

2.2

PAUL KLEE AUF DER 2. BIENNALE SÃO PAULO (1953)

Im Rahmen des kulturpolitischen Engagements der Bundesrepublik mit Brasilien sind insbesondere drei Ausstellungen zu nennen, in denen der deutsche Kunsthistoriker Ludwig Grote (* 1893 in Halle an der Saale; † 1974 in Gauting) federführend war: Die Ausstellung zu Paul Klee (* 1879 in Münchenbuchsee; † 1940 in Muralto) für die 2. Biennale in São Paulo, die Bauhaus-Sonderausstellung für die 4. Biennale (1957)¹ und die monografische Ausstellung zu Lasar Segall (* 1891 in Wilna; † 1957 in São Paulo) für die Fränkische Galerie in Nürnberg (1960). Die Umstände dieser Ausstellungen öffnen ein Feld möglicher Szenarien, die Re-Positionierungsprozesse individueller Akteure, als auch die mit der Kunst verknüpften Aussenpolitik innerhalb des kulturellen Milieus der Nachkriegszeit erhellen.

Die 2. Biennale fiel mit der 400-Jahr-Feier von São Paulo zusammen und wird deswegen auch „Bienal do Centenário“ genannt. Sie war weitaus grösser als die 1. Biennale 1951. Zudem wurde mit ihr der Ibirapuera-Park vom Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx (* 1909 in São Paulo; † 1994 in Rio de Janeiro) und dem Agronom, Landschaftsarchitekten und Generaldirektor des staatlichen Forstdienstes von São Paulo, Otávio Augusto Teixeira Mendes eingeweiht und damit der auch heutige geografische Standort festgelegt. Die Sonderausstellung Paul Klees auf der 2. Biennale in São Paulo, die vom Kritiker Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro) initiiert und von deutscher Seite massgeblich durch Grote ermöglicht und zusammengetragen wurde, ist ein aufschlussreiches Beispiel dafür, in welchem Umfang zeitgenössisches Kunstgeschehen mit der damaligen

¹ Eine vertiefte Auseinandersetzung mit Grote und seiner Promotion des Bauhauses in Brasilien s. Neubauer, Susanne: „Ludwig Grote und das Interesse Brasiliens am Bauhaus – kulturpolitische Verflechtungen und Adaptationen“, in: Bernhard, Peter/Blume, Torsten (Hg.): Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee, Dessau: Dessau Stiftung Bauhaus/Leipzig: Spector Books 2021, S. 130-137.

Kulturpolitik verbunden war.² Das Beispiel erhellt nicht nur Klees postume Rezeption als ein vom NS-Regime verfolgter Künstler,³ sondern auch interessante Aspekte der Geschichte seines Nachlasses. Obwohl offizieller Auftrag der Bundesrepublik und Wunsch des brasilianischen Ausschusses der Biennale-Leitung in São Paulo, offenbaren Dokumente dieser Ausstellung auch die persönliche Einstellung Grotes und erhellten, unter welchen Umständen sich die deutsche Nachkriegsmoderne gefestigt hat.

Die Entwicklung unterschiedlicher Modernekonzepte, der „pluralen“, „multiplen“, „anderen“ oder sonstigen Moderne,⁴ wird in entscheidendem Maße durch die Themenwahl und die Konzeption von Ausstellungen, den Angelpunkten zur Öffentlichkeit, definiert. Unmit-

² Nebst der Sonderausstellung hat Grote eine Ausstellung deutscher Künstler ausgewählt, die ihre Ausbildungen vor oder während des Zweiten Weltkriegs absolvierten und deren Karrieren durch die NS-Diktatur unterbrochen wurde. Anteil genommen haben Hubert Berke, Georg Brenninger, Joseph Fassbender, Arnold Fiedler, Gerhard Fietz, Werner Heldt, Bernhard Heiliger, Carl Hofer, Rolf Nesch, Otto Pankok, Heinz Trökes, Ernest Weiers und Conrad Westphal. Vgl. auch Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian/Scrima, Andrea (Hg.): *German Art in São Paulo. Deutsche Kunst auf der Biennale 1951–2012*, Ostfildern: Hatje Cantz 2013, S. 110.

