

Ostwald und das Bauhaus – Farbtheorien in Wissenschaft und Kunst**

Philip Ball und Mario Ruben*

Stichwörter:

Ostwald, Wilhelm · Biographien · Kunst und Wissenschaft · Wissenschaftsgeschichte

Die gleichermaßen herausragende wie kontroverse Stellung von Wilhelm Ostwald als Wissenschaftler und Philosoph in seiner Epoche wurde im letzten Jahr anlässlich seines 150. Geburtstags in dieser und anderen Zeitschriften ausgiebig gewürdigt.^[1] Zeitlebens widmete sich Ostwald einer außergewöhnlichen Vielfalt von Beschäftigungen, unter anderem auch künstlerischen Aktivitäten, deren Einfluss auf seine philosophischen Ideen bisher kaum beleuchtet wurde. Ostwald verwendete schon während seiner aktiven wissenschaftlichen Laufbahn, verstärkt jedoch nach seinem Rückzug im Jahre 1906, viel Zeit und Energie auf künstlerische Aktivitäten. Seine Lieblingsbeschäftigungen waren dabei die Malerei, das Musizieren auf der Bratsche und das Dichten. Ostwalds Interesse an der Kunst kann jedoch keinesfalls losgelöst von seinen wissenschaftlichen und philosophischen An-

sichten betrachtet werden, vielmehr vereinigten sich all diese Aspekte holistisch in seinem Charakter. Dies tritt besonders eindrucksvoll bei seinen Arbeiten zur Natur der Farbe zutage, die einen nachhaltigen Einfluss auf Industrie, Kunst und Design seiner Zeit ausübten. Zum Wechselspiel zwischen Ostwalds Ideen und der bildenden Kunst ist bisher jedoch nur wenig bekannt. Diese Lücke versuchen wir mit einem Bericht über ein historisch einzigartiges Aufeinandertreffen von Wissenschaft und Kunst zu schließen, in dem Ostwald und die Künstler des Bauhauses die Hauptrollen spielten.

Das Bauhaus

Das Bauhaus wurde 1919 durch den Architekten Walter Gropius unter dem utopischen Motto „Der Bau der Zukunft“ in Weimar gegründet. Die Schule setzte sich zum Ziel, einen neuen Typ Künstler hervorzubringen, der, befreit von der akademischen Einteilung in Kunstgattungen, die bildenden Künste kreativ mit den traditionellen Fähigkeiten des Handwerks vereint. Im Grunde wollte Gropius die entstandene Trennung in „reine“ und „angewandte“ Kunst überwinden (eine Idee, die für Wissenschaftler von heute vertraut klingt). Das sollte hauptsächlich durch neuartige Lehrkonzepte in der Ausbildung der Künstler erreicht werden. Die stark an der Praxis orientierte Ausbildung wurde schon in den ersten, zugebenermaßen etwas anarchischen, Jahren des Bauhauses in Weimar etabliert und nach dem politisch motivierten Umzug nach Dessau 1925 verstärkt

fortgesetzt. In diesem Sinne schrieb Gropius im Gründungsmanifest des Bauhauses von 1919: „Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder erkennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geist füllen, den sie in der Salonkunst verloren.“^[2]

Es wurde jedoch bald klar, dass man bei einer Aussöhnung von Kunst und Handwerk nicht zurückblicken durfte (wie es einige Jahre zuvor das britische „Arts and Crafts Movement“ versuchte), sondern sich der Realität einer technisierten Umwelt und der einsetzenden Massenproduktion stellen musste. Die Ästhetik des Künstlers sollte in der Fabrik und am Arbeitsplatz prägend in Erscheinung treten. 1923 schlug sich dies konsequent im neuen Motto des Bauhauses, „Kunst und Technik – Eine neue Einheit“, nieder. Von nun an orientierten sich die Designstandards der Schule in funktionellen wie ästhetischen Gesichtspunkten an den Bedürfnissen der Industrie. In diesem Sinne entwickelten die Bauhaus-Werkstätten eine Reihe von Prototypen für die Massenproduktion, von Haushaltsbeleuchtungen bis hin zu kompletten Wohnungen.^[2]

