

Ergänzungen zur Website

Poly.Chrom: steht die Ausstellung zur Summary noch? Verweis auf den Raum! Sonst Fotos?

(Mehr Infos zum röm. Haus auf <https://www.klassik-stiftung.de/roemisches-haus/> ist quasi so verlinkt)

Tempelherrenhaus ist bereits verlinkt

Wohnraumproblematik und Baden in der Ilm Dissertation [Artikel](#) hochladen?

Nutzgarten [Dissertation](#)

Goethe Farbenlehre ist bereits verlinkt

Gertrud Grunow [BILDER](#) aus PP von Frau Nerlich wären toll

Bauhaus-Ausstellung [Artikel!](#)

[Farbartikel](#)

Frauen: Nennung Tamara F. Cosima R. Zusammenstellung der Informationen zu den Frauen ? Weil die Texte der beiden sind vollständig gedruckt.

Artikel

Aus Dissertation: Leben der Bauhaus-Studenten

In Dessau war die Wohnraumsituation von Anbeginn angespannt, weshalb der Gemeinderat beschloß, ein von Walter Gropius vorgeschlagenes Wohnheim für die Studierenden sogleich mit dem Bau des Bauhausgebäudes zu errichten und die dafür notwendigen Mittel genehmigte. In diesem Wohnheim wurden in den vier oberen Geschossen 28 Wohnateliers mit je einer Teeküche pro Etage geschaffen. Ihre Vergabe an die Studierenden erfolgte nach dem Leistungsprinzip. Die übrigen Studierenden hatten bei privaten Vermietern entweder einzeln, zu zweit oder zu dritt Quartier bezogen. Auch eine zeitweise Belegung der Wohnateliers des Dessauer Prellerhauses, der Name wurde von Weimar für das Wohnheim übernommen, durch mehrere Studierende gab es. Sie war zwar nicht genehmigt, aber ebenfalls aus Mangel an anderweitigem Wohnraum heraus entstanden. In Berlin wohnten die Studierenden nur in Privatzimmern oder -wohnungen, die aufgrund der hauptstädtischen Preise meist von mehreren gemietet werden mußten. Die hohen Mieten und Lebenshaltungskosten in Berlin waren auch für einen Teil der Dessauer Studierenden der Grund, nicht mit dem Bauhaus nach Berlin überzusiedeln.

Neben der Wohnraumproblematik gab es in Weimar auch ungünstige bzw. miserable Bedingungen für die Körperhygiene. Die Errichtung eines eigenen Bades in den Räumlichkeiten der Schulgebäude konnte auf Antrag von 41 Studierenden, in dem dies aus "schaffensfördernden, hygienischen, moralischen Gründen" und wegen der "unerschwinglichen Badepreise in den Stadtbädern" /175, B1.25/ erbeten wurde, nicht sofort realisiert werden.

Die Studierenden sollten baden oder duschen in anderen Schulen der Stadt. /157, B1. 102/ Dem Problem wurde durch den Kauf von monatlich 200 Wannen- und 100 Brausebädern von der Ortskrankenkasse Weimar zu ermäßigten Preisen (25 Prozent Ermäßigung /175, B1.35/) im Parkbad begegnet. /175, B1.32/ Im Dokument 60 /175, 31.27,27R/ kann das Reinlichkeitsbewußtsein der Bauhausstudierenden nachvollzogen werden, die in ihren Quartieren nicht über entsprechende Bäder verfügten. Im Durchschnitt wurde wöchentlich entweder ein Brause- oder ein Wannenbad von den Betroffenen genommen.

Zur Reduzierung des Personalaufwandes und damit zur Senkung der Kosten übernahmen die Studierenden in Weimar selbst einen "Helferdienst für die Küche". Dieser Dienst wechselte wöchentlich und seine Aufgaben reichten vom Feuertdienst über Einkaufen bis hin zum Abwaschen. (Dok. 57) /171, B1.1/ In Dessau gab es diesen Dienst nicht mehr. /162/

Im gleichen Verständnis und zur Selbstversorgung beitragend wurde auch der Bauhausgarten auf dem Gelände der Bauhaus Siedlungs GmbH Am Horn angelegt und ein Obst- und Gemüseanbau betrieben.

Neben Gärtnern war dort beispielsweise auch eine ehemalige Studierende (Margarete Buchbinder) als Volontärin im Sommersemester 1923 angestellt. / 172, B1. 386-399/

Scans der Artikel

MUSEUMS JOURNAL

Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam. Zugleich »Berliner Museen, 6. Folge«

MUSEUMSPÄDAGOGISCHER DIENST BERLIN

Bibliothek der Hochschule
für Architektur und Bauwesen
Wolmar



George Grosz Berlin – New York

*Das frühe Bauhaus • Kandinsky • Der Riß
im Raum • Tom Wesselmann • Zeichnungen
der Romantik • Modephotographie • Mord
im Museum • Schottenrock und Lederhose*

Das frühe Bauhaus und Johannes Itten

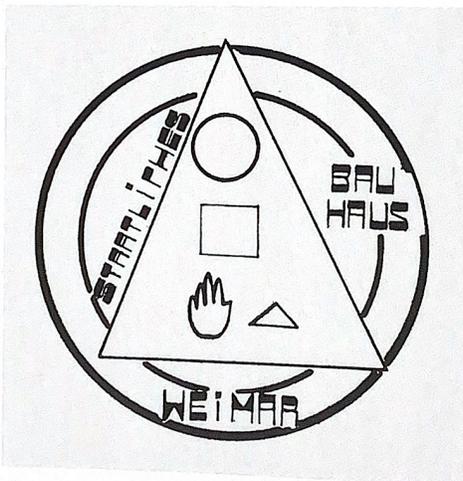
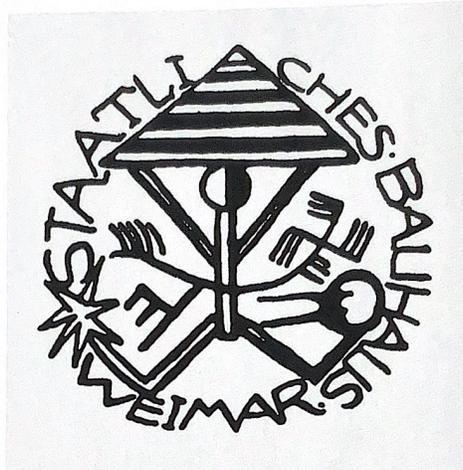
Ausstellung anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar

27. November 1994 bis 29. Januar 1995

Vor 75 Jahren wurde in Weimar das Staatliche Bauhaus gegründet. Aus diesem Anlaß veranstalten die Kunstsammlungen zu Weimar, das Bauhaus-Archiv Berlin und das Kunstmuseum Bern (Sitz der Johannes-Itten-Stiftung) gemeinsam eine Ausstellung, welche die Gründungs- und Aufbaujahre der legendären Institution dokumentiert und damit an den Aufbruch der bedeutendsten deutschen Reformschule der 20er Jahre erinnert. Es fügt sich glücklich, daß bei der Realisierung unseres Vorhabens die Museen zusammenwirken, die in diesem Bereich über die umfassendsten Quellen und Sammlungen verfügen. Wichtige internationale Leihgaben aus öffentlichem und privatem Besitz kommen hinzu. Dafür sind wir dankbar, ebenso für die Unterstützung der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin, ohne die das Projekt zum Bauhaus-Jubiläum nicht zustandegekommen wäre. P.H.

Das frühe Bauhaus, um das es hier geht, wird zumeist als »expressionistisch«, »romantisch« oder »utopisch«, »strukturell labil« oder sogar »chaotisch« bezeichnet. Nichts von alledem ist falsch – und doch wird man dem Eigenwert dieser Gründungs- und Aufbauphase kaum gerecht, wenn man sie lediglich als himmelstürmende Gebärde, als weltfremdes Suchen oder dumpfes Brodeln sieht, als eine bloße Vorlaufphase der eigentlich epochemachenden, nämlich rational und konstruktivistisch orientierten Hochschule für Gestaltung, zu der sich das Bauhaus seit 1923 entwickelte, und als die es Weltruhm erlangte. In unserem Projekt soll es vielmehr darum gehen, das frühe Bauhaus in seinem spezifischen Charakter anzuerkennen und zu untersuchen, ob nicht gerade die antagonistischen Ideen, Utopien und Experimente der Gründerzeit eine Voraussetzung für das waren, was erst das späte Bauhaus einzulösen vermochte.

Formal entstand das Bauhaus, als am 1. April 1919 Walter Gropius zum Direktor der ehemaligen Großherzoglich Sächsischen Kunsthochschule und der ehemaligen, von Henry van de Velde begründeten Kunstgewerbeschule berufen wurde; am 12. April



Oben: Karl Peter Röhl, Bauhaus-Signet, 1919.
Unten: Unbekannt, Entwurf zu einem Bauhaus-Signet, 1919.
Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung.

1919 wurde die Vereinigung beider Schulen mit dem Namen »Staatliches Bauhaus« in Weimar offiziell vollzogen. Ebenfalls noch im April wurde auch das Gründungsmanifest veröffentlicht; mit Lyonel Feiningers Titelholzschnitt und dem emphatischen Aufruf »Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!«, übte dieses Manifest eine enorme Anziehungskraft aus (vgl. Museums-Journal II/94, S. 6ff.). Nach

der Katastrophe des Ersten Weltkrieges, angesichts des Zusammenbruchs der bisherigen Ordnungen, in der Aufbruchstimmung der Revolutionszeit wurde hier etwas grundsätzlich Neues versprochen: Jeder konnte ans Bauhaus kommen. Statt akademischer Aufnahmeprüfungen gab es Probesemester, eine von der Praxis bestimmte Werkstattlehre und schließlich – dies allerdings erst seit Oktober 1919 – Ittens legendären Vorkurs.

