



Henry Keazor (Hg.)

Psychische Energien bildender Kunst

Festschrift Klaus Herding

DuMont

INHALT

Willibald Sauerländer

Statt eines Vorwortes:

Von Marx zu Freud – Versuch einer Gratulation 9

Glenn W. Most

Zorn und Mitleid in der *Ilias* Homers 17

Alexander Perrig

Guido Cagnacci (1601–1663) – »Genio Mordace« 39

Jutta Held

Caritas

Modelle einer Leidenschaft in den Bildkünsten
der Frühen Neuzeit 89

Dario Gamboni

Des grains de beauté: Anthropomorphes bei Courbet 116

Monika Steinhauser

Konvulsivische Schönheit und subversive Gewalt
Zum Surrealismus der 1930er Jahre 138

Hans-Ernst Mittag

Paul Klees Alternativen zur Heimatmalerei 185

Frank Zöllner

Paul Klee, Friedrich Nietzsche und die androzentrische
Konstruktion asketischen Schöpfertums 217

Linda Nochlin

A Rage to Paint: Joan Mitchell and the Issue
of »Femininity« 257

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Psychische Energien bildender Kunst : Festschrift Klaus Herding / Henry Keazor (Hg.). –
Orig.-Ausg. - Köln : DuMont-Literatur-und-Kunstverl., 2002
ISBN 3-8321-7225-4

Erste Auflage 2002

© 2002 DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln

Alle Rechte vorbehalten

Ausstattung und Umschlag: Groothuis, Lohfert, Consorten (Hamburg)

Gesetzt aus der DTL Documenta

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Satz: Greiner & Reichel, Köln

Reproduktion: Litho Köcher, Köln

Druck und Verarbeitung: B.o.s.s Druck und Medien GmbH, Kleve

Printed in Germany

ISBN 3-8321-7225-4

- 118 Ernst-Gerhard Güse: Klees Zwiesprache mit der Natur, ebd. S. 19.
 119 Zit. nach Christian Geelhaar (Hg.): Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze, Köln 1976, S. 129. Zu Erde und Musik Briefe (Anm. 33), S. 1193.
 120 Erläuterungstext der erwähnten Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie Berlin. Klee schrieb aus Bern am 8. Februar 1905 (Briefe S. 478): »Wenn ich die feinen Töne der Hügel sehe, so zieht es mich, zu sehen, wie's dahinter aussieht.«

Frank Zöllner
**PAUL KLEE, FRIEDRICH NIETZSCHE UND
 DIE ANDROZENTRISCHE KONSTRUKTION ASKETISCHEN
 SCHÖPFERTUMS***

»Der Mensch erkennt sich als das entfernte Produkt einer ins Archaische zurückreichenden Geschichte, deren er nicht mächtig ist, obgleich diese ihrerseits auf die Urheberschaft des produzierenden Menschen verweist. Die Ursprünge weichen vor dem modernen Denken um so weiter zurück, je energischer es ihnen nachsetzt.« (Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt a. M. 1985, S. 309)

Gegenstand des vorliegenden Beitrages ist der Zusammenhang zwischen den künstlerischen Anfängen Paul Klees einerseits und der asketisch orientierten Thematisierung von Sexualität in seinen frühen Werken und Schriften andererseits, jener Triebökonomie also, die Klee wie kein anderer Künstler seiner Zeit ausführlich und mehrfach kommentiert hat. Im folgenden geht es mir allerdings nicht allein um die Darstellung des asketischen Schöpfertums Paul Klees, sondern mehr noch um dessen Einordnung in umfassendere kulturgeschichtliche Traditionen, deren Ursprünge sowohl in die Philosophie Arthur Schopenhauers und Friedrich Nietzsches als auch in die Vorstellungswelt der antiken Physiologie zurückreichen. Im Anschluß an die historische Herleitung und Verortung der von Schopenhauer, Nietzsche und anderen propagierten Gedanken zu Askese und Triebökonomie werde ich zu belegen versuchen, daß das asketische Künstlertum Klees zu einem guten Teil als eine für ihn typische Selbstinszenierung zu sehen ist.

1. Die Inventionen Paul Klees

Klees Reflexionen über ein asketisches Künstlertum und über eine Regulierung seines Sexualtriebs entstanden vor allem in den Jahren 1900 bis 1906. In etwa demselben Zeitraum, 1903 bis 1905, schuf er die sogenannten *Inventionen* – seine erste geschlossene Werkgruppe und der eigentliche Beginn seiner künstlerischen Karriere.¹ Ausgangspunkt meiner Überlegungen sind zwei der insgesamt 16 Radierungen dieser Werkgruppe, die in den Jahren 1903 und 1904 unter dem Titel *Weib und Tier* entstanden und in denen der Künstler in unterschiedlichen Nuancen das animalische Element des Sexualtriebes thematisiert. Die erste Variante, von Klee selbst auf den Juli 1903 datiert (Abb. 1), darf als die »archaischere« der beiden Versionen gelten²: Ein stehender weiblicher Akt, die Oberschenkel fest zusammengepreßt, beugt mißtrauisch einen mageren, geifernden Köter, der den tierischen Charakter männlicher Sexualität verkörpert und sein Gegenüber in tierisch-hündischer Manier beriecht. Etwas subtiler oder sublimer mutet die ein Jahr später entstandene zweite Fassung der Radierung *Weib und Tier* (Abb. 2) an³, in der die Frau wie versteinert, aber gleichwohl aus einem Fels herauszuwachsen scheint und dem sich nähernden Tier eine Blume entgegenhält. In mehreren Briefen an seine Verlobte Lily Stumpf beschreibt Klee die zweite Fassung als die 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 [...]«⁴

Der Beschreibung Klees entspricht in etwa die Radierung selbst, da die Frauengestalt nun eine etwas selbstbewußtere Haltung einnimmt. Deutlich wird in der formal statuarischer wirkenden zweiten Fassung die Verarbeitung einer klassischen Skulptur, allem Anschein nach einer römischen Kopie der *Aphrodite von Knidos*, die der Künstler im November 1901 in den Vatikanischen



Abb. 1
Paul Klee. *Weib und Tier I*, 1903. 217 x 282 mm. Radierung auf Zink.
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Museen in Rom gesehen hatte.⁵ Bemerkenswert sind neben den genannten Veränderungen die Zurückdrängung des tierischen Elements und die tendenzielle Reduktion des Sexuellen auf eine symbolische Konstellation, was sich an einigen gestalterischen Details ablesen läßt: In der zweiten Version hat das *Weib* einen Mantel um ihr Becken gewunden und wirkt daher etwas weniger entblößt als ihr Pendant in der ersten Fassung. Einige Veränderung weist nun auch das Tier auf, das kaum noch als Hund zu erkennen ist. Wohl aufgrund dieser Unterschiede zur ersten Variante sah Leopold von Zahn, der erste Biograph Paul Klees, in ihm »eine lüsterne Gazelle«⁶ – also ein etwas eleganter wirkendes Tier als der Köter der ersten Version. Im unmittelbaren Vergleich zur

ersten Fassung mildert die größere Eleganz des Tieres den animalischen Aspekt der Angelegenheit. Der Schwanz dieses Wesens, das in Anbetracht der Genese der Radierung wohl als Hund gesehen werden darf, wird vom linken Hinterlauf ein wenig verdeckt und tritt dadurch weniger in Erscheinung. Allerdings entzieht sich die Haltung dieses Körperteils letztlich einer schlüssigen Deutung.⁷ Sicher diagnostizierbar erscheint mir jedoch, daß hier an die Stelle des geifernden Beriechens eine »zivilisiertere« Geste tritt, denn das Tier beriecht nun nicht mehr eine geruchsintensive Körperzone, sondern beschnuppert die ihm entgegengehaltene Blume. Diese Veränderung dürfte eine im weiteren noch näher zu bestimmende Bedeutung besitzen: denn da 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, sie werden praktisch in einem symbolischen Akt suspendiert. Diese Sublimierung entspricht sowohl dem gleichlautenden Begriff Sigmund Freuds als auch – so die These der folgenden Ausführungen – der persönlichen Triebökonomie Klees sowie deren Vorformulierung durch Friedrich Nietzsche. Hierauf werde ich später genauer eingehen, doch zunächst erfolgt ein Blick auf Klees »Lehrjahre des Herzens« und auf seine Gedanken zur Triebökonomie.

2. »L'éducation sentimentale«

Die Entstehung der *Inventionen* hängt eng mit wichtigen Lebensentscheidungen Paul Klees zusammen: Nach der Absage an ein libertinäres Leben als Bohemien, mit dem der Künstler während seiner Ausbildungszeit geliebäugelt hatte, zog er sich zu-

nächst für drei Jahre in sein Berner Elternhaus zurück, während seine damalige Verlobte und spätere Gattin Lily Stumpf in München verblieb.⁸ In Bern schuf er die *Inventionen*, in ständigem Briefkontakt mit der Verlobten, aber doch einem Eremiten gleich, der dem Lebensgenuß an der Seite seiner Frau zwischenzeitlich entsagt und sich ganz der künstlerischen Schöpfung widmet – so Klee selbst in den entsprechenden Abschnitten seines Tagebuchs und in seinen Briefen. Die Stationen dieser »éducation sentimentale« seien im folgenden kurz skizziert.

