

Von der Gesamtauflage wurde eine einmalige Vorzugsausgabe in hundert nummerierten Exemplaren hergestellt und in Halbleder gebunden. Dieser Vorzugsausgabe wurde eine signierte Originallithographie von O. Coubine beigegeben. Auch die übrigen originalgraphischen Blätter wurden für diese Ausgabe von den Künstlern handschriftlich signiert.

JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

GEORG BIERMANN

1 9 2 4

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Paul Klee 1923/24

Von WILL GROHMANN / Mit einer Vierfarbentafel, zwölff
Abbildungen auf sechs Tafeln und zwei Textabbildungen¹

Paul Klee ist heute weder ein musikalisches Intermezzo, noch eine mythische Konfession, noch eine exotische Provinz. Man tut ihm Unrecht, will man ihn als Sonderfall isolieren und seinen Anteil an der gegenwärtigen Malerei in Europa schmälern. Klees Werk ist, wie die Arbeiten der letzten Zeit einwandfrei beweisen, kein romantischer Irrtum auf der Grenze von Weisheit und Darstellung, sondern einer der aufschlußreichsten Beiträge zur Erkenntnis der Möglichkeiten in der Malerei überhaupt. Wir haben allzulange uns mit rein subjektiven Eindrücken zufrieden gegeben und sie nach der Seite der eignen dichterischen, philosophischen und musikalischen Phantasie ausgebaut. Die Franzosen glauben heute noch, es handle sich bei Klee um eine typisch deutsche, kunstferne Herzensangelegenheit, die gar nicht den Anspruch erhebe, den Kreis der Eingeweihten zu überschreiten; und doch müßten gerade sie rein aus der Kultur der darstellerischen Mittel den tiefen Zusammenhang mit allen Energien, die seit 50 Jahren das Gesicht der europäischen Kunst geformt haben, erkennen. Daß von den vielverzweigten Erlebnissen des Malers in Deutschland, Frankreich, Italien und Nordafrika nichts ohne weiteres ablesbar ist, erhöht die Bedeutung dieses Falls und zeigt die seltene Intensität, mit der Klee alles von außen Kommende aufsaugt, ins Blut aufnimmt und nicht eher herausstellt, als bis es sein persönliches Eigentum geworden ist. Selbst eine Begegnung mit Matisse oder Kairuan trat erst nach einer vielfachen Verwandlung in das Bewußtsein des Malers und Zeichners. Seinem letzten Schaffen gegenüber wäre es vollends verfehlt, das Ueber zu überprüfen, wo das Ulla alles ist.

Noch nie hat Klee so vielseitig und so in die Tiefe gehend gearbeitet wie in den letzten Jahren, und noch nie hat er sich so wenig wiederholt. Gewiß hat er seine Handschrift, den Kanon seiner Mittel soweit festgelegt, daß er auf jedem Blatt erkennbar ist, aber nicht eine Formel trübt die Freude an der Unerforschlichkeit seiner Aussagen, immer steigt Klee hinab bis zur letzten Wesenheit, die ihm die Form vorschreibt und vor Wiederholung bewahrt. Die reine Abstraktion wird auch dort, wo sie voll innerer Bewegung ist, den Eindruck der Begrenztheit des Formenreichtums nicht vermeiden können und dieses Minus im günstigsten Falle durch andere Werte ausgleichen. Klee ist von dieser Gestaltung weit entfernt, ein Zuviel an Gehalt erzwang bei ihm eine Zusammendrängung, die nicht mehr verstanden wurde und als Abstraktion am leichtesten euzuordnen war. In den letzten zehn Jahren ist die Fülle seiner Gesichte so über alle Vorstellung hinausgewachsen, daß er sich ihrer nur erwehren konnte, indem er einen Stil entwickelte, der vom Wirklichen nur das behält, was für den betreffenden Fall unentbehrlich ist. Das ist manchmal viel, manchmal beinahe nichts. Es gibt Blätter, auf denen sogar der üblichen Vernunft erkennbare Vorgänge und Tatsachen deutlich und zusammenhängend da sind, menschliche Dramen und solche bei Pflanzen und Tieren, Architekturen und Theaterzenen. Und es gibt Blätter, wo die Abstraktion soweit fortgeschritten ist, daß schon eine ziemlich genaue Kenntnis aller Arbeiten dazugehört, um ihren Sinn zu verstehen. Aber Klee ist hilfsbereit, ganz selten nur fehlt eine Unterschrift, die selbst dem Außenstehenden den Schlüssel in die Hand gibt. Das Auge kommt aber auch bei diesen Darstellungen nicht zu kurz. Man hat zuviel von Klees Musikalität gesprochen, und einige Analoga haben den Geiger Klee zum Schöpfer seiner Farbenwunder und Bach und Mozart, denen seine musikalische Leidenschaft gilt, zu seinen Palen gemacht. Ich glaube, mit gleichem Recht könnte man das Werk Leonardos mathematisch verdunkeln. Daß der künstlerische Impuls sich aus vielen und oft recht verschiedenartigen Komponenten zusammensetzt, bedarf keiner Erörterung, daß

