

1 Paul Klee, Phantastische Flora, 1922–1926, Aquarell, Feder, Bleistift und Ölfarbe, mit Gouache und Feder eingefasst (Staatliche Galerie Moritzburg Halle/Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt)

## Klee und Kandinsky in Dessau

Von Regine Prange

### Industrieform versus Kunst: das Bauhaus-Dilemma

»Was fand ich bei meiner Berufung vor? Ein Bauhaus, dessen Leistungsfähigkeit von seinem Ruf um das Mehrfache übertroffen wurde [...]. Inzüchtige Theorien versperrten jeden Zugang zur lebensrichtigen Gestaltung [...]. *Das Quadrat war rot. Der Kreis war blau. Das Dreieck war gelb.* [...] Statt exotischer Tiere hält man sich jene absonderlichen Menschen, welche die Welt als große Künstler verehrt. [...] *Das Kleefeld junger Bauhaus-Künstler, gezüchtet vom wundersamsten Maler-Individualisten, wird brach liegen in unserer Epoche größter sozialer Umschichtung und kollektiver Lebensnot.*«<sup>1</sup>

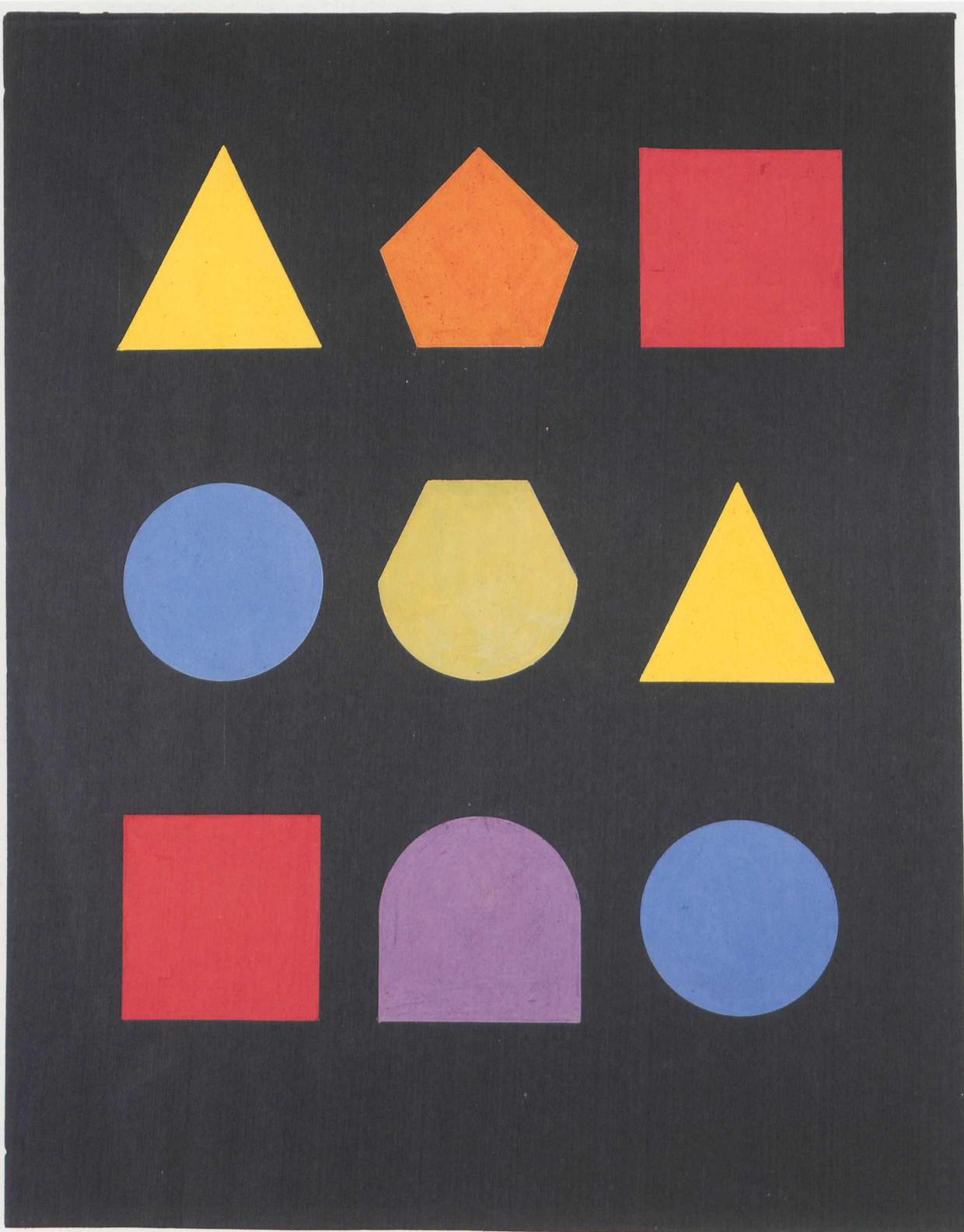
Im Sommer 1930 wurde Hannes Meyer, der seit dem Frühjahr 1928 Bauhaus-Direktor war, aus dem Amt entlassen. Die Gründe waren politische. Meyer hatte, anders als sein Vorgänger Gropius, linksradikale Aktivitäten der Studierenden geduldet und selbst eine Zeichnung für die »Internationale Arbeiterhilfe« zugunsten streikender Bergarbeiter im Mansfelder Revier angefertigt.<sup>2</sup> Vor dem Hintergrund des zunehmenden Machtzuwachses rechtsgerichteter Kräfte, der 1924/25 die Auflösung des Weimarer Bauhauses erzwungen hatte und auch in Dessau schon für eine feindselige Stimmung gegen die Bauhäusler sorgte, musste dies das frühzeitige Ende für Meyers Karriere bedeuten. Aus den Bauhausferien zurückgekehrt reagierte der Gestürzte mit dem oben zitierten »offenen Brief« an den Dessauer Oberbürgermeister – einer emphatischen Rechtfertigung seiner Bauhausarbeit, die sich nicht parteipolitisch begründen lasse, sondern für das »lebendige Leben« gegen die ihm feindliche Kunst eingetreten sei, dem

»Volksbedarf« statt dem »Luxusbedarf« gedient habe. Aus den eingangs zitierten Zeilen spricht deutlich die Missbilligung der am Bauhaus immer noch präsenten Vertreter der bildenden Kunst. Klees enigmatische »Naturstudie« (Abb. 1) und Kandinskys Psychologie der Farbformbeziehungen (Abb. 2) standen in eklatantem Widerspruch zum anwendungsorientierten Programm des Bauhauses, das in Industrie und Technik seine Partner suchte. Schon 1923, noch in Weimar, hatte sich der Umbruch von der expressionistischen Gründungsphase, die primär von der Vision bildender Künstler geprägt war, zur funktionalistischen Zielsetzung vollzogen, die der Produktionskraft der Werkstätten eine entscheidende Bedeutung zumaß. Gropius hatte zwischen den Interessen der bildenden Künstler und jenen der Praktiker eine zeitlang zu vermitteln gewusst, so dass erst nach seinem Rücktritt, der nicht zuletzt aus diesen internen Auseinandersetzungen heraus erfolgt sein dürfte, die Konsequenzen sichtbar wurden. Der von Gropius selbst zum Nachfolger bestimmte Meyer entsprach mit seinem erfolgreichen Kampf für ökonomische und soziale Erfolge der Bauhausproduktion im Rahmen des Wohnungsbaus<sup>3</sup> durchaus den Vorstellungen seines Förderers, der gleichwohl neben Albers und Kandinsky zum Drahtzieher der Intrige gegen ihn wurde. Gropius führte nicht nur den Sturz Meyers mit herbei, sondern sorgte auch dafür, dass dessen Leistungen in den Darstellungen der Bauhausgeschichte gemindert wurden. Dabei war es dieser Schweizer Architekt, der, zunächst als erster Leiter der 1927 eingerichteten Bauabteilung und dann als Bauhausdirektor, die eigentliche Zielsetzung der Schule realisierte. Erst unter seinem Direktorat war die von Gropius schon Jahre zuvor angestrebte Umgestaltung der Werkstätten zu rentabel arbeitenden Produktionsbetrieben erreicht. Allerdings verfocht Meyer Projekte wie die »Zweieinhalb-Zimmer-Wohnung mit Küche, Bad und Zubehör für 37,50 Mark Monatsmiete« in Dessau-Törten mit einer Ausschließlichkeit, die der nicht zweckgebundenen Kunst jedes Existenzrecht absprach und Meyer zumindest die Feindschaft Albers' und Kandinskys eintrug. Die Nachfolge Mies van der Rohe änderte aber nichts daran, dass das Gewicht der Kunst am Bauhaus weiter stark abnahm. Georg Muche kündigte 1927, nachdem er in einem Grundsatzartikel festgestellt hatte, dass der freie

1 Hannes Meyer: Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus. Offener Brief an Oberbürgermeister Hesse, Dessau, aus der Zeitschrift: Das Tagebuch (Berlin), 11. Jg., H. 33, 16. 8. 1930, S. 1307 ff., zit. nach dem gekürzten Wiederabdruck in: Hans M. Wingler: Das Bauhaus, 2. erweiterte Auflage 1968, S. 169–171. Hervorhebungen von R. P.

2 Ebenda, S. 170. Siehe auch den Text eines hektographierten Flugblattes, in dem Nina und Wassily Kandinsky von Studenten der Vorwurf gemacht wird, für die kompromittierende Publikation dieser Zeichnung gesorgt zu haben. Reproduktion bei Peter Hahn: »herr kandinsky, ist es wahr«. Kandinsky als Bauhausmeister, in: Kat. Ausst. Kandinsky. Russische Zeit und Bauhausjahre 1915–1933, 9. 8.–23. 9. 1984, Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin 1984, S. 60–65, hier S. 64.

3 Dazu Magdalena Droste: Bauhaus 1919–1933. Köln 1990, S. 166 ff.



2 Eugen Batz, Korrespondenzen zwischen Farben und Formen, aus dem Unterricht Kandinskys, 1929/1930, Bleistift und Tempera (Bauhaus-Archiv Berlin)

Künstler für den Entwurfsprozess des Industriegestalters überflüssig sei.<sup>4</sup> Nach Oskar Schlemmers Weggang an die Breslauer Akademie im Jahr 1929 und Klees Annahme eines Rufes an die Düsseldorfer Akademie im Jahr 1931 blieb Kandinsky als einziger Maler übrig. Feininger war dem Bauhaus zwar verbunden, nahm seit 1925 aber keine Lehraufgaben mehr wahr.

Die wütende Polemik des entlassenen Hannes Meyer gegen Farbenästhetik und »Maler-Individualisten« wirft ein bezeichnendes Licht auf den problematischen Status der bildenden Kunst am Bauhaus, der hier als Bedingungszusammenhang des engen Zusammenwirkens Klees und Kandinskys in Dessau zu würdigen ist. Dem Bauhaus war 1926 der Rang einer »Hochschule für Gestaltung« zuerkannt worden. Als Lehrkräfte, die schon in Weimar »Meister« gewesen waren, hatten Klee und Kandinsky den Professorentitel erhalten. Zugleich aber gerieten sie als die »Alten Meister« gegenüber den »Jungmeistern«, ehemaligen Studierenden des Weimarer Bauhauses, denen in Dessau Lehrämter übertragen wurden, ins Hintertreffen. Denn die frühere Unterscheidung von »Meistern der Form« und »Meistern des Handwerks« wurde aufgegeben. Die »Jungmeister« wie Herbert Bayer und Marcel Breuer waren wie Hannes Meyer sowohl für formal-gestalterische wie für technische Aufgaben zuständig, während die Maler von der Leitung der Werkstätten entbunden wurden. Erst auf dieser strukturell neuen Grundlage konnte Meyer die Relevanz ästhetischer Prozesse rigoros bestreiten und das »Bauen«, verstanden als »soziale, psychische, technische und ökonomische Organisation der Lebensvorgänge«<sup>5</sup> zum einzigen Bauhausziel erklären.

Wie konnte es zu einer solchen Frontstellung zwischen funktionaler Gestaltung und bildender Kunst kommen, wo doch das erklärte Ziel des Bauhausgründers Gropius in der Synthese aus Handwerk und Künsten im Bau lag? Oder anders gefragt: Warum hatte der Architekt Gropius zunächst ausschließlich Maler berufen, um dann, vollends nach dem Umzug in die Industriestadt Dessau, ihren Status mehr und mehr fragwürdig werden zu lassen? Auch stellt sich die Frage von der anderen Seite her: Welche Sympathie konnten Künstler wie Klee und Kandinsky überhaupt einer schulischen Institution entgegenbringen, die von Anfang an den »Bau« in den Mittelpunkt stellte, und wie gingen sie mit ihrer Ausgrenzung um?

## Die Totalitätsidee – Aktualisierungen des romantischen Geniekonzepts

Zunächst muss die durchaus vorhandene innere Übereinstimmung in den Kunstanschauungen des Bauhausgründers und der von ihm berufenen Maler Klee und Kandinsky konstatiert werden. Am Anfang stand die gemeinsame neoromantische Idee einer Welterneuerung durch die schöpferischen Kräfte des Individuums bzw. eines Kollektivs aus schöpferischen Individuen. Kandinsky hat diese in Schellings Kunstphilosophie erstmals formulierte Erlösungsidee<sup>6</sup> in seiner Schrift »Über das Geistige in der Kunst« (1912) für seine und noch die folgende Generation wirksam aktualisiert, wobei die romantische Tradition nicht direkt, sondern vermittelt über Symbolismus und Theosophie zum Tragen kam. Im Zentrum von Kandinskys Kunsttheorie – sein Buch dürfte die einflussreichste Verteidigungsschrift der malerischen Abstraktion überhaupt sein – steht die Überzeugung, dass Kunst nicht die Gegenwart zu spiegeln habe, sondern sie prophetisch überschreiten müsse in Richtung eines geläuterten geistigen Zeitalters. Die Kunst übernimmt in dieser Vorstellung also die Offenbarungsfunktion der christlichen Religion. Zur Vermittlung seiner Botschaft muss der Künstler die materiell bestimmte gegenständliche Kunst überwinden und den »inneren Klang« freilegen, der einem Wort, einem Gegenstand wie auch einer künstlerischen Form inneohnt. Dies Absolute kann aber nur hervorgebracht werden, indem der Künstler seine »innere Welt« zum Ausdruck bringt. Die Malerei soll sich nach dem Vorbild der Musik ihrer grundlegenden Gestaltungsmittel versichern, d.h. ihre »inneren Werte« analysieren, die nach Kandinskys Meinung einen direkten Einfluss auf die Seele ausüben: »Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. / Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt.«<sup>7</sup> Dabei ist die Farbe für Kandinsky immer schon formbestimmt, da sie anders als diese nicht absolut, d.h. unbegrenzt, existieren kann. Entscheidend für die Wirkung einer Farbe ist also, mit welchem Formwert sie verbunden wird. Das »spitze« Gelb passt zum Dreieck, das zur »Vertiefung« geneigte Blau wird durch den Kreis in seinem Wert erhöht. Wie Schülerarbeiten (Abb. 2) deutlich machen, entfaltete Kandinsky in seiner Bauhauslehre diese Prämissen seiner expressionistischen Kunsttheorie, die nicht nur bei Hannes Meyer den Vorwurf von

4 Georg Muche: Bildende Kunst und Industrieform. In: »bauhaus« (Dessau), 1. Jg., Nr. 1, 1926, wiederabgedruckt bei Wingler 1968 (wie Anm. 1), S. 123 f.

5 Meyer 1930 (wie Anm. 1), S. 170. Vgl. auch den Aufsatz »bauen« in: bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung (Dessau), 2. Jg., Nr. 4, 1928, Abdruck ebenda, S. 160 f.

6 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, System des transzendentalen Idealismus (1800), 6. Hauptabschnitt: Deduktion eines allgemeinen Organs der Philosophie, oder Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transzendentalen Idealismus, in: F.W.J. v. S. sämtliche Werke. Stuttgart/Augsburg 1856–1861, 1. Abtheilung, 3. Bd., S. 612–629. In seiner Konzeption des Genieprodukts entwirft Schelling die Rolle der Kunst als Statthalterin des Absoluten. Der Widerspruch von Freiheit und Natur, Subjektivität und Notwendigkeit, soll im Kunstwerk aufgehoben sein.

7 Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. 4. Aufl., Bern-Bümplitz 1952, S. 64.

Willkür auf sich zogen, von Kandinsky selbst aber eingesetzt wurden mit dem Ziel, den Vorwurf individueller Beliebigkeit, den sich die abstrakte Malerei zu ihrer Entstehungszeit gefallen lassen musste, mittels der Behauptung einer der Komposition eigenen »inneren Notwendigkeit« zurückzuweisen. Klee dürfte bei seinen ersten Theorieversuchen unter dem Einfluss Kandinskys gestanden haben, den er 1911 in München persönlich kennen lernte. In der Folgezeit entwickelte er eine verwandte Theorie über die »Natur« der Gestaltungsmittel, deren Erkenntnis und Handhabung als Schöpfung einer neuen Wirklichkeit idealisiert werden. In seiner ersten, 1920 publizierten Schrift, der die Berufung ans Bauhaus folgte, heißt es: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.«<sup>8</sup> Ähnlich wie Kandinsky legitimiert Klee den Verzicht auf Nachahmung platonisch als Offenlegung einer tieferen Wahrheit »hinter« den sichtbaren Dingen. Auch sein Ziel ist die »Verwesentlichung des Zufälligen«: Das Subjekt als künstlerisches Genie ist Medium des Absoluten. »Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig.« Daraus folgert Klee, dass bildnerische Gesetze wie Naturgesetze analysiert und definiert werden können. Sein zentraler Begriff der »Genesis« bestimmt dabei das Verständnis der Grundelemente Linie, Tonalität und Farbe als Glieder einer evolutionären Entwicklung; Gestaltung wird als Herstellung eines universalen Gleichgewichtes verstanden. Eine Totalität des Bildes soll jenseits der traditionell geforderten naturähnlichen Illusion, allein in den formalen Mitteln etabliert werden, die dazu selbst in den Rang naturhafter Mächte gelangen. Wie Kandinsky beginnt Klee mit dem Punkt, doch anders als Kandinsky liegt ihm weniger an diesem selbst als an seiner Bewegung zur Linie, die »aktiv« handelt oder, wenn sie eine nicht farbig ausgefüllte Fläche umschreibt, in das »mediale« Stadium übergeht und sich »passiv« verhält, wenn sie als äußere Begrenzung einer Farbfläche auftritt. Diese Begriffe entlehnt Klee dem Bereich der Grammatik.<sup>9</sup> Von großer Wichtigkeit ist weiterhin der Begriff der Struktur, die im Gegensatz zur individuellen Kompositionsfigur aus der Addition von Einheiten besteht, wie z. B. das von Klee so häufig eingesetzte Quadratnetz. Diese Kategorien verdeutlicht er wie Kandinsky an den verschiedensten Naturphänomenen aus dem anatomischen, dem pflanzlichen oder tierischen, ja selbst dem kosmischen Bereich. Die drei Linienqualitäten aktiv-medial-passiv werden zu Etappen der »Genesis des Werks« verallgemeinert, die beispielsweise auch im Zusammenspiel von

8 Beitrag zu Kasimir Edschmids Sammelband: »Schöpferische Konfession«, Berlin 1920, wiederabgedruckt bei Günter Regel: Paul Klee. Kunst – Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Leipzig, 3. Aufl. 1995, S. 60–66, hier S. 60. Folgende Zitate ebenda, S. 64, 65.

