

Att göra det osynliga synligt (/index.php/konst/konstens- portraett/21029-att-gora-det- osynliga-synligt)

THOMAS NOTINI / KONST (/INDEX.PHP/KONST) / PUBLICERAD 01 MARS 2016



(/index.php/konst/konstens-portraett/21029-att-gora-det-osynliga-synligt)

I skrivande stund pågår på Moderna Museet i Stockholm en liten, sparsmakad utställning med verk av den tysk-schweiziske Paul Klee och den svenske Ivan Aguéli. Den är tematiskt väl uppbyggd, och den tar sin utgångspunkt i hur intryck av nordafrikanska landskap gav de båda konstnärerna avgörande impulser i deras skapande.

Annonser:

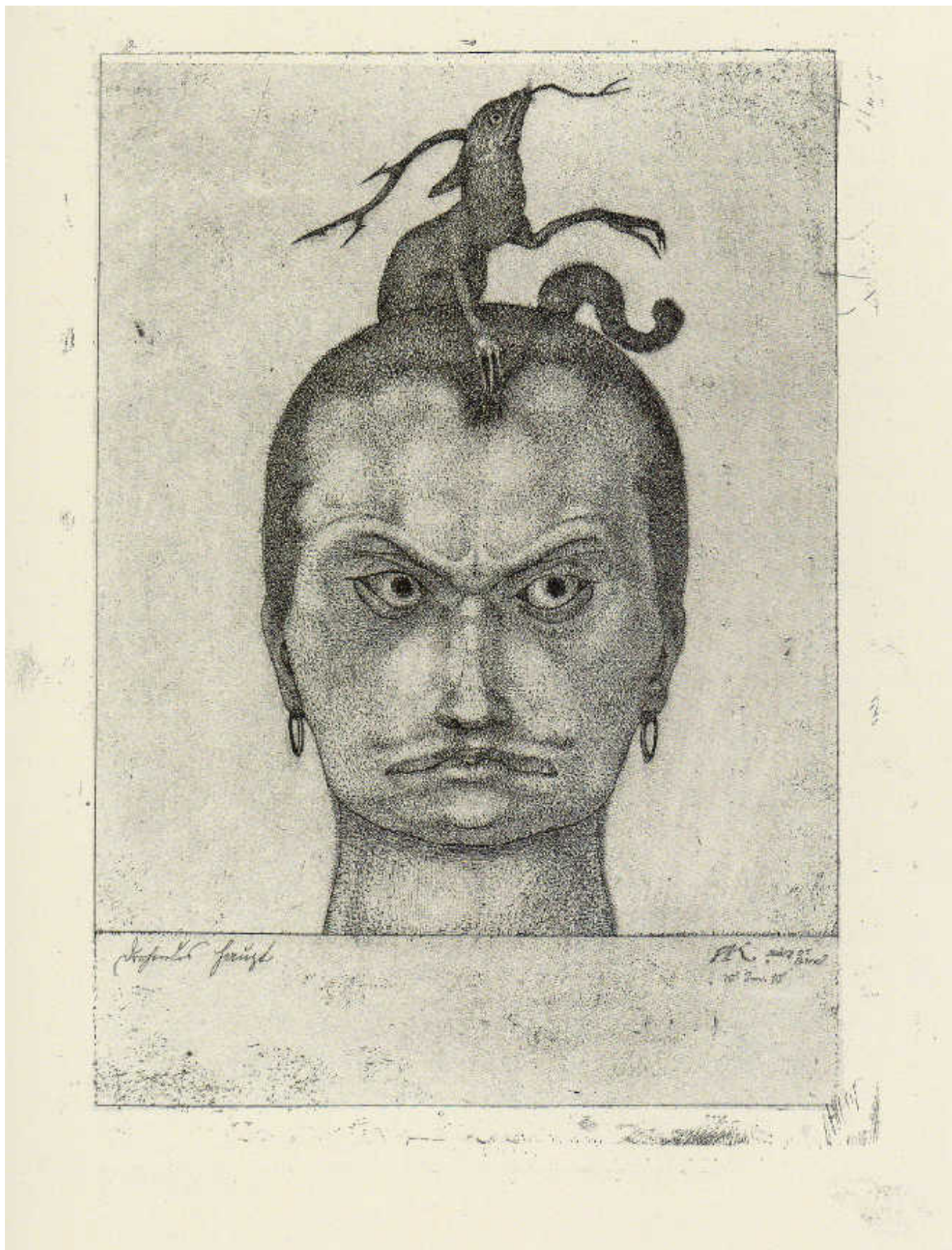
 <p>CR2032</p> <p>18,00 kr</p> <p>Kön nu!</p>	 <p>Motorola MTX850,...</p> <p>599,00 kr</p> <p>Kön nu!</p>	 <p>Samsung Galaxy S 3...</p> <p>199,00 kr</p> <p>Kön nu!</p>
--	--	--

Om Paul Klee och målandet bortom tingen

"I det praktiska livet kan man knappast finna någon människa som, när hon vill resa till Berlin, stiger av tåget i Regensburg. I det andliga livet är avstigning i Regensburg tämligen vanligt förekommande."
(Wassily Kandinsky, "Om formfrågan", 1911)

Men inte bara det. Beröringspunkterna finns även på ett djupare plan. Aguéli är universalgeniet och den sufiske mystikern, som i sitt rena, avskalade måleri med landskap och människogestalter inbäddade i ett meditativt ljusdunkel söker sanningen bortom det för ögat omedelbart givna. Aguéli tog avstånd från den

Klee är, liksom Kandinsky, en av de absoluta portalgestalterna för 1900-talets konst. Arvet efter honom lever kvar hos vår egen tids konst, både när den söker sig ut på helt nya vägar och när den söker tillämpa de tidigare erfarenheterna på nya sätt.



