Originalveröffentlichung in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Nr. 6 (2001), S. 41-50

10.5.12

Regine Prange

Paul Klee und Wassily Kandinsky als Bauhauslehrer

Das Bauhaus ist vor allem als Keimzelle des heute ›Design‹ genannten Produktbereichs bekannt und wirksam geworden. Walter Gropius strebte mit seiner 1919 in Weimar gegründeten Kunstschule jedoch weit mehr an. Das ihr zugrunde gelegte Konzept einer umfassenden ästhetischen Erziehung zielte darauf, die Hierarchie zwischen ›hohen‹ und ›niederen‹ Künsten abzuschaffen und auch die verschiedenen Gattungen im ›Bau‹ wieder zur Einheit zu führen. Die Studierenden sollten sowohl künstlerisch als auch handwerklich ausgebildet werden. Damit stellte sich das Bauhaus in die romantische Tradition der Gesamtkunstidee, die jene alte, durch die Industrialisierung verloren gegangene Einheit der handwerklich-technischen und künstlerischen Produktion wiederherzustellen suchte, welche im mittelalterlichen Dom- und barocken Schlossbau einst selbstverständlich gewesen war. Warum aber waren die ersten Bauhauslehrer nicht Architekten und Kunsthandwerker, sondern Maler?

Zur Autorin
Regine Prange

Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Neueren Geschichte und Soziologie in München und Berlin. Promotion 1990 über das ›Kristalline als Kunstsymbol‹. 1991–1998 wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut in Tübingen. Habilitation 1998 über Piet Mondrian und das ›ikonoklastische Bild‹. Nach Vertretungsprofessuren in Berlin und Frankfurt a. M. seit 1999 Professorin für Kunstgeschichte in Marburg.

Die Rolle der bildenden Kunst als Modell eines schöpferischen Handwerks

Auf die Maler Johannes Itten, Lyonel Feininger und Georg Muche folgten 1921 Paul Klee und ein Jahr später Wassily Kandinsky, deren künstlerische Autorität die der ersteren noch überragte. Gropius berief somit durchweg Protagonisten der expressionistischen Avantgarde. Sie wurden mit den theoretischen Unterrichtsteilen betraut und standen außerdem als ›Formmeister‹ bestimmten Werkstätten vor. Die Reform der ›angewandten Kunst‹ nahm die ›freie‹ Kunst in ihren Dienst. Deren Vorbildfunktion hatte sich schon im Rahmen der Kunstgewerbebewegung des 19. Jahrhunderts abgezeichnet, die den vom Bauhaus dann radikalisierten Kampf gegen das historistische Ornament aufgenommen hatte. In der abstrahierten Formensprache des Jugendstils – wie später auch in der des Kubismus – sah man ästhetische Alternativen zur Innen- und Außengestaltung von Bauten. Die Opposition der Bildkünste gegen den akademischen Abbildrealismus fand in der baukünstlerischen Abkehr von der Nachahmung historischer Stile ihre Entsprechung. Und wie die Maler des Expressionismus in ihren Bildern einen unverfälschten Ausdruck suchten, der den ›neuen Menschen‹

Quellen
Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. (1926) 7. Aufl. mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümplitz 1973.
Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch. (1925) Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz/Berlin 1981³.
Günter Regel, Paul Klee. Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Leipzig 1995³.
Paul Klee, Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus. Bern 2000.

hervorbringen sollte, entwarfen die Architekten eine Bautätigkeit, welche unmittelbar aus dem Kollektiv hervorgehen und die Gesellschaft erneuern würde. Walter Gropius reihte sich mit seinem Manifest zum Bauhausprogramm in die romantisch-sozialistischen Utopien der Nachkriegsjahre ein, wenn er den »neuen Bau der Zukunft« beschwor, der »aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.«

Abb. 1 (rechte Seite) Oskar Schlemmer: Punkt – Linie – Fläche (Kandinsky), Tuschfeder, Goldbronze, Collage und Fotomontage auf weißlichem Karton, 20,1 × 20,1 cm, 1928. Stuttgart, Staatsgalerie, Nachlass Schlemmer. Foto aus: Norbert Michels (Hrsg.), Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau. Leipzig 2000.

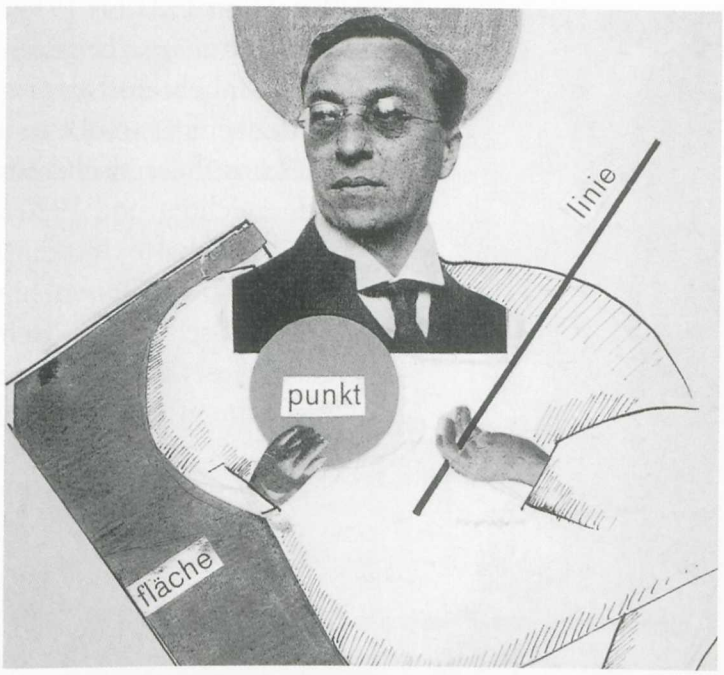
Eine umfassende Reform in diesem Sinne schien nur möglich, wenn die Gestaltung selbst zu einem freudigen Schaffensprozess erhoben würde. John Ruskin (1819–1900), den Gropius als sein Vorbild nannte, hatte in diesem Sinne die Aufhebung der entfremdeten Arbeit an der Maschine und die Rückkehr zum ›schöpferischen‹ Handwerk des Mittelalters gefordert (vgl. KAb 8.5.1; 2/01). Hier nun kommen die bildende Kunst und ihre Erziehungsaufgabe ins Spiel: Seit der Romantik war dem bildenden Künstler verstärkt eine intuitive, an Regeln nicht gebundene Formfindungskraft zugeschrieben worden, die von der Entfremdung im technisch-industriellen Produktionsbereich vermeintlich nicht erfasst war und so die Option auf eine ›authentische‹ Gestaltung aufrechterhalten konnte. Nur in der Kunst und ihren individuellen Arbeitsmethoden schien der Status des nach Ruskin von Gropius beschworenen ›schöpferischen‹ Handwerks bewahrt. Je mehr sich allerdings, seit der Berufung des Konstruktivisten László Moholy-Nagy im Jahr 1923, die Orientierung auf Funktion und Technik durchsetzte und die Werkstätten im Auftrag der Industrie zu arbeiten begannen, verloren das Handwerk wie die bildende Kunst am Bauhaus ihren hohen Status.