Im Oktober 1898 begann der Künstler, sich in der Zeichenschule Heinrich Knirrs in München die Grundzüge einer akademischen Ausbildung anzueignen. In der Aktklasse erfolgte die Begegnung mit dem, was Klee selbst in seinen Aufzeichnungen das »sexuelle Mysterium« und die »verfeinerte Sexualerfahrung« nennt.⁹ Nach anfänglichen Mißerfolgen auf diesem Gebiet und nach zunächst frustrierenden Erfahrungen mit seiner späteren Braut Lily kann Klee in den Jahren 1900 und 1901 zwei Eroberungen vermelden. Der Künstler teilt seinem Jugendfreund Hans Bloesch in dieser Angelegenheit euphorisch mit, daß die sexuellen Abenteuer seine künstlerische Arbeit beflügeln: »geistige Arbeit wie wahnsinnig. [...] Alles kostend, überall durchdrängend, dann zu Hause denkend und gebärend.«¹⁰ Klee spürt die inspirierende Kraft sexueller Erfahrungen und folgt hierbei weitläufig dem »Musenmodell«, dem Topos der künstlerischen Inspiration durch die Geliebte.¹¹ Die zunächst euphorisch beschriebene Beziehung geht schnell ihrem Ende entgegen, doch schon im Dezember desselben Jahres trifft er mit Cenzi zusammen, einem 16-jährigen Münchner Aktmodell, mit dem er bis zum Januar 1901 eine sexuelle Beziehung unterhält.¹²

Klee durchlebt mit seinen beiden »Affären« eine Phase libertinärrer Beziehungen, die an klassische und moderne Klischees des triebhaften oder zumindest unkonventionellen Bohemien erin-

nern¹³ und die er im nachhinein sogar mit den Ausschweifungen des Protagonisten in Friedrich Schlegels Romanfragment *Lucinde* vergleicht.¹⁴ Doch schon bald, im Anschluß an Cenzis Entscheidung, zu ihrem alten Liebhaber zurückzukehren, beendet Klee diesen Lebensstil, um sich intensiver seiner späteren Frau Lily Stumpf zuzuwenden, die er bereits im Dezember 1899 kennengelernt hatte und mit der er sich im Mai 1901 heimlich verlobt.¹⁵ Die dauerhafte Bindung an Lily und die Monogamisierung seines Liebeslebens verklärt Klee in dieser Phase zur Läuterung, die vor allem der künstlerischen Produktivität dienen soll. Die Geliebte als zukünftige Ehefrau erscheint nun weit weniger als inspirierende Muse im klassischen Sinne, sondern eher noch als Garant eines sittlich reinen Künstlerlebens. So schreibt er im Sommer 1901 folgenden 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 neuerstandenen, des sittlichen Mannes).« An anderer Stelle heißt es: »Die Liebe der Jungfrau hat mich erlöst von solcher Gestalt. [...] Durch den Kuß des liebsten Weibes ist alle Not von mir genommen. Ich werde arbeiten. Ein guter Künstler will ich werden.«¹⁶

Nach dem Entschluß, sein Leben nicht mehr der Triebnatur seiner Sexualität zu unterwerfen, erfolgt Klees Rückzug ins Elternhaus nach Bern (1903–1906), wo er sich in Abgeschiedenheit ganz der künstlerischen Reflexion und Produktion widmet. Sinnlichen Genuß und Emotionen grenzt er systematisch aus, wenn er sich selbst mit Hinweis auf die *Schule der Männlichkeit* aus Friedrich Schlegels *Lucinde* folgendermaßen ermahnt: »Strenge Arbeit ist die beste Rettung, Form und nicht zu viel Gefühl!«¹⁷ Sexuelle »Affären«, die er vorher als Stimulanz künstlerischen Schaffens gefeiert hatte, lehnt er nun kategorisch ab, da ihm dergleichen nur noch als Profanierung seiner höheren künstlerischen Bestrebungen erscheint. So schlägt er das Angebot seiner Braut aus, auf

einer Spanienreise doch mit den dortigen Frauen anzubündeln, denn er hält diese Form von Abenteuer nun für einen »weltlichen Zweck«, der von seiner eigentlichen Bestimmung als Künstler ablenke.¹⁸ Die »monogame Haltung« – wie man sie in Anlehnung an eine Formulierung Klees nennen könnte¹⁹ – wird zum festen Bestandteil seines künstlerischen Programms und zum stabilisierenden Rahmen seiner Existenz.²⁰

Als Konsequenz aus der Neuordnung seines Trieblebens erfolgt im September 1906 Klees Heirat mit Lily, und mit dieser Heirat formuliert er praktisch ein künstlerisches Programm: »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.«²¹ 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.«²² Die Ehe ist »zuweilen als Paralyse der Sehnsucht erwünscht«²³, sie hat den Zweck, die »Arbeitsfähigkeit zu steigern, und das eheliche Verhältnis soll sich diesem alleinseligmachenden Zweck unterordnen.« Seine sexuelle Vitalität, die in der Beschreibung seines ersten Liebesabenteuers 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.«²⁴

Die Gründe für die Ablehnung eines triebhaften und Kräfte verzehrenden Künstlerideals hat Klee in seiner Korrespondenz und in seinem Tagebuch deutlich geschildert. Gleich mehrfach vertritt er die Auffassung, daß gelebte Sexualität die künstlerische Arbeit nachhaltig beeinträchtigen könne. Abschreckende Beispiele libertinärer Verausgabung in einer dem Künstlerischen wenig

dienlichen Lebensweise, die ihre Vitalität unproduktiv verströmt, sieht Klee sogar in seiner unmittelbaren Umgebung, nämlich 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.«²⁵

Im Gegensatz zum vitalen und verschwenderischen Lebensstil seiner Freunde propagiert Klee eine raffinierte Triebökonomie, eine »Konjugalisation« (Foucault; s. u., Anm. 42) seiner Sehnsüchte und Leidenschaften. Hierzu notiert er in seinem Tagebuch: »Ich sah an Haller auch schon solche grossen Leidenschaften. Ich habe im Gegensatz zu diesen Menschen eine raffinierte ökonomische 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 triebökonomisch bedingte Strategie einen Verlust an vitaler Le-



Abb. 2
Paul Klee. *Weib und Tier II*, 1904/13, 187 x 225 mm. Radierung auf Zink.
Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

bensqualität 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.«²⁶

Eine Ahnung davon, daß der bewußte Verzicht auf Vitalität unmittelbar mit dem Verzicht auf sinnlichen Genuß zusammenhängt, hatte Klee drei Jahre zuvor mit Worten in seinem Tagebuch notiert, die den Sublimierungsgestus der Radierung *Weib und Tier II* (Abb. 2) bereits vorwegnehmen und auch schon auf die Suspendierung des Geruchssinns anspielen: »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.«²⁷ Die gegen seine fleischliche Lust mobilisierte Triebökonomie versucht er schließlich aus seinem künstlerischen Instinkt heraus zu erklären, den er folgendermaßen charakterisiert: »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.«²⁸ Mit dieser Metapher der Wüste und mit dem Wunsch, die diesseitige Welt zu überwinden, bezieht sich Klee möglicherweise auf philosophische Anschauungen der Askese, wie sie einige Jahre früher Friedrich Nietzsche paradigmatisch formuliert hatte.²⁹

3. Klee und Nietzsche

Tatsächlich scheinen die Gedanken Nietzsches für Klees Idee einer produktivitätssteigernden Triebregulierung in einem bislang noch nicht erkannten Ausmaß relevant gewesen zu sein.³⁰ Vergleichbare Ansichten erläutert Nietzsche in Schriften wie der *Götzen-Dämmerung* und in den Fragmenten zu seinem Buchprojekt *Der Wille zur Macht*, damit also auch in jener 1901 zuerst erschienenen Kompilation seiner Schriften, die einen ausführlichen Abschnitt *Zur Physiologie der Kunst* enthält und auf die Klee durch eine Rezension Josef Victor Widmanns in der Berner Zeitschrift *Der Bund* vom Mai 1902 nachweislich aufmerksam geworden war.³¹ Vereinfacht gesagt, unterscheidet Nietzsche hier wie auch in anderen Schriften zwischen einem orgiastisch-dionysischen Schaffen einerseits und einem traumhaft-apollinischen Schöpfer-tum andererseits; die letztere Variante kommt den von Paul Klee formulierten Ansichten sehr nahe. Konkret beschreibt der Philosoph sowohl den erotisch-triebhaften Charakter künstlerischer

Schöpferimpulse als auch deren Einschränkung durch eine produktivitätsfördernde Regulierung des Geschlechtstrieb, durch eine an klassischer Askese orientierte Regulierung also, die vor allem für den apollinischen Künstlertypus bezeichnend ist. Nietzsche geht hierbei von der Beobachtung aus, daß »Zähmung« und »Kraft-Aufspeicherung« zu einer nützlichen Stärkung des Menschen führen und dabei das Vergeuden von Energie verhindern. Dieses Modell überträgt er dann in dem genannten Abschnitt *Zur Physiologie der Kunst* auf den produktiven und begabten Künstler, dessen Talent er mit einem kräfteraubenden »Vampyr« vergleicht: »Künstler sind nicht die Menschen der großen Leidenschaften [...], ihr Vampyr, ihr Talent, mißgönnt ihnen meist solche Verschwendung von Kraft, welche Leidenschaft heißt. – Mit einem Talent ist man auch das Opfer seines Talents: man lebt unter dem Vampirismus seines Talents.«³² In einem weiteren Abschnitt geht Nietzsche dann konkreter auf den Zusammenhang zwischen triebhaft-leidenschaftlichen Impulsen und deren Einschränkung durch den produktiven Künstler ein:

»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.«³³

In der von Nietzsche skizzierten Unterscheidung zwischen triebhaftem und triebreguliertem Schaffen entspricht Klees Künstlertum dem Typus des apollinischen Künstlers, dessen Wirken der Philosoph mit den Eigenschaften des »Sehens, Verknüpfens, Dichtens« in Verbindung bringt, während er die Idee der

»Gebärde, der Leidenschaft, des Gesanges, des Tanzes«³⁴ mit dem Dionysisch-Orgiastischen assoziiert. Auch für diese Auffassung findet sich bei Klee eine Entsprechung: Das Orgiastische, wie es sich vor allem im Tanz ausdrückt, war dem Künstler tatsächlich außerordentlich suspekt, er hielt es für ein schöpferisch nicht verwertbares Moment, das er anlässlich eines Auftritts der spanischen Tänzerin Carolin Otéro folgendermaßen kommentiert: »Musternd 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 unheimlich, dass er als solcher nicht mehr bewusst ist. Abgesehen von dem schliesslich Orgastischen, kann ein Künstler hier viel lernen.«³⁵ Das Org(i)astische und im Sinne Nietzsches Dionysische schließt Klee also als bedeutungslos für die künstlerische Produktivität aus.