Hotfullt ansikte, 1905. Bild: Klee-Stiftung, Bern Foto: Thomas Notini

Annons:

Bättre än SMSlån

Låna enkelt upp till 15
000kr. Utan Säkerhet och
Svar Direkt.

konst som bara skapar "bildstoder och minnesmärken" och som förleder människor till ett slags "avgudereri" och hävdade att "den högre konsten är den som målar de saligas drömmar och visioner".

Klee är "musikern med förhinder", den hängivne violinisten som efter viss kluvenhet och vända helt går över till bildkonsten och omvandlar den abstrakta musiken till bilder – och, i likhet med Aguéli, ständigt söker det som finns bortom tingens yta. Klee tänker med både Platon och Goethe och hävdar att konstverket är en liknelse, ett exempel: "Konsten förhåller sig till skapelsen på liknande sätt. Den är i varje enskilt fall ett exempel, på samma sätt som det jordiska är ett kosmiskt exempel."

(Schöpferische Konfession, 1920)

I två avseenden kom Paul Klee att leva med dubbla identiteter: som tysk och schweizare, och som musiker och bildkonstnär. Den dubbla nationella identiteten var av yttre slag och vållade honom mest praktiska bekymmer; han hörde till den tyskspråkiga kultursfären där han rörde sig fritt utan att reflektera närmare över vilka av dess nationsgränser han råkade passera. Den dubbla konstnärliga identiteten hörde däremot till hans inre väsen och medförde både ambivalens och en stark skapande drivkraft. I livet och i konsten uttryckte han ett musikaliskt bildspråk och en konstuppfattning där musikaliska tänkesätt och musikaliska analogier emellanåt framträder i hans konstskapande.

Fadern, Hans Klee, bördig från Bayern, var musikpedagog, violinist, pianist och organist och verkade som musiklektör vid ett statligt lärarseminarium i Hofwil utanför Bern. Modern Ida, f. Frick, var sångerska, schweiziska från Basel men född i Frankrike av en ensamstående mor, som livet ut hemlighöll faderns identitet. Efter moderns död

uppdagades det att Idas far högst sannolikt var nordafrikan, ett exotiskt inslag i familjebakgrunden som Paul Klee gärna talade om, inte minst i samband med sin senare resa till Tunisien.

Modern, och i synnerhet mormodern, gav Paul tidigt stimulans att teckna och måla och försåg honom med olika slags konstnärsmaterial. Han spelade violin, och började ta lektioner hos en violinpedagog, Karl Jahn, som även var en passionerad konstvän och väl bevandrad i konsthistoria. Också i Jahns undervisning levde de båda konstarna sida vid sida. Paul gavs åtskilliga tillfällen att bläddra i Jahns många konstböcker och planschverk.

Vid elva års ålder fick Paul börja spela som extraordinarie violinist i orkestern vid Bern Musikgesellschaft. Vid tolv års ålder började han teckna flitigt i skissböcker, något han fortsatte med ända till slutet av gymnasietiden. Utan någon särskild undervisning eller handledning gjorde han helt naturalistiska teckningar med fullt professionellt handlag.

Gymnasietiden var till ända, och Paul ställde sig först frågan: "borgerligt" yrke eller konstnär? Den frågan var lätt att besvara – Paul hörde konsten till. Men vilken av konsterna, vilken uttrycksform?

Det var inte utan vånda som han gjorde sitt val. Kärleken till musiken var djup och livslång, men intuitivt insåg han att det var inom bildkonsten han hade sina största utvecklingsmöjligheter. Skolarbete och universitetsstudier låg knappast för honom. "Efter att jag avlagt en dålig examen började jag måla i München", skriver han lakoniskt i sin dagbok. Han begav sig till den bayerska huvudstaden i oktober 1898.

München och nya vägval

Svenska konstnärer vid denna tid – liksom även senare – reste nästan utan undantag och slentrianmässigt till Paris för att utveckla sitt konstnärskap och få nya impulser. Paris sågs närmast som ett obligatorium; att välja något alternativ för utlandsstudier skulle ha mötts med skepsis, om inte rentav förakt. Ändå fanns på den europeiska kontinenten andra viktiga centra för vital och framåtblickande konstnärlig verksamhet, de flesta långt före Paris ifråga om både tankedjup, radikalitet och nytänkande: Berlin och München för måleriet, Wien för arkitekturen och den monumentala konsten. Platser som inte fanns på kartan för de svenska konstnärerna.

München var dock ännu vid 1800-talets slut som konststad en smula motsägelsefylld: Å ena sidan rådde en strikt traditionsbevarande konservatism vid stadens konstakademi och inom det borgerligt-etablerade konstlivet; å andra sidan blev München mycket snart den

stad där det nya århundradets tidigaste och mest radikala avantgarde samlades och tog form.

