

Ines Rödl

Johannes Itten und die Alten Meister



ZOOM. PERSPEKTIVEN
DER MODERNE

Band 8

hrsg. von Christoph Wagner

Johannes Itten und die Alten Meister

Genese und historischer Kontext einer neuen Bildanalytik

Ines Rödl



Gebr. Mann Verlag · Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 Gebr. Mann Verlag • Berlin
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019, für sämtliche Werke von Johannes Itten

Bitte fordern Sie unsere Prospekte an unter www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung, sowie Übersetzung vorbehalten. Kein Teil des
Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Ver-
lages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet oder verbreitet werden. Bezüglich
Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Gestaltung und Satz: Jörg Pütz • Saarbrücken
Umschlagabbildung: Johannes Itten, Tagebuch III, fol. 21, Detail © Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern.
Schrift: Adobe Garamond Pro und FuturaStd-Book
Papier: Maxisatin 135 g/m²

Druck und Verarbeitung: Elbe Druckerei Wittenberg GmbH
Printed in Germany • ISBN 978-3-7861-2836-6

Vorwort	7
I. Zielsetzung und Methodik	10
1. Untersucher Zeitraum und Problemhorizont	12
2. Terminologie: Alte Meister, Analysen und deren Definition für Itten	14
3. Quellenlage und Forschungsstand	16
II. Kultur- und kunstwissenschaftliche Einordnung von Johannes Ittens Analysen	29
1. Auslaufmodell ›Akademie‹: Fallbeispiel Bauhaus als Antithese	30
1.1 »Erziehung zum kleinen Raffael«: Missstände und Umordnung der akademischen Ausbildung	32
1.2 Alte Meister in der künstlerischen Ausbildung	42
2. Reformpädagogischer Kontext: Rettung durch Rembrandt?	63
2.1 Kunstschulreform und erste Vorkursideen	65
2.2 Ehrfurcht vor der Werkstatt: Umsetzung der Ideen	69
2.3 <i>Untergang des Abendlandes?</i> Rückwendung in den Epochen als Zeitphänomen	72
3. Kunstwissenschaft als Menschheitspsychologie: Methoden der Mittelalterrezeption	77
3.1 Legitimierung Alter Meister für die Avantgarde	88
3.2 Gotikrezeption und Romantisierung des Mittelalters am Bauhaus	92
III. Johannes Ittens Analysen	121
1. Intellektueller Hintergrund der Analysen	123
1.1 Ittens persönliche Ausbildung	123
1.2 Lehre bei Adolf Hölzel	126
1.3 Kunstpädagogische, -theoretische und -philosophische Einflüsse: Ittens Synkretismus	134

2.	Itten in Wien	171
2.1	Die Briefe an Otto Morach: Ein »Generalrat«	172
2.2	Johannes Itten und Josef Matthias Hauer: Zwei »Riesenkräfte am Werk«	176
2.3	Kunstpädagogische Tendenz in Wien	182
2.4	Ittens Analysen im Wiener Tagebuch	186
2.5	Der Wiener Unterricht	207
3.	Itten in Weimar	225
3.1	Der Vorkurs und das pädagogische Konzept am Bauhaus: Befreiung der schöpferischen Kräfte	227
3.2	Die Analysen Alter Meister am Bauhaus	232
3.3	Seitenblicke auf Meisterkollegen	239
IV.	»Das Utopische sollte also Wirklichkeit werden«: die <i>Utopia</i>-Mappe	269
V.	Schlussgedanken	291
Anhang		293
	Transkriptionen	293
	Literatur	303
	Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis	321
	Farbtafeln	328

Im Jahr 2015 betätigten sich dreißig Studierende der Hochschule für Bildende Künste in Dresden in einer Kopierwerkstatt mit dem Titel *Copy+Paste*. Aufgabe war es, das 1861 entstandene Historiengemälde Ernest Meissoniers mit einer Darstellung Napoleon Bonapartes und seiner Truppen im Vierten Koalitionskrieg in der Schlacht gegen das preußisch-russische Heer bei Friedland in Ostpreußen minutiös malerisch zu reproduzieren.¹ Die im Laufe der einjährigen Arbeit angefertigte Kopie ging nach ihrer Vervollständigung in den Besitz des Sponsors des Kurses über. Ziel des Projekts, welches von der Künstlerischen Mitarbeiterin der Werkstatt für Maltechnik der Kunstakademie geleitet wurde, war es in erster Linie, den Kunststudentinnen und -studenten die historischen Maltechniken zu vermitteln.² Nach fotografischen Vorlagen erfolgte in einer der Entstehungszeit des Gemäldes entsprechenden akademischen Malweise die ›Fälschung‹ des Vorbildes.

Doch welche Veranlassung ist im 21. Jahrhundert noch gegeben – außer der grundlegenden Vermittlung historischer Techniken –, angehende Künstlerinnen und Künstler ein Historienbild des vorletzten Jahrhunderts kopieren zu lassen? Dies erscheint umso paradoxer, als doch bereits Ende des vorigen Jahrhunderts Künstlergrößen der Moderne wie z.B. Max Liebermann, der geistige Führer der Berliner Sezession, so und ähnlich spotteten:

»An und für sich ist ›akademisch‹ durchaus kein Schimpfwort, aber allmählich [...] ist es dahin gekommen, daß kein Künstler, der sich einigermaßen respektiert, ein akademischer genannt werden will. [...]. Jetzt heißt akademisch: zopfig!«³

Worin liegt also der Beweggrund für einen Kunststudenten, sich mit Alten Meistern und deren Manier auseinanderzusetzen? Die Dresdener Studierenden sind mit Blick auf die jahrhundertelange Ausbildungsgeschichte an Kunstschulen kein Einzelfall. Die folgende Ausarbeitung wird lehren, dass das Moment des Kopistentums ein stetes Diskussionsthema war und dessen ästhetische und kunstethische Einschätzung insbesondere an Scheidepunkten und zu Zeiten von Reformbewegungen diskutiert wurde. Eine Betrachtung von altmeisterlichen Kopiensammlungen zu repräsentativen Zwecken, z.B. im Falle der Schack'schen Kopiensammlung in München, die von Franz von Lenbach angefertigt wurde, soll dabei ausgespart werden. Dass die Behandlung von Werken Alter Meister in der Künstlerausbildung schon immer einen Mehrwert mit sich brachte, war allerdings unstrittig. Im Kurs an der Dresdener Hochschule profitierten die Beteiligten aber nicht zuvorderst von der handwerklichen Weiterbildung, sondern im Gegenteil berichteten sie vom Erfahrungswert der Einfühlung, welche sie beim Kopieren wahrgenommen hätten.⁴ Sie begannen ein tiefes Verständnis sowohl für das Medium der Malerei als auch für das Werk selbst zu entwickeln, d.h. für seine innerbildlichen Strukturen, seine Aussage, aber auch für den wirkungsästhetischen Empfindungsgehalt. Eben diesen Nutzen einer solchen Erfahrung hatte Johannes Itten bereits hundert Jahre zuvor erkannt und an seine Schüler weitergegeben.