Ähnlich wie später Paul Klee beschreibt Nietzsche in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts auch den unmittelbaren Zusammenhang zwischen instinktiv produktivem Künstlertum und Askese. Eine dieser Einschätzungen aus der 1901 publizierte Fassung von *Der Wille zur Macht*, in der auch vom Instinkt des Künstlers die Rede ist, lautet:

»Zur Vernunft des Lebens. – Eine relative Keuschheit, eine grundsätzliche und kluge Vorsicht vor Eroticism selbst in Gedanken, kann zur großen Vernunft des Lebens auch bei reich ausgestatteten und ganzen Naturen gehören. Der Satz gilt insbesondere von den Künstlern, er gehört zu deren bester Lebens-Weisheit. [...] 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, sei-

nes 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 ausgibt: 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.«³⁶

Angesichts der sehr ähnlichen, ja an einigen Punkten fast deckungsgleichen Ansichten Nietzsches und Klees darf man davon ausgehen, daß der Künstler die Gedanken des Philosophen zumindest ihrem Inhalt nach kannte. Diese Vermutung wird durch die Ausführungen Nietzsches zum Wert der bürgerlichen Ehe bestätigt, die er im Zusammenhang seiner Gedanken zu Künstlertum, Keuschheit und Sinnlichkeit erörtert. Zunächst nimmt Nietzsche – beispielsweise in seiner *Genealogie der Moral* (erschienen 1887) – zur Askese des Künstlers eine widersprüchliche Haltung ein. Während er in dem gerade zitierten Abschnitt – ebenso wie Klee – dem künstlerischen Instinkt eine produktivitätssteigernde Triebregulierung attestiert, vertritt der Philosoph an anderer Stelle eine Kunstauffassung, die dem Ideal der Askese diametral entgegengustehen 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 allergewöhnlichsten: denn nichts ist korruptibler als ein Künstler.«³⁷

Doch diesen Widerspruch zwischen Askese und Sinnlichkeit (der letztlich schon mit dem Hinweis auf die Korrumpierbarkeit der Künstler zerfällt) löst Nietzsche an einer anderen 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.«³⁸ Nietzsche charakterisiert damit dieselbe »Konjugalisierung« des Triblebens, die Klee etwa 25 Jahre später anlässlich der produktivitätsfördernden Monogamisierung seines Lebenswandels propagiert. Klee folgt also der von Nietzsche für den apollinischen Künstler konstatierten Triebregulierung und erscheint damit praktisch als die Inkarnation des apollinischen Künstlers. Im Fall der bereits 1887 erschienenen und zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehrfach kommentierten *Genealogie der Moral* ebenso wie im Fall der 1901 publizierte ersten Kompilation von *Der Wille zur Macht* darf man sogar annehmen, daß sich der Künstler unmittelbar durch die Lektüre Nietzsches zu seiner Idee der »Konjugalisierung« hat inspirieren lassen.

Die für Klee maßgeblichen Ausführungen Nietzsches zu Fragen des Zusammenhangs zwischen Askese, Sinnlichkeit und künstlerischer Schaffenskraft geben bei genauerer Lektüre Aufschluß über den kulturhistorischen Hintergrund und Ursprung des triebregulierten Künstlertums. So deutet der Philosoph an anderer Stelle die physiologischen Grundlagen jener geschlechtlichen Verausgabung an, die die Schöpferkraft des Künstlers beeinträchtigen könne und daher von seinem Instinkt gemieden werden müsse. Das Verlangen nach Kunst weise nämlich eine unmittelbare Verwandtschaft mit dem Geschlechtlichen auf, und das Vermeiden der geschlechtlichen Verausgabung führe 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 eigen 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. [...]«³⁹

Mit dieser sehr spezifischen Verknüpfung von Geschlechtstrieb und Verlangen nach Kunst sowie auch mit anderen Aussagen über die Natur der schöpferischen Urkräfte⁴⁰ steht Nietzsche in einer sehr alten Tradition, der ich mich im nächsten Abschnitt widmen möchte.

4. Nietzsche und die »Verausgabungstheorie«

Nietzsche warnt in dem weiter oben angeführten Passus (*Zur Vernunft des Lebens*) vor der unwillkommenen Verausgabung schöpferischer Kräfte⁴¹ und betont in der zuletzt zitierten Äußerung den sexuellen Ursprung des künstlerischen Schöpfungspotentials. Vor allem die dort in Klammern gesetzte und zunächst etwas rätselhaft anmutende Aussage – »Verteilung des semen ins Blut ...« – verdient unsere Aufmerksamkeit, denn sie spielt auf ein sehr altes, aus der antiken Säftelehre abgeleitetes physiologisches Erklärungsmodell der männlichen Zeugungs- und Lebenskraft an, nämlich auf die »Verausgabungstheorie«, die sich folgendermaßen resümieren läßt: Das männliche Sperma enthalte Lebens- und Schaffenskraft, dürfe also nicht verschwendet werden; es bestehe ein enger Zusammenhang zwischen Samen und Blut, denn Samen

sei durch männliche Hitze aufgeschäumtes Blut; Samenverlust durch sexuelle Aktivität ziehe demnach auch immer einen Verlust des Lebenssaftes Blut nach sich.⁴² Zudem führe der sexuelle Akt beim Mann sogar unmittelbar zum Verlust wertvoller Gehirns substanz, da eine direkte Verbindung zwischen Gehirn und Geschlechtsteilen den Abgang des Lebenssaftes ermögliche – so die antike Theorie. Diese anatomisch und physiologisch irrigen Annahmen scheinen sich für lange Zeit großer Beliebtheit erfreut zu haben,⁴³ und selbst noch im 19. Jahrhundert ist die antike Vorstellung des durch sexuelle Aktivität ausgelösten Verlusts von Lebenskraft direkt rezipiert worden, z. B. durch Arthur Schopenhauer, der dem römischen Arzt Celsus die Worte in den Mund legt: »seminis emissio est partis animae iactura«⁴⁴ [die Ejakulation der Sperma ist die Einbuße eines Teils der Seele].

Die von Schopenhauer thematisierte »Verausgabungstheorie« hat sowohl im 18. und 19. Jahrhundert,⁴⁵ in der romantischen Literatur,⁴⁶ in der naiven Naturphilosophie sowie in der Psychologie und Medizin noch bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts nachgewirkt.⁴⁷ Bezeichnend für diesen physiologischen Irrglauben an eine Allgegenwart der Lebensäfte sind beispielsweise die Ausführungen des Jenenser Arztes Christoph Wilhelm Hufeland in seiner erstmalig 1797 veröffentlichten und bis 1887 siebenmal aufgelegten Schrift *Die Kunst das menschliche Leben zu verlängern*. Seine Ansichten zu Lebenskraft und Lebenssaft leiten sich nicht nur aus der antiken Säftelehre und der daraus folgenden »Verausgabungstheorie« ab, sondern bereiten unmittelbar deren Rezeption durch Nietzsche und andere Autoren des späten 19. Jahrhunderts vor. So beschreibt Hufeland dasselbe mechanistische Modell, dessen sich auch Nietzsche später bedienen sollte, um das für den Künstler notwendige Haushalten mit seinen schöpferischen Kräften zu charakterisieren:

»Die Organe der Zeugung haben die Kraft, die feinsten und geistigsten Bestandtheile aus den Nahrungsmitteln abzusondern, zugleich aber sind sie so eingerichtet, daß diese veredelten und vervollkommeneten Säfte wieder zurückgehen und ins Blut aufgenommen werden können.«⁴⁸

Ebenso schildert Hufeland jenen engen Zusammenhang zwischen Gehirn und Zeugungsorganen, über den auch Schopenhauer und Nietzsche reflektieren werden. In einem Passus, der bereits an die Sublimierungstheorie Sigmund Freuds erinnert, schreibt der Jenenser Arzt:

»Es scheint, daß diese beiden Organe, die Seelenorgane (Gehirn) und Zeugungsorgane, so wie die beiden Verrichtungen, des Denkens und der Zeugung (dies eine ist geistige, das andere eine physische Schöpfung) sehr genau miteinander verbunden sind, und beide den veredeltesten und sublimirtesten Theil der Lebenskraft verbrauchen. Wir finden daher, daß beide mit einander im umgekehrten Verhältniß stehen und einander gegenseitig ableiten. Je mehr wir die Denkkraft anstrengen, desto weniger lebt unsere Zeugungskraft, je mehr wir die Zeugungskräfte reizen und ihre Säfte verschwenden, desto mehr verliert die Seele an Denkkraft, Energie, Scharfsinn, Gedächtniß. Nichts in der Welt kann so sehr und unwiederbringlich die schönsten Geistesgaben abstumpfen, als die Ausschweifung.«⁴⁹

Als weiteres Beispiel für die Verbreitung der »Verausgabungstheorie« mag das 1900 erschienene Buch *Manhood Wrecked and Rescued* des kanadischen Geistlichen W. J. Hunter dienen. Obschon die moderne Medizin die im 18. und im beginnenden 19. Jahrhundert noch gängigen Theorien über eine direkte Verbin-

dung zwischen Gehirn und Geschlechtsorganen widerlegt hatte, verharrt Hunter auf dem Niveau der antiken Säftelehre, wenn er 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 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 [...].«⁵⁰

In direkter Analogie zu dieser »Verausgabungstheorie«, die im übrigen auch in Gestalt literarischer und kunsttheoretischer Topoi greifbar ist,⁵¹ galt z. B. bei Vincent van Gogh die sexuelle Betätigung als Verlust schöpferischer Kräfte. Er schreibt hierzu im August 1888:

»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 abschuften, 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?«⁵²

Vincent van Gogh ist sicherlich ein Extremfall, aber auch ein unmittelbarer Zeitgenosse Paul Klees, Alfred Kubin, hat zumindest im nachhinein und in einer weniger radikalen Formulierung

die Auffassung vertreten, daß die sexuell verausgabte Schöpferkraft des Mannes eigentlich vertane Kraft sei. So schreibt er rückblickend und sicherlich auch ein wenig verklärend über die rauschhaften Schaffens- und Seelenzustände seiner Jugend (ca. 1900–1906) sowie über deren Milderung durch die Ehe:

»Bemerkenswert wäre, daß diese eigentliche sinnliche, weil allzu mächtige Fülle der Vorstellungen [...] mit meiner Heirat allmählich wohlütig abklang – d. h. alles wurde im künstlerischen Sinn langsam bewußter, beherrschter, sorgfältiger gewählt – was nahelegen würde, daß ein geordnetes Leben in geschlechtlicher Beziehung vielleicht mit dem Urquell dieses Schöpfungsprozesses in Beziehung stehe. Ich halte es für wahrscheinlich, daß es eine Quelle ist, ob diese Kräfte nun entweder geschlechtlich oder in dieser schöpferischen (weit befriedigenderen) Weise vertan werden.«⁵³

Auch Kubin spricht also von einer zentralen Quelle der künstlerischen Schöpferkraft und davon, daß die Kraft selbst letztlich befriedigender im künstlerischen Schaffen als in sexueller Aktivität »vertan« werden solle.

