

Sophia Valerie Holzmann

KLEE: DIE FIGUR DES DAZWISCHEN

WILHELM HAUSENSTEINS *KAIRUAN ODER EINE GESCHICHTE VOM MALER KLEE UND VON DER KUNST DIESES ZEITALTERS* (1921)

Umhüllt von einem großen Mythos wird der Künstler Paul Klee von dem Kunstschriftsteller Wilhelm Hausenstein in *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters* (1921) (im Folg. *Kairuan*) seiner Leserschaft präsentiert. Der Titelzusatz ist programmatisch: Paul Klee ist der Protagonist der *Geschichte* und weiter der Protagonist *der Kunst dieses Zeitalters*. Warum Klee? Warum Klee so kryptisch? Worin bzw. wie begründet Hausenstein seine Aufmerksamkeit für ihn und sein (keineswegs uneingeschränktes) Lob? Was veranlasst ihn zu einer sich im angeschlagenen Märchenton des Titels bereits andeutenden monographischen Literarisierung von Klees Kunst? Und im nächsten Schritt: Auf welche literarische Weise bringt Hausenstein Klee als Künstler zur Darstellung? Traditionell wird das besondere Lob eines Künstlers (und seltener einer Künstlerin) damit begründet, dass seine schöpferischen Fähigkeiten als göttlich beschrieben werden.¹ Die Künstler werden mit dem Höchsten aller Dinge – dem Göttlichen – analogisiert und ihre künstlerische Produktion über das rein Irdische emporgehoben. Auch bei der Lektüre von *Kairuan* ist der häufig biblisch konnotierte Wortschatz auffällig und die Struktur und evozierten Bilder erinnern an religiöse Schriften. Mit Klee macht Hausenstein einen (ihm und seiner Leserschaft) zeitgenössischen Künstler zum Protagonisten – warum, so kann man fragen, bedient er sich trotz der Modernität des Künstlers dieser Tradition? These des vorliegenden Beitrags ist, dass Hausenstein Klee als außergewöhnlichen Künstler inszeniert, indem er den altbewährten Topos des Künstlers als *alter deus* bemüht – dies jedoch unter den Möglichkeiten und Bedingungen einer *avantgardistischen*, modernen Welt. Wie aber, so die im Folgenden weiterhin zu erörternde Frage, verwandelt er diesen Topos konkret an, wie aktualisiert er ihn? Die Beschreibungen Hausensteins zu Paul Klee sind nicht nur biblisch konnotiert, sondern kreisen zugleich auch um andere, zum Biblischen geradezu gegensätzliche Pole: das Göttliche und das Alchemistische, das neu Geschöpfte und das urzeitlich Traditionelle, das logisch Rationale und das metaphysisch Gefühlsgelitete. Hausenstein verortet Klee, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, in diesem Spannungsfeld einerseits als Figur des *Dazwischen* und andererseits als die Grenzen verschiedener Berei-

che überschreitend – als transzendent. Es handelt sich um einen Künstlerentwurf, der für das Verständnis der künstlerischen Vorstellungen und Utopien des frühen 20. Jahrhunderts in vielerlei Hinsicht aufschlussreich ist.

DER GÖTTLICHE KÜNSTLER

Der Topos des Künstlers als *anderer Gott* ist in seinen Ursprüngen schon in der Antike und dem Mittelalter verankert.² Im Mittelalter noch als *deus artifex* existent, wandelt sich das Verhältnis von Künstler zu Gott seit dem 13. Jahrhundert, indem die Idee des *homo secundus deus* aufkommt.³ Bereits bei Alberti wird dann die von nun an beständige Begrifflichkeit manifestiert: „Über ein solches Ansehen also verfügt die Malerei, dass ihre Vertreter angesichts der Bewunderung, die man ihren Werken entgegenbringt, fast schon auf den Gedanken verfallen, sie seien Gott in höchstem Maße ähnlich“,⁴ schreibt er zu einer Anekdote des aus antiken Schriften bekannten Malers Zeuxis. Durch die Geistesbewegung des Humanismus im 14. Jahrhundert und die Erhöhung des Menschen ist das Umdenken von Gott als Künstler zum Künstler als gottähnlich ermöglicht. Die Ähnlichkeit besteht nicht in einer absoluten Wesensgleichheit von Gott und Künstler, sondern existiert als Analogie in der strukturellen Ebene des Erschaffens *ex nihilo*. Der schaffende Künstler wiederholt das göttliche Schöpfen, sodass das diesseitige Kunstschaffen als Parallele zum jenseitigen Schaffen verstanden wird. Somit werde durch den Künstler eine Verbindung zur göttlichen Welt hergestellt. Seit dem 15. Jahrhundert steht der Topos auf den Sockeln des Geniedankens, welcher im 19. Jahrhundert zu seinem Höhepunkt kommt.⁵

Über den Geniestatus des Künstlers der Moderne, der das Geniale im Geist und Kopf der Künstler*innen verortet, baut Hausenstein eine Brücke zum tradierten Topos des *alter deus*, einem gottähnlichen Schöpfer, wie sich in einer genaueren Lektüre (und innerhalb dieser mit je unterschiedlicher Intensität artikuliert) erweist. Hausenstein spielt mit diesen verschiedenen Konzeptionen und kombiniert sie frei anverwandelt, setzt Klee also in bekannte Schemata und somit in Tradition, um mit diesen jedoch zugleich auch wieder zu brechen und über sie hinaus zu gehen. Mit dem Ziel meines Beitrags, das Lob und die besondere Hervorhebung Klees durch Hausenstein aufzuschlüsseln, beschränkt sich die Betrachtung vornehmlich auf die erste Hälfte des Textes, in der Klee auf die hier angedeutete Weise als Künstlerpersönlichkeit konzipiert und aufgebaut wird, und hat somit keinen Anspruch darauf, dem Ganzen, in sich mäandernden Text gerecht zu werden.

