

Foto = Verweis auf Biografie in Bildern

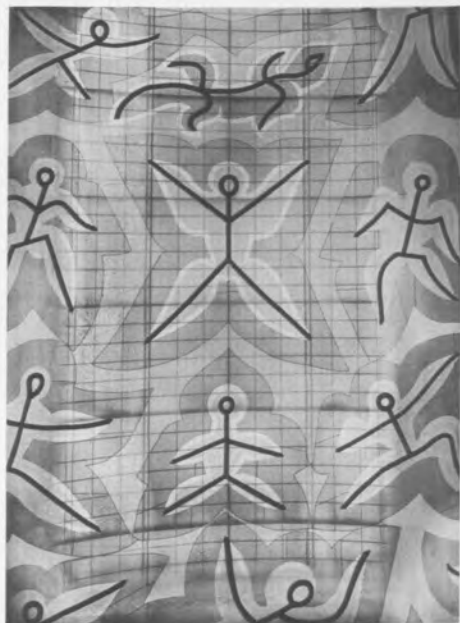
Kat. = Verweis auf die Katalognummern

WV = Werkverzeichnisnummer nach Johannes Itten,
Werke und Schriften, hrsg. von Willy Rotzler,
 Zürich 1978

Einleitung

Betrachtet man Ittens Werk im Zusammenhang, stößt man weniger auf Gesetzmäßigkeiten einer linearen Entwicklung als auf wiederkehrende Leitmotive, Denkfiguren und Themenkreise, um die sich sein Schaffen im Laufe seines Lebens auf verschiedenen Stufen zentriert. Als Avantgardist der Bauhaus-Zeit bekannt geworden, steht seine künstlerische Entwicklung unausgesprochen quer zu einem der Hauptparadigmen künstlerischer Avantgardeprozesse, der Idee einer mit eiserner Notwendigkeit entfalteten teleologischen Entwicklung im künstlerischen Schaffen, wie sie etwa Wassily Kandinsky mit seiner Vorstellung eines kontinuierlichen Übergangs von der gegenständlichen Malerei zur Abstraktion propagierte.¹ Eine solche zielgerichtete Entwicklung ist in Ittens Schaffen nur phasenweise, nicht aber im Ganzen zu konstatieren, vielmehr laufen abstrakte und gegenständliche Malerei in Ittens Œuvre vielfach parallel oder lösen sich in Pendelbewegungen ab, ohne dass das Stichwort einer stilistischen Regression hierfür angemessen ist. Auch gab es Phasen, in denen Ittens künstlerische Tätigkeit weitgehend hinter der philosophisch-weltanschaulichen Reflexion, der handwerklichen Betätigung oder den kunstpädagogischen und musealen Aktivitäten zurücktrat.

So wird der in seinem Schaffen bereits 1915 erfolgte Übergang in eine rein geometrische Abstraktion (Kat. 15, 16) begleitet von Experimenten einer wahlweise futuristisch oder kubistisch orientierten Gegenstandserkundung (Kat. 14, 26), andererseits findet 1921 mit der Mappe *Utopia* eine intensive Auseinandersetzung mit der figürlichen Kunst der alten Meister statt, und im *Kinderbild* (Abb. 38) wiederum kehrt Itten zu einer symbolisch aufgeladenen »Großen Realistik« zurück. Seit den zwanziger und dreißiger Jahren scheint Itten die Abstraktion aus der gegenständlichen Darstellung selbst zu entfalten (Kat. 42, 50), wobei die Beschäftigung mit ostasiatischer Kalligrafie und Tuschmalerei neue Impulse für die Abstraktheit der Gegenständlichen bezeichnenden Linie gibt (Kat. 47, 78). Neben der abstrakten Ornamentik der Herrliberger Teppiche (Kat. 38, 39) oder der Krefelder Stoffentwürfe entstehen kontinuierlich Landschafts-, Pflanzen- und figürliche Darstellungen auf unterschiedlichen Abstraktionsstufen (Kat. 54, 55). Untrennbar verschmelzen Ornamentik und Figur im 1938 entstandenen *Velum* der großen Deckenbespannung für das Treppenhaus des Stedelijk Museum in Amsterdam (Abb. 2). In einzelnen Werken hat Itten die unterschiedlichen Darstellungsmodi von Figuration und Abstraktion unmittelbar nebeneinander gestellt (Abb. 38, 116). Erst ab der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre entfaltet Itten wieder in einer umfassenden Werkgruppe Möglichkeiten einer vom Gegenständlichen ganz gelösten Abstraktion, in der Impulse früherer Werkphasen neu verwandelt aufgenommen sind. Die Auseinandersetzung mit Formen des Kristallinen (Kat. 75, 77), den Spiral- und Quadratstrukturen, mit den Texturstudien der Bauhaus-Zeit (Kat. 92),



2 Johannes Itten, *Velum*, 1938, Stoffapplikation,
 18 x 9,5 m, Stedelijk-Museum Amsterdam,
 verschollen

mit den Möglichkeiten der japanischen Tuschkmalerei (Kat. 78), mit der freien Ornamentalität von Stoffmustern (Kat. 64) oder den Problemen fein austarierter Schachbrett- und Farbfeldkompositionen kehren nun in freiem Spiel und neuen Verbindungen wieder (Kat. 67, 95, 96), bis hin zu dem kuriosen Sonderfall einer tatsächlichen künstlerischen Reprise, in der Itten sein Frühwerk *Horizontal-Vertikal* von 1915 (Kat. 15) im Jahr 1963 aus der Erinnerung in einen völlig neuen, herbstlich gereiften Farbklang verwandelte (Kat. 17).

Ittens Spätwerke sind von einer verinnerlichten Reflektiertheit aller bildkünstlerischen Mittel, der Komposition der Lineaturen, der Austarierung der Helldunkel- und Farbflächen getragen. Mit den Lehrtafeln seines Unterrichts und den Illustrationen seiner Kunsttheorie sind sie nicht zu vergleichen. Es sind meditative Übungen über die bildkünstlerischen Mittel der Malerei selbst, Manifestationen einer künstlerischen Suche nach einem Generalbass in der Malerei, einer Kunst der Fuge der Farben, die vom Betrachter nicht weniger abverlangt, als sich über die Suche nach der Matrix des Sichtbaren hinaus auf die Prozesse des Sehens selbst einzulassen.

So sehr Itten ein Leben lang an einer Elementarlehre der bildkünstlerischen Mittel arbeitete, so wenig ist seine Kunst auf formalistische Experimente zu reduzieren. Selbst seine abstrakten Werke weisen vielfach thematische Bezugspunkte oder Hintergründe auf, die nicht selten eng mit biografischen Schlüsselerlebnissen verwoben sind. Johannes Itten hat sein gesamtes künstlerisches Schaffen aus einer Verbindung von Kunst und Leben verstanden. Seine Kunst ist nur in einer integralen Betrachtung der verschiedenen Zweige seiner künstlerischen, kunsttheoretischen und kunstpädagogischen Aktivitäten und biografischen Ereignisse zu verstehen. Einzelne Aspekte dieses Gewebes einer zur ganzheitlichen Lebenspraxis erweiterten Künstlerarbeit gilt es im Folgenden auf einer erweiterten Quellenbasis zu betrachten.² Dabei liegt der Schwerpunkt in den ersten Jahrzehnten, da hier viele Lebensthemen Ittens geprägt wurden.

Zäsuren

Mit dem Tod von Anneliese Itten, der zweiten Frau Ittens, am 10. Mai 2002 ist auch ein symbolisches Datum gesetzt, mit dem die Forschung zu Johannes Itten in eine neue Phase tritt. Mit Anneliese Itten hat die Itten-Forschung nicht nur ihre wichtigste Nestorin, sondern auch ihre bedeutendste Stichwortgeberin verloren. Aus eigener Auseinandersetzung kannte, ja studierte sie das gesamte Werk und den umfangreichen kunsttheoretischen und biografischen Nachlass ihres Mannes, auch aus den Schaffensphasen, die sie nicht aus eigener Erfahrung miterlebt hatte. In umfangreichen Briefwechseln, die einer zukünftigen wissenschaftsgeschichtlichen Betrachtung modellhaft Aufschlüsse über das Zusammenspiel von Forschung und Nachlassbetreuung geben können, hat sie mehrere Wissenschaftlergenerationen mit kostbaren Hinweisen und mit sorgfältig zusammengestelltem, ausgewähltem Quellenmaterial versorgt. Sie hat dabei – wie sich nun zeigt – natürlich auch Regie geführt und Aspekte, für die sie die Zeit noch nicht für reif hielt, bewusst ausgespart. So wurden beispielsweise die Tagebucheinträge der Weimarer Zeit bewusst aus den vorliegen-

den Quelleneditionen ausgespart.³ Ebenso wurden Ittens ausgeprägte Interessen für Aspekte des Okkultismus und der Esoterik, aus denen sich für das Verständnis seiner Kunst vielfach wichtige Ausgangspunkte erschließen lassen, so gründlich ausgeblendet, dass etwa in der Ausstellung zu *Okkultismus und Avantgarde* nicht einmal der Name Ittens erwähnt wurde und einzelne Forschungsbeiträge erst nach und nach in dieses Terrain vorstoßen.⁴

Autobiografische Selbstdeutungen

Johannes Itten hat über sich selbst in ausführlichen autobiografischen Aufzeichnungen Auskunft gegeben und dabei selbstverständlich auch ein stilisiertes Künstlerbild entworfen.⁵ Die Kinder- und Jugendjahre stehen im Schatten der Todeserfahrungen des 1892 verstorbenen Vaters, des 1897 verstorbenen Bruders und eines Stiefvaters, den Johannes Itten als »erbarmungslos« empfand und hasste (Foto 1).⁶ »Trostlos« und »freudlos und grau« erschienen ihm viele Aspekte der Jahre, die er zunächst auf dem Land mit intensiven Naturerfahrungen, unter anderem auf der Marbachalp im Eriz (Foto 2), dann ab 1898 bei Onkel und Tante zur Schulausbildung – zwischen Schloss und Kirche wohnend – in Thun verbrachte (Foto 3). Schon früh steht Itten in der Pflicht, seinen Lebensunterhalt selbst zu verdienen, und er wird hierzu als begabter, aber mittelloser und von der Familie finanziell kaum unterstützter junger Mensch – in der Tradition seines verstorbenen Vaters – für den Lehrerberuf bestimmt. Materielle Sorgen kehren leitmotivisch wieder.⁷

Als leuchtendes Gegenbild zu dieser düsteren Jugendzeit, die Itten im Rückblick als Stationen von Hindernissen auf dem Weg zur eigenen künstlerischen Arbeit begriff, zeichnet Itten die biografisch-künstlerische Entwicklung des in unmittelbarer Nähe aufgewachsenen Landsmanns, Paul Klee. An Berührungspunkten zwischen Itten und Klee hatte es nicht gemangelt. Itten hatte schon von Klees Vater, Hans Klee, während seiner Schuljahre in Hofwill Musikunterricht erhalten, den er immerhin noch Jahrzehnte später in einem biografischen Rückblick erwähnte.⁸ Seit 1908 kannte Itten die künstlerische Arbeit von Paul Klee,⁹ an Klees Berufung ans Weimarer Bauhaus 1920 war er maßgeblich beteiligt.¹⁰ Seit diesem Zeitpunkt hatte sich der Kontakt zwischen beiden intensiviert.¹¹

Itten unterstreicht in Klees scheinbar sorgenfreier Biografie die geistige und materielle Förderung durch den Vater, der seinem Sohn die Zumutungen der Erwerbstätigkeit ersparte und stattdessen über ein Darlehen eine Italienreise finanzierte.¹² Ittens Reflexion, »wie viel schwerer der Weg von Paul Klee gewesen wäre, wenn nicht die unerschütterliche Zuversicht und Hilfe des Vaters seine ersten Jahre geschützt hätten«,¹³ zielt unausgesprochen auf eine vergleichende Selbstbetrachtung: Es »nahm niemand ein Interesse an mir«.¹⁴ Diese existenzielle Erfahrung einer mangelnden intellektuellen und materiellen familiären Verankerung mag ein entscheidender Antrieb gewesen sein, sich recht kompromisslos auf die Suche nach einer eigenen geistigen Heimat zu begeben. Johannes Itten hat in seinem Leben eine bemerkenswerte Vielfalt solcher Phasen – teilweise in erhitzt schneller Folge – durchquert, ohne freilich seine eigenen Zielsetzungen aus den Augen zu verlieren. Dass er die augenscheinliche Unvereinbarkeit mancher dieser geistigen Kontexte in seinem Leben



3 Johannes Itten, Kompositionsanalysen, Herbst 1913 (Tagebuch I, B, S. 7), Tusche, 36 x 22,5 cm, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

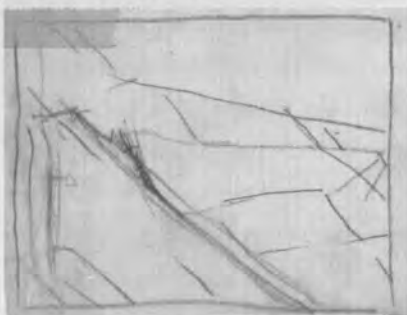


4 Paul Cézanne, *Der Raucher*, um 1891/92, Öl auf Leinwand, 92,5 x 73,5 cm, Städtische Kunsthalle Mannheim

aufzulösen und in seiner Persönlichkeit zusammenzuführen verstand, zeugt von einem willensstarken, in seiner Wurzel von ländlicher Vitalität gespeisten Charakter.

Neben der bäuerlichen Archaik der Naturerfahrungen seiner im Berner Oberland verbrachten Jugend (Foto 2) steht ab 1916 das Erlebnis einer schillernd-mondänen Großstadtkultur in Wien, in der man mit ironischem Augenzwinkern die Klaviatur des zeitgenössischen Bildungskanons, der Kunst- und Weltanschauungen beherrschte und übergangslos zwischen dünnhäutig-blasser Exzentrik und Exzessen schwankte. Es schloßen sich die Wechsel in die experimentelle Künstlergemeinschaft der Bauhäusler im kleinstädtischen Weimar, in die sektiererische Esoterik der Mazdaznan-Gemeinde in der Landschaft Herrlibergs und nur wenig später Ittens Auftritt als Unternehmer einer privatwirtschaftlich geführten Kunstschule im pulsierenden Berlin der zwanziger Jahre an, gefolgt von den ersten grundlegenden Konzepten für eine großindustriell angelegte Ausbildung von Textildesignern in Krefeld. Man könnte fast glauben, dass Itten die Prinzipien seiner künstlerischen Kontrastlehre auch im Leben praktizierte. Manche dieser wechselnden lebensweltlichen Kontexte spiegeln sich auch in den unterschiedlichen Porträtfotografien Johannes Ittens. Es lohnt sich, diese auf dem Weg von der fotografischen Fremdinszenierung bis zur Selbstinszenierung in ihren unterschiedlichen Facetten einmal genauer zu betrachten (Biografie in Bildern, Seite 81).

Zu den grundlegenden und kostbarsten Erfahrungen seiner Jugendzeit gehören sicherlich Ittens unauslöschliche Naturerlebnisse (Foto 2). Es überrascht nicht, dass sein Werk mit Landschaftsdarstellungen beginnt, in denen von Anfang an eine starke tektonische Durcharbeitung spürbar ist, wie zum Beispiel in einer Studie von 1908 (Kat. 1). In seinem ersten großformatigen Ölgemälde *Vorfrühling an der Rhone* (Kat. 2), mit dem sich Itten 1911 in der Weihnachtsausstellung des Kunstmuseums in Bern als Maler bekannte, ist die intensive Auseinandersetzung mit den spätimpressionistischen Möglichkeiten der Malerei, insbesondere Van Goghs und Hodlers, die Itten in diesen Jahren verehrte, erkennbar. Nicht weniger ist die Rezeption Hodlers auch in einem Aquarell wie *Bergbach* von 1912 (Kat. 4) mit seiner abstrakter werdenden Bildstruktur und einem freier agierenden Pinselduktus greifbar. Eigentümlich wenig Spuren hat die Zeit an der Genfer Akademie in Ittens künstlerischem Schaffen, wohl aber in seinen kunstpädagogischen Anschauungen, hinterlassen.¹⁵ Die wenigen akademischen Kopf-, Hand- und Körperstudien, die im Unterricht von Louis Dunki und dem Bildhauer James Vibert Ende 1909/Anfang 1910 zum Teil nach Plastiken entstanden, blieben in Ittens Œuvre Episode, auch wenn er sich in einer Porträtfotografie dieser Zeit (Foto 5) neben der von ihm selbst gefertigten antikisierenden Porträtbüste und der Vanitassymbolik eines menschlichen Skeletts zeigt, um sich scheinbar bruchlos in die Tradition akademischer Künstlerporträts einzufügen. Aber dieser Schein trügt, denn schon Ende 1909 war Itten entschlossen, der Akademie den Rücken zuzukehren.¹⁶ Und die zumeist lediglich im Ausschnitt und ohne Kontext reproduzierte Fotografie,¹⁷ die Itten durchaus unter klaren Vorgaben einer Fremdinszenierung mit seiner Semesterarbeit zeigt, war einem akademischen Semesterzeugnis zugeordnet, mit dem Itten am 15. April 1910 zum Bedauern von James Vibert seinen vorzeitigen Abschied von der Genfer Akademie nahm. Nach dem Bruch mit der akademischen Tradition der Künstlerausbildung ist Itten



5 Johannes Itten, Skizze auf Transparentpapier nach Paul Cézannes *Schneesmelze in l'Étaque*, 1870, Bleistift, 11,5 x 16,2 cm (eingelegt in: Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte*, München 1918, S. 99), Itten-Archiv Zürich

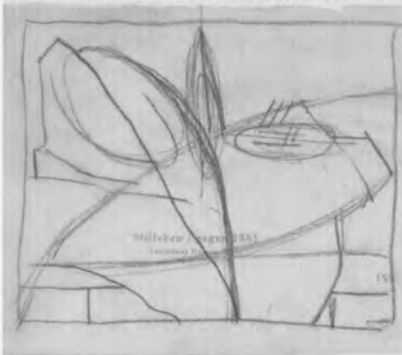
nach Bern zurückgekehrt, um bis 1912 eine Sekundarlehrerausbildung zu absolvieren (Foto 6). Trotz eines zweiten Intermezzos an der Genfer Akademie im Wintersemester 1912/13 sind in den zentralen künstlerischen Themenbereichen seiner Kunst die Naturerfahrungen der auf dem Land verbrachten Jugendzeit ein Leben lang wirksam geblieben: Natur und Landschaft, Berge, Gebirge, Täler, Bäume und »Lebensbäume«, Blumen- und Fruchtestillleben, die vier Jahreszeiten.

Cézanne und die Konstruktion des Sichtbaren

Angeregt durch seinen Besuch der für die Cézanne-Rezeption wichtigen Sonderbund-Ausstellung im Mai 1912 in Köln, hatte Itten schon 1913 die Cézanne-Monografie Julius Meier-Graefes erworben und nach den darin enthaltenen Reproduktionen Studien zum kompositorischen Aufbau der Gemälde Cézannes unternommen (Abb. 3).¹⁸ Programmatisch stehen diese Kompositionsanalysen vom Herbst 1913 unter der Grundsätzliches ankündigenden Überschrift »Vom Bilde«. Mit ihnen beginnen Ittens kunsttheoretische Tagebuchaufzeichnungen. Bei den vier Gemälden Cézannes, die Itten hier analysierte, handelt es sich um das *Selbstporträt mit Mütze (Barett)* (1898–1900), die *Montagne Sainte-Victoire* (1896–98), den *Raucher* (1890–92; Abb. 4) und das *Bildnis Madame Cézanne* (1894/95).¹⁹ Weitere ausführliche Kompositionsstudien Ittens nach Gemälden Cézannes finden sich in Julius Meier-Graefes 1918 publiziertem Buch *Cézanne und sein Kreis*, das Itten am 26. November 1918 erworben hatte. Diese – hier erstmals im Zusammenhang publizierten – Zeichnungen auf Transparentpapier dokumentieren, wie kontinuierlich und intensiv Itten den »Vater der Moderne« studierte (Abb. 5–7, 9, 10).²⁰

Was war es, was Itten an Cézannes Malerei faszinierte? Interessanterweise standen für Itten in seinen frühen Jahren an Cézannes Kunst nicht der »Modulationsreichtum der Farben«,²¹ Cézannes koloristische Fähigkeiten zur gesetzmäßigen Anordnung als »Harmonie parallel zur Natur« oder die Verschmelzung von Farbe und Form im Vordergrund, sondern der Rhythmus und die Tektonik in der kompositorischen Konstruktion des Sichtbaren. Mit der Reduktion der Cézanne'schen Darstellungen auf Hauptlinien analysierte er deren »architektonischen Aufbau« und die bildgebende »Beziehung der Bildlinien zum Bildrahmen« (Abb. 3). Itten begab sich dabei in Cézannes Kunst auf die Suche nach einer gleichsam subkutanen geometrischen Konstruktion des Sichtbaren, nach den Gesetzmäßigkeiten der Tektonik, der Balance und der Proportion in der Malerei. Dabei war ihm bewusst, dass Cézannes Werke nicht als statische Gebilde zu betrachten sind, sondern dass sich in diesen der Blick des Betrachters in komplex gesteuerten Blickbewegungen, die das Bildganze nach und nach erschließen, entfaltet. So notiert er in seinen Tagebuchaufzeichnungen zum Bild: »Drei Hauptrichtungen. Bei einer Linie gleitet der Blick ihr entlang. Bei zwei Parallelen zwischendrin die Kraft- oder Blicklinie.«²² Solche »Kraft- und Blicklinien« sah Itten in Cézannes Kunst auf vorbildliche Weise ausgestaltet.

Ittens Recherche nach diesen Strukturen ist in seinen vier Skizzen des Stuttgarter Tagebuchs (Abb. 3), aber auch in den Nachzeichnungen auf Transparentpapier zur *Schnee-*

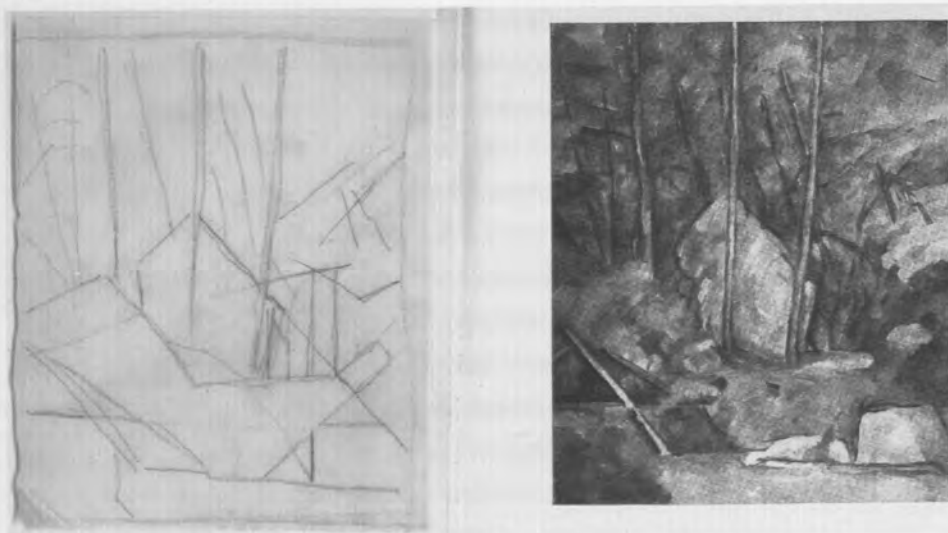


6 Johannes Itten, Skizze auf Transparentpapier nach Paul Cézannes *Stilleben mit Apfelkorb*, 1890/94, Bleistift, 12,3 x 18 cm (eingelegt in: Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte*, München 1918, S. 153), Itten-Archiv Zürich

schmelze in *l'Estaque* (Abb. 5),²³ zum *Stilleben mit Apfelkorb* (Abb. 6)²⁴ oder zum Gemälde *Waldinneres* zu sehen (Abb. 7).²⁵ Itten selbst beschrieb dieses Verfahren noch 1961: »Wenn man ein durchsichtiges Papier auf das Bild legt und alle deutlich akzentuierten Linien und Flecken nachzeichnet, ohne gegenständliche Formen zu suchen, so wird man mit Erstaunen auf der so erhaltenen Pause Rhythmen und Formen finden, die den ganzen Wohlklang Cézanne'scher Komposition aufweisen.«²⁶

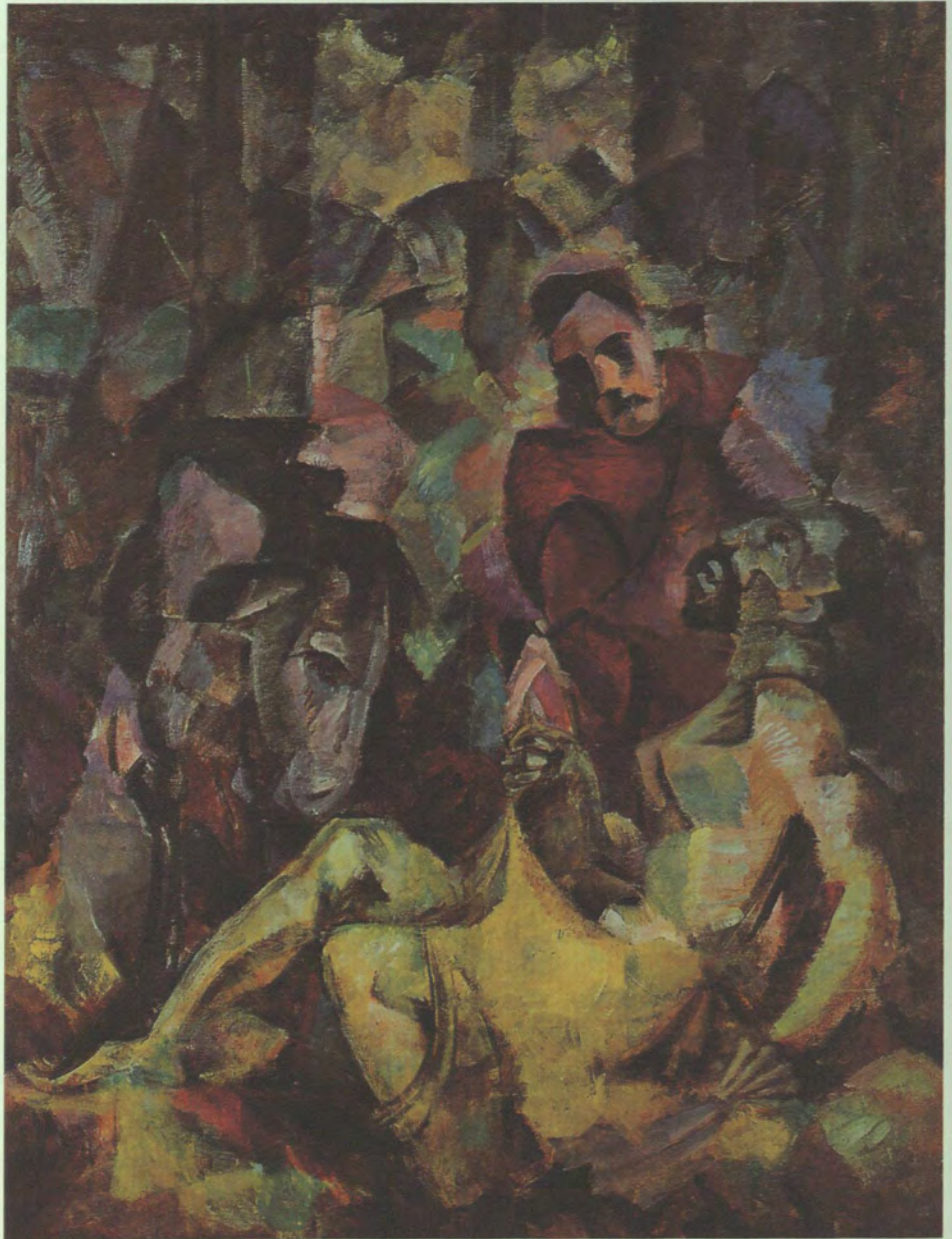
Interessanterweise praktizierte Itten dieses Verfahren umgekehrt in der zeichnerischen Genese seiner Malerei dieser Zeit. Nicht selten wachsen die Bilder aus einem klar gegliederten und proportionierten Gerüst von tragenden Hauptlinien empor, so zum Beispiel im Gemälde *Haus mit Treppe* von 1912 (Kat. 5), dessen Vorzeichnung (Kat. 6) das freigelegte tektonische Gerüst einer Komposition zeigt, das sich gleichsam erst anschließend mit den rhythmisch gestuften Hell-Dunkel-Passagen einer malerisch nuancierten Graumalerei zu füllen begann. Auch in anderen frühen Arbeiten wie dem Aquarell *Schwester Marie* von 1913 (Kat. 8) oder im *Mann mit blauem Kittel* (Kat. 9), mit dem er zudem in der malerischen Faktur und im Motivischen Cézanne seine Reverenz erweist, ist diese tektonische Substruktur des Sichtbaren unmittelbar abzulesen. Mit seinem Gemälde *Der Raucher* (Kat. 14) reihte sich Itten in die lange Tradition der künstlerischen Hommagen an Cézannes titelgleiches Vorbild von 1891/92 ein (Abb. 4). Freilich sind in der Vergrößerung und Dynamisierung der bildkompositorischen Kompartimente hier schon deutliche Anregungen durch die futuristische Kunst zu erkennen. Wie genau Itten Cézannes *Raucher* kannte, zeigt auch das im selben Jahr entstandene Gemälde *Träumender Dichter* (Kat. 18),²⁷ das als verdecktes Selbstbildnis deutlich den körperlichen Habitus des *Rauchers* (Abb. 4) aufnimmt – dort besonders im Kopf- und Armbereich.

Das kompositorisch vielleicht komplexeste Beispiel der Auseinandersetzung mit Cézannes Kunst in diesen Jahren bildet Ittens Darstellung des *Barmherzigen Samariters* von 1915 (Abb. 8).²⁸ Selbstbewusst hatte sich Itten vor diesem Bild so fotografieren lassen, dass sein markantes Profil sich nahtlos in die Komposition einfügt (Foto 7). Die tektonische Binnenstruktur und die malerischen Passagen des Farbigen greifen in den Körperformen und



7 Johannes Itten, Skizze auf Transparentpapier nach Paul Cézannes *Waldinneres*, um 1900, Bleistift, 12,3 x 18 cm (eingelegt in: Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte*, München 1918, S. 185), Itten-Archiv Zürich

8 Johannes Itten, *Barmherziger Samariter*,
1915, Öl auf Leinwand,
200 x 150 cm, WV 57, Kunstmuseum Luzern



Landschaftsbildungen komplex ineinander. Über die Grenzen des ikonografischen Sujets hinweg hat sich Itten hier – neben Anregungen vom Kolorit El Grecos und den Darstellungen zu christlichen Themen von Adolf Hölzel – deutlich von den kurvigen Figurenbildungen und tektonisch-dreiecksförmigen kompositorischen Aufschichtungen in Cézannes *Badenden* inspirieren lassen. Man vergleiche etwa Cézannes *Badende Frauen vor dem Zelt* oder die *Badenden*, die Itten wiederholt – so noch in Skizzen in Meier-Graefes Buch von 1918 – studierte (Abb. 9, 10).²⁹ In seinem Gemälde des *Barmherzigen Samariters* sind diese Anregungen unter dem Eindruck erster Verwundeter im Ersten Weltkrieg unter neuen thematischen Vorzeichen gedeutet: »Das gelbe Dreieck ist die zum Himmel hinaufschwebende Klage als wiederkehrender Rhythmus.«³⁰

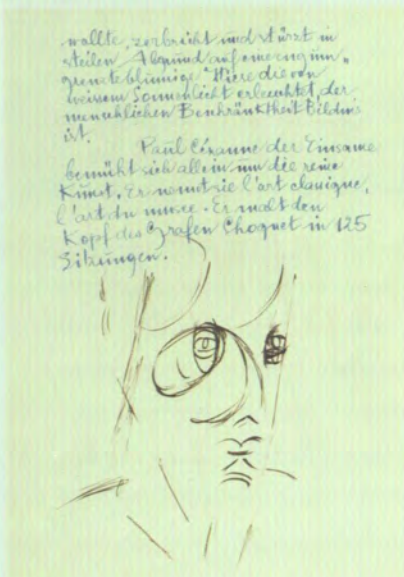


9 Johannes Itten, Skizzen nach Paul Cézannes *Badende Frauen vor einem Zelt*, um 1883/85, Farbstift, in: Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte*, München 1918, S. 113, Itten-Archiv Zürich



10 Johannes Itten, Skizze nach Paul Cézannes *Die großen Badenden*, um 1906, Bleistift, in: Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte*, München 1918, S. 203, Itten-Archiv Zürich

Wie sehr Ittens künstlerische Auseinandersetzung mit Cézanne auf prinzipielle Fragen des Künstlerischen zielte, ist auch durch seinen Vortrag *Über Komposition* von 1917³¹ dokumentiert, in dessen Zentrum eine rhythmische Analyse von Cézannes *Chocquet-Porträt*³² steht (Abb. 11). Emphatisch führt Itten aus: »Paul Cézanne, der Einsame, bemüht sich allein um die reine Kunst. [...] Das ist intensivstes, konzentriertestes Sich-Versenken in das Geheimnis des Rhythmus der lebendigen Form und Farbe. Es ist ein Sich-Klarwerden über das Wesen der innern Lebendigkeit dieses Kopfes.«³³ Itten war überzeugt, auf diesem Wege in Cézannes Kunst zeitlose Gesetzmäßigkeiten des Bildlichen, der »reinen Kunst«, freilegen zu können. Und mit vielen anderen Künstlern teilte er die durch Hedwig Fechheimers Publikation von 1914 über die *Plastik der Ägypter*³⁴ popularisierte Ansicht, dass Cézannes Kunst »in bezug auf [ihr] Formempfinden den ägyptischen [Kunstwerken] nahesteht«,³⁵ ja dass eine »Verwandtschaft [...] das moderne Kunstempfinden mit künstlerischen Grundanschauungen der Ägypter« verbinde.³⁶ Cézannes Malerei rückte damit – als Fixstern am Himmel der Geschichte der Kunst – für Itten in den Rang eines Paradigmas für die scheinbar über die Jahrtausende hinweg gleich bleibenden überzeitlichen bild-künstlerischen Gesetzmäßigkeiten. Die analytische Suche nach diesen Gesetzmäßigkeiten in der Konstruktion des Sichtbaren bei Cézanne ist – wie der späte Hinweis in der *Kunst der Farbe* dokumentiert³⁷ – für Itten ein Leben lang ein Leitfaden seiner Kunst geblieben. Es war Adolf Hölzel (Foto 8), der Itten in seinen Stuttgarter Jahren zwischen Oktober 1913 und 1916 mit seiner Kunstlehre zu dieser Analyse der Malerei den wichtigsten Schlüssel lieferte. Zum ersten Mal wurde Itten in eine umfassende Elementarlehre der Malerei und insbesondere in eine elaborierte Farblehre eingeführt, deren von der Kontrastlehre geleiteten Grundsätzen Itten bis an sein Lebensende verpflichtet blieb. Itten selbst hat über die grundlegende Bedeutung Hölzels für sein gesamtes künstlerisches Schaffen klar Rechen-



11 Johannes Itten, Skizze zu Paul Cézannes *Chocquet-Porträt*, Vortragsmanuskript »Über Komposition«, 1917, Tusche, Itten-Archiv Zürich

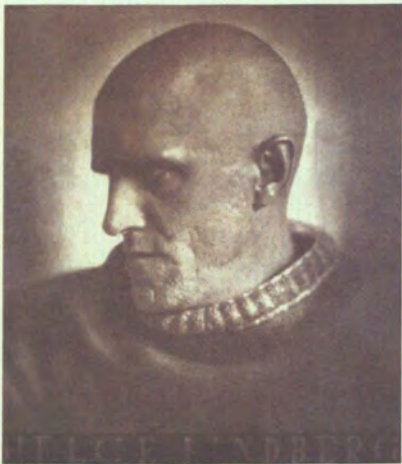


12 Johannes Itten, *Selbstporträt mit dem Dackel*, 1914, Öl auf Leinwand, WV 50, verschollen

schaft abgelegt.³⁸ Eine historisch-kritische Analyse der Hölzel-Rezeption in Ittens Malerei und Kunsttheorie steht freilich noch aus.³⁹

Unter diesen Eindrücken, zu denen Begegnungen mit Ida Kerkovius, Oskar Schlemmer (Foto 10, 11), Willi Baumeister und anderen Künstlern des Hölzel-Kreises hinzukommen, beginnt sich in Ittens Malerei ab 1915 die Suche nach der Geometrie des Sichtbaren und nach den Zahlenproportionen der Malerei vom stilistischen Idiom der Malerei Cézannes und partiell von der gegenständlichen Darstellung überhaupt zu lösen. Itten vollzieht mit bemerkenswerter Kompromisslosigkeit den Übergang in eine geometrische Abstraktion, die freilich von einer Suche nach idealen Proportionen getragen bleibt. Zwei frühe Fotodokumente, die 1915 in Ittens Stuttgarter Atelier entstanden, sind für diese Zäsur aufschlussreich. Während das eine Foto (Foto 11) Itten zusammen mit Oskar Schlemmer umgeben von Hauptwerken seiner – zum Teil kubistisch akzentuierten – Cézanne-Rezeption zeigt, so zum Beispiel das Gemälde des *Barmherzigen Samariters* (Abb. 8), das *Selbstporträt mit dem Dackel* (Abb. 12) oder das *Liegende Mädchen*, sieht man auf dem anderen (Foto 10) Itten Klavier spielend unter einer seiner ältesten Schachbrettcompositionen, die zweifellos von Hölzels Unterricht angeregt wurden. Diese fotografisch dokumentierte, vielleicht auch inszenierte Konstellation des unter einer abstrakten Komposition musizierenden Malers ist programmatisch für Ittens künstlerische Recherche in dieser Zeit, in der für ihn die Musik zum neuen Paradigma einer künstlerischen Welt analytisch geklärt, reiner Proportionen avancierte.

