Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 22 (1954-1955)
Heft: 10

Artikel: Paul Klee
Autor: Streiff, Bruno
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758616

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: 08.01.2026

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

PAUL KLEE

Eindrücke und persönliche Erinnerungen
Bei Anlaß der St.-Galler Ausstellung

Von Bruno Streiff

Seit langem zeigt sich, daß es leichter fällt, Paul Klee entweder rundweg abzulehnen oder bedingungslos und blind an ihn zu glauben, als ihm bewußt und kritisch wägend gegenüberzutreten. Es scheint in seiner scharf geprägten und besonderen Natur zu liegen, daß man von seinem Werk entweder angezogen und verzaubert oder befremdet und zurückgestoßen wird. Den wenigsten gelingt es, sich ihm unvoreingenommen zu nähern und auch in seiner Nähe objektiv genug zu bleiben, um einen festen Standpunkt und einen Maßstab für ein Werturteil zu finden. Klee selber gibt zu dieser Situation das Motto, wenn er erklärt: «Diesseitig bin ich gar nicht faßbar» . . .

Nun kann ein Künstler aber nicht als unfaßbares, als abstraktes Wesen weiterleben — auch ein «abstrakter» Künstler nicht! Er lebt nur weiter in der Anteilnahme kunstempfänglicher Betrachter, die seine Schöpfungen studierend, nachempfindend und genießend vor Augen haben. Es scheint drum an der Zeit zu sein, auch Klee aus der Umhüllung philosophisch-schwärmerischer Nebelschwaden herauszulösen und grade das an seinem Werke festzuhalten, was diesseits faßbar ist. Denn schließlich jede Kunst, nicht nur die seine, reicht in übersinnliche Bezirke hinein; wir aber bleiben auf die hiesigen, sichtbaren Zeichen angewiesen. Je neuer und verwirrender ein Werk, desto entschiedener das Bedürfnis, es zu ordnen, zu gruppieren und bequemer überschaubar zu machen. Selbst die Gefahr, das reiche Leben zu beschneiden und zu simplifizieren, darf man nicht scheuen, wenn man versuchen will, in großen Zügen eine Uebersicht zu geben.

Klee ist am 18. Dezember 1879 in Münchenbuchsee, in der Nähe Berns, als Sohn des deutschen Musikpädagogen am dortigen Lehrerseminar, zur Welt gekommen. Nach Erbanlage sowohl Bayer als auch Schweizer, Südfranzose und Orientale, ist seine tiefere Verwurzelung in einer heimatlichen Landschaft somit problema-

tisch. Der Lebensraum, in dem er aufwuchs, war, nach allem, was man weiß, mehr von Musik als von den Alpen her bestimmt und mehr von allgemeiner geistiger Kultur als von den festgelegten Formen bürgerlicher Lebensweise. Durchlief er auch das städtische Gymnasium bis zur Matur, so scheint er doch in jener Zeit vorwiegend seiner Phantasie gelebt zu haben: schon damals eifriger nach innen als nach außen schauend.

Die ersten tastenden Versuche des Malers sind konventionell; sie zeigen einen aufmerksamen jugendlichen Menschen, der sich vermittels zeichnerischer Imitation ein säuberliches, leicht verträumtes Bild der Umwelt zurechtlegt. Die Gärung läßt indes nicht lange auf sich warten; der Zwanzigjährige beginnt, die überkommene Form in jeder Weise anzuzweifeln und aufzulösen. Die eigene innere Unrast wird gesteigert durch die intensiven künstlerischen Umbruch- und Erneuerungstendenzen der Jahrhundertwende, mit denen er zuerst in München und dann in ihrem Epizentrum, in Paris, Bekanntschaft macht. Mit Hermann Haller kommt er 1901 auf einer Studienreise nach Italien. Daß ihn die südliche Natur und Pflanzenwelt, die Städte und die alten Mosaiken fesseln, ist nicht verwunderlich; daß er jedoch, nach seinem eigenen Zeugnis, von der Baukunst angesprochen und innerlich betroffen wird, erstaunt uns mehr. Ich möchte aber glauben, daß für ihn ein Bauwerk weder als festgefügte kubische Erscheinung noch als geformter dreidimensionaler Innenraum bedeutsam war; mehr als das Körperhafte und der Raum berührte ihn ihr inneres Prinzip, ihre versteckte Geometrie und die erleuchtende Erkenntnis, daß aus der innigen, organischen Verbindung bestimmt geformter Elemente ein reines Kunstwerk, ein gotischer, ein klassischer oder barocker Bau entsteht.

