmatischen Tagebuch-Eintragungen vom Frühjahr 1915 über Krieg und Kristall hat Klee dann die Vereinbarung von Erfahrung, Empfindung, Erinnerung und Abstraktion existentiell und welthistorisch überhöht. Jordan bezeichnet diese Sätzen zwar mit Recht als „am Kubismus orientiert“ (S. 151), geht aber mit keinem Wort auf die gleichzeitigen Zeichnungen ein, in denen Klee sie unverzüglich in die Tat umsetzte, was um so wichtiger ist, als die Tagebuchtexte selbst nicht mehr in der Form überliefert sind, in der Klee sie 1915 niederschrieb. Die Titel dieser Zeichnungen thematisieren einen dynamischen Gegensatz von Kriegszerstörung und Abstraktion. In *Kristallinische Erinnerung an die Zerstörung durch Marine* sind die Bestandteile eines zertrümmerten Kriegsschiffs kaleidoskopisch neu zusammengesetzt. Der Titel der Lithographie *Zerstörung und Hoffnung* überhöht die 1912 von Klee auf die Formel gebrachte kubistische Formdialektik „Zerstörung, der Konstruktion zuliebe“ in Richtung auf das Begriffspaar „Untergang“ und „Übergang“, mit dem Kandinsky in den *Rückblicken* von 1913 im Anschluß an Nietzsche seinen Begriff von Abstraktion bestimmt hatte. Klee formulierte diesen Titel allerdings erst 1916, als die Lithographie mit fast zweijähriger Verspätung auf den Markt kam. Ursprünglich sollte sie *Erobertes Fort* heißen. Auch hier deutet also die „kristallinische“ Rekonstruktion der Kriegszerstörung eine zeitgeschichtliche Aktualisierung der kubistischen Formdialektik an, die um so subversiver wirkt, als der Kubismus in Deutschland 1915 als internationalistischer, frankophiler Stil angegriffen wurde. Da Jordans formalistische Methode historische Erwägungen ausschließt, sind ihm die wichtigsten Beweisstücke zu seinem Thema entgangen. Die durchgängig zeitgeschichtliche Orientierung von Klees Arbeit als moderner Künstler bringt es mit sich, daß seine Adaptation des Kubismus im Ersten Weltkrieg ihren Höhepunkt erreichte.

Kunst als Schöpfung. Aus demselben Grund erreichte Klees naturphilosophisch begründete Lehre künstlerischer Arbeit nach Analogie der natürlichen Schöpfung ihren Höhepunkt in seiner Bauhauslehre. Sobald er sie als ‚Formmeister‘ innerhalb eines staatlich sanktionierten, in Fakultätssitzungen debattierten Lehrprogramms zu vertreten hatte, übersetzte er sie aus der spannungsreichen Ambivalenz von Satire und Mystik, mit der er sie als privater Künstler für sich selbst begründet hatte, in jenes zugleich kategorische und dynamische System, dessen intransigente Vereinfachungen immer noch mit leichter Ironie vorgetragen und dadurch zugleich subjektiv abgemildert und poetisch intensiviert sind. In seinem Aufsatz „Wege des Naturstudiums“ von 1923 formulierte

Klee diese Formlehre als umfassende, ethisch-kosmische Kunstphilosophie, wobei es ihm zustatten kam, daß seine Mitautoren an dem Band *Staatliches Bauhaus 1919–1923*, allen voran Gropius, aber auch Schlemmer und vor allem Gertrud Grunow, ähnlich weitreichenden kosmischen Spekulationen über ihre jeweilige Lehrtätigkeit nachhingen. Verdi ignoriert diese Zusammenhänge und nimmt Klees Text Wort für Wort für bare Münze (S. 28), isoliert Klee also ein weiteres Mal als Weisen im Nichts, unbeeinflußt von anderen und unberührt von der kulturgeschichtlichen Situation, in der er arbeitete.