Vom Goldenen Schnitt zur Oktavproportion



14 Helge Lindberg, um 1915

Sprach Itten schon mit Blick auf den *Barmherzigen Samariter* von 1914/15 davon, dass dort die »drei Augen im Goldenen Schnitt«⁴⁰ gestaltet seien, so entstehen in den Jahren 1915/16 zum ersten Mal Werke, die Itten vollständig nach mathematischen Gesichtspunkten durchkonstruierte, wie *Das Auferstehungsbild* (Abb. 13)⁴¹ oder den *Bachsänger* (Kat. 13). In zahlreichen Skizzen verwandelte Itten im *Bachsänger* das Bildnis des finnischen Sängers Helge Lindberg (Abb. 14), der als bildkünstlerisch tätiger musikalischer Autodidakt zum Hölzel-Kreis gehörte und mit Itten befreundet war, in ein höchst stilisiertes geometrisches Flächengefüge (Abb. 15).⁴² Die Skizzen zu beiden Werken sind umgeben von Proportionsberechnungen, nicht zuletzt nach Maßgabe des Goldenen Schnitts, über die Itten – an Hölzels Farbenlehre anschließend – auch die Farbgebung rationalisieren zu können glaubte. Dieses ästhetische Ziel erläuterte Itten rückblickend: »Die Farben sind in diesem Bildnis so komponiert, dass die eine Farbe die nächste raumplastisch bindet und dort die Illusion der Tiefe entstehen kann [...]. Ich hatte durch viele genaue Versuche festgestellt, dass die Tiefenwirkungen der sechs Hauptfarben [...] in der Proportion der Goldenen-Schnitt-Reihe stehen, dass aber alle diese räumlichen Farbwirkungen [...] auf Kontrastwirkungen beruhen.«⁴³ Es scheint kein Zufall, dass Itten mit dieser mathematischen Konstruktion des Sichtbaren im Bildnis eines Musikers experimentiert, denn tatsächlich war Itten überzeugt, dass die Malerei gerade in diesem Bereich der Musik nahe kommen

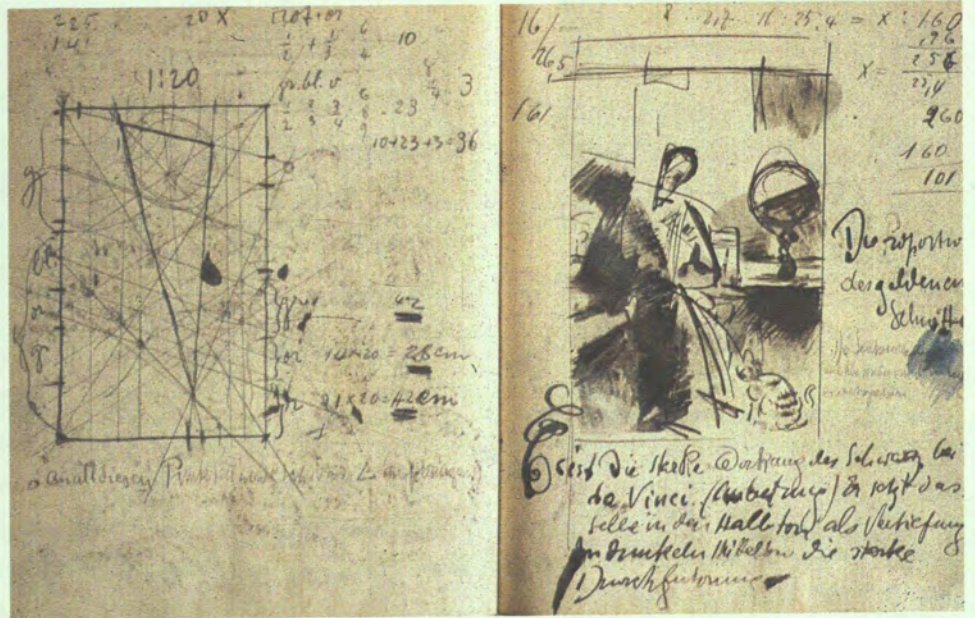


13 Johannes Itten, *Auferstehungsbild*, 1916, Öl auf Leinwand, WV 81, verschollen

15 Johannes Itten, *Skizzen zum Auferstehungsbild und zum Bachsänger*, 1916 (Tagebuch III), Bleistift und Tusche, jede Seite 21,6 x 17,7 cm, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern



16 Johannes Itten, *Hören und Sehen*, 1917, Bleistift, 24 x 19 cm, WV 96, Itten-Archiv Zürich



könne, ja das *Hören und Sehen* (vgl. Abb. 16) an diesem Punkt ineinander greifen: »Ich spielte in dieser Zeit Bach'sche zweistimmige Fugen und Inventionen jeden Tag vor Beginn des Arbeitens an den Bildern. Ich kam auf den Gedanken, Bilder zu malen, die motivisch ebenso abstrakt waren wie die Intervalle von Bachs Fugenmotiven«⁴⁴ (Foto 10).

Tatsächlich gewinnt die Idee einer »kontrapunktischen« Durcharbeitung der gesamten Komposition sowie die neopythagoräische Überzeugung von einer zahlenbezogenen Grundlage von Musik und Malerei in den folgenden Jahren für Itten eine zentrale Bedeutung, Vorstellungen, die sich mit Paul Klees Ansichten berührten,⁴⁵ mit denen er sich vor allem aber auch mit Komponisten wie Josef Matthias Hauer verständigen konnte (vgl. Abb. 17).⁴⁶

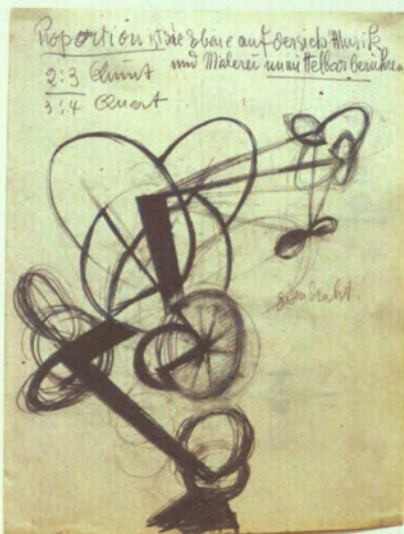
Hinsichtlich der zahlenmäßigen Grundlage der Proportionen in Malerei und Musik standen für Itten drei Proportionsfolgen im Vordergrund:⁴⁷ die Obertonfolge 1:2:3:4:5, die Oktavproportion 1:2:4:8:16 und die Proportion des Goldenen Schnitts. Dabei fasste Itten wie Klee »die lineare Proportion [...] als] Ordnung der Zeit im Bild« auf,⁴⁸ die er alternativ an anderer Stelle auch auf die Proportionen der Tonlängen in der Musik bezog.⁴⁹ Die Zahlenfolge der Oktavproportion wird in Ittens Tagebüchern vielfach erwähnt. So notiert er zu seinem Rhythmus-Kurs vom 14. März 1919 mit den entsprechenden grafischen Angaben: »Senkrecht und waagrecht 1 2 4 8 mitzählen!«⁵⁰ Im Tagebuch vom Winter 1917/18 finden sich lineare Darstellungen in der progressiven Proportion 1:2:4:8. Am 5. Juli 1919 notierte Itten (Abb. 18): »Ich vermute, dass in Bezug auf Proportion ein Gesetz gilt, das den Obertonreihen entspricht. Oder, dass zum Beispiel eine Komposition mit den Oktavverhältnissen 1:2:4:8:16 dem Charakter C-Dur entspricht. [...] Auch im Hell-Dunkel gilt natürlich ein ähnliches Gesetz der Helligkeitsverhältnisse? 1 2 2 3 : 4 4 5 6 7 8.«⁵¹ Interessanterweise lässt sich Ittens diesbezügliche Diagrammdarstellung mit Klees fünf Jahre später entstandenen Notizen für den Unterricht am 15. Januar 1924 vergleichen (Abb. 19),⁵² in denen Klee wie Itten die Hell-Dunkel-Stufen in ein horizontales Liniensystem eintrugen.

Weiterführend hatte Itten die Helligkeitsabstufungen nicht nur entsprechend der Oktavproportion gegliedert, sondern diese sogar analog zu den musikalischen Tonhöhen im Oktavabstand benannt: »Gelb C verlangt vielleicht noch zwei Töne zum vollen Klingen, also Gelb C₂ + Gelb C₃. Das ergäbe das Analoge zum musikalischen Akkord (vielleicht). Kadenz: Karmin₁ – Zinnober – Karmin₁ oder Rot c₁ – Rot c₃ – Rot c₁ – Rot C₂ – Rot C₁ / Modulation, von Rot nach Grün modulieren: Rot c₁ – Rot c₃ – Rot c₄ – Grün c₄ – Grün c₂ – Grün c₁ Prinzip der Tonalität« und so weiter.⁵³ Vielfältig finden sich ähnliche Ausführungen auch an anderen Stellen des Tagebuchs,⁵⁴ so zum Beispiel am 5. April 1916, als Itten das Projekt einer nach der Oktavproportion farbig gegliederten Landschaftsdarstellung als abstrakte Streifenkomposition mit progressiv vergrößerten Intervallabständen skizziert (Abb. 20): »Ich muss einmal eine Landschaft malen, wo die Tiefenwirkung der Farbe so recht zum Ausdruck kommt. Im Lichtwert von c₄ – C₃ und in der Farbe Gelb bis Blau. Das muss einen kolossalen Tiefenrhythmus geben.«⁵⁵ Diese Ausführungen helfen, das abstrakte Reflexionsniveau, das Werken wie *Tiefenstufen* von 1915 (Kat. 16) mit seiner landschaftsartigen Feldergliederung, die sich planimetrisch-perspektivisch verjüngt, zugrunde liegt, zu verstehen. Im selben Jahr hatte Itten auch schon eine streng orthogonal gegliederte Streifenkomposition mit dem Titel *Horizontal-Vertikal* (Kat. 15) ausgeführt, in der sich eine – ebenfalls von Paradigmen der Hölzel'schen Kontrastlehre getragene – Farbordnung in klar abgemessenen Proportionen um ein lichthaft farbiges Zentrum schichtet.

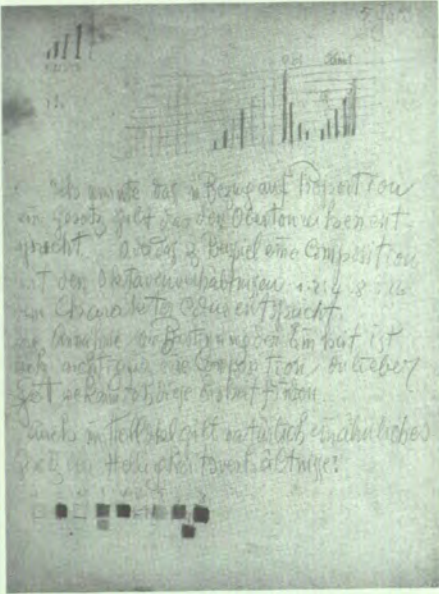
Die Welt der Zahl

Für Itten war die Zahl nicht nur ein universeller Schlüssel zur formalen Analyse des Sichtbaren, sondern eine metaphysische Größe ersten Ranges: »Gott ist eine mit Bewegung begabte Zahl« schreibt er 1919,⁵⁶ ja die gesamte »Welt ist eine bewegte Zahl.«⁵⁷ Vom gelegentlich ins Mystische geweiteten Ernst dieser metaphysischen Betrachtung ist manches auch in die Werke dieser Jahre eingegangen wie zum Beispiel in die Lichtsymbolik des *Lichtkreises* von 1915 (Kat. 12). Itten versuchte, diese Überzeugung auch philosophisch zu vertiefen, etwa wenn er Schelling »oberflächliches Denken« vorwirft, weil dieser in seiner *Philosophie der Kunst* »nur in den niederen Sphären der Natur und Kunst arithmetische und geometrische Verhältnisse herrschen« lassen wollte.⁵⁸ Dass Itten mit diesen universalistischen Überzeugungen einer neopythagoräischen Weltanschauung nachhing, hat er in seinen Aufzeichnungen an vielen Stellen reflektiert, wenn er notiert: »Pythagoras: Die Zahl ist das Wesen der Dinge.«⁵⁹ Auch Ittens künstlerisches Selbstverständnis scheint in dieser Zeit von pythagoräischen Positionen bestimmt, wenn er schreibt: »Die Apotheose des Menschen bestand für Pythagoras in der schöpferischen Tätigkeit aus dem höchsten Bewusstsein heraus.«⁶⁰ Vielfach hat Itten das pythagoräische Dreieck auch auf der Ebene seiner geometrischen Konstruktionen behandelt,⁶¹ und es lässt sich belegen, dass er zu diesem Thema vielfältigst Fachliteratur konsultierte.⁶²

In diesen neopythagoräischen Überzeugungen mag Itten auch durch entsprechende Hinweise im Almanach *Der Blaue Reiter* bestärkt worden sein, etwa wenn W. Rosanow dort



17 Johannes Itten, *Proportion ist die Ebene, auf der sich Musik und Malerei unmittelbar berühren*, 1918 (Tagebuch IX), Bleistift, 27,9 x 21,7 cm, WV 151, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

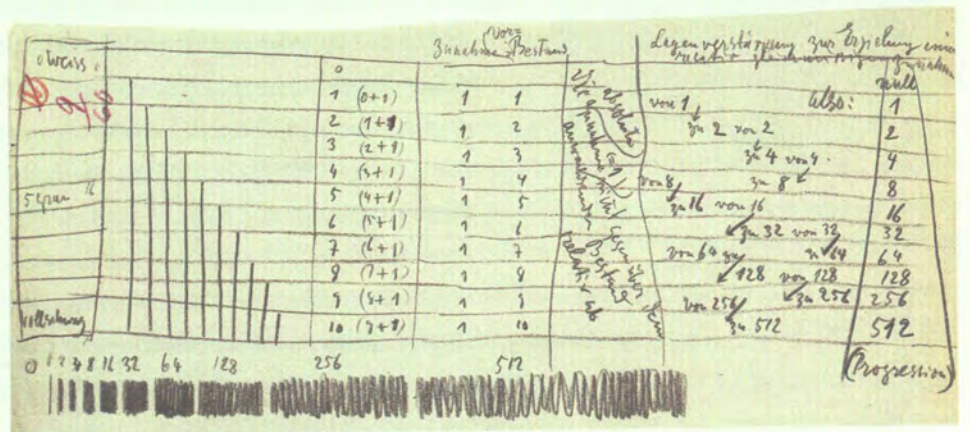


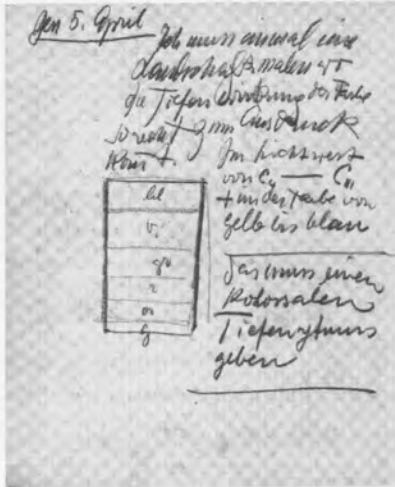
18 Johannes Itten, Tagebuchblatt, 5.7.1919 (Tagebuch IX, S. 159), Bleistift, 27,9 x 21,7 cm, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

zur Programmatik einer zukünftigen Kunst Folgendes bemerkt: »Und der weise Pythagoras hielt die ›Zahl‹ für das ›Wesen der Dinge‹. ›Jedes Ding hat eine eigene Zahl, und der, dem die Zahl des Dinges offenbart ist, der kennt auch das versteckte Wesen der Dinge.« So ist ein eigenes Geheimnis in den Zahlen und den Maßen; Gott ist das Maß aller Dinge.«⁶³ Solche Ausführungen hat Johannes Itten auch in seine Tagebuchaufzeichnungen aufgenommen.⁶⁴ Weiterführend sah etwa auch Roger Allard im Almanach in dieser Analyse der Maßverhältnisse die »Kennzeichen der Erneuerung der Malerei«,⁶⁵ und er unterstreicht, »wie schwer es unsern heutigen Kritikern und Ästheten fällt, die Berechtigung einer Umwertung des Naturbildes in eine exakte und abstrakte Formenwelt der bildenden Kunst zuzugestehen, während ihnen auf anderen Gebieten, in der Musik und Poesie, eine ähnliche Abstraktion ein selbstverständliches Postulat ist?«⁶⁶ Nicht weniger programmatisch formulierte Kandinsky in seinen Ausführungen *Über die Formfrage*, dass »in dem heutigen Suchen nach abstrakten Verhältnissen [...] die Zahl eine besonders große Rolle« spielt.⁶⁷ Und die fortdauernde Aktualität dieser ästhetischen Überzeugung bis in die zwanziger Jahre hinein ist auch in seiner 1926 publizierte Schrift *Punkt und Linie zu Fläche*, in der Kandinsky die Zahl in eine Schlüsselposition für eine zukünftige Kunst rückt, dokumentiert: »Erst nach der Eroberung des Zahlenausdruckes wird eine exakte Kompositionslehre, an deren Anfang wir heute stehen, ganz verwirklicht werden. Einfachere Verhältnisse haben, mit ihrem Zahlenausdruck verbunden, in der Architektur, in der Musik und teilweise in der Dichtung vielleicht schon vor Jahrtausenden Verwendung gefunden.«⁶⁸

In einer besonders weit gefassten Spielart hatte auch der Musikwissenschaftler Hans Kayser – der Johannes Itten, aber auch Paul Klee⁶⁹ persönlich kannte – das ambitionierte Projekt der Wiederbelebung einer pythagoräischen Zahlenanalyse auf dem Boden der neuen akustisch-musikwissenschaftlichen Erkenntnisse – vor allem in den zwanziger Jahren – energisch vorangetrieben, mit dem Ziel, eine »Harmonik« zu erstellen, in der alle Empfindungsqualitäten des Akustischen auf quantitative Zahlenverhältnisse zurückgeführt werden sollten.⁷⁰ Über musikalische Spezialfragen der zahlenbezogenen Musikanalyse hinaus dehnte Kayser schon in seinem zwischen 1918 und 1930 entstandenen und 1932 publizierten Werk *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes*⁷¹ die pythagoräischen Grundsätze einer zahlenbezogenen Weltanalyse universell auf alle Daseinsberei-

19 Paul Klee, Lageverstärkung zur Erzielung einer relativ gleichmässigen Zunahme, Pädagogischer Nachlass, fol. 16 PN 10 M 9/60 (*Principielle Ordnung*), schwarzer Farbstift, 15/14,3 x 33 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Pädagogischer Nachlass Nr. 9/60





20 Johannes Itten, Tagebuchblatt, 5.4.1916 (Tagebuch III, S. 42), Bleistift, 21,6 x 17,7 cm, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

che aus, indem er ebenso die Bereiche des Anorganischen (Chemie, Atomtheorie, Kristallografie, Astronomie) und des Organischen (zum Beispiel die Pflanzenanalyse), anthropologische und kulturgeschichtliche Aspekte seines Themas erörtert sowie die Proportionsfragen in der Architektur und in den bildenden Künsten untersuchte. Ausdrücklich sah Kayser dabei in Johannes Itten einen bildenden Künstler, der parallel zu seinen eigenen theoretischen Überlegungen arbeitete:⁷² »Die [pythagoräische] Harmonik sieht also die praktische Anwendung einer ganzen Reihe ihrer Prinzipien in der modernen künstlerischen Handwerkslehre, wie sie zum Beispiel die Ittenschule in Berlin lehrt, nahezu erfüllt«,⁷³ »und nach dem Ausklingen des Auf und Ab wird man den echten Kern jener abstrakten Malerei um so mehr anerkennen müssen.«⁷⁴

Ein für Ittens eigene Reflexion entscheidender Punkt in Kayzers Überlegungen war seine Korrektur an der Analogisierung zwischen Optischem und Akkustischem. Hatte man seit Newtons *Opticks* von 1704 geglaubt, dass die Farben des Sichtbaren »proportional den sieben musikalischen Tönen oder den Intervallen der acht in einer Octave enthaltenen Töne« entsprechen,⁷⁵ und mit den sich daraus ergebenden Zahlenproportionen 1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6 beschrieben, so entwirft Kayser ein neues, auf der Oktavproportion 1:2 aufgebautes Modell für die Proportionen im Bereich des Sichtbaren: »Wenn wir nun wirklich bloß solche Farben sehen, die annähernd in einem Schwingungsverhältnis 1:2 stehen [...] so sind alle diese Farben keineswegs aus dieser einen Oktave 1:2, sondern aus einer ganzen Anzahl darüber und darunter liegenden, wenn auch unsichtbaren Oktaven ›geboren‹. Es ergäbe sich also die höchst interessante Tatsache, dass unser Auge tatsächlich nur für eine Oktave ›empfindlich‹ ist, dass die gesamten sichtbaren Farben jedoch aus einer ganzen Reihe weiterer Oktaven entspringen. Was wir also an Farben sehen, ist im Grunde gar nicht eine Oktave, sondern eine Oktavreduzierung von mehreren Ober- und Unteroktaven.«⁷⁶ Diese These vom »mehroktavigen ›Sehen‹ des Auges«⁷⁷ hat zur Konsequenz, dass dem Sichtbaren die progressive Entfaltung der Oktavproportion als eine »geometrische Progression«⁷⁸ zu Grunde liegen muss: »Bereits die Obertonreihe ist im Grunde genommen ein perspektivisches Problem. Ihre Tiefendimension erkennt man sofort, wenn man die Oktaven eines Tonpunktes in genauen Abständen zeichnet.« Über diese Analogisierung von Akkustischem und Optischem wurde die progressive Zahlenproportion 1:2:4:8:16 auch zur Matrix der Analyse des Sichtbaren, und es war Johannes Itten, der diese spekulative Übertragung der Oktavproportion auf die Seite des Sichtbaren zum ersten Mal bildkünstlerisch aufnahm.

Es sei hier nur angedeutet, dass diese theoretischen Ansätze zu einer zahlenmäßigen Analyse der Musik und des Sichtbaren in den allgemeinen geistesgeschichtlichen Horizont einer seit der Jahrhundertwende sich verstärkt entfaltenden Renaissance neupythagoräischen Gedankengutes eingeordnet werden können. Publikationen wie Nabers *Das Theorem des Pythagoras*,⁷⁹ Willmanns *Geschichte des Idealismus*,⁸⁰ Schurés *Die großen Eingeweihten*,⁸¹ Speisers *Die mathematische Denkweise*,⁸² Kayzers *Der hörende Mensch*⁸³ usw. sind nur einige aus einer Fülle von einschlägigen Publikationen, die sich zum Teil in Ittens Bibliothek befanden.⁸⁴

Ägyptische Kunst

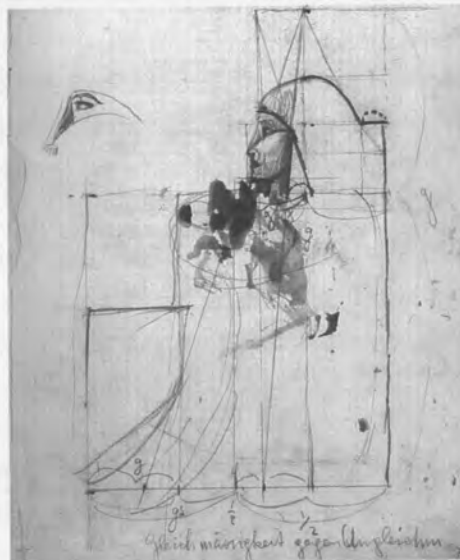


21 Johannes Itten, Tagebuchblatt, 1915 (Tagebuch III, S. 19), Bleistift, jede Seite 21,6 x 17,7 cm, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

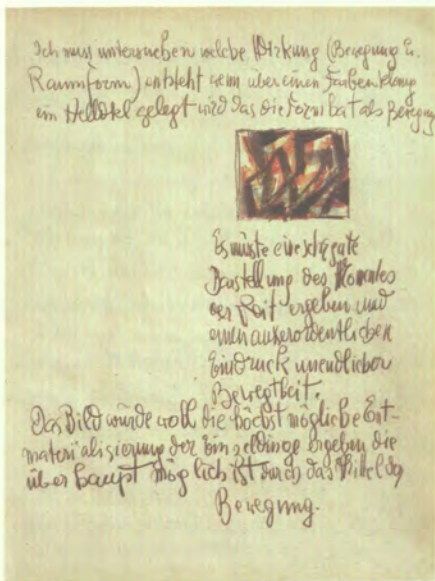
Interessanterweise war es die ägyptische Kunst, die für Itten zum bevorzugten kunsthistorischen Paradigma dieser von pythagoräischen Ausgangspunkten aus unternommenen Zahlenanalyse des Sichtbaren wurde. So notierte Itten am 5. Dezember 1917 in sein Tagebuch: »Zahlenmässig festgelegte Proportionen, Kurven und Linien möglichst messbar geben als mathematische Kurven. Ägyptische Kunst.«⁸⁵ Eine Reihe von Nachzeichnungen nach Abbildungen ägyptischer Skulpturen⁸⁶ belegen die Intensität von Ittens künstlerischer Auseinandersetzung mit dieser Kunst. Auch befinden sich darunter einige eingehende Proportionsanalysen (Abb. 21),⁸⁷ wie zum Beispiel die Analyse zu der Kalksteinstatue eines Schreibers, *Bek-en-Chous*⁸⁸ (Abb. 22, 23), die Itten offenbar über die auf diesem Wege gewonnenen Zahlenproportionen unmittelbar in seine abstrakte Streifenkomposition *Horizontal-Vertikal* (Kat. 15) zu übertragen versuchte.⁸⁹

In seinem Vortrag »Über Komposition« von 1917 entwickelte Itten einen kulturgeschichtlichen Entwurf einer nach Epochen gegliederten Problemgeschichte der Kunst, in der er die Entdeckung einer zahlenmäßig begründeten Ordnung von Linien- und Flächenproportionen unmittelbar mit der ägyptischen Kunst identifiziert: »Der Ägypter vertraut nicht mehr seinen zufälligen trügerischen Empfindungen, sondern er sucht die Urbewegung in verstandene Gesetzmäßigkeiten zu bannen.«⁹⁰ – »Welches sind nun die künstlerischen Mittel, die der Ägypter beherrscht und mit denen er arbeitet. Vor allem Ordnung im Rhythmus durch Parallelismus, die genaue Linienproportion, die Symmetrie und einfache geometrische Form.«⁹¹ In Analysen versucht er, an einem Grabmal und einer Plastik genaue zahlenmäßig bestimmbare Proportionen nachzuweisen (zum Beispiel dem pythagoräischen Dreieck oder dem Goldenen Schnitt entsprechend).⁹² Konsequenterweise nennt er das pythagoräische Dreieck – wie etwa Naber⁹³ – auch »ägyptisches Dreieck« (Abb. 21) und erinnert in seinem Vortrag daran, dass Pythagoras »ein Eingeweihter in die ägyptischen Mysterien war.«⁹⁴

22 Johannes Itten, Proportionsanalyse der Granitstatue eines Schreibers von 2700 v. Chr., Tagebuchblatt, 1915 (Tagebuch III, S. 7), Bleistift, 21,6 x 17,7 cm, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern



23 Kalksteinstatue des Bek-en-Chous, 2700 v. Chr.



24 Johannes Itten, Tagebuchblatt, 31.7.1918 (Tagebuch IX, S. 15), Bleistift und Farbstift, 27,9 x 21,7 cm, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern



25 Johannes Itten, *Die Kreise*, 1916, Öl auf Leinwand, 90 x 80 cm, WV 103, verschollen

Ittens Anmerkung, dass eine Kopfdarstellung von Cézanne »in bezug auf [das] Formempfinden den ägyptischen nahesteht«,⁹⁵ zeigt, mit welcher künstlerischen Aktualität die Bestimmung »ägyptisch« bei ihm verhandelt wird!

Auch in diesen Überzeugungen wurde Itten von der aktuellen Ägyptenrezeption der zwanziger Jahre getragen. Untersuchungen zur zahlenmäßigen Proportionsanalyse in der ägyptischen Kunst und Architektur im Allgemeinen und zum Nachweis des Goldenen Schnitts im Besonderen häufen sich gerade in dieser Zeit in erstaunlichem Maße.⁹⁶ Natürlich fehlen entsprechende Querverbindungen von der pythagoräischen Zahlenanalyse zu ägyptischer Kunst und Kultur auch nicht bei Naber, Schuré, Willmann, Speiser oder bei Kayser.⁹⁷ Fehheimers Buch über *Die Plastik der Ägypter* lieferte Itten nicht nur die Abbildungen als Grundlage seiner Proportionsanalysen, sondern gelegentlich übernahm er auch ihre Zahlenangaben zu den Proportionen.⁹⁸ Fehheimer widmete nicht weniger als acht einleitende Seiten der Frage nach den »Beziehungen zwischen der modernen und ägyptischen Kunst«, eine Idee, die sich seitdem geradezu epidemisch verbreitete. In diesem Zusammenhang stellte Fehheimer auch die These auf, dass die ägyptische Kunst schon Cézannes Grundforderung »Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône« vorweggenommen habe und dass die kubistische Definition der Zeichnung mit den Kompositionsmethoden ägyptischer Reliefbilder übereinstimme.⁹⁹ Die ägyptische Kunst ist für Fehheimer nichts weniger als »eine unvergleichliche Schule des Flächenstils«. ¹⁰⁰ Und interessanterweise endet das von ihr mit Blick auf die verbindenden Elemente zwischen ägyptischer und moderner Kunst gegebene Cézanne-Zitat mit dem Hinweis auf das auch für Itten grundlegende Phänomen des linearen Parallelismus, aus dem zugleich die Ausdehnung des Raumes entspringe: »Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue.«¹⁰¹

Vor diesem kultur- und geistesgeschichtlichen Hintergrund sind Ittens abstrakte Streifen- und Felderkompositionen wie *Horizontal-Vertikal* (Kat. 15) entstanden, wobei es kennzeichnend für die außerordentlich experimentell orientierte künstlerische Phase in der Malerei Johannes Ittens in diesen Jahren ist, dass er – anders als etwa Paul Klee – kaum umfangreichere Werkgruppen zu diesen Bildformen gestaltete. In schneller Folge lösen sich gleichsam Prototypen zu bildkünstlerischen Aufgabenstellungen ab, auch bei Ittens nun einsetzender Beschäftigung mit dem Problem der Darstellung von Bewegung.

Anschauung und Bewegung

Die schon mit Blick auf Cézannes Malerei geäußerte Erkenntnis, dass die Malerei nicht als statisches Gebilde, sondern als Feld visueller Möglichkeiten und Blickbewegungen zu verstehen ist, rückt ab 1917/18 ins Zentrum von Ittens künstlerischer Betätigung. So notiert er programmatisch im August 1918 in sein Tagebuch: »Ich muss untersuchen, welche Wirkung (Bewegung u. Raumform) entsteht, wenn über einen Farbenklang ein Helldunkel gelegt wird, das die Form hat als Bewegung.«¹⁰² (Abb. 24). Die Darstellung des »Momentes der Zeit« und der »Eindruck unendlicher Bewegtheit« treten in den Vordergrund.¹⁰³ Als bildliche Form und Symbol dieser neuen Dynamisierung seiner Malerei zieht die Spirale in



27 Johannes Itten, *Schreitende*, 1918, Bleistift, 43 x 33 cm, WV 192, Itten-Archiv Zürich



28 Johannes Itten, *Der Despot*, 1918/19, Gips, bemalt, etwa 30 cm hoch, ehemals Besitz Paul Klee, WV 208, verschollen



29 Johannes Itten, *Plastische Rhythmen*, Relief, 1920, Gips, bemalt, 60 x 60 cm, WV 213, verschollen

vielfältigen Brechungen und thematischen Zuordnungen in seine Malerei ein.¹⁰⁴ So steht in Ittens Schlüsselwerk *Die Begegnung* von 1916 (Kat. 20) eine doppelte Spirale aus den Hell-Dunkel- und aus den Farbtonstufen im Zentrum eines erst zum Rande hin gefestigten orthogonalen Gefüges, ja dieses kann auch als Ergebnis eines aus der Spirale entwickelten Modulations- und Anschauungsprozesses gedeutet werden.

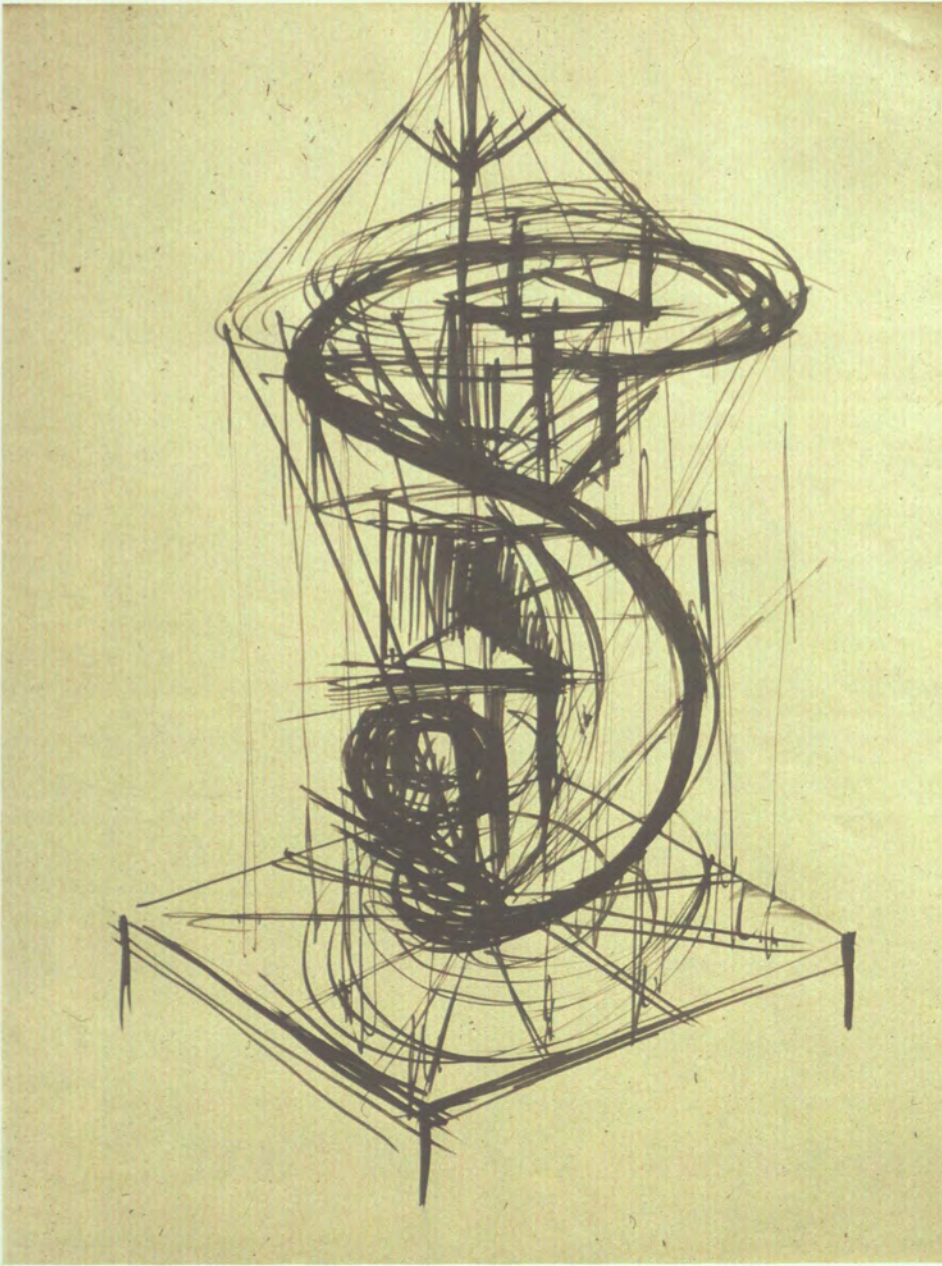
Zweifellos hat Itten in seinen Experimenten mit der Darstellung von Bewegung und den Möglichkeiten eines beschleunigten Blicks in der Malerei Anregungen aus dem Orphismus, den Farbkreisbewegungen Robert Delaunays, der futuristischen Bewegungsdarstellung und der polyperspektivischen Facettierung des Gegenständlichen im Kubismus aufgenommen.¹⁰⁵ Das heute verlorene abstrakte Gemälde *Die Kreise* von 1916 (Abb. 25) bildet das deutlichste Dokument seiner weit reichenden Reverenz an Delaunays Kreiskompositionen, auch wenn bis heute die genauen Wege von Ittens Delaunay-Rezeption ungeklärt sind.¹⁰⁶ Zugleich aber hat Itten diese Matrix einer neuen Bildstruktur umgehend auf den Boden seiner eigenen Bilderfindung verlagert und diese weiterführend in spezifischer Weise mit seinen Möglichkeiten der gegenständlichen Darstellung, der thematischen Orientierung und der koloristischen Ausgestaltung umgedeutet. Werke wie *Ländliches Fest* (Kat. 23), *Vogelthema* (Kat. 29) oder *Aufstieg und Ruhepunkt* (Abb. 26)¹⁰⁷ entstehen, die über feingestufte farbige Kontraste und Tonstufen als hochkomplexe, kontrapunktisch durchgearbeitete, farbig individualisierte Kompositionen einen pulsierenden Rhythmus aufsteigender und kreisender Bewegungen zeigen. In ihrer individuellen Bildgestalt sind diese Werke durchaus noch thematisch zu deuten. So scheint sich die Komposition im *Ländlichen Fest* tatsächlich um die figürlich lesbare Chiffre eines Gesichts im Zentrum in kreisartigen Tanzbewegungen eines ausgelassenen Fest-Treibens zu entfalten, auch wenn Itten den Titel dieses Bildes nach eigener Auskunft erst nachträglich formulierte.¹⁰⁸ Ganz anders ist der Rhythmus in der Arbeit *Bänder* (Kat. 28), in der sich scheinbar mit sausender Geschwindigkeit Bänder einer virtuellen mechanischen Apparatur für den Blick des Betrachters räumlich durchdringen. Eine stärker unter kubofuturistischen Vorzeichen stehende Auseinandersetzung mit der Bewegungsthematik zeigen Ittens zahlreiche figürliche Studien, die 1918/19 entstehen (Abb. 27).¹⁰⁹ Auch hat Itten in diesen Jahren – parallel zu seinem malerischen Schaffen – in einer Reihe von Plastiken mit den kubistischen Möglichkeiten der dreidimensionalen Darstellung von Bewegung experimentiert, wie zum Beispiel in seinen Gipsplastiken *Der Despot* von 1918/19 (Abb. 28),¹¹⁰ die Itten noch im Entstehungsjahr Paul Klee schenkte,¹¹¹ oder *Plastische Rhythmen* von 1919/20 (Abb. 29).¹¹² Leider ist Ittens plastisches Œuvre heute nur noch in Fotografien überliefert.