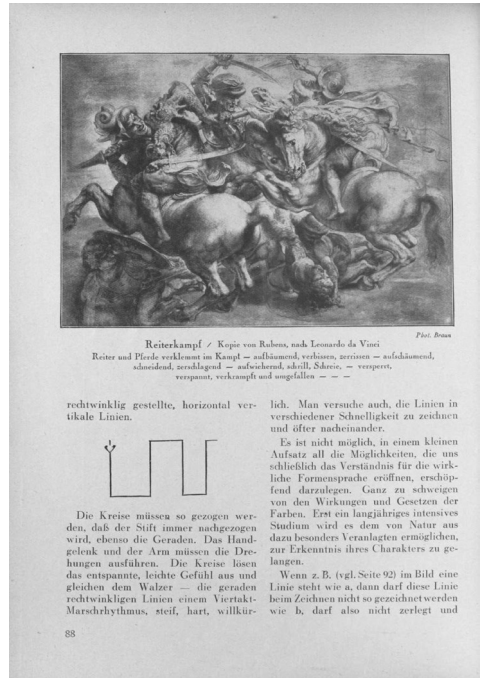
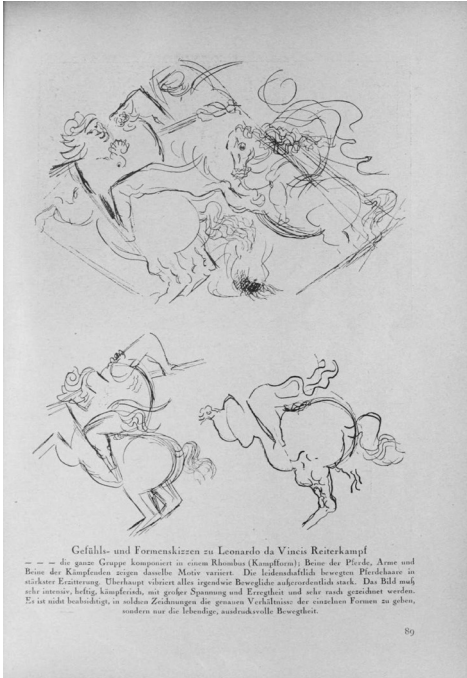
Die vorliegende Abhandlung, die dieser neuen Form der Bildanalytik von Johannes Itten nachspürt, entstand als Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Fakultät für Philosophie, Kunst-, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften der Universität Regensburg. Anbei ergeht herzlicher Dank an die folgenden Personen, die mich im Rahmen dieses Dissertationsprojekts und während der Promotionsphase bis hin zur Drucklegung unterstützt haben:

Meinem Doktorvater Prof. Dr. Christoph Wagner, der mich als Mentor und Lehrer seit Beginn meines Studiums bis hin zur Erlangung der Doktorwürde sowohl auf wissenschaftlicher als auch menschlicher Basis geprägt, inspiriert und vor allem unterstützt hat. Darüber hinaus danke ich ihm für die Aufnahme in die Zoom-Publikationsreihe und für die Herausgabe meiner Arbeit. Herrn Prof. Dr. Oliver Jehle vom KIT Karlsruhe, dem ich gleichermaßen meine Entwicklung und meinen Werdegang als Kunsthistorikerin zu verdanken habe und der auch über die Distanz hinweg meine Arbeit als Zweitgutachter bereitwillig betreut hat. Herrn Dr. Hans-Robert Cram und Frau Dr. Merle Ziegler vom Gebr. Mann Verlag für die professionelle Betreuung bei der Drucklegung sowie Herrn Jörg Pütz für seine Bereitschaft und Fertigkeit, mein Typoskript in ein schönes Buch zu verwandeln. Der Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, für die freundliche Zurverfügungstellung der Abbildungen von Johannes Itten. Meinen Freunden, Kollegen und (ehemaligen) Mitarbeitern vom Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Regensburg für viele Jahre kollegialen Austauschs und für gegenseitige Unterstützung, Zusammenhalt und Freundschaft – hier besonders hervorheben möchte ich Herrn Gerald Dagit. Meinen Eltern für die finanzielle Unterstützung während meines Wissenschaftlichen Volontariats am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, die es ermöglicht hat, mein Promotionsvorhaben abzuschließen. Zuletzt danke ich Sean Kelly für seine vorbehaltlose emotionale Unterstützung und für die Bereitschaft, auch in Zukunft diesen Weg mit mir zu gehen.

Regensburg, im September 2019

Anmerkungen

- 1 Das Ölgemälde mit dem Titel *Friedland* aus dem Jahr 1806 und den Maßen 135,9 x 242,6 cm befindet sich in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art in New York, USA. Zur Begrifflichkeit der ›Kopie‹ vgl. *Originale echt/falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst*, Ausst.kat. Neues Museum Weserburg, Bremen, 25. Juli bis 24. Oktober 1999, hrsg. vom Neuen Museum Weserburg Bremen, Bremen 1999.
- 2 Vgl. die Beschreibung des Werkstattprofils: »Ziel der Kurse ist es, die Studierenden zu einer bewussten, sinnhaften Wahl der Materialien und handwerklichen Mittel zu befähigen und damit das Entwickeln einer eigenen, authentischen Malerei zu unterstützen«, zitiert nach <http://www.hfbk-dresden.de/hochschule/profil/werkstaetten/maltechnik/> (Zugriff 30.6.2017). Die Ankündigung im Vorlesungsverzeichnis der HfBK Dresden lautet: »Copy & Paste – die Fälscherwerkstatt zu Gast in der HfBK Dresden. Studierende, die sich für historische Maltechniken (v.a. Lasurmalerei) interessieren, sind herzlich eingeladen, an der Fälscherwerkstatt teilzunehmen.«, zitiert nach <http://www.hfbk-dresden.de/fileadmin/alle/downloads/VLVWS2016.pdf>, S. 154 (Zugriff 30.6.2017). Der Einfachheit und besseren Lesbarkeit halber fallen in den folgenden Kapiteln ohne Gender-Differenzierung sowohl weibliche als auch männliche ›Studenten‹ o.ä. unter denselben Begriff.
- 3 Max Liebermann, *Gesammelte Schriften*, Berlin 1922, S. 75. Der Ausspruch stammt von 1896.
- 4 Vgl. den Artikel von Susanne Altmann, »Imitation und Einfühlung«, in: *art Magazin*, August 2015, S. 141.



