



## Christoph Wagner

»Ist die Moderne unsere Antike?« Eine Nachlese zur Mythenbildung in der Bauhaus-Rezeption mit einer Fallstudie zu Boris Kleints Bildlehre

»Ist die Moderne unsere Antike?« Dies war eine von drei Leitfragen, mit denen Roger M. Buergel die von ihm kuratierte *dokumenta XII* im Jahre 2007 in Kassel begleitete. Unter diesen Vorzeichen spannte Buergel den Diskurs der Gegenwartskunst vor allem in die Zeit der zweiten Moderne der 1960er Jahre zurück. Bezieht man diese Frage weiterführend auf die »erste Moderne« am Bauhaus, so ergeben sich hieraus ebenfalls neue Perspektiven, die für die Betrachtung der Bauhauskunst und die kritische Analyse der Mythenbildungen in der Bauhaus-Rezeption hilfreich sind, ja vielleicht auch einen Lackmустest für die Aktualität des Bauhauses abgeben können.

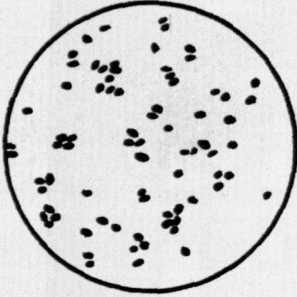
Kaum eine andere Kunstschule des 20. Jahrhunderts ist so wie diejenige des Bauhauses von Mythenbildungen umrankt. Inzwischen scheint selbst die Kritik dieser Mythenbildung den Status der Mythisierung zu erreichen: Über Jahrzehnte hinweg hatten Walter Gropius und seine Künstlerkollegen am Bauhaus in ihren Selbstdarstellungen und den Darstellungen des Bauhauses das Bild vom Bauhaus als einer unerschütterlich auf Rationalismus, Gesetzmäßigkeit und Funktionalität gegründeten Kunstschule propagiert: Louis Sullivans Wahlspruch »form follows function« schien nirgendwo konsequenter als im Bauhaus eingelöst worden zu sein.<sup>1</sup> Johannes Itten und Josef Albers hatten im Abstand von zwei Jahren retrospektiv ihre katechismusartigen Standardwerke zur künstlerischen Farbenlehre, *Kunst der Farbe*, 1961 und *Interaction of color*, 1963, vorgelegt.<sup>2</sup> Der Mythos vom rationalen Bauhaus war so stark, dass sich gerade auf diesen Punkt auch ein Großteil der ideologiekritischen Auseinandersetzung mit der »Moderne am Bauhaus« fokussierte. Dabei trat in den Hintergrund, dass das Bauhaus in sich noch ganz andere Seiten birgt.<sup>3</sup> Der Antike gleich schien das Bauhaus einen gleichsam zeitlosen Kanon der bildkünstlerischen und gestalterischen Mittel, eine Systematisierung der künstlerischen Elementarformen und eine universelle Grammatikalisierung der Gestaltungsgesetze etabliert zu haben. Die Künstler des Bauhauses waren davon überzeugt, dass man eine nahezu vollständige Rationalisierung der Kunst unter den Vorzeichen gestalterischer Prinzipienlehren erreichen könne. Für Bauhauskünstler wie Wassily Kandinsky oder Paul Klee schien es deshalb nur eine Frage der Zeit zu sein, wann diese Gesetzmäßigkeiten der Kunst den Status mathematischer Axiomatisierungen erreichen würden. Glaubten die Künstler am Bauhaus selbst, »zeitlose Gesetzmäßigkeiten« der Kunst entdeckt zu haben, für die sie als Gewährsleute nicht zuletzt aus der Kunstgeschichte von den Ägyptern bis zu Cézanne Zeugen aufriefen, so wird diese Suche nach einem archimedischen Punkt außerhalb der Geschichte der künstlerischen Form und Gestaltungsprinzipien heute selbst als spezifische, histori-

<sup>1</sup> Hans M. Wingler, *Das Bauhaus. 1919–1933 Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937* (Bramsche 1962,<sup>2</sup> 1968). Köln 2002.

<sup>2</sup> Johannes Itten, *Die Kunst der Farbe*. Ravensburg (1961) 1973. Josef Albers, *Interaction of Color*. New Haven, Connecticut 1963.

<sup>3</sup> Eine dieser Seiten ist etwa die Seite der Esoterik am Bauhaus: Christoph Wagner (Hg.), *Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky*, Ausst.-Kat. Gustav-Lübcke-Museum in Hamm und Kulturspeicher in Würzburg. Bielefeld 2005. Christoph Wagner (Hg.), *Esoterik am Bauhaus: Eine Revision der Moderne?* Regensburg 2009 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte; Bd. 1).

**Abb** 01.01. Frans Masareel und Boris Kleint mit Studenten im Freien, 1947/48.



**Abb 01.02.** Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche (1926), S. 41: »Nitritbildner 1000fach vergrößert«.

**4** Wassily Kandinsky, Über die Formfrage, in: *Der Blaue Reiter*, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankeheit. München/Zürich 1984, S. 132–182, S. 173.

**5** Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern-Bümpliz 1973, S. 100f.

**6** a.a.O., S. 38f.

**7** Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 4. und folgende Aufl., hg. von Max Bill, Bern 1952ff., S. 116.

**8** a.a.O., S. 120.

**9** Öl auf Leinwand, 140 x 140 cm, Solomon R. Guggenheim, New York.

sche Position erkennbar, die es mit historischen Kategorien zu analysieren gilt.

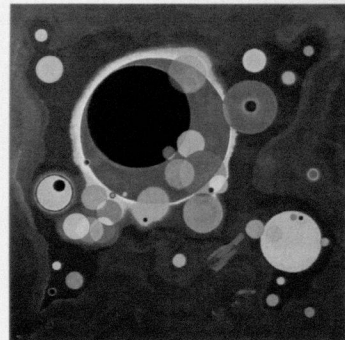
Wassily Kandinsky: »Jede Zahlformel ist wie ein eisiger Berggipfel [...] kalt und fest wie jede Notwendigkeit.«

Schon im Almanach *Der Blaue Reiter* von 1912 hatte Kandinsky in seinen Ausführungen *Über die Formfrage* diese Utopie einer gesetzmäßig entwickelten künstlerischen Notwendigkeit umrissen: »In dem heutigen Suchen nach abstrakten Verhältnissen spielt die Zahl eine besonders große Rolle. Jede Zahlformel ist wie ein eisiger Berggipfel [...]. Sie ist kalt und fest wie jede Notwendigkeit. [...] Es kann alles als eine mathematische Formel oder einfach als eine Zahl dargestellt werden.«<sup>4</sup> In seiner 1926 am Dessauer Bauhaus publizierten Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* versuchte Kandinsky dieses Bekenntnis zur Zahl zu einer umfassenden Grammatik der Kunst auszubauen: »Erst nach der Eroberung des Zahlenausdruckes wird eine exakte Kompositionslehre, an deren Anfang wir heute stehen, ganz verwirklicht werden. Einfachere Verhältnisse haben, mit ihrem Zahlenausdruck verbunden, in der Architektur, in der Musik und teilweise in der Dichtung vielleicht schon vor Jahrtausenden Verwendung gefunden.«<sup>5</sup> Kandinsky war davon überzeugt, dass «die ganze »Welt« als eine in sich geschlossene kosmische Komposition betrachtet werden [kann], die selbst wieder aus [...] in sich geschlossenen und immer kleiner werdenden Kompositionen zusammengesetzt ist.«<sup>6</sup> (Abb. 01.02) Vorausschauend hatte Kandinsky schon in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* von 1912 erkannt, dass die Axiomatik eines neuen naturwissenschaftlichen Blicks auf die Natur auch für die abstrakte Kunst die Perspektiven grundsätzlich veränderte: Der Künstler solle »die Kompositionsgesetze der Natur« nicht nur »äußerlich nachahmen«, sondern »diesen Gesetzen diejenigen der Kunst entgegenstellen.«<sup>7</sup> Ebenso »wie ehemals die Natur [...] mit Protoplasma und Zellen bescheiden anfang, um ganz allmählich zu immer komplizierteren Ordnungen fortzuschreiten«, <sup>8</sup> müsse auch die Kunst voranschreiten. Damit hatte Kandinsky nebenbei eine neue Rechtfertigung für die Entstehung der abstrakten Kunst gefunden. Wie sehr Kandinsky auch in seiner Malerei versuchte, analog zu den »Naturkompositionen« Kompositionsformen der Kunst zu entwickeln, ist in vielen seiner Werke, so beispielsweise in Kandinskys Gemälde *Einige Kreise* von 1926<sup>9</sup> zu studieren (Abb. 01.03). Das Bild entstand im selben Jahr, in dem Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche* vergleichbare naturwissenschaftliche Illustrationen wie *Sternhaufen im Herkules* oder *Nitritbildner*

