Zeitschrift: Gewerkschaftliche Rundschau : Vierteljahresschrift des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes

Herausgeber: Schweizerischer Gewerkschaftsbund

Band: 62 (1970)

Heft: 5

Artikel: Zur Paul-Klee-Ausstellung im Berner Kunstmuseum

Autor: Fankhauser, Alfred

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-354447

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: 12.07.2025

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

Zur Paul-Klee-Ausstellung im Berner Kunstmuseum

Es mag ungefähr in der Mitte zwischen 1930 und 1940 gewesen sein, als wir den Besuch eines alten, ehrwürdigen Mannes bekamen, der uns erklärte, die Nazis hätten absolut Recht, Paul Klee das Malen zu verbieten. Der das sagte, war *Hans Klee, der Vater des Malers*, alt Musiklehrer am bernischen Oberseminar, geliebt, verehrt und gefürchtet wegen seiner sarkastischen Sprüche. Hans Klee hat sich anderswo noch drastischer ausgesprochen, zum Beispiel vor einem Bilde seines Sohnes, das er zufällig in einem Einrahmungsgeschäft sah. Es sei verschwiegen, was er für einen Spruch tat.

Ich erzähle das nicht müssigerweise. Hier stiessen mit den Welten von Vater und Sohn zwei Zeitalter zusammen. Für Väter von heute, die sich über ihre Söhne ärgern, sei dieser Zusammenstoss beschrieben. Hans Klee war ein *wasserreiner Rationalist*, dem die «Welt der Erscheinungen» die pure Wirklichkeit darstellte, die man als Maler auch so wiedergeben müsste, wie sie «erschien». Sein Musikschüler Simon Gfeller, der letztes Jahr gefeierte Dichter, erzählte, was Hans Klee vom Wesen der Phantasie hielt. «Phantasie? Phantasie ist Gedächtnis, nichts weiter.» *Paul Klees Welt ist dagegen eine Welt triumphierender Phantasie.* Vater Klee würde es schwer haben, welche Gedächtnisstützen die so unendlich variierten ungegenständlichen Bilder und graphischen Blätter des Sohnes haben könnten.

Die Phantasiewelt Paul Klees hängt indessen zusammen mit einer andern väterlichen Eigenschaft: Der Rationalist Hans Klee war nicht «zufrieden» mit seiner Welt klarer Tatsachen, vor allem nicht mit dem Menschen, der Krone der Schöpfung, und folglich auch nicht mit dieser Krone. «Malt *der* die Veilchen immer noch wie vor viel tausend Jahren!» hat er gern rezitiert und somit dem Schöpfer Phantasie-Armut vorgeworfen. Mit unerschöpflichem Sarkasmus steht er der Gesellschaft, steht er auch allen Repräsentanten dieser Gesellschaft gegenüber. Und diesen Sarkasmus hat der junge Maler, der sich zunächst für einen Graphiker (und dabei auch für einen Dichter) hielt, übernommen. Die ersten Blätter des Werkes, die er als Nummer 1 zusammenfasst, und die im untersten Boden der Ausstellung hängen, sind dafür deutlich sprechende Zeugen. Es hängt da ein Blatt: «Zwei Männer, die sich in hoher Stellung vermuten, begrüssen sich». Diese Begrüssung ist nicht nur eine geniale Zeichnung, sie stellt wohl eine der grausamsten Satiren über den «Karrieremenschen» vor. Eine Respektlosigkeit sondergleichen gegenüber dem «homo sapiens» spricht auch aus den ersten «Hinterglasbildern», die man in den Vitrinen des gleichen ersten Ausstellungsraumes findet. In diesem Zusammenhange sei bemerkt, dass der Graphiker durch alle Jahrzehnte seines Schaffens nicht geschwiegen hat, im Gegenteil sich zu phantastischen Uebersteigerungen dieser ersten,

noch «gegenständlichen» Blätter in abstrakten Konstruktionen zu schwingen vermochte. (Und nie sei übersehen, wie auch die Satire ihn lebenslang begleitet.)