Ittens Vorkurs und die Positionen Klees und Kandinskys

Die an das Vorbild des Handwerks gebundene Schöpfungsidee hatte durch den Maler und Pädagogen Johannes Itten, der die frühe Bauhauszeit bis 1923 maßgeblich prägte, eine didaktische Ausformung erhalten, der sich Klee und Kandinsky in ihrer Lehrtätigkeit anschließen sollten. Der von Itten eingerichtete »Vorkurs« vermittelte die ›Grundgesetze‹ des bildnerischen Gestaltens. Er zielte vor dem Hintergrund der auf Rousseau und Pestalozzi zurückgehenden Reformpädagogik darauf, die eigenschöpferischen Kräfte der Lernenden frei zu machen und ihre individuellen Begabungen zu fördern. Diesem Ziel lag die besonders von der Kunsterziehungsbewegung artikulierte Vorstellung zugrunde, dass jedes Kind geniale Anlagen habe, die nur durch die schulische Fremdbestimmung an ihrer natürlichen Entfaltung gehindert würden. Ein gewisses Dilemma war allerdings mit dieser Erkenntnis für die pädagogische Arbeit verbunden: Auf der einen Seite sollte jeder junge Mensch in seiner Originalität sich entwickeln können. Auf der andern Seite wurden ihm bereits festgelegte Gesetzmäßigkeiten der künstlerischen Darstellungsmittel bekannt gemacht, die er zu beherrschen habe. Ittens Unterricht führte, auf der Basis einer allgemeinen Kontrastlehre, in die Strukturen von Form und Farbe ein und enthielt Material- und Texturübungen. Es wurden zum Beispiel Übungen zum Hell-Dunkel-Kontrast oder zu den Gegensätzen Linie – Körper, Ruhig – Bewegt, Hoch – Niedrig usw. durchgeführt (KAb 8.5.1, Abb. 10; 2/01). Einen wichtigen Platz nahmen die ›Analysen Alter Meister ein‹, in denen das gefühlsmä-

Abb. 2 (rechte Seite) Ernst Kállai: Der Bauhaus-Buddha. Karikatur auf Paul Klee, Bleistift und Collage auf Papier, 1930. Aufbewahrungsort unbekannt. Foto aus: Michels, a.a.O.

ßige Erfassen und sachliche Konstruieren des jeweiligen Formgefüges zur Aufgabe gemacht wurden.



Klee und Kandinsky orientierten sich nicht nur an dem von Itten entwickelten Unterrichtsmodell, sie konnten auch auf eigene Theoriebildungen zurückgreifen. Die Besonderheit ihrer Lehrtätigkeit am Bauhaus besteht darin, dass sie nicht eigentlich von einem pädagogischen Konzept ausgingen, sondern ihre Kunsttheorien in Vorlesungen und Übungen vortrugen und weiterentwickelten. Hier ist besonders Kandinskys 1911 im Piper Verlag München publizierte Schrift »Über das Geistige in der Kunst« zu nennen, die ihrerseits auf Itten gewirkt haben dürfte und zweifellos Paul Klee inspiriert hat. Klee und Kandinsky waren sich schon 1911 in München begegnet. Ihre erneute freundschaftliche Zusammenarbeit am Bauhaus, die sich in der Dessauer Zeit auch zu einem nachbarschaftlichen Verhältnis der Familie Klee zu Nina und Wassily Kandinsky entwickelte, wirft so die Frage auf, wie sich ihre Bauhauslehre zu jenen, dem Expressionismus verpflichteten kunsttheoretischen Anfängen verhält und welchen Stellenwert sie im Kontext ihrer künstlerischen Produktion einnimmt.

Bereits die Titel der von beiden in der Reihe der Bauhausbücher publizierten Schriften bezeichnen einen charakteristischen Unterschied. Kandinsky legte mit seinem Buch »Punkt und Linie zu Fläche« ein abgeschlossenes, klar umrissenes System vor, das mit der im Untertitel genannten »Analyse der bildnerischen Elemente« ein Projekt realisierte, welches schon in der genannten früheren Schrift angekündigt worden war. Die ›imperiale‹ Gewissheit dieser didaktischen Attitude hält Oskar Schlemmer in seiner Collage fest, die Kandinsky mit seinen Elementen wie mit Insignien der Macht umgehen lässt *(Abb. 1)*. Klee dagegen publizierte ein »Pädagogisches Skizzenbuch«, womit der unabgeschlossene, fragmentarische Charakter der hier abgedruckten Zeichnungen und Übungsaufgaben zum Ausdruck gebracht wird. Klees Haltung war im Vergleich zu der Kandinskys, welcher aktiv in der Bauhauspolitik tätig war, eher von Zurückhaltung und ironischer Distanz bestimmt. Seine Autorität ging wohl eher von einer mönchisch-mystischen Haltung aus, wie Ernst Kállais Karikatur deutlich macht *(Abb. 2)*. Seine elementare Gestaltungslehre,

die er von 1921 bis 1931 innerhalb des Vorkurses abhielt, ist in zahlreichen minutiös ausgearbeiteten Manuskripten überliefert, die bisher nur zum Teil veröffentlicht und erforscht worden sind. Bei aller Akribie sind seine Entwürfe weniger trockenes Unterrichtsmaterial als poetische Fortsetzung seiner kunsttheoretischen Reflexionen, die er bis 1918 in seinen Tagebüchern aufgezeichnet und 1920 zu einem Essay über die Grundlagen der Grafik verdichtet hatte. Kandinskys Geltung als Kunsttheoretiker war in den entsprechenden Kreisen hingegen schon früh anerkannt und in ihrer programmatischen Durchschlagkraft wirksam.
Trotz dieser offenkundigen Differenzen, denen wir uns noch widmen werden, stimmten Klee und Kandinsky in ihrer Grundannahme überein, die

