

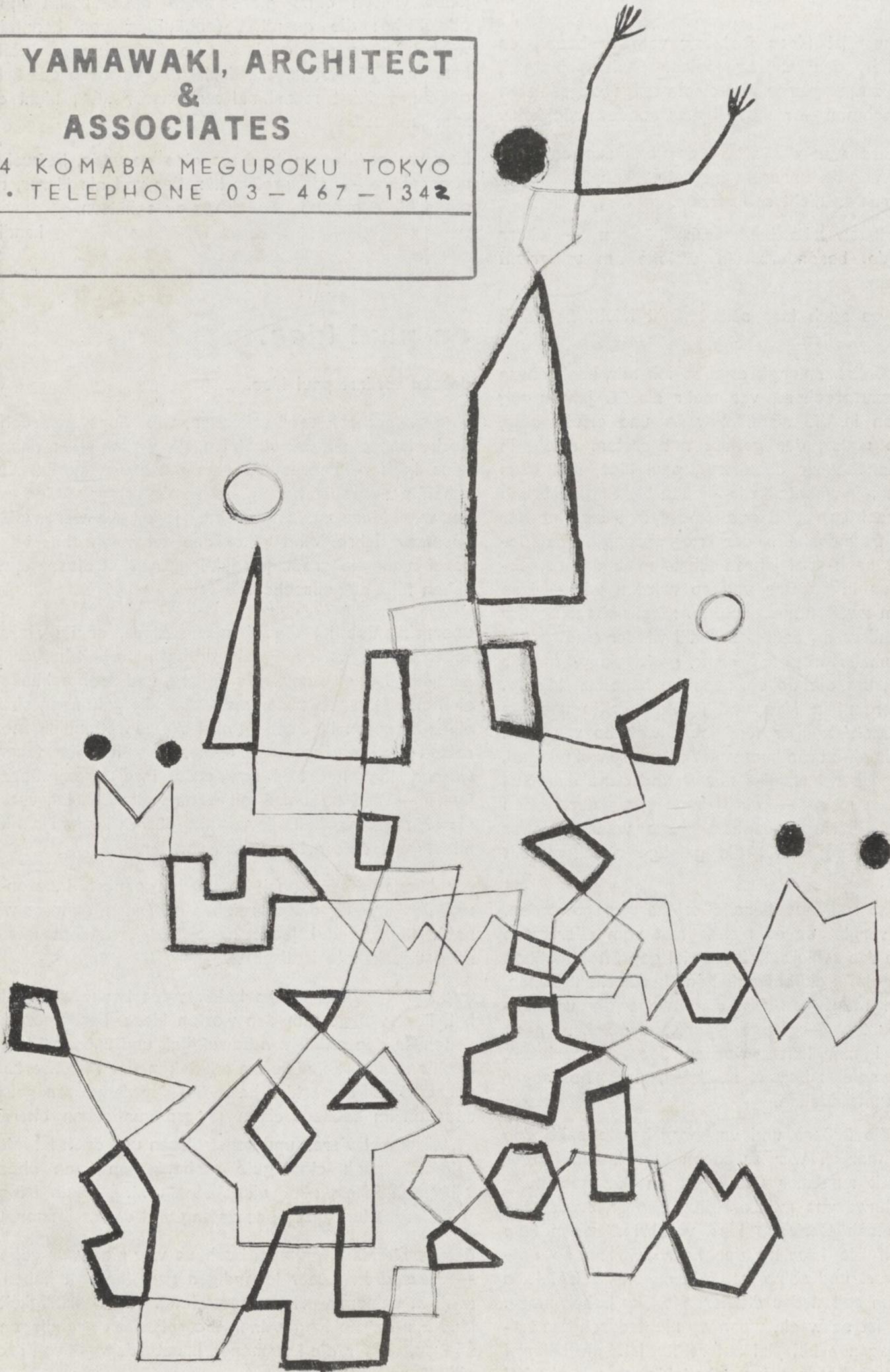
bauhaus zeitschrift für gestaltung **3, 1931**

herausgeber: bauhaus dessau • schriftleitung: w. kandinsky dessau bauhaus

dezember

**IWAO YAMAWAKI, ARCHITECT
&
ASSOCIATES**

4-3-24 KOMABA MEGUROKU TOKYO
JAPAN • TELEPHONE 03-467-1342



in paul klee verliert das bauhaus einen bedeutenden künstler, einen hervorragenden pädagogen und das unersetzlichste, eine große persönlichkei,t, und wir alle verlieren in ihm einen wirklichen freund.

mies van der rohe.

diese nummer der „bauhaus“-zeitschrift ist paul klee gewidmet.

die veranlassung ist klees fortgang vom bauhaus. es wäre mir lieber, den auftrag meiner bauhauskollegen, diese nummer zu redigieren, aus einem entgegengesetzten grund zu übernehmen — nicht fortgang, sondern rückkehr.

volle zehn jahre war die arbeit am bauhaus eng mit der tätigkeit klees an unserem institut verknüpft. solche verbindungen reißen nicht schmerzlos.

das fühlen intensiv alle bauhausangehörigen — lehrer und studierende, besonders die, welche am unterricht klees teilnahmen.

ich weiß, daß es auch klee selbst nicht leicht fiel, sich zum riß zu entschließen.

was mich persönlich anlangt, erlaube ich mir, auch etwas subjektives auszusprechen. vor mehr als 20 jahren zog ich in münchen in die ainmillerstraße und erfuhr bald, daß der junge maler, der gerade mit erstem erfolg in der galerie thannhauser debutierte, paul klee, fast haus an haus neben mir wohnte. wir blieben bis zum ausbruch des krieges nachbarn und aus dieser zeit stammt der anfang unsrer freundschaft. der krieg sprengte uns auseinander. erst nach acht jahren führte mich das schicksal ans bauhaus in weimar und so wurden wir — klee und ich — zum zweiten mal nachbarn: fast nebeneinander lagen unsre ateliers im bauhaus. bald wieder eine sprengung: das bauhaus flog mit einer geschwindigkeit aus weimar heraus, um die es ein zeppelin beneiden könnte. diesem flug verdanken klee und ich die dritte und die engste nachbarschaft: über fünf jahre wohnen wir dicht aneinander. nur eine brandmauer trennt unsre wohnungen, wir können uns aber trotz der mauer und ohne das haus zu verlassen besuchen — ein kurzer gang durch den keller. bayern-thüringen-anhalt. was weiter? aber auch ohne kellergang bleibt die geistige nachbarschaft bestehen.