Das Verhältnis zwischen Naturwissenschaft und bildnerischer Formlehre wird dadurch auf den Kopf gestellt. Spätestens am Bauhaus, wenn nicht schon früher, war Klees Interesse an der Naturmorphologie in deren Funktion als Leitbild für die Formlehre begründet, nicht als Medium philosophischer Naturerkenntnis. Verdi interpretiert umgekehrt Klees naturmorphologische Formen als Ausdrucksvehikel einer in der Natur selbst enthaltenen und erfahrbaren Sinnbildlichkeit. Daher seine meist ergebnislosen Bemühungen, Klees Formprinzipien, zum Beispiel radiale und spiralförmige Organisation (S. 85), als Naturprinzipien zu erweisen. Eine geschichtlich angemessene Einschätzung von Klees Naturvorstellungen läßt sich gerade umgekehrt nur dann erreichen, wenn man seine Formen visuell unbefangen mit Naturformen vergleicht und dabei die Übereinstimmungen und die Unterschiede gegeneinander abwägt. Die biologischen oder botanischen Illustrationen, Schematisierungen und Mikrophotographien, wie sie in der früheren Klee-Literatur und auch bei Verdi immer wieder reproduziert werden, erweisen ihre Unangemessenheit allein schon durch ihre beliebig ausgewählte Vereinzelung im Gegensatz zu Klees allumfassender Systematik. Eine konsequente Durchführung des Vergleichs, die nicht von Klees eigenen Lehrsätzen vorprogrammiert ist, könnte wohl herausarbeiten, was an seinen Naturbildern nicht natürlich ist. Eine solche naturwissenschaftliche Kritik an Klee würde die Originalität seiner naturphilosophischen Imagination um so deutlicher hervortreten lassen.

Verdis verfehlte Hypostasierung einer Naturphilosophie ohne menschlichen Bezug zeigt sich auch hier. Klee stellte die Natur in den Dienst des künstlerischen Ausdrucks und der künstlerischen Form, das heißt der menschlichen Erfindung, wie sehr er auch deren naturphilosophische Objektivität behaupten mochte. Die Formanalogien, die er zwischen verschiedenen Arten und Lebewesen herstellte und die Verdi als naturphilosophische Feststellungen interpretiert (S. 123), waren Metaphern der Formexperimentation. Sogar Goethes Theorie der Urpflanze, die Klee, wie Verdi überzeugend darlegt (S. 82 ff.), sehr gut kannte, adaptierte er als Prinzip der bildnerischen Formlehre, im Widerspruch zu Goethes eigener, anthropomorpher Bestimmung von Kunst. Da Verdi Klees Kunst durch naturphilosophische Objektivität legitimieren will, trifft er keine grundsätzlichen Unterscheidungen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. In einem Kapitel über thematische Anwendungen von Klees Schöpfungsbegriff auf artifizielle, fantastische Naturbilder (S. 192 ff.) deutet er das große Gemälde *Botanisches Theater* schließlich doch als enzyklopädische Naturdarstellung. Dabei zeigt dieses Bild das groteske Phantom einer Aufführung, in der die pflanzlichen Akteure den Nachteil überspielen müssen, daß sie sich, im Boden verwurzelt, nicht von der Stelle rühren können. Um so dynamischer schießen sie ins Kraut, so daß sich die Bühne zum Bersten füllt und sie ein-

ander noch hilfloser im Wege stehen als zuvor. Was hier gespielt wird, ist die satirische Reaktion der vermenschlichten Natur auf ihre Verwandlung in Kunst.

