

Ines Rödl

Wesensforschung und prospektive Schau:  
Johannes Itten und die Alten Meister

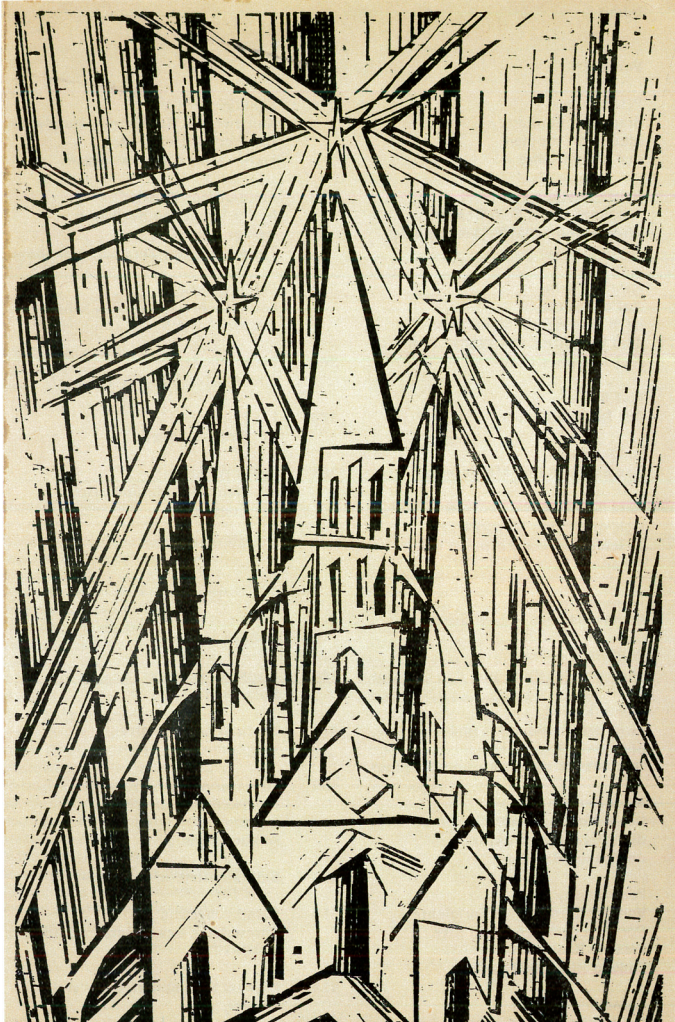


Abb. 1: Lyonel Feininger, Illustration,  
und Walter Gropius, Autor, Manifest und  
Programm des Bauhauses, hier: Titelblatt  
Kathedrale, April 1919

Published in: Johannes Warda (Ed.), *Beyond Bauhaus. New Approaches to Architecture and Design Theory*, Heidelberg: arthistoricum.net, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.658>.

## Einführung: Rückbesinnung als Flucht nach Vorne

Das frühe 20. Jahrhundert war geprägt von weltanschaulichen, kulturkritischen und ökonomischen Umwälzungen. In der Kunst- und Kulturwelt wurden Debatten über die angemessene Ausbildung in den freien Künsten, im Kunsthandwerk und in der Architektur geführt und die Neuorganisation der entsprechenden Unterrichtsstätten mitgedacht. Die richtige Positionierung im »Kampf gegen die Akademie, die [...] den Dünkel des Schulmanns über den Praktiker gestellt hat«<sup>1</sup>, war der Motor der Avantgarde für die Umstrukturierungen des Ausbildungswesens. Während sich akademische Traditionalisten jedoch gegen diese Erneuerungsbestrebungen sträubten, entdeckte die Avantgarde gerade das höchste Gut der Gegenseite neu, nämlich die vorangegangenen Epochen der Kunstgeschichte, und erhob diese zum eigenen Paradigma für ihre Sicht auf die Welt in der Zeit nach dem Großen Krieg. Proklamationsartige Leitworte wie das »Recht auf Empfindung«<sup>2</sup> und Forderungen nach dem »Austausch der technischen, seelischen, kunstphilosophischen Erfahrungen«<sup>3</sup> zeichnen ein Stimmungsbild der Reformwilligen und verweisen zugleich auf die neuen Ansätze bei ihrem künstlerischen Zugriff auf die Vergangenheit. Der Disziplin der Architektur wurde die Rolle der Ägide in dieser neuen Ära zugesprochen, unter deren metaphorischem Dach das Volk und die Kunst als eine neue Einheit zusammenfinden sollten – so zuerst formuliert im Manifest des ›Arbeitsrats für Kunst‹.<sup>4</sup> Aus sozialökonomischer und kultureller Pflicht heraus war es demnach die Absicht der Avantgarde, der modernen Zeit angemessene ›Ideen‹ zu formulieren, ohne das Fundament des Vergangenen zu untergraben, sondern bewusst darauf aufzubauen.<sup>5</sup>

Damit generierte sich die Moderne nicht entlang eines Bruchs mit den Traditionen, sondern war vielmehr eine aufkeimende Epoche, deren geistesgeschichtliche und kunstgeschichtliche Bezugspunkte im historischen Mittelalter zu suchen sind.<sup>6</sup> Die Rückbesinnung auf die als vorbildhaftes Zeitalter verklärte Gotik wurde zum symptomatischen Auswuchs dieser Suche nach Orientierung und damit zum künstleri-

---

1 Erklärung von Walter Gropius in der Meisterratssitzung vom 9. Dezember 1921, in: Wahl, Volker (Hrsg.): *Die Meisterratsprotokolle des staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, bearb. von Ute Ackermann, Weimar: Böhlau 2001, 149.

2 *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921. Ausstellung mit Dokumentation*, hrsg. von der Akademie der Künste Berlin, Ausst.kat, Akademie der Künste, Berlin-West: Akademie der Künste 1980, 27.

3 *Ibid.*, 26.

4 Vgl. *ibid.* S. 87: »Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuß weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. [...]« Vgl. auch Conrads, Ulrich/Neitzke, Peter (Hrsg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 21. Jahrhunderts*, Bauwelt Fundamente 1, Basel/Boston/Berlin: Ullstein 2001, 41f.

5 Erwin Haß, ebenfalls Mitglied im Arbeitsrat für Kunst urteilte hierzu so treffend: »Die Masse empfindet nie die Idee im Präsens, sie empfindet im Imperfectum die vorhergehende Idee nach«, in: Ausst.kat. *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921*, 34.

6 Vgl. Kappel, Kai: »Nächstes Fremdes, ferner Spiegel. Romanik-Rezeption als Identitätsstiftung für eine andere Moderne«, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 66 (2012), 231–257, hier 231ff.

schen Anknüpfungspunkt der Avantgarde. Eine expressive Ausdeutung des gotischen Stils galt bis zur Zäsur des Ersten Weltkriegs jedoch noch als ein kunstwissenschaftliches Konstrukt. Einen Niederschlag in der Kunstpraxis oder in der Kunstpädagogik hatten die interpretatorischen Auseinandersetzungen noch nicht erfahren, obwohl im Zuge der weltpolitischen Ereignisse immer mehr vermeintliche Parallelen zwischen der gotischen bzw. mittelalterlichen Epoche und dem aktuellen Zeitgeschehen aufgedeckt wurden. Schließlich griffen die modernen Künstler der Zwischenkriegszeit die Gotik als ein psychologisches Dispositiv auf und verwerteten es im Kontext ihres eigenen künstlerischen Selbstverständnisses. Denn das nach Wilhelm Worringer genuin gotische Grundgefühl von überspannter Weltangst und Erlösungssehnsucht trachteten schon die Menschen des Mittelalters durch Kunst – nämlich in einer abstrakten Formsprache – zu mildern.<sup>7</sup> Die Beschäftigung mit der Kunst aus der Ära der sogenannten Alten Meister war infolgedessen nicht nur legitimiert, sondern sogar hinsichtlich der widrigen Umstände nach dem Weltkrieg künstlerisch und sozial überlebenswichtig. Die Rezeption der mittelalterlichen Gotik seitens der Avantgarde basierte damit sowohl auf einer formalen, als auch vor allem auf einer inhaltlichen, von derselben Weltansicht geprägten Motivation.<sup>8</sup>

## Die ›moderne Gotik‹ und das Ideal der Bauhütte

Aus dem Furchtverhältnis, in dem der Mensch zur Erscheinungswelt steht, muss ihm als stärkstes geistiges und seelisches Bedürfnis entspringen der Drang nach Notwendigkeitswerten, die ihn von dem chaotischen Wirrwarr der geistigen und der Gesichtseindrücke erlösen. Die unübersehbare Relativität der Erscheinungswelt muss er also in unwandelbare absolute Werte umzuprägen suchen<sup>9</sup>,

schrrieb Wilhelm Worringer 1911 in seinem Werk *Formprobleme der Gotik* und wies damit auf die epochenunabhängige Strategie des Menschen hin, sich auf Konstanten und das Absolute zu besinnen, um in einer von relativen Bezügen undurchsichtigen Umwelt zurechtzukommen.