EINE GESCHICHTE VOM MALER KLEE

„Aber wer ist er? Ein Magier – so geht das Gerücht: der aus allem nichts, aus einem keins, aus keinem eins, aus nichts alles macht.“⁶

Mittels Metaphern, bildlicher Sprache, rhetorischen Fragen und paradoxer Aneinanderreihungen wird der Leser bereits im programmatischen Einleitungskapitel *Anamnesis* in Hausensteins *Kairuan* involviert und gleichzeitig einer Rätselhaftigkeit ausgesetzt. Konträr zu den Erwartungen an eine Monografie stellt Hausenstein keine Daten und Fakten an den Anfang, sondern leitet mit einer rhetorischen Frage in seinen poetischen Entwurf der Figur Klee ein, die er im Verlaufe des Textes zu konturieren versucht. Dabei ist den Leser*innen bei der Lektüre dieses ersten Kapitels noch gar nicht klar, um wen es eigentlich geht. Wer ist *er*? Denn abgesehen von der Erwähnung im Titel wird die Hauptfigur Klee erst nach einigen Seiten namentlich genannt. Zuvor bleibt er anonym, ihm werden verschiedenste Persönlichkeitsmerkmale zugeschrieben. So nennt Hausenstein ihn „der Sonderbare“,⁷ „der Träumende“, „der Seltsame“ und „der Zauberer“.⁸ Im ersten Kapitel wird somit durch diese Periphrasen bereits suggeriert, dass Hausenstein den Facettenreichtum und die Wirksamkeit der in Rede stehenden Künstler-Figur nicht unter einer einzigen Bezeichnung komprimieren könne. Vermittelt wird dabei: Nicht Hausensteins sprachliche Fähigkeiten verhindern eine prägnante Bezeichnung Klees, sondern Klee ist mit dem Mittel der Sprache als Bezeichnungsmedium nicht einzufangen; er lässt sich allein sprachlich umkreisen. Klee wird dergestalt außerhalb der vom Menschen zur Welterfassung konstruierten Mittel, wie der analytisch bezeichnenden Sprache, verortet, da er sich in anderen, ja transzendenten Ebenen bewege, so meine These. Die Annahme lässt sich auf zwei Textebenen vertreten: Erstens wird Klee auf inhaltlicher Ebene durch seine Kunst dem Göttlichen und Metaphysischen nahestellt und zweitens erwirken die sprachlichen Mittel des Textes eine solche Inszenierung Klees.

Betrachtet man den angewandten Wortschatz, so kann eine regelrechte Häufung von religiös konnotierten Begriffen festgestellt werden. Klee wandle zwischen dem Diesseitigen und dem Jenseitigen, zwischen Erde und Himmel, auf der „Brücke zum Rätsel des anderen Ufers“.⁹ Hausenstein beschreibt ihn als in seiner Erscheinung „von Gleichnis zu Gleichnis“¹⁰ wandelnd – ein Begriff, der an die Heilige Schrift, konkret an die erzählerische Vermittlungsform Jesu, denken lässt.¹¹ Bedenkt man die (zuvor erwähnte) Vielheit an Namensgebungen Hausensteins für Klee, erinnern die verschleierte und variierenden Begrifflichkeiten auch an die Bibel, die für Gott auswei-

chende Bezeichnungen („JHW“, „der Herr“ o.ä.) wählt. Dieses Bild wird inhaltlich bestärkt: Hausenstein beschreibt Klee, der im Schneidersitz im Sand sitze und mit den Händen in den Sand zeichne, bis der Sand sich „entzündet“ und ein Feuer wird, in dessen Mitte Klee sitze.¹² Dies erinnert an die Erscheinung Gottes im brennenden Dornenbusch (2. Mose 3,2-4) sowie an Gott als Schöpfer des Menschen aus Staub und Erde. Gott habe den Menschen aus Erde des Ackerbodens geformt (laut Genesis 2,7), Klee formt mit seiner bloßen Hand aus Sand. Die Analogie gipfelt in folgender Passage: „In dieser entscheidenden Phase begann der Malerzeichner das Werk zu katalogisieren. Nun sah er durch sich wie durch Glas und wusste, was es sei und daß es etwas sei, vollends aber, daß es etwas sein werde.“¹³ Die Nähe zu biblischen Formulierungen der Genesis „Und er sah, dass es gut war“,¹⁴ ist kaum auszublenden. Bedenkt man zudem das Gesamtkonzept der *Geschichte vom Maler Klee*, so kann man die These einer strukturellen Analogie zur Genesis wagen: Hausensteins Schrift gleicht einer bzw. der Schöpfungsgeschichte. Klee erschaffe im Medium der Kunst neu, ordnet neu und lässt im irdischen Kosmos Neues entstehen – durch Hinwendung zum Jenseitigen.¹⁵ Das Werden des Malers Klee wird als schicksalhaft dargestellt, als sei es unumgänglich, dass Klee seine Kunst auf diese Art entwickle. Ähnlich einem Messias oder einem Propheten verkörpere Klees Person und künstlerischer Werdegang das In-die-Welt-Treten eines metaphysisch schon vorhandenen, er dient als Brücke oder Vermittlungsfigur. Die Person des Künstlers verschmilzt in Hausensteins *Kairuan* mit dessen Kunst und wird eins, was in der Beschreibung der Wohnung Klees beispielhaft abzulesen ist, auf die Clara Stolz in diesem Heft näher eingeht.¹⁶ Dabei sei der Werdegang keinesfalls mühelos und auch einige Rückschläge bzw. Abweichungen vom (nach Hausenstein) *richtigen Weg* treten auf.¹⁷ Im Kapitel *Kairuan* sei Klee jedoch angekommen und habe durch eine Art Selbstfindung sein Schicksal erfüllt: „Klee wurde Klee; und gab es je einen neueren Künstler, der sich die Zeit nahm, allen seitwärtigen Lockungen zum Trotz [...] auf sich selbst zu kommen, so absurd das Ergebnis des persönlichen auch anmuten konnte, dann hieß er Klee.“¹⁸ Hausenstein stellt den Werdegang Klees als Erfüllung einer Prädestination dar. Klee verorte sich selbstständig in der Welt und finde seinen Platz, wie man es auch aus den wenig divinen Bildungsromanen kennt, wenngleich sein Platz „absurd“ erscheinen mag – jenseits von Herkömmlichem. Neben diesem Beispiel evozieren auch weitere Passagen Klees metaphysisches Umfeld: Im Kapitel *Candide* schreibt Hausenstein: „So war das weinende Auge vom Strahl des transzendenten Lächelns göttlich beschienen.“¹⁹ Weiter spricht Hausenstein von „der Willkür des schöpferischen An-