Efter ett misslyckat försök att bli antagen vid Münchens konstakademi blev Klee elev vid Heinrich Knirrs tecknarskola, detta som en förberedelse för ett nytt inträdesförsök vid akademien. Det bör först som sist sägas, att Paul Klee under det första skedet av sin konstnärsvägar främst är tecknare. Hans väg till färgen och därmed till måleriet kommer senare.

1900, efter en ny ansökan, började Klee som elev i Franz von Stucks måleriklass vid akademien. Wassily Kandinsky, som senare skulle bli Klees nära vän och kollega, studerade här samtidigt, men de båda träffades aldrig under denna period. Anledningen var, som Klees biograf Susanna Partsch lakoniskt påpekar, att "Klee mestadels lyste med sin frånvaro". Klee skolkade helt enkelt; inte av lättja, utan därför att undervisningen hos von Stuck inte ledde honom vidare. Hos von Stuck blev det varken hackat eller malet. Stuck lade främst vikt vid tecknandet och hade alltför litet att ge en blivande målare. Kandinsky – som redan definierat sig som målare – hade andra och bättre erfarenheter av von Stucks undervisning, eftersom han hade större behov än Klee av att utveckla den känsla för struktur och komposition som tecknandet ger.

Inspirationsresa, giftermål och ny inriktning

I oktober 1901 bröt Klee upp från München tillsammans med en studiekamrat, skulptören Hermann Haller, och gav sig iväg på en drygt halvårslång studieresa till Italien. Det blev viktiga och avgörande månader för Klee, då hans egen konstnärliga vilja började klarna för honom alltmer. Mötet med antiken, renässansen och barocken satte inga djupare spår hos honom. Det var de tidiga kristna mosaikerna i Ravenna och på andra platser som med sin abstraherande, immateriella karaktär blev den bestående inspirationskällan från den italienska resan. Man kan här se ett slags parallell till den hänförelse som Kandinsky kände, när han som ung i Berlin fick se samlingen av persiska miniatyrer och annan islamisk konst i Kaiser-Friedrich-Museum. Blicken öppnades för konstens immateriella sida, för en bildvärld bortom föremålen.

1898 hade Paul Klee i München lärt känna pianisten Lilly Stumpf i samband med en musikalisk soaré hemma hos en god vän. Han drogs till henne och började umgås i hennes familj. Men Klee kände sig kluven inför den högborgerliga miljön i den eventuellt blivande svärfaderns medicinalrådets Stumpfs hem. Den värld Klee som konststuderande i München tillhörde var kaféerna och ölstugorna och det otvungna livet i de unga

konstnärernas kretsar. Kontakterna med den Stumpfska familjen blev under en tid rätt sporadisk. Klee hängav sig åt ett vilt studentliv åtföljt av tillfälliga relationer med en rad kvinnor, däribland en av hans modeller (samt av ett barn, fött utom äktenskapet och avlidet kort efter födelsen). Inför avresan till Rom 1901 hade dock hans förhållande till Lilly Stumpf stabiliserats, och de hade ingått förlovning.

Denna förlovning skulle så småningom gå över i ett livslångt och av allt att döma mycket lyckligt äktenskap. Under åren mellan förlovningen och bröllopet bodde Paul och Lilly till stor del på olika håll och upprätthöll sitt förhållande med en tät brevväxling. Lilly bodde i föräldrahemmet i München, Paul bodde hos föräldrarna i Bern. Under denna tid övade han sig i krokiteckning, spelade violin i stadens symfoniorkester och skrev teaterrecensioner.

Under en två veckor lång resa till Paris tillsammans med ett par konstnärsvänner lärde Klee känna den franska impressionismen närmare. Men besöket gav honom inga starkare sympatier för den franska huvudstaden. Tiggeriet och den utbredda fattigdomen chockerade honom. Han uppfattade andan och stämningen i staden som ytlig och oseriös och i avsaknad av ett genuint intresse för konst. I ett brev till Lilly skrev han: "Mina känslor för mänskligheten har lidit ett förfärligt slag."

Efter Parisresan utvecklade Klee ett par nya grafiska tekniker, besläktade med det "Hinterglasmalerei" ("negativ" målning på baksidan av ett glas), som Kandinsky kom att tillämpa, fastän det hos Klee huvudsakligen tog gestalt i svart-vitt eller i skiftande gråskala. Teckning i svart-vitt eller med olika toner i gråskalans "ljusdunkel" var fortfarande det medel med vilket han oftast gestaltade sina bildvisioner. Tecknandet fanns alltid med i grundstrukturen även i hans måleri, och en med honom samtida konsthistoriker, Wilhelm Hausenstein, betecknade honom som "Malerzeichner", "målartecknare".

1906 gifte sig Paul Klee och Lilly Stumpf i Bern och bosatte sig kort därefter i München. Året därpå föddes parets enda barn, sonen Felix (som senare skulle bli konsthistoriker och operaregissör). Det blev under de första åren ett ovanligt modernt äktenskap, såtillvida att Paul under ett par år i stor utsträckning åtog sig att vara "hemmapappa" och bära huvudansvaret för barnet och hushållet. Lilly uppträdde inte mer som konsertpianist men började istället verka som pianopedagog. Somrarna tillbragte familjen hos Pauls föräldrar i Bern.

