

der Düsseldorfer insgesamt mag das sogar zustatten kommen, weil jeder Besucher auf diese Weise aus dem großen Ganzen sein Lieblingsstück herausnehmen kann. Insbesondere sind Mut und Fleiß der Veranstalter zu loben, die ein von Vorurteilen ganz umstelltes Gebiet in einer großen Schau präsentiert haben. Wend von Kalnein und seine Mitarbeiter sind hier dankbar zu nennen. Wir als Rezipienten müssen uns aber noch an die Spannweite der Düsseldorfer Schule gewöhnen, in der das Sakrale unmittelbar in das Politische überging. Wolfgang Müller von Königswinter hat 1854 diesen Doppelaspekt getroffen, wenn er Lessings „Hussitenpredigt“ schildert: „Das Bild macht einen wunderbaren Eindruck. Ich möchte ihn als einen solchen bezeichnen, den eine hinreißende, berauschende Hymne ausübt. Es klingt einem daraus entgegen wie der Choral: Eine feste Burg ist unser Gott, oder wie die Marseillaise, wenn sie in der heißesten Begeisterung und von den vollsten Instrumenten begleitet ertönen.“

Donat de Chapeaurouge

PAUL KLEES MAGISCHE WELT DES KLEINEN THEATERS

Eine Ausstellung von Klees Kasperle-Figuren in der
Galerie suisse de Paris, Januar—März 1979

(Mit 1 Abbildung)

Unlängst konnte man in der Galerie suisse de Paris eine weniger bekannte Seite von Paul Klees universaler Kunst und Erfindungsgabe bewundern: Es handelte sich um 30 Kasperle-Figuren aus dem Privatbesitz von Felix Klee in Bern, für welchen der Künstler die Puppen zwischen den Jahren 1916 und 1925 gemacht hatte. Bevor sie nach Paris kamen, waren diese aus Gips und anderen Materialien geformten Puppen in Neuchâtel gezeigt worden. Der äußere Anlaß zu dieser wahrscheinlich letzten öffentlichen Ausstellung der fragilen Figuren war die von der *Edition Galerie suisse de Paris* für dieses Jahr geplante Veröffentlichung des Bildbandes *Paul Klees Puppen*, der ein Vorwort von Pierre von Allmen und eine Einleitung von Felix Klee enthalten soll.

Die Puppen waren in dem schmalen, länglichen Raum der Galerie in der Rue Saint-Sulpice in 16 hohen, oktogonalen Schaukästen paarweise aufgestellt. Lyonel Feininger erzählte, wie Klee „mit einem Ausdruck unendlicher Befriedigung“ das in müßigen Augenblicken Zusammengebastelte in seinem Atelier den Freunden vorzeigte und für das bewundert zu werden ihm „oft mehr Freude bereitete als für seine ‚ernsthaften‘ Werke“ (Ludwig Grote, *Erinnerungen an Paul Klee*, München, 1959, S. 73). „Aber das Schönste von allem waren doch die Masken und Figuren für das Kasperle-Theater, das Klee für Felix gefertigt hatte. Unbeschreiblich ausdrucksvoll jede einzelne

Gestalt, sogar Porträts naher Freunde treffend in Charakterisierung, voller Humor karikiert, und des Lachens und der Begeisterung war kein Ende, wenn Felix in seiner grotesken Art eine Vorstellung gab. Klee saß dann irgendwo in einer Ecke, rauchte seine Pfeife und lächelte stillvergnügt vor sich hin“ (ibid., S. 74). Man hätte gern solche und andere Reminiszenzen in der Ausstellung, die leider keinen noch so bescheidenen Katalog anbot, gelesen und ausgewähltes Foto- und Bildmaterial betrachtet.

Als Klee mit der Herstellung der Puppen für seinen neunjährigen Sohn Felix in München begann, knüpfte er an eine Tradition an, welche auf den puppenspielenden Aktuar Joseph Schmid hier im 19. Jahrhundert zurückging, der dem Kasperle, dem Verwandten von Harlekin und Punch, nach dessen vielen Irrfahrten in seinem von ihm gegründeten Marionettentheater eine dauernde Heimstatt bot und der im Grafen Poggi einen genialen Stückeschreiber fand, der in seinen auch heute noch populären Texten dem Kasperle manche liebenswerten und drolligen Wesenszüge angedichtete. Im Anblick von Klees Figuren denkt man unwillkürlich auch an Goethes Erfahrung mit dem Puppenspiel, die er in *Dichtung und Wahrheit* beschrieb, ebenfalls könnte man auf seinen Landsmann Max Frisch hinweisen, der über die Marionettenpuppe als Gestaltung, Bild und Schöpfung des Geistes, die bedeutet, ohne das Bedeutete sein zu wollen, als Spiel und nicht Täuschung, reflektiert hat. „Die hölzernen Zwerge, indem sie spielen, übernehmen gewissermaßen unser Leben. Sie werden wirklicher als wir, und es kommt zu Augenblicken eigentlicher Magie; wir sind, ganz wörtlich, außer uns. — Und nachher: Wie schäbig sie an der Latte hängen, jetzt, wenn sie unser Leben nicht mehr haben, wenn wir wieder in uns sind“ („Über Marionetten“, 1947, *Tagebuch*, Frankfurt a. M., 1967, S. 116 f.).

