

verstehen. Am unmittelbarsten ist noch die Beziehung zur Vorstellung des Grundrisses und damit zu einem unräumlich Flächigen; das Prinzip der Einfassung gehört ebenso sehr zu den elementaren Bildformen wie zur Gartenbaukunst. Von aussen nach innen lässt sich die Abfolge der fünf Umfriedungen ohne weiteres verfolgen; die äusseren sind in sich stärker gebunden, während sich gegen das Zentrum der Quadratraster zunehmend reiner ausprägt und damit das einzelne Viereck gleichwertig auf alle vier Seiten bindet und kontrastiert. Mit jeder Stufe werden die Flächen kleiner, die Farben reiner und die Helldunkelwerte ausgeprägter; im innersten Bereich mit den schwarzen Eckbetonungen fühlt man sich fast an frühmittelalterliche Reliquiare und ihren symbolischen Edelsteinbesatz erinnert. Doch diese hieratische Struktur wird von einem dynamisch rotierenden Moment überlagert, das von den diagonal desaxiierten Farbverteilungen, vor allem vom Gelb ausgeht.

So verweben sich eine grössere Zahl von Ordnungsprinzipien; die innere Nähe zur Musik, insbesondere zu Bachs Polyphonie, wird augenfällig, und wie dort leuchten hier unversehens allgemeinere Harmonien auf. Denn nicht wie bei einem Computer werden hier die Gesetzmässigkeiten gehandhabt, sondern mit atmender Lebendigkeit; in dieser Freiheit über dem Gesetz verwirklicht sich die schöpferische Spannung. Dass man nun im Kunsthaus ein solches Werk studieren und geniessen kann, ist gerade hier im Vergleich zu den Arbeiten der Zürcher Konkreten von besonderem Interesse, sieht man doch in diesen äusserlich gleichartige Prinzipien mit völlig anderem Resultat systematisiert.

Lebt das «Blühende Beet» ganz aus der Farbe, so beruht die «Sandbank» (Abb. 11) fast ausschliesslich auf Linien, weich fliessenden Umrissen um amöbenartige Formen, wie sie Arp schon zu DADAs Zeiten als Grundlage seiner Kunst entwickelte. 1939 entstanden, steht die Arbeit im Zusammenhang mit der überaus reichen Produktion von Zeichnungen dieses Jahres. Die Mittel brauchen nicht mehr erforscht zu werden; sie sind geläufig und werden mit Präzision und Ökonomie eingesetzt; mit knappen und grosszügigen Linien umreist Klee flächige Figurationen. Blatt

folgt auf Blatt; im Bewusstsein, dass seine Tage gezählt sind, schreibt er seine ideogramatischen Zeichen nieder, in denen er sich mit der unheilvollen Entwicklung der Zeit, vor allem aber mit seiner existentiellen Situation auseinandersetzt. Spielte für die Farbtafeln die Erfahrungen in Tunis und die islamische Ornamentik eine Rolle, so sind es jetzt die Erinnerungen an die Ägyptenreise, die befruchtend wirken. Einerseits werden die ästhetischen Prinzipien der Hieroglyphen und der raumlosen Flachreliefs aktuell, andererseits aber bieten die altägyptischen Vorstellungen von der Jenseitsreise und den Übergängen zwischen Leben und Tod wichtige Anregungen. Bootsfahrten, oft gefährliche, Inseln, seit langem Aufenthaltsorte der Seligen, zerstückelte Glieder, an Osiris erinnernd, Engel und Geister weiland Lebender, Radpartien in einer von wuchernden Pilzen beschatteten, kopfständigen Unterwelt beherrschen diese Bilder. Auch Sandbänke passen in dieses nilotische Zwischenreich: Landschaftsformationen und doch im Fluss wandernd und sich verändernd, anorganisch und doch zoomorph. Sie überlassen sich den Strömungen, die sie bald wachsen lassen, bald auflösen, und lehren, sich den Lebensgesetzen, zu denen auch der Tod gehört, zu öffnen. Die Dimension des Vergänglichen hat Klee ganz unmittelbar in sein Werk integriert, in dem er als Bildträger eine alte Zeitung verwendete, Geschiebe aus dem Strom der Zeit.

Auch Miró öffnet sich dem Zufall und seinem Schwemmgut. Aber während der Sohn eines deutschen Musikers ganz erfüllt ist vom Gedankengut der Romantik, fühlt sich der Katalane bairischer Herkunft der Welt der Dinge sehr unmittelbar verbunden; man braucht nur einen Blick auf seine frühen Werke, etwa das monumentale «Stilleben mit Hase», zu werfen, um sich der unglaublichen Intensität seiner Gegenstandserfassung inne zu werden. Gegen die Mitte der zwanziger Jahre entwickelte aber auch er eine ideogramatische Bildsprache von zunehmend abstraktem Charakter; um 1930 schien ihm der damit verbundene Realitätsverlust zu einer Krise seiner Malerei zu führen. Auf einer Reise nach Holland schlugen ihn die alten Stilleben ganz in Bann, und er begann selbst Objekte herzustellen, Bild-Objekte, in denen Fundstücke die gesuchte materielle Präsenz gewährleisten. Abfall, vom Leben