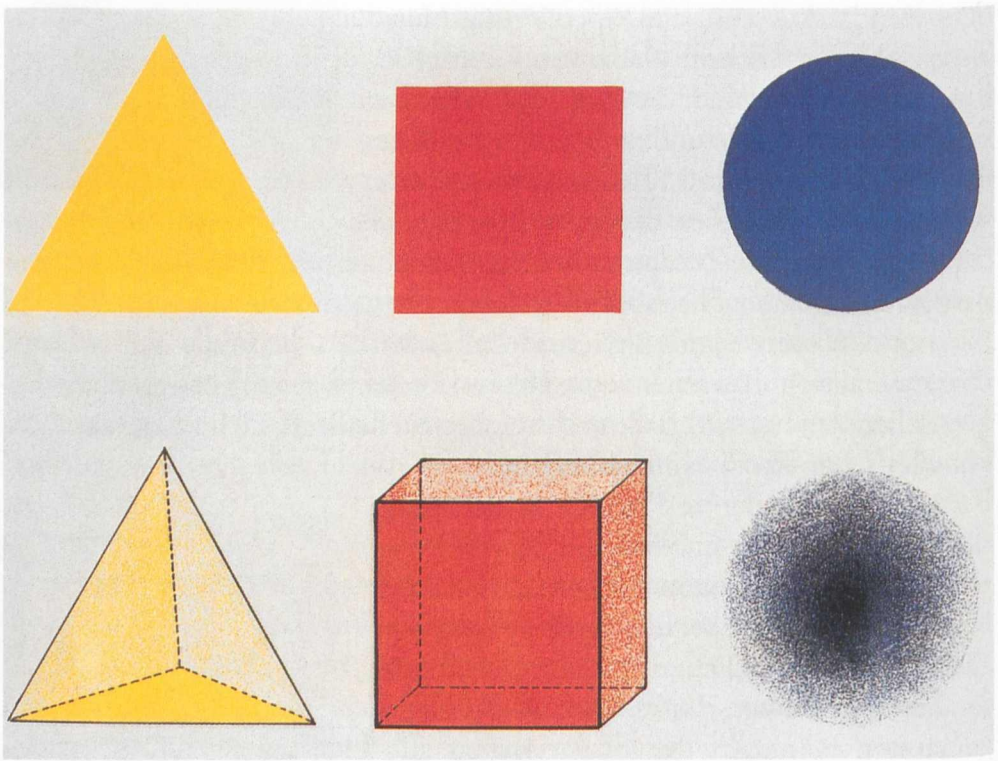


Abb. 3
Wassily Kandinsky: Die drei Grundfarben verteilt auf drei Grundformen, Farblithografie mit Buchdruck auf Karton, 24,5 × 25 cm, 1923. Berlin, Bauhaus-Archiv. »Die Berührung des spitzen Winkels eines Dreiecks mit einem Kreis hat in der Tat nicht weniger Wirkung als die des Fingers Gottes mit dem Finger Adams bei Michelangelo.« (Kandinsky, Betrachtungen über die abstrakte Kunst, S. 141) Foto: Archiv.

der frühen Bauhausidee zugrunde lag: Kunst und künstlerische Gestaltung waren für sie etwas der göttlichen Schöpfung Vergleichbares. Diese Vorstellung war keineswegs neu. Schon in den kunsttheoretischen Schriften der italienischen Renaissance findet man den Vergleich des künstlerischen Entwurfs (disegno) mit der göttlichen Schöpfung. Während sich jene neuzeitliche Kunstauffassung jedoch auf die damals neu hinzugewonnene Fähigkeit gründete, der künstlerischen Idee die sinnliche Erscheinungsgewalt einer ›zweiten Natur‹ verleihen zu können, wird die Wesensverwandtschaft von Kunst und Natur in der Moderne notwendig anders, jenseits von Naturnachahmung, begründet. Klee und Kandinsky versuchen sie unter Beweis zu stellen durch den Vergleich der ›elementaren‹ Gestaltungsmittel mit den ›elementaren‹ Strukturen und Formen der Natur. Somit konnte auch eine gänzlich abstrakte Komposition durch den Verweis auf Natur legitimiert werden und musste sich nicht dem Vorwurf aussetzen, ›leere‹, willkürlich ersonnene Form zu sein. Wir werden jedoch sehen, dass die Modalität dieses Verweises auf Natur und Schöpfung bei Klee und Kandinsky unterschiedlich konzipiert wird.

Die Analyse der malerischen Elemente: Kandinsky

Im Zentrum von Kandinskys Schrift »Über das Geistige…« steht die Überzeugung, dass Kunst nicht die Gegenwart zu spiegeln habe, sondern sie prophetisch überschreiten müsse in Richtung eines geläuterten geistigen Zeitalters. Sie übernimmt in dieser Vorstellung die Offenbarungsfunktion der christlichen Religion. Der Künstler versteht sich als ein über der Masse stehender Seher, notwendig Außenseiter, dessen isolierte Existenz ganz und gar der Vorbereitung jener Zukunft dient. Zur Vermittlung seiner Botschaft muss er den Materialismus in der Kunst überwinden und den ›inneren Klang‹ freilegen, der sowohl einem Wort, einem Gegenstand als auch einer künstlerischen Form innewohnt. Dies Absolute kann nur hervorgebracht werden, indem der Künstler seine ›innere Welt‹ zum Ausdruck bringt, statt sich der Nachahmung äußerer Erscheinungen zu widmen. Am weitesten fortgeschritten ist Kandinskys Auffassung zufolge auf diesem Weg die Musik, weil sie nicht dem Diktat des Mimetischen unterliegt. Die Malerei muss sich nach diesem Vorbild ihrer grundlegenden Gestaltungsmittel versichern, d. h. die ›inneren Werte‹ von Farben und Formen analysieren, die nach Kandinskys Auffassung einen direkten, erhebenden Einfluss auf die Seele ausüben. Entscheidend für die Wirkung einer Farbe ist es, mit welchem Formwert sie verbunden wird. Das ›spitze‹ Gelb passt zum Dreieck, das zur ›Vertiefung‹ geneigte Blau wird durch den Kreis in seinem Wert erhöht. Durch das ›Prinzip der inneren Notwendigkeit‹ soll die Auswahl der Farb-Form-Kombinationen auf den Dienst am Göttlichen oder Geistigen konzentriert und der damals gegen die Abstraktion erhobene Vorwurf der Beliebigkeit gebannt werden.