triebs“²⁰ des Künstlers, also einem inneren Drang zur künstlerisch-schöpferischen Äußerung und einer „transzendente[n] Darstellung“,²¹ von dem Metaphysischen und Fühlbaren, vom „Antirationalen“,²² welches im Text mit den verschiedenen *Zungen* des biblischen Pfingsten verdeutlicht wird, die das „Weltgeheimnis“ durch die Künste auszudrücken suchen.²³ Durch den göttlichen Kommunikationsrahmen können die Gläubigen trotz eigentlichem Unverständnis kommunizieren, „als jeder, der Sprache des anderen unkundig, dennoch die Sprache des anderen redet“.²⁴ Durch dieses Beispiel der verschiedenen *Zungen* setzt Hausenstein außerdem, so lese ich diese Passage, die Modalitäten *Bild* und *Sprache* parallel, denn ihnen wird hier die gleiche Fähigkeit zugeschrieben: Es werden, durch *göttliche Beseelung* der jeweiligen Ausdrucksmodalitäten, Bezüge hergestellt. Klees Kunst schaffe ebenso eine Vereinigung und ein gemeinsames Verständnis über eigentliche Grenzen hinaus, denn auch sie habe eine Verknüpfung mit Jenseitigem – so der durch die Textstelle vermittelte Eindruck. In diesen Passagen wird also erneut die Entrückung Klees in andere, auch jenseitige Sphären suggeriert. Seine Figuration lässt Klees Sinneswahrnehmung vom *göttlichen Licht* bescheinen, also sein irdisches Sehen transzendental erweitern, was seine Kunst, als Äußerung der sinnlichen Wahrnehmung, ebenfalls transzendental werden zu lassen verspricht. Der scheinbare Widerspruch von sinnlich-immanenter Wahrnehmung und transzendente[m] Sehen wird aufgelöst, denn das Transzendente wird in der Immanenz, sprich den eigentlich begrenzten möglichen Erfahrungen, erfahrbar gemacht. Mit anderen Worten: Die Kunst Klees als Medium der Immanenz wird transzendental, indem Klee mit seiner Kunst die Grenzen der Immanenz zur Transzendenz übergeht, ohne dabei eine der beiden (sich einander gedanklich im Grunde ausschließenden) Bereiche zu verlassen. Klee bewegt sich in diesem Sinne im *Dazwischen*, indem er eine Brücke schlägt und mit sinnlichen Mitteln Transzendenten erfahrbar mache. Hausenstein selbst kann dem nur durch sprachliches Umkreisen zu entsprechen versuchen, denn das Transzendente ist für ihn mit dem Mittel der analytischen Sprache nicht fassbar, nicht auf einen Begriff zu determinieren. Er konstruiert entsprechend verschiedene Sprachbilder, um der transzendenten Komponente von Klees Werken nahe zu kommen.

Die angeführten Textpassagen zeigen eine Inszenierung Klees als prophetenähnliche Figur, die sich künstlerisch zwischen den weltlichen und transzendenten Kategorien bewege. Zunächst erwecken die religiösen Anspielungen den Eindruck, als werde der Topos des *alter deus* auf Klee angewandt – allein, wäre Hausenstein so eindeutig, bei

dem reinen Wiederholen des tradierten Topos zu verweilen, würden die modernen, zeitgenössischen Leser*innen wohl einen Bezug zur Jetztzeit vermissen. Um dem Anspruch von Aktualität und Relevanz für die eigene Zeit bzw. um dem Weltempfinden zu genügen, muss Klee noch mehr sein; Hausenstein greift die Tradition auf und geht darüber hinaus. Er erweitert den Topos des *alter deus*, indem er ihn mit dem Gegenstück des Göttlichen, dem Profanen, zu einer Einheit amalgamiert und darüber hinaus auch noch das Mythische inkludiert: Klee wird neben religiösen Kontexten auch in der Welt der Alchemie angesiedelt. Beispielhaft ist folgende Textstelle:

„Ordnung wurde Algebra – arabisch nach Wort und Urbild; von Mysterien unwittert, Geheimwissenschaft über die Köpfe der profanen Menge hin, die ohne Ahnung ist; von Osten aus den Pythagoreern weitergegeben und dort aufs Neue eine mit Metaphysik aufgewogene Einfachheit diesseitiger Rechnung. [...] Es entstand, [...] im Tiefsten verloren und im tiefsten gewiß wieder eine Kunst von magischem Wesen.“²⁵

Klees Kunst wird als nicht auf analytische Weise greifbar dargestellt und basiere laut Hausenstein auf alchemistischem Wissen und Raumverständnis. Das alchemistische Wissen, so lese ich das Zitat, kann in der diesseitigen Welt angewendet und dargestellt werden, obwohl ihm (weiterhin), so Hausenstein, noch etwas Unergründetes, Magisches innewohne. Durch die Verbindung zur vor-religiösen Mythik entfernt Hausenstein Klee von dem rein religiösen Umfeld hin zu einem allgemeineren. Die divine Konnotation scheint nicht zu genügen, nicht allumfassend genug und nur Beispiel und Gleichnis zu sein. Durch das „Urbild“, etwas, was schon immer dagewesen und Ausgangspunkt von allem Nachfolgenden sei, wird die Kunst Paul Klees aufgewertet und zugleich durch ihre historische Rückkoppelung zeitübergreifend und allumfassend. Ganz im Sinne der platonischen Erkenntnistheorie ist das hier in Rede stehende Kapitel mit *Anamnese* betitelt: Alles Wissen sei in der unsterblichen Seele bereits vorhanden, man müsse sich nur erinnern können.

Die Kombination von Alchemie und Religion, die Hausenstein in Klee vereinigt sieht, lassen die Grenzen der Kategorien verschwimmen und etwas Allumfassendes und in der Synthese *Neues* Bergendes zu. Klee ist demnach nicht zuzuordnen in tradierte, etwaige sakrale oder irdische Kategorien, seine Kunst oszilliert und scheint dadurch allein erfahrbar, aber nicht mit analytischen Mitteln greifbar und festsetzbar.²⁶ Genau dies versucht Hausenstein mit seinen Sprachbildern, die er in Analogie zu Klee und dessen Gemälden entwirft,²⁷ zu vermitteln und als modern hervor zu streichen.

VON DER KUNST DIESES ZEITALTERS

Der Untertitel *Eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters* ist programmatisch, denn neben der Darstellung Klees spielt die Situation und Bedingtheit seiner Kunst eine Rolle. Inwiefern, so ließe sich fragen, ist die Kunst Klees für den Kritiker auch ein (positiver) Ausdruck ihrer Zeit – die bekanntlich mit Endzeitszenarien (auch in der Kunst) nicht hinterm Berg hielt? Dem diesbezüglichen Pathos seines Vorgängers und Kritikerkollegen stellt sich Hausenstein mit und am Beispiel Klee meines Erachtens entgegen, wenn er schreibt:

„Lektüre der Bücher Meier-Graefes stellten den Modernen vor eine moderne Welt, deren Vollendung von Delacroix, Courbet und Corot über Manet zu Van Gogh und Cézanne den Modernen schier nichts mehr hoffen ließen. So vollkommen und endgültig schien grade die Modernität dieser Welt. Was sollte jenseits noch werden – jenseits bei nachgeborener Gegenwart?“²⁸