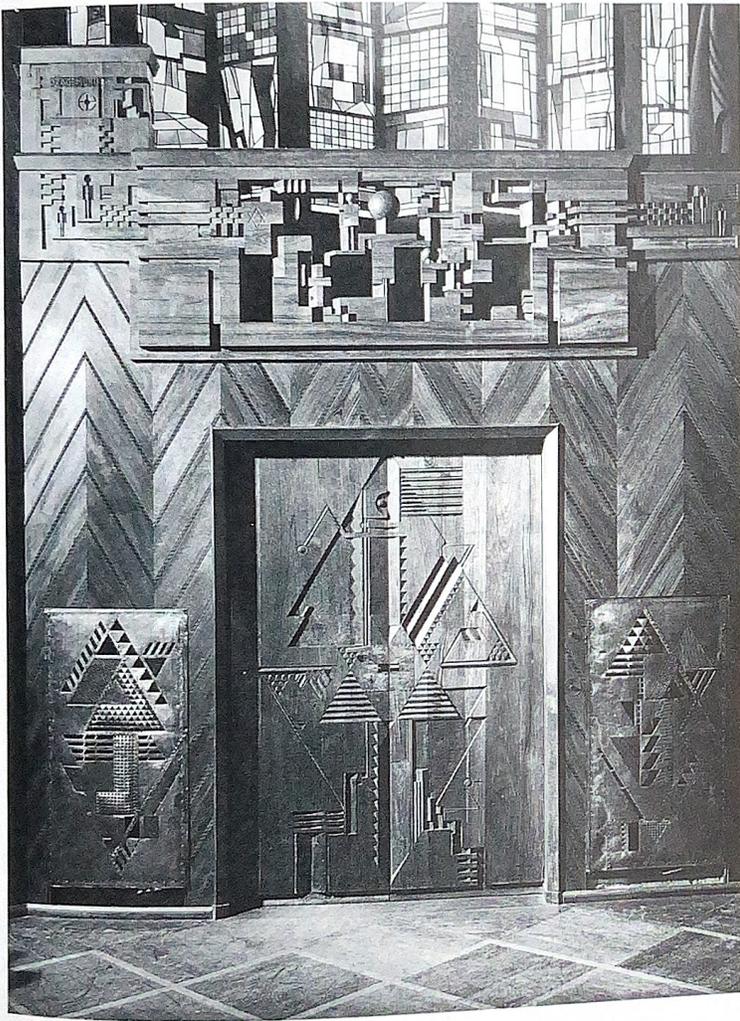
Der dornenreiche Aufbau der jungen Kunstschule inmitten der Not- und Inflationszeit geschah dabei nicht über Nacht. Die Berufung der Bauhausmeister zog sich über einen längeren Zeitraum hin (Itten, Feininger und Marcks wurden 1919, Muche, Klee und Schlemmer 1920, Schreyer 1921 und Kandinsky sogar erst 1922 berufen). Die materielle Ausgangsbasis war mehr als dürftig, vor allem für eine Schule, die sich dem Werkstattprinzip verschrieben hatte. Existenzfragen der Schule waren zugleich Existenzfragen der Lehrer und Schüler: Die Bauhausmeister versteigerten Graphiken und Gemälde, die Studenten bearbeiteten ein Stück Land, organisierten die Bauhausküche und waren auch am Verkauf von Produkten beteiligt. Außer Ideen und Programmen gab es zunächst wenig vorzuweisen, wobei am jungen Bauhaus Ideenströme durchaus heterogener Herkunft zusammenflossen, keineswegs allein aus Architektur und bildender Kunst, sondern zugleich aus Musik, Psychologie und Philosophie, ja sogar aus dem Umkreis mystischen und esoterischen Denkens. Nicht die Erfindung, wohl aber die Aufnahme und Verarbeitung dieser Ideen, ihre Synthese, wie kontrovers auch immer vorangebracht, hat entscheidend zum kreativen Klima der gerade erst entstehenden Institution beigetragen. Vor allem aber war es ihre praktische Anwendung; denn vermutlich wurde das Bauhaus nur darum zum kulturellen Weltereignis, weil es Ideen, die andernorts nur erörtert und zu Utopien geformt worden waren, bündelte und ins Praktische wendete.

Wenn Ideen durch Personen wirken, so ist die im Wortsinne maßgebende Person am frühen Bauhaus zunächst dessen Gründer

Walter Gropius. »Die eigentliche Struktur des Bauhauses« – so hat dies Oskar Schlemmer beschrieben – »kommt in der Person seines Leiters zum Ausdruck: Beweglich, auf kein Dogma eingeschworen, mit dem Spürsinn nach allem Neuen, Aktuellen, das sich in der Welt regt, und mit dem guten Willen, es zu assimilieren. Auch mit dem guten Willen, dieses

nung an die revolutionären Arbeiter- und Soldatenräte gebildet hatte. Gropius vertrat darin durchaus radikale künstlerische Positionen. »Da gehen wir durch unsere Straßen und Städte« – formuliert er im April 1919 – »und heulen nicht vor Scham über solche Wüsten der Häßlichkeit!« Und er spricht von der »Sehnsucht nach einer von Grund aus neu

nicht einfach die Retrospektive in eine verklärte Vergangenheit gemeint ist, sondern daß es hier um eine prospektive Utopie geht, die sogar die Vorstellung der abgeschlossenen oder abgeschiedenen, fast klösterlich wirkenden Gemeinschaft mit dem Begriff Utopie teilt. Den Studierenden des ersten Bauhaussemesters vermittelt Gropius im Juni



Links: Walter Gropius und Adolf Meyer, Haus Sommerfeld, Berlin-Lichterfelde, 1920–22. Diele mit Schnitzereien von Joost Schmidt, Fenster von Josef Albers.
Rechts: Johannes Itten, Der Turm des Feuers vor dem Tempelherrenhaus in Weimar, 1920. Photographien im Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung.

große Ganze zu stabilisieren, es auf einen Generalnenner zu bringen, einen Kodex zu schaffen. Daher ein Kampf der Geister, offenkundig oder geheim, wie vielleicht nirgendwo sonst, eine dauernde Unruhe, die den Einzelnen fast täglich zwingt, zu tiefgehenden Problemen grundsätzlich Stellung zu nehmen.«

Diesem »Kampf der Geister« verdankt die junge Schule einen beträchtlichen Teil ihrer Energien, wobei die Grundidee des Bauhauses aus dem Umkreis des »Arbeitsrats für Kunst« stammte, der sich in Berlin in Anleh-

erbauten Welt der Schönheit, nach Wiedergeburt jener Geistesinheit, die sich zur Wundertat der gotischen Kathedrale aufschwang«. Dem Paradigma der gotischen Kathedrale entspricht dabei das der mittelalterlichen Dombauhütte. Gropius stellte sich das Bauhaus zunächst als eine Arbeitsgemeinschaft vor, in der sich Werkkünstler einer gemeinsamen Idee verpflichtet fühlten. Auch der Name »Bauhaus« steht in eben diesem Zusammenhang, wobei aus der kleinen, aber entscheidenden sprachlichen Veränderung von Bauhütte zu Bauhaus deutlich wird, daß

1919 seine Version so: »Keine großen geistigen Organisationen, sondern kleine geheime in sich abgeschlossene Bünde, Logen, Hütten, Verschwörungen, die ein Geheimnis, einen Glaubenskern hüten und künstlerisch gestalten wollen, werden entstehen, bis sich aus den einzelnen Gruppen wieder eine allgemeine große, tragende, geistig-religiöse Idee verdichtet, die in einem großen Gesamtkunstwerk schließlich ihren kristallinen Ausdruck finden muß.«

Man muß sich einmal vergegenwärtigen, was alles 1919 am Bauhaus zusammentraf.

Da sind zunächst die vor allem in Berlin diskutierten Folgen des politischen Zusammenbruchs für Kunst und Architektur im allgemeinen und die Hoffnungen auf radikale Änderungen, die sich damit verbanden. Die Gründung des Bauhauses war mit der angestrebten Reform der Künstler- und Architektenausbildung eine Antwort auf die kulturelle Krise der Zeit. Die Vordenker des Bauhauses konnten dabei auf Denkansätze zurückgreifen, die schon lange vorbereitet waren: auf den Antagonismus von Handwerk und Industrie und auf die im Deutschen Werkbund vielfach und kontrovers diskutierten reformerischen Ideen; auf die anticlassischen Traditionen des Industriebaus und der technischen Zivilisation des 19. Jahrhunderts; auf das gleichfalls anticlassische, »expressionistische« Paradigma der Gotik, damit verbunden das historische Beispiel des Gesamtkunstwerks in der Kathedrale und das Modell künstlerischen Zusammenwirkens in der Bauhütte. Dies erschöpft indessen noch keineswegs die geistigen Einflüsse, die auf das frühe Bauhaus einströmten. Da gab es im April 1919 in der Berliner Kunstgalerie I. B. Neumann die von Gropius verantwortete »Ausstellung unbekannter Architekten« mit ihren aggressiven Angriffen auf den Zustand der deutschen Architektur und mit ihren utopischen Entwürfen. Ihr war, im selben Monat und am selben Ort, die erste Berliner Dada-Ausstellung vorausgegangen, die nicht allein – mit der erklärten Absicht, zu schockieren – die etablierte bürgerliche Kultur verhöhnste, sondern auch den zeitgenössischen Expressionismus angriff. Berlin war in den Jahren 1919–1921 auch die Hochburg der russischen Emigration; das Kunst- und Kunstschulprogramm des russischen Kommissariats für Volksaufklärung war im März 1919 dem Arbeitsrat für Kunst überbracht worden, der es mit solidarischen Freundschaftsbekundungen bestätigte und auf seine eigenen, analogen Bestrebungen verwies. Tatsächlich enthielt das russische Programm Punkte, die dem im März konzipierten, im April veröffentlichten Programm des Weimarer Bauhauses entsprachen. Die russischen Programme können jedenfalls am Bauhaus als bekannt vorausgesetzt werden, und zwar von Beginn an, obschon die Formerfindungen der russischen Konstruktivisten um diese Zeit am Bauhaus noch nicht zu stilbildendem Einfluß gelangt waren. Dies gilt ähnlich auch für die Manifeste des holländischen »Stijl« sowie für das Vorbild der amerikanischen Architektur, des Ingenieurbaus und der Industriegestaltung. All dies wirkte nahezu gleichzeitig auf den

Schmelztiegel der Ideen und Experimente ein, der das Bauhaus war und blieb.

Seinen pädagogischen Anspruch löste das Bauhaus indessen erst mit der Berufung von Johannes Itten ein. Itten war, neben Gropius, für die frühe Zeit des Bauhauses ohne Zweifel die zentrale Persönlichkeit. Er war der maßgebende Pädagoge, Erfinder des Vorkurses, der die traditionelle Künstlerausbildung revolutionierte; er war Integrationsfigur, »heimlicher Direktor« und Verfechter des ursprünglichen Bauhaus-Gedankens einer Verschmelzung von Kunst und Handwerk. Für seine Anhänger wurde er mit seinem Charisma und seiner Orientierung an persischen, indischen

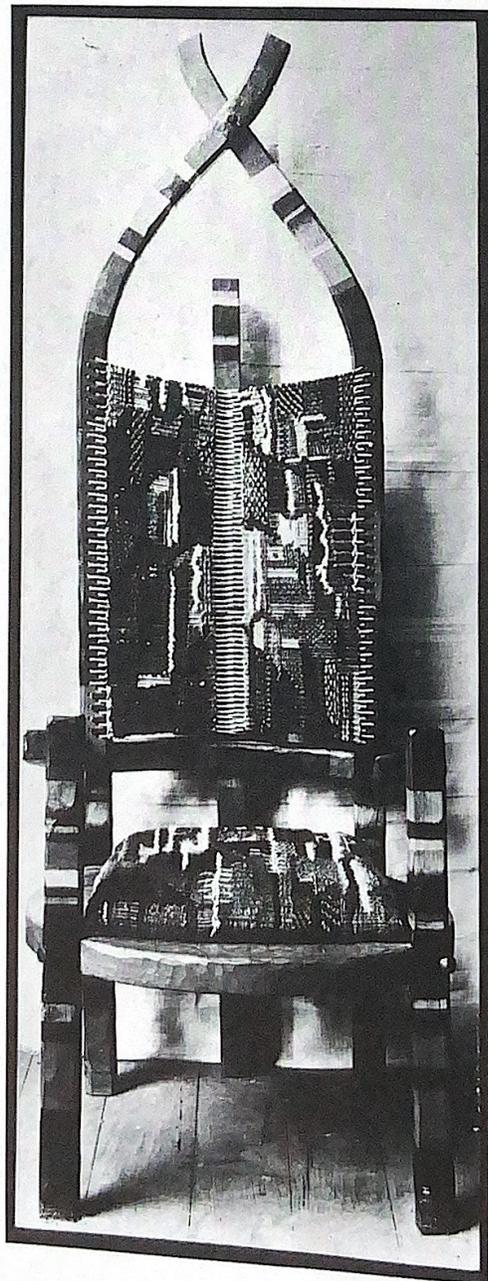


Abb. 5: Marcel Breuer, »Romantischer (Afrikanischer) Stuhl«, 1921. Photographie im Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung.

und chinesischen Philosophien sowie an der Mazdaznan-Lehre zum Vorbild und Meister. Itten wurde aber auch zum Antipoden von Gropius, als dessen Ideen sich zum neuen Prinzip einer »Einheit von Kunst und Technik« wandelten. In seinem Denken wie in seinem Unterricht orientierte sich Itten dabei an einem ganzheitlichen Welt- und Menschenbild, das die geistigen, emotionalen und nicht zuletzt auch körperlichen Bedürfnisse des Menschen einbeziehen sollte; dies konnte nach seiner Überzeugung die an einen kritischen Punkt gelangte wissenschaftlich-technische Zivilisation nicht leisten. Erst die schöpferische Persönlichkeit in ihrer Gesamtheit sei imstande, Künstlerisches nicht nur angemessen zu erleben und zu erfassen, sondern selbst zu schaffen. In seinem Vorkurs-Unterricht, der seit 1920 für alle Studierenden obligatorisch war, setzte er daher konsequent auf die Freisetzung der Schöpferkraft des Individuums.

