

Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus.

Diagnose und Verteidigung

1922 reichte der Medizinal-Praktikant Willi Rosenberg seine Abhandlung *Moderne Kunst und Schizophrenie. Unter besonderer Berücksichtigung von Paul Klee* der Universität Jena als Dissertation ein.¹ Der Kandidat hatte das soeben erschienene Buch *Bildnerie der Geisteskranken* von Hans Prinzhorn studiert, in der Bauhaus-Bibliothek einige neuere Literatur über Klee konsultiert, darauf den Kontakt mit dem Künstler gesucht und bei diesem nicht ohne Erstaunen ein «ausgeglichenes Verhalten» festgestellt.² Obwohl Klees Sohn Felix die Normalität des Verhaltens bestätigte, meinte Rosenberg dennoch, auf einer gewissen Auffälligkeit beharren zu müssen. Dabei glich er Beschreibungen der Klee-Literatur dem Aufnahmeprotokoll eines Patienten in eine Psychiatrische Klinik an: «Der äussere Eindruck zeichnet einen kränklich aussehenden, etwas ungepflegten älteren Mann mit auffallend scheuem Blick (aber wenn er blickt, umso durchdringender) und mangelhafter mimischer Ausdrucksveränderung. Er geht nur zögernd aus sich heraus und lässt ein gewisses Misstrauen nicht verkennen.»³

Paul Klee war wie Alfred Kubin von Prinzhorns Buch fasziniert und empfing wohl deshalb den Kandidaten in seinem Atelier im Weimarer Bauhaus (Abb. 1), wenn auch mit einer verständlichen Zurückhaltung, die Rosenberg als auffälliges Verhalten registrierte.⁴ Im Atelier des Künstlers meinte der Besucher, zahlreiche «Produkte unkoordinierter Schaltungen» erkennen zu können: «Wir finden hier viele bizarre, phantastische Bilder, Öl-, Kreide-, Aquarell-Kompositionen, Federzeichnungen und solche Gebilde unter Zugrundelage verschiedenfachen Materials, deren Deutung oder Erklärung dem Künstler selbst unmöglich war.»⁵ Bilder wie *Der Gott des nördlichen Waldes*, 1922,32, (Abb. 2), verleiteten den Kandidaten zum ersten Befund «Halluzinationen». Durch Klees Widerrede verunsichert, setzte er dann kühn auf die Diagnose «schizophrene Veranlagung», die von anderen Psychiatern in der Fach- und Tagespresse bereitgestellt wurde.⁶ Die Diagnose wurde ergänzt durch Befunde von psychischen Störungen des Sozialverhaltens wie Egozentrismus, Autismus und Solipsismus und bestätigt durch die Stilisierung zum diesseitig unfassbaren Künstler, die Zahn in seiner Monografie von 1920 als Faksimile nach einer Niederschrift Klees wiedergegeben hatte.⁷

Zur Erklärung der künstlerischen Tätigkeit verknüpfte der Psychatriekandidat die Vorstellung vom mechanischen Seelenapparat mit einem naiven Manichäismus: ein Künstler möchte zwar Gutes und Klares hervorbringen, doch psychische Störungen ermöglichen es dem Bösen und Dunklen, eine fatale Wirkung zu entfalten. Nach Rosenbergs Annahme ersehnt ein Künstler gleich wie alle Menschen «die Manifestierung einer klaren eindeutigen Vorstellung», doch werde diese durchkreuzt von «einer psychischen Wandlung zum Unklaren, zum Sehnsüchtig-Verzerrten, zum Paroxystischen». Wenn das Böse, Dunkle und Unklare den Kampf gegen das Gute, Helle und Klare gewinnt, «erblicken wir jene uns irrsinnig vorkommenden und von schizophrenen Künstlern stammenden ex-

chischen Vorgänge aus der Vorstellung eines Seelenapparats vgl. Eugen Bleuler, *Naturgeschichte der Seele und ihres Bewusstseins*, 1921, 2. stark umgearb. Aufl., Berlin 1932, S. 221–238.

⁶Die Befunde nach Otto Weiniger, *Geschlecht und Charakter*, 1903, 20. unveränderte Auflage, Wien/Leipzig 1920, S. 112–125 u. 205–231.

⁷Zahn 1920, S. 5; das Faksimile von Klees Zeichnung («Aus dem Tagebuch») wurde zuvor im 2. Sonderheft der Zeitschrift *Der Ararat* von 1920, S. 20, abgedruckt; vgl. Kain/Meister/Verspohl 1999, S. 138–140. Der Text findet sich im Tagebuch nicht.

¹ Rosenberg 1922; das Typoskript in der Thüringischen Universitäts- und Landesbibliothek, Jena, HS-Nr. U 25.4975; Kopie der eingereichten Abhandlung in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; die Dissertation erschien auszugsweise im Druck am 16. November 1923. Der Text Rosenbergs ist nach dem Typoskript wiederabgedruckt und damit zugänglich in: Kain/Meister/Verspohl 1999, S. 176–184. – Willi Rosenberg, geb. am 20. Juni 1899, Notabitur in Bukarest 1918, Medizinstudium in Münster und Jena, tätig an der Psychiatrischen Landes-klinik zu Jena unter Professor Dr. Hans Berger; weitere Nachrichten sind nicht zu eruieren.

²Prinzhorn 1922; 4. Aufl. mit einem Geleitwort von Gerhard Roth, Berlin/Heidelberg/New York/Tokyo 1983. – Prinzhorn arbeitete zwischen 1921 und 1924 an der psychiatrischen Klinik «Weisser Hirsch» in Dresden, doch ist ein Kontakt mit Rosenberg nicht belegt. – An Klee-literatur standen Rosenberg zur Verfügung: Zahn 1920 und Hausenstein 1921.

³Rosenberg 1922 (Ms.), S. 14. Vgl. damit die Schilderung in: Zahn 1920, S. 7: «Wer mit Paul Klee spricht, wird von seinen dunklen maurisch-spanischen Augen beherrscht und an Köpfe auf dem Begräbnis des Grafen von Orgaz erinnert. Die Ferne, in die seine Augen weisen, rückt ihn auch von seinen Mitmenschen ab; im Umgang kann er sich kaum erschliessen.»

⁴Zur Aufnahme von Prinzhorns Publikation vgl. Alfred Kubin, *Die Kunst der Irren*, in: *Das Kunstblatt*, 6, 1922, S. 185–190; *Die Prinzhorn Sammlung: Bilder, Skulpturen, Texte aus psychiatrischen Anstalten (ca. 1890–1920)*. Heidelberger Kunstverein e.V., Februar/März 1980, Kunstverein Hamburg, April/Mai 1980. – Vgl. auch Klees Besprechung der Ausstellungen der Neuen Künstlervereinigung München und des Blauen Reiters in der Modernen Galerie von Heinrich Thannhauser in: *Die Alpen*, Januar 1912, S. 302, Wiederabdruck in: Klee 1976, S. 97 f.; ferner Prinzhorns Abb. 124, S. 222 (Johann Knüpfer, *Lamm Gottes*) mit Klees *Bauchredner und Rufer im Moor*, 1923, 103.

⁵Rosenberg 1922 (Ms.), S. 17. – Zum Begriff der «Schaltungen», einer Bezeichnung der psy-



Abb. 1
Paul Klee im Atelier des Staatlichen Bauhauses
Weimar, 1922

pressionistischen Bilder in Reinkultur vor uns (Paul Klee, Kurt Schwitters etc.)».⁸ Offenkundig bediente Rosenberg sich dazu des Artikels «Moderne Kunst oder Wahnsinn?» von Wilhelm Weygandt, dem Direktor der Psychiatrischen Universitätsklinik von Hamburg, der 1921 Klees *CH*, 1918,43, mit den Zeichnungen von Schizophrenen oder «verblödeten Katatonikern» gleichgesetzt und in Schwitters Merzbildern «eine bedenkliche Ähnlichkeit mit den Erzeugnissen Schizophrener» zu erkennen vermeint hatte.⁹

Im Gegensatz zum Hamburger Professor vermied es der vorsichtigere Jenaer Kandidat, den beiden Künstlern «Entartung» vorzuwerfen, obwohl er sich gleichfalls auf Max Nordaus verbreitete Publikation hätte beziehen können.¹⁰ In Rosenbergs Dissertation überwiegt das Bemühen um ein Verstehen über die kurzhändige Verwerfung, sichtbar ist aber auch die Obstruktion der Problemerkennntnis durch die simplifizierenden psychiatrischen Verfahren und Unterscheidungen.

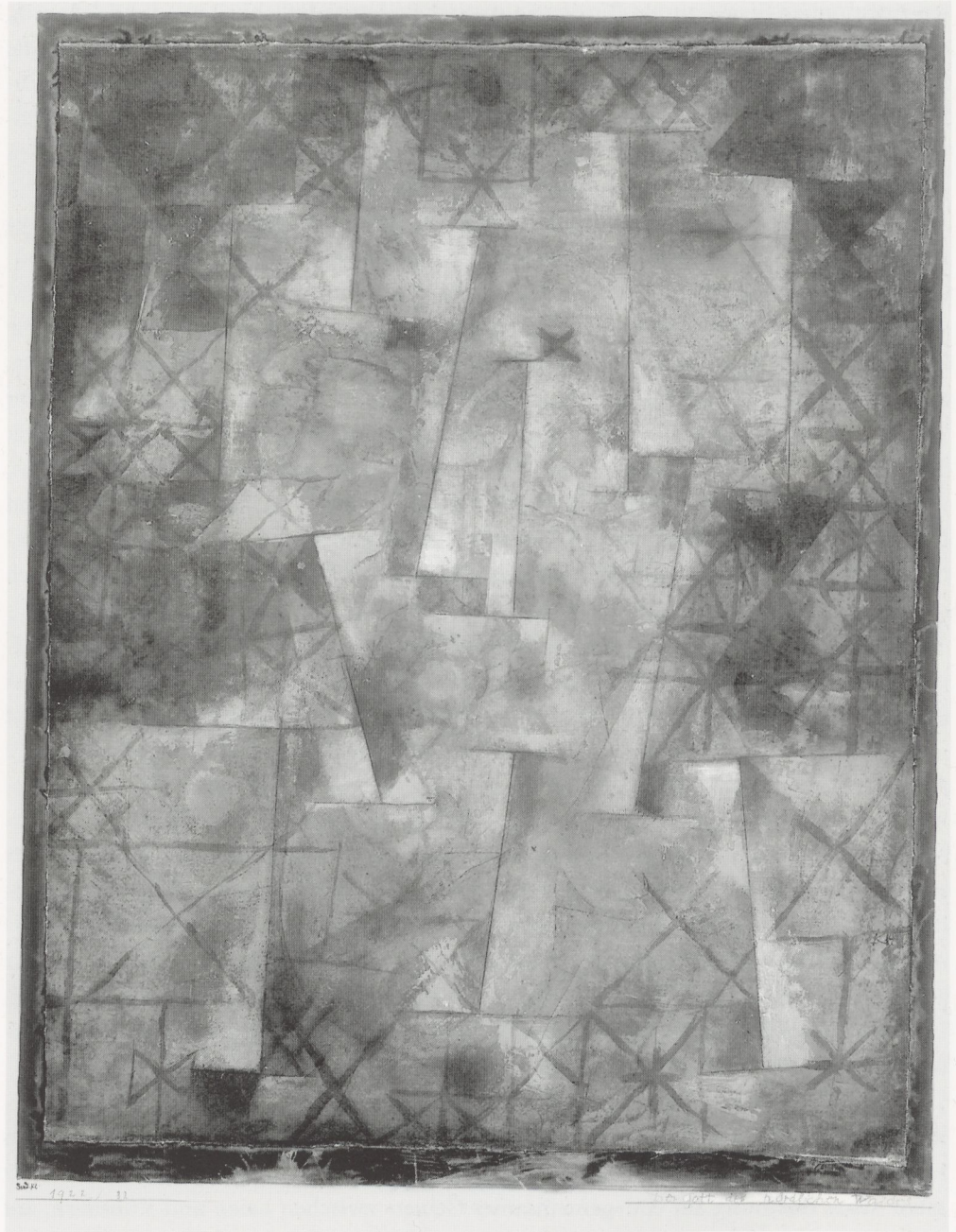
Prinzhorn hatte ausdrücklich vor Rückschlüssen von den Darstellungen auf die Psyche der Künstler gewarnt und die sensationsgierige Verbreitung von logischen und psychologischen Irrtümern durch Fachkollegen in der Presse getadelt.¹¹ Die Rüge konnte die Verbreitung der schändlich leichtfertigen psychiatrischen Befunde und ihres Vokabulars nicht verhindern. Dies zeigt eine Kritik am Bauhaus, die von der *Kölnischen Zeitung* am 23. April 1924 nach einer vorhergehenden positiven Besprechung der Bauhausausstellung von Sigfried Giedion gedruckt wurde. Der Autor, ein beamteter Oberregierungs- und Baurat, brandmarkte mit Berufung auf die Fachwelt und die öffentliche Meinung den «unerhör-

⁸ Rosenberg 1922 (Ms.), S. 24 und 27; Kain/Meister/Verspohl 1999, S. 182. – Vgl. auch die Zuordnung von Picasso zur Gruppe der Schizophrenen aufgrund der Betrachtung zweier Bilder durch C. G. Jung in: *Neue Zürcher Zeitung*, vom 13. 11. 1932; Wiederabdruck in: *Der junge Picasso. Frühwerk und Blaue Periode*. Kunstmuseum Bern, 8. 12. 1984–17. 2. 1985, verlängert bis 3. 3. 1985, S. 292.