Meier-Graefe, dessen Kunstbegriff in seiner berühmten *Entwicklungsgeschichte* an den modernen Bildwelten der Expressionisten an sein Ende gelangte, sei nun, so lese ich diese Passage, zu überwinden. Mit Hausenstein würden nachfolgend auch die jüngsten, neuen Stilrichtungen für Leser*innen und Betrachter*innen zugänglich und in ihrem Wert erkennbar gemacht. Klee beispielsweise wird als „Nachgeborene[r]“ beschrieben,²⁹ der ein bereits totgeschriebenes Zeitalter überwinden und die „Brücke“ zu neuem Ufer im neuen Jahrhundert schlagen müsse.³⁰ Klee als Figur des *Dazwischen* – Zeitgeschichtlich zwischen dem *fin de siècle* und dem „neuen“ Jahrhundert,³¹ verwurzelt zwischen ‚Okzident‘ und ‚Orient‘,³² zwischen Tradition und Neuschaffung. Gerade diese Polarität und die Überbrückung undenkbarer Gegensätze mache Klee aus, da er den klaffenden Abgrund scheinbar zu schließen vermöge, die „Mitte der Bezüge“³³ finde und somit einen Zusammenhang schaffe, anstatt Endzeitszenarien zu perpetuieren. Konkret nach Hausenstein also: „Zwischen den Dingen bleibt keine Lücke. Dies ist das Geheimnis, dies das Wunder. Verbindung schiebt sich zwischen das Entgegengesetzte. Horizonte, die auseinanderfahren würden, knüpfen sich zusammen.“³⁴ Das Zusammenführen scheinbar gegensätzlicher Welten sowie der produktive Umgang mit dem zeitgeschichtlichen Dazwischen erscheinen mir ein Schlüsselmotiv des Textes zu sein – und auch viel über die an die Kunst herangetragene Utopie der Kritik Hausensteins zu verraten. Hausenstein schreibt: „Dieser Augenblick ist unser. Er ist der Augenblick zwischen den Kirchen: den alten und den künftigen.“³⁵ Kunst, besonders Klees Kunst, wird als neuer Kultus in zerrissenen Zei-

ten gedacht, in der die Kirche dieser Position nicht mehr gerecht werden könne: In dem vorangestellten Kapitel des hier zitierten, *Kirche der Ursula*, findet eine Inszenierung der Kirche als Zentrum der Gesellschaft statt, das jedoch nur noch eine leere Hülle bilde.³⁶ Die Kirche sei in ihrer Funktion als Gotteshaus zweitrangig geworden und sei ihrer Symbolkraft eines die Menschen einigenden Zentrums verlustig gegangen. Sobald „eines Tages [...] jeder Einzelne in sich selbst [erschrickt]“,³⁷ also von dem Gemeinschaftlichen in das Private wandert, stehe die Kirche „unbeteiligt“, „wie Lieblosigkeit einer Fabrik, einer Kaserne, eines Bauernhofs, eines Gewerkschaftshauses, einer Villa“ da.³⁸ Das Gebäude der Kirche sei sinnentleert und nur noch ein Symbol, nur noch ein Signifikant, der den Bezug zu seinem Signifikat verloren habe. Die Existenz dieses metaphysisch *Seienden*, das die Kirche einst verbildliche, wird dadurch nicht geleugnet, nur von der Religion als Darstellungsversuch von und Zugang zu Metaphysischem entbunden. Die Religion werde „Gleichnis“,³⁹ also ein ersetzbarer Repräsentant, der im Diesseitigen und sinnlich Wahrnehmbaren auf etwas verweist, das zwar *ist*, aber ohne Gleichnis nicht darstellbar sei – was jenseits des Inhaltes auch durch Hausensteins Rhetorik des Aneinanderreihens von Beispielen, also beliebigen Ersetzens verschiedener Signifikante, sprachlich transportiert wird. Diesem Gedanken entspricht die Beobachtung, dass Hausenstein sprachlich nicht konkret benennt und auf Begrifflichkeiten festzurrt, sondern mit verschiedenen Sprachbildern umkreisend etwas Darzustellen versucht. Er selbst schafft Gleichnisse durch verschiedene Metaphern und sprachliche Bilder, um das über das Analytische Hinausgehende doch irgendwie darzustellen. In seinem *Kairuan* versucht er, mit Gleichnissen ein über analytisch Greifbares hinaus vorhandenes *Seiendes* in Klees Werken peu à peu einzufangen. Wenn Hausenstein von einem Zustand „zwischen den Kirchen“⁴⁰ spricht, könnte man das als Zustand begreifen, in dem etwas *Seiendes* aktuell keine Form der Sichtbarmachung (wie es vorab die Kirche gewesen sei) habe – wie ein Gleichnis im religiösen Kontext zur Darstellung eines abstrakten, nicht sicht- oder greifbaren Gegenstandes dient, das jedoch nicht der Gegenstand selbst *ist*, sondern nur *eine* mögliche Form der Vergegenwärtigung.

Meine These ist nun, dass die Kunst Klees Hausenstein zufolge als neues Gleichnis, also als neue Art der Vergegenwärtigung funktionieren könne, die die Menschen eine und ihnen etwas offenbare, was sich ohne künstlerische Vermittlung nicht begreiflich machen ließe.⁴¹ Gleichzeitig liegt hierin auch die Problematik, der sich Hausenstein stellt: Sprachlich etwas nicht Fassbares erfassen zu wollen. Aus dieser Spannung re-

sultiert die interessante Rolle des *Kunstschriftstellers* Hausenstein innerhalb *Kairuans*.

DER KUNSTKRITIKER ALS VERMITTLER

Klees Kunst sei laut *Kairuan* von Zeitgenoss*innen oftmals missverstanden und abgelehnt worden. Nach Hausenstein liege dies aber nicht an der Unzugänglichkeit der Bilder, sondern an der Herangehensweise der Betrachter*innen:

„Es entstand, unfähig, sich am Überlieferten zu orientieren, im Tiefsten verloren und im Tiefsten gewiß, wieder eine Kunst von magischem Wesen. Rückkehr von der Naturwissenschaft und vom Naturbild zum Rätselspiel und wunderlichen Ernst; zum Abstrusen, das dem Bürger der Aufklärung als Mystifikation erscheint, dem Ahnungsvollen als Hilfsmittel auf dem Weg zum Hintergrund.“⁴²