1000fach vergrößert<sup>10</sup> publizierte (Abb. 01.02). Als unterschiedliche Visualisierungen dokumentieren diese Bilder Kandinskys utopische Überzeugung von einem gesetzmäßigen Universalzusammenhang zwischen Natur und Kunst. Kandinsky war – etwa mit Blick auf die Linienbildungen von Blitzen – überzeugt davon, dass »die Verschiedenheit der Kunst und der Natur [...] nicht in den Grundgesetzen [liegt], sondern im Material, das diesen Gesetzen unterworfen ist. [...] das heute bekannte Urelement der Natur – Zelle – ist in ständiger, realer Bewegung, wogegen das Urelement der Malerei – Punkt – keine Bewegung kennt und Ruhe ist.«<sup>11</sup>

Paul Klee: »Kunst mit nur schönen Werten ist wie Mathematik ohne negative Zahlen«

Nicht weniger ambitioniert hatte sich auch Paul Klee mit der Frage der Mathematisierung des Sichtbaren in seinem Versuch einer Grammatikalisierung der Kunst beschäftigt.<sup>12</sup> In dieser Hinsicht wurde Klee die Betrachtung der Architektur auf seiner ersten Italienreise im Sommer 1902 zum Schlüsselerlebnis: »Obwohl diese Werke praktischen Zwecken dienen, drückt sich in ihnen das Formprinzip reiner aus als in andern Kunstwerken. Die leicht erkennbare Gliederung ihrer Form, ihr exacter Organismus vermag gründlicher zu bilden, als alle Kopf-, Akt- und Kompositionsversuche. Denn es geht sogar dem Schwerfälligen ein, dass die augenscheinliche Berechenbarkeit des Verhältnisses von Teilen zueinander und zum Ganzen den verborgenen Zahlenverhältnissen an andern künstlichen und natürlichen Organismen entspricht. Dass diese Zahlen nichts Kaltes bedeuten, sondern Leben atmen, ist ebenso klar.«<sup>13</sup> Schon früh rückte für Klee die Architektur in den Rang eines künstlerischen Paradigmas für eine gesetzmäßige Abstraktion und eine Kunstsprache mit strenger, methodisch entwickelter Formstruktur: Klees Begriff der *Architektur* begann sich zur *Architektonik* im Sinne der Kantschen Bestimmung einer übergreifenden logischen Ordnung der Erkenntnisse, zu einem »System nach Ideen [...], in welchem die Wissenschaften in Ansehung ihrer Verwandtschaft und systematischen Verbindung in einem Ganzen der die Menschheit interessierenden Erkenntnis betrachtet werden«, zu wandeln.<sup>14</sup> Wenn Klee im Tagebuch von 1906 notierte: »Kunst mit nur schönen Werten ist wie Mathematik ohne negative Zahlen«,<sup>15</sup> dann ist dies mehr als eine bloß rhetorische Metapher. Das axiomatische Potential dieser grundsätzlich veränderten Einstellung zu seiner eigenen Kunst durch die Erfahrung der Architektur hat Paul Klee klar analysiert. In seinen Aufzeichnungen für Wilhelm Hausenstein notierte er unter



**Abb** 01.03. Wassily Kandinsky, *Einige Kreise*, 1926, Solomon R. Guggenheim, New York.

<sup>10</sup> Kandinsky (wie Anm. 5), S. 40f.

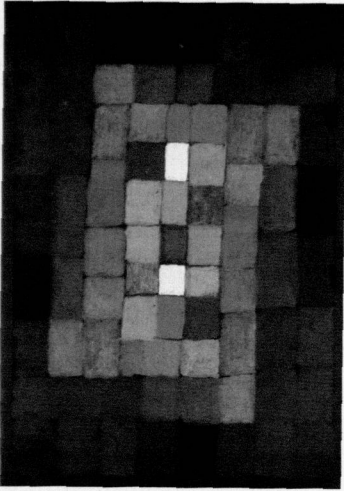
<sup>11</sup> Kandinsky (wie Anm. 5), S. 121.

<sup>12</sup> Marcel Franciscano attestiert Klee eine »regelrechte Zahlenbesessenheit« (Marcel Franciscano, Paul Klee am Bauhaus – der Künstler als Gesetzgeber, in: Paul Klee, *Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*, Ausst.-Kat. der Kunsthalle Köln. Köln 1979, S. 17–29, S. 23).

<sup>13</sup> Paul Klee, *Tagebücher 1909–1918. Textkritische Neuedition*, hg. Von Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern. Stuttgart 1988, S. 179f., Nr. 536. Hervorhebung von mir.

<sup>14</sup> Immanuel Kant, *Logik* (1800), Einleitung VI, in: Ders., *Logik. Physische Geographie, Pädagogik, Akademie-Ausgabe*, Bd. 9. Berlin 1911, S. 48f.

<sup>15</sup> Klee (wie Anm. 13), S. 237, Nr. 760.



**Abb** 01.04. Paul Klee, Statisch-Dynamische Steigerung, 1923, 67. Ölfarbe und Gouache auf Papier und Karton, 38,1 x 26,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection.

**16** a.a.O., S. 490.

**17** a.a.O., S. 509.

**18** a.a.O., S. 521.

**19** Kandinsky (wie Anm. 4), S. 173.

**20** Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich (1912), in: *Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hg. von Christian Geelhaar. Köln 1976, S. 105–111, hier S. 107.