Men i München sjöd det av nytt liv bland de unga konstnärerna, och Klee skulle så småningom komma att knyta nära kontakter med ett flertal av dem, däribland Alfred Kubin, August Macke, Franz Marc, Alexej von Jawlensky, Marianne Werefkin, Gabriele Münter och, inte minst, Wassily Kandinsky.

I sitt eget konstnärliga arbete kom Klee fram till samma slutsats som sina samtida: att konstens egentliga mål inte kan vara att avbilda den yttre verkligheten, utan att nå bortom ytan, in i själen, in i den andliga dimensionen av den synliga världen. Alla sökte följa denna strävan på sitt eget sätt, och Klee sökte sina medel och sitt personliga uttryck. Han kom ihåg hur han som nioåring i sin morbrors restaurang suttit och betraktat ådringen i bordens marmorskivor och såg hur olika figurer och människoansikten framträdde där. Parallellt med sitt eget arbete skrev han ner sina tankar i sin dagbok, ibland i aforistisk form. Särskilt en mening, med vilken han senare inledde en uppsats, var redan nu vägledande för hans arbete: "Konsten återger inte det synliga, utan den synliggör."

1912 var året då en krets av konstnärer i München gav ut konstalmanackan "Der Blaue Reiter", "Den blå ryttaren". Det utkom bara ett nummer, men det har gått till historien som som en av den tidiga modernismens viktigaste programskrifter, med många påkostade illustrationer och texter skrivna av ett flertal konstnärer. Wassily Kandinskys essä "Über die Formfrage" (som det inledande citatet är hämtat ur) var ett av de viktigaste bidragen. En annan medverkande var tonsättaren Arnold Schönberg, som vid sidan av sitt tonsättarskap även verkade som målare. "Der Blaue Reiter" innehåller också essäer om tonkonsten.

Paul Klee hade själv ingen del i denna konstalmanackas tillkomst, men han hade lärt känna de konstnärer som medverkat i den, och den betydelse som den haft för Klees konstnärliga utveckling kan knappast överskattas. Klee hade redan 1910 haft sin första separatutställning i hemstaden Bern men hade då ännu inte hittat fram till sitt personliga konstnärliga språk. I april 1912 reste han en andra gång kortvarigt till Paris, nu tillsammans med hustrun Lilly. I Paris kom han nu i kontakt med Robert Delaunay, som han umgicks med i dennes ateljé. För Delaunay var färgen den viktigaste innehållsbärande faktorn i måleriet. Det torde ha gett "målar-tecknaren" Klee ytterligare en skjuts framåt till ett uttryck där färgen är central och oundgänglig. Likaså stärkte det honom i hans uppfattning om konstens uppgift att tränga bortom det figurativa planet. Han fäste sig särskilt vid en mening i en av Delaunays essäer: "Så länge som konsten inte lösgör sig från föremålet förblir den beskrivning, litteratur, och sänker sig till imitationens slaveri."

Resan till Tunisien och det nya uppvaknandet

"Färgen har mig i sitt grepp. Jag behöver inte snappa efter den. Den har fått grepp om mig för gott, jag vet det. Detta är den lyckliga stundens mening: jag och färgen är ett. Jag är målare."

Så skrev Paul Klee i sin dagbok i samband med sin resa till Tunisien 1914, som han gjorde tillsammans med August Macke och sin schweiziske landsman Louis Moillet. Här inträffade definitivt förlösningen av det måleriska hos Klee – något som utställningen på Moderna Museet särskilt bär vittne om. Akvarellen blev hans främsta arbetsredskap. Mötet med det nordafrikanska landskapet kom som ett slags uppenbarelse, och hans skriver i dagboken:

"Först ett enda stort delirium, som på natten kulminerar med ett mariage Arabe. Ingenting är isolerat, allting är ett enda helt. Och vilken helhet! Tusen och en Natt, ett extrakt som innehåller 99 % verklighet. Vilken doft, så genomträngande, så berusande, allt på samma gång... Uppbyggelse och berusning. Vädofstande trä som brinner."

Och han avslutar sin beskrivning med frågan "Hemma?" Säkert hade han sin troliga nordafrikanska härstamning i åtanke, men frågan lämnade han obesvarad.

Från den muslimska pilgrimsorten Kairouan, "det lilla Kairo", kommer de flesta bilderna från den tunisiska resan. Mjukt avgränsade, geometriska fält i transparenta färger frammanar intryck av landskap med hav, horisont, himmel, moln, trädgårdar, torg, hus, moskékupoler och minareter. Till att börja med är motiven i grundstrukturen naturalistiskt återgivna; sedan glider de gradvis över i allt högre grad av abstraktion, där de yttre motivelementen endast återspeglas som antydningar och avlägsna färg- och formreflexer. Klee är nu målare och har slutgiltigt tagit steget in i modernismen.

Krigets skugga

Några månader efter att Paul Klee återvänt hem till München från den nordafrikanska resan utbröt första världskriget. Konstnärsvännerna August Macke och Franz Marc blev inkallade till krigstjänst och kom båda att stupa i den groteska masslakten, liksom flera andra medlemmar i konstnärskollektivet i München. Klee undkom det ödet, tack vare att han till att börja med, av hälsoskäl, utmönstrades som stridsoduglig. Temat krig upptog honom mycket i hans konstskapande under krigets första tid, och han var själv närmast förvånad över att han inte blivit inkallad. Men i februari 1916, samma dag som han fick meddelandet om att vännen Franz Marc stupat, mottog han trots allt en inkallelse. Han såg själv detta som ett slags "vaktombyte".

