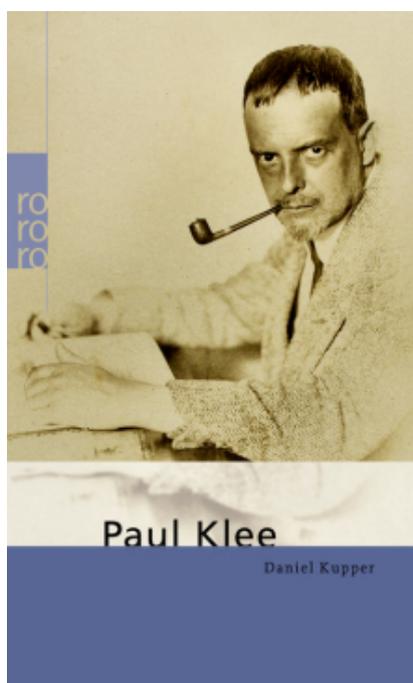


Leseprobe aus:

Daniel Kupper

Klee, Paul



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

INHALT

Paul Klee: Tradition und Internationalität	7
Kindheit, Jugend und Ausbildung	13
Orientierung und Durchbruch: 1906 – 1914	26
«Die Farbe hat mich»: Die Tunisreise 1914	32
Der Erste Weltkrieg	40
Klees Bildsprache: Buchstabe, Zeichen, Zahl, Symbol, Emblem	45
Das «Universum Klee» und seine Bildwelten	58
Kindheit	58
Eros und das Verhältnis der Geschlechter	61
Musik	65
Schrift	69
Zeit, Krieg und Melancholie	71
Natur und Tiere	77
Theater	79
Am Bauhaus in Weimar und Dessau:	
1920 – 1931	84
Kunstakademie Düsseldorf:	
1931 – 1933	105
«Stelzich ein Bleib talein» – Emigration und Spätwerk:	
1933 – 1940	113
Epilog: Klee und Picasso	126
Anmerkungen	134
Zeittafel	145
Zeugnisse	147
Bibliographie	150
Namenregister	155
Über den Autor	159
Quellennachweis der Abbildungen	159



Paul Klee mit dem Kater Fripouille in Possenhofen,
vor sich die Ölfarbezeichnung «Allerseelen-Bild», 1921.
Fotografie von Felix Klee. Bern, Zentrum Paul Klee,
Schenkung Familie Klee

Paul Klee : Tradition und Internationalität

«Did you Klee?»,
«Oh, not yet. I am just with Matisse.»

(Karl Hofer)

Paul Klee gehört nicht nur zu den bedeutendsten deutschen Malern und Zeichnern des frühen 20. Jahrhunderts, er zählt auch zu den wichtigsten und einflussreichsten europäischen Künstlern der Moderne. Schon ein kurzer Blick auf die Ausstellungen, in denen er allein oder in thematischer Gemeinschaft mit anderen Künstlern bereits zu seinen Lebzeiten vertreten war, belegt seinen Rang. Besonders aufschlussreich sind die Ausstellungsorte als Zeichen internationaler Rezeption seiner Werke. Schon im Jahr 1924 war er mit 26 Arbeiten in der New Yorker Société Anonyme vertreten. Nach Ausstellungen in Paris, Prag, Brüssel und Berlin dürfte die Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art 1930 den großen Durchbruch bedeuten. Hier war er mit 63 Werken und einem eigenen Katalog vertreten; Rezensionen in der amerikanischen Fachpresse sorgten für Aufmerksamkeit. Dass Paul Klee überhaupt internationale Beachtung erfuhr, hat zum einen seinen Grund darin, dass sich insbesondere die amerikanische Kunst nach 1900 aus ihrer Provinzialität zu lösen begann und europäische Kunsthändler – Alfred Flechtheim, vor allem aber Israel Ber Neumann, Karl Nierendorf und Curt Valentin –, auch Künstler wie Marcel Duchamp den sich rasch zu einem Zentrum entwickelnden New Yorker Kunstmarkt für Europa erobern wollten. Andererseits stieg dort das Interesse an der europäischen Avantgarde sprunghaft an. Ein erstes wichtiges Ereignis war die gigantische New Yorker «Armory Show» vom 17. Februar bis 15. März 1913, bei der die gesamte europäische Avantgarde bis hin zu Georges Braque, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Kasimir Malewitsch und Wassily Kandinsky

vertreten war. Die europäische Kunst hat Amerika nicht erst durch die Emigration vieler bedeutender Künstler während der Herrschaft der Nazis beeinflusst, sondern bereits wesentlich früher. So charakterisiert das Frühwerk Mark Rothkos eine permanente Auseinandersetzung mit der europäischen Kunstgeschichte, und der Durchbruch des Abstrakten Expressionismus in den 1950er Jahren resultiert aus der Überwindung des durch die Kubisten entfalteten künstlerischen Paradigmas, das am Ende einer langen Tradition seit der Kunst der Renaissance stand.