**21** Paul Klee, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*. Köln 1976, S. 121.

**22** Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*. München 1925, S. 12f.

den wichtigen Erfahrungen des Jahres 1903:**16** »Irgend ein guter Dämon half mir vorgreifend drüber hinaus, den Denkhorizont bis zur Pforte des Gesetzmässigen erweitern, um dann einfacher zu sehn und zu empfinden.«**17** Für Leopold Zahn formulierte Klee seinen künstlerischen Erkenntnisgewinn aus der Verbindung von Architektur, Abstraktion und gesetzmässiger Bildkonstruktion noch deutlicher: »In Italien begriff ich das Architektonische – hart bei der abstracten Kunst stand ich da – der bildenden Kunst – heute würde ich sagen, das Konstruktive. Nächstes und zugleich fernstes Ziel wird nun sein, architektonische und dichterische Malerei in Einklang oder doch wenigstens in Zusammenhang zu bringen.«**18** Klee war wie Kandinsky**19** davon überzeugt, dass der Kubismus als eine auf Zahlen gründende Formanalyse zu verstehen sei: »Diese Schule [der Kubismus] der Formphilosophen, der spekulativen Naturen unter den Künstlern hat unter dem Unverstand der Beurteiler besonders zu leiden. Und das Formdenken in bestimmten durch Zahlen ausdrückbaren Maßen ist doch nichts durchaus neues. Was haben die Meister der Renaissance mit dem goldenen Schnitt gearbeitet! Nur daß man jetzt bis in die formalen Elemente die Konsequenzen zieht [...]. Die Kubisten fixieren diese Maße bis ins Detail mit aller Bestimmtheit, die einen mehr die Flächenmaße, wie Le Fauconnier, andere auch die Helligkeits- und Farbenmaße, wie Delaunay.«**20** Man mag diese Interpretation des Kubismus mit guten Gründen partiell für eine Fehlinterpretation halten, sie bleibt dennoch rezeptionsgeschichtlich ein aufschlussreiches Faktum, das zugleich auch in die Rezeption des durch Klee mitgeprägten Bildes vom Bauhaus eingelagert worden ist. In seinem kunsttheoretischen Schlüsseltext über die *Schöpferische Konfession* aus dem Jahre 1920 hat Klee unmittelbar vor seinem Wechsel ans Bauhaus nochmals hervorgehoben, welche großen künstlerischen Hoffnungen er gerade mit dieser Zahlenanalyse des Sichtbaren verband: »Aus abstrakten Formelementen wird über ihre Vereinigung zu konkreten Wesen oder zu abstrakten Dingen wie Zahlen und Buchstaben hinaus zum Schluss ein formaler Kosmos geschaffen, der mit der großen Schöpfung solche Ähnlichkeit aufweist, dass ein Hauch genügt, den Ausdruck des Religiösen, die Religion zur Tat werden zu lassen.«**21** Während seiner Jahre am Bauhaus hat Klee dieses Programm weiter entwickelt, indem er versuchte, die architektonischen Organisationsprinzipien mehr und mehr auf abstrakter Ebene in seine Kunst einzuarbeiten (Abb. 01.04). Das kann exemplarisch auch in seinem *Pädagogischen Skizzenbuch*, das er 1925 als zweiten Band der *Bauhausbücher* veröffentlichte, studiert werden.**22** Klees kunsttheoretische Aufzeichnungen im *Pädagogischem Nachlass* belegen, wie intensiv sich Klee auch

in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre mit der Systematik einer kunsttheoretischen Architektonik einer umfassenden *Bildnerischen Gestaltungslehre* beschäftigte.<sup>23</sup>

Boris Kleint: »Es gibt eine objektive Grundlehre, davon bin ich überzeugt«

Unter den zahlreichen, bis heute mehrheitlich unzureichend erforschten Kunstlehren an deutschen Kunstschulen der Nachkriegszeit, die diese Traditionslinien des Bauhauses fortsetzten, ist die *Bildlehre* Boris Kleints zweifellos eine der bedeutendsten.<sup>24</sup> 1903 im Elsass geboren, war Boris Kleint (gestorben 1996) als vergleichsweise spät berufener Künstler erst im Alter von 29 Jahren, nach einem abgeschlossenen Psychologiestudium und seiner Promotion, 1931 zur künstlerischen Ausbildung an Johannes Ittens Berliner Kunstschule gewechselt.<sup>25</sup> Als Kleint auf seiner Suche nach dem künstlerischen Erbe des Bauhauses in Berlin eintraf, war das Zeitalter der künstlerischen Utopien freilich schon längst vergangen. Ein vergeblicher Versuch Kleints, 1933 an das Berliner Bauhaus zu wechseln, reichte nur, um die unter nationalsozialistischem Druck erfolgte Selbstauflösung des Bauhauses zu erleben. So ist zu erklären, dass Kleint noch im selben Jahr postwendend an die Berliner Ittenschule zurückkehrte,<sup>26</sup> um dort schon bald den in dieser Zeit wochenweise zwischen Krefeld und Berlin pendelnden Itten als Lehrer zu vertreten und schließlich – nach der Schließung der Ittenschule im April 1934 – einen Teil der Schüler weiter privat zu unterrichten.<sup>27</sup>

Skizzierte Kleint noch am 23. Juli 1945 in einem Brief an Johannes Itten in Zürich seine damals von ihm selbst als aussichtslos empfundene Lage, so hatte sich ein Jahr später mit Kleints Berufung an die am 14. Juli 1946 neugegründete *Staatliche Schule für Kunst und Handwerk, Centre de Métiers d'Art Sarrois*<sup>28</sup> in Saarbrücken die Lage grundsätzlich geändert. Nur wenige Tage nach Aufnahme des Lehrbetriebs schrieb Kleint am 26. November 1946 erneut 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.«<sup>29</sup> (Abb. 01.01) Kleint glaubte also ebenfalls an die Utopie zeitlos gültiger Gesetzmäßigkeiten der Kunst, die er nachfolgenden Künstlergenerationen zu vermitteln gedachte: »Nun versuche ich, womöglich noch strenger einen zum äußersten objektiven Unterricht zu geben, indem ich nur Sätze und Feststellungen hergebe, die

**23** Zur Erforschung der kunsttheoretischen Architektonik Klees: Michael Baumgartner, Klees Projekt einer bildnerischen Gestaltungslehre, in: Paul Klee, *Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht im Bauhaus*, hg. vom Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung und Seedorf Kulturzentrum Pfäffikon, Bern 2000, S. 17–22.

**24** Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunstschule der Moderne*. Ostfildern-Ruit 2000, S. 316f.

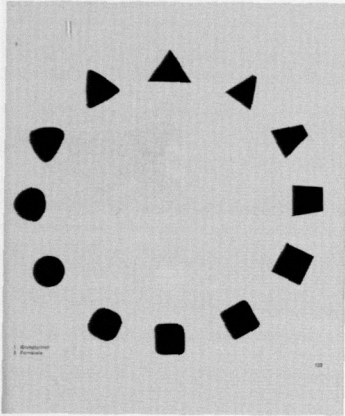
**25** Siehe zu Kleints Biografie ausführlich Lorenz Dittmann, *Boris Kleint*. Recklinghausen 1984, S. 5ff. und Ernst-Gerhard Güse (Hg.), *Boris Kleint. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Saarland Museum. Ostfildern-Ruit 1993, S. 123ff.

**26** 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, Rainer K. Wick, Bauhaus (wie Anm. 24), 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.

**27** Siehe hierzu den ausführlichen autobiographischen Kommentar Kleints, wieder abgedruckt bei Dittmann (wie Anm. 25), S. 6.

**28** Güse (wie Anm. 25), S. 126, Dittmann (wie Anm. 25), S. 10.

**29** Brief vom 26.11.1946, Itten-Archiv Zürich. Vgl. Güse (wie Anm. 25), S. 133, Lorenz Dittmann, Boris Kleint, in: *Mitteilungen. Laboratorium. Institut für aktuelle Kunst im Saarland*. 1997, S. 10.



**Abb** 01.05. Boris Kleint, Formkreis (Kleint, Bildlehre, 1969, S. 123).

**30** aa.O.

**31** Brief vom 21.7.1949, Itten-Archiv Zürich.

**32** Die Dissertation Kleints wurde publiziert im *Archiv für die Gesamte Psychologie*, Bd. 51 (1925), S. 337–398. Siehe zu den weiteren Publikationen Kleints Dittmann (wie Anm. 25), S. 8f. und Ders., Boris Kleint: Theorie und Werk, in: Güse (wie Anm. 25), S. 13–21.