Själv var Klee fullt inställd på fronttjänst, men i bakgrunden kämpade hans far med alla tänkbara medel och med stöd av inflytelserika vänner för att sonen skulle slippa strida vid fronten. Aktionen lyckades, och efter Marcs och flera andra konstnärers död beslutades det att alla München-konstnärerna i fortsättningen skulle skonas från fronttjänst.

Så gick det alltså till när den kejsrerliga tyska krigsmakten kom fram till att den funnit en lämplig militärtjänstgöring för målaren Paul Klee: att bemåla nybyggda tyska stridsplan med grundfärg, krigsmaktsemlen och registernummer.

Redan i januari 1917 förflyttades Klee från detta uppdrag till en kontorstjänst vid den militära flygarskolan i Gersthofen. Där blev han kvar till krigsslutet, men det var en tjänst under mycket fria och generösa villkor, och han kunde vid sidan härav fortsätta att verka som konstnär. Så hade det också varit redan 1916, då han kunde ställa ut i Herwarth Waldens galleri "Der Sturm" i Berlin och för första gången sälja sina verk med gott resultat.

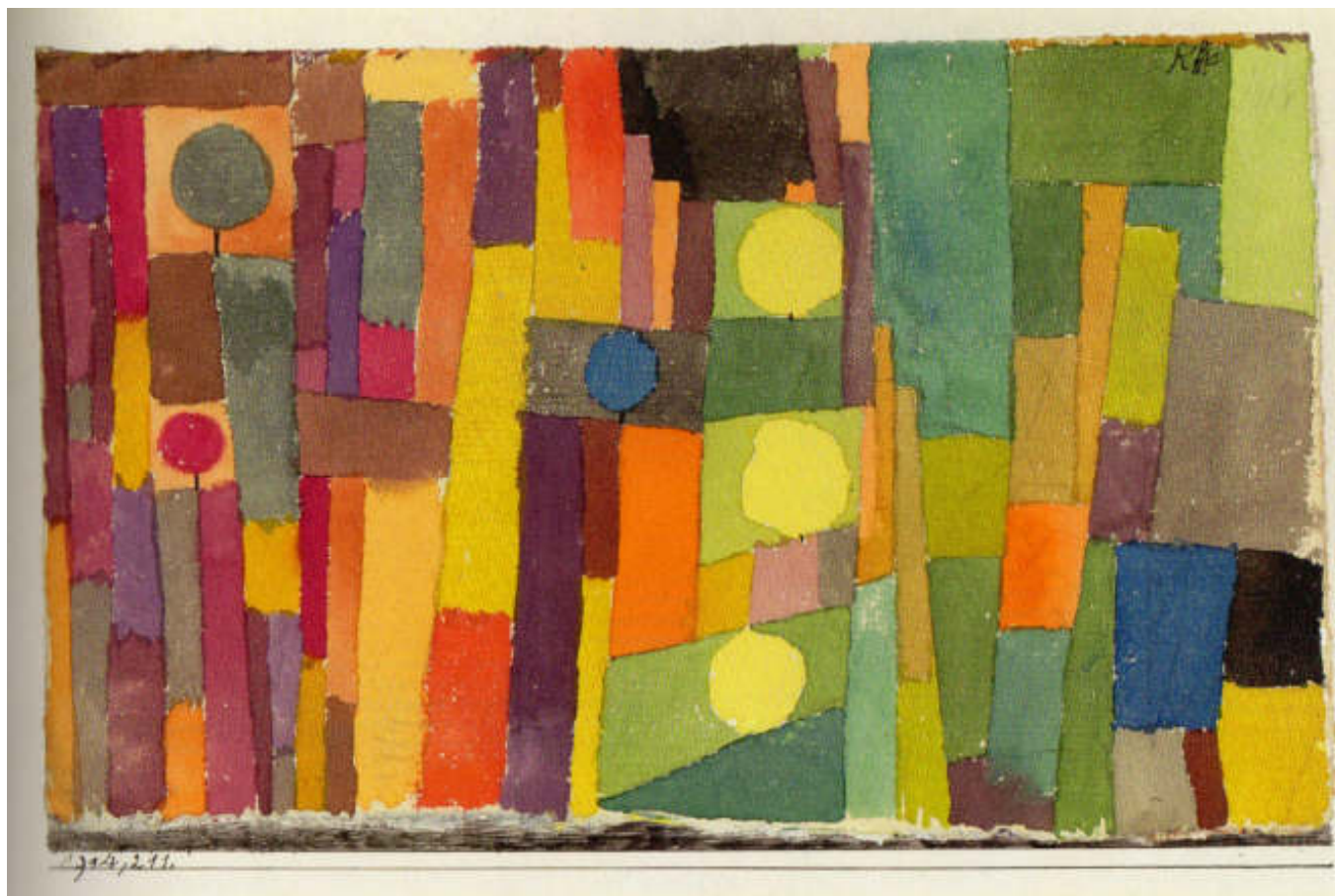
Bauhaus

Redan före vapenstilleståndet i november 1918 utropades i München en bayersk kommunistisk rådsrepublik. Den varade inte länge utan blev i maj följande år nedslagen av frikårstrupper. Men Paul Klee var inte helt opåverkad av de ideal som denna socialistiska "fristat" hade byggt på. Strävan efter att göra konst och kultur tillgängliga för alla människor, oavsett klasstillhörighet, tilltalade honom. "Vi [konstnärer] är ju faktiskt något mer än kuriositeter för rika snobbar", skrev han i ett brev till Alfred Kubin i maj 1919. "Och att vi på något sätt bortom detta eftersträvar evighetsvärden, torde snarare kunna gynnas av det kommunistiska samhällsskicket." Klee tänkte sig, att det i ett sådant samhälle inte skulle finnas några akademier av det gamla slaget, "bara konstskolor för hantverkare".

