

Theosophie, Kosmologie, Geometrie

**Maß, System und Göttliche Ordnung in der Kunst von J.L.M. Lauweriks
Kosmisches Drama im Kunsthandwerk**

Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.)

Erstgutachter: Prof. Dr. Nils Büttner
Zweitgutachter: Prof. Dr. Christoph Wagner

dem Prüfungsausschuss
der Staatlichen Akademie für Künste in Stuttgart
vorgelegt von

Diana Schmidt-Steffes
25.11.2016

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
1.1	J.L.M. Lauweriks im Schatten der Großen	6
1.2	Bedeutung der Theosophie nach dem <i>Zweiten Weltkrieg</i>	7
1.3	Wiederentdeckung Lauweriks‘	8
1.4	Thema, Gegenstand und Umfang	9
1.5	Aufbau	11
1.6	Schwierigkeiten	11
2	Biographie	13
3	Historischer Kontext	16
3.1	Politik, Wirtschaft, Soziologie: Industrialisierung, Fortschritt, Wohlstand	16
3.1.1	Deutschland	16
3.1.2	Die Niederlande und Ost-Indien	17
3.2	Wissenschaft und Okkultismus, Sichtbares und Unsichtbares	18
3.2.1	Biologie, Physik, Chemie und Psychologie	18
3.2.2	Philosophie und Lebensreform: Reinheit, Ursprünglichkeit, Natürlichkeit, Schönheit	20
3.2.2.1	Gottfried Semper und die Urform	21
3.2.2.2	Ernst Haeckels <i>Monismus</i> , Schönheit der Natur, Einheit von Mensch und Kosmos	21
3.2.2.3	Baruch de Spinoza	23
3.2.2.4	Okkultismus und Spiritismus	24
3.2.2.5	<i>Moderne Theosophie und Wahrheit</i>	26
3.2.2.5.1	Entstehungsumfeld der <i>Theosophischen Gesellschaft</i> und Lauweriks	27
3.2.2.5.2	<i>Die Geheime Lehre</i> und Axiome in der Theorie von Blavatsky	31
3.2.2.5.3	<i>Offenbarung des Geistes</i> durch stoffliche <i>Manifestation</i> mittels <i>Energie</i> in Kosmologie	32
3.2.2.5.4	<i>Fohat</i> als Funke kosmischen Feuers, Energie und Bewegung	33
3.2.2.5.5	Beziehung zwischen <i>Kundalini</i> und dem Prozess von <i>Involution</i> und <i>Evolution</i>	34
3.2.2.5.6	Aspekte des <i>Einen</i> im Ausdruck durch Symbol, Schönheit und Harmonie	36
3.3	Mathematische Modellbildung	38
3.3.1	Regelmäßige Vielecke und <i>Platonische Körper</i> , Satz des <i>Pythagoras</i> , $\sqrt{2}$	38
3.3.2	Beziehungen zwischen Größen in <i>Funktionen</i>	40
3.3.2.1	Periodität und Rhythmus der trigonometrischen Funktionen <i>Sinus</i> und <i>Kosinus</i>	40
3.3.2.2	<i>Konchoide</i> , <i>Pascalsche Schnecke</i> , <i>Kardioide</i> und <i>Zykloide</i>	41
3.3.2.3	Unendlichkeit und <i>Konvergenz</i> in <i>Folgen</i> und <i>Reihen</i>	43
3.3.2.4	Iterationen	44
3.3.2.5	<i>Chaostheorie</i> und <i>fraktale Geometrie</i> : <i>Sierpinski-Dreieck</i> , <i>-teppich</i> , <i>Pythagoras-Baum</i>	45
3.3.3	Schönheit und Harmonie im <i>Goldenen Schnitt</i>	47
3.3.3.1	Reguläres Fünfeck, <i>Goldenes Dreieck</i> und <i>Spira Mirabilis</i>	48
3.3.3.2	<i>Goldenes Rechteck</i> und <i>Goldene Spirale</i>	49
3.3.3.3	<i>Goldener Schnitt</i> und <i>Fraktale</i>	51
3.3.3.4	<i>Goldener Schnitt</i> in <i>Fibonacci-Zahlen</i> und <i>Lucas-Folge</i>	51
4	Künstlerische Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen	53
4.1	Lebensreformbewegung	53
4.1.1	Kunst und Konsum, Wertegebung und Schönheitsschulung	53
4.1.2	Geschmacksbildung durch Einflüsse aus Indonesien und Indien	56
4.1.3	Gemeinschaftskunst und Gesamtkunstwerk, Katholizismus, Sozialismus, Theosophie	57
4.2	Institutionalisierung	59
4.2.1	Düsseldorf: <i>Kunstakademie</i> , <i>Kunstgewerbeschule</i> , <i>Ring</i> , <i>Kunstverein</i> , <i>Sonderbund</i>	59
4.2.2	<i>Werkbund</i> und <i>Deutsches Museum</i>	63
4.2.2.1	<i>Werkbund</i> -Streit: Künstlerindividualist versus Industriedesigner	65
4.2.3	<i>Staatliches Handfertigkeitsseminar</i> und <i>Hagener Silberschmiede</i>	67
4.2.4	<i>Haarlemer Schule für Kunsthandwerk</i> und <i>Museum für Kunsthandwerk</i>	72
4.2.5	<i>Het Binnenhuis</i> , <i>Vank</i> , <i>A et A</i> und <i>VHBO</i>	74
4.2.6	<i>Quelliniusschule</i>	75

4.2.7	<i>Vahânaloge und Vahânaschule</i>	76
4.3	Kunstbewegungen	81
4.3.1	<i>Amsterdamer Schule mit Wendingen und De Stijl</i>	81
4.3.2	<i>Jugendstil, Art Nouveau und Nieuwe Kunst, Natürlichkeit und Abstraktion</i>	82
4.3.3	<i>Hagener Impuls und Westdeutscher Impuls</i>	83
5	Das kosmische Drama in der Kunst von J.L.M. Lauweriks	85
5.1	Schaffensperioden	85
5.1.1	Amsterdamer Zeit (1895-1904)	85
5.1.2	Düsseldorfer Zeit (1904-1909)	86
5.1.3	Hagener Zeit (1909-1916)	87
5.1.4	Amsterdamer Zeit (1916-1932)	88
5.2	Lauweriks als theosophischer Künstler: Kunsttheorie und Entwurfssystem	88
5.2.1	Kunsttheorie	89
5.2.1.1	Mangel an Innerlichkeit versus Werte antiker Vorbilder	90
5.2.1.2	Das Ideal <i>Wahrheit</i> : Makrokosmos im Mikrokosmos durch Indien: Einheit in Vielheit; Ägypten: Monumentalität, Einfachheit, Einheit, Ewigkeit, strenge Schönheit, Harmonie; Griechenland: Einheit, organische Natürlichkeit, Kosmos, Innerliches; China: symbolischer Kanon; Japan: Harmonie der Kontraste	92
5.2.1.3	<i>Wahrheit im Ausdruck, ein Leitgedanke als Wahrheitsbasis:</i> <i>Einheit in Vielheit, im Großen wie im Kleinen, Kanon als Basis strenger Schönheit</i>	97
5.2.1.4	Das <i>Ideal</i> in der Kunst: Lebenskraft durch <i>Innerlichkeit</i> und <i>Naturgesetze</i>	97
5.2.1.5	<i>Wahre Kunst</i> auf Basis der <i>Wahrheit</i> in östlicher <i>Universum-Philosophie:</i> Harmonie und Rhythmus	98
5.2.1.6	Naturgesetze als <i>ewige Wahrheiten</i> und deren Offenbarungen in: <i>Ursprung und Rückkehr</i> und <i>Einheit in Vielheit</i>	99
5.2.1.7	Einfachheit, Gleichgewicht und Stabilität durch Ordnung mittels Geometrie: Zahlen, Maße und Grundformen	101
5.2.1.8	Antike Weisheiten und Theosophie, theosophische Vorstellungen von Lauweriks	104
5.2.1.9	Künstlerelbstverständnis, Aufführung des <i>kosmischen Dramas</i> , Vermittlungsauftrag als <i>Eingeweihter</i> , das <i>Titanische</i> und die <i>Eulenphilosophie</i>	111
5.2.2	Das Entwurfssystem	117
5.2.2.1	Einflussfaktoren	118
5.2.2.1.1	Platon und Vitruv: Quadratur	118
5.2.2.1.2	Pierre Cypers und Viollet le Duc: Bauhüttengeheimnis und <i>Triangulatur</i>	118
5.2.2.1.3	Jan Hessel de Groot: <i>Quadratur</i> als Wiederentdeckung des Diagramms	119
5.2.2.2	Der Entwurfsprozess	120
5.2.2.2.1	Die Form- und Maßfindung im <i>Modul</i>	120
5.2.2.2.2	<i>Entwerfen nach System</i> : Einheit im Maß	121
5.2.2.2.3	Das <i>Gitternetz</i> als <i>Entwurfsraster</i> im <i>Entwerfen nach System</i>	124
5.3	Objekte im Kunsthandwerk	134
5.3.1	Arbeitsweise: Der Entwurfsprozess zwischen Naturform und geometrischer Form	134
5.3.1.1	Ei - Ellipse (1911 - 1912)	135
5.3.1.2	Punktsymmetrische Doppelspirale (1910 - 1915)	139
5.3.1.3	Punktsymmetrische vierarmige Spirale (1913 - 1914)	143
5.3.1.4	Achsensymmetrische Doppelspirale (1913 - 1915)	147
5.3.1.5	Pascalsche Schnecke und Herzkurve (1912 - 1914)	150
5.3.1.6	Nautilus - Einarmige Spirale (1910 - 1914)	159
5.3.1.7	Nautilus - Punktsymmetrische Doppelspirale (1911 - 1914)	161
5.3.1.8	Nautilus - Punktsymmetrische vierarmige Spirale (1911 - 1913)	161
5.3.1.9	Kreis (1910 - 1915)	162
5.3.1.10	Regelmäßiges Fünfeck und Goldenes Dreieck (1910 - 1914)	172
5.3.1.11	Mäander: Swastika, Stufenmäander und Mäanderband (1910 - 1914)	175
5.3.1.12	Zusammenfassung	180

5.3.2	Mathematik im Entwurf, Entwürfe für die Hagener Silberschmiede	184
5.3.2.1	Kreise: 1:3, 7 in 1, 1:10	185
5.3.2.2	Ellipse: {1, ..., 10}, 7:5, 1:√2, 9:9, 9:10, 9:11	185
5.3.2.3	<i>Pascalsche Schnecke</i> und <i>Herzkurve</i> : 8 und 1:2	190
5.3.2.4	Mäanderband und <i>Stufenmäander</i> : {3, ..., 7}, {4, ..., 10}, 1:1, 1:2, 12	192
5.3.2.5	<i>Spiralenmäander</i> und <i>Swastika</i> : {1, ..., 5}, 10, 12	194
5.3.2.6	<i>Lauweriksspirale I</i> auf Basis von <i>Lauweriksbaum I</i> : <i>Quadratur</i> , 1:2, 2 ⁿ , 1:√2	195
5.3.2.7	<i>Lauweriksspirale II</i> auf Basis von <i>Lauweriksbaum II</i> : <i>Quadratur</i> , 1:√2, 2:√5	198
5.3.3	Symbolischer Gehalt im Entwurf: Die Geometrie und das Geistige in der Kunst	206
5.3.3.1	Symbol als Leitmotiv im göttlichen Drama des Manvantaras	207
5.3.3.2	„Alles ist in allem“ durch einfache Grundformen	210
5.3.3.3	Symbole, Formen und Zahlen	211
5.3.3.3.1	Schwan	(<i>Fahrzeug des Brahma</i>) 211
5.3.3.3.2	<i>Das Goldene Ei</i> : Ellipse und {1, ..., 10}	(<i>Brahma, Universum</i>) 212
5.3.3.3.3	<i>Ei</i> oder <i>Samen</i> im Liniengeflecht	(<i>Belebung von Makro-/Mikrokosmos</i>) 214
5.3.3.3.4	Kreis oder <i>Ei</i> auf senkrechter Linie	(<i>Offenbarung Brahma: Geist-Stoff</i>) 215
5.3.3.3.5	Mäander als Swastika	(<i>Entstehung des Menschen</i>) 216
5.3.3.3.6	Mäander als Stufenmäander	(<i>Offenbarung Brahma: Geist-Stoff</i>) 218
5.3.3.3.7	Mäanderband	(<i>Kundalini: belebende Kraft</i>) 223
5.3.3.3.8	Gesicht	(<i>Brahma, Universum</i>) 224
5.3.3.3.9	Spirale: Schleifen, 7 in 1, 8, 0 und ∞	(<i>Kundalini, Universum</i>) 227
5.3.3.3.10	Spirale: <i>Lauweriksbaum</i> , 1:2, 2 ⁿ , 1:√2, 2:√5	(<i>Differenzierung Brahma</i>) 229
5.3.3.3.11	Kreis in Kreis: 7 in 1, 7=6+1, 7x7	(<i>Offenbarung Brahma</i>) 231
5.3.3.3.12	Quadratur: Quadrat in Kreis, 1:√2	(<i>Offenbarung Brahma</i>) 236
5.3.3.3.13	Muschel und Nautilus	(<i>Mikrokosmos, Geist=Innerlichkeit</i>) 238
5.3.3.3.14	2 Spiralarmlen im Kreis: 2 Kreisbögen, <i>Yin-Yang</i>	(<i>Differenzierung Brahma</i>) 239
5.3.3.3.15	2 Spiralarmlen: 12 Kreisbögen, <i>Doppelspirale</i>	(<i>Brahma, Universum</i>) 241
5.3.3.3.16	4 Spiralarmlen im Kreis	(<i>4 Weltgebiete=7 Entwicklungsstufen</i>) 247
5.3.3.3.17	2x10 Spiralarmlen im Kreis	(<i>Offenbarung Brahma: Geist-Stoff</i>) 251
5.3.3.3.18	<i>Pascalsche Schnecke</i> und <i>Herzkurve</i>	(<i>stoffl. Universum, Mikrokosmos</i>) 253
5.3.3.3.19	Fünfeck, <i>Goldenes Dreieck</i> , <i>Spira Mirabilis</i>	(<i>Leben, Geist im Stoff</i>) 258
5.3.3.3.20	<i>Stupa</i> -Form	(<i>stoffl. Universum, Vergeistigung</i>) 260
6	Einflüsse und Abschluss	262
6.1	Meisterschüler Christian Bayer, Adolf Meyer und Fritz Kaldenbach	263
6.2	Zusammenarbeit mit Karel De Bazel, Frans Zwollo, Peter Behrens	267
6.3	Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, František Kupka und Hilma af Klint	270
6.4	Le Corbusier, Bruno Taut und Rudolf Steiner	278
6.5	<i>Jugendstil</i> , <i>De Nieuwe Kunst</i> , <i>De Stijl</i> , <i>Amsterdamer Schule</i> ; Obrist Berlage, Oud	283
6.6	Bauhaus; Henry van de Velde, Walter Gropius, Johannes Itten	289
6.7	Irrungen und Wirrungen	296
6.8	Zusammenfassung und Ausblick	298
7	Literaturverzeichnis	299
8	Abkürzungsverzeichnis	314
9	Verzeichnis der Abbildungen und besprochenen Werke	315

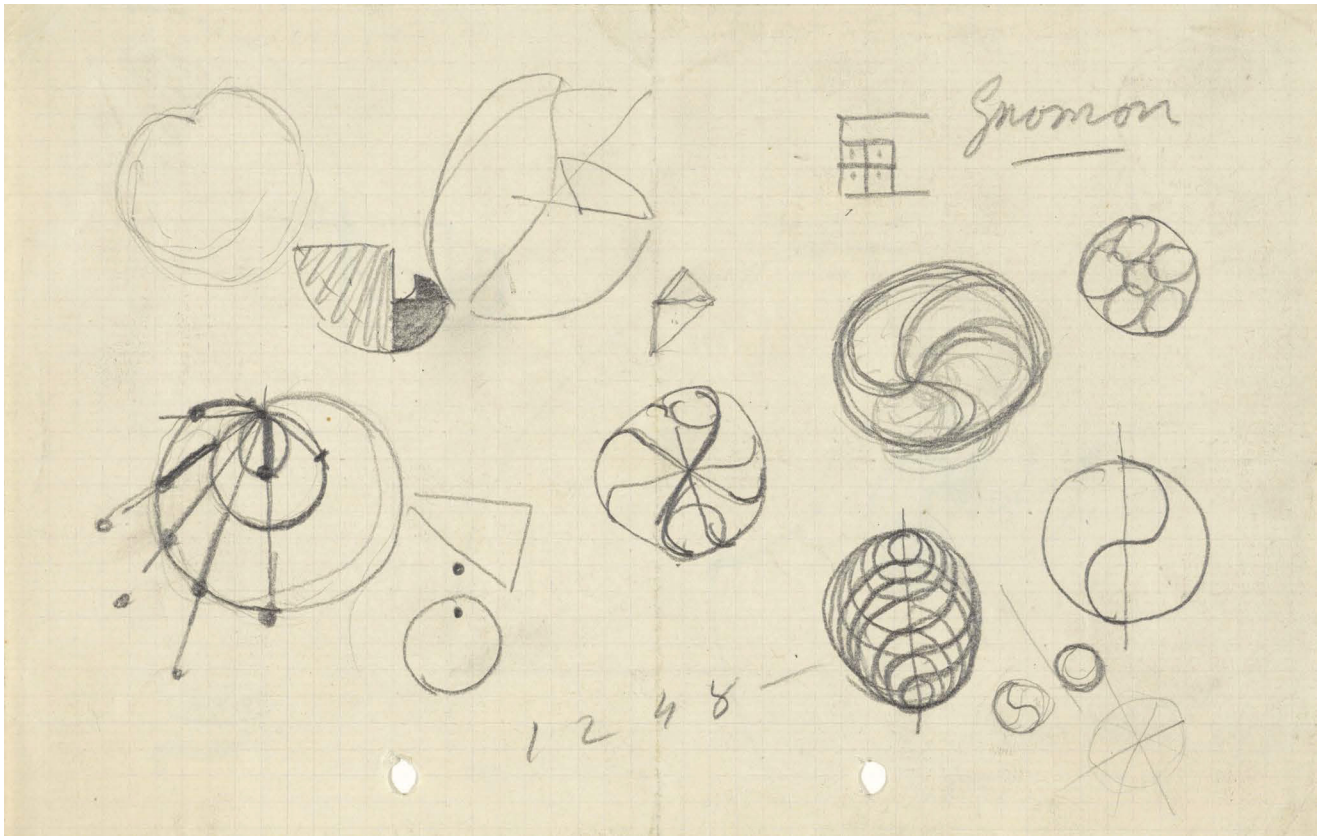


Abb. 202: J.L.M. Lauweriks, Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire], o.D., RMA

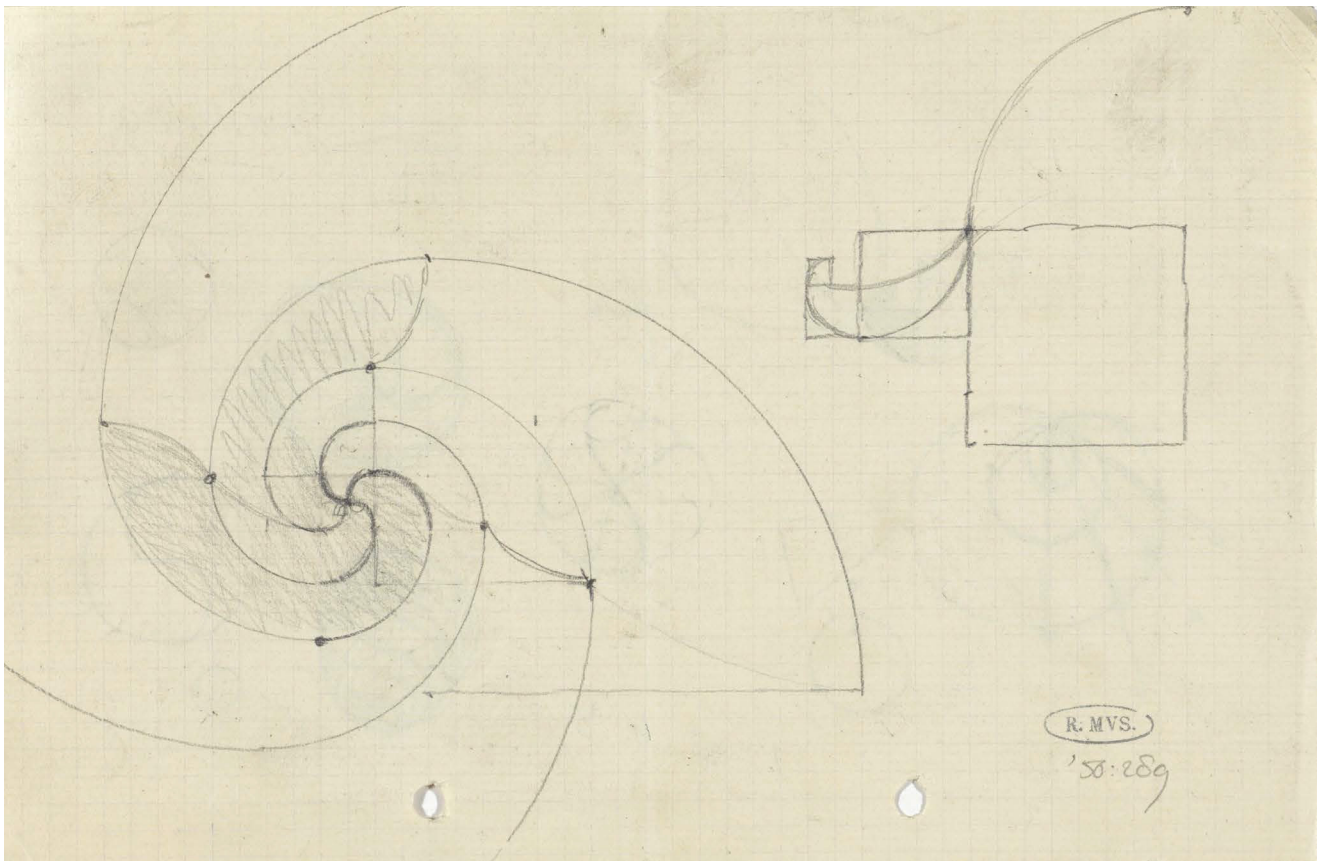


Abb. 201: J.L.M. Lauweriks, Entwurf Spirale, o.D., RMA

1 Einleitung

Die Arbeiten von Lauweriks zu verstehen, ohne die Theosophie zu betrachten, ist nicht möglich. Hierzu steht dieses Oeuvre zu eng mit theosophischen Vorstellungen in Beziehung. Den Schlüssel zum Verständnis seiner Arbeiten lieferte Lauweriks selbst, in seinen Texten, die auf den ersten Blick von theosophischen Vorstellungen handeln. Auf einen zweiten Blick stellen die Aufsätze eine Anleitung zum *Lesen* seiner Bildsprache dar. Hier findet sich ein *Schlüssel* zum *Formen-Vokabular* in seinen Entwürfen. Das Ziel ist ganz theosophisch: die Erlangung der Kenntnis des *Göttlichen*, der *Wahrheit*, ausgedrückt in *Schönheit*, welche bestimmten Gesetzen wie der *Harmonie* unterliegt. Diese Kenntnis ist theosophischer Auffassung zufolge Voraussetzung für die geistige Entwicklung des individuellen Bewusstseins, für die Entwicklung des *Innerlichen*, des *Geistigen*. Das Bewusstsein höher entwickelter Individuen wirkt demnach auf die Gesellschaft zurück und bereichert diese bzw. erhöht an inneren Werten.

Das *Formen-Vokabular* lässt sich grundsätzlich als aus theosophisch begründeten Symbolen bestehend beschreiben. Dabei spielt die Mathematik, insbesondere die euklidische Geometrie im zwei- und dreidimensionalen Raum neben arithmetischen Merkmalen eine besondere Rolle.

Die Untersuchung der künstlerspezifischen Bildsprache erfolgte anhand der für die kunsthandwerkliche Ausführung in Silber und Edelsteinen vorgesehenen Entwürfe. Vergleiche dieser Arbeiten miteinander ermöglichten ein grobes formales Ordnen, aus dem *Form-Familien* hervorgingen. Aus der damit verbundenen zeitlichen Ordnung ließen sich ergänzende Datierungen sowie Rückschlüsse auf die Arbeitsweise vornehmen. In diesem Zusammenhang ist die *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]* (o.D., Abb. 202)¹ des Künstlers bemerkenswert, welche im Groben die vorgenommene Ordnung bestätigt.

Einige der Entwürfe wurden mathematisch untersucht. Unter Verwendung von Geometrie- und Bildbearbeitungssoftware konnte die Entstehung dieser Entwürfe geometrisch rekonstruiert werden. Auf dieser Basis wurde eine Mathematisierung durch Angabe von geometrischen Formen, Zahlen und Verhältnissen möglich. Eingangs zunächst nur grob vorgenommene formale Charakterisierungen ließen sich mit diesen Angaben verifizieren bzw. erweitern. Die Ergebnisse wurden unter Bezugnahme auf die schriftlichen Erläuterungen des Künstlers vor dem Hintergrund möglichen theosophischen Gehaltes ausgewertet.

Die identifizierten Darstellungsmerkmale dienen beispielhaft auch dem Vergleich mit Arbeiten von Zeitgenossen. In der Diskussion um mögliche gegenseitige fruchtbare Impulse erfolgte die Berücksichtigung sozialer Kontakte im Künstlernetzwerk. Spuren führen über den *Jugendstil*, bzw. den *Nieuwe Stijl* in den Niederlanden, u.a. zum Bauhaus. Neben Peter Behrens als Leiter der *Kunstgewerbeschule* in Düsseldorf, unter welchem Lauweriks die Architekturklasse führte, bestanden mehrfache enge Kontakte zu Walter Gropius. Dieser arbeitete mit Behrens für Karl Ernst Osthaus in Hagen, wo er Bekanntschaft mit Lauweriks machte. In Gropius' Büro arbeiteten später Fritz Kaldenbach und Adolf Meyer, beide Meisterschüler von Lauweriks. Mit Meyer unterhielt Gropius ein gemeinsames Atelier. Lauweriks wirkte in Hagen auf engem Raum mit van de Velde. Er beeindruckte Le Corbusier, der Lauweriks in Hagen begegnet war. Das theoretische Gebilde, auf welchem Lauweriks' Schaffen basierte und das er als intensiver Autor eifrig in angesehenen Zeitschriften verbreitete, konnte auf in Architektur, Plastik und Malerei wirkende zeitgenössische Künstler Einfluss ausüben. Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* ist in diesem Zusammenhang besonders interessant. Arbeiten von Oud weisen gewisse formale Ähnlichkeiten mit denen von Lauweriks auf. Die Auseinandersetzung mit dem Werk von Lauweriks dient nicht nur dem Verständnis seiner Arbeiten auch aus anderen Kunstgattungen wie der Druckgraphik und der Architektur, sondern leistet möglicherweise auch einen Beitrag zum Verständnis künstlerischer Werke der Zeitgenossen aus dem Umfeld.

Als Künstler und Lehrer verbreitete Lauweriks seine kunstspezifischen Kenntnisse aus Praxis und Theorie. Als Theoretiker entwarf er als Basis für künstlerisches Schaffen eine eigene Kunsttheorie. Als Theosoph folgte er dem theosophischen Auftrag der Verbreitung von Erkenntnissen in einer für die Allgemeinheit verständlichen Sprache. Dies geschah sowohl in schriftlicher Form als auch durch sein künstlerisch-praktisches Werk.

¹ Abb. 202: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]*, o.D., RMA, RP-T-1950-289(R). Das Archiv führt diese Arbeit als *Entwurf für eine Brosche*.

Lauweriks war durch und durch Theosoph, was sich auf alle Lebensbereiche auswirkte. Er las Originaltexte in Sanskrit. Er war Gründer mehrerer *Logen* der *Theosophischen Gesellschaft*. Erkenntnissuche betrieb der aktive Theosoph einerseits durch eine differenzierte kunsthistorische und philosophische Forschung, andererseits durch kunstpraktische Umsetzung eigener Ideen, durch bewusste Ernährung und durch *Yoga*. Neben den theosophisch bedingten formalen Merkmalen in seinem Werk folgten sowohl der künstlerische Schaffensprozess als schöpferischer Prozess, das von ihm entwickelte *Entwerfen nach System* und das hierzu häufig angewendete *Entwurfsraster* theosophischen Gesichtspunkten. Lauweriks war ein führender Vertreter einer geistigen Künstlerbewegung, die von theosophischen Vorstellungen stark beeinflusst war. Als theosophischer Kunsttheoretiker könnte er für kunsthistorische Fragestellungen ein bedeutendes Bindeglied darstellen. Die von der Kunstgeschichte in der Vergangenheit lange Zeit nicht berücksichtigte Theosophie stellt eine neu zu erarbeitende inhaltliche Komplexität dar, für welche Lauweriks in seinen Aufsätzen Hilfestellungen bietet. Darüber hinaus können Erkenntnisse aus dieser Untersuchung einen Beitrag zum theosophischen Gehalt bestimmter Darstellungsmerkmale liefern.

1.1 J.L.M. Lauweriks im Schatten der Großen

„Der Künstler aller Zeiten ist aufs engste mit dem religiösen Gefühl seiner Epoche verbunden gewesen. Unter Religion verstehen wir nicht die etablierten Dogmen der öffentlichen Wertmaßstäbe, sondern die instinktive Hingebung an die grundlegenden Ideen, die den Zustand einer Zivilisation zu einem gegebenen Zeitpunkt ausmachen [...]. Die Religion heute ist die Wissenschaft“.²

Die Abkehr von der historischen Stilarchitektur und die Schaffung angemessener Formen schienen im Zeitalter der Industrialisierung für die zeitgemäßen Aufgaben notwendig. Lauweriks zählt zu den Wegbereitern jener Avantgardisten.³ Die zeitlosen Prinzipien alter Kulturen erforschend, suchte er nach Wegen der Wiederherstellung der verloren geglaubten Einheit mit dem Kosmos. Schönheit, ausgedrückt in Einfachheit und Klarheit, sollte auf die Gesellschaft positiv zu wirken. Die Mathematik und speziell die Geometrie nehmen dabei eine besondere Rolle ein.

Lauweriks wirkte als aktiver Künstler und Architekt, als Theosoph, Lehrer und Redakteur. Er entwickelte bereits vor 1900 eine Methode des *systematischen Entwerfens* auf Grundlage eines geometrischen Systems. Sein künstlerisches Werk umfasste bis 1904 graphische Arbeiten, kunstgewerbliche Entwürfe für Inneneinrichtungen und Möbel während der Zeit des gemeinsamen Ateliers mit de Bazel (1869-1923) und als Mitarbeiter von *Het Binnenhuis* in Amsterdam. Er verfasste Schriften, die er als Redakteur der Zeitschrift *Architectura* veröffentlichte.⁴ Lauweriks war Herausgeber verschiedener Zeitschriften wie der Kunst-Zeitschrift *Ring*, er war Autor zahlreicher kunsthistorischer Aufsätze, arbeitete für die Kunstzeitschrift *Wendingen*, nahm an Ausstellungen und Weltausstellungen teil, hielt Lichtbildvorträge, lehrte an mehreren namhaften Kunstgewerbeschulen in den Niederlanden und in Deutschland, darunter die *Kunstgewerbeschule in Haarlem*, die *Quelliniussschule* in Amsterdam, die *Düsseldorfer Kunstgewerbeschule* und das *Hagener Handfertigkeitsseminar*. Er war Mitglied der *Theosophischen Gesellschaft*, Gründer theosophischer Logen in Amsterdam, Düsseldorf und Hagen und zeitweise als Direktor der *Theosophischen Gesellschaft* in Deutschland Nachfolger von Rudolf Steiner. Von Lauweriks stammt ein spezielles geometrisches Entwurfssystem, mit dem er zahlreiche Bewegungen seiner Zeit berührt haben soll: den *Historismus*, *De Nieuwe Kunst*, den *Deutschen Werkbund*, den *Expressionismus*, die Beziehungen zwischen *Richardson* und der *Chicago-School*, das *Bauhaus* und *De Stijl*.⁵

Er gilt als Vorkämpfer für das *Entwerfen nach System*. Seine besondere Schaffensperiode betrifft die Zeit von 1909 bis 1916 in Hagen. In einer Zeit industriellen Wandels, einer Zeit voller wissenschaftlicher und technischer Fortschritte, einer Zeit, die nicht zuletzt wegen der rasenden

² Fabre 1995, S. 372-373, Zitat nach Anm. 71: Hyland/Zayas 1981, S.

41: Marius de Zayas, Karikaturist, Maler, Kritiker und Mitarbeiter der New Yorker Zeitschriften *Camera Work* und 291.

³ vgl. Ochs 1995, S. 11.

⁴ vgl. Moeller 1984a, S. 39.

⁵ Zu Lauweriks als zu den führenden Künstlern des *Neuen Stils* gehörend, der die Methode des *systematischen Entwerfens* als Grundlage für eine zeitgemäße Baukunst in Anlehnung an Maßsysteme entwickelt und perfektioniert hatte: vgl. ebd., S. 18. Zu den Bewegungen: vgl. Tummers 1972, S. 92.

Entwicklung, der Informationsflut, des Wachstums von Industrie und Städten neuer Orientierung bedurfte, galt Hagen als Kulturzentrum. Der dort ansässige Mäzen Karl Ernst Osthaus konnte neben Künstlern und Architekten wie Henry van der Velde, Peter Behrens, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe und Will Lammert auch J.L.M. Lauweriks für sich gewinnen.

Lauweriks' Entwurfssystem soll Einfluss auf bedeutende Künstler und Architekten gehabt haben. Der Großteil der Arbeiten der *Hagener Silberschmiede* wurde nach Entwurfssystem entstandenen Arbeiten von Lauweriks gefertigt. Das diesen Entwürfen zugrunde gelegene Maßsystem lehrte Lauweriks im Amsterdamer *Vahânakurs*, in der Düsseldorfer *Kunstgewerbeschule* und im Hagener *Handfertigkeitssseminar*. Produkte des *Handfertigkeitssseminars* und der *Hagener Silberschmiede*, dessen künstlerische Leitung Lauweriks übernahm, reisten mit der Wanderausstellung des *Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe* und erweiterten auf diese Weise deren Bekanntheit. Aufgrund seines kunstpraktischen Werkes und seiner Lehrtätigkeiten in angesehenen Schulen sowie als führender Theoretiker für Architektur und Kunsthandwerk und als Redakteur und Herausgeber diverser hochrangiger Kunst- und Architekturmagazine ist Lauweriks als einflussreicher Zeitgenosse des beginnenden 20. Jahrhunderts anzusehen.

Als Sprachrohr und Vermittlungsorgan seiner Theorien dienten zahlreiche Veröffentlichungen in namhaften Zeitschriften sowie seine Lehrtätigkeiten an Kunst- und Kunstgewerbeschulen. Seine Arbeiten und die seiner Schüler erweiterten durch nationale und internationale Ausstellungen seinen Bekanntheitsgrad und damit Einfluss wie das beachtliche Künstlernetzwerk um Lauweriks herum. Auf Ruf von Peter Behrens war Lauweriks als Fachlehrer der Architekturklasse an der Kunstakademie in Düsseldorf tätig. Damit lehrte Lauweriks an einer Schule, die auch Kandinsky und August Macke besucht haben. Seine direkte Zusammenarbeit mit Künstlern wie Karel de Bazel, Frans Zwollo und Fritz Kaldenbach ermöglichte eine ideologische und künstlerische Beeinflussung ebenso, wie die durch seine Meisterschüler Fritz Kaldenbach, Adolf Meyer oder Christian Bayer begründeten Verbindungen zu Walter Gropius. Aus der Literatur geht hervor, dass einige Künstler wie Le Corbusier und Berlage trotz belegter direkter Kontakte zu Lauweriks dessen Einfluss auf ihr Kunstschaffen abstritten. Zugunsten des eigenen Verdienstes distanzieren sie sich. Dies könnte teilweise erklären, dass Lauweriks von der Kunstgeschichte bisher nur am Rande wahrgenommen wurde.

Ein weiterer Grund mag in seinem Engagement für die Theosophie liegen. Lauweriks zeigte sich mit seinen Ämtern, Vorträgen, schriftlichen Veröffentlichungen und künstlerischen Arbeiten missionarisch aktiv. Doch mit der *Theosophischen Gesellschaft* haben es die Politik, die Wissenschaft und die Geschichtsschreibung nicht immer gut gemeint.

1.2 Bedeutung der Theosophie nach dem Zweiten Weltkrieg

Helena Petrovna Blavatsky-von Hahn (1831-1891), Mitbegründerin der *Theosophischen Gesellschaft*⁶, Autorin der Standardwerke *Isis unveiled (Isis unverschleiert, 1878)* und *The secret doctrine (Die Geheimlehre, 1888)*⁷ und damit geistige Führerin der *Theosophischen Gesellschaft*, wurde von Zeitgenossen bereits wegen ihres hemmungslosen Zitiertriebes, wegen ihrer inkonsequenten Quellenangabe und ihrer Ansichten kritisiert. Die Art, in der Blavatsky die östlichen Quellen handhabte, hat bis heute Widerstand und Skepsis hervorgerufen. Umfasst *östlich* alle Kulturen östlich von Griechenland, trägt ein derart allgemeiner Terminus den zahlreichen kulturellen Unterschieden zwischen den Ländern des Mittleren Ostens, den Ländern von Klein-Asien und Asien, keine Rechnung.

Zu Blavatsky's Zeit waren die Kenntnisse über die nicht-westlichen Kulturen und deren gegenseitige Verhältnisse und Unterschiede noch nicht so differenziert wie heute. Die damals noch starke Begrenzung bezüglich Kenntnis und Zugang zu den Quellen erschwerte eine gute Untermauerung der durch von Blavatsky beobachteten kulturübergreifenden Parallelen. Gewöhnlich fand der Austausch mit nicht-westlichen Kulturen im Rahmen von militärischen Expeditionen und Handelskontakten statt. Mitreisende Musikanten waren ganz besonders Überbringer von Ideen und Kulturauffassungen. Die Vorstellung des 19. Jahrhunderts vom *Osten* war vor allem eine romantische. Der begonnene Übersetzungsstrom von Sanskrittexten ermöglichte erstmals Einblick in asiatische

⁶ vgl. Bax1995a, S. 34. Zu Gründung mit Sir Henry Steele Olcott (1832-1907) und William Quan Judge (1851-1896) am 7. September 1875: vgl. ebd.. Zu Gründung: vgl. auch Bax 2006, S. 66-67, 72-73 und Kugler 2001, S. 113.

⁷ vgl. Bax 2006, S. 59. Zur theosophischen Bibel: vgl. Henderson 1995, S. 24. Zu Standardwerke: vgl. Kugler 2001, S. 113.

kulturelle Traditionen. Diese Mischung von Romantik und Empirie führte in der *modernen Theosophie* zur Entdeckung einer religiösen Tradition.⁸

Die inkonsequenten Quellenangaben, die geographisch und damit kulturell unklare Verwendung von *östlich* sowie die begrenzten Möglichkeiten sowohl im Zugang als auch im Verständnis *östlicher* Quellen erschwerten die Akzeptanz und Glaubwürdigkeit der Ideen und Argumentationen von Blavatsky nicht nur ihrer Zeitgenossen.

Die Beschäftigung mit paranormalen Phänomenen brachte dem Spiritismus und dem Spiritualismus bereits seit dem 17. Jahrhundert den Ruf der *okkulten Wissenschaften* ein. Der Begriff *okkult* hatte zu bereits eine abwertende Bedeutung, die bis in den heutigen Sprachgebrauch wirkt. Wissenschaft und Kirche wendeten sich gegen die Beschäftigung mit dem Okkulten.⁹ Dies mag dazu beigetragen haben, dass die Kunstgeschichtsforschung lange Zeit die Theosophie nicht berücksichtigte.

Als mögliche Ursache für die geringe Bedeutung der *theosophischen Bewegung* in der Nachkriegsgesellschaft kann die Einstellung gelten, dass Theosophie kein seriöses Thema für kunsthistorische Untersuchungen war. Es gibt Hinweise für ein ideologisches Trauma, das sich ab 1930 entwickelte, verstärkt durch das Aufkommen des Nationalsozialismus'. Der *Zweite Weltkrieg* zwang die *theosophische Bewegung* in Europa, in den Untergrund zu gehen. Mitglieder kamen in Konzentrationslagern um. Das Archiv des Hauptsitzes der *Theosophischen Gesellschaft* in den Niederlanden ist im Krieg einschließlich Mitgliederregister teils verloren gegangen, teils unzugänglich geworden. Ein Teil ist zu Beginn des Krieges von Theosophen verbrannt, ein anderer Teil von Mitgliedern in Sicherheit gebracht worden. Von 1937 bis 1945 war die *Theosophische Gesellschaft* in Deutschland durch die Gestapo verboten und konnte sich nach dem Ende des *Zweiten Weltkrieges* nur langsam wieder konstituieren.¹⁰

Fehlübersetzungen oder von okkulten Gedanken bereinigte Quellen ermöglichten, eine einseitige Geschichte der Kunst und ihrer Theorie zu schreiben. Schlüsseldokumente, aus denen Beziehungen zwischen Künstlern und der Theosophie hervorgingen, blieben unübersetzt. Die moderne Forschung vermied in der Interpretation den *Okkultismus*.¹¹

Eine scheinbare Übereinstimmung zwischen Gedankengut von Theosophie und Nationalsozialismus bezüglich der Rassenlehre hat möglicherweise zu einer unfundierten Gleichstellung mit dem *arischen* Ideal, dem *Übermenschen* geführt. Laut theosophischer Lehre strebt alles auf der Welt nach höherer Spiritualität. Der *Arier* gilt als der Erleuchtete und nicht als der durch Materialismus korrumpierte Mensch. Der ursprüngliche *Arier* lebte vor Jahrtausenden in Nord-Indien bzw. in Pakistan. Die *moderne Theosophie* wird mit Okkultismus in Verbindung gebracht, was in einer Welt mit gefestigten religiösen Auffassungen und mit den Paradigmen und Untersuchungsmethoden der gefestigten Wissenschaften als unvereinbar wahrgenommen wird.¹² Ein zunehmendes Interesse kunsthistorischer Untersuchung zeigt sich jedoch in jüngster Vergangenheit.¹³

1.3 Wiederentdeckung Lauweriks'

Ein Künstler wie Lauweriks, der sein Wirken auf ein breit gefächertes Gebiet erstreckte, auf Architektur, Innenarchitektur, Möbel, Kunsthandwerk, Graphik und Design und zudem noch als Kunsttheoretiker, Pädagoge und Theosoph wirkte¹⁴, ist schwer einzuordnen. Dass Künstler um die Jahrhundertwende vielseitig tätig waren, als Architekten, Designer für Möbel und Kunsthandwerk oder auch als Graphiker, wie z.B. auch Peter Behrens, Henry van de Velde oder Walter Gropius, ist

⁸ vgl. Bax 2006, S. 56-57.

⁹ Zu abwertende Konnotation: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Okkultismus>. Zu Wissenschaft und Kirche gegen Okkultismus: vgl. Bax 1995a, S. 34.

¹⁰ Zu Unzugänglichkeit und verlorenen Dokumenten durch Krieg: vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 198 und Bax 2006, S. 37. Zu Theosophie kein seriöse Thema, Ideologisches Trauma: vgl. Bax 2006, S. 22. Zu verboten: vgl. ebd., S. 25 und https://de.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Sektion_der_Theosophischen_Gesellschaft.

¹¹ Zum Vermeiden des Okkultismus: vgl. Tighe 1995, S. 469. Zu bereinigten Quellen, Aussparungen von Okkultismus und Esoterik: vgl. Wagner 2003, S. 12-13.

¹² Zur scheinbaren Übereinstimmung: vgl. Bax 2006, S. 24. Zu Theosophie und Okkultismus: vgl. ebd., S. 27. vgl. Bax 2006, S. 27.

¹³ Zu zunehmendes Interesse: vgl. Evelein 1996, S. 121. Evelein beschreibt die Kunst von Lauweriks als „theosophische Kunst“, in der die in den *Stanzas von Dzyan* dargestellte Kosmogonie Ausdruck findet: ebd..

¹⁴ Zu Lauweriks als Architektur, Kunsthandwerker, Pädagoge und Kunsttheoretiker: vgl. Bax 1990, S. 1.

nicht ungewöhnlich. Ebenso wenig ungewöhnlich ist, dass diese Künstler eine breit gefächerte Ausbildung an Künstler- bzw. Kunstgewerbeschulen genossen, während der sie Gelegenheit hatten, sich in bestimmten Bereichen zu spezialisieren. Erst ihr praktisches Wirken führte zur heutigen Klassifizierung als *Künstler* oder *Architekt*.

Diese Arbeit folgt einer Diskussion, die 1968 mit Nicolas Tummers startete. Er gab in *Hagener Impuls* einen ersten Überblick über das breit gefächerte Werk. Tummers berichtete von der geringen Wertschätzung Lauweriks' und von falschen Zuordnungen in der Literatur. Die von Lauweriks nach Amsterdam mitgenommenen und erhaltenen Zeichnungen ermöglichten eine korrekte Zuordnung und Vorstellung von den Objekten. Dies schaffte eine Basis für die Würdigung seiner Arbeit. Tummers zufolge war Lauweriks bedeutsam für die als *Hagener Impuls* bezeichnete künstlerische Entwicklung in Hagen sowie für Arbeiten zeitgenössischer Künstler und Architekten im weiterreichenden Umfeld.¹⁵

Arbeiten, die sich hinter Lauweriks' Aufsatz *Leitmotive* verbergen, waren in den 70er Jahren kaum bekannt. Erst 1984 entstand ein neues Interesse an den Geschehnissen zwischen 1900 und 1914. Eine Gemeinschaftsausstellung vom *Museum Folkwang* in Essen vermittelte in Ausstellungen an sechs wegweisenden Orten in Düsseldorf, Essen, Hagen, Köln, Krefeld und Wuppertal die Idee des *Westdeutschen Impulses*.¹⁶ Andrea Sinzel widmete sich Lauweriks mit *Ein stiller Moderner* (2003). Inzwischen erschien Lauweriks in jüngerer Literatur auch im Zusammenhang mit der *Esotherik*. Werke wie *Okkultismus und Avantgarde* (1995), *Architectura esoterica* (1991), *Antroposophie in Deutschland* (2007), *Het web der schepping* (2004) und einige Aufsätze zeigen und wecken ein zunehmendes Interesse am Zusammenhang von *Okkultismus* und Kunst.¹⁷

1.4 Thema, Gegenstand und Umfang

Lauweriks zählt zu den durch die Kunstwissenschaft bisher weniger wahrgenommenen Künstlern. Ziel dieser Arbeit ist es, der Rolle und Bedeutung von Lauweriks gerechter zu werden, s.d. die Beschreibungen der Zeit vor dem *Ersten Weltkrieg*, in denen er nicht oder unzureichend erwähnt wurde, korrigiert werden können.

In der Literaturgeschichte ist die Bedeutung der Theosophie lange Zeit vernachlässigt worden. Den Einfluss der Theosophie auf die Kunst betreffend, steht die Forschung noch in den Anfängen. Die neuere Literatur belegt einen gewissen Konsens bezüglich der Notwendigkeit, in der Werkbetrachtung der Künstler dieser Epoche esoterische und exoterische Einflüsse zu berücksichtigen.¹⁸ In diesem Zusammenhang erscheint Lauweriks allmählich in der Literatur als *theosophischer Künstler*. Er wird als die göttliche Ordnung und die Verbindung zwischen Universum und der nach festen Prinzipien gebauten Erde darstellender *Priester* bezeichnet.¹⁹

Lauweriks war als Künstler, Architekt und Pädagoge vor allem Theosoph. Die Theosophie im Werk von Lauweriks ist Thema dieser Arbeit. Es soll untersucht werden, in welchem Maß die Theosophie Einfluss auf das praktische Schaffen von Lauweriks hatte. Um die Werke des *theosophischen Künstlers* und Theoretikers zu verstehen und einen möglichen theosophischen Gehalt erkennen zu können, sind diese vor dem Hintergrund theosophischen Gedankenguts zu betrachten. Ziel ist die Identifizierung einer theosophischen Bildsprache.

¹⁵ vgl. Tummers 1972, S. 18, 33-35. Zum *Hagener Impuls*: vgl. Tummers 1972, Umschlag Innenseite. *Hagener Impuls*- Künstler waren Henry Van de Velde, Peter Behrens, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe: vgl. Tummers 1972, S. 30 und Sinzel 2003, S. 16-17.

¹⁶ vgl. Vogt 1984, S. 8. Zitat: ebd.. Zu Namensgebung *Westdeutscher Impuls* ist angelehnt an *Hagener Impuls*: vgl. Felix 1984, S. 9.

¹⁷ 1992 stellte Marty Bax fest, dass noch keine Untersuchung zu der Beziehung zwischen Theosophie und den Künsten erschienen ist: vgl. Bax 1992, S. 125. Melder äußert den Wunsch nach einer Untersuchung theosophischen Einflusses auf die Kunst, u.a. von Lauweriks, zu Beginn des 20. Jahrhunderts: vgl. Melder 1968, S. 341.

¹⁸ vgl. Bax 2006, S. 22 und 34.

¹⁹ vgl. Evelein 1996, S. 121. Zu Lauweriks schaffte „theosophische Kunst“: vgl. ebd.. Zu Lauweriks als „theosophischer Künstler“: vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 196. Auch Marty Bax ordnete Lauweriks in die Reihe theosophischer Künstler: vgl. Bax 2006. Zum Thema *Theosophie und Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts* fand in der Ausstellung über *Abstraktion in der Kunst* im *Haagse Gemeentemuseum* auch das Werk von Lauweriks einen repräsentativen Platz: vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197. Zu der Ausstellung *The Spiritual in Art* von 1987 erschien der Katalog *The Spiritual in Art; Abstract Painting 1890-1985*. Vgl. hierzu: Bax 1992, S. 125. Arbeiten von Lauweriks wurden dem Ausstellungskatalog zufolge in *The Spiritual in Art* gezeigt: vgl. Engelse 1992, S. 135, sowie in der Ausstellung *Okkultismus und Avantgarde* 1995 in Frankfurt. Zu kosmische Ordnung darstellender *Priester*: vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197.

Im Schaffensprozess von Lauweriks nahm das von ihm entwickelte *Entwerfen nach System* eine zentrale Rolle ein. Dies belegen seine in Aufsätzen dargestellten theoretischen Erläuterungen sowie die nach System gefertigten Entwürfe im Bereich von Architektur, Innenarchitektur, Möbelbau und Kunsthandwerk. Da ein so großer Anteil der Arbeiten im Werk auf dieser Entwurfsmethode basiert, muss das Entwurfssystem einen ganz besonderen Stellenwert haben. Aus diesem Grund soll die Entwurfsmethode Gegenstand der Untersuchung sein.

Wie funktioniert die Konstruktion nach Maß? Tauchen bestimmte Zahlenverhältnisse auf, ggf. welche? Ist das Entwurfssystem von theosophischen Prämissen geprägt, ggf. von welchen? Unter Berücksichtigung ideologischer Ansätze soll im weiteren Verlauf Fragen nach verwendeten Formen, Zahlen und Verhältnissen mathematisch nachgegangen und ein möglicher theosophischer Gehalt zu diesen in Beziehung gesetzt werden.

Die kosmischen Visionen finden in zahlreichen kunsthandwerklichen Entwürfen für die *Hagener Silberschmiede* Ausdruck.²⁰ Zwischen 1894 und 1904 erfolgte in der künstlerischen Umsetzung theosophischer Denkweisen eine Akzentverschiebung von den Bereichen Kunstgewerbe, Grafik und Architektur hin zur Malerei. Ab 1912 zeigten sich theosophische Einflüsse in verschiedenen Kunstgattungen gleich stark vertreten. Ein zunehmendes Interesse an der Theosophie zeigte sich besonders stark nach der Kandinsky-Ausstellung 1912 in der expressionistischen Malerei.²¹

Aus dem breit gefächerten Werk von Lauweriks sollen die *Entwürfe* für *kunsthandwerkliche* Umsetzung Gegenstand dieser Untersuchung sein. Zwecks Zuordnung und chronologische Ordnung dieser Entwürfe, Identifizierung der Arbeitsweise sowie Komplettierung der Eigenschaften wie Materialität und Größe werden ergänzend *Zeichnungen* und nach Entwürfen gefertigte *Objekte* gegenüber gestellt.

Die theosophisch geprägten Schriften von Lauweriks stellen in der Untersuchung möglicher Bedeutungen von Formen, Zahlen und Verhältnissen eine geeignete Argumentationsbasis als theoretische Erläuterungen *aus erster Hand* dar. Theosophische Standardliteratur wie *Die Geheimlehre* von Blavatsky dient dem theosophischen Grundverständnis in der angemessenen Übersetzung der Literatur.²²

Die von Lauweriks nach Amsterdam gebrachten Zeichnungen ermöglichen eine korrekte Zuordnung und eine Vorstellung vom Aussehen der *Objekte*.

Im Rahmen dieser Arbeit soll die Zuordnung von *Entwürfen* zu ausgeführten *Objekten* fortgesetzt bzw. der Umfang bekannter Arbeiten erweitert werden.

Einen möglichst vollständigen Überblick über Wirken und Werk und darin zum Ausdruck gekommene Ideen zu vermitteln, ist in Anbetracht der Bandbreite des Schaffens von Lauweriks hier nicht möglich. Nach einer groben Einteilung seiner Schaffenszeit soll am Beispiel des Kunsthandwerks eine theosophische oder künstlerspezifische Formensprache identifiziert und charakterisiert werden. Unter Berücksichtigung zeitgenössischer Geschehnisse in Gesellschaft, Politik, Religion, Wissenschaften und Kunst sowie der eigenen Biographie soll ein behutsames kunsthistorisches Einfügen des Schaffens in die Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts erfolgen.

Es sollen Referenzen zum Einfluss Lauweriks' zusammengetragen werden. Einige der zuvor genannten herausragenden Künstler und Architekten gelten in der Literatur als durch Lauweriks beeinflusst. Welche Bedeutung mag Lauweriks für seine Zeitgenossen gehabt haben? Welchen Einfluss hatte er auf andere Künstler und Architekten und welches Beziehungsfeld bestand zwischen diesen? Welchen Einfluss hatte das Entwurfssystem auf die Kunstszene? Welche möglicherweise gegenseitigen künstlerischen Einflüsse bestanden?

Ziel ist es, eine Vorstellung davon zu bekommen, welche Reichweite für den Wirkungskreis Lauweriks' sowohl bez. seines Entwurfssystems als auch bez. seiner Person als Theoretiker denkbar ist. Auf der Suche nach der Bedeutung, die Lauweriks im komplexen System gegenseitiger

²⁰ vgl. Engelse 1992, S. 135.

²¹ vgl. Bax 1995b, S. 283.

²² Soweit Zitate aus Texten in niederländischer oder englischer Sprache verwendet wurden, erfolgte dies als durch die Autorin vorgenommene Übersetzung ins Deutsche. Dies betrifft vor allem die Aufsätze von Lauweriks aus den niederländischen historischen Fachzeitschriften sowie Bax 2006.

Beeinflussung von Künstlern und Architekten spielte, wird eine Verortung seiner Person in diesem System angestrebt. Arbeiten von Künstlern und Architekten aus dem Umfeld von Lauweriks werden abschließend gegenüber gestellt.

1.5 Aufbau

Nach einleitender Darstellung der historischen Gegebenheiten werden Bezüge zu philosophischem Gedankengut hergestellt, mit welchem sich auch Lauweriks beschäftigte. Die Theosophie nimmt dabei eine besondere Rolle ein. Begriffe wie *Harmonie*, *Unendlichkeit*, *Schönheit* und *Einfachheit* finden, philosophisch begründet, auch in der Mathematik ihren Ausdruck. Soweit dies im Werk von Lauweriks der Fall ist, werden diese vorgestellt. Die Darstellung der Bewegungen der Zeit in der Kunst widmet sich der auch für Lauweriks wegweisenden bedeutungsvollen Allianz zwischen Kunst und Konsum.

Auf eine grobe Unterteilung des Schaffens von Lauweriks folgt dessen theosophisch geprägte Kunsttheorie. Die antiken Vorbilder aus der Kunstgeschichte finden in diesem Zusammenhang ebenso Berücksichtigung wie philosophische Bezüge. Auf der Basis der Erläuterungen des Künstlers findet das daraus resultierende *Entwurfssystem* Aufmerksamkeit, während gleichzeitig in diesem identifizierbare theosophische Aspekte hervorgehoben werden. Analog hierzu wird das mit dem *Entwurfssystem* eng verbundene *Entwurfsraster* sowohl bez. dessen Entstehungsprozesses als auch in Hinblick auf den theosophischen Gehalt besprochen. Im Rahmen der Bildung von formalen Gruppierungen der Entwürfe zu *Formfamilien* erfolgt in der chronologischen Ordnung innerhalb der Gruppe die teilweise Rekonstruktion der Arbeitsprozesse. Eine mathematische Untersuchung ausgewählter Arbeiten dient der Gewinnung konkreter mathematischer Daten. Unter Hinzuziehung der von Lauweriks hinterlassenen Erläuterungen zu theosophischem Gehalt in Form, Zahl und Symbol sowie unter Berücksichtigung der mathematischen Analyse werden die zuvor charakterisierten formalen Merkmale untersucht. In der Besprechung möglicher gegenseitiger Einflüsse und der damit verbundenen Gegenüberstellung von Arbeiten der Zeitgenossen erfolgt eine Einordnung von Lauweriks in das künstlerische Zeitgeschehen.

1.6 Schwierigkeiten

Die Berücksichtigung von theosophischen Einflüssen im Werk von Lauweriks führt zu der Darstellung seiner *theosophisch begründeten Kunsttheorie*. Die derzeit jedoch noch in den Anfängen steckende Forschung der *theosophischen Kunsttheorie* hält noch umfassendes Untersuchungspotential bereit. Im Rahmen dieser Untersuchung kann auf Erkenntnisse zu *theosophischer Kunst* somit kaum zurückgegriffen werden. Entsprechende mit der Theosophie zusammenhängende Merkmale sind erst noch zu identifizieren.

Hierzu scheint ein geeignetes tiefes Vordringen sowohl in die Vergangenheit als auch in nicht-abendländische Komponenten wie *Taoismus*, *Buddhismus* oder indische Philosophien sowie in die Aspekte dieser Philosophien enthaltene komplexe Standardliteratur der theosophischen Führer Blavatsky, Leadbeater und Besant sinnvoll. Dies soll dem Verständnis des theosophischen Gehaltes und dem Erkennen dieses in Texten von Lauweriks dienen. Gerade im Hinblick auf eine möglichst korrekte Übersetzung der bislang unberücksichtigten fremdsprachlichen Quellen ist ein gewisses theosophisches Grundverständnis unverzichtbar. Spezielle weiterführende Literatur und digitale Nachschlagewerke dienen der unterstützenden Begriffsbestimmung.

Die mathematische Analyse eines *Entwurfes* erfordert eine möglichst genaue Skalierung, welche durch Rasterung geeignet erfüllt ist. Einige *Entwürfe* erfolgten nicht auf gerastertem Papier. Soweit für zu untersuchende *Entwürfe* keine Rasterung zugrunde lag, war diese zunächst zwecks korrekter Mathematisierung der jeweiligen Situation zu ergänzen. Diese Ergänzung sowie die Entzerrung von ggf. verzerrten Abbildungen der *Entwürfe* erfolgt digital durch geeignete Software. Maßbeschriftung oder eindeutig erkennbare geometrische Formen dienen als *geeignete* Referenzen einer möglichst angemessenen Wiedergabe der Verhältnisse. Auf dieser Basis werden vermutete geometrische Sachverhalte durch konkrete geometrische Rekonstruktion belegbar.

Aus der gewählten Rasterung geht ein bestimmtes Maß hervor, dass nicht mit dem Original übereinstimmen muss. Auf die Angabe konkreter Maßeinheiten wurde deswegen verzichtet. Für die Angabe eines bestimmten Verhältnisses entsteht dadurch kein Nachteil. Soweit Maße in Zahlen interessant sind, mag ein Bildvergleich mit Arbeiten aus der gleichen Formfamilie hilfreich sein.

Die unabhängige mathematische Analyse führt in der vorurteilsfreien Herangehensweise zu einer umfangreichen Ergebnisbandbreite in Form von geometrischen Figuren, Zahlen, Verhältnissen und Reihen, welche nicht alle von theosophischer Bedeutung sein mögen. Dieser Fundus ist unter theosophischen Gesichtspunkten geeignet zu hinterfragen. Gleichzeitig mögen die aus der mathematischen Untersuchung gewonnenen Erkenntnisse theoretische Erörterungen argumentativ stärken. Die Ergebnisse aus Mathematik und Theosophie bedingen sich somit gegenseitig.

Die kulturell und religiös bedingte Vielfalt der Einflüsse auf theosophisches Gedankengut bedingen eine entsprechende Komplexität in der Untersuchung möglicher theosophischer Bildsprache und Symbolik. Es zeigt sich dadurch ein relativ breiter Interpretationsspielraum.

Die Texte von Lauweriks bieten in dieser möglichen Vielfalt eine grob einschränkende Orientierung. Um in der Darstellung möglicher Deutungen möglichst nah am Wahrheitsgehalt zu bleiben, sollen weitgehend Künstlerzitate Anwendung finden. Soweit konkrete Zuordnungen von formalen Merkmalen zu deren Bedeutungshorizont in den Texten vorkommen, sind diese berücksichtigt. Sich daran orientierende weiterführende mögliche Zuordnungen sind als solche argumentativ kenntlich gemacht.

Im Wirrwarr von Rastern und geometrischen Formen in den *Entwürfen* fällt es schwer, ein einheitliches System bzw. dessen Charakter zu erkennen. Erläuterungen in Form von Notizen oder Berechnungen sind kaum vorhanden.²³ Kurz vor seinem Tod verbrannte Lauweriks alle persönlichen Dokumente.²⁴ Ob diese Dokumente zum Verständnis formaler Merkmale oder zur Konkretisierung eines Künstlernetzwerkes und möglicher Einflüsse beigetragen hätten, bleibt offen.

Zwecks Nachvollzugs und Plausibilitätsprüfung der Entstehung der *Entwürfe* wird somit das relativ hermetisch angelegte schriftliche Oeuvre von Lauweriks herangezogen.²⁵

Diese Aufsätze sind überwiegend in niederländischer Sprache verfasst. Die angemessene, theosophisches Gedankengut berücksichtigende Übersetzung ins Deutsche erfordert eine gewisse Kenntnis theosophischer Vorstellungen und Termini.

Zugunsten von Umfang und Lesbarkeit finden diese Zitate direkt als durch die Autorin vorgenommene deutsche Übersetzung Berücksichtigung, welche den komplexen theosophischen Inhalt möglichst geeignet überträgt. Dies betrifft vor allem die Aufsätze von Lauweriks aus den niederländischen Fachzeitschriften sowie *Het web der schepping*.²⁶

Der das theosophische Lehrsatz *Einheit in Vielheit* macht es möglich, unterschiedliche künstlerische Ausdrucksformen auf Darstellungsprinzipien zurückzuführen, denen dieselbe theosophische Anschauung zugrunde liegt. Selten haben sich Künstler zu ihren Inspirationsquellen geäußert. Möglicherweise waren die Gestaltungsprinzipien dem eigenen Kreis bekannt, weil man dieselbe künstlerische Sprache sprach.²⁷ Ein theosophisches Prinzip konnte zu mehreren Interpretationen führen.²⁸ Als Inspiration und Hilfsmittel dienten den Theosophen in der Erforschung der Welt alle wissenschaftlichen Disziplinen, darunter auch die Mathematik.²⁹ Dies konnte zu entsprechend breit gefächerten fachbezogenen Ausdrucksformen führen. Die Spaltung der *Theosophischen Gesellschaft* macht sogar eine Unterscheidung zwischen *theosophisch* und *anthroposophisch* geprägter Kunst sinnvoll, worüber noch weniger bekannt ist, als über das Verhältnis zwischen Theosophie und Malerei. Zu der mit dieser *Vielheit* verbundenen Schwierigkeit der Identifikation theosophischer Inhalte kommt ergänzend hinzu, dass nicht-theosophische Künstler wie Berlage und J.P. van den

²³ vgl. Bax 1990, S. 1.

²⁴ vgl. Bax 2006, S. 21. Zu durch Krieg, Umzug und Umbauten in großem Umfang verlorenen Dokumenten: vgl. auch Schlimme van Brunswijk 1987, S. 198 und Zander 2007, S. 176, Anm. 27.

²⁵ Zu hermetisch: vgl. Bax 1990, S. 1.

²⁶ Zu *Het web der schepping*: vgl. Bax 2006.

²⁷ vgl. Bax 1995b, S. 283 und Bax 1992, S. 128. Zu unterschiedlichen Ausdrucksformen: vgl. auch Engelse 1992, S. 125 und Bax 1990, S. 4.

²⁸ vgl. Bax 1992, S. 128.

²⁹ Zu wissenschaftliche Disziplinen als Hilfsmittel: vgl. Bax 1990, S. 4.

Bosch ebenfalls für Theosophen bedeutungstragende Formen, wie die *Quadratur*, die als mittelalterliches Architekturschema zur abendländischen philosophisch-ästhetischen Tradition gehörte, verwendeten.³⁰ Dass es Merkmale gibt, die sowohl bei theosophischen als auch bei nicht-theosophischen Künstlern auftreten, erschwert die Zuordnung von theosophischen Elementen. Mittlerweile hat die Forschung mögliche Berührungspunkte mit dem Okkultismus überwunden bzw. die Bedeutung dieses im Rahmen des Kunstkontextes erkannt.

Ausgehend von gemeinsamen Darstellungsmerkmalen kann ein gemeinsamer theosophischer Grundgedanke im Werkvergleich mit Arbeiten anderer von theosophischem Gedankengut beeinflusster Künstler nur vermutet, aber nicht zwingend angenommen werden. Aus diesem Grund werden Bezüge im Bildvergleich lediglich als mögliche Berührungspunkte und Ausgangspunkt potentieller weiterführender Forschung aufgezeigt.

2 Biographie

Johannes Ludevicus Mathieu Lauweriks (Abb. 1) wurde am 30. August 1864 in Roermond geboren. Er war der Sohn von Jan Hubert Lauweriks und Maria Hubertina Gertrudie Stapper.³¹ Tummers schrieb: „[Er] war also jünger – genau gesagt acht Jahre jünger – als Berlage, van Gogh und Toorop, [...] Henry van der Velde war nur ein Jahr älter, und verglichen mit Olbrich, Mackintosh, Wright, Behrens und Kandinsky war er wiederum der etwas ältere Zeitgenosse. Richardson beendete gerade in Paris sein Studium, als Lauweriks geboren wurde, während Lauweriks gerade in Amsterdam studierte, als Gropius und Mies van der Rohe geboren wurden.“³²



Abb. 1

Lauweriks gelangte 1865 durch die Arbeit seines Vaters, Leiter der Bildhauerwerkstatt der Firma *Cuypers-Stolzenberg*³³, nach Amsterdam. Dort wohnte er mit seiner Familie über den Tod seines Vaters (1865) hinaus, im Haus des Architekten Petrus Josephus Hubertus Cuypers (1827-1921).³⁴ Tummers schrieb: „Das kleine Entwurfsbrett von Cuypers wurde jeden Abend auf den Tisch gelegt, wenn im Wohnzimmer Tee getrunken wurde.“ Lauweriks beschäftigte sich früh mit den Architekturvorstellungen von Cuypers, geprägt von Viollet-le-Duc und dessen Begeisterung für das Mittelalter.³⁵

Von 1876 bis 1880 besuchte Lauweriks die Privatschule von Bogtrop in Bergen op Zoom zur allgemeinen Ausbildung. Seine fachliche Ausbildung begann er mit 16 Jahren (1880) an der von Cuypers gegründeten *Schule für Modellieren und Zeichnen*.³⁶ Von 1881 an war er dort zugleich Assistent und Lehrkraft. Von 1883 bis 1886 besuchte er die *Amsterdamer Rijksnormaalschool [voor Teekenonderwijzers]*, eine Fachschule für Zeichenlehrer. Dort begegnete Lauweriks dem Studiengenossen Jan Hessel de Groot (1865-1932).³⁷ Von 1889 bis 1893 besuchte Lauweriks Abendkurse an der *Staatlichen Kunstakademie*. Er erteilte von 1886 bis 1891 an der öffentlichen Volksschule Amsterdam und der dortigen *Zweiten Gewerbeschule* Abendunterricht im Handzeichnen. Von 1887 bis 1895 arbeitete Lauweriks in Cuypers' Architekturbüro³⁸, wo er mit der gotischen Baukunst und der Architekturtheorie des Baumeisters Eugène Emanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) vertraut wurde.³⁹ Viollet-le-Ducs *Dictionnaire raisonné*, ein geometrisches Proportionssystem, war Grundlage aller Arbeiten dieses Architekturbüros. Lauweriks entwarf

³⁰ vgl. Bax 1995b, S. 289-294.

³¹ vgl. Sinzel 2003, S. 94; Ochs 1995, S. 45; Bilancioni 1991, S. 16 und Schlimme van Brunswijk 1987, S. 196. Zu Mathieu bzw. Mahteus und zu den Eltern: vgl. Van Harten 2013, S. 141. Abb. 1: J.L.M. Lauweriks. Abb.: Van Harten 2013, S. 141.

³² Tummers 1972, S. 9.

³³ Zu P.J.H. Cuypers holte Jean Hubert Lauweriks 1854 nach Roermond: vgl. Tummers 1972, S. 10 und Frank 1984, S. 61.

³⁴ Cuypers propagierte als Verfechter der *katholischen Erneuerungsbewegung* den neugotischen Stil verbunden mit einem sachlich rationalistischen Konstruktionsprinzip, war Anhänger von Viollet-le-Duc, unterhielt ein Architekturbüro, in dem die Entwürfe für das *Amsterdamer Rijksmuseum* (1877-1885) und den *Amsterdamer Hauptbahnhof* (1881-1889) entstanden: vgl. Sinzel 2003, S. 21. Zu Cuypers als Vertreter der modernen nl. Architektur: vgl. auch Bilancioni 1991, S. 16 und Sinzel 2003, S. 94. Zu Cuypers als einer der wichtigsten Architekten der Niederlande: vgl. Tummers 1987, S. 12. Zu Lauweriks im Haus Cuypers aufgewachsen: vgl. auch Bilancioni 1991, S. 16; Sinzel 2003, S. 94; Schlimme van Brunswijk 1987, S. 196; Van Harten 2013, S. 141 und Frank 1984, S. 61.

³⁵ vgl. Tummers 1987, S. 12. Zitat: ebd..

³⁶ vgl. auch Ochs 1995, S. 45-46.

³⁷ vgl. Bilancioni 1991, S. 16. Zu *Reichsnormaalschool*: vgl. Frank 1984, S. 61. Zur *Amsterdamer Rijksnormaalschool* und Studiengenosse De Groot: vgl. auch Van Harten 2013, S. 141. Zu Lehrkraft mit 16 Jahren: vgl. auch Schlimme van Brunswijk 1987, S. 196.

³⁸ Zu Abendkurs: vgl. Sinzel 2003, S. 94.. Zu Volksschule Amsterdam und zweiter Gewerbeschule: vgl. ebd.; Ochs 1995, S. 45-46; Bilancioni 1991, S. 16 und Frank 1984, S. 61. Zu Mitarbeit bei Cuypers: vgl. auch Henderson 1998, S. 1 und Van Harten 2013, S. 141.

³⁹ Zu Lauweriks vertraut mit Theorie von Viollet-le-Duc: vgl. Bilancioni 1991, S. 16; Sinzel 2003, S. 21-22 und Van Harten 2013, S. 141.

