

Paul Klee 1879-1940 : zur Gedächtnisausstellung in der Kunsthalle Basel

Autor(en): **Oeri, G.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **28 (1941)**

Heft 4

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86826>

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.

Paul Klee 1879-1940 Zur Gedächtnisausstellung in der Kunsthalle Basel

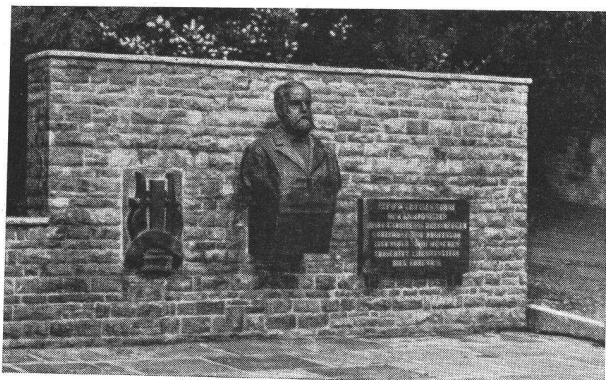
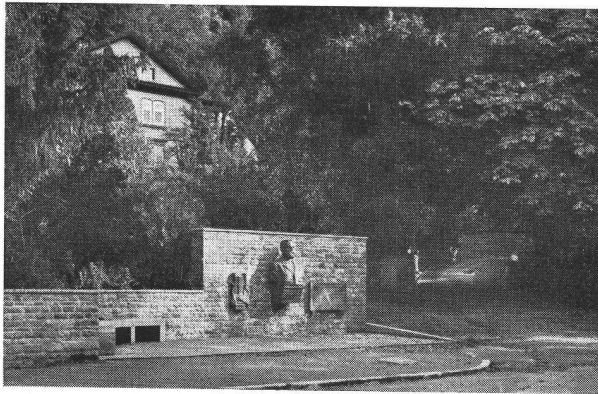
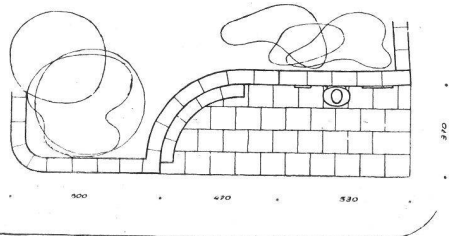
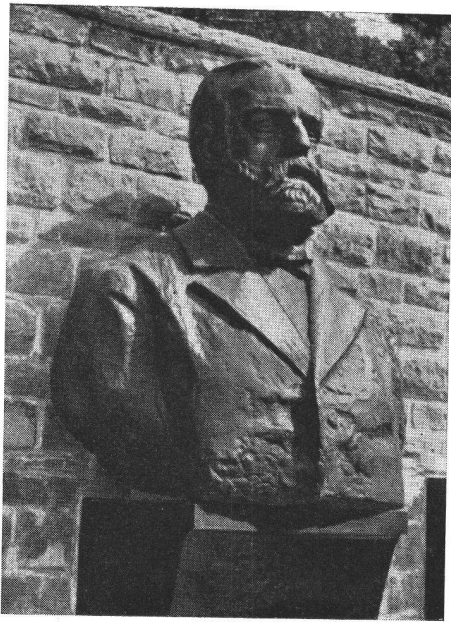
Es hält schwer, angesichts dieser umfangreichen Basler Gedächtnisausstellung, eines inneren Widerstreits Herr zu werden und zu einem seiner selbst sicheren Urteil zu kommen. Entgegen allen Postulaten, dass wir die konsequente Entwicklung des Kommen- den vor uns haben, sind wir überzeugt, dass wir hier an einem Ende stehen, dass hier ein letztes Mass an Auflösung gerade noch gehalten wurde, aus deren gefährlicher Indifferenz sich eine kommende Malerei nur durch eifriges Zurückerobern und Ergreifen der Gestalt wird retten können. Denn die Auflösung der Gestalt ist das Ende, das Ad-absurdum-Führen der bildenden Kunst. Dennoch trifft dieser prinzipielle Einwand das Werk Paul Klees nicht. Immer wieder sieht man sich gezwungen, ihn auszunehmen, ihn für diese Ausdrucksform berechtigt zu halten, das einmalige Geschehnis in seiner einmaligen Persönlichkeit als eine Leistung anzuerkennen, die durch ihre unbeflissene, grossartige Ueberlegenheit (dem Ruhme und der üblen Nachrede gegenüber), durch ihre spürbare Ungezwungenheit beglaubigt ist.