**33** Brief vom 26.11.1946, Itten-Archiv Zürich. Vgl. Güse (wie Anm. 25), S. 133.

**34** So die Auskunft von Frau Helga Kleint.

**35** Boris Kleint, *Bildlehre. Elemente und Ordnung der sichtbaren Welt*. Basel/Stuttgart 1969, S. 283.

**36** Typoskript im Nachlaß des Künstlers, S. 239.

**37** Kleint (wie Anm. 35), S. 283.

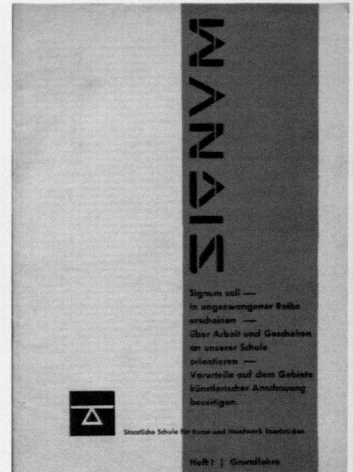
unumstößlich sind.«**30** Bekräftigend unterstreicht Kleint in einem Brief vom 21. Juli 1949: »Es gibt eine objektive Grundlehre, davon bin ich überzeugt, die allerdings höchst subjektiv durchgeführt werden kann.«**31** Als promovierter Wahrnehmungspsychologe, der bei Wilhelm Wundt und Karl Marbe studiert und bei letzterem 1925 eine Dissertation *Über den Einfluß der Einstellung auf die Wahrnehmung* geschrieben hatte, brachte er hierzu weitreichende und spezifische Vorkenntnisse mit.**32** Immerhin räumte Kleint ein: »In der taktischen Anwendung und in der Behandlung des einzelnen Schülers gehe ich allerdings sehr subjektiv vor.«**33** Diese Äußerungen Kleints sind zweifellos mehr als ein rhetorisches Kompliment. Es handelt sich vielmehr um eine präzise Positionsbestimmung, um ein frühes künstlerisches Bekenntnis zu einer Suche nach »einer objektiven, vom Persönlichen weitgehend unabhängigen Grundlage« des künstlerischen Schaffens. Das Programm der Ausarbeitung seiner *Bildlehre* in den Traditionslinien des Bauhauses, das Kleint fortan in den nächsten Jahren beschäftigte, ist zu diesem frühen Zeitpunkt schon formuliert.

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 Kleint viele seiner Notizen und Aufzeichnungen vernichtete.**34** Konsequenterweise wollte Kleint mit den historischen Bedingungen der Entstehungsgeschichte seiner Schrift auch die Möglichkeiten einer historischen Relativierung seiner kunsttheoretischen *Bildlehre* tilgen. Analog zu Itten und Albers präsentierte Kleint seine nahezu anmerkungslose Publikation unter den Vorzeichen eines scheinbar voraussetzungslosen Neuanfangs und mit dem Gestus der zeitlosen Gültigkeit der dort vorgelegten Gestaltungsgesetze. Kleints Selbstauskunft, dass ein Großteil der *Bildlehre* schon im »Sommer 1952 in Paris« entstand,**35** wird durch ein Typoskript gestützt, das auf der letzten Seite den Eintrag »Sbr. 10.VIII. 52.« trägt.**36** 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.**37** Die Abbildungen, die Kleint aus einem Zeitraum von 1934 bis 1969 auswählte, sind freilich alle undatiert. Schließlich dauerte es noch weitere siebzehn Jahre, bis Kleint 1969 die Buchpublikation seiner *Bildlehre* realisierte (Abb. 01.05).

Kleints künstlerische Arbeit und sein Unterricht ruhten also von Anfang an auf einem methodisch vollständig ausgearbeiteten Funda-

ment einer im Sinne der Bauhausstraditionen systematisch entwickelten kunsttheoretischen Reflexion. So war es auch kein Zufall, dass der erste Versuch zu einer kunsttheoretischen Positionsbestimmung an der *Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk* im Juni 1955 der *Grundlehre* gewidmet war: *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.

In archaisch anmutender Knappheit hat Kleint vierzehn Jahre vor dem Erscheinen seiner *Bildlehre* in dieser auf zwölf Seiten zweifarbig gedruckten Nachkriegspublikation ein erstes programmatisches Resümee seiner Pläne für eine *Bildlehre* zusammen gefasst. 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 (Abb. 01.06). 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>38</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 betonte 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>39</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>40</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>41</sup> Während die ersten beiden Kategoriengruppen allgemein in den Bauhausstraditionen der Vorkurslehre verankert waren, ja »Punkt und Linie, Fläche« einen berühmten Buchtitel der Dessauer Bauhaus-



**Abb** 01.06. *Signum*: Grundlehre, Staatliche Schule für Kunst und Handwerk, Saarbrücken 1955.

**38** Boris Kleint, *Aufgaben einer Bilderlehre*, in: *Signum* 1, 1955, S. 3, 2.

**39** a.a.O., S. 2.

**40** a.a.O.

**41** a.a.O.



**42** Kandinsky (wie Anm. 5).

**43** Kleint (wie Anm. 38), S. 3.

**44** a.a.O.

**45** a.a.O.

**46** a.a.O., S. 2.

**47** a.a.O., S. 3.

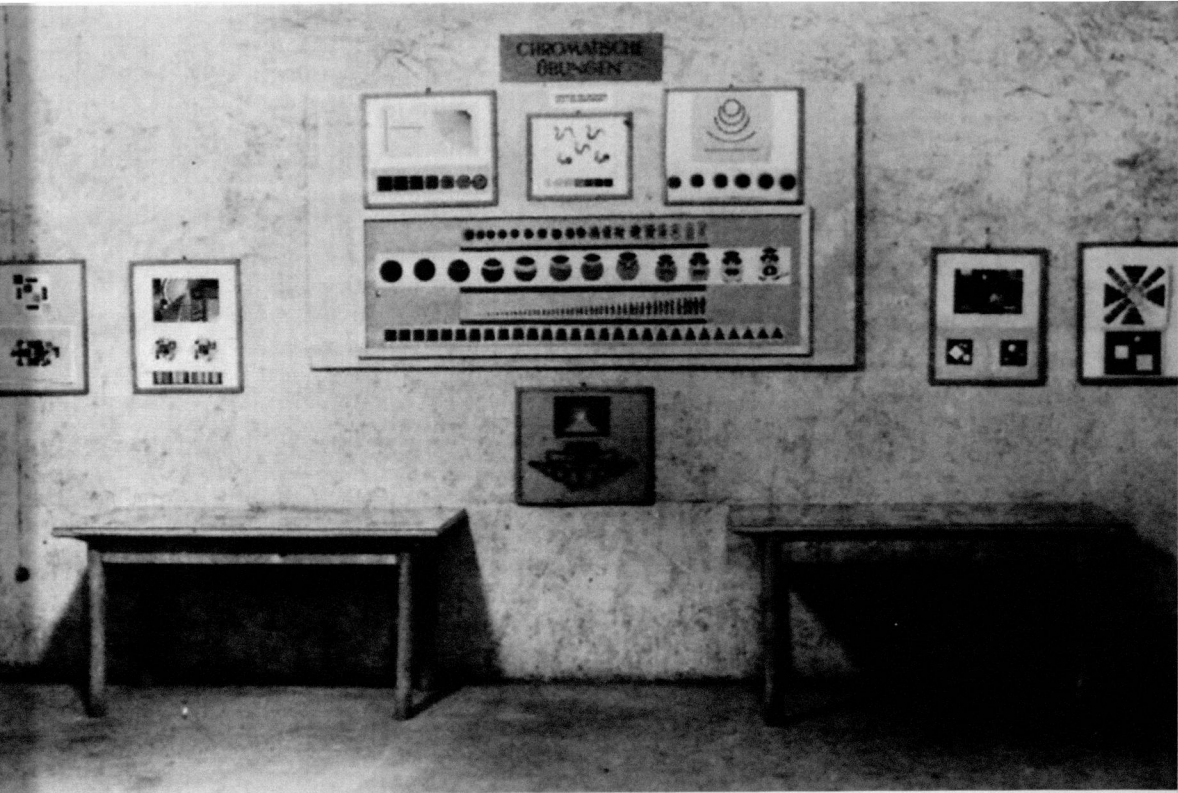
**48** Siehe die Beiträge von Heimo Kuchling, Probleme der künstlerischen Bauhaus-Lehre, in: *Kon-  
tur. Zeitschrift für Kunsttheorie* 36, 1968, S. 13;  
Diethart Kerbs, *Historische Kunstpädagogik*, Köln  
1976, S. 133f; Wick (wie Anm. 24), S. 188, 316f.