überwiegend Bauten, Möbel und kunstgewerbliches Gerät in neogotischem Stil. Zu den Mitarbeitern des Büros Cuypers zählten neben Lauweriks Karel Petrus Cornelis de Bazel (1869-1923), Josephus Theodorus Joannes Cuypers (1861-1949) und Hermanus Johannes Maria Walenkamp (1871-1933).⁴⁰

Zunächst setzte sich Lauweriks in Amsterdam mit radikalen politischen und religiösen Strömungen der 80er und 90er Jahre, darunter die soziale Bewegung von Ferdinand Domela Nieuwenhuis sowie die ethisch-anarchistische Bewegung mit theosophischen Merkmalen *Wie denkt overwint* unter Führung des reformierten Pfarrers Willem Meng (1843-1915), auseinander. Gemeinsam mit Walenkamp und de Bazel trat Lauweriks 1894 der 1888 gegründeten *Theosophischen Gesellschaft* bei.⁴¹ Aufgrund dieses Beitritts mussten sie das Architekturbüro des treuen Katholiken Cuypers verlassen.⁴² Darauf eröffnete Lauweriks mit de Bazel im folgenden Jahr das *Architectenatelier voor Decoratief Schilder- en Beeldhouwwerk* (1895-1900), ein Atelier für Architektur und Kunsthandwerk.⁴³ Solange die Werkstatt für Architektur, Kunsthandwerk und dekorative Kunst bestand (bis 1900), betätigte sich der mittlerweile verheiratete junge Vater überwiegend im Möbelbau. Dort führte er vollständige Wohnungseinrichtungen aus. Ab 1899 zählte auch Frans Zwollo sen. (1872-1945) zu den Mitarbeitern dieser Werkstatt. Zeitgleich wirkten Lauweriks und de Bazel als freischaffende Künstler, Publizisten und Redakteure.⁴⁴

1891 trat er der Architektenvereinigung *Genootschap Architectura et Amicitia (A et A)* bei und wirkte zeitweise in dessen Vorstand.⁴⁵ Von 1893 bis 1901 war Lauweriks als Redakteur, bis 1904 auch in anderen Positionen für die Zeitschrift *Architectura* der gleichnamigen Architektenvereinigung verantwortlich.⁴⁶ Er bildete mit de Bazel, W.C. Bauer, Willem Kromhout und H.J.M. Walenkamp „den Kern einer Gruppe“ innerhalb von *Architectura et Amicitia*, welche auf die Architektur in den Niederlanden einen bedeutenden Einfluss ausübte. Lauweriks war Autor zahlreicher kunsttheoretischer Artikel in verschiedenen Publikationsforen, darunter ab 1896 in *Tijdschrift voor vercieringskunst* und ab 1898 in *De Beeldhouwer*.⁴⁷

Er fertigte Holzschnitte, „vor allem Illustrationen theosophischen Inhalts für die Zeitschriften ‚*Licht en Waarheid*‘, ‚*Theosophia*‘, ‚*Architectura*‘ und ‚*De Architect*‘.“⁴⁸ Von 1897 bis 1902 übernahm er die Leitung des selbst gegründeten theosophischen *Vahânakurses* der von ihm und de Bazel mit fünf weiteren Künstlern gegründeten *Vahânaloge* in Amsterdam und unterrichtete⁴⁹ von 1897 bis 1902 an einer Unterabteilung der *Vahânaschule* Zeichnen, Kunstgeschichte, Ästhetik und Entwerfen auf theosophischer Grundlage. Weitere Fächer wurden von H.J.M. Walenkamp, J.H. de Groot und De Bazel angeboten.⁵⁰

1898 war Lauweriks gemeinsam mit De Bazel Herausgeber der Zeitschrift *Bouw- en Sierkunst, Revue bimestrielle de l'art antique et moderne*, einem Organ für auf theosophischem Gedankengut basierende künstlerische Ideen. Von 1902 bis 1904 war er Chefredakteur und Haupttheoretiker der

⁴⁰ Zu Viollet-le-Ducs System: vgl. Sinzel 2003, S. 21-22. Zu Mitarbeitern: vgl. Van Harten 2013, S. 141.

⁴¹ vgl. Sinzel 2003, S. 25-27; Tummers 1972, S. 11; Tummers 1987, S. 12; Ochs 1995, S. 45-46. Zu sozial unruhigem Amsterdam, militantem Lauweriks: vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 196. Zu Beitritt von Lauweriks und de Bazel: vgl. ebd.; Bilancioni 1991, S. 16; Melder 1968, S. 340 und Frank 1984, S. 62. Zu Mitglied der theosophischen Vereinigung: vgl. auch Wolter 1995, S. 660; Breuer 1987a, S. 11 und Bax 1990, S. 1. Zur Orientierung zu Domela Nieuwenhuis und zu *Wie denkt overwint* und Mitglied der Theosophischen Gesellschaft: vgl. Van Harten 2013, S. 141 und Bax 1995b, S. 284. Zu Meng und Nieuwenhuis: vgl. De Meijer 1929, S. 3. Zur Orientierung zu *Wie Denkt overwint*: vgl. Frank 1984, S. 62. Zum Konflikt mit Cuypers: vgl. auch Bax 2006, S. 333.

⁴² vgl. Sinzel 2003, S. 25; Ochs 1995, S. 45-46; Bilancioni 1991, S. 16; Henderson 1998, S. 1 und Schlimme van Brunswijk 1987, S. 196. Zum Bruch mit Cuypers: vgl. De Meijer 1929, S. 3. Zum Verlassen von Cuypers: vgl. Frank 1984, S. 61.

⁴³ vgl. Sinzel 2003, S. 94; Ochs 1995, S. 45-46; Henderson 1998, S. 1; Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197; Van Harten 2013, S. 141; Frank 1984, S. 62 und Bax 2006, S. 334. Zu Lauweriks mehr als Theoretiker, De Bazel als Praktiker: vgl. ebd..

⁴⁴ vgl. Sinzel 2003, S. 25-27. Zu Heirat der 18-jährigen Anna Jacoba Antonia Lemaire am 22.6.1899 und Geburt von Sohn Johannes Maria (Jan) am 13.12.1899: vgl. members.home.nl/m.v.boven/lauw.htm.

⁴⁵ Lauweriks bildete mit de Bazel und drei weiteren Architekten den Kern von *A et A*: vgl. Sinzel 2003, S. 29. Zu Beitritt 1891: vgl. ebd., S. 95. Zu Beitritt 1896: vgl. Frank 1984, S. 62. Zu Redakteur: vgl. ebd.. Zu Vorstand: vgl. Ochs 1995, S. 45-46.

⁴⁶ Zu Publikationen und Aktivitäten für *Architectura* bis 1904: vgl. ebd., S. 46, Anm. 130; Zu bis 1901: vgl. Sinzel 2003, S. 25-27. Zu Redakteur 1893-1901 und Chefredakteur 1902-1904: vgl. ebd., S. 95. Zu Redakteur ab 1896, Chefredakteur ab 1906: vgl. Frank 1984, S. 62.

⁴⁷ vgl. Ochs 1995, S. 45-46. Zitat: ebd.. Zu im Kern der Gruppe: vgl. ebd., S. 46. Zu *Vercieringskunst*, *De Beeldhouwer*: vgl. Bax 2006, S. 334.

⁴⁸ vgl. Sinzel 2003, S. 25-27; Tummers 1972, S. 11 u. Tummers 1987, S. 12. Holzschnitte zeigen Kritik an Gesellschaft: vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 196. Zu Holzschnitt für *Licht en waarheid*: vgl. Van Harten 2013, S. 141; Bax 1995b, S. 284; Bilancioni 1991, S. 16. Zu Holzschnitte mit neuartiger symbolischer Sprache, ethischen u. politischen Themen: vgl. Henderson 1998, S. 1.

⁴⁹ Lauweriks und de Bazel waren 1896 Mitbegründer der theosophischen *Vahânaloge*: vgl. Sinzel 2003, S. 25-27, neben fünf weiteren Künstlern: vgl. Bax 1992, S. 125, sie waren die Gründer der *Vahânaloge*: vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197 und Van Harten 2013, S. 139; Lauweriks gründete den *Vahânakurs*: vgl. Sinzel 2003, S. 95; Ochs 1995, S. 47, gemeinsam mit De Bazel und Cato Gruntke (1872-1952): vgl. Van Harten 2013, S. 141. Lauweriks fungierte als Sekretär, De Bazel als Erster Präsident: vgl. Henderson 1998, S. 1.

⁵⁰ vgl. Sinzel 2003, S. 94-95. Zu Walenkamp, de Groot, de Bazel: vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197. Zu Entwerfen auf theosophischer Grundlage: vgl. http://www.vnk.nl/index.php?page=kunstenars_fabrieken&lijst=&keuze=88&link=.

Zeitschrift *Architectura*.⁵¹ Von 1900 bis 1904 lehrte Lauweriks an der *Kunstgewerbeschule* in Haarlem und gehört zu den Mitarbeitern der Werkstätten *Het Binnenhuis*. Auf Berufung durch Peter Behrens (1868-1940) ging Lauweriks im Oktober 1904 mit seiner Familie nach Düsseldorf, um an der *Düsseldorfer Kunstgewerbeschule* als Leiter der Architekturabteilung, als Pädagoge und Architekturtheoretiker zu wirken.⁵² Es lehrten bereits Berlage und de Bazel an der *Kunstgewerbeschule* in Düsseldorf. Im Herbst 1904 gründete Lauweriks einen theosophischen Kreis in Düsseldorf, den er in Steiner-kritischer Abgrenzung 1907 unter seiner Leitung als *Blavatsky-Loge* ausgliederte.⁵³ 1906 gestaltete die Lauweriksklasse auf der *Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung* in Dresden die *Düsseldorfer Räume*. Mit einem von dieser Klasse eingerichteten Raum nahm Lauweriks 1907 an der *Ausstellung für Christliche Kunst* in Aachen teil. Fritz Kaldenbach (1887-1918) wurde 1908 sein Schüler. Lauweriks gründete 1908 die Kunstzeitschrift *Ring*, welche unter seiner redaktionellen Leitung erschien. Er entwarf 1909 mit seinen Schülern ein Raumprogramm für die *Ausstellung für Christliche Kunst* in Düsseldorf. Im selben Jahr wurde er von Osthaus nach Hagen gerufen. Osthaus verschaffte ihm in den kommenden Jahren Aufträge und setzte ihn in den Beirat zur Verwaltung des *Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe*. Lauweriks übte somit Einfluss auf die Zusammenstellung der Wanderausstellungen aus.⁵⁴ Er wurde Direktor des *Staatlichen Seminars für Handfertigkeitsunterricht in Hagen*.⁵⁵ Zunächst wohnte er mit seiner inzwischen gewachsenen Familie im Seitenflügel der von Osthaus bewohnten *Villa Hohenhof*, in der Literatur auch als *Gärtnerwohnung* geführt. In Vorbereitung auf die bevorstehende Lehrtätigkeit trat Lauweriks für drei Monate eine Studienreise nach Amerika an, wo er Henry Hobson Richardson kennen lernte. „Herausragende Persönlichkeiten der Kunstgewerbebewegung“, darunter Frans Zwollo, Bert Nienhuis (1873-1960) und Fritz Kaldenbach, unterrichteten in den folgenden Jahren im o.g. Seminar. Ab 1909 beteiligte sich Lauweriks an Ausstellungen des Folkwang-Museums und hielt dort Lichtbild-Vorträge. Er organisierte 1909 die *Holländische Ausstellung* im Museum Folkwang sowie die *Weihnachtsausstellung* mit Arbeiten der Düsseldorfer Künstlervereinigung *Ring*. Im *Museum Folkwang* hielt Lauweriks Vorträge zum *Entwerfen nach System*. Im selben Jahr wurde die *Hagener Silberschmiede* gegründet, dessen Direktor Lauweriks wurde und für die hauptsächlich er neben anderen Künstlern Entwürfe fertigte.⁵⁶

Unter Mitarbeit seines Meisterschülers Christian Bayer fertigte er erste Entwürfe für die Künstlerkolonie *Stirnband*, baute den Eingangsbereich des *Bankhauses Osthaus* um und begann mit dem Bau des *Johann Thorn Pricker-Hauses*. 1911 entstanden weitere Häuser der *Stirnbandsiedlung* und ein Entwurf für ein *Erholungsheim*. Die *Hagener Silberschmiede* fertigte Schmuck für die *Friseurtagung* in Hagen. Im selben Jahr entwarf Lauweriks das *Grabmal für August Kuth*. Er begann 1912 mit dem Bau des *Hauses von Dr. Walter Stein* in Göttingen. Zahlreiche Entwürfe für die *Hagener Silberschmiede* entstanden im selben Jahr.

Unter Leitung von Lauweriks und Hübbe-Schleiden hatten sich 1912 nach der Abspaltung von Steiner vierzehn deutsche Logen innerhalb der *Theosophischen Gesellschaft* zusammengeschlossen. 1913 fungierte Lauweriks als Vorsitzender der *Buddha-Loge* in Hagen.⁵⁷ Von 1913 bis 1914 war er als Generalsekretär der *Theosophischen Gesellschaft* in Deutschland Nachfolger von Rudolf Steiner.

⁵¹ vgl. Sinzel 2003, S. 95. Zu Zeitschrift als gemeinsames Projekt mit De Bazel und Organ für auf theosophischem Gedankengut basierende künstlerische Ideen: vgl. Henderson 1998, S. 2. Zu Veröffentlichungen in *Architectura* und in *Bouw- en Sierkunst*: vgl. Bax 2006, S. 334.

⁵² vgl. Sinzel 2003, S. 95. Zur *Düsseldorfer Kunstgewerbeschule*: vgl. auch ebd., S. 35-36; Schlimme van Brunswijk 1987, S. 198; Van Harten 2013, S. 142 und Bax 1990, S. 2. Zu Lauweriks bewarb sich am 25.4.1904: vgl. ebd.. Zu Behrens fragte zunächst Berlage, der Lauweriks empfahl: vgl. ebd. sowie Frank 1984, S. 63. Zu Kunstgewerbeschule Haarlem: vgl. auch Ochs 1995, S. 47 und Frank 1984, S. 63. Zu Architekturtheoretiker und Pädagoge an *Kunstgewerbeschule* in Düsseldorf 1904-1909: vgl. auch Wolter 1995, S. 660. Zu am 13.12.1899 in Amsterdam geborenem Sohn Johannes Maria (Jan): vgl. members.home.nl/m.v.boven/lauw.htm.

⁵³ vgl. Zander 2007, S. 178 und Anm. 31 mit Verweis auf: Theosophisches Streben 3/1916-17, Heft VII-VIII, S. 199.

⁵⁴ Zu Einfluss: vgl. Sinzel 2003, S. 96. Zu Kaldenbach als wichtigen Schüler neben Christian Bayer: vgl. Sinzel 2003, S. 41. Zu Gründer der Zeitschrift *Ring*: vgl. Zander 2007, S. 178, Anm. 33. Zu Aufträge von Osthaus: vgl. auch Wolter 1995, S. 660 und Breuer 1987a, S. 11.

⁵⁵ Zu Aufgabe der Stelle in Düsseldorf und Wechsel nach Hagen: vgl. auch Ochs 1995, S. 46. Zum Aufenthalt in Deutschland und Osthaus' Initiative, Hagen zum Kulturzentrum auszubauen vgl. auch: Schlimme van Brunswijk 1987, S. 198. Zu Lauweriks' Mitarbeit an Zeitschrift *Ring*: vgl. Van Harten 2013, S. 144. Zu Ausstellung in Düsseldorf 1909: vgl. ebd.. Zu Direktor: vgl. auch De Meijer 1929, S. 6. Johannes Maria (Jan) ist 9 und Leonora Antonie (Lea) 1 Jahr alt (geb.: 02.01.1908): vgl. members.home.nl/m.v.boven/lauw.htm.

⁵⁶ vgl. Sinzel 2003, S. 48-59. Zu Daten ab 1909: vgl. ebd., S. 96. Zu Gärtnerwohnung und zu Lehrauftrag vom Kultusministerium für praxisorientierten Unterricht: ebd., S. 48. Zu Lauweriks als Leiter der Silberschmiede: vgl. auch De Meijer 1929, S. 6. Lauweriks bat Osthaus, Zwollo als Silberschmied und Leiter der Silberschmiede anzustellen: vgl. ebd., S. 3 und Van Harten 2013, S. 144. Sohn Jan ist 9 und Tochter Lea 1 Jahr alt: vgl. members.home.nl/m.v.boven/lauw.htm. Die Zeitschrift *Ring* sollte Bestrebungen künstlerischer Kultur unterstützen, Ziele zeigen und fördern: vgl. Tummers 1984, S. 154.

⁵⁷ Zu Aktivitäten in der *Theosophischen Gesellschaft*: vgl. Zander 2007, S. 175. Zum Zusammenschluss der Gruppierungen: vgl. ebd., S. 178.

Im *Westfälischen Verein der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein* übernahm Lauweriks in Abwesenheit von Osthaus die Vertretung. Er richtete das *Hagener Kunstgewerbehaus* ein, hielt gemeinsam mit van de Velde die Laudatio zum 10jährigen Bestehen des *Museums Folkwang* und entwarf den *Hagener Bahnhofstunnel*. 1913 gestaltete Lauweriks die Ausstellung des *Deutschen Museums* im deutschen Pavillon auf der *Weltausstellung* in Gent, 1914 die der Abteilung *Kunstgewerbe und alte Kunst* auf der *Werkbund-Ausstellung* in Köln. 1915 entwarf Lauweriks nach Fertigstellung der sechs Wohnhäuser umfassenden *Künstlersiedlung Hohenhagen* am Stirnband ein *Weltkriegsdenkmal*.⁵⁸ Während seiner Arbeiten für Osthaus im Anbau des *Hohenhofs* wohnend, begegnete Lauweriks dort Le Corbusier.⁵⁹

1916 ging Lauweriks als Direktor (bis 1924) der von Cuyppers gegründeten *Quellinus-Kunstgewerbeschule* in Amsterdam in die Niederlande zurück und richtete mehrere Lehrwerkstätten ein. Er übernahm 1924 die Leitung der Abteilung Raumkunst am *Institut für Kunstgewerbe* in Amsterdam. 1929 erschien in der ab 1918 herausgegebenen Zeitschrift *Wendingen*, für welche auch Lauweriks Aufsätze schrieb, eine Gesamtdarstellung seines Werkes. 1932 ist Lauweriks in Amsterdam gestorben.⁶⁰

3 Historischer Kontext

Während Anhänger der Avantgarde eher intellektuell offen, dem Fortschritt und der Rationalität zugewandt und der Aufklärung verpflichtet waren, galten die Anhänger des Okkultismus als „eine versprengte Schar esoterischer Dunkelmänner und -frauen, religiös inspirierte Aussteiger und [als] all jene [...], die der industriellen und (natur)wissenschaftlichen [so] Revolution des 19. Jahrhunderts nicht gewachsen waren.“ Beide Gruppen verband eine tiefe Sehnsucht nach der Erfassung des Ganzen. Beide widersprachen einer Welt, die in eine „unübersehbare Vielfalt von Teilwelten“ zersplitterte: wissenschaftlich, sozial, politisch und religiös.⁶¹

3.1 Politik, Wirtschaft, Soziologie: Industrialisierung, Fortschritt, Wohlstand

3.1.1 Deutschland

Lauweriks erlebte die Regierungszeit Wilhelms II. (1888-1918), welche von wirtschaftlichem Aufschwung infolge der zunehmenden Industrialisierung geprägt war. Deutschland hatte sich zu einer führenden europäischen Großmacht entwickelt. Ende des 19. Jahrhunderts setzte im heutigen Ruhrgebiet ein enormes industrielles Wachstum ein. Die Zunahme an Industrie, Verbänden, Banken und Versicherungen bewirkte, dass die Einwohnerzahl allein in Düsseldorf von 70.000 im Jahr 1872 auf 200.000 im Jahr 1900 und sogar 360.000 im Jahr 1910 anstieg. Dies brachte kommunale Anstrengungen auf den Gebieten Verkehr, Energieversorgung, Kultur-, Bildungs- und Freizeiteinrichtungen sowie Hygiene mit sich. Es war die Zeit der entgegengesetzten sozialen

⁵⁸ Zur Biographie 1864 bis 1915: vgl. Sinzel 2003, S. 94-97. Zu Hagener Werke: vgl. auch Schlimme van Brunswijk 1987, S. 198. Zu Künstlersiedlung, Haus Stein in Göttingen und Werkbundaussstellung 1914 in Köln: vgl. Van Harten 2013, S. 144 und Frank 1984, S. 63. Zu Ausstellung 1909 in Düsseldorf und Weltkriegsdenkmal: vgl. ebd.. Zu Christian Bayer als einer der wichtigsten Schüler: vgl. Sinzel 2003, S. 41. Christian Bayer ging später nach New York: vgl. <https://deu.archinform.net/arch/62906.htm>. Zu Nachfolger Rudolf Steiners: vgl. auch Wolter 1995, S. 660; Breuer 1987a, S. 11 und Hageman 2007, S. 183. Zu Nachfolger 1913-1914: vgl. Zander 2007, S. 176-178. Zu Nachfolger nach Hübbe-Schleidents Tod 1916: vgl. ebd., S. 176. Zu falschen Amtszeiten, darunter falsche Angabe ab 1912 und bis 1917: vgl. ebd., S. 176, Anm. 27. Seit Sommer 1913 [mind. bis 1916] nahm Lauweriks am jährlichen Treffen an der 4-wöchigen *Sommerschule* auf dem *Weißem Hirschen* bei Dresden zwecks Studium von Blavatskys' Literatur teil: vgl. ebd., S. 176. Zu Umbau Bankhaus Osthaus: vgl. auch Wolter 1995, S. 660. Zu Haus Stein und Künstlersiedlung *Hohenhagen* am Stirnband: vgl. De Meijer 1929, S. 3. Zu Bankhaus Osthaus: vgl. De Meijer 1929, S. 6-9. Zu Ausstellung in Gent, Düsseldorf und Köln: vgl. ebd., S. 9.

⁵⁹ Zu *Gärtnerwohnung*: Le Corbusier schrieb in *Der Modulor* von seiner Besichtigung eines ungewöhnlichen Hauses [des Thorn Pricker], welches auf einem neu entwickelten geometrischen System basierte. Dabei traf er auf den *Gärtner*. Die Sekundärliteratur schrieb dieses Haus erst Bremen, später Krefeld, speziell einem Architekten namens *J.G. Lauwerickx*, mittlerweile *Lauweriks*, zu: vgl. Sinzel 2003, S. 9; Lauweriks wohnte dort: vgl. ebd., S. 48. Zum Besuch Le Corbusiers: vgl. Henderson 1998, S. 1.

⁶⁰ Zur Biographie 1916 bis 1932: vgl. Sinzel 2003, S. 97. Zu Rückkehr nach Amsterdam: vgl. auch Ochs 1995, S. 46-47, 62. Zu Lauweriks bis 1916 in Deutschland: vgl. Frank 1984, S. 63 und Van Harten 2013, S. 144. Zu Autorenschaft für ab 1918 herausgegebene Zeitschrift *Wendingen*, nach Rückkehr in Amsterdam Direktor der Quellinusschule: vgl. ebd., S. 144. Zu Direktor: vgl. Frank 1984, S. 63 und 67.

⁶¹ vgl. Seemann 1995, S. 9. Zitate: ebd..

Tendenzen in der Gesellschaft. Emanzipation und Säkularisation stellten sich der Politik und der konfessionellen ideologischen Erstarrung entgegen.⁶²

Die Phototechnik erlebte im Verlauf des späten 19. Jahrhunderts Verbesserungen wie die Verkürzung der Belichtungszeit auf Bruchteile von Sekunden und die Erhöhung der Lichtempfindlichkeit des Photomaterials. Die Erfindung der Autotypie bereitete der Bildreportage den Weg in die Illustriertenpresse, in die Werbung und in das Buchwesen. Als wichtiges Bindeglied lieferte die Photographie Aktualitäten des Tages und technische Neuerungen. Diese wurden dem Bürgertum anstelle alter und objektiver Ordnungen ein neuer Orientierungsmaßstab.⁶³

Die Innenstadt wurde zur City. Banken, Geschäftshäuser und Bahnhöfe verdrängten die Bewohner in die Außenbezirke. Die Eroberung des Verkehrsraumes durch Schienen und Luftfahrttechnik dynamisierte und beschleunigte das Leben.⁶⁴ „Hinter der neuen Technik stand ein neues Lebensgefühl: Es ging nicht mehr ums Wesentliche, sondern Gegenwärtige, nicht mehr ums Gleichbleibende, sondern Aktuelle“.⁶⁵

Natur und Natürlichkeit stellten einen Gegenpol zu Industriestadt und industrieller Produktion dar. Stephan Zweig schrieb: „man glaubt an diesen Fortschritt schon mehr als an die Bibel, und sein Evangelium schien unumstößlich bewiesen durch die täglich neuen Wunder der Wissenschaft und der Technik. [...] Auf den Straßen flammten des Nachts statt der trüben Lichter elektrische Lampen, die Geschäfte trugen von den Hauptstraßen ihren verführerischen Glanz bis in die Vorstädte, schon konnte dank des Telephons der Mensch zum Menschen in die Ferne sprechen, schon flog er dahin im pferdelosen Wagen mit neuen Geschwindigkeiten, schon schwang er sich empor in die Lüfte in erfülltem Ikarustraum“⁶⁶

Technischer Fortschritt, wissenschaftliche Erkenntnisse und damit verbundenes wirtschaftliches Wachstum sowie zunehmend verbesserter Lebensstandard begeisterten. Naturwissenschaftliche und technische Entwicklung wurden als „Motor für eine allgemeine Weltverbesserung“ zelebriert. Kritiker sahen hierin, „eine Schwächung des gesellschaftlichen Zusammenhalts, einen Niedergang der Künste und eine wachsende emotionale Kälte“.⁶⁷ Die kulturelle Situation Deutschlands war von einer Zerrissenheit geprägt: „unbändige Entwicklung von Naturwissenschaft und technischer Naturbeherrschung, Industrialisierung, Verstädterung und Landflucht einerseits; Stadtfucht, Kulturfeindschaft, Zivilisationsüberdruß, Bekenntnis zur Natur als Richtschnur des individuellen Lebens, Ästhetisierung der Natur andererseits.“⁶⁸ Die Natur wurde zum Objekt der Forschung.⁶⁹

1882 verlor Paris seinen *0-Meridian* an Greenwich, behielt dagegen das metrische Modell. Auf dem Kongress in Paris wurde 1912 die Vereinheitlichung der Längeneinheit zwecks Vereinheitlichung der Uhrzeit entschieden. Nach dem Meter als Längeneinheit war auch die Zeiteinheit von der Natur losgelöst und zu einer abstrakten Größe geworden. Es gab nun drei Normen: die Länge, das Gewicht und die Zeit.⁷⁰

3.1.2 Die Niederlande und Ost-Indien

Die Hochkonjunktur in den Niederlanden zwischen 1890 und 1920 war größtenteils Folge des blühenden Handels mit den niederländischen Kolonien Ost-Indien,⁷¹ dem heutigen Indonesien. 1830 führten die Niederlande ein *Kultursystem* in den Kolonien ein, welches die Niederlande mit Lebensmitteln versorgen und die finanziellen Defizite auffüllen sollte. Ab 1860 wurde dieses System der *Steuern in Natura* und der erzwungenen Abgaben allmählich abgeschafft.⁷² Die *Niederländische Handelsgesellschaft* hatte nach dieser Abschaffung eine zentrale Rolle im Netz von Handel und Politik

⁶² Zu Industrialisierung und Großmacht Deutschland: vgl. Ochs 1995, S. 11. Zum Ruhrgebiet: vgl. Peters 1984, S. 9-10. Zu entgegengesetzten Tendenzen: vgl. Bax 2006, S. 18.

⁶³ vgl. Peters 1984, S. 193. Zur Mikro- und Makrofotographie: vgl. auch Fabre 1995, S. 362.

⁶⁴ vgl. Peters 1984, S. 198-199.

⁶⁵ Peters 1984, S. 200, Zitat nach Hermann Glaser: *Maschinenwelt und Alltagsleben*, Frankfurt a.M. 1981, S. 155.

⁶⁶ vgl. Rohkrämer 2001, S. 79. Zitat: ebd., nach Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern*. Frankfurt a.M., 1970, S. 16-17.

⁶⁷ vgl. Riedel 2001, S. 105. Zitate: ebd., nach Nietzsches „Jenseits von Gut und Böse“ (1886), Zur Wirkung technischer Neuerungen und wissenschaftlicher Erkenntnisse auf Zeitgenossen: vgl. auch: Fabre 1995, S. 362.

⁶⁸ vgl. Kockerbeck 2001, S. 186. Zitat: ebd..

⁶⁹ vgl. Wolbert 2001, S. 185.

⁷⁰ vgl. Jansen 1995, S. 399-401.

⁷¹ vgl. Bax 2006, S. 25.

⁷² vgl. ebd., S. 177. Das Kultursystem war ein „System der Zwangsarbeit und Zwangslieferung gewisser Produkte, welche für die Eingeborenen in Java bestand“. Vgl. hierzu <http://www.uitmundend.de/search.html?search=cultuurstelsel&action=go%21>.

inne. Zwischen 1880 und 1890 wuchs die Anzahl niederländisch-[ost]indischer *Kulturgesellschaften* und *Handelshäuser* explosiv von 17 auf 418. Der Schwerpunkt der Handelsbeziehungen mit [Ost]Indien bestand dort, wo die Banken, Handelshäuser und Reedereien etabliert waren und der Adel, das Militär und die Geschäftsleute wohnten: in Amsterdam, Rotterdam und Den Haag. Die neuen Reichen bildeten ein bürgerliches Mäzenatentum. Sie setzten die bürgerliche Bildungsoffensive der niedrigeren Klassen fort, die im 19. Jahrhundert in den höheren Kreisen initiiert wurde. Dieses Mäzenatentum bildete ein eigenes kulturelles Ambiente. Aufgrund der ökonomischen Verbindungen mit den Kolonien erhielt [Ost-]Indien einen bedeutenden Stellenwert. Es herrschte eine starke Bindung spiritistischer Organisationen mit den Kolonien. Von dem kolonialen Kontext führten Verbindungen zu der *Theosophischen Gesellschaft* in den Niederlanden. Der aus dem *gebildeten Stand* mit einem ost-indischen Hintergrund stammende Mitgliederanteil in der *Theosophischen Gesellschaft* war überproportional groß.⁷³

3.2 Wissenschaft und Okkultismus, Sichtbares und Unsichtbares

Vor dem *Ersten Weltkrieg* wurden die Wissenschaft und der Okkultismus als gleichwertige Wege, die unsichtbaren Realitäten betreffend, angesehen. Es wurde nicht klar zwischen den beiden Richtungen unterschieden. So befassten sich berühmte Wissenschaftler wie der Astronom Camille Flammarion, der Chemiker William Crookes oder der Physiker Sir Oliver Lodge mit okkulten Praktiken. Phänomene wie Elektromagnetismus und Magnetismus wurden ebenso gern miteinander verknüpft wie okkulte Phänomene mit wissenschaftlichen Ergebnissen, z.B. Röntgenstrahlen mit Hellsichtigkeit, Telepathie mit drahtloser Telegrafie oder Radioaktivität mit Alchemie.⁷⁴

3.2.1 Biologie, Physik, Chemie und Psychologie

Der Glaube an die Natur als Lebens- und Heilsprinzip brachte Zeitgenossen mit den biologischen Lehren in Berührung, wie mit der *Abstammungs- und Entwicklungstheorie* von Charles Darwin. Der Abstammungslehre zufolge stammten alle Arten von einer oder wenigen Urformen ab.⁷⁵ Die *Darwinsche Theorie* führte dazu, dass die Biologie zur *Leitwissenschaft* wurde. Auf Expeditionen und Forschungsreisen wurden zwischen 1849 und 1889 ca. 318.600 Tierarten und zwischen 1852 und 1886 über 8000 Pflanzenarten entdeckt. Neue Technik ermöglichte revolutionäre Erkenntnisse über Anatomie, Morphologie und Physiologie der Tier- und Pflanzenwelt, über Form und Funktion der Teile des Körpers. Populärwissenschaftliche Literatur führte zu einer gewaltigen Wissensflut.⁷⁶ In einer Zeit, in welcher der Mensch als Teil des Naturganzen und seines Kreislaufs verstanden wurde, Körper und Geist aus der Natur hergeleitet wurden, wurde „die Seele der Tiere nicht der Qualität, sondern nur der Quantität nach von der menschlichen Seele“ als verschieden angesehen. Dem Menschen oblag es nicht, „sich über die organische Welt vornehm hinauszusetzen[, sich] als Wesen verschiedener und höherer Art anzusehen.“⁷⁷ Dank neuer Fang- und Untersuchungsmethoden sowie der Verbesserung mikroskopischer Technik erfuhr die Meeresbiologie einen Aufschwung. Ergebnis der ersten Tiefsee-Expedition von 1872-1876 war der 50 Quartbände umfassende *Challenger-Report* mit ca. 30.000 Seiten Text und über 3.000 Seiten *Abbildungstafeln*. Einer der 76 Gelehrten an Bord war Ernst Haeckel (1834-1919), welcher 3.702 neue Arten beschrieben hat. Er war Anhänger Darwins und veröffentlichte zahlreiche Werke in hohen Auflagenzahlen, darunter *Natürliche*

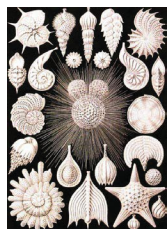


Abb. 2

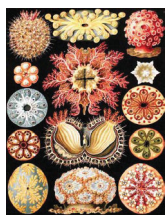


Abb. 3

⁷³ vgl. Bax 2006, S. 179. Zu Bindung zu spiritistischen Organisationen: vgl. ebd., S. 134. Koloniale Verbindung zu Theosophie: vgl. ebd. S. 138.

⁷⁴ vgl. Henderson 1995, S. 14-15.

⁷⁵ Zur Berührung mit Abstammungslehre: vgl. Krabbe 2001, S. 179. Zur Abstammungslehre: vgl. de.wikipedia.org/wiki/Deszendententheorie.

⁷⁶ vgl. Kockerbeck 2001, S. 183. Zitat: ebd., nach Ludwig Büchner: *Fremdes und Eigenes aus dem geistigen Leben der Gegenwart*, Leipzig 1890, S. 376; nach Haeckel.

⁷⁷ vgl. Kockerbeck 2001, S. 184. Zitate: ebd., nach Ludwig Büchner: *Kraft und Stoff*. In: Vogt, Moleschott, Büchner. *Schriften zum kleinbürgerlichen Materialismus in Deutschland*. Hrsg. DD. Wittich. Bd.2. Berlin 1971. S. 492 und 497, nach Büchner. Zum überholten Historismus mit verkommenen Formenrepertoire und durch Naturwissenschaften und deren Entdeckungen der Meeres- und Tiefseeforschung den Jugendstil bereichernden Formenvielfalt: vgl. auch Ulmer 2001, S. 465. Durch die Vorstellung von der Natur als Künstlerin war die besondere Resonanz für Haeckels Werk in Künstlerkreisen bedingt: vgl. ebd..

Schöpfungsgeschichte (1868) und *Die Welträthsel* (1899), sowie *Die Lebenswunder* (1904) oder *Kunstformen der Natur* (1899-1904) (Abb. 2⁷⁸ und Abb. 3⁷⁹). Diese gehörten zu den Bestsellern.⁸⁰

Einsteins *Raum-Zeit-Kontinuum*, die *Relativitätstheorie* und Forschungen auf dem Gebiet der Atomphysik übten große Faszination auf Zeitgenossen aus. Der Nachweis elektromagnetischer Wellen durch Hertz (1888) oder die Erfindung der Telegrafie (1900) vermittelten die Vorstellung vom mit Schwingungswellen angereicherten umgebenden Raum.⁸¹

Aus dem Wissen von der Radioaktivität folgte mit der Entdeckung der Röntgenstrahlen (1895) die Vorstellung von der Materie, welche sich in den umgebenden Raum entmaterialisieren konnte.⁸² Sir William Crookes (1832-1919), Mitglied der *Theosophischen Gesellschaft*, war Physiker, Chemiker, Wissenschaftsjournalist und Parapsychologe. Er hatte die *Kathodenstrahlen* (Elektronenstrahlung) sichtbar gemacht und Methoden zum Nachweis radioaktiver Strahlung entwickelt. Er glaubte, strahlende Atome oder Materie im *vierten Aggregatzustand* zu beobachten, in welchem Materie und Kraft ineinander übergingen.⁸³

1897 entdeckte Joseph John Thomson (1856-1940), Physiker und Nobelpreisträger für Physik, das *Elektron*. 1897 gelang ihm der experimentelle Nachweis des *Elektrons* durch Untersuchung der *Kathodenstrahlung* und damit die Entdeckung des ersten subatomaren Teilchens. Das von ihm entwickelte *Thomsonsche Atommodell* basierte auf dieser Entdeckung. 1906 konnte Thomson nachweisen, dass die Hülle des Wasserstoffatoms genau ein Elektron enthält.⁸⁴ Da als gesichert galt, dass Radium in Helium oder auch in Neon und Argon umwandelbar war, hielten Alchemisten auch die Umwandlung von Metallen für möglich.⁸⁵

Die durch Elektrizität, Telegraphie, Dampf und Luftfahrt veränderten Existenzbedingungen ermöglichten eine Evolution des Bewusstseins, eine intuitive Sensibilität. Freuds Psychoanalyse übte auf Zeitgenossen um 1900 große Faszination aus.⁸⁶ Evolutionsmodelle von Lamarck, Darwin und Haeckel machten mit der experimentell operierenden Psychologie „den alten Okkultismus wissenschaftlich salonfähig“. Der Psychologe C.G. Jung schilderte einen Fall eines Fräulein S., welche durch Geister von Kräften der Welt und dem Jenseits erfahren hatte. Danach zentrierten sich Lichtkräfte sowie die dunkle Kraft um die Urkraft. Jungs *kollektives Unbewußtes*, eine Art kulturelles Wissen der Menschheit, wurde mit der *Akasha-Substanz* der Theosophen und der Materie, der Ideenwelt Platons in Beziehung gebracht. Wittgenstein zufolge war das Mystische nicht gegenständlich. Es war das Unaussprechliche, welches sich in der Kunst zeigen konnte, soweit diese nicht abbildend war.⁸⁷

Die Verknüpfungen zwischen Naturwissenschaft und Okkultismus führten zu folgenden philosophischen Strömungen der Lebensreformbewegung.

⁷⁸ Abb. 2: *Platte 2 aus Kunstformen der Natur* (1904), Ernst Haeckel. Abb.: Bax 2006, S. 457, Abb. 173. Daten: ebd.. Abb. auch: Klein-Wiele 2007c, S. 129, Abb. 77. Ergänzende Daten: Maße: vgl.e bd..

⁷⁹ Abb. 3: *Platte 85 aus Kunstformen der Natur* (1904), Ernst Haeckel. Abb.: Bax 2006, S. 469, Abb. 176. Daten: vgl. ebd.. Abb. auch: Klein-Wiele 2007c, S. 128, Abb. 75. Ergänzende Daten: Maße: vgl. ebd..

⁸⁰ vgl. Krauß 2001, S. 283-284.

⁸¹ vgl. Walther 2001, S. 259. Zu Relativitätstheorie: vgl. auch Fabre 1995, S. 362. Zu Telegrafie, Schwingung: vgl. Henderson 1995, S. 14.

⁸² vgl. ebd..

⁸³ Crookes veröffentlichte seine Ergebnisse u. a. in der theosophischen Zeitschrift Sphinx:

vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/William_Crookes. Als Kathodenstrahlen wurde früher Elektronenstrahlung in Form eines Strahlenbündels bezeichnet. Es handelt sich dabei um Teilchenstrahlung aus Elektronen. Vgl. hierzu: <https://de.wikipedia.org/wiki/Elektronenstrahlung>.

⁸⁴ Zu Entdeckung von Radioaktivität, Röntgenstrahlen und Elektron: vgl. auch: Fabre 1995, S. 362. Vgl. auch: https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_John_Thomson. Dieses Atommodell wurde 1911 durch das *Rutherford'sche Atommodell* abgelöst: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Rutherford'sches_Atommodell und https://de.wikipedia.org/wiki/Thomson'sches_Atommodell.

⁸⁵ vgl. Fabre 1995, S. 362.

⁸⁶ Zu Existenzbedingungen und Sensitivität: vgl. Henderson 1995, S. 27. Zu Einfluss von Freuds Psychoanalyse: vgl. Walther 2001, S. 259.

⁸⁷ vgl. Henderson 1995, S. 12. Zitat: ebd..

3.2.2 Philosophie und *Lebensreform*: Reinheit, Ursprünglichkeit, Natürlichkeit, Schönheit

Mit dem epochalen Aufschwung der empirischen Naturwissenschaften und dem steten Wachstum an spektakulären Erkenntnissen erfuhr der Mensch eine Neubestimmung, bezogen auf seine Stellung in der Natur. Die zunehmende Industrialisierung und Technisierung trug dazu bei, dass der Mensch sich der Natur zuwendete.⁸⁸ Der Begriff der *Lebensreform* verweist auf die Idee einer neuen Form des bisher geführten Lebens, auf eine alternative Lebensführung. Der *Große Brockhaus* von 1932 definiert den Begriff als „Bemühungen um eine zweckmäßigere und naturgemäßere Gestaltung der Ernährung, Kleidung, Wohnung, des Geschlechtslebens u.a.“ und versteht sie „vielfach von Bündeln weltanschaulicher Richtung getragen“. Um 1900 existierte eine Vielzahl von *Lebensreform*-Bewegungen und Weltbild-Alternativen auf engem Raum nebeneinander.⁸⁹ Schlagwörter der *Lebensreform* waren *Echtheit*, *Natürlichkeit*, *Schönheit* und im Rahmen der Charakterisierung dieser *Reinheit* und *Klarheit*. *Echt*, *einfach* und *wahr* sollte das *neue Leben* sein. Das *Echte* implizierte das *Einfache* und *Ursprüngliche*. Ein *wahres* und *einfaches* Leben versprach Orientierung auf dem Weg aus den unübersichtlichen Lebensverhältnissen der Industriegesellschaft und sollte vor übertriebener Putz- und Prunksucht bewahren.⁹⁰ „*Schön* war [...] ein echtes Zauberwort“, ein Prädikat mit den bestimmenden Kriterien *Reinheit*, *Helligkeit* und *Klarheit*, *Einfachheit* und *Zweckmäßigkeit*. Das Bedürfnis, das menschliche Leben zu verschönern und zu veredeln richtete sich gegen die „Hässlichkeit der großen Städte und die Geschmacklosigkeit der industriellen Massenprodukte“. Der Begriff *schön* war eng mit *schöpferisch* verbunden und verwies damit auf die „schöpferische Kräfte der ursprünglichen Persönlichkeit“, welche Schönheit hervorbringen konnten. Schönheit sollte das menschliche Leben veredeln, den Menschen selbst veredeln.⁹¹

Sowohl die *Lebensreform* als auch die Reformreligionen legitimierten sich als Wiederbelebung eines uralten Wissens und sahen sich in ihrem Wesen als moderne, zukunftsorientierte Kulturbewegungen mit praxisorientierter Diesseitigkeit. Im Rahmen der *Lebensreform*bewegung standen sich Vertreter der Sozialdarwinisten, welche die Ablösung der christlichen Nächstenliebe durch Selbstsucht als alleiniges menschliches Antriebsmittel propagierten, denen gegenüber, welche die „Veredlung des Menschenlebens“ und den „Willen zum sittlichen Wollen“ als überzeitliche soziale und religiöse Urtriebe verstanden. Letzteres fand sich in Bestrebungen der Theosophie wieder.⁹² Anstatt als göttlichen Gnadenakt wurde *Erlösung* als Resultat innerweltlichen sozialen Fortschritts und persönlicher Vervollkommnung aufgefasst: „Unser Erlösungswille, das ist unsere Religion! [...] Statt eines Gottes außer und über uns [ist] der Mensch selbst etwas Göttliches; das Göttliche in ihm [ist] die auf seine eigene Vervollkommnung und persönliche Höherentwicklung drängende Kraft.“⁹³ Dennoch gab es traditionell legitimierte Widerstände gegen diese radikalisierte *Bibelkritik* und deren Leugnung der historischen Existenz von Jesus. Die Frage um die Tatsächlichkeit oder Fiktion seines Lebens führte zu scharfen religiösen Auseinandersetzungen, ebenso wie die Reduzierung des *Gottessohns* auf den idealen Menschen, als Vegetarier oder als Arzt. In der Form als Arzt des Leibes und damit nicht der Seele eignete sich die Darstellung auch für Spiritisten.⁹⁴

Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts löste die Vorrangstellung der Materie die Idee vom ewigen Gegensatz von Geist und Materie ab. Der Abschied von der Metaphysik war eingeleitet, der Verlust des Himmels hingenommen. Dem blinden Fortschrittsglauben der einseitig ausgerichteten materialistischen Weltanschauung standen dennoch Literaten, Wissenschaftler, Freidenker, Monisten, Künstler und Theosophen gegenüber.⁹⁵ Zahlreiche nicht-religiöse Religionen wetteiferten um die Aufmerksamkeit der *Lebensreformer*.⁹⁶ Ab 1850 entstanden viele gesellschaftliche und religiöse Varianten und Mischformen: Glaubensliberalismus, Freidenkerei, Anarchismus und Sozialismus, Spiritualität, Deismus und Freimaurerei.⁹⁷

⁸⁸ Zu Aufschwung und Neubestimmung: vgl. Kockerbeck 2001, S. 184. Zu Industrialisierung und Naturzuwendung: vgl. Buchholz 2001, S. 42.

⁸⁹ vgl. Thiel 2001, S. 37. Zitate: ebd., nach Artikel *Lebensreform*. In: Der Große Brockhaus, Bd. 11, Leipzig 1932, S. 210.

⁹⁰ vgl. Buchholz 2001, S. 41.

⁹¹ vgl. Buchholz 2001, S. 42. Zitate: ebd.. Eines der zehn Gebote des Monismus lautet: „Veredle dich!“: vgl. ebd..

⁹² vgl. Linse 2001, S. 193. Zitate: ebd..

⁹³ ebd., S. 193-194. Zitat: ebd., Anm. 8: nach Hugo von Tschudi: Ein Jahrhundert deutscher Kunst. Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der königlichen Nationalgalerie. 1906. S. 11.

⁹⁴ vgl. ebd., S. 194-195.

⁹⁵ vgl. Kugler 2001, S. 113.

⁹⁶ vgl. Linse 2001, S. 195.

⁹⁷ vgl. Bax 2006, S. 121.

3.2.2.1 Gottfried Semper und die Urform

Ästhetische Eigenschaften des formal Schönen waren Semper zufolge „kalkulierte Natur, wie Harmonie, Eurythmie, Proportion, Schwerkraft usw.“. Gottfried Semper (1803-1879) ging davon aus, „dass alle Organe und Formen der Pflanzen und Tiere die Umwandlung einiger weniger Typen bzw. einer einzigen Urpflanze seien.“ In der Natur sah Semper einen „Konflikt zwischen der Schwerkraft und einer ihr entgegengesetzten Forderung des organischen Lebens nach aufrechter Gestaltung“. Er unterschied im vertikalen Aufbau der Pflanzen zwischen „Schwerkraft“ und „Lebens- und Willenskraft“. Für die animalischen Formen ergänzte er um die horizontale Bewegung, welche er in „Willenskraft“ und „Massenwiderstand oder [...] Trägheit der Massen“ unterschied. In beiden Fällen differenzierte er im Aufbau der Formen zwischen „Basis, Mitte und Dominante“.⁹⁸ Semper erklärte die Proportionen von Pflanzen aus der Wirkung von Naturgesetzen und nahm an, dass diese Naturgesetze auf die Kunst angewandt, ebensolche harmonischen Proportionen hervorbringen würden. Seiner Auffassung nach war die Kunst nicht Erscheinungsform einer Idee. Die Vorstellung von einem engen Verhältnis zwischen Natur und Kunst führte Gottfried Semper in den Prolegomena zu *Der Stil* aus: Die Kunst „muß sich in den Prinzipien formaler Gestaltung nach den Gesetzen der Natur richten.“ Seine *Lehre von den Grundtypen der Kunst* ging wie Goethes *Metamorphosenlehre* davon aus, dass Organe und Formen der Pflanzen und Tiere die Umwandlungen einiger weniger Typen bzw. einer einzigen *Urpflanze* sind. Semper übertrug das aus der Naturwissenschaft entwickelte *Prinzip der inneren Zusammenhänge allen Seins*, eine die Einzelformen verbindende Ordnung, auf die Kunstgeschichte.⁹⁹ Er klassifizierte die Künste nach *Urtypen*, welche durch elementare Bedürfnisse bestimmt und im Maß der Differenzierung der Bedürfnisse unterschieden werden. Das Kunsthandwerk stand in die Hierarchie der *Urkünste* ganz oben, die Baukunst folgte argumentativ aus dem Kunsthandwerk: Aus der primitiven Hütte leitete er vier *Urtypen* der Kunst ab, bestimmt durch die verschiedenen Bearbeitungsmethoden. Einer der *Urtypen* des Kunsthandwerks war das *Weben* bzw. *Textil*, als Wandverkleidung eng mit der Wand verbunden. Andere *Urtypen* waren das *Fertigen von Keramik* durch Verhüttung von Erde, das *Mauern* und das *Zimmern*. Baukunst bildete eine Integration dieser Bearbeitungsmethoden elementarer Grundstoffe. Das mit *Textil* zusammen hängende *Prinzip der Verkleidung* und die *Theorie über die Transformation von Stoff* bezeichneten weitere zentrale Vorstellungen in Sempers Theorie. *Stoff* galt nicht nur als *Textil*, sondern auch als *Materie*. *Textil* war mit den in allen Künsten vorkommenden Begriffen *Bekleidung* und *Dekoration* verbunden. *Textil* galt als die *Urkunst*, der alle anderen Künste ihre Typen und Symbole entlehnten. Möglicherweise wurde Semper durch die 1851 auf der Weltausstellung im *Kristallpalast* in London ausgestellten östlichen Textilprodukte beeinflusst. Obwohl das *Textil* in Sempers Theorie als Ausgangspunkt für das Bauen konstant blieb, konnte dieses Material durch andere Materialien ersetzt werden. Dadurch wurden die Basisprinzipien des Bauens auf andere Künste übertragen: Textil auf Baumaterial, Keramik auf Metall, Bauen in Holz auf Bauen in Stein usw..¹⁰⁰

3.2.2.2 Ernst Haeckels *Monismus*, Schönheit der Natur, Einheit von Mensch und Kosmos

Die Entwicklungslehre von Darwin führte zu einer optimistischen Höherbewertung des Menschen. Fortschrittsgedanken und Abstammungstheorie erlaubten, Mängel an der Spezies Mensch, dem rein biologischen Wesen in der Reihe der Säugetiere, als entwicklungsgeschichtliche Übergangsstörung auf dem Weg zur Vollkommenheit zu interpretieren. Das futuristische Bild des *neuen Menschen* verbreitete sich in *Jugendbewegung*, *Sozialismus* und andere Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts, ebenso wie der *Darwinismus*. Dessen Prinzipien wurden aus dem Bereich des Naturgeschehens in den der menschlichen Gesellschaft übertragen. Zahlreiche säkulare, wissenschaftlich-weltanschauliche Reformströmungen warben unter dem Schlagwort *Monismus* um Anhänger. Der *Monismus* ging auf Spinozas *Einheitssubstanzenlehre*, die Einheit von Mensch und

⁹⁸ vgl. Sinzel 2003, S. 38. Zitate: ebd..

⁹⁹ vgl. Ochs 1995, S. 72-73. Zitat: ebd., S. 72, Anm. 74: nach Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Bd. I, Frankfurt a.M. 1860, S. XXXVII. Zu bisher unterschätzter Rolle von Semper für Lauweriks und vermeintliche Mitschrift eines Lauweriks-Vortrages im Nachlass Fritz Kaldenbachs (vgl. Stressig 1972, S. 433): vgl. ebd..

¹⁰⁰ vgl. Bax 2006, S. 430.

Kosmos,¹⁰¹ die Einheit der Natur und des Geistes zurück. Ernst Haeckel (1834-1919) folgerte aus „der Annahme einer vom Anorganischen ausgehenden bis zum Menschen reichenden Entwicklung der Organismen“ eine „Einheit von Körper und Seele, eine Allbeseeltheit der Natur“. Bezüglich der Beseeltheit wurde eine Entwicklung von der Atomseele zur Vernunft des Menschen angenommen.¹⁰² Im Bildungsbürgertum und unter nach Verinnerlichung und innerer Harmonie suchenden Künstlern stieß die monistische Naturästhetik, welche durch Schriften, Vorträge, Volkshochschulkurse und Mikroskopabende Verbreitung fand, auf besonders breite Resonanz. Das Streben der Künstler nach ornamentaler Schönheit sollte den *Historismus* in bildender Kunst und Kunsthandwerk überwinden. Haeckels Ästhetik wollte die Schönheit der Natur im ästhetischen Objekt finden.¹⁰³ Ziel war die Verbesserung der naturkundlichen Allgemeinbildung, das Schärfen ästhetischer Urteilsfähigkeit und die Erweiterung persönlicher Genussfähigkeit.¹⁰⁴

Haeckel verstand *Substanz* als eine *Gott-Natur*, deren Beseelung sich in der Schönheit der Lebewesen spiegelte. Die Schöpfungen der Natur fasste er als *Kunstwerke* auf. Die Natur besaß ihm zufolge eine autonome Existenz innewohnender Schönheit, unabhängig vom subjektiven Geschmack oder Empfinden.¹⁰⁵ Die Symmetrie wirbelloser Meerestiere faszinierte ihn, „die ‚ornamentale Potenz‘ rühre aus dem ‚Symmetriegerühl‘ der Zellseelen der einzelligen Organismen beziehungsweise der Seelenzellen der mehrzelligen Organismen.“ Natur strebte seiner Auffassung nach aus einem inneren psychischen Instinkt nach ornamentaler Schönheit. Ausgehend von seiner *Grundformenlehre* unterschied Haeckel die ästhetisch aktiven Organe nach *Formwillen der gestaltenden psychischen Potenz* und nach der *morphologischen Variationsbreite* dieser Potenz.¹⁰⁶ „[K]unsttätige Seelenzellen“ eines komplexen Organismus waren seiner Meinung nach in ihrem ornamentalen Gestaltungstrieb deutlich eingeschränkter als die eines einfachen einzelligen Organismus. Für Haeckel war die Natur eine „bildende Künstlerin und Architektin“. Aus der „Seelentätigkeit“ des *Einzellers* folgte die symmetrische Gestalt des *Radiolarienskeletts*. Den Abschluss bildete „die kunsttätige Seele der höheren Tiere und des Menschen“.¹⁰⁷ Die Betrachtung der allbeseelten Natur, d.h. der *Gott-Natur*, galt als eine Art *Gottesdienst* und führte zur Veredelung und Vervollkommnung des Menschen. Bereits im Zeichnen der Formen hatte Haeckel deren künstlerische Verwertung im Blick, sowohl die Verwendung dieser neuen Formen, als auch die Entwicklung eines neuen Stils.¹⁰⁸

Er war einer der Vertreter, die um die Jahrhundertwende das ästhetische Geheimnis der Natur auf wissenschaftliche Weise zu enträtseln suchten. Den ästhetischen Wert einer Pflanze oder eines Insekts sollten empirische Befunde klären. Die Natur „sollte sich [...] auf die Kunst beschränken, da der Natur – im Gegensatz zur Kunst des Menschen – die ‚Freiheit in der Erscheinung‘ fehle. [...] Entsprechend sollte die Kunst dem Prinzip der Naturnachahmung verpflichtet bleiben.“ Ziel seiner Ästhetik war die Verbesserung der naturkundlichen Allgemeinbildung, die Schärfung ästhetischer Urteilsfähigkeit und die Erweiterung persönlicher Genussfähigkeit.¹⁰⁹ Die Schönheit von Naturformen hatte Vorrang ggü. den von Menschen geschaffenen Kunstformen. Der ästhetische Wert der Kunstformen hing vom Grad der Vervollkommnung der geometrischen Grundstruktur ab. In der möglichst naturgetreuen Reproduktion konzentrierte sich Haeckel häufig auf Symmetrien der Teilstrukturen, wodurch er die Ornamentik demonstrierte. Er befasste sich mit dem von Ernst Krause alias Carus Sterne 1876 veröffentlichtem Werk *Werden und Vergehen*.¹¹⁰

In Anlehnung an die Einteilung der Kristalle in *Kristallklassen* in der geometrischen *Kristallographie* versuchte Haeckel, mit der *organischen Stereometrie* eine *Grundformenlehre* zu begründen. Mithilfe dieser Formenlehre sollte die ideale *Grundform* durch Abstraktion der realen organischen Form unter Berücksichtigung der die Bildung der organischen Gesamtform betreffenden Naturgesetze bestimmt werden. Haeckel entwickelte ein System mit 40 *Grundformen*, welche alle in der Natur und in der

¹⁰¹ vgl. Krabbe 2001, S. 179.

¹⁰² vgl. Weber 2001, S. 125 und Krauß 2001, S. 283-284. Zitate: ebd., S. 283. Zu Haeckel als Bestseller und zu Einheit von Natur und Geist: vgl. ebd., S. 284. Zu Einheit von Geist und Seele: vgl. Peters 1984, S. 203. Zu Mensch geistig höchst organisiert: vgl. Weber 2001, S. 125.

¹⁰³ vgl. Kockerbeck 2001, S. 184. Zur den Jugendstil bereichernden Formenvielfalt: vgl. auch Ulmer 2001, S. 465. Zu Natur als Künstlerin und Resonanz in Künstlerkreisen: vgl. ebd., S. 466. Zu Interesse bei Künstlern: vgl. Peters 1984, S. 203 und Kockerbeck 2001, S. 185.

¹⁰⁴ vgl. Kockerbeck 2001, S. 184.

¹⁰⁵ vgl. ebd..

¹⁰⁶ vgl. Kockerbeck 2001, S. 185. Zitat: ebd., nach Ernst Haeckel: *Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben*. Leipzig 1917. S. 131.

¹⁰⁷ vgl. ebd., S. 186. Zitate: ebd., nach Ernst Haeckel, 1904, S. 8.

¹⁰⁸ Haeckel empfiehlt sogar konkret bestimmte Abbildungen für bestimmte Kunstgegenstände: vgl. Krauß 2001, S. 285.

¹⁰⁹ vgl. Kockerbeck 2001, S. 183. Zitat: ebd., nach Ludwig Büchner: *Fremdes und Eigenes aus dem geistigen Leben der Gegenwart*, Leipzig 1890, S. 376, nach Haeckel.

¹¹⁰ vgl. Krauß 2001, S. 284-285. Zu Haeckels Faszination für Symmetrien in der Natur: vgl. Kockerbeck 2001, S. 185.

Kunst vorkommenden Formen umfassen sollten. Den nach einem neuen Stil, nach Ordnung, Einheit und Vielfalt strebenden Architekten kam die Rückführung der Naturformen auf kristallanaloge geometrische Stereometrie entgegen.¹¹¹

3.2.2.3 Baruch de Spinoza

Mit dem wachsenden Interesse an der Naturreligion von Spinoza wurde die Einführung der neuen Formen der Esoterik möglich. In den 80er Jahren und in den Kunstkreisen der 90er Jahre des 19. Jahrhundert wurde das Interesse für den Spinozismus neu geweckt. Durch die *Theosophische Gesellschaft* lernten immer mehr Künstler die Philosophie von Spinoza kennen. Der Einfluss des Wiederauflebens des Spinozismus erstreckte sich bis zu *De Stijl* in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts.¹¹²

Der niederländische Philosoph Baruch de Spinoza (1632-1677) konfrontierte in seinem Hauptwerk *Ethica* mit der Idee von der *Substanz*. Diese war nicht als Materie zu interpretieren, sondern als das allen Dingen zugrunde liegende *Eine*, welches alle Formen der Existenz in sich vereint. *Substanz* galt als *ewig, unendlich, aus sich selbst bestehend* und *vollständig*. Spinoza nannte dies den Gottes- und Naturbegriff, *natura naturans*, das Wesen von allem, das ist. Aus dieser Überlegung folgte die Gleichstellung *Substanz=Gott=Natur*.¹¹³

Der *Substanz* stellte Spinoza den Begriff *Modus* gegenüber, auch *natura naturata* genannt. Dieser bezeichnete all jenes, deren Bedingung der Existenz in etwas anderem lag: die Welt der endlichen Erscheinungen wie die sichtbare Natur und die Welt der unendlichen Erscheinungen wie Intellekt, Bewegung und Ruhe. Die Natur sah er mit der göttlichen Natur durch „unendliche Modifikationen“ verbunden. Die Summe aller vereinzelt Naturerscheinungen war *Alles*, und *Alles* war Teil der unendlichen *Substanz*, war *Gott*. Dadurch, dass *Alles* „in *Gott*“ war, musste auch jedes lebende Wesen etwas vom Göttlichen besitzen.¹¹⁴

Spinoza schrieb *Gott* zwei wesentliche Eigenschaften zu: *unendliches Denken* und *unendliche Ausdehnung*. Im Menschen offenbarte sich das *göttliche Denken* als *Idee* (Seele), die *göttliche Ausdehnung* als *Körper*. *Körper* und *Seele* waren somit zwei Seiten desselben Wesens. Indem für Spinoza der *Mensch in Gott* war, nahm er den *Dualismus* von Descartes' Philosophie auf und ersetzte ihn durch eine theosophische Vorstellung: die einander ergänzende und gegenseitig abhängige *Einheit in Dualität*. Indem Spinoza den Menschen als unlösbar mit der Natur verbunden ansah und ihm keine Willensfreiheit zusprach, glaubte er an Schicksalsfügung. Überleben war ein Effekt von aktivem und passivem Kampf der Naturerscheinungen. Ähnlich wie ein natürliches Ereignis folgten auch menschliche Handlungen denselben ewigen Naturgesetzen. Theosophische Künstler der Jahrhundertwende interessierten sich für Spinoza's Theorien und teilten dessen Auffassung vom allwärtigen und allumfassenden Gott, über alle Zeiten und Grenzen hinaus bestehend. Zwischen Spinozas Ausführungen und den Vorstellungen der Theosophen gab es bedeutende Parallelen. Wesentliche Begriffe der *modernen Theosophie* standen in enger Beziehung zu denen von Spinoza, wie *Substanz* zum *Einen*, *Denken* und *Ausdehnung* zu *Geist* und *Materie*, *natura naturata* zu *Offenbarungen*, *natura naturans* und *natura naturata* zu der Korrespondenz zwischen dem *Geistigen (Kosmischen)* und dem *Materiellen (Irdischen)* und Spinozas Auffassung zum *Schicksal* zum *Karma* als Gesetz von Ursache und Folge.¹¹⁵ Auch Lauweriks verwies in seinen theosophisch orientierten Texten auf Spinoza.

¹¹¹ vgl. Krauß 2001, S. 284.

¹¹² vgl. Bax 2006, S. 96-97. Zum Einfluss Spinozas auf niederländische Theosophen und Künstler: vgl. auch ebd., S. 52.

¹¹³ vgl. Bax 2006, S. 62-63. Zu *natura naturans* als schöpferische Natur, aus unendlich vielen Attributen bestehende Substanz, deren jedes Attribut ewige und unendliche Wesenheit ausdrückt: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Baruch_Spinoza.

¹¹⁴ vgl. Bax 2006, S. 63. Zitate: ebd.. Zu *natura naturata* als geschaffene Natur, was als Erscheinung wahrnehmbar ist: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Baruch_Spinoza. Aus unendlichem Wesen Gottes (*natura naturans* = schöpferische Natur = die Substanz) folgt Unendliches auf unendlich unterschiedliche Weise (*natura naturata* = geschaffene Natur = wahrnehmbare Erscheinungen): vgl. ebd.

¹¹⁵ vgl. Bax 2006, S. 63-64.

3.2.2.4 Okkultismus und Spiritismus

„Occultismus ist nur unbekannte Naturwissenschaft. Er wird bewiesen werden durch die Naturwissenschaft der Zukunft.“¹¹⁶ „Man muß am Diesseits zweifeln können, um an ein Jenseits glauben zu können.“ Das *Okkulte* bezeichnet das *Übersinnliche*, das *Verborgene*, das auf eine *Urkraft* führt. In der Theosophie beinhaltet *Okkultismus* das *Geheime*.¹¹⁷

Das intellektuelle Milieu um 1900 interessierte sich für esoterische Wissenschaften und übernatürliche Phänomene. Neurologen und Psychiater forschten über den *Magnetismus*, der berühmte Astronom Flammarion schrieb über Astrologie und formulierte Überlegungen über himmlische Kräfte des Menschen. Laien und Wissenschaftler zogen Parallelen zwischen Röntgenstrahlen und medialem Spuk. Alchemistische Experimente mit Schwefel und Jod fanden Aufmerksamkeit in angesehenen Magazinen. Unter dem Pseudonym Papus machte sich der Theosoph und Arzt Gérard Encausse mit Schriften über Magie, Alchemie und andere okkulte Themen einen Namen. Der Nachweis, dass hysterische Affekte wie Krämpfe, Lähmungen oder doppeltes Sehen durch hypnotische Suggestion hervorgerufen, aber auch geheilt werden konnten, erhöhte die Anziehungskraft des *Okkultismus*.¹¹⁸ Charles Richet, 1881-1925 Professor für Physiologie an der *Medizinischen Fakultät* in Paris und 1913 Nobelpreisträger für Medizin, arbeitete mit Pierre Janet an der Erforschung der *Fernhypnose* und setzte sich für die Anerkennung der Existenz der *Gedankenübertragung* und des *Hellsehens* ein. Von ihm stammte der Begriff der *Metaphysik*, *Métapsychique*, auch *Parapsychologie* und *Psychical Research* genannt. Zu der *subjektiven Parapsychologie* gehören „psychologische Phänomene wie Telepathie, Hellsehen [und] Erscheinungen“. Zur *objektiven Parapsychologie* zählen „mechanische Phänomene wie Telekinese, Materialisationen und Poltergeist- und Spukphänomene“. *Metaphysik* umfasst *Telepathie* und *Hellsehen*, *Telekinese* sowie *Teleplastie*.¹¹⁹

Wenn ein Mensch eine andere Person berührte, so die Vorstellung des deutschen Arztes Anton Mesmer (1734-1815), ging von diesem ein *Fluidum* oder eine Kraft aus, der *animale Magnetismus*. Alle Lebewesen besaßen Mesmer zufolge dieses bei Krankheit in seiner Harmonie gestörte Fluidum. *Magnetische Kur* diente ihm zufolge der Stabilisierung des Fluidums und damit der Harmonisierung des kranken Organismus'. Gelegentlich führte diese Behandlung zum *künstlichen Somnambulismus*, in Abgrenzung zum *natürlichen Somnambulismus*, dem Nachwandeln. Dieser *magnetische Schlaf* sollte Fähigkeiten und Erscheinungen hervorrufen. Derartige Phänomene lösten heftige Diskussionen über Fragen zur Realität aus, darunter Erscheinungen wie *Mentalsuggestionen* auf Distanz, *Hellsehen*, *Geistersehen* oder sogar *Seelenreisen* zu Mond, Planeten oder zum Jenseits. Für Mesmer waren *Träumen*, *Schlafwachen*, *Wahrträumen*, *Vorherwissen*, *Hellsehen* und Visionen im Wachzustand wie *Telepathie* physiologisch gesehen Wahrnehmungen des inneren Sinnes. Dieser wurde für Schwingungen der *All-Fluth* empfänglich, sobald die äußeren Sinne ausgeschaltet waren. Die *All-Fluth* teilte sich dem Nervengefüge unmittelbar mit. Unmittelbare Fortpflanzung einer Gedankenbewegung in der *All-Fluth* führte in der *Telepathie* zur Mitteilung des Willens. Kritiker beobachteten eine gewisse Neigung zur Ausschmückung der Erlebnisse bei Betroffenen, was Mitte des 19. Jahrhunderts zur Aufspaltung des *Mesmerismus* in *Hypnotismus* und *Spiritismus* oder *Spiritualismus* führte. Das *spirit rapping* war in *Séancen* eine populäre Bewegung geworden, die sich ausgehend von Nordamerika trotz späterer Betrugsgeständnisse und Entlarvungsversuche rasch in Europa verbreitete. 1855 waren von 28 Millionen Amerikanern eine Millionen von der Realität der Geisterkommunikation durch *Klopfen* überzeugt.¹²⁰

Der *Spiritismus* wuchs rasch zu einer mächtigen sozialen und religiösen Bewegung heran. Die Kettenbildung der *Séance*-Teilnehmer verhalf der *fluidalen* Kraft, durch diese hindurchzuströmen. Das *Medium*, besonders begabt für die Wahrnehmung von Geistern und Kommunikation mit diesen in *Trance-Zuständen* durch *Trance-Reden* und *Automatisches Schreiben*, gab vornehmlich Frauen aufgrund der ihnen zugeschriebenen höheren Sensitivität die Chance zu sozialem Prestige. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete sich ein bestimmtes Repertoire von Phänomenen heraus, darunter *Klopfgeräusche*, *Bewegungen* und *Levitationen* von Gegenständen, Spielen von

¹¹⁶ Bauer 1995, S. 60, Zitat nach Carl du Prel 1893, S. 15.

¹¹⁷ ebd., Zitat nach Carl du Prel, ebd., S. 21. Zum *Okkulten* und *Okkultismus*: vgl. Henderson 1995, S. 12.

¹¹⁸ vgl. Feuk 1995, S. 132. Zum Interesse für Spiritualität: vgl. auch Henderson 1998, S. 1. Zu Papus als Pseudonym von Gérard Encausse: vgl. auch Meedendorp 1995, S. 389.

¹¹⁹ vgl. Bauer 1995, S. 60-61. Zitate: ebd., S. 61.

¹²⁰ vgl. ebd., S. 62-64. Zu Kritik: vgl. ebd., S. 65-66. Zum *Magnetismus* in Lauweriks Erläuterungen: vgl. Lauweriks 1904b.

Musikinstrumenten, Erscheinungen von Geisterschriften, von Licht und von materialisierten Geistwesen. Ein Augenzeuge äußerte sich ironisch zu Geistern, „die sich vom Jenseits um Bezahlung an ihre Zitierer in der Sprache des Klopfens kund geben“ und dass dieser „das Phänomen des Tischerückens auch nicht für ihr Werk halte“. Naturwissenschaftler versuchten die Phänomene zu erklären, darunter der Physiker Michael Faraday (1791-1867). Elektrizität und Magnetismus konnte dieser beim Tischerücken nicht nachweisen. Die Physiologen William Benjamin Carpenter (1813-1885) und Michel Eugène Chevreul (1786-1889) stellten unabhängig voneinander fest, dass die bloße Vorstellung von Bewegungen, diese unwillkürlich auszulösen vermochte, das *ideomotorische Prinzip* genannt. Es blieb ein Kern von Phänomenen, auch bei 30maligem Tischerücken, der nicht erklärt werden konnte. Der Leipziger Astrophysiker Friedrich Zöllner (1834-1882) untersuchte Phänomene theoriegeleitet in Experimenten mit dem umstrittenen Henry Slade (1835-1905). Der Chemiker und Physiker William Crookes (1832-1919) war ihm mit dessen Untersuchungen mit dem Medium D.D. Home (1833-1889) Vorbild. Zu diesen Phänomenen gab es eine ungewöhnlich hohe Anzahl anscheinend neutraler und zuverlässiger Personen, die Phänomene wie *Levitationen* von sehr schweren Gegenständen oder Melodieerzeugung durch Instrumente, deren manuelle Betätigung unmöglich war, unter guten Sichtbedingungen bezugeten. Zöllner vermutete vierdimensionale Wesen als Ursache für Erscheinungen. Dessen *Wissenschaftliche Abhandlungen* erschienen 1878 und 1881 in vier Bänden.¹²¹

In vielen europäischen Hauptstädten wurde das von Positivismus und Empirismus beherrschte Klima von irrationalem Gedankengut, von Mystizismus, Esoterik und Theosophie durchkreuzt. Die Auseinandersetzung mit orientalischen Religionen nahm ebenso zu, wie die mit Erkenntnissen der Parawissenschaft, gestützt auf *Metapsychologie*, *Anthroposophie* und *Okkultismus*. Menschliche Medien wurden zunehmend zu Stars, erhielten Aufmerksamkeit von Presse, Öffentlichkeit, Wissenschaft und Intellektuellen. Sie wurden Zeugen schwereloser Dinge oder materialisierter geisterhafter Wesen. Der Einfluss der neuesten physikalischen Entdeckungen wie die der Lichtwellen im Raum, die Theorie über die Quantenenergie von Planck oder Einsteins Relativitätstheorie ließen Wissenschaft und Spiritismus miteinander verschmelzen. Die intellektuelle Avantgarde stand zu Beginn des 20. Jahrhunderts stark unter Einfluss der Literatur von Schopenhauer, Worringer, Nietzsche sowie der ersten Nachrichten der Wiener Studien über das Unbewusste von Jung und Freud.¹²² Mystische Traditionen, esoterische Gesellschaften, verborgene Kräfte, mit denen *Eingeweihte* die Grundgesetze der sichtbaren und unsichtbaren Welt verstehen konnten, faszinierten *symbolistische* Kreise. Der Künstler begab sich auf die Suche nach der Bedeutung des Wortes, der Linie, der Farbe und der Form. Diese sollten ihm als Einheiten einer *höheren Grammatik der universellen Wahrheit, Harmonie und Schönheit* dienen. In dieser Suche verstand sich der Künstler als einer Art *Priester* oder als ein *Eingeweihter* der Kunst als einer eigenen Art Religion.¹²³

Dem neuen wissenschaftlich-spiritistischen Streben lag die *Evolutionstheorie* von Charles Darwin (1809-1882) und Alfred Russel Wallace (1823-1913) zu Grunde. Diese von beiden Forschern unabhängig voneinander zeitgleich entwickelte Lehre basierte auf der Idee der Differenzierung. Naturscheinungen entwickeln sich dieser Theorie zufolge aus einfachen Organismen zu komplexen Organismen und verhalten sich wegen dieses Prozesses der Differenzierung zueinander hierarchisch. Je komplexer der Organismus, desto höher ist dessen Position auf der *Evolutionleiter*, s.d. der Mensch als am höchsten entwickeltes Lebewesen die höchste Position einnimmt.¹²⁴ Der *Spiritismus* beeinflusste deutlich die Lebensreformbewegung. Berührungen gab es im Bereich der *Naturheilkunde*, speziell dem *Heilmagnetismus*, der *Hypnose* und *Suggestion*.¹²⁵

Ende des 19. Jahrhundert entstand als Folge der n-dimensionalen Geometrie die Vorstellung von einer *Vierten Dimension* des Raumes als einer nicht sichtbaren Dimension. Diese Dimension wurde als möglicher Ort der durch Platon benannten *Welt der Ideen* oder dem *Ding an sich* von Kant in Verbindung gebracht. Die Assoziationen reichten von der Geometrie bis zu Unendlichkeit und dem Erhabenen. Für Leadbeater eignete sich die *Vierte Dimension* als Modell für die theosophische

¹²¹ vgl. ebd., S. 66-69. Zitate: ebd., S. 67, Anm. 13.