9 Siehe Paul Klee: Pädagogisches Skizzenbuch. Faksimile-Nachdruck nach der Ausgabe von 1925, Frankfurt a.M., 3. Aufl. 1981, S. 11: »Sprachliche Erläuterung zu den Begriffen aktiv, medial und passiv.« Klee ordnet diesen Begriffen die transitive und die intransitive Verbform sowie die Passivkonstruktion zu.

Wasserrad und Hammer oder am Blutkreislauf aufgefunden werden,<sup>10</sup> worin sich eine funktionalistische Grundannahme ausspricht: Die Form ist nicht willkürliches Konstrukt, sondern notwendig und natürlich. Dem entspricht Kandinskys Parallelisierung der verschiedenen Liniencharaktere mit Naturphänomenen, etwa der freien Linie mit der Linienbildung eines Blitzes oder der geometrischen mit dem Spinnennetz und mit technischen Konstruktionen wie dem Eiffelturm oder Strommasten.<sup>11</sup> Anders als Kandinsky, der das »Urelement der Malerei« – den Punkt – vom »Urelement der Natur« – der Zelle – abgrenzt, insofern ersteres »keine Bewegung kennt und Ruhe ist«, hat Klee die Vision einer unendlichen Bewegung, die vom Künstler in das Bild eingebracht, in der Betrachtung reaktiviert wird und so immer wieder von neuem beginnt<sup>12</sup>. Richtig verstanden, führt diese Differenz der Theorien auf den wesentlichen Unterschied der Kunst Klees und Kandinskys, auf den weiter unten eingegangen werden wird.

Die Klees und Kandinskys Lehren prägende, Kunst, Natur und technisierte Lebenswelt denselben Gesetzen unterwerfende Totalitätsidee findet sich auch bei Gropius in seinem ersten Bauhausprogramm; nur setzt er als Architekt dem Denkmodell die Ingredienzien seiner Berufsgattung zu. Der »Bau« als »Endziel aller bildnerischen Tätigkeit«<sup>13</sup> ist aber das Pendant zu den »notwendigen« Farbformbeziehungen Kandinskys und zu Klees »Kosmos« der bildnerischen Elemente. Mit Klee teilte Gropius im Übrigen die expressionistische Metaphorik des Kristallinen, in der die Gesetze der »geistigen Natur« als Prozess visualisiert werden.<sup>14</sup> Das Bild der Kristallisation ist naturphilosophisches Leitbild der Genesis des Werks wie der geistigen Wirklichkeit des Baus: »Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.«<sup>15</sup>

10 ebenda, S. 20, 22.

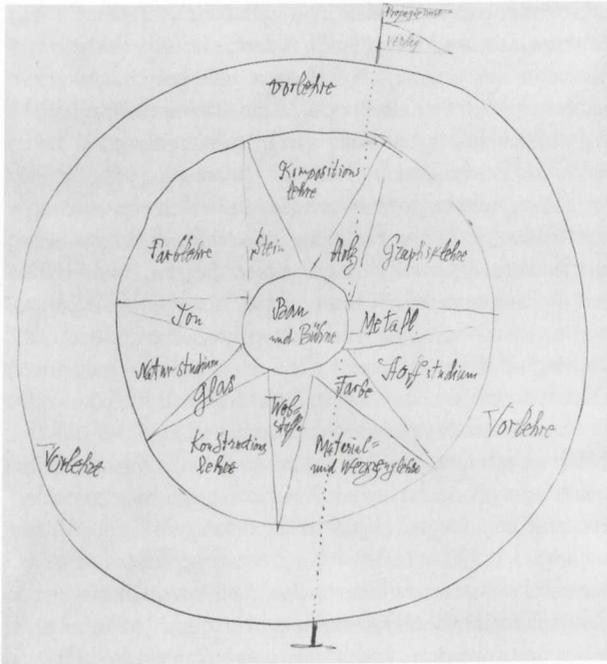
11 Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (1926), 7. Aufl. Bern-Bümplitz 1973, S. 120 f. Hier auch die folgenden Zitate.

12 Klee 1920 (wie Anm. 8), S. 63.

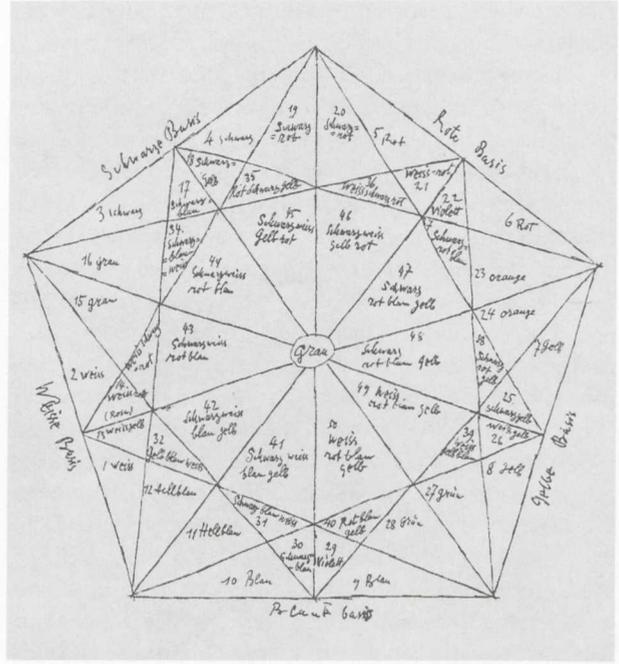
13 Walter Gropius: Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Hrsg. vom Staatlichen Bauhaus Weimar, April 1919, abgedruckt bei Wingler 1968 (wie Anm. 1), S. 39–41, Zitat S. 39. Hier auch das folgende Zitat.

14 Klee imaginierte sich Anfang 1915 selbst als Kristall. Siehe ders. Tagebücher 1898–1918. Neue kritische Ausgabe, hrsg. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 950/51. Im Sinne von Wilhelm Worringers »kristallinischem« Abstraktionsdrang (»Abstraktion und Einfühlung«, München 1908) postulierte er damit eine Objektivierung, ja Verewigung der eigenen Persönlichkeit im abstrakten Werk, so wie Gropius im Bild des Kristallinen die Objektivierung des Kollektivs beschwor. Zum Thema siehe Verf.: Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Hildesheim 1991.

15 Gropius 1919 (wie Anm. 13), S. 39.



3 Paul Klee, Idee und Struktur des Staatlichen Bauhauses, 1922, Feder (Bauhaus-Archiv Berlin)



4 Paul Klee, Totalitätsstern der farbigen Ebene, Pädagogische Notizen, 1922 (Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern)

Allerdings ist die gemeinsame neoromantische Totalitätsidee von einem Widerspruch durchdrungen. Ihr Ausgangspunkt ist die gegen das Akademiewesen gerichtete Vorstellung, Kunst sei nicht lehrbar, sondern ein Geschenk der Natur, das sich jenseits von Ratio und Regel unbewusst oder intuitiv ereigne. Zugleich wird aber postuliert, dass der Boden, auf dem das Genieprodukt erblüht, durch Übung und Unterricht bereitet werden könne. Bei Klee und Kandinsky spielt die bereits in den genannten frühen Schriften skizzierte »Grammatik« der bildnerischen Elemente diese Rolle, während Gropius 1919 im Handwerk den »Urquell des schöpferischen Gestaltens« erblickte. Als Grundannahme lässt sich ein quasi linguistisches Paradigma ausmachen, das aber dazu dient, sich selbst außer Kraft zu setzen. Der Erwerb einer dem Medium jeweils eigenen »Sprache« schafft die Voraussetzung zu ihrer Überwindung in einem »letzte[n] Geheimnis«<sup>16</sup> (Klee), dem »Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens« (Gropius) oder in »der geistigen Pyramide, die bis zum Himmel reichen wird«<sup>17</sup> (Kandinsky). Die Korrespondenz zwischen den universalistischen Utopien Klees, Kandinskys und Gropius' ist eine Übereinstimmung der Denkfigur. Wie austauschbar die Inhalte im Rahmen dieser

Totalitätsidee sind, verdeutlicht Klees Einsatz der Sternform für die »Struktur des Bauhauses« (Abb. 3), die ähnlich wie die strahlenden Sterne auf Feingers Titelholschnitt für das Erste Bauhausprogramm den kosmischen Einheitsgedanken verbildlicht.<sup>18</sup> Hier schien der Künstler also einig zu sein mit Gropius' oben zitiertes Vision. Die Sternform benutzte Klee aber auch bereits für seine Farbenlehre. Unterschieden wurden hier, auf der Basis eines sechsteiligen Farbkreises, zwei grundsätzliche Bewegungsarten der Farben, die jeweils ein Totalitätskonzept darstellen. Die diametrale Pendelbewegung zwischen den einander gegenüberliegenden Bereichen führt zu »echten«, d.h. komplementären Farbpaaren, die sich zu einem mittleren Grau ausmischen lassen oder »unechten« Farbpaaren, z. B. Grün-Orange, deren Mischung ein farbig »belastetes« Grau hervorbringt, also das Absolute verfehlt und im Individuellen verharrt. Die »peripherale« Farbbewegung, welche den Kreis umfängt, ist unendlich, denn hier gibt es nur Übergänge, und jeder Anfang ist auch ein Ende. Die Anordnung der Farben und Farbbeziehungen auf einem prismatischen Stern (Abb. 4) signalisiert, in Nachfolge Runges, eine allein der Farbe implizite universale Harmonie, die in sich schon Gleichnis der Schöpfung sein will. Wo im Schema der Bauhauslehre der Bau das Zentrum bildet, symbolisiert hier das Grau den Indifferenzpunkt des Absoluten, die Synthese aller Gegensätze. Der Eklat von 1930 war, wie die bisherigen Betrachtungen deutlich werden ließen, keineswegs auf die Unversöhnlichkeit der Auffassungen von Malern und Architekten zurückzuführen.

16 Klee 1920 (wie Anm. 8), S. 65.  
 17 Kandinsky 1912 (wie Anm. 7), S. 56.  
 18 Das Sternmotiv war auch Bestandteil des ersten Bauhauszeichens, das von 1919 bis 1922 verwendet wurde und von Karl-Peter Röhl stammt. Abb. bei Droste 1990 (wie Anm. 3), S. 22.

Alle waren im Grunde von der Vorstellung einer universalen »Grammatik« der Formen überzeugt. Auch Meyer berief sich, in seiner vermeintlichen Abrechnung mit dem elitären Kunstbegriff Klees und Kandinskys, immer noch auf dieselbe Grundidee einer gleichsam der Natur selbst abgelassenen Kunstform, wenn er vom Bauen als einem biologischen Vorgang sprach. Hier, in der extremen Ausgrenzung des Ästhetischen als eines vom Leben abgesonderten Bereichs, ist die romantische Geniereligion nur gänzlich zur Entfaltung gebracht worden. Kunst und Natur sind bei Hannes Meyer ganz und gar ineinander aufgegangen, so dass es für ihn keinen Sinn mehr machte, von Kunst zu sprechen, sondern nur noch von Funktion und Ökonomie.

Dass die Maler mit dieser Radikalisierung des romantischen Geniekonzepts nicht mehr einverstanden sein konnten, liegt nur daran, dass sie die »Natur« anders definierten, von der Geniereligion einen anderen Gebrauch machten. Die Differenz besteht nicht im Gedanken, sondern in seiner gattungsspezifischen Instrumentalisierung. Die Maler suchten durch das Konzept einer universalen Grammatik den weltbezogenen Sinn ihrer Abstraktion zu beweisen, ihr die verlorene Kraft zur Repräsentation wiederzugeben. Gropius' Begeisterung für die romantische Gesamtkunstidee dagegen diente dem Ziel, die Autonomie der Architektur gegen die ingenieurtechnischen Sachansprüche zu sichern. Durch die Partizipation an der abstrakten Kunst, die sich von allen Abhängigkeiten befreit zu haben schien, bekräftigten die Architekten ihre eigene gestalterische Freiheit. Offenbar bedurfte es nach der Etablierung des Bauhausdesigns dieser Teilhabe an der »freien« Kunst nicht mehr. Sie hatte ihre Katalysatorfunktion erfüllt.

## Werkstattökonomie und Bildungsideal

Im Lehrplan des Dessauer Bauhauses kam der von Kandinsky und Klee unterrichteten Formlehre nur noch die Aufgabe zu, den zukünftigen Designer oder Architekten mit Formgefühl auszustatten. Auf die Werkstätten, den Nukleus des Dessauer Bauhauses, hatten sie keinen Einfluss mehr. Dass sie sich dort ohnehin nicht allzu sehr engagiert hatten, mag die in Weimar gefallene spöttische Bemerkung Schlemmers von den »Korridorameistern« vermuten lassen, denen man »höchstens im Bauhaus-Korridor, nie in den Werkstätten« begegne.<sup>19</sup> Die weitere Entwicklung lässt sich exemplarisch an der Werkstatt für Wandmalerei darlegen, die Kandinsky im Weimarer Bauhaus als Formmeister leitete. Im Meisterrat hatte er damals ausgeführt, dass die Aufgabe der Gestaltung des Raums durch die Farbe in einem systematischen Übungsprogramm erschlossen werden müsse, das die physikalischen und psy-

chologischen Eigenschaften der Farbe analysiere und in Entwürfen umsetze. Die praktische Auftragsarbeit außerhalb des Bauhauses müsse diesem Programm untergeordnet werden: »Abgesehen davon, daß das Bauhaus eine Schule ist, die sich ausschließlich auf die Produktion nicht einstellen kann, sollte das Bauhaus eine Gemeinde bilden, die – außer den laufenden Arbeiten mit der sofortigen direkten Verwendung – der Ausbildung der synthetischen Idee und in der Vorbereitung der Studierenden zur Aufnahme dieser höchsten Idee ihr höchstes Ziel setzen sollte.«<sup>20</sup> Eben die hier abgelehnte Konzentration des Bauhauses auf die Auftragsproduktion, deren Notwendigkeit Gropius schon 1921 betont hatte,<sup>21</sup> wurde in Dessau vollzogen. Zum erfolgreichsten Standardprodukt des Bauhauses wurde die Bauhaustapete, die 1930 auf den Markt gebracht wurde und deren Urheberschaft sowohl Hannes Meyer als auch Hinnerk Scheper für sich beanspruchten. Letzterer war bis Juni 1929 Leiter der Werkstatt für Wandmalerei.

Kandinsky und auch Klee hielten dieser marktstrategischen Ausrichtung des Bauhauses die von Itten geprägte Konzeption einer ganzheitlichen Ausbildung entgegen, die bewusst von praktischen Zwecken und fachlicher Spezialisierung absah und Fundus für eine universalistisch-genialische Werkschöpfung sein sollte. Da das Universale inzwischen jedoch im Standardprodukt seine Erfüllung gefunden hatte, konnten die Plädoyers für eine autonome Kunst und die Versuche, in ihr den Stellenwert von Wissenschaft und Technik zu bestimmen, kaum zu einer Trendwende beitragen. Klee veröffentlichte 1928 einen Aufsatz mit dem Titel »Exakte Versuche im Bereiche der Kunst«, in dem er, wie auch in seinen Vorlesungsmanuscripten, die »Intuition« verteidigt, da allein sie das »Geniale« und damit die »Totalisation« hervorbringe. Exakte Forschung – und damit meinte Klee seine naturwissenschaftlich ausgreifende Analyse der elementaren Gestaltungsmittel Linie, Helldunkel, Farbe, Struktur usw. – diene allein der vorbereitenden »Lockerung des Spannungsverhältnisses zum Ergebnis«.<sup>22</sup> Ähnlich hielt Kandinsky in einem Text über »Kunstpädagogik« fest, dass der Zweck des Unterrichts eine Entwicklung des »analytischen« und des »synthetischen« Denkvermögens jenseits von fachspezifischer Einengung sei und so die Befähigung zur Intuition liefere.<sup>23</sup>

20 Wassily Kandinsky: Die Arbeit in der Wandmalerei des Staatlichen Bauhauses, Anlage zum Protokoll des Meisterrats vom 4. April 1924, abgedruckt bei Wingler 1968 (wie Anm. 1), S. 93 f.