⁹ Wilhelm Weygandt, *Moderne Kunst oder Wahnsinn?*, in: *Germania*, Nr. 734, 27. November 1921: «Namentlich die Opfer einer weitverbreiteten, vielgestaltigen Geistesstörung, des Spannungs- oder Jugendirreseins, Dementia praecox oder Schizophrenie, produzieren gele-

Abb. 2

Paul Klee, *Der Gott des nördlichen Waldes*, 1922, 32, Ölfarbe und Feder auf Leinwand, mit Aquarell eingefasst, auf Karton, 53,5 × 41,4 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



gentlich Zeichnungen und Bilder mit grotesken, absonderlichen Zügen, die man bei manchen Modernsten wiederfindet. So kann die Schweizer Landschaft von Paul Klee, die auf Vierecke mit dürrtig markierten Tannenbäumchen, überragt von der Schweizer Flagge, ¼ Dutzend tierischer Gebilde in einförmiger Wiederholung darbietet, in frappanter Weise erinnern an die Zeichnungen eines verblödeten Katatonikers, der auf die Aufforderung, zu zeichnen, was ihm einfallt, das Blatt Papier mit ebenso unbeholfenen, schafähnlichen Tieren in langweiliger Wiederholung vollzeichnete.» Vgl. auch das Fazit, das Wilhelm Weygandt in seinem Aufsatz *Kunst und Wahnsinn*, in: *Die Woche*, 23, Nr. 22, 4. Juni 1921, S. 483–485, zieht: «All die verblüffend ähnlichen und verwandten Züge zwischen Irrenkunst und den Auswüchsen modernster Richtung berechtigen noch nicht, die Maler solcher Bilder selbst als geisteskrank hinzustellen. Aber die Verwandtschaft in einzelnen Zügen, in der Hemmungslosigkeit, Flüchtigkeit, technischen Roheit, Kritiklosigkeit, Bizarrerie, unklaren Symbolik, grimassenhaften Phantastik wie auch in der masslosen Selbstüberschätzung bedeutet eine Abirring vom Wege normalen Denkens und Fühlens, eine Entartung, die in unserer kranken und aufgewühlten Zeit wesentlich dazu beiträgt, die Würde der Menschheit noch tiefer sinken zu lassen.» – Wilhelm Weygandt (Wiesbaden 1870–Wiesbaden 1939) war von 1908 bis 1935 Direktor der Psychiatrischen Universitätsklinik in Hamburg. – Geisteskrankheit und Infantilität als Vorwürfe an die Künstler waren an der Tagesordnung. Aus den Dokumenten der Klee-Stiftung seien zwei zitiert: Hermann Missenharter, *Expressionisten im Kunstverein*, in: *Württembergische Zeitung*, 30. 10. 1919; M. von Freytag-Loringhoven, *Erste Thü-*

ringer Kunstausstellung Weimar 1922, III, Fotokopie in: Archiv Paul-Klee-Stiftung; zum Vorwurf der Infantilität vgl. Helfenstein 1995; Fineberg 1995.

¹⁰ Max Nordau, *Entartung*, 2 Bde., Berlin 1892/93. – Der medizinisch-psychiatrische Zugriff auf die Lebensgeschichte der Künstler verstärkte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts; vor allem durch die Beschäftigung mit Vincent van Gogh. Vgl. die Übersicht über die Diagnosen bei Elmyra van Dooren, *Van Gogh – illness and creativity*, in: *The Mythology of Vincent van Gogh*, hrsg. von Tsukasa Kodera und Yvette Rosenberg, Tokyo: Asahi Broadcasting, Amsterdam 1993, S. 325–345. – Die Motivationen sind naturgemäß unterschiedlich; z. B. trat Binswanger 1894 der öf-

fentlichen Meinung vom «schurkischen» Karl Stauffer – Bern mit der Diagnose einer manischen Psychose mit Remissionen entgegen; vgl. Robert Binswanger, *Karl Stauffer – Bern. Eine psychiatrische Studie*, Breslau 1894.

¹¹ Prinzhorn 1922, S. 345–349, hatte entschieden vor derartigen Missbräuchen gewarnt und es als einen «grob psychologischen und logischen Irrtum» bezeichnet, «aus Ähnlichkeit der äusseren Erscheinung [der Bilderei bzw. der Zeitkunst] Gleichheit der dahinterliegenden seelischen Zustände zu konstruieren, was nicht nur von Laien, sondern «sogar von namhaften Psychiatern in platter und sensationeller Weise in der Tagespresse» vorgetragen würde. Damit war vor allem Wilhelm Weygandt gemeint.

ten Aufwand an Staatsmitteln für diese autistischen Absonderlichkeiten» des Bauhauses, die er als pathologisch, nihilistisch oder mephistophelisch bezeichnete. Er versuchte, die Bauhäusler von der Gesellschaft auszugrenzen mit dem Vorwurf, sie hätten sich der nihilistischen Asozialität schuldig gemacht: «Die deutlich erkennbare, lediglich auf Verneinung des Bestehenden gerichtete Weltanschauung lässt die Bauhausleute als Künstler allen gesellschaftlichen Zusammenhang im weitesten Sinne mit der übrigen Welt verlieren.»¹²

Die psychiatrische Begutachtung von auffälliger Kunst, die aggressiv vorgetragene Ausgrenzung eines Teils von Künstlern, die ikonoklastischen Akte wie die von Herwarth Walden 1913 dokumentierte Künstlerbeschimpfung, die politische Bekämpfung des Bauhauses, die Aufspaltung in Freunde und Feinde der jeweiligen «modernen» Kunst, weiter die Provokation des Publikums durch Künstler: alle diese und weitere Phänomene belegen, dass der mit dem 19. Jahrhundert einsetzende Prozess der Entfremdung zwischen einem Teil der Künstler und der «Gesellschaft» sich zu einer aggressiven Beziehung gewandelt hatte.¹³ Die «Gesellschaft» gelangte zur Überzeugung, dass die progressive Kunst nutzlos, wenn nicht schädlich sei. Sie behandelte die Künstler und ihre Gemeinden als Feinde und forderte von den Künstlern unter politischem und ökonomischem Druck, sich zu legitimieren. Die Forderung stand unter Voraussetzungen und Bedingungen, die es unmöglich machten, ihr zu entsprechen.¹⁴

Eine der Auswirkungen war die «Ratlosigkeit der Künstler über die Kunst und ihre Aufgabe», wie Lu Märten in ihrem Buch *Die Künstlerin* von 1919 schrieb, nicht ohne den Künstlerinnen anzuraten, im Gegensatz zu den männlichen Kollegen ihre Tätigkeit auf «soziales Bewusstsein und Verantwortung innerhalb des Kunstschaffens» auszurichten.¹⁵ Amédée Ozenfant stellte im *Europa-Almanach* von 1925 fest, die Künstler seien zu Spasmachern des Publikums erniedrigt worden oder hätten sich in den Elfenbeinturm oder ihre Laboratorien zurückgezogen, wobei sie den Nutzen ihres Tuns nicht einmal mehr sich selbst einreden könnten.¹⁶ Eine grosse Zahl von künstlerischen Bekenntnissen, die Ernsthaftigkeit und «Echtheit» beteuerten, waren Antworten auf den Rechtfertigungsdruck, ferner entsprachen ihm Erläuterungen des Schaffens und der Werke, Massnahmen zur ästhetischen Erziehung des Publikums und Versuche der Erforschung der Elemente, Grammatik und Syntax der Künste, die als gemeinsame Grundlage der künstlerischen Arbeit, der Lehre und der Rezeption dienen könnten.¹⁷

Als Klee 1924 zur Ausstellung seiner Werke im Museum Jena über die Grundsätze seiner Kunst sprach, gehorchte er der Notwendigkeit, Verständnis für seine Bilder wecken zu müssen, obwohl diese «eigentlich ihre selbstständige Sprache reden sollten» (Abb. 3). Er setzte seine Hoffnung auf ein «gemeinsames Gebiet» zwischen Laien und Künstlern, auf dem ein «gegenseitiges Entgegenkommen» möglich sein sollte und der Künstler nicht mehr als «abseitige Angelegenheit» erscheinen müsse. Dazu will er den Zuhörern jene Teile des «schöpferischen Vorgangs» nahe bringen, die sich «mehr im Unterbewussten vollziehen», und ihnen dadurch einen «Blick in die Malerwerkstatt» verschaffen.¹⁸ Klees Anlage der Rede wiederholt die seit dem 18. Jahrhundert häufigen Versuche, das Publikum zu gewinnen durch die Öffnung des Ateliers, des geheimnisvollen Ortes künstlerischen Schaffens als metaphorische Erschliessung des Inneren des Künstlers.¹⁹

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts war es vielen Künstlern klar geworden, dass die Werbung um Verständnis im Publikum und die Verteidigung ihrer Kunst in Reden, Schriften und Bekenntnissen eine wesentliche Ergänzung zur öffentlichen Präsentation ihrer Werke darstellen und die Ausstellungen begleiten musste.²⁰ Für James McNeill Whistler, Maurice Denis, Paul Signac, Henri Matisse, Robert Delaunay, die Mitglieder der Künstlergruppe «Brücke», die Herausgeber des Almanachs *Der Blaue Reiter* beziehungsweise der Zeitschriften *De Stijl* und *Esprit Nouveau* ging es allerdings nicht nur um Verteidigung und Werbung, sondern um die weiter gehende Priorität im kritischen und historischen Diskurs über die neuere Kunst.²¹

¹² Oberregierungs- und Baurat Dr.-Ing. Nonn, *Das staatliche Bauhaus in Weimar*, in: *Kölnische Zeitung*, Nr. 285, 23. April 1924; vgl. die vorangegangene positive Stellungnahme von Sigfried Giedion, *Das Weimarer Bauhaus*, in: *Kölnische Zeitung*, Nr. 246 a, 5. April 1924.

¹³ Zum Problembereich vgl. Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London 1997; Bättschmann 1997, S. 165–172.

¹⁴ Vgl. Oskar Bättschmann, *Künstlerlegitimationen: Hodler, Kandinsky und Mondrian*, in: Ausst.kat. Ferdinand Hodler, Piet Mondrian: eine Begegnung. Aargauer Kunsthau, Aarau, 14. 6.–6. 9. 1998, S. 253–270.

¹⁵ Lu Märten, *Die Künstlerin* (Kleine Monographien zur Frauenfrage, Bd. 2), München 1919 (verfasst 1914); neue Ausgabe: Lu Märten, *Die Künstlerin. Texte zur Ästhetik und Kultur der Frau*, hrsg. von Chryssoula Kambas, Darmstadt/Neuwied 1990.

¹⁶ Ozenfant 1925.

¹⁷ Vgl. als Beispiel für viele: Edschmid 1920.

¹⁸ Paul Klee, *Vortrag, gehalten aus Anlass einer Bilderausstellung im Kunstverein zu Jena am 26. Januar 1924*, Ms., Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. Sch 2. Das Manuskript ist faksimiliert und transkribiert in: Kain/Meister/Verspohl 1999, S. 11–46, 47–69. Die Publikation des Jenaer Vortrags erfolgte 1945 unter dem vom Verleger Hans Meyer-Benteli festgelegten Titel: Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, Bern 1945, 2. Aufl. 1979; siehe dazu Kersten 1999 – Zur Jenaer Rede: Werckmeister 1981, S. 155–160; Vogel 1992.

¹⁹ Bättschmann 1997, S. 94–109; Philippe Junod, *L'atelier comme autoportrait*, in: *Künstlerbilder – Images de l'artiste*, hrsg. von Pascal Griener, Peter J. Schneemann (Neue Berner Schriften zur Kunst, Bd. 4), Bern u. a. 1998, S. 83–99.

²⁰ Dazu nur einige signifikante Beispiele aus ungezählten Erläuterungen und Verteidigungen: Edouard Manet, *Catalogue des Tableaux de M. Edouard Manet exposés Avenue de l'Alma en 1867*, Paris 1867; James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, New Edition, London 1892; Wilhelm Trübner, *Die Verwirrung der Kunstbegriffe*, Frankfurt/M. 1898; 2. Aufl. 1900; Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme* [1899], Paris 1978; Henri Matisse, *Notes d'un peintre* in: *La Grande Revue*, 52, 1908, S. 731–745; *Der Blaue Reiter* 1912; Kandinsky 1912; Edschmid 1920.

²¹ Nach Theo van Doesburg hat der *wirklich moderne Künstler* zwei Aufgaben für ein neues Kunstbewusstsein: erstens *das rein gestaltete*

