

DE

30.11.2012 - 01.04.2013

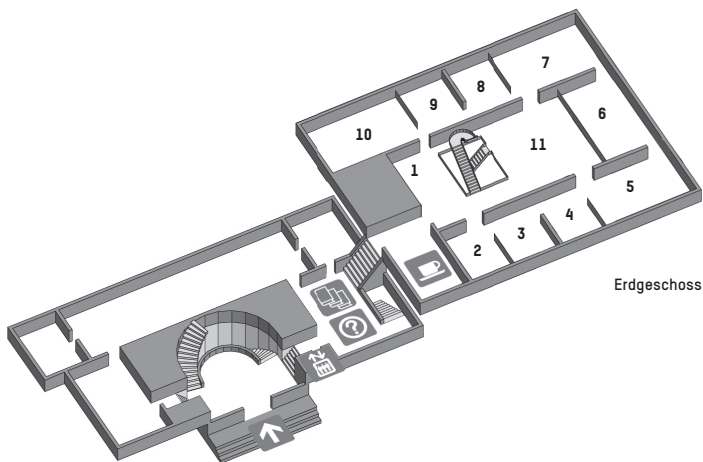
kosmos
farbe

itten
klee

KUNST
MUSEUM
BERN

AUSSTELLUNGSFÜHRER

Saalplan



- 1 Akademie und Naturstudium
- 2 Die Entdeckung der Farbe
- 3 Die Theorie der Farbe
- 4 Farbe und Abstraktion
- 5 Die Dynamisierung der Farbe
- 6 Die Rationalisierung der Farbe
- 7 Die Farbe zwischen Abstraktion und Realistik
- 8 Esoterik der Farbe
- 9 Die Autonomisierung der künstlerischen Mittel
- 10 Elementarisierung und Ordnung der Farbe
- 11 Kosmos Farbe

Einleitung

Johannes Itten und Paul Klee sind in der Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts mit ebenso bedeutenden wie prominenten Farbenlehrern hervorgetreten. Beide sind geprägt von der Vorstellung, dass die Ordnung der Farben gesetzmässig strukturiert ist als in sich geschlossener Kosmos. Neue Quellen zeigen, dass sich beide Künstler auf gemeinsame geistesgeschichtliche, zum Teil auch esoterische Quellen bezogen haben und sich gegenseitig anregen. Beide haben ihre Überlegungen zur Farbe in jahrzehntelanger Reflexion und Arbeit entwickelt und umfassend in ihren künstlerischen Werken berücksichtigt. Die Lebenswege und Schaffensbahnen des aus Bern stammenden Klee und des aus dem Berner Oberland stammenden Itten haben sich mehrfach gekreuzt: So hat Johannes Itten seine ersten künstlerischen Impulse vom Vater Paul Klees erhalten, umgekehrt ist Paul Klees Berufung ans Weimarer Bauhaus massgeblich von Johannes Itten befördert worden. Beide Künstler haben ihre lebenslange Auseinandersetzung mit den Fragen der Farbenlehre und der Ordnung des Farbkosmos nahezu gleichzeitig im Jahre 1914/1915 begonnen, Klee auf seiner Tunisreise, Itten unter dem Eindruck der Farbenlehre Adolf Hölzels in Stuttgart. Beide Künstler haben über Jahre hinweg ihre künstlerische Arbeit wechselseitig wahrgenommen und auch Werke ausgetauscht.

Die Ausstellung zeigt in chronologischer Gliederung in elf Etappen gruppiert um prominente Schlüsselwerke von Itten und Klee ihre künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema der Farbe in der Kunst. Die Inszenierung greift einerseits mit den grauen Wandflächen auf Klees und Ittens Vorstellung von Grau als Zentrum des

Farbkosmos zurück. Andererseits stammen die Farben, die den Raumnummern unterlegt sind, aus Ittens Farbkreis, den die Besucher so gewissermassen durchschreiten.

1

Akademie und Naturstudium

Zu den grundlegenden Erfahrungen aus Ittens Jugendzeit gehören seine unauslöschlichen Naturerlebnisse. Sein Werk beginnt mit Landschaftsdarstellungen, in denen von Anfang an eine Auseinandersetzung mit architektonischen Prinzipien spürbar ist, wie z. B. in der **Landschaftsstudie** von 1908. Oft wachsen die Bilder aus einem klar gegliederten und proportionierten Gerüst von tragenden Hauptlinien empor, so im Gemälde **Haus mit Treppe** von 1912, dessen Vorzeichnung das freigelegte tektonische Gerüst der Komposition zeigt. In seinem ersten grossformatigen Ölgemälde **Vorfrühling an der Rhône** ist die intensive Beschäftigung mit den spätimpressionistischen koloristischen Möglichkeiten der Malerei, v. a. Van Goghs und Hodlers, erkennbar. Mit diesem Werk bekannte sich Itten 1911 in der Weihnachtsausstellung des Kunstmuseums in Bern als Maler. Eigentlich wenig Spuren hat die Zeit an der Genfer Akademie in Ittens künstlerischem Schaffen hinterlassen. Die wenigen akademischen Kopf-, Hand- und Körperstudien, die 1909 und 1910 entstanden, blieben in Ittens Œuvre nicht mehr als eine Episode. Schon Ende 1909 verliess Itten die Akademie, nahm aber nur kurze Zeit später das Kunststudium in Genf noch einmal auf. Trotzdem sind in den zentralen Themenbereichen seiner Kunst die Naturerfahrungen der Jugendzeit, die Itten auf dem Land verbrachte, ein Leben lang wirksam geblieben: Viele seiner Werke zeigen Natur und Landschaft, Berge, Gebirge, Täler, Bäume, Blumen- und Früchtestillleben.