Hausenstein kritisiert die Verschließung des aufgeklärten Bürgertums des 19. Jahrhunderts vor Metaphysischem; dadurch werde die Welt auf das rein Erklärbare begrenzt, was zu Zerteilung in zusammenhanglose Fragmente führe. Er sieht Klees Kunst als „erlösende Brüskierung der empirischen, exakten, mit aller Vernünftigkeit legitimierten Wissenschaft des neunzehnten Jahrhunderts“, denn „das Geheimnis liegt nicht in der Kenntnis der lateinischen Grammatik, sondern in der Wirkung der Einfalt“.⁴³ So macht Hausenstein verständlich, dass auch er sich nicht durch „empirische“ oder „exakte“ Sprachwissenschaft der Wirkung von Klees Bildern nähern könne, sondern sich einer poetischen Herangehensweise an die Werke bedienen müsse. In dem bereits genannten Kapitel *Kirche der Ursula* – um ein Beispiel zu nennen – scheint er ein sprachliches Bild zu konstruieren, indem er den Wohnort Klees aus Farben und Formen zu Gebäuden und Straßen zusammensetzt, so jedenfalls der entstehende Eindruck: „[M]ittelländische Bläue des Himmels und lilienweiße Glut der Sonne. Es war gefährlich, aus dem blauen Gewölbe unter jene rote Kuppel zu treten [...]“,⁴⁴ lautet die Beschreibung der Kirche. Außerdem nutzt er vielfach Metaphern, die er aneinanderreihet, als könne er nur durch das Hervorbringen verschiedener Bilder einen *Begriff* oder genauer: eine Vorstellung von der Sache geben: „[E]s umgibt ihn [Klee] wie Flamme den Salamander, Sonne den Vogel Greif, Glorie das Bild des Buddhas.“⁴⁵ Bei der Beschreibung von der Stadt *Kairuan*⁴⁶ schafft Hausenstein sprachlich einen fließenden Übergang zu der Darstellung des Ortes in Klees Werk. Er beschreibt die Stadt, als würde er ein Bild schreibend malen: „*Kairuan* ist von einer roten Ziegelmauer umgeben, die zehn Meter Höhe mißt, von fünf Toren durchbrochen ist und in Abständen runde Türme wie Kronen trägt“, wovon ausgehend er die

Verbildlichung dieses vermeintlichen Seheindrucks als von Klee in ein Bild übertragen ergänzt, denn „Klee hat sie [eine Fahne] gemalt, wie sie, zwischen Rostrot und falbem Sandgelb scharf leuchtet“.⁴⁷ Hausenstein findet sprachliche Äquivalenzen zu den Bildern, die gleichermaßen im Bildlichen und damit Begriffslosen bleiben – trotz Verbalisierung. Denkt man Sprache als Zeichensystem, als Signifikant eines Signifikats, kann man Hausensteins Versprachlichungen als Gleichnis zur Kunst Klees lesen. „Ihn [Klee] umspannt – so scheint es – keine bestimmte Form“, so Hausenstein.⁴⁸ Er ist nicht zuzuordnen, in kein Schema zu drängen und damit nicht mit herkömmlichen Kategorien zu erfassen. Klee sei zu *anders* und transzendental, um bereits verstanden zu werden – wie es in typischer Avantgarde-Logik heißt.⁴⁹ Die Tatsache jedoch, dass Hausenstein als Vermittlerfigur tätig werden kann, da er den Künstler, der seinen eigenen Weg einschlägt, trotz aller Neuheit verstehe, lässt ihn als eine Art Erleuchteten, eine Art Glaubensanhänger Klees erscheinen. Die retrospektive Betrachtung von Klees Leben und seiner Kunst, die stetig und auf mystische Weise miteinander verschlungen dargestellt sind, sowie der Wechsel zwischen makrokosmischem Überblick und mikrokosmischer Detailgenauigkeit,⁵⁰ der Blick in das Innenleben der Figur – diese literarischen und narrativen Kniffe machen Hausenstein zu einem Allwissenden (Erzähler). Die Analogie zwischen dem Stil des Textes mit biblischer Stilistik könnte, um in der Analogie sprachlich zu verweilen, Hausensteins Text als *Evangelium* erscheinen lassen und ihn somit als – ebenfalls vom Metaphysischen beleuchtet – Evangelisten darstellen.

RELIGION UND KUNSR IN HAUSENSTEINS KUNSTSCHRIFTSTELLEREI

Retrospektiv beschreibt Hausenstein sein eigenes Schaffen als „in zunehmendem Maße auf die religiösen Aspekte der Kunst gerichtet“.⁵¹ Dabei bezieht sich Hausenstein nicht auf das Sujet, sondern auf das Wahrnehmen der Welt durch den Künstler, das sich im Werk kristallisiert. „Was der Expressionismus malen, zeichnen und meißeln möchte, ist die metaphysische, die göttliche Spur auf den Dingen.“⁵²

Die Antwort auf die Frage nach einer neuen Orientierung der Kunst zwischen den Jahrhunderten sei also (so zumindest in den 1910ern und 1920ern geäußert) eine Art Religiosität,⁵³ oder zumindest die Position in der Welt, die ihr zu eigen gemacht werden könne. Diese Position wirkt ordnungsgebend in einer Zeit geistiger und moralischer Unsicherheit, die sowohl der Krieg als Löschung aller Utopien der industriellen Revolution im vorigen Jahrhundert, als auch die von Endzeitgefühlen begleitete

Jahrhundertwende mit sich brachten.⁵⁴ Zur Situation der Kunst an sich schreibt Hausenstein, sie liege „zwischen völliger Auflösung und dem Versuch zu neuem Aufbau“ (auch hier wird wieder das Bild des Dazwischen, der Mitte, aufgerufen).⁵⁵ Dies lässt sich mit einem zeitgeschichtlichen Blick auf die Gesellschaftssituation verständlich machen: Durch die Industrialisierung und fortschreitende Mechanisierung der Welt zum *fin de siècle* scheint sie sich in immer kleinere Einzelteile zu spezifizieren und ihres (ersichtlichen) Zusammenhangs durch diese Zergliederung beraubt zu werden. Künstler*innen stünden in Folge vor der Aufgabe bzw. ihnen wurde vielfach die Verantwortung übertragen, (zumindest in einem ästhetischen Schutzraum) neue Zusammenhänge herzustellen und Allumfassendes zu geben, um die gesellschaftlichen Sehnsüchte nach Einheit und Zusammenhang als Gegenpol zu einer mechanisierten Produktion zu erfüllen. Außerdem scheint die Welt in ihrer Mechanisierung jegliche Übernatürlichkeit zu entbehren. So sei, wie Hausenstein vermittelt, die logische Reaktion auf die negativ bewertete Mechanisierung der Welt eine organische Kunst, welche dem Religiösen und Metaphysischen gleich sei.⁵⁶ Der Kunstschaffende tritt als Chaos ordnender Schöpfer auf, der qua Synthesen zu neuer Orientierung ver helfe und Haltepunkte geben könne. Die Logik, die dabei durchaus auch Bildern eigen sei, sei eben keine mechanische, sondern vielmehr eine sinnlich erfahrbare, eine allein dem Bild eigene, die sich nicht in Einzelteile zergliedern und nach Belieben wieder zusammensetzen lasse.