¹²² vgl. Evangelisti 1995, S. 81.

¹²³ vgl. Meedendorp 1995, S. 390.

¹²⁴ vgl. Bax 2006, S. 126.

¹²⁵ vgl. Linse 2001, S. 195.

Vorstellung der *Astralvision*. Häufig wurden Röntgenstrahlen und die *Vierte Dimension* in Zusammenhang mit *Hellsichtigkeit* gebracht. Es entstand die Vorstellung, dass höherdimensionale Objekte durch Bewegung einer Form im Raum entstehen.¹²⁶ Max Weber schrieb 1910 über die *Vierte Dimension*: „Ich glaube, daß es in der bildenden Kunst eine vierte Dimension gibt, und daß man sie beschreiben kann als das Bewußtsein eines grandiosen und überwältigenden Gefühls räumlicher Größe in alle Richtungen zugleich [...] Sie existiert außerhalb ebenso wie in der Präsenz der Dinge, sie ist der Raum, der einen Baum umfängt, einen Turm, einen Berg, jeden festen Körper [...], sie weckt die Phantasie und löst Gefühle aus. Sie ist die Unermeßlichkeit aller Dinge.“¹²⁷

Neben der Vorstellung von der *Vierten Dimension* war auch die des *Äthers* verbreitet. Beide wurden vor dem Hintergrund der *Relativitätstheorie* als fiktives Konstrukt erklärt. Bereits Aristoteles beschäftigte sich mit der Vorstellung von *Äther*. Der Physiker Newton verwendete erstmalig den Begriff des *Ätherischen Mediums*. Er meinte, es übertrage Licht- und Wärmeschwingungen und durchdringt Materie. Mitte des 19. Jahrhunderts äußerte Lord Kelvin die Vorstellung von *Äther* als *Ursprung der Materie* und vermutete, dass materielle Atome strudelnde Wirbelringe im *Äther* sind. Die Beschreibung von *Äther* umfasste Charakterisierungen wie elastisch, dicht, massiv, substanzial, „infiniter rarer und subtiler als Luft, infinit dehnbarer und regsamer“.¹²⁸ Lauweriks bezeichnete *Äther* als ein *Element*.¹²⁹

3.2.2.5 *Moderne Theosophie und Wahrheit*

Die *Theosophische Gesellschaft* von Helena Petrovna Blavatsky hatte ihre Wurzeln im *Okkultismus* und profitierte von östlichen Quellen.¹³⁰ Die in der *Theosophischen Gesellschaft* institutionalisierte *moderne Theosophie* bezweckte als spirituelle Lebensreform die Erneuerung des Lebens vom geistigen Gravitationszentrum aus.¹³¹ Sie war weder eine Religion, noch eine Spielart des *Spiritismus*.¹³² Das Wort *Theosophie* setzt sich aus den griechischen Begriffen *theos* (Gott) und *sophia* (Weisheit) zusammen. Damit gilt *Theosophie* als die Kenntnis bzw. die Weisheit *des Göttlichen*. Seit dem Mittelalter lassen sich in der *Theosophie* im Wesentlichen zwei Gruppen charakterisieren. Die eine Gruppe gehört keiner bestimmten Organisation an, wie *Alchemie*, *Astrologie*, christliche *Kabbala* (die hohe Magie und Zahlenmystik), *Paracelsismus* und die *Rosenkreuzer*. Die zweite Gruppe beinhaltet die Anhänger einer theosophischen Organisation, wie die Mitglieder der *Theosophischen Gesellschaft* von Blavatsky. Diese beansprucht, sich mit *Weisheit* oder dem *Wissen vom Göttlichen* zu beschäftigen. Die Lehre der *modernen Theosophie* geht auf universale Vorstellungen von einem unveränderlichen, allgegenwärtigen, unendlichen und ewigen Prinzip zurück. Sie vereint westliche Tradition mit östlichen religiös-philosophischen Überlieferungen wie aus *Buddhismus* und *Hinduismus*.¹³³

Gegenstand der *modernen Theosophie* ist die allen Religionen zugrunde liegende *Wahrheit*. Die auf Gemeinsamkeiten in den Religionen basierende Lehre enthält Vorstellungen von der *Einheit des Einen* (Gottes). Dieser offenbart sich in drei *Aspekten*: im „Herabsteigen des Geistes in die Materie, [...] [in den] verschiedenen Entwicklungsstufen, in denen sich das Leben manifestiert, und [...] [im] Weiterleben der Seele.“ Die Theosophen bedienen sich in der Ergründung der *Wahrheit* unterschiedlicher Wissenschaften. Die Auseinandersetzung mit der Art und Weise der Entwicklung vom *Stofflichen* zum *Geistigen* ist philosophischer Natur. Ein religiös anmutender Anteil ist durch Methoden charakterisiert, welche diesen Prozess beschleunigen. Als Wissenschaft geht die Theosophie anstatt vom Glauben, von durch Studium und Forschung erworbenem Wissen aus. Die Lehre basiert auf von Vorfahren übermitteltem Wissen und gilt als *gnostisch*. Okkultes Wissen über *das Eine* (Göttliche) befindet sich theosophischer Auffassung nach in der Obhut der *Lehrmeister*, *Mahatmas* oder die *Großen Eingeweihten* genannt. Unter ihnen befinden sich auch *Buddha* und

¹²⁶ vgl. Henderson 1995, S. 15-20. Ein *Rotationskörper* entsteht in der Mathematik durch Rotation einer Fläche um eine Achse, s.d. eine bewegte Fläche (zweidimensionales Objekt) ein dreidimensionales Objekt erzeugt: Ergänzung durch Autorin.

¹²⁷ vgl. Freeman 1995, S. 411. Zitat: ebd., Anm. 37: The Fourth Dimension from a Plastic Point of View. Weber 1910, S. 25.

¹²⁸ vgl. Henderson 1995, S. 16. Zitat: ebd..

¹²⁹ vgl. Lauweriks 1904a, S. 9.

¹³⁰ vgl. Bax 2006, S. 55.

¹³¹ vgl. Zander 2001, S. 433.

¹³² vgl. Kugler 2001, S. 113. Zu Anfänge der Theosophie im 3. Jahrhundert, nach Diogenes Laërtius im alten Ägypten: vgl. ebd..

¹³³ vgl. Bax, 2006, S. 52-53. Zu den universalen Prinzipien und dem westlichen Einfluss: Ergänzung durch Autorin.

Christus. Ihr Wissen geben die *Großen Eingeweihten* in vielfältigen Formen, darunter als „religiöse Offenbarungen, Kunstwerke oder gesellschaftliche Veränderungen“, weiter. Die *Meister* steigen für die Dauer der Unterweisung ihrer *Jünger* in die *Materie* herab. Anschließend tragen die *Jünger* das *Wissen* an ihre Mitmenschen weiter. Eigene verborgene Fähigkeiten können durch Übungen dahingehend entwickelt werden, dass von den *Lehrmeistern Wissen* bzw. *Erkenntnis* aufgenommen werden kann. Ziel ist die Erlangung eines höheren Niveaus spiritueller Entwicklung bis zur höchsten (göttlichen) Stufe. Als vorurteilsfrei gegenüber allen Religionen und Lebensphilosophien ist es jedem Theosophen freigestellt, welcher Methode zwecks Wissenserwerbs angewendet wird.¹³⁴

3.2.2.5.1 Entstehungsumfeld der *Theosophischen Gesellschaft* und Lauweriks

Die *Theosophische Gesellschaft* entstand aus der Unzufriedenheit mit religiöser Oberflächlichkeit der christlichen Kirche sowie der esoterischen Organisationen wie z.B. der Freimaurer. Sich gegen den vordringenden Materialismus wendend,¹³⁵ studierten die Theosophen Glaubenssysteme aus anderen Kulturen und Perioden. Im Bestreben um eine Allianz zwischen Ost und West sowie zwischen Religion und Wissenschaft blühte die *theosophische Bewegung* in der Hochkonjunktur zwischen ca. 1890 und 1920 auf. Der Niedergang folgte in der weltweiten wirtschaftlichen Rezession um 1930. Da die *Theosophische Gesellschaft* den ideologischen Vorstellungsrahmen schuf, aus dem theosophische Künstler¹³⁶ wie Lauweriks ihre Kunsttheorie entwickelten, erscheint es sinnvoll, zentrale theosophische Vorstellungen und Begriffe zu kennen.

Kurz nach Gründung der *Theosophischen Gesellschaft* durch Helena Petrovna Blavatsky-von Hahn (1831-1891), Sir Henry Steele Olcott (1832-1907) und William Quan Judge (1851-1896) am 7. September 1875, sammelten sich Wissenschaftler, Sprachgelehrte, Anwälte, Ärzte, Pfarrer, bekannte Spiritisten und Journalisten aus der häufig wohlhabenden und gebildeten Klasse um diese an.¹³⁷ 1882¹³⁸ konvertierten Blavatsky und Olcott zum *Buddhismus* und erweiterten das theosophische Gedankengut um buddhistische und hinduistische Vorstellungen. Dem experimentellen Nachweis von Jenseitskontakten abgeschworen, wandte sich Blavatsky ab 1885 der Erforschung ägyptischer Traditionen zu.¹³⁹ Die offizielle Zielsetzung der *Theosophischen Gesellschaft* von 1888 beinhaltete: „1. Bildung eines Kerns der allgemeinen Bruderschaft der Menschheit – ohne Ansehen von Rasse, Glaube, Geschlecht, Kaste oder Hautfarbe. 2. Propagierung des vergleichenden Studiums von Religion, Philosophie und Wissenschaft. 3. Erforschung unerklärter Naturgesetze und verborgener Kräfte im Menschen.“¹⁴⁰

Zwischen Theosophen und Nicht-Theosophen bestand ein komplexes Verhältnis, zwischen Theosophen, Freimaurern und Rosenkreuzern herrschten oft enge Verbindungen. Der erste Vortrag des Freimaurers und Kunstliebhabers George H. Felt mit dem Titel *Der verlorene Kanon der Proportionen der Ägypter, Griechen und Römer* war Ergebnis seiner autodidaktischen Untersuchung von Proportionssystemen. Das Lüften des *Schleiers der Isis*, die *Kaballah* der Ägypter oder der *Griechische Kanon* der Proportionen einschließlich des *Gesetzes von Sein und Schönheit* angewandt auf Kunst, Skulptur, Architektur, Symbol, Sprache, Naturgesetz und Wissenschaft sowie die Entschlüsselung verborgener Bedeutungen weckten Olcotts und Blavatskys Interesse an der

¹³⁴ vgl. Bax 1995a, S. 32-33. Zitate: ebd., S. 32. Zum Ergründen von Wahrheiten: Ergänzung durch Autorin.

¹³⁵ Zu Unzufriedenheit und gegen Materialismus: vgl. Bax 1995a, S. 33. Zur Unzufriedenheit: vgl. auch: Bax 2006, S. 57-58. Zum geforderten esoterischen Charakter und der Emanzipation der Freimaurerei und Ähnlichkeiten zur *Theosophischen Gesellschaft*: vgl. auch ebd., S. 74-76 sowie Bax 1995a, S. 35. Zur Entwicklung verborgener Fähigkeiten zwecks Aneignung des Wissens vom Göttlichen: vgl. ebd., S. 35.

¹³⁶ Zu Studium Kulturen Religionen und Wissenschaften: vgl. Bax 2006, S. 66. Zu Studium der Esoterik: vgl. auch ebd., S. 74. Zu Interesse an nicht-westlichen Religionen und Kulturen: vgl. ebd., S. 139, und 173. Zu Blüte und Niedergang: vgl. Bax 2006, S. 25. Zu Demokratisierung bis Tradition: vgl. ebd., S. 66. Zu Theosophie als Rahmen für theosophische Künstler: vgl. ebd., S. 66.

¹³⁷ vgl. Bax 1995a, S. 34. Zur Unzufriedenheit, Gründung: vgl. auch Bax 2006, S. 66. Zur Gründung und Rollenverteilung: vgl. auch ebd., S. 72-73. Zur Gründung: vgl. auch ebd., S. 67 und Kugler 2001, S. 113. Zu Judge Gründungsmitglied: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Theosophische_Gesellschaft_Adyar. Lebensdaten: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/William_Quan_Judge.

¹³⁸ Hauptsitz der *Theosophischen Gesellschaft* in Mumbai: vgl. Bax 2006, S. 77. Zur Disqualifizierung 1884 und zum Vorwurf des Betrug: vgl. auch ebd., S. 79. Zur Amtsniederlegung 1885 nach Disqualifizierung und Abstand von Spiritismus und Christentum: vgl. ebd., S. 80, 82 und 83. Zu Umzug nach *Adyar* in Chennai (ehemals Madras) nach Vorwurf des Betrug: vgl. ebd. und Bax 1995a, S. 36. Zu Hauptsitz in *Adyar* und zu Ruf litt an Interpretation der Séancen-Untersuchungsergebnisse: vgl. Zander 2001, S. 433.

¹³⁹ vgl. Zander 2001, S. 433. Zu Buddhismus und Hinduismus: vgl. auch Bax 1995a, S. 36. Zu Betrugsvorwürfen, Abschwur, heimlichen Tisch-Sitzungen: vgl. ebd., Anm. 2. Zu Blavatsky unter Führung von Besant/Leadbeater gegen praktisch-okkulte Seite: vgl. Bax 2006, S. 5-8.

¹⁴⁰ vgl. Bax 2006, S. 85. Zitat: ebd. vgl. auch: Ochs 1995, S. 65. Zu Ziele: vgl. Van Harten 2013, S. 141.

Forschung im Rahmen einer Gesellschaft.¹⁴¹ Hier ist bereits eine inhaltlich enge Verwandtschaft zu den Gegenständen der theoretischen Auseinandersetzung in Lauweriks' Texten zu beobachten, aus der er seine Kunsttheorie und die damit verbundene Methode des *Entwerfens nach System* entwickelte.

1888 wurde die esoterische Sektion der *Theosophischen Gesellschaft* mit dem Ziel der esoterischen Schulung in den Niederlanden als *Esoterische Schule* gegründet. Sie bestand zunächst unter der Leitung von Blavatsky und ab 1891 von Besant.¹⁴² Nachdem ein *exoterischer* Theosoph sich als Laie während eines Jahres die allgemeinen theosophischen Grundkenntnisse angeeignet hatte, konnte er der inneren *Esoterischen Schule* beitreten. Er hatte vom *Spiritismus* schriftlich Abstand zu nehmen und musste eine *asketische* Lebenseinstellung entwickelt haben. Letztere bestand aus vegetarischer Ernährung, aus der Enthaltung von Alkohol und aus dem Praktizieren von Meditation. Dieser Lebensstil wurde den Mitgliedern nicht auferlegt, sondern ein Theosoph nahm diesen Lebensstil von selbst an, sobald dieser ein bestimmtes Niveau spiritueller Entwicklung erreicht hatte. Der sichtbare Lebensstil galt als Anzeichen der notwendigen Reife für die Zulassung zur *Esoterischen Schule*. Die *Esoterische Schule* diente der Aneignung okkulten Wissens und der individuellen Entwicklung okkultur Fähigkeiten in einem organisierten Verband. Wesentlicher Bestandteil der Schule war das Studium von *Raja Yoga*. Ziel war die Befähigung, mit den *Großen Eingeweihten* zwecks weiteren Wissenserwerbs in Kontakt zu treten. Die *Esoterische Schule* wurde spirituell von den *Großen Eingeweihten* geführt, physisch durch Blavatsky vertreten.¹⁴³

Als Lauweriks 1894 der *Theosophischen Gesellschaft* beitrug, befand sich diese unter der Führung von Olcott, welcher diese im Sinne von Blavatsky leitete. Den mit Rivalitäten verbundenen Führungswechsel hatte er gleich im ersten Jahr nach seinem Beitritt miterlebt. Nach einem Jahr Mitgliedschaft privilegiert, der *Esoterischen Schule* beizutreten, stand ihm diese Option ab 1895 zur Verfügung. *Raja Yoga* war für den Vegetarier Lauweriks ein wichtiger Teil des täglichen Lebens. Er war über Yogaschriften sehr gut informiert und besaß selbst eine umfassende Sammlung.¹⁴⁴ Er war in Sanskrit so geschult, dass er es wie Niederländisch las. Während seiner Meditationen setzte er sein Wissen von den *sanskritischen Tönen* praktisch an.¹⁴⁵ Dass sich Lauweriks für die *Esoterische Schule* qualifiziert hatte, ist aufgrund der erfüllten Merkmale zuvor benannter *asketischer* Lebensweise anzunehmen.

Blavatsky's dreiteilige Veröffentlichung *Isis unveiled* (Isis unverschleiert, 1877) gab einen Überblick über Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen religiös-symbolischen Systemen der alten Zivilisationen und beschrieb philosophische und okkult-wissenschaftliche Systeme ab dem Altertum.¹⁴⁶ Dieses zu den Standardwerken der *modernen Theosophie* zählende Werk war auch Lauweriks bekannt, wie mehrfache Verweise in seinen Aufsätzen belegen.

1889 provozierte der Theosoph und Medizinstudent Gérard Encausse, bekannt geworden als Papus (1865-1916), indem dieser Blavatsky und Olcott als *Scharlatane* bezeichnete.¹⁴⁷ Anlass gab ihm *The*

¹⁴¹ vgl. Bax 2006, S. 72-73 und 89. Zur Gründung des *Ordens der goldenen Dämmerung* 1887 als Art *esoterische Schule* für Symbole und Rituale, zu Beziehungen zu Freimaurerei, Rosenkreuzern und Theosophie, zu gemeinsamen Gegenständen wie Alchemie, Spiritismus, ethischer Humanismus, christliche Mystik u.a. Jakob Boehmes: vgl. ebd., S. 85-89.

¹⁴² vgl. Bax 1995a, S. 36. Zur *Esoterischen Schule*: vgl. auch ebd., S. 83. Zu 1892 Gründung der Theosophischen Vereinigung in den Niederlanden: vgl. ebd., S. 163 und 174. 1891 übernahm Annie Besant die Leitung für den europäischen Bereich: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Theosophische_Gesellschaft_Adyar [5.6.2016].

¹⁴³ vgl. Bax 2006, S. 84. Blavatsky erklärte, dass es für die Meister nach 1899 unmöglich sei, den Menschen zu erscheinen, sowie für den Menschen, spirituelle Fortschritte zu bewirken: vgl. ebd., S. 85. Alkoholkonsum konnte theosophischer Auffassung nach durch Behinderung des Erinnerungsvermögens zu Problemen in Reinkarnationsverläufen führen: vgl. Zander 2001, S. 435.

¹⁴⁴ zu *Raja-Yoga*: vgl. Bax 2006, S. 427 mit Verweis auf Gespräch Bax mit Lea Lauweriks am 10. Oktober 1989. Meditationsübungen im Yoga sollen zur Beherrschung von Energien im eigenen Körper beitragen: vgl. ebd.. Zu Lauweriks als Vegetarier: vgl. Pamijer 1977, S. 50.

¹⁴⁵ vgl. Bax 2006, S. 381, Anm. 160: Gespräch Marty Bax mit Lea Lauweriks am 10. Oktober 1989.

¹⁴⁶ vgl. ebd., S. 76.

¹⁴⁷ vgl. ebd., S. 89. Auf dem *Internationalen Spiritistischen und Spiritualistischen Kongress* 1900 in Paris stellte Papus ein von dem Schriftsteller und Dichter Joseph Alexandre Saint-Yves Marquis d'Alveydre (1844-1909) in 20 Jahren entwickeltes Präzisionsgerät vor, das *Archeometer*, 1911 beschrieben im Buch *L'Archéomètre*, in welchem sich der Schlüssel aller Weisheiten befinden soll. In den Händen der richtigen Personen, d.h. eines Künstlers oder Architekten, soll es helfen harmonisch und synthetisch zu gestalten: vgl. Meedendorp 1995, S. 389-390. Der oft als Scharlatan oder Exzentriker dargestellte Saint-Yves hatte seinen Marquis-Titel gekauft. Auch seine Schriften verdankte er dem geschickten Diebstahl theosophischer Gedanken bekannter Vorgänger. Mit dem *Archeometer* wollte er den Beweis für den Zusammenhang zwischen den Sternzeichen, Planeten, Noten, Farben, Architekturformen und Alphabeten der verschiedenen bekannten und unbekanntenen alten Sprachen liefern: vgl. Meedendorp 1995, S. 391-392.

secret doctrine (Die Geheimlehre, 1888) von Blavatsky.¹⁴⁸ Mit diesem Werk zeigte sich Lauweriks durch ergänzende Erläuterungen in seinem Exemplar der ursprünglichen englischen Ausgabe¹⁴⁹ und durch vielfache Verweise auf sowohl den ersten als auch den zweiten Teil des mehr als 1000-seitigen Werkes in seinen Aufsätzen vertraut.

Annie Besant-Wood (1847-1933) unterstrich in *Esoteric Christianity* (Esoterisches Christentum, 1889) die Erkenntnisse aus der *Geheimlehre* von Blavatsky. Auch dieses Buch wurde unter niederländischen Künstlern bekannt und einflussreich.¹⁵⁰

1897 war die Mitgliederanzahl der niederländischen Abteilung der *Theosophischen Gesellschaft* derart gewachsen, dass es sieben Logen mit jeweils mindestens sieben Mitgliedern gab.¹⁵¹ Die *Theosophische Gesellschaft* wuchs zu einer weltweiten Institution heran, die gemessen am Einfluss auf die Wahrnehmung von Glauben und Wissen im 20. Jahrhundert von enormer Bedeutung war.¹⁵² Die Unterteilung der *Theosophischen Gesellschaft* in drei Abteilungen mit jeweiligen Graden beinhaltete im *dritten Grad* die unterste Abteilung der *Schüler* als Einzuweihende, im *zweiten Grad* die höheres esoterisches Wissen Besitzenden und im *ersten Grad* die *Meister, Mahatma's, Großen Eingeweihten*. In dem Maße, in dem ein Mitglied im Grad aufstieg, wurden stets strengere Forderungen an Wissen und Tugend gestellt, in theoretischem und esoterischem Sinn.¹⁵³

Lauweriks engagierte sich bereits nach zwei Jahren seiner Mitgliedschaft für die *theosophische Bewegung* als Mitbegründer, Sekretär und Vorsitzender der *Vahânaloge* in Amsterdam (1896), als Gründer, Leiter und Lehrkraft von dessen *Vahânakurs* (1897-1902)¹⁵⁴ sowie als in theosophischen Kreisen intensiv vertretener Herausgeber, Referent und Autor. Aufgrund der anzunehmenden esoterischen Reife und der sich in seinen Ämtern sowie den Vortrags- und Lehrtätigkeiten niederschlagenden Akzeptanz war Lauweriks mindestens als ein *Einzuweihender* im *dritten Grad* zu betrachten. Sehr wahrscheinlich erlangte er durch seine weiteren Aktivitäten in den Folgejahren den Status als gereifter *Eingeweihter* im *zweiten Grad*. Höhere Grade waren dem Menschen nicht zugänglich, so dass für Lauweriks ein spiritueller Reifegrad nahe dem höchst erreichbaren Status des *Eingeweihten* annehmbar ist. Seine esoterische Reife und respektable Position als Lehrer, die ihm als Künstler inne wohnende intuitive esoterische höhere Begabung sowie die von ihm bekleideten führenden Ämter im weiteren Werdegang innerhalb der *Theosophischen Gesellschaft* sprechen für eine ihm entgegen gebrachte hohe Wertschätzung in theosophischen Kreisen. Mit dieser ging sicher ein entsprechend hoher Einfluss von Lauweriks einher.

Als Besant, seit 1906/07 Nachfolgerin Olcotts und damit Präsidentin der *Theosophischen Gesellschaft*, 1909/10 den Hinduknaben Krishnamurti zum *Weltenlehrer* ausrief, führte dies zu Lehrdifferenzen zwischen ihr und Rudolf Steiner und diente diesem 1912 zum stilisierten Trennungsgrund.¹⁵⁵ Steiner wurde von der *Theosophischen Gesellschaft* ausgeschlossen¹⁵⁶ und Lauweriks wurde dessen Nachfolger.

Der ideologische Konflikt war in der theosophischen Auffassung von der Abstammung des Christentums von uralten östlichen Religionen begründet. Das *Christentum* machte Blavatsky zufolge zu viel Zugeständnisse an die westliche empirische Denkweise. *Buddhismus* und *Hinduismus* verkündeten dagegen zeitlose, unverdorbene und universelle Ansichten. Der Westen war oberflächlich und zu sehr auf Äußerlichkeiten und auf einen persönlichen Gott gerichtet, während

¹⁴⁸ vgl. Bax 2006, S. 89. Grund war die theosophische Vorstellung von *Budhismus* als östliche Urlehre (Theosophie), auf der *Buddhismus* und alle Religionen basieren: vgl. ebd., S. 87.

¹⁴⁹ vgl. ebd., S. 339, Anm. 37. Zu Lauweriks' Exemplar im Besitz der (mittlerweile aufgegebenen) *Galerie Delta* in Den Haag: vgl. ebd..

¹⁵⁰ vgl. ebd., S. 83. Zu ursprünglicher Ausrichtung von Blavatsky: vgl. ebd., S. 58.

¹⁵¹ vgl. Bax 2006, S. 167.

¹⁵² vgl. ebd., S. 66. Zu Institutionalisierung und Rivalitäten: vgl. auch ebd., S. 95.

¹⁵³ vgl. Bax 1995a, S. 35. Zur Einteilung in *Grade*: vgl. auch Bax 2006, S. 76.

¹⁵⁴ Lauweriks und de Bazel waren 1896 Mitbegründer der theosophischen „*Vahâna-Loge*“: vgl. Sinzel 2003, S. 27, neben fünf weiteren Künstlern: vgl. Bax 1992, S. 125. Lauweriks als Sekretär, De Bazel als Erster Präsident: vgl. Henderson 1998, S. 1. Zu Lauweriks als Gründer des *Vahânakurses*: vgl. Sinzel 2003, S. 95 sowie Ochs 1995, S. 47, mit De Bazel und Cato Gruntke: vgl. Van Harten 2013, S. 141. Zu Vorsitzender der *Vahânaloge*: vgl. Bax 2006, S. 499. Lauweriks bat um Mitwirkende für die Erstellung eines Theosophischen Wörterbuchs, nachdem der *Vahânakreis* damit aufgehört hatte: vgl. Lauweriks 1899f, S. 374.

¹⁵⁵ vgl. Zander 2001, S. 433 und Bax 1995a, S. 37. Zu Präsidentin seit 1907: vgl. <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&id=325> sowie https://de.wikipedia.org/wiki/Theosophische_Gesellschaft_Adyar.

¹⁵⁶ vgl. Kugler 2001, S. 114. Leadbeater und Besant propagierten Krishnamurti als Wiedergeburt Christi, was Steiner absurd fand. Nach Ausschluss von der Theosophischen Gesellschaft gründete Steiner die *Anthroposophische Gesellschaft*: vgl. ebd..

der Osten *nach innen* schaute, nach der *Essenz* und nach dem *ewigen göttlichen Wahren*. Blavatsky stellte die These auf, dass die östlichen religiösen Formen aus einer *Urreligion* hervorgegangen sind, dessen esoterischen Kern die *moderne Theosophie* bildete. Als Bestätigung verwendete die *Theosophische Gesellschaft* einen Sinnspruch aus dem sanskritischen Epos von *Mahabharata*: „Satya Nâsti Paro Dharmah“ (Es gibt keine Religion über der Wahrheit).¹⁵⁷ Lauweriks verwendete diesen Spruch in einem Entwurf.¹⁵⁸

Das Buch *Die Tapis* (1855) von Mozes Salomon Polak (1801-1874) stellte eine Geschichte der *Urreligion* als Basis der Freimaurerei dar. In einheitlichen Begriffen schuf Polak darin eine Einheit in der Symbolik. Dieses Werk beeinflusste die nach Einheit in Religion und dazugehöriger Symbolik suchenden Theosophen. Es galt als symbolische Darstellung des „geöffneten großen Buchs der Natur“. In wesentlichen Punkten wie der Übereinstimmung in den Weltreligionen, der Korrespondenz zwischen Makro- und Mikrokosmos sowie zwischen der aus Nerven strahlenden Energie und des *elementaren Feuers* als *Lebensprinzip* befanden sich dessen Inhalte auffällig nah an Blavatskys *Geheimlehre*. Dasselbe galt für die Idee von der Kraft *positiver männlicher* und *negativer weiblicher* Energie, als dessen Produkt der Mensch angesehen wurde. Das darauf beruhende Schöpfungsprinzip war ein Pfeiler der *modernen theosophischen Lehre* von Blavatsky.¹⁵⁹

Dass Lauweriks *Die Tapis* von Polak kannte, ist für ihn als Mitgründer, Sekretär und Vorsitzender der *Vahânaloge* sowie als produktiver theosophischer Autor sehr wahrscheinlich. Lauweriks' Idee von der *Einheit im System* schließt die Verwendung einheitlicher geometrischer Formen und Verhältnisse ein. Er erreichte eine *Einheit in der Symbolik*, die durchaus auch dem Einfluss von Polak geschuldet sein könnte. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang zwischen Lauweriks' *Entwurf Bucheinband für Jubiläumsalbum Museum Folkwang I-I* (Juni 1912, Abb. 131)¹⁶⁰ und dem „großen Buch der Natur“ aus der *Tapis*.

Die theosophische Vorstellung vom kollektiven Ursprung jeden existierenden Glaubens sollte zu einem *reinen, wahrhaftigen* Leben, zu religiöser Verträglichkeit zwischen den Menschen untereinander und letztlich zu einer neuen demokratischen Gesellschaft führen. Die *Theosophische Gesellschaft* übte hierzu aktiv Vereinigungs- und Propagandapolitik aus. Das kleine effektive Netzwerk finanzkräftiger Mitglieder mit hohen gesellschaftlichen Positionen und Kontakten sorgte dafür, dass in den Kreisen regelmäßig Berichte über Vorträge erschienen und Flugschriften in großen Auflagen verbreitet werden konnten. Es erschienen Berichte über den Inhalt der Lehre in *De Telegraaf*, die *Nieuws van de Dag* und die *De Amsterdamer*. 1892 wurde die Zeitschrift *Theosophia* gegründet, welche anfänglich vor allem aus Übersetzungen ausländischer theosophischer Literatur bestand. 1892 diente das Gebäude in Amsteldijk 76 als *Logengebäude* für Vorträge von Mitgliedern im kleinen Kreis. Jeweils am letzten Donnerstagabend des Monats waren auch Gäste zugelassen. 1902 diente die Alberdingk Thijmstraat 32, die Anschrift des Präsidenten der *Vahânaloge* Lauweriks, bis ca. 1920 als Niederlassungsadresse der Loge. Die Bibliothek war auch für Nicht-Mitglieder zugänglich. Die öffentlichen Vorträge füllten die Säle, vor allem als ab 1893 Blavatsky's Nachfolgerin Annie Besant regelmäßig teilnahm. Der Gästeanteil stieg bald auf das Dreifache des Mitgliederanteils an. Das folgende schnelle Mitgliederwachstum führte bis 1910 zum Ankauf benachbarter Gebäude.¹⁶¹ Mehr als ein Fünftel der Mitglieder war aktiv oder als Förderer der Künste in diese involviert.¹⁶²

Im Zusammenhang mit der Diskussion um die notwendige bauliche Erweiterung fertigte Lauweriks 1904 einen *Entwurf für ein theosophisches Gebäude*.¹⁶³ Er nutzte aktiv das Netzwerk der

¹⁵⁷ vgl. Bax 2006, S. 82. Zitat: ebd..

¹⁵⁸ vgl.: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271646>, Ontwerp voor een vignet van de Theosofische Vereeniging te Amsterdam, Bleistift und Tinte auf Papier, 236x212 mm.

¹⁵⁹ vgl. Bax 2006, S. 101-120. Zitat: ebd., S. 115. Zu Polak als selbsternannter Doktor der klassischen Philologie: vgl. ebd., S. 101.

¹⁶⁰ Abb. 131: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Bucheinband für Jubiläumsalbum Museum Folkwang I-I*, Juni 1912, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW37.1. ähnlicher Entwurf: KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 120. Zum Jubiläumsalbum: vgl. Kapitel 5.3.1.3. Zum Entwurfssystem vgl. Kapitel 5.2.2.2.2.

¹⁶¹ vgl. Bax 2006, S. 167-168. Zu Ankauf Hausnummer 77-80: vgl. ebd., S. 168. Zum Netzwerk: vgl. auch ebd., S. 95. Zu Adresse der *Vahânaloge* war die von Lauweriks: vgl. Bax 2006, S. 352.

¹⁶² vgl. Bax 2006, S. 172. 14 Prozent der Mitglieder waren Künstler und Kunsthandwerker. Zusammen mit Verbreitern und Auftraggebern wie Autoren, Drucker, Herausgeber und Buchhändler und im kreativen Unterricht Tätigen ca. 22 Prozent: vgl. ebd..

¹⁶³ Abb. 323a-c: J.L.M. Lauweriks, Entwurf für ein theosophisches Gebäude, 1904, Erläuterungen, S. 4-6. Abb.: Bax 2006, S. 433-434, Abb. 158-160. Vgl. hierzu Kapitel 5.3.3.3.

Theosophischen Gesellschaft, indem er Vorträge vor dieser hielt sowie Aufsätze und Druckgraphiken für *Theosophia* verfasste. Die starke Zuhörer- und Leserschaft deckte einen Großteil der Künstlerschaft und der potentiellen Auftraggeber ab. Indem Lauweriks dieses theosophische Netzwerk zugänglich war, konnte es als Multiplikator seiner Theorien wirken. Gleichzeitig ermöglichte es ihm, Kontakte zwischen Künstlern, Auftraggebern, Handel und Schulen herzustellen.

Die archaische Kraft antiker Mysterien sahen Kritiker durch „das Phänomen Steiner, diesen bedenklichen Fall, der zweifellos mit allem Unrat zuweilen auch eine bedeutende Perle gebe“, vertreten.¹⁶⁴ In Deutschland trat die *theosophische Bewegung* erstmals 1884 auf.¹⁶⁵ Generalsekretär der 1902 gegründeten deutschen Sektion der *Theosophischen Gesellschaft* war Rudolf Steiner (1861-1925) als Kompromisskandidat, da sich die Theosophen nicht auf einen Vorsitzenden einigen konnten. Steiner war gerade erst ein halbes Jahr Mitglied. Die deutsche Sektion zählte ungefähr 100 Mitglieder. Er hielt philosophische Vorträge in Berlin, München, Helsinki und Prag, wo er von Franz Kafka, Wassily Kandinsky, Albert Einstein, Kurt Tucholsky und Rosa Luxemburg gehört wurde. In Fachkreisen wurde er wegen seines enormen Wissens u.a. von Stefan Zweig geschätzt.¹⁶⁶

1904 hatte Lauweriks einen theosophischen Kreis mit ungefähr 12 Mitgliedern in Düsseldorf gegründet, aus welchem 1907 unter seiner Leitung die *Blavatsky-Loge* hervorging. Unter Lauweriks und Hübbe-Schleiden hatten sich 1912 vierzehn deutsche Logen zum „undogmatischen Verband“ zusammengeschlossen. Wilhelm Hübbe-Schleiden (1846-1916) übernahm nach Steiner 1912 provisorisch das Amt des Generalsekretärs der auf ca. 10 % geschrumpften deutschen Sektion. Diese ging für die Zeit von 1913 bis 1914 an Lauweriks über,¹⁶⁷ der gerade das Amt des Vorsitzenden der *Buddhaloge* in Hagen bekleidete. Nach seiner Rückkehr in die Niederlande Dezember 1916 war Lauweriks 1917 wieder als Vorsitzender der *Vahânaloge* in der *Theosophischen Gesellschaft* in den Niederlanden tätig.¹⁶⁸

3.2.2.5.2 Die Geheimlehre und Axiome in der Theorie von Blavatsky

Die *moderne Theosophie* von Helena Petrovna Blavatsky (Abb. 4) wurde durch die zwei mehrteiligen Standardwerke *Isis unveiled (Isis unverschleiert, 1878)* und *The secret doctrine (Die geheime Lehre oder auch Geheimlehre, 1888)* charakterisiert. Das letztere Werk war ursprünglich eine Überarbeitung von *Isis unveiled*, welches vor allem auf westliche neoplatonische, hermetische und kabbalistische Traditionen orientiert war und die exotische oder religiös-praktische Seite beschrieb. *Die Geheimlehre* integrierte zusätzlich östliche religiöse Traditionen und ordnete Phänomene aus dem Vorwerk in einen breiteren religiösen, historischen und wissenschaftlichen Kontext ein. Die umfassende Darstellung der theosophischen Lehre hatte in der ursprünglichen niederländischen Ausgabe von 1907/1911 einen Umfang von 2710 Seiten.¹⁶⁹ Beide Werke waren Lauweriks in jeweils englischer Ausgabe bekannt.¹⁷⁰



Abb. 4

Den Ursprung der *Geheimen Lehre* sah Blavatsky im Himalaya im Norden Indiens. *Die Geheimlehre* beschreibt die Geschichte des Kosmos, ausgehend von den *stanza's* (religiöse Gesänge) der religiösen tibetischen Schrift *Boek van Dzyan*.¹⁷¹ Teil I, *Kosmogogenesis*, enthält in sieben stanza's unter

¹⁶⁴ vgl. Henderson 1995, S. 12. Zitat: ebd.. Zu Steiner meinte, historische Fakten aus der *Akasha Chronik*, einem ätherischen Weltgedächtnis, lesen zu können: vgl. Zander 2001, S. 433.

¹⁶⁵ vgl. ebd., S. 433. Zu Geschichte der Theosophie in Deutschland ist unerforscht, unvollständig, oft nicht korrekt: vgl. ebd., Anm. 5.

¹⁶⁶ vgl. Kugler 2001, S. 113. Zu Generalsekretär: vgl. auch ebd.. Zu 100 Mitglieder, Steiner ½ Jahr dabei: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Sektion_der_Theosophischen_Gesellschaft. Zu Kompromisskandidat: vgl. ebd. und Zander 2001, S. 434, Anm. 7, da keine Einigung: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Steiner. Zu Sektion ersetzte die deutschen Logen: vgl. <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=325>.

¹⁶⁷ vgl. Sinzel 2003, S. 94-97; Wolter 1995, S. 660 und Breuer 1987a, S. 11. Zu Blavatsky-Loge und 14 Logen: vgl. Zander 2007, S. 178. Zitat: ebd.. Lauweriks gründete den Düsseldorfer Theosophenkreis im Herbst 1904, bezeichnete diesen später in Abgrenzung zu Steiner als *Blavatsky-Loge*: vgl. ebd., S. 178, Anm. 31. Zu Trennung von Steiner 1912: vgl. Zander 2001, S. 433. Zu Lauweriks Nachfolger ab Pfingsten 1913: vgl. Zander 2007, S. 176-178. Zu falschen Daten der Amtszeit von Lauweriks, darunter ab 1912 u. bis 1917: vgl. ebd., S. 176, Anm. 27.

¹⁶⁸ Zu Lauweriks Vorsitz der *Buddhaloge*: vgl. Zander 2007, S. 175. Zu Lauweriks Vorsitz Vahânaloge ab 1917: vgl. Bax 2006, S. 499.

¹⁶⁹ vgl. ebd., S. 59. Zur theosophischen Bibel: vgl. Henderson 1995, S. 24. Zu Standardwerke: vgl. Kugler 2001, S. 113. Zu *Geheimlehre* als Synthese aus westlich-christlichen und östlich-buddhistischen – bzw. östlich religiösen und philosophischen – Elementen und als Versuch, Religion, Philosophie und Wissenschaft zu einer monistischen Weltanschauung zu vereinen: vgl. Sinzel 2003, S. 22; Bax 2006, S. 55 und Ochs 1995, S. 65. Zu Substanz der Weltreligionen: vgl. Kugler 2001, S. 113. Abb. 4: Helena Blavatsky (1889). Abb: Bax 2006, S. 68, Abb.4.

¹⁷⁰ Lauweriks besaß die ursprüngliche englische Ausgabe *Secret Doctrine*, mit Erläuterungen versehen, im Besitz der (2006 bereits aufgegebenen) *Galerie Delta*, Den Haag: vgl. Bax 2006, S. 339, Anm. 37. Er besaß: *Blavatsky 1888a-c*: Ergänzung Autorin.

¹⁷¹ vgl. ebd., S. 83.

Berücksichtigung philosophischer Erkenntnisse von Leibniz, Spinoza und Goethe die allgemeinen Ordnungsprinzipien aller kosmischen Erscheinungen mit den zugehörigen Symbolen. Teil II, *Anthropogenesis*, erklärt in von 12 *Stanza's* die spezifische esoterische Struktur und Entwicklung der menschlichen *Rassen*. Dabei wird der *Darwinismus* verschiedenen Theorien wie Haeckels *Monismus* gegenüber gestellt.¹⁷² In seinen theoretischen Auseinandersetzungen bezog sich Lauweriks intensiv auf die *Geheimlehre*, Spinoza, Desiderius Lenz und Goethe.

3.2.2.5.3 *Offenbarung des Geistes durch stoffliche Manifestation mittels Energie in Kosmologie*

Die als Universallehre geltende Theosophie basiert auf dem Grundgedanken, dass alle Lebewesen denselben Ursprung haben. Der theosophische Leitsatz *Einheit in Vielheit* umschreibt das Verhältnis zwischen Individuellem (*Vielheit*) und Allgemeinem (*Einheit*).¹⁷³ Die drei Grundthesen bzw. -prinzipien lauten: 1. Alles kommt aus einer *Quelle*, dem *Einen*. Es ist ein *allgegenwärtiges, ewiges, unbegrenztes* und *unveränderliches* Prinzip, von welchem jede Spiegelung unmöglich ist, es ist *Ursache* bzw. *wurzellose Wurzel* von allem. 2. Das ewige *Eine* ist der unbegrenzte und schlummernde Potential zur Entfaltung bringende *Raum*, unaufhörlich periodisch offenbarend und aussterbend, Funken der Ewigkeit, *Urquelle*, das *Universelle*, das *Leben*, *Brâhma*, *Akâsha*, *Swabhâwat*, die das Universum füllende *Formbare Essenz*. 3. Der *Raum* ist eine *unpersönliche und unbewusste Urkraft*. Die universelle *Alles-Seele* ist eine Erscheinungsweise der *unbekannten Wurzel*. Zwischen dieser und allen individuellen Seelen besteht eine Einheit. Jede Seele (*Funke vom Vorherigen*) unterliegt während ihrer Evolution dem Zyklus der *Inkarnation*, nach *karmischem Gesetz*.¹⁷⁴ Aus diesen Axiomen werden Erklärungsmodelle abgeleitet. Modelle treten abstrakt als *Gesetze* hervor oder nehmen die Form von Personifikationen an, z.B. als die zwei *Urkräfte Vater und Mutter*, oder als die schöpferische Energie *Fohat*. Darüber hinaus werden Modelle visualisiert und anhand von abstrakten, symbolischen und sichtbaren Phänomenen erklärt, durch geometrische Grundformen, Zahlen oder Farben. Sie können einzeln oder im gegenseitigen Verhältnis Bedeutung haben.¹⁷⁵

Nach der *monistischen* Weltanschauung in der *Geheimlehre* unterliegt alles Sein einem einheitlichen Grundprinzip, welches die Gegensätze der real existierenden Welt durch Gesetzmäßigkeiten, Ordnung und Harmonie überwindet. Diesen Zustand erschafft „das Prinzip [des *Einen*], daß alles [...] in sich selbst göttlicher Natur“ ist. Aus den Grundgesetzen der theosophischen Lehre, dem *Evolutions-*, *Reinkarnations-* und *Karmagesetz*, folgt, dass der mit den Naturgesetzen in Einheit lebende und sein Leben nach den göttlichen Ordnungsprinzipien gestaltende Mensch in Harmonie mit dem Kosmos, dem *Raum*, dem *Einen* lebt.¹⁷⁶ Zum Verständnis der Prinzipien der Naturgesetze bedarf es der Kenntnisse der Grundprinzipien der östlichen Philosophie.¹⁷⁷

Die *Urquelle* wird in *Stanza I* in *Die Geheimlehre* beschrieben: „Die ewige Mutter hat, gehüllt in ihre immer unsichtbaren Gewänder, wiederum 7 Ewigkeiten geschlummert [...] Die Zeit war nicht [...] Das allgemeine *Denkvermögen* war nicht [...] Bloss die eine Form der Existenz streckte sich grenzenlos, unendlich, ursachenlos, in traumlosem Schlaf aus; und das Leben pulsierte unbewusst in den allgemeinen Raum“.¹⁷⁸

Das *Eine* ist eine Kraft mit innerer Notwendigkeit zur Offenbarung. Es sinkt in drei Phasen nieder, in einer jeweils zunehmend materialisierten Form des vorherigen Zustandes. Die drei Stadien werden *Erster*, *Zweiter* und *Dritter Logos* bezeichnet. Diese drei *Logoi* sind zunächst noch unsichtbare Stadien der Entwicklung innerhalb einer Phase kosmischer *Involution*.

Der *Erste Logos* ist ein Übergangszustand des *Einen*, des *Raumes*. Er besteht, bevor sich dieser *Eine* aus der *ungeteilten Zwei-Einheit männlich-weiblich* manifestiert. Dies ist das *Gebiet der schlummernden Potenz* von Entfaltungsmöglichkeiten, die das Universum füllende *knetbare Essenz*,

¹⁷² vgl. Bax 2006, S. 60. Zu Spinoza: vgl. ebd., S. 52. Zu Teil III als Zusammenschritt von Diskussionen von 1888 an der *Esoterischen Schule* und von Aufzeichnungen von Annie Besant sowie Teil IV als ausführlichen Index: vgl. ebd.. Blavatskys Kosmogonie hat Anleihen des *Buches des Sohar* sowie von *The Bible in India* (1870) von Louis Jacolliots, ergänzt durch Lektüre der *Akasha-Chronik*, die Geschichte von *Atlantis* und *Lemuria*: vgl. Thiel 2001, S. 38.

¹⁷³ vgl. Bax 1995b, S. 283.

¹⁷⁴ vgl. Bax 2006, S. 61, 63 und 374 sowie Bax 1995a, S. 34. Zu Urquell, universelle Seele, Erkenntnissuche: vgl. auch: Kugler 2001, S. 113.

¹⁷⁵ vgl. Bax 2006, S. 61.

¹⁷⁶ vgl. Ochs 1995, S. 65. Zitat: ebd.. Vgl. auch Sinzel 2003, S. 22.

¹⁷⁷ vgl. Bax 2006, S. 55. Zu unklar, ob Blavatsky bzgl. Klein-Asien heutige Unterscheidung zwischen *Ost* und *West* machte: vgl. ebd. S. 56.

¹⁷⁸ vgl. ebd., S. 374. Zitat: ebd..

die *formbare Wurzel* der stofflichen Natur, das sich unendlich erstreckende Feld von Möglichkeiten, in dem künstlerische Darstellung stattfinden kann. Formen sind bloß in ihrem *Urbild* anwesend, in der reinen und noch *nicht offenbarten* Struktur. In *Stanza II* wird der *Erste Logos* beschrieben: „Die Uhr hat noch nicht geschlagen; der Strahl war noch nicht in den Keim gedrungen; die *Mâtripadma* war noch nicht geschwollen [...] die 7 waren noch nicht aus dem Lichtnetz geboren. Dunkelheit nur war Vater-Mutter, *Swabhâwat*; und *Swabhâwat* war in Dunkelheit.“ Dieser *Logos* ist *unpersönlich*, philosophisch unoffenbart, Vorläufer des *Offenbarten*, die *erste Ursache*, das *Unbewusste*. Der *Logos* ist der Schöpfer, Baumeister des Universums, der *Demiurgos* als eine *Urkraft* aufgefasst. Blavatsky verweist auf Platons *Logos der ersten Ursache*.¹⁷⁹ Ein anderer Name ist die *Monade*, die *kosmische Keimzelle* oder *kosmischer Samen* bzw. *Saat* jeder materiellen Erscheinung.¹⁸⁰ Die Begriffe der *Keimzelle* und der *Monade* greift Lauweriks auf und entwickelt eine darauf basierende Methode des Entwerfens nach System.

Der *Zweite Logos* ist der *Geist* des Universums, das Leben, die *Zwei-Einheit* der schöpfenden Kräfte *Vater (Geist)* und *Mutter (Stoff bzw. Materie)*. In *Stanza III* wird diese wie folgt beschrieben: „Vater-Mutter spinnen ein Netz, welches am oberen Ende an den Geist, das Licht der einen Dunkelheit, befestigt ist und das untere Ende an ihrem Schattende, Stoff bzw. Materie [als Schatten bzw. Offenbarung des Geistes]; und dieses Netz ist das Universum, gesponnen aus den zwei Selbständigkeiten, die zu Einem gemacht sind, die *Swabhâwat* sind.“ Dies ist die Phase, in der die männliche und weibliche Einheit sich als eine männliche und weibliche Schöpfungskraft in der Natur manifestieren, als *Geist* und *Materie*, welche die entgegengesetzten Pole von *Swabhâwat* sind. Sie ziehen sich fortwährend einander an und sind nicht zu trennen.¹⁸¹ Blavatsky schrieb: „Er [Geist] ist die Quelle der Kraft und allen individuellen Bewusstseins und der führende Verstand im gewaltigen Entwurf der kosmischen Entwicklung. [...] [Er ist] die vorkosmische Wurzelmaterie [*Prakriti*], die Vorstellung von der Vollständigkeit, die allen objektiven Gebieten der Natur zugrunde liegt. So wie die vorkosmische ‚Ideatie‘ [*Geist*] Wurzel allen individuellen Bewusstseins ist, [ist] die vorkosmische Materie die Grundlage für Materie“.¹⁸²

Der *Dritte Logos* ist die Phase, in der sich *Geist* und *Materie* unterschieden haben und sich manifestieren, also sichtbar werden. Dies umfasst das *formende Schöpfungsvermögen*. Es bildet in der kosmischen Abwärtsentwicklung einen Übergang von *unstofflich kosmisch* zu *stofflich kosmisch* und wird durch die *Alles-Seele, Mahat*, personifiziert. Diese *Alles-Seele* bezeichnet das Gesetz, laut welchem das *Licht des Einen* von *Gebiet zu Gebiet* sinkt. Der *Dritte Logos* wird auch der *Himmlische Mensch* bezeichnet. Im Menschen ist es manifestiert als *individualisiertes Mahat*, genannt *Manas*, „[...] wie die Sonnenstrahlen in diese aufnehmenden Körpern [auch] individualisiert werden. Die Sonnenstrahlen geben Leben, machen fruchtbar, was schon vorhanden war, und das Individuum wird gebildet. *Mahat* macht fruchtbar und *Manas* ist die Hilfe.“¹⁸³

Sobald der Schöpfungsprozess beginnt, gehen aus dem *Einen* zwei schöpfende Urkräfte hervor, welche die kosmische Evolution antreiben, Formen annehmen bzw. entstehen lassen. *Geist* und *Materie* sind die zwei kosmischen *Ansichten des Einen*. *Geist* ist *männlich* und wird mit *Bewegung* assoziiert; *Materie* ist *weiblich* und wird mit *Raum* assoziiert. Offenbarungen des *Geistes* erfolgen von grobstofflich zu feinstofflich sowie in unsichtbaren Erscheinungen wie Intellekt, Bewegung und Ruhe.¹⁸⁴ Damit existieren *Geist, Stoff* und *Energie*.

3.2.2.5.4 *Fohat* als Funke kosmischen Feuers, Energie und Bewegung

Geist und *Stoff (Swabhâwat)* bilden mit *Fohat* eine *Drei-Einheit*. *Stanza III* setzt fort mit: „Dann sendete *Swabhâwat Fohat*, um die Atome zu härten. Jeder ist ein Teil des Netzes. Den selbst-existierenden Herrn wie ein Spiegel reflektierend, wird jeder auf seine Art eine Welt.“ Die *Drei-*

¹⁷⁹ vgl. Bax 2006, S. 375, Anm. 137 und Anm. 140: Blavatsky 1907, S. 109-151 und S. 360. Zitat: ebd., Anm. 139: nach Blavatsky 1907, S. 51.

¹⁸⁰ vgl. ebd., S. 394-396. Zu Blavatsky bespricht in *Die Geheimlehre die Monadenlehre* von Leibniz und Spinoza, mit der (Keim)zelle als Ursprung von Lebensformen nach Darwin und Haeckel: vgl. Kapitel 5.2.1.2.

¹⁸¹ vgl. ebd., S. 375-376 und Anm. 142: Blavatsky 1907, S. 322. Zitat: ebd., S. 375.

¹⁸² vgl. ebd., S. 376. Zitat: ebd., Anm. 143: Blavatsky 1907, S. 52. Die Beschreibung ähnelt der von z.B.. Spinoza von *Substanz (Swabhâwat)*, Einheit Gott-Natur, zwei unlösbar miteinander verbundene Eigenschaften, unendliches Denken (Geist) und unendliche Ausbreitung (Stoff): vgl. ebd., S. 376-377.

¹⁸³ vgl. ebd., S. 377 und Anm. 147: Blavatsky 1907, S. 620. Zitat: ebd., Anm. 145: nach Blavatsky 1907, S. 53.

¹⁸⁴ vgl. ebd., S. 63.

Einheit Swabhâwat-Fohat (Geist-Stoff-Fohat) wird durch ein Dreieck mit Punkt darüber symbolisiert, wobei der *Geist* ganz oben steht und *Fohat* (Kraft) und *Materie* jeweils eine der Ecken an der Basis einnehmen. *Fohat* wird als einer der wichtigsten, wenn nicht der wichtigste aller Charakter der Kosmogonie angesehen.¹⁸⁵ *Fohat* ist ein Funke des kosmischen Feuers, selbst noch unbewusst, aber vollkommenes Leben und Bewusstsein in sich habend. Auf dem Niveau des *Zweiten Logos'* ist *Fohat* verwickelt im und Urheber vom Prozess der Bewusstwerdung durch Interaktion zwischen *Stoff* und *Geist* (*Swabhâwat*). *Fohat* ist die Brücke, mittels der die im göttlichen Gedanken (*Brâhma*) bestehenden Denkbilder (*Geist*) als Gesetze der Natur auf den kosmischen *Stoff* (*Materie*) gedruckt werden. *Fohat* ist die Kraft der kosmischen *Ideatie* (*Geist*), die führende Kraft aller Offenbarung. *Bewusstsein* folgt aus *Geist* oder kosmischer *Ideatie*, Überzeugungen folgen aus kosmischem *Stoff*, in dem das *Bewusstsein* zu Einheit gebracht wird. *Fohat* ist das geheimnisvolle Bindeglied zwischen *Geist* und *Stoff*, das beseelende Prinzip, das jedes Atom zu Leben elektrisiert.¹⁸⁶ Es dient dazu, die Manifestationen in *Stoff*, die selbst wieder die *Fahrzeuge* von *Geist* sind, zum Leben zu erwecken. Das sanskritische Wort für Fahrzeug ist *Vâhana*, was bedeutet: das offenbarte Subjekt, Symbol der Kraft, die es lenkt. „*Fohat* ist die personalisierte elektrische Lebenskraft, die transzendente verbindende Einheit der kosmischen Kräfte, sowohl in unsichtbaren als auch in offenbarten Bereichen, dessen Wirkung auf eine lebendige Kraft in solchen Erscheinungen [...] durch den Willen geschaffen zu sein scheint, wobei das scheinbare Subjekt auf das scheinbare Objekt einwirkt und dies zum Handeln antreibt [...]. Die Kräfte, auf die es einwirkt, sind kosmisch, menschlich und irdisch[...].“ *Fohat* ist auch „die Sonnen-Energie, die elektrische Lebens-Flüssigkeit und [...] die tierische Seele der Natur oder [...] Elektrizität.“¹⁸⁷ Blavatsky verwies auf die Entdeckung der modernen Wissenschaft von der Hirnaktivität als Folge elektrischer Impulse. Auch in modernen Kommunikationsformen wie Fotografie, Telefonie, Telegraphie und im Erfassen von Schall sah Blavatsky den Ausdruck von *Fohat*. Mit diesen Erscheinungen galt die Existenz unsichtbarer okkulten Kräfte als bewiesen. Diese Phänomene wurden in *Die Geheimlehre* als *Zonen von Fohat* bezeichnet, „die personalisierten Kräfte [von *Fohat*], die man im allgemeinen Sinn als Bewegung, Geräusch, Wärme, Licht, Kohäsion, Elektrizität oder elektrische Fluide und Nervenkraft oder Magnetismus kennt“.¹⁸⁸

3.2.2.5.5 **Beziehung zwischen Kundalini und dem Prozess von Involution und Evolution**

Fohat wirkt im Menschen als *Kundalini*, als Nervenkraft mit Ursprung unter dem Steißbein. Es ist die elektrische Kraft, das *schlummernde Feuer*, welches durch Yoga geweckt werden kann. *Kundalini* erwecken bedeutet, das *Feuer* zu einer verzehrenden Flamme zu entfachen, die brennt, reinigt, belebt und Kontakt des Bewusstseins mit dem *universellen Feuer* bewirken kann.¹⁸⁹ *Kundalini* wird gemäß der Bedeutung *Kundala* als das Zusammengerollte dargestellt, die Gestalt erinnert an eine eingerollte schlafende Schlange. *Kundalini-Shakti*, die *Schlangenkraft*, ist als kosmische Kraft die höchste im menschlichen Körper. Das am Grunde der Wirbelsäule im untersten *Chakra* befindliche *Schlangengefeuer* besteht aus sieben Schichten.¹⁹⁰ Aktivierung der *Kundalini-Shakti* belebt die darüber befindlichen *Chakren* und führt zu höheren Bewusstseinsstufen.¹⁹¹ Laut dem Theosophen Leadbeater sind *Chakren* *Wirbel im ätherischen Urstoff*, von gleicher Beschaffenheit wie die *siebenfältige Logos-Kraft* und dem gleichen Einfluss wie diese unterworfen, folglich mit den *sieben Sphären* zu assoziieren.¹⁹² Die sich durch Aktivierung manifestierende Kraft steigert die geistigen und moralischen

¹⁸⁵ vgl. ebd., S. 377. Zitat: ebd., Anm. 148: Blavatsky 1907, S. 137. Zu *ursprüngliches Licht=Akâsha*, das *Eine*: vgl. ebd..

¹⁸⁶ vgl. Bax 2006, S. 378. Zu *ideatie*, nl.: Betrachten der Essenz, der Idee oder des Wesens: vgl. <http://www.encyclo.nl/begrip/ideatie>. Zu Bildung und Assoziation einer geistigen Vorstellung, vorstellende Begriffsbildung im Gehirn: vgl. <http://woorden-boek.nl/woord/ideatie>.

¹⁸⁷ vgl. Bax 2006, S. 378. Zitate: ebd., Anm. 152 und 154: Blavatsky 1907, S. 164.

¹⁸⁸ vgl. ebd., S. 378 und Anm. 55: Blavatsky 1907, S. 137. Zitat: ebd., Anm. 156: Blavatsky 1908b, S. 562.

¹⁸⁹ vgl. ebd., S. 379-380. Zu *Kundalini*: vgl. ebd., S. 379, Anm. 157.

¹⁹⁰ vgl. Avalon 1982, S. 9-12. Zu *kundala* (Sanskrit): zusammengerollt: vgl. ebd., S. 9. Zu *Kundalini* als kosmische Energie im Körper, Urquell von allem, *ruhende Schlange*: vgl. ebd., Anm. 29. Wenn *Kundalini* z.B. durch Yoga erwacht, schläft der Körper und wacht der Geist (Bewusstsein). *Kundalini*-Yoga bezweckt Verschmelzen im Urgrund: vgl. ebd.. Zu *Kundalini* (kosmische Energie) u. Schlange: vgl. Bax 2006, S. 428 und Wolter 1995, S. 661.

¹⁹¹ vgl. Avalon 1982, S. 13 und 18. Zu Aktivierung mittels Yoga: vgl. ebd., S. 14. Zu Bewusstseinsstufen: vgl. ebd., S. 19. Zu spirituelles Ziel ist Aufstieg der Seele in kosmische Energie, das männliche Urprinzip: vgl. Bax 2006, S. 428.

¹⁹² vgl. Avalon 1982, S. 20. Zum Vergleich mit *Caduceus-Stab*: vgl. auch ebd., Anm. 48, 49 und S. 12. Zu Leadbeater und Chakren: vgl. ebd., Anm. 17: C. W. Leadbeater: Das Innere Leben, S. 443-478, 1. Ausgabehefte. Zu Schlangengefeuer und Göttin *Devî* bzw. *Bhu-Jangî* (Schlange), im untersten Zentrum um *Lingam* gewickelt, im Schlaf, mit kosmischer Wirkkraft im Ruhezustand: vgl. ebd., Anm. 18. Zu Urstoff und Lotosblätter als Symbol für Lebenskraft und offenbarte Form des *Stoffes*: vgl. ebd., Anm. 20. Zu *astral* als abendländisch: vgl. ebd., Anm. 21. Zu 7 Sphären: vgl. ebd., S. 9. Zu 7 kreisende Atemzüge des Drachen der Weisheit, die 7 (*Ursprünglichen*): vgl. Bilancioni 1991, S. 14.

Fähigkeiten des Betroffenen in dem Maße, wie diese zum Zeitpunkt der Übung bereits vorhanden sind. Kraft, Gesundheit, Denken, Wille und Moral sind deshalb zuvor zu läutern und zu stärken. Annie Besant zufolge ist *Kundalini* als Schöpfungskraft *Urquell aller Energie*. Es hält alle Wesen vermittels des Ein- und Ausatmens am Leben.¹⁹³

Kundalini ist im Ruhezustand potentielle Kraft, statischer Pol, um den jede Seinsform als bewegliche Energieform kreist. Es gibt eine *Dualität* des Statischen und des Kinetischen. Im Universum vollzieht sich eine Entfaltung des *Gleichartigen (Urstoff)* in das *Verschiedenartige* und eine Zurücknahme des *Verschiedenartigen* in das *Gleichartige*. Entfaltungs- und Auflösungsperioden lösen sich wechselseitig ab. Fällt das Universum in sich zusammen und wird zu einem *mathematischen Punkt* ohne Ausdehnung, zum *Ursprung*, ist „diese eingerollte *Shakti* [...] als eine mathematische Linie vor[zustellen], die sich [...] ohne jede Größenordnung mit dem Punkt, um den sie gewickelt ist [...], verdichtet und darum auch ein und denselben Punkt darstellt.“ Die welterschaffende Kraft *Māyā Shakti* verhüllt das *Bewusstsein* und ermöglicht durch die dualistische sichtbare und unsichtbare Welt deren Wahrnehmung.¹⁹⁴ *Brahman* bezeichnet der Ursprung alles Seienden, die ganze Welt, das einzig wirklich Seiende, ewig und unbeweglich in sich selbst ruhend. *Atman* ist die individuelle Seele, welche von einer Illusion (*Maya*) hervorgebracht wird. Alles Endliche ist in Verwandlung begriffen, am *Schleier der Maya* webend. Laut den *Upanishaden* ist *Atman* kleiner als ein Getreidekorn und größer als Himmel und Erde zusammen. Das *Atman* im Innern des Herzens ist das *Brahman*. In den *Upanishaden* findet dies Ausdruck durch *tat tvam asi* (das bist du) und als feinsten Stoff im Samen einer Feige, welcher den Kosmos und den Menschen durchzieht. Dieser feinste Stoff ist das *Wahre, Brahman*, aus dem alles besteht.¹⁹⁵ *Māyā* ist die Kraft, welche die Dinge abmisst, also formt und bezeichnet. Es ist das Prinzip, welches eine Zweiteilung in dem verursacht, was sonst eine Einheitserfahrung wäre, die Ursache für den aller phänomenalen Erfahrung innewohnenden *Dualismus*. Der durch *Māyā* charakterisierte Doppelaspekt besitzt eine unteilbare Einheit, symbolisch als Korn dargestellt, zwei dicht aneinander liegende Keime, umgeben von einer Außenhülle. Die Keime sind die statische potentielle und die kinetische Energie, die Hülle ist *Māyā*. Spalten sie sich auf, beginnt die Schöpfung.¹⁹⁶

Symbolisch wird *Kundalini* durch einen *Caduceus*, einen geflügelten Stab, seitlich zwei Schlangen, eine schwarze und eine weiße, sich umeinander windend, dargestellt. Theosophisch betrachtet stellt der *Caduceus* als Stab mit Flügeln und Schwanenhaupt den ewigen *Baum des Lebens (Das Eine)* dar. Es beschreibt den Prozess von *Involution* und *Evolution*: *Fohat* projiziert sich niederwärts durch das Niveau des *Dritten Logos' (Mahat = Mensch)* und weiter niederwärts in die Materie, den Menschen. Dies ist der Prozess der *Involution*¹⁹⁷, der durch die schwarze Schlange (das Absinken des Geistes in die Materie) symbolisiert wird. Dort offenbart *Fohat* sich im Menschen als *Kundalini*, sucht Vereinigung mit der menschlichen Seele. Wenn *Kundalini* im Menschen aktiviert wird, steigt es als weiße Schlange, sich vom Steißbein entlang der Wirbelsäule windend, im Körper auf. Dies ist der Prozess der *Evolution*.¹⁹⁸

Diese kosmologische Vorstellung entspricht der in der *Geheimen Lehre* von Blavatsky vorgestellten und aus Lauweriks' Texten hervorgehenden theosophischen Auffassung. Lauweriks verwendete in seinen Aufsätzen den Vergleich mit *Keim* bzw. *Samen*, den Begriff *Kundalini*, Motive wie Wirbel, Schwanenhaupt, geflügelter Kreis und *Caduceus*.¹⁹⁹

¹⁹³ vgl. Avalon 1982, S. 14-20. Zu Knoten: vgl. ebd., S. 14, Anm. 36. Zu Besant: vgl. ebd., S. 16, Anm. 42.

¹⁹⁴ vgl. ebd., 26-29. Zitat: ebd., S. 28. Zu *Shiva, Shakti* und *Māyā*: vgl. auch ebd., S. 28, Anm. 75. Zu *Yantra*: vgl. ebd., S. 28, Anm. 76. Zu Vorstellung berührt Blavatskys *Monade von Leibniz* als das gesamte Universum enthaltender *mathematischer Punkt* bzw. *kosmische Saat*: vgl. Bax 2006, S. 395-396. Zur Ausdehnung: vgl. auch Bilancioni 1991, S. 15.

¹⁹⁵ vgl. Becke 1996, S. 39-42.

¹⁹⁶ vgl. Avalon 1982, S. 28. Zu *Shiva, Shakti* und *Māyā* vgl. auch Anm. 75. Zu *Yantra* vgl. Anm. 76.

¹⁹⁷ vgl. Bax 2006, S. 393-394. Zu *Involution* als Reduzieren komplexer Informationen auf einfachste Basiskonstellation, als Zurückdrängen zum Kern und zu *Evolution* als vorausgehender Abstiegsprozess (Einfaltung), vom göttlichen Allgeist über das Denken, die Gefühle bis zur unbelebten Materie führend: vgl. ebd. und <http://de.wikipedia.org/wiki/Involution> [17.12.2013].

¹⁹⁸ vgl. Bax 2006, S. 380. Der Vergleich zwischen *Kundalini* und *Caduceus* entspricht auch Erfahrungsberichten, nach welchen Meditation das *Entrollen der Schlange*, ihren *Aufstieg* und ihre sich wie Schwingen um den Kopf herum ausbreitenden *Flammen* auslösen soll. Gelegentlich sei auch ein spiralig gewundenes gold-weiß-gleißendes Feuer oder Licht wahrzunehmen. Die obere Kugel soll dem *Zwirbeldrüsen-Chakra* entsprechen, die Schwingen stellen das zu beiden Seiten des Zentrums durch das Auflodern der Auren sich ausbreitende Feuer dar. Sie symbolisieren die zwei Blätter des *Ājñā Chakras* und der Stab den *Zentralkanal*, welcher von den beiden *Sympathikusnerven* umschlungen wird. Die Kreuzungspunkte der Nerven liegen an den *Chakren*: vgl. Avalon 1982, S. 20, Anm. 48 und 49.

¹⁹⁹ Mehr hierzu in der Auswertung der Entwürfe unter Berücksichtigung der Texte von Lauweriks in Kapitel 5.3.3.

3.2.2.5.6 Aspekte des Einen im Ausdruck durch Symbol, Schönheit und Harmonie

Der *Eine* wird von Blavatsky als *metaphysische Monade* charakterisiert, als *mathematischer Punkt*, *kosmische Saat*, welche das ganze Weltall in sich enthält, wie die Eichel der Eiche. Es ist das erste *Bläschen* auf der Oberfläche der *unbegrenzten homogenen Substanz von Raum*, das *Bläschen der Differenzierung* im Anfangsstadium. Es ist der Beginn vom *Ei des Brâhma*. In der Astrologie und der Sternenkunde entspricht es der *Sonne*. Der Terminus *Monade* ist auf alle Erscheinungen vom ausgedehnten Sonnensystem bis zum Atom anwendbar. Es ist das „erste Bläschen der Differenzierung“ welches durch das ewige Wirken von *Swabhâwat (Geist und Stoff)* in der Hierarchie der *drei Logoi* hinabsteigt, *Involution*, bis es sich mit der stofflichen Welt (*Prakriti*) verbindet und sich als Wachstumskern einer stofflichen Form manifestiert. Auch der Kern ist im Wesen kosmisch, denn jede an *Stoff* gebundene *Monade* ist eine Abspaltung von der metaphysischen *Monade*, dem *Einen*. Solch eine *Monade* besitzt den kosmischen Abdruck in der stofflichen Erscheinung, zu welchem es sich nach einem inneren notwendigen Prozess der Evolution entwickeln soll. Eine *Monade* ist an die stoffliche Form gebunden, in welche diese *hinabgestiegen* ist. Da eine *Monade* nicht zusammengesetzt ist, ist sie *geistige Essenz*.²⁰⁰ Nach theosophischer Auffassung enthält jede Materie einen allgemeinen, allesumfassenden *Geist*. Die *dichteste Umhüllung* des *Geistes* ist der physische *Stoff* wie z.B. der menschliche Körper. Entwicklung des menschlichen Bewusstseins verhilft folglich zur Annäherung an den inneren universalen Geist. *Schönheit* ist einer der *Aspekte* des *universalen Geistes*, die laut dem Theosophen Zwollo im Menschen als *Instinkte* vorkommen. Der *Ausdruck* einer schaffenden Kraft, sowohl in *Geist* als auch in *Stoff*, ist der *zweite Aspekt* des *universalen Geistes*. Hinter *Geist* und *Stoff* wirkt der *Baumeister des Universums* als Personifikation des *Wahren*. Im *universalen Geist* liegt eine *höhere Gedankenwelt*, in der sich Ideen geformt haben. Alles, was auf Erden geschaffen wird, ist *schattenhafter Widerschein* dieser *Ideen*. Jede Handlung und jedes Symbol enthält einen verkörperten Gedanken, welche Ausdruck in Formen finden. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die *Harmonie* im Universum. Die dem *Einheitsgedanken* untergeordnete *Lehre der Verhältnisse* basiert auf *Harmonie*.²⁰¹

In der Esoterik ist die *Zahl* eine abstrakte Repräsentation der Wirklichkeit und zugleich eine Schöpfungskraft. Blavatsky's Beschreibung von *Swabhâwat* als die *knetbare Essenz* ist in Offenbarung *Zahl* und *Swabhâwat* ist in seiner substanziellen Einheit auf höchstem Niveau *Zahl*. Aus dem folgenden Zitat geht hervor, wie sich Zahlen und geometrische Basisformen aus dem *Zweiten Logos* ergeben: „Das ‚ursprüngliche Dreieck‘ ist der *Zweite Logos*, das sich als ein Dreieck im *Dritten Logos* oder [im] Himmlischen Menschen reflektiert und danach verschwindet. Der *Dritte Logos*, welcher das „formende Schöpfungsvermögen“ umfasst, entwickelt aus dem Dreieck eine ‚*tetraktys*‘ und wird somit *Sieben*, die schöpfende Kraft, die mit dem ursprünglichen Dreieck, welches es geschaffen hat, eine *Zehnheit* bildet.“ In der Theosophie gelten in Anlehnung an *Die Geheimlehre* von Blavatsky die Zahlen 1, 2, 3, 4, 7 und 10 mit ihren symbolischen Repräsentanten als mit der am weitesten reichenden esoterischen Bedeutung und Kraft versehen. Die Zahl 1 ist von außergewöhnlich großer Bedeutung: sie steht für das *Eine*. Das wird symbolisiert durch den Kreis und mit der Sonne assoziiert.²⁰² Die *Zahl 1* steht auch für die *Monade*,²⁰³ die kosmische Keimzelle jedes Wesens. Die *Monade*, auf welchem Niveau von *Evolution* sie sich auch befindet, wird durch einen Punkt in der Mitte eines Kreises dargestellt. Die *Zahl 2* gibt eine *Dualität* oder eine gegensätzliche Vorstellung an. Es symbolisiert alles, was zu dem *Gesetz der Periodizität* gehört. Die Zahl 2 wird als eine negative Zahl gesehen, ist keine unlösliche Einheit, denn sie kann in eine Zahl geteilt werden, die unteilbar ist, nämlich in 1. Sie symbolisiert somit auch *Stoff*, ist also ebenfalls die Zahl von *Mâyâ*, der materiellen Form, die den Kern jedes kosmischen Prinzips durch stoffliche Umhüllung für die Welt sichtbar macht, zugleich durch diese stoffliche Hülle aber auch das Kosmische verschleiert. Die *Zahl 3* ist

²⁰⁰ vgl. Bax 2006, S. 395-396 und Anm. 185: Blavatsky 1908b, S. 488. Zitat: ebd., S. 396, Anm. 187: Blavatsky 1907, S. 242-243. Zu *Monade* an zahlreichen Stellen: vgl. ebd., S. 396.

²⁰¹ vgl. Molen 1982, S. 21-22. Zu Schönheit, Geist, Weisheit und Wahrheit: vgl. auch Anm. 19: Blavatsky 1906, S. 232.

²⁰² vgl. Bax 2006, S. 383-384, Anm. 163: Blavatsky 1907, S. 151. Zitat: ebd., S. 384, Anm. 164: Blavatsky 1908b, S. 591.

²⁰³ *Monas* (gr.): Einheit, Einfachheit oder *Monade* taucht bereits bei den Pythagoreern, im Neuplatonismus, in der christlichen Mystik, in der jüdischen *Kabbala* sowie in der hermetischen Tradition auf, bündelt sich in Leibniz' *Monadenlehre*. Bei Euklid ist eine *Zahl* eine aus *Monaden* zusammengesetzte *Mannigfaltigkeit*, laut Pythagoras stellt die *Monas* den metaphysischen Ursprung der Zahlen dar. Die *Monas* bildet das Minimum der arithmetischen Größe, entsprechend dem Punkt als Minimum der geometrischen Größe. vgl. hierzu: http://de.wikipedia.org/wiki/Monade_%28Philosophie%29.

ursprünglich die Zahl des *Einen*, der sich aufsplittet in *Zwei*. Es stellt *Parabrâhma* zusammen mit seinem zweifachen Antlitz *Swabhâwat* (die Einheit *Purusha-Prakriti* bzw. *Geist-Stoff*) dar. Die *Dreiheit* lässt sich durch das Dreieck darstellen. Auch auf anderen Ebenen kosmischer Entwicklung bestehen *Drei-Einheiten*. *Mahat* (*Dritter Logos* oder der *Himmliche Mensch*; in der Person *Manas*: Geist) bildet eine *Drei-Einheit* mit dem Körper und der Seele. Das Dreieck hat viele Funktionen und Bedeutungen. In *Raja Yoga*, welches Lauweriks praktizierte, kann sich der Meditierende auf dem vierten von sieben Niveaus der *Evolution*, ein inneres Bild von der göttlichen *Drei-Einheit* formen. Danach muss der Meditierende versuchen, sich das Dreieck auf stets höheren spirituellen Gebieten vorzustellen. Das Dreieck ist während der Meditation also gleichzeitig Sinnbild und Fahrzeug (*Vahâna*), um den Menschen auf ein höheres spirituelles Niveau zu bringen. Die *Zahl 4* ist die *Zahl der Materie* oder der *offenbarten Natur*, des Weiblichen. Diese Zahl kommt im Viereck zum Ausdruck und steht als Symbol für die *offenbarte Materie*. Wenn vier Dreiecke mit den Ecken einander zugewendet um den Umfang eines Vierecks plaziert werden, entsteht hieraus die dreidimensionale Form einer Pyramide, auch Tetraeder oder *Pythagoräische Vier* genannt. Diese Figur umfasst die wesentlichen Merkmale aller Formen und gilt als Darstellung der Ordnung im Kosmos: „Die Pythagoräische Vier des Tetraeders war Sinnbild des Kosmos‘, weil es in sich den Punkt, die Linie, die Fläche und den Körper, kurzum das Wesentliche aller Formen enthält. Ihre mystische Darstellung ist der Punkt im Dreieck.“²⁰⁴ Alle Kombinationen der Zahlen 3,4 und deren Summe, also die *Zahlen 7* und *10*, sind von esoterischer Bedeutung. Diese Zahlen können, einzeln und in Kombination, durch Zahlen selbst oder durch die genannten geometrischen Figuren Dreieck, Viereck bzw. Quadrat, Würfel oder Pyramide dargestellt werden. Blavatsky schreibt: „Die Zahlen 3 und 4 sind jeweilig männlich und weiblich, Geist und Stoff, und ihre Vereinigung ist das Emblem des ewigen Lebens im Geist seines aufsteigenden Bogens [Evolution], und im Stoff als das sich immer wieder erhebende Element – durch Fortpflanzung und Vermehrung. Die geistliche männliche Linie ist vertikal, die Linie des differenzierten Stoffs ist horizontal, zusammen bilden sie das Kreuz. Die 3 ist unsichtbar [das Spirituelle], die 4 ist im Bereich objektiver Wahrnehmung [Materie].“²⁰⁵ Die Synthese von männlich I (vertikale Linie, 3) und weiblich – (horizontale Linie, 4) führt zu einer geometrischen Figur, welche eine höhere Zahl widerspiegelt: die Zahl 7 (=3+4). „Wenn die Drei und die Vier einander küssen, vereinigt [sich] die Vierheit [...] mit der [...] Dreiheit [...] und wird ein *Würfel*; erst dann wird es das Fahrzeug [*Vahâna*] und die *Zahl des Lebens*, der *Vater-Mutter-Sieben*.“ Diese Synthese von männlich und weiblich kann als Einheit dargestellt werden, aus der männlich und weiblich hervorgegangen sind. Die Einheit wird durch einen Kreis ausgedrückt. Damit folgt die Symbolfolge: Kreis mit einem Punkt in der Mitte (*das Eine*), Kreis vertikal durch eine Linie geteilt (das Männliche), Kreis horizontal mittig geteilt (das Weibliche) und Kreis durch ein Kreuz in Viertelkreise geteilt (die Einheit von Geist und Materie).²⁰⁶ Da das *männliche Dreieck* mit der Zahl 2 und das *weibliche Dreieck* mit der Zahl 3 korrespondiert, vereint die *Zahl 5* =2+3 *das Männliche und das Weibliche*. Die Zahl 5 symbolisiert den bewusst denkenden Menschen als den am meisten perfektionierten Zustand geordneter Materie (symbolisiert im Pentagramm mit aufwärts weisender Ecke). Nur der Mensch sollte in der Lage sein, die Materie zu überwinden und zu kosmischer Energie zurückzukehren. Die Zahl 5 ist also die symbolische Darstellung des Menschen. Ein weißes Pentagramm mit Ecke nach oben verweist auf den Geist, ein schwarzes mit Ecke nach unten auf die Materie. Zur Bedeutung der *Zahl 10* schreibt Blavatsky: „Die Zahl 10, die Zehnheit oder die vollständige Zahl ist in der Vierheit enthalten durch: 1 + 2 + 3 + 4 = 10.“²⁰⁷ Marty Bax zitiert Blavatsky: „Eins ist der Geist des lebenden Gottes [...] Erst floss aus der Eins die Zahl Zwei, oder Luft (der Vater), das schaffende Element; und danach kam die Zahl Drei, Wasser (die Mutter), ging aus Luft hervor; Äther oder Feuer macht die Mystische Vier, die schon vollendete Arbeit.“²⁰⁸ Die Zahl 10 gilt als „vollkommene Zahl“ und symbolisiert die Einheit aller Erscheinungen im Kosmos. Diese Zahl stellt die Vereinigung der *siebenfachen Leiter der Evolution* mit dem *Ursprung*, dem *Einen*, dar. Deshalb kann sie durch die Zahl 1 symbolisch ersetzt werden,²⁰⁹ womit sich der *Kreis*, Symbol des *Einen*, wieder schließt.

²⁰⁴ vgl. Bax 2006, S. 384-385 und Anm. 167; Blavatsky 1908b, S. 600-601. Zitat: ebd., S. 385, Anm. 168; Blavatsky 1908b, S. 592. Zu Dreieck zum Ewigen, als erste Vollkommenheit: vgl. ebd., S. 385, Anm. 166; Blavatsky 1908b, S. 114.

²⁰⁵ vgl. ebd., S. 385-386. Zitat: ebd., Anm. 169; Blavatsky 1908a, S. 734. Zu *mystische Vier* ist *Materie*, *Chaotischer Stoff*, das Weltall im potentiellen Zustand, ausgedrückt im Viereck: vgl. Bax 2006, S. 407 und Blavatsky 1908a, S. 743.

²⁰⁶ vgl. ebd., S. 386. Zitat: ebd., Anm. 170; Blavatsky 1908a, S. 734.

²⁰⁷ vgl. ebd., S. 385. Zitat: ebd., Anm. 168; Blavatsky 1908a, S. 592. Zu Dreieck männlich (2) + weiblich (3) = Mensch (5): vgl. ebd., S. 408.

²⁰⁸ vgl. ebd., S. 407. Zitat: ebd., S. 406-407, nach Blavatsky 1907, S:430-431.

²⁰⁹ vgl. ebd., S. 390 und Anm. 173; Blavatsky 1908a, S. 709-730.

3.3 Mathematische Modellbildung

„Die mathematischen Wissenschaften sind der Meisterbau, den der Mensch für sein Verständnis des Universums erdacht hat. Man findet darin das Absolute und das Unendliche, das Greifbare und das Ungreifbare.“²¹⁰ Die Mathematik spielt in der Theosophie eine besondere Rolle.²¹¹ In der Sprache der Mathematik gibt es unterschiedliche Konzepte, welche Gedanken ausdrücken, die auch in der Theosophie auftreten, wie Unendlichkeit, Bewegung, Ausgleich, *Einheit in Vielfalt* und mehr. Im Folgenden werden mathematische Modelle vorgestellt, soweit diese das auf theosophischen Konzepten basierte Schaffen von Lauweriks berühren.²¹²

3.3.1 Regelmäßige Vielecke, Platonische Körper, Satz des Pythagoras, $\sqrt{2}$

Der französische Mathematiker, Physiker, Ingenieur, Erkenntnis- und Wissenschaftstheoretiker Henri Poincaré (1854-1912) sah die Natur in einem *Zeit-Raum-Rahmen*.²¹³ Die Geometrie im n-dimensionalen Raum zog Zeitgenossen in den Bann.²¹⁴ „Die Geometrie ist vor Erschaffung der Dinge gleich ewig wie der Geist Gottes. Sie ist Gott selbst und hat ihm die Urbilder für die Erschaffung der Welt geliefert. In den Menschen aber, Gottes Ebenbild, ist die Geometrie übergegangen, nicht erst durch die Augen wird sie aufgenommen.“²¹⁵ Platon zufolge beruhte die „Bedeutung der Geometrie [...] nicht auf ihrem praktischen Nutzen, sondern darauf, dass sie ewige und unwandelbare Gegenstände untersucht und danach strebt, die Seele zur Wahrheit zu erheben.“²¹⁶

Die Regelmäßigkeit eines Ordnungssystems, ausgedrückt in Zahlen und Proportionen, bedeutete seit den Pythagoräern die Umsetzung des Harmoniebegriffs: „Die [...] Pythagoräer [...] glaubten, die Prinzipien der Mathematik seien [...] die Prinzipien allen Seins. Und da [...] die ganze Natur durch Zahlen nachgebildet zu sein schien, die Zahlen aber die erste Sache der ganzen Natur waren, nahmen sie an, die Elemente der Zahlen seien die Elemente aller Dinge, und der ganze Himmel sei Harmonie und Zahl.“²¹⁷

Der *Satz des Pythagoras* besagt, dass in jedem rechtwinkligen Dreieck die Summe der Flächeninhalte der Quadrate über den Katheten gleich dem Flächeninhalt des Quadrats über der Hypotenuse ist. Es gilt für die Seiten a , b und c also: $c^2 = a^2 + b^2$.²¹⁸

Nach dem Satz des Pythagoras hat in einem Quadrat mit der Seitenlänge 1 die Diagonale die Länge: $c^2 = 1^2 + 1^2$, also $c^2 = 2$ und damit $c = \sqrt{2} = 1,414213' \dots$. Diese Zahl ist eine *irrationale Zahl*, die durch einen unendlichen nicht periodischen Dezimalbruch dargestellt und durch endliche Dezimalbrüche beliebig genau angenähert werden kann. Für zwei nichtnegativen *reellen Zahlen* w und a gilt $w = \sqrt{a}$ genau dann, wenn $w^2 = a$ ist.²¹⁹

Neben einigen anderen wohlgefälligen Proportionen wie 1:2, 2:3, 3:4, 4:5 oder 5:6 nimmt das *Din-Format* eine Sonderstellung ein. Mit dem Verhältnis von $1:\sqrt{2}$ ergibt sich die kontinuierliche Halbierungsmöglichkeit bei immer gleichen Seitenverhältnissen.²²⁰

Die kontinuierliche Halbierungsmöglichkeit faszinierte auch Lauweriks, wie aus dessen Texten hervorgeht. Das Verhältnis $1:\sqrt{2}$ findet in seinen Entwürfen zahlreich als Diagonale im Quadrat Verwendung, u.a. in der Spiralentwicklung.²²¹

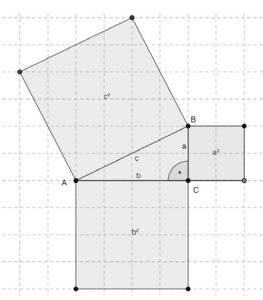


Abb. Satz des Pythagoras
 $a^2 + b^2 = c^2$

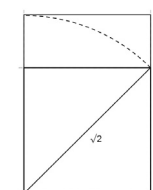


Abb. Rechteck
im Din-Format

²¹⁰ Hagenmaier 1963, S. 31, Zitat nach Le Corbusier.

²¹¹ vgl. Fabre 1995, S. 359. Auch Blavatsky und Lauweriks stellen Bezüge zwischen theosophischen Vorstellungen und der Mathematik her. Mehr dazu in Kapitel 3.2.2.5.6. und 5.2.2.

²¹² Bezüge zu Lauweriks folgen in Kapitel 5.3.2 und 5.3.3.

²¹³ vgl. Jansen 1995, S. 398.

²¹⁴ vgl. Fabre 1995, S. 362. Zu Poincaré: vgl. <http://de.bettermarks.com/mathe-glossar/poincare-henri.html>.

²¹⁵ Hagenmaier 1963, S. 19, Zitat nach Johannes Kepler.

²¹⁶ vgl. Adam 1964, S. 11. Zitat: ebd., nach Platon.

²¹⁷ vgl. Ochs 1995, S. 71. Zitat: ebd., Anm. 64: Naredi-Rainer 1982, S. 13, nach Aristoteles, *Metaphysik* A5, 985b 23.

²¹⁸ vgl. Kusch1 1994, S. 151. Abb. *Satz des Pythagoras*: erstellt durch Autorin mit GeoGebra.

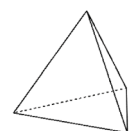
²¹⁹ vgl. Kusch1 1994, S. 152-155 und Precht 2005, S. 59.

²²⁰ vgl. Hagenmaier 1963, S. 11-13 und Beutelspacher 1989, S. 48.

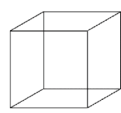
²²¹ Zur Halbierung in seinen Texten mit Bezug auf Din A und $\sqrt{2}$: vgl. Lauweriks 1911, S. 3-5 sowie Kapitel 5.2.2.2.2. Zur Halbierung in seinen Arbeiten: vgl. u.a. Kapitel 5.2.2.3. Zur Spiralentwicklung: vgl. Kapitel 5.3.2.6 und 5.3.2.7.

Platonische Körper sind von kongruenten gleichseitigen Vielecken begrenzt. An allen Ecken der symmetrischen Figuren stoßen die gleiche Anzahl Seitenflächen zusammen. Sie bestehen aus jeweils kongruenten, regelmäßigen Vielecken. Es gibt genau fünf reguläre Körper, die diese Eigenschaften erfüllen.²²² Jeder platonische Körper lässt sich in jeden anderen einschreiben.²²³ Die Ecken berühren eine den Körper umhüllende Kugel und die Flächen in ihren Mittelpunkten eine mittlere Kugel. Würfel und Oktaeder, Dodekaeder und Ikosaeder folgen dem Prinzip der *Polarität* bzw. der *Dualität*. Die Anzahl der Ecken des einen Körpers sind gleich der Anzahl der Flächen des anderen Körpers. Schreibt man den einen Körper in den anderen ein, dann berühren die Ecken des inneren Körpers die Mittelpunkte der Flächen des äußeren Körpers und Ecken des äußeren Körpers überdachen die Flächen des inneren Körpers. Kepler spezifizierte: „Es treten [...] zwei [...] Pärchen auf [...]. Die Männchen sind der Würfel und das Dodekaeder [...], die Weibchen sind das Oktaeder und das Ikosaeder [...]. Dazu kommt gleichsam ein Einzelgänger oder Zwitter, das Tetraeder“. Das Tetraeder ist „Element, Eingeweide und gleichsam Rippe des Männchens *Würfel*“, und „das Weibchen *Oktaeder* [ist] Element und Teil des *Tetraeders*“.²²⁴ Der Ikosaeder hat eine ganz besondere Eigenschaft, die zwölf Ecken sind Ecken dreier *goldener Rechtecke*, die paarweise aufeinander senkrecht stehen. Die sechs Ecken des Oktaeders sind Ecken dreier paarweise senkrecht aufeinander stehender Quadrate. Die zwölf Seiten dieser drei Quadrate sind die Kanten des Oktaeders. Ein Oktaeder kann in ein Ikosaeder so einbeschrieben werden, dass dessen Ecken die Kanten des Oktaeders im Goldenen Schnitt teilen. Die Mittelpunkte der Fünfecksflächen des Dodekaeders bilden genau die Ecken eines Ikosaeders und damit die zwölf Ecken dreier Goldener Rechtecke, die in paarweise senkrechten Ebenen liegen. Die platonischen Körper unterscheiden sich durch die Anzahl der Drei-, Vier- bzw. Fünfecke an jeder Ecke des Körpers und entsprechend durch die Gesamtzahl der Ecken, Kanten und Flächen.²²⁵

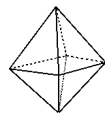
Platonische Körper	Flächen je Ecke	Ecken je Fläche	Ecken	Kanten	Flächen
Tetraeder	3	3	4	6	4
Würfel	3	4	8	12	6
Oktaeder	4	3	6	12	8
Dodekaeder	3	5	20	30	12
Ikosaeder	5	3	12	30	20



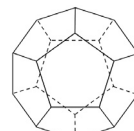
Tetraeder



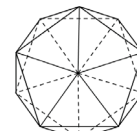
Würfel



Oktaeder



Dodekaeder



Ikosaeder

Bauelemente für die regulären Körper, die *Platonischen Körper*, sind zwei Dreiecke, das gleichschenkelig-rechtwinklige mit den Seiten 1, 1 und $\sqrt{2}$ sowie das rechtwinklige Dreieck mit den Seiten 1, 2 und $\sqrt{3}$. Das letztere, „aus deren zwei das gleichseitige Dreieck als drittes entstanden ist“, galt Platon als das schönste aller Dreiecke.²²⁶

In seinen Texten hob Lauweriks mit Bezug zu Platon genau diese Dreiecke hervor. Er erwähnte das diagonal geteilte Quadrat und das „halbe gleichseitige Dreieck“ als besondere Formen. Diese finden in seinen Entwürfen direkt als Dreiecke oder indirekt durch Quadrat und Rechteck mit Seitenverhältnis 1:2 ganz besonders Aufmerksamkeit. Auch *Platonische Körper* wie Würfel und Dodekaeder verwendete Lauweriks.²²⁷

²²² vgl. Walser 1993, S. 101 und Adam 1964, S. 14-16. Zu Kepler sah in den regulären Körpern und den Planeten im Sonnensystem eine Beziehung makrokosmischer Größe, entgegen der mikrokosmischen Bedeutung von Platon: vgl. Toepell 1991, S. 61. Zu laut Kepler durch Symmetrie empfundener Harmonie: vgl. ebd., S. 63.

²²³ vgl. Adam 1964, S. 33. Zu Abbildungen und Erläuterungen: vgl. ebd., S. 33-40. Zu Durchdringungen, Umstülpungen: vgl. ebd., S. 41-46.

²²⁴ vgl. ebd., S. 39. Zu Polarität vgl. auch: Toepell 1991, S. 64. Zitate: ebd.

²²⁵ vgl. Beutelspacher 1989, S. 50-55. Zu Daten aus Tabelle: vgl. ebd.. Zu den fünf *Platonischen Körpern*: vgl. auch Walser 1993, S. 101-102. Zu vektorgeometrischen Betrachtungen: vgl. Buchholz 1991, S. 30-44. Abb. *Rechteck im Din-Format* sowie Abb. *Platonische Körper*: erstellt durch Autorin mit GeoGebra.

²²⁶ vgl. Toepell 1991, S. 51. Zitat: vgl. ebd., nach: Platon. *Sämtliche Werke*. Übers. v. Friedrich Schleiermacher und Hieronymus Müller. Paginierung nach Henricus Stephanus (paris 1578). Bd. 1-6. Hrsg. v. W. F. Otto, E. Grassi und G. Plamböck. Reinbek 1958 ff.

²²⁷ Zu den Dreiecken: vgl. Lauweriks 1899c, S. 219. Zitate: ebd.. Vgl. auch Kapitel 5.2.1.7. Zur Anwendung in Entwürfen als Quadrat: vgl. Kapitel 5.3.2.6, als Rechteck und Dreieck: Kapitel 5.3.2.7. Zur Anwendung *Platonischer Körper* als Dodekaeder: vgl. Abb. 258: *Teekanne*, ca.

3.3.2 Beziehungen zwischen Größen in Funktionen

Abhängigkeiten unterschiedlicher Größen lassen sich mathematisch durch Zuordnungen beschreiben. Eine *Zuordnung*, welche jedem Element x aus einer *Urbild*-Menge A , also $x \in A$, genau ein Element y aus der *Bild*-Menge B , $y \in B$, zuordnet, heißt *Funktion* f . Die Funktion f ordnet ein x einem $f(x)$ zu, d.h. $f: x \mapsto f(x)$. Besteht die Urbild-Menge nur aus aufeinander folgenden natürlichen Zahlen $\{1;2;3;4;5;\dots\}$, wird die Funktion als *Folge* bezeichnet. Folgen sind spezielle Funktionen.²²⁸

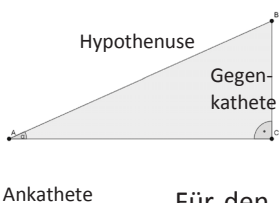
Mathematische Modelle können Situationen beschreiben wie Wachstum, Unendlichkeit, periodische Prozesse oder *Entwicklungen* bestimmter Prozesse, darunter *Bewegung*. Es kann die Situation eintreten, dass sich nach einer gewissen *Zeit* das *Bild* einem einzigen Wert nähert, zu einem *Grenzwert* konvergiert. Ein solches Modell berührt in gewisser Hinsicht den theosophischen Gedanken von dem *Einen*. Andere Funktionen bieten sich an, periodische Prozesse darzustellen, welche mit den in der Theosophie vorkommenden Gedanken der Harmonie bzw. des Ausgleichs und der Unendlichkeit berühren.

Um Entwürfe unter mathematischen Gesichtspunkten zu analysieren, wird zunächst der mathematische *Modell-Blick* sensibilisiert, indem geeignete Modelle vorgestellt werden.

3.3.2.1 Periodizität und Rhythmus der trigonometrischen Funktionen Sinus und Kosinus

In der Theosophie taucht der Kreis in der Vorstellung vom Lebenskreislauf, verbunden mit Vorstellung von der Reinkarnation auf. Er begegnet auch in Konzepten von dem *Einen*, bzw. der Idee der *Monade*, als Kreis mit Mittelpunkt.²²⁹ Der Kreis scheint ein zentrales Motiv zu sein, dessen nähere Betrachtung sich auch aus mathematischer Sicht lohnt.

Die trigonometrischen Funktionen werden wegen ihrer Beziehungen am Einheitskreis auch Kreisfunktionen genannt. In einem rechtwinkligen Dreieck werden die Proportionen zwischen *Ankathete*, *Gegenkathete* und *Hypotenuse* wie folgt definiert:



$$\frac{\text{Gegenkathete}}{\text{Hypotenuse}} = \sin \alpha \text{ als Sinus, } \frac{\text{Ankathete}}{\text{Hypotenuse}} = \cos \alpha \text{ als Kosinus,}$$

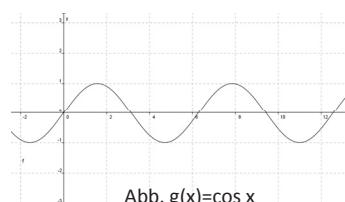
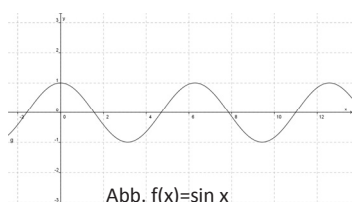
$$\frac{\text{Gegenkathete}}{\text{Ankathete}} = \tan \alpha \text{ als Tangens und } \frac{\text{Ankathete}}{\text{Gegenkathete}} = \cot \alpha \text{ als Kotangens.}^{230}$$

Für den Kreisumfang $2\pi \cdot r$, den *Vollwinkel* 360° , den Kreisbogen b und den *Zentriwinkel* α gilt:

$$\frac{2\pi}{360^\circ} = \frac{b}{\alpha}. \text{ Für das Bogenmaß } x = \frac{b}{r} \text{ gilt: } \frac{\pi}{180} \alpha = \frac{b}{r} \text{ mit folgenden Beziehungen:}^{231}$$

α	360°	270°	180°	90°	60°	$\approx 57,3^\circ$	45°	30°	$22,5^\circ$	20°	15°	10°	1°
x	2π	$\frac{3}{2}\pi$	π	$\frac{\pi}{2}$	$\frac{\pi}{3}$	1	$\frac{\pi}{4}$	$\frac{\pi}{6}$	$\frac{\pi}{8}$	$\frac{\pi}{9}$	$\frac{\pi}{12}$	$\frac{\pi}{18}$	$\frac{\pi}{180}$

Mit der irrationalen Zahl $\pi \approx 3,14$ ergeben sich für die *Sinus*- und *Cosinusfunktion* die Graphen.²³²



1910, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, RP-F-00-5412-1 in Kapitel 5.3.3.3.19, als Würfel: vgl. Lauweriks 1911, S. 8. Abb. 16: *Würfeldiagonale*, 1911, J.L.M. Lauweriks. Lauweriks 1911, S. 8, Abb. 8 und Kapitel 5.2.2.2.2.

²²⁸ vgl. Kusch3 1993, S. 20. Zu Folgen: vgl. auch Kusch1 1994, S. 411.

²²⁹ Zum Lebenskreislauf: vgl. Lauweriks 1900c, S. 552.und Kapitel 5.2.1.8. Zum *Einen* und zum Kreis mit Punkt: vgl. Bax 2006, S. 386 und Kapitel 3.2.2.5.6.

²³⁰ vgl. Kusch3 1993, S. 278.

²³¹ vgl. ebd., S. 278-279 und Precht 2005, S. 57-64. Abb. rechtwinkliges Dreieck: erstellt durch Autorin mit GeoGebra.

²³² Abb. Graphen von sin und cos: erstellt durch Autorin mit GeoGebra.

Die Graphen der beiden Kreisfunktionen *Sinus* und *Kosinus* entsprechen einer Wellenlinie mit einer Periode von 2π und einer Amplitude von 1. Der Graph des Kosinus entspricht dem des Sinus, verschoben nach links um $\frac{\pi}{2}$ bzw. 90° . Diese Welle *schwimmt* gleichmäßig in Richtung x-Achse unendlich fort, die Funktionswerte *pendeln* fortdauernd zwischen 1 und -1 um 0, scheinbar einander ausgleichend. Dabei tritt niemals ein „Auspendeln“ ein, es gibt keinen Grenzwert, keine Konvergenz, der Prozess bleibt unendlich lange in diesem harmonischen Ausgleich bestehen, der Funktionsgraph *schlängelt* sich fort.

Lauweriks verwendete häufig Dreiecke, wie er selbst schrieb, bevorzugte er das gleichschenklige rechtwinklige und das gleichseitige Dreieck. Für das von Lauweriks bezeichnete Motiv *Kundalini* fand eine in der Art von *Sinus* bzw. *Kosinus* sich gleichmäßig schlängelnde Wellenlinie Anwendung.²³³

3.3.2.2 Konchoide, Pascalsche Schnecke, Kardioide und Zykloide

Eine *Konchoide* ist eine ebene Kurve, welche die Bewegung eines Punktes *B* beschreibt. Dieser Punkt *B* hält von einem festen Punkt *A* aus zu einer gegebenen Kurve einen konstanten Abstand *b* ein.²³⁴

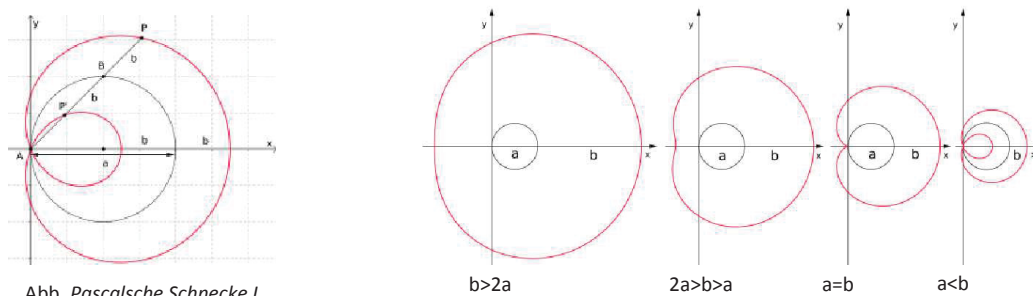
Die *Pascalsche Schnecke* ist ein Spezialfall der allgemeinen *Konchoide*, wobei die gegebene Kurve ein Kreis ist und der feste Punkt *A* auf dem Kreis liegt.²³⁵ Diese algebraische Kurve 4. Ordnung ist definiert durch folgende geometrische Eigenschaft: Sei ein Kreis mit einem Durchmesser *a* und einem Punkt *A* auf dem Kreis gegeben. Zu einer positiven reellen Zahl *b* liegen dann für einen beliebigen Punkt *B* auf diesem Kreis die beiden Punkte *P* und *P'*, welche auf der Geraden *AB* liegen und von *B* die Entfernung *b* haben, auf der Pascalschen Schnecke (vgl. Abb. *Pascalsche Schnecke I*). In Gleichungen ist die *Pascalsche Schnecke* definiert durch:

Kartesische Koordinaten $(x^2 + y^2 - ax)^2 - b^2(x^2 + y^2) = 0$

Polarkoordinaten $r(\phi) = a \cos \phi + b$

Parameterdarstellung $x(\phi) = a(\cos \phi)^2 + b \cos \phi$ und $y(\phi) = a \cos \phi \sin \phi + b \sin \phi$

in Abhängigkeit von dem Abstand *b*, dem Kreisdurchmesser *a* und der Lage des festen Punktes *A* entstehen unterschiedliche Figuren. Für $b > a$ entsteht eine Einbuchtung, für $b < a$ eine Schleife. Ein Sonderfall der *Pascalschen Schnecke* ist die *Kardioide*, für die gilt: $a=b$.²³⁶



Für einen festen Punkt *A*(0/0) gehen alle Verbindungsgeraden *AB* durch den Ursprung (0/0). Die *Kardioide* ist definiert durch:

Kartesische Koordinaten $(x^2 + y^2)^2 - 2ax(x^2 + y^2) - a^2y^2 = 0$

Polarkoordinaten $r(\phi) = a \cos \phi + a$

Parameterdarstellung $x(\phi) = a(\cos \phi)^2 + a \cos \phi$, $y(\phi) = a \cos \phi \sin \phi + a \sin \phi$ ²³⁷

²³³ Zu Kundalini als Wellenlinie: vgl. Kapitel 5.3.3.3.7. Zu Dreieck vgl. Kapitel 5.3.3.3.15 und Erläuterungen in Kapitel 5.2.1.7.

²³⁴ vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Konchoide>.

²³⁵ vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Konchoide>. Zu *A* auf Kreis: vgl. auch Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 15. Leipzig 1908, S. 474-475.

²³⁶ vgl. *Höhere Mathematik griffsbereit*. Vieweg, 1974, S. 719, I.N. Bronshtein, K.A. Semendjajev, Gerhard Musiol, Heiner Mühlig: *Handbook of Mathematics*. Springer, 2015, S. 99. J. Dennis Lawrence: *A Catalog of Special plane Curves*. Dover Publications, 1972, S. 113-114. Die von Albrecht Dürer (1471-1528) bereits in seinem Buch „Underweysung der Messung“ gezeichnete Konstruktion wurde nach dem französischen Juristen Étienne Pascal, Vater des Mathematikers, Physikers und Philosophen Blaise Pascal, benannt: vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Pascalsche_Schnecke. Abb.: *Pascalsche Schnecke I*: ebd..

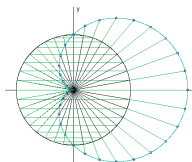


Abb. Pascalsche Schnecke II

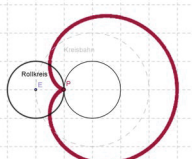


Abb. Pascalsche Schnecke III

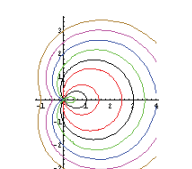


Abb. Pascalsche Schnecke IV

ϕ ist der Winkel zwischen A und dem Schnittpunkt B der Kreise, α ist der Winkel zwischen dem Lot vom Mittelpunkt des Rollkreises und dem Wanderpunkt der Kardioide P . Die *Kardioide* wird auch als eine *Katakaustik*, als *Hüllkurve von reflektierten Strahlen*, bezeichnet.²³⁸ Es gibt verschiedene Konstruktionsmöglichkeiten, darunter:

Mit Hilfe von Zirkel und Lineal kann ausgehend von einem Kreis mit Durchmesser a , der den Ursprung im Punkt O schneidet, die Sehne von O aus zu einem beliebigen Punkt B des Kreises gezogen und von dort in beide Richtungen um a weiter abgetragen werden.

Mit Hilfe der Polarkoordinaten lässt sich die Kurve mit Zirkel und Lineal konstruieren. Ausgehend von einem Kreis mit Radius a wird für jeden beliebigen Punkt B auf dem Kreis das Lot auf die y -Achse gefällt, was den jeweiligen Fußpunkt F liefert. Nun wird für jeden beliebigen Punkt B die Strecke OB um die Strecke BF rechts von der y -Achse nach außen verlängert, links von der y -Achse wegen negativem $a \cos \phi$ nach innen abgetragen.²³⁹

Bei der Konstruktion durch einen *Rollkreis* rollt eine Kreisscheibe mit Radius r auf einem Kreis mit gleichem Radius außen ab, dann beschreibt jeder Punkt auf dem Rand des Rollkreises eine *Kardioide*. Dabei bleiben die Kreisbögen AB und BP gleich lang und die zugehörigen Öffnungswinkel ϕ gleich groß. Die Kurve wird durch den Punkt P beschrieben (Abb. *Pascalsche Schnecke III*).²⁴⁰ Veränderung des Konstruktionskreises führt zu unterschiedlichen, d.h.

„parallelen“ *Pascalschen Schnecken* (Abb. *Pascalsche Schnecke IV*).

Eine *Kardioide* ist eine spezielle *Epizykloide*, für die $b=a$ gilt.²⁴¹

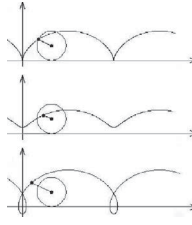


Abb. gewöhnliche, verkürzte und verlängerte Zykloide

Eine *Zykloide* bzw. *zyklische Kurve* oder *Rollkurve* ist die Bahn, die ein Kreisunkt beim Abrollen eines Kreises auf einer Leitkurve beschreibt. Mit Hilfe eines *Spirographen*²⁴² fanden *Zykloiden* u.a. im Zeichnen von Ornamenten Verwendung. Rollt ein Kreis auf einer Geraden ab, entsteht eine *gewöhnliche Zykloide*. Wird die Bahn eines Punktes im Inneren des abrollenden Kreises betrachtet, entsteht eine *verkürzte Zykloide*. Befindet sich der zu beobachtende Punkt außerhalb des abrollenden Kreises, entsteht eine *verlängerte Zykloide* (Abb. *gewöhnliche, verkürzte und verlängerte Zykloide*). Die Parameterdarstellung beliebiger *Zykloiden* lautet: $x = rt - c \sin t$ und $y = r - c \cos t$. Der Abstand des erzeugenden Punktes vom Mittelpunkt ist durch c angegeben. Ist $c < r$, ist die *Zykloide verkürzt*, mit $c > r$ ist sie *verlängert*.

Eine *Epizykloide* entsteht durch Abrollen eines Kreises außen auf einem anderen Kreis (Abb. *Epizykloide*). Die Parameterdarstellung lautet:

$$x = (a + b) \cos t - a \cos \left(\left(1 + \frac{b}{a} \right) \cdot t \right) \quad \text{und} \quad y = (a + b) \sin t - a \sin \left(\left(1 + \frac{b}{a} \right) \cdot t \right).$$

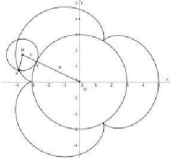


Abb. Epizykloide

Planetenbahnen wurden zeitweise durch die *Epizykeltheorie* erklärt. Rollt der Kreis innen in einem anderen Kreis ab, entstehen *Hypozykloiden* mit äußeren *Spitzen* bzw. in weiterer Variation blumig anmutende Kurven mit äußeren *Schleifen*, sogenannte *Hypotrochoiden* (Abb. *Hypotrochoide*).²⁴³

Nach der *Epizykeltheorie* verlaufen Planeten auf *Schleifenbahnen*.²⁴⁴ Eine *Schleifenbahn* weist gewisse Ähnlichkeit zu den Kurven zuvor auf (Abb. *Schleifenbahn*).²⁴⁵

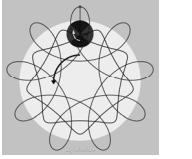


Abb. Hypotrochoide

Lauweriks verwendete in seinen Entwürfen häufig eine *Pascalsche Schnecke* und *Kardioide*. Einige Entwürfe weisen sogar deutlich die Strahlen durch den gemeinsamen Punkt auf dem Konstruktionskreis auf, andere enthalten in Abhängigkeit verschiedener Konstruktionskreise unterschiedliche „parallele“ Kurven.



Abb. Schleifenbahn

²³⁷ Zu mathematischen Formeln: vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Kardioide>. Mehr hierzu in: Zeitler 1994, S. 184-185.
²³⁸ Zu Katakaustik: vgl. <http://www.johanneum-lueneburg.de/expo/jonatur/wissen/mathe/kurven/kardioid.htm>. Zu an Tassenrand überlagernden und reflektierten Strahlen, welche eine Kardioide einhüllen: vgl. ebd. Abb. *Pascalsche Schnecke IV*: ebd..
²³⁹ vgl. <http://matheplanet.com/default3.html?call=article.php?sid=1371&ref=http%3A%2F%2Fwww.google.de%2Furl%3Fsa%3Dt%26rct%3Dj26q%3D%26esrc%3Ds%26source%3Dweb%26cd%3D9%26ved%3D0CegQFjAI>. Abb. *Pascalsche Schnecke II*: ebd..
²⁴⁰ vgl. Zeitler 1994, S. 184-185. Abb. *Pascalsche Schnecke III*: erstellt durch Autorin mit GeoGebra.
²⁴¹ Zu *Epizykloide, Kardioide*: vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Epizykloide>. Zu *Epizykel* (griechisch *epi* „auf“, *kyklos* „Kreis“).
²⁴² Zu *Spirograph* vgl. auch: [de.wikipedia.org/wiki/Spirograph_\(Spielzeug\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Spirograph_(Spielzeug)).
²⁴³ vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Zykloide>. Abb. *gewöhnliche, verkürzte und verlängerte Zykloide* und Abb. *Hypotrochoide*: ebd.. Zu Parameterdarstellung: vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Epizykloide>. Abb. *Epizykloide*: ebd..
²⁴⁴ Zu vom 3. bis 17. Jh. vertretener *Epizykeltheorie* (Planeten auf kleinen Kreisbahnen, welche auf einer großen Kreisbahn um die Erde wandern) von Keplers Theorie der elipsenförmigen Planetenbahnen abgelöst: vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Epizykeltheorie>.
²⁴⁵ vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Planetenschleife>. Abb. *Schleifenbahn*: ebd..

In *Entwurf Kette IV-I* (o.D., Abb. 173) und in der Erläuterung für einen Entwurf für ein theosophisches Gebäude verwendet Lauweriks als Symbol für *Kundalini* ein Motiv (Abb. 323a, Shloka 8, Detail 1), das sich iterativ aus Schlaufen zusammensetzt und an eine *Hypotrochoide* erinnert. Ob Lauweriks eine *Hypotrochoide* konstruiert hat, ist nicht bekannt.

Der zwanzig Spiralen in einem Kreis enthaltende *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)* (22.05.1912, Abb. 246) weist eine gewisse formale Ähnlichkeit mit der Darstellung einer Planeten-Schleifenbahn auf. Konstruktionell setzen sich diese Spiralen allerdings aus Kreisbögen zusammen. Eine inhaltliche Anspielung auf die Thematik der Planetenbahnen, mit der sich Kepler intensiv beschäftigte, ist für den von Kepler beeinflussten Lauweriks nicht auszuschließen, zumal Lauweriks in eigenen Texten mit der Ordnung im Sonnensystem vergleicht.²⁴⁶

3.3.2.3 Unendlichkeit und Konvergenz in Folgen und Reihen

Die besonderen Funktionen namens *Folgen* können eine *Urbild-Menge* von natürlichen aufeinanderfolgenden Zahlen darstellen auf z.B. eine Zahlenmenge oder eine Punktmenge. Diese *Urbild-Mengen* der Folgen können endlich oder unendlich sein, dementsprechend nennt man die *Folge endlich* oder *unendlich*. Eine *Folge* wird dargestellt durch $(a_n): n \mapsto a_n; n \in \mathbb{N}$. Dabei ist $n \mapsto a_n$ die Bildungsvorschrift und a_n die Folgleichung, das Bildungsgesetz. Die Folgenglieder a_1, a_2, a_3, \dots lassen sich als Menge $\{a_1, a_2, a_3, \dots\}$ ausdrücken. Eine *Reihe* ist definiert als Summe der Folgenglieder²⁴⁷, also z.B. als $\sum_{n=1}^{\infty} (a_n)$ für eine *unendliche Folge*.

Jede *Folge*, die zu einem Wert a konvergiert, ist eine *Cauchy-Folge*. Es gilt: für jede Zahl $\varepsilon > 0$ gibt es eine natürliche Zahl N , so dass $d(a_n, a_m) < \varepsilon$ für alle $n, m > N$. Der Ausdruck $d(a_n, a_m)$ gibt die Distanz zwischen den zwei Punkten bzw. Folgenglieder a_n und a_m an. Mit dem Fortschreiten der *Cauchy-Folge* rücken die Folgenglieder immer weiter zusammen. Der Abstand geht gegen 0. Wenn die Punkte bei Fortschreiten der *Folge* beliebig nahe an einen Wert heranrücken, dann ist dieser Wert der *Grenzwert* der Folge, ausgedrückt durch $a = \lim_{n \rightarrow \infty} a_n$.

Die *Folge* $(a_n)_{n=1}^{\infty}$ konvergiert dann zu einem *Grenzwert* a .²⁴⁸ Beispiel einer *Cauchy-Folge* ist $[x_n = (\frac{1}{n}, \frac{1}{n})]_{n=1}^{\infty} \rightarrow x = (0,0)$ mit dem *Grenzwert* $(0,0)$. Graphisch dargestellt ergibt dies ein *Schwarz-Weiß-Bild*²⁴⁹ aus Punkten und *Nicht-Punkten* (Abb. *Schwarz-Weiß-Bild* aus Punkten).²⁵⁰ Ein weiteres Beispiel ist eine *Cauchy-Folge* aus Quadraten (Abb. *Schwarz-Weiß-Bild* aus Quadraten):²⁵¹

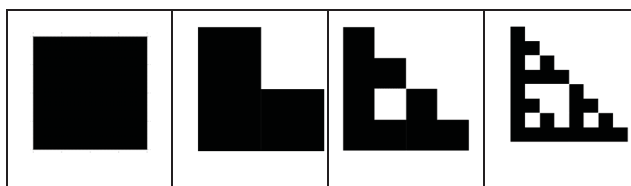


Abb. Schwarz-Weiß-Bild aus Quadraten

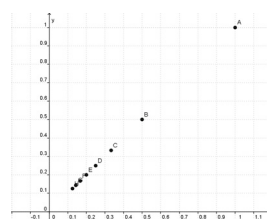


Abb. Schwarz-Weiß-Bild aus Punkten

Lauweriks verwendete die Folgen: $\{1, 2, 4, 8, \dots\}$ mit $a_n = 2^n$, $\{\sqrt{2^1}, \sqrt{2^2}, \dots\}$ mit $a_n = \sqrt{2^n}$ und $\{1, 2, 3, 4, 5, 6, \dots\}$ mit $a_n = n$, was auch als *Reihe* $\sum_{n=1}^{\infty} (b_n)$ zu der Folge $\{1, 1, 1, \dots\}$ mit $b_n = 1$ ausdrückbar ist. Diese Folgen in umgekehrte Reihenfolge gebracht, ergeben zunehmend kleinere

²⁴⁶ Zu Pascalsche Schnecke vgl. Kapitel 5.3.1.5. Zu *Entwurf Kette IV-I* (o.D., Abb. 173): vgl. Kapitel 5.3.1.5. Zu Kundalini-Motiv: vgl. Kapitel 5.3.3.3. Zum *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)* (22.05.1912, Abb. 246): vgl. Kapitel 5.3.1.9.

²⁴⁷ vgl. Kusch1 1994, S. 411-412.

²⁴⁸ vgl. Halling 1995, S. 13-14. Zu Raum als *metrischer* Raum, d.h. mit gewissen Eigenschaften für Distanz: vgl. ebd..

²⁴⁹ Zu *Schwarz-Weiß-Bild*: vgl. Halling 1995, S. 16. Zu Erklärung hierzu anhand graphischer Darstellung: Ergänzung durch Autorin.

²⁵⁰ Abb. *Schwarz-Weiß-Bild* aus Quadraten: durch Autorin erstellt mit GeoGebra.

²⁵¹ vgl. Halling 1995, S. 19. Abb. *Schwarz-Weiß-Bild* aus Punkten: durch Autorin erstellt mit GeoGebra.



Abb. 5

Folgliedern. Sie lassen sich als *Cauchy-Folge* ausdrücken, deren Folgliedern gegen den Grenzwert 0 konvergieren. Die durch aneinandergereihte Kreisbögen konstruierte Spirale in Entwürfen von Lauweriks weist mit den nach innen zunehmend kleiner werdenden Kreisbögen einen Grenzwertprozess zum *Pol* der Spirale hin auf.

Das für die von Lauweriks herausgegebene Zeitschrift *Ring* verwendete *Emblem Ring* (1908, Abb. 5 und 6), bestehend aus drei Dreiecken, ist ein *Schwarz-Weiß-Bild*.²⁵²



Abb. 6

3.3.2.4 Iterationen

Bei einer *Iteration* einer *Funktion* $f(x)$ wird der Folgewert x_1 durch Einsetzen eines gegebenen Startwertes x_0 berechnet, also $x_1 = f(x_0)$. Indem x_1 dann als neuer Startwert betrachtet und wieder in f eingesetzt wird, folgt x_2 . Allgemein gilt die Vorschrift: $x_{n+1} = f(x_n)$.

$$x_1 = f(x_0), x_2 = f(x_1) = f \circ f(x_0) = f^2(x_0), \dots, x_n = f(x_{n-1}) = f \circ f \circ \dots \circ f(x_0) = f^n(x_0).$$

f^n meint die n -fache Verknüpfung bzw. Hintereinanderschaltung der Funktion f mit sich selbst. Eine derartige *iterierte Abbildung* wird auch als ein *diskretes dynamisches System* bezeichnet. Die iterative Schreibweise beschreibt den Rückkopplungsprozess beim Iterieren. Die *Iteration* liefert eine *Zahlenfolge* $\{x_0, x_1, x_2, \dots\}$, auch *Orbit* oder *Bahn* genannt.²⁵³ Solch eine Folge kann gegen einen *Grenzwert* konvergieren.

Für die graphische Veranschaulichung wird ein Startwert durch das Punktepaar $A(x_0, f(x_0))$ gewählt. Eine horizontale Gerade durch diesen Punkt schneidet die Winkelhalbierende $g(x) = y = x$ im Hilfspunkt $P(f(x_0), f(x_0))$. Eine Vertikale durch P schneidet den Graphen im gesuchten Punkt $P(f(x_0), f(f(x_0)))$.²⁵⁴ Im Folgenden zwei Beispiele:

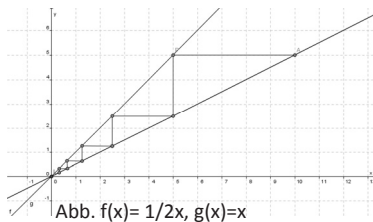


Abb. $f(x) = 1/2x, g(x) = x$

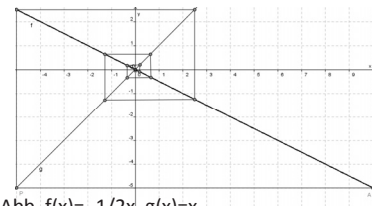


Abb. $f(x) = -1/2x, g(x) = x$

In die Betrachtung von *Iterationen* im \mathbb{R}^2 ist die Betrachtung von *Transformationen* interessant. Eine *Transformation* ist eine *Funktion*, die jedem Punkt $x \in X$ genau einen Punkt $f(x) \in X$ zuordnet. Die o.g. beiden *Abbildungen* sind bereits Beispiele für *Transformationen*.

Die folgende *Transformation* beinhaltet Drehung, Größenveränderung und Verschiebung:

$$w_1 \begin{pmatrix} x_1 \\ x_2 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} r \cdot \cos \varphi & -r \cdot \sin \varphi \\ r \cdot \sin \varphi & r \cdot \cos \varphi \end{pmatrix} \cdot \begin{pmatrix} x_1 \\ x_2 \end{pmatrix} + \begin{pmatrix} e \\ f \end{pmatrix}; \quad w_2 \begin{pmatrix} x_1 \\ x_2 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} r \cdot \cos \varphi & r \cdot \sin \varphi \\ r \cdot \sin \varphi & -r \cdot \cos \varphi \end{pmatrix} \cdot \begin{pmatrix} x_1 \\ x_2 \end{pmatrix} + \begin{pmatrix} e \\ f \end{pmatrix},$$

letztere Vektor gibt die Verschiebung, r die Größenveränderung und φ den Drehwinkel an. Zur

$$\text{Transformation } w \begin{pmatrix} x_1 \\ x_2 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix} \cdot \begin{pmatrix} x_1 \\ x_2 \end{pmatrix} + \begin{pmatrix} e \\ f \end{pmatrix} \quad \text{sind} \quad w_\varphi \begin{pmatrix} x_1 \\ x_2 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} \cos \varphi & -\sin \varphi \\ \sin \varphi & \cos \varphi \end{pmatrix} \cdot \begin{pmatrix} x_1 \\ x_2 \end{pmatrix} \quad \text{und} \quad w_s \begin{pmatrix} x_1 \\ x_2 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ 0 & -1 \end{pmatrix} \cdot \begin{pmatrix} x_1 \\ x_2 \end{pmatrix}$$

die Drehung um φ bzw. die Spiegelung als spezielle Ähnlichkeitstransformationen.²⁵⁵

Lauweriks verwendete in seinen Entwürfen Ähnlichkeitstransformationen wie Drehung, Verschiebung und Größenveränderung in der Spiralentwicklung, indem die Spirale aus Kreisbögen mit unterschiedlichen Radien in der Art eines *Korbbogens* zusammengesetzt ist.

²⁵² Abb. 5 und 6: *Emblem Ring*, 1908. Abb.: Moeller 1987, S. 62, Abb. 62; Tummers 1984, S. 154, Abb. 3 und Tummers 1972, S. 33.

Zu $\{1, 2, 3, 4, 5, 6, \dots\}$: vgl. Kapitel 5.3.2.2, 5.3.2.4 und 5.3.2.5. Zu $\{1, 2, 4, 8, \dots\}$: vgl. Kapitel 5.3.2.6.

²⁵³ vgl. Zeitler 1994, S. 7 und Halling 1995, S. 20. Zu allgemeine Schreibweise: Ergänzung durch Autorin. Zu diskreten System: vgl. Precht 2005, S. 303 und 305.

²⁵⁴ vgl. Zeitler 1994, S. 14. Abb. Abb. $f(x) = 1/2x, g(x) = x$ und Abb. $f(x) = -1/2x, g(x) = x$: erstellt durch Autorin mit GEONExT.

²⁵⁵ vgl. Halling 1995, S. 27-28.

Iterationen tauchen in den Arbeiten von Lauweriks auf, indem ein Motiv in dieses wieder *einsetzt* wurde. Dem Grundsatz *im Großen wie im Kleinen* folgend beinhalten viele seiner Arbeiten iterative Momente. Diese entstanden jedoch nicht aus dem iterativen Konstruktionsgedanken durch Einsetzen von außen nach innen, sondern vielmehr umgekehrt. Eine kleinste Einheit diene als Baustein für das Ganze, bestimmte Form und Maß *im Kleinen wie im Großen*. Iterative Situationen zeigen sich durch Konstruktion von Quadrat in Quadrat, Dreieck in Dreieck, Kreis in Kreis, Spirale in Spirale, mäandernde Linie in breiterem Mäanderband, Anwendung gleichbleibender Verhältnisse in der Konstruktion der Spiralen usw.. Mit dem iterativen Gedanken verwandte Situationen erscheinen in *Stufenmäander* und Spiralen.²⁵⁶

3.3.2.5 **Chaostheorie und fraktale Geometrie: Sierpinski-Dreieck, -teppich, Pythagoras-Baum**

„Wahrlich zuerst entstand das Chaos“, schreibt Hesiod in seiner Theogonie. Das Wort *Chaos* wird häufig als Superlativ für Unordnung verwendet. Der Begriff leitet sich aus dem griechischen Wort $\chi\alpha\omicron\varsigma$ her, was ursprünglich den unendlich leeren Raum oder die gestaltlose Urmasse bedeutete. Das Chaos ist die Urform der Erde, bevor sie mit Ordnung und Harmonie gefüllt wurde. Die Entdeckung der *Chaostheorie* wird als *dritte wissenschaftliche Revolution* nach der *Relativitätstheorie* und der *Quantenmechanik* im zwanzigsten Jahrhundert gefeiert. Der schwedische König Oskar II von Schweden (1829-1907) veranstaltete 1887 einen wissenschaftlichen Wettbewerb zu der Frage, ob das Planetensystem stabil ist. Der Mathematiker Henri Poincaré (1854-1912) erhielt den Siegerpreis, denn er zeigte, dass dieses Problem unlösbar war. Die Untersuchungen wurden 1899 publiziert und bilden die Grundlage der *Chaostheorie*.²⁵⁷

Mit der *Chaostheorie* eng verbunden ist die *fraktale Geometrie* zur Beschreibung von natürlichen Strukturen wie Wolken, Pflanzen, usw..²⁵⁸ In der Natur existiert eine Vielzahl von Formen, die *selbstähnlich* oder *fraktal* sind. *Selbstähnlichkeit* bezeichnet das Phänomen, dass Objekte bei Betrachtung in verschiedenen Größenmaßstäben dieselbe Grundstruktur zeigen. Die Teilstrukturen, aus denen sie sich zusammensetzen, sind bis auf einen Verkleinerungsfaktor s mit der Gesamtstruktur identisch. Die Teilstrukturen setzen sich wiederum aus identischen Einheiten zusammen.²⁵⁹

Das nach dem deutschen Mathematiker und Begründer der Mengenlehre Georg Cantor (1845-1918) benannte *Cantor-Quadrat* entsteht durch einen Grenzprozess aus einem Einheitsquadrat, aus dem das mittlere Drittel entfernt wird. Im folgenden Schritt wird wieder jeweils das mittlere Drittel entfernt usw. Die verbleibenden Quadrate stellen das *Cantor-Quadrat* dar. Drittelung der Seiten erzeugt jeweils vier selbstähnliche Quadrate. Das 1915 von Wacław Sierpiński (1882-1969) beschriebene *Sierpinski-Dreieck* entsteht aus einem gleichseitigen Dreieck, aus dem das Mittendreieck entfernt wird. Das Dreieck zerfällt in 3 weitere Teildreiecke, aus denen wiederum die Mittendreiecke entfernt werden. Der Grenzwert des Verfahrens liefert das gesuchte Dreieck, woraus die Selbstähnlichkeit der Figur folgt.²⁶⁰ Das *Sierpinski-Dreieck* hat drei Ähnlichkeitsabbildungen, die aus den zentrischen Streckungen mit dem Streckfaktor $s = \frac{1}{2}$, verknüpft mit den Verschiebungen um

die Strecke $\frac{1}{2}$ in x -bzw. y -Richtung bestehen. Die Abbildungen sind:

$$w_1(x, y) = \left(\frac{1}{2}x, \frac{1}{2}y \right), \quad w_2(x, y) = \left(\frac{1}{2}x + \frac{1}{2}, \frac{1}{2}y \right), \quad w_3(x, y) = \left(\frac{1}{2}x + \frac{1}{4}, \frac{1}{2}y + \frac{1}{2} \right), \text{ bzw. in Matrixschreibweise:}$$

²⁵⁶ Zu iterativem Prinzip: vgl. Kapitel 5.2.2.3. Zu Spiralentwicklung: vgl. Kapitel 5.3.2.6 und 5.3.2.7. Zu Quadrat in Quadrat: vgl. Kapitel 5.3.2.5, Abb. 286, zu Dreieck in Dreieck: vgl. Kapitel 5.2.2.3, Abb. 34, zu Quadratur in Quadratur: vgl. Kapitel 5.3.2.7, zu Kreis in Kreis: vgl. Kapitel 5.3.2.1, mäandernde Linie in breiterem Mäanderband: vgl. Kapitel 5.3.1.5, Abb. 173.

²⁵⁷ vgl. Herrmann 1994, S. 16-18. Poincarés mathematischen Untersuchungen wurden veröffentlicht in: Les méthodes nouvelles de la mécanique céleste. Zur Wirkung auf Zeitgenossen: vgl. Fabre 1995, S. 362.

²⁵⁸ vgl. Precht 2005, S. 303.

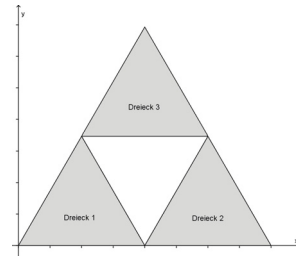
²⁵⁹ vgl. Herrmann 1994, S. 132-135 und Precht 2005, S. 321. Zu *Chaos-Spiel*: vgl. auch ebd., S. 336-337. Abb. erstellt durch Autorin mit GeoGebra, vgl. hierzu auch Herrmann 1994, S. 134, 136 und Zeitler 1994, S. 128-129. Zu *Sierpinski-Dreieck*: vgl. auch ebd., S. 114-118.

²⁶⁰ vgl. Herrmann 1994, S. 142-146. Abbildungen durch Autorin mit GeoGebra erstellt.

$$w_1: \begin{pmatrix} x \\ y \end{pmatrix} \rightarrow \begin{pmatrix} \frac{1}{2} & 0 \\ 0 & \frac{1}{2} \end{pmatrix} + \begin{pmatrix} 0 \\ 0 \end{pmatrix}; \quad w_2: \begin{pmatrix} x \\ y \end{pmatrix} \rightarrow \begin{pmatrix} \frac{1}{2} & 0 \\ 0 & \frac{1}{2} \end{pmatrix} + \begin{pmatrix} \frac{1}{2} \\ 0 \end{pmatrix} \quad \text{und} \quad w_3: \begin{pmatrix} x \\ y \end{pmatrix} \rightarrow \begin{pmatrix} \frac{1}{2} & 0 \\ 0 & \frac{1}{2} \end{pmatrix} + \begin{pmatrix} \frac{1}{4} \\ \frac{1}{2} \end{pmatrix}.$$

w_1 bildet auf das Dreieck 1, w_2 bildet auf das Dreieck 2 und w_3 auf das Dreieck 3 ab.²⁶¹

	a	b	c	d	e	f
w_1 :	$\frac{1}{2}$	0	0	$\frac{1}{2}$	0	0
w_2 :	$\frac{1}{2}$	0	0	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	0
w_3 :	$\frac{1}{2}$	0	0	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$



Der *Sierpinski-Teppich* wird analog zum *Sierpinski-Dreieck* konstruiert. Drittelung der Seiten liefert neun Teilquadrate, von denen jeweils das mittlere entfernt wird. Als Grenzwert der verbleibenden Punkte ergibt sich bei Fortsetzung des Verfahrens der *Sierpinski-Teppich*.²⁶²

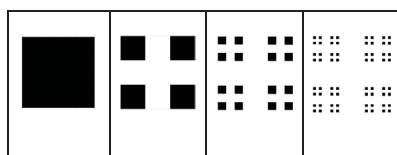


Abb. Cantor-Quadrat

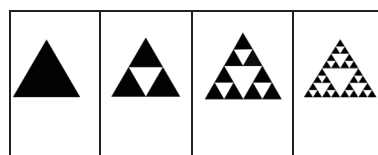


Abb. Sierpinski-Dreieck

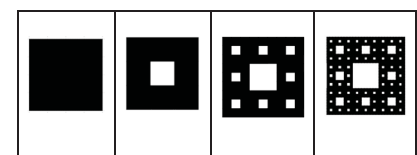


Abb. Sierpinski-Teppich

Das Emblem der von Lauweriks herausgegebenen Zeitschrift *Ring* (Abb. 6) entspricht mathematisch dem *Sierpinski-Dreieck* in zweiter Stufe. Das von Lauweriks in seinen Entwurfsrastern häufig verwendete Motiv der Unterteilung eines Quadrates ähnelt dem *Sierpinski-Teppich*. Eine ähnliche fraktale Unterteilung findet in der Spiralentwicklung Anwendung. Die Vorgehensweise der Unterteilung nach dem theosophischen Prinzip *im Großen wie im Kleinen* hat fraktalen Charakter.

Der *Pythagoras-Baum* geht auf den niederländischen Ingenieur und Mathematiklehrer Albert E. Bosman (1891-1961) zurück, welcher diesen während des *Zweiten Weltkrieges* am Zeichenbrett entwarf, an dem er sonst U-Boot-Pläne zeichnete. Die Konstruktion basiert auf dem *Satz des Pythagoras*.²⁶³ Aus einem rechtwinkligen Dreieck wachsen an den Katheten Quadrate, an welchen sich wieder Dreiecke anschließen usw.. Dabei wird das im *Satz des Pythagoras* ausgedrückte Verhältnis $c^2 = a^2 + b^2$ zwischen *Hypotenuse* und *Katheten* iterativ graphisch dargestellt.

Für ein gleichschenkliges rechtwinkliges Dreieck, d.h. die Katheten schließen mit der Hypotenuse einen Winkel von 45° ein, wird der *Pythagoras-Baum* *symmetrisch*.²⁶⁴

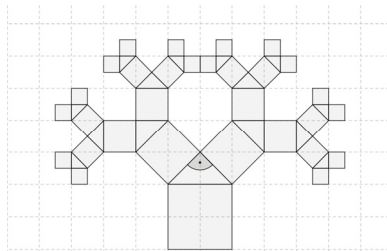
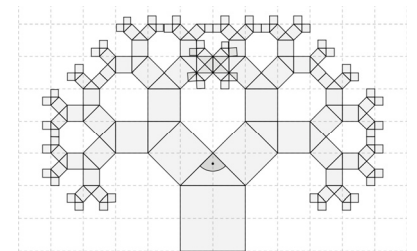
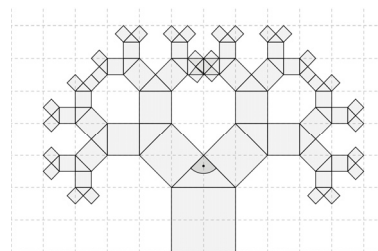


Abb. Pythagoras-Bäume



Die untersten zwei Äste winden sich symmetrisch nach innen zum Stamm, erinnern an die Spirale eines Schneckenhauses. *Lauweriksbaum II* stellt eine ähnliche fraktale Baum-Struktur dar.²⁶⁵

²⁶¹ vgl. ebd., S. 186 und Halling 1995, S. 35 und 41. Abb. für w_3 durch Autorin für angegebenes Koordinatensystem geändert.

²⁶² vgl. Herrmann 1994, S. 147-148. Abb. *Cantor-Quadrat*, *Sierpiński-Dreieck* und *Menger-Teppich*: durch Autorin erstellt mit GeoGebra.

²⁶³ Zu Graphiken von Bosman publiziert in *Het wonderde onderzoekingsveld der vlakke meetkunde* (1957): vgl. Herrmann 1994, S. 168. Zu Lebensdaten und Mathematiklehrer vgl.: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pythagoras_tree_\(fractal\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pythagoras_tree_(fractal)).

²⁶⁴ vgl. Herrmann 1994, S. 168, 170. Abb. Pythagoras-Bäume: durch Autorin erstellt mit GeoGebra.

²⁶⁵ vgl. *Lauweriksbaum II* in Kapitel 5.3.2.7.

3.3.3 Schönheit und Harmonie im Goldenen Schnitt

„Die Geometrie birgt zwei große Schätze: der eine ist der *Satz des Pythagoras*, der andere ist der *Goldene Schnitt*. Den ersten können wir mit einem Scheffel Gold vergleichen, den zweiten dürfen wir ein kostbares Juwel nennen.“²⁶⁶

Der Naturforscher und Philosoph Raoul Heinrich Francé (1874-1943) bezeichnete den *Goldenen Schnitt* als biologisches Format. Er verstand Harmonie als den letzten Zustand und das höchste Ziel aller Entwicklung. Der *Goldene Schnitt* ist keine Naturnorm, taucht aber häufig in der Natur auf und wird als besonders harmonisch empfunden.²⁶⁷ Ende des 19. Jahrhunderts vertraten viele Autoren die Auffassung vom *Goldenen Schnitt* als ein göttliches, universelles Naturgesetz. Ebenso verbreitet war die Annahme, dass der Mensch als göttliches Ebenbild diesem Grundprinzip entsprach.²⁶⁸

Platon schrieb in *Timaios*, „Daß zwei Dinge sich auf eine schöne Art vereinigen ohne ein drittes, ist unmöglich. Denn es muß ein Band zwischen ihnen entstehen, das sie vereint. Das kann die Proportion am besten vollbringen. Denn wenn von irgend drei Zahlen die mittlere sich zu der kleinsten verhält, wie die größte zu der mittleren selbst und umgekehrt, die kleinste zu der mittleren wie die mittlere zur größten, dann wird das Letzte und Erste das Mittlere und das Mittlere Erstes und Letztes, alles wird also mit Notwendigkeit dasselbe, und da es dasselbe wird, bildet es ein Einziges.“²⁶⁹ Dass Lauweriks von diesem Gedankengut beeinflusst war, belegen Verweise in seinen Aufsätzen auf Platons *Timaios*. In den Entwürfen von Lauweriks verbirgt sich das Verhältnis des *Goldenen Schnitts* auf unterschiedliche Weise.²⁷⁰

Ein Punkt S teilt eine Strecke \overline{AB} im *Goldenen Schnitt*, wenn sich die größere Teilstrecke M zur kleineren Teilstrecke m so verhält, wie die Gesamtstrecke $M + m$ zum größeren Teil M , also $\frac{M}{m} = \frac{M+m}{M}$ bzw. $M^2 = m(M+m)$. Die Lösung der Gleichung ist bzw. $\frac{M}{m} = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = \frac{1}{2} + \frac{\sqrt{5}}{2} \approx 1,618$, üblicherweise mit Φ (gr., Phi) bezeichnet.²⁷¹

Aus diesen Bedingungen folgen für Φ die Eigenschaften: $\Phi^2 = \Phi + 1 \Leftrightarrow \Phi = 1 + \frac{1}{\Phi}$.

Damit gilt: $\frac{1}{\Phi} = \Phi - 1 = \frac{(1+\sqrt{5})}{2} - \frac{2}{2} = \frac{\sqrt{5}-1}{2}$ und schließlich

$$\Phi + \frac{1}{\Phi} = \left(1 + \frac{1}{\Phi}\right) + \left(\frac{\sqrt{5}-1}{2}\right) = \left(1 + \left(\frac{\sqrt{5}-1}{2}\right)\right) + \left(\frac{\sqrt{5}-1}{2}\right) = 1 + \frac{2(\sqrt{5}-1)}{2} = 1 + \sqrt{5} - 1 = \sqrt{5}.$$
²⁷²

Der *Goldene Schnitt* lässt sich geometrisch unterschiedlich konstruieren. Die folgenden zwei Konstruktionen sind auch im Werk von Lauweriks erkennbar:

Konstruktion 1: In einem rechtwinkligen Dreieck $\triangle ABC$ sei die Länge der Kathete \overline{BC} halb so lang wie die der Kathete \overline{AB} . Ein Kreis um Punkt C mit Radius $|BC|$ überträgt diese Länge auf die Hypotenuse \overline{AC} . Der Schnittpunkt auf \overline{AC} heiße D . Der Kreis um A mit Radius $|AD|$ schneidet \overline{AB} in S . S teilt \overline{AB} im *Goldenen Schnitt*, denn nach dem *Satz des Pythagoras* gilt:

²⁶⁶ Lehmann 2012, S. 5, Zitat nach Johannes Kepler (1571-1630), 1596 in *Mysterium Cosmographicum*.

²⁶⁷ vgl. Hagenmaier 1963, S. 19.

²⁶⁸ vgl. Beutelspacher 1989, S. 130.

²⁶⁹ vgl. Hagenmaier 1963, S. 17. Zitat: ebd., nach Platon. Zu Teilungsverhältnis vmtl. bereits Platon bekannt, von Euklid beschrieben: vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 185. Luca Pacioli (um 1445-1514) verfasste zur stetigen Teilung *De Divina Proportione* (1509) und Kepler (1571-1630) bezeichnete die proportionale Reihe mit *sectio divina*. Die Bezeichnung *Goldener Schnitt* stammt vmtl. aus dem 19. Jahrhundert, vom mittelalterlichen Begriff *regula aurea* und der Keplerischen Bezeichnung *sectio divina*: vgl. Hagenmaier 1963, S. 17-18. Lehmann führt den Begriff *Goldener Schnitt* auf den Mathematiker Maartin Ohm (1792-1872) zurück: vgl. Lehmann 2012, S. 6.

²⁷⁰ Zu Verweise auf *Timaeus*: vgl. Lauweriks 1900c, S. 553 und Kapitel 5.2.1. Zum *Goldenen Schnitt* in Entwürfen: vgl. Kapitel 5.3.2.1, als *Goldene Spirale* und *Goldenes Rechteck*: vgl. Kapitel 5.3.2.6.

²⁷¹ vgl. Beutelspacher 1989, S. 15-18. Zur Berechnung des *Goldenen Schnitts*: vgl. auch Walser 1993, S. 10-13 und Lehmann 2012, S. 5. Zwischenberechnungen durch Autorin ergänzt.

²⁷² vgl. Beutelspacher 1989, S. 18-20. Zur Berechnung des *Goldenen Schnitts*: vgl. auch Hagenmaier 1963, S. 36, Adam 1964, S. 19, 21 und Naredi-Rainer 1982, S. 185-186. Abb. Verhältnis des *Goldenen Schnitts*: Hagenmaier 1963, S. 39. Zu Abb. vgl. auch Lehmann 2012, S. 7 und Fredel 1998, S. 9. Zwischenschritte durch Autorin ergänzt.

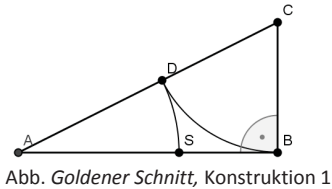


Abb. Goldener Schnitt, Konstruktion 1

$$|AC| = \sqrt{|AB|^2 + |BC|^2} \text{ und mit } |BC| = \frac{|AB|}{2} \text{ gilt } |AC| = \sqrt{|AB|^2 + \left(\frac{|AB|}{2}\right)^2} = \sqrt{\left(\frac{4}{4}|AB|^2 + \frac{1}{4}|AB|^2\right)} =$$

$$|AB|\sqrt{\frac{5}{4}} = |AB|\frac{\sqrt{5}}{2}. \text{ Weiter gilt: } |AS| = |AD| = |AC| - |CD|, \text{ also } |AS| = |AB|\frac{\sqrt{5}}{2} - |AB|\frac{1}{2} =$$

$$|AB|\frac{\sqrt{5}-1}{2} = |AB|\frac{1}{\Phi}. \text{ Damit ist } \frac{|AB|}{|AS|} = \frac{|AB|}{\frac{|AB|}{\Phi}} = \Phi. \text{ }^{273}$$

Diese Konstruktion (Abb. *Goldener Schnitt, Konstruktion 1*) erscheint am Rand von Lauweriks' *Entwurfsmuster IV-II* (ab 1909, Abb. 30, Detail 1).²⁷⁴

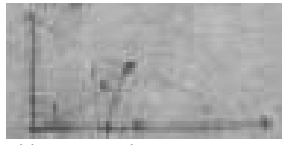


Abb. 30, Detail 1

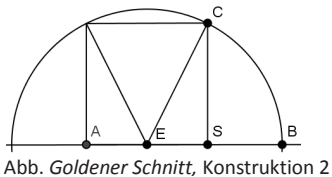


Abb. Goldener Schnitt, Konstruktion 2

Konstruktion 2: An eine Strecke \overline{AS} wird in S das Lot \overline{SC} errichtet, so dass $|SC| = |AS|$. Ein Kreis wird um den Mittelpunkt E von \overline{AS} mit Radius $|EC|$ gezogen.

Dieser trifft die Gerade AS auf der Seite von S in einem Punkt B. \overline{AB} wird von S im *Goldenen Schnitt* geteilt (Abb. *Goldener Schnitt, Konstruktion 2*).²⁷⁵

In Entwürfen von Lauweriks taucht der *Goldene Schnitt* im Zusammenhang mit dem *regelmäßigen Fünfeck* auf. Es besteht eine enge Beziehung zum Verhältnis $2:\sqrt{5}$, welches durch auf Kreisbögen über Quadraten konstruierte Spiraletwicklung bestimmt ist.²⁷⁶

Die *stetige Teilung* des *Goldenen Schnitts* lässt sich geometrisch veranschaulichen:

Eine Strecke \overline{AB} wird durch einen Punkt S im *Goldenen Schnitt* geteilt. Der Kreis um A mit Radius $|AS|$ schneidet die Gerade AB in einem zweiten Punkt C. A teilt nun auch

\overline{BC} im *Goldenen Schnitt* Φ (Abb. *Stetige Teilung des Goldenen Schnitts*). Diese

Konstruktion kann beliebig oft nach *außen* und nach *innen* fortgesetzt werden. Da sich die gleichen Teilungsverhältnisse stets wiederholen, nannte Konrad Lorenz den *Goldenen Schnitt stetige Teilung*. Im 1919 erschienenen Buch von R. Engelhardt sind *Goldene Zirkel* abgebildet. Dieses mechanische Instrument diente der Bestimmung des *Goldenen Schnitts* und wurde häufig im Schreinerhandwerk verwendet.²⁷⁷

Möglicherweise verwendete Lauweriks einen ähnlichen Zirkel für den *Goldenen Schnitt*. Die *stetige Teilung* fand auch in Lauweriks' Entwürfen für Ziborien und Weihrauchgefäße Anwendung.²⁷⁸

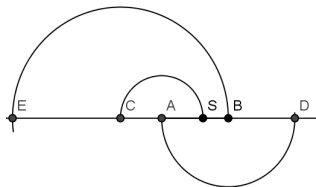


Abb. Stetige Teilung des Goldenen Schnitts

3.3.3.1 Reguläres Fünfeck, Goldenes Dreieck und Spira Mirabilis

Das *reguläre Fünfeck* ist das wichtigste mit dem *Goldenen Schnitt* in Zusammenhang stehende mathematische Objekt. Euklid hatte den *Goldenen Schnitt* in seinen *Elementen* hauptsächlich eingeführt, um dieses konstruieren zu können. Ein n-Eck heißt *regulär*, wenn alle Seiten die gleiche Länge haben und alle Innenwinkel gleich groß sind. Die Innenwinkelsumme eines n-Ecks beträgt $(n-2) \cdot 180^\circ$, s.d. die Innenwinkelsumme im Fünfeck 540° und jeder Winkel 108° betragen.²⁷⁹

Ein Dreieck heißt *golden*, wenn es *gleichschenkelig* ist und sich die Länge eines Schenkels zur Länge der Basis verhält wie $\Phi:1$. Es hat die Seitenlängen $a, \Phi a$ und Φa .

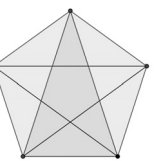


Abb. Reguläres Fünfeck mit Goldenem Dreieck

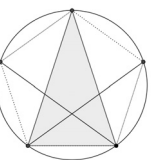


Abb. Goldenes Dreieck mit Umkreis und Winkelhalbierenden

²⁷³ vgl. Beutelspacher 1989, S. 21; Walser 1993, S. 32; Hagenmaier 1963, S. 32-33; Adam 1964, S. 20; Lehmann 2012, S. 6; Fredel 1998, S. 9-10 und Naredi-Rainer 1982, S. 194-195.

²⁷⁴ Abb. 30: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsmuster IV-II*, ab 1909, HNI, (LAUW.I 10359252), Inv.-Nr. LAUW10.1. Vgl. Kapitel 5.2.2.3.

²⁷⁵ vgl. Beutelspacher 1989, S. 23-24 und Adam 1964, S. 26. Zwischenrechnungen z.T. durch Autorin ergänzt.

²⁷⁶ Zu reguläres Fünfeck in Entwürfen: vgl. Kapitel 5.3.1.10. Zu $2:\sqrt{5}$ in Entwürfen: vgl. Kapitel 5.3.2.7.

²⁷⁷ vgl. Beutelspacher 1989, S. 24-26. Zu fortgesetzte Teilung in beide Richtungen: vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 185 inkl. Anm. 181 sowie ebd., S. 193-194. Grafiken zeigen die Fortsetzung nach *außen*. Abb. *Goldener Schnitt, Konstruktion 1 und 2*, Abb. *Stetige Teilung des Goldenen Schnitts*: durch Autorin erstellt mit GeoGebra.

²⁷⁸ Zur stetigen Teilung in Entwürfen von Ziborien, Weihrauchgefäßen und Tortenhebern: vgl. Kapitel 5.3.1.9 und 5.3.1.10: Abb. 260: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Weihrauchgefäß I-I*, [April] 1912, RMA, RP-T-1980-194, Abb. 263: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium I-I*, ca. 1912, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 111, DHf, Abb. 267: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium III*, 1914, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW44.3 und Abb. 271: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Tortenheber I*, [-Nov.] 1913, RMA, RP-T-1950-363

²⁷⁹ vgl. Beutelspacher 1989, S. 31 und Hagenmaier 1963, S. 16.

In einem *regulären Fünfeck* befinden sich *Goldene Dreiecke*, da die Diagonale die Φ -fache Länge einer Seite hat. Ein *reguläres Fünfeck* kann somit aus einem *Goldenen Dreieck* und zwei *gleichschenkligen Dreiecken* mit den Seitenlängen a, a und Φa zusammengesetzt werden.²⁸⁰ Die Basiswinkel eines *Goldenen Dreiecks* betragen 72° , der Winkel an der Spitze beträgt 36° .²⁸¹ Die Diagonalen im inneren Fünfeck bilden ein *Pentagramm*.²⁸² In ihren Schnittpunkten teilen sie sich gegenseitig im Verhältnis des *Goldenen Schnitts*.²⁸³ Ausgehend von einem *Goldenen Dreieck* mit der Grundseitenlänge a , markieren die Schnittpunkte der Kreise mit diesem Radius a um die Eckpunkte des Dreiecks weitere zwei Punkte des Fünfecks. Euklid zufolge schneiden die *Winkelhalbierenden* der beiden *Basiswinkel* eines *Goldenen Dreiecks* dessen *Umkreis*, wodurch zwei weitere Punkte ein *reguläres Fünfeck* markieren (Abb. *Reguläres Fünfeck mit Goldenem Dreieck*, Abb. *Goldenes Dreieck* mit Umkreis und Winkelhalbierenden, Abb. *Pentagramm und Goldener Schnitt I* und II).²⁸⁴

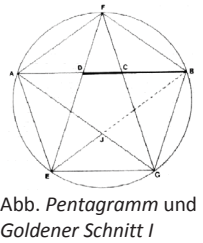


Abb. *Pentagramm und Goldener Schnitt I*

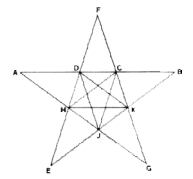


Abb. *Pentagramm und Goldener Schnitt II*

Das *reguläre Fünfeck* und damit auch das *Goldene Dreieck* erscheinen in den Entwürfen von Lauweriks für Champagnerkelche, Weihrauchgefäße und Ziborien.²⁸⁵

Die Spirale *Spira Mirabilis* ist von einem *Goldenen Dreieck* ausgehend zu konstruieren. Für ein *Goldenes Dreieck* $\triangle ABC$ teilt die Gerade, die den *Basiswinkel* bei B halbiert, die Seite \overline{AC} im *Goldenen Schnitt*.²⁸⁶ Auch die Dreiecke $\triangle BCD, \triangle CDE, \dots$ sind *Goldene Dreiecke*. Alle Punkte A, B, C, D, E, \dots liegen auf einer *logarithmischen Spirale*, welche für einen geeignet gewählten

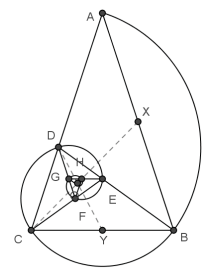


Abb. *Spira Mirabilis an Goldenem Dreieck*

Pol O die Polarkoordinaten (μ^θ, θ) mit $\mu = \Phi^{\frac{5}{3\pi}}$ hat. Diese Spirale wird *Spira Mirabilis* genannt (Abb. *Spira Mirabilis an Goldenem Dreieck*).²⁸⁷

Die *Spira Mirabilis* am Dreieck verwendete Lauweriks in *Entwurf Ziborium I-I* (ca. 1912, Abb. 263)²⁸⁸ sowie als Verzierung des Kelches in *Entwurf Ziborium III* (1914, Abb. 267).²⁸⁹

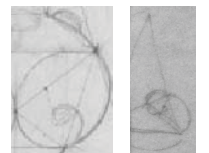


Abb. 267, Detail Abb. 263, Detail

3.3.3.2 Goldenes Rechteck und Goldene Spirale

Ein *Rechteck* heißt *golden*, wenn die Seitenlängen das Verhältnis des *Goldenen Schnitts* von $\Phi : 1$ aufweisen. Ein *Goldenes Rechteck* entsteht folgendermaßen:

Zu einem gegebenen Quadrat $ABCD$ schneidet der Kreis um den Mittelpunkt M der Strecke \overline{AB} dessen Verlängerung in einem Punkt E und ein Kreis um den Mittelpunkt N der Strecke \overline{CD} dessen Verlängerung in einem Punkt F . Das Rechteck $Aefd$ ist dann ein *Goldenes Rechteck*. Nach Abspaltung eines größtmöglichen Quadrats bleibt wieder ein *Goldenes Rechteck* übrig. Diese fortlaufende Aufteilung liefert für die Quadrate die Seitenlängen $\Phi^{-1}, \Phi^{-2}, \Phi^{-3}, \dots$ (Abb. *Goldenes Rechteck* und Abb. *Din A Format*).²⁹⁰

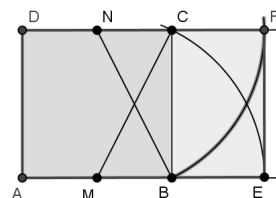


Abb. *Goldenes Rechteck*

Folgende Konstruktion beschreibt ein mit dem *Goldenen Rechteck* verwandtes Verhältnis: In ein Quadrat mit der Seite BC sei ein Dreieck $\triangle ABC$ eingebettet. Dann ist das Verhältnis

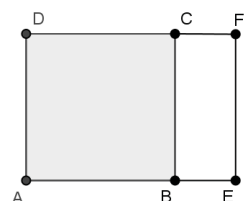


Abb. *Din A Format*

²⁸⁰ vgl. Beutelspacher 1989, S. 34-35 und Lehmann 2012, S. 10-11.

²⁸¹ vgl. Beutelspacher 1989, S. 36. Zu Beweisen: vgl. ebd.. Zu Fünfeck, Pentagramm: vgl. auch Walser 1993, S. 36-37 und Adam 1964, S. 19.

²⁸² vgl. Adam 1964, S. 20 und 26.

²⁸³ vgl. Fredel 1998, S. 10 und Naredi-Rainer 1982, S. 194-195. Abb. *Pentagramm und Goldener Schnitt I und II*: ebd., S. 195.

²⁸⁴ vgl. Beutelspacher 1989, S. 38-39. Abb. *Reguläres Fünfeck mit Goldenem Dreieck* und Abb. *Goldenes Dreieck* mit Umkreis und Winkelhalbierenden: erstellt durch Autorin mit GeoGebra.

²⁸⁵ vgl. Kapitel 5.3.1.10.

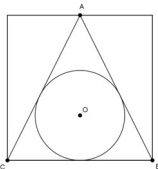
²⁸⁶ vgl. Beutelspacher 1989, S. 61.

²⁸⁷ vgl. Beutelspacher 1989, S. 62. Zu Beweisen: vgl. ebd.. Zu *Goldene Spirale*: vgl. auch Lehmann 2012, S. 10. Abb. *Spira Mirabilis an Goldenem Dreieck*: erstellt durch Autorin mit GeoGebra. Die Abbildung zeigt eine Annäherung an eine *spira mirabilis* nach dem o.g. und von der Autorin auf diese Situation übertragenen Prinzip nach Kepler. Somit besteht diese Spirale aus aneinandergesetzten Kreisbögen. Die Übergänge der Spirale sind in den Punkten nicht „glatt“. Eine solche Spirale ist keine logarithmische Spirale.

²⁸⁸ Abb. 263: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium I-I*, ca. 1912, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 111, DHf.

²⁸⁹ vgl. Abb. 267: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium III*, 1914, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW44.3. Vgl. Kapitel 5.3.1.10 und 5.3.3.3.19.

²⁹⁰ vgl. Beutelspacher 1989, S. 47-48. Vgl. auch: Walser 1993, S. 42-44; Adam 1964, S. 26 und Lehmann 2012, S. 9. Abb. *Goldenes Rechteck* und Abb. *Din A Format*: erstellt durch Autorin mit GeoGebra.



zwischen $|BC|$ und dem Durchmesser des Inkreises von $\triangle ABC$ gleich Φ (Abb. *Quadrat mit einbeschriebenem Dreieck und Kreis*).²⁹¹

Das Verhältnis des *Goldenen Rechtecks* bzw. dessen konstruktive Merkmale stehen mit dem in der Spiralenentwicklung durch den *Lauweriksbaum II* begründeten Verhältnis von 2:√5 in engem Zusammenhang.²⁹²

Die folgenden Spiralen hängen mit dem *Goldenen Schnitt* zusammen:

Für die *Goldene Spirale* gilt: Die Eckpunkte aller *Goldenen Rechtecke*, bzw. aller Quadrate, liegen auf den Geraden AE, BF, CG und DH . AE steht senkrecht auf CG und BF steht senkrecht auf DH . Alle diese Geraden schneiden sich in einem Punkt O . Die Seitenlängen der *Goldenen Rechtecke* bilden mit $a\Phi, a, a\Phi^{-1}, a\Phi^{-2}, \dots$ eine *Nullfolge*, nähern sich 0 beliebig nahe an. Im Laufe der Punktfolge nähern sich die Eckpunkte dem Punkt O unendlich nah an. O ist damit *Grenzwert* der Punktfolge, ist Fixpunkt. Die Drehstauchung σ , bestehend aus einer Vierteldrehung nach rechts und einer Streckung mit dem Faktor Φ^{-1} (Stauchung), bildet jeden der Punkte A, C, E, G, I, \dots auf der Spirale und jeden der Punkte B, D, F, H, J, \dots außerhalb der Spirale auf den jeweils nachfolgenden Punkt ab. Umgekehrt beschreibt die Drehstauchung $\rho = \sigma^{-1}$ eine Vierteldrehung nach links und eine Streckung mit dem Faktor Φ (Abb. *Goldene Spirale*).²⁹³

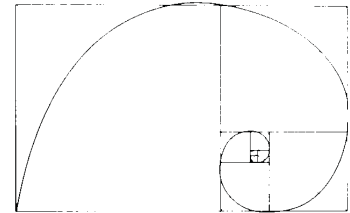


Abb. *Goldene Spirale*

Die *Goldene Spirale* ist ein Sonderfall der *Logarithmischen Spirale*. „EADEM MUTATA RESURGO“ – „Verändert und doch derselbe entstehe ich wieder“, ließ Jakob I. Bernoulli (1654-1705) auf sein Epitaph im Kreuzgang des Münsters zu Basel mit der *logarithmischen Spirale* einmeißeln. Dieses Zitat bezieht sich auf die *logarithmische Spirale*, die durch geeignete Drehstreckung in sich selbst überführt wird. Diese Eigenschaft führt dazu, dass jede zentrische Streckung dasselbe bewirkt, wie eine Drehung. Wird eine *logarithmische Spirale* gedreht, scheint sie gestreckt zu werden, d.h. in Abhängigkeit von der Drehrichtung zu wachsen oder zu schrumpfen. Es ist die einzige Spirale, die ihre Form nicht verändert, wenn sie wächst, weshalb sie oft in der Natur angetroffen wird.²⁹⁴

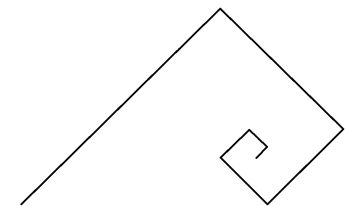


Abb. *Spirale im Goldenen Rechteck*

Eine eckige Spirale entsteht durch Diagonalen in den Quadraten im *Goldenen Rechteck*. Eine geeignete Drehstreckung, mit dem Streckfaktor Φ und den Drehwinkel von 90° um den Schnittpunkt O überführt jede Diagonale dieser Spirale bzw. jeden Viertelkreisbogen der nachfolgenden Spirale in die folgende ähnliche Figur (Abb. *Spirale im Goldenen Rechteck*).²⁹⁵

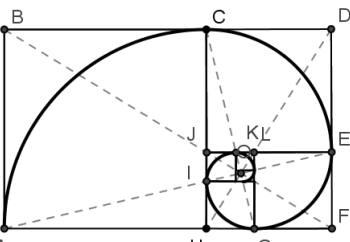


Abb. *Spirale im Goldenen Rechteck nach Kepler*

Kepler entwickelte eine Näherung der *Goldenen Spirale*. Diese Approximation wird von Viertelkreisen in Quadraten erzeugt, deren Radius der Seitenlänge des Quadrats entspricht. Sie lässt sich folgendermaßen konstruieren: Ein *Goldenes Rechteck* $ABDF$ ist in ein Quadrat $ABCH$ und ein kleineres *Goldenes Rechteck* $CDFH$ aufteilbar. Dieser Prozess wird mehrfach wiederholt. Ein Kreisbogen um den *inneren* Eckpunkt des Quadrates mit Radius in Höhe der jeweiligen Seitenlänge des Quadrates verbindet, ausgehend von Punkt A , die in dem Quadrat gegenüberliegenden Eckpunkte (Abb. *Spirale im Goldenen Rechteck nach Kepler*).²⁹⁶

Lauweriks konstruierte ebenfalls Spiralen mit Viertelkreisbögen. Zur Approximation der *Goldenen Spirale* nach Kepler gibt es gewisse gemeinsame Merkmale, darunter die Viertelkreisbögen mit Radius=Quadratseite. Die Rechtecke der *Approximation* nach Kepler weisen von innen nach außen Seitenverhältnisse aufeinanderfolgender *Fibonacci-Zahlen* auf. Die Quotienten aus je zwei dieser

²⁹¹ vgl. Hagenmaier 1963, S. 35-36; Adam 1964, S. 26 und Beutelspacher 1989, S. 73. Zu Beweis: vgl. ebd.. Abb. *Quadrat mit einbeschriebenem Dreieck und Kreis*: erstellt durch Autorin mit GeoGebra.

²⁹² Zu Lauweriksbaum II und 2:√5: vgl. Kapitel 5.3.2.7.

²⁹³ vgl. Beutelspacher 1989, S. 58-60. Zu Polarkoordinaten: vgl. ebd., S. 57. Abb. *Goldene Spirale*: ebd., S. 61. Zu Abb. *Goldene Spirale* vgl. auch: Müller-Sommer 2012, S. 24. Zu *Lauweriksbaum II* siehe Kapitel 5.3.2.

²⁹⁴ vgl. Beutelspacher 1989, S. 63-64. Zitat und Übersetzung: ebd., S. 63. Zu *logarithmische Spirale*: vgl. auch Müller-Sommer 2012, S. 25.

²⁹⁵ vgl. Walser 1993, S. 46-47. Abb. *Spirale im Goldenem Rechteck*: erstellt durch Autorin mit GeoGebra.

²⁹⁶ vgl. Beutelspacher 1989, S. 57-60. Vgl. auch: Walser 1993, S. 45-46 und Lehmann 2012, S. 9. Abb. *Spirale in Goldenem Rechteck nach Kepler*: erstellt durch Autorin mit GeoGebra.

aufeinanderfolgenden Zahlen nähern sich nach außen hin dem *Goldenen Schnitt*. Die Rechtecke von Lauweriks haben das feste Seitenverhältnis von 3:2, aufeinanderfolgende *Fibonacci-Zahlen*.²⁹⁷

Ein Rechteck mit den Seitenlängen 1 und $\sqrt{2}+1$ ist symmetrisch in Quadrate unterteilbar. Viertelkreisbögen bilden punktsymmetrische Spiralen (Abb. Punktsymmetrische Doppelspirale im Rechteck).²⁹⁸

Lauweriks verwendete mit der punktsymmetrischen *Lauweriksspirale II* eine ähnliche Figur, jedoch mit Rechtecken unterschiedlicher Seitenverhältnisse.²⁹⁹

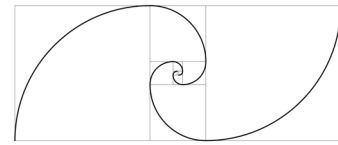


Abb. Punktsymmetrische Doppelspirale im Rechteck

3.3.3.3 Goldener Schnitt und Fraktale

„Ich bin ein Teil des Teils, der existiert, allein und doch vernetzt im Sein des Ganzen. Immerzu gehorchend, immerzu gebietend, dem Kleinsten und dem Grössten ähnlich, ich bin ein Teil des Teils, der existiert.“³⁰⁰

Als *Fraktal* wird eine geometrische Figur bezeichnet, welche Selbstähnlichkeiten aufweist. Von einer einfachen geometrischen Grundfigur ausgehend, befinden sich an dessen Ecken gleichartige Grundfiguren, um einen bestimmten Faktor f ($f < 1$) gegenüber der Ausgangsfigur verkleinert. Dieser Vorgang wiederholt, führt zu feineren Verästelungen, die sich schließlich überlappen. Für ein *Dreiecksfraktal* aus gleichseitigen Dreiecken berühren sich die Äste genau für $f = \Phi^{-1}$ (Abb. *Dreiecksfraktal* aus Zweieck, aus Dreieck und *Vierecksfraktal* aus Viereck).³⁰¹

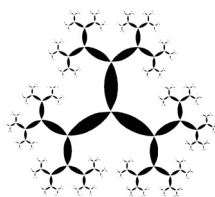


Abb. Dreiecksfraktal aus Zweieck

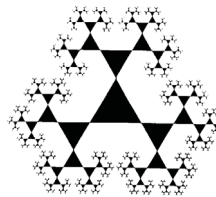


Abb. Dreiecksfraktal aus Dreieck

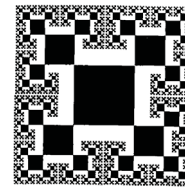


Abb. Vierecksfraktal aus Viereck

Lauweriks verwendete in seinen Entwürfen fraktale Strukturen u.a. in Entwurfsrastern und in der Entwicklung von Spiralen. Symmetrische Doppelspiralen erzeugen eine fraktale Baumstruktur, deren Verästelung teilweise bis zur Berührung ausgeführt ist.³⁰²

3.3.3.4 Goldener Schnitt in Fibonacci-Zahlen und Lucas-Folge

Die *Fibonacci-Zahlen* sind natürliche Zahlen, für die gilt, dass jede *Fibonacci-Zahl* Summe ihrer beiden Vorgänger ist. Mit dem Startwert 1, der kleinsten *Fibonacci-Zahl*, ergeben sich rekursiv: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, Die Bezeichnung stammt vom Mathematiker und Kaufmann Leonardo von Pisa (ca. 1175-1240), der in seinem Werk *Liber abaci* (1202) fast das gesamte arithmetische und algebraische Wissen jener Zeit zusammengefasst hatte. 1843 fand Jacques Binet (1786-1856) eine

explizite Beschreibung der *Fibonacci-Folge*: $f_n = \frac{1}{\sqrt{5}} \left[\left(\frac{1+\sqrt{5}}{2} \right)^n - \left(\frac{1-\sqrt{5}}{2} \right)^n \right]$, mit $n \in \mathbb{N}$ und $n \geq 1$.

Die *Fibonacci-Zahlen* sind lange vor 1202 beschrieben worden. Ihre früheste Erwähnung findet sich in den *Chandahsūtras*. Die Sanskrit-Grammatiker Pungala (5./2. Jh.v.Chr.), Virahānka (6. Jh.) und Ācārya Hemacandra (1089-1172) behandelten die *Fibonacci-Folge* bereits ausführlich.³⁰³

²⁹⁷ vgl. *Lauweriksbaum I* in Kapitel 5.3.2.6.

²⁹⁸ vgl. Walser 1993, S. 53. Abb. Punktsymmetrische Doppelspirale im Rechteck: erstellt durch Autorin mit GeoGebra.

²⁹⁹ vgl. Kapitel 5.3.2.7, Abb. 67: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale I*, [-Okt.] 1913, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 130, DHf.

³⁰⁰ Walser 1993, S. 14, Zitat nach Chantal Spleiss.

³⁰¹ vgl. Beutelspacher 1989, S. 74-76. Zu Beweis Dreiecksfraktal: vgl. ebd.. Zu Dreiecksfraktal: vgl. auch: Walser 1993, S. 10,14 und 26-27. Abb. Dreiecksfraktal aus Zweieck: Walser 1993, S. 27. Dies ist eine Variante des *Goldenen Dreiecksfraktals* aus drei *Goldenen Bäumen*: vgl. ebd.. Abb. *Dreiecksfraktal* aus Dreieck: Beutelspacher 1989, S. 74. Abb. *Vierecksfraktal* aus Viereck: Beutelspacher 1989, S. 82. Zu Fraktal vgl. auch Kapitel 3.3.2.5.

³⁰² Zu Entwurfsrastern: vgl. Kapitel 5.2.2.3. Zu Spiralen: vgl. Kapitel 5.3.2.6 und 7.

Die Quotienten aufeinanderfolgender Glieder der *Fibonacci-Folge* $\frac{f_{n+1}}{f_n}$ konvergieren gegen den *Goldenen Schnitt*.³⁰⁴ Kepler erkannte bereits die *Konvergenz* des Kehrwertes dieser Folge gegen den Kehrwert des *Goldenen Schnitts*³⁰⁵ und damit im Grunde denselben Zusammenhang.

Der Mathematiker Édouard Lucas (1842-1891) definierte *Lucas-Folgen* a_1, a_2, a_3, \dots reeller Zahlen mit der Eigenschaft: $a_{n+2} = a_{n+1} + a_n$. Die *Lucas-Folge* mit $a_1 = 1$ und $a_2 = 1$ ist genau die *Fibonacci-Folge*.³⁰⁶

Unter allen Fibonacci-Zahlen kommen nur die zwei Quadratzahlen $1^2 = 1$ und $12^2 = 144$ vor. Die einzigen Kubikzahlen sind $1^3 = 1$ und $2^3 = 8$.³⁰⁷

Setzt man $M=1$ in $\frac{M}{m} = \frac{M+m}{M}$, erhält man die *geometrische Reihe* 0,618..., 1, 1,618..., 2,618,...

etc., also Φ^{-1} , Φ^0 , Φ^1 , Φ^2 etc., in der $\frac{\Phi^n}{\Phi^{n+1}} = \Phi^{-1}$ bzw. $\frac{\Phi^{n+1}}{\Phi^n} = \Phi$ gilt.³⁰⁸

Wie in der Unterteilung des *Goldenen Rechtecks* zu sehen ist, gibt es kein kleinstes Quadrat, mit dem das Verfahren abbricht.

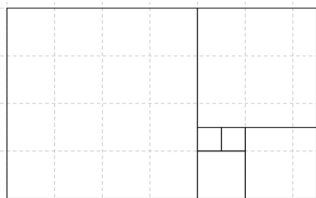


Abb. Approximation eines Goldenen Rechtecks

Dieses Verfahren umgekehrt angewendet, mit einem kleinsten Start-Quadrat mit der Seitenlänge 1, führt durch Ansetzen weiterer Quadrate zu größeren Rechtecken. Die Seiten der von innen nach außen aufeinanderfolgenden Quadrate haben die Längen 1, 1, 2, 3, 5, 8, ..., was der Folge der *Fibonacci-Zahlen* entspricht und somit eine gute Approximation des *Goldenen Rechtecks* liefert (Abb. Approximation eines *Goldenen Rechtecks*).³⁰⁹

Für Lauweriks, der berühmte Sanskrit-Texte las und Keplers Ideen studiert hatte, mag die Approximation der *Goldenen Spirale* nach Kepler von Interesse gewesen sein. Als Zeitgenosse von Lucas und Beinah-Zeitgenosse von Binet konnte der am Zeitgeschehen intensiv interessierte Lauweriks von o.g. Erkenntnissen gelesen haben. In seiner Spiralentwicklung verwendete Lauweriks Kreisbögen über Quadrate. Das mit dieser Spiralenkonstruktion zusammenhängende Rechteck weist eine gewisse Ähnlichkeit zum *Goldenen Rechteck* und der von Kepler entwickelten Approximation der *Goldenen Spirale* in diesem auf. Entgegen der Literatur tauchen die *Fibonacci-Zahlen* in Entwürfen von Lauweriks nicht auf.³¹⁰ Es gibt lediglich ähnliche Situationen. Die einzigen unter den Fibonaccizahlen vorkommenden Quadrat- bzw. Kubikzahlen 1, 8 und 12 sind in den Entwürfen besonders stark vertreten. Der Faktor $1:\sqrt{5}$ der Fibonacci-Folge aus der Beschreibung von Binet erinnert an das von Lauweriks verwendete Verhältnis $2:\sqrt{5}$.³¹¹

³⁰³ vgl. Lehmann 2012, S. 7. Zu Lebensdaten von Leonardo von Pisa ca. 1180-1240: vgl. Fredel 1998, S. 10. Zu Leonardo von Pisas Beinamen *Fibonacci* von *filii Bonacci* sowie zu Lebensdaten: vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 186.

³⁰⁴ vgl. Beutelspacher 1989, S. 97. Zu Beweis: vgl. ebd..

³⁰⁵ vgl. Lehmann 2012, S. 8.

³⁰⁶ vgl. Beutelspacher 1989, S. 88 und Walser 1993, S. 75-76.

³⁰⁷ vgl. Lehmann 2012, S. 8. Zu *Fibonacci-Reihe* und *Lamé'sche Reihe*: vgl. auch Fredel 1998, S. 10-11 und Naredi-Rainer 1982, S. 186. Zu *Fibonacci-Folge* auch bekannt als *Lamé'sche Reihe*: vgl. ebd., Anm. 184.

³⁰⁸ vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 185 inkl. Anm. 181 und 182. Naredi-Rainer führt lediglich die numerische Reihe auf. Es handelt sich dabei um Potenzen von Φ . Mathematische Ausdrücke mittels Φ wurden daraufhin durch die Autorin ergänzt.

³⁰⁹ vgl. Walser 1993, S. 72-73. Abb. Approximation eines *Goldenen Rechtecks*: erstellt durch Autorin mit GeoGebra.

³¹⁰ Zur Annahme der Verwendung von Fibonaccizahlen: vgl. Tummers 1972, S. 85. Zu Le Corbusier für seinen *Modulor*, in dem *Fibonacci-Zahlen* verwendet wurden, nach eigenen Angaben von Lauweriks beeinflusst: vgl. ebd..

³¹¹ Zur Lauweriksspirale I in Lauweriksbaum I: vgl. Kapitel 5.3.2.6. Zu 1, 8 und 12: vgl. u.a. Kapitel 5.3.2.3, 4 und 6. Zu $2:\sqrt{5}$: vgl. Kapitel 5.3.2.7.

4 Künstlerische Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen

Zahlreiche Faktoren aus dem Lebensumfeld der Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts prägten deren Lebens- und Weltanschauung. Die sich mit ihrem Umfeld auseinandersetzen, in ihm positionierenden und an ihm mitwirkenden Künstler waren in diesen Prozessen nicht frei von wirtschaftlichen und soziologischen Faktoren. Im Anstreben einer respektablen Vormachtstellung innerhalb der Künstlerschaft organisierten sich die Künstler in Gesellschaften, Vereinen und sonstigen Zusammenschlüssen. Die jeweiligen Positionen fanden ihr Publikum und damit eine Diskussionsplattform durch Publikationen in Fachzeitschriften, durch Vorträge vor einflussreichen Institutionen, durch Einfluss auf Inhalte in der künstlerischen Ausbildung und nicht zuletzt durch Ausstellungen. Gesellschaften schufen Netzwerke und stärkten die Position der jeweiligen Mitglieder nach außen. Ausstellungen wirkten geschmacksbildend und verkaufsfördernd und Kunstgewerbeschulen ermöglichten sowohl den Fortbestand, als auch die Verbreitung der Ideen der künstlerischen Führung. Derart geeignete Instrumente propagierten ein an „Schönheit“ gebundenes Ideal und wirkten zugunsten einer nachhaltigen Künstlerschaft.

4.1 Lebensreformbewegung

4.1.1 Kunst und Konsum, Wertegebung und Schönheitsschulung

In der industriell geprägten Landschaft an Rhein und Ruhr wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Versuch unternommen, eine kulturelle Neuorientierung zu schaffen.³¹² Es war die Region, in der sich Lauweriks von 1904 bis 1916 befand, zunächst in Düsseldorf, später in Hagen. Das Bevölkerungswachstum von 5000 im Jahr 1900 auf 231000 Einwohner 1906 allein in Essen zeigt, welche Auswirkungen die rasante Entwicklung technischer Produktionsverfahren für die Städte im Ruhrgebiet hatte. Der industrielle Boom brachte veränderte Anforderungen an Mensch und Umwelt.³¹³ Die wachsende Bevölkerung bewirkte eine steigende Nachfrage nach Wohnraum und anderen Existenzgütern. Es wurden Nahrung, Kleidung und Einrichtungsgegenstände gebraucht. Die industrielle Produktion war in der Lage, für die breite Masse zu produzieren. Für ein blühendes wirtschaftliches Wachstum bedurfte es der Kaufkraft. Diese sollte durch Zunahme von Beschäftigungszahlen und Kaufbereitschaft erreicht werden. Potentiellen Käufern musste vermittelt werden, was ein „anständiger deutscher Bürger“ *brauchte*. Nach Befriedigung der lebensnotwendigen Bedürfnisse sollten mit steigendem Einkommen auch Luxusbedürfnisse befriedigt werden. Das Überangebot an Waren bot dem Bürger die Wahl. Was sollte nachgefragt, als kostbar und erstrebenswert erachtet werden? Wo lagen die qualitativen Unterschiede? Auf viele Fragen gab die Werbung bereits Antwort. Zwischen der Forderung des Werkbundes nach Veredelung der Arbeit und dem wachsenden Bedürfnis unterer Bevölkerungsschichten am Konsum teilzuhaben entstand eine Diskrepanz.³¹⁴

Im 19. Jahrhundert traten die Wirtschaftsnationen miteinander in Konkurrenz. Die Weltausstellungen thematisierten diese Konkurrenz und den Welthandel. Derartige Industrieschauen galten als Beweis der Leistungsfähigkeit einer Wirtschaft: „Auf der Weltausstellung 1900 nicht angemessen berücksichtigt, wollten die ‚industri- und gewerbereichsten Provinzen Deutschlands‘ nun zeigen, ‚daß [so] wir wettbewerbsfähig auf dem Weltmarkte sind, daß wir den friedlichen Wettstreit mit anderen Nationen nicht nur nicht scheuen, sondern daß wir auf manchen Gebieten größere und bessere Leistungen aufzuweisen haben als andere Nationen‘“. 1902 fand in Düsseldorf die erfolgreiche *Industrie- und Gewerbe-Ausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke* statt, welche Kunst mit Gewerbeausstellung verband.³¹⁵

Schönheit wurde Weltanschauung. Mit dem Aufkommen der Lebensreform bestand Bedarf nach Vorschlägen zu einer Reform der Lebensweise, welche Ernährung, Kleidung, Körperpflege, Wohnen und Bildung beinhaltete. Diese Fragen wurden durch Verhaltenskataloge wie die *Zwölf Lebensregeln*, *Zehn Gebote zur Wohnungseinrichtung* und *Zehn Gebote für Brautpaare* und durch Lebensreform-

³¹² vgl. Storck 1984, S. 7.

³¹³ vgl. Felix 1984, S. 10. Zu Industrialisierung, wachsende Bevölkerung, Bedürfnisse: vgl. Schepers 1984, S. 29. Wachstum der Bevölkerungszahlen vmtl. auch durch Zusammenschlüsse von Gemeinden: Ergänzung Autorin.

³¹⁴ vgl. Troschke 1997b, S. 365. Zitat: ebd..

³¹⁵ vgl. Schepers 1984, S. 15. Zitat: ebd..

Zeitschriften wie *Kraft und Schönheit* beantwortet. Auch der Beitrag *Theosophie und Vegetarismus* beschäftigte sich mit der Verwirklichung reiner Menschlichkeit.³¹⁶ Laut dem Artikel *Dürerbund und Deutscher Vegetarierbund* wurde reine Menschlichkeit durch Einfachheit, Schönheit, Zweckmäßigkeit und Gesundheit in Nahrung, Kleidung, Wohnung und Bildung erreicht. Der Artikel *Schönheit als Weltanschauung* (1909) von Robert Breuer (1878-1943) in *Deutsche Kunst und Dekoration* forderte *Schönheit* sogar im Denken und Fühlen.³¹⁷ Für Henry van de Velde knüpfte die *Schönheit* ein Band zwischen dem Menschen und der Ewigkeit, wozu die schöne Gestaltung des Wohnraumes diene. Paul Schultze-Naumburg (1869-1949) sah in der *Schönheit* den unersetzlichen Lebensinhalt. Es zeigte sich häufig im Zusammenhang mit dem Begriff *Schönheit* eine Naturzuwendung, „dessen Weite und Erhabenheit“ aus „kleinlichen Alltagsgedanken“ erlöst und „den Zusammenhang mit dem Ewigen“ neu fühlen ließ.³¹⁸ Das endlos erweiterbare Konzept der *Schönheit als Weltanschauung* stellte in Verbindung mit den technischen Mitteln der Industrie zur Massenproduktion eine gelungene wirtschaftliche Allianz dar. Die mit der Lebensreform verbundene Verschönerung des Lebens dehnte sich schließlich um die Pflege des Seelischen, die „Vertiefung von Persönlichkeit und Innerlichkeit, die in der häßlichen [so] und verrohten Industriegesellschaft unterzugehen drohen“, aus.³¹⁹ Die *Schönheit* galt in der Architektur als normativer Wert, fähig, das individuelle Lebensgefühl und die soziale Verantwortung zu beeinflussen.³²⁰

Durch die Ingangsetzung eines geistigen Prozesses bewirkte die Kunst eine ästhetische Aufwertung und eine Erhöhung der Lebensqualität. Ästhetisch anspruchsvoll gestaltete Gegenstände sollten auf den Menschen positiv wirken, ihn das Dasein als „heiliges Erlebnis“ wahrnehmen lassen. Schönheit in der Umgebung transformierte das Leben selbst in Schönheit, so die zeitgenössische Auffassung.³²¹ Einfache, schlichte Formen waren angemessen, die insbesondere weniger wohlhabenden Schichten zu erreichen. Weniger Bemittelte sollten „von den Verfertigern [so] billiger und verlogener Schleuder-Waren“ unabhängig gemacht und deren Haus und Umgebung würdiger gestaltet werden, um sie in „Einklang mit [...] [dem] eigenen wahren Wesen zu bringen“³²² Schönheit sollte den Menschen in allen Dingen umgeben, auf ihn Einfluss ausüben. Hierzu diene eine neue Formensprache mit zum Teil vertrauten Symbolen.³²³ Ästhetische Maßstäbe wie *schön* und *hässlich* waren mit moralischen Werten wie *gut* und *schlecht* verbunden. Kunst und Leben stellten eine Einheit dar, weswegen die Form auch den Gesetzen der Funktion zu genügen hatte. *Schönheit* wurde gelegentlich sogar mit *Zweckmäßigkeit* gleichgesetzt. Kleidung sollte sich z.B. dem Körper anpassen und nicht wie beim Korsett umgekehrt.³²⁴

Schönheits- und Körperbewusstsein und der Wille zu gefallen wurden durch Aufsätze und regelrechte Aufklärungs- und Werbekampagnen vermittelt. Auch Lauweriks beschäftigte sich intensiv mit dem Schönheitsbegriff, widmete ihm 1899 in der Zeitschrift *Architectura* mit *Schoonheidsleer* (*Schönheitslehre*) einen für seine Kunsttheorie grundlegenden umfangreichen 9-teiligen Artikel. Dieser war der einzige Artikel, von dem alle Teile jeweils auf der Titelseite der Zeitschrift begannen, was möglicherweise ein Indiz für seine Bedeutung ist.³²⁵

Das *Schöne* in der Kunst war anstelle von spekulativen Paradigmen der Philosophie beeinflusst von Biologie und Psychologie. Die Biologen Karl Möbius (1825-1908), Karl Brunner von Wattenwyl (1823-1914) und Ernst Haeckel (1834-1919), beschäftigten sich mit dem ästhetischen Erscheinungsbild einzelner Lebensarten. Möbius erarbeitete Gesetzmäßigkeiten zur Klassifizierung von *schön* und *hässlich* in der Tierwelt. So waren z.B. Insekten *schön*, „die nur zwei Farben haben, welche sich zueinander verhalten wie Ergänzungsfarben [...] machen einen harmonischen, beruhigenden Eindruck. [...] Längsstreifen erhöhen die Schönheit des Körpers mehr als Querstreifen, zerstreute

³¹⁶ vgl. Buchholz 2001c, S. 363. Zu Theosophie und Vegetarismus: vgl. ebd., Anm. 6.

³¹⁷ Zu Menschlichkeit und Schönheit: vgl. ebd., Anm. 8. Zu Glückseligkeit und sehend: vgl. ebd., Anm. 9. Breuer war Werkbund-Mitarbeiter.

³¹⁸ vgl. ebd., S. 363, Anm. 14.

³¹⁹ vgl. ebd., S. 364. Zitat: ebd..

³²⁰ vgl. Hofer 2001, S. 276.

³²¹ vgl. ebd., S. 271.

³²² vgl. ebd., S. 272. Zitate: ebd., Anm. 9: nach Victor Zobel, Darmstädter Künstler-Kolonie. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. 13 (1903/04). S. 210.

³²³ vgl. ebd., S. 272.

³²⁴ vgl. ebd., S. 275.

³²⁵ vgl. Lauweriks 1899c, mehr hierzu in Kapitel 5.2.1 und 5.2.2.

Flecke und Punkte.“ Längsstreifen führten den Blick fort, Querstreifen hingegen hielten ihn auf, „Flecke und Punkte führen ihn hin und her“³²⁶. Mit der industriellen Massenproduktion erschöpften sich herkömmliche Muster und Ornamentvorlagen. Kaleidoskop, Klangfiguren, Pflanzendiagramme und Mikroskopie sollten Abhilfe schaffen. Besonders nachgefragt waren Einzeller wie Plankton, Algen, Radiolarien und Diatomeen.³²⁷ Haeckel bot mit seinem Bildtafelwerk *Kunstformen der Natur* eine Inspirationsquelle für neue Normen und Ornamente. Das Angebot wurde gern aufgenommen.³²⁸ „Diese maritimen Tier- und Pflanzenformen symbolisierten die Dynamik und Rhythmik [so] der Wachstums- und Lebenskräfte, nach denen die sich vom Historismus lösenden Künstler suchten.“ Sie standen für den Ursprung des Seins.³²⁹ Im Rahmen der von der jungen Psychologie inspirierten Theorie des Schönen formulierte Gustav Theodor Fechner die Lehre von der Allbeseeltheit der Natur. In diesem Zusammenhang sprach Fechner von der *Theorie des Schönen*. Anstelle objektiver Schönheit ging es um empirische Bedingungen, welche beim Betrachter von Gegenständen Gefühle des Gefallens oder Missfallens hervorriefen.³³⁰ Theodor Lipps (1851-1914) hingegen fragte nach psychischen Reaktionen, welche von Farben und Formen ausgelöst wurden und Bedingungen für Hervorbringung von Lustgefühlen eines empfindenden Subjektes als Folge eines Wahrnehmungserlebnisses des ästhetischen Gegenstandes.³³¹

Der Düsseldorfer Photograph Erwin Quedenfeldt (1869-1948), aktives Mitglied des *Düsseldorfer Monistenbundes*, in Kontakt zu vielen Persönlichkeiten, Künstlern und Freidenkern wie z.B. Peter Behrens, bemerkte 1911, dass mit der „Erhöhung der Gewinnsucht“ ein „Sinken und Niedergang des ästhetischen Schönheitsgefühls“ in Erscheinung getreten war. Man wurde für Strukturen des Vergangenen, für organisch gewachsene Strukturen empfänglich. Fortschritte der Groß- und Industriestadt wurden zunehmend als Entfremdung des Menschen angesehen.³³²

Der Werkbund-Mitarbeiter Robert Breuer sah Sachlichkeit, Zweckmäßigkeit und Geschmack als bestimmende Faktoren. Als wegweisend und viel gelesen erwähnte Buchholz neben zahlreichen Zeitschriftenaufsätzen, die vornehmlich geschmackvolle Einrichtungen vorstellten, *Häusliche Kunstpflege* von Paul Schultze-Naumburg, *Erziehung zum Kunstgewerbe* von Heinrich Pudor und *Der Geschmack im Alltag* von Joseph August Lux (1871-1947), Lehrer der Kunstgewerbeschule in Hellerau von 1907 bis 1910.³³³ *Geschmack* wurde mit *Helligkeit, Ordnung, Einfachheit, Harmonie, Gediegenheit, Zweckmäßigkeit, Behaglichkeit* und *Ruhe* assoziiert. Putzmacherei, Imitation, Schundproduktion, Schnörkel, Ornamente, Türmchen, Eckchen und sonstiges Wirrwarr sollten glatten Wänden, klaren Farben und hellen Räumen weichen.³³⁴

Einen Schwerpunkt des ästhetischen und kunsttheoretischen Denkens um 1900 bildete die Beschäftigung mit „nicht-mimetischen“ Eigenschaften der Kunst. Unter anderem durch Peter Behrens fanden diese Anstöße im *Jugendstil* Verbreitung und dank Kandinsky darüber hinaus im *Blauen Reiter* Wirksamkeit. Das Künstlerische wurde nicht mehr mit Naturnachahmung, sondern mit dem *Innerlichen* und dem *Geistigen* identifiziert. Diese Sichtweise war zum Teil theosophischem Gedankengut entnommen.³³⁵ Der Schriftsteller Hermann Bahr (1863-1934) charakterisierte im Rahmen kunsttheoretischer Überlegungen eine Abkehr vom Naturalismus, von der Darstellung äußerlicher Sachverhalte, zugunsten einer Hinwendung zu menschlichem Innenleben, zu allererst durch die „Vorhut der Bildung, [durch] die Wissenden“.³³⁶

³²⁶ vgl. Buchholz 2001b, S. 261. Zitate: ebd..

³²⁷ vgl. Krauß 2010, S. 285. Haeckel empfiehlt sogar ganz konkret bestimmte Abbildungen für bestimmte Kunstgegenstände: vgl. ebd..

³²⁸ vgl. Buchholz 2001b, S. 261. Zum Natürlichen als Richtschnur für guten Geschmack: vgl. ebd., S. 366.

³²⁹ vgl. Krauß 2010, S. 283. Zitat: ebd.. Zum überholten Formenrepertoire: vgl. auch Ulmer 2010, S. 465.

³³⁰ vgl. Buchholz 2001b, S. 261.

³³¹ vgl. ebd., S. 262.

³³² vgl. Peters 1984, S. 201-203. Zitat: ebd., S. 201.

³³³ vgl. Buchholz 2001c, S. 364. Lux betreibt Geschmacksbildung, indem er u.a. kunstgewerbliche Objekte abbildet, die er als „Gelump von Bazarware“ bezeichnet und die auf sich Achtenden auffordert, „das Zeug“ nicht zu kaufen: vgl. ebd..

³³⁴ vgl. ebd., S. 365.

³³⁵ vgl. Buchholz 2001b, S. 262.

³³⁶ vgl. ebd., S. 262. Zitat: ebd., nach Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus. In: Ders.: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1968. S. 85.

4.1.2 Geschmacksbildung durch Einflüsse aus Indonesien und Indien



Abb. 7



Abb. 8

Die Niederlande hatten durch die *Vereinigten Ost-Indischen Kompanie (VOV)* (1602-1798) bereits jahrhundertlang Handelsbeziehungen mit Ost-Indien. Das Wissen über die Kunst und Kultur der Handelsregionen wurde bereits Mitte des 19. Jahrhunderts dokumentiert. Erst der neue partikuläre Handel mit den ostindischen Kolonien ab circa 1870 schien für die zunehmende Aufmerksamkeit auf die kolonialen Kulturen in der niederländischen Kunst der entscheidende Motor gewesen zu sein. Ökonomische Beziehungen durch Handeltreibende, Investoren, leitende Angestellte und Militärs fanden in sozialen und kulturellen Formen der Integration, Identifikation oder Faszination Ausdruck. Die ökonomischen Beziehungen von 1810 könnten die Einführung der ostindischen Kultur am Ende des 19. Jahrhunderts in die niederländische Kunst erklären.³³⁷ Um 1900 war der Einfluss der Kultur aus den niederländischen Kolonien stark in der niederländischen Kunst verankert, ein kultureller Einfluss, der bis weit in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts sichtbar bleiben sollte, z.B. in der Architektur der *Amsterdamer Schule*.³³⁸

Die Bedeutung des Handels mit [Ost]Indien wurde erstmals 1883 während der *Internationalen kolonialen Außenhandelsausstellung* in Amsterdam für eine breitere Öffentlichkeit sichtbar: die Ausstellung zählte 1,4 Millionen Besucher. Auf der Weltausstellung in Paris 1889 waren die Niederlande mit einem außergewöhnlichen volkstümlichen *Village Javanais (javanesisches Dorf)* vertreten. Auf der Weltausstellung von 1900 in Paris erschienen die Niederlande mit einer Kopie des buddhistischen Tempels *Candi Sari*, um Aufmerksamkeit für die hohe Kultur der alten hinduistischen und buddhistischen Kultur auf Java zu erlangen. Der Direktor der *Haarlemer Kunstgewerbeschule* reiste nach Java, um im Rahmen dieser Weltausstellung Abgüsse von Skulpturen von *Borobudur* zu machen. Abgüsse von Reliefs erfolgten auf Drängen des begeisterten Cuypers' für das *Ethnographische Museum* in Leiden. Auf der Weltausstellung 1910 in Brüssel stand das einheimische Kunsthandwerk im Mittelpunkt. Die 1899 in Den Haag gegründete Vereinigung *Ost und West* sollte die persönlichen Belange von Niederländern vertreten, die nach [Ost]Indien gingen oder von dort zurückkamen. Sie setzte sich vor allem für die Verbreitung der Kenntnis über einheimische [ost]indische Kunst und Kultur ein. Ein spezifisches Ziel der Vereinigung war die Förderung von niederländisch-[ost]indischem Kunstgewerbe durch Verkaufsausstellungen.³³⁹ Viele Avantgardenkünstler ließen sich wohl durch [Ost]Indien inspirieren, wobei Verbindungen mit Mitgliedern der *Theosophischen Gesellschaft* eine wichtige Rolle gespielt haben.³⁴⁰ Für die Bestimmung des Einflusses von [Ost]Indien auf die Kunstauffassungen der Avantgarde sind biographische Hintergründe der Künstler, Beziehungen zu Familie, Freunden und Kollegen und der Unterricht an besuchten Schulen maßgeblich.³⁴¹ Ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde der Unterricht der kunstgewerblichen Schulen in den Niederlanden durch Einflüsse aus dem fernen Osten angereichert. Cuypers thematisierte als Lehrer für Geschichte der Baukunst an der *Rijkschool voor Kunstnijverheid* und an der *Rijks Normalschool voor Teekenleraren* explizit die Kultur von Ost-Indien.³⁴²

Angeregt von der *Holländischen Kunstausstellung im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld 1903* folgte bereits 1904 die Ausstellung *Kunstgegenstände aus Holländisch-Indien von Java*. 1906 zeigte das *Kaiser-Wilhelm-Museum* in der *Niederländisch-Indischen Kunst-Ausstellung* Kunst und Kunstgewerbe aus Indonesien.³⁴³ Die deutsche Industrie sollte neue Impulse erhalten, sie und die Konsumbereitschaft potentieller Käufer sollten angekurbelt werden.³⁴⁴ Eine Ausstellung von kolonialem Kunsthandwerk in einem deutschen Museum, zudem einem für europäische Kunst, war neu. Umso erstaunlicher war, dass eine solche Neuerung nicht in Berlin stattfand, sondern in

³³⁷ Zu Kultur von Ost-Indien durch Hinduismus und Buddhismus mit der von Indien verwandt: vgl. ebd., S. 426.

Abb. 7: *Mustertuch mit Batikmotiven aus Solo, Indonesien*, Detail (1996). Abb.: Bax 2006, S. 423, Abb. 155.

Abb. 8: *Mustertuch mit Batikmotiven aus Jogjakarta, Indonesien*, Detail (1995). Abb.: Bax 2006, S. 423, Abb. 156. vgl. Bax 2006, S. 177.

³³⁸ vgl. ebd., S. 412.

³³⁹ vgl. ebd., S. 180. Ende 1901 zählte die Vereinigung 1220 Mitglieder, davon 200 in Ost-, 31 in West-Indien. 1902 waren es 1983, davon ca. 500 in Ost- und 68 in West-Indien: vgl. ebd.. Zu Abgüsse von Reliefs auf Drängen von Cuypers 1888-1889: vgl. ebd., S. 417.

³⁴⁰ vgl. ebd., S. 181.

³⁴¹ vgl. ebd., S. 413.

³⁴² vgl. ebd., S. 417. Zu explizit Ost-Indien: vgl. ebd., S. 419.

³⁴³ vgl. Schumann 1984, S. 153.

³⁴⁴ vgl. ebd., S. 155.

Westdeutschland.³⁴⁵ Im städtischen *Museum Elberfeld* folgte 1905 die Ausstellung von Textilien aus Ost-Indien.³⁴⁶

Das *Kolonial-Museum*, die *Kunstgewerbeschule* in Haarlem sowie die *Vereinigung Ost und West* in Den Haag waren für den indischen bzw. indonesischen Akzent in den Niederlanden verantwortlich.³⁴⁷ Die Kultur aus Ost-Indien war in der niederländischen Kunst um 1890 kaum vertreten, östliche Einflüsse beschränkten sich auf die ägyptische und die arabische Welt. Als die neue Künstlergeneration 1894 am Beginn ihrer Laufbahn stand, wurde der Einfluss von [Ost]Indien, das Interesse für die Kultur der eigenen Kolonien deutlich.³⁴⁸ Die zunehmende Auseinandersetzung der Theosophen mit Sanskrit und Hinduismus spielte dabei eine bedeutende Rolle. Die östliche Kultur wurde als die aus primitiven Naturvölkern oder Kulturen vergangener Zeiten bestehend romantisiert. Als noch nah am Ursprung des Lebens stehend, galten diese als noch nicht durch westlichen Individualismus und Oberflächlichkeit korrumpiert.³⁴⁹ Das zunehmende Interesse an indischer und indonesischer Kunst und Architektur zwischen 1893 und 1901 drückte sich in zahlreichen Veröffentlichungen aus, an denen sich auch Lauweriks beteiligte.³⁵⁰

4.1.3 Gemeinschaftskunst und Gesamtkunstwerk, Katholizismus, Sozialismus, Theosophie

Eine der zentralen neuen Ideen zum Ende des 19. Jahrhunderts bezeichnet der Begriff der *Gemeinschaftskunst*. Die Entstehung dieser Vorstellung hing eng mit drei Bewegungen zusammen: der *katholischen Erweckung*, dem *utopischen Sozialismus* und der *Esoterik*.³⁵¹

Die *katholische Erweckung* wurde seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa durch den Vatikan stimuliert. Ihr Zweck war es, dem Einfluss des bürgerlichen Liberalismus' entgegenzuwirken. Der Liberalismus sollte die traditionelle gesellschaftliche Ordnung zerstört haben, wodurch das ursprüngliche Gemeinschaftsgefühl, wie es im Mittelalter bestanden hatte, verschwunden sei. Das mittelalterliche katholische Gemeinschaftsideal gipfelte in der Bauhütte, dem Kreis der Gilden, die sich um den Bau der gotischen Kathedralen bildeten um große Architektur zu schaffen. Dieses romantisch-religiöse Ideal muss als ein Propagandamittel gesehen werden, denn es stimmte kaum mit der harten Realität des mittelalterlichen Zusammenlebens überein. Jan Piet Veth prägte den Begriff *Gemeinschaftskunst* 1892 im Zusammenhang mit mittelalterlich wirkender Malerei von Antoon Derkinderen für die Wände des Stadthauses in Herzogenbosch.³⁵² Das mittelalterliche Gemeinschaftsideal haben beide vom katholischen Lehrer J.A. Alberdingk Thijm (1820-1889) der *Rijksakademie van Beeldende Kunsten* in Amsterdam aufgenommen. Wie Viollet-le-Duc betrachtete Thijm das Mittelalter als eine Periode einer vorbildlichen und hochstehenden Kultur, und die gotische Kathedrale als die wichtigste Errungenschaft dieser Zeit.³⁵³ Der mittelalterliche Mensch sollte seinen Geist gebraucht haben, „wie der höchste Geist in der Natur den seinen gebrauchte, [...] um das Wahre und das Gute im Schönen zu symbolisieren“. In gotischem Bauwerk fiel die Konstruktion mit den dekorativen Elementen zusammen. Das *Gute* und das *Wahre* waren ein Synonym für das *Schöne*. Dem katholischen, in der Gotik wurzelnden, Gemeinschafts- und Kunstideal hing auch Thijms' Schwiegersohn Pierre Cuypers an, der dies als Adept von Viollet-le-Ducs Architekturauffassungen und als bedeutendster Architekt der katholischen Erweckung in den Niederlanden propagierte. Einfache Formen werden von ihm mit der Befriedigung des Prinzips des Schönen in Verbindung gebracht.³⁵⁴

Ein zentrales Thema der Kunsttheorie um die Jahrhundertwende war die ästhetische Durchdringung des Lebens mit dem Ziel der Einheit von Kunst und Leben, dem Grundanliegen auch der Stil-Künstler

³⁴⁵ vgl. ebd., S. 157.

³⁴⁶ vgl. Aust 1984, S. 103.

³⁴⁷ vgl. Bax 2006, S. 412.

³⁴⁸ vgl. ebd., S. 421.

³⁴⁹ vgl. ebd., S. 424.

³⁵⁰ vgl. ebd., S. 426. *Architectura* vom 17. November 1894 enthält einen Bericht über eine Ausstellung von Fotos von *Borobudur*, mit Beteiligung des *Koloniaal Museum* in Haarlem: vgl. ebd., Anm. 246. Dies ist zugleich der erste Hinweis für das zunehmende Interesse an indischer Kunst und Architektur. Zwischen 1893 und 1901 erschienen über die indische Kultur ferner: neben Artikeln über indische Kunst, Hindutempel, Buddha und Yogyakarta erschienen mehrere Artikel über Borobudur, sowie über ostindische Kunst: vgl. ebd..

³⁵¹ vgl. ebd., S. 365-366.

³⁵² vgl. ebd., S. 366.

³⁵³ vgl. ebd., S. 366. Zu Thijm griff auf Vitruv zurück: vgl. ebd., S. 367.

³⁵⁴ vgl. Bax 2006, S. 367-368. Zitat: ebd., S. 367.

um 1900. Der Kulturtheoretiker John Ruskin (1819-1900), der scharfe Kritik an der Industrialisierung übte und sich wegen der höheren Qualität der Produkte und wegen der besseren Arbeitsbedingungen für das Handwerk einsetzte, sah in der Gotik eine vorbildliche Einheit von Kunst und Leben. Angewandte Künste waren in der Lage, künstlerisches Geschick ins Leben zu tragen. Auch Henry Van de Velde (1863-1957) äußerte mit seinem Aufsatz *Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst* in der Zeitschrift *Pan* (1899) seinen Wunsch, künstlerische Fertigkeiten in der Alltagsgestaltung zu verwenden. Van de Velde beklagte, dass sich die neuzeitliche Kunst durch Autonomisierung von Malerei und Bildhauerei vom Leben entfernt habe. Die eigentliche Aufgabe der Kunst sah er darin, das Leben zu schmücken.³⁵⁵ 1894 erschien ein Vortrag von Van Nispen vor *A et A* in *Architectura*, nach welchem es die Aufgabe des Künstlers war, das sich in Form, Symmetrie, Schönheit und Harmonie der Teile ausdrückbare Ideal im täglichen Leben sichtbar zu machen. Auf diese Weise sollte auch das *Volk* erfahren können, was wahre Schönheit und richtige gesellschaftliche Ordnung bedeuteten. *A et A* war gerade dabei, Hochburg der „unangemessenen“ und „die Ordnung störenden“ jungen Architekten zu werden. Laut Auffassung von van Nispen und Cuypers war die Anwendung von Formen und Materialien erst dann rational, wenn sie dem ewigen, universellen, objektiven, verborgenen Rationalismus folgte. Für die konfessionslosen Schüler der katholischen Lehrer vollzog sich ein Wechsel von in christlichen Termini beschriebenen Nutzen und Ziel der Kunst zu esoterischer Sinngebung.

Die englischen Kunsthandwerker William Morris (1834-1896) und Walter Crane (1845-1915) trugen durch die Einführung der *sozialen Utopie* zur Popularität der *Gemeinschaftskunst* bei. Obwohl Jan Toorop in den 80er Jahren in England die Bekanntschaft mit Morris gemacht hatte, führten Jan Veth, Antoon Derkinderen und Richard Roland Holst die Auffassungen von Morris und Crane ein. Morris berief sich auf die Auffassungen von John Ruskin. Ruskin und Morris waren Mitglieder der 1884 gegründeten *Fabian Society* (auch *Socialist League* genannt), zu der auch Annie Besant gehörte. Jan Veth veranlasste eine niederländische Übersetzung des von Van Crane 1892 in London erschienenen *The claims of decorative art* unter dem Titel *Kunst en samenleving* 1894. Crane betrachtete das Zusammenleben bzw. die Gesellschaft als einen lebenden Organismus, wie eine Pflanze, aus der sich die Kunst wie eine Blume entfaltet bzw. aufblüht. Cranes vorbildliche Gesellschaft ist die des Mittelalters, wobei seine Ideen auf der Evolutionslehre von Darwin basierten. Das harmonische Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft soll aus dem Sozialismus und aus der Kunst kommen. Der Künstler kann direkt zu einer neuen Gesellschaft beitragen, durch seine Formensprache die zukünftige Schönheit darstellen. Grundlegende materielle Formen entwickelten sich zu höheren abstrakteren Formen, denn der Zeichner sucht nach dem Allgemeinen und Zusammenfassenden, so Crane. Aus diesen in den 90er Jahren populären Auffassungen folgten die Vergeistigung der Kunst und die Neigung zur Abstraktion.³⁵⁶

Als ursprüngliche Naturelemente galten in der Lebensreformbewegung Licht, Luft, Sonne und Wasser, die Berührung als heilsame Schmelzung mit der unverdorbenen Natur. So waren beispielsweise natürliche Pflanzen im Wohnbereich den künstlichen vorzuziehen. Neben Überlegungen, ob das Essen von Apfelsinen mit Schale oder ein Fahrrad fahrender Vegetarier natürlich, gesund oder naturgemäß seien, wurde der Appetit im Zusammenhang mit Geschmack von Heinrich Pudors als Seelensprache der Verdauungsorgane erklärt. Der Gedanke des Natürlichen war um das Seelische erweitert. Den nicht nur von Behrens geäußerten Wunsch nach einer Generation, die sich schämt, körperlich unausgebildet und geistig ungebildet zu sein, nach einer Generation, die Körper, Geist und Seele harmonisch ausbildet, treibt Richard Ungewitter (1868-1958) mit seiner Utopie der Züchtung von germanischen Edelmenschen durch rohkosternährte Vegetarier, in losen Gewändern oder besser noch nacktlebend, in einer vaterländischen, völlig autarken und nach außen abgeschlossenen Obstsiedlung weiter. Die Palette der Zielsetzung der Entfaltung des reinen Menschentums, der Veredelung des Menschen, reichte von Ästhetisierung des Alltags bis zu rassenhygienischen Züchtungsgedanken. Im Bestreben, der Technisierung und Entmenschlichung entgegenzuwirken, waren die „Natur als Heilfaktor gegen Industrialisierung“, die „Kunst als Mittel der Rehumanisierung“ und „biologisch-rassistisches Denken als Religionsersatz“ miteinander verschmolzene Konzepte.³⁵⁷

³⁵⁵ vgl. Buchholz 2001b, S. 265.

³⁵⁶ vgl. Bax 2006, S. 368-370.

³⁵⁷ vgl. Buchholz 2001c, S. 367.

Esoterisch-künstlerische Auffassungen drangen aus Paris in niederländische Kunstkreise ein. Auch die *Theosophische Vereinigung* strebte nach einem *Gemeinschaftsideal*, der universellen Bruderschaft der Menschheit. Die Bruderschaft war für jeden vorgesehen, ungeachtet der Religion oder dem Stand, und für jeden gleich zugänglich. Die *Vahânaloge* wurde mit der spezifischen Zielstellung gegründet, als erste Organisation in den Niederlanden nach einer universellen Bruderschaft der Künstler zu streben.³⁵⁸ Die Reformbewegung in der Kunst war eng mit der Lebensreform verbunden. In allen Bereichen der Kunst sollte in Analogie zur Lebensreform Erneuerung stattfinden. Diese richtete sich auf den ganzen Menschen und schuf nicht zuletzt den Begriff des *Gesamtkunstwerkes*.³⁵⁹ Mit der *Gemeinschaftskunst* ist das *Gesamtkunstwerk* unlösbar verbunden. Ungeachtet der großen Vielfalt in den Interpretationen des Begriffes bildet das *Gesamtkunstwerk* in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts in verschiedenen künstlerischen Disziplinen einen roten Faden. Die Künstler der *Vahânaloge* entlehnten ihre Ideen vom Gesamtkunstwerk vor allem aus zwei Inspirationsquellen, die eng miteinander verwoben sind: Viollet-le-Ducs Überzeugung von auf *Einheit in Vielfalt* basierender Harmonie im Entwurf und Derkinderens Vorstellung von *Gemeinschaftskunst*.³⁶⁰

4.2 Institutionalisation

4.2.1 Düsseldorf: Kunstakademie, Kunstgewerbeschule, Ring, Kunstverein, Sonderbund

Durch Ideen von Gottfried Semper (1803-1897) beeinflusst, wurde erstmals in London ein Museum für Kunsthandwerk gegründet, dem gleichzeitig eine Schule zugeordnet war. Dem späteren *Victoria and Albert Museum* folgt in Paris 1863 das *Musée des Arts Décoratifs* und 1864 in Wien das *Museum für Kunst und Industrie*. Es folgten München, Berlin, Köln, Hamburg und Oslo, nach dem Motto „Kein Museum ohne Schule“.³⁶¹

Die im Jahr 1883 eröffnete *Kunstgewerbeschule* in Düsseldorf war die erste im Rheinland. Abgesehen von Berlin und Breslau unterstanden die preußischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen dem preußischen Handelsministerium. Dies zeigt, „wie sehr kunstgewerblicher Unterricht als wirtschaftlich wichtiger Faktor zur Förderung und Hebung der Gewerbe eingestuft wurde“. Bisherige Fähigkeits-Vermittlung zog an diesen Schulen einen „Kunstgewebetypus“ heran, der Muster abzeichnet, „von vornherein als williger Handlanger der Industrie von staatswegen [so]“.³⁶²

Die *Kunstgewerbeschule* in Düsseldorf wurde wie viele andere Schulen Deutschlands im Rahmen der Erneuerungsbewegung der preußischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen sowie der Reformierung des deutschen Kunstgewerbes grundlegend reformiert. Ausbildungsstätten für Handwerker veränderten sich zu „Schulen, in denen Architekten, Gewerbekünstler, Maler und Plastiker auf einheitlicher Grundlage ausgebildet wurden, und die zum Teil den Rang von Kunstakademien erreichten.“³⁶³

Peter Behrens leitete von 1903 bis 1907 die *Düsseldorfer Kunstgewerbeschule* und reformierte diese tiefgreifend. Hierzu sammelte Behrens in Kunstgewerbeschulen in Wien – vertreten in der *Wiener Schule*³⁶⁴, in den Niederlanden und in England Anregungen. Zugunsten der Etablierung eines künstlerischen Niveaus bemühte sich Behrens, Künstler wie Wassily Kandinsky oder Hendrik Petrus Berlage für eine Lehrtätigkeit zu gewinnen.³⁶⁵ Neue Lehrkräfte bewirkten die Entwicklung von Neuansätzen je nach herkunftsbedingten künstlerischen Einflüssen: Rudolf Bosselt vertrat die Leistungen der *Darmstädter Künstlerkolonie*, Max Benirschke Ideen „des in Richtung ‚Bauhaus‘ weisenden *Wiener Jugendstils*“, Fritz Helmuth Ehmcke³⁶⁶ Ansätze der *Steglitzer Werkstatt* in der

³⁵⁸ vgl. Bax 2006, S. 370-371.