Nach Abschluß seiner Studienzeit bei Knirr und Stuck in München beweist er sein erworbenes Können zunächst an einer Folge raffiniert gebosselter Radierungen: merkwürdig pessimistischen und anekdotenhaften Bildern, die einer akademisch dürren Technik, einem grüblerischen Jugendstil und einer unerlöst gequälten Phantasie verhaftet scheinen. Auch wenn man sie als kühnen Ritt in dunkles Seelenland, als ersten Vortrab aller späteren Invasionen des Surrealismus nimmt, so bleibt ihr Wert beschränkt. Bedeutsam sind sie wohl am ehesten darin: an ihnen mußte es dem mühsam ringenden einsamen Künstler klarwerden, daß hier kein Weg ins Freie führe. Das Greisenhafte, Abgedorrte einer solchen Produktion muß ihm bald offenbar geworden sein, und in den folgenden, zumeist in München verbrachten Jahren ist sein entschiedenes Bestreben darauf gerichtet, direkter, jugendlicher, ursprünglicher

und kindlicher zu werden. Er sucht verzweifelt, in seiner künstlerischen Gestaltung unabhängig und naiv zu sein.

Um 1910 findet er endlich eigene Wege, und zwar in anspruchslosen kleinen Federskizzen, in denen er landschaftliche Eindrücke aus der Umgebung Berns und Münchens festhält. Er trachtet, die allzu üppige und vielgestaltige Natur auf wenige Linien zu reduzieren und diese, kritzelig und fein verwoben oder hieroglyphenartig locker, zu abgeschlossenen Kompositionen zusammenzufügen. Gewichtiger und voller werden diese pröbelnden Versuche aber erst, wo als belebendes und neues Element die Farbe hinzukommt. In ihr eröffnen sich ihm unabsehbar reiche, verheißungsvolle Möglichkeiten. Was in der reinen Zeichnung körperlos und ohne rechten Halt in eine unbestimmte Fläche gebannt war, das fängt jetzt farbig an zu leben und zu atmen; wo hinter seiner Zeichnung immer die Gefahr der intellektuellen Trockenheit und spielerischen Willkür lauert, da findet er als Maler zarte, reichgestufte Töne und natürliche Harmonien. Den ersten Höhepunkt auf diesem Weg zur Farbe und zu sich selber bringt die Reise nach Kairuan, die er mit zwei nach gleichen Zielen strebenden und innerlich verwandten Freunden, dem Berner Moilliet und dem außerordentlich begabten Macke, kurz vor dem Ersten Weltkrieg unternimmt. In zärtlich ausgeführten Aquarellen mit frei und rhythmisch angeordneten farbigen Flächen oder Tupfen verdichtet er Erinnerungen an tunesische Gärten und orientalische Gebäude. Von jetzt an wagt er auch, der üblichen Motive, die der gewohnten Außenwelt entnommen sind, sich gänzlich zu enthalten, um nur mit Farben und «abstrakten» Formen selbstherrlich zu bauen und zu komponieren.

Mit diesen frühen Arbeiten verbindet sich mir eine kleine Erinnerung. Später, in Dessau, anvertraute ich Klee einmal, daß ich an einer Zürcher Auktion ein paar von diesen schönen, in Bern und Tunis entstandenen Aquarellen, aus der Sammlung Kisling, erworben hätte. Durch dieses Stichwort sichtlich angeregt, erzählte er daraufhin von Vater Kisling, dessen Heim zu jener Zeit ein sehr bekannter und besuchter Zufluchtsort für junge Künstler gewesen sei. Habe man wieder einmal allzu tief in Geldnot sich befunden und sei das ungestillte Verlangen nach einem Studienausflug oder einer Auslandreise übermächtig geworden, dann hätte man am besten ein paar vorhandene Arbeiten unter den Arm genommen und sei zu ihm gewandert. Dort sei man sicher gewesen, zwar nicht mit allzu vielem Geld, aber doch immerhin mit Geld, und zudem noch mit prompt und freundlich ausgehändigtem, versorgt zu werden. — Von anderer Seite weiß ich übrigens,

daß Kisling nicht der einzige Gönner dieser Art gewesen ist und daß in jenen Jahren noch verschiedene andere Schweizer Verständnis — sei es künstlerisches oder menschliches — bekundet haben.