für klee ist das bauhaus bereits erinnerung geworden. aber so bald vergißt er es nicht. fast vom allerersten anfang hat klee das schicksal dieses viel geprüften instituts miterlebt und geteilt: die anfänglichen „heroischen“ zeiten, als die jungen menschen fast durchwegs die wander-vogelgestalt liebten — lange haare, die schon nach wenigen tagen immer kürzer wurden, decolletierte brust, die bald einen schlips bekam, sandalen, die später sogar in lackschuhe umwandelten.

dies war nur die äußere und vorübergehende seite des bauhäuslers. innerlich war er schon damals ein junger mensch, der mit ausdauer und ernst an der gestaltung des neuen wohnwesens mitzuarbeiten suchte, ernst studierte und die schöpferische idee verehrte. wenn klee nicht direkt auf die kürzung der haare wirkte, so entwickelte sein wort und seine tat, sein eigenes beispiel die inneren positiven seiten des studierenden im hohen maße. das wort allein ist schwach, wenn es nicht durch das tatkräftige, offenliegende beispiel unterstützt ist. am beispiel der restlosen hingabe an seine arbeit können wir alle bei klee lernen. und haben bestimmt gelernt.

damit treten nicht nur die rein künstlerischen, sondern auch die rein menschlichen qualitäten in den vordergrund. diese letzteren sind nicht so auffallend und ihr einfluß nicht so leicht zu bemerken. doch lehrt mich meine pädagogische erfahrung, daß die jugend (wenn auch oft unbewußt) für menschliche eigenschaften des lehrers nicht weniger lebendiges interesse hat, als für seine sonstigen qualitäten — die künstlerischen, wissenschaftlichen usw. jedes wissen ohne menschliche basis bleibt auf der oberfläche: die quantität (anhäufung von kenntnissen) wächst, aber die qualität (die befruchtende kraft der kenntnisse) bleibt unverändert. das wachsen des äußeren quantums führt manchmal zu innerer „O“, nicht selten zum „minus“.

klee verbreitete am bauhaus eine gesunde, befruchtende atmosphäre — als großer künstler und als klarer, reiner mensch. das bauhaus weiß es zu schätzen.

kandinsky.

an paul klee.

dessau verliert paul klee.

eine spätere zeit wird erkennen, wie diese anspruchslose flache landschaft, der elbstrom, die weiten auen, das weiße haus in den kiefernstämmen ihren stillen einfluß auf das schaffen ausgeübt haben, so wenig ortsgebunden gerade das werk klees zu sein scheint. jedenfalls waren die fünf dessauer jahre eine glückliche lebensepoche, es wäre sonst nicht die große produktionskraft in dieser erstaunlichen fülle aufgebrochen.

unerschöpflich ist die phantasie klees, er ist „inwendig voller figur“, werk auf werk drängt naturhaft hervor, jedes einmalig, keines eine wiederholung, und doch schließen sie sich zu gattungen zusammen und alle gattungen sind von einer herkunft. klee schafft eine eigene welt mit eigenen gesetzen und eigenen elementen. sie hat ihr feuer, ihr wasser, ihre luft und ihre erde, ihre eigene flora und fauna — und so unirdisch seine welt auch ist, verbindet sie sich doch geheimnisvoll mit der wirklichen und vermittelt uns tiefe erkenntnisse von ihr.

wir können heute noch nicht den ganzen inneren sinn und den umfang dieses reiches erkennen, denn es wächst noch täglich und jedes neue bild erschließt uns eine neue unbekante landschaft.

was klee für die geistige haltung des bauhauses bedeutet hat, liegt vielleicht in den worten klees beschlossen, mit denen er den anteil von bewußtheit und unbewußtheit, von intuition und erkenntnis am entstehen des kunstwerks aufgezeigt hat. der artikel hatte bei der damaligen geistigen situation im bauhaus einen programmatischen charakter:

„wir konstruieren und konstruieren und doch ist intuition immer noch eine gute sache. man kann ohne sie beträchtliches, aber nicht alles genie ist genie, ist begnadung, ist ohne anfang und ende. ist zeugung.“

das verhältnis klees zum bauhaus war nicht nur gebendes — die spuren dieser lebendigen gemeinschaft haben sich auch in seinem werk eingezeichnet. die lehrstätigkeit hat klee zur entwicklung seiner theoretischen grundlagen getrieben, die für die kommende kunstpädagogik von großem einfluß sein werden.

i. grote.



1928 tiergarten

paul klee und die tradition.

will grohmann.

bei künftlern, deren werk die stufe einer klaren und überschaubaren durchbildung erreicht hat, erwächst die verpflichtung, von der intuitiven kritik zur wissenschaftlichen erforschung überzugehen, von gelegentlichen beobachtungen und einfällen zur konsequenteren analyse, um eine beweisbarere synthese vorzubereiten. paul klee befindet sich in einem stadium der entwicklung, das die kunstwissenschaftlichen bemühungen vor neue aufgaben stellt und den bisherigen begriffsschematismus als veraltet erweist. wie auch der weitere weg des malers verlaufen mag, das gesicht der kunst ist durch die vorläufige entwicklung bereits verändert und kann niemals zurückverändert werden