Auf dem Weg zur Vergeistigung

Itten war sich bewusst, dass er »durch das Mittel der Bewegung« nicht nur die Plastik, sondern auch das gemalte Bild in »die höchst mögliche Entmaterialisierung der Einzel-dinge«¹¹³ führen könne. Ja schon Ende 1916 formulierte er das utopische ästhetische Ziel eines vom Materiellen gelösten Kunstwerks: »Ich will zukünftig gar kein Kunstwerk mehr



26 Johannes Itten, *Aufstieg und Ruhepunkt*,
1919, Öl auf Leinwand, 230 x 115 cm,
WV 149, Kunsthaus Zürich



30 Johannes Itten, Studie zum *Turm des Feuers*, 1919
(Tagebuch IX, S. 180), Tusche, 27,9 x 21,7 cm,
WV 219, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

machen. Nur Gedankenkonzentration, diese darstellen. Das Beten ist auch Gedankenkonzentration auf Gott. Malen heißt, sich konzentrieren auf Farbe-Form.«¹¹⁴ Diese neue Tendenz zur Vergeistigung in Ittens Schaffen ab 1918 lässt sich besonders gut an Ittens maleischen und plastischen Werken zur Turmthematik studieren, die für ihn in dieser Zeit zum Schlüssel einer von metaphysisch-spekulativen Überlegungen getragenen universellen Symbolik werden sollte: das 1918 entstandene Hauptwerk *Der rote Turm* der Wiener Zeit (Kat. 26) und der in Weimar, wo er nach seinem Wechsel ans Bauhaus ab Oktober 1919 lebte, realisierte *Turm des Feuers* (Foto 16, Kat. 31).

Inspiziert von den Eindrücken des Stadtbildes in Wien mit seinen roten Backsteintürmen der Gersthofer und Weinhauser Kirche in der Nähe seines Ateliers in der Peter-Jordan-

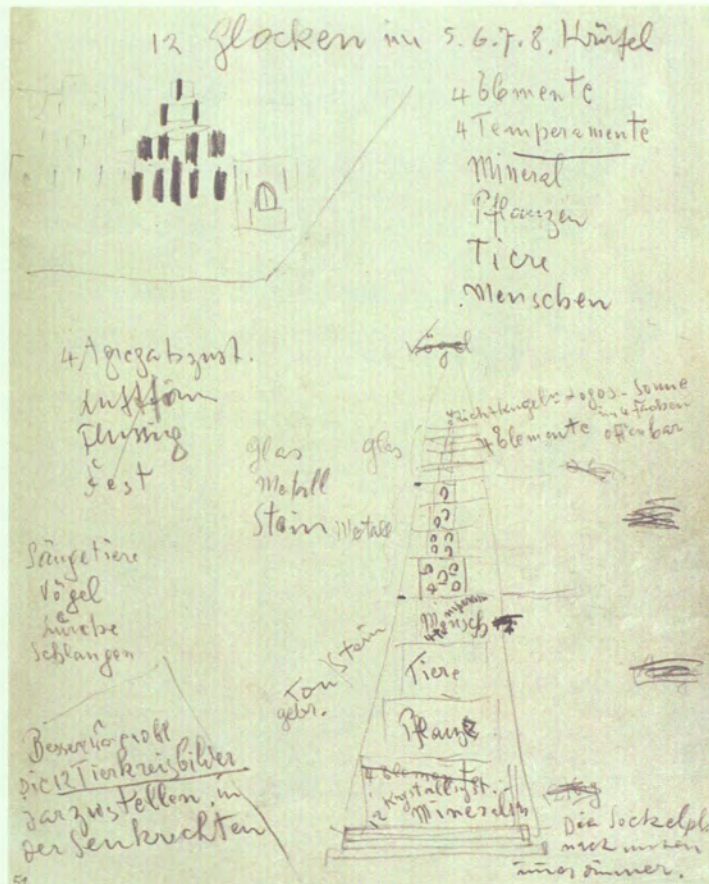


31 Johannes Itten, *Würfelkomposition*, 1919, Gips, 140 cm hoch, WV 220, verschollen

Straße (Foto 12), schuf Itten seine Darstellung *Der rote Turm* (Kat. 26), in dem aus nächtlichem Dunkel die Licht- und Farbkreise zu einem roten Stern aufzusteigen scheinen. Hier kehrt ein mystisch intensiver Ernst in der Deutung von Farbe und Licht wieder, wie er schon in Ittens Gemälde *Lichtkreis* von 1915 (Kat. 12) zu beobachten ist und wie er in den zahlreichen Turmbildern Robert Delaunays,¹¹⁵ die Itten zweifellos über Abbildungen – zum Beispiel im Almanach – vor Augen hatte, nicht zu finden ist. Wie sehr Itten mit dieser Darstellung die symbolische Vorstellung eines Lebenskreislaufs verband, hat er rückblickend beschrieben: »Die kleinen Rauchsleier um die Kamine fingen meinen Blick ein, ich sah plötzlich Geburten und Tode, sah Leben beschützende singende Luftwesen und begann das Bild *Der rote Turm*.«¹¹⁶

Wesentlich komplexer und zugleich abstrakter hat Itten dieses symbolische Bedeutungsfeld im Projekt *Turm des Feuers* (Kat. 31), bei dem er das Bewegungsmotiv der Spirale monumental ins Dreidimensionale wendete (Abb. 30), entwickelt.¹¹⁷ Bisher unpublizierte Quellen belegen, dass sich Itten keineswegs erst während seiner Jahre am Bauhaus intensiv der Mazdaznan-Lehre zuwandte,¹¹⁸ sondern schon 1918/19 in umfassender Weise die esoterischen Denkfiguren und Weltanschauungen einer ganzheitlichen Betrachtung des Menschen in sich aufgenommen hatte. Itten war 1912 in Bern erstmals mit der Mazdaznan-Lehre in Berührung gekommen,¹¹⁹ 1915 seien seine Kenntnisse dieser Lehre noch »ganz

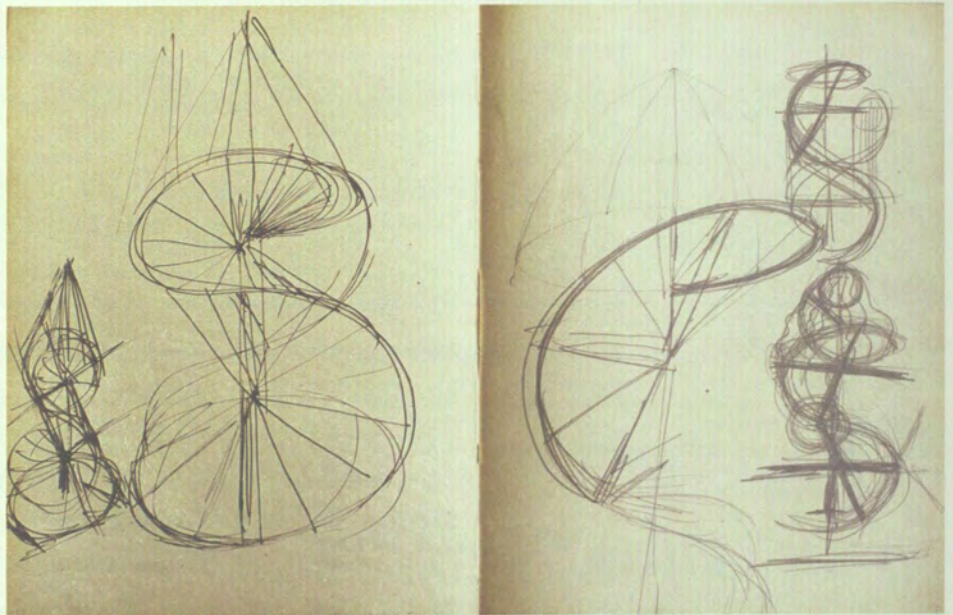
32 Johannes Itten, Skizzen zum *Turm des Feuers*, 1920 (Tagebuch VIII, S. 51), Bleistift, 23,7 x 18,9 cm, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern



flüchtig« gewesen,¹²⁰ ab 1916 scheint sich die Auseinandersetzung damit – angeregt durch Georg Muche – sehr verstärkt zu haben.¹²¹ Diese geistige Bindung steht im Hintergrund der neuen Spiritualisierung, die sich in Ittens Kunst ab 1918/19 abzeichnet, und sie bildet – wie hier zu zeigen ist – auch den ikonologischen Schlüssel, um das zentrale Werk der Weimarer Jahre, den *Turm des Feuers* (Kat. 31, Foto 16, 17), weiterführend zu verstehen.

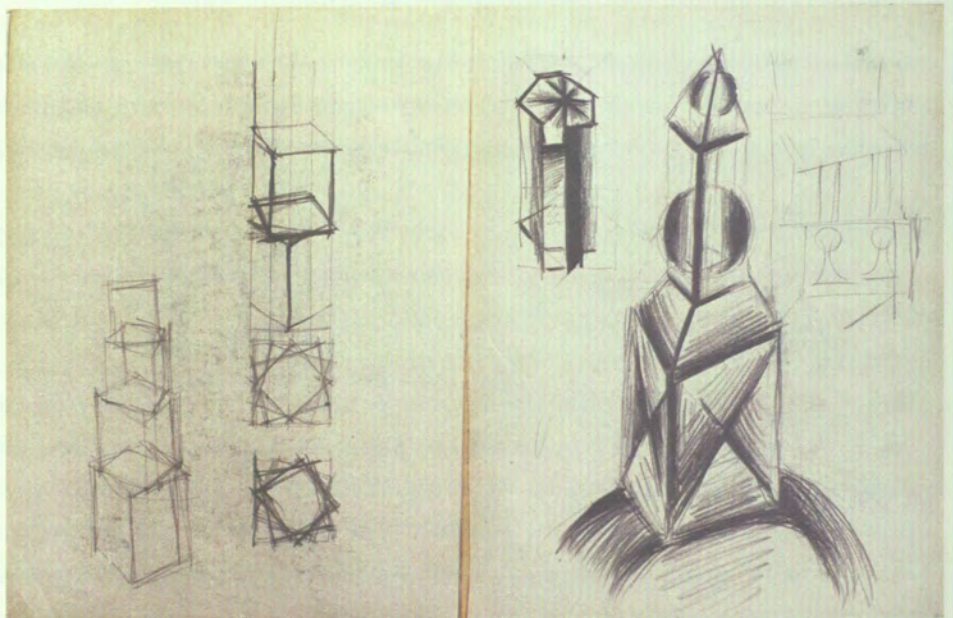
Hatte Itten eine erste, heute verschollene Plastik zur Turmthematik – seine *Würfelkomposition* – 1919 noch aus expressiv aufgeschichteten Kuben in Gips gefertigt (Abb. 31),¹²² so tritt im Weiteren über eine rapide Akzentverschiebung vom Materiellen ins Geistige an die Stelle des bildhauerischen Materials Zug um Zug eine immaterielle Gedankenarchitektur: Dem Material selbst kommt hier nur noch symbolische Bedeutung zu. So hatte Itten ursprünglich geplant, den Turm von unten nach oben aufsteigend im Wechsel von Stein, Metall und Glas auszuführen, wie eine für die Konzeption des Turms wichtige Skizze im Tagebuch von 1920 dokumentiert (Abb. 32),¹²³ dann aber das Modell einheitlich aus Glas gefertigt.¹²⁴ Obwohl dem *Turm des Feuers* tatsächlich zunächst die konkrete Funktion eines Leuchtturms für den Weimarer Flughafen zugeordnet war, hat Itten ihn von Anfang an als symbolisches Gebilde geplant. Itten selbst hat die formale und funktionale Seite der Konstruktion, deren Genese sich in den 1919/20 entstandenen Skizzen spiegelt (Abb. 33, 34), nachträglich beschrieben: »Die Form des Turmes ist entwickelt aus einem Würfel, der immer wieder um $\frac{1}{3}$ der Seite gedreht wird. Die Verbindungen der sich ergebenden

33 Johannes Itten, Studie zum *Turm des Feuers*, 1919
(Tagebuch IX, S. 180f.), Bleistift, 27,9 x 21,7 cm,
Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Ecken ergeben die Kegelflächen (aus farbigem Glas). In der Nacht sollten die Glaswände von innen erleuchtet sein (als Merkzeichen einer Stadt für Flieger!). Er ist in der Ausführung als sehr hoch gedacht. Zu oberst wäre ein Leuchtfeuer, das sich dreht. «¹²⁵ Auch Ittens Vorstöße zu einer inhaltlichen Deutung des Turms sind in den Skizzen, vor allem in einem zentralen Blatt aus dem Tempelherrenhaus-Tagebuch von 1920 (Abb. 32), dokumentiert. Diese belegen nicht nur, wie sehr Itten die zahlenbezogene Konstruktion des Turms rechnerisch rationalisierte, sondern wie sehr er zugleich dessen Form in höchstem Maße symbolisch spiritualisierte. Demnach verstand Itten den *Turm des Feuers* nicht weniger als ein universelles kosmologisches Symbol für den Aufbau des Weltganzen, in dessen zwölf Stu-

34 Johannes Itten, Studie zum *Würfelturm*, 1919
(Tagebuch IX, S. 192f.), Bleistift, 27,9 x 21,7 cm,
Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern



fen von unten nach oben der Weg von den Mineralien über die Pflanzen, Tiere, Menschen bis zum »Logos« und der »Sonne« abgemessen sei.¹²⁶ Die zwölf Tierkreiszeichen, die vier Elemente und die Aggregatzustände hatte Itten ebenfalls als mögliche Referenzpunkte notiert (Abb. 32).

Durch ein bislang unveröffentlichtes Vortragsmanuskript Johannes Ittens vom 4. Februar 1919 zur »Menschheitsentw.[icklung]/Kunstentw.[icklung]/Macht der Konzentration« (Abb. 35),¹²⁷ kann erstmals nachgewiesen werden, dass das ikonologische Konzept zum *Turm des Feuers* in direktem inhaltlichen Zusammenhang mit der – von Itten schon 1918/19 umfassend rezipierten – Mazdaznan-Lehre entstanden ist. Schon hier führte Itten das aus, was auf der Skizze zum *Turm des Feuers* (Abb. 32) in kryptischer Verkürzung wiederkehrt. Die Evolution führe von der Schöpfung ausgehend über das »Mineralreich«, das »Pflanzenreich«, das »Tierreich« bis zum Menschen, wobei er sowohl auf die vier Elemente und die Temperamentelehre rekurriert. Dabei sei »das universelle Grundgesetz alles Erschaffenen [...] *Konzentration*; denn durch Konz.[entration] wirkt sich die schöpfer.[ische] Kraft aus. Immer größere Sehnsucht des Menschen nach Intensivierung der Vibrierungen, des Lebens, (Radio etc.) nach Konzentration in der höchsten Potenz, nach der Vereinigung, Einssein mit *Gott*.« Diese »Evolution der Menschheit«, deren »Mittel und Wege« maßgeblich über die »Mazdaznan-Weisheitslehre« vermittelt werden, solle die Kunst spiegeln: »*Kunstwerke* zeichnen den Weg der Evolution des Menschen.« Damit ist das ikonologische Programm und das Thema des spiralförmig nach oben sich verjüngenden *Turm des Feuers* benannt. Er soll nicht weniger als den konzentrisch aufsteigenden »Weg der Evolution des Menschen« symbolisieren, der letztlich zu Gott hinführt. Auch wird aus Ittens Ausführungen verständlich, warum er keinen Widerspruch darin sah, einen Leuchtturm für einen Flughafen auf diese Weise symbolisch aufzuwerten. Denn schon in seinem Vortrag deutete Itten mit seinem exemplarischen Verweis auf das Radio an, dass sich für ihn geistige und technische Evolution auf übergeordneter symbolischer Ebene verbinden können.

Vor diesem historischen Hintergrund wird zu präzisieren sein, wie sehr Ittens Beschäftigung mit den universalistischen Theorien der Mazdaznan-Lehre nicht nur der Punkt war, der später zur Kollision mit einigen Künstlerkollegen am Bauhaus und zu Ittens Demission führte, sondern ihm zunächst einmal – über die tatkräftige Vermittlung Alma Mahlers – die Türen des Bauhauses öffnete.¹²⁸ Ein zweites Schlüsselwerk dieser neuen Spiritualisierung während Ittens Weimarer Bauhaus-Jahre ist sein 1921/22 entstandenes *Kinderbild*.

Die Kunst und die Kinder¹²⁹

Zeit seines Lebens hegte Johannes Itten eine – phasenweise emphatisch-schwärmerische – Verehrung für Kinder. Als Kunstpädagoge erarbeitete er spezielle Kurse für Kinder.¹³⁰ Als fünffacher Vater, dessen Kinder aus zwei Ehen zwischen 1920 und 1946 geboren wurden, war er über mehrere Lebensjahrzehnte hinweg von Kindern und Heranwachsenden umgeben. Diese Verehrung für die Kinder kulminiert zum ersten Mal in Verbindung mit der

MENSCHHEITSENTW. KUNSTENTW.
MACHT DER KONZENTRATION.

Schöpfung
I. Konz. ^{Ruf} Vor jeder Entwicklung müssen Geschaffenes, welches
sich auf niederen Raum, vorhanden sein.
Atom - Äther Durchdringung von Atom u.
Äther - Elektronen, Elemente
Intelligenz Die Verschiedenheit der Elemente
Elementarreich. als der Verschiedenheit ihrer
Stellungen, Vibrationen, Zeit
ursache. Karmin im Elementarreich.
Kommt der erste Körper der Mineral.
reich erzeugt.
Elektronen - magnet. Konzentration.

II. Konz. Evolution. Mineralreich
mat. Die Evolution hat als Ziel die
vollendete Vibration des Geistes
im Stoffe. So das Endprodukt
der ganzen Entwicklung Gottes bleibend
sind. Völlige Freiheit und Reinheit
des Geistes im Stoffe.

III. Konz. Pflanzenreich ^{spirit} Fühlen der Pflanze empfindlichkeit
Dauerhaftigkeit. Wachstum nach dem inneren.
IV. Konz. Tierreich ^{intell.} Beweglichkeit, Instinkt, Denk-
fähigkeit im Konkreten. Bewusstsein
dauerhaft.

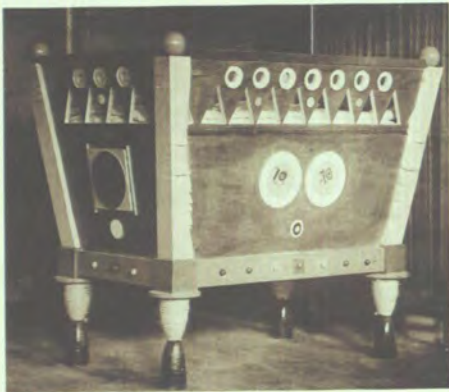
35 Johannes Itten, Vortragsmanuskript »Menschheitsentw./Kunstentw./Macht der Konzentration«, 1919, Itten-Archiv Zürich

Erwartung seines ersten Sohnes Johann Matthias, der im Juni 1920 in Weimar geboren wurde. Der in der Forschung zumeist übergangene oder nur lakonisch vermerkte¹³¹ Verlust des zweitgeborenen Kindes im Herbst 1922 hat in Ittens künstlerischer Biografie tiefere Spuren hinterlassen, als man bislang wahrgenommen hat. »Itten und die Kinder«, das ist weit mehr als eine private Facette in seiner Künstlerbiografie. Vielmehr bildet die Idee des Kindes als Ursprungsort des Schöpferischen selbst ein Kernstück in seinem künstlerischen Selbstverständnis und ein Leitmotiv seiner kunstpädagogischen Lehre. Kinder waren für Itten ein Unterpfand eines dem Leben verpflichteten Künstlertums.

Es war Wassily Kandinsky, der die Idee vom Ursprung der Kunst im Kind und von der Ähnlichkeit zwischen Kind und Künstler als künstlerische Vision theoretisch entwickelt und an prominenter Stelle im Almanach *Der blaue Reiter* in den Kanon der Grundüberlegungen der damaligen Avantgarde-Künstler eingeführt hatte. Da dem Kind noch alle Vorprägungen und die Orientierung auf das »Praktisch-Zweckmäßige« fehle, verfüge es über die »ungetrübte Fähigkeit [...], das Ding als solches aufzunehmen.«¹³² Kandinsky war überzeugt, dass »sich in jeder Kinderzeichnung ohne Ausnahme der innere Klang des Gegenstandes von selbst entblöße.«¹³³ Erst durch die verbildende Erziehung zum Praktisch-Zweckmäßigen büße das Kind diesen Sinn für den inneren Klang der Dinge ein, womit zugleich auch seine Fähigkeit, das »Ding als solches aufzunehmen«, verloren gehe. Paral-



36 Johannes Itten, Entwurf zum Kinderbett, 1919/20 (Tagebuch IX, S. 201), Bleistift, 27,9 x 21,7 cm, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern



37 Johannes Itten, Kinderbett, 1920, verschollen

lel hierzu versteht Kandinsky auch den Künstler als jemanden, »der sein ganzes Leben in vielem dem Kinde gleicht, [...] indem dieser] oft leichter als ein anderer zu dem inneren Klang der Dinge gelangen« kann.¹³⁴ Es ist der Künstler, der durch seine Fähigkeit, in tief liegenden Schichten die kindliche Welterfahrung zu erreichen, die Dinge wieder zum Sprechen zu bringen und diesen ihren inneren Klang zurückzugeben vermag. Zugleich aber ist auch die Entwicklung des Künstlers von ähnlichen Gefahren wie die in der Entwicklung des Kindes bedroht. So wie es für »jedes Glühen [...] ein Abkühlen [...], für jede frühe Knospe [einen...] Frost« gebe, so gebe es schließlich »für jedes junge Talent – eine Akademie«, denn die Akademie »ist das sicherste Mittel, der beschriebenen Kindeskraft den Garaus zu machen«. ¹³⁵ Im Almanach hatten Kandinsky und Marc nicht weniger als dreizehn Kinderzeichnungen und damit mehr Beispiele als aus jeder anderen Sparte der Kunst abgebildet. Zwar war Kandinsky keineswegs der Erste, der Kinderzeichnungen unter künstlerischen Gesichtspunkten betrachtete – man denke nur an die bekannte Publikation zur *Kunst der Kinder* von Corrado Ricci (1887), an Carl Goetzes Ausstellung *Das Kind als Künstler* (1898)¹³⁶ in Hamburg oder an die wachstumspsychologischen Studien von Georg Kerschenscheiner (1905), Karl Lamprecht (1904) und William Stern (1905)¹³⁷ – aber Kandinsky stellte nun »das Kinderwerk dem Werke des Erwachsenen gleich hoch (und oft viel höher)«, sodass die kindliche Kunst an den Anfang jeglichen Kunstschaffens rückte.¹³⁸ Provokativ will August Macke im Almanach das akademische Vorbild der Antike durch dasjenige der Kinderkunst ersetzt wissen: »Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindungen schöpfen, mehr als der Nachahmer griechischer Form?«¹³⁹

Kinderfest und Kinderspielzeug am Bauhaus

Wie sehr auch Ittens Kunstlehre am Bauhaus vom Paradigma des Kindes als Ursprungsort der Kunst geprägt war, erhellen besonders deutlich seine programmatischen Ausführungen in Verbindung mit dem an Weihnachten 1919 gefeierten Kinderfest: »Das Spiel der Kräfte muss außer uns in selbstvergessener Arbeit zur festlichen Tat gestalten, heißt gestalten nach Kinder Art.«¹⁴⁰ In einem Brief vom 5. Dezember an Josef Hauer notiert Itten: »Ich habe seit einer Woche das ganze Bauhaus unter mir, weil ich angeregt habe, dass wir Spielzeug machen sollen die nächsten Wochen. So packte ich mit einem kräftigen Schläge die alte akademische Tradition des Akt- und Naturzeichnens und führe alle schöpferische Tätigkeit zur Wurzel zurück, zum Spiel. Wer hier versagen wird, ist für mich als Künstler, als Schüler abgetan.«¹⁴¹

Auf dem Weimarer Weihnachtsmarkt von 1919 wurde Spielzeug aus den Bauhaus-Werkstätten angeboten, und auch aus den folgenden Jahren sind aus dem Bauhaus zahlreiche Kinderspielzeuge überliefert. Auf einer 1923 entstandenen Farbstiftzeichnung (Kat. 37) ist Ittens Sohn Matthias mit einem von Gunta Stölzl gefertigten fahrbaren Hund, »Hotowawauli«, den Itten auf dem Weihnachtsmarkt erworben hatte, zu sehen. Ebenso wurde auch die Wiege für Matthias nach einem Entwurf Johannes Ittens zum Gegenstand der künstlerischen Gestaltung in der Tischlereiwerkstatt des Bauhauses (Abb. 36, 37).

Zweifellos ist die gegen Ende 1919 kulminierende euphorische Verehrung des Kindes bei Itten – wie Briefe seit November 1919 belegen – auch von seiner hochgestimmten Erwartungshaltung angesichts der ersten Schwangerschaftswochen seiner Frau getragen,¹⁴² ihre christliche Metaphorik ist Kandinskys Ausführungen im Almanach verpflichtet.¹⁴³ Die Geburt selbst feierte Itten mit einer mehrdeutigen Kalligrafie zum Spruch *Alles in Einem – Alles im Sein, Hildegard Anbelang, Johannes Itten, 12. Juni 1920, Johann Mattias Itten* (Kat. 32).

Ittens *Kinderbild*

Vor diesem Hintergrund kann Ittens 1921/22 entstandenes *Kinderbild*¹⁴⁴ (Abb. 38), das engstens mit der Geburt seines ersten Sohnes Johann Matthias am 12. Juni 1920 verbunden ist, als Schlüsselwerk seiner Kunst betrachtet werden.¹⁴⁵ Der Vision vom Kind als Schöpfungsort der Kunst hat Itten hier ein altbildgleiches Monument gesetzt. Zugleich ist Itten mit diesem Werk – nach fünf Jahren der bildlichen Abstraktion – ebenso triumphal wie programmatisch zu einer symbolisch aufgeladenen Form der gegenständlichen Darstellung und damit zur »Großen Realistik« zurückgekehrt, in die freilich Elemente der



38 Johannes Itten, *Kinderbild*, 1921/22, Öl auf Holz, 110 x 90 cm, WV 265, Kunsthaus Zürich

abstrakten Malerei gleichsam eingelagert sind. Ittens *Kinderbild* ist nicht nur ein Schlüsselbild, weil es an einem Wendepunkt in Ittens künstlerischer Entwicklung steht, sondern weil es in neuer Form Figuration und Abstraktion als parallele Möglichkeiten der künstlerischen Arbeit nebeneinander stellt und zugleich auf singuläre Weise einen Einblick in den ambitionierten weltanschaulichen Hintergrund der künstlerischen Arbeit Ittens gewährt. Komplex überlagern und durchdringen sich verschiedene Bedeutungsebenen, die aus biografischen, kunsthistorischen und esoterischen Referenzen gespeist werden.

Erstaunlich ist, dass Itten, der in seiner Malerei noch bis vor kurzem auf dem Wege der Abstraktion mit kunsthistorischen Traditionen gebrochen hatte (vgl. Kat. 15, 16), sein *Kinderbild* gemäß den Bild-, Gattungs- und Symboltraditionen auf neue Weise komplex symbolisch auflud. Ittens Symbolik ist dabei nicht ohne weiteres mit traditionellen ikonografischen Schlüsseln zu deuten, sondern erschließt sich erst durch eine – bisher nur in Ansätzen unternommene – quellenkritisch-philologische und werkgenetische Betrachtung, die den künstlerischen Prozess als Prozess einer individualisierten Symbolbildung erhellt. Es wäre freilich falsch, hieraus die negative Diagnose einer spezifischen »Kommentarbedürftigkeit« dieser Kunst des 20. Jahrhunderts abzuleiten.¹⁴⁶ Denn auch die Denkbilder der Vergangenheit erschließen sich in ihrer Symbolik alles andere als von selbst, wengleich die dort auftretenden symbolischen Traditionen zumeist kunst- und geistesgeschichtlich noch gesellschaftlich breiter verankert waren.¹⁴⁷ Tatsächlich weist Ittens *Kinderbild* bis ins Motivische hinein manche Parallele zu Dürers *Melencolia I* (Abb. 39) auf, was unterstreicht, dass dieses Werk kaum sinnvoll innerhalb der Gattungsgrenzen eines genuinen Kinderporträts, sondern eher im Zusammenhang mit den Traditionen eines emblematisch verschlüsselten Rätsel- und Denkbildes, einer Allegorie, zu verstehen ist. Geheimnisvolle Gegenstände, stereometrische Körper, Architekturelemente, Zeichen, ein magisches Quadrat, eine programmatische Banderole usw. umgeben eine bildbestimmende Figur auf eine Weise, die dem Betrachter unmissverständlich signalisiert, dass der inhaltliche Zusammenhang dieser Motive nicht aus einer vordergründig abbildhaften Lektüre des Bildes – man vergleiche etwa die Porträtfotografie von Johann Matthias Itten von 1923 (Abb. 85) – hervorgehen kann.



39 Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, Kupferstich



40 Philipp Otto Runge, *Die Kleine Louise Perthes*, 1805, Öl auf Leinwand, 143,5 x 95 cm, Kunstsammlungen zu Weimar, G. 948

Kunsthistorische Referenzen

Zwar hat sich Itten in Zusammenhang mit der Entstehung des *Kinderbildes* – wie Anneliese Itten berichtet – mit Philipp Otto Runges Porträt der *Kleinen Louise Perthes* von 1805 (Abb. 40)¹⁴⁸ auseinander gesetzt, allerdings habe er dessen Darstellung »als absolut unmögliche Porträtierung« bewertet, weil nach seiner Meinung bei Runge über der äußeren Darstellung die symbolischen Aspekte der »Hoffnungen und Wünsche auf eine glückliche Entwicklung des Menschenkindes« zu kurz gekommen seien.¹⁴⁹ Obwohl Itten aus diesem Blickwinkel der historisch neuartigen Akzentuierung der Eigenbedeutung des Kindlichen bei Runge nicht gerecht wurde,¹⁵⁰ hat er dennoch dessen Symbolik bis ins Detail studiert. Dies zeigt sich zum Beispiel in der Übernahme des vegetabilen Blattrankenmotivs als Wachstumssymbol, das bei Runge im Wandschmuck, bei Itten links im Rahmen der



41 Foto des *Kinderbildes*, um 1923 (vgl. Abb. 38)



42 Stefan Lochner, *Muttergottes in der Rosenlaube*, um 1450, Eichenholz, 50,5 x 39,9 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 67



43 Johannes Itten, Vorsatzblatt zu *Des Thomas von Kempen vier Bücher von der Nachfolge Christi* (München 1917), Feder, Tusche und Aquarell auf Papier, 20,2 x 12,8 cm, Itten-Archiv Zürich

geheimnisvollen Holzarchitektur erscheint. Deutlich war dieses Motiv noch während der Herrliberger Jahre zu sehen, bevor Itten es durch eine nachträgliche Übermalung etwas dämpfte (Abb. 41, Foto 24).

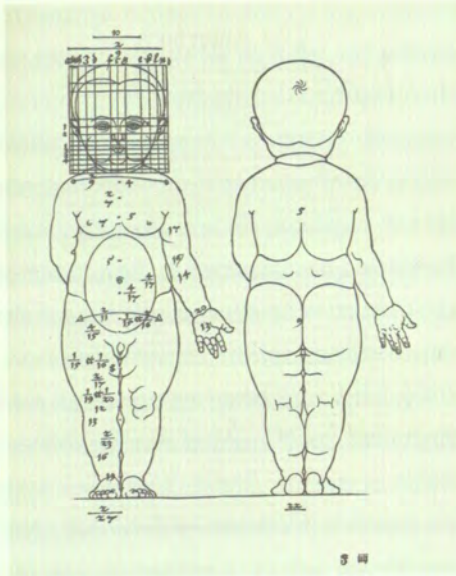
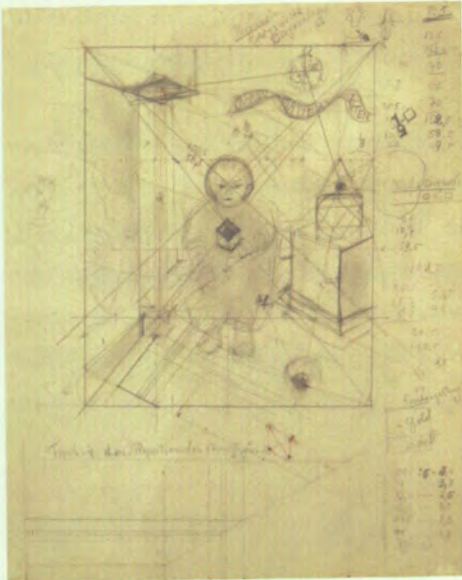
Auch scheint Itten von Runge's lichtsymbolischer Verklärung des Gesichts, der Metaphorisierung der Kindheit im Symbol der hereinbrechenden Morgensonne,¹⁵¹ die sich mit seiner eigenen lichtsymbolischen Deutung des Kindes berührte, fasziniert gewesen zu sein. Ebenso sind Anspielungen an die traditionelle Lebensschiff- und Flusssymbolik in dem vorn links platzierten Spielzeugschiff¹⁵² und in den wellenförmigen Bewegungen des Teppichs – Anneliese Itten spricht von »Wellen des Lebens« – zu finden, die auf entsprechende Motive bei Runge, dem Fensterausblick auf die Alster mit Lombardsbrücke samt Barke und Windmühle, zurückgeführt werden können.¹⁵³

Noch ausgeprägter sind die kunsthistorischen Referenzen des *Kinderbildes* zu Stefan Lochners Gemälde *Madonna im Rosenhag* (Abb. 42),¹⁵⁴ das Itten im Kontext seiner *Analysen alter Meister* seit 1917 wiederholt intensiv studiert hatte und als eine Ikone einer durch ihren »Formausdruck« unmittelbar sprechenden Malerei verehrte.¹⁵⁵

Die mariologische Seite in der Verklärung des Kindes hat interessanterweise auch eine konkrete biografische Wurzel. Über den mariengleichen Klang deutete Itten den eigenen Sohn eigentümlicherweise als Erinnerungsbild der Frau, die er eigentlich vier Jahre zuvor hatte heiraten wollen, Emmy Anbelang, die Itten »Maria« nannte und die 1918 an der Spanischen Grippe verstorben war. Itten hatte daraufhin ihre Schwester zur Ehefrau genommen, die ihm nun das Kind schenkte. Dass die »Mutter, Hildegard Itten-Anbelang, [...] auf dem Bild [...] nur über ihre Schwester »Maria« gegenwärtig sei, hat auch Anneliese Itten ausgesprochen: »Der Frühverstorbenen ist die Farbe Dunkelblau geweiht.«¹⁵⁶ Diese Vision der Wiederkehr der verstorbenen Freundin »Maria« in seinem Kind hat Itten mehrfach – so auch in einem gezeichneten Frontispiz, das er an Weihnachten 1920 seiner Frau schenkte (Abb. 43)¹⁵⁷ – hervorgehoben, und zweifellos hat diese bis in die Kunst hinein ausgestaltete Präsenz einer geliebten Toten die Beziehung zu seiner Frau nicht einfacher gemacht.