Sehr frühe Landschaftsstudien sowie zahlreiche Tagebucheinträge belegen, dass auch Klee als Heranwachsender die Natur als Flucht- und Rückzugsort empfand. Landschaften, Gärten, Berge und

Blumen bleiben zentrale Motive in Klees künstlerischem Schaffen. Hunderte von Randzeichnungen in Schulheften zeugen ausserdem von Klees Lust am Grotesken und Skurrilen, die in vielen frühen Werken aufscheint, so in **Weib und Tier**: «Ein Tier, das Tier im Manne, verfolgt eine Dame, welche sich nicht ganz unempfänglich zeigt.» Schon 1902, während seiner Italienreise, hatte Klee erkannt, dass die Darstellung architektonischer Motive für seine künstlerische Arbeit von grundlegender Bedeutung ist: «Als ich in Italien die Baukunstwerke verstehen lernte, hatte ich an Erkenntnis sofort einen wesentlichen Gewinn zu buchen. [...] Die leicht erkennbare Gliederung ihrer Form, ihr exakter Organismus vermag gründlicher zu bilden, als alle Kopf-, Akt- und Kompositionsversuche.» Zurück in Bern erschienen ihm seine eigenen künstlerischen Anfänge an der Münchner Akademie reichlich unzulänglich, weil ihn nun in neuer Form die «Linienrhythmen» und «Flächenrhythmen» in seiner bildkünstlerischen Arbeit bewegten: «Ich sehe überall nur Architektur.» Diesen Weg von einer einfachen Naturdarstellung zu einer architektonischen Gliederung des Sichtbaren kann man exemplarisch mit Blick auf die Entwicklung von der Zeichnung **Aus dem Daehloelzli**, 1898 zu dem Aquarell **Haus in der Schlucht**, 1913, studieren. Die Farbe tritt zunehmend eigenständig hervor.

Die Entdeckung der Farbe

Auf seiner Tunisreise im Jahre 1914 erlangt Klee eine grundsätzliche Vertiefung dieser Sichtweise auf die Architektur, zugleich gewinnt die Farbe eine neue eigenständige Bedeutung in seiner Kunst: «Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiss das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.» Klee hat in Tunis zu einer freieren Verwendung der Farbe und zu einem erhöhten Grad an Abstraktion gefunden. Nach seiner Rückkehr verfolgte er diesen künstlerischen Weg konsequent weiter. In Arbeiten wie *mit d. braunen Spitzen* und *<mit dem braunen □>* beginnt Klee, abstrakter als jemals zuvor einen neuen Bildbegriff zu entwickeln, indem er seine gesamte künstlerische Arbeit auf das Problem der «Synthese Städtebauarchitektur – Bildarchitektur» konzentriert. Erkennbar ist das Architektonische als Bildprinzip auch im Aquarell *Der Niesen*, das wahrscheinlich während Klees Sommerurlaub am Thunersee 1915 entstanden ist. Vor der stark geometrisierten Silhouette des Berges sind farbige Rechtecke aufgeschichtet, die die Farben der Landschaft aufnehmen und so die natürliche Umgebung des Berges ins Abstrakte übersetzen. Durch das kontrastreiche Spiel der verschiedenen Farbflächen entsteht eine dynamische und rhythmisch gegliederte Bildarchitektur, die auf Klees künstlerische Erkenntnisse der Tunisreise zurückgeht. Der pyramidale Aufbau des Berges und die an Kinderzeichnungen erinnernden Kürzel für Sonne, Mond und Sterne entrücken das Bild zudem ins Märchenhafte.

Der Besuch der Sonderbund-Ausstellung im Mai 1912 in Köln führte Itten zu einer intensiven künstlerischen Beschäftigung mit der

Malerei Paul Cézannes: Im **Mann mit blauem Kittel** erwies er Cézanne bis hinein in die Farbgebung seine Referenz. Dabei bezieht sich Itten nicht nur auf den «Modulationsreichtum der Farben» in Cézannes Kunst und dessen koloristische Fähigkeiten zur malerischen Erschaffung einer «Harmonie parallel zur Natur», sondern ebenso sehr auf den Rhythmus und den tektonischen Aufbau in der Konstruktion des Sichtbaren. Das vielleicht komplexeste Beispiel dieser Auseinandersetzung mit Cézannes Kunst in diesen Jahren bildet Ittens **Barmherziger Samariter** von 1915: Die Darstellung ist aus geometrischen Formen aufgebaut, die sich erst durch die flächenübergreifende Farbgebung zu Körperformen und Landschaftselementen zusammenfügen. Itten hat sich hier deutlich von den kurvigen Figurenbildungen und den dreiecksförmigen Kompositionen in Cézannes *Badenden* inspirieren lassen, greift aber für die Gestaltung der Gesichter auf seine Studien nach El Greco zurück. Das Gemälde entstand, nachdem Itten einen Verwundetentransport gesehen hatte und somit direkt mit dem Leiden des Ersten Weltkriegs konfrontiert worden war. «Das gelbe Dreieck ist die zum Himmel hinaufschwebende Klage als wiederkehrender Rhythmus», erklärt er in seinem Tagebuch.

Die Theorie der Farbe

Ittens farbtheoretische Überlegungen zum Rhythmus, den sieben Kontrasten und zum Ausgleich der Farben basieren auf der Kontrastfarbenlehre Adolf Hölzels, bei dem Itten in Stuttgart studierte. Den Grundsätzen von Hölzels Kontrastlehre blieb Itten bis an sein Lebensende verpflichtet, zugleich aber hat er die Lehre grundlegend weiterentwickelt: Anders als Hölzel, der seine Farblehre analog zu Goethes Diktum als «Generalbass der Malerei» konzipierte, versuchte Itten die Farblehre zu einer Kosmologie zu erweitern. In Verbindung mit dieser Neuorientierung bevorzugte Itten gegenüber dem Diagramm des Farbkreises – im Anschluss an Philipp Otto Runge – die Denkfigur der Farbkugel. Unter den Vorzeichen einer weltanschaulichen Universalisierung seiner Farblehre versuchte Itten ausserdem, theosophische, astrologische und andere symbolische Ordnungsvorstellungen der Farben einzubinden. Ausgehend von theosophischen Vorstellungen zur Farbaura entwickelte Itten in seiner «Farbtyplehre» ein «Menschenmodell» zur Verortung der Farben im menschlichen Körper. Er glaubte, dass in der Farbwahrnehmung unterschiedliche Typen, nämlich «blaue und gelbe und rote Mensch[en]» zu unterscheiden sind. 1921 hat Itten im Almanach *Utopia* sein erstes theoretisches Farbmodell, die zum Farbstern aufgeklappte «Farbenkugel in 7 Lichtstufen und 12 Tönen», publiziert. In seiner *Kunst der Farbe* von 1961 hat er die Früchte seiner jahrzehntelangen Arbeit zur Farbe abschliessend zusammengefasst.

