

Zeitschrift: Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur
Herausgeber: Franz Otto Schmid
Band: 6 (1911-1912)
Heft: 5

Artikel: Ein moderner Graphiker
Autor: Bloesch, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-751224>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

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



Ein moderner Graphiker

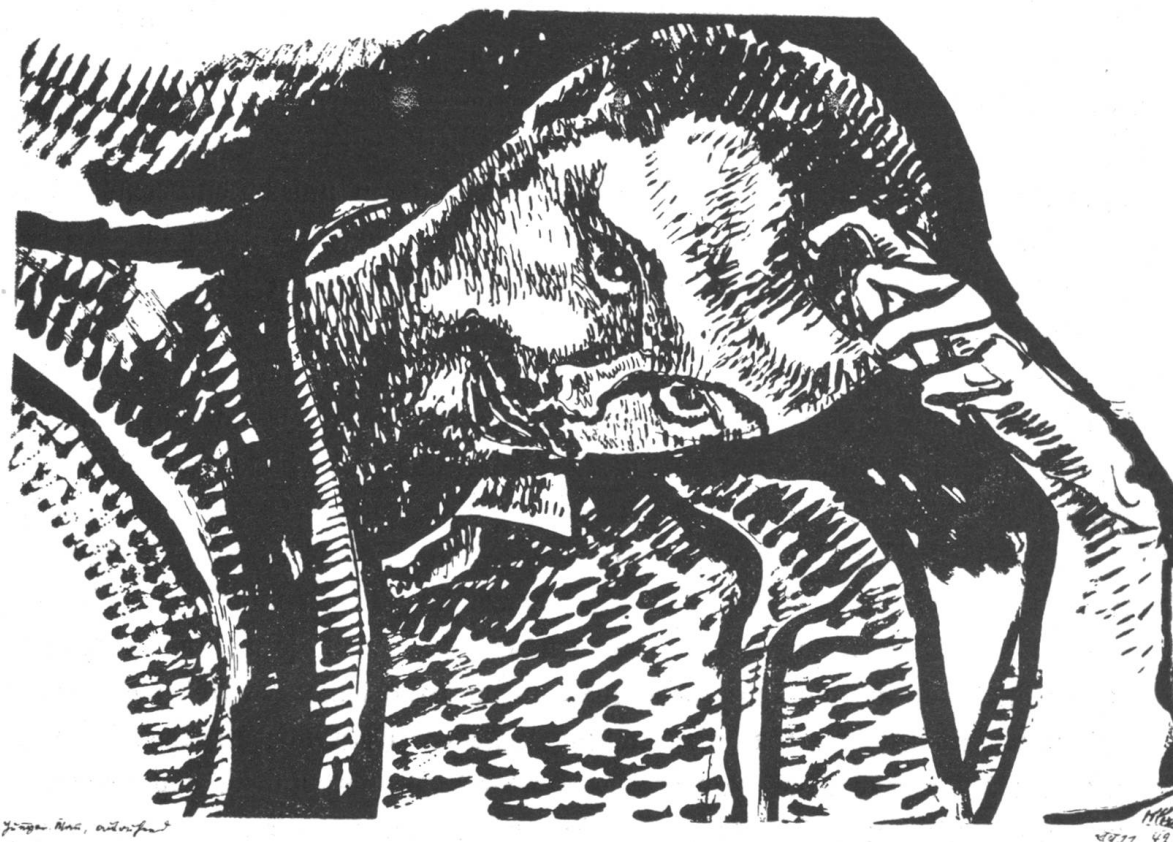
Zu wiederholten Malen schon hat ein junger in Bern aufgewachsener Künstler hier Proben seines Schaffens ausgestellt. Der Erfolg war stets ein vorsichtiges Ausschweigen der Kritik und eine hilflose Verblüffung des Publikums, das sich nach dem ersten Schreck hohnlachend oder schmäelend gewohnteren Weideplätzen seines ästhetischen Urteilsbedürfnisses zuwandte. Die einen erleichterten sich das Wegwenden von solchen Unerhörtheiten durch einen billigen Witz, die andern durch ein entrüstetes Schimpfen, wenige nur nahmen sich die Zeit zu einem Versuch, in dieser neuen Welt sich zurecht zu finden. Kaum einer unter Dutzenden nahm sich die kleine Mühe, einmal statt „was soll ich damit?“ zu fragen: „was wollte der Künstler damit?“ Für diesen einen bekamen die kleinen graphischen Studien sofort ein anderes Wesen, sie bekamen Leben und Form und wußten von neuen Problemen und Zielen zu reden. Und ist dieses Erschließen von Ausblicken in neue Wege der Kunst nicht an sich schon lohnend? Man sollte es glauben, aber die Allgemeinheit weiß solchen Pfadsuchern keinen Dank. Wie leicht könnte ein solcher Pfad in eine Sackgasse führen und man wäre der Blamierte! Ist dann einmal ein Weg gefunden und gangbar, ja, dann flutet die breite Masse in drängender Hast dem Führer nach und jagt womöglich an ihm vorbei, um den Gewinn davon zu haben oder ihn doch zu teilen. Wer die Berge nur besteigt, um den Fuß auf den Gipfel gesetzt zu haben, wer die Schönheiten des Weges nicht sucht oder sich über eine Wanderung ärgert, die ihn zwar durch eine viel reichere Gegend aber nicht zum gesteckten Ziel geführt hat, wird als ein Banause verschrien, wer es aber auf künstlerischem Gefilde so macht, der tut nur, was alle tun. Und keiner bedenkt, um wie viel Freude und Genuß er sich dadurch bringt.

