



Abb. 1: Johannes Itten, Weimar 1920

Johannes Itten und die Esoterik: Ein Schlüssel zum frühen Bauhaus?

Christoph Wagner

I. Johannes Itten, Alma Mahler und Walter Gropius

Was den Ausschlag gab, dass Walter Gropius in der Sitzung des Weimarer Lehrerkollegiums vom 12. April 1919 an zweiter Stelle nach Lyonel Feininger unter den neu ans Bauhaus zu berufenden Künstlern Johannes Itten (Abb. 1) nannte,¹ ist bislang lediglich unter biographischen Vorzeichen betrachtet worden:² In Wien hatte Johannes Itten Alma Mahler-Gropius kennengelernt, die – von 1915 bis 1920 mit Walter Gropius in zweiter Ehe verheiratet³ – als Fürsprecherin Ittens den Anstoß für seine spätere Berufung gab.⁴

Itten selbst hat aus der Bedeutung Alma Mahlers für seine Berufung ans Weimarer Bauhaus kein Geheimnis gemacht. Zu inhaltlichen Aspekten dieser Beziehung hat er sich jedoch kaum geäußert. So schreibt er in seinen retrospektiven Ausführungen in der Publikation *Mein Vorkurs am Bauhaus* von 1962:

»Alma Mahler, welche sich sehr für meine Malerei und Pädagogik interessierte, lud mich im Frühjahr 1919, nach Schluß des Krieges, zu einem Weekend auf dem Semmering ein, damit ich ihren Mann, Walter Gropius, kennenlernte. Beim Gespräch über das von Gropius in Weimar zu der Zeit neugegründete Bauhaus sagte Alma Gropius zu ihrem Mann: »Wenn du mit deiner Idee des Bauhauses Erfolg haben willst, dann mußt du Itten berufen.« Walter Gropius, der mich bis dahin nicht gekannt hatte, besuchte mich daraufhin in Wien, um meine abstrakten Bilder [Abb. 2] und die Arbeiten meiner Schüler zu sehen. Beim Abschied sagte er: »Ihre Bilder und Schülerarbeiten verstehe ich nicht, wenn Sie aber Lust haben, nach Weimar zu kommen, würde ich mich sehr freuen.«⁵

1 Volker Wahl (Hrsg.), *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919–1925*, Weimar 2001, S. 42.

2 Willy Rotzler (Hrsg.), *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Zürich 1978, S. 7f., 400, Anm. 102, vergleiche die Präzisierungen von Eva Badura-Triska (Hrsg.), *Johannes Itten. Tagebücher Stuttgart 1913–1916, Wien 1916–1919*, Wien 1990, Bd. 2, S. 21 und Joseph Helfenstein und Henriette Mentha (Hrsg.), *Johannes Itten. Das Frühwerk 1907–1919. Mit überarbeitetem und ergänztem Werkverzeichnis 1907 bis 1919*, Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 1992, S. 45f.

3 Die Ehe wurde nach der schon im Jahre 1919 erfolgten Trennung formal am 11. Oktober 1920 geschieden. Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Berlin 1983, Bd. 2, S. 1239. Siehe zu Alma Mahler: Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt am Main 1960. Berndt W. Wessling, *Alma. Gefährtin von Gustav Mahler, Oskar Kokoschka, Walter Gropius, Franz Werfel*, Düsseldorf

1983. Karen Monson, *Alma Mahler-Werfel. Die unbezähmbare Muse*, München 1985.

4 Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 421, Anm. 2 zu S. 271. Vergleiche auch Helfenstein/Mentha 1992 (s. Anm. 2), S. 45.

5 Der Text *Der Vorkurs* entstand im Dezember 1962 als Beitrag für die Sammelpublikation von Gyorgy Kepes, *Education of Vision*, New York 1965, S. 104ff., und wird nach dem auf den 8. Dezember 1962 datierten Typoskript (Itten-Archiv Zürich) zitiert. Vergleiche Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 420, Anm. zu S. 271, Textauszug auf S. 271, S. 7. Schon 1963 erschien der Text mit geringen Modifikationen in der Publikation *Mein Vorkurs am Bauhaus* (Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg 1963, S. 9) veröffentlicht. Vergleiche Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 420, Anm. zu S. 271. Die Tatsache, dass Itten in dieser Version seine Begegnung mit Gropius auf »Sommer 1919« (Itten 1963 [s. Anm. 5], S. 9) datiert, hat Badura-



Abb. 2: Johannes Itten, *Die Begegnung*, 1916, Kunsthaus Zürich

Es gehört zu den zahlreichen Pointen in der Geschichte des Bauhauses, dass Gropius die geometrische Abstraktion in der Malerei, die wenige Jahre später als eine der exemplarischen künstlerischen Positionen die Vorstellung des Bauhaus mitprägen sollte, noch Anfang 1919 »nicht verstand«. Am 24. Februar 1919 erhielt Itten dann von Gropius die schriftliche Einladung, nach Weimar zu kommen.⁶ Itten notierte in diesem Zusammenhang: »Er [Gropius] wird dort wahrscheinlich Direktor der Hochschule für bildende Kunst, die er umwandeln will in eine Art »Bauhütte«, deren Grundprinzip mir sehr sympathisch ist: Einheit aller bildenden Künste.«⁷ Unter dem Eindruck des späteren Zerwürfnisses zwischen Itten und Gropius im Übergang zur rationalistischen Wende am Bauhaus hat man in der Forschung nicht weiterführend gefragt, welche inhaltlichen Aspekte Walter Gropius, Alma Mahler und Johannes Itten in dieser Zeit zusammenführten. Die Quellen zeigen, dass gerade gemeinsame esoterische, insbesondere theosophische Interessen Ittens und Alma Mahlers in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle spielten.

Schon in einem 1917 an Erika Tietze-Conrad gerichteten Brief hatte sich Alma Mahler zu Itten bekannt: »In Itten hatten wir uns nicht getäuscht. Er ist ein fabelhafter Kerl. Ich war in seinem Atelier und sah seine ältesten Anfänge und seine letzten [Abb. 2], und in

Triska dazu bewegt, »beide Angaben« in Frage zu stellen (Badura-Triska 1990 [s. Anm. 2], Bd. 2, S. 33, Anm. 121), zu Unrecht, denn Itten bezieht sich in dieser gekürzten Darstellung zutreffenderweise auf seine *zweite* Begegnung mit Gropius in Weimar am 1. Juni 1919.

6 So ein Hinweis Ittens in einem Brief an Hildegard Anbelang vom 25.2.1919. Vergleiche Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 63, Helfenstein/Mentha 1992 (s. Anm. 2), S. 45.

7 Vergleiche Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 63, Helfenstein/Mentha 1992 (s. Anm. 2), S. 45.



Abb. 3: Charles W. Leadbeater, *Der sichtbare und unsichtbare Mensch*, 1902

dem Ganzen steckt eine solche Folgerichtigkeit, daß ich mich nun nicht mehr beirren lasse. Der Mensch Itten mag eine Weile gestrauchelt sein – aber der Künstler ist es nicht.«⁸ Der Ton dieses Briefes zeigt eine Vertrautheit zwischen Itten und Alma Mahler an, die vermuten lässt, dass sich beide schon sehr bald nach Ittens Ankunft in Wien im Oktober 1916 in den Künstlerzirkeln kennengelernt haben.⁹ Während eines Sommeraufenthalts von Itten bei Alma Mahler in den Wiener Alpen auf dem Semmering¹⁰ scheint sich die freundschaftliche und geistige Beziehung zwischen den beiden nochmals vertieft zu haben. In einem an Anna Höllering gerichteten Brief vom 3. Juli 1918 schwärmt Itten, Frau Mahler sei »ein ganz anderer Mensch, als alle andern glauben. Kannst Du Dir denken[,] dass diese Frau sich vor dem Krieg bereits in einem Kloster in Benares (Indien) angemeldet hatte.«¹¹ Alma Mahler stand zu dieser Zeit mit Annie Besant, der Vorsitzenden der Theosophischen Gesellschaft, in brieflichem Kontakt, ja hatte sogar mit dem Gedanken gespielt, sich von Besant in Benares »als Sanskrit-Schülerin« aufnehmen zu lassen.¹² Auch

8 Bauhaus-Archiv Berlin. Zitiert nach *Johannes Itten. Künstler und Lehrer*, Kat. Kunstmuseum Bern, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Galerie der Stadt Stuttgart, Bern 1984, S. 447, Dokument 5.

9 Wann genau Itten Alma Mahler-Gropius in Wien kennenlernte, ist bislang nicht geklärt. Vgl. Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 19.

10 In seinem Brief vom 3. Juli 1918 an Anna Höllering schreibt Itten: »Gestern abend kam ich

vom Semmering zurück.« Itten-Archiv Zürich. Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 54.

11 Itten in seinem Brief vom 3. Juli 1918 an Anna Höllering. Itten-Archiv Zürich. Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 54.

12 Mahler-Werfel 1960 (s. Anm. 3), S. 67. Hierzu auch Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 37, Anm. 239.



Abb. 4: Johannes Itten, *Meine Symbole, meine Mythologien*, 1918, Tagebuch IX, S. 96

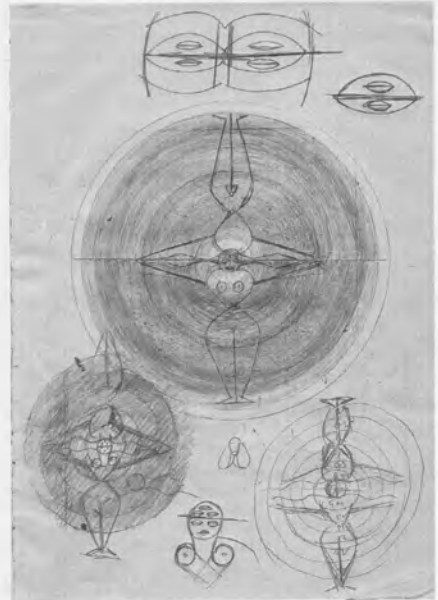


Abb. 5: Johannes Itten, *Mensch im Farbkreis*, 1919/20

Itten beschäftigte sich zu diesem Zeitpunkt ausgiebig mit den theosophischen Schriften Besants. Beide scheinen sich an diesem geistigen Berührungspunkt offenbar leicht miteinander verständigt zu haben.

Ittens Tagebuchaufzeichnungen belegen, dass er sich – wie schon Badura-Triska angemerkt hat¹³ – bereits in Stuttgarter Jahren, zwischen dem 6. Dezember 1916 und dem 2. Februar 1917, mit theosophischen Schriften im allgemeinen und Publikationen von Annie Besant im besonderen, etwa ihrem Buch *Uralte Weisheit*, beschäftigte. Dass diese theosophischen Interessen Ittens unter dem Eindruck der Begegnung mit Alma Mahler im Sommer 1918 eine neue Intensität gewannen, belegt folgende Tagebuchnotiz, die Itten wenige Tage nach seiner Begegnung mit Alma Mahler, am 6. Juli 1918, festhielt:

»Schon seit langer Zeit und besonders jetzt wieder, als ich bei der Frau Mahler war, kamen mir immer wieder die charakteristischen Formen und Farben, die oft nur erfühlbar um den Menschen herum sind, in den Sinn. [...] Gestern kam ich fast (!) aus Zufall bei der theosophischen Buchhandlung vorbei, gehe hinein, ohne eigentlich (!) zu wissen warum, lasse mir ausgelegte Bücher zeigen, und plötzlich frage ich nach theosophischen Büchern mit Illustrationen und bekomme ›Gedankenformen‹ von C.W. Leadbeater und A. Besant und ›Der sichtbare und unsichtbare Mensch‹ von C.W. Leadbeater. Beides vielleicht genau die Bücher, die ich in dem Moment notwendig brauche.«¹⁴ (Abb. 3)

13 Dieter Bogner und Badura-Triska, *Johannes Itten. Meine Symbole, meine Mythologien werden die Formen und die Farben sein*, Kat. Museum moderner Kunst Wien, Kunsthaus

Zürich und Museum Folkwang, Wien und Zürich 1988, S. 83.

14 Tagebuch VII, S. 78f. Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 280. Badura-Triska vermerkt

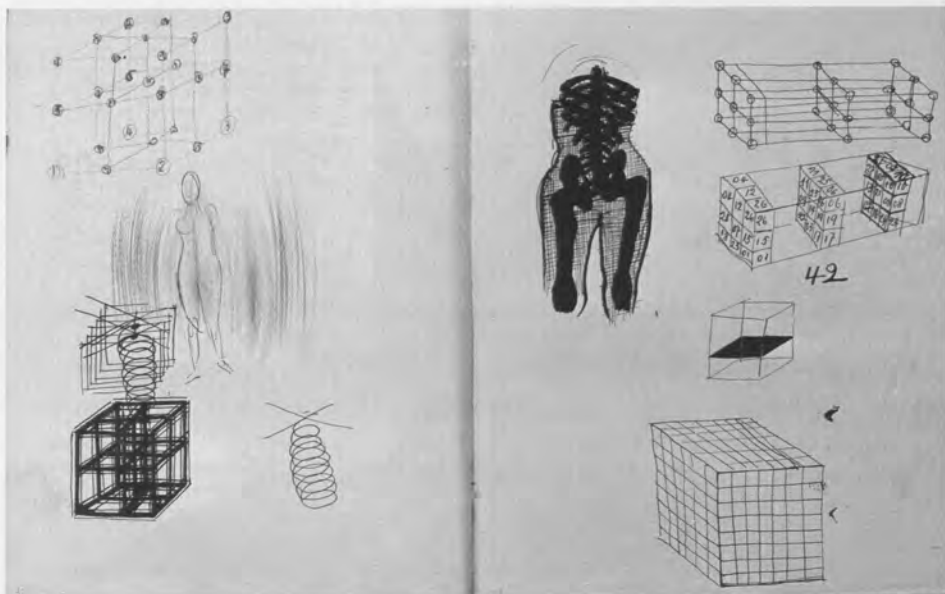


Abb. 6: Johannes Itten, Tempelherrenhaus-Tagebuch, 1920, S. 130–131

An dieser Bemerkung wird deutlich, dass Ittens theosophische Reflexion auch für seine künstlerische Arbeit Folgen hatte: Tatsächlich finden sich genau in dieser Zeit 1918 in Ittens Tagebuchaufzeichnungen (Abb. 4) Überlegungen zur Farbaura des Menschen, so etwa seine Überzeugung, dass es für ihn »blaue und gelbe und rote Mensch[en]« gebe. Es ist dabei interessant, dass Itten, obwohl er sich partiell auf denselben esoterischen Hintergrund wie Wassily Kandinsky bezog, so etwa Leadbeaters Vorstellung von der farbigen Aura des Menschen,¹⁵ beide doch unterschiedliche künstlerische Konsequenzen aus diesen Anregungen zogen. War Kandinsky überzeugt, dass das »optisch-psychische Erlebnis« der Farben »allgemeinmenschlich« sei,¹⁶ glaubte Itten, dass in der Farbwahrnehmung unterschiedliche Typen von Menschen zu unterscheiden sind und dass zum Beispiel »auf einen blauen Menschen ein Gelb anders wirken würde als Violett. Der blaue wie der rote Mensch erkennen Gelb als Gelb, aber die Auslösung des psychischen Reflexes wird durch die Farbe Gelb bei den zwei verschiedenen Menschen verschieden sein.«¹⁷ Diese Überzeugungen sind eingebunden in Ittens übergeordnete

die Bedeutung Alma Mahlers für die Intensivierung von Ittens theosophischen Interessen nicht. Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 19.

