

Lorenz Dittmann

In Theodor Hetzers *Cézanne-Notizen*² findet sich folgende Eintragung: »Zum Schöpferischen und Lehrhaften der Renaissance. Was alles zum Lehrhaften gehört: Perspektive, Anatomie, Antike (Plastik, Ordnungen, Ornament), Komposition, Berechnung der Wirkung, Licht und Schatten. Am wenigsten lehrbar die Farbe (zu Goethes Ärger), und bei der Farbe setzt Cézanne ein; sie ist das Schöpferische katexochen.« Damit ist die Problematik jeder »Farbtheorie«, jeder »Farbenlehre«, und so auch der Ittenschen, benannt.

Ittens Farbtheorie ist in seinem 1961 erschienenen Buch *Kunst der Farbe* konzentriert. Ihm gilt mein folgendes Referat und meine darin enthaltenen kritischen Anmerkungen. Der Untertitel dieses Werkes lautet: *Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege der Kunst*. Es soll also u. a. darum gehen, »Subjektives« und »Objektives« in der künstlerischen Farbgestaltung voneinander zu unterscheiden.

Auf Objektivität zielt Itten ab, auch wenn er am Schluss seiner Einleitung den Wert einer Farbtheorie entschieden relativiert: »Gibt es für den bildenden Künstler und das Gebiet der Ästhetik allgemein verbindliche Farbgesetze und Regeln, oder ist die ästhetische Beurteilung der Farben einzig subjektiver Meinung unterworfen? Meine Schüler stellten mir diese Frage sehr oft, und meine Antwort lautete jedesmal: ›Wenn Sie, ohne zu wissen, Meisterwerke der Farbe schaffen können, so ist das Nicht-Wissen Ihr Weg! Wenn Sie aber aus Ihrem Nicht-Wissen keine Meisterwerke der Farbe schaffen können, dann sollten Sie sich Wissen erarbeiten.‹ Lehren und Theorien sind gut für die schwachen Stunden. In den starken Stunden lösen sich die Probleme aus der Intuition, wie aus sich selbst.«

Für seine Farbtheorie beruft sich Itten auf die »Farbenlehren von Goethe, Runge, Bezold, Chevreul und Hölzel«,³ aber sein Buch kann nicht als Einführung in die Geschichte der Farbenlehren gelesen werden.

Denn Itten erörtert z. B. nicht Goethes in seinem 1810 publizierten *Entwurf einer Farbenlehre* niedergelegtes Verständnis der Farben als »Taten des Lichts, Taten und Leiden«,⁴ als »Natursprache«⁵, nicht Goethes folgendermaßen formulierte These: »Wir sagten: die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe dem Sinne des Auges. Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag.«⁶ In diesem Horizont stehen auch Goethes Ausführungen in der Abteilung Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe (Farbtafel 18, S. 195). Hier heisst es im Abschnitt Totalität und Harmonie:

»805. Wenn das Auge die Farbe erblickt, so wird es gleich in Tätigkeit gesetzt, und es ist seiner Natur gemäß, auf der Stelle eine andre, so unbewußt als notwendig, hervorzubringen, welche mit der gegebenen die Totalität des ganzen Farbenkreises enthält. Eine einzelne Farbe erregt in dem Auge, durch eine spezifische Empfindung, das Streben nach Allgemeinheit.
806. Um diese Totalität gewahr zu werden, um sich selbst zu befriedigen, sucht es neben jedem farbigen Raum einen farblosen, um die geforderte Farbe an demselben hervorzu- bringen.

807. Hier liegt also das Grundgesetz aller Harmonie der Farben, wovon sich jeder durch eigene Erfahrung überzeugen kann [...].

809. Um sich davon auf das leichteste zu unterrichten, denke man sich in dem von uns ange- gebenen Farbenkreise einen beweglichen Diameter und führe denselben im ganzen Kreise herum, so werden die beiden Enden nach und nach die sich fordernden Farben bezeich- nen, welche sich denn freilich zuletzt auf drei einfache Gegensätze zurückführen lassen.

810. Gelb fordert Rotblau, Blau fordert Rotgelb, Purpur fordert Grün und umgekehrt«.7
Goethe legt den größten Wert darauf, »Harmonie« mit »Totalität« und »Freiheit« zusammen- zudenken. Dies geht aus den folgenden Ausführungen hervor:

»812. Wurden wir vorher bei dem Beschauen einzelner Farben gewissermaßen pathologisch affiziert, indem wir zu einzelnen Empfindungen fortgerissen, uns bald lebhaft und strebend, bald weich und sehrend, bald zum Edlen emporgehoben, bald zum Gemeinen herabgezo- gen fühlten, so führt uns das Bedürfnis nach Totalität, welches unserm Organ eingeboren ist, aus dieser Beschränkung heraus; es setzt sich selbst in Freiheit, indem es den Gegensatz des ihm aufgedrungenen einzelnen und somit eine befriedigende Ganzheit hervorbringt.

813. So einfach also diese eigentlich harmonischen Gegensätze sind, welche uns in dem engen Kreise gegeben werden, so wichtig ist der Wink, daß uns die Natur durch Totalität zur Freiheit heraufzuheben angelegt ist, und daß wir diesmal eine Naturerscheinung zum ästhetischen Gebrauch unmittelbar überliefert erhalten.«8

Ittens Vorstellungen von der »Harmonie der Farben« sind sehr anders. Im Kapitel *Die Harmonie der Farben* schreibt er: »Der Begriff der Farbenharmonie muß aus der subjektiv bedingten Gefühlslage herausgehoben werden in eine objektive Gesetzmäßigkeit. Harmonie heißt Gleichgewicht, heißt Symmetrie der Kräfte. Das Studium der physiologi- schen Vorgänge beim farbigen Sehen bringt uns der Lösung des Problems näher.«9

Nun setzt Itten ganz goethisch ein, indem er schreibt: »Wenn wir einige Zeit ein grünes Qua- drat betrachten und dann die Augen schließen, so erscheint uns im Auge als Nachbild ein rotes Quadrat. [...] Diesen Versuch können wir mit allen Farben machen, und wir werden feststellen, daß als Nachbild immer die Komplementärfarbe erscheint. Das Auge fordert oder erzeugt die Komplementärfarbe. Es versucht selbsttätig, das Gleichgewicht wieder her- zustellen. Diese Erscheinung bezeichnet man als Successiv-Kontrast. Ein zweiter Versuch besteht darin, daß wir in eine reine Farbe ein ihr gleich helles, graues Quadrat stellen. Die- ses Grau wirkt auf Grün rötlichgrau. Auf Rot wirkt es grünlichgrau, auf Violett gelblich- grau und auf Gelb violettgrau. Zu jeder Farbe erscheint das Grau angetönt von der Kom- plementärfarbe. Auch reine Farben haben die Tendenz, sich gegenseitig nach ihrem

Komplement hin zu drängen. Diese Erscheinung bezeichnet man als Simultan-Kontrast. Der Successiv-Kontrast und der Simultan-Kontrast beweisen, daß das Auge des Menschen nur dann befriedigt oder im Gleichgewicht ist, wenn das Komplementärgesetz erfüllt ist.«¹⁰

Dann aber verlässt Itten den Goetheschen Weg und verfolgt den Newtonschen weiter. »Isaak Newton hat 1676 im Experiment gezeigt, dass weißes Sonnenlicht mit Hilfe eines dreikantigen Prismas in die Farben des Spektrums zerlegt werden kann.«¹¹ Itten verweist nun auf den Physiker Rumford, der 1797 die Behauptung aufgestellt hat, »daß Farben harmonisch seien, wenn sie in der Mischung Weiß ergeben. Als Physiker ging er von den Spektralfarben aus.« Wir können »aus einem farbigen Spektralband eine Farbe isolieren [...], z. B. Rot, und die restlichen farbigen Lichtstrahlen Gelb, Orange, Violett, Blau und Grün mit einer Linse sammeln [...]. Die Summe dieser Restfarben ergibt Grün, d. h. es entsteht die Komplementärfarbe zur isolierten Farbe Rot. Eine Farbe, die mit ihrer Komplementärfarbe zusammengemischt wird, ergibt physikalisch die Totalität der Farben, also Weiß, und pigmentär ergibt die Mischung Grauschwarz.«¹²

Itten folgt nun also Newton. Auf Goethes leidenschaftlichen Kampf gegen Newton¹³ geht er nicht ein, und auch nicht auf die Beurteilung dieser verschiedenen Auffassungen durch die moderne Naturwissenschaft,¹⁴ mit der auch die moderne Farbsystematik¹⁵ übereinstimmt. Itten zitiert in Verbindung mit seiner Erwähnung der Vorstellung, dass sich die Farbharmonie in der Mischung zu Weiß dokumentiert, den Physiologen Ewald Hering: »Dem mittleren oder neutralen Grau entspricht derjenige Zustand der Sehsubstanz, in welchem Dissimilierung, ihr Verbrauch beim Sehen, und Assimilierung, ihre Neuentstehung, gleich groß sind, so daß die Menge der Sehsubstanz gleich groß bleibt. Das heißt, dieses mittlere Grau erzeugt einen völligen Gleichgewichtszustand im Auge.«¹⁶ Und er fährt fort: »Hering zeigte, daß Auge und Gehirn das mittlere Grau verlangen oder beunruhigt werden, wenn es nicht vorhanden ist. Wenn wir ein weißes Quadrat auf schwarzem Hintergrund betrachten und dann wegblicken, erscheint im Auge ein schwarzes Quadrat als Nachbild. Betrachten wir ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund, so erscheint als Nachbild ein weißes Quadrat. Im Auge sucht der Gleichgewichtszustand sich wieder herzustellen. Wenn wir aber ein mittelgraues Quadrat vor einem mittelgrauen Hintergrund betrachten, dann erscheint kein Nachbild, das verschieden ist von dem betrachteten mittleren Grau. Das beweist, daß das mittlere Grau dem geforderten Gleichgewichtszustand unseres optischen Sinnes entspricht. Die Vorgänge in der Sehsubstanz lösen entsprechende psychische Empfindungen aus. In unserem optischen Sinnes-Apparat bedeutet Harmonie also einen psycho-physischen Zustand des Gleichgewichts, in welchem Dissimilation und Assimilation der Sehsubstanz gleich groß sind.«¹⁷

Mit seinem Verweis auf Ewald Hering versuchte Itten erneut, eine letztlich mit seiner Unterscheidung in Grund- und Mischfarben unvereinbare Farbtheorie in seine Farbenlehre einzubauen. Denn Hering zog aus seinen Untersuchungen, gegen die von Helmholtz u. a. vertretene »Dreifarbentheorie« (Rot, Grün, Blauviolett), den Schluss, »daß es nicht drei, sondern vier elementare Farbempfindungen oder psychologische Primärfarben gibt, die unsere Wahrnehmung durch opponente Prozesse kodieren, wie wir heute sagen. Die vier Farben, schreibt Hering 1878, »kann man also mit vollem Rechte, wie dies schon Leonardo

da Vinci getan hat, als einfache oder Grundfarben bezeichnen. Deshalb hat auch die Sprache für sie einfache und nicht von farbigen Naturkörpern entlehnte Bezeichnungen [...].«¹⁸ Grün ist also eine Grundfarbe, dies ist daraus zu entnehmen, wenn auch Herings Bestreben darauf ging, Gelb in seine Rechte wiedereinzusetzen.

Itten fährt fort: »Ein neutrales Grau erzeugt diesen Zustand. Ein solches Grau kann man mischen aus Schwarz und Weiß oder aus zwei komplementären Farben und Weiß, oder aus mehreren Farben, wenn in ihnen die drei Grundfarben, Gelb, Rot, Blau in entsprechendem Mischungsverhältnis vorhanden sind. In einem komplementären Farbenpaar sind nämlich alle drei Grundfarben enthalten: Rot: Grün = Rot: Gelb und Blau

Blau: Orange = Blau: Gelb und Rot

Gelb: Violett = Gelb: Rot und Blau

Man kann deshalb sagen: sobald in einer Farbkomposition von zwei oder mehr Farben Gelb, Rot und Blau in entsprechenden Mengen vorhanden sind, ergeben sie zusammen gemischt Grau. Gelb, Rot und Blau können als die Totalität aller Farben gesetzt werden. Das Auge fordert, um befriedigt zu sein, diese Totalität, es befindet sich dann im harmonischen Gleichgewicht.«¹⁹

Mit dem Begriff »Totalität der Farben« entspricht Itten wiederum der Goetheschen Terminologie. Während Goethe jedoch »Harmonie« mit »Tätigkeit« und »Freiheit« verband und sie mit der »Natursprache« der Polarität von Licht und Dunkel in Beziehung setzte, ist für Ittens Harmonie die Ruhe des Gleichgewichtszustandes im Auge, die sich im mittleren Grau zeigt, der Maßstab: »Zwei oder mehrere Farben sind harmonisch, wenn sie zusammen gemischt ein neutrales Grau ergeben.«²⁰

Er betont: »Das Grundprinzip der Harmonie ist aus dem physiologisch geforderten Komplementärgesetz abgeleitet« und zitiert darauf den entsprechenden Passus aus Goethes *Farbenlehre*.²¹ Für Goethe zeigte sich darin eine Übereinstimmung mit dem Aufbau der sichtbaren Welt. Für Ittens »objektive Harmonie« aber ist der Gleichgewichtszustand des Auges, der »Sehsubstanz« das Richtmaß.

Itten fügt seinen Ausführungen über die Harmonie der Farben die Bemerkung hinzu: »Alle anderen Farbzusammenstellungen, die in der Zusammenmischung kein Grau ergeben, sind expressiver oder disharmonischer Art. Es gibt in der Malerei viele einseitig expressiv betonte Meisterwerke, die im hier definierten Sinn farbig nicht harmonisch komponiert sind. Sie wirken erregend und aufwühlend in der einseitig betonten Verwendung einer besonderen Farbe und ihres Ausdrucks. Es ist also nicht notwendig, daß jede Farbkomposition harmonisch ist.«²²

Nach Erörterung der »objektiven Farbharmonie« kommt Itten auf die »subjektiven Farbklänge« zu sprechen und berichtet: »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.«²³ Nun sollen die Schülerinnen und Schü-

ler harmonische Akkorde nach eigenem Empfinden malen. »Mit Erstaunen wurde festgestellt, daß jeder eine andere Vorstellung von harmonischen Farbakkorden hatte. [...] Die Schüler mußten nun ihre Blätter 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.«²⁴

Itten schließt daran Hinweise für die Praxis des Kunstunterrichts und für Probleme des Farbdesigns, lässt sich aber durch solche Erfahrungen von seiner These einer »objektiven Farbharmoneie« nicht abbringen. Aber die Frage stellt sich natürlich: Sind diejenigen die größten »Künstler der Farbe«, deren »subjektiven Farbklänge« am ehesten mit der »objektiven Farbharmoneie« übereinstimmen? Itten gibt darauf keine Antwort. Eine Passage, die einzige, die etwas von Ittens Mazdaznan-Lehre anklingen lässt, erlaubt Vermutungen nach dieser Richtung. Sie lautet: »Wenn wir durch die subjektiven Farbklänge vom inneren Sein des Menschen Kunde bekommen, dann lässt sich die Art seines Denkens, Fühlens und Handelns weitgehend aus den Akkorden ablesen. Die innere Konstitution und die inneren Strukturen spiegeln sich in den Farben. Ich glaube, daß diese entstehen aus den Brechungen und Filterungen des weißen Lebenslichtes und den elektromagnetischen Schwingungen in der psycho-physischen Sphäre des Menschen. Wenn der Mensch stirbt, so erleicht er. Er verliert seine Farbe im Gesicht und am Körper in dem Grade, wie sein Lebenslicht erlischt. Die tote, seelenlose Materie des Körpers ist ohne farbige Strahlung. Zwischen dem hellen, aurischen Regenbogenglanz des entwickelteren Menschen und der schwarz-roten Aura des Primitiveren sind die unendlichen Verschiedenheiten der subjektiven Farbklänge ausgebreitet.«²⁵

Ittens Lehrer Adolf Hölzel hatte über »Harmonie« noch anders gedacht. Eine seiner Aufzeichnungen lautet. »Was ist denn Harmonie anderes als eine dem Gefühl entsprechende Zusammenstellung von Gegensätzen und ihr bis zu einem bestimmten Grade vollzogener Ausgleich nach bestimmten Gesetzen.«²⁶

An den Anfang seiner konstruktiven Farbenlehre stellt Itten den zwölfteiligen Farbkreis (Farbtafel 19, S. 196). Dessen Konstruktion wird wie folgt beschrieben: »In ein gleichseitiges Dreieck setzen wir die drei Farben erster Ordnung so, daß Gelb oben, Rot unten rechts und Blau unten links steht. Das Dreieck ist einem Kreis eingeschrieben, in welchem wir ein Sechseck entwickeln. In die Restdreiecke geben wir die drei Mischfarben, gebildet aus je zwei Farben erster Ordnung. So erhalten wir die Farben zweiter Ordnung: Gelb und Rot = Orange, Gelb und Blau = Grün, Rot und Blau = Violett.[...] Nun ziehen wir in nützlichem Abstand zu der ersten Kreislinie ein Kreisband, welches wir in zwölf gleiche Sektoren teilen. In diesen Kreisring tragen wir an den entsprechenden Orten die Farben erster und zweiter Ordnung ein, so daß zwischen je zwei Farben ein leerer Sektor bleibt. In diese leeren Sektoren tragen wir dann die Farben dritter Ordnung ein, welche aus der Mischung einer Farbe erster Ordnung mit einer Farbe zweiter Ordnung entstehen. Wir erhalten aus: Gelb und Orange = Gelborange, Rot und Orange = Rotorange, Rot und Violett = Rotviolett,

Blau und Violett = Blauviolett, Blau und Grün = Blaugrün, Gelb und Grün = Gelbgrün. So ist ein zwölfteiliger, gleichabständiger Farbkreis entstanden, in welchem jede Farbe ihren unverwechselbaren Platz einnimmt. Die Farben folgen sich in der Ordnung des Regenbogens und das Spektralfarbenbandes. Isaak Newton erhielt diesen stetigen Farbkreis, indem er den im Spektralfarbenband fehlenden Purpur ergänzend hinzufügte. Der Farbkreis ist also konstruktiv ergänzt.«²⁷ Itten betont: »Die zwölf Farben sind in gleichen Abständen geordnet, und die gegenüberliegenden Farben sind komplementär.«²⁸ An späterer Stelle kommt Itten auch auf die Farbenkugel zu sprechen, »welche schon Philipp Otto Runge als brauchbarste Form für die Darstellung der Farbordnung wählte.«²⁹

Johannes Itten steht mit seiner Farbanordnung im Kreis in einer langen, mit Newton anhebenden Tradition und ist wohl der letzte der profilierten Farbtheoretiker, der Kreis und Kugel als gewissermaßen selbstverständliche Darstellungsformen der Farbwelt auffasste. Der Grund dafür liegt wohl in der ästhetischen Einfachheit und Schönheit dieser Formen. Aber schon seit geraumer Zeit waren ja viele andere Darstellungsformen von Farbordnungen vorgeschlagen worden,³⁰ und Wolfgang Schöne hatte in seinem erstmals 1954 erschienenen Buch *Über das Licht in der Malerei* Probleme der Angemessenheit und Nichtangemessenheit von Farbordnungen übersichtlich zusammengefasst. Ich zitiere daraus einige Absätze. Schöne schreibt: »Bei genauerem Hinsehen bemerken wir, dass die bekannte Ordnung der Farben im Farbkreis und in den Farbkörpern von Runge, Hering, Ostwald und anderen zwar manche praktischen und naturwissenschaftlichen Bedürfnisse befriedigt, nicht aber unser Verlangen nach einer Ordnung, welche unsere sinnliche Wahrnehmung und Vorstellung der Phänomene adäquat wiedergibt. Nur dieser empfindungsgemäßen Farbordnung sollen die folgenden Bemerkungen zu dem im Grunde wohl unlösbaren Problem gelten. Am leichtesten ist das Unbefriedigende der bekannten Farbordnungen beim Farbkreis einzusehen. Zunächst scheint ja die Darstellung der Buntfarben im Kreis gefühlsmäßig etwas sehr Befriedigendes zu haben. Aber sieht man näher zu, so bemerkt man, daß sie eine künstliche Verengung bedeutet, welche, wenn man ihr folgt, sogar dazu führen kann, nun auch umgekehrt die wirkliche Wahrnehmungsstruktur der Farbwelt in solch künstlicher Verengung aufzufassen. Abgesehen davon, daß die Anordnung der Buntfarben auf der Peripherie eines Kreises, in dessen Mitte entweder der Weißpol oder der Schwarzpol vorzustellen ist, die verschiedenen spezifischen Helligkeiten der einzelnen Buntfarben außer Betracht läßt, zeigt sich folgendes: Teilt man die Reihe der Buntfarben, die sich ja wie eine Schlange in den Schwanz beißt, also auf jeden Fall einen ›Ring‹ bildet, derart in zwölf gleiche Teile ein, dass die Änderung des Farbtons von Teil zu Teil dem Grade nach stets dieselbe ist, so erhält man zwölf Farbengruppen gleichen Farbtonabstandes. Aber diese zwölf Farbengruppen haben nun nicht die gleiche Ausdehnung, die zwölf Teile sind verschieden groß, was daran liegt, dass sich der Farbton im Gebiet von Blau und Grün viel langsamer ändert als in dem von Rot und Violett. Infolgedessen ergibt sich, wenn man nun diese zwölf gleichabständigen Farbtongruppen auf die Peripherie eines Kreises überträgt, oben mit Gelb beginnend und im Sinne des Uhrzeigers vorgehend, keine gleichmäßige Verteilung der Farben auf dem Kreise in der Weise, dass oben Gelb, unten Blau, rechts in der Mitte Rot und

links in der Mitte Grün erscheinen, dass also die vier Farben, die innerhalb des Farbenrings an den Wendepunkten der Ähnlichkeitsrichtung liegen, den Kreis regelmäßig gliedern, sondern es zeigt sich folgendes Bild: auf dem rechten Halbkreis liegen sieben Farbgruppen (Gelb, Orange, Zinnober, Karmin, Purpur, Purpurviolett, Blauviolett), auf dem linken dagegen nur fünf (Ultramarin, Eisblau, Grünblau/Blaugrün, Grün, Gelbgrün/Grüngelb) oder auf dem oberen Halbkreis nur fünfeneinhalb gegen sechseinhalb auf dem unteren [vgl. z.B. den Farbkreis Wilhelm von Bezolds (Abb. 1)³¹] Das heißt aber: der Kreis ist, da er nach einer regelmäßigen Einteilung verlangt, nicht die adäquate Figur für die Ordnung der (gesättigten) Buntfarben. Ordnet man sie wie Ostwald und andere regelmäßig auf dem Kreise an, so kommen eben die verschieden großen Herrschaftsbereiche der einzelnen Farben nicht zu ihrem Recht.³² Das gilt auch für Ittens zwölfteiligen Farbenkreis. Die Ungleichheit der Farbtonänderungen macht sich besonders beim Schnitt zwischen Grüngelb und Gelbgrün bemerkbar.³³ Ich breche das Referat nach Schöne ab; es sollte nur einen kurzen Hinweis geben auf die Schwierigkeit, wenn nicht Unmöglichkeit, die Welt der Farben in einer einigermaßen rationalen, einfachen Form darzustellen.³⁴

Auf einen Punkt aber ist noch hinzuweisen: auf die Stellung von Braun in den üblichen Farbkreisen und Farbenkugeln. In den Farbkreisen fehlt diese halbneutrale Farbe gewöhnlich, in der Rungeschen Farbenkugel findet sie im Inneren ihren Ort. In dem von Paul Klee entworfenen Elementarstern oder Totalitätsstern der farbigen Ebene (Farbtafel 20, S. 197) aber findet Braun seinen angemessenen Ort. Johannes Pawlik schrieb in seiner *Theorie der Farbe*: »Es ist erstaunlich, dass der ›Elementarstern oder Totalitätsstern der farbigen Ebene‹ von Paul Klee noch so wenig bekannt ist.« Gelingt es Klee doch, »die wesentlichen Beziehungen in dieser Flächenfigur darzustellen. Von der roten, gelben, blauen, weißen und schwarzen ›Basis‹ ausgehend, erhält man nicht nur die drei Sekundärfarben, sondern auch Hell- und Dunkeltrübungen dieser Farben und verschiedene Graustufen. Da die reinbunten Farben sich mit den unbunten und gedämpften Farben zu einer überlegten, aber doch frei wirkenden Ordnung zusammenfinden, fehlt die harte Buntheit mancher Farbenkreise. Was das ästhetische Bild anbelangt, so dürfte der *Elementarstern* wohl alle anderen farbigen Flächenfiguren übertreffen.«³⁵

Für Itten bildet der zwölfteilige Farbkreis seiner »konstruktiven Farbenlehre« die Grundlage der »Farbakkordik«. In seiner *Kunst der Farbe* schreibt er hierzu: »Unter dem Begriff der Farbakkordik ist die Zusammenstellung von Farben auf Grund ihrer gesetzmäßigen Beziehung zu verstehen, die als Grundlage für farbige Kompositionen dienen kann. Da es unmöglich ist, alle Akkordbildungen hier darzustellen, wird nur die Entwicklung harmonischer Akkordbeziehungen behandelt.«³⁶ Die Besonderheit der Ittenschen »Farbakkordik« besteht darin, dass harmonische Farbakkorde gewonnen werden durch geometrische Konstruktionen im zwölfteiligen Farbkreis: Diameter, gleichseitiges Dreieck, gleichschenkeliges Dreieck, Quadrat, Rechteck. Damit erhält der Begriff »konstruktive Farbenlehre« eine neue Präzision. Die geometrische Konstruktion liefert die Gewähr für die Richtigkeit harmonischer Farbbeziehungen. Offenbar will Itten auch hier die Farbbeziehungen mit der formalen Einfachheit geometrischer Figuren zusammendenken.

Diesen Konstruktionen von Farbakorden fügt Itten die Erklärung hinzu, »daß die Wahl eines Akkordes und seiner Modulation als Grundlage einer Gestaltung nicht willkürlich getroffen werden kann. Alle Dispositionen werden durch das gesetzte gegenständliche oder abstrakte Thema gefordert. Die Wahl eines Akkordes und seine Durchführung sind ein Müssen und nicht ein willkürliches Meinen und oberflächliches Spekulieren.«³⁷

Über das »Konstruktive« bei Itten geben auch seine Ausführungen zu »Form und Farbe« Rechenschaft: »Wie die Farben, so haben auch die Formen ihre »sinnlich-sittlichen«, expressiven Werte. In einem Bildwerk sollten diese expressiven Qualitäten der Form und der Farbe synchronisiert sein, das heißt, Form- und Farbausdruck sollten sich gegenseitig unterstützen. Wie für die drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau lassen sich auch für die drei Grundformen Quadrat, Dreieck und Kreis eindeutige, expressive Werte finden. Das Quadrat, dessen Grundcharakter von je zwei sich schneidenden Horizontalen und Vertikalen gleicher Länge bestimmt wird, ist Symbol für die Materie, für Schwere und harte Begrenztheit. [...] Dem Quadrat entspricht das Rot als Farbe der Materie. Die Schwere und Undurchsichtigkeit des Rot gehört zu der statischen und schweren Form des Quadrates. Das Dreieck erhält seinen Grundcharakter durch drei sich schneidende Diagonalen. Seine spitzen Winkel wirken kämpferisch und aggressiv. [...] Das Dreieck ist Symbol des Denkens, und in der Farbe entspricht seinem schwerelosen Charakter das helle Gelb. Ein Kreis entsteht, wenn sich auf einer Ebene ein Punkt in gleichbleibendem Abstand um einen zweiten Punkt bewegt. Im Gegensatz zur harten, gespannten Bewegungsempfindung, die das Quadrat verursacht, erzeugt der Kreis ein Gefühl der Entspannung und stetigen Bewegung. Er ist das Symbol des in sich einheitlich bewegten Geistes. [...] Dem sich ohne Anhalten bewegendem Kreis entspricht als Farbe das Blau. [...] Wenn man für die Farben zweiter Ordnung die entsprechenden Formen festlegt, so findet man für Orange ein Trapez, für Grün ein sphärisches Dreieck, und für Violett eine Ellipse. Die Zuordnung bestimmter Farben zu entsprechenden Formen bedeutet einen Parallelismus.«³⁸

Itten beschließt seine Darlegungen über »Form und Farbe« mit den merkwürdigen Sätzen: »Die Malerei gibt viele objektiv gebundene Möglichkeiten. [...] In der europäischen Malerei hat Matthias Grünewald diese Objektivität in der Farbe und in der Form angestrebt. Konrad Witz und El Greco waren in der Farbgebung weitgehend objektiv, blieben aber in der Form subjektiv gebunden. De la Tour hat in der Form und in der Farbe subjektiv gearbeitet. Auch die Bilder von van Gogh sind formal und farbig subjektiv gestaltet.«³⁹

Eine Teilbegründung für diese Bewertung findet sich an anderer Stelle, im Kapitel *Die expressive Farbenlehre*. Hier schreibt Itten: »Im Kunstmuseum in Basel befinden sich Bilder des Heilspiegel-Altars von Konrad Witz, die in den Farben sehr verschieden sind und den Ausdruck zur Darstellung bringen, den ich jeder Farbe zugesprochen habe. Konrad Witz gehört zu jenen bedeutenden Malern, welche nicht subjektiv einseitig, sondern objektiv wahr in ihren farbigem Gestaltungen sind.«⁴⁰ »Objektiv« meint also: Übereinstimmung mit den von Itten gesetzten expressiven Werten der Farbe.

Die Zuordnung der drei Grundfarben zu den drei Grundformen hat Itten offensichtlich von Wassily Kandinsky übernommen. Kandinsky aber beschließt das Kapitel *Formen- und Far-*

bensprache seines erstmals 1912 erschienen Buches *Über das Geistige in der Kunst* mit folgenden Sätzen: »Dabei läßt sich leicht bemerken, daß manche Farbe durch manche Form in ihrem Wert unterstrichen wird und durch andere abgestumpft. Jedenfalls spitze Farben klingen in ihrer Eigenschaft stärker in spitzer Form (z. B. Gelb im Dreieck). Die zur Vertiefung geneigten werden in dieser Wirkung durch runde Formen erhöht (z. B. Blau im Kreis). Natürlich ist andererseits klar, daß das Nichtpassen der Form zur Farbe nicht als etwas ›Unharmonisches‹ angesehen werden muß, sondern umgekehrt als eine neue Möglichkeit und also auch Harmonie.«⁴¹ Dieses Zitat macht deutlich, wie frei Kandinsky mit solchen Zuordnungen umging, getreu seiner Maxime: »Es gibt kein ›muß‹ in der Kunst, die ewig frei ist. Vor dem ›muß‹ flieht die Kunst, wie der Tag vor der Nacht.«⁴²

Den größten Umfang in Ittens *Kunst der Farbe* nimmt die Abteilung *Die sieben Farbkontraste* ein.⁴³ Itten schreibt: »Wenn wir die charakteristischen Wirkungsweisen der Farben untersuchen, können wir sieben unterschiedliche Kontrastwirkungen feststellen. Diese sind so verschieden in ihren Gesetzmäßigkeiten, daß jeder Kontrast für sich studiert werden muß. Jeder dieser sieben Kontraste ist in seinem besonderen Charakter und Gestaltungswert, in seiner optischen, expressiven und konstruktiven Wirkung so eigentümlich und einzigartig, daß wir darin die grundlegenden Gestaltungsmöglichkeiten der Farben erkennen können.«⁴⁴ Aus dieser Formulierung geht hervor, dass für die Erörterung der Farbkontraste auch die Kapitel *Die impressive Farbenlehre*, gewidmet der »Untersuchung der Wirkungen der Farbe in der Natur«⁴⁵ und *Die expressive Farbenlehre*, thematisierend die »durch das Erlebnis der Farbenkräfte bewirkten Erschütterungen«, die »sich in das innerste Zentrum fortpflanzen und dadurch entscheidende Regionen des seelisch-geistigen Erlebens treffen«⁴⁶ können, wichtig werden (die ich aber im einzelnen nicht mehr bespreche). Itten fährt fort: »Goethe, Bezold, Chevreul und Hölzel haben auf die Bedeutung der verschiedenen Farbkontraste hingewiesen. Chevreul hat ein ganzes Werk über den ›Contraste Simultanés‹ geschrieben. Eine anschaulich und übungsmäßig praktisch erarbeitete Einführung in die eigentümlichen Wirkungen der Farbkontraste fehlte bis heute. Diese Durcharbeitung der Farbkontraste bildet einen wichtigen Teil meiner Farbenlehre. Die sieben Farbkontraste sind: 1. Farbe-an-sich-Kontrast, 2. Hell-Dunkel-Kontrast, 3. Kalt-Warm-Kontrast, 4. Komplementär-Kontrast, 5. Simultan-Kontrast, 6. Qualitäts-Kontrast, 7. Quantitäts-Kontrast.«⁴⁷ Die Aufstellung der Farbkontraste konnte Itten von seinem Lehrer Hölzel übernehmen. Eine Notiz Hölzels lautet: »Es gibt in der Farbe acht Kontrastgruppen: Kontrast der Farbe an und für sich, Kontrast von Hell und Dunkel, Kontrast von Kalt und Warm, Komplementärkontrast, Intensitätskontrast, Quantitätskontrast, Kontrast von Farbe und Nichtfarbe, Simultankontrast.«⁴⁸ Walter Hess behandelt in seiner erstmals 1953 erschienenen grundlegenden Zusammenfassung *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian* die »sieben Kontrastgruppen« im Kapitel über Hölzel.⁴⁹ Originell ist bei Itten also nicht die Aufstellung der Farbkontraste als solche, neuartig und, wie ich meine, zukunftsweisend ist die Erläuterung dieser Farbkontraste am Beispiel ausgewählter Werke der Malerei, meistens Werken der älteren Kunst. Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist nur mit wenigen Beispielen vertreten.

Es leuchtet ein, dass Ittens Werk-Beschreibungen unvollständig sein müssen, erfassen sie das jeweilige Bild ja doch immer nur unter dem Aspekt des behandelten Farbkontrastes, für den es als Beispiel gewählt wurde. Gleichwohl sind Ittens Ausführungen immer lebendig und informativ, belehrend und anregend. Aufschlussreich ist aber schon, welche Werke welchen Farbkontrast veranschaulichen sollen.

»Der Farbe-an-sich-Kontrast«, so Itten, »ist der einfachste der sieben Farbkontraste. Er stellt an das Farben-Sehen keine großen Ansprüche, weil zu seiner Darstellung alle Farben unge- trübt in ihrer stärksten Leuchtkraft verwendet werden können. [...] Viele Themen der Male- rei können im Farbe-an-sich-Kontrast zur Lösung gebracht werden. [...] In der Volkskunst verschiedenster Völker ist der Farbe-an-sich-Kontrast zu finden. Bunte Stickereien, Trach- ten und Keramiken geben Zeugnis von der natürlichen Freude an farbigen Wirkungen. In der frühmittelalterlichen Buchmalerei wurde der Farbe-an-sich-Kontrast vielfach variiert verwendet [...]. In der Glasmalerei ist er ebenfalls sehr häufig zu finden, seine urtümliche Kraft behauptet sich selbst gegenüber der plastischen Architekturform. – Stefan Lochner, Fra Angelico, Botticelli u. a. haben ihre Bilder auf dem Farbe-an-sich-Kontrast aufgebaut. – Wohl das großartigste Beispiel für seine sinnvolle Verwendung ist Grünewalds *Auferstehung* [des Isenheimer Altars]. Hier entfaltet der Kontrast seine universalistische Ausdruckskraft. Unter den modernen Malern haben Matisse, Mondrian, Picasso, Kandinsky, Léger und Miro sehr oft im Farbe-an-sich-Kontrast komponiert. Ganz besonders Matisse hat viele sei- ner Stilleben und Figurenbilder in der Buntheit und Kraft dieses Kontrastes ausgeführt.[...] Die Maler des »Blauen Reiters«, Wassily Kandinsky, Franz Marc und August Macke, haben in ihrer Frühzeit fast ausschließlich mit dem Farbe-an-sich-Kontrast gearbeitet.«⁵⁰

Die Aufzählung dieser Beispiele lehrt, dass mit der Benennung des Farbe-an-sich-Kontras- tes nur die erste, elementarste Schicht einer Kennzeichnung der Farbgestaltung erfasst wird. Sogleich müssten dann Differenzierungen erwähnt werden, Modifikationen hinsichtlich Farbwahl, Farbsättigung, Farbintensität, was bei Itten auch meist angedeutet wird.

Diskussionswürdig aber sind seine Aussagen zum Ausdruck dieses Farbkontrastes, so wenn Itten schreibt, in Botticellis *Beweinung Christi* in der Münchner Alten Pinakothek symbolisi- ere die »Totalität der Farben [...] den kosmisch bedeutsamen Augenblick des großen Welt- geschehens.«⁵¹

Zum »Hell-Dunkel-Kontrast« führt Itten aus: »Licht und Finsternis, Hell und Dunkel als polare Kontraste sind für das menschliche Leben und die ganze Natur von großer, grund- legender Bedeutung. Für den Maler sind die Farben Weiß und Schwarz das stärkste Aus- drucksmittel für Hell und Dunkel. Schwarz und Weiß sind in ihren Wirkungen in jeder Hin- sicht entgegengesetzt, zwischen beiden liegt das Reich der Grautöne und der Farben. Sowohl die Hell-Dunkel-Probleme des Weiß, Schwarz und Grau, wie die Hell-Dunkel-Probleme der reinen Farben und deren Beziehungen zueinander müssen so gründlich wie möglich erforscht werden, denn daraus ergeben sich wichtige Hinweise für jede gestalterische Arbeit.«⁵²

»In der europäischen und ostasiatischen Kunst finden sich viele Werke, welche ausschließ- lich auf dem reinen Hell-Dunkel-Kontrast aufgebaut sind. Dieser hat in der Tuschkmalerei Chinas und Japans größte Bedeutung.«⁵³ Nach Erläuterung einiger Beispiele dieser Tuschkmalerei fährt Itten fort: »Auch die Techniken des Holzschnittes, des Kupferstiches und

der Radierung sind Darstellungsarten des Helldunkel. Durch Strichlagen und Tonflächen kann der Radierer alle Tonstufen des Hellen und Dunklen in differenziertester Art erzeugen. Rembrandt hat in seinen Radierungen eine große Zahl verschiedenster Themen in eindeutiger Weise gestaltet.«⁵⁴ Itten behandelt nun also das Hell-Dunkel in der Graphik und beschreibt kurz Rembrandts *Faust*-Radierung und eine Zeichnung von Georges Seurat.⁵⁵ Zum Hell-Dunkel-Kontrast in der Malerei behauptet Itten: »Für alle Kompositionen, die im Hell-Dunkel-Kontrast aufgebaut sind, ist die geringe Anzahl der verwendeten Farben charakteristisch. Eine weitere Eigenart ist die Gliederung der Bilder in Pläne. Weil das Hell-Dunkel starke plastische Kraft besitzt und deshalb Flächen zu räumlich plastischen Wirkungen verändert, muß der Maler mit größter Aufmerksamkeit alle Vorkehrungen treffen, um solchen Auswirkungen zu begegnen. Eines der Mittel ist das Auffangen der plastisch wirkenden Elemente in zusammenfassenden Bildplänen.« Dies versucht Itten an den ganz wenigen herangezogenen Beispielen ausgeprägter Hell-Dunkel-Malerei zu belegen, einem Stillleben von Zurbaran, dem früher Rembrandt zugeschriebenen *Mann mit dem Goldhelm* und der (nicht abgebildeten) *Kreuzabnahme Christi* Rembrandts in der Münchner Alten Pinakothek, – zutreffend jedoch nur an Picassos *Gitarre auf dem Kamin*.⁵⁶

Hier wird eine Eigenart, und, was die Analysen von Werken neuzeitlicher Malerei anbetrifft, auch ein Mangel der Ittenschen Farbenlehre sichtbar: Für Itten scheint die kunsthistorische Erforschung der Farbgestaltung in der Malerei nicht zu existieren. Er kennt offenbar weder die Arbeiten von Hans Jantzen, der schon 1914 *Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei*⁵⁷ gehandelt hatte, noch die von Erich von den Bercken⁵⁸ oder von Theodor Hetzer,⁵⁹ um nur die wichtigsten Namen zu nennen.

Die erst später publizierten Untersuchungen von Ernst Strauss⁶⁰ konnte Itten noch nicht kennen. Aber gerade hier werden Hinweise gegeben für das Unzureichende einer nur »zeitgenössisch« bedingten Analyse der Farbgestaltung in Bildern der neuzeitlichen Malerei. In seinem erstmals 1972 veröffentlichten Vortrag *Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe* führt Strauss aus, dass das »Niveau der Farbauffassung« des »heutigen Betrachters« so eindeutig durch den Buntgehalt der Farbe allein bestimmt [wird], dass er geneigt ist, überhaupt nur Buntheiten verschiedener Stärkegrade als Elemente jeder Koloristik anzuerkennen und als Gradmesser seiner Farbbeurteilung zu benutzen.«⁶¹ Diese Charakterisierung gilt auch für Itten! Strauss schreibt weiter: »Eine so gerichtete Farbbetrachtungsweise ließe sich im Hinblick auf die Malerei des Mittelalters wie auch auf die neuzeitliche seit dem späteren 19. Jahrhundert gewiss mit guten Gründen rechtfertigen. Sie wäre jedoch außerstande, die wesentlichen Züge im farbigen Erscheinungsbild der europäischen Malerei vom Ende der Gotik bis zum Beginn der Moderne zu erfassen. Denn die nachmittelalterliche Malerei, zumindest soweit sie ausgesprochene Helldunkelmalerei ist wie die niederländische seit den Eycks und die der romanischen Länder allgemein seit der Wende zum 16. Jahrhundert, basiert auf einer Koloristik, die sich, streng genommen, nirgends in einer totalen Buntfarbigkeit erfüllt, sondern hervorgeht aus einer höchst komplexen Wechselbeziehung zwischen der Farbe und solchen Bildelementen, die (in Ermangelung eines treffenderen Ausdrucks) vorläufig als farbbeindlich bezeichnet werden sollen.«⁶² Bei »jeder Begegnung mit neuzeitlicher Malerei [wird] – von

wenigen Ausnahmen abgesehen – in offensichtlichem Gegensatz zu der absoluten Buntfarbigkeit der mittelalterlichen und der modernen, eine *Affinität zum Dunkel* in seinen verschiedenen Erscheinungsformen, genauer ausgedrückt: eine alle Farben hinterfangende oder umhüllende *Dunkelgründigkeit* als eines ihrer auffälligsten Wesensmerkmale wahrgenommen [...].⁶³ Im folgenden formuliert Ernst Strauss, nach Erwägungen zur »Eigenhelligkeit« und zur »Erscheinungsweise« der Farbe, Merkmale der Farbigkeit in neuzeitlichen Helldunkelbildern, die er als »luminöse« kennzeichnet:

»1. Ein luminös-lichthafter Eindruck der Farbe wird immer da bestehen, wo sie sich im Zustand innerer Angespanntheit, als Medium des Dunkels im Zustand innerer Gelöstheit befindet. Erst aus dem Spannungszustand des Glänzens, Strahlens, Leuchtens, Glühens kann luminöses Bildlicht hervorgehen. Die luminöse Farbe muss erregbar, noch über ihre zuständige Buntheit hinaus steigerungsfähig wirken bis zum reinen, »scheinenden« Licht, die dunkle entsprechend auflösbar in reines Dunkel. Sie muss labilen, transitorischen Charakter haben, im Gegensatz zum »statischen« Charakter der einfach-hellen (einfach-dunklen) Farbe.

2. Licht und Dunkel wirken als luminöse Bildelemente am unmittelbarsten da, wo sie in ihrer komplementären Wechselwirkung gleichzeitig wahrgenommen werden, und zwar weniger in schroffer Gegenüberstellung als in gleitendem, verschmelzendem Übergang.

3. In einer luminösen Malerei muss die Quellkraft des Lichts durchdringend genug erscheinen, um die Buntheiten von innen aus über sich hinauszuhoben, zu spiritualisieren. Sie erhellt die Farbe nicht so sehr, als dass sie sie verklärt. Dementsprechend kann das ästhetische Dunkel den Dunkelheitsgrad einer Buntheit nicht eigentlich vertiefen. Aber in dem Maße, wie das Dunkel die Buntheit »umflort«, verhindert es sie an ihrer vollen Entfaltung, kann es sie sozusagen schon im Keime ersticken.

4. Die Verklärung der Buntheit und ihre Verhüllung ist immer mit einer mehr oder weniger weitgehenden *Entgrenzung* der Farbe verbunden. Entgrenzung aber bedeutet Eingriff in den Bereich der Form. Schon von hier aus erklärt sich die Unzulänglichkeit einer Betrachtungsart, die zur Beurteilung der Erscheinungsweise der Bildfarbe auf diese allein eingestellt bleibt, ohne auch die anderen Bildkomponenten mit der gleichen Aufmerksamkeit zu berücksichtigen wie sie. Unter diesen kommt die größte der Linie zu: jede luminöse Farbwirkung beeinträchtigt die begrenzende Funktion der Linie und verursacht eine Minderung ihres graphischen Wertes.

5. In noch weit höherem Maße als die vorwiegend durch ihre »trockene« Eigenhelle sich einprägende Bildfarbe ist die luminöse auf die Beziehung zu ihrer unmittelbaren und weiteren Umgebung angewiesen. Denn isoliert man sie, so geht mit einem Male das Ungreifbare, Schwebende ihrer Erscheinung verloren, während die primär bunt erscheinende Farbe im gleichen Falle ihre charakteristischen Merkmale noch beibehält. Man darf soweit gehen, zu behaupten, dass das spezifisch Lichthafte einer luminösen Bildfarbe überhaupt erst im Gesamtaspekt des Bildes eindeutig in Erscheinung treten kann.⁶⁴

In Ittens *Kunst der Farbe* kommen diese Phänomene nicht zur Sprache. Da sie für die Farbgebung der neuzeitlichen Malerei konstitutiv sind, mussten sie wenigstens kurz erwähnt werden. Zu den übrigen Farbkontrasten in Ittens Farbtheorie seien nur noch

wenige Bemerkungen angefügt. Der »Kalt-Warm-Kontrast« wird an so verschiedenen Werken wie einem Glasfenster der Kathedrale von Chartres, Grünewalds *Engelskonzert* aus dem Isenheimer Altar, einem Ausschnitt aus Auguste Renoirs *Moulin de la Galette*, Claude Monets *Londoner Parlament im Nebel* und einem späten Stilleben Cézannes veranschaulicht,⁶⁵ wobei, wie mir scheint, dieser Kontrast einen je anderen Stellenwert einnimmt.

Für den »Komplementärkontrast« steht Jan van Eycks *Madonna des Kanzlers Rolin*, aber auch Piero della Francescos Fresko *Salomo empfängt die Königin von Saba* und ein Bild Cézannes der *Montagne Ste. Victoire*,⁶⁶ jeweils wiederum der Kontrast in anderem Stellenwert verwendet.

Den »Simultan-Kontrast« veranschaulicht Itten an einem Blatt aus der *Apokalypse von St. Sever*, mit der Bemerkung: »Die beiden Farbenpaare Rotorange-Grün und Braunviolett-Gelb sind nicht genau komplementär. Jedes Paar erzeugt einen Simultan-Kontrast, und deshalb wirken die Farben erregt und disharmonisch«,⁶⁷ an El Grecos *Entkleidung Christi*, mit dem Hinweis: »Die Bildfarben Purpur, Grünlichgelb, Graugelb und Blaugrau steigern sich gegenseitig zu einem disharmonischen, Verzweiflung aussagenden Simultan-Kontrast von großer Schärfe. Die simultane Kontrastwirkung entsteht, weil die Farben nicht genau komplementär sind und sich gegenseitig irritieren.«⁶⁸ Und zu van Goghs Bild *Café am Abend* merkt Itten an: »Die Hauptfarbe Gelb bildet mit dem Orange [...] einen Simultan-Kontrast zu dem Blauviolett des Himmels. Zu Gelb wäre Violett, und zu Orange wäre Blau komplementär. An Stelle von Violett und Blau setzt van Gogh aber ein Blauviolett, welches sowohl Gelb wie Orange in Vibration versetzt. Diese wird erhöht durch das unausgewogene Mengenverhältnis. Das grelle Gelb und Orange würde eine viel größere Menge Blauviolett erfordern, um ein harmonisches Gleichgewicht zu ergeben.«⁶⁹ Itten sieht den Simultan-Kontrast also ausschließlich im Zeichen des »Expressiven«, »Disharmonischen«, »Unausgewogenen«. Ist damit seine Wirksamkeit erschöpft? Eine Notiz Hölzels lautet: »Für die Durchgeistigung der Farbe, die Überwindung ihrer Materialität, spielen die vom Auge hervorgerufenen Simultankontraste eine wunderbare Rolle. Sie geben den Farben virtuell eine andere Bedeutung, so daß sie etwas anderes sind als sie sind, die Psyche in anderer Weise erregen. Anders als bei komplementären Verbindungen hilft das Auge mit die Farbe harmonisch zu machen.«⁷⁰

Den »Qualitäts-Kontrast« definiert Itten als den »Gegensatz von gesättigten, leuchtenden Farben zu stumpfen, getrübbten Farben.«⁷¹ Itten setzt den Begriff »Qualitätskontrast« an die Stelle von »Intensitätskontrast«, wie er noch von Hölzel genannt wurde. Doch empfiehlt es sich, beim Hölzelschen Begriff und damit im Zusammenhang mit der üblichen Terminologie zu verbleiben.⁷²

Auch den »Quantitäts-Kontrast«, das »Größenverhältnis von zwei oder mehreren Farbflecken«, den »Gegensatz viel und wenig oder groß und klein«,⁷³ versucht Itten quantitativ, mit Zahlenverhältnissen, zu normieren. Er bringt hier nur ein einziges Werkbeispiel, die *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* von Pieter Bruegel d.Ä., bei dem von einem zahlenmäßig geregelten »Quantitäts-Kontrast« keine Rede sein kann.

In seinem *Nachwort* schreibt Itten: »Das ernsthafte Studium der Farben ist ein ausgezeichnetes Mittel zur Menschenbildung, denn es führt zum Erfühlen ihrer inne-

ren Notwendigkeiten. Diese Notwendigkeiten begreifen, heißt das ewige Gesetz alles natürlichen Werdens erleben. Dem Notwendigen sich unterordnen, heißt, allen Eigenwillen aufgeben und des Schöpfers Diener sein, heißt Mensch sein. In meinem Buch habe ich eine Anzahl von Meisterwerken analysiert und ihren verborgenen Sinn zu deuten versucht. Ich habe vorwiegend alte Meister berücksichtigt, weil vermutlich viele Leser die Originale kennen. Die Farbgesetze, die ich an ihnen aufweise, sind zeitlos, sie haben heute die gleiche Gültigkeit wie früher.«⁷⁴ So sehr Ittens Bemühen, alles Relative, Subjektive zu überwinden, unsere Bewunderung verdienen mag, in seinem Anliegen, »zeitlose« Farbgesetze aufzuweisen, ist er gescheitert, *musste* er scheitern.

Versteht man unter »Farbgesetzen« Gesetze der Farbharmonie, dann muss man sich der vielen historischen Farbharmonie-Lehren erinnern,⁷⁵ versteht man »Farbgesetze« in einem weiteren Sinne, so tut man gut, sich die Vielzahl von Farbsystemen zu Bewusstsein bringen. Tiefer aber dringt noch die Frage nach dem »Gesetzlichen« und damit Lehrbaren in seinem Verhältnis zum Schöpferischen in der Kunst. Zukunftsweisend aber ist Ittens Vernüpfung eines systematischen Ansatzes mit der Beschreibung und Interpretation von Werken, Meisterwerken der »Kunst der Farbe«. Dieser Weg ist weiter zu verfolgen, und zwar unter Einbeziehung auch der kunsthistorischen Farbforschung.

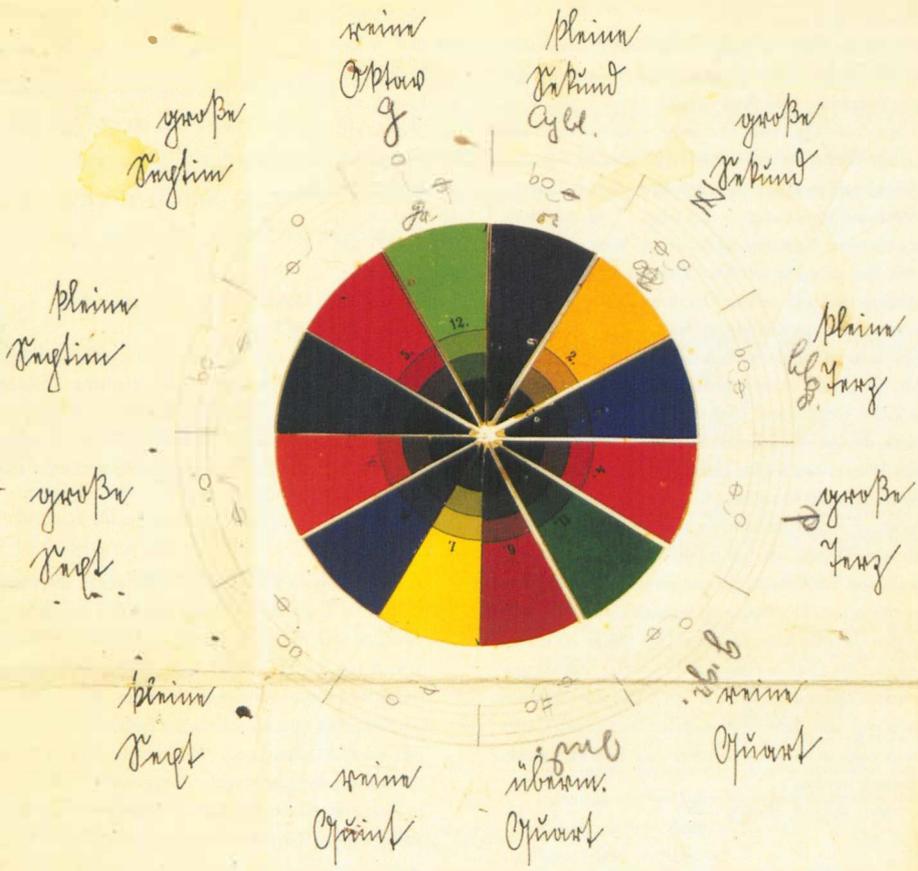
Anmerkungen

- 1 Wilhelm von Bezold, *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*, Braunschweig ²1921, S. 87f.
- 2 Theodor Hetzer, *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne* (Schriften Theodor Hetzers, hrsg. von Gertrude Berthold, Bd. 9), Stuttgart 1998, S. 326.
- 3 Itten (1961) 1973, S. 11.
- 4 Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Farbenlehre*, Zürich 1949 (*Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, 28. August 1949, hrsg. von Ernst Beutler, Bd. 16, *Naturwissenschaftliche Schriften*, Erster Teil), S. 9.
- 5 Ebd., S. 10.
- 6 Ebd., S. 20.
- 7 Ebd., S. 214.
- 8 Ebd., S. 215.
- 9 Itten (1961) 1973, S. 21.
- 10 Ebd., S. 21.
- 11 Ebd., S. 18.
- 12 Ebd., S. 21.
- 13 Vgl. dazu: Goethe, *Farbenlehre*. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften, Tübingen 1953, S. 15f.
- 14 Vgl. dazu: Werner Heisenberg, »Die Goethesche und die Newtonsche Farbenlehre im Lichte der modernen Physik«, in: Heisenberg, *Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft*, Leipzig u.a. ⁷1947, bes. S. 61f.
- 15 Hierzu im Rückblick zusammenfassend: Narciso Silvestrini, Ernst Peter Fischer, *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. von Klaus Stromer, Köln 1998, S. 55.
- 16 Itten (1961) 1973, S. 21.
- 17 Ebd., S. 21.

- 18 Zitiert nach: Silvestrini/Fischer 1998 (s. Anm. 15), S. 86.
- 19 Itten (1961) 1973, S. 21f.
- 20 Ebd., S. 22.
- 21 Ebd.; vgl. Goethe 1949 (s. Anm. 4), S. 214.
- 22 Itten (1961) 1973, S. 22.
- 23 Ebd., S. 22.
- 24 Ebd., S. 24. Daraus entfaltet Itten seine »Farbtyplehre«, die Christoph Wagner (Wagner 2002 b) genau erörtert hat, S. 244ff.
- 25 Ebd., S. 30f.
- 26 Zitiert nach: Adolf Hölzel (1853–1934). *Katalog der Gedächtnisausstellung zum hundertsten Geburtstag von Adolf Hölzel*, Stuttgart o. J. [1953], o. S. (Die Aufzeichnungen Hölzels wurden von Walter Hess zusammengestellt.)
- 27 Itten (1961) 1973, S. 34. Es war diese Tatsache, die Goethe zurecht beanstandete und deshalb den Regenbogen nicht als »Beispiel der Farbentotalität« anerkannte (vgl. Goethe 1949 (s. Anm. 4), S. 215).
- 28 Itten (1961) 1973, S. 34.
- 29 Ebd., S. 114.
- 30 Vgl. Silvestrini/Fischer 1998 (s. Anm. 15).
- 31 Siehe Anm. 1
- 32 Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 223–225.
- 33 Vgl. auch: Johannes Pawlik, *Theorie der Farbe. Eine Einführung in begriffliche Gebiete der ästhetischen Farbenlehre*, Köln ²1971, S. 100, Anm. 12: »Wenn Itten einen solchen Kreis gleichabständig nennt, dann handelt es sich um eine aus der geometrischen Konstruktion des Farbenzwölfecks gewonnene Gleichabständigkeit, die die Buntheiten und Farbhiellen (weitgehend) außer acht lässt. Betrachtet man

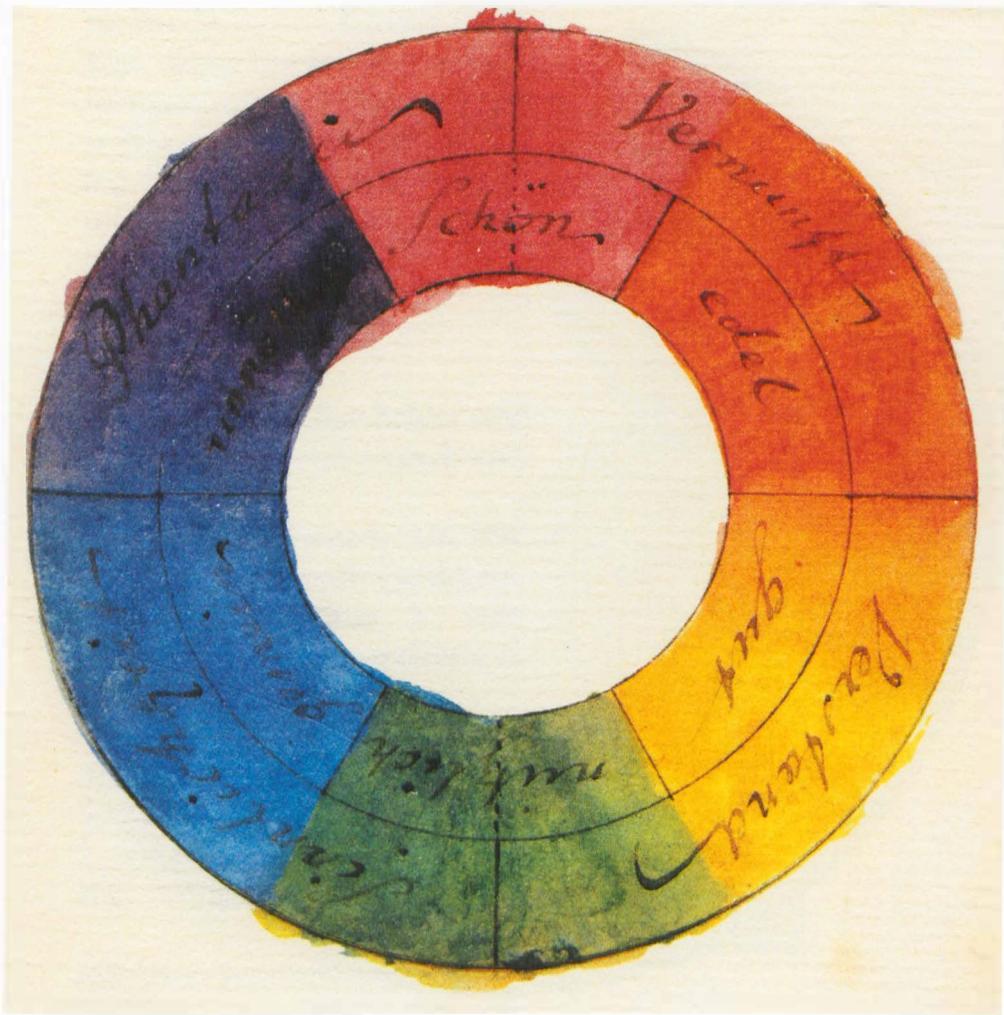
- die Farben aber als Buntheits-Phänomene, nicht als durch rationale Abstände festgelegte Primär- und Sekundärfarben, so stellt man im Bereich Grün-Gelb-Orange fest, dass das Gelb dem Orange näher steht als dem Grün! Sucht man nun die Komplementärfarbe zu Gelb, durch Mischen oder durch den Nachbildkontrast, dann findet man ein deutliches Blauviolett. Hölzel hat das richtig erkannt.«
- 34 Vgl. Silvestrini/Fischer 1998 (s. Anm. 15), S. 85.
- 35 Pawlik 1971 (s. Anm. 33), S. 72.
- 36 Itten (1961) 1973, S. 118.
- 37 Ebd., S. 119.
- 38 Ebd., S. 120.
- 39 Ebd., S. 120.
- 40 Ebd., S. 137.
- 41 Kandinsky (1912) 1959, S. 68f.
- 42 Ebd., S. 76. In *Punkt und Linie zu Fläche* bringt Kandinsky das Dreieck mit Gelb, das Quadrat mit Rot, den Kreis mit Blau in Beziehung (Kandinsky (1926) 1973, S. 76): »Das Kaltwarme des Quadrats und seine ausgesprochen flächenartige Natur werden sofort Wegweiser zu Rot, das eine Mittelstufe zwischen Gelb und Blau darstellt und die kaltwarmen Eigenschaften in sich trägt. [...] So darf doch nicht ganz ohne Berechtigung der rechte Winkel in Parallele mit Rot gebracht werden.« Dagegen »ist der spitze Winkel innerlich gelb gefärbt. Der stumpfe Winkel verliert immer mehr an Aggressivem, an Stechendem, an Wärme, und ist dadurch mit einer winkellosen Linie entfernt verwandt, die [...] die dritte primäre, schematische Flächenform bildet – den Kreis. Und das Passive des stumpfen Winkels, die fast ausbleibende Spannung nach vorne gibt diesem Winkel eine leichte blaue Färbung« (ebd., S. 76). Andererseits stellt Kandinsky Rot mit der Diagonalen in Verbindung: »Rot unterscheidet sich von Gelb und Blau durch seine Eigenschaft, fest auf der Fläche zu liegen, von Schwarz und Weiß durch ein intensives, inneres Kochen, Spannung in sich. Die Diagonale zeigt als Unterschied von den freien Geraden festes Liegen auf der Fläche, als Unterschied von der Horizontalen und Vertikalen zeigt sie größere innere Spannung« (ebd., S. 67f.). Die Korrelationen können sich also ändern, je nachdem nur geometrische Formen oder auch »freie Formen« als Bezugselemente genommen werden.
- 43 Itten (1961) 1973, S. 36–109.
- 44 Ebd., S. 36.
- 45 Ebd., S. 124–129.
- 46 Ebd., S. 130–143.
- 47 Ebd., S. 36.
- 48 Katalog Adolf Hölzel 1953 (s. Anm. 26), o. S.
- 49 Walter Hess, *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian* (1953), Mittenwald 1981, S. 103, 104. Vgl. Carry van Biema, (1930) 1997, S. 186–196.
- 50 Itten (1961) 1973, S. 37.
- 51 Ebd., S. 37.
- 52 Ebd., S. 46.
- 53 Ebd., S. 49.
- 54 Ebd., S. 51.
- 55 Ebd., S. 51f.
- 56 Ebd., S. 58–62.
- 57 Abgedruckt in: Hans Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, S. 61–67.
- 58 E. v. d. Bercken, »Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.F.V, 1928, S. 311–326.
- 59 Vgl. Theodor Heizer, *Tizian. Geschichte seiner Farbe* (1935), Frankfurt a. M. 1969.
- 60 Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, hrsg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983.
- 61 Ebd., S. 20.
- 62 Ebd., S. 20.
- 63 Ebd., S. 20.
- 64 Ebd. S. 23f.
- 65 Itten (1961) 1973, S. 64–77.
- 66 Ebd., S. 78–85.
- 67 Ebd., S. 90.
- 68 Ebd., S. 92.
- 69 Ebd., S. 94.
- 70 Katalog Adolf Hölzel 1953 (s. Anm. 26), o. S.
- 71 Itten (1961) 1973, S. 96.
- 72 Vgl. auch Pawlik 1971 (s. Anm. 33), S. 98f., Anm. 15, zu Ittens »Qualitäts-Kontrast«: »Die Ittensche Definition übernehmen wir also nicht. [...] Bei Intensitätsunterschieden meinen wir (zunächst) nicht verschiedene Qualitäten [...], etwa Rot und Blau [...], sondern verschiedene Intensitätsgrade.«
- 73 Itten (1961) 1973, S. 104.
- 74 Ebd., S. 152.
- 75 Andreas Schwarz schreibt am Schluss seines instruktiven Buches *Die Lehren von der Farbharmone, Eine Enzyklopädie zur Geschichte und Theorie der Farbenharmonielehren*, Göttingen, Zürich 1999, S. 294: »Was die Farbenharmonielehren zu leisten vermögen, wird deutlich, wenn man sich einmal vorstellt, dass es tatsächlich keine Farbzusammenstellung gibt, die nicht schon in einer der Lehren durch eine Regel, ein Gesetz oder eine Vorgabe erfasst wäre. [...] Wenn man [...] von dem mit den Farbenharmonielehren verbundenen Anspruch der Harmonie absieht, zeigen einem die Regeln, Gesetze und Vorgaben gezielte Wege auf, wie sich die verschiedensten Arten von Farbkombinationen erzeugen lassen. [...] Wenn wir die in den Farbharmoneielehren gegebenen Regeln und Gesetze nicht als Vorschriften sehen, sondern als Anregungen, dann gewinnen wir ein effektives Mittel, mit dem die ästhetischen Beziehungen zwischen den Farben kennen gelernt und beschrieben werden können.«

Die Tonskala der zwölffürigen Temperatur
band 7 äuml. harmonisch angeordnet:
 physisch

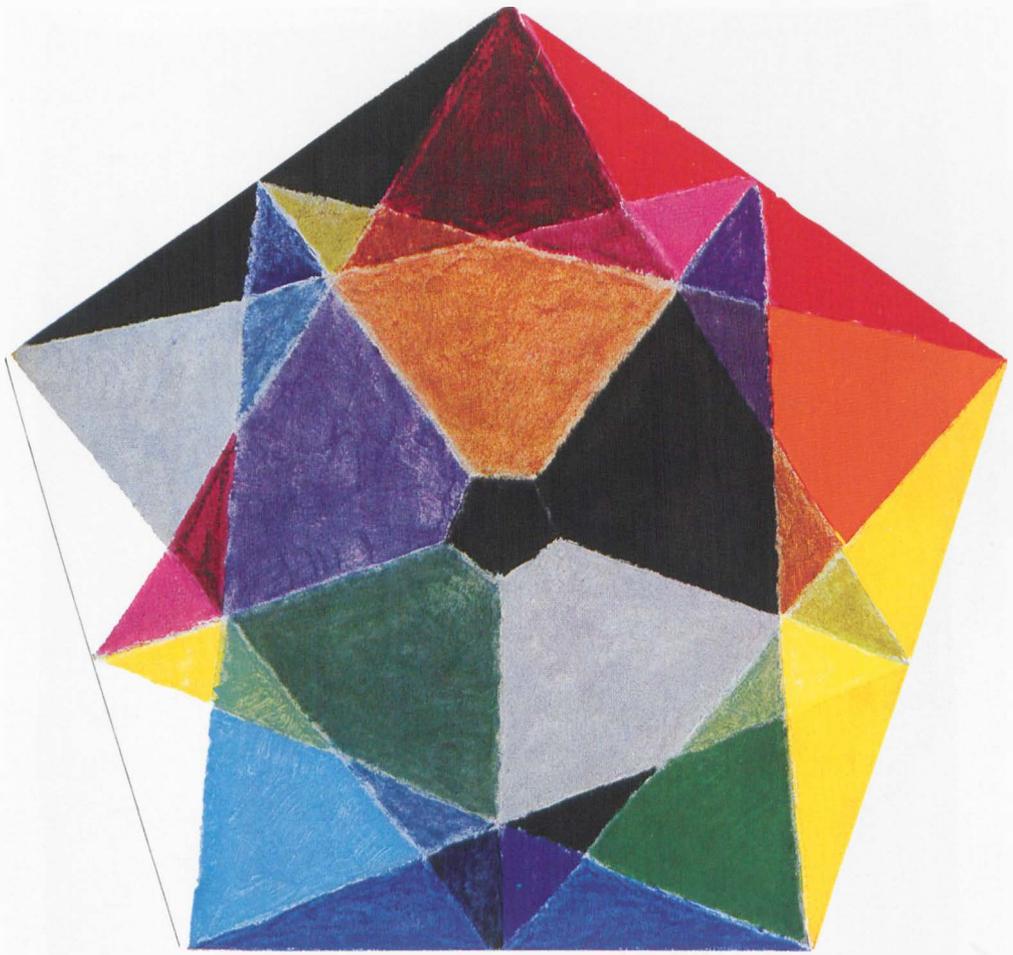


Farbtafel

17 Josef Matthias Hauer, Übereinstimmung des zwölfteiligen Farbkreises mit den Intervallen der zwölftufigen Temperatur, 1919, Tusche, Bleistift auf Papier, 34 x 31 cm. Tusche, Bleistift, Karton auf Papier, Sammlung Bogner, Wien

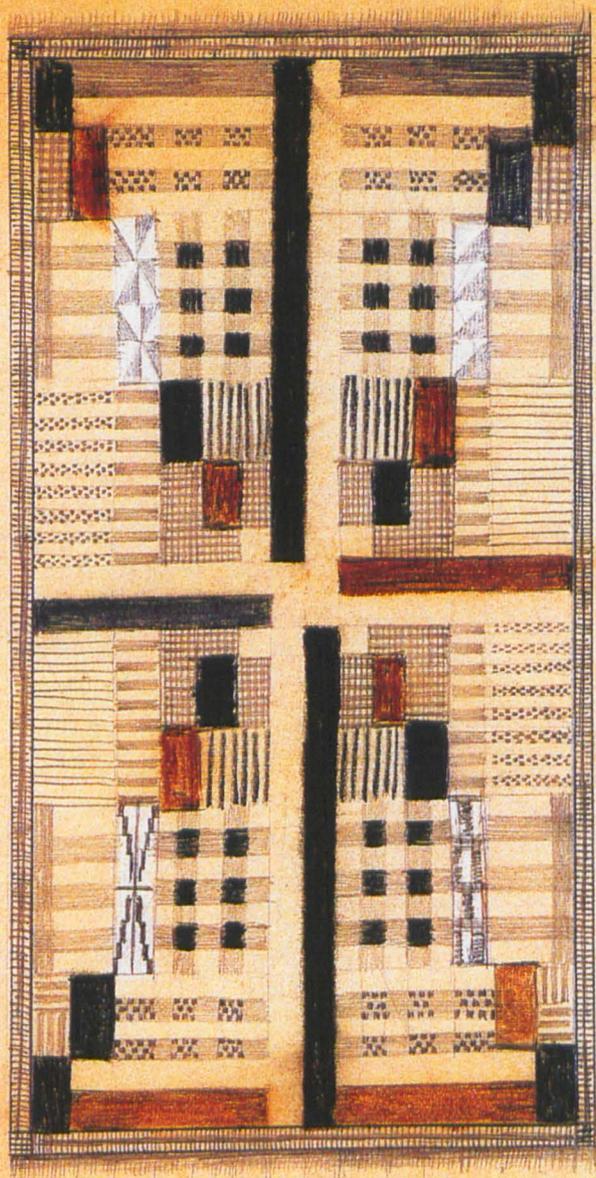








21 Johannes Itten, Decke, 1923, Wolle, gewebt, 220 x 130 cm. Bauhaus-Archiv Berlin



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

106:15 = 8

1m/2m
Smyrna Teppich in Karlsruher
Wolle
J. Itten

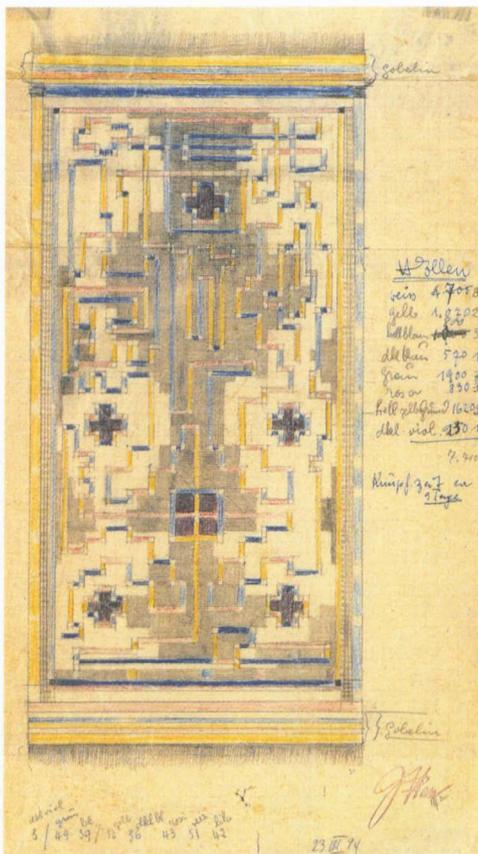
22 Johannes Itten, Entwurf für einen Teppich in Weiß, Schwarz und Braun, 1924. Blei und Farbstift auf Papier, 38 x 18 cm, IttenArchiv Zürich



23 Johannes Itten. Entwurf für einen Teppich («Es werde Licht»), um 1924, Aquarell und Bleistift auf Papier, 50 x 35,5 cm. Itten-Archiv Zürich

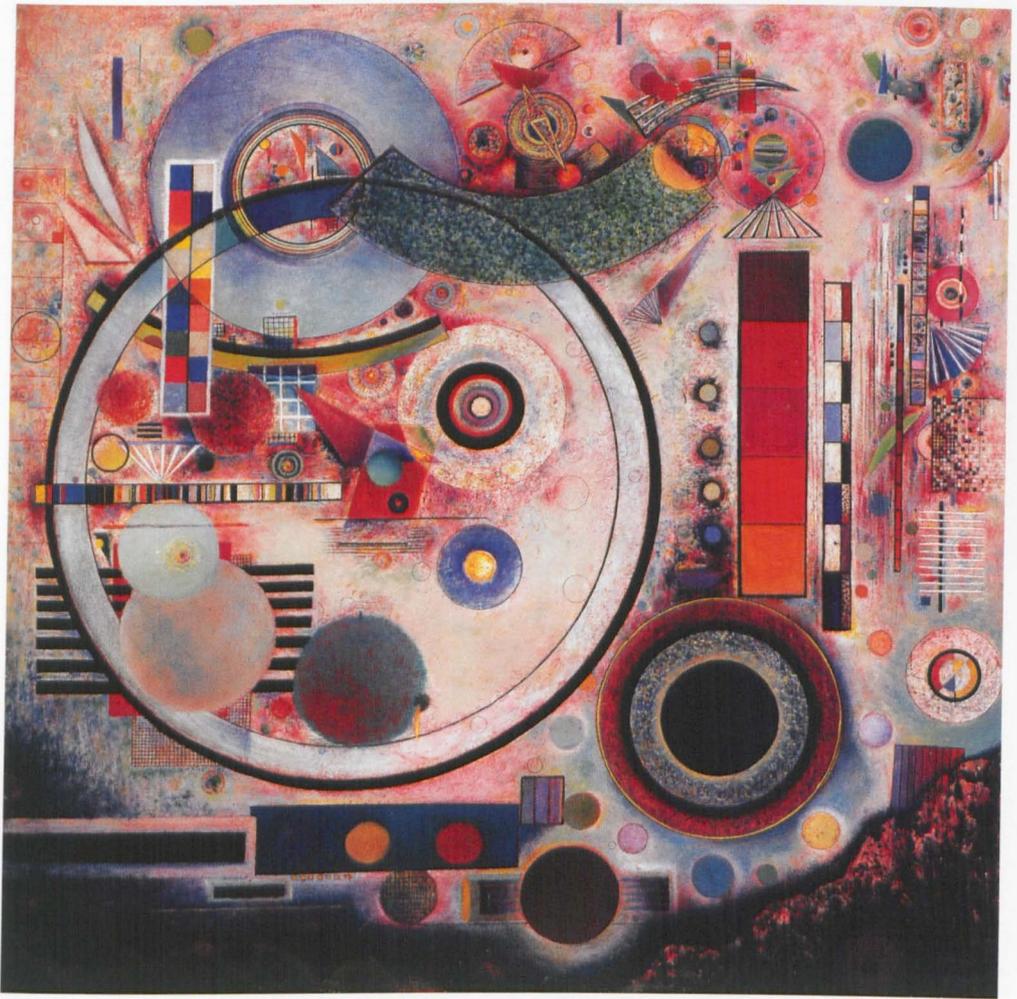


24 Johannes Itten, Entwurf für einen Teppich, 1924. Blei und Farbstift, 43 x 24,5 cm, Itten-Archiv Zürich



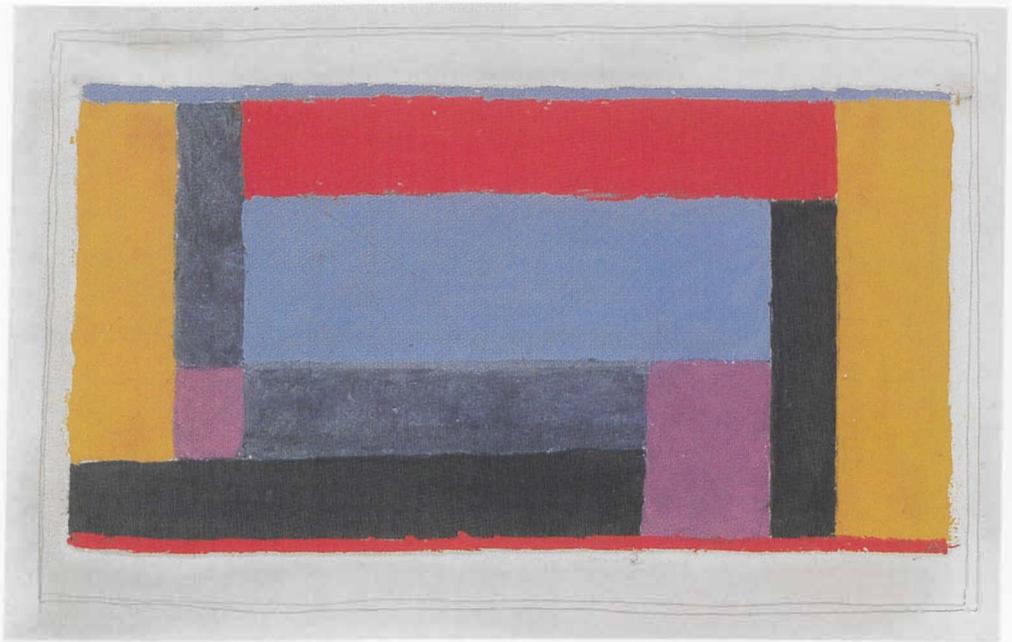
25 Johannes Itten, Entwurf für einen Teppich, 23.3.1924, Blei und Farbstift auf Millimeterpapier, Badisches Landesmuseum Karlsruhe

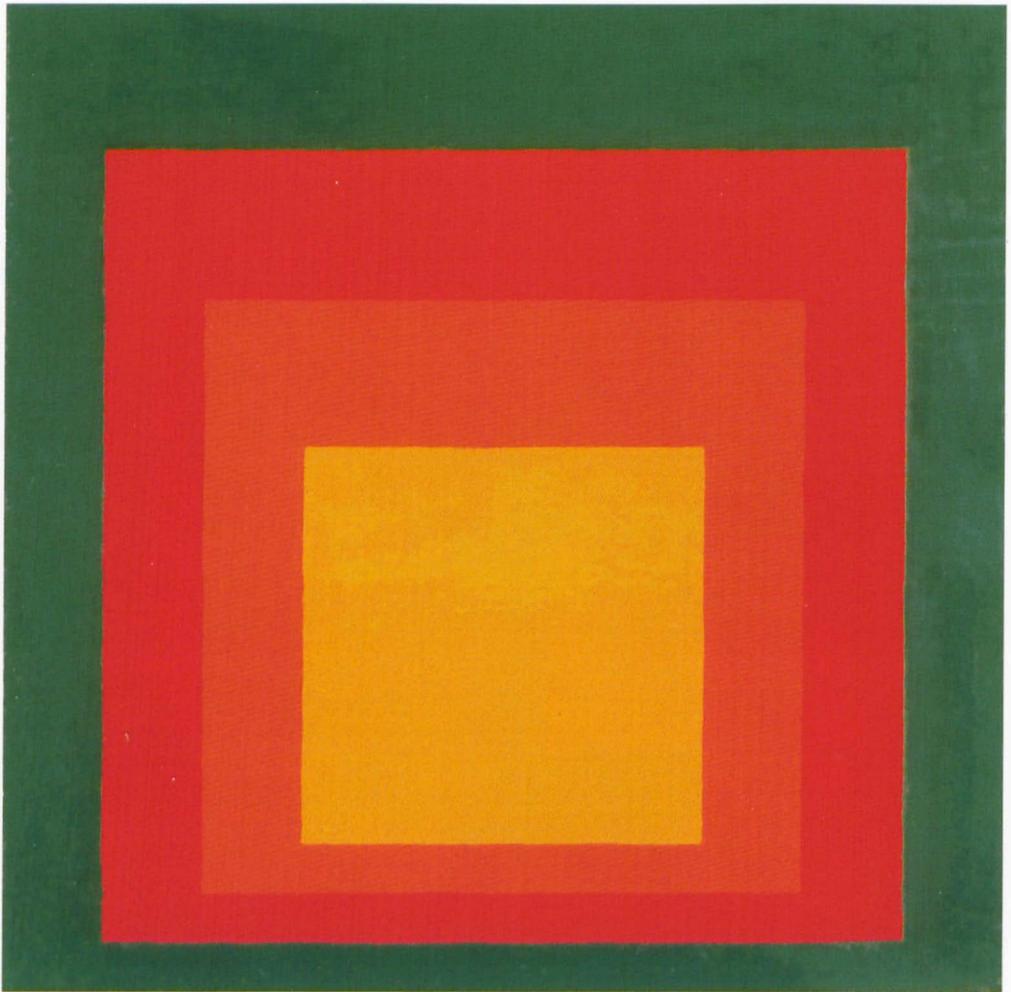
26 Johannes Itten, Teppich, 1924, 230 x 100 cm, Badisches Landesmuseum Karlsruhe

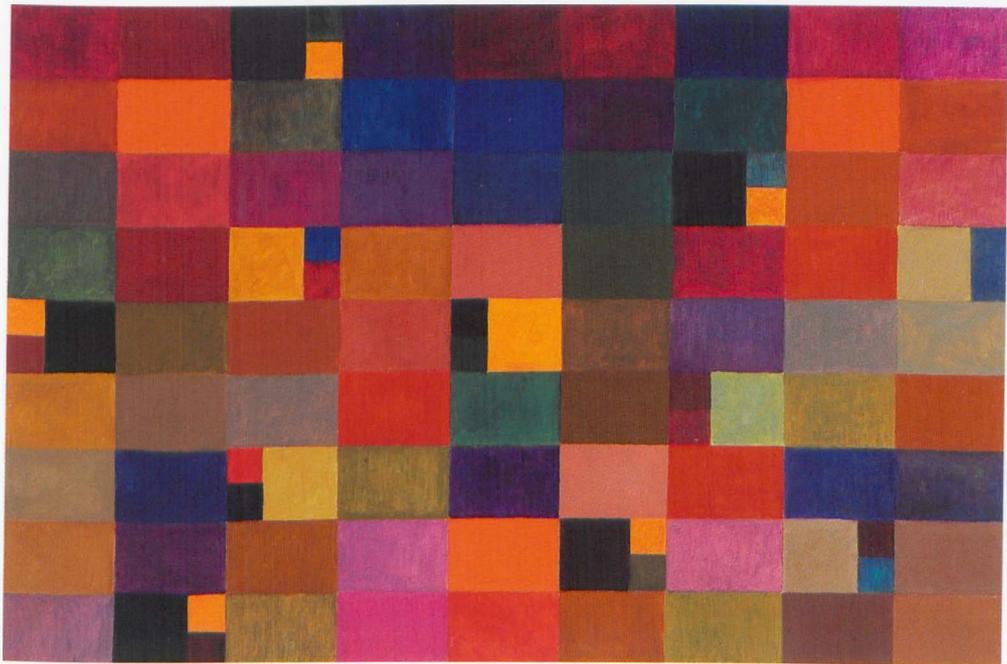
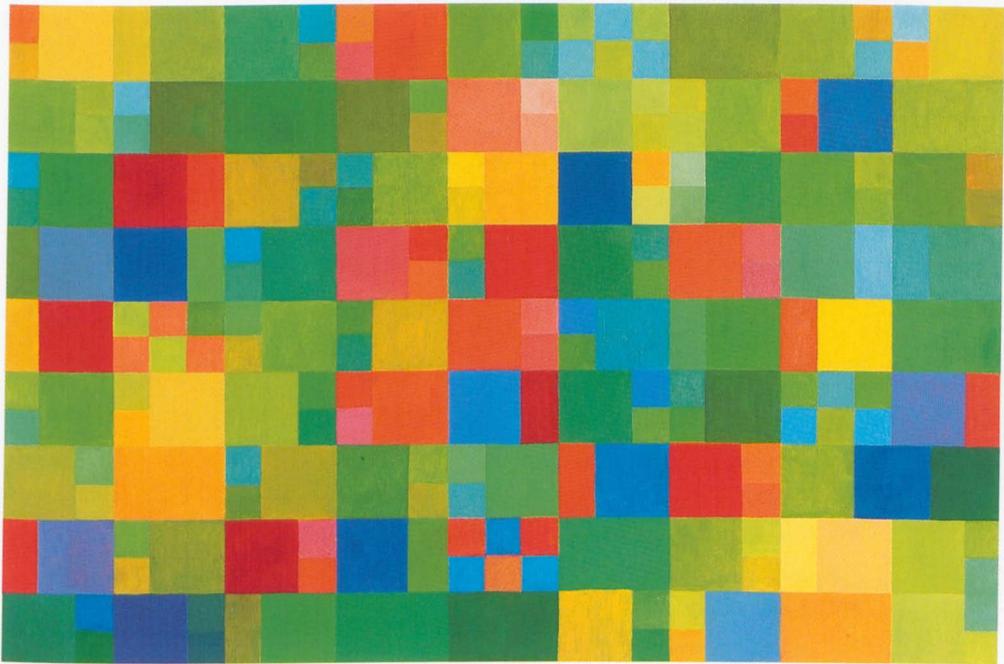




28 Johannes Itten, *Horizontal Vertikal*, 1915, Öl auf Leinwand, 73,7 x 55 cm. Kunstmuseum Bern, Annemarie und Victor Loeb-Stiftung, Bern. Inv.-Nr. G 82.087. Ref. Nr.







31 Johannes Itten, *Sommer*, 1963, Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm, Privatbesitz
32 Johannes Itten, *Herbst*, 1963, Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm, Privatbesitz



33 Johannes Itten, Geometrisch-organisch, 1958, Öl auf Karton, 100 x 72 cm, Kunsthaus Zürich