

Adolf Hölzel, Johannes Itten und das Bauhaus

**Bemerkungen zur Rezeption
von Hölzels Farbenlehre**

Christoph Wagner

»Im allgemeinen ist also die Farbe ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten.« (Wassily Kandinsky)¹

Zweifellos teilten Johannes Itten und Paul Klee wie viele andere Bauhaus-Künstler ihrer Zeit² die in Wassily Kandinskys epochaler Schrift zum »Geistigen in der Kunst« allgemein formulierten Überzeugungen von der zentralen wirkungs-ästhetischen Macht der Farbe und der synästhetischen Verbindungen zwischen den Künsten.³ Dennoch hatte Itten schon in der Auseinandersetzung mit der Kontrastlehre Adolf Hölzels in Stuttgart spezifische Denkfiguren entwickelt, die von Kandinskys diesbezüglichen Ansichten abweichen und die im Folgenden in ihrer historischen Genese während Ittens Zeit am Bauhaus zu betrachten sind. Es war Adolf Hölzel, der Itten mit seiner Kunst- und Farblehre zur Analyse der Malerei den wichtigsten Schlüssel lieferte. Itten selbst hat über die grundlegende Bedeutung Hölzels für sein gesamtes künstlerisches Schaffen klar Rechenschaft abgelegt.⁴ Dennoch ist eine historisch-kritische Analyse der verschiedenen Etappen der Hölzel-Rezeption in Ittens Malerei und Kunsttheorie bis heute unterblieben.⁵

Zunächst ist der Blick auf die koloristischen Konsonanz- und Dissonanzvorstellungen sowie auf die Vorstellungen zur Ordnung des Farbraumes bei Johannes Itten zu richten. Auch hier ist ein grundlegender Einfluss der Hölzelschen Farblehre zu betrachten.

Bislang konnte die in der Forschung niemals angezweifelte Tatsache, dass Itten mit seiner Kunst und insbesondere mit seiner Farblehre viel den diesbezüglichen Ausführungen Adolf Hölzels verdankt, nicht im Einzelnen durch historische Quellendokumente nachgewiesen werden. Zwar hatte Itten selbst mehrfach überliefert, dass er von Oktober 1913 bis 1916 mit Unterbrechungen bei Adolf Hölzel an der Kunstakademie in Stuttgart studierte,⁶ und zwar mit entscheidendem Gewinn für seinen gesamten weiteren künstlerischen Werdegang: Zum ersten Mal wurde Itten umfassend in eine Elementarlehre der Malerei und insbesondere in eine elaborierte Farblehre eingeführt, deren von der Kontrastlehre geleiteten Grundsätzen Itten bis an sein Lebensende verpflichtet blieb. Aber schon hinsichtlich seiner formalen Stellung an der Akademie bewegte er sich in einer Grauzone: Itten war nach dem Abbruch seines Kunststudiums an der École des Beaux Arts in Genf im Oktober 1913 zu Fuß nach

Stuttgart gekommen, um dort in den Unterricht von Adolf Hölzel einzutreten. Da ihm von der Aufnahmekommission zunächst der Zugang zu Hölzels Unterricht an der Akademie in Stuttgart verwehrt blieb, war es Hölzels Schülerin Ida Kerkovius, die Itten in den folgenden vier Monaten in die Kunsttheorie und -lehre Hölzels einführte.⁷ Neben den Privatstunden bei Ida Kerkovius hörte Itten Vorträge von Adolf Hölzel.

Was genau Itten dabei lernte, konnte einstweilen nur indirekt über seine kunsttheoretischen Tagebuchaufzeichnungen erschlossen werden,⁸ zu denen Adolf Hölzel Itten seit Herbst 1913 animiert hatte. Es sind Kompositionsanalysen nach Vorbildern Paul Cézannes, mit denen Itten offenbar im Privatunterricht von Ida Kerkovius – Hölzels Lehre von den Bildanalysen entsprechend – in den letzten Oktobertagen 1913⁹ seine Aufzeichnungen begann.¹⁰