**Abb** 01.07. *Kompositionsübungen*, Ausstellung  
der Meisterklasse Kleint, Staatliche Kunstschule  
Saarbrücken, Frühjahr 1949 Saarbrücken 1955.

Publikation Kandinsky nahezu zitierte, **42** lässt sich die Idee der Bewegung der Hand auf Leitideen Johannes Ittens zurückführen, so die Vorstellung, dass sich an die »Handfunktionen, wie [...] Kreisen, Ziehen, Drücken, Wischen, Kneten usw. [...] das Pinselzeichnen als formrhythmische Darstellungsweise anschließt«. **43** Auch Kleints Vorstellung, »daß die Bildlehre unversehens in der Architektur, d.h. in einer allgemeinen, das Bauergebnis ergänzenden Gestaltungslehre« **44** als Zielpunkt aller künstlerischen Tätigkeit ende, lässt sich auf die diesbezüglich dargelegten Denkfiguren des Bauhauses beziehen, wie sie Walter Gropius im Bauhausmanifest oder Paul Klee formuliert hatten. Kleint selbst nennt neben Adolf Hölzel, Johannes Itten und Wassily Kandinsky als Protagonisten »einer Bildlehre, eines Kontrapunktes der Malerei« auch Paul Klee und Oskar Schlemmer. **45**

An Kleints kunsttheoretischen Positionsbestimmungen fallen aber auch grundsätzlich von den Vorgaben des Bauhauses abweichende Aspekte auf: Besonders ist dabei Kleints wahrnehmungspsychologische Akzentuierung in der künstlerischen Erschließung des Sichtbaren zu nennen. Als ausgebildeter Wahrnehmungspsychologe, der sich auch späterhin u. a. auf Hermann von Helmholtz, Ewald Hering und Wilhelm Wundt bezog, brachte Kleint wie kein zweiter Künstler der Nachkriegszeit spezifische wissenschaftliche Vorkenntnisse für eine wahrnehmungspsychologische Umakzentuierung der Bauhauslehren mit. Auch wenn er dabei den Erkenntnisanspruch dieser wissenschaftlichen Ansätze für den künstlerischen Bereich rhetorisch einschränkte, so fällt doch auf, dass er diese einleitend noch vor allen künstlerischen Vorstößen in dieses Gebiet vorstellte. So war Kleint beispielsweise davon überzeugt, dass »die Aufstellung von Farbkreisen und -körpern [...] zunächst von der Naturwissenschaft« ausgehend geschah und dann erst von Runge und Goethe usf. aufgenommen wurde. **46** Auch versteht Kleint die Maximen des Bauhauses dahingehend, dass – so Kleint – für die Bauhauskünstler »weder Dinge, noch Ideen, ästhetische Spekulationen«, sondern die Elemente, die »aus der Anschauung selbst gewonnen« werden, maßgeblich gewesen wären. **47** Damit beschnitt Kleint auf signifikante Weise die ästhetischen Utopien des Bauhauses zugunsten einer nüchternen Wahrnehmungslehre, die er sich selbst zum Ziel gesetzt hatte.

Sicherlich ist die Berliner Ittenschule nicht mit dem Bauhaus gleichzusetzen – ein Punkt, der bislang erstaunlicherweise nur unzureichend erforscht worden ist, **48** obwohl auch zahlreiche andere Künstler wie Max Buchartz in Essen, Hanns Hoffmann-Lederer in Darmstadt, Fritz Christoph Hüffner in Kassel, Gerhard Kadow in



**49** Vgl. hierzu Kuchling (wie Anm. 48), 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 – hab 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«*, hg. von der Henry van de Velde-Gesellschaft. Hagen 1984, S. 34–68, Wick (wie Anm. 24), S. 316f.

**50** Siehe hierzu den grundlegenden Beitrag 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, dann auch Wick (wie Anm. 24), S. 316f. Ders., Positionen der Itten-Rezeption in der schulischen Kunstpädagogik nach 1945, in: *Johannes Itten. Wege zur Kunst*, hg. von Dolores Denaro, Ausst.-Kat. Johannes-Itten-Stiftung Bern. Ostfildern-Ruit 2002, S. 308–315. Weiterführend arbeitet Frau Eva Müller M. A. an einer Dissertation zur Geschichte der Berliner Ittenschule (Universität Regensburg).

**51** Kleint (wie Anm. 35), S. 283.

**52** *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 6, 1930.

**53** Zitiert nach der Quellensammlung, in: Güse (wie Anm. 25), S. 127.

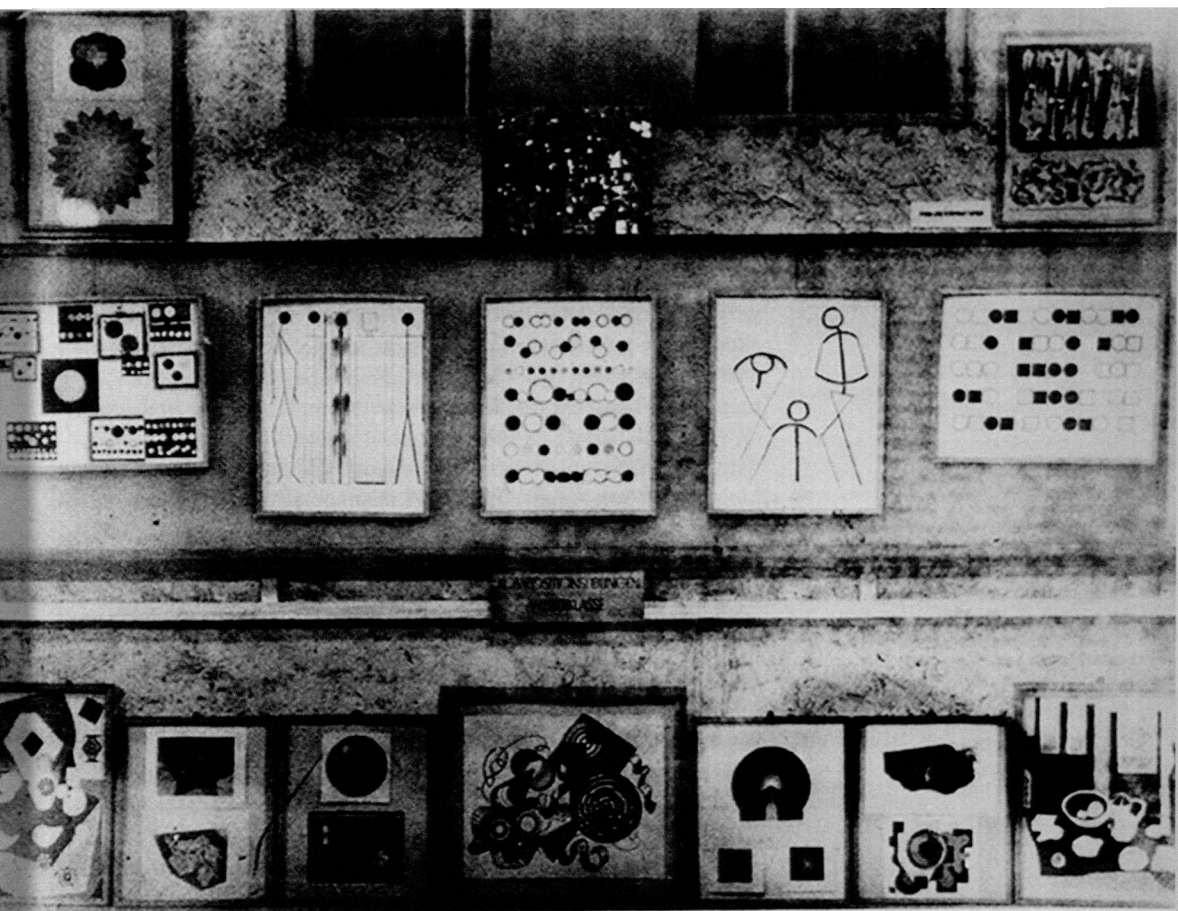
**54** Johannes Itten, Studienblatt, in: *Berlin-Krefelder Tagebuch*, S. 304ff, Itten-Archiv, Zürich.