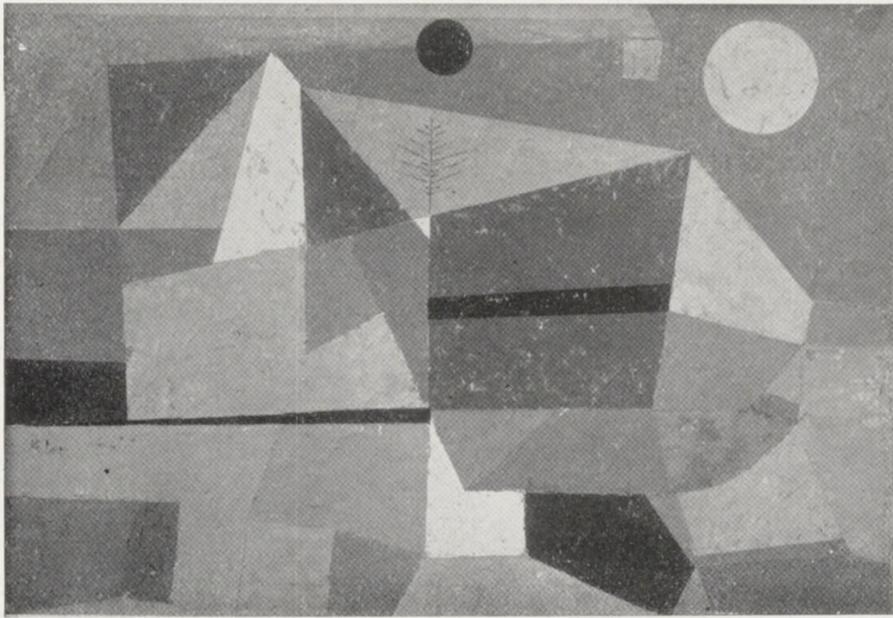
der versuch, klee in die tradition einzuspannen, bedeutet nicht ihn zurechtrücken und bisherigen kunsturteilen anpassen, sondern ausschau halten, ob das phänomen seiner kunst und die wirkung, die von ihm ausgeht, verstärkt werden kann durch die einsicht in die veranlagung des geistigen weltgeschehens.

es wäre ein müßiges spiel, bei geistig-künstlerischen durchbrüchen einen unmittelbaren kausalzusammenhang nach rückwärts herstellen zu wollen und von eindrücken zu reden, die nachweisbar vorliegen, vom erlebnis matisse, delaunay, picasso in paris, kandinsky, franz marc in münchen. solche begegnungen bringen bestätigung des eigenen, nicht angabe des wegs. klee ist von anfang an klee gewesen und griff sofort in den gang der handlung ein, so sehr er auch für die öffentlichkeit im hintergrund blieb. im grunde sind seine vorstellungen vom gegenstand der darstellung, vom raum, von der form völlig andere als etwa die eines picasso, wobei ein gemeinsames diapason nicht geleugnet werden soll. war picasso um 1910 in der raumvorstellung weiter, so überflügelte ihn klee sehr bald durch die erweiterung des darstellbaren lebensraumes und durch die bildnerische aufzeichnung bisher unrealisier-

barer seelischer vorgänge. für viele ist der ablauf des geschehens nichts anderes als eine aufforderung, sich zweckentsprechend einzuordnen, den karren ein stück weiterzuschieben. die wenigsten sehen sich das woher und wohin an und entscheiden selbst über art und grad des mittuns oder besser des tuns. solche naturen wachsen meist erst spät in den kontrollierbaren zusammenhang ihrer epoche hinein, wenn nämlich ihre arbeit bereits beigetragen hat sie zu verändern.

klee wählt wie jeder ursprüngliche künstler in erster linie aus dem fundus seiner welterfahrung, in zweiter linie aus dem vorrat der bereits bestehenden kunst, und dies nur, soweit sie sich im einklang mit der allgemeinen disposition seines erfahrungswillens befindet. wir wissen, daß klee in italien von der frühchristlichen kunst und dem orientalischen einschlag des volkslebens beeindruckt wurde, daß er 1914 nach nordafrika reiste und kairuan sah, daß er 1929 nach ägypten fuhr. es liegt nahe zu vermuten, daß das formbild der islamischen kunst ihm beredter war als jedem anderen künstler unserer zeit und daß hier ein vorgang vorliegt, dessen untersuchung wichtige erkenntnisse zu vermitteln verspricht. dabei handelt es sich nicht um irgendwelche rezeptionen, wie sie etwa in der renaissance im hinblick auf die antike vorkommen, sondern um die erfahrung von wahlverwandtschaften, die ihren grund in einer psychischen disposition haben und die man im bezirk des künstlerischen ablaufs als infiltration bezeichnen kann. man kann den vorgang des amalgamierens, wie c. einstein es getan hat, rein psychoanalytisch erklären und im umkreis aktuellen erforschens bleiben. wichtig ist nur, an stelle des symptomatischen, des infantilen z. b., die veränderte bewußtseinslage zu sehen.

was im falle klee aber schwerer wiegt, diese infiltration genannte erscheinung ist nicht auf das gebiet des bild-