In den Herrliberger Jahren war der ornamentale Charakter des *Kinderbildes* noch sehr ausgeprägt (Abb. 41). Das blaue Obergewand war mit Sternen besetzt, der Teppich mit zahlreichen Blütenkelchen überzogen. Durch Übermalung löschte Itten dieses Sternensymbol und versetzte die Blüten vom Boden an den Lebensbaum hinter dem Knaben.

Die fremdartig entrückte, »gottähnliche« Erscheinung des Kindes akzentuierte Itten auch durch die starke geometrische Stilisierung des Gesichts. Wie eine Kompositionsskizze zeigt (Abb. 44), hat er das Gesicht nicht nur streng zu einer Kreisform stilisiert,¹⁵⁸ sondern – wie die Figur im Ganzen – durch zahlreiche, am Rand vermerkte Zahlenspekulationen auf die inneren Proportionen hin analysiert. Dadurch rückt er das Bildnis in die Sphäre von reinen Zahlenproportionen, mit denen er sich schon 1915 am Beispiel ägyptischer Plastiken intensiv beschäftigt hatte (Abb. 21–23),¹⁵⁹ und in die Nähe von Idealbildern wie Dürers *Studie eines Kleinkindkörpers*, die Itten aus Abbildungen kannte (Abb. 45).¹⁶⁰ Kaum zufällig hat sich Itten in seinem Fotoporträt im Malkittel von 1920/21 mit dem »Zirkel des Goldenen Schnitts« (Foto 14) in Händen von Paula Stockmar ablichten lassen. Alle Züge eines Indivi-



44 Johannes Itten, Studie zum *Kinderbild*, 1921, Bleistift, 36 x 29 cm, WV 270, Kunsthaus Zürich

45 Albrecht Dürer, Studie eines Kleinkindkörpers, 1528 (*Vier Bücher der menschlichen Proportion*, 1528)

dualporträts sind im *Kinderbild* auf diese Weise zu einem überzeitlichen, unkindlichen Idealbild mutiert, mit dem Itten keineswegs nur die Geburt seines Sohnes Johann Matthias, sondern das Kind als solches, als Anfang des Lebens und der Kunst symbolisch feiert. Itten überblendet gleichsam verschiedene kunsthistorische Referenzen, um aus diesen eine neue thematische Quintessenz zu ziehen, die freilich erst in Verbindung mit den biografischen, esoterischen und kunsttheoretischen Referenzen seiner Symbolik zu verstehen ist.

Die Esoterik



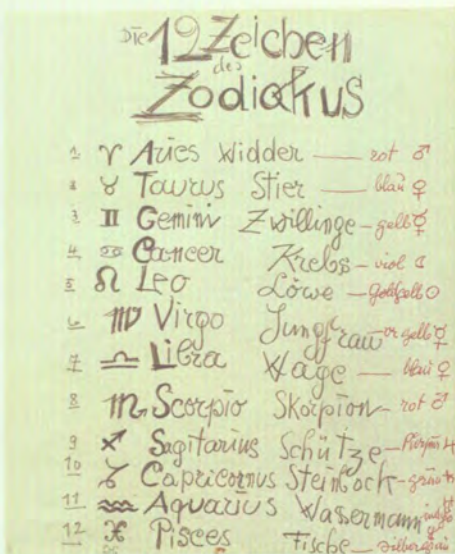
46 Detail aus Johannes Itten, *Kinderbild*, Kunsthaus Zürich (vgl. Abb. 38)

Bislang wurde das kleine Schild, das das Kind in seiner Rechten hält, mit der Darstellung einer auf halb vier stehenden Uhr im Zentrum sphärischer Bahnen und der Aufschrift »12. VI. WEIMAR 1920« (Abb. 46), schlicht als dokumentarische Annonce von Geburtsort und -zeit oder allgemein als Symbol der Zeit gedeutet.¹⁶¹ Eine Randnotiz auf einer ersten Entwurfsskizze (Abb. 47)¹⁶² zeigt demgegenüber ausdrücklich, dass Itten mit diesem Schild ganz konkret auf das Horoskop seines Sohnes anspielt (»den Ball nicht unter Horoskop«). In einem Brief an Anna Höllering zwei Tage nach der Geburt am 14. Juni 1920 resümiert er kurz: »Die Sterne seiner Geburt sind günstig.«¹⁶³ Weiterführend belegen die kunsttheoretischen Aufzeichnungen aus dem so genannten Tempelherrenhaus-Tagebuch, dass sich Itten in dieser Zeit intensiv für astrologische Fragen interessierte und umfassende Konkordanz und Systematisierungen aus astrologischen Fachbüchern exzerpierte (Abb. 48).¹⁶⁴ Dieses astrologische Interesse tritt schon in der konzeptuellen Skizze zum *Turm des Feuers* (Abb. 32), aber auch in einem Teppichentwurf von 1924, in dessen Zentrum die zwölf Tierkreiszeichen in Form einer Rosette angeordnet sind, offen zu Tage (Kat. 38). Interessanterweise versuchte Itten, diese astrologischen Ordnungen auch in Beziehung zu gestalterischen Fragen und vor allem Farbordnungen zu setzen. Rekonstruiert man das Geburtshoroskop Johann Matthias Ittens (Abb. 49),¹⁶⁵ zeigt sich, dass die Hauptaspekte

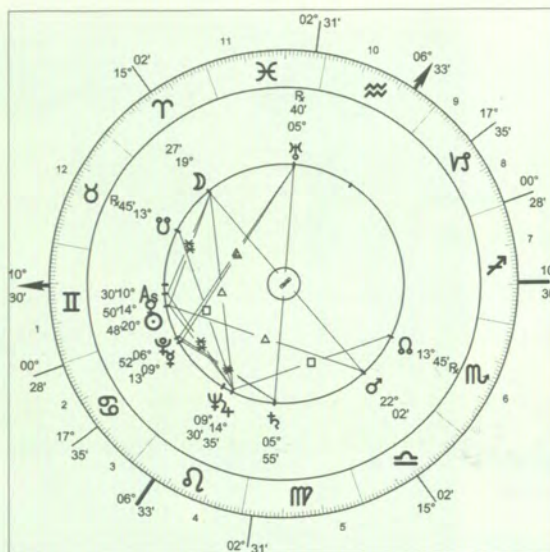


47 Johannes Itten, Studie zum *Kinderbild*, 1921, Bleistift, 32 x 23 cm, WV 269, Kunsthau Zürich

und die wesentlichen Planeten in den ersten vier Häusern versammelt sind, die in die Zeichen Zwillinge, Krebs, Löwe und Jungfrau gehen. Diesen Tierkreiszeichen entsprechen in Ittens astrologischer Farbkonzordanz (Abb. 48) die Farben Gelb, Violett und Goldgelb, also diejenigen Farben, die den koloristischen Hauptklang dieses Bildes ausmachen und die Itten auch ausdrücklich auf einer *Studie zum Kinderbild* vermerkt hatte (Abb. 44). Unter dem einem Madonnenbild gleichen hoheitsvoll stilisierten Farbklang aus Gold und Blau liegt nicht nur ein biografisch-persönlicher, sondern auch ein astrologischer Subtext. Das Kind ist symbolisch als kommender Gott gezeigt, dessen Farbkord auch aus der astrologischen Konstellation seiner Geburtsstunde ableitbar ist. Tatsächlich spricht Itten in einem Brief von seinem Sohn auch als »Buali und Jupiter«,¹⁶⁶ und auf einer 1923 entstandenen Farbzeichnung bezeichnet er ihn ausdrücklich als »Buali Mathis« (Kat. 37). Auf Zeichnungen zur Geburt seines Sohnes notierte Itten in freudigem Delirium »Hermes – Sonne – Auge des Osiris – Logos – der Erstgezeugte – das der Welt geoffenbarte Licht. Die Sonne...«. ¹⁶⁷ Von dieser mystisch-emphatischen Überhöhung der Geburt des Kindes, die Itten mit dem Licht gleichsetzte, ist viel in die lichtsymbologische Aura des Goldgrundes eingegangen. Und nicht zufällig hat Itten am ersten Geburtstag seines Sohnes seiner Frau ein Exemplar von Mechthild von Magdeburgs Buch *Das fließende Licht der Gottheit* mit einer



48 Johannes Itten, *Die zwölf Zeichen des Zodiakus*, 1920, Tusche und Farbstift, Tempelherrenhaus-Tagebuch, S. 7, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern



49 Geburtshoroskop Johann Matthias Ittens, geb. 12.6.1920, 3.30 Uhr, Weimar

im Namen seines Sohnes gezeichneten Widmung dediziert: »Meiner liebsten Mutter Matteja am 12. Juni 1921, Johann Matthias Itten« (Abb. 50).

Der in Ittens Aufzeichnungen dokumentierten esoterischen Symbolik folgend, hält das Kind mit dem Würfel ein Symbol »der erdgebundenen Wesenheit des Menschen« in seinen Händen, das auch in seiner Farbigkeit aus Rot, Weiß, Goldgelb – ergänzt um das auf den verdeckten Seiten zu ergänzende Blau – vier Grundfarben einer esoterischen Farbordnung trägt.¹⁶⁸

Der Ball, der in einer – Adolf Hölzel 1923 gewidmeten – frühen Skizze Ittens zum *Kinderbild* noch ganz realistisch als Kinderball erscheint (Abb. 51) und bisher als Symbol eines – im Gegensatz zur Lebensmeisterschaft, symbolisiert im Lebensschiff – »verspielten Lebens« gedeutet wurde,¹⁶⁹ ist im *Kinderbild* ganz im Gegenteil als Symbol einer von innen nach außen entfalteten Farb- und Lebensspirale zu verstehen, der Itten mit Weiß, Gelb, Rot und Blau zu den Farben des Würfels analoge Töne gegeben hat. Diese in Ittens Œuvre leitmotivisch wiederkehrende Symbolik der farbigen Spirale als Wachstumsform hatte Itten schon 1916 im Schlüsselbild *Die Begegnung* (Kat. 20) auf abstrakter Ebene gestaltet.¹⁷⁰

Im Verlauf ihrer variantenreichen zeichnerischen Genealogie hat auch die Modellarchitektur rechts vorne zahlreiche Umdeutungen erfahren. Dabei ist zu erkennen, wie er Zug um Zug die utopische Architektur eines – im Tempelherrenhaus-Tagebuch festgehaltenen – Mazdaznan-Tempels (Abb. 52)¹⁷¹ über einen Würfelturm (Abb. 34, 53) und den *Turm des Feuers* (Kat. 31, Foto 16)¹⁷² zum symbolischen Bild einer Architektur verwandelt, die er im Weiteren mit seiner symbolischen Vorstellung zum *Haus des weißen Mannes*¹⁷³ (Abb. 54) und schließlich – über das Motiv der Eingangstür – konkret mit seinem Weimarer Atelier, dem Tempelherrenhaus, identifizierte (Foto 18).¹⁷⁴ So wie im Begriff »Bauhaus« stets auch der Sinn eines geistigen Gebäudes mitschwang,¹⁷⁵ so schafft Itten hier das Symbol eines geistigen Gebäudes, dessen Herzstück das »magische Quadrat« einer paradigmatischen Farbordnung bildet. Es handelt sich dabei nicht nur – als Bild im Bild – um eines der frü-



50 Johannes Itten, Widmungsblatt in Mechthild von Magdeburgs *Das fließende Licht der Gottheit* (Berlin 1907), 1921, blaue Tusche und Papiercollage, 19,8 x 13,5 cm, Itten-Archiv Zürich



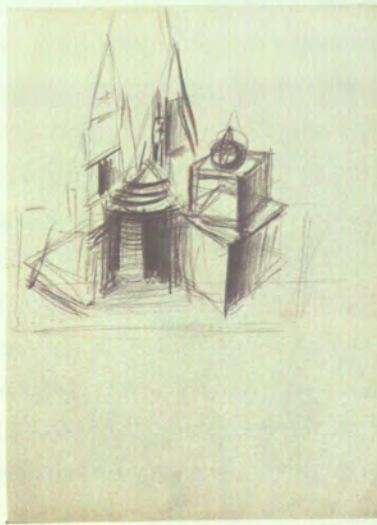
51 Johannes Itten, Studie zum *Kinderbild*, 1921, Bleistift und Tusche, 32 x 25 cm, Galerie der Stadt Stuttgart

hesten farbigen Quadratbilder im Œuvre Ittens, sondern um eine Variante derjenigen Farbordnung, die Itten im selben Jahr in der paradigmatischen Form des zwölfteiligen Farbsterns in seiner Schrift *Utopia* publizierte (Abb. 55).¹⁷⁶ Um die Quadrate aus Blau, Gelb, Rot, hier noch ergänzt um Weiß im Zentrum, ordnen sich die zwölf Quadrate, die in einem Zirkelschlag die Tonstufen von Gelb über Orange, Rot, Violett und Blau bis Grün durchlaufen. Zeitlich parallel zu Klees Quadratbildern der zwanziger Jahre (Abb. 56)¹⁷⁷ hat Itten hier im Kontext des *Kinderbildes* programmatisch den farbsystematischen Schlüssel seiner Kunstlehre vor Augen gestellt. Der modellhafte Charakter dieser farbsystematischen Konstellation ist gerade im Unterschied zu Klees farbig frei modulierten Quadratbildern zu erkennen. In den farbig abgestuften Bändern an den Armen des Kindes versuchte Itten diese allgemeine Farbordnung in individualisierte »Empfindungsbänder« zu übersetzen,¹⁷⁸ so wie er sie schon 1919 von seinen Schülern auf der Ebene des Hell-Dunkels gestalten ließ, in der Überzeugung, »dass die Individualitäten der Schüler rein in diesen Bändern dargestellt« werden könne (Abb. 57).¹⁷⁹ Seine Studie zum *Mensch im Farbkreis* von 1919 (Abb. 58)¹⁸⁰ und eine Skizze im Tempelherrenhaus-Tagebuch (Abb. 59)¹⁸¹ zeigen, wie sehr Itten den Menschen in eine Aura des Farbigen eingebettet verstand, und er war davon überzeugt, dass die Individualität eines Menschen empfindungsmäßig in spezifischen Farbklingen ausgedrückt werden kann, so wie er dies wenige Jahre später auch in seiner Farbtypologie zu analysieren begann. Erst in den fünfziger und sechziger Jahren hat Itten dann wieder selbst mit abstrakten Farbquadratbildern als eigenständigen Gemälden in freier Modulation experimentiert (Kat. 67, 76).

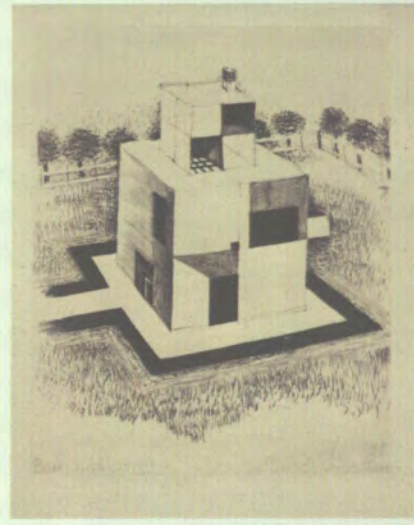
Bekrönt wird die Modellarchitektur von einem gelben Dreieck, das für Itten – begleitet von den kosmischen Zeichen von Sonne und Mond – den Aufstieg zu einer spirituellen Sphäre anzeigt.¹⁸² Diesen Aufstieg in die Zone des Geistigen symbolisiert Itten unter dem in diesen



52 Johannes Itten, *Tempel Masdas*, 1920, schwarzer Farbstift, Tempelherrenhaus-Tagebuch, Weimar 1920, S. 141, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

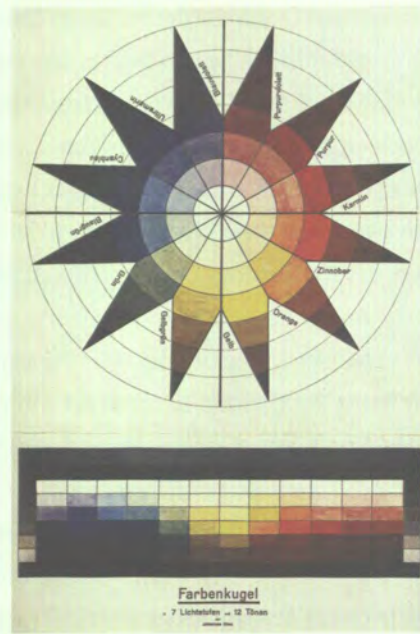


53 Johannes Itten, Architekturentwurf, 1920 (Tagebuch IX, S. 191), schwarzer Farbstift, 27,9 x 21,7 cm, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

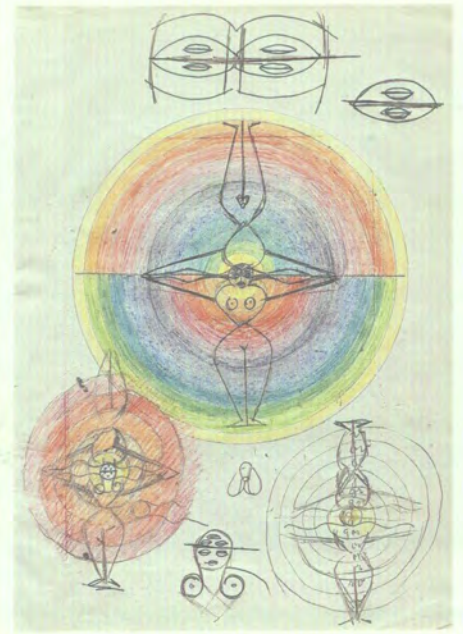


54 Johannes Itten, *Das Haus des weißen Mannes*. Architektonische Studie, 1921, Lithografie, 35 x 28 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.Nr. 1986/7

55 Johannes Itten, *Farbenkugel*, 1921 (*Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*, Weimar 1921), Lithografie, 32,4 x 24 cm



58 Johannes Itten, *Mensch im Farbkreis*, 1919, Grafit und Farbstifte, 29,5 x 21 cm, Itten-Archiv Zürich

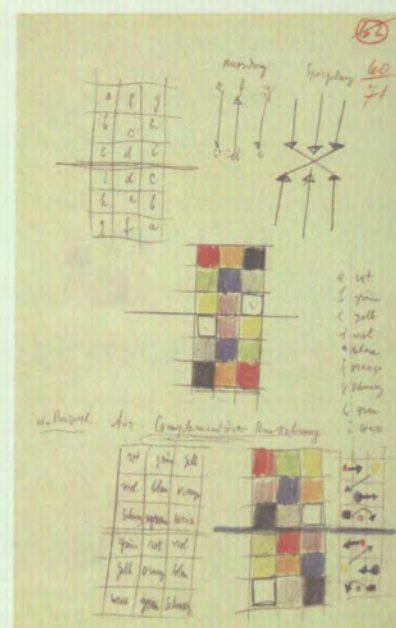
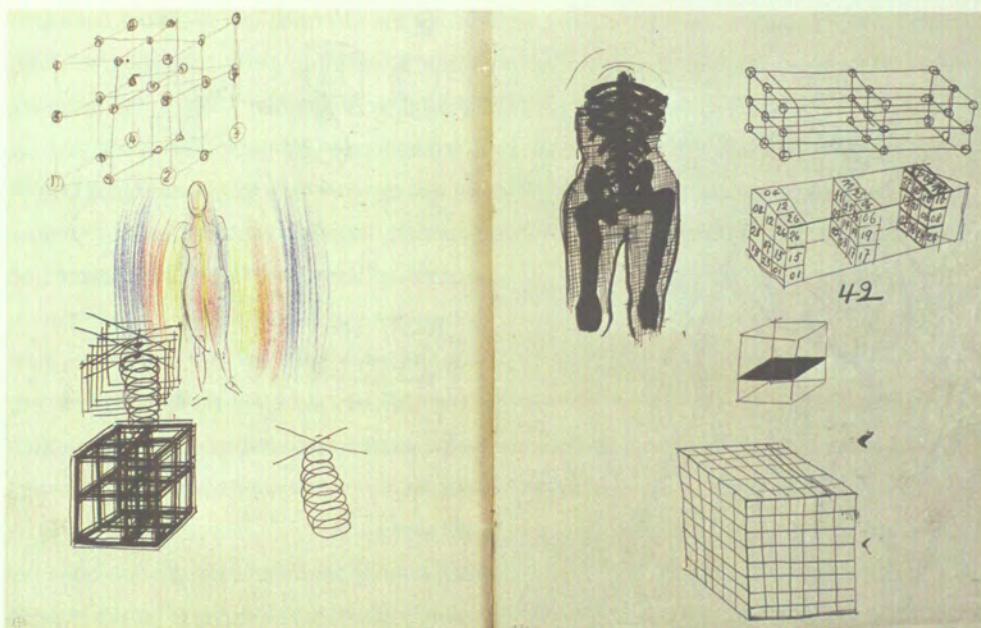


Jahren auf ihn zunehmenden Einfluss der Mazdaznan-Lehre des Oroman Zar-Adusht Hanish (Foto 21) auch mit dem im Goldgrund schwebenden Medaillon (Abb. 60), dessen hieroglyphischer Sinn bisher lediglich auf das Zeichen des Mazdaznan-Sterns verkürzt wurde. Ursprünglich hatte Itten an dieser Stelle die Ziffern des Geburtsjahres sowie das Zeichen für Zeitenwende notiert und das Hexagramm anstelle des magischen Quadrates in die Architektur eingetragen (Abb. 44). Erst im Laufe seiner weiteren Arbeit rückte er den Mazdaznan-Stern ins Zentrum des Medaillons, wobei er diesen offenbar in Verbindung mit esoterischen Symbolen für Sonne, Erde und Wasser sowie Geist, Stoff und Wort auf den Vorgang der Zeugung und Geburt bezog. Während er – wie seine Aufzeichnungen belegen – das nach oben gerichtete rote und blaue Dreieck mit der zur Materie und zum Wasser zugeordneten »Mutter« identifizierte, symbolisiert für Itten das nach unten gerichtete weiße Dreieck, das sich mit ersterem verschränkt, den Atem und Geist des Vaters (Abb. 61, 62).¹⁸³ Im Zentrum bildet sich als gelber – mithin hier noch geistiger – Punkt das Kind, ein Symbol, das zu Füßen des Knaben dann als roter und damit – in Ittens Vorstellungen – als körperlich und materiell gewordener Schöpfungspunkt erscheint. Itten hat die physische Geburt seines Kindes auch auf seine geistige Wiedergeburt als Mazdaznan-Anhänger bezogen, auch wenn ihm »der Wiedergeborene [...] noch nicht vollkommen wie etwa ein Kind« (vgl. Abb. 61) erscheint.¹⁸⁴ In mehrfacher Hinsicht hatte Itten also im *Kinderbild* die symbolische Feier des Kindes als Ursprung des Lebens und der Kunst zugleich zur symbolischen Feier seines eigenen Lebens und Künstlertums uminterpretiert!

Der bislang geheimnisvoll gebliebene hölzerne Gegenstand am linken Bildrand des *Kinderbildes*, der – mit den Worten Anneliese Ittens – als Hinweis auf »das Holz, aus dem er [der Sohn] stammt«, sowie auf den säulengleichen »Bau, den das Kind von der Familie mitbekommen hat«,¹⁸⁵ interpretiert wurde, kann schlicht als abstrahierende Anspielung auf das Motiv des ehelichen Baldachinbetts verstanden werden.¹⁸⁶

22. März. Ornamentik
 Ich habe heute mal bei den aufeinander-
 gehenden Vorstellungen
 da ich bei vielen über Empfindung
 ganz gleichmäßig ohne Kontraste
 Hellheit über Propriet. Ich begann nun
 damit dass das Schattenschalen
 empfinden werden sollte.
 Sabrierer Saballes
 ein wenig gleichmäßig
 würde. Ich begann ich
 einzelne Formen und Bewegungen
 nach empfinden zu lassen.
 Richtungen Propriet.
 Beweg. Ruhe mit Formschichten
 Ich bin als Ausbleiben
 im Körper immer noch

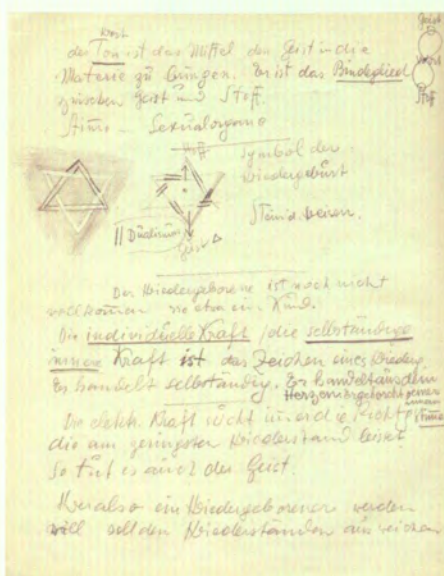
57 Johannes Itten, Tagebuchblatt, 22.3.1919 (Tagebuch XII, S. 7), Bleistift, 29,9 x 20,6 cm, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern



59 Johannes Itten, *Magisches Quadrat*, 1920, Tusche und Farbstift, Tempelherrenhaus-Tagebuch, Weimar 1920, S. 130f., Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

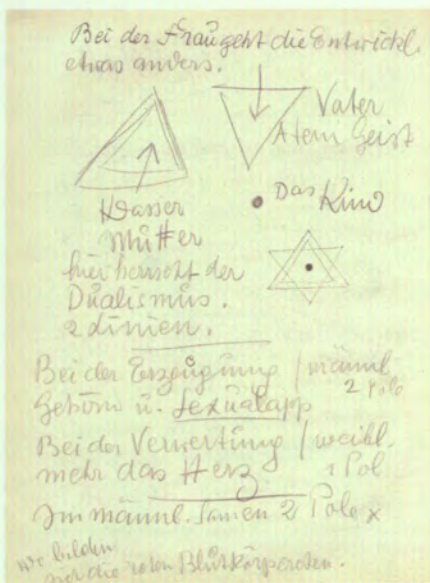
56 Paul Klee, *Spiegelung, komplementäre Umkehrung*, Pädagogischer Nachlass, fol. 25 PN 30 M 60/71 (*Spezielle Ordnung*), Bleistift/Farbstifte auf Papier, 33 x 21 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Wie sehr Itten mit seinem *Kinderbild* um eine neue künstlerische Positionsbestimmung innerhalb des Bauhauses rang, ist im Vergleich mit Paul Klees Aquarell *Auserwählter Knabe* von 1918 (Abb. 63),¹⁸⁷ auf das sich Itten ebenfalls bezog, sowie mit der schon 1920 entstandenen Tuschzeichnung Ittens zum gleichen Thema, *Jüngling*, zu ermessen (Kat. 33). Paul Klee hatte sich für das Geschenk der Plastik *Der Despot*, die er im Juni 1919 bei einem Besuch Ittens erhielt (Abb. 28, 64),¹⁸⁸ mit der Gegengabe des Aquarells bedankt, das sich Itten selbst aussuchte und das sich demnach schon während der Entstehungszeit des *Kinderbildes* in seinem Besitz befand.¹⁸⁹ Das auf kreidegrundiertem Flugzeugleinen ausgeführte Werk bildete zweifellos eine wichtige Anregung für Ittens *Kinderbild*. Im *Auserwählten Knaben* begegnete Itten nicht nur dem Thema des Kindes als Schöpfungspunkt



61 Johannes Itten, Tagebuch VI/1922 aus Herrliberg, Juni 1922, unpaginiert, Bleistift, 24 x 19,3 cm, Itten-Archiv Zürich

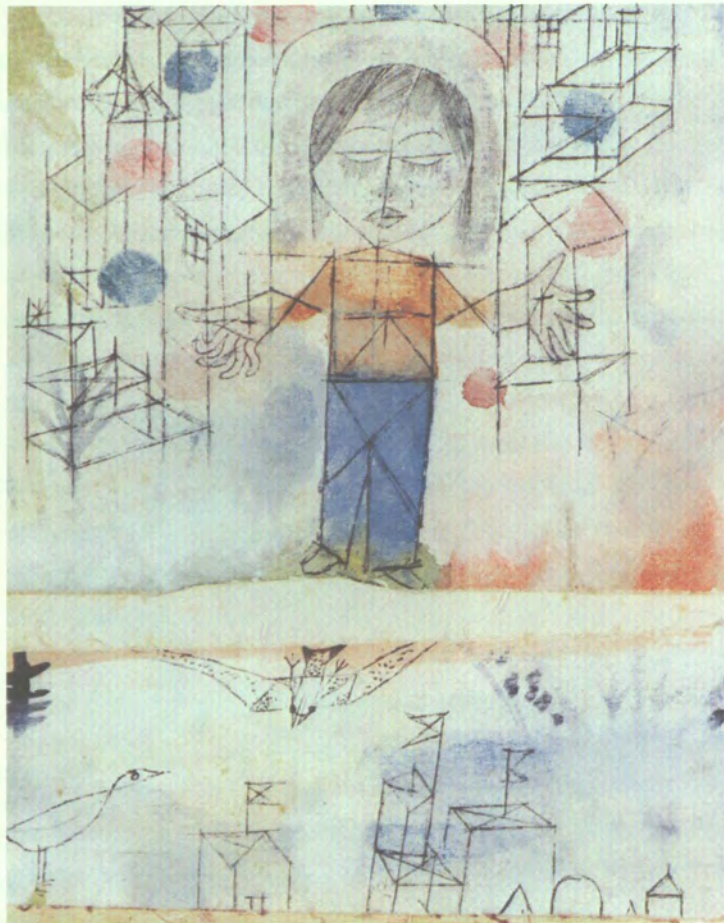
60 Detail aus Johannes Itten, *Kinderbild*, Kunsthau Zürich (vgl. Abb. 38)



62 Johannes Itten, Tagebuch VI/1922 aus Herrliberg, Juni 1922, unpaginiert, Bleistift, 24 x 19,3 cm, Itten-Archiv Zürich

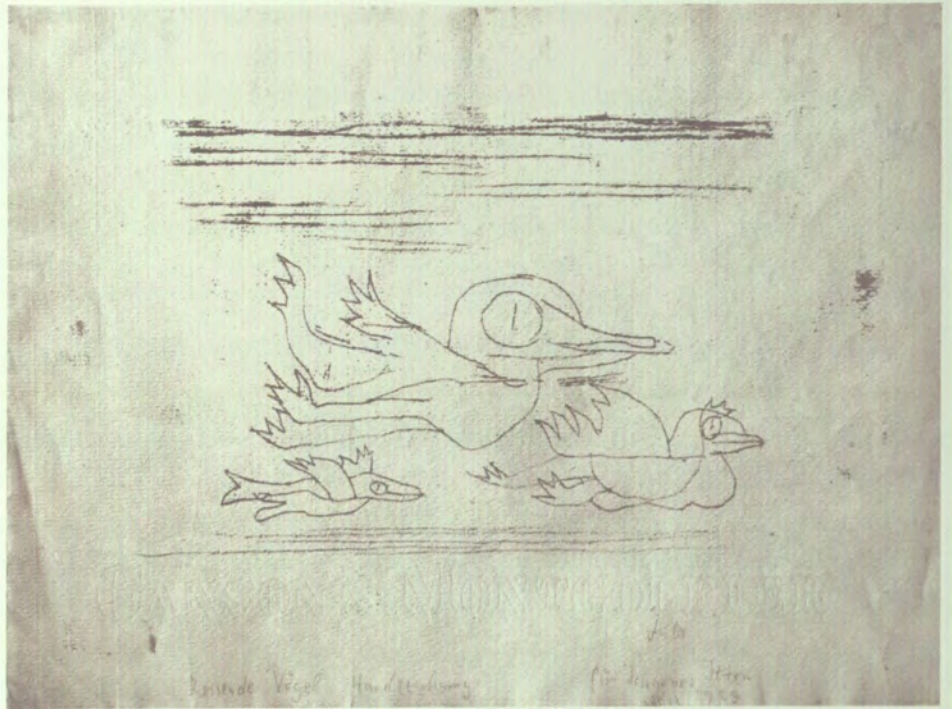
der Kunst,¹⁹⁰ sondern auch einer Reihe anderer, für ihn offensichtlich wichtiger ikonografischer Aspekte. So mag er von der heraldischen Stilisierung, der nimbengleichen Rahmung und Überhöhung des Kopfes des zentral im Bilde stehenden Knaben, der Symbolik der architektonischen Elemente, die in ihrer schwebenden Immaterialität auch hier als Gedanken-Gebäude zu verstehen sind,¹⁹¹ sowie von der christlich-religiösen Stilisierung,¹⁹² mit der Klee als symbolischer Referenzebene operiert, inspiriert worden sein. Die Gegenüberstellung mit dem *Kinderbild* zeigt, wie fundamental Itten und Klees Bildkonzepte und -sprache in diesen Jahren in divergierende Richtungen auseinander liefen. Hatte Itten in seiner Darstellung eines *Jünglings* von 1920 (Kat. 33) noch ganz auf der Ebene eines geometrisch abstrahierenden Linien- und Hell-Dunkel-Gefüges auf Klees Darstellung reagiert, so ist er im *Kinderbild* zum Stil einer monumental inszenierten und symbolisch-esoterisch aufgeladenen Gegenständlichkeit zurückgekehrt, in die freilich die Abstraktion als Bild im Bild auf eigentümliche Weise eingelagert zu sein scheint.

Möglicherweise hat Klee an das im *Auserwählten Knaben* zentrale Motiv des von oben herabfliegenden Vogels, das sich im Werkprozess vom inspirierenden Geist und Genius in einen dem Knaben dienenden Boten verwandelte, angespielt, als er Itten zum Abschied vom Bauhaus im März 1923 augenzwinkernd seine Monotypie *Reisende Vögel* schenkte (Abb. 65).¹⁹³



63 Paul Klee, *Auserwählter Knabe*, 1918. 115, a) 10,5 x 13 cm, b) 5,5 x 13 cm, Feder und Aquarell auf Kreidegrundierung auf Leinen, zerschnitten und neu kombiniert auf Karton, Privatbesitz, USA (Abb. nach: O. K. Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt am Main 1981, Umschlagabbildung)

65 Paul Klee, *Reisende Vögel*, 1923 [002], Ölpause auf Papier, 25,3 x 32,7 cm, Privatbesitz, Schweiz

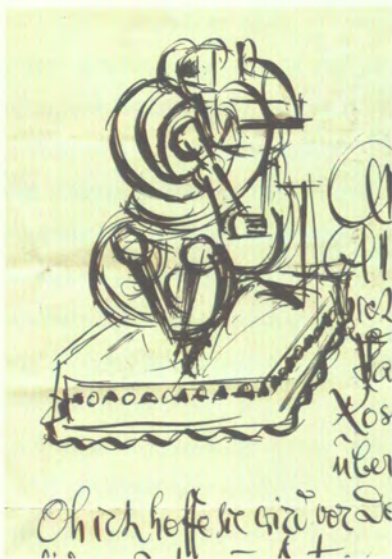


Auf eigentümliche Weise bildet das *Kinderbild* ein paradigmatisches Werk aus Ittens Weimarer Zeit, zugleich ein Abschiedsbild, in dem er unausgesprochen von den geistigen Bezugspunkten der Bauhaus-Welt in den geistigen Kontext der Mazdaznan-Bewegung in Herrliberg überwechselte.

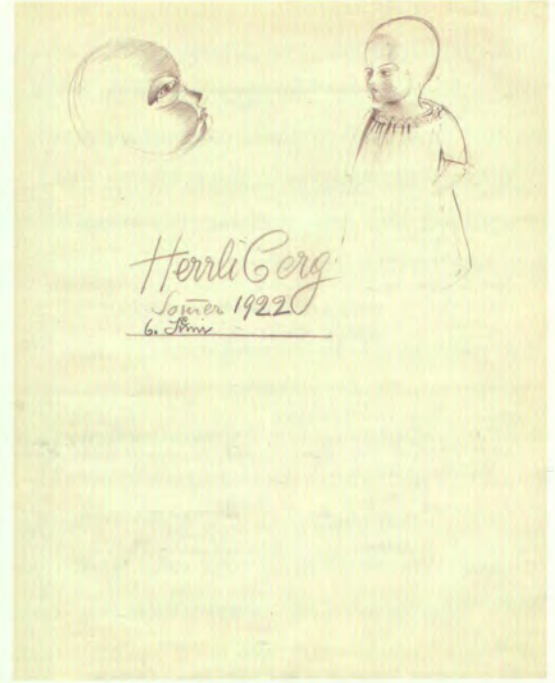
Innere Konflikte am Bauhaus

Ittens Abschied vom Bauhaus im März 1923 gingen nahezu zweijährig schwelende Konflikte mit Walter Gropius voraus. Unübersehbar arbeitete Johannes Itten seit 1920 – in selbst entworfener Tracht und mit kahl geschorenem Kopf (Foto 14, 15) – auf eine umfassende Spiritualisierung aller Lebensbereiche am Bauhaus unter den Vorzeichen der Mazdaznan-Lehre hin, sodass auch Klee Itten im Vorkurs als »halb Schulmeister, halb Pfarrer« erlebte.¹⁹⁴ Ittens Reformbemühungen machten auch nicht vor dem Speiseplan der Bauhaus-Kantine halt, den er der Mazdaznan-Diät unterstellte.