Im zeitgenössischen philosophischen Diskurs wird die Hinwendung zu einer Erfahrung jenseits der zerteilbaren Welt anhand der Genievorstellung deutlich, die oft als Gegensatz zum Talent definiert wird: Letzteres sei die menschliche Fähigkeit, ersteres jedoch göttlich und demnach nicht weiter auf einen ersten Ursprung zu zergliedern, sondern letztes und erstes *Seiendes*.⁵⁷ In Hausensteins Schrift *Meister und Werke* von 1929 findet sich dieses Phänomen wieder: In der Beschreibung Rubens führt Talent die Kunst nur zur „Mimikry“ – „Wahrheit“ sei Kunst allein durch Genialität.⁵⁸ Die für ihn genialen Künstler seien „Lehnsherren Gottes“ und zeichneten sich dadurch aus, dass sie „nicht mit der menschlichen Gesellschaft [verkehren], sondern mit einem übermenschlichen Zusammenhang: dem Metaphysischen“.⁵⁹ So sei die Kehrseite des Genialen das Unverständnis, das die „Benachteiligten“ entgegenbrächten.⁶⁰ Hausenstein fordert von einem für ihn genialen Künstler „die Abkehr des technisch-gestimmten Menschen zum Metaphysischen hin“.⁶¹ Der Begriff der Metaphysik nimmt in allen Schriften Hausensteins eine gewichtige Rolle ein, ohne jedoch konkret

erklärt zu werden, was seinen Ursprung in der Eigenheit der Sache hat: „Man wusste nicht genau, worin das Metaphysische bestand, man war ohne eindeutige Religiosität [...], aber man rettete die Ahnung, dass, wie das Leben, so die Kunst die wichtigsten Verknüpfungen im Jenseits habe.“⁶² Das Metaphysische bringe die Welt in einen (unergründlichen) Zusammenhang und in der Kunst liege die Möglichkeit, das Metaphysische zugänglich bzw. fühlbar zu machen.

Hausenstein stellt nicht nur Klee als Schöpfer einer neuen, ganz eigenen Kunst dar, die aus einem Spannungsfeld polarer Gegensätze eine organische Einheit erwirke, sondern formuliert zugleich eine Forderung an die Position der *neuen* Kunst und ihre Ansprüche. Der Topos des *alter deus*, der anfänglich die Ausgangsidee dieses Artikels bildete, wird nicht im klassischen Sinn anverwandelt, sondern mit dem Zeitgeist entsprechenden Bedeutungserweiterungen überzeichnet. Da Hausenstein sich in *Kairuan* nicht stringent zu Klee positioniert, sondern innerhalb des Textverlaufes ebenfalls Bewertungswechsel stattfinden (wie die beschriebenen Rückschläge im Werdegang), beziehen sich die Momente der transzendentalen Brücken-Figur Klees im Besonderen auf die ersten Passagen des Textes, die im Kapitel *Kairuan* ihren Höhepunkt finden. Im Verlaufe des Buches scheint der Topos immer weniger durch, als erfülle Klee nicht mehr die (vielleicht utopischen) Erwartungen, die Hausenstein an die Position der Kunst allgemein in der Gesellschaft stellt. Hausenstein versucht also zunächst, Klee und seine Kunst an *die* Stelle der Welt zu setzen, an der in vorigen Zeiten Alchemie, oder Religion standen, die der Kunst Klees inhärent seien. Mit der ‚neuen‘ Zeit, in der diese gesellschaftlichen Orientierungs- und Fixpunkte veraltet und überholt seien, bleibe eine Leerstelle offen. Es scheint, als sehe Hausenstein die Kunst allgemein und theoretisch in der Lage, diese Stelle zu füllen. Hausenstein aktualisiert durch Klee den *alter deus* Topos, wodurch er gewissermaßen auch seine Vorstellung von der Bedeutung der Kunst in der Gesellschaft aktualisiert. Mit einer neuen Positionierung der Kunst in der Gesellschaft lotet Hausenstein zeitgleich durch sein Schreiben seine eigene Position als Kunstschriftsteller, also Vermittler der Kunst, neu aus.

AUSBLICK

Die Darstellung Klees als transzendente Figur des *Dazwischen*, als *alter deus* im modern erweiterten Sinn, ist nur einer von vielen Momenten, die den Text bestimmen. Die Dichte des Textes erfordert zwar eine konzentrierte Betrachtung unter ei-

nem spezifischen Interesse, aber man sollte davon absehen, die jeweiligen Ergebnisse als repräsentativ für Hausenstein allgemein zu sehen. Damit wird man den Texten nicht gerecht. Es zeichnet den Kunstschriftsteller Hausenstein gerade aus, zeitlebens nach einer dem jeweiligen Gegenstand entsprechenden Form der sprachlichen Darstellung zu suchen und Selbstrevision zu betreiben. In der individuellen und jeweiligen Darstellung der Kunst im Kontext seiner eigenen Zeit liegt seine Fähigkeit als Kritiker. Er setzt Klee in traditionelle Kontexte und nutzt tradierte Künstlerkonzeptionen, die er dann wiederum hinter sich lässt, indem er die Gegenwart einbezieht und mit der aktuellen Zeit arbeitet. Dieses Vorgehen erst lässt Klee und seine Kunst als *Überbrücker* verschiedenster Gegensätze erscheinen. Hausenstein bezieht sich semantisch, sprachlich und durch Verweise auf tradierte Topoi, um von ihnen ausgehend weiterzugehen, indem er die zeitgenössische Welt versprachlicht, in die Tradition einarbeitet, sich in gewissem Maße von ihr löst und mit seiner Kritik dadurch über sich hinausgelangt. Er analogisiert auf diese Weise das seinerseits dem Maler Klee attestierte Vorgehen, Altes und Neues zu verknüpfen und aus deren Synthese Neues zu schöpfen.

Wilhelm Hausenstein ist zwar in den letzten Jahren mehr ins Blickfeld der Forschung geraten, aber das Feld rund um seine Schriften noch lange nicht ausgeschöpft. In der kunstgeschichtlichen Literatur ist Hausensteins *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters* selten Ausgangspunkt einer Untersuchung, sondern wird eher am Rande herangezogen. Die jüngst erschienene Dissertation von Kerstin Bitar bietet einen guten Überblick über Hausensteins schriftstellerische Tätigkeit allgemein, setzt jedoch auf *Kairuan* keinen gesonderten Fokus.⁶³ Die im Entstehen begriffene Dissertation von Andreas Degner verspricht explizitere Erkenntnisse in Bezug auf *Kairuan*. Zugleich zeugen diese Studien von dem großen Forschungsfeld rund um Hausensteins Kunstschriftstellerei und -kritik, das erst am Anfang der Erkundung steht. Es lassen sich noch viele weitere Fragestellungen entwickeln, wie die nach der zeitgenössischen Relevanz und Rezeption des Textes, oder konkretere, auch repetitive Sprachbilder, deren Erforschung den Zugang zu Hausensteins Text bereichern und weiterbrächten. Es bleibt also hier die Erkenntnis festzuhalten, dass die Forschungsmöglichkeiten rund um *Kairuan* noch vielseitig sind.

¹ Für einen Überblick siehe: Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte der Schöpfung, Köln 2007.

² Vgl. ebd., S. 28.

