

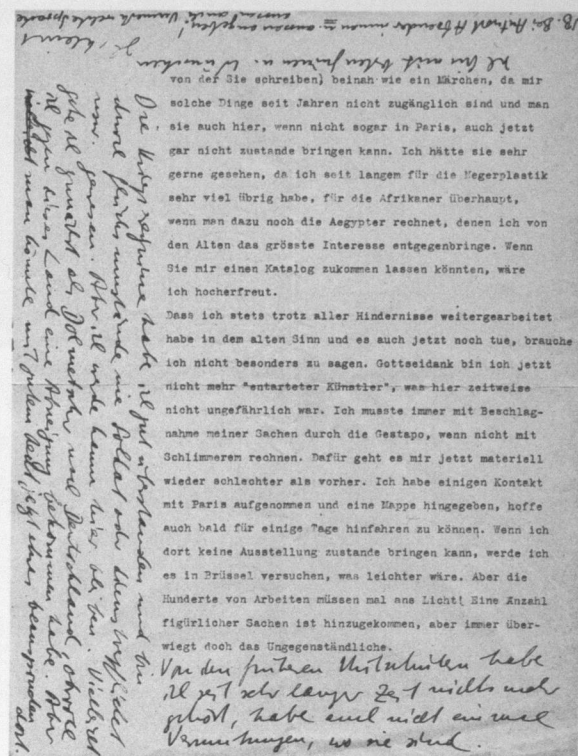
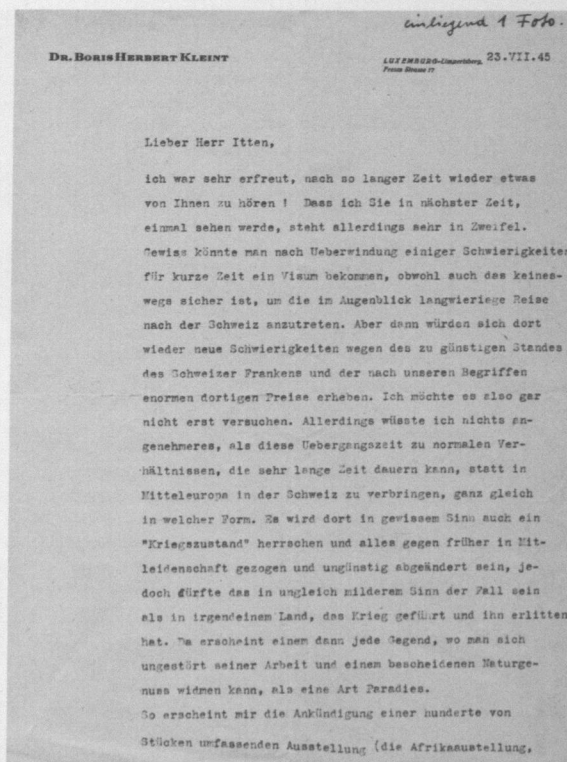
Unter den zahlreichen, bis heute zumeist wenig erforschten Kunstlehren an deutschen Kunstschulen der Nachkriegszeit nimmt die Bildlehre Boris Kleints zweifellos eine prominente Position ein.<sup>1</sup> Hatte Kleint noch am 23. Juli 1945 in einem – hier erstmals reproduzierten – Brief an Johannes Itten in Zürich seine damals von ihm selbst als aussichtslos empfundene Lage skizziert und ein privates Photo in das 'Schweizer Paradies' gesandt, so hatte sich ein Jahr später die Lage grundsätzlich geändert: Kleint war an die am 14. Juli 1946 neu gegründete Staatliche Schule für Kunst und Handwerk, Centre de Métiers d'Art Sarrois<sup>2</sup>, in Saarbrücken berufen worden. Nur wenige Tage nach Aufnahme des Lehrbetriebs schrieb Kleint am 26. November 1946 wiederum an Itten: »Im ersten Semester war ich ganz allein und habe buchstäblich von früh bis spät unterrichtet [...]. Ich war dabei in der glücklichen Lage, auf Ihren Unterricht zurückgreifen zu können, keineswegs weil ich Ihr Schüler bin, sondern weil ich diese Grundlage als eine objektive, vom Persönlichen weitgehend unabhängige erkannte. Nun versuche ich, womöglich noch strenger einen zum äußersten objektiven Unterricht zu geben, indem ich nur Sätze und Feststellungen herbeibringe, die unumstößlich sind. In der taktischen Anwendung und in der Behandlung des einzelnen Schülers gehe ich allerdings sehr subjektiv vor.«<sup>3</sup> Diese Äußerung Kleints ist zweifellos mehr als ein rhetorisches Kompliment. Es handelt sich um eine präzise Positionsbestimmung, um ein frühes kunsttheoretisches Bekenntnis, das auf Kleints eigene Tätigkeit als Leiter der Meisterklasse für Malerei und des Grundkurses an der Saarbrücker Kunstschule bezogen werden darf: Kleints Suche nach 'einer objektiven, vom Persönlichen weitgehend unabhängigen Grundlage' des künstlerischen Schaffens, wie sie ihn in der Ausarbeitung seiner Bildlehre in den nächsten Jahren beschäftigte, ist zu diesem frühen Zeitpunkt schon programmatisch formuliert. Bekräftigend fügt er in einem weiteren Brief vom 21. Juli 1949 hinzu: »Es gibt eine objektive Grundlehre, davon bin ich überzeugt, die allerdings höchst subjektiv durchgeführt werden kann.«<sup>4</sup> Kleints Feststellung, dass er »keineswegs« Ittens »Schüler« sei, entspringt offenbar dem Bedürfnis, sich gegenüber



den weltanschaulichen Leitlinien, die Itten so manch anderem seiner Schüler mitgegeben hatte,<sup>5</sup> abzugrenzen.

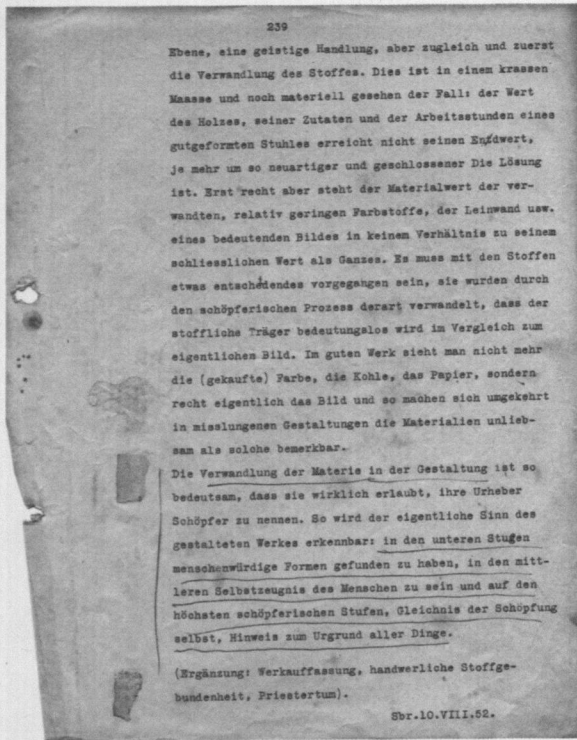
Es sollte von da an freilich noch Jahre dauern, bis Boris Kleint Grundzüge seiner Bildlehre in schriftlicher Form fixierte: Die Entstehungsgeschichte und philologische Genese von Kleints Bildlehre ist bis heute unerforscht. Erschwert wird diese Aufgabe dadurch, dass viele Notizen und Aufzeichnungen Kleints verloren sind.<sup>6</sup> Immerhin wird Kleints Selbstauskunft, dass ein Großteil des Textes der Bildlehre schon im »Sommer 1952 in Paris« entstand,<sup>7</sup> durch ein Typoskript gestützt, das auf der letzten Seite den Eintrag »Sbr. 10.VIII.52.« trägt,<sup>8</sup> und das in wesentlichen Teilen den Text der späteren Publikation enthält. Gegenüber dieser Erstfassung wurden nach Kleints eigenen Worten lediglich einzelne Aspekte »zum Thema Ordnung« und »hauptsächlich Versuche im Raum, die im Ansatz 1951 vorlagen und 1954 bis 1959 zu Ende geführt wurden«, hinzugefügt.<sup>9</sup> Die Abbildungen, die Kleint aus einem Zeitraum von 1934 bis 1969 auswählte, sind durchweg undatiert. Schließlich dauerte es siebzehn Jahre, bis Kleint 1969 die Buchpublikation seiner Bildlehre realisierte. Auch wenn eine genauere Analyse der historischen Genese von Kleints Bildlehre an anderer Stelle zu entwickeln ist, erhellen diese ersten Hinweise den wichtigen Befund, dass Kleints Unterricht an der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk schon in den frühen 1950er Jahren auf einem methodisch vollständig ausgearbeiteten Fundament kunsttheoretischer Reflexion aufruhte.

Mithin war es kein Zufall, dass man den ersten Versuch einer kunsttheoretischen Positionsbestimmung der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk im Juni 1955 der Grundlehre widmete: »Aufgaben der Bildlehre« nannte Boris Kleint seinen Beitrag für diese erste Ausgabe der Zeitschrift mit dem Titel »Signum« und schloss damit programmatisch an eine Tradition der Künstlerausbildung an, wie sie am Bauhaus begründet worden war. Die Frage nach einem Kanon elementarer, grundlegender Gestaltungsformen, Gestaltungsmittel und Gestaltungsprinzipien sollte auf diesem Wege erschlossen werden.