Weltanschaulich geprägte Kalligrafien entstehen, in denen Itten zum Beispiel am Geburtstag seines Sohnes Johann Matthias im Kind den Schöpfungsmythos als Prozess der Einwardung feiert, indem er in dem Spruch *Alles in Einem* die Namenszüge von sich und seiner Frau anspielungsreich mit dem Namen des Kindes verbindet (Kat. 32). Das Blatt hing noch während der Herrliberger Jahre im ehelichen Baldachinbett (Abb. 66) und unterstreicht, wie sehr Itten tatsächlich mit den symbolischen Subtexten seiner Kunst lebte (Foto 24). Für die erste Bauhaus-Mappe von 1921 illustrierte Itten einen Spruch des Gründers der Mazdaznan-Bewegung O. Z. A. Hanish, *Gruss und Heil dem Herzen...* (Kat. 34), in dem



64 Johannes Itten, Brief an Anna Höllering, 1.4.1919, Ausschnitt mit Federzeichnung der Plastik *Der Despot*, Itten-Archiv Zürich



68 Johannes Itten, *Rabindranath Tagore in Weimar*, 1922, Bleistift, 17,5 x 22 cm, Itten-Archiv Zürich

67 Johannes Itten, *Tagebuch VI/1922 aus Herrliberg*, 6.6.1922, unpaginiert, Bleistift, 24 x 19,3 cm, Itten-Archiv Zürich



66 Baldachinbett, Schlafzimmer der Wohnung Ittens in Herrliberg, um 1923

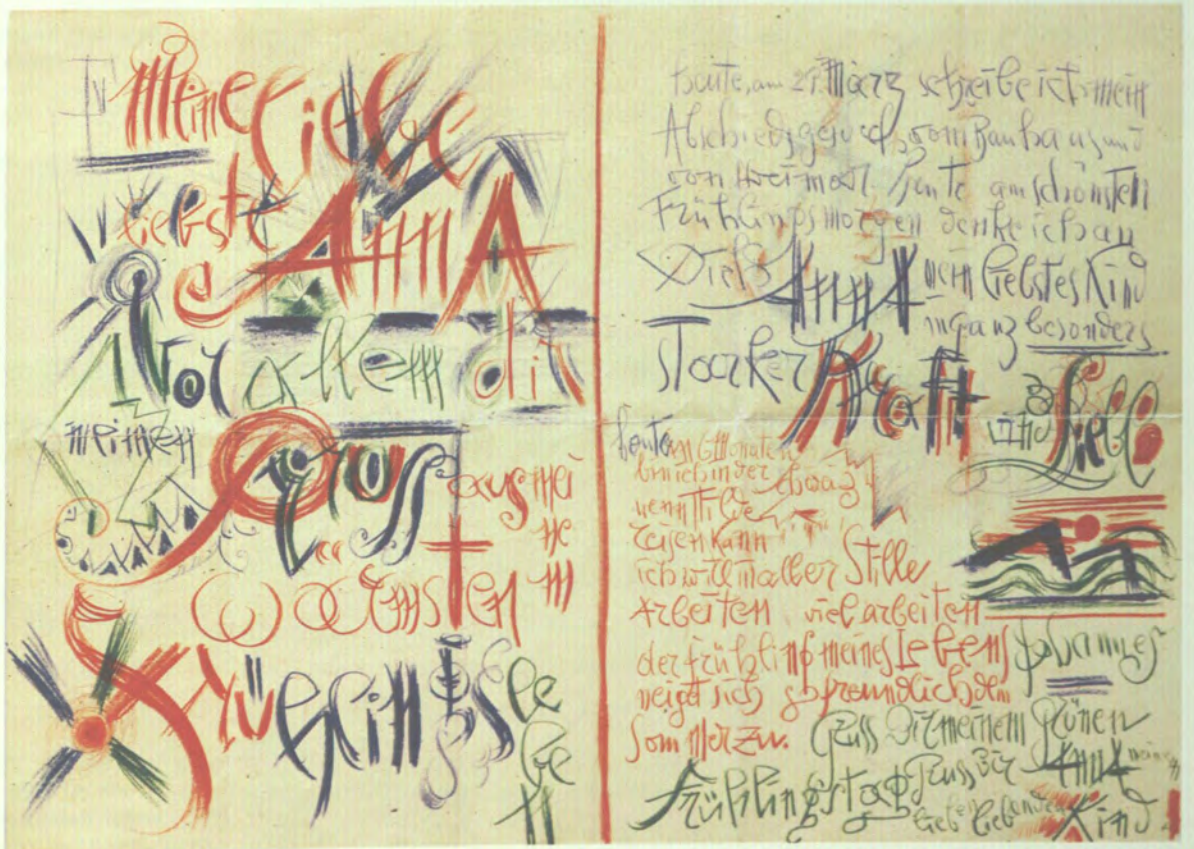
Kalligrafie und esoterische Ideologie programmatisch ineinander greifen. Zur selben Mappe gehörte auch Ittens Entwurf für *Das Haus des weißen Mannes* (Abb. 54), der mit seiner rationalistischen Quadratstruktur den entgegengesetzten Pol in Ittens künstlerischem Schaffen in dieser Zeit bestimmt. Die mystische Intensivierung dokumentiert Ittens kalligrafische Darstellung eines Spruchs von Jakob Boehme, *Einatmen, Ausatmen* von 1922 (Kat. 35), den Itten zweifellos direkt auf die Atemlehre der Mazdaznan-Lehre bezog. Stärker als jemals zuvor und jemals danach tritt in dieser Zeit Weltanschauliches in seiner Kunst in den Vordergrund. Auch versuchte Itten – nachdem er schon im Oktober 1920 den ebenfalls der Mazdaznan-Bewegung verpflichteten Georg Muche ans Bauhaus holen konnte –, im November 1921 den deutschen »Botschafter« der Mazdaznan-Bewegung, David Ammann – »Vater David« –, zu Vorträgen nach Weimar ans Bauhaus einzuladen. Schon zu dieser Zeit verbrachte Itten im Sommer längere Phasen im Einzugsbereich der Zentrale der Mazdaznan-Bewegung in Herrliberg am Zürichsee (Abb. 67).¹⁹⁵ Möglicherweise wurde auch 1922 der Besuch des berühmten – 1913 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichneten – indischen Dichters Rabindranath Tagore, der zweifellos für Itten ein Vorbild einer lebensreformerisch-ganzheitlichen Verbindung von Kunst und Leben unter buddhistischen Vorzeichen verkörperte, am Bauhaus in Weimar über die Mazdaznan-Vereinigung vermittelt. In einer Zeichnung (Abb. 68), die er später Ida Kerkovius schenkte, dokumentiert Itten Tagores Auftreten, und es fällt auf, wie sehr dieser buddhistische Dichter in seinem äußeren Habitus der Selbstdarstellung Ittens im Fotoporträt mit Malkittel von 1920 entspricht (Foto 14).

Dass Gropius angesichts der phasenweise sektiererischen Umtriebe unter den Schülern am Bauhaus zunehmend Unbehagen empfand, ist nachzuvollziehen, freilich hatte er selbst



69 Postkarte Theo van Doesburgs an Antony Kok, 12.9.1921, Amsterdam/Rijswijk, Van-Doesburg-Archiv

dem Bauhaus das Konzept einer umfassenden Menschenbildung auf die Fahnen geschrieben.¹⁹⁶ Durch die versachlichende Kurskorrektur der Ausrichtung des Bauhauses und einer verstärkten Orientierung auf die »Einheit von Kunst und Technik« bahnte sich der Konflikt mit Itten an,¹⁹⁷ der freilich erst unter der tatkräftigen Mitwirkung Theo van Doesburgs kulminierte. Um eine auf konstruktivistisch-rationalistische Prinzipien der De-Stijl-Bewegung orientierte Neuausrichtung des Bauhauses durchzusetzen, hatte Van Doesburg insbesondere Itten als Gegner ins Visier genommen¹⁹⁸ und auch Gropius in dieser Hinsicht zunehmend unter Druck gesetzt. Eine von Van Doesburg bearbeitete Fotografie des Bauhauses, die er am 12. September 1921 als Postkarte an Antony Kok sandte (Abb. 69), kann geradezu als Kriegserklärung an das Bauhaus in der damals bestehenden Form und an Johannes Itten im Besonderen gelesen werden. Die Kampagne kulminierte während des Internationalen Kongresses von Konstruktivisten und Dadaisten am 25. September 1922 – also wenige Tage, bevor Itten sein Kündigungsschreiben an Gropius schickte –, indem Van Doesburg die in Weimar versammelten Avantgarde-Künstler mit einem Aufruf gegen das »Künstler-Krankenhaus« Bauhaus aufbrachte. Es war diese Auseinandersetzung, die Itten bewegte, auch in seiner künstlerischen Arbeit mehr und mehr einen Gegenpol gegen eine konstruktivistisch-geometrische Abstraktion zu akzentuieren und die geometrische Abstraktion für eine Zeit weitgehend aufzugeben. Und ein Brief an Anna Höllering belegt, dass Ittens Entschluss, das Bauhaus zu verlassen, schon im März 1922 reifte (Abb. 70).



70 Johannes Itten, Brief an Anna Höllering, 29.3.1922, Farbstifte, 35 x 47,9 cm, Itten-Archiv Zürich

Der Tod des zweiten Kindes

Ittens Abschied vom Bauhaus hat neben dieser quälenden Vorgeschichte auch einen – bisher kaum beachteten – schicksalhaften biografischen Hintergrund, der Itten bewegte, in aller Schärfe im Oktober 1922 seine Lebenssituation neu zu bestimmen. Die polemische Rede Van Doesburgs vom Bauhaus als »Künstler-Krankenhaus« traf Itten – durch eine zeitliche Koinzidenz in ungewollt zynischer Schärfe – nahezu taggenau in der Situation des Todes seines zu früh geborenen zweiten Kindes. Hatte Itten in den vergangenen Jahren euphorisch das Kind als Träger des Schöpferischen verklärt, so war er nun schicksalhaft mit der existenziellen Realität des Todes eines Neugeborenen konfrontiert. Noch aus der im Abstand von vier Jahrzehnten im Rückblick gegebenen ergreifenden Schilderung dieses Geschehens wird deutlich, wie sehr dieses Ereignis als ein traumatisches Schlüsselerlebnis in der Biografie Johannes Ittens zu werten ist: »1922 im Herbst feierten wir mit den Schülern [des Bauhauses] auf einer großen Wiese das Drachenfest. Ich ging mit meiner Frau, sie war im siebten Monat schwanger, an dieses Fest, das ich mit einer Rede eröffnete. Der Wiesenboden war herbstlich feucht, aber Sonne schien. Den ganzen Nachmittag ließen wir Drachen steigen, und auch meine Frau freute sich. Aber am Abend, zurück in der Wohnung, war sie sehr müde und sagte: ›Rufe den Arzt.‹ Ich erschrak furchtbar, rief in die



71 Johannes Itten, *Schlafendes Kind*, 1923, Bleistift, 23 x 24 cm, WV 280, Itten-Archiv Zürich



72 Johannes Itten, *Mädchen*, 1922, Blei- und Farbstift, 20 x 17,5 cm, WV 272, Privatbesitz



73 Johannes Itten, *Studie nach Dieric Bouts und anderen*, 1923, Bleistift, 30,5 x 49 cm, Itten-Archiv Zürich



74 Johannes Itten, *Kinderstudie*, 1922, Bleistift und Farbstifte, am 19.6.1926 seiner Frau gewidmet (eingelegt in: Bambino Vessariss Buch *Unser Gottes Kind*), Itten-Archiv Zürich

Nacht hinein um Hilfe [...], ich schrie und nach ewig langer Zeit kam der Frauenarzt – aber das Sieben-Monate-Kindchen war schon da. [...] Es hätte in einen Brutkasten gehört, aber den gab es im Nachkriegs-Weimar nicht.«¹⁹⁹ Das muss am 21. September 1922, dem Tag des Drachenfestes,²⁰⁰ geschehen sein. In den folgenden drei Tagen widmete sich Itten dem Neugeborenen: »Das Kindchen lag mit festverschlossenen Augen, oft leise wimmernd im Körbchen, und ich war voller Leid und Angst um Mutter und Kind. Am dritten Tag – der Arzt gab mir wenig Hoffnung für das Kind – beugte ich mich lange über das Körbchen und betrachtete das Kindchen, das fast leblos dalag. Plötzlich öffnete es weit die Augen. Ich hatte sie noch nie gesehen, strahlend, leuchtend, es waren die genau gleichen Augen wie die der Maria [= Emmy Anbelang]. Ein unbeschreibliches Licht lag über dem lächelnden Köpfchen – nur einen Augenblick mich erkennend – und dann im Verdunkeln ein tiefer Atemzug – und es war tot. Zum zweitenmal – viel zu früh!«²⁰¹ Im Tod dieses Kindes kehrte für Itten das erst vier Jahre zurückliegende traumatische Erlebnis des vorzeitigen Grippe-Todes von Emmy Anbelang, der von ihm geliebten Schwester »Maria« seiner Frau, wieder. Hatte er schon seinen Sohn Matthias im *Kinderbild* als Erinnerungsbild Marias verklärt, so erlebt er im Tod seiner Tochter noch einmal potenziert die schicksalhafte Wiederholung ihres vorzeitigen Ablebens. Erst dieses Ereignis als zentrales Schlüsselmotiv in seiner Künstlerbiografie erhellt, was sich ansonsten als Symptome einer allgemeinen Lebenskrise darstellt. Ittens Kündigungsschreiben an Walter Gropius vom 4. Oktober 1922 folgte nur wenige Tage nach dem Tod und in unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang mit der Beerdigung des Kindes. Auch gewinnen Ittens umfassende Zuwendung zur Mazdanzan-Tempel-Gemeinschaft und sein Umzug nach Herrliberg im Sommer 1923 zusätzlich einen existenziellen Hintergrund. Ittens malerisches Schaffen versiegte nahezu bis 1926, und die wenigen Arbeiten, die entstehen, kreisen nicht selten um das Kinderthema. Zeichnungen wie *Schlafendes Kind* (Abb. 71),²⁰² in dem ein weiblicher Engel neben einem gekrümmt unter einem Baldachin schlafenden Knaben erscheint, oder die bildhaft ausgearbeitete Farbstiftzeichnung *Mädchen* von 1922 (Abb. 72) stehen in unmittelbarem thematischen Zusammenhang mit diesem biografischen Todesereignis. Im Kontext einer von Purpur-, Gelb- und Grüntönen bestimmten Felderstruktur scheint die vordere von zwei puppenhaft streng stilisierten Mädchengestalten, leblos nach hinten zu sinken. Hinzu kommen Blätter wie *Kind aus dem Traumschlaf erwacht*, *Kinderstudien*,²⁰³ Studien nach Marienbildern, unter anderem von Dieric Bouts (Abb. 73),²⁰⁴ oder auch ätherisch-esoterische Verklärungen des Kindes, wie etwa in einer in Bambino Vessariss Buch *Unser Gottes Kind* eingelegten Farbstiftzeichnung, die Itten am 19. Juni 1926 seiner Frau widmete (Abb. 74).²⁰⁵ Auch der Blick auf seinen Sohn Matthias ist von diesem Ereignis bestimmt, wie Studien des schlafenden Knaben und seiner Augen²⁰⁶ oder eine bildhaft ausgearbeitete Farbstiftzeichnung *Kind* (»Buali Mathis in ernster Verfassung«), die am 23. August 1923 in Herrliberg entstand, zeigen (Kat. 37).

Viele andere Indizien weisen auf die neue mystische Intensivierung der Kinderthematik bei Itten unter den Eindrücken dieses Erlebnisses hin und zeigen, wie sehr diese ohnehin raren Dokumente eines künstlerischen Schaffens als Trauerarbeit zu bewerten sind, die ohne das



Johannes Itten: Bildnis eines Kindes - Gemälde - Vielfarbendruck

75 Johannes Itten, *Bildnis eines Kindes*, Farbdruck, 30,4 x 23,2 cm, publiziert in: *Der Sturm*, 14. Jahrgang, Heft 1, Januar 1923, S. 9, Itten-Archiv Zürich



76 Johannes Itten, *Am Krankenbett*, 1922, Bleistift, 29 x 21 cm, WV 287, Matthias Itten

Ereignis des Kindstodes nicht angemessen verstanden werden können. Wie sehr für Itten das Kinderthema in dieser Zeit im Vordergrund stand, unterstreicht auch die Tatsache, dass Itten in der Zeitschrift der *Sturm* im Januar 1923 das *Bildnis eines Kindes* in einer lithografierten Variante als programmatisches Beispiel seiner Kunst veröffentlichen ließ (Abb. 75) und wenig später Adolf Hölzel zu dessen 50. Geburtstag am 13. Mai 1923 eine *Skizze zum Kinderbild* (Abb. 51) zueignete.

Dass sich im Zuge dieser Ereignisse auch die Ehe von Johannes und Hildegard Itten verdüsterte, ist nur indirekt aus wenigen Zeichnungen und Briefen zu erahnen. Ausgedehnten Krankheitsphasen – *Am Krankenbett* (Abb. 76) – und Kuraufenthalten Hildegard Ittens im Jahr 1923, währenddessen der Vater Matthias versorgte,²⁰⁷ schließt sich 1924 die räumliche Trennung Hildegard Ittens von ihrem Mann durch ihre Rückkehr nach Wien an.²⁰⁸ Ein Blatt wie Ittens *Studie mit Schlüssel* von 1923 (Abb. 77) scheint in seiner isolierenden Reihung verhärteter, fragmentierter autobiografischer Motive etwas von der psychisch angespannten Atmosphäre dieser Zeit bildlich einzufangen. Die Ehe wurde 1938 offiziell geschieden.

In Herrliberg



77 Johannes Itten, *Studie mit Schlüssel*, 1923, Bleistift und Farbstift, 30,5 x 37 cm, WV 288, Itten-Archiv Zürich



78 Johannes Itten, *Herrliberger Morgen*, 1922, Bleistift, WV 294, H. Stauch, Pretoria



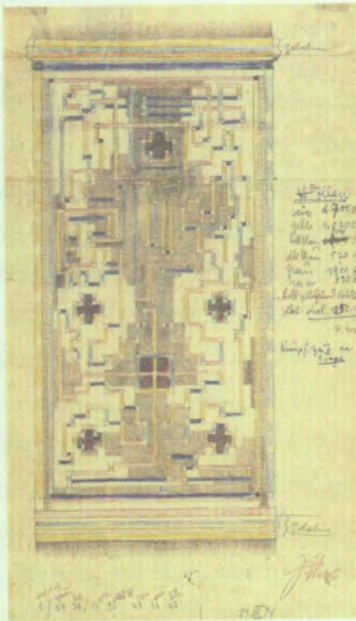
79 Früchtestillleben, Fotografie von Fritz Bopp, Herrliberg

Zeichnungen dokumentieren, dass sich Itten 1922 neben der Kinderthematik (Abb. 67) auch der Landschafts- und der Stillleben-Malerei widmete. Eine Zeichnung wie *Herrliberger Morgen* von 1922 (Abb. 78) zeigt dabei, wie sehr Ittens Blick auf die Landschaft vom Gestus der Verinnerlichung und lichterhafter Verklärung geprägt war. Keineswegs kann Ittens Rückkehr zur gegenständlichen Malerei in dieser Zeit auf Kategorien des Realistischen reduziert werden. Vielmehr wird die Naturerfahrung im esoterischen Kontext der Mazdaznan-Lehre von einer alles ergreifenden Spiritualisierung getragen, die selbst das Licht in der Porträtfotografie zu verändern scheint (Foto 22) und das Motivische zum Spiegel einer künstlerisch artikulierten Selbsterfahrung verwandelt. Ähnliches gilt für die Gattung der Stillleben, in denen die Monumentalisierung und Verklärung der Dinge und Pflanzen, wie sie ebenfalls in zeitgenössischen Fotografien aus Herrliberg zu beobachten sind (Abb. 79),²⁰⁹ mit der besonderen Akzentuierung der Ernährung und der Feier des jahreszeitlichen Wachstums in der Mazdaznan-Lehre in Verbindung zu bringen ist. Seit dieser Zeit hat sich Itten über nahezu drei Jahrzehnte hinweg intensiv mit der traditionsreichen Gattung der Stilllebenmalerei auseinander gesetzt (vgl. Kat. 58).

Figuration und Abstraktion beginnen sich in diesen Jahren in Ittens Œuvre noch auf einem anderen Wege zu trennen, indem sie sich auf die Medien Malerei und Teppichwebkunst aufteilen. Itten verlagerte den Zweig der geometrischen Abstraktion innerhalb seines Schaffens nun ganz auf die Ornamentik von Teppichentwürfen, die in Herrliberg zahlreich entstehen. Nur selten tritt hierbei der esoterische Hintergrund direkt in Erscheinung, wie in einem Entwurf von 1924, der die in einer Rosette angeordneten zwölf Tierkreiszeichen zeigt (Kat. 38). Zumeist steht ein – von außereuropäischen Anregungen bereicherter – Umgang mit der geometrischen Abstraktion im Anschluss an die Textilien der Bauhaus-Werkstätten²¹⁰ im Vordergrund. In dem 1924 entstandenen und 1925 auf der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Moderne* in Paris mit einer Goldmedaille ausgezeichneten Teppich (Kat. 39) hat Itten eine mittelaxial ausgerichtete feingliedrige geometrische Struktur aus zarten Blau-, Gelb- und Rosétönen über einen delikate grauen

81 Briefkopf der Ontos-Werkstätten, Herrliberg, um 1923, Itten-Archiv Zürich





80 Johannes Itten, Teppichentwurf, um 1924, Farbstifte und Tusche auf Millimeterpapier, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Inv.Nr. 76/182 b

Fond komponiert. Der zugehörige Entwurf (Abb. 80) belegt dabei, wie Itten auch hier über präzise zahlenbezogene Zuordnungen die formalen und farbigen Aspekte seiner Komposition fixierte. Nach diesen Vorgaben wurden die Teppiche in den von Itten 1923 gegründeten Ontos-Werkstätten, in denen zeitweise auch die ehemalige Bauhaus-Schülerin Gunta Stözl mitwirkte, hergestellt. Hier liegen wichtige Voraussetzungen für Ittens Tätigkeit an der Fachschule für textile Flächenkunst in Krefeld zehn Jahre später.

Die Tatsache, dass Itten mit seiner Übersiedlung nach Herrliberg im Frühsommer 1923 nahezu umgehend die Ontos-Werkstätten und die dazugehörige Ontos-Kunstschule gründen konnte (Abb. 81) und obendrein die strategische Position der Verlagsleitung zur Publikation der Mazdaznan-Literatur übernahm, zeigt, dass er in die Aryana-Tempel-Gemeinschaft in Herrliberg (Foto 23) weder unvorbereitet noch an nachgeordneter Position eintrat. Vielmehr hatte er auch hier offenbar gezielt das Projekt einer ganzheitlichen Kunst- und Lebensschule, das er am Bauhaus nicht nach seinen Vorstellungen hatte verwirklichen können, eingeführt und dazu auch Künstler des Bauhauses wie Georg Muche, Gunta Stözl oder Gyula Pap nach Herrliberg gezogen. Interieuraufnahmen aus der Herrliberger Wohnung zeigen, mit welchem neuen »heiligen Ernst« Werke der Bauhaus-Zeit wie das *Kinderbild* (Abb. 38, 41, Foto 24), das Blatt *Alles in Einem* (Abb. 82, Kat. 32) oder Teppiche Ittens und Peiffer Watenphuls (Abb. 83, 84) neben anderen Bauhaus-Textilien²¹¹ ihren Platz in der neuen Lebenswelt fanden. Zugleich weist aber schon der Briefkopf der Ontos-Kunstschule (Abb. 81) aus, dass Itten hier mit »Naturstudien, Komposition, Form- und Farblehre« auch künstlerische Elemente seiner Vorkurslehre am Bauhaus in modifizierter Form fortsetzte, freilich mehrheitlich vor einem Laienpublikum.



84 Max Peiffer Watenphul, Schlitzgobelin, um 1921, 137 x 76 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.Nr. 586



83 Kinderzimmer in der Wohnung Ittens in Herrliberg, um 1923



82 Schlafzimmer in der Wohnung Ittens in Herrliberg, um 1923



87 Mazdaznan-Weihnachtsfeier in Herrliberg, 1925



86 O. Z. A. Hanish mit Mazdaznan-Sonne, um 1920



85 Johannes Matthias Itten, Herrliberg, um 1923

Fotografien (Abb. 86, 87, Foto 20) und Zeichnungen (Abb. 88–90) belegen, wie intensiv Itten am Leben und an den Versammlungen der Mazdaznan-Gemeinde teilnahm, nicht selten in herausgehobener Position (Abb. 87). Mit David Ammann bestand schon 1921 eine Korrespondenz. Seine Frau wurde am 3. Januar 1922 offizielles Mitglied der Mazdaznan-Bewegung (Abb. 91). Für Itten selbst ist ein solches Dokument einstweilen nicht überliefert. Aber es spricht für sich, dass man Itten offenbar umstandslos die Grabrede für den am 20. Februar 1923 überraschend verstorbenen David Ammann anvertraute.²¹² In dieser Zeit wurde Itten in Herrliberg »zum Lehrer geweiht«. Manches deutet darauf hin, dass Itten nach seinem Wechsel nach Herrliberg faktisch Aufgaben eines Stellvertreters übernahm, auch wenn Ammanns Witwe nun die Aryana-Gemeinde offiziell repräsentierte, und er in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre zu den neuen Funktionären der Mazdaznan-Bewegung deutlich auf Abstand ging.²¹³

In den bislang unerforschten umfangreichen Aufzeichnungen Ittens aus diesen Jahren ist nicht nur ein intensives Studium der Mazdaznan-Lehre dokumentiert, sondern zugleich eine exzessive Vortragstätigkeit zu allen Aspekten der Mazdaznan-Doktrin, von der Ernährungs- über die Atem- und Hygienelehre bis zur Physiognomik, Temperamentelehre und zu religionsphilosophischen Überlegungen (Abb. 92). Vorträge und Mazdaznan-Veranstaltungen führen ihn 1924 und 1925 unter anderem nach Prag und Amsterdam (Foto 27). In diesem Zusammenhang hat sich Itten wiederholt auch zur Bedeutung und Stellung der Kunst und des Kunstgewerbes²¹⁴ geäußert, wobei er – wie schon in seinem Vortragsmanuskript vom Februar 1919²¹⁵ – engstens den Zusammenhang von »Kunst- und Menschheitsentwicklung« – so der programmatische Titel eines Vortrags von 1923²¹⁶ – akzentuierte.



88 Johannes Itten, Skizzen einer Mazdaznan-Versammlung, um 1922, Feder, 27,3 x 21,4 cm, Itten-Archiv Zürich



89 Johannes Itten, Skizzen einer Mazdaznan-Versammlung, um 1922, Feder, 27,3 x 21,4 cm, Itten-Archiv Zürich

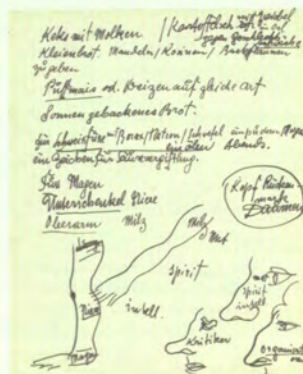


90 Johannes Itten, Skizzen einer Mazdaznan-Versammlung, um 1922, Feder, 27,3 x 21,4 cm, Itten-Archiv Zürich

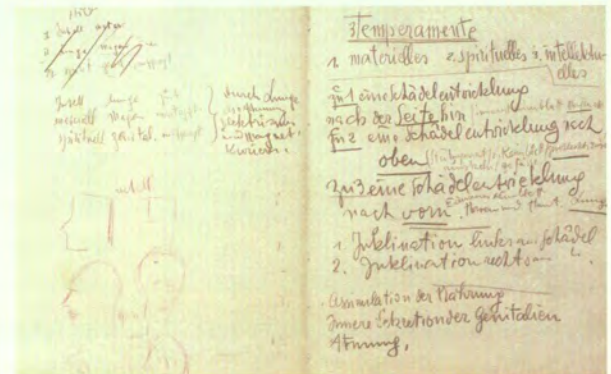
Ausgehend von Hanishs »Mazdaznan-Selbsterkennungslehre«, die die Menschen in die drei Temperamente oder Typen »materiell, spirituell, intellektuell« unterteilt, glaubte Itten, dass sich auch jeder Künstler »in den künstlerischen Formen seiner Veranlagung gemäß sich selbst darstellt« (Abb. 93): »Ein spirituell veranlagter Künstler wird mehr seine feineren Sinne gebrauchen, den seelischen, gefühlten, oft triebhaft leidenschaftlichen Erlebnissen die Hauptbedeutung beimessen. [...] Wenn bei dem Materiellen die Themen seiner Gestaltungen aus dem Gebiet des Materiellen, Kleidung, Ernährung usw. genommen sind, so wird der Spirituelle seine Themen aus dem Gebiete des religiösen, moralisch-sittlichen, sexuellen Lebens entnehmen. [...] Ein intellektueller Künstler wird mehr wissenschaftlich verstandesmäßig den Baum betrachten, seine Hauptformen konstruktiv festlegen und möglichst exakt und genau die Formzusammenhänge betonen.«²¹⁷

In dieser Typanalyse verschiedener Menschen und Künstler lag – in Verbindung mit seiner am Bauhaus erarbeiteten Elementarlehre der künstlerischen Mittel und seinen Erfahrungen aus der Vorkurslehre – Ittens entscheidender Schlüssel zum pädagogischen Erfolg seiner künstlerischen Lehre der nächsten Jahrzehnte.

92 Johannes Itten, Tagebuch VI/1922 aus Herrliberg, Juni 1922, unpaginiert, Bleistift, 24 x 19,3 cm, Itten-Archiv Zürich



93 Johannes Itten, 3 Temperamente, 1920, Grafit und Farbstift, Tempelherrenhaus-Tagebuch, S. 8, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Masdasnan-Bund



Leipzig, den

1. Januar 1922

An

Frau H. Itten

Weimar.

Wertes Bundesmitglied!

Wir bestätigen Ihnen hiermit Ihre Aufnahme als Mitglied in den Masdasnan-Bund.

Es gereicht uns zur besonderen Freude, Sie als Mitarbeiter an dem großen Werke der Befreiung und Erlösung der Menschen begrüßen zu dürfen. Ihr Beitritt ist uns ein Beweis, daß Sie die große Bedeutung und Tragweite der Aufgabe der Masdasnan-Bewegung erkannt haben und daß Sie bereit sind, dieselbe nach Ihren Kräften zu unterstützen.

Wir wünschen Ihnen Segen und Wohlergehen, Erfolg in Ihren Unternehmungen und den Frieden, der höher ist als alle Vernunft.

Der Bundesvorstand

David Ammann

Ehrenvorsitzender.



95 Itten-Schule, 1929, Berlin, Konstanzer Straße 14

Vom Kunstprediger zum kunstpädagogischen Unternehmer

Äußerlich betrachtet vollzog Itten mit seinem Anfang 1926 realisierten Wechsel aus der ländlichen Mazdaznan-Gemeinschaft in Herrliberg mit ihren lebensreformatorisch-esoterischen Akzenten in den großstädtischen Kontext Berlins eine der erstaunlichen Metamorphosen seines Leben. Der Kontrast zwischen diesen beiden Lebenssphären spiegelt sich nicht zuletzt in Ittens fotografischen Porträtaufnahmen dieser Zeit. Der Unterschied zwischen den weltanschaulich gleichsam »nimbierten« Weimarer und Herrliberger Fotoporträts (Foto 19, 22) und dem nüchtern-sachlichen Blick auf sich selbst als Kunstunternehmer einer privat finanzierten Modernen Kunstschule im fotografischen Selbstporträt von 1928 (Foto 28) könnte kaum größer ausfallen! Die Aufnahme entstand mit einer Kamera, die Itten 1928 zum Geburtstag von seinen Berliner Schülern geschenkt bekam.²¹⁸ Und doch kann Ittens Tätigkeit in Berlin in manchen Aspekten auch als Fortsetzung seiner kunstpä-



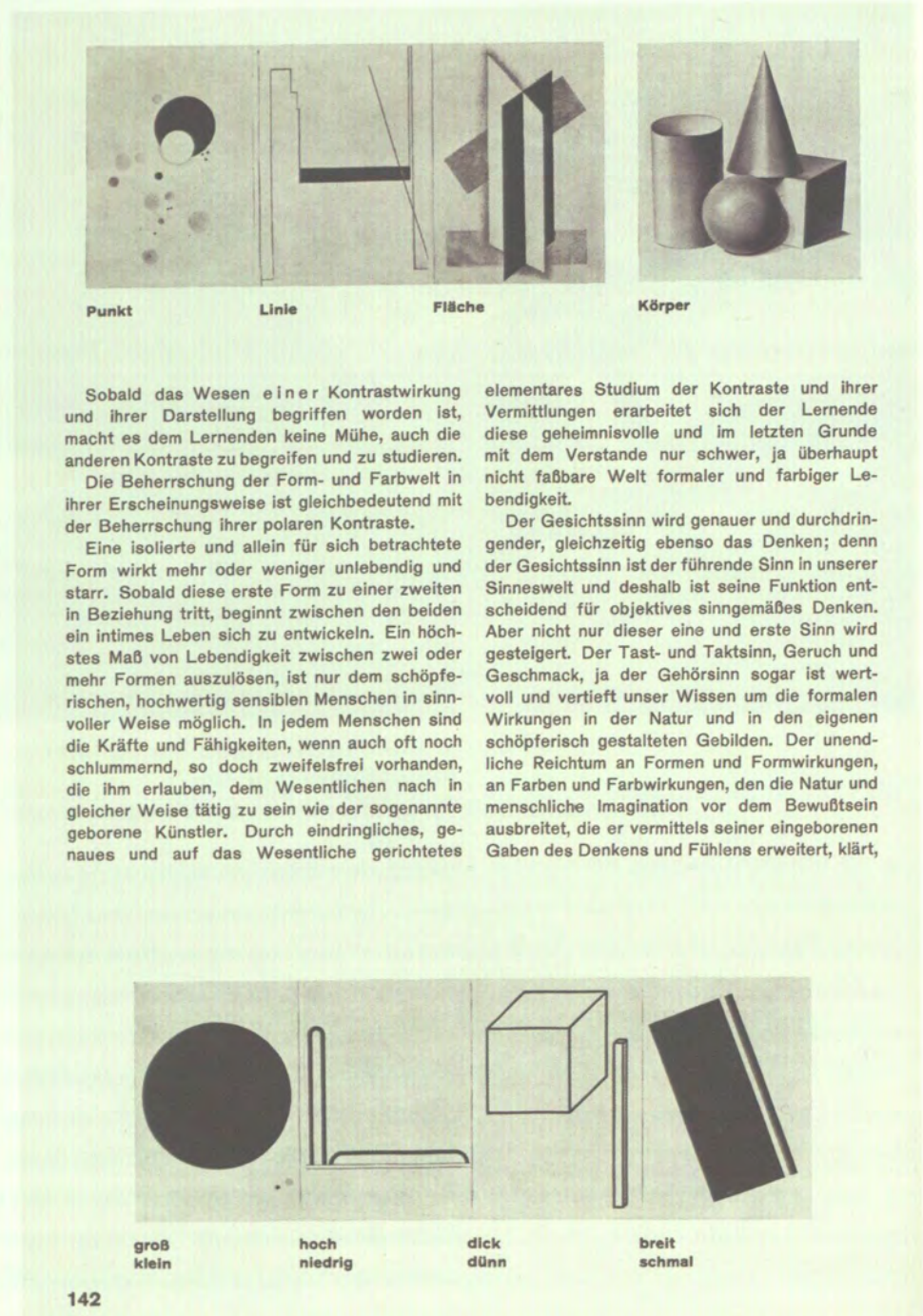
96 Fassade des Werkstättentraktes am Bauhaus Dessau, Originalfoto von Lucia Moholy, 1926
(Bauhaus-Archiv Berlin Inv. 5989)

dagogischen Arbeit am Bauhaus und in Herrliberg verstanden werden, ja die Einrichtung der Ontos-Kunstschule konnte Itten gewissermaßen als Probelauf für den Aufbau einer eigenen Kunstschule dienen. Nicht zuletzt formierte sich in Herrliberg – mit Gunta Stözl, Georg Muche, Lucia Moholy und anderen – ein Kreis Gleichgesinnter um Itten. In seiner Außendarstellung verzichtete Itten freilich in Berlin nun strikt auf eine allzu deutliche Inszenierung seiner Weltanschauung, obwohl er weiterhin auch Mazdaznan-Vorträge hielt.²¹⁹ Die erst in wechselnden Domizilen – im Januar und Februar in der Galerie *Sturm*, im Mai in einem Domizil der Brandenburgischen Straße 16, ab September 1926 in seiner Modernen Kunstschule Berlin am Nollendorfplatz 1, ab 25. Oktober 1927 in der Potsdamer Straße 27 – stattfindenden Kurse trafen so sehr den Lebensnerv der Zeit, dass Itten zusammen mit dem Berliner Architekten und Bauunternehmer Wilhelm Peters schon 1928 Pläne zum Neubau

einer privaten Kunstschule an der Konstanzer Straße 14 zu realisieren wagte (Foto 29, 30). Ab 1. Dezember 1928 wird das Gebäude der *Itten-Schule* – so der neue Name – bezogen. Eine intensive Pressearbeit, die ihren wirkungsvollen Höhepunkt in einem Beitrag in der Zeitschrift *Die Form* im März 1930 fand (Abb. 94), machte die Itten-Schule schlagartig bekannt. Deutschlandweit strömen die Schüler, zeitweise über einhundert, darunter nicht wenige, die später als eigenständige Künstlerpersönlichkeiten hervortraten wie zum Beispiel Eduard Bäumer, Fritz Brill, Maximilian Debus, Ursula Fischer-Klemm, Lilly Froehlich-



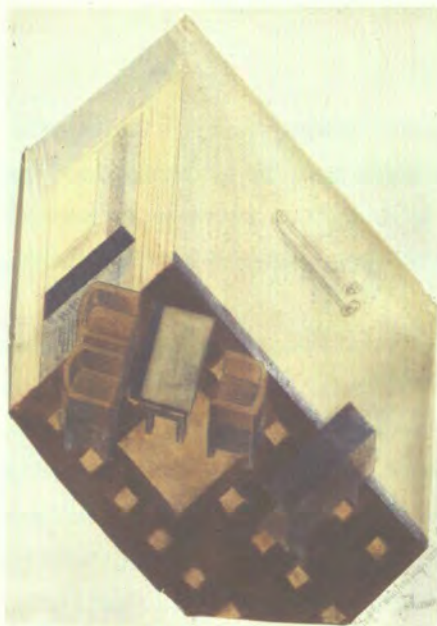
94 Titelblatt der Zeitschrift *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* (1930; 6), 15. März 1930



97 Johannes Itten, »Pädagogische Elemente einer Formenlehre«, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* (1930; 6), 15. März 1930, S. 142



98 Johannes Itten, Hocker für die Itten-Schule Berlin, 1928, 36 x 40 x 45 cm



99 Johannes Itten, Entwurf für einen Stoff-Vorführungsraum, 1929, Blei- und Farbstift, 60 x 49 cm, WV 317, Itten-Archiv Zürich

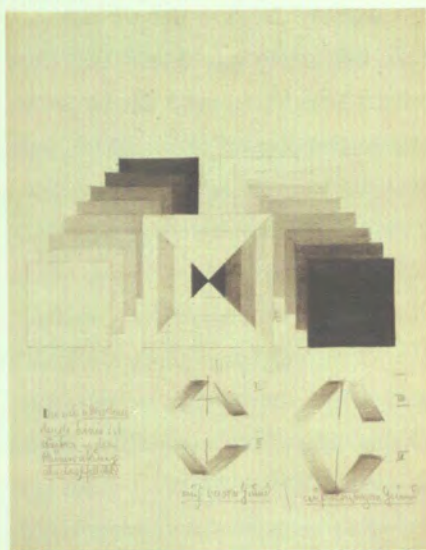
Müller, Blida Heynold-von Graefe, Boris Kleint, Lucia Moholy, Eve Neuner-Kayser und andere, die die Traditionen der Itten-Schule noch in der Nachkriegszeit weiterführen sollten.²²⁰ Itten war jetzt in der Lage, einen Lehrerstamm von ehemaligen Bauhäuslern – wie Georg Muche, Gyula Pap oder Max Bronstein – und seit 1928 auch Lehrer für japanische Tuschkmalerei, darunter Yumeji Takehisa (Foto 41), zu beschäftigen.²²¹

Zweifellos entwickelte sich die Itten-Schule innerhalb kürzester Zeit zu einem ernst zu nehmenden Konkurrenzunternehmen zum 1925 nach Dessau abgewanderten Bauhaus. Möglicherweise hatte gerade der Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau Itten den ausschlaggebenden Impuls gegeben, selbst eine eigene Kunstschule zu gründen. Jedenfalls kann schon die von Peters unter maßgeblicher Beteiligung Ittens konzipierte Architektur des Neubaus der Itten-Schule als Konkurrenzentwurf zum – von Gropius gestalteten – Bauhaus in Dessau gelesen werden (Abb. 95, 96, Foto 30). Beide Fassaden demonstrieren in der Materialwahl und Formgebung Klarheit, Funktionalität, Modernität und Transparenz, auch wenn Peters und Itten dem weitflächigen Glasfenstervorhang mit seiner seriellen Struktur bei Gropius eine traditionell geschossweise und zugleich zentrierte Architektur entgegenstellten. Auch die Bildregie der publizierten Fotografien spricht eine beredete Sprache (Abb. 96). Kaum zufällig beginnt die Reihe der Abbildungen zur Elementarlehre mit einer – auf den Titel von Kandinskys berühmter kunsttheoretischer Schrift anspielenden – Abfolge von *Punkt, Linie und Fläche* (Abb. 97).