Hinzu kommen Begegnungen mit anderen Künstlern des Hölzel-Kreises, so zum Beispiel mit Oskar Schlemmer oder Willi Baumeister: Zwei frühe Photodokumente, die 1915 in Ittens Stuttgarter Atelier entstanden, zeigen dies. Während das eine Photo (Abb. 1) Itten zusammen mit Oskar Schlemmer umgeben von Hauptwerken seiner, zum Teil kubistisch geprägten Auseinandersetzung mit Cézanne zeigt, sieht man auf dem anderen (Abb. 2) Itten Klavier spielend unter einer seiner ältesten Schachbrettkompositionen, die zweifellos unmittelbar von Hölzels Unterricht angeregt wurden. Diese photographisch 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 – sicherlich ebenfalls angeregt durch die Lehre Adolf Hölzels – die Musik zum neuen Paradigma einer künstlerischen Welt analytisch geklärt Gestaltungsgesetze und reiner Proportionen avancierte. Unter diesen Vorzeichen der Suche nach der Geometrie des Sichtbaren und der Grammatikalisierung der Kunst beginnt sich Itten ab 1915 in seiner Malerei vom stilistischen Idiom der Malerei Cézannes und partiell von der gegenständlichen Darstellung insgesamt zu lösen. Schon Jahre vor seinem Eintreffen im Bauhaus vollzog Itten mit bemerkenswerter Kompromisslosigkeit den Übergang in eine geometrische Abstraktion, den er dann am Bauhaus selbst kurioserweise wieder rückgängig machte (Abb. 3).

Überzeugend konnte Ueli Müller aus dem Vergleich von Skizzen Ittens mit denen anderer Schüler aus dem Hölzel-Kreis – wie Hans Brühlmann oder Vincenz Weber – wahrscheinlich

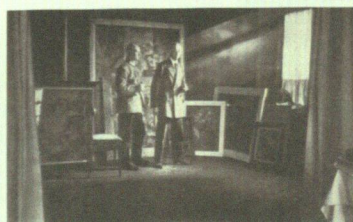


Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

machen, dass einzelne Tagebuchseiten Ittens aus den Jahren 1913 und 1914 vermutlich direkt auf den Unterricht Hölzels zurückzuführen sind,¹¹ freilich bleibt Müllers Argumentation letztlich nur auf die Plausibilität von Analogieschlüssen gestützt. Noch immer stehen hinsichtlich der Bewertung der Beziehung zwischen Itten und Hölzel gegensätzliche Standpunkte in der Forschung nebeneinander: Während Rainer K. Wick und andere Autoren Ittens Farblehre als direkte Fortsetzung von Hölzels Farbtheorie beschrieben,¹² Ueli Müller im Gegenzug die Ansicht vertrat, dass Hölzel »keineswegs eine Frühform der Farblehre von Itten« unterrichtete,¹³ versuchten Walter Hess und Lorenz Dittmann weiterführend Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Hölzels und Ittens Farbtheorie zu präzisieren.¹⁴ Dittmann zeigte – Walter Hess folgend –, dass Itten Hölzels acht Kontrastkategorien der Farben, den »Kontrast der Farben an sich«, den »Hell-Dunkel-Kontrast«, den »Kalt-Warm-Kontrast«, den »Komplementär-Kontrast«, den »Simultankontrast«, den »Intensitätskontrast«, den »Quantitätskontrast« und den »Kontrast der Farbe zu Nichtfarbe« aufnimmt, dabei aber den »Intensitätskontrast« als »Qualitätskontrast« benennt.¹⁵ Auch hinsichtlich der Farbordnung schließt Itten mit seinem zwölfteiligen Farbstern an Hölzels zwölfteiligem Farbkreis (Abb. 4) an, wobei er aber die Binnengliederung nicht nur hinsichtlich der Abfolge der Farben, sondern auch in der Auswahl der Farbtöne verändert: Während in Hölzels zwölfteiligem Farbkreis die Stufen »nicht gleichmäßig zwischen die Farben des sechsteiligen Kreises eingeschoben sind«, weil der »Grünbereich [...] ausgedehnter« erscheint, hat Itten in dieser Hinsicht einen »rationalen Weg« beschritten.¹⁶ In ihren Analysen stützten sich Hess und Dittmann freilich ausschließlich auf Johannes Ittens erst in späten Jahren, 1961, publizierte Schrift »Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Weg der Kunst«, deren Ausführungen freilich nicht mit Ittens Reflexion der Farblehre in den 1920er Jahren gleichzusetzen sind.

