Christoph Wagner

# Johannes Itten in Wien und die Anfänge der Moderne

## 1.

Allzu leicht vergisst man, dass Johannes Itten, als er 27-jährig 1916 für drei Jahre in die schillernd-mondäne Großstadtkultur Wiens wechselte, bereits sehr unterschiedliche Lebensetappen hinter sich hatte. Dieser biografische Zusammenhang muss vorab kurz in Erinnerung gebracht werden, damit man versteht, warum die Wiener Jahre in mehrfacher Hinsicht im Leben Johannes Ittens für ihn als Schlüsseletappe zu bewerten sind:[1] Nach seinen im Berner Oberland verbrachten Kindheitstagen mit ihren archaischen Naturerfahrungen und nicht immer einfachen Lebensverhältnissen, verbringt er seine Jugendzeit ab 1898 – nach dem frühen Tod seines Vaters – unter familiärer Vormundschaft in der bildungsbürgerlich und wirtschaftlich prosperierenden Garnisonsstadt Thun am Thuner See, direkt auf dem Schlossberg bei seinem Onkel wohnend. Nach seinem Gymnasialabschluss absolviert Itten ab 1904 eine zweijährige Lehramtsausbildung am Lehrerseminar Hofwil bei Bern, wo ihm der Direktor Ernst Schneider (1905–1916) auch mit reformpädagogischen Strömungen, mit der Freiwirtschaftslehre und mit Aspekten der Psychoanalyse Sigmund Freuds in Berührung bringt. 1906 folgt eine zweijährige Etappe am Lehrerseminar im Kanton Bern, ab 1908 ebendort eine Tätigkeit als Primarlehrer. Im Herbst 1909 wechselt er als Kunststudent an die École des Beaux-Arts in Genf, im Frühjahr 1910 wieder zurück in die Lehrerausbildung in Bern, und ab Oktober

1 Die folgenden Ausführungen beziehen sich, soweit nicht anders vermerkt, auf Quellendokumente aus dem Itten-Nachlass, die sich heute in der Zentralbibliothek Zürich befinden. Vgl. Wagner 2018a; Ders. 2018b.

Johannes Itten in Wien, 1917 (Foto: Nachlass Johannes Itten).

1912 wiederum in entgegengesetzter Richtung in die Genfer École des Beaux-Arts. 1913 folgen Lehrerstellvertretungen zum Broterwerb in Bern, von Oktober 1914 bis 1916 ein Kunststudium in Stuttgart an der Kgl. Akademie der bildenden Künste

bei Adolf Hölzel, wobei er aber Hölzels Kunstlehre zunächst nur über die Privatstunden von Ida Kerkovius und in Hölzels Vorträgen kennenlernt. Mit diesem biografischen Hintergrund betritt Itten im Herbst 1916 die Wiener Großstadtbühne, bevor er dann im Herbst 1919 in die experimentelle Künstlergemeinschaft der Bauhäusler in Weimar aufgenommen wird, die sein gesamtes weiteres Leben in der späteren Rezeption überstrahlen sollte.

Bis heute hat sich das verkürzte Narrativ etabliert, Ittens biografischen Weg vom künstlerischen ‚Erweckungserlebnis' in Stuttgart unter dem Eindruck Adolf Hölzels direkt – und unter Auslassung der Wiener Etappe – mit dem Auftritt in Weimar am Bauhaus kurzzuschließen. Wie sehr man in der Vergangenheit unter den traditionellen Vorzeichen einer ‚Leben und Werk'-Gliederung mehr die trennenden als die verbindenden Aspekte der einzelnen Abschnitte in Ittens künstlerischer Laufbahn akzentuiert hat, wird exemplarisch an dem kuriosen Faktum deutlich, dass Eva Badura-Triska, die zu Ittens Wiener Jahren die wichtigsten Beiträge publizierte, ihre Edition der Tagebücher Ittens eigentümlicherweise innerhalb der Aufzeichnungen genau mit Ittens Wechsel von Wien nach Weimar unterbricht.[2] So blieben die Weimarer Aufzeichnungen, die Itten die in Wien begonnenen Tagebücher notiert hatte, bis heute unpubliziert.[3] Im Folgenden kann gezeigt werden, dass Ittens Auftritt am Weimarer Bauhaus nicht ohne ein genaueres Verständnis der unmittelbar vorausgehenden drei Wiener Jahre zwischen Oktober 1916 und Oktober 1919 zu verstehen ist. Denn Wien war für Johannes Itten in verschiedener Hinsicht eine entscheidende Phase für die Entstehung seiner eigenständigen künstlerischen Konzepte, sowohl in Abgrenzung zu Adolf Hölzels Lehren wie in Vorbereitung seiner Arbeit am Weimarer Bauhaus.[4]