Ein weiterer Höhepunkt war die Eröffnung des bereits erwähnten Museum of Modern Art im Jahr 1929, das nur ein Jahr später Klees fünfzigsten Geburtstag feierte. Allerdings konnte er keine direkten Verkäufe verbuchen, auf die er mehr Wert legte als auf schöne Worte in einer Rezension: *Aus New-York sind in der Ausstellung keine Verkäufe gemeldet; [...] Alfred [Flechtheim] wird im Stillen weinen (zu Ostern!). Was bin ich nun lieber: Internationaler ohne, oder ein Stadtmaler mit Geld? [...] Monsieur Clée danct four cheune Worté in <Journal de Genève>.*¹

Spätestens von diesem Zeitpunkt an gehörte Klee zu den Großen in der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das «Phänomen Paul Klee» war zu einem internationalen der westlichen Hemisphäre geworden. Einen Kulminationspunkt bildete Will Grohmanns 1954 veröffentlichte Monographie, deren Entstehung bis in die frühen 1930er Jahre zurückreicht und die in vielen Teilen mit Klee abgesprochen war. Darin bestätigte der mit Klee befreundete Grohmann die vom verehrten Künstler selbst formulierte und aus der älteren Kunstgeschichte entlehnte Analogie von Schöpfungsgeschichte und Kunstschöpfung.² Klee wurde zu einem «Gott» und sein Werk zu einem «Universum» (ein Vergleich, den die Kuratoren der großen Klee-Retrospektive in der Neuen Nationalgalerie Berlin 2008/09 im Titel zitierten; «L'univers de Klee» lautete auch schon der Titel der Klee-Ausstellung der Galerie Berggruen in Paris 1955).

Bis in die späten 1970er Jahre dauerte diese Überhöhung Klees in der Rezeption. Sie beruhte nicht auf einer Analyse

des Werks und des umfangreichen Quellenmaterials, sondern zum einen auf der unkritischen Übernahme der Selbststilisierungen des Künstlers und zum anderen auf seiner Geltung als einer der wichtigsten avantgardistischen Künstler des deutschsprachigen Raums, der die Vormacht des Kubismus überwand, seine Wurzeln aber in der Malereitradition des 19. Jahrhunderts hatte. Er gehörte neben Franz Marc, August Macke und Kandinsky zu den wichtigsten Wegbereitern der deutschen Moderne. Als nach der Tragödie des «Dritten Reichs», in dem Klee Kunst verfemt war und er in die Schweiz emigrierte, die zweite Welle der Abstraktion in Deutschland einsetzte (angestoßen durch den amerikanischen Abstrakten Expressionismus), konnte Klee als einer der Vertreter des «Geistigen in der Kunst» zu einem der bedeutendsten Ahnherrn dieser Moderne gemacht werden, weil er mit seiner Gratwanderung zwischen den in dieser Zeit extrem polarisierten Darstellungsformen und Begriffen wie «Figuration – Abstraktion» dem Zeitgeist entsprach. Zu Recht beklagte ein Künstler wie Karl Hofer, der in der Tradition der Deutsch-Römer wurzelte, dass die Internationalisierung der deutschen Kunst zur absoluten Vorherrschaft der Abstraktion geführt habe und jede weitere Gestaltung des Menschenbilds durch den Missbrauch der Nazis diskreditiert worden sei. «Denn die abstrakte Kunst ist die demokratische Kunst.»³ Diese Polarisierung war 1950 Thema im «Darmstädter Gespräch – Das Menschenbild unserer Zeit», bei dem die eine Seite den «Verlust der Mitte» (Hans Sedlmayr) beklagte und die andere die «Kunst der Gegenwart» (Willi Baumeister) verteidigte. Diese Polarisierung von gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst wirkte bis in die Werke so bedeutender Nachkriegskünstler wie Markus Lüpertz und Georg Baselitz hinein; gleichzeitig entwickelte sich ein provokanter Umgang mit deutscher Tradition, der dann in den Streit zwischen Anselm Kiefer und dem amerikanischen Minimalisten Donald Judd in den 1980er Jahren mündete.