Ab 1921 musste jeder Student am Bauhaus im berühmten „Vorkurs“ praktische und künstlerische Fertigkeiten erlernen, bevor er in eine Werkstatt seiner Wahl eintreten durfte. Von der Gründung des Bauhauses an gelang es Gropius kontinuierlich, talentierte Künstler und Handwerker an sich zu binden und so ein einzigartiges Spektrum von Persönlichkeiten zu versam-

[*] Dr. M. Ruben
Institut für Nanotechnologie
Forschungszentrum Karlsruhe GmbH
Postfach 3640
76021 Karlsruhe (Deutschland)
Fax: (+49) 724-782-6434
E-mail: mario.ruben@int.fzk.de
Dr. P. Ball
Nature
4–6 Crinan Street
London N1 9XW (Großbritannien)

[**] Wir danken Frau Grete Bauer, Großbothen, der Enkelin von Wilhelm Ostwald, auf Herzlichste. Die meisten Dokumente für diesen Artikel konnten nur dank ihrer tatkräftigen Unterstützung beschafft werden. Weiterhin danken wir Prof. L. Beyer, Universität Leipzig, Frau Eckert vom Bauhaus-Archiv in Berlin und Frau Witzel von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, für ihre Hilfe.

meln, die das Bauhaus zu einem führenden Zentrum der europäischen Kunst machten. In dem illustren Ensemble von Meistern (Abbildung 1) und Schülern, die gemeinsam die Entwicklung der

„wissenschaftlich“ beschrieben werden könnte. Itten, der lange persönlich für die Lehrinhalte der „Vorkurse“ zuständig war, verfolgte in einer etwas dogmatischen und mystischen Weise die Idee,

Theorien: „Natürlich können wir [sie] benutzen, aber wir haben wohl kaum Bedarf für eine Fartheorie. All diese endlosen Mischungen werden niemals zu einem Smaragdgrün, einem Saturnrot oder einem Kobaltblau führen.“^[3] Klee spürte, dass die charakteristischen Farbtöne dieser Materialien tiefe Emotionen erwecken, die niemals in Tabellen katalogisiert oder analysiert werden können.

Es blieb jedoch Kandinsky vorbehalten, die tiefgründigsten Farbumtersuchungen am Bauhaus anzustellen. Dazu muss man wissen, dass Kandinsky Synästhetiker war, das heißt, bei ihm konnten mehrere Sinneswahrnehmungen durch ein und denselben Reiz ausgelöst werden. (Am bekanntesten ist die Verbindung von Farbe mit Klängen, bei der bestimmte Klangfarben und Tonlagen konkrete Farbempfindungen verursachen). So ist es auch nicht überraschend, dass Kandinsky glaubte, Farben könnten unsere Seele beeinflussen und eine sorgsam ausgewählte Farbkombination vermöge unsere innersten Gefühle anzuregen wie ein Pianist, der die Saiten eines Klaviers anschlägt. Die Aufgabe bestand also lediglich darin, die psychologische Bedeutung der Farben zu erkennen, und dieses Problem versuchte Kandinsky mithilfe „wissenschaftlicher“ Tests zu lösen.^[4a] Er erstellte einen Fragebogen, in dem die Teilnehmer die



Abbildung 1. Die Meister auf der Terrasse des Bauhaus-Gebäudes in Dessau. Von links: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Direktor Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl und Oskar Schlemmer.^[2]

künstlerischen Moderne entscheidend prägen sollten, waren der späte Expressionismus und die frühe Abstrakte Kunst vorherrschend. Bedeutende Vertreter waren die Maler Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Lyonel Feininger und Josef Albers, die Architekten Gropius, später dann Ludwig Mies van der Rohe und Marcel Breuer, sowie die Photographen László Moholy-Nagy (auch ein begnadeter Maler und Graphiker) und Andreas Feininger. Die Studenten kamen in Scharen, um in einem solchen Umfeld zu studieren. Gropius musste jedoch bald feststellen, dass die meisten von einem Künstlerleben träumten und keine Muster für Fabriken entwerfen wollten.