³⁵⁹ vgl. Hofer 2001, S. 271.

³⁶⁰ vgl. Bax 2006, S. 371.

³⁶¹ vgl. Molen 1982, S. 26. Zitat: ebd..

³⁶² vgl. Moeller 1984a, S. 33. Zitate: ebd., nach Programm der Schule von 1883 in: Bericht über die Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf 1883-1893, Düsseldorf 1893, S. 9 und nach Josef August Lux: Das neue Kunstgewerbe in Deutschland, Leipzig 1908, S. 189.

³⁶³ vgl. Ochs 1995, S. 30. Zitat: ebd..

³⁶⁴ vgl. Moeller 1984a, S. 33. Dies erfolgte mit Vertretern der *Wiener Secession* wie Josef Hoffmann, Kolo Moser (1868-1918), Arthur Strasser (1854-1927) und Alfred Roller (1864-1935), Direktor war Felician von Myrbach: vgl. ebd..

³⁶⁵ vgl. ebd., S. 34. Zu Anregungen: vgl. ebd., S. 33.

³⁶⁶ Zu Bosselt als Bildhauer und Medailleur: vgl. ebd., S. 36. Zu Benirschke als Architekt und Kunstgewerbler: vgl. ebd., S. 35. Zu Ehmcke als Buch- und Schriftkünstler aus der Steglitzer Werkstatt, in Deutschland zusätzlich Werbegraphiker, Kunstgewerbler und Architekt, zusammen mit Bosselt Mitbegründer des Sonderbundes: vgl. ebd., S. 36 und 39.

Werbegrafik und Buchgestaltung und ab dem Wintersemester 1904 Lauweriks das von ihm entwickelte *Entwerfen nach System* in der Architektur. Diese nach moderner Auffassung ausgebildeten Lehrkräfte stammten jeweils aus den für ihr Fachgebiet führenden Zentren.³⁶⁷ Lauweriks war neben Behrens der außergewöhnlichste Lehrer an der *Düsseldorfer Kunstgewerbeschule*. „Auf seine Schüler, die bald mit Begeisterung, ja fanatisch an ihm hingen, hatte er großen Einfluß [so]“, so Fritz Helmuth Ehmcke.³⁶⁸

Die Düsseldorfer Schule genoss dank Behrens den besten Ruf. Die Reform brachte die Schule an die Spitze der preußischen Schulen, was sich in Ausstellungsaktivitäten zeigte. 1906 präsentierten sich in Dresden die preußischen Kunstgewerbeschulen in einer eigenen Ausstellung, welche von der Düsseldorfer Abteilung angeführt und ausgestattet wurde. Die Düsseldorfer Jahre bedeuteten für Peter Behrens „die wichtigste Phase seiner Entwicklung vom Maler und Kunstgewerbler zum Architekten und Industrie-Designer“. Anstelle von Dekorieren mit Ornamenten und Zeichnen nach Vorlagen trat die „systematische Erziehung des Schülers zum guten Geschmack und zum Gefühl für das Organische in [so] Aufbau und der Anordnung“ sowie die „Erziehung zu künstlerischer Selbständigkeit und Unabhängigkeit“.³⁶⁹ Ziel der Kunstgewerbeschule war laut dem von Behrens verfassten Schulprogramm von 1903, „tüchtige Kräfte für die Bedürfnisse des Kunsthandwerks und der Kunstindustrie heranzubilden und auf einheimisches Kunstgewerbe allgemein anregend und unterstützend einzuwirken.“³⁷⁰ Ausgehend von Formstudien entwickelte der Schüler Ornamente für Flächenmuster. „Es entstand z.B. aus der Konturstudie eines Schmetterlingsflügels ein Stoffmuster, aus einer plastischen Studie eines Frosches eine graphische Umsetzung für einen Bucheinband.“³⁷¹ Die Schriftkurse der Kunstgewerbeschule machten Düsseldorf zu einem Ausgangspunkt der Schriftreform in Deutschland.³⁷² Behrens bezweckte die Hebung des künstlerischen Niveaus durch entsprechende Bildung. Das dadurch gehobene künstlerische Niveau im Kunsthandwerk sollte bis in die industrielle Produktion reichen. Wie später vom *Deutschen Werkbund* gefordert, sah Behrens neben Hermann Muthesius als einer der ersten, dass die Industrie in die Überlegungen zu einer verbesserten Gestaltung mit einzubeziehen ist. Auf Anregung von für ihre Reformbestrebungen im Kunstgewerbeunterricht bekannten Schulen in Österreich, den Niederlanden und England wurde die Vorschule in Düsseldorf reformiert. Nach deren zweijährigem Besuch sollten angeeignete einheitliche Grundkenntnisse befähigen, mit den unterschiedlichen Darstellungsweisen umzugehen. Im Anschluss erfolgte eine Spezialisierung durch die Wahl einer Fachklasse für entweder Architektur, Bildhauerei, Flächen- und graphische Kunst, Dekorationsmalerei oder Ziselieren.³⁷³ Darüber hinaus konnten Kenntnisse über Materialien und Techniken in Lehrwerkstätten angeeignet werden. Behrens' Reform zielte besonders auf eine allgemein künstlerische Erziehung.³⁷⁴ Eine ganzheitliche künstlerische Gestaltung, basierend auf Naturstudien, sollte die bisherige Praxis des Dekorierens mit vorgegebenen historischen Ornamenten ablösen. In den Lehrwerkstätten wurden die Schüler zu freiem Umgang mit den Materialien angeleitet. Diese in Düsseldorf umgesetzten neuen Vorstellungen bewirkten eine Aufbruchs-Stimmung. Fortschrittlichste Lehrmethoden, Ideen und Personen trafen miteinander in Kontakt, ermöglichten eine zu dieser Zeit in Deutschland nur an wenigen Schulen angebotene Ausbildung auf hohem künstlerischem Niveau.³⁷⁵ Behrens war der Ansicht, dass eine Kunst für Jedermann den Weg der Massenverbreitung durch die Industrie brauchte. „Die heutige Kunstgewerbeschule hat die Forderungen des Handwerks nach ästhetischen Direktiven und den Bedürfnissen der Industrie nach künstlerischen Impulsen gerecht zu werden.“³⁷⁶ Gegen das erstarrte System der ehemaligen Kunstgewerbeschule in Düsseldorf vor Behrens' Zeit war die Gründung des *Sonderbunds* durch jüngere Akademiestudenten gerichtet. Mehr als dreißig Jahre später als Frankreich wurde 1909 nun auch Düsseldorf mit dem französischen Impressionismus und

³⁶⁷ vgl. Peters 1984, S. 11. Zu Lauweriks ab Winter 1904 Lehrer für Architektur, nachdem Kandinsky abgesagt hatte, unterstützt durch den Kunsthistoriker Willem Vogelsang (1875-1954) und durch Berlage: vgl. ebd., S. 39. Zu Lauweriks lehrt systematische Entwurfsmethode ab 1904: vgl. Krufft 1991, S. 434. Zum modernen Lehrkörper: vgl. auch Ochs 1995, S. 32. Zu Behrens wollte in Architektur Einfluss aus niederländischer Richtung: vgl. Ochs 1995, S. 45.

³⁶⁸ vgl. Ochs 1995, S. 45. Zitat: ebd., Anm. 122: nach Ehmcke 1984, S. 48.

³⁶⁹ vgl. Ochs 1995, S. 30. Zitat: ebd.. Zitat zu Erziehung: ebd., nach Moeller 1984a, S. 40, Anm. 6: nach Peter Behrens, Programm der Kunstgewerbeschule Düsseldorf für das Wintersemester 1903/04, S. 1 (Hauptstaatsarchiv Düsseldorf).

³⁷⁰ vgl. Moeller 1984a, S. 40. Zitat: ebd..

³⁷¹ vgl. ebd., S. 43. Zitat: ebd..

³⁷² vgl. ebd., S. 48.

³⁷³ vgl. Ochs 1995, S. 31.

³⁷⁴ vgl. ebd., S. 55.

³⁷⁵ vgl. ebd., S. 56.

³⁷⁶ vgl. ebd., S. 56. Zitat: ebd., Anm. 186: nach Behrens 1907/1, S. 207.

dem Pointillismus konfrontiert.³⁷⁷ Bisherige Ausstellungsaktivitäten des 1882 gegründeten *Kunstgewerbemuseums Düsseldorf*, der 1881 eröffneten *Kunsthalle Düsseldorf* oder des *Düsseldorfer Kunstvereins* pflegten noch immer „die Aspekte des historischen Kunstgewerbes im weitesten Sinne oder man verließ sich auf die bewährte, akzeptierte Akademiekunst“.³⁷⁸

Auf der *Internationalen Kunstausstellung* 1904 in Düsseldorf sollte der Einfluss der Kunstakademie zurückgedrängt werden: mehrere Arbeiten von Akademiemitgliedern wurden abgelehnt, unter den jüngeren Düsseldorfern befanden sich spätere *Sonderbund*-Mitglieder. Dieser internationale Auftritt reihte Düsseldorf wieder „unter die großen Kunst- und Ausstellungsstädte wie München, Berlin und Dresden“ ein.³⁷⁹ Auf der *Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung* in Dresden 1906 wurden Arbeiten der Kunstgewerbeschulen gezeigt. Die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule führte die Gruppe der preußischen Kunstgewerbeschulen an. Ihre Aufgabe war es, „die Grundrissdisposition ihres Ausstellungsraumes, des Hauptraumes der Gruppe, und der Kojen der anderen Fachschulen zu einem gemeinsamen Verbindungsgang festzulegen und ihren Raum und den Gang architektonisch zu gestalten.“ Der Düsseldorfer Raum war ein durch das harmonische Zusammenspiel aller Klassen von seiner Architektur bis hin zu den kleinsten Exponaten entstandenes Gesamtkunstwerk.³⁸⁰ Aus der Lauweriks-Klasse stammten die von Bernhard Weyrather und Heinrich Dauers entworfene rhythmische Pilastergliederung für den Gang und als Wandgliederung des Hauptraumes, Arbeiten von Vorschulen von Weyrather auf zwei Mappenständern im Gang, eine als Glaskubus aufgefasste Vitrine nach Entwürfen von Weyrather, Dauers und Adolf Meyer (1881-1929) und zwei Sessel von Fritz Kaldenbach (1887-1918).³⁸¹ Das Motto der Kunstausstellung 1907 war: „Deutsch ist die ganze Ausstellung...Unsere Kunst soll deutsch sein, von unserer Art soll die zeugen...“ Der Kunstausschuss war wieder durch etablierte Akademieprofessoren dominiert. Damit war diese Ausstellung „ideologisch und personell eher ein Schritt zurück zur Ausstellung von 1902“.³⁸² Die Ausstellungsfläche der großen Kunstakademiestädte mag ein Indiz für den Stellenwert dieser sein: Düsseldorf 313 m², München 275 m² und Berlin 126 m². Zusätzlich waren vertreten: der *Bund nordwestdeutscher Künstler*, die Städte Dresden, Leipzig, Weimar, Wien und Karlsruhe. Der Kreis der späteren *Sonderbund*-Maler war durch J. Bretz, W. Ophey und E. te Peerdt verstärkt worden. München schickte den *Bund zeichnender Künstler*, Berlin den *Verein Bildender Künstler* sowie die *Secession*. Im Bereich Plastik waren neue Ansätze vertreten durch Künstler wie R. Bosselt, E. Barlach, G. Kolbe und Wilhelm Lehbruck. Das Kunstgewerbe war mit den zwei gegensätzlichen Düsseldorfer Positionen des „konservativen Semperbundes“ und der Kunstgewerbeschule eher von untergeordneter Bedeutung.³⁸³ Auf der *Ausstellung für Christliche Kunst* wurden 1909 neben einer eher „zufällig zusammen gekommenen historischen Abteilung“ mit Objekten des 17. bis 19. Jahrhunderts aus Kirchen-, Museums- und Privatbesitz auch neue gestalterische Ideen des zwei Jahre zuvor gegründeten *Deutschen Werkbundes* gezeigt. Erstmals durfte sich diese Vereinigung in Düsseldorf vorstellen. Die insgesamt sechs Räume sind in „strenger, rastermäßiger Stilisierung“ von Lauweriks gestaltet worden. Dort begegne dem Besucher laut Zeitgenossen „an kirchlichen Gebrauchsgegenständen in jeder Art kunstgewerblicher Arbeit nur Gutes und Musterhaftes“.³⁸⁴

Die Künstlervereinigung *Ring* wurde im Dezember 1903 von Schülern der *Düsseldorfer Kunstgewerbeschule* zwecks „Förderung und Hebung der gegenseitigen freundschaftlichen Beziehungen und die Vertretung aller, durch das gemeinsame Studium angebahnter Interessen“ gegründet.³⁸⁵ Die Gruppe veranstaltete Ausstellungen, Theateraufführungen, Konzerte, Vortragsreihen und Feste. Unter den Vortragenden befanden sich im Winter 1910 Karl Ernst Osthaus, Berlage, Endell und Muthesius.³⁸⁶ Zu den Mitgliedern von *Ring* zählte sogar die Mehrheit

³⁷⁷ vgl. Peters 1984, S. 11.

³⁷⁸ vgl. Scherpers 1984, S. 15. Zitat: ebd..

³⁷⁹ vgl. ebd., S. 25. Zitat: ebd.. Zu Sonderbundmitglieder Deusser, Clarenbach und Schmurr: vgl. ebd..

³⁸⁰ vgl. Moeller 1984a, S. 44. Zitat: ebd..

³⁸¹ vgl. ebd., S. 44-47.

³⁸² vgl. Schepers 1984, S. 25. Zitate: ebd..

³⁸³ vgl. Schepers 1984, S. 26. Semperbund aus bodenständigem Handwerk, Kunstgewerbeschule vertreten durch Behrens, Benirschke und Ehmcke: vgl. ebd..

³⁸⁴ vgl. ebd., S. 28. Plastiken von R. Bosselt, G. Minne, Mendès da Costa, Bilder von Koloman Moser, Jan Thorn Prikkers, Adolf Hölzels und Graphiken von Ehmcke und Behrens wurden besonders hervorgehoben, neben Arbeiten von u.a. Toorop, Wilson, Crane, Gauguin und Cézanne: vgl. ebd..

³⁸⁵ vgl. Ochs 1995, S. 35. Zitat: ebd., nach §1 Vereinsstatuten, Düsseldorf Stadtarchiv, III 6545, nach Moeller 1984a, S. 47. Zu Vereinigung Ring: vgl. ebd..

³⁸⁶ vgl. Ochs 1995, S. 35. Zu Aktivitäten: vgl. auch Moeller 1984a, S. 48.

der Lehrer der *Kunstgewerbeschule*. Nachdem Behrens die Schule 1907 verlassen hatte, wurde auch der *Ring* einige Jahre später aufgelöst. Lauweriks schlug vor, eine Zeitschrift als Sprachrohr der Künstlergruppe herauszugeben. *Ring – Zeitschrift für künstlerische Kultur* erschien von 1908 bis 1909 in sechs Ausgaben zu jeweils einem speziellen Thema, wurde von einem Redaktionsteam aus Schülern unter Leitung von Lauweriks herausgegeben. Es wurden überwiegend Arbeiten von Mitgliedern und Texte von Lauweriks, Fritz Hoerber, Wilhelm Niemeyer und Rudolf Bosselt veröffentlicht. Lauweriks schrieb zur Entstehung: „Die einsetzende Regeneration, die vor einigen Jahrzehnten schon ihren Anfang nahm und von den Künstlern mit Begeisterung aufgenommen und entwickelt wurde, führte auch zur Entstehung der Vereinigung ‚Ring‘ und ihrer Zeitschrift, und diese beiden wollen mit anderen gleichstrebenden Organen den Beweis erbringen für das Vorhandensein einer elementaren, unmittelbaren geistigen Empfindung, einem Erfassen eines neuen Schönheitsideals in Verbindung mit der Potenz, wodurch diese geistigen Werte zum künstlerischen Ausdruck gelangen sollen.“³⁸⁷ Die Gestaltung der Zeitschrift scheint ebenfalls unter dem Einfluss von Lauweriks entstanden zu sein. So beschreibt dieser: „Die ganze Erscheinung der Ringschrift, ihre Form und ihr Inhalt, besteht aus verschiedenen Teilen oder Organen, welche den Gesamtkörper zusammenstellen und ihrem Charakter gemäß, eine eigene, in sich abgeschlossene Funktion erfüllen.“³⁸⁸ Mit seinem Aufsatz *Leitmotive* eröffnete Lauweriks die Zeitschrift *Ring* programmatisch.³⁸⁹ Die Zeitschrift erscheint auf Japanpapier in quadratischem Format. Die typographische Aufmachung von Titelseite und Textseiten ist einheitlich mit schwarzem Balken und angehängter Paginierung sowie *Ring*-Vignette an der Außenkante. Die Titelseite gestaltete Christian Bayer, Schüler von Lauweriks. Nur die erstmals 1918 herausgegebene Zeitschrift *Wendingen*, die sich auf *Ring* eindeutig bezog, war mit der Gestaltung von *Ring* vergleichbar.³⁹⁰ Dieses selbständige Kunsterzeugnis sollte dem Leser einen vollkommenen ästhetischen Genuss bieten.³⁹¹

Nach der Ausstellung des *Kunstvereins Düsseldorf* im Jahre 1907 in der Galerie Schulte löste August Deusser die von ihm 1905 gegründete Vereinigung auf, um „eine neue, modernen Tendenzen noch aufgeschlossener Gruppe“ zu bilden. Den für Düsseldorfer Verhältnisse bereits relativ progressiven Kunstverband bezeichnete Otto Albert Schneider als *Secession*.³⁹² Der neu gegründete Bund verfolgte zwei Ziele: Konfrontation mit moderner deutscher und internationaler Kunst zur Qualitätsverbesserung des lokalen Kunstschaffens sowie Bekanntmachung der „neuen, zeiternsten Bestrebungen der Düsseldorfer Kunst nach außen“. Die Mitgliedschaft im *Sonderbund* war in ordentliche und außerordentliche Mitglieder unterteilt, die Zahlen waren beschränkt auf 300 bzw. 100 Mitglieder. Erster Vorsitzender des Vorstandes war Karl Ernst Osthaus, Direktor des Folkwang-Museums, Schatzmeister war Alfred Flechtheim, Wilhelm Niemeyer war Geschäftsführer. 1910 fand im Düsseldorfer Kunstpalast die erste groß angelegte Ausstellung der neuen Vereinigung mit dem Titel *Deutsche und französische Neukunst* statt, mit insgesamt 242 Werken der Malerei und Plastik und 278 Arbeiten des modernen Kunstgewerbes. Diesem war eine Ausstellung des *Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe* angeschlossen. 1911 folgte die Ausstellung mit dem Untertitel *Rheinische und französische Kunst*. Beide Ausstellungen riefen Proteste hervor, zumal sich Düsseldorfer Künstler fauvinistische Stilelemente angeeignet hatten. 1915 wurde die Auflösung des *Sonderbundes* beschlossen.³⁹³

³⁸⁷ vgl. Ochs 1995, S. 36. Zitat: ebd., nach Lauweriks 1909/1, S. 31. Zu sechs Ausgaben zu speziellen Themen: vgl. Moeller 1984a, S. 47.

³⁸⁸ vgl. Ochs 1995, S. 37. Zitat: ebd., S. 37-38, Anm. 56: nach Lauweriks 1909/1, S. 31ff.

³⁸⁹ vgl. Krufft 1991, S. 434.

³⁹⁰ vgl. Ochs 1995, S. 37. Die Gestaltung von ‚Wendingen‘ stammt zwar von H. Th. Wijdeveld, aber Lauweriks hat nicht nur das Titelbild des ersten Heftes entworfen, sondern auch zeitweilig in der Redaktion mitgearbeitet: vgl. ebd., Anm. 55, Tummers 1972, S. 89 und *Wendingen* 1992, S. 14 und 60. Die Bindung von *Ring* erfolgte durch japanische Heftbindung mit schwarzem Faden, wobei die Außenkante einer Seite die Falz der Doppelseite darstellt: Ergänzung durch Autorin.

³⁹¹ vgl. Ochs 1995, S. 38.

³⁹² vgl. Moeller 1984b, S. 127. Zitat: ebd., nach Schneider: Otto Albert Schneider: Düsseldorf, In: Jahrbuch der bildenden Kunst, 1907, S. 34.

³⁹³ vgl. ebd., S. 137-140. Zitat: ebd., S. 139. Die Ausstellungen des *Sonderbundes* zeigten 1909 Arbeiten von u.a. Vincent van Gogh, Max Liebermann, Claude Monet, Walter Ophey, Ernst te Peerdt, Camille Pissarro, Pierre Auguste Renoir, Christian Rohlf, Wilhelm Schmurr, Paul Signac, Alfred Sisley, 1910 Arbeiten von Georges Braque, Hans Brühlmann, André Derain, Othon Friesz, Karl Hofer, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Ernst-Ludwig Kirchner, Max Liebermann, Heinrich Nauen, Emil Nolde, Walter Ophey, Max Pechstein, Ernst te Peerdt, Pablo Picasso, Christian Rohlf, Karl Schmidt-Rottluff, Wilhelm Schmurr, Paul Signac, Maurice de Vlaminck, Edouard Vuillard und 1911 Arbeiten von Georges Braque, Paul Gauguin, Walter Ophey, Ernst te Peerdt, Pablo Picasso, Camille Pissarro, Christian Rohlf, Wilhelm Schmurr: vgl. ebd., S. S. 143-184.

4.2.2 *Werkbund und Deutsches Museum*

Im Rahmen der Bestrebungen nach Veredelung und Qualitätssteigerung der Produkte der Industrie und des Gewerbes sollten Qualitätsmarken geschaffen und „das Entstehen eines die ganze deutsche Produktion kennzeichnenden Stils“ gefördert werden.³⁹⁴ Der Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus schreibt hierzu: „Indem der Händler bisher zwischen Erzeuger und Käufer vermittelte, formulierte er recht eigentlich den öffentlichen Geschmack, der um soviel [so] herabkommen musste, als es dem Vermittler an Urteil und künstlerischem Empfinden gebrach. Der Künstler, aus dem gewerblichen Leben ausgeschaltet, stand resigniert bei Seite, bis der Tiefstand unserer nationalen Kultur einem größeren Kreise von Käufern fühlbar wurde.“³⁹⁵ Konsumenten sollten „für die Bevorzugung deutscher Edeldware und die Zurückdrängung jeder Art von Schundware“ gewonnen werden. Die Bemühungen entstanden aus der Situation heraus, dass mit Entwicklung des deutschen Jugendstils Ende der 90er Jahre „die oberflächenorientierten, organischen und stilisierten Abstraktionen des Jugendstils schnell aufgegriffen und in Form massenproduzierter, minderwertiger Waren auf den deutschen Markt geworfen worden“ sind. Um 1905 wurde *Werkkunst* zu einem geläufigen Begriff, der sich nicht, wie das Kunstgewerbe bisher, auf Handwerkskunst beschränkt verstand, sondern auf Maschinenarbeit anspielt. Kunst sollte in die Industrie gelangen, werkmäßig im Sinne von fabrikmäßig hergestellt werden.³⁹⁶ In dieser Zeit entwarf Osthaus die Vision „einer durch die Kunst gewandelten Gesellschaft in Deutschland. Es war die Zeit des ungezügelteren Glaubens an den Fortschritt. Man konstruierte das unsinkbare Schiff, die Titanic, die [...] auf der Jungfernfahrt sank. Man glaubte an die Allmacht der Kunst und vermarktete sie bedenkenlos. Das erstarkte Selbstbewusstsein der Industriellen und des Bürgertums fand Gefallen daran, die Künstler des ‚Neuen Stils‘ zu fördern [...]. Der Kunstprofessor als Entwerfer wurde von der Industrie als werbewirksam erkannt.“³⁹⁷ In einem in der Frankfurter Zeitung erschienenen Nachruf heißt es: „Die bildende Kunst musste angewandte Kunst werden, angewandt auf das Leben, aus dem ihr Geist entflohen war. Und die Arbeit an der Schönheit musste dem Menschen den verlorenen Adel zurückgewinnen.“³⁹⁸ Mit dem Begriff *Werkkunst* war eine Ablehnung des *Jugendstils* zugunsten einer positiven, konzeptionellen Übertragung und Anpassung des britischen *Arts and Crafts*- Modells an den Kontext der deutschen Absichten verbunden.³⁹⁹ Im Oktober 1907 wurde der *Deutsche Werkbund* gegründet: „Der Bund will eine Auslese der besten in Kunst, Industrie, Handwerk und Handel tätigen Kräfte vollziehen. Er will zusammenfassen, was an Qualitätsleistung und Streben in der gewerblichen Arbeit vorhanden ist.“⁴⁰⁰ Karl Ernst Osthaus gehörte mit Herman Muthesius, Henry van de Velde und Richard Riemerschmid zu den Begründern des Deutschen Werkbundes.⁴⁰¹ In der Gründungsrede des *Deutschen Werkbundes* (DWB) sagte Fritz Schumacher 1907: „Die Freude an der Arbeit müssen wir wiedergewinnen, das ist gleichbedeutend mit einer Steigerung der Qualität. Und so ist die Kunst nicht nur ästhetische, sondern zugleich eine sittliche Kraft, beides zusammen aber führt in letzter Linie zur wichtigsten der Kräfte: der wirtschaftlichen Kraft.“⁴⁰² Der Werkbund verstand sich als berufsübergreifende Gesinnungsgemeinschaft, eines Bundes mit der Idee des Werks, welches in den Begriffen Kunstwerk, Handwerk und Industrierwerk in Deutschland verankert war.⁴⁰³ In der „Denkschrift über die Organisation und die Arbeit des Deutschen Werkbundes“ heißt es: „Die ehemalige Einheit von Entwerfer und Ausführer in einer Person kann nur in seltensten Fällen in der heutigen Produktionsform Verwirklichung finden. Daher ist die Verschmelzung der entwerfenden und ausführenden Kräfte ein Problem der Organisation [...]. Es handelt sich also darum, die richtigen Leute zueinanderzubringen [so] und durch Anspinnen all der kleinen Fäden [...] eine Gemeinschaft herzustellen. [...] In diesem Sinne nennt Schumacher den DWB , mit Recht ,eine Organisation, die

³⁹⁴ vgl. Stein 1997a, S. 22.

³⁹⁵ Osthaus 1997, S. 311. Osthaus hatte mit bereits 22 Jahren 3 Millionen Goldmark geerbt: vgl. Welzel 2010, S. 28.

³⁹⁶ vgl. Schwartz 1997, S. 413-414. Der *Jugendstil* war ein Versuch mehrerer später dem *Werkbund* beigetreter Künstler, der raschen und wiederholten Verwertung vergangener Stile zu entfliehen und eine ästhetische Welt zu schaffen, welche die Individualität der Schöpfer und der Konsumenten zum Ausdruck bringt: vgl. ebd..

³⁹⁷ vgl. Funk-Jones 1984, S. 64. Zitat: ebd..

³⁹⁸ vgl. ebd.. Zitat: ebd., nach Nachruf in Frankfurter Zeitung vom 19.04.1921.

³⁹⁹ vgl. Stein 1997a, S. 22.

⁴⁰⁰ vgl. ebd., S. 21. Zitat: ebd., nach *Gründung und Programm*. Deutscher Werkbund, 1910. In: Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Jean 1912.

⁴⁰¹ vgl. Stamm 2001, S. 493.

⁴⁰² vgl. Ochs 1995, S. 12. Zitat: ebd., Anm. 7: nach Posener 1979, S. 14.

⁴⁰³ vgl. Stein 1997a.

ihre Fäden unsichtbar spinnst’.⁴⁰⁴ Gemeinsame Ziele wie die Erneuerung der Kunst, damit verbunden die Befreiung vom Historismus, die Ablehnung der Staatskunst und die Qualitätszunahme brachten unterschiedliche Künstler wie Henry van de Velde, Bruno Taut, Richard Riemerschmid, Walter Gropius, Peter Behrens, Hermann Muthesius u.v.a. zusammen. Die Architektur und das Kunstgewerbe konnten sich auf diese Weise vom traditionellen Weg entfernen. Künstler und Architekten profitierten von der Zusammenarbeit mit der Industrie. Ihnen bot sich ein neues Betätigungsfeld, die Ideale künstlerisch an ein breites Publikum zu tragen. Industrielle vergrößerten die Attraktivität ihrer Produkte durch die künstlerische Gestaltung und den Einflusskreis der Kundschaft durch die Verkaufsausstellungen. Diese brachten die *Schönheit* durch die Kunst am Alltagsgegenstand ins private Heim. Die Wanderausstellungen verbreiteten den Wirkungskreis künstlerischer Intentionen wie Ausdruck von Schönheit und Harmonie zugunsten innerer Werte. Diese durch den *Ersten Weltkrieg* ausgebremste Entwicklung wurde von den Künstlern unter der Vereinigung *Arbeitsrat für Kunst* wieder angekurbelt. Die Initiatoren waren die Mitglieder des *Deutschen Werkbundes*, u.a. Bruno Taut, Walter Gropius und Adolf Behne. Durch die Erneuerung der Kunst beabsichtigte der *Arbeitsrat* die Verbesserung der Gesellschaft. Hierzu zählten die Erneuerung des Handwerks und die Vereinigung aller Künste „unter den Flügeln einer großen Baukunst“, so Walter Gropius.⁴⁰⁵

Das 1909 von Osthaus in Frankfurt auf der Jahresversammlung des *Deutschen Werkbundes* gegründete mobile Wandermuseum *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe* informierte mit der Unterstützung des *Deutschen Werkbundes* über zeitgemäße Gewerbeproduktion, wirkte als eine Verkaufsausstellung gewerbefördernd und geschmacksbildend sowohl auf die Produzenten als auch auf die Konsumenten. Hierzu wurden vorbildliche Produkte verschiedenster Produktionsbereiche zu Ausstellungen zusammengestellt, so dass interessierte Institutionen diese entleihen konnten. Auf diese Weise sollte das Wandermuseum ein Multiplikator ästhetischer Überzeugungen sein: „Überhaupt, meine ich, sollten die Museen nicht Oasen in der Wüste unserer modernen Städte sein, sondern ein frischer Quell, dessen Wellen das ganze Leben reinigend und erfrischend überströmen.“⁴⁰⁶ Das als Vermittlungsorgan des *Deutschen Werkbundes* fungierende *Deutsche Museum* war im *Museum Folkwang* in Hagen untergebracht. Es wurde 1909 in Frankfurt auf der Jahresversammlung des *Deutschen Werkbundes* gegründet. Die Aufgabe des *Deutschen Museums* war es, „die Kluft, die zwischen den schöpferischen und wirtschaftlichen Kräften bestand, zu überbrücken, Kultur und Geschmack in weiten Kreisen zu verbreiten und Künstler und Produzenten zu gemeinsamem, edlerem Schaffen einander nahe zu bringen“. Das Museum konzentrierte sich auf zeitgenössische Arbeiten.⁴⁰⁷ Als reines Organisationsbüro organisierte es Ausstellungen wie *Die Kunst im Dienste des Kaufmannes*, *Reklamedrucksache*, *Tapeten*, *Frauenschmuck* und *Moderne Keramik* in Museen, Kunstvereinen, Handelskammern und Fachschulen. Diese sollten das Interesse an der Mitarbeit von Künstlern in der freien Wirtschaft steigern. Der Sinn für Qualität sollte bei Herstellern und Verbrauchern geweckt und durch Einflussnahme auf die kunstgewerbliche Massenproduktion das Übel an der Wurzel gepackt werden.⁴⁰⁸ Die Verbreitung von Kunst und Geschmack in weiten Kreisen und die Vermittlung, dass Schönheit kein Luxus oder Vorrecht, sondern eine Möglichkeit für alle ist, gehörten zum Wirkungskreis des *Deutschen Museums*:⁴⁰⁹ „Eine Vermittlungsstelle des *Deutschen Museums* erteilt

⁴⁰⁴ vgl. Storck 1997, S. 26. Zitat: ebd., nach als „Vertraulich!“ gekennzeichnete „Denkschrift über die Organisation und die Arbeit des Deutschen Werkbundes – Ausgearbeitet von der Geschäftsstelle. Genehmigt vom Viererausschuß“, S. 8.

⁴⁰⁵ vgl. Ochs 1995, S. 13-14. Zitat: ebd., S. 14, Anm. 13: nach Bruno Taut, Ein Architekturprogramm, 1918, In: Conrads 1984, S. 38. Neben Max und Bruno Taut gehörten dem Arbeitsrat Erich Mendelsohn und Walter Gropius, Otto Freundlich und Hermann Finsterlin an, von denen sich viele später der *Gläsernen Kette* anschlossen: vgl. Klein-Wiele 2007a, S. 122.

⁴⁰⁶ vgl. Stamm 2001, S. 493. Zitat: ebd., Anm. 4: Karl Ernst Osthaus. Der Folkwang in Hagen. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle [so] für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904. S. 60. Zu ästhetischer Durchdringung: vgl. ebd., Anm. 3. Zur ästhetischen Vorbildfunktion: vgl. ebd., S. 493 und Storck 1984, S. 8-9. Zu Gründung in Frankfurt: vgl. Storck 1997, S. 19. Zur Gründung des Deutschen Museums, als Wandermuseum, in Verbindung zum *Deutschen Werkbund*: vgl. auch Sinzel 2003, S. 14.

⁴⁰⁷ vgl. Storck 1997, S. 19. Zitat: ebd., nach Osthaus, In: Prospekt des deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe Hagen i.W. für die Zeit vom 1. September 1911 bis zum 31. Juli 1912. Zu Geschmackbildung: vgl. auch Funk-Jones 1984, S. 78.

⁴⁰⁸ vgl. Molen 1982, S. 58. Ausstellungen des Deutschen Museums waren u.a.: 1911: August: Köln (Vereinigung für Kunst in Handel und Gewerbe; November: Mannheim (Freier Bund); Dezember: Barmen (Ruhmeshalle); 1912: Januar: Innsbruck (Gewerbeförderungsinstitut; März: Klagenfurt (Gewerbeförderung); Mai: Magdeburg (Kunstgewerbemuseum); September: Münster (Westfälischer Kunstverein); November: Hannover (Verein zur Verbesserung der Frauenbekleidung); 1913: Februar: Erfurt (Kunstgewerbemuseum), März: Dortmund (Magistrat der Stadt); 1914: Februar: Idar (Stadtverwaltung), März: Kiel (Thaulow Museum): vgl. ebd., Anm. 90.

⁴⁰⁹ vgl. Troschke 1997b, S. 361.

kostenlos Auskünfte und Ratschläge in allen Fragen der künstlerischen Veredelung des gewerblichen und merkantilen Lebens. Sie vermittelt zum Zwecke der Erlangung von guten Entwürfen zwischen Produzenten und Künstlern, veranstaltet Preisausschreiben und berät Schaufensterwettbewerbe“.⁴¹⁰ Die Sammlung des *Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe* verstand sich als Sammlung des *Deutschen Werkbundes*, vereinte die wichtigsten Künstler der Organisation und wesentliche Tendenzen der Kunstbewegung vor 1914. Kunsthandwerkliche Einzelstücke wurden neben Serienprodukten, also Luxusartikel neben Waren des täglichen Bedarfs, gezeigt.⁴¹¹ Die „Sammlung [umfasste] über 4.000 Exponate [...] und [gab] einen repräsentativen Überblick über die neueste kunstgewerbliche Produktion“. „Ziel war die Einbindung des Künstlers in die wirtschaftliche Produktion, wobei das Museum als Vermittlungsinstanz zwischen Künstler, Händler und Konsument wirksam werden sollte.“⁴¹² Osthaus begründet die Bedeutung des Kunstgewerbes für das *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe*: „Es entspricht keineswegs mehr dem Stande des heutigen Kunstlebens, dass Gemälde und Skulpturen ein Vorzugsrecht in öffentlichen Galerien geniessen [so]. Seine Sammlung, die das beste [so] vereint, was modernes Kunstgewerbe zu schaffen weiss [so], ist längst zum gefühlten Bedürfnis geworden.“⁴¹³ „Das ständig am Ort bleibende Archiv enthält etwa 3000 mustergültige Drucksachen“, so beschreibt Museumsassistent Fritz Meyer-Schönbrunn 1913 die graphische Abteilung. Die Ausstellungen 1-9 waren zu gleicher Zeit ausleihbar, enthielten 500-600 Drucksachen, 70-100 Verpackungen und 50-70 Plakate von Künstlern wie Bernhard, Behrens, Ehmcke, Löffler, Moser, Niemeyer, Riemerschmid und anderen mehr.⁴¹⁴ Wie die Sammlung des *Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe* zeigt, befindet sich Lauweriks mit seinen Entwürfen für die *Hagener Silberschmiede*, also als Architekt im Bereich des Kunsthandwerkes, neben Henry van de Velde (1863-1957), Peter Behrens (1868-1940), Richard Riemerschmid (1868-1957) oder Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) in bester Gesellschaft. Die Architekten entwerfen jugendstilartige ornamentale Formen, kunsthandwerkliche Einzelstücke, Luxusartikel.⁴¹⁵ Der *Deutsche Werkbund* und sein Organ, das *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe*, brachten „das Mittel für eine fortschrittlichere praktische Umsetzung des Gedankens der Werkkunst in weiterreichende Definitionen und für ein internationales Publikum“. Hans Eduard Linder schrieb in einem Artikel anlässlich der Werkbund-Ausstellung 1917 in Basel: „Baukünstler und Kunstgewerbler werden daher heutzutage nicht mehr voneinander unterschieden, sie werden nunmehr einfach als Werkkünstler bezeichnet... Alle diese Werkkünstler tragen also die Kunst ins Gewerbe. Sie dienen mit ihrer Kunst der Allgemeinheit. Ihr Werk=Schaffen wird zur Werk=Kultur. Sie formen den neuen Stil einer neuen Zeit“.⁴¹⁶

4.2.2.1 **Werkbund-Streit: Künstlerindividualist versus Industriedesigner**

Die Auseinandersetzung zwischen Hermann Muthesius und Henry van de Velde 1914 anlässlich der *Werkbundaussstellung* in Köln gilt als *locus classicus*: „Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier spontaner Schöpfer“. Dagegen war die Wirtschaft und damit „die Notwendigkeit zum Export“ ein „Fluch“, so Van de Velde.⁴¹⁷ Wer hatte mit seinen Geboten die Akzente für die Gestaltung in einem modernen Zeitalter zu setzen, Technologie und Industrie oder die Kunst?⁴¹⁸ Die hitzige Debatte um die Stellung der Künstler in der industriellen Gesellschaft fand ihren Höhepunkt. Muthesius forderte, die künstlerische Gestaltung wirtschaftlichen Erfordernissen unterzuordnen. Die dem *Deutschen Werkbund (DWB)* beigetretenen Künstler erhofften sich durch den Zusammenschluss von Handel und Gewerbe eine größere Verbreitung ihrer Produkte und Ideen und damit mehr Aufträge. Der ursprünglich künstlerische Idealismus wich zunehmend

⁴¹⁰ Funk-Jones 1984, S. 78, zitiert nach Katalog *Deutsches Kunstgewerbe*.

⁴¹¹ vgl. Röder 1997, S. 12.

⁴¹² vgl. Sinzel 2003, S. 14. Zitate: ebd..

⁴¹³ vgl. Heil 1997, S. 314. Zitat: ebd., nach Karl Ernst Osthaus: Kunstgewerbe. Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe (Begründet vom Deutschen Werkbunde und vom Museum Folkwang), In: Die Welt des Kaufmanns, Jg. V, Heft 10, München, Oktober 1909, S. 466-469). Zu Museumsgründung 1909: vgl. auch Molen 1982, S. 57.

⁴¹⁴ vgl. Breuer 1984e, S. 158-159.

⁴¹⁵ vgl. Stein 1997e, S. 274-277.

⁴¹⁶ vgl. ebd., S. 22. Zitate: ebd., zweites Zitat nach Hans Eduard Linder. Kunstgewerbe in der Deutschen Werkbund Ausstellung. In: Illustrierte Zeitung zur Deutschen Werkbund-Ausstellung in der Schweiz. 1917. Leipzig 1917, S. 7.

⁴¹⁷ vgl. Schwartz 1997, S. 409. Zitate: ebd., nach Van de Velde. In: Gegenleitsatz 8. In: Funk 1978.

⁴¹⁸ vgl. ebd., S. 409-412.

wirtschaftlichen und nationalistischen Interessen und damit politischem Machtstreben bestimmter Kräfte im *DWB*. Die sich der Entwicklung im *Werkbund*-Streit entgegen stellenden avantgardistischen Künstler waren in ihrem künstlerischen Selbstbewusstsein stets auf der Suche nach Neuem. Dieses Selbstverständnis reichte von romantischer Verklärung inklusive dem Wunsch nach Lösung sozialer Probleme und der Verbreitung allgemeiner künstlerischer Kultur bis zum elitären Anspruch vom Künstler als Kulturbringer für das Volk. So standen Künstler wie Behrens, Gropius und Taut einseitig wirtschaftlichen Zielsetzungen des *DWB* gegenüber. Das gemeinsame Hauptproblem der Formgebung im frühen industriellen Zeitalter bestand aus dem Widerspruch künstlerischer Freiheit, wie sie ursprünglich für eine kleine Gruppe von reichen Auftraggebern noch möglich war, auf der einen Seite und aus der mit der Massenproduktion verbundenen Typisierung auf der anderen Seite. „Die Kunst soll nicht mehr Genuß [so] Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein.“⁴¹⁹ Wie die Existenz des *Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe* deutlich macht, war es Osthaus' Anliegen, „den Künstler in eine moderne kapitalistische Ökonomie zu integrieren. Seine „Protegés“, zu denen auch Lauweriks zählte, waren von Aufträgen aus Industrie und Handel nicht weniger abhängig als irgendein anderes Künstlermitglied des *Werkbundes*. 1908 schrieb Muthesius: „Jede Stilentwicklung ist auf die *persönliche* Arbeit und die individuelle Schöpfungskraft eines oder einer Reihe von Künstlern zurückzuführen“. Die ausgestellten Objekte sprachen eine „eigene künstlerische Sprache“. Auf der *Deutschen Gewerbeausstellung* in Dresden 1906 sollten neuartiger Weise nur solche Objekte und Ensembles akzeptiert werden, die nach Entwürfen eines namhaften Künstlers angefertigt worden waren. Diese trugen an erster Stelle den Namen des Designers und darunter den der ausführenden Firma. Es ging darum, wie die Leistungen der Künstler in Bezug auf die ausgestellten Arbeiten angemessen eingeordnet werden sollten. Die ausführenden Firmen bzw. Werkstätten bestanden „aus kunstgewerblichen Fabrikanten, Händlern und Handwerkern, also aus den materiellen Produzenten im Gegensatz zu den intellektuellen Produzenten“. Dem Künstler sollte ein gewisser Anteil am Erfolg gesichert werden, schließlich war er geistiger Schöpfer der ausgeführten Gegenstände. Muthesius verglich die Arbeit des Kunstgewerblers mit der eines Verfassers. Er verstand den Designer als einen Autor oder Urheber. Auch wenn eine Arbeit eines Künstlers von einer anderen Partei ausgeführt und verkauft wurde, bestand ein Recht des Autors, im Zusammenhang mit seiner Arbeit genannt zu werden. Das Gesetz achtete kunstgewerbliche Gegenstände zwar als geistiges Eigentum, erkannte aber ihre Gestalter nicht als Autoren an:⁴²⁰ „Der *Musterschutz*, dem diese Güter unterlagen, betrachtete den Vorgang des Entwerfens als zur Ware gewordene, entfremdete Arbeit. Sowohl die Arbeit als auch ihre Früchte gehörten dem Käufer. Entwürfe, die im Auftrag oder in einem Angestelltenverhältnis für eine produzierende Firma angefertigt wurden, waren das Eigentum der Firma, die als Urheber angesehen wurde“.⁴²¹ 1907 trat ein neues Urheberrecht in Kraft: „§ 1. Die Urheber von Werken der bildenden Künste und der Photographie werden nach Maßgabe dieses Gesetzes geschützt. § 2. Die Erzeugnisse des Kunstgewerbes gehören zu den Werken der bildenden Künste. [...] Als Werke der bildenden Künste gelten auch Entwürfe für Erzeugnisse des Kunstgewerbes“.⁴²² Trotz der Erweiterung des Kunstbegriffes war nicht wirklich geklärt, was unter „Kunst“ zu verstehen war. Das Urheberrecht verankerte die „Individualität des Schöpfers“ als maßgebendes Merkmal der Kunst.⁴²³ Folglich definierte sich der Künstler über Individualität. Mit dem neuen Urheberrecht war das künstlerische Kapital geschützt und die Verwertung war dem Künstler zu eigenen Gunsten vorbehalten. Was stattdessen geschah: „Obrist wird vergessen, van de Velde bestohlen und Behrens ausgenützt [...] während die Industrie ihren Freibeuterzug vollführt“.⁴²⁴ Entwürfe und Gestaltungen wurden leicht verändert verwendet oder sogar direkt kopiert. Der mangelnde Urheberschutz brachte die Künstler um die Früchte ihrer Arbeit durch folgende Klausel: [§ 16] „Die freie Benutzung eines Werkes ist zulässig, wenn dadurch eine eigentümliche Schöpfung hervorgebracht wird.“⁴²⁵ Die Lösung dieses Dilemmas sollte „Typisierung“ heißen. Über die Einführung von Marken, die den Hersteller benannten, sollte es den Produzenten gelingen, den traditionellen Händlern die Kontrolle über den

⁴¹⁹ vgl. Ochs 1995, S. 123-124. Zitat: ebd., S. 124, Anm. 25: Arbeitsrat für Kunst, 1987, S. 29: Bruno Taut, Architekturprogramm, Dez. 1918.

⁴²⁰ vgl. Schwartz 1997, S. 409-412. Zitat: ebd.. Zu Lauweriks als Protégé von Osthaus: Ergänzung durch Autorin.

⁴²¹ Schwartz 1997, S. 412.

⁴²² vgl. ebd., S. 413. Zitat: ebd., nach Daude 1907.

⁴²³ vgl. ebd., S. 413. Zitat: ebd., nach Osterrieth 1996, S. 126.

⁴²⁴ vgl. ebd., S. 414. Zitat: nach Karl Scheffler: Eine Bilanz. In: *Dekorative Kunst*, 6, Nr. 7. 1903, S. 252-253.

⁴²⁵ ebd., S. 414, zitiert nach Daude 1907, S. 37.

Markt zu entreißen. Dank der Werbung suchten Konsumenten nun nach bestimmten Marken.⁴²⁶ Die beiden Optionen Individualität und Type bedingten sich gegenseitig: die Type konnte nur als Individuum existieren.⁴²⁷ Der Künstler wurde zum angestellten Industriedesigner,⁴²⁸ „der Künstlernaame wird zum Markenzeichen“.⁴²⁹

Die kritische Theorie des Warenschönen brachte Einschränkungen mit sich: Das Warenschöne reduzierte den Gebrauchsgegenstand auf den bloßen Schein seines Gebrauchswertes, s.d. das Äußere versprach, was das Objekt im Gebrauch nicht halten konnte. Zudem wirkte die Schönheit nur insofern, als sie den Käufer zum Kauf anregte, s.d. das Äußere ihm Angenehmes, Wertvolles und Prestige versprach. Schließlich modellierte das Schöne in der Ware die Sinne des Käufers: „Geprägt durch den schönen Schein der Ware erwartet der Käufer vom Gebrauchsgegenstand nur noch, was das Warenschöne versprechen, aber nicht halten kann, um ihn so in einen endlosen Kreis von Erwartungen und Enttäuschungen und neuen, wieder enttäuschten Erwartungen einzuspinnen – zum Leid des Käufers, zum Glück des Verkäufers. Alles das hängt am Begriff ‚Warenästhetik‘“. Die Annahme, dass sich das Schöneren von zwei in Preis, Funktion und Qualität vergleichbaren Produkten besser verkaufen ließ, bewahrheitete sich nicht. Während „besser verkaufen“ in seiner Bedeutung klar war, blieb aber unklar, was das „schönere“ Produkt ausmachte außer der besseren Verkäuflichkeit. Der Entwerfer war hier schlicht der „Produzent und Regisseur“ der schöneren und damit besser verkäuflichen Ware, „von der aber nur sicher ist, sie ist neu“.⁴³⁰ Stellte ein Künstler Dinge in einer gewissen Privatheit her, konnten sich Ideen jenseits vom Verkaufszwang des Marktes entwickeln. Hier galt nicht der Warencharakter der Gebrauchsgegenstände, sondern das Bedürfnis desjenigen, der sie herstellte, herstellen ließ oder sie benutzte. Der Designer stand auf der Grenze zwischen dem neuen Kunsthandwerker und dem sich entwickelnden Künstler-Ingenieur.⁴³¹

4.2.3 Staatliches Handfertigkeitsseminar und Hagerer Silberschmiede

Ein Erlass des Preußischen Kulturministeriums von 1905 lautet: „Der Unterricht in Lehrwerkstätten wird das Mittel an die Hand geben, dem Schüler die notwendigen Beziehungen zwischen Werkstoff und Form nachdrücklich zum Bewusstsein zu bringen und ihn dazu zu erziehen, seinen Entwurf sachlicher, wirtschaftlicher und zweckmäßiger zu entwickeln. [...] Auch rein künstlerisch wird die Werkstätte wertvolle Anregungen vermitteln können, die sich statt auf äußerlich übermittelte Formen, auf die durch die eigene Tätigkeit gewonnene Einsicht in die Gestaltungsmöglichkeiten des Materials gründen“.⁴³² 1908 sah das Preußische Kultusministerium für mittlere und höhere Schulen Handfertigkeitsunterricht vor. Im Rahmen der Lehrerausbildung sollten sich hierzu Lehrer in ein bis zwei Jahren Fortbildung mit elementaren Arbeitsweisen in verschiedenen Materialien vertraut machen. „Der Staat hat sich entschlossen, für den westlichen Teil der Monarchie in Hagen i.W. Kurse zur Ausbildung von Lehrern für den Handfertigkeitsunterricht einzurichten, wie solche in Berlin bereits [...] bestehen. Der erste [...] Kursus soll demnächst in [...] der Stadt Hagen [...] beginnen. [...] Der Direktor der Bibliothek der Kunstgewerbeschule in Berlin, Prof. Jessen, wird über die Aufgaben des Knabenhandfertigkeits-Unterrichts sprechen, der Leiter der Hagerer Kurse, Architekt Lauweriks, wird über den Stand des Handfertigkeitsunterrichts in den *Vereinigten Staaten von Nordamerika* berichten [...]“.⁴³³ 1909 wurde auf Betreiben von Karl Ernst Osthaus vom preußischen Kultusministerium in Hagen ein *Staatliches Handfertigkeitsseminar* zur künstlerischen Fortbildung von Lehrern für den *Handarbeitsunterricht an Knabenschulen* eingerichtet.⁴³⁴ Für die kulturpolitische Arbeit von Osthaus bildete das staatliche Handfertigkeitsseminar als drittes seiner Art in Deutschland – nach Berlin und Leipzig – einen wichtigen Meilenstein.⁴³⁵

Der Unterricht in handwerklichen Kursen mit verschiedenen Materialien wie Holz, Metall, Keramik oder Papier sollte Lehrern in entweder einjährigem Ganztags- oder zweijährigem Halbtagsunterricht

⁴²⁶ vgl. ebd., S. 417.

⁴²⁷ vgl. ebd., S. 423.

⁴²⁸ vgl. Gronert 1984, S. 116.

⁴²⁹ Funk-Jones 1984, S. 67.

⁴³⁰ vgl. Gronert 1984, S. 96. Zitate: ebd..

⁴³¹ vgl. ebd., S. 101-102.

⁴³² vgl. Sinzel 2003, S. 49. Zitat: ebd..

⁴³³ vgl. ebd., S. 48. Zitat: ebd., nach Einladung zur Eröffnung des Seminars.

⁴³⁴ vgl. Ochs 1995, S. 61-62 und Anm. 17. Zu nach 2 Jahren Verhandlung von Osthaus: vgl. Sinzel 2003, S. 45.

⁴³⁵ vgl. Molen 1982, S. 56.

ermöglichen, selbständig produktiv in werkstattmäßigem Unterricht zu gestalten und die Fähigkeit vermitteln, Schülern die künstlerische Seite des Faches nahe zu bringen.⁴³⁶ Als Peter Behrens aus der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule ausscheidet, nimmt Lauweriks das Angebot der Direktorenstelle des neugegründeten Hagener Handfertigkeitsseminars an,⁴³⁷ ihm wurde die Leitung der Kurse übertragen. Im Hagener Tagesblatt vom 17.9.1909 heißt es: „Lauweriks ist Holländer und wird von seinen Landsleuten als einer der hervorragendsten Architekten geschätzt [...]. Mit ihrem neuen Direktor gewinnt die Stadt Hagen einen Architekten, der die Theorie der Proportionen arithmetischer sowohl wie geometrischer Art wieder aufgegriffen hat [...] Er hat diese Theorie zu einem vollkommen abgerundeten System ausgebildet und wird als höchste Autorität anerkannt von allen Architekten, welche die Entwürfe für diese Arbeiten auf arithmetisch-geometrischer Grundlage ausführen.“⁴³⁸ Von Oktober bis Dezember 1909 unternahm Lauweriks im Auftrag des Ministeriums eine Studienreise nach Amerika, wo er sich über die neuesten Entwicklungen in der Kunsterziehung informierte. Nach seiner Rückkehr stellte Lauweriks für die Klasse für Metallarbeiten Frans Zwollo, für die Keramik-Klasse Bert Nienhuis und für das Entwurfszeichnen Fritz Kaldenbach ein. Den Unterricht in Holzverarbeitung leitete Lauweriks. Die Kurse begannen im April 1910. Fritz Kaldenbach wurde zum Oktober 1911 als Mitarbeiter (1911-1914) im Büro von Lauweriks und als Lehrer im Handfertigkeitsseminar eingestellt. Im westlichen Preußen war dieses Handfertigkeitsseminar die einzige Schule dieser Art. Die Handfertigkeitskurse in Berlin und in Leipzig waren dagegen theoretisch ausgerichtet. Die zeitweilige Bedeutung der Hagener Schule war durch die Arbeit von Lauweriks geprägt und verfiel nach dessen Rückkehr in die Niederlande 1916 rasch. Die Schule bestand bis in die 30er Jahre.⁴³⁹

Ausstellungen des *Deutschen Museums* präsentierten die Arbeiten des Handfertigkeitsseminars. In seinem Unterricht entstanden Möbel in schlichten Formen.⁴⁴⁰ Zu den Fächern gehörten Entwerfen und Zeichnen in Raum- und Flächenkunst, Hammer-, Montier- und Treibarbeiten in Metall, Tischlerei, Modellieren und Fertigung in verschiedenen Materialien und Papparbeit.⁴⁴¹ Schwerpunkt des Unterrichts lag auf der künstlerischen Unterweisung durch Lauweriks in Holzschnitzen und in *Entwerfen nach System*.⁴⁴² Die Lehrer sollten in ihrer Ausbildung befähigt werden, „nach modernen Grundsätzen den Handfertigkeitsunterricht an Knabenschulen aller Art so zu erteilen, dass die Schüler ein lebhaftes Gefühl für das Gute und das Schlechte aller Dinge, die sie im Alltag umgeben, erhielten und [...] einfache Geräte selbst zu entwerfen und sachgemäß und schön herzustellen“.⁴⁴³ Der Verkauf der hergestellten Objekte sollte Arbeiten in den Alltag integrieren und diesen somit beleben. Das *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe* fungierte mit seinen Wanderausstellungen als Vermittlungsinstanz.⁴⁴⁴ Ein Zeitungsartikel von 1912 hebt die Vorzüge des Hagener Seminars hervor: „Wohl hatte auch das Leipziger Seminar die gleichen Dienste leisten wollen [...] Daß die Hagener Schule nicht ins Fahrwasser der Leipziger geriet, verbürgten Lauweriks und Zwollo, Männer, die von Anfang an zu den berufenen Führern gehörten, die unserem Kunstgewerbe neue Bahnen wiesen“.⁴⁴⁵ Die unter der Leitung von Lauweriks im Handfertigkeitsunterricht entstandenen Arbeiten zeugen „von der konsequenten Anwendung seines geometrisch-arithmetischen Verfahrens“, des Maßsystems.⁴⁴⁶ Erfolgsmeldungen förderten die Nachfrage, so dass das Seminar bereits im ersten Jahr einen zusätzlichen Nebenkurs einrichten musste.⁴⁴⁷ Einige Produkte des Handfertigkeitsseminars reisten im Rahmen der Ausstellung *Kunst und Schule* nach Köln, Berlin und Hamm. 1912 wurden Hagener Arbeiten auch im *Berliner*

⁴³⁶ vgl. Ochs 1995, S. 62 und Anm. 18.

⁴³⁷ vgl. Sinzel 2003, S. 44. 1909 beauftragt das preußische Kulturministerium (durch Vermittlung von Osthaus und Behrens) Lauweriks mit der Leitung des *Staatlichen Handfertigkeitsseminars* in Hagen: vgl. Zwollo 1972a, S. 99-101.

⁴³⁸ vgl. Ochs 1995, S. 62. Zitat: ebd., Anm. 20: Stressig 1971, S. 423, nach *Hagener Tageblatt* vom 17.9.1909. Zitat auch: Sinzel 2003, S. 18. Zitat von Osthaus im *Westfälischen Tageblatt*: vgl. ebd., S. 16.

⁴³⁹ vgl. Ochs 1995, S. 62. Zu den Lehrern: vgl. auch Zwollo 1972a, S. 101 und Sinzel 2003, S. 50. Zur theoretischen Ausrichtung in Berlin und Leipzig: vgl. auch Sinzel 2003, S. 49 und Troschke 1997a, S. 343. Zur Studienreise: vgl. auch Sinzel 2003, S. 48. Offizielle Eröffnung war am 15.1.1910: vgl. ebd. Zur Einstellung von Kaldenbach 1911-1914: vgl. Ochs 1995, S. 59-60.

⁴⁴⁰ vgl. Ochs 1995, S. 63. Zu Schülerarbeiten des Handfertigkeitskurses: vgl. ebd., Anm. 27: Funk-Jones 1987, S. 121-122, Abb. 167-170.

⁴⁴¹ vgl. Troschke 1997a, S. 344-345 und Sinzel 2003, S. 50-51.

⁴⁴² vgl. Sinzel 2003, S. 51 und Troschke 1997a, S. 346. Neben der für Lehrer kostenlosen Ausbildung existierte für Laien und Hagener Kinder gegen eine geringe Unterrichtsgebühr die Möglichkeit, Einblick in handwerkliche Praktiken zu erlangen. Materialkosten waren von allen Teilnehmern zu übernehmen: vgl. ebd., S. 345. Zur Vermittlung des Entwurfssystems als Methode: vgl. ebd., S. 343 und Sinzel 2003, S. 50.

⁴⁴³ vgl. Troschke 1997a, S. 343. Zitat: ebd..

⁴⁴⁴ vgl. Sinzel 2003, S. 52.

⁴⁴⁵ vgl. ebd., S. 50. Zitat: ebd..

⁴⁴⁶ vgl. Troschke 1997a, S. 347 und Sinzel 2003, S. 51. Zitat: ebd.. Zur Anwendung und Vermittlung des Maßsystems: vgl. ebd., S. 51 und 60.

⁴⁴⁷ vgl. Troschke 1997a, S. 350.

Kunstgewerbemuseum und 1913 im *Kunstgewerbemuseum Hamburg* gezeigt. Die wirtschaftlichen Schläge des *Ersten Weltkrieges* wirken sich auch auf das Handfertigkeitssseminar aus: 1916 kehrt Lauweriks nach Amsterdam zurück, Thorn Prikker übernimmt das Seminar kommissarisch, in den dreißiger Jahren löst es sich schließlich auf.⁴⁴⁸

Auf Initiative von Frans Zwollo sen. (1872-1945) gründete Karl Ernst Osthaus 1910 die *Hagener Silberschmiede*. Als Lauweriks im Herbst 1909 Zwollo fragte, ob er nicht als Lehrer für Metallarbeiten am *Hagener Handfertigkeitssseminar* tätig werden wolle, schlug Zwollo die Gründung einer wahrhaft kunstgewerblichen Werkstätte für künstlerische Metall-Arbeit vor. Erst fast drei Monate später stimmte Osthaus nach einem Besuch in Zwollos Atelier dessen Vorschlag zu: „Ich habe mich entschlossen, das Werkstätten-Unternehmen (...) mitzumachen“.⁴⁴⁹ Von 1910-1914 war Zwollo als Lehrer für Metallarbeit am *Königlich preußischen Handfertigkeitssseminar* angestellt. Darüber hinaus leitete er die *Hagener Silberschmiede*, welche Teil der umfassenden kulturpolitischen Arbeit von Osthaus (1874-1921), Besitzer des *Folkwang-Museums* Hagen und einer der aktivsten Förderer der Kunst und des Kunsthandwerks seiner Zeit war. Osthaus schreibt in einem Brief an den Künstler Rudolf Alexander Schröder (1878-1962): „Vor kurzem habe ich mit dem Ihnen vielleicht bekannten vorzüglichem Amsterdamer Silberschmied Frans Zwollo eine Silberschmiede in Hagen gegründet. Unsere Absicht ist, von unseren besten Künstlern entworfene Geräte in Treib- und Ciselier-Arbeit [so] vollendet auszuführen und dadurch in Deutschland ein Institut zu schaffen, das etwas der *Wiener Werkstätte* gleichartig werden soll.“⁴⁵⁰ Auf Vorschlag von Lauweriks holte Osthaus den ausgezeichneten Kunsthandwerker Zwollo nach Hagen zwecks Ausführung der Entwürfe höchstgeschätzter Künstler. Das Werkstattunternehmen der *Hagener Silberschmiede*, für das Lauweriks die meisten Entwürfe fertigte, sollte vor allem Zwollos finanzieller Absicherung dienen. Osthaus machte sein finanzielles Engagement von der weitgehenden Kontrollmöglichkeit der künstlerischen Qualität abhängig. Ursprünglich war Zwollo für die künstlerische Leitung vorgesehen. Osthaus überträgt diese dann an Lauweriks.⁴⁵¹

Die Silberschmiede befindet sich in einer Zeit, in der handwerkliche Schmiedearbeiten dem maschinellen Stanzverfahren fast völlig gewichen sind. Formen und Ornamente, die nach historischen Formen kopiert wurden, suchten in der maschinellen Herstellung das Gepräge echter Arbeit. Die *Hagener Silberschmiede* war „an die Organisationsstrukturen kunsthandwerklicher Werkstätten, die im Zuge der Reformbewegung in Wien, München und Hellerau [...] entstanden waren“, angelehnt⁴⁵² und dem *Deutschen Museum* angegliedert.⁴⁵³ Osthaus behielt sich die alleinige kaufmännische Leitung vor und sah sich als letzte entscheidende Kontrollinstanz. In dieser Funktion wollte er auch „über die Art der auszuführenden Gegenstände hinsichtlich des Materials und des Gebrauchswerts“ entscheiden dürfen.⁴⁵⁴ Als Lehrer und technischer Leiter der Kurse und der Schmiede wurde Zwollo herangezogen.⁴⁵⁵ Entgegen der ursprünglichen Absicht, „Entwürfe von Behrens, Endell, Ehmcke, Rudolf Alexander Schröder und Lauweriks“ umzusetzen, wurden die meisten Objekte von Lauweriks entworfen. Einige Ausführungen erfolgten darüber hinaus für Fritz Helmuth Ehmcke, Rudolf Alexander Schröder, Friedrich Hermann Ernst Schneider und Hans Keller. Lauweriks stieg rasch zum Star-Designer auf.⁴⁵⁶ Primär wurden Silber, daneben Gold, Tombak, Messing und „kostbare Halbedelsteine“ verarbeitet. Hochwertige Materialien sollten Osthaus zufolge der „Verwilderung der deutschen Metallkunst“ entgegenwirken: „Die deutsche Schmuckindustrie besitzt in den Steinschleifereien zu Oberstein einen wichtigen Stützpunkt.“

⁴⁴⁸ vgl. Zwollo 1972a, S. 101.

⁴⁴⁹ vgl. Troschke 1997b, S. 358. Zitat: Molen 1982, S. 54-55, Anm. 86: Brief von Osthaus oder Mitarbeiter an Prof. Ehrenberg vom 25.9.1912, Münster, KEO-Archiv, A 979/31.

⁴⁵⁰ vgl. Molen 1982, S. 53. Zitat: ebd., Anm. 82: Brief vom 12.3.1910, KEO-Archiv, P 125.

⁴⁵¹ vgl. ebd., S. 57. Osthaus wirft Zwollo vor, dass dieser auf Osthaus' Kosten Objekte nach eigenen Vorstellungen fertigte: vgl. ebd., Anm.89: Brief vom 30.3.1912, KEO-Archiv, F1 820/26. Zur künstlerischen Leitung: vgl. auch Troschke 1997b, S. 358-359, Molen 1982, S. 54-55 und Sinzel 2003, S. 59-60.

⁴⁵² vgl. Troschke 1997b, S. 358. Zitat: ebd..

⁴⁵³ vgl. ebd., S. 361. Osthaus stellte der Silberschmiede 14.000 Mark, davon 4.000 Mark für die Beschaffung von Materialien und Werkzeugen, 6.000 Mark für die Hilfskräfte und 4.000 Mark als Gehalt für Zwollo: vgl. ebd., S. 358.

⁴⁵⁴ vgl. ebd., S. 358-359. Zitat: ebd..

⁴⁵⁵ vgl. Molen 1982, S. 54-55. Vgl. hierzu Brief von Osthaus oder Mitarbeiter an Prof. Ehrenberg vom 25.9.1912, Münster, KEO-Archiv, A 979/31. Zu technische Leitung: vgl. auch Sinzel 2003, S. 59-60.

⁴⁵⁶ vgl. Molen 1982, S. 54. Zitat: ebd., Anm. 83: KEO-Archiv, Hagen F1 794/2. Zu Ausführungen von Arbeiten bestimmter Künstler: vgl. auch Troschke 1997b, S. 359 und vgl. Molen 1982, S. 54-55. Ausführung auch nach Entwurf von Czeschka: vgl. ebd.. Zu Großteil nach Entwurf von Lauweriks: vgl. Sinzel 2003, S. 59-60. Zu Stardesigner: vgl. ebd., S. 59. Vmtl. wurden nicht alle Entwürfe von Lauweriks umgesetzt: vgl. Röder 1997, S. 13-14.

Schönfarbige Edel- und Halbedelsteine haben in letzter Zeit die ausschließliche Wertung der Diamanten und der ihnen an Kostbarkeit nahe stehenden Steine erschüttert. Man scheut sich nicht mehr[,] kostbare Metalle mit billigen Steinen zu zieren“.⁴⁵⁷

Die Werkstatt der Silberschmiede befand sich in einem Raum des Handfertigkeitsseminars in Hagen. Der Unterricht der Schmiede wurde an zwei Tagen in der Woche von neun bis zwölf Uhr für mindestens ein halbes Jahr erteilt.⁴⁵⁸ Am Unterricht der Schmiede nahmen junge, noch weithin unbekannte Künstler teil.⁴⁵⁹ Der Unterricht erfolgte in erster Linie als Ergänzung des pädagogischen *Handfertigkeitsseminars*, denn „Bei der Berufung von Lehrern fiel der Umstand erschwerend ins Gewicht, dass die Kurse nur eine nebenamtliche Tätigkeit verlangten. Es musste den Künstlern, die hier lehrten, auch eine auskömmliche Beschäftigung neben ihrer pädagogischen Tätigkeit gesichert werden. Hierzu verhalf Osthaus“.⁴⁶⁰

Osthaus wollte im Rahmen seiner „Kunstmission“ – der ästhetischen Durchdringung aller Bereiche des menschlichen Lebens“ die Produkte der Silberschmiede seriell herstellen lassen. Er vertrat die Auffassung, „dass künstlerisch gestaltete Gegenstände allein über die Anschauung ästhetisch wirksam werden könnten und auf diesem Weg zur Kultivierung der Lebensumstände beitragen“. Deswegen sollten mittels Massenfabrikation „schöne Formen in jedes Haus“⁴⁶¹ gebracht werden. Er wollte unter anderem am Beispiel der Silberschmiede mittels einzelner exklusiver Arbeiten ein neues Bewusstsein für moderne Kunst schaffen: „Unsere Absicht ist, von unseren besten Künstlern entworfene Geräte in Treib- und Ciselier-Arbeit vollendet auszuführen und dadurch in Deutschland ein Institut zu schaffen, das etwa der *Wiener Werkstätte* gleichartig werden soll“.⁴⁶² Die pädagogische Idee von der Vermittlung des Sinns für Qualität schlägt sich in der 1912 von Osthaus formulierten Aufgabenstellung der *Hagener Silberschmiede* nieder: „Sie ist gegründet zur Veredelung der durch die industrielle Stanzfrage in der Form verwilderten deutschen Metallkunst“.⁴⁶³ Osthaus schreibt: „Die Kunst, edle Metalle zu hämmern und zu schmieden, war im 19. Jahrhundert dem maschinellen Stanzverfahren fast ganz gewichen. Formen und Ornamente, die immer das Gepräge echter Arbeit suchten, entarteten bei dieser Herstellungsart mehr und mehr. Die neue Bewegung erstrebte ein doppeltes Ziel. Einmal suchte sie Formen zu schaffen, die dem neuen Herstellungsverfahren entsprachen, dann aber beschränkte sie die Gewaltherrschaft der Maschine und setzte die Handarbeit wieder in ihr Recht.“⁴⁶⁴ Osthaus legte großen Wert auf den kommerziellen Erfolg der Schmiede auf der einen Seite und auf die Etablierung „moderne[r]“ Erzeugnisse in privaten Wohnstuben als Keimzelle der neuen Kultur auf der anderen Seite. Nach seiner Meinung musste „die bildende Kunst [...] angewandte Kunst werden, angewandt auf das Leben, aus dem ihr Geist entflohen war“. Kunst sei, so Osthaus, „keine Klassenfrage, sondern eine Frage des Volkes“. So vereinbarte Osthaus sogar Ausnahmen von den üblichen Verkaufsgepflogenheiten: „Was den Verkauf der Sachen anbelangt, so dürfen dieselben nicht direkt aus der Ausstellung [Metallwaren-Wanderausstellung] verkauft sondern müssen nachbestellt werden, ausgenommen sämtliche Arbeiten der Hagener Silberschmiede“.⁴⁶⁵ Für den 5. Juli 1914 charterte Osthaus als Vorstandsmitglied anlässlich der Eröffnung der Werkbundaustellung in Köln-Deutz einen Sonderzug. Dieser brachte die Werkbundprominenz von Köln nach Hagen, wo Osthaus seinen Gästen die regionalen Errungenschaften präsentierte.⁴⁶⁶

In der Ausstellung *Metallarbeiten*, die von 1911-1914 durch Deutschland und Österreich führte, zeigte Osthaus Arbeiten der *Hagener Silberschmiede* an zentraler Stelle neben denen der *Wiener Werkstätte* und Henry van de Velde. Osthaus erklärte seine Zielsetzungen im Vorwort des Kataloges der großen Wanderausstellung *Deutsches Kunstgewerbe*, die vom *Deutschen Museum* unter

⁴⁵⁷ vgl. Troschke 1997b, S. 358-359. Zitat: ebd., nach Brief von Osthaus vom 24.4.1914. Zu Edelsteinen: vgl. auch Molen 1982, S. 60.