Auf allen Gebieten des menschlichen Strebens wird heute der Fortschritt als das allein selig machende gepriesen; jeder leiseste Anflug von östlicher Helle wird schon als Vorbote eines kommenden Tages jubelnd begrüßt und

lenkt alle Blicke hoffend und verlangend auf sich; tausende bemühen sich um das ferne Aufleuchten; nur in der Welt der Kunst drehen sich die Köpfe alle nach den untergegangenen oder im Zenith sichtbaren Gestirnen. Jedes Streben nach neuen Idealen wird als crimen læsæ majestatis verdammt, weil es ungebührliche Anforderungen an unsern guten Willen, an unser Denkvermögen stellt, ein selbstloses Mitgehen von uns verlangt. Fragt die heute im Mittagsglanz strahlenden Sonnen, die man anbetet, weil man sie nicht mehr wegleugnen kann!

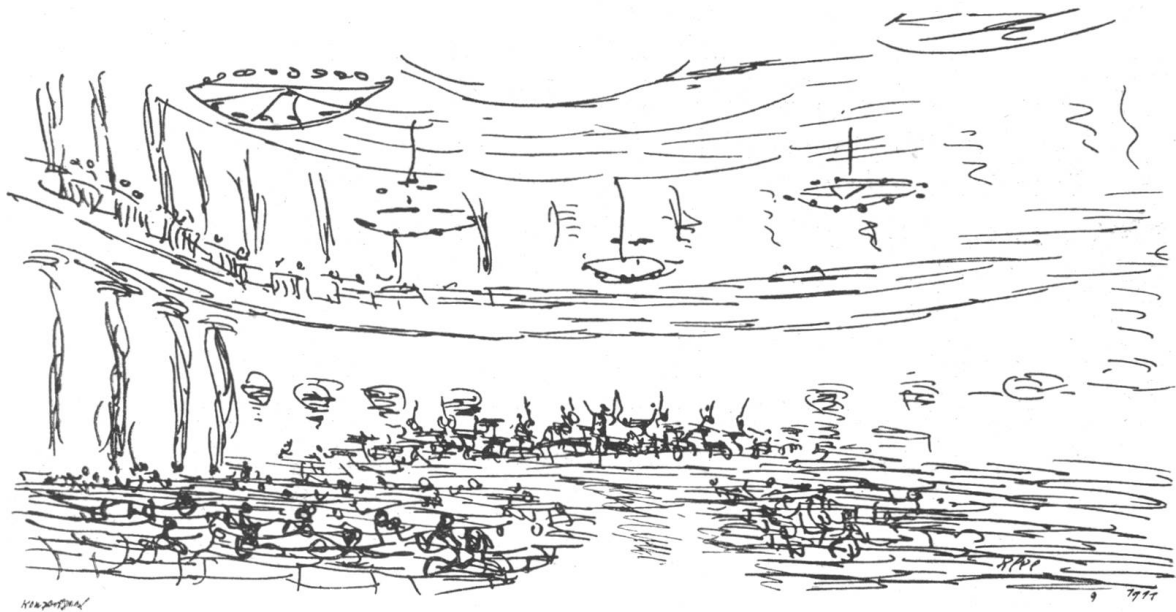
Ich mache mir nicht an, in Paul Klee, dessen künstlerisches Schaffen diese Zeilen angeregt hat, eine neue Sonne zu verkünden. Er macht so wenig Anspruch auf das Epitheton eines Kunstheilands, wie ich auf das eines Kunstjohannes. Auf diese Ehrenämter machen so viele, allzuvielen Anspruch, daß wir gerne darauf verzichten. Was Paul Klee will, ist der künstlerische Ausdruck seines subjektiven Schauens; es ist das ehrliche Suchen nach dem diesem Schauen und Empfinden gemäßen Ausdrucksmittel. Was sein künstlerisches Auge sieht, deckt sich nicht mit dem, was die anderen sehen, es ließ sich also nicht mehr mit den von den anderen bevorzugten Mitteln wiedergeben; seine malerische Impression ist eine