

Klees „Sonderklasse“ zwischen Verkaufswert und künstlerischer Qualität

Wolfgang Kersten/Osamu Okuda/
Marie Kakinuma (Hgg.)
Paul Klee: Sonderklasse unverkäuflich. Mit zwei Beiträgen von Stefan Frey. Katalog zur Ausstellung im Zentrum Paul Klee, Bern, 21.10.2014–12.2.2015 und im Museum der bildenden Künste, Leipzig, 1.3.–25.5.2015. Köln, Wienand Verlag 2015. 608 S., 784 Farb-, 104 s/w Abb. ISBN 978-3-86832-229-3. € 68,00

Nachdem sich Paul Klee jahrelang von den Galeristen Herwarth Walden und Hans Goltz hatte vertreten lassen, nahm er 1925 die Zusammenstellung der Werke für seine Ausstellungen und ihren Vertrieb selber in die Hand. Gleichzeitig suchte er das Risiko, das damit verbunden war, durch die Gründung einer ‚Klee-Gesellschaft‘ aus festen Abnehmern zu verringern, die ihm ein stabiles Jahreseinkommen aus Verkäufen zu Vorzugspreisen garantieren sollte. Für beide Unternehmungen stellte er eine Preisskala auf, die acht Stufen umfasste und in einer ‚Sonderklasse‘ gipfelte. Die Werke dieser Sonderklasse waren unverkäuflich, sei es nach vergeblichen Verkaufsversuchen, sei es von vornherein. Eine ganze Reihe davon stellte Klee erst gar nicht aus. Nach seiner Emigration in die Schweiz im Dezember 1933 verwendete er die Kategorie nicht länger. Weder stufte er neue Werke als Sonderklasse ein, noch hielt er frühere Werke der Sonderklasse vom Verkauf zurück.

Die Ausstellung *Paul Klee: Sonderklasse unverkäuflich*, die Wolfgang Kersten federführend zusammen mit Osamu Okuda und Marie Kakinuma erarbeitet hat, behandelte das Thema nicht nur

zum ersten Mal, sondern gleich auch umfassend und analytisch erschöpfend (vgl. auch Wolfgang Kersten, *Sonderklasse*, in: *Paul Klee. Art in the Making 1883–1940*, Kyoto/Tokyo 2011, 116–121). Ihr Katalog, das größte, dickste, schwerste Buch, das je über Klee gedruckt wurde, stellt eine radikale Grundlagenforschung vor, die Kersten und seine Mitarbeiter viele Jahre lang betrieben haben, und für die sie sich auf die Ressourcen des Zentrums Paul Klee in Bern stützen konnten. Stefan Frey hat eine Dokumentation der Ausstellungs- und Verkaufsgeschichte jedes einzelnen der 297 Werke dazu beigesteuert. Dieser Forschungsansatz ist in Kerstens und Okudas Ausstellungskatalog *Im Zeichen der Teilung* von 1995 vorgebildet und seither nie wieder konsequent betrieben worden. Deshalb halte ich das Katalogbuch für die wichtigste Veröffentlichung über Klee, die seit Jürgen Glaesemers vierbändigem Bestandskatalog der damaligen Paul-Klee-Stiftung in den Jahren 1973–84 erschienen ist.

DIE KATEGORIE DER SONDERKLASSE

In dem langen Essay, mit dem Kersten und seine beiden Mitautoren den Katalog eröffnen, suchen sie die Chronologie von Klees Zuordnungen zur Sonderklasse in allen Einzelheiten nachzuzeichnen, was allerdings oft nicht möglich ist. Für alle wichtigen Ausstellungen bilden sie sämtliche Werke, die dort als Sonderklasse ausgezeichnet waren, in kleinem Format auf jeweils einer Seite ab. Schließlich bieten sie für jedes Werk eine mehr oder weniger ausführliche monografische Analyse, die von den materiellen Gegebenheiten und der Einordnung als Sonderklasse im Zusammenhang der Ausstellungs- und Verkaufsgeschichte ausgeht. Ihre anschließenden Versuche einer substantiellen Bildinterpretation sind nicht immer nachvollziehbar, doch in der Beurteilung dessen, was die Sonderklasse zu bedeuten hat, wagen sie sich nicht weiter vor, als diese Materialgrundlage



Abb. 1 Paul Klee, Fuge in Rot (1921, 69), 1921. Aquarell und Bleistift auf Papier, 24,4 x 31,5 cm. Privatbesitz, Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern (Kersten/Okuda/Kakinuma 2015, Kat.nr. 61)

hergibt. So sind ihre Forschungen ein Schulbeispiel für die kategoriale Bedingtheit eines historischen Verständnisses künstlerischer Arbeit, wie ich sie in meinem Essay „Das Kunstwerk zwischen Arbeit und Besitz“ (in: *Das Argument* 53/4, 2011, 511–514) skizziert habe. Sie lassen erkennen, wie der Künstler seiner Arbeit wechselnde Kalkulationen des Verhältnisses zwischen Verkauf und Eigenbesitz zu Grunde legte.