Die den Formulierungen van Goghs und Kubins zugrundeliegende Annahme, daß die gelebte Sexualität Verschwendung und die das Sperma empfangende Frau im Grunde zu schade für die Aufnahme des kostbaren Lebens- und Schöpfungssaftes sei, hat auch ein weiterer Zeitgenosse Paul Klees vehement vertreten, nämlich Otto Weininger in seiner 1903 erstmals publizierte Studie *Geschlecht und Charakter*. Weininger, den Klees Frau Lily merkwürdigerweise geschätzt zu haben scheint,⁵⁴ schreibt hierzu in einer extrem mysogonistischen und für ihn typischen Wendung: »Denn jeder große Erotiker ist ein Genie, und alles Genie im Grund erotisch, auch wenn seine Liebe zum Wert, das ist zur

Ewigkeit, zum *Weltganzen*, nicht in dem Körper eines Weibes Platz findet.⁵⁵ Weiningers Ansicht (die im übrigen in einer langen Tradition sexualmetaphorisch und androzentrisch ausgerichteter Schöpfungsauffassungen steht⁵⁶) bringt die Vorbehalte gegen die sexuelle Verausgabung noch einmal auf den idealistischen Punkt. Allerdings existierten auch andere Ansichten und andere Künstlertypen.⁵⁷ Klees Triebregulierung stand jedoch zumindest von der Idee her 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 jener Variante der »Verausgabungstheorie« auf, die Nietzsche in den oben zitierten Schriften formuliert hatte.

5. Askese und Sublimierung

Klees Modell künstlerischer Produktivität, das auf einer Einschränkung bzw. Umlenkung sexueller Energien basierte, darf man als ein seinerzeit verbreitetes Phänomen bezeichnen. Ein Beleg hierfür ist neben dem Gedankengut Nietzsches und Weiningers die Sublimierungstheorie Sigmund Freuds, die in ihrer frühesten Variante das Künstlerische auf nicht gelebte genitale Sexualität zurückführt. Sie entstand ebenfalls in den Jahren zwischen 1898⁵⁸ und 1905⁵⁹ (während Freud in den Jahren danach vor allem wissenschaftliche Leistungen auf die Energien nicht gelebter Libido zurückführte⁶⁰). Als eine Grundlage dieser Theorie verstand der »Vater der Psychoanalyse« die Verdrängung des Geruchssinns und des Körperlichen, denn in beiden sah er primitive Stufen der menschlichen Evolution, die es zu sublimieren galt. In diesem Sinne schreibt er bereits Anfang 1897 in einem Brief an Wilhelm Fliess über die zunehmende Befreiung des Menschen

von seinen physiologisch und chemisch gesteuerten Instinkten: »Man erinnert sich dabei, dass der leitende Sinn (auch für die Sexualität) beim Tier der Geruch ist, der beim Menschen abgesetzt wird. Solange Geruch (-Geschmack) herrscht, wirkt Harn, Kot und die gesamte Körperoberfläche auch das Blut, sexuell erregend.«⁶¹ Freud schildert hier also ebenjenen Prozeß der vom Geruch abgekoppelten Sublimierung, den wir auch in Klees Radierung *Weib und Tier II* (Abb. 2, s. o.) beobachtet haben.

Aller Wahrscheinlichkeit nach finden sich auch in der Sublimationstheorie Reminiszenzen der oben beschriebenen »Verausgabungstheorie«, denn der Psychoanalytiker bedient sich hierbei einer Diktion, die sowohl an die antike Physiologie 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.«⁶²

An anderer Stelle spricht Freud über »Sexualitätszuflüsse« oder auch von Energien, die »Abfluß und Verwendung auf anderen Gebieten« finden sowie von »Endausgängen« und »Dämmen« in Gestalt ästhetischer und moralischer Anforderungen gegen den »Zufluß« der »Sexualerregungen«.⁶³ Es ist also durchaus anzunehm-

men, daß Freud hier gewisse physiologische Vorurteile der Medizingeschichte verinnerlicht hatte und in seiner Sublimationstheorie verarbeitetete.

Die von Freud und Nietzsche formulierten Gedanken zur Sublimierung waren im Grunde nichts Neues. Vergleichbare Anschauungen finden sich seit Platons *Symposion* immer wieder,⁶⁴ und auch die oben zitierten Ansichten Hufelands lesen sich streckenweise wie eine Antizipation der Thesen Freuds. Ebenso läßt sich eine Verwandtschaft der »Sublimation« mit dem Begriff der »innerweltlichen protestantischen Askese« anstellen, den Max Weber in seiner zuerst 1904–1905 erschienenen *Protestantischen Ethik* entwickelte.⁶⁵ Ebenso soll die Triebregulierung, die Norbert Elias einige Jahre später für den *Prozeß der Zivilisation* diagnostiziert hat, nicht unerwähnt bleiben.⁶⁶ Kulturhistorisch läßt sich also die von Nietzsche ebenso wie von Freud thematisierte und sodann von Klee formulierte Triebökonomie in einen größeren Zusammenhang einordnen.

6. Askese und Triebökonomie als Inszenierung

Zum Schluß möchte ich einen weiteren Punkt thematisieren – gewissermaßen einen Kontrapunkt. Die von Klee reichlich überlieferten Äußerungen zur eigenen Triebökonomie sind nur die halbe Wahrheit, wenn man hier überhaupt von Wahrheit sprechen darf. Zu einem nicht unwesentlichen Teil – und das hat die bisherige Forschung völlig übersehen – ist die selbstverordnete und mit einigem Pathos vorgetragene Idee der Triebregulierung ein Bestandteil der Selbstinszenierung des Künstlers, die sich vor allem während der Verlobungsphase nicht vollständig mit seinen eigenen Lebens- und Liebeserfahrungen deckt. Besonders in den Jahren zwischen 1903 und 1905 deutet Klee in seinen Briefen an

Lily Stumpf mehrfach die Freuden oder auch die (noch) unerwünschten Folgen des gemeinsamen vorehelichen Geschlechtsverkehrs sowie die Entbehrungen jener langen Wochen an, während derer sich die beiden nicht sahen.⁶⁷ Und auch die bislang unpublizierten Lebenserinnerungen Lily Klees legen die Vermutung nahe, daß die Verlobungsphase des Künstlers keineswegs von übermäßiger Askese bestimmt gewesen ist, sondern spätestens seit dem Sommer 1902 von Zusammenkünften, die angesichts ihres teilweise erotischen Charakters mit großer Sorgfalt vor Lilys Vater geheimgehalten werden mußten.⁶⁸

Das Ideal sittlich geläuterter, asketischer Männlichkeit sowie die Idee einer künstlerisch produktiven Triebökonomie sind also als Teil jener Selbstinszenierung zu sehen, für die Klee generell bekannt ist. Als eine vergleichbare Inszenierung mag seine Idee des erdfernen und kühlen, dem Irdischen und Kreatürlichen entrückten Künstlertums dienen, die Klee z. B. anlässlich des Todes von Franz Marc (für Klee der tierliebende Künstler schlechthin) und auch an anderer Stelle pflegt:

»Meiner Kunst fehlt eine leidenschaftliche Art der Menschlichkeit. Ich liebe Tiere und sämtliche Wesen nicht irdisch herzlich. Ich neige mich nicht zu ihnen noch erhöhe ich sie zu mir. [...] Der Erdgedanke tritt vor dem Weltgedanken zurück. [...] Ich suche hierin einen entlegeneren, schöpfungssprünglicheren Punkt, wo ich eine Art Formel ahne für Tier, Pflanze, Mensch, Erde, Feuer, Wasser, Luft und alle kreisenden Kräfte zugleich.«⁶⁹

Dies ist nicht einmal die halbe Wahrheit! Denn während Klee das »Image« des nicht tierliebenden und kühl-intellektuellen Künstlers pflegt, führt er gleichzeitig das Leben eines rührend um seine Katzen besorgten Menschen, dessen Zuwendung sich in lie-

bevollen Beschreibungen ihrer putzigen Aktivitäten ausdrückt. Die Kapriolen seiner Katzen stimulieren ihn sogar zu wahren Höchstleistungen deutscher Prosa.⁷⁰

Im Grunde ähnlich muß man sich die Inszenierung seiner Triebökonomie vorstellen. Klee kokettiert, er spielt mit dem Modell des entsagungsvollen und deshalb produktiven Künstlertums, weil dieses Modell gleichsam das Gebot der Stunde war, ein Konstrukt aus traditionellen Anschauungen und Versatzstücken der Philosophie Nietzsches und Schopenhauers, die gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch die Künstler nicht unberührt gelassen hatte. Die kunstkritische Aktualität dieses Konstrukts läßt sich an einem konkreten Beispiel aus Klees unmittelbarer Umgebung veranschaulichen: In zwei ausführlichen Rezensionen vom August und September 1903 hatte der bereits genannte Josef Victor Widmann (der »Backfischonkel«, wie der Künstler ihn in seinen Briefen liebevoll nennt⁷¹) Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* zunächst in einer satirischen Erzählung lächerlich zu machen versucht, dann jedoch ernsthaft und kritisch besprochen. In der ersten »Rezension« (wenn man es denn so nennen darf) persifliert Widmann Weininger in der Gestalt eines mephistophelischen Sonderlings, der im Gewand eines Försters einsam durch den Wald streift, die dort zahlreich herumspringenden jungen Mädchen [sic] ostentativ ignoriert und eine Auswahl mysogonistischer Ansichten aus *Geschlecht und Charakter* zum Besten gibt, dann aber dabei ertappt wird, wie er heimlich einer schönen nackten Frau beim Baden in einem lauschigen Weiher zuschaut (und dies offenbar auch regelmäßig tut).⁷² Allerdings läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob Klee diese Rezension, die im übrigen ein Licht auf die nicht ganz humorlose Debattenkultur jener Zeit wirft, wirklich kannte. Die zweite jedoch hatte er nachweislich in Händen, und hier kommt Widmann auf die seiner Ansicht nach asketisch schaffenden Schweizer Künstler

Ferdinand Hodler (1853–1918) und Cuno Amiet (1868–1961) zu sprechen, die er gegen andere, namentlich nicht genannte zeitgenössische Künstler ausspielt. Über Hodler und Amiet, deren fehlenden Sinnenreiz er durchaus positiv beurteilt, schreibt Widmann:

»Ob nun bewußt oder unbewußt, stellen sie sich in ihrem strengen, keuschen Schaffen der gefälligen und buhlerisch den Augen schmeichelnden Kunst der Zeit entgegen; sie sind Asketen und Nazarener in noch höherem Grade, als dies auch schon Segantini war.«⁷³