andere, er sah sich daher gezwungen, nach neuen Ausdrucksformen zu suchen. Was ich geben möchte, ist nur die schüchterne Anregung an die Leser, einmal einem derart extremen Künstler in seine Erscheinungswelt zu folgen. Der Leser braucht diese kleine Anstrengung um so weniger zu bedauern, da Paul Klee nicht etwa als ein gänzlich Isoliertes und Eigenbrödlers da steht, wie man hier in Bern anzunehmen scheint, sondern einer unter vielen jungen ernst strebenden Künstlern ist, die neue Wege suchen.

Wenn wir bei dieser Betrachtung auch nur das kleinste Endchen einer uns bisher verschlossenen Schönheitswelt entdeckten, würde sich die Anstrengung nicht tausendfach lohnen? Sollen wir nicht für jede geringste künstlerische Offenbarung dankbar sein? Wenn der Weg in eine Sackgasse führt, das Streben ein Irrtum war, muß es deshalb weniger genutzreich, weniger lehrreich sein? Sollen wir Laien den Garten, in dem wir unsern künstlerischen Genuß suchen, engherzig umzäunen mit einem Zaun, den Herkommen oder Erziehung aufgerichtet haben; ist es nicht vielmehr der höchste Genuß eines jeden künstlerisch fühlenden Menschen, auf jedem Gebiet, nicht nur auf dem



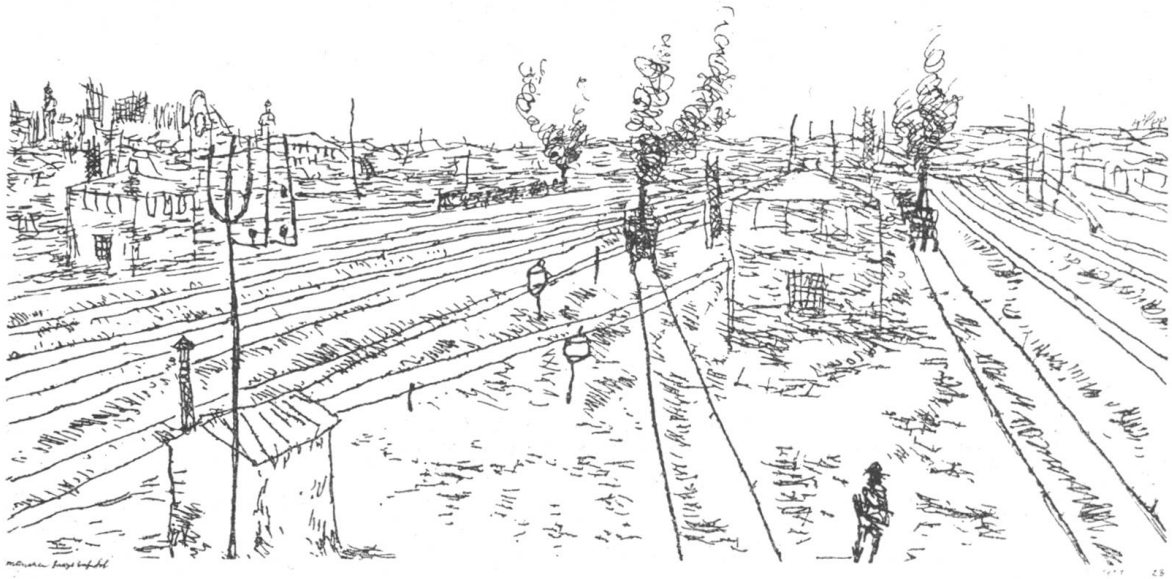
der Malerei, diesen Garten immer weiter auszugestalten, in ernstem Bemühen stets neue Felder, neue weitere Perspektiven darin zu eröffnen? Der Welt der Schönheit immer neue Länder zu erobern, in denen wir uns heimisch fühlen können und dürfen, ist das schönste Ziel jeder Beschäftigung mit Kunst.

