

ULRICH RÖTHKE, REGENSBURG

»Die Farbe ist das Complicierteste...«

Hölzels Farbenlehre im Kontext seines Kunstunterrichts

>1<

Zweifellos gehört Adolf Hölzel zu den einflussreichsten Kunstpädagogen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Weit über die Grenzen seiner Wirkungsstätten Dachau und Stuttgart hinaus genoss er einen Ruf als hervorragender Lehrer. Davon angezogen, machte sich beispielsweise im Herbst 1913 Johannes Itten zu Fuß von Basel nach Stuttgart auf den Weg, um bei Hölzel zu studieren.¹ Und William Straube, der bei Matisse in Paris studiert hatte, war bereits ein anerkannter Künstler, als er sich 1915, 44-jährig, nach einer Begegnung mit Hölzel entschloss, noch einmal bei diesem Unterricht zu nehmen. In seinen Lebenserinnerungen kommentierte er diese Entscheidung mit den Worten: »Ich hörte von den Bestrebungen Hölzels, suchte ihn selbst in Stuttgart auf und fing bei ihm von vorne an, gegen den Rat und trotz des Spottens meiner Freunde. Er war mehr als ein guter Akademiestudent, hatte überhaupt nichts Professorales.«²

Ausnahmslos alle Schüler äußern sich hochachtungsvoll und voller Dankbarkeit über den Unterricht bei ihrem »Meister«. Hölzel war ein herausragender Lehrer, von hohem pädagogischen Ethos beseelt. Neben seiner einmaligen Persönlichkeit war es vor allem die stringente Kunsttheorie, die die Schüler anzog.

>2<

Am Anfang seines Unterrichts stand jeweils ein einführender Grundkurs, in dem Hölzel seine Lehre von den Gesetzmäßigkeiten und Wirkmechanismen der künstlerischen Mittel darlegte. Wie die erhaltenen Mitschriften von Schülern belegen, begann Hölzel dabei mit Ausführungen über Linie, Form und den Helldunkel-Kontrasten. Die Farbenlehre, die seiner Meinung nach schwierigste Materie, bildete den abschließenden Komplex dieser Einführung. In einem Aphorismus Hölzels lautet der erste Satz: »Die Farbe ist das Complicierteste in der Malerei und compliciert sich noch mehr im Zusammenhang mit Linie und Form und Hell und Dunkel.«³ In seinem Unterricht versuchte er dieses komplexe Gebiet zu systematisieren und in gut rezipierbare Regeln zu fassen, um den Schülern für ihre spätere Tätigkeit das nötige Rüstzeug an die Hand zu geben.

Im Folgenden soll Hölzels Farbenlehre im Kontext seines Kunstunterrichts untersucht werden. Quellengrundlage sind dabei neben seinen Aufsätzen zur Farbe, 12 didaktische Briefe, die der Künstler 1904 an eine ehemalige Dachauer Schülerin schrieb, Vorlesungsmitschriften aus dem Unterricht von 1910/11 und das letzte erhaltene Dokument der Lehrtätigkeit Hölzels, ein Manuskript mit Aufzeichnungen von Vorträgen, die Hölzel 1927 an der Freien Kunstschule Stuttgart hielt. Bewusst wurde dabei im Wesentlichen auf diese gesicherten, datierbaren Quellen zurückgegriffen. Die zahlreichen Zitate zur Farbtheorie, die nach Hölzels Tod von anderen aus dem sogenannten kunsttheoretischen Nachlass kompiliert wurden, fanden keine Berücksichtigung, da es nach dem heutigen Forschungsstand so gut wie nicht oder nur mit größtem Aufwand möglich ist, die Zitate auf die jeweilige Originalquelle zurückzuführen und die Zitate in der Regel nicht datiert sind.⁴ Aber es zeigt sich, dass anhand der genannten Texte Hölzels Farbenlehre umfassend nachgezeichnet werden kann. Dabei soll besonderes Augenmerk auf den Einfluss anderer von Hölzel rezipierter Autoren, vor allem des Physikers Wilhelm von Bezold (1837–1907) und des Komponisten und Musiktheoretikers August Halm (1869–1929) gelegt werden.

Farbenlehren

>3<

In seinem zentralen Text zur Farbtheorie, dem auf dem Ersten Deutschen Farbentag des Werkbundes gehaltenen Vortrag *Einiges über Farbe in ihrer bildharmonischen Bedeutung und Ausnützung* von 1919, nennt Hölzel die Quellen für seine Farblehre. Nachdem er sich auf Goethe und Schopenhauer berufen hat, zählt er eine beeindruckende Reihe von Werken auf, die Eingang in seine Theorie fanden:

»Bei dem Drange aber nach gründlicher und so nötiger Erforschung und Kenntnis unseres Berufes und seines Wesens ist natürlich jede Einseitigkeit auszuschließen, und so sind in meiner Schule außer Neuesten, das wir erhalten können, auch Helmholtz, Bezold, Rood, Schreiber, Brücke, Chevreul, Wundt, Raehlmann, John Burnet, Owen Jones, Bartolo Brandt [sic.], Kreutzer, Kallap [sic], wie auch Ostwald und andere, theoretisch, aber auch praktisch, durchgearbeitet und verwertet worden.«⁵

>4<

Aufschlussreicher noch als diese Aufzählung im gedruckten Text ist ein Autograf, mit dem Entwurf des Vortrages, das sich im Nachlass des Künstlers befindet.

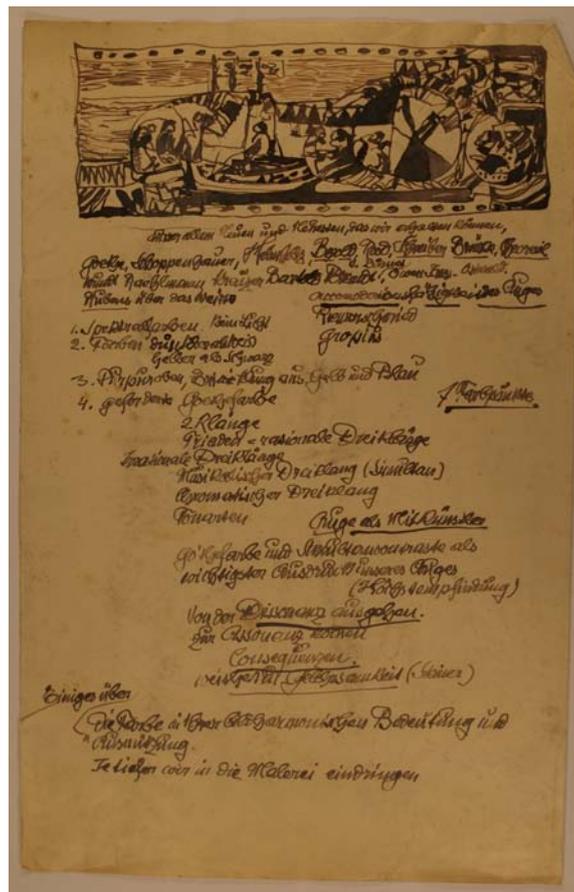


Abb. 1: Adolf Hölzel, Schriftsockelblatt, Tinte auf Papier, 1919, im Besitz der Adolf Hölzel-Stiftung Stuttgart

Hier ist nicht nur anhand der Abfolge der Namen sondern auch in der Schriftgröße und dem Duktus eine deutliche Gewichtung der einzelnen Farbenlehren zu erkennen.



Abb. 2: Detail aus Abb.1

Nach Goethe und »Schoppenhauer«[sic], die in durchschnittlicher Schriftgröße und normaler Schreibschrift notiert sind, folgt Hermann von Helmholtz als Autor des epochalen wissenschaftlichen Standardwerkes zur Optik, einem Paradebeispiel positivistischer Forschung des 19. Jahrhunderts.⁶ Das »H« im Namenszug schreibt Hölzel fast kalligrafisch mit weit ausholender Geste, als wolle er die Bedeutung des Buches eigens dadurch betonen. Danach nennt er Bezold, Rood, Schreiber, Brücke und Chevreul, wobei Hölzel bis auf Rood alle Namen durch Unterstreichung hervorhebt. Bei all diesen Werken handelt es sich um anwendungsorientierte Farbenlehren, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden. So hatte Chevreul sein einflussreiches Werk zu den Simultankontrasten im Hinblick auf die Verwendung in der Textilindustrie geschrieben. Und sowohl Ernst Brücke,⁷ auf dem wiederum Bezold⁸ aufbaut, als auch Guido Schneider⁹ und Odgen N. Rood¹⁰ verweisen in ihren Farblehren in den Titeln wie *Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe* (Brücke), *Die Farbenlehre. Für Architekten, Maler, Techniker und Bauhandwerker, insbesondere für Bau- und polytechnische, höhere Gewerb- und Realschulen* (Schneider) oder *Die moderne Farbenlehre mit Hinweisung auf ihre Benutzungen in Malerei und Kunstgewerbe* (Rood) auf deren Praxisorientierung. Offenbar war im Historismus mit seiner Vorliebe für ornamentalen Schmuck und der Möglichkeit einer massenhaften industriellen Produktion das Bedürfnis entstanden, Farbgestaltungen von Ornamenten zu systematisieren und eine ihnen wissenschaftliche Basis zu geben. In engem Zusammenhang damit ist auch Owen Jones wichtige, für damalige Verhältnisse opulent mit Farblithographien ausgestattete Ornamentsammlung *The Grammar of Ornament*¹¹ zu sehen; Hölzel besaß ein Exemplar dieser Publikation und erwähnt es in der zweiten Reihe seiner Aufzählung. Dort zählt er im Wesentlichen Schriften zur Farbe auf, die sich eher mit Detailproblemen befassen: So strebt Raehlmann¹² in seinem Aufsatz eine Harmonisierung von Goethes und Newtons Farbenlehre an. Hans Bartolo Brand¹³ unternimmt den Versuch, analog zur Harmonielehre in der Musik eine solche für die Farben zu entwickeln. Der ebenfalls genannte Ferdinand Victor Kallab hatte einen Apparat entwickelt und sich patentieren lassen, mit dem die physikalische Zusammensetzung von Mischfarben ermittelt werden konnte.¹⁴ Wie aus einem Brief Kallabs an Hölzel hervorgeht, hatte Hölzel angeregt, einen solchen Apparat für die Stuttgarter Kunstakademie anfertigen zu lassen.¹⁵

Umfassende Farbenlehren verfassten wiederum Kreutzer und Ostwald. Das Buch von Eduard Kreutzer *Der praktische Farben-Dekorateur*¹⁶ von 1908 ist wiederum dezidiert anwenderorientiert und fasst die Farbenlehren des 19. Jahrhunderts zusammen. Es verwundert nicht, dass der Name Ostwald am Ende der Aufzählung besonders klein und mit auslaufender Tintenlinie geschrieben steht. Ostwald war mit seiner dogmatischen Ansicht,

man müsse auch für Künstler Regeln für die Verwendung von Farbzusammenstellungen verbindlich festlegen, der große Gegner Hölzels auf dem Farbentag. Im Anschluss an die Tagung entbrannte eine heftige Kontroverse über diese Reglementierungsabsichten. Hans Hildebrandt initiierte eine Unterschriftensammlung bei Künstlern, Kunsterziehern und Theoretikern, die sich gegen Ostwalds Pläne wandte.¹⁷

Am bekanntesten ist sicherlich Paul Klees Stellungnahme zu Ostwald, der nach der Lektüre von dessen Farbenlehre bemerkt:

»Kindlich sind auch manch andere Dinge, zum Beispiel die Vorstellung eines Potsdamer Platzes, auf dem Autos mit dem C-Dur-Dreiklang abgestimmten Signalhupen verkehren. [...] Die eine Möglichkeit der Harmonisierung durch gleichwertige Tonalität zur Norm machen, heißt allen psychischen Reichtum beschlagnahmen. Wir danken!«¹⁸

>5<

Am Rande erwähnt sei, dass Hölzel Paul Klee auch aufgrund seiner Fähigkeiten als Kolorist für seinen geeigneten Nachfolger an der Stuttgarter Akademie hielt.¹⁹ In einer Notiz im schriftlichen Nachlass schreibt Hölzel:

»Klee wäre vom Standpunkt der Empfindung zu erklären. Das Seelische der Zeichnung seiner Hand allein würde schon eine wichtige Sache für unsere Akademie sein, wo wir in dieser Hinsicht vollkommen ungepflegt sind, dazu seine Feinfühligkeit für die Farbe. Vielleicht wird er kein Lehrer sein, im Sinne rein theoretischer Tätigkeit. Aber die anderen Alten sind's ja erst recht nicht. Wir haben keine Lehrer an der Akademie und das Schwabentum allein langt hier nicht.«²⁰

Die didaktischen Briefe an Bettina Feistel-Rohmeder

>6<

Wie das einleitende Zitat zeigt, studierte Hölzel alle ihm zugänglichen Texte zur Farbe und stellt aus den ihm wichtig erscheinenden Elementen seine Theorie zusammen. Seine Farbenlehre ruht auf zwei Säulen: Zum einen ist es die Lehre von den sieben Farbkontrasten zum anderen das System von Farbkreisen, mit denen sich harmonische Farbzusammenstellungen finden lassen. Überzeugend hat Gerhard Leistner dargelegt, dass Hölzel wesentliche Eckpunkte seiner Farbtheorie bereits in Dachau entwickelt hat.²¹ Beleg dafür sind neben dem wichtigen Aufsatz *Über Künstlerische Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild*²² in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* zwölf didaktische Briefe, die der Künstler zwischen Dezember 1903 und Mai 1904 an seine ehemalige Dachauer Schülerin Bettina Feistel-Rohmeder schrieb.²³ Diese sind die früheste umfangreiche Quelle

zum Kunstunterricht Adolf Hölzels. In der Literatur tauchten diese Texte bisher als *Briefe an eine Unbekannte* auf²⁴ oder es wurde Ida Lange, die spätere Frau Arthur Roesslers, als Adressatin vermutet.²⁵ Anhand der darin enthaltenen Hinweise lässt sich jedoch eindeutig Feistel-Rohmeder als Empfängerin identifizieren. Folgende Beispiele untermauern diese These: im Brief vom 12. März 1904 erwähnt Hölzel einen Aufsatz seiner Schülerin: »Ihr letzter Aufsatz war 30. Januar, Henke – Previati – Alte Meister...«. In der Heidelberger Zeitung vom 30. Januar bespricht Feistel-Rohmeder eine Ausstellung des dortigen Kunstvereins; sie beginnt den Artikel mit Bemerkungen über alte Meister, um dann mit Bemerkungen zu ausgestellten Bildern von Hedwig Henke (einer heute vollkommen vergessenen ehemaligen Dachauer Schülerin) und in der selben Ausstellung gezeigten Werken von Gastone Previati²⁶ fortzufahren. In einem anderen Brief geht Hölzel auf ein Zitat des Kunsthistorikers Alfred Lichtwark ein, dass von der Autorin wiederum in der Heidelberger Zeitung wider gegeben wurde.²⁷ Ein weiteres Indiz für die Identität der Adressatin ist eine handschriftliche Randnotiz mit Bleistift auf einem der Briefe, die nicht von Hölzel stammt und die in hohem Maße mit der Handschrift Feistel-Rohmeders übereinstimmt.²⁸

>7<

Hölzel und Feistel-Rohmeder hatten sich in Frankfurt anlässlich seines Vortrages *Über künstlerische Ausdrucksmittel*,²⁹ den er am 30. November am Städelschen Kunstinstitut gehalten hat, getroffen und dort scheinen auch beide den brieflichen Fernunterricht vereinbart zu haben.³⁰ Da die Adressatin in dieser Zeit selbst eine Kunstschule in Heidelberg gegründet hatte, verwertete sie Hölzels Ausführungen sicherlich auch für die eigene pädagogische Tätigkeit. Die Briefe sind streng didaktisch gehalten. Hölzel gibt Lektüreempfehlungen, stellt der Schülerin Aufgaben und baut in seinen Lektionen systematisch auf den vorherigen Briefen auf. Zentrales Thema ist dabei die Farbenlehre. Beispielsweise setzt er ihr seine Kontrastelehre auseinander. Im Brief vom 4. März 1904 heißt es:

»In Bezug auf die Farbe haben wir folgende Gegensätze, die so wichtig sind, dass Sie sich dieselben sehr merken u. besonders notieren müssen. 1. Farbgegensätze an und für sich (etwa Gelb und Blau) 2. Kalt u. warm, 3. Hell u. dunkel (Dunkelblau u. Hellgelb) 4. Die complementären Gegensätze, 5. Quantitätsgegensätze (viel Blau, wenig Gelb u. umgekehrt) 6. Intensitätsgegensätze (scharfes Gelb zu mattem Blau) mit 7. der Steigerung des Satzes 6 in farbig u. neutral (gelb z. B. als Farbe auf blaugrauem Fond.«³¹ Die Lehre von den sieben Farbkontrasten ist eine Grundlage, auf der Hölzels Unterricht zur Farbe ruht. In leicht

modifizierter Form wird sie später von Johannes Itten übernommen werden. Eine weitere Grundlage seines Unterrichts ist Hölzels System von Farbkreisen, die er seinen Schülern als didaktisches Hilfsmittel, – eine Art Wörterbuch, wie er einmal formuliert – an die Hand gibt.

Wilhelm von Bezolds zwölfteiliger Farbkreis

>8<

Zentrales Thema der Briefe sind jedoch Hölzels Ausführungen zum Auffinden harmonischer Farbzusammenstellungen, die er ihr anhand der Farbenlehre von Wilhelm von Bezold entwickelt. Zweifellos ist Bezolds Farbenlehre die wichtigste farbtheoretische Grundlage im Kontext von Hölzels Kunstunterricht. Davon zeugt unter anderem die Tatsache, dass Johannes Itten, sicherlich auf Anregung Hölzels hin, Bezolds Werk intensiv studierte.³² In allen erhaltenen Unterrichtsaufzeichnungen von Schülern bis hin zu den Vorträgen Hölzels an der Freien Kunstschule in Stuttgart von 1927 wird es als grundlegendes Buch aufgeführt. In erster Linie ist es der zwölfteilige Farbkreis, den Hölzel in seinem Unterricht verwendet. Er vereinfacht diesen Farbkreis jedoch, indem er die bei Bezold unterschiedlich großen Kreissegmente vereinheitlicht. Außerdem übernimmt er dessen Vorstellung eines dreidimensionalen Farbkegels nicht, sondern nutzt einen herkömmlichen Farbkreis. Die Reihenfolge der Farben ist jedoch die von Bezold. Feistel-Rohmeder gibt er die Aufgabe, die Abfolge Purpur, Karminrot, Hochrot, Orange, Gelb, Gelbgrün, Grün, Blaugrün, Cyanblau, Ultramarin, Blauviolett, Purpurviolett »...bis zum nächsten Mal in dieser Reihenfolge gründlich auswendig zu lernen.«³³ Dieser zwölfteilige Farbkreis ist der erste, der sich im Schaffen und der Pädagogik Hölzels nachweisen lässt. Johannes Itten überliefert, dass Hölzel, während er durch einen Unfall ans Bett gefesselt war, sich intensiv mit Bezolds Buch beschäftigt hatte.³⁴ Möglicherweise bezieht sich Ittens Äußerung auf das Jahr 1903, in dem Hölzel sich bei einem Fahrradunfall das Bein gebrochen hatte und längere Zeit das Haus nicht verlassen konnte. Diese Behauptung wird auch gestützt durch eine Notiz auf der Rückseite auf dem Blatt mit ornamentalen Entwürfen für Initialen im Nachlass Roessler im Wien Museum. Dort findet sich mit Bleistift skizziert ein zwölfteiliger Farbkreis. Daneben notiert Hölzel die Farbabfolge. Die fünf Bleistiftentwürfe von Initialen sprechen für eine Datierung zwischen 1900 und 1903. Die zuerst von Hess vertretene und dann von anderen wiederholte Ansicht, Hölzel hätte zu seinem zwölfteiligen Farbkreis durch Teilung einzelner Segmente des Goetheschen sechsteiligen Farbkreises zunächst in einen achteiligen, dann in einen zwölfteiligen gefunden,³⁵ lässt sich nicht aufrecht erhalten. Vielmehr greift sich Hölzel aus den zahlreichen von ihm studierten Farbenlehren die Farbkreise heraus, die ihm für seine Lehre geeignet erscheinen. Hölzels Verdienst besteht darin, die einzelnen Theorien

zu systematisieren und in eine Form zu bringen, die sich im Kunstunterricht methodisch gut verwerten lässt. Dieses einmal gefundene Konzept der Kontrastlehre und der Farbkreise bestimmt im Wesentlichen Hölzels Lehrtätigkeit im Bereich der Farbe bis hin zu seinen letzten Vorträgen an der Stuttgarter Freien Kunstschule 1927.

Der zwölfteilige Farbkreis dient dazu, harmonische Farbzusammenstellungen, insbesondere >Dreiklänge<, oder nach der Terminologie Bezolds >Triaden< zu finden. Bezold beschreibt im für Hölzel zentralen fünften Kapitel, in dem der Autor auf die Anwendung in der dekorativen Kunst eingeht, dieses System folgendermaßen: »Fängt man z. B. bei irgend einem Tone an, so muss, wenn man diesen Ton als ersten rechnet, durch Hinzunahme des fünften und neunten Tones eine solche Triade entstehen.«³⁶ Durch diese Vorgehensweise lassen sich vier gleichschenklige Dreiecke in den Farbkreis einschreiben, die nach Meinung Bezolds und Hölzels, harmonische Farbzusammenstellungen bilden. Eine Farbkreisskizze seines Stuttgarter Schülers August Ludwig Schmitt veranschaulicht dieses Schema.³⁷

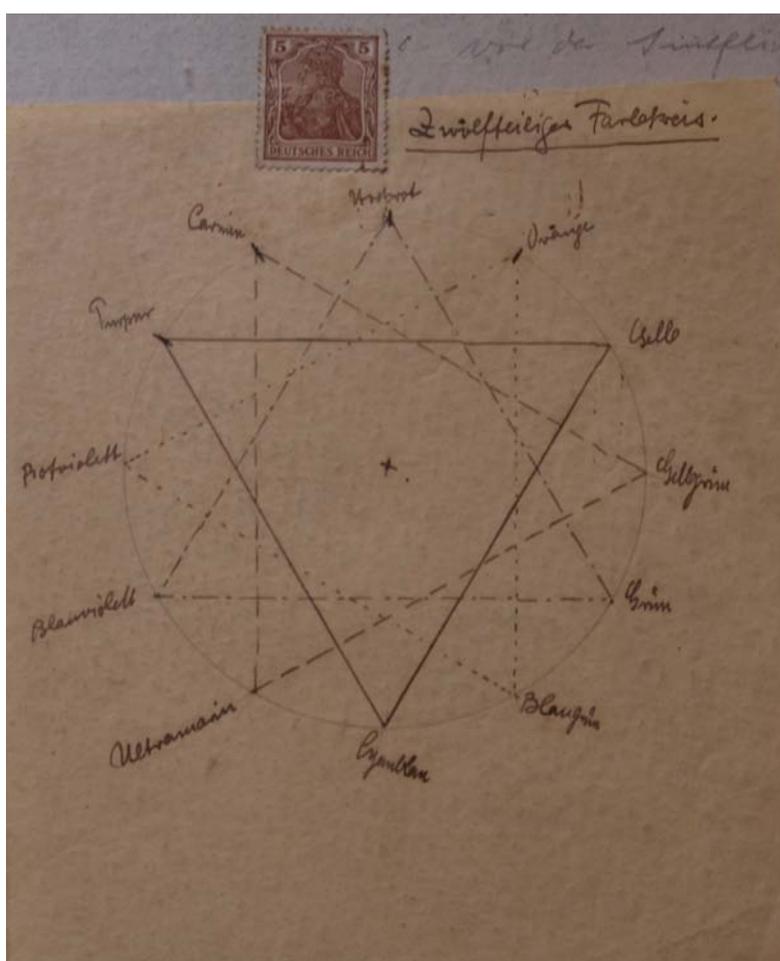


Abb. 3:Zwölfteliger Farbkreis, Bleistiftskizze aus dem Unterricht von August Ludwig Schmitt, 1927, Privatbesitz Stuttgart

Hölzel belässt es nicht beim Auswendiglernen der Farbreihe, sondern gibt seiner Schülerin Feistel-Rohmeder auf, ausgehend von den Dreiklängen, selbstständig Farbskizzen anzufertigen, die sie ihm zuschicken soll. Leider haben sich diese nicht erhalten, so dass sich nicht sagen lässt, ob sich die Skizzen noch an Gegenständlichem orientierten. Es sind allerdings aus der Stuttgarter Vorlesung von 1910/1911 Farbskizzen von Luise Deicher überliefert, die die Farbkombinationen in abstrakten Flächenaufteilungen erprobt.

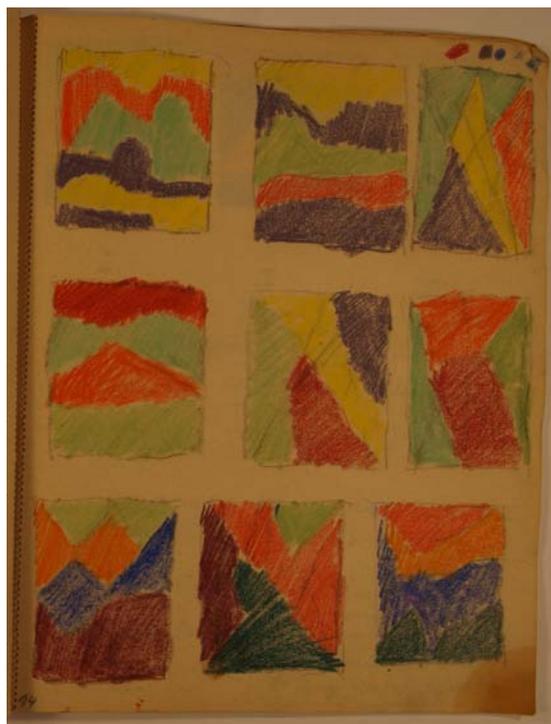


Abb. 4. Luise Deicher, Farbskizzen aus dem Unterricht Adolf Hölzels, Buntstift auf Papier, Vorlesungsmitschrift 1911, Privatbesitz Waiblingen

Weitere Farbkreise

>9<

Als zweiten wichtigen Farbkreis seines didaktischen Konzepts definiert Hölzel den achteiligen Farbkreis in der Abfolge Purpur, Rot, Orange, Gelb, Grün, Cyanblau, Ultramarin und Violett. Dieser Farbkreis dient zum einen dazu, komplementäre Farbpaare in den sich gegenüber liegenden Farben zu finden, zum anderen die von Hölzel »musikalischer Dreiklang« genannte Farbkombination zu finden, auf die weiter unten näher eingegangen werden soll.

Neben den genannten Kreisen übernimmt Hölzel den Farbkreis aus dem Lehrbuch von Schreiber, der aufgrund der Schopenhauer'schen Äquivalenztheorie entwickelt wurde.

Schopenhauer geht in seiner Theorie davon aus, dass die Komplementärfarben in unterschiedlicher Quantität vorliegen müssen, um sich zu Weiß zu ergänzen. Selbst entwickelt er keinen Farbkreis, sondern gibt nur Verhältniszahlen der Farben zueinander an. Der Schreiber'sche Farbkreis versucht diese Mengenverhältnisse widerzuspiegeln. Hölzel geht auf die Theorie Schopenhauers ausführlich ein in einem unveröffentlichten Manuskript, das in Ergänzung zum Vortrag am 1. Deutschen Farbentag entstanden sein muss.³⁸

Dem Lehrbuch von Schreiber entnimmt Hölzel auch die beiden sechsteiligen Farbkreise, die die Primär-, Sekundär- und Tertiärfarben darstellen und mit denen er die Prinzipien der Farbmischung erläutert.

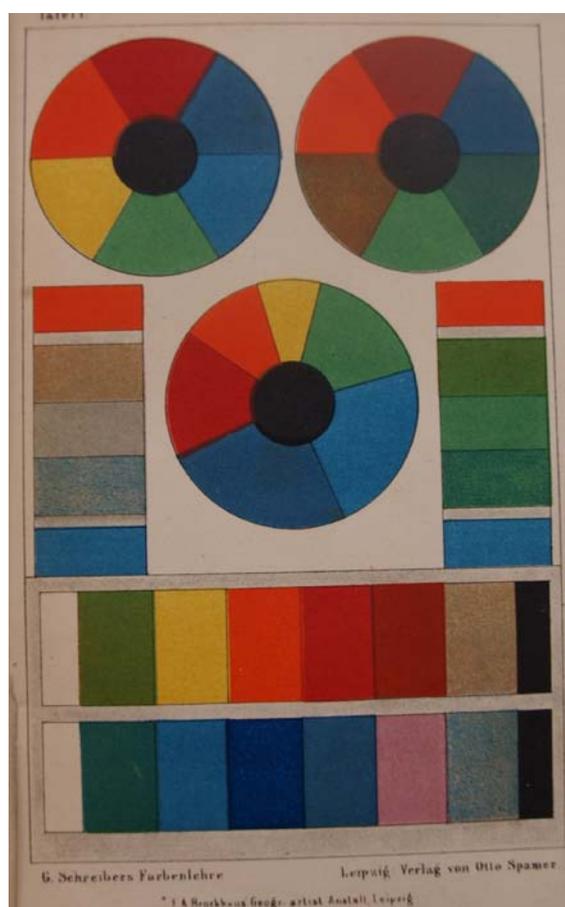


Abb. 5: Farbtafel aus der Farbenlehre von Guido Schneider, Leipzig 1868

>10<

Auch das Bauschema der Kreise mit einem schwarzen Innenkreis und in der Regel einfach geteilten Segmenten entlehnt er dem Buch Schreibers und lässt nach diesem Vorbild von seiner Schülerin Emmy Wollner kleine Tafeln für seine Studenten anfertigen, die er wie ein Leporello zusammenfügt.³⁹

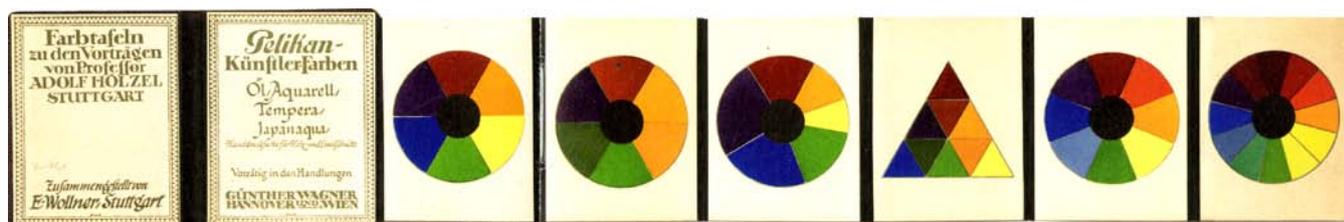


Abb. 6: Emmy Wollner, Leporello mit Farbkreisen zu den Vorträgen von Adolf Hölzel, im Besitz der Adolf Hölzel-Stiftung Stuttgart (Foto Kunstmuseum Stuttgart)

Hier gibt Hölzel mit Bezold, Schreiber, Schopenhauer und Goethe auch wiederum die Quellen für seine Farbkreise an. Den sechsteiligen Farbkreis Goethes verändert er dergestalt, dass er die warmen Farben auf der rechten Seite und die kalten Farben links anordnet, also entgegengesetzt zum Farbkreis Goethes.

August Halm

>11<

Eine Erweiterung erfährt Hölzels farbtheoretisches Denken ab ca. 1914. In dieser Zeit beginnt sich Hölzel verstärkt mit Fragen der Analogie zwischen Musik und Malerei zu beschäftigen.⁴⁰ Hatte er diese in den Briefen an Feistel-Rohmeder noch eher ablehnend beurteilt und nur terminologische Parallelen zwischen Musik und Malerei gesehen,⁴¹ so sucht er zu einem Zeitpunkt, als er sich vermehrt mit rein gegenstandslosen Farbkompositionen beschäftigt, nun doch Gemeinsamkeiten zwischen beiden Künsten aufzuzeigen. Es ist vor allen Dingen die Auseinandersetzung mit der Musiktheorie des Komponisten und Musikwissenschaftlers August Halm, die ihm dafür den theoretischen Hintergrund liefert.⁴² Halm und Hölzel hatten sich wohl auf Vermittlung Wilhelm Schäfers, dem Herausgebers der Zeitschrift *Die Rheinlande*, in der beide Texte veröffentlicht hatten, kennen gelernt.⁴³ Zwischen ihnen setzte ein reger Gedankenaustausch ein, wie die erhaltene Korrespondenz im Literaturarchiv Marbach⁴⁴ zeigt. Halm lebte zu dieser Zeit in Stuttgart und beide trafen sich regelmäßig, um über Musik und Malerei zu sprechen. So heißt es in einem Brief an Halm: »Wenn wir wieder einmal zusammen kommen, was ich mir recht bald erhoffe, wenn ich einiges wichtige der nächsten Zeit hinter mir haben werde, das drängt, dann wollen wir über das neueste Buch von Kandinsky sprechen, seine Gedichte, und Sie müssen mir dann sagen, wie weit ich da im Vergleich mit der Schönberg'schen Musik recht habe. Ich freue mich schon darauf.«⁴⁵

Der Generalbass in der Malerei

Sicher ist es auch kein Zufall, dass Hölzel in dieser Zeit der intensiven Auseinandersetzung mit Musiktheorien den Begriff der absoluten Malerei in Analogie zur absoluten Musik findet. Ganz konkret schlägt sich das auch in Hölzels Farbtheorien und deren Vermittlung im Unterricht nieder. In Anlehnung zur Musiktheorie nennt er jetzt seinen achteiligen Farbkreis »diatonisch« und den zwölfteiligen »chromatisch«. Analog zur Harmonielehre in der Musik, für die Halm ein kleines Lehrbuch geschrieben hat, bildet Hölzel nun »musikalische Farbdreiklänge«, die er aus dem achteiligen Farbkreis heraus entwickelt. Historisch gesehen ist das kein neues Phänomen. Versuche zur Analogiebildung zwischen Musik und Malerei hat es immer wieder gegeben. Ein bekanntes Beispiel ist der Versuch Louis Bertrand Castels (1688–1757) aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ein Farbenklavier zu konstruieren. Aber auch danach gab es zahlreiche Bestrebungen, Regeln für farbharmische Zusammenstellungen in Anlehnung an die musikalische Harmonielehre zu finden.⁴⁶ Hölzel formuliert seine dahingehenden Überlegungen in der theoretischen Schrift *Das Bild ist eine Welt für sich, die eigens und gründlich erforscht sein will* folgendermaßen:

»Es wird sich zeigen, dass die Komplementären Kontraste für den Maler gleich sind der musikalischen Deutung von Grundton und Dominante in der Musik, und dass wir mit dem achteiligen Farbkreis leicht im Stande sind, die zu diesen beiden Tönen nötige vermittelnde Terz in der Farbe zu finden, so dass wir außer den von Bezold gegebenen farbigen Dreiklängen, den eigentlich der Musik ähnlichen Dreiklang besitzen, der allein schon hinreichen könnte, ein Bild in der Farbe fertig zu stellen, wenn man richtig erscheinende Farbverhältnisse wohl gefühlt ausnützt.«⁴⁷

>12<

Hier schlägt sich die viel zitierte Suche nach einem »Generalbass in der Malerei« nieder. In der Musik, vor allem in der des Barock, bezeichnet man als Generalbass oder Basso continuo eine Basslinie, aus der der Spieler eines Harmonieinstruments, wie etwa einem Cembalo oder einer Orgel, das harmonische Gerüst für das Musikstück entwickelt. Hölzel ist fasziniert von dem Harmonie-System in der Musik, durch das sich harmonische Tongefüge nach festen Regeln finden lassen.⁴⁸ Sein wie oben beschriebener »musikalischer« Farbdreiklang ist in einigen seiner Bilder aus dieser Zeit nachweisbar. Theoretisch sieht das so aus: nimmt man als Grundton Purpur dann wäre dazu die Dominante im diatonischen Farbkreis der fünf Teile entfernte Farbton Grün, die vermittelnde Terz (der dritte Ton)

Orange. Dieser Dreiklang, der durch Blau als Komplementärfarbe zu Orange ergänzt werden kann, findet sich mehrfach in den Bildern um 1914, vor allen Dingen in der Rot-Serie. So verwendet Hölzel in der Komposition in Rot II ein Purpurrot als Grundton des Bildes, vor allem in dessen unterer Hälfte.

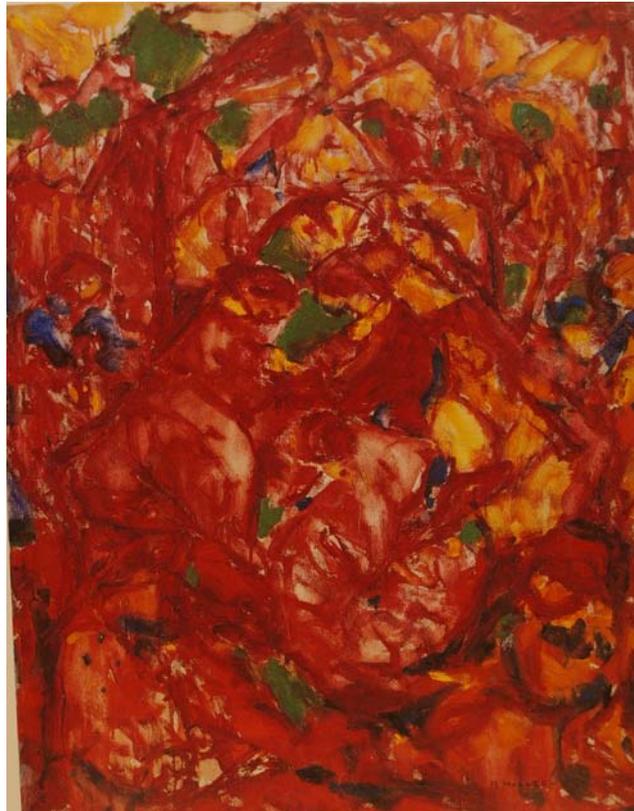


Abb. 7: Adolf Hölzel, Komposition in Rot II

Die Dominante Grün verteilt er an für das Bild kompositorisch wichtigen Stellen, wie den großen grünen Farbfleck im Zentrum. Im oberen Drittel hellt sich die Komposition nach Orange hin auf, zu dem einige blaue Farbflecken, vor allem am linken Rand, den Komplementärkontrast repräsentieren.

>13<

Eine ähnliche, jedoch deutlich aufgehelltere Farbzusammenstellung, wählt Hölzel für sein Bild *Herbst* von 1915. In dünn lasierten Farben, die aquarellartig ineinanderlaufen, kombiniert er wiederum rot und grün mit gelborange und blau.

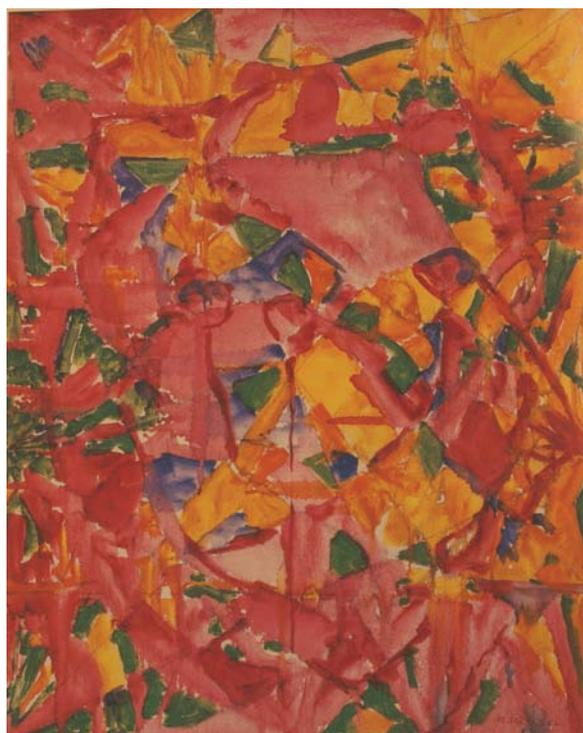


Abb. 8: Adolf Hölzel, Herbst, 1915

Sein Denken über begriffliche und strukturelle Analogien in der Beziehung zwischen Musik und Malerei fasst Hölzel in einem Vortragsmanuskript zusammen, das sich im Nachlass des Künstlers befindet. Diesen Vortrag zum Thema *Kontrapunkt und Harmonie in der Farbe* hielt Hölzel offenbar im Frühjahr 1925, wie aus einem Brief an Arthur Roessler vom 10. Oktober 1925 hervorgeht. Dort schreibt Hölzel:

»Dann die Farbe. Im Frühjahr musste ich hier einen Vortrag halten. >Einiges weitere über Kontrapunkt und Harmonie in der Farbe<. Dieser ist aufgeschrieben und Viele möchten ihn haben. Er bildet gewissermassen eine Fortsetzung meines Vortrages vom hiesigen Werkbundfarbentag der in einem blauen Heft im Verlag des D. Werkbundes erschienen ist. Doch haben alle Theorien in der Farbe nur auf Erfolg zu rechnen, wenn praktische Übungen damit verknüpft sind.«⁴⁹

>14<

Leitmotivisch zieht sich der Versuch durch diesen Vortrag, welcher nach heutigem Forschungsstand – trotz der Ankündigung – nicht publiziert wurde, die von Halms Harmonielehre inspirierte Farbtheorie als »Lehre vom Generalbass in der Malerei« zu begründen. Diesen Aspekt hatte Hölzel in seinem Vortrag am 1. Deutschen Farbentag nur

am Rande angesprochen und daher kann der Text von 1925 in der Tat als eine Fortsetzung der Ausführungen von 1919 angesehen werden.

Hölzel ist dabei durchaus bewusst, dass es zwischen Musik und Malerei als auditiven und visuellem Medium grundsätzliche Unterschiede gibt. Im Vortrag heißt es dazu:

»Im Gegensatz zur Musik, die im Anhören nacheinander genossen wird, steht das Bild immer als ein Ganzes vor unserem Auge. Die Arbeit für den Künstler ist ja natürlich ein Nacheinander, und in ihr spielen die Dissonanzen in der Verarbeitung ebenso ihre bedeutende Rolle. Als Abschluss und Ganzes muss es aber fertig, d.h. aufgelöst erscheinen. Und so haben die Dreiklänge in ihrer verschiedenen Art ihre ganz besondere Wichtigkeit.«⁵⁰

>15<

Dieses Zitat macht deutlich, wie sehr Hölzel seine Farblehre in Anlehnung an Halm's eher konservative Harmonielehre entwickelt, die noch ganz einem spätromantischen Tonalitätskonzept verpflichtet ist. Dies entspricht Hölzels Vorstellung, dass im Bild Farbdissonanzen aufgelöst erscheinen müssen.

In den letzten Dokumenten von Hölzels Lehrtätigkeit, den Mitschriften der Vorträge, die er 1927 an der Freien Kunstschule seines ehemaligen Schülers August Ludwig Schmitt gehalten hat, betont er wiederum die strukturellen Ähnlichkeiten, die er zwischen Malerei und Musik sieht und verweist nochmals auf August Halm:⁵¹

Das im Einführungsvortrag angekündigte Ziel, zu einem Generalbass und einem Kontrapunkt in der Malerei kommen zu wollen, wird auch in der musikalischen Terminologie der folgenden Vorträge über die Farbe, die sich in Abschriften eines Schülers erhalten haben, konsequent durchgehalten. Die Abstände der Farben zueinander in den Kreisen werden auch hier konsequent nach musikalischen Intervallen als Terzen, Quartan, Quinten etc. bezeichnet. Diese Mitschrift dokumentiert die Umsetzung der im *Vortrag II Über Farbe* getroffenen theoretischen Überlegungen hinsichtlich der Verbindung von Musik und Malerei in den praktischen Unterricht. Als praktische Übung gibt er dann seinen Studenten Aufgaben wie folgende: »Ein Bild in Farbe setzen – oberer Teil Dreiklang, unterer Teil Kontradreiklang (»Schmiererei« pausen u. nach dem Farbkreis instrumentieren.«⁵²

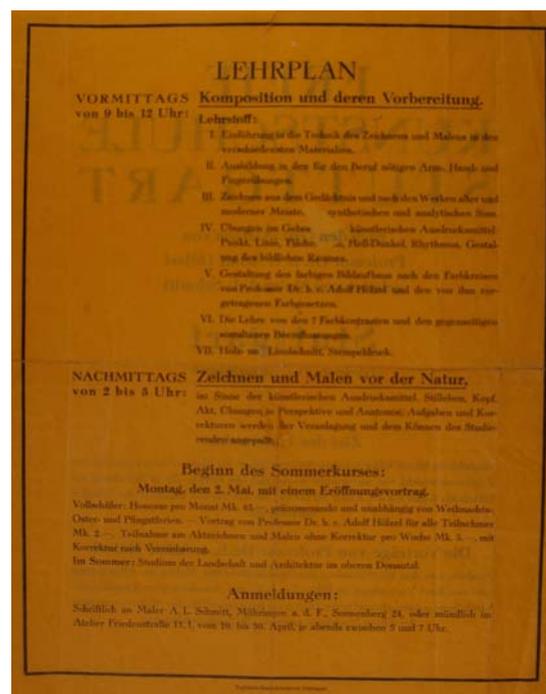


Abb. 9 und 10: Werbezettel für die Freie Kunstschule Stuttgart, 1927, recto, Privatbesitz Stuttgart; Werbezettel für die Freie Kunstschule Stuttgart, 1927, verso, Privatbesitz Stuttgart

Als Lehrbeispiele haben sich Farbdreiklänge, gezeichnet vom Leiter der Schule A. L. Schmitt, erhalten, die in einfachen geometrischen Formen Farbzusammenstellungen nach dem zwölfteiligen Farbkreis zeigen.

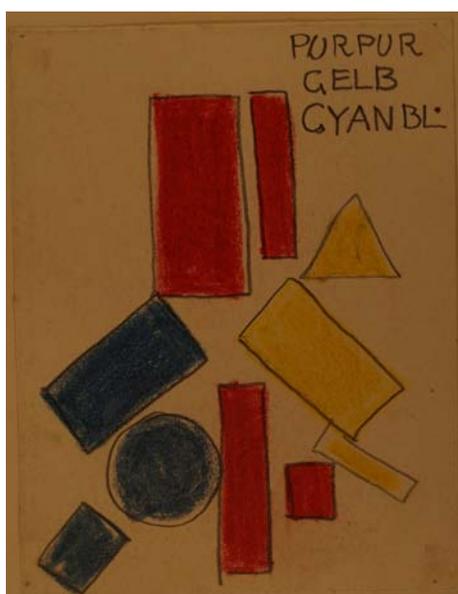


Abb. 11: August Ludwig Schmitt, Farbdreiklang für den Unterricht, Bleistift und Pastell auf Papier, um 1927, Stuttgart, Privatbesitz

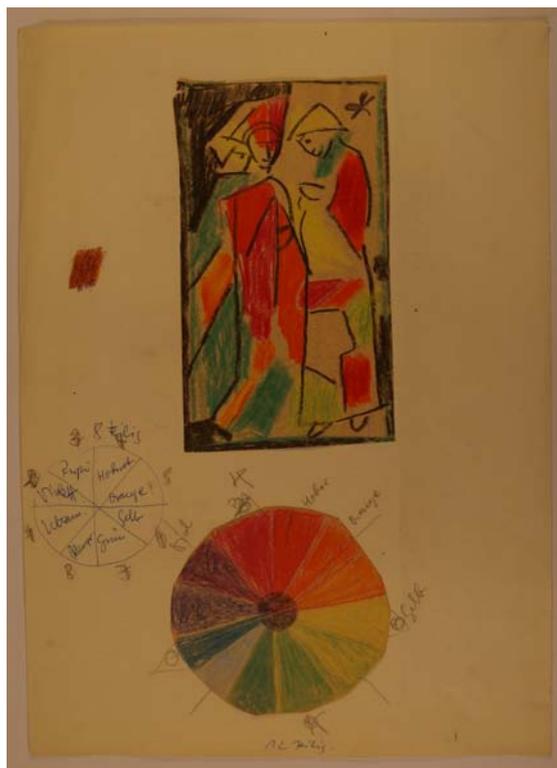


Abb. 12: August Ludwig Schmitt, Zeichnung und Farbkreis, Bleistift und Pastellkreiden auf Papier, um 1927, Stuttgart Privatbesitz

>16<

Nicht nur Halms Harmonielehre wird von Hölzel intensiv rezipiert – auch dessen musiktheoretische Aufsätze zu anderen Themen finden Eingang in Hölzels Farbenlehre. Für das Verständnis dieser Texte, die Halm in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichte, war ein solides musiktheoretisches Grundwissen von Nöten, das bei Hölzel zweifellos vorhanden war. Ein signifikantes Beispiel für diese Auseinandersetzung Hölzels mit musiktheoretischen Fragen ist die Rezeption des Aufsatzes *Zur Chromatik Bachs*, den Halm in der Schweizerischen Musikzeitschrift herausbrachte. Bemerkungen zu diesem wichtigen Aufsatz finden sich immer wieder in Hölzels Aufzeichnungen. Halm unterscheidet in diesem Text melodische Chromatik von harmonischer Chromatik. Hölzel sieht analog dazu Gegenständliches im Bild als melodisch an, während abstrakte Farbzusammenstellungen seiner Ansicht nach der harmonischen Chromatik entsprechen. Hölzel formuliert das folgendermaßen:

»So weit ich ihn [Halm] verstehe deckt sich Vieles mit der Malerei. Er spricht von linearer Chromatik und unterscheidet damit melodische Chromatik und jene die der Harmonik zufällt. Unterschied von Melodik und Harmonik. Etwa in der Malerei. Melodik = linearem Motiv

zeichnerisch etwa sogar Gegenstandsmotiv. Harmonik = Klangwirkung also durchaus Farbklangwirkung.«⁵³

Analog zur Musik wäre für Hölzel Chromatik in der Farbe das Nebeneinanderstellen von im zwölfteiligen Farbkreis direkt aufeinanderfolgenden Farben. Diese feinen Farbabstufungen im Farbkreis benachbarter Farben lassen sich in Hölzels Bildern mehrfach finden. Signifikante Beispiele dafür sind die Bilder der Rot-Serie.

Gesetz und Empfindung

>17<

Liest man die drei zentralen Texte Hölzels zur Farblehre, den Vortrag auf dem Farbentag, den *Vortrag II Über Farbe* und den zur Schopenhauerschen Farbenlehre, dann wird verständlich, dass Hölzel der Ruf eines Theoretikers voraussetzte. Bereits 1930 nahm ihn sein enger Freund, der Journalist und Kunstkritiker des *Stuttgarter Neuen Tagblatts*, Karl Konrad Düssel in seinem wichtigen Aufsatz in der Zeitschrift *Der Pelikan* gegen den Vorwurf der Theorielastigkeit in Schutz. Düssel schreibt dort, Hölzel sei ein »praktischer Theoretiker«, d.h. die von ihm gefundenen Gesetzmäßigkeiten sind von ihm empirisch gefunden. Man darf aber nicht außer Acht lassen, dass die farbtheoretischen Texte in erster Linie als Produktionsästhetik gedacht waren, die sich direkt an Schüler und Studenten richtete. Sie sollten immer mit praktischen Übungen verbunden werden, in denen das Gehörte ausprobiert werden sollte, um so das eigene Farbempfinden zu schulen. Hölzel will keine starren Regeln liefern. Für ihn ist letztendlich die entscheidende Instanz immer das künstlerische Empfinden, das er zur »Höchstempfindung« steigern will, wie er immer wieder betont.⁵⁴ Die Kenntnis der Wirkmechanismen der künstlerischen Mittel und deren Umsetzung im Werk soll dazu beitragen, solche »Höchstempfindung« zu entwickeln. Dieser Spagat zwischen dem Suchen nach objektivierbaren Gesetzen und dem subjektivsten Empfinden prägt das gesamte theoretische Denken Hölzels. In einem Aphorismus, den er nach seinem Vortrag auf dem Farbentag als eine Art Kommentar zu jenem veröffentlichte, bringt er dies folgendermaßen zum Ausdruck:

»Künstlerische Harmonie steht nicht im Farbkreis, sondern in der Seele des Menschen und wechselt mit seinen Stimmungen. Die Stimmung könnte so sein, dass der Farbkreis unnützlich ist, dass dieser, wenn er als harmonische Grundlage gilt, wie bei Ostwald, völlig unnötig erscheint, dass grellste Kontraste, ungeordnetste Nebeneinanderstellungen kaum für den momentanen seelischen Ausdruck genügen. Es könnte auch sein, dass gerade jener etwas süßliche Ostwald'sche Farbkreis einer momentanen Stimmung entspricht.

Ist für den ersteren Fall und Ähnliches eine Kenntnis äußerster Mittel und Kraftanstrengung geboten, so ist für den zweiten Fall natürlich die Beherrschung des Ostwaldschen

Farbkreises und seiner Konsequenzen nötig. Es ist immer dasselbe für den Schaffenden: Er muss, um sein Innerstes jederzeit zu vollem Ausdruck bringen zu können, ein großes Wissen und Können besitzen, aber auch imstande sein, jederzeit den theoretischen Ballast über Bord zu werfen, um lediglich seiner Stimmung und Empfindung kraftvollen Ausdruck verleihen zu können.«⁵⁵

Wirkung

>18<

Dieses Zitat belegt noch einmal klar, dass Hölzel niemals doktrinär erstarrte, sondern auch bewusste Regelverletzungen durchaus zuließ, wenn sie einer bestimmten künstlerischen Intention folgten.

Diese grundsätzliche Offenheit hat sicherlich neben der inhaltlichen Stringenz zum großen Erfolg seiner Kunstpädagogik beigetragen. Hölzel versucht seine Lehre, insbesondere auch seine Farbenlehre, weitestgehend von psychologisierenden, esoterischen oder ideologischen Elementen frei zu halten. Für ihn spielen ausschließlich bildimmanente Überlegungen eine Rolle, die er in seinem System den Schülern zu vermitteln versucht. Vielfach waren diese Schüler dann wiederum selbst pädagogisch tätig und vermittelten die Hölzel'sche Lehre wiederum in ihrem Unterricht. Johannes Itten am Bauhaus ist in diesem Zusammenhang sicherlich das prominenteste Beispiel.⁵⁶ In einem Vortrag über Adolf Hölzel betont Vincent Weber, der sowohl Unterricht bei Hölzel in Stuttgart als auch bei Itten am Bauhaus hatte, wie sehr letzterer von den Farbtheorien seines Stuttgarter Lehrers beeinflusst war:

»Und tatsächlich hat Itten die Bauhausgrundlehre, die heute an den meisten Kunsthochschulen unterrichtet wird, nach Hölzelschen Grundsätzen aufgebaut. Ebenso wie die augenblicklich viel besprochene neue Farbenlehre von Itten nur eine Verbreiterung der umstürzlerischen Farblehre von Hölzel ist, die der Meister – anlässlich des Deutschen Farbentages 1919 – bei der Werkbundversammlung in Stuttgart in einem Vortrag eingehend erläuterte. Der Vortrag wurde in der Festzeitschrift veröffentlicht. Das Bauhaus hat mittels Itten diese Lehre verwertet.«⁵⁷

>19<

Außer Itten gibt es zahlreiche andere Hölzelschüler, die selbst kunstpädagogisch tätig waren. Zu nennen wären da unter anderem Carie van Biema, die 1930 ein Lehrbuch auf Grundlage der Hölzel'schen Lehre veröffentlichte,⁵⁸ William Straube, Max Ackermann, Willi Baumeister⁵⁹ und Ida Kerkovius.⁶⁰ Besonders die Farbenlehre Hölzels wurde von diesen

intensiv rezipiert und als hervorragend lehrbares grundlegendes System in die eigene Kunstpädagogik eingebracht. Unterricht nach den Prinzipien Hölzels war zu einem regelrechten Markenzeichen geworden, mit dem man für den eigenen Unterricht werben konnte.⁶¹ Noch über 60 Jahre nach Hölzels Tod erschien 1995 eine didaktische Farbenlehre mit dem Titel *Farbgestaltung dargestellt an Beispielen aus der Farbenlehre von Adolf Hölzel (1853–1934)*.⁶² Vor allen Dingen durch die Vermittlung seitens seiner Schüler entfaltete Hölzels Farbenlehre im Kunstunterricht sozusagen subkutan unter der Oberfläche im 20. Jahrhundert eine umfassende Wirkung. Eine Tatsache, die einmal mehr die große, noch immer unterbewertete Bedeutung Hölzels für die Kunst Moderne unterstreicht.

Abbildungen:

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Adolf Hölzel: Schriftsockelblatt, Tinte auf Papier, 1919, im Besitz der Adolf Hölzel-Stiftung Stuttgart

Abb. 2: Detail aus Abb.1

Abb. 3: 12teiliger Farbkreis, Bleistiftskizze aus dem Unterricht von August Ludwig Schmitt, 1927, Privatbesitz Stuttgart

Abb. 4: Luise Deicher, Farbskizzen aus dem Unterricht Adolf Hölzels, Buntstift auf Papier, Vorlesungsmitschrift 1911, Privatbesitz Waiblingen

Abb. 5: Farbtafel aus der Farbenlehre von Guido Schneider, Leipzig 1868

Abb. 6: Emmy Wollner, Leporello mit Farbkreisen zu den Vorträgen von Adolf Hölzel, im Besitz der Adolf Hölzel-Stiftung Stuttgart (Foto Kunstmuseum Stuttgart)

Abb. 7: Komposition in Rot II

Abb. 8: Herbst

Abb. 9: August Ludwig Schmitt, Farbdreiklang für den Unterricht, Bleistift und Pastell auf Papier, um 1927, Stuttgart, Privatbesitz.

Abb. 10: August Ludwig Schmitt, Zeichnung und Farbkreis, Bleistift und Pastellkreiden auf Papier, um 1927, Stuttgart Privatbesitz

Abb. 11: Werbezettel für die Freie Kunstschule Stuttgart, 1927, recto, Privatbesitz Stuttgart

Abb. 12 : Werbezettel für die Freie Kunstschule Stuttgart, 1927, verso, Privatbesitz Stuttgart

-
- 1 Siehe »Johannes Itten: Adolf Hölzel und sein Kreis«, in: *Der Pelikan*. Sonderheft über Adolf Hölzel zum 125-jährigen Bestehen der Firma Günther Wagner in Hannover, Nr. 65, April 1963, S. 35.
 - 2 Zitiert nach: Gisela C. Hinze, *Leben und Werk des Malers William Straube (1871–1954)*, Phil. Diss. Bonn 1990, S. 240.
 - 3 Typoskript im Nachlass Karl Konrad Düssel in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, cod. hist 779 4° B.1.2.g. Bei diesem Konvolut handelt es sich um 108 Blätter, die teilweise in schmale Fahnen zerschnitten sind. Es ist eine Zusammenstellung mit zumeist aphoristischen Texten zur Farbenlehre, deren Herausgabe möglicherweise geplant war. Die Blätter tragen zahlreiche Korrekturen von Hölzel und können daher als authentische Quelle angesehen werden.
 - 4 Wenn in dieser Arbeit aus Autografen Hölzels zitiert wird, dann wird die jeweilige Originalquelle in den verschiedenen Nachlässen angegeben.
 - 5 Adolf Hölzel, »Einiges über die Farbe in ihrer bildharmonischen Bedeutung und Ausnützung«, in: *Erster Deutscher Farbentag auf der 9. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Stuttgart am 9. September 1919*, Berlin 1919, S. 10–26. Hier zitiert nach Wolfgang Venzmer, *Adolf Hölzel. Leben und Werk*, Stuttgart 1982, S. 222.
 - 6 Hermann von Helmholtz, *Handbuch der Physiologischen Optik, Zweite umgearbeitete Auflage. Mit 254 Abbildungen im Text und 8 Tafeln*, Hamburg und Leipzig 1896. Diese Ausgabe befand sich laut Hölzels Bibliotheksliste in dessen Besitz, siehe Nachlass Düssel wie Anm. 3, Sign.:B.3.5.a.
 - 7 Ernst Brücke, *Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe*, Leipzig 1866.
 - 8 Wilhelm von Bezold, *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst- und Kunstgewerbe. Mit 63 Figuren und 9 Tafeln*. Braunschweig 1874.
 - 9 Guido Schneider, *Die Farbenlehre. Für Architekten, Maler, Techniker und Bauhandwerker, insbesondere für Bau- und polytechnische, höhere Gewerb- und Realschulen*, Leipzig 1868.
 - 10 Ogden N. Rood, *Die moderne Farbenlehre mit Hinweisung auf ihre Benutzungen in Malerei und Kunstgewerbe*, Leipzig 1880.
 - 11 Owen Jones, *The Grammar of Ornament. Illustrated by Examples from various Styles of Ornament. One hundred and twelve Plates*, London o.J. [1856].
 - 12 Eduard Raehlmann, »Goethes Farbenlehre«, in: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, Hrsg. von Hans Gerhard Gräf. 3. Band, Weimar 1916, S. 3–40.
 - 13 Hans Bartolo Brand, *Der Akkord- und Quintenzirkel in Farben und Tönen. Ein einfaches Gesetz der Farbenharmonie. Mit 2 Vollbildern, Textillustrationen und einer Beilage »Der Akkord- und Quintenzirkel«*, München 1914.

14 Ferdinand Viktor Kallab, »Die physikalische Farbenanalyse«, in: *Zeitschrift für angewandte Chemie*, 21, 1908, S. 1637–1639. Und ders., »Farbe und Farbenharmonie«, in: *Photographische Korrespondenz: Internationale Zeitschrift für wissenschaftliche und angewandte Photographie*, Bd. 627, 1912, S. 541–550. Welchen der beiden Texte Hölzel rezipierte, ist nicht bekannt.

15 Am 12.06 1915 schreibt Kallab an Hölzel: »Sehr geehrter Herr Professor! Ihrem gütigen Schreiben vom 4.6. entnehme ich mit Vergnügen, daß Sie sich für meinen Farben-Analysator interessieren werden. Zugleich danke ich für die gefl. Übergabe der Ihnen übersandten Schriften an Herrn Direktor Professor Poetzelberger verbindlichst und hoffe, daß Ihre Akademie einen Farbenapparat in Auftrag geben wird. In vorzüglicher Hochachtung ganz ergebenst Ferd. Vict. Kallab.« Unkatalogisierter Brief im Nachlass Hölzel bei der Adolf Hölzel – Stiftung.

16 Eduard Kreutzer, *Der praktische Farben-Dekorateur. Über Dekoration, Ausstaffierung und Drapierung von Schaufenstern, Ausstellungsräumen und Flächen mit farbigen Stoffen aller Art nach den Gesetzen der Farbenharmonie*, Esslingen a. N. 1908 (zweite, neubearbeitete Auflage). Mit vielen Zeichnungen und Farbentabellen.

17 Zahlreiche Dokumente zu dieser Auseinandersetzung befinden sich im Nachlass Hans und Lily Hildebrandt (Hans and Lily Hildebrandt Papers) im >The Getty Research Institute Malibu<.

18 Paul Klee, »Die Farbe als Wissenschaft«, in: *Das Werk. Mitteilungen des Deutschen Werkbundes. Farben-Sonderheft*, Oktober 1920, S. 8. Im Anschluss an Klees Text folgen in diesem Heft Hölzels Aphorismen zur Farbe.

19 Nach dem Ausscheiden Hölzels an der Stuttgarter Akademie 1919 bemühten sich Oskar Schlemmer und andere darum, Paul Klee als dessen Nachfolger an der Akademie durchzusetzen.

20 Notiz in einem unkatalogisierten Notizheft im Nachlass Hölzel bei der Adolf Hölzel-Stiftung.

21 Siehe Gerhard Leistner, »Natur und Experiment. Hölzel in Dachau«, in: *Kat. Kaleidoskop. Hölzel in der Avantgarde. Kunstmuseum Stuttgart und Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg*, Hg. von Marion Ackermann, Gerhard Leistner und Daniel Spanke, Heidelberg 2009, S. 37.

22 Adolf Hölzel, »Über Künstlerische Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild«, in: *Die Kunst für Alle*, XX, 1904, S. 81–88, 106–113, 121–142.

23 Die Originalbriefe befinden sich im Nachlass Arthur Roessler im Wien Museum, Inv.-Nr.: 115 601. Insgesamt haben sich dort 13 Briefe erhalten. Der erste von 1902, in dem es vor allen Dingen um Honorarfragen des Dachauer Unterrichts Hölzels geht, soll hier noch nicht zu der Folge der didaktischen Briefe gezählt werden. Die Zitate im Text folgen den Autografen. Bettina Feistel ist 1896 als Schülerin in Dachau nachweisbar. Nach der Abfassung der Briefe ist kein Kontakt mehr zwischen ihr und Hölzel bekannt. Ab Mitte der 20er Jahre avancierte Feistel-Rohmeder zu einer fanatischen Vordenkerin nationalsozialistischer Kunstideologie und führte einen Feldzug gegen sämtliche avantgardistischen Strömungen in der Kunst, womit sie alle Ideale ihres ehemaligen Lehrers verriet. Siehe Saur, *Allgem. Künstlerlexikon*, München 2003 Bd. 37, S. 561f.

24 Umfangreiche Auszüge aus den Briefen (etwa zwei Drittel der gesamten Texte) wurden im Katalog der Kestner-Gesellschaft Hannover publiziert, »Stil ist Formsache. Briefe von Adolf Hölzel an eine Unbekannte«, in: *Adolf Hölzel. Bilder, Pastelle Zeichnungen, Collagen*, Hrsg. von Carl Haenlein,

Hannover 1982, S. 13–24. Diese folgen den Abschriften der Briefe im sogenannten Pelikan-Ordner, der sich jetzt im Kunstmuseum Stuttgart befindet. Ausführlich referiert Nina Gumpert Parris die Briefe als »correspondence with an anonymous woman friend« in ihrer Dissertation, Nina Gumpert Parris, *Adolf Hoelzels structural and color Theory and it's Relationship to the Development of the Basic Course at the Bauhaus* (Uni. Diss. Pennsylvania) Ann Arbor 1979, S. 64–82.

25 Siehe Eva Maria Orosz, »Ida Roessler. Eine biografische Skizze der >Schriftstellers Gattin<«, in: Kat. *Egon Schiele & Arthur Roessler. Der Künstler und sein Förderer*, Wien Museum 2004. S.186–189. Aufgrund dieses Fehlschlusses werden biografische Fakten Ida Roesslers, geb. Lange anhand der Briefe falsch konstruiert. Die Vermutung Alexander Klees, Ida Lange sei Schülerin von Hölzel gewesen, lässt sich daher nicht aufrecht erhalten. Siehe ders., »Adolf Hölzel und Wien«, in: *KALEIDOSKOP* wie Anm. 21, S. 30. Nach Aussage von Frau Dr. Jutta Mannes, Dachau, ist Ida Lange als Schülerin in Dachau nicht nachweisbar. (Mündliche Mitteilung im Mai 2010 an den Autor) Erklärt werden kann dieser Irrtum aus der Tatsache, dass sich die Originalbriefe im Nachlass Arthur Roessler im Wien Museum befinden. Feistel-Rohmeder und Roessler korrespondierten miteinander, da diese in Roesslers Schriftenreihe *Die Frau in der Gesellschaft* einen Band veröffentlichte. Möglicherweise sind ihm in diesem Zusammenhang Hölzels Briefe überlassen worden. Siehe z. B. den Brief in der Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Arthur Roessler, Sign.: H.I.N. 150 822.

26 Heidelberger Zeitung vom 30. Januar 1904, »Heidelberger Kunstverein«, Der Heidelberger Kunstverein wurde zu dieser Zeit von Henry Thode geleitet, bei dem die Autorin Kunstgeschichte studierte. Hölzel lässt Thode an einer Stelle Grüße ausrichten. Siehe Christmut Präger, *125 Jahre Heidelberger Kunstverein. Chronik und Materialien*, Heidelberg 1994.

27 Brief Hölzel an Feistel Rohmeder vom 28. Januar 1904 wie Anm. 23: »Im Gegensatz zu Lichtwark, den Sie citieren...«. Ihren Aufsatz *Über Kunstkritik* vom 15.01.1904 in der Heidelberger Zeitung beginnt Feistel-Rohmeder mit einem Lichtwark-Zitat.

28 Die Briefe Feistel-Rohmeders an Roessler in der Wien Bibliothek im Rathaus.

29 Den Text veröffentlichte Hölzel, wie aus einer redaktionellen Anmerkung zu Beginn hervorgeht, wesentlich erweitert im August 1904 in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle*, siehe Anm. 22.

30 Brief Hölzel an Feistel-Rohmeder vom 17.Dezember 1903: »Heute komme ich erst dazu, Ihnen zu danken, dass Sie nach Frankfurt gekommen sind. Obwohl mein Schreibtisch ganz voll liegt, ist doch das Wesentliche besorgt und wenn es Ihnen recht ist, können wir in irgendeiner Form mit dem gegenseitigen Aussprechen beginnen.«, wie Anm 23.

31 Brief Hölzel an Feistel-Rohmeder vom 4. März 1904, wie Anm. 23.

32 Siehe dazu die Notizen Ittens in seinem Stuttgarter Tagebuch: Johannes Itten, *Tagebücher Stuttgart 1913–1916, Wien 1916–1919. Abbildung und Transkription*, Hrsg. von Eva Badura-Triska, Wien 1990, S. 58–64.

33 Brief Hölzel an Feistel-Rohmeder vom 19. Februar 1904, wie Anm. 23.

34 wie Anm. 23, S. 35 : »Durch einen Unfall ans Bett gefesselt, studierte er die Farbenlehre des Physikers Betzold [sic].«

- 35 Walter Hess, »Zu Hölzels Lehre«, in: *Der Pelikan. Sonderheft über Adolf Hölzel zum 125-jährigen Bestehen der Firma Günther Wagner in Hannover*, Nr. 65, 1963. S. 23f. Zuletzt behauptet dies Karin von Maur, »Hölzel und seine Konzeption einer >musikalischen Malerei<«, in: *Kat. KALEIDOSKOP*, wie Anm. 21, S. 83.
- 36 Bezold, wie Anm.9, S. 235.
- 37 Farbkreissskizze, die Schmitt wahrscheinlich für seinen eigenen Unterricht an der Freien Kunstschule Stuttgart angefertigt hat. Skizze im Nachlass August Ludwig Schmitt, Stuttgart Privatbesitz.
- 38 Manuskript im Nachlass Düssel wie Anm.3 .B.1.2.g. Ein handschriftliches, von Hölzel diktiertes Manuskript mit Korrekturen des Künstlers befindet sich im Nachlass Hölzels.
- 39 Zwei dieser Leporellos haben sich im Nachlass Hölzel bei der Adolf Hölzel-Stiftung.
- 40 Zur Bedeutung der Musik im Werk Hölzels siehe Karin von Maur, »Hölzel und seine Konzeption einer >musikalischen Malerei<«, in: *KALEIDOSKOP*, wie Anm. 21, S. 80–89. Siehe auch: Claudia Schönjahn, »Auf der Suche nach dem Generalbaß«, in: *Kat. Adolf Hölzel, Wegbereiter der Abstraktion. Galerie Albstadt*, 1999, S. 97–104.
- 41 »Was die Verquickung von Malerei und Musik anbelangt, so ist die Schwingungszahl der Licht- und Tonwellen so sehr verschieden, dass keinerlei Verbindung, aber viele Ähnlichkeiten vorhanden sind, die namentlich im Ausdruck, im Wort, Anwendung finden: Ton, Klang, Accord, Stimmung etc. [...]« Brief Hölzel an Feistel-Rohmeder vom 4. März 1904 wie Anm. 23.
- 42 Auf den Einfluss Halms hat zuerst Gerhard Ahrens hingewiesen. Vgl. ders., »Die Farbe und die Formen«, in: *Kat. Adolf Hölzel. Bilder, Pastelle, Zeichnungen, Collagen. Kestner Gesellschaft Hannover*, hrsg von Carl Haenlein, Hannover 1982 S. 46. Auf Halm weist auch Karin v. Maur hin, »Hölzel und seine Konzeption einer >musikalischen Malerei<«, in: *KALEIDOSKOP*, wie Anm. 21, S. 81.
- 43 Hölzel schreibt an Schäfer im Zusammenhang mit Halm: »Ich bin Ihnen dankbar für diesen hochinteressanten Menschen.« Brief vom 9. März 1915. Nachlass Schäfer im Heinrich Heine Institut Düsseldorf.
- 44 Briefe Adolf Hölzel an August Halm im Nachlass Halm im Literaturarchiv Marbach.
- 45 Brief Hölzel an Halm vom 13.03.1915 im Literaturarchiv Marbach. Gemeint ist wahrscheinlich der Band mit Prosagedichten *Klänge* von Kandinsky, der 1913 im Piper-Verlag in einer Auflage von 300 signierten Exemplaren erschien.
- 46 Siehe Andreas Schwarz, *Die Lehren von der Farbenharmonie. Eine Enzyklopädie zur Geschichte und Theorie der Farbenharmonielehren*, Göttingen, Zürich 1999. Im Besonderen Kapitel 5:Die Übernahme der Musiktheorie, S. 87–140. Inwieweit Hölzel diese Versuche zur Kenntnis nahm, ist bisher noch nicht erforscht. Nachweisbar ist bei ihm bisher lediglich die Rezeption der Schrift von Bartolo Brand siehe Anm.13
- 47 Adolf Hölzel, *Das Bild ist eine Welt für sich, die eigens und gründlich erforscht sein will*, Unpubliziertes Typoskript im Nachlass Düssel, Sign. B.1.2.c. Hierbei handelt es sich um einen umfangreichen Text, der zwischen 1916 und 1918 entstanden sein muss.

- 48 Siehe Schönjahn, wie Anm.40 S. 97.
- 49 Brief Hölzel an Roessler vom 10. Oktober 1925 im Nachlass Arthur Roessler im Wien Museum.
- 50 wie Anm 5 S. 4.
- 51 Katalog Kestner Gesellschaft Hannover 1982, S. 83.
- 52 Vorlesungsmitschrift von Theodor Mutschler im Nachlass A. L. Schmitt, S. 24.
- 53 Autograf im Kunsttheoretischen Nachlass Adolf Hölzel in der Staatsgalerie Stuttgart. Signatur 10_NT_T 404.
- 54 Zum Spannungsfeld von Gesetz und Empfindung bei Adolf Hölzel siehe die grundlegende Untersuchung von Norbert Schmitz, *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland. Hölzel, Wölfflin, Kandinsky Dvorák*, Alfter 1993. Besonders S. 159–172.
- 55 Adolf Hölzel, »Aphorismen«, in: *Das Werk. Mitteilungen des Deutschen Werkbundes. Farben-Sonderheft*, Oktober 1920. S. 10.
- 56 Siehe dazu Christoph Wagner, »Adolf Hölzel, Johannes Itten und das Bauhaus. Bemerkungen zur Rezeption von Hölzels Farbenlehre«. in: *KALEIDOSKOP*, S.110–115 und Katharina Hadding, »Johannes Itten und Ida Kerkovius. Eine Künstlerfreundschaft im Zeichen der Lehre Adolf Hölzels«, in: *Johannes Itten und die Moderne. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, Hrsg. von Christa Lichtenstein und Christoph Wagner, Ostfildern-Ruit 2003, S. 65–83. Zum vielfältigen Einfluss Hölzels auf Itten besonders S. 74–76.
- 57 Vincent Weber, »Über Adolf Hölzel«, in: *Vincent Weber. Zauberteppich. Kat. Kunstsammlungen Weimar*, Hg. von Michael Siebenbrodt, Weimar 2002, S.39. Weber muss diesen Vortrag nach 1963 gehalten haben, da er auf das Pelikan-Sonderheft zu Hölzel von 1963 eingeht, nicht wie im Katalog angegeben, um 1956. Er nimmt Bezug auf Ittens Buch *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Ravensburg 1961, in dem tatsächlich deutliche Anleihen Ittens an der Farbenlehre Hölzels festzustellen sind.
- 58 Carry van Biema, *Farben und Formen als lebendige Kräfte*, Jena 1930. (Reprint Hg. von Ueli Müller, Ravensburg 1997).
- 59 Willi Baumeisters einflussreiches Buch *Das Unbekannte in der Kunst* von 1947 ist in wichtigen Teilen von Adolf Hölzels beeinflusst. Baumeister scheint dessen Lehren so stark verinnerlicht zu haben, dass er Hölzel als Quelle nur an einer marginalen Stelle erwähnt.
- 60 Eine Aufarbeitung der Rezeption von Hölzels Kunsttheorie durch seine Schüler steht in der Forschung noch aus.
- 61 Siehe dazu den Werbezettel für die Freie Kunstschule Stuttgart von August Ludwig Schmitt von 1927. Abb. 11.
- 62 Walter Grässli, Farbgestaltung dargestellt an Beispielen aus der Farbenlehre von Adolf Hölzel (1853–1934). Hölstein 1995.