³ Vgl. Von Rosen, Valeska: Formen, wie Gott mit Farben. Der Maler als ‚alter deus‘, in: Engel, Franz; Hadjinicolaou, Yannis (Hg.): Formwerdung und Formsetzung (Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie. Band 16), Berlin 2016, S. 51–76. S. 54.

⁴ Alberti, Leon Battista (1435): De pictura, zitiert nach Brätschmann, Oskar; Schäublin, Christoph (Hg.), Darmstadt 2000, S. 236. Aus dem Lateinischen übers. von ders., S. 237: „Has ergo laudes habet pictura, ut ea instructi cum opera sua admirari uideant, tum deo se paene simillimos esse intelligant“.

⁵ Vgl. Badt, Kurt: *Der Gott und der Künstler* (Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, Band 64), München 1956, S. 385.

⁶ Hausenstein, Wilhelm: *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und der Kunst dieses Zeitalters*, München 1921 (zitiert nach Haerdtter, Michael; Parry, Kenneth Croose (Edit.), München 2014), S. 16.

⁷ Ebd., S. 15.

⁸ Ebd., S. 15.

⁹ Ebd., S. 15.

¹⁰ Ebd., S. 16.

¹¹ Die Überlegungen zu Bedeutungserweiterung durch Konnotationen schließen an den Mythos-Begriff Roland Barthes an. Diesem zufolge verschieben sich (stark vereinfacht gesagt) Bedeutungen eines Wortes oder überlagern sich während des Sprachgebrauchs. Da Sprache allerdings ein auf Konventionen basierendes Konstrukt ist, basiert die Konnotation von Bedeutungen auf kulturell und zeitgeschichtlich unterschiedlichem Wissen und dynamischem Sprachgebrauch (siehe dazu: Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 2006). Da die obige Betrachtung des Textes offensichtlich aus einem anderen zeitgeschichtlichen Kontext erfolgt, kann die Stichhaltigkeit der Bedeutungserweiterung angefochten werden. Allerdings möchte ich damit argumentieren, dass das biblische Sprachprofil keinesfalls dem derzeitigen Sprachgebrauch angepasst ist und somit keine große Leerstelle zwischen heutigem Wortschatz der Bibel und dem der 20er Jahre zu vermuten ist.

¹² Vgl. Hausenstein (1921): *Kairuan*, S. 16.

¹³ Ebd., S. 79.

¹⁴ Genesis/1. Mose, 18.

¹⁵ Vgl. dazu Hausenstein (1921): *Kairuan*: „[...] Diesseits und Jenseits verlieren die Grenzen [...]“ (S. 17).

¹⁶ Um eine konkrete Textstelle zu benennen: Hausenstein beschreibt den jugendlichen Klee, wie er von einem Möbelstück inspiriert zeichnet: „Dort und damals hielt der Großmutter Sohn [...] in Bern ein Café, das mit kleinen Marmortischen auf französische Art bestellt war. Auf dem Schliff der weißen Platten erkannte der winzige Neffe [Klee] den Querschnitt einer Menge organischer Wesen, und das Nachzeichnen mit dem Bleistift machte viel Spaß; [...]. Aber die aus dem gepflegten Familienwesen in der Schweiz überkommenen Bürgermöbel sind noch mit anderen Figuren absonderlich geziert; [...] gänzlich absurd, aber dennoch von einer konstruktiven Logik geordnet, die einer fremden Dimension, einer anderen, unendlich komplizierten Welt angehören könnte – einer Sphäre, wo die höhere Mathematik ins Metaphysische und Magische überginge.“ (S. 29). Diese Logik, die Hausenstein der als zunächst chaotisch anmutenden Wohnung Klees doch zuschreibt, entspricht seiner Vorstellung von den Bildern Klees, die einer eigenen Logik unterlägen. Außerdem beschreibt er die Inneneinrichtung als mit Gegenständen verschiedenster Kulturen und Zeiten bestückt, wie auch die Kunst Klees diese verschiedenen Einflüsse oder Bereiche vereine.

¹⁷ Vgl. ebd.: „Das Schicksal des im Bewusstsein noch schwankenden Künstlers lag vollends auf den Knien der Götter [...]“ (S. 69) und eine Passage der Auflistung von Hindernissen durch Ablehnung seiner Kunst, welche auf der Andersartigkeit seiner Werke begründet worden sei (S. 64 f.).

¹⁸ Ebd., S. 74.

¹⁹ Ebd., S. 60.

²⁰ Ebd., S. 77.

²¹ Ebd., S. 77.

²² Ebd., S. 78.

²³ Vgl. ebd., S. 78.

²⁴ Ebd., S. 78.

²⁵ Ebd., S. 66 f.

²⁶ Die Fähigkeit, etwas metaphysisch Seiendes darzustellen, spricht Hausenstein der Sprache nicht gänzlich ab. Allerdings bedarf es dazu einer besonderen Poesie, deren Ansätze er dem Dichter Christian Morgenstern zuschreibt: „In dieser Sekunde des Prozesses [...] traf der Malerzeichner mit der sinnreichsten Poesie zusammen, die zu Beginn des Jahrhunderts bei uns gedichtet wurde: mit der Poesie Morgensterns. [...] Auf eignen Wegen war hier ein anderer, ein Dichter und Nachdenker, an der Grenze angekommen, wo das Abstruse in das Metaphysische übergeht [...]“ (ebd., S. 78). Ob Morgenstern über die Grenze des irdischen hinaus gehe, lässt Hausenstein offen – klar wird aber, dass das Metaphysische nur durch poetische, nicht durch analytische Sprache eingefangen werden könne.

²⁷ Bezüglich der simultanen Bilderschließung siehe den Artikel von Clara Stolz in diesem Heft.

²⁸ Ebd., S. 69.

²⁹ Ebd., S. 72.

³⁰ Diese Metapher zieht sich durch den gesamten Text. Bereits im ersten Satz der programmatischen Einleitung benennt Hausenstein: „Beschreibe nun das Schicksal des Menschen in dieser Zeit – des Menschen, der auf drei Brücken zum Rätsel des anderen Ufers strebt.“ (ebd., S. 15). Interessant ist, dass Klee laut Hausenstein „strebt“, also in die Richtung weißt, aber noch im Prozess sei. Ob er am „anderen Ufer“ angelangt, lässt diese Metapher offen.

³¹ Hausenstein befasst sich ebenfalls mit dem Zeitgeist zu Beginn des 20. Jahrhunderts, welcher von Orientierungslosigkeit und Endzeitbewusstsein geprägt zu sein scheint. Er schreibt: „Doch wir – waren wir, wenn wir gewiss schon nicht die Ersten waren, nicht einmal die Letzten [...], oder waren wir, wenn nicht Letzte, etwas wie Erste?“ (Ebd., S. 63).

