

Paul Klee

Die abstrakte Dimension

SAALTEXTE
FONDATION **BEYELER**



EINFÜHRUNG

Zum ersten Mal wird im Rahmen dieser Ausstellung Paul Klees Verhältnis zur Abstraktion, jener zentralen Errungenschaft der modernen Malerei, untersucht. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden die Abkehr vom Gegenständlichen und die Entwicklung abstrakter Bildwelten zu einem Hauptthema für viele Protagonisten der klassischen Moderne. Auch Klee wandte sich dieser Herausforderung zu: In seinem 9800 Arbeiten umfassenden Œuvre begegnen vom Früh- bis zum Spätwerk überaus spannende Beispiele für die Gestaltung abstrakter Bildformen sowie für malerische Abstraktionsprozesse. Die Natur, die Architektur, Musik und Schriftzeichen, die in Klees gesamtem Schaffen massgeblich sind, prägen auch seine abstrakten Werke.

Die nach bestimmten stilistischen Elementen oder Motiven zusammengestellten Werkgruppen machen nachvollziehbar, wie leicht und spielerisch sich Klee zwischen den scheinbar unvereinbaren Welten von Gegenständlichkeit und Abstraktion bewegt. Dabei lotet er die wichtigsten gestalterischen Mittel – Bildraum, Fläche und Oberfläche, Material, Farbe, Konstruktion – aus und widmet sich den Fragen nach der ornamentalen Abstraktion und der Darstellung der menschlichen Figur. Er reagiert damit auf die abstrakte Malerei seiner Zeitgenossen und entwickelt zugleich äusserst eigenständige Bildideen, die wiederum von den Künstlern der nachfolgenden Generationen aufgenommen werden.

Die Ausstellung umfasst 110 Exponate aus zwölf Ländern und gewährt Einblicke in die entscheidenden Etappen von Klees künstlerischem Werdegang: vom produktiven Dialog der 1910er-Jahre mit Künstlerkollegen in Paris und München über die berühmte Tunisreise von 1914, den Dienst als Soldat im Ersten Weltkrieg und das Bauhaus-Jahrzehnt von 1921 bis 1931 bis hin zu den Reisen nach Ägypten und Italien in den späten 1920er-Jahren sowie dem opulenten Spätwerk der 1930er-Jahre.

Kuratorin der Ausstellung ist Dr. Anna Szech.

VORSICHT: Kunstwerke bitte nicht berühren!



Dieses Zeichen weist in der Ausstellung auf Werke hin, die im Folgenden kommentiert sind. Bitte achten Sie jeweils auf Zahl und Zeichen an den Beschriftungen der Exponate sowie auf die entsprechenden Nummern im Text.

**1 • Kairuan, vor den Thoren (nach einer Scizze von i9i4),
1921, 4**

Im Frühjahr 1914 reiste Paul Klee mit seinen Künstlerkollegen Louis Moilliet und August Macke für zwei Wochen nach Tunesien und besuchte Tunis, Kairouan und Hammet. Die drei Maler tauchten in ein Land voller Geheimnisse und Wunder ein. Unter dem Eindruck der leuchtenden Landschaften, der arabischen Kultur und der orientalischen Architektur entdeckte Klee in Kairouan die Intensität des Lichts und der Farbe. »Die Farbe hat mich, ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiss das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.« Und in einer weiteren Notiz im Tagebuch des Künstlers heisst es: »Tausendund-eine Nacht als Extrakt mit neunundneunzig Prozent Wirklichkeitsgehalt. Welch' ein Aroma, wie durchdringend, wie berauschend, wie klärend zugleich.«

Sieben Jahre nach der Tunisreise entstand das Aquarell *Kairuan, vor den Thoren (nach einer Scizze von i9i4)*, eine Bildarchitektur aus funkelnden Quadern, in der landschaftliche Motive nur noch eine Nebenrolle spielen. Die Tunisreise war für Klee ein Schlüsselerlebnis auf dem Weg zur Abstraktion und blieb bis in die 1930er-Jahre eine wichtige Inspirationsquelle.