Abb. 3

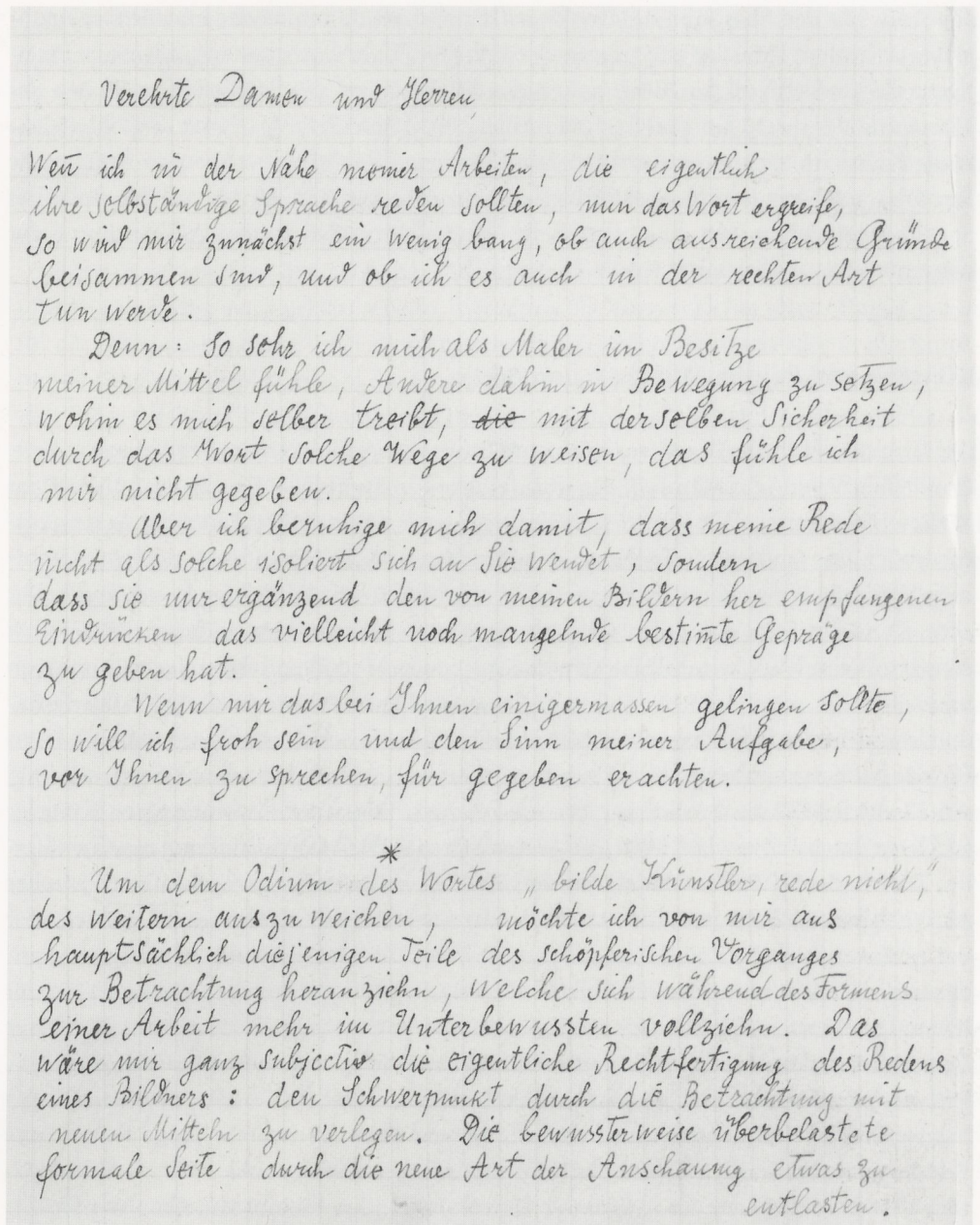
Paul Klee, *Vortrag Jena*, 1924, Ms., Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Kunstwerk hervorzubringen und zweitens das Publikum für die Schönheit der reinen gestalten- den Kunst empfänglich zu machen; vgl. Hans L. C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, Köln 1967, S. 34f. In seinem Bauhausbuch erklärte van Doesburg die Absicht, «den heftigen Angriffen der Öffentlichkeit gegenüber, sowohl eine logische Erklärung wie eine Verteidigung der neuen Kunstgestaltung zu geben.» Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* (Bauhausbücher 6), München 1925; (Erstpubl.: *Grondbegrippen der nieuwe beeldende kunst*, in: *Het Tijdschrift voor Wijsbegeerte*, 13, Nr. 1, 1919, S. 30–49, und Nr. 2, 1919, S. 169–188).

²² Guillaume Apollinaire stellte 1908 in seinem Text über die neue Malerei die Einheit, Reinheit und Wahrheit dem kosmischen Chaos gegenüber. Reinheit ist mit dem künstlerischen Instinkt verbunden, die Einheit des Bildes bewirkt eine Ekstase, die immer neue Wahrheit ist niemals ein Abbild der Wirklichkeit. Die Maler werden dabei zu Inkarnationen und Vermittlern des Göttlichen: «Doch der Maler muss sich vor allem das Schauspiel seiner eigenen Göttlichkeit schenken, und die Bilder, die er der Bewunderung der Menschen darbietet, werden ihnen den Ruhm verleihen, dass auch sie, für einen Augenblick, ihre eigene Göttlichkeit ausüben können.» Die soziale Funktion der Dichter und Maler bestand für Apollinaire darin, dass sie mit der beständigen Erneuerung der Naturordnung sowohl der Langeweile wie dem Chaos entgegenwirken. Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* [1913], dt.: *Die Maler des Kubismus. Ästhetische Betrachtungen*, Frankfurt/M. 1989, S. 9–26; der einleitende Essay wurde schon 1908 publiziert. – Vgl. die spiritualistische Interpretation des Kubismus durch Jean Metzinger und Albert Gleizes, *Du Cubisme*, Paris 1912, nochmals als 13. Band der Bauhausbücher publiziert: Albert Gleizes, *Kubismus* (Bauhausbücher, Bd. 13), München 1928.

²³ Kandinsky 1912; Sixten Ringbom, *The sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*, Abo 1970, bes. Kap. III: The work of art and the Artist, S. 109–141.

²⁴ Schuster 1998.



Nach 1918 verschärfte sich vor allem in Deutschland für die Künstler die Notwendigkeit, ihre Kunst vor der Gesellschaft zu legitimieren. Rückgriffe auf die Vorkriegsstrategien und die vielfachen okkulten Berufungen wurden zwar versucht, doch waren sie ungläubwürdig geworden. Guillaume Apollinaire hatte 1908 für die «reine» Malerei des Kubismus die gnostisch-okkulte Lehre vom Pneuma erneuert, indem er in den Künstlern die Göttlichkeit des Menschen und in ihren Bildern die Unterwerfung der Materie erschaute.²² Kandinsky hatte 1912 versucht, den Künstler durch das Kunstwerk zu rechtfertigen, dieses mystisch aus der «inneren Notwendigkeit» abzuleiten und den prophetischen «echten» Künstler an die Spitze seines theosophischen aufsteigenden Menschheitsdreiecks zu stellen.²³ Klee hatte eine mystifizierende Stilisierung noch 1920 wiederholt mit seinem fiktiven Tagebucheintrag vom «diesseitig gar nicht fassbaren» Künstler.²⁴ Entgegen ihrer Absicht hatten derartige mystisch-zirkuläre Vorschläge die Umöglichkeit der Rechtfertigung ausserhalb der Glaubensgemeinschaft einer Künstlergemeinde demonstriert. In den radikal veränderten politischen Verhältnissen nach 1918 in Deutschland wurde das Problem der Rechtfertigung aufgehoben durch den vorgesehenen Dienst der Künstler am Volk oder

am Staat. Mit der Absage an das *l'art pour l'art* und an die vereinzelte künstlerische Subjektivität hofften Künstler und progressive linke Politiker, zwei grosse Probleme zu beseitigen: die gesellschaftliche Nutzlosigkeit der Künstler und die Feindschaft zwischen der Masse und der neuen Kunst. Für die Künstler existierten diese Probleme, obwohl die aktuelle Kunst im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts durch bedeutende Sammler gefördert wurde. Dies hinderte nicht, dass sich die Künstler in der Rolle des Spassmachers sahen oder eine prinzipielle Feindschaft zwischen dem Publikum und der modernen Kunst propagiert wurde.²⁵

Künstler und Politik: München und Berlin

Die Gruppe «Radikale Künstler, Zürich» publizierte am 4. Mai 1919 im Feuilleton der *Neuen Zürcher Zeitung* ein Manifest, das «brüderliche Kunst» als Glaubensziel nannte und im Weiteren beteuerte: «Wir Künstler als Vertreter eines wesentlichen Teiles der Gesamtkultur wollen uns «mitten in die Dinge» hineinstellen und die Verantwortung für die kommende, ideelle Entwicklung im Staate mit übernehmen.» Die Forderung an die Kunst war: «Die Kunst im Staat muss den Geist des gesamten Volkskörpers widerspiegeln. Kunst zwingt zur Eindeutigkeit, soll Fundament des neuen Menschen bilden, jedem einzelnen und keiner Klasse gehören; wir wollen die bewusste Macht der produktiven Kraft jedes Individuums in der Erfüllung seiner Mission zur einheitlichen Leistung sammeln.»²⁶ Hans Richter hatte das noch unpublizierte Manifest aus Zürich nach München mitgebracht und am 22. April 1919 an der Sitzung des Aktionsausschusses der Revolutionären Künstler (ARK) verlesen.²⁷ Zwischen 1918 und 1919 sicherte Richter die Verbindung zwischen Berlin, Zürich und München und damit den Kontakt von Dadaismus und kunstpolitischer Aktivität. Im April 1919 trat Richter in München mehrmals als Sprecher und Vorsitzender des ARK auf. In der ersten Räterepublik vom 7. bis 13. April 1919 versuchte Gustav Landauer als «Volksbeauftragter für Volksaufklärung» sowohl mit dem gemässigeren Rat der bildenden Künstler wie mit dem ARK zusammenzuarbeiten. Im ersten Beitrag zu einer Diskussion in den *Münchener Neuesten Nachrichten* propagierte Ludwig Coellen die Parallele von künstlerischer und politischer Revolution (9. April 1919): «Das ist es, was heute das werktätige Volk wissen muss, dass die jungen Künstler und die junge Kunst seine Bundesgenossen sind [...]»²⁸ In der Kommunistischen Räterepublik vom 13. April bis 1. Mai 1919 bemühte sich der ARK unter dem Vorsitzenden Richter vor allem um die Reform der künstlerischen Ausbildung an der Akademie und an der Kunstgewerbeschule. Ein Entwurf für die Reform der Kunstgewerbeschule sah Paul Klee als Lehrer vor.²⁹ Klee schrieb am 12. April 1919 in einem Brief an den Künstlerkollegen Fritz Schaeffler, den Schriftleiter für bildende Kunst der bedeutendsten revolutionären Münchner Zeitschrift *Der Weg*: «Der Aktionsausschuss revolutionärer Künstler möge ganz über meine künstlerische Kraft verfügen. Dass ich mich dahin zugehörig betrachte ist ja selbstverständlich, da ich doch mehrere Jahre vor dem Krieg schon in der Art produzierte, die jetzt auf eine breitere öffentliche Basis gestellt werden soll. Mein Werk und meine sonstige künstlerische Kraft und Erkenntnis stehen zur Verfügung!»³⁰

Unter dem wirtschaftlichen, politischen und sozialen Druck erklärten sich viele Künstler nach 1918 vor allem in München und Berlin bereit, die künstlerische Tätigkeit in den Dienst der Erneuerung der Menschheit zu stellen. Die Propagierung der künstlerischen Avantgarde als Vorbereitung des politischen Fortschritts sollte dem Expressionismus wie der abstrakten Kunst eine Funktion in der sozialistischen Gesellschaft der Zukunft sichern. Für den Umschlag des Pamphlets *An alle Künstler!*, das im April 1919 in Berlin publiziert wurde, zeichnete Max Pechstein die Gestalt des Künstlers über rauchenden Kaminen, dessen brennendes Herz zum Himmel lodert, und Hans Richter gab die Zeichnung *An die*

²⁵ Ozenfant 1925 – José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte [1925]*, in: Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst, München 1964, S. 7–39; und in: *Gesammelte Werke*, übers. von Helma Flessa u. a., 6 Bde., Stuttgart, 1978, Bd. 2, S. 229–264.

²⁶ *Manifest radikaler Künstler Zürich*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 655, 4. Mai 1919, Blatt 6 (Feuilleton). Die Redaktion bezeichnete das Manifest indigniert als «Auslassung». – Vgl. Richard Häfli, «Manifest radikaler Künstler Zürich». Ein vergessenes Dokument aus dem Jahre 1919, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Beilage «Literatur und Kunst», Nr. 175, 28./29. Juli 1979, S. 41; Justin Hoffmann, *Hans Richter und die Münchener Räterepublik*, in: Ausst.kat. Hans Richter 1888–1976 Dadaist, Filmpionier, Maler, Theoretiker. Akademie der Künste, Berlin, 31. 1.–7. 3. 1982; Kunsthaus Zürich, 15. 4.–23. 5. 1982; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 9. 6.–1. 8. 1982, S. 22.

²⁷ Werckmeister 1989, S. 174, 178; Weinstein 1990, S. 193–205; München 1993/1994, S. 44 f.; Roskill 1992, S. 77–113. – Zum Aktionsausschuss revolutionärer Künstler vgl. Justin Hoffmann, *Der Aktionsausschuss revolutionärer Künstler Münchens*, in: Wolfgang Kehr, Dirk Halbrodt, München 1919. Bildende Kunst/Fotografie der Revolutions- und Rätezeit, München 1979, S. 21–75.

²⁸ Ludwig Coellen, *Die neue Kunst*, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. 161, 9. April 1919, S. 1.

²⁹ Weinstein in: München 1993/1994, S. 24. – In Stuttgart war Klee 1919 als Nachfolger von Adolf Hölzel vorgeschlagen; Oskar Schlemmer beschuldigte nach der Ablehnung resignativ die schwäbische Mentalität; vgl. Schlemmer 1920 und vgl. Karin von Maur, *Oskar Schlemmer und die Stuttgarter Avantgarde 1919* (Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart, Bd. 1), Stuttgart 1975; Werckmeister 1989, S. 213–220.

³⁰ Paul Klee an Fritz Schaeffler, 12. 4. 1919, in: *Fritz Schaeffler, ein unbekannter Expressionist*. Suermondt-Ludwig Museum Aachen 1983, S. 19; vgl. Weinstein 1990, S. 202; zu Schaeffler vgl. Hoffmann 1993, S. 48–52.



Abb. 4
Hans Richter, *An die Freiheit*, in: *An alle Künstler!*
Berlin 1919, S. 17

Freiheit (Abb. 4) bei, die den Kampf Jakobs mit dem Engel auf den Künstler und seine Unterwerfung unter die sozialistische Republik übertrug.³¹ Die Broschüre enthielt eine Rede von Kurt Eisner über den sozialistischen Staat und den Künstler, die der Frage nachging, was die Künstler für den Staat und dieser für die Künstler tun könne. Vom Staat forderte Eisner, der «Inbegriff aller Kultur» zu sein, dem Künstler «die vollkommene Freiheit seiner künstlerischen Betätigung» einzuräumen und die Existenz der anerkannten Künstler durch ein staatliches Gehalt zu sichern.³²

Klees Beteiligung an den Münchner Bewegungen, die durch Werckmeister, Weinstein und andere weitgehend geklärt wurde, ist wichtig als Vorgeschichte seines Engagements für die Lehre am Bauhaus.³³ Bei aller Vorsicht und Zurückhaltung sah Klee in der Kunstpolitik der Räterepublik sowohl die Chance für die soziale Wirkung seiner Kunst wie für eine beamtete Anstellung gekommen. Die Zerschlagung der Münchner Räterepublik, die Ermordung von Gustav Landauer und die Verhaftung von Ernst Toller, Hans Richter und anderen Mitgliedern des Aktionsausschusses zwangen Klee allerdings zur Flucht in die Schweiz. Am 10. Juni 1919 redigierte er einen seit längerem vorbereiteten Brief an Alfred Kubin. Darin zog er die Quintessenz aus seiner politischen Beteiligung: «[...] So wenig dauerhaft diese kommunistische Republik von Anfang an schien, so gab sie doch Gelegenheit zur Überprüfung der subjektiven Existenz-Möglichkeiten in einem solchen Gemeinwesen.» Klee verneinte den Wert einer «zugespitzten individualistischen Kunst» für die Gesamtheit, nicht ohne auf dem Anspruch zu beharren, die Künstler seien mehr als bloße «Kuriositäten für reiche Snobs», nämlich ideelle Versuchsstationen, die im Gegensatz zu den Akademien nicht Pseudo-Erfinder abrichten würden. Er beteuerte: «wir würden die Ergebnisse unserer Erfindertätigkeit dem Volkskörper zuleiten können. Diese neue Kunst könnte dann ins Handwerk eindringen und eine grosse Blüte hervorbringen. Denn Akademien gäbe es nicht mehr, sondern nur Kunstschulen für Handwerker.[...]»³⁴

Das Schreiben resümiert Richters Manifest radikaler Künstler, die Auflösung der Akademien und die Rückführung der Künste auf das Handwerk, das in München wie in Berlin übereinstimmend als Chance für ein neues Fundament der künstlerischen Tätigkeit betrachtet wurde. Kurt Eisner hatte in seiner Rede über den sozialistischen Staat und die Künstler die Frage aufgeworfen, ob nicht der Künstler seine «wirtschaftliche Existenz auf sein Handwerk» gründen und die Kunstproduktion auf seine Feierstunden verlegen solle.³⁵

Handwerk für Kunst

Im Frühjahr 1919 legte der Berliner *Arbeitsrat für Kunst* den Künstlern dreizehn Fragen zum Verhältnis von Kunst, Staat und Volk und zur künstlerischen Ausbildung vor. Ausgewählte Antworten der «aktiven Kräfte in der heutigen Künstlergeneration» wurden im Dezember des gleichen Jahres im Buch *JA! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin* publiziert mit dem Holzschnitt *Rathaus* (Abb. 5) von Lyonel Feininger als Frontispiz. Alle Beiträge beteuerten die gesellschaftliche Funktion und Verantwortung der Künstler. Zur Debatte stand dagegen, ob «Volk» oder «Staat» Partner der Künstler, Auftraggeber oder Träger der Ausbildung sein sollte.³⁶ Adolf Behne lehnte in seiner Stellungnahme den kunstfeindlichen Staat ab und bejahte die Rolle des lebendigen «Volkes»: «Der Staat ist seinem Wesen nach kunstfeindlich. Das Volk ist kunsttragend, weil es lebendig ist. Der Staat ist eine Maschinerie, also unlebendig.» Bruno Taut und Walter Gropius teilten die Meinung über die Feindschaft zwischen Kunst und Staat. Gropius forderte Volksschulen mit Handfertigkeitsunterricht und die Umwandlung sämtlicher Kunstschulen in staatliche Lehrwerkstätten.³⁷ Der Architekturhistoriker Behne schloss seinen Beitrag zur Umfrage mit der Skizze einer utopischen Bauaufgabe, eines idealen, nichtkonfessionellen Gotteshauses, «an dem alle mitarbeiten, und an dem sich eine Schule entwickeln kann.» Gropius verlangte

³¹ *An alle Künstler!* Berlin 1919, vgl. darin: Max Pechstein, *Was wir wollen*, S. 18–22. – Vgl. zum Pamphlet: Weinstein 1990, S. 50–64.

³² Eisner 1919. Vgl. Kurt Eisner, *Zwischen Kapitalismus und Kommunismus*, hrsg. von Freya Eisner, Frankfurt/M. 1982, neue Aufl. 1996.

³³ Werckmeister 1989, S. 146–174; Weinstein 1990, S. 161–218; Hoffmann 1993, S. 30–35.

³⁴ Vgl. den Abdruck des Briefes an Alfred Kubin, begonnen am 12. Mai 1919, überarbeitet und abgesandt am 10. Juni 1919, bei Glaesemer 1976, S. 134 f.; Werckmeister 1989, S. 175–182.

³⁵ Eisner 1919, S. 30.

³⁶ *Ja!* 1919. Feiningers Holzschnitt wurde als Originalabzug der Luxus-Ausgabe von 55 Exemplaren beigegeben. – Vgl. zu dieser Publikation und zur Tätigkeit des Arbeitsrates: Weinstein 1990, S. 99–103; Arbeitsrat für Kunst: Berlin 1918–1921. Kat. von Manfred Schösser, Akademie der Künste, Berlin, 29. 6.–3. 8. 1980; Eberhard Steneberg, *Arbeitsrat für Kunst: Berlin 1918–1921*, Düsseldorf 1987.

³⁷ Adolf Behne, in: *Ja!* 1919, S. 14; Walter Gropius, in: *Ja!* 1919, S. 30; Bruno Taut, in: *Ja!* 1919, S. 100.



Abb. 5

Lyonel Feininger, *Rathaus*, Holzschnitt, in: *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin*, Berlin-Charlottenburg 1919, Frontispiz

«die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen – Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk – zu einer neuen Baukunst» und umschrieb die Vision eines neuen Baues der Zukunft, gebaut von anonymen Händen, der gegen den Himmel steigen soll «als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.»³⁸

Feiningers Holzschnitt *Kathedrale* für das Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, das im April 1919 vorgelegt wurde, nahm die religiöse Utopie von Behne, die Vision von Gropius und Bruno Tauts kristalline Auffassung von der gotischen Kathedrale auf.³⁹ Gropius setzte ins Bauhausprogramm die gleichen Grundsätze, die sich in seiner Antwort auf die Umfrage des Berliner Arbeitsrates finden: die Schule als Werkstatt mit Meistern, Gesellen und Lehrlingen, Zurückführung der Künste auf die handwerkliche Grundlage und Einbindung der Handwerke in die grosse architektonische Aufgabe. Das Programm war eine Umsetzung der kunstsozialistischen Ideen, die in Berlin und München propagiert wurden, weshalb rechtsgerichtete Fraktionen das Bauhaus von Anfang an, trotz des politischen Geschicks von Gropius, bekämpften. Für Klee, der 1920 nach Weimar berufen wurde, konnte das Programm eine Brücke zwischen seinen kunstpolitischen Überzeugungen von 1919 und der Lehrtätigkeit am Bauhaus bilden.⁴⁰ Klees Aquarell *Kathedrale*, 1923,29 (Abb. 6), eine Antwort auf Feiningers Holzschnitt, bestätigt Übereinstimmung, Einbindung und Divergenz.⁴¹

Gropius hielt allerdings in seiner Stellungnahme wie im Programm des Bauhauses fest, die Kunst könne im Gegensatz zum Handwerk nicht gelehrt werden und entstehe «oberhalb aller Methoden», wenn auch nicht ohne Voraussetzungen.⁴² Damit distanzierte sich Gropius – eher programmatisch als faktisch – von den Kunstakademien, die an die Lehrbarkeit der Kunst glauben mussten, und setzte sich mit der Zusammenführung der handwerklichen Tätigkeiten von den Kunstgewerbeschulen ab, deren Unterricht nicht auf ein gemeinsames Ziel ausgerichtet war.⁴³ Gropius' Ziel, das die Kathedrale versinnbildlichte,

³⁸ Vgl. dazu Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron und Adolf Behne, Jena 1919; Prange 1991, S. 87–105.

³⁹ Leona E. Prasse, *Lyonel Feininger. A Definite Catalogue of his Graphic Work. Etchings, Lithographs, Woodcuts*, Cleveland 1972, dt.: *Lyonel Feininger: Das graphische Werk. Radierungen, Lithographien, Holzschnitte*, Berlin 1972, Nr. W 144, vgl. auch die andere Fassung der *Kathedrale*, Nr. W 143.

⁴⁰ Zur Berufung Klees ans Bauhaus durch Gropius am 29.10.1920 vgl. Droste 1985, für die Dokumente vgl. Kain/Meister/Verspohl 1999, S. 136–138.

⁴¹ Paul Klee, *Kathedrale*, 1923,93 – Vgl. Kersten 1987, S. 152 und Prange 1991

⁴² Gropius, Programm, 1919, unpaginiert; gleichlautend Gropius, in: *JA!* 1919, S. 30.

⁴³ Gropius 1923; vgl. auch Walter Gropius, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Hartmut Propst und Christian Schädlich, Berlin 1988, S. 83–92. – Aus der Literatur zum Bauhaus: Wingler 1962 und Wingler 1975; Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule*, Berlin 1976; Karl-Heinz Hüter, *Hoffnung, Illusion und Enttäuschung. Henry van de Velde Kunstgewerbeschule und das frühe Bauhaus*, in: Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Karl-Ernst-Osthaus Museum, Hagen, 6. 9.–8. 11. 1992, Kunstsammlung Weimar, 26. 11. 1992–30. 1. 1993, Bauhaus-Archiv, Berlin, 22. 2.–18. 4. 1993, Gent, 3. 5. 1993–4. 8. 1993, Kunsthau Zürich, 28. 8.–31. 10. 1993 und Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 18. 11.–30. 1. 1994, S. 285–337; Marcel Franciscano, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar. The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years*, Urbana/Chicago/London 1971; Wick 1982; Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933*, hrsg. vom Bauhaus-Archiv Berlin, Köln 1990; Weimar/Berlin/Bern 1994/1995.

Abb. 6

Paul Klee, *Kathedrale*, 1923, 29, Aquarell, Ölfarbe und Pinsel auf Kreidegrundierung auf Papier, zerschnitten und neu kombiniert, mit Gouache und Feder eingefasst, unten Randstreifen mit Gouache und Feder, auf Karton, 34,9×21,1 cm, Privatbesitz, Deutschland



war allerdings nicht ein Konglomerat der handwerklichen Tätigkeiten, sondern ein Werk der Kunst. Das Handwerk wurde dafür als notwendige, nicht aber als hinreichende Bedingung betrachtet, weil die Kunst nicht durch Willen zu schaffen und ihr Entstehen nicht zu erklären sei, wie Gropius 1919 enthusiastisch schrieb: «Gnade des Himmels lässt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Wollens stehen, unbewusst Kunst aus dem Werk seiner Hand [des Handwerkers] entstehen [...]»⁴⁴

Damit war dem Bauhausunterricht das Problem gestellt, wie das Handwerk zu lehren sei, damit es diese notwendige Bedingung werden konnte. Johannes Itten, der seine Lehrtätigkeit am Bauhaus im Oktober 1919 aufnahm, konzipierte einen Vorkurs als Elementarunterricht der gestalterischen Grundlagen wie als Selbstbefreiungs- und Berufswahlkurs.⁴⁵ Gropius hielt die Grundforderung in seinem Aufsatz über das Bauhaus 1923 fest: «Gründliche praktische Werkarbeit in produktiven Werkstätten, eng verbunden mit einer exakten Lehre der Gestaltungselemente und ihrer Aufbaugesetze.»⁴⁶ Kandinsky nahm am Bauhaus ab 1922 seine zehn Jahre zuvor ausgesprochene Hoffnung wieder auf, Gesetze der inneren Notwendigkeit entdecken und objektive Grundlagen der Kunst entwickeln zu können.⁴⁷ In der Einleitung seines Bauhausbuches behauptete er, die gegenwärtige Malerei verlange «nach einer genauen, rein wissenschaftlichen Prüfung ihrer malerischen Mittel

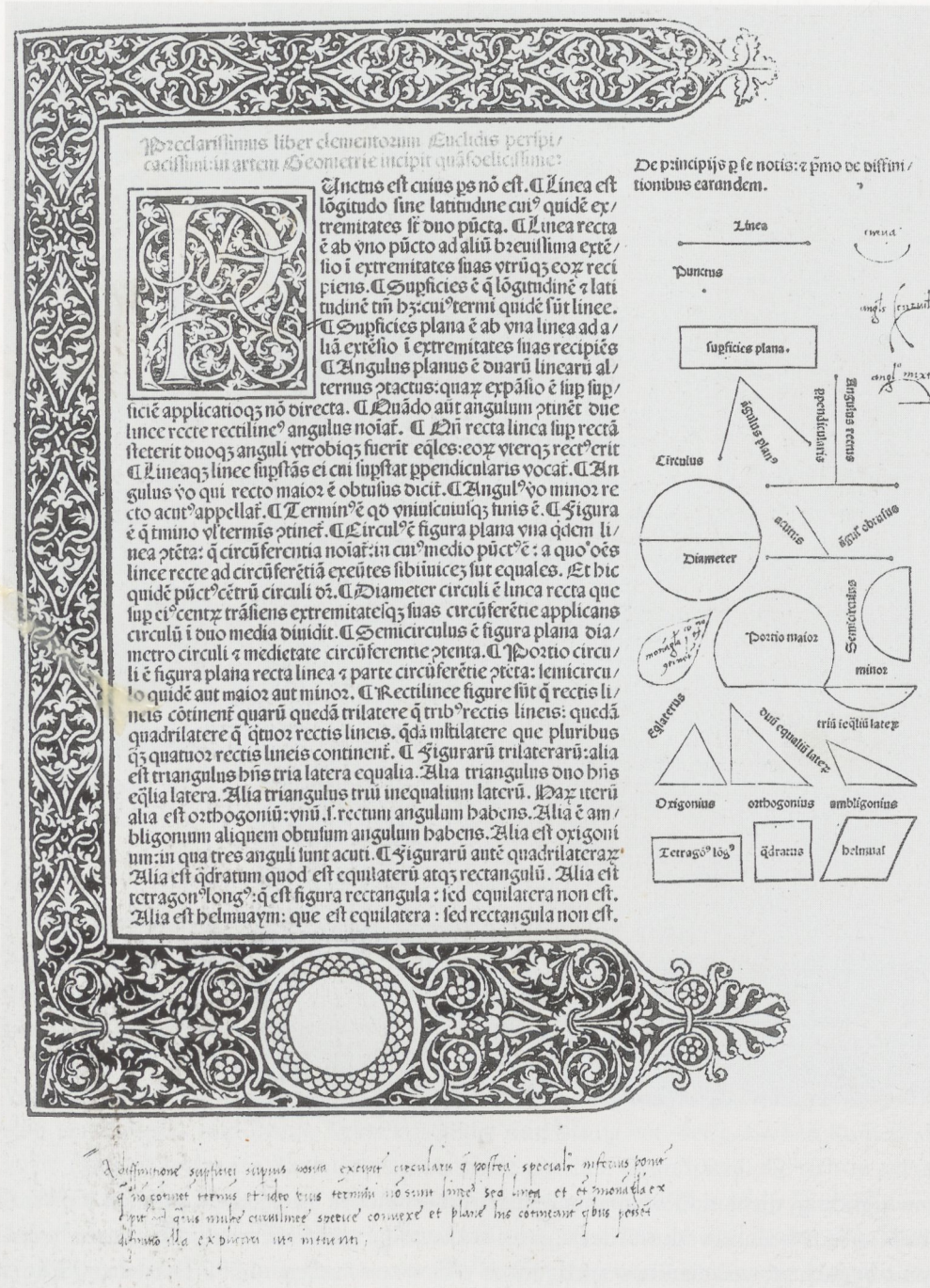
⁴⁴ Walter Gropius, in: JA! 1919, S. 31.

⁴⁵ Weimar/Berlin/Bern 1994/1995, bes. S. 117–167 (Rainer Wick); Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg 1963, S. 10, nennt die drei für den Vorkurs am Bauhaus gesetzten Ziele: 1. Befreiung der schöpferischen Kräfte, 2. Erleichterung der Berufswahl, 3. Vermittlung der Grundgesetze bildnerischen Gestaltens.

⁴⁶ Gropius 1923.

⁴⁷ Kandinsky 1912, S. 4 u. 84–94.

Abb. 7
[Euklid] *Preclarissimus liber elementorum Euclidis perspicacissimi: in artem Geometrie incipit quãfoelicissime*, Venedig 1482, fol. 2 r. Zürich, Zentralbibliothek



zu ihrem malerischen Zweck» und Künstler und Publikum vermöchten nur auf diesem Weg eine höhere Stufe zu erreichen, während er 1912 seine Hoffnung vor allem auf das theosophische Aufstiegsmodell der Menschheit gesetzt hatte.⁴⁸

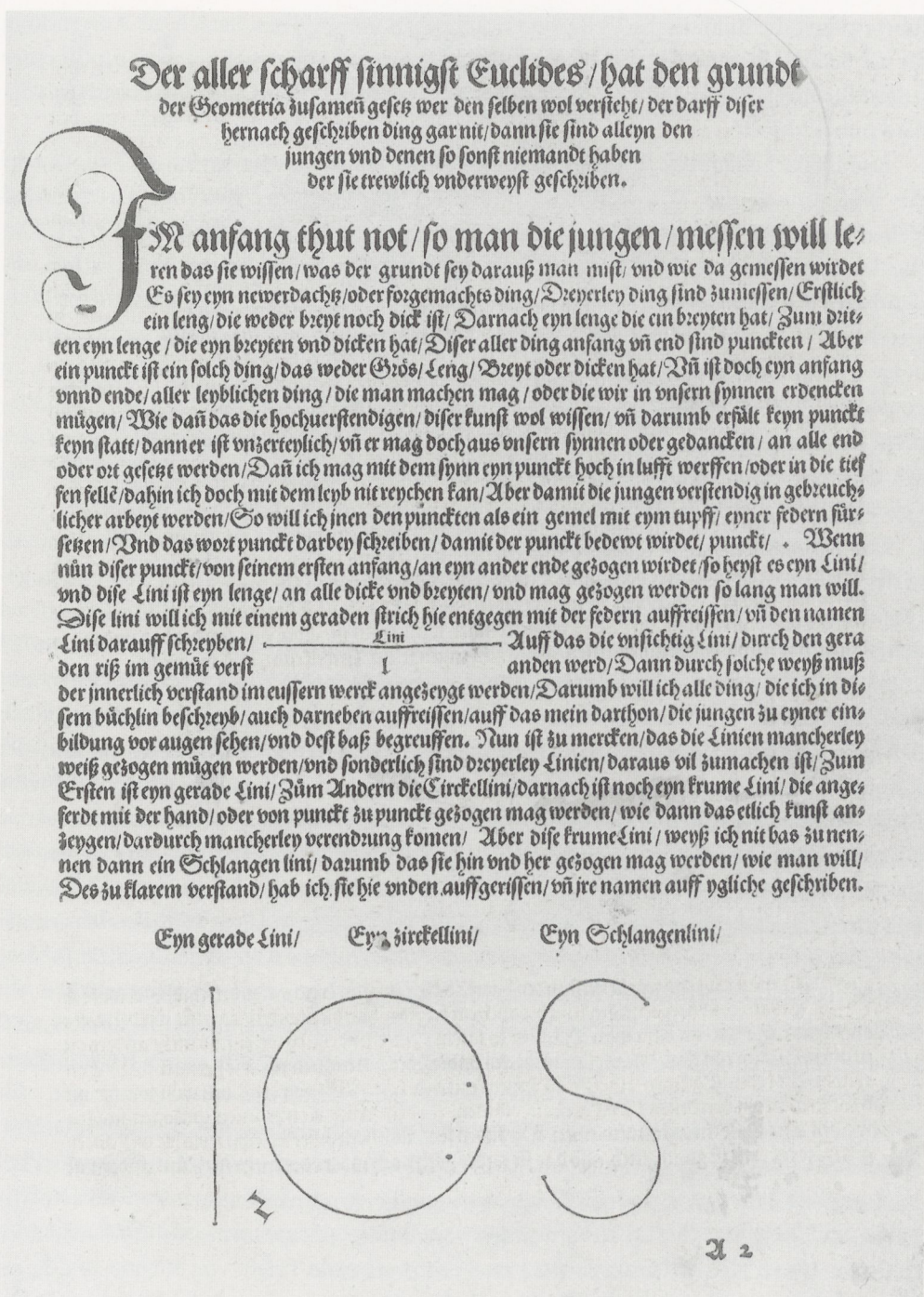
Euklidische Grundlegung

Kandinsky setzte in seinem Bauhausbuch den Anfang *more geometrico* im Punkt, analog zu Euklids *Elementa* (Abb. 7), zu Leon Battista Albertis *De Pictura* von 1435 und zu Albrecht Dürers *Underweysung der Messung* von 1525. Der Titel von Kandinskys Analyse der malerischen Elemente – *Punkt und Linie zu Fläche* – wiederholt fast exakt den Titel eines Fragments von Alberti *De punctis et lineis apud pictores* von etwa 1435, das erstmals 1890 ver-

⁴⁸ Kandinsky 1926 [1928]; Neuausgabe, Bern 1955, S. 13–20.

Abb. 8

Albrecht Dürer, *Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt in Linien ebenen unnd gantzen corporen durch Albrecht Dürer zuo samen getzogen [...]*, Nürnberg 1525, fol. A 2



⁴⁹ Leon Battista Alberti, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, hrsg. von Hieronymo Mancini, Florenz 1890, S. 66.

⁵⁰ Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, kommentiert von Franco Brunello mit einer Einführung von Licisco Magagnato, Vicenza 1982; Nachdruck 1995; dt.: *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance von Rudolf Eitelberger von Edelberg), übers., mit Einl., Noten und Register versehen von Albert Ilg, neue Ausg., Wien 1888.

⁵¹ *De punctis et lineis apud pictores* ist eine knappe Verteidigung der Anwendung der euklidischen Geometrie für Maler, die Alberti in *De Pictura* und in den *Elementa Picturae* vorbrachte. Im Traktat über die Malerei ist die Geometrie nicht auf die Bewältigung der perspektivischen Probleme beschränkt, sondern reicht weiter auf die Umschreibung und die Komposition der Körper durch die Nutzung des *velum*. – Vgl. für den Text Albertis und die Literatur: Leon Battista Alberti, *De Pictura, De Statua, Elementa Picturae*, lat.–dt., übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000.

⁵² Dürer 1525, 2. Ausgabe 1538; vgl. die Widmung an Willibald Pirckheimer.

öffentlich wurde.⁴⁹ Alberti stellte mit *De Pictura* als erster die Malerei auf die Grundlage der Geometrie Euklids, während Cennino Cennini um 1400 noch das handwerkliche Fundament der Malerei dargelegt hatte.⁵⁰ Durch Geometrie und Optik dachte Alberti die Ignoranz der Künstler zu beseitigen, die künstlerische Arbeit auf eine sichere Basis zu stellen und die Malerei vom Handwerk zur Wissenschaft zu erheben.⁵¹ Dürer beklagte 1525 in der *Underweysung der Messung* das fleissige, aber unreflektierte Arbeiten der Maler und den gänzlichen Verfall der Künste seit den Griechen und Römern bis zu ihrer Rettung durch die italienischen Künstler und empfahl sein Buch dem Nachwuchs für einen gründlichen Anfang und einen besseren Verstand für die Kunst.⁵² Das erste Blatt (Abb. 8) fängt entsprechend mit dem *aller scharff sinnigst Euclides* und dem Punkt und der Linie an. Gleich Alberti im Traktat *De Pictura*, von dem Dürer eine Abschrift besass, musste er die Definition der geometrischen Elemente für die Bedürfnisse der Malerei neu umschreiben. Dürer

führte zuerst die Euklidische Definition des Punktes an und liess danach die Anwendung für die Schüler folgen: «So will ich inen den puncten als ein gemel mit eym tupff / einer federn fürsetzen / Und das wort punct darbey schreiben / damit der punct bedewt wirdet / punct / •.»⁵³

Kandinsky behauptete, die erste unumgängliche Frage der künstlerischen Tätigkeit sei die Bestimmung der Kunstelemente und die Unterscheidung zwischen Grund- und Nebenelementen. Das primäre Grundelement ist der Punkt, nicht die Linie oder die Fläche. Im ersten Kapitel «Punkt» lautet der erste Satz: «Der geometrische Punkt ist ein unsichtbares Wesen.» Kandinskys Vorhaben war, den Punkt aus der zweckgerichteten Verwendung – in der Schrift als Symbol der Unterbrechung und des Schweigens – herauszureissen um seine inneren Eigenschaften und seinen Ausdruck – den Klang – zu entdecken. Erst als «selbständiges Wesen» kann der Punkt nach Kandinsky zu einem Element der Malerei werden, als «das Resultat des ersten Zusammenstosses des Werkzeuges mit der materiellen Fläche» oder – mit einem andern Bild – als eine Energie, welche «die Grundfläche befruchtet.»⁵⁴

Die Kenntnis von den zahlreichen Versuchen im 19. und 20. Jahrhundert, die Elemente der Künste und ihre Syntax oder Grammatik zu erforschen, ist bislang erstaunlich gering. Zu den bekannten zählen John Ruskins *The Elements of Drawing* von 1857, Gottfried Semper *Der Stil* von 1860/62 und Charles Blancs *Grammaire des Arts du Dessin* von 1867.⁵⁵ Diese Schriften sind weitgehend abgedrängt in die Geschichte des Kunstunterrichts, und die überaus zahlreichen Folgeschriften sind weitgehend vergessen. Auf Didaktik ist jedoch der grosse und weit ausgreifende Versuch der Elementarisierung und des Aufbaus der Künste auf Elementen nicht zu reduzieren. Gewichtiger sind überall die wissenschaftliche Erforschung von Elementen und ihrer Syntax, die Rückführung der Künste auf objektive Grundlagen und die Bearbeitung des Problems der universalen Verständigung auf der Basis der Formelemente und der Farben. All dies sind Versuche, das grosse Problem der künstlerischen Subjektivität und ihrer Vereinzelung zu überwinden. Wilhelm Worringer konfrontierte 1908 in seiner berühmten Berner Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* den ästhetischen Subjektivismus aus dem Einfühlungsdrang mit dem gegensätzlichen Abstraktionsdrang, «der seine Schönheit im lebenverneinenden Anorganischen, im Kristallinen, allgemein gesprochen, in aller abstrakten Gesetzmässigkeit und Notwendigkeit» findet.⁵⁶

Zur Analyse der Elemente nenne ich aus der Zeit des Bauhauses drei Beispiele: den Versuch von Viking Eggeling und Hans Richter, Elementarformen und ihre Syntax zu bestimmen mit dem Ziel, ein neues System der visuellen Kommunikation zu entwickeln, das in unterschiedlichen Medien zu verwenden wäre. Moholy-Nagy und Ludwig Kassák haben in ihrem «Buch Neuer Künstler» 1922 zwei entsprechende Tafeln von Richter und Eggeling publiziert (Abb. 10).⁵⁷ Aus dem russischen Konstruktivismus ist Alexander Rodtschenko anzuführen, der 1921 einerseits die Bildmittel auf die drei reinen Grundfarben als den fundamentalen Elementen der Bildmacht reduzierte und andererseits mit Linien als den fundamentalen Elementen der Form experimentierte.⁵⁸ Piet Mondrian diskutierte in seinem Aufsatz *De Nieuwe Beelding in de schilderkunst* für den ersten Jahrgang von *De Stijl* ausführlich die Zuwendung des modernen Menschen zum «Innerlichen» und die entsprechende logische Äusserung in der abstrakten Kunst. Die gerade Linie und die Primärfarben beseitigen nach Mondrian das Problem des Individuellen oder Subjektiven in der Kunst und führen zum «Universalen» im Künstler und in der Kunst. Den «vollkommensten Ausdruck» findet dieses Universale in den Gleichgewichtsbeziehungen, «die am reinsten das Universale, die Harmonie, die Einheit, die dem Geiste eigen ist,» gestalten.⁵⁹ Wir müssten – belehrt durch Mondrian – Präzision einführen in unsere Begriffe und «Abstraktion» und «abstrakte Bilder» unterscheiden von Elementarisierung und elementaren Bildern. Was sinnvoll unter Abstraktion zu verstehen wäre, hat Mondrian in der *Baumrei-*

⁵³ Dürer 1525, fol. Aii r.

⁵⁴ Kandinsky 1926, Ausgabe 1955, S. 18, 21, 25; – Vgl. Kandinskys mystisch-obszöne Vorstellung vom weissen befruchtenden Strahl, die 1912 im Aufsatz *Über die Formfrage* im Almanach *Der Blaue Reiter* herangezogen und mit einem harmlosen bayerischen Motivbild illustriert wurde. Wassily Kandinsky, *Über die Formfrage*, in: *Der Blaue Reiter* 1912, S. 74–100, S. 74; vgl. für den Text die dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, 3. Aufl., München und Zürich 1979, S. 132–182. – Sixten Ringbom, *The sounding cosmos: a study in the spiritualism of kandinsky and the genesis of abstract painting*, Åbo: Åbo Akademi, 1970, S. 109–141.

⁵⁵ John Ruskin, *The Elements of Drawing*, London 1857; auf dieses von Anfang an höchst erfolgreiche Buch folgten 1859 *The Elements of Perspective* und 1879 *The Laws of Fésoule*. – Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, 2 Bde., Frankfurt/M. 1860–1862. – Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin, Architecture, Sculpture, Peinture*, Paris 1867; ferner Charles Blanc, *Grammaire des Arts Décoratifs. Décoration intérieure de la Maison*, Paris 1882; zu Charles Blanc vgl. Andrea Edel, *Charles Blanc (1813–1882). Die Grammatik der zeichnenden Künste*, Diss. phil. Universität Bern 1993. – Vgl. auch das vorangehende umfangreiche Werk: Nicolas Paillet de Montabert, *Traité complet de la peinture*, 10 Bde., Paris 1829–1851.

⁵⁶ Worringer 1907 [1908], mit zahlreichen weiteren Auflagen, Neuausgabe 1959, S. 36.

⁵⁷ Kassák/Moholy-Nagy 1922; Reprint Baden 1991; es handelt sich um die beiden letzten Tafeln in diesem nichtpaginierten Buch.

⁵⁸ Alexandr Rodtschenko. Museum of Modern Art, New York 1998, vgl. dazu Kandinsky 1926 [1928], S. 71–78.

⁵⁹ Piet Mondrian, *Die Neue Gestaltung in der Malerei* [1917], in: H. C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, Köln 1967, S. 36–88: «Der wahrhaft moderne Künstler wählt die Abstraktion der Schönheitsempfindung bewusst: er erkennt bewusst, dass die Schönheitsempfindung kosmisch, universal ist. Dieses bewusste Erkennen hat die abstrakte Gestaltung zur Folge und beschränkt sich auf dasjenige, was ausschliesslich universal ist.» Vgl. die dt. Übersetzung: Piet Mondrian, *Die Neue Gestaltung* (Bauhausbücher, Bd. 5), München 1925, Nachdruck Mainz und Berlin 1966; Mondrian 1987, S. 27–81. Vgl. auch: Piet Mondrian, *Natürliche und abstrakte Realität. Ein Aufsatz in Dialogform*, in: Michel Seuphor, *Piet Mondrian. Leben und Werk*, Köln 1957, S. 301–351; Mondrian 1987, S. 82–123. Der Gegensatz zwischen dem Naturalismus und

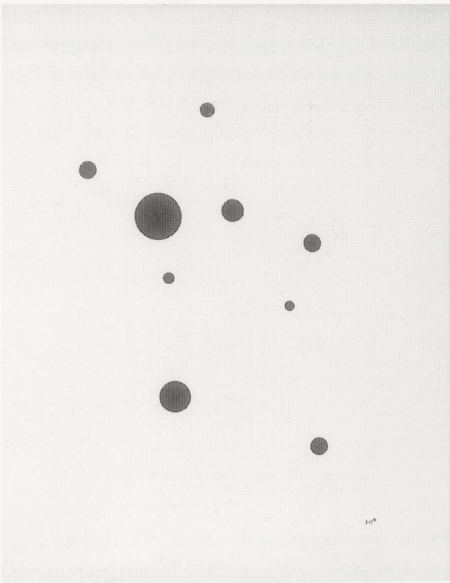


Abb. 9

Abb. 9
Wassily Kandinsky, *9 Punkte im Aufstieg*
(*Betonung der Diagonale d-a durch Gewicht*), in:
Punkt und Linie zu Fläche, München 1926, Tf. 3,
S. 147

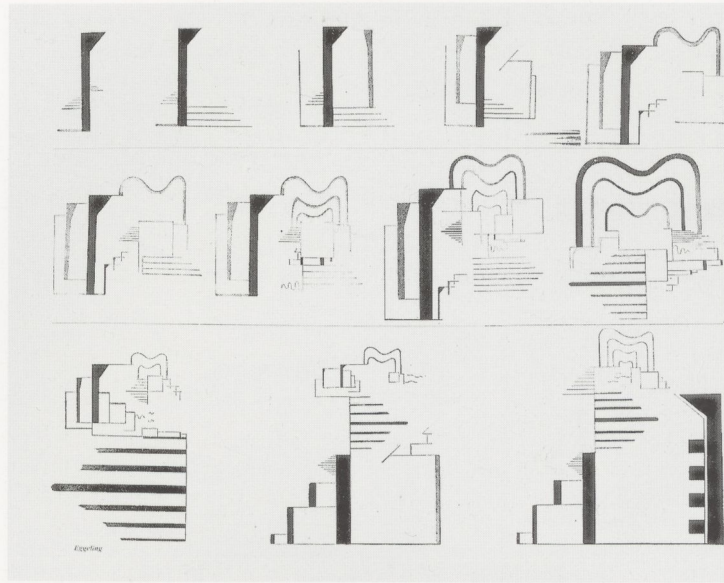


Abb. 10

Abb. 10
Viking Eggeling, *Syntaktische Versuche mit*
Elementarformen, in: Buch neuer Künstler, hrsg.
von Ludwig Kassák und Lazlo Moholy-Nagy,
Wien 1922 (unpaginiert, letzte Tafel)

dem Abstrakt-Realistischen ist nur oberflächlich, die lange Unterhaltung zwischen den beiden Künstlern und dem Kunstliebhaber zielt darauf, sich darüber zu verständigen, dass alle in die gleiche Richtung sich entwickeln und als Menschen der Zukunft in die «neue Zeit» des Gleichgewichts und der Harmonie gehen; zur Utopie: Beat Wismer, *Mondrians ästhetische Utopie*, Baden 1985.

⁶⁰ Theo van Doesburg, *Base de la peinture concrète*, in: *Art Concret*, 1, April 1930, Paris.

⁶¹ Wassily Kandinsky, *Die Grundelemente der Form* [1923], in: Kandinsky 1955, S. 61 f.

⁶² Wassily Kandinsky, *Analyse der primären Elemente der Malerei* [1928], in: Kandinsky, 1955, S. 99–107.

⁶³ Vgl. Oskar Bätschmann, *Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie*, in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, hrsg. von Lorenz Dittmann, Wiesbaden 1985, S. 89–112; Hubert Locher, *Wissenschaftsgeschichte als Problemgeschichte. Die «kunstgeschichtlichen Grundbegriffe» und die Bemühungen um eine «strenge Kunstwissenschaft»*, in: *Disziplinen im Kontext. Perspektiven der Disziplingeschichtsschreibung*, hrsg. von Volker Peckhaus und Christian Thiel, München 1999, S. 129–161.

he gezeigt. Seine Kompositionen nach 1917 sind nicht «abstrahiert», sondern erarbeiten mit elementaren Formen, Farben und Richtungen die Bildprobleme des Rhythmus und des dynamischen Gleichgewichts. Für die elementaren Bilder führte Theo van Doesburg 1930 allerdings die Bezeichnung «konkret» ein, die ebenso unglücklich und missverständlich ist wie «abstrakt».⁶⁰

Im kurzen Beitrag über die *Grundelemente der Form*, den Kandinsky 1923 veröffentlichte, führte er die Frage der Form im engeren Sinn auf die drei flächigen Grundelemente Dreieck, Quadrat und Kreis und die drei räumlichen Pyramide, Kubus und Kugel zurück. Die anschließende Frage betraf das Verhältnis der Farbe zu diesen Formen. 1923 war diese Analyse für Kandinsky noch ein Vorhaben einer «entstehenden Kunstwissenschaft», für die der Weg noch zu ebnen sei.⁶¹ Zwei Jahre nach der Publikation seines Bauhausbuches hielt er 1928 in einem zusammenfassenden Aufsatz zwei Hauptaufgaben einer wissenschaftlichen Theorie der Malerei fest: «1. Die Aufstellung eines methodischen Vokabulars aller gegenwärtig zerstreuten und ihres Sinnes verlustig gegangenen Worte. 2. die Gründung einer Grammatik, welche die Regeln der Konstruktion enthält.»⁶² Diese Grammatik ist die Kompositionslehre, die das dritte Kapitel in *Punkt und Linie zu Fläche* bildet. Eine Illustration *9 Punkte im Aufstieg* (Abb. 9) suggeriert durch die Verteilung der Punkte auf der Fläche und den Titel eine diagonale verlaufende Bewegung von rechts unten nach links oben.

Linie der Bewegung

Die Elementarisierung der Künste hat ihren dialektischen Gegensatz in den Bestrebungen, den Ursprung der Künste auf die primitiven Gestaltungen zurückzuführen oder im Akt des Auffindens (an Stelle des Erfindens) den ursprünglichen künstlerischen Akt wiederherzustellen. Es wäre ein wichtiges und umfangreiches Unternehmen, die unterschiedlichen Ansätze für die neue Fundierung der Künste im Primitivismus, in den Elementen und im ersten künstlerischen Akt bis in ihre Kreuzungen und Schnittstellen zu erforschen. Dazu müsste auch das bedeutende kunstgeschichtliche Parallelunternehmen der «Grundbegriffe» bearbeitet werden, das einige Berührungspunkte mit der künstlerischen Elementarisierung aufweist.⁶³ Das kann in diesem Zusammenhang nur angezeigt, nicht ausgeführt werden. Die vorgebrachten Beispiele für die Elementarisierung in den bildenden Künsten reichen hier aber aus, Klees unterschiedlichen Ansatz zu charakterisieren.

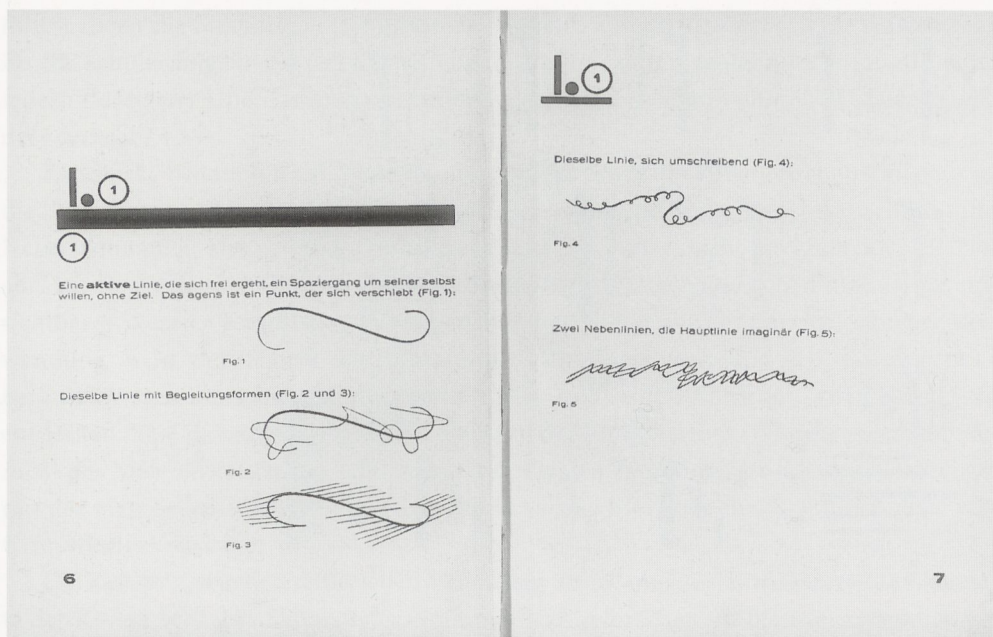


Abb. 11

Paul Klee, *Die aktive Linie ohne Ziel*, Doppelseite, in: *Pädagogisches Skizzenbuch*, München 1925, S. 6/7

Klee setzte in der Bauhausvorlesung und in seinem Bauhausbuch mit der zweifach gebogenen Linie und ihren Umschreibungen ein, bestimmte damit die *Bewegung* zum Prinzip der Form und der Gestaltungsprobleme, womit er auch eine andere Genealogie implizierte als die Erforscher der geometrischen Elemente.⁶⁴ Bereits in seinem Text für Edschmids *Schöpferische Konfession* von 1920 ging Klee nach der Aufzählung der Formelemente der Grafik (Punkte, lineare, flächige und räumliche Energien) sofort zur Bewegung über: «Über den toten Punkt hinweggesetzt sei die erste bewegliche Tat (Linie).»⁶⁵ Klees Vorlesungen am Bauhaus 1921/22 setzt nach einer kurzen Erläuterung der Analyse als Untersuchung «der Wege, die ein Anderer beim Schaffen seines Werkes ging» mit dem Beginn «der bildnerischen Form überhaupt» ein, nämlich mit dem «Punkt, der sich in Bewegung setzt».⁶⁶ Dazu finden sich Voraussetzungen in Klees grafischem Schaffen seit 1911, in den Zeichnungen zu Voltaires *Candide*.

Mehr noch als die Bauhausvorlesung zeigt Klees komprimiertes *Pädagogisches Skizzenbuch* von 1925 die durchgehende Entwicklung der Gestaltungsprobleme aus der Bewegung. Am Beginn steht der Satz: «Eine aktive Linie, die sich frei ergeht, ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel. Das agens ist ein Punkt, der sich verschiebt.» (Abb. 11).⁶⁷ Die Linie entsteht aus der Punktbewegung, die Fläche aus der Linienbewegung, der Raum aus der Flächenbewegung, der Kreis aus dem geführten Pendelschwung, die lebendige Spirale aus der Kombination von «Beweglichkeit der Radiuslänge» mit «peripheraler Bewegung» mit der Wahl zwischen Leben oder Tod. Das überaus wichtige Problem des Gleichgewichts ist bei Klee dargestellt als dynamischer Ausgleich von unterschiedlichen Gewichten in der Fläche oder im Raum. Für Klee ist die Linie als *bewegter Punkt* der Anfang, während für Kandinsky der «geschlossene ruhende Punkt» das Urelement ist und er den «Sprung aus dem Statischen in das Dynamische» erst im zweiten Drittel des Buches macht.⁶⁸ Wenn Kandinskys Untersuchung mit aller Vorsicht als «geometrisch» zu bezeichnen ist, darf Klees Analyse als «biologisch» oder «anthropologisch» aufgefasst werden. Das ist weniger eine definierende als eine charakterisierende Unterscheidung, und als solche eignet sie sich vielleicht auch zur Erfassung des Gegensatzes der künstlerischen Produktion.

Klees grosser und weitgehend unerkannter Beitrag zur Erforschung der Bildelemente ist, dass er die Bewegung zur Grundlage nahm und in der systematischen Ausführung der Formlehre sowohl in seinen Vorlesungen wie im *Pädagogischen Skizzenbuch* im Blick behielt. Darauf hat als erster Sigfried Giedion 1948 im Kapitel «Bewegung» seines Buches

⁶⁴ Klee 1925; Klee 1979 b.

⁶⁵ Edschmid 1920, S. 28–40; Klee 1976, S. 118–122, vgl. den Abdruck eines Ms. von Klee und Christian Geelhaars Kommentar, ebd., S. 171–175.

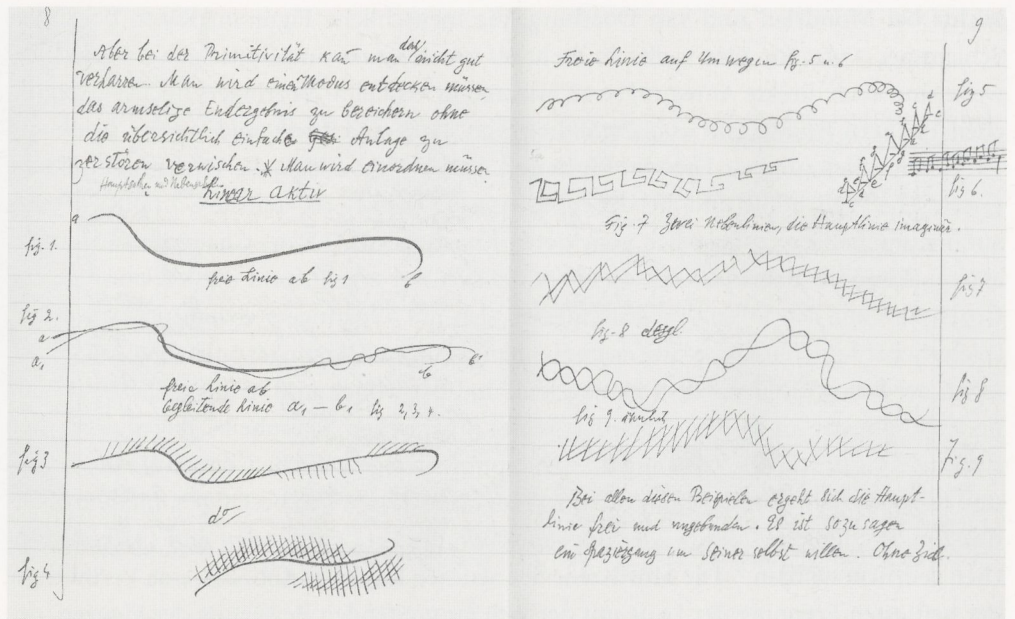
⁶⁶ Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, 1921/22, Ms., Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, publiziert in: Klee 1979 b (Faksimile und Transkription). – Zu Klee am Bauhaus und seinem Unterricht vgl. vor allem Geelhaar 1972; Droste 1985; Werckmeister 1990; Aichele 1994; Stasny 1994; Baumgartner 1998.

⁶⁷ Klee 1925, S. 6.

⁶⁸ Kandinsky 1926, Ausgabe 1955, S. 57–128, S. 57: «Die geometrische Linie ist ein unsichtbares Wesen. Sie ist die Spur des sich bewegenden Punktes, also sein Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden – und zwar durch die Vernichtung der höchsten in sich geschlossenen Ruhe des Punktes. Hier wird der Sprung aus dem Statischen in das Dynamischen gemacht. Die Linie ist also der *grösste Gegensatz* zum malarischen Urelement – zum Punkt. Sehr genau genommen kann sie als ein sekundäres Element bezeichnet werden.»

Abb. 12

Paul Klee, Doppelseite mit freien aktiven Linien, in: Beiträge zur bildnerischen Formlehre, 1921/22, S. 8/9, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Pädagogischer Nachlass



⁶⁹ Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command*, Oxford 1948; dt.: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Nachwort von Stanislaus von Moos, Frankfurt/M. 1982, S. 133–138.

⁷⁰ Von Sternes Buch wurde 1781 in London eine zweite Ausgabe verlegt; die erste deutsche Übersetzung datiert von 1769, die folgenden von 1774 und 1776; Reclam publizierte 1880 eine weitere Ausgabe; die hier zitierte englische erschien 1899, eine weitere datiert von 1903, eine amerikanische von 1912. – Kunsthistorisch scheint die überraschende Tafel von Sterne erst spät aufgenommen worden zu sein durch Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Montélimar 1990, S. 389–392, mit dem Verständnis «inventions burlesques».

⁷¹ William Hogarth, *The Analysis of Beauty, written with a View of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, London 1753; dt.: Wilhelm Hogarth, *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen*, übers. von C. Mylius, Vorwort von G. E. Lessing, verb. Ausgabe, Berlin und Potsdam 1754. – Kommentare: G. C. Lichtenberg, *William Hogarth's Zeichnungen. Nach den Originalen in Stahl gestochen*, mit einer vollständigen Erklärung derselben von G. C. Lichtenberg, hrsg. und mit Ergänzungen und Fortsetzung derselben nebst einer Biografie Hogarths von Dr. Franz Rottkamp, 2. verb. Aufl., Stuttgart 1857; Johannes Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 2 (1750–1790), Bern 1975, S. 639–718; Sheila O'Connell, *An explanation of Hogarth's «Analysis of Beauty»*, Pl. I, fig. 66, in: *Burlington Magazine*, 126, 1984, S. 33–34.

⁷² Johannes Itten, *Kinderbild*, 1921/1922; vgl. Weimar/Berlin/Bern 1994/1995.

⁷³ Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp with a Catalogue Raisonné*, London 1969, S. 128–133.

Mechanization Takes Command hingewiesen.⁶⁹ Für diese Haltung können historische Parallelen gefunden werden. Die Doppelseite 8/9 in Klees Vorlesungsmanscript zeigt wie das *Pädagogische Skizzenbuch* freie aktive Linien in unterschiedlichen Bewegungsformen (Abb. 12). Diese Darlegung hat erstaunlicherweise einen Vorläufer in Lawrence Sternes unvollendetem Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, dessen neun Bände in York und London zwischen 1759 und 1767 erschienen. Im 40. Kapitel des sechsten Buches kam Sterne auf seine mäandrierende Erzählweise zu sprechen und zeichnete den unterschiedlichen Verlauf des Erzählens in den Büchern 1–5 mit vor- und rückgreifenden Linienverläufen auf, während er sich rühmte, im sechsten Buch geradlinig verfahren zu sein (Abb. 13). Sternes Buch erfuhr gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein erneutes verlegerisches Interesse, und damit kann die Spekulation, ob Klee die englischen und deutschen Ausgaben des 18. Jahrhunderts gekannt haben könnte, entfallen.⁷⁰ Kann Klee von Sternes Reflexion seiner Erzählweise zu seinen Reflexionen über die Linie angeregt worden sein, wie es die Ähnlichkeit der Darlegungen nahe legt? Die Frage muss vorläufig offen bleiben. Formal hängt Klees bewegte Linie mit der bewegten *Line of Beauty* von William Hogarth zusammen, die im Titelblatt und in der ersten Tafel seiner *Analysis of Beauty* (Abb. 14) von 1753 demonstriert wird. Hogarth erhöhte die isolierte Schlangenlinie, die *linea serpentinata*, den Schwanenhals, die zweifache Schwingung der Vasen und der Körper zur Linie der Schönheit. Er konfrontierte sie mit dem unbeweglichen pyramidalen Kristall, um beide als emblematische Darstellung von *variety*, Mannigfaltigkeit, zu propagieren.⁷¹ Dieser zweifach geschwungenen Linie als der Schwingung des Lebens hing der Jugendstil tausendfach nach. Bei Johannes Itten wird sie in den Bildanalysen und in Gemälden wie dem *Kinderbild* von 1921/22 zur Beschwörung von Bewegung.⁷² Marcel Duchamp erprobte 1913/14 in *Stoppages Etalon* die Wirkung des Zufalls auf die Linie, indem er drei Nähfäden von einem Meter Länge auf eine schwarzes Rechteck fallen liess, sie darauf mit Firnis fixierte und die Linienverläufe auf einem hölzernen Massstab nachschnitt. Alles wurde in eine hölzerne Kiste verpackt und dazu das Gemälde *Network of Stoppages* – Netzwerk von Schussreparaturfäden – angefertigt.⁷³

Die vielfache zeitgenössische Beschäftigung mit der Bewegung und der bewegten Linie – die fotografischen Bewegungsaufnahmen, die bewegten Figuren von Rodin und Matisse, die Geschwindigkeitsdarstellungen der Futuristen, Duchamps Arbeit über die Bewegung, die Rotationen von Delaunay, das bildliche Problem des dynamischen Gleichge-

wichts bei Mondrian und van Doesburg, die menschliche Figur im Raum bei Oskar Schlemmer – war für Klee vielleicht mehr als nur Kontext und Bestätigung. Möglicherweise sind auch direkte Anregungen zu eruieren in Wilhelm Worringers höchst erfolgreichen Büchern *Abstraktion und Einfühlung* von 1908 und *Formprobleme der Gotik* von 1911.⁷⁴ In Anlehnung an Theodor Lipps und Alois Riegl bezeichnete Worringer 1908 die griechische Wellenlinie und die «lebendig bewegte Ranke» als «reinste Schöpfung» eines auf organische Gesetzmässigkeit gerichteten Kunstwillens.⁷⁵ Klees Charakterisierung der aktiven Linie im Bauhausbuch als Linie, die sich frei ergeht, und die Variationen und Gegensätze auf den folgenden Seiten lassen sich mit Worringers «banalen Erfahrungen spielerischer Linienkritzelei» in Zusammenhang bringen. Worringer polarisierte 1911 zwischen der freien Linie aus dem Handgelenk und der wilden und heftigen zackigen Linie und schreibt der einen den Ausdruck «einer organischen Schönheit», der anderen den stärksten Ausdruck der Erregung zu.⁷⁶ Zusammenhänge zwischen diesen Auffassungen und Klees langjährigem Selbstausbildungsprogramm lassen sich bestätigen mit den Zeichnungen zu Voltaires *Kandide oder Die beste Welt*, die 1911 entstanden und 1920 in München gedruckt wurden.⁷⁷ Die Mordszene des neunten Kapitels (Abb. 15), eine Verbindung der heftigsten Erregung der Linie mit der weit ausgreifenden Bewegung der Figuren, dokumentiert eine Station von Klees Erkundung der zeichnerischen Darstellung von Bewegung, die in der Bauhausvorlesung und im *Pädagogischen Skizzenbuch* zur Grundlage und zum Hauptthema der bildnerischen Probleme gemacht wurde.

Naturstudium und Schöpfungsgleichnis

Wie weit reicht die Bewegung als Grundlage der Kunst? In der «anthropologischen» oder «biologischen» Analyse der Bildmittel lässt sich eine Erklärung dafür finden, warum Klee im Gegensatz zu Kandinsky oder zu andern geometrischen Elementarisierungen die vielfältigsten Verbindungen mit dem Naturstudium, der Darstellung von Vorgängen in der Natur, der Darstellung der physischen und psychischen Bewegungen, mit der quasi-musikalischen Darstellung und auch mit der Erzählung eingehen konnte. Zum Aufsatz *Wege des Naturstudiums*, der in der Bauhausfestschrift von 1923 erschien, zeichnete Klee ein Schema über die Wege, die sich im Auge des Künstlers treffen (Abb. 16). Einer davon ist der «optisch-physische», der von der Erscheinung und dem Innern des Gegenstandes ausgeht, der gedoppelte andere ist der «metaphysische», der den Gegenstand einerseits über die dynamische «kosmische Gemeinsamkeit» und andererseits über die statische «gemeinsame irdische Verwurzelung» mit dem Auge verbindet. Diese Wege treffen einander im Auge des Künstlers, worauf sie in Form umgesetzt werden, «zur Synthese von äusserem Sehen und innerem Schauen», was im Diagramm nicht dargestellt ist. Dieses zeigt einen äusseren Kreis *Welt*, der einen kleinen Kreis *Erde* enthält, von dem aus in tangential angelegten Schlingen *Auge-Ich-Künstler* und *sichtbare Verinnerlichung-Du-Gegenstand* zu entgegengesetzten Positionen aufsteigen. Eine Bewegung auf dem Oval fährt durch das Auge, das Zentrum der Erde, den Gegenstand und berührt die obere Peripherie des Weltkreises.⁷⁸

Diese Vorstellung vom Künstler als einem Empfänger von physischen und metaphysischen Kräften formte Klee 1924 in seinem Jenaer Vortrag in das Bild des medialen Künstlers um, indem er den Vergleich mit den Wurzeln, dem Stamm und der Krone eines Baumes heranzog. Für den Künstler und sein Auge beanspruchte Klee nur die höchst bescheidene Funktion des Stammes, der die aus der Tiefe des Wurzelwerks aufsteigenden Säfte weiterleitet in die Baumkrone, die sich zeitlich und räumlich allseitig entfaltet und damit ein Gleichnis bildet für die Erschaffung eines Werks.⁷⁹ Mit diesem Bild meinte Klee, das Publikum von der Forderung nach einer imitierenden Darstellung lösen zu können.

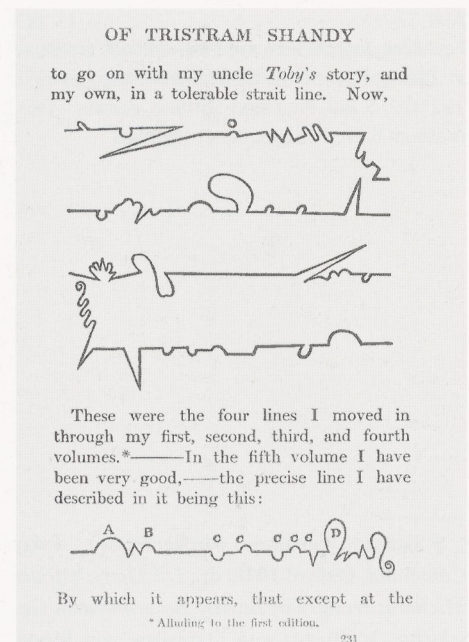


Abb. 13

Lawrence Sterne, *Darstellung seiner Erzählweise durch mäandrierende Linien*, in: Lawrence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, London 1899, Bd. 3/4, S. 231

⁷⁴ Worringer 1907 [1908]; Worringer 1911.

⁷⁵ Worringer 1907 [1908], Ausg. 1959, S. 110–113.

⁷⁶ Worringer 1911, S. 32–35; zu Worringer und Klee: Werckmeister 1989, S. 45 f. u. 79.

⁷⁷ Glaesemer 1973, Nr. 403–415, 417–423, S. 189–193; *Kandide oder Die beste Welt. Eine Erzählung von Voltaire. Mit 26 Federzeichnungen von Paul Klee*, München 1920.

⁷⁸ Klee, *Wege des Naturstudiums*, in: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Weimar/München 1923, S. 24 f.; und in Klee 1976, S. 124–126.

⁷⁹ Kain/Meister/Verspohl 1999, fol. 3–4, S. 50–53.

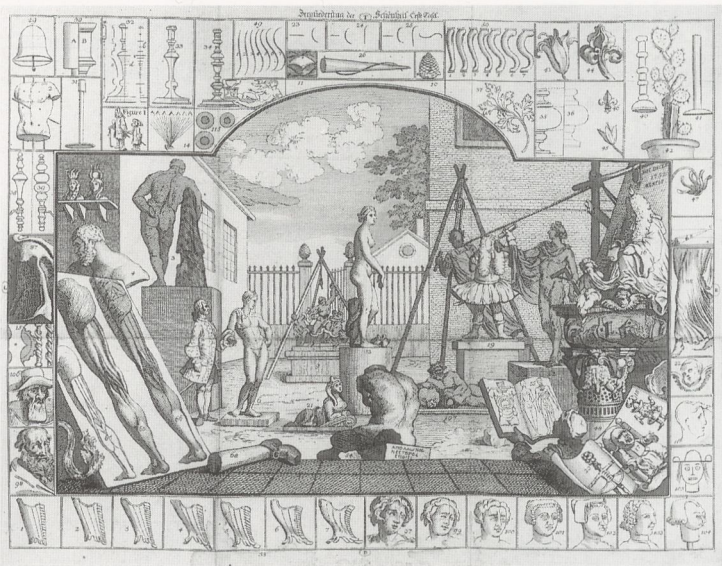


Abb. 14
Wilhelm Hogarth, *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen*, übers. von C. Mylius, Vorwort von G. E. Lessing, verb. Ausgabe, Berlin und Potsdam 1754, 1. Tafel

Abb. 15
Paul Klee, *Candide 9 Cap II le perce d'outré en outre*, 1911/62, Feder auf Papier auf Karton, 15×25,2 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Abb. 16
Paul Klee, *Figur zu «Wege des Naturstudiums»*, 1923, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Pädagogischer Nachlass 26, Ms. 45/88

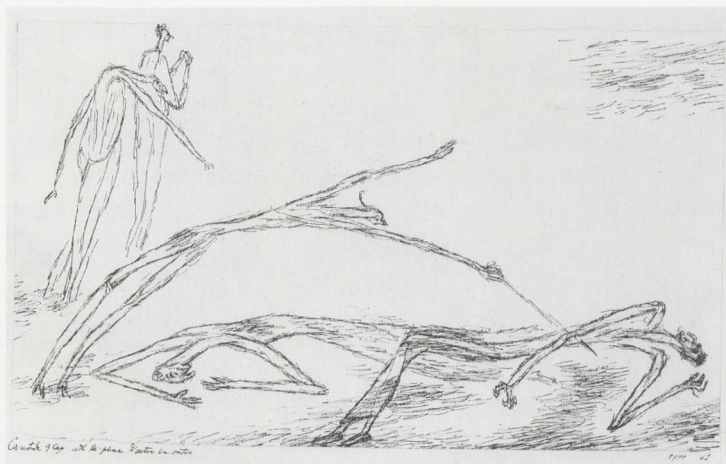


Abb. 15

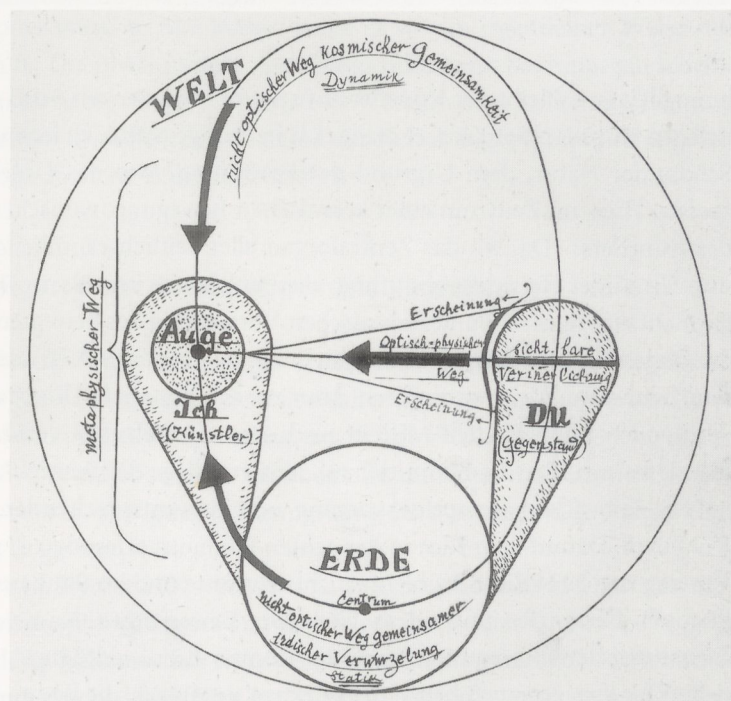


Abb. 16

Dazu erfand er den Gegensatz zwischen dem Künstler, der sich im entstehenden Werk mit formalen Elementen und ihrer logischen Ordnung abmüht, und dem Laien, der dem Künstler über die Schulter schaut und schon die «verheerenden Worte» ausspricht: «Der Onkel ist aber noch sehr unähnlich.»⁸⁰

Im Jenaer Vortrag versuchte Klee, die Elemente darzulegen, dann zum schwierigeren Gebiet der Konstruktion, dem Zusammenwirken der bildnerischen Elementarmittel als dem «Schwerpunkt unseres bewussten Schaffens», überzugehen und von hier zum reich durchgestalteten Gebilde mit Inhalt und Ausdruck vorzudringen, dem er «den tönenden Namen Komposition» zugestehen will.⁸¹ Klees allgemeine Forderung an den Künstler lautet «Beweglichkeit». Er soll die Naturdinge mit Mikroskop und Röntgenblick durchdringen und sich statt des fertigen Dings das «allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis» einprägen. Dies ist «Beweglichkeit auf den natürlichen Schöpfungswegen» als Formungsschule und weiter die Freiheit, «ebenso beweglich zu sein, wie die grosse Natur

⁸⁰ Kain/Meister/Verspohl 1999, fol. 10 r, S. 58.

⁸¹ Kain/Meister/Verspohl 1999, fol. 11 r, fol. 13 r, S. 60, 64

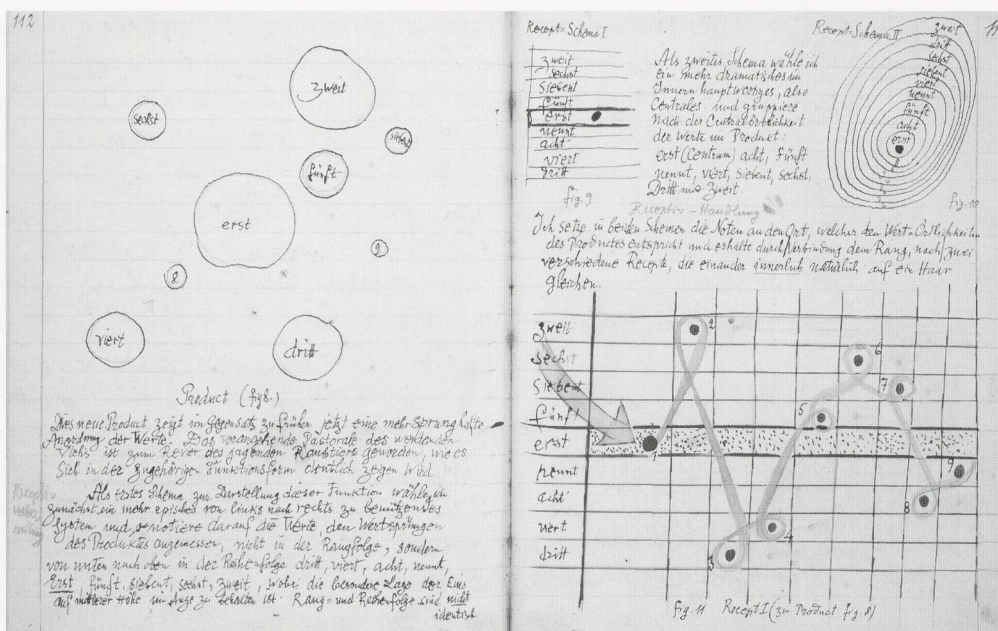


Abb. 17
Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*,
1921/22, Doppelseite 112/113, Paul-Klee-
Stiftung, Kunstmuseum Bern

beweglich ist». Bleibt der Künstler auf seinem Weg stecken, wird er anmassend. Vom berufenen Künstler sagt Klee, er dringe bis in «einige Nähe» zu jenem geheimen Grund, dem Schoss der Natur, dem Urgrund der Schöpfung, «wo das Urgesetz die Entwicklungen speist». Hier, im Zentrum einer kosmischen Bewegung, wünscht sich Klee die Wohnung des Künstlers: «Da, wo das Zentralorgan aller zeitlich-räumlichen Bewegtheit, heisse es nun Hirn oder Herz der Schöpfung, alle Funktionen veranlasst, wer möchte da als Künstler nicht wohnen?» Von der mystischen Vorstellung des bewegten Urgrundes spannt sich der Bogen wieder zu den Bildmitteln, denn die Träume, Ideen oder Fantasien, die auf diesem Grund wachsen, werden erst dann zu «Realitäten der Kunst», wenn sie sich mit den «passenden bildnerischen Mitteln restlos zur Gestaltung» verbinden.⁸² Es liegt auf der Hand, warum Klee die Bildmittel auf der Grundlage der Bewegung analysiert.

Es bleiben der Rezeptionsvorgang und die entsprechenden rezeptionsästhetischen Vorgaben. Darauf kam Klee in der achten Bauhausvorlesung zu sprechen, während er im Vortrag von 1924 diese Probleme nicht erwähnte und im Bauhausbuch nur in einem sehr knappen Paragraphen unter dem Titel «Der Bewegungs-Organismus» Vorschläge für die Gestaltung der «Bewegungsorgane der Komposition» einfügte.⁸³ In der Vorlesung behandelte Klee dagegen ausführlich die Wirkung des Bildes, die ihn nur als «Bewegungscharakter» interessierte: «Die Funktion eines Bildwerkes ist die Art, wie des Bildwerkes zeitlich bewegter Aufbau sich dem Auge mitteilt, und wie der dem Bildwerke jeweils eigener Bewegungscharakter dem Auge und dem dahinter liegenden Aufnahmevermögen aufgezungen wird.»⁸⁴ In der Untersuchung der zeitlichen Abfolge der Rezeption an einfachen und komplizierten schematischen Gebilden und ihrer Darstellung in verschiedenen Systemen kommt Klee zur Entwicklung von «reinen Bewegungsformen» wie der Spirale oder einer sich schlingenden Linie (Abb. 17). Nach Klees Auffassung «bewegt sich jedes Werk, auch das allerknappste sowohl entstehend (produktiv) als aufgenommen (rezeptiv) in der Zeit». Die «reinen Bewegungsformen», die aus dem Vorgang der Rezeption entstehen, zeigen «sichtbare Bewegtheit», die Klee unterscheidet von der blossen Bewegungshandlung wie dem Ziehen einer Linie.

Für freundschaftliche Ratschläge, Kritik und Hilfe danke ich Christian Rümelin, Peter Johannes Schneemann, Otto Karl Werckmeister und Julia Gelshorn.

⁸² Kain/Meister/Verspohl 1999, fol. 13 r–14 v, S. 64–66.

⁸³ Klee 1925, Nr. 42, S. 49.

⁸⁴ Klee 1979 b, S. 105–122.