³ Die wachsende Bedeutung Klees nach dem Zweiten Weltkrieg beginnt mit Schmidt, Georg: *Paul Klee. 10 Farbenlichtdrucke nach Aquarellen und Temperablätttern*, Basel: Holbein-Verlag 1948 sowie den in Amerika erschienenen Monografien von Werner Haftmann (New York 1954) und Will Grohmann (New York 1955). Vgl. die Rezension von Faison Jr., S. Lane: „Paul Klee by Will Grohmann; The Mind and Work of Paul Klee by Werner Haftmann“, in: *The Art Bulletin*, 39, 1, 1957, S. 80–81.

⁴ Einführend vgl. Clark, John: „Modernities in Art: How Are They ‘Other’?“, in: Zijlmans, Kitty/van Damme, Wilfried (Hg.): *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz 2008, S. 401–418. Der nigerianische Kurator, Autor und Documenta-Leiter Okwui Enwezor definierte als „grand modernity“ das europäisches Konzept von Fortschritt und Kapitalismus, von der aus weitere „petit modernities“ im Sinne eines Exports abgeleitet werden. Enwezor, Okwui: „Modernity and Postcolonial Ambivalence“, in: *South Atlantic Quarterly* 109, 3, 2010, S. 595–620. Weitere Modernekonzepte sind beispielsweise Homi Bhabhas „countermodernity“, Enrique Dussels „transmodernity“, Okwui Enwezors „Super-“, „Andro-“, „Specious“ oder „Aftersmodernity“. Zur Moderne „als Prefix“ vgl. Clavo, María Iñigo: „Modernity vs. Epistemodiversity“, in: *e-flux journal* 73, 2016, online: <http://www.e-flux.com/journal/73/60475/modernity-vs-epistemodiversity> (letzter Zugriff: 21.3.2022). Vgl. auch Eisenstadt, Shmuel N.: „Multiple Modernities“, in: *Daedalus*, 129, 1, 2000, S. 1–29; Grenier, Catherine: *Multiple Modernities – 1905 to 1970*, Paris: Centre Pompidou 2014.

telbar mit Ausstellungen sind auch meist im Hintergrund verlaufende Positionierungsprozesse ihrer Organisatoren in Bezug zur Öffentlichkeit verknüpft. Im Gegensatz zur Kunstgeschichte als Ausstellungs geschichte, die Ausstellungen in ihrer öffentlichen Form rekonstruiert, sind diese bisher wenig in den Vordergrund der Forschung gerückt worden. Hintergrundinformationen zu kulturpolitischen Entscheidungen können den oftmals nur theoretisch geforderten „Gegengeschichten“ jedoch eine konkrete und weitreichende Gestalt verleihen. Der portugiesische Soziologe Boaventura de Sousa Santos hat wiederholt an einem Konzept der Wissensökologie gearbeitet, die für einen solchen Ansatz hilfreich sein könnte. Sie speist sich nicht aus Erklärungsp paradigm en der westlichen Moderne,⁵ sondern will sich mittels „gelernter Unwissenheit“ von den unterschiedlichen Definitionsversuchen der Moderne unterscheiden. De Sousa Santos fragt wie andere Globalisierungstheoretiker danach, wer sich von wem welches Bild macht und ob nicht gerade jene Modelle interessant wären, die keine Nachahmung finden.⁶ Im Kontext der Kunstgeschichte formuliert sich die Frage gerade nach diesem Tatbestand: Wie definiert sich Nachahmung, besonders im Kontext der Avantgarde-Debatte um Zentrum und Peripherie, wie Partha Mitter sie formuliert?⁷ Und weshalb scheint sie auch in der Ausstellungspolitik eine große Rolle zu spielen – ein bisher doch eher vernachlässigter Aspekt? Die subsumierenden Nachzeichnungen der Moderneentwicklung zu verlassen und sowohl von inneren sowie äußeren Positionen aus zu denken, ist möglicherweise für die vorliegende Beurteilung von Grotes Positionierungen während und nach dem Zweiten Weltkrieg von Bedeutung. Wobei der Fall Grote nur als ein Paradigma für andere in der Kultur tätigen Akteure genannt sein will.