Auch Klee versuchte den farbigen Kosmos umfassend zu systematisieren: Das Zentrum dieses Farbkosmos bildet das Grau als Kern einer Farbkugel. An ihren Polen ist sie von Weiss und Schwarz besetzt,

im Äquatorbereich von der Skala der Buntfarben und im Übrigen von den vielfältigen Mischungen dieser Töne. Dieser Graupunkt bildet den Prüfstein aller farbigen Harmonie, die sich im Kleeschen Farbkosmos gerade im Durchgang durch dieses Grauzentrum erweist: Wenn sich die Farbtöne, die einander gegenüberliegen und den Graupunkt umkreisen, mittig zwischen den beiden Polen im Zentrum zum Grauwert mischen, stehen sie in einem harmonischen Verhältnis zueinander. Welchen Rang Klee dem Grau beimass, zeigt sich in seinem Elementarstern oder Totalitätsstern der farbigen Ebene von 1922. Es greift zu kurz, Klees Farbkosmos aus Goethes Farbenkreis abzuleiten, denn Goethe hatte gerade das Grau wie alle anderen Neutralfarben aus seinem Farbenkreis ausgeschieden. Klee schliesst vielmehr ebenfalls an Philipp Otto Runge's Farbkugel an, in der das Grau im Mittelpunkt aller Farben steht und somit das Zentrum des gesamten Farbkosmos und den Prüfstein farbiger Harmonie bildet. Über diese Vorstellungen Runge's geht Klee entscheidende Schritte hinaus, indem er diese Farbordnung als Ergebnis dynamischer Prozesse uminterpretiert: Dies ist z. B. seiner Skizze zur farbigen Totalität abzulesen, in der sich die einzelnen Farbbereiche in sichelförmigen Bewegungen überlagern und auf diese Weise ineinander übergehen.

Farbe und Abstraktion

Vor dem Hintergrund seiner farbtheoretischen Interessen kommt Itten schon 1915 zu vollständig abstrakten Bildkompositionen wie **Horizontal-Vertikal** oder **Tiefenstufen**. Beide Gemälde gehören zu den bahnbrechenden, frühen rein abstrakten Kompositionen der Kunst des 20. Jahrhunderts. Während **Tiefenstufen** noch den Eindruck von Räumlichkeit erzeugt, ist **Horizontal-Vertikal** vollständig abstrakt als ein komplexes Farbfeldgefüge organisiert. Von Adolf Hölzels Kontrastlehre ausgehend, komponiert Itten die streng rechtwinklig gegliederten Streifen in klar abgemessenen Proportionen um ein lichthaft farbiges Zentrum. In Hölzels Werk selbst sind zu dieser Zeit freilich keine solch abstrakten Bildkompositionen zu finden. Ittens Studien zeigen, wie sehr er in diesen Gemälden auch die mathematischen Proportionen geordneter Farbfelder mit der Farbordnung zu verbinden suchte und sich dabei auch auf Entsprechungen in der Musiktheorie bezog.

Itten scheint in jedem der frühen Gemälde jeweils modellhaft grundsätzliche Prinzipien der Form- und Farbordnung seines abstrakten Bildvokabulars auszuprobieren. Jedes dieser Bilder besitzt beispielhaften Charakter. Im Gemälde **Begegnung** gestaltet Itten eine horizontale Streifenstruktur aus leuchtenden Buntfarben, die zum Zentrum hin dynamisch in eine doppelte Spiralbewegung aufricht. Im Spätwerk hat Itten wieder mit abstrakten geometrischen Farbfeldkompositionen experimentiert, zum Beispiel 1963 in **Horizontal-Vertikal** und **In der Nacht**.

Die Dynamisierung der Farbe

Itten hat auch mit der Darstellung von Bewegung und den Möglichkeiten eines beschleunigten Blicks in der Malerei experimentiert und dabei Anregungen aus den Farbkreisbewegungen Robert Delaunays, den futuristischen Bewegungsdarstellungen und der Facettierung des Gegenständlichen im Kubismus aufgenommen. Hochkomplexe, farbenreiche Kompositionen wie *Ländliches Fest*, *Vogelthema* oder *Aufstieg und Ruhepunkt* entstehen. Über feingestufte farbige Kontraste und Tonstufen zeigen sie einen pulsierenden Rhythmus aufsteigender und kreisender Bewegungen. Durch das mehrdimensionale Verschachteln der Formen und Farben lässt Itten das Auge nicht zur Ruhe kommen und erzielt dadurch den Eindruck unendlicher Bewegtheit und Fülle. «Ich habe das Gefühl, als ob ich alle Dinge der Erde und des Himmels in ihren unendlichen Formen und Beziehungen auf einmal darstellen sollte in einem riesenhaften Werk. Vielleicht will ich dadurch nicht die Dinge, sondern das Gefühl der Unendlichkeit darstellen.» Dies schrieb Itten nieder, als er an *Aufstieg und Ruhepunkt* arbeitete. Die kaleidoskopartige Formen- und Farbenvielfalt des Gemäldes kommt der Vision von der künstlerischen Darstellung von Unendlichkeit und Gesamtheit nahe. Trotz ihrer abstrakten Form sind diese Werke durchaus noch motivisch zu deuten. So scheint sich die Komposition im *Ländlichen Fest* tatsächlich um die figürlich lesbare Chiffre eines Gesichts in kreisartigen Tanzbewegungen eines ausgelassenen Fest-Treibens zu entfalten. Itten hat den Titel dieses Bildes nach eigener Auskunft erst nachträglich formuliert. Ganz anders wirkt der Rhythmus in der Arbeit *Bänder*: Mit saussender Geschwindigkeit scheinen sich Bänder einer mechanischen

Apparatur für den Blick des Betrachters räumlich zu durchdringen. Auch Klee beschäftigt sich in diesen Jahren mit der konsequenten Dynamisierung der Farbe im Zusammenspiel mit einer Rhythmisierung der gesamten Komposition. Anders als Itten versucht Klee Bewegung und Rhythmus durch die Kombination verschiedener graphischer Charaktere und Formelemente wie Linie, Kurve, Kreis und Dreieck darzustellen. In Werken wie **Farbenwinkel** und **Farbig gebaut mit schwarz-graphischem Gegenständlichen** entsteht durch gezackte Linien und Farbstreifen sowie durch die Verschachtelung von Farbflächen der Eindruck von Bewegung und Rhythmus. Klees Untersuchungen zur Dynamisierung und Rhythmisierung gehen einher mit einer zunehmend abstrakteren Bildsprache und einer neuen Autonomie der Farbe. In **Mondauf-Sonnenuntergang** sind die architektonischen Elemente derart ineinander verschachtelt, dass der räumliche Eindruck zugunsten einer ornamental-flächigen Wirkung zurücktritt. Mond und Sonne leuchten als kosmische Symbole über der im Dunkeln liegenden Stadtlandschaft. Wie sehr Klee die künstlerische Reflexion über seine künstlerischen Mittel stets mit poetischen Mitteln begleitete, zeigen Blätter wie **Einst dem Grau der Nacht enttaucht...**, in dem Linien, Helldunkel und Farben optimal zusammenspielen.