Die witzigen oder zarten, grotesken oder manchmal auch unheimlichen Masken bzw. Figuren aus bemaltem Gips, farbigen Stoffresten, Materialien aus der Welt des „objet trouvé“ gehören zu Klees eigenster und persönlichster Phantasie- und Bildwelt. Sein schöpferischer Umgang mit der Figurine, der mit dem seiner Zeitgenossen Sophie Taeuber, Oskar Schlemmer, Alexandra Exter und anderen zu vergleichen wäre und darin auch die Relevanz der Aktivierung des ‚Spielerischen‘ als Motivation zur Kreativität moderner Künstler anzeigt, entsprach seinem Interesse für die Kinderzeichnung, die auf sein Werk einen vielleicht tieferen Einfluß ausübte als die primitive Skulptur, weil sie im zweidimensionalen Medium geschaffen ist. Daher sind manche seiner plastischen Arbeiten nicht wirklich aus dem Volumen heraus konzipiert, was auch auf seine Kasperle-Figuren zutrifft. Sah Macke in dem Kinde das direkt aus dem Geheimnis seiner Empfindung schöpfende Wesen oder verglich Kandinsky den Künstler mit dem Kinde, das leichter als der Erwachsene zum inneren Klang der Dinge gelangte, so sind damit Tendenzen im *Blauen Reiter* berührt, mit denen Klee zweifellos sympathisierte. Bei den frühen Puppen, von denen nur der „Tod“ (1916) er-

halten ist — 8 Puppen waren auf einer Theaterausstellung in Magdeburg (c. 1927) gestohlen und weitere 12 beim Luftangriff auf Würzburg (1944) vernichtet worden —, hat es sich um die traditionellen Charaktere der Puppenbühne gehandelt, denen sich dann weitere, etwa „Herr Enterich“ oder „Gekrönter Dichter“ (beide 1919), ebenfalls in relativ einfacher Aufmachung anschlossen. Mehr expressiv und phantastisch im Ausdruck und Kostüm folgten die „Großmutter“ und der „Mönch“ (1922).

Während der Weimarer Bauhausjahre machte Felix Klee, der die Vorstellungen gab, aber nichts mit der Herstellung der Puppen zu tun hatte, aus der kleinen Münchener Bühne, die aus Türrahmen, Vorhängen und Kulisse mit einem bayerischen Dorf improvisiert war, jetzt ein richtiges Theater mit einer totalen Höhe von c. 2,10, einer Breite von c. 1,10 und einer Tiefe von c. 1,20 m, das bis zum 1. Mai 1933 in Dessau existierte, aber dann bei Klees Umzug nach Düsseldorf dort zurückgelassen werden mußte. Im Vergleich zu den relativ kleinen Puppen der Frühzeit schuf Paul Klee jetzt größere und farbigere Figuren, für welche die Gesichter grotesker bzw. stilisierter, die Kopfbedeckungen phantastischer und die Kostüme maleischer wurden. Aus verschiedenstem Abfallmaterial hämmerte und klebte er die Köpfe zusammen, schnitt und bemalte die Figuren wie den „Deutschen Krieger“ (1921) oder den „Teufel mit dem Ring“ (1922), die das Aussehen von Fetischfiguren haben. Spätere Puppen, wie „Eskimo“ (1924), legen einen Vergleich mit den Kachina-Puppen der Pueblo Indianer von Arizona und New Mexico nahe, welche bekanntlich in den frühen 1920er Jahren von den Surrealisten gesammelt wurden. Hatte Klee von den Kachina-Puppen Anregungen empfangen? Viele Figuren, etwa der „Geist der Streichholzschatel“ (1925) oder der „Elektrische Geist“, sind aus Schachteln, alten Steckdosen und anderen alten Gebrauchsgegenständen gefertigt, in denen sich Klees grotesker bzw. skurriler Humor kubistischer Formenbildung bediente, welche an Dada und Surrealismus erinnert. Auch seine Freunde blieben von der Metamorphose nicht verschont; Emmy Scheyer, die 1924 die Gruppe „Blaue Vier“ in Weimar gegründet hatte, wurde zu einer Karikatur mit tief liegenden Augen und schwarzem Samtkleid (1922). Er selbst charakterisierte sich in seinem „Selbstbildnis“ (1922) mit Pelzmütze und Bart und den großen, weiten, mandelförmig geschnittenen braunen Augen und griff darin auf seinen früheren Darstellungstyp in „Versunkenheit — Selbstporträt“ (1919/113) oder „Ein Künstler“ (1919/260) zurück. Er schien seine Augen zu Ausdruckschiffren des Visionärs zu machen, der die Eindrücke von der Welt in sich aufnimmt, in seinem Innern speichert, sie zu Formgebilden verdichtet und nach außen wieder entläßt.