Brief von Boris Kleint an Johannes Itten vom 14.7.1946, Itten-Archiv, Zürich  
links: Boris Kleint, Luxemburg, um 1937, Itten-Archiv, Zürich





Boris Kleint: Bildlehre, Seite 239 aus dem Typoskript

## Vom Bauhaus-Vorkurs zur Grundlehre: Boris Kleints »Aufgaben einer Bildlehre« von 1955

In archaisch anmutender Knappheit dieser auf zwölf Seiten zweifarbig gedruckten Nachkriegspublikation hat Kleint – vierzehn Jahre vor dem Erscheinen seiner Bildlehre – ein erstes programmatisches Resümee seiner Pläne für eine Bildlehre zusammengefasst. Es ist mehr als ein chronologisch bedingter Zufall, dass dieses erste Heft der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk Saarbrücken dem Thema der Grundlehre gewidmet war. Der äußere Anlass für diese Publikation war durch die im Mai 1955 eröffnete und im September in erweiterter Form wieder eröffnete Ausstellung der Klasse der Grundlehre gegeben,<sup>10</sup> aber zugleich wurde mit dieser ersten Publikation auch ein programmatischer Anspruch demonstriert: Die Grundlehre sollte am Anfang der gesamten Künstlerausbildung stehen. Als »allgemeine Gestaltungslehre« gehe die »Grundlehre« als abgekürzte Form einer »Bildlehre« dem »gestaltenden Fachunterricht der Werkschulen [...] schließlich auch Tanz, Bühne, Film«, ja allen »freien und angewandten Zweigen bildlicher Gestaltung« vorbereitend voraus.<sup>11</sup> Nicht nur die Idee einer solchen Grundlehre selbst, sondern auch ihre programmatische Ausrichtung und inhaltliche Gliederung, lassen sich allgemein auf die Traditionen und Leitideen des Bauhauses beziehen, die Kleint vermittelt über Ittens Berliner Schule kennen gelernt hatte: Analog zum ersten Bauhausmanifest von 1919 akzentuierte Kleint die Verbindung von Kunst und Handwerk. Beide Bereiche werden durch die Grundlehre nach Kleints Überzeugung abseits »gegenständlicher Erscheinungsformen« durch »Einfachheit und Systematik« verbunden.<sup>12</sup> Am Vorbild der Musik, die in »Tonhöhe, Tonqualität, Tonstärke, Rhythmus und Klangfarbe« »in rascher Entwicklung eigene Grundlagen geschaffen« habe, müsse auch im »sichtbaren Bereich« die »Befreiung von dem hier übermächtigen Gegenstand« erfolgen.<sup>13</sup> Dies geschehe durch die Analyse der »bildfüllenden Elemente [...] Helligkeit, Farbigkeit, Räumlichkeit, Stofflichkeit«, der Formelemente »Punkt und Linie, Fläche« und den »Möglichkeiten der Bewegung, d. h. zunächst das Studium des ausführenden Organs, besonders der Hand«.<sup>14</sup> Während die ersten beiden Kategoriengruppen allgemein in den Bauhaustraditionen der Vorkurslehre verankert waren, ja »Punkt und Linie, Fläche« einen berühmten Buchtitel der Dessauer Bauhaus-Publikation Kandinskys nahezu zitiert,<sup>15</sup> lässt sich die Idee der Bewegung der Hand auf Leitideen Ittens zurückführen: Die Vorstellung, dass »Handfunktionen, wie [...] Kreisen, Ziehen, Drücken, Wischen, Kneten usw. [...], woran sich auch das Pinselzeichnen als formrhythmische Darstellungsweise anschließt«,<sup>16</sup> einen Kern der künstlerischen Arbeit und Ausbildung bilden, gehörte schon zu den Grundüberzeugungen Johannes Ittens.

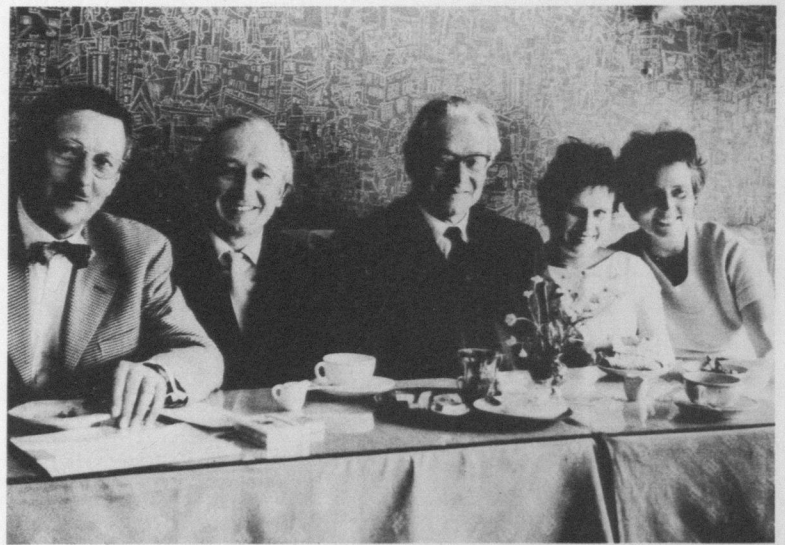
Nicht weniger lässt sich Kleints Vorstellung, »daß die Bildlehre unversehens in der Architektur, d. h. in einer allgemeinen, das Bauergebnis ergänzenden Gestaltungslehre«<sup>17</sup> als Zielpunkt aller künstlerischen Tätigkeit ende, auf Denkfiguren des Bauhauses beziehen, wie sie Walter Gropius im Bauhausmanifest 1919 formuliert hatte. Kleint selbst nennt als Protagonisten »einer Bildlehre, eines Kontrapunktes der Malerei« neben Adolf Hölzel, dessen Lehre er über Itten kennengelernt hatte, die Bauhausmeister Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee und Oskar Schlemmer.<sup>18</sup> Es ist dabei kein Zufall, dass Itten unter den Bauhauskünstlern an erster Stelle erscheint.

Zwei grundsätzlich gegenüber den Vorgaben des Bauhauses neuartige Aspekte sind an Kleints programmatischen Positionsbestimmungen hervorzuheben: Erstens Kleints systematischer Rekurs auf wahrnehmungspsychologische Fragen in der künstlerischen Erschließung des Sichtbaren, indem er sich u. a. auf Helmholtz, Hering und Wundt bezieht. Auch wenn Kleint den Erkenntnisanspruch dieser wahrnehmungspsychologisch-naturwissenschaftlichen Ansätze für den künstlerischen Bereich einschränkt, so ist es bemerkenswert, dass er diese noch vor allen künstlerischen Vorstößen in dieses Gebiet behandelt: Kleint ist davon überzeugt, dass beispielsweise »die Aufstellung von Farbkreisen und -körpern [...] zunächst von der Naturwissenschaft aus« geschah und dann erst von Runge und Goethe usf.<sup>19</sup>

Zweitens unterstreicht Kleint, dass für die Bauhauskünstler »weder Dinge, noch Ideen, ästhetische Spekulationen«, sondern die Elemente, die »aus der Anschauung selbst gewonnen« werden, maßgeblich waren.<sup>20</sup> Damit beschneidet er auf eine höchst signifikante Weise die ästhetischen Utopien des Bauhauses zugunsten einer nüchternen Wahrnehmungslehre, die Kleint selbst im Sinn hatte.

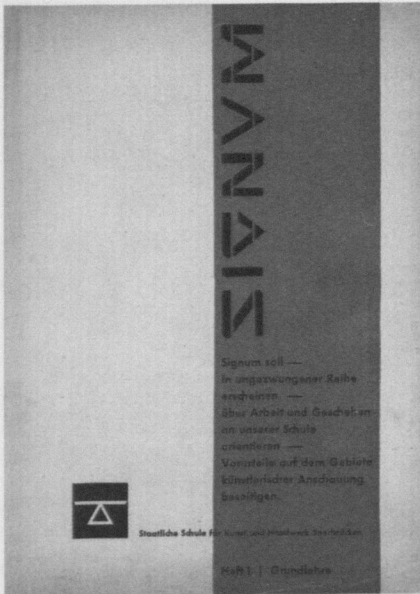
**Die Itten-Schule in Berlin** Trotz der augenfälligen Referenzen, die Kleints Kunsttheorie mit allgemeinen Traditionen des Bauhauses verbindet, ist die kunsthistorische Analyse an diesem Punkt bisher überraschend ungenau geblieben.<sup>21</sup> Keineswegs ist die Berliner Itten-Schule mit dem Bauhaus gleichzusetzen, ein Punkt, der bislang erstaunlicherweise nicht weiter betrachtet worden ist, obwohl auch zahlreiche andere Künstler wie Max Buchhartz in Essen, Hanns Hoffmann-Lederer in Darmstadt, Fritz Christoph Hüffner in Kassel, Gerhard Kadow in Krefeld, Kurt Kranz in Hamburg, Hannes Neuner und Maximilian Debus, beide in Stuttgart, mit ihren kunsttheoretischen Überlegungen an Ittens Grundlehre anschlossen.<sup>22</sup> Darüber hinaus fehlt es an einer genauen Kenntnis der Struktur, Funktionsweise und Geschichte der Berliner Itten-Schule.<sup>23</sup> Tatsächlich hat auch Kleint das Bauhaus niemals in nennenswerter Weise von Innen gesehen, die Bauhauslehre niemals aus eigener Anschauung kennen gelernt. Allzu leicht vergisst man, dass Kleint, als er 1931 auf seiner Suche nach dem künstlerischen Erbe des Bauhauses an der Berliner Itten-Schule eintraf, das Zeitalter der Utopien schon längst vergangen war: Ein vergeblicher Versuch, 1933 an das Berliner Bauhaus selbst zu wechseln, reichte nur, um die unter nationalsozialistischem Druck erfolgte Selbstauflösung des Bauhauses zu erleben.