1929 heitere Gebirgslandschaft

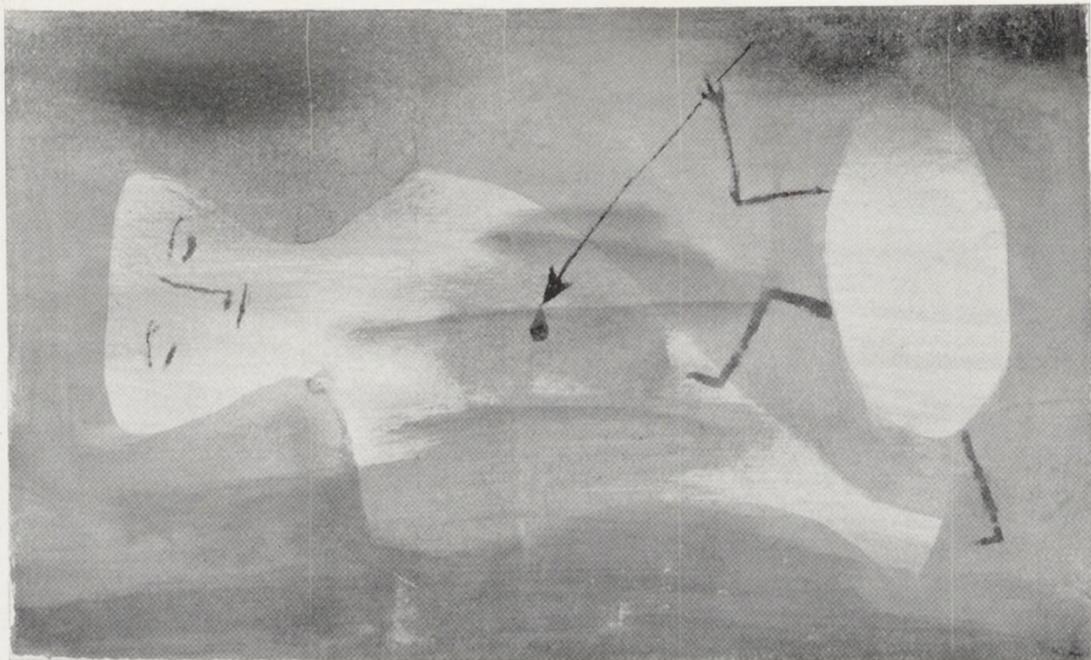
künstlerischen beschränkt. sie greift über auf die verschiedensten gebiete des denkens und gestaltens, auf das gebiet der musik, der dichtung, der philosophie. seit klee gibt es eine tradition im bildkünstlerischen von der musik her (mozart, bach), von der dichtung her (e. t. a. hoffmann, p. scheerbart, chr. morgenstern, l. p. fargue), von der philosophie her im sinne einer „pluralistischen bewußtseinsgleichzeitigkeit“, analog dem „ulysses“ des j. joyce. diese den begriff der tradition erneuernden erscheinungen sollen an dieser stelle nicht untersucht werden. ich greife aus dem umfassenden problem der tradition bei klee einen sonderfall heraus, der einen wesentlichen bestandteil der gegenwärtigen kunst in eine für die kunstgeschichte ebenso neue wie überraschende beleuchtung rückt, gleichzeitig die verbundenheit alles geistig-künstlerischen geschehens erweist.

bei anderen studien fielen mir die untersuchungen des leipziger gelehrten ludwig volkmann in die hand über die „bilderschriften der renaissance“ (1923), die „ars memorativa“ (1929) und die „hieroglyphen der deutschen romantiker“ (1926). hier wird, ausgehend von der ägyptischen hieroglyphe, dargestellt, wie einzelne künstler von der renaissance (mantegna, dürer) bis zur romantik (runge) visuell darzustellen versucht haben, was eigentlich nicht darstellbar ist, wie bild- und schriftzeichen sich bei ihnen gegenseitig ergänzen, wie buchstaben für worte, dingbilder für begriffe (kreis für zeit, windrad für luft), erfundene bildzeichen (geflügeltes auge) für sinnsprüche stehen, und wie das bildrätselhafte sich fortpflanzt über öde abschnitte des siebzehnten und achtzehnten jahrhunderts, um in der romantik unter vermeidung des stückungshaften wieder aufzuleben. vor allem ist es runge, dessen zeichnungen „hinsichtlich auf den sinn wahre hieroglyphen“ genannt werden (goethe), dessen erfindungen man eine „plastische symbolik“ nachrühmt (görres). die zeichen runges sollten gar nicht von allen verstanden werden, sie enthielten mitteilungen für eingeweihte, und man hatte grund, in dieser zeit eine geheimsprache anzuwenden. zugleich aber war für diese künstler das „äußere ein in geheimniszustand erhobenes innere“ (novalis) und alles körperliche „zeichen geistiger intentionen“ (a. w. schlegel). uns erscheint das hieroglyphische runges literarisch und weniger motiviert als bei

den humanistischen künstlern der renaissance und des barock, die es zur konzentration und zur verstärkung der geistigen beziehungen verwendeten. immerhin war runge der letzte, der mit erfolg einen tieferen sinn hinter geheimnisvollen zeichen verbarg.

in unserer zeit ist klee der einzige, der mit hieroglyphen im sinne bedeutungsvoller und beziehungsreicher bildzeichen arbeitet. das ganze neunzehnte jahrhundert war in seiner natur- und kunstauffassung positivistisch gewesen. erst bei klee taucht dieser sinn für das einbetten der aussagen in eine künstlerische, nicht ohne weiteres eindeutige bilderschrift wieder auf. einmal weil das totale und funktionelle bewußtsein klees das fassungsvermögen visueller formen überschreitet — allein schon die einbeziehung des zeitfaktors erzwingt eine neue Zeichensprache — zum andern, weil aus dem tiefenbereich hervorbrechende und weit vorausgreifende bildnerische aussagen an eine andersgeartete apperzeption unsererseits appellieren.

selbstverständlich sind die mittel des hieroglyphischen bei klee auf grund unserer weltansicht andere als in dürers geheimbild kaiser maximilians von der ehrenpforte, oder in den darstellungen runges. tendierte in der renaissance das bildrätselhafte nach der allegorie, so in der romantik zur natur-allegorie, besser zur „gefühlsmäßigen natur-symbolik“ (wackenroder). klee verwendet bildnerische zeichen zur sichtbarmachung und gestaltung von tatsachen, deren werden alle bezirke unseres bewußtseins durchschreitet, er macht also auch das nicht sichtbare, ja sogar das nicht zu umschreibende sichtbar und organisiert infolgedessen unter aufgabe der strukturgrundzüge der bisherigen kunst bildzusammenhänge, in die alle psychischen kräfte eintreten können, auch solche, die von dem geistigen und künstlerischen bezirk jeder bildnerischen darstellung bisher ausgeschlossen waren. die bei der analyse eines klee-bildes zurückbleibendem elemente sind stets dinglich und zeichenhaft, isoliert und verbunden, vordergründig und hintergründig, positiv und negativ, kinetisch und potentiell zugleich, wodurch bei aller eindeutigkeit im künstlerischen eine vieldeutigkeit und vielbezogenheit im geistigen resultiert. nach der allegorischen und symbolischen hieroglyphe folgt eine der allseitigen bezogenheit, d. h. die umfassenden bildzeichen klees verfestigen tat-