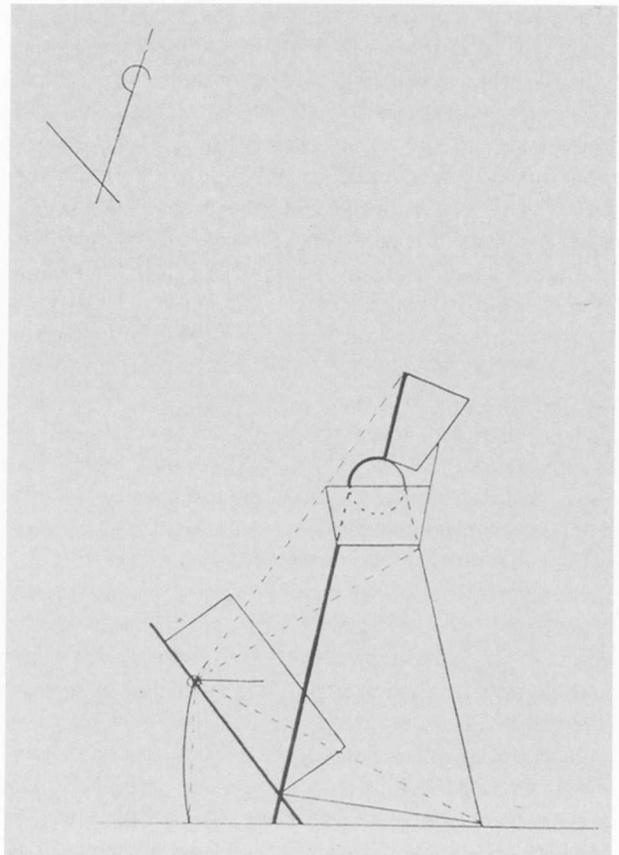
21 Walter Gropius: Die Notwendigkeit der Auftragsarbeit für das Bauhaus. Notizen vom 9. Dezember 1921 zu Besprechungen im Meisterrat, ebenda, S. 61.

22 Johannes Itten hatte eine solche »Lockerung« bereits in seinem pädagogischen Dualismus aus Methode und Intuition einbezogen. Bewegungs- und Atemübungen am Anfang des Unterrichts sollten zur Entkrampfung beitragen. Vgl. Droste 1990 (wie Anm. 3), S. 25.

23 Wassily Kandinsky: Kunstpädagogik. Aus: »bauhaus«. Zeitschrift für Gestaltung (Dessau), 2. Jg., Nr. 2/3, 1928, Original in Kleinschrift.

19 Oskar Schlemmer: Brief an Otto Meyer, datiert Juni 1923. In: Oskar Schlemmer: Briefe und Tagebücher. München 1958, S. 147. Hahn, S. 62, vermutet eine Bezugnahme auf Kandinsky.

Diese Positionen mussten im Kontext des Dessauer Bauhauses hoffnungslos veraltet scheinen. Da eine Integration der Maler nicht mehr möglich war, hatte Gropius schon früher, auf einen 1925 von Kandinsky und Klee geäußerten Wunsch hin, einen Kompromiss durch die Einrichtung von Malklassen gesucht. Die alte akademische Trennung zwischen angewandter und freier Kunst wurde damit wiederhergestellt. Im Semesterplan 1927 verbarg sich das traditionalistische Unternehmen noch unter dem Titel »Seminar für plastische und malerische Gestaltung«. Später nannte man diesen nicht in die obligatorischen Kurse integrierten Unterricht ganz offen »freie Malklasse«. Die interessierten Studierenden trafen sich einmal wöchentlich in den privaten Ateliers Klees und Kandinskys. Der Konflikt zwischen der Ökonomie der Warenproduktion und der dieser nicht subsumierbaren Ökonomie künstlerischer Produktion war damit freilich nicht beigelegt. Er entzündete sich notwendigerweise an finanziellen Fragen. Da sich das Bauhaus Dessau ganz auf die Entwurfsarbeit für die Industrie konzentrierte, meldeten die Jungmeister, deren Gehalt unter dem der »Alten Meister« lag, schon 1925 Ansprüche auf gleiches Gehalt, auf Professorentitel und Meisterhäuser an.<sup>24</sup> Kandinsky und Klee, die seit dem 10. Juli 1926 Nachbarn in einem der drei von Gropius in Dessau erbauten Zweifamilienhäuser für Bauhaus-Meister waren, agierten in diesem Spannungsfeld als Verbündete und bestätigten einander in ihren Interessen als freie Künstler. So argumentierte Klee in einem Brief vom 1. September 1926 mit ausdrücklichem Hinweis auf Kandinskys gleiche Auffassung entschieden gegen eine Gehaltskürzung, die zur Entlastung des Bauhaus-Etats von Gropius geplant war und von den anderen Kollegen als notwendiges Opfer akzeptiert wurde.<sup>25</sup> Ise Gropius seufzte in ihrem Tagebuch über die »nicht aufhörenden Ansprüche[n] und Forderungen« von Nina Kandinsky, deren »Egoismus ... so wenig in die Bauhausatmosphäre« passe und konstatierte 1927: »Bei Klees und Kandinskys herrscht eine völlige Unkenntnis der schwierigen Lage; sie lesen keine Zeitungen und vergraben sich in ihren Ateliers. Die Zeit der Maler am Bauhaus scheint wirklich vorbei zu sein, sie sind dem eigentlichen Kern der jetzigen Arbeit entfremdet und wirken fast hemmend statt fördernd.«<sup>26</sup> Denselben Vorwurf der Weltfremdheit und der narzisstischen Selbstbezogenheit richteten kommunistisch orientierte Studierende im Sinne Meyers 1930 gegen Kandinskys Unterricht im »Analytischen Zeichnen«, (Abb. 5), da ein solcher Unterricht zu einer bloß »individuellen abstrakten Gestaltung« führe, die »keine objektive Betrachtung«, d. h. keine an allgemeinen gesellschaftlichen Bedürfnissen orientierte Perspektive zulasse.<sup>27</sup>



5 Erich Fritsche, Zeichnung aus dem Unterricht bei Wassily Kandinsky »Analytisches Zeichnen« (1. Semester). Aus: Zeitschrift »bauhaus«, 2. Jahrgang, Nr. 2/3, Dessau 1928 (»zweite stufe ...«) (Stiftung Bauhaus Dessau)

Ist also das Bindeglied zwischen Klee und Kandinsky ihre von Ise Gropius bis Hannes Meyer gerügte romantische Innerlichkeit? Begründet der Glaube an das »Geistige« in der Kunst ihre einvernehmliche Nachbarschaft? Auch eine wohlwollende zeitgenössische Kommentatorin knüpft ein solches Band zwischen den beiden Bauhausmeistern: »Klee und Kandinsky: In jüngster Zeit werden die beiden Künstler [...] immer häufiger zusammen genannt [...]. Sollte es bloßer Zufall sein, daß in dem stillen, abseitigen Dessau – der neuesten geistigen Keimzelle von Deutschland und einem Mittelpunkt des Flugwesens, der technischen Befreiung von der Erde – zwei gleichfalls von der Erdschwere losgelöste schöpferische Geister – Ost und West verbindend – unter einem Dache wohnen, oder ist es ein Weckruf, ein Symbol des Kommenden?«<sup>28</sup>

24 Droste 1990 (wie Anm. 3), S. 161.

25 Paul Klee und Walter Gropius: Briefwechsel vom September bis Oktober 1926 über die Frage einer Gehaltskürzung, in: Wingler 1968 (wie Anm. 1), S. 130 f.

26 Ise Gropius, Tagebuch vom 15. 6. 1925 und 3. 2. 1927, unveröffentlichtes Manuskript aus dem Nachlaß, Bauhaus-Archiv. Original in Kleinschrift, zit. nach Hahn 1984 (wie Anm. 2), S. 62.

27 Abdruck bei Wingler 1968 (wie Anm. 1), S. 177.

28 Fannina W. Halle: Dessau, Burgkühnauer Allee 6–7. Aus: Zeitschrift »Das Kunstblatt« (Potsdam), 13. Jg., H. 7 (Juli 1929), S. 203 f., wiederabgedruckt bei Wingler 1968 (wie Anm. 1), S. 158.

Mit der zwanglosen Verbindung der technischen Errungenschaft des Fliegens mit dem »Geistigen« in der Kunst nahm die Autorin auf die gemeinsame idealistische Grundposition der Künstler Bezug. Klee hatte 1915 seinen neuen Stil der Abstraktion mit den Worten kommentiert: »Um mich aus meinen Trümmern herauszuarbeiten musste ich fliegen. Und ich flog.«<sup>29</sup> Die Metapher des Fliegens steht wie die des Kristalls, zu dem sich der Künstler in derselben Zeit stilisierte, für den Überstieg in eine neue, vom Künstler selbst geschaffene und nicht nachgeahmte Wirklichkeit.

Die vielfach kommentierte Verwandtschaft der Kunstauffassungen<sup>30</sup> wird ergänzt durch weitere Zeichen der Sympathie: den über Jahre praktizierten Bildertausch,<sup>31</sup> Berichte gemeinsamer familiärer Unternehmungen,<sup>32</sup> Grußworte Klees zu Kandinskys 60. Geburtstag<sup>33</sup> und Kandinskys Verabschiedung des nach Düsseldorf berufenen Freundes<sup>34</sup>. Darüber hinaus ist ein intensiver künstlerischer Austausch zwischen den beiden, verstärkt seit 1927, beobachtet worden.<sup>35</sup>

Neben all diesen Dokumenten von Nähe ist gleichwohl die Distanz nicht zu übersehen, die beide Männer nicht nur dadurch wahrten, dass sie im persönlichen Gespräch beim »Sie« blieben. Niemals sprachen sie miteinander über Kunst. Ihre Berichte und Festreden über den jeweils anderen enthalten wenig mehr als allgemeinverbindliche Höflichkeiten. Ihre Isolierung im funktionalistisch geprägten Dessauer Bauhaus verarbeiteten sie trotz der gemeinsamen Haltung in Sachen Gehaltskürzung auf eine diametral verschiedene Weise. Klee, der Meyer und seine Neuordnung des Bauhauses respektier-

29 Tagebücher (wie Anm. 14), Nr. 952.

30 Magdalena Droste: Klee und Kandinsky. In: Kat. Ausst. Klee und Kandinsky. Erinnerung an eine Künstlerfreundschaft. Staatsgalerie Stuttgart, 6.5.–29.7.1979, S. 9–22; Beeke Sell Tower: Wassili Kandinsky and Paul Klee in Munich and at the Bauhaus: A Comparative Study of Their Works and Theories. Ph.D., Ann Arbor, Mich. 1978.

31 Josef Helfenstein: »Die kostbarsten und persönlichsten Geschenke« – Der Bildertausch zwischen Feininger, Jawlensky, Kandinsky und Klee. In: Die Blauen Vier. Feininger, Jawlensky, Kandinsky und Klee in der neuen Welt. Kunstmuseum Bern, 5.12.1997–1.3.1998 (u.a.), hrsg. von Vivian Endicott Barnett und Josef Helfenstein, Köln 1997, S. 79–136, bes. S. 102–120. Osamu Okuda: Verwandlungskraft und Mut zum Neuen. Klees Verhältnis zu Kandinsky. In: Kat. Ausst. Kandinsky. Hauptwerke aus dem Centre Georges Pompidou Paris, Kunsthalle Tübingen, 2. April bis 27. Juni 1999, S. 112–119.

32 Im Sommer 1929 verbrachten Kandinskys und Klees z. B. ihre Sommerferien in benachbarten Dörfern in Frankreich. Von einer der dort unternommenen Exkursionen stammt das berühmte Foto, auf dem die Freunde als Goethe und Schiller posieren. Kandinskys Erinnerungen an gemeinsame Dessauer Teestunden sind in einem Brief vom 16. Dezember 1936 dokumentiert; siehe Tower 1978 (wie Anm. 30), S. 136.

33 Paul Klee: Kandinsky. In: Katalog Jubiläumsausstellung zum 60. Geburtstag von W. Kandinsky, Dresden, Galerie Arnold 1926, wiederabgedruckt in: Kat. Klee und Kandinsky 1979 (wie Anm. 30), S. 23.

34 Wassily Kandinsky: Grußwort an Paul Klee. In: Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung, Dessau, Jg. 4, 1931, H. 3, S. 2, wiederabgedruckt in: Kat. Klee und Kandinsky 1979 (wie Anm. 30), S. 25.

35 Siehe Tower 1978 (wie Anm. 30), S. 177–204.

te, zog aus dem Scheitern der Syntheseidee die Konsequenz, indem er sich von der Theoriearbeit entfernte und an der Düsseldorfer Akademie eine Stellung suchte, die ihm weniger Lehrverpflichtung auferlegte. Eine solche Rückkehr an die Staffelei war für den agilen Kandinsky offenbar keine Lösung, dessen diplomatische und juristische Gewandtheit von Kollegen in den Auseinandersetzungen mit der Stadt gelobt wurde und der mit Leib und Seele Lehrer war. Er mischte sich in die politischen Geschäfte ein, beteiligte sich an der Intrige gegen Meyer und blieb bis zum bitteren Ende des Bauhauses in Berlin 1932 aktiv Lehrender.

Daran zeigt sich eine grundsätzlich verschiedene Einstellung zum Unterricht. Kandinsky und Klee hatten zwar ein gemeinsames Thema: die elementaren Gesetze der bildnerischen Mittel, die von beiden immer wieder auf organische Naturvorgänge zurückgeführt und somit als universale definiert wurden. Die Art der Präsentation war aber eine so verschiedene, dass sie auch den Inhalt veränderte bzw. Licht auf die verschiedenen Nuancen der Theoriebildung wirft. Die zum »Jungmeister« aufgestiegene einstige Schülerin Gunta Stözl berichtete: »Das Verhältnis der Schüler zu Kandinsky war sehr respektvoll. Wir bewunderten seine Klarheit und seine Logik. Er war sehr bestimmend. Was er sagte, war immer einsichtig und faktisch belegt. Bei Klee war dagegen alles in der Schwebe. Da konnte man draus machen, was man wollte. Kandinskys Unterricht war sehr konstruktiv.«<sup>36</sup> Ein Klee mehr zugetaner Schüler wandte diese didaktische Unschärfe ins Positive: »Klees Pädagogik war nie eigentlich so Unterricht im primitivsten Sinne, daß der »Lehrer« dozierte und der »Schüler« lernte. Nur dem Mitführenden, Miterlebenden erschloß sich die ganze Weite dieses Gedanken- und Erlebensgebäudes, das systematisiertes Abbild des Lebens in seiner ganzen Größe ist.«<sup>37</sup>

Die Unterrichtsbeschreibungen weisen Kandinsky als den handfest »imperialen« Weltmann aus, wie ihn Schlemmer karikiert hat (Abb. 6)<sup>38</sup>. Klee dagegen, von Ernst Kállai als »Bauhaus-Buddha« (Abb. 7) gezeichnet, dem die Studentinnen zu Füßen liegen, zog eine eher esoterisch begabte und insgesamt wohl eine zahlenmäßig kleinere Studentenschaft an sich.<sup>39</sup>

36 Gunta Stözl: Erinnerungen, Manuskript im Nachlass Gunta Stadler-Stözl, zit. nach Hahn 1984 (wie Anm. 2), S. 61

37 Christof Hertel: Genesis der Formen – Über die Formentheorie von Klee, aus: »bauhaus«, Zeitschrift für Gestaltung (Dessau), Dezember 1931, zit. nach Wingler 1968 (wie Anm. 1), S. 180.

38 Illustration zu Schlemmers heiterer Chronik »9 Jahre Bauhaus«, die im März 1928 zur Abschiedsfeier für Walter Gropius vorgetragen wurde. Schlemmer persiflierte Kandinskys Bauhauslehre: »(Kandinsky) spricht mit hoheitsvoller minie./der strich ist einfach eine linie./der kreis ist heut und morgen rot./der gegenstand ist mausetot./tod der antike und dem nackten!/es lebe das der die abstrakten ...«. Karin von Maur: Oskar Schlemmer. Monographie und Œuvre-katalog, Band II: Œuvre-katalog, München 1979, Kat.Nr. A 318a.

39 Zu Klees freier Malklasse siehe Gerhard Kadow: Paul Klee and Dessau in 1929. In: College Art Journal (New York), Vol. 9, Nr. 1 (Herbst 1949), S. 34–36.

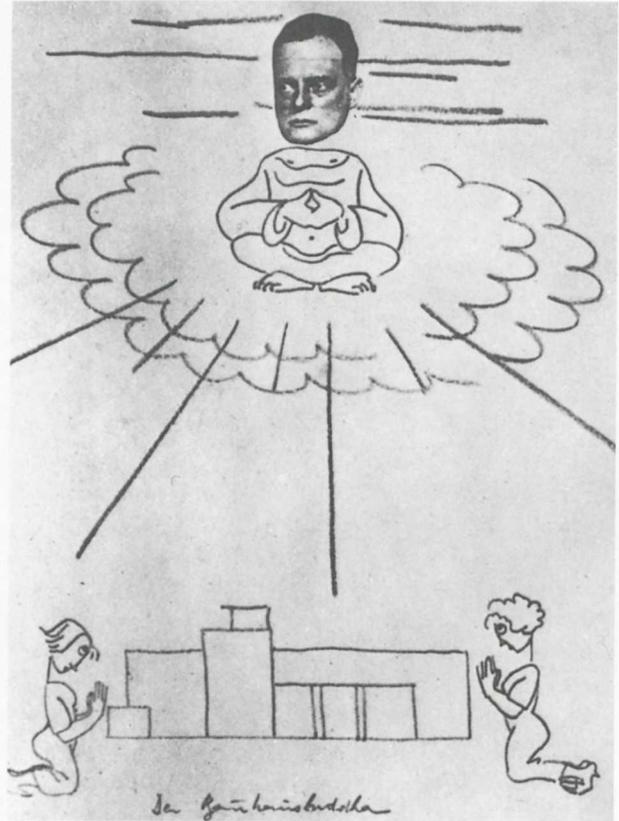
Klees Unterricht hatte, wie die Manuskripte zeigen und die Fülle der kaum zu ordnenden Schülerarbeiten deutlich macht, den Charakter einer permanent vertieften und differenzierten, aber unabschließbaren »Forschungsarbeit«, während Kandinsky seine einmal aufgestellte Didaktik mit ihren zugehörigen Übungsaufgaben mehr oder weniger wiederholte.<sup>40</sup> Der Unterschied zeigt sich auch an den in Dessau erschienenen beiden Bauhausbüchern. Kandinskys »Punkt und Linie zu Fläche« (1926) enthält eine bei aller Irrationalität der zugrunde gelegten Prämisse vom »inneren Klang« geschlossene Abhandlung mit klarer Aussage in gegliedertem Aufbau, während Klees »Pädagogisches Skizzenbuch« (1925) einzelne Lehrsätze und Übungen aus dem Zusammenhang der Manuskripte löst, die schwerlich ein System bilden können. Eine wichtige Differenz zeigt sich im Umgang mit dem eigenen Werk: Kandinsky integrierte eigene Gemälde als Exempel seiner Theorie. Das Schema des Bildes »Schwarzes Dreieck« (1925) demonstriert z. B. die »Innere Beziehung eines Komplexes von Geraden zu einer Gebogenen«.<sup>41</sup> Auch Klee soll in seinem Unterricht eigene Bilder thematisiert haben; die von Kandinsky vorgenommene Fixierung der eigenen künstlerischen Arbeiten auf die psychologische Grammatik der bildnerischen Elemente wäre aber für ihn undenkbar gewesen. Seine »Intuition« scheint viel weiter von den theoretisch formulierbaren Regeln wegzuführen als dies bei Kandinsky der Fall ist, so weit, dass anhand dieses traditionellen Begriffs das Spezifische seiner künstlerischen Arbeit nicht erschließbar ist.