**55** Boris Kleint, *Johannes Itten. Gesehen von Freunden und Schülern*. Ravensburg 1960, S. 25f.

**Abb** 01.08 *Chromatische Übungen*, Ausstellung der Meisterklasse Kleint, Staatliche Kunstschule Saarbrücken, Frühjahr 1949 Saarbrücken 1955.

Krefeld, Kurt Kranz in Hamburg, Hannes Neuner und Maximilian Debus, beide in Stuttgart, mit ihren kunsttheoretischen Überlegungen an Ittens Grundlehre angeschlossen<sup>49</sup> –, aber zu einer weiterführenden Differenzierung fehlt es derzeit an einer genauen Kenntnis der Struktur, Funktionsweise und Geschichte der Berliner Itten-Schule, so dass hier weiterführende Forschungen abzuwarten sind.<sup>50</sup> Da Kleint das Bauhaus niemals in nennenswerter Weise von Innen sah, war ihm jedenfalls die Bauhauslehre nicht aus unmittelbarer Anschauung, sondern lediglich indirekt über die einschlägigen Publikationen des Bauhauses und über die kunsttheoretische Lehre Ittens bekannt. Kleints Reverenz gegenüber Itten spricht hierzu eine klare Sprache: Es waren »Johannes Itten und Max Wertheimer«, die – so Kleint – die »ersten Entwürfe« zu seiner *Bildlehre* »entscheidend gefördert« hätten.<sup>51</sup>

Was konkret hatte Kleint in Ittens Schule lernen können? Diese Frage kann mit Blick auf die bislang unpublizierten sogenannten kunsttheoretischen *Tagebücher* Ittens aus dieser Zeit – die nicht zu verwechseln sind mit dem von Itten publizierten *Tagebuch* von 1930 und seinem Beitrag in der Zeitschrift *Die Form* vom März 1930<sup>52</sup> – vorab wenigstens in Stichworten 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>53</sup> Kleint hatte also zunächst den ab 1. November 1931 beginnenden »Formkurs« besucht, in dem er ausgehend von »Formfiguren und Tönen«, »Proportionsreihen«, Werkzeugdarstellungen, Rhythmus, Linienstudien, »Subjektive Farben« usf. systematisch in den Kosmos von Ittens Kunstlehre eingeführt wurde.<sup>54</sup> Es könnte leicht gezeigt werden, dass Kleint hier grundlegende 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>55</sup> Von diesen Ausgangspunkten aus und unter den Vorzeichen einer am Bauhaus etablierten Kategorialanalyse einzelner bildnerischer Elemente hat Kleint seinen Bildkosmos aus einzelnen Elementen entwickelt: Er beginnt mit den rhythmischen Helldunkelstufen, geometrisch gegliederten Abstufungen einzelner Farbtonwerte, der skalenbezogenen Gliederung der Helligkeitswerte eines Tons, kommt dann zu den komplexen



56 Kleint (wie Anm. 35), S. 5.

57 a.a.O.

58 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*, hg. von Ernest W. Uthemann, Ausst.-Kat. Saarland Museum Saarbrücken. Ostfildern 2002, S. 10–80, hier S. 15ff.

59 Till Neu gibt in seiner verdienstvollen Saarbrücker Dissertation weitere Hinweise auf die Verbindungen der Kunstssysteme Ittens, Kleints und Holwecks, vorrangig unter kunstpädagogischen Gesichtspunkten. Siehe Neu (wie Anm. 49).

tärfarbigem Quadraten, triadischen Farbsegmenten und Farbkreisen usf. Im Vorwort seiner *Bildlehre*, die 1969 als Buch veröffentlicht wurde, 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«. 56 Gegenüber seinen Ausführungen von 1955 bringt er aber nun prominent und ausdrücklich eine weitere Leitidee des Bauhauses ein, die Idee eines überzeitlichen Formenkanons der Kunst, aus der sich alles Schöpferische speise: »Das Sichtbare bildet in sich eine einseitige, unabgeschlossene 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.« 57 Kleint denkt hier in Kategorien einer ahistorischen Bildgrammatik, einer Bildanthropologie, wie schon Itten am Weimarer Bauhaus in seinen *Analysen alter Meister* von den Ägyptern bis zu Cézanne »zeitlos gültige Gesetzmäßigkeiten« freizulegen hoffte. 58 Wieder erscheint hier die Idee von der Bauhaus-Moderne im Rang eines Paradigmas vergleichbar der Antike.

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.

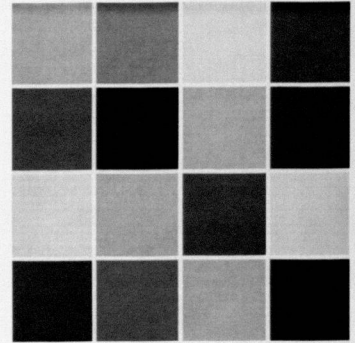
Wie sehr sich Kleint in seiner *Bildlehre* auf die durch Itten vermittelte Bauhausstradition der Grundlehreübungen bezog, 59 kann auch mit Blick auf dokumentarische Fotoaufnahmen zu den Kompositionsübungen und chromatischen Übungen einer Ausstellung der Staatlichen Kunstschule Saarbrücken vom Frühjahr 1949 belegt werden (Abb. 01.08 und Abb. 01.09). Auch die im Unterricht entstandenen Schülerarbeiten schließen an die Elementaranalyse des Bauhauses an. Zugleich ist erkennbar, wie sehr Kleint dabei in neuer Form die rational-konstruktiven Seiten der Gestaltanalyse

unterstreicht, indem er das Bildvokabular auf einen seriell variierbaren Grundbestand reduziert.

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. 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>60</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.

