



Mode und Ästhetik

Kunst- und kulturwissenschaftliche Perspektiven
an der TU Darmstadt und ihre Vorgeschichte:
Hans Lehmberts Gestaltungslehrgang und
das Bauhaus

Alexandra Karentzos

Die Geschichte der Kunstgeschichte in der Mode und Ästhetik an der Technischen Universität Darmstadt ist nicht so lang wie die der Kunstgeschichte in der Architektur. Der Bereich entstand im Zuge der kulturwissenschaftlichen Öffnung der Kunstgeschichte und bildet bis heute ein Alleinstellungsmerkmal an Universitäten in Deutschland, steht doch inhaltlich der Zusammenhang von Mode, Ästhetik, Kunst und Gesellschaft im Zentrum. Dabei sind historische Perspektiven ebenso wichtig wie die Berücksichtigung globaler Verflechtungen. Im Blickpunkt stehen insbesondere Formierungen, Inszenierungen und die (De-)Konstruktion menschlicher Körper(-bilder). Zur Analyse solcher ästhetischen Praktiken und ihrer Semantiken hat sich an der TU Darmstadt ein Fokus auf Gender, Post- und Decolonial Studies herausgebildet, der sich inzwischen in der kunstgeschichtlichen Forschung etabliert hat.¹

Die Entstehung des Schwerpunkts Mode und Ästhetik an der TU Darmstadt wurde durch zwei Umstände begünstigt, auf die ich im Folgenden kurz eingehen möchte: zum einen die Förderung von Stiftungsdozenturen und -professuren für Mode und Ästhetik durch den Wella-Konzern und zum anderen das von Hans Lehmberg an der TU Darmstadt begründete Interesse an Form- und Gestaltungslehre für das Berufsfeld Körperpflege und der konzeptionelle Einfluss des Bauhauses, der sich bei Lehmberg zeigt. Zunächst aber steht – beim Rückblick von heute aus – die langjährige Förderung durch den Wella-Konzern im Fokus.

Durch eine Wella-Stiftungsdozentur wurde der Schwerpunkt Mode und Ästhetik 1992 an der TU erstmals verankert. Als erste Stiftungsdozentin wurde die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Irene Antoni-Komar berufen, die mit einer Schriftenreihe hervortrat, die sich mit Fragen von Körperlichkeit und einer Theoretisierung von Geschlecht, Mode und Bekleidung aus kultur- und designwissenschaftlicher Perspektive beschäftigt und hierfür einen wichtigen und frühen Beitrag leistet.² Im Zuge

¹ Beispiele für entsprechende Arbeiten im Bereich Mode und Ästhetik an der TU Darmstadt sind etwa das von Birgit Haehnel geleitete DFG-Projekt »Weiße Umhüllungen – weiße Verblendungen. Zur Bedeutung des weißen Tuchs in der visuellen Kultur seit dem 20. Jahrhundert« (2010–2014), die Beteiligung an dem DFG-Netzwerk »Entangled Histories of Art and Migration: Forms, Visibilities, Agents« (2018–2022) oder das DFG-Projekt »A Critical Art History of International and World Expositions: Decentering Fashion and Modernities«, geleitet von Alexandra Karentzos, TU Darmstadt/Miriam Oesterreich, UDK Berlin in Kooperation mit dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris (2022–2025).

² Zu ihren wichtigsten Schriften im Kontext der Stiftungsprofessur zählen: Antoni-Komar, Irene (Hg.): *Moderne Körperlichkeit. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung*. Schriftenreihe des Instituts für Designforschung. Reihe Mode und Ästhetik, Bd. 1, Stuttgart 2001; Antoni-Komar, Irene: *Kulturelle Strategien am Körper. Frisuren, Kosmetik, Kleider*. Schriftenreihe des Instituts für Designforschung. Reihe Mode und Ästhetik, Bd. 2, Oldenburg 2006. Zu Antoni-Komar siehe auch die Kurzbiografie im zweiten Teil dieses Bandes.

dessen gründete sie auch das Institut für Designforschung, das von 2001 bis 2008 bestand. Ihr folgte der Kunsthistoriker Christian Janecke, dessen Sammelbände zu »Haar tragen«³ und »Gesichter auftragen«⁴ mit kunst- und kulturwissenschaftlichen Beiträgen zum Thema Haare und Schminke einschlägig geworden sind. Nachdem die Dozentur zu einer auf drei Jahre befristeten Stiftungsprofessur aufgewertet wurde, wurde die Kunsthistorikerin Annette Geiger berufen, deren Publikation »Der schöne Körper«⁵ die Diskussion um Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft grundlegend behandelt. Nach einer längeren Vakanz wurde ich 2011 auf die Wella-Stiftungsprofessur berufen, die 2016 als W3-Professur von der Universität verstetigt wurde.

Einen allerersten Schritt zu einem kunsthistorischen Schwerpunkt machte aber kein studierter Kunsthistoriker, sondern ein Berufspädagoge: Hans Lehmborg war ab 1966 zunächst als Oberstudienrat und ab 1972 als Professor für Didaktik des chemisch-technischen Gewerbes an der TU beschäftigt.⁶ Es mag zunächst verwundern, dass ich ihn in die Geschichte der Kunstgeschichte an der TU Darmstadt einreihe. Er war für die Lehramtsstudierenden an beruflichen Schulen zuständig und hier insbesondere für den Bereich Körperpflege. Das Berufsfeld umfasst das Frisierhandwerk, die Kosmetik und die Maskenbildnerei. Obwohl Lehmborg, selbst Friseurmeister, zunächst am Fachbereich Chemie und später am Institut für Berufspädagogik⁷ angesiedelt war, hat er dennoch für die Lehramtsstudierenden in diesen – doch auch kreativen – Berufen eine Form- und Gestaltungslehre entwickelt, die Grundlagen der Kunstgeschichte umfasste.

»Ich habe in den letzten Monaten an einer Sache gearbeitet, die nun seit einigen Monaten reif geworden ist. Es handelt sich um einen Lichtbildervortrag mit dem Titel ›Das Haar in der bildenden Kunst‹. Der Vortrag führt durch die bedeutendsten Museen der Welt und zeigt sehr eindringlich, wie Künstler aller Zeiten sich der Darstel-

3 Janecke, Christian (Hg.): Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung, Köln 2004.

4 Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken, Marburg 2006.

5 Geiger, Annette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft, Köln 2008.

6 Vgl. die Kurzbiografie zu Hans Lehmborg im zweiten Teil dieses Bandes.

7 Das Institut wurde 2001 fusioniert mit dem Institut für Pädagogik zum Institut für Allgemeine Pädagogik und Berufspädagogik. Vgl. dazu Harald Bierbaum u. a. (Hgg.): 50 Jahre »Allgemeine Pädagogik« an der TU Darmstadt, 2019, online verfügbar unter https://www.abpaed.tu-darmstadt.de/media/abpaed__anu/50_jahre_allgemeine_paedagogik_fotos/50_Jahre_Allgemeine_Paedagogik_an_der_TU_Darmstadt.pdf [Zugriff: 29. 08. 2021].

lung des Haares bedient haben, um ihrer künstlerischen Idee Ausdruck zu geben [...]. Ich habe besonderen Wert auf die Qualität der Farbfotos gelegt; sie sind fast ausnahmslos direkt von den Originalen aufgenommen.«⁸

So beschreibt Lehmborg bereits 1964 in einem Brief, wie er den Grundstock für eine Dia-Lehrsammlung zur (Kunst-)Geschichte der Mode und Frisuren⁹ gelegt hat. In seinen Publikationen »Haar und Frisur in der bildenden Kunst« (1983) und »Gestaltung« (1988) führte er diese Stränge zusammen.¹⁰ Mit seinem kunsthistorischen und gestalterischen Interesse musste er aus der Enklave der Chemie und später der Berufspädagogik zuallererst Vernetzungen herstellen. Diese erfolgten nicht zuletzt über den Wella-Konzern, der auch seine Publikationen finanziell unterstützte.¹¹

Lehmborgs Gestaltungs- und Formenlehre war an Konzepten des Vorkurses am Bauhaus orientiert. Führt man sich diesen historischen Bezug vor Augen, wird deutlich, wie Lehmborg einen Grundstein für den Arbeitsbereich Mode und Ästhetik mit kunsthistorischem Schwerpunkt gelegt hat und wie die weiteren Forschungen in diesem Bereich daran anschließen.

Daher möchte ich zunächst auf das Bauhaus eingehen und die grundlegende Verbindung von Kunst und Handwerk sowie auch die Bedeutung von Frisuren am

8 Lehmborg, Hans: Brief an Willi Fedler, Solingen, Erster Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft der Lehrer im Deutschen Friseurhandwerk, 31. 01. 1964, zit. n. Antoni-Komar, Irene: Für eine lebendige Schule: Hans Lehmborg und die Neubewertung der Frisurausbildung, in: Die Berufsbildende Schule 47 (1995), S. 245–251, hier S. 250.

9 In dem von mir geleiteten und von dem Kunsthistoriker Marco Rasch als wissenschaftlichem Mitarbeiter durchgeführten Projekt »Digitalisierung der Dia-Lehrsammlung zur Geschichte der Mode und Frisuren am Arbeitsbereich Mode und Ästhetik« wurde Lehmborgs Dia-Archiv im Jahr 2014 digitalisiert und in das Prometheus-Bildarchiv eingespeist, so dass es auch einer breiteren kunsthistorischen Öffentlichkeit zugänglich ist: <https://prometheus-bildarchiv.de/> (Zugang nur mit Anmeldung). Der Lehmborg-Nachlass wurde am 05. 12. 1994 feierlich durch Lehmborgs Sohn Dr. Harald Lehmborg an die TU Darmstadt und die damalige Stiftungsdozentin Antoni-Komar übergeben (Brief der Wella AG an Jürgen Schneider vom 22. 11. 1994). Bis heute befindet sich der Nachlass im Arbeitsbereich Mode und Ästhetik.

10 Lehmborg, Hans: Haar und Frisur in der bildenden Kunst, hg. v. Wella GmbH, Stuttgart 1983 und Lehmborg, Hans: Gestaltung. Übungen zur Geschmacksbildung; ein Lehrgang, Bd. 1+2, Darmstadt 1988. Seine Fachbücher zur Körperpflege umfassen immer einen Teil zur Kunst, insbesondere in seiner didaktischen Aufarbeitung: Lehmborg, Hans: Didaktische Hinweise zu den Arbeitsblättern für die Geschmacksbildung junger Friseure, Darmstadt 1965; Gress, Peter/Lehmborg, Hans: Fachkunde für Friseurinnen und Friseure, Bd. 1+2, Bonn ^{23–25}1958.