⁴⁵⁸ vgl. Zwollo 1972b, S. 104, Sinzel 2003, S. 60 und Troschke 1997b, S. 358-359.

⁴⁵⁹ vgl. Sinzel 2003, S. 60.

⁴⁶⁰ vgl. Troschke 1997b, S. 358. Zitat: ebd., nach Fritz Meyer-Schönbrunn: Die Hagener Silberschmiede. In: Die Kirche, Heft 10, 1913. Zu Osthaus' Absicht der Sicherung des Lebensunterhaltes der Künstler Zwollo und Lauweriks: vgl. auch Molen 1982, S. 55-56.

⁴⁶¹ vgl. Troschke 1997b, S. 362. Zitate: ebd., nach Osthaus: Vorwort zur Ausstellung des *Deutschen Museums* in der Neuen Freien Volksbühne, Berlin 1915.

⁴⁶² vgl. ebd., S. 358. Zitat: ebd., nach Osthaus, Brief vom 12.3.1910.

⁴⁶³ vgl. Molen 1982, S. 58. Zitat: ebd., S. 54-55, Anm. 86: Brief von Osthaus oder Mitarbeiter an Prof. Ehrenberg vom 25.9.1912, Münster. KEO-Archiv, A 979/31.

⁴⁶⁴ vgl. ebd., S. 58. Zitat: ebd., Anm., 93: Osthaus nach Ausstellungskatalog Newark etc. 1912, S. 78. Zu Silberschmiede als kunstgewerbliche Werkstätte: vgl. Sinzel 2003, S. 59.

⁴⁶⁵ vgl. Troschke 1997b, S. 360. Zitate: ebd., nach Osthaus, Brief an Zwollo vom 6.1.1910.

⁴⁶⁶ vgl. Stamm 2001, S. 495.

Mitwirkung des *Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* in Wien zusammengestellt wurde und von April 1912 bis April 1913 auch durch die USA wanderte. Die *Hagener Silberschmiede* war mit Arbeiten nach Entwürfen von Lauweriks, Schneider und Zwollo vertreten.⁴⁶⁷ Die Arbeiten der Silberschmiede wurden vom *Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe* unter anderem in Mannheim, Köln und Münster ausgestellt. Zusätzlich schickte Osthaus repräsentative Werke zu allen großen Ausstellungen der Zeit: dem *Sonderbund*, dem *Werkbund* und den *Weltausstellungen*. Darüber hinaus präsentierte die *Hagener Silberschmiede* Arbeiten in einer ständigen Ausstellung in der Kampstr. 22 in Hagen. Auf der *Weltausstellung* in Brüssel und auf der *Sonderbundaustellung Westdeutscher Künstler* von Juli bis Oktober 1910 in Düsseldorf wurden erste Arbeiten der *Silberschmiede* auch nach Entwürfen von Lauweriks vorgestellt.⁴⁶⁸ In Brüssel präsentierte sich die *Silberschmiede* im Silberraum der deutschen Sektion in einer Vitrine.⁴⁶⁹ Weitere Ausstellungen waren die *Weihnachtsausstellung* in Hagen, 13 Wanderausstellungen des *Deutschen Museums*, die *Sonderbundaustellung* in Köln vom 25. Mai bis 30. September 1912 und die *Internationale Ausstellung für religiöse Kunst* vom 4. Mai bis zum 16. Juni 1912 in Brüssel. Die Hagener Arbeiten fanden als „ganz erlesene Stücke“ Anklang.⁴⁷⁰ Sehr erfolgreich war auch die „Amerika-Ausstellung“ 1912-1913 mit Arbeiten von u.a. Lauweriks und Zwollo.⁴⁷¹ Von April bis Oktober 1913 war das *Deutsche Museum* auf der *Weltausstellung* in Gent mit Osthaus als Organisator der Abteilungen „Raumkunst“ und „Kunstgewerbe“ auch mit Arbeiten der *Hagener Silberschmiede* vertreten, die Osthaus in einem Text für die deutsche Presse hervorhebt: „Silber aus der *Wiener Werkstätte* und der *Hagener Silberschmiede* nach Hoffmanns, Czeschkas und Lauweriks' Entwürfen in ganz auserlesenen Stücken“. Von Gent aus gingen die Metallwaren aus der Ausstellung nach Berlin in die *Vereinigten Werkstätten* und nach Hannover in die *Vereinigung zur Verbesserung der Frauenkleidung*. Versuche von Osthaus, den Verkauf der Arbeiten aus der Silberschmiede durch Präsentation dieser als Kommissionsware im *Warenhaus Tietz* in Düsseldorf zu steigern, schlugen fehl.⁴⁷² Auf der berühmten *Werkbundaustellung* 1914 in Köln war die *Hagener Silberschmiede* mit Geräten in Silber und Tombak sowie Schmuck in Silber, Gold und Steinen u.a. nach Entwürfen von Lauweriks und Schröder vertreten.⁴⁷³ Auf dieser letzten großen Ausstellung der *Hagener Silberschmiede* wurde diesen Arbeiten ein eigener *Hagener Raum* gewidmet.⁴⁷⁴ Auf eine Ausstellung 1915 in der *Freien Volksbühne* in Berlin folgte eine letzte Präsentation der Arbeiten 1921 auf der *Gedächtnisausstellung* für Osthaus.⁴⁷⁵ Auf der *Weltausstellung* in Brüssel 1910 erhielt die Silberschmiede die silberne Medaille für ein *Teeservice* nach Entwurf von Lauweriks, in Gent 1913 die goldene Medaille und Lauweriks wurde als entwerfender Künstler mit dem *Diplôme d'Honneur* ausgezeichnet.⁴⁷⁶

Mit Ausbruch des *Ersten Weltkrieges* musste Osthaus die Arbeit der *Hagener Silberschmiede* einstellen: „Einen schweren Verlust bedeutete es für das Hagener Kunstleben, dass die aus [so] Holland gebürtigen Künstler Lauweriks, Zwollo und Nienhuis infolge des Krieges unsere Stadt

⁴⁶⁷ vgl. Molen 1982, S. 58. Die Ausstellung wurde gezeigt: 1912: April: Newark NY (The Newark Museum Association); Mai-Juni: St. Louis (The City Art Museum); Juli-Aug.: Chicago (The Chicago Art Institute); Sep.-Okt.: Indianapolis (the John Herron Art Institute); Nov.-Dez.: Cincinnati (The Cincinnati Museum Association); 1913: Jan.-Feb.: Pittsburgh (The Cornege Institute); März-Apr.: New York (The National Art Club); vgl. ebd., Anm. 91. Zu Arbeiten der *Hagener Silberschmiede*: vgl. ebd., S. 58, Anm. 92. Zu Wanderausstellung mit Arbeiten der *Hagener Silberschmiede*: vgl. auch Sinzel 2003, S. 59.

⁴⁶⁸ vgl. Sinzel 2003, S. 61. Auf der *Sonderbundaustellung* waren laut Katalog der *Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler Düsseldorf 1910* in der Abteilung Kunstgewerbe unter J.L.M. Lauweriks ausgestellt: „No.166 1 Teekanne und No.277/8 2 Silberne Teelöffelchen“; vgl. Molen 1982, S. 60, Anm. 97. Zu Teekanne: vgl. auch Sinzel 2003, S. 61.

⁴⁶⁹ vgl. Molen 1982, S. 60. Gezeigt wurden Arbeiten von Ehmke, „Lauweritz“ [so] und Zwollo: vgl. ebd., Anm. 96.

⁴⁷⁰ vgl. Sinzel 2003, S. 61. Zitat: ebd.. Zu Altargerät bzw. Weihrauchfass und „Hostienschale“ von Lauweriks in Brüssel: vgl. Troschke 1997b, S. 363 und Molen 1982, S. 60. Der Wert der Metallarbeiten war außerordentlich hoch. Nach einem Versicherungsbrief über die Ausstellung „*German Applied Arts*“ in Amerika von 1912-1913, für welche 200 Metallarbeiten aus der Wanderausstellung Nr. 17 zusammengestellt worden sind, belief sich dieser auf 15.000 Mark, 13.000 Mark entfielen auf Silber und Schmuck. Insgesamt war die Ausstellung auf 25.000 – 30.000 Mark geschätzt worden: vgl. Stein 1997b, S. 131. Zu fehlenden Es fehlen Angaben wie Maße, Entwurfsjahr, Signaturen, Material und Beschreibung von Ausstellungsstücken: vgl. Röder 1997, S. 13-14.

⁴⁷¹ vgl. Troschke 1997b, S. 360.

⁴⁷² vgl. Molen 1982, S. 60-61. Zitat: ebd., S. 61, Anm. 98: nach *Neudeutsche Bauzeitung* 9 (1913), S. 601-602 und S. 657-659, KEO-Archiv, 4711.vgl. Molen 1982, S. 61, Anm. 97. Mit der Gründung des *Kunstgewerbehauses* in Hagen 1912 beabsichtigte Osthaus, Arbeiten der Silberschmiede vermarkten zu können. 1914 bemühte sich das *Kunstgewerbehaus* im Namen der *Silberschmiede* um Aufnahme in das *Deutsche Warenbuch*, was fehlte schlug: vgl. Troschke 1997b, S. 360-361 und Sinzel 2003, S. 62.

⁴⁷³ vgl. Troschke 1997b, S. 360.

⁴⁷⁴ vgl. Molen 1982, S. 61. „*Hagener Silberschmiede*. Geräte in Silber und Tombak, Schmuck in Gold, Silber und Steinen. Entwürfe: J.L.M. Lauweriks, R.A. Schröder u.a.“: ebd., Anm. 101: Katalog *Deutsche Werkbund Ausstellung Köln 1914*, S. 64.

⁴⁷⁵ vgl. Troschke 1997b, S. 360.

⁴⁷⁶ vgl. Sinzel 2003, S. 61. Zur Silbernen Medaille: vgl. Molen 1982, S. 54-55. Zusätzliche Information: „für das Service“: vgl. ebd., S. 61, Anm. 100: *Westfälisches Tageblatt* vom 18.10.1913, KEO-Archiv, Kü 474 und Troschke 1997b, S. 363.

verließen. Damit ging zugleich die vom Museum unterhaltene Silberschmiede ein.“ Er verkaufte Gerätschaften und Bestände bis 1918.⁴⁷⁷ Ein beträchtlicher Teil der gefertigten Stück wurde nicht verkauft und verblieb somit im Besitz von Osthaus bzw. seinen Erben. Nach Osthaus' Tod ging der Bestand des *Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe* ins *Kaiser Wilhelm Museum Krefeld*, die Korrespondenz blieb in Hagen im *Karl Ernst Osthaus Museum*.⁴⁷⁸

Die Hagener Silberschmiede war zwar kein wirtschaftlicher Erfolg und bestand nur 4 Jahre, doch ist ihr künstlerischer Einfluss nicht zu unterschätzen. Ihre Erzeugnisse waren auf den wichtigsten Ausstellungen der Zeit zu sehen und wurden mehrfach in der Fachpresse publiziert. Darüber hinaus wirkte die Werkstatt durch ihre Unterrichtsmöglichkeiten fort.⁴⁷⁹

4.2.4 *Haarlemer Schule für Kunsthandwerk und Museum für Kunsthandwerk*

Die niederländischen Produkte des Kunsthandwerks erwiesen sich im internationalen Vergleich als auf besonders niedrigem Qualitätsniveau. Nach der Ausstellung für Nationales Kunsthandwerk in Amsterdam wurde eine Kommission zwecks Analyse und Lösungsfindung gegründet. Gründe wurden in der mangelnden Fachausbildung gesehen, Orientierung fanden die Experten in England.⁴⁸⁰ Ziel war die „Veredelung der Gegenstände des täglichen Gebrauchs mit dem Ziel, den verschiedenen Industriellen die Kräfte zu besorgen, die zu besseren Formen, größerer Farbharmonie und geschmackvollerer Verzierung führen würden.“⁴⁸¹

1879 erfolgte die Gründung der *Haarlemer Schule für Kunsthandwerk, School voor Bouwkunde, Versierende Kunsten en Kunstambachten*, mit dem 1881 angegliederten *Museum für Kunsthandwerk, Haarlems Museum van Kunstnijverheid*. Eduard von Saher (1849-1918) führte die Schule und war Konservator des Museums.⁴⁸² Das *Museum für Kunsthandwerk* in Haarlem sollte mit der Sammlung einen historischen Überblick über das „Ornament in seinen klassischsten Formen“ geben, vor allem Künstlern Kenntnisse vermitteln, damit diese mit dem „Schönheitssinn“ dieser Werke vertraut werden und diesen in eigenen Arbeiten ohne Nachahmung zum Ausdruck bringen konnten. Darüber hinaus sollte das Museum durch Unterricht und reisende Ausstellungen einen Beitrag zur „Entwicklung des Kunstsinns im ganzen Vaterland“ liefern.⁴⁸³ An die Kunstgewerbeschule in Haarlem war das *Koloniaal Museum* angeschlossen, das koloniale Produkte ausstellte, um die Kenntnis über die exotischen Werkstoffe auf anschauliche Weise zu verbreiten.⁴⁸⁴

Die anfänglich als *Zeichenschule für Kunsthandwerk* bezeichnete Schule war auf Zeichenunterricht, speziell auf Ornamentzeichnen und Anwendung des Ornaments in der Architektur, ausgerichtet. Allmählich erweiterte sich der Unterricht nach ausländischem Vorbild auf praktische Kenntnisse in Materialien und Techniken durch Fächer wie Kunst, Baukunde, Bildhauerei, Möbelschreinern und Metallbearbeitung. Ab 1891 zeigten sich diese Veränderungen auch im Namen *Schule für Kunsthandwerk*. Nach 1910 legte die Schule einen größeren Akzent auf die Architektur, der ihr ab 1918 den Namen *Schule für Baukunde, dekorative Künste und Kunstgewerbe* gab.⁴⁸⁵ An dieser Schule lehrten neben Nienhuis (1873-1960) die Theosophen Lauweriks (1900-1904), Zwollo (1897-1907),⁴⁸⁶ De Bazel (1896-1902), Walenkamp (ab Oktober 1902), Herman Hana (1901-1902), Jan Pieter Strijbos (ab September 1900), Klaas van Leeuwen (1898-1904), Chris Lebeau (1904-1914) und Jan de Meijer (ab September 1904). Es wurde vor allem auf den dekorativen Charakter Wert gelegt. Naturstudien dienten als Studienzeichnungen zur ornamentalen weiterführenden Stilisierung. „Das sklavische Kopieren alter Stile hat sich überholt“⁴⁸⁷ heißt es in der Architekturzeitschrift *De Opmerker* 1894, Pflanzenornamente finden mehr und mehr Anwendung. Die Schüler besuchten Ausstellungen und

⁴⁷⁷ vgl. Troschke 1997b, S. 365. Zitat: ebd., nach Bericht über Stand und Verwaltung der Gemeinde-Angelegenheit der Stadt Hagen i.W. für das Geschäftsjahr 1914-18, VII, S. 47. Laut Lieferschein gingen die Arbeiten an das Kunstgewerbehaus in Hagen: vgl. ebd., S. 365.

⁴⁷⁸ vgl. Molen 1982, S. 61.

⁴⁷⁹ vgl. Molen 1982, S. 62. Im KEO-Archiv, V 147, handschriftliche Unterrichtsbedingungen von Zwollo: vgl. ebd., Anm. 103.

⁴⁸⁰ vgl. ebd., S. 26.

⁴⁸¹ vgl. ebd., S. 27. Zitat: ebd., Anm. 28: Enschedé 1927, S. 13.

⁴⁸² vgl. ebd., S. 25. Zur Rolle von Von Saher: vgl. Bax 2006, S. 420.

⁴⁸³ vgl. ebd., S. 27. Zitate: ebd..

⁴⁸⁴ vgl. Bax 2006, S. 421.

⁴⁸⁵ vgl. Molen 1982, S. 29.

⁴⁸⁶ vgl. ebd., S. 25. Zu Lehrzeit Zwollo 1996-1907: vgl. Bax 2006, S. 362.

⁴⁸⁷ vgl. Molen 1982, S. 30. Zitat: ebd., Anm. 39: *De Opmerker* 1894, S. 105f. Zum Lehrstuhl aus namhaften Künstlern: vgl. ebd., S. 34. Zu den theosophischen Lehrkräften und den Lehrzeiten: vgl. Bax 2006, S. 362.

nahmen selbst an einigen sogar mit Erfolg im Ausland teil. Auf der Weltausstellung in Paris 1889 und 1900 errang die Schule je eine Medaille, erst in Silber, dann in Gold. Deutschland diente bereits als hervorragendes Beispiel für Fachunterricht.⁴⁸⁸ Die Kunstgewerbeschule war stark auf das Studium der Ökonomie und Kultur des niederländischen Ost-Indiens (heutiges Indonesien) ausgerichtet und verdankte dieser Ausrichtung ihre Existenzberechtigung. Diese östliche Orientierung passte zu den östlich gefärbten theosophischen Ideen von Helena Blavatsky. Aus Dozentenbestand und Curriculum der *Kunstgewerbeschule* und der *Vahânaschule* kann abgeleitet werden, dass sie gegenseitig als Zweigstellen operierten und sich mitunter ergänzten. Das Ideal des Gesamtkunstwerkes, die für Theosophen sehr bedeutende Gestaltung des gesamten Lebensraumes, wurde nach 1900 an der Kunstgewerbeschule intensiver angestrebt. Ab diesem Jahr wurde die Ornamentabteilung durch baukundige Fächer erweitert. Dazu wurde ‚künstlerische Holzbearbeitung‘ eingeführt, womit die Möbelkunst eine dekorative Dimension erhielt. Es ist anzunehmen, dass ab 1896 auf einen theosophischen Dozenten ein paar hundert Studenten kamen.⁴⁸⁹ Um 1900 waren die Hälfte der Dozenten Theosophen, unter diesen Johannes Smits, Frans Zwollo, Karel de Bazel, Mathieu Lauweriks und Herman Walenkamp.⁴⁹⁰ Ähnlich wie der *Vahânakurs* hat somit auch die *Kunstgewerbeschule* einen theosophischen Einfluss auf die Schüler ausgeübt. Es war möglich, dass Studenten der *Kunstgewerbeschule* in der *Vahânaschule* ergänzend Kurse besuchten.⁴⁹¹ Die *Haarlemer Schule* bildet die Institutionalisierung der Amsterdamer Schulauffassungen, besonders die der Amsterdamer Genossenschaft *A et A*. Mit der Spezialisierung auf eine baukünstlerische Ausbildung wurde die *Haarlemer Schule* zu einer seriösen Konkurrenz von *Voorbereidend Hooger Bouwkundig Onderwijs* (Vorbereitender höherer architektonischer Unterricht, *VHBO*).⁴⁹²

Die *Haarlemer Schule* hatte unter den vergleichbaren Schulen die engsten Beziehungen mit Ost-Indien.⁴⁹³ Im Laufe der 90er Jahre wurde der Einfluss der Kunst aus Ost-Indien noch deutlicher und erlangte 1898 einen Höhepunkt, als Von Saher drei Monate nach Java ging. Er fertigte dort Abgüsse von den Tempeln *Prambanan* und *Borobudur* für die zentrale Kommission der *Weltausstellung* von 1900 in Paris. Die Abgüsse wurden während des ganzen Schuljahres 1898-1899 in Haarlem ausgestellt. Die Ausstellung hatte eine Rekordanzahl von 7878 Besuchern. Das Interesse der Schule an der Kultur von Ost-Indien intensivierte sich nach 1900, was möglicherweise mit Von Saher, dem seit 1900 neuen Direktor des *Koloniaal Museums*, zusammenhing. In den Jahresberichten wird dieses Interesse u.a. in einer Abhandlung über die Kunstentwicklung mit einer umfangreichen Beschreibung des Ursprungs von Symbolen deutlich. Hierzu wurde auf die Veden und den Brahmanismus zurückgegriffen, was auf einen entsprechenden Einfluss der theosophischen Dozenten deutet. Das durch sie angeregte Interesse für indische und indonesische Kunst gipfelte unter anderem in einer Exkursion der höheren Klassen zu der Ausstellung der *Den Haager Vereeniging Oost en West* unter Leitung von Lauweriks.⁴⁹⁴

Die von Indien bzw. Indonesien beeinflussten Avantgarde-Künstler teilt Marty Bax in zwei Gruppen: Die eine Gruppe erkannte die Kultur von Indien bzw. Ost-Indien als einen Unterteil innerhalb eines breiten Interesses für exotische Kulturen an und integrierte überwiegend neue, formale und technische Impulse. Elemente aus Indien wurden mit japanischen Stilelementen und arabischen Einflüssen eklektisch kombiniert. Zu der anderen Gruppe Künstler gehörten die Theosophen und die Künstler, die über die *Theosophische Gesellschaft* mit Indien und anderen asiatischen Kulturen in Kontakt kamen. Diese Künstler wollten die niederländische Kunst nicht nur in formalem Sinn von der Vergangenheit befreien, sondern auch von bestimmtem westlich-kulturellem Denken. Diese Künstler agierten aus der theosophisch begründeten Vorstellung der im *Hindusimus* und *Buddhismus* wurzelnden Kultur, welche mit der von Indien verwandt ist.⁴⁹⁵ Für diese Gruppe Künstler war ein Tempel wie *Borobudur* für das „buddhistische Gesamtkunstwerk“ exemplarisch.⁴⁹⁶

⁴⁸⁸ vgl. ebd., S. 30-31. Trotz hoher Nachfrage nach Fachkräften in Metallbearbeitung und der Bereitschaft von A. Berger, Silberfabrik in Utrecht, eine Lehrkraft mit 50% zu bezuschussen, konnte sich die Schulleitung zunächst nicht durchringen: vgl. Molen 1982, S. 32.

⁴⁸⁹ vgl. Bax 2006, S. 362-363. Schüler der *Haarlemer Kunstgewerbeschule* unbekannt, da Schülerlisten nicht erhalten: vgl. ebd..

⁴⁹⁰ vgl. ebd., S. 499. Zur Mehrheit Theosophen: vgl. auch ebd., S. 362 und 391. Zu theosophischen Dozenten: vgl. ebd., S. 415.

⁴⁹¹ vgl. ebd., S. 363.

⁴⁹² vgl. ebd., S. 501. Zu *VHBO*: vgl. Kapitel 4.2.5.

⁴⁹³ vgl. ebd., S. 420. Zu starker Orientierung auf Ost-Indien: vgl. ebd., S. 415.

⁴⁹⁴ vgl. ed., S. 421 und Anm 239: Jaarverslag Kunstnijverheidsschool 1901. Abhandlung über Ursprünge der Formen und Dekorationen vmtl. von Lauweriks: ebd., Anm. 237 mit Verweis auf Jaarverslagen Kunstnijverheidsschool 1898-1899. Zu *Prambanan* als größte hinduistische Tempelanlage in Indonesien, ca. 18 km von Yogyakarta auf Java: vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Prambanan> [3.1.2014].

⁴⁹⁵ vgl. ebd., S. 425-426. Aufsätze in *Architectura* 1893-1901 zu ost- und westindischer Kunst, darunter *Borobudur*: vgl. ebd., Anm. 246.

⁴⁹⁶ vgl. ebd., S. 426 mit Verweis auf Lauweriks 1898c und Lauweriks 1899a.

4.2.5 *Het Binnenhuis, Vank, A et A und VHBO*

Eine andere Organisation, welche die Verbreitung der theosophischen Kunstgedanken stimulierte, war *Het Binnenhuis*. Dieses Verkaufskollektiv wurde 1900 von Künstlern mit engen persönlichen und beruflichen Bindungen gegründet, von Berlage und Jac. van den Bosch, die es auch leiteten. Von den 39 Mitgliedern waren 15 offizielle Theosophen, weitere 5 Mitglieder waren ehemalige *Vahânakurs*-Schüler. Zusammen bildeten diese Mitglieder eine esoterische Mehrheit.⁴⁹⁷ Renommiertere Künstler wie Lauweriks, de Bazel und Derkinderen haben neben Zwollo für *Het Binnenhuis* in Amsterdam gearbeitet. Die hergestellten Gegenstände hatten wegen der hohen Anforderungen an Material und Bearbeitung einen sehr hohen Preis, so dass sich diese vornehmlich Industrielle, Intellektuelle und Künstler erlauben konnten.⁴⁹⁸

Die 1855 gegründete Amsterdamer Architektenvereinigung *Genootschap Architectura et Amicitia (A et A)* bestimmte die Architekturszene in Amsterdam. 1891 trat auch Lauweriks dieser Vereinigung bei und war zeitweise Vorstandsmitglied. Er wirkte als Redakteur (1893-1901)⁴⁹⁹ und bis 1904 auch in anderen Positionen für ihr 1893 gegründetes Sprachrohr *Architectura*. Walenkamp gestaltete 1894 den Umschlag der Zeitschrift.⁵⁰⁰ Lauweriks, de Bazel, W.C. Bauer, Willem Kromhout und Walenkamp bildeten einen einflussreichen Kern in *A et A*.⁵⁰¹ Viele der theosophischen Künstler aus der *Vahânaloge* hatten mit ihrer Mitgliedschaft in *A et A* eine Basis für die Verbreitung ihrer Ideen geschaffen. 1894 Mitglied der Theosophischen Vereinigung geworden, war Lauweriks der erste Theosoph in der Redaktion von *Architectura*, 1897 waren es bereits drei von acht und 1903 stieg die Anzahl auf fünf von sechs Redaktionsmitgliedern. Im Vorstand von *A et A* lag der Anteil der Theosophen 1897 bei einem, 1903 bei zwei von sieben.⁵⁰² Lauweriks wirkte in dieser *Architectura*-Gruppe als Chef-Ideologe einer neuen Kunstrichtung. In Vorträgen vor *A et A* stellte Lauweriks u.a. theosophische Auffassungen in verhüllten Termini dar.⁵⁰³

Nachdem Lauweriks nach Düsseldorf zog, nahm in *A et A* das Engagement der Theosophen ab. Waren 1903 noch zwei Vorstandsmitglieder von *A et A* Theosophen, war es 1904 nur noch eines und 1909 keines mehr. In der Redaktion von *Architectura* ging der Anteil Theosophen von fünf 1903 auf drei 1904, eines 1907 und kein Mitglied 1909 zurück. In beiden Fällen war der letzte Verbliebene Walenkamp, der am wenigsten dogmatische der drei theosophischen, treibenden Kräften. Walenkamp bildete zwischen den nicht-theosophischen Mitgliedern von *A et A* und der jungen Architektengarde ab 1910 den stabilen Faktor. Unter Vorsitz von Berlage klagte Kromhout 1907 über die Apathie unter Mitgliedern und Vorstand.⁵⁰⁴

Der Versuch, innerhalb von *A et A* eine kunstgewerbliche Unterabteilung aufzustellen, setzte sich nicht durch, führte aber 1904 zur Gründung der *Vereniging voor Ambachts en Nijverheidskunst* (Vereinigung von Gewerbe und Kunstgewerbe, *De Vank*). Diese Vereinigung zog Mitglieder von *A et A* auch aus Vorstand und Redaktion an und kompensierte, dass Mitglieder der *A et A* und der Malervereinigung *St. Lucas* keine eigene Unterabteilung und kein Stimmrecht in ihren Organisationen hatten. *De Vank* hatte bei Gründung 48 Mitglieder und 15 Anwärter. Von den Mitgliedern waren sechs Theosophen⁵⁰⁵, darunter Zwollo. Ziel der Organisationen war es, mehr Interesse für das niederländische Kunsthandwerk zu wecken und dessen Niveau zu heben, welches niedriger als in

⁴⁹⁷ vgl. Bax 2006, S. 363. Zu 1900 von Berlage und Van den Bosch gegründet: vgl. ebd., S. 453. Die Liste steht in: De Jong 1929 und Haarlem 1979: vgl. ebd, Anm. 104. Zur Leitung vgl.: ebd., S. 415. Zu *Vahânakurs*: vgl. Kapitel 4.2.7.

⁴⁹⁸ vgl. Molen 1982, S. 46 und 48. Zum Anspruch: vgl. ebd., S. 48 mit Verweis auf Ausstellungskatalog Haarlem 1976, S. 191.

⁴⁹⁹ Zu Lauweriks mit de Bazel und drei weiteren Architekten als Kern der Amsterdamer Architektengruppe *Genootschap Architectura et Amicitia*: vgl. Sinzel 2003, S. 29. Zu Beitritt 1891: vgl. ebd., S. 95, zu Beitritt 1896: vgl. Frank 1984, S. 62. Zum Gründungsjahr: vgl. https://nl.wikipedia.org/wiki/Architectura_et_Amicitia. Zu Vorstandsmitglied: vgl. Ochs 1995, S. 45-46.

⁵⁰⁰ Zu Aktivität für *Architectura* bis 1901 und Publikationen: vgl. Sinzel 2003, S. 25-27. Zu Redakteur 1893-1901 und Chefredakteur 1902-1904: vgl. ebd., S. 95. Zu Publikationen und Aktivitäten für die Zeitschrift *Architectura* bis 1904: vgl. Ochs 1995, S. 46, Anm. 130. Zu Lauweriks Redakteur ab 1896 und Chefredakteur ab 1906: vgl. Frank 1984, S. 62. Zu de Bazel und Lauweriks in der Redaktion ab 1895: vgl. Ochs 1995, S. 46. Lauweriks war von 1893-1895 zweiter Sekretär, ab 1897 mit De Bazel in der Redaktion, de Bazel vom ersten Sekretär zum Vorsitzenden: vgl. Bax 2006, S. 334. Zu Umschlag von Walenkamp: vgl. ebd.. Zum Gründungsjahr der Zeitschrift: vgl. ebd.

⁵⁰¹ vgl. Ochs 1995, S. 45-46.

⁵⁰² vgl. Bax 2006, S. 361. Zu *Vahânakünstler* legten mit Mitgliedschaft in *A et A* breite Basis: vgl. ebd., S. 334.

⁵⁰³ vgl. ebd., S. 341. 1895 wurde der Vortrag *Philosophie und Kunst* am Folgetag vor der Theosophischen Gesellschaft unter dem Titel *Theosophie und Kunst* in unverhüllter Version gehalten wurde. Bereits antiwestlicher wurde der Vortrag *Het fundament der kunst*: vgl. ebd.. Zu Lauweriks im Kern der Gruppe: vgl. Sinzel 2003, S. 29. Zu Lauweriks von Anfang an im Vordergrund: vgl. Bax 2006, S. 341.

⁵⁰⁴ vgl. ebd., S. 462.

⁵⁰⁵ vgl. ebd., S. 364.

anderen europäischen Ländern wie England und Frankreich war.⁵⁰⁶ Zu den Gründern von VANK gehörten Künstler und Kunsthandwerker, darunter Jacob Van den Bosch (1868-1948), Th. Molkenboer (1871-1920) und W. Penaat (1875-1957). Neben der Organisation von Ausstellungen setzte sich die Vereinigung intensiv für die Anerkennung des Kunsthandwerks als besondere Kunstform ein.⁵⁰⁷

1908 trat ein neuer Vorstand unter Führung des Freimaurers Willem Kromhout und Herman Baanders an. Die Genossenschaft entfaltete neue Initiativen, darunter die Gründung von *VHBO (Voorbereidend Hooger Bouwkundig Onderwijs)*, der Vorläufer der *Academie van Bouwkunst*, ein Gegengewicht gegen die technisch gerichtete baukundliche Ausbildung in Delft.⁵⁰⁸ Von den 26 Lehrern waren drei Theosophen (Le Nobel, Walenkamp und Zwollo) und einer Ex-Theosoph (Van Leeuwen), zwei waren Freimaurer (De Groot, Kromhout) und ein Esoteriker war ohne Mitgliedschaft (Berlage). Zusammen machten diese sechs esoterischen Dozenten ein knappes Viertel des Lehrkörpers aus.⁵⁰⁹ Sie dominierten die Sektion Architektur und Kunstgewerbe, also die Bereiche, in denen sich die *Nieuwe Kunst* entwickelte. Die Dozenten der technischen und historischen Fächer waren dagegen ausschließlich Nicht-Esoteriker. 1910 zählte die Schule 57 Schüler, 1911 waren es 61. *VHBO* war ein Vorläufer von der *Academie van Bouwkunst*⁵¹⁰ in Amsterdam.⁵¹¹

4.2.6 Quelliniusschule

Kunsthandwerkliche Ausbildung war in den Niederlanden ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts allmählich auch von Einflüssen aus dem fernen Osten durchtränkt.⁵¹² Die jungen theosophischen Künstler wurden alle als dekorative Zeichner von Cuypers in Kunst- und Architekturgeschichte bzw. in Stil- und Ornamentlehre ausgebildet. Dies geschah entweder auf der *Rijks Normalschool voor Teekenleraren* oder auf der *Rijkschool voor Kunstnijverheid* oder sogar auf beiden, deren Lehrkörper identisch war.⁵¹³ Dabei thematisierte Cuypers explizit auch die Kultur von Ost-Indien.⁵¹⁴ 1880 gründete Cuypers als Privatinitiative eine Schule für Modellieren und Zeichnen, die *Quelliniusschule*.⁵¹⁵ Diese Schule erweiterte bisher nach dem Beispiel mittelalterlicher Bauhütten angebotene praktische Fächer um eine theoretische Ausbildung. Die Gründung der *Quelliniusschule* erfolgte im Rahmen einer staatlich gewünschten Umgestaltung des Zeichenunterrichtes und der Gründung geeigneter Schulen für die kunstgewerbliche Ausbildung. Die meisten neuen Schulen wurden mit staatlicher Unterstützung durch Privatpersonen gegründet. Die *Quelliniusschule* war die einzige Schule, die einen reinen privaten Status behielt. Anfänglich befand sie sich in Cuypers' Wohnhaus, ab 1882 in einem neuen Gebäude nahe des *Reichsmuseums*. Die Schriften von Viollet-le-Duc, auf die Cuypers seine Architekturprinzipien zu einem bedeutenden Teil aufbaute, standen in zentraler Diskussion.⁵¹⁶ Die praktischen Fächer umfassten alle gängigen Handwerke: Mauern, Stuckieren, Blei- und Metallbearbeitung, Silberschmieden, Bildhauen und Holzbearbeitung, Baukunst, Ornament und Bauzeichnen.⁵¹⁷ Nach ihrer Ausbildung wurden die meisten talentierten Lehrlinge der *Quelliniusschule* durch Cuypers in seinem Büro im *Reichsmuseum* angestellt. Diese junge Architektengeneration aus katholischem Hause konnte der römisch-katholischen Kunst und Architektur neuen Elan geben.⁵¹⁸

⁵⁰⁶ vgl. Molen 1982, S. 15.

⁵⁰⁷ vgl. ebd., S. 23.

⁵⁰⁸ vgl. Bax 2006, S. 463 und 501.

⁵⁰⁹ vgl. ebd., S. 463-464. Die Diktate von Van der Lip befinden sich in seinem speziellen Archiv, NAI, zu Lehrerliste siehe Schilt/Van der Werf 1992, S. 94 und Anm. 8 mit Verweis auf Material zu VHBO, im *Archief van de Academie van Bouwkunst*, NAI: vgl. ebd., Anm. 5.

⁵¹⁰ vgl. ebd., S. 464.

⁵¹¹ vgl. ebd., S. 501.

⁵¹² vgl. ebd., S. 417.

⁵¹³ vgl. ebd., S. 335.

⁵¹⁴ Zu fernöstlichen Einflüssen: vgl. ebd., S. 417. Zu explizit Ost-Indien: vgl. ebd., S. 419.

⁵¹⁵ vgl. Tummers 1972, S. 10 und Frank 1984, S. 61. Zu Gründungsjahr 1879: vgl. Molen 1982, S. 27 und Bax 2006, S. 335.

⁵¹⁶ vgl. Molen 1982, S. 27. Es folgten 1880 die Zeichenschule für Kunstunterricht, 1881 eine dem *Rijksmuseum* angegliederte *Reichskunsthandwerksschule*, eine der *Akademie der Bildenden Künste* 1882 angegliederte Kunsthandwerksabteilung, erweitert 1888 um ein Museum, und 1886 in Utrecht ein auf das Kunsthandwerk ausgerichteter und dem Museum angegliederter Zeichenunterricht im Abendkurs: vgl. ebd..

⁵¹⁷ vgl. Bax 2006, S. 123.

⁵¹⁸ vgl. ebd., S. 335-336.

Stattdessen erfolgte jedoch eine esoterische Emanzipation der Schützlinge. In seinem Vortrag *Philosophie und Kunst* vom 9. Januar 1895 vor *A et A* verzichtete Lauweriks zunächst auf theosophische Begriffe. Am Folgetag hielt Lauweriks vor der *Theosophischen Vereinigung* unter dem Titel *Theosofie en kunst* den Vortrag vom Vortag in theosophischen Termini. In Anlehnung an *Die Geheimlehre* bezeichnete Lauweriks *Brahma* als Quelle der Kunst und Schönheit und *Kunst* als Schwingung und Licht. Die unchristliche Auffassung führte zum Bruch zwischen Cuypers und seinen inzwischen theosophisch orientierten Schülern.⁵¹⁹

Nach seiner Rückkehr aus Deutschland hatte Lauweriks schnell wieder in den Niederlanden eine unter den Architekten und Kunstgewerblern führende Rolle inne. Er war ab 1917 Direktor der *Quelliniusschule*.⁵²⁰ Neben Lauweriks lehrten auch De Groot, Berlage und Walenkamp an der Quelliniusschule.⁵²¹ Während sich die *Haarlemer Kunstgewerbeschule* auf eine baukünstlerische Ausbildung spezialisierte, bewirkte die von Lauweriks vorgenommene Reorganisation der *Quelliniusschule* eine besonders auf Innenraumarchitektur ausgerichtete Ausbildung. Lauweriks fasste das Interieur, ähnlich wie an der *Haarlemer Schule* das Exterieur, als ein plastisches *Gesamtkunstwerk* auf, in dem die verschiedenen Künste ihre Funktion haben. Innerhalb kurzer Zeit entstand eine Spannung zwischen den Kunstgewerblern, z.B. der *Quelliniusschule*, welche die Interieur-Formgebung für sich beanspruchten, und den Architekten, die sich neben dem architektonischen Gesamtkonzept auch der Formgebung des Interieurs widmen wollten. Lauweriks beabsichtigte mit der Reform der *Quelliniusschule* eine spezifische Art Unterricht. Aus seiner Korrespondenz mit Osthuis geht hervor, dass er diese nach dem Vorbild in Hagen gestalten wollte. Er schrieb am 9. September 1917: „[Ich bin] eifrig dabei[,] aus der Schule eine richtige Kunstgewerbeschule mit Werkstätten zu machen – momentan richten wir eine Metallwerkstatt ein und Sie können sich denken[,] daß [so] ich mit Sehnsucht darauf warte [,] daß [so] sie fertig wird. – Sobald Nienhuis hier ist [Bert Nienhuis kehrte 1918 aus Hagen zurück nach Amsterdam] [,] beginnen wir mit der Einrichtung der Töpferei und das nächste [...] mit der Schreinerei für Möbel.“⁵²²

4.2.7 *Vahânaloge und Vahânaschule*

Ein Netzwerk ist eine wichtige Voraussetzung für die Akzeptanz von Ideen. In der Theosophie ist das *Netz der Schöpfung (Swabhâwat)* ein zentraler Begriff. Es entspricht dem Ursprung aller Materie und auch der Kunst. Gleichzeitig fasst die Vorstellung den sozialen Aspekt der Kunst, indem Künstler im sozialen Netz zu Aktivitäten angeregt werden und das Netz weben.⁵²³

Theosophische Anhänger taten sich in Amsterdam erstmalig 1888 zusammen und zogen Künstler wie Jan Thorn Prikker, Jan Toorop und H.J.M. Walenkamp in ihren Bann. 1894 wurden Lauweriks und K.P.C. de Bazel Mitglieder der *Theosophischen Gesellschaft*.⁵²⁴ Eine Woche nach Gründung der *Haarlemer Loge* durch Jan Pieter Strijbos, Johannes B. Smiths und Alise Mouzin gründeten am 19. November 1896 die Künstlermitglieder der *Amsterdamer Loge* eine neue Loge: die *Vahânaloge*.⁵²⁵ Gründungsmitglieder waren die Künstler der Gruppe *Wie Denkt Overwint*.⁵²⁶ De Bazel wurde *Erster Präsident*, Lauweriks war zunächst *Schatzmeister* und übernahm 1902 das Amt des *Ersten Präsidenten*.⁵²⁷ Ein halbes Jahr später, am 30. März 1897, folgte die Gründung der *Den Haager Loge*. Die Künstlermitglieder dieser Loge arbeiteten eng mit den Mitgliedern der *Vahânaloge* zusammen.⁵²⁸ Die Verbundenheit der Studenten der *Reichsakademie* mit der *Theosophischen Gesellschaft* war

⁵¹⁹ vgl. ebd., S. 339. Lauweriks besaß die ursprüngliche englische Ausgabe von *Die Geheimlehre*: vgl. ebd., Anm. 37, also *Blavatsky 1888a-c*.

⁵²⁰ vgl. ebd., S. 499 und nach Anm. 78 auch Gespräch Bax mit Tochter Lea Lauweriks am 10. Oktober 1989. Zu Direktor: vgl. ebd..

⁵²¹ vgl. ebd., S. 344. Zu Walenkamp als Dozent: vgl. ebd., S. 362.

⁵²² vgl. ebd., S. 501. Zitat: ebd., S. 502, Anm. 82: Brief vom 9. September 1917, Archiv Hagen, Persönliches 1913-1920, inv.nr. 89.

⁵²³ vgl. ebd., S. 46-47.

⁵²⁴ vgl. Ochs 1995, S. 65. Lauweriks, Walenkamp, De Bazel, Hessing, Adema und Mol schmiedeten als erste Theosophie und Kunst zu einer Einheit zusammen, leisten Vorreiterrolle: vgl. Bax 2006, S. 326 und 333.

⁵²⁵ vgl. Bax 2006, S. 347. Zur Gründung 1896: vgl. auch ebd., S. 373. Zur Gründung der Loge in Haarlem: vgl. ebd., S. 348.

⁵²⁶ Zu Lauweriks und de Bazel waren 1896 Mitbegründer der theosophischen „*Vahâna-Loge*“: vgl. Sinzel 2003, S. 27, neben fünf weiteren Künstlern: vgl. Bax 1992, S. 125. Zu Künstler von *Wie denkt overwint* gründeten die Loge: vgl. Bax 1995b, S. 284. Lauweriks als Sekretär, De Bazel als Erster Präsident: vgl. Henderson 1998, S. 1. Zum *Vahânakurs*: vgl. Sinzel 2003, S. 94-95 und Ochs 1995, S. 47. Zu Vorsitzender der *Vahânaloge*: vgl. Bax 2006, S. 499. Zu Lauweriks bittet um Mitwirkende für die Erstellung eines Theosophischen Wörterbuchs, nachdem der *Vahânakreis* aufgehört: vgl.: Lauweriks 1899f, S. 374. Zu 1897 als Gründungsjahr der *Vahânaloge*: vgl. Molen 1982, S. 42.

⁵²⁷ Zu Schatzmeister und Präsident: vgl. Bax 2006, S. 348 und 352.

⁵²⁸ vgl. Bax 2006, S. 349.

möglicherweise eine Folge der Propagandaaktivitäten von Lauweriks und de Bazel, als diese den Abendkurs der Reichsakademie besucht hatten (1889-1893).⁵²⁹

In der Loge studierten Lauweriks, de Bazel, Zwollo und Walenkamp den Zusammenhang zwischen Philosophie und Kunst. Die Freundschaft dieser Künstler basierte auf diesem gemeinsamen theosophischen Hintergrund, was später zu engerer Zusammenarbeit beigetragen hatte.⁵³⁰ Erste öffentlich bekannt gewordene Theosophie und Kunst verbindende Aktivitäten stammten von Lauweriks, de Bazel und einigen befreundeten Architekten und Zeichnern. Bis 1909 wurden überwiegend Künstler mit ihren Familien Mitglieder. Innerhalb der *Theosophischen Gesellschaft* nahm die *Vahânaloge* eine Außenseiterposition ein, denn sie arbeitete weitgehend selbständig. Da ihre Mitglieder zunehmend Einfluss auf das allgemeine Kunstverständnis in den Niederlanden gewannen, genoss die Loge hohes Ansehen.

Mitglieder der *Vahânaloge* bemühten sich um ein „wissenschaftliches Fundament“ einer „theosophischen Kunsttheorie“ und um die Verbreitung erlangter Erkenntnisse. Der aus dem Sanskrit stammende Begriff *Vahâna* bedeutet *Vermittler* bzw. *Gefährt* oder *Fahrzeug*.⁵³¹ Die Bedeutung von *Vahâna* reicht jedoch innerhalb der Theosophie viel weiter. *Vahâna* ist auf eine komplexe Art mit essentiellen theosophischen Lehrsätzen und Begriffen verbunden, die auf den durch kosmischen Willen und innere Notwendigkeit gelenkten Prozess künstlerischer Aktivität zurückzuführen sind. Die Wahl dieses Namens für eine neue Künstlerloge war außergewöhnlich bedeutungsvoll. Die Künstler wollten hiermit eine Analogie zwischen dem kosmischen Schöpfungsprozess und ihrer eigenen Berufung und Profession als Künstler angeben. Das esoterische Ziel der Loge reichte weit und die meisten Themen und Schwerpunkte im Kurs der *Vahânaloge* gingen daraus hervor. Ein *Vahânakünstler* betrachtete Blavatskys Bücher als Inspirationsquelle und operierte mit den Sanskrit-Begriffen. Um diese zu verstehen, war die Betrachtung der Grundvorstellungen der *Modernen Theosophie* notwendig.⁵³² Nicht nur jedes Kunstwerk galt durch die materiellen Eigenschaften für das Sichtbarmachen kosmischer Kräfte als ein *Fahrzeug* oder *Vermittler*, sondern auch jeder Künstler war in der Übertragung kosmischer Vorstellungen bzw. Einsichten auf ein Kunstwerk als *Vermittler* ein *Vahâna*. Als Individuum hatte der Künstler eine eigene materielle und spirituelle Konstitution, physische Beschaffenheit, Talent und Intuition. Jeder Künstler sollte die Verbindung zwischen Geist (*das Eine*) und Stoff (die Kunst) auf eigene Art ausdrücken. Alle künstlerischen Äußerungen ergaben zusammen ein vielfältiges und allumfassendes Bild *des Einen*, ganz im Sinne des theosophischen Prinzips der *Einheit in der Vielheit*. Die *Vahânaloge* kann als Gemeinschaft von Künstlern selbst als ein *Fahrzeug* oder *Vermittler* betrachtet werden. Die Loge diente als Studienzentrum, in welchem Entwurfsmethoden als Ausdruck der kosmischen Prinzipien ergründet, optimiert und standardisiert wurden.⁵³³ Die Loge war auch durch die Verbreitung theosophischer Kunstprinzipien unter Nicht-Eingeweihten außerhalb der Loge ein *Vermittler*. Für die Künstler war die *Vahânaloge* nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein soziales Emanzipationsmittel. Jacob Hessing erklärte 1895: „Der Architekt [...] kann großen Anteil an der kommenden Erneuerung haben, als Erzieher [...] Solch ein umwachsenes Zentrum soll ein Individuum bilden, mit viel Kraft, [...], viele der Individuen sollten entstehen, alle nach einem Ziel strebend, nach dem Ideal. Und alle sollten das große Individuum bilden, und das soll das „Volk“ sein, eine untereinander bekannte gleichfühlende Kraft. [...] und es sollen Monumente als Symbole der Einheit entstehen, und sie sollen die nicht mehr einsamen Einzelnen unter einer Decke vereinen, unter der Decke von Ruhe, [...] die aus der Harmonie entsteht.“⁵³⁴ Die Gründung der *Vahânaloge* hatte somit ein künstlerisches und gesellschaftliches emanzipatorisches Ziel: den Aufbau einer Kunstgemeinschaft, die Erziehung des Volkes und eine eigene Kunsttheorie. Diese sollte in Exotismus, Komplexität und für Nicht-Eingeweihte Verborgenen

⁵²⁹ vgl. ebd., S. 192.

⁵³⁰ vgl. Molen 1982, S. 42 und Anm. 66 mit Verweis auf Reinink 1966, S. 40f. und 73f. sowie Ausstellungskatalog Den Haag 1978, S. 29.

⁵³¹ vgl. Bax 1995b, S. 284. Zitate: ebd..

⁵³² vgl. ebd., S. 374 mit Verweis auf Blavatsky 1907, S. 53.

⁵³³ vgl. Bax 2006, S. 380.

⁵³⁴ vgl. Bax 2006, S. 381. Zitat: ebd., Anm. 161, nach Hessing 1895. Zu Selbstverwirklichung und Schönheitssinn: vgl. ebd., S. 44.

gipfeln und ein strategisches Mittel im Emanzipationsprozess einer neuen Künstlergeneration sein.⁵³⁵ Die Schönheitserweckung war als persönliche und mystische Erfahrung nur den in Esoterik geschulten Künstlern als Folge ihres „eingeweiht-Seins“ vorbehalten. Da dies für Nicht-Eingeweihte anders lag, war es die Aufgabe der theosophischen bzw. esoterischen Künstler, der Architektur und dem Kunstgewerbe auf ihre Weise Form zu geben. Somit konnte auch der Laie die Schönheit erfahren. In der Verbreitung von Proportionssystemen und der damit verbundenen Entwicklung von Schönheitssinn liegt das breitere künstlerisch-gesellschaftliche Streben der *Vahânaloge*. Bei diesem sozialistischem Streben ging es jedoch um mehr als einen politischen oder gesellschaftlichen Sozialismus: das Ziel war ein spiritueller Sozialismus, mit der Kunst als *Vahâna*.⁵³⁶

Ab circa 1897 entwickelten die *Vahânakünstler* neue Entwurfssysteme, wobei es häufig um eine neue Interpretation von bereits bestehenden Systemen, wie die *Quadratur* (1897-1900), ging. Die 74 Mitglieder der *Vahânaloge*, die zwischen 1896 und 1904 beitraten, waren ausschließlich Kunsthandwerker oder Architekten und deren Familienmitglieder.⁵³⁷

Vom Jahr der offiziellen Gründung der *Vahânaloge* 1897 bis zum Umzug Lauweriks' nach Düsseldorf 1904 veranstaltete die *Loge* den *Vahânakurs*.⁵³⁸ Der *Vahânakurs* bezweckte den Unterricht in den Fächern Kunst, Wissenschaft und Gewerbe. Die Lektionen bestanden jeweils zu fünfzig Prozent aus einem Theorie- und einem Praxisteil. Zu den Fächern zählten klassische Sprachen, Sanskrit, Ästhetik, Kunstgeschichte, Zeichnen, darstellende Geometrie, Mathematik und Physik.⁵³⁹ Es gab insgesamt 28 Kurse. Studenten lernten Entwurfssysteme kennen und in eigenen Entwürfen anwenden,⁵⁴⁰ darunter das *Entwerfen nach System* von Lauweriks. Als eine der beliebten Grundformen für Konstruktionen mit theosophischem Gehalt war zwischen 1896 und 1898 das rechtwinklige Dreieck, darunter auch das *Ägyptische Dreieck*, mit einem Seitenverhältnis von 5:8 von Achse zu Basis gelehrt worden.⁵⁴¹

Die Theosophie war in Orientierung an *Die Geheimlehre* ein fester Bestandteil des Unterrichts. In einem separaten Kurs unter Leitung von Lauweriks wurde ausschließlich dem Studium von Annie Besants Buch *Die sieben Prinzipien des Menschen* (1896) Aufmerksamkeit gewidmet.⁵⁴² Darüber hinaus ist anzunehmen, dass die von Lauweriks veröffentlichten Aufsätze zur Schönheitslehre in Anlehnung an Desiderius Lenz als didaktische Abhandlung Teil der Theorielektionen war.⁵⁴³ Aus der Schenkung des jungen Sanskrit-Gelehrten Johan van Manen ging eine Bibliothek von ca. 250 Büchern zu Theosophie, Philosophie und Religion sowie zu Literatur und Naturwissenschaft hervor.⁵⁴⁴ Ab 1899 konnten auch Nicht-Mitglieder der Theosophischen Vereinigung diese Bücher in der Logenbibliothek studieren.⁵⁴⁵ An der *Vahânaschule* wurde vor allem den textilen Fächern, die zwischen 1896 und 1905 aus dem Curriculum der *Kunstgewerbeschule* gestrichen wurden, Aufmerksamkeit gewidmet. Sowohl die theosophische Zielstellung der Gleichberechtigung von Geschlecht, Rasse oder Stand, als auch das Kompensieren des Wegfalls der Textilkurse an der *Kunstgewerbeschule* in Haarlem 1895

⁵³⁵ vgl. ebd., S. 382-383. Zu anarchistischem Geist und sozialer Verantwortung als Ausgangspunkt der Theosophen: vgl. Bax 2006, S. 326-329. Zu Sammlung spiritueller Weisheiten: vgl. Ochs 1995, S. 65.

⁵³⁶ vgl. Bax 2006, S. 410.

⁵³⁷ vgl. Bax 2006, S. 350. Zu neue Systeme oft nur neue Interpretationen: vgl. ebd., S. 390. Zu *Quadratur*: vgl. ebd., S. 400. Van den Bosch gab in seiner unveröffentlichten Autobiographie eine detaillierte Interpretation der *Quadratur*, die er *Sphärensystem* (1898-1899) nennt, und der esoterischen Bedeutung: vgl. ebd., S. 404. Die gewünschte Zuschreibung zu Bosch ist zweifelhaft: vgl. ebd.. Vmtl. besuchte er den *Vahânakurs* 1898-1899 oder erhielt geeignete Informationen von dort zu esoterischer Numerologie, Analogien zwischen Form, Zahl, Farbe und Klang erhielt: vgl. ebd.. S. 404-407.

⁵³⁸ vgl. Bax 1995b, S. 285 und Bax 2006, S. 350-352. Zu *Vahânaloge* wurde 1896 und *Vahânakurs* 1897 gegründet: vgl. ebd., S. 373.

⁵³⁹ vgl. Bax 2006, S. 364. Zu Sanskrit: vgl. auch ebd., S. 365 und 381. Zu Mathematik und Naturwissenschaft: vgl. ebd., S. 365.

⁵⁴⁰ vgl. ebd., S. 365 und Anm. 110. Zu 28 Kursen: vgl. ebd., S. 352.

⁵⁴¹ vgl. Bax 1995b, S. 286. Zur Vermittlung *Entwerfens nach System*: vgl. Bax 1990, S. 5. Zu Dreieck & Theosophie: vgl. auch Bax 2006, S. 342.

⁵⁴² vgl. Bax 2006, S. 364. Zu *De zeven principen van den mensch*: vgl. ebd.. Zu Vorträgen über Theosophie und der Vermittlung von theosophischer „Prinzipien-Festigkeit“: vgl. Bax 1990, S. 5. Zu theosophischem Einfluss: vgl. Bax 2006, S. 363. In diesem Zusammenhang darf die Bedeutung der Sanskrit-Lektionen nicht unterschätzt werden, denn die Charakter drücken jeweils einen Ton aus. Das Singen während der Meditation aktiviert *Kundalini*: vgl. ebd., S. 381.

⁵⁴³ vgl. ebd., S. 403.

⁵⁴⁴ vgl. Bax 2006, S. 350. Darunter speziell: Übersetzungen von Originaltexten in Sanskrit, lateinische Ausgaben, christliche und buddhistische Literatur, Reiseberichte, etymologische Wörterbücher und Nachschlagewerke, Bücher über Alchimie, Okkultismus, Spiritismus, Freimaurertum, Rosenkreuzer, Vegetarismus, Kabbalistik, Graphologie, Anarchismus, Sozialismus sowie Werke von Homer, Erasmus, Shakespeare, Goethe und Nietzsche: vgl. Bax 1995b, S. 285.

⁵⁴⁵ vgl. Bax 2006, S. 350.

mögen den Anteil der weiblichen Studenten und damit die Popularität des textilen Kunstgewerbes positiv beeinflusst haben.⁵⁴⁶

Zu Beginn des ersten Jahres des *Vahânakurses* (1897-1898) bestand der Dozentenkörper aus de Bazel, Lauweriks und Cato Gruntke. Im Laufe des Jahres wurde Klaas van Leeuwen für die Fächer Geometrie und Naturzeichnen angestellt. 1898 nahm Herman Walenkamp den Platz von van Leeuwen ein. 1900 begann Frans Zwollo als Dozent für Metallbearbeitung. Seine Schwiegertochter Johanna Wijnstok unterrichtete Handarbeit für Frauen. Neben diesen Dozenten lehrten Jan Willem Boissevain und Johan van Manen Philosophie, Kabbala und Sanskrit.⁵⁴⁷

Juni 1903 besuchte H.S. Olcott die *Vahânaloge*, was ein gemeinsames Foto mit Lauweriks, Zwollo, Walenkamp, Cato Gruntke, Johan Lambeck und Jan de Meijer belegt.⁵⁴⁸ Die *Vahânaloge* in Amsterdam wuchs zum bedeutendsten Zentrum der theosophischen Aktivität und Theoriebildung in den Niederlanden heran. Diese Loge initiierte Übersetzungen von wichtiger theosophischer Literatur, wie *Het theosofisch woordenboek*, *Isis ontsluit* und *De geheime leer*, das letzte Buch erschien ab 1898 in einzelnen Heften.⁵⁴⁹ Die *Vahânaschule* bzw. der *Vahânakurs* wurde ein „Tempel des wahren Wissens“ für die Verbreitung einer neuen Kunsttheorie und somit die *Vahânaloge* ein kunsttheoretisches Instrument der theosophischen Gemeinschaft.⁵⁵⁰ Das Wissen wurde in Analogie zu Viollet-le-Ducs mittelalterlicher Laienschule durch die Loge unter Laien verbreitet. Die überlegene Einstellung der Mitglieder *Vahânaloge* gegenüber Ansichten nicht-theosophischer Kollegen stammte aus der theosophischen Sicht, dass sie als Eingeweihte sowohl Priester als auch Lehrer von Nicht-Eingeweihten waren. Sie brachten eine selbstsichere Intoleranz gegenüber Ansichten von Außenstehenden mit.⁵⁵¹

Es fanden eigens zum Zweck der Werbung neuer Studenten spezielle Sitzungen statt. Die Lektionen in Sanskrit, die Dominanz von Mathematik und Geometrie und die missionierenden Aktivitäten lassen trotz der vorhandenen für Kunstgewerbeschulen üblichen Fächer das hintergründige Ziel des *Vahânakurses* erkennen: die Verbreitung theosophischen Gedankengutes und dessen Einfluss auf die Kunst,⁵⁵² die Akzeptanz der östlichen Wurzeln religiöser Systeme sowie der im westlichen Kulturkreis etablierten Zusammenhänge wie z.B. die der *Quadratur*.⁵⁵³

Der Beitritt zur *Theosophischen Gesellschaft* wurde den jungen Künstlern sowohl in ideologischem als auch in gesellschaftlichem Sinn attraktiv gemacht. Die Theosophen dichteten den Künstlern eine prominente Rolle als *Priester* und *Erzieher* des Volkes an. Innerhalb der Theosophie galt der Künstler aufgrund seiner Intuition als der höchsten spirituellen Eigenschaft fähig. Das Gebieten über Intuition bedeutete, dass die Person das spirituelle Vermögen besaß, den „minder Begabten“ Einblick in das Göttliche zu geben. Dieser Berufung folgten die Künstler gern. Zugleich wurde jeder als Individuum mit eigenem intuitiven Vermögen geachtet. Jede individuelle Interpretation der Theosophie bedeutete eine Bereicherung der Lehre.

Das Netzwerk der Theosophen bot Künstler-Mitgliedern in gesellschaftlicher und beruflicher Hinsicht vorteilhafte Anknüpfungspunkte. Junge unbekannte Künstler aus oftmals niederen Schichten konnten in gut situierten Mitgliedern aus Patriziat und Adel erste bis lebenslange Auftraggeber finden.⁵⁵⁴ Zu den ca. 200 Schülern der *Vahânaloge* zählte auch Jan de Meijer (1898-1900).⁵⁵⁵

Besonders Künstler und Intellektuelle wandten sich der *Theosophischen Gesellschaft* zu.⁵⁵⁶ Eine „übergeordnete Denkweise als Leitmotiv“ war Lauweriks zufolge Ausgangspunkt theosophisch

⁵⁴⁶ vgl. ebd., S. 363. Zu hohem Anteil weiblicher Studenten und zum Kompensieren bez. Textil: vgl. ebd., S. 352. Kursteilnehmer können nur fragmentarisch angegeben werden: vgl. ebd., S. 353.

⁵⁴⁷ vgl. ebd., S. 352. Zu Lauweriks und De Bazel: vgl. auch ebd., S. 414.

⁵⁴⁸ vgl. ebd., S. 351. Olcott erhielt von der *Vahânaloge* ein in Leder gebundenes Buch in einem Holzkästchen als Geschenk anlässlich seines 60ten Geburtstages 1902. Das Buch wurde von Duwaer & Van Ginkel (Theosophische Verlagsgesellschaft) gedruckt. Die Bindung ist von Johannes Smits, die Dose wurde von Lauweriks hergestellt und die Treiarbeit mit Edelsteinen stammt von Frans Zwollo. Die Seiten enthielten Unterschriften der Mitglieder diverser Logen: vgl. hierzu: ebd., S. 354-355, Abb. 114-116.

⁵⁴⁹ vgl. ebd., S. 349.

⁵⁵⁰ vgl. ebd., S. 373. Zitat: ebd., S. 347.

⁵⁵¹ vgl. ebd., S. 347. Zu Diskussionen um den theosophischen Gehalt des Börsengebäudes von Berlage als Beispiel: vgl. ebd..

⁵⁵² vgl. ebd., S. 365.

⁵⁵³ vgl. ebd., S. 400.

⁵⁵⁴ vgl. ebd., S. 333. Zu anarchistischem Geist und sozialer Verantwortung der Künstler: vgl. ebd., S. 326-329. Die meisten Künstlermitglieder der *Vahânaloge* stammten aus niederen und mittleren Schichten: vgl. ebd., S. 181. De Bazel beabsichtigte, der Muttervereinigung und der *Vahânaloge* dadurch Aufträge zuzuschicken: vgl. ebd., S. 346, Anm. 67: u.a. Bestätigung durch Gespräch Bax mit Lea Lauweriks am 10. Oktober 1989.

⁵⁵⁵ vgl. ebd., S. 353. Zu weiteren Künstlern: vgl. ebd.. Zu geschätzten 200 Schülern: vgl. ebd., S. 361.

⁵⁵⁶ vgl. Ochs 1995, S. 65.

geprägten künstlerischen Schaffens. Somit konnten künstlerische Werke in Art und Bedeutung durchaus variierende visuelle oder konstruktive Elemente enthalten.⁵⁵⁷ Die Kunsttheorie der *Vahânaloge* war in der Zeit von 1900 bis 1904 zu einem kohärenten Denk- und Entwurfssystem ausgereift, welches auch außerhalb der *Theosophischen Gesellschaft* Fuß fasste. Die theosophischen Künstler lehrten an Kunstgewerbeschulen, organisierten sich und erhielten zunehmend Aufträge.⁵⁵⁸ Sie führten die Institutionalisierung einer theosophischen Kunst und Kunsttheorie mit Begeisterung durch. Sie benutzten gekonnt verfügbare Veröffentlichungskanäle, unter denen *A et A* eine ganz besondere Rolle spielte. Die *Vahânaschule* fungierte als Praxisinstitut der Avantgarde von *A et A*.⁵⁵⁹

Auf dem internationalen theosophischen Kongress im Juni 1904 in Amsterdam mit ca. sechshundert Teilnehmern handelten alle Vorträge von *Symbol* und *Symbolismus*. Im Obergeschoss fand gleichzeitig eine später der Öffentlichkeit zugängliche Ausstellung *theosophischer Kunst* statt. Diese bestand aus 432 Arbeiten von überwiegend niederländischen und belgischen Künstlern. In der Sektion *Architektur und Kunstgewerbe* waren überwiegend Arbeiten der *Vahâna*-Mitglieder zu sehen. Die textile Sektion enthielt 69 Arbeiten, darunter eine große Anzahl kolonialer Produkte. In der Sektion Holzbearbeitung dominierten Arbeiten von Lauweriks, Lambeek, Jan Pieter Strijbos und Klaas van Leeuwen. Die Metallkunst war u.a. durch Frans Zwollo vertreten.⁵⁶⁰ Von Lauweriks und Walenkamp wurden frühe Holzschnitte und Architekturzeichnungen gezeigt. Die *Erste Ausstellung der bildenden Künstler und des Kunstgewerbes von Mitgliedern der Theosophischen Gesellschaft in den Niederlanden und Belgien* vom 19. bis 26. Juni 1904 zeigte in Amsterdam das Ausmaß der theosophischen Kunstbewegung auch in der Malerei und markierte gleichzeitig das Ende der Entwicklung. Nachdem 1904 mit Lauweriks einer der eifrigsten theosophischen Fürsprecher nach Düsseldorf gezogen war, stoppte nicht nur die *Vahânaschule* mit dem Unterricht, sondern die *Vahânaloge* verlor auch ihre Exklusivität als Künstlerloge sowie als Begegnungspunkt für Kunstgewerbe und Architekten. Zwollo äußerte treffend: „So, und das ist nun das Ende der *Vahânaloge*.“

Entgegen sonstiger Praxis hielt Lauweriks, Vorsitzender der Organisation des theosophischen Kongresses und führender Theoretiker der *Vahânaloge*, zu diesem bedeutenden Treffen im Juni 1904 keinen Vortrag. Es fand sich kein Stellvertreter für ihn als vortraghaltendes *Vahâna*-Mitglied. De Bazel schien von der Loge Abstand zu nehmen, beteiligte sich auch nicht an der Ausstellung. Abgesehen von einzelnen aktiven Künstlermitgliedern, wie Herman Walenkamp und Jan de Meijer, wurde die *Vahânaloge* eine zunehmend allgemeine theosophische Loge. Die einzelnen Architekten und Kunstgewerber der neuen architektonischen Strömung, der *Amsterdamer Schule*, die Theosophen wurden, traten der *Vahânaloge* nicht mehr bei.⁵⁶¹

Viele Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts gerieten allmählich unter den Einfluss der Theosophie.⁵⁶² Der Wirkungskreis der *Vahânaloge* beschränkte sich nicht bloß auf Mitglieder der Theosophischen Gesellschaft. Die übliche wohnliche Nähe der Künstler zueinander und die Möglichkeit der Ideenvermittlung im Rahmen der Lehrtätigkeit an Kunstgewerbeschulen förderten den Austausch von Gedankengut zwischen Theosophen und Nicht-Theosophen in Amsterdam als dem Zentrum künstlerischer Aktivitäten.⁵⁶³

Am 12. November 1901 hielt Lauweriks vor der Malervereinigung *St. Lucas* einen Vortrag *Über das Schöne*. Die Abteilung Kunstgewerbe wurde aus diesem Anlass in der parallel gezeigten Ausstellung um zwei Räume erweitert. Ab 1904 profilierten sich langsam innerhalb der *Theosophischen Gesellschaft* in den Niederlanden auch Maler.⁵⁶⁴ Viele Maler waren bereits seit 1894 Mitglied der *Theosophischen Gesellschaft*, überwiegend der *Amsterdamer Loge*. Unter ihnen befanden sich ehemalige Studenten der *Reichsakademie der bildenden Künste*, die Lauweriks aus dem Abendkurs

⁵⁵⁷ vgl. Bax 1995b, S. 286. Zitat: ebd..

⁵⁵⁸ vgl. Bax 2006, S. 462.

⁵⁵⁹ vgl. ebd., S. 361.

⁵⁶⁰ vgl. ebd., S. 194-195. Zur Dominanz der *Vahânaloge*: vgl. ebd., S. 462.

⁵⁶¹ vgl. ebd., S. 462. Zitat: ebd., Anm. 2, Mitteilung Paul Zwollo, Adyar, Februar 1991. Zum Rückgang des Einflusses der *Vahânaloge* ab 1904: vgl. ebd., S. 505. Zu Rückgang der Attraktivität der Loge: vgl. auch Bax 1995b, S. 290.

⁵⁶² vgl. Molen 1982, S. 42.

⁵⁶³ vgl. Bax 1995b, S. 282. Zum Einfluss der Loge auf nicht-theosophische Künstler: vgl. Bax 2006, S. 360.

⁵⁶⁴ vgl. Bax 1995b, S. 290-292.

(1891–1894) persönlich gekannt haben, wie Cato Gruntke. Viele waren Kommilitonen von Piet Mondrian. Ihr theoretischer Ansatz auf Basis theosophischen Gedankengutes war noch nicht so ausgereift wie in der Architektur und im Kunstgewebe der *Vahânaloge*.⁵⁶⁵ Möglicherweise lagen Gründe im fehlenden Bedürfnis nach einer theosophischen Kunsttheorie und dem Fehlen eines starken Führers wie es z.B. Lauweriks ihn für die *Vahânaloge* war.⁵⁶⁶ Die Theoriebildung *theosophischer Malerei* entwickelte sich in den Niederlanden bis circa 1905 kaum. Das traditionelle dreimonatliche Treffen sämtlicher Logen der *Theosophischen Gesellschaft*, welches jeweils unter einem anderen Schwerpunktthema stand, wurde im Frühjahr und Herbst 1910 den Künsten gewidmet. Der eigens aus Deutschland angereiste Lauweriks bezeichnete die Malerei erstmalig als die Disziplin, in der das Karma, das Gesetz von Ursache und Folge, ausgedrückt werden könne. Nach der Auffassung von Lauweriks besaß die Malerei spezifische Mittel wie Farbe, Form, Licht und Schatten. Er schloss seine Rede: „Die Kunst muß die okkulten Methoden übernehmen und kann dies auch, indem sie sich in eine Richtung mit einem bestimmten Ziel hin öffnet: Eindringen in die Geheimnisse der Natur, Erkunden ihrer innersten Gesetzmäßigkeiten und deren Darstellung im eigenen Kunstbereich.“⁵⁶⁷ Ab 1910 kann erstmalig in den Niederlanden von einigen Gruppenbildungen unter Malern gesprochen werden, nachdem „sogar von einem verstockten *Vahâna*-Theoretiker wie Lauweriks der Malerei als einer vollwertigen selbständigen Disziplin innerhalb des Ganzen der theosophischen Künste Aufmerksamkeit geschenkt“ wurde.⁵⁶⁸ Zu den von der Theosophie beeinflussten Malern zählten auch Piet Mondrian und Wassily Kandinsky.⁵⁶⁹

Theosophische Künstler gehörten im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zum Kern der Avantgarde der *Nieuwen Kunst*, stellten jedoch eine Minderheit in der Welt der Architektur und Formgebung dar. Die theosophische Theoriebildung in Kunsthandwerk und Architektur erfuhr ab 1910 eine Akzentverschiebung von geometrischen Systemen zum Organischen und Expressionistischen. Begründet wurde diese Entwicklung von den Theosophen aus dem Kreis von *A et A* und damit auch von Lauweriks.⁵⁷⁰ Er scheint vor allem im Kreis der Architekten, die zu der *Amsterdamer Schule* gehörten und die ab 1918 die Zeitschrift *Wendingen* herausgaben, eine besonders inspirierende Rolle gespielt zu haben.⁵⁷¹ Die theosophisch orientierten Künstler und Architekten beeinflussten auch nicht-theosophische Architekten von *A et A*. Gemeinsam waren diese als die Vorreiter für das Entstehen eines neuen Stils verantwortlich, für die *Amsterdamer Schule*.⁵⁷²

4.3 Kunstbewegungen

4.3.1 *Amsterdamer Schule mit Wendingen und De Stijl*

Jan de Meijer war ab 1904 Dozent an der *Kunstgewerbeschule* in Haarlem und inzwischen auch Dozent an der *VHBO*. Er hatte in der *Vahânaloge* Vorträge über Mathematik und Kunst gehalten (1908-1909) und lehrte⁵⁷³ die Architekten der *Amsterdamer Schule* theosophische Architekturtheorie.⁵⁷⁴ Von Deutschland aus wirkte Lauweriks im Hintergrund weiter. Innerhalb kürzester Zeit bekleidete er nach seiner Rückkehr in die Niederlande 1916 wieder die prominente Position des Theoretikers und Lehrers, die er vor seinem Umzug 1904 innehatte.⁵⁷⁵ 1918 erschien erstmals die Zeitschrift *Wendingen*, das Leitblatt der *Amsterdamer Schule*.⁵⁷⁶

Ab circa 1910 entspann sich in *Architectura*-Kreisen eine heftige Diskussion über das zu starre Entwerfen nach geometrischem System, wie es durch die ältere Garde der Theosophen propagiert

⁵⁶⁵ vgl. ebd., Zu Maler waren nicht Mitglied der *Vahânaloge*, sondern der *Amsterdamer Loge*: vgl. Bax 2006, S. 193.