Für den Vergleich mit Ittens Farblehre sind vielmehr vier umfangreiche, der Forschung bislang nur unzureichend oder gar nicht bekannte Quellenkonvolute zu berücksichtigen, deren Studium erlaubt, die Genese von Ittens Farblehre in historischen Kategorien besser zu verstehen: Ittens Aufzeichnungen zur Farbe aus der Bauhauszeit, unter anderem im sogenannten »Tempelherrenhaus-Tagebuch« und in seinen Tagebuchnachträgen, Ittens Farbkurs in seinem unpublizierten »Berliner Tagebuch« von 1928, seine Ausführungen zur Farbe

im »Tagebuch« von 1930¹⁷ und schließlich die immensen Aufzeichnungen Ittens zur Farbenlehre seit den 1930er Jahren.¹⁸

Um so höher ist die Bedeutung eines bislang unbekanntem Vortragstyposkripts von Adolf Hölzel einzuschätzen, das hier ebenfalls erstmals aus dem Nachlass Ittens vorgelegt werden kann (Abb. 5).¹⁹ Es bildet ein Schlüsseldokument aus Ittens Zeit am Weimarer Bauhaus, in dem die intensive Hölzel-Rezeption Ittens auf einer gesicherten Quellengrundlage unmittelbar nachgewiesen werden kann, umso mehr, als es eine komprimierte Zusammenfassung aller wesentlichen Aspekte der Hölzelschen Farbtheorie enthält. Das eng bedruckte sechsseitige Typoskript trägt den handschriftlichen Titel »Vortrag II (Über Farbe für die Herausgabe)«, ergänzt um die handschriftliche Notiz Ittens in Bleistift »Vortrag v.[on] Adolf Hölzel« »Montag ½ 5 h«. In dem Typoskript befinden sich zahlreiche Korrekturen und Ergänzungen in Tusche, die wohl von Hölzel selbst stammen. Auf der Rückseite des vierten Blattes finden sich Bleistiftaufzeichnungen in der Handschrift Johannes Ittens, die verschiedene Farbkreisdiagramme und systematische Farbklangkonstellationen wiedergeben (Abb. 6).

Inhaltlich kann das Vortragsmanuskript in vielen Hauptpunkten und sprachlichen Wendungen als Vorform auf Hölzels Vortrag »Einiges über Farbe in ihrer bildharmonischen Bedeutung und Ausnützung« angesprochen werden, den Hölzel am 9. September 1919 auf dem Ersten Farbtag anlässlich der 9. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Stuttgart hielt und den Wolfgang Venzmer mit Recht als »die wohl wichtigste theoretische Äußerung des Künstlers« bewertete.²⁰ Nicht geringer ist der kunsttheoretische Rang dieses Vortragsmanuskripts im Itten-Archiv zu bewerten, denn es dokumentiert, wie Hölzel das, was er in ausgearbeiteter Form 1919 einer breiten wissenschaftlichen Öffentlichkeit präsentierte, im Rahmen seiner Kunstlehre seinen Schülern vermittelte.

Hölzels Vortrag setzt mit der Überlegung ein, analog zur musikalischen Harmonielehre einen »Kontrapunkt und Harmonie in der Farbe« in der Malerei zu entwickeln. Dabei deutet Hölzel ausgehend von Goethes Farbenlehre den achteiligen Farbkreis als »diatonische«, den zwölfteiligen Farbkreis als »chromatische« Tonleiter.²¹ Aus solcher Analogisierung mit der Musik²² gewinnt Hölzel das ästhetische Ziel der Harmoniebildung auch im koloristischen Bereich, wobei er die unterschiedlichsten Konstellationen der



Abb. 4

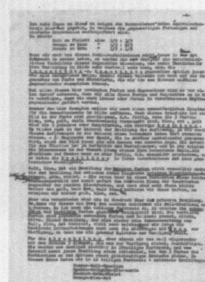


Abb. 5

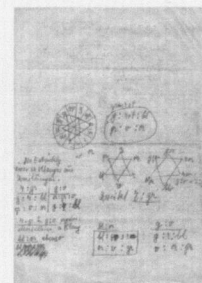


Abb. 6

Klang- und Harmoniebildungen zwischen den Primär-, Sekundär- sowie Tertiärfarben in der vorgegebenen Matrix des Farbkreises erkundet. In diesem Zusammenhang führt Hölzel die Grundsätze seiner Kontrast- und Harmonielehre aus. Ihrer Bedeutung wegen seien Hölzels Ausführungen hier wenigstens gekürzt im Zusammenhang wiedergegeben:²³