Wohlverstanden, ich spreche hier von dem genießenden Kunstfreund. Wo der sich Schranken zieht, beraubt er sich entweder selbst in kleinlicher Engherzigkeit erstrebenswerter Genüsse, oder er nimmt für sich aus nachlässigem Unverstand das Recht des schaffenden Künstlers in Anspruch. Wenn ein selbst Produzierender nur wesensverwandtes Schaffen anerkennt und alles seiner eigenen Natur Widersprechende von sich fern hält, so ist das sein gutes Recht, er handelt so aus bewußter oder unbewußter Notwehr, denn mit dem An-sich-herankommen-lassen des Fremdartigen stört und trübt er sein eigenes Schaffen, beraubt er sich seiner selbstüberzeugten Unbefangenenheit, die ein erstes Erfordernis zu gedeihlichem Produzieren ist. Wenn Goethe einen Kleist von



sich fernhielt, wenn Brahms und Wagner sich scheu aus dem Wege gingen, Albert Welti mit einem Hodler nichts gemein haben will, so ist das dieser Aller Recht, es ist aber kein Grund, daß auch wir stets schroff Partei ergreifen; die Freude am einen soll uns nicht für den andern blind machen, der Laie hat das glückliche Vorrecht, nach allen Seiten hin gerecht werden zu dürfen, die Schönheit zu genießen, wo immer sie ihm sich bietet; und diese unbeschränkte Vielseitigkeit des Genießens ist der bescheidene, ach, so bescheidene Ersatz für die Intensität des Genusses, die nur dem Schaffenden vorbehalten bleibt.

Als Paul Klee das letzte Mal in Bern ausstellte, da hingen an der gegenüberstehenden Wand eine Anzahl sehr schätzenswerter Radierungen eines andern jungen Schweizers, der mit minutiösem Fleiße „pittoreske Prospekte“ — wie man früher gesagt hätte —, alte Schlösser und Stadtbilder mit seinem sorgfältigen Stifte festgehalten hatte. Jedes Blatt die Summe tagelanger Uhrmacherarbeit; und dagegen die fiebrig nervösen Impressionen Klees — es war ein Schulbeispiel, wie man sich's nicht schöner wünschen konnte. Zwei Künstler, die mit demselben technischen Mittel zwei entgegengesetzte Welten schufen. In welcher dieser Welten die Besucher der Ausstellung sich wohler fühlten, braucht wohl nicht gesagt zu werden. In der einen fühlten sie sich heimisch und vertraut, da konnten sie so bequem mit den gewohnten Urteilsphra-



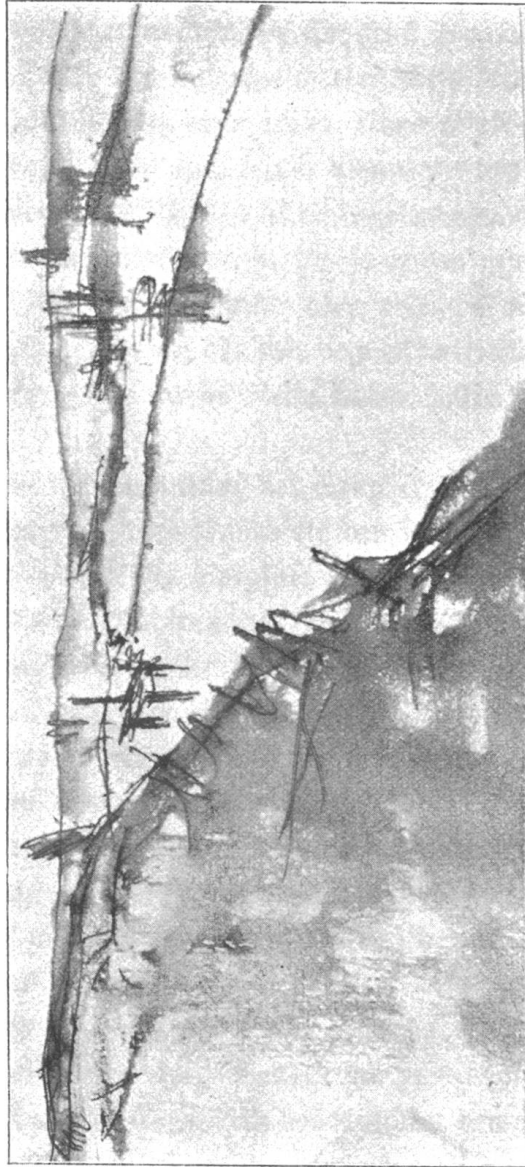
sen sich aussprechen; die andern Bilder dagegen zeigten keine Möglichkeit, Worte zu finden und stellten die Zumutung, sich mit einiger Anstrengung in ein völlig fremdes Anschauungsvermögen einzuleben. „Das sind Experimente, mit denen man nicht an eine Ausstellung soll.“ „Das sind Zeichnungen eines Kindes, das noch nichts gelernt hat.“ Das waren noch so die sachlichsten Urteile, die man hören konnte.

Zweifellos ist Klee noch ein Suchender; so bewußt er auch dem einmal als richtig erkannten Ziele zustrebt, er wird unterwegs noch manche Wandlung durchmachen, wie er schon manche hinter sich hat. Aber ist dies ein Fehler? Wir glauben nicht. Alle unsere großen Maler sind und waren Sucher; hätten sie mit Ausstellen warten sollen, bis sie am Ziele waren, wir hätten von den wenigsten je etwas zu sehen bekommen. In der Malerei wie in den andern Künsten fällt keiner als Meister vom Himmel. Wohl gibt es solche, die mit ihrem ersten Werk das Schema aller nachfolgenden liefern, wo jedes folgende nur eine Vermehrung, nicht eine Bereicherung ihres oeuvre bedeutet. Rembrandt finden wir noch in seinen letzten Bildern am Experimentieren, in jeder Schöpfung sehen wir das Suchen nach neuen Werten, die Beschäftigung mit einem neuen Problem auf dem Gebiete des Lichtes, der Farbe oder des Raumes. Wo ein Künstler über alle technischen Versuche hinaus ist, da ist er bei der Manier angelangt und verliert für uns jedes rein künstlerische Interesse.



Schwerer wiegt der andere Einwand, und er führt uns auch näher heran an das Wesen der Kunst Paul Klees. Dabei muß man sich vor allem klar machen, daß unsere bildende Kunst nach neuen Ausdrucksformen sucht für unser modernes Fühlen und Empfinden. Das Kennzeichen dieses Neuen aber ist der Subjektivismus, und der führt in der Kunst auch zu einer ganz neuen Grundlage des Schaffens. Der Künstler wird sich nicht mehr darauf beschränken wollen, der Brennpunkt zu sein für das Denken und Fühlen der Gesamtheit, er will sich nicht bequemen, mit Hilfe seiner Kunst auszudrücken, was die andern alle empfinden und was er nur besser sagen kann. Er will vielmehr zum Ausdruck

bringen, was er sieht und fühlt, denkt und empfindet, und er verlangt von den andern, daß sie in seine Welt sich einleben. Er stellt nicht mit den altgewohnten Mitteln dar, was jeder andere auch darstellen würde, wenn er nicht zufällig etwas anderes als malen gelernt hätte. Darauf beruht ja zumeist die Anerkennung der Menge, auf der Erkenntnis der Wesensverwandtschaft mit dem Künstler, der nichts voraus haben darf als das erlernte Handwerk. Wo aber dem Betrachter etwas Wesensfremdes entgegentritt, da lehnt er entrüstet ab. Er hätte es anders gemacht, also taugt das Gebotene nicht. „Solche Farben gibt's nicht“, sagte man den Impressionisten, „solche Frauen gibt's nicht“, hieß es bei Hodler, „Viktor Hugo war doch nicht nackt“, entgegnete man Rodin und verwarf seinen Denkmalsentwurf. „Solche Häuser und solche Figuren gibt's ja gar nicht“, hörte man vor den Zeichnungen Klees. „So zeichnet sie ein Kind, das noch nie das Bilderbuch gründlich angeschaut hat.“ Hier, glaube ich, treffen wir den Kernpunkt der neuen Kunst, die sich in Klee einen Weg sucht. Er und die ähnlichen Zielen zustrebenden Maler — (der Zufall will, daß gerade in diesen Tagen in München eine Gruppe dieser Neuerer eine Ausstellung veranstaltet hat, und ein noch überraschenderer Zufall läßt gerade Klee in unserm Münchener Brief sich mit dieser Ausstellung auseinandersetzen, und wir können unsere Leser darauf verweisen, es wird ihnen daraus manches klar werden) — sehen in der noch unbeeinflussten Kunst des Kindes und der primitiven Völker einen Wegweiser für ihr eigenes Schaffen. Die Freilichtmaler entdeckten plötzlich ganz neue Farben, malten violette und blaue Schatten, wo bisher nur braune Töne gestattet waren. Könnte es nicht mit der äußeren Form sich ähnlich verhalten? Wenn wir ein Gesicht, eine Landschaft, ein Haus zum ersten Male flüchtig erblicken, ergänzen wir da nicht unsern wahren Eindruck durch das Erinnerungsbild, das wir von dem Gegenstand in uns tragen? Wir wissen, ein Haus ist so und so, hat gerade Linien, viereckige Fenster, ein Stein muß vom andern getragen sein; sehen wir wirklich das alles beim ersten Anschauen? Wenn wir einen Menschen flüchtig sehen, ist uns jede Linie klar? Sehen wir bei einer Landschaft alle Einzelheiten? Von allem tragen wir ein ziemlich klares Erinnerungsbild in uns, das wir dann jeweilen als Typus dem momentanen Eindruck des Erschauten unterschieben und nur etwas nach dem Individuellen hin modifizieren. Nehmen wir einen konkreten Fall: Wir sehen ein galoppierendes Pferd. Wir wissen, wie ein Pferd aussieht, kennen mehr oder



weniger seinen organischen Bau und konstruieren uns daraus das Bild des Pferdes. Nun zeigt uns aber eine Momentphotographie, daß dieses Bild in Wirklichkeit ganz anders aussieht. Weder das eine noch das andere entspricht aber dem wirklichen Eindruck, den wir erhalten. Warum sollte es nun nicht einen Künstler reizen, diesen primitiven Eindruck, losgelöst von allem, was unser Gehirn aus der Fülle der aufgespeicherten Erfahrung dazu tut, wiederzugeben? Nur das festzuhalten, was unser Auge wirklich aufnimmt und dem Betrachter dieser „Impression“ und seiner Phantasie das übrige zu überlassen? Diese Art der künstlerischen Arbeit ist allerdings ungewohnt, aber ist sie deshalb verwerflich? Den Malern hat man sie bis zu einem gewissen Grade auch schon zugestehen müssen. Für den Graphiker aber erscheint es unerhört. Und doch will uns scheinen, daß gerade er, der mit dem primitivsten und raschesten Mittel, dem Stift, skizziert, das meiste Recht haben sollte, flüchtige Impressionen festzuhalten.

Wir sind durch die Entwicklung der Graphik, der Radierung insbesondere, daran gewöhnt, gerade auf diesem Gebiete den feinsten und subtilsten, mit ungeheurem Fleiß und minutiöser Sorgfalt ausgeführten Kunstwerken zu begegnen. Die Kleinarbeit der Radiernadel führt dazu, aber zwingt sie dazu? Wir halten beide Ausdrucksformen für gleichberechtigt, es kommt nur auf die Art der Phantasetätigkeit an. Der eine, z. B. Albert Welti, um den bedeutendsten der heutigen Radierer zu erwähnen, benützt seine Phantasie, um aufzubauen, der andere, als deren Typus wir nun gerade Paul Klee zur Hand haben, benützt seine Phantasie, um den malerischen Vorwurf in seine primärsten Sinneseindrücke zu zerlegen, gewissermaßen bis auf das Allernotwendigste auszulaugen. Als Beispiele möchten wir vor allem auf den hier reproduzierten Konzertsaal und auf das Dominterieur hinweisen. Raum ein Strich ist da, wo ihn unsere Erfahrung hindenkt, aber es ist alles da, was unser Auge mit einem Blicke erhascht und was in unserm Gehirn sich zu einem vollen Bilde ergänzt. Wir denken an die Regel Lessings, daß der Künstler den einen geeignetsten Moment als dauernd festhalten soll. Was nun aber Klee unseres Erachtens will, ist ein Neues, er will den Moment in der Bewegung festhalten, nicht als ein Dauerndes, sondern als ein Bewegtes. Auf seinem Bild des Konzertsaales und des Bahnhofes hält er nicht nur das Gegenständliche fest, sondern dieses in seinem fieberhaften Leben, im Vibrieren des Lichtes und der Luft, frei von

allem, was Erfahrung und Erinnerung dabei mitschaffen. Ohne jede Logik der Vernunftschlüsse gibt er die Eindrücke wieder, wie sie ein Kind empfängt, aber nicht festhalten kann. Daß man deshalb die Zeichnungen als kindliche Kritzereien bezeichnen darf, scheint uns ein Vorwurf, den nur der aufwerfen kann, der darauf keine Entgegnung erwartet. Er überrascht aber nicht, wenn man bedenkt, wie lange die byzantinische Kunst als kindlicher Anfang einer künstlerischen Betätigung beurteilt wurde.

Werfen wir uns vor Klees Zeichnungen auch noch in den kunsthistorischen Talar, denken wir an einige Radierungen Rembrandts und besonders an Whistler, so bieten sich auch zwei der Täden, an denen Klees Kunst der historischen Entwicklung angehängt werden kann.

Was wir aber besonders mit allem Nachdruck wiederholen möchten, gerade um Klees Arbeiten unter denen der Gleichstrebenden an ihren gehörigen Platz zu setzen: man mag sich zu ihnen stellen wie man will, man soll nie vergessen, daß es nicht spielerische Versuche sind, sondern reife Früchte eines bewußt schaffenden ernststen Künstlers.

Hans Bloesch

J. J. David



In das Bild, das man sich für gewöhnlich vom Wiener Schriftstellertum macht, bringt die Gestalt J. J. Davids einen ganz neuen Zug. Den „leisen Ironikern“, wie Hermann Bahr und Raoul Auernheimer, läßt er sich nicht anreihen, ebenso wie niemals Schnitzler mit ihm zu vergleichen wäre, bei dem (wie man sich einmal über seine Dichtungen ausdrückte), das Spiel zur Wirklichkeit wird und die Wirklichkeit zum Spiel. Bei David ist alles nur durchgeföhlt und selbst erlebte Wirklichkeit. Und sieht man sich weiter unter den heutigen Dichtern Wiens und denen der letzten Jahrzehnte um, so muß man sagen: David ist auch kein Anzengruber geworden, wenn sein unbiegsames Künstlerwesen und seine Vorliebe für das bäuerliche Milieu auch mehr verwandte Züge mit dem Dichter des „Meineidbauer“ aufweist als mit den Vertretern des wienerischen Überästhetentums, wie Stephan George in der Lyrik und Hugo von Hoffmannsthal im Drama. Man würde auch nicht das Richtige treffen, behauptete man, David vereinige alles in sich, wie sehr man auch bei