Auch der spätere Bauhausmeister Johannes Itten, für den in den Jahren des Welt-

---

7 Vgl. hierzu Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Piper 1908, 53: »Diese abstrakten gesetzmäßigen Formen sind also die einzigen und die höchsten, in denen der Mensch angesichts der ungeheuren Verworrenheit des Weltbilds ausruhen kann.«. Vgl. auch Böhringer, Hannes: »Der Limes zwischen uns«. Worringers Geschichtsphilosophie«, in: ders. und Beate Söntgen (Hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, München: Wilhelm Fink 2002, 35–43, hier 37ff. Er weist hier auch auf den apotropäischen Effekt von Kunst hin. Vgl. dazu auch Ubl, Ralph: »Wilhelm Worringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Müttern. Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde«, in: *ibid.*, 119–140, hier 123 mit Anm. 19 und Lang, Siegfried K.: »Wilhelm Worringers ›Abstraktion und Einfühlung‹. Entstehung und Bedeutung«, in: *ibid.*, 81–117, hier 85f.

8 Vgl. Bushart, Magdalena: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München: Verlag Silke Schreiber 1990, 15.

9 Worringer, Wilhelm: *Formprobleme der Gotik*, München: Piper 1920, 15.

kriegs eine starke Rezeption von Worringers Thesen belegt ist,<sup>10</sup> hatte für sich eine ähnliche Beobachtung gemacht, die ihn seine Bestrebungen, einen Generalbass für die Anwendung aller künstlerischen Mittel zu formulieren, vorantreiben ließ. Noch während seiner Ausbildung unter Adolf Hölzel an der Königlichen Akademie der bildenden Künste in Stuttgart war er mit der Methode der Analyse von Kunstwerken Alter Meister in Kontakt gekommen, die ein Destillat solcher absoluten Werte der künstlerischen Gestaltung in Aussicht stellte. In diesem Zusammenhang hatte er sich in seinem Tagebuch 1916 auf die überzeitliche Frage ›Was ist ein Kunstwerk?‹ als Antwort notiert:

Die mit dem geistigen Auge erfasste innere Anschauung, das bewusst gewordene Reziprokerlebnis in einem überzeugenden allgemeinen Gleichnis, einem Symbol dargestellt, ergibt ein Kunstwerk.<sup>11</sup>

Die Anerkennung einer unauflösbaren wechselseitigen Bedingtheit, die allen Kunstwerken eingeschrieben war, sie miteinander verwob und die erst in ihrer künstlerischen Übertragung lesbar wurde, veranlasste Itten in der Folge, die vorangegangenen Epochen als Referenz für die künstlerischen Fragen der Zukunft auszuwerten. Denn obwohl zwar die Interpretation der Gotik im frühen 20. Jahrhundert changieren konnte, wurde das Bestehen einer ununterbrochenen Traditionslinie bis in die Moderne von fortdauernder Aktualität nicht angezweifelt. Sie galt als die letzte und noch immer anhaltende Stil-Erscheinung, die in der abgewandelten Form einer »verkleiden« oder einer »geheimen Gotik« bis in die gegenwärtige Zeit wirke:<sup>12</sup>

Und immer und stets ist es die eine gleiche und dieselbe Kunst, die wiederkehrt, denn es gibt nur eine Kunst, eben die Kunst. Ihr Erscheinen auf der Erde gleicht einer Seelenwanderung. Auch in Europa ist sie gelegentlich erschienen. Im frühen Mittelalter, in der Gotik, in der Romantik und im Kubismus. Aber eigentlich war doch nur die Gotik bisher eine wirkliche Erfüllung der großen, alles umfassenden Kunstform.<sup>13</sup>

Hierauf fußte auch die Forderung nach einer Wiederbelebung der Bauhüttenidee als neues, altes Vorbild für Kunstschulinstitutionen. Walter Gropius folgte diesen Beobachtungen und schuf mit seiner Gründung des Bauhauses 1919 eine Kunstschule der Moderne, die sich in ihrer frühen Form als Bauhütte nach gotischem Vorbild verstand. Umso nachvollziehbarer erscheint es,

---

10 In einer längeren Passage im Tagebuch vom Dezember 1917 in Wien widmete sich Itten den Aussagen Worringers. Auf den 5. Dezember datiert der Auftakt eines über mehrere Seiten reichenden Exzerpts aus *Abstraktion und Einfühlung*. Die Tagebücher erschienen als faksimilierte Teilausgabe bei Badura-Triska, Eva (Hrsg.): *Johannes Itten. Tagebücher. Stuttgart 1913–1916, Wien 1916–1919. Abbildung und Transkription*, Band 1, Wien: Löcker 1990. Vgl. auch Wagner, Christoph »Gotikvisionen am Bauhaus«, in: Herbert Schneider (Hrsg.), *Mittelalter und Mittelalterrezeption, Musikwissenschaftliche Publikationen*, Band. 24, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2005, 382–406, hier 401ff. Hardy Happel hat jüngst eine kurze Untersuchung vorgelegt, in der er Worringer im allgemeinen Bauhauskontext beleuchtet, vgl. ders.: »Im Dienste einer ›subtilen Kultur des Schauens‹. Wilhelm Worringer am Bauhaus Weimar«, in: Peter Bernhard, *bauhausvorträge. Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919–1925*, Neue Bauhausbücher, neue Zählung, Band 4, Berlin: Gebr. Mann 2017, 187–195.

11 Badura-Triska: *Tagebücher*, 128, fol. 92.

12 Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, 127.

13 Behne, Adolf: *Die Wiederkehr der Kunst*, Leipzig: Kurt Wolff 1918, 37.

dass Lyonel Feininger in seinem Holzschnitt für die bildnerische Illustration des *Bauhausmanifests* eine stilisierte, emporstrebende Kathedrale von gotischer Anmutung gewählt hatte (Abb. 1). Durch die Prämisse der noch immer anhaltenden gotischen Epoche musste das mit allen Kräften der Werkstätten des Bauhauses erstrebte Gesamtkunstwerk jedoch nicht als formale Kopie der Gotik in Erscheinung treten, sondern konnte als Wiederkehr der ›einen Kunst‹ den architektonischen Bedürfnissen der Moderne lebensnah entgegenkommen.<sup>14</sup> Gropius entwickelte in der Folge seine Begriffsvorstellung einer ›neuen Gotik‹ auf der Basis von ökonomischen Notwendigkeiten, indem er eine spirituelle Neuorientierung vom Betrachtungspunkt der Utopie aus als konstruierter Alternativgesellschaft definierte.<sup>15</sup> Bisher lebe der gegenwärtige Künstler nach Gropius nämlich in »einer dogmalosen, analytischen Zeit des Chaos«<sup>16</sup>, in welcher er sich nur als Mitglied eines vom Gemeinschaftsgeist getragenen Konstrukts wie der Bauhütte zurechtfinden könne. Der als sozialistisches Bekenntnis anmutende Appell im Manifest des Bauhauses ist daher auch nicht als tatsächlich politischer Programmentwurf zu verstehen. Vielmehr handelt es sich um einen sozialetischen Gedankenvorstoß, inspiriert durch die ideengeschichtlichen Einflüsse des als überzeitlich empfundenen Phänomens der gotischen Gesinnung.<sup>17</sup> Die kulturelle Orientierung im Deutschen Reich bedurfte dieser Wegweisung. Die Gesellschaft stand am Ende des Großen Kriegs vor den eigenen ökonomischen und ideologischen Ruinen. Die Durchschlagskraft industriell gefertigter Maschinen und Waffen im Krieg hatte die Sehnsucht nach einer ›heilen‹, vorindustriellen Welt heraufbeschworen.<sup>18</sup> Diese sah man wieder in einer vom Handwerk bestimmten Gemeinschaft realisiert. Die oben angeführte Abneigung gegen die akademische Theoretisierung künstlerischen Schaffens schürte weiterhin die Begeisterung für den mittelalterlichen Handwerks-Künstler, der nun nicht mehr als Individuum hervortreten sollte, sondern seinen Arbeitsbeitrag zugunsten eines höheren Ideals leistete, d.h. in den Dienst des gesellschaftlichen Gesamtkunstwerks stellte.<sup>19</sup> Das Führungsvakuum sowie völkerstaatliche Fragen nach der Niederlage im Krieg forderten außerdem indirekt zunächst die »Unterordnung unter die Staatsidee« des Künstlers sowie seinen Beitrag als »Träger einer Volkskultur«.<sup>20</sup> In diesem Sinne war die bohèmeartige

---

14 Vgl. *ibid.*, 107ff. Als wegweisend führt er hier die Glasarchitektur Paul Scheerbarts an (vgl. *ibid.*, 108).

15 Vgl. Bushart: *Geist der Gotik*, 139ff. Vgl. auch Franciscano, Marcel: *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The ideals and artistic theories of its founding years*, Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press 1971, 252.

16 Handschriftliche Notizen Gropius' für einen Beitrag im *Deutschen-Revolutionen-Almanach* 1919, zitiert nach *ibid.*, 245.

17 Vgl. Bushart: *Geist der Gotik*, 169. Vgl. Wagner: *Gotikvisionen am Bauhaus*, 384.

18 Vgl. Claussen, Horst: *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens*, Studien zur Kunstgeschichte, Band 39, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1986, 38f.

19 Biermann, Georg: »Die Deutsche Kunst in der Zukunft«, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers*, 10 (1918), 249–255, hier 255.