2 • in der Einöde, 1914, 43

Unter den zahlreichen Werken, die im Zusammenhang mit der Tunisreise entstanden sind, findet sich auch das Aquarell *in der Einöde*. Mit grosser Souveränität verbindet Klee hier das Atmosphärische mit Formen des künstlerischen Ausdrucks, die er in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg erarbeitet hatte. So war er 1912 nach Paris gereist, wo er sich intensiv mit Arbeiten von Georges Braque, Pablo Picasso und Robert Delaunay auseinandersetzte. Die kubistische Kompositionsweise und Delaunays abstrakte »Fensterbilder« faszinierten ihn. Delaunay wiederum zeigte sich von Klee begeistert. Der Franzose bat den Künstlerkollegen, seinen berühmten Aufsatz »La lumière« ins Deutsche zu übersetzen, wobei Klee auch seine eigene Auffassung von Licht und Farbe einfliessen liess. Die neue Formensprache gibt sich in den Aquarellen von 1914 zu erkennen. Der Künstler schichtet Quadrate, Drei- und Rechtecke über- und nebeneinander und lässt die einzelnen Farben in Beziehung zueinander treten.

Der ursprüngliche Titel des Bildes war *Kamel in der Einöde*. Durch das Entfernen des Wortes »Kamel« wird der Betrachter von dem Zwang befreit, nach einem ganz bestimmten Motiv zu suchen, und kann sich dadurch umso mehr der »reinen Malerei« widmen.

3 • Teppich der Erinnerung, 1914, 193

Teppich der Erinnerung ist eines der frühesten abstrakten Werke Klees. Die 1914 entstandene erste Fassung übermalte er bis 1921 immer wieder. Das Bild weist eine einzigartige Materialität auf. Durch künstlich herbeigeführte Verschmutzungen der Oberfläche, durch die ausgefransten Ränder und einen scheinbar unsorgfältigen Farbauftrag erzeugt der Künstler den Effekt eines stark abgenutzten alten Teppichs, eines lange gebrauchten, lieb gewonnenen Gegenstands.

Die Spuren der Alterung wecken Erinnerungen und Gedanken an Vergangenes. Klee begann das Gemälde unmittelbar nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges. »Ich habe diesen Krieg in mir längst gehabt. Daher geht er mich innerlich nichts an. Um mich aus meinen Trümmern herauszuarbeiten musste ich fliegen. Und ich flog. In jener zertrümmerten Welt weile ich nur noch in der Erinnerung, wie man zuweilen zurückdenkt. Somit bin ich ›abstract mit Erinnerungen‹«, notierte er 1915 in sein Tagebuch.

Auf den Betrachter wirken die Formenelemente des Teppichs wie unentzifferbare Runen. Klee war von lesbaren ebenso wie von unlesbaren Schriftzeichen und Formen fasziniert, die ihm ein unerschöpfliches Potenzial an Gestaltungsmöglichkeiten eröffneten. Bis in sein Spätwerk nutzte er dieses Vokabular, das er besonders in den sogenannten Zeichen-Bildern der 1930er-Jahre zu einem Höhepunkt führte.

4 • Die Kapelle, 1917, 127

Klees Kunst wird in ihrer Entfaltung von den beiden grossen Kriegen des 20. Jahrhunderts flankiert. Drei Monate nach der legendären Tunisreise im Frühling 1914 brach der Erste Weltkrieg aus. Der Zweite Weltkrieg war noch kein Jahr alt, als Klee 1940 in Muralto starb. Als er *Die Kapelle* malte, war er selber Soldat, zu seinem Glück lediglich als Schreiber in einer deutschen Fliegerschule. Als Künstler war er da bereits längst in der Lage zu »fliegen« ... und wie!

Das Blatt zeigt Klees voll entwickeltes Vermögen, in Gestalt einer träumerisch anmutenden Komposition aus präzisen geometrischen und zugleich zutiefst beseelten Farbabstufungen eine neuartige Räumlichkeit in das traditionelle Bildgeviert einschreiben zu können. Aus einer bräunlichen Grundschicht erheben sich von verschiedenen Seiten her Berge und umfassen Architekturen, die transparent und dreidimensional erscheinen. Wie die Motive einer Spielkarte – die Monde zeigen es an – sind die zauberhaften Gebäude von unten wie von oben her lesbar.