Klee machte die Sonderklasse zum Angelpunkt für ein Geschäftsmodell, nach dem er zwischen 1925 und 1933 seine laufende Produktion zu vermarkten suchte, ohne sie auf den Markt hin zu orientieren, wie er es während seines Aufstiegs zum Erfolg zwischen 1915 und 1918 noch getan hatte (vgl. Otto Karl Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career, 1914–1920*, Chicago 1989). Als Bauhausmeister institutionell und finanziell abgesichert, konnte er diese Produktion nach einer selbstbestimmten Eigenlogik der systematischen Auslotung verschiedener technischer, formaler und thematischer Zielsetzungen fortentwickeln. Wenn die Ergebnisse vorlagen, oder auch erst Jahre später, unterzog er sie einer progressiven Preisklassifikation, die er nach Maßgabe von Erfolg und Misserfolg revidieren konnte. Die Auszeichnung als Sonderklasse diente ihm als „Gütesiegel“, wie

schreibt der Kunsthändler Rudolf Probst: „Maßgebend für das Höher- und Niederer [sic] der Fixierungen ist nach meinen Erfahrungen nicht durchweg das Qualitative gewesen, sondern oft das Mehr oder Weniger der künstlerischen Anstrengungen, bezw. Arbeit, die für Klee damit verbunden war, – oft aber auch der Grad der subjektiven Anhänglichkeit.“ Auch heute noch stellen die Qualitätskriterien der Sonderklasse die vordringliche Forschungsfrage dar. Bei deren Beantwortung lassen Kersten und seine beiden Mitautoren die gebührende Vorsicht walten.

„SCENEN IM WARENHAUS“

Schon in einer Vorlesung seiner *Bildnerischen Formenlehre* vom 28. Juni 1922, die „Scenen im Warenhaus“ betitelt ist, konstruiert Klee einen systematischen Zusammenhang zwischen Qualitätssteigerung und Preissteigerung. Unter Qualitätssteigerung versteht er hier die fortschreitende Ausarbeitung von der Linie über den Ton zur Farbe, die er mit Maß, Gewicht und „reiner Qualität“ gleichsetzt. Der zweimal verdoppelte Preis, den der „Kaufmann“ dem „Kunden“ abverlangt, soll die zunehmend komplexe Formgestaltung honorieren, die der Maler in der systematischen Ausbildung lernt. Bei der „reinen Qualität“ fügte Klee al-