- 1a Analyse nach Leonardo da Vinci, *Schlacht von Anghiari* (Kopie des Freskos nach Leonardo da Vinci von Peter Paul Rubens, um 1603), 1927
- 1b Leonardo da Vinci, *Schlacht von Anghiari* (Kopie des Freskos nach Leonardo da Vinci von Peter Paul Rubens, um 1603), Paris, Musée du Louvre

Zielsetzung der vorliegenden Untersuchung ist es, Johannes Ittens Auseinandersetzung mit den Werken Alter Meister innerhalb seines Schaffens als Künstler, Kunstpädagoge und Kunsttheoretiker zu beleuchten und zu kontextualisieren. Das beinhaltet einerseits die Prüfung des Stellenwerts von Werken Alter Meister als Grundlage für Ittens persönliche Entwicklung und im Rahmen seines eigenen künstlerischen Schaffens und andererseits eine Erforschung des Einsatzes derartiger Werke als Lehr-Materialien in seinem Kunstunterricht und des Analysierens der Werke Alter Meister als kunstpädagogische Methode für die nachkommenden Künstlergenerationen. Die kunstwissenschaftliche Einordnung berücksichtigt dabei sowohl den zeithistorischen als auch den kunstpädagogischen Kontext. Eine kritische Beurteilung der sogenannten Methode der ›Analysen Alter Meister‹ im Kunstschulkontext stellt damit das zentrale Anliegen dar.

Die bildnerischen Umsetzungen der Analysen aus dem Unterricht und in den persönlichen Aufzeichnungen Ittens, die sich bis heute erhalten haben und zugänglich sind, sind somit auch als die Hauptquelle dieser Abhandlung anzusehen. Ergänzt wird das zu untersuchende Material darüber hinaus durch entsprechende Notate von Schülern aus dem Unterricht sowie durch Berichte von außen.

Auf der Grundlage einer detaillierten Betrachtung der wesentlichen Aspekte dieser zeichnerischen bzw. malerischen Analysen soll ihr Mehrwert für die kunstpädagogische Unterweisung in den bildenden Künsten nachvollziehbar gemacht werden. Ausschlaggebend hierfür ist die formale Untersuchung dieser Analysen auf ihre bildnerischen Schwerpunkte hin, wie beispielweise Struktur, Rhythmus und Gliederung der Bildfläche, unter Berücksichtigung der jeweiligen expressiven Bildaussage.

Da die Analysen Alter Meister in der bisherigen wissenschaftlichen Forschung zur Figur des Künstlers Johannes Itten keinen Schwerpunkt gebildet hatten, lag bislang ein Ungleichgewicht in der Sekundärliteratur vor, was vornehmlich eine Reihe von Untersuchungen zu seiner Farbtheorie oder anderen Aspekten seiner Formenlehre mit sich brachte. Dadurch, dass Itten der Nachwelt in vereinfachter Weise als Initiator des Vorkurses im Gedächtnis blieb, wurden die Analysen Alter Meister vielmehr nur als Randnotiz im Kontext der Vorlehre am Bauhaus erwähnt und wahrgenommen. Darüber hinaus hat eine adäquate kunstwissenschaftliche Einordnung der sogenannten *Utopia*-Mappe¹ von 1921 und der darin enthaltenen Serie von fünf Analysen Alter Meister bis heute nicht befriedigend stattgefunden. Durch das Aufarbeiten der offenen Fragen für diesen Teilbereich des komplexen Œuvres von Johannes Itten erfüllt sich somit ein Desiderat in der allgemeinen Itten-Forschung.

1. Untersucher Zeitraum und Problemhorizont

In der Untersuchung liegt der besondere Fokus auf den frühen Jahren im Schaffen von Johannes Itten. Konkret überspannt der untersuchte Zeitraum und somit das analysierte Material die prägende Zeit der eigenen Ausbildung Ittens an der Stuttgarter Akademie bei Professor Adolf Hölzel, die Zeit seiner Etablierung als Künstler und Kunstlehrer in Wien sowie abschließend die kurze, aber intensive Tätigkeit als Meister am Bauhaus zu Weimar.

Noch während seiner Ausbildung zum Primarlehrer und Sekundarlehrer in Bern fasste Itte den Beschluss, Künstler zu werden und absolvierte zwei kurze Studienaufenthalte an der *École des Beaux-Arts* in Genf.² Gerade letzterer Aufenthalt im Wintersemester 1912/1913 sollte durch den Einfluss seines dortigen Lehrers Eugène Gilliard zur Initialzündung für Ittens Laufbahn auf dem Gebiet der bildenden Künste werden. Nachdem Itten Arbeiten von Adolf Hölzel auf einer Studienreise nach München kennenlernen konnte,³ stellten Stuttgart und die dortige Kunstakademie im Jahr 1913 sein nächstes Ziel dar. Als zunächst Schüler bzw. Lehrer von Ida Kerkovius⁴ und schließlich als Meisterschüler Hölzels konnte er sich mit dessen Lehre der bildnerischen Mittel vertraut machen und bereits Erfolge und Verkäufe als eigenständiger Künstler feiern. Die erste persönliche Auseinandersetzung mit philosophischen und kunsttheoretischen Schriften sowie der rege Austausch mit Künstlerkollegen wie etwa Hermann Stenner, Oskar Schlemmer und Willi Baumeister führten zu einem Weiterdenken der kunsttheoretischen Ideen Hölzels. Nach drei Jahren wandte er Stuttgart den Rücken zu, um sich im Jahr 1916 in Wien niederzulassen. Dort konnte Itten seine eigene, nun fortschreitend ausgearbeitete Gestaltungslehre als privater Lehrer an die Schüler im Einzel- oder Gruppenunterricht weitergeben. Drei erfolgreiche Jahre in Wien später, in denen Itten seinen Unterricht in einer privaten Lehranstalt abgehalten hatte,⁵ wurde er schließlich durch Empfehlung von Alma Mahler-Gropius an ihren damaligen Ehemann Walter Gropius von demselben an das Bauhaus in Weimar berufen.⁶ Mit seiner dort initiierten Vorlehre auf der Basis einer kunstpädagogischen Grundlagenvermittlung gelang es Itten, derartige Erfolge zu erzielen, dass er nachfolgend diese Technik der Künstlererziehung auch in die Ausbildung an seiner Lehranstalt in Berlin einbrachte.⁷

Dieses Abstecken der zu untersuchenden Zeitspanne hat sich insofern als sinnvoll herausgestellt, als sich in dieser Frühphase der Tätigkeit Ittens eine rasche und ergiebige Fortentwicklung seiner Persönlichkeit und seiner Anschauungen, sowohl als Künstler als auch als Pädagoge, vollzogen hat. Ittens innere Konstitution genauso wie die äußeren Begebenheiten fungieren gleichermaßen als Auslöser und Katalysator von seinen künstlerischen und pädagogischen Bestrebungen. So lässt sich beispielweise als erste einschneidende Zäsur im Künstlerleben des Sekundarlehrers Itten sein Ortswechsel an die Akademie Stuttgart und damit in den akademischen Einflussbereich Hölzels rekonstruieren. Und nachdem sich Itten dort innerhalb weniger Jahre dessen Lehre angeeignet hatte, folgte mit seiner Übersiedelung nach Wien ein unmittelbares Fortschreiben bzw. Modifizieren der Hölzel'schen Unterweisungen als Reaktion auf seine sich vertiefende Versenkung in philosophische Schriften.⁸ Dieser Abnabelungsprozess von seinen Lehrern bzw. die Entwicklung eines Eigenbewusstseins bezüglich Kunstunterricht und -theorie kann anhand entsprechender Tagebucheinträge nachvollzogen werden.⁹ Die universalistisch gedachten und auf eine künstlerische Betätigung bezogenen Erziehungsideen, welche Itten in seiner Privatschule in Wien erfolgreich erprobt hatte, konsolidierten sich nun in einer dritten Etappe und wurden schließlich einer Schülergeneration unter den institutionellen Voraussetzungen einer staatlichen Lehrereinrichtung wie dem Bauhaus in Weimar zugänglich gemacht. Folglich griff der Lehrplan der Itten-Schule Berlin¹⁰ wiederum das Unterrichtsprogramm aus Weimar dahingehend auf, dass Analysenaufgaben nach vergleichbaren oder derselben Vorlagen von Alten Meistern gestellt wurden.¹¹ So lässt sich innerhalb dieser Kernzeit von knapp zehn Jahren ein Ballungsfeld abstecken, dessen pädagogischen und künstlerischen Resultate sich maßgeblich auf das weitere Lebenswerk Ittens und seiner Schüler ausgewirkt hatte und bis zuletzt auch den modernen Umgang mit den Alten Meistern definierte.

Methodische Probleme, die sich durch das Begrenzen des Untersuchungszeitraums ergeben, beziehen sich hauptsächlich auf die anachronistische Eingliederung derjenigen Quellen, die außerhalb des untersuchten Zeitraums entstanden sind. Allerdings lässt sich durch den gesteckten Zeitrahmen auch die Gefahr umgehen, durch eine zeitlich bedingte Verwässerung die Analysen Alter Meister im langjährigen künstlerischen und pädagogischen Œuvre Ittens falsch zu bewerten.

Durch seinen an die Zeit der Berliner Schule anschließenden Direktorenposten an der Höheren Fachschule für Textile Flächenkunst¹² in Krefeld lässt sich ohnedies eine Schwerpunktverschiebung in Ittens Lehrtätigkeit nachvollziehen, was wiederum die Analysen Alter Meister im Unterricht in eine leichte Abseitsstellung manövrierte. Die nachfolgenden Lehrverhältnisse an der Kunstgewerbeschule und an der Textilfachschule in Zürich wiesen den Analysen Alter Meister ebenso eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle zu.¹³ Außerdem birgt die Tatsache, dass Johannes Itten sich umfassend publizistisch erst rückblickend und nach Verstreichen eines beträchtlichen Zeitabstands hinsichtlich der genannten frühen Jahre, insbesondere in Bezug auf die Vorlehre am Bauhaus, geäußert hatte,¹⁴ die Gefahr von Ungenauigkeiten oder Verwechslungen in der Erinnerung.¹⁵ Daher werden Publikationen und Aufzeichnungen, welche von Itten zum Thema verfasst wurden und nicht zeitgenössisch zu oben genannten Stationen entstanden sind, zwar als wichtige Ergänzung aber mit besonderer Berücksichtigung des zeitlichen Entstehungsrahmens betrachtet.

2. Terminologie: Alte Meister, Analysen und deren Definition für Itten

Entgegen der allgemeinen Definition ›Alter Meister‹, welche weitläufig die Maler und deren Werke aus dem 14. bis ins 18. Jahrhundert beschreibt,¹⁶ erfolgte bei Johannes Itten sowohl eine zeitliche als auch mediale Ausdehnung des Begriffs. Von ihm wurden Tafelmalereien, Plastiken und Skulpturen, Reliefs und Architekturelemente aus sämtlichen Epochen der Kunstgeschichte gleichermaßen analysiert. Ebenso fand keine geografische Begrenzung von Ittens Bildkosmos auf Europa statt. Gerade Werke aus Persien und dem Mittleren und Fernen Osten waren von gleichrangigem Interesse wie die europäischen Erzeugnisse. Die Palette der Kunstwerke, derer Itten sich als Vorlagen für seine Analysen bediente, beginnt zeitlich bei der Kunst der frühen Hochkulturen der Ägypter und Perser, erweitert um eine Reihe armenischer Miniaturen.¹⁷ Der Hauptfundus seiner Analysevorlagen erstreckt sich über früh- und hochmittelalterliche Buchmalereien, Tafelgemälde altdeutscher und altniederländischer Meister, altitalienische Maler und deren frühneuzeitliche Nachfolger und Künstler der italienischen Hochrenaissance bis hin zu den Hauptvertretern der venezianischen Malerei. Des Weiteren widmete sich Itten auch Vertretern von Kunstströmungen aus dem 19. Jahrhundert oder zeitgenössischen Künstlern. Außereuropäische Kunst und Arbeiten der Primitiven, wie die von den Zeitgenossen als ›Negerplastiken‹ bezeichneten Bildwerke, und Japanische Tusch- und Holschnitte runden die Sammlung des Vorlagematerials ab. Ein besonderes Augenmerk wurde darüber hinaus stets Paul Cézanne zuteil, der zwar, der gängigen Definition nach, nicht zu den Alten Meistern zu rechnen ist, aber von Itten als Wegbereiter der Moderne besonders verehrt wurde.¹⁸ In der Bibliothek aus Ittens Nachlass lassen sich entsprechende Übersichtswerke finden, aus deren reichen Abbildungsschatz er seine Vorlagen entnehmen konnte.¹⁹

Auffallend ist, dass in den Stuttgarter Tagebüchern, die geprägt sind durch den akademischen Unterricht bei Adolf Hölzel, die Bezeichnung der ›Alte Meister‹ unhinterfragt übernommen wurde. Dies geht auf jene Aufzeichnungen Ittens zurück, die teilweise als Niederschriften der Vorlesungen Hölzels oder als Gedankenprotokolle angefertigt wurden, und in welchen die Terminologie Hölzels aufgenommen und wiederverwandt wurde.²⁰ In diesem Kontext wird auch die definitorische Beschneidung der ›Alten Meister‹ bei Hölzel im Gegensatz zu Itten deutlich, da ersterer in seinen Untersuchungen vornehmlich auf die italienischen Maler der Frühen Neuzeit, auf den klassischen Kanon der Renaissancekünstler und auf die Venezianer zurückgegriffen hatte.²¹

Itten selbst verwandte in den Aufzeichnungen seiner Wiener Tagebücher an zwei vereinzelt Stellen explizit die Bezeichnung ›Alte Meister‹ – häufiger spricht er hingegen lediglich von ›Meistern‹ –, allerdings wird im Verlauf des jeweiligen Tagebucheintrags seine überregional und epochenübergreifend verstandene Begriffsdefinition ersichtlich:

»Aufg. Aus alten Meistern Formfiguren herauszeichnen. Rhythmus 1. Gegensatz zwischen Tizian u. Giotto, Greco – Memling, Barock – Aegypter, – Inder, Delacroix – Gotiker, Rembrandt [sic] – Neger [...]«²²

Nebenbei handelt es sich auch bei diesen Erwähnungen um Notizen für konkrete, als Aufgabenstellungen formulierte Anweisungen für seine Wiener Schüler, was wiederum den

Stuttgarter Tagebüchern, mit seinen für die Schülerschaft Hölzels aufbereiteten Inhalten ähnlich kommt. Auf gleiche Weise verhält es sich bei Tagebuchaufzeichnungen während Ittens Sommeraufenthalt in Sigriswil, Schweiz, im Jahr 1918, die Notizen für einen Kurs für Kunsthistoriker wiedergeben, welcher Anfang des Jahres 1919 stattfand.²³ Auch hier erfolgt, zusammengefasst unter der Überschrift der »Alte[n] Meister der Form und Farbe«, die Aufzählung von Künstlern und Kulturen verschiedenster Epochen: »(Grünwald Greco / Cézanne, nordische und südl. Kunst, Griechen / Aegypter Assyrer/ Inder, Chinesen./.«²⁴. Der Etymologie des Terminus folgend, sah Itten in der Methode der zergliedernden Analyse eine Möglichkeit, die konkrete Anwendungsweisen der formalen Mittel aus einem Gemälde herauszufiltern, daraus einen Generalbass abzuleiten und schließlich durch das Eintauchen in die innerbildliche Logik eine Wesensschau des Bildes und seiner Aussage zu erfahren. Während Itten in seinen Aufzeichnungen an verschiedenen Stellen zwar selbst von »Analysen«²⁵ gesprochen hatte, erscheint die Wendung ›Analysen Alter Meister‹ jedoch zum ersten Mal im Jahr 1921 in der *Utopia*-Publikation in seinem mit diesem Titel überschriebenen Beitrag.²⁶ Zuvor findet sich im Wiener Tagebuch lediglich einmalig der Hinweis auf »[...] Analysen von alten Bildern«²⁷. Im Zeitraum der Publikation des *Utopia*-Almanachs, und damit während seiner Meister-Tätigkeit am Bauhaus, taucht die Formulierung der ›Analysen Alter Meister‹ im Folgejahr 1922 erneut auf einem Flugblatt zur *Ausstellung von Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge im Staatlichen Bauhaus Weimar* auf, welches mit höchster Wahrscheinlichkeit von Itten selbst verfasst wurde.²⁸ In einem Bericht von Oskar Schlemmer, der ebenfalls aus der Weimarer Zeit stammt, ist wiederum nur die Rede davon, dass Itten vor seinen Schülern »Analyse«-Unterricht gebe. Eine klare Beschreibung des behandelten Unterrichtsmaterials, – bis auf den Hinweis auf eine »gotische Figur« und den »Grünwaldaltar« –, durch Schlemmer erfolgt nicht, obwohl er den Gesamteindruck einer solchen Analysestunde sehr anschaulich wiedergibt.²⁹ Diese Dokumentation Schlemmers deckt sich mit Ittens Beschreibungen seines Unterrichts in Briefkorrespondenzen mit der österreichischen Schauspielerin und guten Freundin Anna Höllering³⁰ und dem Komponisten Josef Matthias Hauer³¹ in Wien.

Für die Ausformulierung des Lehrplans der Itten-Schule Berlin hat Itten diesen Unterrichtsaspekt von Neuem definiert, indem die Architektur als ein Schwerpunkt miteinbezogen wurde, was den dortigen und zeitlichen Gegebenheiten eher gerecht wurde: Als Punkt IX des Lehrplans ist bei der Aufzählung des Lehrstoffs die Rede von »Analysen von Meisterwerken der Malerei, Plastik und Architektur aus allen Zeiten und Völkern [...]«³².

In Ittens *Tagebuch* von 1930, welches bilanzierend als Standardwerk zur Gestaltungslehre in der Berliner Itten-Schule verlegt wurde, stößt man schließlich weiterhin auf »Analysen«³³, die sich allerdings eher durch die Anwendung der Analysemethode definieren, als durch eine Kategorisierung des analysierten Werk.

Sowohl beim Begriff der Analyse als auch bei der Einordnung der zu den ›Alten Meistern‹ gehörigen Vorlagen treten im Werk von Itten gewisse selbstinduzierte Unschärfen auf. Im Folgenden sollen daher sämtliche Annäherungen an Werke der bildenden Kunst mit einem analysierenden Charakter berücksichtigt werden, was folglich nicht nur Ittens bildnerische sondern auch sprachliche Versuche miteinbezieht. Gerade die Analysen in den frühen Tagebüchern in Stuttgart und Wien weisen eine Bandbreite an Detailliertheit bei der

Ausarbeitung der Zeichnungen und Skizzen auf. Weitere Analysen wurden von Itten in Worten verfasst, sei es als kurze Notiz eines Schlagwortes, als Aphorismen oder ausformulierte Bildbeschreibungen, die auf eine Auswertung der Bildvorlage hinstreben.³⁴ Als Mischform dieser beiden Annäherungsweisen nimmt schließlich die *Utopia*-Mappe eine Sonderstellung im zu sichtenden Material ein. Im Folgenden soll schlussfolgernd daraus aus Einfachheitsgründen stets die Rede von den Analysen Alter Meister sein.

3. Quellenlage und Forschungsstand

Für die kunstwissenschaftliche Untersuchung der Analysen Alter Meister von Johannes Itten stehen nicht nur die Arbeiten aus Ittens eigenem Œuvre oder die Schülerarbeiten aus dem Unterricht zur Verfügung, sondern auch in erster Linie die vielfältigen Publikationen des Autors Itten, außerdem zeitgenössische Schriftquellen wie Aufzeichnungen und Erinnerungen von Besuchern oder Schülern des Unterrichts und die schriftlichen Korrespondenzen zwischen Itten und seinen Vertrauten, denen er sich gegenüber in Bezug auf seine Vermittlungsmethoden und Begebenheiten im Unterricht geäußert hatte. Jenes Konvolut von überwiegend sprachlich gefassten Überlieferungen seiner Theorien, angereichert mit den noch erhaltenen Zeichnungen und Skizzen, machen das zu untersuchende Quellenmaterial aus. Diese Konstellation wiederum bringt den Vorteil mit sich, dass Johannes Itten für seine Schriften die Auswahl solcher bildnerischen Analyse-Beispiele, die eine zielführende Symbiose mit dem Text eingehen konnten, selbst vorgenommen hatte, wohingegen irreführendes Material, welches letztlich nicht repräsentativ war oder nicht mit Ittens genuinen Vorstellungen konform ging, als Ausreißer oder erfolglos ausgesiebt wurde. Ergänzend konnte damit die Gefahr gebannt werden, aufgrund der schlechten Überlieferungslage der Arbeitsergebnisse – hauptsächlich betroffen davon sind die Resultate aus der Vorlehre in Weimar – über das überkommene Vermächtnis ein falsches Urteil zu fällen oder es falsch zu gewichten. Somit wiegt der Verlust der Ergebnisse und Arbeiten aus dem Vorkurs – insbesondere die von der Schülerin Margit Téry-Adler –, die seit dem Jahr 1922 kistenweise nach Indien als Anschauungsmaterial für ein in Neu-Delhi zu gründendes Bauhaus versandt wurden,³⁵ weniger schwer.

Erste Anlaufstelle für das Erforschen der Gedanken- und Bildkonstrukte von Johannes Itten stellen die im Jahr 1990 von Eva Badura-Triska publizierten Tagebücher aus der Zeit von 1913 bis 1919 dar.³⁶ In zwei Bänden werden als Faksimiles nebst Transkriptionen und Kommentar die Eintragungen in den Notiz- bzw. Tagebüchern des Künstlers wiedergegeben. Diese Veröffentlichung konzentriert sich somit auf die oben genannte Kernzeit der 1910er Jahre, die auch für die Analysen Alter Meister entwicklungstechnisch maßgebend war. Die Quelle zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass sie eine Vielzahl von Analysezeichnungen unterschiedlichster Qualitäten enthält, an denen sich jener Entwicklungsprozess ablesen lässt, welchen Itten seit seiner Stuttgarter Zeit unter dem Einfluss Hölzels bis zu seiner Selbstständigkeit hin durchlaufen hat. Durch eben jenen unterschiedlichen Durcharbeitungsgrad dieser bildnerischen Analysen wird im Folgenden von Skizzen oder

Zeichnungen o.ä. die Rede sein. Diese Bezeichnungen beruhen lose auf der Detailliertheit der Ausführungen seitens Ittens und entsprechen keiner methodischen Kategorisierung.

Eingefügt in diese Tagebücher befinden sich außerdem zwei Manuskripte für den lehrhaften Vortrag *Über Komposition*, den Itten zweimal im Jahr 1917 in Wien hielt.³⁷ In einem Appell an die Zuhörer forderte er darin auf, das eigene ›Selbst‹ zu ergründen, was nur über die Kenntnis der Kunstwerke früherer Epochen möglich sei.³⁸ Anschließend wird eine Auswahl von Werken der bildenden Kunst in einem kunstgeschichtlichen Abriss und mithilfe beigestellter Konstruktionsskizzen, Kompositionsanalysen und Zeichnungen zur besseren Verdeutlichung des Gesagten abgehandelt. Wieder decken die genannten Beispiele die Geschichte der Kunst von den Indern, Persern und Ägyptern bis hin zu modernsten Strömungen wie dem Expressionismus und Futurismus ab.³⁹

Daran anschließend und hier anachronistisch gelistet liefert Ittens Publikation *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre* von 1963 weitreichende Erkenntnisse.⁴⁰ Itten bezieht sich hier explizit auf die Vorlehre in Weimar. In sieben Kapiteln, nämlich *Hell-Dunkel, Farbenlehre, Material- und Texturstudien, Formenlehre, Rhythmus, Expressive Formen und Subjektive Formen*, schlüsselt er den Unterrichtsstoff auf und gibt sowohl eine kurze Einführung in den Gegenstand des jeweiligen Themenschwerpunkts als auch Hinweise zu dessen praktischer Behandlung im Vorkurs am Bauhaus. Im Anhang zu den Kapiteln folgen reichliche Abbildungen von vornehmlich Schülerarbeiten. Vorab zu diesem Überblickswerk ist außerdem noch im Jahr 1962 ein komprimierter Aufsatz mit der Überschrift *Der Vorkurs* entstanden, welcher inhaltlich die Publikation des Folgejahres 1963 vorwegnehmend zusammenfasst.⁴¹

Im *Tagebuch* von 1930⁴² beabsichtigte Itten hingegen keine rückblickende Zusammenfassung seiner Lehrtätigkeit und kunstpädagogischen Errungenschaften vorzulegen, sondern konstruierte entgegen der irreführenden Bezeichnung ein Lehrwerk als Handreichung für gegenwärtige und kommende Künstlergenerationen.⁴³ Gegliedert nach den jeweiligen formalen Bildmittel untersucht Itten beispielhafte Werke Alter Meister auf Proportionen, Hell-Dunkel-Qualität, harmonische Kontrast- und Formwirkungen, Farbe, Rhythmus und Komposition usw. Der Mehrwert dieser Publikation liegt darin, dass sie sich im Hinblick auf die Entstehungszeit noch um einiges näher an der Weimarer Zeit orientiert als der Überblick in *Mein Vorkurs* von 1963 vorgibt.

Ein zeitgleicher Aufsatz aus dem Jahr 1930 mit dem Titel *Pädagogische Fragmente einer Formenlehre. Aus dem Unterricht der Ittenschule* hingegen illustriert das Unterrichtsgeschehen.⁴⁴ Während eine allgemeingültige »Formlehre« und hierzu die Besprechung von Schülerarbeiten im Vordergrund stehen, finden sich im Bildanhang auch »Kreisrhythmische Analysen«⁴⁵ oder »expressive Studie[n]«⁴⁶ zu Lucas Cranach oder Matthias Grünewald.

Obwohl in seinem Buch *Kunst der Farbe*⁴⁷ von 1961 zwar beispielhafte Werke sowohl des klassischen Kanons Alter Meister als auch zeitgenössischer Künstler in kurzen Prosatexten mit Blick auf Farbwirkungen und -kontraste beurteilt werden, wird deutlich, dass diese Beschreibungen ein anderes Ziel verfolgen, als das Ergründen der Bildmittel und einer Kontrapunktik, was den Stellenwert dieser Publikation für die Erforschung der Analysen bei Johannes Itten im folgenden Kontext schließlich eher schmälert.

Des Weiteren stehen auch im Übersichtswerk zu Ittens Schaffen und Leben von Willy Rotzler, erschienen im Jahr 1972, eine Vielzahl an Aufsätzen und Vorträgen von frühester Zeit an bis zum Tode Johannes Ittens im Jahr 1967 zur Verfügung, die es auf Analyse-Inhalte auszuwerten galt.⁴⁸

Eine singuläre Position nahm bisher noch die *Utopia*-Publikation mit ihrem Aufsatz *Analysen Alter Meister* von 1921 innerhalb des Quellenmaterials ein.⁴⁹ Der Almanach, welchen man seiner äußeren Form nach weder in den Kontext der Lehrbücher Ittens eingliedern, noch den privaten Gedankennotizen zuschreiben kann, wurde demnach in der bisherigen Forschung auch gesondert beurteilt. Nichtsdestoweniger repräsentiert er durch seine heterogene Zusammenstellung von einem Textteil in Kombination mit Skizzen und Detailzeichnungen zu entsprechend abgedruckten Originalvorlagen sowie kunstvoll gestalteten Schriftseiten einen besonderen Fundus, aus dem es kunstwissenschaftlich zu schöpfen galt.

Alle oben angeführten Abhandlungen wurden stets mit einem Fokus auf Ittens Äußerungen zu den Analysen Alter Meister durchleuchtet; sie konstruierten jedoch gleichzeitig auch eine Idee der Künstlerfigur Johannes Itten. Hierauf konnten nun die nachfolgend aufgezählten Quellen die gewonnenen Ergebnisse unterstreichen und gegebenenfalls von außen das Gesamtbild vervollständigen.

Itten selbst hat seine in Wien und Weimar entwickelten Analyse-Ansätze mit Aufsätzen und Beiträgen aus der Zeit seiner Berliner Schule erweitert bzw. abstrahiert. In seinem im Jahr 1927 veröffentlichten Aufsatz *Wie lernt man Kunstwerke richtig Sehen*⁵⁰, verspricht er »das Sehen«⁵¹ von Kunstwerken zu lehren und damit zum universalen »Verständnis von Kunstwerken«⁵² zu verhelfen. Analysierende Rhythmus-Skizzen zu Leonardo da Vinci (Abb. 1a und b), eine Linienanalyse zu einem Werk von Simone Martini (Abb. 2a und b) und eine kurze prosaische Verschriftlichung seiner Beobachtungen zu Künstlern wie Fra Angelico, El Greco, Matthias Grünewald, Stefan Lochner und Rembrandt sollten dabei von Nutzen sein.⁵³

Ungewöhnlich im Vergleich zu den sonstigen Veröffentlichungen von Johannes Itten erscheint der Aufsatz *Studien zu den alten Meistern* aus dem Jahr 1931.⁵⁴ Bei der Gegenüberstellung von sechs Darstellungen von Sitzfiguren aus der Kunstgeschichte und damit sechs entsprechenden Analysen konzentriert sich Itten hier explizit auf den einen Aspekt einer Eruierung der themenangemessenen Bildkonstruktion.⁵⁵ Im Hinblick auf den sonst universalistischen Ansatz in Ittens Unterweisungen fällt dieser Aufsatz durch seine enge Fokussierung aus dem Rahmen, was im Hinblick auf das Entstehungsdatum auch schon auf eine Schwerpunktverlagerung auf konstruktivistische Interessen zurückzuführen ist.

Weiterhin beleuchten noch zwei Beilagen zu Ausstellungen einen Einblick in die Lehre Johannes Ittens: Zum einen das bereits erwähnte Flugblatt von 1922 zur *Ausstellung von Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge im Staatlichen Bauhaus Weimar*⁵⁶, welches in konzentrierter Form das Lehrprogramm des Bauhauses wiedergeben möchte und darauf aufmerksam macht, dass »im Vorunterricht einen breiten Raum die Analyse alter Meister [einnehmen]«⁵⁷. In einer Wegleitung zu einer Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich schließlich, welche 1939 veröffentlicht wurde, und nebenbei aus dem zeitlichen Rahmen dieser Abhandlung fällt, werden zwar keine bildnerischen Analysen mehr angestellt; nichtsdestoweniger betont Itten abermals die Bedeutung des Kontrapunkts in der bildenden Kunst und die

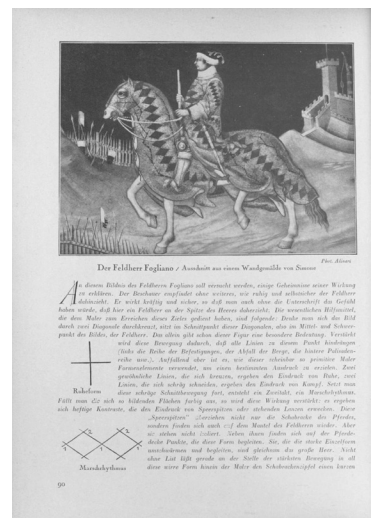
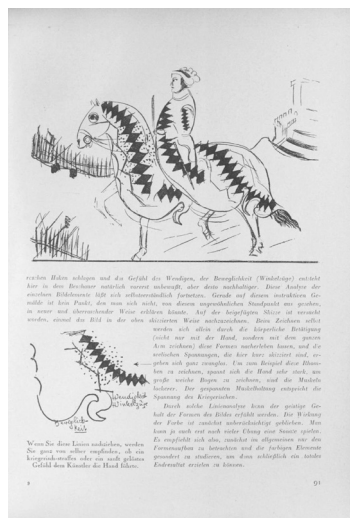
Wichtigkeit der Analysen Alter Meister in diesem Kontext: »Durch farbige Analysen von Meisterwerken kontrollieren wir unsere Studien«⁵⁸.

In die Gattung der Augenzeugenberichte und Unterrichtsmitschriften fallen hauptsächlich vier überlieferte Dokumente, die Einblicke in das reale Unterrichtsgeschehen liefern können. Obwohl es sich hierbei um Berichte aus einer objektiven Perspektive von außen handelt, war kritisch zu berücksichtigen, dass es sich nicht um sachliche Dokumentationen handelt, da die Aufzeichnungen von Kollegen und Schülern subjektiv geprägt waren.

Erica Tietze-Conrat⁵⁹ hat in diesem Kontext eine von Ittens Unterrichtsstunden mitprotokolliert, welche sie in Form seiner direkten Rede im Jahr 1919 als Aufsatz *Johannes Itten: Über das Beschreiben von Bildern* veröffentlichte.⁶⁰ Demnach stammen die Inhalte dieser Übungsstunde aus der Zeit seiner Privatschule in Wien. Anhand von Bildanalysen zu Hans Burgkmair (Abb. 3) und Hans Memling (Abb. 4) rief Itten gemäß Tietze-Conrat seine Schüler auf, nur unter empfindungsbasierten Vorzeichen bildnerisch tätig zu werden:

»[...] nimm den Stift in die Hand und trage das Schwingen auf das Papier hinaus, aber gleich lege den Stift nieder, wenn die Empfindung in dir verklungen ist; sonst zeichnest du etwas dazu, was nicht da ist.«⁶¹

Aus der Bauhauszeit und aus der Feder von Gunta Stözl stammen weiterhin Unterrichtsprotokolle aus dem Wintersemester 1919/20,⁶² d.h. aus dem Vorkurs des ersten Jahrgangs am Bauhaus, der gleichzeitig von Itten unterrichtet wurde.⁶³ Dem sprachlichen Stil der Aufzeichnungen nach zu urteilen, geben sie nicht protokollarisch sondern sinngemäß den Wortlaut Ittens vor der Klasse wieder. Itten wandte demnach die bereits in Wien entwickelten Instruktionen auf die Bauhaus-Schüler an. Er machte sie zum einen auf die Bewegung der Form aufmerksam und warnte sie vor der Gefahr, die drohe, wenn man nur die Technik studiere und beherrsche. An Beispielen Alter Meister demonstrierte er, dass die Zeichenkunst



2a Analyse nach Simone Martini, *Feldherr Guidoriccio da Fogliano*, 1927

2b Simone Martini (zugeschr.), *Feldherr Guidoriccio da Fogliano*, 1328, Palazzo Pubblico, Siena



Bildanalyse von Burgkmairs Kreuzigung

3 Analyse nach Hans Burgkmair d. Ä., *Christus am Kreuz mit Maria, Magdalena und Johannes*
(Mittelstück des Kreuzigungsaltars), 1919

nicht nur ein äußerliches Geschick sei, sondern man eine Verbindung zwischen dem Wesen des Dargestellten und der zeichnenden Hand herstellen müsse.⁶⁴ Erneut griff er auch hier auf die schon häufiger herangezogenen Beispiele von Werken El Grecos, Rembrandts, Grünewalds, Lochners und Leonardo da Vincis zurück.⁶⁵

Weniger systemhafte Aufzeichnungen des behandelten Lehrstoffes, sondern punktuelle, anschauliche Impressionen der Begebenheiten im Bauhaus-Vorkurs stellen die Erinnerungen der Meister-Kollegen Paul Klee⁶⁶ und Oskar Schlemmer⁶⁷ dar. Beide teilen in Briefen ihre Eindrücke einer Vorunterrichts- bzw. Analysestunde mit und schildern im Detail Ittens Weisungen zur Bildvorlage sowie die entsprechenden Aktivitäten der Schüler. Klee beschreibt hierbei eine Analysestunde, die den *Tanz* von Henri Matisse zum Thema hat,⁶⁸ während bei Schlemmers Besuch der *Isenheimer Altar* von Grünewald, im Besonderen die Mitteltafel des ersten Wandelbilds, behandelt wurde.⁶⁹

Abschließend für die Kategorie der Quellen ist zuletzt ein Bericht aus den Lebenserinnerungen von Erich Pfeiffer-Belli, einem ehemaligen Bauhaus-Schüler Ittens, anzuführen:

»Die Analysen nach alten Meistern haben mir das innerste Wesen großer Kunst erschlossen. Wir arbeiteten nach Reproduktionen und analysierten Bilder von Greco; Meister Franke [sic], Giotto oder Grünewald auf ihre Hell-Dunkel-Wirkungen, auf die sie beseelenden Rhythmen, auf Farbwerte, konstruktive Grundlagen und was dergleichen Dinge mehr sind.«⁷⁰