¹ Die Wiedergabe der Bilder erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags Hans Goltz in München.

aber der entscheidende Antrieb um der Besonderheit einer Veranlagung willen abgeschwächt wird, geht nicht an. Wir haben sicher die wechselseitige Durchdringung der Künste zur Befruchtung des künstlerischen Lebens gebraucht, heute können wir diese Dinge ruhiger übersehen und Abgrenzungen an weiter gelegenen Punkten wieder gelten lassen.

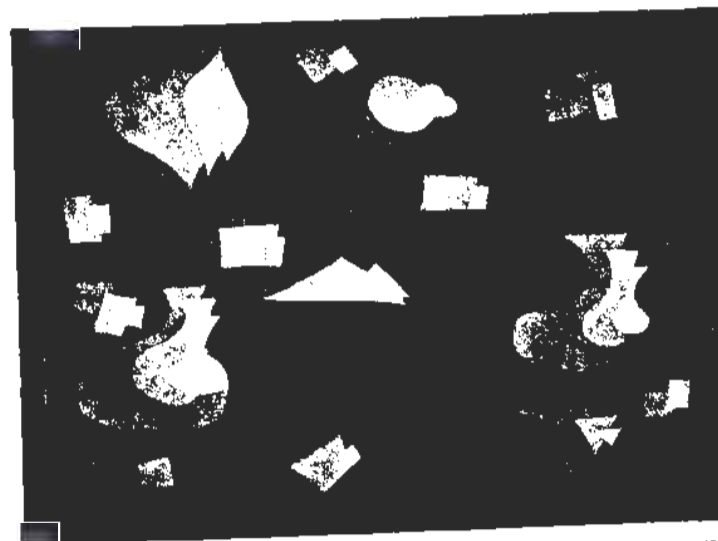
Aus dem Jahre 1921 gibt es eine „Fuge in Rot“ (Abb.). Der Titel verführt, in ihr das malerische Gleichnis einer musikalischen Imitation oder einer Bach'schen Fuge zu sehen, in den vier Hauptformen das Thema, die Antwort, das Thema in der dritten Stimme und die Antwort darauf in der vierten. Die lebendige Abwechslung der Verhältnisse, der Reichum der Formvorgänge erinnert an den polyphonen musikalischen Stil. Rot wäre die Conart, sie moduliert von Dunkelviolett zu Rosa und Gelbrosa. Aber schon dabei ergeben sich Gewaltigkeiten, denn die Conart könnte frühestens in der zweiten Stimme wechseln, nicht innerhalb des Themas. Soll aber in der Form der Übergang zur Dominante liegen, so wäre die lineare Entwicklung des Themas kaum genügend angedeutet. Der Grenzfall gerade zeigt, wie wenig Klee auch dort, wo er aus dem Musikalischen heraus ein Bild schafft, vom Wesen der Gattung sich entfernt; so wenig wie Verleine von der seinen in den tiefstehenden Versen der Chanson d'Autonne. Eine gesetzmäßige Farbenabstufung lebt sich in gesetzmäßig aufeinander bezogenen Formen aus, ein einfacher Fall der Imitation, der in allen Kunstgattungen als ein selbstverständliches Mittel bekannt ist. Entsprechendes hat Hodler in seinen wandbildmäßigen Reihungen mit Zuhilfenahme des Körperausdrucks versucht. Was bei ihm in der Abwandlung der Gebärde liegt, steckt bei Klee in der Abwandlung der bedeutungsvollen Form und Farbe. Das Blatt ist dem Musiker tot, dem Augenmenschen, der nichts von Musik weiß, lebendig, sofern er nur die weitgehende Abstraktion als menschlich belangvoll zu empfinden in der Lage ist. Das in sich geschlossene Farben- und Formenpiel gibt eine reißlose Erfüllung nicht nur ästhetischer Sehnsucht. Die Ordnung, an die wir im Grunde alle glauben, ist so rein darin, daß sie sich auf das Ganze unseres Gefühls überträgt, und darin liegt wohl das einzige tertium comparationis zur Musik. Klee ist nicht immer so, und gewiß wäre uns ein Blatt wie die Fuge nicht so wichtig, blühte es nicht in einem Umkreis von Schöpfungen, die uns beweisen, daß es nicht das System, sondern das Leben ist, das seine Werke entstehen läßt. Klee hat keine Theorie und ist in jeder Arbeit neu.