40 Vgl. Droste 1990 (wie Anm. 3), zum Unterricht Klees und Kandinskys in Dessau, S. 114 f.

41 Kandinsky 1926 (wie Anm. 11), S. 200.



6 Oskar Schlemmer, punkt-linie-fläche (Kandinsky), 1928, Feder, Goldbronze, Collage, Fotomontage (Privatsammlung)

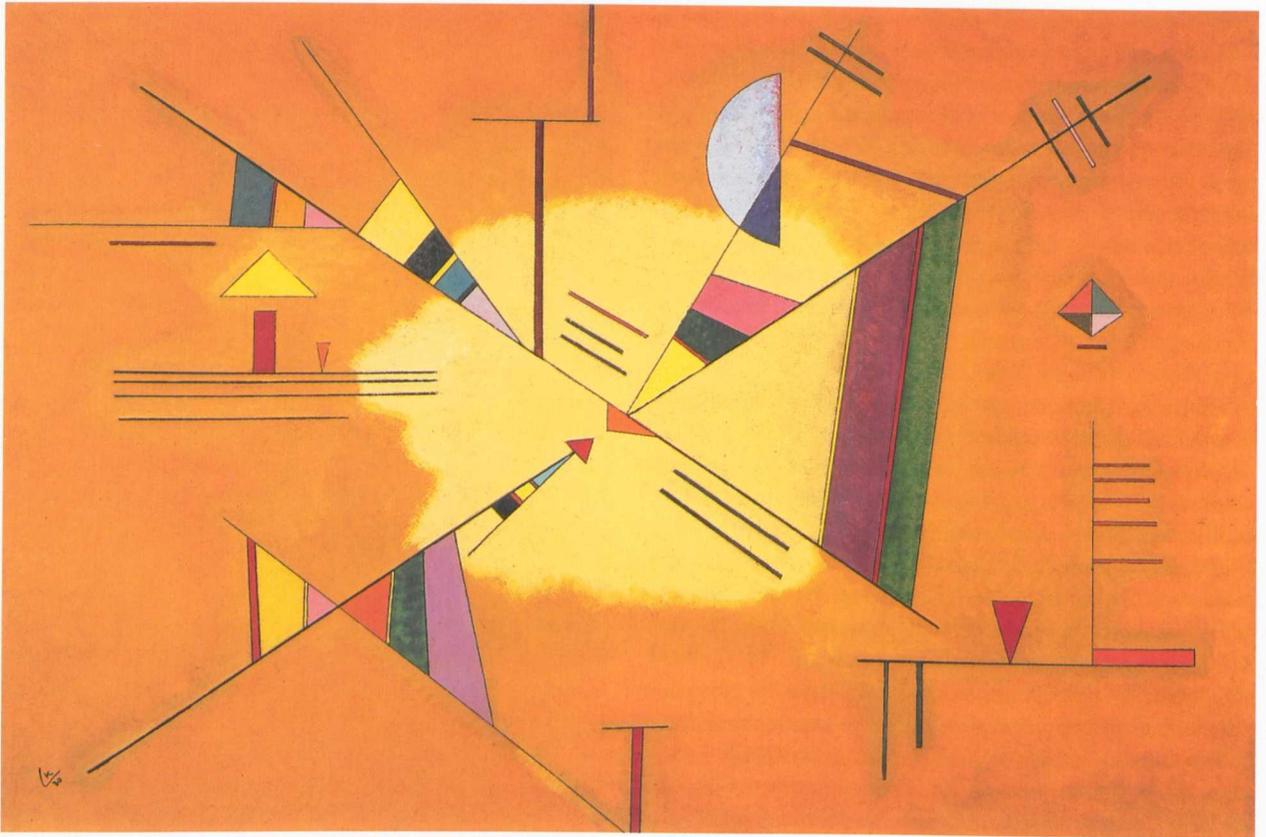


7 Ernst Kállai, Der Bauhaus-Buddha, Karikatur auf Paul Klee, 1930, Bleistift und Collage (Oskar-Schlemmer-Archiv Oggebbio)

Denn dieses besteht, wie noch auszuführen sein wird, in der Wendung der Regeln gegen sich selbst. Kandinskys malerische Praxis kann dagegen durch ein positives Verhältnis zu seinen theoretischen Grundsätzen charakterisiert werden, so dass der Begriff der Intuition bei ihm durchaus seinen Platz hat. Diese Differenz ist bereits durch die Anschauung nachzuvollziehen, vergleicht man die Schülerübungen bzw. die Unterrichtsdiagramme mit ausgeführten Bildern der beiden Künstler.

### Vom Sinn der »Verwandlungskraft«

Erich Fritzsches analytische Zeichnung (Abb. 5) weist die Gestaltungskriterien auf, welche bei aller Differenziertheit und Eigentümlichkeit der künstlerischen Gestaltung auch ein Ölbild Kandinskys besitzt, z. B. »Diagonale« (Abb. 8). Ein Bildaufbau aus sich kreuzenden Diagonalen, in der Schülerzeichnung oben nochmals zur Formel kondensiert, ist für Kandinskys Abstraktionsstil besonders typisch. Trotz der konstruktiven Klarheit, die sein Werk der Bauhauszeit charakterisiert und dieses von den irregulären Gestaltungen der Münchner Periode wie der russischen Ära abgrenzt, wird durch die Richtungskontraste der Diagonalen eine expressiv-dynamische Wirkung



8 Wassily Kandinsky, Diagonale, 1930, Öl auf Leinwand (Privatbesitz)

erzeugt, die durch das Pfeilmotiv noch unterstützt wird. Kandinsky trainierte in seinem Bauhausunterricht nichts anderes als seine eigenen Kompositionsprinzipien. Seine Schüler hatten im Unterricht »Analytisches Zeichnen« die Aufgabe, reale Gegenstände, zu Stillleben gruppiert, auf die ihnen zugrunde liegenden Farb- und Formspannungen zu reduzieren, so dass am Ende eine abstrakte Ordnung sichtbar wurde, die keine Erinnerung an die äußeren Gegenstände mehr bot. Damit vollzogen die Schüler als Übung gleichsam Kandinskys historische Entwicklung zur Abstraktion nach, wenngleich diese nicht am Stillleben, sondern an der Landschaft ihren Ausgangspunkt hatte. Darin liegt jedoch keine wesentliche Differenz. Ausschlaggebend ist die von Kandinskys Unterricht festgehaltene und immer wieder erprobte Ableitbarkeit der geometrischen Form von der Naturform.<sup>42</sup>

42 Die Naturform konnte auch durch ein gegenständliches Bild ersetzt werden. Wie Hölzel und Itten besprach Kandinsky in seinem Unterricht die Werke alter Meister und führte auch hier das analytische Zeichnen durch. Die Tradition der Abstraktion vom Motiv in Zeichentechniken des 19. Jahrhunderts sowie die Zusammenhänge mit der Wahrnehmungspsychologie Lipps behandelt Clark V. Poling: Kandinsky-Unterricht am Bauhaus. Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin. Weingarten 1982, S. 124 ff.

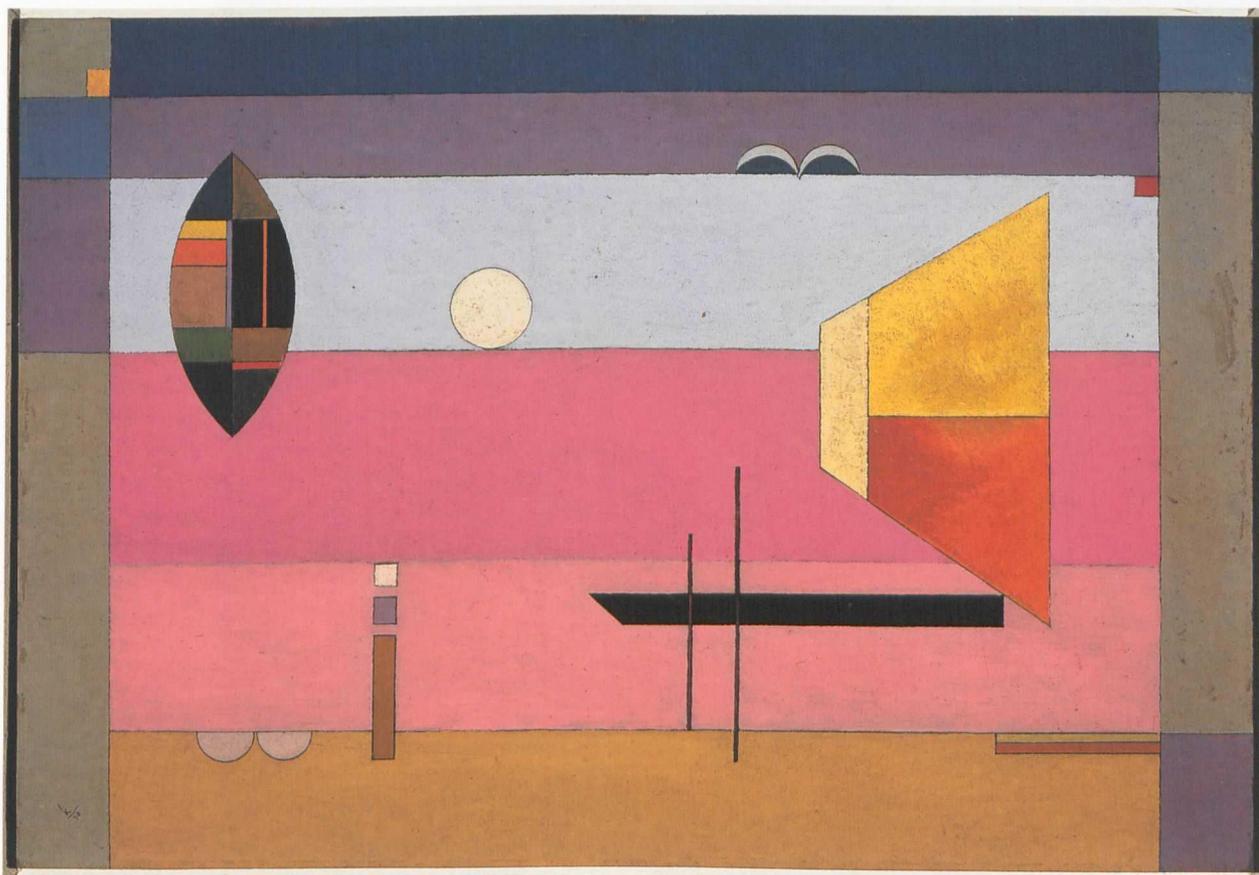


9 Umschlag für den Katalog der ersten Ausstellung des »Blauen Reiters«, nach 1911 (Anhaltische Gemäldegalerie Dessau)

Der abstrakten Gestaltung wurde so stets ein analoges Verhältnis zum Naturgegenstand bzw. zur äußeren Realität zugewiesen. Die Diagonalen, beim Schüler Fritzsche von einem Schleifstein, einer Säge und einem Eimer stammend bzw. – in den gepunkteten Linien – die impliziten Verbindungen wiedergebend – haben in Kandinskys Werk eine ganze Reihe von »natürlichen« Urbildern. Bergabhang und Reiterfigur sind vielleicht die wichtigsten, wie das grafische Kürzel des »Blauen Reiters« (Abb. 9) zeigt. Auch in »Diagonale« sind landschaftliche Konnotationen immer noch wirksam. Die amorphe Scheibenform des Hintergrunds und der überschrittene Halbkreis wecken die Erinnerung an Gestirne. Kandinsky setzte also seine Lehre von der inneren Übereinstimmung natürlicher und abstrakter Formgesetze künstlerisch um. Und ebenso wie die Formgestalt naturanalog ist, gibt es einen naturanalogen Bildraum, eine immaterielle Dimension des Bildes, die den »Grund« abgibt für seine gestalthafte geometrische Binnenordnung. Wie Kandinsky diesen Raum herstellte, zeigt exemplarisch das Bielefelder Gemälde »Kühle Streifen« (Abb. 10). In den Diagonalen der Trapezform sind die fluchtenden Linien der traditionellen Bildraumkonstruktion aufgerufen, so wie die Lanzettform links die Vorstellung eines Baumes evoziert und der Kreis die Waagrechte darunter als Horizont lesbar macht,

an eine Mondlandschaft denken lässt. Keines dieser Elemente lässt sich im Sinne einer übergreifenden optischen Logik konkretisieren; es bleibt bei der Assoziation, deren Unbestimmtheit sich weder in die Möglichkeit zur Identifikation von Gegenständen und Raumverhältnissen noch in der Realisierung der konstruktiven Flächenform aufheben lässt.

Klee ging völlig anders mit Geometrie und Räumlichkeit um. Die gegenständlichen Konnotationen sind bei ihm viel stärker ausgeprägt als bei Kandinsky, ohne doch die dort beobachtete Versöhnung von Kunst- und Naturform zu vermitteln. Die perspektivische Bedeutung der Diagonalen ist in den Diagrammen der pädagogischen Notizen (Abb. 11) gleichsam in kindlicher Manier charakterisiert. Die sich verjüngenden Schienen mit der Lokomotive darauf bezeichnen das perspektivische Gesetz, das seit der Renaissance die Fluchtlinienkonstruktion zur Grundlage der neuzeitlichen Bildräumlichkeit machte. Das Fluchtlinienschema war dem klassischen Bild immanent und selbst nicht sichtbar, es sei denn, die Kachelmusterung von Fußböden oder architektonische Formen erlaubten eine Sichtbarmachung der geometrischen Raumkonstruktion, die den natürlichen Eindruck nicht störte. Dieses »sinnliche Scheinen« der konstruktiven Idee zitiert das scheinbar naive Unterrichtsbild der Eisenbahnschienen. Anders die Ölfarbenzeichnung



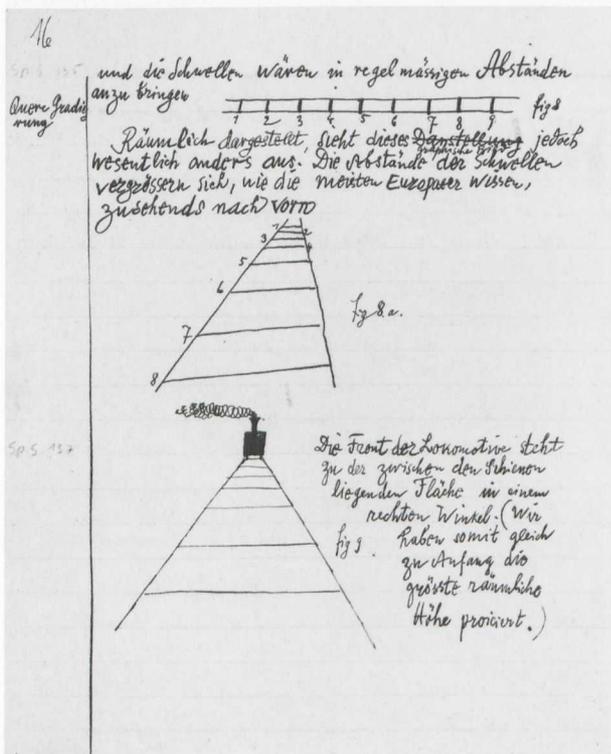
10 Wassily Kandinsky, Kühle Streifen, 1930, Öl (Kunsthalle Bielefeld)

»Geisterzimmer« (Abb. 12), ein Blatt, das zu einer ganzen Serie von ähnlichen Werken im Umkreis der »Zimmersperspektive mit Einwohnern« (1921, 24) gehört. Hier ist das Fluchtlinienschema als solches materialisiert worden, ohne durchgängig gegenständlich motiviert zu sein. Es tritt an die Oberfläche, ohne sich, im Sinne etwa eines Dürerschen Schaubildes zur Anwendung der Perspektive, sinnfällig als Konstruktionsform des gezeigten Interieurs anzubieten. Diese »analytische Zeichnung« hat sarkastische Züge. Sie greift den Wert der Komposition, den Kandinsky erschließen will, mit ätzender Ironie an, indem sie den linearen Gebilden eine gestalthafte Identität versagt. Die »Fluchtlinien« kollidieren und verbinden sich mit den Konturen kubischer Formen, aber auch mit solchen Linien, die in keiner der beiden Funktionen aufgehen und rein flächenbezogen sind, etwa den »freien« Waagrechten. Dazu kommen die das Blatt wie zufällig überziehenden »Altersflecken«, die durch die von Klee entwickelte Paustechnik zustande kommen, der fragilen linearen Geometrie die Stofflichkeit des Bildträgers entgegenzusetzen und in die mathematische Transparenz der Komposition den sinnlichen Aspekt einer scheinbar vom Alter herrührenden zeitlichen Dimension einführen. Das »Geisterhafte« dieses Zimmers ist etwas anderes als das von Klees und Kandinskys Theorien behauptete »Geistige«. Es verweist auf »Gerippe«, Zersetzung und Auflösung des Bildes, dessen »Genesis« zwar zitiert wird, aber nicht zur Erschaffung einer

neuen, unangefochtenen Bildwirklichkeit wie bei Kandinsky führt. Klees Betonung des Prozesses durch den Begriff »Genesis« lässt sich nun als Versuch verstehen, die Unabgeschlossenheit der Form, ja ihre Weigerung, Form zu sein, wiederzugeben. Zugleich wird freilich mit dem Rekurs auf die göttliche Schöpfung<sup>43</sup> diesem selbstkritischen Bildsinn entgegengearbeitet und an das Ingenium der alten Meister appelliert. Dagegen betrifft die Unbestimmtheit, welche Kandinskys Motiven eignet, keineswegs ihre Abgeschlossenheit als Formen. Darauf verweist auch die schon zitierte theoretische Grundannahme der »Ruhe« des Punktes als des Urelements der Malerei. Die Unbestimmtheit gehört hier nicht der Form an, sondern ihren bedeutungshaften Bezügen, während Klees Bild sich schon gegen die Absicht zur Wehr setzt, Formmotive aus dem linearen Netz herauszulösen. Das »Geisterzimmer« ist eine Archäologie des Bildes, es ist eine Parodie auf die künstlerische Idee, der es nicht mehr gelingt, Gestalt und Raum zu trennen und durch ihre Trennung in Wesen und Erscheinung das Kontinuum der Bilderfahrung zu gewährleisten. Kandinsky stellt den von Klee revidierten Einfühlungssinn nicht infrage, denn seine Geometrie ist gestalthaft, entwickelt sich ohne Bruch aus einem Hintergrund. Seine Linie ist, trotzdem sie abstrakt ist, stets Zeichen, während Klee sie unversöhnlich spaltet in bedeutungshafte Linie und abstrakte Flächenlinie.