Möglicherweise meinte Widmann mit der »buhlerisch schmeichelnden Kunst der Zeit« die naturalistische Salonmalerei, vielleicht auch Arnold Böcklin oder Anselm Feuerbach. Hodler und Amiet hingegen versteht er als Avantgarde, deren oft flächiger und zurückgenommen-kühler Stilmodus in seinen Augen das Kennzeichen einer asketischen und daher positiv zu bewertenden neuen Kunst ist. Allerdings bedürfte Widmanns Unterscheidung zwischen einem »buhlerisch schmeichelnden« Stil einerseits und einer asketischen Kunstauffassung andererseits einer vertiefenden Analyse; in unserem Zusammenhang mag die Feststellung genügen, daß Klee mit seiner Propagierung von Askese auf ein erfolgversprechendes Bewertungskriterium jener zeitgenössischen Kritik anspielte, die er in seiner Heimatstadt Bern rezipierte.⁷⁴

Wie weitgehend Klee zeitgenössischen Strömungen und Konstrukten verpflichtet war, verdeutlichen schließlich auch seine Ansichten zur Fortpflanzung: Ganz der asketischen Tradition verhaftet, postuliert der Künstler an einer Stelle seines Tagebuchs Abstinenz bis hin zur Verweigerung, wenn er im Dezember 1903 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).«⁷⁵

Diese »Überempfindlichkeit« hat ihre Wurzeln ebenfalls in der Philosophie Arthur Schopenhauers und Friedrich Nietzsches sowie in der Diffamierung der Fortpflanzung durch Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter*. Nietzsche formuliert z. B. ein Fortpflanzungsverbot für das Genie, wenn er die geistigen »Spitzen« der Gesellschaft, zu denen auch der bildende Künstler gehört, mit folgenden Worten charakterisiert:

»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 Nachkommenschaft sehr groß ist: solche Menschen sind Spitzen der Menschheit – sie dürfen nicht weiter in Spitzchen auslaufen.«⁷⁶

Klees »Abneigung gegen Fortpflanzung« und seine »ethische Überempfindlichkeit« finden also bei Nietzsche eine deutliche Vorformulierung. Ähnliche Ansichten zeichnet vor allem Otto Weiningers Buch *Geschlecht und Charakter* aus⁷⁷, das eine lange Tradition philosophisch mehr oder wenig schlüssig begründeter⁷⁸ oder literarisch thematisierter⁷⁹ Denunziationen menschlicher Fruchtbarkeit und Fortpflanzung auf den Punkt bringt. So erklärt Weininger in enger Anlehnung an ähnliche Gedanken Platons, daß der Mensch und damit auch der Künstler »die Verwirklichung

der Idee seiner selbst« suche und hierzu zwei Möglichkeiten habe: entweder die Zeugung leiblicher Kinder oder die Zeugung »zeitloser Kinder« und damit das Schaffen großer kultureller Werke. Das Genie ziehe es hierbei vor, sich selbst nicht durch ein körperliches, sondern durch ein »geistiges Ebenbild« zu verewigen. Schließlich gelangt Weininger in Anlehnung an seinen Vordenker Platon zu folgender Aussage: »Nur der geniale Mensch aber kennt die ganz und gar unsinnliche Liebe, und nur er sucht zeitlose Kinder zu zeugen, in denen sein tiefstes geistiges Wesen zum Ausdruck kommt.«⁸⁰ Diesen Gedankengang, der als Topos ohnehin verbreitet war, dürfte Klee sogar direkt vor Augen gehabt haben, denn in Widmanns Rezension von *Geschlecht und Charakter* wird die Anschauung, daß die geistige und künstlerische Produktion der Zeugung leiblicher Kinder vorzuziehen sei, thematisiert und kritisiert.⁸¹

Sowohl die Popularität der Schrift Weiningers als auch die Verbreitung der Philosophie Schopenhauers und Nietzsches im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts⁸² bezeugen, daß die von Klee propagierte »ethische Überempfindlichkeit« gegenüber der Fortpflanzung Teil eines seinerzeit aktuellen Konstrukts war, dessen Attraktivität sich auch der Schweizer Künstler zunächst nicht entziehen konnte. Ebenso wie im Fall seines abgehobenen, kühlen Künstlertums kann man Klees Polemik gegen seine Prokreationspflichten zumindest teilweise als Anpassung an jenes Konstrukt verstehen. Doch diese Anpassung geschieht unvollständig, ja sie hat eher noch den Charakter einer Koketterie, denn bekanntlich hat er sich der Fortpflanzung nicht verweigert und zudem auch dem Rollenklischee des wilhelminischen Mannes nur sehr bedingt entsprochen. Tatsächlich erscheint Klee in weiten Teilen seiner Lebenspraxis als Gegenbild seiner männlichen Zeitgenossen: Der Künstler führte eine Partnerschaft mit seiner Frau Lily, die sich von der traditionellen Rollenverteilung mehr und mehr zu

entfernen begann. Lily war von Anfang an eine intellektuell und künstlerisch gleichwertige Partnerin, finanziell unabhängig, und bestritt vor allem durch die Erteilung von Klavierunterricht lange Zeit den Lebensunterhalt für die 1906 gegründete Familie. Für etliche Jahre wurde Klee zum Hausmann und Erzieher des gemeinsamen Sohnes Felix.⁸³ Traditionellen Rollen verhaftet blieben Paul und Lily Klee allerdings auf dem Gebiet künstlerischer Tätigkeit: Da Lily vor allem während des ersten Jahrzehnts ihrer Ehe die Ernährerin der Familie war, hat sie eigene Karriereöglichkeiten nur eingeschränkt genutzt (in welchem Umfang diese wirklich bestanden, wäre allerdings noch zu klären). Wir wissen bislang jedoch nicht, ob Lily Klee ihre Ehe mit einem erfolgreichen Künstler und ihren Karriereverzicht ähnlich einschätzte wie einige Jahre später Charlotte Berends-Corinth, die nach dem Tod ihres Mannes Lovis Corinth bemerkte: »Ich behaupte sogar, daß große Leistungen von einem Mann nur ausgeführt werden, wenn eine Frau neben ihm steht, ohne sich vordrängen zu wollen, nicht einen Schritt – eher noch hinter ihm mag sie verbleiben. Er aber weiß, daß er, wann immer er den Kopf zur Seite oder ein wenig nach rückwärts wendet, in die Augen der Frau sieht. Selbst wenn es der Mann selten ausspricht, so ist es dennoch so, daß jedesmal sein Dank und seine Liebe zu ihr sich erhöht – und seine Leistungskraft. Ich behaupte ferner, daß auch eine Frau mehr Leistungen von Wert hervorbringen würde, wenn ein Mann so neben ihr stünde, aber – er möge mir verzeihen – dafür ist der Mann noch nicht reif! Tatsächlich, es gibt keine Frauenemanzipation – es gibt nur eine Entwicklung beim Manne, auf die zu hoffen wäre.«⁸⁴

Es muß hier offen bleiben, ob auch diese Einschätzung an der Wirklichkeit vorbeiging. Sicher erscheint lediglich, daß Klees Konstruktion asketischen Schöpferturns in nicht unerheblichem Maße auf Strömungen der Zeit rekurrierte und dabei wesentlich

stärker traditionellen Mustern verhaftet war, als der Künstler selbst zugegeben hätte. Die Modernität seiner Kunst stand somit in einem unauflöselichen, aber produktiven Widerspruch zur Verwurzelung seiner künstlerischen Ideologie in heute fast archaischen Vorstellungen. Vielleicht ist das Archaische dem Modernen aber auch verwandter, als man gemeinhin annimmt.

* Für anregende Gespräche und Hinweise, die mir bei der Erarbeitung dieses Aufsatzes nützlich waren, danke ich Michael Baumgartner (Bern), Florian Britsch (Hamburg), Susanne Deicher (Wismar), Hansdieter Erbsmehl (Berlin), Stefan Frey (Bern), Thomas Glück, Anja Himmel, Michaela Marek (Leipzig), Osamu Okuda (Bern), Kurt Siehr (Leipzig) und Karl Werckmeister (Evanston/Illinois) sowie den Teilnehmern meines Hauptseminars »Kunst und Sexualität« im Wintersemester 1999/2000.

- 1 Marcel Franciscano: Paul Klee um die Jahrhundertwende, in: Paul Klee. Das Frühwerk 1883–1922, Ausst. Kat., München 1979, S. 34–59, S. 47–59; Gregor Wedekind: 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. von Susanne Deicher, Berlin 1993, S. 69–111; Wolfgang Kersten: Textetüden über Klees Postur – »Elan vital« aus der Gießkanne, in: Elan Vital oder das Auge des Eros, Ausst. Kat. München 1994, hg. von Hubertus Gafner, München 1994, S. 56–74, S. 59–63; Gregor Wedekind: Paul Klee: Die Inventionen, Berlin 1996; Catalogue raisonné Paul Klee, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, I, Bern 1998, Nr. 162–166, 180–185, 188, 190, 197; Katja Thieme: Sexualität bei Paul Klee, Magisterarbeit (unpubl.), Leipzig 1999; Pamela Kort: Paul Klee und der Mythos. Die rebellische Stimme der Kunst, in: Paul Klee. In der Maske des Mythos, hg. von Pamela Kort, Ausst. Kat. München 1999, S. 9–38, bes. S. 20–22.
- 2 Paul Klee, »Weib und Tier« I, 1903, 217 x 282 mm, Radierung auf Zink, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Franciscano 1979 (Anm. 1), S. 52; Wedekind 1996 (Anm. 1), S. 70–76; Catalogue Raisonné Paul Klee (Anm. 1), Bd. 1, Bern 1998, Nr. 162.
- 3 Paul Klee, »Weib und Tier« II, 1904/13, 187 x 225 mm, Radierung auf Zink, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. – Catalogue Raisonné Paul Klee (Anm. 1), Nr. 183.