Als sich Ende der 1960er Jahre der Zeitgeist änderte, mancher von einer «Diktatur der Abstraktion» zu sprechen begann und die abstrakte Malerei nur noch die Wände der Hochhäuser

des Kapitalismus zu zieren schien, mehrten sich die Stimmen, die eine Revision des bis dahin gültigen Wertekanon forderten. An der Klee-Rezeption kritisierte man, dass die Umrise seiner Persönlichkeit und ihr historisches Umfeld viel zu unscharf geblieben seien und der unkritische Geniekult sowie der undistanzierte Umgang mit seinem Werk dies eher unzugänglich gemacht hätten: «Eine grundlegende Neubewertung Klees aus wissenschaftlicher Perspektive setzte 1979 anlässlich seines hundertsten Geburtstags ein. Das Jubiläum wurde weniger als ein weiterer Schritt zur Heiligsprechung Klees genutzt, sondern als Auftakt zur Revision seiner bisherigen Wirkungsgeschichte und der kunsthistorischen Aufarbeitung seiner Person und seines Werkes. Die historische Person Paul Klee war in der zweckgerichteten Rezeption der 1950er und 1960er Jahre und der liebevollen Umarmung durch das Publikum bis dahin [...] eine <undeutliche Figur> geblieben.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Klees komplexem Werk nahm in der Folge außergewöhnliche Ausmaße an, und es gibt vielleicht keinen Künstler der Moderne, der in einem solchen Umfang erschlossen wurde und bis heute wird. Eine wesentliche Voraussetzung dafür war, dass sich in Klees Heimatstadt Bern auf der Grundlage der Nachlassstiftung ein wissenschaftliches Forschungsinstitut gebildet hatte, das seit Anfang der 1970er Jahre zu einem hochdifferenzierten Spezialarchiv ausgebaut wurde. Dort wurde Klees Werkverzeichnis erarbeitet, das alle seine nahezu 9500 Werke erfasst, und eine Dokumentation angelegt, die Forschern, Publizisten, Künstlern und Ausstellungsmachern zur Verfügung steht.»⁴

Zu dem gigantischen künstlerischen Werk kommt noch der Tausende Seiten umfassende schriftliche Nachlass aus Briefen, Tagebuchnotizen und insbesondere aus den in der zehnjährigen Bauhaus-Zeit entstandenen theoretischen und pädagogischen Schriften. Auswertung, Analyse und wissenschaftliche Aufbereitung des Gesamtwerks Paul Klees – im Zentrum der Forschung steht hier das erwähnte Institut in Bern – sind längst noch nicht abgeschlossen, und es sind immer wieder neue Entdeckungen zu erwarten.

Diese Monographie hat sich die Aufgabe gestellt, Leben und Werk vor dem Hintergrund der Klee-Revision und des aktuellen Forschungsstands neu darzustellen. Der beschränkte Rahmen hat zu einer sehr straffen Auswahl der besprochenen Werke geführt. Das ist bei Klees Kunst besonders problematisch: Innerhalb seines Œuvres ist die Themenvielfalt so groß, dass man Hunderte von Werken besprechen und analysieren könnte, ohne entscheiden zu können, welche denn nun die Hauptwerke seien. Besonderes Augenmerk wurde deshalb darauf gerichtet, eine möglichst ausgewogene Mischung zwischen einer neuen Sicht auf allgemein bekannte Werke und neuen thematischen Aspekten zu erreichen. Das gehört generell zum historischen Wandel in der Kunstwissenschaft. Bei Klee kommt aber eine Besonderheit ins Spiel: Die Mehrdeutigkeit ist ein wichtiger und von ihm bewusst eingesetzter Bestandteil seiner Kunst. Verschiedene Interpreten können deshalb zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen gelangen, ohne dass sich diese widersprechen oder widerlegen lassen müssen. Das gilt auch hier: Einige Werke, darunter so bedeutende wie *ad marginem* (1930) und *Insula dulcamara* (1940) werden neu und anders als bisher interpretiert. Vor allem aber sollte Klee selbst aus den umfangreichen Briefen, Tagebüchern und theoretischen Schriften zu Wort kommen. Wo Klee allzu stilisierend sein Leben und Werk betrachtet – das ist besonders in den Tagebüchern der Fall –, wurde Distanz hergestellt. Genauso wichtig ist es, den Meister nicht nur in den künstlerischen Zusammenhängen, sondern auch in den historischen zu betrachten. Denn nach Goethes Diktum kann der Zeitpunkt der Geburt von geradezu schicksalhafter Bedeutung sein – im guten wie im schlechten Sinne. Dass die Biographie eines Künstlers stark von politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen beeinflusst wird, lässt sich am Fall Klee beispielhaft darstellen, dem die Nazis, wie vielen anderen deutschen Künstlern auch, von heute auf morgen die gesellschaftliche Stellung aberkannten und die künstlerische Heimat entzogen. Klee zeigte sich nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler vollkommen illusionslos.⁵

Neben diesem für Klee zweifellos einschneidenden Erlebnis muss erwähnt werden, dass eine ausgewogene Darstellung von Leben und Werk in seinem Fall besonders schwierig ist. Denn im Gegensatz zu anderen großen Künstlern (man denke nur an das bewegte Leben Michelangelo Buonarrotis oder das Drama der Biographie Vincent van Goghs) bietet die Biographie Klees nichts, was die Phantasie eines Romanautors anregen könnte. Von einigen Ausnahmen abgesehen (erotische Erlebnisse in der frühen Zeit, die Tragödie seiner Erkrankung), verlief sein Leben ohne Sensationen und besondere Ereignisse, mit deren Schilderung diese Monographie kurzweiliger ausgefallen wäre.

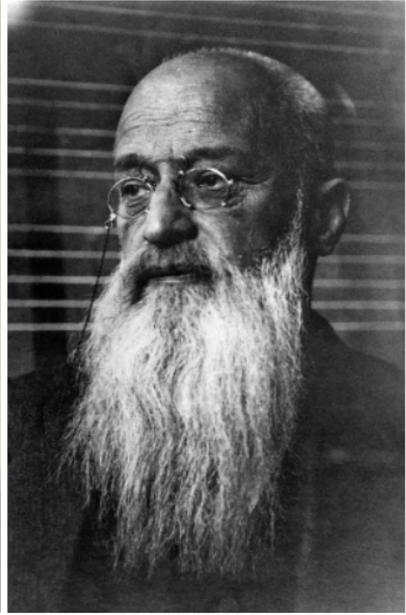
Obwohl die Person Klee und sein Werk in der heutigen Zeit der Revisionen nicht mehr verklärt werden und man ohne die «liebevollen Umarmung» zu einer sachlicheren Deutung von Leben und Werk gelangt ist, wird das Ziel der vorliegenden Darstellung sein, das hervorzuheben, was die einzigartige Bedeutung Klees für die Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausmacht.

Kindheit, Jugend und Ausbildung

Paul Klee wurde am 18. Dezember 1879 in Münchenbuchsee bei Bern geboren. Er war das zweite Kind des aus Thüringen stammenden Musiklehrers Hans Klee (1849–1940) und der Sängerin Ida Frick (1855–1921). Seine Schwester Mathilde (1876–1953) war drei Jahre älter. Da seine Mutter Schweizerin, der Vater jedoch Deutscher war, erhielt Paul Klee auch die deutsche Staatsangehörigkeit. Er war ein Jahr alt, als die Familie nach Bern zog und dort mehrmals die Wohnung wechselte. Im Jahr 1897 erfolgte der Umzug in ein eigenes kleines Haus mit Garten im Obstbergweg 6 am Stadtrand von Bern.

Klees Mutter wurde im französischen Besançon geboren und wuchs dort auf. Sie sollte in Stuttgart zur Sängerin ausgebildet werden, dort lernte sie ihren Mann Hans kennen.⁶ Es wird vermutet, dass ihre verwandtschaftlichen Beziehungen über Südfrankreich hinaus bis nach Nordafrika reichten. Einige Interpreten leiteten daraus die äußere Erscheinung und die Affinität Klees zum Orient ab.⁷