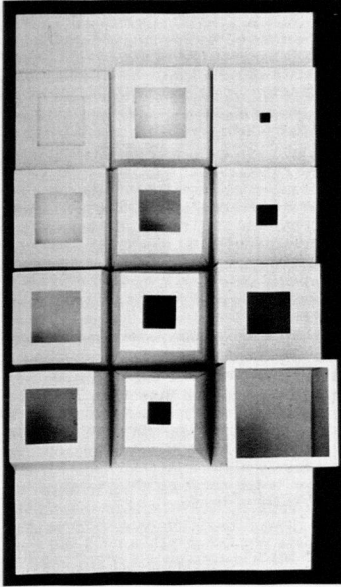
Oskar Holweck: »Hinzielen auf etwas« und »Ausgehen von etwas«

Eine Generation weiter nimmt der ursprünglich als Kleints Assistent an die *Staatliche Schule für Kunst und Handwerk* gekommene Oskar Holweck (geb. 1924, gestorben 2007) diese Traditionslinien auf: Kleint hatte Holweck im Oktober 1955 offiziell die Betreuung der *Grundlehre* übergeben. Vergleicht man beispielsweise die Schachbrettkompositionen am Bauhaus (Abb. 01.05) mit Kleints ähnlichen geometrischen Anordnungen von Helldunkelwerten (Abb. 01.09) und Holwecks entsprechenden Aufgabenstellungen, so wird deutlich, wie sehr Holweck die Systematik der Elementarformen in weiterführende optische Versuchskonstellationen verwandelte: Aus der Helldunkelquadrierung wird bei Holweck ein räumlich mehrschichtiges, diaphanes optisches Anschauungsmodell, das in seiner wahrnehmungsästhetischen Akzentuierung schon in den Bereich der Op-art-Experimente überzugehen beginnt (Abb. 01.10). Immer wieder hat Holweck guckkastenähnliche Modelle gebaut, in denen die Helldunkelwerte nicht mit malerischen Mitteln dargestellt, sondern real auf der Ebene optischer Licht-Schattenphänomene vorhanden sind, um vom Betrachter studiert zu werden. Den bei Kleint vorgezeichneten Übergang von der Elementarlehre der Bauhaustraditionen zu einer wahrnehmungsästhetischen Analyse des Sichtbaren hat Oskar Holweck weiterführend vollzogen und dennoch dabei grundsätzlich die Bauhaus-Paradigmen der Grammatikalisierung der Kunst – strenger als jemals zuvor – beachtet.



**Abb 01.09.** Boris Kleint, Helligkeiten in der Fläche (Kleint, Bildlehre, 1969, S. 23).

**60** Kandinsky (wie Anm. 7), S. 64.



**Abb 01.10.** Oskar Holweck, Helligkeiten in Hohlräumen... (Holweck, *Sehen*. Zürich 1968, S. 15).

**61** Oskar Holweck, *Sehen – Grundlehre von Oskar Holweck an der Staatlichen Werkkunstschule Saarbrücken*, hg. von Mark Buchmann, Ausst.-Kat. Kunstgewerbemuseum Zürich u. a. Zürich 1968, S. 6.

**62** a.a.O., S. 6.

**63** Adolf Bauer, *Formschulung*, hg. von Theo Hierling, 1933, S. 22.

**64** a.a.O., S. 18f.

**65** a.a.O., S. 18.

**66** 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.

Nicht zufällig trägt Holwecks Schrift von 1967 den Titel *Sehen*, wenn auch das Sehen selbst unter wahrnehmungspsychologischen Gesichtspunkten hier nicht zur Sprache kommt. Wie sehr dennoch auch Oskar Holweck in seiner *Grundlehre* Traditionslinien des durch die Ittenschen Kunstlehre vermittelten Bauhauses aufgreift, wird schon äußerlich daran deutlich, dass Holwecks Schrift als Katalog zu einer Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich und damit an einer ehemaligen Wirkstätte Ittens erschien.<sup>61</sup> Den grundsätzlichen Unterschied, den Holweck mit lakonischen Worten zwischen Ittens Vorkurslehre und László Moholy-Nagys *Grundlehre* beschrieb, im »Hinzielen auf etwas« bei Itten und im »Ausgehen von etwas« bei Moholy Nagy,<sup>62</sup> könnte man auch auf den Unterschied zwischen Kleints Bildlehre und Holwecks *Grundlehre* übertragen.

Adolf Bauer: »Das Wissen um Gesetze ist unwichtig, ja sogar hemmend für ein Arbeiten«

Es ist in diesem Zusammenhang erhellend, diese Entwicklungen wenigstens kurz vergleichend vor dem historischen Hintergrund der vorausgehenden konservativen Traditionen der Kunstvermittlung vor dem Aufkommen der Paradigmen der Bauhauslehre in Kleints Unterricht zu betrachten. In diesen Jahren zwischen den Weltkriegen ist in Saarbrücken ein gewisser Adolf Bauer mit seiner – nach außen kaum rezipierten – *Formschulung* hervorgetreten. Seit 1925 war Adolf Bauer als Lehrer in den Kunstgewerbeklassen der *Staatlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule*, die von 1924 bis 1936 existierte, tätig. Mit großer konservativer Skepsis betrachtete Bauer die zeitgenössische »Esoterik der Kunstschulen« und die Tatsache, dass sich die Lehrer der Akademien und Kunstschulen »in ihren Theorien ebenso wie in ihrer Arbeit nach Richtungen getrennt schroff gegenüber« ständen.<sup>63</sup> Statt »Intuitionismus«, »Mystizismus«<sup>64</sup> forderte Bauer die Rückkehr zur handwerklich und aus der Ornamentlehre begründeten »Gesetzmäßigkeit des Formens«.<sup>65</sup> Bei oberflächlicher Betrachtung könnte Bauers Stichwort der »Gesetzmäßigkeit des Formens« als »vorbereitender« Brückenschlag zu Kleints *Bildlehre* missverstanden werden, wobei einzuräumen ist, dass beide in allgemeiner Hinsicht an die seit der Jahrhundertwende verbreiteten Traditionen einer reformpädagogischen Kunsterziehung und Künstlerausbildung anzuschließen versuchten.<sup>66</sup> Dennoch überwiegen gravierende und grundsätzliche Unterschiede. Der Blick ins Inhaltsverzeichnis der 1933 von Theo Hierling als Buch zusammengefassten reformpädagogischen Lehre von Adolf Bauer macht zunächst deutlich, dass Bauers *Formschulung* ausdrücklich keine kunsttheore-

tische, sondern eine kunstpädagogische Schrift ist: Abgehandelt werden »die pädagogische Funktion der Formschulung/Ausgang der Schulerfahrung/Die Formschulung in der kunsterzieherischen Praxis/Versuche bei Volksschulkindern/Die Kunstschularbeit/Grundschule, höhere Schule und Erwachsenenbildung/Der pädagogische Vollzug« usf.

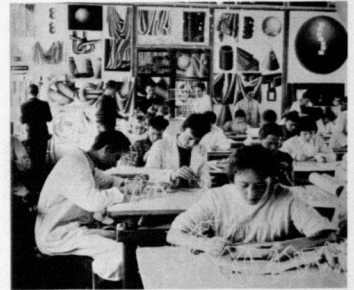
Eine Pointe ist dabei für unseren Zusammenhang, dass Hierling und Bauer ausdrücklich die am Bauhaus in diesen Jahren propagierte Rationalisierung der künstlerischen Gestaltungsgesetze ablehnen: »Das Wissen um Gesetze ist unwichtig, ja sogar hemmend für ein Arbeiten.«<sup>67</sup> Apodiktisch wird das »Sichfestlegen 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 außerkünstlerischen Darstellungsweise zu führen, erscheint einleuchtend.«<sup>68</sup> Der Gegensatz zu den Bauhaustraditionen und zu Kleints methodisch entwickelter Bildgrammatik der *Bildlehre* könnte kaum größer ausfallen. Kleints *Bildlehre* kann in dieser Hinsicht geradezu wie ein Gegenentwurf zu Bauers Überzeugungen gelesen werden.