An diesem Punkt ist eine überlieferte mündliche Aussage Klees zu seiner künstlerischen Differenz von Kandinsky zu erörtern, denn sie scheint dem bisher Ausgeführten zu widersprechen. Nach dem Notat von Petra Petitpierre sagte Klee in einer Düsseldorfer Vorlesung: »Wenn Kandinsky lacht, dann hat er etwas sehr Gewaltiges an sich, es dröhnt dann. Er hat eine Gestalt wie Jupiter. [...] Seine Musik hätte etwas Barbarisches, wenn er spielen würde. Aber Kandinsky hat den Mut gehabt zum Neuen, das hat auch mir Mut gegeben. Dieser sein Mut ist zu bewerten. Eine Verwandlungskraft hatte er allerdings nicht.«<sup>44</sup>

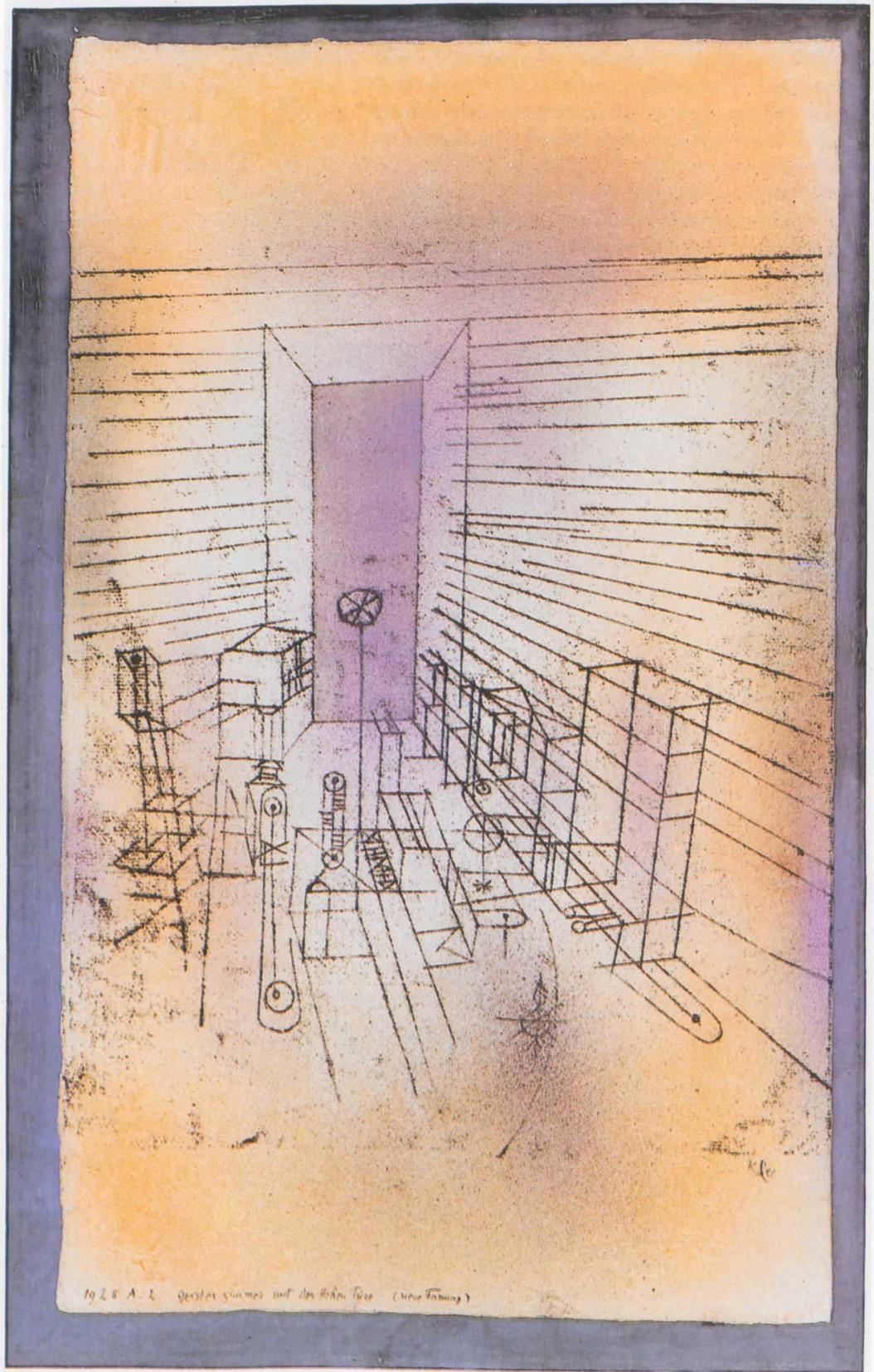
In dieser Bemerkung verdichten sich Sympathie und Reserve gegenüber dem älteren Kandinsky, der Klee in München mit der Möglichkeit eines abstrakten Bildes bekannt gemacht und ihm Ansätze geliefert hatte, diesen neuen Stil als Weg zum Geistigen zu legitimieren. Wichtiger ist die leise Kritik an der Monumentalität von Kandinskys Wesen, die ein In-sich-Ruhen und damit das Fehlen von »Verwandlungskraft« impliziert.



11 Paul Klee, Bildnerische Formenlehre, Vorlesungsmanuskript, 1921 (Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern)

43 »Eine besondere Art der Analyse ist die Untersuchung des Werkes auf die Stadien seiner Entstehung hin. Diese Art bezeichne ich mit dem Wort Genesis. Das erste Buch Moses, das sich mit der Erschaffung der Welt befasst, wird auch Genesis genannt. [...] Nach diesen allgemeinen Voraussetzungen beginne ich da, wo die bildnerische Form überhaupt beginnt, beim Punkt, der sich in Bewegung setzt.« Paul Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre 1921/22, zit. nach Abdruck bei Regel 1995 (wie Anm. 8), S. 91.

44 Unpubliziertes Typoskript, zit. nach Okuda 1999 (wie Anm. 31), S. 117. Hervorhebung von R.P.



12 Paul Klee, Geisterzimmer mit der hohen Tür, 1925, Aquarell und Öl (The Metropolitan Museum of Art New York)

Klee spricht sich diese selbst zu, indem er sie Kandinsky abspricht. Demnach wäre im Gegensatz zu der obigen Werkbetrachtung er und nicht Kandinsky derjenige, welcher »neue Welten« geschaffen habe, und in diesem Sinne ist Klees kritische Bemerkung auch von kunsthistorischer Seite bestätigt worden.<sup>45</sup> Damit folgte man aber lediglich einer zeitgenössischen Legendenbildung. Klee bezog sich mit dem Wort von der »Verwandlungskraft« ganz offensichtlich auf die seit 1925 wirksame Rezeption seiner Kunst bzw. seiner Kunstauffassung durch die Surrealisten. Seine romantische Schöpfungsmetaphorik wurde in Paris dem Konzept der »surréalité« angepasst und Klee als Vorbild für eine surrealistische Malerei gefeiert.<sup>46</sup> »Guten Tag kleine Kreaturen mit dem unendlichen Blick, Algen ohne Gestein, Dank euch, Wesen, Vegetationen, Dinge, die der übliche Boden nicht stützt und die ihr euch dennoch in eurer unberührbaren Ueberwirklichkeit [surréalité] widerstandsfähiger und wirklicher beweist als unsere Häuser, Gaslampen, Cafés und das Fleisch unserer alltäglichen Liebe ...«, schrieb René Crevel für eine Klee-Ausstellung in der Berliner Galerie Flechtheim.<sup>47</sup>

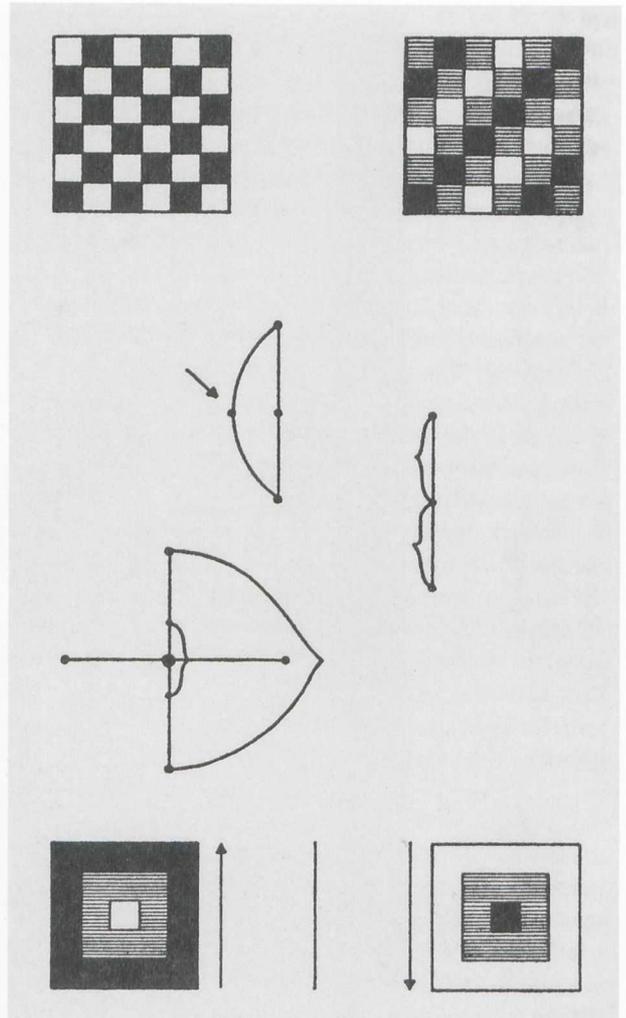
Carl Einstein hat, sicherlich in Kenntnis der Pariser Klee-Rezeption und auch der Klee-Ausstellung bei Flechtheim, die »Verwandlungskraft« zum Maßstab seiner kunsthistorischen Einordnung Klees und Kandinskys gemacht. »Klee gab der deutschen Kunst eine wichtige Wendung. Endlich löste man sich aus der negativen Phase der Objektzerstörung. Anscheinend mußte man, um hierzu zu gelangen, die neutrale Zone des ornamentalen, gegenstandsindifferenten Bildens durchlaufen. Mit Klee wird ein menschlich wichtiges Problem erhoben, nämlich das der Verwandlung und Neubildung der Welt durch den Menschen. Dieser gewinnt hierdurch die magische Gewalt zurück, die er lange nicht mehr anzuwenden gewagt hatte. [...] / Realismus gewinnt hier einen tieferen Sinn, nämlich nicht mehr den des Nach- oder Abbildens, sondern des Neubildens eines konkret Wirklichen.«<sup>48</sup> Klee und der Surrealismus bieten vermeintlich einen Weg aus der Abstraktion an, die von Einstein am Beispiel Kandinskys als sinnleere Dekoration kritisiert und als bloße Grundlage für die kommende, wieder mit

45 Siehe Okuda 1999 (wie Anm. 31), S. 117 f.

46 Hierzu ausführlicher Verf.: Das utopische Kalligramm. Klees »Zeichen« und der Surrealismus. In: Internationales Paul-Klee-Symposium. Publikation der Akten, hrsg. von Oskar Bätschmann und Joseph Helfenstein (ersch. demnächst im Benteli Verlag Bern)

47 René Crevel: Danke Paul Klee! Vorwort in: Kat. Ausst. Paul Klee, 55 Gemälde und Aquarelle, Galerie Flechtheim Berlin 1928. Deutsch von Thea Sternheim, abgedruckt bei Reinhold Hohl: Paul Klee und der Pariser Surrealismus. In: Rudolf Koella (Hrsg.): Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz 1915–1940. (Kat. Ausst.) Kunstmuseum Winterthur, 17. September–11. November 1979, S. 147–154, S. 148 f. Flechtheim bezeichnet Klee in seiner Einleitung als »Schöpfer des Surrealismus«.

48 Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts (1931). Hrsg. und komm. von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens. Berlin 1996, S. 261 f.



13 Léna Meyer-Bergner, Zeichnung aus dem Unterricht bei Paul Klee, um 1928. Aus: Zeitschrift »bauhaus«, 2. Jahrgang, Nr. 2/3, Dessau 1928 (Stiftung Bauhaus Dessau)

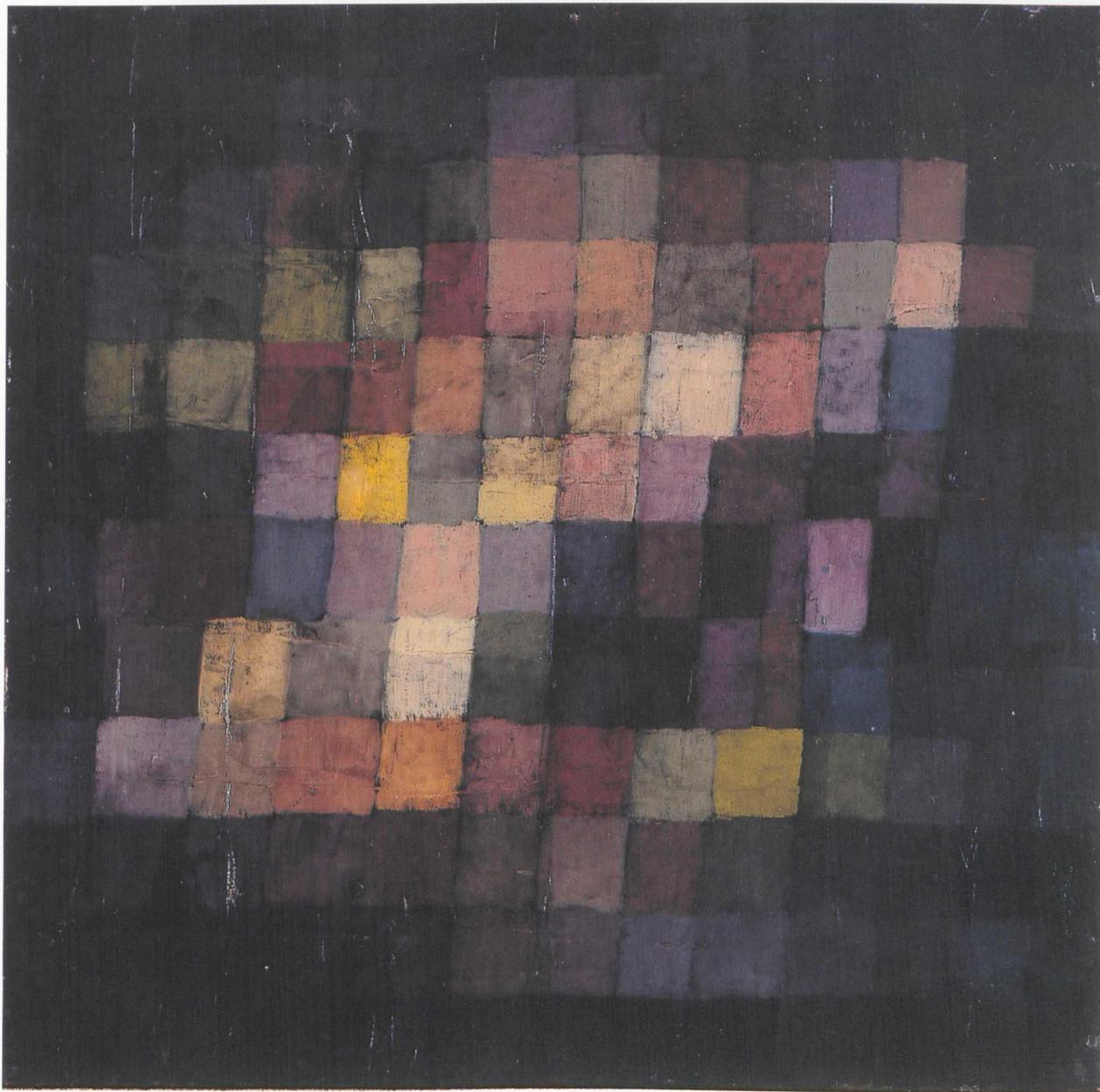
menschlicher Bedeutung erfüllte Kunst gesehen wird: »Sein [Klees] Schauen dringt in fernere und wichtigere Schichten als das des Kandinsky, der im Vorspiel befangen bleibt.«<sup>49</sup> Klees Kunst wird als Überwinderin der vermeintlich inhaltsleeren Abstraktion gewertet. Die Innovation Klees wird damit schlicht in ihr Gegenteil, die Wiederkehr des Alten, verkehrt. Man muss in Rechnung stellen, dass Klee wie seine Bewunderer die Anpassung an tradierte Werte suchte. Diese Konvention, der das Neue angepasst wird, ist der Symbolismus und sein Theorem der Ausdrucksbewegung, das den bildnerischen Mitteln selbst, unabhängig von ihren Funktionen der Naturdarstellung, die Kraft des »Neubildens« zutraut. Klee folgte als Theoretiker jenen bei Fiedler<sup>50</sup> erstmals wirksam

49 ebenda, S. 259.