Senecio. Klees Ölbild *Senecio* von 1922 (Abb. 4) wird in beiden Büchern interpretiert. Jordan illustriert damit den Übergang vom Kubismus zum Konstruktivismus, den Klee in den zwanziger Jahren vollzog, zwar ohne auf die Auseinandersetzungen einzugehen, die am Bauhaus um den Konstruktivismus geführt wurden, doch durch einen treffenden Vergleich des *Senecio* mit Schlemmers gleichzeitigem neuen Bauhaussignet. Schlemmers konstruktivistisch rechtwinklige Profillinie ist ebenso wie Klees kubistisch verzogene und verdoppelte Profillinie in die Mittelsenkrechte eines Kreises komponiert. Jordan hält es daher für ausgemacht, daß der größere Meister hier den kleineren „beeinflußt“ habe (S. 186 f.). Da jedoch Schlemmer dieselbe Kopfstilisierung schon in einem Plakat von 1914 verwendete (Karin von Maur, *Oskar Schlemmer*, München 1979, S. 60, Abb. 48), war es eher umgekehrt. Mit seiner Verlebendigung des kreisrunden Signets zu einem komischen Portrait stellte Klee das von Schlemmer proklamierte Pathos humanistischer Konstruktion in Frage. Im Werkverzeichnis notierte er als Titel noch „Baldgreis“ (worauf mich Wolfgang Kersten hinwies), auf das Bild selbst dagegen schrieb er als Titel eine doppeldeutige lateinische Übersetzung, in der die „Zerstörung, der Konstruktion zuliebe“ als Wesensbestimmung der kubistischen Form ironisch vergegenwärtigt ist. „*Senecio*“ heißt einerseits „alter Mann“ oder „Greis“, andererseits „Kreuzkraut“, volkstümlich „Pustebblume“. Der Kreis hält demnach ein Blumengesicht zusammen, das verfliegt, wie hineinbläst. Jordans einseitiger Formalismus, den er im Schlußkapitel seines Buches noch einmal kategorisch feststellt — „Ich habe provisorisch die meisten Probleme und das Interesse an Klees reichen Bildinhalten beiseite gelassen und versucht, spezifisch seine formalen Mittel zu bestimmen“ (S. 195) — wird der illustrativen Didaktik von Klees Formlehre nicht gerecht. Daher verfehlt seine nicht weniger einseitige konstruktive Beurteilung der kubistischen Form die Fragmentierung des Inhalts, die sie bedingt.

Verdi (S. 138 ff.) hat den Titel *Senecio* richtig als Blumennamen gelesen und nennt daher das Bild Klees „unvergeßlichstes Blumengesicht“, versteht jedoch weder Titel noch Form mit der nötigen Genauigkeit. Da ihm die lateinische Bedeutung des Wortes als „Greis“ entgangen ist, glaubt er in der Physiognomie die „seelenvolle Darstellung von Kindheitstrübsinn“ zu erkennen (später heißt es allerdings doch: „scheint vorzeitig gealtert“). Und da er, im Gegensatz zu Jordan, seine gegenständlichen Direktinterpretationen grundsätzlich ohne Formanalysen entwickelt, sieht er hier nicht den orthogonalen Aufbau des Doppelprofils an der senkrechten Mittelachse des kreisrunden Gesichts, sondern eine „strahlenförmige Zusammenziehung“, in offensichtlich unzutreffendem Vergleich mit einem Blumenphoto. Das, was man die natürliche Formdynamik der Pustebblume nennen könnte, ergibt die Selbstkarikatur von Klees Formprinzip einer transitorischen Gleichgewichtskomposition, mit der er die Formdialektik des Kubismus aufzulösen suchte. Hier bestätigt sich, daß am Bauhaus Klees Bilder der Natur vor allem als Vehikel seiner künstlerischen Gestaltungslehre zu verstehen sind. Dabei verrät die Ironie des Gestaltungsprozesses sowohl die satirische Herkunft als auch die anthropomorphe Ausrichtung von Klees Naturbild.

Natürlicher Tod und künstlerisches Denken. Verdi hat es „nicht schwer“ (S. 29), die gängige Interpretation von Klees Spätwerk aus der Todeserwartung in sein Schema des naturverbundenen und mit der Natur kommunizierenden Künstlers einzuordnen. Seine Behauptung, Klees Sklerodermie habe diesen „langsam seiner Handfertigkeit beraubt“ und ihn daher gezwungen, mit größeren Formaten und einfacheren Formen zu arbeiten (S. 29), ist allerdings durch nichts belegt. Lily Klees zahlreiche Briefe an verschiedene Empfänger, in denen sie ausführliche Krankenberichte über das Befinden ihres Mannes gibt, lassen von derartigen Beschwerden kein Wort verlauten. Sie hebt im Gegenteil immer wieder die ungebrochene Arbeitsfähigkeit ihres Mannes trotz seiner zeitweiligen physischen Gebrechlichkeit hervor. Verdi dagegen entdeckt in Klees Naturverständnis nun eine Wendung zur „Resignation“ (S. 32). Jetzt stelle Klee die Natur als grausam, monströs und gnadenlos dar. Die physische Gebrechlichkeit, Verletzlichkeit und Schwäche, die Verdi in Klees Tier- und Pflanzenbildern der letzten Jahre beobachtet, setzt er unvermittelt als Lebensgefühl des Künstlers selbst voraus. Klees späte Asseln und Schlangen sollen hinterhältige, bedrohliche Naturkräfte symbolisieren, in denen der Künstler seine fortschreitende Todesverfallenheit veranschaulicht habe (S. 69, 72). Und die „böartigen Geschwulste“ in Klees späten Formen leitet Verdi von der Selbstbeobachtung des Kranken ab, der erleben mußte, wie „Fleisch und Muskeln unter seinen eigenen Augen hart wurden und verfielen“ (S. 156). Verdi tröstet sich über diese düstere Perspektive mit der zyklischen Idee von Werden und Vergehen in der Natur. Mit Kunstgeschichte hat das nichts mehr zu tun.

Klees späte Kunst läßt sich zwar nicht auf die metaphysische Todesbereitschaft reduzieren, die in der Klee-Hagiographie gefeiert wird, aber der autobiographische Entwurf von Klees künstlerischer Selbstauffassung erfordert doch, nach den Auswirkungen von Klees tödlicher Krankheit auf seine Kunst zu fragen. Nur ist das keine Erkenntnisvorgabe, sondern muß umgekehrt bewiesen werden, wie jeder andere kunstgeschichtliche Sachverhalt. Medizinische Untersuchungen über Sklerodermie im Hinblick auf die körperliche Arbeit des Zeichnens und Malens zu interpretieren, bleibt ohne ärztliche Krankengeschichte Klees spekulativ. Wie Klee sich gefühlt und wie er darauf in seiner Arbeit reagiert haben mag, entzieht sich der Rekonstruktion. Es kann nur darum gehen, welchen Ideen über Krankheit und Tod er nachhing, und wie er diese angesichts seiner eigenen Krankheit in den von ihm erarbeiteten und fortentwickelten Vorstellungsformen eines modernen Künstlers zum Ausdruck brachte.

Klees subjektive Krankengeschichte, soweit sie sich aus den ausführlichen brieflichen Berichten seiner Frau rekonstruieren läßt, stellt sich dar als unermüdliche Bemühung um Genesung bis zum Schluß. „Was menschenmöglich war geschehen (er hatte zuletzt noch viel gelitten) aber er dachte nicht an den Tod ebensowenig wie ich die ich noch hoffte.“ So schrieb Lily Klee am 7. Juli 1940 an Will Grohmann. Der Satz „er dachte nicht an den Tod“, geschrieben von der Person, die Klee während der vier Jahre seiner Krankheit meist Tag für Tag zur Seite stand, ist ein Dokument, an dem die kulturell gehobene Todesfaszination Verdis sich zu messen hat. Die vorliegende biographische Dokumentation bis zum Ende des Jahres 1939 gibt in der Tat kein einziges Zeugnis über eine mögliche Todeserwartung Klees her. Klee hatte sich vielmehr auf die eingeschränkte Lebensführung eines Rekonvaleszenten eingestellt und war so im Jahre 1939 in der La-

ge, eine Höchstleistung von 1253 Werken aller Art hervorzubringen. Erst im Winter 1939–40 verschlechterte sich sein Gesundheitszustand erneut. Von hier datiert das erste bekannte Zeugnis einer möglichen Todeserwartung Klees, der oft zitierte Satz in einem Brief an Grohmann vom 2. Januar 1940: „Natürlich komme ich nicht von ungefähr ins tragische Geleis, viele meiner Blätter weisen darauf hin und sagen: es ist an der Zeit.“ Wozu es an der Zeit ist, läßt auch dieser Satz noch offen.