Als vergleichsweise spät berufener Künstler war Kleint – 1903 im Elsass geboren – nach einem abgeschlossenen Psychologiestudium und seiner Promotion erst im Alter von 29 Jahren in den Unterricht von Johannes Itten eingetreten.<sup>24</sup> Als promovierter Wahrnehmungspsychologe, der bei Wilhelm Wundt und Karl Marbe studiert und bei letzterem 1925 eine Dissertation »Über den Einfluß der Einstellung auf die Wahrnehmung« geschrieben hatte, brachte er freilich weitreichende und spezifische Vorkenntnisse mit.<sup>25</sup> So ist zu erklären, dass Kleint 1933 postwendend an die Itten-Schule zurückkehrte, um schon bald seinen in dieser Zeit wochenweise zwischen Krefeld und Berlin pendelnden Lehrer Itten als Assistent zu vertreten und schließlich – nach der Schließung der Berliner Itten-Schule im April 1934 – einen Teil der Schüler weiter privat zu unterrichten.<sup>26</sup> Es ist anzunehmen, dass Kleint in diesem Zusammenhang Ittens kunsttheoretische Lehre über die offiziellen Publikationen – wie das »Tagebuch« von 1930 und die Zeitschrift »Die Form« im März 1930 – hinaus kennen lernte. Hier liegen die Anfänge von Kleints eigener kunsttheoretischer Reflexion. Noch 1936 hatte Itten vergeblich versucht, Kleint an die Flächenkunstschule nach Krefeld zu holen. Danach trennten sich die Wege beider Künstler, indem Kleint noch im selben Jahr nach Luxemburg emigrierte und Itten 1938 nach Zürich wechselte.



Boris Kleint, Max Debus, Johannes Itten, Eve Neuner, Anneliese Itten, Baden-Baden, 1958.  
Itten-Schule, Berlin, um 1930





Signum Heft 1; Grundlehre, Juni 1955  
 Gestaltung: Robert Sessler  
 Druck: Bernhard Apprederis, Friedrich Braun,  
 Klasse für Satz und Druck

SIGNUM will als Veröffentlichung der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk Berlin über die Arbeit und über die Lehre dieses Institutes orientieren. Die Bänder sind bestimmt, innerhalb der Schule Orientierungen zwischen den einzelnen Richtungen der handwerklich-künstlerischen Fächer engere zu knüpfen und die Interessierten außerhalb der Schule mit ihnen bekannt zu machen. Die Zeitschrift wendet sich also an einen Kreis, dem die künstlerische Gestaltung als freie und zugleich eigene Aufgabe, als Experiment und als Verantwortung schon bekannt ist. Sie möchte diese Kenntnisse vertiefen, den Sinn für das notwendige Experiment wecken helfen und zur Klärung der Begriffe beitragen. Sie enthält nicht den Anspruch, allgemeinen gültigen Maßstäben zu errichten. Es soll nur durch die in ungewohnter Reihe erscheinenden Nummern diese eingeweiht werden, Vorkenntnisse und Schablonen auf dem Gebiet der künstlerischen Lehre und Anschauungen zu beseitigen. Die unter SIGNUM herausgegebenen Hefte der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk mögen somit auch zur Bewusstmachung zeitgenössischer gestalterischer Gestaltung ihrer besonderen Arbeit beitragen.

Prof. Dr. Otto Sessler, Direktor der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk, Berlin-Karl

Im Juni 1955

Berth H. Klein | Aufgaben einer Bildlehre  
 Die Lehre vom Bilden enthält das Studium bildlicher Elemente und ihre Bedeutung in systematischer Zusammenfassung. Sie ist Vorbereitung und Voraussetzung für das freie und organisierte künstlerische Gestalten. Die Hauptaufgabe dieses Studiums vor auf diesem Gebiet bisher nicht selbstverständlich wie in neuer Handarbeit und in fast allen anderen Berufen, ihre Möglichkeit verstehen und die Grundlagen für die nur teilweise vorhandenen. Der Anfänger im Bilden begibt sich entweder selbst an die praktische Arbeit oder erweist sich als an der Hand eines Lehrers, mehr oder weniger selbstständig und selbst in der Gestaltung bildlicher Ausdrucksformen und Techniken. Das Über-

maß gegenseitiger Erleuchtungsformen der Umwelt schon elementar Vorgehen, der Endlichkeit und Symmetrie, wie sie jede Teilhabe menschlichen Tuns verleiht, im Wege zu stehen. Das Schweregefühl der Arbeit, obwohl in reiner Form ein nicht selbst Menschheitsvermögen, kann sich lange vorher und in rascher Entwicklung eigene Grundlagen geschaffen (Taktile, Tonplastik, Tonstille, Rhythmus und Klangfarbe Übung und Studium dieser für eigenen Elemente erlernen, wie natürliche Erscheinungen des Lebens. Die im Vergleich zur Optik so große Spielbarkeit plastischer Gegenständlichkeit soll diesem Wege leid zu und erweckt im Indem. Die Entdeckung einer konkreten Welt, in der die Natur nicht höher, doch bildlich ist, vor eine Abbildung irgendeiner Vogel, rauschender Bäume und Flüsse und kippender Menschen, wie er geendet und nicht nur sich heraus.

Im nächsten Bereich kommt die Befahrung von dem hier überlieferten Gegenstand als die Fundament einer immer deutlicheren Annäherung an das „Ausgerichtet“ der ungewohnten Abbildung, erweist sich, die in dem dergleichen Bildfeld der schließlich folgen und dann auch unmittelbare Entdeckung des ursprünglichen Apparates, der jegliche subjektive Interpretation ausschließen sollte, gelte. Man interpretiere sich vor für die Natur und die Elemente des „Sahen“, dem die Naturwissenschaft entsprechend zu liefern ist und dessen positive sichere Selbstverständlichkeit man in Frage stellt.

Allerdings läßt sich heute sagen, daß sich das „Sahen“ nicht ohne Einschränkung experimentell und deswegen lassen Miß. Der Mensch hört nicht, sondern, wenn auswendig nicht, so an diese akustische oder auf der Ebene der Darstellung (das Gehör) ist nicht zum Ende sondern im Bild leben als möglich, einseitig unentbehrliche Formgebilde angelehnt und in relativer Beziehung im allgemeinen handelt er als ganzes, lebendiges Wesen innerhalb seiner gegebenen Umwelt.

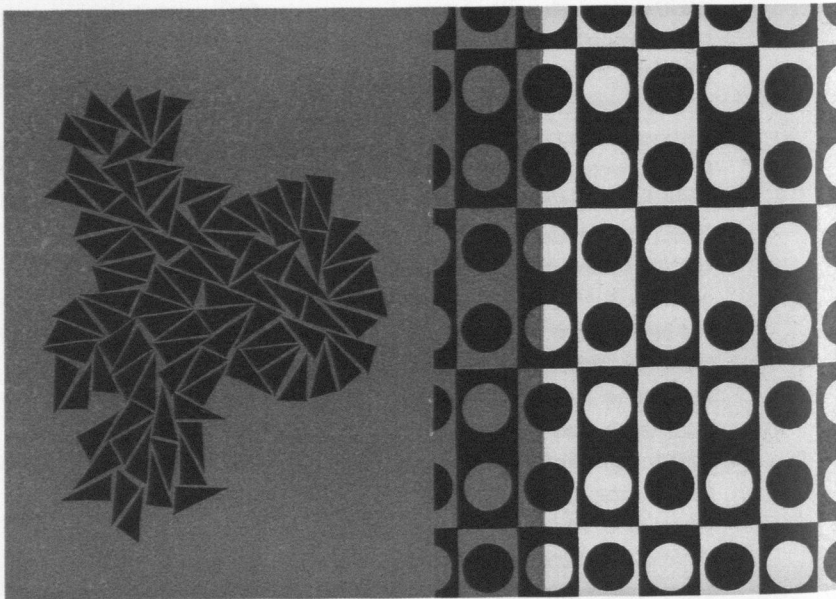
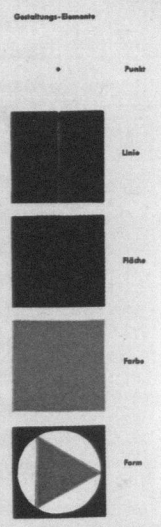
Bestimmte Bäume diese Untersuchungen von Heide, Holz, Stein, Wand u. a. zu wertvollen Ergebnissen, z. B. zur Aufklärung von Heiligtümern, die heute, wenn auch nur ganz anderer Zielsetzung zum inneren bildlicher Grundformen gehören. Auch die Ausbildung von Farben- und Hörsinn geschah zunächst von der Naturwissenschaft aus, bild aber auch von den Kulturen, wie etwa P. O. Ringe und andere. Es wurde darin ein System bildlicher möglichen Verfahren experimentell, orientierte von dem unentbehrlichen Hinweise Gottes auf die Ausdrucksweise der Farben. In unserer Zeit haben nun werden das einige Bräuterei einer Bildlehre, eines Komplexes der Natur, aber schließlich alles Bildlehre überholt, aufgegeben. Wenn man die

Bildlehre, wie sie eigentlich heute die Grundform vorherbestimmter Art den geschulten Fachlehrer der Mittelstufe vorzuzugibt, kann man weiter- und weiterentwickeln, auch in einem allgemeinen Gestaltungsfeld, die schließlich nach Takt, Bild, Bild zum handwerklichen Teil enthält. Die Vorarbeit hierzu wurde vor allem von Hölzel und dem Buchwissenschaftler (Herrn Grottel, Herr Sessler u. a.) geleistet. Ihre Elemente sind wieder Dinge, noch Ideen, subjektive Spielräume, die werden wieder aus der Anschauung selbst gewonnen. Am Anfang stehen die bildlichen Elemente, die zur Formende Heiligkeit, Fortschritt, Schönheit, Stofflichkeit. Zu ihnen treten als zweite Gruppe die Formelemente: Punkt, Linie, Fläche. Sie werden abstrahiert, gelöst und aus dem Zustand allgemeinen körperlichen Wissens in den Bereich der Anschauung überführt.

Die dritte Gruppe enthält die Möglichkeiten der Bewegung, d. h. zunächst das Studium des natürlichen Organes, besonders der Hand. Es zeigt sich z. B. in Ataxien, doch eine bildliche Kenntnis des Bildes selbst allein nicht zum Ziel führt, daß sie durch eigene körperliche Nach- und Entfaltung ergibt, durch Zugkraft der Handbewegung umgesetzt werden muß. Handbewegungen, wie sie bereits in vorerwähnter Umgang mit Motoren erlangen, Kreisen, Zügen, Drücken, Wenden, Formen usw., werden gelöst, werden sich nach der Form zu zeichnen als formelhafte Darstellungswerte anschließen. Das Besondere dieser handwerklichen Modelle führt uns selbst in das Gebiet der Komposition und Proportion, alle Mittel einwirkend, die hier möglichsten großen Variationen und Kombinationen ermöglichen.

