

Angela Lampe (Hg.) *Paul Klee – L'ironie à l'œuvre*

Elke Seibert



Ausst.-Kat., Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2016, 328 Seiten

Mit seiner Ausstellung im Frühjahr 2016, die in Kooperation mit dem Zentrum Paul Klee und zahlreichen internationalen Leihgebern entstanden war, zeigte das Centre Pompidou nicht nur teils wenig bekannte und rare Exponate eines der bedeutendsten Maler des 20. Jahrhunderts, sondern verwies auch auf neue Kontexte und auf eine Perspektivierung des Primitivismus, die zukünftige Ausstellungen zum Werk Paul Klees nachdrücklich anregen dürften. Dank der Schaffenskraft, der Experimentierlust und der archivarischen Akribie Klees ist sein umfangreiches, sehr gut dokumentiertes Œuvre mit beinahe 10.000 Werken seit Jahrzehnten eine Quelle, sowohl für interdisziplinäre Projekte, etwa mit den Musik- oder Islamwissenschaften, als auch für Dialoge mit der Gegenwartskunst. In den Vereinigten Staaten avancierte er zu einem der bekanntesten deutschsprachigen Vertreter der europäischen Avantgarde, und im deutschsprachigen Raum kann ebenfalls auf eine erstaunliche Anzahl von Werkschauen zurückgeblickt werden.¹ Dennoch ist es dem Centre Pompidou gelungen, mit *Paul Klee – L'ironie à l'œuvre* einen neuen Ansatz zur Betrachtung des Gesamtwerks zu finden: einen Blick auf Klee, der in französischer Tradition Philosophie und Kunstgeschichte in Ausstellungskonzepten verwebt.

Unter der Prämisse der romantischen Ironie, die hier im Sinne Friedrich Schlegels aufgefasst wurde, waren rund 230 Werke zu sehen, darunter viele bislang kaum gezeigte Bilder, besonders im ersten Drittel der Ausstellung, dem sich eine chronologische Werkschau anschloss. Die romantische Ironie ist ein ästhetisches Verfahren, das nicht lediglich eine ästhetische Illusionsbrechung auslösen soll. Vielmehr will Klee mittels der Ironie in einem steten Wechsel von ›Selbstschöpfung‹ und ›Selbstvernichtung‹ eine Objektivierung des Kunstwerks herbeiführen. Das Konzept der Ausstellung und der Katalog nehmen daher Bezug auf sein grundsätzliches Interesse an der Romantik.

Im aufwendig bebilderten Katalog gibt Angela Lampe eine Einführung in das Konzept der Publikation, deren Gliederung sich an die von ihr betreute Ausstellung anlehnen soll, die in sieben grob chronologisch geordnete Abschnitte eingeteilt worden war. Die Beiträge von Gregor Wedekind (›L'art de la négation. Les débuts satiriques de Paul Klee‹), Osamu Okuda (›Le cubisme et l'acte créateur du découpage chez Paul Klee‹), Michael Baumgartner (›Paul Klee. De dada au surréalisme‹)²

sowie von Reto Sorg zu Walter Benjamin und den Bildern *Angelus Novus* und *Vorführung des Wunders* zielen auf die Auseinandersetzung mit bisher wenig bekannten, verblüffenden Aspekten in Klees Werk. Der Schwerpunkt liegt hier auf der Zeit, bevor Klee dem Ruf ans Bauhaus folgte. Cathrin Klingsöhr-Leroy und Charles W. Haxthausen konzentrieren sich in ihren Aufsätzen auf die bekanntesten Werkphasen des Künstlers, sie richten ihren Blick dabei aber auch auf Momente der Ironie und Parodie. Christine Hopfengarts Beitrag »Scepticisme à l'égard du taureau« beschreibt Klees ironische Distanz zum übermächtigen Picasso in verschiedenen Schaffensphasen. Rémi Labrusse deutet auf neue Wege (und Artefakte), um die Dimensionen der Zeit, besonders der prähistorischen, in Klees Œuvre zu entdecken. Sein Aufsatz »La matière du temps« und Maria Stavrinakis Artikel »Le moment est venu. Paul Klee et l'expérience de l'histoire« verweisen auf die Aneignung prähistorischer Kunst in Klees Kunstproduktion. Diesem Paradigmenwechsel sollen in den kommenden Jahren ambitionierte Ausstellungen in der Schweiz und Frankreich gewidmet werden, die dazu beitragen dürften, ein aktuelles kunsthistorisches Forschungsfeld weiter aufzufächern.³

Die Ouvertüre zur Ausstellung zeigte den Künstler autobiografisch, über sich selbst reflektierend, sich selbst porträtiert. Gleich vor mehreren Bildnissen konnte sich der Besucher von Klee angeblickt fühlen. In einer Porträtfotografie aus dem Jahr 1922 und in einem aquarellierten Selbstbildnis von 1919 erschien er als empfindender, formender, abwägender Künstler, während er in der *Schauspieler-Maske* (1924) und im Wechselbild des *Mister Sol* (1919) mit jugendlicher Energie auftrat. Nach seinem Studium in München und einer Italienreise hatte Klee beschlossen, seine Gedanken und Kommentare zur klassischen Antike, zum Leben, zur Erotik und zum Menschsein in ›ironischen‹ Bildern festzuhalten. Geistreicher Witz war Klee schon zuvor gegeben, wie zum Einstieg der Schau ein Schulheft mit Skizzen und eine Bierkarte von 1898 vor Augen führten. Bisher kaum ausgestellte Buchillustrationen, Einzelblätter und seltene Skulpturen verliehen der Ausstellung im Centre Pompidou gleich zu Beginn des Rundgangs besonderen Glanz. Der von Klee und Hans Bloesch gemeinsam erarbeitete Gedichtband *Das Buch*, der in der Ausstellung in digitaler Form Seite für Seite zu betrachten war, besticht durch große Originalität, auch im Umgang mit erotischen Sujets, was durch die Hängung von vier mehrdeutigen Bildern in direkter Nähe, darunter *Mädchen, sich bückend, von einem schlangenartigen Dackel verfolgt* (1906) und *Verkommenes Paar* (1905), noch betont wurde. Vier Tuschezeichnungen zu Bloeschs *Musterbürgern* komplettierten die Reihe der Buchillustrationen, und benachbarte Aktdarstellungen, beispielsweise *Listige Werbung* (1913), visualisierten die immer wiederkehrenden Sujets vom menschlichen Körper, der weiblichen Figur und der Sexualität. Die »Erfindungen«, die Helden- und Sagendarstellungen der Antike wie *Der Held mit dem Flügel* (1905) standen aus gutem Grund nochmals im Fokus, nachdem sie bereits 1999 in der Schau *Paul Klee – In der Maske des Mythos* im Münchner Haus der Kunst gezeigt worden waren. Im ersten Raummodul *Les débuts satiriques* waren des Weiteren Graphiken zu Voltaires *Candide* (1911/12) zu sehen – mit leichter Feder schraffierte Figuren, die voller

Bewegung und Spannung die satirische Erzählung illustrieren – sowie ein separater Kubus mit vier bemerkenswerten Skulpturen: Wurde der *Kamelskopf* (1915) durch Klees Reisen in Nordafrika inspiriert,⁴ folgt *Unruhe des Gedankens* (1915) primitiven Vorbildern, die auch in afrikanischen höfischen Kulturen zu finden sind.

Nach dem zweiten der sieben thematischen Abschnitte, *Klee et le cubisme*, ging es mit Klees Tunisreise⁵ und seiner kubistischen Phase ab 1911 weiter. Seine berühmten Aquarelle wie *St. Germain b. Tunis (landeinwärts)* (1914) mit dem Farbprisma des zerlegten Lichts in der Wüste und am Meer, orientalischen Paradiesgärten und Farbvisionen ließen elysische Vorstellungen assoziieren, in die sich auch der Schweizer Berg *Am Nissen* (1915) mit seiner pyramidalen Dreiecksform fügte. Überrascht wurde der Besucher durch die Rekonstruktionen bewusst zerschnittener, zerstörter Bilder, die als eigenständige Werke aus dem destruktiven Schaffensprozess hervorgingen und das Konzept der romantischen Ironie am und mit dem Werk schlüssig werden ließen. Okuda beschreibt in seinem Essay mit Detailkenntnis, basierend auf intensiven Archivrecherchen, die Methode der Zerstörung, Zerstückelung, Verkehrung und Transplantation zugunsten der Konstruktion in der kubistischen Phase des Künstlers.

Das nachfolgende *Théâtre mécanique* berührte Klee und den Surrealismus, und zweifelsohne markierte die Zusammenschau des *Angelus Novus* (1920) – der Engel als Bote, ein Denkbild Walter Benjamins – und der *Vorführung des Wunders* (1916), die sich beide in Benjamins Besitz befanden, den Höhepunkt der Pariser Ausstellung.

Mechanisierte Pflanzen und Menschen, Tier-Maschinen und hybride Kunstwerke sowie ein separater Einschub mit Kopien der bekannten Handpuppen⁶ für das Klee'sche Kasperletheater leiteten über zu seiner Zeit am Bauhaus in Weimar und zu dem von Walter Gropius verordneten Konstruktivismus. Zu sehen war der Widerhall dieses neuen Umfeldes in Klees Lehre und seinen Bildern, mit Architekturen, Raumgebilden und Farbrastern wie *Seiltänzer* (1923) oder *Nichtcomponiertes im Raum* (1929), ergänzt durch eine Vielzahl von erhellenden Dokumenten, Fotografien und Autografen aus dem Archiv des Zentrums Paul Klee, die bedauerlicherweise nicht im Katalog abgebildet sind.

Der fünfte Abschnitt *Regards en arrière* wurde einem sich ankündigendem Paradigmenwechsel gerecht und ließ die Ironie zurücktreten: Er war der prähistorischen Kunst und ihrem Einfluss auf die Avantgarde gewidmet.⁷ Nicht nur Gemälde mit selbsterklärenden Titeln, wie *Landschaft mit prähistorischen Tieren* (1917) oder *Höhlenblüten* (1926), haben ihren Ursprung in Klees Aneignung vorzeitlicher Kunstkonzepte. Eindrücklich sind vor allem die intensivere Materialität und die eingekerbten Zeichen in den ausgewählten Bildern und Reliefs. Das Gemälde *Schlangenwege* (1934) imitiert mit seiner groben Oberfläche und dem unregelmäßigen, absorbierten Farbauftrag den felsigen Untergrund einer eiszeitlichen Höhlenmalerei. Die beeindruckende Breite der umfangreichen Ausstellung wurde im Anschluss durch gewichtige exemplarische Werke zum Dialog der Giganten Pablo Picasso und Paul Klee erweitert,⁸ nachdem eine überdimensionierte Karikatur über die Verbindung von Picasso und Klee aus der *Daily Mail* von 1945 bereits zu Beginn des Parcours

auf diese Verbindung verwiesen hatte. Im Zuge der persönlichen Begegnung der Künstler und besonders nach 1938 wird sichtbar, wie Klee sich einerseits der Innovationskraft Picassos nicht entziehen kann und viele Elemente von dessen Bildsprache übernimmt, sich andererseits ironisch von Picasso abgrenzt und über dessen brachiales Pathos mokiert, wie sich überdeutlich an den Stiermotiven etwa in *Skepsis dem Stier gegenüber* (1938) zeigt. Hopfengarts grundlegender Katalogtext analysiert mit Tiefenschärfe Klees Faszination als auch den Widerstand gegen Picasso und bezieht die romantische Ironie mit bedeutenden Bildern in die Argumentation ein. Die Krise, die Jahre der Angst durch Krieg und Nazi-Terror sowie der Tod standen bildgewaltig am Ende der Schau. Einfühlsam malte Klee die Krise weg, welche Europa und ihn selbst durch die Diagnose einer tödlich verlaufenden Krankheit getroffen hatte, und schuf so viele Werke wie nie zuvor. Darunter befindet sich die prominente *Maske der Furcht* (1932), die durch den Besuch eines Ethnologischen Museums und der dort gesehenen Skulptur des Kriegsgotts der Zuni inspiriert worden war, oder *Der Künftige* (1933) mit einem überzeichneten Uniformierten des Terrorregimes. »Kein Tag ohne Linie«⁹ – Klees Maxime vergegenwärtigte die Ausstellung in einer Reihe von Bleistiftzeichnungen zum demütigenden, bedrohlichen Leben unter dem Hakenkreuz, die Entladungen von Linien gleichen. Das stete Schaffen half ihm, die Angst vor dem eigenen körperlichen Zerfall zu verarbeiten, wie sich etwa in *Angstausbruch III* (1939) eindrücklich zeigt. Angst, Ohnmacht und Vergänglichkeit strahlen aus den Handzeichnungen und Gemälden wie das entlarvende Gold des letzten Bildes, *Angelus Militans* (1940),¹⁰ aus Klees Todesjahr.

Obwohl das Konzept der äußerst erfolgreichen Ausstellung im Centre Pompidou und die Katalogbeiträge auf profunde Forschungsarbeiten in der Schweiz und Deutschland rekurrerten, gelang es eindrucksvoll, der romantischen Ironie als Triebfeder in Klees Lebenswerk¹¹ genuin neue Aspekte hinzuzufügen, wie im Essay von Gregor Wedekind vertiefend dargestellt.

Der Geist der Romantik läutete den ersehnten Neuanfang der Avantgarde nach dem ersten Weltkrieg ein und beeinflusste zuvor die deutsche Kunst während des 19. Jahrhunderts.¹² Das Ulmer Museum stellte 2009 mit *Paul Klee und die Romantik*¹³ eine kleine, gut dokumentierte Ausstellung zusammen und das Zentrum Paul Klee spannte im Jahre 2013 mit *Satire – Ironie – Grotteske: Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin*¹⁴ einen weiteren Rahmen für Klees ironische Weltsicht auf. Baumgartner, Okuda und Hopfengart konnten im Pariser Katalog ihre Thesen innerhalb der umfassenden Werkschau, wie sie nur eine Institution wie das Musée national d'art moderne realisieren kann, zuspitzen und einem internationalen Publikum vorstellen. Dem Besucher eröffnete sich die einzigartige Möglichkeit, einen intimen und zugleich weitgefassten Zugang zu einer Konstante in Klees schöpferischer Wirkkraft zu erhalten.

- 1 Zum Beispiel *Das Universum Klee*, Neue Nationalgalerie, Berlin, 31.10.2008–8.2.2009, *Paul Klee. Die Erfüllung im Spätwerk*, Fondation Beyeler, Riehen, 10.8.–9.11.2003, *Paul Klee. Tod und Feuer*, Sprengel Museum, Hannover, 23.11.2003–15.2.2004, *Paul Klee 1933. Städtische Galerie im Lenbachhaus*, München, 8.2.–4.5.2003, Kunstmuseum Bern, 2003, Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M., 2003, Hamburger Kunsthalle, 2003, Kunstmuseum Bern, 2000, Hamburger Kunsthalle, 2000, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 2000.
- 2 Dem Surrealismus wird das Zentrum Paul Klee noch in diesem Jahr eine Sonderausstellung widmen.
- 3 Gespräche der Autorin mit den Kuratoren des Centre Pompidou und des Zentrums Paul Klee.
- 4 Vgl. Andreas Dehner, *Nach Ägypten! Die Reisen von Max Slevogt und Paul Klee*, Dresden: Sandstein-Verlag, 2014.
- 5 Vgl. auch die Ausstellungen, *Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet*, Zentrum Paul Klee, Bern 2014 und *Auf der Suche nach dem Orient. Von Bellini bis Klee*, Zentrum Paul Klee, Bern 2009.
- 6 Vgl. *Paul Klee. Handpuppen*, Ausst.-Kat., Bern, Zentrum Paul Klee, hg. von Christine Hopfengard und Eva Wiederkehr Sladeczek, Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.
- 7 Vgl. Elke Seibert, <https://dfk-paris.org/de/research-project/travel-time-and-space-1209.html>.
- 8 Vgl. Christine Hopfengard, *Klee rencontre Picasso*, Zentrum Paul Klee, 2010.
- 9 *Paul Klee. Kein Tag ohne Linie*, Zentrum Paul Klee, Bern, 20. 6. 2005 bis 5. 3. 2006; Museum Ludwig, Köln, 9. 12. 2006 bis 4. 3. 2007.
- 10 *Paul Klee - Die Engel*, Katalog anlässlich der Ausstellung »Die Engel von Klee und Engel von Karl Valentin, Charlie Chaplin, Francesca Woodman, Joseph Beuys, Wim Wenders u. a.«, Zentrum Paul Klee, Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.
- 11 Vgl.: Richter, Dorothea, *Unendliches Spiel der Poesie – Romantische Aspekte in der Bildgestaltung Paul Klees*, Dissertation, Weimar 2004; *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, hg. von Pamela Kort, Ausst.-Kat., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 27. 3. bis 9. 6. 2003; Nobis, Beatrix, *Kurt Schwitters und die romantische Ironie*, Weimar: VDG, 1993; Kathryn Porter Aichele, »Paul Klee's Flower Myth. Themes from German Romanticism Reinterpreted«, in: *Source. Notes in History of Art*, Bd. 8, Nr. 3, 1988, S. 16–21; Glaesmer, Jürgen, »Paul Klee und die deutsche Romantik«, in: *Stuttgart 1987*, S. 13–29; Burnett, David R., »Paul Klee: The Romantic Landscape«, in: *Art Journal*, Bd. 36, Nr. 4, 1977, S. 322–326.
- 12 Vgl. *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990*, Ausst.-Kat., München, Haus der Kunst, Stuttgart: Oktagon Verlag, 1995.
- 13 *Paul Klee und die Romantik*, Ausst.-Kat., Ulm, Ulmer Museum, hg. von Brigitte Reinhardt und dem Ulmer Museum, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- 14 *Satire – Ironie – Groteske: Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin*, Ausst.-Kat., Bern, Zentrum Paul Klee, hg. von Michael Baumgartner, Berlin: Kerber Verlag, 2013.