2 Rotzler 1978, S. 28f. Badura-Triska 1990, Bd. 2, S. 21 und Helfenstein und Mentha 1992, S. 45f.

3 Wagner 2022.

4 Wagner 2010, S. 59–68.

## 2.

Nach einer Sondierungsreise im Juni 1916 auf Einladung von Agathe Mark(-Kornfeld) (1894–1973), deren Eltern in Wien einen einflussreichen Salon unterhielten, zieht Itten am 28. September desselben Jahres in die Reichshauptstadt von Österreich-Ungarn, wo er am 26. Oktober in einer Dachwohnung in der Peter-Jordan-Straße 86/87 im 19. Bezirk eine private Kunstschule ins Leben ruft. Zu seinen ersten Schülerinnen und Schülern gehören u.a. Agathe Mark(-Kornfeld), deren Bruder Richard Mark, Marie Cyrenius, Margit Téry, Anna Höllering und Emmy Anbelang. Neue Eindrücke aus den Avantgardezirkeln der Wiener Künstlerkreise und Begegnungen mit Oskar Kokoschka, Adolf Loos, Robert Musil, Arnold Schönberg, Rudolf Steiner und Hans Tietze prägen einen neuen Lebensabschnitt. In einem reichen Briefwechsel ist Ittens Liebesbeziehung zu seiner Schülerin Anna Höllering (1895–1987) dokumentiert. In den Soireen von Alma Gropius (ehemals Mahler) lernt Itten zahlreiche weitere Persönlichkeiten der Wiener Gesellschaft kennen, Künstler, Architekten, Musiker, Schriftsteller, wie beispielsweise Alban Berg, Gustav Klimt oder Franz Werfel. Ittens Beschäftigung mit indischer und fernöstlicher Religionsphilosophie, Theosophie und Mystik sowie der esoterischen Mischreligion der Mazdaznan-Lehre nimmt zu. Am 7. Mai und 6. Juni hält er in Wien seinen Vortrag *Über Kompositionslehre,* zuerst auf Einladung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs und sodann auf Einladung von Josef Strzygowski am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien. Ab Sommer verlegt Itten seine inzwischen vergrößerte private Kunstschule in ein großes Dachatelier in der Nußdorfer Straße 26–28 und beginnt in den nächsten zwei Jahren auch mit plastischen Arbeiten in Gips zu experimentieren.

Sicherlich ist der Begriff einer ‚privaten Kunstschule', wie er sich für Ittens Atelier in der Nußdorfer Straße eingebürgert hat, nicht ganz angemessen, insbesondere wenn man dabei an irgendeine weiterreichende Form institutioneller Organisation oder gar an ein eigenes Schulgebäude denkt. Eher wäre Ittens ‚private Kunstschule' als eine gut strukturierte Form von künstlerischem Gruppenunterricht zu charakterisieren. Immerhin aber trat Itten zusammen mit seinen Schülerinnen und Schülern in mehreren, offenbar weithin wahrgenommenen und gut besuchten Ausstellungen in die Öffentlichkeit. Für den Erfolg seines Unterrichts spricht, dass ihn bei seinem Wechsel ans Bauhaus in Weimar im Herbst 1919 zahlreiche seiner Wiener Schülerinnen und Schüler begleiteten, darunter Carl Auböck, Josef Breuer, Max Bronstein (Mordecai Ardon), Marie Cyrenius, Friedl Dicker, Walther Heller, Alfred Lipovec, Vally Neumann, Olga Okuniewska, Gyula Pap, Franz Probst, Franz Skala, Franz Singer, Naum Slutzky, Margit Téry-Adler und Anny Wottitz. In unterschiedlichem Maße haben diese Wiener Itten-Schüler auch am Bauhaus Kunstgeschichte geschrieben.

## 3.

Auch Ittens privates Leben ist vielfältig und untrennbar mit Wien und seinen Wiener Jahren biografisch verknüpft, vor allem über eine Reihe für ihn bedeutender Frauenpersönlichkeiten: Neben Agathe Mark-Kornfeld, die Itten in die Wiener Gesellschaft und die dortigen künstlerischen Avantgardezirkel einführte, und seiner Vertrauten Anna Höllering ist hier Emmy Anbelang zu nennen. Emmy Anbelang stammte aus wohlsituiertem bürgerlichem Wiener Hause und war die letzte Muse des am 6. Februar 1918 verstorbenen Gustav Klimt (1862–1918).

Itten beabsichtigte sie zu heiraten, bis Emmy Anbelang unerwartet am 14. Dezember 1918 an der Spanischen Grippe verstirbt. An ihrer Stelle heiratet Itten ein Jahr später, am 10. September 1919, Emmys Schwester Hildegard Anbelang, mit der er im Oktober 1919 nach Weimar zieht, um seine Lehrtätigkeit am Bauhaus aufzunehmen.

Im Sommer verbringt Itten die letzten beiden Juniwochen bis zum 2. Juli 1918 im 90 Kilometer von Wien entfernten Sommerhaus von Alma Gropius auf dem in Niederösterreich liegenden Semmering und lernt dort Walter Gropius (1883–1969) kennen. Anfang Oktober 1918 kehrt er in sein Wiener Atelier zurück und eröffnet dort am 17. November 1918 eine Ausstellung mit Schülerarbeiten.

Im Februar 1919 hält Itten einen weiteren Vortrag am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Ende Februar beruft Walter Gropius ihn brieflich als einen der ersten Meister ans Bauhaus in Weimar. Im April 1919 erscheint mit Hans Tietzes (1880–1954) Aufsatz *Die Zeichnungen von Johannes Itten* in der Zeitschrift *Die Bildenden Künste* eine erste kunsthistorische Würdigung seiner Kunst. Vom 27. April bis 11. Mai 1919 stellt Itten eigene Werke in seinem Atelier in der Nußdorfer Straße aus. Anschließend beteiligt er sich an der Ausstellung der Künstlergruppe *Freie Bewegung* in Wien. In dieser Zeit erwächst eine für beide künstlerisch anregende Freundschaft mit dem Komponisten Josef Matthias Hauer (1883–1959): Itten widmet Hauer seine *Komposition aus zwei Formthemen* und beschäftigt sich mit der Zwölftontechnik Hauers sowie mit Farbe-Ton-Beziehungen. Umgekehrt widmet Hauer Itten sein *Opus 18* und ist beim Durchbruch zur Zwölftonmethode im Sommer 1919 maßgeblich von Ittens abstrakten Bildkompositionen stimuliert. Vergeblich versucht Itten, Hauer ans Weimarer Bauhaus zu holen. In Wien entsteht Ittens gesamtes plastisches Œuvre, eine große

Zahl an Gipsplastiken und -reliefs, die den Wechsel von Wien nach Weimar materiell zwar nicht überstanden haben, aber von Itten immerhin vorzüglich fotografisch dokumentiert wurden.

Ende Juli, Anfang August 1919 publiziert er bei Richard Lanyi in Wien eine in seinem Œuvre bedeutende druckgrafische Mappe mit zehn Lithografien.

## 4.

Ittens Tagebuchaufzeichnungen belegen, dass er sich in Wien intensiv mit theosophischen Schriften im Allgemeinen und mit Publikationen von Annie Besant im Besonderen zu beschäftigen begann. Dass diese theosophischen Interessen Ittens unter dem Eindruck der Begegnung mit Alma Mahler im Sommer 1918 eine neue Intensität gewannen, belegen Ittens Tagebuchnotizen:

> als ich bei der Frau Mahler war, kamen mir immer wieder die charakteristischen Formen und Farben, die oft nur erfühlbar um den Menschen herum sind, in den Sinn. [...] Gestern kam ich fast [!] aus Zufall bei der theosophischen Buchhandlung vorbei, […] und plötzlich frage ich nach theosophischen Büchern mit Illustrationen und bekomme ‚Gedankenformen' von C.W. Leadbeater und A. Besant und ‚Der sichtbare und unsichtbare Mensch' von C.W. Leadbeater. Beides vielleicht genau die Bücher, die ich in dem Moment notwendig brauche.[5]

5 Tagebuch VII, S. 78, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 280.

Alma Mahler korrespondierte zu dieser Zeit mit Annie Besant, der Vorsitzenden der Theosophischen Gesellschaft. Im Raum stand dabei die kuriose Idee, sich von Besant in Benares „als Sanskrit-Schülerin" aufnehmen zu lassen.[6] Jedenfalls scheint es Alma Mahler und Johannes Itten nicht schwer gefallen zu sein, sich gerade an diesen esoterischen geistigen Berührungspunkten miteinander zu verständigen.

6 Mahler-Werfel 1960, S. 67. Hierzu auch Badura-Triska 1990, Bd. 2, S. 37, Anm. 239.

Ittens theosophische Reflexion hatte für seine künstlerische Arbeit Folgen: Genau in dieser Zeit finden sich in Ittens Tagebuchaufzeichnungen Überlegungen zur Farbaura des Menschen, die er am Bauhaus in Weimar weiter ausarbeitete. In Skizzen versuchte Itten seine Vorstellung von der farbigen Aura der Menschen zu visualisieren und weiterführend in der Form „magischer Quadrate" zu rationalisieren.

Dass sich Itten in Wien auch intensiv mit anthroposophischen Schriften auseinandersetzte, ist ebenfalls in seinen Tagebüchern seit dem Ende des Jahres 1916 nachweisbar. Es könnte seine Förderin und glühende Verehrerin Rudolf Steiners, Agathe Mark-Kornfeld, gewesen sein, die Itten mit der Anthroposophie in Berührung brachte. Im November 1916 begann Itten, z. B. Édouard Schurés Buch *Die großen Eingeweihten* mit einem Vorwort Steiners durchzuarbeiten.[7] Neben zahlreichen theosophischen Schriften hat Itten dann während des Jahreswechsels 1916/1917 – wie er in seinem Tagebuch IV vermerkte – auch Rudolf Steiners beide Schriften *Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums* und *Theosophie* gelesen.[8] Dabei versuchte Itten vor allem Steiners Ideen zu den Kategorien „Physischer Leib", „Äther- oder Lebensleib" und „Astralleib" aufzunehmen und in neuer Form miteinander in Beziehung zu setzen.[9] Itten und Steiner sind sich in Wien auch persönlich begegnet. Steiner hatte offenbar über Agathe Mark-Kornfeld von Ittens Kunst Kenntnis bekommen. Jedenfalls berichtet Itten wenig freundlich über seine denkwürdige Begegnung mit Steiner am Rande eines Vortrags, den dieser am 1. Juni 1918 im Atelier von Maria Strakosch-Giesler in Wien hielt:

> Gestern abend war ich in einem Vortrag von Dr. Rudolf Steiner. Er schien nichts Wichtigeres zu tun zu haben[,] als zu beweisen, dass meine künstlerische Arbeitsweise die vollkom[m]enste sei. [...] Ich bin aber trotzdem skeptisch gegen seine Reden. Er ist

7 Schurés 1907. Itten-Tagebuch IV, S. 25, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 152.

8 Itten Tagebuch IV, S. 59, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 165.

9 Itten Tagebuch IV, S. 59, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 165.

> durchaus unkünstlerisch – und deshalb glaube ich ihm nicht ganz seine Erlebnisse.[10]

10 Brief an Anna Höllering, undatiert, 2. Juni 1918, Itten-Archiv Zürich (vgl. auch Badura-Triska 1990, Bd. 2, S. 37, Anm. 243.)

Diese überraschend deutliche Ablehnung Steiners durch Itten ist vermutlich vor dem Hintergrund der zu dieser Zeit beginnenden weltanschaulichen Ausrichtung Ittens an den Grundsätzen der Mazdaznanlehre zu verstehen. In dieser von Otoman Zar-Adusht Ha'nish begründeten Mischreligion flossen zarathustrische, christliche und hinduistisch-tantrische Vorstellungen ineinander, begleitet von einer vegetarischen Ernährungs-, einer am Yoga orientierten Atemlehre sowie von einer von theosophischen Vorstellungen Helena Blavatskys geprägten – reichlich verschrobenen – Rassenlehre. Mit erstaunlicher Systematik begann Itten diese weltanschaulichen Ideen in Wien zu ‚studieren'. Die Quellen belegen, dass sich Itten nicht erst am Bauhaus für die Mazdaznanlehre zu erwärmen begann, sondern dass er sich schon in Wien in umfassender Weise dieser esoterischen Weltanschauung zuwandte.

Ittens Beschäftigung mit den universalistischen Theorien der Mazdaznanlehre und anderer esoterischer Lehren darf also nicht einseitig lediglich als Konfliktpunkt für die spätere Kollision mit Walter Gropius und anderen Bauhauskollegen betrachtet werden, sondern es war in Wien vielmehr ein wichtiger Ausgangspunkt, der ihm über die tatkräftige Vermittlung Alma Mahlers den Weg ins Bauhaus ebnete!

## 5.

In den drei Wiener Jahren zwischen Oktober 1916 und Oktober 1919 skizzierte Itten in seinen Tagebüchern nahezu alle künstlerischen und kunsttheoretischen Aspekte, die er wenig später am Bauhaus umsetzen wird: Rhythmus und Harmonik,

Polaritätenlehre, Farbenlehre, Ausdrucksform, Analysen Alter Meister, Zeit-Raum-Bewegung.

Interessanterweise finden sich zu den Vorkursübungen, mit denen Johannes Itten am Bauhaus später weltberühmt wurde,[11] deutlich mehr konkrete Aufzeichnungen in den Wiener als in den Weimarer Tagebüchern. Während das in Weimar entstandene sogenannte Tempelherrenhaus-Tagebuch nur bruchstückhaft über die Inhalte seines Unterrichts Auskunft gibt und vor allem fragmentarische Notizen zu konzeptuellen Überlegungen seiner Kunst enthält, geben die Aufzeichnungen in seinen Tagebüchern aus Wien detaillierte Hinweise auf diejenigen Übungen, die er mit einer wachsenden Zahl, vor allem an Schülerinnen, in seiner privaten Wiener Kunstschule praktizierte. Systematisch hat Itten in seinen Tagebüchern X–XII, die er von November 1917 bis April 1919 führte,[12] Übungen für seinen Wiener Unterricht notiert. Beginnend mit Übungen zur Frage der „Formcharaktere" und zum „Ausdruck" zwischen „Ruhe – Vermittlung – Bewegung",[13] folgen „Proportionsübungen", „Hell-Dunkel"-Studien und „Übungen über Formrichtungen",[14] „Fingerübungen" und „Übungen in Bändern von Proportion und Helldunkel",[15] „rhythmische Übungen" nach Lucas Cranach, Übungen zu „Stofflichkeiten",[16] ebenfalls im Studium nach alten Meistern und Studien zur abstrakten „Proportion der weissen Flecken": „Ich muss die Schüler veranlassen, Ausdrucksformen zu erfinden. Zum Beispiel das unangenehm giftig Eklige der australischen Nestspinne darstellen".[17] Dabei fällt auf, dass Itten die einzelnen Kategorien der künstlerischen Gestaltung einerseits systematisch jeweils für sich und in ihren Verbindungen untereinander analysiert, andererseits aus völlig freien intuitiven Übungen aus der eigenen Bewegung, Phantasie und Empfindung der Schüler entstehen lässt: „Rhythmus: nach Cranach, Giotto, Greco, Matisse, Tanz und Musik. Analyse der

11 Itten 1963.

12 Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Badura-Triska 1990.

13 Tagebuch X, S. D 1 (10.11.1917). Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 372.

14 Tagebuch X, S. 2f. Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 373.

15 Tagebuch X, S. 4f. (23.11.1917), Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 374.

16 Tagebuch X, S. 6f, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 375

17 Tagebuch X, S. 7, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 377.

Bildrhythmen nach Beherrschung der Detailrhythmen".[18] Kontinuierlich hat Itten diese Übungen mit dem Studium der alten Meister verknüpft, wobei er dabei heuristisch die gesamte Weltkunst nach ihren „Formcharakteren" in den Blick der Schüler zu rücken versucht:

> Gegensatz zwischen Tizian und Giotto, Greco – Memling, Barock – Ägypter und Inder, Delacroix – Gotiker, Rembrandt – Neger [sic!], Gegensatz in der Kontur einer Negerplastik [sic!] und einer ägyptischen Plastik. Neger [sic!] ist heftig – kontrastreich, Ägypter, Gotiker flächiger.[19]

Zweifellos befleißigt sich Itten in seinen begrifflichen Stichworten im Jahre 1917 nicht der uns heute geläufigen politisch korrekten Nomenklatur des 21. Jahrhunderts, sondern der zeittypisch verbreiteten Rede von „Neger" oder „Negerplastik", so wie auch Carl Einstein 1915 seine Publikation mit „Negerplastik" titulierte.

Bevor man hieraus in ahistorischem Kurzschluss für Itten einen verdeckten oder offenen „Rassissmus" unterstellt oder fälschlicherweise gar annimmt, dass Itten afrikanische Kunst abgelehnt habe, muss man beachten, dass Itten diese Kunst mit größtem Respekt in gleicher Wertschätzung und auf gleicher Ranghöhe mit Cézanne, Rembrandt, den Ägyptern oder Gotikern als paradigmatische Ausdrucksform der Kunstgeschichte behandelt:[20] Den besonderen Rhythmus, der nach Ittens Auffassung die afrikanische Kunst bestimmt, gilt es empathisch im eigenen künstlerischen Arbeiten nachzuempfinden: „Rhythmus zählen. Aktzeichnen: Die Hand schwingen lassen: Musik machen."[21] Im März 1919 notiert Itten in seinen Stundenanweisungen:

> Ich will heute Akte rhythmisch zeichnen lehren. Die Schüler müssen einen ganzen Akt in Kreisbewegungen zeichnen, wäh-

18 Tagebuch X, S. 13, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 378.

19 Tagebuch X, S. 25, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 381.

20 Tagebuch X, S. 20–25, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 380f.

21 Tagebuch X, S. 25, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 381.

> rend ich zähle. Rechts und links herum zeichnen, je nachdem die Bewegung des Aktes geht. 1234/2345/3456/4567/5678.[22]

22 Tagebuch XII, S. 12, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 418.

Ittens Ziel in solchen rhythmischen Übungen war es, die „Bewegungen des Aktes in reine Hand-Arm-Bewegungen übertragen“ zu können, als „Wirkungsform“, als „Gefühlsstenogramme“.[23] So gibt er den Wiener Schülerinnen auf, „einen Akt als Hell-Dunkel-Bild zu komponieren. Akte auswendig zeichnen.“[24] Ziel seiner Bildgestaltung ist es dann weiterführend, alle Kategorien der Gestaltung als Polaritäten zu begreifen:

23 Tagebuch X, S. 26f. (24.1.1918), Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 382.

24 Tagebuch X, S. 26f., Badura Triska 1990, Bd. 1, S. 382.

> Bewegung aus zwei Ruhen erzeugt. […] Dann Form und Hell-Dunkel und Farbe als Polaritäten. Bild als organisches Ganzes soll polar sein. Schluss mit Beziehungen zum Leben.[25]

25 Tagebuch X, S. 28, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 382.

Am Ende steht die „Blickführung, Form der starken Akzente.“[26] Konsequent sind alle seine systematischen Überlegungen an das Studium der alten Meister gebunden, in denen er wiederum unterschiedliche künstlerische Typen personifiziert sieht:

26 Tagebuch X, S. 36, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 385

> Sinnlichkeit: Hell-Dunkel ist wohl *materieller* (Rembrandts Materien) als die *Linie*, die *geistiger* ist. […] Ich werde zukünftig auch die einzelnen Schüler *mehr nach dieser Seite hin* entwickeln, nämlich so, dass ich jeden nach seinem innersten Wesen hin entwickele.[27]

27 Tagebuch X, S. 42, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 386.

Hier liegen die Anfänge von Ittens Typlehre, gemäß derer unterschiedliche Menschen künstlerische Formen unterschiedlich empfinden, die er ab den späten 1920er Jahre auch auf seine Farbtyplehre übertragen sollte. Schon 1918 war Itten überzeugt, dass sich Künstlerinnen und Künstler bis in die Beherrschung des Atmens nach solchen Typologien unterscheiden lassen:

> Ich sprach über die *Wichtigkeit des Atmens*. Stellung beim Arbeiten. – Ich liess Atemstenogramme machen, und da zeigte sich, das Frl. Cyrenius rembrandtisch, Fr. Knaffl giottonisch empfindet. Cyrenius hell-dunkel sinnlich, Knaffl linear unsinnlich.[28]

28 Ebd. (2. 3. 1918).

Ziel solcher Übungen, die von Gymnastik begleitet werden, ist es, die „Ausdrucksfähigkeit, die Erlebnisfähigkeit […] zu erwecken. Zuerst muss er erleben“:[29]

> Ich lasse Turnübungen machen […]. Zuerst zeigt sich die Unfähigkeit, vielförmige Bewegungen mit Armen und dem Körper zu machen. Nach und nach [müssen] sich aber diese entwickeln: flächenhafte. Dann lineare, dann räumliche Bewegungen, streichen, ziehen, stossen, schlagen, tasten, prickeln, packen, spielen, tänzeln.[30]

Das alles dient „zur Arbeit an uns selbst“, dem „aufreizende[n] Suchen nach dem Unnennbaren in uns. Wir wollen höchste Subjektivität.“[31] Als Lehrer setzt sich Itten zum Ziel, in den Schülerinnen und Schülern „all den Reichtum, den diese [Subjektivität] zulässt, […zu] entwickeln“, um die Menschen von der „anerzogenen Form, die erschreckend armselig ist“ zu befreien.[32] Immer wieder lässt Itten seine Schülerinnen „Empfindungsstenogramme“ bzw. „Gefühlsstenogramme“ zeichnen, getragen von der Überzeugung, dass diese „reine Persönlichkeitsprodukte“ seien.[33] Zugleich müssen sie aus dem Sichtbaren die „Hauptrhythmen herauslesen“, die „Gefühlspunkte“ finden.[34] Die Tatsache, dass Itten schon an dieser Stelle seiner Aufzeichnungen seine künstlerischen Reflektionen mit der Abschrift des *Schöpfungshymnus* aus dem 10. Liederkreis der *Rigveda* verbindet,[35] den er drei Jahre später am Bauhaus 1921 in der Übersetzung Bruno Adlers in den Almanach *Utopia* aufnahm,[36] dokumentiert, wie unmittelbar seine Überlegungen aus Wiener Jahren in seine Arbeit am Bauhaus eingeflossen sind. Auch die am Bauhaus in Weimar im Vorkurs praktizierten Materialstudien hat Itten schon vollumfänglich in seinem Wiener Unterricht etabliert:

29 Tagebuch X, S. 47, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 387.

30 Tagebuch X, S. 46, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 387.

31 Tagebuch X, S. 45, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 387.

32 Ebd.

33 Tagebuch X, S. 49–51, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 388f.

34 Tagebuch XI, S. 1, 3, Badura-Triska 1990, S. 394.

35 Tagebuch XI, S. 6, 9, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 396f.

36 Adler 1921, S. 11f.

> Das Naturstudium ist vor allem ein Studium des rein Stofflichen, des Materiellen. Kontraste: locker – fest, weich – hart, flockig – glatt, rauh – glatt, spitz – stumpf, glänzend – matt, faserig – gleichmässig.[37]

37 Tagebuch XI, S. 16, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 400.

Die zentrale Bedeutung von Ausdruck und Bewegung, wie sie Itten im prominenten und später ironisierten Bild der Distel metaphorisch zusammenfasste und 1921 im Almanach *Utopia* publizierte, wurde ebenfalls schon im Herbst 1918 in Ittens Wiener Unterricht gefunden:

> Ich ließ eine Distel zeichnen und natürlich zeichneten alle mehr oder weniger gut die Distel nach. Ich zeigte daraufhin die Kreuzschleppung Dürers (Distel Schmerzmotiv). Ich verlangte nun, dass der Schüler sich von der Naturdistel stechen lasse. – Er spürt das Schmerzhafte, Spitze, Scharfe, Aggressive der Distel, dieses soll er dann als reine Bewegungsempfindung wiedergeben auf dem Blatt, dann hat er das Wesen der Distel empfunden und gestaltet.[38]

38 Tagebuch XI, S. 24, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 402.

Im *Utopia*-Almanach von 1921 lautet die entsprechende Passage dann etwas poetischer verklausuliert:

> …meine motorischen Nerven empfinden eine zerrissene, sprunghafte Bewegung. Meine Sinne, Tast- und Gesichtssinn erfassen die schmerzhafte Spitzigkeit ihrer Formbewegung und mein Geist schaut ihr Wesen. Ich erlebe eine Distel.[39]

39 Adler 1921 (s. Anm. 36).

Noch in seiner letzten Wiener Unterrichtssitzung am 4. April 1919 ließ Itten zur Einleitung seines Kurses die „Distel […] zeichnen.“[40]

40 Tagebuch XII, S. 15, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 418.

In allen künstlerischen Gattungen hat Itten dieses Mantra der Verbindung der Gefühlsbewegung mit der Bewegung wiederholt: „Alles ist Bewegung […]. In der Empfindung zeigt sich die Welt als Bewegung am reinsten“[41], und nur wenn man „den Körper empfindungsfähig, bewegungsfähig machen will“, erkennt man „welch enge Beziehung zwischen beiden besteht. *Körper* und *Empfindung*.“[42] In seinen über Monate wiederkeh-

41 Tagebuch XI, S. 46, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 408.

42 Tagebuch XI, S. 47, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 408.

renden Übungen „Hell-Dunkel-Bänder empfindungsmässig darstellen„ zu lassen, verfestigt sich für ihn die Erkenntnis, dass „die Individualitäten der Schüler rein in diesen Bändern dargestellt waren“.[43] Nicht einen Bahnhof, sondern „das Gefühl vom Bahnhof sollte dargestellt werden. Viel, gross, wirr, hart, russig, lärmig, Schwung des Eisens, Rauch.“[44] Ja, in Anlehnung an Albert Einsteins 1905 veröffentlichte *Spezielle Relativitätstheorie* erläutert er das

> *Relative* der *Bewegung*: Im fahrenden Eisenbahnzug sehe ich zum Fenster hinaus, und in gleicher Schnelligkeit mit dem Zug fliegt ein Krähe. Die Anschauung, das Gefühl in mir ist nun so, dass ich die Krähe und den Zug als stillstehend und die Landschaft bewegt sehe.[45]

An diesen Hinweisen wird deutlich, wie wenig Ittens Wechsel von Wien nach Weimar als Zäsur, sondern in einem übergreifenden Zusammenhang betrachtet werden muss. Selbstverständlich greift Itten am Weimarer Bauhaus in der Ausbildung der Bauhausschüler auf Methoden zurück, die er an seiner Wiener Schule erprobt und konsequent weiterentwickelt hat. Dazu gehören vor allem die psychologische Selbsterkundung und Selbsterfahrung der Schüler, rhythmische Übungen, die Beschäftigung mit den künstlerischen Grundaufgaben in den Bereichen der Komposition, der Formcharaktere, des Helldunkels, der Farbe und der Proportion.

Zweifellos sind diese Aspekte einer freien künstlerischen Selbstfindung, wie sie Itten dann in den Vorkurs des Bauhauses implementierte, weltweit bis heute in die Grundannahmen künstlerischer Ausbildungsformen an Kunstakademien eingegangen, durchaus als Erbe einer kunstpädagogischen „Weltbürgermoderne“.

43 Tagebuch XII, S. 7, 10 (22. März 1919), Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 416f.

44 Tagebuch XII, S. 15, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 418.

45 Tagebuch XII, S. 12, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 418.

Auch Ittens überraschend früh – direkt mit seinem Eintreffen 1916 in Wien – vollzogene Abwendung von einem traditionellen Werkbegriff ist bis heute in vielfältigen Variationen Teil künstlerischer Positionierungen:

> Ich will zukünftig gar kein Kunstwerk mehr machen. Nur Gedankenkonzentration, diese darstellen. Das Beten ist auch Gedankenkonzentration auf Gott. Malen heißt, sich konzentrieren auf Farbe-Form.[46]

Schon im Auftakt zur Gründung des Bauhauses hat sich Itten mit dem Konzept, in allen Kunstformen eine „höchst mögliche Entmaterialisierung der Einzeldinge“[47] zu erreichen, radikal positioniert und diese Gedanken nicht zuletzt programmatisch im berühmten Bauhaus-Almanach *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit* 1921 formuliert.

In den drei Jahren zwischen Oktober 1916 und Oktober 1919 findet Itten also in mancherlei Hinsicht zu einer konzeptuellen Neubesinnung für den anschließenden Wechsel ans Bauhaus in Weimar. Itten selbst hat die Bedeutung dieser umfassenden konzeptuellen Positionsbestimmung für seine weitere Arbeit schon zu diesem Zeitpunkt in emphatischen Worten reflektiert: „Mein Kopf brennt noch voll innerer Glut. Ich schreibe eben die erste Skizze für die Vorträge. […] das Gerippe ist da für meine ganze Lebensarbeit.“ Der umfassende Buchbestand aus Ittens Bibliothek dokumentiert, dass diese bemerkenswerte Tätigkeit auf der Ebene einer nicht weniger eindrucksvollen Lektüretätigkeit begleitet wurde. In seinem letzten Wiener Jahr begann Itten, gleichsam Blaupausen für seine kunsttheoretischen Überzeugungen und für seine künstlerische Arbeit und Lehre am Bauhaus zu entwickeln.

46 Tagebuch IV, S. 14, Wien, Oktober/November 1916, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 144.

47 Tagebuch IX, S. 15, 31. Juli 1918, Badura-Triska 1990, Bd. 1, S. 313.

## Unveröffentlichte Quellen

Brief an Anna Höllering, undatiert, 2. Juni 1918, Itten-Archiv Zürich

## Literaturverzeichnis

Bruno Adler (Hrsg.), *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*, Weimar, 1921.
Eva Badura-Triska (Hrsg.), *Johannes Itten. Tagebücher Stuttgart 1913–16, Wien 1916–1919*, 2 Bde., Wien, 1990.
Joseph Helfenstein und Henriette Mentha (Hrsg.), *Johannes Itten. Das Frühwerk 1907–1919. Mit überarbeitetem und ergänztem Werkverzeichnis 1907 bis 1919*, Kat. Kunstmuseum Bern, Bern, 1992.
Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg, 1963.
Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt, 1960.
Willy Rotzler (Hrsg.), *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Zürich, 1978.
Édouard Schurés, *Die großen Eingeweihten. Skizze einer Geheimlehre der Religionen. Rama – Krishna – Hermes – Moses – Orpheus – Pythagoras – Plato – Jesus*, Leipzig, 1907.
Rudolf Steiner, *Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums*, Berlin, 1902.
Rudolf Steiner, *Theosophie*, Berlin, 1902.
Hans Tietze, *Die Zeichnungen von Johannes Itten*, in: *Die Bildenden Künste*, 1919.
Christoph Wagner, *Johannes Ittens ‚private Kunstschule' in Wien – ein Modell für das Bauhaus?*, in: *Bauhaus global. Gesammelte Beiträge der Konferenz bauhaus global*, Berlin, 2010 (Neue Bauhausbücher;

hrsg. von Bauhaus-Archiv Berlin; neue Zählung, Bd. 3), S. 59–68.
Christoph Wagner, *Johannes Itten. Werkverzeichnis, Band I. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. 1907–1938*, München, 2018a.
Christoph Wagner, *Johannes Itten. Catalogue Raisonné Vol. I. Paintings, Watercolors, Drawings. 1907–1938*, München, 2018b.
Christoph Wagner, *Itten, Gropius, Klee am Bauhaus in Weimar. Utopie und historischer Kontext*, Berlin, 2022 (Neue Bauhausbücher; hrsg. vom Bauhaus-Archiv Berlin; neue Zählung, Bd. 2).