»Punktum, Kontrapunktum – Note und Gegennote, das wäre für uns in der Malerei als Lehre die Lehre vom Gegensatz mit den gleichzeitigen Ausgleichungen, Vermittlungen und Einheiten, die zur Harmonie führen. [...] In der Musik haben wir eine solche Lehre schon längst [...]. Hinsichtlich der Farbe jedoch gibt es einen solchen geschlossenen Unterricht noch nicht. [...] Musik und Malerei sind freilich etwas Verschiedenes und die Aufnahmeorgane, Auge und Ohr unterscheiden sich ja wesentlich von einander. Dennoch werden wir in unserer Arbeit auf manches Ähnliche mit der Musik stossen. [...] Der achtteilige Farbkreis wäre gewissermassen, die diatonische Tonleiter, der zwölfteilige die chromatische. Die Farbkreise enthalten wie Sie wissen, die Farbe in der natürlichen Reihenfolge, wie sie zueinander gehören, und zwar so angeordnet, dass die jeweiligen Komplimente einander diametral gegenüberstehen. Ich selbst fusse auf Goethe, und Sie sehen deshalb Purpur, den majestetischen Purpur, wie Goethe sagt, an die Spitze gestellt. [S. 2] [...] Jede Farbe ist TEILBAR. Wir können z. B. Orange zerlegen in Rot und Gelb. [...] Sie haben also hier die Möglichkeit, EINE FARBE mit ALLEN FARBEN auszudrücken, wenn immer zwei dieser Farben im Bilde im obenerwähnten Sinne so geordnet erscheinen, dass ihre Mittelachsen gleich weit von der Mittelachse der auszudrückenden Farbe entfernt sind. [...]

Für eine harmonische Einheit ist dies massgebend. Und gleichzeitig ersehen wir, welcher vielseitige Klangreichtum sich so in farbigen Kunstwerken ergeben wird, ohne die Einheit als zu erstrebendes Harmonieresultat zu schädigen. [...] [S. 3] Wenn Sie weiter auf den Farbkreis blicken, so sehen Sie, dass die rechte Seite heller als die linke wirkt. Wir können also auch in der Farbe von einem Helldunkelgegensatz sprechen. Gleichzeitig erscheint uns die rechte fühlbar wärmer als die linke [...]. Mit zu den wertvollsten Kontrasten müssen wir die KOMPLEMENTÄRKONTRASTE zählen. Diese liegen im Farbkreis einander diametral gegenüber, sind also in der Lage nach eigentlich die grössten Gegensätze. [...] Im achtteiligen Farbkreis haben wir 4 solche Zweiklänge [...]. Diese Komplemente, wie wir sie hier sehen, bilden sich aber auch

durch unser Auge von selbst bei jeder einzelnen Farbe [...]. Ein seltenes Wunder, wodurch unser Auge zum grössten Mithelfer, zum Mitkünstler wird. [...] Die Wirkung dieser Erscheinung beruht auf dem simultanen Kontrast. [...] Die Farbkreise zeigen des weiteren einige Farben intensiver, d. h. leuchtender, als andere, denn die INTENSITÄT hängt mit der LEUCHTKRAFT zusammen. Diese intensiven Farben werden den weniger intensiven gegenüber in geringeren Quantitäten ausgespielt werden können, und auf diese Weise zu ihnen im Gleichgewicht stehen [S. 4] [...], was unter Umständen für ihre Verwendung im Bilde sehr wertvoll sein kann, denn die INTENSITÄTS- u. [nd] QUANTITÄTSgegensätze spielen immerhin eine massgebende Rolle. Ausser diesen verweise ich noch auf die Gegensätze von Farbe und Nichtfarbe, die wir bis zum Schwarz und Weiss gegeneinander ausspielen können.

Bei allen diesen hier erwähnten Farben und Gegensätzen wird es vor allem darauf ankommen, dass wir alle diese Farben und Gegensätze so im Bilde anbringen, dass sie auch linear oder formal in verschiedenen Rhythmen gegeneinander geführt werden.