1931 L 7 wer tötet wen

bestände, deren wahrer sinn in der durchdringung und aufeinanderbeziehung der lebensräume, der irdischen und transzendenten, der bewußten und unterbewußten sich ergibt. damit ist nicht gesagt, daß es keine konstanten gäbe, nur liegen diese weiter zurück, genau wie in der relativitätstheorie, und hinter ihnen erhebt sich von neuem das absolute, die einheit und totalität.

die zeichen in klees bildern entstammen dem verrat einfachsten graphischen bemüehens ebenso wie dem verrat der gelehrtesten wissenschaft. wir finden expressive linien (geschehende und verhaltene bewegung), gegenläufige (rückblick), konvergierende (freude), dissonante (schrecken), wellenhafte (fluß, schwimmen), zum rad sich rundende (wagen), die schraubenbewegung umschreibende (locken), zickzackförmige (blitz); wir finden dunstige flecken (nebel), überkreuzungen (tiefe) u. a., wobei die bedeutung dieser elemente im zusammenhang mit anderen variiert. wir beobachten proportions- und dimensionsbeziehungen, bewegungsorganismen, raumangaben. darüber hinaus gewichts- und druckverteilungen, kraft- und zeiteintragungen, die nur darstellbar sind durch ein system ineinandergreifender mittel. daneben stehen ausrufezeichen, punkte, pfeile, lote, wagen, pendel, buchstaben und zahlen. wenn bei einem „läufer“ eine 1 mit einem ausrufezeichen, bei einem „abstürzenden vogel“ die zahl 13 steht, das „wandbild in einem tempel der sehnsucht“ aus einer ganzen reihe von richtunggebenden und gefühlerregenden pfeilen besteht, errät man leicht den sinn. auch pendel und lote sind meist in ihrer bedeutung erkennbar. nicht so leicht die buchstaben. das „vokaltuch der sängerin rosa silber“ trägt die namensbuchstaben r und s, und die der fünf vokale; aber der bildsinn, der hier ganz von der musik her mit farbigen mitteln erfüllt wird, ist nur leicht von dieser buchstabenbegleitung unterstrichen. fast immer handelt es sich bei dieser art zeichen (die in den letzten jahren seltener werden) um unterstützende assoziationen oder akzentuierungen. etwas näher den dingrätseln stehen kreuz, flagge, auge, mit denen wir spontaner gefühlsbetonte vorstellungen verbinden. sie leiten über zu den gegenstandsfragmenten und -übersetzungen, in denen gerade durch die stückung und verwandlung das bedeutungsmässige sich entfaltet. der gegenstand erscheint in diesen bilderschrifthaften anspielungen mehr als funktion des

bewußtseins, das seine inhalte fixiert, zum objekt macht, und es gelingt dabei, die virtuellen kräfte der dinge und ihre wechselwirkungen anzudeuten, die sonst bildnerisch undarstellbar wären. wenn musikanten in instrumente verwandelt werden, engel in vogelwesen, kinder in geometrische marionetten, bäume in noten, landschaften in kristallinisches, wenn köpfe isoliert mit unverbundenen requisiten eines zauberkunststücks auf einem bilde stehen, oder pflanzliches mit physiognomischen andeutungen sich durchkreuzt, so werden wie von selbst zahllose energien unseres bewußten und unbewußten erlebens wachgerufen. wir gewinnen einblicke in unvermutete zusammenhänge und prozesse, sehen nicht nur das betreffende phänomen, sondern gleichzeitig sein werden, seine bedeutung und seine wirkung. gelegentlich wird wirkliches mit vorgestelltem so unvermittelt kontrastiert, daß die wirklichkeit als das unwahrscheinlichere sich erweist und die sichtbare welt plötzlich als das größere rätsel vor uns steht; wir beginnen zu denken, obwohl die ebene der kunst nirgends durchbrochen ist. und manchmal sieht es sogar aus, als habe der maler einem reinen denkprozeß zur sichtbarkeit verhelfen wollen („grenzen des verstandes“ 1927), aber selbst da gelingt die aussage bildhaft. klee geht sogar noch weiter. er übernimmt aus den verschiedensten sphären des wissens und fühlens inhalts- und form-anregungen und weiß diese dem bildmäßigen zu amalgamieren. ein bild wie „vor dem schnee“ (1929) z. b. suggeriert meteorologisches, die „segelnde stadt“ (1930) aerostatisches in verbindung mit mechanischem, die „polyphonie von flächigem und linearem“ (1930) musikalisches, „das licht und etliches“ (1931) mathematisches und physikalisches. und überall ist das fremde so völlig aufgesogen vom darstellerischen, daß auch ohne den hilfreichen titel das bildrätsel sich löst durch die überzeugungskraft des ausdrucks und die erregung, die es wachruft. nirgends ein übergreifen auf der malerei fremde gebiete, wohl aber ein einbeziehen in die malerei, sodaß dieser bezirk des künstlerischen um ganze provinzen erweitert wird. im grunde sind alle bilder klees bildrätsel, auch die einfachsten. denn niemals erschöpft sich ihr sinn im bloß sichtbaren, stets führen sie über das sichtbare hinaus, um am ende doch wieder im erlebnis des auges zu münden, nur daß dieses jetzt um vieles bereichert das kunstwerk sieht und was zu ihm geführt hat, das bild



1931 N 19 bildnis frau bl.

und den sinn. dieser sinn deckt sich aber keineswegs mit dem, was wir bereits von anderen seiten her wußten, das entscheidende ist, daß klee in beziehung setzt: das anatomische, das physiologische, das physikalische, das mathematische, das musikalische usw. mit der welt des bildnerischen und bei der durchführung dieses prozesses gewissermaßen in durchdringungen denkt, wobei scheinbar feststehende tatsachen wie ich und nichtich, raum und zeit, organisches und unorganisches relativ werden und als funktionen unseres bewußtseins neu sich aufbauen. perspektivische studien an durchsägtem holz verwandeln sich durch rein geometrische akzente in ausdrucksbetonte physiognomien, ineinandergeschachtelte rechtecke und dreiecke in diskutierende menschen, nebelhafte flecke, verwandt denen in bildern atmosphärischen inhalts, in „irrende seelen“ (1929), verspannte flächen werden zum „bildnis d. t.“ (1931), geometrische gerüste zu „spukenden tieren“ (1928). alles sichtbare wird zum gleichnis des transzendenten, das transzendente zum gleichnis des sichtbaren, die festen grenzen lösen sich auf und geben den weg für die fülle der beziehungen frei. die einzelnen fakta erscheinen wie die töne einer melodie als bloße bezogenheiten, als ununterbrochener fluß. die vielfältigkeit der relationen und wechselwirkungen ist so groß, daß sie endgültig nur im zusammensehen des ganzen kleewerkes klar wird und der sinn von einem bild auf das andere überstrahlt. dann aber entsteht so etwas wie eine metaphysische künstlerische ausdeutung der welt, eine höhere art der erkenntnis, die wir aus den hieroglyphenhaften bildern herauslesen. der sinn der malerei ist bei klee damit nicht abgebogen, sondern vertieft, ihre unerschöpflichkeit erreicht seitdem die der musik.

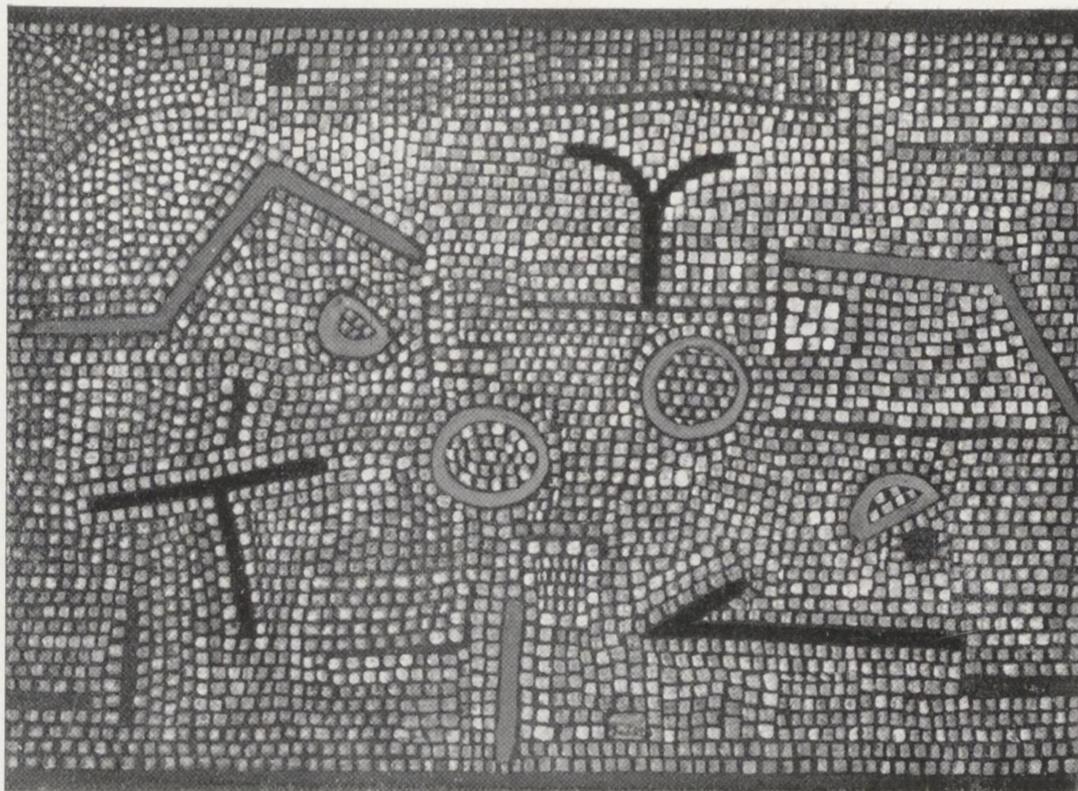
genesis der formen oder über die formentheorie von klee. christof hertel

die pädagogische arbeit von paul klee am bauhaus gliederte sich in die demonstration seiner formentheorie (im 2. u. 3. sem.) und in die bildanalyse (in der malklasse).

klee's formentheorie, die sich ja noch immer im weiteren aufbau befindet und sich immer mehr in seiner schöpferischen arbeit auswirkt, ist so mannigfaltig und so ohne ende wie das leben selbst. sie ist ergebnis eines reichen, schöpferischen lebens. gleichsam wie ein zauberer, machte er uns mit blick, wort und geste — alle drei ausdrucks-möglichkeiten in gleicher intensität wirken lassend — das irrealen zum realen, das irrationale zum rationalen. dinge, die nur gefühlsmäßig — im besten falle — existent waren, wurden grafisch fixierbar. wir lernten zu sehen, daß die primäre gestaltung der fläche (mit ideellen mitteln) nicht eine angelegenheit einfachster überlegung, sondern tiefsten erlebens sei. wir sahen die genesis der formen, die zu gleicher zeit real und fantastisch in unerhörtem maße war. wir lernten, funktionsskizzen der gestaltung zu zeichnen.

klee's methodik war exakt-wissenschaftlich. doch echt kleehaft, zu gleicher zeit am „nähesten“ und am „fernsten“ schloß das nicht aus, ohne die strenge der methodik eigentlich zu durchbrechen, daß er, wenn es ihm notwendig schien, seitensprünge machte, und nebenwege — ja für uns im anfang scheinbar umwege — ging, um uns die vielfältigkeit des lebens der formen am sinnfälligsten zu zeigen.

klee's pädagogik war nie eigentlich so unterrichtet im primitivsten sinne, daß der „lehrer“ dozierte und der „schüler“ lernte. nur dem mitfühlenden, miterlebenden erschloß sich die ganze weite dieses gedanken — und



1931 S 18 mosaik aus prhun.

erlebensgebäudes, das systematisiertes abbild des lebens in seiner ganzen gröÙe ist.

im anfang war es nicht immer leicht, ihm verstehend zu folgen. doch allmählich ging es uns ein, daß hier uns einer — klee — vom leben erzähle. wir durften mit ihm die entwicklung menschlichen seins in ihrer ganzen fantastik erleben. wir rasten mit ihm durch jahrzehntausende. uerlebnissen, die uns bis dahin nur mechanisch adressiert waren, machte klee uns wieder teilhaftig. war es eine „schöpfungsvorfeier“ (wie eine zauberhafte zeichnung klee's von 1914 heißt), die er uns bereite? nichts, das er nicht erwähnte!

klee lehrte uns die gliederung und das strukturelle des pflanzlichen und tierischen zu sehen. er lehrte uns nicht nur, es optisch aufzunehmen, sondern er gab uns in seiner formentheorie das prinzip der gestaltung überhaupt. er zeigte uns die große synthese, die alles umfaßt, das organismische wie das anorganische. die gleichen phänomene, die wir im biologischen und sozialen zu sehen gewöhnt waren, wurden hier in der gestaltung auf einmal wieder aktuell. alles: zoologie, biologie, chemie, physik, astronomie, literatur, typografie trug dazu bei uns klar zu machen (im wörtlichsten sinne), wie wir mit allem unseren sein und tun in der menschheit und im kosmischen rhythmus stehen und verankert sind.

die großen gesetze der harmonie lehrte uns klee. einmal sagte er: „das allerletzte bleibt geheimnis, das große schweigen.“ auf- und abgehend sprach klee oder er zeichnete seine figuren an die tafel. dann schwieg er manchmal, uns zeit zum aufnehmen lassend.

immer legte klee wert auf die kontrolle des mathematischen durch das optische. verschwommene begrifflichkeiten machte er uns zu klaren begriffen. (man denkt an ein aquarell von klee aus dem jahre 1922: „schwankendes gleichgewicht“. ein urprinzip menschlichen lebens ist in diesem blatt in absoluter form gestaltet).

lange befaßten wir uns mit der formenembryologie, d. h. mit der beleuchtung von vorgängen, die hinter der

vollendeten form, ja sogar hinter der elementarform stehen. man muß kein mystiker sein, kein unklarer „metafysiker“, obwohl das unklare „fysiker“ manchmal behaupteten, um zu erkennen, daß es immer noch etwas dahinter gibt. die moderne, ja die modernste wissenschaft (z. b. die parapsychologie) zeigt das klar genug.

klee sagte uns von ausdruckswerten, sagte uns, daß die dinge form und sinn haben müssen, daß die bildnerische funktion ist, etwas auszudrücken. es wurde uns klar, daß in einem bildnerischen werk die frage der harmonie kaum auf analytischem weg zu lösen ist. einmal sagte klee: „man muß als kosmischer, als beschwingter mensch vor das dynamische gebilde treten.“ wir kamen von gedanklich-abstrakten, skeletthaften, nervhaften, unsinnlichen zum sinnlichen.

in der sekundären gestaltung sagte uns klee, daß zwar der freischöpferische gern „sine ratio“ arbeitet. doch schulbeispiele müssen rational faßbar sein.

auch beim vorgehen in der malklasse hat klee seine methodik, doch nie war er daran gebunden. oft, meistens ging er so vor, daß er zuerst die frage des formats erörterte. von da ging er zum eigentlichen schauplatz, und dann zum schauplatzlichen, zu dem, was sich auf dem schauplatz ereignete. bis hierher wurde alles rein formal besprochen. dann kamen die ausdrucks- werte der formen zu ihrem recht. das nahezu ungläubliche, nur durch intuition zu erklärende war wieder, wie klee die maler ihre eigenen bilder erst recht sehen lehrte.

kurze zeit sah klee die bilder an. dann sprach er, von zeit zu zeit kleine pausen, „schöpferische pausen“, lassend wie ein seher. und er sah alles. und er sagte uns alles. ob wir alles verstanden?

wie alles neue, weite sichten öffnende, entspringen diese formal-genetischen untersuchungen der intuitiven fantasie. sie sind, wie jede wissenschaft in ihrem anfang, zunächst rein spekulativ. auch die chemie war einmal alchemie,

die weiterungen dieser arbeiten, möglichkeiten für die entwicklung der exakten wissenschaften, sind noch nicht abzusehen. es ist aufgabe der wissenschaft auf der basis, dieser untersuchungen exakt, systematisch und erschöpfend, soweit es nur möglich ist, weiter zu arbeiten und am ende auszuwerten, um zur richtigen gestaltung des lebens und zur lebensrichtigen gestaltung zu kommen.

die spezielle methodik, die durchaus mathematisch ist, steht in keiner weise im gegensatz zum prinzip, das gerade der fantasie raum läßt. diese formal-optischen untersuchungen öffnen unserem bewußtsein neue weite gebiete, dinge, um deren existenz wir nicht einmal wußten, treten in unser bewußtsein und wirken dort. urerlebnisse, die vergessen waren durch jahrtausendelange gewöhnung und deren nur schematische ergebnisse uns rein mechanisch vererbt wurden und äußerlich angelernt im gehirn hafteten, werden wieder neues starkes erlebnis und dringen in die tiefe des bewußtseins und erschüttern uns. leere worte, abgestumpfte begriffe werden wieder lebendiges erlebtes bild. wissensbezirke, die bis jetzt restlos domäne des gehirns waren, werden durch die sinne erlebnis. so zeigte uns klee wege in die zukunft (nicht aber „lockende ziele“, zu denen keine wege führen), so leistete er pionierarbeit. er erweiterte und vertiefte bewußtsein und erlebniskreis (schon in den worten zeigt sich die mehrdimensionalität.) er klärte elementares, um zur lebensrichtigen, bewußten gestaltung zu gelangen.

zumindest jede gestaltung, die sich in optischen formen primär manifestiert, muß zu ihrer grundlage die erforschung und klärung dieser elementaren formalen beziehungen haben.

herr klee, sie gaben uns das. in tiefster verehrung und herzlichkeit danken wir ihnen. sie waren immer voller makellosigkeit und güte. ringen wir uns ein wenig, so wie wir können, davon ab, obwohl wir eigentlich sehr traurig sind, daß sie von uns gehen, und freuen uns, daß auch andere menschen an ihrer weisheit teilhaben können.

bauhaus-stoffe

polytex - gesellschaft m. b. h. berlin sw 48, wilhelmstraße 107.

bauhaus-beleuchtungskörper

körting & mathiesen, leipzig w 35.

bauhaus-tapeten

hannoversche tapetenfabrik, gebr. rasch & co. gmbh., bramsche bei osnabrück.

bauhaus-mattglas

gewerkschaft kunzendorfer werke, kunzendorf n-l., kreis sorau.

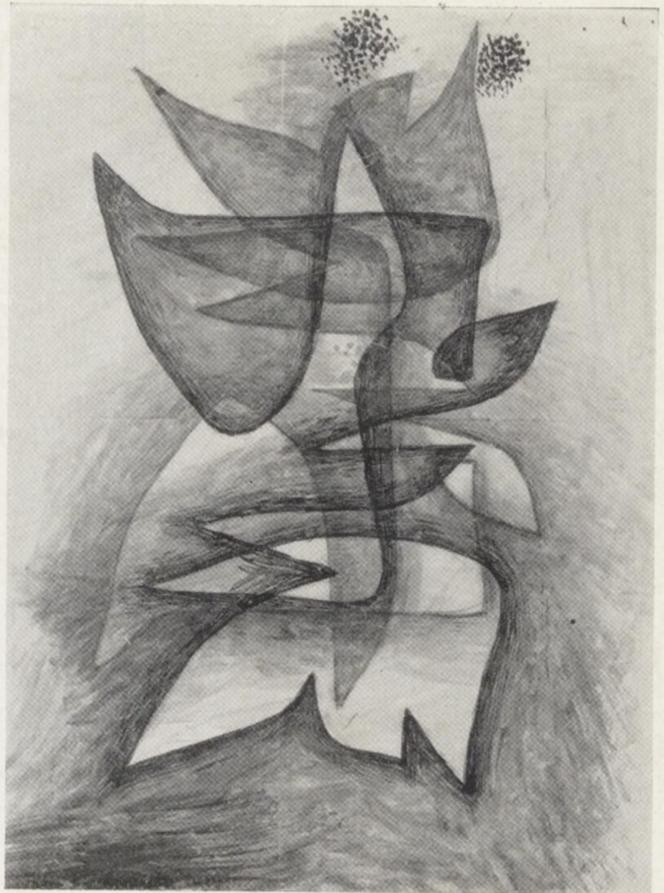
bauhaus-spielzeuge

alma siedhoff-buscher.
pestalozzi-fröbel-verlag, leipzig c 1, zeitzer straße 8.

berichtigung von nr. 2

seite 6. artikel: „mein besuch in der textilwerkstatt des bauhauses“ von amédée ozenfant, bekommt als nachsatz: aus dem französischen übersetzt von gertrud grohmann.

seite 8. „durchsichtiger vorhangstoff, foto peterhans“ muß heißen „ilse vogt, durchsichtiger vorhangstoff, foto peterhans.“



1931 p 7 aufblühende pflanze.

veranstaltungen im winter 1931-32.

vorträge usw.

- 7. 10. 31. tanzabend palucca mit tanzgruppe.
- 12. 10. 31. vortrag prof. graf von dürckheim-leipzig über „grundprobleme der ästhetik.“
- 19. 10. 31. vortrag prof. graf von dürckheim-leipzig über „zweckmäßigkeit und wert.“
- 13. 11. 31. vortrag dr. georg schmidt-basel über „siedlungsform und lebensform, versuch einer entwicklungsgeschichte der menschlichen siedlung.“
- 25. 11. 31. vortrag prof. h. freyer-leipzig über „der mensch u. die gesellschaftliche wirklichkeit.“
- 1. 12. 31. } musikalische veranstaltung im reißhaus-
- 3. 12. 31. } berlin über „zeitgenössische musik und ihre
- 9. 12. 31. } entwicklungsmöglichkeiten unt. mitwirkung v. henry cowell, komponist, kalifornien, klavier hanna smid, berlin, geige und bratsche, nicolo draber, berlin, flöte.
- 7. 12. 31. filmvortrag des herrn von halem vom stahlwerksverbd. düsseldorf üb. „stahlskelettbau.“
- 14. 12. 31. kammermusikabend sigfrid walther müller unter mitwirkung der mitglieder des genzelquartetts leipzig franz genzel, violine und fritz wawrowsky, cello.
- 16. 12. 31. prof. f. krüger-leipzig über „die menschliche arbeit.“
- 15. 1. 32. dr. grohmann-dresden über „gegenstand in der neuen malerei.“
- 3. 2. 32. dr. prinzhorn-frankfurt über „trieb und wille im künstlerischen gestaltungsvorgang.“
- 17. 2. 32. dr. plessner-köln über „mensch u. umwelt.“
- märz 32. arch. j. j. p. oud-rotterdam über „moderne architektur.“

ausstellungen

- 11.-16. 10. 31. prof. w. kandinsky „aquarelle.“
- 18.-30. 10. 31. „ „ „ „handzeichnungen u. grafik.“
- 1.-13. 11. 31. „ „ „ „gemälde.“
- 15.-27. 11. 31. werner scholz „gemälde u. pastelle.“
- 30. 11.-13. 12. 31. fritz winter „ölbilder.“
- ab januar 1932 mejschke bahelfer „gemälde u. aquarelle.“
- prof. feiningers 1. „lithos u. radierungen“
- „ 2. „handzeichnungen.“ „das holzschnittwerk“
- „ 3. „ölbilder.“ „neue aquarelle“
- „ schlemmers „aquarelle, grafik, pastelle.“