5 Boaventura de Sousa Santos spricht von einer „Gegen-Epistemologie“ und von „post-abyssalem Denken“, das traditionelle Narrative aufschließen solle. de Sousa Santos, Boaventura: „Beyond Abyssal Thinking. From Global Lines to Ecologies of Knowledges“, in: Review, A Journal of the Fernand Braudel Center, 30, 2007, S. 45-89, online: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Beyond_Abyssal_Thinking_Review_2007.PDF (letzter Zugriff: 21.3.2022); de Sousa Santos, Boaventura: „A Non-Occidental West? Learned Ignorance and Ecology of Knowledge“, in: Theory, Culture & Society, 26, 7-8, 2010, S. 103-125.

6 B. de Sousa Santos: A Non-Occidental West, S. 107.

7 Mitter, Partha: „Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde from the Periphery“, in: The Art Bulletin, 90, 4, 2008, S. 531-548.

Im Falle Grotes lässt sich erkennen, dass diese Positionierungen im Verständnis von konkreten, historisch festzumachenden Bezugnahmen nicht statisch, sondern im Fluss der Geschichte zu beschreiben sind – diese sich folglich von theoretisch-politisch motivierten und vor allem öffentlichen Stellungnahmen unterscheiden. Ein solcher Ansatz ist mit demjenigen der „kritischen Geografie“ verwandt, den Piotr Piotrowski in Anlehnung an Thomas DaCosta Kaufmann im Zuge seiner Forderung nach einer „horizontalen Geschichte“ diskutiert.⁸ Im Gegensatz zum „vertikalen“ Geschichtsverständnis, das von einer Hierarchie der Einflüsse und einem Zentrum-Peripherie-Paradigma ausgeht, will die „horizontale Geschichte“ ein besonderes Augenmerk auf die Fragen richten, wer spricht, in wessen Auftrag und für wen.⁹ Auch hier gilt es, Aussagen zu Moderneentwicklungen auf konkrete historische Positionierungsbestrebungen herunterzubrechen und sie ad personam festzumachen. Die Konsequenz daraus ist eine Öffnung des Kanons, da in dieser „Nahsicht“ die Ideologie der Reinheit und Universalität des Kanons nicht mehr aufrecht erhalten werden kann.

Mit der Ausstellung des Werks Paul Klees in São Paulo können diese übergeordneten Überlegungen beispielhaft überprüft werden. Klee verstarb als deutscher Staatsangehöriger 1940 im tessinischen Muralto. Sein damals in der Schweiz befindliches Werk war durch das Washingtoner Abkommen über deutsche Vermögenswerte, das 1946 zwischen der Schweiz und den westlichen Siegermächten unterzeichnet wurde, gefährdet: Das Abkommen hätte den teilweisen Verkauf der Werke bedingt. Vom Tod der Mutter 1946 bis zum Februar 1953 war der Vermögensanteil Felix Klees (* 1907 in München; † 1990 in Bern), des Sohnes, durch die Schweizerische Verrechnungsstelle in Zürich blockiert.¹⁰ In einem Entwurf an das Bundesfinanzministerium in Bonn

⁸ Piotrowski, Piotr: „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde“, in: Bru, Sascha/et.al. (Hg.): *Europa! Europa?*, Berlin: de Gruyter 2009, S. 49–58.

⁹ Ebda., S. 54.