[...] Blau, rot, gelb sind die drei primären oder Hauptfarben, ein wichtiger DREIKLANG. [...] Im Gegensatz zur Musik, die im Anhören nacheinander genossen wird, steht das Bild immer als ein Ganzes von unserem Auge. Die Arbeit für den Künstler ist ja natürlich ein Nacheinander, und in ihr spielen die Dissonanzen in der Verarbeitung ebenso ihre bedeutende Rolle. Als Abschluss und Ganzes muss es aber fertig, d. h. ausgelöst erscheinen, und so haben die DREIKLÄNGE in ihrer verschiedenen Art ihre ganz besondere Wichtigkeit. [...] Für die Abwechslung aber müssen wir uns wohl eingehender mit den anderen 3 Klängen, die uns zur Verfügung stehen, beschäftigen. Sie werden uns deutlich sichtbar im 12teiligen Farbkreis, und Betzold nennt jenen Dreiklang einen rationalen, bei dem 3 Farben des Farbkreises an den Spitzen eines gleichseitigen Dreiecks stehen. In diesem Sinne haben wir im 12teiligen Farbkreis 4 rationale Dreiklänge [...]. [S. 5] Wir müssen uns diese Dreiklänge aus den Zweiklängen entstanden denken. Z. B. Purpur-Grün ergibt den Dreiklang Purpur-Gelb-Cyanblau, wenn wir das Grün teilen, denn gelb-blau ist ja grün! [...] Nun sind ja alle Dreiklänge harmonisch zueinander, da sie alle Gelb, Blau, Rot sind. [...] Diese Drei- und Kontradreiklänge werden in unserer Arbeit in kontrapunktischer Hinsicht eine besonders geheimnisvolle Rolle spielen. [...] [S. 6] [...] Das alles müssen wir wissen, können und so beherrschen, dass es uns jeden Augenblick zur Verfügung

steht: wie der ›Maestro di Cembalo‹ zu jeder gegebenen Note die entsprechenden Akkorde beherrschte. [...] Einen Generalbass in der Farbe, wie ihn die grossen Meister der Musik beherrschten.«

Es ist der Bedeutung dieses Quellendokuments angemessen, es ausführlich zu zitieren, nicht nur weil damit ein wichtiger Beitrag aus Hölzels Kunst- und Farbtheorie, deren Quellen nach wie vor insgesamt unzureichend aufgearbeitet sind,²⁴ erschlossen wird, sondern weil damit in einer historisch authentischen Quelle dokumentiert ist, was genau von Hölzels Lehre Itten mit Beginn seiner Arbeit am Bauhaus im Herbst 1919 bekannt gewesen sein musste.

Auf der Rückseite des vierten Blattes (Abb. 6) sind in der Handschrift von Johannes Itten Diagramme zum zwölfteiligen Farbkreis, zum hexagrammförmig geordneten Kreis der Primär- und Sekundärfarben und schließlich zur Bildung farbiger Zwei- und Vierklänge notiert. Sie zeigen, wie vertraut sich Itten zu diesem Zeitpunkt offenbar in Hölzels gesamter Ordnung der Farbwelt bewegte. Dies dokumentiert auch ein Tagebuchblatt vom Frühjahr 1919, auf dem Itten einen Überblick über Hauptaspekte der Hölzelschen Farblehre, insbesondere über dessen Kontrastlehre aus sieben Kontrasten, notierte.²⁵ Ja, es scheint, dass Itten auf dieser Basis die Hölzelsche Farblehre schon in Wien unterrichtete. Daraus ergibt sich zum Beispiel die Erkenntnis, dass Ittens Experimentieren mit zwölfteiligen Farbe-Ton-Ordnungen nicht einseitig auf die Zwölftongliederungen Josef Matthias Hauers reduziert werden kann.²⁶

Betrachtet man von diesen Ausgangspunkten aus weiterführend einige wichtige Aspekte der Ittenschen Farblehre, wie sie sich in den folgenden Jahren am Bauhaus in seinen Aufzeichnungen aus Weimarer Jahren herausbildeten, so ist festzustellen, dass sich Itten während seiner Jahre am Bauhaus keineswegs auf eine pädagogische Aufbereitung und Reproduktion der Hölzelschen Farblehre beschränkte, sondern sich vielmehr in fünf grundsätzlichen Punkten von Hölzels Farblehre entfernte.