Der Schüler soll alles lernen, was er brauchen kann selbst, wenn er später nicht alles brauchen sollte, was er lernen sollte. Die einzelnen Fortschritte bildlicher Gestaltung haben ihren Schwerpunkt jeweils in anderen Bereichen der Grundlehre, die den noch anderen Anfänger nicht nur zusätzlich vorbereiten sondern auch auf seine eigentlichen Aufgaben hinweisen und die Sinne für handwerkliche Tun wecken soll.

Wissenschaftlich oder die Bildlehre umfasst in der Architektur, d. h. in einer allgemeinen, das Körpergeheimnis einbeziehenden Gestaltungsfeld, die nicht nur das Leben auf der Fläche, sondern auch Punkt und Raum und die Bewegung der räumlichen Dinge und die Ausdrucksweise selbst enthält. Sie muß sich so erschließen als eigenes Gebiet neben Zeichnung und Musik und erreicht mit unermesslicher bildlicher Vollkommenheit des Bewusst die Sinnen der Gegenwart, die bereit zu einer Tatsache geworden ist.



**Gestaltungs-Übungen**

- Seite 4 Varietieren eines Themas, Forderung der Klarheit bei unregelmäßiger Hauptform.
- Seite 5 Durch strenges Fügen eines unveränderlichen Elements entsteht eine Neuform.
- Seite 6 Durch freies Gruppieren eines unveränderlichen Elements entsteht eine Neuform.
- Seite 7 Strenge fortwährende Behaltung eines Themas.
- Seite 8 Spannung durch Größenkontraste bei unverändertem Formcharakter.
- Seite 9 Formspiel aus reinen Größenbeziehungen eines unveränderlichen Grundform.
- Seite 10 Abwandlung eines Formcharakters.
- Seite 11 Umgebundene lineare Form bei gebundener Technik.
- Seite 12 Formstudie unter Beherrschung der Eigenwilligkeit des Materials.

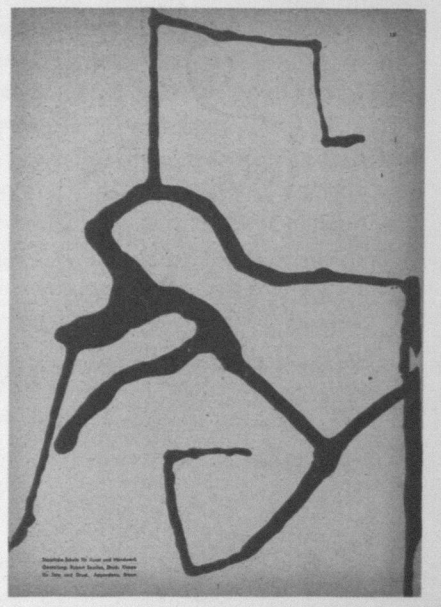
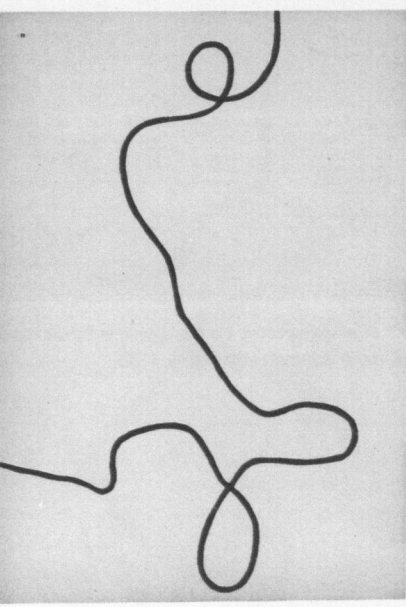
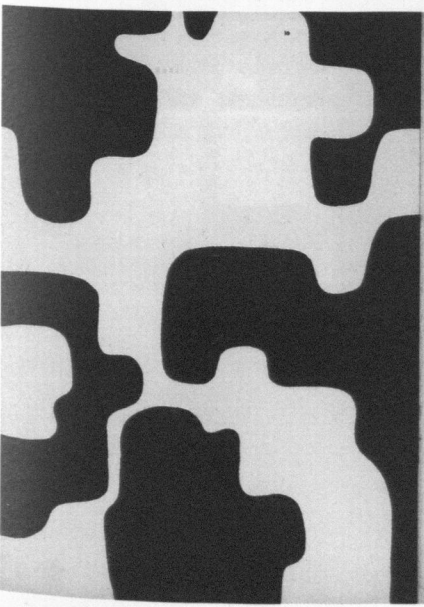
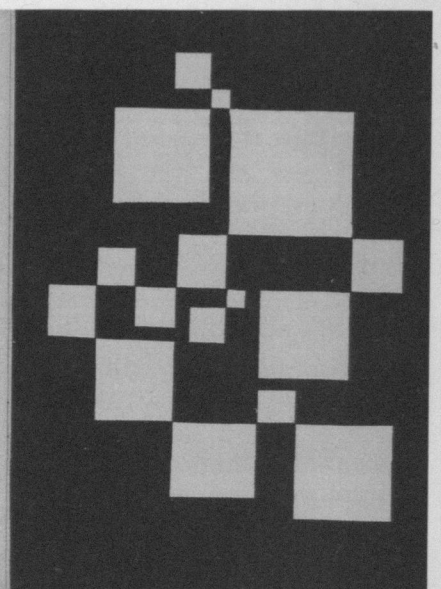
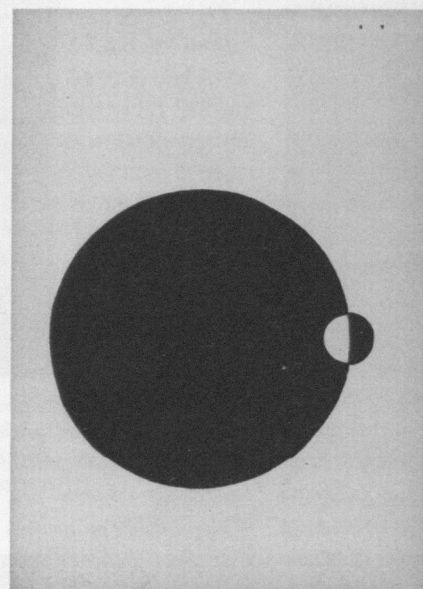
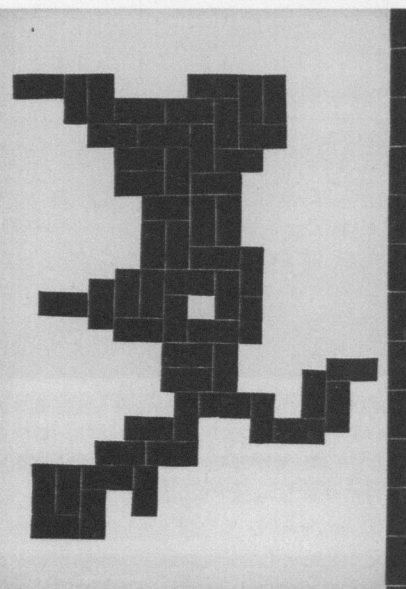
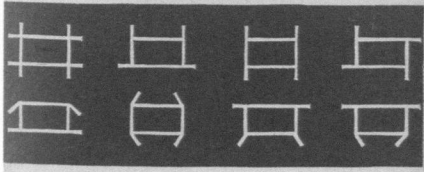


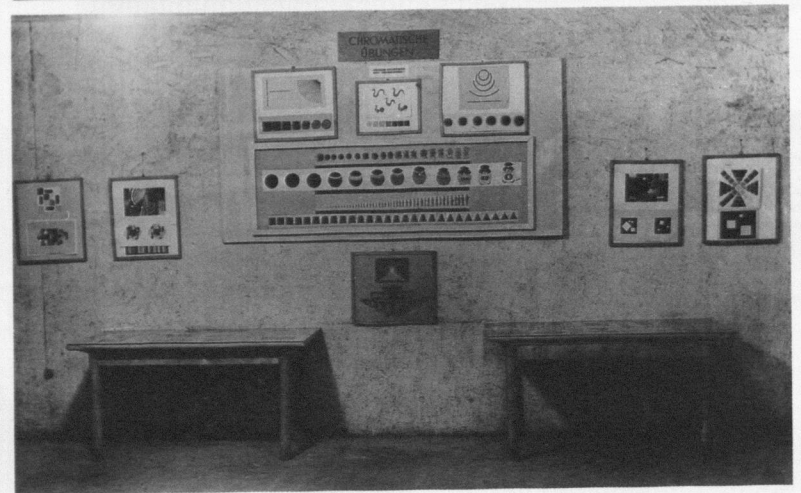
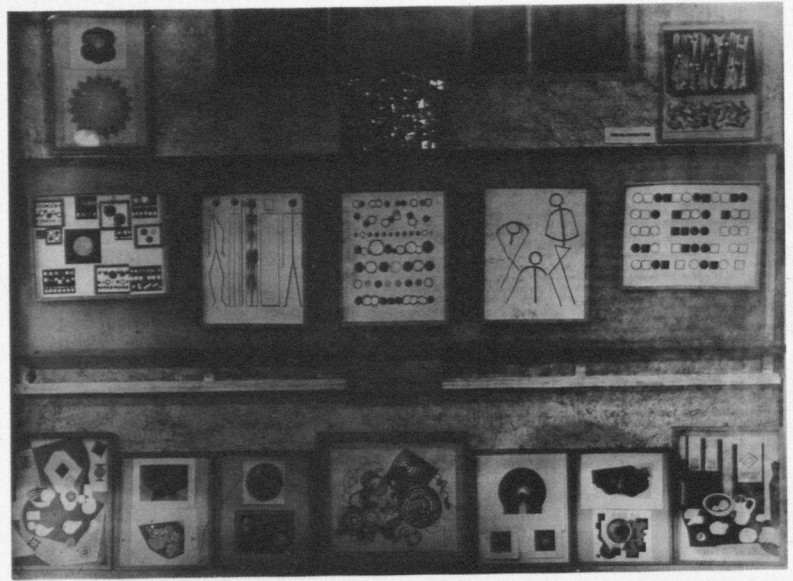
Illustration Seite 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100



Der im Itten-Archiv in Zürich erhaltene Briefwechsel dokumentiert, dass beide weiterhin Kontakt hielten.