Für ihn persönlich und aus der historischen Situation heraus, in die er geboren wurde, war es zwangsläufig, dass er am Neubilden der Wirklichkeit verzweifelte. Seine ersten Arbeiten zeigen, dass er ihr nachjagte, ohne sie zu erreichen. Ihre Analyse im anatomischen Studium half ihm ebenso wenig wie die begierig erarbeitete Beherrschung einer vollendeten Radier- technik. Die Radierungen aus den Jahren 1903 bis 1905 bilden menschliche Körper, die sich unter dem Drang nach Ueberdeutlichkeit qualvoll deformieren. Die Bemühung um das Wirkliche erzeugte Gestalten von gespenstischer Unwirklichkeit. Er erhaschte nur die Schale und nicht den Kern, den er immerzu meinte. Der Vierundzwanzigjährige hämmerte sich gegen die Stirn: er ertastete seine Stirnwand, aber dass er dahinter dachte, ertastete er nicht, trotzdem doch das Entscheidende war! Die Krisis löste sich nicht erst in den graphischen Blättern (in den Jahren etwa 1909 bis 1911), in denen das innere Wesen gleichsam von hinten in die dargestellte Wirklichkeit einströmt, die nur noch wie ein kunstvolles Gitterwerk wirkt, durch das man in das Traumreich zu blicken meint. Der erste Sprung in der Schale geschah schon in der Radierung «Perseus» (1904), (abg. «Werk» Heft 8, 1940, S. 209). Der Körper dieses Perseus ist nicht sichtbar. Man ahnt nur seine schwerfällige Massigkeit in der muskulösen Hals- und Schulterpartie. Auch der Kopf ist vierschrötig und dumpf. Aber durch die von Angst und Leid unbewegte Physiognomie, durch die übersteigert deutliche Anatomie der Muskelstränge zuckt ein Lachen. Es ist die erleichterte, ans Diabolische grenzende Schadenfreude über die geglückte Enthauptung der Gorgo, des «ungemischten Leides». Seitwärts ist ihr

entwürdigtes, des Schrecklichen beraubtes Haupt mit blicklosem Auge abgebildet. «Der Witz hat über das Leid gesiegt.» Eine Teilung hat sich in Klee vollzogen. Das Leid, die Verzweiflung ist durch den Witz, durch die Ironie überwunden, von sich selbst distanz- iert. Hier, durch diese Spaltung wurde der schöpferische Klee geboren, zugleich aber auch der Zwiespalt, den sein Werk in sich trägt.

Zunächst wirkte die Enthauptung der Gorgo als ent- bindende Befreiung. Man fühlt sich an den weiteren Fortgang der antiken Sage erinnert, wo dem vom Rumpf getrennten Haupt Medusens der Pegasus ent- springt: das Tor zur irrationalen, irrationalen Wirklichkeit war aufgestossen. Die Schale der Dinge konnte von ihrem wahren Kern abgenommen werden; der «Komi- ker» (Radierung, 1904) lüftet seine Maske. Von nun an geht alle Darstellung von dieser inneren Wirklichkeit aus. Wie ein Gespinst ist ihr die sichtbare Oberfläche der Dinge vorgehängt. Der Blick durchbricht es mühe- los, zauberisch angelockt von den «Gleichnissen der Gesamtwesenheit im kleinen Gebilde», er taucht ein in die «Abbilder der wirklichen Schöpfung».

