

Präludium darstellt. Über die Graphik hinaus erfaßt er die ganze Gestalt Marées und deutet das Wesen seiner Kunst in dichter Form mit edlen, den künstlerischen Gehalt heraushebenden Worten. Die Quellen werden von ihm herangezogen und die Erkenntnisse verwertet, die Schürer und Neumeyer gewonnen haben. Degenhart unterscheidet das Zeitlose und Zeitgebundene in der Kunst Marées. Er sucht als erster die Herkunft seiner Malweise festzustellen, weist nachdrücklich auf Delacroix und Courbet hin, die Marées gekannt haben muß. Zu ihnen treten Tizian, die venezianische Malerei des XVI. Jahrhunderts und Velasquez als historische Vorbilder, die Marées ebenfalls mit Manet gemeinsam hat, woraus sich die unverkennbare Verwandtschaft ihrer Malerei in den 60er Jahren erklärt.

Das, was die Kunst Marées gegenwartsnah macht und sie von dem Historismus eines Feuerbach trennt, ist die Autonomie, die dem Kunstwerk verliehen wird. Die Bilder haben einen eigenen Raum, den die Figuren als architektonische Glieder bauen, worauf Schürer zuerst hingewiesen hat. Die Raumvorstellung ist allerdings noch plastisch reliefartig und nicht folgerichtig an die Fläche gebunden — diese Unentschiedenheit macht Marées zum Vorläufer gegenüber Cézanne, dem Schöpfer der modernen Bildform.

Marées Kunst wurde in ihrer Zeit nicht verstanden, vor allem von seinen Schülern nicht, infolgedessen konnte sie nicht zur Tradition werden. Die Gedächtnisausstellung nach seinem Tode in München fand kein Echo. Der Artikel des jungen Wölfflin vermochte nicht die Augen zu öffnen. Konrad Fiedlers Nachruf galt nur der Persönlichkeit, verhielt sich dem Werk gegenüber höchst reserviert und hemmte die künstlerische Auswirkung. Erst vom „Art Nouveau“, vom Jugendstil aus, wurde Marées entdeckt, erst dann vermochte seine Kunst schöpferische Impulse zu geben. Im XX. Jahrhundert wurde dann das Fresko, das er zum Vorbild für die Bildform erhoben hatte, zur leitenden Idee der ganzen deutschen Moderne. Hofer und vor allem Max Beckmann und Wilhelm Lehmbruck nennt Degenhart als diejenigen, die von Marées Kunst angesprochen wurden und von ihr ausgegangen sind. Nach seinem eigenen Bekenntnis gehört auch Oskar Schlemmer dazu. Das Triptychon, das durch Marées als monumentale Bildform eingeführt wurde, haben außer Max Beckmann auch Nolde und die Maler der Dresdner Brücke aufgenommen.

Degenharts Einleitung ist eine Interpretation, die neue Anschauungen von Hans von Marées vermittelt und zugleich die objektive kunstgeschichtliche Untersuchung dieses deutschen Problems einleitet. Wer sich künftig mit Hans von Marées beschäftigt, darf diesen Beitrag nicht außer acht lassen.

Ludwig Grote

WILL GROHMANN, *Paul Klee*. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1954, 447 S. mit 133 Strichätzungen, 96 ganzseitigen Schwarzweißtafeln, 39 Farbtafeln, 24 S. illustriertem Oeuvre-Verzeichnis von 202 Bildern. 45 DM.

Über Paul Klee liegen in deutscher Sprache jetzt 3 Bücher vor: das von Werner Haftmann (1950), das von C. Giedion-Welcker (1954, zuvor in englischer Ausgabe) und nun das von Will Grohmann. Es ist sehr lohnend zu vergleichen, wie verschieden diese drei Arbeiten einem derart schwer faßbaren Phänomen gegenüberreten. Beruht eine Hauptschwierigkeit aller Kunstforschung und -interpretation doch weitgehend darauf, daß

man mit einer möglichst rationalen, d. h. exakten Methode das so irrationale Gefüge der Kunst erkennend begreift. Hierbei dürfte Paul Klee als ein schwieriger Experimentalfall anzusehen sein, nicht etwa nur, weil er uns so nahe steht.

Grohmanns Werk wird entscheidend bleiben, weil es zum erstenmal das gesamte Material ausbreitet, viele bisher noch unveröffentlichte Werke einbeziehend. In drei ausführlichen Abschnitten werden das Leben, die Werke und die Lehre des Meisters behandelt und aufeinander bezogen. Es folgen gewichtige Anhänge zu seiner Technik usw. Mit 202 kleinen Nebenabbildungen wird schließlich ein Gruppenkatalog — ein Oeuvre-Katalog der ca. 9000 Arbeiten Klees existiert noch nicht — versucht, welcher jeweils Arbeiten einer Formenkategorie zusammenschließt. Grohmann glaubt, bei Klee, seitdem er nach Weimar übersiedelt war, einen inneren, einen mittleren und einen äußeren Kreis von Werken unterscheiden zu können, eine etwas problematisch bleibende Einteilung. Auch sonst kreuzt der Verf. zuweilen systematische und geschichtliche Untersuchungen. Immer wieder bekundet er subtile Kenntnis des Biographischen. War doch niemand wie Grohmann, der 20 Jahre lang in enger Freundschaft zu Klee stand, berufen, diese umfassende Lebensdarstellung zu schreiben. Gewisse Gefahren, welche so persönliche Verbindungen mit sich bringen können, sind durchaus gemieden. Immer bleibt als großes Ziel vor Augen, die sublimen Phantasie Paul Klees da zu packen, wo sie sich in eigenartige neue Formen umsetzte, hierbei dann aber eine möglichst faßbare Strukturanalyse zu geben. Dies geschieht in prägnanten Sätzen, in geistvoller, dabei sachlicher Formulierung. Vielleicht wäre bei einigen letzten Deutungen eine noch präzisere Umschreibung möglich.