¹⁰ Zur Nachlassgeschichte Paul Klees s. Frey, Stefan: „Robert Bürgis Engagement für Paul und Lily Klee sowie die Gründung der Paul-Klee-Stiftung“, in: Frey, Stefan/Helfenstein, Josef (Hg.): *Paul Klee. Die Sammlung Bürgi*, Bern: Kunstmuseum Bern 2000, S. 199–217; Frey, Stefan: „unverkäuflich für die Nachlaßsammlung bestimmt Klee‘. Anmerkungen zur Regelung des künstlerischen Nachlasses Paul Klee von 1940 bis 1952 und zur Geschichte von ‚Sonderklasse‘-Werken“, in: Kersten, Wolfgang/

setzte sich nun Ludwig Grote im Rahmen seiner Funktion als Mitglied des Ausschusses für Auslandsausstellungen im Juli 1953 für eine „Freistellung der Vermögensabgabe“ bei der Bundesregierung ein.¹¹ Grote hatte bereits vorher mit der Klee-Stiftung in Bern verhandelt, um Ausleihen für São Paulo zu erhalten. An den Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München, Eberhard Hanfstaengl (* 1886 in Saargemünd; † 1973 in München), schrieb Grote, „Felix Klee ist sehr bereitwillig [Leihgaben für São Paulo bereitzustellen, Anm. der Autorin], weil es sich bei ihm darum handelt, eine Freistellung seiner Vermögenswerte beim Bundesfinanzministerium zu erreichen.“¹² Grote bat bei mehreren Mitgliedern des Ausschusses um Unterstützung für diese Freistellung. An das Bundesfinanzministerium schrieb er:

Vom Ausland wird immer wieder der Wunsch an die Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes gerichtet, Ausstellungen von Werken Paul Klee's [sic!] einzurichten. So hat Brasilien die Bitte ausgesprochen, [...] eine Sonderausstellung von Paul Klee zu zeigen [...]. Um den Nachlass von Paul Klee ist nach dem Kriege ein langwieriger Streit entstanden. Man wollte dem Sohne, der bis 1944 [als] Regisseur in Deutschland tätig war,¹³ dann eingezogen wurde und in russische Gefangenschaft geriet, sein Erbe streitig machen. Es ist ihm aber gelungen, sein Recht zu erhalten – allerdings musste er sehr große Opfer bringen und die bedeutendsten Werke des Nachlasses als öffentliche Stiftung abgeben. Darüber hinaus soll Felix Klee auch noch ein Drittel seines Vermögens abgeben, wobei auch

Okuda Osamu/Kakinuma, Marie (Hg.): Paul Klee. Sonderklasse unverkäuflich, Köln: Wienand Verlag 2015, S. 128–161; Holländer, Katarina: „Rekonstruierte Scherben“: der Nachlass von Paul Klee“, in: du, 60, 2000, S. 50–54.

11 Brief von Ludwig Grote an das Bundesfinanzministerium, 29.7.1953. DKA, NL Grote, Ludwig, 1802.

12 Brief von Ludwig Grote an Eberhard Hanfstaengl, 24.7.1953. DKA, NL Grote, Ludwig, 1802.

13 Felix Klee hat nach einem Musikstudium an zahlreichen deutschen Bühnen als Spielleiter für Opern gearbeitet. 1944 wurde er in den Militärdienst eingezogen und geriet in russische Gefangenschaft. Ab 1948 lebte Klee in Bern, wo er bei Radio Bern eine Anstellung fand. [Ohne Autor]: „Gestorben. Felix Klee“, in: Der Spiegel, 20.8.1990; Wüthrich, Werner: „Felix Klee“, in: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz, Band 2, Zürich: Chronos 2005, S. 997, online: http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Felix_Klee (letzter Zugriff: 21.3.2022).

der künstlerische Nachlass seines Vaters einbezogen werden muss. Wenn auf der einen Seite sich das Auswärtige Amt bei Felix Klee um Leihgaben für die Repräsentation deutscher Kunst im Auslande bemüht, ist es doch nicht angängig, dass man ihn gleichzeitig wirtschaftlich durch die Vermögensabgabe schädigt. Diese würde außerdem zur Folge haben, dass Herr Klee sich eines beträchtlichen Teiles der Werke seines Vaters entäußern müsste und wir bei Ausstellungen nicht mehr auf seine Hilfe rechnen können. In Anbetracht der außerordentlichen kulturpolitischen Bedeutung – es handelt sich, wie gesagt, um ein Stück Weltruhm deutscher Kunst! – bitten die Unterzeichneten auf das dringlichste, Herrn Felix Klee von der Abgabe eines Drittels des Vermögens freizustellen.¹⁴

In einem Ausstellungskatalog der Albrecht-Dürer-Gesellschaft Nürnberg zu Paul Klee von 1966 erwähnt Felix Klee die Zahlung des in Verhandlung gestandenen Drittels an die Bundesrepublik.¹⁵ Offenbar hatte Grote mit seiner Intervention keinen Erfolg – abgesehen vom Erhalt seiner Leihgaben für São Paulo, seinem eigentlichen Anliegen. Dass die komplizierte, auch durch die Hände von Anwälten gegangene Nachlassregelung mit der deutschen Sonderausstellung Paul Klees auf der 2. Biennale in São Paulo in Verbindung stand, ist ein wenig bekanntes Detail. Der Sachverhalt wirft aus deutscher Warte ein Schlaglicht auf das Engagement Grotes als Ausstellungskommissär sowie als Mitglied der deutschen restaurativen Kulturpolitik. Obwohl er in dieser Angelegenheit nur Ausführender übergeordneter kulturpolitischer Entscheide war, könnte man sein Engagement für die Klee-Präsentation in São Paulo als außerordentlich ansehen, hat er sich doch mit vor allem finanziellen Anliegen und einem Engagement für den Sohn Klees an zahlreiche Entscheidungsträger gewandt. Im Hinblick auf vorherige Überlegungen ist zu erkennen, dass das Werk Klees in diesem Kontext weniger auf Grund seiner unangefochten steigenden künstlerischen Wertschätzung, sondern auf Grund von Klees nationalsozialistischer Verfolgung

¹⁴ Brief von Ludwig Grote an das Bundesfinanzministerium, 29.7.1953. DKA, NL Grote, Ludwig, 1802.

¹⁵ 1952 erfolgte eine neue Vereinbarung zwischen Felix Klee und der Klee-Gesellschaft, mit der vor allem weitere Verkäufe durch die Klee-Gesellschaft untersagt wurden. S. Frey: unverkäuflich für die Nachlaßsammlung, S. 147–148.

in der Diskussion stand. Für die europäische Kunstgeschichte betrifft diese Sichtweise zunächst den westeuropäischen Verhandlungsraum. Aus brasilianischer Sicht stellen sich die Umstände um die Ausstellung von Paul Klee differenzierter dar.

Paul Klee wurde erstmalig Ende 1951 am neuen Museu de Arte de São Paulo unter Pietro Maria Bardi (* 1900 in La Spezia; † 1999 in São Paulo) gezeigt. Zur Auswahl gehörten Werke aus dem Kunstmuseum Basel, der Privatsammlung Curt Valentin und der Buchholz Galerie in New York. Dass wegen seiner politischen Bedeutung für Deutschland sein Werk 1953 nochmals an der Biennale in einer Sonderausstellung gezeigt werden sollte, wird durch ein Schreiben des Auswärtigen Amtes an Grote bestätigt:

Ich würde es sehr begrüßen, wenn sich eine Klee-Ausstellung innerhalb der deutschen Abteilung ermöglichen liesse. Die zunehmende Wirkung seines Werks, das durch die unglückselige vergangene politische Entwicklung für Deutschland fast verloren schien, wird, falls dieser Plan gelingen sollte, für das deutsche kulturelle Ansehen im Ausland von entscheidender Bedeutung sein.¹⁶

Pedrosa, der gemeinhin als Verfechter der brasilianischen abstrakten Kunst und als theoretische Referenz für Künstler der Abstraktion und des Neoconcretismo galt, wird heute ein wesentlicher Anteil an der Ausgabe der 2. Biennale in São Paulo zugesprochen.¹⁷ Obwohl nur Mitglied des künstlerischen Kommittees, verbrachte Pedrosa neun Monate in Europa, um die 2. Biennale zu koordinieren. Nach einer erfolgreichen 1. Biennale 1951 sollte die zweite Ausgabe verstärkt internationale Meisterkunst nach Brasilien holen, die erstmalig für die brasilianische Bevölkerung und die Künstlerinnen und Künstler des Landes zu sehen war. Zentrale Werke der europäischen Moderne wie Picassos „Guernica“ (1937)¹⁸ wurden ebenso gezeigt wie Gruppenausstellungen

16 Brief von Dr. Wolf, Auswärtiges Amt Bonn, 17.6.1953, an Ludwig Grote Nürnberg, Archiv Auswärtiges Amt B95, Nr. 599A.

17 Nelson, Adele: „Radical and Inclusive: Mário Pedrosa's Modernism“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 35-43.

18 „Guernica“ war die Sensation der 2. Biennale. Merklinger, Martina: „2. Biennale“, in: U. Groos/S. Preuss/A. Scrima, German Art in São Paulo, S. 110.

zum Kubismus, Futurismus und de Stijl sowie die Retrospektiven von Klee oder Alexander Calder. Pedrosa reiste nach Deutschland und in die Schweiz, um die Leihgaben der Familie und der Klee-Stiftung zu erhalten.¹⁹ Offenbar hatte sich die Schweiz „für Klee nicht zuständig erklärt“,²⁰ weshalb die Anfrage an Deutschland gerichtet wurde. Wie die Forschung aus Dokumenten zwischen Pedrosa und der Biennale-Leitung zeigen konnte, hätte Pedrosa die deutsche Regierung mit dem Argument überzeugt, „that their support of a Klee exhibition would be considered internationally as reparation for the Nazi closure of the Bauhaus and would be an opportunity for the ‚new Germany‘ to brandish its cultural and artistic openness.“²¹ Extakt die gleiche Argumentation hatte am Ende auch Ludwig Grote angebracht. Grotos Korrespondenz mit der Biennale-Leitung lief weitgehend über Wolfgang Pfeiffer (* 1912 in Dresden; † 2003 in Itanhaém), der technischer Direktor war. Der Grossteil der Schriften belegt wie üblich die finanzielle Seite der Teilnahme, Organisatorisches und den Schwerpunkt der Ausstellung. Getroffen haben sich Grote und Pedrosa persönlich in Nürnberg. Am Gespräch betonte Pedrosa die Wichtigkeit eines Katalogs zu Klee, der auch in Portugiesisch erscheinen sollte. In ihren wenigen direkten Korrespondenzen haben Pedrosa und Grote einzig auch nur diesen Ausstellungskatalog koordiniert. „I am sure that a catalogue with a clear and short text and some precise notes on the pictures would be of great help for the understanding of Klee's work, and would be very easily sold.“²²

Pedrosa hatte mit der Sonderausstellung das Ziel, den künstlerischen Ansatz Klees als ein Modell für jüngere brasilianische Künstlerinnen und Künstler vorzustellen. Dies ist ihm auch gelungen, haben sowohl die brasilianischen als auch die deutschen Organisatoren der Klee-Ausstellung grossen Erfolg bescheinigt. Der Kritiker, der 1926 der kommunistischen Partei Brasiliens beitrat, und von 1927–1929 in Deutschland lebte und studierte, förderte Kunst, in der er eine Art po-

19 A. Nelson: Radical and Inclusive, S. 39.

20 Brief von Wolfgang Pfeiffer, Museu de Arte Moderna São Paulo, an Ludwig Grote, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 12.2.1953, Archiv Auswärtiges Amt B95, Nr. 599A.

21 A. Nelson: Radical and Inclusive, S. 39.

22 Brief von Mário Pedrosa, Paris, an Ludwig Grote, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 2.8.1953, Archiv Auswärtiges Amt B95, Nr. 599A.

litischen Widerstand und künstlerische Autonomie sah. Bereits sein Artikel „Der deutsche Widerstand in der Kunst“ („A resistência alemã na arte“) lässt erkennen, dass Pedrosa Künstler, die keiner grossen Strömung zugeordnet werden konnten, favorisierte.²³ Durch seine länderspezifischen Kenntnisse beschrieb er die begrenzten Überlebensmöglichkeiten deutscher Künstler unter dem nationalsozialistischen Regime sehr exakt. Die Möglichkeiten sah er entweder in der Emigration ins Ausland oder in der inneren Emigration für jene, die es sich nicht leisten konnten. Nebst der ausführlichen Beschreibung der Situation des Malers Karl Hofer (* 1878 in Karlsruhe; † 1955 in Berlin) und seiner eigenständigen Kunst, die „in der Dunkelheit“ entstand, nennt Pedrosa auch Klee als einen exemplarischen Fall von Emigrationsgeschichte. Die Art und Weise, wie Pedrosa Hofer in diesem Kontext beschreibt, könnte auch auf Klee zutreffen, denn

Hofer ist jedoch nur ein Echo des Vor-Hitler-Deutschlands und repräsentiert nicht mehr die deutsche Kunst der Gegenwart. Eine ganz neue Generation, die sich im Verborgenen gebildet hat, künstlich von den Kanons der offiziellen Nazi-Kunst aus der Welt verdrängt, taucht aus den Trümmern auf, mit ihrer Arbeit in Verstecken und bereit, den großen Weg der Schaffung ihres Größten in der endlosen Abfolge von Zeiten wieder aufzunehmen.²⁴

Pedrosa hatte Klee aus verschiedenen Gründen zu seinen favorisierten Künstlern auserkoren. Bereits im Januar 1953, also ein knappes Jahr vor der Eröffnung der 2. Biennale und kurz bevor Pedrosa für mehrere Monate nach Europa reiste, publizierte der Kritiker den Zeitungsartikel „Klee, o ponto da partida“.²⁵ Darin bescheinigte er Klee eine einzigartige Stellung innerhalb der europäischen Kunstentwicklung und erwähnte die Schwierigkeiten, ihn kunsthistorisch einordnen zu können:

²³ Pedrosa, Mário: „A resistência alemã na arte“, in: *Correio da Manhã*, August 1948, wiederabgedruckt in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otilia (Hg.): *Política das Artes. Textos Escolhidos I*, São Paulo: EDUSP 1995, S. 77-88.

²⁴ Ebda., S. 88 (Übers. der Autorin).

²⁵ Pedrosa, Mário: „Klee, o ponto de partida“, in: *Tribuna da Imprensa*, 31.1.1953, wiederabgedruckt in: Pedrosa, Mário/Arantes Otilia (Hg.): *Moderndade cá e lá. Textos Escolhidos IV*, São Paulo: Edusp 2000, S. 193-196.

Klee entzieht sich den Klassifizierungen, denn seine Grafik, sein Humor, sein Eindringen in das tiefste Leben der Natur, seine Farben zwischen blass und phosphoreszierend, seine dynamischen Ebenen im Raum, seine in Fantasie eingetauchte Inspiration dringen in das gesamte Land ein und breiten sich durch die angrenzenden Gruppen und Bewegungen aus. [...] Die moderne Kunst, nachdem sie in anderthalb Generationen die gesamte naturalistische und impressionistische Ästhetik zerstört hatte, gelangte zu Beginn des Jahrhunderts zu diesem radikalen Ausgangspunkt. Klee machte sich, um das methodische Abstreifen der begrifflichen Vergangenheit verlassen zu können, weise, nackt und stellte sich unschuldig wie ein Kind vor das Objekt des Sensiblen, so dass es mit seiner eigenen Sprache spricht, allein, ohne Worte.²⁶

Die Beschreibung der Werke, die ohne Worte auskommen und „nackt, unschuldig wie ein Kind“ erscheinen, bedarf der Erklärung. Pedrosa war ein Verteidiger und Förderer des „konstruktivistischen brasilianischen Projekts“, mit dem eine radikale Modernisierung und Eigenständigkeit der brasilianischen Kunst entwickelt wurde.²⁷ Pedrosa als Kritiker und Intellektueller hatte für zahlreiche Künstler in Brasilien eine enorme Wichtigkeit. Die gemeinsamen Zusammentreffen, Diskussionen und die Entwicklung einer einzigartigen Theorie sowohl auf schriftlicher als auch auf künstlerischer Ebene ist ein Phänomen des lateinischen Südens und Pedrosas Netzwerk ist ein ausgezeichnetes Beispiel dafür. Aracy A. Amaral und später Heloise Espada haben die brasilianische Kunstszenen der 1950er Jahre als ein „Schlachtfeld der verschiedenen Trends“ bezeichnet, zu der nicht nur Konstruktivisten

26 Ebda., S. 196 (Übers. der Autorin).

27 Zunächst theoretisiert durch Ronaldo Brito 1976, später zum Thema von Ausstellungen gemacht, die durch Aracy Amaral und Lygia Pape organisiert wurden, wurde das „konstruktivistische Projekt“ zum Leitmotiv der Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre. Brito, Ronaldo: „Neoconcretismo“, in: *Malasartes*, 3, April-Juni 1976, S. 9-13; Brito, Ronaldo: *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Rio de Janeiro: Funarte 1985. Die Ausstellung „Projeto construtivo brasileiro na arte, 1950-1962“ fand in Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro und in der Pinacoteca do Estado in São Paulo 1977 statt. Vgl. auch Martins, Sérgio B.: *Constructing an Avant-garde. Art in Brazil, 1949-1979*, Cambridge/Mass.: The MIT Press 2013.

und Neokonstruktivisten, sondern auch Vertreter einer nationalistischen und militärischen Moderne, Tachisten und Vertreter der informellen Ästhetik gehörten.²⁸ In all diesen Strömungen sah Pedrosa die wahre Kunst in ihrer Stärke darin, das Sehen zu ändern und dadurch zu einer Reform des Menschenbildes zu gelangen. Aus diesem Grund hatte sich Pedrosa bereits sehr früh mit der Produktion psychisch Erkrankter, Kinder und Indigenen auseinandergesetzt (vgl. Kap. 1.3). Seine Arbeit mit der Psychoanalytikerin Nise da Silveira (* 1905 in Maceió; † 1999 in Rio de Janeiro) ist auf das Jahr 1947 zu datieren. Vergleichbar zur abstrakten Kunst ist es durch diese „andere“ Kunst möglich, gemäß Pedrosa, die Wahrnehmung auf die eigene Umwelt zu verändern. Für den Kritiker war es unabdingbar, dass Kunst soziale Verhältnisse verändern hilft, und dieses Feld wollte er nicht der sozialistischen Kunst oder dem sozialistischen Realismus überlassen. In diesem Kontext stärkte Pedrosa mit der Wahl Klee's für die Biennale São Paulo auch sein eigenes Projekt, unorthodoxe und vor allem sozial relevante Kunst in den Vordergrund zu stellen.

Klee was a challenge to the vision of modernism promoted locally by established artists Emiliano di Cavalcanti and Cândido Portinari, which valued expressionistic realism, derided non-objective abstraction, and viewed Picasso as the paragon of socially conscious art. He also wanted to supplement the already burgeoning interest in Brazil in Mondrian – an artist to whom Pedrosa warmed considerably by the time of his departure for Europe – with an engagement with the more heterogeneous practice of Klee.”²⁹

Die Rolle, die Klee in der Moderneentwicklung in Brasilien gespielt hat und wie sie von Pedrosa skizziert wurde, unterscheidet sich folglich wesentlich von der eher nachkriegspolitischen Einordnung des Künstlers innerhalb der deutschen Bewegungen der Widergutmachungen, zumindest was die unmittelbare Nachkriegszeit betrifft.

28 Espada, Heloisa: „Mário Pedrosa and Geometrical Abstraction in Brazil: Towards a Non-dogmatic Constructivism“, in: Critique d'art, 47, Herbst/Winter 2016, S. 2, <http://journals.openedition.org/critique-dart/23256> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

29 A. Nelson: Radical and Inclusive, S. 38/39.



„Ausstellung brasilianischer Künstler“
Haus der Kunst München, 1959