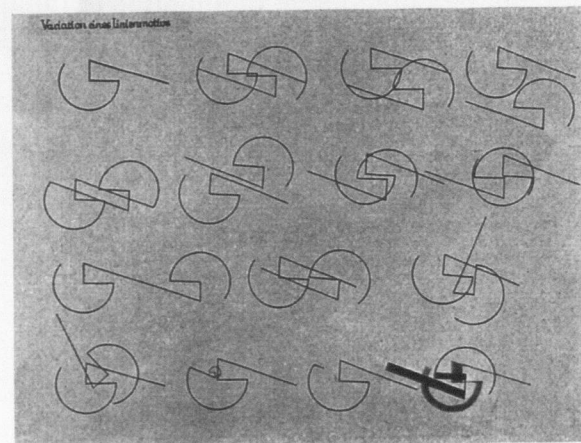
Seine wesentlichen künstlerischen und kunsttheoretischen Eindrücke hatte Kleint also an Ittens privater Kunstschule in Berlin gewonnen. Kleints Reverenzen gegenüber Itten sprechen über Jahre eine klare Sprache: Es waren »Johannes Itten und Max Wertheimer«, die – so Kleint – die »ersten Entwürfe« zu seiner Bildlehre »entscheidend gefördert« hätten.<sup>27</sup> Anlässlich der Eröffnung der Grundlehre-Ausstellung »Gestaltungselemente für Fläche und Raum« hatte Kleint am 14. Oktober 1955 niemand anderen als Johannes Itten zum Festvortrag nach Saarbrücken eingeladen.<sup>28</sup>

Was konkret hatte Kleint in Ittens Schule lernen können? Diese Frage kann an dieser Stelle erstmals mit Blick auf die bislang unpublizierten so genannten kunsttheoretischen »Tagebücher« Ittens aus dieser Zeit beantwortet werden: Aus dem Zeugnis, das Itten am 9. April 1936 Boris Kleint ausstellte, geht hervor, dass Kleint »vom 1. Oktober 1931 bis Juli 1933 (mit Ausnahme der Sommermonate 1933) Schüler der Ittenschule, Berlin« war und dabei in den Bereichen »Naturstudium, Formenlehre und Komposition« unterrichtet wurde.<sup>29</sup> Kleint hatte in Ittens Schule zunächst den ab 1. November 1931 beginnenden »Formkurs« besucht (S. 304 ff.<sup>30</sup>), in dem Itten ausgehend von »Formfiguren und Tönen« (305), »Proportionsreihen« (306), Werkzeugdarstellungen (308 ff.), Rhythmus (311 ff.), Linienstudien (317 ff.), »Subjektive Farben« (323 ff.) usf. systematisch in den Kosmos seiner Kunstlehre einführte. Auch wenn an dieser Stelle keine Analyse im Einzelnen erfolgen soll, so könnte doch leicht gezeigt werden, wie sehr Kleint hier die ersten grundlegenden Anregungen für seine Bildlehre empfing. Programmatisch hat Kleint auch Ittens zentrale Erkenntnis, »daß die Elemente des Bildens einzeln und nacheinander studiert werden müssen, nicht zusammen und gleichzeitig, selbst wenn ihre Wiedervereinigung neue Probleme aufwerfen sollte«, umgesetzt: »Hier, im Objektiven, zeigt Itten zwar nicht einen leichten Weg, aber viele gute: die Landkarte des an sich Möglichen.«<sup>31</sup> Von diesen Ausgangspunkten aus hat Kleint seinen Bildkosmos aus einzelnen Elementen, die vielfach auf Ittens Kategorialanalyse einzelner bildnerischer Elemente bezogen werden können, aufgebaut: geometrisch gegliederte Abstufungen einzelner Farbtonwerte, die skalenweise Verbindung der Helligkeitswerte eines Tons, die Matrix komplementärfarbiger Quadrate, triadische Farbsegmente und -kreise, rhythmische Helldunkelstufen, usf. die in einem vierteiligen, scheinbar sich polyzentrisch sich öffnenden Bildkosmos, zusammengefasst sind.



Chromatische Übungen, Ausstellung, Staatliche Schule für Kunst und Handwerk Saarbrücken, Frühjahr 1949

Kompositionsübungen, Ausstellung der Meisterklasse Kleint, Staatliche Schule für Kunst und Handwerk, Saarbrücken, Frühjahr 1949



Variationen eines Linienmotivs aus Ittens Berliner Schule (Windscheif) abgebildet in der Zeitschrift »Die Form«, 1930

**Kleints Bildlehre von 1969** Im Vorwort seiner Bildlehre-Publikation von 1969 umreißt Boris Kleint nahezu im Wortlaut seiner Ausführungen von 1955 das Ziel seiner Arbeit, »die Elemente des Sichtbaren und ihre Beziehungen in systematischem Zusammenhang aufzuzeigen«. <sup>32</sup> Dabei führt er gegenüber seinen Ausführungen von 1955 eine weitere Leitidee des Bauhauses und Johannes Ittens ein, die Idee eines überzeitlichen Formenkanons der Kunst, aus der sich alles Schöpferische speise: »Das Sichtbare bildet in sich eine einseitige, un abgeschlossene Entwicklungsreihe. In ihrem Verlauf wird unaufhörlich Neues und Anderes geboren, geschaffen, gedacht, aber immer aus den gleichen, unveränderlichen Elementen. Was entstehen wird, ist unvorhersehbar und unbegrenzt, aber die Elemente sind begrenzt und konstant.« <sup>33</sup> Kleint denkt hier in Kategorien einer ahistorischen Bildgrammatik, ja einer Bildanthropologie, die schon Itten u. a. in seinen »Analysen der Alten Meister« von den Ägyptern bis zu Cézanne als 'zeitlos gültige Gesetzmäßigkeiten' der Kunst freizulegen hoffte. <sup>34</sup>

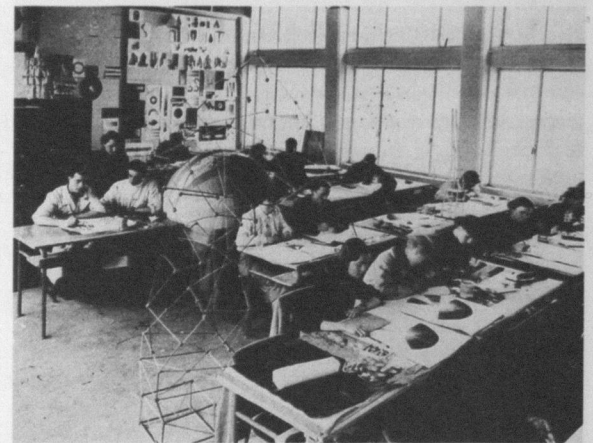
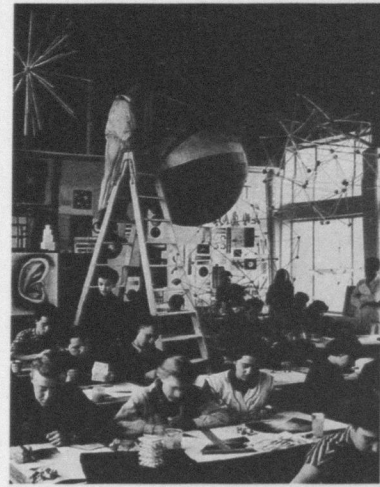
Auch die Gliederung von Kleints Buch folgt in wesentlichen Aspekten der schon 1955 dargelegten Gerüstskizze, die Kleint freilich ergänzt und im Detail modifiziert: Die »bildfüllenden Mittel« heißen nun »Stoff« und werden in veränderter Reihenfolge »Helligkeit, Räumlichkeit, Stofflichkeit, Farbigkeit« aufgezählt; die Farbe ist hierbei ans Ende gerückt. Es folgen an zweiter Stelle »Punkt, Linie, Fläche«, die Kleint um »Körper«, »Raum« und »Formen« erweitert. Bevor Kleint zum Aspekt der Bewegung kommt, fügt er ein Kapitel zur »Ordnung« (»Anordnung, Zuordnung, Aufbau«) und damit zu kompositorischen Prinzipien ein, die er 1955 nur indirekt angesprochen hatte. Den vierten Punkt der Bewegung nennt Kleint nun »Gestaltung«, die er nach »Bewegung«, »Ausführung« und »Beobachtung« unterteilt und dabei gegenüber der Hand die Bewegung des Auges verstärkt in den Blick nimmt.

Wie sehr sich Kleint in seiner Bildlehre auf Ittens Grundlehreübungen bezog, sei nur mit einigen Hinweisen angedeutet. <sup>35</sup> Dokumentarische Fotoaufnahmen zu Kompositionsübungen und Chromatischen Übungen einer Ausstellung der Staatlichen Kunstschule Saarbrücken vom Frühjahr 1949 belegen, dass auch im Unterricht entstandene Schülerarbeiten an die Elementaranalyse der Ittenschen Übungen anschließen. Zugleich ist erkennbar, wie sehr Kleint gegenüber Itten in neuer Form die rational-konstruktiven Seiten der Gestaltanalyse unterstreicht, indem er das Bildvokabular auf einen seriell variierbaren Grundbestand reduziert. In Ittens Lehre selbst finden sich freilich für diese Umakzentuierung Ansatzpunkte. <sup>36</sup> An diesen Traditionen hat Kleint – wie u. a. Aufnahmen aus seiner Grundlehreklasse zeigen – bis in die Mitte der 1950er Jahre festgehalten.

An Kleints Auseinandersetzung mit Ittens Kunstlehre ist freilich eine wichtige und grundsätzliche wahrnehmungsästhetische Akzentverschiebung zu studieren.

Dazu bietet sich der Vergleich mit den von Itten in der Zeitschrift »Die Form« im März 1930 publizierten Abbildungen aus der Itten-Schule an. Kleint hat diese Werke mit Sicherheit gekannt: Der gegenüber Itten verstärkte Aspekt der bewussten wahrnehmungsästhetischen Reflexion elementarer Konstellationen wird z.B. in der Gegenüberstellung von Kegeln und anderen plastischen Körpern deutlich, an denen Kleint über einem flächig schwarzen Grund die »unterstützende Wirkung des dunklen Hintergrundes demonstriert«. <sup>37</sup> Hier kommt Kleints spezifische wahrnehmungspsychologische Schulung in der methodischen Reflexion der Relativität der Wahrnehmung zum Tragen, indem die von ihm hergestellte künstlerische Wahrnehmungskonstellation gezielt die Betrachterwahrnehmung beeinflusst.

Ähnliches ist mit Blick auf die ebenfalls in Ittens Lehre zentralen Texturstudien zu beobachten, die Itten angeregt durch Hölzel schon seit Stuttgarter Jahren betrieb: Gegenüber den »Quadratkompositionen von naturalistischen Texturen«, die etwa Engeln Hasbach in der Itten-Schule als in sich geschlossene, bildhaft auskomponierte Darstellungen gestaltete, wirken Kleints ähnliche schachbrettartige Konstellationen viel abstrakter als Versuchsfelder visueller Konstellationen:

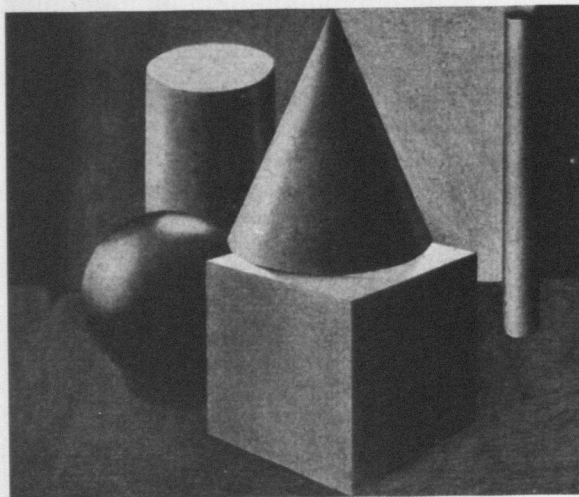


Grundlehreklasse Kleint, Staatliche Schule für Kunst und Handwerk Saarbrücken, 1955

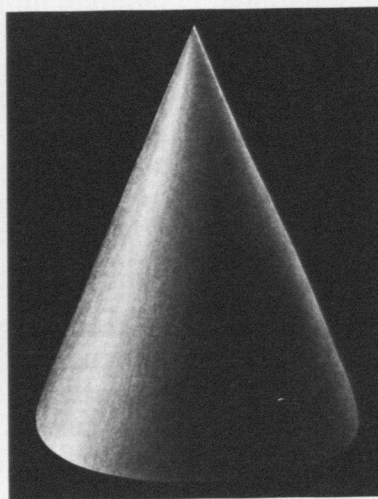




Titelblatt der Zeitschrift »Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit« 1930

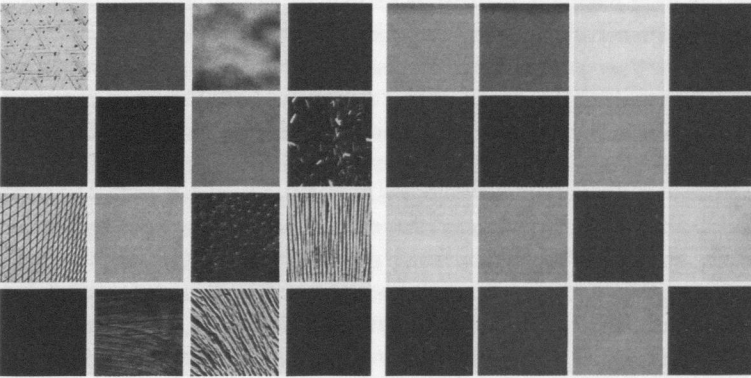
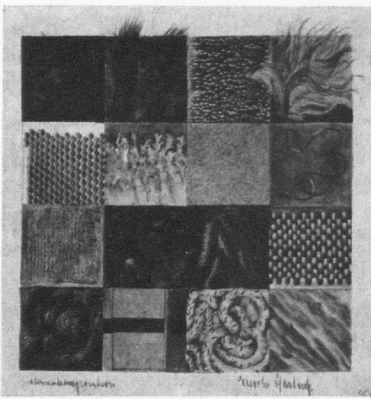


Körper plastisch modelliert..., Itten-Schule Berlin, abgebildet in der Zeitschrift »Die Form«, 1930  
Boris Kleint, Kegel. Unterstützende Wirkung des dunklen Hintergrundes

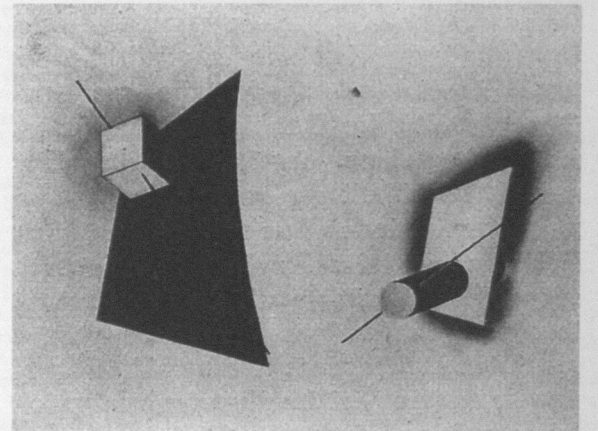
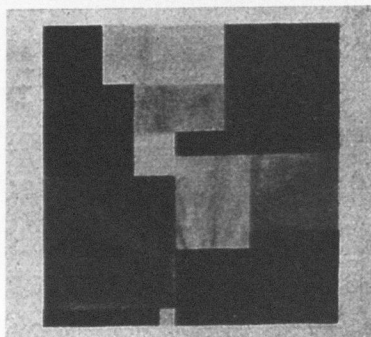
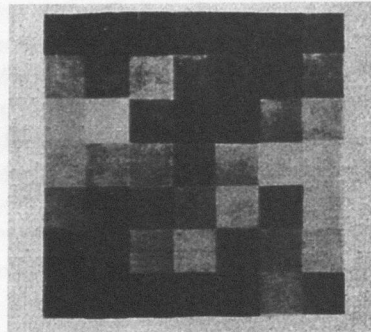
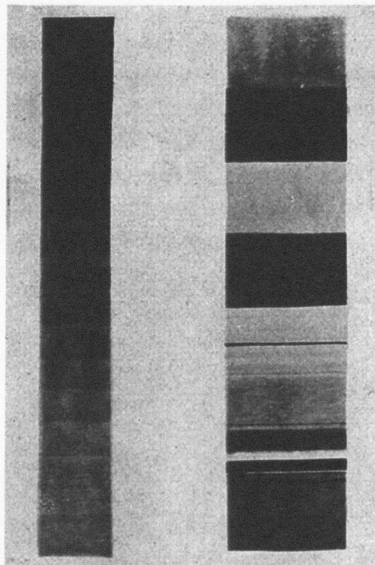
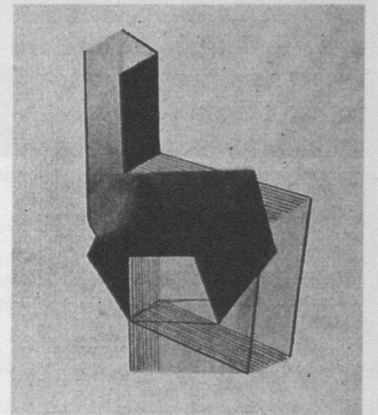
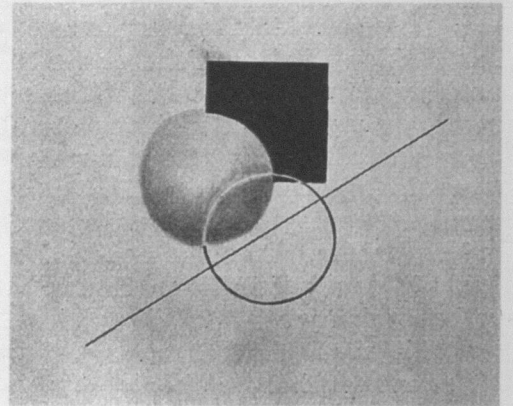
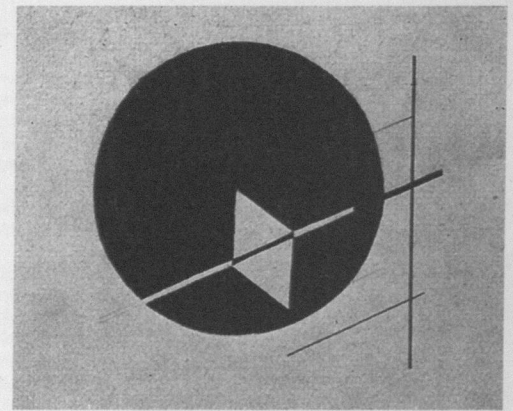


Durch den Kontrast zwischen Feldern mit Texturen und grauen Feldern neutraler Konsistenz – »strukturierter und unstrukturierter Felder« – führt Kleint eine neuartige experimentelle Abstraktheit in die visuellen Konstellationen ein. Für diese wahrnehmungsästhetische Umakzentuierung konnte Kleint freilich bei Itten selbst wichtige Ansatzpunkte finden: So vor allem in der Verräumlichung der optischen Erscheinungen von Körpern, wie sie Itten in seiner Schule etwa in Studien zur »Räumlichen Wirkung der 4 Elemente« oder der Ergänzung von »Linie, Fläche, Körper« durch das Helldunkel (vierte von oben) zeigte. Mehrschichtig überlagern sich optische Konstellationen, in denen die Farbflächen nicht mehr als planimetrische Farbordnung, sondern als wahrnehmungsästhetische Phänomene im Raum erscheinen.

Deutlich können z. B. auch Kleints schachbrettartige Anordnungen von Helldunkelwerten mit Ittens analoger »Hell-dunkel-komposition« zur Helldunkelverteilung innerhalb von Schachbrettstrukturen, die er als »Horizontale und vertikale Entwicklung des Klages« deutete, verglichen werden. Kleint verlagert auch hier Ittens Analyse eines bildgestalterischen Phänomens auf die Ebene der phänomenologischen Erkundung des Sehens von »Helligkeiten in der Fläche«. <sup>38</sup> In dieser wahrnehmungsästhetischen Neukzentuierung der Ittenschen Wirkungsästhetik liegen entscheidende Ansatzpunkte für die Aufnahme Ittenscher Überlegungen der Elementaranalyse des Sichtbaren in der Nachkriegskunst: Kleint verlieh Ittens wirkungsästhetischem Konzept eine neue wahrnehmungsästhetische Akzentuierung, indem er in seiner systematischen Elementaranalyse des Sichtbaren die Fragen der weltanschaulichen Kontextualisierung eliminierte und zugleich wahrnehmungspsychologische und phänomenologische Aspekte verstärkte. Es fällt auf, dass Kleint jeglichen Anspruch eines weltanschaulichen Überbaus zu vermeiden versucht, wiewohl der Versuch, die Strukturen des Sehens zu analysieren, immer auch »Weltanschauung« enthält. Zwar hatte schon Itten die Beteiligung des Betrachters kunsttheoretisch profiliert – anschließend an Kandinskys wirkungsästhetische Vorstellung, dass der Betrachter von der Malerei wie die Saite eines Klaviers in Schwingung versetzt werden könne <sup>39</sup> –, aber im Hintergrund dieser ästhetischen Beteiligung waren nicht selten weltanschauliche und thematische Bezüge, die vom Kunstwerk auf den Betrachter übertragen werden sollten, verblieben. Kleint hat diese metaphysischen und kunsttheoretischen Dimensionen in seiner Bildlehre gestrichen.

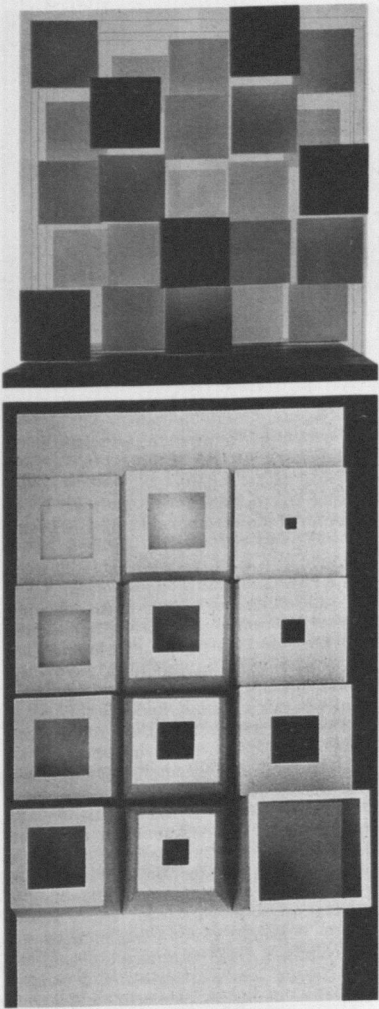


Quadratkomposition von naturalistischen Texturen, Itten-Schule Berlin, Engeln Hasbach, abgebildet in der Zeitschrift »Die Form«, 1930  
 Boris Kleint, Helligkeit und Materie, strukturierte neben unstrukturierten Feldern, Variation des einfachen Helligkeitenschachbretts  
 Boris Kleint, Helligkeiten in der Fläche



Raumstudien (oben) und Hell-Dunkel-Komposition (links) aus der Itten-Schule Berlin, abgebildet in der Zeitschrift »Die Form«, 1930





Oskar Holweck, Helligkeitsschachbrett und Helligkeiten in Hohlräumen

**Oskar Holwecks »sehen«** In anderer Form als Boris Kleint hatte auch Oskar Holweck, der ursprünglich als Kleints Assistent an die Staatliche Schule für Kunst und Handwerk gekommen war, Ittens wirkungsästhetisch-systematische Demonstration in eine offene Konstellation wahrnehmungsbezogenen Experimentierens verwandelt. Kleint hatte Holweck im Oktober 1955 offiziell die Betreuung der Grundlehre übergeben. Vergleicht man nochmals Ittens »Hell-dunkel-komposition« und Kleints schachbrettartige Anordnungen von Helldunkelwerten mit Holwecks weiterführenden optischen Versuchskonstellationen, so wird deutlich, wie sehr Holweck tatsächlich die Matrix der Helldunkelquadrung in ein räumlich mehrschichtiges, diaphanes optisches Anschauungsmodell verwandelt: Holweck verstärkt die wahrnehmungsästhetische Akzentuierung der wirkungsästhetischen Vorgaben Ittens, indem er mit seinen räumlich auf unterschiedlichen Tiefenstufen angeordneten Flächen den Weg zu seriellen Reliefs der Konkreten Kunst wie der Op-Art öffnet. Vielfach hat Holweck auf diesem Wege guckkastenähnliche Konstruktionen erstellt: Die Helldunkelnancen sind hier nicht mehr mit malerischen Mitteln dargestellt, sondern sie sind auf der Ebene optischer Licht-Schattenphänomene zu studieren. Damit ist der Übergang von Ittens Elementarlehre zu einer wahrnehmungsästhetischen Analyse des Sichtbaren vollzogen, und nicht zufällig trägt Holwecks Schrift von 1967 den Titel »sehen«, auch wenn in ihr das Sehen nicht ausdrücklich weiterführend unter wahrnehmungspsychologischen Gesichtspunkten analysiert wird. Wie sehr sich auch in der Saarbrücker Grundlehre Oskar Holwecks Traditionslinien der Ittenschen Kunstlehre fortsetzen, belegen nicht nur dokumentarische Aufnahmen, sondern auch Holwecks Schrift *Sehen*, die bezeichnenderweise als Katalog zu einer Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich und damit an einer ehemaligen Wirkstätte Ittens, erschien.<sup>40</sup> So scheint auch Holwecks Grundlehre auf eigentümliche Weise auf den Ort ihres geistigen Ursprungs zurückzuverweisen. Zu den später zwischen Kleint und Holweck aufgetretenen kollegialen Rivalitäten um die Frage des 'ersten Gedankens' auf dem Gebiet einer künstlerischen Grundlehre ist nur anzumerken, dass diese aus einer historisch distanzierten Perspektive irrelevant bleibt, da sich die Positionen von Kleint und Holweck klar voneinander unterscheiden lassen und obendrein beide von einem gemeinsamen kunsttheoretischen Erbe zehren. Hatte Holweck mit lakonischen Worten den prinzipiellen Unterschied zwischen Ittens Vorkurslehre und Laszlo Moholy-Nagys Grundlehre im »Hinzielen auf etwas« bei Itten und im »Ausgehen von etwas« bei Moholy-Nagy beschrieben,<sup>41</sup> so lässt sich diese Differenz auch als Akzentverschiebung in der Holweckschen Rezeption der Ittenschen Grundlehre gegenüber Kleints Bildlehre sehen.

**Adolf Bauers Formschulung – ein Vorläufer?** Es lohnt, abschließend kurz auf Adolf Bauers Formschulung als die in den Jahren zwischen den Weltkriegen in Saarbrücken prominenteste – wenn auch nach außen kaum rezipierte – Positionsbestimmung zur künstlerischen Ausbildung an der ehemaligen Staatlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule, zurückzublicken: Adolf Bauer seit 1925 als Lehrer in den Kunstgewerbeklassen der Staatlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule, die von 1924 bis 1936 existierte,<sup>42</sup> tätig. Seit 1927 unterrichtete Bauer dann auch in der Ornament-Entwurfklasse, der Graphikklassse und der Textil-Werkstatt. Mit großer konservativer Skepsis betrachtete er die »Esoterik der Kunstschulen« und die »Lehrer der Akademien und Kunstschulen« seiner Zeit, die »sich in ihren Theorien ebenso wie in ihrer Arbeit nach Richtungen getrennt schroff gegenüber« stünden.<sup>43</sup> Statt »Intuitionismus«, »Mystizismus«<sup>44</sup> usf. fordert Bauer die Rückkehr zur handwerklich und aus der Ornamentlehre begründeten »Gesetzmäßigkeit des Formens«.<sup>45</sup> Das könnte bei oberflächlicher Betrachtung noch wie ein vorbereitender Brückenschlag zu Kleints Bildlehre missverstanden werden. Immerhin haben beide in sehr allgemeiner Hinsicht an die seit der Jahrhundertwende verbreiteten Traditionen einer reformpädagogischen Kunsterziehung und Künstlerausbildung anzuschließen versucht.<sup>46</sup> Dennoch überwiegen die gravierenden und grundsätzlichen Unterschiede zwischen beiden Schriften.

Schon der Blick ins Inhaltsverzeichnis der 1933 von Theo Hierling als Buch zusammengefassten reformpädagogischen Lehre von Adolf Bauer macht deutlich, dass Bauers Formschulung ausdrücklich keine kunsttheoretische, sondern eine kunstpädagogische Schrift ist: Abgehandelt wird »die pädagogische Funktion der Formschulung/Ausgang der Schulerfahrung/Die Formschulung in der kunst-erzieherischen Praxis/Versuche bei Volksschulkindern/Die Kunstschularbeit/Grundschule, höhere Schule und Erwachsenenbildung/Der pädagogische Vollzug« usf. Unübersehbar handelt es sich um eine kunstpädagogische, nicht um eine kunsttheoretische Schrift.

Ausdrücklich lehnen es Hierling und Bauer ab, »in irgend einer Weise Bildgesetze bewußt aufzuzeigen. Das Wissen um Gesetze ist unwichtig, ja sogar hemmend für ein Arbeiten.«<sup>47</sup> Apodiktisch wird das »Sichtfestlegen auf Bildgesetze« als pädagogisch bedenklich kritisiert: »Der Weg über solche Gesetze [...] erscheint nicht günstig [...]. Dass die Befolgung der Gesetze die Gefahr in sich birgt, zu einer mechanischen Konstruktion, zu einer außer-künstlerischen Darstellungsweise zu führen, erscheint einleuchtend.«<sup>48</sup>

Der Gegensatz zu Kleints methodisch entwickelter Bildgrammatik der Bildlehre könnte kaum größer ausfallen, ja Kleints Bildlehre kann in dieser Hinsicht wie ein Gegenentwurf zu Bauers Überzeugungen gelesen werden. Mit hin gilt es, der naheliegenden wie reizvollen Versuchung zu entsagen, aus Kleints Bildlehre eine übergreifende 'Saarbrücker' Tradition kunsttheoretischer Reflexionen zu konstruieren, die von der Formschulung Adolf Bauers an der Staatlichen Kunst- und Gewerbeschule seit 1924 bis zur gegenwärtigen Arbeit an der HBK Saar reicht. Die Bildlehre Boris Kleints und die Grundlehre Oskar Holwecks haben an der Hochschule der Bildenden Künste in Saarbrücken über Jahrzehnte Spuren hinterlassen: In ihrem Schatten sind mehrere Generationen von Künstlern und Kunsterziehern ausgebildet worden. Zugleich haben vor diesem Hintergrund Hannes Neuner und Heinz Habermann und später Sigurd Rompza<sup>49</sup> und Heinrich Popp ihre Überlegungen zur Grundlehre und zu Grundlagenarbeiten entwickelt. Unverkennbar ist dabei schon seit den frühen 1970er Jahren die Skepsis gegenüber Kleints Utopie einer objektiven Grammatik des Sehens gewachsen. Unter den Vorzeichen dieser Skepsis sind keine weiteren, in sich geschlossenen theoretischen Lehrgebäude an der HBK Saar entstanden.

## Anmerkungen

- 1) Rainer K. Wick: Kunstschule der Moderne. Ostfildern-Ruit 2000, S. 316f.
- 2) Ernst-Gerhard Güse (Hg.): Boris Kleint. Retrospektive, Ausstellungskatalog Saarland Museum. Ostfildern-Ruit 1993, S. 126, Lorenz Dittmann: Boris Kleint. In: Mitteilungen 5, Institut für aktuelle Kunst im Saarland 1997, S. 10
- 3) Brief vom 26.11.1946, Itten-Archiv Zürich. Vgl. E.-G. Güse (Hg.), Boris Kleint, 1993, S. 133; Dittmann, 1997, S. 10
- 4) Brief vom 21.7.1949, Itten-Archiv Zürich.
- 5) Siehe hierzu Christoph Wagner (Hg.): Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky. Bielefeld 2005
- 6) Die Sichtung des schmalen schriftlichen Nachlasses sowie die Auskünfte von Frau Helga Kleint erhärten, dass Boris Kleint viele seiner Aufzeichnungen vernichtete.
- 7) Boris Kleint: Bildlehre. Elemente und Ordnung der sichtbaren Welt. Basel-Stuttgart 1969, S. 283
- 8) Typoskript im Nachlass des Künstlers, S. 239
- 9) Kleint, Bildlehre, 1969, S. 283
- 10) So der Hinweis in den diesem Heft beige-fügten »Mitteilungen der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk Saarbrücken«.
- 11) Boris H. Kleint: Aufgaben einer Bilderlehre. In: Signum, Heft 1; Juni 1955, S. 2, 3
- 12) Ebd., S. 2
- 13) Ebd.
- 14) Ebd.
- 15) Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (1926 erstmals erschienen als Band 9 der »Bauhaus-Bücher«), Bern-Bümpliz 1955, siebte Auflage 1973
- 16) Kleint, 1955, S. 3
- 17) Ebd., S. 3
- 18) Ebd.
- 19) Ebd., S. 2
- 20) Ebd., S. 3
- 21) Siehe die Beiträge von Heimo Kuchling: Probleme der künstlerischen Bauhaus-Lehre. In: Kontur. Zeitschrift für Kunsttheorie 36 1968, S. 13; Diethart Kerbs: Historische Kunstpädagogik. Köln 1976, S. 133f.; Wick, 2000, S. 188, 316f.
- 22) Vgl. hierzu Kuchling: 1968, S. 13; Till Neu: Von der Gestaltungslehre zu den Grundlagen der Gestaltung. Von Ittens Vorkurs am Bauhaus zur wissenschaftsorientierten Grundlagenstudie: eine lehr- und wahrnehmungstheoretische Analyse (Diss. Universität des Saarlandes, Saarbrücken 1977), Ravensburg 1978; Fritz Seitz: Grundlehre ist keine zeitbedingte Erscheinung – hat Mut zur Auseinandersetzung. In: Format 94, 11 1981, S. 14; Fritz Seitz: Nachruf auf die Grundlehre. Vom Aufstieg nach '45 zur Auflösung nach '68. In: Dokumentation des Symposiums »Freiheit der Kunst – Praxis des Lebens« Henry van de Velde-Gesellschaft (Hg.), Hagen 1984, S. 34-68; Wick, 2000, S. 316f.
- 23) Siehe hierzu die Beiträge von Magdalena Droste: Beiträge zur Geschichte der Ittenschule in Berlin. In: Aus der Ittenschule Berlin 1926-1934. Ausst. Kat. Galerie im Trudelhaus Baden, Zürich 1984, S. 3-14; Wick, 2000, S. 316f.; ders.: Positionen der Itten-Rezeption in der schulischen Kunstpädagogik nach 1945. In: Dolores Denaro (Hg.): Johannes Itten. Wege zur Kunst, Ausst. Kat. Johannes-Itten-Stiftung, Bern. Ostfildern-Ruit 2002, S. 308-315
- 24) Siehe zu Kleints Biografie ausführlich Dittmann, 1984, S. 5ff. und Güse (Hg.), 1993, S. 123ff.
- 25) Die Dissertation Kleints wurde publiziert im Archiv für die Gesamte Psychologie, Bd. 51, 1925, S. 337-398. Siehe zu den weiteren Publikationen Kleints Dittmann 1984, S. 8f. und ders.: Boris Kleint: Theorie und Werk. In: Güse (Hg.), 1993, S. 13-21
- 26) Siehe hierzu den ausführlichen autobiographischen Kommentar Kleints, wiederabgedruckt bei Dittmann, 1984, S. 6
- 27) Kleint, Bildlehre, 1969, S. 283
- 28) Die Briefwechsel und Dokumente hierzu sind im Itten-Archiv Zürich erhalten. Ein spezielles, für diesen Anlass ausgearbeitetes Vortragsmanuskript Ittens konnte ich im Nachlass nicht finden. Denkbar ist, dass Itten einen schon vorhandenen, thematisch passenden Vortrag, beispielsweise über Form und Farbe an der Kunsthochschule von 1954 in freier Rede hielt.
- 29) Zitiert nach der Quellensammlung in: Güse (Hg.), 1993, S. 127
- 30) Johannes Itten, Studienblatt, Berlin-Krefelder Tagebuch, S. 304ff., Itten-Archiv, Zürich. Die folgenden Seitenzahlen beziehen sich auf dieses Tagebuch.
- 31) Boris Kleint. In: Johannes Itten. Gesehen von Freunden und Schülern. Ravensburg 1960, S. 25f.
- 32) Kleint, Bildlehre, 1969, S. 5
- 33) Ebd., S. 5
- 34) Vgl. hierzu auch Rainer K. Wick (Hg.): Johannes Itten. Bildanalysen, Ravensburg 1988; Eva Badura-Triska (Hg.): Johannes Itten. Tagebücher Stuttgart 1913-1916, Wien 1916-1919. Wien 1990, Bd. 2, S. 63ff., Christoph Wagner: Johannes Itten. Leitmotive einer Künstlerbiografie. In: Johannes Itten. Alles in Einem – Alles im Sein. Ausstellungskatalog Saarland Museum Saarbrücken. Ernest W. Uthemann (Hg.). Ostfildern 2002, S. 10-80, S. 15ff.
- 35) Till Neu gibt in seiner verdienstvollen Saarbrücker Dissertation weitere Hinweise auf die Verbindungen der Kunstsysteme Ittens, Kleints und Holwecks, vorrangig unter kunstpädagogischen Gesichtspunkten.
- 36) Vgl. z. B. die Variationen eines Linienmotivs aus Ittens Berliner Schule (Windscheif), abgebildet in: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit 6 1930, S. 147
- 37) Kleint, 1969, S. 27
- 38) Kleint, 1969, S. 27
- 39) Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (1912). Max Bill (Hg.), Bern 1952ff., S. 64
- 40) Oskar Holweck: Sehen – Grundlehre von Oskar Holweck an der Staatlichen Werkkunstschule Saarbrücken. Ausst. Kunstgewerbemuseum Zürich u. a., Zürich 1968, S. 6
- 41) Holweck, 1968, S. 6
- 42) Siehe zu den historischen Aspekten der Geschichte der Staatlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule den Beitrag in diesem Band von Eva Wolf, S. 10-27
- 43) Formschulung. Die Kunstlehre Adolf Bauers und ihre pädagogische Bedeutung dargestellt durch Franz Hierling. Saarbrücken 1933, S. 22
- 44) Ebd., S. 18f.
- 45) Ebd., S. 18
- 46) Ekkehard Mai: Zur Vorgeschichte des Vorkurses. Künstlerausbildung an Kunstakademien vor und um 1900. In: Rainer K. Wick (Hg.): Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell? Köln 1985, S. 11-27
- 47) Bauer, Formschulung, S. 122
- 48) Ebd.
- 49) Siehe hierzu in diesem Band den Beitrag von Sigurd Rompza: Zur bildlichen Gestaltungslehre an der HBK Saar, S. 362-365