50 Konrad Fiedler: Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit, Leipzig 1887.

formulierten Ideen, als Künstler keineswegs. Es ist eher Kandinskys jenseits der kubistischen Provokation entwickelter Abstraktionsstil, der in diesem Sinne Verwandlungskraft, nämlich die Belebung der abstrakten Bildmittel realisiert. Klees Verwandlungskraft meint etwas anderes als die symbolistisch-surrealistische Erfindung einer neuen Wirklichkeit, nämlich den ununterbrochenen Wechsel zwischen Form und Gestalt, Fläche und Raum, wie ihn Cézanne in seinen »Passagen« artikuliert und den das kubistische »tableau-objet« weiterentfaltet hat. Die Differenz zwischen Schülerzeichnung und Gemälde zeigt diese spezifische Verwandlungskraft Klees. Léna Meyer

Bergner behandelt in ihren Zeichnungen (Abb. 13) eine Aufgabenstellung aus Klees Unterricht, die sich wohl u. a. auf das Gegensatzpaar strukturell-individuell bezieht. Die Rasterstruktur der oberen Quadrate gibt das serielle, von Klee auch »individuell« genannte Serienprinzip wieder, die beiden unteren zentrierten Quadrate lassen sich als Veranschaulichung einer individuellen Ordnung verstehen. Klees Kunst verschränkt, und darin liegt die qualitative Differenz zur Unterrichtsaufgabe, diese beiden gegensätzlichen Charaktere, in deren Konzeption man unschwer das Verhältnis von Figur und Flächenrund erkennt. Während in Klees Vorlesungsmanuskripten nur



14 Paul Klee, Alter Klang, 1925, Öl (Öffentliche Kunstsammlung Basel)

Beispiele Erwähnung finden, die entweder die Ordnungen gesondert zeigen, einander abwechseln lassen und stets an der Integrierbarkeit des Dividuellen ins Individuelle festhalten,<sup>51</sup> strebte er in seiner künstlerischen Arbeit nach einer Umkehrung der Hierarchien. Das An-die-Oberfläche-Kommen des strukturellen Grundes, im »Geisterzimmer mit der Hohen Türe« (Abb. 12) explizit, ist auch in »Alter Klang« (Abb. 14) Thema. Die Werkgruppe der Quadratbilder zeigt ebenso wie die aus parallelen Streifen aufgebauten »Farbstufungen« und die in horizontale Linien unterteilten »Strukturalrhythmen« Klees immer wieder neu überdachte Rezeption des Kubismus in seiner Modifikation durch Delaunays Fensterbilder. Diese Tradition ist es, der Klee seine Verwandlungskraft verdankt, weil sie ihn mit strukturellen Gestaltungsprinzipien bekannt machte, die das Bildfeld als Flächenganzes zu artikulieren und die Dominanz der Gestalt zu unterminieren erlaubten. Der Titel »Alter Klang« berührt allerdings eine gestalthafte Qualität, denn der »alte Klang« kann nur ein harmonischer, »totaler« sein. Diese musikalisch akzentuierte Ganzheit wird farblich partiell eingelöst durch eine gewisse Zentrierung der Quadrate, ohne dass sich faktisch die Klanggestalt abgrenzen ließe.

Im Vergleich mit Kandinskys synästhetischen Ideen – schon in der Münchner Zeit sprach dieser von farbigen »Klängen« und nannte z. B. ein Bild der Dessauer Periode »Drei Klänge« (1926) – zeigt sich wieder der besagte Unterschied. Kandinsky beansprucht die harmonische Übereinstimmung optischer und akustischer Eindrücke. Der Farbe wird durch den »Klang« ein Schwingungsraum verliehen, der sie dem Einfühlungswunsch des Betrachters zugänglich macht. Dagegen bleibt die Klangassoziation bei Klee vieldeutig und von Widersprüchen durchzogen. Das »Alter« des Klangs lässt sich auch auf die Inszenierung der malerischen Oberfläche als einer wie von selbst entstandenen irregulären Schichtung bzw. auf das von der Farbbewegung zitierte almeisterliche Helldunkel beziehen, so dass die Vokabel »alt« sowohl auf die künstliche Patina der malerischen Oberfläche – Zeitlichkeit schlechthin – wie auf die klassische, dem Zeitlichen entrobene Komposition deutet. Wie so oft fand Klee einen Titel, der die Verschränkung des sinnlichen Scheins mit der konstruktiven Flächenform des Bildes poetisch verdichtet.

Ähnlich verhält es sich bei den expliziten Naturmotiven Klees, die fälschlich für die Diagnostizierung eines neuen Realismus in Anspruch genommen wurden. Dem 1922 entstandenen Werk »Phantastische Flora« (Abb. 1) kommt man kaum mit Aragons schönem Wort von der Weimarer »Pflanze, die einem Hexenzahn ähnelt«,<sup>52</sup> bei. Das Bild verbindet nicht nur die scheinbar unvereinbaren Techniken der Ölmalerei, der

Feder- und Bleistiftzeichnung mit dem Aquarell. In der Vermischung dieser Techniken, die traditionell durch das hierarchische Gefälle zwischen ausgeführtem Werk und Studie getrennt sind und bei Kandinsky weitgehend in dieser Getrenntheit verbleiben, scheint bereits der künstlerische Sinn auf. Die linearen Formen behaupten sich nicht, sondern bewahren einen quasi archäologischen Charakter als Vorzeichnung, die sich eher unter als vor dem farbigen Fleckengrund befindet und sich anschiebt, vegetabilisch-anthropomorph belebte Gestalten vor das Liniennetz zu stellen, dem dieselben Linien doch untrennbar eingeschrieben sind.

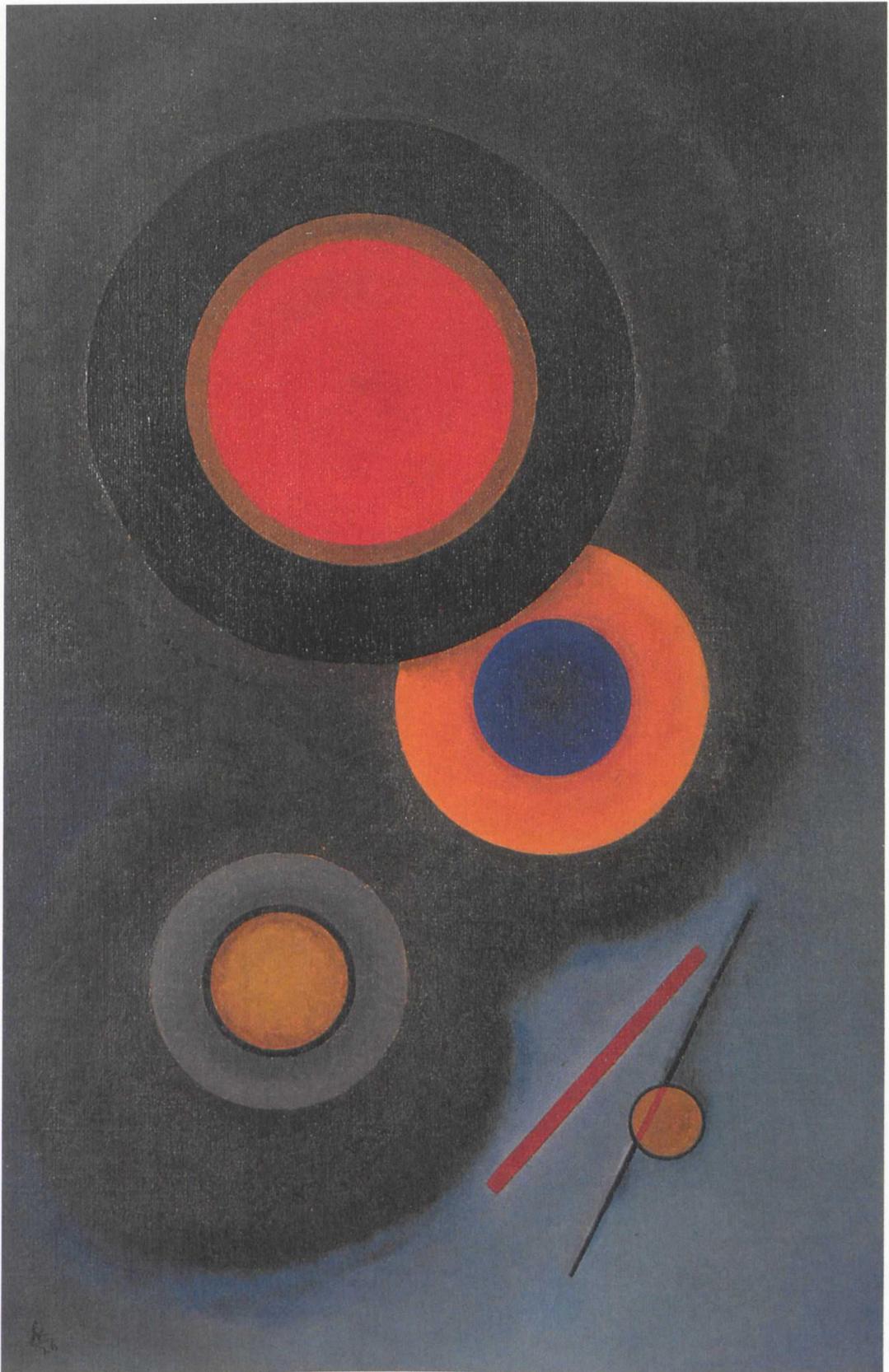
## Rückblick auf den Jugendstil: Ornament versus Satire

Wo Kandinsky – nicht allein in dem Gemälde »Dicht umgeben« (Abb. 15) – das von ihm so genannte Urelement der Kunst – den Punkt – seiner Lehre gemäß monumental ins Bild setzte und ihm eine unangefochtene Wirklichkeit lieh, impliziert Klees künstlerische Kritik an den Regeln der Komposition die satirische Zersetzung der bildnerischen Grammatik ebenso wie des Dessauer Technikideals. »Grenzen des Verstandes« (Abb. 16) entfaltet ein Thema, das Klee seit seinen künstlerischen Anfängen verfolgte: das notwendige Scheitern des modernen Menschen bei dem Versuch, sich in das Reich des Ideals emporzuschwingen. Seine künstlerische Differenz zu Kandinsky rührt bereits aus der Differenz seines Verhältnisses zum Idealismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Klees Haltung war von Anfang durch Opposition und Ironie gegenüber dem Schönheitssinn des fin-de-siècle gekennzeichnet. Schon die Zeichnung »Aufschwung zu den Sternen« (1912, 143) formuliert die in »Grenzen des Verstandes« wieder aufgenommene Bildidee. Eine Girlande aus grotesken Strichfigurchen rankt sich dort um den im Bildfeld platzierten Titel. Die von ihm genannte Sehnsucht, »nach den Sternen zu greifen« wird dabei ebenso handgreiflich zum Ausdruck gebracht wie parodistisch widerlegt. Letzteres geschieht durch die komische Angleichung der figürlichen Konturen an die Kurvaturen der Schriftzeichen wie an die geometrisch vereinfachten Formen von Sternen und Gestirnen am oberen Bildrand. In »Grenzen des Verstandes« ist dieser Bildgedanke immer noch präsent durch die Leiter, die von dem geometrisierten Kopf ausgeht und zu der gestirnhafte Scheibe nach oben führt.<sup>53</sup>

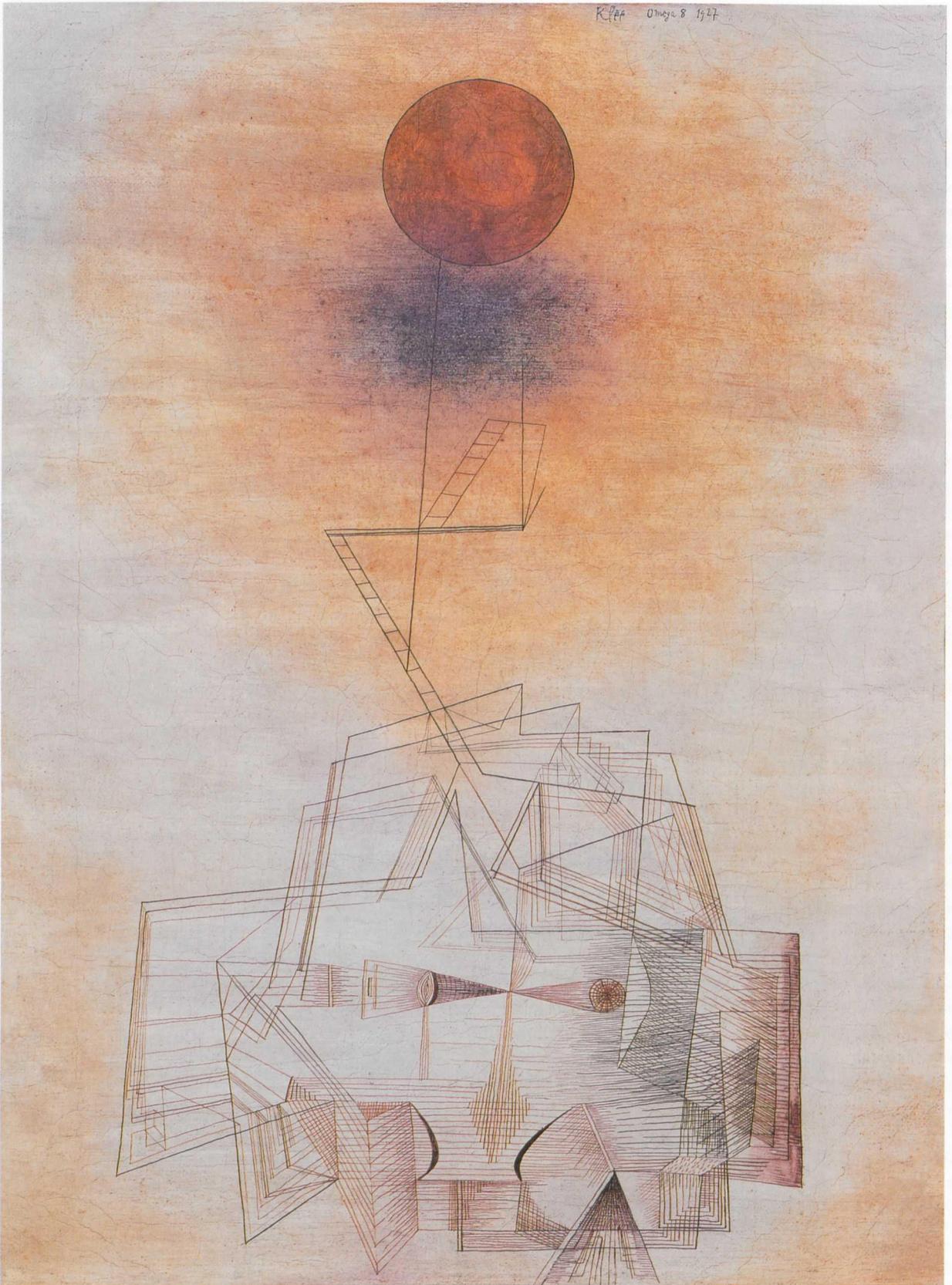
53 Zahlreiche Modifikationen hat diese Bildidee zuvor erfahren, ausgehend von der kubistischen Lithographie »Der Tod für die Idee«, welche die alte humanistische Formel des posthumen Ruhms und der Verewigung im Werk als Kristallisierung des Künstler-»Soldaten« in einer kubistischen Bildarchitektur allegorisiert. Dazu Verf.: Hinüberbauen in eine jenseitige Gegend. Paul Klees Lithographie »Der Tod für die Idee« und die Genese der Abstraktion. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 54. 1993, S. 281–314.

51 Klee 1921/22 (wie Anm. 43), S. 153 ff.

52 Louis Aragon: Le Dernier Été, in: Littérature, nouvelle série Nr. 6, 1. November 1922: »C'est à Weimar que fleurit une plante qui ressemble la dent de sorcière.«



15 Wassily Kandinsky, Dicht umgeben, 1926, Öl auf Leinwand (Galerie Maeght Paris)



**16** Paul Klee, Grenzen des Verstandes, 1927, Aquarell und Öl (Staatsgalerie Moderner Kunst München)

Klees frühe Bereitschaft zur karikaturistischen Deformation der Jugendstillinie, und damit der eklatante Gegensatz zu Kandinsky, zeigt sich besonders am Motiv der weiblichen Gestalt. Im Zentrum der als »Opus I« bezeichneten »Inventionen«, zu denen das Blatt »Weib und Tier« (Abb. 17) gehört, steht die Attacke auf den klassisch-schönen weiblichen Akt. Durch dessen Verzerrung kritisiert Klee die gesellschaftliche Deformation des Sexuellen ebenso wie seine Verklärung. Klees Aktfigur führt eine damenhafte Attitude vor, die mit der huldvollen Geste gegenüber dem Tier, das die männliche Begierde verkörpert, den weiblichen Anteil an ihr nicht verbergen kann, zumal sich die ornamental verfremdeten Körperreliefs einander angleichen. Menschliche Anatomie scheint mit der tierischen verwandt und in der Sockelform sogar mit der anorganischen Natur zu verschmelzen. Die hier in einer grotesken Metamorphose erreichte Deshumanisierung der menschlichen Gestalt wird, mit veränderten bildnerischen Mitteln, Klees Thema bleiben.