Sämtliche von Klee gefertigten Kulissen für das Theater lassen sich leider nur noch anhand von wenigen fotografischen Aufnahmen rekonstruieren. Wie Felix Klee dem Berichterstatter am 28. 2. d. J. freundlicherweise mitteilte, mußten seine Eltern in der Nazizeit zu ihrem Umzug von

Dessau nach Düsseldorf allen Ballast abgeben, worunter auch das Theater und die Dekorationen fielen. Auf eine mögliche Austauschbarkeit von gemalten Dekorationen und autonomen Bildkompositionen hat bereits James Smith Pierce hingewiesen (*Paul Klee and Primitive Art*, New York and London, 1976, S. 22 f.). Wohl nicht zufällig vermischen sich in Klees Arbeiten dieser Jahre, als er sich am intensivsten mit dem Puppentheater beschäftigte (1921—25), die Motive und die Themen des Theaters mit denen seiner persönlichen Mythologie, in welcher Metaphern, visuelle Assoziationen und Formchiffren, wie im „Zaubertheater“ (1923/25) oder „Puppentheater“ (1923/21), zusammenspielen. Klees künstlerische Auffassung von der Theaterpuppe, nicht zuletzt auch als ein Geschöpf seiner romantischen Ironie, scheint mit der von Kleist teilweise zu korrespondieren: Wenn die Erkenntnis durch ein Unendliches gleichsam gelaufen ist, dann finden sich die Grazie bzw. Unschuld oder Naivität, wieder ein, heißt es in Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* (1810). Klee schien in der Welt der Figurinen das wiederherzustellen, „was wir immerfort / entzwein, indem wir da sind“ (Rilke, *Vierte Duineser Elegie*, 1914).

Ulrich Finke

REZENSIONEN

KARL HEINZ SCHREYL, *Der graphische Neujahrsgruß aus Nürnberg*. Verlag Hans Carl, Nürnberg 1979, 133 Seiten, 77 Abb. Ln. DM 54,—.

Rund 75 graphische Neujahrsglückwünsche hat Karl Heinz Schreyll, Direktor der Stadtgeschichtlichen Museen in Nürnberg, zusammengestellt und in einem ansprechend ausgestatteten Bildbändchen liebevoll beschrieben. Die Auswahl — vorwiegend aus den Beständen des eigenen Hauses getroffen — berücksichtigt vor allem die Gebrauchsgraphik in Nürnberg ansässig gewesener Künstler. Auf populäre und in der Regel anonyme Massenerzeugnisse geht der Autor nur am Rande ein. Er begnügt sich also mit einigen Aspekten seines Themas. Der angenehm lesbare Text ist überwiegend Bildkommentar. Seine Sparsamkeit wird zwar durch zuverlässige Fußnoten angereichert, aber das Mißtrauen in die Lesewilligkeit scheint exemplarisch gewesen zu sein. Für wißbegierige Sammler, Kultur- und Kunsthistoriker wären eine umfassendere Übersicht, mehr Namen, Motive, Zahlen, Verlage und andere Details sowie ein Register wünschenswert gewesen.

Neujahrsgraphik ist fast ebenso alt wie Xylographie, Buchdruck und Kupferstich selber. Von der mystischen Christkindfrömmigkeit spätmittelalterlicher Nonnenklöster inspiriert, entstehen ab den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts vorwiegend 18 mal 12 cm große, kolorierte Holzschnitte und Kupferstiche, die fast immer das Jesusknäblein zeigen. Im kleinen An-