Klees Tagebücher und seine Erinnerungen an die Kindheit lassen vermuten, dass er in einem friedlichen, relativ ausgeglicheneren und musisch geprägten Familienleben aufwuchs. Das «Vaterhaus atmete direkt E. T. A. Hoffmannsche Atmosphäre», die in ihm einen Humor anlegte, der «einzigartig, ungeheuer herzlich und zugleich skurril und ein bisschen schadenfroh» war.⁸ Klee lernte als Siebenjähriger das Geigenspiel; anscheinend war der Vater die treibende Kraft, die den Jungen in die musische Richtung zu lenken und ihm bereits im Knabenalter durch den Besuch von Konzerten und Theater Vorstellungen schon einen Lebensweg in der Musik schmackhaft zu machen versuchte. Allerdings gab es da noch die Großmutter Frick, die ihn lehrte, *früh mit farbigen Stiften zu zeichnen*⁹. Klee hat später seine Kinderzeichnungen so hoch geschätzt,



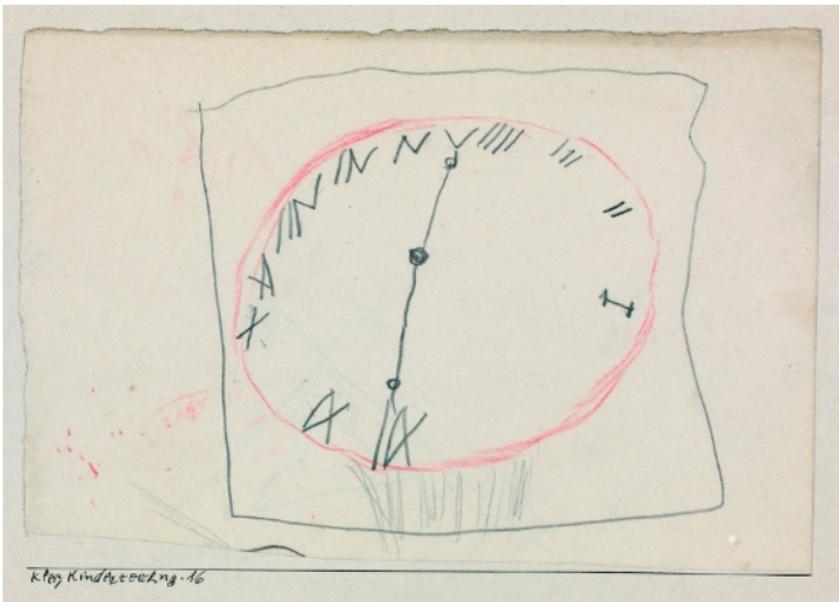
Die Eltern: Ida Maria Klee, geb. Frick, in Bern, 1879. Fotografie von M. Vollenweider & Sohn, Bern. Schweiz, Privatbesitz; Depositum Zentrum Paul Klee, Bern. – Hans Klee während einer Schulstunde im Unterseminar Hofwil, Münchenbuchsee, 1916. Fotografie. Bern, Zentrum Paul Klee, Schenkung Familie Klee

dass er eine Auswahl von 18 Zeichnungen¹⁰ in sein Werkverzeichnis aufnahm. Ein eindringliches Beispiel für seine frühe Gestaltungskraft ist etwa die Zeichnung Nr. 16: *Uhr mit römischen Zahlen*, in der der Fünfjährige den zwölfstündigen Lauf der Zeit auf dem Zifferblatt als nicht wiederholbar erscheinen lässt.¹¹ Außer von der Großmutter – die auch seine Linkshändigkeit verteidigte – wurde das zeichnerische Interesse in der Familie nicht übermäßig ernst genommen und deshalb auch nicht gefördert.¹² Für bürgerliche Kreise hatte ein professionell ausgebildeter Musiker einen angesehenen Beruf mit sehr wahrscheinlich gesichertem Einkommen, der des Künstlers hingegen war häufig negativ mit dem Bild des Hungerleiders, Bohemiens und Langschläfers verbunden.¹³

Klees Sohn Felix berichtet hingegen, dass die Mutter Ida die zeichnerische Begabung ihres Sohnes früh erkannte und

sämtliche Schulhefte, Schulzeugnisse, Bücher und Briefe aufbewahrte. Die Zeichnungen selbst wurden von Klees Schwester Mathilde gesammelt und gehütet. Vorstellbar ist, dass der egozentrische, «leicht diktatorische» Vater das zeichnerische Talent beargwöhnte und angeblich nur auf Drängen seiner Frau in die spätere Berufswahl einwilligte, obwohl die Schwester Mathilde sich anders erinnert.¹⁴