1. Hatte Hölzel seine Farblehre analog zu Goethes Diktum als ›Generalbaß der Malerei‹ konzipiert und damit auf den Bereich der bildkünstlerischen Mittel beschränkt, so versuchte Itten die Farblehre zu einer Kosmologie zu weiten. Exemplarisch tritt dies etwa in seiner farbtheoretischen Reflexion in Verbindung mit der Gestaltung seines »Turms des Lichts« (›Turm des Feuers‹) hervor (Abb. 7). Itten versuchte hier in



Abb. 7

einem architekturplastischen Monument, den Kosmos und den Farbkosmos symbolisch aufeinander zu beziehen.

2. In Verbindung mit dieser Neuorientierung bevorzugte Itten nahliegenderweise gegenüber dem planimetrischen Diagramm des Farbkreises die – im Anschluss an Philipp Otto Runge aufgenommene – Denkfigur der Farbkugel, und es ist wichtig, in diesem Zusammenhang gegenwärtig zu halten, dass Itten seinen Farbstern, den er im Almanach »Utopia« publizierte (Abb. 8), als Flächenprojektion der Farbkugel verstand. Auch diese Präferenz der Farbkugel ist in Ittens Aufzeichnungen vielfältig, so zum Beispiel in Verbindung mit den Skizzen zum »Turms des Lichts« (›Turm des Feuers‹) dokumentiert.

3. Unter den Vorzeichen einer weltanschaulichen Ausweitung – in Ittens eigenen Augen: ›Universalisierung‹ – seiner Farblehre versuchte Itten – für Hölzel unvorstellbar – theosophische, astrologische oder sonstige in der Kulturgeschichte auffindbare symbolische Ordnungsvorstellungen und Systematisierungen der Farben einzubinden.²⁷

4. In diesem Zusammenhang versuchte Itten – unter anderem im Anschluss an theosophische Vorstellungen zur Farbaura – auch, ein »Menschenmodell« zur ›Lokalisation‹ der Farben im menschlichen Körper zu entwickeln (Abb. 9). In seinen Beobachtungen zur Sprachentwicklung eines Kindes stellte Itten etwa den acht Lauten acht Farben gegenüber,²⁸ wenige Seiten später analysiert er das Verhältnis von Farbe und Ton als ein symbolisches »Kindschaftsverhältnis«.²⁹

5. Schließlich gewinnt in Ittens farbtheoretischer Reflexion die Frage nach einer wirkungsästhetischen Differenzierung verschiedener Betrachtertypen eine grundsätzlich neue Akzentuierung, die letztlich zur Ausbildung von Ittens »Farbtyplehre« führt.³⁰

Die neuen Quellendokumente zeigen, dass Ittens Auseinandersetzung mit Hölzels Farblehre in ihren über fast fünf Jahrzehnte ausgespannten historischen Etappen gewissermaßen kontrapunktisch beschrieben werden kann: Nach der ersten umfassenden Aufnahme von Hölzels Kunsttheorie in Stuttgart beginnt Itten während seiner Jahre am Bauhaus die Hölzelsche Lehre grundlegend weltanschaulich und strukturell umzudeuten. In späteren Jahren erfolgt dann im Zuge einer neuen Rationalisierung seiner Farblehre, wie sie ihren Niederschlag in der »Kunst der Farbe« fand, wieder eine Annäherung an Hölzels Überlegungen.

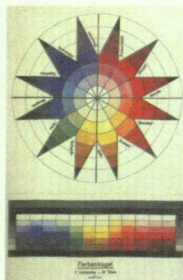


Abb. 8

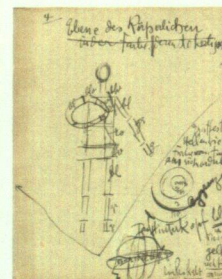


Abb. 9

- 1 Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (1912). Bern 1959, hrsg. von Max Bill, S. 64.
- 2 Siehe zu diesem Thema und den neuen Quellen weiterführend Christoph Wagner: Itten, Gropius, Klee am Bauhaus in Weimar. Utopie und historischer Kontext. Mit einem Vorwort von Annemarie Jaeggi, Berlin 2009 (Neue Bauhausbücher; hrsg. vom Bauhaus-Archiv Berlin; Bd. 2).
- 3 Siehe hierzu allgemein Hajo Düchting: Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie. Berlin 1996; Karl Schawelka: Quasi una musica. Untersuchungen zum Ideal des ‚Musikalischen‘ in der Malerei ab 1800. München 1993; Reinhard Zimmermann: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky. Berlin 2002, Bd. 1, S. 413 ff.
- 4 Johannes Itten: Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. Ravensburg (1961), 2. Aufl. 1963, 1973, S. 15, 36; Vergleiche Johannes Itten: Fragmentarisches (1916). In: Willy Rotzler (Hrsg.): Johannes Itten. Werke und Schriften. Mit einem Werkverzeichnis von Anneliese Itten, Zürich (1972), 2. Aufl., 1978, S. 211 f.; Itten: Adolf Hölzel und sein Kreis (1963). In: Rotzler (Hrsg.) 1978, S. 275–278.
- 5 Siehe zu Ittens Beziehungen zu Hölzel: HILDEBRANDT 1936, S. 158; GMELIN 1974, S. 3 ff., 12; VERGO 1980; VENZMER 1982, 1, S. 222. Brigitte Reinhardt: Hölzel und sein Kreis. In: Hölzel und sein Kreis. Ausstellungskatalog, Galerie der Stadt Stuttgart, 1984; Karin von Maur: Es wuchs ein Kristall. Johannes Itten in Stuttgart 1913–1916. In: Johannes Itten. Künstler und Lehrer, Kunstmuseum Bern, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Galerie der Stadt Stuttgart, Bern 1984, S. 55–65; Katharina Hadding: Johannes Itten und Ida Kerkovius. Eine Künstlerfreundschaft im Zeichen der Lehre von Adolf Hölzel. In: C. Lichtenstern und Ch. Wagner (Hrsg.): Johannes Itten und die Moderne. Ostfildern-Ruit 2003, S. 64–83, S. 64 ff.
- 6 Rotzler (Hrsg.) 1978, S. 24; Maur 1984, S. 55–65, Joseph Helfenstein und Henriette Mentha (Hrsg.): Johannes Itten. Das Frühwerk 1907–1919. Mit überarbeitetem und ergänztem Werkverzeichnis 1907 bis 1919, Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 1992, S. 13 f.
- 7 Siehe zu den biographischen Zusammenhängen Johannes Itten: Aus meinem Leben. In: Rotzler (Hrsg.) 1978, S. 24. Hadding 2003, S. 64–83.
- 8 Eva Badura-Triska (Hrsg.): Johannes Itten. Tagebücher Stuttgart 1913–1916. Wien 1916–1919, Wien 1990, Berlin 1983.
- 9 Itten datiert seinen ersten Aufenthalt in Stuttgart »vom 20. Oktober 1913 bis zum 28. Juli 1914« und erwähnt, dass er gleich zu Beginn Ida Kerkovius besuchte, die zu seiner Überraschung direkt mit dem Unterricht anfang (Johannes Itten: Aus meinem Leben. In: Rotzler (Hrsg.) 1978, S. 24; Hadding 2003, S. 66).
- 10 Johannes Itten: Aus meinem Leben. In: Rotzler (Hrsg.) 1978, S. 24.
- 11 Carry van Biema: Farben und Formen als lebendige Kräfte (1930). Ravensburg 1997, S. 30 ff.
- 12 Rainer K. Wick: Bauhaus. Kunstschule der Moderne. Ostfildern-Ruit 2000, S. 94 f.
- 13 Biema (1930) 1997, S. 13.
- 14 HESS 1963, S. 18–34; Lorenz Dittmann: Die Farbtheorie Johannes Ittens. In: C. Lichtenstern und Ch. Wagner (Hrsg.): Johannes Itten und die Moderne. Ostfildern-Ruit 2003, S. 178–219. Lorenz Dittmann: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung. Darmstadt 1987, S. 405–407.
- 15 Ebd., S. 406.
- 16 HESS 1963, S. 23. Dittmann 1987, S. 406.
- 17 Christoph Wagner (Hrsg.): Johannes Itten. Tagebuch 1930. Beiträge zu einem Kontrapunkt der bildenden Kunst. Vollständige historisch-kritische Ausgabe, Regensburg 2009 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte; Bd. 13).
- 18 Siehe zu der Quellenlage Wagner 2009.
- 19 Das Typoskript umfasst sechs Seiten, 29,6 × 21 cm, Itten-Archiv Zürich.
- 20 VENZMER 1982, 1, S. 222.
- 21 Siehe zu den systematischen Aspekten der Farblehre von Hölzel: Dittmann 1987, S. 405–407, Düchting 1996 und Nina Gumpert-Parris: Adolf Hoelzel's structural and color theory and its relationship to the development of the basic course at the Bauhaus. Ph. D. Diss. University of Pennsylvania, 1979.
- 22 Zu dem Thema s. auch den Aufsatz von Karin von Maur in diesem Katalog sowie: Christoph Wagner: Musikalische Utopien in der Bildenden Kunst der Klassischen Moderne – Vier Fallstudien. In: Non consumiamo Marx. Luigi Nono: Musik, Bildende Kunst, politische Utopie. Hrsg. von Sigrid Konrad und Heinzjörg Müller, Saarbrücken 2008, S. 142–171 (Schriftenreihe Netzwerk Musik Saar; 3).
- 23 Im Zusammenhang wird das Manuskript publiziert in: Christoph Wagner: Itten, Gropius, Klee am Bauhaus in Weimar. Utopie und historischer Kontext. Berlin 2009.
- 24 Siehe eine aktualisierte Bestandsaufnahme zur äußerst komplexen Situation des künstlerischen Nachlasses von Adolf Hölzel und seiner wissenschaftlichen Erschließung: Kat. STUTTGART 1988.
- 25 Tagebuch XI, S. 38 ff. Badura-Triska (Hrsg.) 1990, Bd. 1, S. 406. Siehe zu Hölzels Kontrastlehre auch Dittmann 1987, S. 406.
- 26 Rolf Bothe: Der Turm des Feuers. In: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, Ostfildern-Ruit 1994, S. 73–82, S. 73 ff.; Dieter Bogner: Zwei Formthemen. Johannes Itten und Josef Hauer. In: Johannes Itten. Meine Symbole, meine Mythologien werden die Formen und Farben sein. Kat. Museum Moderner Kunst Wien, Kunsthaus Zürich, Museum Folkwang, hrsg. von Dieter Bogner und Eva Badura-Triska, Wien 1988, S. 72 ff.
- 27 Siehe hierzu weiterführend Christoph Wagner (Hrsg.): Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky. Bielefeld 2005; Christoph Wagner (Hrsg.): Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne? Regensburg 2009, S. 8–13 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte; Bd. 1).
- 28 Johannes Itten: Tempelherrenhaus-Tagebuch. (Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern), S. 151.
- 29 Ebd., S. 167.
- 30 Christoph Wagner: »Der blaue und gelbe und rote Mensch«. Zur Entstehung der Farbtypologie von Johannes Itten. In: Johannes Itten. Wege zur Kunst. Hrsg. von Dolores Denaro, Johannes-Itten-Stiftung Bern, Ostfildern-Ruit 2002, S. 190–237.

Abb. 1: Oskar Schlemmer (rechts vorne in Uniform) zu Besuch bei Johannes Itten in seinem Stuttgarter Atelier, 1915, Foto Itten-Archiv, Zürich

Abb. 2: Oskar Schlemmer (links in Uniform) und Johannes Itten (am Klavier) in Ittens Stuttgarter Atelier, 1915, Foto Itten-Archiv, Zürich

Abb. 3: Johannes Itten: Horizontal-Vertikal, 1915, Öl, Kunstmuseum Bern, Annemarie und Victor Loeb-Stiftung, Bern

Abb. 4: Johannes Itten im Malkittel mit dem goldenen Schnitzzirkel und Farbstern, Weimar 1920, Foto Itten-Archiv, Zürich (Foto von Paula Stockmar)

Abb. 5: Adolf Hölzel: Typoskript »Über Farbe«, 1919, Seite 4 (von 6), Itten-Archiv, Zürich

Abb. 6: Johannes Itten: Notizen zu Farbkreis und Farbklangen, 1920 (Verso von Abb. 5), Itten-Archiv, Zürich

Abb. 7: Johannes Itten: Turm des Lichts/Feuers vor dem Tempelherrenhaus (verschollen), 1920, Originalfoto (Ausschnitt), Foto Itten-Archiv, Zürich

Abb. 8: Johannes Itten: Farbkreis aus dem Almanach Utopia, 1921, Foto Itten-Archiv, Zürich

Abb. 9: Johannes Itten: Tagebuch Februar 1920, S. 96, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern