

Altarplastik von Mauer und von Zwettl wird ersichtlich, wie hier wirklich ein Letztes, Äußerstes an Visuellem gewagt ist: Symptom der Zeit und zugleich Symptom der Landschaft. Theodor Müller

WERNER HAFTMANN: *Paul Klee: Wege bildnerischen Denkens*. 176 S., 8 Tf. München 1950: Prestel-Verlag.

Ein außerordentliches Buch: In der Sprache klar und zugleich subtil, mit einer seltenen Gabe, die Dinge der bildnerischen Welt in die wesensfremde des Wortes zu übertragen, eindringend in das Wesen dieses einen Künstlers, dabei vorstoßend zu grundsätzlichen, in einem weiten Bezirk der Kunst gültigen Erkenntnissen, und neu in der Methode. Haftmann versucht mit Erfolg, Bildung und Gesetze dieser Kunst nicht vom Standort des betrachtenden Historikers, sondern vom Standort des Künstlers selbst deutlich zu machen. Dienende und ehrfurchtsvolle Unterordnung unter die schriftlich fixierte oder mündlich überlieferte Anschauung eines großen Malers, die sich von der allzu üblichen, mehr oder weniger geistvollen Ausbreitung eigener Deutungs-Hypothesen im Schrifttum über die Kunst unserer Zeit vorteilhaft abhebt.

Vielleicht ist dem Verfasser der Umstand günstig gewesen, daß er Klee nicht mehr persönlich gekannt hat. Er bewahrte ihn vor der Gefahr, sich auf eigene, oft allzu persönliche Eindrücke und Erinnerungen zu verlassen, Äußerungen, die er mehr oder weniger zufällig mit eigenen Ohren vernommen, zu stark in den Mittelpunkt zu rücken, und zwang ihn statt dessen, alles erreichbare Material zu sammeln, zu sichten und zu werten: Die Tagebücher, die Briefe, die gedruckten theoretischen Schriften Klees selbst, die Berichte des Sohnes, der Schüler, der Freunde. Er hatte Distanz zu seinem Thema, aus der heraus es vielleicht erst möglich wird, gültige Definitionen und Wertsetzungen für die Kunst der jüngsten Vergangenheit zu finden.

Die Verfolgung des Lebensganges bis zur Bauhauszeit in den ersten fünf (von elf) Kapiteln (Jugend und Beginn, Die Lehrjahre, Die europäische Phalanx, Das Geschenk der Farbe, Der Meister am Bauhaus) ist nur einer von mehreren konzentrischen Wegen, die alle auf den gleichen Mittelpunkt zielen: Die Erfassung des Wesens von Klees Kunst oder, wie Haftmann es im Untertitel glücklich formuliert: der Wege seines bildnerischen Denkens. Nachdem das Suchen und Finden der neuen Bildform bis zu dieser Meisterzeit dargestellt wurde, werden Klees eigene, anlässlich seiner Lehrtätigkeit niedergeschriebene Schriften („Pädagogisches Skizzenbuch“, „Wege des Naturstudiums“) mit Hilfe von Äußerungen und Aufzeichnungen der Schüler ausgebreitet. Zwei weitere Kapitel stellen an Hand von Bildbeschreibungen grundsätzliche Untersuchungen über die „Geburt des Bildes“ und „Das Sein des Bildes“ an, im zehnten Kapitel „Formereignisse“ wird die Entwicklung der Bildgedanken in den Düsseldorf und Schweizer Jahren verfolgt und schließlich in einem Schlußkapitel „Zum Engel irgend“ eine tiefe Einsicht in Größe und Transzendenz der Kunst Klees vermittelt.