Auch noch aus einem anderen Quellgrund als der reinen Malerfreude fließen ihm in diesen Lehr- und Wanderjahren künstlerische Möglichkeiten zu. Wie die Musik dem jungen Maler stets die nahe Schwesterkunst bedeutete, so steht er auch dem Dichterischen offen, und ein entscheidender Bestandteil seiner Kunst hat seine Wurzeln im Bereich der Sprache, der Poesie. Wenn er indessen zur Musik eine naive, ungebrochene Beziehung hat, so führt sein Weg zur Dichtung über kritische Bewußtheit und Ironie. Es ist bezeichnend, daß der erste, folgenschwere Anstoß von Morgensterns Gedichten kommt. Bei Christian Morgenstern verbinden sich großstädtisch intellektueller Witz und Unsinn mit tiefem Hintersinn; statt Logik und beschwerlicher Gedankenfolge herrscht das befreite Wort, der losgelöste Einfall, die entfesselte und unbegrenzte Assoziation. Wie war das mit der europäischen Malerei — war nicht auch sie zu sehr belastet mit Logik, Richtigkeit, Vernunft und Wirklichkeit? War nicht ein Weg nach einer Form zu finden, die sich dem Auge böte wie Musik dem Ohr: ohne den Umweg über Wissen und Erkennen? Entdeckte man vielleicht erst jetzt die echte, die wirkliche, die einzig wahre Kunst? Es lohnte wohl, das Alte, samt den eigenen Versuchen, über Bord zu werfen und sich dem Neuen hinzugeben!

Das Neue lockte um so mehr, als sich das Alte offensichtlich nicht bewährte: Man war seit 1914 von einem grauenvollen Krieg umgeben, der ganz Europa überzog. Inmitten dieses Lärms versucht er, still und schlicht zu schaffen, voll kindlicher Entdeckerfreude mit Farben und mit Formen spielend. In rührender Bescheidenheit und oft beinahe unbeholfen, will er nichts weiter geben, als er im Augenblick besitzt, und manchmal gibt er damit etwas unerwartet Schönes, Frisches, Zauberhaftes. Er ist der Kinderzeichnung nicht durch Imitation, vielmehr aus innerer Verwandtschaft nahe: Anstatt sich von der Welt als ein Erkennender zu distanzieren, um sie alsdann von außen her zu fassen, versucht er, ihr naiv verbunden und kindernah zu bleiben und sich allein der Intuition und dem Gefühl zu überlassen.

Doch ist er nicht nur kindlich schlicht und bildergläubig, vielmehr zum anderen Teil auch reflektierend, skeptisch, abstrahierend, und in der Art der Philosophen mehr an die Idee als an die wirkliche Erscheinung glaubend. Er schafft nicht aus dem Vollen und Beruhigten, viel eher aus dem Wissen um die nahen Grenzen.

So kommt es, daß gelegentlich das Kindliche bewußt und affektiert wird und als zurechtgelegte bloße Zutat erscheint. Das Primitive wird gesucht und jedem Einfall ohne Zögern nachgegeben; die Komposition verflüchtigt sich zu Spaß und Narretei, und selbst das Kindische, Abstruse wird nicht immer vermieden. Ein solches Untertauchen und Erreichen eines tiefsten Punktes scheint für seinen ungewöhnlichen Entwicklungsgang notwendig gewesen zu sein. Daß aber auch das äußere Geschehen seine düsteren Schatten warf, ist unbezweifelbar: Krieg, Freundestod, Zusammenbruch und allgemeiner Umsturz sind nicht der rechte Hintergrund für heitere Farbenspiele.

Trotz eigenem und fremdem Zwiespalt folgt er seinem Weg. Entschlossen auf ein Ziel gerichtet, gelingt es ihm, das Gegensätzliche zu bändigen, und aus der glücklichen Verschmelzung aller Komponenten: des Malerischen, Musikalischen und Dichterischen, erschafft er eine Welt, in der er unumschränkt regiert — halb Zauberer, halb Träumer und Besessener — ein Märchengläubiger in einer aufgeklärten, glaubenlosen Zeit. In diesen Jahren malt er auch die ersten kleinen Tafelbilder, trüb und kompakt zuerst, bald aber schon in reingestimmten Farbenklängen. In seinen Bildmotiven umkreist er mit besonderer Liebe die Welt der sprießenden und sichtbar wachsenden Pflanzen, des stetigen Knospens, Blühens und Befruchtens. Daneben beschäftigen ihn ausgesprochen rhythmische und dekorative Themen, wie sich in seinem Schaffen überhaupt ein neues, reineres Gefühl für Flächengliederung und Architektur bemerkbar macht. Mit wachem, zartem Sinn versucht er, alles möglichst auf die Urform zurückzuführen: die Zeichnung auf den Strich, die Farbe auf die Farbenfläche, die Form auf ihren Umriß und ihre Geometrie und das Erzählerische auf die knappe Andeutung und inhaltliche Arabeske. Daß er auf diesem Weg zu einer untrennbaren Einheit findet, verdankt er, außer seiner malerischen Begabung, der ungewöhnlichen geistigen Energie und regen Schöpferfreude. Er wird zusehends freier, kultivierter und raffinierter.

