

Oslo vermachten Nachlasse; veröffentlicht ist bisher nur in norwegischer Sprache von der Schwester Inger Munch der Briefwechsel mit der Familie, auf dem Deknatel bei seiner sicheren biographischen Würdigung im Kataloge der amerikanischen Wanderausstellung 1950 fußt.

Gar zu viel Allzumenschliches aus der Perspektive der letzten Lebensjahre eines eigensinnigen, sich im Alter immer stärker von der Welt abwendenden künstlerischen Einzelgängers wird von Stenersen ausgebreitet und damit das Werk, dessen Höhepunkt bei der ersten Begegnung mit dem Verf. bereits überschritten war, überschattet. Ein Bild von Munch als künstlerische Persönlichkeit entsteht nicht. Jedoch geben die vielen, in den Text eingeschalteten Reproduktionen der Gemälde und graphischen Arbeiten zusammen mit den Tafeln dem Bande für deutsche Leser, bei denen Munch — als Maler wenigstens — in den letzten 20 Jahren fast unbekannt geworden ist, einen Wert. Weitere nach Themenkreisen geordnete Abbildungen bringt das Munch-Buch von J. P. Hodin, das 2 Jahre vor der deutschen Ausgabe im gleichen Verlage erschienen ist. Aber auch dieses vermag nicht das zu erfüllen, was wir von einer Munch-Biographie erwarten.

Es ist in der Tat bedauerlich, daß seit C. Glasers Werk (1917, 2. Aufl. 1922) noch keine umfassende Darstellung Munchs in deutscher Sprache wieder erschienen ist, die in der Lage gewesen wäre, diesen nordischen Maler des seelischen Ausdruckes, den das *fin de siècle* geprägt hat, gültig zu würdigen. Leonie v. Wilckens

CAROLA GIEDION-WELCKER, *Paul Klee*. London 1952, Faber and Faber. 156 S., 164 Abb., davon 13 farbig. 42 Shill.

Seit dem Ende des Krieges sind in Deutschland, der Schweiz, Frankreich, England und Amerika mehrere Veröffentlichungen über Paul Klee erschienen. Teils waren es Mappenwerke, teils monographische Darstellungen. Ähnlich verhielt es sich nach dem Ersten Weltkrieg, als in rascher Folge die Bücher von Hausenstein, Zahn und v. Wedderkop erschienen. Ging es damals um ein erstes Andeuten der künstlerischen Position und um deren Zwischenbilanz, so stehen wir heute vor einem abgeschlossenen Lebenswerk von seltener Folgerichtigkeit, dessen überragender kunst- und geistesgeschichtlicher Rang sich bereits abzuzeichnen beginnt.

Wohl entzieht sich Klees Kunst — wie das Schaffen der meisten grundlegenden Neuerer unseres Jahrhunderts — der herkömmlichen wissenschaftlichen Diktion, trotzdem aber ist sie mit begrifflichen Mitteln darstellbar. Den überzeugendsten Beweis hierfür bietet die Monographie Carola Giedion-Welckers, in welcher sprachliche Wärme mit umsichtiger Sachlichkeit in schönster Weise sich verbindet. Mit diesem Buch besitzt die englisch-sprechende Welt die erste umfassende Darstellung von Klees Leben und Werk. Es ist zu hoffen, daß uns der deutsche Originaltext nicht vorenthalten bleiben wird. Von den drei Abschnitten des Textes behandeln die beiden ersten das Leben des Künstlers; die Berufung ans Bauhaus (1920) bildet die Zäsur, aus der zwei etwa gleich große Schaffenshälften hervorgehen.

Der dritte Abschnitt behandelt „Klee's Contribution to the Enlargement of Artistic Expression“. Er bildet den eigentlichen Beitrag der Verf. zur Klee-Forschung, um deren Grundlegung es heute geht. Bereits die dem Lebenslauf und dem künstlerischen Werdegang gewidmeten Abschnitte werden von dem Versuch bestimmt, Klees Kunst in die des 20. Jahrhunderts einzuordnen. Solcherart gibt sich die grotesk-expressive Frühphase der Radierungen (1903—05) als Glied einer europäischen Geisteskonstellation zu erkennen, welcher die Verf. überdies Jarry, Morgenstern — der erstaunliche Parallelen zu Klee bietet, die auch bildmäßig belegt werden — und Max Jacob zurechnet. Die immer wieder zitierte Beeinflussung Klees durch Kubin, Beardsley und Ensor wird von Frau Giedion erstmals an Hand der Gegenüberstellung von Werken konkret nachgewiesen. Zahlreich sind die Querverbindungen, die Klees künstlerisches Wollen mit dem seiner Zeitgenossen verknüpfen. Die Darstellung dieser erst post eventum sich offenbarenden contemporanéité ist das eigentliche Anliegen des uns vorliegenden Buches. Sein dritter Abschnitt enthält eine Fülle von Beobachtungen, die fast keines der konstitutiven Merkmale von Klees Kunst unerörtert lassen und die sich auf eine Anzahl kleinerer Kapitel verteilen, deren Aufgabe es ist, die wichtigsten Aspekte zusammenfassend darzustellen. Eine Auswahl der schlagwortartigen Untertitel mag den Umfang des behandelten Problemkreises zu veranschaulichen: Symbole, Primitivismus, Zurück zu den Archetypen, Das Irrationale, Mathematische Symbole, Raumzeitliche Bewegung, Offener Raum, Die Zahl, Der Zeitverlauf, Die befreite Linie, Farbe als Bewegungsausdruck, Der Pfeil als Bewegungssymbol, Innere Bewegung, Das Dämonische, . . . Jeder dieser Abschnitte ist ein Kabinettstück feinfühligster Analyse, beinahe jeder ließe sich zur Einzeluntersuchung ausbauen. Was ihnen fehlt, ist die Verknüpfung. In manchen Fällen wäre eine Zusammenfassung günstig gewesen. So hätte z. B. der weite Bezirk der Symbole einer geschlossenen Darstellung bedurft, deren Aufgabe es gewesen wäre, das Symbol vom Archetypus — ein, wie das 1. Darmstädter Gespräch gezeigt hat, noch sehr umstrittener Terminus! — abzugrenzen. Der kritische Leser steht vor dem merkwürdigen Fall einer Untersuchung, die ihm nahezu alles Wissenswerte über den behandelten Gegenstand mitteilt, die ihn aber dennoch unbefriedigt läßt, da er die Durchdringung der gebotenen Daten und Beobachtungen vermißt. Eine gleichsam „aufsteigende“ Gliederung des letzten Abschnittes nach dem Vorbild von Klees „analytischer Wanderung“ in dem Vortrag „Über die moderne Kunst“ hätte der Darstellung mehr innere Dichte und Folgerichtigkeit gegeben. Dazu kommt, daß Klees „contribution“ u. E. sich nicht darin erschöpft, daß sein Werk auf weiten Strecken im consensus mit der europäischen Avantgarde sich entwickelt, sondern daß es in seinen Verwirklichungen weiter reicht. Frau Giedion läßt die Summe dieses Lebenswerkes offen. Sie sieht in Klee den Malerphilosophen, der „extremely individualistic“ war, sie übersieht (so scheint es uns) die in *monumentale* Gestaltungen mündende, bildnerische Leistung dieser Kunst, ihr Streben nach neuer, vertiefter öffentlicher Wirksamkeit, sie hält vor dem letzten Tiefgang dieser Persönlichkeit ein, deren „bildnerisches Denken“ — das aller seiner Zeitgenossen übertreffend — nicht nur um „erlebte Strukturzusammenhänge“ (Dilthey) bemüht war, sondern in eine einzigartige

Ganzheitsschau einmündete, die folgerichtig bis in die Bezirke des Religiösen reicht. (Klees Zusammenhänge mit der Gestaltpsychologie bleiben noch zu erörtern. Vgl. meinen „Beitrag zur morphologischen Kunsttheorie der Gegenwart“ in „Alte und Neue Kunst“, 1953, II. pp. 63.).

Das Buch enthält in sorgfältiger Auswahl 164 Abbildungen, davon sind 13 herrliche Farbtafeln. Großteils handelt es sich um Erstveröffentlichungen, die das Werk zum bisher vollständigsten Bilderatlas über Klee machen. Während die Farbtafeln durchwegs befriedigen, sind die Schwarz-Weiß-Bilder hie und da im Ton zu satt geraten. Für die Wiedergabe der Zeichnungen hätte sich eher die Strichätzung empfohlen. Besonders glücklich sind die Gegenüberstellungen einzelner Bildmotive, wie etwa die Schriftbilder, die Pflanzenbilder und die Vergleiche mit Zeitgenossen (Picasso, Braque, Ernst, Miró, Grosz, Kandinsky und Carrà).
Werner Hofmann

T O T E N T A F E L

WERNER WEISBACH

† 9. April 1953

Mit dem am 9. April 1953 erfolgten Tode Werner Weisbachs fand ein reiches und vielseitig interessiertes Gelehrtenleben seinen Abschluß. Am 1. September 1873 geboren, promovierte Weisbach nach dem Besuch der Universitäten Freiburg, Berlin, München und Leipzig unter Lehrern wie Janitschek, Wölfflin, Berthold Riehl, Heinrich Brunn, Kekulé von Stradonitz, Lamprecht und Wilhelm Wundt im Juli 1894 bei August Schmarsow mit einer Arbeit über den „Meister der Bergmannschen Offizin. Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Buchillustration“, die 1896 im Druck erschien und zu dem im gleichen Jahr erschienenen Buch über die „Basler Buchillustration des 15. Jahrhunderts“ ausgeweitet wurde. Diese frühen, Themen der deutschen Kunst behandelnden Schriften, fanden ihren Abschluß in dem Werk „Der junge Dürer“ (Leipzig 1906).

Ausgedehnte Studienreisen führten ihn schon in jungen Jahren durch Europa. Das Ergebnis war zunächst eine eingehende Beschäftigung mit der Kunst Italiens, der er Jahrzehnte hindurch treu blieb. Aus dieser Zeit stammen die ausgezeichneten Arbeiten über den „Meister des Carrandschen Triptychons in den Uffizien“ (Jahrb. d. preuß. Kstslg. 22, 1901), die „Studien zu Pesellino und Botticelli“ (ebdt. 29, 1908), „Petrarca und die bildende Kunst“ (Rep. f. Kwschft. 26, 1903) und das typographisch hervorragend ausgestattete Buch über „Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance“ (Berlin 1902). Ein Einzelthema behandelte er in seinen „Trionfi“ (Berlin 1919) und in dem neue Wegeweisenden „Barock als Kunst der Gegenreformation“ (Berlin 1921, spanisch 1942), bis ihm die Gelegenheit geboten wurde, in einem Band der Propyläenkunstgeschichte seine Forschungsergebnisse zusammenzufassen: „Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien“ (Berlin 1924, 2. Aufl. 1929; spanisch Barcelona 1934).