Es ist uns über allen Zweifel erhaben, dass Klee von Anfang an in dieser inneren Wirklichkeit viel mehr beheimatet war, als in der Welt ihrer diesseitigen Mani- festation. Sein Bewusstsein wurzelte im Unbegrenzten, war ein Teil desselben. Es verhielt sich zu seinem Kör- per ganz ähnlich, wie Klees Darstellung der wirklichen Wesenheit der Dinge zum vor sie gelegten, durch- sichtigen Vorhang der vergänglichen Oberfläche. Des Bewusstseins mehr oder minder feste Bindung an den eigenen Leib lag vielleicht sogar im Bereich von Klees Willkür. Die Nacht mag ihn an sich genommen haben als ein Teil von ihrem Teil. «Ich habe meine Lampe ausgeblasen, und tausend Gedanken erheben sich von meines Herzens Grund. Meine Augen strömen über von Tränen», heisst ein Schriftlied vom Jahre 1916. Es ist, als sei es eine Umschreibung von «Entwerden», das die mittelalterliche Mystik gekannt hatte. Klee war ein Seelenwanderer. Er konnte sich in allen Räu- men niederlassen und das, was er in ihnen erlebt hatte, zurückbringen von der Geisterreise. Darum erinnern seine Bilder manchmal an Sprüche aus dem Koran, manchmal an indianische Teppiche, manchmal an ost- asiatische Bilder. Die mittelalterliche Kirche wusste, warum sie die Mystik nur in gewissen Grenzen dul- dete, darüber hinaus aber als Häresie verfolgte. In der mystischen Versenkung entfiel der Gläubige dem Gesetz, der hierarchischen Ordnung ins Bewusst- und Bildlose. Auch Klee, ohne konfessionelle Gebunden- heit noch ausgesetzter als der vom mittelalterlichen Himmelsgewölbe gefasste Mensch, entfiel der Welt des Gesetzes, ein Bewohner des Niemandlandes, in



dem die geistige Indifferenz die Tochter der aufgehobenen Gegensätze ist.

Es kam der Zeit sehr entgegen. Die zwanziger Jahre erkannten sich wieder in der sublimen Auflösung. Bezeichnenderweise sahen sie nicht die europäisch-mittelalterliche Quelle, sondern die der asiatischen Kontemplation. Europa war nach Osten geöffnet. Es ist die Zeit des «Untergangs des Abendlandes», der Uebersetzungen aus dem Chinesischen von Klavund und Bethge.

Manchmal will uns scheinen, als hätte die Zeit, in der Klee lebte, auf diesen Mann von ihren Lasten abgeladen, als hätte sich ihr ausschweifend lasterhaftes Ausbeuten der Entdeckung des Unbewussten in seinem unendlich grossen Hinterland resorbiert und neutralisiert. Vielleicht dass diese heilende Wirkung durch ihn sich auf lange Sicht doch als dauernder erweist als seine zerstörerische, die ihr fast notwendiges Komplement war. Klee war ein Zauberer, ein Magier mit allen Auszeichnungen und allen Versuchungen, denen er auch zeitweise erlag. «Der Witz hat über das Leid gesiegt» war das Motto am Beginn seiner Künstlerschaft. Es zieht sich durch das ganze Werk wie ein Leitmotiv. In ihm wurzelte immer wieder das Lächerliche. Klee pflegte vertrauten Umgang mit den Geistern, und wenn je einem Menschen ein Engel erschienen ist, so ihm. Er kannte sehr wohl das wahre Gefühl der Frömmigkeit, und in seinen besten Augenblicken war er erfüllt von ihm. Aber es gab Momente, da gab er alle seine Erfahrungen preis. Sie kamen ihm zu nah, wurden ihm gefährlich. Er entledigte sich Gottes und des Menschen, tat, als wären sie wirklich nur Spuk. In der teuflisch gescheiterten Ironisierung setzte er seinen eigenen Ernst der Lächerlichkeit aus. Der Witz hatte über das Leid gesiegt.

G. Oeri

Rheinberger-Denkmal in Vaduz

von Franz Fischer, Zürich

Auf Veranlassung der Fürstlichen Regierung von Liechtenstein wurde im Frühjahr 1939 ein Wettbewerb für das Denkmal des Komponisten J. G. Rheinberger 1839—1901 in Vaduz ausgeschrieben, wobei neben zwei Liechtensteinern, auf Vorschlag vom Departement des Innern, Bern, drei Schweizer und auf Vorschlag der deutschen Reichskammer, Berlin, drei deutsche Bildhauer eingeladen wurden. Als Standort des projektierten Denkmals wurde der Platz vor dem Geburtshaus des Komponisten zwischen dem Regierungsgebäude und der Kirche in Vaduz bestimmt, mit Front gegen einen Platz, der von fünf Strassen gekreuzt wird. Die Jury, bestehend aus dem liechtensteinischen Landtagspräsidenten A. Frommelt und den Bildhauern Hermann Hubacher, Zürich, und Prof. L. Liebermann, München, entschied sich einstimmig für den Entwurf von Bildhauer Franz Fischer, Zürich, dem dann auch die Ausführung übertragen wurde.

Als Baumaterial wurde der rostrote Quarzit (aus der Gegend) verwendet, für die Bildhauerarbeiten Harfe und Schrifttafel Colombey und für die Porträtbüste Bronze.