³² Dies verdeutlicht Hausenstein durch eine Anekdote zu tausendundeiner Nacht, bei der er die Verbindung von *Abendland* und *Morgenland* als gewinnbringend fokussiert. Er ordnet sie im Textverlauf nach der Benennung des Bezugs von Klee zur Alchemie an. Vgl. ebd., S. 68.

³³ Vgl. ebd., S. 27.

³⁴ Ebd., S. 30.

³⁵ Ebd., S. 24.

³⁶ Hausenstein spricht am Beispiel der Ursulakirche im Herzen Schwabings, dem damaligen Künstlerzentrum und Wohnsitzes Klees, von einer „roten Nadel“, die, ähnlich eines Kompasses, die Menschen in eine Richtung gewiesen habe und in diesem Gemeinsamen vereint gehabt habe. Ebd., S. 20.

³⁷ Ebd., S. 20.

³⁸ Ebd., S. 21.

³⁹ Ebd., S. 21.

⁴⁰ Ebd., S. 24.

⁴¹ Diesem Gedanken entspricht auch die Betonung des Musikalischen, die in Kairuan fortwährend auftritt, denn auch diese künstlerische Äußerung habe das Potential, durch sinnästhetische Mittel nicht Darstellbares darzustellen, also ein Gleichnis zur Vergegenwärtigung zu sein.

⁴² Ebd., S. 67.

⁴³ Ebd., S. 78f.

⁴⁴ Ebd., S. 19.

⁴⁵ Ebd., S. 16.

⁴⁶ Klee verbrachte einige Zeit während einer Künstlerreise in Kairuan. Für Hausenstein seien diese Erfahrungen und Seheindrücke inspirierend und bedeutend für die Entwicklung seiner Kunst, was nicht zuletzt durch die Erwähnung der Stadt im Titel seiner Monografie betont wird.

⁴⁷ Ebd., S. 83.

⁴⁸ Ebd., S. 16.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 16.

⁵⁰ Im ersten Abschnitt des Kapitels Die Wohnung des Ketzers geht Hausenstein von einer aus der Vogelperspektive betrachtenden Beschreibung der Stadt aus, um im häuslichen Detail der Klee'schen Wohnung zu münden (Vgl. ebd., S. 24 f). Dies kann man in diesem Zusammenhang als allwissend sehen.

⁵¹ Hausenstein, Wilhelm: Charles Baudelaire. Ausgewählte Gedichte, Deutsch von Wilhelm Hausenstein, Zweisprachige Ausgabe mit einem biographischen Essay des Übersetzers, München 1946, S. 301.

⁵² Hausenstein, Wilhelm: Über Expressionismus in der Malerei, Berlin 1919, S. 49. Das aufgeführte Zitat bezieht sich auf den Expressionismus als Kunsterscheinung des neuen Jahrhunderts und scheint diesen positiv zu bewerten. Der Diskurs über die Auffassung des Expressionismus als Kunstströmung und deren Beurteilung durch Hausenstein ist im Rahmen dieses Artikels nicht ausführlich thematisierbar. Allerdings soll erneut darauf hingewiesen werden, dass für Hausenstein die (aus heutiger Sicht) dem Expressionismus zugeordneten Künstler nicht alle gleich zu kategorisieren sind. Innerhalb der Strömung nimmt er oft Unterscheidungen vor, die in ihrer Bewertung weit aus einander liegen und je nach Veröffentlichungsjahr auch verändert werden. Ein Beispiel dafür ist die Beurteilung Wassily Kandinskys, welcher in Abgrenzung zu Klee in Kairuan negativ dargestellt wird, in anderen Schriften jedoch auf denselben Nenner mit Klee gebracht wird, vgl. Hausenstein, Wilhelm: Kunstgeschichte. Berlin 1928, S. 464.

⁵³ Vgl. Bitar, Kerstin (2014): „In der Seele nach dem Schönen verlangen“. Zur Bedeutung der religiösen Kunst im Werk von Wilhelm Hausenstein, in: Jakob, Dieter; Boeckh, Wolfgang (Hg.): *Religion. Um Himmels Willen* (Wilhelm Hausenstein Symposium 2014), München 2016, S. 27-47, hier S. 31. Es sei angefügt, dass sich diese Aussage zu Lebensendzeiten relativiert, zweifelt Hausenstein 1949 (vgl. Hausenstein, Wilhelm: Was bedeutet die moderne Kunst? Ein Wort der Besinnung, Göttingen 1949) bereits an der Umsetzbarkeit jener Forderung, sieht er retrospektiv auf die Werke schauend vielmehr eine bildnerische Vorwegnahme der sich anbahnenden katastrophalen Ereignisse. Für den Maler Paul Klee sei sie jedoch immer noch gültig, vgl. Boeckh, Wolfgang (2014): Zum guten Schluss. Anmerkung zu Religion und Konfession bei Wilhelm Hausenstein, in: Jakob, Dieter; Boeckh, Wolfgang (Hg.): *Religion. Um Himmels Willen* (Wilhelm Hausenstein Symposium 2014), München 2016, S. 71-74, hier S. 72.

⁵⁴ Vgl. Boeckh 2014, S. 72.

⁵⁵ Hausenstein 1928, S. 467.

⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 472.

⁵⁷ Vgl. Badt, Kurt: Der Gott und der Künstler (Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. Band 64), München 1956, S. 386.

⁵⁸ Vgl. Hausenstein, Wilhelm: Meister und Werke, München 1929, S.288. In diesem Zusammenhang kann man als Diskurs Thomas von Aquin und seine Vorstellung von Wahrheit über Seiendes in der Metaphysik hinzuziehen: „Das Sein ist schließlich die eigentliche Wurzel der Wahrheit, sofern wir nur auf Grund des Seins überhaupt von etwas sagen können, dass es ist und was es ist; nur der Akt kann sich einem Erkennen wie dem unsern zeigen, das seinen Gegenstand empfängt und nicht erzeugt.“ (zitiert nach: Kluxen, Wolfgang: Thomas von Aquin, Das Seiende und seine Prinzipien, in: Josef Speck (Hg.): Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie des Altertums und des Mittelalters, Göttingen 2001, S. 170–213, hier S.197f.) Die Verbindung zu Hausenstein sehe ich darin, dass die (künstlerische)

Vergegenwärtigung das sinnliche Erkennen von etwas metaphysisch Seiendem ermöglicht, das der Künstler empfängt und zu erkennen geben kann. Erst diese Erkenntnismöglichkeit mache Kunst wahr, also der geniehafte Zug des Künstlers, der reinem Talent fehle.

⁵⁹ Ebd., S. 283.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 283.

⁶¹ Ebd., S. 473.

⁶² Ebd., S. 473.

⁶³ Vgl. Bitar, Kerstin: „Die Kunst in diesem Augenblick“. Wilhelm Hausensteins kunstkritisches und Kunstliterarisches Werk, Bonn 2019 (Dissertationsschrift an der Universität Basel).