Ironischerweise kehrte Itten in der Ausbildung seiner Berliner Schule bei einigen Aspekten nicht nur genau zu den akademischen Traditionen zurück, mit denen er während seiner Genfer Akademiezeit 1910 harsch gebrochen hatte, sondern auch zu der engen Verbindung zwischen künstlerischer Ausbildung und berufspraktischer Orientierung, über der es mit Gropius am Bauhaus zum Streit gekommen war. Tatsächlich erweiterte Itten nun sein Lehrprogramm auf moderne Medien wie die Fotografie, und neben angehenden Künstlern sollten auch »Architekten, Fotografen, Pädagogen, Reklame- und Musterzeichner«, ab 1932 auch angehende Textildesigner angesprochen werden. Zugleich dehnte sich nun Ittens eigene künstlerische Tätigkeit verstärkt auf die Gestaltung von Möbeln aus. Vom Hocker der Itten-Schule (Abb. 98) bis zur vollständigen Einrichtung etwa des Schokoladengeschäfts Hamann in Berlin entstehen zahlreiche Möbelentwürfe (Abb. 99).²²² Hatte Itten noch Ende 1919 triumphierend an Hauer geschrieben, dass er »mit einem kräftigen Schlag die alte akademische Tradition des Akt- und Naturzeichnens« packte und zur Wurzel aller schöpferischen Tätigkeit, dem Spiel, zurückführte (s. Anm. 141), so kehrten nun in Berlin extensiv das Zeichnen nach der Natur, nach Plastiken und das Aktstudium wieder. Diese neue akademische Seite hat nicht nur Ittens Unterrichtspraxis geprägt, sondern auch in seiner Kunst ihre Spuren hinterlassen, so etwa in dem Schlüsselwerk der Berliner Jahre: *Zeichnender Junge* von 1926 (Kat. 40). Der Betrachter blickt einem mönchisch streng gekleideten Knaben, dessen blaues Gewand mit schwarzem Kragen an Ittens selbst entworfenen Malkittel aus blauer Leinwand mit schwarzem Samtkragen im berühmten Fotoporträt von 1920/21 (Foto 14) erinnert, über die Schulter. Nach einer vor ihm stehenden Skulptur zeichnet dieser Knabe einen Frauenakt, freilich nicht im Modus einer akademi-



100 Johannes Itten, *Kopfstudien*, 1928, Bleistift, 32 x 39 cm, WV 346, Itten-Archiv Zürich



101 Johannes Itten, *Hell-Dunkel Stufen*, 1926, Bleistift, 29 x 21,5 cm, WV 337, Itten-Archiv Zürich

schen Replik, sondern in Form einer frei rhythmisierten Verlebendigung der Dargestellten. In Ittens Œuvre dieser Zeit sind zahlreiche entsprechende plastische Akt-, Kopfstudien und Porträts zu finden (Abb. 100).²²³ Daneben entstehen natürlich auch weiterhin Zeichnungen zur Elementarlehre der künstlerischen Mittel wie ein Blatt zu den Hell-Dunkel-Stufen von 1926 (Abb. 101).

Es ist kein Zufall, dass Itten in dieser Farbstiftzeichnung einen zeichnenden *Jungen* als schöpferischen Künstler fixiert, denn prominenter als jemals zuvor akzentuiert Itten in Berlin den schon in Bauhaus-Jahren formulierten Leitgedanken des Kindes als Paradigma des Künstlers. Auch seine Ausführungen in der Zeitschrift *Die Form* eröffnet Itten mit einem Abschnitt über die Kinderkunst, in dem er exemplarisch unterstreicht, dass in jedem Menschen »ein aufzubauendes, entwicklungsfähiges Wesen« steckt: »Jeder Lernende ist ein Erziehungsproblem für sich.«²²⁴ Diese künstlerischen Entwicklungspotenziale galt es nicht nur in speziellen Kunstkursen für Kinder, sondern in jedem Menschen zu wecken. Schon in den dreißiger Jahren wurde die Itten-Schule mit dem Schlachtruf »Jeder Mensch ist bildnerisch begabt« bekannt.²²⁵

Ostasien in Berlin

Es hing deshalb nicht sosehr mit dem Wiederaufleben weltanschaulicher Interessen für buddhistische und fernöstliche Weisheitslehren, mit denen sich Itten schon seit 1917 intensiv beschäftigt hatte,²²⁶ zusammen, dass sich Itten ab 1929 verstärkt mit der ostasiatischen Tuschkmalerei auseinandersetzte, sondern mit seiner Erkenntnis, dass die körperbezogene Zeichenkunst dieser abstrakten Lineaturen seine eigene Vorstellung von einer empfindungsbezogenen Zeichnung (Foto 32) berührte. Itten hatte schon ab 1928 japanische Lehrer im Tuschzeichnen an seiner Berliner Schule beschäftigt, 1932 keinen Geringeren als Yumeji Takehisa (Abb. 102), den Itten 1929 bei einer Demonstration seiner Kunst in der Japanischen Botschaft kennen gelernt hatte.²²⁷

Bilder wie *Der Berg* von 1929/30 (Kat. 41) dokumentieren, wie spontan der malerische Duktus der lebhaft frei skizzierenden ostasiatischen Tuschkmalerei auf Ittens künstlerische Praxis übersprang. Diese in frei gesetzten Pinselzügen atmosphärisch schwebende Bergvision ist zweifellos von Anregungen durch die japanische Tuschkmalerei getragen, zugleich bleibt sie interessanterweise auf ein schon im Tagebuch von 1918 vermerktes Naturerlebnis aus Ittens Berner Heimat bezogen: »Der Abend war regnerisch. Nebelfetzen hängen an den Bergen, schweben durch die Bäume und verwandeln alles in ein phantastisches, wunderbar zartes Helldunkel. Ich dachte immer an chinesische Tuschebilder.«²²⁸

Im Jahr 1931 entstehen zahlreiche Zeichnungen wie *Pferdchen* (Kat. 47) oder *Die Pflaume* (Kat. 46), die zeigen, wie Itten im Anschluss an seine Begegnung mit der japanischen Tuschkmalerei genüsslich die Beziehungen zwischen dynamisch abstrakter Lineatur und Gegenstandsverweis ausbalancierte. Die abstrakte Seite der japanischen Tuschkmalerei und Schriftzeichen begann Itten erst später zwischen 1956 und 1965 zu erkunden, als er sich ein zweites Mal intensiv mit der bildlichen Gestaltung grafischer Tuschzeichnungen beschäftigte. Blätter wie *Form auf Grau* (Kat. 78), *Lichtschein* (Kat. 79), *Am Strand* (Kat. 81), *Besuch* (Abb. 103) übersetzen Eindrücke seiner eigenen Welt in abstrakte künstlerische Chiffren. Vor dem Hintergrund dieser künstlerischen Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Kunst ist auch zu verstehen, dass die Berliner Itten-Schule schon in den dreißiger Jahren in Japan wahrgenommen wurde²²⁹ (Foto 42) und dass Ittens *Kunst der Farbe* – übersetzt von M. Tezuka (Foto 57) – in den sechziger Jahren alsbald auch in japanischer Sprache erschien.

102 Yumeji Takehisa als Lehrer für Tuschkmalerei in der Itten-Schule, Berlin 1932





103 Johannes Itten, *Besuch*, 1962, Aquarell und Tusche, 30 x 24 cm, WV 955, Itten-Archiv Zürich

Ittens Typlehre

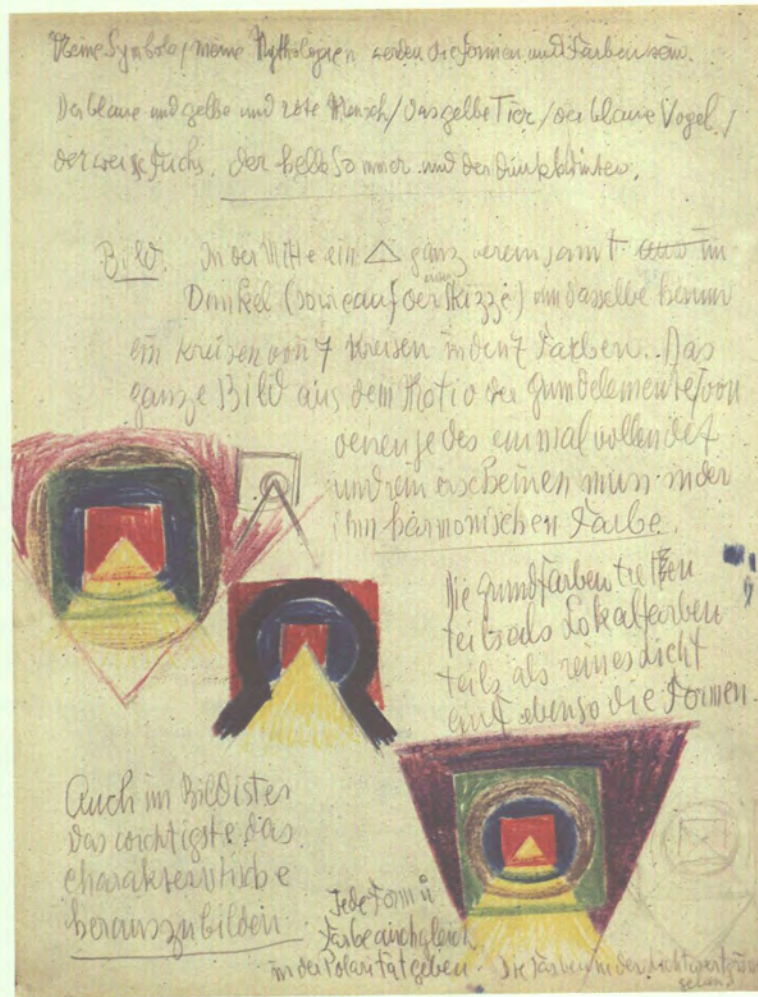
Der entscheidende Punkt, der Ittens kunstpädagogische Praxis von den Traditionen der vorausgegangenen akademischen Ausbildungen trennte, lag nicht zuvörderst in seinen – auf dem Dach der Itten-Schule – veranstalteten täglichen Atem- und Entspannungsübungen (Foto 35, 36) oder in der Einübung elementarer Ausdrucksformen (Foto 31, 32), sondern in seiner Methode einer konsequent betriebenen Typanalyse seiner Schüler und ihrer anschließenden typbezogenen Förderung. Ausgehend von der Überzeugung, dass sich in jeder künstlerischen Betätigung der schöpferische Mensch selbst spiegelt, analysierte Itten die Naturdarstellungen seiner Schüler (Foto 33) auf ihre typologischen Dispositionen hin. Interessanterweise kehrt auf dieser Ebene die unter dem Einfluss der Mazdaznan-Lehre gefundene Überzeugung Ittens wieder, dass »Menschheits- und Kunstentwicklung«

untrennbar zusammenhängen. Aber diese Idee löste er nun strikt von den Zielvorstellungen einer gesellschaftlichen Utopie und bezog sie konsequent auf die pädagogische Aufgabe einer angemessenen Entwicklung des einzelnen Individuums. Der ideologische Nimbus der Mazdaznan-Lehre war geschwunden!

In diesem Zusammenhang hat Itten in seinen Berliner Jahren auch zu der für seine Farblehre fundamentalen Einsicht einer typbezogenen Differenzierung der Farben, seiner Farbtyplehre gefunden.²³⁰ Itten selbst berichtet im Rückblick: »Im Jahre 1928 diktierte ich einer Klasse von Malschülern harmonische Farbakkorde. Diese sollten in beliebig großen Kreissegmenten zu geschlossenen Kreisflächen ausgemalt werden. Ich hatte noch keine Definition der harmonischen Farben gegeben. Nach etwa zwanzig Minuten Arbeit entstand in der Klasse große Unruhe. Ich erkundigte mich nach der Ursache und erhielt die Antwort: »Wir sind alle der Meinung, dass die diktierten Akkorde keine harmonischen Farbzusammenstellungen sind. Wir empfinden sie als unangenehm und disharmonisch.« Ich antwortete: »Gut, dann soll jeder solche Akkorde malen, die er als harmonisch und angenehm empfindet.« Die Klasse wurde sofort ruhig, und alle waren bestrebt, mir zu beweisen, dass ich mit meinen harmonischen Farbakkorden Unrecht hatte. Nach einer Stunde ließ ich die entstandenen Arbeiten auf dem Boden auslegen. Jeder Schüler hatte auf seinem Blatt gefühlsmäßig mehrere ähnliche Akkorde aufgemalt. [...] Mit Erstaunen wurde festgestellt, dass jeder eine andere Vorstellung von harmonischen Farbakkorden hatte. [...] Die Schüler mussten nun ihre Blätter so vor sich halten, dass ihre Gesichter gleichzeitig mit den Farbakkorden gesehen werden konnten. Dem anfänglichen Staunen folgte Heiterkeit, weil alle Schüler eine merkwürdige Übereinstimmung des farbigen Gesichtsausdruckes mit den entsprechenden Farbakkorden beobachten konnten. Ich schloss die aufregende Stunde mit den Worten: »Was hier jeder Einzelne als harmonische Farbzusammenstellungen erarbeitet hat, ist die subjektive Empfindung des einzelnen. Das sind die subjektiven Farben.« Diesem ersten Versuch folgten in den nächsten Jahren sehr viele andere.«²³¹

Bei der Beschäftigung mit der Farblehre Adolf Hölzels zwischen 1913 und 1916 war Itten zu der Überzeugung gekommen, dass sich die Menschen durch ihre unterschiedlichen subjektiven Farbwahrnehmungen unterscheiden, ja dass diesbezüglich unterschiedliche Typen von Menschen existieren. Wie sehr Itten schon 1918 hierfür nach einem Erklärungsmodell auf der Basis seiner Vorstellung eines unterschiedlichen farbigen Grundklangs verschiedener Menschen suchte, ist in seinen Tagebuchaufzeichnungen dokumentiert: »Wir sprachen auch über den objektiven Wert der Farbe. Ich hatte schon Samstag behauptet, dass auf einen blauen Menschen ein Gelb anders wirken würde als Violett. Der blaue wie der rote Mensch erkennen Gelb als Gelb, aber die Auslösung des psychischen Reflexes wird durch die Farbe Gelb bei den zwei verschiedenen Menschen verschieden sein. Ein gelber Mensch wird Violett und ein violetter Mensch Gelb als seinen Gegenpol empfinden, als harmonisch fühlen, und Rot wird aber zu Gelb wie zu Violett disharmonisch sein.«²³² Itten war überzeugt, dass sich auch die Künstler in »blaue und gelbe und rote Mensch[en]« usf. differenzieren und dementsprechend ihre Werke gestalten (Abb. 104).²³³ Hatte Itten anfangs noch versucht, diese Farbtyplehre auf die dreigeteilte Temperamentelehre der Mazdaznan-

104 Johannes Itten, *Meine Symbole, meine Mythologien*, 1918, Bleistift/Farbstift, 28 x 21 cm, Tagebuch IX, S. 96, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Bewegung nach »materiellen«, »spirituellen« und »intellektuellen« Typen zu übertragen, so zeichnen sich in den dreißiger Jahren die Anfänge der – späterhin durch die Publikation in Ittens *Kunst der Farbe* so bekannt gewordenen – viergeteilten Systematisierung gemäß den vier Jahreszeiten ab, die auch in Ittens malerischem Œuvre wichtige Spuren hinterlassen hat (Kat. 82–85).

Die Erkenntnis, dass Menschen gemäß ihrer farbpsychologischen Veranlagung Farbeindrücke unterschiedlich bewerten, hat Itten darüber hinaus auch in sein Ausbildungsprogramm für Textildesigner an der Höheren Preußischen Fachschule für textile Flächenkunst²³⁴ in Krefeld eingeführt. Und er hat damit den entscheidenden Anstoß für die auch heute noch in der Denkfigur der vier Jahreszeiten verbreitete Farbtypberatung in der Mode- und Make-up-Beratung gegeben, auch wenn er selbst an der Erfolgsgeschichte dieses Denkmodells nicht mehr beteiligt war.²³⁵

Es ist eine der Pointen in Ittens Leben, dass er spätestens zu diesem Zeitpunkt die Verbindung von Kunst und technischer Produktion, die ihn wenige Jahre zuvor in Auseinandersetzung mit Gropius dazu gebracht hatte, das Bauhaus zu verlassen, nun in umfassender Weise in eigenen Ausbildungsprogrammen realisierte.

Textildesign und Malerei

Flankiert von seiner Publikation des Tagebuchs von 1930,²³⁶ einer umfassenden Vortrags-, Lehr- und Ausstellungstätigkeit, die in den dreißiger Jahren über Deutschland hinaus auf eine breite Presseresonanz traf, erreicht Itten mit seiner im Januar 1932 erfolgten Berufung an die Höhere Preußische Fachschule für textile Flächenkunst in Krefeld²³⁷ den Höhepunkt einer aufreibenden künstlerischen Lehrtätigkeit. Spätestens seit diesem Zeitpunkt, von dem an Itten wochenweise zwischen Berlin und Krefeld pendelnd zwei Kunstschulen betreute, hatte sein künstlerisches Ausbildungsprogramm den alten Gegensatz von Kunst und Technik zugunsten einer intensiven Verbindung mit der Industrie und einer Ausbildungsperspektive, die zum Teil in die großindustrielle Produktion führte, überwunden.



106 Johannes Itten, *Der Lesende*, 1931, Aquarell und Farbstift, 34,5 x 24 cm, WV 448, Itten-Archiv Zürich

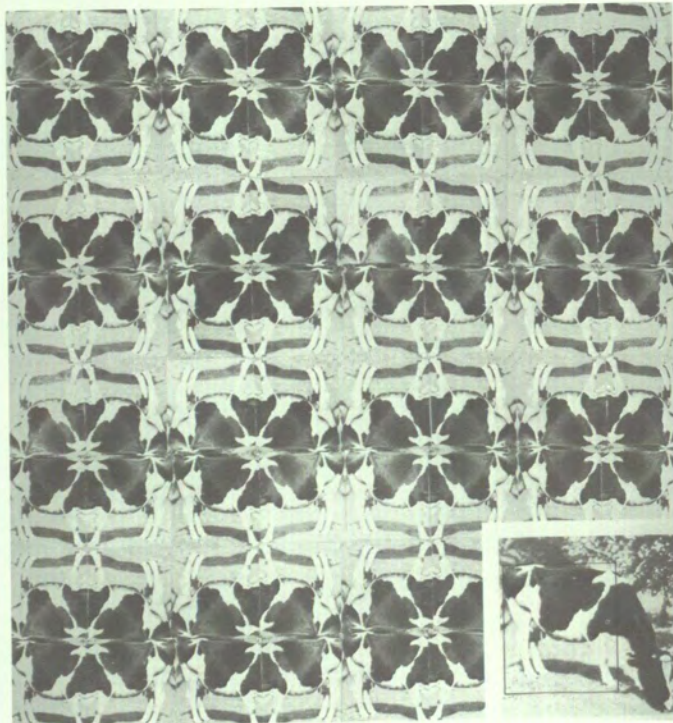
107 Tische und Stühle, Originalfoto, 1929,
Fotoklasse Lucia Moholy, Itten-Schule Berlin



108 Ludwig Baumann, Kuh, Originalfoto, 1935



109 Fotomontage aus dem Foto einer Kuh von
Ludwig Baumann, 1935





105 Robert Delaunay, *Die Läufer*, 1924–26, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart

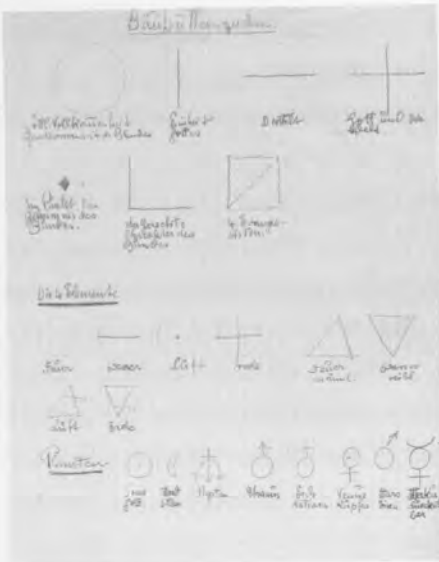
Während die historische Chronologie von Ittens Tätigkeit in Krefeld gut dokumentiert ist,²³⁸ ist die Frage der Verbindung dieser Aspekte mit seinem künstlerischen Schaffen bislang nur rudimentär erforscht. Zwei umfangreiche, bislang unpublizierte Tagebücher bilden den Schlüssel, um das Ineinandergreifen von Ittens elaborierter Kunsttheorie und seiner Malerei in dieser Zeit zu verstehen. Ein Aquarell wie beispielsweise *Der Wettlauf* (Kat. 51) erweist sich in Zusammenhang mit Ittens damaliger kunsttheoretischer Reflexion als Konkurrenzbild zu einer themengleichen Darstellung Robert Delaunays (Abb. 105), der Itten vorhielt, dass »durch die lineare und formale Bindung der Figuren [...] keine Bewegung zustande« komme.²³⁹ Demgegenüber versuchte Johannes Itten das Geschehen des Wettlaufs in eine vibrierende Folge von Farb- und Hell-Dunkel-Flächen zu übersetzen, die dem Betrachter die zeitliche Dimension dieses Vorgangs anschaulich erfahrbar machen.

In den frühen dreißiger Jahren entstehen in Ittens Œuvre zahlreiche figurative Arbeiten wie *Gelbes Mädchen* (Kat. 43), *Der Lesende* (Abb. 106) oder *Mädchen im Stuhl* (Kat. 49), in denen Itten – durchaus mit akademischen Akzenten – das Verhältnis von Figur und Raum in neuer Weise erkundet und in die Fläche bindet. In anderen wichtigen Werken wie den *Äpfeln* von 1930 (Kat. 42) hat sich Ittens Perspektive auf das Sichtbare offensichtlich unter dem Eindruck der fotografischen Experimente seiner Fotoklasse an der Berliner Schule verändert. Die gleichsam »dekomponierte«, zu den Rändern hin offene Flächenkomposition eines Blicks auf den Tisch lässt sich beispielsweise mit den Bildstrategien der Aufnahme *Tische und Stühle* aus der Fotoklasse Lucia Moholys von 1929 (Abb. 107) vergleichen. Daneben tritt nun verstärkt Ittens in diesen Jahren nun deutlich wachsendes Interesse an der Erkundung der Farbe hervor, so in dem Aquarell *Figur im Garten* (Kat. 50). In der streng planimetrischen Farbfeldkomposition, in der freilich das Figürliche lesbar bleibt, meldet sich 1934 zum ersten Mal wieder die Abstraktion zurück.

Auch Ittens umfassende Auseinandersetzung mit den Fragen der textilen Ornamentik in Krefeld hat um 1935 in seiner Malerei Spuren hinterlassen. Die Darstellungsmodi werden – analog zu den Stoffmustern – abstrakter. Lag eine der originellsten Möglichkeiten zur Gewinnung textiler Ornamente in Ittens Krefelder Unterricht in der abstrahierenden Übersetzung fotografisch vorgegebener gegenständlicher Motive – wie beispielsweise in der aus der Fotografie einer Kuh 1935 von Ludwig Baumann entwickelten dekorativen Sequenz (Abb. 108, 109) –, so lassen sich nun ähnliche Strategien in der bildlichen Abstraktion auch in Ittens Malerei studieren. Ein Schlüsselwerk dieser Zeit, *Vögel am Meer* (Kat. 52), zeigt, wie eng in Ittens Malerei nun Figuration und Abstraktion ineinander greifen. Das Gemälde gehört zu einer umfangreichen Werkgruppe, in der die Darstellungsmöglichkeiten dieses Motivs sowohl zur Seite des Gegenständlichen wie zur Seite der Abstraktion hin ausgelotet und schließlich auch wieder in ornamentale Stofftexturen übersetzt werden.

Das Velum in Amsterdam

Ihre innigste und zugleich monumentalste Verschmelzung von textiler Ornamentik und bildhafter Malerei verwirklichte Itten im Frühsommer 1938 in einer transparenten Deckenbespannung für das Treppenhaus des Stedelijk Museums in Amsterdam (Abb. 2, Kat. 56, 57).²⁴⁰ Das heute nicht mehr erhaltene *Velum* maß 18 x 9,5 Meter und schmückte die Eingangshalle anlässlich einer Überblicksausstellung zu *100 Jahren französischer Kunst*. Den Auftrag für diese Deckenbespannung erhielt Itten am 29. April 1938 durch den Museumskonservator Willem Sandberg, den Itten noch über Mazdaznan-Kontakte seit 1925, als Itten auf Einladung Sandbergs zu Vorträgen nach Amsterdam reiste, kannte.²⁴¹ Freilich schuf Itten in den zumeist figurativen Chiffren seines *Velum*-Entwurfs eine aufs Äußerste reduzierte zeichenhafte Bildsprache, die befreit von esoterischen Zwischentönen unmittelbar anschaulich und mit tänzerischer Leichtigkeit um das Thema des Schöpfungsmythos kreist.²⁴² Itten hatte sich seit zwei Jahrzehnten intensiv mit der enzyklopädischen Vielfalt von Bildzeichen aus unterschiedlichsten Kulturbereichen, Epochen und geistesgeschichtlichen Kontexten, die von altägyptischen Hieroglyphen über antike pythagoräische Spekulationen, mittelalterliche Alchemie, Bauhüttenzeichen, Esoterik, Astrologie (Abb. 110) bis zur Mazdaznan-Lehre reichten, beschäftigt, um daraus in einer diachronen, ethnografisch erweiterten Betrachtung einen universellen Fundus überlieferter Zeichen und Symbole des Menschen in der Geschichte der Kunst zu finden, der mit den abstrakten Elementarformen seiner Kunst in Übereinstimmung zu bringen war. Die Beschäftigung mit textiler Ornamentik führte ihn nun zu einer weltanschaulich weniger aufgeladenen, gleichwohl nicht weniger sprechenden Form einer zeichenhaften Bildsprache.



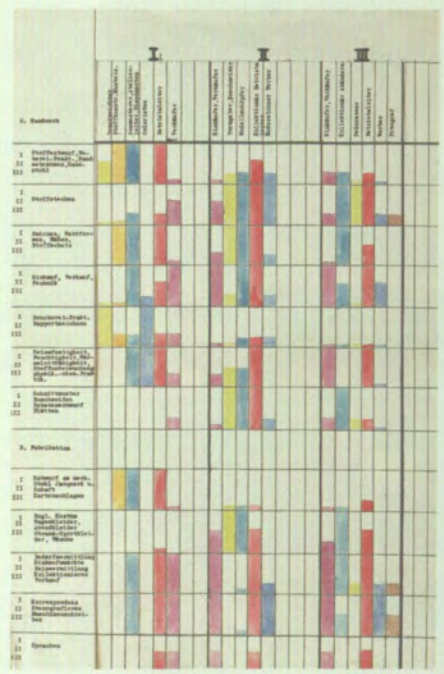
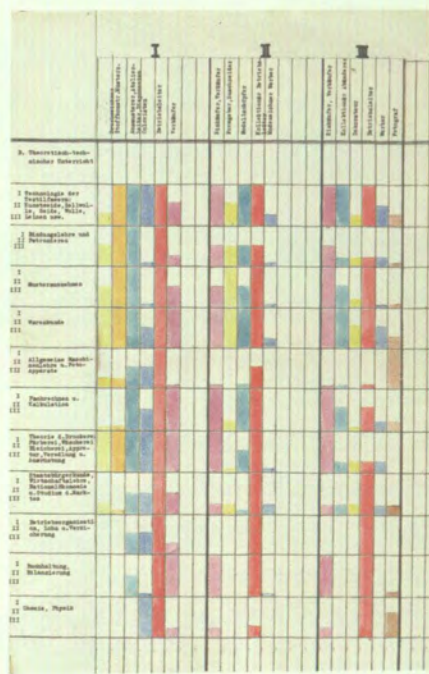
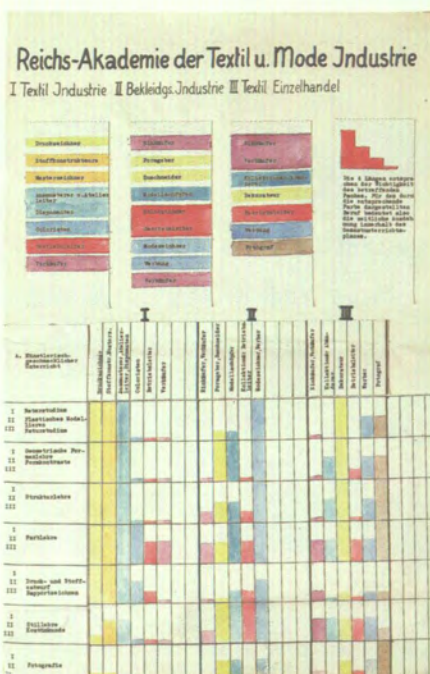
110 Johannes Itten, Zeichen und Symbole, um 1926, 27,2 x 19,5 cm, Itten-Archiv Zürich

Itten und das Dritte Reich

Schon im April 1934 hatte die Itten-Schule in Berlin dasselbe Schicksal wie zwei Jahre zuvor das Bauhaus in Dessau und das Bauhaus in Berlin im Juli 1933 ereilt.²⁴³ Sie wurde unter nationalsozialistischem Druck geschlossen. In Krefeld sollte es noch bis zum November 1937 dauern, bis auch dort die Auflösung der Textilschule zum 31. März 1938 verfügt wurde.²⁴⁴

Man mag Itten Opportunismus vorwerfen, dass er sich noch im Frühsommer 1937 Hoffnungen machte, seine Krefelder Schule durch die Umwandlung in eine »Reichsakademie der Textil- und Modeindustrie« erhalten zu können, und in diesem Sinne Hermann Göring ein Konzept übermittelte.²⁴⁵ Ein Gesamtplan der von Itten nach Berufsbildern komplex differenzierten Ausbildungsgänge dieser Reichsakademie kann hier erstmals publiziert werden (Abb. 111).²⁴⁶ Dass Ittens in diesem Zusammenhang behandelte Frage einer nach Völkern gegliederten Farbanalyse im Textilbereich nicht als ein affirmatives Zugeständnis an die nationalsozialistische Rassenideologie zu werten ist,²⁴⁷ wird schon daran deutlich, dass er gleich lautende Pläne kurz darauf auch für das Projekt einer Textil-Akademie in den Vereinigten Staaten verfolgte und schließlich in der Schweiz ein »Farbeninstitut« für die

»Exportindustrie«, das die »subjektiven Farben der verschiedenen Länder [...] geordnet in einer Kartothek« dokumentieren sollte, zu realisieren hoffte.²⁴⁸ Die englische Übersetzung seines Exposés für die Reichsakademie ist noch im Itten-Archiv in Zürich erhalten. Ittens empörte Reaktion, mit der er am 26. Februar 1938 von der Reichskammer der Bildenden Künste ultimativ die Entfernung seiner Werke aus der Ausstellung *Entartete Kunst* verlangte und mit Konsequenzen durch die Schweizer Gesandtschaft drohte,²⁴⁹ dokumentiert aber auch, dass er erst nach und nach die unter nationalsozialistischen Vorzeichen rapide bedrohlich werdende Veränderung seiner Stellung als Künstler realisierte. Itten teilte am 30. November 1937 seinen Schülern in Krefeld seine Entlassung und die Schließung der Schule mit: »Dieses soll nun keine Grabrede sein, sondern eine Eröffnungsrede, dass wir endlich aus einer unmöglichen Situation herauskommen. Ich habe die feste Überzeugung, dass wir an einem Platz, wo man uns freundlich gesinnt ist, unsere besten Leistungen erzielen werden.«²⁵⁰ Ein briefliches Hilfesuch, das Itten schon am 14. November 1937 an Walter Gropius sandte, zeigt, dass Itten zu diesem Zeitpunkt – wie viele andere Künstler – noch damit rechnete, über Holland in die Vereinigten Staaten ausreisen zu können, um dort eine Bauhaus-Hochschule für die Mode- und Textilindustrie zu gründen.²⁵¹ Aber schon am 26. Februar 1938 unterschrieb Itten sein erwähntes Protestschreiben als – offenbar designerter – »Direktor der Gewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich«, auch wenn der Brief von Düsseldorf aus abgesandt wurde.²⁵² So scheint Itten noch vor seinem Zwischenaufenthalt in Amsterdam ab März 1938 der Weg nach Zürich sicher gewesen zu sein, wo er zum 1. Dezember zum Leiter der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums ernannt wurde, ab 1943 dann auch die Leitung der Textilfachschule übernahm.