11 Durch die enge Zusammenarbeit mit Wella, von der auch die Studierenden profitierten, wurde insbesondere auch auf Initiative von Studierenden, u. a. von Jürgen Schneider, die von Wella gestiftete Dozentur eingerichtet. Jürgen Schneider hat zahlreiche Dokumente und Informationen zu Lehmborg, dem Studiengang und den Anfängen der Stiftungsprofessur bereitgestellt, wofür ich ihm sehr danken möchte.

Bauhaus als Signum der Moderne herausarbeiten. Im Anschluss wird Lehmberts Gestaltungslehrgang in Bezug zum Bauhaus-Vorkurs und zu kunstgeschichtlichen Methoden gesetzt. Dabei zeigen sich Parallelen zur Entwicklung der Kunstgeschichte in der Architektur, die zwischen praktischer Gestaltung und Architekturtheorie changierte.

Bauhaus in Darmstadt

»Als Gründer und ehemaliger Leiter des Bauhauses rufe ich daher alle, die an der Verbreitung der Idee des Bauhauses interessiert sind, auf, dem neuen Bauhaus-Archiv in Darmstadt Bauhaus-Produkte, Modelle, Entwürfe, Briefe, Manuskripte und Druckschriften zur Verfügung zu stellen. Ich selbst mache den Anfang«¹², so Walter Gropius. Die Verbindungen des Bauhauses mit Darmstadt sind vielfältig (**Abb. 1**). Nicht nur das Bauhaus-Archiv war von 1960 bis 1970 im Ernst-Ludwig-Haus an der Mathildenhöhe in Darmstadt untergebracht, sondern es sind auch viele ehemalige Bauhüsler*innen nach 1945 nach Darmstadt gezogen und haben den »kulturellen Aufbruch«¹³ wesentlich mitgestaltet: Gertrud und Alfred Arndt, Ernst Neufert, Friedrich G. Hüffner, der die damalige Werkkunstschule¹⁴ in Darmstadt leitete, Mila und Hanns Hoffmann-Lederer, der dort auch nach dem Vorbild des Bauhaus-Vorkurses unterrichtete und viele mehr, die in der Umgebung von Darmstadt wohnten.¹⁵ Zudem war der Bauhauslehrer Johannes Itten von Hans Gerhard Evers, Professor für Kunstgeschichte am Fachbereich Architektur der Technischen Hochschule Darmstadt, neben Hans Hildebrandt, Willi Baumeister, Hans Sedlmayr, Theodor W. Adorno und vielen anderen zu dem ersten »Darmstädter Gespräch«¹⁶ 1950 eingeladen, wo er einen Vortrag »Über die Möglichkeiten der modernen Kunst«¹⁷ hielt. Insofern ist es geradezu naheliegend, dass auch Lehmbert die Bauhaus-Ideen impli-

¹² Walter Gropius zit. n. Netuschil, Claus K.: Das Bauhaus-Archiv Darmstadt. Frühe Rezeption eines internationalen Stils. Dokumentation zu Gründung, Arbeit und Weggang, in: Claus K. Netuschil (Hg.): Bauhaus-Archiv Darmstadt. Bilanz und weltweite Wirkung 1960 bis 1970, Ausst.-Kat. Kunst Archiv Darmstadt e. V., Darmstadt 2019, S. 15–65, hier S. 15.

¹³ Ebd., S. 18.

¹⁴ Diese ging 1971 im Fachbereich Gestaltung an der Hochschule Darmstadt auf.

¹⁵ Vgl. Netuschil 2019 (wie Anm. 12).

¹⁶ Vgl. dazu ausführlich den Aufsatz von Lisa Beißwanger in diesem Band.

¹⁷ Itten, Johannes: Über die Möglichkeiten der modernen Kunst, in: Evers, Hans G. (Hg.): Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch, Darmstadt 1951, S. 31–47.



Abbildung 1 Bauhaus-Archiv Darmstadt, Plakat zu Arbeitsräumen, Schausammlungen und Veranstaltungen, Stilisierter Kopf, Entwurf: Oskar Schlemmer, modifiziert von Alfred Arndt, um 1965, Repro aus: Netuschil, Claus K. (Hg.): Bauhaus- Archiv Darmstadt: Bilanz und weltweite Wirkung 1960 bis 1970, Ausst.-Kat., Darmstadt 2019, S. 14.

zit in seinem Gestaltungslehrgang an der TU Darmstadt aufgenommen hat. Aber nicht nur durch die engen Verbindungen des Bauhauses mit Darmstadt, sondern auch auf inhaltlicher Ebene zeigt sich die Nähe von Lehmberts Ansatz zum Bauhaus-Konzept.

Handwerk und Kunst: Gestaltungs- und Formenlehre am Bauhaus

Die Kunstschule Bauhaus, die im Jahr 2019 ihr 100-jähriges Jubiläum feierte, war eine Art »Schulexperiment«¹⁸ – eine Kombination aus Akademie und Kunstgewerbeschule. Für das Handwerk ist das Bauhaus von besonderer Bedeutung, da Walter Gropius, der Begründer des Bauhauses, mit der Verbindung von Kunst und Kunsthandwerk, von Werkstatt und Meisterklasse, sich am Ideal mittelalterlicher Handwerkskunst orientierte und gängige Ausbildungswege in Frage stellte, wie zuvor die Arts and Crafts-Bewegung und der Jugendstil, der in Darmstadt mit Joseph Maria Olbrich und Peter Behrens in der Darmstädter Künstlerkolonie Mathildenhöhe sichtbar wird.¹⁹ Es ging Gropius in diesem Sinne darum, das Verhältnis des Ganzen und der Teile, also Kunst und Handwerk, analytisch »verstehbar« zu machen. Rainer Wick hebt die Darmstädter Künstlerkolonie als »Meilenstein in der Geschichte der von Morris bis zum Bauhaus durchgängigen Bemühungen um eine neue Einheit von Kunst und Leben und um die Zusammenfassung aller Kunstgattungen« hervor.²⁰

Im Bauhaus stand insbesondere im Design und in der Architektur das Verhältnis von Kunst und Handwerk im Zentrum. Programmatisch postuliert Walter Gropius die Verbindung in seinem Bauhaus-Manifest von 1919: »Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine ›Kunst von Beruf‹. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers.«²¹ Gropius will die Trennung von Kunst und

18 Baumhoff, Anja: Gleichberechtigung, Duldung oder Ausschluss? Bauhäuslerinnen in der Weimarer Republik, in: Stiftung Bauhaus Dessau (Hg.): Gunta Stözl: Meisterin am Bauhaus Dessau. Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten 1915–1983, Ausst.-Kat. Stiftung Bauhaus Dessau, Ostfildern-Ruit 1997, S. 87–92, hier S. 87.

19 Vgl. Hoffmann, Tobias (Hg.): Von Arts and Crafts zum Bauhaus. Kunst und Design – eine neue Einheit! Ausst.-Kat. Bröhan-Museum Berlin, Köln 2019.

20 Wick, Rainer: Bauhaus – Kunstschule der Moderne: Das Standardwerk zu den grundlegenden pädagogischen Konzepten des Bauhauses, Ostfildern-Ruit 2000, S. 22.

21 Gropius, Walter: Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, Flugblatt, April 1919, in: Winkler, Hans Maria: Das Bauhaus 1919–1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, Köln 2005, S. 39.

Handwerk im Bauhaus auflösen: »Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte!«²² Dementsprechend erwarben die Absolvent*innen am Bauhaus einen Gesellenbrief der Handwerkskammer²³ und später, am Bauhaus in Dessau, auch ein Diplom.

Die Webereiklasse kann exemplarisch für diese Verbindung von Handwerk und Kunst am Bauhaus gesehen werden.²⁴ Auf einer Fotografie der Webereiklasse (**Abb. 2**), von Theodore Lux Feininger unter Mitwirkung von Oskar Schlemmer aufgenommen, sind ausschließlich Frauen in dem vermeintlich weiblichen Bereich des Textilhandwerks zu sehen. Damit wird auch eine Hierarchisierung innerhalb des Handwerks sichtbar: Die Weberei galt allgemein als Kunstgewerbe und stand in der Hierarchie von Kunst und Handwerk an letzter Stelle – am Bauhaus wurde die Weberei zur »Frauenklasse« erklärt.²⁵ Das Kunstgewerbe war einer der wenigen Bereiche, die Frauen damals schon länger offenstanden. Prestigeträchtige Bereiche wie die Architektur blieben den männlichen Studenten und Lehrkräften vorbehalten.

Allerdings repräsentieren die Frauen auf der Fotografie mit ihren Kurzhaarfrisuren im Garçonne-Stil der 1920er-Jahre, durch den das Frauenbild in dieser Zeit revolutioniert wurde, die »Neue Frau«, die das Selbstbild des Bauhauses als Ort der Neuentdeckung der Moderne unterstreicht. Zu einer Ikone dieser Modernität wurde Oskar Schlemmers Gemälde »Bauhaustreppe« aus dem Jahr 1932, das die Fotografie adaptiert.

Auf der gleichen Linie liegt die Inszenierung der Schriftstellerin und Schauspielerin Hildegarde Piscator in einer Fotostrecke des Fotografen Sasha Stone (**Abb. 3**). Auch Piscator verkörpert in dem Artikel für die Modezeitschrift »Die Dame« 1928 in ihrer vom Bauhausdesigner und Architekten Marcel Breuer gestalteten Berliner Wohnung die moderne »Neue Frau«.²⁶ Bezeichnend ist, dass Piscator auf einer der Fotografien bei gemeinhin als weiblich codierten Schönheitshandlungen vor einem funktional reduzierten, eckigen Toilettentisch von Breuer zu sehen ist. Der gerade

²² Ebd.

²³ Wick 2000 (wie Anm. 20), S. 68.

²⁴ Vgl. Winkler, Klaus-Jürgen (Hg.): Bauhaus Alben 3: Weberei, Wandmalerei, Glasmalerei, Buchbinderei, Steinbildhauerei, Weimar 2009.

²⁵ Müller, Ulrike: Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, München 2009, S. 10. Ein Aspekt, der auch das Frisier- und Kosmetikhandwerk betrifft, das zwar von (fast) allen benötigt wird, aber dennoch als Handwerk oft abgewertet wird.

²⁶ Piscator, Hildegarde: Das Heim Piscators. Eine sachliche Wohnung, in: Die Dame 55 (14), 1928, S. 10–12.



Abbildung 2 T. Lux Feininger: »Die Weberinnen auf der Bauhaustreppe«, um 1927 Silbergelatinepapier, 10,8 × 8,3 cm, Bauhaus-Archiv Berlin (Gunta Stölzl (Mitte); Margaretha Reichardt; Ljuba Monastirskaja; Otti Berger; Elisabeth Müller; Lis Beyer-Volger; Rosa Berger; Lena Meyer-Bergner; Ruth Hollós-Consemüller; Lisbeth Oestreicher), Repro aus: Wiedemeyer, Nina (Hg.): original bauhaus, Ausst.-Kat. Bauhaus-Archiv – Museum für Gestaltung, München u. a. 2019, S. 65.

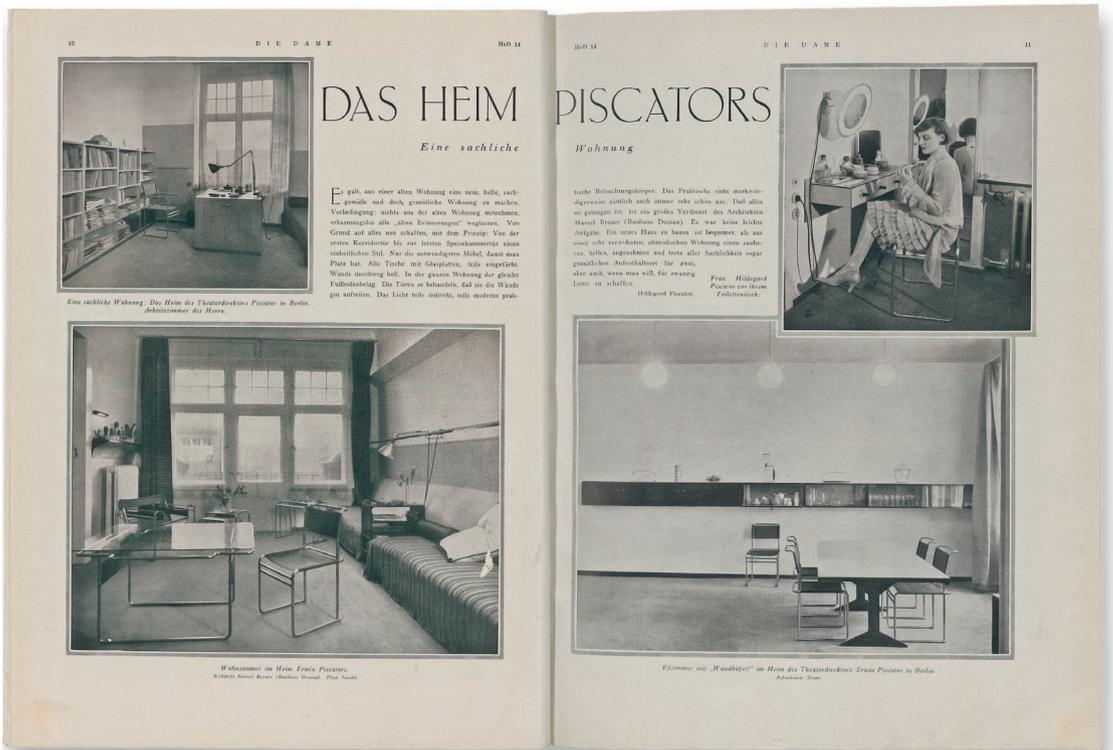


Abbildung 3 Die von Marcel Breuer entworfene Berliner Wohnung von Hildegard und Erwin Piscator, Fotograf: Sasha Stone, 1928, Repro aus: Piscator, Hildegard: Das Heim Piscators. Eine sachliche Wohnung, in: *Die Dame*, 55 (14), 1928, S. 10–11.

Kurzhaarschnitt korrespondiert dabei mit dem geradlinigen Design der Einrichtung, das – insbesondere mit den Stahlrohrmöbeln – exemplarisch die Modernität des Bauhauses repräsentiert.²⁷ Der Bildtypus der knabenhaften Garçonne in den Modemagazinen und am Bauhaus steht in der Zeit genau für diesen emanzipativen Umbruch der modernen, »Neuen Frau«.²⁸ Mit der Frisur der »geistig, finanziell und sexuell unabhängigen, wahlberechtigten, emanzipierten und berufstätigen, sportlichen wie modebewußten Frau«²⁹ wird dementsprechend auch die Modernität des Bauhauses unterstrichen. Mode und Moderne gehen insofern Hand in Hand.

Hans Lehmberts Gestaltungslehre im Kontext des Bauhaus-Vorkurses

Damit komme ich nun auf Hans Lehmbert und seinen Ansatz zurück. Er arbeitete an der TU Darmstadt daran, Kunst und Handwerk im Lehramtsstudium für das Frisierhandwerk in eine neue Beziehung zu setzen. Ich möchte zeigen, wie er in seiner Gestaltungs- und Formenlehre insbesondere von den pädagogischen Prinzipien des Bauhauses und des Vorkurses beeinflusst war und auch die kunsthistorische Beschreibung als grundlegende Kompetenz förderte.

Die am Bauhaus etablierten Vorkurse bilden bis heute die Basis für zahlreiche didaktische Konzepte der heutigen gestalterischen Grundlehren in den am Bauhaus zwischen 1919 und 1933 etablierten Vorkursen.³⁰ Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy und Josef Albers prägten diese Vorkurse mit Aufgabenstellungen, die sich mit Farbe und Form, Kontrasten sowie Punkt, Linie und Fläche beschäftigten.

²⁷ Zur Kritik an der Modernekonzeption des Bauhauses vgl. Baumhoff, Anja/Droste, Magdalena (Hgg.): *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, Berlin 2009. Vgl. zur Kritik an den Weiblichkeitskonzepten des Bauhauses auch darin den Beitrag von Sigrid Schade: *Widersprüche – Mythen der abstrakten Moderne zwischen der ›Immaterialität‹ der Kunst und der ›Materialität‹ des Kunstwerks* (S. 147–168).

²⁸ Price, Dorothy: *Glanz und Elend der Neuen Frau in der Weimarer Republik*, in: Pfeiffer, Ingrid (Hg.): *Glanz und Elend der Weimarer Republik*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, München 2017, S. 152–181, hier S. 155.

²⁹ Bertschik, Julia: *Mode und Moderne: Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945)*, Köln u. a. 2005, S. 180. Vgl. auch Frevert, Ute: *Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte*, in: Soden, Kristine von/Schmidt, Maruta (Hgg.): *Neue Frauen. Die zwanziger Jahre*, Berlin 1988, S. 25–30.

³⁰ Wick 2000 (wie Anm. 20), S. 314 ff.

Lehmbergs Formenlehre und sein daraus entwickelter Gestaltungslehrgang ist nach ähnlichen Kategorien geordnet – und ich möchte im Weiteren einige Beispiele dafür aus der Dia-Lehrsammlung des Lehmberg-Nachlasses anführen, deren Schwerpunkt in der Geschichte der Mode und Frisuren liegt:³¹ Auch bei Lehmberg finden sich die Themenfelder Formen, Linien, Farbe, Raum, Rhythmus, Schrift etc.

Wie im Vorkurs und Unterricht am Bauhaus zielten solche analytischen Ansätze auf die Grundprinzipien der Gestaltung, auf die Schärfung der Wahrnehmung, die Schulung des Auges für Farbtöne, Formen, Abstände und Linien sowie auf eine neue und eigenständige Art und Weise, sich dem Thema Gestaltung zu nähern. Ziel der Bauhaus-Ausbildung war es, Fähigkeiten für eine universale Gestaltung zu vermitteln, die in der Architektur, im Handwerk oder der Industrie einsetzbar sein sollten.³² Die Grundlage bildete die Verbindung von Lehre und Handwerk. Insofern bot sich dieser Ansatz sicherlich auch für Lehmberg an.

Johannes Itten entwickelte 1919 den Vorkurs, in dem Grundlagen der Materialeigenschaften, der Komposition und der Farblehre vermittelt wurden. Da Itten selbst Lehrer war, bevor er Maler wurde, reflektiert er die Lehrmethoden, die sich an der Reformpädagogik orientieren.³³ Weitergeführt wurde der Vorkurs ab 1923 unter László Moholy-Nagy und Josef Albers, in dem auch Fragen der Konstruktion, des Gleichgewichts und des materialgerechten Gebrauchs verfolgt wurden.³⁴ Die Künstler Wassily Kandinsky und Paul Klee ergänzten den Unterricht im Vorkurs: Im Zentrum standen hier analytisches Zeichnen, Komposition, Abstraktion und Farbe sowie die Auseinandersetzung mit Linie und Form. Für Kandinsky war die freie künstlerische Auseinandersetzung, insbesondere in der Malerei, eine »mitorganisierende kraft [sic!]«³⁵ auf dem Weg zur Gestaltung.³⁶ Theorie und Praxis sind entsprechend als eng miteinander verbunden entworfen worden.

Rainer K. Wick betont in seinem Buch über die pädagogischen Konzepte des Bauhauses, dass vor allem Ittens Konzeption des Vorkurses nicht nur Eingang an Technischen Hochschulen, sondern auch in den Gestaltungsunterricht an berufsbilden-

31 Vgl. Anm. 9.

32 Vgl. Gropius 2005 (wie Anm. 21), S. 39.

33 Wick 2000 (wie Anm. 20), S. 93.

34 Vgl. Bauhaus-Archiv: Unterricht, in: https://www.bauhaus.de/de/bauhaus-archiv/204_unterricht/ [Zugriff: 19. 03. 2022].

35 Kandinsky, Wassily: der wert des theoretischen unterrichts in der malerei, in: bauhaus 1, 1926, S. 4, online verfügbar unter: https://monoskop.org/images/archive/d/d4/20160315173302!Bauhaus_1-1_1926.pdf [Zugriff: 19. 03. 2022].

36 Ebd.

den Schulen (insbesondere an Berufsfach- und Fachoberschulen) fand.³⁷ Meines Erachtens ist Lehmberts Ansatz hierfür ein eindrückliches Beispiel.

Das Grundlagenstudium bei Lehmbert hat dementsprechend in vielen Punkten Ähnlichkeit mit dem Bauhaus-Vorkurs, auch der Grundsatz der Bauhausschule – das Zusammenspiel von Handwerk und Kunst – wurde dadurch mitgeprägt. Lehmbert geht aber so weit, diese Grundlagen der Gestaltung auf den Entwurfsprozess von Frisuren zu übertragen, dabei stellt er allerdings klar, dass in der Arbeit des Friseurhandwerks zwar »ein künstlerisches Element« enthalten wäre, »Friseur« aber dennoch »keine Künstler« seien.³⁸ Kreativität sei eben nur ein notwendiger Bestandteil der gesamten beruflichen Aufgabe.³⁹

Der Gestaltungsprozess nimmt indes einen sehr großen Raum in Lehmberts Publikations- und Sammeltätigkeit ein und widerspricht diesem Urteil eher.⁴⁰ Entlang der Prinzipien Form, Farbe, Architektur und Raum, Symmetrie – Asymmetrie, Körper entwickelt er Arbeitsblätter, in denen die Studierenden sich selbst erproben können. Dabei werden auch Grundlagen der kunsthistorischen Arbeit vermittelt, etwa wenn die Bildbeschreibung oder auch die Proportionslehre thematisiert werden. Insofern spiegelt sich in seiner Lehre eine Verbindung von theoretischem kunsthistorischem Wissen und praktischer Gestaltung, die heute im Studiengang noch Teil der Fachdidaktik Mode und Ästhetik an der TU ist.⁴¹

Wie schwer die Rekonstruktion der Bauhaus-Vorkurse ist, wurde hinlänglich gezeigt.⁴² Ähnlich verhält es sich mit Lehmberts Gestaltungslehrgang, auch hier gibt es keine systematischen Aufzeichnungen. Der Lehrgang lässt sich aber als Montage von

³⁷ Vgl. Wick 2000 (wie Anm. 20), S. 92. Wick führt später zur Itten-Rezeption an Schulen nach 1945 vor allem Beispiele aus der Kunstpädagogik an, vgl. ab S. 123.

³⁸ Lehmbert 1983 (wie Anm. 10), S. 10.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Dies könnte vielleicht damit erklärt werden, dass Lehmbert in seinen frühen Schriften die Geschmacksbildung in den Vordergrund stellt (Didaktische Hinweise zu den Arbeitsblättern für die Geschmacksbildung junger Friseure 1965) und nicht die Gestaltung, die erst in späteren Schriften zentral wird (Lehmbert 1988, wie Anm. 10). Im Anschluss an die Kunstgewerbemuseen war es auch für das Bauhaus wichtig, über die Gestaltung zur Geschmacksbildung beizutragen.

⁴¹ Vgl. das Modul Fachdidaktik, in: Modulhandbuch des Studiengangs Bachelor of Education Körperpflege: https://www.humanw.tu-darmstadt.de/media/humanwissen_schaften/pruefungssekretariat/aushang/2019/190830_Modulhandbuch_2017_BEEd_Koerperpflege.pdf [Zugriff: 19. 03. 2022].

⁴² Vgl. Holländer, Friederike/Wiedemeyer, Nina: Vorkurs original, in: Wiedemeyer, Nina (Hg.): original bauhaus, Ausst.-Kat. Bauhaus-Archiv – Museum für Gestaltung, München u. a. 2019, S. 183–195, hier S. 184.

Bildern und Arbeitsblättern rekonstruieren: Vor allem das Bildmaterial der Dia-Lehrsammlung kann hier als Grundlage dienen, während die Publikationen Lehmberts jeweils nur Teilaspekte anreißen. Aus den Bildern und publizierten Arbeitsblättern zur Gestaltung lassen sich seine Methoden ableiten, die – wie auch am Bauhaus – zum praktischen Experimentieren animieren sollten. Einige Ergebnisse dieses Ansatzes werden an Diapositiven von studentischen Arbeiten aus Lehmberts Kursen sichtbar.⁴³ Hier finden sich nicht nur Blätter mit Farbstudien, sondern auch dreidimensionale »Frisuren« aus Papierstreifen, Geschenkband oder Magnetband.

Als Lehmbert ab den 1960er-Jahren seinen Gestaltungslehrgang entwickelt, rekurrieren auch andere im Friseurbereich, wie Vidal Sassoon oder Leo Passage, auf die Bauhausprinzipien.⁴⁴

Insbesondere für den Friseur Vidal Sassoon sind die am Bauhaus entwickelten Ideen wichtige Impulsgeber.⁴⁵ Der Haarschnitt »Five Point Cut« erscheint in diesem Zusammenhang als direkte Referenz zu Kandinsky. In seinem Verständnis des modularen Aufbaus von Schnitttechniken zerlegt er die Frisur in Punkte, Linien und Flächen. Die Geometrisierung der Haarschnitte rekurriert auf die Geometrisierung der Körper in den Künsten am Bauhaus.

Das »Triadische Ballett« von Oskar Schlemmer, der am Bauhaus lehrte, kann als ein Beispiel für den Rekurs auf geometrische Körper gelten. Der menschliche Körper wird analytisch auf die Grundformen der Geometrie Kreis, Rechteck, Dreieck zurückgeführt und ins Verhältnis zum Raum gesetzt. Dies zeigt sich vor allem in den Kostümen des »Triadischen Balletts«, die den Körper in geometrische Elemente zerlegen. Beim »Drahttänzer« etwa vervielfältigen sich die Kreise vom Rock bis hin zu den Haaren. Die Architektur und auch die Möbel des Bauhausstils beruhen gleichermaßen auf solchen geometrischen Prinzipien von Linie, Fläche und Raum.

Sassoon bezieht sich auf diese Ausgangspunkte: »Mein Traum war das Haar im Reich der Geometrie: Quadrate, Dreiecke, Rechtecke und Rhomben«⁴⁶. Kreativität wird in eine mathematisch-geometrische Struktur übersetzt und ist auf ihre »praktische Reproduzierbarkeit«⁴⁷ angelegt. Zum einen versteht er Friseurhandwerk als

⁴³ Siehe Anm. 9 zur Dia-Lehrsammlung.

⁴⁴ Vgl. dazu Karentzos, Alexandra/Weyrauch, Sylvia: Körperhandwerk im digitalen Wandel, in: Buchmann, Ulrike/Cleef, Maria (Hgg.): Digitalisierung über berufliche Bildung gestalten. Bielefeld 2020, S. 111–138.

⁴⁵ Vgl. Sassoon, Vidal: Mein Weg zum Bauhaus, in: Battle-Welch, Gerald/Marighetti, Luca P./Möller, Werner (Hgg.): Vidal Sassoon und das Bauhaus, Stuttgart 1992, S. 7–10.

⁴⁶ Ebd., S. 7.

⁴⁷ Ebd., S. 8.

eine angewandte Kunst, in der sich Kunst und Handwerk verbinden. Zum anderen zeigt er auf, dass die Grundlage der Massenfertigung ein Prototyp ist, der erst in einer Verbindung von kreativem Prozess und der Analyse von Techniken entsteht.

In den 1960er-Jahren beruft sich auch Leo Passage, der Begründer von Pivot Point in Chicago, einem global agierenden Unternehmen zur Aus- und Weiterbildung von Friseur*innen, zeitgleich mit Sassoon in London, auf das Bauhaus.⁴⁸ Dass Passage die Bauhaus-Ideen in Chicago aufgreift, ist nicht zufällig, hatte doch László Moholy-Nagy 1937 nach seiner Flucht aus Deutschland das New Bauhaus in Chicago gegründet, das heute das Institute of Design at the Illinois Institute of Technology ist. Ludwig Mies van der Rohe, ein weiterer berühmter Bauhauskollege, migrierte nach Chicago, um das Architektur-Programm an dem Institut zu leiten. Passage interessiert sich insbesondere für die Lehrkonzepte des Bauhauses, vor allem die Grundausbildung der Schüler*innen im Vorkurs und das Experimentieren mit Farbe, Form und Materialien. Durch den Fokus auf das Experimentieren und Spielen hebt sich die Bauhaus-Pädagogik von den traditionellen Kunstakademien ab, in denen das Kopieren von Modellen noch gang und gäbe war. Auch das Verständnis des modularen Aufbaus von Frisuren, das auch eine zentrale Rolle bei Sassoon einnimmt, ist bei Pivot Point bis heute buchstäblich der Dreh- und Angelpunkt des Lehrkonzepts für Friseure, das in den verwendeten Zeichnungen nachvollziehbar wird, erinnern sie doch stark an das von Kandinsky formulierte Konzept des Verhältnisses von Punkt und Linie zu Fläche. Die Frisuren werden ebenso in Linien und Farbflächen zerlegt und – wie das auch in der Bauhaus-Architektur der Fall war – modularisiert.⁴⁹ Die Verbindung von Kunst und Handwerk wird bei Pivot Point ebenso wie bei Sassoon aufgegriffen und auf den Friseurberuf als kreativen, aber auch analytischen Prozess übertragen. Insofern steht Lehmberts Lehrkonzept im Friseurbereich nicht isoliert, sondern greift eine Tendenz der Zeit auf und bringt sie in den universitären Lehrbetrieb ein.

48 O. A.: Die Geschichte von Pivot Point. Die Pivot Point Methode, in: <http://pivotpoint.ch/geschichte/> [Zugriff: 19. 03. 2022].

49 Jan Laan, der Vizepräsident von Pivot Point, hat diese Verknüpfung anhand des Lehrmaterials in einem Vortrag bei den Hochschultagen Berufliche Bildung: »Digitale Welt. Bildung und Arbeit in der Transformationsgesellschaft. Berufliche Bildung im Bauhausjahr« an der Universität Siegen am 12. 03. 2019 ausgeführt.

Formen

Punkt, Linie, Fläche und Formen bilden die Basis zahlreicher Diapositive des Lehmborg'schen Gestaltungslehrgangs. Vergleichbar zu Kandinskys »Punkt und Linie zu Fläche«⁵⁰ werden analytische Methoden der Komposition demonstriert (**Abb. 4**). Die diagonale Lage der Dreiecke evoziert bei Kandinsky Fragen der Harmonie und Disharmonie.⁵¹ Die rhythmische Reihung schwarzer Rechtecke ist einerseits abstrakt, erinnert aber zugleich an Architektur, die auch Teil der Dia-Lehrsammlung ist. Gestalttheoretische Prämissen wie das Gesetz der Nähe scheinen grundlegend für die Kompositionen zu sein. Nahe beieinander liegende Elemente werden darin als zusammengehörend wahrgenommen. Jaana Utriainen sieht Einflüsse der Gestalttheorie auf das Bauhaus in Deutschland und dann auch auf das »New Bauhaus« in den USA, in deren Curricula gestalttheoretische Grundannahmen eingegangen sind: Die Arbeiten von Edgar Rubin zur Figur-Grund-Differenzierung waren am Bauhaus ebenso bekannt wie die Gestalttheoretiker, die Kontakte zum Bauhaus Dessau hatten oder dort als Dozenten tätig waren, wie etwa Karl Duncker.⁵²

Die Linie aber nimmt in Lehmborgs Konzept eine besondere Rolle ein. So umfasst ein Diapositiv auch die in der Gestalttheorie als Prinzip der »gute Kurve« benannte Linie (**Abb. 5**): »Es besagt, dass eine vom Auge einmal erfaßte schwingende Linie gern weitergeführt wird, auch wenn viele andere Möglichkeiten des Linienvverlaufs bestehen«⁵³, wie Lehmborg es beschreibt. Daran anschließend verbindet er dieses Prinzip der Linienführung mit dem Haar: »Man kann damit größere Flächen der Frisur zusammengehörig erscheinen lassen; man kann aber auch Haarschmuck oder andere Frisurteile betont hervorheben, wenn man sie quer zur »guten Kurve« anordnet.«⁵⁴ Die Linie dient auch in Paul Klees Skizzen als elementare Form der Energie, wie es in seinen »Beiträgen zur bildnerischen Formenlehre« deutlich wird

⁵⁰ Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bern-Bümpliz 1973.

⁵¹ Ebd., S. 148.

⁵² Utriainen, Jaana: Gestalt Theory and the Art Education in the 20th Century, in: Metz-Göckel, Hellmuth (Hg.): Gestalttheoretische Inspirationen, Wien 2011, S. 99–114. Vgl. auch Metz-Göckel, Hellmuth: Vierzig Jahre Gesellschaft für Gestalttheorie: Der wissenschaftliche Ertrag. GESTALT THEORY, DOI 10.2478/gth-2018-0020 2018 (ISSN 2519-5808); Vol. 40, No. 3, S. 257–280.

⁵³ Gress/Lehmborg 1987 (wie Anm. 10), Teil 1: Grundstufenband, S. 76, vgl. auch Abbildung 77.1 auf S. 77.

⁵⁴ Ebd., S. 77.

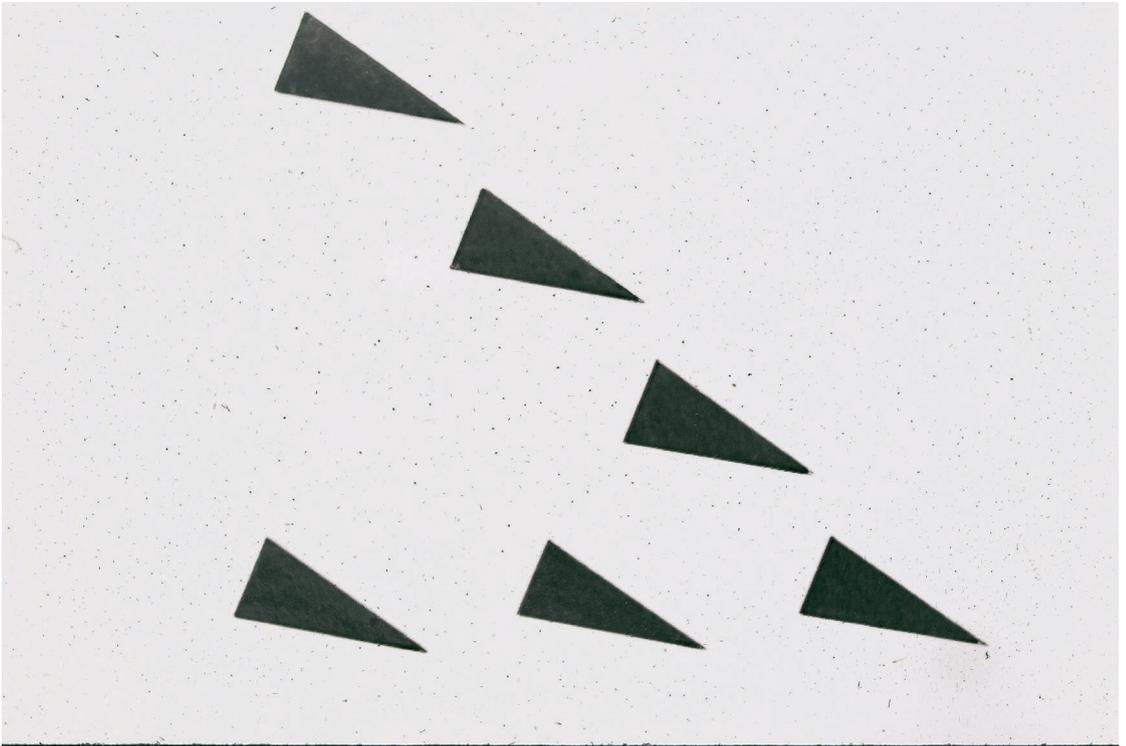


Abbildung 4 Gestaltungslehrgang Lehmborg: Dreiecke, 1950/1969, Dia-Lehrsammlung zur Geschichte der Mode und Frisuren, Nachlass Hans Lehmborg, TU Darmstadt.

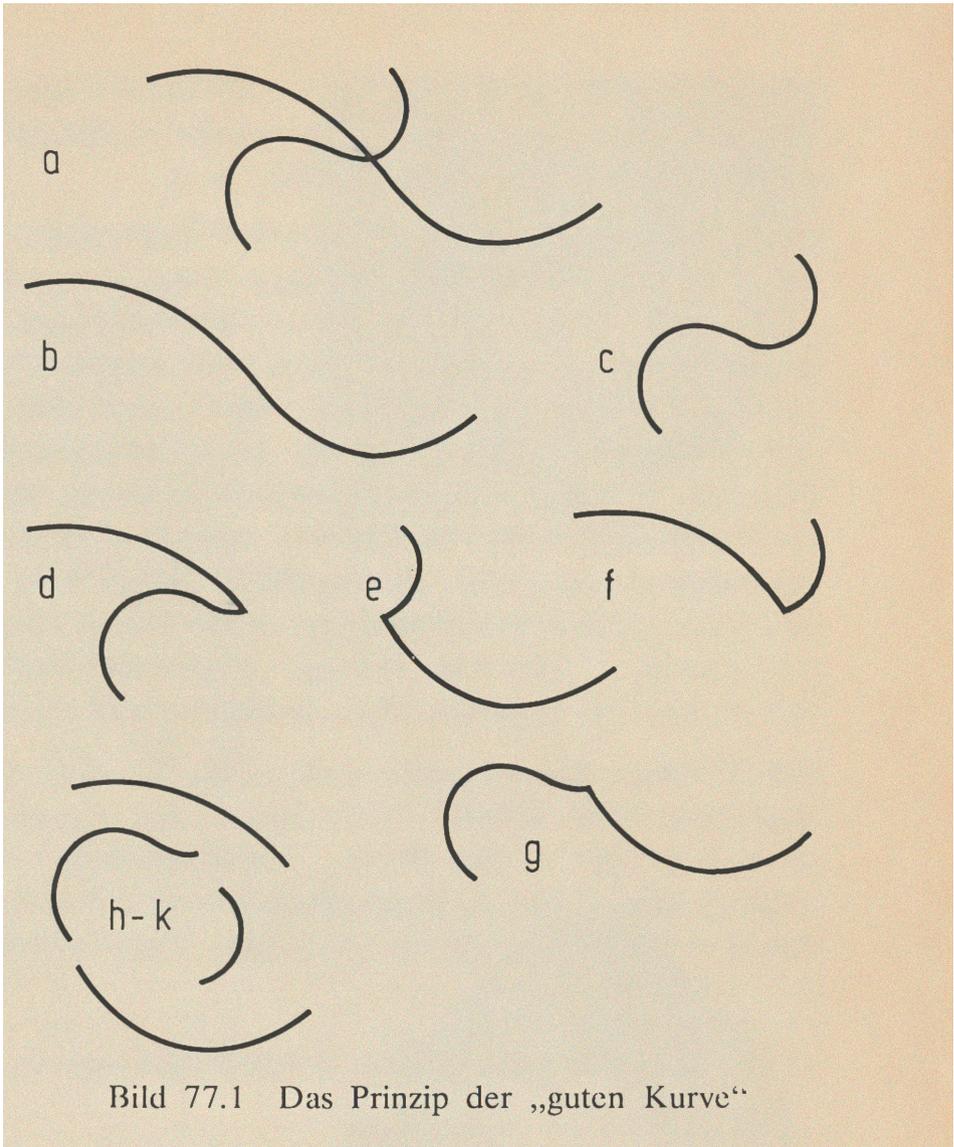


Bild 77.1 Das Prinzip der „guten Kurve“

Abbildung 5 Gestaltungslehrgang Lehmborg: Das Prinzip der »guten Kurve«, 1950/1969, Repro aus: Greß, Peter/Lehmborg, Hans: Körperpflege. Theorie und Praxis für Friseure und Kosmetiker. Teil 1: Grundstufenband, 45, Bonn 1987, S. 77.

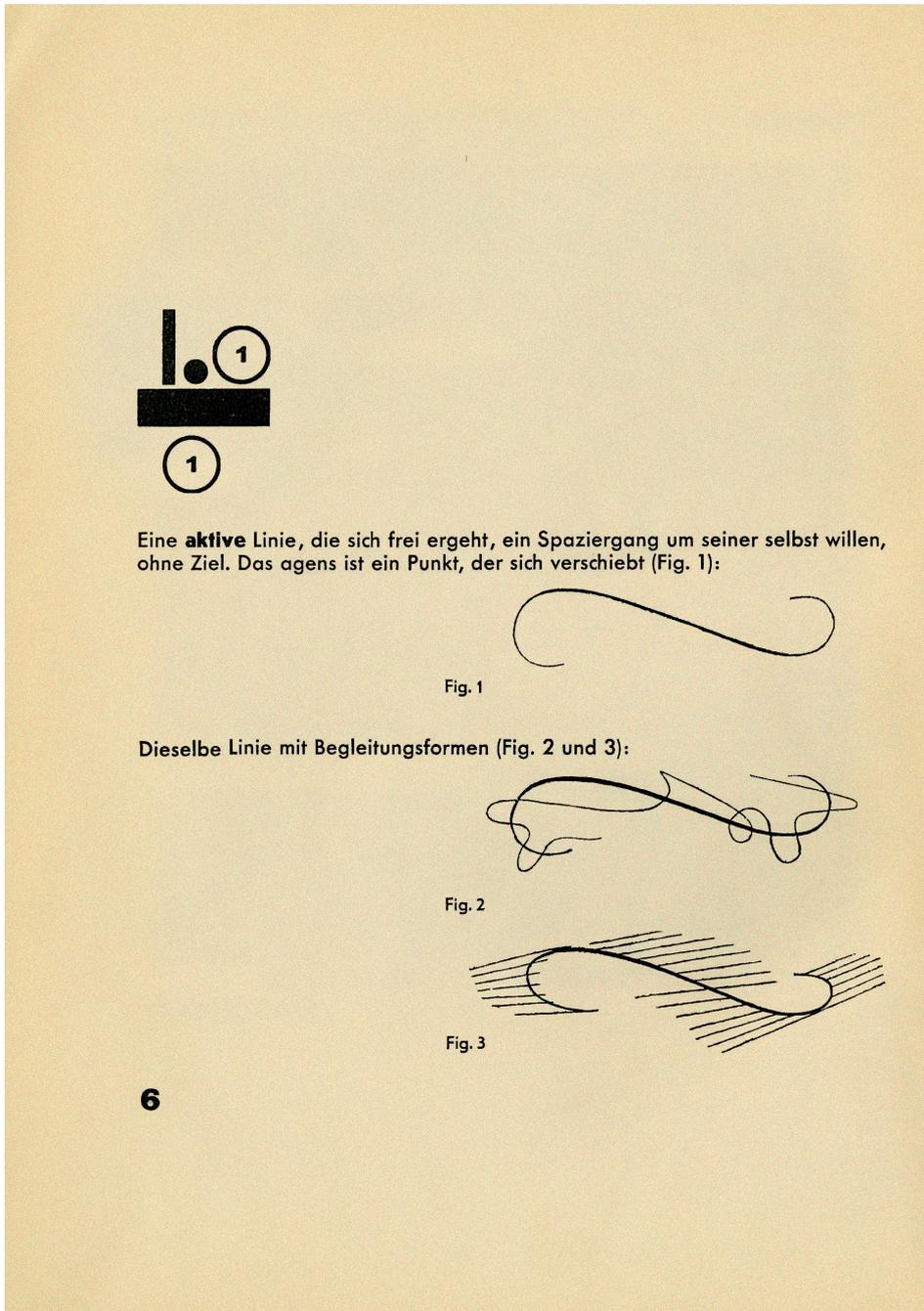


Abbildung 6 Paul Klee: »Beiträge zur bildnerischen Formenlehre«, 1921/22, Reprint aus: Klee, Paul: Pädagogisches Skizzenbuch, Faks.-Nachdr. d. Ausg. Frankfurt am Main 1925, Mainz u. a. 1965, S. 6.

(**Abb. 6**).⁵⁵ Insbesondere Klee war von der Gestaltpsychologie beeinflusst.⁵⁶ In seinen Notizen betont er dementsprechend auch den Begriff der »Gestaltung«, den auch Lehmborg favorisiert. Klee schreibt: »Die Lehre von der Gestaltung befasst sich mit den Wegen, die zur Gestalt (zur Form) führen. Es ist wohl die Lehre von der Form, jedoch mit Betonung der dahin führenden Wege.«⁵⁷ Desweiteren hebt er hervor, dass »Gestalt« etwas »lebendigeres« sei.

Kandinsky beschreibt die geometrische Linie als »die Spur des sich bewegenden Punktes, also ein Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden«.⁵⁸ Insbesondere die geschwungenen Wellenlinien Klees in den »Beiträgen zur bildnerischen Formenlehre« und Kandinskys »Punkt und Linie zu Fläche«⁵⁹ spiegeln diese Bewegungen. Lehmborg parallelisiert die »gute Kurve« mit der Frisurengestaltung, etwa am Beispiel einer gezeichneten Damenfrisur.

Farben

Zum Thema Farbe finden sich einige praktische Arbeiten von Studierenden und Schüler*innen in Lehmborgs Dia-Lehrsammlung, die sehr an Ittens oder Klees Vorkurse erinnern (**Abb. 7**). Kunstpädagogische Theorie und künstlerische Praxis werden bei Itten verknüpft. In seiner Arbeit untersucht er gerade das Zusammenspiel von Form und Farbe unter bildkompositorischen Gesichtspunkten.

⁵⁵ Klee, Paul: Beiträge zur bildnerischen Formenlehre: faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, hg. von Jürgen Glaesemer; Paul Klee Stiftung, Kunstmuseum Bern, Basel 1979, online verfügbar unter <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/> [Zugriff: 19. 03. 2022].

⁵⁶ Lothar Spillmann betont etwa: »Klee in particular was inspired Gestalt-psychologically.« Vgl.: Boudewijnse, Geert-Jan: Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence Between Roy Behrens, Brenda Danilowitz, William S. Huff, Lothar Spillmann, Gerhard Stemberger and Michael Wertheimer in the summer of 2011. Introduction and Summary, in: Gestalt Theory 2012, Vol. 34, No.1, 81–98, online verfügbar: https://www.academia.edu/4775522/Gestalt_theory_and_Bauhaus_A_Correspondence_Between_Roy_Behrens_Brenda_Danilowitz_William_S_Huff_Lothar_Spillmann_Gerhard_Stemberger_and_Michael_Wertheimer_in_the_summer_of_2011 [Zugriff: 19. 03. 2022].

⁵⁷ Klee 1979 (wie Anm. 55), BG I. 1/4, <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/01/004/>.

⁵⁸ Kandinsky 1973 (wie Anm. 50), S. 57.

⁵⁹ Ebd., S. 92 ff.



Abbildung 7 Gestaltungselehrgang Lehmborg: Farbwirkung – Blätter von Schülerinnen. Dia-Lehrsammlung zur Geschichte der Mode und Frisuren, Nachlass Hans Lehmborg, TU Darmstadt.

Von der Bauhausschülerin und Fotografin Gertrud Arndt, die in der Nachkriegszeit nach Darmstadt übersiedelte, sind einige Studienblätter aus dem Vorkurs von Klee erhalten, die ebenfalls Farbe und Formen zusammenbringen (**Abb. 8**). Während Lehmborg in seinen Publikationen nur konventionell auf Haarfarben eingeht, geht seine Dia-Lehrsammlung weiter: Die praktischen Arbeiten der Schüler*innen und Studierenden zeigen, dass sie wie im Bauhaus-Vorkurs mit Farben und abstrakten Formen experimentieren.

Dem Bauhaus liegt dabei die Idee einer Verbindung von Kunsthandwerk und Industrie zugrunde, die sich insbesondere in der Reklamegestaltung wiederfindet. In Lehmborgs Lehrsammlung finden sich einige Beispiele für die Gestaltung von Anschauungsmaterial zu Farbe und Form, die Elemente der Reklamegestaltung aufgreifen. So etwa in einer Graphik, die verschiedene Nagelformen darstellt, wobei die abstrahierten, in Rottönen lackierten Nägel auf und neben einem Balken in einem komplementären Moosgrün erscheinen (**Abb. 9**).

Architektur und Raum

Unter den Stichworten Architektur und Raum finden sich zahlreiche Diapositive, die sowohl Gebäude als auch Innenräume zeigen. In den Fassadenstrukturen materialisieren sich die Prinzipien der rhythmischen Reihung der Rechtecke, die zuvor bei Lehmborg abstrakt verhandelt wurden. Die Ordnungen sich wiederholender einzelner Formelemente als Taktgeber werden in der Architektur »mit praktischen Zwecken verbunden«⁶⁰, wie Kandinsky es fasst.

Die Innenraumgestaltungen zeigen zudem auf, dass Design auch für die Frisiersalons eine zentrale Rolle spielt. In dem oben bereits erwähnten Artikel zu Marcel Breuers Innenraumgestaltung hat sich die enge Verbindung bereits gezeigt.

In den Arbeitsblättern, die Lehmborg für die Studierenden erstellt, geht er ähnlich vor wie im Bauhaus-Vorkurs. Statt die Schüler*innen wie noch an den traditionellen Kunstakademien zum Kopieren von Vorlagen anzuhalten, regte Itten diese zu einem eigenen kreativen Gestalten an.⁶¹ Auf einem Notizblatt von Franz Singer aus Ittens Vorkurs werden die Strukturen tabellarisch aus den Formen entwickelt

⁶⁰ Kandinsky 1973 (wie Anm. 50, S. 14).

⁶¹ Vgl. bauhaus-archiv: Unterricht, https://www.bauhaus.de/de/das_bauhaus/45_unterricht/ [Zugriff: 19. 03. 2022].

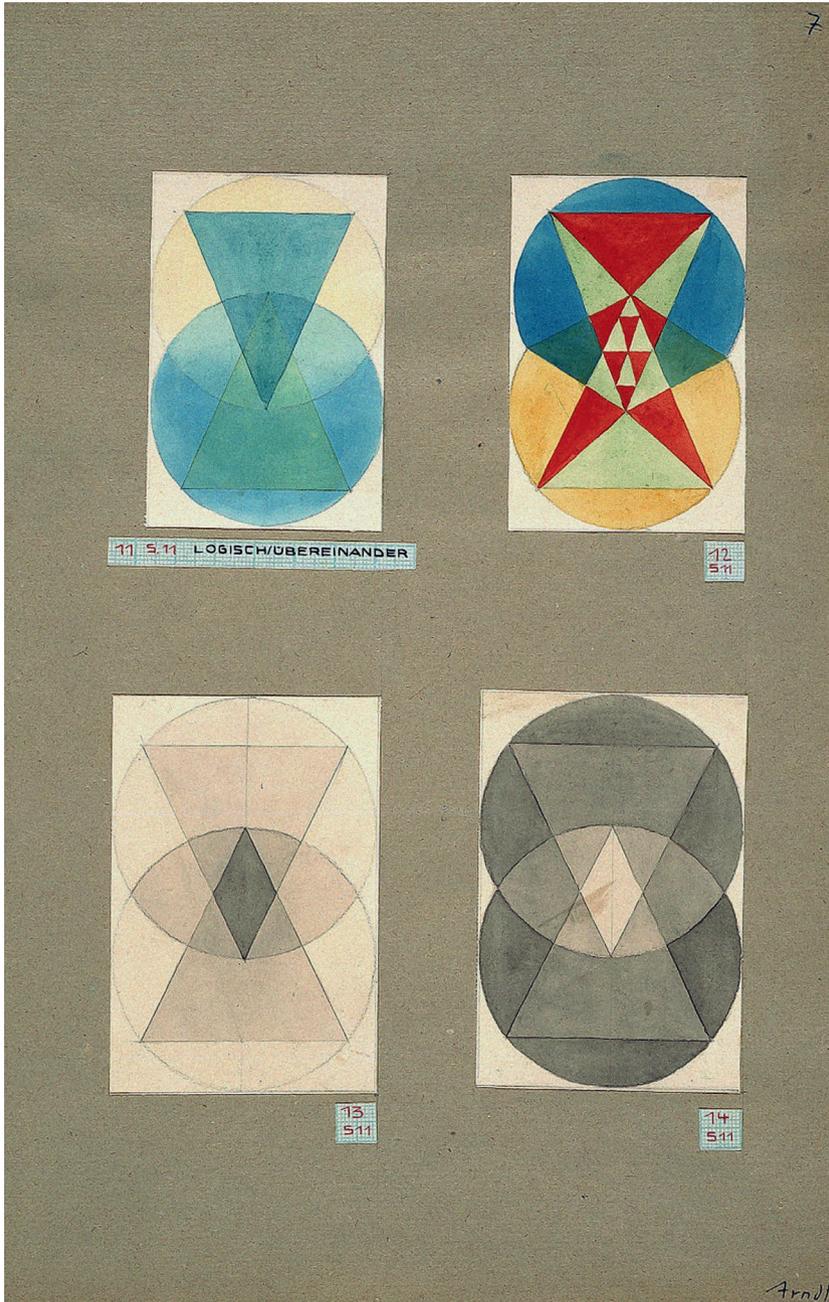


Abbildung 8 Gertrud Arndt: »Vier Studienblätter aus dem Unterricht Klee: (11–14), Logisch/übereinander«, 1923/1924, Aquarell und Tusche über Bleistift auf Karton, Karton 44,0 × 31,5 cm, Repro aus: Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (Hg.): Bauhaus, Köln 1999, S. 388.

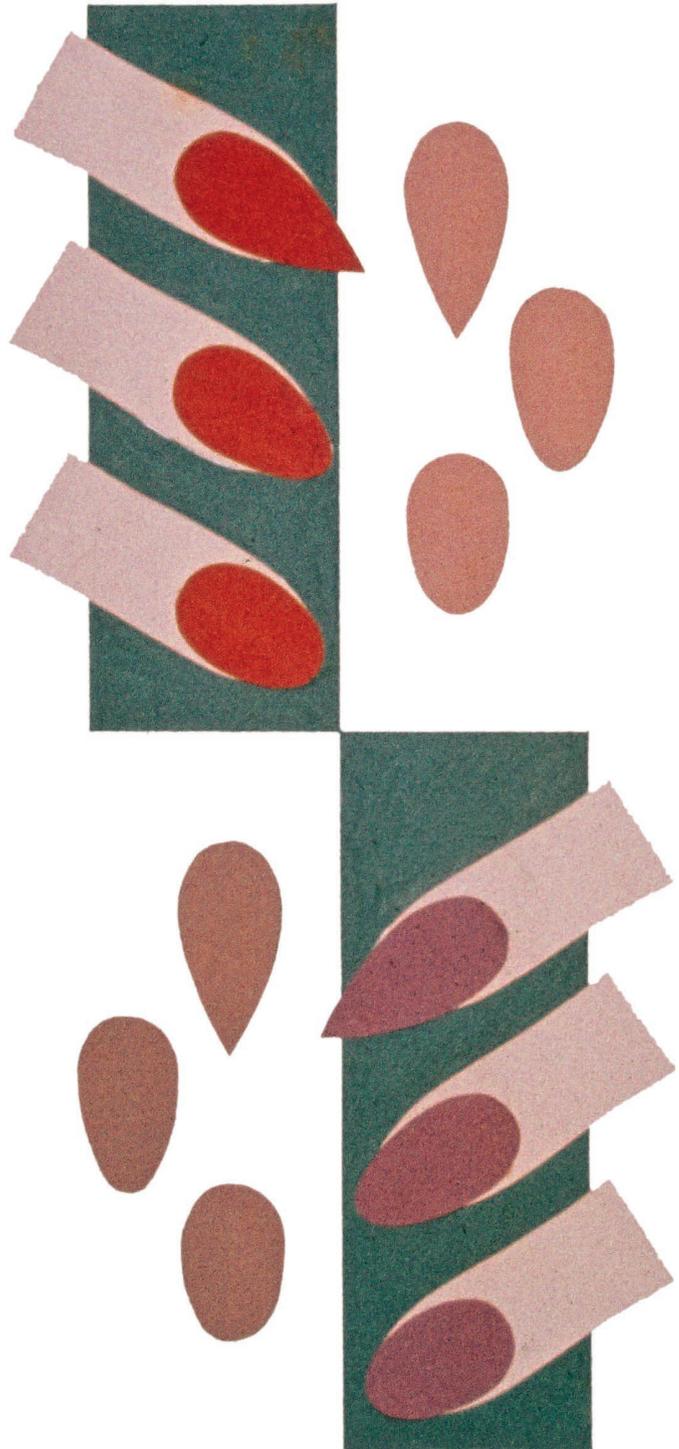


Abbildung 9 Gestaltungslehrgang Lehmborg: Nagelformen, Dia-Lehrsammlung zur Geschichte der Mode und Frisuren, Nachlass Hans Lehmborg, TU Darmstadt.

(**Abb. 10**).⁶² Solche Strukturen, die das vergleichende Sehen als Grundlage nicht nur der Kunst, sondern auch der Kunstgeschichte aufgreifen, bilden auch die Basis für Lehmberts Kurse. Anhand verschiedener Kategorien, wie Reihung, Symmetrie-Asymmetrie, Rhythmus, Steigerung etc., werden von Architektur- über Natur- und Industrieformen oder Alltagsgegenstände bis hin zu Frisuren verschiedene Felder aufgemacht, in die die Schüler*innen und Studierenden Bilder zeichnen oder einkleben sollten,⁶³ um durch konstruktive und strukturelle Kompositionsübungen und die Vergleiche »mit anderen Kulturbereichen« die »beruflichen ›Scheuklappen‹« zu vermeiden (**Abb. 11**).⁶⁴ Es geht Lehmbert darum zu zeigen, »wie die Frisurenform sich dieser gleichen Kunstmittel bedienen kann, mit denen die Natur, die Architektur, das Handwerk und andere formgestaltende Kräfte ihre Wirkung erzielen.«⁶⁵ Lehmbert zufolge werden die Schüler*innen angeleitet, »Linien und geometrische Formgebilde in ihrer Umwelt und vor allem auch in den Frisuren genau zu betrachten, voneinander zu unterscheiden und sprachlich zu bezeichnen.«⁶⁶

Kunsthistorische Beschreibung

Dementsprechend geht es in Lehmberts Gestaltungslehrgang auch um die Techniken der Kunstgeschichte wie die Bildbeschreibung, die auch auf Frisuren übertragen wird und ganz genau in verschiedenen Kategorien analytisch versprachlicht wird, oder die kunsthistorische Kontextualisierung, wie sie auf einem Arbeitsblatt mit Botticellis Venus-Darstellung zu sehen ist (**Abb. 12**): Hier wird auf Leon Battista Alberti eingegangen und aus seiner Schrift »De pictura« zitiert, in der er in einem Kapitel über die Bewegungen der unbeseelten Dinge, der Haare, der Mähnen, der Zweige, der Blätter und der Kleider spricht. Er weist auf sieben Grundrichtungen hin und erläutert der Reihe nach für die Haare, für die Zweige und für die Gewänder, wie er sie dargestellt sehen möchte. Der Teil über die Bewegungen der Haare wird von

⁶² Die Blätter von Singer befanden sich in dem zwischen 1960 und 1970 in Darmstadt ansässigen Bauhaus-Archiv, vgl. dazu Netuschil 2019 (wie Anm. 12). 1970 widmete das Bauhaus-Archiv in Darmstadt Dicker und Singer eine erste Ausstellung, vgl. bauhaus-archiv museum für gestaltung: Erschließung der Nachlässe von Franz Singer und Friedl Dicker, https://www.bauhaus.de/de/bauhaus-archiv/5293_forschung/5517_erschliessung_der_nachlaesse_von_franz_singer_und_friedl_dicker/ [Zugriff: 19. 03. 2022].

⁶³ Vgl. Lehmbert 1988 (wie Anm. 10).

⁶⁴ Lehmbert 1965 (wie Anm. 10), S. 24.

⁶⁵ Ebd., S. 28.

⁶⁶ Ebd., S. 26.

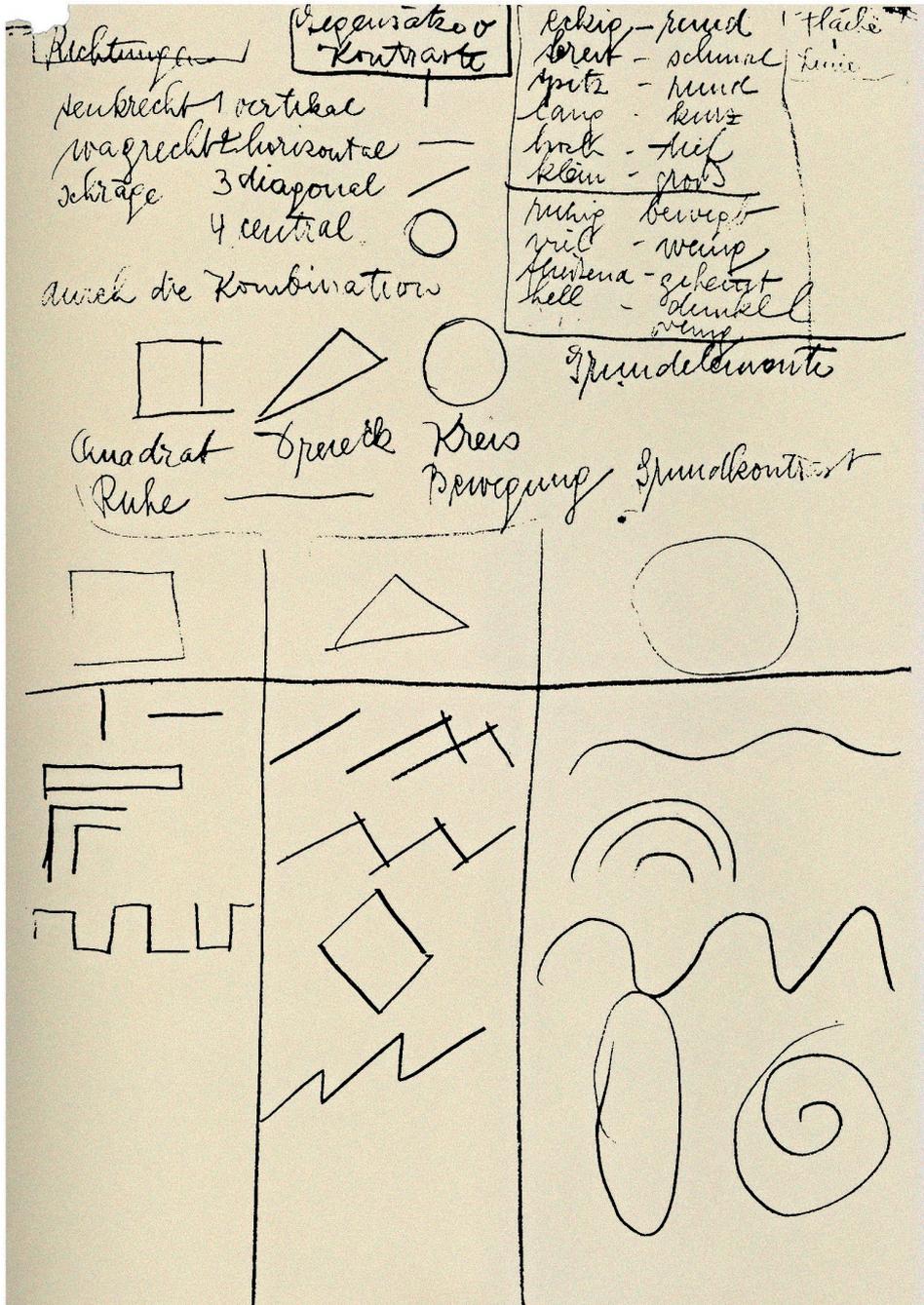


Abbildung 10 Franz Singer (1896–1954): Notizblatt aus dem Vorkurs des Bauhauses: Itten zu den Grundformen und zu Kontrasten, Repro aus: Droste, Magdalena (Hg.): Bauhaus: 1919–1933. Bauhaus-Archiv, Köln 1993, S. 29.

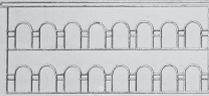
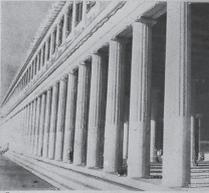
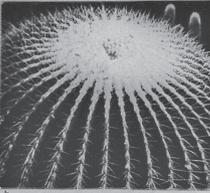
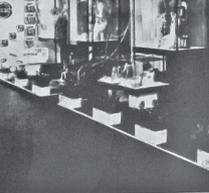
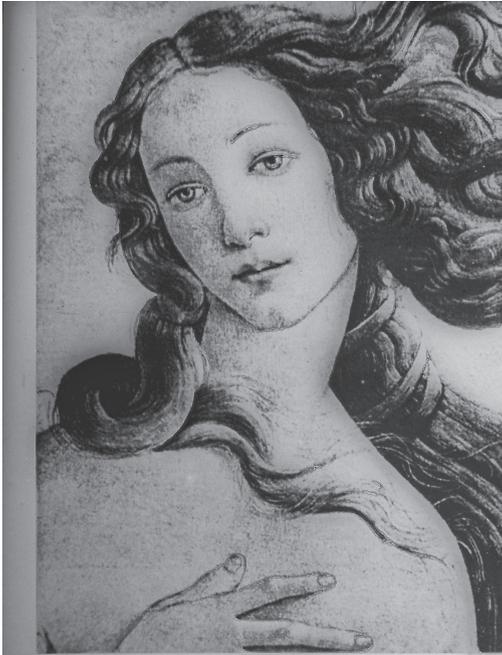
(Bauwerke; Innenräume)		sicheres, Kunstwerken oder ähnlichem	Frisuren oder Frisurenentwürfen
			
			
			
<p>Welche Eigenschaftswörter oder Vergleiche fallen Ihnen beim Betrachten der obenstehenden Bilder ein?</p> <p><i>Rechtswinkel, gleich, gleichmäßig, Leinwand, regelmäßig, Bucher, ein Bucherschrank</i></p> <p>Wenn Ihnen nicht selbst etwas einfällt, dann suchen Sie geeignete Wörter in der Wörterauswahl auf der Außenseite dieses Bogens.</p>	<p>Mit was könnte man die obenstehenden Formen vergleichen?</p> <p><i>Schwärzen auf einem Telegraphenstrahl, Kropfen aus der Dachrinne, Egentropfen an einem herabhängenden Draht</i></p>	<p>Wo haben Sie ähnliche, durch Reihung bestimmte, oder ausgeschmückte Dinge gesehen?</p> <p><i>Glockenrose, Gartenpflanze, Lichterkette</i></p>	<p>Wie wirken solche durch das Merkmal der Reihung bestimmte Frisuren?</p> <p><i>streng, gepflegt, konstruiert</i></p> <p>Wenn Ihnen die passenden Ausdrücke fehlen, dann suchen Sie sie in der Wörterauswahl auf der Außenseite dieses Bogens.</p>

Abbildung 11 Hans Lehberg: Gestaltungslehrgang – Arbeitsblatt III/3 Reihung, Dia-Lehrsammlung zur Geschichte der Mode und Frisuren, Nachlass Hans Lehberg, TU Darmstadt.



Sandro Botticelli: Die Geburt der Venus (Ausschnitt)
(Das Original befindet sich in den Uffizien in Florenz)

Dynamik der Formen in der Frisur

Interessanterweise hat sich schon vor einem halben Jahrtausend ein kluger Kopf Gedanken über die Dynamik der Formen in der Frisur gemacht. Obwohl es damals noch keine Damenfriseurin in unserem heutigen Sinne gab, haben wir doch schon eine sehr frühe schriftliche Äußerung über dieses Thema. Leone Battista Alberti (1400 - 1472), der zugleich Baumeister, Maler und Philosoph war und als maßgebender Theoretiker der Früh-Renaissance gilt, hat in seinem "Liber de Pictura" den Malern gesagt, wie sie das Haar wirkungsvoll darstellen sollten:

"Man findet Gefallen daran, im Haar der Menschen und Tiere, in den Zweigen, im Laub, in der Gewandung eine gewisse Bewegung zu sehen. Ich jedenfalls möchte in den Haaren jene von mir früher genannten sieben Arten von Bewegungen wahrnehmen: sie mögen sich im Kreise drehen, als wollten sie sich miteinander verknüpfen, oder in die Luft wallen, ähnlich den Flammen, oder sich untereinander verschlingen gleich den Schlangen, oder sich emporsträuben nach dieser oder jener Richtung."

Muß man bei diesen Worten nicht sogleich an den Kopf der Venus in Botticellis berühmtem Gemälde "Die Geburt der Venus" denken?

Abbildung 12 Hans Lehmborg: Gestaltungslehrgang – Botticellis Geburt der Venus, Dia-Lehrsammlung zur Geschichte der Mode und Frisuren, Nachlass Hans Lehmborg, TU Darmstadt.

Lehmborg zitiert: »Ich jedenfalls möchte in den Haaren jene von mir früher genannten sieben Arten von Bewegungen wahrnehmen: sie mögen sich im Kreise drehen, als wollten sie sich miteinander verknüpfen; oder in die Luft wallen, ähnlich den Flammen, oder sich untereinander verschlingen gleich den Schlangen, oder sich emporsträuben nach dieser oder jener Richtung.«⁶⁷

Alberti spricht den malerisch erzeugten Haaren in »De pictura« eine der Liebeslyrik von Ovid und Petrarca ähnlich erotische Wirkung zu, wie an der metaphorischen Umschreibung der Haarbewegungen deutlich wird, und »stellt sie damit in den Kontext seiner wirkungsästhetischen Überlegungen«, wie die Kunsthistorikerin Julia Saviello herausarbeitet.⁶⁸ Sie schreibt, dass es bereits in der Frühen Neuzeit geläufige Praxis war, »Schülern zur Ausbildung von Hand und Geist neben Figuren auch komplexe Frisurenstudien vorzulegen«, dies zeuge »von der Bedeutung, die dem Haar aufgrund seiner auch im Bild äußerst flexiblen Gestaltbarkeit zukam.«⁶⁹ Die Linien der Haare standen dabei im Spannungsfeld von Mimesis und freier Formfindung: Kunstvoll gelegte, teils um aufwendige Haarteile erweiterte Frisuren wurden im Bild erzeugt.⁷⁰ Lehmborg hat in seinem Buch »Haar und Frisur in der bildenden Kunst« dementsprechend herausgearbeitet, dass Haare in der Kunst ein nicht zu unterschätzendes und für die Aussage oft zentrales Mittel der Gestaltung sind.⁷¹

Fortführungen der Ideen

Eine Fortführung der Verschränkung von Theorie und Praxis findet sich in dem Propädeutik-Kurs, der 1981 auf Initiative von Studierenden, u. a. von Jürgen Schneider, in Kooperation mit dem Kosmetikkonzern Wella eingeführt wurde.⁷² Zudem wurde

⁶⁷ Zitiert nach einem Dia-Positiv aus dem Lehmborg-Nachlass. prometheus-bildarchiv, Zitat auch in Lehmborg 1983 (wie Anm. 10), S. 50.

⁶⁸ Saviello, Julia: Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit, Emsdetten, Berlin 2017, S. 19 f.

⁶⁹ Ebd., S. 21.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Lehmborg 1983 (wie Anm. 10), S. 93. Er verweist zudem auf die Wechselwirkung von Künstler*innen und Friseur*innen: »So wie manche Künstler sich vom Zauber des schönen Haares zu Werken von ganz außergewöhnlichem Rang beflügeln lassen, so werden andererseits viele Friseure durch die Beschäftigung mit Werken der Kunst zu formvollendeten Frisuren inspiriert« (S. 9).

⁷² Vgl. Volavsek, Johannes: Stärkerer Berufsfeldbezug für Lehrerbildung in Darmstadt, in: Friseurhandwerk, 15. 1. 1981, S. 11. Vgl. auch jwt: Zur Theorie die Pra-

auf die Änderung des Studiengangs gedrungen, um den kunst- und kulturwissenschaftlichen Schwerpunkt zu implementieren. Bereits Lehmborg und seine Studierenden kritisierten, dass die Technische Hochschule sich allein auf die Vermittlung naturwissenschaftlicher Grundlagen konzentriere. Mit der Stiftungsdozentur änderte sich auch der Studiengang grundlegend, jetzt wurden auch »künstlerische und kulturgeschichtliche Themen« eingebracht: »Denn Mode, Kunst- und Stilgeschichte seien Themen, mit denen sich die Studenten verstärkt auseinandersetzen müssten.«⁷³

xis – Studiengang angereichert. Künftige Gewerbelehrer für Friseure werden jetzt an der TH umfassend ausgebildet – Starthilfe von der Wella, in: Darmstädter Echo, Samstag 20. Juli 1985, o. S.

73 jüs: Ein bißchen Schönheit – auch an der TH. Stiftungsdozentur der Wella für ›Mode, Kunst- und Stilgeschichte‹ an der Hochschule, in: Darmstädter Echo, Donnerstag, 6. September 1990, S. 12.