20 *Ibid.*, S. 254. Vgl. Kappel: *Romanik Rezeption*, 233.

Auffassung vom Künstlertum ebenso überholt wie die zum Kopisten und Nachahmer geschulten Absolventen der Kunstakademien nutzlos.<sup>21</sup> »Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!«<sup>22</sup>, postulierte zusammenfassend das *Bauhausmanifest*. In die Grundfeste des Bauhauses waren somit seit 1919 die Ideale der Gotik, vor allem das Primat der handwerklichen Schulung als Fundament allen künstlerischen Schaffens, grundlegend eingeschrieben.<sup>23</sup> Tatsächlich war die ideelle Aufwertung des Handwerksbegriffs schon seit der Jahrhundertwende der zentrale Ausgangspunkt bei der Diskussion um die Kunstschulreform gewesen, als bereits die Vertreter der Arts-and-Crafts- und Jugendstil-Bewegung als erste eine Rückkehr zur Handarbeit forderten. Die Verklärung des mittelalterlichen Bauhütten-Konstrukts, dessen Leistung in der gemeinschaftlichen Organisation des gotischen Kathedralbaus lag, ist daher schon seit dem 19. Jahrhundert als ideeller Antrieb für Reformen zu verstehen, die letztendlich in Bezug auf das Verständnis des Künstlertums, auf dem Gebiet des Sozialwesens, wie z.B. der Lebensreform, und mit dem Fokus auf pragmatische volkswirtschaftliche Überlegungen durchgesetzt wurden.<sup>24</sup> Damit waren die Ziele für die Künstler und Handwerker, die von reformfreudigen Stimmen wie der von Gropius zu Beginn des 20. Jahrhunderts verkündet wurden, ebenso wenig aus sich heraus geboren wie der Gotikbegriff, sondern führten die Tradition unter modernen Vorzeichen fort.

## Referenzgröße ›Gotik‹: Ittens Analysen Alter Meister am Bauhaus

Von Wien aus, wo er in den Jahren 1916 bis 1919 erfolgreich eine eigene private Kunstschule betrieben hatte, kam Johannes Itten 1919 auf Einladung von Walter Gropius an das Bauhaus. Als Meister der ersten Stunde wurde ihm die Leitung mehrerer Werkstätten, aber insbesondere die Sorge um den sogenannten Vorkurs, der von jedem Bauhüßler zur durchlaufen war, aufgetragen. Durch den Umstand, dass der Bauhausmeister Itten der Nachwelt insbesondere als Initiator dieses Vorkurses im Gedächtnis geblieben ist bzw. vornehmlich seine Farbenlehre als Gegenstand der kunstpädagogischen Praxis tradiert wurde, wurde ein gewichtiger Aspekt seiner ganzheitlich gedachten Künstlerausbildung bisher nur als Randnotiz im Kontext der Vorlehre am Bauhaus wahrgenommen. Mit seiner Berufung brachte er das bei Professor Adolf Hölzel in Stuttgart erlernte und in Wien selbst fortgeführte pädagogische und künstlerische Konzept der ›Analysen Alter Meister‹ ans Bauhaus. Der Rückgriff auf Werke der Kunstgeschichte von vorbildhaftem Wert, vor allem auf solche altdeutscher und gotischer Meister, war die Grundlage seiner Analysestudien, von denen er sich die Ableitung allgemeingültiger künstlerischer Gesetzmäßigkeiten

---

21 Vgl. Biermann: Die Deutsche Kunst, 254.

22 Auszug aus dem *Bauhausmanifest* von 1919.

23 Vgl. Claussen: *Walter Gropius*, 32.

24 Vgl. weiterführend Pevsner, Nikolaus: *500 Jahre Künstlerausbildung. William Morris. Zwei Vorträge*, Darmstadt/Düsseldorf: Staatl. Kunstakademie 1966, 21ff.

sowie einen abstrakten, gar metaphysischen Erkenntnisgewinn erhoffte. Das Bauhaus in seinen frühen Jahren stellte eine Institution dar, in deren Umfeld Johannes Itten seinen Vorstellungen nach adäquat künstlerisch wie pädagogisch aktiv sein konnte. In der Vermengung seiner aus Wien mitgebrachten philosophischen Überzeugungen mit dem ›gotischen‹ Bauhaus-Geist war der intellektuelle Nährboden für das Vorantreiben seiner ›Analysen Alter Meister‹ zunächst gegeben. Itten blieb bis 1923 am Bauhaus und verließ es schließlich, nachdem ihm aufgrund der Interessens- und Methodenverschiebung in den kommenden Jahren, die zugunsten der Zusammenarbeit mit der Industrie und mit Bedacht auf Wirtschaftlichkeit ausfiel, zunehmend die geistigen und praktischen Rahmenbedingungen seiner Arbeit entzogen worden waren. Uneinigkeit zwischen Itten und Gropius bei Grundsatzfragen bezüglich der Ausrichtung der Ausbildung mündeten in offenen Streit. Die ›Analysen Alter Meister‹ hatten sich zu einem Bauhaus-internen Politikum gewandelt:

Als Gropius 1923 »zufällig« einem meiner Analyse-Vorträge beiwohnte, in welchem ich über Formsymbolik sprach, sagte er am Schluß zu mir: »Itten, ich kann diesen Unterricht nicht mehr verantworten.« Ich sagte darauf: »Nun – dann gehe ich fort!«<sup>25</sup>

In seinem Vorkurs bemühte sich Itten den Schülern durch ein breit gefächertes Curriculum eine elementare Ausbildung zu vermitteln. Dies beinhaltete neben einer allgemeinen Formlehre, in der rhythmische Übungen, besonders im Rahmen von Aktzeichnen unternommen wurden und die die Vermittlung der Farbenlehre sowie Materialübungen mit verschiedenartigen Werksstoffen implizierte, den Besuch der wichtigen Analysestunden zu Werken Alter Meister. Das Druckblatt *Ausstellung von Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge im Staatlichen Bauhaus Weimar, April–Mai 1922*, welches anlässlich der großen Bauhaus-Ausstellung im Jahr 1923 veröffentlicht wurde, fasst das komplexe Ineinandergreifen dieser aufeinander aufbauenden Klassen um den Vorkurs noch deutlicher zusammen. Hier wird die Notwendigkeit von Analysen Alter Meister im Vorlehrekontext darin begründet, dass in deren Werken die Darstellung der verschiedenen Materien und Stofflichkeit vorbildhaft zu studieren sei und hierin auch erste Grundkenntnisse zur Formlehre vermittelt werden könnten, die in den Kursen zum Rhythmus und zur Materie ihrerseits wieder vertieft würden:

Darstellung der Materie mit anderen Mitteln der Kunst ist Voraussetzung für die bildende Kunst. Daher nimmt im Vorunterricht einen breiten Raum ein die Analyse alter Meister, in deren Werken die verschiedene Materie eben meisterhaft dargestellt ist. Die Werke alter Meister wie Bosch, Meister Franke oder Grünwald geben auch die Grunderkenntnisse für den Formunterricht, der ebenfalls dem Vorunterricht angehört.<sup>26</sup>

Ittens Untersuchungen gingen indes über die bloßen Formalia der Gestaltungsmittel

---

25 Rotzler, Willy (Hrsg.): *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Zürich: Orell Füssli 1978, 32.

26 *Ausstellung von Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge im Staatlichen Bauhaus Weimar, April–Mai 1922*, zitiert nach Wingler, Hans M.: *Das Bauhaus. Weimar Dessau Berlin 1919–1933 und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Braunschweig: Gebr. Rasch 1975, 64. Rotzler weist Itten die Autorenschaft zu, vgl. Rotzler: *Johannes Itten*, 224f.

hinaus. Er eröffnete seinen Schülern einen esoterischen Zugang zur Kunst und stellte ihnen eine metaphysische Wahrheit in Aussicht, die jedes Kunstwerk in sich trage und die es nur zu schauen galt. Itten hatte sich während seiner Wiener Jahre von als Synkretist mit den Lehren verschiedenster Philosophen und Mystikern auseinandergesetzt, indem er z.B. theosophisches Gedankengut studiert. Sein Zugriff auf Kunst hatte in dieser Zeit die Grenzen der reinen Sinneswahrnehmung überschritten: Sein Ansatz basierte auf der Überwindung des Sehens und forcierte eine Erprobung der eigenen Fähigkeit zum Schauen, wobei nur letztere die erwünschte Erfassung des Wesens eines Kunstwerks hervorrufen konnte. Die Annäherung an die postulierte Wesensschau erfolgte hingegen zunächst über die Auseinandersetzung mit dem Sichtbaren. Durch das Analysieren der gängigen Gestaltungsmittel wie Hell-Dunkel- oder Farbkontraste, perspektivische Konstruktion und Rhythmus der bildgebenden Linien lehrte er seinen Schülern in Wien und in Weimar die innerbildlichen Gesetzmäßigkeiten sowohl optisch als auch empfindungsmäßig abzutasten. Auf dieser Basis konnte in der Folge erst eine geistige Einfühlung in das Kunstwerk und sein Wesen geschehen. Im einführenden Moment lag wiederum die Voraussetzung für jegliches künstlerisches Verständnis der Werke der Alten Meister.