Einige Meister des Bauhauses hatten auch ein großes Interesse an Theorien zur Definition von Farbe und am Bezug von Farbe zu Form. Solche „konstruktivistischen“ Diskussionen fanden hauptsächlich in den Kursen von Itten, Kandinsky und Klee, in geringerem Umfang auch bei Schlemmer, Moholy-Nagy und Albers, statt. Dabei setzte sich die Überzeugung durch, dass die Zusammensetzung einer Farbe objektiv

dass Farben streng definierte, universelle emotionale Werte zugeordnet werden könnten (Abbildung 2, links). Klee bezog sich in seinen Lehrstunden hauptsächlich auf die Betrachtungen zur Far-

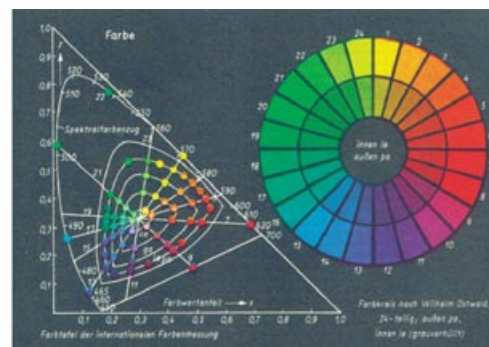


Abbildung 2. Beispiele für verschiedene Farbsysteme aus Kunst und Wissenschaft: Der von Itten am Bauhaus entwickelte Farbkreis (links) und Ostwalds Farbkreis (rechts).^[6,7]

be von Goethe und auf Werke des französischen Malers Eugène Delacroix, in denen die Komplementärfarbenpaare Rot–Grün, Blau–Orange und Gelb–Violett eine herausragende Stellung einnahmen. Aber gerade Klee wandte sich früh gegen eine Überbewertung solcher

drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau den geometrischen Grundformen Kreis, Quadrat und Dreieck zuordnen sollten – das Ergebnis war allerdings wenig aussagekräftig.^[5]

Das Bauhaus bildete also eine Schnittstelle zwischen Kunst, Design

und Industrie. Bei der Beschreibung von Kunst zeigte es sich empfänglich für alle Arten von systematischen Ansätzen, einschließlich solcher, die einen wissenschaftlichen Anspruch erhoben.

Ostwalds Farbsysteme in Theorie und Praxis

In seiner Freizeit beschäftigte sich Wilhelm Ostwald (Abbildung 3) zeitlebens mit der Malerei, besonders intensiv



Abbildung 3. Portrait von Wilhelm Ostwald aus dem Jahr 1904 (A. Klamroth, Pastell).^[8a]

jedoch, nachdem er 1906 seine aktive akademische Laufbahn beendet hatte. Er betrachtete das Malen und Zeichnen als eine Form „physischer und psychischer Erholung“. Explizit erwähnte er dies zuerst im Jahre 1884, als er seine Eindrücke während einer Reise malend festhielt.

Ab 1904 gab er sich fast jährlich auf regelrechte Zeichenreisen, ein Ergebnis davon ist in Abbildung 4 gezeigt. Sein künstlerisches Streben bewegte sich dabei entlang naturalistischer und traditioneller Stillinien, die schon zu seiner Zeit konservativ waren. Aller-



Abbildung 4. Ein Resultat von Ostwalds Malreisen: das Gemälde *Wolken und Wellen* aus dem Jahr 1913.^[8b]

dings ist in seiner Malerei nicht einfach eine Entspannungsübung für die Seele zu sehen, sondern sie muss in enger Verbindung mit seinen wissenschaftlichen und philosophischen Beschäftigungen betrachtet werden, denn hier wie dort leitete ihn seine schier unerschöpfliche Neugier. Schon als Kind hatte Ostwald das Interesse für die Chemie bei der Synthese von Farbpigmenten nutzbringend eingesetzt.

Um 1914 begann Ostwald mit der Entwicklung einer systematischen Farbtheorie und mit Betrachtungen zur wissenschaftlichen Quantifizierung von Farbe. Diese Arbeiten gipfelten zwischen 1917 und 1922 in der Veröffentlichung einer Reihe von Büchern und Artikeln, unter denen seine *Farbenfibel* aus dem Jahr 1917 besonders hervorzuheben ist.^[9] Ostwalds wichtigster Beitrag zur Farbtheorie war die Einführung der Farbe Grau als zentrale Komponente des Farbkreises (Abbildung 2, rechts). Seine Ansätze, diesen Kreis zu vermessen, orientierten sich stark an den Arbeiten des amerikanischen Künstlers und Lehrers Albert Munsell, den Ostwald 1905 auf einer Vortragsreise durch Amerika kennenlernte. Munsell versuchte, Farbe durch Parameter wie Farbton (der im Wesentlichen der dominanten Wellenlänge entspricht), Sättigung (die Intensität der Farbe) und Helligkeit (korreliert mit dem Grauanteil, den man in einem entsprechenden Schwarzweißbild sehen würde) zu quantifizieren und zu standardisieren.^[4b] Der letzte Parameter war von zentraler Bedeutung für

Ostwalds Arbeiten, insbesondere für die Einführung der Grauskala. Er glaubte, dass als gleichmäßig wahrgenommene Helligkeitsabstufungen erzielt werden könnten, indem man Schwarz und Weiß in Verhältnissen entsprechend einer logarithmischen Reihe beimischt. Ostwald meinte, auf diese Weise einen Weg zur perfekt ausbalancierten harmonischen Farbkomposition in einem Gemälde gefunden zu haben. Die Idee der „Harmonie“ in einem Gemälde war nicht neu: Sie wurde schon in der Renaissance ausgiebig diskutiert, und ihre Wurzeln reichen viel weiter zurück. Die Erschaffung eines harmonischen Bildes setzt beim Künstler die Fähigkeit voraus, die einzelnen Farben so zu kombinieren, dass einzelne Teile der Komposition nicht hervorstechen oder in krassem Kontrast zum Rest des Gemäldes stehen. Dies ist nicht ausschließlich eine naturalistische Prämisse – auch abstrakte Maler wie Klee und Kandinsky waren sich der Bedeutung der Harmonie für ein einheitliches Kunstwerk bewusst. Ostwald ging jedoch etwas zu weit, als er Regeln zur scheinbar kontrollierten Erschaffung von Harmonie entwickelte, und sich auch nicht scheute, berühmte Werke nachträglich für die Verletzung seiner Regeln zu tadeln.

Dank seines Bekanntheitsgrads als Chemiker und Nobelpreisträger war es Ostwald möglich, seine Farbtheorie im Umfeld der deutschen chemischen Industrie zu verbreiten. Im Jahre 1912 trat er dem Deutschen Werkbund bei, einer Organisation zur Standardisierung des

Industriedesigns, und 1914 organisierte er eine Ausstellung kommerzieller Farben und Pigmente in Köln. Ostwald selbst betrieb von 1920 bis 1923 eine kommerzielle Pigmentproduktion in Großbothen bei Leipzig.

Während Ostwald bei seiner künstlerischen Betätigung anfangs um eine möglichst „genaue“ Abbildung der Natur bemüht war, zeigen seine Werke nach 1915 deutlich, wie er sich eine Umsetzung seiner Farbtheorie in der Praxis vorstellte (Abbildung 5): Er ver-

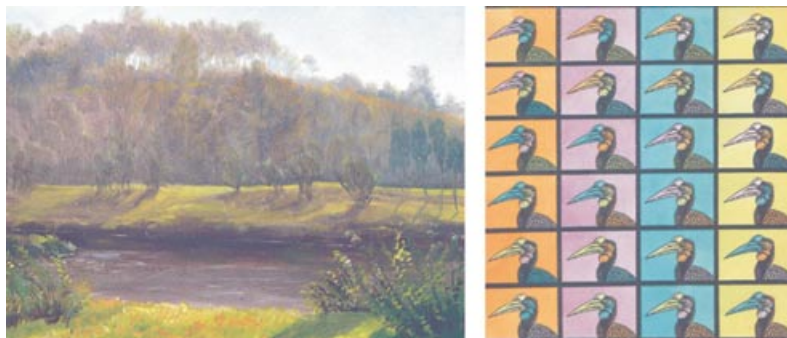


Abbildung 5. Beispiele für Ostwalds künstlerische Arbeit vor (links) und nach (rechts) der Ausarbeitung seiner Farbtheorie.^[8a, 9]

suchte nun, Kunst von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus zu betreiben. Dieser Ansatz führte ihn schließlich zu der Vorstellung des „idealen“ Bildes, das die Vorgaben seiner Farbtheorie erfüllte. In einer Vorlesung auf einem Kongress des Werkbundes in Stuttgart im Jahre 1919 legte er diese Ideen im Detail dar, stieß aber bei den zeitgenössischen Künstlern, die ein solches Korsett als zu starr empfanden, auf einstimmige Ablehnung.^[10] Zur selben Zeit machte sich Ostwald durch seine Bemerkung, Tizian habe einmal ein um „zwei Töne zu hohes“ Blau benutzt,^[11] unter Kunstkennern zusätzlich unbeliebt.

Ostwald und das Bauhaus

Wilhelm Ostwald war nun gut gerüstet, um seine Farbtheorie auch in Künstlerkreisen zu vertreten. Das erste Treffen dieser Art arrangierte Walther Gropius, dem Ostwald vorher zu verschiedenen Gelegenheiten (unter anderem im Werkbund) begegnet war, indem er ihn Ende 1926 an das Bauhaus einlud.

In einem Brief vom 20. November 1926 schrieb Gropius an Ostwald „...anliegend übersende ich ihnen eine kleine druckschrift von mir, aus der sie entnehmen können, in welcher weise an unserem institut formen- und farbenlehre angegliedert sind ... wir weihen am 4. dezember unser neues institutsgebäude ein. ich erlaube mir, ihnen eine einladung beizulegen und würde mich sehr freuen, sie wieder einmal begrüßen zu können.“^[12] [Anmerkung der Autoren: Gropius war ein konsequenter Verfechter

Anfang April 1927 angesetzt, später verschoben und fand schließlich vom 10. bis zum 15. Juni 1927 in Dessau statt.

In einem Brief vom 10. Juni 1927 an seine Frau Helene schrieb Ostwald, dass er am Morgen in Dessau angekommen sei und von Gropius eingeladen wurde, bei ihm in einem der kurz zuvor errichteten „Meisterhäuser“ zu wohnen. Nach dem Mittagessen mit Gropius und seiner Frau gingen die beiden Männer, wie Ostwald es ausdrückte, „... ein weites Stück gemeinsam ...“^[14] Diese entspannte Stimmung klingt auch in einem Tagebucheintrag von Gropius Frau Ise an. Sie bemerkte für denselben Tag: „Ostwald angekommen ... Er bewegt sich heiter und natürlich bei uns und seine Intensität lässt keinen Augenblick nach.“^[15]

Am Nachmittag gab Ostwald seine Einführungsvorlesung, und er berichtete seiner Frau, dass 120 Zuhörer erschienen waren, „auch die Professoren mit Ausnahme Klee ... Es ist ihm wohl peinlich, mit mir zusammenzutreffen.“^[14] Ise Gropius schrieb in ihrem Tagebuch am 12. Juni 1927, dass Ostwald täglich Vorträge gab, die auf eine gute Resonanz bei den Bauhaus-Schülern trafen. Besonders beeindruckt zeigte sie sich von Ostwalds Geistesschärfe und Vitalität.^[15]

Welche Art von Vorlesungen hat Ostwald vor dem Bauhaus-Auditorium gegeben? In einer weiteren Tagebucheintragung vom 13. Juni 1927 notiert Ise: „Ostwald hielt seinen letzten Vortrag[,] in dem er auf die Harmonielehre einging. So groß der Eindruck seiner Ordnungslehre war, so viele Widerstände erheben sich gegen seine Harmonielehre. Auch glaube ich, dass es falsch ist[,] von seiner Farbenlehre immer in Bezug auf den Maler zu reden ...“^[15] Später bezieht sie sich noch auf eine „Farborgel“, einen Apparat für Farblichtmusik, den Ostwald dem Bauhaus übergab. Dieses Instrument erregte das Interesse von Bayer und Hinnerk Scheper, der die Farbgebung des neuen Gebäudes in Dessau konzipiert hatte.^[15, 16] Die Verbundenheit von Musik und Farbe hat eine lange Tradition: Sie führte unter anderem dazu, dass Isaac Newton das sichtbare Spektrum in die sieben Regenbogenfarben unterteilte. Dieser Zusammenhang musste für Synästhetiker wie Kandinsky (Abbildung 6) und den russischen Kom-

der Kleinschreibung]. Ostwalds Reaktion wurde von seiner Tochter Grete in ihrem Tagebuch vom Dezember 1926 festgehalten: „Eine Programmschrift des ‚Bauhauses‘ in Dessau, von Gropius geschrieben, fesselt und gefällt ihm so, daß er zu der Einweihung des Neubaus [der Werkstätten des Bauhauses] sogar hinfährt. Schönheit = Gesetz hat auch Gropius begriffen und es interessiert ihn [WO], wie das mit Kandinsky und vor allem Klee zusammengeht. In der Tat erweist sich auch, dass Gropius der konstruktive, aber farbgleichgültige Kopf ist. Leider nur kurze Sätze mit ihm möglich. Dafür ein sehr streitbares Gespräch und Mittagessen bei einem Maler mit polnischen Namen ..., der Bilder aus Scheiben und Vierecken konstruiert.“^[13]

So begann nach dem Treffen vom 4. Dezember 1926 ein intensiver Briefwechsel zwischen Ostwald auf der einen Seite und Gropius, Moholy-Nagy und dem Designer und Typographen Herbert Bayer auf der anderen Seite. Gretes Tagebuch erwähnt für den 28. Februar 1927, dass „er [WO] sich auf die versprochene Bauhaus-Woche freut“.^[13] Diese Begegnung wurde zunächst auf

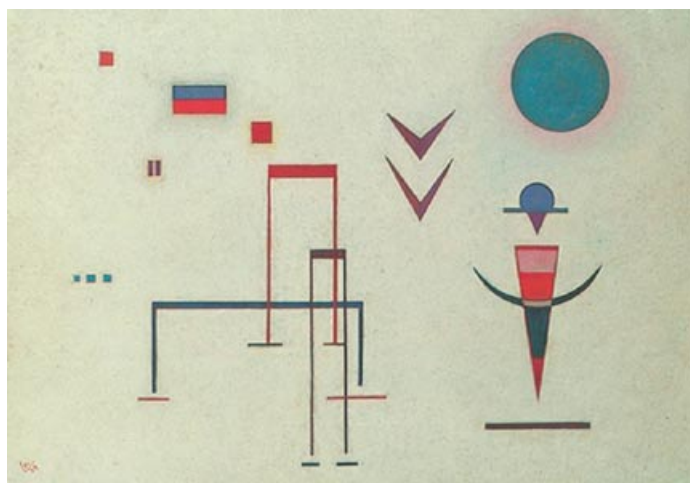


Abbildung 6. Das Gemälde „Vergnügte Klänge“ schuf Wassily Kandinsky 1929 während seiner Zeit am Bauhaus; alle Elemente des Bildes beruhen auf adaptierten Zeichen aus der Musiknotation. (Copyright VG Bild-Kunst, Bonn 2004)

ponisten Alexander Skriabin naturgemäß besonders gut nachvollziehbar sein. Letzterer entwickelte sogar eine „Tastatur für Licht“ und komponierte eine „Lichtoper“. Ostwald beschrieb diesen Zusammenhang 1925 in seinem Manuskript „Tonkunst und Lichtkunst“.^[16]

Mit der Farb-, Ordnungs- und Harmonielehre, auf die sich die Tagebucheintragen von Ise Gropius beziehen, könnten Ostwalds Vorlesungsmanuskripte „Die Wohlklänge der Farbenwelt“ (wahrscheinlich 1927), „Allgemeine Ordnung der Formen in regelmäßige Netze – Ein Beitrag zur Formharmonik“ (wahrscheinlich 1927) und „Die Harmonik“ (1926) gemeint sein, die in Ostwalds schriftlichem Nachlass einsehbar sind.^[16]

Ostwalds Einfluss auf die Kunst

Die Reaktion auf Ostwalds Vorlesungen am Bauhaus war zwiespältig. Als Persönlichkeit machte er offenbar einen sehr überzeugenden Eindruck, seine Theorien riefen aber eine gewisse Skepsis hervor. Die Künstler hörten nicht zum ersten Mal von Ostwalds Theorien, denn diese wurden spätestens seit dem Erscheinen der *Farbenfibel* diskutiert (Gropius bezog sich schon 1923 in einem Bauhaus-Katalog darauf). Kandinsky war anfangs unentschlossen, freundete sich aber ab 1925 zunehmend mit Ostwalds Theorien an; trotzdem stand er ihnen nach 1927 in seinem Unterricht

am Bauhaus nicht kritiklos gegenüber. Klee blieb dagegen unwillig, sich jeder Farbtheorie zu unterwerfen. Er kannte einige von Ostwalds frühen Ideen zu diesem Thema schon seit 1904, als er Ostwalds *Malerbriefe* gelesen hatte. Für diese Lektüre hatte er nur einen spöttischen Kommentar übrig: „*Das Gemeinsame der meisten Künstler, die Ablehnung der Farbe als Wissenschaft, wurde mir sehr verständlich, als ich vor einiger Zeit Ostwalds Farbenlehre las. Ich wollte mir aber Zeit lassen, um zu sehen, ob nicht Gutes davon zurückbleibe. ... Die eine Möglichkeit der Harmonisierung durch gleichwertige Tonalität zur allgemeinen Norm zu machen, heißt allen psychischen Reichtum beschlagnahmen. Nein, danke und nochmals vielen Dank.*“^[3]

Oskar Schlemmer, der im Juni 1927 in Dessau gewesen sein sollte, reagierte ähnlich: „*Ostwalds Farbgebäude ist ein typisches wissenschaftliches Produkt, künstlerisch ist es Nonsens.*“^[10] Entsprechendes vertraute Ise Gropius während des Besuchs ihrem Tagebuch an: „*Mit den Malern weiß er nicht das Geringste anzufangen, obwohl er theoretisch den Maler absolut richtig definieren kann, tritt er ihm aber praktisch entgegen, so erkennt er ihn nicht.*“^[15] An dieser Stelle muss allerdings bemerkt werden, dass Ostwalds Farbtheorie schon in den frühen zwanziger Jahren von Piet Mondrian und seinen Kollegen der Gruppe „De Stijl“ sehr positiv aufgenommen worden war. Ostwald wurde für sie zu einer Art

Kultfigur, und *Die Farbenfibel* wurde 1918 überschwänglich gelobt. Mondrians Arbeiten mit einfachen Grundfarben bezeugen Ostwalds Einfluss.^[4a,1b]

Im Anschluss an den Besuch hielt Gropius den Briefkontakt mit Ostwald noch einige Monate aufrecht; Ostwald sandte seinerseits Muster von Pigmenten, Bindern und Büchern nach Dessau. Am 28. Juni 1927 bot Gropius Ostwald an, dem „Kuratorium der Freunde des Bauhauses“ beizutreten, worauf Ostwald nur zwei Tage später antwortete (Abbildung 7): „*Mit Dank und Freude*

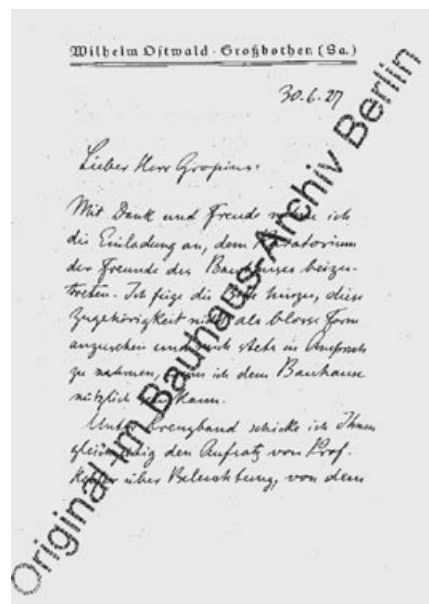


Abbildung 7. Faksimile der ersten Seite von Ostwalds Antwort auf die Einladung, dem Kuratorium des Bauhauses beizutreten.^[17]

nehme ich die Einladung an ... Ich füge die Bitte hinzu, diese Zugehörigkeit nicht als blosse Form anzusehen und mich stets in Anspruch zu nehmen, wenn ich dem Bauhause nützlich sein kann.“^[17]

Diese sicherlich kontroverse Zusammenarbeit hätte durchaus fruchtbar sein können, sie entwickelte sich jedoch augenscheinlich nicht zu Ostwalds Zufriedenheit. Im August 1928, ein Jahr nach den Vorträgen, musste Gropius Ostwald in einem Brief versichern, „*dass ihre vorträge im Bauhaus keineswegs ergebnislos verlaufen sind. ich weiss, dass zumal herr scheper sich eingehend weiter damit beschäftigt hat und das verfahren bei seinem unterricht verwendet.*“^[18] Kurz darauf erbat Joost Schmidt von Ostwald Zusatzmaterial, das er in seinen Kursen über Reklametechniken ver-

wenden wollte. Er scheint Ostwald zu diesem Zweck sogar eigens in Großbothen besucht zu haben.^[19]

Nach 1928 brach der Kontakt jedoch ab, und Ostwald starb im Jahre 1932 – ein Jahr bevor das Bauhaus als ein Zentrum der „degenerierten Kunst“ vom Nazi-Regime geschlossen wurde. Die Künstler wurden in der ganzen Welt verstreut, und einige von ihnen fanden Asyl in den USA. Dort etablierte der abstrakte Konstruktivismus die Farbe als die zentrale konstruktive Komponente der modernen Kunst, ohne allerdings eine einheitliche Theorie über den Einsatz und die Bedeutung von Farbe zu formulieren. Gerade die amerikanischen Künstler führten die von Ostwald verfochtenen Industriefarben in die Kunst ein. Nach der Schließung des Bauhauses durfte Oskar Schlemmer seine Werke nicht mehr in Deutschland ausstellen, und er war gezwungen, seinen Lebensunterhalt im Labor eines deutschen Farbenherstellers zu verdienen.

Online veröffentlicht am 4. August 2004

- [1] a) R. Zott, *Angew. Chem.* **2003**, *115*, 4120–4126; *Angew. Chem. Int. Ed.* **2003**, *42*, 3990–3995; b) P. Ball, *Nature*

2003, *425*, 904; c) P. Günther, *Angew. Chem.* **1932**, *45*, 489–496.

- [2] Zur Geschichte des Bauhauses: www.bauhaus.de.
[3] P. Cherchi, *Paul Klee teorico*, De Donato, Bari, **1978**, S. 160–161.
[4] a) J. Gage, *Kulturgeschichte der Farbe von der Antike bis zur Gegenwart*, Seemann, Leipzig, **2001**, Kap. 14 [Englisch: J. Gage, *Colour in Culture*, Thames & Hudson, London, **1993**]; b) H. Zollinger, *Colour: A Multidisciplinary Approach*, Wiley-VCH, Weinheim, **1999**.
[5] W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli, Bern, **1952**; W. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, Benteli, Bern, **1955**.
[6] J. Itten, *Kunst der Farbe*, Ravensburger Buchverlag, **1970**, S. 30 [Englisch: J. Itten, *The Elements of Color*, Van Nostrand Reinhold, New York, **1970**].
[7] *Meyers Neues Lexikon*, Brockhaus Verlag, Leipzig, **1978**, S. 326.
[8] a) *Wilhelm Ostwald. Ostseebilder* (Hrsg.: R. Zimmermann), Baltic-Verlag Siegbert Bendt, Stralsund, **1992**; b) L. Beyer, R. Behrens, *De Artes Chemiae*, Passage, Leipzig, **2003**.
[9] a) *Die Farbenfibel*, Unesma, Leipzig, **1917** [Englisch: *The Colour Primer*, Van Nostrand Reinhold, New York, **1969**]; b) *Der Farbenatlas*, Unesma, Leipzig, **1918**; c) *Die Farbenlehre: in fünf Büchern*, Unesma, Leipzig, **1918–1922**; d) *Farbnormen-Atlas*, Unesma, Leipzig, **1920**.
[10] Oskar Schlemmer, *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943* (Hrsg.: A. Hünecke), Reclam-Bibliothek, Leipzig, **1990**, Vol. *1312*, S. 263.
[11] M. Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 18. Aufl., Ferdinand Enke, Stuttgart, **1994**, S. 267 [Englisch: M. Doerner, *The Materials of the Artist*, Harcourt Brace, Orlando, FL, **1984**, S. 169–170].
[12] Brief von W. Gropius an W. Ostwald, 20. November 1926, Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin.
[13] Tagebuch von Grete Ostwald, Wilhelm-Ostwald-Archiv, Großbothen, www.wilhelm-ostwald.de.
[14] Brief von W. Ostwald an seine Frau, 10. Juni 1927, Bauhaus-Archiv, Dessau.
[15] Tagebuch von Ise Gropius, Bauhaus-Archiv, Berlin.
[16] Ostwalds schriftlicher Nachlass, Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin.
[17] Brief von W. Ostwald an W. Gropius, 30. Juni 1927, Bauhaus-Archiv, Berlin.
[18] Brief von W. Gropius an W. Ostwald, 13. August 1928, Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin.
[19] Briefe von J. Schmidt an W. Ostwald, 3. Oktober 1928 und 23. Oktober 1928, Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin.