

Abb. 1: Paul Klee: Auserwählter Knabe, 1918, 115, a) 10,5 x 13 cm,  
b) 5,5 x 13 cm, Feder und Aquarell auf Kreidegrundierung auf Leinen,  
zerschnitten und neu kombiniert auf Karton, USA, Privatbesitz  
(Abb. nach: O. K. Werckmeister: *Versuche über Paul Klee*.  
Frankfurt am Main 1981, Umschlag)

„Daß Symbole den Geist trösten, damit er einsehe,  
daß für ihn nicht nur die eine Möglichkeit des Irdischen  
mit seinen eventuellen Steigerungen besteht...“

(Paul Klee, Abb. 1)<sup>1</sup>

## **AUF DER SUCHE NACH DEM URSPRUNG DER SYMBOLE: WASSILY KANDINSKY, JOHANNES ITTEN UND PAUL KLEE**

**Christoph Wagner**

In der Geschichte der Überlieferung bildlicher Symbole bildet der Übergang zur Abstraktion der Klassischen Moderne im Blauen Reiter und Bauhaus zweifellos eine Sollbruchstelle der Kunstgeschichte. „Symbolisch“ – das war für Wassily Kandinsky ein „verbotenes Wort“.<sup>2</sup> Und es dürfte kein Zufall sein, daß sich die kunstwissenschaftliche Symbolforschung auf dem Terrain der abstrakten Malerei schwer getan hat. Zugleich aber haben die Künstler des Blauen Reiters und des Bauhauses bei der Reserve gegenüber den bildungsbürgerlich und akademisch abgezirkelten Symboltraditionen auch eine tiefe Faszination für die Phänomene des Symbolischen verspürt: Programmatisch wies Franz Marc im Almanach *Der blaue Reiter* den Künstlern seiner Zeit die Richtung, wenn er als Ziel formulierte, „durch ihre Arbeit ihrer Zeit Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören.“<sup>3</sup> Die Frage, um welche Form von Symbolen es sich

---

<sup>1</sup> Paul Klee: *Beitrag für den Sammelband „Schöpferische Konfession“* (1920). In: Ders.: *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*. Hg. Christian Geelhaar. Köln 1976. S. 118-122, S. 122.

<sup>2</sup> W. Kandinsky: [Antwort auf eine Umfrage]. In: Paul Plaut: *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit*. Stuttgart 1929, S. 306-308.

<sup>3</sup> *Der Blaue Reiter* (1912). Hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München-Zürich 1984, S. 31.

dabei handeln könnte, haben die Künstler sehr unterschiedlich beantwortet. Drei Beispiele, von Wassily Kandinsky, Johannes Itten und Paul Klee, werden hier in exemplarischen Fallstudien betrachtet.

In ihrer ambivalenten Haltung aus der Ablehnung der traditionellen Symbolik und der gleichzeitigen emphatischen Suche nach einer neuen Form künstlerischer Symbole fanden sich die Künstler vor allem durch Friedrich Nietzsches kulturkritische Deutung der symbolischen Bedeutungsgenese bestätigt: Nietzsche analysierte in seinen kurz nach der Jahrhundertwende berühmt gewordenen Überlegungen „Zur Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“<sup>4</sup> Symbole und Begriffe als erstarrte, tote Metaphern,<sup>5</sup> die ihren Wahrheitsgehalt und ihre Sagkraft im kulturhistorischen Prozeß ihrer kontinuierlichen Verwendung eingeübt haben:

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen,

---

<sup>4</sup> 1873 entstanden. 1903 publiziert: Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870 – 1873*. Kritische Studienausgabe. Hg. von G. Colli, M. Montinari. München 1988. Bd. 1, S. 873-890 (F. Nietzsche: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden).

<sup>5</sup> Zur begriffsgeschichtlichen Abgrenzung von „Symbol“ und „Metapher“: Nelson Goodman: *Languages of art. An approach to a theory of symbols*. Indianapolis u. a. 1968. Paul Ricœur: *La métaphore vive*. Paris 1975. Dt. Übers. *Die lebendige Metapher*. München 1986 (Übergänge. Texte und Studien zur Handlung, Sprache und Lebenswelt; 12). S. 261f.; Harald Weinrich: Art. *Metapher*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von J. Ritter; K. Gründer. Bd. 5. Darmstadt 1980. Sp. 1179-1186, Sp. 1181f. Ders.: *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*. In: *Theorie der Metapher*. Hg. A. Haverkamp. Darmstadt 1983 (Wege der Forschung; Bd. 389), S. 438-454.

von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.<sup>6</sup>

Nietzsche sah das Schwinden der Legitimität herkömmlicher Symbole als unvermeidlichen historischen Prozeß. Wahrheit und wahre Empfindung sind unter einem Geflecht aus Konventionen, Symbolen und Begriffen verborgen. Am Anfang dieses „unendlich gebrochenen Wiederklang(s) eines Urklangs“<sup>7</sup> der Dinge steht die „künstlerische Metaphernbildung, mit der in uns jede Empfindung beginnt“, am Ende ein „kollektives Lügen“!<sup>8</sup> Für Nietzsche gab es in diesem düsteren kulturhistorischen Szenario nur einen Lichtblick, die Kunst, die das „starre und regelmäßige Begriffsgespinnst“, mit dem die Menschen die Wahrnehmungen rationalisieren, zerreißen kann.<sup>9</sup> Die Kunst bildet den Ursprungsort der Symbole.

## 1. Wassily Kandinsky

Am deutlichsten hat Wassily Kandinsky Nietzsches kulturhistorische Deutung der metaphorischen und symbolischen Bedeutungsbildung als Erstarrungs- und Absterbensprozeß in seine Bestimmung des Symbols aufgenommen, ja sogar die „Moral“ sah er „durch die starke Hand Nietzsches [...] gerüttelt“!<sup>10</sup> So beschreibt Kandinsky exemplarisch den Punkt

<sup>6</sup> Nietzsche (wie Anm. 4). Bd. 1, S. 881.

<sup>7</sup> Nietzsche (wie Anm. 4). Bd. 1, S. 883.

<sup>8</sup> Nietzsche (wie Anm. 4). Bd. 1, S. 886.

<sup>9</sup> Nietzsche (wie Anm. 4). Bd. 1, S. 887.

<sup>10</sup> Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst* (1912). Mit einer Einführung von Max Bill. 8. Aufl. Bern 1965, S. 43. Ich danke Reinhard Zimmermann, der mir seine Habilitationsschrift *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky* mit ihrer wertvollen Quellensammlung noch während der Drucklegung im Gebr. Mann Verlag (Berlin) zugänglich gemacht hat.

als ein Symbol, das freilich durch seine rein zweckorientierte Verwendung als Zeichen seine *innere* Bedeutung und seinen „Klang“ verloren habe: „Das äußere Zeichen wird zur Gewohnheit und verschleiert den inneren Klang des Symbols. Das Innere wird durch das Äußere zugemauert.“<sup>11</sup> Wie der Punkt, so werden alle gewohnheitsmäßig verwendeten Zeichen „durch ihre einseitige Sprache stumm. Wir hören nicht mehr ihre Stimme und sind von Schweigen umgeben“.<sup>12</sup> Während für Nietzsche die potentielle Erneuerungsmöglichkeit der Symbole durch die Kunst in der kulturhistorischen Perspektive ihrer fortschreitenden Deszendenz lediglich eine vage Option bleibt, entfaltet Kandinsky gerade von diesem Punkt als Schöpfungspunkt einer neuen Symbolik ausgehend die utopische Vision einer Kunst, die diese „toten Zeichen zu lebenden Symbolen“ verwandelt, indem sie uns durch „außergewöhnliche Erschütterung [...] aus dem toten Zustand zu einem lebendigen Empfinden“ herausreißt.<sup>13</sup> Hierbei unterscheidet Kandinsky – anders als etwa Schopenhauer, der Symbole mit Zeichen gleichsetzte<sup>14</sup> – terminologisch genau zwischen Zeichen und Symbolen, indem er die Zeichen als erstarrtes Endprodukt der ehemals lebendigen Symbole definiert. Wie ein Forscher mache der Künstler im Gebiet des Symbolischen „Entdeckungen im ‚Alltäglichen‘, und die sonst stumme Umgebung fängt an, eine immer deutlichere

<sup>11</sup> Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926). Mit einer Einführung von Max Bill. 7. Aufl. Bern 1973, S. 21.

<sup>12</sup> Kandinsky (wie Anm. 11), S. 22.

<sup>13</sup> Kandinsky (wie Anm. 11), S. 22f. Vgl. ebd., S. 23: „der tote Punkt wird zum lebenden Wesen“.

<sup>14</sup> Schopenhauer war überzeugt, daß „Zeichen und Bezeichnetes ganz konventionelle, durch positive, zufällig veranlaßte Satzung zusammenhängen“ und ihre „Bedeutungen mit der Zeit vergessen sind“ (Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Frankfurt am Main 1986, S. 335, S. 339).

Sprache zu sprechen.”<sup>15</sup> Diesen Prozeß der Wiederbelebung des Symbolischen überträgt Kandinsky auch auf seine Vorstellung einer neuen Kunstwissenschaft, die „nur dann entstehen [kann], wenn die Zeichen zu Symbolen werden und das offene Auge und das offene Ohr den Weg vom Schweigen zum Sprechen ermöglichen“.<sup>16</sup>

Die reine Quelle dieser künstlerischen Erneuerung der Symbole liegt für Kandinsky in einer Schicht des Menschen selbst, und zwar in seiner kindlich unverbildeten Sicht auf die Welt, die aber den meisten Menschen mit der Zeit verschüttet worden sei: Da dem Kind noch alle Vorprägungen und die Orientierung auf das „Praktisch-Zweckmäßige“ fehle, verfüge es über die „ungetrübte Fähigkeit [...], das Ding als solches aufzunehmen“.<sup>17</sup> Ja, das „begabte Kind [besitze] außer der Fähigkeit, das Äußere zu streichen, noch die Macht, das gebliebene Innere in eine Form zu kleiden, in welcher dieses gebliebene Innere am Stärksten zum Vorschein kommt und also wirkt“.<sup>18</sup> Kandinsky ist überzeugt, daß „sich in jeder Kinderzeichnung ohne Ausnahme der innere Klang des Gegenstandes von selbst entblöße“.<sup>19</sup> Hier liegt für Kandinsky die reine Quelle einer neuen Kunst und Symbolik, eine Überzeugung, die z. B. auch August Macke im Almanach *Der blaue Reiter* in rhetorischer Frage unterstreicht, wenn er provokativ das akademische Vorbild der Antike durch dasjenige der Kinderkunst ersetzt: „Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindungen schöpfen, mehr als der Nachahmer griechischer Form?“<sup>20</sup> Programmatisch wird deshalb auch das Ziel formuliert, die

<sup>15</sup> Kandinsky (wie Anm. 11), S. 23.

<sup>16</sup> Kandinsky (wie Anm. 11), S. 23.

<sup>17</sup> Wassily Kandinsky: *Über die Formfrage*. In: *Der Blaue Reiter* (wie Anm. 3), S. 132-182. S. 168.

<sup>18</sup> Kandinsky (wie Anm. 17), S. 168.

<sup>19</sup> Kandinsky (wie Anm. 17), S. 168.

<sup>20</sup> August Macke: *Die Masken*. In: *Der Blaue Reiter* (wie Anm. 3), S. 53-59, S. 55.

Grenzen zwischen der sogenannten hohen Kunst und der ethnographischen Kunst, zu der neben der Kinderkunst, die Kunst der sogenannten Primitiven und der Geisteskranken gehört, einzureißen.<sup>21</sup>

Interessanterweise parallelisiert Kandinsky unausgesprochen den kulturgeschichtlichen Deszendenzprozeß des Symbols zum Zeichen mit dem Entwicklungsprozeß des einzelnen Menschen: So wie das Symbol seinen inneren Klang im Laufe seiner Tradierung verliere und durch die konventionalisierte, auf praktisch-zweckmäßige Aspekte orientierte Verwendung zum bloßen Zeichen verflache, so büße auch das Kind alsbald durch die Erziehung zum Praktisch-Zweckmäßigen und Verbildung den Sinn für den inneren Klang der Dinge ein. Damit gehe zugleich auch die Fähigkeit des Kindes, das „Ding als solches aufzunehmen“, verloren. Auch für die künstlerische Entwicklung sieht Kandinsky diese Gefahr: So wie es für „jedes Glühen [...] ein Abkühlen [...], für jede frühe Knospe [einen...] Frost“ gebe, so gebe es schließlich „für jedes junge Talent – eine Akademie“,<sup>22</sup> denn die Akademie „ist das sicherste Mittel, der beschriebenen Kindeskraft den Garaus zu machen.“<sup>23</sup> Der gleiche Prozeß vollzieht sich nach Kandinsky im Umgang mit Symbolen, die „bloß [als] ein Zeichen in einer zweckmäßigen Verwendung [figurieren], die das Element des ‚Praktisch-Zweckmäßigen‘ in sich trägt, das wir schon als Kinder kennenlernen. Das äußere Zeichen wird zur Gewohnheit und verschleiert den inneren Klang des Symbols“.<sup>24</sup>

Die Pointe an dieser Parallelisierung der menschlichen Entwicklung auf eine zunehmende zweckmäßig-praktische Verbildung und der Verflachung der Symbole zu Zeichen ist, daß beide Prozesse für Kandinsky umkehrbar sind, und zwar durch die Arbeit des Künstlers: „Der Künstler, der sein ganzes Leben in vielem dem Kinde gleicht, kann oft leichter

<sup>21</sup> *Der Blaue Reiter* (wie Anm. 3), S. 55ff.

<sup>22</sup> Kandinsky (wie Anm. 17), S. 169.

<sup>23</sup> Kandinsky (wie Anm. 17), S. 169.

<sup>24</sup> Kandinsky (wie Anm. 11), S. 21.

als ein anderer zu dem inneren Klang der Dinge gelangen“.<sup>25</sup> Es ist der Künstler, der durch seine Fähigkeit, eigene Erfahrungsschichten kindlicher Welterfahrung zu erreichen, die zu Zeichen erstarrten Symbole wieder zu beleben, diesen ihren inneren Klang zurückzugeben vermag: „So werden die toten Zeichen zu lebenden Symbolen, und so wird das Tote lebendig.“<sup>26</sup> Erst durch diese Transformation können die Symbole zu einem konstitutiven Element abstrakter Kunst werden, wobei sie allerdings „nicht das primäre, sondern folge des primären [sind]. das primäre ist optisch-psych. erlebnis“.<sup>27</sup> Demgegenüber charakterisiert Kandinsky Künstler, die ohne eine solche Empfindung arbeiten, als „geistig begrenzte Kinder ‚unseres Jahrhunderts der Maschine‘“.<sup>28</sup> Ja er überhöht diese Vision des aus kindlicher Seele schaffenden Künstlers mit dem christlichen Nimbus eines im Almanach prominent zitierten Christuswortes: „Lasset die Kindlein zu mir kommen, denn ihrer ist das Himmelreich“.<sup>29</sup> Erst vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, warum im Almanach nicht weniger als dreizehn Kinderzeichnungen (Abb. 2) abgebildet sind, und damit mehr



Abb. 2: Kinderzeichnung von Lydia Wieber: Das Sitzen, 1908 (Almanach *Der Blaue Reiter*)

<sup>25</sup> Kandinsky (wie Anm. 17), S. 171.

<sup>26</sup> Kandinsky (wie Anm. 11), S. 23.

<sup>27</sup> W. Kandinsky: *Bauhaus-Vorlesungen*. 1932. Originalmanuskript (unpubl.), S. 119, 42. The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities. Inv. Nr. 850910. Reinhard Zimmermann danke ich herzlich für seinen Hinweis auf diese Quelle.

<sup>28</sup> Wassily Kandinsky: *Die Kunst von heute ist lebendiger denn je* (1935). In: Ders.: *Essays über Kunst und Künstler*. Hg. und kommentiert von Max Bill. 3. Aufl. Bern 1973, S. 162-172, S. 170.

<sup>29</sup> Kandinsky (wie Anm. 17), S. 171.

Beispiele als aus jeder anderen Sparte der Kunst. Zwar war Kandinsky keineswegs der erste, der Kinderzeichnungen unter künstlerischen Gesichtspunkten betrachtete<sup>30</sup> – man denke z. B. an die bekannte Publikation zur *Kunst der Kinder* von Corado Ricci (1887), an Carl Goetzes Ausstellung in Hamburg *Das Kind als Künstler* (1898)<sup>31</sup> oder an die wachstumspsychologischen Studien u. a. von Georg Kerchsteiner (1905), Karl Lamprecht (1904) und William Stern (1905)<sup>32</sup> – aber Kandinsky stellte nun „das Kinderwerk dem Werke des Erwachsenen gleich hoch (und oft viel höher)“, so daß die kindliche Kunst und künstlerische Betätigung den Anfang jeglichen Kunstschaffens bildete.<sup>33</sup>

Die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und Wurzeln dieser emphatischen Deutung des Kindes reichen – historisch gesehen – nicht allzu weit zurück.<sup>34</sup> Noch bis zu René Descartes sah man in der Kindheit vielfach einen defizienten Modus des Menschlichen, indem man überzeugt war, daß sich Kinder durch das Fehlen der Vernunft, der rationalen Reflexion und der Selbstkontrolle nicht zu einer vernünftigen Selbsterkenntnis erheben könnten. Daß „der Mensch, ehe er

<sup>30</sup> Kandinsky (wie Anm. 17), S. 168f. Abgebildet wurden im Almanach z. B. Kinderzeichnungen der dreizehnjährigen Lydia Wieber. Das Sitzen. 1908, Technik, Maße, Verbleib unbekannt (*Der Blaue Reiter* (wie Anm. 3), S. 134f.).

<sup>31</sup> Vgl. Sigrid Köllner: *Der Blaue Reiter und die „Vergleichende Kunstgeschichte“*. Karlsruhe 1984, S. 104ff. Jonathan Fineberg: *Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst*. Stuttgart 1995.

<sup>32</sup> Georg Kerchsteiner: *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung*. München 1905. Hans Günther Richter: *Anfang und Entwicklung der zeichnerischen Symbolik. Eine Gegenüberstellung der Theorien über den Ursprung und Verlauf der bildhaft-symbolischen Aktivitäten im Kinder- und Jugendalter*. Kastellaun 1976.

<sup>33</sup> Kandinsky (wie Anm. 17), S. 169.

<sup>34</sup> Siehe hierzu den konzisen Überblick von R. Mühlbauer: Art. *Kind*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von J. Ritter und K. Gründer. Bd. 4. Darmstadt 1976, Sp. 827-834.

Mensch wird, Kind ist“, diesen beklagenswerten Zustand galt es, durch die erzieherische Arbeit auszutreiben.<sup>35</sup> Vorbereitet durch Francois Fénelons<sup>36</sup> erfolgte erst im 18. Jahrhundert mit den bahnbrechenden Schriften Jean-Jacques Rousseaus ein Paradigmenwechsel, der im Kind nicht menschliche Defizienz, sondern einen von Unmittelbarkeit und ungebrochener Spontaneität getragenen Zustand natürlicher Gnade sieht. „Simplicité“ und „Esprit d'enfance“ wurden in dieser Zeit zu Schlüsselbegriffen einer Deutung des Kindes, die – durchaus partiell unter christlichen Vorzeichen – das Kind zum Paradigma eines menschlichen Idealzustandes stilisiert, in dem der Mensch ursprünglich-intuitiv, unfehlbar gut handelt.<sup>37</sup> Diese Überzeugungen haben Kandinsky und seine Künstlerkollegen nicht zuletzt über die kunsterzieherischen Reformbewegungen der Jahrhundertwende kennengelernt.<sup>38</sup>

Die Tatsache, daß sich Kandinsky dem Thema des Kindes in seinem Œuvre kaum direkt gewidmet hat,<sup>39</sup> zeigt aber auch, daß für ihn die Reaktivierung der Potentiale kindlicher Phantasie im Künstler und die damit einhergehende künstlerische Transformation des Zeichens zum Symbol kein vorrangig ikonographisches Problem war. Seine Suche nach dem Ursprung der Symbole zielte weniger auf fixierte semantische Definitionen, als auf den utopischen Prozeß

---

<sup>35</sup> Ebd., Sp. 830.

<sup>36</sup> *De l'éducation des filles*, Paris 1687.

<sup>37</sup> R. Mühlbauer (wie Anm. 34), Sp. 830.

<sup>38</sup> Rainer K. Wick: *Bauhaus. Kunstschule der Moderne*. Ostfildern-Ruit 2000, S. 93ff., S. 114ff.

<sup>39</sup> Mehr Akt als Kinderbild ist das Gemälde „Kind und Hund“, 1904, Öl auf Leinwand, 100 x 76 cm, Aufbewahrungsort ist unbekannt (*Kandinsky. Catalogue raisonné of the oil-paintings*. Vol. I. 1900-1915. Hg. von H. K. Roethel und J. K. Benjamin. London 1987, S. 132, Nr. 114); „Kinder“, 1905, Tempera auf Papier, 28 x 36 cm, Aufbewahrungsort ist unbekannt (*Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle*. Bd. 1. 1900-1921. Hg. von V. E. Barnett. München 1992, S. 180, Nr. 193).

einer wirkungsästhetischen Erneuerungsleistung der Formen selbst: Mit der Freilegung der inneren Klänge der Formen im Rahmen einer Elementarlehre unmittelbar – für die Betrachter – sprechender „symbolischer Formen“ sollte dieses hochgesteckte Ziel erreicht werden.

Vor dem Hintergrund dieses Symbolverständnisses kann ein Schlüsselwerk wie das „Bild mit weißem Rand (Moskau)“ aus dem Jahre 1913 betrachtet werden (Abb. 3)<sup>40</sup>: Daß hier noch einige, in Kandinskys Werk leitmotivisch wiederkehrende ikonographische Motive identifizierbar sind, so z. B. das Drachenmotiv am linken Rand, der mit weißer Lanze auf den Drachen zustürmende Reiter bzw. Hl. Georg, links oben der Himmelswagen des Elias bzw. das Troikamotiv und schließlich am oberen Rand die posaunenblasenden Engel des Jüngsten Gerichts, wurde in der Vergangenheit immer wieder beobachtet.<sup>41</sup> Die Vermutung lag nahe, daß Kandinsky in seine abstrakte Bildsprache gleichsam verborgene Symbole im traditionellen Sinne eines ikonographisch aufschlüsselbaren Zeichens eingelagert haben könnte, wobei man allerdings Gefahr lief, stillschweigend mit einem Zeichenbegriff zu operieren, den Kandinsky gerade zu überwinden versucht hatte. Irritierend blieb in diesem Zusammenhang auch, daß Kandinsky in seiner ausführlichen Interpretation dieses Bildes, die er noch im Entstehungsjahr notiert hatte, keine der denkbaren ikonographischen Referenzen erwähnte. In seiner vor allem auf formale und farbige Ereignisse bezogenen Analyse dieses Bildes spricht Kandinsky weder vom „Hl. Georg“ oder

<sup>40</sup> Öl auf Leinwand, 140,3 x 200,3 cm, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York.

<sup>41</sup> Siehe hierzu z. B. Felix Thürlemann: *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*. Bern 1986, S. 147 (zu den Entwürfen und verwandten Werken ebd., S. 247-257), Jelena Hahl-Koch: *Kandinsky*. Ostfildern-Ruit 1993, S. 205-209. Matthias Haldemann: *Kandinskys Abstraktion. Die Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts*. München 2001, S. 163-165 (Diss. Basel 1998). Reinhard Zimmermann (wie Anm. 10), Kap. 5.3.



Abb. 3: Wassily Kandinsky: Bild mit weißem Rand (Moskau), 1913,  
The Salomon R. Guggenheim Museum, New York  
(Abb. nach: *Kandinsky. Album de l'exposition*. Centre Georges  
Pompidou. Musée national d'art moderne, Paris 1984, S. 45)

„Drachen“, noch von „Elias“ oder „trompetenblasenden Engeln“, sondern er erläutert lediglich das „Troika“-Motiv als ein Motiv aus einer tiefen eigenen Erinnerungsschicht: Die „Troika“ gehe als Reitermotiv auf ein russisches Kindheitserlebnis zurück,<sup>42</sup> so wie das Bild insgesamt das „Resultat der [...] sehr starken Erlebnisse in Moskau, richtiger gesagt – von Moskau selbst“ sei.<sup>43</sup> Mit dieser Deutung des „Bildes mit weißem Rand (Moskau)“ als Erinnerungsbild eines kindergleich intensivierten Großstadterlebnisses von Moskau ruft Kandinsky ebenfalls ein zentrales autobiographisches Schlüsselerlebnis auf.<sup>44</sup> Um Kandinskys Schweigen über die

<sup>42</sup> *Album Kandinsky 1902-1912* (Berlin 1913). Zitiert nach J. Hahl-Koch (wie Anm. 41), S. 205. Vgl. zum Reitermotiv auch W. Kandinsky: *Rückblicke* (1913). In: Ders.: *Die gesammelten Schriften*. Bd. 1. Hg. von H. K. Roethel und J. Hahl-Koch. Bern 1980, S. 27-50, S. 29ff.

<sup>43</sup> Ebd., S. 205.

<sup>44</sup> Ebd., S. 205. Vgl. W. Kandinsky: *Rückblicke* (wie Anm. 42), S. 29ff.

ikonographischen Subtexte seines Bildes besser zu verstehen und die an diesem Punkt scheinbar bestehenden Aporien auflösen zu können, ist die Beobachtung hilfreich, daß alle ikonographisch identifizierbaren Motive unter formalen Gesichtspunkten ihrem spezifischen energetischen Gehalt entsprechend in die Komposition eingearbeitet worden sind: Das gestauchte Zurückweichen des Drachens, das über das Bildzentrum entfaltete Vorstoßen des Reiters, das Aufsteigen des Eliaswagens und das von oben eingeführte Motiv der Posaunen ist jeweils in unmittelbar sprechenden anschaulichen, abstrakten – und damit auch unabhängig von den ikonographischen Referenzen lesbaren – Formkonstellationen gestaltet. Im Lichte von Kandinskys ästhetischem Konzept der Transformation der traditionellen Symbole läßt sich dieser Befund auch so deuten, daß Kandinsky im malerischen Prozeß des Bildes selbst den Prozeß der symbolischen Transformation vollzieht, indem er die traditionellen ikonographischen Motive und Symbole überschreibt, um deren inneren Klang in der Wirkmacht abstrakter Formen und Farben aufgehen zu lassen. Nur noch palimpsestartig schimmern die alten Bildstrukturen und konventionellen Symbole durch das abstrakte Bildgefüge hindurch, um in solcher Überschreibung die Wirkmacht des neuen Bildes programmatisch unter Beweis zu stellen. Die Bedeutungsaura dieser Symbolik kann am Beispiel des titelgebenden weißen Randes, den Kandinsky als Schlüsselement seines Werkes begriff, „da dieser weiße Rand die Lösung des Bildes war“,<sup>45</sup> mit Kandinskys eigener Charakterisierung der Farbe Weiß umrissen werden:

Bei der näheren Betrachtung ist das *Weiß* [...] wie ein Symbol einer Welt, wo alle Farben als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns, daß wir keinen Klang von dort

---

<sup>45</sup> Vgl. Anm. 43.

hören können. [...]. Deswegen wirkt auch das Weiß auf unsere Psyche als ein großes Schweigen, welches für uns absolut ist. [...]. Es ist ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten. [...] Es ist ein Nichts, [...] welches vor dem *Anfang*, vor der Geburt ist. So klang vielleicht die Erde zu den weißen Zeiten der Eisperiode.<sup>46</sup>

Aus dem im malerischen Prozeß am Ende gefundenen ‚symbolischen‘ Anfang des weißen Randes, der das Bild nach rechts hin bergend umschließt, wird der farbige Kosmos des Bildes gleichsam geboren.<sup>47</sup>

Kandinsky war beflügelt von der Utopie einer abstrakten Form- und Farbsprache, die aus einem Kanon symbolischer Formen den Betrachter unmittelbar ergreifen und diesem den inneren Klang des Dargestellten übermitteln sollte. Wie die Taste das Klavier, so könne der Künstler mit seiner Malerei die Seele des Betrachters berühren.<sup>48</sup> Das Paradigma des Kindes war für Kandinsky das Idealbild einer solchen ursprünglichen, von sozialen, kulturellen und kunsthistorischen Traditionen unverstellten direkten Wirkmacht der Kunst kraft einer neuen Symbolik. Freilich kann man Kandinskys Utopie vorhalten, daß sich der innere Klang dieser Symbole nicht immer von

---

<sup>46</sup> W. Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst* (wie Anm. 10), S. 96. Zur Bedeutung der Farbe Weiß als „Urfarbe“ in seinem künstlerischen Schaffen äußerte sich Wassily Kandinsky auch ausdrücklich in seinen 1913/14 niedergeschriebenen Ausführungen „*Mein Werdegang*“, in: Kandinsky: *Die gesammelten Schriften* (wie Anm. 42), S. 51-59, S. 56.

<sup>47</sup> Zutreffend weist M. Haldemann (wie Anm. 41, S. 165) ausgehend von der Reiterabbreviatur in der „Gestalt eines Embryos“ darauf hin, daß sich „hinter der Bildformulierung [...] ein Schöpfungsmythos“ verbirgt.

<sup>48</sup> Kandinsky (wie Anm. 10), S. 64. Vgl. hierzu Karl Schawelka: *Quasi una musica. Untersuchungen zum Ideal des „Musikalischen“ in der Malerei ab 1800*. München 1993, S. 270ff.

selbst versteht,<sup>49</sup> und obendrein, daß in ihr die Idee des Kindes und seiner Kunst als Ursprungsort selbst auf eine theoretisch-symbolische Ebene entrückt ist. Zwar hat er zusammen mit Gabriele Münter eine Sammlung an Kinderzeichnungen angelegt,<sup>50</sup> aber die für den Almanach ausgewählten Blätter (Abb. 2) zeichnen sich durch ihre eigentümlich unkindlichen stilistischen Züge aus.<sup>51</sup> Unabhängig von diesen Vorbehalten hatte Kandinsky mit der Idee vom Ursprung der Kunst und einer neuen Symbolik im Kind eine künstlerische Vision theoretisch profiliert, die viele andere Künstler des Blauen Reiters<sup>52</sup> und des Bauhauses bewegte.

## 2. Johannes Itten

Auch Johannes Itten hatte – ausgehend von der Kunstlehre Adolf Hölzels – zunächst ähnlich wie Kandinsky die Vision, einen universellen Kanon abstrakter symbolischer Elementarformen und -farben zu erschließen, und diese Recherche hat er zeit seines Lebens verfolgt. In einer Tagebuchseite vom September 1918 notierte er über der schematischen Darstellung der Grundformen und -farben, die mit Kandinskys Versuchen zu den Farbe-Form-Relationen verglichen werden kann,

---

<sup>49</sup> Reinhard Zimmermann (wie Anm. 10) unterzieht Kandinskys System der „symbolisch-inhaltlichen Besetzung“ einer weitreichenden Kritik (siehe insbesondere Kapitel 5.1 und 5.5).

<sup>50</sup> Hierzu weiterführend J. Fineberg (wie Anm. 31), S. 56-91, S. 91, Anm. 5; Gisela Kleine: *Gabriele Münter und die Kinderwelt*. Frankfurt am Main/Leipzig 1997.

<sup>51</sup> Fineberg (wie Anm. 31, S. 60) vermutet, daß Kandinsky diese Zeichnungen lediglich mit Rücksicht auf das Publikum auswählte.

<sup>52</sup> Man denke z. B. an Franz Marc, dessen „Blaues Pferdchen“ (1912, Öl auf Leinwand, 58 x 73 cm, Saarbrücken, Saarland Museum) als ‚Kinderbild‘ für sein Patenkind gemalt worden ist (Klaus Lankheit: *Franz Marc. Katalog der Werke*. Köln 1970, Nr. 166).

programmatisch:<sup>53</sup> „Meine Symbole / meine Mythologien werden die Formen und Farben sein“ (Abb. 4). Aber anders als für Kandinsky blieb für Ittens Symbolverständnis zugleich auch die motivisch-ikonographische Referenz zu kunsthistorischen Symboltraditionen im weitesten Sinne von Bedeutung.

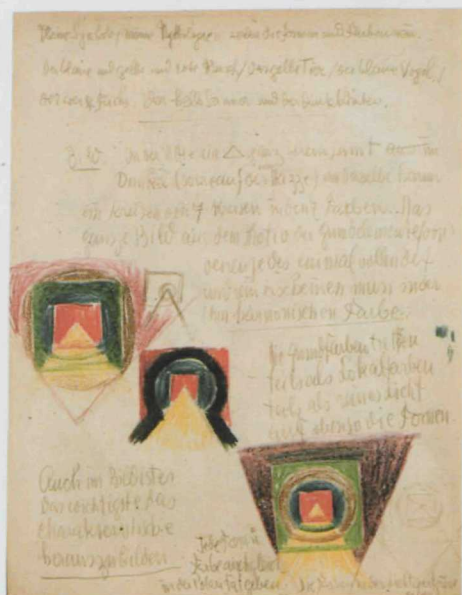


Abb. 4:  
Johannes Itten:  
„Meine Symbole /  
meine Mythologien“,  
1918, Tagebuch IX,  
Johannes-Itten-Stiftung,  
Kunstmuseum Bern

<sup>53</sup> Bleistift / Farbstift, 28 x 21 cm, Sigriswil, Anfang September 1918, Tagebuch IX, S. 96, Bern, Kunstmuseum (Johannes Itten: Tagebücher. Stuttgart 1913-1916. Wien 1916-1919. Hg. von Eva Badura-Triska. Wien 1990, Bd. 1, S. 341, S. 430). Vgl. zu diesem Blatt Dieter Bogner: *Meine Symbole, meine Mythologien*. In: *Johannes Itten. Meine Symbole, meine Mythologien werden die Formen und Farben sein*. Hg. von D. Bogner und E. Badura-Triska. Wien 1988, S. 32-45, S. 37. Siehe zu Ittens Beziehungen zu Hölzel Karin von Maur: *Es wuchs ein Kristall. Johannes Itten in Stuttgart 1913-1916*. In: *Johannes Itten. Künstler und Lehrer*. Kunstmuseum Bern, Bern 1984, S. 55-65. Vgl. den Fragebogen Kandinskys von 1923: Clark V. Pohling: *Kandinsky – Unterricht am Bauhaus. Farbenseminar und analytisches Zeichnen am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin*. Weingarten 1982, S. 72ff., Abb. 59f.



Abb. 5: Johannes Itten: Kinderbild, 1921-1923, Kunsthaus Zürich

Dieses mehrschichtige Symbolverständnis kann in Ittens 1921-1922 entstandenem „Kinderbild“<sup>54</sup> (Abb. 5) studiert werden, das engstens mit der Geburt seines ersten Sohnes Johannes

<sup>54</sup> Öl auf Holz, 110 x 90 cm, Kunsthaus Zürich. Willy Rotzler (Hg.): *Johannes Itten. Werke und Schriften*. Zürich 1978, S. 311, Werkverzeichnis Nr. 265.

Matthias am 12. Juni 1920 verbunden ist.<sup>55</sup> Itten hat hier der Vision vom Kind als Schöpfungsort der Kunst ein altarbildgleiches Monument gesetzt. Zweifellos handelt es sich um ein Schlüsselwerk der künstlerischen Verehrung des Kindes am Bauhaus. Zugleich bildet es trotz seiner Sonderstellung im Œuvre Ittens ein Programmbild seiner Kunst. Komplex überlagern und durchdringen sich hier verschiedene Ebenen und Formen des Symbolischen, die sich u. a. aus biographischen, kunsthistorischen und esoterischen Referenzen speisen. Die Deutung dieses emblematisch stilisierten und z. T. hieroglyphisch verschlüsselten Bedeutungsgewebes hat sich als schwierig erwiesen, etwa wenn erst jüngst die Darstellung nur vordergründig als „Sohn Matthias – umgeben von zahlreichen Spielzeugen wie Schiff, Ball und Bauklotz“ gelesen wurde.<sup>56</sup> Ernstere Interpretationsansätze sind bisher weitgehend von den Ausführungen der zweiten Frau Ittens, Anneliese Itten, bestimmt gewesen, auch wenn eine quellenkritische Sondierung dieser Vorgaben unterblieben ist.<sup>57</sup> Ittens Symbolik im „Kinderbild“ soll hier weiterführend im historischen Kontext – noch z. T. unpublizierter – kunsttheoretischer Aufzeichnungen Ittens und der zeichnerischen Werkgenese des Bildes betrachtet werden. Beide Perspektiven machen die symbolische Bedeutungsgenese in Ittens „Kinderbild“ sichtbar.

---

<sup>55</sup> Siehe zum biographischen Hintergrund Hans Christoph von Tavel: *Johannes Itten: Sein Denken, Wirken und Schaffen am Bauhaus als Gesamtkunstwerk*. In: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*. Ostfildern-Ruit 1994, S. 37-58, S. 55ff.

<sup>56</sup> Andrea Tietze: *Vom Bauklotz bis zum Bützelspiel. Künstlerisches Reformspielzeug des Bauhauses*, in: *KinderBlicke. Kindheit und Moderne von Klee bis Boltanski*. Hg. vom Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen. Städtische Galerie. Ostfildern-Ruit 2001, S. 98-120, S. 101. Für diesen Literaturhinweis danke ich herzlich Christa Lichtenstern.

<sup>57</sup> So sind die vielfach wertvollen Hinweise Anneliese Ittens erst Jahrzehnte nach der Entstehung des Bildes formuliert worden und sind nicht von eigenen Erfahrungen aus den Bauhausjahren getragen.

Vorab ist die kunsthistorische Seite an Ittens Symbolbegriff in diesen Jahren zu konturieren: Johannes Itten verstand „Zeichen und Symbole“ – so der Titel einer in den frühen 1920er Jahren entstandenen Sammlung von Symbolzeichen<sup>58</sup> – anders als Kandinsky nicht als komplementäre, sondern als sich in ihren Bestimmungen weitgehend überlagernde, ja deckende Begriffe (Abb. 6). Nicht nur die Reihenfolge der auf diesem Titelblatt notierten Termini „Zeichen und

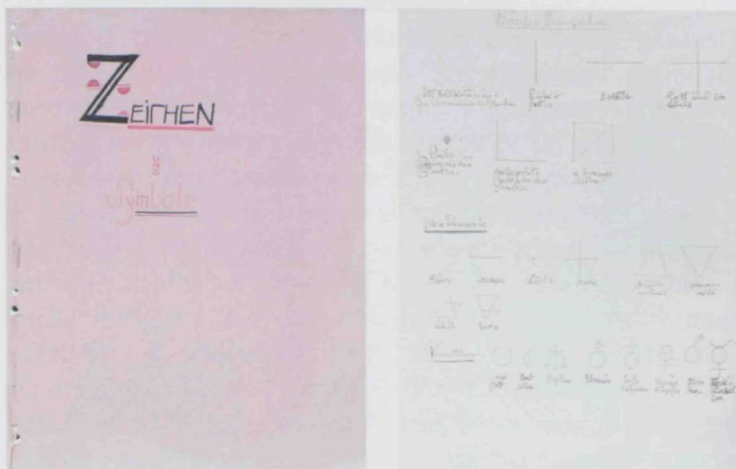


Abb. 6 - 7: Johannes Itten: Titelblatt und Studienblatt  
„Zeichen und Symbole“, Itten-Archiv Zürich

Symbole“, sondern auch die graphische Akzentuierung des Wortes „Zeichen“ in Größe und Schriftstärke – gemäß Ittens Vorstellung von der graphischen Sprachfähigkeit der Schriftzüge<sup>59</sup> – unterstreicht, daß Symbole für Itten unter der Prädominanz der Zeichen stehen: Symbole sind für Itten eine

<sup>58</sup> 10 Blätter, 27,2 x 19,5 cm, unpaginiert (Itten-Archiv Zürich, unpubliziert).

<sup>59</sup> Hierzu Ute Brüning: *Kalligraphie und Konstruktion*. In: *Das A und O des Bauhauses. Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign*. Hg. für das Bauhaus-Archiv von U. Brüning. Leipzig 1995, S. 34.

Sonderform von Zeichen, also – durchaus in Übereinstimmung mit einem traditionellen Symbolbegriff<sup>60</sup> – Chiffren, deren Bedeutung auf kulturell überlieferten, konventionalisierten Sinnzuordnungen bestehen. Freilich erweitert er den Traditionshorizont dieser symbolischen Sinnzuordnungen, indem er eine universelle, ja geradezu enzyklopädische Vielfalt an Zeichen und Symbolen aus unterschiedlichsten Kulturbereichen, Epochen und geistesgeschichtlichen Kontexten, die von altägyptischen Hieroglyphen über antike pythagoräische Spekulationen, mittelalterliche Alchemie, Bauhüttenzeichen, Esoterik, Astrologie (Abb. 7) bis zur Mazdaznan-Lehre seiner Gegenwart reicht, versammelt und diese mit seiner künstlerischen Elementarlehre von Farben und Formen zu verbinden sucht. Während Kandinsky auf seiner Suche nach dem Symbol als innerem Klang abstrakter Formen und Farben glaubte, alle historisch und kulturell überlieferten, zeichenhaften Konventionalisierungen hinter sich lassen, ja im Abstraktionsprozeß seiner Malerei bewußt verwandeln zu können (vgl. Abb. 3), greift Itten gerade die Vielfalt solcher Überlieferungstraditionen auf, um in einer diachronen, ethnographisch erweiterten Betrachtung einen gleichsam universellen Fundus überlieferter Zeichen und Symbole des Menschen in der Geschichte der Kunst zu finden und diesen mit den abstrakten Elementarformen seiner Kunst in Übereinstimmung zu bringen. Itten war dabei kaum an einer *historisch* korrekten, wissenschaftlich-antiquarischen Adaption alter Symbolzeichen mitsamt ihrer Kontexte interessiert, sondern setzte sich auf die Fährte eines Grundbestands – seiner Ansicht nach – anthropologisch zeitlos gewordener Symbolzeichen und symbolischer Formen, um diese im Kontext seiner eigenen Bildsprache zu einer neuen Synthese einer symbolischen Kunst zu führen.

Auf diesem Wege hat Johannes Itten sein „Kinderbild“ (Abb. 5) komplex symbolisch aufgeladen. Seine Deutung

<sup>60</sup> Vgl. z. B. A. Schopenhauer (wie Anm. 14).

ist denn auch kaum sinnvoll innerhalb der Gattungsgrenzen eines genuinen Kinderporträts, sondern eher mit bezug auf die Traditionen eines emblematisch verschlüsselten Rätsel- und Denkbildes, einer Allegorie, wie etwa Dürers „Melencolia I“ (Abb. 8), zu der es auch motivisch manche Parallele gibt, zu



Abb. 8: Albrecht Dürer: Melencolia I, 1514, Kupferstich

bewerkstelligen: Geheimnisvolle Gegenstände, stereometrische Körper, Architekturelemente, Zeichen, ein magisches Quadrat, eine programmatisch beschriftete Banderole usf. umgeben eine bildbestimmende Figur, auf eine Weise, die dem Betrachter unmißverständlich signalisiert, daß der inhaltliche Zusammenhang dieser Motive nicht aus einer vordergründig abbildhaften Lektüre des Bildes – etwa lediglich als Kind mit seinem Spielzeug – hervorgehen kann.

Zwar hat sich Itten in Zusammenhang mit der Entstehung des „Kinderbildes“ – wie Anneliese Itten berichtet – mit Philipp Otto Runge's Porträt der „Kleinen Louise Perthes“ von 1805 (Abb. 9)<sup>61</sup> auseinandergesetzt, allerdings habe er dessen Darstellung „als absolut unmögliche Porträtierung“ bewertet, weil nach seiner Meinung über der äußeren Darstellung die

<sup>61</sup> Öl auf Leinwand, 143,5 x 95,0 cm, Kunstsammlungen zu Weimar, G. 948. Das zunächst in Privatbesitz in Jena befindliche Gemälde war seit 1941 in den Kunstsammlungen zu Weimar öffentlich zugänglich (vgl. Jörg Traeger: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*. München 1975, S. 376, Kat.-Nr. 310).

symbolischen Aspekte der „Hoffnungen und Wünsche auf eine glückliche Entwicklung des Menschenkinde“ bei Runge zu kurz gekommen seien.<sup>62</sup> Obwohl Itten aus diesem Blickwinkel erstaunlicherweise die historisch neuartige Deutung der Differenzen zwischen der Erwachsenen- und Kinderwelt und die wegweisende Akzentuierung der Eigenbedeutung des Kindlichen bei Runge übersah,<sup>63</sup> hat er dennoch dessen diesbezügliche Symbolik bis ins Detail studiert: Dies zeigt sich beispielsweise in der Übernahme des vegetabilen Blattrankenmotives als Wachstumssymbol, das bei Runge im Wandschmuck zu sehen ist, bei Itten links im Rahmen der rätselhaften Holzarchitektur erscheint, darüber hinaus scheint sich Itten auch an Runges licht-



Abb. 9: Philipp Otto Runge:  
Die kleine Perthes, 1805,  
Kunstsammlungen zu Weimar

- <sup>62</sup> Zitiert nach: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Frankfurt am Main 1983, S. 382. Vgl. Hans Christoph von Tavel: *Jeder Mensch ist ein Kosmos für sich. Zu Ittens Persönlichkeit*. In: *Johannes Itten. Künstler und Lehrer* (wie Anm. 53), S. 9-19, S. 17.
- <sup>63</sup> In Runges Kinderporträt sind die Maßstäbe zwischen der in den Möbeln der elterlichen Wohnung gegenwärtigen Erwachsenenwelt und derjenigen des Kindes deutlich unterschieden: In ihrer, für eine Vierjährige spezifischen kindlichen Motorik hat sich die kleine Louise auf einen Stuhl ans geöffnete Fenster gestellt und richtet den Blick – wie Jörg Traeger (wie Anm. 61, S. 91) treffend beschrieb – „nicht im Bewußtsein der Trennung“, sondern in einem „sehn-suchtslosen Zustand“ auf die – potentiell anwesenden – elterlichen Betrachter, die zugleich die Auftraggeber des Bildes waren.

symbolischer Verklärung des Gesichts, der Metaphorisierung der Kindheit im Symbol der hereinbrechenden Morgensonne,<sup>64</sup> inspiriert zu haben. Möglicherweise regte ihn Runges Bildnis schließlich auch zu Anspielungen an die traditionelle Lebensschiff- und Flußsymbolik an, die bei Runge im Fensterausblick auf die Alster mit Lombardsbrücke samt Barke und Windmühle und bei Itten im links vorn platzierten Spielzeug<sup>65</sup> und den wellenförmigen Bewegungen des Teppichs als – gemäß Anneliese Itten – „Wellen des Lebens“ angedeutet sind.<sup>66</sup> Dies sind erste Hinweise auf die kunsthistorische Spannweite und Absorptionsfähigkeit der Symbolik Ittens.

Noch ausgeprägter sind die kunsthistorischen Referenzen des „Kinderbildes“ zu Stefan Lochners Gemälde „Madonna im Rosenhag“<sup>67</sup> (Abb. 10), das Itten im Kontext seiner „Analysen Alter Meister“ seit 1917 wiederholt intensiv studiert hatte und als eine Ikone einer durch ihren „Formausdruck“ unmittelbar sprechenden Malerei empfand.<sup>68</sup> Über die Grenzen des ikonographischen Sujets hinweg hat sich Itten in seinem „Kinderbild“ an Lochners heraldisch-symmetrischer Stilisierung der Komposition, dem ornamental das Kind hin-

<sup>64</sup> Vgl. z. B. auch die Metaphorik in Runges Gemälde „Der Kleine Morgen“, 1808, Öl auf Leinwand, 109 x 85,5 cm. Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 1016. Vgl. J. Traeger (wie Anm. 61), Nr. 414.

<sup>65</sup> Nach Auskunft von Familie Itten besaß Matthias Itten als Kind tatsächlich ein solches Spielzeugschiff. Ein vergleichbares Schiffsmodell aus der Spielzeugproduktion des Bauhauses ist z. B. von Alma Buscher (von 1923) überliefert (*Das frühe Bauhaus und Johannes Itten* (wie Anm. 55), S. 266, Kat. Nr. 46).

<sup>66</sup> Diese Deutung wird durch die Hinweise Anneliese Ittens gestützt (*Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (wie Anm. 62), S. 382).

<sup>67</sup> Eichenholz, 50,5 x 39,9 cm, um 1450 entstanden. Wallraf-Richartz-Museum, Köln, WRM 67. Vgl. Manfred Wundram: *Stefan Lochner. Madonna im Rosenhag*, Stuttgart 1965 (Reclams Werkmonographien zur bildenden Kunst; 106); *Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung*, Hg. von F. G. Zehnder, Köln 1993 S. 330ff.

<sup>68</sup> Vgl. Johannes Itten: *Bildanalysen*, Hg. von Rainer Wick in Zusammenarbeit mit Anneliese Itten, Ravensburg 1988, S. 97f., S. 31, S. 77.



Abb. 10: Stefan Lochner: Muttergottes in der Rosenlaube, um 1450, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 67

terfangenden Rosenlaubenmotiv, der porzellanartig hellen, dichten Inkarnatfarbigkeit, dem hoheitsvollen Goldgrund und seiner bildbestimmenden koloristischen Verbindung mit dem Blau, den attributhaft gehaltenen Dingen, vielleicht sogar an der Gloriele Gottvaters, die bei Itten zum Rund des Mazdaznan-Sterns mutiert, inspiriert. Bis in die bewußt anachronistische Materialwahl einer Holztafel als Bildträger

und der Verwendung alter Farbrezepte für die Herstellung des Goldgrundes – selbst das Material wird hier zum symbolischen Bedeutungsträger! – erweist Itten dieser Inkunabel der altdeutschen Kunst seine Reverenz und umgibt seine Darstellung des Kindes auf diese Weise zugleich mit dem symbolischen Nimbus einer madonnenbildgleichen, göttlichen Dignität.<sup>69</sup>

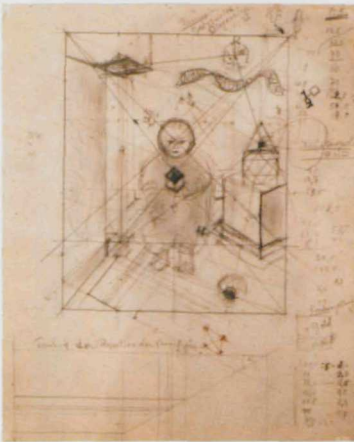


Abb. 11: Johannes Itten: Studie zum Kinderbild, 1921, Kunsthaus Zürich

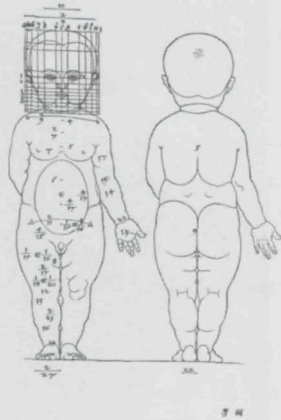


Abb. 12: Albrecht Dürer: Studie eines Kleinkindkörpers, 1528

Auch die starke geometrische Stilisierung des Gesichts unterstützt die gottähnliche Erscheinung des Kindes: Wie eine „Studie zum Kinderbild“ zeigt, hat Itten das Gesicht nicht nur streng zu einer Kreisform stilisiert (Abb. 11)<sup>70</sup>, sondern – wie die Figur im ganzen – durch zahlreiche, am Rand

<sup>69</sup> Solche Farbrezepte finden sich z.B. im Tempelherrenhaus-Tagebuch (Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, unpubliziert). Josef Helfenstein sieht Itten in seiner Bildsymbolik „direkt an die mittelalterlichen Andachtsbilder“ anschließen (*Ittens Begegnungen mit Paul Klee 1916-1919*. In: *Das Frühwerk 1907-1919. Mit dem überarbeiteten und ergänzten Werkverzeichnis 1907 bis 1919*. Hg. von J. Helfenstein und H. Mentha. Bern 1992, S. 47-52, S. 51).

<sup>70</sup> Bleistift, 36,0 x 29,0 cm, 1921, Wz 269, Kunsthaus Zürich.

vermerkte Zahlenspekulationen auf die inneren Proportionen hin analysiert. Dadurch rückt das ‚Bildnis‘ in die Nähe von Idealbildern, wie Dürers „Studie eines Kleinkindkörpers“, die Itten aus Abbildungen kannte (Abb. 12).<sup>71</sup> Darüber hinaus dokumentiert schon Ittens Tagebuch von 1915 mit Proportionsanalysen ägyptischer Plastiken, wie intensiv sich Itten mit der Aufgabe beschäftigte, seine Formgebung in die Sphäre von reinen Zahlenproportionen zu erheben<sup>72</sup> (Abb. 13). Alle



Abb. 13: Johannes Itten: Proportionsanalyse der Granitstatue eines Schreibers von 2700 v. Ch., 1915, Tagebuch III, Johannes-Itten-Stiftung, Bern

Züge eines Individualporträts sind hierdurch im „Kinderbild“ zu einem überzeitlichen, unkindlichen Idealbild mutiert, mit

<sup>71</sup> Albrecht Dürer: *Vier Bücher der menschlichen Proportion* (1528). In Ittens Bibliothek befindet sich der intensiv durchgearbeitete Band *Albrecht Dürer's Unterweisung der Messung*. Hg. von A. Peltzer. München 1909. Schon Dürer selbst verwendete bekanntlich den Modus einer strengen symmetrischen Stilisierung in seinem Selbstbildnis von 1500 zur Akzentuierung einer Christusähnlichkeit des Dargestellten (vgl. weiterführend Christoph Wagner: *Porträt und Selbstbildnis*. In: *Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. von Richard van Dülmen. Köln/Weimar 2001, S. 79-106, S. 98).

<sup>72</sup> Vgl. z. B. die Proportionsanalyse der Granitstatue eines Schreibers von 2700 v. Ch. (Tagebuch III, vor dem 14. September 1915, S. 19,

dem Itten keineswegs nur die Geburt seines Sohnes Matthias, sondern das Kind als solches, als Anfang des Lebens und der Kunst, symbolisch feiert. Itten überblendet gleichsam verschiedene kunsthistorische Referenzen, um aus diesen eine neue thematische Quintessenz zu ziehen, die freilich erst in Verbindung mit den biographischen, esoterischen und kunsttheoretischen Referenzen seiner Symbolik zu verstehen ist:

Bislang wurde das kleine Schild, das das Kind in seiner Rechten hält, mit der Darstellung einer auf halb vier stehenden Uhr im Zentrum sphärischer Bahnen und der Aufschrift „12.6. Weimar 1920“ (Abb. 14), schlicht als dokumentarische Annonce des Geburtsortes und der Geburtszeit oder allge-



Abb. 14: Detail aus Johannes Itten: Kinderbild (vgl. Abb. 5)

mein als ‚Symbol der Zeit‘ gedeutet.<sup>73</sup> Eine Randnotiz auf einer ersten Entwurfs-skizze (vgl. Abb. 15)<sup>74</sup> zeigt demgegenüber ausdrücklich, daß Itten mit diesem Schild ganz konkret auf das Horoskop seines Sohnes anspielt („den Ball nicht unter Horoskop“). In einem Brief

an Anna Höllering zwei Tage nach der Geburt am 14. Juni 1920 resümiert er kurz „Die Sterne seiner Geburt sind günstig“.<sup>75</sup> Weiterführend belegen z. B. die kunsttheoretischen Auf-

---

Graphit, aufgeklebtes Pergamentpapier, 21,6 x 17,7 cm, Kunstmuseum Bern; Itten: *Tagebücher* (wie Anm. 53), S. 96f.). Hierzu weiterführend Christoph Wagner: *Klees »Reise ins Land der besseren Erkenntnis«. Die Ägyptenreise und die Arbeiten zur »Cardinal-Progression« im kulturhistorischen Kontext*. In: Paul Klee. *Reisen in den Süden. »Reisefieber praecisiert«*. Hg. von Uta Gerlach-Laxner und Ellen Schwinzer. Stuttgart 1997, S. 72-85.

<sup>73</sup> H. Ch. von Tavel (wie Anm. 55), S. 57. Nach Auskunft von Thomas Itten existierte ursprünglich ein der Darstellung im Bild entsprechendes, gemaltes Holztäfelchen.

<sup>74</sup> 1921, Bleistift, 36,0 x 29,0 cm, Wz 270, Kunsthaus Zürich.

<sup>75</sup> Itten-Archiv Zürich.



Abb. 15: Johannes Itten:  
Entwurfsskizze zum *Kinderbild*,  
1921, Kunsthaus Zürich

mit Blick auf das „Kinderbild“ das Geburtshoroskop Johannes Matthias Ittens weiterführend einbezogen werden (Abb. 17): Die Hauptaspekte und wesentliche Planeten sind in den ersten vier Häusern versammelt, die in die Zeichen *Zwillinge*, *Krebs*, *Löwe* und *Jungfrau* gehen.<sup>77</sup> Diesen Tierkreiszeichen entsprechen in Ittens astrologischer Farbkonzordanz (Abb. 16) die Farben

zeichnungen im sogenannten Tempelherrenhaus-Tagebuch, wie intensiv sich Itten in dieser Zeit für astrologische Fragen interessierte und daß er umfassende Konkordanzen und Systematisierungen aus esoterischen Publikationen exzerpierte (Abb. 16):<sup>76</sup> Interessanterweise versuchte er auch, die spekulativen astrologischen Ordnungen auf gestalterische Kategorien und vor allem auf die Fragen einer symbolisch überhöhten Farbgebung zu beziehen. In diesem Zusammenhang kann

### Die 12 Zeichen des ZODIAKUS

♈	Aries	Widder	rot ♂
♉	Taurus	Stier	blau ♀
♊	Gemini	Zwillinge	grün ♀
♋	Cancer	Krebs	rot ♀
♌	Leo	Löwe	gelb ♂
♍	Virgo	Jungfrau	weiß ♀
♎	Libra	Waage	blau ♀
♏	Scorpio	Skorpion	rot ♂
♐	Sagittarius	Schütze	rot ♂
♑	Capricornus	Steinbock	blau ♀
♒	Aquarius	Wassermann	blau ♀
♓	Pisces	Fische	blau ♀

Abb. 16: Johannes Itten: „Die 12  
Zeichen des Zodiakus“, 1920,  
Tempelherrenhaus-Tagebuch

<sup>76</sup> Tusche und Farbstift, Tempelherrenhaus-Tagebuch, Weimar 1920 (Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern), S. 7.

<sup>77</sup> Die augenfälligen esoterischen Aspekte an Ittens Kunsttheorie wurden

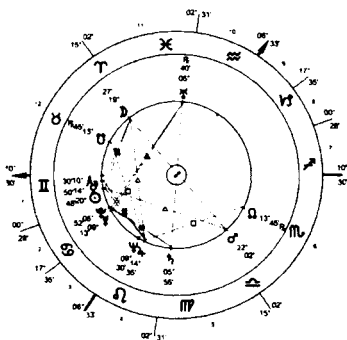


Abb. 17: Geburtshoroskop  
Johannes Matthias Ittens,  
geb. 12.6.1920, 3.30 Uhr, Weimar

Gelb, Violett und Goldgelb, also diejenigen Farben, die den koloristischen Hauptklang dieses Bildes ausmachen und die Itten auch ausdrücklich auf einer Studie zum Kinderbild vermerkt hatte (Abb. 11). Unter dem madonnenbildgleich hoheitsvoll stilisierten Farbakkord aus Gold und Blau liegt gleichsam ein esoterischer Subtext: Das Kind ist symbolisch als ‚kommender Gott‘

gezeigt, dessen Farbklang auch aus der astrologischen Konstellation seiner Geburtsstunde ableitbar ist. Tatsächlich spricht Itten in einem Brief von seinem Sohn auch als „Bûali und Jupiter“<sup>78</sup> und auf Zeichnungen zur Geburt seines Sohnes notierte er in freudigem Delirium „Hermes – Sonne – Auge des Osiris – Logos – der Erstgezeugte – das der Welt geoffenbarte Licht. Die Sonne...“<sup>79</sup> Diese lichtsymbolische Überhöhung der Geburt des Kindes ist auch in die Aura des Goldgrundes eingegangen.

---

bisher – offenbar durch die Vorgaben Anneliese Ittens – nur wenig erforscht. Siehe vor allem Peter Schmitt: *Johannes Itten in Herrliberg. Versuch einer Annäherung an ein bisher wenig beachtetes Kapitel in Ittens Biographie*. In: *Festschrift für Brigitte Klesse*. Hg. Förderer des Museums für Angewandte Kunst Köln e.V. Berlin 1994, S. 197-209. Daß sich Johannes Itten ein Leben lang für astrologische Fragen interessierte, dokumentiert z.B. auch das im Itten-Archiv in Zürich erhaltene Geburtshoroskop seines jüngsten Sohnes, Thomas Itten, das 1946 von Nell Walden erstellt worden ist (Freundlicher Hinweis von Herrn Thomas Itten).

Die Rekonstruktion und Erläuterung des Geburtshoroskops von Matthias Itten verdanke ich Frau Anne C. Schneider (DAV).

<sup>78</sup> Brief an Hildegard Itten vom 29.7.1921 (Itten-Archiv Zürich).

<sup>79</sup> Nachtrag im Tagebuch IX (30.7.1918 –14.6. 1920), nach November 1919, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, S. 238.

Der in Ittens Aufzeichnungen dokumentierten okkulten Symbolik folgend, hält das Kind mit dem Würfel ein Symbol „der erdegebundenen Wesenheit des Menschen“ in seinen Händen, das auch in seiner Farbigkeit aus Rot, Weiß, Goldgelb (ergänzt um das auf den verdeckten Seiten zu ergänzende Blau) vier Grundfarben einer esoterischen Farbordnung trägt.<sup>80</sup> Der Ball, der in einer – Adolf Hölzel dedizierten – frühen Skizze



Abb. 18: Johannes Itten: Studie zum Kinderbild, 1921, Galerie der Stadt Stuttgart



Abb. 19: Pablo Picasso: Das Kind mit der Taube, 1901, Genf, Sammlung Charles im Obersteg

Ittens zum „Kinderbild“ (Abb. 18) noch ganz „realistisch“ als Kinderball erscheint – etwa vergleichbar Picassos Gemälde „Kind mit Taube“ von 1901 (Abb. 19) – und bisher als Symbol eines – im Gegensatz zur Lebensmeisterschaft, symbolisiert im Lebensschiff – „verspielten Lebens“ gedeutet wurde,<sup>81</sup> ist im „Kinderbild“ (Abb. 5) ganz im Gegenteil als Symbol einer

<sup>80</sup> Vgl. Tempelherrenhaus-Tagebuch (Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern), S. 165.

<sup>81</sup> Itten: „Studie zum Kinderbild“, Bleistift / Tusche, 32 x 25 cm, 1921, Galerie der Stadt Stuttgart; Picasso: *Das Kind mit der Taube*, Paris 1901, Öl auf Leinwand, 77 x 61 cm, Genf, Sammlung Charles im



Abb. 20: Johannes Itten: Die Begegnung, 1916,  
Kunsthhaus Zürich

von innen nach außen entfalteten Farb- und Lebensspirale zu verstehen, der Itten mit Weiß, Gelb, Rot und Blau zu den Farben des Würfels analoge Töne gegeben hat. Dieser Symbolik der farbigen Spirale als Wachstumsform begegnet man in Ittens Œuvre leitmotivisch, auch auf abstrakter Ebene, so im Schlüsselbild von 1916 „Die Begegnung“ (Abb. 20).<sup>82</sup>

Obersteg. Zur Interpretation: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (wie Anm. 62), S. 382. Vgl. H. Ch. von Tavel (wie Anm. 62), S. 17.

<sup>82</sup> 1916, Öl auf Leinwand, 105 x 80 cm, Kunsthhaus Zürich. W. Rotzler (wie Anm. 54), S. 296, Werkverzeichnis Nr. 101. Vgl. zur Bedeutung der Spirale bei Itten Josef Helfenstein: *Vom Weiß ins blaue Land der Gewißheit. Zum Motiv der Spirale bei Itten*. In: *Johannes Itten. Künstler und Lehrer* (wie Anm. 63), S. 23-38.

Die komplexe zeichnerische Genealogie und Symbolik des architektonischen Elementes rechts soll hier nur angedeutet werden: Ausgehend von seiner Idee zu einer utopischen Stadt (Abb. 21),<sup>83</sup> seinen Projekten eines Würfelturmes und des „Turmes des Feuers“<sup>84</sup> findet Itten zum symbolischen Bild einer Architektur, das er im weiteren mit seiner symbolischen Vorstellung zum „Haus des weißen Mannes“<sup>85</sup> und schließlich konkret mit seinem Weimarer Atelier, dem Tempelherrenhaus, identifizierte, das Itten auf einem Brief vom 2. Oktober 1919 skizzierte (Abb. 22).<sup>86</sup> So wie im Begriff „Bauhaus“ stets auch der Sinn eines geistigen Gebäudes mitschwang, so schafft Itten hier das Symbol eines geistigen Gebäudes, in dessen Zentrum

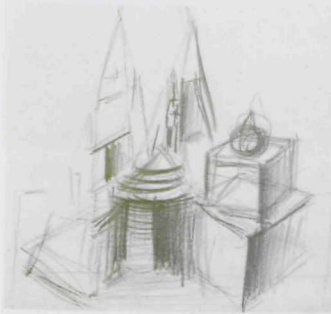


Abb. 21: Johannes Itten: Architekturentwurf, 1920, Tagebuch IX, Kunstmuseum Bern



Abb. 22: Johannes Itten: Skizze des Tempelherrenhauses (Brief vom 2.10.1919), Itten-Archiv Zürich

<sup>83</sup> Bleistift, 27,9 x 21,7 cm, Nachtrag im Tagebuch IX (30. Juli 1918 - 14. Juni 1920), Weimar 1920, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, S. 191.

<sup>84</sup> Vgl. zu diesen Projekten Rolf Bothe: *Der Turm des Feuers*. In: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten* (wie Anm. 55), S. 73-82, sowie D. Bogner und E. Badura-Triska. In: *Johannes Itten. Meine Symbole...* (wie Anm. 53) S. 83ff.

<sup>85</sup> Hans M. Wingler: *Die Mappenwerke „Neue europäische Graphik“*: Mainz/Berlin 1965, Tafel 9.

<sup>86</sup> Brief vom 2. Oktober 1919 an Anna Höllering, Wien (Itten-Archiv Zürich).

das „magische Quadrat“ einer gesetzmäßig individualisierten Farbordnung steht, eine Frage, mit der sich Itten, aber auch andere Künstler des Bauhauses wie Paul Klee zeitlebens

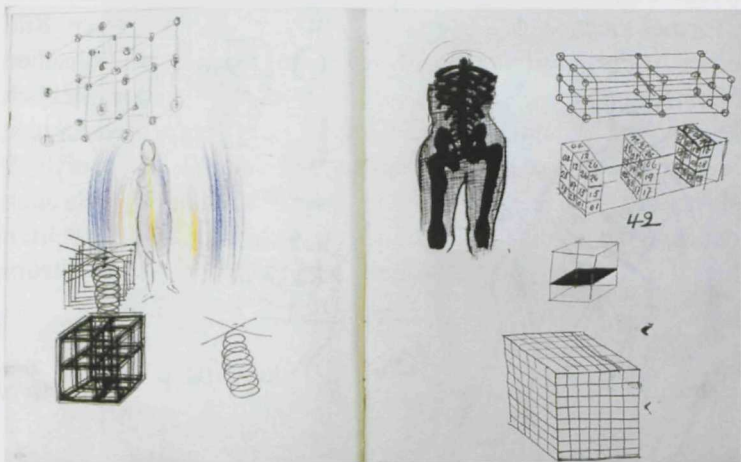


Abb. 23: Johannes Itten: „Magisches Quadrat“ 1920,  
Tempelherrenhaus-Tagebuch,  
Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

intensiv beschäftigten (Abb. 23, 24).<sup>87</sup> Bekrönt wird das Haus von dem gelben Dreieck, das für Itten – begleitet von den kosmischen Zeichen von Sonne und Mond – den Aufstieg zu einer rein geistigen Sphäre symbolisierte.<sup>88</sup>

Diesen Aufstieg in die Zone des Geistigen symbolisiert Itten unter dem in diesen Jahren auf ihn zunehmenden Einfluß

<sup>87</sup> Tusche und Farbstift, Tempelherrenhaus-Tagebuch, Weimar 1920 (Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern), S. 130f. Vgl. z. B. Klees Zeichnung aus dem *Pädagogischen Nachlass*, fol. 25 PN 30 M 60/71 (Spezielle Ordnung), Bleistift / Farbstifte auf Papier, 33 x 21 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Paul Klee: *Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus*. Hg. vom Kunstmuseum Bern / Paul-Klee-Stiftung. Bern 2000, S. 79).

<sup>88</sup> Diese Deutung deckt sich im übrigen mit Kandinskys symbolischer Bewertung des gelben Dreiecks (wie Anm. 10, S. 36ff., S. 68ff.).

der Mazdaznan-Lehre des Dr. Hanish auch mit dem im Goldgrund gloriolengleich schwebenden Medaillon (Abb. 25), dessen hieroglyphischer Sinn bisher lediglich auf das Zeichen des Mazdaznan-Sterns verkürzt worden ist: In einer frühen Studie hatte Itten an dieser Stelle die Ziffern des Geburtsjahres begleitet vom Zeichen für *Zeitenwende* notiert und das Hexagramm anstelle des ‚magischen Quadrates‘ in die Modellarchitektur rechts vorne eingetragen (Abb. 11).

Erst im Laufe seiner weiteren Arbeit rückte er den Mazdaznan-Stern ins Zentrum des Medaillons, wobei er diesen offenbar in Verbindung mit den esoterischen Symbolen für Sonne, Erde und



Abb. 25: Detail aus Johannes Itten: Kinderbild, Kunsthaus Zürich (vgl. Abb. 5)

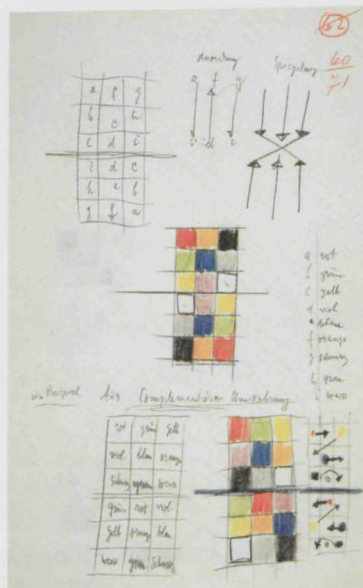


Abb. 24: Paul Klee: Spiegelung, komplementäre Umkehrung (Pädagogischer Nachlass), Paul-Klee-Stiftung, Bern

Wasser sowie Geist, Stoff und Wort symbolisch auf den Vorgang der Zeugung und Geburt bezog: Ittens – hier erstmals publizierte – Aufzeichnungen (Abb. 26-27) dokumentieren, daß er das nach oben gerichtete rote und blaue Dreieck mit der auf die Materie und das Wasser bezogenen „Mutter“ identifizierte und das nach

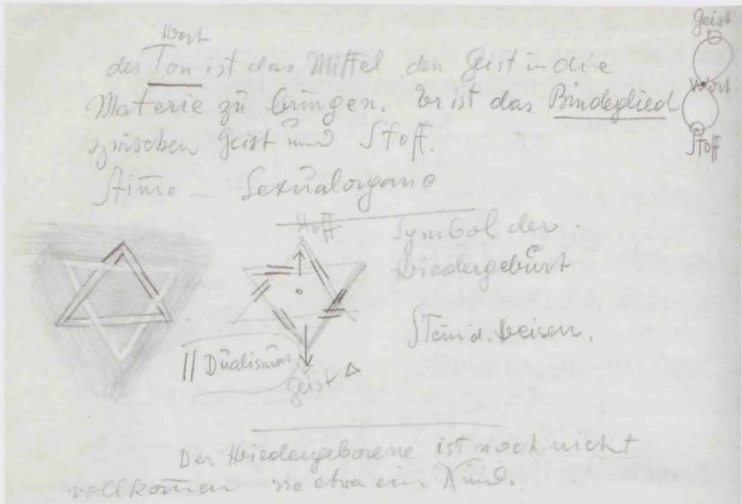


Abb. 26: Johannes Itten: Tagebuch aus Herrliberg, 1922, Itten-Archiv Zürich

unten gerichtete weiße Dreieck, das sich mit ersterem verschränkt, mit dem Atem und Geist des „Vaters“.<sup>89</sup> Im Zentrum beider Formen bildet sich als gelber – mithin hier noch geistiger – Punkt das Kind, ein Symbol, das zu Füßen des Knaben dann als roter und damit – in Ittens Vorstellungen – körperlich und materiell gewordener Schöpfungspunkt erscheint. Wie sehr Itten die physische Geburt seines Kindes mit seiner geistigen Wiedergeburt als Mazdaznan-Anhänger analogisierte – wenn auch „der Wiedergeborene [...] noch nicht vollkommen wie etwa ein Kind“ (Abb. 26) ist – zeigt ein Widmungsblatt in einem Buchexemplar von Mechthild von Magdeburgs *Das fließende Licht der Gottheit* (Abb. 28)<sup>90</sup>, das Itten am ersten Geburtstag seines Sohnes seiner Frau

<sup>89</sup> Johannes Itten, Tagebuch aus Herrliberg, 1922, unpaginiert (Itten-Archiv Zürich, unpubliziert).

<sup>90</sup> Berlin 1907. Rote und blaue Tusche auf Papier, Spiegel und Vorsatz Blattgold, Widmungsblatt blaue Tusche und Papiercollage, 19,8 x 13,5 cm (Itten-Archiv Zürich).

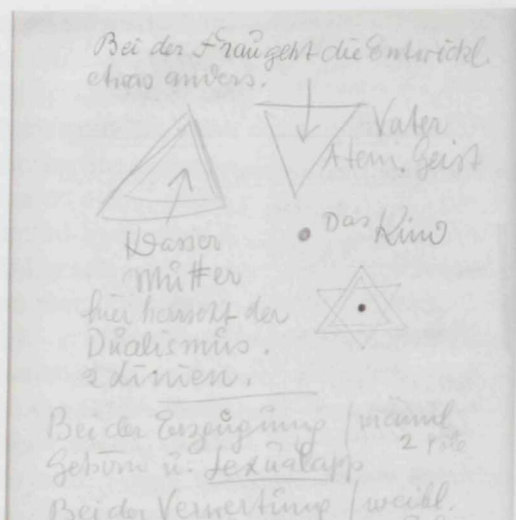


Abb. 27: Johannes Itten: Tagebuch aus Herrliberg, 1922, Itten-Archiv Zürich

dedizierte: Hier nimmt Johannes Itten den zweiten Vornamen seines Sohnes an: „Meiner liebsten Mutter Matteja am 12.6.1921, Johannes Matthias Itten“. Die symbolische Feier des Kindes als Ursprung der Kunst wird in Ittens „Kinderbild“ zugleich zur symbolischen Feier seines eigenen Künstlertums! Umgekehrt kann im Rekurs auf den historischen Kontext auch manche durch Anneliese Itten in die Forschung eingeführte symbolische Verbrämung korrigiert werden: So ist die bislang geheimnisvoll gebliebene hölzerne Architektur am linken Bildrand keineswegs notwendigerweise als hochsymbolischer Hinweis auf „das Holz, aus dem er [der Sohn] stammt“, sowie auf den säulengleichen „Bau, den das Kind von der Familie mitbekommen hat“,<sup>91</sup> zu interpretieren: Vielmehr handelt es sich um eine Anspielung an das Motiv des ehelichen Baldachinbetts!<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Vgl. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (wie Anm. 62), S. 382. Vgl. H. Ch. von Tavel (wie Anm. 62), S. 17.

<sup>92</sup> Freundlicher Hinweis der Familie Itten.



Abb. 28: Johannes Itten:  
Widmungsblatt in Mechthild von  
Magdeburgs „Das fließende Licht  
der Gottheit“, 1921  
(Itten-Archiv Zürich)

Ursprungsort der Kunst auch Ittens pädagogische Praxis am Bauhaus und sein künstlerisches Selbstverständnis prägte, dokumentiert seine ebenso schwärmerisch-romantische wie programmatische Deutung des an Weihnachten 1919 gefeierten „Kinderfestes“:<sup>95</sup>

Im Unterschied zu Wassily Kandinsky hatte sich Itten als Kunstpädagoge – und auch als fünffacher Vater<sup>93</sup> – schon seit seinen frühen Jahren um eine speziell auf Kinder abgestimmte Kunstausbildung bemüht,<sup>94</sup> um den Kindern in einer erweiterten Synthese von Kunst und Leben gerecht zu werden: Den Ursprung der Kunst im Kind galt es nicht nur für die eigene Kunst fruchtbar zu machen, sondern in den Kindern selbst durch eine angemessene Erziehung der Heranwachsenden zu bewahren und zu entwickeln. Wie sehr die emphatische Verehrung der Kinder als

<sup>93</sup> Dabei ist das 1922, kurz nach der Geburt früh verstorbene zweite Kind Johannes Ittens berücksichtigt. W. Rotzler (wie Anm. 54), S. 428.

<sup>94</sup> Entsprechende Kurse hat Itten u. a. in seinen Berliner und Krefelder Jahren gehalten.

<sup>95</sup> So notierte Johannes Itten schon Anfang November 1919: „In der Schule machen wir seit 8 Tagen nur noch Spielzeug. (...) Ich möchte, daß auch nach Weihnachten noch immer ‚Spielzeug‘, d. h. ‚gespieltes Zeug‘ gemacht werde.“ (Brief an Anna Höllering, Wien vom 3.11.1919, W. Rotzler (wie Anm. 54), S. 67).

Das Spiel der Kräfte muss ausser uns in selbstvergesse-  
ner Arbeit zur festlichen Tat gestalten, heisst gestalten  
nach Kinder Art. Lasset die Kindlein zu mir kommen  
und wehret ihnen nicht, denn ihrer ist das Himmelreich.  
Weihnachten wird sein das Fest der Kinder. Und wir?  
Die wir alle Kinder sein möchten, wollen wir nicht wenig-  
stens *für* die Kinder sein? [...] Wie wäre es, wenn wir  
vom hohen Sockel unserer Selbsteinschätzung hinunter-  
stiegen, um demütig den Kindern zu dienen? Verwandeln  
wir die grossen Säale hoher Menschenzeichenkunst in  
Werkstätten für die Menschen. Bauen wir Spielzeug [...]  
Sterne als Kinder für Kinder. Bauen wir unser Haus.<sup>96</sup>

Der euphorische Charakter dieser Zeilen ist sicherlich auch  
von Ittens hochgestimmter Erwartungshaltung angesichts  
der ersten Schwangerschaftswochen seiner Frau getragen.<sup>97</sup>  
Es spiegelt sich darüber hinaus aber ebenso bis in die Wahl  
einzelner christlicher Metaphern hinein Kandinskys im Alma-  
nach ausgeführtes programmatisches Ideal,<sup>98</sup> wie natürlich die  
Metapher des ‚Hausbaus‘ an das „Bauhaus“ anspielt.<sup>99</sup>

Wie Kandinsky, aber mit anderen bildkünstlerischen und  
symbolischen Mitteln, strebte Itten dem Ziel einer künstlerisch  
erneuerten, universellen Bildsprache entgegen, indem er  
überlieferte Zeichen, Symbole und symbolische Formen aus  
unterschiedlichen Kontexten und Traditionen konsequent  
unter den Vorzeichen seiner individuellen Bilderfindung mit

---

<sup>96</sup> Tagebucheintrag vom 28.11.1919: Tagebuch X, Johannes-Itten-Stiftung,  
Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. A 1991. 172, S. 178f. Vgl. auch den Brief  
an Anna Höllering vom 15.12.1919 (W. Rotzler (wie Anm. 54), S. 69).

<sup>97</sup> In Ittens Briefen ist dokumentiert, wie aufmerksam er schon seit  
November 1919 die Schwangerschaft seiner Frau begleitete (Itten-  
Archiv Zürich).

<sup>98</sup> Kandinsky (wie Anm. 17), S. 171.

<sup>99</sup> Vgl. Ittens Tagebucheintrag vom 28. November 1919 (wie Anm. 96,  
S. 177): „Bauhaus / bauen / aufbauen / zusammenfügen – Leute ver-  
schiedener Kräfte...“. Vgl. auch Anm. 106.

den Elementarformen der Kunst amalgamierte. Durch die dabei erfolgte Individualisierung und Transformation des symbolischen Sinns entstehen freilich erhebliche Schwierigkeiten für ein angemessenes Verständnis, denn Ittens Symbolik ist nicht ohne weiteres mit den traditionellen ikonographischen Schlüsseln zu deuten, sondern erschließt sich erst durch eine – bisher nur in Ansätzen unternommene – quellenkritisch-philologische und werkgenetische Betrachtung, die den künstlerischen Prozeß als Prozeß einer individualisierten Symbolbildung erhellt. Es wäre freilich falsch, hieraus die negative Diagnose einer spezifischen ‚Kommentarbedürftigkeit‘ dieser Kunst des 20. Jahrhunderts abzuleiten.<sup>100</sup> Denn auch die Denkbilder der Vergangenheit, wie etwa Dürers „Melencolia I“ (Abb. 8), erschließen sich in ihrer Symbolik alles andere als von selbst, wenngleich die dort auftretenden symbolischen Traditionen zumeist kunst- und geistesgeschichtlich noch gesellschaftlich breiter verankert waren.<sup>101</sup>

### 3. Paul Klee

Wie der Briefwechsel dokumentiert, hatte sich Paul Klee für das Geschenk von Ittens Plastik „Der Despot“ – hier eine 1919 entstandene Skizze der heute verlorenen Gipsfigur aus der Feder Ittens (Abb. 29)<sup>102</sup> – mit der Gegengabe eines Aquarells bedankt, das Johannes Itten im Juni 1919 selbst ausgesucht

<sup>100</sup> So die These von Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 162ff.

<sup>101</sup> Siehe zur komplexen Deutung von Dürers Kupferstich von 1514 Peter-Klaus Schuster: *Melencolia I. Dürers Denkbild*. Berlin 1991.

<sup>102</sup> 1918/19, Gips (Nr. 313), vgl. Andreas Franzke: *Zu den plastischen Werken*. In: *Johannes Itten. Künstler und Lehrer* (wie Anm. 63), S. 90f. Die Federzeichnung Ittens befindet sich auf einem Brief vom 1. April 1919 an Anna Höllering, Wien (Itten-Archiv Zürich)

hatte und das sich demnach während der Entstehungszeit des „Kinderbildes“ schon in seinem Besitz befand:<sup>103</sup> Die auf kreidegrundiertes Flugzeugleinen ausgeführte Arbeit trägt den Titel „Ausgewählter Knabe“ (Abb. 1)<sup>104</sup> und darf zweifellos als eine weitere wichtige Anregungsquelle für Ittens „Kinderbild“ betrachtet werden: Im „Ausgewählten Knaben“ begegnete Johannes Itten nicht nur dem Thema des Kindes als Schöpfungspunkt der Kunst,<sup>105</sup> sondern einer Reihe anderer, für ihn offensichtlich wichtiger ikonographischer Aspekte: So mag er an Klees Darstellung von der heraldischen Stilisierung, der nimben- gleichen Rahmung und Überhöhung des Kopfes des zentral im Bilde stehenden Knaben, der Symbolik der architektonischen Elemente, die in ihrer schwebenden Immaterialität auch hier als



Abb. 29: Johannes Itten:  
Federzeichnung seiner Plastik  
„Der Despot“ auf einem Brief vom  
1. April 1919 an Anna Höllering  
(Itten-Archiv Zürich)

<sup>103</sup> Diesen Werktausch bot Klee Itten brieflich am 15. Oktober 1919 an, wohingegen die anderen beiden, sich ebenfalls seit Juni 1919 im Besitz Ittens befindlichen Zeichnungen (1918, 197 und 1918, 195) regulär bezahlt werden sollten. Siehe zum biographischen Hintergrund Josef Helfenstein (wie Anm. 70), S. 48ff.

<sup>104</sup> 1918,115, 16 x 13 cm, New York, Privatbesitz. Vgl. Paul Klee. *Catalogue raisonné*. Bd. 2: 1913-1918. Hg. Paul-Klee-Stiftung. Kunstmuseum Bern. Bern 2000, S. 496, Werkverzeichnisnummer 1962.

<sup>105</sup> Vgl. hierzu Otto Karl Werckmeister: *The making of Paul Klee's career 1914-1920*. Chicago / London 1989, S. 245f. Ders.: *Versuche über Paul Klee*. Frankfurt am Main 1981, S. 68ff., S. 124ff.; Wolfgang Kersten: *Paul Klee. „Zerstörung der Konstruktion zuliebe?“*. Marburg 1987, S. 47ff.



Abb. 30: Paul Klee: Mädchen mit Puppe, 1905,17, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Gedanken-Gebäude zu verstehen sind,<sup>106</sup> sowie von der christlich-religiösen Stilisierung,<sup>107</sup> mit der Paul Klee als symbolischer Referenzebene operiert, angeregt worden sein. Umso auffälliger sind die fundamentalen Unterschiede: Klees symbolischer Grundansatz und seine stilistische Ausführung weichen grundsätzlich von den diesbezüglichen Ausgangspunkten Ittens und Kandinskys ab.

Wie beseelt auch Klee von der Vorstellung war, daß die Kunst in wichtigen Aspekten ihren Ursprung in den

Sphären des Kindes finde, dokumentiert ein 1906 und damit unabhängig von Kandinskys diesbezüglichen Ausführungen im Almanach in seinem Tagebuch festgehaltener Traum:

Traum. Ich flog nach Haus, wo der Anfang ist. Mit Brüten und Fingerkauen begann es. [...] Käme jetzt eine Abordnung zu mir und neigte sich feierlich vor dem Künstler, dankbar auf seine Werkeweisend, mich wunderte das nur wenig. Denn ich war ja dort, wo der Anfang ist. Bei meiner angebeteten Madame Urzelle.<sup>108</sup>

<sup>106</sup> Vgl. Paul Klees programmatische Postkarte zur Bauhaus-Ausstellung „Die erhabene Seite“ von 1923, Lithographie (1923, 47), deren Architektur mit derjenigen im *Auserwählten Knaben* vergleichbar ist.

<sup>107</sup> O. K. Werckmeister (*Versuche über Paul Klee* (wie Anm. 105), S. 68) spricht von einem „Andachtsbild“. Diesem folgend W. Kersten (wie Anm. 105), S. 47.

<sup>108</sup> Paul Klee: *Tagebücher 1898-1918*. Textkritische Neuedition. Bearbeitet von Wolfgang Kersten. Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 323.

Diese ebenso metaphorischen wie auf den ersten Blick kryptischen Zeilen hat Klee selbst auf seine intensive Beschäftigung mit der Kinderkunst in dieser Zeit bezogen: In einem Brief vom 31. März 1905 an seine Verlobte Lily Stumpf teilt Klee mit, daß er „Kinder (dargestellt habe), die sich mit Puppen abgeben, [...] und zwar im Kinderstil, das heißt so wie die Kinder zeichnen würden“.<sup>109</sup> Tatsächlich sind uns von Paul Klee solche Zeichnungen überliefert: Vergleicht man Klees „im Kinderstil“ gezeichnetes „Mädchen mit Puppe“ (Abb. 30)<sup>110</sup> mit den stilistisch überformten Kinderzeichnungen, die Kandinsky im Almanach reproduzieren ließ (Abb. 2), so überrascht nicht, daß Klee letzteren nicht viel abzugewinnen wußte, sondern sich stilistisch ursprünglicheren Kinderzeichnungen zuwandte. Schon 1911 hatte Klee begonnen, aus seinen eigenen Kinderzeichnungen eine Auswahl zu treffen, die er als gültige Kunstwerke mit Werkverzeichnisnummern in sein Œuvre aufnahm und aus denen er Anregungen für sein eigenes künstlerisches Schaffen schöpfte (Abb. 31).<sup>111</sup> Eine solche



Abb. 31: Paul Klee: Dame mit Sonnenschirm. 1883, 15, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

<sup>109</sup> Paul Klee: *Briefe an die Familie 1893-1940*. Hg. von Felix Klee. Köln 1979. Bd. 1, S. 492. Vgl. Marcel Franciscono: *Paul Klee und die Kinderzeichnung*. In: *Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ostfildern-Ruit 1995, S. 26-54, S. 30ff.

<sup>110</sup> 1905, 17, 18 x 13 cm, Aquarell, weiß hinterlegt, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

<sup>111</sup> Dame mit Sonnenschirm. 1883, 15, 11,2 x 6,4/8,2 cm. Bleistift auf rot liniertem Papier, aus einem Kassabuch auf Karton; zusammen mit

künstlerische Rezeption der Kinderzeichnung ist bis dahin in der Geschichte der Kunst ohne Beispiel:

Eines der wenigen und zugleich frühesten Werke, in denen die künstlerische Auseinandersetzung mit der Kinderzeichnung thematisiert wird, ist Giovanni Francesco Carotos „Bildnis eines Knaben mit Zeichnung“<sup>112</sup> von 1530 (Abb. 32). Mit heiter spontaner Geste scheint sich der gerade dem Knabenalter entwachsene Jugendliche an den Betrachter zu wenden, um mit diesem zusammen eine karikaturhafte Strichmännchenzeichnung zu belächeln. Der visuell inszenierte stumme Dialog, der sich zwischen diesem jungen Mann und dem Betrachter über die Kinderzeichnung entfaltet, läßt den Schluß zu, daß es sich um eine vom Dargestellten selbst gefertigte, vielleicht sogar um eine als ‚Selbstbildnis‘ intendierte, Zeichnung handelt. Vor dem Hintergrund der erhabenen und universellen Bedeutung des Disegno als „Vater aller

---

„Azor nimmt die Befehle der Mad. Grenouillet entgegen“, Kindheit 13, Kat. Nr. 13 und „Droschkengespann“, Kindheit 14, Kat. Nr. 14. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Vgl. *Paul Klee. Catalogue raisonné*. Bd. 1: 1883-1912. Hg. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Bern 1998, S. 41ff., Werkverzeichnisseummern 1-18, 19ff. Siehe zur Bedeutung der Kinderzeichnung für die Kunst Paul Klees: James Smith Pierce: *Paul Klee and primitive art*, New York London 1976; O. K. Werckmeister (wie Anm. 105), S. 124-178; M. Franciscano (wie Anm. 105), S. 30ff. J. Fineberg (wie Anm. 31), S. 92ff. Klee zog auch Zeichnungen seines Sohnes Felix oder Illustrationen aus Georg Kerchensteiners Publikation „*Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung*“ (München 1905) zur Anregung heran, auch wenn er mit dessen Entwicklungsmodellen des Kindes nicht einverstanden war (Fineberg (wie Anm. 31), S. 95ff.).

<sup>112</sup> („Knabe mit Puppe“), Holz, 37 x 29 cm, Verona, Museo di Castelvecchio.

<sup>113</sup> Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori...* (1550/1568). Hg. von G. Milanesi (1878-1881). Nachdruck der Ausgabe Florenz 1906. Hg. P. Barocchi. Florenz 1981. Bd. 1, S. 168f. Es ist aufschlußreich, daß dieses früheste Dokument einer im Bild überlieferten Kinderzeichnung historisch zu dem Zeitpunkt erscheint, an dem auch die Künstlerzeichnung zum Gegenstand einer autonomen ästhetischen Wertschätzung und Sammlertätigkeit zu werden beginnt.

Künste“ im 16. Jahrhundert<sup>113</sup> blickt der Betrachter zusammen mit dem Dargestellten auf eine menschliche und künstlerische Entwicklungsstufe des Porträtierten zurück, die durch die künstlerische Differenz der Stillagen anschaulich als der Vergangenheit zugehörig abgehoben ist, und von der sich der



Abb. 32: Giovanni Francesco Caroto: Bildnis eines Knaben mit Zeichnung, 1520, Verona, Museo di Castelvecchio (Abb. nach: Kindlers Malerei Lexikon. Bd. 1. Zürich 1964, S. 642, Sp.2)

Dargestellte selbst ironisch lächelnd zu distanzieren scheint. Paul Klee war der erste Künstler, der die Stileigentümlichkeiten der Kinderkunst unter positiven Vorzeichen und zugleich auf umfassende Weise in seine künstlerische Sprache einband und auf diesem Wege die Kinderzeichnung

als symbolische Form nobilitierte. Wohlgermerkt als symbolische Form, die nicht – wie so oft in den ersten Jahren der Klee-Rezeption geschehen – mit der Kinderzeichnung gleichzusetzen ist, sondern auf diese in hoch reflektierter Weise verweist.<sup>114</sup> In dieser symbolischen Form des „Kinderstils“ feiert Klee auch im „Auserwählten Knaben“ (Abb. 1) die Idee vom Ursprung der Kunst im Kind, indem die künstlerische Form das, was sie symbolisiert, auch anschaulich verkörpert, ja sich unmittelbar aus den Quellen ihres Themas zu speisen scheint. Interessanterweise hatte Paul Klee – wie Otto Karl Werckmeister eindrücklich gezeigt hat – in einem ersten Arbeitsstadium die christlich-symbolischen Aspekte der Darstellung viel stärker akzentuiert.<sup>115</sup> Dies wird erkennbar, wenn man den Zustand des Blattes vor der Beschneidung rekonstruiert (Abb. 33).<sup>116</sup> Fraglos war die auf archetypische Zeichen reduzierte Darstellung in diesem Stadium als Allusion an eine „Taufe Christi“ zu verstehen, in der über Jesus die Taube des Heiligen Geistes erscheint, um begleitet von den Worten Gottes den Gottessohn zu erweisen.<sup>117</sup> Klee hatte in den Handflächen sogar als stilisierte Stigmata lesbare Kreuze eingetragen, die die Christusanalogie noch intensivierten.<sup>118</sup> Aber anders als Itten, der diese symbolische Komponente im „Kinderbild“ – etwa über die Beziehungen zu Lochners „Madonna im Rosenhag“ (Abb. 10) – weiter verstärkte, hat Klee die christliche Referenz seiner Symbolik im Laufe der weiteren Bearbeitung dieser Arbeit bewußt aufgehoben.<sup>119</sup> Indem er die

<sup>114</sup> Werckmeister: *Versuche über Paul Klee* (wie Anm. 105), S. 124ff. Marcel Franciscano: *Paul Klee. His work and thought*. Chicago / London 1991, S. 90-96, 152-157.

<sup>115</sup> Ebd., S. 68f. Vgl. auch Kersten (wie Anm. 105), S. 49.

<sup>116</sup> Vgl. die entsprechende Rekonstruktion bei O. K. Werckmeister (wie Anm. 105, S. 68, Abb. 26) sowie Kersten (wie Anm. 105, S. 49).

<sup>117</sup> Vgl. Werckmeister: *Versuche über Paul Klee* (wie Anm. 105), S. 61.

<sup>118</sup> Dies wurde schon von Werckmeister (ebd., S. 70) beobachtet.

<sup>119</sup> Ebd., S. 69f., J. Helfenstein (wie Anm. 70), S. 51; Kersten sieht hierin einen „zerstörerischen Eingriff“ (wie Anm. 105), S. 42.

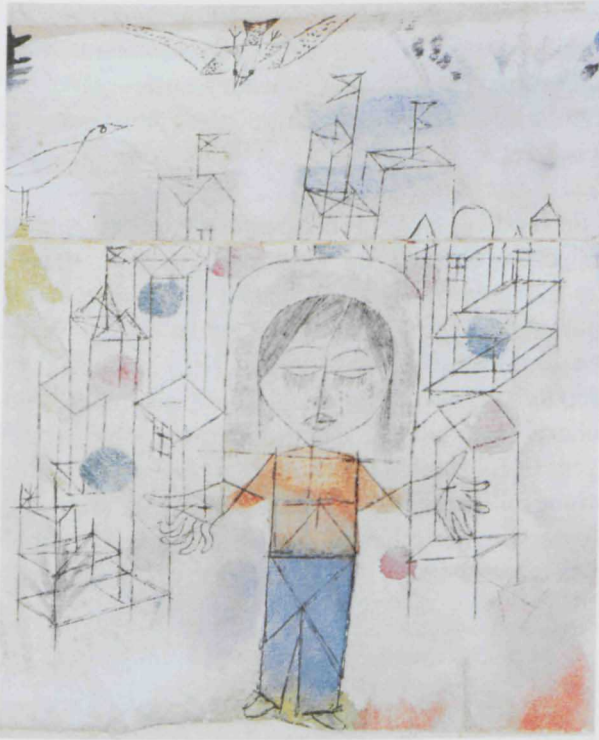


Abb. 33: Paul Klee: Auserwählter Knabe, 1918.115  
(Rekonstruktion, ausgehend von der Abbildung bei  
O. K. Werckmeister: *Versuche über Paul Klee*,  
Frankfurt am Main 1981 (Umschlag), vgl. Abb. 1)

Darstellung oben beschnitt und das abgeschnittene Stück unten anfügte, zugleich die zart aquarellierten Kreisformen hinzusetzte, verwandelte er den „Auserwählten Knaben“ in einen Jongleur der Farbe, der – auch dies eine Metapher des Künstlertums – mit geschlossenen Augen, phantasmagorisch das Spiel seiner farbig wechselnden Bälle vor dem Hintergrund einer irreal-diaphanen Gedankenarchitektur kreisen läßt. Im Zentrum dieses Vorgangs steht die geistig kontemplative Konzentration. Der von oben herabfliegende Vogel verwandelt

sich durch diese Veränderung des Blattes vom inspirierenden Geist und Genius in einen dem ‚Auserwählten‘ dienenden Boten, der in steilem Flug die Gedanken des ‚Knaben‘ nach unten zur mit Häusern besetzten irdischen Zone einer Stadt zu tragen scheint.<sup>120</sup>

Diese im Laufe des Werkprozesses erfolgte Verwandlung des symbolischen Gehalts im „Auserwählten Knaben“ zeigt, daß die Symbole in der Malerei Paul Klees ihre thematische Bestimmung auf spezifische Weise erst in engster Verbindung mit den gestalterischen Maßnahmen, der künstlerischen Form und der kompositorischen Einbindung gewinnen und nicht als isolierte ‚symbolische Chiffren‘ zu entziffern sind.<sup>121</sup> Die Werkgenese führt auch hier auf die Spur einer symbolischen Bedeutungsbildung, die exemplarisch Klees stupende – im jeweiligen künstlerischen Zusammenhang den symbolischen Sinn neu entwerfende – Erfindungsgabe dokumentiert.

---

<sup>120</sup> Kersten glaubt, in dieser Sockelzone den Militärflughafen von Gersthofen erkennen zu können (wie Anm. 105, S. 50).

<sup>121</sup> So der Versuch von Carola Müller: *Das Zeichen in Bild und Theorie bei Paul Klee*. Dissertation. München 1979.

Fotonachweise:

1 © VG Bild-Kunst, Bonn 2002, Abb. nach: O. K. Werckmeister: Versuche über Paul Klee. Frankfurt am Main 1981 (Umschlagabbildung); 2 Almanach „Der Blaue Reiter“. Hg. von W. Kandinsky und F. Marc. München 1912, S. 74; 3 © VG Bild-Kunst, Bonn 2002, Abb. nach: Kandinsky. Album de l'exposition. Centre Georges Pompidou. Paris 1984, S. 45; 4, 11, 13, 15, 18, 22, 29 © VG Bild-Kunst, Bonn 2002, Itten-Archiv Zürich; 5, 11, 14, 15, 20, 25 © VG Bild-Kunst, Bonn 2002, Kunsthaus Zürich; 6, 7, 16, 17, 21, 23, 26, 27, 28, 33 © VG Bild-Kunst, Bonn 2002, Foto vom Autor, Johannes-Itten-Stiftung, Bern; 9 Kunstsammlungen zu Weimar (Foto: Louis Held/Stefan Renno). Abb. nach: Kunstsammlungen zu Weimar. Schloßmuseum. Gemäldegalerie. Rolf Bothe u. a., München, 1999 (Museumsstück), S. 106; 10 Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Rheinisches Bildarchiv. Abb. nach: Stefan Lochner. Meister zu Köln. Hg. von F. G. Zehnder, Köln 1993, S. 331; 17 Erstellt von Frau Anne C. Schneider, 2. Vorsitzende DAV; 18 © VG Bild-Kunst, Bonn 2002, Galerie der Stadt Stuttgart; 19 © VG Bild-Kunst, Bonn 2002, Abb. nach: Jacques Lassaigne: Picasso, Köln 1955, Tafel I (Ars mundi); 24 © VG Bild-Kunst, Bonn 2002, © Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; Abb. aus: Paul Klee: Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus. Hg. vom Kunstmuseum Bern / Paul-Klee-Stiftung. Bern 2000, S. 79; 30 31 © VG Bild-Kunst, Bonn 2002, © Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; Abb. aus: Paul Klee. Catalogue raisonné. Bd. 1: 1883-1912. Hg. von der Paul-Klee-Stiftung. Kunstmuseum Bern. Bern 1998, S. 197, Nr. 207, S. 45, Nr. 15; 32 Abb. nach: Kindlers Malerei Lexikon. Bd. 1. Zürich 1964, S. 642, Sp.2.