Über mehrere Künstlergenerationen hinweg haben die *Bildlehre* Boris Kleints und die *Grundlehre* Oskar Holwecks an der *Hochschule der Bildenden Künste* in Saarbrücken Spuren hinterlassen (Abb.01.11). Unter ihren Vorgaben haben Künstler wie Hannes Neuner und Heinz Habermann, später Sigurd Rompza oder Heinrich Popp ihre Überlegungen zur Grundlehre und zu Grundlagenarbeiten entwickelt. Freilich ist dabei schon seit den frühen 1970er Jahren die Skepsis gegenüber der Bauhaus-Utopie einer objektiven Grammatik des bildkünstlerischen Arbeitens weiter gewachsen.

Walter Benjamin: »Entstaltung des Gestalteten«

Fragt man heute nach der Bedeutung der formalen Kanonbildung und der Grammatikalisierung der Kunst am Bauhaus für die jüngere Kunstentwicklung oder gar für die Suche nach Kriterien der künstlerischen Kompetenzbildung, so fällt die Diagnose weitgehend negativ aus: »Ist die Moderne unsere Antike?« Diese Frage provoziert mit Blick auf die Moderne des Bauhauses heute schnell abwinkende Reaktionen von Künstlern.

Blickt man freilich in historisch weiter gespannter Perspektive auf die Frage der Kompetenzbildung bei Künstlern und auf die unterschiedlichen Konzepte und z. B. auf die dabei zugrunde gelegten Vorstellungen der »Phantasie« zurück, dann wird deutlich, dass diese Pendelbewegungen zwischen den Polen von Rationalisierung bzw.



**Abb** 01.11. Grundlehreklasse Oskar Holweck, Staatliche Werkkunstschule Saarbrücken, um 1965.

<sup>67</sup> Bauer (wie Anm. 65), S. 122.

<sup>68</sup> a.a.O.





**Abb 01.12** André Breton beim Festival Dada mit einer Zielscheibe von Francis Picabia, 1920.

**69** Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), in: Ders., *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1977, Bd. 12, S. 484.

**70** Ernst Plattner, *Anthropologie für Ärzte und Weltreise*. Leipzig 1772, S. 262.

**71** Wilhelm von Humboldt, *Über Goethes Hermann und Dorothea* (1798), in: Ders., *Werke in 5 Bänden*. Berlin 1961, Bd. 2, 142.

**72** Edmund Burke, *Philosophical Enquiry*, 1757.

**73** Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804), in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller, Abt. I, Bd. 5, München 1963, S. 88.

**74** Jochen Schulte-Sasse, *Phantasie*, in: AGB, Bd. 4, S. 789.

**75** Walter Benjamin, *Phantasie* (um 1920/21), *Miszelle*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1985, Bd. 6, S. 114f. Vgl. AGB, Bd. 4, S. 789f.

Objektivierung einerseits und der Akzentuierung der irrationalen Emphase bzw. nicht-objektiven Imagination in der Phantasie andererseits nicht ungewöhnlich sind: Hatte man lange Zeit »Phantasie«, »Phantasia«, »phantasy« mit Imagination, also der Einbildungskraft gleichgesetzt, so begann man im Laufe des 18. Jahrhunderts der ungezügelten Assoziationskraft der Phantasie zu misstrauen. Immanuel Kant hat diese kulturkritische Umdeutung der Phantasie 1798 in seiner *Anthropologie* zusammengefasst: »Die zügellose Phantasie kann immer noch einbeugen; aber die regellose nähert sich dem Wahnsinn, wo die Phantasie gänzlich mit den Menschen spielt, und der Unglückliche den Lauf seiner Vorstellungen gar nicht in seiner Gewalt hat.«<sup>69</sup> Es war der Anthropologe Ernst Plattner gewesen, der 1772 erstmals streng zwischen Phantasie und Einbildungskraft unterschied, wobei er in der Phantasie lediglich das Ergebnis »unordentlicher Bewegungen des Nervensaftes« zu erkennen vermochte.<sup>70</sup>

Gegen diese bis zum späten 18. Jahrhundert fortschreitende kritische Rationalisierung des Begriffs Phantasie richteten Frühromantiker wie Friedrich Schlegel, Novalis oder Jean Paul in neuer Bestimmung einen emphatisch aufgewerteten Begriff der Phantasie der sich mit der Vorstellung des Erhabenen und der Unendlichkeit verband: »Die Phantasie begrenzt nie, sie geht immer ins Unendliche fort, und sobald also das Genie des Künstlers sie begeistert, verbindet sie ihre Unendlichkeit mit den Formen, die er ihr vorlegt, ohne sich um einen Widerspruch zu bekümmern, der zwar den Verstand und die bloße sinnliche Anschauung, nicht aber sie angeht«,<sup>71</sup> so die Worte Wilhelm von Humboldts. Im Gegensatz zur Idee vom Schönen als ästhetisch Begrenzbaren, wie sie etwa Burke 1757 akzentuierte,<sup>72</sup> spricht Jean Paul »Das Romantische [...] als] das Schöne ohne Begrenzung, oder das *schöne* Unendliche, so wie es ein *erhabenes* gibt«, an.<sup>73</sup>

Es war Walter Benjamin gewesen, der an die Tradition des dekonstruktivistischen Phantasiebegriffs der Romantik anschließend<sup>74</sup> die Phantasie in seiner um 1920 entstandenen *Miszelle* als »Entstaltung des Gestalteten« definierte.<sup>75</sup> Es sei »aller Phantasie eigen, daß sie um die Gestalten ein auflösendes Spiel treibt«. In einer poetisch gesteigerten Sprache führte Benjamin diese Vorstellung von der Phantasie weiter aus: »Die Welt der jungen Erscheinungen, welche dergestalt mit der Auflösung des Gestalteten sich bildet, hat ihre eigenen Gesetze, welche die der Phantasie sind, deren oberstes eines ist, daß die Phantasie, wo sie entstatet, dennoch niemals zerstört. Die Erscheinungen der Phantasie vielmehr entstehen in jenem Bereich der Gestalt, da diese sich selbst auflöst. Phantasie löst

also nicht sich selbst auf, denn wo sie dies versucht, wird sie phantastisch.«<sup>76</sup> Benjamins Diktum von der »Entstaltung des Gestalteten« verhält sich kontrapunktisch zu der am Bauhaus gehegten Utopie von einer gesetzmäßigen Rationalisierung der Kunst (Abb. 01.12). Zahlreiche, von den Bauhausutopien unbeeindruckte künstlerische Avantgardebewegungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts konnten unter den Vorzeichen dieser Bestimmung der Phantasie als »Entstaltung des Gestalteten« neue künstlerische Konzepte entwickeln. Zugleich verhelfen sie zu einer weiteren, überraschenden Antwort auf die Frage »Ist die Moderne unsere Antike?«: Auch gerade dann, wenn der Universalitätsanspruch der künstlerischen Regelwerke der Moderne am Bauhaus im Sinne einer »Entstaltung des Gestalteten« zerbricht, kann die Moderne wie die Antike aus den Ruinen ihrer Gedankengebäude in der Kunst paradigmatisch fortwirken.

<sup>76</sup> a.a.O., S. 114f.