Selbst ein solcher *terminus post quem* sagt nichts darüber aus, in welcher Weise Klee sich auf seinen möglichen Tod einzustellen begann. Daß es dabei um mehr ging als um trübsinnige Formmeditationen über Asseln und Geschwulste, kann allerdings als sicher gelten. Klees bewußte künstlerische und literarische Reflexion auf das Todesthema setzte ja nicht etwa erst zu irgendeinem Zeitpunkt seiner letzten Krankheit ein. Vielmehr macht sie, zusammen mit Kindheit und Sexualität, eines der drei konstanten existentiellen Themen seines ganzen Werkes aus und harrt als solches noch der Untersuchung. Von der Tagebucheintragung „So viel des Göttlichen ist in mir gehäuft, daß ich nicht sterben kann“ von Anfang Mai 1901 über die rhetorische Frage „Kann ich denn sterben, ich Kristall?“ von Anfang 1915, bis zu der Versicherung „Ich sterbe gerne, wenn ich noch einige gute Arbeiten geschaffen haben werde“ aus der Malklasse von Petra Petitpierre in Düsseldorf 1931 reichen die Zeugnisse für eine literarisch und künstlerisch geschärfte Todesreflexion, auf die sich Klee bezogen haben kann, sobald er im Endstadium der Krankheit an seinen eigenen Tod gedacht haben mag. Mit solchen Perspektiven befinden wir uns allerdings am Gegenpol der dumpfen Naturverfallenheit, mit der Verdi Klees Lebenswerk enden läßt. Sie ist das Extrem der menschenfernen, geschichtslosen Natureinstimmung, auf die seine Verallgemeinerung von Klees Naturvorstellungen zu Grundprinzipien von Klees Kunst hinausläuft.

O. K. Werckmeister

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Helmut Flade: *Intarsia. Europäische Einlegekunst aus sechs Jahrhunderten*. Mit Beiträgen von Guillaume Janneau, W. A. Lincoln, Giuseppe Pieresca und Tatjana Sokolowa. München, Beck 1986. 440 S. mit 383 Abb., 119 davon farbig. DM 198,—.
- Helga Nora Franz-Duhme: *Angelo de Rossi, Ein Bildhauer um 1700 in Rom*. Dissertation Freie Universität Berlin. 1986. 301 S. und 30 Abb. Kommissionsvertrieb: Wasmuth KG, 1000 Berlin 12, Hardenbergstr. 9a.
- Charles Werner Haxthausen: *Modern German Masterpieces from the Saint Louis Art Museum*. Hrsg. Mary Ann Steiner. 1983. 62 S. mit zahlr. s/w und Farbabb.
- Norbert Huse/Wolfgang Wolters: *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590*. München, Beck 1986. 424 S. mit 336 Abb., davon 33 in Farbe. DM 198,—.
- G. J. Janowitz: *Leonardo da Vinci, Brunelleschi, Dürer — Ihre Auseinandersetzung mit der Problematik der Zentralperspektive*. Einhausen, Hübner 1986. 136 S. mit zahlr. Abb.
- Bertrand Jestaz: *La Chapelle Zen à Saint-Marc de Venise, d'Antonio à Tullio Lombardo*. Forschungen zur Kunstgeschichte und christl. Archäologie, Bd. 15. Stuttgart, Franz Steiner, 1986. 219 S. mit zahlr. s/w Abb. DM 98,—.
- Margarete Jarchow: *Fayencen des 18. Jahrhunderts aus Schleswig-Holstein*. Bilderhefte des Mus. für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Bd. 16. 1985. 147 S. mit zahlr. s/w Abb.