Kanske var det trots allt ett sundhetstecken, att utopiska framtidsvisioner kunde spira i efterdyningarna till världskrigets bestialiska ödeläggelse. En härd för sådant utopiskt tänkande blev Das Staatliche Bauhaus, en konstskola grundad i Weimar 1919 av arkitekten Walter Gropius.

Bauhaus innebar ett helt nytt koncept för hur en konstskola skulle verka. Vägledande var en holistisk syn på konst, arkitektur, formgivning och konsthantverk i mycket vid mening. Även experimentell teater förekom. Säkert hade Klee redan denna skola i åtanke när han skrev det ovan citerade brevet till Alfred Kubin. I maj 1920 visade han 362 arbeten i en retrospektiv utställning i Hans Goltz galleri i München. I oktober samma år kallades han som lärare till Bauhaus, med tillträde i januari 1921.

Åren vid Bauhaus blev till att börja med konstnärligt stimulerande för Klee, inte minst tack vare kontakten med hans närmaste vän och förtrogne, Wassily Kandinsky. De båda familjerna Klee och Kandinsky bodde i Weimar vägg i vägg i två av de lärarbostäder som hörde till skolkomplexet. Klee blev huvudlärare i formgivning vid bokbinderi men ledde även tillsammans med Kandinsky undervisningen i glas- och väggmåleri.



I Kairouan-stil, 1914. Bild: Klee-Stiftung, Bern Foto: Thomas Notini

Klee fortsatte att utveckla sitt eget måleri men, som tidigare antytts, hela tiden utan att släppa tecknandet ur sikte. Han renodlade sällan något material eller någon teknik utan blandade med friskt mod. Under hans bilder finner man sällan enkla materialbeteckningar som "olja på duk", "akvarell" eller liknande. Mer typisk för Klee är en beteckning som denna: "Akvarell och tempera på krapplack-klistergrundering på nättelduk på papper, infattad med gouache och bläckpenna, upptill och nertill ytterligare randstreck med pensel och bläckpenna på kartong" ("Wandbild", 1924).

Men det var ingalunda fråga om någon bestående idyll. Till följd av politiska intriger tvingades Bauhaus att flytta två gånger: 1925 till Dessau och 1932 till Berlin – innan skolan stängdes helt av nazistregimen 1933. Så småningom kände Paul Klee också, att hans konstnärliga kreativitet började stagnera i Bauhausmiljön. Det "allkonstverk" man eftersträvade ville inte riktigt materialisera sig i verkligheten. Skolans pedagogiska arbete blev efter hand mer splittrande än helhetsbyggande; det hade börjat gå rutin och slentrian i verksamheten. Klee hade 1926 bestämt sig för att bara ge undervisning i två veckor, något som förargade både lärarkolleger och studenter. Han gjorde en resa till Schweiz och Frankrike och stannade borta långt över den tid som hade avtalats. Ett argt telegram från Bauhaus krävde att han omedelbart skulle återvända och återuppta undervisningen, men

han hörsammade inte uppmaningen utan svarade med ett brev, där han mellan raderna antydde, att hans lärarverksamhet vid skolan börjat förlora sin produktiva gestaltning och att han helt enkelt behövde tid för återhämtning.

Klees tid vid Bauhaus närmade sig sitt slut. 1928 företog han ytterligare en nordafrikansk resa, denna gång till Egypten. Resan finansierades av "Klee-Sällskapet", som grundats av en entusiastisk konstsamlare vid namn Otto Ralfs. Klee var vid det här laget ett känt konstnärnamn långt utanför Tysklands gränser. I anslutning Egyptenresan tillkom en serie rent abstrakta bilder med strikt arrangerade geometriska fält, presenterade med helt abstrakta benämningar och utan några föremålsreferenser.

1930 sade Klee upp sin anställning vid Bauhaus, men förblev helt lojal mot skolans idéer och målsättning. Han uttryckte aldrig någon kritik mot Bauhaus, men för sin personliga del resignerade han beträffande möjligheterna att förverkliga Bauhausidealen fullt ut. Samma år antog han ett erbjudande att börja som lärare vid konstakademien i Düsseldorf. 1931 tillträdde han den nya tjänsten, och hans två sista år i Tyskland låg framför honom.

Düsseldorf, utslängd – och åter hemma

Tiden i Düsseldorf blev en kort andhämtning inför det uppbrott som snart väntade. Hans liv gick in i en lugnare fas, med tid för eget konstskapande vid sidan av undervisningen och inte på långt när lika många splittrande förpliktelser som på Bauhaus. Lugnet återspeglas också i hans bilder från denna tid. De utstrålar en meditativ avspändhet och stillhet, i kontrast mot den högt uppdrivna rytmen och den vilt spelande fantasirikedomen i bilderna från den föregående perioden.



Försjunket landskap, 1918. Bild: Klee-Stiftung, Bern Foto: Thomas Notini

Den 30 januari 1933, den dag då Hitler grep makten i Tyskland, skrev Paul Klee i ett brev till Lilly: "Jag tror inte längre att man kan göra något åt det. Folket är alltför litet lämpat för de verkliga tingen, alltför enfaldigt i detta avseende." I april avsatte den nya regimen honom från hans professur, dels för att han representerade vad som i dess ögon var "urartad konst", dels också för att de hävdade att han var "typisk galizisk jude".

Ondskans och enfaldens gemensamma seger var snart total, och julafton 1933 bröt Paul upp från Düsseldorf och reste till familjens gamla hem i Bern, där Lilly redan väntade honom.

Klee kunde nu leva av sin konst, och utställningar arrangerades inte bara i Schweiz utan även i London. Makarna Klee gav musikaliska soaréer i sitt hem, och Paul övade på sin

violin fyra timmar varje dag.

När de av hans verk som konfiskerats av Hitlerregimen i Tyskland hade visats på nazisternas vandringsutställning "Entartete Kunst" ("Urartad konst"), hade Klee en dröm, där han försökte ge en sömnig Adolf Hitler en föreläsning om modern konst och på Hitlers uppmaning illustrerade föreläsningen genom att måla en 60 meter lång målning.

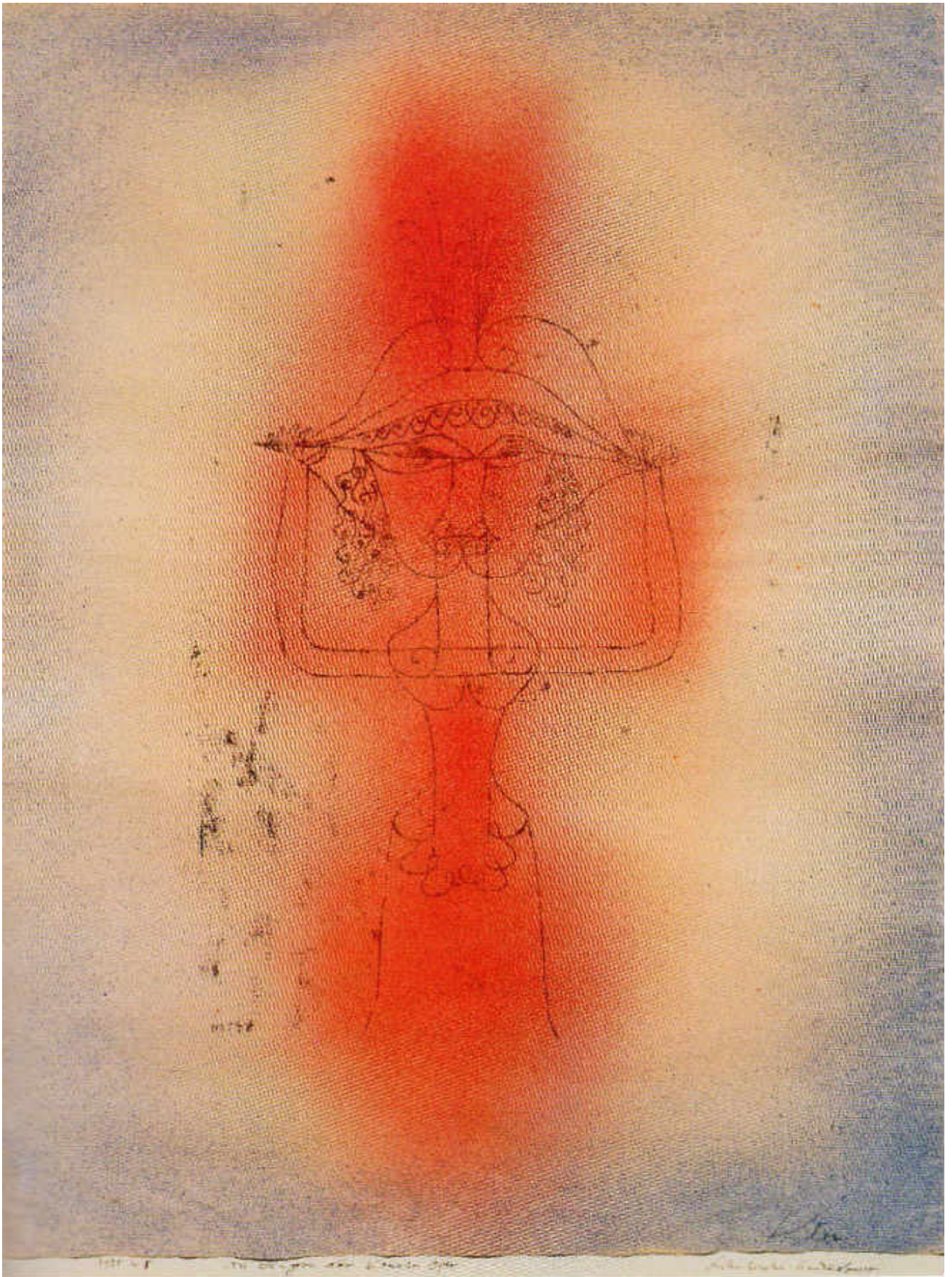
1935 började de första symptomen på den mystiska, sällsynta sjukdom som skulle ända hans liv. Följande år kunde den diagnosticeras som sklerodermi, en progressiv autoimmun sjukdom som angriper huden och i ett senare skede även bindvävnaden i kroppens inre organ. Trots tilltagande svaghet arbetade Klee intensivt även under denna tid. Han var verksam ända till slutet, och hans bilder fick en större koncentration och en intensivare färgmättnad. Flera konstnärskolleger besökte honom från när och fjärran, däribland Emil Nolde, Pablo Picasso och Georges Braque.

I maj 1940 reste Klee till en kuranstalt i kantonen Ticino i ett sista försök att få behandling. Hans tillstånd försämrades, och den 29 juni avled han på ett sjukhus i Locarno.

Arvet efter Klee

"Påståendet att den kosmiska världskänslan har sin filosofiska motsvarighet i mystiken och sin konstnärliga motsvarighet i abstraktionen måste i det moderna andelivet motsvaras av en mystisk orientering av vårt tänkande och en abstrakt vilja i konsten."

(Leopold Zahn)



Sångerska vid Komiska Operan, 1925. Bild: Klee-Stiftung, Bern Foto: Thomas Notini

Paul Klee har ofta jämförts med sin nära vän och kollega Wassily Kandinsky. Likheterna och beröringspunkterna är uppenbara. De båda är själsfränder, i sitt sätt att tänka och i sitt förhållningssätt till konstens grundläggande frågor. De har en gemensam syn på konstens ontologi, om man så vill. Konsten får inte göra halt vid materialet och inte heller vid den värld av objekt och föremål som den kanske använder sig av – det är "att stiga av tåget i Regensburg", för att tala med Kandinsky. Konstens verklighet är immateriell, andlig och har siktet inställt bortom tingen.

Ändå ser man en skillnad – kanske mest en skillnad ifråga om temperament – mellan de båda modernisterna. Kandinsky är – eller blir vart efter – den mest renodlat abstrakte; han är ikonoklasten, som avstår från varje som helst föremålsinnebörd.

Hos Klee är det annorlunda: Vid sidan av sina rent abstrakta verk leker han ohejdat med nya fantasiväsen i halsbrytande nya konstellationer, i verk med titlar som "Kristen sekreterare", "Luftandarnas budskap", "Skeppens varning", "Kvitter-maskinen" o.s.v. Och, ärligt talat lyser genom många av Klees bilder en överrumplande humor – något vi kan sakna hos teosofen och puristen Kandinsky.

Klee är, liksom Kandinsky, en av de absoluta portalgestalterna för 1900-talets konst. Arvet efter honom lever kvar hos vår egen tids konst, både när den söker sig ut på helt nya vägar och när den söker tillämpa de tidigare erfarenheterna på nya sätt.

Liksom Kandinsky satte även Paul Klee sina tankar på pränt, och jag låter till sist Klee själv komma till tals, i ett citat från hans skrift "Schöpferische Konfession" ("Bekännelse om skapandet") från 1920:

"Konsten leker en omedveten lek med de yttersta tingen, och hon når faktiskt fram till dessa!

Stå upp, människa! Sätt värde på denna tillflyktsort, för att få byta både utsiktspunkt och luft och förflytta dig till en värld, som avleder och erbjuder styrka för den oundvikliga återkomsten till vardagens grå."

Litteratur:

Paul Klee: Über die moderne Kunst, Bern-Pümpeliz 1945

Paul Klee: Schöpferische Konfession, Berlin 1920

Leopold Zahn: Paul Klee – Leben/Werk/Geist, Potsdam 1920

Wassily Kandinsky: Über die Formfrage. Uppsats i "Der Blaue Reiter", München 1912

Susanna Partsch: Klee, Taschen-Verlag 2003

Boris Friedenwald: Paul Klee – Life and Work, München London New York 2013

Hajo Düchting: Paul Klee, München Berlin London New York 2008

Fabienne Eggelhöfer: Paul Klees Lehre vom Schöpferischen, Universität Bern 2012

Wilhelm Hausenstein: Kairuan, München 1921

Thomas Notini

Klicka här för att söka efter böcker hos Bokus apropå den här artikeln.

Varje köp via denna länk stödjer TK. ([http://clk.tradedoubler.com/click?](http://clk.tradedoubler.com/click?p=362&a=1277735&g=17415644&url=http://www.bokus.com/cgi-bin/product_search.cgi?ac_used=no&search_word=paul+klee)

[p=362&a=1277735&g=17415644&url=http://www.bokus.com/cgi-bin/product_search.cgi?ac_used=no&search_word=paul+klee](http://www.bokus.com/cgi-bin/product_search.cgi?ac_used=no&search_word=paul+klee))

Klicka här för att söka efter artiklar hos CDON.com apropå den här artikeln.

Varje köp via denna länk stödjer TK. ([http://clk.tradedoubler.com/click?](http://clk.tradedoubler.com/click?p=46&a=1277735&url=http://cdon.se/search?q=paul+klee)

[p=46&a=1277735&url=http://cdon.se/search?q=paul+klee](http://cdon.se/search?q=paul+klee))