In weitgespannten Erörterungen wird gezeigt, inwiefern Klee eine individuelle Rezeption frühgeschichtlicher, islamischer und „kindlicher“ Kunst vollzog, oder aber, wie weit manche seiner Kompositionen dem Zwölfton-Vorgehen Schönbergs entsprachen. Daneben entfaltet der Verfasser philologisch genau die äußeren und inneren Beziehungen der Werke zu den Lebensumständen und -phasen, sowie zur engeren Umwelt.

Für unsere Zeitschrift dürfte vor allem die Frage interessieren, wie weit nun eine derart ausführliche, aus nächster Einzelkenntnis stammende Monographie zur „Gegenwart“ den Grundforderungen der Kunstwissenschaft gerecht werden kann. Damit hängt auch die Frage zusammen, in welchem Rahmen und Umfang Dissertationen an Hochschulen über die umstrittene Kunst des 20. Jahrhunderts zuzulassen wären. Sicher läßt sich bei diesem Buch über manches rechten, auch in der begrifflichen Fassung. Man verfehlt z. B. den festliegenden terminus „Realismus“, wenn man Klee den größten Realisten unserer Zeit nennt, eine Bezeichnung, die, wenn überhaupt auf heutige Kunst noch anwendbar, eher dann Beckmann zukäme. Im ganzen zeigt dieses überaus kenntnisreiche Buch aber, wie sinnlos es ist, für geisteswissenschaftliche Arbeiten eine Grenze um etwa 1900 ziehen zu wollen. Wenn mancher die Wertungen, die wir an „Heutiges“ herantragen, noch nicht genügend „objektiv“ findet, so entschädigen auf der anderen Seite die vielfältigen Quellen und Belege. Grohmann kann Klee'sche Niederschriften, Briefe, Gespräche, Selbstdeutungen, Resonanzberichte aus dessen nächster Umgebung beibringen, und vor allem ein fast lückenloses Oeuvre ausbreiten.

Wenn der Kunstgeschichtsschreibung als oberstes Ziel exakte Materialerfassung vorschwebt und vor allem eine Interpretation, welche der jeweiligen Zeit des Meisters entspricht: wo liegen dann die Grenzen für eine erschließende Kunstwissenschaft? Ich glaube, Bücher wie das von Dorival über Cézanne, von Alfred H. Barr jr. über Matisse und nun das von Grohmann über Paul Klee beweisen, daß keine Notwendigkeit vorliegt, vor 1900 bei wissenschaftlichen Arbeiten Halt zu machen. Was die Bedingtheit des Werturteils anlangt, so treten jene Schwankungen auch gegenüber zeitlich ganz entfernten, also „distanzierten“ Werken und Meistern hervor. Sauberes Arbeiten im Sinn der Materialerfassung wie des tieferen „Verstehens“ kann sich, der Sonderstruktur aller Geisteswissenschaft gemäß, an sämtlichen Objekten und Zeiten realisieren. Diese These möchte ich anderen Ortes erhärten. Grohmanns höchst lehrreiche, ausführliche, vielseitige Monographie über Paul Klee wäre dann noch einmal als äußerst verdienstvoll heranzuziehen.

Franz Roh

## PERSONALIA

### HANNOVER

#### STÄDTISCHE GALERIE

Dr. habil. Gert von der Osten wurde zum Direktor der Städt. Galerie ernannt. Er wird seine neue Tätigkeit neben seiner bisherigen Dienststellung als Kustos und Gruppenleiter der Niedersächsischen Landesgalerie ausüben.

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Jan Bialostocki: *Caravaggio*. Warszawa, Wydawnictwo „Szuka“. 1955. 59 S. u. 47 Taf.  
Elias Canetti: *Fritz Wotruba*. Vorwort von Claus Demus. Wien, Verlag Brüder Rosenbaum. 1955. 63 S. m. 58 Abb.

Robert Eigenberger: *Peter Paul Rubens*. Wien, Kunstverlag Wolfrum. 1955. 45 S., 1 Bl. u. 48 S. Taf. 12,50 DM.

Sigrid Esche: *Leonardo da Vinci*. Das anatomische Werk (Ars Docta Band VIII). Basel, Holbein-Verlag A. G. 1955. 176 S. u. 175 Abb. auf 96 Taf. 55,— DM.

Hans Geller: *Franz und Ferdinand Pettrich*. Zwei sächsische Bildhauer aus der Zeit des Klassizismus. Dresden, Wolfgang Jess Verlag. 1955. 185 S. u. 96 Abb.

Walter Hentschel: *Kursächsischer Eisenkunstguß*. Dresden, Wolfgang Jess Verlag. 1955. Forschungen zur sächsischen Kunstgeschichte, Bd. 4. 515 S. m. 166 Abb.

Heinrich Kreisel: *Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern*. Darmstadt, Franz Schneekluth Verlag. 1955. 94 S. u. 93 Abb. 12,80 DM.

Grete Kühn: *Schloß Charlottenburg*. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. 1955. 152 S. m. 80 Abb. u. 80 Taf. m. 143 Abb.

Bettina Polak: *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst*. Utrechtse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, deel IV. Haag, Martinus Nijhoff. 1955. 415 S., 119 Abb. u. 1 Taf. 25 Gulden.

Werner Radig: *Die Siedlungstypen in Deutschland und ihre frühgeschichtlichen Wurzeln*. Berlin, Henschelverlag. 1955. 183 S. m. 145 Abb.

Walther Scheidig: *Franz Horny*. Berlin, Henschelverlag. 1954. 184 S. m. 42 Taf.