Die Rationalisierung der Farbe

Während seiner Jahre am Bauhaus hat Klee die Gesetzmässigkeiten der Farbgestaltung umfassend erforscht. Unter anderem hat er Untersuchungen zu den Farbstufungen und der Hell-Dunkel-Gliederung unternommen. Während in der Natur Hell-Dunkel-Übergänge fließend und ungegliedert auftreten, fasst Klee das Hell-Dunkel in messbare, klar gegliederte Abstufungen. Dies ist z. B. im Gemälde **Wachstum der Nachtpflanzen** zu sehen. Das Übereinanderschichten der Blatt-, Rauten-, Viereck- und Kreisformen sowie die abgestufte Gliederung von dunklen zu hellen Farben vermitteln den Eindruck von geordneter Bewegung. Das pflanzenartige Formgebilde scheint tatsächlich langsam aus einem unbestimmten Dunkelgrund emporzuwachsen. Klee sprach bei einer solchen nach Tonstufen gegliederten Hell-Dunkel-Anordnung auch von «Fuge»: In Anlehnung an die musikalischen Strukturen der Fuge sollten die farbigen Abstufungen die zeitliche Dimension des Wachsens und Fortschreitens darstellen. Im Bestreben, musikalische Strukturen und simultane Klangbilder zu visualisieren, d. h. künstlerisch sichtbar zu machen, entwickelte Klee seine Aquarelliertechnik stetig weiter. Die kontinuierlich in einander übergehenden, lasierend gemalten Farbstufungen rufen in **Genien (Figuren aus einem Ballet)** den Eindruck von Bewegung, Musik und Tanz hervor. Im Aquarell **vor dem Blitz** werden unterschiedliche Bewegungsrichtungen durch Farbabstufungen, aber auch durch Pfeile angedeutet.

In vielen Werken der 1920er-Jahre entführt Klee den Betrachter an imaginäre Orte mit rätselhaften Bauwerken, Felsformationen, Tieren und Symbolen. Es sind dies oft Gärten und Landschaften, die weder

zeitliche noch räumliche Anhaltspunkte für eine Orientierung bieten und dadurch einer Traum- oder Märchenwelt zu entstammen scheinen, so etwa **Vogel Pep** und **Tor im Garten**. Andere Werke wie **Gebirge im Winter** und **Krähenlandschaft** erinnern mit ihren pyramidenähnlichen Bergen an Klees Reisen nach Ägypten. Direkten Bezug auf Ägypten nimmt Klees **Monument im Fruchland**. Es gehört zu den sogenannten Streifenbildern, die auf der Schichtung horizontaler, gegeneinander verschobener Farbfelder basieren. Klee verarbeitete darin visuelle Eindrücke aus Ägypten wie die charakteristische geometrische Anordnung der Felder der Nillandschaft und die intensive Erfahrung von Licht und Farbe. Er reduzierte die Darstellung auf das für ihn Wesentliche: auf die geometrische Struktur und die intensiven Farben. In der schachbrettartigen Komposition **Gemüsegarten** deutete Klee die Pflanzen nur noch zeichenhaft an, zugunsten des farbigen Gesamtklangs des Bildes. Dieser ist in **Alter Klang** gänzlich an die Stelle eines figurativen Motivs getreten.

Itten hatte solche abstrakt gestaltete Farbklänge schon in Stuttgart geschaffen, in den 1920er-Jahren auch in abstrakte Teppichkompositionen übernommen und schliesslich wieder im Spätwerk thematisiert, z. B. in **Leuchtendes Rot** von 1955.

Die Farbe zwischen Abstraktion und Realistik

Itten hat sich mit seinem Wechsel ans Bauhaus vom abstrakt-geometrischen Stil seiner frühen Schlüsselwerke abgewendet. Während seiner drei Jahre am Bauhaus – zwischen 1919 und 1922 – schuf er kein einziges weiteres Gemälde in diesem streng abstrakten Stil, sondern kehrte in den wenigen Bildern aus dieser Zeit, wie etwa in *Vasen*, zu einer figürlich-gegenständlichen Darstellungsweise zurück. Zu diesem Zeitpunkt treten für Itten weltanschauliche und konzeptionelle Fragen der künstlerischen Bildung eines «neuen Menschen» in den Vordergrund.

Bereits ab 1928 gaben japanische Lehrer an der Berliner Itten-Schule Unterricht im Tuschezeichnen. Bilder wie *Der Berg* von 1929/30 zeigen, wie spontan Itten den malerischen Duktus der frei skizzierenden ostasiatischen Tuschemalerei in seine Farbgestaltung integrierte und wieder zu einer abstrakteren Bildsprache fand. Zugleich hat auch Ittens Anstellung als Leiter der Fachschule für textile Flächenkunst in Krefeld Spuren in seiner Malerei hinterlassen. Fragen der textilen Ornamentik fließen ab 1935 in Ittens Werke ein. Ein Schlüsselwerk dieser Zeit, *Vögel am Meer*, zeigt, wie eng in Ittens Malerei nun Farbe und Figuration ornamental ineinandergreifen. Die innigste und zugleich monumentalste Verschmelzung von textiler Ornamentik und bildhafter Malerei verwirklichte Itten im Frühsommer 1938 im sogenannten *Velum*, einer transparenten Deckenbespannung für das Treppenhaus des Stedelijk Museums in Amsterdam, das heute nur noch in Entwürfen erhalten ist. Dieser Hang zum Flächig-Ornamentalen zeigt sich auch in Ittens Werken der 1940er-Jahre, so z. B. in *Frau mit den Vögeln*. Bis Mitte der 1950er-Jahre wird sich Ittens Malerei

zwischen den Polen Abstraktion und Realistik bewegen. Die Farbe als Gestaltungsmittel ist dabei von grosser Bedeutung.

Anders als Itten hat Klee seine Experimente mit abstrakt-geometrisch gegliederten Farbkompositionen am Bauhaus und danach auch in Düsseldorf weitergeführt. Seine Beschäftigung mit Fragen der Geometrie und Konstruktion schlug sich in zahlreichen planimetrischen Entwürfen und in Werken wie **Segelnde Stadt** nieder. In dem Gemälde überlagern sich transparente Vierecke in einem rational nicht rekonstruierbaren Raum. Die schwerelose Raumkonstruktion knüpft an die bei Klee immer wieder auftauchenden Themen des Fliegens und des Gleichgewichts an. Klee betrieb im Rahmen seines Bauhausunterrichts auch Untersuchungen zu den Simultan- und Komplementärkontrasten. Diese setzte er 1931 bis 1932 in einer Werkgruppe von ca. siebzig pointillistischen Bildern künstlerisch um. Das **Bildnis einer Complicierten** ist aus zahlreichen kleinen Farbfeldern mosaikartig zusammengesetzt. Die deutlich erkennbare Umrisslinie der Porträtierten lässt das Werk an der Grenze von Abstraktion und Figuration schwanken. In Gemälden wie **Emacht** hingegen schliessen sich Farbe und Form zu einem festen architektonischen Gefüge zusammen, das ein gegenständliches Motiv nur noch erahnen lässt.

Esoterik der Farbe

Für die Bauhaus-Mappe von 1921 illustrierte Itten einen Spruch des Gründers der Mazdaznan-Bewegung O. Z. A. Hanish: «Gruss und Heil den Herzen, welche von dem Licht der Liebe erleuchtet und weder durch Hoffnungen auf einen Himmel noch durch Furcht vor einer Hölle irregeleitet werden». Kalligrafie, Farbe und esoterische Ideologie greifen hier programmatisch ineinander. Ein anderes kalligrafisches Blatt zeigt einen Spruch des deutschen Mystikers Jakob Boehme «Einatmen, Ausatmen», den Itten auf die Atemlehre der Mazdaznan-Bewegung bezog. Stärker als jemals zuvor und jemals danach tritt in den 1920er-Jahren in Ittens Kunst Weltanschauliches in den Vordergrund. Zu dieser Zeit hatte er schon längere Phasen in der Mazdaznan-Gemeinde in Herrliberg am Zürichsee verbracht. Mazdaznan ist ein Wort der Zendsprache und bedeutet Meister des Gottesgedankens oder «Der gute Gedanke, der alle Dinge zum Besten meistert». Angeregt durch Hinweise aus der Theosophie und der Mazdaznan-Lehre beschäftigte sich Itten seit 1919 auch mit Astrologie. In seinem Tagebuch verbindet er die Tierkreiszeichen nicht nur mit den Planeten, sondern ordnet ihnen auch bestimmte Farben zu, die wiederum menschlichen Eigenschaften oder Typen entsprechen. Eingeflossen sind diese Überlegungen u. a. in den **Teppichentwurf** von 1924. In der zunehmenden Verschmelzung verschiedener esoterischer Weltanschauungslehren mit seiner Suche nach einer universellen Sprache der Kunst hat Itten den programmatischen Schlachtruf von Walter Gropius, am Bauhaus nicht «Künstler auszubilden», sondern einen «neuen Menschen zu bilden», einzulösen versucht. Ittens Bemühungen, am Bauhaus esoterische Lebensweisen einzu-

führen, sind nicht nur auf Zustimmung gestossen. Im **Seiltänzer** von 1923 thematisiert Klee die Auseinandersetzung zwischen der «spirituellen» Fraktion um Itten und der «rationalen» um Gropius und Oskar Schlemmer als Akt der Balance. Klee, der «balancierend» über dem Konflikt steht, nimmt mit der weissen Kreuzform Bezug auf Ittens **Gruss und Heil den Herzen** und verweist mit dem Umriss des Kopfprofils in der rechten unteren Bildhälfte auf Schlemmers Bauhaus-Signet. Klees Verhältnis zur Esoterik ist vielschichtig gewesen: In vielen Werken hat er auf esoterische Motive seiner Zeit reagiert, z. B. in **Die Heilige vom innern Licht** oder in **Narretei**. Zugleich aber hat Klee eine meist ironisch gefärbte Distanz gegenüber allen weltanschaulichen Heilslehren bewahrt. Humorvoll kommentiert er Ideen und Gestalten der Theosophie und Anthroposophie. Dennoch übernahm er esoterische Überlegungen in seine Kunsttheorie. Vor allem hatte Klee ein spirituelles Verhältnis zur Welt der Zahlen: Seine geometrisch stilisierten, in horizontale Bildfelder geteilten Darstellungen, denen mathematische Zahlenreihen zugrunde liegen, zeugen von seiner Beschäftigung mit den neopythagoreischen Theorien des Schweizer Musikwissenschaftlers und Philosophen Hans Kayser. In **Rechnender Greis** scheint Klee seine Schwäche für Zahlenspekulationen selbstironisch zu reflektieren.

Die Autonomisierung der künstlerischen Mittel

In den 1930er-Jahren zeichnet sich in Klees Kunst eine neue Autonomisierung der malerischen Gestaltungsmittel ab: In Werken wie *Kleiner Blauteufel*, *Ruhende Sphinx*, *Scherben-Stilleben* und *Enzianisches Stilleben* treten Form und Farbe in unterschiedlichen teils gegensätzlichen Konstellationen und Synthesen zueinander, das Bildmotiv scheint fast nur noch in den Titeln auf. Klee nutzt zunehmend die Möglichkeit, durch die Transparenz seiner malerischen Prozesse die in den Werken thematisierten Vorgänge oder Naturprozesse zu vergegenwärtigen. So lassen im Aquarell *Diana im Herbstwind* nicht nur die schwankend übereinander geschichteten Formen, sondern auch die über die ganze Bildfläche verteilten in alle Richtungen verlaufenden Schraffuren den Eindruck von stürmischer Bewegtheit entstehen. Insgesamt tritt die Frage der Systematisierung der Farbe hinter einer gesteigerten Expressivität der farbigen Wirkungen zurück.

In *Legende vom Nil* greift Klee auf die Quadratbilder der 1920er-Jahre und die Eindrücke seiner Ägyptenreise zurück. Fische, Pflanzen und ein bemanntes Boot sind als abstrahierte Zeichen in das Bild eingeschrieben und zeugen von Klees Beschäftigung mit Schrift- und Zeichensystemen. Die braunen Zeichen kontrastieren stark mit den leuchtenden Blau- und Grüntönen des Hintergrunds und verweisen bereits auf Klees Stil der letzten Lebensjahre, der durch dicke schwarze Linien und leuchtende Farbflächen charakterisiert ist.

Elementarisierung und Ordnung der Farbe

Klees letzte Lebensjahre waren einerseits von seiner Krankheit, andererseits aber auch von einer immensen Schaffenskraft geprägt. In seinen späten Werken treten Farbe, Form und Linie in ein Spannungsverhältnis zwischen Annäherung und scharfer Kontrastierung. In neuer Radikalität experimentierte Klee mit dem Phänomen einer von Darstellungsfarben befreiten, leuchtenden Flächenfarbe. Der Farbauftrag ist oft eher grob, das Spektrum reicht von Erdfarben bis zu leuchtenden Primärfarben. Die meist mit dickem Pinsel aufgetragenen schwarzen Linien können sich zu abstrakten Formen oder zu Umrissen vieldeutiger Figuren, Gesichter oder Gegenstände zusammenschließen. In Gemälden wie ***dieser Stern lehrt beugen, Flora am Felsen*** oder ***In Behandlung***, alle drei aus dem Jahre 1940, tritt die Farbe in einen frei gestalteten Kontrapunkt zu den kraftvoll schwarzen Linien. Farbe und Linie verweisen hier aufeinander in elementar reduzierten Konstellationen. Klees eigentlicher «Spätwerkstil» mit der Kombination leuchtender Bildgründe und einer Zeichensprache schwarzer Balken ist in diesen Werken gut erkennbar.

Die letzten beiden Schaffensjahrzehnte Ittens stehen in besonderer Weise unter den Vorzeichen der Erkundung der «Kunst der Farbe». Dies sowohl im Bereich seiner kunsttheoretischen Überlegungen wie im Bereich seiner Malerei. Ittens Rückkehr zu rein abstrakten Gemälden, wie den Schachbrett- und den rechtwinkligen Farbfeldkompositionen, scheint unmittelbar mit seiner verstärkten Beschäftigung mit den grundlegenden Wirkungen der Farbe zusammenzuhängen. In der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre – und damit parallel zu den kunsttheoretischen Vorarbeiten zur Publikation *Kunst der Farbe* – schlägt

sich diese neue Beschäftigung mit den Gesetzmässigkeiten der Farbe in Ittens künstlerischer Arbeit nieder, so z. B. in **Gelb-Orange-Rot**. Mit seinen geometrisch-abstrakten Arbeiten kehrt er zur abstrakten Bildsprache seiner Stuttgarter und Wiener Jahre zurück.

Zwei ästhetische Grundprobleme standen dabei für Itten im Vordergrund: die Analyse der Kontrastverhältnisse der Farben und ihre kompositorische Synthese zu einer übergreifenden Harmonie. Analog zu Adolf Hölzel – wenn auch mit kleinen Änderungen – zählte Itten sieben Kontraste auf. Den «Farbe-an-sich-Kontrast», «Hell-Dunkel-Kontrast», «Kalt-Warm-Kontrast», «Komplementär-Kontrast», «Simultan-Kontrast», «Qualitäts-Kontrast» und «Quantitäts-Kontrast». Zwischen diesen Eckpunkten seiner Farbtheorie erkundete Itten die Wirkungsweisen und Wahrnehmungsmöglichkeiten der Farbe in unterschiedlichen Konstellationen. Einmal begrenzte er dabei die Farbenharmonie auf einzelne Farbklänge wie in **Dreiklang-Modulation**, einmal dehnte er sie auf die Gesamtheit aller Farben aus wie in **Festlich**. Während Arbeiten wie **Adieu** auf die Hell-Dunkel-Wirkung der Farbe angelegt sind, indem die hellen Farben von den umgebenden Dunkelheiten zum Leuchten gebracht werden, ist die Farbe in Gemälden wie **Concerto Grosso** glasfensterartig leuchtend gestaltet.

Kosmos Farbe

Das erste und ambitionierteste Kunstwerk, das Johannes Itten nach seiner Berufung ans Weimarer Bauhaus begann, war sein Projekt ***Turm des Feuers***. Seinen Titel hat die heute im Original verlorene Plastik erst Jahrzehnte nach ihrer Entstehung bekommen. Was in der Ausstellung gezeigt wird, sind Originalfotografien, Entwürfe und eine originalgetreue Rekonstruktion. Die zeitgenössischen Quellen belegen, dass der ursprüngliche Titel *Turm des Lichtes* hiess. Itten hat das Bewegungsmotiv der Spirale monumental ins Dreidimensionale umgesetzt. Der Turm war vor allem als symbolisches Gebilde, als bildhauerisch-architektonisches «Weltanschauungskunstwerk» geplant: «Mein Turm ein Zeichen des Lichtes / der Wahrheit / mit dem Glockenspiel der Musik». Ursprünglich waren in den oberen Registern kleine Glöckchen zu sehen. Ittens Entwurfszeichnungen und Notizen belegen, dass er die Konstruktion des Turmes zahlenbezogen auf bestimmte mathematische Proportionen hin berechnete. In der zwölfteiligen Abstufung sphärisch gewölbter farbiger Glasfächer versuchte Itten, den Kosmos der Farben in ein universales kosmisches Symbol für das Weltganze einzutragen. Über die zwölf Stufen sollte ausserdem von unten nach oben der Weg von den Mineralien über die Pflanzen, Tiere, Menschen bis zur Sonne ausgemessen werden. Anspielungen an astrologische Konstellationen der zwölf Tierkreiszeichen oder an die vier Elemente sind ebenfalls zu finden. An die Stelle der bildhauerischen Arbeit tritt nun die immaterielle «Gedankenarchitektur».

Auch Paul Klees 1932 entstandenes Gemälde ***Ad Parnassum*** ist ein Programmbild zur Farbenlehre und bildet gewissermassen Klees

«gemaltes künstlerisches Vermächtnis zur Farbe». Mit dem Bildtitel *Ad Parnassum* spielt Klee einerseits auf den mythologischen Sitz der Musen an, den Berg Parnass, der jahrhundertlang als Metapher für künstlerische Vollendung galt. Andererseits kann der Titel auf die bekannte musikalische Kontrapunktlehre von Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum* von 1725 bezogen werden, ebenso auf das gleichnamige Etüdenwerk von Muzio Clementi (1817–1826), das sich in Klees Besitz befand. Im streng durchkomponierten Bildkosmos, der polyphonen Überlagerung der Farbfelder und der mosaikartigen Farbtupfen hat Klee hier die Farbe am Vorbild der Musik geordnet. *Ad Parnassum* ist das letzte Gemälde einer Werkgruppe von gut siebzig «pointillistischen» Bildern. Wie in keinem zweiten Bild der Gruppe näherte sich Klee in diesem Werk Seurats Konzept der geteilten Farbe an und erweiterte es zugleich, indem er es im Rahmen seiner eigenen Farbkonzepte und künstlerischen Recherche neu befragte. Aus dem Zusammenspiel der Farbfelder des Hintergrunds mit den Lasuren der kleinen mosaiksteinartig gesetzten Farbstriche ergeben sich unterschiedliche Farbkontraste, in denen die spezifische «Farbmacht» von *Ad Parnassum* begründet liegt.

Ittens Vorstellung einer in vier Grundtypen eingeteilten Farbwelt, die er nach den vier Jahreszeiten benannte, gehört zu den zentralen und breitenwirksamen Gedanken seiner Farbenlehre und strahlte weit über die Grenzen der Kunst und Kunsttheorie bis in die Alltagskultur, die Make-up- und Farbberatung aus. Itten war überzeugt, dass aufgrund seiner Zugehörigkeit zu einem der vier Farbtypen «jeder Mensch

die Farben auf ganz persönliche Art sieht» und dass sich dies bis in die koloristischen Veranlagungen der Künstler auswirke. Er ordnete jedem Farbtyp ein spezifisches Farbklangsegment des Farbkreises zu: Während das «jugendlich helle, strahlende Werden der Natur im Frühling [...] durch lichtvolle Farben zum Ausdruck gebracht» wird, indem Gelb, Gelbgrün, Hellrosa und Hellblau den Klang bestimmen, dominieren im Herbst welkende Farben, «stumpfes Braun und Violett», Orange und Olivgrün. «Im Sommer erreicht die [...] zu maximaler Form- und Farbkraft gesteigerte Natur ihre grösste Dichte und plastisch lebendige Krafftülle. Die warmen, dichten, aktiven Farben» Orange, Rot und Blau «bieten sich als farbiger Ausdruck des Sommers» an. Im Gegensatz hierzu ist die Palette des Winters von passiven Farben bestimmt, «die in-sich-ziehend, kalt und nach innerer Tiefe strahlend durchsichtig, vergeistigend sind», das heisst kaltes Blau, Blaugrün, Weiss und Violett. Diese unterschiedlichen Farbpaletten hat Itten beispielhaft in seinem Zyklus zu den vier Jahreszeiten **Frühling**, **Sommer**, **Herbst** und **Winter** thematisiert.

Biografie Johannes Itten

- 1888** Geboren am 11. November 1888 in Südern-Linden (Berner Oberland) als Sohn eines Landwirts und Lehrers sowie einer Bauerntochter.
- 1908–1909** Volksschullehrer in Schwarzenburg bei Bern.
- 1909–1910**/Kunststudium an der École des Beaux-Arts in Genf.
- 1912–1913**
- 1911** Erste Ausstellungsbeteiligung (im Kunstmuseum Bern).
- 1912** Reise durch Europa, besucht u.a. Sonderbundausstellung in Köln, ist fasziniert von Cézannes Werken.
- 1913–1916** Wechsel zu Adolf Hölzel an die Kunstakademie in Stuttgart. Beginn der kunsttheoretischen Tagebuchaufzeichnungen. Erste ungegenständliche Kompositionen. Erteilt Malunterricht.
- 1916** Einzelausstellung in der Sturm-Galerie in Berlin.
- 1916–1919** Gründung einer privaten Kunstschule in Wien. Beschäftigung mit Theosophie und Mystik. Erarbeitung einer umfassenden Formen- und Farbenlehre.
- 1919** Besuch bei Paul Klee in München. Heirat mit Hildegard Anbelang.
- 1919–1923** Lehrtätigkeit am Bauhaus in Weimar. Aufbau des Vorkurses zu den Grundlagen künstlerischer Gestaltung. Abstrakte und figürliche Gemälde, Plastiken und Architektorentwürfe.
- 1923–1926** Niederlassung in der Mazdaznan-Tempel-Gemeinschaft in Herrliberg am Zürichsee. Gründung der «Ontos-Werkstätten für Handweberei und Teppichknüpferei». Kunstunterricht an der angegliederten Kunstschule.

- 1926** Gründung der Modernen Kunstschule Berlin (Itten-Schule), Ausbildung von Malern, Grafikern, Fotografen und Architekten.
- 1932** Übernimmt die Leitung der Staatlichen Höheren Fachschule für textile Flächenkunst in Krefeld.
- 1934** Schliessung der Itten-Schule in Berlin.
- 1937** In der Nazi-Ausstellung *Entartete Kunst* werden Werke Ittens gezeigt.
- 1938** Schliessung der textilen Flächenkunstschule in Krefeld. Emigration nach Holland.
- 1938–1953** Direktor des Kunstgewerbemuseums und der Kunstgewerbeschule in Zürich.
- 1939** Heirat mit Anneliese Schlösser.
- 1943–1960** Leitung der Textilfachschule der Seidenindustriengesellschaft in Zürich.
- 1948** Einzelausstellung in New York.
- 1949–1956** Aufbau und Leitung des Museums Rietberg, Zürich.
- 1957** Einzelausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam.
- 1961** Die Publikation *Kunst der Farbe* erscheint.
- 1964** Retrospektive im Kunsthaus Zürich.
- 1966** Vertritt die Schweiz an der 33. Biennale von Venedig.
- 1967** Am 25. März stirbt Johannes Itten in Zürich.

Biografie Paul Klee

- 1879** Geboren am 18. Dezember in Münchenbuchsee bei Bern als Sohn eines Musiklehrers und einer Sängerin.
- 1898–1899** Umzug nach München. Wird wegen mangelnder Übung im figürlichen Zeichnen von der Kunstakademie abgewiesen. Besucht die Zeichenschule von Heinrich Knirr.
- 1900–1901** Studiert kurz bei Franz von Stuck an der Kunstakademie in München. Abbruch des Studiums.
- 1901** Erste Reise nach Italien. Die Begegnung mit Antike und Renaissance lässt ihn an seinen künstlerischen Bestrebungen zweifeln.
- 1902–1905** Rückkehr nach Bern. Autodidaktische Studien, Museumsbesuche, kurzer Aufenthalt in Paris.
- 1906** Erste Ausstellungsbeteiligung (Jahresausstellung der Münchener Secession). Heirat mit Lily Stumpf. Umzug nach München.
- 1907–1908** Leben als Künstler und Hausmann. Autodidaktische Studien und Besuch von Ausstellungen.
- 1909** Sieht in München Werke von Cézanne, erkennt in ihm seinen «Lehrmeister par excellence».
- 1910** Einzelausstellung im Kunstmuseum Bern.
- 1911** Bekanntschaft mit den Künstlern des *Blauen Reiters*.
- 1912** Teilnahme an der zweiten Ausstellung des *Blauen Reiters*. Besucht Robert Delaunay in Paris. Teilnahme an der Sonderbund-Ausstellung in Köln.
- 1913** Klee übersetzt Delaunays «La Lumière» für die Zeitschrift *Der Sturm*.
- 1914** Tunesienreise mit Louis Moilliet und August Macke. Künstlerischer Durchbruch in der Verwendung der Farbe.

- 1916–1918** Einberufung in das Rekrutendepot Landshut in Niederbayern.
- 1920** Grosse Einzelausstellung in München, drei Monografien.
- 1921** Aufnahme der Lehrtätigkeit am Bauhaus in Weimar. Weiterentwicklung seiner Farbenlehre.
- 1924** Ausstellung in New York. Gründung der Ausstellungsgemeinschaft *Die Blaue Vier*.
- 1925** Umzug mit dem Bauhaus nach Dessau. Das *Pädagogische Skizzenbuch* erscheint.
- 1928** Reise nach Ägypten vermittelt nachhaltige Impulse für die Verwendung der Farbe.
- 1930–1932** Verlässt das Bauhaus, gibt Unterricht an Düsseldorfer Kunstakademie.
- 1933** Entlassung in Düsseldorf. Rückkehr nach Bern.
- 1935–1936** Retrospektive in der Kunsthalle Bern. Erkrankung an Sklerodermie.
- 1937** In der Nazi-Ausstellung *Entartete Kunst* werden Werke Klees gezeigt. Entfernung von 102 Werken aus öffentlichen Sammlungen durch die Nazis.
- 1939** Mit 1253 Werken das produktivste Jahr seines ganzen Schaffens.
- 1940** Retrospektive im Kunsthaus Zürich.
Am 29. Juni stirbt Paul Klee in Locarno

Agenda

Wissenschaftliches Symposium, in Zusammenarbeit mit dem Zentrum Paul Klee: «Die Entdeckung der Farbe: Johannes Itten, Paul Klee und Otto Nebel»:

Freitag, 30. November, 10h–18h im Kunstmuseum Bern. Eintritt: ganzer Tag CHF 50.00 / halber Tag CHF 30.00 / Studierende gratis. Anmeldung nicht erforderlich. Bei Abgabe des Eintrittstickets: Gratiseintritt in die Ausstellungen *Itten-Klee*, *Otto Nebel* und *Meister Klee!* (Zentrum Paul Klee), Angebot gültig während der Ausstellungsdauer. Mit der Unterstützung der Fondation Johanna Dürmüller-Bol.

Öffentliche Führungen

Sonntag 11h: 2./9./16./23./30. Dezember, 6./13./20./27. Januar, 3./10./24. Februar, 3./10./17./24./31. März

Dienstag, 11h: 1. Januar

Dienstag, 19h: 4. Dezember, 22. Januar, 19./26. Februar, 5./12./26. März

Public Guided Tours in English:

Tuesday, 19h30, January 22

Sunday, 11h30, March 17

Visite commentée publique en français

Mardi, 19h30, 11 décembre

Dimanche, 11h30, 10 février

Einführung für Lehrpersonen

Dienstag, 4. Dezember, 18h

Mittwoch, 5. Dezember, 14h

Anmeldung erforderlich: T 031 328 09 11, vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kosten: CHF 10.00

Ein farbiger Sonntag im Museum für die ganze Familie

Sonntag, 20. Januar, 17. Februar, 17. März
jeweils 11h00 – 12h30

Erwachsene und Kinder ab 6 Jahren.

Anmeldung / Info: T +41 31 328 09 11 oder vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Kino Kunstmuseum

«Die Tunisreise»

Schweiz 2007, 76 min. 0V/DF,
Farbe, Regie: Bruno Moll

Dienstag, 18. Dezember, 18h30

Sonntag, 30. Dezember, 14h

Weitere Filme zur Ausstellung im Februar und März, www.kinokunstmuseum.ch

Katalog

Itten – Klee. Kosmos Farbe. Hrsg. von Christoph Wagner, Monika Schäfer, Matthias Fehner und Gereon Sievernich für das Kunstmuseum Bern und den Martin-Gropius-Bau Berlin. Deutsch, ca. 384 Seiten, ca. 300 Abbildungen. Regensburg: Schnell & Steiner, 2012. ISBN 978-3-7954-2646-0. CHF 39.00

Ausstellung

Dauer der Ausstellung	30.11.2012 – 01.04.2013
Eröffnung	Donnerstag, 29. November, 18h30
Eintrittspreise	CHF 18.00/red. CHF 14.00
SBB RailAway-Kombi	20% Ermässigung auf Bahnfahrt und Eintritt. Erhältlich am Bahnhof oder beim Rail Service 0900 300 300 (CHF 1.19/Min. vom Schweizer Festnetz). Mehr Informationen: www.sbb.ch/ausstellungen
 SBB CFF FFS	
RailAway-Kombi	
Öffnungszeiten	Montag, geschlossen Dienstag, 10h – 21h Mittwoch – Sonntag, 10h–17h
Feiertage	24./25./31.12.2012: geschlossen 01.01./02.01./01.04.2013: 10h–17h
Private Führungen	T +41 31 328 09 11, F +41 31 328 09 10 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kuratoren team	Monika Schäfer (Kunstmuseum Bern) Christoph Wagner (Universität Regensburg)

In Zusammenarbeit mit:

**Martin
Gropius
Bau**

wo die Ausstellung
vom 25.04. – 29.07.2013
gezeigt wird

Unterstützt von:



Artephila Stiftung
Alfred Richterich Stiftung

CREDIT SUISSE
Partner des Kunstmuseum Bern

Kunstmuseum Bern
Hodlerstrasse 8 – 12, CH-3000 Bern 7
T +41 31 328 09 44, F +41 31 328 09 55
info@kunstmuseumbern.ch
www.kunstmuseumbern.ch