Zeitlich steht neben der Fuge das „Nächtliche Fest“ (Abb.). Der Weg geht also nicht auf einer Strecke von A nach B, sondern in konzentrischen Kreisen von einem Zentrum nach außen. Das Nächtliche Fest liegt nicht im innersten Kreis, aber es ist eine seiner lebenswürdigsten Arbeiten. Die Festlichkeit ist wie ein Glanz von innen, so wie die Sonntaglichkeit auf den Figurenbildern Henry Rousseaus. Menschen sind nicht dabei, die Häuser mit ihren teils dörflichen, teils bizarr exotischen Formen geben sich selbst ein Fest in Smaragdgrün und Ziegelrot; Braun, Rosa und Olivgrün sind dabei und an einigen Stellen schimmert Goldstaub. Im Himmel spiegelt sich das Feuerwerk, und auf der Erde müssen Bäume und Pflanzen ersähen, was an Sternen fehlt. Die Formen sind wirklich und auch wieder nicht, in den Verhältnissen bestimmt durch die mittlere Bildachse, die durchlaufende Giebellinie der Gebäude. Ein Spuk ist es nicht, eher ein Spiel, eine nächtliche Theatervorstellung der Natur. Infantil, jagen manche; gewiß, so wie in jedem ernsthaften Erwachsenen ein Stück Kind bleibt. Auch das ist da, gelegentlich, nicht grundfähig. Und eigentlich tritt gerade dieses Moment in der letzten Zeit mehr und mehr zurück. Ein Blatt wie das „Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht“ (Abb.) gehört zu denen, wo die Umsetzung des Weiterlebens in einer so hohen Potenz gegeben ist, daß ein Mehr an Realerklärung, als Klee selbst durch die Benennung gegeben hat, den Sachverhalt trüben würde. Die Symbolsprache der Pfeile, der Pendel, der Waage ist offenbar metaphysisch entstanden. Klee hat sich über diese Dinge im „Bauhausbuch“ einmal kurz und eindeutig ausgesprochen. Die



Paul Klee.

Nächtliches Fest. 1921.



Paul Klee.

Fuge in Rot. 1921.



Paul Klee.

Klaßische Groteske. 1923.



Paul Klee.

Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht dorthin. 1922.

Zwiesprache mit der Natur bleibt seiner Meinung nach für den Künstler die *conditio sine qua non*. Nur die Zahl und Art der zu begehenden Wege ändert sich, und in der Auffassung des natürlichen Gegenstandes ist eine Totalisierung eingetreten, entsprechend der Tatsache, daß der Mensch heute nicht bloß Geschöpf der Erde, sondern Geschöpf innerhalb des Ganzen ist, Geschöpf auf einem Stern unter Sternen. Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres, das an Schnittflächen zu veranschaulichen ist. Intuitiv ergibt sich von da aus für ihn das gegenständliche Innere. (Das „Distelbild“ von 1924 wäre ein Beispiel für diesen Prozeß.) Darüber hinaus aber führt nach seinen Worten der Weg, das Ich zum Gegenstand in ein Resonanzverhältnis zu bringen, das über die optischen, anatomischen und physiologischen Grundlagen hinausgeht. Der Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung, der im Ich von unten ins Auge steigt, und der Weg kosmischer Gemeinsamkeit, der von oben einfällt. Metaphysische Wege in ihrer Vereinigung. Auf dem untern Wege liegen die Probleme des statischen Gleichgewichts, zu den oberen Wegen führt die Sehnsucht, von der irdischen Gebundenheit sich zu lösen, über Schwimmen und Fliegen zum freien Schwung, zur freien Beweglichkeit. Sämtliche Wege treffen sich im Auge und führen, von ihrem Treffpunkt aus in Form umgesetzt, zur Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen. Von diesem Treffpunkt aus formen sich manuelle Gebilde, die vom optischen Bild eines Gegenstandes total abweichen und doch vom Totalitätsstandpunkt aus ihm nicht widersprechen. — Der obere Weg kosmischer Gemeinsamkeit hat das Wandbild geschaffen, und der Tempel der Sehnsucht ist nichts weiter als ein Gleichnis. Nach beiden Seiten führt der Weg aufwärts, wenn auch der Antrieb für rechts am Monde vorbei begründeter erscheint. Im obersten Kreis der Kunst steht für Klee hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis, und „Symbole trösten dann den Geist, damit er einseht, daß für ihn nicht nur die eine Möglichkeit des Irdischen mit seinen eventuellen Steigerungen besteht, daß ethischer Ernst walidet und zugleich koboldisches Kichern über Doktoren und Pfaffen“.

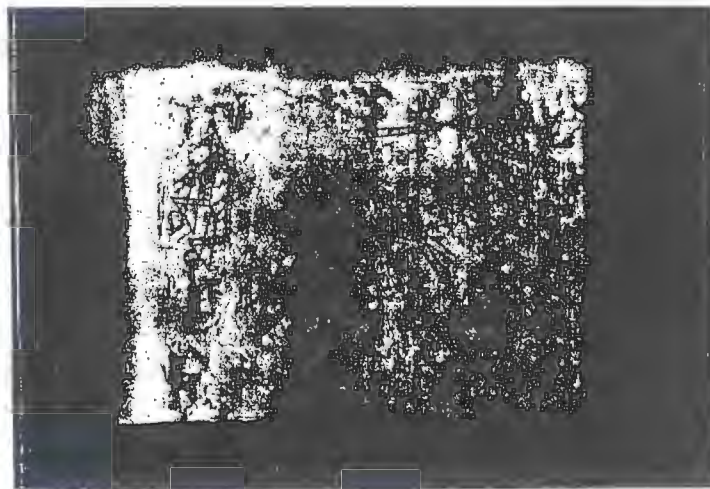
„Am Berg des Stiers“ (1923, Abb.) kreuzen sich dingliche Vorgänge mit einem Gewebe aus ruhelosen Übergängen nicht wiederzugebender überirdischer Farbtöne innerhalb einer gewaltigen gläsernen Pyramide (im Technischen dem „Nachtfaltertanz“ vergleichbar). Aus tiefstem Dunkel hellt sich die Farbe nach Hellrosa im Schnittpunkt des Stiers auf, das Flügeltiere viel mehr absorbierend als es die Abbildung tun kann. Der Berg allein ist ein Gebilde von solcher Überzeugungskraft, daß man die Fabelwesen, die sich dahineingezaubert haben, zunächst kaum beachtet. Scheinbar sind sie als das Böse, Urmännliche ein Korrelat des Urweiblichen und verdeutlichen, wie nur aus dem Spiel entgegengesetzter Kräfte ein höherer in sich ruhender Zustand zu verwirklichen ist. Im „Nachtfaltertanz“ (Farbentafel) ist das aufsteigende Fabelwesen mit einer geradezu feinmechanischen Exaktheit konstruiert. Klee steigert sogar das Maschinelle, das ihm im Bauhaus als ein Problem der Gegenwart entgegentritt, ins Übernatürliche; nicht auf romantischem Wege, sondern indem er den Weg der physikalischen Gesetze weitergeht bis an einen Punkt, wo er sie als mathematisch-physikalische Formel bildhaft aufschreiben kann. Die Pfellpendel geben die Schwere und das Gleichgewicht, die Krümmung der Kurve deutet nach oben. Sichtbares bietet keinen Vergleichspunkt; vieles sollte sichtbar werden, was wir begreifen, aber nicht sehen, bis es eine Hand wie die Klees, dem Auge sichtbar macht: der Widerstreit des Hellens gegen das Dunkle, des Aufwärts gegen das Abwärts, der Gegensatz von unendlichem Raum und begrenztem Phantasiegeschöpf, beider Bewegung, die Kraft, die alles zusammenhält, sozusagen der letzte Beziehungspunkt. Aufgabe der Kunst ist für ihn, das alles sichtbar zu machen; das eigentlich Sichtbare sei im Verhältnis zum Weltganzen nur ein isoliertes Beispiel, andere Wahrheiten seien latent in der Überzahl. Der Farbenteppich des Raums, zwischen dessen beiden Helligkeitspunkten das Fabeltier festgehalten wird, ist wie ein Spiel immaterieller Kräfte, von einer Schönheit, wie sie Klee erfunden hat, und von

einer Intensität, daß der Nachtfalter von ihr durchdrungen wird. Durch eine verwandte Farbensymbolik hat Klee im „Getroffenen Muttertier“ (1923) dem Tod die Bitterkeit genommen und ihn in die Region des Unendlichen gehoben.

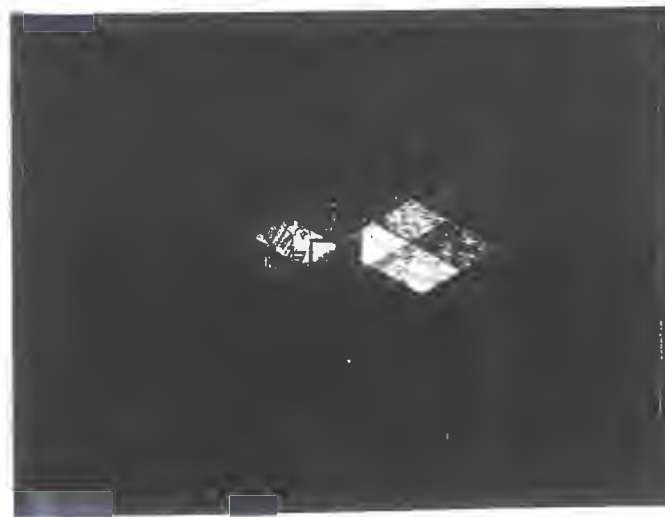
Vom Wege der Metaphysik lenkt Klee zuweilen ein in den der Groteske, um wie Antäus immer neu die Erde zu berühren, aus einer instinktißeren Ökonomie der Kräfte. Das Kleinste gehört zum Größten, und der Kreis der Unendlichkeit ist nirgends unterbrochen. Auch ein beiläufiges Erlebnis, eine geringfügige Sache hat bei ihm eine Beziehung zum Ganzen der Welt. Ob er das „Lied des Spottvogels“, den „Seltänzer“, eine Bühnengefalt, einen Pierrot, die „Alternde Venus“ oder die Erinnerung an einen Ulk zeichnet, unmerkbar geht an einer Stelle das Reich des Meßbaren in ein solches innerer Schau über, wo der Mensch nicht das Maß der Dinge ist. Bei diesen Themen überwiegt der zeichnerische Charakter, weil die Linie in diesem Falle für Klee mehr Möglichkeiten des charakterisierenden Ausdrucks enthält als die Farbe. Sie ist boshaft und wüßig, schlagfertig und immer wesentlich.

Die „Klassische Groteske“ (1923, Abb.) sieht aus, als wenn das Haupt der Juno nach einer Körperergänzung gesucht hätte und in einer biedermeierlich dekorierten vor den Spiegel träte. Die abgerissene Gestalt kontrastiert sonderbar mit der Symmetrie des Haar- gekräufels; als hätte sich der Mechanismus des Körpers unfreiwillig verschoben. Der Linienumriß läuft plötzlich davon, macht sich selbständig und schafft ein Leben, das nirgends existiert und doch, wie auch bei der „Alternden Venus“, unmittelbar einleuchtet. Die „Venus“ biegt ab ins Graulige, Bemitleidenswerte, das „Lied des Spottvogels“ ins Lächerliche, „Des Pierrot Verfolgungswahn“ ins Gespenstische, das „Drama der Entzweiung“ ins Dämonische. Strindberg wirkt alltäglich neben diesem Bild seelischen Zerfalls. Beim „Seltänzer“ sind in das aufgebaute Gerüst alle Spannungszustände hineinprojiziert, die sich auf empfindliche Nerven bei der Beobachtung eines solchen Vorgangs übertragen. Dieses Blatt lehrt verstehen, wie endlos bei allem was er malt, der Wechselstrom der Beziehungen vom Gegenstand, vom Künstler, vom Beschauer her ist, wie endlos der der Formen. Eine Creppe, ein Haus, eine Figur, alles ist nur in dem betreffenden Falle so und das nächste Mal ganz anders; denn nie kann sich die gleiche Kräfte durchdringung und Verwobenheit ergeben und nie infolgedessen eine Wiederkehr derselben Mittel. Die Marionettenfiguren der „Organisierten“ (1923, Abb.), die Rundköpfe mit Gliedern und die Quadratköpfe mit den Kastenkörpern sind ein Spott auf Menschen, die zur Formel geworden sind. „Diesseits bin ich manchmal etwas schadenfroh“, an diese Worte denkt man bei solchen Beiträgen zur Zeitgeschichte. Zu- weilen lächelt er nur. Der „Schußmann vor seinem Haus“ ist reinster Humor, der sich als ein Stück seiner Weltanschauung auch in ernststen Darstellungen findet. Die Opern- bühne mit ihrer etwas freien Logik, das Variété mit seiner Obersteigerung der natür- lichen Kräfte regt ihn zu merkwürdigen Phantasmagorien an. Da vereinigen sich im „Zaubertheater“ (1923) alle Reiche der Natur zu einem spukhaften Ensemble, im „Schluß- bild einer Cragikomödie“ (1923) die erlösten Partner zu einer ausgelassenen Pantomime. Die „Sängerin der komischen Oper“, die „Aitißin auf der Szene“ (1923) sind überwältigende Typen einer Scheinwelt, die als Stoff übernommen eine nochmalige Übertragung in eine weitere Formenwelt sich gefallen lassen muß, während die „Bühnengebirgskon- struktion“ Krees Sinn für die keineswegs erschöpften Möglichkeiten einer modernen In- zentrierung verrät.

Zärtlichere Lieder begleiten seine Arbeit auch heute. „Pflanzen im Mondschein“, „Silbermondgelächte“, „Vogel im November“, „Landschaft mit gelben Vögeln“. Auf Gelblächter singt der braune Vogel sein herbfüßliches Lied (Abb.), die Natur ist müde und kahl, die Pflanzen sind nur noch Schemen, und von außen dringt Kälte blau ein. Das alles steht auf dem Blatt, ganz eindeutig und beschelden. Crauer liegt in der Linie, Abchied in der Farbe. Die „Landschaft mit gelben Vögeln“ (1923, Abb.) ist tropisch. Auf tiefblauem Grund stehen silbergrüne Blätter und gelbe Vögel. Das Geschling der

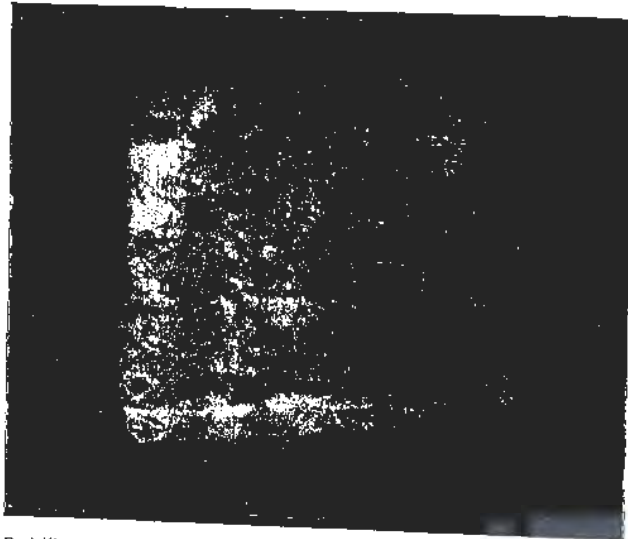


Organisierte. 1923.



Am Berg des Sifers. 1923.

Paul Klee.



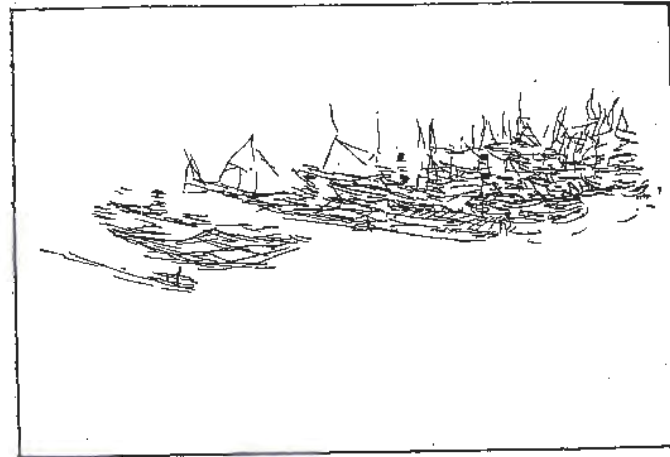
Paul Klee.

Vogel im November, 1923.



Paul Klee.

Landschaft mit gelben Vögeln, 1923.



Paul Klee.

Dampfschiffe im Hafen, 1911.

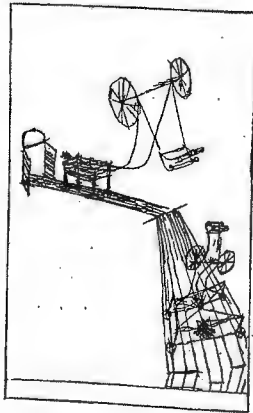
Pflanzen wuchert in saftigen Formen, südlicher Märchenzauber ist darüber gebreitet. Das „Häusliche Requiem“ (1923, Abb.) ist ein feierlicher Gesang in tiefem Rot, das bei rechteckiger Aufteilung der Fläche von Violett über Weiröt nach lichtem Grau in der Mitte geht. Darauf ist ein besonderlicher Vorrat von Leuchtern mit brennenden Kerzen und christlichen Symbolen in gemessener Entfernung von dem zentralen Kreuz ausgebreitet, und der Betrachter nimmt teil an einer Feier, die ihn nicht angeht und die ihn doch auf dem Umweg über die malerische Phantasie tief berührt.

„Landschaftlich physognomisch“ nennt Klee ein Aquarell von 1924 (Abb.). Auf einem Jatten Dunkelorange, das leise nach Carmin und Rotbraun variiert, ist das Gesicht einer Landschaft im wörtlichen Sinne mit pelzigen kleinen Pinselzügen gestrichelt. Ein sonderbarer Traum, wo die Züge des menschlichen Gesichts und solche der Landschaft ineinander übergehen. Zweifellos ging diesmal der Weg nicht vom äußeren oder inneren Gegenstand ins Auge, sondern durch die „gemeinsame irdische Verwurzelung“, durch das Reich der fließenden Formen. In Strich und Farbe ist jede materielle Verschiedenheit aufgehoben, die Natur ist im Gleichgewicht. Menschliches und Pflanzliches ist bei Klee stets eng benachbart, im „Seltamen Garten“ (1923), in der „Kosmischen Flora“ (1923), schon in der „Kindheit der Iris“ (1917), doch mehr assimiliert, nicht in organischer Durchdringung. Vielleicht ist hier ein Ende. Aber Klee fängt sofort an einer ganz anderen Stelle wieder an. Der „Ort in Blau und Orange“ (1924, Abb.) übertrifft durch Großheit der Form und Proportionalität. Im Original hebt Con und Verteilung der Farbe die Wirklichkeit mehr auf zugunsten eines imaginären Raums, in dem Haus und Baum wie Einbildungen der Phantasie stehen.

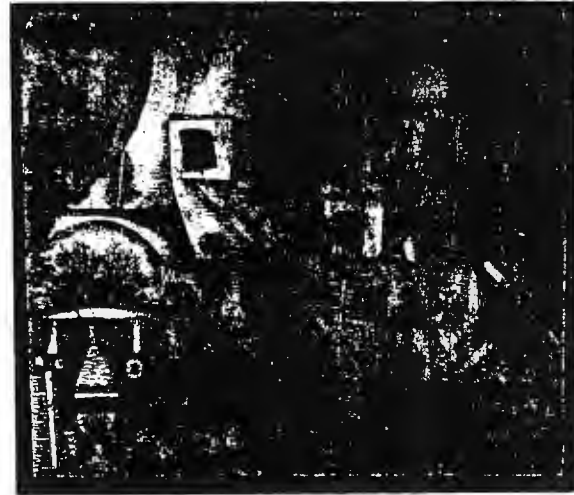
Es ist ein seltener Fall in der deutschen Kunst, daß Maler um das vierzigste Lebensjahr an Kraft hinzugewinnen. Was bei Klee früher wie ein lebenswürdiges Spinnfliegen aus sah, ist ein künstlerisches Ereignis geworden. Den letzten Arbeiten gegenüber ist nicht viel gewonnen, wenn man von einer edlen Nervenkunst spricht, sie sind Leistungen, an denen ein großer Mensch mit allen geistigen, seelischen, metaphysischen

Kräften teilhat. Dieser Mensch ist heute noch der einzige, der über die Mittel verfügt, Unsichtbares dem Auge sichtbar zu machen. In der Unbeirrbarkeit, mit der Klee seinem Dämon folgt, in der Fähigkeit, immer neue Mittlungsmittel zu finden, liegt für uns mehr Gewinn als in den meisten oft recht lauten Versuchen der letzten zehn Jahre. Und das ist das Entscheidende: es kommt ihm nicht auf das Neue an, sondern auf das Wesentliche. Deshalb hat es Klee nicht nötig gehabt, das Erbe der alten malerischen Kultur abzulehnen. Er hat es nicht übernommen, aber so eingebaut, daß seine malerischen Qualitäten jeden Vergleich aushalten. Diese wären noch fruchtbar zu machen, von seiner Gesamtpersönlichkeit dagegen dürften zunächst nur mittelbare Wirkungen auf die Kunst ausgehen. Denn Klee ist eine Vorwegnahme. Arbeiten, die seinen Einfluß verraten, haben ebensoviel äußere Ähnlichkeit wie innere Fremdheit. Wer ähnlich wie Klee erlebt, muß von sich aus eine entsprechende Formsprache entwickeln. Klees Lehrtätigkeit im Bauhaus zielt dahin, nichts liegt ihm ferner, als Schule im üblichen Sinne zu machen.

Es bleibt Stückwerk, über einen Maler wie Klee zu schreiben. Im Grunde fehlen die sprachlichen Mittel, seine künstlerischen Werte und was dahinter steht, zu vermitteln. Die Neuheit widersteht sich der Mitteilung. „Diesseitig bin ich gar nicht faßbar“, sagt er selbst. „Denn ich wohne gerade so gut bei den Toten, wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich, und noch lange nicht nahe genug.“ Seine Intuition erreicht Provinzen, in denen wir noch nicht zu Hause sind, in denen wir aber zu Hause sein möchten, wenn wir seine Bilder anschauen. Es genügt nicht, sie als Geschenk einfach hinzunehmen und sich zu freuen. „Wer bloß an meiner Pflanze riecht, der kennt sie nicht, und wer sie pflückt, bloß, um daran zu lernen, kennt sie auch nicht“, schreibt Hölderlin im Vorwort zum Hyperion. Möge es Klee nicht gehen wie dem Dichter, auf daß die Liebe zu ihm nicht ohne Verständnis sei, das Verständnis für ihn nicht ohne Liebe.



Paul Klee. Begegnung. 1921.



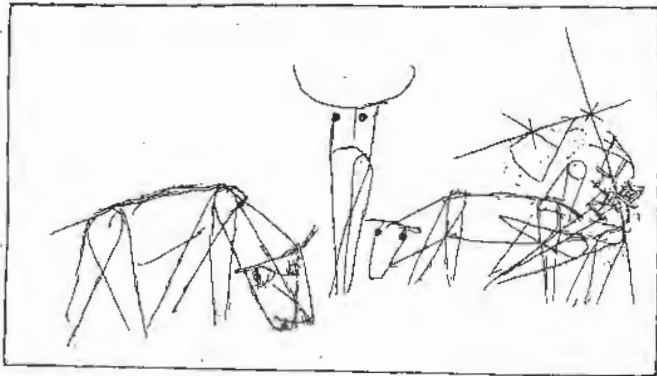
Paul Klee.

Landschaftlich-phylognomisch. 1924.



Paul Klee.

Häusliches Requiem. 1923.



Paul Klee.

Brunn. 1915.



Paul Klee.

Ort in Blau und Orange. 1924.

Moderne japanische Malerei

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von MARTIN HÖRLIMANN

Jetzt noch kann man lesen und hören, daß die braven Holzschnitte Hiroshiges mit ihrem beträchtlichen Einfluß europäischer Schwelge den Gipfel und zugleich das lähe Ende japanischer Kunst bedeuteten. Aber so, wie auf dem Gebiet der Holzschnitte sich ein Hokusai und Utamaro steigenden Ansehens erfreuten, entdeckte man auch, daß die Holzschnittkunst doch nur einen bescheidenen Teil ostasiatischer Bildgestaltung ausmache und daß die stärksten Leistungen wie bei uns in der Malerei vollbracht wurden. Nachdem das europäische Auge erst einmal so weit war, hinter die scheinbare Primitivität und Bescheidenheit dieser Hängebilder und Rollbilder (Kakemonos und Makemonos) zu sehen, mußte sich ihm mit einemmal eine neue Welt der Kunst auftun. Eine ganze Reihe zum Teil wertvoller einführender Erscheinungen auf dem neuesten Kunstmarkt sind die vorläufige Folge.

Wie aber verhält es sich mit der These der unrettbaren Degeneration japanischer Kunst, resp. deren bedingungsloser Kapitulation vor der „überlegener“ europäischen Malerei? In Okakuras „Idealen des Ostens“ sind einige Künstler der Gegenwart vermerkt und es wird ihnen höchste Meisterschaft zugesprochen. Wer jene, in unserem modernen Kunstbetrieb nicht eben seltene Enttäuschung schon erlebt hat, die sich bei Besichtigung irgend eines durch großwortige, sich philosophisch gebende Einführung empfohlenen Werkes einstellt, hat Grund zu einer gewissen, wenn auch nicht unbedingten Skepsis gegen solche Versicherungen. Da man aber die Dinge im vorliegenden Falle nur in Japan, allenfalls auch in Amerika, nachprüfen kann, muß sich freilich der Leser wieder mit Versicherungen begnügen, denen nur einige unzureichende Klischees beigefügt werden können.

In Japan selber darf man, um erklärlige Dinge zu sehen, nicht in die Kunstausstellungen gehen. Deren durchschritt ich eine ganze Reihe (die Kataloge der offiziellen Akademieausstellungen vermitteln etwa die entsprechenden Eindrücke), um darin alle Übergangsstadien von japanischer Aquarellmalerei bis zum schweren Ölbild zu konstatieren und jenen unbehaglichen Eindruck davonzutragen, warum nun eigentlich diese gewiß recht tüchtigen Bilder alle gemalt worden seien. Und man muß die Produkte unserer Verwissenschaftlichung der Kunst doppelt schmerzlich empfinden in einem Lande, das die schönsten Stücke der erdentundensten, in göttlicher Improvisation aufgelösten Malerei besitzt (wenn auch gerade die bedeutendsten darunter meist aus China stammen). Schon rein materiell haben diese europäisierenden Maler auf die falsche Karte gesetzt, da niemand in Japan ihre Bilder kaufen will; denn der Geschmacksstimm läßt den Japaner keinen Moment darüber im Zweifel, daß sich diese schwergerahmten Ölgemälde wie provozierende Fremdkörper in seinen zierlichen Räumen mit den feingeflochtenen Matten und den federleichten Schiebewänden ausnehmen würden. Aber auch die Museumskunst „fürs Volk“ wird dafür kaum Ersatz bieten, obwohl in Kyoto, Nara und Tokio bereits einige wunderliche Tempel dieser Gattung — bezeichnenderweise ausgerechnet im griechisch-amerikanischen Marmorstil — erfunden sind, wo sich hinter Glaschränken mit jonischen Pilastern die zarten Gebilde einer Hauskunst in des Wortes vornehmster Bedeutung aufgestapelt finden. Selbst Okakura scheint mir hier den von Grund aus aristokratischen Charakter ostasiatischer Kunst zu verkennen, wo das Mäzenatentum keineswegs eine Einengung, sondern im Gegenteil recht eigentlich eine Entbindung bedeutet. Selbst die von Okakura besonders erwähnten Meisterwerke, die Besitz der kaiserlichen Akademie zu Tokio sind, muß man sich von den Herren daselbst auf besonderes Ersuchen, dem mit all der Liebeshwürdigkeit eines japanischen Gastgebers nachgekommen wird, herbei schleppen und aufhängen lassen, um sie so durch-