

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2011)

Heft: 88: Collaborations Sturtevant, Andro Wekua, Kerstin Brätsch, Paul Chan

Artikel: The spirit of transfer : der Himmel über Bern : Reflexion, Aktion und Produktion und die Sommerakademie im Zentrum Paul Klee = the sky over Bern : reflection, action and production in the Zentrum Paul Klee's summer academy

Autor: Steiner, Juri / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680097>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.01.2026

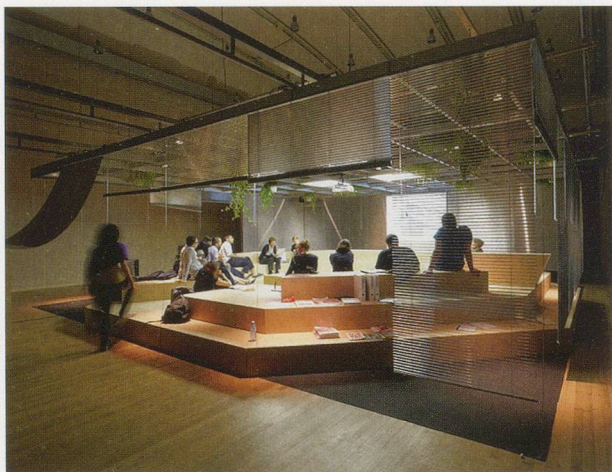
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

THE SPIRIT OF TRANSFER

Der Himmel
über Bern

JURI STEINER

Reflexion, Aktion und
Produktion und
die Sommerakademie
im Zentrum Paul Klee



Lecture during the Summer Academy, 2009 / Vortrag während der Sommerakademie. (PHOTO: DAVID AEBI)

Künstler sind keine Wissenschaftler. Sie fragen nicht danach, was die Wahrheit ist. Da es sich bei Wissenschaft und Kunst aber um kreative Produkte des menschlichen Geistes handelt, gehört die Überzeugung von der Ähnlichkeit der beiden Domänen zu den verbreiteten Irrtümern. Zwar werden Künstler von progressiven Learning

JURI STEINER ist Direktor des Zentrums Paul Klee in Bern.

Centers dieser Welt in Artists-in-Labs-Programme eingeschleust, doch ob die beiden Formen von Kreativität tatsächlich zu gemeinsamen Problemlösungen führen, ist nur schwer belegbar. Kunst überkreuzt, wiederholt, unterbricht und widerspricht sich. Wissenschaft dagegen strebt nach Verallgemeinerung und unterwirft sich einer gewissen emotionalen Selbstbeschränkung.¹⁾ Begreift man Künstler weder als eine Art universitäre Theoretiker, die didaktisches Anschauungsmaterial produzieren, noch als Sidekicks für Wissenschaftler, sondern als eigenständig forschende Wissensproduzenten, stösst man auf Begriffe wie «Forschung in der Kunst»²⁾, wie ihn etwa Henk Borgdorff formuliert. Künstlerische Praxis wird dabei als wesentlicher Bestandteil eines Forschungsprozesses verstanden, der sein Wissen im kreativen Prozess artikuliert.

Als Plattform einer solchen «Reflexion in Aktion» versteht sich die 2006 in Bern ins Leben gerufene Sommerakademie im Zentrum Paul Klee in Bern. Sie erlaubt es einem Dutzend internationaler Kunstschafter, sich jährlich im August während jeweils zehn Tagen vertieft mit einem gemeinsamen Thema auseinanderzusetzen. Ein oder mehrere Gastkuratoren definieren das Leitmotiv. Zu den bisherigen Gastkuratoren gehörten Dierich Diederichsen, Laura Hoptman und Marina Warner (2006), Brigitte Felderer und Herbert Lachmayer (2007), Clémentine Deliss und Oscar Tuazon (2008),

Tirdad Zolghadr (2009) und Jan Verwoert (2010). Rund 150 über den Globus verstreute Nominatoren motivieren passende Künstler im Vorfeld dazu, eine Kandidatur einzureichen. Ein Fachgremium wählt anschliessend aus den durchschnittlich sechzig bis siebzig Dossiers zwölf Positionen aus und lädt diese zur Teilnahme als Fellows an die Sommerakademie ein. Die fünf bisherigen Ausgaben haben gezeigt, wie virulent sich die Frage nach der sozialen und intellektuellen Bedeutung des Künstlers in unserer Dekade stellt. Erforscht werden in freier Form Theorie und Praxis des aktuellen Kunstbetriebs. Dabei führen die Themenfelder «Kollektiv und Individuum», «Wissen», «Spontaneität und Prozess» immer wieder zu zentralen Debatten.