Mit guten Gründen läßt sich diese Wandlung und Entwicklung mit seinem Eintritt in die neuerstandene Gemeinschaft des von Gropius gegründeten Weimarer Bauhauses in Zusammenhang bringen. Gleichzeitig aber stürmen auch noch andere Kräfte auf ihn ein. Es häufen sich um 1920 die Kompositionen mit skurrilem, spöttisch-weltanschaulichem, grotesk betontem Inhalt; man denke nur an Blätter wie «Frißt aus der Hand», «Denkmal des Kaisers», «Silbermondschimmelblüte» oder «Christlicher Sektierer». In diesen Blättern werden seine Ausdrucksmittel reicher, aber zugleich

flackriger und anspruchsvoller; Farbe und Inhalt drängen sich gewaltsam vor und scheinen überzüchtet, orientalisch stark gewürzt, wie ungesunde Illustrationen aus Tausendundeine Nacht. Persönlich umgeformt und stilisiert, steht hinter solchen grauslichen und krassen Werken der hektisch überhitzte deutsche Expressionismus und die Inflation.

Um 1923 scheint sich Klee gesammelt und ganz gefunden zu haben; er wird bestimmter, schlichter, intensiver und harmonischer. Für Deutschland bedeutet 1923 das Ende der Inflation — und dieses zeitliche Zusammentreffen ist wieder mehr als bloßer Zufall. Ein allen Nervenreizen ausgesetzter Künstler wie Klee, so sehr er sich in seine eigene Welt zurückzieht, schafft doch nicht unberührt vom äußeren Geschehen. Auf feinste Reize reagierend, ganz aus der Stimmung und dem augenblicklichen Empfinden heraus gestaltend: solch ein Künstler hängt von der Gunst des Tages und der Stunde in besonderem Maße ab. Jetzt endlich ist die Zeit ihm günstig. Wie schützende Hüllen schließen sich um ihn die eigene Familie, der Kreis der Mitarbeiter und der Schüler am Bauhaus, die wachsende Gemeinde der Verehrer und Sammler seiner Kunst. Von schwerem Druck befreit, genießt er neu die künstlerischen Anregungen Weimars und Deutschlands und eines wieder offenen Kontinents. All diese glücklichen Umstände vereinen sich und fördern eine Fülle meisterhafter Werke zutage. Allein schon ihre weniger gesuchten, malerischen Titel künden einen neuen Geist: «Landschaft mit gelben Vögeln» — ein buntes, abenteuerlich belebtes Pflanzenreich —, «Ort in der Herbstsonne» — gedämpftes nebelgraues Licht über geordneten Häuserreihen —, «Der goldene Fisch» — ein leuchtend roter Fisch in dunkelblauem Meergeschlinge —, «Kathedralen» — ein flächig ausgebreitetes und zartes Spitzenwerk —, «Häuser im Grünen», «Feuerwind», «Verhextes in Rot», «Dünenfriedhof», «Klostergarten», «Waldkolonie». Aus allen diesen Bildern spricht ein schönes Gleichgewicht: lebhafte äußere Anregung und innere Erfindung halten sich die Waage.

Die Uebersiedelung des Bauhauses nach Dessau, an der er 1926 selber teilnimmt, ruft neue Kräfte wach. Er wohnt jetzt, Wand an Wand mit dem befreundeten Kandinsky, in einem der von Gropius gebauten Meisterhäuser, in hellen, offenen, klaren Räumen, mitten in lockerem Föhrenwald. Zur einen Seite alte Pärke, ausgedehnte Wälder und flache Elbelandschaft, zur anderen das Bauhaus: strenggegliederte und kantige, hellgestrichene Kuben auf weitem, wiesigem Stadtgelände. In diesem Bauhaus ein bewegtes, angeregtes, manchmal fast zu angeregtes Leben und Unterhaltung aller