5 • Invention (mit dem Taubenschlagmotiv), 1917, 143

Klee war schon in frühester Kindheit mit Musik in Berührung gekommen, sein Vater war Musiklehrer, seine Mutter Sängerin, und er selbst spielte bereits als Gymnasiast Violine in der Bernischen Musikgesellschaft. Zeit seines Lebens hegte Klee eine grosse Bewunderung für Johann Sebastian Bach, in dessen Werk wir auch auf den im Bildtitel genannten Begriff »Invention« stossen. Als »Inventionen« (von lat. *inventio* = Erfindung) bezeichnete Bach Klavierstücke, in denen musikalische Einfälle zwei- oder dreistimmig verarbeitet werden. Sie dienen als modellhafte Anweisungen und Übungsbeispiele für das kontrapunktische Kompositionsverfahren. Klee versuchte diese ihm als Musiker vertraute Technik, bei der Stimme und Gegenstimme, Frage und Antwort, Form und Gegenform zusammenfinden, auf die Malerei zu übertragen.

In Klees »Invention« bilden die kräftigen Farben ein äusserst belebtes Muster, in dem Formen und Motive mehrfach wiederholt und variiert werden. Auch Spiegelungen und Richtungswechsel spielen eine wichtige Rolle: So hat etwa die leicht schräg gestellte Y-Form in der Bildmitte ihr Pendant in einer ähnlichen, allerdings um 180 Grad gedrehten Formation rechts daneben.

6 • Feigenbaum, 1929, 240 (X 10)

Wie in einer didaktischen Studie experimentiert Klee in *Feigenbaum* mit unterschiedlichen Tonalitäten der Farbe von gräulichem Gelb bis zu dunklem Grün. Aus einzelnen Farbstücken ist die Mittelmeerpflanze wie ein Puzzle zusammengesetzt, wodurch das Motiv auf den ersten Blick zweidimensional wirkt. Gleichzeitig entsteht durch die einzelnen Farbakzente der Eindruck von Schatten und Lichtspielen in der Baumkrone und auf dem Erdboden. Der subtile Einsatz einer nuancierten Palette erzeugt Räumlichkeit, sodass die Komposition an Dreidimensionalität gewinnt.

Klees speziellen Umgang mit Form und Farbe, der ihm in seinem Unterricht am Staatlichen Bauhaus in Weimar (von 1921 bis 1925) und in Dessau (1926 bis 1931) so wichtig war, können wir im Werk *Feigenbaum* anschaulich studieren. Er wandte hier die Technik des Schichtaquarells an, bei dem durch den sukzessiven, überlappenden Auftrag transparenter Wasserfarbe feine Abstufungen in der Intensität des Tons erzielt werden können. Während Ölfarben aufgrund ihrer lichtundurchlässigen, pastösen Beschaffenheit oftmals eine eher statische Wirkung entfalten, erzeugen Schichtaquarelle den Eindruck von Bewegung, Vibration oder Flüchtigkeit – so, als sei das Dargestellte vor unseren Augen in einer Momentaufnahme eingefangen worden.

7 • Fuge in Rot, 1921, 69

Im Aquarell *Fuge in Rot* strebt eine Formation aus geometrischen Gebilden in Richtung des rechten Bildrands. Jede Form wird mehrfach wiederholt und wechselt dabei von einem dunklen zu einem helleren Ton im Spektrum von Rot und Rosa, wird grösser und wieder kleiner. Der Titel gibt Aufschluss: Die Fuge bezeichnet in der Musik eine kompositionelle Form, die von Wiederholung und Mehrstimmigkeit bestimmt ist. So wird im Laufe der Fuge eine Melodielinie mehrmals in unterschiedlichen Höhen nachgeahmt – wenn die zweite Linie in einer anderen Tonhöhe einsetzt, hat sich die erste Linie bereits gewandelt. Beide können an sich auch selbstständig funktionieren und verbinden sich doch in einem harmonischen Zusammenspiel.

Sprachlich kann das Wort »Fuge« sowohl auf *fugere* (flüchten) als auch auf *fugare* (jemanden in die Flucht schlagen) zurückgeführt werden. Beide lateinischen Begrifflichkeiten legen eine Beschleunigung nahe, bei der Schritte schneller werden, die Zeit verrinnt, der Ort entschwindet. Klee erweitert sein Bild so um eine abstrakte Dimension, in der das flüchtige Medium Musik darstellbar wird.

8 • Haus am Wasser, 1930, 142 (Y 2)

In dem vorliegenden Aquarell treffen farbige Rechtecke in den Tönen Ocker, Rosa, Grün und Blau aufeinander, überlappen sich, lassen aber in ihrer Transparenz darunterliegende Schichten hindurchschimmern. Die gewohnte Sehweise verleitet möglicherweise dazu, die blauen Streifen am unteren und rechten Bildrand als Gewässer und die erdfarbenen Flächen als Landstücke oder als ein architektonisches Gebilde wahrzunehmen – was durch den Titel seine Bestätigung erfährt: *Haus am Wasser*.

Das Werk gehört zu einer Serie von sieben Aquarellen, die Klee 1930 am Dessauer Bauhaus im Zusammenhang mit einer Lektion zur Gestaltung ausgeführt hat. Thema waren die Orientierung im Raum und die Möglichkeiten, den Eindruck von Tiefe in der Zweidimensionalität des Blattes wiederzugeben. Was der Künstler auf das Papier bannt, ist im Grunde lediglich eine Konstruktion aus Linien, Flächen und Farbwerten. Klee dokumentierte diese Überlegungen in seinen Unterrichtsnotizen: »Das Räumliche unserer Fläche ist imaginär.« Alles, was man zu erkennen oder zu verstehen glaubt, spielt sich also nur in unserer Vorstellung ab.

9 • *Klang der südlichen Flora*, 1927, 227 (W 7)

Während der 1920er-Jahre, die Klee als Lehrer für Formenlehre und Komposition am Bauhaus verbrachte, widmete er sich in Hunderten von Arbeiten der Erforschung der Farben. Daraus gingen die sogenannten Quadratbilder hervor – gegenstandslose Gemälde, die die Farbfeldmalerei des 20. Jahrhunderts einleiteten.

In *Klang der südlichen Flora* begegnet uns ein Nebeneinander von Farbfeldern in unterschiedlichsten Tönen des Spektrums von Rot, Blau und Gelb, deren Komplementärfarben Violett, Orange und Grün sowie einigen Grauwerten. Vertikale oder horizontale Reihen von Quadraten – freihändig ausgeführt – bilden die Struktur des Ganzen. Einzig die äusserste rechte Spalte ist schmaler geraten, was die Frage aufwirft, ob sich das Muster über die Grenzen des Bildes hinaus fortsetzt.

Der Werktitel kann für das »Lesen« des abstrakten Aquarells hilfreich sein, auch wenn er vielleicht nicht direkt die Bestimmung des Bildinhalts befördert. Der »Klang« beschwört die »Tonhöhe« der Farbe herauf, während die »südliche Flora« eine möglicherweise im Bild aufgehobene lichtdurchflutete Pflanzenwelt errahnen lässt.

10 • *Harmonie E zwei*, 1926, 142 (E 2)

Für die Musik, das flüchtige, abstrakte Medium schlechthin, das zu erzählen vermag, aber dennoch nichts abbildet, ist schon in der Antike eine Darstellungsform gefunden worden: die grafische Notenschrift. Die bildende Kunst ihrerseits hat sich aber auch die konstruktiven Prinzipien der Musik zu eigen gemacht, indem sie Rhythmus (von aufeinanderfolgenden Punkten, Linien, Formen), Intensität und Höhe (von Farbwerten) und Harmonie (von gleichzeitig oder nebeneinander auftretenden visuellen Gegebenheiten) in sichtbare Bilder übertragen hat.

Klee hat sich in zahlreichen Werken der Herausforderung gestellt, Musik, Töne und Klänge mittels Linien oder Formen zu veranschaulichen. Oder umgekehrt grafische Formen in ein gleichsam musikalisches, harmonisches Zusammenspiel zu überführen. In *Harmonie E zwei* widmet er sich dem visuellen »Zusammenklang« von quadratischen Farbfeldern in unterschiedlichen Grössen. Klee bezeichnete dieses auf farblicher Mehrstimmigkeit gründende Gestaltungsprinzip als »bildnerische Polyphonie«: »Die polyphone Malerei ist der Musik dadurch überlegen, als das Zeitliche hier mehr ein Räumliches ist. Der Begriff der Gleichzeitigkeit tritt hier noch reicher hervor« (Tagebucheintrag, 1917).

11 • Städtebild (rot/grün gestuft) mit der roten Kuppel,
1923, 90

Kleinere und grössere Rechtecke drängen sich hier scheinbar ohne jegliche Ordnung und Norm aneinander. Es gibt ein Vorne und ein Hinten, da die Rechtecke nach oben hin in der Grösse abnehmen, was räumliche Tiefe suggeriert. Auffällig sind zwei halbkreisförmige Felder, die sich bauchig über mehreren kleinen Rechtecken erheben und die man als Kuppeln in der vermeintlichen Stadtlandschaft wahrnimmt. Diese Kuppeln dienen als Überbleibsel einer noch erkennbaren Architektur und verhindern, dass das (Stadt-)Bild vollkommen ungegenständlich erscheint. Sie funktionieren wie bildliche Kürzel oder »Lesehilfen«, die die Assoziation von südländischen Bauten freisetzen. Die rot-grüne Stadt präsentiert sich als dichtes Gefüge ohne Zwischenräume, ohne Plätze, Strassen, Eingänge – ein nahezu abstrakter, menschenleerer Ort.

12 • Verspannte Flächen, 1930, 125 (W 5)

Neben der systematischen Untersuchung der Farbe setzte sich Klee in der Bauhaus-Phase verstärkt auch mit den zeitgenössischen geometrisch-konstruktiven Tendenzen in der Malerei auseinander. Abgesehen von den am Dessauer Bauhaus durchgeführten Experimenten, proklamierten auch die holländische Künstlergruppe De Stijl, allen voran Theo van Doesburg und Piet Mondrian, und die russischen Konstruktivisten eine strenge Abstraktion, worauf Klee mit einer Reihe von Werken reagierte. Waren geometrische Strukturen schon in seinen Quadratbildern und Schichtaquarellen anzutreffen, so zielt Klee in Gemälden wie *Verspannte Flächen* zudem auf Logik, Exaktheit und Konstruktion. Die einzelnen Formen scheinen von der Bildoberfläche gelöst zu sein und rotieren von den Gesetzen der Anziehungskraft befreit im Bildraum. Sie bleiben jedoch stets untereinander und mit der Bildoberfläche verbunden. Klee thematisiert so auf ironisch-spielerische Weise einen der grösseren inneren Konflikte des Künstlers, nämlich die (Heraus-)Forderung, dreidimensionale Weltausschnitte im zweidimensionalen Bild zur Darstellung zu bringen.

13 • Klaerung, 1932, 66 (M 6)

Neben den Eindrücken aus Nordafrika war für Klee auch die Kunst Italiens, das er im Laufe seines Lebens mehrmals bereiste, eine wichtige Inspirationsquelle. Seine Begeisterung galt dabei in erster Linie den lichtdurchfluteten frühchristlich-byzantinischen Mosaiken, die er etwa in Ravenna, Palermo oder Monreale bewundern konnte. Mosaiken mögen Klee auch zu jener sehr speziellen, ja einzigartigen Maltechnik angeregt haben, in der er mehrere Werke ausführte. Obwohl meistens als pointillistisch bezeichnet, hat Klees Farbauftrag nichts mit der Malerei der französischen Postimpressionisten zu tun, die mit ihrer Methode den Bildraum zu konstruieren und zu definieren suchten. Klee gestaltet den Hintergrund seines Gemäldes *Klaerung* aus zarten rechteckigen Farbfeldern, die er mit kurzen Pinselstrichen – und zwar nicht direkt nebeneinander wie die Pointillisten, sondern mit Abstand zueinander – übersät. Über diesen halb durchsichtigen Schleier hat Klee geometrische lineare Formen gelegt, die, an sich abstrakt, die farbige Oberfläche strukturieren und Landschaften oder ungegenständliche Konstellationen hervortreten lassen.

14 • *boote in der Überflutung*, 1937, 222 (V 2)

Klees *boote in der Überflutung* ist ein beeindruckendes Meisterwerk. Mit wenigen Pinselstrichen und einer einzigen Farbe hat er die Überschwemmung ins Bild gebracht. Er versetzt Wasser und Boote in Bewegung und lässt im Vordergrund Bäume, die kräftige Wirbel erzeugen, aus den Fluten ragen. Die Wasseroberfläche ist mit blauen Linien angedeutet, und auch die Boote und Ruderer sind blau. Erstaunlicherweise hat Klee die einbrechenden Wassermassen nicht in erster Linie durch blaue Pinselstriche, sondern mithilfe des weissen Farbtons des Blattes dargestellt. Dieses Weiss flutet die Zeichnung und füllt alle Zwischenräume aus. Im oberen Drittel des Blattes glättet sich das Wasser, die Boote mit den Ruderern scheinen in Sicherheit. Achten Sie darauf, wie Klee an den beiden Blatträndern kurze horizontale Linien gesetzt hat, als habe er den Wasserstand angeben wollen. Erst bei den Booten ist die blaue Linie durchgezogen, und ganz oben am Bildrand erscheint sie ein letztes Mal, »unberührt«, als Wellenkamm, Horizont oder rettendes Ufer.

15 • *welthafen*, 1933, 393 (E 13)

In seinen späten Werken beschäftigte sich Klee intensiv mit Schrift und Zeichen, die nun zum alleinigen Bildgegenstand wurden. Dafür verarbeitete er auch bildhafte Schriftsysteme wie die ägyptischen Hieroglyphen und die altorientalische Keilschrift. Klee war fasziniert vom Schwebezustand zwischen abstrakter Form, Bildlichkeit und der sprachlichen Dimension der Zeichen, durch den ein vielschichtiges Gedankenspiel in Gang gesetzt wird. Seine Bilder sprechen in einer eigenen Sprache – einer Art Geheimsprache – zu uns, in die wir uns nach und nach hineinlesen. In seinen Notizen zum Unterricht am Bauhaus vermerkte der Künstler: »Schrift und Bild, das heisst schreiben und bilden sind wurzelhaft eins.«

welthafen mit seiner grauweissen, von schwarzen Linien horizontal und vertikal durchzogenen Bildfläche ist ein anschauliches Beispiel für diese Auffassung. Wie ein Geflecht breitet sich die Struktur aus und erzeugt einen spannungsvollen Rhythmus. Es scheint, als habe Klee hier schwarze Zeichen mit weisser Farbe auszulöschen versucht. Oder sind hier kleine Boote zu sehen, die einen grossen Hafen dicht an dicht bevölkern, wie es der Werktitel vermuten lässt? Mit seinen Titeln eröffnet Klee eine zweite Ebene der Interpretation. Wie Wort und Bild jedoch konkret in Beziehung zueinander zu setzen sind, liegt ganz im Ermessen des Betrachters.

16 • *Bergrücken*, 1930, 53 (O 3)

Zusammen mit *Schwere Botschaft*, 1938, 119, *Sturm durch die Ebene*, 1930, 54, und *Verlassener Steinbruch*, 1930, 43, zählt *Bergrücken* zu einer kleinen Werkgruppe, die eine für Klees Œuvre ungewöhnliche malerische Bildsprache aufweist. Dunkle beziehungsweise fahle, für den Künstler untypische Farben sowie der stark gestische Malauftrag sind hier die Hauptgestaltungsmerkmale.

Das kleine Gemälde auf Papier zeigt den kahlen Berggrücken als sanfte Erhöhung, die an einem unbestimmten Ort in sich ruht. Das Vorgehen des Künstlers erscheint einfach: Er legt eine Linie über die andere, schichtet Erdmasse um Erdmasse wie Sedimentschichten übereinander und formt dabei den Berg gleichsam so, wie ein Plastiker es tun würde. Dies entspricht der von Klee 1924 formulierten Methode: »Gut ist Formung. Schlecht ist Form; Form ist Ende ist Tod. Formung ist Bewegung ist Tat. Formung ist Leben.« In diesem Lehrsatz wird das Prozesshafte der künstlerischen Arbeit betont: Der Künstler soll sich bewusst der Form, hier der eines Bergrückens, vergewissern und diese allmählich herausbilden.

17 • *prämierter Apfel*, 1934, 215 (U 15)

Der titelgebende Apfel ist nur aufgrund seines Stiels und des Blütenkelchs als solcher erkennbar. Vielmehr nimmt man in dieser Komposition die fast runde Form wahr, die das quadratische Bildfeld nahezu vollständig ausfüllt. Der Umriss dieses Runds ist wie alle Bildelemente dunkelbraun gezeichnet, dazu noch mit einer hellen lila Linie gedoppelt, wodurch die Form regelrecht nach vorne springt respektive zu den Bildrändern drängt. Der umgebende Raum wird durch eine Horizontale angedeutet, die man als Bodenkante oder als Tischrand identifizieren kann. Im Hintergrund ragt eine Leiter über den Bildrand hinaus, wobei verborgen bleibt, wohin sie führt. Durch seine gewaltige Dimension schiebt der Apfel die Leiter zurück in den Bildraum, das ungleiche Grössenverhältnis der beiden Motive erzeugt eine eindruckliche Tiefenwirkung. Klee inszeniert hier ein raffiniertes Spiel mit geometrischen Gesetzmässigkeiten und optischen Vorgängen.

18 • *Wald-Hexen*, 1938, 145 (K 5)

Ernst Beyeler interessierte sich vor allem für Klees Spätwerk, für das die *Wald-Hexen* ein charakteristisches Beispiel sind. Die chiffrenhaften Balkenlinien bilden ein Geflecht, das sich über die gesamte Bildfläche ausdehnt und sogar deren Rand zu durchbrechen scheint. Rechts steht eine nackte Figur, von der wir Beine, Schoss, Brüste und Kopf mitsamt Gesicht erkennen, links zeigt eine andere ebenfalls ihr Gesicht, während ihre in einem Kleid steckenden Beine einen Tanzschritt vollführen. Obwohl einige der auf die dunklen Linien bezogenen, glühend roten Farbzonen die Auffindung der geheimnisvollen Frauenfiguren erleichtern, entschwinden diese bald schon wieder im Wald aus Linien. Die Gestalten scheinen in ständiger Wandlung begriffen zu sein, sodass der für Klee typische Aspekt des Zeigens und Verbergens besonders deutlich hervortritt.

- 19 • **Ohne Titel [Gitter und Schlangenlinien um »T«]**,
um 1939
Ohne Titel [Gefangen, Diesseits – Jenseits/Figur],
um 1940

In *Ohne Titel [Gitter und Schlangenlinien um »T«]* vermischen sich erdige Töne mit roten und orangefarbenen Akzenten. Während ein dickes Netz aus schwarzen Balken wie ein Fallgitter von oben herabzustürzen droht, streben vier Schlangenlinien nach oben. Im Zentrum treffen wir auf ein seltsames Gebilde: Ist da ein Gesicht zu erkennen? Oder ist es bloss der von einer Form umfangene Buchstabe »T«? Die Szene wirkt aufgrund des Farbkontrasts sowie des ungewöhnlich lang gestreckten Formats besonders bedrückend. Im Gegensatz dazu strahlt *Ohne Titel [Gefangen, Diesseits – Jenseits/Figur]* angesichts der blauen Färbung eine kühle Ruhe aus.

Oft ist für die Deutung von Klees Spätwerk sein Gemütszustand herangezogen worden. In den letzten Lebensjahren litt der Künstler nicht nur unter der Diffamierung seiner Werke im nationalsozialistischen Deutschland, sondern auch unter einer unheilbaren Autoimmunerkrankung (Sklerodermie). Dennoch sind es genau diese letzten Werke, in denen seine bildnerische Kraft zu einem einzigartigen Höhepunkt gelangte.

- 20 • **Felsenlandschaft (improvisatorisch; vielleicht Kreidefelsen)**, 1937, 148 (R 8)
Park bei Lu., 1938, 129 (J 9)

Durch die Gegenüberstellung der Gemälde *Felsenlandschaft (improvisatorisch; vielleicht Kreidefelsen)* und *Park bei Lu.* lässt sich gut nachvollziehen, wie Klee seine Bilder »dachte«, plante und schliesslich in eine Landschaft verwandelte. Die beiden Werke sind ähnlich gebaut: In einem ersten Schritt wurden dynamische schwarze Zeichen über die Leinwand verteilt. In *Park bei Lu.* sind sie vom äusseren Rahmen leicht abgerückt und frei ausschwingend. In *Felsenlandschaft* hingegen erstrecken sie sich über die ganze Bildfläche und stossen spitz- und stumpfwinklig aneinander. Ein Bildzentrum ist dabei nicht auszumachen. Im Parkbild hingegen ist die Mitte mit dem kleinen Bäumchen klar markiert. Hier wirkt alles verspielt, bewegt und sehr gepflegt: Jede schwarze Linie ist von schimmerndem Weiss und einem zarten individuellen Farbton umrahmt. Sämtliche Bildelemente bleiben sorgfältig gegeneinander abgegrenzt – wie Blumenbeete im Park. Ganz anders die Situation in *Felsenlandschaft*: Die Farben reiben sich aneinander und schieben sich gleichsam durch das Labyrinth der schroff anmutenden Zeichen. Gleichzeitig erzeugen die orangefarbenen, gelben und grünen Flecken einen faszinierenden Rhythmus. Es ist, als hätte Klee hier eine abstrakte Version von Paul Cézannes berühmtem Steinbruch Bibémus und der Montagne Sainte-Victoire gemalt.

21 • **Zeichen in Gelb**, 1937, 210 (U 10)
Iudus Martis, 1938, 141 (K 1)

Ernst Beyeler bezeichnete *Zeichen in Gelb* einmal als »einen Teppich des Lebens«. Tatsächlich mutet die leuchtende, mit schwarzen Zeichen durchwirkte Farbkomposition sehr lebensfroh an. Gleich einem gewebten Teppich setzt sich der helle Grund aus unregelmässig geformten Rechtecken zusammen. Die schwarzen Zeichen und Symbole, die teils vom Rand aus ins Bild hineinwachsen, dienen dabei der Abgrenzung einzelner Flächen.

Iudus Martis (»Spiel des Mars«, eine auf Horaz zurückgehende poetische Umschreibung für den Krieg) hingegen weist keine Ordnung mehr auf. Hier schweben ausgesprochen dicke, dominante Zeichen und Bruchstücke über einem blauen Grund, als befänden sie sich in einem Kampf um den geringen Freiraum, der ihnen zur Verfügung steht. Sie formen sich zu Pfeilen, einem Gesicht oder gar Phallussymbolen. Die gelbe Umrandung hebt sie hervor, der rote Malrand betont nochmals die gesamte Komposition.

1937 setzte eine letzte, sehr intensive Schaffensphase Klees ein, deren Stil von einer markanten Vereinfachung geprägt war. Als Grundvokabular dienten die schwarzen Balken oder Linien, die sich frei auf leuchtenden Farbfeldern verteilen und unterschiedliche Wirkungen hervorrufen.

Die Ausstellung *Paul Klee. Die abstrakte Dimension* wird grosszügig unterstützt durch:
 Beyeler-Stiftung
 Hansjörg Wyss, Wyss Foundation

Simone C. und Peter Forcart-Staehelin
 Annetta Grisard
 L. & Th. La Roche Stiftung
 Walter Haefner Stiftung

Saaltexpte: Julianna Filep, Ioana Jimborean, Daniel Kramer, Jana Leiker, Anna Szech und Zentrum Paul Klee
 Redaktion: Ioana Jimborean, Daniel Kramer
 Lektorat: Holger Steinemann

Wir freuen uns auf Ihr Feedback an
fondation@fondationbeyeler.ch

FB NEWS www.fondationbeyeler.ch/news

f www.facebook.com/FondationBeyeler

t twitter.com/Fond_Beyeler

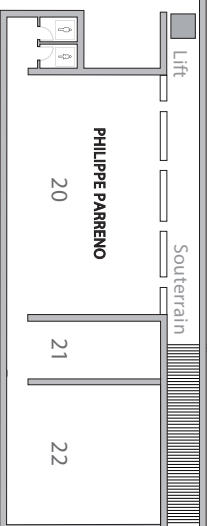


Zu dieser Ausstellung ist der Katalog **Paul Klee. Die abstrakte Dimension** im Hatje Cantz Verlag erschienen. 236 Seiten, 162 Abb., CHF 62.50
 Im Art Shop sind weitere Publikationen zu Paul Klee erhältlich: <http://shop.fondationbeyeler.ch>

Kommende Ausstellung:
GEORG BASELITZ
 21. Januar – 29. April 2018

FONDATION BEYELER
 Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Basel
www.fondationbeyeler.ch

CAUTION: Please do not touch the works of art!



- PAUL KLEE. DIE ABSTRAKTE DIMENSION (1.10.2017–21.1.2018)**
- BEYELER COLLECTION / COOPERATIONS (18.10.2017–1.1.2018)**