Haftmann stellt keine historischen Entwicklungsbilder an den Anfang, um den kunsthistorischen Ort zu bestimmen, von dem Klee ausgeht. Er läßt den Leser mit Klee die Kunst der Jahrhundertwende erfahren, läßt ihn zugleich stufenweise in die Gedanken- und Formenwelt Klees eindringen, läßt ihn das Suchen, die Zweifel, das

Fortschreiten und die Rückzüge, die ganze, unendlich schwere Geburt einer neuen Formsprache miterleben. Es gibt weder eine Darstellung noch eine Deutung von einem Standort außerhalb der Welt Klees. Das bringt schon rein äußerlich überraschende Einsichten. Wir sind nur zu leicht geneigt, zunächst einmal anzunehmen, daß ein Künstler der Generation von 1880 ganz selbstverständlich von den Voraussetzungen ausging, die damals Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat u. a. geschaffen hatten, oder daß er von dem Schaffen der damals jungen Maler wie Munch oder Ensor wußte und sich damit auseinandersetzte. Wir verschieben damit die Wertsetzungen, die unsere Vorstellung von der kunstgeschichtlichen Entwicklung *heute* bestimmen, in eine Zeit, in der ganz andere künstlerische Kräfte im Vordergrund standen, und wir vergessen, daß unsere Auslese des Wesentlichen erst durch die geistigen Eroberungen jener Künstlergeneration entstanden ist, ihr also nicht von Anfang an vor Augen stehen konnte.

Was Klee, als er 1898 in die Knirr-Schule in München eintrat, zunächst beschäftigen mußte, war einerseits der „Naturlyrismus“ der Dachauer und Worpssweder Maler, andererseits der Jugendstil. Beide geistig-künstlerischen Bezirke umschreibt Haftmann knapp und prägnant, schlagend besonders in ihrer Wirkung auf die kommenden künstlerischen Bewegungen. 1899 geht Klee zu Stuck über und bereist 1901—1902 mit dem Schulfreund Hermann Haller Italien, wo ihn neue Maßstäbe (Michelangelo, die frühchristlichen Mosaiken, Fra Angelico, Pisanello) an allen bisherigen Bemühungen zweifeln lassen. Rückzug ins Elternhaus nach Bern. Dort entstehen 1903—1906 die bekanntesten frühen Radierungen. Hodler übt damals, wie auf viele junge Maler, eine starke Wirkung auf ihn, dann der Wiener Klimt. Die Graphik von Beardsley begegnet ihm und er entdeckt William Blake und Goya. 1906, nach der Heirat, ist er wieder in München. Im Simplizissimus arbeitet damals Pascin, er sieht Radierungen von Ensor. Erst 1908 tritt ihm das Werk van Goghs entgegen; nun wird ihm die große Möglichkeit: Form als selbständiges Element bewußt. Das erste gültige kleine Bild gelingt ihm in diesem Jahre, ein Hinterglasbild in zarten Grau-Stufungen. Die Farbe war erst noch zu erobern.

Dazu gibt eine neue Begegnung den ersten Anstoß: Cézanne, dessen Kunst er erst 1909 (!) kennenlernt und den er gleich als großen Lehrmeister erkennt. Aber der Weg zu dem neuen Ziel ist weit und schwer. Erste kleine Erfolge, Anerkennung durch Kubin, helfen nur wenig. Das Graphische bleibt im Vordergrund. 1911 entstehen die Illustrationen zum *Candide* von Voltaire. Das wichtigste Ereignis ist im gleichen Jahre die Bekanntschaft mit Kandinsky und der Zusammenschluß mit der ganzen Gruppe des „Blauen Reiter“. Jetzt erst hat Klee, zwar als stiller Außenseiter, Kontakt mit den wirkenden Kräften der neuen europäischen Kunst. Schon 1910 hatte die „Neue Künstlervereinigung“ in München die Pariser „Fauves“ und die Kubisten ausgestellt, 1911 zeigte der daraus sich absondernde „Blaue Reiter“ außerdem Henry Rousseau und Delaunay. Alle diese Erscheinungen sind von Haftmann um ihrer Bedeutung für Werk und Werden Klees willen aus einer reichen Kenntnis heraus in oft ganz neuen Formulierungen geistig bestimmt, so daß ein greifbares Bild dieser bewegten Jahre entsteht.

Klees Streben, das was er in der graphischen Linie und in den Graustufungen der frühen Bilder erreicht hatte, nun auch im Element der Farbe auszudrücken, findet

Hilfe im Werk von Delaunay, der ja auch für Marc und Macke wegweisend war. 1912 ist er bei ihm in Paris. Der Durchbruch erfolgt jedoch erst durch ein großes Augenerlebnis: die Reise nach Tunis 1914 mit Macke und Moilliet. Haftmann macht das Ergebnis deutlich an einer eindringlichen Bildanalyse des kleinen Gemäldes „Mild-tropische Landschaft“ von 1918.

Nach dem Kriege — Klee ist seit 1916 Soldat — ist er ein fertiger Meister. Die Erfolge bleiben nicht aus: 1920 erste Kollektiv-Ausstellung bei Goltz in München; drei Bücher über ihn (Hausenstein, Wedderkop, Zahn) erscheinen. Die Illustrationen zu *Candide* werden gedruckt. 1921 folgt die Berufung als Meister an das Weimarer Bauhaus.

Wesen und Leistung dieser in ihrer epochalen Bedeutung erst heute ganz erkannten Schule wird von Haftmann in knappen Umrissen treffsicher erfaßt, die besondere Rolle Klees für die Grundlehre und Materiallehre in größeren Zusammenhängen gesehen und in ihrer weitreichenden Wirkung sichtbar gemacht, vor allem aber die moralische Kraft der großen Persönlichkeit innerhalb des Lehrer- und Schülerkreises angedeutet. Hervorragend die Formulierung der Gegensätze zu und der Gemeinsamkeit mit dem Werk Kandinskys.

Wie für Klee selbst die erreichten Erkenntnisse und bildnerischen Mittel, die ihm ermöglichen, den „formalen Kosmos“ des Bildes zu schaffen, erst ganz bewußt werden, in dem Augenblick, wo er sie lehrend weitervermitteln soll, so analysiert Haftmann an dieser Stelle die Lehrmethode auf Grund des „pädagogischen Skizzenbuches“ (1924). An Hand kleiner Skizzen wie in jenem Buch werden die Elemente definiert, die dynamischen Möglichkeiten der Linie, die Ordnungskräfte des Rhythmus, die Verwendung zusammengesetzter Einheiten durch Schiebung, Verschiebung, Spiegelung, Drehung usw., das Wesen des Gleichgewichts, die Energie der Tonstufungen und schließlich der Farbe. Darlegung der Mittel. Wie aber die Mittel zum Bild werden, wo das Geheimnisvolle des Genies beginnt, wo „das Wunder der Gleichnisfindung zum Ganzen“ geschieht, versucht Haftmann in den drei folgenden Kapiteln begreifbar zu machen. Ein Satz Klees steht am Anfang: „Die Zwiesprache mit der Natur bleibt für den Künstler *conditio sine qua non*“. An einer Betrachtung des Aquarells „Fische“ von 1921 wird deutlich gemacht, was das besagt: nicht abbilden, sondern arbeiten „wie die Natur“. Formerfinden aus innerer Verbundenheit mit der Natur, möglich nur aus einer tiefen religiösen Verbundenheit: „Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig, sie ist jeweils ein Beispiel, wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist“ (Klee).

Dann in Kapitel „Geburt des Bildes“, wieder an Hand von Bildanalysen, Darstellung des Schaffensvorgangs bei Klee: wie das Gebilde durch Ordnen und Bauen ohne inhaltliche Absicht entsteht, organisch wächst, Assoziationen wachruft, die verfolgt werden, bis ein dichterisches Gebilde entsteht, zu dem der dichterische Titel nachträglich gefunden wird, um den „Gleichnisraum zu bezeichnen“ („Silbermondgeläute“, „Berg des Stieres“). Dann wird in eindringender Weise, ausgehend von der Imagination als Wurzel des Schaffens, Imago, verdichtete Essenz aus Erinnerungsbildern als „Das Sein des Bildes“ ergründet.

Erst nach diesen kunstphilosophischen Deutungen, die in den Kern der neuen Kunst überhaupt vorstoßen, wird die Entwicklung des Stiles, die zeitliche Abfolge der

Bildformen ordnend dargelegt und zugleich der weitere Lebensweg Klees mitgeteilt. Nach dem Wechsel in der Bauhausleitung 1930 folgt Klee dem Ruf an die Akademie Düsseldorf, wo er bis 1933 wirkt. Dann treiben ihn die politischen und kunstfeindlichen Kräfte in die Schweizer Heimat; dort schafft er bis zum Tode 1940 die letzten großen, unvergleichlichen Werke. Diesen letzten Lebensjahren gilt das letzte Kapitel des Buches, in dem bei Betrachtung der späten Engelbilder noch einmal der das ganze Buch durchziehende Grundton das Wesen von Klees tiefer Religiosität angerührt wird.

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß hier — so sehr das ganze Buch von Klees Welt, seinem Leben, seinen Begegnungen, seinen Gedanken ausgehend auf nichts zielt als auf die Deutung der Kunst Klees — zugleich, eben durch die zentrale Stellung dieser Kunst, in nuce eine Darstellung fast des ganzen Bereichs der Malerei des 20. Jahrhunderts aus unserer heutigen Sicht gegeben ist, die uns so schmerzlich fehlt, und die in ausgebreiteter Form zu geben niemand besser gerüstet sein dürfte als der Verfasser.

Alfred Hentzen

FRIEDRICH GERKE: *Die Fresken des Franz Anton Maulbertsch in der Pfarrkirche zu Sümeg*. 96 S., 15 Abb. und 1 Plan im Text, 66 Tafeln. Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1950. Nr. 21).

In Gerkes Buch über den Freskenschmuck der Pfarrkirche von Sümeg vereinigen sich zwei verschiedene Richtungen der neueren Maulbertsch-Forschung.

Die Arbeit schließt sich einerseits einer Reihe von Monographien an, in welchen die wichtigsten Barockdenkmäler Ungarns einzeln bearbeitet wurden mit besonderer Rücksicht auf die archivalisch belegbaren Entstehumstände sowie auf das Verhältnis der fremden Meister zu ihren Auftraggebern und zur bodenständigen Kultur des Landes überhaupt. Auch über Sümeg lag eine monographische Bearbeitung von Johann Kapossy vor (Archaeológiai Értesítő N. F. XLIV. 1930), welche die Daten der äußeren Geschichte des Werkes enthält und auch auf seine große Bedeutung allgemein hinweist. Trotzdem ist Gerkes Buch als eine erste Veröffentlichung zu würdigen. Denn während Kapossys ohnehin kurzer Aufsatz auf dem Zustande vor der Restaurierung beruht und ganze Kompositionen sowie die ursprüngliche Farbenwirkung als für immer verloren betrachtet, sind von Gerke die gereinigten und freigelegten Fresken bearbeitet, das erstmal fast vollzählig abgebildet und auch das Bild des lokal- und geistesgeschichtlichen Hintergrundes mit richtiger Kenntnis der ungarischen Verhältnisse der Zeit erweitert worden.

Andererseits knüpft Gerke mit seiner Problemstellung an die Bemühungen der deutschen und österreichischen Maulbertsch-Forschung an, deren Interesse immer hauptsächlich der Künstlerpersönlichkeit und der kunstgeschichtlichen Stellung des Gesamtwerkes galt. Daß trotzdem keiner sich traute, diese Probleme im Rahmen einer umfassenden Maulbertsch-Monographie zu behandeln, erklärt sich wohl eben daraus, daß zahlreiche Werke von höchster Qualität in den östlichen Nachfolgerstaaten der Habsburg-Monarchie schwer zugänglich und deshalb im Westen kaum bekannt waren. Die Arbeit Gerkes ist anscheinend der bis jetzt am tiefsten schürfende Versuch, den geistigen und menschlich-persönlichen Inhalt und die künstlerische Eigenart der Kunst Maulbertschs zu erfassen. Dazu bietet die Kirche zu Sümeg, deren Inneres