Art: Moholy-Nagy malt und filmt und photographiert abstrakt, Feininger malt und bastelt Segelschiffe, der Bühnenleiter Oskar Schlemmer zeigt sein überraschendes «Mechanisches Ballett», Palucca tanzt, Kurt Schwitters rezitiert die selbstverfaßte «Lautsonate» und redet, wenn nicht sehr gehaltvoll, so doch sehr modern, die Theoretiker zerlegen Farbe, Form und philosophische Systeme, es sprießt und treibt und brodelt allenthalben, und Gropius gibt dem Ganzen den soliden Halt. Die tolle, nimmermüde eigene Jazzkapelle hat nicht manchen Abend frei. Wenn Klee sich auch bei diesen öffentlichen Anlässen und turbulenten Festen ganz zurückhält, so ist er doch als schweigender Betrachter oder Hörer oft mit dabei; gelegentlich geht er sogar so weit, zu einem Maskenfest mit aufgeschminkten dunklen Koteletten zu erscheinen. Am sichersten und wohlsten aber fühlt er sich im engen familiären Kreis, und die Geselligkeit genießt er dort am liebsten beim Musizieren.

Seit 1920 ist er — ähnlich wie Kandinsky, wenn auch zurückgezogener und distanzierter — «Meister» oder Lehrer, sowohl in allgemeinen größeren wie auch in kleinen ausgewählten Klassen. Kandinsky, ein gebürtiger Russe, war gewiß die imponierendere, wirkungsvollere Erscheinung: ein würdiger, sorgfältig angezogener Herr, mit sanft verschwommenem Blick unter professoraler, ränderloser Brille, aufrecht und straff trotz seinen angegrauten Haaren und recht bestimmt trotz seinem etwas weichen, vorgewölbten Munde. Seiner von edlem Fortschrittsglauben angefachten künstlerischen Führung mochte man sich ruhig überlassen. Schon in der ersten Stunde wurde man belehrt, wie ein Papierblatt einzuteilen sei, wie man das darzustellende Objekt zuerst schematisiere, was man hierauf zu sehen, was aber nicht zu sehen habe. Seine Erkenntnisse, in deren köstlichen Besitz er selber erst vor kurzem gelangt war, hätte er gerne allen Schülern schlüsselfertig übergeben oder eingetrichtert und, als erkämpfte und erreichte Wahrheit, mit unverwischbar fetten Lettern ins Gedächtnis eingraviert. Wenn er die kugelige, kurze Hand in pastoralem Eifer zur Tafel hob, dann hielt die Kreide sicherlich ein unumstößliches Prinzip fest, ein wichtiges Ergebnis, einen approbierten Lehrsatz, ein siegverheißendes Kolumbus-Ei der neuen Kunst. — Wie anders Klee! Wenn er beim Sprechen unvermittelt einmal zeichnete, entstanden lose Linienspiele, Schnörkel, Sterne, Bäumchen, Pfeile. Sein Vortrag war auf unbestimmtere Aspekte gerichtet und weniger faßbar, wenn auch darum nicht weniger ansprechend und überzeugend. Man spürte hinter dem Gesagten, Mitteilbaren noch etwas Ungesagtes, Unsagbares, das vielleicht erst das eigentlich

Bedeutungsvolle war; und über allem spürte man eine versponnene, verzehrende, seltsame Intensität, ein ungeheures inneres Beteiligtsein. Bezüge auf das praktische Leben waren seltener als bei Kandinsky, und sie entstammten nicht dem pädagogischen Programmheft, sondern der eigenen Erfahrung und einem angeborenen künstlerischen Lebensgefühl — wie etwa seine beiläufige Bemerkung, die Vorliebe romantischer und höfischer Epochen für künstliche Ruinen und verfallene Gemäuer entspringe dem tief menschlichen Interesse an allem Bloßgelegten, Innerlichen und Strukturhaften. Der vor ihm sitzenden Zuhörer war er sich wohl kaum bewußt, wie auch sein angespanntes Auf- und Abgehen während des Unterrichts den Eindruck erweckte, als ob er irgendwo im Zweidimensionalen oder Geistigen verbleibe und den umgebenden Raum jetzt nicht zur Kenntnis nehme. Als Beispiel seines völligen Befangenseins in einer produktiv erregten, schöpferischen Innenwelt bleibt mir ein Vortrag unvergeßlich, in dessen Verlauf er seinen linken Arm, anscheinend unbewußt, eine leicht pendelnde und rhythmische, allmählich immer weiter ausschwingende, ganz unerklärliche Bewegung beschreiben ließ, um erst in einem später folgenden Satz — Uhrpendel, Zeit und Stundenmaß am Rande zu erwähnen. Dabei war er nicht etwa träumerisch versonnen, vielmehr vertieft und konzentriert: fortwährend intensiv nach innen gerichtet. Geistige Energie sprach auch aus seinem ernsten, gelblich bleichen Gesicht, in dem die streng verschlossenen Züge und die fast etwas starren dunklen Augen auffielen. Er konnte überfeinert, unnahbar, asketisch, hintergründig und scheu, manchmal auch kindlich einfach und bescheiden wirken — in jedem Falle aber wahrte er Distanz. Da man bei ihm nicht eigentlich geführt und praktisch angeleitet wurde, so läßt sich leicht erraten, daß der mit munterem Mut anfeuernde Kandinsky die glänzenderen Lehrerfolge erzielte. Rasche Triumphe lagen nicht im Wesen Klees, er dachte mehr an stilles Wachstum. Er wollte weder blenden noch sich blenden lassen. Kandinsky war ein anderes Temperament: er war nach außen, Klee nach innen reicher.

In diesen optimistisch angeregten Jahren schenkt Klee dem malerischen Handwerk größte Sorgfalt und Liebe. Um frische, ungewohnte, unverbrauchte Augenreize zu erschließen («Kindheit der Iris» heißt in dieser Zeit ein Blatt!) und um die irdisch schwere Farbe zu verfeinern und zu immaterialisieren, probiert er alle möglichen Verfahren aus. Was er den primitivsten Mitteln dabei abgewinnt, grenzt oft ans Wunderbare. Malgrund und Technik wechseln je nach Laune und Bedarf; bald ist die Farbe rauh, porös und körnig, bald emailartig irisierend, glatt und fein, und

ich erinnere mich an wunderschöne «Wasserpyramiden», die er in zarten blauen Farben auf ein feinkörniges leinenes Taschentüchlein malte, wobei das eingewobene «P. K.» wie zufällig an Stelle der Signatur trat. Zufall und Absicht gehen Hand in Hand. Zu einem kleinen dunkelbraunen Aquarell «Explosion» war zweifellos ein bloßes Mißgeschick der Anlaß: die über das Papier verspritzten feinen Farbenkleckse aber ergänzt und rundet er zu einer abgewogenen Komposition.

Auch größere Formate füllt er jetzt mit dichtem Leben. In einem leichten, aber höchst präzisen Spiel mit Linien und vibrierenden Tönen gelingen ihm so starke Wirkungen, wie «Pastorale», «Pfeil im Garten», «Grenzen des Verstandes» und «Ozar», oder so einprägsame, meisterliche Werke, wie «Geist bei Wein und Spiel», «Beflaggter Pavillon», «Sensible Schiffe» und «Bunte Mahlzeit». Die Federzeichnungen verlieren das kleinlich Kritzelige zugunsten klarer Uebersichtlichkeit; so ungebunden und phantastisch auch ihr Inhalt ist, so sehr verraten sie das Suchen nach einem ordnenden Gesetz. Aus scharfen, feinen Federzügen entstehen pflanzliche Gebilde und kalligraphische Spukgestalten, ein «Narr in Trance» etwa, mit weit ausschwingendem und kurvenseligem Strich, oder der kunstvoll ornamentierte wundersame «Garten für Orpheus», mit seinen reich verschlungenen Wandelgängen und Andeutungen einer oberen und einer unteren Welt.

Die dichterische Phantasie läßt seine Titel oft zu eigentlichen Sätzen werden: «Sie sinkt ins Grab», «Tiere auf Wanderung», «Der Blumenfresser», «Kleine Seenot», «Sie brüllt, wir spielen» ... In solchen suggestiven Worten darf man aber nicht viel mehr als eine Anregung, eine Erinnerung, ein heiteres und manchmal übermütiges Spiel mit Assoziationen sehen. Auch «Monsieur Perlenschwein» ist bloß ästhetisch, nicht gesellschaftskritisch gemeint und nicht problembelastet; es äußert sich in solchen Unterschriften ein ruhelos erfinderischer Geist und eine väterliche Liebe, die das eigene Geschöpf nicht ohne Namen in die Welt entlassen möchte. In manchen Titel ist indessen auch des Künstlers Tagesleben, sein Tun und Trachten eingegangen, die ausgesprochene Liebe zu den Katzen etwa, die Vertrautheit mit dem klassischen Theater und die Erinnerung an ausgedehnte Reisen. Die geistvoll umgeformten Segelschiffe, Hafen- und Lagunenstädte zeigen deutlich, daß Klee, auch noch in späteren Jahren, sehr oft von Blickerlebnissen und frisch empfangenen Natureindrücken ausgegangen ist. Wie tief ihn solche Eindrücke berühren konnten, weiß ich aus einer Unterhaltung, in der er schilderte, mit welcher Anteilnahme er einst am Gardasee der stillen Ausfahrt der Fischerboote

zugesehen habe, wenn sie in immer neu bewegten und sich formierenden Schwärmen in die farbige Abenddämmerung hinausgesegelt seien. Er war «abstrakter» Künstler in der ersten Generation: einer von denen, die sich noch daran erinnerten, von was sie abstrahieren wollten. Er wollte nicht beim Abbild stehenbleiben; er suchte die Vergeistigung, die sichtbar festgehaltene Idee, das Destillat; er strebte, wie er selber sagt, «vom Vorbild zum Urbild». So neu und ungewöhnlich war das übrigens nicht: auf diese oder jene Weise strebt ja jeder echte Künstler vom bloßen Abbild weg. Doch darf man wohl behaupten, daß es ihm gelungen sei, in guten Stunden manchen eigenen und schönen Weg nach diesem hohen Ziel zu finden.

Wie lange aber können solche guten Stunden währen und schlechtere Zeiten überdauern? Etwa von 1929 an strahlen die Sterne weniger freundlich; es ist, wie wenn in einen Blumengarten ein erster Frost einbricht. Anzeichen von gefährdeter Schöpferkraft waren seit längerem vorhanden — seit 1928 sank die Temperatur! Kälter geworden war inzwischen auch die Umwelt; Vorboten eines nahen Unheils meldeten sich immer dringender, und Gropius hatte sich bereits zurückgezogen. Der richtige Zusammenhalt von Schülerschaft und Lehrern wurde mehr und mehr gelockert, das Leben mehr und mehr von Politik beschwert. Vielleicht auch hatte sich die innere Situation geändert: war nicht schon der Kontakt mit Neuer Sachlichkeit gefährlich gewesen? Zwar hatte er sich eine klarer aufgebaute Form und strengere Uebersichtlichkeit gewonnen; in seinem tiefsten Wesen aber war er ein Romantiker, und was er einerseits an großer Form gewann, verlor er andererseits an Traum, an Mannigfaltigkeit, an Poesie. Das Wirre, Malerische, Spintisierende und Schwärmerische war er losgeworden — was aber blieb, war das noch eigentlicher Klee? Und nicht einmal die wachsende Berühmtheit brachte eitel Freude, denn sie bedeutete vermehrten Umtrieb und Berührung mit der Großstadt, und ich entsinne mich noch gut, wie er erzählte, er hätte sich nach einem kurzen Ausflug nach Berlin von all den einstürmenden Eindrücken und fremden, hastigen Gesichtern so krank und elend gefühlt, daß er sich nachher einen ganzen Tag nicht aus dem Bette traute. Robuste Nerven hatte er wohl nie gehabt, auch keinen weltgewandten oder gar berlinerischen Witz, im Gegensatz etwa zum Leiter jener Galerie, den ich anläßlich einer Klee-Ausstellung zu geladenen Gästen sagen hörte: «Na, nu sehn Sie sich den Rummel mal an!» Geschäft, Betrieb und Rummel waren ihm ein Greuel.

In diesen Jahren werden seine Bilder inhaltsärmer und geome-

trischer. Die Farbe wird zunehmend trockener und unbeseelter, und immer häufiger beschränkt er sich auf kühle, unbelebte graue Töne. Seine Formate geraten oftmals größer als der Inhalt; er unternimmt sprunghafte und widerstreitende Versuche, Körperhaftes darzustellen; und auch die Titel büßen Geist und Reichtum ein: «Lenkbarer Großvater» ist keine sehr poetische und lebensfähige Idee und eine bloße Konstruktion mit Zirkel und Lineal. Es wird mit kalten geometrischen Figuren überlegte Narretei getrieben, und statt zum Urbild findet er — zum Bilderscherz . . .

Aus diesem unbefriedigenden Zustand heraus begibt er sich, als Fünfziger, auf eine Reise nach Aegypten — vielleicht in der geheimen Hoffnung, die müde Schöpferkraft von außen her zu stimulieren und aufzufrischen. Er bringt denn auch vielfältige neue Formideen mit zurück, die er in Dessau zu verwirklichen trachtet, in Bildern mit betonter, treppenartig abgestufter geometrischer Flächenteilung oder mit malerisch verschummerter, gestrichelter, gepunkteter und gitterartiger Gliederung. Am schönsten gelingen ihm solid gefügte farbige Teppichwirkungen, etwa in «Höhenmessung der Lagen», «Farbtafel» und «Nekropolis». Dann wieder strebt er räumlich-stereometrische Effekte an, so etwa in «Kristallisation» oder in «Schwebendes», ohne indessen immer Schwebendes und Ueberzeugendes zu finden. Aus dem gefährlichen Bezirk der geometrischen Zeichnung wechselt er zu freieren Versuchen hinüber, das kahl und monoton gewordene Bild mit festen Strichen puzzleartig aufzuteilen. Sodann verfällt er auf das eigentümliche, vom Pointillismus her bekannte technische Verfahren, die Farbe mit dem harten Pinsel mühsam aufzutupfen; und diese Mosaik- und Tüpfelbilder haben ihre Qualität vornehmlich im Bereich der schönen Flächendekoration. Seine Lebendigkeit ist aber groß genug, daß er bei keiner dieser Stationen allzu lang verweilt. Man löst sich wohl auch leichter von Gestalten, die einem nie ganz zugehörten . . .

Im Jahre 1931 war er, wenn auch nur mit halbem Herzen, einem Rufe an die Düsseldorfer Akademie gefolgt. Doch 1933 werden die Verhältnisse im Deutschen Reich so unerfreulich, daß er beschließt, nach Bern zurückzukehren. Man glaube nicht, die Heimkehr sei nur Freude gewesen. Bern ist ein eng umgrenzter Ort; Klee fühlte sich durch viele Bande mit Deutschland verbunden; und es ist deprimierend, wenn daheim die nachgesuchte Einbürgerung so lange auf sich warten läßt. Trotz allem setzt er seine Arbeit unermüdlich und tapfer fort. Er ist jedoch ein anderer Mensch geworden, und es zeigt sich nun, daß ihm ein neues Bild gemäß geworden ist: ein nicht mehr lyrisches und musikalisches,

sondern ein graphisch primitives, hieroglyphenmäßiges und arabeskenhaftes. Zu abgeklärter, festlicher, einprägsamer Flächenwirkung verdichtet sind Kompositionen wie «Park bei Lu», «Masken bei Zwielicht», «Blühendes» und «Früchte auf Blau». Doch für ein «Liebeslied bei Neumond» oder «Uebermut» ist sicherlich nicht mehr die rechte Zeit. Klee ist seit mehreren Jahren krank. Woran er leidet, scheint nie völlig klar geworden zu sein. Man soll sich auch, als Unberufener, nicht in Fragen mischen, die ungeklärt und dunkel sind; es schien mir aber immer, daß zwischen Krankheit und nachlassender Gestaltungskraft ein enger, wechselseitiger Zusammenhang bestanden habe.

Die Bilder aus den letzten Lebensjahren erscheinen oft als übergroß, als leer und fragmentarisch, als roh und fratzenhaft. Sie kennen freilich einen Ernst und Nachdruck, der seinen jugendlichen Improvisationen und zarten Farbenmärchen unbekannt war. Hinter den früheren Phantasie- und Spukgestalten stand nicht der Glaube an Dämonen oder Geister, vielmehr beschwingte, künstlerische Freude an malerischem Hexensabbat, zeichnerischem Hokuspokus und geistig-übersinnlicher Allotria. Auch hinter seinen letzten, runenhaften Werken steht weder Götter- noch Dämonenglaube — doch Todesahnung, Todesnähe, Einsamkeit und echte Tragik. In spielerischer Laune hatte er das hergebrachte feste Weltgefüge aufgelockert und auseinandergefaltet, und jetzt erschien es ihm im Ernst zerbröckelt, aufgerissen und zerstückelt. Kandinsky war jetzt glücklicher; er konnte ohne weitere Krisen immer schöner, immer besser malen; er hatte seinen Stil gefunden und präzisiert und konnte seine geometrisierte Fläche immer sauberer und makelloser dekorieren. Klee aber brauchte, um zu produzieren, Phantasie, und die läßt sich nicht ohne weiteres befehlen. Es ist kein Kleines, eigener Herr und Meister und Erfinder seiner Kunstgebilde zu sein: ausschließlich immer wieder aus dem eigenen Inneren zu schöpfen, bloß «aus dem hohlen Ranzen» zu schaffen, wie Hermann Haller damals in Italien — vielleicht in einem sehr viel tieferen Sinn als ihm bewußt war — es schweizerisch und derb umschrieben hatte. Es ist kein leichtes, frei und unverpflichtet zu sein. —

Klees Lebenslauf und Schaffen hat aus dumpfem, quälerischem Suchen ins helle Licht der schöpferischen Freiheit und genialen Produktivität und bald darauf ins Menschenferne, Unverbindliche und Tragische gemündet. Viele von denen, die auf seinen Wegen weiterwandeln, werden nie, wie er, dem Tragischen begegnen — allein schon deshalb, weil sie sich mit klugem Sinn beschränken und leichtere Komödie spielen.