Ittens pädagogische Aufbauarbeit entwickelte sich zunächst durchaus in Übereinstimmung mit Gropius, der hier über keinerlei eigene Erfahrungen verfügte. Beide Männer wollten neue Wege gehen, beide wollten die einengenden akademischen Traditionen der Künstlerausbildung vermeiden. In der Folge kam es allerdings zum Konflikt. Gropius irritierte der in seinen Augen zunehmende Hang der Studentengruppe um Itten zum Sektierischen, ja zum Fanatismus. Wiederum war es Schlemmer, der die Gegensätze zwischen den beiden klar auf den Punkt brachte: »Itten hat recht, wenn er den Schülern die Stille der Arbeit sichern will. Gropius aber sagt, daß wir uns nicht abseits des Lebens und der Wirklichkeit stellen dürfen, welche Gefahr (wenn es eine ist) bei Ittens Methode besteht, daß zum Beispiel Schülern der Werkstatt Meditation und Riten wichtiger sind als die Arbeit. Itten will den Handwerker erziehen, dem Beschaulichkeit und Denken über die Arbeit wichtiger ist als diese. Gropius will den lebens- und arbeitstüchtigen Menschen, der in der Reibung mit der Wirklichkeit und in der Praxis reift. Itten will das Talent, das in der Stille sich bildet, Gropius den Charakter in dem Strom der Welt (und das Talent dazu).«

Die Gründungsphase in Weimar, die mit dem Ausscheiden Ittens 1923 zu Ende ging, ist nachträglich nicht selten als romantische, ja unreife Gärungsphase abgewertet worden. Man meint vielmehr, das eigentliche Bauhaus erst seit 1923 mit der Realisierung des Prinzips »Einheit von Kunst und Technik« zu finden. Dieses Schlagwort wies die Richtung für die spätere Entwicklung des Bauhaus-

ses; deren Voraussetzungen aber wurden in Weimar geschaffen. Zwar verraten die Produkte der frühen Jahre in der Tat wenig vom sogenannten Bauhaus-Stil. Peiffer Watenphuls naiv-primitive Bilder, Johannes Drieschs neusachliche Darstellungen, Karl Peter Röhls expressives Bauhaus-Signet, Eberhard Schrammens Krippenfiguren und Gyula Paps Leuchter sind aber ebenso typisch für das ursprüngliche Bauhaus wie

Marcel Breuers Stühle, die Architektur von Walter Gropius oder der »Turm des Feuers« von Johannes Itten. Der innere Wandel von der universalistisch geprägten Künstlerpersönlichkeit, die Itten wollte, zum technologisch und künstlerisch gleichermaßen trainierten Industriegestalter, den Gropius nunmehr anstrebte, gehört wesentlich zum »Kampf der Geister« am frühen Bauhaus und zu dessen künstlerischem Eigenwert.

Die Bauhaus-Ausstellung des Jahres 1923, abgehalten kurz nach dem Ausscheiden Ittens, markiert den Abschluß der unmittelbaren Aufbaujahre und damit auch die zeitliche Grenze unseres retrospektiven Ausstellungsvorhabens. Einerseits wurde mit dieser ersten größeren Selbstdarstellung des Bauhauses das bis dahin Geleistete ausgebreitet, zugleich jedoch die konstruktivistische Tendenz der Schule deutlich gemacht.

Es ist die Absicht der Veranstalter, an diesen doppelten Aspekt anzuknüpfen und damit das Bauhaus der Jahre 1919–1923 neu zu bewerten. Unser Anliegen war daher die Erforschung der Anfänge in der damaligen kulturellen und gesellschaftlichen Umbruchsituation, die gerechte Beurteilung der schwierigen Aufbau- und Experimentierphase, die Untersuchung beispielsweise der expressionistischen Bauhaus-Bühne vor Oskar Schlemmer, die differenzierte Darstellung des propädeutischen Unterrichts und der Werkstätten in allen ihren Widersprüchen, nicht zuletzt jedoch, die prägende Rolle Johannes Ittens in diesem komplexen Prozeß von Wechselwirkungen herauszuarbeiten.

Im Ergebnis präsentieren Ausstellung und Katalog das weitgehend unbekanntes, »chaotische« Bauhaus der Jahre 1919–1923 mit überraschenden, den gängigen Vorstellungen oft widersprechenden Aspekten. Es geht dabei um weltanschauliche und stilistische Gegensätze, die in dieser Phase des Umbruchs aufeinanderprallten. Der Expressionismus des frühen Bauhauses ging dem Konstruktivismus voran, der handgefertigte »romantische« Stuhl wurde durch das Stahlrohrmöbel abgelöst, das Holzblockhaus vom würfelförmigen Zweckbau und die Mazdanzan-Lehre von der Technikphilosophie des späteren Bauhauses. An der Quelle der wegen ihres nüchternen Stils berühmten Kunstschule standen ganzheitlich orientierte Lebensreform, Jugendbewegung, die Idee des Gesamtkunstwerks, Dada und nicht zuletzt ein utopisches Modell des Zusammenwirkens von Künstlern und Handwerkern: Die avantgardistischen, aber auch antagonistischen Tendenzen der Zeit trafen hier in einer ebenso einzigartigen wie folgenreichen Konstellation zusammen.

Peter Hahn

Dr. Peter Hahn ist Direktor des Bauhaus-Archivs.

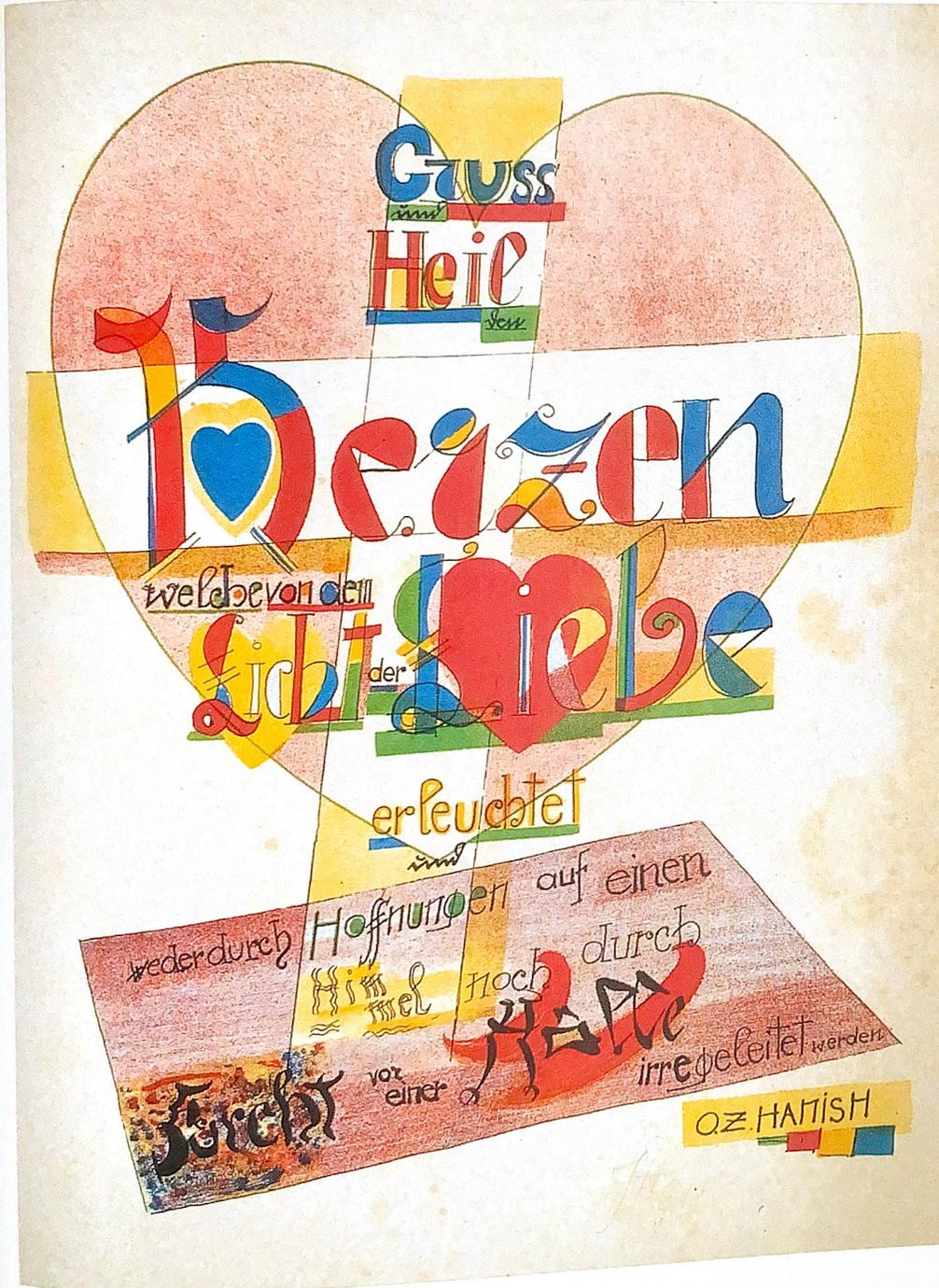


Abb. 6: Johannes Itten, Spruch, 1921. Farblithographie. Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung. Photo: Atelier Schneider, Berlin

Zur Ausstellung erscheint ein umfangreicher Katalog mit 550 Seiten und 650 Abbildungen, im Museum DM 45,-

Farbunterricht am Bauhaus

Itten, Klee, Kandinsky, Schepers

Für die ersten Bauhaus-Jahre ist eine systematische Farbenlehre nur schwer nachweisbar. Noch in den Satzungen von 1921 wurde Farbe unter »Ergänzende Lehrfächer« subsumiert, erst 1922 wurde sie für alle Studierenden obligatorisch. Itten nannte sich zwar selbst »Meister der Farbe« und behandelte Farbe als Teil seiner Grundlehre von 1920 bis zum Wintersemester 1921/22, gerade sein Farbunterricht ist jedoch kaum noch belegbar. Ein nachweisbar didaktischer Farbunterricht setzte ab November 1922 mit Klees Vorträgen ein, die als Beiträge zur bild-

nerischen Formlehre in seinen Tagebüchern erhalten sind. Kandinsky hatte sich schon vor seiner Bauhauszeit 1920 am Institut für künstlerische Kultur (Inchuk) in Moskau mit der Vermittlung dieses Themenkomplexes beschäftigt.

Grundlagen der farbtheoretischen Arbeit von Itten, Klee und Kandinsky bildeten vor allem die künstlerischen Farbenlehren Goethes und Runges (1810), aber auch andere Untersuchungen wie die des französischen Chemikers und Physikers Michel Eugène Chevreul zum Simultankontrast (1839). Das Farbseminar von Hinnerk Schepers stützte sich dage-

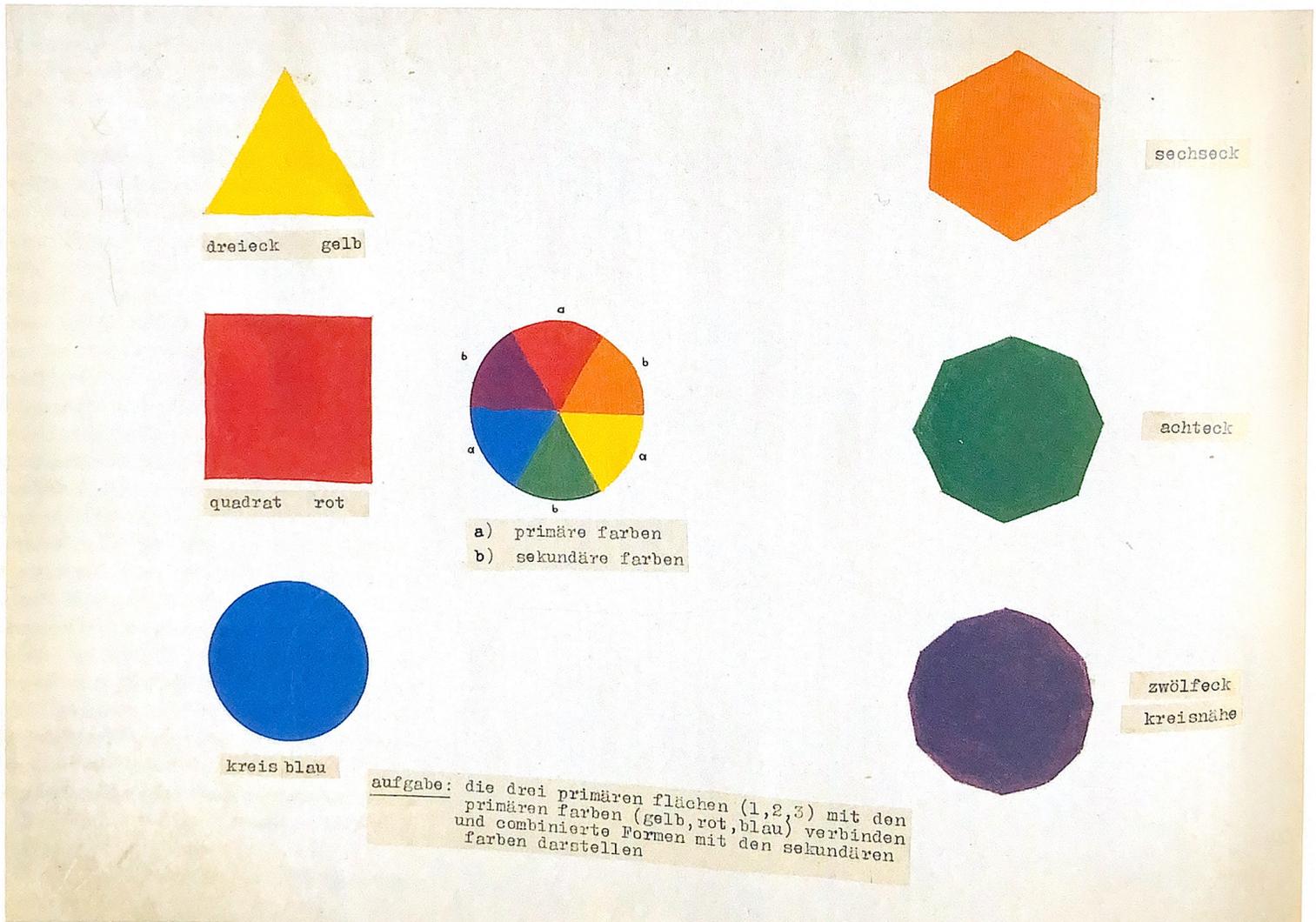


Abb. oben: Johannes Itten, Farbenkugel, 1921. Beilage zum »Utopia«-Almanach »Dokumente der Wirklichkeit«, 1921. Photo: Markus Hawlik.
Abb. unten: Unterricht Wassily Kandinsky; Petra Kessinger-Petitpierre, Korrespondenz zwischen Farben und Formen, 1929/30. Tempera über Bleistift.

gen weitgehend auf die wissenschaftliche, streng schematische Farbordnung des Physikers Wilhelm Ostwald (1916/17).

Johannes Itten (am Bauhaus von 1919–1923)

hatte wesentliche Teile seiner Lehre bereits während seines Studiums bei Adolf Hölzel in Stuttgart (1913–1916) sowie an seiner privaten Kunstschule in Wien (1916–1918) entwickelt. Itten formulierte keine individuell eigene Farbtheorie. Er verarbeitete grundlegende Ansätze von Goethe und Philipp Otto Runge, der Physiker Wilhelm von Bezold (1874) und Chevreul sowie von Adolf Hölzel und verband sie miteinander zu einer Farbenlehre, die subjektive Farbempfindungen mit objektiven Grundgesetzen kombiniert. Sein besonderes Verdienst ist die pädagogische Vermittlung und Veranschaulichung dieses komplexen Gebietes, wie es in seiner 1961 erschienenen Publikation »Kunst der Farbe – Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst« dargestellt ist. Itten schloß besonders an Hölzels Unterscheidungen zwischen sieben verschiedenen Farbkontrasten in einer systematischen Ordnung an (Farbe an sich-, Hell-Dunkel-, Kalt-Warm-, Komplementär-, Qualitäts-, Quantitäts-, Simultan-contrast), die schon auf Chevreul zurückgehen. Wichtigstes Zeugnis ist Ittens Farbstern, der 1921 als Beilage zum Utopia-Almanach, »Dokumente der Wirklichkeit«, erschien. Der Farbstern ist eine direkte, zweidimensionale Übernahme von Runges Farbenordnung, die er in seiner Farbkugel dargestellt hat. Ausgehend vom zwölfteiligen Farbkreis, der den Äquator der Kugel bildet, entwickelte Runge seine Farbskala zu einem weißen und einem schwarzen Pol. Itten nahm zusätzlich eine Ausrichtung des Kreises nach Hell-Dunkel und Kalt-Warm vor. Beginnend mit den drei Grundfarben Gelb, Blau, Rot und deren Mischungen wurden die sieben verschiedenen Kontrastwirkungen malerisch erarbeitet und die unterschiedlichen expressiven Qualitäten jeder Farbe behandelt.

Paul Klee (am Bauhaus von 1921–1931)

widmete sich der Farbe im Rahmen seiner bildnerischen Formlehre erstmals im Wintersemester 1922/23. Klee stützte sich, wie er selbst zu Beginn seiner Niederschrift zum Farbunterricht erwähnt, auf Gedanken von

Goethe, Runge (Farbkugel), Delacroix und Kandinsky (»Über das Geistige in der Kunst«), gelangte jedoch zu einem eigenen theoretischen Konzept, dessen Eigenständigkeit auf der Komponente des Bewegungsmoments der Farbe beruht. Den Ausgangspunkt der Farbuntersuchung Klees bildete das Naturstudium mit der Betrachtung des Regenbogens, den er zum sechsteiligen Farbkreis (Violett, Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau) schloß. Den Übergang von der Farbreihe zum Kreis faßte er als Pendelbewegung auf, die zur Kreisbewegung wird. Dieses Bewegungselement wurde zum Leitmotiv. Als periphere Farbbewegung bezeichnete Klee diejenige entlang der Kreisbegrenzungslinie. Hier reihen sich die Übergänge fortlaufend aneinander, zu einem warmen und einem kalten Ende sowie zu einem Gipfelpunkt. Die zweidimensionale Darstellung übertrug Klee in die Dreidimensionalität zur Farbkugel (vgl. Runge) mit drei verschiedenen Bewegungsrichtungen: der peripheralen nach Warm oder Kalt, der diametralen nach der Komplementärfarbe und der polaren Bewegung nach Weiß und Schwarz. (Studienblätter von Gertrud Arndt, Margret Leischner, Otti Berger und Kitty Fischer geben Klees Unterrichtsinhalte wieder.)

Wassily Kandinsky (am Bauhaus von 1922–1933)

widmete sich in seinem Unterricht neben »Analytischem Zeichnen« wesentlich dem Thema Farbe. Theoretische Grundlage bildete neben Goethes Farbenlehre seine eigene Schrift »Über das Geistige in der Kunst« (1911), die er ab 1925 ständig weiter ausbaute zu einer Phänomenologie von Farbe-Formbeziehungen. Als Bestandteil des Elementarunterrichts (1925–1932) gehörte sein Farbenseminar zu den Pflichtkursen. In seinen Vorlesungen wurden die Farben mit Ausnahme von Rot paarweise vorgestellt (Gelb-Blau, Weiß-Schwarz, Gelb-Blau verbunden mit Weiß und Schwarz, Grün-Grau und als letztes Orange-Violett). Farbwirkung, Wechselwirkungen und systematische Ordnung der Farben in Farbreihen waren ebenfalls Bestandteil des Unterrichts. Im Zentrum seiner Theorie stand die Vorstellung polarer Gegensätze (in Anlehnung an die Plus-Minus-polarität Goethes), die besonders im Gelb-Blau-Kontrast ihren Ausdruck fand und mit weiteren Kontrasten gleichgesetzt wurde: Licht-Schatten, Kraft-Schwäche, Wärme-

Kälte, Nähe-Ferne, Aktiv-Passiv. Diese resultieren aus der Theorie der Synästhesie, des Einflusses der Farbe auf die Psyche und Physis des Menschen, wie er bereits im 19. Jahrhundert von Psychologen festgestellt wurde.

In Farbreihen und Farbkreisen ließ Kandinsky die Stellung und die Eigenschaften der Farben weiter untersuchen. In Studien zu Grundformen, Winkelbeziehungen und Grundfarben leitete er die Entsprechungen Gelb-Dreieck, Rot-Quadrat, Blau-Kreis her.

Hinnerk Scheper

leitete von 1925–1932 die Werkstatt für Wandmalerei. Sein Farbunterricht war stark praxisorientiert und vermittelte die handwerkliche Seite der Farbenlehre. Zur Aufgabenstellung gehörte u. a. das Anfertigen einer umfangreichen Farbtonskala für die Ölmalerei sowie die Vermittlung verschiedener Techniken bei der Darstellung von Farbtönen wie Spritzverfahren oder Rasterung. Bei der Herleitung des Farbtonkreises stützte sich Scheper vor allem auf die wissenschaftliche Farbenlehre des Physikers und Chemie-Nobelpreisträgers Wilhelm Ostwald (1853–1932), der 1916/17 in seiner Farbfibel die Harmonien der Farbe vorgestellt hatte.

Ostwald entwickelte einen Farbtonkreis aus acht Hauptfarben, der durch gleichteilige Mischung von jeweils zwei Farben die zwischen ihnen in der Mitte liegende Farbe ergeben. Auf diese Weise erzielte er einen 24teiligen, sogar 120teiligen Farbtonkreis. Die Farbordnung bildete für Ostwald die Grundlage der Farbharmonie.

Im Gegensatz zu Scheper lehnten Itten, Klee und Kandinsky die Farbenlehre Ostwalds als »Farbenindustrie und chemische Färberei« ab, da sie ihnen als zu formalistisch erschien.

Das Bauhaus-Archiv ist im Besitz zahlreicher Schülerarbeiten und Mitschriften zum Farbunterricht von Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky und Hinnerk Scheper. Sie veranschaulichen deren theoretische und didaktische Ansätze sowie die kontinuierliche Entwicklung einer Systematik der Farbenlehre am Bauhaus.

Britta Kaiser-Schuster

Dr. Britta Kaiser-Schuster ist wissenschaftliche Museumsassistentin im Bauhaus-Archiv und Autorin der Ausstellung »Farbunterricht am Bauhaus«.