111 Johannes Itten, Ausbildungsplan zu einer Reichs-Akademie der Textil- und Mode-Industrie, 1937, jeweils 48,5 x 32 cm, Itten-Archiv Zürich

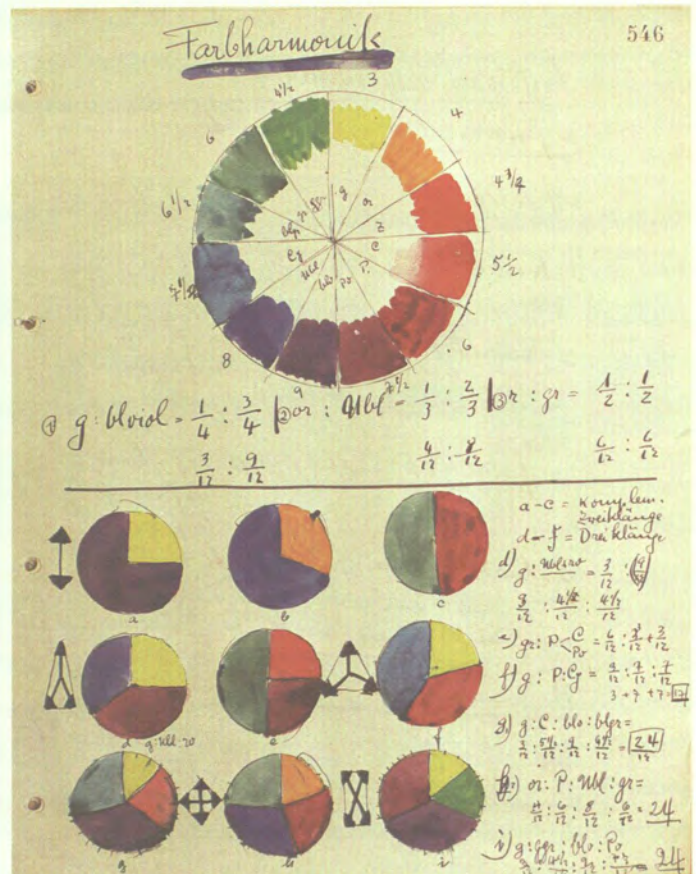
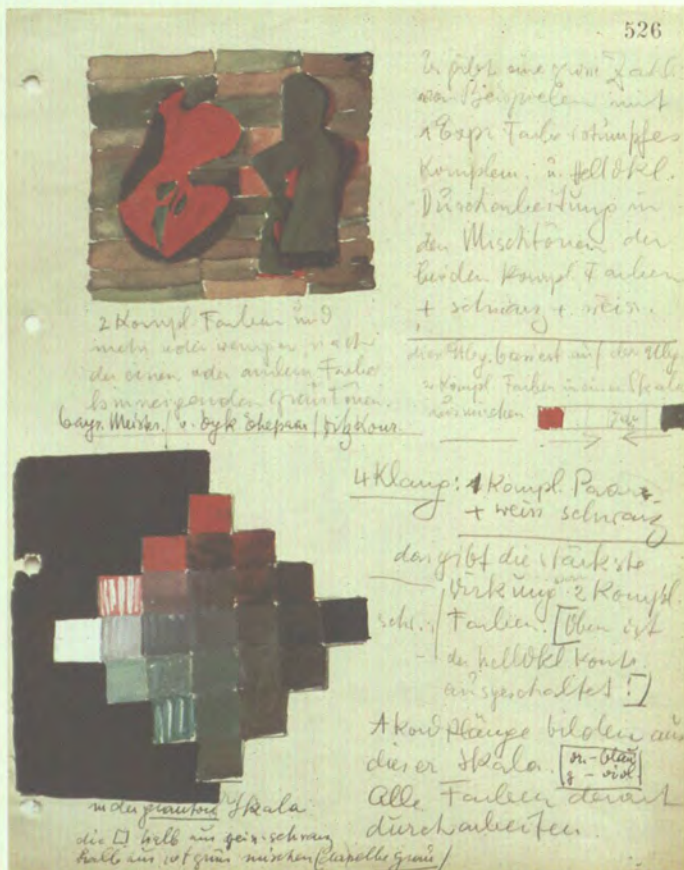
Mit seiner Tätigkeit in der Schweiz ab Winter 1938 hat Itten gleich in mehrfacher Hinsicht künstlerische Gegenentwürfe gegen die nationalsozialistische Barbarei in Deutschland vorgelebt. Zum einen in der Fortsetzung der künstlerischen Elementarlehre der Bauhaus-Tradition an der Kunstgewerbeschule (Foto 55, 56), zum anderen im seit 1949 erfolgten Aufbau und der Betreuung des Rietberg Museums für außereuropäische Kunst (Foto 52–54). Auch in anderer Hinsicht bildet diese Zeit eine Zäsur in seiner Biografie. Ittens Scheidung von Hildegard Itten-Anbelang wird formal vollzogen (18. März 1938). Anneliese Schlösser, die als Schülerin in Krefelder Jahren Johannes Itten kennen lernte und als Assistentin begleitete, tritt ab April 1939 als neue Ehegattin an seine Seite (Foto 48).

Die Kunst der Farbe

Die letzten beiden Schaffensjahrzehnte Johannes Ittens stehen in besonderer Weise unter den Vorzeichen der Erkundung der Kunst der Farbe. Dies sowohl im Bereich seiner kunsttheoretischen Überlegungen wie im Bereich seiner Malerei. Es hat den Anschein, als hinge Ittens Rückkehr zu rein abstrakten Gemälden (Kat. 66), wie den Schachbrett- und den orthogonalen Farbfeldkompositionen Mitte der fünfziger Jahre (Kat. 67), unmittelbar mit seiner intensivierte Beschäftigung mit den elementaren Wirkungen der Farbe zusammen. Es war Adolf Hölzel, der Itten in seinen Stuttgarter Studienjahren in das Gebiet der Far-

114 Johannes Itten, *Farbkurs*, Mai 1939 (Zürich), Krefelder Tagebuch, S. 526, 29,7 x 21 cm, Itten-Archiv Zürich

115 Johannes Itten, *Farbharmonik*, 1940 (Zürich), Aquarell und Tinte, Krefelder Tagebuch, S. 546, 29,7 x 21 cm, Itten-Archiv Zürich





116 Johannes Itten, *Farben einer Landschaft*, 1946, Aquarell, 34 x 24 cm, WV 769, Itten-Archiv Zürich

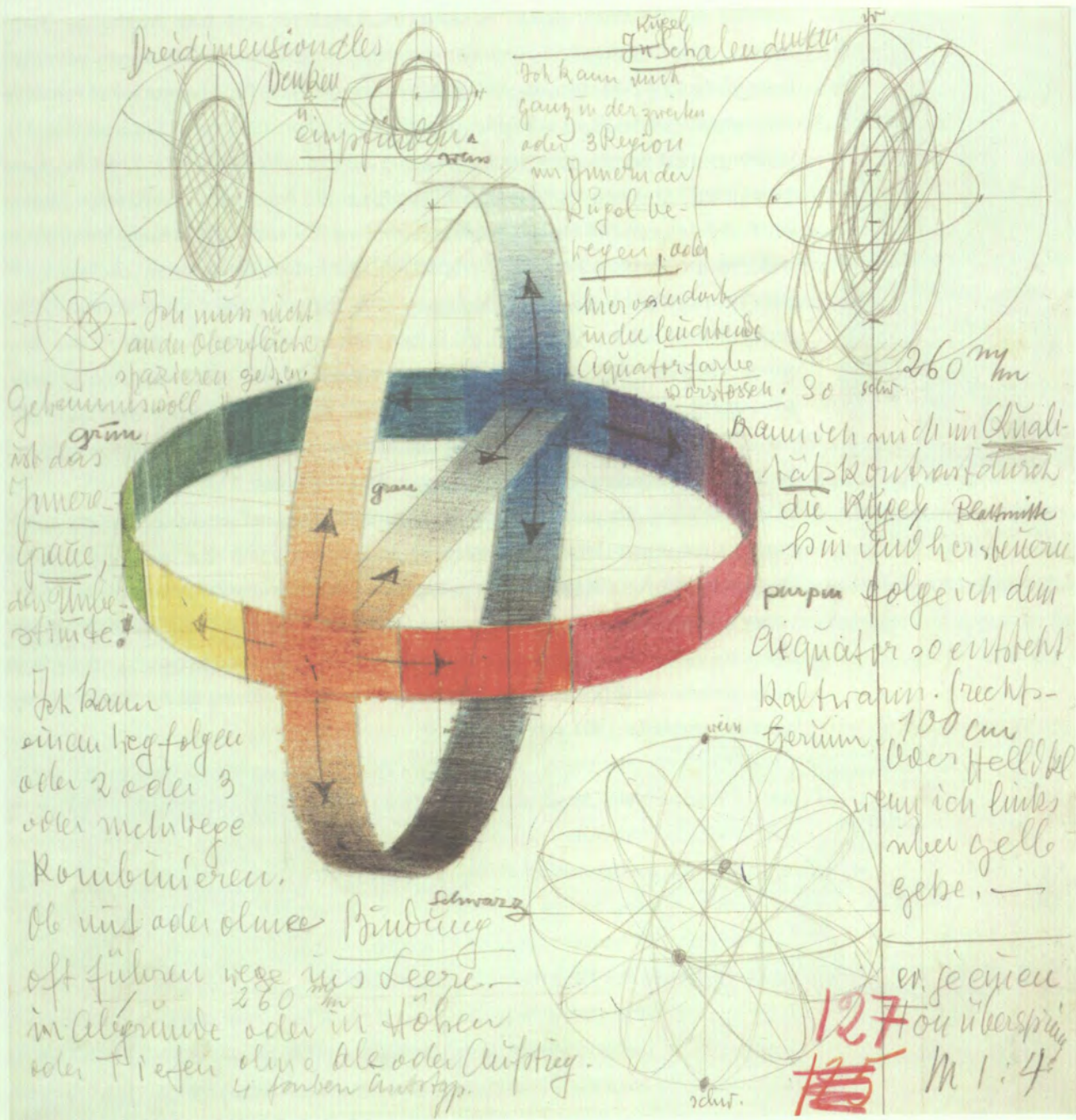
benlehre eingeführt und diesem mit seinen musikanalogen acht- bzw. zwölfteiligen Farbkreisen, seiner Farbkontrast- und Harmonielehre entscheidende Grundlagen vermittelt hatte,²⁵³ die Itten ein Leben lang beschäftigten und die in die Fundamente seiner Farblehre eingegangen waren.²⁵⁴ So skizzierte Johannes Itten schon 1915 einen *Farbkreis* (Kat. 11), in dem er auch Beziehungen der Farbordnung zur Ordnung des musikalischen Tonraums erkundete.²⁵⁵ In seinen Bauhaus-Jahren²⁵⁶ umriss er das Projekt einer universellen Farbenlehre, in der er – an Philipp Otto Runge anschließend²⁵⁷ – »eine farbige Kugel konstruieren und zweitens ein Menschenmodell mit den Ton- und Farbkreisen als deren Lokalisation«²⁵⁸ schaffen wollte (Abb. 58, 112). Die Spuren einer solchen Suche nach einer universellen Farbsystematik wie von Versuchen, die Farben nach astrologischen Aspekten,²⁵⁹ den Temperamentelehren, den vier Elementen, alchemistischen oder mineralogischen Kriterien oder analog zur Musik zu ordnen (Abb. 48), finden sich in Ittens Tempelherrenhaus-Tagebuch.²⁶⁰ In späteren Jahren hat Itten mit umfassenden farbsymbolischen Zuordnungen auf der Ebene anthropologischer Konstanten experimentiert (Abb. 113).

In den dreißiger Jahren gewinnt die Auseinandersetzung mit der Farbe in Ittens kunsttheoretischen Aufzeichnungen zunehmend an Bedeutung und eine neue systematische Qualität,²⁶¹ indem nicht zuletzt auch wieder die spekulative Idee zahlenbezogener Proportionen in der Farbenharmonie wiederkehrt (Abb. 114, 115).²⁶² Als eigenständiges Projekt tritt Ittens Farbenlehre nach seinem Wechsel nach Zürich ab 1940 hervor²⁶³ und wird von da ab in mehreren Arbeitsetappen über die fünfziger Jahre hinweg bis zur Publikation seiner *Kunst der Farbe* 1961 weitergeführt.²⁶⁴

Dieser Weg einer intensiveren und systematischeren Auseinandersetzung mit der Farbe ist auch in Ittens Malerei zu sehen. So hat er zum Beispiel in seinem Aquarell *Farben einer Landschaft* von 1946 (Abb. 116)²⁶⁵ gleichsam die abstrakte Matrix der zugrunde liegenden Farbordnung in die Darstellung der Landschaft eingebledet. Es handelt sich um einen frühen bildlichen Beleg für die in Ittens Züricher Jahren einsetzende analytisch-abstrakte Durchdringung der Farbwirkungen im Sichtbaren, wie sie auch später das Blatt *Bäumchen und ihre Schatten* von 1953 (Kat. 63) dokumentiert.

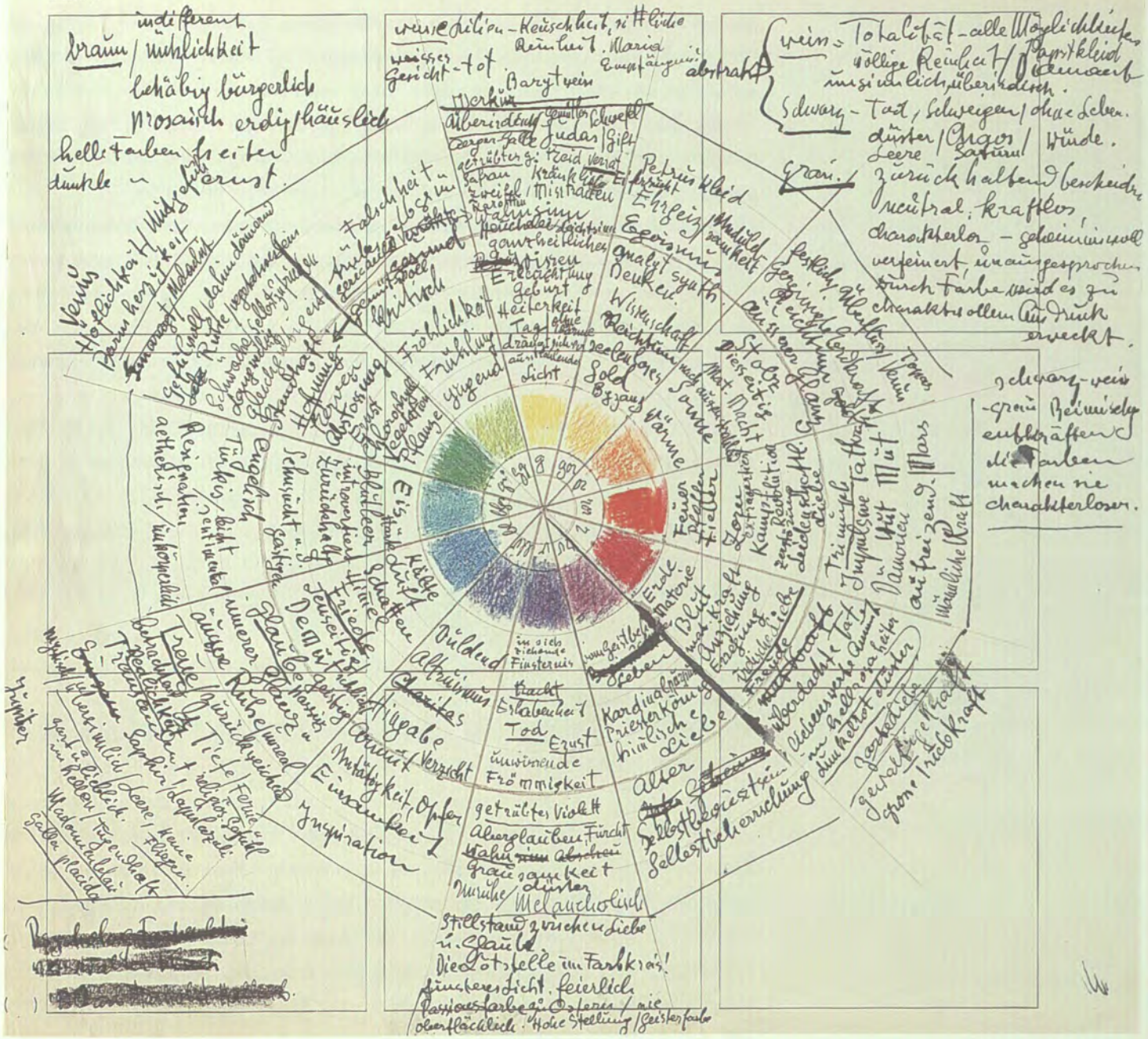
In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre – und damit parallel zu den kunsttheoretischen Vorarbeiten zur Niederschrift der *Kunst der Farbe* – bricht sich diese neue Beschäftigung mit den Gesetzmäßigkeiten der Farbe auch auf dem Boden der geometrischen Abstraktion in seiner Malerei ihre Bahn (Kat. 67, 70, 74), womit er – gelegentlich auf dem Sonderweg einer künstlerischen Reprise (Kat. 15, 17) – zur abstrakten Bildsprache seiner frühen Bauhaus-Jahre zurückkehrt (Kat. 67), freilich unter den Vorzeichen einer neuen Akzentuierung der anschaulichen Reflexion und Meditation der individuellen Bildgestalt.

Zwei ästhetische Grundprobleme standen dabei für Johannes Itten im Vordergrund, die Analyse der Kontrastverhältnisse der Farben und ihre kompositorische Synthese zu einer übergreifenden Harmonie. Analog zu Hölzel – wenn auch mit kleinen Modifikationen – zählte Itten sieben Kontraste auf. Den »Farbe-an-sich-Kontrast«, »Hell-Dunkel-Kontrast«, »Kalt-Warm-Kontrast«, »Komplementär-Kontrast«, »Simultan-Kontrast«, »Qualitäts-Kontrast« und »Quantitäts-Kontrast«.²⁶⁶



112 Johannes Itten, *Bandräumlich, Farbkugel*, 1921, Grafit und Farbstift, 22,6 x 22 cm, WV 6183, Itten-Archiv Zürich

Zwischen diesen Eckpunkten seiner Farbtheorie (Abb. 112) erkundete Itten die Wirkungsweisen und Wahrnehmungsmöglichkeiten der Farbe in unterschiedlichen Konstellationen, wobei er die Farbenharmonie einmal auf einzelne Farbklänge wie in *Dreiklang-Modulation* (Kat. 76) begrenzte, einmal freudig auf die Totalität aller Farben wie in *Festlich* (Kat. 93) ausdehnte. Auf unterschiedlichen Wegen hat er dabei die verschiedenen Dimensionen seines Farbkosmos ausgemessen (Abb. 112).²⁶⁷ Steht in einzelnen Arbeiten wie in *Glückliche Inselstadt* (Kat. 89) mit ihren fein austarierten Farbkonstellationen der koloristische Kontrast einzelner Farbtöne und Farbtemperaturen im Vordergrund, sind andere Arbeiten wie



113 Johannes Itten, Farbkreis, Farbstift und Tinte, um 1960, 28,4 x 30,5 cm, WV 6183, Itten-Archiv Zürich

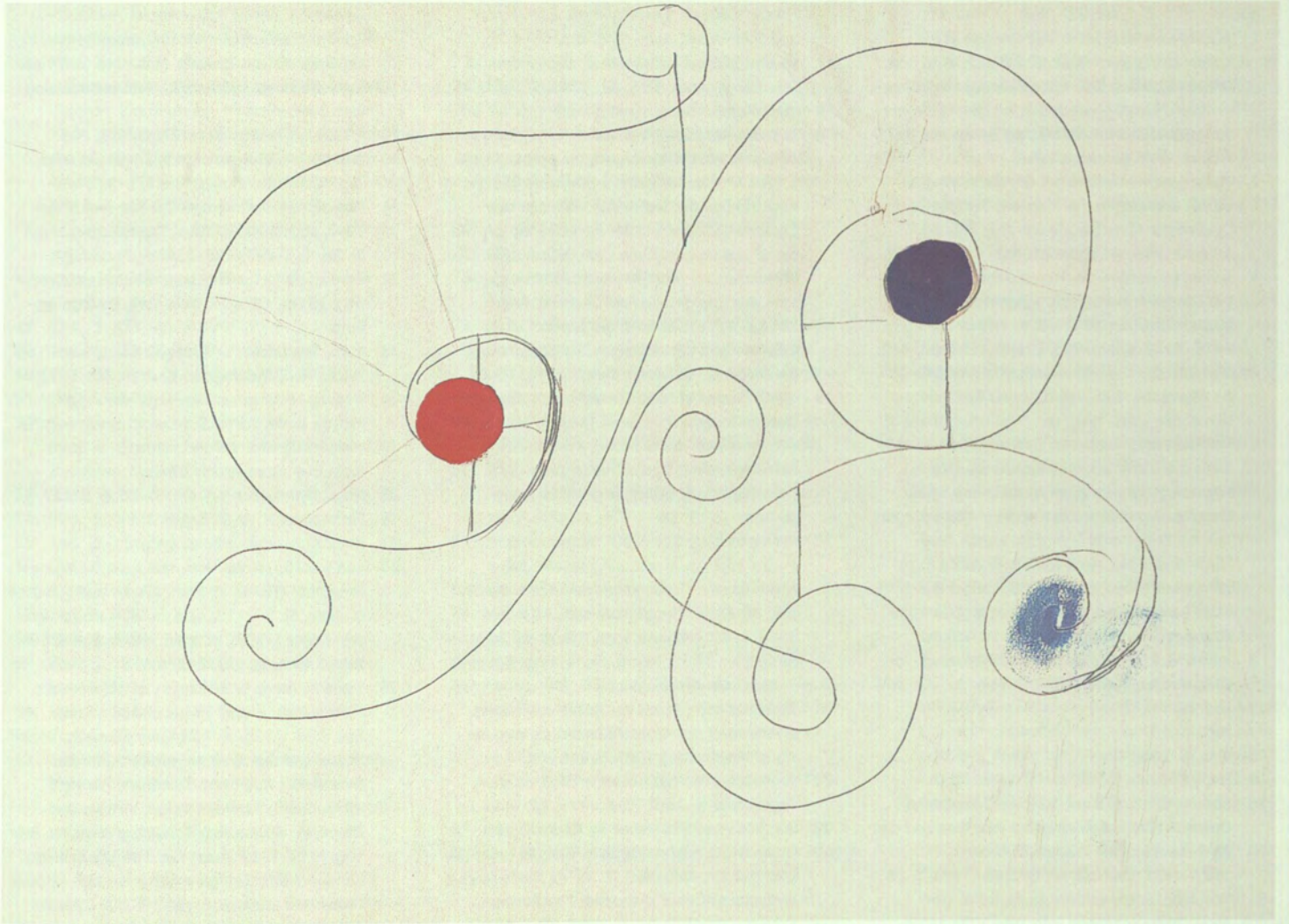
Erwartung (Kat. 94) oder Adieu (Kat. 90) auf die Hell-Dunkel-Wirkung der Farbe angelegt, indem sich die Buntfarben über Gelb und Weiß lichthaft verwandeln und von den umgebenden Dunkelheiten zum Leuchten gebracht werden. In anderen Gemälden wie in Concerto grosso (Kat. 74) oder in Kristall (Kat. 77) erscheint die Farbe – an frühe Eindrücke bei Hölzeln anschließend²⁶⁸ – glasfensterartig leuchtend gestaltet. Wieder andere Werke sind auch dem Phänomen des farbigen Divisionismus gewidmet. In jedem seiner Gemälde hat Itten die Größe und Anordnung der Farbflächen komplex ausponderiert und in ein polyphon durchkomponiertes Bildgefüge eingebunden.

Itten blieb sich dabei bewusst, dass die Betrachter mit ihren unterschiedlichen farbtypologischen Veranlagungen, die er gemäß den Jahreszeiten Frühling, Sommer, Herbst und Winter in vier Typen unterteilte,²⁶⁹ auch unterschiedlich auf verschiedene farbharmonische Konstellationen seiner Malerei reagieren. Denn wie Kandinsky²⁷⁰ glaubte Itten an die musikanaloge psychische Wirkmacht der Farbe, kraft derer die »Kunst [...] nicht Gegenstände oder Anlässe, sondern nur den Eindruck selbst« wiedergebe und »auf der höchsten Stufe [...] ausschließlich mit der Wiedergabe der innern Natur« befasst sei.²⁷¹

Monumental hat Itten die Vorstellung einer nach vier Grundtypen differenzierten Farbwelt in dem Zyklus zu den *Vier Jahreszeiten* malerisch ausgestaltet (Kat. 82–85). Jedes der vier Gemälde zeigt ein spezifisches Farbklangsegment des Farbkreises. Während im Frühling das »jugendlich helle, strahlende Werden der Natur [...] durch lichtvolle Farben zum Ausdruck gebracht« wird, indem Gelb, Gelbgrün, Hellrosa und Hellblau den Klang bestimmen (Kat. 82), dominieren im Herbst welke Farben, »stumpfes Braun und Violett«, Orange und Olivgrün (Kat. 84).²⁷² »Im Sommer erreicht die [...] zu maximaler Form- und Farbkraft gesteigerte Natur ihre größte Dichte und plastisch lebendige Kraftfülle. Die warmen, dichten, aktiven Farben« Orange, Rot und Blau »bieten sich als farbiger Ausdruck des Sommers« an (Kat. 83).²⁷³ Die Palette des Winters schließlich ist von passiven Farben bestimmt, »die in-sich-ziehend, kalt und nach innerer Tiefe strahlend durchsichtig, vergeistigend sind«, kaltes Blau, Blaugrün, Weiß und Violett (Kat. 85).²⁷⁴ Itten hat diese Vorstellung nicht nur auf der Ebene einer seriellen abstrakten Farbtonstufenkomposition erkundet, sondern auch – in unterschiedlichen Abstraktionsgraden – auf jahreszeitliche Landschaftsdarstellungen zurückprojiziert (Kat. 88, 95).

Am Leitfaden dieser Kontrast- und Harmonievorstellung hat Itten in seinem Spätwerk Bilder geschaffen, die nicht als didaktische Illustrationen eines »Katechismus der Farbe« dienen, sondern auf die Spuren einer komplexen methodischen Analyse des Sichtbaren und der Wahrnehmung selbst führen. Ittens grundlegende Erkenntnis, dass – so die treffende Charakterisierung des Schülers und Assistenten in Berliner Jahren, Boris Kleint – »die Elemente des Bildens einzeln und nacheinander studiert werden müssen, nicht zusammen und gleichzeitig, selbst wenn ihre Wiedervereinigung neue Probleme aufwerfen sollte«,²⁷⁵ hat Itten in eine unerschöpfliche Betrachtung der künstlerischen Möglichkeiten der Farbe in seiner Malerei geführt: »Hier, im Objektiven, zeigt Itten zwar nicht einen leichten Weg, aber viele gute: die Landkarte des an sich Möglichen.«²⁷⁶

Am Ende von Ittens Schaffen steht eine Reihe Spiralkompositionen, in denen sich die Spiralförmigkeit nicht mehr mit ungebärdigter rhythmischer Energie wie in seiner Malerei um 1917/18 (Kat. 23) entfaltet, sondern mit großer Ruhe in den Farbabstufungen und in freischwebenden tänzerischen Bewegungen zumeist von außen nach innen zum Zentrum führt (Kat. 97). Eine solche gezeichnete Spiralkomposition (Abb. 117),²⁷⁷ die – wie ein frei entfalteter Notenschlüssel – um ein rotes und ein blaues Zentrum ausgreift, ließ Johannes Itten an seinem Todestag am 25. März 1967 unvollendet auf seinem Schreibtisch zurück.



117 Johannes Itten, *Letzte Spiralen*, 1967,
25 x 35,5 cm, Bleistift und Acryl, blauer Karton,
Itten-Archiv Zürich

Anmerkungen

- 1 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1911), Bern 1952, S. 54ff. Siehe zu Ittens Zeit am Bauhaus: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Ostfildern-Ruit 1994.
- 2 Vgl. hierzu weiterführend: Christoph Wagner, *Utopie und historischer Kontext. Beiträge und Quellen zur Kunsttheorie von Paul Klee und Johannes Itten* (in Vorbereitung).
- 3 Immerhin wurden die Auslassungen vermerkt: Eva Badura-Triska (Hrsg.), *Johannes Itten. Tagebücher. Stuttgart 1913–1916*. Wien 1916–1919, Wien 1990, S. 294, 305, 366, 419.
- 4 Vgl. *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian, 1900–1915*, Ausst.Kat. Schirn-Kunsthalle 1995, hrsg. von Schirn Kunsthalle Frankfurt und Veit Loers, Ostfildern-Ruit 1995. Siehe z. B. Peter Schmitt, »Johannes Itten in Herrliberg. Versuch einer Annäherung an ein bisher wenig beachtetes Kapitel in Ittens Biografie«, in: *Festschrift für Brigitte Klesse*, hrsg. Förderer des Museums für Angewandte Kunst Köln, Berlin 1994, S. 197–209; Ludger Busch, »Das Bauhaus und Mazdaznan«, in: *Das frühe Bauhaus* (s. Anm. 1), S. 88.
- 5 Johannes Itten, *Werke und Schriften*, hrsg. von Willy Rotzler, Zürich 21978, S. 15ff.
- 6 Ebd., S. 15f.
- 7 Ebd., S. 16.
- 8 Ebd., S. 280.
- 9 Ebd., S. 19.
- 10 Ebd., S. 92, 406, Anm. 224; vgl. Magdalena Droste, »Wechselwirkungen – Paul Klee und das Bauhaus«, in: *Paul Klee als Zeichner 1921–1933*, Bauhaus Archiv Berlin 1985, S. 26.
- 11 Paul Klee, *Briefe an die Familie*, Bd. II: 1907–1940, hrsg. von Felix Klee, Köln 1979. Vgl. die Briefe vom 24.(?)4.1917 (S. 864), 26.11.1920 (S. 965), 16.1.21 (S. 969ff.), 19.4.21 (S. 976), 21.6.21 (S. 980), 3.12.21 (S. 983), 2.10.22 (S. 986).
- 12 Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 18.
- 13 Ebd., S. 18.
- 14 Ebd., S. 18.
- 15 Vgl. Ekkehard Mai, »Zur Vorgeschichte des Vorkurses. Künstlerausbildung an Kunstakademien vor und um 1900«, in: Rainer Wick (Hrsg.), *Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell?*, Köln 1985, S. 11–27. Corinne Wagner-Zoelly, *Die Beiträge von Eugène Grasset, Eugène Gilliard und der Reformpädagogik am Vorkurs von Johannes Itten am Bauhaus Weimar*, Zürich 1994.
- 16 Siehe zum Beispiel Ittens Brief vom 25.12.1904 an seinen Freund Otto Stettler, in: Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 44f.
- 17 So zum Beispiel auch in: Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 33.
- 18 Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 14, Bd. 2, S. 36, Anm. 222. Vgl. Rainer K. Wick (Hrsg.), *Johannes Itten. Bildanalysen*, Ravensburg 1988, S. 58, Christoph Wagner, »Primitivismus« und Konstruktion des Sichtbaren. Facetten der Cézanne-Rezeption in der Kunsttheorie der Moderne und im russischen Cézanneismus, in: Ellen Schwinzer und Alla Chilova (Hrsg.), *Die russische Avantgarde und Paul Cézanne*, Bönen 2002, S. 121–132, Gottfried Boehm, »Paul Cézanne und die Moderne«, in: *Cézanne und die Moderne*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 10–27.
- 19 Ittens Skizze befindet sich auf einem separaten Blatt im Tagebuch I, Herbst 1913, B, 36 x 22,5 cm, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Vgl. Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), S. 14; siehe hierzu auch Wick, *Itten. Bildanalysen* (s. Anm. 18), S. 58.
- 20 Johannes Itten, Skizze auf Transparentpapier, 11,5 x 16,2 cm, Grafit, eingelegt in: Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte*, München 1918, S. 99; Johannes Itten, Skizze auf Transparentpapier, 12,3 x 18 cm, Grafit, eingelegt ebd., S. 153 (Itten-Archiv Zürich).
- 21 Johannes Itten, *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Weg zur Kunst*, Ravensburg 1961, S. 84.
- 22 Tagebuch I, Stuttgart, Herbst 1913, in: Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 14.
- 23 Das Bild von 1870 wurde bei Meier-Graefe (s. Anm. 20) noch unter dem Titel *Die roten Dächer* geführt. Abb. ebd., S. 99. *La Neige fondue à l'Estaque*, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Schweiz, Privatbesitz.
- 24 Paul Cézanne: *Nature morte, La corbeille de pommes*, 1890–1894, Öl auf Leinwand, 65,5 x 81,3 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.
- 25 Paul Cézanne: *Waldinneres/ La Citerne dans le parc du Château Noir*, um 1900, Öl auf Leinwand, 74,3 x 61 cm, Princeton Art Museum.
- 26 Itten, *Kunst der Farbe* (s. Anm. 21), S. 84.
- 27 1915, Öl auf Leinwand, 89 x 113 cm (1946 überarbeitet), Itten-Archiv Zürich, WV 53.
- 28 1915, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm, Kunstmuseum Luzern, WV 57. Siehe hierzu auch Tina Grüttnert, »Johannes Itten, Barmherziger Samariter 1915 (im Kunstmuseum Luzern)«, in: *Gottfried-Keller-Stiftung, Bericht 1981–1984*, Bern 1985, und Hanspeter Landolt, »Johannes Itten, Barmherziger Samariter (Kunstmuseum Luzern),
- Komposition in Blau (Kunstmuseum Bern)«, in: *Sammeln für die Schweiz, 100 Jahre Gottfried-Keller-Stiftung, 1980–1990*, Jubiläumskatalog, Bern 1990.
- 29 J. Meier-Graefe (s. Anm. 21), S. 113, 203.
- 30 Tagebuch II, Stuttgart 1915, S. 101, in: Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 81.
- 31 Manuskript, Vortrag vom 21. Mai und 6. Juni 1917, abgedruckt in: Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 223–239, 236f.
- 32 *Portrait de Victor Chocquet*, Öl auf Leinwand, 46 x 36 cm, 1876/77, New York, Privatsammlung.
- 33 Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 237; vgl. Wick, *Itten. Bildanalysen* (s. Anm. 18), S. 72.
- 34 Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter* (1914), Berlin 31918. Ein Exemplar von Fechheimers Publikation befand sich auch in Ittens Bibliothek (Itten-Archiv Zürich).
- 35 Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 237.
- 36 Fechheimer (s. Anm. 34), S. 1.
- 37 Itten, *Kunst der Farbe* (s. Anm. 21), S. 84.
- 38 Ebd., S. 15, 36; vgl. Johannes Itten, »Fragmentarisches« (1916), in: Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 211f.; ders., »Adolf Hölzel und sein Kreis« (1963), in: Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 3), S. 275–278.
- 39 Siehe zu Ittens Beziehungen zu Hölzel: Hans Hildebrandt, »Adolf Hölzel und sein Kreis«, in: *Das Werk* (1936), S. 158; Georg Gmelin, »Adolf Hölzel und sein Kreis in Stuttgart«, in: *Der Hölzelkreis*, Ausst.Kat. Kunsthalle Bielefeld 1974, S. 3ff., 12; Peter Vergo, »Hölzel and Itten«, in: *Abstraction. Towards a New Art, Painting 1910–1920*, Ausst.Kat. The Tate Gallery, London 1980; Wolfgang Venzmer, *Adolf Hölzel. Leben und Werk*, Stuttgart 1982, S. 222. Brigitte Reinhardt, »Hölzel und sein Kreis«, in: *Hölzel und sein Kreis*, Ausst.Kat. Galerie der Stadt Stuttgart, 1984; Karin von Maur, »Es wuchs ein Kristall. Johannes Itten in Stuttgart 1913–1916«, in: *Johannes Itten. Künstler und Lehrer*, Ausst.Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 1984, S. 55–65.
- 40 Johannes Itten, Tagebuch II, Stuttgart 1915, S. 101, in: Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 81.
- 41 1916, Öl auf Leinwand, verschollen, WV 81.
- 42 Vgl. hierzu auch Eva Badura-Triska, »Die Wiener Jahre 1916–1919«, in: Dieter Bogner und Eva Badura-Triska (Hrsg.), *Johannes Itten. Meine Symbole, meine Mythologien werden die Formen und Farben sein*, Wien 1988, S. 9ff.
- 43 Johannes Itten, »Aus meinem Leben«, in: Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 27f.

- 44 Johannes Itten, »Zu meinen frühen Bildern« (Tagebuch 1964), in: Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 31.
- 45 Hierzu weiterführend Christoph Wagner, »Klees »Reise ins Land der besseren Erkenntnis«. Die Ägyptenreise und die Arbeiten zur »Cardinal-Progression« im kulturhistorischen Kontext«, in: Uta Gerlach-Laxner und Ellen Schwinzer (Hrsg.), *Paul Klee. Reisen in den Süden. »Reisefieber praecisiert«*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 72–85.
- 46 Peter Baumann, »Das entscheidende Jahr«, in: *Johannes Itten. Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Tuschen, Zeichnungen*, Münster 1980, S. 31–35; Karin von Maur (Hrsg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1985, S. 64ff.; Walter Szmolyan, *Josef Matthias Hauer*, Wien 1965; Dieter Bogner, »Eine Musikschule für Weimar?«, in: *Das frühe Bauhaus* (s. Anm. 1), S. 364–371.
- 47 Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 366 (Tagebuch IX, S. 171).
- 48 Ebd., S. 373, vgl. S. 336.
- 49 Ebd., S. 373 (Tagebuch X, S. 3).
- 50 Ebd., Bd. 1, S. 412 (Tagebuch XI, S. 57).
- 51 Ebd., S. 360.
- 52 Paul Klee, Pädagogischer Nachlass, *Lageverstärkung zur Erzielung einer relativ gleichmässigen Zunahme*, Nr. 9/60.
- 53 Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 274.
- 54 Ebd., S. 106f., 184, 358.
- 55 Ebd., S. 114 (Tagebuch III, S. 42).
- 56 Ebd., S. 286. Vgl. Eva Badura-Triska (ebd., Bd. 2, S. 24).
- 57 Ebd., S. 408.
- 58 Ebd., S. 329.
- 59 Ebd., S. 38 (Winter 1914); vgl. zum Beispiel auch S. 153f.
- 60 Ebd., S. 154.
- 61 Ebd., S. 22, 75, 231.
- 62 Eva Badura-Triska weist darauf hin, dass Itten etwa Willmanns *Geschichte des Idealismus* besonders mit Blick auf das Pythagoraskapitel exzerpierte, Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 2, S. 84.
- 63 W. Rosanow, *Italienische Eindrücke*, St. Petersburg 1909, S. 81ff., Auszug in: *Der Blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München/Zürich 1984, S. 187f.
- 64 Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 38; hierauf wies schon Eva Badura-Triska hin, in: ebd., Bd. 2, S. 65.
- 65 Roger Allard, »Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei«, in: *Der Blaue Reiter* (s. Anm. 63), S. 77–86, 79.
- 66 Ebd., S. 80.
- 67 Wassily Kandinsky, »Über die Formfrage«, in: *Der Blaue Reiter* (s. Anm. 63), S. 132–182, 173.
- 68 W. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern-Bümpliz 1973, S. 100f.
- 69 Klee, *Briefe* (s. Anm. 11), Bd. II, S. 1253, 1256f.
- 70 Vgl. Hans Schavernoeh, *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung*, Freiburg/München 1981 (*Orbis academicus*; Sonderband 6), S. 164f.
- 71 Hans Kayser, *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes*, Berlin 1932.
- 72 Ebd., S. 299. Kayser kannte Itten persönlich seit etwa 1930, Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 403, Anm. 155; vgl. den Brief vom 22.3.1930, S. 79.
- 73 Kayser 1932 (s. Anm. 71), S. 299.
- 74 Ebd., S. 298
- 75 William Abendroth (Hrsg.), *Sir Isaac Newton's Optik oder Abhandlung über Spiegelungen, Brechungen, Beugungen und Farben des Lichts* (1704), Leipzig 1898 (*Ostwald's Klassiker der exakten Wissenschaften*; 96), S. 100.
- 76 Kayser 1932 (s. Anm. 71), S. 292.
- 77 Ebd., S. 293.
- 78 Vgl. Hans Kayser, *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich 1950, S. 54.
- 79 H. A. Naber, *Das Theorem des Pythagoras. Wiederhergestellt in seiner ursprünglichen Form und betrachtet als Grundlage der ganzen pythagoräischen Philosophie*, Haarlem 1908.
- 80 Otto Willmann, *Geschichte des Idealismus*, Bd. 1 (1894), Aalen 1973 (Sämtliche Werke; Bd. 8).
- 81 Édouard Schuré, *Die großen Eingeweihten. Skizze einer Geheimlehre der Religionen* (Paris 1889), Leipzig 1907.
- 82 Andreas Speiser, *Die mathematische Denkweise*, Basel 1932.
- 83 Kayser 1932 (s. Anm. 71).
- 84 Vgl. Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 153, 152.
- 85 Ebd., S. 244.
- 86 Ebd., S. 88f., 93f., 94, 96. Vgl. die Ägyptenrezeption bei Matisse, Derain und Picasso: M. Philippe Dagen, »L'exemple égyptien«, Matisse, Derain et Picasso entre fauvisme et cubisme (1905–1908)«, in: *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1984, S. 289–302.
- 87 Abb. 21 zeigt eine Doppelseite aus Tagebuch III (S. 18f.), wiederabgedruckt in: Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 96; Abb. 22 zeigt aus demselben Tagebuch S. 7, wiederabgedruckt ebd. S. 92. Beide Seiten sind vor dem 14.9.1915 entstanden.
- 88 Abgebildet nach der von Itten benutzten Reproduktion; Badura-Triska in: Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 2, S. 77, Abb. 45.
- 89 Hierzu auch Badura-Triska in: Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 2, S. 79, Anm. zu S. 19.
- 90 Ebd., S. 229.
- 91 Ebd., S. 233.
- 92 Ebd., S. 231, vgl. die Zeichnungen ebd. auf S. 98, 101.
- 93 Naber 1908 (s. Anm. 79), S. 107f. Vgl. Badura-Triska in: Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 2, S. 63.
- 94 Ebd., S. 233.
- 95 Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 237.
- 96 F. Noetling, *Die kosmischen Zahlen der Cheopspyramide* (1921), H. Neikes, *Der Goldene Schnitt und die Geheimnisse der Cheopspyramide*, Köln o.J.; Johannes Polixa, *Die Sprache der Cheopspyramide*, Stettin 1922; K. Fränzel, *Die Cheopspyramide*, Stettin 1924; K. Kleppisch, *Die Cheopspyramide* (1921); L. Borchardt, *Gegen die Zahlenmystik an der großen Pyramide von Giseh*, Berlin 1922.
- 97 Naber 1908 (s. Anm. 79), S. 45f., 50, 106ff., Willmann (s. Anm. 80), Bd. 1, S. 39ff.; Speiser 1932 (s. Anm. 82), S. 123, Kayser 1932 (s. Anm. 71), S. 265. Dieser Aspekt ist auch schon in dem zweibändigen Werk *Die harmonikale Symbolik des Altertums* (Köln 1868 und 1876) von Albert von Thimus thematisiert.
- 98 Fehcheimer (s. Anm. 34), vgl. Abb. 12, 87. Proportionsanalyse auf Seite 38. Hierzu schon Badura-Triska, in: Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 2, S. 24.
- 99 Zit. nach Fehcheimer (s. Anm. 34), S. 4.
- 100 Ebd., S. 50.
- 101 Ebd., S. 4. Vgl. hierzu schon Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908), München 1948, S. 54f.
- 102 Tagebuch IX, August 1918, S. 15, Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 313).
- 103 Ebd.
- 104 Siehe hierzu den Beitrag von Josef Helfenstein: »Vom Weiß ins blaue Land der Gewissheit. Zum Motiv der Spirale bei Itten«, in: *Johannes Itten. Künstler und Lehrer*, Ausst.Kat. Kunstmuseum Bern, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Galerie der Stadt Stuttgart, Bern 1984, S. 23–38.
- 105 Hans-Christoph von Tavel, »Daten zum Kubismus in der Schweiz«, in: *Kubismus, Futurismus, Orphismus in der Schweizer Malerei*, Ausst.Kat. Kunstmuseum, Winterthur 1970, S. 4ff.
- 106 Öl auf Leinwand, 90 x 80 cm, verschollen, WV 103. Die Delaunay-Rezeption Ittens ist kaum erforscht. Johannes Itten konnte sich zwar nicht erinnern, Werke von Delaunay vor 1919 gesehen zu haben (Itten, *Werke und Schriften* [s. Anm. 5], S. 31, vgl. S. 257), aber es ist doch anzunehmen, dass er mindestens auf dem Wege von Abbildungen (etwa im Almanach *Der Blaue Reiter*) mit Werken Delaunays in Berührung kam, vgl. Rotzler in: ebd., S. 395, Anm. 3 zu S. 31. Siehe zur Delaunay-Rezeption in Deutschland: Peter Klaus Schuster, »Bauhaus und Umkreis«, in: *Delaunay und Deutschland*, München 1985.
- 107 1919, Öl auf Leinwand, 230 x 115 cm, Kunsthau Zürich.
- 108 Vgl. Ittens Tagebuchnotiz von 1964, in: Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 31.
- 109 *Schreitende*, 1918, Bleistift 43 x 33 cm, Itten-Archiv Zürich, WV 192.
- 110 1918/19, Gips, bemalt, etwa 30 cm hoch, ehem. Besitz Paul Klee, verschollen. Siehe zu Ittens Plastiken weiterführend Andreas Franzke, »Zu den plastischen Werken«, in: *Itten. Künstler und Lehrer* (s. Anm. 104), S. 89–98.
- 111 Josef Helfenstein, »Ittens Begegnungen mit Paul Klee 1916–1919«, in: *Johannes Itten. Das Frühwerk 1907–1919*, hrsg. von Josef Helfenstein

- und Henriette Mentha, Ausst.Kat. Kunstmuseum Bern 1992, S. 47–52, 48ff.
- 112 Relief, 1920, Gips, bemalt, 60 x 60 cm, verschollen.
- 113 Tagebuch IX, S. 15, Johannes Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 313.
- 114 Tagebuch IV, S. 14, Wien, Oktober/November 1916, Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 144.
- 115 Vgl. z. B. *Eiffelturm* von 1910, Öl auf Leinwand, 196 x 129 cm, Kunstmuseum Basel.
- 116 Tagebuchnotiz von 1964, in: Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 31.
- 117 *Studie zum Turm des Feuers*, 1919, Tusche, 28 x 21,5 cm.
- 118 So die These in dem ansonsten instruktiven Beitrag von Busch (s. Anm. 4), S. 88.
- 119 Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 25.
- 120 Ebd., S. 26.
- 121 Vgl. Badura-Triska, in: Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3) Bd. 2, S. 116, Anm. 67, S. Peter Schmitt (s. Anm. 4), S. 112, Busch (s. Anm. 4), S. 88f., Norbert M. Schmitz, »Mazdanzan am Bauhaus der Künstler als Heilsbringer«, in: Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, *Bauhaus*, Köln 1999, S. 120–125, und Georg Mucho: *Blickpunkt. Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart*, Tübingen 1965, S. 168.
- 122 *Würfelmotiv* 1919, Gips, 140 cm hoch, verschollen. Vgl. Franke (s. Anm. 110), S. 92.
- 123 Tagebucheintrag in Weimar im Tagebuch VIII, S. 51, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern.
- 124 Siehe hierzu auch den Beitrag von Rolf Bothe, »Der Turm des Feuers«, in: *Das frühe Bauhaus* (s. Anm. 1), S. 73–82, 75.
- 125 Beschriftung auf Foto im Itten-Archiv Zürich. Vgl. Rolf Bothe, *Der Turm des Feuers* (s. Anm. 124), S. 80.
- 126 Vgl. die Analyse in ebd., S. 75ff.
- 127 4 Seiten, Itten-Archiv Zürich.
- 128 Hierzu weiterführend Wagner, *Utopie und historischer Kontext* (s. Anm. 2).
- 129 Siehe hierzu schon Christoph Wagner, »Auf der Suche nach dem Ursprung der Symbole [...]«, in: Christa Lichtenstern (Hrsg.), *Symbole in der Kunst*, St. Ingbert 2002 (*Annales Universitatis Saraviensis*; 20), S. 190–237.
- 130 So z. B. an der Berliner Itten-Schule in den späten zwanziger Jahren.
- 131 Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 428.
- 132 Kandinsky, Formfrage (s. Anm. 67), S. 132–182, 168.
- 133 Ebd., S. 168.
- 134 Ebd., S. 171.
- 135 Ebd., S. 169.
- 136 Vgl. Sigrid Köllner, *Der Blaue Reiter und die »Vergleichende Kunstgeschichte«*, Karlsruhe 1984, S. 104ff. Jonathan Fineberg, *Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst*, Stuttgart 1995.
- 137 Georg Kerschensteiner, *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung*, München 1905. Hans Günther Richter, *Anfang und Entwicklung der zeichnerischen Symbolik. Eine Gegenüberstellung der Theorien über den Ursprung und Verlauf der bildhaft-symbolischen Aktivitäten im Kinder- und Jugendalter*, Kastellaun 1976.
- 138 Kandinsky, Formfrage (s. Anm. 67), S. 169.
- 139 August Macke, »Die Masken«, in: *Der Blaue Reiter* (s. Anm. 63), S. 53–59, 55.
- 140 Tagbucheintrag vom 28.11.1919, Tagebuch X, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, inv. Nr. A 1991.172, S. 178f. Vgl. den verwandten Brief an Anna Höllering am 15.12.1919, Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 69. So notierte Johannes Itten schon Anfang November 1919: »In der Schule machen wir seit 8 Tagen nur noch Spielzeug. [...] Ich möchte, dass auch nach Weihnachten noch immer »Spielzeug«, d. h. »gespieltes Zeug« gemacht werde.« Brief an Anna Höllering, Wien, vom 3.11.1919, in: Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 67.
- 141 Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 68.
- 142 In Ittens Briefen ist dokumentiert, wie aufmerksam er schon seit November 1919 die Schwangerschaft seiner Frau begleitete (Itten-Archiv Zürich).
- 143 Kandinsky, Formfrage (s. Anm. 67), S. 171.
- 144 Öl auf Holz, 110 x 90 cm, Kunsthaus Zürich, WV 265.
- 145 Siehe zum biografischen Hintergrund Hans Christoph von Tavel, »Johannes Itten. Sein Denken, Wirken und Schaffen am Bauhaus als Gesamtkunstwerk«, in: *Das frühe Bauhaus* (s. Anm. 1), S. 37–58, 55ff.
- 146 So die These von Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main 1986, S. 162ff.
- 147 Siehe zur komplexen Deutung von Dürers Kupferstich von 1514: Peter Klaus Schuster, *Melen-colia I. Dürers Denkbild*, Berlin 1991.
- 148 Öl auf Leinwand, 143,5 x 95 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Weimar, G. 948. Das zunächst in Privatbesitz in Jena befindliche Gemälde war seit 1941 in den Kunstsammlungen zu Weimar öffentlich zugänglich. Vgl. Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monografie und kritischer Katalog*, München 1975, S. 376, Kat. 310.
- 149 Zit. nach *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau/Frankfurt am Main 1983, S. 382. Vgl. Hans Christoph von Tavel, »Jeder Mensch ist ein Kosmos für sich. Zu Ittens Persönlichkeit«, in: *Itten. Künstler und Lehrer* (s. Anm. 104), S. 9–19, 17.
- 150 In Runges Kinderporträt sind die Maßstäbe zwischen der in den Möbeln der elterlichen Wohnung gegenwärtigen Erwachsenenwelt und derjenigen des Kindes deutlich unterschieden. Vgl. Traeger 1975 (s. Anm. 148), S. 91.
- 151 Vgl. zum Beispiel die Metaphorik in Runges Gemälde *Der Kleine Morgen*, 1808, Öl auf Leinwand, 109 x 85,5 cm, Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 1016. Vgl. Traeger 1975 (s. Anm. 148), Nr. 414.
- 152 Nach Auskunft von Familie Itten besaß Matthias Itten als Kind tatsächlich ein solches Spielzeugschiff. Vgl. zum Beispiel das ähnliche Spielzeugschiff von Alma Buscher von 1923, vgl. *Das frühe Bauhaus* (s. Anm. 1), S. 266, Kat. 46.
- 153 Diese Deutung wird durch die Hinweise Anneliese Ittens gestützt, *Hang zum Gesamtkunstwerk* (s. Anm. 149), S. 382.
- 154 Eichenholz, 50,5 x 39,9 cm, um 1450 entstanden, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 67. F. G. Zehnder (Hrsg.), *Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung*, Köln 1993, S. 330ff.
- 155 Vgl. Wick, *Itten, Bildanalysen* (s. Anm. 18), S. 97f., 31, 77.
- 156 *Hang zum Gesamtkunstwerk* (s. Anm. 149), S. 382.
- 157 Vorsatzblatt zu *Des Thomas von Kempen vier Bücher von der Nachfolge Christi*, München 1917, Feder, Tusche und Aquarell auf Papier, 20,2 x 12,8 cm, Itten-Archiv Zürich.
- 158 Bleistift, 36 x 29 cm, 1921, Kunsthaus Zürich, WV 269.
- 159 Vgl. zum Beispiel die Proportionsanalyse der Granitstatue eines Schreibers von 2700 v. Chr.; Tagebuch III, vor dem 14.9.1915, Abb. 22. Siehe hierzu weiterführend Wagner, *Klees Reise* (s. Anm. 45), S. 72–85.
- 160 Albrecht Dürer, *Vier Bücher der menschlichen Proportion* (1528). In Ittens Bibliothek befindet sich der intensiv durchgearbeitete Band A. Peltzer (Hrsg.), *Albrecht Dürer's Unterweisung der Messung*, München 1909.
- 161 Von Tavel, Johannes Itten (s. Anm. 145), S. 57. Nach Auskunft von Thomas Itten existierte ursprünglich ein der Darstellung im Bild entsprechendes, gemaltes Holztafelchen.
- 162 1921, Bleistift, 36 x 29 cm, Kunsthaus Zürich, WV 270.
- 163 Itten-Archiv Zürich.
- 164 Tusche und Farbstift, Tempelherrenhaus-Tagebuch, Weimar 1920, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, S. 7.
- 165 Die Rekonstruktion erstellte Anne C. Schneider (DAV). Siehe vor allem Schmitt (s. Anm. 4), S. 197–209. Dass sich Johannes Itten ein Leben lang für astrologische Fragen interessierte, dokumentiert zum Beispiel auch das im Itten-Archiv in Zürich erhaltene Geburtshoroskop seines jüngsten Sohnes, Thomas Itten, das 1946 von Nell Walden erstellt worden ist.
- 166 Brief an Hildegard Itten vom 29.7.1921, Itten-Archiv Zürich.
- 167 Nachtrag im Tagebuch IX (30.7.1918 bis 14.6.1920), nach November 1919, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, S. 238.
- 168 Vgl. das Tempelherrenhaus-Tagebuch, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, S. 165.
- 169 Itten, *Studie zum Kinderbild*, Bleistift und Tusche, 32 x 25 cm, 1921, Galerie der Stadt Stuttgart. Zur Interpretation, *Hang zum Gesamtkunstwerk* (s. Anm. 149), S. 382. Vgl. von Tavel, *Jeder Mensch ist ein Kosmos für sich* (s. Anm. 149), S. 17.
- 170 Vgl. Helfenstein, *Vom Weiß ins blaue Land der Gewissheit* (s. Anm. 104), S. 23ff.

- 171 Bleistift, 27,9 x 21,7 cm, Nachtrag im Tagebuch IX (30.7.1918 –14.6.1920), Weimar 1920, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, S. 191.
- 172 Vgl. zu diesen Projekten Rolf Bothe, *Der Turm des Feuers* (s. Anm. 124), S. 73ff., sowie Dieter Bogner, »Meine Symbole, meine Mythologien«, in: *Johannes Itten. Meine Symbole* (s. Anm. 42), S. 83ff.
- 173 1921, Lithografie, 35 x 28 cm (Blatt 4 aus: *Bauhaus-Drucke. Neue Europäische Graphik. Erste Mappe: Meister des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.Nr. 1986/7). Hans M. Wingler, *Die Mappenwerke »Neue europäische Graphik«*, Mainz/Berlin 1965, Tafel 9.
- 174 Brief vom 2. Oktober 1919 an Anna Höllering, Wien (Itten-Archiv Zürich).
- 175 Vgl. Ittens Tagebucheintrag vom 28. November 1919, Tagebuch X (s. Anm. 3, S. 177), »Bauhaus/bauen/aufbauen/zusammenfügen – Leute verschiedener Kräfte...«.
- 176 *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit, III*, Weimar 1920.
- 177 Tusche und Farbstift, Tempelherrenhaus-Tagebuch, Weimar 1920, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, S. 131. Vgl. zum Beispiel Paul Klees Zeichnung aus dem *Pädagogischen Nachlass*, fol. 25 PN 30 M 60/71 (Spezielle Ordnung), Bleistift/Farbstifte auf Papier, 33 x 21 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; Paul Klee, *Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus*, hrsg. vom Kunstmuseum Bern/Paul-Klee-Stiftung, Bern 2000, S. 79.
- 178 Siehe hierzu die Bemerkung von Anneliese Itten in: *Hang zum Gesamtkunstwerk* (s. Anm. 149), S. 382.
- 179 Ebd., S. 416f., Tagebuch XII, 22.3.1919.
- 180 1919, Gرافit und Farbstifte auf Papier, 29,5 x 21 cm, Itten-Archiv Zürich.
- 181 Tempelherrenhaus-Tagebuch, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, S. 130f.
- 182 Diese Deutung deckt sich im Übrigen mit Kandinskys symbolischer Bewertung des gelben Dreiecks; Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (s. Anm. 1), S. 36ff., S. 68ff.
- 183 Johannes Itten, *Tagebuch aus Herrliberg*, 1922, unpaginiert, Itten-Archiv Zürich, unpubliziert.
- 184 Ebd.
- 185 Vgl. *Hang zum Gesamtkunstwerk* (s. Anm. 149), S. 382. Vgl. von Tavel, *Jeder Mensch ist ein Kosmos für sich* (s. Anm. 149), S. 17.
- 186 Freundlicher Hinweis der Familie Itten.
- 187 1918.115, 16 x 13 cm, New York, Privatbesitz. Vgl. *Paul Klee. Catalogue raisonné*, Bd. 2, 1913–1918, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 2000, WV 1962.
- 188 1918/19, Gips (Nr. 313), vgl. Franzke (s. Anm. 110), S. 90f. Die Federzeichnung Ittens befindet sich auf einem Brief vom 1.4.1919 an Anna Höllering, Wien (Itten-Archiv Zürich).
- 189 Diesen Werktausch bot Klee Itten brieflich am 15.10.1919 an, wohingegen die anderen bei-
- den, sich schon seit Juni 1919 im Besitz Ittens befindlichen Zeichnungen (1918.197 und 1918.195) regulär bezahlt werden sollten. Siehe zum biografischen Hintergrund Josef Helfenstein, »Ittens Begegnungen mit Paul Klee 1916–1919«, in: Itten. *Das Frühwerk* (s. Abb. 111), S. 48ff.
- 190 Vgl. hierzu Otto Karl Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914–1920*, Chicago/London 1989, S. 245f., ders., *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt am Main 1981, S. 68ff., 124ff.
- 191 Vgl. zum Beispiel Paul Klees programmatische Postkarte zur Bauhaus Ausstellung *Die erhabene Seite* von 1923, Lithografie (1923.47), deren Architektur mit derjenigen im *Auserwählten Knaben* vergleichbar ist.
- 192 Werckmeister spricht von einem »Andachtsbild«, Werckmeister, *Versuche* (s. Anm. 190), S. 68.
- 193 25,3 x 32,7 cm, signiert und datiert »Klee/für Johannes Itten/März 1923«, Itten-Archiv Zürich.
- 194 Ebd., S. 969 (vom 16.1.1921). Vgl. Rainer K. Wick, »Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus«, in: *Das frühe Bauhaus* (s. Anm. 1), S. 117–168, Magdalena Droste, »Ittens Vorlehre und die Unterrichtsstruktur am frühen Bauhaus«, in: *Das frühe Bauhaus* (s. Anm. 1), S. 169–173, Hans Christoph von Tavel, »Johannes Itten: Sein Denken, Wirken und Schaffen am Bauhaus als Gesamtkunstwerk«, in: *Das frühe Bauhaus* (s. Anm. 1), S. 37–51, Egon von Rüden, *Zum Begriff künstlerischer Lehre bei Itten, Kandinsky, Albers und Klee*, Berlin 1999, S. 39ff.
- 195 Vgl. entsprechende Tagebucheinträge Ittens, Itten-Archiv Zürich.
- 196 Vgl. Gropius' *Ansprache an die Studierenden des Staatlichen Bauhauses* im Juli 1919, in: Hans M. Wingler, *Das Bauhaus. 1919–1933 Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Bramsche 1937, S. 45f. Vgl. auch den grundlegenden Beitrag von Peter Hahn, »Black Box Bauhaus. Ideen und Utopien der frühen Jahre«, in: *Das frühe Bauhaus* (s. Anm. 1), S. 13–35.
- 197 Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933*, hrsg. vom Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Berlin, Köln 1998, S. 46.
- 198 Siehe zur aktuellen Quellenlage Wulf Herzogenrath, »Theo van Doesburg und das Bauhaus«, in: *Das frühe Bauhaus* (s. Anm. 1), S. 107–116, und Sjarel Ex, »Theo van Doesburg und das Weimarer Bauhaus«, in: Jo-Anne Birnie Danzker (Hrsg.), *Theo van Doesburg. Maler – Architekt*, München u. a. 2000, S. 29–42.
- 199 Tagebuchnotiz vom 10.7.1961, in: Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 96.
- 200 Michael Siebenbrodt (Hrsg.), *Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 285.
- 201 Ebd.
- 202 1923, Bleistift, 23 x 24 cm, Privatbesitz.
- 203 1922, Bleistift, 23 x 14 cm, WV 278, Besitz Matthias Itten; 1922, Bleistift und Farbstift, 30 x 21 cm, WV 277, Besitz Matthias Itten.
- 204 1923, Bleistift auf Papier, 30,5 x 49 cm.
- 205 Um 1922, Bleistift und Farbstift, Itten-Archiv Zürich.
- 206 1923, Bleistift auf Papier, 25 x 20 cm, Besitz Matthias Itten.
- 207 Brief vom 17.11.1923, Itten-Archiv Zürich.
- 208 Siehe hierzu Ittens Brief vom 23. Oktober 1924, Itten-Archiv Zürich.
- 209 Siehe hierzu die zahlreichen Fotografien von Fritz Bopp, der als Fotograf in der Mazdaznan-Gemeinde in Herrliberg tätig war und auch zahlreiche der offiziellen Aufnahmen von O.Z.A. Hanisch anfertigte.
- 210 Sigrid Wortmann Weltge, *Bauhaus-Textilien. Kunst und Künstlerinnen der Webwerkstatt*, Schaffhausen 1993. *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus. Ein Gemeinschaftsprojekt der Bauhaus-Sammlungen in Weimar, Dessau, Berlin*, Bauhaus Archiv Berlin 1998.
- 211 Der auf dem Boden liegende Teppich ist nach einem Entwurf Ittens entstanden, das Kinderbett mit einer am Bauhaus gewebten, gestreiften Tagesdecke zugedeckt. Ein Schlitzgobelin von Max Peiffer Watenphul (um 1921 entstanden, 137 x 76 cm, Bauhaus-Archiv Berlin) hängt an der Wand. Johannes Itten hatte diesen Teppich zu Weihnachten 1920 von seinen Schülern geschenkt bekommen, Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg 1963, S. 93.
- 212 Ittens Manuskript hat sich im Itten-Archiv in Zürich erhalten.
- 213 Die entsprechenden Briefwechsel sind im Itten-Archiv in Zürich erhalten.
- 214 Vgl. etwa Ittens Vortrag zu »Kunstgewerbe und Arbeit«, in: Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 227.
- 215 Itten-Archiv Zürich.
- 216 Siebenseitiges Typoskript, o. S., 1923, Itten-Archiv Zürich.
- 217 Ebd.
- 218 Magdalena Droste, »Beiträge zur Geschichte der Ittenschule in Berlin«, in: *Aus der Ittenschule 1926–1934*, Baden 1984, S. 3–14, 6.
- 219 So zum Beispiel am 1.3., 15.3. und 29.3.1933, Itten-Archiv Zürich.
- 220 Siehe hierzu *Aus der Ittenschule* (s. Anm. 218) und weiterführend Christoph Wagner, »Mythos ›Stunde Null‹: Zur Ittenrezeption in der Kunst nach 1945«, in: Christa Lichtenstern und Christoph Wagner (Hrsg.), *Johannes Itten und die Moderne*, Ostfildern-Ruit 2003 (in Vorbereitung).
- 221 Droste, *Ittenschule in Berlin* (s. Anm. 218), S. 9ff.
- 222 *Entwurf für einen Stoff-Vorführungsraum*, 1929, Blei- und Farbstift, 60 x 49 cm, Itten-Archiv Zürich.
- 223 Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), WV 342, 358ff., 346f.
- 224 Johannes Itten, »Pädagogische Elemente einer Formenlehre«, in: *Die Form. Zeitschrift für*

- gestaltende Arbeit*, 1930, Nr. 6, S. 141.
- 225 *Berliner Tageblatt*, 17.11.1928, 1. Beiblatt.
- 226 Siehe zu diesem Aspekt Ernst-Gerhard Güse, »Der Einfluss ostasiatischer Philosophie und Kunst auf Lehre und Werk von Johannes Itten«, in: *Johannes Itten. Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Tuschen, Zeichnungen*, Münster 1980, S. 31–35. Claudia Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst. Japanbilder vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München 1986, S. 151ff; dies., »Die Rezeption japanischer Ästhetik im Bauhaus«, in: Hidetsugu Yamano, *Art into Life 1900–1940. Avant-garde in Japan*, Ausst.Kat. National Museum of Modern Art, Kyoto, 1999, S. 283ff.
- 227 Droste, Ittenschule in Berlin (s. Anm. 218), S. 11.
- 228 Tagebuch vom 2.8.1918. Vgl. Gabriele Lutz, »Johannes Itten: Tuschezeichen«, in: *Johannes Itten. Tuschezeichen*, Ausst.Kat. Museum Rietberg Zürich 1988, S. 11–15, 11.
- 229 Zwei Schülerinnen Ittens, Yamamuro Mitzuko und Sasagawa Kazuko, realisierten schon im November 1933 in Tokio eine Ausstellung zur Arbeit der Berliner Itten-Schule.
- 230 Siehe zur historischen Genealogie von Ittens Farbtyplehre weiterführend Christoph Wagner, »Der blaue und gelbe und rote Mensch. Zur Entstehung der Farbtyplehre von Johannes Itten«, in: Dolores Denaro (Hrsg.), *Wege zur Kunst, Ostfildern-Ruit* 2002.
- 231 Itten, *Kunst der Farbe* (s. Anm. 21), S. 24. Vgl. auch Johannes Itten, »Der subjektive Geschmack und objektives Urteil in bezug auf Farbkombination« [Vortrag 1965, Nachlass], in: *Itten. Künstler und Lehrer* (s. Anm. 104), S. 175–177, 176.
- 232 29.4.1918, Tagebuch VII, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern; Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), S. 272.
- 233 Bleistift/Farbstift, 28 x 21 cm, Sigriswil, Anfang September 1918, Tagebuch IX, S. 96, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern; Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 341, 430). Vgl. zu diesem Blatt Bogner/Badura-Triska, *Meine Symbole* (s. Anm. 42), S. 32–45, 37.
- 234 Siehe allgemein zu Ittens Tätigkeit Karin Thönnissen, *Johannes Itten und die Höhere Fachschule*, Krefeld 1992, S. 66ff.
- 235 Vgl. zu den amerikanischen Farbberatungssystemen, die Ittens Farbtyplehre weltweit popularisierten, z. B. Carole Jackson, *Color me beautiful. Discover your natural beauty through the colors that make you look great & feel fabulous*, New York 1973. Vgl. auch Magdalena Droste, »Von Itten zu Benetton. Pädagogik zwischen Ideologie und Phantasie«, in: *Swiss, made. Die Schweiz im Austausch mit der Welt*, Zürich 1998, S. 259–272
- 236 Johannes Itten, *Tagebuch. Beiträge zu einem Kontrapunkt der bildenden Kunst*, Berlin 1930; ders., *Elemente der Bildenden Kunst. Studienausgabe des Tagebuches*, Ravensburg 1980. Die Publikation wurde im Sommer 1930 angekündigt und erschien im Dezember desselben Jahres.
- 237 Thönnissen, *Itten und Krefeld* (s. Anm. 234).
- 238 Ebd., S. 30ff.
- 239 Johannes Itten, *Berliner Tagebuch*, I–III, S. 37a, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Krefelder Tagebuch, I–III, Itten-Archiv Zürich.
- 240 Siehe zur Entstehungsgeschichte und zur Werkgenese die Dokumentation *Johannes Itten. Het Velum*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1991.
- 241 Ebd., S. 14.
- 242 So auch der auf der Rückseite eines Fotos vom *Velum* notierte thematische Hinweis Ittens, Itten-Archiv Zürich.
- 243 Das Bauhaus in Dessau wird am 1.10.1932 geschlossen, das Bauhaus in Weimar am 20.7.1933 aufgelöst, vgl. Wingler, *Das Bauhaus* (s. Anm. 196), S. 106, 186, 195f.
- 244 Thönnissen, *Itten und Krefeld* (s. Anm. 234), S. 62f.
- 245 Ebd., S. 60.
- 246 Itten-Archiv Zürich.
- 247 Vgl. Magdalena Droste, »Bauhausmaler im Nationalsozialismus. Anpassung, Selbstentfremdung, Verweigerung«, in: W. Nerdinger (Hrsg.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, S. 113–141, 94f.
- 248 Typoskript zu Ittens »Kurs über Farbenlehre« für die Firma Heberlein in Wattwill, Juli 1940, Reinschrift vom 17.10.1940, 25 Seiten (Nachlass, Itten-Archiv Zürich), S. 24f.
- 249 Itten-Archiv Zürich.
- 250 Manuskript im Itten-Archiv Zürich.
- 251 Itten, *Werke und Schriften* (s. Anm. 5), S. 85f.
- 252 Itten-Archiv Zürich.
- 253 Venzmer, *Hölzel* (s. Anm. 39), S. 222. Siehe zu Ittens Beziehungen zu Hölzel: von Maur, Es wuchs ein Kristall (s. Anm. 39), S. 55–65.
- 254 Vgl. Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987, S. 406; Hajo Düchting, *Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie* (Reihe *Neue Bauhausbücher*), Berlin 1996, S. 21ff.
- 255 Siehe zu diesem Aspekt weiterführend Baumann, *Das entscheidende Jahr* (s. Anm. 46), S. 31ff; von Maur (Hrsg.), *Klang der Bilder* (s. Anm. 46), S. 64ff; Wagner, *Klees Reise* (s. Anm. 45), S. 78ff.
- 256 Britta Kaiser-Schuster, »Farbenlehre am Bauhaus«, in: Fiedler/Feierabend 1999 (s. Anm. 121), S. 392–399.
- 257 Vgl. zu Runges Farbtheorie Heinz Matile, *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre*, München/Mittenwald 1979 (*Kunstwissenschaftliche Studientexte*; 5).
- 258 Ebd., S. 84 (7.10.1920).
- 259 Tempelherrenhaus-Tagebuch, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, S. 10f.
- 260 Ebd., S. 5, 46, 19.
- 261 Johannes Itten, *Krefelder Tagebuch*, S. 345ff., 408ff., 518ff., Itten-Archiv Zürich.
- 262 Vgl. auch Johannes Itten, *Berliner Tagebuch*, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, S. 215.
- 263 Typoskript zu Ittens »Kurs über Farbenlehre« für die Firma Heberlein in Wattwill, Juli 1940, Reinschrift vom 17.10.1940, 25 Seiten, Nachlass, Itten-Archiv Zürich, S. 24.
- 264 Hierzu sind umfangreiche Typoskripte Ittens im Nachlass überliefert, Itten-Archiv Zürich.
- 265 1946, Aquarell, 34 x 24 cm, Privatbesitz.
- 266 Itten, *Kunst der Farbe* (s. Anm. 21), S. 36.
- 267 *Bandräumlich, Farbkugel*, 1921, Grafit und Farbstift auf Papier, 22,6 x 22 cm, Itten-Archiv Zürich.
- 268 Siehe zu Hölzels Glasfensterarbeiten von 1915/16: Venzmer, *Hölzel* (s. Anm. 39), S. 122–131.
- 269 Itten, *Kunst der Farbe* (s. Anm. 21), S. 24–30. Johannes Itten, *Die Jahreszeiten*, Ausst.Kat. Kunsthalle Nürnberg, Kunstmuseum Winterthur, 1972.
- 270 Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (s. Anm. 1) S. 64. Auch brachte Kandinsky hier schon die unterschiedlichen emotionalen Farbwirkungen mit jahreszeitlichen Vorstellungen in Verbindung, etwa wenn er über den »seelische[n] Wert des Herbstes« in Verbindung mit der Farbe Rot meditierte (ebd., S. 119), freilich bleibt es bei kursorischen Bemerkungen.
- 271 Tagebuch VII, Johannes Itten, *Tagebücher* (s. Anm. 3), S. 274 (29.4.–2.5.1918).
- 272 Itten, *Kunst der Farbe* (s. Anm. 21), S. 131.
- 273 Ebd., S. 131f.
- 274 Ebd., S. 132.
- 275 *Johannes Itten, gesehen von Freunden und Schülern*, o. O., o. J., S. 25.
- 276 Ebd., S. 26.
- 277 *Letzte Spiralen*, 1967, Bleistift und Acryl, 25 x 35,7 cm, Itten-Archiv Zürich, WV 5309.