Der Neigung zur Satire korrespondierte Klees Erkenntnis über die zeitgenössische Situation der Kunst: »So weit bin ich jetzt«, schrieb der junge Italienreisende 1901 in sein Tagebuch, »daß ich die große Kultur der Antike und ihre Renaissance überblicke. Nur zu unserer Zeit kann ich mir kein künstlerisches Verhältnis denken. Und unzeitgemäß etwas leisten zu wollen, kommt mir suspekt vor. / Große Ratlosigkeit / Deshalb bin ich wieder ganz Satire [...]. Vorläufig ist sie mein einziger Glaube [...]. Vielleicht werde ich nie positiv?«<sup>54</sup> Schmerzlich spürte Klee die unwiederbringliche Vergangenheit der schönen Kunst und die Gefahr des Epigonalen in der eigenen Zeit. Nur die Satire, als »Unmut im Hinblick auf das Höhere«<sup>55</sup> verstanden, schien ihm geeignet, dem verlorenen Ideal die Treue zu halten. Zeitgenössische Ambitionen zu heroischer Größe und schönheitlicher Gestaltung galt es zu sezieren und ins lächerliche zu ziehen.

Von hier aus ergibt sich erst das rechte Verständnis für Klees kritische Bemerkung über Kandinskys jupiterhafte Monumentalität im Jahr 1931. Durch diese Bemerkung schimmert der früh geäußerte Zweifel an der idealen Größe hindurch. Aus jenem Zweifel war Klees Kunst hervorgegangen. Inspiriert sicherlich durch Kandinskys Theorien hatte er ihn seit 1912 zurückgedrängt zugunsten eines positiven Kunstbegriffs, der das früher für unzugänglich gehaltene Ideal, wenn nicht in menschlicher Gestalt, so doch im Zusammenspiel der bildnerischen Mittel selbst für artikulierbar hielt. Doch der Zweifel war offenbar nicht restlos ausgeräumt. Indem Klee seine Verwandlungskraft gegen Kandinskys Monumentalität ins Feld führte, versuchte er an der Seite der surrealistischen Anarchie gegen seine Bauhausdidaktik aufzutreten, die allerdings selbst schon, in ihrer Unabschließbarkeit, anarchische Züge hat.

Anders als Klee, der sich lange Zeit auf die Grafik beschränkte und vor dem monumentalen Ausdruck der Ölmalerei zu-

rückschreckte, genoss der junge Kandinsky in vollen Zügen die »Kraft der Palette«. Sie spürte er, nach seinen eigenen Erinnerungen, zum ersten Mal angesichts eines Heuhaufen-Bildes von Claude Monet. Wie viele seiner Generationsgenossen interessierte Kandinsky am französischen Impressionismus nicht die empirische Qualität der atmosphärischen Lichtmalerei. Er sah hier vielmehr die potenzielle Befreiung der Farbe von ihrer naturalistischen Abbildfunktion und ihre Verfügbarkeit für innere, seelische Werte. Aus dieser idealistischen Position des Symbolisten erschließen sich die divergenten Motivkreise des jungen Kandinsky ebenso wie seine Abneigung gegen jeden Realismus. Nach eigener Aussage musste er sich zwingen, in Azbés Münchner Malschule das ihm widerwärtige Aktzeichnen zu üben. Oft flüchtete er mit seinem Malkasten, um sich draußen dem »Reich der Farben« zu ergeben. Oder aber er blieb daheim und versuchte »auswendig, nach Studie oder phantasierend ein Bild zu machen, das mit den Naturgesetzen nicht allzuviel zu tun« hat.<sup>56</sup> Das Schlüsselerlebnis »reiner« Farbigkeit widerfuhr Kandinsky nach seinen späteren Erinnerungen 1889 auf einer ethnographischen Expedition nach Wologda in Nordostrussland. Die mit bunten Ornamenten geschmückten Stuben der Syrjänen vermittelten ihm die Empfindung einer »totalen« Malerei: »Ich hatte den Eindruck, ich trete in die Malerei hinein, die nichts erzählt.«<sup>57</sup> So pflegte Kandinsky, neben seinen im Freien nach der Natur gemalten Ölstudien, seit 1901, dem Beginn seiner künstlerischen Selbstständigkeit, eine Vorliebe für altrussische Motive und Märchen, außerdem für zeitgenössische und mittelalterliche Kostümszenen wie »Die Nacht (Spazierende Dame)« (Abb. 18). Diese Gouache war das erste Geschenk an Gabriele Münter.

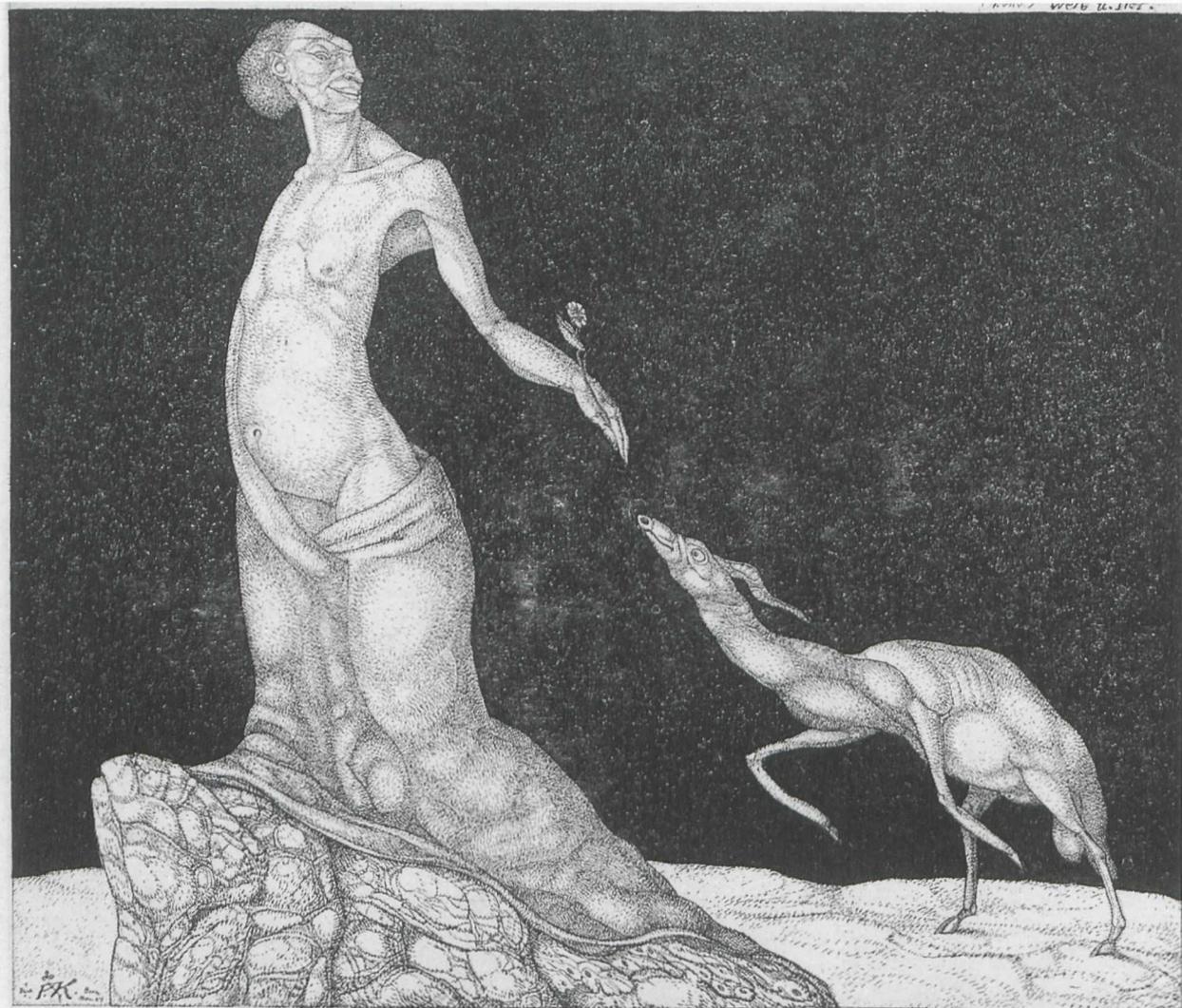
Dass sich Kandinsky anders als Klee vorbehaltlos den ornamentalseligen, träumerischen Gegenwelten der Jugendstilperiode hingab und historisierend jene Idealität suchte, deren Maskenhaftigkeit Klees »Inventionen« mit ötzender Schärfe bloßstellen, zeigt der Vergleich der Frühwerke. Der Jugendstilperiode innigst verbunden war Kandinsky auch in seinem Streben, Kunst und Leben durch die Wiederbelebung des Handwerks zu versöhnen. Sein Schaffen umfasste seit 1903 neben bildkünstlerischen Arbeiten Entwürfe für Stickereien, Schmuck, Kleider und Möbel. Seine dekorativen Arbeiten brachten ihm sogar eine Einladung von Peter Behrens ein, an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule die Leitung der Klasse für dekorative Malerei zu übernehmen, was Kandinsky jedoch ablehnte. Die Bauhaus-Idee einer universalen Lebensgestaltung auf handwerklicher Basis ist in Kandinskys Biografie also konsequent vorgebildet. In Murnau fand er mit Gabriele Münter und den anderen Münchner Freunden eine dauerhaft inspirierende bäuerliche Umgebung, wo kunstgewerbliche Arbeiten und das Sammeln von Volkskunst eine

54 Tagebücher (wie Anm. 14), Nr. 294. Hervorhebungen von R. P.

55 ebenda, Nr. 420.

56 Wassily Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler. Stuttgart 1955, S. 43.

57 ebenda, S. 37.



17 Paul Klee, Weib und Tier, 1904, Radierung (Kunstmuseum Bern)

große Rolle spielten. In seiner russischen Zeit engagierte Kandinsky sich weiterhin für die angewandte Kunst und fertigte z. B. Entwürfe für die Bemalung von Porzellangeschirr an. Seine inzwischen abstrakte Formensprache war ebenso wie schon die romantisch-expressionistische Motivpalette der Münchner Zeit ohne weiteres auf dekorative Funktionen übertragbar. Kandinskys malerische Abstraktion blieb dem Ornamentgedanken der Jahrhundertwende verhaftet; ohne Berührung durch die kubistische Analyse und damit nach den Worten Clement Greenbergs »compromised by his failure ever quite to catch up with the present.«<sup>58</sup> Gegen die Flüchtigkeit des Bildes bot Kandinsky einen ähnlichen Widerstand auf wie gegen das Aktstudium, dem er die Ausdruckswerte der Farbe und das historisierende Ornament entgegenhielt. Dezi-

diert formulierte er die Notwendigkeit, auch in der abstrakten Malerei die Aufgabenstellung Albertis nicht zu vergessen und einen positiven Raumwert zu definieren.<sup>59</sup>

Bei Klee vollzog sich in der entscheidenden kubistischen Phase eine bei Kandinsky nicht existente Dissoziation zwischen Theorie und Praxis. Der junge Klee war davon überzeugt gewesen, dass die Kunst sich nur negativ verhalten könne, wenn sie nicht zum Plagiat der klassischen Tradition herabsinken wolle. Das Ideal galt ihm für verloren und dieser Verlust war explizit das Thema der Inventionen. In dem Moment seiner künstlerischen Wende zur Abstraktion, zwischen 1911 und 1915, verwarf Klee diese Negation und schloss sich Kandinskys Rede vom »Geistigen« an, während seine Bilder weiterhin die Sprache des Kritikers sprechen.

58 Clement Greenberg: Kandinsky (1951). In: Art and Culture. Critical Essays. Boston 1961, S. 111–114, Zitat S. 111.

59 Dazu Felix Thürlemann: Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke. Bern 1986, S. 139 ff.

## Künstlerischer Austausch und künstlerische Differenz

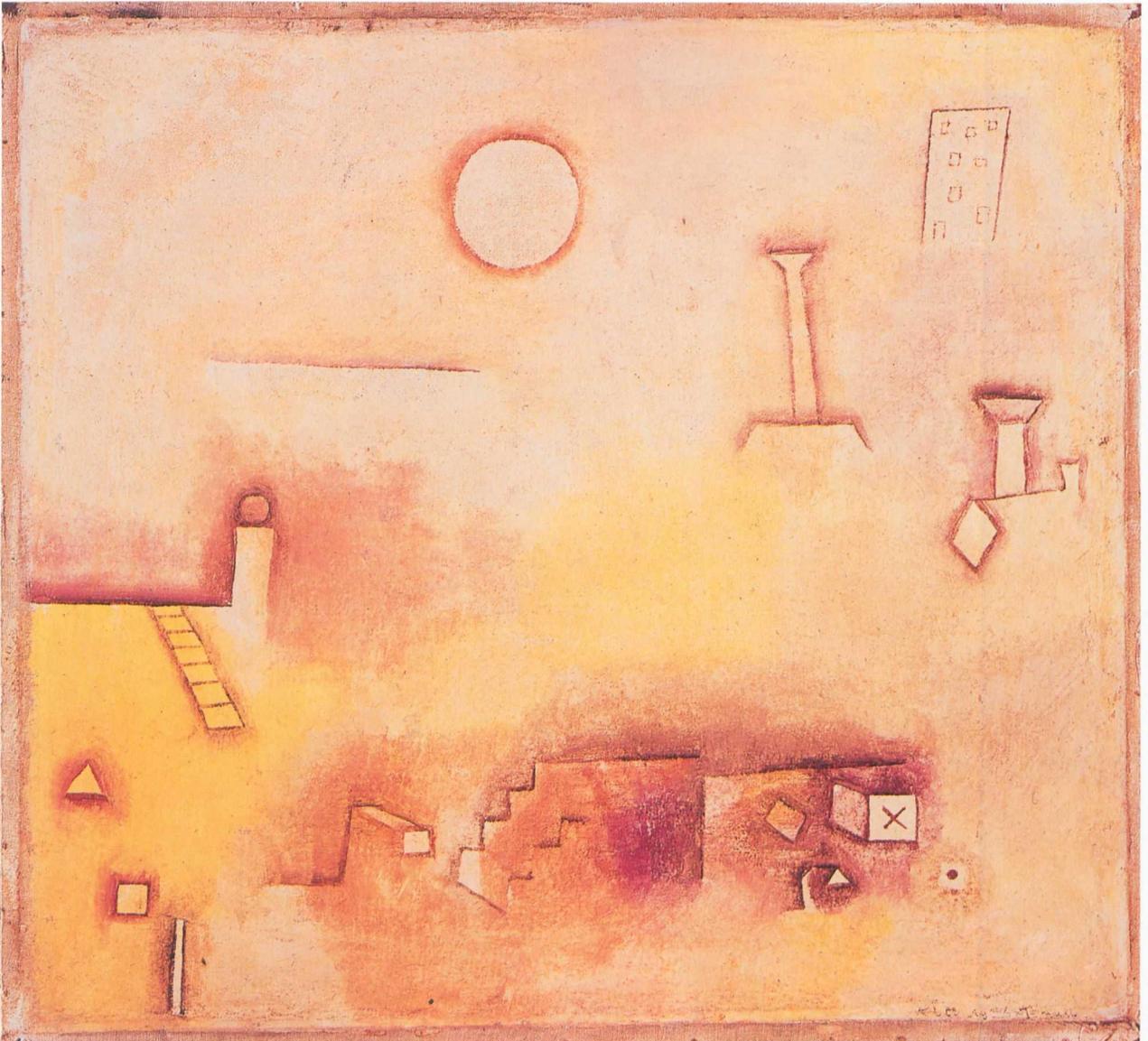
In den bisherigen Ausführungen zur Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen im Verhältnis der beiden Bauhauskünstler haben Nähe und Distanz zwischen Klee und Kandinsky ihre Erklärung gefunden. Die gegenseitigen künstlerischen Anregungen können auf dieser Grundlage erst richtig eingeschätzt werden. Es wird sich zeigen, dass die Differenz der künstlerischen Positionen zu völlig unterschiedlichen Resultaten der

gleichen Motive und Techniken führte, so dass von einer tiefgehenden gegenseitigen Einflussnahme eher nicht die Rede sei kann. Aufschlussreich ist vielmehr, wie die beiden Freunde bestimmte Strukturen, Motive und Techniken des andern übernehmen und in ihren ureigenen künstlerischen Zusammenhang einfügen.

Möglicherweise auf Anregungen durch Kandinskys Malerei geht Klees »Streuung« verschiedenartiger bildnerischer Elemente zurück, welche den festen kubistischen Flächenzusammenhang zugunsten einer ausgedehnten diffusen Hinter-



18 Wassily Kandinsky, Spazierende Dame (Die Nacht), 1903, Farbholzschnitt (Städtische Galerie im Lenbachhaus München)



19 Paul Klee, Rekonstruktionen, 1926, Öl (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf)

grundsäumlichkeit aufgibt.<sup>60</sup> Umgekehrt wählte Kandinsky in der Dessauer Zeit zunehmend kleinteiligere Bildelemente, die an Klees miniaturhafte Gestaltungsweise erinnern. Der Vergleich von Klees Gemälde »Rekonstruktionen« (Abb. 19) mit Kandinskys Werk »Vereinzelt« (Abb. 20) bringt nach dem ersten Eindruck von Übereinstimmung jedoch mehr Trennendes als Verbindendes ans Licht. »Rekonstruktionen« gehört zu einer Folge von Bildern, zu denen auch »Physiognomische Kristallisation« (1924, 15) zählt, in denen Klee vorrangig mit Hell-Dunkel-Kontrasten und Schattierungen experimentiert. Er setzte diese Mittel ebenso paradox ein wie es bereits an der Perspektive gezeigt wurde. Die Bildelemente stellen sich als

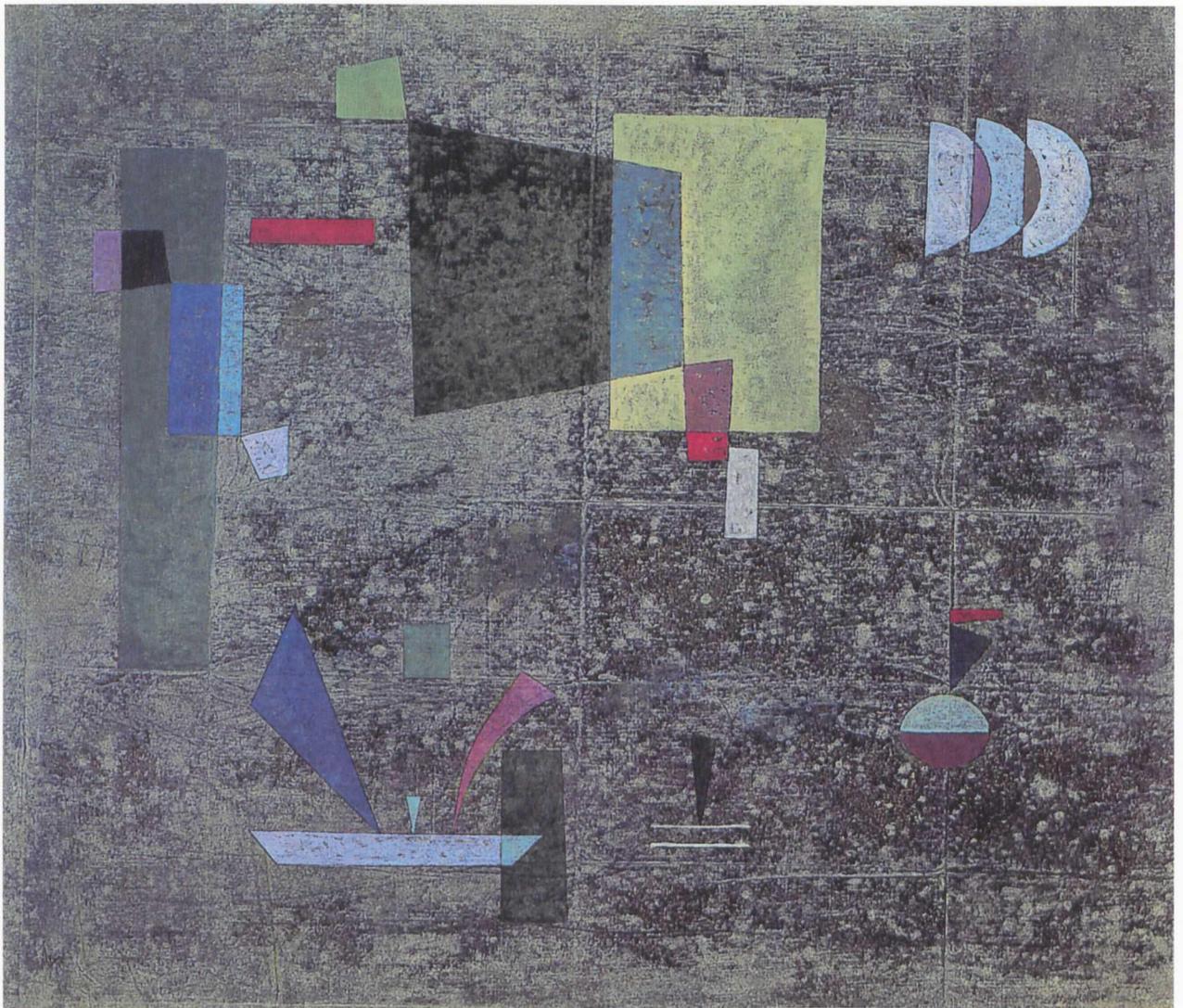
nebelhafte Fragmente einer fantastischen Landschaft dar, doch ihre Gestalt wird nicht modelliert im alten Sinn, sondern aus dem Grund ausgespart, der wie eine Aura die Leerformen umgibt und die Formen aus sich heraus zu bilden scheint, ein Schichtungsprinzip, das Klee um 1905 zu entwickeln begann und das die kubistische Innovation partiell vorwegnahm.<sup>61</sup> Kandinsky umgibt seine geometrischen und amorphen Bild-

<sup>60</sup> Vgl. Tower 1978 (wie Anm. 30), S. 143.

<sup>61</sup> Dieses die tradierten Hierarchien umkehrende Herausarbeiten der Bildfigur aus dem Grund deutete Klee 1905 als natural analoges Vorgehen, der positiven Wendung seines Kunstbegriffs den Boden bereitend: »Das Mittel ist nicht mehr der schwarze Strich, sondern der weiße. Der Grund ist nicht Licht, sondern Nacht; daß die Energie eine aufhellende ist, entspricht dem Vorgang der Natur.« Tagebücher (wie Anm. 14), Nr. 632.



20 Wassily Kandinsky, Vereinzelte, 1930, Öl (Galerie Maeght Paris)



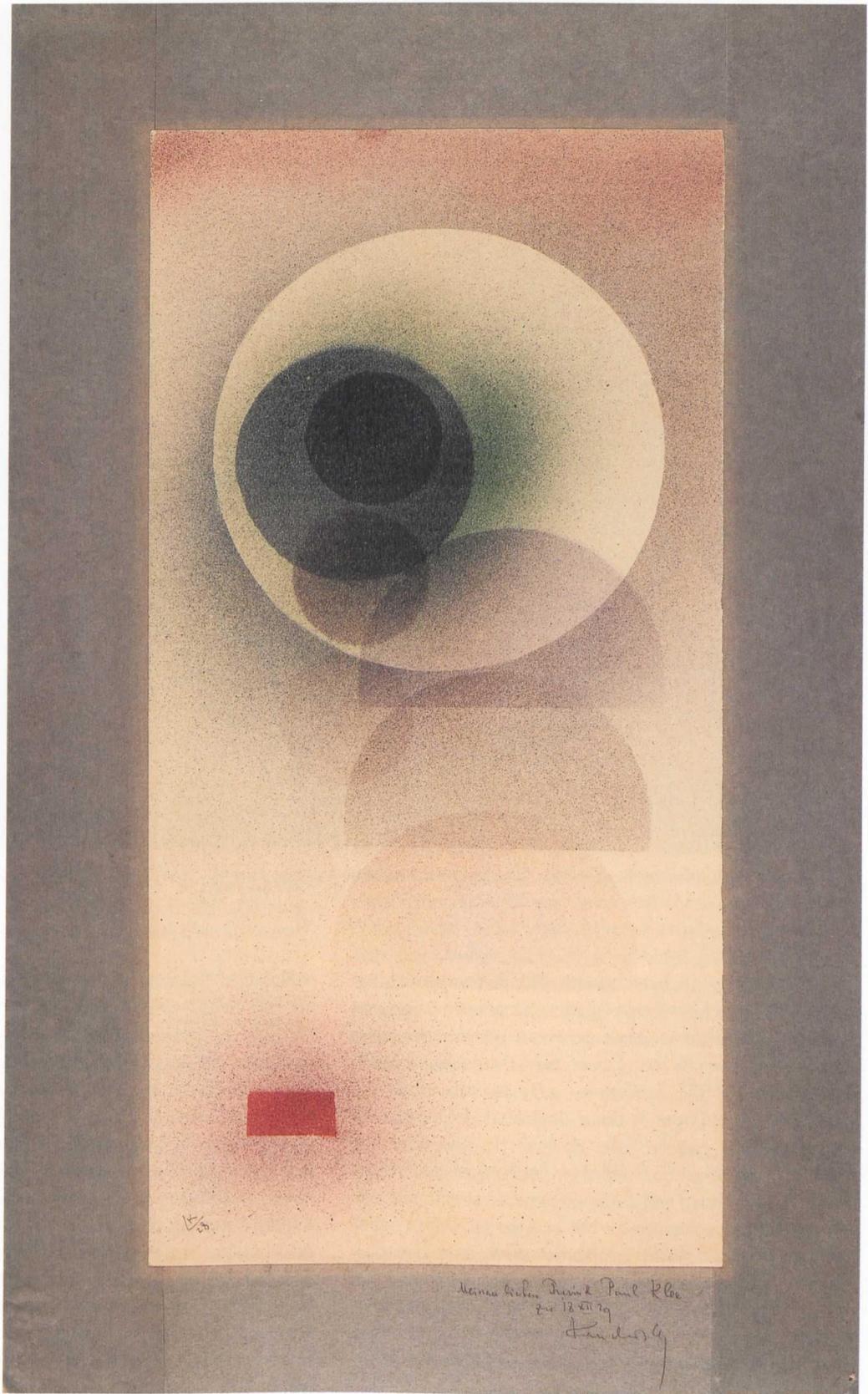
**21** Wassily Kandinsky, *Langsam heraus*, 1931, Tempera und Öl (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris)

motive ebenfalls mit auratischen Schatten, doch keineswegs relativiert oder verkehrt er dadurch ihre Gestalthaftigkeit, vielmehr konstituiert er mit ihrer Hilfe einen entrückten atmosphärischen Raum, der den Formen eine organische Beweglichkeit gibt. Selbst wo Kandinsky, etwa in »Langsam heraus« (Abb. 21), die Materialität der Bildfläche betont, sicherlich im Rekurs auf Klees vielfach geschichtete stoffliche Gründe, wird diese Dominanz der Gestalt nicht angetastet. In dem im Centre Pompidou in Paris befindlichen Gemälde gibt Kandinsky dem Hintergrund ein fleckiges rohes Aussehen, das seine Flächenhaftigkeit zwar deutlich zur Geltung bringt, aber dennoch den transparent applizierten geometrischen Formen die Führung überlässt.

Auch die von beiden Künstlern seit 1924 eingesetzte Spraytechnik ist ein Zeugnis ihrer Zusammenarbeit. Kandinskys in dieser Technik gearbeitetes Aquarell »Zu Grün« (Abb. 22),

welches im Übrigen zu den zahlreichen Bildgeschenken gehört, welche die Freunde austauschten,<sup>62</sup> zeigt im Vergleich mit Klees Aquarell »Abwandernder Vogel« (Abb. 23) die schon beobachtete Differenz in der Figur-Grund-Beziehung. Bei Klee dient der Einsatz von Schablonen und Farbspritzpistole, die schon Man Ray in seiner dadaistischen Zeit 1919 erprobt hat, der Parodierung von Bildhierarchien. Die ausgesparten geometrischen Formen wirken partiell wie Negative, verweigern sich der Ratio einer kompositorischen Gestalt. Klee konfrontiert wie hier stets die gesprühte Farbe mit linear aufgesetzten, mit dem Pinsel ausgeführten gegen-

<sup>62</sup> Das Bild trägt die Inschrift »Meinem lieben Freund Paul Klee – zum 18 XII 29 Kandinsky« und folgte auf Klees Bildgeschenk »Der Vogel Ph füttert Ur mit einer Schlange« (1925, 208). Hierzu Helfenstein 1997 (wie Anm. 31), S. 111 ff.



22 Wassily Kandinsky, Zu Grün, 1928, Aquarell (Privatbesitz Schweiz)



23 Paul Klee, Abwandernder Vogel, 1926, Gouache (The Metropolitan Museum of Art New York/Berggruen Klee-Collection)

ständlichen Motiven, deren akkurate Flächenformen mit den gesprühten Schablonenformen in Beziehung treten und deren negativen Charakter in einen positiven verwandeln, ohne dass dieser Eindruck auf Dauer aufrechterhalten werden kann. In diesem Bild qualifizieren z.B. der »abwandernde Vogel« und der aufragende Baum die kreisrunde Scheibe als Gestirn und die gestufte Form darunter als treppenartigen Abhang. In der scheinbar kindlichen Zeichensprache, mit der Baum, Vogel, Gestirn und Berge angegeben sind, bricht sich die technizistische Anonymität der Sprühfaktur. Deren nebelhafte Räumlichkeit wird konterkariert durch den besagten Negativeffekt einzelner Formen und flächig durchkreuzt von gewebeartigen Strukturen am unteren und linken Bildrand. Auch in Klees diffusen Hintergründen entfaltet sich also, in der Interpretation als Märchen- oder Traumlandschaft, die kubistische Reflexion des Flächenwerts weiter fort.

Kandinsky dagegen setzt den Sprühnebel und die Schablo-

nenform im Sinne seiner ungebrochenen Kompositions-idee ein, die virtuos mit dem Kontrast von geometrischen Formen und fein nuancierten Farbwerten umgeht. Wo Klee eine vexierbildhafte Kipp-Bewegung zwischen Vorn und Hinten, Figur und Grund, aber auch zwischen lyrischer Poesie und kindlicher Grotteske artikuliert, schafft Kandinsky ein Kontinuum von der oberen Kreisgestalt über ihre Öffnung in den sich staffelnden Kreissegmenten bis hin zum Verschwinden im Raum. Das kleine rote Rechteck balanciert das Gewicht der Kreisfigur aus, so dass eine in sich stimmige, elegante Kompositionsfigur realisiert ist. Der Unterschied zwischen Klees und Kandinskys Werken wird besonders an jenen Stellen deutlich, wo die transparenten Flächen sich überschneiden. Klee gestaltet diese Bereiche paradox, indem er, besonders deutlich in dem an Kandinsky gerichteten »Briefbild« (1926, 23; L 3) die sich überschneidenden Flächen nicht dunkler, wie es die optische Logik vorschreiben würde, sondern hell gestal-

tet. Kandinsky befolgt die optischen Gesetze, so dass der organische Charakter seiner Komposition trotz der strengen Abstraktion nirgends in Frage gestellt ist, während Klee die Störung dieser organischen Bildordnung zu seiner künstlerischen Aufgabe gemacht hat.<sup>63</sup>

Die Werkbetrachtungen haben ergeben, dass der Antirationalismus Klees von dem Kandinskys sehr verschieden ist, obwohl ihre Gestaltungslehre die gemeinsame Idee einer Analogie von Kunst und Natur vertritt, aus welcher der Weg zum Absoluten abgeleitet wird. In der Kunstliteratur wurde dieser romantische Irrationalismus zum Topos der Charakterisierung beider Künstler, die Differenzen der künstlerischen Praxis eher verdeckt.<sup>64</sup> Diese kollektive Vereinnahmung galt es hier gerade angesichts der nachbarschaftlichen Beziehungen beider in Dessau zu revidieren. Allein Kandinskys Formen entsprechen seiner bildnerischen Grammatik und ihren gestaltpsychologischen Konnotationen. Abstrakte Formen werden von ihm grundsätzlich nicht für sich, als Konstrukte, präsentiert, sondern durch vielfältige Kontrastbeziehungen und reiche Variationen dynamisiert und verlebendigt. Die so erzielten Stimmungswerte bedürfen stets eines Schwingungsraumes, der den Formen und Farben ihre Eindeutigkeit nimmt und sie suggestiv in Bewegung versetzt. Kandinsky erzeugt diese ambivalente Räumlichkeit sowohl durch perspektivisch angelegte lineare Gebilde als auch durch farbige Werte. Sein malerischer Flächenraum ist nicht der des kubistischen Bildes, das seine Formen im Widerspruch zwischen Flächen- und Raumform ausspannte. Er bleibt vielmehr auch in seinem geometrischen Vokabular der Dessauer Zeit der symbolistischen Ästhetik verbunden, die eine Festlegung der Bildele-

mente im empirischen Naturraum zwar aufgab, ihre flächig-stoffliche Natur jedoch nicht offenbarte, sondern in einen irrationalen Raum transzendierte.

Klees künstlerischer Antirationalismus steht anders als bei Kandinsky seinem weltanschaulichen Irrationalismus entgegen. Denn als Künstler attackierte er die Einheit und Autonomie des Werks, die er in seiner Bauhauslehre verteidigte. Zwar nutzte er seine intensive Beschäftigung mit der Lehre in den Zwanzigerjahren zur Differenzierung und Artikulation seiner individuellen künstlerischen Probleme. Dennoch sind seine Werke keineswegs aus seiner Formlehre zu erschließen, deren Kategorien immer nur Teilbereiche darstellen und als Totalität begreifen, etwa die »Bewegung« der Linie oder die der Farben. Die künstlerische Bedeutung Kleescher Bilder, ihre ironische, poetische und rätselvolle Ausstrahlung, beruht aber gerade auf der widerspruchsvollen Verschränkung der verschiedenen bildnerischen Techniken. Im Zentrum von Klees Arbeit steht – trotz aller theoretischer Versuche, eine positive organische Ganzheit des Bildes zu definieren – die Entfaltung der kubistischen Negation. Die Destruktion des fiktiven Bildraums findet anders als bei den Kubisten in der Auseinandersetzung der abstrakten Bildelemente selbst statt. Das Verhältnis von Figur und Grund verkehrt sich, indem lineare und farbige Ordnungen, individuelle Gestalt und serielle Struktur einander konfrontativ durchdringen. Symbolische Motive, welche in die abstrakten Flächenordnungen eingebracht werden, entweder in Form linearer Zeichen oder auch nur durch den Bildtitel, tragen ebenfalls den Anspruch vor, das Bild mit Sinn ausstatten zu können, doch die Botschaft bleibt stets unlesbar. Inhaltliche Assoziationen führen immer zurück zur Wahrnehmung der formalen Bildmittel selbst. Stets verliert der sinnversprechende Gegenstand, indem er sich in einen anderen verwandelt oder sich als konstruktiver Teil der Flächenorganisation erweist, seine Autonomie und damit seine Aussagekraft. Klees Werk ist somit in erster Linie Reflexion über das Medium Bild und seine Mittel zur Herstellung von Bedeutung, während Kandinskys abstraktes Werk die repräsentative Fähigkeit des Bildes konserviert und damit dem Bauhausgedanken einer universalen Lebensgestaltung verbunden bleibt.

63 Vgl. Okuda 1999 (wie Anm. 31), S. 116, zu einem ähnlichen Vergleich zwischen Klees »Treppe und Leiter« (1928), Geburtstagsgeschenk an Kandinsky, und dessen Gegengeschenk »Kreis und Treppe«, (Dezember 1928), S. 116 f.

64 Exemplarisch bei Werner Hofmann: Klee und Kandinsky. In: Merkur. Stuttgart, Jg. 11, 1957, S. 1096–1102, der mit seiner »Zusammenfügung dieser beiden Namen [...] nicht auf wertende Vergleiche« (S. 1096), sondern auf die Feststellung zielt, dass »das Künstlerdenken dieser Jahre [...] zu einem »ganzheitlichen« Weltbild strebe.« (S. 1102)