Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich

Autor(en): **Klee, Paul**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur**

Band (Jahr): **6 (1911-1912)**

Heft 12

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-751278

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich

Von **Paul Klee**

Über dieses Ereignis wurde, wie zu erwarten war, von fast allen Seiten so viel Unverständiges geäußert, daß der Minorität an dieser Stelle ein eingehendes Wort vergönnt sei. Nicht predigen will ich, nur einige Gedanken von meinem Standpunkt aus äußern, um dem Laien vielleicht hie und da einen überzeugenden Ausblick zu vermitteln.

Der Moderne Bund ist eine Vereinigung von Schweizer Künstlern, die den Ausdruck ihrer Persönlichkeit auf einem neuerdings bedeutend erweiterten Kunstgebiet suchen, dem Gebiet des Expressionismus. Sie selber sind, soviel man aus ihren bisherigen Arbeiten ersehen kann, einstweilen keine bahnbrechenden Genies, sondern einfache Glieder einer von Paris ausgehenden, jetzt schon recht weit verzweigten Bewegung. Sie haben Ideen übernommen, an sich ausprobiert, und das Resultat einer Veröffentlichung für wert befunden. Ihr Alter ist großenteils ein so geringes, daß sie bei noch so außerordentlicher Veranlagung mehr nicht tun konnten. Die ganze Bewegung indessen ist, wenn auch jung, durchaus nicht unfertig und durch eine Reihe bedeutender Künstler, wie Cézanne, van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso, Braque und andere nicht nur angebahnt, sondern fest begründet. Es handelt sich also bei der Züricher Ausstellung nicht um ein Experiment, die ruhigen Schweizerbürger aus der Fassung zu bringen, sondern um ein Bekenntnis im Anschluß an auswärts bereits Erreichtes. Dabei ist das Ausland, von den Genannten Matisse, mit Recht beigezogen worden als eine Art Bekräftigung. Es sei von Nutzen, dachten sich die Veranstalter, Vorbilder und Mitstrebende, die sich jenseits schon durchgerungen, von Angesicht zu sehn, besser als nur immer ihre Namen zu hören und zu vergessen. Und es glückte dem Modernen Bund, sich von Paris her eine schöne Auswahl von Matisse, Le Fauconnier und Delaunay zu sichern, von München eine bemerkenswerte Kollektion des blauen Reiters zu erhalten. Nachdem also ein so entschiedener Anfang ge-

macht ist, möge man vorläufig wenigstens in Zürich Mut fassen, dieser Ausstellung weitere folgen zu lassen.

* * *

Um mit dem Expressionismus zu beginnen, muß ich wenigstens auf den Impressionismus zurückgreifen. Diese beiden sind wohl die hauptsächlichen aller neueren Ismen, fundamentale Formbekenntnisse; und aus Formfragen besteht die Kunst. Sie bezeichnen den ausschlaggebenden Moment in der Genesis des Werkes, Impressionismus den Moment der Empfängnis des Eindrucks von der Natur, Expressionismus den späteren, im Einzelfall zuweilen nicht mehr mit dem erstern als zusammenhängend nachweisbaren Moment der Wiedergabe desselben. Beim Expressionismus können zwischen Empfängnis und Wiedergabe Jahre liegen, es können Teile mehrerer Impressionen in

veränderter Kombination wieder abgestoßen werden, oder es können ältere Impressionen von jüngeren aus langer Latenz erweckt werden.

Man sieht gleich, der Impressionismus ist einfacher, engeres Gebiet, unmittelbarer, wenn man von der Natur ausgeht. Er gibt sich der Natur ohne die Aktivität von Voraussetzungen hin, er lernt sie erst ganz sehn und in ihren optischen Wirkungen erkennen. Daß man dabei der Kunst viel erobern konnte, ist klar, es war aber mehr Geistesmaterie. Der Raum um uns herum, die Luftperspektive in ihrer Optik lieferten neue Farben- und Gewichtsproportionen, welche aber, von Fall zu Fall korrekt gelesen und geschmackvoll angewendet, nur einen Stil von erweiterter naturalistischer Tendenz nähren konnten. Dieser, ehedem als zu weitführend verschrieene Stil, bleibt der heutigen Anschauung im Gegenteil zu sehr in der Formstudie stecken, statt sich zur Formkomposition zu erheben.

Eine hauptsächliche Folge des expressionistischen Bekenntnisses ist die Betonung des konstruktiven, die Erhebung der Konstruktion zum Ausdrucksmittel. Der Impressionismus kannte in seiner eigentlichen Epoche die Konstruktion überhaupt nicht mehr, er gab je nach dem Temperament des Künstlers die Phänomene der farbigen Außenwelt in dieser oder jener Auswahl und Betonung elementar wieder. Früheren Epochen dagegen war die Konstruktion, mehr als Hilfsmittel, schon einmal eigen.

Mit der verarbeiteten Wiedergabe hängt auch die Wiederaufnahme des Auswendigmalens zusammen. Schlagfertige Künstler werden wohl vor der Natur direkt von ihr abstrahieren können, und auch solche, die nicht sicher genug sind im Aufspeichern von Vorräten und im Disponieren solcher Vorräte, werden vor ihr arbeiten. Dennoch wird die Wiedergabe fern von der Natur wieder zur Norm, und dabei gewinnt die Konstruktion auch als technische Erleichterung vermehrte Bedeutung. Es tritt also das Gerüst des Bildorganismus in den Vordergrund, und wird zur Wahrheit coûte que coûte. Häuser, die sich einem interessanten Bildgerüst einfügen sollen, werden schief, denn eine Konstruktionsidee aus senkrechten und wagrechten wird keiner wählen, Bäume werden vergewaltigt, Menschen werden lebensunfähig, es wird ein Zwang bis zur Unkenntlichkeit des Gegenstands, bis zum Vexierbild. Denn hier gilt kein profanes Gesetz, hier gilt ein Kunstgesetz. Schiefe Häuser fallen im Bilde nicht, Bäume brauchen nicht weiter auszuschlagen,

Menschen brauchen nicht zu atmen. Bilder sind keine lebenden Bilder. Und doch! . . . . Sehen wir weiter.

Ein spezieller Zweig des Expressionismus ist der Kubismus. Diese Schule der Formphilosophen, der spekulativen Naturen unter den Künstlern hat unter dem Unverstand der Beurteiler besonders zu leiden. Und das Formdenken in bestimmten durch Zahlen ausdrückbaren Maßen ist doch nichts durchaus neues. Was haben die Meister der Renaissance mit dem goldenen Schnitt gearbeitet! Nur daß man jetzt bis in die formalen Elemente die Konsequenzen zieht, während die Alten etwa eine Kompositionsidee in großen Zügen ausmaßen, im kleinen aber die Konstruktion nur verwischt weiterführten, so daß es, wie vor der Natur, jedem freistand, die bestimmten Maße herauszuempfinden oder nicht. Die Kubisten fixieren diese Maße bis ins Detail mit aller Bestimmtheit, die einen mehr die Flächenmaße, wie Le Fauconnier, andere auch die Helligkeits- und Farbenmaße, wie Delaunay. Daß so ein Bild nachher aussieht wie eine Kristallisation oder wie kombinierte geschliffene Steine ist kein Spaß, sondern die natürliche Folge des kubistischen Formdenkens, welches hauptsächlich in der Reduktion aller Proportionen besteht und zu primitiven Projektionsformen wie Dreieck, Viereck und Kreis führt.

Auf landschaftlichem Gebiet hat der Kubismus wohl schon Genießer gefunden, während auf dem figürlichen die Lächerlichkeit scheints nicht zu vermeiden ist. Ich erwähne dies, einmal, weil ich selber gewisse Inkonsequenzen als störend empfunden habe, besonders aber, um daraus die Berechtigung des letzten Schrittes, der Weglassung des Gegenstandes, verständlich zu machen. Die reine Landschaft verträgt in der Tat mehr — und auch weniger — wenn man z. B. die Proportionen der in ihr vorkommenden Dinge gegenüber ihrer auf der Netzhaut fixierten Größe in vereinfachter Weise verändert, erst umfühlt, dann umspekuliert, so bleibt das Resultat immer noch eine Landschaft. Strengere Organismen vertragen solche Umwertungen weniger gut. Tier und Mensch, welche eigentlich da sind um zu leben, verlieren an Lebensfähigkeit bei jeder Umrechnung. Oder gar, wenn sie sich einem heterogenen Bildorganismus einzuordnen haben, oder — wie bei Picasso — in einzelne Motive zerschnitten, dahin gesetzt werden, wo es die Bildidee fordert. Zerstörung, der Konstruktion zu liebe? Gleichgültigkeit dem Gegenstand gegenüber und zugleich Reklame für ihn durch seine krasse Maltraitierung?

Dieser Inkonsequenz hat derjenige Künstler, der an ihr gerade besonders laborierte, Delaunay, einer der geistvollsten unserer Zeit, in verblüffend einfacher Weise dadurch abzuhelfen gewußt, daß er den Typus eines selbständigen Bildes schuf, das ohne Motive aus der Natur ein ganz abstraktes Formdasein führt. Ein Gebilde von plastischem Leben, nota bene, von einem Teppich fast ebensoweit entfernt, wie eine Bachsche Fuge. Zu dieser letzten Epoche in Delaunays Schaffen war in Zürich ein sehr benachbartes Bindeglied zu sehn, die Fensteraussicht, zweites Motiv, erster Teil.

Ich habe den kubistischen Fall der Weglassung des Gegenstandes vorweggenommen, weil mir dieser am plausibelsten vorkam und obwohl sich der andere Fall im nicht kubistischen Expressionismus zeitlich etwas früher zugetragen hat. Nie mit besonderer Innigkeit in den Formgefügen dieser Welt lebend, aber auch ohne den logischen Zwang und die Bedrängnis des vorausgenommenen Falles des verfeinerten Franzosen, ist Kandinsky mit bedeutendem Instinkt in leidenschaftlichem Freiheitsdrang prinzipiell zum selben Resultat gelangt. Es ist zum Staunen, wie sich so ein russischer Mann ohne Ballast in Europa umsieht, wo wir bepackt und ermüdet herumgehen, und stets befürchten müssen, mit hinzustürzen, wenn es eine Last abzuschütteln gilt. Wir sind ja schon von der Schule so durch und durch infiziert. Wir lasen Laokoon, wir kannten und werteten Bilder und Museen, bevor wir sie gesehen hatten. Es ist sehr fraglich, ob wir's bei ebenso radikaler Anlage des Charakters je gewagt hätten. Die Stärke des Geistes nimmt bei ihm ohne weiteres produktive Formen an, verschwendet sich nicht an die Ernährung von Hemmungen. Museen beleuchten nicht ihn, er sie, und die Größten daselbst vermögen ihm den Wert der eigenen geistigen Welt nicht herabzumindern. Seine Werke sind einander ähnelnde Kinder seines Denkens. Freie, zur Schöpfung sich eignende Formen reichen sich in ihnen leicht die Hände. Der Reichtum ist groß, er braucht nicht zu geizen. Form steht an Form, konstruktive Ideen binden, aber herrschen nicht vor. Nichts despotisches, freies Atmen. Und auch wieder Werke eines treuen Kindes seines Volks, durchaus national.

Die Überzeugung vom Rechte so gearteter Persönlichkeiten kubistischen oder sonstwie radikalen Bekenntnisses, sich durchzusetzen, hat mir das Vorausgehende diktiert, und es muß mir fern liegen, den übrigen Individualitäten jene letzte Konsequenz zur Diktatur zu machen. Die Kunst ist keine Wissen-

schaft, die von vielen fleißig forschenden Gliedern schrittweise gefördert wird, sie ist im Gegenteil die Welt der Verschiedenheiten. Jede Persönlichkeit, die über die ihr zukommenden Ausdrucksformen verfügt, hat hier Wert. Nur der Schwache, der statt bei sich selbst bei schon dagewesenen Andern gesucht hat, muß zurücktreten. Die Modernität ist eine Erleichterung der Individualität, auf neuem Gebiet verändern sich auch Wiederholungen zu neuen Ichformen. Hier kann man nicht von Schwachheit reden, wenn sich viele an einem Platz vereinigen, denn jeden treibt es, da eher ein ausgesprochenes Ich zu werden.

Matisse war, hierin eine Parallele zu van Gogh, ehedem ein mäßiger Impressionist, und als Impressionist hätte er in der Stille gewiß manchen Liebhaber erfreut, ohne indessen weitere Kreise jemals für sich gewinnen zu können. Mit einem Mal aber stand er da als ein Neuer und Starker. Mit den Errungenschaften des Impressionismus wendete er sich weit zurück nach den kindlichen Stadien der Kunst und gelangte zu außerordentlichen Wirkungen. Le Fauconnier mußte durch den Kubismus erlöst werden. Aus ungeschlachten Formen wurden figurale und landschaftliche Gebilde von stolzer Formpracht und -Weisheit. Das Maß dieser Persönlichkeit ist bewundernswert, die Ruhe, mit der er Klippen vermeidet, einzig. Ein ähnliches Maß weiß auch der Münchner Marc einzuhalten, der einen plötzlichen Sprung aus einem ihm nicht besonders liegenden Impressionismus in den neuen Stil gemacht hat. Sein gegenwärtiges Fortschreiten von weicheren zu herben Formen ist sehr vielversprechend. Von diesen beiden Arten zeigte der moderne Bund zwei charakteristische Proben. Gabriele Münter mahnt zuweilen direkt an Kinderkunst. Auch sie hat damit den richtigen Ausdruck ihrer Persönlichkeit gefunden. Ein sinniges Gemüt mit schalkhaftem Einschlag durfte sich mit Recht diese Sprache aneignen. Von Rossiné fiel mir eine empfindungsvoll verarbeitete Wasserspiegelung auf.

* * *

Bei der Auswahl der Photos kamen nur die Schweizer Künstler in Betracht. Die erwähnten Pariser und Münchener sind im ersten Band des blauen Reiter*, auf den ich nicht nur in dieser Beziehung besonders aufmerksam machen möchte, reichlich reproduziert worden, und so gut, als es bei farbigen Kunstwerken immer geht; denn es ist stets problematisch, solche

* München, bei Piper.

in schwarz und weiß wiederzugeben. Ich habe auf alles Farbige verzichtet, nur bei Walter Helbig wollte ich mich zuerst durch eines seiner Bilder, das mir in jeder Beziehung besonders reizvoll schien, zu einer Ausnahme verleiten lassen. Der versagende Apparat zwang mich aber, dafür einen

Helbig

charakteristischen Holzschnitt zu zeigen. In herben, dem Material und dem Instrument entsprechenden schweren Formen gehalten, stellt er ein Paar sehr einfache Dinge dar, die Sonne, Bäume, zwei badende und sich sonnende Frauenakte. Die Reduktion auf schwarzweiß liegt dem Charakter der Sonnenbeleuchtung so nahe, daß sogar eine Art Illusion zustande kommt. Das den Stil mitbestimmende Material kommt noch zu besonderem Ausdruck in der sofortigen Erkennbarkeit an den vielen wagrechten Masern.

Ein ausgesprochener Kubist, wenn auch noch in Auseinandersetzungen mit dem Kubismus begriffen, ist Wilhelm Gimmi. Dann und wann gucken noch Zufälle eines Gegenstandes aus der Umsetzung heraus, wie z. B. auf unserm Bild die Leere links oben. Daß er in den Kubismus noch tief eindringen wird, dafür bürgt der Ernst, mit dem er ihn gleich zu Anfang anpackt, auf unserm Bild die überzeugende Formulierung alles einzelnen.

Oscar Lüthy ist dagegen kein kubistischer Neuling mehr, sondern ein durchaus typischer Vertreter. Was ich oben von der Landschaft der Kubisten sagte, darf auf ihn angewendet werden. Er hat ein ursprünglich impulsives Verhältnis zu ihr, das beweisen Stücke, die noch nicht ganz zum Gerippe reduziert sind, sondern noch Fleisch haben und Blut. Er zeigt noch sein Naturgefühl und behält es nicht in der Tiefe der unhörbaren Untertöne für sich. Manchmal hält er sich genau im Stadium zwischen Gefühl und Spekulation. Ich beschränke mich darauf, ein letztes Stadium als richtiges Schulbeispiel zu reproduzieren, das Skelett eines Bildes und einer Landschaft zugleich. Der Charakter ist konzentrisch, im Mittelpunkt stehen, sagen wir, ein Paar dunkle, schwere Tannen. Um sie herum kreist das Terrain, und weiter außen folgen oben Berge, oder, was dasselbe ist, der durch die Berge entstandene Luftausschnitt, unten als Antwort Häuser.

Lüthy

Lüthy geht weder den gefährlichen Weg Delaunays, noch hält er das Maß Le Fauconniers, er ist leidenschaftlicherer Spekulant, als dieser letztgenannte, und erheblich schwerer, als jener glänzende Franzose, wobei ich mehr seinen Charakter, als seinen Wert an den beiden messen will. Er weiß Bild und Gegenstand in einem versöhnlichen Verhältnis zu halten, auch wenn die Bildidee an Stärke überwiegt. Nie geschieht der Landschaft in ihrem tieferen Sinn Gewalt. Von besonderem Reize wäre es für mich, von Lüthy einmal eine figürliche Probe zu sehen;

Bei Hans Arp ist noch ein spezifisches Verhältnis zu den Dingen dieser Welt zu verspüren, die Dinge freuen ihn, und die Kunst verschont diese an-

hängliche Liebe. Rundliche, schmiegsame Formen weist der zweite Mädchenkopf auf, der besondern Art des Gegenstandes angemessen. Oval des Antlitzes und Haarordnung sind in anmutiger Freundschaft verbunden. In kräftigem Rund wird die Büste und vignettenartig zugleich das Ganze abgeschlossen. Die Naht des Gesichtes betont ein dicker Rundbogen, beim Mund wie zum Kusse von Überschneidungen aufgehalten und mit ihnen vereinigt zum konzentrischen Punkt für Bild und Gegenstand. Der erste Kopf ist robuster und fleischiger gehalten, in plastisch bewegte Massen geteilt.

Daß ich über meine eigene Zeichnung kein Wort verlieren werde, ist klar, aber auch den fein empfundenen und ernst gehaltenen Kopf Emil Sprengers kann ich für sich sprechen lassen.

Von den nicht besonders angeführten Künstlern wird hoffentlich keiner sich zurückgesetzt glauben, ich habe lediglich die mir bequemeren Beispiele herausgegriffen. Vielleicht haben wir nun auch durch das Wort zusammen der guten Sache redlich gedient.

Arp