Diese einzigartige, experimentelle Spielanordnung der Sommerakademie hat sich als ebenso attraktiv wie anregend erwiesen. Was passiert mit einem sich aus Künstlern und Kuratoren zusammensetzenden Ad-hoc-Team, das während knapp zwei Wochen fast alles teilt: Geschichten, Ideen, das Essen und das Schweizer Wetter auf den bisweilen strapaziösen Wochenendausflügen? Von den meisten Fellows wurde im Nachhinein hervorgehoben, wie einmalig die intensive Erfahrung einer gleichsam geistigen wie physischen Verausgabung gewesen sei. Der wissenschaftlich geprägte Begriff der «Sommerakademie» wurde im Prozess eines jeden Jahrganges in künstlerische, persönliche und physische Dimensionen ausgeweitet. Dagegen konnte der im universitären Kontext systemimmanente Druck nach Forschungsergebnissen auf immer neue intellektuelle und kreative Art behandelt und entsprechend ab- oder umgeleitet werden. Und um den Rückzug in die Sommerakademie ebenso symbolisch wie konkret zu vollziehen, fanden die Seminare meist rund

ums Zentrum Paul Klee statt: in einer Hütte von Gelitin, in einem Erdloch von Oscar Tuazon, in einer «SPACE SPACE (2009)»-Installation samt dazugehöri-



Paul Klee, 1911.

(PHOTO: ALEXANDER ELIASBERG)

gem «BAR BAR (2009)»-Satellit von Ethan Breckenridge oder zuletzt in einem ausgedienten Tramhäuschen.

Je länger und erfolgreicher sich die Sommerakademie im Zentrum Paul Klee entwickelte, desto selbstverständlicher wirkt es, dass dieses Experiment in Bern im Gravitationsfeld des Künstlers Paul Klee stattfindet. Man mochte sich zu Beginn noch fragen, ob Klee, der ewige Selbstlehrling, der Dessauer Bauhausmeister und Düsseldorfer Kunstprofessor der 20er- und 30er-Jahre, als Spiritus Rector einer Berner Akademie der Gegenwartskunst der richtige Patron sei? Zur Beantwortung der Frage galt es zuerst einige Klee-Klischees zu brechen, um zu sehen, wie zeitgemäss dieser Künstler ist. Der Klee-Spezialist Gregor Wedekind stellt die Frage nach Paul Klees akademischer Position und gibt eine Antwort: «Wie ist es mit theoretischen und wissenschaftlichen Glaubensmeinungen bei Klee bestellt? War er ein Naturforscher? Ein Empiriker oder Theoretiker der Form? Die Formenlehre seiner Bauhauskurse lässt sich eher als Poesie bezeichnen.» Wedekind zitiert Ernst Winklers positivistisch argumentierende Untersuchung über Paul Klees Verhältnis zur exakten Wissenschaft. Die mathematischen und physikalischen Meinungen und Vorstellungen Klees seien «zum grossen Teil nicht nur falsch, sondern einfach unsinnig». ³⁾ Wedekind hält dagegen, dass sich Klee zur Wissenschaft in Analogien und Metaphern verhalten habe und diese für ihn mehr zum Ausdruck oder Symbol als zur Begründung von Ordnung bestimmt war: «Man könnte bei Klees Formenlehre auch von der simulierenden Exemplifikation einer Theorie reden, von einer Parodie auf Geometrie. Klees Bildtheorie ist quasi-wissenschaftlich und will keinen Augenblick vergessen machen, dass das pädagogische Instrument rationaler Theoretisierung lediglich ein Hilfsmittel ist.» ⁴⁾

Theorie als Hilfsmittel

In dieser Leseweise von «Theorie als Hilfsmittel» ist das Zentrum Paul Klee der goldrichtige Austragungsort für eine Kunst-Sommerakademie. Auch bietet Bern den entsprechenden Genius loci für ein künstlerisches Unterfangen an den Grenzen von Theorie und Praxis. Obwohl Klee mitunter an der Provinzialität und dem «sanften Trug des Berner Milieus» ⁵⁾ gelitten hat, so ist diese kleine Stadt historisch betrachtet ein wahres Labor für die Schnittmenge zwischen Reflexion und Produktion. In Bern dachten und operierten Akteure der Avantgarde wie

Johannes Itten, Lenin, Hugo Ball und Emmy Hennings, Walter Benjamin, Walter Morgenthaler, Adolf Wölflü bereits in den 10er- und 20er-Jahren des letzten Jahrhunderts. In der Nachkriegszeit waren es Meret Oppenheim, Markus Raetz, Franz Gertsch, Balthasar Burkhard und vor allem Harald Szeemann, die Bern mit ihren Experimenten auf die neue Weltkarte der Kunst setzten. Der junge Harald Szeemann hat in Bern seine Lizentiatsarbeit über Klee geschrieben und darin das «Unbefriedigtsein» des jungen Klee beschrieben, als wäre es sein eigenes: «Ein Unbefriedigtsein? Mit sich, mit seinem Können und mit dem System, das ihm dieses Können vermittelte, unzufrieden. Den Beweis erbringt die Zukunft.»⁶⁾ In Bern hat Szeemann 1956 ein Einmanntheater betrieben, in das er all seine Erfindungsgabe, seine geballte Spielkraft und Gestaltungswucht investierte, bevor er zwischen 1961 und 1969 die Kunsthalle Bern zum Labor umwertete und den neuen Ausstellungsstil des strukturierten Chaos begründete. Damals nahm Szeemann Robert Storrs Motto der Biennale von Venedig 2007 vorweg «Think with the Senses – Feel with the Mind»; er war ein Berserker, ein Homo faber und Bern ein eigenartiger Umschlagplatz an der Peripherie. Ausgerechnet hier wurden aus Attitüden Form, was nichts anderes bedeutet, als dass in der Aktion Neues, Unerprobtes, Aufbrüche zu festen ästhetischen, politischen und ethischen Werten haben gerinnen können.

Eine von Harald Szeemanns ersten Ausstellungen war Hugo Ball gewidmet. Interessant: An Balls Texten von 1909 bis 1927 hat Szeemann in den 50er-Jahren seine Sensoren für die neue Kunst der 60er-Jahre sensibilisiert. Und so tönen Balls Grundsatzfragen von vor 85 Jahren über Szeemanns Verstärker heute für die Sommerakademie im Zentrum Paul Klee noch so unmittelbar wie der Schrei eines Neugeborenen: «Wer ist der Künstler? Wie kommt das Kunstwerk zustande? Geben dem Dichter die Götter ein oder die Dämonen? Worin ist das «Genie» begründet? Worin das sogenannte Schaffen? Wer schafft und kriert?» All das fragt Hugo Ball auf der ersten Seite seines Aufsatzes «Der Künstler und die Zeitkrankheit» von 1926. Aus diesen Fragen heraus entwickelt er einen Leitsatz, der über dem Eingang des Museums der Obsessionen gemeisselt sein könnte: «Prinzip der Gestaltung ist immer die Person.»⁷⁾ Der Künstler, so Ball, dringe zum Urbild seiner Neurose durch und identifiziere sich mit ihm, nehme also eine dämonische Person an, gleich den-



jenigen, die C. G. Jung aufzähle, wenn er davon spreche, dass unser Unbewusstes an der historischen Kollektivpsychie Anteil habe und natürlich unbewusst in einer Welt von Werwölfen, Dämonen, Zauberern und so weiter lebe. Die Malerei, die visionäre Kunst, wimmle, so Ball, von solchen Gestalten; die Poesie werde ihr folgen.

Verausgabung

Erinnern wir uns: Es war Ball, der in seinem berühmten kubistischen Kostüm, das er 1916 im Zürcher Cabaret Voltaire zum Rezitieren des Lautgedichts «Gadji beri bimba» trug, Dadas Dämonen weckte und als Zertrümmerer der Sprache in die Kunst- und Literaturgeschichte eingegangen ist. Während des schweisstreibenden Rezitierens hatte er eine Eingebung: Er erkannte die Kraft der Gestaltenfülle jenseits der Sprache, sah einen Ozean von Äusserungs-Möglichkeiten vor sich, unabsehbar und abenteuerlich jenseits der Besinnung. Die dadaistische Urszene zeigt sehr schön die Bezüge zwischen Theorie und Praxis von der Avantgarde bis zur Gegenwartskunst. Ohne die totale Verausgabung im Cabaret Voltaire wäre Ball nie zu seiner Erkenntnis über das «Wesen des Kunstproduktes» gekommen. Ihm wurde während der Performance avant la lettre klar, «dass man in einem neuen Gesamtbild die letzte und höchste Form nicht ohne den Inhalt, ohne die Welt der Gefühle und Triebe mehr setzen kann. Der formalistischen, rein verstandesmässigen Ansicht der Dinge folgt eine solche, die die Vernunft nicht abgezogen von ihrer seelischen und körperlichen Ausprägung mehr will gelten lassen. Letzter Urheber der Dinge muss ein Künstler, oberstes Kriterium einer neuen Wertskala die Kunst selber sein, in ihrer ganzen Vermögensfülle.»⁸⁾ Vernunft, Körper, Seele – was sonst als see-

lisch-körperliche Aneignungsformen intellektueller oder kultureller Blöcke waren Szeemanns Ausstellungen oder sind dies heute die Altare, Kioske und prekären Museen des anderen Berner Gastarbeiters Thomas Hirschhorn?

Innere Notwendigkeit und aktuelles Wirksamwerden

Die vierte von Tirdad Zolghadr kuratierte Sommerakademie stand 2009 unter dem von Wassily Kandinsky geprägten Begriff der «inneren Notwendigkeit» und fragte nach der inneren Logik der zeitgenössischen Kunst und der inhärenten Notwendigkeiten edukativer Ideologien und kunstprofessioneller Standards, welche die Sommerakademie beeinflussen. In einem 1917 in der Galerie Dada gehaltenen Vortrag über Kandinsky sagte Hugo Ball über die «innere Notwendigkeit», «dass sie allein der freien Intuition Grenzen gibt, die innere Notwendigkeit die äußere, sichtbare Form des Werkes bildet. Die innere Notwendigkeit ist es, auf die alles zuletzt ankommt, sie verteilt die Farben, Formen und Gewichte, sie trägt die Verantwortung auch für das gewagteste Experiment. Sie allein ist die Antwort auf die Frage nach dem Sinn und Urgrund der Bilder. In ihr dokumentieren sich die drei Elemente, aus denen das Kunstwerk besteht: Zeit, Persönlichkeit und Kunstprinzip.»⁹⁾ Es ist wirklich bemerkenswert, dass sich Künstler im Jahr 2009 im Kollektiv diskutierend an ihre jeweilige «innere Notwendigkeit» herantasteten. Dass das Gruppen-Experiment geglückt ist, beweist die Publikation, die der Kurator und die Fellows dieses Jahr rückwirkend herausgegeben haben.¹⁰⁾

Die fünf Ausgaben der Sommerakademie haben einen wichtigen Beweis geliefert: Künstler müssen nach ihrem Studium an Kunstakademien nicht alleine arbeiten, obwohl sie, wie Ball sagen würde: grausam in ihr eigenes Selbst zurückverwiesen sind. Um diesem Selbst auf die Spur zu kommen, sollen sich die Künstler nicht immer und jederzeit alleine auf ihre eigene kreative Vorstellungskraft verlassen müssen. Es braucht, so Hugo Ball, das existenzielle Momentum, das Erforschen «in vivo» am eigenen Körper. Und es braucht zur öffentlichen Beweisführung einen Raum für das zu tätigende Opfer. Es braucht wie im Cabaret Voltaire Mitspieler, Zeugen und eine Bühne für das Selbstexperiment. Die Sommerakademie im Zentrum Paul Klee bietet all das. Der Kopfstand-Denker Bazon Brock weist auf die kultische oder liturgische Ausprägung von Balls Auftritt «als blauer Bischof» im Cabaret Voltaire hin, was ihm den Weg in die

Aktionskunst weist: «Die Aktionisten verstanden sich auf die Tradition der Dadaesken, des Kabarets und des Gesellschaftsspiels, Bilder zu verlebendigen durch die Ausstellung «Lebender Bilder» und beabsichtigten die Überführung ihrer Werke in ein aktuelles Wirksamwerden. Die festen Werkformen wurden durch Verzeitlichung im Ritual und durch die Liturgie der Transformationen verflüssigt.»¹¹⁾ Rückblickend ist es gar nicht so überraschend, dass die Akademie zwischen 2006 und 2010 sowohl in den internen, geschlossenen Präsentationen als auch in den öffentlichen Lectures immer performativere Züge angenommen hat.

Das Vorbild: die Universität Muri

Hugo Ball übersiedelte Anfang September 1917 von Zürich nach Bern. Walter Benjamin, dem es mithilfe seiner Frau gelang, sich kriegsdienstuntauglich erklären zu lassen, zog im Herbst 1917 ebenfalls nach Bern. Hier schrieb er sich an der Universität ein, um in Philosophie zu promovieren. Gershom Scholem, der Freund Benjamins, folgte ihm im Mai 1918. Bald nach Scholems Ankunft zogen die Freunde nach Muri, einem Vorort von Bern, wo sie in einer Zeit intensiven geistigen Austauschs lebten. Benjamin, der dem akademischen Lehrbetrieb misstraute, gründete während seines Berner Studiums eine imaginäre «Universität Muri», die der Phantasie und dem Witz den gehörigen Platz einräumen sollte, dabei aber hierarchisch organisiert war mit Benjamin als Rektor und Gershom Scholem als Pedell, wie der Klee-Experte Oskar Bätschmann festhält.¹²⁾ Die fiktive Universität Muri war das akademische Wolkenkuckucksheim eines Philosophen und eines Kabbala-Forschers, die die Grenzen der Wissenschaften hinter sich lassen wollten. In der Schrift «Programm der kommenden Philosophie» versucht Benjamin, Kants Erkenntnistheorie über die wissenschaftliche Subjekt-Objekt-Trennung hinauszuführen und metaphysisch auszuweiten. «Eine Philosophie, die nicht die Möglichkeit der Weissagung aus dem Kaffeesatz einbezieht und explizieren kann, kann keine wahre sein.»¹³⁾ In ihrem durchaus disziplinierten Streben, fröhliche Wissenschaft zu betreiben, den Begriff des Akademischen selbstironisch auszuweiten und für das subjektive und feinstoffliche Feld von Phantasie und Spontaneität fruchtbar zu machen, wirkt die Sommerakademie im Zentrum Paul Klee wie ein Ableger der Universität Muri. Auch Klee hätte sehr gut an diese Universität Muri ge-

passt. Doch er und Benjamin haben sich nie getroffen. Weder in München noch in Bern, wo sie sich zeitgleich in ähnlichen Zirkeln bewegten. Zwischen Benjamin und Klee existierte aber ein Beziehungsnetz, das sich über Bern spinnt: 1919 wohnten Hugo Ball, Walter und Dora Benjamin Haus an Haus an der Berner Marzili- strasse und pflegten Kontakt. Es sei durchaus möglich, so Bächtli, dass Klee sich an Hugo Balls Angelologie erinnerte, als er in den letzten Lebensjahren seine Heer- scharen unterschiedlichster Engel schuf. Auf diese Weise schloss sich der Kreis zwischen Ball, Benjamin und Klee in der Transzendenz oder besser: im Himmel über Bern. Doch die formale Ebene von Klees Kunst beansprucht keinen programmatischen Gehalt in dem Sinne, wie Kan- dinsky ihn für seine konkrete Abstraktion festlegte. Ab- straktion findet bei Klee weniger im Formalen statt als in der Haltung des Künstlers. Und Klee realisierte seine Kunstwerke immer auch in Bezug auf die Bedürfnisstruk- tur und die Erwartungshaltung des Publikums.

Genauso funktioniert die Sommerakademie im Zen- trum Paul Klee, wenn auch mit neuen Methoden in einer anderen Zeit. Sie fragt nicht danach, was die Wahrheit ist, sondern wie die Wahrheit beschaffen ist. Dazu gehören auch Merkmale, Strategien und Haltungen, die Paul Klee alles andere als fremd gewesen sind und die als das geis- tige Fundament der Sommerakademie angesehen wer- den können: Innere Notwendigkeit, Meta-Kognition, die sich auf die Reflexion des eigenen Gedankenprozesses bezieht, kulturelle Strategien zur Erinnerung, Kollektives Arbeiten, Verausgabung, Wissenshunger, Entwicklung kunstpädagogischer Konzepte, Bescheidenheitsgestus, Schweigen, Märchen und Utopie, Miniaturcharakter,

Sympathie, Poesie und Humor. Oder wie Harry Szeem- ann es ausgedrückt hätte: «U wäge dem säg i immer, also anunförsich die Uufgaab ä Usschtellig zmache und äs Läbe lang mit de Chünschtler zverbringe, wo für mi die ideali Gsellschaft si – wo mes immer mit eim ztüe hät und quasi also die Gsellschaft sich us Additione vo Begäg- nige zämmeetzt, muess me mit Häärz läbe.»¹⁴⁾

Sommerakademie im Zentrum Paul Klee, <http://www.sommeraka- demie.zpk.org>

1) Lewis Wolpert, *Unglaubliche Wissenschaft*, Eichborn-Verlag, Frankfurt am Main 2004, S. 105 ff.

2) Siehe dazu: Henk Borgdorff, «Die Debatte über Forschung in der Kunst», in Anton Rey/Stefan Schöbi (Hg.), *Forschung. Positi- onen und Perspektiven*, subTexte 03, Institute for the Performing Arts and Film. Zürich 2009.

3) Gregor Wedekind, «Kosmische Konfession. Kunst und Reli- gion bei Paul Klee», in *Paul Klee, Kunst und Karriere, Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern*, hg. v. Oskar Bächtli und Josef Helfenstein, Bern: Stämpfli 2000 (Schriften und Forschun- gen zu Paul Klee, 1), S. 226–238, S. 229.

4) Ibid.

5) Felix Klee (Hg.), *Tagebücher von Paul Klee 1898–1918*, Dumont- Verlag, Köln 1957, Nr. 963.

6) Harald Szeemann, *Paul Klee* (unveröffentlichte Lizentiatsar- beit der Universität Bern, 1955, Depositum Zentrum Paul Klee, Bern), S. 25.

7) Hugo Ball, «Der Künstler und die Zeitkrankheit», Erstdruck in *Hochland* (München), 24. Jahrgang, Band 1, Heft 2, November 1926, o.S.

8) Ibid.

9) Hugo Balls Vortrag über Kandinsky [gehalten in der Gale- rie Dada, Zürich am 7. April 1917] / hg. v. Andeheinz Mösser, in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur- und Geistesge- schichte*, No. 4, 1977, S. 676–704.

10) Tirdad Zolghadr et al., *Internal Necessity*, SternbergPress, Berlin 2010.

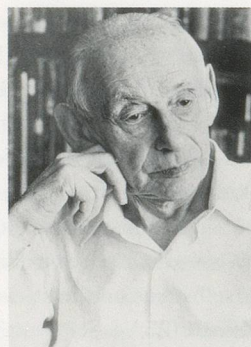
11) Thesendirektive von Bazon Brock in the *ART MASTER*, Juni 2010, o.S.

12) Oskar Bächtli: «Angelus Novus und Engel der Ge- schichte: Paul Klee und Walter Benjamin», in Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters, H. Herkommer/R.Ch. Schwinges (Hg.), Schwabe Verlag, Basel, 2006, S. 227.

13) Walter Benjamin, «Über das Programm der kommenden Philosophie», in *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980, o.S.

14) Harald Szeemann am 31. Dezember 2000 in: *Das prominente Mikrophon*, Schweizer Radio DRS 1.

«Ich sage es immer und immer wieder, die Aufgabe, eine Ausstel- lung zu machen und das Leben mit den Künstlern zu verbrin- gen, die für mich die ideale Gesellschaft sind, wo man es immer mit einem Gegenüber zu tun hat und die Gesellschaft sich aus Additionen von Begegnungen zusammensetzt, das muss man mit dem Herzen leben.»



Walter Benjamin, ca. 1926 / Gershom Scholem.

(PHOTOS: SUHRKAMP VERLAG & ALIZA AUERBACH/SUHRKAMP VERLAG)

The Sky Over Bern

JURI STEINER

Reflection, Action, and Production in the Zentrum Paul Klee's Summer Academy

Artists are not scientists. They do not ask what truth is. But since both science and art are creative products of the human mind, a misguided conviction prevails that the two domains are similar. The world's progressive "learning centers" diligently dispatch artists to Artists-in-Labs programs, but evidence as to whether the two forms of creativity actually lead to shared problem solving is hard to come by. Art intersects, repeats, interrupts, and contradicts itself. In contrast, science aspires to generalization and is governed by self-imposed emotional restrictions.¹⁾ The premise that artists are neither academic theoreticians who produce didactic visuals, nor sidekicks for scientists but rather independent, probing producers of knowledge has given rise to such concepts as "research in art,"²⁾ advanced, for instance, by Henk Borgdorff. Artistic practice is there seen as a vital constituent of a research process, whose knowledge is articulated in the creative process.

A platform for this kind of "reflection in action" has been hosted since 2006 by the Zentrum Paul Klee's Summer Academy in Bern. The Academy enables a dozen international practitioners to meet annually in August for some ten days to engage in concentrated, shared study on a particular theme. One or several guest curators define the leitmotif. So far, invitations have been extended to the following curators: Diedrich Diederichsen, Laura Hoptman, Marina Warner (2006); Brigitte Felderer, Herbert Lachmayer (2007); Clémentine Deliss, Oscar Tuazon (2008); Tirdad Zolghadr (2009); and Jan Verwoert (2010). About 150 nominators scattered around the globe encourage suitable artists to submit applications. A team of experts then selects 12 of the 60 to 70

JURI STEINER is the director of the Zentrum Paul Klee in Bern.



Villa Gelitin, 2007.

submissions to become fellows at the Summer Academy. The past five years provide ample proof of the urgent need to explore the social and intellectual significance of the artist in our decade. Under the open-ended guidance of the curators, participants investigate the current art trade, both in theory and practice, their debate frequently focusing on such issues as the collective and the individual, knowledge, and spontaneity and process.

The Summer Academy's unique, experimental approach has proven to be as attractive as it is inspiring. What happens when an ad hoc team of artists and curators share almost everything for close to two weeks: stories, ideas, meals, and Swiss weather on occasionally strenuous weekend excursions? In retrospect, most of the fellows emphasize the uniqueness and fertility of such an intense mental and physical commitment. Each of the groups added their own artistic, personal and physical interpretations to the scholarly implications of the term "Summer Academy." With intellectual and creative verve, they diverted and differentiated the systemic pressure of the university context

to come up with new research findings. The nature of the Summer Academy as a retreat was reinforced both symbolically and concretely by frequently housing the seminars in locations around the Zentrum Paul Klee: in a hut made by Gelitin, in a hole in the earth by Oscar Tuazon, in a SPACE SPACE (2009) installation in conjunction with a BAR-BAR (2009) satellite by Ethan Breckenridge, and, most recently, in an abandoned tram shelter.

The growing success of the Summer Academy over the past few years attests to the rightness of organizing this experiment within the gravitational field of the artist Paul Klee. Initially one might have queried whether Klee—forever his own apprentice, Bauhaus master and professor of art in Düsseldorf in the 1920s and 1930s—was a suitable choice as patron and Spiritus Rector of the Bernese Academy of Contemporary Art. The Klee specialist, Gregor Wedekind, addresses the question of Paul Klee's academic status: "What theoretical and scientific opinions and beliefs apply to Klee? Was he a naturalist? An empiricist or scholar of form? The formal teachings in his Bauhaus courses might best be designated as poetry." Wedekind cites Ernst Winkler's positivistically oriented study of Paul Klee's relationship to the exact sciences. Klee's mathematical and physical opinions and ideas were, says Winkler, "for the most part not simply wrong but just plain nonsense."³ Wedekind, in turn, argues that Klee approached the sciences in terms of analogies and metaphors; what they express and symbolize was more important to him than their usefulness as explanations of an order: "Klee's teachings might be described as the simulating exemplification of a theory, a parody of geometry. Klee's visual theory is pseudoscientific and never lets us ever forget that the pedagogical instrument of rational theorizing is always only an aid."⁴

Theory as an Aid

A reading of theory as an aid makes the Zentrum Paul Klee the ideal place to host a summer academy on art. Bern itself is also a suitable genius loci for an artistic undertaking on the cusp between theory and practice. Although Klee occasionally suffered from the provincial character and the "soft delusion of the Bernese milieu,"⁵ historically the small city has consistently been a laboratory for encounters between reflection and production. In the 1910s and 1920s, Bern attracted a distinguished avant-garde roster of luminaries, including Johannes Itten, Lenin, Hugo Ball and Emmy Hen-

nings, Walter Benjamin, Walter Morgenthaler, and Adolf Wölfl. After the Second World War, the experiments of such artists and practitioners as Meret Oppenheim, Markus Raetz, Franz Gertsch, Balthasar Burkhard and, above all, Harald Szeemann put Bern on the new global map of art. It was in Bern that Szeemann wrote his thesis on Klee, describing young Klee's dissatisfaction as if it were his own: "Dissatisfaction? Dissatisfied with himself, with his skills and with the system that taught him these skills. The future would supply the evidence."⁶ In 1956, Szeemann ran a one-man theater, demonstrating unparalleled inventiveness, unbridled playful energy, and an uncontested instinct for design. Between 1961 and 1969, he proceeded to convert the Kunsthalle Bern into a laboratory, there launching a new style of exhibitions as structured chaos. He prefigured Robert Storr's motto of the 2007 Venice Biennale, "Think with the Senses—Feel with the Mind"; he was berserk, a homo faber in a city that was a curiously peripheral hotbed of unprecedented ideas. It was there that attitudes became form, which quite simply meant nurturing action to permit anything new, untried, and radical to coalesce into firm aesthetic, political, and ethical values.

Szeemann devoted one of his earliest exhibitions to Hugo Ball; in the 1950s, the budding young curator studied what Ball had written between 1909 and 1927, thereby laying the groundwork for his sensitivity to the new art of the sixties. For the twenty-first century Summer Academy at the Zentrum Paul Klee, the fundamental questions raised by Ball 85 years ago, and heard over Szeemann's loudspeaker, still sound as fresh as the cry of a newborn: "What is an artist? How does a work of art come about? Is the poet inspired by the gods or by demons? What makes a 'genius'? What does so-called labor consist of? Who works and who creates?" Ball raises these questions on the first page of his 1926 essay "Der Künstler und die Zeitkrankheit" (The Artist and the Disease of the Times) and from them deduces a motto that could be carved above the entrance to the Museum of Obsessions: "The principle of design is always the person."⁷ Ball argues that artists probe the origins of their neuroses and identify with them, eventually adopting a demonic personage, much like those mentioned by C. G. Jung, who maintains that our unconscious is part of the historical collective psyche and unconsciously—of course—inhabits a world of werewolves, demons, magicians, etc. Painting, visionary art, is teeming with such figures and, says Ball, poetry will follow.



Commitment

Lest we forget: it was Ball—wearing his famed Cubist outfit at the Zürich Cabaret Voltaire in 1916 to recite his onomatopoeic “Gadji beri bimba”—who aroused the demons of Dada and has gone down in the history of art and literature for having demolished language. Dripping with perspiration under his costume while reciting, he had an epiphany: he saw the mighty cornucopia of design beyond language, saw an ocean of potential means of expression, immeasurable and adventurous, beyond reflection. The original Dadaist scene is a fruitful arena for the study of the relationship between theory and practice from the avant-garde to contemporary art. Without the unqualified commitment of the Cabaret Voltaire, Ball would never have arrived at his insight into the “essence of the art product.” During the performance, he realized *avant la lettre* that it is no longer possible to place the ultimate and highest form in a new overall picture without content, without the world of feelings and instincts. The formalist, purely rational view of things is succeeded by a view that no longer acknowledges reason detached from its spiritual and physical context. The ultimate originator of things has to be an artist, the ultimate criterion of a new scale of values, art itself in the entirety of all its potential.⁸⁾

Reason, body, soul—Szeemann’s exhibitions were nothing but spiritual, physical forms of appropriating intellectual or cultural blocks, just like the altars, newsstands, and precarious museums of another guest-worker from Bern today: Thomas Hirschhorn.

Inner Necessity and Contemporaneous Effect

Tirdad Zolghadr, curator of the fourth Summer Academy in 2009, took inspiration from Wassily Kandinsky’s idea of “inner necessity” to inquire into the inner logic of contemporary art and the inherent necessity of the educational ideologies and professional standards that influence the

Summer Academy. When Hugo Ball gave his lecture on Kandinsky in Zürich in 1917, he explained the idea of inner necessity. It “alone gives limits to free intuition, inner necessity shapes the external, visible form of the work. On inner necessity everything ultimately depends: it distributes the colors, forms, and emphases, it bears responsibility even for the most daring experiment. It alone is the answer to the meaning and primal basis of the image. It documents the three elements of which the work of art consists: time, personality, and the artistic principle.”⁹⁾ It is truly remarkable that artists should have chosen collectively to probe their own “inner necessities” in the year 2009. The publication, subsequently issued by the curator and the fellows, testifies to the success of that group experiment.¹⁰⁾

The past five Summer Academies offer unmistakable proof that artists need not be condemned to working alone after completing their studies at art academies although, as Ball would say, they are mercilessly thrown back on their own selves. And in order to find themselves, as it were, they do not have to rely exclusively on their own creative faculties. Another requisite, says Ball, is existential momentum, “in vivo” study of their own bodies. To present the findings of their research to the public, a space is required for the activated victim. As in Cabaret Voltaire, self-experiments require co-players, witnesses, and a stage—and that is what the Summer Academy at the Zentrum Paul Klee has to offer its fellows. Bazon Brock of *Kopfstand* (Headstand, 1959) fame draws attention to the cultic or liturgical implications of Ball’s performance “as a blue bishop” at Cabaret Voltaire, which prefigured Aktionist art: “Celebrating the heritage of bringing pictures to life, cultivated by Dada, cabaret, and social games, the Aktionists enacted ‘living pictures’ with the intention of making their works contemporaneously effective. Fixed art forms were liquefied through the duration of ritual and the liturgy of transformations.”¹¹⁾ In retrospect, it is hardly surprising that between 2006 and 2010, the Academy became increasingly performative not only in private presentations but also in public lectures.

The Model: the University of Muri

Hugo Ball moved from Zürich to Bern in early September 1917. Walter Benjamin, who was declared unfit for military duty with the help of his wife, also moved to Bern in the fall of that year, where he enrolled in the university and took a degree in philosophy. His friend Gershom Scholem followed in May 1918. Soon after Scholem’s arrival,

the two friends moved to Muri, a suburb of Bern, where they enjoyed a time of intense intellectual exchange. Skeptical of academic education, Benjamin founded an imaginary institution, the University of Muri, which was to give ample leeway to imagination and humor although, as Klee expert Oskar Bätschmann observes, it was hierarchically organized with Benjamin as Dean and Gershom Scholem as porter.¹²⁾ This fictional university was the academic cloud cuckoo land of a philosopher and a Kabbalah scholar, who wanted to transcend the limitations of scholarship. In his remarks on a program for the future of philosophy, Benjamin aimed to extend Kant's theory of knowledge metaphysically, moving beyond the academic distinction between subject and object. In his own words: "A philosophy that does not include the possibility of soothsaying from coffee grounds and cannot explicate it cannot be a true philosophy."¹³⁾ The Summer Academy's disciplined efforts to foster the cheerful sciences and to approach academia with self irony make it a fertile seedbed for the subjectivity and subtlety of imaginative and spontaneous action; it has essentially become an offshoot, an extension of the University of Muri.

Klee would have fit in very well at Benjamin's University of Muri, but he never made his acquaintance—neither in Munich nor in Bern, although the two were moving in similar circles at the time. There was, in fact, a specific link between Benjamin and Klee in Bern. In 1919, Hugo Ball and Walter and Dora Benjamin not only knew each other; they lived next door on Marzistrasse. It is certainly conceivable, according to Bätschmann, that when Klee created untold angels in the final years of his life, he had Ball's Angelology in the back of his mind. In this way, the story of Ball, Benjamin, and Klee comes full circle in transcendence, or rather, in the sky over Bern. Formally, however, Klee's work does not lay claim to programmatic subject matter of the kind defined by Kandinsky in his concrete abstraction. Klee's approach to abstraction was not primarily formal but the embodiment of an attitude. Moreover, he made art that responded to the needs and expectations of his audience.

This is exactly the way the Summer Academy at Zentrum Paul Klee functions, albeit with new methods and in another age. Instead of inquiring into what truth is, the question reads: how does it work? That includes qualities, strategies, and attitudes that are anything but alien to Paul Klee and that can be viewed as the intellectual foundation of the Summer Academy: inner necessity; meta-cognition,

which means thinking about one's own thought processes; cultural strategies of remembering; working collectively; commitment; thirst for knowledge; developing ideas for art education; modesty and silence; fairytale and utopia, miniature character; sympathy; poetry; and humor. Or as Harry Szeemann put it: "U wäge dem säg i immer, also anunfürsich die Uufgaab ä Usschtellig zmache und äs Läbe lang mit de Chünschtler zverbringe, wo für mi die ideali Gsellschaft si – wo mes immer mit eim ztue hät und quasi also die Gsellschaft sich us Additione vo Begägnige zämme-setzt, muess me mit Häärz läbe."¹⁴⁾

(Translation: Catherine Schelbert)

Summer Academy in the Zentrum Paul Klee, <http://www.sommerakademie.zpk.org>

1) Lewis Wolpert, *Unglaubliche Wissenschaft* (Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 2004), p. 105 seqq.

2) Cf. Henk Borgdorff, "Die Debatte über Forschung in der Kunst," *Forschung. Positionen und Perspektiven*, subTexte 03, eds. Anton Rey/Stefan Schöbi (Zürich: Institute for the Performing Arts and Film, 2009).

3) Gregor Wedekind, "Kosmische Konfession. Kunst und Religion bei Paul Klee," *Paul Klee, Kunst und Karriere*, eds. Oskar Bätschmann and Josef Helfenstein, Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern (Bern: Stämpfli, 2000) Schriften und Forschungen zu Paul Klee, 1, 2000), pp. 226–238, p. 229.

4) Ibid.

5) Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee 1898–1918* (London: University of California Press, 1968), no. 963, p. 322.

6) Harald Szeemann, *Paul Klee* (Bern: University of Bern, unpublished thesis, 1955, on deposit at the Zentrum Paul Klee), p. 25.

7) Hugo Ball, "Der Künstler und die Zeitkrankheit" in *Hochland* (Munich), Year 24, Vol. 1, Issue 2, November 1926, n.p.

8) Ibid.

9) Lecture on Kandinsky, given at Galerie Dada, Zürich, 7 April 1917, in: *Hugo Ball, Flight out of Time: A Dada Diary* (London: University of California Press, 1996), pp. 222–234, p. 227.

10) Tirdad Zolghadr, et al., *Internal Necessity* (Berlin: Sternberg Press, 2010).

11) Bazon Brock in the *ART MASTER*, June 2010, n.p.

12) Oskar Bätschmann: "Angelus Novus und Engel der Geschichte: Paul Klee und Walter Benjamin," *Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters*, eds. H. Herkommer/R.Ch. Schwinges (Basel: Schwabe, 2006), p. 227.

13) Gershom Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship* (New York: The New York Review of Books, 2003), p. 73.

14) Harald Szeemann in *Das prominente Mikrophon*, Schweizer Radio DRS 1, 31 December 2000. "And that's why I always say that basically the task of making exhibitions and spending an entire lifetime with artists, which is ideal company for me—where you're always somehow connected and company consists, in a way, of accumulations of encounters—that has to be the love of your life."