- 4 Paul Klee: Briefe an die Familie, 2 Bde., Köln 1979, I, S. 459; Wedekind 1996 (Anm. 1), S. 81.
- 5 Wedekind 1996 (Anm. 1), S. 83–84. Das von Pamela Kort (Anm. 1), S. 21–22, zitierte Vorbild einer »Aphrodite Sinuessa« aus Neapel kann nicht überzeugen.
- 6 Leopold von Zahn: Paul Klee. Potsdam 1920, S. 9.
- 7 Zur Ambivalenz der Szene siehe Kort 1999 (Anm. 1), S. 22, die in dem Tier einen »respektlos schnüffelnde(n) Hund mit phallischer Schnauze« zu erkennen glaube; von Zahn 1920 (Anm. 6), S. 9, der das Tier als Gazelle auffaßt, sieht hingegen »ein Weib, sich unzüchtig zwischen die Beine fahrend«.
- 8 Hierzu siehe unten und Charles Werner Haxthausen: Paul Klee. The Formative Years, New York/London 1981 (zuerst 1976), S. 91–147.
- 9 Paul Klee: Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition, hg. von der Paul-Klee-Stiftung Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988 (im folgenden zit. als Tgb.), 66, 73, 83, 90.
- 10 Brief vom 1.2.1900, zit. nach Wedekind 1996 (Anm. 1), S. 21. Vgl. auch Tgb. 121 und Thieme 1999 (Anm. 1), S. 15–16.
- 11 Vgl. Ernst Kris/Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt 1979 (zuerst engl. 1934), S. 149–150; Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Reinbek bei Hamburg 1999 (zuerst frz. 1949), S. 240 f., 245, 251; Hermann Ulrich Asemissen/Gunter Schweikhart: Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994, S. 98–105 und 197–203. – Zur Fortschreibung des »Musenmodells« bis zum Tod der Muse siehe Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1996 (zuerst engl. 1992), S. 516–552. Konkrete Beispiele des Musenmodells in der bildenden Kunst sind: Philipp Otto Runge, Die Lehrstunde der Nachtigall, 1804, Hamburg, Kunsthalle (vgl. Runge in seiner Zeit, hg. von Werner Hofmann, Ausst. Kat., Hamburg/München 1977, Kat. Nr. 137; Hanna Hohl: Kunst und Liebe: Die Lehrstunde der Nachtigall, ebd., S. 162–167); Auguste Rodin, Der Künstler und seine Muse, 1890, Bronzeskulptur, Bremen, Kunsthalle (J.A. Schmoll, genannt Eisenwerth: Rodin und Camille Claudel, München/New York 1994, S. 116–118); Susanna Partsch: Gustav Klimt. Maler der Frauen, München/New York 1994, bes. S. 96–98.
- 12 Tgb. 123, 126–127.
- 13 Margot und Rudolf Wittkower: Künstler – Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart 1989 (zuerst engl. 1963), S. 169–178; Eckhard Neumann: Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität, Frankfurt 1986, S. 160–161, 192 und passim.
- 14 Klee: Briefe (Anm. 4), I, S. 312 (Brief vom 23.2.1903). – Siehe hierzu auch unten, Anm. 17.

- 15 Tgb. 127–129 und 180; Wedekind 1996 (Anm. 1), S. 25–29.
- 16 Tgb. 173, 139. Vgl. auch Tgb. 141.
- 17 Klee: Briefe (Anm. 4), I, S. 312 (23.2.1903); die entsprechende Kapitelüberschrift in der 1799 erschienenen *Lucinde* Schlegels lautet allerdings *Lehrjahre der Männlichkeit*.
- 18 Klee: Briefe (Anm. 4), I, S. 493 (1.4.1905). Vgl. auch ebd., S. 307.
- 19 Vgl. z. B. Paul Klee: Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre, hg. von Günther Regel, Leipzig 1991, S. 79 (d. i. Paul Klee, Über die moderne Kunst, Vortrag von 1924, zuerst erschienen 1945).
- 20 Klee: Briefe (Anm. 4), I, S. 228 (15.6.1903), S. 291 (15.12.1903) und S. 300 (3.1.1903); vgl. Thieme 1999 (Anm. 1), S. 67–68.
- 21 Klee: Briefe (Anm. 4), I, S. 492 (31.3.1905).
- 22 Tgb. (Hausenstein II), S. 507 (1901). – Rückblickend beurteilt er die Monogamisierung seines Liebeslebens 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.« Tgb. 958 (1915).
- 23 Tgb. 752 (Hausenstein II), S. 495 (1906).
- 24 Klee: Briefe (Anm. 4), I, S. 597 (27.3.1906).
- 25 Tgb. 958 (1915).
- 26 Tgb. 605 (1905). – Zur »Verarmung« vgl. auch Friedrich Nietzsche: Genealogie der Moral [zuerst erschienen 1887], 2.25 (Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden, hg. von Karl Schlechta, 3 Bde., München 1954–1956, II, S. 892).
- 27 Tgb. 466 (28.12.1902).
- 28 Tgb. 605 (1905).
- 29 Vgl. O. K. Werckmeister: 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; Friedrich Nietzsche: Morgenröte [zuerst erschienen 1881], 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, sondern als Bedingung des besten Daseins und der schönsten schöpferischen Fruchtbarkeit; siehe hierzu unten und Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, Ed. Schlechta, II, S. 761–900, S. 839 (3.1; 3.25–26); ebd., S. 850 (3.8.), führt Nietzsche auch erneut die Wüste als Metapher für Askese an. – Askese als Voraussetzung kreativen Schaffens anzusehen, entspricht im übrigen einem verbreiteten Topos, den bereits die Erymologie des Begriffs belegt (griechisch »askéo« für »technisch oder künstlerisch verfertigt

- gen«); vgl. hierzu: Historisches Wörterbuch der Philosophie, I, Darmstadt 1971, Sp. 538–543, s. v. »Askese«.
- 30 Das Verhältnis Klees zu Nietzsche ist bislang wenig geklärt; vgl. hierzu Tgb. 68 (1899) und 415 (Juni 1902); Postkarte Klees an Hans Bloesch vom 13.12.1900 (unpubliziert, zitiert bei Wedekind 1993 [Anm. 1], S. 72); Klee: Briefe (Anm. 4), I, S. 304, 424 und 873 (Briefe an Lily vom 17.1.1903, 21.5.1904 und 10.7.1917); Christina Kröll: Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Phil. Diss., Bonn 1968, S. 46 und 191–195; Jürgen Glaesemer (Hg.): Paul Klee. Das graphische und plastische Werk, Bern 1975, S. 33; O. K. Werckmeister: The Making of Paul Klee's Career 1914–1920, Chicago/London 1989, S. 45 und 80; Wolfgang Kersten: Paul Klee. Übermut. Allegorie der künstlerischen Existenz, Frankfurt 1990, S. 14–16; Donat de Chapeaurouge: Paul Klee und der christliche Himmel, Stuttgart 1990, S. 12; Marcel Franciscano: Paul Klee. His Work and His Thought, Chicago/London 1991, S. 46, 88 und 170; Marc Roskill: Klee, Kandinsky, and the Thought of Their Time. A Critical Perspective, Urbana/Chicago 1992, S. 56–62 (unspezifisch); Werckmeister 1997 (Anm. 29), S. 36–37; Naturentwürfe. Arbeiten auf Papier von Cézanne bis Beuys, Ausst. Kat., Galerie Albstadt, Stuttgart 2000, S. 100. – Generell zum Thema Nietzsche und die bildende Kunst um die Jahrhundertwende vgl. unter den neueren Arbeiten: Dietrich Schubert: Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst, in: Nietzsche-Studien, 10/11, 1981/1982, S. 278–317; Theo Meier: Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff, Tübingen 1991; Hansdieter Erbsmehl: Kulturkritik und Gegenästhetik. Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland 1892–1918, Phil. Diss., Los Angeles 1993, Ann Arbor 1993; Theo Meier: Nietzsche und die Kunst, Tübingen 1993; Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart Weimar 2000, S. 484–484 (lückenhaft); zur Nietzsche-Rezeption durch die Avantgarde allgemein siehe z. B. Steven E. Aschheim: Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kultes, Stuttgart 2000 (zuerst engl. 1992); zu seiner Bedeutung für den modernen »Ausstellungskünstler« Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997, S. 165–172.
- 31 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Werke. Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte, hg. von Peter Gast und Ernst und August Horneffer, Leipzig 1901, Nr. 355–374, S. 375–399; Klee bezieht sich im Tgb. Nr. 415 auf die zahlreichen Zitate aus dieser Ausgabe, die in einer Rezension Josef Victor Widmanns im »Feuilleton des Berner Bund« (Der Bund, 16.–18., 20.–25. und 27.–30. Mai 1902) abgedruckt waren; vgl. auch Franciscano: 1979 (Anm. 1), S. 46 (die Zitate aus der Rezension Widmanns sind allerdings nicht

- mit den hier relevanten Passagen identisch. Die gedanklichen Parallelen zwischen den Ausführungen Nietzsches und Klees legen m. E. aber zwingend die Vermutung nahe, daß der Künstler sich die Schrift des Philosophen beschafft hatte. Auf jeden Fall verfolgte Klee Widmanns Rezensionen sehr aufmerksam, um sich mit Lektüeranregungen zu versehen). – Die Nummern der Ausgabe von 1901 von *Der Wille zur Macht* entsprechen nicht mehr denen der späteren Editionen; vgl. Nietzsche's Werke, 2/VII, 2. Aufl., Leipzig 1922, und Nietzsche: Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, VIII, 1–3, Berlin/New York 1972–1974, dort auch eine Konkordanz. Die Edition von 1901 ist allerdings maßgeblich für die Nietzsche-Rezeption der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.
- 32 Nietzsche: Der Wille zur Macht (Anm. 31), Nr. 368, S. 393 (Hervorhebungen von Nietzsche). – Siehe auch Anm. 41.
- 33 Nietzsche: Der Wille zur Macht (Anm. 31), Nr. 359, S. 382–383; der Passus trägt in der heute üblichen Numerierung die Nr. 800. In: Nietzsche's Werke, 2/VII, 2. Aufl., Leipzig 1922, S. 228. – Nietzsches Anschauungen zur Kunst variieren allerdings (widersprechen einander sogar!) und lassen sich nicht immer vollständig mit der Triebökonomie Klees in Einklang bringen. Einen sexuellen Ursprung künstlerischer Produktivkräfte und eine Notwendigkeit von Triebregulierung sieht er allerdings fast durchweg; vgl. hierzu auch Julian Young: Nietzsche's Philosophy of Art, Cambridge 1993, S. 126–130.
- 34 Nietzsche: Der Wille zur Macht (Anm. 31), Nr. 798 (S. 226).
- 35 Tgb. 362.
- 36 Nietzsche: Der Wille zur Macht (Anm. 33), Nr. 367, S. 392. Der Passus auch in: Friedrich Nietzsche: Aus dem Nachlaß der 80er Jahre (Anm. 26), III, S. 923–924 (Hervorhebungen von Nietzsche). – Der »dominierende Instinkt«, der eine Keuschheit durchsetzt, findet sich auch in Nietzsches »Genealogie der Moral« (Anm. 29), S. 850 (3.8).
- 37 Ebd., S. 892 (3.25).
- 38 Ebd., 3.2., S. 840.
- 39 Nietzsche: Aus dem Nachlaß der 80er Jahre (Anm. 26), S. 870 (Hervorhebungen von Nietzsche). – Dieser Passus entspricht in der modernen Numerierung von *Der Wille zur Macht* (Anm. 33) der Nr. 805; er findet sich noch nicht in der Edition von 1901 (Anm. 31).
- 40 Vgl. z. B. eine positive Beschreibung der Verausgabung von Schöpferkraft im »Nachlaß der achtziger Jahre« (Anm. 26), III, S. 536: »Die Kunst erinnert uns an Zustände des animalischen vigor; sie ist einmal ein Überschuß und Ausströmen von blühender Leiblichkeit in die Welt der Bilder und Wünsche [...].« Dieser Passus entspricht in *Der Wille zur Macht* (Anm. 31), der Nr. 361.

- 41 Im Umkehrschluß kann übrigens auch das künstlerische Talent den anderen menschlichen Tätigkeiten die Kraft entziehen, »denn jedes Talent ist ein Vampir, welcher den übrigen Kräften Blut und Kraft aussaugt [...] Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches [zuerst erschienen 1887], Ed. Schlechta, I, S. 605 (260); vgl. den »Nachlaß der achtziger Jahre«, ebd., III, S. 623, und oben, Anm. 32.
- 42 Die Vorstellung ist bis auf Alkmaion von Kroton, um 500 v. Chr., zurückführbar; vgl. Erna Lesky: 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; Charlotte Schubert/Ulrich Huttner (Hg. u. Übers.): Frauenmedizin in der Antike, Düsseldorf/Zürich 1999, S. 102–113 (d. i. Corpus Hippocraticum, De genitura) und 460–461; Michel Foucault: Sexualität und Wahrheit, 3 Bde., Frankfurt a. M. 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; Thomas Laqueur: 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 53. (783b); Hippokrates: De morbis 2.51. – Vgl. auch den Aufsatz von Nancy Tuana: 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. von Barbara Orland u. Elvira Schleich, Frankfurt 1995, S. 203–223; Françoise Héritier-Augé: 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. von Michael Feher u. a., New York 1989, S. 159–175 (zuerst frz. in: Nouvelle revue de psychanalyse, 32, 1985).
- 43 Siehe z. B. Leonardos berühmte Koitus-Zeichnung (Windsor, Royal Library, W.19 097v [35r] und die Bemerkung dazu im Codex Forster III, 75r) und ihre weite Verbreitung durch spätere Reproduktionen, etwa durch die Tabula anatomica Leonardi da Vinci etc., Lüneburg 1830 (mit der berechtigten, durch die Sittengeschichte von Eduard Fuchs verbreiteten falschen Wiedergabe der entsprechenden Darstellung Leonardos, die verschiedenste psychoanalytische Irrtümer provoziert hat und die noch heute durch die Literatur geistert, so bei Jacqueline Rose: Sexualität im Feld der Anschauung, Wien 1996, S. 228–230 und S. 266); Sigrid Braunfels-Esche: Leonardo da Vinci. Das anatomische Werk, Stuttgart 1961, S. 142; Kurt R. Eissler: Leonardo da Vinci. Psychoanalytische Notizen zu einem Rätsel, 2 Bde., München 1994 (zuerst engl. 1961), I, S. 189–193 und Abb. 29 und 42.

- 44 Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, IV.42, zit. nach Arthur Schopenhauer: 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, entspricht ungefähr den Ausführungen aus dem Corpus Hippocraticum, De genitura (s. o.); Œuvres complètes d'Hippocrate, ed. É. Littré, VII, Paris 1851, S. 470–474. Vgl. auch Platon, Timaios, 73b–d, 86b–d, 88a und 91a–d und Foucault: Sexualität und Wahrheit (Anm. 42), II, S. 162 ff.
- 45 Foucault: Sexualität und Wahrheit (Anm. 42), II, S. 23–24 und 153; Ludger Lütkehaus: »O Wollust, o Hölle.« Die Onanie. Stationen einer Inquisition, Frankfurt a. M. 1992, S. 22, 76–81, 172 und passim; Christian Begemann: Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe, in: German Life and Letters, 52 (2), 1999, S. 211–237, S. 225.
- 46 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. von Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, 3 Bde., München 1978, I, S. 227). – Physiologisch ähnlich »begründete« Phänomene finden sich etwa auch in der »Schwarzen Romantik«; vgl. Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik, München 1960 (zuerst ital. 1930), S. 268.
- 47 Vgl. hierzu auch die Quellenauswahl in der exzellenten Arbeit von Jack J. Spector: Freud und die Ästhetik. Psychoanalyse, Literatur und Kunst, München 1973 (zuerst engl. 1972), S. 111 und 229; Bram Dijkstra: Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität, Reinbek bei Hamburg 1999 (zuerst engl. 1996 als »Evil Sisters«), S. 74–84 und passim.
- 48 Christoph Wilhelm Hufeland: Makrobiotik oder die Kunst das menschliche Leben zu verlängern, 7. Aufl., Berlin 1887, S. 122 (in der Originalausgabe Jena 1797, S. 272). Vgl. diesen Passus mit der oben, Anm. 39, zitierten Bemerkung Nietzsches.
- 49 Hufeland: Makrobiotik (Anm. 48), S. 151 (in der ersten Auflage 1797, S. 343–344); vgl. auch ebd., S. 123 (S. 275), und Begemann (Anm. 45), S. 225–226. – Siehe hierzu auch ebd., S. 225–226, und die weiteren Hinweise zu Lebenskraft und Lebenssaft bei Michael Sonntag: »Lebenskraft«. Die Biologie vor 1859. In: Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele, hg. von Jean Clair, Cathrin Pichler u. Wolfgang Pircher, Wien 1989, S. 543–550.
- 50 W. J. Hunter: Manhood Wrecked and Rescued, New York 1900, S. 119, zit. nach Dijkstra: Das Böse ist eine Frau, S. 119. Vgl. ebd. auch Kap. 2–3, bes. S. 81–86, 101–102 (Gehirn sei vom Ursprung her Knoten von Genitalflüssig-

- keit), 107, 121–122, 142, 153, 156 (Popularität der antiken hippokratischen Säftelehre und Verausgabungstheorie). Siehe auch oben, Anm. 42–44.
- 51 Vgl. z. B. in bezug auf Goethe Begemann: Poiesis des Körpers (Anm. 45); Charles Baudelaire: Ratschläge für junge Literaten [1846], § 6: »Die Ausschweifung ist nicht mehr die Schwester der Inspiration: wir haben diese ehebrecherische Verwandtschaft aufgehoben. Die rasche Entkräftung und der Verfall einiger schöner Naturen liefern ein hinreichendes Zeugnis gegen dieses abscheuliche Vorurteil. [...] Die Inspiration ist offenkundig die Schwester der täglichen Arbeit.« Zit. nach Charles Baudelaire: Der Künstler und das moderne Leben, hg. von Henry Schumann, Leipzig 1990, S. 14 (vgl. hierzu auch weitere Verweise bei Robert Floetemeyer: Delacroix' Bild des Menschen, Mainz 1998, S. 201–208). – Der Topos der dem Künstlerischen abträglichen Ausschweifung ist fast so alt wie die Künstlerbiographik und wurde bereits auf Michelangelo angewandt; vgl. Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri, Florenz 1550, neu hg. von Luciano Bellosi u. Aldo Rossi, Turin 1986, S. 911–912, der Michelangelos künstlerische Leistungsfähigkeit u. a. darauf zurückführt, daß er die Ausschweifung in Liebeshändeln (»disviarsi nelle pratiche«) vermieden habe. Ähnliche Ansichten äußern auch Cennini und Dürer. Vgl. Cennino Cennini: Das Buch von der Kunst [Libro dell'Arte, um 1400], übers. von Albert Ilg, Wien 1871 (Nachdruck Osnabrück 1970), Kap. 29, S. 19; Rupprich, H. (Hg.): Dürer. Schriftlicher Nachlaß, 2 Bde., Berlin 1966, II, S. 92.
- 52 Brief an Emile Bernard (Anfang August 1888). Zit. nach Vincent van Gogh: Sämtliche Briefe. Übers. von Eva Schumann, hg. von Fritz Erpel, 6 Bde., Berlin 1965–1968, V, S. 278. Vgl. hierzu auch Eissler: Leonardo da Vinci (Anm. 43), I, S. 66.
- 53 Alfred Kubin: Das Schaffen aus dem Unbewußten, in: Otto Kankleit: Die schöpferische Macht des Unbewußten, Berlin/Leipzig 1933, zit. nach Alfred Kubin: Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit Abbildungen, hg. von Ulrich Riemerschmidt, München 1973, S. 46 (Hervorhebungen von Kubin). – Vgl. hierzu auch Annegret Hoberg: Kubin und München 1898–1921, in: Alfred Kubin, Ausst. Kat., München und Hamburg, hg. von Annegret Hoberg, München 1990, S. 43–66, 53, die diese Rückschau teilweise für eine nachträgliche Inszenierung hält.
- 54 Klee: Briefe (Anm. 4), I, S. 359 (1.11.1903); Wedekind: Paul Klee: Inventionen (Anm. 1), S. 27–28.
- 55 Otto Weininger: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung, Wien 1903, Nachdruck München 1997, S. 335 (Hervorhebungen von Weininger). – Zu Weininger vgl. den Anhang des genannten Nachdrucks, S. 654–

- 667, und Nike Wagner: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne, Frankfurt 1981, S. 69–73, 153 und passim; dort auch weitere Hinweise, z. B. S. 80–81 auf den Sinnengenuß als Feind der Erkenntnis, erörtert bei Norbert Grabowsky: Die geschlechtliche Enthaltensamkeit als sittliche Forderung, 1894.
- 56 Vgl. hierzu z. B. David Summers: Form and Gender, in: Visual Culture. Images and Interpretations, hg. von N. Bryson, M. A. Holly u. Keith Moxey, Hannover/London 1994, S. 384–411 (zuerst in New Literary History, 24 (2), 1993, S. 243–271). – Generell vgl. auch Patricia Mathews: Passionate Discontent. Creativity, Gender, and French Symbolist Art, Chicago/London 1999, S. 64–85 und passim, und die Einleitung von Susanne Deicher zu: Die weibliche und die männliche Linie (Anm. 1), S. 7–25.
- 57 Vgl. Margot und Rudolf Wittkower (Anm. 13), S. 166–185; Eissler: Leonardo da Vinci (Anm. 43), I, S. 66–69. Siehe z. B. auch als Zeitgenossen Klees den Maler Lovis Corinth (geb. 1858), der meinte, »der Künstler solle sich nicht selbst kasteien, seine Schwungkräfte steigerten sich durch die Erotik.« Charlotte Berend-Corinth: Mein Leben mit Lovis Corinth, München 1947, S. 118 (Eintrag vom 18.5.1926).
- 58 Vgl. die m. E. 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).« Sigmund Freud: Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen (1898), in: Sigmund Freud: Studienausgabe, V, Frankfurt 1972, S. 11–35, S. 31; Siehe auch J. Laplanche/J.-B. Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, 2 Bde., Frankfurt 1973 (zuerst frz. 1967), II, S. 478–481.
- 59 Vgl. Freuds erste, im Druck erschienene Verwendung der Begrifflichkeit »Sublimierung/sublimieren«: »Die mit der Kultur fortschreitende Verhüllung des Körpers hält die sexuelle Neugierde wach, welche danach strebt, sich das Sexualobjekt durch Enthüllung der verborgenen Teile zu ergänzen, die aber ins Künstlerische abgelenkt (»sublimiert«) werden kann, wenn man ihr Interesse von den Genitalien weg auf die Körperbildung im ganzen zu lenken vermag. Ein Verweilen bei diesem intermediären Sexualziel des sexuell betonten Schauens kommt in gewissem Grade den meisten Normalen zu, ja es gibt ihnen die Möglichkeit, einen gewissen Betrag ihrer Libido auf höhere künstlerische Ziele zu richten.« Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905), ebd., S. 39–145, S. 66. Vgl. auch ebd., S. 85: »Die Kulturhistoriker scheinen einig in der Annahme, daß durch solche Ablenkung sexueller Triebkräfte von sexuellen Zielen und Hinlenkung auf neue

- Ziele, ein Prozeß, der den Namen Sublimierung verdient, mächtige Komponenten für alle kulturellen Leistungen gewonnen werden.⁴
- 60 Sigmund Freud: Die »kulturelle« Sexualmoral und die moderne Nervosität (1908), Studienausgabe, IX, S. 9–32, bes. S. 26 (Sigmund Freud, Gesammelte Werke, VII, London 1908, S. 160); Sigmund Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (1910), Studienausgabe, X, S. 51–159 (auch separat erschienen mit einer sehr unkritischen Einleitung von Janine Chasseguet-Smirgel, Frankfurt 1995; vgl. dort bes. S. 22f., 46–49, 101f., 104–106). – Fachliche Korrekturen der Interpretationen Freuds finden sich bei Meyer Schapiro: Leonardo and Freud: An Art-Historical Study, in: *Journal of the History of Ideas*, 17 (1956), S. 154–178, eine neuerliche Wertschätzung Freuds bei Klaus Herding: Freuds »Leonardo«, München 1998.
- 61 Sigmund Freud: Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904, hg. von Jeffrey Moussaleff Masson, Frankfurt 1986 (zuerst engl. 1985), Nr. 116, S. 235–236 (11.1.1897); vgl. auch ebd., Nr. 146, S. 302, und Freud: Gesammelte Werke, VII, S. 462, und XIV, S. 457.
- 62 Freud: Drei Abhandlungen (Anm. 59), S. 140–141.
- 63 Ebd., S. 85 und 139–141.
- 64 Platon: Symposium, 27 (208e–209a). Zur den Vorläufern der Sublimationstheorie siehe schon Felix Mayer: Zur Frage der Sublimierung, in: *Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete*, 6 (1933), S. 18–25; Wedekind: Paul Klee: Inventionen (Anm. 1), S. 30. – Vgl. auch die unterschiedlichen Positionen von Gerasimos Santas: *Platon and Freud. Two Theories of Love*, Oxford 1988; und A. W. Price: *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. Siehr, Leipzig). – Für die nachantike Zeit vgl. z. B. Michel de Montaigne: *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, zit. bei Charles Dempsey: *Mavors armipotens: The Poetics of Self-Representation in Poussin's »Mars and Venus«*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 425–462, bes. S. 443 und 449.
- 65 Max Weber: 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: Max Weber: 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. von 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.
- 66 Norbert Elias: 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.
- 67 Klee: Briefe, I (Anm. 4), S. 281 (5.11.1902), S. 313 (23.2.1903), S. 334 (2.7.1903), S. 445 (3.10.1904), S. 524 (10.10.1905) und S. 544 (15.11.1905). Vgl. Thieme: Sexualität (Anm. 1), S. 69–70.
- 68 Lily Klee: Lebenserinnerungen, 181 Seiten und 5 Seiten eines 1. Entwurfs, der die Münchner Jahre betrifft, begonnen im September 1942, bes. S. 3–7. Eingesehen habe ich die Kopie des Originals in der Paul-Klee-Stiftung Bern.
- 69 Tgb. 1007–1008; vgl. auch ebd., Ed. Kersten, S. 518; O. K. Werckmeister: *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt 1981, S. 36–39.
- 70 Felix Klee: Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen, Zürich 1960, S. 139–152 (Briefe Klees mit Berichten über seine Katzen vom 3.10.1930; 16.7.1931; 30.1. und 5.2.1933; 27.1.1935 etc.), und das Foto nach S. 142 sowie Tgb. 311 (November/Dezember 1901).
- 71 Klee: Briefe (Anm. 4), I, S. 346 (17.9.1903).
- 72 Victor Josef Widmann: *Der Philosoph von Champex*, Der Bund, 25. und 26. August 1903 (satirisch).
- 73 Der Bund, 11. September 1903.
- 74 Zu Klees Bezug auf Hodler siehe Tgb. 884; Haxthausen: Paul Klee (Anm. 8), S. 121–131, und Kort: Paul Klee und der Mythos (Anm. 1), S. 31–32.
- 75 Tgb. 538 (Dezember 1903), S. 490–491.
- 76 Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, Nr. 197, Ed. Schlechta (Anm. 26), I, S. 955 (Hervorhebungen von Nietzsche). – Zum Fortpflanzungsverbot siehe auch Weininger: *Geschlecht und Charakter* (Anm. 55), in der folgenden Anmerkung; Schopenhauer: *Welt als Wille und Vorstellung* (4–42, 4–44 und 4–48), (Anm. 44), II, bes. S. 690–691, und 796–798; *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930*, hg. von Barbara Eschenburg u. Helmut Friedel, Ausst. Kat., Köln 1995, S. 31. – Ähnliche »Argumente« finden sich auch bei Paul J. Möbius: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Nachdruck Augsburg 2000 (zuerst 1900), S. 44.
- 77 Weininger: *Geschlecht und Charakter* (Anm. 55), S. 331, 457–459 und passim; *Der Kampf der Geschlechter*, S. 31–37; Wedekind: Paul Klee: *Inventionen* (Anm. 1), S. 28–29.
- 78 Das bekannteste Beispiel ist wohl Michelangelo, der sich rühmte, mit keiner Frau Kinder gezeugt zu haben, und als Äquivalent das Schaffen von Kunstwerken vorzog; vgl. Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori*

- scultori ed architettori, ed. G. Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906 (zuerst 1568), VII, S. 281. – Vgl. hierzu auch Wittkower: *Künstler – Außenseiter* (Anm. 57), S. 166–168.
- 79 Vgl. beispielsweise Charles Baudelaire: *Les Fleurs du mal*, 5, Vers 28–29, zit. in Baudelaire: *Sämtliche Werke/Briefe*, hg. von Friedhelm Kemp u. Claude Pichois, III, Darmstadt 1975, S. 70.
- 80 Weininger: *Geschlecht und Charakter* (Anm. 55), S. 330–331; Platon: *Symposion*, 25 (206e) und 27 (209c–e).
- 81 Widmann: Weiningers Buch *Geschlecht und Charakter*, *Der Bund*, 15. September 1903 (kritischer ist in diesem Punkt die im August 1903 publizierte satirische »Rezension«, hierzu siehe oben).
- 82 Vgl. *Der Kampf der Geschlechter* (Anm. 76), S. 25–42, wo auch der direkte Einfluß der Philosophie Schopenhauers und Nietzsches auf die damalige Kunstszene und z. B. auf die frühe Graphik Alfred Kubins zu Beginn des Jahrhunderts deutlich wird. Siehe auch die Literatur zur Nietzsche-Rezeption in Anm. 30.
- 83 Klee: *Paul Klee* (Anm. 70), S. 54–57 und 69.
- 84 Berend-Corinth: *Mein Leben* (Anm. 13), S. 143; vgl. hierzu auch Georg Bussmann: *Lovis Corinth. Carmencita. Malerei an der Kante*, Frankfurt 1985, S. 30–31.

Linda Nochlin

A RAGE TO PAINT:

JOAN MITCHELL AND THE ISSUE OF »FEMININITY«

Rage, violence and anger have often been deployed as heuristic keys in interpreting the work of Joan Mitchell, especially the early work. For example, Judith Bernstein, in her catalogue of a major retrospective of Mitchell's work in 1988 ties *To the Harbor-master*, a painting of 1957, to the poem by Frank O'Hara from which Mitchell derived her title, explicitly to the lines in which water appears as the traditional symbol of chaos, creation and destruction (Fig. 1).¹ Bernstein continues her interpretation of the work by taking account of Gaston Bachelard's theory that »violent water traditionally appears as male and malevolent and is given the psychological features of anger in poetry.« She then goes on to maintain that both Mitchell's »frenzied painting« and O'Hara's poem »... evoke a fearful water with invincible form (»metallic coils« and »terrible channels«) and voice – like anger, a destructive force threatening internal and external chaos.« She concludes with a biographical reference: »The painting suggests the anger involved in the inevitable frustration of one's ambivalent attempt to break away from familiar bonds,« and ends with a reference to the formal elements involved in evoking the menacing mood of the poem: »the cacophonous frenzy of short, criss-crossing strokes of intense color ... the agitation heightened as lyrical arm-long sweeps across the top of the canvas press down forcefully, even oppressively, on the ceaseless turbulence below.«² Of *Rock Bottom*, a work of 1960–61, Mitchell herself maintains: »It's a very violent painting, and you might see sea, rocks ... «³

Of the whole group of canvases created from 1960 to 1962, like *Flying Dutchman*, *Plus ou Moins*, *Frémicourt* and *Cous-Cous*, the artist asserts: »[these are] very violent and angry paintings,« and