Einiges hatte Klee denn auch an seinen Eltern auszusetzen: Für seine ersten sexuellen Regungen, wie sie sich nach einem Ballettbesuch des ungefähr Elfjährigen in Form «pornographischer» Zeichnungen äußerten, hatte die Mutter – die die Zeichnungen zufällig entdeckte – kein Verständnis. Das Schicksal dürfte Klee aber mit vielen pubertierenden Kindern teilen. Bei der besagten Aufführung hatte sich eine *etwas üppige Elfe* nach einer Erdbeere gebückt, *und man sah ins tiefe Tal zwischen schwellenden Hügeln*. Das inspirierte ihn zu einer *Frau mit einem Bauch voll Kinder, eine andere mit maßlosem Brustausschnitt*. *Meine Mutter beging das Unrecht, das moralisch zu nehmen*.¹⁵ Be-



Uhr mit römischen Zahlen. 1884. Bleistift und Kreide auf Papier auf Karton, 12,5 x 18 cm. Bern, Zentrum Paul Klee

sonders kränkend und verletzend wirkte auf Klee der Sarkasmus seines Vaters, der auch nicht vor dem Sohn haltmachte.¹⁶

Ein wahres Unikum muss sein Großonkel Ernst Frick, *der dickste Mann der Schweiz*¹⁷ und Restaurantbesitzer, gewesen sein. In dessen *Restauration* gab es Tische mit geschliffenen Marmorplatten. Aus der Marmorierung der Platten las Klee *menschliche Grottesken* heraus und hielt sie mit dem Bleistift fest: *Darauf war ich versessen, mein «Hang zum Bizarren» dokumentierte sich.*¹⁸ Diese bizarre Phantasie äußerte sich schon bei dem erst Vierjährigen, als er böse Geister zeichnete und diese dann *plötzlich wirkliche Gestalt* annahmen.¹⁹

Es fällt auf, dass Klee in dem verhältnismäßig kurzen Abschnitt seiner Tagebücher über Kindheitserinnerungen ausführlich von seinen zeichnerischen Anfängen berichtet, aber nichts über seine musikalische Ausbildung sagt. Konzert- und Theaterbesuche werden erwähnt, aber keine Ereignisse aus dem Geigenunterricht. Da Klee seine Tagebücher später ganz bewusst im Hinblick auf seine Rezeption redigierte – er wollte, dass die Nachwelt ihn so sieht, wie er sich selbst sah –, liegt die Vermutung nahe, dass er absichtlich seine musikalische Begabung zugunsten eines unbedingt und stringent erscheinenden Weges zum bildenden Künstler ausgeblendet hat.

Im Jahr 1886 wurde Klee eingeschult. 1898 bestand er das kantonale Maturitätsexamen (Abitur). Die Schule scheint er aber nicht mit Glanz und Gloria abgeschlossen zu haben. Die anschließende Berufswahl ging, wie Klee selbst schrieb, *äußerlich glatt von statten. Obwohl mir durch das Maturitätszeugnis alles offen stand, wollte ich es wagen, mich in der Malerei auszubilden und die Kunstmalerei als Lebensaufgabe zu wählen.*²⁰

Als Ort für seine künstlerische Ausbildung entschieden sich die Eltern für München, sicher auch deshalb, weil es dort über eine *Fricksche Beziehung*²¹ Anschluss an Menschen für den Sohn gab. Die Münchner Kunstakademie war neben der Düsseldorfer Akademie ein bedeutendes Zentrum der deutschen Malerei. Im späten 18. Jahrhundert gegründet, war seit den Zeiten von Peter von Cornelius ihre Bedeutung stetig ge-



Ernst Frick mit Mathilde und Paul Klee auf der Schützenmatt in Bern, 1886. Fotografie. Bern, Zentrum Paul Klee, Schenkung Familie Klee

wachsen; unter den Direktoren Wilhelm von Kaulbach und dessen Nachfolger Karl Theodor von Piloty erlebte sie ihre Blütezeit. Im Jahr 1886 – dem Todesjahr Pilotys – war die Akademie in den prachtvollen gründerzeitlichen Neubau des Architekten Gottfried von Neureuther in der Akademie-/Leopoldstraße gezogen.

Im Oktober 1898 begab Klee sich zum Direktor der Kunstakademie, Ludwig Löfftz, der ihn allerdings nicht aufnahm, sondern ihm empfahl, in der Privatschule Heinrich Knirrs die noch fehlenden zeichnerischen Fähigkeiten zu erwerben.