Wenige Analyse-Arbeiten und zeichnerische Niederschläge dieser Einfühlungsversuche haben sich aus dem Unterrichtskontext des Bauhauses erhalten.<sup>27</sup> Die persönlichen Aufzeichnungen Ittens bieten jedoch eine reiche Fülle an Analysen, die er zu eigenen Studienzwecken angestellt oder für die Vermittlung im Unterricht erprobt hatte. 1919, kurz vor seiner Übersiedlung nach Weimar, fertigte er eine Analyse-skizze nach einer Darstellung von *Elisabeth und Zacharias mit Johannes Baptist* aus dem *Mindelheimer Sippenaltar* von Bernhard Strigel (Abb. 2a und b). Während ihn die christliche Thematik der um 1505/1506 entstandenen Tafel unbeeindruckt ließ, betonte er in einer Notiz die »Starke Raumwirkung«<sup>28</sup> der Komposition. Mit eingezogenen Konstruktionslinien legt er die Staffelung der Bildebenen in die Tiefendimension hinein offen. Durch die Diagonalen betont Itten den dem Bildaufbau eingeschriebenen Rhythmus, der eine Lenkung des Betrachterblicks in einem perspektivischen Sog hervorruft. Ittens Skizze weist verdichtete Doppellinien auf, die als Synthese von emotionaler Einfühlung und rationaler Konstruktion die Zeichnung durchziehen. Damit hebt er nicht nur das Offensichtliche hervor, sondern deckt verborgene Relationen und die Strategien des Künstlers, die inhaltliche Aussage bildlich festzumachen, auf.

Ebenfalls im Frühjahr oder Frühsommer 1919 setzte sich Itten in seinen Analyseaufzeichnungen mit einem für ihn programmatischen Werk auseinander, nämlich der Kreuzigungsszene auf dem Mittelbild der geschlossenen Flügel

---

27 Vgl. Itten, Anneliese: »Itten und das frühe Bauhaus. Ein Diskussionsbeitrag«, in: Rainer Wick (Hrsg.), *Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell?*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 1985, 76–78, hier 77f.

28 Badura-Triska: *Tagebücher*, 275, fol. 62A. Die konkrete Publikation mit der Vorlage, die Itten benutzte, konnte in diesem Fall ausnahmsweise nicht identifiziert werden.





Abb. 2a: Analyse  
 nach Bernhard  
 Strigel, *Elisabeth und  
 Zacharias mit Johan-  
 nes Baptist* (Mindel-  
 heimer Sippenalter),  
 1919

Abb. 2b: Bernhard  
 Strigel, *Elisabeth und  
 Zacharias mit Johan-  
 nes Baptist* (Mindel-  
 heimer Sippenalter),  
 um 1505/1506,  
 Mischtechnik auf  
 Tannenholz, 78 x 55  
 cm, Germanisches  
 Nationalmuseum  
 Nürnberg, Nürnberg

des *Isenheimer Altars* von Matthias Grünewald (Abb. 3a, b und c). Für die Gestalt der Maria Magdalena ist gesichert, dass sie während des Bauhausunterrichts Anstoß und Gegenstand verschiedenartiger Aufgabenstellungen war, die besonders auf die Einfühlung in ihre Darstellung als erbittlich Flehende abzielten.<sup>29</sup> Für diese Analyse nach einer Abbildung in Fritz Burgers Sammelwerk zur Altdeutschen Malerei von 1909 griff Itten mit Fokus auf den Linienrhythmus die Ausdruckskontur ihres Haars heraus, die von ihm verschmolzen mit dem Faltenwurf des Gewands wiedergegeben werden. Auf Oskar Schlemmer geht die Schilderung einer Analysestunde am Bauhaus zurück,<sup>30</sup> in der Itten sich angesichts dieser Vorlage mit der Aufforderung an die Schüler wandte, in Weinen bzw. Empfindung zu ›zerfließen‹, falls ihre Einfühlung in das Werk zuvor erfolgreich erfolgt war. Insofern führte Itten in seiner Skizze die fließenden Formen der lockigen Strähnen des Haars im auslaufenden Übergang zu dem sich in Falten legenden Stoff um die kniende Figur zeichnerisch fort. Ergänzend schreibt Itten zu den Formeigenschaften in der Gestaltung der Figur Maria Magdalenas nieder: »Magdalena. Die Kurve kehrt nicht zurück.«<sup>31</sup>

Eine anonyme Schülerarbeit aus dem Vorkurs nach der Kreuzigungsdarstellung von Matthias Grünewalds *Tauberbischofsheimer Altar* (Abb. 4a und b) von 1921 analysiert den Kontrast von Hell und Dunkel. Während sich die scharf umrissenen Linien der Gestalt Jesu vom schwarzen Dunkel des Hintergrunds absetzen, erscheinen die Körper von Maria und Johannes zur Rechten und Linken des Kreuzes in ihrer Kompaktheit zerklüftet. Hier setzt sich das Weiß nicht mehr in festgefügt Konturen vom Schwarz ab. Durch das starke Hell-Dunkel changiert die äußere Anmutung zwischen gotischer Malerei und expressionistischem Holzschnitt. Der gekreuzigte Körper ist besonders expressiv charakterisiert: Die stachelige, ausgreifende Form von Jesu Dornenkrone hat der Schüler abstrahiert zusammengefasst und in eine borstige Struktur mit Bewegungsrichtung übersetzt. Diese Dynamik wird durch eine hell nuancierte Stelle im Grund intensiviert, die sich offenbar auf kein Element in der Vorlage von Grünewald zurückverfolgen lässt. Auf gleiche Weise herausgearbeitet sind die überstreckten und verdrehten Arme und Beine, die in der expressiven Auflösung der Formen von Fingern und Füßen kulminieren. Obwohl der Schüler den Körperumrissen des Originalgemäldes im Groben folgt, liegt diesen anatomischen Überzeichnungen die Einfühlung für die Aussage des Werks zugrunde. Die Verteilungen und Kontraste der Massen von jeweils Hell und Dunkel stehen gleichwertig neben der Wiedergabe von Stimmung. Es handelt sich um einen Schattenriss sowohl der zentralen figuralen Elemente als auch der emotionalen Schwingungen.

---

29 Vgl. Itten, Johannes: *Gestaltungs- und Formenlehre. Mein Vorkurs am Bauhaus und später*, Ravensburg: Otto Maier 1963, 178. Itten unterlief hier in seiner Erinnerung selbst ein Fehler, indem er seiner Aussage die Analyse einer anderen Mariendarstellung zuordnete.

30 Schlemmer, Oskar: *Briefe-Texte-Schriften aus der Zeit am Bauhaus*, hrsg. von Elke Beilfuß, Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft 2014, 30.

31 Badura-Triska: *Tagebücher*, 356, fol. 145.

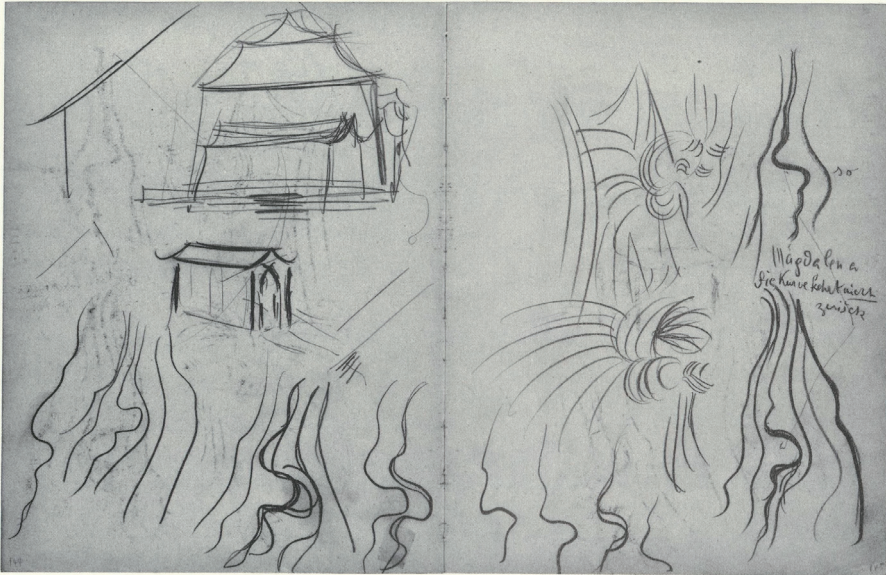


Abb. 3a: Analysen nach Matthias Grünewald, *Kreuzigung* (Isenheimer Altar), 1919

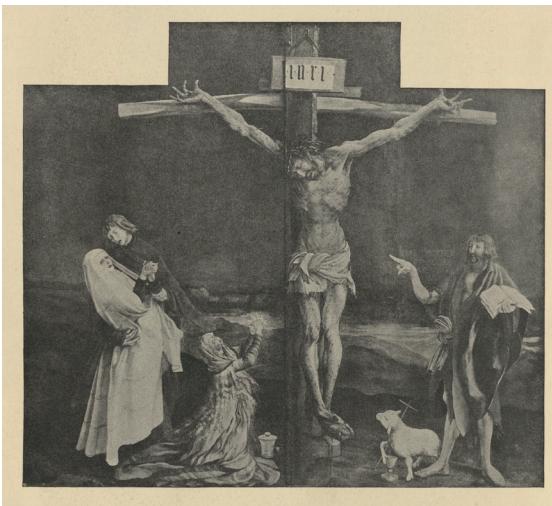


Abb. 3b: Matthias Grünewald, *Kreuzigung* (Detail aus dem Isenheimer Altar), 1512–1516, Mischtechnik auf Lindenholz, 376 x 534 cm, Unterlinden-Museum, Colmar

Abb. 3c: Matthias Grünewald, *Kreuzigung* (Isenheimer Altar), 1512–1516, Mischtechnik auf Lindenholz, 376 x 534 cm, Unterlinden-Museum, Colmar

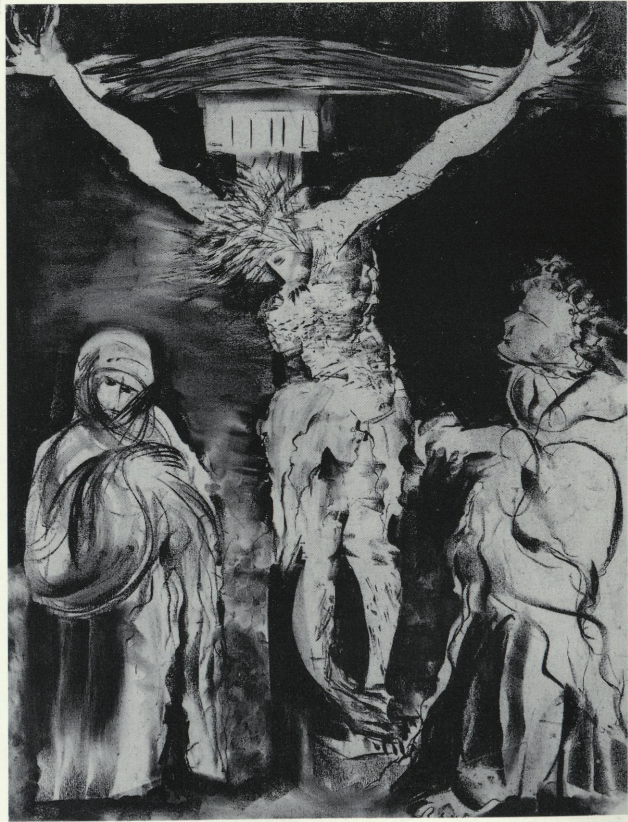


Abb. 4a: Schülerana-  
lyse nach Matthias  
Grünewald, *Kreu-  
zigung (Tauberbi-  
schofsheimer Altar)*,  
1921

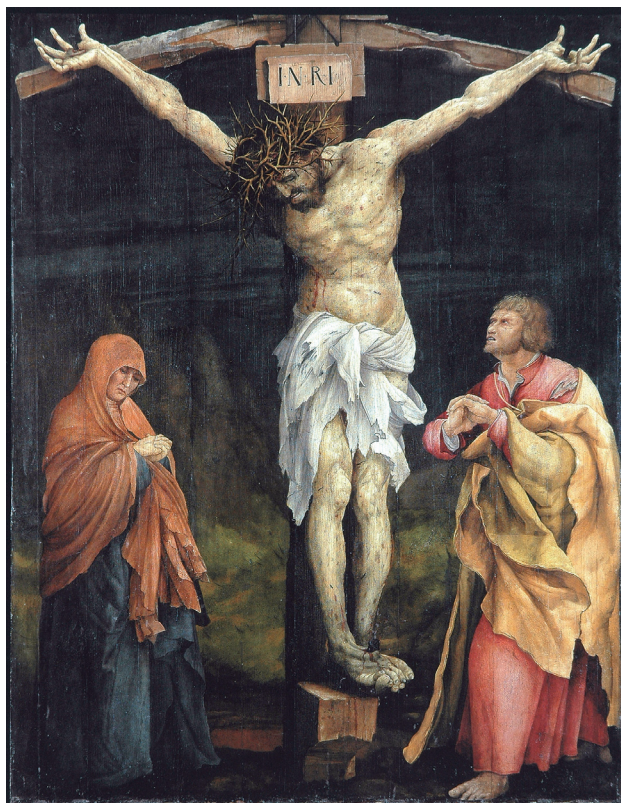


Abb. 4b: Matthias  
Grünewald, *Kreu-  
zigung (Tauberbi-  
schofsheimer Altar)*,  
1523–1525, Öl auf  
Tannenholz, 152,5 x  
195,5 cm, Staatliche  
Kunsthalle Karlsruhe,  
Karlsruhe

## Lipps, Riegl, Fiedler: Die Grundlagen für Ittens Analysen

Wilhelm Worringer hätte seine These kaum ohne das methodische Gerüst von Theodor Lipps' Einfühlungslehre<sup>32</sup> oder Alois Riegls Gedanken zum »Kunstwollen«<sup>33</sup> entwickeln können. Den Angeführten ist es zu verdanken, dass die Kunst und ihre Erscheinungsformen nunmehr nicht nach äußeren, ästhetizistischen Schönheitskriterien, sondern nach objektiven, formalen Schemata auf der Grundlage einer als Wissenschaft betriebenen Ästhetik beurteilt wurden. Dies konnte die Vormachtstellung des als klassisch geltenden Zeitalters der Renaissance durchbrechen und verhalf den Epochen wie der Gotik, welche bisher als vom Verfall gezeichnet angesehen wurden, zu erstmaliger Würdigung.<sup>34</sup>

Lipps strebte nach einer wissenschaftlich fundierten Hypothese für die Apperzeption eines Kunstwerks. Für seine Einfühlungstheorie setzte er voraus, dass das Gefühl, das den Künstler angehalten habe, das Kunstwerk zu erschaffen, und das im Rezipienten bei der Betrachtung ausgelöste Empfinden übereinstimmten. Als logische Konsequenz sei das »Genießen [des Werks] eine Art des Nachschaffens«.<sup>35</sup> Damit fasste Lipps in seiner Ableitung einer Wesensschau die äußeren Rahmenfaktoren, die den Entstehungsprozess des Werks umreißen, mit den »inneren Bedingungen«, die inhärente Gesetzmäßigkeiten und die Wechselwirkung von Kunstwerk und unmittelbarem Zeitgeschehen umfassen, zusammen.<sup>36</sup>

Hierauf gründet Johannes Ittens These, dass durch das Analysieren, das über das reine Betrachten desselben Werks mit dem Gesichtssinn hinausgeht, mehr als ein Nachempfinden des Werks vollzogen wird – dem Betrachter wird die Option auf ein tieferes Vordringen in das Wesen des Werks geboten, woraufhin er auf die metaphysische Erkenntnis einer universalen Bildaussage hoffen kann. Itten erprobte in seinem Bauhaus-Unterricht an gotischen Beispielen und exemplarisch anhand des *Isenheimer Altars* von Grünewald, was Lipps zwei Jahrzehnte zuvor theoretisch formuliert hatte:

---

32 Vgl. allgemein Lipps, Theodor: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, I., Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg/Leipzig: Voß 1903 und ders.: *Philosophie und Wirklichkeit*, Heidelberg: C. Winter 1908. Worringer gibt auch an, sich direkt auf Lipps zu beziehen, vgl. Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, 36.

33 Alois Riegl: *Historische Grammatik der bildenden Künste*, hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz/Köln 1966, 123. Weiterführend zu Riegl vgl. auch: ders.: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Georg Siemens 1893.

34 Vgl. Lang: *Entstehung und Bedeutung*, 89.

35 Lipps: *Ästhetik*, 5, vgl. auch ders.: *Philosophie und Wirklichkeit*, 17. Vgl. auch Denaro, Dolores (Hrsg.): *Johannes Itten. Wege zur Kunst*, Ausst.kat., Saarland Museum, Saarbrücken, Ostfildern: Hatje Cantz 2002, 240f.

36 Lipps: *Ästhetik*, 5.

Itten gibt in Weimar ›Analyse‹. Zeigt Lichtbilder wonach die Schüler dieses oder jenes Wesentliche zeichnen sollen; meist die Bewegung, die Hauptlinie, Kurve. Darauf verweist er sie an eine gotische Figur. Dann zeigt er die weinende Maria Magdalena vom Grünewald-Altar. Die Schüler bemühen sich, aus dem sehr Komplizierten ein Wesentliches zu lösen. Itten sieht die Versuche und donnert: Wenn sie ein künstlerisches Empfinden hätten, so müssten sie vor dieser erhabensten Darstellung des Weinens, das das Weinen der Welt wäre, nicht zeichnen, sondern dasitzen und in Weinen zerfließen. Spricht's und schlägt die Tür zu!<sup>37</sup>

Und im Vergleich hierzu formulierte Lipps in seiner Abhandlung zur Ästhetik von 1903:

Dies heißt insbesondere, die optisch [im Kunstwerk vom Betrachter, d. Verf.] wahrgenommenen Formen wecken auch Impulse zu solchen Bewegungen oder Weisen des Verhaltens, zu denen sie dienen oder für welche sie bestimmt scheinen; und sie wecken wiederum damit zugleich die entsprechende innere Zuständigkeit.<sup>38</sup>

Erst durch die Anerkennung eines Einfühlungsdrangs durch Theodor Lipps konnte der abstrakte Anteil an Emotionen beim Schaffensvorgang bzw. beim Betrachten von Kunst als Forschungsgegenstand etabliert werden. Dieser Aspekt des Inneren Erlebens in Kombination mit dem rationalen Begreifen der formalen Mittel galt von nun an als Motor einer jeden Kreation und machte den bis dahin geltenden Geniebegriff bzw. die Voraussetzung des künstlerischen Ingeniums überflüssig. Ittens Lehrer Adolf Hölzel hatte in diesem Zusammenhang 1916 konstatiert: »Der Geist des Kunstwerks liegt in der durchgeistigten Verwertung der Mittel«.<sup>39</sup> Das vom undefinierbaren Aspekt einer göttlichen Schaffenskraft losgesagte Kunstwerk wurde für die vom Empirismus geprägte Generation am Ende des 19. Jahrhunderts somit erst durch die Vorarbeit von Lipps und anderen Theoretikern analysierbar.<sup>40</sup> Als logische Konsequenz war die Einfühlung nach dem modernen Konzept nicht an den Naturalismus im Bild gekoppelt, sondern war auch auf ungegenständliche, also abstrakte Kompositionen anwendbar.<sup>41</sup> Von einer Analyse derselben nahm Itten jedoch seine gesamte Schaffenszeit hindurch Abstand.

Der Kunsthistoriker Alois Riegl, ein Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte, führte die Gedankengänge von Lipps hinsichtlich einer inneren Triebkraft fort, indem er in jenem Drang die Initialzündung für jegliches bildende Schaffen sah. Auf dieser Basis des von Riegl in die Kunstgeschichte eingeführten Kunstwillens schloss Worringer die beiden Richtungen von Abstraktionswillen und Einfühlungsdrang auf: »Die Stileigentümlichkeiten vergangener Epochen sind also nicht auf ein

---

37 Schlemmer: *Briefe-Texte-Schriften*, 30.

38 Lipps: *Ästhetik*, 144.

39 Adolf Hölzel: »Einige aphoristische Sätze aus einem demnächst erscheinenden Hefte«, in: *Hölzel und sein Kreis*, Begleitband zur Ausst., Freiburger Kunstverein, Stuttgart 1916, 3–14, hier 5.

40 Vgl. Rehmann, Irene: »Der Aspekt der Empfindung bei Hölzel«, in: *Adolf Hölzel: Die Kunst steckt in den Mitteln*, hrsg. vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart und dem Kulturamt der Stadt Stuttgart, Ausst. kat., Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, Stuttgart: Württembergisches Landesmuseum 1986, 38–45, hier 39f.

41 Vgl. *ibid.*, 41.

mangelndes Können, sondern auf ein anders gerichtetes Wollen zurückzuführen.«<sup>42</sup> Die Erzeugnisse der Bildenden Kunst seien nämlich nicht zu verstehen als Ausdruck von kunstfertigem Können oder Nichtkönnen, sondern lediglich von Wollen, dem das technische Vermögen nachfolge. Damit forcierte er den Bruch mit der bis dahin gültigen rein positivistischen Kunsttheorie und führt die psychologische Variable als Uranktrieb ein.<sup>43</sup> Die wahrnehmungspsychologische Anerkennung dieser Antriebskräfte für das Kunstschaffen konnte es in der Folge erlauben, aus den Kunstwerken ein weltanschauliches Fazit zu extrahieren.<sup>44</sup>

In der Tradition der Einfühlungstheorie zurückblickend fußten die Gedanken von Worringer und die praktischen Ansätze Ittens auf den Ausführungen des Kunsttheoretikers Konrad Fiedler.<sup>45</sup> Worringer definierte den Abstraktionsdrang als Folge eines vom Menschen in widrigen Zeiten empfundenen Ordnungswillens.<sup>46</sup> Auch Fiedler hatte bereits in seinem Aufsatz ›*Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*‹ aus dem Jahr 1876 den Urgrund der künstlerischen Tätigkeit auf dieselbe Weise gedeutet:

Die künstlerische Tätigkeit beginnt, wo der Mensch sich der Welt ihrer sichtbaren Erscheinung nach, als einem unendlich Rätselhaften gegenübergestellt findet, wo er, von einer inneren Notwendigkeit getrieben, die verworrene Masse des Sichtbaren, die auf ihn einstürzt, mit der Macht seines Geistes ergreift und zum gestalteten Dasein entwickelt.<sup>47</sup>

Auch er hatte damit eine rein formal-historische Betrachtungsweise von Kunstwerken abgelehnt und die Anerkennung der geistigen produktionsästhetischen Dynamik impliziert.<sup>48</sup> Dies ging damit einher, dass seinem Verständnis nach eine von Worringer in der Folge erneut als solche beschriebene weltanschauliche Ansicht in den Schaffensprozess miteinflusste. Für Fiedler war die Kunst ein Hilfsmittel zum Wirklichkeitsverständnis. Wie später bei Worringer kann im Sinne Konrads Fiedlers die Kunst und der darin liegende Wahrheitsgehalt daher nicht mehr nur auf der mimeti-

---

42 Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, 42.

43 Worringer führte Semper und dessen Verständnis von Kunst als ein Produkt aus Technik, Rohstoff und Zweck an. In Wirklichkeit aber handele es sich bei den drei Zutaten um »Reibungskoeffizienten« in einem nach dem Wollen ausgerichteten Zusammenspiel. Hierbei zitierte Worringer aus Riegl, Alois: *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien: Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei 1901. Vgl. Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, 42.

44 Vgl. Worringer: *Formprobleme der Gotik*, 10f. und 11: »Und so soll denn auch diese Stilpsychologie der Gotik zu einem Beitrag der Geschichte der menschlichen Psyche und ihrer Aeusserungsform werden«. Vgl. auch Lang: *Entstehung und Bedeutung*, 91.

45 Vgl. Rotzler: *Johannes Itten*, 393.

46 Vgl. auch Bushart: *Geist der Gotik*, 40.

47 Fiedler, Konrad: »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst«, 1876, in: ders., *Schriften über Kunst*, München: Wilhelm Fink 1913, 1–79, hier 55.

48 Vgl. *ibid.*, S. 36f.

schen Wiedergabe der Wirklichkeit gründen, sondern muss darüber hinausgehen.<sup>49</sup> Neben der Frage des ›Warum‹ erfolgten seitens Fiedlers Überlegungen zum Sinn des künstlerischen Schaffens, wie es im Titel des Aufsatzes ›*Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*‹ anklingt. Nach Fiedler vereinten sich im Vorgang des Kunstschaffens, der für sich selbst stehe – und bei Worringer zu einem religiösen Prozess der »Selbstentäußerung« erhoben wurde<sup>50</sup> –, schicksalhaft alle wesenhaften Aspekte äußerlicher und innerlicher Einflussnahme:

Sie [die Kunst, d. Verf.] geht nicht vom Gedanken, vom geistigen Produkte aus, um zur Form, zur Gestalt hinabzusteigen, vielmehr steigt sie vom Form- und Gestaltlosen zur Form und Gestalt empor, und auf diesem Wege liegt ihre ganze geistige Bedeutung.<sup>51</sup>

Diese Beobachtungen machten die Thesen Fiedlers für Johannes Itten so wertvoll. Itten konnte später aus diesen Worten Fiedlers, die er eingehend studiert hatte, für sich ableiten, dass eine tiefere, sezierende Analyse eines Kunstwerks, von welcher Art sie auch sei, notwendig zum Verständnis des Wesens und der Seinsbedingungen sei.<sup>52</sup> Und Fiedler ging außerdem noch einen Schritt weiter: Er stellte die These auf, dass mit einem Kunstwerk eine intrinsische Erkenntnis bzw. Wahrheit geschaffen wurde, die vor der symbiotischen Vermengung mit dem Werk bisher nicht existiert habe: »[D]as vom menschlichen Geiste noch Unberührte ist es, was [die] Tätigkeit erregt, für das, was noch in keiner Weise für den menschlichen Geist existiert, schafft [das Kunstwerk] in Form [...]«.«<sup>53</sup> Der Mazdaznan-Anhänger Itten, der stets auf der Suche nach einer esoterischen Wahrheit war, musste von dieser Beobachtung Fiedlers umso mehr beeindruckt gewesen sein.

## Gotik als Anker in der Zukunft

Als Reaktion auf den Großen Weltkrieg feilten Kulturtheoretiker und damit auch Kulturpessimisten am passenden philosophischen Fundament ihrer prospektiven Geschichtsdeutung.<sup>54</sup> Karl Scheffler legte im Jahr 1917 eine Monografie vor, die stellvertretend für die Versuche der Gegenwartskritiker steht, ihrer Zeit durch das Festhalten an einer bekannten Konstante habhaft zu werden. Scheffler, ein von Itten

---

49 Vgl. Fiedler, Konrad, »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, in: ders., *Schriften über Kunst*, München: Wilhelm Fink 1913, 183–368, hier 188ff. Vgl. auch Argan, Giulio Carlo: *Gropius und das Bauhaus*, hrsg. von Ulrich Conrads, Bauwelt Fundamente, 69, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1962, 8f.

50 Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, 31.

51 Fiedler: *Ursprung künstlerischer Tätigkeit*, 55ff

52 Itten ist erstmals mit Fiedler und dessen Theorien im Laufe seiner Lehrzeit bei Eugène Gilliard an der École des Beaux-Arts in Genf in Berührung gekommen. Vgl. Lichtenstern, Christa, »Der junge Itten im Umkreis von Fiedlers Kunsttheorie«, in: Dies./Christoph Wagner (Hrsg.), *Johannes Itten und die Moderne. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, Materialien zur Moderne, Ostfildern: Hatje Cantz 2003, 34–48, hier 35.

53 Fiedler: *Beurteilung Werke bildender Kunst*, 52.

54 Vgl. auch Bernhard, Peter: »Die Einflüsse der Philosophie am Weimarer Bauhaus«, in: Christoph Wagner (Hrsg.), *Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee. Das Bauhaus und die Esoterik*, Ausst.kat., Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, Museum im Kulturspeicher Würzburg, Bielefeld/ Leipzig: Kerber 2005, 29–36.



rezipierter Kunstkritiker und Schriftsteller, widmete sich in seine Monografie mit dem Titel ›*Der Geist der Gotik*‹ weniger den durch ihr Entstehungsjahr als gotisch einzuordnenden Werken, sondern machte sich auf zu einer Spurensuche nach gotischer Formensprache und Geistesinhalten in Werken sämtlicher nachfolgender Epochen. Im Ergebnis strebte er eine Relativierung der gegenwärtigen gotischen Begriffsvorstellung an.<sup>55</sup> Die Grundlage hierfür war seine Beobachtung, dass allen Kunstwerken sämtlicher Epochen dieselben darstellerischen Gesetzmäßigkeiten zugrunde lägen und sie damit auf die gleiche Anwendung der bildnerischen Mittel rekurrten.<sup>56</sup> Folgerichtig unternahm Scheffler einen prüfenden Durchmarsch durch die Vor- und Frühgeschichte über die Neuzeit bis in die klassische Moderne inklusive dem Impressionismus und zählte sämtliche Epochen und ihre künstlerischen Ausformungen auf, in welchen er Kongruenzen mit der gotischen Formenwelt identifizieren könne.<sup>57</sup> Dies konnte einerseits Äußerlichkeiten, wie den »mystisch gesteigerten Naturalismus«<sup>58</sup> beinhalten, welchen er der Höhlenmalerei zugestand, oder sich auf inhaltliche Gemeinsamkeiten beziehen, wenn er in der Kunst der Renaissance, besonders bei Giotto oder bei den Sienesischen Künstlern, eine gotische Stimmung oder Gesinnung erkannte.<sup>59</sup> Johannes Itten muss sich mit Blick auf El Greco, welchen er neben den Altdeutschen und Altniederländischen Künstlern mit Vorliebe in seinen Analysen untersuchte,<sup>60</sup> im besonderen Maße bestätigt gefühlt haben, wenn Scheffler ausdrucksvoll beschrieb, wie »Maler wie Tintoretto und dessen spanischer Geistesverwandter Greco dem neuen Stil sein gotisches Geheimnis mit herrlicher Gewaltbarkeit entrissen haben [...]«. <sup>61</sup> Ähnlich Karl Scheffler hatte auch der Kulturpessimist Oswald Spengler mit seiner ›*Schrift Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*‹ von 1918 bzw. 1922 ein Überblickswerk geschaffen, welches unter Bewertung kunstepochaler Entwicklungen eine

---

55 Vgl. Scheffler, Karl: *Der Geist der Gotik*, Leipzig: Insel-Verlag 1917, 22: »Doch ziele ich weit über die Grenzen dessen hinaus, was in der Kunstgeschichte der gotische Stil genannt wurde. Dem Begriffe der Gotik ist Prähistorisches und Ägyptisches, Indisches und Barockes, Antikes und Modernes, Fernes und Nahes eingeordnet worden«.

56 Vgl. *ibid.*, 17.

57 Vgl. *ibid.* 105ff. Namentlich zählte er folgende Kulturen oder Zentren, Gattungen und Epochen mit gotischer Charakterisierung noch auf: Babylonier (68ff.), Indien (71f.), Ostasien und China (72ff.), Römer und Etrusker (77f.), das frühe Christentum (80ff.), Miniaturmalerei (83ff.), Barock (96ff.), Rokoko (99ff.) und zusammengefasst die Strömungen im 19. Jahrhundert (102ff.).

58 *Ibid.*, 63. Auf gleiche Weise sah er in der Stilisierung der Pyramiden gotische Formsprache in der Altägyptischen Kunst vorweggenommen (65). Auch Itten unternahm seine ersten persönlichen Analyse-Versuche anhand Werken der vorchristlichen Ägyptischen Kunst, vgl. Badura-Triska, *Tagebücher*, 75ff., fol. 85ff.

59 Vgl. Scheffler: *Geist der Gotik*, 94ff. Insbesondere in der Frühgotik erkannte er das Gotische. Für die ›klassische‹ Hochrenaissance gilt zwar, dass »das Gotische nur noch als Persönlichkeitsäußerung in einzelnen Werken sichtbar ist«, aber dennoch nachweisbar bleibt (95).

60 So z.B. bei Badura-Triska: *Tagebücher*, 378, fol. 13; 381, fol. 25; 382, fol. 27; 383, fol. 33; 385, fol. 37. Vgl. weiterführend zu El Greco: Wismer, Beat/Scholz-Hänsel, Michael (Hrsg.): *El Greco und die Moderne*, Ausst.kat., Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Ostfildern: Hatje Cantz 2012.

61 Scheffler: *Geist der Gotik*, 99.

Evolutionsgeschichte voraussagte, die durch alternierende Phasen von Niedergang und Wiederauferstehungsbestrebungen gekennzeichnet ist.<sup>62</sup> In Anbetracht der voranschreitenden Verfallserscheinungen in Kultur und Kunst rechtfertigte er seinen Kulturpessimismus und legitimierte sein Lob auf die als vorbildhaft angesehene Epoche der Gotik. Spenglers Buch hat zwar zwiegespaltene Meinungen hervorgerufen, entsprach jedoch zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des ersten Bandes gemeinhin der Stimmung der Zwischenkriegszeit.<sup>63</sup> Für Johannes Itten gilt wiederum, dass die von Spengler vorgenommene Auswahl der betrachteten Epochen und Künstler gewisse Übereinstimmungen mit den von Itten behandelten Werkgruppen aufweist.<sup>64</sup> Ähnlich seinem Lehrer Adolf Hölzel hatte sich auch Itten mit Künstlern der italienischen Renaissance wie Leonardo Da Vinci, Tizian, Luca Signorelli auseinandergesetzt.<sup>65</sup> Jedoch überwog seine Beschäftigung mit der Kunst der nordalpinen Spätgotik und Frührenaissance, der er sich gerade im Zuge seiner eigenen Lehrtätigkeit in Wien und am Bauhaus intensiver und kontinuierlicher widmete. In den Augen Oswald Spenglers waren die Renaissance und ihre künstlerischen Hervorbringungen zu ihren Hochzeiten eine fehlgeleitete Erscheinung der Gotik<sup>66</sup> – und sogar als eigenständige Epoche nicht existent, folgte doch nach Spengler auf die Epoche der Gotik unmittelbar das Barockzeitalter, welches ebenso eine gotische Weltauffassung aufwies.<sup>67</sup> Den genannten Kulturtheoretikern sowie Kunsthistorikern wie Wilhelm Worringer war damit der methodische Ansatz gemein, die Epoche des gotischen Mittelalters nicht in einer Rückschau zu deuten, sondern durch das Hineinversetzen in die Vergangenheit Gesetzmäßigkeiten für die nachfolgenden Strömungen und die Moderne abzuleiten. Johannes Itten gelang es beispiellos, die theoretischen Beobachtungen zu einer prospektiven Kunstgeschichtsdeutung in der Praxis umzusetzen. Er suchte in seinem Analyse-Kurs am Bauhaus vornehmlich die Fühlung mit der altdeutschen

---

62 Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München: C.H.Beck 1923. Das Buch wurde in Abfolge von zwei Bänden veröffentlicht. Die Autorin hat hier mit einer Ausgabe von 1923 gearbeitet, in der beide Teile, *Gestalt und Wirklichkeit* (1918) und *Welthistorische Perspektiven* (1922), enthalten sind.

63 Itten wiederum äußert sich selbst mit pessimistischer Vorahnung zur gegenwärtigen Lage der Gesellschaft, vgl. Badura-Triska: *Tagebücher*, 52, fol. 62.

64 Obwohl von Itten selbst die Aussage getätigt wurde, Spengler und das zitierte Buch studiert zu haben und davon auch maßgeblich beeinflusst worden zu sein, blieb eine tiefergehende Gegenüberstellung von beiden Positionen in der Forschung bisher aus. Vgl. auch den Bericht von Erich Pfeiffer-Belli in *Johannes Itten gesehen von Freunden und Schülern, Kaleidoskop. Zum Almanach*, Ravensburg: Otto Maier 1960, 11.

65 Vgl. Hadding, Katharina: »Johannes Itten und Ida Kerkovius. Eine Künstlerfreundschaft im Zeichen der Lehre Adolfs Hölzels«, in: Christa Lichtenstern/Christoph Wagner (Hrsg.), *Johannes Itten und die Moderne. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, Materialien zur Moderne, Ostfildern: Hatje Cantz 2003, 64–83, hier 74. Vgl. auch Badura-Triska: *Tagebücher*, 24, fol. 13f.

66 Vgl. Spengler: *Untergang des Abendlandes*, 300f., vgl. außerdem auch Schefflers Einschätzung der Renaissance, siehe Anm. 59.

67 Vgl. *ibid.*, 304ff. und überspitzt 308: »Mit Lionardo und Giorgione beginnt der Impressionismus«. Nach Spengler folgte auf die Epoche der Gotik unmittelbar das Barockzeitalter, welches demnach ebenso eine gotische Weltauffassung aufweist, vgl. 301.

Kunst, um durch Einfühlung in die Vergangenheit die Künstler und Architekten von morgen zu bilden. Für den Künstler und Kunstpädagogen Itten lag der Mehrwert der Werke Alter Meister viel höher als nur in der Erkenntnis der korrekten Anwendung der künstlerischen Mittel. Er sah in ihnen und in ihrer eigenen Darstellung des ›Sichtbaren‹ – im Sinne Riegls und Fiedlers – vielmehr eine Codierung für die metaphysischen, zeitungebundenen Geheimnisse der Welt, die es vom modernen Menschen nur aufzudecken gelte.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Ralf Rothe [Hrsg.]: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Ausst. kat., Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar, Ostfildern-Ruit: Hatje 1994, 6.

Abb. 2a: Badura-Triska: *Tagebücher*, 275, fol. 62a.

Abb. 2b: ©Germanisches Nationalmuseum, Foto: Georg Janßen.

Abb. 3a: Badura-Triska: *Tagebücher*, 356, fol. 144f.

Abb. 3b: Heidrich, Ernst: *Die Altdeutsche Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Anmerkungen, Die Kunst in Bildern*, Jena: Eugen Diederichs 1909, Abb. 137.

Abb. 3c: Heidrich, Ernst: *Die Altdeutsche Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Anmerkungen, Die Kunst in Bildern*, Jena: Eugen Diederichs 1909, Abb. 134.

Abb. 4a: Itten, Johannes: *Gestaltungs- und Formenlehre. Mein Vorkurs am Bauhaus und später*, Ravensburg 1963, Abb. 181.

Abb. 4b: Ziermann, Horst: *Matthias Grünewald*, München/London/New York: Prestel 2001, Abb. 108).

## Bibliografie

*Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921. Ausstellung mit Dokumentation*, hrsg. von der Akademie der Künste Berlin, Ausst.kat, Akademie der Künste, Berlin-West: Akademie der Künste 1980.

Argan, Giulio Carlo: *Gropius und das Bauhaus*, hrsg. von Ulrich Conrads, Bauwelt Fundamente, 69, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1962

Badura-Triska, Eva (Hrsg.): *Johannes Itten. Tagebücher. Stuttgart 1913–1916, Wien 1916–1919. Abbildung und Transkription*, Band 1, Wien: Löcker 1990.

*Bauhausmanifest*, 1919.

Behne, Adolf: *Die Wiederkehr der Kunst*, Leipzig: Kurt Wolff 1918.

Bernhard, Peter: »Die Einflüsse der Philosophie am Weimarer Bauhaus«, in: Christoph Wagner (Hrsg.), *Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee. Das Bauhaus und die Esoterik*, Ausst.kat., Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, Museum im Kulturspeicher Würzburg, Bielefeld/ Leipzig: Kerber 2005, 29–36.

Biermann, Georg: »Die Deutsche Kunst in der Zukunft«, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers*, 10 (1918), 249–255.

Böhringer, Hannes: »Der Limes zwischen uns«. Worringers Geschichtsphilosophie«, in: ders./Beate Söntgen (Hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, München: Wilhelm Fink 2002, S. 35–43

Bushart, Magdalena: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München: Verlag Silke Schreiber 1990.

Claussen, Horst: *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens, Studien zur Kunstgeschichte*, Band 39, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1986

Conrads, Ulrich/Neitzke, Peter (Hrsg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 21. Jahrhunderts, Bauwelt Fundamente 1*, Basel/Boston/Berlin: Ullstein 2001.

Denaro, Dolores (Hrsg.): *Johannes Itten. Wege zur Kunst*, Ausst.kat., Saarland Museum, Saarbrücken, Ostfildern: Hatje Cantz 2002.

Fiedler, Konrad »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, in: ders., *Schriften über Kunst*, München: Wilhelm Fink 1913, 183–368.

Fiedler, Konrad: »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst«, 1876, in: ders., *Schriften über Kunst*, München: Wilhelm Fink 1913, 1–79.

Franciscono, Marcel: *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The ideals and artistic theories of its founding years*, Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press 1971.

Hadding, Katharina: »Johannes Itten und Ida Kerkovius. Eine Künstlerfreundschaft im Zeichen der Lehre Adolfs Hölzels«, in: Christa Lichtenstern und Christoph Wagner (Hrsg.), *Johannes Itten und die Moderne. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, Materialien zur Moderne, Ostfildern: Hatje Cantz 2003, 64–83.

Happle, Hardy »Im Dienste einer ›subtilen Kultur des Schauens‹. Wilhelm Worringer am Bauhaus Weimar«, in: Peter Bernhard: *bauhausvorträge. Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919–1925*, Neue Bauhausbücher, neue Zählung, Band 4, Berlin: Gebr. Mann 2017, 187–195.

Hölzel, Adolf: »Einige aphoristische Sätze aus einem demnächst erscheinenden Hefte«, in: Hölzel und sein Kreis, Begleitband zur Ausst., Freiburger Kunstverein, Stuttgart 1916, 3–14.

Itten, Anneliese: »Itten und das frühe Bauhaus. Ein Diskussionsbeitrag«, in: Rainer Wick (Hrsg.), *Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell?*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 1985, 76–78.

Itten, Johannes: *Gestaltungs- und Formenlehre. Mein Vorkurs am Bauhaus und später*, Ravensburg: Otto Maier 1963.

*Johannes Itten gesehen von Freunden und Schülern, Kaleidoskop. Zum Almanach*, Ravensburg: Otto Maier 1960.

Kappel, Kai: »Nächstes Fremdes, ferner Spiegel. Romanik-Rezeption als Identitätsstiftung für eine andere Moderne«, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 66 (2012), 231–257.

Lang, Siegfried K.: »Wilhelm Worringers ›Abstraktion und Einfühlung‹. Entstehung und Bedeutung«, in: Hannes Böhringer und Beate Söntgen (Hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, München: Wilhelm Fink 2002, 81–117.

Lichtenstern, Christa: »Der junge Itten im Umkreis von Fiedlers Kunsttheorie«, in: Dies./Christoph Wagner (Hrsg.), *Johannes Itten und die Moderne. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, Materialien zur Moderne, Ostfildern: Hatje Cantz 2003, 34–48.

Lipps, Theodor: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, I., Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg/Leipzig: Voß 1903.

Lipps, Theodor: *Philosophie und Wirklichkeit*, Heidelberg: C. Winter 1908.

Pevsner, Nikolaus: *500 Jahre Künstlerausbildung. William Morris. Zwei Vorträge*, Darmstadt/Düsseldorf: Staatl. Kunstakademie 1966.

Rehmann, Irene: »Der Aspekt der Empfindung bei Hölzel«, in: Adolf Hölzel, *Die Kunst steckt in den Mitteln*, hrsg. vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart und dem Kulturrat der Stadt Stuttgart, Ausst.kat., Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, Stuttgart: Württembergisches Landesmuseum 1986.

Riegl, Alois: *Historische Grammatik der bildenden Künste*, hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz/Köln: Böhlau 1966, S. 123.

Riegl, Alois: *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien: Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei 1901.

Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

Rotzler, Willy (Hrsg.): *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Zürich: Orell Füssli 1978.

Scheffler, Karl: *Der Geist der Gotik*, Leipzig: Insel-Verlag 1917.

Schlemmer, Oskar: *Briefe – Texte – Schriften aus der Zeit am Bauhaus*, hrsg. von Elke Beilfuß, Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft 2014.

Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München: C.H. Beck 1923.

Ubl, Ralph: »Wilhelm Worringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Müttern. Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde«, in: Hannes Böhringer/Beate Söntgen (Hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, München: Wilhelm Fink 2002, 119–140.

Wagner, Christoph: »Gotikvisionen am Bauhaus«, in: Herbert Schneider (Hrsg.), *Mittelalter und Mittelalterrezeption, Musikwissenschaftliche Publikationen*, Band 24, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2005, 382–406.

Wahl, Volker (Hrsg.): *Die Meisterratsprotokolle des staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, bearb. von Ute Ackermann, Weimar: Böhlau 2001.

Wingler, Hans M.: *Das Bauhaus. Weimar Dessau Berlin 1919–1933 und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Bramsche: Gebr. Rasch 1975.

Wismer, Beat/Scholz-Hänsel, Michael (Hrsg.): *El Greco und die Moderne*, Ausg. kat., Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Ostfildern: Hatje Cantz 2012.

Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Piper 1908.

Worringer, Wilhelm: *Formprobleme der Gotik*, München: Piper 1920.