Die Zeit zwischen 1898 – er kam im Dezember 1879 in Münchenbuchsee zur Welt – bis ins Jahr 1914 bezeichnet Paul Klees Einleben in die Welt der damals «wildrevolutionären» künstlerischen Bewegungen: Reisen nach Paris mit Moillet und Hans Bloesch 1905, zwei Jahre vorher mit dem Bildhauer Haller nach Italien, 1912 zum zweiten Male nach Paris, wobei er mit Delauney, mit den Kubisten Picasso und Braque, mit Rousseau, dem «peintre naïf» Frankreichs, bekannt wird, ebenso mit Kunstgelehrten und Sammlern, unter andern mit Kahnweiler, dann die Beteiligung an zahlreichen Ausstellungen zeigen ihn auf «voller Fahrt»: Man sah ihn im Münchner Glaspalast... mit *Hinterglasbildern und Tonaquarellen,* in der Münchner Sezession mit *Radierungen,* Anno 1910 in Bern mit 56 Arbeiten, Anno 1912 mit den Vertretern des «Blauen Reiters». Kandinsky, mit dem man ihn später immer wieder zusammen nennt, Arp und Marc begegnen ihm. Er ist jedoch immer noch der «erste Klee», der noch nicht die wichtigste Entdeckung hinter sich hat: Die Welt der Farbe. Die Hinterglasbilder (eigentlich eine bayerische Volkskunstbewegung) beschäftigen ihn. Man bemerkt, wie er für seine Figuren tonige Hintergründe braucht, aber das «Malen» ist höchstens einer der vielen Versuche mit Techniken und Materialien. Wie findig er sich dabei bewegt, hat er später während zweier Jahre im Kriege bewiesen: Leinwand aus abgestürzten Flugzeugen sind ihm ebendienlich wie zufällige «bildhafte Erscheinungen», so der berühmte «Pfeil» auf spätern Bildern, der ursprünglich nichts gewesen als ein Hinweis «Zur Kantine».

Das Jahr, das ihm die Entdeckung der Farbigkeit brachte, fällt zusammen mit *der Reise nach Nordafrika: Kairouan, das Arabernest* mit seinen Häuserkuben, ist der Ursprung einer unzählige Male nachschwingenden Vision. Es hat Vorspiele gegeben: Oefters hatte er versucht, den Eindruck abzufangen und zu bewältigen, der ihm in den Steinbrüchen bei Ostermundigen entgegenkam. Die *geometrische Gliederung in der Senkrechten und Waagrechten,* die hier gewissermassen in Natur-Reinform erscheint, verbindet sich nun – nach Kairouan – mit der Farbigkeit der einzelnen Flächen.

Wir stehen nun vor jenem Bilde, das volkstümlicher als alle andern Schöpfungen Klees geworden und auch unmittelbar Nachahmer begeisterte. «Schau da, das ist von Klee», haben wir ungezählte Male gehört, ob's nun von Klee oder nicht von ihm war. In einer kleinen Ausstellung, die Galerie existiert nicht mehr, hing ein solches Bild aus farbigen Quadraten, ungeschickt konfrontiert mit einem einzelnen weissen. Eine inzwischen verstorbene Malerin tritt ein, fährt den Galerie-Inhaber an und protestiert: «Sie, was zeigen Sie uns da mit Klee-Kopien! Sie sagen, der Maler male schon seit zwei

Jahren! Und mich, die ich neun Jahre bei Klee gearbeitet, laden Sie zu so was ein!» Eine kleine Anekdote, die bezeugt, wie die einmalige Vision des Künstlers fast epidemisch auf die Leute mit geringerer Phantasie wirken musste.

Bis in die Spätzeit hinein hat Paul Klee die Vision immer wieder aufgenommen. Im Katalog steht eine der schönsten Demonstrationen, aus dem *Jahre 1930* stammend, als «Farbentafel aus majorem Grau» bezeichnet, meist farbig abgewandelte Grau mit allen hellern und dunklern Rot, Rotbraun ausgewogen und kontrastiert mit einem blauen, und je einem hell-lila und hell gelblichen Viereck. Wie viele Varianten es davon gibt, mag der Historiker feststellen. Die abgebildeten von 1919, 1923 und 1926 zeigen sprechende Beispiele, die älteste zeigt zudem die Möglichkeiten, den farbigen Grund mit «Zeichen» zu verbinden und die strenge Geometrie ins Tonige abzuwandeln. Gerade die schönste von ihnen ist in ihrem bezaubernden Reichtum festgehalten. Die Inschrift lautet «Komposition mit dem B'». Dieses B' spricht von der subtilen Unterscheidung einzelner Töne, die beinahe wissenschaftlich katalogisiert wurden.

Es würde eine Reduktion auf etwas Minimales bedeuten, würde man dieses populärste Phänomen einseitig betonen. Die Wahrheit verlangt, dagegen die enorme Vielseitigkeit der Einfälle graphischer und farbiger Art hervorzuheben. Denn Klee ist ein nie ruhender Entdecker neuer Materialien, Techniken und Kombinationen. Will man grosse Linien feststellen, dann die eine: Der Maler geht in den allermeisten Arbeiten eine Verbindung der malerischen Möglichkeiten mit den graphischen ein. Das wirkt wie eine Dienstbarmachung der Farbe zur Ueberhöhung der graphischen Elemente, die mit wachsender geistiger Reife immer mehr den Hang zur *Findung von Symbolen* annehmen. Symbolen, die zu deuten dem Laien schwere Denkarbeit aufgeben, wenn er nicht vorzieht, darin einfach das Spiel der Phantasie zu sehen.

Ein gleiches gilt von den *Titeln*, die Klee seinen Bildern gegeben. Sie haben gleicherweise Proteste, staunendes Nichtverstehen oder blinde Bewunderung hervorgerufen. Proteste bei allen Rationalisten der ältern und gleichzeitigen Generation. Sie war überzeugt, dass der Titel Ausgangspunkt sein müsse, Programm dessen, was der Maler sich zu malen vorgenommen, «sei's ein Wecker, eine Katze oder die Tante», wie das ein C. A. Loosli einmal formulierte. *Klee setzte seine Titel erst über das fertige Bild.* Daraus schliessen blinde Verehrer, sein Schaffen sei im Grunde unbewusst gewesen, seine Hand sei gleichsam geführt worden. So dachte man sich vor Zeiten ja die Inspiration der Verfasser heiliger Bücher. Wir hatten einmal Gelegenheit, die verstorbene Frau des Malers über die Art seines Arbeitens sprechen zu hören. Sie sei oft lange nach Mitternacht in sein Atelier gegangen und habe ihn in tiefes Nachdenken versunken angetroffen. Ich stelle mir vor, eine Art Meditation habe an vielen

Bildern wichtigen Anteil, und solches «Besinnen» habe ebenso Bildelemente wie die Findung des Titel bestimmt.

Sie sind übrigens nicht einheitlicher Natur. «Tod und Feuer» oder die «Nilbarke», oder «Ad Parnassum» können durchaus mit bewusstem Ueberlegen gesetzt sein. Der «Gott des nördlichen Waldes» z. B. scheint mir wie ein Appell an den Betrachter zu sein, sich in das geheimnisreiche Grün des Bildes etwas hineinzudenken, das dem ähnlich wäre, was er selbst darin gesehen. Es gibt auch Titel, die einfach *Ausfluss seiner Satire* gewesen: «Gelenkter Grossvater» oder «La Belle Jardinière, ein Biedermeiergespenst» und «Uebermut» sagen uns das direkt genug. Auf jeden Fall wird man die enge Zusammengehörigkeit von Bild und Titel in der übergrossen Mehrzahl der Arbeiten herausspüren, ganz abgesehen von den vielen «exakten» Benennungen. «Gebirge im Winter», «Bei Taormina», «Zaubertheater» «Wandbild», «Seiltänzer» schliessen «okkulte Herkunft» aus.

Sieben Nummern des Katalogs stammen aus dem Sterbejahr des Künstlers. Da ist der «Paukenschläger», mit lapidaren dicken Strichen der senkrechte Schlegel, daneben ein Auge, eingerahmt mit angedeuteter Schulter und vorgestreckter Faust: Der Schläger lebt in diesen Emblemen überdeutlich. «Tod und Feuer» – das schiefe Gesicht des Todes könnte die Makabrität des Sujets nicht stärker betonen – es fehlt im Druck der schwere rote Hintergrund. Der «Chronometrische Tanz» mutet an wie eine Selbstironisierung des Lebenden, der sich mit seiner veränderten Situation vertraut gemacht hat. Im übrigen eine glanzvolle Zeichnung voll Humor. Das Bild «Verletzt» ist schwerer zu deuten. Die «Tänze der Angst», zwei Jahre früher gemalt, sind auch schon als Hinweise auf den innern Zustand des nicht mehr Gesunden gedeutet worden.

Der «grosse Maler Klee» wird meistens mit einigen seiner Spätbilder in Zusammenhang gebracht. Mit Bildern, in welche sein malerischer Genius sich in Farben von grösster Dichte und Intensität, der Graphiker aber in seltsamen Symbolzeichen zeigt, die nur so leichthin hingesetzt scheinen, in ihrer Eigenart jedoch verraten, wie bewusst sie komponiert wurden. Bei dieser Gelegenheit sei ein Wort über die «Abstraktion» zu sagen, die man bei Klee als eine Selbstverständlichkeit annimmt. Nehmen wir das Bild «Park bei Lu», (man sagt, er solle Luzern heissen). Genau genommen ist das Bild gegenständlich, nicht abstrakt. Aber es verzichtet auf die Wiedergabe des «realen Parks». Herausgenommen sind Ast- und Blattformen, mit schwarzen Strichen in die Fläche gesetzt, und zwar so meisterhaft wie die ägyptischen Hieroglyphen auf dem berühmten ägyptischen Obelisken in Paris. Jede Form ist ein- oder mehrfach konturiert, und ihre Ordnung ist nun nicht mehr die vom Parkgärtner bestimmte, sondern die von Klee gewollte. Zusammen mit dem lichten Grunde, ergänzt durch einige Punkte, die wie Augen das Ganze beleben, sind sie ein «radikal übersetztes gegenständliches Sujet.» Beim

Bilde «Insula dulcamara» (der bittersüssen Insel) wird man schwerer haben, ein reales Sujet herauszulesen: Schlangenlinien auf einem wirklich fast süssen Grunde, eine, die als Stirnbogen zwei Punkte gleich dem Augenpaar einer Sphinx überwölbt, könnte das «amara», das Bittere, weisen, und hier stünden wir vor einer wirklichen Abstraktion.

Ein Wort über die *von keinem andern Maler in gleicher Vielfalt gewechselten Techniken,* die mit dem Register seiner Titel zusammengenommen den Meister in seiner materiellen wie in der geistigen Einmaligkeit zeigen: Er malt «mit Kleisterfarbe auf Papier» und setzt darunter ein Stück Karton. Er malt mit «Oel und Jute», mit «Oel auf Zeitungspapier auf Karton», mit Aquarellfarben auf Papier auf Karton, mit Aquarell auf Eigrund auf Karton, auf gewachsten Gipsgrund, firnist ein Aquarell, wachst Jute und setzt sie auf Jute und malt darauf mit Aquarellfarbe, ein andermal auf Eigrund, der zuvor kreide- und leimgrundiert worden, stempelt auf Leinwand zuvor Linien, bevor er mit Oel darauf malt. Und so geht es weiter, oft in Kombination von Aquarell mit Tempera und Oel, jede Tradition verwerfend, wenn es gilt, eine andere, immer gesuchte, oft bewusst gewollte Wirkung zu erzielen. Wunderwerke subtilster Federarbeit wechseln mit Oel auf schwarzölgrundiertem Karton. Man kann sich jederzeit überraschen lassen von anscheinend unmöglichen technischen Einfällen ... und es ist das gleiche Phänomen, das uns beim Lesen der Titel verfolgt: Die Lektüre der Bildverzeichnisse bietet an sich das Bild der endlos variierten Einfälle.

Es ist ja wohl «der Geist, der sich stets den Körper schafft», hier ein beispiellos reicher Geist, der den Körper, hier die Erscheinung des grossen Werkes der Kunst schafft, die den Namen Klee trägt.

Dr. Alfred Fankhauser, Bern