15 Siehe hierzu Sixten Ringbom, *The sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*, Abo 1970, S. 80ff. Reinhard Zimmermann, »Der Bauhaus-Künstler Kandinsky – ein Esoteriker?«, in: Christoph Wagner (Hrsg),

Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Paul Klee Wassily Kandinsky, Ausst.-Kat. Gustav Lübcke-Museum in Hamm und Kulturspeicher in Würzburg, Bielefeld 2005, S. 46–55.

16 Kandinsky, *Bauhaus-Vorlesungen*, 1932 (Kandinsky o. J.).

17 Tagebuch VII, S. 57f., Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 272.



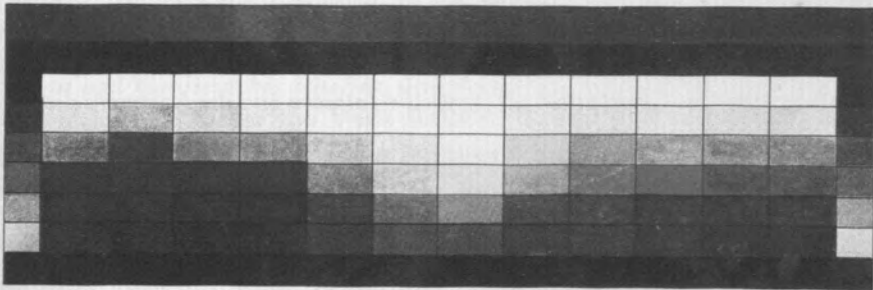
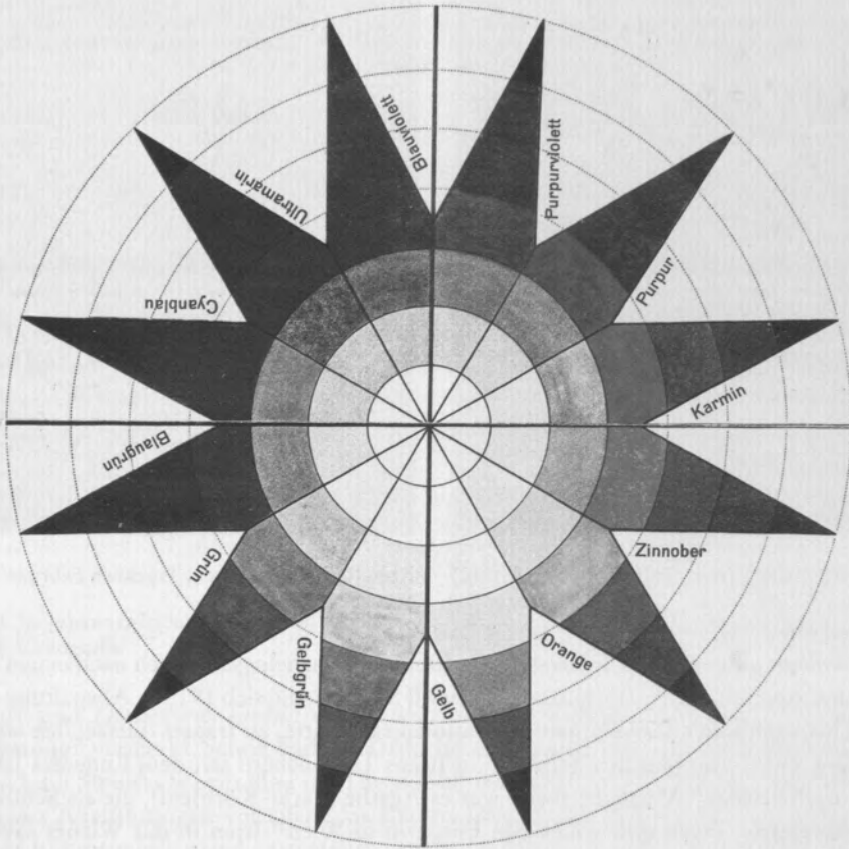
Abb. 7: Johannes Itten, Tagebuch VIII, 1918

Vorstellung einer musikanalogen psychischen Wirkmacht der Farbe, kraft derer die Kunst »nicht Gegenstände oder Anlässe, sondern nur den Eindruck selbst« wiedergebe und »auf der höchsten Stufe« »ausschließlich mit der Wiedergabe der innern Natur« befasst sei.¹⁸ In Skizzen versuchte Itten seine Vorstellung von der farbigen Aura der Menschen zu visualisieren (Abb. 5) und weiterführend in der Form »magischer Quadrate« zu rationalisieren (Abb. 6). Seine Versuche, die Farben nach astrologischen Aspekten, den Temperamentenlehren, den vier Elementen, alchemistischen oder mineralogischen Kriterien oder in Musikanalogien zu ordnen (Abb. 7) verbinden sich in dieser Zeit mit der Suche nach einer übergeordneten Systematik des gesamten Farbkosmos (Abb. 8). Unter den Vorzeichen einer weltanschaulichen Ausweitung seiner Farblehre arbeitete Itten daran das, was er in Stuttgart auf formaler Ebene von Adolf Hölzel zu den Kontrastprinzipien der Farben gelernt hatte, auf der Ebene symbolischer Zuordnungen mit einem geistigen Überbau zu versehen. Im Anschluss an die theosophischen Vorstellungen zur Farbaura beabsichtigte Itten beispielsweise ein »Menschenmodell« zur »Lokalisation« der Farben im menschlichen Körper zu entwickeln (Abb. 5): »Erstens muß ich eine farbige Kugel konstruieren und zweitens ein Menschenmodell mit den Ton- und Farbkreisen als deren Lokalisation«¹⁹ (Abb. 9–10). In diesen Zusammenhang ist zum Beispiel auch Ittens Farbstiftstudie *Mensch im Farbkreis* (Abb. 5) einzuordnen, die bis in die jüngere Zeit zu Unrecht ins Jahr 1944 datiert worden ist,²⁰ in Wahrheit aber 1920 am Bauhaus entstand.

18 Tagebuch VII, S. 61 A, Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 274.

19 Tagebuch »Februar 1920«, S. 84.

20 Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 345; ebenso Dolores Denaro (Hrsg.), *Johannes Itten. Wege zur Kunst*, Kat. Johannes-Itten-Stiftung Bern, Ostfildern-Ruit 2002, S. 8.



Farbenkugel

7 Lichtstufen und 12 Tönen
von Johannes Itten.

Abb. 8: Johannes Itten, *Farbkreis* aus dem Almanach *Utopia*, 1921

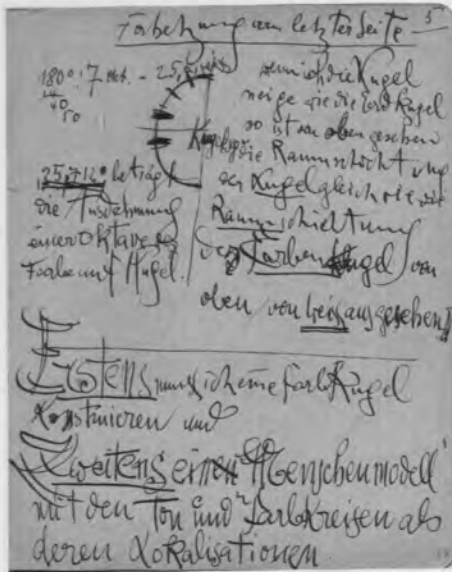


Abb. 9: Johannes Itten, Tagebuch Februar 1920, S. 84

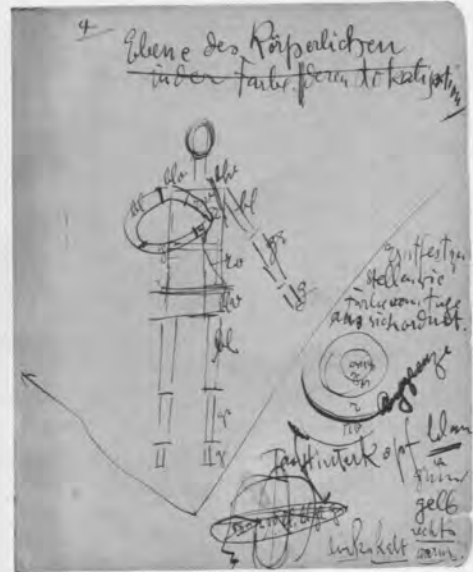


Abb. 10: Johannes Itten, Tagebuch Februar 1920, S. 96

Bei dieser ausgeprägten Interessenlage Ittens ist es naheliegend, auch nach einem Zusammenhang mit der Anthroposophie Rudolf Steiners, die sich 1913 in Abspaltung von der Theosophischen Gesellschaft institutionalisiert hatte, zu fragen. Tatsächlich ist die Lektüre anthroposophischer Schriften in Ittens Tagebüchern seit dem Ende des Jahres 1916 nachweisbar.²¹ Möglicherweise war es Agathe Mark(-Kornfeld), die als Schülerin aus Stuttgarter Tagen und wichtigste Förderin in Wien²² Itten in das Wiener Gesellschaftsleben einführte und mit der Anthroposophie Rudolf Steiners,²³ mit der sie sich intensiv beschäftigte, in Berührung brachte. Im November 1916 hatte Itten Édouard Schurés Buch *Die großen Eingeweihten*, das ein Vorwort Steiners enthielt, durchgearbeitet.²⁴ Innerhalb der umfangreichen Notizen zu seiner Lektüre theosophischer Schriften aus dem Jahreswechsel 1916/1917 hat Itten dann in seinem Tagebuch IV auch Steiners Schriften *Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Alter-*

21 Siehe die Belege hierzu weiter unten.

22 Agathe Mark, seit 1. April 1916 in Wien mit Moritz August Kornfeld verheiratet, ist in Ittens Stuttgarter Tagebuch am 23. April 1916 mit einer Widmung erwähnt, die lakonisch das Vertrauensverhältnis beider zueinander andeutet: »Der Mutter Agathe«. Tagebuch III, S. 57, Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 119. Siehe zu den biographischen Aspekten im Leben Agathe Mark-Kornfelds: Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 28f. Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 14, 19, 82, Anm. 13. *Johannes Itten, gesehen von Freunden und Schülern*, o. J., S. 10ff.

23 Badura-Triska merkt allgemein an, dass Agathe Mark-Kornfeld eine »Anhängerin der von Rudolf Steiner begründeten Anthroposophie« war, ohne aber hieraus weitere Schlüsse zu ziehen. Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 23.

24 Édouard Schuré, *Die großen Eingeweihten. Skizze einer Geheimlehre der Religionen. Rama – Krishna – Hermes – Moses – Orpheus – Pythagoras – Plato – Jesus*, Leipzig 1907. Itten-Tagebuch IV, S. 25. Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 152. Vergleiche auch Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 84, Anm. 2 zu Seite 25.



Abb. 11: Johannes Itten, *Komposition III*, 1919, Lithografie

tums²⁵ und *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*²⁶ vermerkt. Schon Badura-Triska hat angemerkt, dass sich Ittens Tagebuchexzerpte auf Steiners Schrift über die Theosophie beziehen,²⁷ wobei auffällt, dass Itten aus Steiners Ausführungen vor allem das Kapitel »Wesen des Menschen« exzerpierte.²⁸ In Ittens komprimierter und systematisierter Aufstellung versuchte er vor allem, die Aspekte »Physischer Leib«, »Äther- oder Lebensleib« und »Astralleib« miteinander in Beziehung zu setzen.²⁹

Ein Brief vom 2. Juni 1918 an Anna Höllering dokumentiert, dass Itten Rudolf Steiner nicht nur am Rande eines Vortrags über *Das Sinnlich-Übersinnliche. Geistige Erkenntnis und künstlerisches Schaffen*, den Steiner am 1. Juni 1918 »vor etwa 60 geladenen Malern im Atelier von Maria Strakosch-Giesler in Wien« hielt,³⁰ persönlich kennen lernte, sondern, dass Steiner offenbar auch spontan sehr zustimmend auf Ittens

25 Berlin 1902, Itten Tagebuch IV, S. 59 (Badura-Triska 1990 [s. Anm. 2], Bd. 1, S. 165).

26 Fünfte Auflage, Leipzig 1910, Itten Tagebuch IV, S. 59 (Badura-Triska 1990 [s. Anm. 2], Bd. 1, S. 165).

27 Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 87f., Anm. 27–33.

28 Ebd., S. 87.

29 Itten Tagebuch IV, S. 59 (Badura-Triska 1990 [s. Anm. 2], Bd. 1, S. 165).

30 Freundlicher Hinweis auf diesen Vortrag Steiners (und die dadurch mögliche Präzisierung der Datierung) von Christa Lichtenstern: Rudolf Steiner, *Das Sinnlich-Übersinnliche. Geistige Erkenntnis und künstlerisches Schaffen*, in: ders., *Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik*, Dornach 1986, S. 165–188. Ebendort finden sich auch die Angaben zum Veranstaltungsort (ebd., S. 222).



Abb. 12: Otoman Zar-Adusht Ha'nish

Gemälde reagierte. Immerhin schrieb Itten Anna Höllering umgehend, Steiner habe seine Malerei als Erfüllung seiner bildkünstlerischen Vorstellungen gerühmt, was freilich in der überlieferten fragmentarischen Vortragsmitschrift nicht vermerkt ist:³¹ »Gestern abend war ich in einem Vortrag von Dr. Rudolf Steiner. Er schien nichts Wichtigeres zu tun zu haben[,] als zu beweisen, dass meine künstlerische Arbeitsweise die vollkom[m]enste sei.«³² Itten fährt über Steiner fort: »Ich bin aber trotzdem skeptisch gegen seine Reden. Er ist durchaus unkünstlerisch – und deshalb glaube ich ihm nicht ganz seine Erlebnisse.«³³ Erstaunlicherweise reagierte Itten also höchst ablehnend auf die künstlerischen Ansichten Rudolf Steiners,³⁴ wohingegen andere Avantgardenkünstler wie Wassily Kandinsky, Piet Mondrian oder Alexeji Jawlensky Steiners Anthroposophie positiv begrüßten.³⁵ Auch in seinen in dieser Zeit entstandenen Arbeiten – wie die im Juli 1919

31 Ebd., S. 222.

32 Brief an Anna Höllering, undatiert, 2. Juni 1918, Itten-Archiv Zürich. Vergleiche auch Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 37, Anm. 243.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Siehe hierzu Ringbom 1970 (s. Anm. 15), S. 85ff. (mit weiterführenden Literaturhinweisen); Konrad Oberhuber, »Das Geistige in der Kunst und das Wirken Rudolf Steiners«, in: *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985*,

hrsg. von Maurice Tuchman und Judi Freeman, Stuttgart 1988. Gisela Kleine, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky*, Frankfurt 1994, Kap. 9; Walter Kugler, »Wenn der Labortisch zum Altar wird – Die Erweiterung des Kunstbegriffs durch Rudolf Steiner«, in: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 1995, S. 49ff. Giovanni Lista, »Futurismus und Okkultismus«, in: Ebd., S. 431–445.

gedruckte Lithographienmappe (Abb. 11),³⁶ – die Itten seinen Wiener Schülern und besonders Agathe Mark-Kornfeld widmete, sind keinerlei Berührungen mit anthroposophischen Vorstellungen oder Motivtraditionen zu erkennen,³⁷ sondern vorrangig Ähnlichkeiten zu den futuristischen Ideologien des »allgemeinen Dynamismus«.³⁸ Nach dieser Begegnung hat sich Itten offenbar auch späterhin am Bauhaus nicht mehr für Rudolf Steiner und die Anthroposophie interessiert.

Der tiefere Grund hierfür ist wohl darin zu sehen, dass Itten zu dieser Zeit schon weitreichend für die Weltanschauungslehre der *Mazdaznanlehre* eingenommen, ja in dieser Hinsicht weltanschaulich gleichsam »imprägniert« war. Diese von Otoman Zar-Adusht Ha'nish (Otto Hanisch, geboren am 19.12.1844 in Teheran, gestorben am 29.2.1936 in Los Angeles; Abb. 12) begründete Mischreligion mit zarathustrischen, christlichen und hinduistischen-tantrischen Vorstellungen, einer vegetarischen Ernährungs-, einer am Yoga orientierten Atemlehre sowie einer von theosophischen Vorstellungen Helena Blavatskys weiterentwickelten – reichlich verschrobenen – Rassenlehre beschäftigte Itten in allen ihren Aspekten. Die Quellen dokumentieren,³⁹ dass sich Itten nicht erst während seiner Bauhausjahre der *Mazdaznanlehre* zuwandte,⁴⁰ sondern schon im Jahre 1918 in umfassender Weise deren esoterische Denkfiguren und Weltanschauungen in sich aufgenommen hatte. Itten war 1912 in Bern durch die Schwiegermutter Hermann Röthlisbergers – einem Berner Studienfreund – erstmals mit der *Mazdaznanlehre* in Berührung gekommen.⁴¹ Während Itten selbst sein Verhältnis zur *Mazdaznanlehre* 1915 noch als »ganz flüchtig« beschreibt,⁴² scheint sich dies ab 1916, angeregt durch den Malerkollegen Georg Muche, grundsätzlich verändert zu haben:⁴³ Anfang September 1918 jedenfalls notierte Itten zum ersten Mal den Namen des Begründers der Mazdaznanbewegung, »Z. Hanish«, Otoman Zar-Adusht Ha'nish, ausdrücklich als Autorität für die »körperliche Schulung: [...] Rhythmik, Atem und Ernährung«⁴⁴ und empfiehlt für die Schulung des sinnlichen Auges »Goethes Farbenlehre (Natur)« und »Alte Meister«.⁴⁵ Ittens Zuwendung zur *Mazdaznanlehre* führte ihn rasch

36 Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 301, WV-Nr. 157–168. Siehe hierzu die Entwürfe im Tagebuch IX, S. 162–167 (zwischen dem 5. und 28. Juli 1919), Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 362f., Bd. 2, S. 117, Anm. 82, 84.

37 Siehe hierzu etwa Kugler 1995 (s. Anm. 35), S. 46–57.

38 Lista 1995 (s. Anm. 35).

39 Christoph Wagner, »Johannes Itten. Leitmotive einer Künstlerbiographie«, in: *Johannes Itten. Alles in Einem – Alles im Sein*, Kat. Saarland Museum Saarbrücken, hrsg. von Ernest W. Uthemann, Ostfildern-Ruit 2002, S. 32.

40 So die These in dem ansonsten instruktiven Beitrag von Ludger Busch, »Das Bauhaus und Mazdaznan«, in: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 88.

41 Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 116, Anm. 67. Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 25.

42 Ebd., S. 26.

43 Vergleiche Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 116, Anm. 67; Peter Schmitt, »Johannes Itten Herrliberg. Versuch einer Annäherung an ein bisher wenig beachtetes Kapitel in Ittens Biographie«, in: *Festschrift für Brigitte Klesse*, Berlin 1994, S. 198, Busch 1994 (s. Anm. 40), S. 88f. Norbert M. Schmitz, »Mazdaznan am Bauhaus der Künstler als Heilsbringer«, in: Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, *Bauhaus*, Köln 1999, S. 120–125 und Georg Muche, *Blickpunkt. Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart*, Tübingen 1965, S. 168.

44 Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 335.

45 Ebd.

zu einer neuen Spiritualisierung, die sich in seiner Kunst schon in den Jahren 1918 und 1919 abzeichnete.⁴⁶ Die Bedeutung der *Mazdaznanlehre* blieb für Itten ab diesem Zeitpunkt keineswegs lediglich auf die Aspekte der Atem- und Ernährungslehre begrenzt, sondern bildete den ikonologischen Schlüssel für seine ersten Werke am Weimarer Bauhaus, wie seinem *Turm des Lichts* (*Turm des Feuers*). Nachdem Itten im Oktober 1920 den ebenfalls der Mazdaznan-Bewegung anhängenden Georg Muche ans Bauhaus verpflichten konnte, versuchte er im November 1921 den deutschen »Botschafter« der Mazdaznan-Bewegung, David Ammann – »Vater David« –, zu Vorträgen nach Weimar ans Bauhaus einzuladen. Schon zu dieser Zeit verbrachte Itten im Sommer längere Phasen im Einzugsbereich der Zentrale der Mazdaznan-Bewegung in Herrliberg am Zürichsee.⁴⁷ Dennoch wäre es unangemessen, Ittens künstlerische Reflexion ausschließlich aus den Lehren der *Mazdaznanlehre* abzuleiten. Vielmehr hat Itten diese synkretistisch mit anderen gnostischen, esoterischen, philosophischen Lehren zu verbinden und zu erweitern versucht, um auf diesem Wege eine Kunstphilosophie zu entwickeln, die in der *Mazdaznanlehre* selbst nicht zu finden war.

Wie sehr dabei Itten seinen Weg von theosophischen Studien ausgehend zur *Mazdaznanlehre* finden konnte, dokumentiert exemplarisch seine Auseinandersetzung mit der theosophischen Publikation von Alfred Percy Sinnett über »Das Wachstum der Seele«,⁴⁸ die Itten – so der Eintrag auf dem Frontispiz und das Zeugnis der zahlreichen Anmerkungen und Lektürespuren – am »4.I.19« intensiv zu studieren begann. Anschließend an seine zentralen Ausführungen zum »allumfassende[n] Motiv des okkulten Wachstums«, das Sinnett in der »Einheit des Bewusstseins«, das »gleichbedeutend mit dem Streben ist, den göttlichen Gedanken [...] zur Tat zu machen«, sieht, merkt Sinnett an: »Ein Mensch, der auf dem Wege ist, dies zu erreichen, ist nach der zarathustrischen Philosophie ein Mazdaznan. Mazdaznan heisst wörtlich: Verehrer des göttlichen Gedankens, des Meistergedankens.«⁴⁹ Beide Stellen des Textes hat Itten nachdrücklich in seinem Buchexemplar markiert: Sie waren für ihn offenbar als Bekräftigung zu lesen, dass die theosophische Spekulation letztlich in die *Mazdaznanlehre* münden konnte.

Vor diesem historischen Hintergrund ist weiterführend zu fragen, wie sehr Ittens Beschäftigung mit den universalistischen Theorien der *Mazdaznanlehre* nicht nur der Punkt war, der später zur Kollision mit Walter Gropius und einigen anderen Künstlerkollegen am Bauhaus und zu Ittens Demission führte, sondern ihm zunächst einmal – über die tatkräftige Vermittlung Alma Mahlers – die Türen des Bauhauses öffnete?

Nur wenige Tage nach seiner Rückkehr vom schon erwähnten Besuch bei Alma Mahler auf dem Semmering hatte sich Itten am 7. Juli 1918 in die Schweiz zu einem ausgedehnten Sommeraufenthalt in Sigriswil in der Nähe des Thuner Sees zurückgezo-

46 Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933*, hrsg. vom Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin, Berlin und Köln 1998, S. 31ff.

47 Vergleiche entsprechende Tagebucheinträge Ittens, Itten-Archiv Zürich.

48 Alfred Percy Sinnett, *Das Wachstum der Seele*, Leipzig, o. J. Dem Buch ist eine Biographie

Sinnetts aus der Feder Annie Besants, der damaligen Präsidentin der Theosophischen Gesellschaft, vorangestellt (S. I–VIII). Mit Schriften Annie Besants hatte sich Itten ebenfalls intensiv auseinandergesetzt. Vergleiche Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 165, 280.

49 Sinnett o. J. (s. Anm. 48), S. 256.

gen,⁵⁰ der zu den produktivsten Phasen seiner künstlerischen Entwicklung gehörte. Hier arbeitete er unmittelbar vor seinem Wechsel von Wien nach Weimar am Programm einer umfassenden weltanschaulichen Ausweitung seiner künstlerischen Arbeit:⁵¹ Hatte er vorher – in der Tradition Hölzels – über künstlerische Gesetzmäßigkeiten oder über Beziehungen der Künste zueinander nachgedacht, so dehnte sich seine Reflexion nun – getragen von den Anregungen der Mazdaznanlehre und der theosophischen Literatur⁵² – auf prinzipielle weltanschauliche Fragen auf nicht weniger aus, als Fragen zum Verständnis ›des Lebens und der Welt‹ selbst. In dieser Zeit des Rückzugs in die Landschaft seiner Jugendjahre im Sommer 1918 findet er zu einer konzeptuellen Neubesinnung für den im darauffolgenden Jahr anstehenden Wechsel ans Bauhaus in Weimar. In seinen hier entstehenden Tagebuchaufzeichnungen von Herbst 1918 bis Frühjahr 1919 skizziert Itten nahezu alle künstlerischen und kunsttheoretischen Aspekte, die er in seiner ab Herbst 1919 einsetzenden Tätigkeit am Bauhaus umsetzte:

Rhythmus und Harmonik in Musik und Malerei, Polaritätenlehre, Farbenlehre, Ausdrucksform, Analysen Alter Meister, Zeit-Raum-Bewegung als Thema.⁵³ Itten selbst hat diese umfassende konzeptuelle Positionsbestimmung in ihrer Bedeutung für seine weitere Arbeit – wie ein Brief vom 2. September 1918 an Anna Höllering dokumentiert – schon zu diesem Zeitpunkt genau reflektiert: »Mein Kopf brennt noch voll innerer Glut. Ich schreibe eben die erste Skizze für die Vorträge. Ich sehe noch eine ungeheure Aufgabe zu bewältigen, aber das Gerippe ist da für meine ganze Lebensarbeit. Manchmal ist mir alles das so schrecklich deutlich, daß ich anfangs zu zweifeln, ob dies auch wirklich wahr sei.«⁵⁴ Neu hinzukommt die Absicht einer weitreichenden weltanschaulichen Fundierung, in der wichtige Impulse aus der Mazdaznanlehre Hanishs einfließen.⁵⁵ Zugleich aber ist Itten auch von einer intensiven philosophischen Lektüre anderer Schriften wie etwa von Schellings *Philosophie der Kunst* und von dessen Ausführungen *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* begleitet.⁵⁶

Schon an diesem Punkt wird deutlich, dass Ittens esoterische Interessen u. a. für die Theosophie und Mazdaznanlehre keineswegs lediglich als zeitbedingte Modeerscheinung zu bewerten oder gar im Nachlauf zu den theosophischen Neigungen anderer prominenter Künstler wie Wassily Kandinsky oder Piet Mondrian zu verstehen sind. Ittens (im Nachlass überlieferte) Bibliothek dokumentiert eine bemerkenswerte Belesenheit. Die Einzelbetrachtung seiner Werke zeigt, dass seine Reflexion dort auf spezifische Weise in den ikonologischen Hintergrund seiner künstlerischen Arbeit eingegangen ist.

50 Seine Abreise kündigte Itten in einem am 3. Juli 1918 verfassten Brief an Anna Höllering (Itten-Archiv Zürich) für den nächsten oder übernächsten Tag an, tatsächlich hat er sich – wie eine Tagebuchnotiz erweist (Tagebuch VII, S. 79, Badura-Triska 1990 [s. Anm. 2], S. 280) erst am 7. Juli 1918 auf die Reise begeben.

51 Siehe hierzu Ittens Aufzeichnungen im Tagebuch VIII und IX, Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 298ff., 308ff.

52 So etwa von Leadbeater und Besant *Gedankenformen* oder Leadbeaters *Der unsichtbare*

Mensch, vergleiche das Tagebuch VII, S. 78, Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 280.

53 Tagebuch IX, S. 77–97, Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), S. 334ff.

54 Brief Ittens vom 2. September 1918 (»Auf der Zelg«) an Anna Höllering in Wien. Itten-Archiv Zürich. Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 61.

55 Tagebuch IX, S. 79ff., besonders S. 82, Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 334f.

56 Tagebuch IX, S. 62ff., Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), S. 329f. Vergleiche hierzu auch Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 113ff.

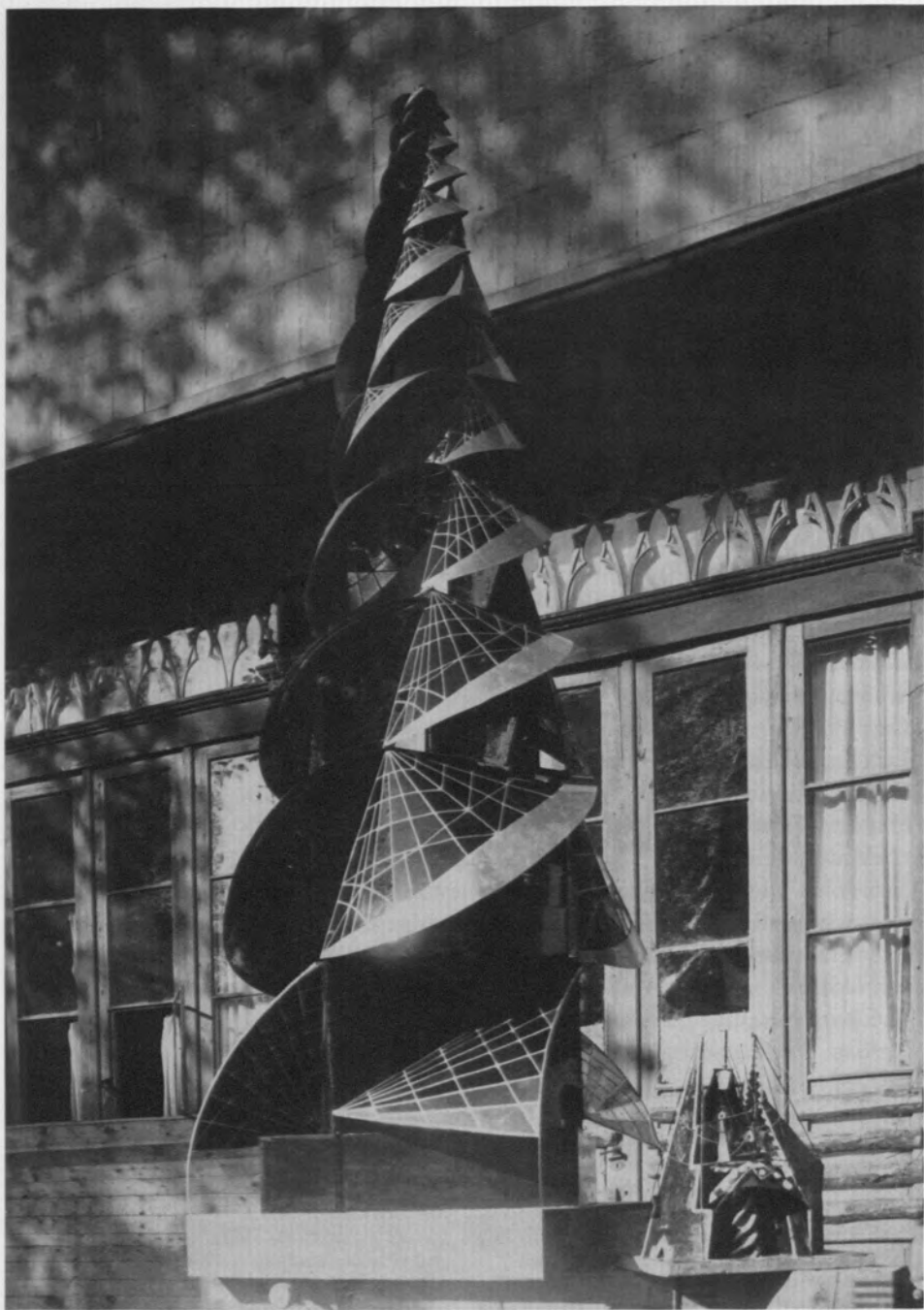


Abb. 13: Johannes Ittens, *Turm des Lichts/Feuers* (verschollen), 1920, Originalfoto (Ausschnitt)

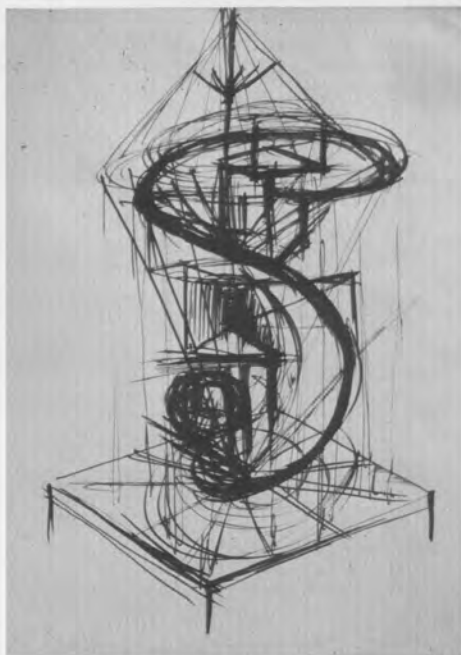


Abb. 14: Johannes Itten, Studie zum *Turm des Lichts/Feuers*, 1919, Tagebuch IX, S. 180

II. Itten »Turm des Feuers«, ein »Turm des Lichts«?

Das erste und ambitionierteste Kunstwerk, das Johannes Itten nach seiner Berufung ans Weimarer Bauhaus im Winter des Jahres 1919 begann, war seine bis heute unter dem Titel *Turm des Feuers* bekannte Architekturplastik (Abb. 13). Die Vor- und Entstehungsgeschichte zu diesem Werk und Ittens Beschäftigung mit dem Turmthema sind besonders geeignet, Ittens grundlegenden Wechsel zu einer symbolisch-esoterischen Konzeption seiner Kunst aufzuzeigen. Schon die Benennung des Werkes ist problematisch, weil dieser Titel erst Jahrzehnte später vom Künstler hinzugefügt worden ist.⁵⁷ In der Entstehungszeit sprach Itten von seinem Turmprojekt als »Architekturplastik«,⁵⁸ als »Glockenturm«,⁵⁹ als »zwölfteiligen Turm«⁶⁰ oder als »Glaskurm«.⁶¹ Auf der Internationalen Kunstgewerbe-Ausstellung von 1925 in Paris wurde das Werk mit dem historisch authentischen Titel »la Tour de la Lumière« als *Turm des Lichtes* vorgestellt.⁶² Heute ist dieses Schlüsselwerk des frühen Bauhauses verschollen. Lediglich dokumentarische Aufnahmen, Ittens Entwurfsskizzen sowie Rekonstruktionen vermitteln einen Ein-

57 Vergleiche Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 142.

58 Itten, Brief an Anna Höllering, 22. Januar 1920 (Itten-Archiv Zürich).

59 Itten, Brief an Anna Höllering, 15. Februar 1920 (Itten-Archiv Zürich).

60 Itten, Brief an Anna Höllering, 15. Februar 1920 (Itten-Archiv Zürich).

61 Itten, Brief an Anna Höllering, 14. Juni 1920 (Itten-Archiv Zürich).

62 G. de Cordis, »L'Exposition des Arts Décoratifs«, in: *Revue Moderne*, Paris 26/2 (30. Januar

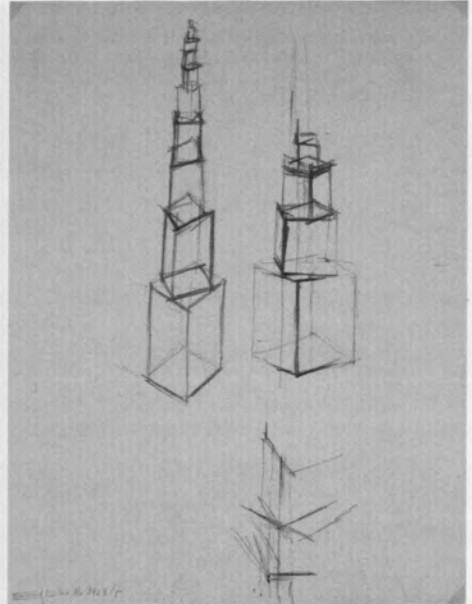
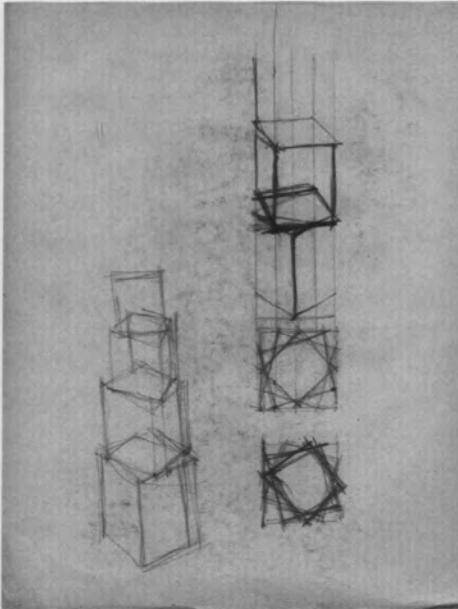


Abb. 15–16: Johannes Itten, Entwurfsskizzen und Konstruktionszeichnungen zum *Turm des Lichts/Feuers*, 1920, Tagebuch IX, S. 192–193

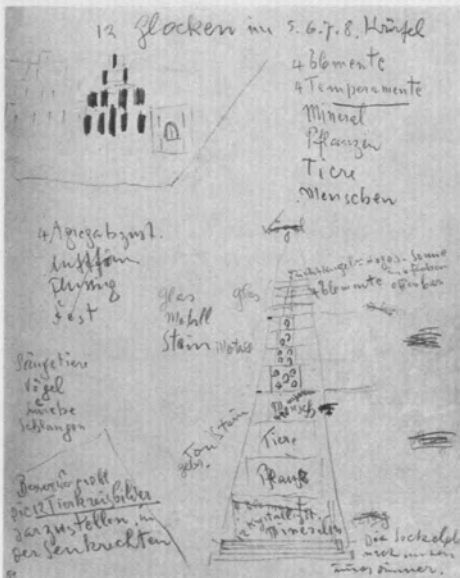


Abb. 17: Johannes Itten, Skizzen zum *Turm des Lichts/Feuers*, 1920, Tagebuch VIII, S. 51



Abb. 18: Lyonel Feininger, *Kathedrale*,
Titelblatt für: *Manifest und Programm des
Staatlichen Bauhauses*, 1919

druck (Abb. 14): Itten hat das Bewegungsmotiv der Spirale, das ihn schon 1916 in seiner Malerei beschäftigt hatte (Abb. 2), hier monumental ins Dreidimensionale umgesetzt. In zwölfteilig sich verjüngender Abstufung ist das Turmmotiv dynamisch entwickelt, dabei begleitet von sphärisch gewölbten farbigen Glasfächern. Ittens Entwurfszeichnungen und Notizen belegen, dass er die Konstruktion des Turmes zahlenbezogen auf bestimmte mathematische Proportionen hin berechnete (Abb. 15–16). Ursprünglich waren in den oberen Registern kleine Glöckchen vorgesehen.

Johannes Itten war davon überzeugt, »daß es nur die Maler sein können, die neue Architektur zu schaffen«,⁶³ um damit die von Gropius im Bauhaus-Manifest formulierte Utopie eines »neuen Bau[s] der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei« einzulösen.⁶⁴ Abweichend von den expressionis-

1926), S. 26ff.: »En 1919, il exécuta son œuvre maîtresse: le monument à la ville de Weimar, *la Tour de la Lumière* qui classa Monsieur Itten parmi les architectes et sculpteurs les plus distingués de son pays.«

63 Brief von Oskar Schlemmer an Otto Meyer-Amden, 23. Juni 1921, Abschrift im Bauhaus-

Archiv Berlin, zitiert nach der Quellsammlung bei Magdalena Droste, »Zu den Dokumenten«, in: Katalog *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten* 1994 (s. Anm. 40), S. 458, Dokument 34.

64 Vergleiche Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 63; Helfenstein/Mentha 1992 (s. Anm. 2), S. 45.

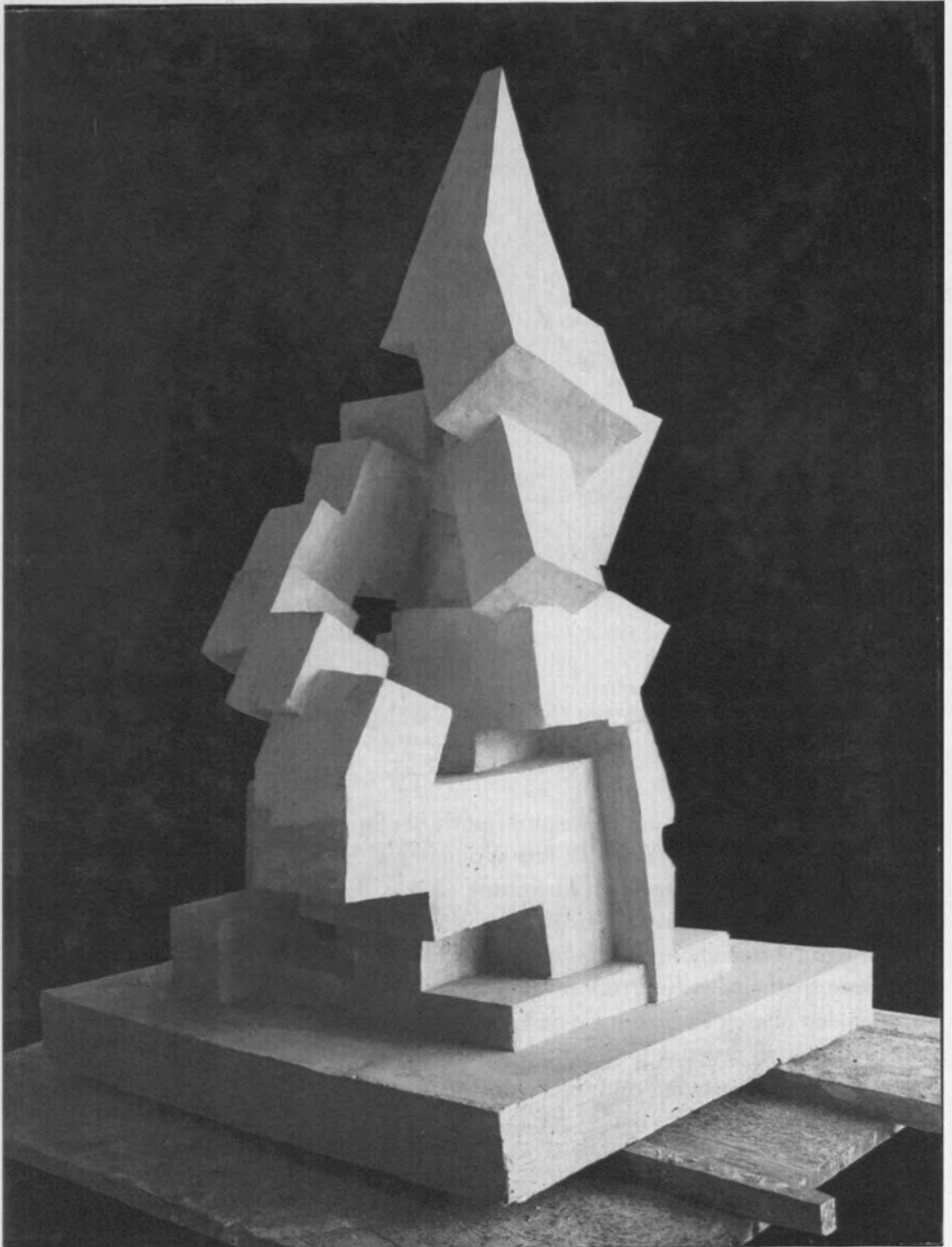


Abb. 19: Johannes Itten, *Würfelkomposition*, 1919



Abb. 20: Johannes Itten, Architekturentwürfe (Tagebuch IX, S. 67), 1918



Abb. 21: Johannes Itten, Architekturentwürfe (Tagebuch IX, S. 69), 1918

tischen und spätkubistischen Variationen kristalliner Turmbildungen bei Walter Klemm, Lyonel Feininger (Abb. 18) oder der emphatischen Lichtsymbolik bei Wilhelm Morgener und anderen hatte Itten in seinem *Turm des Lichtes* versucht, das Bedeutungsfeld des Turmthemas mit ebenso komplexen wie abstrakten symbolischen Bedeutungen aufzuladen. Der Turm war vor allem als symbolisches Gebilde geplant: Nicht weniger als eine symbolische Kosmologie wollte Itten veranschaulichen, in der die zwölfteilige Gliederung des Turms zum Bild für die zwölf Stufen einer von unten nach oben, von den Mineralien über die Pflanzen, Tiere, Menschen bis zum »Logos« und der »Sonne« als Symbol Gottes aufsteigenden Evolution wird. Das ist in seinen Entwurfsskizzen zu studieren (Abb. 17). Die symbolische Überhöhung dieses *Turms des Lichtes* hat Itten selbst zusammengefasst: »Mein Turm ein Zeichen des Lichtes / der Wahrheit / mit dem Glockenspiel der Musik.«⁶⁵ Anspielungen an die zwölf Tierkreiszeichen, die vier Elemente und die verschiedenen Aggregatzustände treten als weitere mögliche Referenzpunkte einer esoterischen Symbolik hinzu. Das Material der Plastik selbst hat Itten dabei ebenfalls strikt symbolisch gedeutet. An die Stelle der bildhauerischen Arbeit tritt die immaterielle »Gedankenarchitektur«, die bildhauerisch-architektonische Plastik wird zum »Weltanschauungskunstwerk«. Diese Tendenz in Ittens Kunst, eine »höchst mögliche Entmaterialisierung der Einzeldinge« zu erreichen, war nicht zuletzt auch von Wassily Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* von 1911/12 angeregt.

⁶⁵ Tempelherrenhaus-Tagebuch, S. 37 (nach dem 7. Juli 1920).

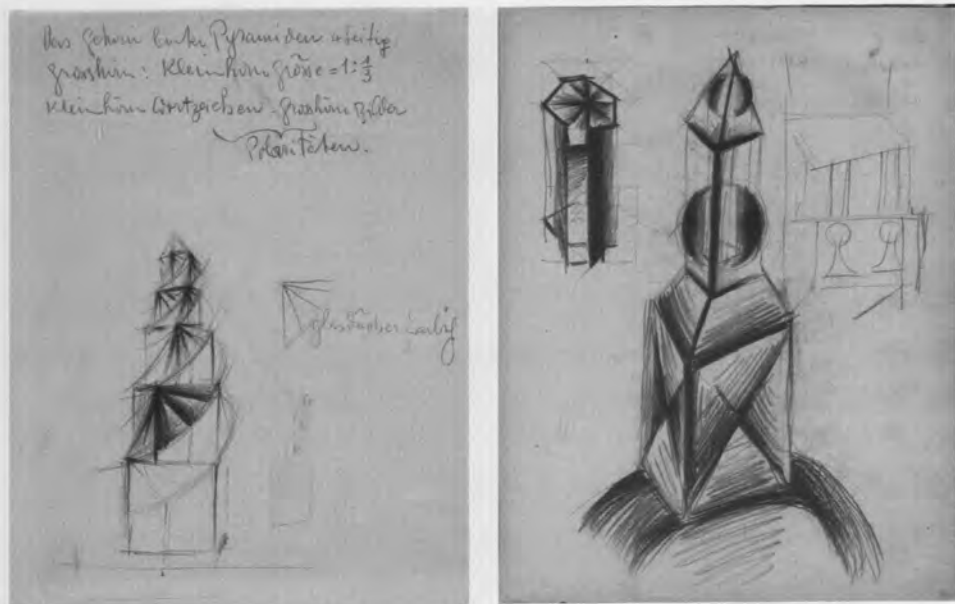


Abb. 22–23: Johannes Itten, Entwurfsskizzen und Konstruktionszeichnungen zum *Turm des Lichts/Feuers*, 1920, Tagebuch IX, S. 196–197

Schon Ende 1916 hatte Itten das utopische Ideal eines radikal vom Materiellen gelösten Kunstwerks formuliert: »Ich will zukünftig gar kein Kunstwerk mehr machen. Nur Gedankenkonzentration, diese darstellen. Das Beten ist auch Gedankenkonzentration auf Gott. Malen heißt, sich konzentrieren auf Farbe-Form.«⁶⁶ Ittens künstlerische Absicht, eine »höchst mögliche Entmaterialisierung der Einzeldinge«⁶⁷ zu erreichen, zeichnet sich auch in Ittens *Würfelkomposition* (Abb. 19) von 1919 ab: In streng komponierter Aufwärtsbewegung scheinen in der *Würfelkomposition* die dynamisch ineinander greifenden Kuben zur Dreiecksspitze aufzugipfeln. Unter den Vorzeichen einer spätkubistischen Formensprache des Kristallinen sind hier die expressiv aufgeschichteten Gipskuben gebildet. Ittens Aufzeichnungen zeigen, dass er auch hier schon versuchte, der Plastik Farbe hinzuzufügen: In Anlehnung an die Systematisierungen der Farbe-Ton-Entsprechungen bei Josef Matthias Hauer ordnete er den einzelnen Formelementen Farben zu. Wie im *Turm des Lichts* sollten damit auch schon in der *Würfelkomposition* die verschiedenen Künste – Plastik, Architektur und Malerei – symbolisch zusammengefasst werden.

Zeitgenossen wie Lothar Schreyer, die Ittens *Würfelkomposition* am Bauhaus sahen, bewerteten dieses Werk als »absolute Plastik«, in der sie in esoterisch-spiritueller Deutung ein »Kosmisches Sinnbild« erkennen wollten. Emphatisch rühmt Schreyer die *Würfelkomposition* als »Durchbruch aus dem Naturalismus und Idealismus in die absolute Plastik. Spiegelung aus Gestirnkräften. Kosmisches Sinnbild, Zu den Grundkon-

66 Tagebuch IV, S. 14, Wien, Oktober/November 1916, Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 144.

67 Tagebuch IX, S. 15, 31. Juli 1918, Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 313.



Abb. 24–25: Johannes Itten, Architekturentwürfe (Tagebuch IX, S. 136–137), 1919, Johannes Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

zeptionen von Pyramide, Tempeltor, Turm vergangener Stile ist hier ein neues Sinnbild des Sakralen hinzugefügt: die Melodie einer Opferflamme, in der sich Stein, Schatten und Licht hinopfern ... Erhebung der Materie«. ⁶⁸ Während in der *Würfelkomposition* die traditionellen bildhauerische Bearbeitung des plastischen Materials mit dem utopischen Überbau noch nicht weiterführend verbunden ist, hat Itten im *Turm des Lichts* die Aspekte der symbolischen Konzeptualisierung und Entmaterialisierung der Plastik weiter voran getrieben und das Bedeutungsfeld des Turmthemas von einem grundsätzlich neuen Ausgangspunkt aus mit wesentlich komplexeren und zugleich abstrakteren symbolischen Bedeutungszuordnungen entwickelt: Über eine rapide Akzentverschiebung vom Materiellen ins Geistige trat nun an die Stelle des bildhauerischen Materials Zug um Zug eine immaterielle Gedankenarchitektur.

Ittens erste Impulse zur Gestaltung des *Turm des Lichts* reichen bis in Architekturentwürfe aus dem Spätsommer 1918 zurück: Itten skizzierte hier einen utopischen Plan einer aus Beton zu bauenden Kirche, der freilich niemals umgesetzt wurde (Abb. 20–21). Es handelt sich um eine fensterlose »kleine Kirche mit farbigem Oberlicht«, die ihr Licht ausschließlich durch ein in den Turm integriertes farbiges Glas erhalten sollte. In diesem Kirchenentwurf ist schon die für Ittens *Turm des Lichts* später grundlegende

68 Lothar Schreyer, *Ein Jahrtausend deutscher Kunst*, Hamburg 1954, S. 492. Auf diese wichtige rezeptionsgeschichtliche Quelle hat Andreas Franzke, »Zu den plastischen Werken

Ittens«, in: *Katalog Johannes Itten. Künstler und Lehrer* 1984 (s. Anm. 8), S. 94, vor allem mit Blick auf die Datierung der Fertigstellung der Plastik aufmerksam gemacht.

Idee, die Drehbewegung des Turms mit einer Farbe-Licht-Achse zu verbinden, angelegt: Ausdrücklich vermerkt Itten auf dem Blatt, »Orgel und Kanzel sind so angeordnet, daß sie im stärksten Licht sind, das sich dann von da aus abstuft bis in das Halbdunkel«. ⁶⁹ Einstweilen ist ungeklärt, aus welchem Anlass und mit welcher Absicht Itten einen solchen Kirchenbau konzipierte. Möglicherweise wurde dieses Projekt durch die Lektüre von Schellings *Philosophie der Kunst*, die Itten gerade in dieser Zeit las, ange-regt. Die Anstreichungen belegen jedenfalls, dass er sich besonders für Schellings archi-tekturephilosophische Reflexionen interessierte: Schellings Überlegung, dass die Archi-tekturetur als eine »anorganische Form der Plastik« zu verstehen sei, ⁷⁰ kann auf Ittens architekturplastische Experimente bezogen werden. Bemerkenswert ist, dass die ersten Ideen für die Konzeption des *Turm des Lichts* nicht plastischen, sondern architekto-nischen Ursprungs sind, wie ja Itten auch vom *Turm des Lichts* als einer »Architektur-plastik« sprach. Aus Ittens Weimarer Zeit sind weitere Skizzen zu Kirchenräumen mit gedrehten Turmmotiven erhalten (Abb. 22–23).

Wie leicht Itten die abstrakte Bedeutung dieses Architekturmotivs von symbolischen Bezügen an eine Kirche abzulösen wusste, zeigt sein im Frühjahr 1919 entstandener Ent-wurf, in dem er das Motiv einer in sich gedrehten turmartigen Architektur auf ein Wohn- und Atelierhaus übertrug (Abb. 24–25). In seinem *Kinderbild* von 1921/22 (Abb. 26) kehrt das Motiv prominent als symbolisches Bild seines Weimarer Ateliers wieder.

Es ist bemerkenswert, dass aus Ittens Vorkurs schon im Jahre 1920 plastische Model-le wie der *Spiral-Turm* von Nikolai Wassiljew (Abb. 30) überliefert sind, die unmittelbar Ittens Turmprojekt reflektieren. Dies zeigt, dass Ittens Überlegungen zum *Turm des Lichts* offenbar umgehend in seine Vorkurslehre einfließen: So sind in Wassiljews *Spi-ral-Turm* die charakteristischen Motive eines dreiteilig abgestuften und aus gegeneinan-der gedrehten Platten gebildeten Sockels, eines siebenstufig proportionierten Turmkör-pers und einer von unten nach oben ausgespannten Spiralbewegung zu finden, wie sie in ähnlicher Form schon Itten beschäftigt hatten. Die Tatsache, dass Ittens Entwürfe zum *Turm des Lichts* schon in den ersten drei Januarwochen des Jahres 1920 abge-schlossen waren, zeigt, dass sein Projekt nicht aus Vladimir Tatlins bekanntem *Denk-mal für die III. Internationale* abgeleitet werden kann, das erst im Laufe des Jahres 1920 als Symbol einer politisch-gesellschaftlichen Utopie konzipiert und im November des-selben Jahres errichtet wurde (Abb. 27). Der Turmentwurf der schwedischen Künstlerin Hilma Af Klint wiederum, der ebenfalls im Jahre 1920 skizziert wurde, gipfelt in der Turmspitze im farbig differenzierten Hexagramm (Abb. 28).

Einer der aufregendsten Vergleiche hinsichtlich der bei Itten anzutreffenden eigen-tümlichen symbolischen Verbindung von Turmmotiv und Licht, führt in die Architek-turgeschichte zurück: ⁷¹ In Borrominis Kirche *Sant'Ivo alla Sapienza* in Rom (Abb. 29) endet die (1652 vollendete) Kuppel im Bereich der Laterne in einer an die Zikkurat er-

69 Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 331.

70 Friedrich W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst* (1859), Darmstadt 1980, S. 224.

71 Rolf Bothe hat zum ersten Mal auf diesen Ver-gleich aufmerksam gemacht (»Der Turm des

Feuers«, in: Katalog *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten* 1994 [s. Anm. 40], S. 73–82, hier: S. 77ff. Vgl. Helmut Minkowski, *Vermu-tungen über den Turm zu Babel*, Freren 1991).



Abb. 26: Johannes Itten, *Kinderbild*, 1921/22, Kunsthaus Zürich



Abb. 27: Vladimir Tatlin, *Der Turm. Denkmal für die III. Internationale*, Fotografie 1920

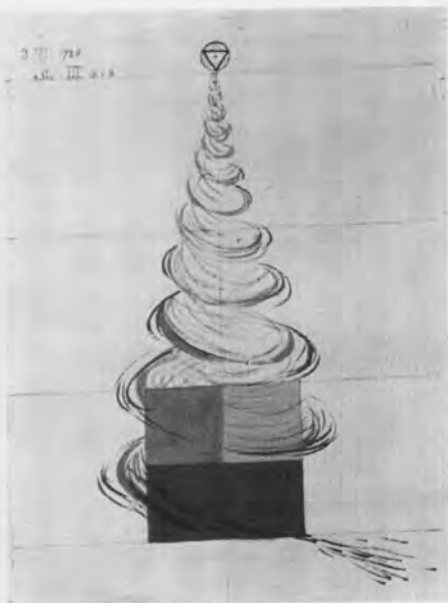


Abb. 28: Hilma Af Klint, *Spiralturm*, 1920, Stiftelsen Hilma Af Klint, Lärna, Schweden

innernden Spiralbewegung, die im markantem Krönungsmotiv einer Flamme endet. Auch wenn Ittens *Turm des Lichts* nicht unmittelbar aus einer direkten Auseinandersetzung mit Borrominis Kuppel verstanden werden kann, weil Ittens ersten Entwürfe nicht aus einer *Spiralbewegung*, sondern aus einer Drehbewegung *gegeneinander versetzter Kuben* entwickelt wurden, sind die Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden ›Turmmotiven‹ doch auffällig. Aus völlig verschiedenen kunst- und architekturgeschichtlichen Zusammenhängen beziehen sich beide auf eine gemeinsame geistesgeschichtliche Wurzel: Sowohl Borrominis spiralförmiger Kuppelabschluss von *Sant'Ivo alla Sapienza* als auch Ittens *Turm des Lichts* stehen thematisch in ihrer Symbolik in der gemeinsamen Traditionslinie einer zarathustrischen Vorstellung einer Umkehrung der babylonischen Sprachverwirrung auf dem Wege einer Aufstiegsbewegung der Erkenntnis, wie sie architekturhistorisch am Motiv der Zikkurat festgemacht wurde. Was im *Turm zu Babel* in die Sprachverwirrung führte, sollte bei Borromini in der Aufstiegsbewegung zur einenden Krone des Feuers auf der spiralförmigen Laterne der Universitätskirche und bei Itten im Aufstieg des Turms zum Licht wieder aufgehoben werden.

Dieser Zusammenhang unterstreicht einmal mehr, wie sehr Itten seinen *Turm des Lichts* als programmatisches weltanschauliches Werk am Bauhaus konzipierte, als Symbol eines Einheitsideals, das Walter Gropius im Bauhausmanifest von 1919 als soziale Utopie für die geistige Verbindung der verschiedenen Künstler, Handwerker und Schüler am Bauhaus formuliert hatte.



Abb. 29: Francesco Borromini, *Kuppel von Sant'Ivo alla Sapienza*, 1652, Rom

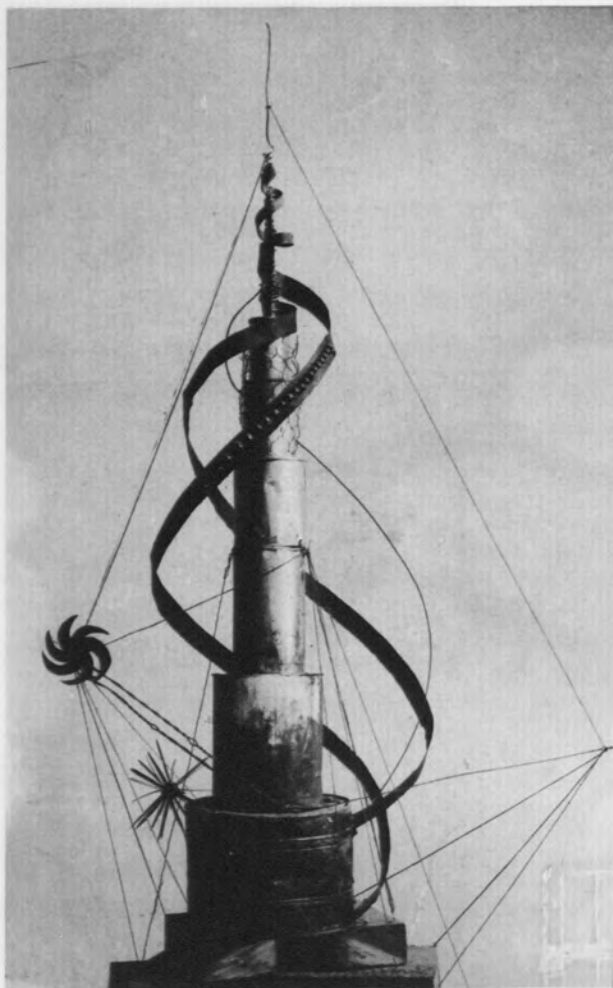


Abb. 30: Nikolai Wassiljew, *Spiral-Turm* (Vorkursarbeit), um 1920, Foto Bauhaus-Universität Weimar, X/20

III. Ittens Münchner Vortrag vom 2. Februar 1919 – ein unbekanntes Schlüsseldokument

Es ist bemerkenswert, dass Itten genau zu dem Zeitpunkt der ersten Begegnung mit Walter Gropius, die den Auftakt für seinen späteren Weg ans Bauhaus bildete, zu einer – auch für seine künstlerische Arbeit und kunsttheoretische Reflexion wichtige – intensivierte Auseinandersetzung mit theosophischen Schriften und der Mazdaznanlehre fand. Wie schon in der Betrachtung des *Turm des Lichts* (*Turm des Feuers*) deutlich wurde, hat Itten diesen theosophischen Hintergrund als ikonologische Quelle seiner kunsttheoretischen Reflexion und künstlerischen Konzeption auch am Bauhaus nicht

aufgegeben, sondern in synkretistischer Weise komplex mit Elementen anderer weltanschaulicher Lehren, wie der Mazdaznanlehre amalgamiert. Die Theosophie blieb dabei mit ihren esoterisch-gnostischen, philosophischen und religiösen Theorien zur stufenweise aufsteigenden Erkenntnisfähigkeit des Menschen, ihrer Lichtsymbolik, mit ihren kulturhistorischen Entwicklungsideologien und ihrer Einbindung östlicher Philosophien zuvörderst auf der Ebene der weltanschaulichen und kunstphilosophischen Reflexion für Itten wichtig. Auf diesem Nährboden konnten Ittens spezifisch auf die Kunst bezogenen Überlegungen wachsen, so etwa die symbolische Überhöhung seines *Turms des Lichts*.

Aber was genau waren die kunsttheoretischen und kunstphilosophischen Überlegungen Ittens, die Gropius in dieser Zeit näher kennenlernen konnte?

Zur Beantwortung dieser Frage kann an dieser Stelle ein bislang unbekanntes Textmanuskript von Johannes Itten vom 4. Februar 1919 vorgelegt werden, das aus mehreren Gründen als wichtigstes Schlüsseldokument für Ittens weltanschauliche und kunstphilosophische Überzeugungen unmittelbar vor seiner Berufung ans Bauhaus in Weimar zu werten ist und ihn auf seinem Weg dorthin begleitete. Der Text belegt erstmals, wie sehr Itten unmittelbar vor seiner Berufung ans Bauhaus versuchte, seine gesamte künstlerische und kunstphilosophische Reflexion weltanschaulich auszuweiten, und dabei schon zu diesem frühen Zeitpunkt entscheidende Impulse aus der esoterischen Mazdaznanlehre aufnahm.

Der Text trägt den Titel »MENSCHHEITSENTW.[ICKLUNG] KUNSTENTW.[ICKLUNG] / MACHT DER KONZENTRATION« und ist in partienweise kalligraphisch ausgestalteter Reinschrift ausgeführt (Abb. 31–34). Dies und die Tatsache, dass Itten mehrfach am Rande das Stichwort »Diapositive« vermerkte, lassen darauf schließen, dass es sich um ein Vortragsmanuskript handelt. Die erste der vier paginierten Seiten des Vortragsmanuskripts ist mit Ort und Datum, »München, 4. II.19.«, versehen. Einige wenige Bleistiftnotizen wurden offenkundig später hinzugefügt.

Auch wenn – auf der Basis der Quellenlage – einstweilen nicht zu präzisieren ist, auf welchen konkreten Anlass sich die Ortsangabe »München« am Kopf des Textes bezieht,⁷² so fügt sich das Datum seiner Entstehung so präzise in die Chronologie der Vorgeschichte von Ittens Berufung ans Bauhaus durch Walter Gropius ein, dass anzunehmen ist, Itten habe Gropius seine hier erstmals weitreichend ausgeführten weltanschaulichen Überzeugungen wenigstens dem Sinne nach umrissen. Die ist um so wahrscheinlicher, als Itten in seinem »1. Vortrag in Weimar« über »Die Kunst der Gegenwart und die dreifache Veranlagung des Menschen«, den Itten im Lauf des Jahres 1920 am Bauhaus hielt, inhaltlich eng an seinen Vortrag vom 4. Februar 1919 anschließt. Dies

72 Ittens Wiener Tagebuchaufzeichnungen im Tagebuch VII und IX, die kontinuierlich seine Unterrichtsvorbereitungen und kunsttheoretische Reflexion in Wien dokumentieren, weisen zwischen dem 26. Januar 1919 und dem 15. Februar 1919 eine nahezu dreiwöchige Lücke auf, die eine

zeitweise Abwesenheit Ittens nahelegen (Vergleiche Tagebuch VII, S. 106f., Badura-Triska 1990 [s. Anm. 2], Bd. 1, S. 286f., Tagebuch IX, S. 104ff., Badura-Triska 1990 [s. Anm. 2], Bd. 1, S. 345ff.).

spricht ebenfalls dafür, dass Itten seinen »Münchener Vortrag« als programmatische Positionsbestimmung für seine Zeit am Bauhaus verstand.

All dies dokumentiert, dass Ittens Ausführungen vom 4. Februar 1919 ihre programmatische Bedeutung für seine weltanschaulichen Überzeugungen während seiner im Herbst desselben Jahres beginnenden Tätigkeit am Weimarer Bauhaus behielten, und es gibt keinen vernünftigen Grund, anzunehmen, dass er über diese Aspekte nicht auch mit Walter Gropius im Zuge der Vorgespräche zu seiner Berufung ans Weimarer Bauhaus sprach.

Einer Betrachtung dieses Textes aus dem Jahre 1919 muss – zu einem angemessenen historischen Verständnis der Begrifflichkeit – vorausgeschickt werden, dass die in der nationalsozialistischen Diktatur und Rassenideologie nach 1933 unauslöschlich mit dem Stempel der Unmenschlichkeit versehenen Stichworte der »Rassen«-Lehre⁷³ bei Johannes Itten nicht unter rassistischen oder gar antisemitischen Vorzeichen zu lesen sind, sondern unter den Vorzeichen der Entwicklungsideologien der Theosophie und der Mazdaznanlehre stehen. Mit großer Intensität hat Itten seit seinen Stuttgarter Jahren kontinuierlich die außereuropäische Kunst Afrikas und Asiens studiert⁷⁴ und diese als genuine Kunstschöpfungen respektiert. Itten hat – wie seine Bibliothek dokumentiert – zahlreiche Publikationen zur außereuropäischen Kunst gesammelt und künstlerisch durchgearbeitet. Schon im Winter 1938 begann Itten als Leiter des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich, Zeichen gegen die nationalsozialistische Barbarei in Deutschland zu setzen, indem er zum Beispiel die große Sammlung afrikanischer Kunst des Baron Eduard von der Heydt und andere dort befindliche Werke der außereuropäischen Kunst, die später in das ebenfalls von ihm geleitete Rietberg Museum für außereuropäische Kunst übergangen, für ihre spätere Präsentation vorbereitete.⁷⁵

Auch finden sich in Ittens Aufzeichnungen an keiner Stelle antijüdische oder antisemitische Bemerkungen.⁷⁶ Im Gegenteil: Itten verstand die jüdische Kultur in einem großen historischen Zusammenhang mit dem frühen Christentum und als integralen Bestandteil einer für ihn ehrwürdigen gnostischen Tradition, mit der er sich anhand vieler Publikationen, die sich in seiner Bibliothek befanden, beschäftigte.⁷⁷ Einer der eindrucksvollen Beweise hierfür ist das ebenso kostbar, wie liebevoll von Itten im Juli 1920 gebundene Buchexemplar, der von dem jüdischen Religionsphilosophen Martin Buber 1919 publizierten *Ekstatischen Konfessionen*, mit dem sich Itten auch inhaltlich intensiv auseinandersetzte.⁷⁸ In den Auseinandersetzungen am Bauhaus wurde Itten

73 In Ittens Tagebuch »Herrliberg 1922« ist zum ersten Mal der Begriff der »Eugenik« notiert, S. 118–121.

74 Badura-Triska 1990 (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 88ff., 98f. Rainer K. Wick, *Johannes Itten. Bildanalytischen*, Ravensburg 1988, S. 68.

75 Ebd., S. 68.

76 Dies stellt zutreffend auch Magdalena Droste fest (Droste 1998 [s. Anm. 46], S. 264).

77 Siehe zum Beispiel die von Itten intensiv mit

Anmerkungen versehene Publikation von Erich Bischoff, *Im Reiche der Gnosis. Die mystischen Lehren des jüdischen und christlichen Gnostizismus, des Mandäismus und Manichäismus und ihr babylonisch-astraler Ursprung*, Leipzig 1906 (Itten-Archiv Zürich).

78 Martin Buber, *Ekstatische Konfessionen*, [Jena 1909] o. O. 1919 (Itten-Archiv Zürich). Auf der letzten Seite ist handschriftlich das Datum »20. Juli 1920« vermerkt.

ausdrücklich einer ›jüdischen‹ Fraktion zugerechnet. So klagt Walter Gropius in einem Brief an Lily Hildebrandt vom April 1920 über die internen Querelen am Bauhaus:

»Das Bauhaus kracht hier in allen Fugen [...], Ittenschüler kontra Germanen, der außerordentlich heftig wurde. Die Sache ist die: Die geistvoll-jüdische Gruppe Singer-Adler ist utopig geworden und hat leider auch Itten erheblich beeinflusst. Mit diesem Hebel wollen sie das ganze Bauhaus in die Hand bekommen. Da lehnten sich die Arier begreiflicher Weise auf. Ich muß nun schlichten. [...] Es ist mir klar, daß Leute wie Singer-Adler nicht ans Bauhaus gehören und mit der Zeit fort müssen, wenn Ruhe eintreten soll.«⁷⁹

Erst in der jüngeren Forschung wurde der schwierige und längst nicht abgeschlossene Versuch unternommen, die Konjunktur der Rassenlehren in präzisierten historischen Perspektiven von der Frage des nationalsozialistischen Rassenwahns getrennt zu analysieren, um den von der nationalsozialistischen Ideologie unabhängigen wissenschafts- und geistesgeschichtlichen Zusammenhängen dieses Themas historisch gerecht werden zu können. Zutreffend betont Werner Brill, dass die Idee der »Rassenhygiene«, die »nach dem Ersten Weltkrieg zunächst in akademischen Kreisen, später auch in der Öffentlichkeit eine wachsende Bedeutung« erhielt, »keineswegs mit den späteren NS-Rassenlehren gleichzusetzen ist«.⁸⁰

Aus diesem zeitgenössischen Kontext hat Itten zweifellos einzelne zeitbedingte Aspekte und Denkfiguren in seine Vorstellung einer weltgeschichtlichen »Menschheits- und Kunstentwicklung« aufgenommen, wenn er von der »Evolution der Menschheit« oder von der »Evolutionierung der weissen, arischen Rasse« spricht. Aber diese bei Itten entwickelte Vorstellung einer positiven »Evolutionierung« mündet in eine emphatisch vorgebrachte Idee der »Freiheit« des einzelnen Menschen, einer »Willensfreiheit« und »Selbstherrschaft«, die »von allem fremden Gesetz« gelöst ist, und wird nicht begleitet von den – in dieser Zeit schon verbreiteten – Abgründen der Vorstellung ›minderwertiger Menschen oder Kulturen‹: Auch wenn Ittens Überlegungen in manchem weltanschaulichen Aspekt fragwürdig bleiben, so ist doch andererseits auch hervorzuheben, dass sich hier keine Vorstellungen eines »Rassismus [...] gegen fremde Rassen« oder eines »Sozialrassismus [...] gegen bestimmte, nicht ethnisch abgrenzbare Bevölkerungsgruppen (›Minderwertige‹)«, wie sie Brill in den Rasselehren in der Weimarer Republik, zwischen 1919 und 1933 vielfach diagnostiziert, finden.⁸¹

Ittens Text lautet im Zusammenhang:⁸²

79 Die Originalquelle befindet sich im Getty Center, Santa Monica, CA (Kopie im Bauhaus-Archiv, Berlin). Zitiert nach Katalog *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten* 1994 (s. Anm. 40), S. 455f.

80 Siehe hierzu den Überblick von Werner Brill (*Kollektiver Wahn. Eugenik und Antisemitismus. deutsche Paranoia mit Kontinuität*, <http://www.werner-brill.de/dtparan.htm>) über die aktuellen, grundlegenden jüngeren

Forschungsbemühungen, sowie Peter Weingart/Jürgen Kroll/Kurt Bayertz, *Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland*, Frankfurt/M. 1992.

81 Siehe hierzu Brill (s. Anm. 80).

82 Vier paginierte Seiten auf zwei Blättern, Tusche mit (späteren) Bleistiftergänzungen, 28,2 x 21,5 cm, Itten-Archiv Zürich.

München 4.II.19.

MENSCHHEITSENTW.[ICKLUNG] KUNSTENTW.[ICKLUNG]

MACHT DER KONZENTRATION.

Ruf

Schöpfung

I. Konzentr.[ation] Vor jeder Entwicklung muss etwas Geschaffenes welches sich entwickeln kann, vorhanden sein.

Polarität

Atom – Aether

Ruhe Bewegung.[ung]

Intelligenz

Vermittlung⁸³

Elementarreich

Durchdringung von Atom u.[nd]

Aether Elektronen, Elemente

Die Verschiedenheit ihrer

Stellungen, Vibrierungen, Zeit

Raum – Ursache

Karma im Elementarreich.

II. Konzentr.[ation] Komet der erste Körper der mineral.[iches] Reich ermögl.[icht]

Elektro-magn.[etische] Konzentr.[ation]

Evolution, Mineralreich

mat.[eruell]

Die Evolution hat als Ziel die

vollendete Vibrierung des Geistes

im Stoffe. Sodann das Endprodukt

der ganzen Entwicklung Gottes Ebenbild

wird. Völlige Freiheit und Auswirkung

des Geistes im Stoffe.

III. Konz.[entration] Pflanzenreich.

spirit[uell] Fühlen der Pflanze, Empfindlichkeit

Däm[m]erschlaf. Wachstum nach oben u.[nd] unten.

IV. Konz.[entration] Tierreich

intell.[ektuell]

Beweglichkeit, Instinkt, Denkfähigkeit im Konkreten.

Bewusstsein und däm[m]ert auf.

MÜNCHEN. 4. II. 19.

MENSCHHEITSENTW. KUNSTENTW. MACHT DER KONZENTRATION.

Ruf

Schöpfung Vor jeder Entwicklung misset das Geschaffene, welches
I. Konzentr. sich aufwickeln kann, vorher da sein.

Atom - Äther Durchdringung von Atom u.
^{Polarkreis} ^{Bezug} Äther Elektronen, Elemente
^{Wärme} ^{Intelligenz} Die Verschiedenheit der Elemente
Elementarreich. aus der Verschiedenheit ihrer
Stellungen, Vibrationen, Zeit
^{Karmin} ^{ursache} Karmin im Elementarreich.

II. Konzentr. Komet der erste Körper der Mineral.
Elektronen Konzentr. ^{Reich erzeugt.}

Evolution. Mineralreich Die Evolution hat als Ziel die
mat. vollendete Vibration des Geistes
im Stoffe. So dass das Endprodukt
der ganzen Entwicklung totales Bewusstsein
sind. Völlige Freiheit und Einwirkung
des Geistes im Stoffe.

III. Konz. Pflanzenreich. spirit Fühlen der Pflanze, Empfindlichkeit
Dämmerlauf. Wachstum nach dem in. u. out.

IV. Konz. Tierreich intell. Beweglichkeit, Instinkt, Denk-
fähigkeit im Konkreten. Bewusstsein
Dämmerlauf.

Abb. 31-34: Johannes Itten, Vortragsmanuskript »Menschheitsentw. Kunstentw./Macht der Konzentration«, 1919, Itten-Archiv Zürich

E

V. Konz. Mensch. Selbstbewusst sein, er erkennt sich selbst denkend / Ich denke daru[m] bin ich. Die Materie immer mehr verfeinert konzentriert bis alle Vibrierungen aller Räume u. Zeiten verwirklicht sind im Menschen. Er ist die vollkommene Konzentration aller Möglichkeiten des Schöpfer - sein Ebenbild.

Die Schöpferkraft aus Freude u. Lust an ihren eigenen Vibrierungen / Lebenslust, jeden Mann gehoben erhoben ins göttl. Reich durch Freude, Lebensintensität, in Freude an seinen Strahlungen, Formungen, Fügungen, Formungen und Zusammenfügungen, bis im Endprodukt der Mensch sich seiner Freiheit und Herrlichkeit Selbständigkeit, in sich selbst Gott, den Ewigwirkenden erkennt in und durch sich selbst.

Freiheit, Beweglichkeit, Selbständigkeit - Konzentration und Entspanntheit, jedem Pulsschlag des Herzens Freiheit gebend.

Die Freiheit des Willens durch Selbstbewusstheit verwirklicht. Bewusstsein, sich selbst denkend erkennen, erweitern Willensfreiheit auswirkend Selbst-herrschaft ausübend löst von allem.

II

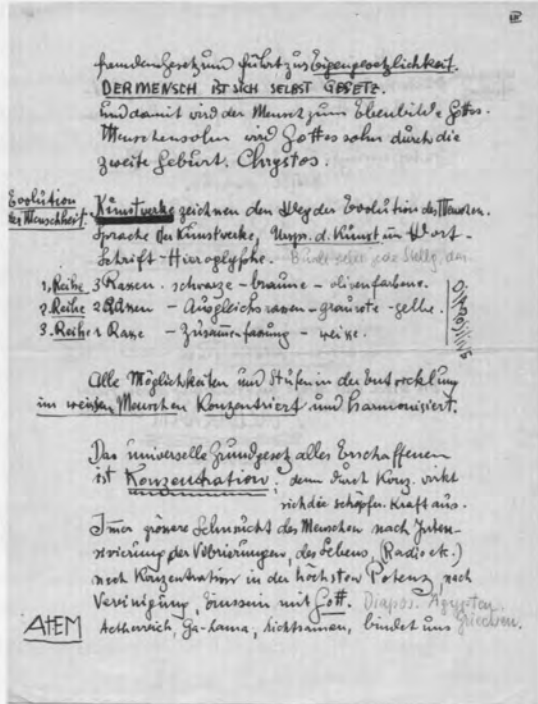
V. Konz. [entrated] Mensch Selbstbewusstsein, er erkennt sich selbst denkend / Ich denke[,] daru[m] bin ich. Die Materie immer mehr verfeinert, konzentriert bis alle Vibrierungen aller Räume u. [nd] Zeiten verwirklicht sind im Menschen. Er ist die vollkommene Konzentration aller Möglichkeiten des Schöpfer - sein Ebenbild.

Die Schöpferkraft aus Freude u. [nd] Lust an ihren eigenen Vibrierungen ((Lebenslust)) jeder Mensch gehoben / erhoben ins göttl. [iche] Reich durch Freude, Lebensintensität, aus Freude an seinen Strahlungen, Formungen, Fügungen, Färbungen und Zusammenfügungen, bis im Endprodukt der Mensch sich seiner Freiheit und Herrlichkeit, Selbständigkeit, in sich selbst Gott, den Ewigwirkenden erkennt in und durch sich selbst.

Freiheit, Beweglichkeit, Selbständigkeit. -

Konzentration und Entspanntheit, jedem Pulsschlag des Herzens Freiheit gebend.

Die Freiheit des Willens durch Selbstbewusstheit verwirklicht. Bewusstsein, sich selbst denkend / erkennend, erweitern. Willensfreiheit auswirkend, Selbst-herrschaft ausübend löst von allem



III

fremden Gesetz und führt zur Eigengesetzlichkeit.

DER MENSCH IST SICH SELBST GESETZ.

Und damit wird der Mensch zum Ebenbilde Gottes.

Menschensohn wird Gottes Sohn durch die zweite Geburt. Christos.

Evolution der Menschheit: Kunstwerke zeichnen den Weg der Evolution des Menschen. Sprache der Kunstwerke, Urspr[ung] d[er] Kunst in Wort - Schrift - Hieroglyphe. *Buali stellt jede Stell[ung] dar.*⁸⁴

- | | | | |
|----------|----------|---------------------------------------|---|
| 1. Reihe | 3 Rassen | schwarze - braune - olivenfarbene. | D
I
A
P
O
S
I
T
I
V
E |
| 2. Reihe | 2 Rassen | - Ausgleichsrassen - graurote - gelbe | |
| 3. Reihe | 1 Rasse | - Zusam[m]enfassung - weisse. | |

Alle Möglichkeiten und Stufen in der Entwicklung im weissen Menschen konzentriert und harmonisiert.

Das universelle Grundgesetz alles Erschaffenen ist Konzentration; denn durch Konz.[entration] wirkt sich die schöpfer.[ische] Kraft aus.

Immer größere Sehnsucht des Menschen nach Intensivierung der Vibrierungen, des Lebens, (Radio etc.) nach Konzentration in der höchsten Potenz, nach Vereinigung, Einssein mit Gott. *Diapos. Ägypten, Griechen.*⁸⁵

84 Zusatz in Bleistift.

85 Zusatz in Bleistift.

12

wissenschaftl. Atmung an der Atmung des Lebens. Lichtaether.
 Durch Bewusstes Atmen erlangen wir völlige Selbst-
 herrschaft. Herz der Ausgangspunkt unseres
 Rhythmus.
 Entspannung: Nicht mein sondern Dein
 Wille geschehe.
 Denkfähigkeit vermehrt. Erweckung der
Gehirnzellen und Reinigung des
Herzens ergeben durch das bewusste Atmen
 ergeben den
 Schlüssel zur
 weiteren Evolutionierung
 der weissen arischen Rasse.
 Die Mittel und Wege zur Erreichung dieses Zieles
 vermittelt Ihnen MAZDAZANAN die uralte
 Weisheitslehre.

ATEM

Aetherreich, Ga-hama; Lichtsamen, bindet uns
 an den Ursprung des Lebens. Lichtaether.

IV

wissenschaftl.[iche] Atmung

Durch Bewusstes Atmen erlangen wir völlige Selbstherrschafft. Herz der Ausgangspunkt unseres R[h]ythmus.

Entspannung: Nicht mein[.] sondern Dein Wille geschehe.

Denkfähigkeit vermehrt. Erweckung der Gehirnzellen und Reinigung des Herzens ergeben durch Atme
bewusstes Atem ergeben den Schlüssel zur weiteren Evolutionierung der weissen, arischen Rasse.

Die Mittel und Wege zur Erreichung dieses Zieles vermittelt Ihnen MAZDAZANAN die uralte
 Weisheitslehre.«

Es ist auf den ersten Blick einigermaßen irritierend, dass Itten in seinem Vortrag vom 4. Februar 1919 ein Evolutionsmodell skizziert, das unmittelbar der Rassenlehre der Mazdaznan-Bewegung verpflichtet ist und eine Aufstiegsbewegung entwickelt, die in der »Evolutionierung der weissen, arischen Rasse« endet – insbesondere da er sich gleichzeitig mit höchster Wertschätzung mit den künstlerischen Hervorbringungen der alten und außereuropäischen Kulturen beschäftigte. Offensichtlich versuchte Itten in dieser Zeit unter dem prägenden Einfluss der Mazdaznanlehre geradezu zwanghaft Ganzheitsvorstellungen für den gesamten Ablauf der Geschichte und Kunst zu entwickeln.

Es fällt auf, dass in diesem Manifest Kerngedanken formuliert sind, die wichtige geistesgeschichtliche Aspekte seiner Werke, die in den folgenden Jahren am Bauhaus entstehen, aufzuschließen vermögen: So kann das gesamte historische Evolutionsmodell einer Aufstiegsbewegung zur Einheit Gottes auf das ikonologische Programm des *Turm des Lichts* (*Turm des Feuers*) bezogen werden.

In diesem Vortragsmanuskript führte Itten das aus, was er später am Bauhaus auf der Skizze zum *Turm des Lichts* (Abb. 17) in kryptischer Verkürzung notierte: Die Evolution führe von der Schöpfung ausgehend über das »Mineralreich«, das »Pflanzenreich«, das »Tierreich« bis zum Menschen, wobei er sowohl auf die vier Elemente und die Temperamentenlehre rekurriert. Dabei sei »das universelle Grundgesetz alles Erschaffenen [...] *Konzentration*; denn durch Konz.[entration] wirkt sich die schöpfer.[ische] Kraft aus. Immer größere Sehnsucht des Menschen [...] nach Konzentration in der höchsten Potenz, nach der Vereinigung, Einssein mit *Gott*.« Diese »Evolution der Menschheit«, deren »Mittel und Wege« – nach Ittens damaliger Überzeugung – maßgeblich über die »Mazdaznan-Weisheitslehre« vermittelt werden, solle die Kunst spiegeln: »*Kunstwerke* zeichnen den Weg der Evolution des Menschen.« Diese Reflexion Ittens darf als Schlüssel zum ikonologischen Programm des *Turm des Lichts* begriffen werden. Der spiralförmig sich nach oben verjüngende *Turm des Lichts* symbolisiert den konzentrisch aufsteigenden »Weg der Evolution des Menschen«, der letztlich aus der Vielheit des irdisch Getrennten zur Einheit mit Gott zurückführt.

Bedenkt man, dass Ittens Manuskript vom Februar 1919 unmittelbar im historischen Zusammenhang mit Begegnungen zwischen Itten und Gropius und der Berufung Ittens ans Bauhaus entstand, so wird noch deutlicher, wie sehr Itten seinen *Turm des Lichts* als erstes programmatisches Werk am Bauhaus konzipierte.

IV. Walter Gropius – ein Esoteriker?

An diesem Punkt ist nun nochmals auf die eingangs gestellte Frage zurückzukommen, welche inhaltlichen Gesichtspunkte Walter Gropius zur Berufung Ittens ans Bauhaus führten und welche eigene Haltung er dabei gegenüber dem Feld der esoterischen Weltanschauungen einnahm? Auch wenn Gropius sicherlich nicht als »Esoteriker« anzusprechen ist, so wäre es genauso irreführend, seine weltanschaulichen Überzeugungen in diesen Jahren ganz aus der späteren Konfrontation zu Ittens esoterisch-idealistischen Neigungen auf eine rationalistische Position festlegen zu wollen.

Schon die Zeilen, die Walter Gropius am 18. Juni 1919 an Itten schrieb, um für dessen Zusage zu danken, nach Weimar ans Bauhaus zu kommen, lassen erkennen, wie sehr Gropius mit Itten in einem weitreichenden geistigen Austausch stand. Gropius schrieb in seinem Brief: »Ich freue mich stark auf unser gemeinsames Schaffen und denke fortwährend über die Durchführung Ihrer und meiner Gedanken nach.«⁸⁶ Ausdrücklich war es das Ziel von Gropius, »die verwandten Persönlichkeiten herauszufinden und nach hier [Weimar] zu ziehen«, damit »in der Richtung des Wollens [...] eine überwältigende Einheitlichkeit entstehen« könne.⁸⁷ Dass es sich bei diesen Briefzeilen von Gropius an Itten nicht um rhetorische Schmeicheleien handelt, wird noch dadurch bekräftigt, dass er Itten in gleichem Zuge abschlägt, die von diesem angeregte Berufung Josef Matthias Hauers nach Weimar zu unterstützen, mit der Begründung, dass er sich »nicht mit der Wärme, die nötig ist, für jemanden einsetzen [kann], den man nicht kennt.«⁸⁸ Das spricht dafür, dass Gropius schon früh Ittens weltanschauliche Überzeugungen kannte.

Wie eigentümlich nahe Gropius in dieser Zeit Ittens esoterisch-theosophisch gefärbten Utopievorstellungen und Spekulationen etwa über die farbige Aura eines Menschen in unterschiedlichen seelischen Zuständen kam, dokumentiert eindrucksvoll sein erstes, Anfang Februar 1919 im Zusammenhang der Künstlerfreunde der »gläsernen Kette« entstandenes Gedicht *Spectrum mysticum*,⁸⁹ das bislang in der Forschung nicht auf den Austausch mit Itten bezogen worden ist:

*Spectrum mysticum*⁹⁰

Iris leuchtet im Kristall,
Farbenbrüder im Weltenall.
Goldnes Gelb Wahrhaftigkeit,
Violett Verschwiegenheit,
Feuerrot der Heiterkeit,
Gütig Grün und einfach Blau
Einen sich zu großem Bau.
Brüder neuer Brüderschaft
Baut! – Aus tiefer Leidenschaft
Baut den strahlenden Musenturm,
Trotzt dem Jammer. Erdenwurm!

Laßt nicht ab zu rasen,
Brecht die morschen Phrasen.
Glaubenstreu wie Ekkehard
Wirkt das Werk, bis es vollbracht.
Glied um Glied zum Himmel reckt,
Geist den toten Stoff erweckt,
Heiliger Sinn im klaren Glas,
Farbenklang und Formenmaß!
Baut den Bau!

(Walter Gropius)

86 Zitiert nach Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 421. Vergleiche Katalog *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten* 1994 (s. Anm. 40), S. 449, Dokument 8.

87 Zitiert nach Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 421. Vergleiche Helfenstein/Mentha 1992 (s. Anm. 2), S. 44f.

88 Zitiert nach Rotzler 1978 (s. Anm. 2), S. 421. Vergleiche Helfenstein/Mentha 1992 (s. Anm. 2), S. 44f.

89 Isaacs 1983 (s. Anm. 3), Bd. 1, S. 197.

90 Zitiert nach ebd., S. 198.



Abb. 35: Christian Louis Herre, *Okkulte Symbolik des 13. Jahrhunderts*, 1920, Umschlag, Bauhaus-Archiv Berlin.

Zweifellos hätte Itten dem in diesen Zeilen mit emphatischem poetischen Pathos beschworenen künstlerischen Programm begeistert zugestimmt, ja auf eigentümliche Weise formuliert es Motive, Metaphern und Denkfiguren, die auch in der Konzeption von Ittens *Turm des Lichts* (*Turm des Feuers*) wiederkehren: Die Universalität der Farben »einen sich zu großem Bau«, »baut den strahlenden Musenturm«, »Glied um Glied zum Himmel reckt«, »Geist den toten Stoff erweckt«, »Heiliger Sinn im klaren Glas« usw. Wie Ittens Tagebuch dokumentiert, hatte er mit seinen ersten Entwürfen zum *Turm des Lichts* (*Turm des Feuers*) in direktem zeitlichen Zusammenhang mit seiner programmatischen Bauhaus-Rede »Unser Spiel / unser Fest / unsere Arbeit« vom 28. November 1919, die mit den Worten »Bauen wir Bäume / Häuser [...] Bauen wir unser Haus«⁹¹ endete, begonnen!

Weitere Mosaiksteine können dieses Bild verdichten: Zu Weihnachten im Jahre 1920 hatte Gropius Itten offenbar Christian Louis Herres Schrift über *Die Seele der gotischen Kathedralbaukunst*⁹² geschenkt,⁹³ die später – wie auch Herres Buch *Okkulte Symbolik des 13. Jahrhunderts* (Abb. 35) – ihren Weg über Georg Muche und dessen Nachlass ins Bauhaus-Archiv in Berlin fand.⁹⁴ Nicht nur durch diese biographische Konstellation

91 Tagbucheintrag vom 28. November 1919: Tagebuch X, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. A 1991. 172, S. 178f.

92 Christian Louis Herre, *Die Seele der gotischen Kathedralbaukunst*, Forschungsergebnisse zum Münster in Freiburg im Breisgau, Bd. 3, Freiburg im Breisgau 1918.

93 Dies geht aus einem Briefentwurf von Itten an Siegfried Giedion vom 11. Dezember 1963 hervor (Itten-Archiv Zürich).

94 Handschriftlicher Eintrag von Anneliese Itten im Kopierexemplar von Herres *Seele der gotischen Kathedralbaukunst*, Itten-Archiv Zürich. So schon zitiert von Bothe 1994 (s. Anm. 71), S. 79.

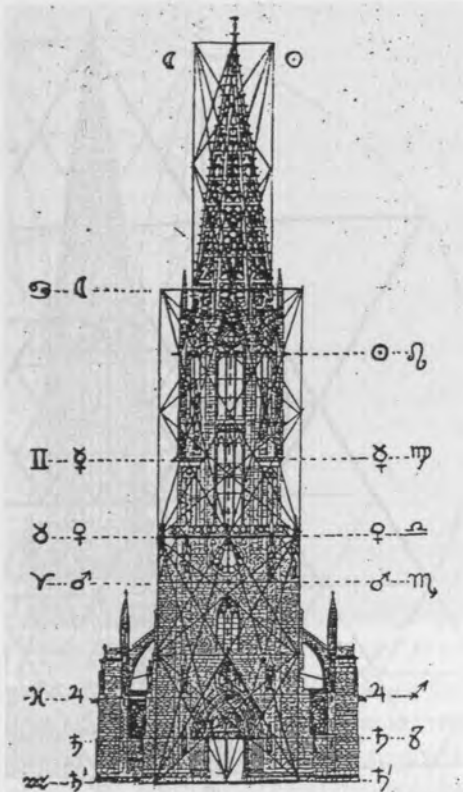


Abb. 18. Der Westturm mit der dreifachen Saturnquadratkonstruktion.
Vom Verfasser.

Abb. 36: Christian Louis Herre, *Die Seele der gotischen Kathedralbaukunst*, 1918, S. 63.

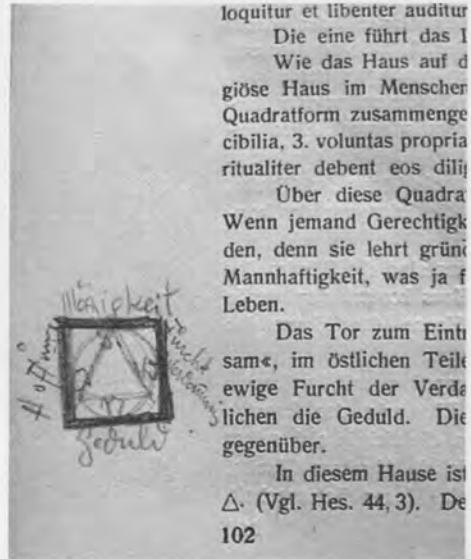
bilden diese beiden Publikationen mit ihrer ideengeschichtlichen Überhöhung der Gotik Schlüssel Schriften in der Kultur des Bauhauses. Herres Publikationen *Die Seele der gotischen Baukunst* und *Okkulte Symbolik des 13. Jahrhunderts. Der wissenschaftlich-philosophische und religiöse Ideengehalt der Bauhüttensymbolik des XIII. Jahrhunderts*⁹⁵ waren beide im Freiburger Magnum Opus-Verlag erschienen, der im Verlagssignet das Bild des gotischen Turms des Freiburger Münsters und damit ein dem Titelbild des Bauhaus-Manifests überraschend verwandtes Motiv zeigt. Auf die Bedeutung dieser Schrift für Ittens künstlerische Arbeit hat zuerst Anneliese Itten aufmerksam gemacht.⁹⁶ In beiden Publikationen finden sich zahlreiche Anstreichungen und Randbemerkungen

95 Christian Louis Herre, *Okkulte Symbolik des XIII. Jahrhunderts* der wissenschaftlich-philosophische und religiöse Ideengehalt der Bauhüttensymbolik des XIII. Jahrhunderts, mit besonderer Berücksichtigung des Vorhallenbildkreises im Münster zu Freiburg im Breisgau,

Forschungsergebnisse zum Münster in Freiburg im Breisgau, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1920.

96 Dieser folgend auch Bothe, der allgemein von einem »Symbol des Weltganzen« spricht und auf Analogien zur Musiktheorie Hauers verweist (Bothe 1994 [s. Anm. 71], S. 75).

Abb. 37: Johannes Itten, Randnotiz in: Herres *Okkulte Symbolik des 13. Jahrhunderts*, 1920, S. 120, Bauhaus-Archiv Berlin.



von Johannes Itten. Offenbar war Itten von Herres Idee fasziniert, die gotische Architektur und insbesondere den Turm des Freiburger Münsters umfassend im Sinne einer symbolischen Hierarchie und als Bild einer geistigen Aufstiegsbewegung zu deuten.⁹⁷ Dabei fällt auf, dass Herre – wie wenig später Itten im *Turm des Lichts* (»Turm des Feuers«) – eine an astrologischen Aspekten orientierte zwölfteilige Gliederung zugrunde legte, auf die er alle Zahlenproportionen und auch Aspekte der Farbordnung bezog (Abb. 36).⁹⁸ An Herres Deutung der Gotik aus einer umfassenden kosmologischen Symbolik anschließend, hat Itten augenscheinlich den Anspruch seiner eigenen kosmologischen Deutung des *Turms des Lichtes* entwickelt. Eine bislang unbeachtete Randzeichnung Ittens in Herres Buch *Okkulte Symbolik* zeigt dabei, wie unmittelbar Itten von Herre ausgehend nach Verbindungen zwischen den Formen seiner Kunst und deren ethisch-symbolischer Deutung suchte (Abb. 37).

Es war das Verdienst Annemarie Jaeggis, mit wichtigen Quellenfunden aus dem Bauhaus-Archiv Berlin, die sie 2005 im Rahmen des Symposiums und der Publikation *Das Bauhaus und die Esoterik* vorlegte – und die hier der Forschung nochmals zugänglich gemacht werden (Abb. 38–41) –, weiterführend zu zeigen, wie sehr Walter Gropius gerade in der Gründungsphase des Weimarer Bauhauses Ideen verfolgte, die über den »latenten Bezügen zur Freimaurerei«, zu Symbolen der »Rosenkreuzer-Bruderschaft« auch idealistisch-esoterische Züge annehmen konnten.⁹⁹

97 Herre 1918 (s. Anm. 92), S. 49.

98 Ebd., S. 63.

99 Annemarie Jaeggi, »Ein geheimnisvolles Mysterium: Bauhütten-Romantik und Freimaurerei am frühen Bauhaus«, in: Wagner 2005 (s. Anm. 15), S. 37–45.

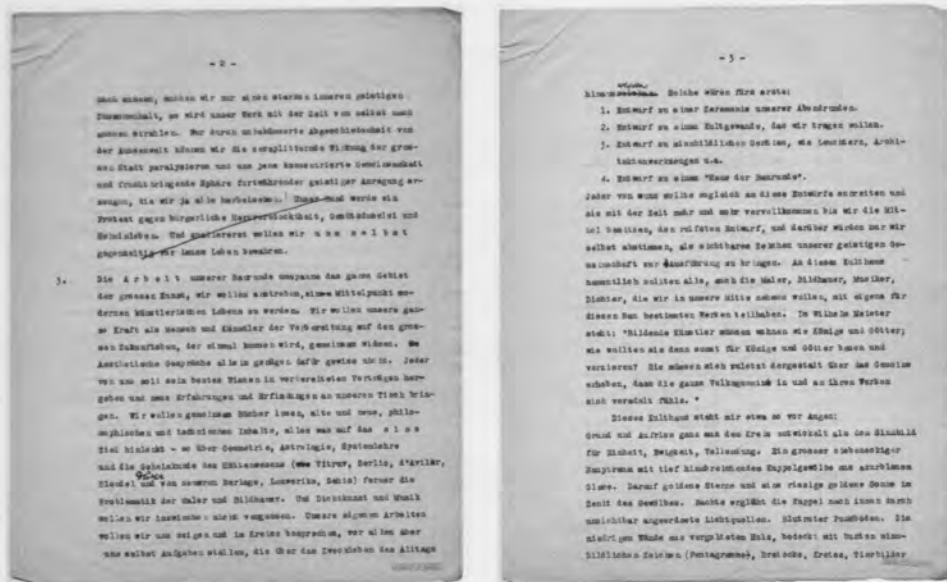


Abb. 38–39: Walter Gropius, Textfragment »Mit welchen Mitteln kann das Ziel einer Vereinheitlichung durch die Künstler gefördert werden?«, 1919, Bauhaus-Archiv Berlin.

»Ausgehend von der Überzeugung, dass »uns jetzt nur übrig [bleibt], die reale Welt zu ignorieren und sich seine eigene innere Welt abgesondert zu erbauen,« entwarf Gropius die Vorstellung von »kleinen Gemeinschaften, Verschwörungen, Bruderschaften, die in Stille und Verschwiegenheit unbekümmert ein untrennbares Geheimnis hüten und die Fahne der Kunst endlich wieder heraustragen werden aus dem Alltagschmutz. Bauhütten wie im goldenen Zeitalter der Kathedralen! Dass sich Gropius hierbei eine regelrechte Loge in der Art der Freimaurer vorstellte, geht aus einer bislang unveröffentlichten, viel ausführlicheren Version der Beantwortung von Frage VII hervor, die sich als Typoskript in seinem Nachlass erhalten hat [Abb. 38–41]. Darin entwickelt er die konkrete Vorstellung einer »Baurunde«, in der Architekten, Maler und Bildhauer gemeinsam am Gesamtkunstwerk des Grossen Baus arbeiten sollen. Außer »Verschwiegenheit«, »nur uns bekannte Symbole« und »ein heiteres ungekünsteltes Zeremoniell [...], das einen Glanz von Feierlichkeit auf unsere Runde wirft, macht Gropius auch den Vorschlag, ein »Kultgewande, das wir tragen wollen«, und »sinnbildliche Geräte wie Leuchter, Architektenwerkzeuge u. a.« zu unterwerfen. In der Baurunde sollen gemeinsam Bücher gelesen werden, »über Geometrie, Astrologie, Systemlehre und die Geheimkunde des Hütenwesens (Vitruv, Serlio, d'Avilar [sic!], Blondel, Dürer und von neueren Berlage, Lauweriks, Dehio) [...]«. Als erste gemeinsame Aufgabe schlug Gropius den Entwurf zu einem »Haus der Baurunde« vor, das er als ein »Kulthaus« definiert und in welchem die Künstler ihre feierlichen Sitzungen abhalten sollen. Vielschichtige, nur für den Eingeweihten lesbare Bedeutungsebenen werden über geometrische Grundformen, Zahlenbezüge, Zeichen und Farben vermittelt.«¹⁰⁰

In diesem Zusammenhang werden auch Werke, wie der seit 80 Jahren verschollen geglaubte »Afrikanische Stuhl«, der 1921 von Marcel Breuer in Zusammenarbeit mit der Weberin Gunta Stözl geschaffen wurde und nun wieder im Bauhaus-Archiv in Berlin zugänglich ist (Abb. auf Seite 10), die Forschung weiterführend beschäftigen: Im Gegensatz zu Breuers später entstandenen Stahlrohrmöbeln umgibt diesen thronartigen Stuhl mit seiner »afrikanisch anmutenden« Textilbespannung eine mythisch-rituelle

