

Christoph Wagner

In seiner kleinen Schrift über das *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* notierte Walter Benjamin 1936 folgende für die Reflexion der medien- und wahrnehmungsgeschichtlichen Relativität der Kunst grundlegende Überlegung: »Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.«¹

In den mit diesen Zeilen auf seine historische Veränderlichkeit hin angelegten wahrnehmungsgeschichtlichen Horizont möchte ich im folgenden meine Betrachtung zur Rezeption der Kunst Ittens einstellen, nicht zuletzt deshalb, weil sie eine diametral entgegengesetzte Position zu Ittens eigener Sicht bildet, die zu einem wichtigen Perspektivewechsel auf unser Thema führt: Glaubte Itten selbst, u.a. in der Analyse der alten Meister von den Ägyptern bis zu Cézanne gültige, »zeitlose Gesetzmäßigkeiten« der Kunst entdecken zu können (vgl. S. 19, Abb. 6, S. 21, Abb. 10),² so wird diese Suche nach einem archimedischen Punkt außerhalb der Geschichte der künstlerischen Form und des Sehens heute selbst als spezifische, historische Position erkennbar, die es mit historischen Kategorien zu analysieren gilt.

Damit ist ein Ausgangspunkt bestimmt, der auch die Frage nach der Itten-Rezeption unter neue Vorzeichen stellt: Ziel meiner folgenden Betrachtung ist nicht die einflussgeschichtlich orientierte Suche nach den scheinbar zeitlosen systematischen Leitfossilien der Ittenschen Kunst- und Elementarlehre, wie sie unschwer in der Nachkriegskunst auszumachen wären,³ sondern die Frage, wie sich die wahrnehmungsgeschichtlichen Vorzeichen und damit die qualitative Struktur innerhalb des von Itten rezipierten künstlerischen Gedankengutes auf dem Weg in die Kunst nach 1945 verändern. Dabei ist der historische Fokus nicht isoliert auf die Kunst nach 1945, sondern auf den rezeptionsästhetischen Weg zur Kunst nach 1945 zu richten. Im Folgenden werden exemplarisch zwei Fallstudien betrachtet: die Frage nach der Itten-Rezeption in der Kunst und Farbtheorie Josef Albers, die eine Schlüsselstellung für die Rezeption und gleichzeitige Nicht-Rezeption der Ittenschen Kunstlehre und Malerei in der amerikanischen Kunst einnimmt, und die Ittenrezeption in der Kunsttheorie und Malerei Boris Kleints, die nicht zuletzt mit Blick auf Kleints Lehre an der nach dem Zweiten Weltkrieg gegründeten *Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk* in Saarbrücken als exemplarischer Fall für die Überlieferung der Ittenschen Grundlehre an den Werkkunstschulen der Nachkriegszeit betrachtet werden kann.⁴

Wollte man einen panoramatisch angelegten Überblick über die Itten-Rezeption in der Nachkriegskunst skizzieren, könnte man der Breite seines Unterrichts entsprechend etwa von der Frage nach der Genese der informellen Beidhandmalerei bei Hann Trier (Abb. 1)⁵ bis zu den Wurzeln des geometrischen Konstruktivismus etwa bei Max Bill

1 Hann Trier (Foto von Hann Trier bearbeitet)

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



ausgreifen,⁶ oder von den vielfältigen Anregungen, die von Ittens zeichnerischer Elementarlehre auf die Konkrete Kunst oder von den Prinzipien seiner Farbenlehre auf die Farbfeldmalerei der 1960 Jahre übergegangen sind, um nur einige Ansatzpunkte zu markieren.⁷ So hatte Itten schon in Berliner Jahren z.B. das beidhändige, »rechts-linkshändige Zeichnen zum Studieren symmetrisch-harmonischer Empfindungsformen«⁸ im Unterricht eingeführt und diese Zeichnungstechnik im März 1930 werbewirksam auf dem Titelblatt der Zeitschrift *Die Form* (Abb. 2) im deutschsprachigen Raum allgemein bekannt gemacht. Es ist eine malerische Technik, die im Werk Hann Triers seit den frühen 1950er Jahren kraft Triers spezifischer beidhändiger Begabung in virtuoser Beschleunigung wiederkehrt, ja zum Signet seiner informellen Malerei wurde.⁹ Zu betrachten wären in einem solchen Überblick auch der Werdegang der Schüler aus Ittens Berliner Schule, so z.B. von Eduard Bäumer, Fritz Brill, Maximilian Debus, Ursula Fischer-Klemm, Lilly Froehlich-Müller, Blida Heynold-von Graefe, Lucia Moholy, Eve Neuner Kayser, um nur einige wenige Namen von Künstlern zu nennen, die z.T. auch als Multiplikatoren der Ittenschen Kunstlehre in der Nachkriegskunst gewirkt haben.¹⁰ Ebenso könnte man der bis heute ungelösten Frage der Wechselbeziehungen zwischen den fotografischen Experimenten an Ittens Berliner Kunstschule und am Bauhaus, etwa mit Blick auf die nahezu gleichzeitig entstandenen Fotoaufnahmen von Josef Albers, und ihren Folgen im Bereich der Subjektiven Fotografie nachgehen (Abb. 3–6).¹¹ Vor diesem weitgespannten Hintergrund gilt es im folgenden die Itten-Rezeption bei Albers und Kleint zu betrachten.



Dass man mit der Frage nach dem Verhältnis von Itten und Albers ein nur wenig erschlossenes Neuland betritt,¹² ist forschungsgeschichtlich ein kuriozes Faktum. Könnte man doch meinen, dass die zahlreichen Möglichkeiten einer kunsthistorisch vergleichenden Betrachtung beider Künstler sosehr auf der Hand liegen, dass sie schon längst die Neugierde und Fragen der Wissenschaft geweckt haben: Itten und Albers sind sich am Bauhaus begegnet, beide haben sich intensiv der Farbe in der Malerei gewidmet, beide haben im Abstand von zwei Jahren Standardwerke zur künstlerischen Farbenlehre, Itten die *Kunst der Farbe* 1961 und Albers seine *Interaction of color* 1963, vorgelegt.¹³ Dass die Frage nach der künstlerischen Beziehung zwischen Itten und Albers bislang nicht betrachtet worden ist, gründet letztlich in einer tiefreichenden wechselseitigen menschlichen Antipathie der beiden Künstler, die offenbar auch die Forschung nicht unbeeindruckt ließ. Diese geht auf die Begegnung beider in

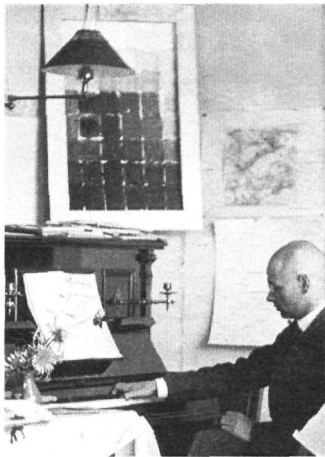
3 Josef Albers, *Gartenstühle, das Boulevard-Kaffee*, um 1931, Fotografie, 22,2 x 16,2 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Orange, CT

4 *Tische und Stühle*, 1929, 15,7 x 23,6 cm, Fotografie, Itten-Schule Berlin (Fotoklasse Lucia Moholy), Itten-Archiv Zürich

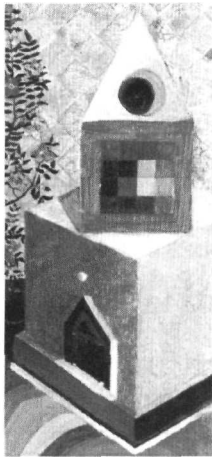
5 Josef Albers, *Kleiner Strand, Biarritz*, um 1929, Fotografie, 23,5 x 15,1 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Orange, CT

6 *Strand, Juni*, 1930, Fotografie, 20,7 x 16,5 cm, Itten-Schule Berlin, Itten-Archiv Zürich

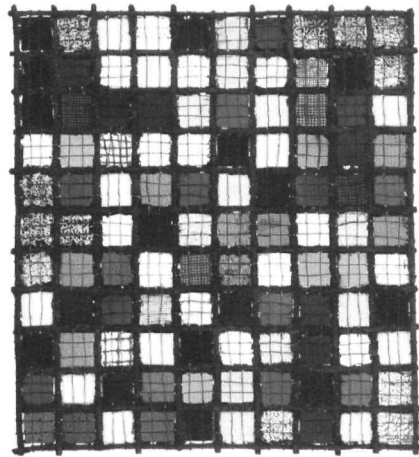




7 Johannes Itten in seinem Stuttgarter Atelier 1915 (Ausschnitt)



8 Detail aus Johannes Itten, Kinderbild, 1921/22, Öl auf Holz, 110 x 90 cm, Kunsthaus Zürich



9 Josef Albers, Gitterbild, 1922, Glasassemblage, 32,4 x 28,9 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Orange, CT

Bauhausjahren zurück und bewegte Albers noch in hohem Alter dazu, Itten nicht zu den »Bauhaus-Meistern« zu zählen. Umgekehrt gab Itten noch in letzten Lebensjahren zu Protokoll, dass Albers das gesamte Fundament seiner Farbenlehre von ihm übernommen habe. Was war geschehen?

Josef Albers war im Herbst 1920 als zweiunddreißigjähriger und damit vergleichsweise betagter Schüler ans Bauhaus gekommen, um dort pflichtgemäß bei Itten, der als Bauhaus-Meister ein halbes Jahr jünger als er selbst war, den Vorkurs zu durchlaufen.¹⁴ Nach Abschluss des Vorkurses hatte Itten Albers nicht wie von diesem ausdrücklich gewünscht dem Atelier für Glasmalerei, sondern der Werkstatt für Wandmalerei zugewiesen, eine Entscheidung, die mit Blick auf Albers originelle Glasassemblagen u. a. aus zerschlagenen Glasflaschenböden, die kurz darauf entstehen, sicher als Fehlentscheidung bewertet werden muss.¹⁵ Jedenfalls führte der Weg von Albers von diesen autodidaktisch erstellten Glasbildern im Herbst 1922 als Werkmeister in die von Klee als Formmeister betreute Fachklasse für Glasmalerei.¹⁶ Nach dem Weggang Ittens vom Bauhaus im März 1923 übernahm Albers zusammen mit Laszlo Moholy-Nagy den von Itten begründeten Vorkurs, den er – sehr zum Missfallen Ittens – tiefgreifend modifizierte und bis 1933 betreute.¹⁷ Damit war eine lebenslange wechselseitige Abneigung beider Künstler gegeneinander geboren, die mit Albers' Wechsel an das Black Mountain College in Asheville 1933 auch Folgen für die Itten-Rezeption in der amerikanischen Kunst haben sollte.¹⁸

Freilich ist hinter dieser biografisch-historischen Kulisse die viel interessantere Aufgabe verborgen, die künstlerischen Beziehungen zwischen beiden Künstlern auszuloten. Denn zweifellos wurde Albers von Ittens Farb- und Kontrastlehre, die er im Vorkurs in wichtigen Hauptpunkten kennen lernte, tief geprägt, auch wenn er in dem an Stelle eines Vorwortes der deutschen Übersetzung von *Interaction of color* beigegebenen Interview auf

die Frage, ob die »Grundsteine für *Interaction of color* schon im Bauhaus gelegt worden« sind, 1970 antwortete: »Nein keineswegs. Dort wurde gar nicht mit Farbe als Farbe allein gearbeitet. Stop, doch: Es gab einen ersten selbständigen Farbkurs 1922 von Hirschfeld-Mack, der, wie Itten, ein Hölzel-Schüler war.«¹⁹ Da sich Albers aus obengenannten Gründen zwar zu Klee als Vorbild bekannte, Itten dagegen aber mit Schweigen übergieng, und mangels schriftlicher Aufzeichnungen zu Ittens Farblehre im Vorkurs und seiner Rezeption bei Albers sind wir auf Indizien angewiesen: Schon seit 1915 hatte Itten – wie eine dokumentarische Aufnahme aus seinem Stuttgarter Atelier zeigt (Abb. 7) – Farbtafeln in Form aus Quadraten aufgebaute Schachbrettkompositionen verwendet, um die Prinzipien der von Adolf Hölzel aufgenommenen Farbkontrastlehre zu veranschaulichen.²⁰ Fotografisch wohl komponiert erscheint Itten hier am Klavier musizierend ursprünglich in Begleitung des ihm zuhörenden Willi Baumeister neben ihm unter einer Tafel, auf der die heute nicht mehr überlieferten Farbwerte deutlich erkennbar von großer Dunkelheit links unten zu vollständig lichthaften Nuancen rechts oben abgestuft sind. Das Bildfeld ist in nahezu gleichmäßige, quadratische Raster, sechs Felder in der Breite und acht in der Höhe unterteilt und damit in einer geometrisch-abstrakten und zugleich farbsystematischen Konsequenz durchgeführt, wie sie sich in Klees Œuvre erst in den Zwanziger Jahren findet.²¹

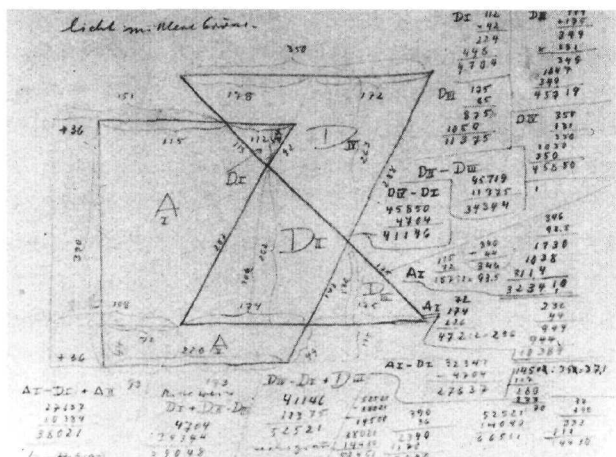
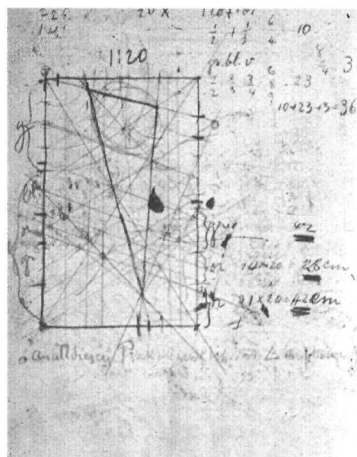
Mit dieser schachbrettförmigen Rationalisierung seiner Farbordnung hat Itten auch in vielen späteren Stationen seines Schaffens experimentiert: So hat er etwa im malerischen Hauptwerk seiner Weimarer Zeit, dem *Kinderbild* (Farbtafel 14, S. 62, Abb. 8), in das symbolische architektonische Gebilde, eine Schachbrettstruktur aus vier mal vier Quadraten mit einer Variante seiner paradigmatischen Form des zwölfteiligen Farbkreises, die er kurz zuvor in seiner Schrift *Utopia* publiziert hatte, eingetragen (vgl. auch Ittens späten Farbkreis, Farbtafel 19, S. 196): Um die Quadrate aus der Primärfarbentrias Blau, Gelb, Rot, ergänzt um Weiß, ordnen sich die zwölf Quadrate, die in einem Zirkelschlag die Tonstufen von Gelb über Orange, Rot, Violett, Blau bis Grün durchlaufen. In seiner Malerei der fünfziger Jahre hat Itten die Frage farbiger Ordnungen in der Matrix quadratischer Bildstrukturen intensiv wieder aufgenommen, so in einem Werk wie *Leuchtendes Rot* von 1955²² oder in dem Bild *Geometrisch-organisch* von 1958 (Farbtafel 33, S. 208), in dem sich programmatisch die in ihren Farbwerten abgestuften Farbtonbereiche der Primärtrias aus Rot, Gelb und Blau mit der organisch-abstrakten Struktur eines Blattes überlagern und so den für Ittens Kunst insgesamt prägenden Hiatus zwischen geometrischer Abstraktion und Gegenstandsbezug gleichsam rückblickend zusammenfassen. Allen diesen Darstellungen mit schachbrettartig geordneten Farbkonstellationen ist ein modellhafter Charakter der farbsystematischen Konstellationen eigen, was gerade etwa im Unterschied zu Klees frei modulierten Quadratbildern besonders gut zu erkennen ist.²³

Eine der Glasassemblagen, die Albers unmittelbar im Anschluss an den Besuch von Ittens Vorkurs schuf, das *Gitterbild* von 1922²⁴ (Abb. 9), belegt, dass Ittens Experimente mit schachbrettförmigen Farbordnungen und seine Farblehre nicht spurlos an Albers vorübergegangen sind,²⁵ auch wenn man mahnend den ironischen Kommentar Paul Westheims von 1923 zur epidemischen Verbreitung von Quadraten am Bauhaus in Erinnerung behalten muss: »[...] Drei Tage in Weimar, und man kann auf Lebzeiten kein Quadrat mehr sehen.

Malewitsch hat 1913 schon das Quadrat erfunden. Welch ein Glück, dass er sich's nicht hat patentieren lassen. Das höchste der Bauhausgefühle: Das individuelle Quadrat [...].²⁶ Dies gilt natürlich auch insbesondere mit Blick auf die Quadratbilder Paul Klees, die freilich erst in den Zwanziger Jahren häufiger als rein abstrakt-geometrische Farbfeldkompositionen ohne Gegenständliche Allusion auftreten.²⁷ In der strengen Rasterung des Bildfeldes aus der Unterteilung von zehn Quadraten in der Breite und elf in der Höhe ist die Bildstruktur jedenfalls unmittelbar mit Ittens abstrakt-geometrischen Schachbrettkompositionen vergleichbar, auch wenn sich Albers später in der seinen *Homage to the square*-Bildern zugrundeliegenden Matrix von zehn mal zehn Feldern einem geometrischen System Theo van Doesburgs angenähert hat.²⁸

Es fällt auf, dass die Verteilung der farbigen Gläser in Albers *Gitterbild* ganz anders als in Klees Farbkompositionen sehr stark von ausgeprägten Helligkeits- und Farbkontrasten bestimmt ist und in dieser Hinsicht auf Ittens Farbkontrastlehre bezogen werden kann. So kann man neben Ittens Schachbrettkompositionen von 1915 (Abb. 7) und von 1921/22, aus Ittens *Kinderbild* (Farbtafel 14), etwa auch seine modellhafte Illustration zum Farbe-an-sich-Kontrast aus der *Kunst der Farbe* von 1961, die historisch weit zurückreichende Vorläufer in Ittens farbtheoretischer Reflexion hat,²⁹ unmittelbar mit Albers' farbkompositorischem Arrangement vergleichen. Zugleich gilt es freilich, für den unterschiedlichen konzeptuellen Ansatz beider Künstler grundlegende Unterschiede zu beobachten: Während Ittens farbige Schachbrettkomposition im *Kinderbild* eine paradigmatische Farbordnung vor Augen stellt, gleichsam als modellhaftes Bild von Ittens Farbsystem und farbiger Harmonievorstellung zu lesen ist, erweist sich Albers Farbordnung als ein offenes Feld farbiger Beziehungen, das viel weniger als bei Itten vom Hintergrund der farbsystematischen und farbharmonalen Reflexion des Künstlers vorbestimmt zu sein scheint. Schon hier löst Albers ein, was er vier Jahrzehnte später als theoretisches Konzept in *Interaction of color* rückblickend zusammenfasste, den Betrachter in eine nicht von Farbsystematik und Farbharmonienvorstellungen vorbestimmte, offene Wahrnehmungskonstellation einzustellen: »[...] the beginning is not a study of color systems. First it should be learned that one and the same color evokes innumerable readings. Instead of mechanically applying or merely implying laws and rules of color harmony, distinct color effects are produced [...] The aim of such study is to develop – through experience – by trial and error – an eye for color. This means, specifically, seeing color action as well as feeling color relatedness«. ³⁰ Dennoch steht Albers in der geometrischen Abstraktheit dieser Experimente zu dieser Zeit eher Itten als Klee nahe: Während Klee seine rechteckigen und quadratischen Farbfeldkompositionen vor 1920 zumeist noch aus der spielerischen Balance zwischen Gegenstandsbezug und Abstraktion entwickelte und dabei mit den räumlichen Effekten der diaphanen Farbe experimentierte, hatte Itten schon 1915 rein abstrakt-geometrische Farbflächenkompositionen gestaltet, für die sich auch Albers im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung zunehmend interessierte.

Dies ist z. B. auch in der Gegenüberstellung von Ittens Bild *Horizontal-Vertikal* von 1916 (Farbtafel 28, S. 204) und Albers *Studie zu Airy Center* (Luftige Mitte; Farbtafel 29, S. 205) von 1938 zu studieren, ein Vergleich, der wiederum aufschlussreiche Gemeinsamkeiten und wichtige Unterschiede zeigt:³¹ Während Itten das Bild als in seinen Proportionen wohlkalkuliertes



Gebilde farbsystematisch reflektierter Konstellationen aufbaut, ja glaubte, die idealisierte Matrix reiner Proportionen, die er u.a. aus der Analyse der ägyptischen Kunst gewonnen hatte,³² direkt in die abstrakte Malerei übertragen zu können, gibt Albers in seiner *Studie zu Airy Center* eine Farbfeldkomposition, die sich ohne solche Hintergründe offener von der zum Meditationsfeld geweiteten »luftigen Mitte« entfaltet. Beide Künstler haben sich dabei intensiv für die Möglichkeiten der räumlichen Stufung der Farbwerte interessiert, etwa wenn Itten zu dieser Zeit in sein Tagebuch (5.4.1916) notiert, »Ich muss einmal eine Landschaft malen, wo die Tiefenwirkung der Farbe so recht zum Ausdruck kommt. Im Lichtwert von c4–C3 und in der Farbe Gelb bis Blau. Das muss einen kolossalen Tiefenrhythmus geben.«³³ Aber während Itten diese Frage zu einer parallel zu musiktheoretischen Vorbildern reflektierten hochtheoretischen Überlegung seines kunsttheoretischen Systems ausbaut,³⁴ belässt es Albers schlicht bei einer Wahrnehmungskonstellation, deren anschauliche Ausdeutung er dem Betrachter überlässt. Gleichwohl hat Albers wie Itten die Farb- und Helldunkelordnung der Komposition auch durch mathematische Berechnungen zu rationalisieren versucht, wie exemplarisch etwa Ittens Berechnungen zu den künstlerischen Gestaltungsgrößen des *Auferstehungsbildes* (Abb. 10, vgl. S. 34, Abb. 1) und Albers Berechnungen zu *Mouvement in Gray* von 1939 (Abb. 11) zeigen.

Eine ähnliche Differenz ist in der Frage der farbharmenikalen und -systematischen Ordnung des Bildes zu beobachten. Während Itten die komplexe Ordnung der Farbtöne als Bild eines übergreifenden farbsystematisch erschlossenen Farbkosmos begreift, arbeitet Albers – trotz der hier latent vorliegenden primätriadischen Orientierung des Farbklangs – einer direkten Übersetzung farbsystematischer und farbharmenikaler Überlegungen bewusst entgegen. Ausdrücklich tritt Albers – ohne den Namen Ittens zu nennen – jeglicher Vorstellung von Farbharmenik, als seiner Mei-

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

11 Josef Albers, Studie zu *Mouvement in Gray*, um 1939, Bleistift auf Papier, 13,7 x 18,4 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Orange, CT

nung nach willkürlicher Setzung, entgegen und unterstreicht, »dass jede Farbe mit jeder anderen Farbe ›geht‹, vorausgesetzt, dass die Quantitäten stimmen. Wir sind froh, dass es bisher noch keine umfassenden Regeln hierfür gibt« – schreibt Albers in *Interaction of color*,³⁵ zwei Jahre nach Erscheinen von Ittens *Kunst der Farbe*! Die großen Bildserien *Homage to the square*, die seit 1949 entstehen und die unterschiedlichsten Farbkonstellationen als Wahrnehmungskonstellationen variieren, können gleichsam als Beweisführung von Albers zu dieser künstlerischen These gelesen werden, auch wenn sie sich gelegentlich durchaus mit Ittens farbharmonikalen Überlegungen berühren und prinzipiell natürlich auf dessen Farbkontrastlehre bezogen werden können. Die Frage einer vergleichenden Chronologie der Entstehung von Ittens und Albers Farbtheorie über mehr als 20 Jahre hinweg muss einstweilen einer eigenen wissenschaftlichen Aufarbeitung vorbehalten bleiben.

Trotz dieser Berührungspunkte ist ein grundsätzlicher Unterschied in der Stellung des Betrachters im wirkungsästhetischen Konzept beider Künstler zu erkennen, der sich besonders deutlich mit Blick auf Ittens Unterscheidung der Menschen in unterschiedliche farbtypologische Veranlagungen zeigt. Dieser Aspekt kann am Beispiel von Ittens Bild *Sommer* (Farbtafel 31, S. 207) von 1963 und im Vergleich zu Albers' Studie zu *Homage to the Square* »Persistent« von 1954–60³⁶ (Farbtafel 30) mit einer ähnlichen koloristischen Konstellation betrachtet werden. Gibt Itten in seinen Bildern *Sommer* oder *Herbst* (Farbtafel 32, S. 207), die beide zu seinem Jahreszeitenzyklus von 1963 gehören, paradigmatische Bilder seiner farbsystematischen und farbtypologischen Überlegung, dass der Farbkosmos und die Betrachter nach vier spezifischen Farbtypen, die er nach den vier Jahreszeiten benannte, unterteilt werden kann, so notiert Albers in seiner Studie zu *Homage to the Square* »Persistent« – wie vielfach bei seinen Bildern – auf der Rückseite schlicht die drei verwendeten Pigmente, mit denen er den Betrachter in die Seherfahrung der Differenzen zwischen den »factual facts« der pigmentären Verhältnisse und den »actual facts« der Seherfahrung der Farbe führt. Albers gibt dabei weder farbsystematische, noch farbharmonikale oder farbtypologische Vorgaben. Der Betrachter selbst soll sich seinen anschaulichen Reim auf die Elementarerfahrung der von ihm angelegten Farbfelder machen. Ittens Farbkomposition bildet demgegenüber über die anschauliche Erkenntnis hinaus die bildkünstlerische Einlösung eines weltanschaulich fundierten heuristischen Modells, das aus Ittens wirkungsästhetischem Konzept nicht herausgelöst werden kann.

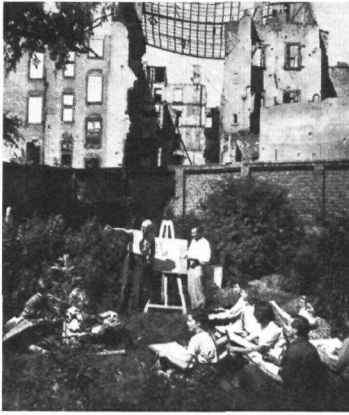
Angestoßen durch die Farblehre Adolf Hölzels war Itten schon in seinen Stuttgarter Jahren, 1913 bis 1916, zur Überzeugung gekommen, dass sich die Menschen durch ihre unterschiedlichen subjektiven Farbwahrnehmungen unterscheiden und diesbezüglich in unterschiedliche Betrachtertypen zu differenzieren sind. Seine Versuche, diesen Sachverhalt zu rationalisieren, sind schon in seinen Tagebuchaufzeichnungen von 1918 dokumentiert, in denen er nach einem Erklärungsmodell auf der Basis seiner Vorstellung eines unterschiedlichen farbigen Grundklangs verschiedener Menschen suchte und dabei – ähnlich weitreichend wie nach ihm Albers³⁷ den »objektiven Wert der Farbe« grundsätzlich in Frage stellte: »Wir sprachen auch über den objektiven Wert der Farbe. Ich hatte schon Samstag behauptet, dass auf einen blauen Menschen ein Gelb anders wirken würde als Violett. Der blaue wie der rote Mensch erkennen Gelb als Gelb, aber die Auslösung des psychischen Reflexes wird durch die Farbe Gelb bei den zwei verschiedenen Menschen verschieden sein. Ein

gelber Mensch wird Violett und ein violetter Mensch Gelb als seinen Gegenpol empfinden, als harmonisch fühlen, und Rot wird aber zu Gelb wie zu Violett disharmonisch sein.«³⁸ Itten unterschied nicht nur die Betrachter, sondern auch die Künstler in »blaue und gelbe und rote Mensch[en]«, die gemäß ihrer farbtypologischen Veranlagungen ihre Werke unterschiedlich gestalteten. Hatte Itten anfangs noch versucht, diese Farbtyplehre auf die dreigeteilte Temperamentelehre der Mazdaznan-Bewegung nach »materiellen«, »spirituellen« und »intellektuellen« Typen zu übertragen,³⁹ so zeichnen sich gegen 1930 die Anfänge der späterhin durch die Publikation in Ittens *Kunst der Farbe* so bekannt gewordenen viergeteilten Systematisierung gemäß den vier Jahreszeiten ab, die auch in Ittens malerischem Œuvre wichtige Spuren hinterlassen hat.⁴⁰

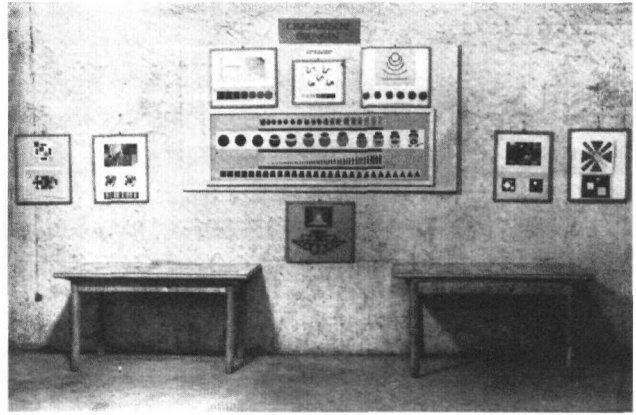
Eine solche heuristische Systematisierung der Farbwahrnehmungen war Albers grundsätzlich fremd. Dennoch mag seine eigene, der *Interaction of color* zugrundeliegende Grundeckenntnis, dass die »Farbe zum relativsten Mittel der Kunst wird, indem in visueller Wahrnehmung [...] Farbe beinahe niemals als das gesehen [wird], was sie wirklich ist, das heißt als das, was sie physikalisch ist«, durch solche Relativierungen der Farbwahrnehmung durch Itten angestoßen worden sein.⁴¹

Die dabei in Ittens Farbenlehre im Raum stehenden weltanschaulichen und kunsttheoretischen Dimensionen hat Albers freilich gestrichen, Ittens metaphysischen Nimbus gleichsam zerbrochen und den Betrachter auf weniger vorbesetzte Wahrnehmungskonstellationen zurückgeführt: Nicht die bildkünstlerische Exemplifikation einer vom Künstler vorgegebenen These, sondern die eigene visuelle Erkundung der anschaulichen Möglichkeiten einer Wahrnehmungskonstellation rückt bei Albers in den Vordergrund.

Albers verlieh Ittens wirkungsästhetischem Konzept damit eine grundlegend neue wahrnehmungsästhetische Akzentuierung. Dies geschieht ebenfalls nicht etwa auf dem Weg einer vertieften Reflexion der historischen Veränderlichkeit des Sehens und der die Wahrnehmung steuernden bildlichen Mittel, sondern indem er die systematische Elementaranalyse des Sichtbaren unter kunsttheoretisch, weltanschaulich und thematisch weniger aufgeladenen Vorzeichen fortführt. Zwar hatte schon Itten bekanntlich in neuer Form die Beteiligung des Betrachters kunsttheoretisch profiliert, anschließend an Kandinskys wirkungsästhetische Vorstellung, dass der Betrachter von der Farbe wie die Saite eines Klaviers durch den sie berührenden Hammer in Schwingung versetzt werden könne,⁴² und späterhin unter dem Schlagtruf der Berliner Itten-Schule »Jeder Mensch ist bildnerisch begabt«,⁴³ und zwar in Wahrnehmung und Empfindung. Aber im Hintergrund dieser ästhetischen Beteiligung stehen bei Itten nicht selten die klaren Vorgaben eines komplexen kunsttheoretischen Systems, weltanschauliche und thematische Bezüge, die vom Kunstwerk auf den Betrachter übertragen werden sollten. Indem Albers diese metaphysischen und kunsttheoretischen Dimensionen streicht, ist – so meine These – ein grundlegender wahrnehmungsgeschichtlicher Wandel in der Itten-Rezeption auf dem Weg in die Nachkriegskunst vollzogen. Ironischerweise führte diese spezifische Itten-Rezeption bei Albers zu einer eigentümlichen Anomalie innerhalb der ansonsten umfangreichen amerikanischen Bauhaus-Rezeption: Während Albers mit seinen Überlegungen zur *Interaction of color* in der amerikanischen Kunst und weltweit reüssierte, wurde hierdurch in gleichem Zuge die Itten-Rezeption in der ame-



12 Frans Masareel und Boris Kleint mit Studenten im Freien, Saarbrücken, 1947/48



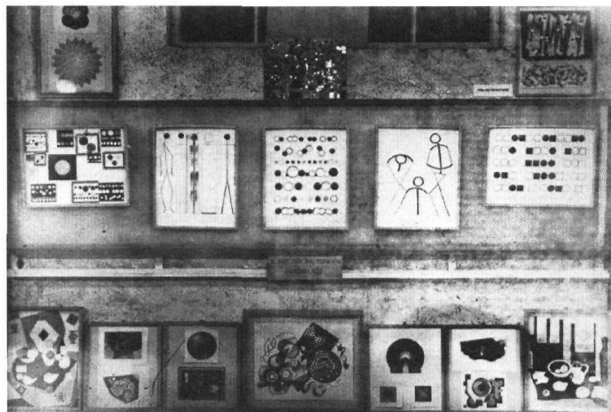
13 Chromatische Übungen, Ausstellung, Staatliche Kunstschule Saarbrücken, Frühjahr 1949

rikanischen Nachkriegskunst nahezu vollständig blockiert. Der Mythos »Stunde Null«, der die amerikanische Malerei zum neuen Stichwortgeber der Weltkunst der Nachkriegszeit werden ließ, konnte geboren werden.

Dieser Prozess einer wahrnehmungsgeschichtlichen Umwertung der Ittenschen Kunstlehre kann auch in Boris Kleints Kunsttheorie und Malerei studiert werden, wenn auch mit gänzlich anderen bildkünstlerischen Ergebnissen:

Wie Albers ist auch – der 1903 im Elsass geborene – Boris Kleint erst als vergleichsweise betagter, nach einem abgeschlossenen Psychologiestudium und Promotion spät berufener Schüler im Alter von 29 Jahren in den Unterricht von Johannes Itten eingetreten.⁴⁴ Als promovierter Wahrnehmungspsychologe, der bei berühmten Psychologen wie Wilhelm Wundt oder Karl Marbe studiert hatte und 1925 mit einer Dissertation *Über den Einfluss der Einstellung auf die Wahrnehmung* bei Karl Marbe promoviert worden war, brachte er spezifische Vorkenntnisse für eine wahrnehmungsästhetische Umakzentuierung der Ittenschen Grundlehre mit.⁴⁵ 1931 war Boris Kleint in Ittens Berliner Kunstschule eingetroffen, von wo er 1933 vergeblich an das kurz darauf unter nationalsozialistischem Druck geschlossene Bauhaus in Berlin zu wechseln versuchte, dann aber postwendend an die Itten-Schule zurückgekehrt schon bald seinen wochenweise zwischen Krefeld und Berlin pendelnden Lehrer als Assistent vertreten und schließlich – nach der Schließung der Berliner Itten-Schule im April 1934 – einen Teil der Schüler weiter privat unterrichten konnte.⁴⁶

Hatte Itten 1936 vergeblich versucht, Kleint an die Flächenkunstschule nach Krefeld zu holen, führen die Wege Ittens und Kleints mit der noch im selben Jahr erfolgten Emigration Kleints nach Luxemburg und Ittens 1938 anschließenden Wechsel nach Zürich, auseinander. Dennoch haben beide, wie die im Itten-Archiv in Zürich erhaltenen Briefwechsel doku-



mentieren, während dieser Zeit und nach Kleints 1946 erfolgten Wechsel nach Saarbrücken (Abb. 12), regelmäßig Kontakt gehalten: Ja schon nach acht Tagen an seiner neuen Wirkungsstätte an der neugegründeten *Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk* in Saarbrücken gilt am 16. November 1946 ein Brief Johannes Itten. Ausdrücklich hat Kleint dabei seine Tätigkeit als Lehrer der Malklasse und der Grundlehre in die Tradition der Ittenschen Lehre eingestellt: »Im ersten Semester war ich ganz allein und habe buchstäblich von früh bis spät unterrichtet, damit wurde überhaupt die Grundlage unserer Schule gelegt, von der sie heute noch zehrt. Ich war dabei in der glücklichen Lage, auf Ihren Unterricht zurückgreifen zu können, keineswegs weil ich Ihr Schüler bin, sondern weil ich diese Grundlage als eine objektive, vom Persönlichen weitgehend unabhängige erkannte. Nun versuche ich, womöglich noch strenger einen zum äußersten objektiven Unterricht zu geben, indem ich nur Sätze und Feststellungen hergebe, die unumstößlich sind. In der taktischen Anwendung und in der Behandlung des einzelnen Schülers gehe ich allerdings sehr subjektiv vor.«⁴⁷ Bekräftigend fügt er in einem weiteren Brief vom 21. 7. 1949 hinzu: »Es gibt eine objektive Grundlehre, davon bin ich überzeugt, die allerdings höchst subjektiv durchgeführt werden kann.«⁴⁸

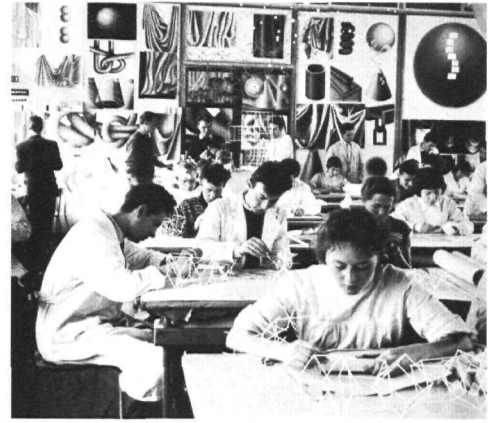
Dokumentarische Fotoaufnahmen zu *Kompositionsübungen* (Abb. 13) und *Chromatischen Übungen* (Abb. 14) einer Ausstellung der Staatlichen Kunstschule Saarbrücken vom Frühjahr 1949 zeigen, wie eng die im Unterricht entstandenen Schülerarbeiten an die Elementaranalyse der Ittenschen Übungen anschließen, auch wenn zugleich erkennbar ist, wie sehr Kleint gegenüber Itten in neuer Form die rational-konstruktiven Seiten der Gestaltanalyse unterstreicht, die das Bildvokabular zu einem z.T. seriell variierbaren Bestand verändern. Freilich existieren für diese Umakzentuierung auch in Ittens Lehrbeispielen Ansatzpunkte.⁴⁹ Diese Tradition hat sich – wie u.a. Aufnahmen aus der Grundlehrekasse Kleints an der Staatlichen Kunstschule zeigen – bis in die Mitte der 1950er Jahre

14 Kompositionsübungen, Ausstellung der Meisterklasse Kleint, Staatliche Kunstschule Saarbrücken, Frühjahr 1949

15 Grundlehrekasse Kleint, Staatliche Kunstschule Saarbrücken, Keplerstrasse, 1955



16 Grundlehreklasse
Kleint, Staatliche Kunst-
schule Saarbrücken,
Keplerstrasse, 1955

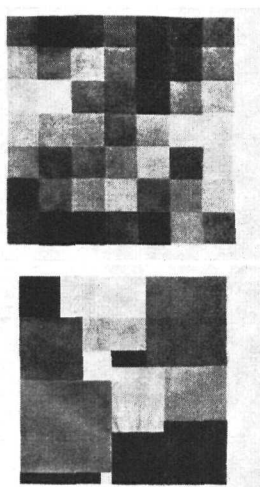
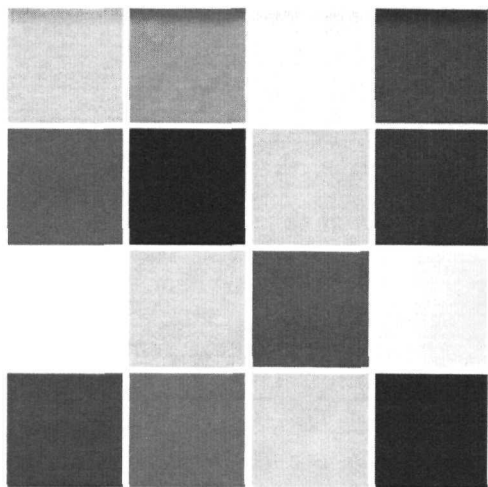


17 Grundlehreklasse
Oskar Holweck,
Staatliche Werkkunst-
schule Saarbrücken,
um 1965

gehalten (Abb. 15–17), so dass es kaum überrascht, dass Boris Kleint anlässlich der Eröffnung der Grundlehre-Ausstellung *Gestaltungselemente für Fläche und Raum* und der wenig später erfolgten Übergabe der Grundlehre an seinen Assistenten, Oskar Holweck, am 14. Oktober 1955 niemand anderen als Johannes Itten zum Festvortrag nach Saarbrücken bat.⁵⁰ Ein spezielles Vortragsmanuskript Ittens zu diesem Anlass ist im Nachlass nicht zu finden. Vielmehr ist mit Blick auf Ittens in dieser Zeit äußerst intensive Vortragstätigkeit anzunehmen, dass er einen schon ausgearbeiteten Vortrag, z.B. zum Thema *Form und Farbe an der Kunsthochschule* modifizierte. Daß sich die Itten-Tradition in der Saarbrücker Grundlehre auch in der Lehre Oskar Holwecks fortsetzte, belegen nicht nur Fotoaufnahmen (Abb. 17), sondern auch Holwecks Ausführungen in seiner Schrift *Sehen* von 1968, die bezeichnenderweise begleitend zu einer Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich und damit an einer ehemaligen Wirkstätte Ittens veröffentlicht wurde.⁵¹

Auch Boris Kleint hatte eine an Itten anschließende *Bildlehre* mit dem Untertitel *Elemente und Ordnung der sichtbaren Welt* 1969 publiziert, deren Beziehungen zu Ittens Grundlehreübungen auf der Hand liegen.⁵² Weiterführend kann aber auch hier die für unseren Zusammenhang wichtige wahrnehmungsästhetische Umakzentuierung in der Rezeption der Ittenschen Vorgaben beobachtet werden, auch wenn Kleint Itten in seiner *Bildlehre* nicht ausdrücklich als Bezugspunkt nannte, sondern wie Albers – mit seiner anmerkungslosen Arbeit – den Mythos eines voraussetzungslosen Neuanfangs in der elementaren Erkundung des Sichtbaren postuliert.

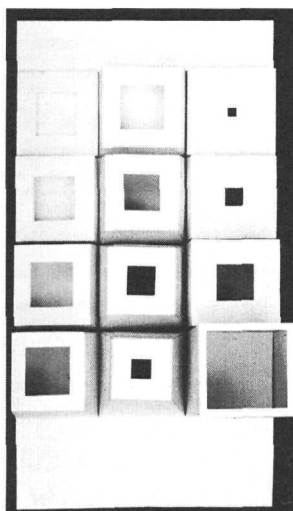
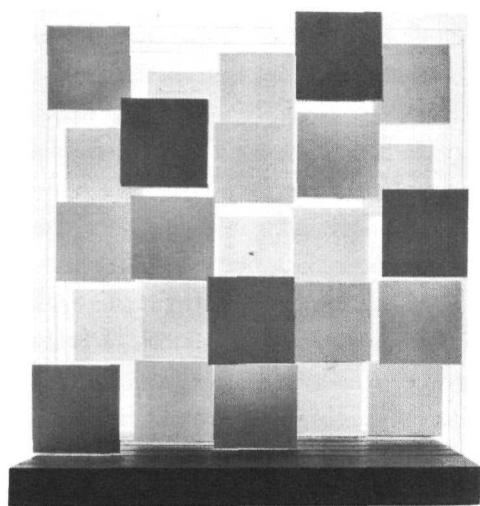
In der vergleichenden Betrachtung beziehe ich mich im folgenden auf die Abbildungen aus der Itten-Schule, die Itten in der Zeitschrift *Die Form* im März 1930 publizieren ließ und damit allgemein bekannt machte, nicht zuletzt um mit dem damit gegebenen Terminus ante das vielfach virulente Problem einer genauen Datierung der Schülerarbeiten zu umgehen und die Frage ihrer rezeptionsgeschichtlichen Verfügbarkeit zu präzisieren.⁵³



18 Boris Kleint,
Helligkeiten in der Fläche (Kleint,
Bildlehre, 1969, S. 23)

19 Hell-dunkel-
Komposition...
Itten-Schule Berlin
(Zeitschrift Die Form,
1930, H. 6, S. 144)

Während Itten seine Studien zur Helldunkelverteilung innerhalb von Schachbrettstrukturen als »Hell-dunkel-Komposition« und als »Horizontale und vertikale Entwicklung des *Klanges*« bezeichnet (Abb. 18), und damit auf der Ebene einer malerisch-künstlerischen Gestaltung eines Bildganzen behandelt, bezieht Kleint seine analoge schachbrettartige Anordnung von Helldunkelwerten (Abb. 19) als »Helligkeiten in der Fläche« auf die Frage einer phänomenologischen Erkundung des Sichtbaren und des Sehens.⁵⁴ Noch deutlicher tritt diese neue wahrnehmungsästhetische Akzentuierung wirkungsästhetischer Vorgaben Ittens bei Holweck in Erscheinung, der die Matrix der Helldunkelquadrierung tatsächlich in ein räumlich mehrschichtiges, diaphanes optisches Anschauungsmodell verwandelt (Abb. 20), das mit seinen auf unterschiedlichen Tiefenstufen angeordneten Flächen in gleicher Weise den Weg zu seriellen Reliefs der Konkreten Kunst wie zu Experimenten der Op-art öffnet. Z. T. hat Holweck

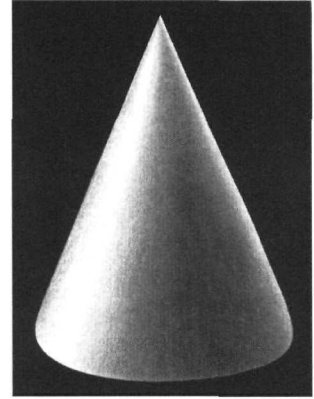
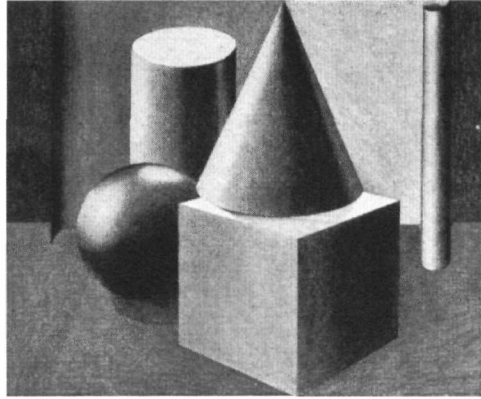


20 Oskar Holweck,
Helligkeitsschachbrett
(Holweck, Sehen,
Zürich 1968, S. 15)

21 Oskar Holweck,
Helligkeiten in Hohlräumen...
(Holweck, Sehen, Zürich 1968,
S. 15)

22 Körper plastisch modelliert...
Itten-Schule Berlin
(Zeitschrift Die Form,
1930, H. 6, S. 160)

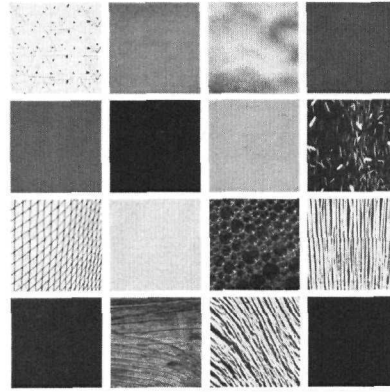
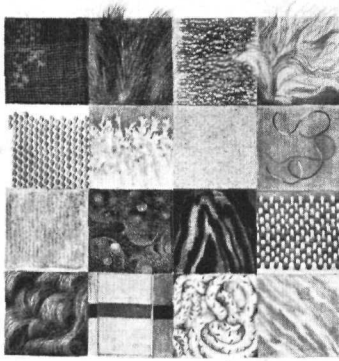
23 Boris Kleint, Kegel.
Unterstützende
Wirkung des dunklen
Hintergrundes (Kleint,
Bildlehre, 1969, S. 27)



selbst guckkastenähnliche Konstruktionen erstellt, in denen die Helldunkelnancen tatsächlich lediglich auf der Ebene optischer Licht-Schattenphänomene zu studieren sind (Abb. 21). Damit ist der Übergang von Ittens Elementarlehre zu einer wahrnehmungsästhetischen Analyse des Sichtbaren vollzogen, und nicht zufällig trägt Holwecks Schrift den Titel *Sehen*, auch wenn in ihr das Sehen nicht ausdrücklich unter wahrnehmungspsychologischen Gesichtspunkten analysiert wird. In anderer Form als Albers hat Holweck – wie auch Kleint – Ittens wirkungsästhetisch-systematische Demonstration in eine offene Konstellation wahrnehmungsbezogenen Experimentierens verwandelt. Hatte Holweck mit lakonischen Worten den prinzipiellen Unterschied zwischen Ittens Vorkurslehre und Laszlo Moholy Nagys Grundlehre im »Hinzielen auf etwas« bei Itten und im »Ausgehen von etwas« bei Moholy Nagy beschrieben,⁵⁵ so lässt sich diese Differenz auch auf die Akzentverschiebung in der Holweckschen Rezeption der Ittenschen Grundlehre beziehen.

Der gegenüber Itten verstärkte Aspekt der bewussten wahrnehmungsästhetischen Reflexion solcher elementaren Konstellationen wird auch in der Gegenüberstellung von Darstellungen plastischer Körper deutlich (Abb. 22, 23), z.B. einer Kegeldarstellung, an der Kleint über die Hinzufügung eines flächig schwarzen Grundes die »unterstützende Wirkung des dunklen Hintergrundes demonstriert«.⁵⁶ Hier kommt Kleints spezifische wahrnehmungspsychologische Schulung in der methodischen Reflexion der Relativität der Wahrnehmung zum Tragen, indem er mit seinen künstlerischen Mitteln gezielt die Betrachterwahrnehmung beeinflusst.

Ähnliches ist mit Blick auf die ebenfalls in Ittens Lehre so wichtigen Texturstudien zu beobachten, die Itten im Anschluss an Hölzel schon seit Stuttgarter Jahren betrieb (Abb. 24, 25): Während die »Quadratkompositionen von naturalistischen Texturen« von Engeln Hasbach aus der Itten-Schule als in sich geschlossene, auskomponierte Ganzheit gestaltet wurden, wirkt Kleints schachbrettartige Konstellation durch den Kontrast



24 Quadratkomposition von naturalistischen Texturen, Itten-Schule Berlin (Engeln Hasbach; Zeitschrift Die Form, 1930, H. 6, S. 150)

25 Boris Kleint, Helligkeit und Materie, strukturierte neben unstrukturierten Feldern, Variation des einfachen Helligkeits-schachbretts (Kleint, Bildlehre, 1969, S. 39)

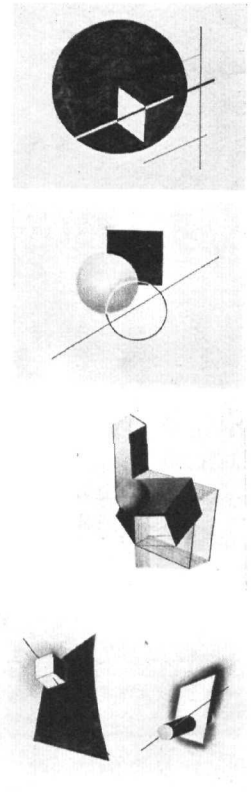
zwischen Feldern mit Texturen und grauen Feldern neutraler Konsistenz als Versuchsfeld visueller Konstellationen »strukturierter und unstrukturierter Felder« mit ganz anderer Abstraktheit.

Innerhalb der wahrnehmungsästhetischen Umakzentuierung von Ittens Kunstanschauungen durch Kleint hat Itten freilich selbst einen wichtigen Ansatzpunkt gegeben: die Verräumlichung der optischen Erscheinung von Körpern, wie sie Itten in seiner Berliner Schule etwa in Studien zur »Räumlichen Wirkung der 4 Elemente« oder zur Ergänzung von »Linie, Fläche, Körper« durch das Helldunkel demonstrierte (Abb. 27; vierte von oben). In Ittens Kunst selbst lässt sich schon um 1918 interessanterweise ein Ansatz zu einer solchen Verräumlichung und wahrnehmungsästhetischen Wendung etwa in der *Komposition in Blau* von 1918 (Abb. 26) beobachten.⁵⁷ Gegenüber den in dem Gemälde *Horizontal-vertikal* (Farbtafel 28, S. 204) geometrisch abgezielten und planimetrisch in sich abgeschlossenen Farbstufen beginnt die Farbe in der *Komposition in Blau* an vielen Stellen räumlich mehrdeutig zu werden. Mehrschichtig überlagern sich optische Konstellationen der Transparenz und Diaphanie, in denen die Farbflächen nicht mehr als planimetrische Farbordnung, sondern als wahrnehmungsästhetische Phänomene im Raum erscheinen: Ein weißer Nebel verschleiert in der Ecke oben links die Farben, Kreissegmentgliederungen überlagern diaphan eine orthogonale Struktur, die zu optischen Farbveränderungen zu führen scheint. Das Bild wird an vielen Stellen seiner komplexen räumlich-planimetrischen Konstruktion in mehrdeutige Wahrnehmungskonstellationen verwandelt. Damit ist eine Weg aufgewiesen, der in der Malerei Boris Kleints der 1930er Jahre grundlegend werden sollte, den aber Itten selbst nicht weiter beschritt.

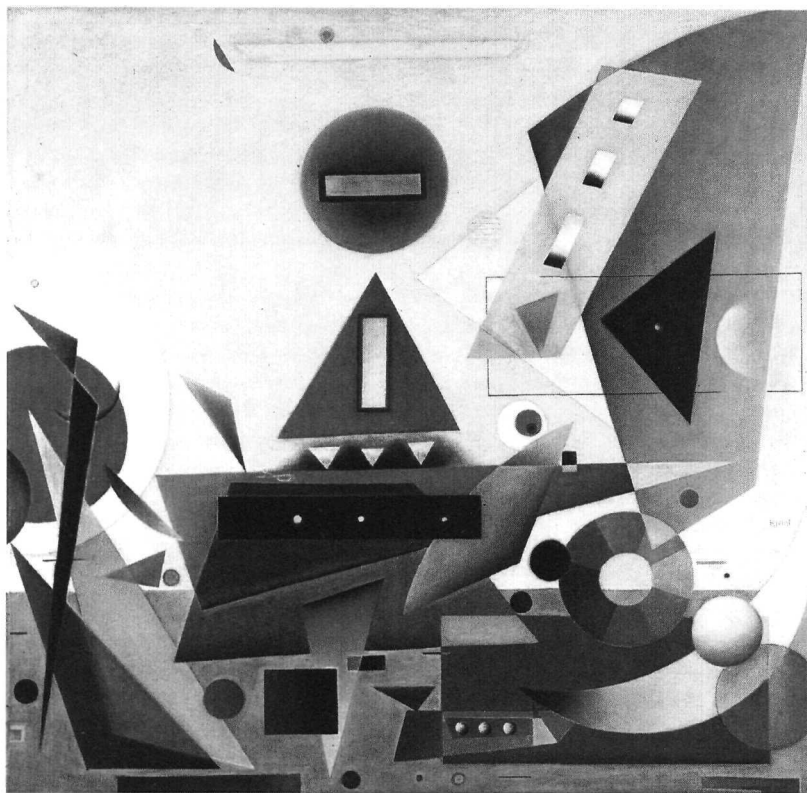
Ein Gemälde wie *Mauerbild* von 1939 (Farbtafel 27, S. 203) kann als Beispiel solcher verräumlichten Wirkungen bei Kleint genommen werden, zugleich als programmatische künstlerische Umsetzung der zentralen Erkenntnis, die Kleint insgesamt aus Ittens Kunstlehre zog, nämlich, »dass

26 Johannes Itten,
Komposition in Blau,
1918, Öl auf Leinwand,
120 x 80,5 cm,
Gottfried Keller-Stiftung,
Kunstmuseum Bern

27 Raumstudien,
Itten-Schule Berlin
(Zeitschrift Die Form,
1930, H. 6, S. 161)



die Elemente des Bildens einzeln und nacheinander studiert werden müssen, nicht zusammen und gleichzeitig, selbst wenn ihre Wiedervereinigung neue Probleme aufwerfen sollte«: »Hier, im Objektiven, zeigt Itten zwar nicht einen leichten Weg, aber viele gute: die Landkarte des an sich Möglichen.«⁵⁸ So ist Kleints Bildkosmos in bewusst synkretistischer Vielschichtigkeit aus einzelnen Elementen aufgebaut, die vielfach, auf Ittens Kategorialanalyse einzelner bildnerischer Elemente bezogen werden können – geometrisch gegliederte Abstufungen einzelner Farbtonwerte, die skalenweise Verbindung der Helligkeitswerte eines Tons, die Matrix komplementärfarbiger Quadrate, triadische Farbsegmente und -kreise, rhythmische Helldunkelstufen, Farbbänder, in denen Ittens Konzept subjektiver Empfindungsbänder nachklingt –, und die in einen vierteiligen, scheinbar sich polyzentrisch öffnenden Bildkosmos zusammengefasst werden. Es scheint, als habe Kleint hier Ittens kunsttheoretisches Programm selbst zum Bild werden lassen, eingebettet in einen subkutan informellen Farbgrund, der in seiner Malerei nach 1945 in den Vordergrund tritt.⁵⁹ Die polyzentrische räumliche Auffächerung dieser modellhaften Einzel-elemente nimmt ihnen zugleich ihren normativen Charakter. In einem Brief aus dem Entstehungsjahr beschrieb Kleint gegenüber Itten selbst diese Bildform: »Sie sehen, dass eine Menge, und zwar beinahe un-



28 Boris Kleint,
Schwebende Kugel
(Schau Nr. 4), 1940,
Öl auf Leinwand,
125 x 122,5 cm,
Privatbesitz

vereinbares, unter einen Hut gebracht werden musste. Diese Art universal zu malen, d. h. nicht nur in einer Farbe, Form etc., sondern unter Verwendung möglichst aller Bildmittel, liegt mir sehr.«⁶⁰ Lorenz Dittmann spricht vom Stichwort der »Vielbildigkeit« bei Kleint.⁶¹

Noch stärker wahrnehmungsästhetisch akzentuiert ist das Bild *Schwebende Kugel* von 1940 (Abb. 28), in dem in großer Zahl komplementärfarbige Konstellationen, Farbkreissegmente usf. als modellhafte Wahrnehmungskonstellationen kompositorisch zusammengefügt sind.

In dieser wahrnehmungsästhetischen Neuakzentuierung der Ittenschen Wirkungsästhetik entstehen entscheidende Ansatzpunkte für die Aufnahme Ittenscher Überlegungen der Elementaranalyse des Sichtbaren in der Nachkriegskunst.

Der Mythos »Stunde Null« eines Neubeginns der Kunst nach 1945, der nach tausend Jahren nationalsozialistischer Barbarei und dem Zweiten Weltkrieg vielfach, so auch von Albers und Kleint jeweils auf spezifische Weise propagiert wurde, indem sie in ihren Farb- und Bildlehren die Ausgangspunkte bei Itten übergangen, erweist sich so als wahrnehmungsgeschichtlicher Transformationsprozess, der von wichtigen Voraussetzungen der Ittenschen Kunstlehre getragen ist.

- 1 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1/1, Frankfurt am Main 1974, S. 478.
- 2 Vgl. hierzu auch Wick 1988, Badura-Triska 1990, Bd. 2, S. 63ff., Wagner 2002/1, S. 15ff.
- 3 Siehe zur Itten-Rezeption nach 1945 Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunstschule der Moderne*, Ostfildern-Ruit 2000.
- 4 Ähnliche Betrachtungen zur Rezeption der Ittenschen Grundlehre könnten bei Max Buchartz in Essen, Hanns Hoffmann-Lederer in Darmstadt, Fritz Christoph Hüffner in Kassel, Gerhard Kadow in Krefeld, Kurt Kranz in Hamburg, Hannes Neuner und Maximilian Debus, beide in Stuttgart, angestellt werden.
- 5 Vgl. Heike Osterrodt, *Hann Trier. Zur Genese des Malens mit beiden Händen im künstlerischen Werk 1947 bis 1959*, Bramsche 1994 und Christoph Wagner, *Der beschleunigte Blick. Hann Trier und das prozessuale Bild*, Berlin 1999.
- 6 Siehe hierzu weiterführend Willy Rotzler, *Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*, Zürich 1988, S. 137ff.
- 7 Ebd., Matthias Bleyl, *Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945*, Nürnberg 1988.
- 8 Handschriftliche Notiz Johannes Ittens auf der Rückseite des im Itten-Archiv Zürich befindlichen Fotos. Vgl. das Titelblatt der Zeitschrift *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* (1930; 6), 15. März 1930.
- 9 Eines der ersten beidhändig ausgeführten Werke Triers ist das Gemälde *Fliegender Fisch* von 1953, Eitempera auf Leinwand, 64 x 79 cm, Privatbesitz, WV Nr. 89. Die genaue historische Genealogie in der Trierschen Rezeption der Beidhandmalerei Ittens konnte bislang nicht geklärt werden (H. Osterrodt 1994 (s. Anm. 5), S. 23).
- 10 Vgl. Magdalena Droste, »Beiträge zur Geschichte der Ittenschule in Berlin«, in: *Aus der Ittenschule Berlin 1926–1934*, Ausst. Kat. Galerie im Trudelhaus Baden, Zürich 1984, S. 3–14, Rainer K. Wick 2000 (s. Anm. 3), S. 316f., Ders., »Positionen der Itten-Rezeption in der schulischen Kunstpädagogik nach 1945«, in: Dolores Denaro (Hrsg.), *Johannes Itten. Wege zur Kunst*, Ausst. Kat. Johannes-Itten-Stiftung, Bern, Ostfildern-Ruit 2002, S. 308–315.
- 11 Rainer K. Wick, *Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991; Jeannine Fiedler (Hrsg.), *Fotografie am Bauhaus. 1919–1933*, Ausst. Kat. Bauhaus-Archiv Berlin u. a., Berlin 1990.
- 12 Siehe zu den historischen Aspekten der Beziehung beider Künstler Michael Baumgartner, »Josef Albers und Paul Klee – Zwei Lehrerpersönlichkeiten am Bauhaus«, in: *Josef und Anni Albers. Europa und Amerika. Künstlerpaare – Künstlerfreunde*, hrsg. von Josef Helfenstein und Henriette Mentha, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern, Köln 1998, S. 165–186. Vgl. demgegenüber Eugen Gomringer, *Josef Albers. Sein Werk als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert*, Starnberg 1971, S. 139ff. Hans Joachim Albrecht, *Farbe als Sprache. Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Paul Lohse*, Köln 1974, S. 60ff., Ann R. Remsbury, *The Teachers at the Bauhaus, a Comparative Study of the Art Pedagogy of Itten, Albers, Moholy-Nagy, Kandinsky and Klee*, Diss. Essex 1978 (Typskript), Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987, S. 407ff., Hajo Düchting, *Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie* (Reihe Neue Bauhausbücher), Berlin 1996, S. 166, Egon von Rüden, *Zum Begriff künstlerischer Lehre bei Itten, Kandinsky, Albers und Klee*, Berlin 1999.
- 13 Itten (1961) 1973. Josef Albers, *Interaction of Color*, New Haven, Connecticut 1963; Ders., *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, dt. Übers. Köln 1970.
- 14 Henriette Mentha, »Josef und Anni Albers. Chronologie der Biographien und der künstlerischen Entwicklung«, in: Josef Helfenstein/Henriette Mentha (Hrsg.), *Josef und Anni Albers. Europa und Amerika. Künstlerpaare – Künstlerfreunde*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern, Köln 1998, S. 165–186.
- 15 Vgl. etwa die Arbeiten in: *Josef Albers. Eine Retrospektive*, Ausst. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, u. a., Köln 1988, S. 110ff.
- 16 H. Mentha 1998 (s. Anm. 14), S. 10; M. Baumgartner 1998 (s. Anm. 12), S. 165.
- 17 Christian Wolsdorff, »Josef Albers' Vorkurs am Bauhaus 1923–1933«, in: *Josef Albers. Eine Retrospektive*, Ausst. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, u. a., Köln 1988, S. 49–60.
- 18 Gabriele Diana Grawe, »Kontinuität und Transformation: Bauhaus-Pädagogik in Nordamerika«, in: Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunstschule der Moderne*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 338–366, Mary Emma Harris, »Josef Albers: Kunsterziehung am Black Mountain College«, in: *Josef Albers. Eine Retrospektive*, Ausst. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, u. a., Köln 1988, S. 61–67.
- 19 J. Albers 1970 (s. Anm. 13), S. 10.
- 20 Vgl. zu der bislang – mit Blick auf die schwierige Quellenlage – nur in Umrissen erforschte Hölzel-Rezeption Ittens: Egon von Rüden, *Van de Velde – Kandinsky – Hölzel. Typologische Studien zur Entstehung der gegenstandslosen Malerei*, Wuppertal u. a. 1971, Peter Vergo, »Hölzel und Itten«, in: *Abstraction Toward a New Art. Painting 1910–1920*, Ausst. Kat. The Tate Gallery, London 1980, S. 76–79, Wolfgang Venzmer, *Adolf Hölzel. Leben und Werk*, Stuttgart 1982, Wick 1988, S. 17, Badura-Triska 1990, S. 21f. Norbert Schmitz, *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland. Hölzel, Wölfflin, Kandinsky, Dvořák*, Diss. Wuppertal, Alfert 1993.
- 21 Eva-Maria Triska, »Die Quadratbilder Paul Klees – ein Beispiel für das Verhältnis seiner Theorie zu seinem Werk«, in: *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*, Ausst. Kat. Kunsthalle Köln 1979, S. 45–78; Christoph Wagner, »Klees »Reise ins Land der besseren Erkenntnis« – Die Ägyptenreise und die Arbeiten zur »Cardinal-Progression« im kulturhistorischen Kontext«, in: *Reisen in den Süden. Reisefieber präzisiert*,

- hrg. von Uta Gerlach-Laxner und Ellen Schwinzer, Ostfildern-Ruit 1997, S. 72–85.
- 22 Öl auf Faserplatte, 70 x 56 cm, Privatbesitz, Willy Rotzler (1972) 1978, S. 378, WV 1069. Iten Katalog 2002, S. 188, Nr. 67.
- 23 Vgl. E.-M. Triska 1979 (s. Anm. 21), S. 62ff.
- 24 Josef Albers, *Gitterbild*, 1922, Glasassemblage, 32,4 x 28,9 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Orange, CT.
- 25 Allg. H. Dürching 1996 (s. Anm. 12), S. 21f. Auch Anni Albers-Fleischmann, die seit 1925 mit Josef Albers verheiratet war, hatte Itens Vorkurs im Herbst 1922 und im Frühjahr 1923 – also während Itens letztem Unterrichtssemester am Bauhaus – besucht, und konnte damit zu einer Intensivierung Itenscher Anregungen, die sich auch deutlich in ihren Textilarbeiten und Werken spiegeln, beitragen (vgl. *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin u. a., Berlin 1998, S. 110ff., 147ff.).
- 26 Paul Westheim, »Bemerkungen zur Quadratur des Bauhauses«, in: *Das Kunstblatt*, Potsdam, 7. Jg., Heft 10 (1923), S. 319f.
- 27 Vgl. E.-M. Triska 1979 (s. Anm. 21), S. 62ff.
- 28 Vgl. H. J. Albrecht 1974 (s. Anm. 12), S. 74ff.
- 29 Ein großer Teil von Itens farbtheoretischen Aufzeichnungen in den Tagebüchern aus Krefeld und Zürich, sowie die gesamten Vorarbeiten zur *Kunst der Farbe* aus den Fünfziger Jahren sind bislang nicht erforscht.
- 30 J. Albers 1963 (s. Anm. 13), S. 10.
- 31 Öl und Bleistift auf Papier, 33 x 44,1 cm, The Josef Albers and Anni Albers Foundation.
- 32 Vgl. Wick 1988, S. 60ff., Badura-Triska 1990, Bd. 2, S. 75ff., Wagner 1997 (s. Anm. 21), S. 79ff., Wagner 2002/1, S. 24f.
- 33 Tagebuch III, S. 42, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 114.
- 34 Wagner 1997 (s. Anm. 21), S. 78ff.
- 35 J. Albers 1970 (s. Anm. 13), S. 77 ; vgl. J. Albers 1963 (s. Anm. 13), S. 49: »Such quantity studies have taught us to believe that, independent of harmony rules, any color ›goes‹ or ›works‹ with any other color, presupposing that their quantities are appropriate. We feel fortunate that so far there are no comprehensive rules for such aims«.
- 36 Öl auf Hartfaserplatte, 61 x 61 cm, The Josef Albers and Anni Albers Foundation (Orange, CT, JAF: 0610).
- 37 Vgl. J. Albers 1963 (s. Anm. 13), S. 10.
- 38 Tagebuch VII, S. 57f., Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 272.
- 39 Vgl. Magdalena Droste, »Von Itten zu Benetton. Pädagogik zwischen Ideologie und Phantasie«, in: *Swiss made. Die Schweiz im Austausch mit der Welt*, Ausst. Kat. Musée d'art et d'histoire Genf u. a., hrg. von Beat Schläpfer, Zürich 1998, S. 259–272 und Ch. Wagner 2002/2, S. 250ff.
- 40 Zur Entstehung von Itens Farbtyptheorie: Ch. Wagner 2002/2, S. 244–255.
- 41 J. Albers 1970 (s. Anm. 13), S. 10. Vgl. J. Albers 1963 (s. Anm. 13), S. 10: »In visual perception a color is almost never seen as it really is – as it physically is. This fact makes color the most relative medium in art.«
- 42 Kandinsky (1912) 1959, S. 64: »Im allgemeinen ist also die Farbe ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten.«
- 43 *Berliner Tageblatt*, 17.11.1928, 1. Beiblatt, vgl. Johannes Itten, »Pädagogische Elemente einer Formenlehre«, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 1930, Nr. 6, S. 141.
- 44 Siehe zu Kleints Biografie ausführlich Lorenz Dittmann, *Boris Kleint*, Recklinghausen 1984, S. 5ff. und Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), *Boris Kleint. Retrospektive*, Ausst. Kat. Saarland Museum, Ostfildern-Ruit 1993, S. 123ff.
- 45 Die Dissertation Kleints wurde publiziert im *Archiv für die Gesamte Psychologie*, Bd. 51 (1925), S. 337–398. Siehe zu den weiteren Publikationen Kleints L. Dittmann 1984 (s. Anm. 44), S. 8f. und Ders., »Boris Kleint: Theorie und Werk«, in: E.-G. Güse (Hrsg.), *Boris Kleint. Retrospektive*, Ausst. Kat. Saarland Museum, Ostfildern-Ruit 1993, S. 13–21.
- 46 Siehe hierzu den ausführlichen autobiographischen Kommentar Kleints, wiederabgedruckt bei L. Dittmann 1984 (s. Anm. 44), S. 6.
- 47 Brief vom 16.11.1946, Itten-Archiv Zürich.
- 48 Brief vom 21.7.1949, Itten-Archiv Zürich.
- 49 Vgl. z. B. die »Variationen eines Linienmotivs« aus Itens Berliner Schule (Windscheif), abgebildet in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* (1930; 6), 15. März 1930, S. 147.
- 50 Die Briefwechsel und Dokumente hierzu sind im Itten-Archiv Zürich erhalten.
- 51 Oskar Holweck, *Sehen – Grundlehre von Oskar Holweck an der Staatlichen Werkkunstschule Saarbrücken*, Ausst. Kat. Kunstgewerbemuseum Zürich u. a., Zürich 1968, S. 6.
- 52 Boris Kleint, *Bildlehre. Elemente und Ordnung der sichtbaren Welt*, Basel-Stuttgart 1969. Till Neu hat in seiner verdienstvollen Saarbrücker Dissertation die Kunstsysteme Itens, Kleints und Holwecks vorrangig unter kunstpädagogischen Gesichtspunkten miteinander verglichen (Till Neu, *Von der Gestaltungslehre zu den Grundlagen der Gestaltung. Von Itens Vorkurs am Bauhaus zu wissenschaftsorientierten Grundlagenstudie: eine lehr- und wahrnehmungstheoretische Analyse* (Diss. Universität des Saarlandes, Saarbrücken 1977), Ravensburg 1978).
- 53 Viele der Schülerarbeiten in Itens Publikation *Mein Vorkurs am Bauhaus* (Itten 1963), aber auch in der jüngst erschienenen Katalogpublikation von D. Denaro 2002 (s. Anm. 10).
- 54 B. Kleint 1969 (s. Anm. 52), S. 27.
- 55 O. Holweck 1968 (s. Anm. 51), S. 6.
- 56 B. Kleint 1969 (s. Anm. 52), S. 27.
- 57 Öl auf Leinwand, 120 x 80,5 cm, Gottfried Keller-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Willy Rotzler (1972), 1978, S. 299, WV 141, Itten Katalog 2002, S. 123, Nr. 27.
- 58 Boris Kleint in: *Johannes Itten. Gesehen von Freunden und Schülern*, Ravensburg 1960, S. 25f.
- 59 Vgl. Kleints Werke nach 1944, L. Dittmann 1984, (s. Anm. 44), S. 65ff.
- 60 Brief vom 27.11.39, Itten-Archiv Zürich.
- 61 L. Dittmann 1984, (s. Anm. 44), S. 15.