

Einführung:
Rückseiten eines Künstlerporträts

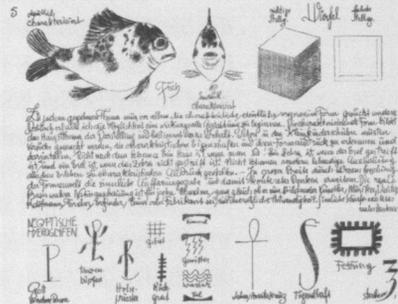
Christoph Wagner

Blickt man auf die Rückseite des bekannten, seit 1930 mehrfach publizierten Porträtfotos (Abb. 1),¹ mit dem sich Johannes Itten als erfolgreicher kunstpädagogischer Unternehmer seiner gerade als »Itten-Schule« zum Markenzeichen gewordenen Berliner Kunstschule präsentierte, macht man einen überraschenden Fund: Dort, wo bislang offenbar nur Reprografenaugen und -hände weilten, finden sich eine Reihe mit Bleistift ausgeführter kryptischer Zeichen und Zeichnungen (Abb. 2), die zweifellos von Itten selbst auf die Rückseite seines Fotos auf gezeichnet worden sind. Es handelt sich um Experimente mit den Ansichten und der visuellen Prägnanz der Dinge: Ein Fisch von der Seite gesehen, prägnant, von vorne nahezu abstrakt. Ein Fass von der Seite, stehend, liegend motivisch, einmal statisch, einmal dynamisch, von oben abstrakt. Ein Haus als Chiffre. Eine Würfelkonstruktion von oben. – Abstraktion und Figuration wechseln mit den wechselnden Perspektiven auf die Dinge, so die wahrnehmungstheoretische Erkenntnis dieser Skizzen. Hinzu kommen Chiffren, die sich auf ägyptische Hieroglyphen beziehen lassen: Symbole für »Gott« bzw. »vornehme Person« (Abb. 2, links oben beginnend), »tanzen, hüpfen«, »Hohepriester«, »Festung«, »Leben«, »Himmel«, »Gewitter«, »Wasser«, »Tal«, »Gebiet«, »sterben«. Diese bislang unbekanntenen Skizzen lassen sich recht genau datieren: Sie können als Vorzeichnungen zur Einleitung von Ittens *Tagebuch* von 1930 identifiziert werden, in der sich ähnliche Skizzen befinden (Abb. 3) und sind demnach Anfang oder Mitte des Jahres 1930 entstanden. Das von Umbo (Otto Umbehr) gefertigte Porträtfoto wurde Ende 1929 aufgenommen, die Publikation des Tagebuchs erfolgte im Herbst 1930.²

1 Johannes Itten (Foto von Umbo), Berlin 1929

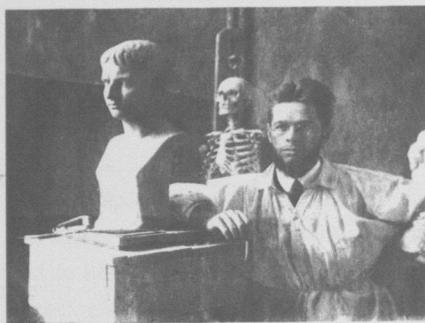
2 Johannes Itten, Skizzen (verso von Abb. 1), Bleistift auf Fotokarton, 17,9 x 13,1 cm, 1930, Itten-Archiv Zürich

3 Johannes Itten, *Tagebuch*, Beiträge zu einem Kontrapunkt der Bildenden Kunst, Berlin 1930, S. 5



Einführung

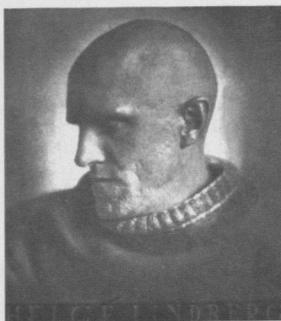
7



4 Johannes Itten im Bildhauer-Atelier der École des Beaux-Arts, Genf 1910

5 Helge Lindberg, um 1915

6 Johannes Itten, Stuttgart 1915



Die Frage, ob Itten diese Zeichen und Zeichnungen aus pragmatischen oder programmatischen Gründen auf der Rückseite seines Porträtfotos notierte, soll hier nicht weiter nachgegangen werden. Doch kann dieses eigentümlich doppelgesichtige Dokument ebenso exemplarisch wie gleichnisartig als Wegweiser einer zukünftigen Itten-Forschung gelesen werden, die sich von den Außenperspektiven der künstlerischen Selbstdarstellung ab und auf einer erweiterten Quellenbasis den komplexen und komplizierten Rück- und Innenseiten der Gedankenwelt Johannes Ittens zuwenden wird. Es ist zugleich ein Weg, der methodisch und wissenschaftsgeschichtlich von der Exegese und Apologetik der Ittenschen Kunstlehre und -systematik zu ihrer historisch-kritischen Erforschung führt: Eine Pointe dieses Perspektivwechsels ist, dass Ittens Suche nach den »ewigen Prinzipien« der Kunst selbst als eine historische Position erkennbar wird. Unter diesen veränderten Vorzeichen wird auch sichtbar, dass die historische Genese von Ittens kunsttheoretischen Gedanken und Werken, die Wechselbeziehungen mit anderen Künstlern und Kunstrichtungen, die symbolische Struktur seiner Bildsprache und die Elementaranalyse des Sichtbaren noch in vielen Aspekten zu erforschen bleiben: Welche Beziehungen hatte Itten etwa zu Kandinsky, Klee, Kerkovius, Hölzel oder Albers? Auf welche Weise setzte er sich mit Delaunay oder dem Futurismus auseinander? Welche Bedeutung hat in seiner Kunst die Mazdanzanlehre oder die Musiktheorie, und aus welchen anderen Quellen sind seine Kunstanschauungen gespeist? Dies sind nur einige wenige Fragen, die die Neugierde auf neue Facetten eines lediglich für den ersten Blick fixiert erscheinenden Ittenbildes weckten und den Anstoß gaben, ergänzend zu den beiden Itten-Ausstellungen im Saarland Museum ein wissenschaftliches Symposium auszurichten, das den selbstgestellten Fragen der Wissenschaft auf der Suche nach solchen Rückseiten eines veränderten Ittenbildes gewidmet sein sollte.

Viel länger und umfassender als die Kandinsky- und Klee-Forschung hat sich die Forschung zu Johannes Itten auf das Koordinatennetz der umfangreichen autobiografischen Selbstauskünfte und Selbstkommentare Ittens



7 Johannes Itten
in seinem Stuttgarter
Atelier 1915
(Ausschnitt)

8 Johannes Itten
im Malkittel mit dem
goldenen Schnittzirkel
und dem Farbstern,
Weimar 1920/21
(Foto von Paula
Stockmar)

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

bezogen, wozu nicht zuletzt die Tatsache beigetragen hat, dass Ittens zweite Frau, Anneliese, die Itten-Forschung über den Tod ihres Mannes im Jahre 1967 hinaus nahezu drei Jahrzehnte lang mit einer umfangreichen geistigen Zuarbeit förderte, aber auch – wie wir heute besser erkennen – beeinflusste und gelegentlich steuerte.³

Anneliese Itten ordnete und studierte das gesamte Schaffen und den umfangreichen – der Forschung bislang nur in Ausschnitten zugänglichen – Nachlass ihres Mannes, um zahlreiche Ausstellungs-, Publikations- und Forschungsprojekte intensiv zu begleiten.⁴ In der jüngsten Vergangenheit beginnen sich die Rahmenbedingungen für eine weiterführende Ittenforschung zu ändern: Unpublizierte Tagebücher – darunter das sogenannte *Tempelherrenhaus*-Tagebuch der Weimarer Jahre, der Mazdanzanlehre gewidmete Aufzeichnungen aus Herrliberg oder die Berliner und Krefelder Tagebücher – Briefwechsel, Vortragsmanuskripte und sonstige Quellendokumente im Umfang von einigen tausend Seiten, dazu die erhaltene, umfangreiche Bibliothek Ittens geben der Forschung vielfach neue Einblicke.⁵

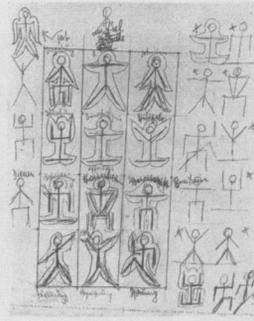
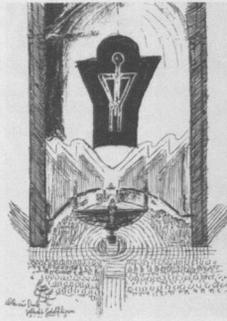
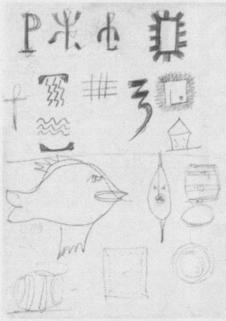
Vor dem Hintergrund dieser erweiterten Quellenlage wird nicht zuletzt auch erkennbar, dass Itten in seinen autobiografischen Selbstzeugnissen ein Künstlerbild entworfen und stilisiert hat, ja auch im Medium der fotografischen Dokumente kontinuierlich Regie führte: Tritt Itten im Jahre 1910 (Abb. 4) im Arbeitskittel mit Modellierstab in der Hand neben einer von ihm gefertigten antikisierenden Porträtbüste, begleitet von der klassischen Vanitasikonographie eines Skeletts als hoffnungsfroher Student der Genfer Akademie – der er freilich niemals werden sollte, denn schon wenig später verlässt er diese Institution aus eigenem Entschluss – in die Traditionen akademischer Künstlerinszenierungen, gibt das Stuttgarter Porträtfoto von 1915 (Abb. 6) ein pathosgeladenes Individualitäts- und Lebensgefühl Nietzscheanischer Prägung kund: Im Gestus eines mit lässig exponierter Zigarette, Anzug und markant rasiertem Profilkopf vor dem Hintergrund seines Gemäldes *Der Barmherzige Samariter*⁶ streng auftretenden Charakterkopfes zeigt sich hier ein seiner Individualität heroisch

10 Johannes Itten
fotografiert sich selbst,
Berlin 1928
11 Johannes Itten
in seinem Atelier,
Zürich 1965



bewusster Künstler. Die pathosgeladene Bildregie ist dabei durchaus dem zeitgleich entstandenen Fotoporträt seines Stuttgarter Freundes Helge Lindberg vergleichbar (Abb. 5). In einer nur scheinbar weniger inszenierten Aufnahme aus demselben Jahr mit Oskar Schlemmer, hier im Ausschnitt zu sehen (Abb. 7), hat sich Itten kaum zufällig am Klavier musizierend unter einer seiner ältesten Schachbrettkompositionen ablichten lassen. Programmatisch rückt hier der theoretisch reflektierte Künstler, der unter dem Eindruck der Hölzelschen Lehre synästhetischen und theoretischen Beziehungen zwischen der Farben- und Tonwelt nachspürt und kunsttheoretische Tagebücher zu schreiben beginnt, in den Blick.

Verinnerlichte Meditation und geistige Entschlossenheit akzentuiert das sicherlich bekannteste Fotoporträt Johannes Ittens, das Paula Stockmar 1920/21 am Bauhaus anfertigte (Abb. 8): Das Foto zeigt einen Künstler, der mit glatt rasiertem Kopf und im selbst entworfenen Habit eines Malkittels sein Leben unter den Vorzeichen der Mazdaznan-Bewegung einer mönchisch-klösterlich anmutenden, ganzheitlichen Kunstlehre gewidmet zu haben scheint. Ganz ähnlich hat Itten auch den buddhistischen Dichter Rabindranath Tagore, den er 1922 ans Bauhaus einlud, zeichnerisch gedeutet (Abb. 9). In Ittens Porträtfoto ist der Kopf durch das Bildarrangement scheinbar in den Farbkosmos des Farbsterns, den Itten kurz zuvor in seiner Schrift *Utopia* publiziert hatte, gerückt, die Hände umschließen fest den Goldenen-Schnitt-Zirkel, auf dessen Autorität Itten seine neopythagoräische Überzeugung von der Messbarkeit aller bildlichen Kategorien und Proportionen bezog. Dieses Foto Ittens hat sich sosehr als Bild eines radikalen Utopisten unter den Bauhauskünstlern ins kollektive Bildgedächtnis eingepreßt, dass man gelegentlich Mühe hat, Itten in weniger stilisierten Aufnahmen – etwa im Foto von 1925 (Abb. auf Seite 4) – wiederzuerkennen. Wie sehr Itten selbst dieses Bild seiner Bauhausjahre bis ins hohe Alter verinnerlicht hatte, dokumentiert eine 1965 entstandene Aufnahme, die die Bildregie des Fotos von 1920/21 mit neuen Akzenten paraphrasiert (Abb. 11): Sie zeigt den Künstler nun mit Pinsel in der Hand, der – vor dem Hintergrund seiner Komposition *Dreiklang-*



12 Johannes Itten, Skizzen (verso von Abb. 1), Bleistift auf Fotokarton, 1930, Itten-Archiv Zürich

13 Johannes Itten, Skizze einer Versammlung der Mazdaznan-Gemeinschaft, Itten-Archiv Zürich

14 Johannes Itten, Skizzen zu den Figuren des Velums, 1938, Bleistift und roter Farbstift, 25,5 x 20,5 cm, Itten-Archiv Zürich

Modulation von 1960 auf der Staffelei⁷ – mit gesenktem Blick scheinbar über die Gestaltung der Farben zu meditieren scheint. Dass das Bild zu diesem Zeitpunkt freilich schon seit fünf Jahren fertiggestellt war, zeigt, dass es sich auch hier weniger um eine dokumentarische als eine symbolische Szene handelt. Der Farbstern links hinten im Hintergrund ist ebenfalls als bildliche Reminiszenz an sein Porträt von 1920/21 zu lesen.

Der Kontrast zu den in den Berliner und Krefelder Jahren entstandenen Porträtaufnahmen könnte nicht größer ausfallen (Abb. 1, 10): Bewusst hat Itten in diesen Selbstdarstellungen jeden Anschein einer übersteigerten Künstlerindividualität oder esoterischen Exzentrικ vermieden, stattdessen tritt er im geschäftsfähigen Aufzug als seriöser Direktor einer privatunternehmerisch geführten Kunstschule auf. Auch der Blick auf sich selbst scheint – wie sein fotografisches Selbstporträt vom Dezember 1928, das mit einer von seinen Schülern zum Geburtstag geschenkten Kamera angefertigt wurde – von einer neuen Versachlichung und Nüchternheit geprägt zu sein (Abb. 10).

Der Blick auf die Rückseite des eingangs gezeigten Porträtfotos dieser Zeit (Abb. 12) dokumentiert aber, dass hinter dieser scheinbar pragmatisch versachlichten äußeren Erscheinung eine hoch reflektierte, komplexe, sich z. T. symbolisch verklausulierende Künstlerpersönlichkeit steht, die auch im Bereich der Kunst mit komplexen Bedeutungszuordnungen operierte. Dieser Aspekt der verborgenen Rückseite dieses Fotoporträts erhellt ebenfalls ein weiteres wichtiges zukünftiges Forschungsfeld: Viel stärker als bisher wird man in der Kunst der Moderne die Strukturen und Formen des Symbolischen analysieren müssen und sich dabei nicht allgemeiner weltanschaulicher Passepartouts oder vorrangig der Selbstauskünfte der Künstler bedienen dürfen, sondern sich auf eine kritische Analyse der historischen Kontexte beziehen. Die Frage nach der Entstehung von Symbolen in der Kunst der klassischen Moderne verdient besondere Beachtung, und gerade die Kunst Johannes Ittens zeigt deutlich, wie vielgestaltig Modalitäten einer symbolischen Bedeutungsgenese ausfallen können. So kann ein Zusammenhang von den hieroglyphischen Zeichen der Rück-



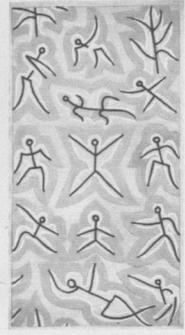
15 Johannes Itten, Studie zum Velum, 1938, Bleistift, Farbstift, 55 x 40,5 cm, Itten-Archiv Zürich



16 Johannes Itten, Studie zum Velum, 1938, Tinte, Farbstift, 26 x 21,5 cm, Itten-Archiv Zürich



17 Johannes Itten, Studie zum Velum, 1938, Bleistift und Tempera, 44,6 x 31,3 cm, Itten-Archiv Zürich



18 Johannes Itten, Gesamtkomposition des Velums, 1938, Bleistift, Aquarell, 192 x 103 cm, Itten-Archiv Zürich

seite des Künstlerporträts (Abb. 12) zu Ittens Zeichensprache im Projekt der Deckenbespannung für das Treppenhaus des Stedelijk Museums in Amsterdam (Abb. auf Seite 2), das er nach seinem Abschied vom nationalsozialistischen Deutschland im Frühsommer 1938 konzipierte, hergestellt werden:⁸ Stehen die ersten Entwürfe zu diesem *Velum* in ihren symbolischen Subtexten noch deutlich der Mazdaznanlehre nahe – den Auftrag für diese Deckenbespannung hatte Itten am 29. April 1938 durch den Museumskonservator Willem Sandberg, der selbst der Mazdaznan-Bewegung angehörte und den Itten über Mazdaznan-Kontakte schon seit 1925 kannte, erhalten⁹ –, indem sich manche der hieroglyphischen Zeichen wie z. B. das Zeichen für »Herrschende« in Ittens Entwürfen für eine Festversammlung der Mazdaznan-Gemeinschaft wiederfinden (Abb. 13, vgl. Abb. 14), lässt sich im weiteren Verlauf der Werkgenese eine grundlegende symbolische Transformation beobachten (Abb. 15–18): In monumentaler Verschmelzung von textiler Ornamentik und bildhafter Malerei entwirft Itten figurative Chiffren einer aufs äußerste reduzierten zeichenhaften Bildsprache, die befreit von esoterischen Zwischentönen mit tänzerischer Leichtigkeit um das Thema des Schöpfungsmythos kreisen.¹⁰

Nach den ertragreichen Forschungsanstrengungen zu Ittens Bauhauszeit 1994¹¹ und der in Arbeit befindlichen weiterführenden quellenkritischen Erforschung dieser Phase¹² konzentrieren sich die Anstrengungen des jetzigen Symposiums zum einen auf Ittens frühe Jahre, zum anderen auf einzelne thematische Aspekte seiner Kunst und vergleichende Betrachtungen mit anderen Künstlern. Diesen Recherchen mag Ittens fotografisches Porträt samt seiner bislang verborgenen Rückseite als bildliches Motto vorangestellt werden! Mögen wir mit neuen E i n s i c h t e n beschenkt werden.

Anmerkungen

- 1 Aufnahme Umbo 1929, Itten-Archiv Zürich. Zuerst publiziert in: *Zürcher Illustrierte*, 12.9.1930 (Nr. 37), S. 1209, dann bei Rotzler (1972), 1978, S. 36. Rotzler gibt eine falsche Datierung auf 1930.
- 2 Itten (1930), 1962. Publiziert im Eigenverlag von Ittens Berliner Kunstschule.
- 3 So darf noch die jüngst vorgestellte Ausstellung zu Ittens Unterricht, »Johannes Itten. Wege zur Kunst« (Dolores Denaro (Hrsg.), *Johannes Itten. Wege zur Kunst*, Ausst. Kat. Saarland Museum Saarbrücken, Johannes-Itten-Stiftung, Bern, Ostfildern-Ruit 2002), die ein Ausstellungsprojekt aus den 1970er Jahren erneuert, auf das geistige Fundament Anneliese Ittens bezogen, ja – nach ihrem Tod am 10. Mai diesen Jahres – als eindrucksvolles Denkmal ihrer Arbeit angesprochen werden.
- 4 Badura-Triska 1990, Wick 1988, Itten 1980, *Aus der Itten-schule Berlin 1926–1934*, Ausst. Kat. Galerie im Trudelhaus Baden, Zürich 1984.
- 5 Siehe hierzu Wagner 2002/1.
- 6 Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm, 1915, Kunstmuseum Luzern.
- 7 Öl auf Leinwand, 75 x 78 cm, Privatbesitz.
- 8 Siehe zur Entstehungsgeschichte und zur Werkgenese die Dokumentation *Johannes Itten. Het Velum*, Stedelijk Museum Amsterdam 1991. Vgl. allgemein Christoph Wagner, »Auf der Suche nach dem Ursprung der Symbole: Wassily Kandinsky, Johannes Itten und Paul Klee«, in: Christa Lichtenstern (Hrsg.), *Symbole in der Kunst*, St. Ingbert 2002 (Annales Universitatis Saraviensis. Philosophische Fakultät; Bd. 20); S. 190–237.
- 9 Ebd., S. 14.
- 10 Einen entsprechenden thematischen Hinweis hat Itten auf der Rückseite eines Fotos vom *Velum* notiert (Itten-Archiv-Zürich).
- 11 Itten-Katalog 1994.
- 12 Vgl. Christoph Wagner, *Utopie und historischer Kontext. Beiträge und Quellen zur Kunsttheorie von Paul Klee und Johannes Itten* (in Vorbereitung).