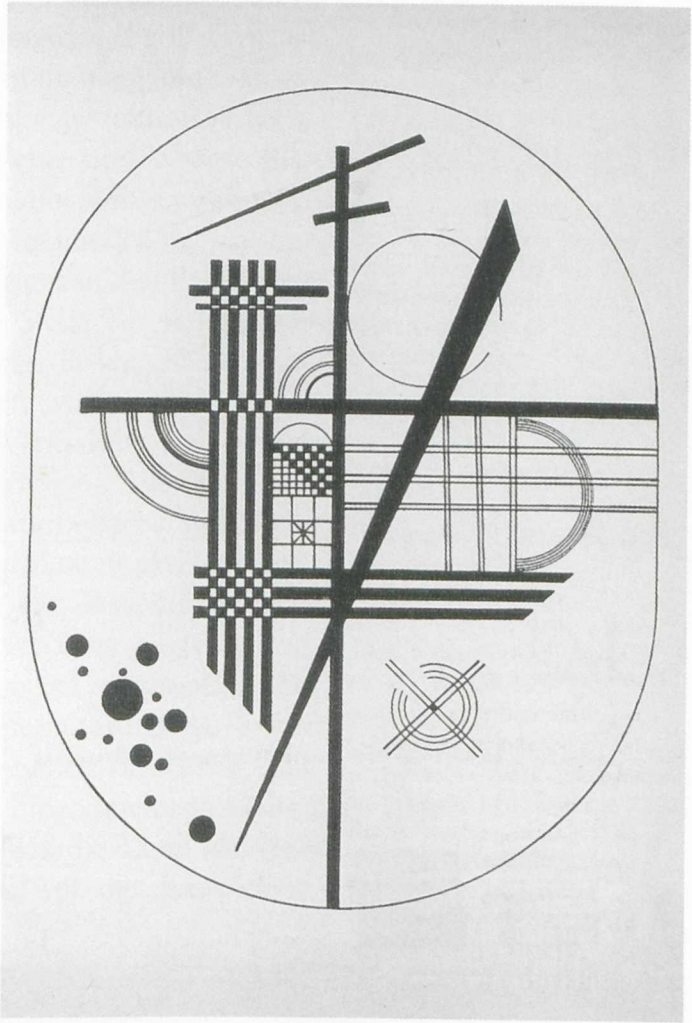


Abb. 4
Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche, Abbildung 23 [Linie]: Innere Beziehung eines Komplexes von Geraden zu einer Gebogenen (links–rechts), zum Bild ›Schwarzes Dreieck‹ (1925). Foto: Archiv.

In seiner Bauhauslehre systematisiert Kandinsky diese Farbe-Form-Psychologie, ohne ihren esoterischen, vor allem theosophisch geprägten Ansatz preiszugeben. Er ordnet den Primärfarben Gelb, Rot, Blau die linear bestimmten Primärformen Dreieck, Quadrat und Kreis zu *(Abb. 3)*. Auch alle anderen Künste und die Natur führt er auf die gleichen Wesensgesetze zurück. Der introvertiert-statische Charakter des Punktes zum Beispiel findet in der synästhetischen Analogie zu den Noten der Musik, zum Spitzentanz im Ballett sowie durch Vergleiche mit Mikroskopaufnahmen von Bakterien und Teleskopaufnahmen von Sternen seine universale Geltung. Die Linie gilt Kandinsky auf Grund ihrer dynamischen Qualität, die er zum Beispiel durch die Fotografie eines Blitzes sinnfällig macht, als wesenhafter Gegensatz zum Punkt und wird differenziert nach Geraden, Eckigen und Gebogenen, die jeweils wiederum in Varianten mit differenten Eigenschaften unterteilt werden *(Abb. 4)*. Diese Eigenschaften werden beschrie-

Eine **aktive** Linie, die sich frei ergeht, ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel. Das agens ist ein Punkt, der sich verschiebt (Fig. 1):

Fig. 1

Dieselbe Linie mit Begleitungsformen (Fig. 2 und 3):

Fig. 2

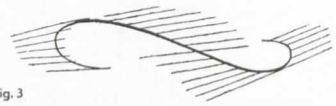
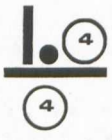
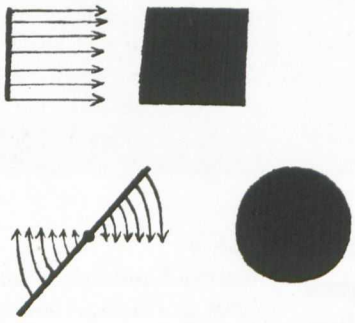


Fig. 3



Passive Linien, die aus einem Flächenactivum (fortschreitende Linie) resultieren (Fig. 8):



ben als Temperaturqualitäten (warm-kalt), Geschmackseindrücke (das Scharfe), Körperempfindungen (Bewegung-Ruhe, Spannung-Schwäche etc.) oder musikalische Werte (harmonisch-disharmonisch). Stets zielt die Analyse darauf, ein umfassendes System von Korrespondenzen aufzustellen, das jeder Farbe und jeder Form ihren Platz anweist. In dieses System ist auch die ›Grundfläche‹ einbezogen, also das Bildfeld selbst mit seinen vertikalen und horizontalen Rändern, denen Kandinsky ebenso wie den malerischen Binnenelementen einen ›Klang‹ zuweist. »So ist die Komposition nichts weiter als eine exaktgesetzmäßige Organisierung der in Form von Spannungen in den Elementen eingeschlossenen lebendigen Kräfte.« (Punkt und Linie, S. 100) Bezeichnend für die vitalistische Sicht auf die abstrakten Gestaltungselemente ist es, dass Kandinsky in seinem Unterricht zum ›Analytischen Zeichnen‹ am Gegenstand festhielt: Es wurden Stillleben aufgebaut, deren konstruktive Elemente und Kräftespannungen erschlossen werden sollten.

Der Kompromiss mit dem funktionalistischen Bauhaus gelang Kandinsky vor allem dadurch, dass er seinen irrationalen Grundsatz der ›inneren Notwendigkeit‹ im Gewand eines scheinbar streng rationalen Lehrgebäudes auftreten ließ, in das auch alles Materielle integrierbar und transformierbar zu sein schien. Nicht nur Naturerscheinungen, auch technische Konstrukte und Gebrauchsgegenstände folgen vermeintlich denselben abstrakten Regeln wie ein Kunstwerk. Der Eiffelturm (KAb 10.5.7; 3/01) imponiert gemäß dieser Auffassung als erster Versuch, ein Gebäude aus Linien herzustellen. Der Stahlrohrsessel Mies van der Rohes verkörpere einen vertikalen Charakter, ›vergeistige‹ also die materielle lastende Natur des Sitzens. Mit solchen Analysen bezog Kandinsky in seinem Unterricht Opposition gegen den Vorrang von Material, Technik und Zweck.

Die Analyse des Werkprozesses: Klee

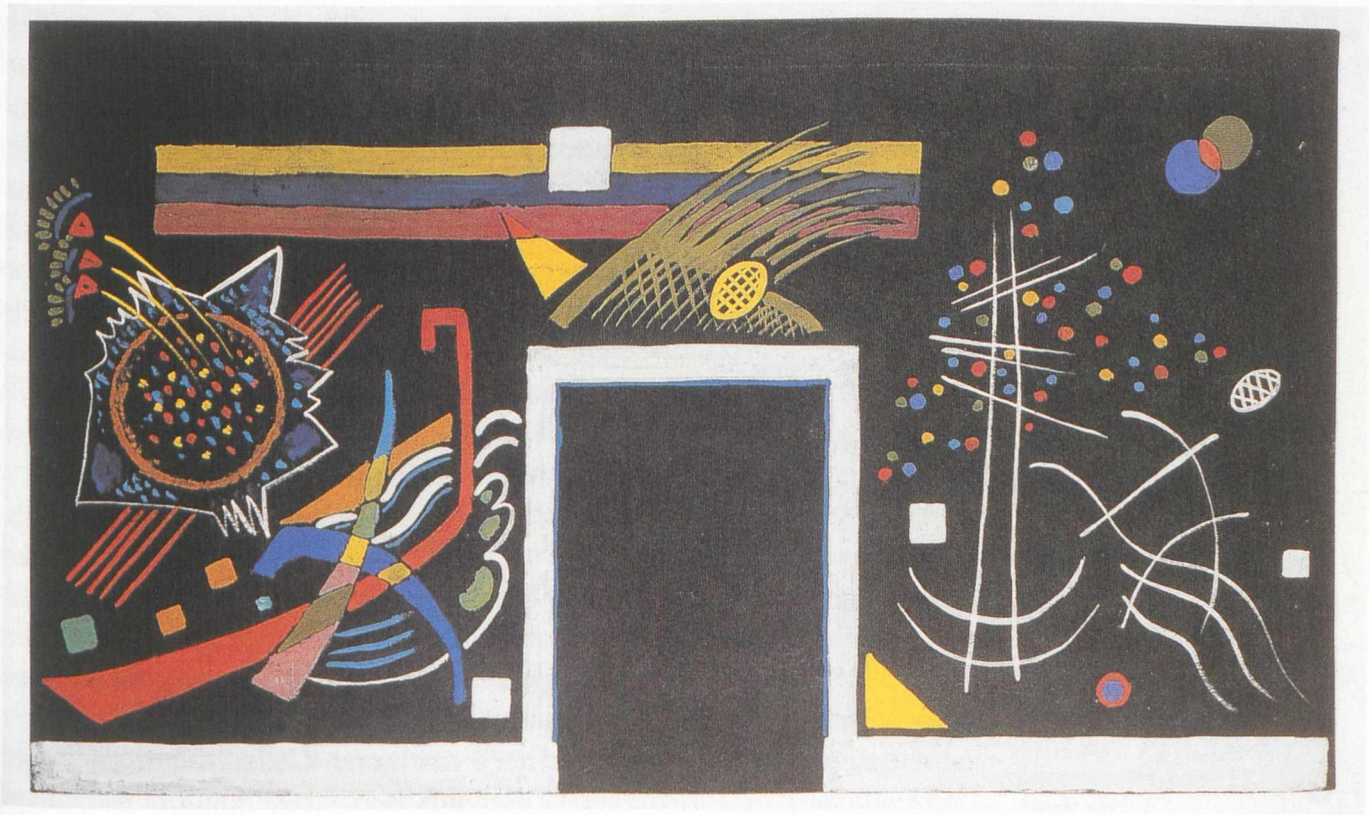
Wie Kandinsky folgerte Klee aus der romantischen Auffassung, dass Kunst ein ›Schöpfungsgleichnis‹, mit der Natur also wesensverwandt sei, dass bildnerische Gesetze wie Naturgesetze analysiert und definiert werden können. Gestaltung wird auch bei ihm als Herstellung eines organischen Ganzen verstanden. Wo jedoch Kandinsky auf eine Zerlegung der Malerei

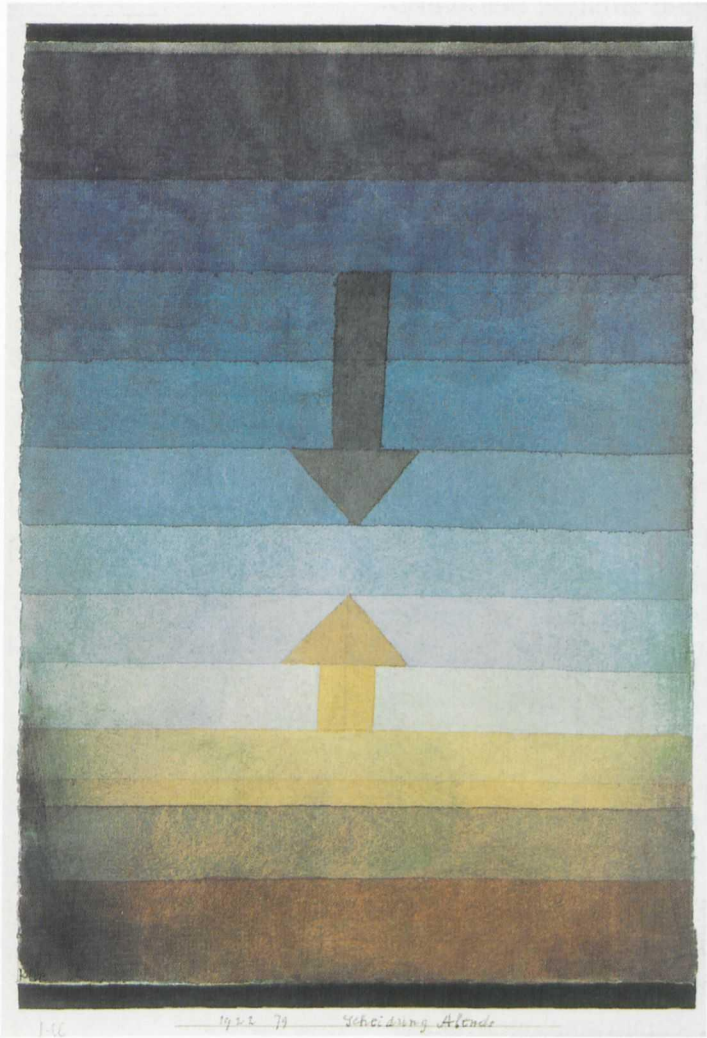
in ihre Elemente ausgerichtet ist, intendiert Klee eine Analyse des Werkprozesses. Während der Punkt für Kandinsky das ›Urelement der Malerei‹ ist und für sich Bestand hat, vor allem in der Form des Kreises, ist er für Klee der Ursprung des Gestaltungsprozesses, der ›Genesis‹ des Werks. Er setzt sich selbst in Bewegung und wird dadurch zur Linie *(Abb. 5)*. Diese ist für Klees Formlehre das primäre Element, das sich unabhängig macht von seiner deskriptiven Funktion. In der Abhandlung der drei Dimensionen zeigt sich, dass Klee die Linie als Symbol für bildimmanente Gesetzlichkeiten einsetzt, ihr eine selbstreferentielle Darstellungsfunktion verleiht. Er isoliert etwa aus dem Perspektivschema Senkrechte und Waagrechte, um sie zum Symbol des physischen Gleichgewichts, der Waage, weiterzuentwickeln. Sie verdeutlicht die im Gestaltungsprozess notwendige Ausbalancierung der Bildgewichte. Den Schritt von der Fläche in den Raum geht Klee im Unterschied zu Kandinsky nicht. An die Stelle der räumlichen Totalität tritt das Konzept der unendlichen Bewegung, die vom Künstler in das Bild eingebracht, in der Betrachtung reaktiviert wird und so immer wieder von neuem beginnt. Diese ›Genesis‹ des Werks zeigt sich in der Dynamik der Linie von der Aktivität zur Passivität *(Abb. 6)*. Aber auch alle anderen von Klee beigebrachten Diagramme und Naturbeispiele sind Symbole der unendlichen Bewegung. Die drei Linienqualitäten aktiv-medial-passiv werden zum Beispiel am Blutkreislauf oder am Zusammenwirken von Muskel, Sehne und Knochen im menschlichen Bewegungsvorgang illustriert. Der Pfeil als das wichtigste Bewegungssymbol repräsentiert die ›tragische‹ Begrenztheit irdischer Bewegung und zielt im Grunde auf seine Aufhebung in einer ungerichtet-unendlichen kosmischen Bewegung, die durch den Kreis oder die Ellipse bezeichnet wird. Einen analogen Ganzheitsentwurf liefert Klees Theorie der Farbe, die wie die Linie als ›Bewegungsorgan‹ der Komposition verstanden wird. Auf der Basis eines

Abb. 5 (linke Seite oben)
Paul Klee: Die aktive Linie, in: Pädagogisches Skizzenbuch, S. 6. »Eine besondere Art der Analyse ist die Untersuchung des Werkes auf die Stadien seiner Entstehung hin. Diese Art bezeichne ich mit dem Wort Genesis.« (Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, 14. November 1921)
Foto: Archiv.

Abb. 6 (linke Seite unten)
Paul Klee: Passive Linien, in: Pädagogisches Skizzenbuch, S. 9.
Foto: Archiv.

Abb. 7
Wassily Kandinsky: Entwurf für das Wandbild in der Juryfreien Kunstschau, Wand B, Gouache und weiße Kreide auf schwarzem Papier, auf Karton aufgezogen, 34,7 × 60 cm, 1922. Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.
Foto: Archiv.



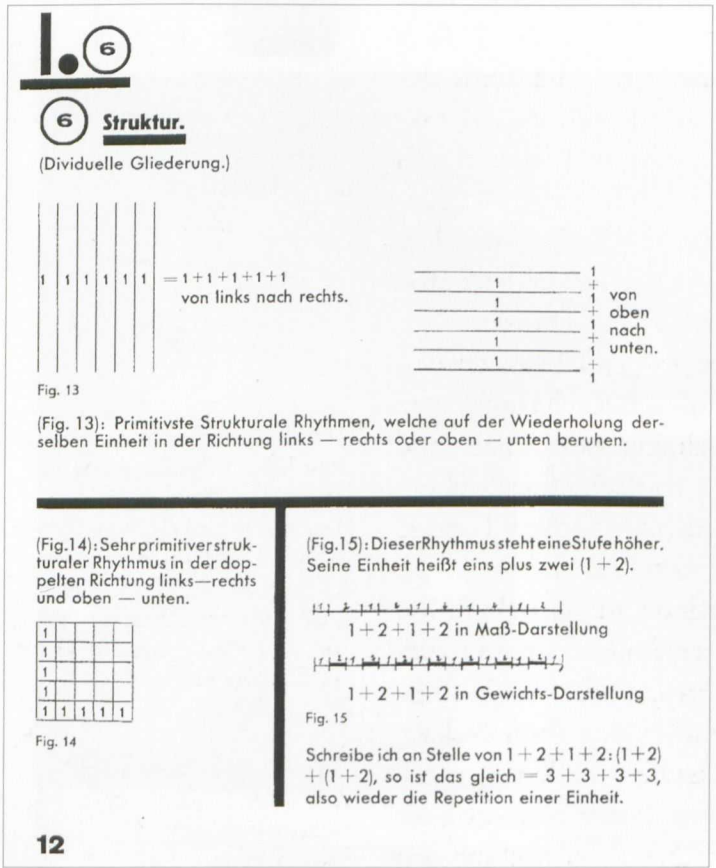


sechsteiligen Farbkreises unterscheidet Klee zwei grundsätzliche Bewegungsarten der Farben, die jeweils ein Totalitätskonzept darstellen. Die diametrale Pendelbewegung zwischen den einander gegenüberliegenden Bereichen führt zu ›echten‹, d. h. komplementären Farbpaaren, die sich zu einem mittleren Grau ausmischen lassen oder ›unechten‹ Farbpaaren, z. B. Grün-Orange, deren Mischung ein farbig ›belastetes‹ Grau hervorbringt, also das Absolute verfehlt und im Individuellen verharrt. Die ›periphera-le‹ Farbbewegung, welche den Kreis umfängt, ist unendlich, denn hier gibt es nur Übergänge, und jeder Anfang ist auch ein Ende. Klee suchte für diese Farbbewegung ebenfalls den Vergleich zur Musik und nannte sie »Kanon der Totalität«.

Die ›Anwendung‹ der Theorie

Die Frage der Lehrbarkeit von Kunst wurde von Gropius ebenso wie von Kandinsky und Klee grundsätzlich verneint. Letztere verwiesen oftmals auf die nicht im Unterricht vermittelbare, für das Kunstwerk jedoch notwendige ›Intuition‹. Der Anspruch des Bauhauses, durch seine Ausbildung auch selbständig tätige Künstler hervorzubringen, barg also nicht wenige Probleme. Man hat der Bauhauspädagogik, die im schulischen Kunstunterricht vielfache Nachfolge fand, sogar eine Erneuerung akademischen Regelbewusstseins vorgeworfen. Nun lassen sich jedoch Klee und Kandinsky trotz ihrer verwandten Theoriegebäude keineswegs als Verfechter eines normativen Kunstbegriffs verstehen. Wie Helene Schmidt-Nonne berichtete, verließ Klee einmal seine Schüler mit den Worten: »Dies ist eine Möglichkeit – ich bediene mich ihrer übrigens nicht.« (zit. in: Pädagogisches Skizzenbuch, S. 56) Worin besteht also der Zusammenhang zwischen künstlerischem Werk und Kunstlehre?

Kandinskys universale Grammatik aus Farb- und Formkontrasten bot sich zur praktischen Umsetzung durchaus an *(Abb. 7)*. Er selbst veranschaulicht an eigenen Werken, die er auf ihr grafisches Schema reduziert, die Kategorien Punkt und Linie (vgl. *Abb. 4*). Dies ist möglich, weil seine elementaren Gestaltungsmittel, auch die Farbe, durch die zeichnerisch festgelegte



I. 6

6 **Struktur.**

(Dividuelle Gliederung.)

1 1 1 1 1 1 = 1+1+1+1+1+1
von links nach rechts.

1 1 1 1 1 1 von oben nach unten.

Fig. 13

(Fig. 13): Primitivste Strukturale Rhythmen, welche auf der Wiederholung derselben Einheit in der Richtung links — rechts oder oben — unten beruhen.

(Fig.14): Sehr primitiver struktu-raler Rhythmus in der doppelten Richtung links—rechts und oben — unten.

Fig. 14

(Fig.15): Dieser Rhythmus steht eine Stufe höher. Seine Einheit heißt eins plus zwei (1 + 2).

1+2+1+2 in Maß-Darstellung

1+2+1+2 in Gewichts-Darstellung

Fig. 15

Schreibe ich an Stelle von 1+2+1+2: (1+2) + (1+2), so ist das gleich = 3+3+3+3, also wieder die Repetition einer Einheit.

12

Form definiert sind. Es sind individuelle Gebilde, die letztlich als Äquivalente der menschlichen Gestalt agieren im Sinne des traditionellen Historienbildes. Daraus ergibt sich auch Kandinskys besonderes Interesse am Theater, das in der Verbindung der bildenden Künste mit Musik, Tanz und Dichtung für ihn die höchste synthetische Kunst darstellt. In seiner Inszenierung von Mussorgskis »Bilder einer Ausstellung« (1928) gab es abstrakte Bühnenbilder, deren geometrische Bestandteile während der Aufführung bewegt und mit wechselndem farbigen Licht angestrahlt wurden. Kandinsky fand hier die Möglichkeit, den atmosphärischen Handlungsraum seiner Gemälde gewissermaßen zu realisieren.

Bei Klee ist die Anwendung der Theorie auf sein Werk ungleich schwieriger. Ebenso entzieht sie sich der universalen Gestaltungsidee des Bauhauses. Klee scheint dieser Erkenntnis Rechnung getragen zu haben, als er 1931 einem Ruf an die Düsseldorfer Akademie folgte, wo er keine Vorlesungen mehr halten musste. Sein Schöpfungsgedanke bezieht sich ausschließlich auf das ›autonome‹ Kunstwerk. Dessen Totalität gründet weniger in der gegenseitigen Befruchtung kontrastierender Elemente als in der evolutionären Bewegung des einzelnen Gestaltungselements selbst. Während zum Beispiel für Kandinsky das Quadrat, das Dreieck und der Kreis (Punkt) bestimmte, abgegrenzte psychologische Qualitäten haben, die gegeneinander austariert werden können, ihre Identität jedoch wahren, stellt Klee an diesen geometrischen Figuren den Charakter der Linie dar, die, sobald sie Flächenfiguren umschreibt, ihren aktiven Charakter verliert und zur ›medialen‹ und ›passiven‹ Linie wird (vgl. *Abb. 6*). Es gibt nicht, wie bei Kandinsky, ein homogenes System aus grafischen Elementen, denen Farben wie bestimmte Charaktere zugeordnet werden. Neben das Bewegungsgesetz der Linie tritt im Helldunkel und in der Farbe ein eigener Kosmos, der unabhängig von dem der Linie gedacht ist.

So kommt es, dass die Idee des Werks als Schöpfung in den künstlerischen Hauptwerken Klees eher widerlegt als bestätigt wird, schon deshalb, weil die in der Theorie gesonderten schöpferischen Ganzheiten der Linien- und der Farbbewegung in ihnen zusammentreffen und sich aneinander reiben, z. B. in ›Scheidung abends‹ *(Abb. 8)*. Die Inkongruenz zwischen Theorie und Werk zeigt sich ganz besonders am Begriff der ›Struktur‹ *(Abb. 9, 10)*, die im Gegensatz zur individuellen Kompositionsfigur aus der Addition gleicher Einheiten besteht und somit das in Klees Malerei häufig eingesetzte Rasternetz bzw. die Parallelstruktur widerspiegelt. Auch diese Wiederholungsstrukturen finden in Lebenswelt und Natur ihr Pendant, etwa im Schachbrett, in der Schuppenhaut des Fisches, in den Muskelfasern. Wo jedoch der Theoretiker Klee die Dominanz der organisch-individuellen Gestalt über das Strukturelle (oder ›Dividuelle‹) postuliert und

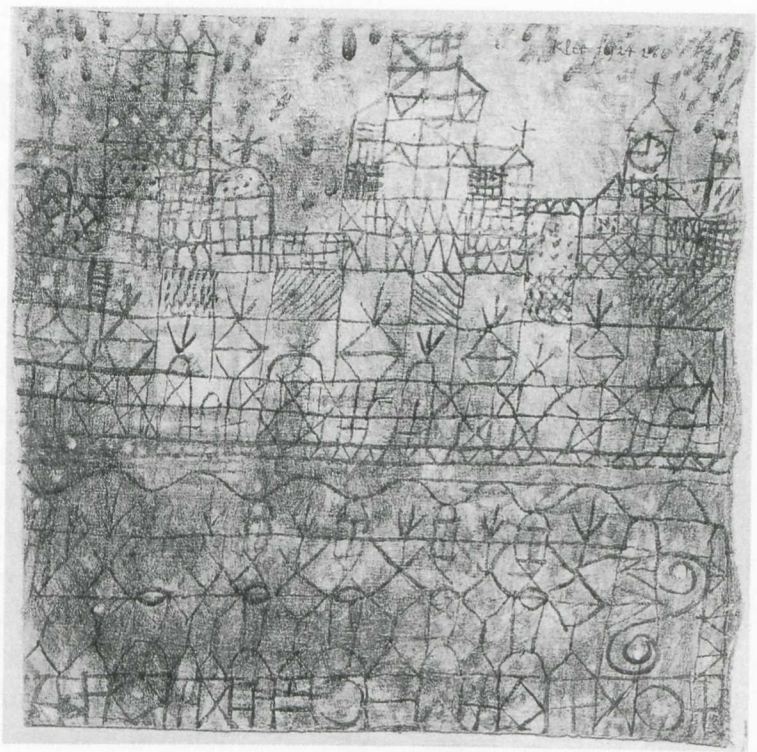


Abb. 10
Paul Klee: Architekturbild (Structural), Öltempera/Lw., 31,5 × 32 cm, 1924. Hartford, Wadsworth Atheneum. Foto: Archiv.

Abb. 8 (linke Seite oben)
Paul Klee: Scheidung Abends (Diamentral-Stufung aus Blauviolett und Gelborange), Aquarell auf Papier (Ingres) auf Karton, 33,5 × 23,5 cm, 1922. Schweiz, Privatbesitz. Foto aus: Paul Klee, Die Kunst des Sichtbarmachens. Bern 2000.

Abb. 9 (linke Seite unten)
Paul Klee: Pädagogisches Skizzenbuch, Seite 12. Foto: Archiv.

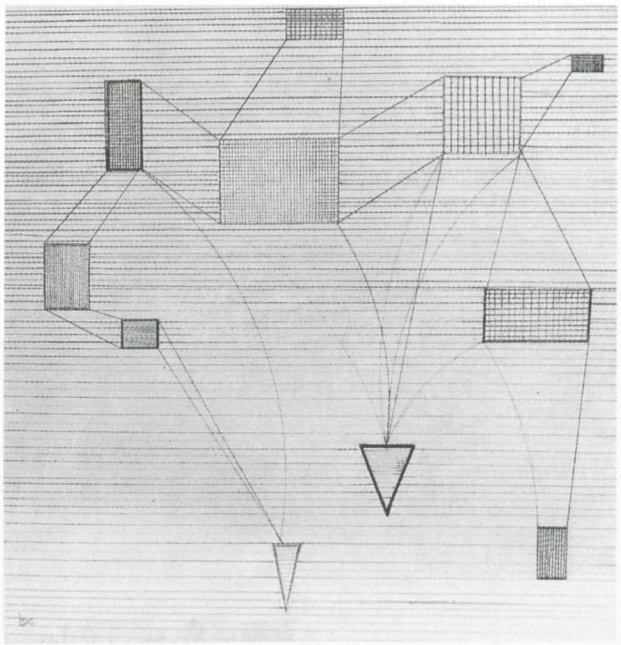


Abb. 11
Wassily Kandinsky: Flimmern, Aquarell und farbige Tuschen auf Papier, 34,2 × 34,8 cm, 1931. Sammlung Hilla von Rebay Foundation. Foto: Archiv.

damit eine ›klassische‹ Bildordnung festhält, torpediert der Künstler Klee die Eindeutigkeit dieser Relation.
Die Ähnlichkeit vieler um 1930 entstandener Bilder Klees und Kandinskys kann daher nicht über ihre grundsätzliche künstlerische Differenz hinwegtäuschen. Bei Klee wirken die perspektivischen Umkehrfiguren in ›Schwebendes‹ *(Abb. 12)* als Irritation der räumlichen Seherwartungen, während Kandinskys Komposition ›Flimmern‹ *(Abb. 11)* die bildräumliche Fiktion nicht in Frage stellt. Die Parallelstruktur, ein von Klee übernommenes Strukturprinzip, dient hier nicht als gestaltauflösende, sondern als atmosphärische Kraft. Während Klee den Widerspruch der Bildfläche, also des Nicht-Gestalthaften, gegen die kompositorische Gestalt artikuliert – hier etwa durch den amorphen Grund und durch die mechanische Aufstempelung der Zeichnung – inszeniert Kandinsky abstrakte als gestalthafte Formen und wird so seiner Kunstlehre gerecht. Klee hingegen desavouiert die ideelle Natur des Bildes als Schöpfung, indem er, oft auch mit satirischer Schärfe, Materialität und Konstruktion des Bildes gegen sie zur Geltung bringt.

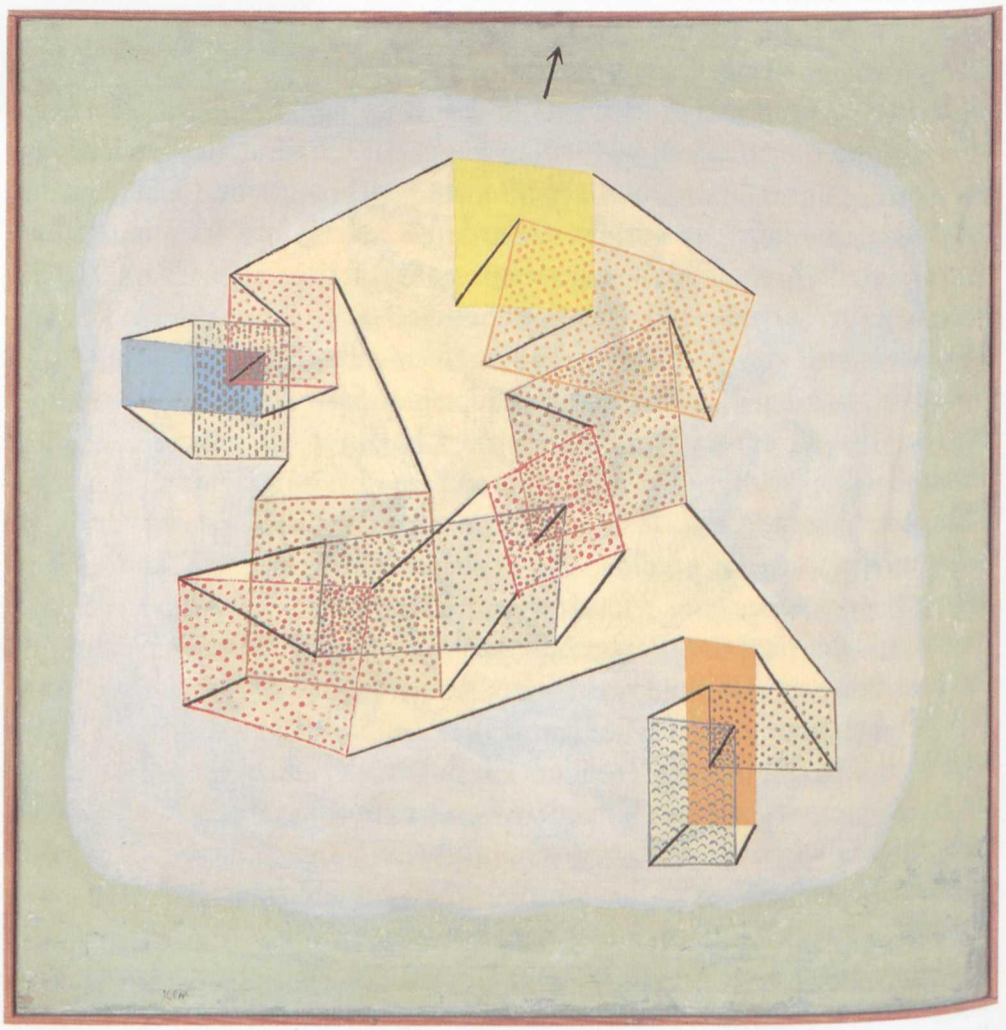


Abb. 12
Paul Klee: Schwebendes, Ölfarbe, teilweise unter Verwendung eines Stempels, auf Leinwand über Keilrahmen, 1930. Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung. Foto aus: Klee, a.a.O.

Auswahlbibliographie
Clark Vandersall Poling, Kandinsky-Unterricht am Bauhaus. Farbenseminar und analytisches Zeichnen. Berlin/Weingarten 1982.
Kandinsky. Russische Zeit und Bauhausjahre 1915–1933. Kat. Ausst. Berlin 1984.
Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, hrsg. von Rolf Bothe u. a. Kat. Ausst. Stuttgart 1994.
Rainer K. Wick, Bauhaus Pädagogik. (1982) neu hrsg. unter dem Titel ›Bauhaus – Kunstschule der Moderne‹. Köln 2000.
Regine Prange, Klee und Kandinsky in Dessau, in: Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau, hrsg. von Norbert Michels. Leipzig 2000, S. 65-91.