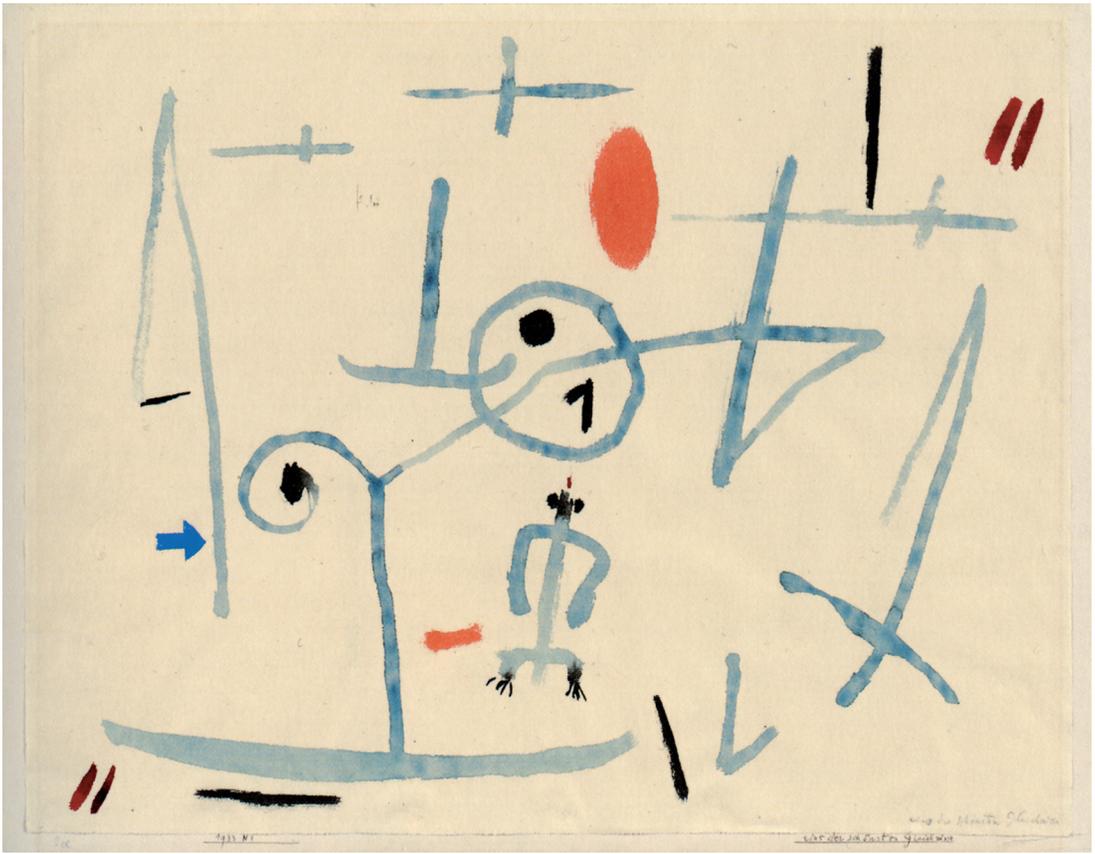


Abb. 2 Klee, eins der schönsten Gleichnisse [1933, 61 [N 1]], 1933. Aquarell auf Papier auf Karton, 48,5 x 62,2 cm. Bern, Zentrum Paul Klee, Leihgabe aus Privatbesitz (Kersten/Okuda/Kakinuma 2015, Kat.nr. 288)

lerdings in Klammern „imponderabel“ hinzu und unterwarf damit den End- und Höhepunkt der Wertsteigerung durch künstlerische Arbeit dem „Kunden“. „Die Wertung der Farbe ist [...] keine feststehende, sondern rein imaginär. [...] Die Nachfrage kann wechseln, der Geschmack kann wechseln“ (Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formenlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am Staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*, hg. v. Jürgen Glaesemer/Paul-Klee-Stiftung Bern, Basel 1979, 148f.). Mit der umfassenden Preisklassifizierung seiner eigenen Werke für Ausstellungen und Verkäufe, die er 1925 festzusetzen begann, suchte Klee diesem Risiko zuvorzukommen. Sie beruht nicht mehr auf einer nachvollziehbaren Logik künstlerischer Arbeit, sondern auf einer Selbstbewertung des Künstlers. Dass dabei die Sonderklasse sowohl die teuerste als auch „unverkäuflich“ sein konnte, zeigt die Schwankungen dieses Versuchs einer Preiskontrolle an.

Als Klee 1925 anfang, bestimmte Werke für Ausstellungen als Sonderklasse von den anderen abzuheben, tat er dies zunächst nur selten. Folgt man den Datierungen, die Kersten und seine Mitarbeiter in den monografischen Kapiteln zu jedem Werk für diese Entscheidung vorschlagen – teils argumentativ, teils spekulativ –, so stieg die Zahl der Werke für die Sonderklasse von Jahr zu Jahr und erreicht in den beiden Jahren 1929–30 (die die Autoren zu einem Zeitraum zusammenfassen) ihren Höhepunkt: 1925 sind es acht, 1926 elf, 1927 24, 1928 39, 1929/30 dann plötzlich 150. Zugleich wandelte sich die Entscheidung von einer Revision des älteren Werkbestandes zu einer Bewertung der aktuellen Produktion. Zwar ging es Klee noch immer darum, den stetig anwachsenden Bildervorrat, aus dem er ältere Werke wiederholt zum Verkauf anbot, nach Preisen zu differenzieren, sowie darum, Werke abzusondern, die unverkäuflich bleiben sollten, um weiterhin für Ausstellungen

gen zur Verfügung zu stehen. Doch jetzt beförderte er immer mehr soeben erst fertig gestellte Werke in die Sonderklasse, war sich also ihres relativen Werts ebenso sicher wie der Kaufmann in den „Scenen im Warenhaus“ – sei es, dass er sie für besonders gelungen hielt, sei es, dass er sie von vorne herein mit unterschiedlich hohem Qualitätsanspruch geschaffen hatte. 1931 tat er das mit mindestens sechs von elf Werken, während bei fünf davon das Datum der Zuordnung zur Sonderklasse offen bleibt. 1932 und 1933 erreichte schließlich die Zuordnung vollständige Gleichzeitigkeit mit der laufenden Produktion.

KRITERIEN DER KLASSIFIKATION

Folgt man dieser Chronologie, wie unsicher sie auch teilweise ist, so hat Klee im ersten Jahr der Wirtschaftskrise nicht weniger als 102 Werke aus fast allen früheren Phasen seiner Karriere in die Sonderklasse überführt, beginnend mit einem Aquarell von 1901. Daran schloss er 48 Werke aus seiner laufenden Produktion an, 16 von 1929 und 32 von 1930. So stellte er im Alter von 50 Jahren eine Art historischer Übersicht über sein Werk von den Anfängen bis zur damaligen Gegenwart zusammen. Die beiden Kriterien dafür waren einerseits die Bedeutung, die Klee bestimmten Werken für die Dokumentation seiner ‚Entwicklung‘ beimaß, andererseits die qualitative Beurteilung bestimmter Werke aus der letzten Zeit, die er von vorne herein in diesem Sinn herausheben wollte.

Idealer Weise hätte das eine virtuelle Retrospektive der hervorragendsten Werke aus allen Phasen jener ‚Entwicklung‘ ergeben, soweit sie Klee noch zur Verfügung standen. Würden die 251 Werke, die er bis dahin in die Sonderklasse erhob, eine solche Retrospektive hergeben? Die Beantwortung dieser Frage wird dadurch erschwert, dass Klee im Verlauf seiner Arbeit immer neue Bildkonzeptionen erfand, die zwischen komplexer Formvollendung und skizzenhafter Rohheit oder ‚kindlicher‘ Simplizität schwanken. Solche Schwankungen sind auch in der Sonderklasse sichtbar. Einerseits bezeichnete Klee *Fuge in Rot* (1921, 69; *Abb. 1*), eines seiner formal und konzeptionell ausgeklügeltsten Werke, erst nach zwei

vergeblichen Verkaufsversuchen in den Jahren 1921 und 1922 schließlich 1924 als „unverkäuflich“ und ordnete es nach weiteren drei Jahren in die Sonderklasse ein. Andererseits nahm er das simple, aber bedeutungsschwere Aquarell *eins der schönsten Gleichnisse* (1933, 61; *Abb. 2*) von vorne herein in die Sonderklasse auf.

ENDE DER SONDERKLASSE

Da in all diesen Jahren Klees Verkäufe mit seiner Produktion in keiner Weise Schritt gehalten hatten, führte er bei seiner Übersiedlung in die Schweiz im Dezember 1933 einen Vorrat an Tausenden von Werken mit sich, die er weiterhin zum Verkauf anzubieten gedachte. Zu diesem Zweck erweiterte er die Preisskala sowohl für seine früheren Werke als auch für seine laufende Produktion und ließ die Bezeichnung „Sonderklasse“ fallen. Auf seinen beiden ersten umfangreichen Gesamtausstellungen in Bern und Basel 1935 verkaufte er gleichwohl kaum etwas. Dass er Werke der Sonderklasse aus der Zeit vor 1933 nicht mehr vom Verkauf zurückhielt, änderte nichts an der Erfolglosigkeit seines mitgebrachten Bilderschatzes. Und so ließ Klee bei der großen Retrospektive zu seinem 60. Geburtstag, die das Kunsthhaus Zürich im Februar 1940 veranstaltete, diesen Bilderschatz kurzerhand zu Hause. Im Widerspruch zur gängigen Idee einer Jubiläumsretrospektive, auf die ihn der Direktor des Kunsthhauses vergeblich festlegen wollte, versteifte er sich darauf, ausschließlich Werke aus der Zeit nach 1933 auszustellen. Darin hatte ihn zweifellos der beginnende Verkaufserfolg solcher Werke in den USA bestärkt. Zwar waren auch in der Zürcher Ausstellung elf Werke unverkäuflich, aber bei acht davon stand hinter dem Bildtitel in Klammern die Klassifikation als „Entwurf“. Sie sind in einem Anhang des Katalogbuchs (509–511, 568f.) behandelt. Hier zeigte also die Unverkäuflichkeit keine besondere Leistung der Vergangenheit an, sondern den Vorbehalt einer künftigen Vollendung. Das war das Gegenteil der musealen Endgültigkeit, die der Bezeichnung ‚Sonderklasse‘ angehaftet hatte.

In einigen emphatischen Sätzen versteigen sich Kersten und seine beiden Mitautoren zu der

Behauptung, Klees Kategorie der Sonderklasse zeuge von einer geradezu kunsthistorischen Sensibilität sowohl für die zeitgenössischen Entfaltungsmöglichkeiten seiner Kunst als auch für die Aussichten für ihre zukünftige Einschätzung: „Mit der ihm eigenen künstlerischen Weitsicht erkannte Klee, dass ein besonderes, der Nachwelt zu überlegendes Kunstwerk das Ergebnis komplexer historischer Bewertungsprozesse sein würde“ (122).

Ein Zeugnis dafür, dass Klee die Sonderklasse als Referenzsammlung für die eigene Weiterentwicklung seiner Kunst zusammenstellte, gibt es allerdings ebenso wenig wie dafür, dass er damit den Grundstock einer Schausammlung für seine postume Historisierung anzulegen gedachte. Vermittelt also die Sonderklasse tatsächlich eine repräsentative Vorstellung seiner Kunst aus der Zeit vor seiner Emigration? Die zeitbedingten Veränderungen der Bewertung von Klees Werk, die bis heute anhalten, lassen keine Antwort auf diese Frage zu. Eher lässt sich das kategoriale Verhältnis

zwischen Arbeit und Besitz einschätzen, von dem die Sonderklasse zeugt. Dabei dreht sich alles um die Qualitätsfrage, die Klee 1922 in den „Scenen im Warenhaus“ so unumwunden von technischer Formdifferenzierung abhängig gemacht hatte. Doch im Widerspruch dazu erhob er alles, was er produzierte – skizzenhaft oder ausgearbeitet, simpel oder komplex, imaginativ oder trivial – zu signierten, nummerierten und betitelten ‚Werken‘. Zeigt deren nachträgliche oder gleichzeitige Preisklassifizierung seine eigene Bewertung ihrer Qualitätsunterschiede an? Waren die zeitgenössischen Kritiken an Klees vorgeblich kindlicher Primitivität *eo ipso* unberechtigt? Die bisherige Klee-Literatur hat sich der Qualitätsfrage noch nie gestellt. Kersten und seine Mitarbeiter schneiden sie zum ersten Mal als Grundsatzfrage an.

PROF. DR. OTTO KARL WERCKMEISTER
 Wilhelmsaue 5A, 10715 Berlin,
 OKW2002@aol.com

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Valérie Bussmann: **Das Denkmal im Pariser Stadtraum.** Zum öffentlichen Kunstauftrag in Frankreich und seiner Erneuerung in der Ära Mittelrand. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2014. 662 S., 109 s/w Abb. ISBN 978-3-7705-5642-7.

Laurence Ciavaldini Rivière: **Aux premières heures du monastère**

de Brou. Un architecte, une reine, un livre. Paris, Éditions Picard 2014. 279 S., Farb- und s/w Abb. ISBN 978-2-7084-0964-4.

Felix Droese. Schenkung Hölderlin-Säule. Geld oder Leben. Ausst.kat. Spendhaus Reutlingen 2014. Beitr. Herbert Eichhorn. Reutlingen, Eigenverlag 2014. 27 S., Farbb. ISBN 978-3-939775-45-4.

Dieter Eisentraut: **Manets neue Kleider.** Zur künstlerischen Rezeption der *Olympia*, des *Frühstücks im Grünen* und der *Bar in den Folies-Bergère*. Hildesheim, Georg Olms Verlag 2014. 280 S., 130 Farbb. ISBN 978-3-487-15144-1.

Amy Freund: **Portraiture and Politics in Revolutionary France.** Uni-

versity Park, The Pennsylvania State University Press 2014. 312 S., 43 Farb-, 58 s/w Abb. ISBN 978-0-271-06194-8.

Frömmigkeit in Schrift und Bild. Illumierte Sammelindulgenzen im mittelalterlichen Mühlhausen. Beitr. Enno Bünz, Hartmut Krohne, Jan Hrdina, Milada Studničková. (Ausstellungen des Stadtarchivs Mühlhausen, Bd. 3; Schriftenreihe der Friedrich-Christian-Lesser-Stiftung, Bd. 29). Petersberg, Michael Imhof Verlag 2014. 96 S., 29 Farbb. ISBN 978-3-7319-0039-9.

Goldenes Wissen. Die Alchemie – Substanzen, Synthesen, Symbolik. Ausst.kat. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2014. Hg. Petra Feu-