

## Literaturbesprechung

**Manfred Clemenz: Der Mythos Paul Klee. Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung.** Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2016, 408 Seiten, 88 schw.-w. und 48 farb. Abb., 45,00 €.

Der Maler, Graphiker und Zeichner Paul Klee (1879-1940) gehört zu den weltweit bekanntesten und wichtigsten Künstlern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Forschungsliteratur, die es vor allem zu seinem Werk, aber auch zu seinem Selbstverständnis und weniger ausführlich zu seiner Biographie gibt, ist umfangreich. Nun ist im Böhlau Verlag ein wohlausgestattetes Buch mit einer Studie erschienen, in der auf der Grundlage eines von vornherein interdisziplinären Ansatzes eine Neuinterpretation des „Gesamtphänomens“ Paul Klee vorgenommen wird. Als emeritierter Professor für Soziologie und Sozialpsychologie der Universität Frankfurt, als Biographieforscher, Psychotherapeut, Kunsthistoriker und darüber hinaus auch als ein selbst an die Öffentlichkeit getretener Künstler besitzt Manfred Clemenz (geb. 1938) die Voraussetzungen und die Erfahrung, sich mit dem Phänomen Klee auf eine tendenziell umfassende Weise auseinanderzusetzen.

Folgt man in dem von Christian Klein herausgegebenen *Handbuch Biographie* den Erklärungen der Kunsthistorikerin Karin Hellwig, so bestanden innerhalb der Kunstgeschichte über Jahrzehnte hinweg starke Vorbehalte gegenüber dem biographischen Ansatz; die Kritik „richtete sich vor allem gegen die fragwürdige Konstruktion einer Interdependenz zwischen Leben und Werk eines Künstlers“. Seit 1980 zeichnet sich jedoch ein Wandel in der Einschätzung der Legitimität des biographischen Ansatzes ab (Hellwig 2009, 356 f.). Inzwischen kann an dem Sinn und der Notwendigkeit einer biographisch ausgerichteten Beschäftigung mit dem Leben, Denken und Werk eines Künstlers kein Zweifel mehr bestehen, zumal dann nicht, wenn diese Beschäftigung interdisziplinär ausgerichtet ist. Die Frage, ob Clemenz eher Soziologe und Sozialhistoriker oder eher Kunsthistoriker ist, darf als müßig betrachtet werden. Der Zusammenschluss der Disziplinen führt zu neuen Forschungsperspektiven.

Im Übrigen ist es zu einfach, das Leben und Denken eines Künstlers einerseits und sein Werk andererseits einander gegenüberzustellen. Als entscheidendes Drittes kommt die „Betrachtung von außen“ hinzu, also einmal die Forschungsliteratur, die sich zur Arbeit eines Künstlers entwickelt hat, zum anderen die Erklärungen des jeweiligen Einzelforschers, der unter Berücksichtigung der bereits vorhandenen Literatur seine eigenen weiterführenden Überlegungen ausbreitet. Das „Dreieck“ aus Künstlerleben, künstlerischem Werk und Kunstbetrachtung, das hiermit zugrunde gelegt wird, darf dabei nur als modellhafte, heuristische Vereinfachung betrachtet werden. Nicht nur sind die drei „Ecken“ des Dreiecks auf vielfache, oft genug unauflöbliche Weise miteinander verknüpft, die Ecken öffnen sich auch ihrerseits in weitgespannte Beziehungsfelder hinein, so dass insgesamt ein hochkomplexes Gefüge entsteht. Das Künstlerleben umfasst die „äußeren“ Stationen eines Lebens ebenso wie die „innere“ Entwicklung eines Künstlers mit den von außen kommenden Einflüssen durch historische Vorkommnisse und Abläufe, durch Künstlerfreunde, durch Philosophie, Literatur usw., was schrittweise und sich von Lebensphase zu Lebensphase verändernd zum besonderen, eigenwertigen Selbstdenken und Selbstverständnis des Künstlers führt. Das Werk seinerseits kann auf unterschiedlichste und vielfach wechselnde Weise mit

dem Leben des Künstlers verknüpft sein. Dass Leben und Werk ineinandergreifen, darf allerdings keinesfalls einfach als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Es gibt zahlreiche Künstler, die ihr Leben, ihre Biographie völlig hinter ihr Werk treten lassen oder treten lassen wollen, bis hin zur völligen Negierung des Biographischen.<sup>1</sup>

Wie Clemenz aufzeigt, ergibt die nachzeichnende Untersuchung all der soeben angedeuteten Querbezüge und Verschränkungen, die bei einer empirisch fundierten Analyse eines künstlerischen „Gesamtphänomens“ zu beachten sind, ein in vieler Hinsicht neues Bild der epochenbestimmenden Künstlerpersönlichkeit Paul Klees. Sowohl dieser selbst als auch mehrere seiner ihn zu einem Überkünstler verklärenden Forscher haben jahrzehntelang für Vorstellungen gesorgt, die zu Recht als Mythos, also als Stilisierung und Vernebelung des historisch-biographisch Gegebenen angesehen werden müssen. Dabei geht es Clemenz ausdrücklich nicht darum, die künstlerische und kunsthistorische Bedeutung Klees herabzustufen. Vielmehr will er dieser Bedeutung ein festes Fundament verleihen, indem er sich auf Fakten statt auf Mystifikationen stützt.

Klee selbst hat seit früher Zeit dafür gesorgt, dass seine Kunst einen weihevollen, quasi religiösen Status erhält. Clemenz wertet die Tagebücher und darüber hinaus verschiedene weitere, von der Forschung bisher kaum beachtete Quellenzeugnisse zum Leben Klees aus, um zu fundierten Einschätzungen zu gelangen. Immer wieder fällt, bezogen auf Klee, das Stichwort „Selbststilisierung“ (etwa Clemenz 2016: 21, 84, 98, 118, passim). Er „entwickelte eine private Esoterik des ‚Jenseitigen‘, die ihm ermöglichte, sich als weltentrückter und zugleich charismatischer Künstler zu stilisieren“ (ebda.: 109). Die in späteren Jahren von Klee selbst überarbeiteten Tagebücher waren für die Veröffentlichung bestimmt, dürfen aber mit gewissen Vorbehalten als authentisch angesehen werden (ebda.: 276). Die Eintragungen Klees, die literarischen Ehrgeiz verraten, erschließen sich einem Außenstehenden oft nur schwer. Der Künstler betrachtete sich als „Selbstlehrling“, als jemand, der sich ohne Beeinflussung von außen seine Kunst autodidaktisch allein aus sich selbst heraus erschafft. In eingehenden Analysen weist Clemenz nach, wie gründlich sich Klee sehr wohl mit künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit auseinandersetzte, wie nachhaltig seine eigene Arbeit durch diejenige etwa von Künstlerfreunden geprägt war.

Darüber hinaus war Klee bestrebt, seinem Denken und seiner Kunst eine anspruchsvolle transzendentalphilosophische Basis zu verschaffen. Die Auseinandersetzung mit den philosophischen Anschauungen Klees bildet einen Schwerpunkt in der Studie von Clemenz, ohne jedoch die biographische Entwicklung Klees und den Bezug zu seinen Kunstwerken aus dem Blick zu verlieren. Die Untersuchung der philosophischen Grundlagen, etwa der Verankerung Klee'scher Denkansätze in der Frühromantik, folgt der biographischen Leitlinie, die von der Kindheit bis zum Tode des Künstlers die Kapitelabfolge der Forschungsarbeit bestimmt.

Zu den zunächst schwer verständlichen Selbstverortungen Klees gehört zum Beispiel seine Auffassung, er sei nicht von dieser Welt. Sich selbst sieht er als „kristallines Ich“, ein Ich, das sich wie ein Kristall jenseits des Weltlich-menschlich-Realistischen selbst genug ist. Das Kryptische in den Selbsterklärungen Klees weiß

---

1 Die Biographie zum Leben und Werk des österreichischen Schriftstellers Heimito von Doderer beispielsweise trägt den Titel „Das verleugnete Leben“ (Fleischer 1996).

Clemenz dem Leser vielfach und im Verlauf der Lektüre zunehmend verständlicher zu machen.

Entscheidender Auslöser für das Bestreben Klees, sich einen über alles Mittelmäßige herausgehobenen Status zu verleihen, war eine Auffassung vom Künstler, wie sie in den Jahrzehnten um 1900 überaus typisch war. Zum „wahren“ Künstler konnte nur werden, wer sich selbstbewusst und absolut der Kunst verschrieb, wer alles „Ablenkende“ beiseiteschob – wer sich vor allem, so im Falle Klees, nicht durch die „Versuchungen“ des Erotischen und Sexuellen irremachen ließ. Die Zeitspanne, in der er Beziehungen zu verschiedenen Frauen hatte, war kurz. Die Ehe, die er schloss, entsprach im Ganzen einem Zweckbündnis, das hauptsächlich der Stützung und Absicherung der künstlerischen Arbeit diente.

Nicht zuletzt beeinflusst durch den österreichischen Philosophen Otto Weininger (1880-1903), dessen 1903 erschienene Arbeit „Geschlecht und Charakter“ von ebenso weitreichender wie fataler Wirkung war, glaubte Klee, „den ‚männlichen Typ‘ in sich ausbilden“ zu müssen, „der u.a. durch ‚Reinigung‘ und ‚Einsamkeit‘, also auch durch sexuelle Abstinenz definiert ist“ (Clemenz 2016: 30). In „Geschlecht und Charakter“ konstruierte Weininger im Gefolge Nietzsches „als sexuelle Typen einen idealen Mann M und ein ideales Weib W“; am Ende gelangte er zu einem gespenstischen Fazit: „So ist denn ein ganz umfassender Nachweis geführt, daß W seelenlos ist, daß es kein Ich und keine Individualität, keine Persönlichkeit und keine Freiheit, keinen Charakter und keinen Willen hat“ (zit. nach Schröder 1976: 51 f.). Im Detail beschreibt Clemenz, wie sich Biographisches und Weltanschauliches in der Kunst Klees wiederfinden: „In fast allen Frauendarstellungen spielen Klees misogyne Tendenzen eine wichtige Rolle“ (Clemenz 2016: 41).

Noch einmal sei hervorgehoben, dass es Clemenz gelingt, die Verflechtungen, die sich im Blick auf die „äußere“ und „innere“ Biographie Klees, damit verbunden auf Zeiteinflüsse und Zeitströmungen, ferner im Blick auf die künstlerische Arbeit und die Kunstbetrachtung ergeben – Wechselwirkungen, wie sie oben vereinfacht als „Dreieck“ gekennzeichnet werden –, konsequent, einlässlich und dabei auf wohlthuende Weise verständlich auseinanderzusetzen. Dabei ist verschiedenerlei zu bedenken: Paul Klee hat ein gewaltiges Werk hinterlassen, das auf „erschöpfende“ Weise zu analysieren und zu interpretieren schlechterdings, d.h. von vornherein und prinzipiell unmöglich ist. Ungezählte Einzelwerke sind schon jeweils für sich allein im Sinne der Hermeneutik „unauslotbar“. Hinzu kommt die besondere Schwierigkeit, dass sich in Klees Graphik, Zeichenkunst und Malerei auf geradezu exemplarische Weise der Umbruch von der gegenständlichen zur abstrakten und ungegenständlichen Kunst widerspiegelt. Dieser Umbruch vollzieht sich nur teilweise in einer linearen Abfolge, hauptsächlich besteht er aus einem ständigen Wechsel und Austausch, im Sinne der „Verwandlungskraft“, die Klee für sich in Anspruch nimmt (ebda.: 211). Er etabliert gewissermaßen ein Zwischenreich, in dem er sich während der letzten fünfundzwanzig Jahre seines Lebens frei bewegt, sei es angelehnt an die reale Welt, sei es in verschiedenartigsten Stufen der Abstraktion, sei es transponiert in die völlige Ungegenständlichkeit. Dabei sind es oft genug nur einzelne Bilder, bei denen eine direktere Beziehung zwischen Biographie und Kunst hergestellt werden kann. Der weitaus größere Teil der Malereien oder Graphiken steht weitgehend autonom für sich selbst.

Am Beispiel zweier Lebensphasen Klees sei kurz verdeutlicht, wie das Denken und das Selbstverständnis – also die „innere“ Biographie – einerseits und die künstle-

rische Gestaltung im Werk andererseits aufeinander bezogen und miteinander verknüpft sind. Während der Jahre 1921 bis 1931, die Klee am Bauhaus einmal in Weimar, dann in Dessau lehrte und arbeitete, entwickelte er umfangreiche „Beiträge zur Bildnerischen Formlehre“. In dieser Kunsttheorie spielen Symbole wie Spirale, Pfeil, Lot und Waage eine wichtige Rolle, Symbole verschiedenartiger Ausprägungen der (schnellen oder ruhigen) Bewegung (ebda.: 189 f.). Dazu schreibt Clemenz: „Wann immer wir in den Bildern Klees dem Pfeil begegnen, müssen wir uns vergegenwärtigen, dass es sich dabei um Symbole für Leben und Tod, zugleich für das Verhältnis von Irdischem und Überirdischem handelt“ (ebda.: 193). In der abstrakten Malerei „Eros“ von 1923, mit der Clemenz sich näher befasst (ebda.: 220 f.), gewinnen zwei schwarze Pfeile und eine rote Pfeilspitze bildbeherrschende Bedeutung, umrahmt von „kristallinen“ Lineaturen, die mit zarten Farben in vielfältiger Abstufung gegeneinander abgesetzt sind. Die Interpretationen von Clemenz führen zu einem vertieften Verständnis des Bildes – gleichwohl bleibt es entrückt, unergründlich, rätselhaft (ebda.: 394 mit Abb. XXIV).

Im Vergleich zur „Eros“-Malerei nähert Klee sich in dem Bild „Spiralblüten“ von 1926 stärker dem Gegenständlichen an, indem er – phantastisch abstrakt – Pflanzen mit Blättern und spiralig geformten Blüten malt. Wiederum sind die Blütensymbole eingebunden in eine Lineatur, die in räumlicher Staffelung etwas von den Falten einer Theaterdraperie hat ([Katalog] Klee 1970/71, Nr. 82). Während „Eros“ mit einer „vollständig abstrakt-kristallinen Bildsprache“ (Clemenz 2016: 220) unnahbar, wenn nicht abweisend bleibt, geht von „Spiralblüten“ etwas Traumverlorenes, vielleicht sogar Verzauberndes aus.

Die Bauhausjahre Klees kann man, bezogen auf sein Werk und sein Lebensalter, als eine Phase der Reife ansehen. Die Spätphase des Künstlers zeichnet sich ab mit den Jahren 1935 bis 1940. Zuvor, 1931, war er an die Düsseldorfer Kunstakademie berufen, dort aber, nachdem die Gewaltherrschaft der Nationalsozialisten begonnen hatte, per Telegrammmittelung am 21. April 1933 seines Amtes enthoben worden (ebda.: 231). Klee musste sich ins Exil nach Bern begeben. Im Herbst 1935 machten sich bei ihm nach einer langanhaltenden Bronchitis erste Anzeichen einer systemischen Sklerose bzw. Sklerodermie bemerkbar (ebda.: 242) – eine seltene Krankheit, an der er im Alter von 60 Jahren starb. Während seiner letzten Lebenszeit entwickelte er noch einmal eine stupende Schaffenskraft. Unter den zahlreichen Malereien, die in vieler Hinsicht rätselhaft bleiben, findet sich das Bild „Angstausbruch III“, mit dem Klee ohne Rekurs auf eine Symbolsprache seinen Zustand auf eindeutige Weise offenbart. Es handelt sich „um eine mit reduziertesten Mitteln dargestellte Situation der körperlichen Fragmentierung, ein unübersehbarer Verweis auf Klees ‚biographische Situation‘“ (ebda.: 255 f.).

Es versteht sich, dass die Biographieforschung ebenso wie die Kunstgeschichte (oder Geschichtsforschung) bei der Kennzeichnung „rätselhaft“ nicht stehenbleiben kann, auch wenn andererseits gerade im Blick auf die Kunst Paul Klees das Rätselhafte – darauf verweist Clemenz in Anlehnung an Kant und Adorno (ebda.: 150, 270) – etwas Unhintergebares bleibt. Die wachsende Einsicht in das Werk Klees kann sich nur in Annäherungen und dabei in immer wieder wechselnden Spielräumen der Interpretation vollziehen. So ist es unausweichlich, dass die forschenden Betrachter bei der Deutung von Bildeinzelheiten zu abweichenden Ansichten gelangen. Bei dem 1919 von Klee gemalten Bild „Der Vollmond“ beispielsweise meint Clemenz, dass die

abstrakte Malerei an Wert gewänne, wenn einzelne „Bäumchen-Zeichen“, die die Nähe zur Gegenständlichkeit verstärken, weggelassen worden wären; mit den Bäumchen-Chiffren riskiere Klee die „Nähe zum Kitsch“ (ebda.: 129, mit 387, Abb. XVI). Demgegenüber bin ich der Ansicht, dass die Bäumchen-Chiffren unverzichtbar sind und den Anschauungsraum erweitern, indem sie im weiten „Zwischenreich“ zwischen Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit neben dem Intellekt zugleich die Emotion ansprechen. Der Kitschverdacht kann mit Gelassenheit abgewiesen werden.

Auch auf dem bekannten, 1920 entstandenen Bild „Angelus Novus“, dem Walter Benjamin eine abgehobene Deutung gab, sehe ich manche Einzelheiten anders als Clemenz. Die ausgebreiteten Hände des Engels sind durchaus nicht nur Hände – sie haben im Übrigen keine scharfen Klauen –, sondern zugleich auch Flügel (ebda.: 215 f., mit 393, Abb. XXIII). Ohne Flügel wäre der Engel kein Engel. Es ist nicht zuletzt die Kraft im Erfinden von Metamorphosen, von hybriden Zwischengebilden, die das Unausschöpfbare der Kunst Paul Klees ausmacht – eine Kunst, das sei abschließend noch einmal betont, die eben nicht auf künstliche, mythensüchtige Überhöhungen angewiesen ist, wie die überaus verdienstvolle Studie von Manfred Clemenz deutlich macht.

Hans Joachim Schröder

#### LITERATUR

- Fleischer, Wolfgang (1996): Das verleugnete Leben. Die Biographie des Heimito von Doderer. Wien.
- Hellwig, Karin (2009): Kunstgeschichte. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar, 349-357.
- Paul Klee 1879-1940. Haus der Kunst, München, 10. Oktober 1970 bis 3. Januar 1971 [Katalog].
- Schröder, Hans Joachim (1976): Apperzeption und Vorurteil. Untersuchungen zur Reflexion Heimito von Doderers. Heidelberg.