⁵⁶⁶ vgl. Bax 2006, S. 193.

⁵⁶⁷ vgl. Bax 1995b, S. 292-293. Zitat: ebd., S. 393, nach Lauweriks, ohne weitere Angaben.

⁵⁶⁸ vgl. Bax 2006, S. 193.

⁵⁶⁹ vgl. Zander 2001, S. 435.

⁵⁷⁰ vgl. ebd., S. 464. Beziehungen einiger Mitarbeiter zum Büro Cuypers, beruflich und privat, zeigen frühe Verbindungen zu *A et A*, zu Theosophen und zu indischen Einflüssen: vgl. ebd., Anm. 7. Zu Akzentverschiebung theosophischer Theoriebildung vom geometrischen System zum Organischen und Expressionistischen: vgl. auch ebd., S. 505.

⁵⁷¹ vgl. ebd., S. 505.

⁵⁷² vgl. ebd., S. 464.

⁵⁷³ vgl. ebd., S. 465.

⁵⁷⁴ vgl. ebd., S. 472.

⁵⁷⁵ vgl. ebd., S. 472.

⁵⁷⁶ vgl. ebd., S. 472.

wurde.⁵⁷⁷ Mit *De Stijl* bildete sich innerhalb der Architektur und Innenarchitektur fast zeitgleich zur *Amsterdamer Schule* eine ihr diametral entgegengesetzte Stilart heraus. Deren Begründer Theo van Doesburg und Piet Mondrian vertraten sachlich orientierte und anti-expressive, zu beträchtlichem Teil in der Theosophie wurzelnde Auffassungen.⁵⁷⁸

4.3.2 Jugendstil, Art Nouveau und Nieuwe Kunst, Natürlichkeit und Abstraktion

Ein eklektischer Historismus mit überladenen Fassaden und maßlosen Monumentalbauten spiegelte den Lebensstil des deutschen Kaisers und der bürgerlichen Gesellschaft gegen Ende des 19. Jahrhunderts wider. In den Bauten wurden alle Epochen, „von der Gotik bis zum Barock“, imitiert. Einen ersten Versuch der Überwindung des Historismus stellte der *Jugendstil* dar.⁵⁷⁹ Der *Jugendstil* entstand aus einer Haltung gegen die „Seelenlosigkeit“ der schablonenhaften Applikation schon fertiger Stilelemente im Historismus, aber auch gegen die ‚tote‘ Maschinenarbeit der Industrieprodukte.⁵⁸⁰ Als „Befreiung“ wendet er sich Empfindungen wie dem „Hell- und Klarwerden“ zu. Hieraus entstehen die typischen Topoi des Jugendstils – „Frühling, Erwachen, Jugend“.⁵⁸¹ „Wahre“ und qualitätsvolle Gestaltung erfolgte in neuen Materialien und Formen, jedoch blieb die Gestaltung auf die oberflächliche Dekoration und auf die alte Funktion der Kunst beschränkt. Die Stilimitation wurde überwunden. Künstler sahen ihren Aufgabenbereich zunehmend in der ganzheitlichen Gestaltung aller Lebenszusammenhänge, was zu einer Reform von Architektur und Kunstgewerbe führte. Ideale von Qualität, Materialgerechtigkeit, Funktionalität, sachlicher Gestaltung und angemessenen Preisen verband die Interessen der Industrie mit denen fortschrittlicher Künstler und Architekten.⁵⁸²

Die Rückbesinnung auf die Natur wurde Signum des *Jugendstils*. Hierbei werden Objekte nicht schlicht oberflächlich mit floralem Design verziert, sondern die Form des Objektes ergibt sich organisch, s.d. die Kräfte natürlichen Lebens sichtbar werden. Zu den Wesensmerkmalen biomorpher Gestaltung gehörte die Darstellung der Pflanze in ihrer Gesamtheit, samt Wurzeln und Verästelungen, was Arbeiten der *Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk* von Künstlern wie Hermann Obrist (1862-1927), August Endell (1871-1925), Otto Eckmann (1865-1902) und Richard Riemerschmid (1868-1957) zeigen. Im Verlaufe der Entwicklung des Jugendstils wurden Naturvorbilder zunehmend abstrahiert und nur einzelne ihrer Formteile Ausgangspunkt der Gestaltung. Obrist verwendete als einer der ersten einen an der Natur orientierten gegenstandslosen Formenkanon. Ein Grundmotiv seiner Arbeiten ist die „Spiralform als höchste Steigerung des dynamischen Bewegungsablaufs, für Obrist Sinnbild des dynamischen Lebensprinzips“. Ein biomorpher Charakter zeige sich in „Rippungen, [...] die wie ein Nachtasten des organischen Werdeprozesses [so] der Natur sind, Schwellungen, wie man sie überall in den sich bildenden und umbildenden Organismen findet und die doch an Naturvorbilder nicht erinnern, eine Formphantastik, wie sie in den Skeletten, in den Moosen und Flechten gefunden wird [...]“. Die neuen Formen des 'Nieuwe Stijl' (Neuer Stil) bewirkten auch eine Reform im Unterrichtswesen der Kunstgewerbeschulen. Naturstudien wurden grundlegender Bestandteil der Ausbildung. Ziel war die Erfassung der Konstruktionsprinzipien und Formausprägungen höher organisierter Lebensformen zwecks Umsetzung dieser allgemeinen Gestaltungsprinzipien. Die fortgeführte Abstraktion des Naturvorbildes sollte schließlich zu einem additiven Flächenmuster führen, das in der Dekorationskunst verwendet werden konnte. Beliebt waren in Künstlerkreisen u.a. die durch Haeckel verbreiteten Darstellungen von bizarren Gestalten und Oberflächen der *Kofferfische*, strenge Symmetrie der *Fledertiere*, ornamentale Schönheit der *Seesterne* und *Taschenquallen*.⁵⁸³ Obrist

⁵⁷⁷ vgl. ebd., S. 472.

⁵⁷⁸ vgl. Bax 1995b, S. 283.

⁵⁷⁹ vgl. Ochs 1995, S. 12. Zitat: ebd..

⁵⁸⁰ vgl. Breuer 1984c, S. 121. Zitate: ebd..

⁵⁸¹ vgl. Breuer 1984c, S. 124. Zitate: ebd..

⁵⁸² vgl. Ochs 1995, S. 12.

⁵⁸³ vgl. Ulmer 2010, S. 465-466. Zitate: ebd., S. 466, sowie Anm. 3: Karl Scheffler. Hermann Obrist. In: Kunst und Künstler. 8 (1909/10). S. 555-559. Vgl. auch: Reto Niggli. Hermann Obrist. Spitzenwirbelspirale. In: Jugendstil in München. Wege in die Moderne. Kat. Kassel 1996. S. 25. Zu Münchener Jugendstil in engem Zusammenhang zu München als okkultistisches-theosophisches Zentrum: vgl. Peckmann 2001, S. 65.

verwendete beispielsweise *Radiolarien* und stilisierte *Spiralkiemer* als Vorbilder für Brunnenmodelle.⁵⁸⁴

In wörtlicher Übersetzung des *Art Nouveau* bezeichnet man den Jugendstil auf niederländisch *Nieuwe Kunst* (Neue Kunst). In den Niederlanden lassen sich zwischen 1890 und 1905 zwei Arten unterscheiden, eine davon ist fließend und floral wie bei Henry van de Velde. Die andere Art in nüchternem geometrischen Stil ist die vorwiegende. Die diesen Stil prägenden Künstler wurden von der Theosophie beeinflusst. Hunderte von Künstler, Architekten, Maler und Kunstgewerbler traten zwischen 1890 und 1930 der *Theosophischen Gesellschaft* bei. Von denen sind u.a. de Bazel, Lauweriks, Piet Mondrian und Frans Zwollo international zu Ruhm gelangt.⁵⁸⁵ Die durch die Theosophen propagierte Formgebung, mit der Kunstgewerbler und Architekten mittels des *Vahânakurses* in Berührung kamen, war von stark geometrischem Charakter. Die *Nieuwe Kunst* unterschied sich von anderen europäischen *Art-Nouveau*-Strömungen durch einen spezifischen ostindischen Einfluss. Diese *Nieuwe Kunst* wurde innerhalb weniger Jahre ein bedeutendes niederländisches kulturelles Exportprodukt.⁵⁸⁶ Aus theosophischer Perspektive sollte der Jugendstil mit einer neuen Bildsprache neue Kunstformen hervorbringen, welche eine verantwortungsvolle Fortsetzung der bildhaften Tradition erlauben. Hierdurch sollte der regenerative Zyklus von Vergangenheit - Gegenwart - Zukunft geschlossen und der Ansatz zu einem neuen Traditionszyklus in Gang gesetzt werden.⁵⁸⁷

4.3.3 *Hagener Impuls und Westdeutscher Impuls*

1984 fand eine vom *Museum Folkwang* in Essen entwickelte Gemeinschaftsausstellung statt, welche insgesamt Ausstellungen in den Städten Düsseldorf, Essen, Hagen, Köln, Krefeld und Wuppertal umfasste und sich zum Ziel gesetzt hatte, „die bestimmenden Impulse wie die kulturellen und sozialen Aspekte der Zeit zwischen 1900 und 1914 nicht nur in ihren lokalen, sondern auch in ihren übergreifenden Zusammenhängen und Auswirkungen aufzuzeigen und zur Diskussion zu stellen“.⁵⁸⁸ Der Titel der Ausstellung ist an den von Nic. Tummers eingeführten Begriff *Hagener Impuls* angelehnt, „mit dem die aus dem Umkreis von Karl Ernst Osthaus ausgehenden, zukunftsweisenden Ideen und Anregungen“ am Beispiel des architektonischen und kunstgewerblichen Werkes von Lauweriks bezeichnet wurden. Lauweriks' Werk bildete auch für die Ausstellung des *Westdeutschen Impulses* eine bedeutende Klammer neben Arbeiten von Peter Behrens, Henry van de Velde, Bruno Taut, Johan Thron-Prikker, Josef Hoffmann und Richard Riemerschmid.⁵⁸⁹

Indem Osthaus fortschrittliche Künstler nach Hagen holte, förderte der Hagener Bankier neue Ideen. Die junge schmutzige und hässliche Industriestadt sollte mit der „Hebung des kulturellen Niveaus“⁵⁹⁰ Verschönerung erfahren. Ziel war die Verbesserung des menschlichen Lebens.⁵⁹¹ Neben Künstlern und Architekten wie Henry van der Velde, Peter Behrens, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe und Will Lammert konnte Osthaus auch Lauweriks für sich gewinnen. Ihr Werk und Wirken in Hagen fasste Nicolas Tummers mit dem Begriff *Hagener Impuls* zusammen.⁵⁹² Wie wirksam und weitreichend deren Aktivitäten in ihrer Zeit waren, beschrieb Jeanneret: „Ein Freund in Paris hat mir von der kleinen deutschen Stadt erzählt, die von der Menge ignoriert wird, in der aber unbekannte Genies Schutz gefunden haben. Auch ich bin gekommen, um meine kleine Pilgerfahrt zu machen.“⁵⁹³ Osthaus gelang es, aus Hagen ein kulturelles Gegengewicht zu Berlin zu schaffen. Um 1909 war Hagen zu einem bedeutenden Ort moderner Kunstentwicklung geworden. Osthaus hatte die Stadt auf kulturellem Gebiet in eine Blütezeit geführt. Mit Hilfe des ererbten Millionenvermögens gründete er, getrieben von der Idee, seiner Heimatstadt durch Kunst aus der „geistigen

⁵⁸⁴ vgl. Krauß 2010, S. 284-285.

⁵⁸⁵ vgl. Bax 1995b, S. 282.

⁵⁸⁶ vgl. Bax 2006, S. 411. Zu geometrisches *Art Nouveau* bzw. *Nieuwe Kunst* als Produkt katholischer Exotiker: vgl. ebd., Anm. 214.

⁵⁸⁷ vgl. Bax 1995b, S. 290.

⁵⁸⁸ vgl. Vogt 1984, S. 8. Zitat: ebd..

⁵⁸⁹ vgl. Felix 1984, S. 9. Zitate: ebd..

⁵⁹⁰ vgl. Sinzel 2003, S. 16. Zitat: ebd..

⁵⁹¹ Zur Verbesserung des Lebens vgl. auch Müller 1984, S. 7.

⁵⁹² Zum Hagener Impuls: vgl. Tummers 1972, Umschlag innen. Zu den Künstlern: vgl. Tummers 1972, S. 30, vgl. Ochs 1995, S. 59 und Sinzel 2003, S. 16-17.

⁵⁹³ vgl. Tummers 1972, S. 96. Zitat: ebd..

Verwahrlosung“ herauszuhelfen, das *Folkwang-Museum*. Henry van de Velde stellte es fertig und stattete es aus. Es galt bei seiner Eröffnung 1902 als eines der modernsten Museen, denn es präsentierte, einzigartig in Deutschland, französische Impressionisten und modernes Kunsthandwerk. Osthaus vermittelte Henry van de Velde den Bauauftrag seines Wohnhauses *Hohenhof*, Bruno Taut den des *Turbinenhauses* 1910 und das Projekt *Folkwang-Schule* 1919 und Richard Riemerschmid den der *Arbeiterkolonie* 1909. Auch die Künstler Christian Rohlf, Emil Nolde, Emil Rudolf Weiss, Milly Steger und Jan Thorn Prikker kamen nach Hagen. Behrens gestaltete den Vortragsaal im *Folkwang-Museum* (1904-05), entwarf das *Krematorium* (1906-08) und drei Villen in *Hohenhagen* (1908-12). Auf Empfehlung von Osthaus war Walter Gropius im Büro von Behrens von 1908 bis 1910 tätig. In dieser Zeit hielt er sich hauptsächlich in Hagen auf und verfolgte den Bau der *Häuser Cuno* und *Schröder*. Lauweriks realisierte sechs Villen (1910-1914) in der Künstlerkolonie *Hohenhagen*.⁵⁹⁴ Osthaus, der „Kristallisationspunkt“ der Kunstszene, machte Hagen zu einem wichtigen Treffpunkt: Es begegneten sich hier Lauweriks und Le Corbusier, Walter Gropius und Henry van de Velde, Peter Behrens und Bruno Taut. Osthaus' Aktivitäten waren auf dem Höhepunkt: er engagierte sich im von ihm mitinitiierten *Deutschen Werkbund*⁵⁹⁵, erweiterte seine Kunstsammlung, organisierte Ausstellungen und Vortragsreihen, hielt Vorträge, gründete den *Folkwang-Verlag* und baute das *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe* auf. Im Verlauf des Ersten Weltkrieges reduzierten sich seine Aktivitäten. Er starb am 27. März 1921. Die Sammlung des *Folkwang-Museums* wurde nach Essen verkauft.⁵⁹⁶ „Zweifellos war Osthaus eine der Schlüsselfiguren innerhalb der Reformbewegung vor dem ersten Weltkrieg, in der das Doppelwort ‚Kunst-Gewerbe‘ von den führenden Köpfen aus Industrie und Wissenschaft, Handel und Werbung, Kunst und Handwerk unterschiedlich betont und mit divergierenden Erwartungen verknüpft wird.“ Dabei war Osthaus nicht bestrebt, alles auf einen „geschmackvollen Nenner“ zu bringen. Anstatt auf eine Entwicklung „neuer Kommunikationssysteme“, welche der ästhetischen Erziehung dienten, war Osthaus auf die Förderung der freien Kunst und ihrer progressiven Vertreter aus. Gleichzeitig kam dem *Deutschen Museum für Kunst in Handel und Gewerbe* als „mobile[r] Vorbildersammlung“ für die Vermittlung von Schönheit und guten Geschmack eine besondere Bedeutung zu.⁵⁹⁷ Osthaus sammelte aus Leidenschaft Dinge, die ihm eine fremde, andere oder neue Welt bedeuteten. Diese neue Welt wollte er mitgestalten, als Kunstförderer, -vermittler und Impulsgeber.⁵⁹⁸

Nach Auflösung des *Museums Folkwang* in Hagen wurden die Bestände des *Deutschen Museums* 1923 zwecks „Abgeltung der Forderung der Erben Osthaus“ an das *Kaiser Wilhelm Museum* in Krefeld verkauft.⁵⁹⁹ Darunter befand sich „der Kern des Deutschen Museums“. Die finanziellen Probleme des *Deutschen Museums* zwangen zur Auflösung. Die Sammlung wurde von Krefeld als „geschlossen übernommen“ bestätigt. Übernommen wurden jedoch laut Inventar nur die Sachgebiete *Glas, Porzellan, Keramik und Steingut, Silber, „exotische Flechtarbeiten“ und Fotografien*, nicht aber die *Industriebautenausstellung* von Walter Gropius, die *Tapeten* und *Textilien*. *Plakate* und *Reklamedrucksachen* blieben unerwähnt.⁶⁰⁰ Die von Osthaus einst in Hagen ins Leben gerufene Bewegung fand dank Tummers' Buch *Der Hagener Impuls* über das Wirken von Lauweriks einen Namen. Der Begriff *Hagener Impuls* dient der Stadt Hagen als Prestige steigernde Identität.⁶⁰¹

⁵⁹⁴ vgl. Ochs 1995, S. 59,. Zur Künstlerkolonie: vgl. auch Molen 1982, S. 56. Zu den durch Osthaus realisierten Objekten der von ihm nach Hagen gerufenen Künstler: vgl. auch Sinzel 2003, S. 15-16.

⁵⁹⁵ vgl. Ochs 1995, S. 60. Zitat: ebd.. Zu Osthaus als einer der Hauptorganisatoren der Kölner *Werkbund*-Ausstellung 1914: vgl. ebd., Anm. 5.

⁵⁹⁶ vgl. ebd. und Anm. 7: Erben 1971, S. 65.

⁵⁹⁷ vgl. Storck 1984, S. 7. Zitat: ebd..

⁵⁹⁸ vgl. ebd., S. 8-9.

⁵⁹⁹ vgl. ebd. Zitat: Breuer 1984e, S. 158.

⁶⁰⁰ vgl. Breuer 1984e, S. 158. Zitat: ebd.. Nach KWM-Akte „Erwerbung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe, Hagen, 1922-1924, Protokoll der Ausschusssitzung des Vereins *Deutsches Museum* am 16.Jan.1923 im Baseler Hof zu Frankfurt a.M., Max Creutz an Oskar Funke, 9.März 1923: vgl. ebd..

⁶⁰¹ vgl. Ochs 1995, S. 60, Anm. 3.

5 Das kosmische Drama in der Kunst von J.L.M. Lauweriks

5.1 Schaffensperioden

Bevor Arbeiten aus dem Werk von Lauweriks konkret besprochen werden, soll ein Überblick über charakteristische Schaffensphasen und damit verbundene Merkmale gegeben werden. Hierzu bietet sich eine ortsabhängige Einteilung an, da mit den jeweiligen Aufenthaltsorten des Künstlers jeweils unterschiedliche Aufgaben- und Anforderungsfelder durch Anstellungen und Auftraggeber, Inspirationseinflüsse durch andere Künstler und Architekten, ein vielfältiger – kunsttheoretischer bzw. theosophischer - Austausch verbunden sind. Die Erfahrungen einer jeweiligen Schaffensperiode wirken dabei in der nächsten iterativ mit. Für die künstlerische Entwicklung sind dabei sowohl der zeitliche Ablauf als auch die Intensität von Austausch- bzw. Rückkopplungsprozessen in Künstlernetzwerken von Bedeutung.

5.1.1 Amsterdamer Zeit (1895-1904): Atelier mit De Bazel; *Het Binnenhuis*, *Architectura*, *Theosophia*, *Vahâna-Kurs* und *Kunstgewerbeschule Haarlem*; *Entwerfen nach System*: Entwicklung, Lehre; *Leitung der theosophischen Vahânaloge* und des *Vahânakurses*

Zusammen mit de Bazel betrieb Lauweriks ein Atelier für Architektur, Kunsthandwerk und dekorative Kunst (1895-1900) und gehörte zu den Mitarbeitern der Werkstätten *Het Binnenhuis* (1900-1904). Zum Repertoire zählten Möbelentwurf, Innenarchitektur, Plakatgestaltung und sonstige grafische Arbeiten. In den Arbeiten zeigten sich altägyptische, antike und gotische Formprinzipien als Ausdruck der Harmonie des Menschen mit dem Kosmos. Ab 1899 zählte auch Frans Zwollo (1872-1945) zu den Mitarbeitern des Ateliers. Neben dieser Ateliertätigkeit wirkten Lauweriks und de Bazel als freischaffende Künstler, Publizisten und Redakteure.⁶⁰²

Lauweriks trat der Amsterdamer Architektenvereinigung *Genootschap Architectura et Amicitia* (1891) bei, war für deren Zeitschrift *Architectura* als Redakteur (1893-1901) und Chefredakteur (1902-1904), zusätzlich als Mitherausgeber der Zeitschrift *Bouw- en Sierkunst* (1898) und als Autor zahlreicher kunsttheoretischer Artikel in verschiedenen Publikationsforen tätig. Am 9.1.1895 hielt er in Anlehnung an den Künstler und Theosophen Reginald Machell (1854-1927) über *Philosophie und Kunst* einen Vortrag vor der Genossenschaft⁶⁰³ sowie am Folgetag unter dem Titel *Theosophie und Kunst* vor der Amsterdamer Loge⁶⁰⁴ der *Theosophischen Gesellschaft*, dessen Mitglied er seit ca. einem halben Jahr war (seit 31.5.1894). Für die Zeitschrift *Theosophia* fertigte er zahlreiche Holzschnitte mit theosophischen Inhalten. Die druckgraphischen Arbeiten thematisierten symbolisch den Idealzustand einer Ordnung in Harmonie zwischen Mikrokosmos *Mensch* und Makrokosmos *Universum*. Lauweriks leitete in der mit De Bazel gegründeten und selbst geleiteten theosophischen *Vahânaloge* den von ihm gegründeten (1897) *Vahâna-Kurs* (1897-1902) und unterrichtete zusammen mit H.J.M. Walenkamp, J.H. de Groot und De Bazel. Lauweriks lehrte Kunstgeschichte, Ästhetik und Zeichnen sowie die von ihm seit 1895 entwickelte systematische Entwurfsmethode *Entwerfen nach System* (ab 1898). Darüber hinaus war er als Lehrer an der *Kunstgewerbeschule* in Haarlem (1900-1904) tätig.⁶⁰⁵ Ab Januar 1895 veröffentlichte Lauweriks seine Vision von Kunst und versuchte die damit verbundene Theorie in sein Fachgebiet zu integrieren.

Lauweriks verwendete insbesondere in den in Artikeln in *Theosophia*, *Architectura* und anderen Zeitschriften aus der Zeit veröffentlichten Holzschnitten sowie in der Gestaltung von Möbeln eine hoch symbolische und ikonographische Sprache. Die *theosophische Symbolik*, wie die Schlange als Darstellung von *Kundalini*, fand in seinen Holzschnitten Ausdruck und Verbreitung. Ausgehend von

⁶⁰² vgl. Sinzel 2003, S. 25-27.

⁶⁰³ Zum Vortrag am 9.1.1895: vgl. Bax 1990, S. 2. Durch die Ich-Form identifizierte sich Lauweriks mit dem Künstler und Theosophen Machell. Alle expliziten Verweise auf *Die Geheimlehre* und auf theosophische Schriften und Terminologien hatte Lauweriks aus seiner niederländischen Version entfernt. Er gab die Sätze mitunter so frei wieder, dass sie für mehrere Interpretationen geeignet und auf verschiedene Situationen anwendbar waren, für ethisch-anarchistische Gruppierungen oder für „Gemeinschaftskunst“: vgl. ebd., S. 3.

⁶⁰⁴ Zum zweiten Vortrag am 10.1.1895: vgl. ebd., S. 2.

⁶⁰⁵ vgl. Sinzel 2003, S. 95. Zum Unterrichten von *Entwerfen nach System* ab 1898: vgl. Henderson 1998, S. 2; Zoon 1987, S. 32-53. Zur Entwicklung des Entwurfssystems: vgl. Welzel 2010, S. 119, zu zwischen 1895 und 1909: vgl. Ochs 1995, S. 47 und Sinzel 2003, S. 25. Zum Unterrichten des Entwurfssystems: vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197. Zur Gründung der *Vahânaloge* und der Lehrtätigkeit neben Da Bazel, H.J.M. Walenkamp und J.H. de Groot vgl. auch: Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197. Zu Holzschnitten und Theosophie: vgl. De Meijer 1929, S. 3; Bax 1990, S. 2. Zu Holzschnitte mit theosophischer Symbolik: vgl. ebd.. Zu Weltordnung in Harmonie zwischen Mensch und Universum darstellender Druckgraphik: vgl. Ochs 1995, S. 66. Zur Leitung der *Vahânaloge*: vgl. Bax 2006, S. 399.

einem expliziten Bildvokabular erfolgte eine zunehmende Abstraktion.⁶⁰⁶ Der Schwerpunkt praktischen Schaffens verschob sich entsprechend der im Künstlerkreis um Lauweriks herrschenden Berufspraxis von der graphischen und illustrativen Kunst hin zu Möbelentwurf und Flächendekoration. Seine Arbeiten enthielten bis 1896 zahlreiche anarchistische und esoterische Symbole. In der Darstellung theosophischer Vorstellungen war ab 1896 immer seltener eine explizite Symbolik anzutreffen. Stattdessen fand eine Orientierung an geometrischen oder anderen Ordnungsprinzipien statt, wobei der jeweiligen Form theosophische Vorstellungen zugrunde lagen.⁶⁰⁷ Lauweriks veröffentlichte zahlreiche Aufsätze mit kunsthistorischen Inhalten, philosophischen und theosophischen Überlegungen und daraus resultierenden Anforderungen an Kunst, darunter *Van zaad tot vrucht*. (1895), *Het fundament der kunst* (1895), *Egypte en haar pyramiden* (1896), *Egypte* (1897), *Composeeren naar beginselen* (1897), *Verhouding* (1897), *De kracht der Vereeniging* (1897), *Symbolen I* (1898), *Symbolen II* (1898), *Verhouding* (1898), *Indische bouwkundige voorschriften. Brhat Sanhitâ uit Engelsch vertaald door J.L.M.* (1899), *De toepassing der meetkunde bij het ontwerpen van beeldhouwwerk. Overgenomen uit de beeldhouwer van 1 January 1899* (1899), *Schoonheidsleer* (1899), *Indische kunst. Overgenomen uit de Beeldhouwer* (1899), *Okkultisme* (1899), *Theosofisch Woordenboek* (1899), *De versierende kunsten in Nederlandsch Oost-Indië* (1900), *Beginselen bij ontwerpen in architectuur Door J.H. de Groot* (1900), *De kwadratuur von den cirkel* (1900), *Bouwkunst* (1900), *Kringloop: Een Nieuwjaarsgedachte* (1900), *Vier symbolen. Een bijdrage tot de studie der Geheime leer van H.P.Blavatsky. Gegeven op „Witte Lotus Dag“ MCM* (1900), *lets over de harmonie der sferen. Naar aanleiding van het werkje van Edmond Bailly* (1900), *De eenheid der theosofie* (1902), *De ladder van het zijn* (1904) und *Das theosophische Gebäude MCMIV* (1904).⁶⁰⁸ Entgegen der Einschätzung in der Literatur zeigen diese Texte eine starke Vernetzung und gegenseitige innere Beziehung zwischen Philosophie, Kunsttheorie und Theosophie.⁶⁰⁹

5.1.2 Düsseldorf Zeit (1904-1909): Kunstgewerbeschule Düsseldorf; Ausstellungen in Dresden, Aachen, Düsseldorf; Entwerfen nach System: Entwicklung, Lehre, Anwendung

In Düsseldorf war Lauweriks auf Berufung durch Peter Behrens als Leiter und Dozent der Abteilung Architektur an der *Kunstgewerbeschule* (1904-1909) tätig.⁶¹⁰ Die Lauweriks-Klasse gestaltete die Düsseldorfer Ausstellungsräume der *Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung* in Dresden (1906) sowie einen Raum für die *Ausstellung für Christliche Kunst* in Aachen (1907). Zusammen mit seinen Schülern, unter ihnen sein Meisterschüler Fritz Kaldenbach (1887-1918)⁶¹¹ (seit 1908), entwarf Lauweriks ein Raumprogramm für die *Ausstellung für Christliche Kunst* in Düsseldorf (1909). Er organisierte die *Weihnachtsausstellung* mit Arbeiten der Künstlervereinigung *Ring* (1909).⁶¹² Unter der redaktionellen Leitung von Lauweriks erschien als Sprachrohr der gleichnamigen Studentenvereinigung der *Kunstgewerbeschule* die Zeitschrift *Ring*, „Prototyp von *Wendungen*“.⁶¹³ Für die Typographie war Lauweriks' zweiter Meisterschüler Christian Bayer (1886-?)⁶¹⁴ zuständig. Von

⁶⁰⁶ vgl. Henderson 1998, S. 2. Zur theosophischen Symbolik in Holzschnitten: vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197 und Bax 2006, S. 330. Zu Schlange als Symbol für *Kundalini* (Energie) ab 1895: vgl. Bax 2006, S. 428, Anm. 251. Mehr Informationen in späteren Abschnitten.

⁶⁰⁷ vgl. Bax 1995b, S. 286 und Bax 1992, S. 126-127.

⁶⁰⁸ vgl. Lauweriks 1995a bis Lauweriks 1904. Bilancioni schrieb bez. des Umfanges der Veröffentlichungen von Lauweriks von „Hundertern von Artikeln und Aufsätzen in Duzenden von Zeitschriften“, was die Autorin zunächst nicht bestätigen kann. Vgl. hierzu Bilancioni 1991, S. 16. Zu umfangreichen Veröffentlichungen: vgl. Bax 1990, S. 1.

⁶⁰⁹ Bilancioni schrieb im Gegensatz zu der von der Autorin wahrgenommenen engen Vernetzung und der inneren gegenseitigen Beziehung von Philosophie, Kunsttheorie und Theosophie von theoretischen Aufsätzen zu Geschichte, Archäologie und Ästhetik als „gewünschte Streuung“, die den Charakter von Lauweriks als u.a. Mystiker und Oberpriester, Form- und Gestalt-Pädagoge zeige: vgl. Bilancioni 1991, S. 16-17.

⁶¹⁰ vgl. Bax 2006, S. 472. Zu Dozent bis 1908 an Kunstakademie: vgl. ebd.. Zu Dozent bis 1909 an Kunstgewerbeschule: vgl. Sinzel 2003, S. 95. Zu Formulierung der Lehre: vgl. Wolter 1995, S. 660.

⁶¹¹ Zu Lebensdaten Fritz Kaldenbach: vgl. Tummers 1972, S. 1 und <https://deu.archinform.net/arch/63662.htm>.

⁶¹² vgl. De Meijer 1929, S. 18.

⁶¹³ vgl. ebd.. Zu *Ring* als Prototyp von *Wendungen*: vgl. ebd..

⁶¹⁴ Zu Lebensdaten Christian Bayer: vgl.: <https://deu.archinform.net/arch/62906.htm>; ging nach New York: http://www.kmkbuecholdt.de/historisches/personen/architekten_bau.htm. Christian Bayer arbeitete im Büro von Lauweriks u.a. in Düsseldorf an der Typographie der Zeitschrift *Ring*, in der ein exemplarischer Beitrag zum Entwerfen nach System durch Lauweriks am Beispiel eines Entwurfes für eine Kirche von Christian Bayer erschien. Darüber hinaus wirkte Christian Bayer im Büro von Lauweriks in Hagen während der Umbauarbeiten am Bankhaus Osthaus. Zur Mitwirkung Typographie: vgl. Wolter 1995, S. 660. Zu Mitwirkung Bankhaus Osthaus: vgl. Sinzel 2003, S. 97. Zu Kirchenentwurf: vgl. Lauweriks 1909, S. 4.

Lauweriks erschien in Heft 4 ein *Beitrag zum Entwerfen auf systematischer Grundlage in der Architektur*, eine der bedeutendsten Veröffentlichungen Lauweriks'.⁶¹⁵

Lauweriks konkretisierte in seinen Aufsätzen Nutzen und Ziel der Kunst, daraus für den Künstler folgende Aspekte und lieferte praktische Beispiele der Anwendung des *Entwerfens nach System* in *Das theosophische Gebäude MCMIV* (1904), *Het nut en doel der kunst* (1906), *Leitmotive* (1908) und *Ein Beitrag zum Entwerfen auf systematischer Grundlage in der Architektur* (1909).⁶¹⁶ Bis 1909 entwickelte Lauweriks seine Methode des systematischen Entwerfens weiter.⁶¹⁷

In der Düsseldorfer Periode und der folgenden Hagerer Zeit etablierte sich das *Kundalini*-Motiv.⁶¹⁸ In den ersten Jahren des Düsseldorfer Aufenthaltes war das *Kundalini* darstellende Mäandermotiv noch wenig vertreten. Das Werk stand im Zeichen einer Verfeinerung und Differenzierung der *Quadratur*. Die streng rechtwinklig mäandernde Linie fand in der Anwendung auf alle drei Dimensionen des Raumes eine dynamische Umsetzung.⁶¹⁹ Es erfolgte eine Verschiebung von der durch die *Vahânaloge* propagierten streng kosmisch-geometrischen Herangehensweise im Entwurfsprozess zu einer offenen, situations- und materialabhängigen Annäherung statt. Der Umgang mit dem durch *Keimzelle*, *Entwurfsmuster* oder *Quadratur* geprägten *Entwurfssystem* erfolgte flexibler. Lauweriks schuf Raum für Verhältnis, wodurch die räumliche Konzeption eines Objektes mehr Berücksichtigung fand. In der Verwendung bestimmter Materialien zeigte sich auf eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die Materialität.⁶²⁰ Im Rahmen des *Entwerfens nach Systems* verwendete Lauweriks erstmalig die geometrische Figur der *Pascalschen Schnecke*.⁶²¹

Aus dem im Herbst 1904 von Lauweriks gegründeten theosophischen Kreis in Düsseldorf ging unter seiner Leitung 1907 die *Blavatsky-Loge* hervor.⁶²²

5.1.3 Hagerer Zeit (1909-1916): *Handfertigkeitseminar* und *Hagerer Silberschmiede*; *Architekturentwürfe*; *Ausstellungen des Deutschen Museums*, *Weltausstellung in Gent*, *Werkbund-Ausstellung in Köln*; *Entwerfen nach System: Anwendung*; *Leitung der theosophischen Buddhaloge* und der *Theosophischen Gesellschaft in Deutschland*

Lauweriks war auf Initiative von Karl Ernst Osthaus Direktor des *Staatlichen Seminars für Handfertigungsunterricht* in Hagen (1909-1916)⁶²³ sowie künstlerischer Direktor der *Hagerer Silberschmiede* (1910-1916). Während dieser Zeit baute Lauweriks die Ummauerung der *Villa Hohenhof*, die *Künstlersiedlung* am Stirnband in Hagen (1910-1914), übernahm den Umbau des *Bankhauses Osthaus* (1910) unter Mitarbeit von Christian Bayer, entwarf den *Hagerer Bahnhofstunnel* (1912) sowie das durch Osthaus vermittelte *Haus Stein* in Göttingen (1912). Es entstanden Entwürfe für das *Grabmal August Kuth* (1911) und für ein *Weltkriegsdenkmal* (1915). Lauweriks schuf zahlreiche kunsthandwerkliche Entwürfe, die Franz Zwollo sen. auf Initiative von Karl Ernst Osthaus in der *Hagerer Silberschmiede* in ausgewählten kostbaren Materialien ausführte.⁶²⁴

Neben Kursen am *Hagerer Handfertigkeitseminar* (1910-1916) hielt Lauweriks Vorträge im *Museum Folkwang* zum *Entwerfen nach System* (1909-?). Zusammen mit Henry van de Velde hielt er zum 10jährigen Bestehen des *Museums Folkwang* die *Laudatio* (1912). Er organisierte die *Holländische Ausstellung* im *Museum Folkwang* (1909). Auf verschiedenen Wanderausstellungen des *Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe* mit eigenen Arbeiten vertreten (1909-?), übte Lauweriks als Beirat auf die Zusammenstellung der Ausstellungen Einfluss aus. In Abwesenheit von Karl Ernst Osthaus übernahm er die Vertretung Westfalens im *Verein der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein* (1912). Er richtete das *Hagerer Kunstgewerbehaus* ein (1912), übernahm die

⁶¹⁵ vgl. Wolter 1995, S. 660.

⁶¹⁶ vgl. Lauweriks 1904b, Lauweriks 1906 bis Lauweriks 1909.

⁶¹⁷ vgl. Ochs 1995, S. 47 und Sinzel 2003, S. 25.

⁶¹⁸ vgl. Bax 1992, S. 127. 1904 fertigt Lauweriks einen Entwurf für ein theosophisches Gebäude, für welches ihm *Kundalini* als Leitmotiv gilt: vgl. Bax 1990, S. 5.

⁶¹⁹ vgl. Bax 2006, S. 485-486. Marty Bax bezeichnet die 1906 auf der Kunstgewerbeausstellung in Dresden gezeigten Arbeiten als „archaisch“ und „statisch“, von „Starrheit“ und „flacher Monumentalität“ geprägt: vgl. ebd., S. 485. „streng rechtwinklig“ und „dynamisch“ galt den Arbeiten der Ausstellung für Christliche Kunst 1909 in Düsseldorf: vgl. ebd., S. 486.

⁶²⁰ vgl. ebd., S. 472. Marty Bax zählte Keimzelle, Raster und Quadratur=Sphärensystem als Systeme von Lauweriks auf: vgl. ebd.. Es handelt sich jedoch um Charakterisierungen eines einzigen Entwurfssystems. Mehr hierzu in Kapitel 5.2.2.

⁶²¹ vgl. Van Harten 2013, S. 144. Zu Entwicklung 1904-1916: vgl. ebd.. Zu Anwendung ab 1914: vgl. Bax 2006, S. 494.

⁶²² vgl. Zander 2007, S. 178 inkl. Anm. 31, mit Verweis auf: Theosophisches Streben 3/1916-17, Heft VII-VIII, S. 199.

⁶²³ vgl. Bax 2006, S. 472.

⁶²⁴ vgl. Sinzel 2003, S. 97. Zur Stirnbandsiedlung: vgl. auch Welzel 2010, S. 118.

Ausstellungsgestaltung der Abteilung des *Deutschen Museums* im deutschen Pavillon auf der *Weltausstellung* in Gent (1913) sowie der Abteilung Kunstgewerbe und alte Kunst auf der *Werkbundaustellung* in Köln (1914).⁶²⁵

1912 hatten sich nach der Abspaltung von Steiner vierzehn deutsche Logen unter Leitung von Lauweriks und Hübbe-Schleiden zusammengeschlossen. Neben seinem Amt als Vorsitzender der theosophischen *Buddha-Loge* in Hagen (1913) wurde Lauweriks als Leiter der Deutschen Sektion der *Theosophischen Gesellschaft* (1913-1914) Nachfolger von Rudolf Steiner.⁶²⁶

In *Handarbeit für Knaben und Mädchen* (1911)⁶²⁷ lieferte er einfache Beispiele für systematisches und modulares Arbeiten, wodurch bisherige Ergebnisse aus Kunsttheorie und Entwurfssystem in gewissen Maß vorbereitend in die Kunstpädagogik eingingen.

5.1.4 Amsterdamer Zeit (1916-1932): Quelliniuschule, Zentral-Institut für Kunstgewerbe in Amsterdam; *Entwerfen nach System*: Lehre; Leitung der theosophischen Vahânaloge

Lauweriks leitete die Abteilung Raumkunst am *Zentral-Institut für Kunstgewerbe* in Amsterdam und war Direktor der von P.J.H. Cuypers gegründeten *Quellinius-Kunstgewerbeschule* in Amsterdam (1916-1924), wo er mehrere Lernwerkstätten einrichtete und eine Neu-Profilierung des Curriculums vornahm. Hier lehrte er die neue Architektengeneration das dekorative Entwerfen mit der mäandernden Linie als Ausgangspunkt.⁶²⁸

Er war wieder als Vorsitzender der *Vahânaloge* in der *Theosophischen Gesellschaft* in den Niederlanden aktiv (1917).⁶²⁹

Lauweriks wendete weiterhin das *Kundalini* darstellende Mäandermotiv in seinen Entwürfen an, wie aus seinen Umschlägen und Entwürfen für die Zeitschrift *Wendingen* von 1918 und 1929 hervorgeht.⁶³⁰ Mit den Aufsätzen *Twee hoofd-Richtingen* (1918) und *Het Titanische in de kunst* (1919)⁶³¹ spannte er einen Bogen von den kunsthistorischen Ausgangspunkten seiner Theorie bis hin zu den Anforderungen an den Künstler.

5.2 Lauweriks als theosophischer Künstler: Kunsttheorie und Entwurfssystem

In der *Theosophischen Gesellschaft* war Lauweriks durch Vorträge vor der Gesellschaft und durch zahlreiche Veröffentlichungen in *Theosophia* eine zentrale Figur. Er trat der Gesellschaft in Amsterdam als einer der ersten bei. Seine Aktivitäten schlossen das Amt des Koordinators der ersten *Ausstellung theosophischer Künstler* auf dem *Europäischen Kongress der Theosophischen Vereinigung* 1904 ebenso ein wie die Gründung der *Vahânaloge* und dessen *Vahânakurses*, den Vorsitz der theosophischen *Buddha-Loge* in Hagen, den Vorsitz der *Theosophischen Gesellschaft* in Deutschland und den Vorsitz der theosophischen *Vahânaloge* in Amsterdam.⁶³²

Lauweriks wurde als die göttliche Ordnung und Verbindung zwischen Universum und nach festen Prinzipien geschaffener Erde darstellender „Priester“ bezeichnet.⁶³³ Jüngere kunsthistorische Forschung ordnet ihn in seinem Schaffen *theosophischer Kunst* als *theosophischen Künstler* „mit Herz und Seele“ ein.⁶³⁴ Die Tiefe seines theosophischen Gedankenguts geht aus seinen Aufsätzen für die Zeitschrift *Theosophia* hervor.⁶³⁵ *Theosophische Kunst* bezeichnet die Darstellung der in den für Theosophen verbindlichen *Stanzas von Dzyan* dargestellten Kosmogonese und kann durch die drei Aspekte *künstlerischer Kosmogonese* charakterisiert werden: durch Einheit, durch universelles

⁶²⁵ vgl. Sinzel 2003, S. 97.

⁶²⁶ vgl. ebd.. Zu Zusammenschluss der theosophischen Gruppierungen: vgl. Zander 2007, S. 178. Zu *Buddha-Loge*: vgl. ebd., S. 175. Zu Nachfolger von Steiner: vgl. auch Engelse 1992, S. 138.

⁶²⁷ vgl. Lauweriks 1911.

⁶²⁸ vgl. Sinzel 2003, S. 97. Zu Direktor ab 1917: vgl. Bax 2006, S. 408. Zu Neuprofilierung Curriculum: vgl. ebd., S. 491. Zu gelehrtem Mäander: vgl. ebd., S. 408.

⁶²⁹ vgl. ebd., S. 499.

⁶³⁰ vgl. ebd., S. 408.

⁶³¹ vgl. Lauweriks 1918 und Lauweriks 1919.

⁶³² zu Koordinator für Ausstellung „theosophischer Künstler“ 1904 und zentrale Figur: vgl. Bax 1990, S. 1. Zu einer der ersten: vgl. ebd., S. 2.

⁶³³ vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197.

⁶³⁴ vgl. Evelein 1996, S. 121. Zu Lauweriks schaffte „theosophische Kunst“: vgl. ebd. und zu Lauweriks als „theosophischer Künstler“: vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 196-197 und Engelse 1992, S. 135. Zu „mit Herz und Seele“: vgl. De Meijer 1929, S. 3.

⁶³⁵ zur Tiefe theosophischen Gedankenguts: vgl. Frank 1984, S. 61.

Bewusstsein und durch das „Feuer des Bewusstseins“ bzw. die „schöpferische Urkraft“ namens *Kundalini*. Diese drei Aspekte unterliegen dem Raum, dem schöpfenden universellen Prinzip. Lauweriks zählte zu der Gruppe *theosophischer Künstler*, die das Unsichtbare auf Basis bestimmter Texte oder Abbildungen symbolisch interpretierten. Die Abstraktion hatte ihre Grundlage im theosophisch bestimmten höheren Denken und fand ihm zufolge im Abstrakt-Mathematischen Ausdruck.⁶³⁶

Lauweriks hatte sich in zahlreichen Aufsätzen über seine Theorie und das daraus entwickelte Entwurfssystem geäußert. Er war vor allem Theosoph. Seine Künstlerrolle bot ihm den Rahmen, als Theosoph nach außen zu treten. Die Entwürfe basierten auf den Ausgangspunkten der theosophischen Lehre. Um die Entwürfe zu verstehen, ist die Betrachtung der künstlerischen Ausgangspunkte notwendig.⁶³⁷ Im Folgenden soll der geistige, d.h. der *theosophische* Gehalt in Lauweriks' *Kunsttheorie* und im darauf gegründeten *Entwurfssystem* in möglichst strenger Orientierung an dessen in Aufsätzen veröffentlichten Äußerungen untersucht werden.

5.2.1 Kunsttheorie

In seinen Aufsätzen gab Lauweriks zahlreiche Referenzen an: Er verwies auf philosophische Vorgänger wie *Ethica, ordine geometrico demonstrata* (1677) von Baruch de Spinoza (1632-1677), *Ueber das Sehn und die Farben* von Schopenhauer, *Kritik der reinen Vernunft* (Erstausgabe 1781, Sonderausgabe 1877) von Immanuel Kant (1724-1804), *Laienbrevier; eine Darstellung der Kantischen Welt- und Lebensanschauung für den ungelehrten Gebildeten aus Kants Schriften, Briefen und mündlichen Äußerungen* (1909) von Felix Gross und Immanuel Kant sowie *Timaeus* (ca. 360 v. Chr.) und *Symposium* von Platon (428/427 v. Chr. - 348/347 v. Chr.). Zu den ästhetischen Grundlagen zählte *Zur Ästhetik der Beuroner Schule* (1897) von Peter Desiderius Lenz (1832-1928). Kunsttheoretische Bezüge gingen zurück auf *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (1860-1861) von Gottfried Semper (1803-1879), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIIe siècle* (1854-1868) von Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) sowie *Le Son dans la Nature* (1900) des Musikers und Schriftstellers Edmond Bailly (1850-1916). Als naturwissenschaftliche Literatur führte Lauweriks *Harmonices Mundi* von Johannes Kepler (1571-1630), die durch N. Chidambaram Iyer und Varahamihira vorgenommene englische Übersetzung von *Brhat Samhitâ* (1884) von Varaha Mihira (6. Jh. n. Chr.) und Werke von Platon an. Er bezog sich auf theosophische Literatur wie *Isis Unveiled* (1877) und *The Secret Doctrine* (1888) von Helena Blavatsky (1831-1891)⁶³⁸ sowie ergänzend *Transactions Of The Blavatsky Lodge Of The Theosophical Society, Discussions On The Stanzas [...] Of The Secret Doctrine. Part I and II* (1889), *Astraal gebied* (1899), *Het Verstandsgebied* (1902) von Charles Webster Leadbeater (1847-1934), *Avataras* (1900) und *De Oude Wijsheid* (1912) von Annie Besant (1847-1933) und *Les grands initiés* (1889) von Édouard Schuré (1841-1929). Sicher in Zusammenhang zu theosophischen Texten erfolgte die Lektüre von okkulten Schriften wie *Dogme de la Haute Magie* (1854, englische Ausgabe 1896) und *Rituel de la Haute Magie* (1856, englische Ausgabe 1896) von Éliphas Lévi (1810-1875) sowie der Einfluss großer historischer Werke aus dem östlichen Kulturkreis wie *Bhagavad Gitâ* (ca. 5.-2. Jh. v. Chr.)⁶³⁹, *The Yoga-Sutra of Patanjali* (1890) von Manilal Nabhubhai Dvivedi (1858-1898)⁶⁴⁰ die englische Übersetzung von *Yoga Sutra* (ca. 2. Jh. v. Chr. – 4. Jh. n. Chr.) und *Siva Samhita*⁶⁴¹ (ca. 7. Jh.)⁶⁴²

⁶³⁶ vgl. Evelein 1996, S. 121-135. Ausgehend von diesen Stanzas formulierte Blavatsky ihre *Geheimlehre*.

⁶³⁷ vgl. Bax 1990, S. 1-2.

⁶³⁸ *Die Geheimlehre* befand sich im Besitz der Bibliothek der *Vahânaloge*: vgl. Bax 2006, S. 407.

⁶³⁹ *Bhagavad Gita* ist eine der zentralen Schriften des Hinduismus als Zusammenführung verschiedener Denkschulen Indiens auf Grundlage der *Veden*, der *Upanishaden*, des orthodoxen *Brahmanismus*, des *Yoga* u.a.: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Bhagavad_Gita.

⁶⁴⁰ *Yogasutra* ist ein zentraler Ursprungstext des *Yoga*. vgl.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Yogasutra>.

⁶⁴¹ *Siva Samhita* ist einer der vier Hauptschriften im *Hatha Yoga*. Darin verschmelzen *Hatha Yoga*, *Kundalini Yoga*, *Jnana Yoga* und *Vedanta*: vgl. http://wiki.yoga-vidya.de/Shiva_Samhita.

⁶⁴² Zu Lebensdaten: vgl. [Wikipedia.org](http://www.wikipedia.org). Zu Sonderausgabe *Kritik der Reinen Vernunft*: vgl. <http://www.textlog.de/6488.html>. Klammern enthalten u.a. Jahreszahlen der Erstausgaben oder, soweit bekannt, der konkreten von Lauweriks gelesenen Ausgaben. Levis Werke über *Haute Magie* wurden 1896 durch Arthur Edward Waite ins Englische übersetzt: vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Dogme_et_Rituel_de_la_Haute_Magie. Zu Schriften von Platon, Indien und theosophischer Literatur im Allgemeinen (keine konkreten Angaben, außer *Brhat Samhita* und *Siva Samhita*) vgl. auch: vgl. Bax 2006, S. 427.

5.2.1.1 Mangel an Innerlichkeit versus Werte antiker Vorbilder

Wissenschaft und ihre Forschung lieferten Lauweriks zufolge die Summe von Merkmalen einer Zeit und stellten somit für die Kunst ein *Leitmotiv* dar. Dieses *Leitmotiv* ermöglichte den Zugriff auf archäologische Quellen, auf die Vergangenheit.⁶⁴³

Lauweriks sah um sich herum einen Mangel an Idealen, auf welche sich künstlerisches Streben richten konnte. Herz und Seele der Menschheit bezeichnete er als „gefroren“, jedoch langsam wie aus einem langen Schlaf „erwachend“. Die „Versteifung aus den Gliedmaßen abschüttelnd“, drang allmählich die Idee von der Wahrheit ins Gehirn, so Lauweriks. Dass der Mensch nach Fragen zu Wahrheit, Entwicklung und Kunst schmachtete, deutete auf einen entsprechenden Mangel: „Da ist die Frage nach Wahrheit, weil alles um uns hin faul und verlogen ist; da ist die Frage nach Entwicklung, weil diese beinahe nicht wahrnehmbar ist, und da ist die Frage nach Kunst, weil ohne Streben nach Wahrheit und daraus fortfließender Entwicklung keine Kunst bestehen kann.“ Lauweriks folgerte, dass „das Verlangen nach Wahrheit, das in unseren Tagen intensiv ist, schließlich das stufenweises Entdecken und Kennen dieser Wahrheit zum Ergebnis haben muss“ und „dass sich in jeder Kunstäußerung ein erneuertes [und damit der Wahrheit näher gekommenes] Bild offenbart“. Im Westen sah Lauweriks die Tendenz der künstlerischen Welt, sich aus den drückenden Banden der Konventionen zu befreien und zum Ideal *Wahrheit* streben, besonders vertreten in England, Frankreich, Deutschland und in den Niederlanden. In diesem Prozess folgten Architektur und Bildhauerei anderen Gattungen. Für das Aufblühen einer Kunstäußerung waren laut Lauweriks eine durchdringende Begeisterung und das Streben nach dem Ideal notwendig. Doch statt derartiger Utopien sah er um sich herum die Befriedigung im „täglichen Brot“ in Form von banalem Streben nach Geld und Genuss zum Zweck des Habens. Habsucht vertrieb die Passion.⁶⁴⁴ „Unbewusstes“, „unbestimmtes“ „Streben“ und „Verlangen“, „Dahintreiben“ und „jagendes Leben-Verfließen“ bestimmten den Menschen. „[T]ausende kleine und nichtige Dinge, die Aufmerksamkeit verteilend,“ und „kleinseelige Sorgen“ nahmen die „Zeit [...] für ein breites durchlaufendes Denken in Harmonie mit der Natur“ und die Möglichkeit, „Denken unter alltäglichen kleinen Ablenkungen rein zu halten“. „Kampf um die Existenz [...] [drückte] die Seele des Stärksten in den Stoff“, „Vorsorgen auf materiellen Gebieten [...] anstatt Schönheit und Licht“. Alle „Schönheit weicht aus dem Denken der Menschen, als Folge der machtlos gemachten Seele, [...] [so] dass ihre Wirkung nicht mehr zum Ausdruck kommen kann, [...] die Schönheit von ihrem prinzipiellen Leben getrennt und im Keim erstickt“. ⁶⁴⁵ „Kapitalismus und Massenproduktion“ brachten ein Streben „nach einem Ding“ bzw. „Geldverdienen“, ein „Prinzipien-Fasten“ mit sich. Eine solche Macht beruhte auf „verkehrten Prinzipien“, die „schädlich für die Gemeinschaft ist und verdient, gebrochen zu werden“, was „nicht anders geschehen kann, als durch die Anwendung der gleichen Mittel, [...] derselben Taktik, durch das Kämpfen mit gleichen Waffen. Bloß wenn alle Arbeiter sich unter einem Prinzip vereinigen, [...] um den Adel ihres Fachs hoch zu halten und sich selbst ein menschliches Auskommen zu ermöglichen, wenn jedes Individuum sich einbringt und Teil des Ganzen und verantwortlich für seine Mitmenschen ist, dann bloß soll da eine dauerhafte Macht gebildet werden, allen Gefahren zu widerstehen und für die Gemeinschaft schädliche Einstellungen im Keim zu ersticken.“ ⁶⁴⁶

Lauweriks stellte dem „Ingenieur, der eine Eisenkonstruktion entwirft“, an der den Erfordernissen folgend weder „zu viel oder zu wenig ist“, den Baumeister gegenüber, „der mit nichts Rechnung hält [...] [außer] mit seiner banalen, überladenen, mit allerlei Rummel umwickelten Liebhaberei“ voller „innerem Unwahren“. Verwahrlosung „ästhetischen Verlangens“ führte den Architekten „auf der Höhe allgemeiner Impotenz“ zu „Stümperei“. ⁶⁴⁷

Die zahlreichen, bis in den häuslichen Gebrauch vorgedrungenen kunsthandwerklichen Gegenstände aus der Metallbearbeitung, „worunter man vergebens ein einziges Exemplar suchen soll, das sich durch Erfindungsgabe von Zusammensetzung oder durch künstlerische Auffassung unterscheidet“

⁶⁴³ vgl. Lauweriks 1908, S. 5. Zu Analyse antiker Architektur führt Lauweriks auf die Ordnung des Universums: vgl. Henderson 1998, S. 3.

⁶⁴⁴ vgl. Lauweriks 1895b, S. 162, Zitat: ebd.. Zu Kontrast zwischen Altertum und zeitgenössischer Zivilisation, damit verbundener Wehmut, Ehrfurcht vor vergangener Größe: vgl. auch Lauweriks 1896, S. 16. Zu Fehlen an Respekt und Erkennen der Erhabenheit: vgl. Lauweriks 1896, S. 17. Zum Streben nach Wahrheit: vgl. auch Lauweriks 1895a, S. 140.

⁶⁴⁵ Lauweriks 1895a, S. 138-139.

⁶⁴⁶ Lauweriks 1897d, S. 203.

⁶⁴⁷ Lauweriks 1895a, S. 140.

zeigten im Fehlen des Ausdrucks der Schönheit ein Vernachlässigen aller Regeln und Gesetze.⁶⁴⁸ Das Streben der Gesellschaft nach Geld und Besitz machte Kunst nicht möglich.

Die für künstlerische Entwicklung notwendigen und mittlerweile verloren gegangenen Werte besaßen einst vergangene Völker. Es genügte für einen Künstler nicht, über gewisse Eigenschaften und Neigungen zu verfügen und geschickt im Umgang mit Material zu sein.⁶⁴⁹

Zum Verständnis von „Wesen und [...] Ursprung der Kunst“ lehrte die „Archäologie [...] den Künstler die Wege“. Unter Bedingung, dass „Wissenschaft, Religion und Philosophie mit Kunst zusammen gehen“, forderte Lauweriks, „von dem Wert des Vorliegenden [Objekte aus dem Altertum] eine richtige Vorstellung zu bilden“. Objekte aus dem Altertum lieferten zu studierendes Potential: „Ist in einem Kunstwerk ein Organismus mit eigenem Leben, [...] soll ein Forscher [und Künstler] nicht ruhen, bis er von diesem Organismus den Bau, das Gefüge, die Art, in der das belebende Prinzip zum Ausdruck kommt, und schließlich die kennzeichnenden Eigenschaften dieses Prinzips selbst kennt.“⁶⁵⁰

Hierzu orientierte sich Lauweriks an der östlichen Kunst, deren Hauptzüge er in Indien, Ägypten und China vertreten sah. „Dies nun ist in groben Zügen meine Auffassung der östlichen Kunst. Indien, Ägypten und China, diese starke Triade, hat alles hervorgebracht und das Beste geliefert, das [...] an Kunst und Weisheit zum Vorschein gerufen werden kann. Was [für] eine armselige Erscheinung macht [es], Europa damit zu vergleichen, wie hohl und leer stehen da die armen Griechen! [...] Kein Künstler soll die Überlegenheit der östlichen Kunst mehr leugnen und kein entwickelter Mensch kann ignorieren, dass der Ruhm der Griechen bloß die Überlieferung von Indien und Ägypten ist.“⁶⁵¹

In den von Lauweriks dargestellten Äußerungen des Benediktinermönches Desiderius Lenz zu der in der griechischen Kunst wahrgenommenen Harmonie in der Form, der Assoziation von Gleichmaß mit Wahrheit, der schönen Verhältnisse durch Einfachheit und der dadurch erzeugten Wirkung der Ruhe, Konzentration und Ausdruck der Festigkeit des Willens zeigen sich Parallelen zu den im Folgenden erläuterten *Merkmale* der *Wahrheit*.⁶⁵²

Auch sah Lauweriks den Mangel an Einheit im Prinzip „in allen Zweigen der Kunst oder des Handwerks; vom Architekt bis zum niedrigsten Handlanger, vom Maler, der Gemälde malt, bis zum Maler, der ein Haus anstreicht; die Zusammenarbeit fehlt, welche nötig ist, um die Tradition von dem Fach unversehrt zu bewahren, neue Erkenntnisse hinzuzufügen und die vereinigten Kräfte zu gebrauchen“. Den Mangel, „gemeinschaftlich für ein großes Ziel zu arbeiten“, führte er auf den „Mangel eines Grundprinzips“ zurück.⁶⁵³ In der „Trennung der unterschiedlichen Fächer von ihrer Mutter, der Baukunst“ sah Lauweriks die Ursache für den Verfall der Baukunst. „Solange die Baukunst an der Spitze stand und alle Schwesterkünste aufs Innigste mit ihr verbunden waren, blieben alle gemeinsam durch die Prinzipien, auf die die Baukunst beruht, verwandt.“⁶⁵⁴

In Anlehnung an Lenz beobachtete Lauweriks kunsthistorisch reflektierend nach dem Mittelalter und der Gotik eine Renaissance, von der er jedoch ergänzt, dass diese weniger auf Inhalte als auf äußere Formen bezogen war: „Die größten Künstler-Baumeister bezweckten aber eine Renaissance der Prinzipien und nicht eine Renaissance der Formen, aber wie es meist so geht, wurde schon schnell die Form nachgemacht und das Prinzip vernachlässigt, hierauf folgte Zerschlagung, Verschleppung und zwecklose Kopien“. Symmetrie wurde verbannt, „von diesen guten Regeln“ abgewichen zugunsten einer „Quasi-Ursprünglichkeit [...] auch Kennzeichen der modernen Kunst [...] [in ihrer] krankhaften Ursprünglichkeit“.⁶⁵⁵

Die „Kunst [...] [ist] ein Mittel der Entwicklung inneren geistigen Vermögens [...], eine Erzieherin in der Schule des Lebens, eine [...] Führerin zum Endziel der Schönheit und der Vollkommenheit“. Der Künstler bedurfte gewisser Eigenschaften, des „Streben[s] nach innerer Vergeistigung“ und damit eines „Trachten[s] nach einem erhabenen Ideal von Schönheit“. Er sah, „dass diese Welt, in der er lebt, noch ein sehr unwürdiger Tempel für die Schönheit ist, [...]und dass alle Kunstwerke Träger

⁶⁴⁸ vgl. Lauweriks 1897a, S. 28. Zitat: ebd.

⁶⁴⁹ vgl. Lauweriks 1895b, S. 163. Zum Verfall der zeitgenössischen Kunst: vgl. auch Lauweriks 1899c, S. 218.

⁶⁵⁰ Lauweriks 1898c, S. 3.

⁶⁵¹ vgl. Lauweriks 1895b, S. 168. Zitat: ebd. Zu östliche Architektur als Leben gebende Quelle mit ursprünglicher Substanz: vgl. Lauweriks 1895a, S. 138. Zur Orientierung an Kunst aus Ägypten: vgl. auch Henderson 1998, S. 2. Zur Orientierung an altindische Schriften: vgl. Bax 2006, S. 427.

⁶⁵² vgl. Lauweriks 1899c, S. 218. In genannter Rezension der Schrift von Lenz (*Zur Ästhetik der Beuroner Schule*) lockert Lauweriks die vorgenommene Übersetzung mit eigenen Kommentaren auf: vgl. Bax 2006, S. 403.

⁶⁵³ Lauweriks 1897d, S. 202.

⁶⁵⁴ Lauweriks 1899b, S. 122.

⁶⁵⁵ Lauweriks 1899c, S. 241-242. Zur absteigenden Entwicklung vgl. auch: Lauweriks 1895a, S. 138. In Maß und Symmetrie liegen das Wesen des Schönen und Guten: vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 15.

eines inneren geistigen Prinzips sind“. Dieses machte den eigentlichen Wert der Kunst aus. „Von der äußeren Hülle der Kunst“ sich lösend, suchte der Künstler einst in dasjenige durchzudringen, das den Kern und das Leben ausmacht, und „dasjenige wiederzugeben, das innerlich in ihm lebt“. „[S]ein Werk wird vollkommener und reifer mit weniger Form und mehr Inhalt“. Seiner inneren „Goldader“ folgend „spiegelt [der Künstler] sich in seinem Werk“. „Wie ein Magier schlägt er die Schleier der Dunkelheit zur Seite“. ⁶⁵⁶ Der Künstler hatte in seine Arbeit „mehr Bewusstsein [...] hineinzutragen [...] [es] in zeitgemässer [so] Richtung zu erweitern.“ Anstatt einer „künstlichen Verlängerung eines abgeschlossenen Lebensabschnittes“ anzuhängen, erschien die Orientierung an die „wissenschaftliche Forschung [...] [durch] Betätigung des menschlichen Geistes, aus einem inneren Bedürfnis hervorgewachsen“, geeignet. Überall sah Lauweriks „eine Entwicklung [...], [...] nichts [kann] dieses Naturgeschehen aufhalten“. ⁶⁵⁷

Das Ziel künstlerischen Schaffens erläuterte er: Ein „Volk, durch höhere Kultur veredelt, [...] [kann] sein Verlangen nach etwas Besserem deutlicher aussprechen [...], [ist folglich] nicht mehr mit Dingen zufrieden [...], die zu wenig inhärente Wahrheit besitzen“. Lauweriks argumentierte, dass „die Liebe alles gewinnt“, die „Selbstliebe“ zu Selbstentwicklung und damit Höherentwicklung führen konnte, zu „Liebe zur Kunst“ als „höchster Ausdruck der Wahrheit“. „[D]ann ist [...] Selbstliebe mit der Liebe für alle und für alles [...] Umgebende in Harmonie. Egoismus aufgelöst in Altruismus.“ ⁶⁵⁸ „Nur langsam soll die reine Einsicht Einzelner, ihren Willen formend und ihr Denken führend, auf den Gedankengang der Masse Einfluss haben. Jahre, wenn nicht Jahrhunderte, sollen vergehen müssen, ehe diese [Masse] fortgeschritten ist, [so] dass eine schöne Umgebung als Spiegelung und Wiederhall eine schöne Seele und schöne Gedanken verlangt.“ ⁶⁵⁹

5.2.1.2 Das Ideal *Wahrheit*: Makrokosmos im Mikrokosmos durch Indien: Einheit in Vielheit; Ägypten: Monumentalität, Einfachheit, Einheit, Ewigkeit, strenge Schönheit, Harmonie; Griechenland: Einheit, organische Natürlichkeit, Kosmos, Innerliches; China: symbolischer Kanon; Japan: Harmonie der Kontraste

Als weiteres bedeutendes *Leitmotiv* für die Kunst seiner Zeit charakterisierte Lauweriks den mit der „Untersuchung der menschlichen Seele“ verbundenen „Forschungszug“. Diese „in allen Zweigen der Literatur“ verfolgte „psychologische Methode“ trat „auch auf dem Gebiet der bildenden Kunst als Hauptelement zutage“. ⁶⁶⁰ Lauweriks stellte den „mit Untersuchung befasst[en]“ Verstand der höheren „Reinen Vernunft“ gegenüber, ebenso wie eine „Erscheinungswelt zu ihrem ‚Ding an sich‘“. ⁶⁶¹ Für die Kunst fand sich im Streben nach geistigen Aspekten ein entsprechender Ausdruck: „Zu jeder Zeit [...] gab es Philosophen oder Künstler, die wie eine kleine Pflanze auf einem Misthaufen wuchsen, Perlen im Modder, Sterne in der Nacht“. Lauweriks fuhr direkt fort: „[S]elbst in [...] [einer] Zeit, in der alles Materie ist, kann [...] die Vorstellung [...] von glücklichen Zuständen, von mehr Eins-Sein, von Ideal und Ausdruck nicht ganz verloren gehen. [...] [D]as Streben nach höheren Idealen bringt das Suchen nach entsprechendem Ausdruck“. ⁶⁶²

Viele Monumente der Vergangenheit „zeugen von idealem Streben, von Ehrfurcht der Tradition, von mächtigem Können“. So wie „mittelalterliche Kunst selbst ein Schatten einer früheren Erhabenheit ist, deren tiefsten Wurzeln im Glauben hat, [...] dieser Glaube ein System von gottesfürchtigen Bräuchen und Einstellungen notwendig machte und [...] diese die Regeln und Vorschriften bildeten, woran der Baumeister, der Bildhauer, der Maler oder der Handwerker sich bei der Ausführung ihrer Arbeit halten müssen“, damit das „Werk in Übereinstimmung mit den Bedürfnissen des Gottesdienstes“. Die „Basis von allem war der allgemein tiefverwurzelte Glaube, [...] eine innerliche

⁶⁵⁶ Lauweriks 1906, S. 163. Zum Künstler als Magier, der sein Wissen einsetzen muss: vgl. auch Bax 2006, S. 492.

⁶⁵⁷ Lauweriks 1908, S. 6.

⁶⁵⁸ Lauweriks 1895a, S. 140.

⁶⁵⁹ Lauweriks 1895a, S. 139-140. Mit der zeitgenössischen Kunst abrechnend, hebt Lauweriks die vergangenen Kulturen hervor: vgl. Ochs 1995, S. 66. Der Verlust des Wissens um göttliche Ordnung im Universum führte zum Niedergang der Kunst, deren Erneuerung erfordert Wege der Wiederentdeckung: vgl.: Ochs 1995, S. 47, 64-65. Zu Kunst göttlicher Ordnung in Kultur im Einklang mit Kosmos: vgl. Sinzel 2003, S. 24-25.

⁶⁶⁰ vgl. Lauweriks 1908, S. 7.

⁶⁶¹ vgl. Lauweriks 1908, S. 7-8. Mit den Zitaten „Reine Vernunft“ und „Ding an sich“ verweist Lauweriks auf das erkenntnistheoretische Hauptwerk des Philosophen Immanuel Kant (1724-1804) *Kritik der reinen Vernunft* (1781). Vgl. hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/Kritik_der_reinen_Vernunft und https://de.wikipedia.org/wiki/Ding_an_sich.

⁶⁶² Lauweriks 1895a, S. 140. Zu verlorene Einheit mit dem Universum: vgl. Sinzel 2003, S. 20 und Breuer 1987b, S. 17-18.

Überzeugung [...], in jedem Individuum, und ebenso im gemeinschaftlichen Verband, der alle verband“. „Von allen vergangenen Zeitaltern, Rassen oder Staaten, bleibt dieses einzige Unvergängliche über, namentlich die volle Energie, mit der ein ganzes Volk [...] sich an ein großes Prinzip heftet, wie das Prinzip in materiellen Dingen ausgearbeitet wurde und wie diese Formausdrücke dadurch die Kraft erlangten, zur Quelle des Leben schaffenden Prinzips, aus dem sie [ihren] Ursprung nahmen, zurück zuweisen.“ „Prinzipienlos, wie wir selbst sind“, hielt Lauweriks das Erfassen und Schätzen dieser für unmöglich, sah darin sogar „viel von einer Verspottung“.⁶⁶³

Lauweriks definierte zwei Kunstgruppen, die westliche und die östliche Kunst, letztere aufgeteilt in die „Äste“ Indien, China mit Japan, Ägypten mit Assyrien und Klein-Asien als drei Kunstrichtungen. Deren gemeinsame Prinzipien führten zu bewundernswertem Formen-Reichtum.⁶⁶⁴

Den indischen Tempel charakterisierte Lauweriks als „erhaben, forsch, geheimnisvoll, [...] seine Macht unter den üppigsten und lieblichsten Formen [verbergend]; das reiche Aussehen [...] Durch ein harmonisches Zusammenfügen von schönen Teilen ist ein Ganzes erhalten, von unvergleichlichem Reichtum in Formenvielfalt, mit dem Reichtum der Natur der Wendekreise“, „Baukunst in unvergänglicher monumentaler Schönheit“.⁶⁶⁵

„Indien, Wiege aller Kunst und Wissenschaft, Mutter der Weisheit, trüchtig von Liebe, Kunst und Feuer, innig wie eine Mutter, anmutig wie eine Kunst, zart wie eine Frau, und doch ein Riese mit enormen Vorstellungen, mit einem Hirn, das Universen umfassen kann und damit zaubert, als ob es Spielzeug wäre“. Lauweriks prangerte die Geringschätzung der künstlerischen Arbeiten Indiens durch Zeitgenossen an und fuhr fort: „Indien, das Land, welches das Ideal kristallisieren kann und flammensprühend für die ganze Menschheit leuchten kann, die Glut seiner allumfassenden Liebe. Indien, das wie ein Vulkan seine schwere Liebestracht rausbrachte und aus seinen Eingeweiden das volle Leben sprühte, genug, um mit einigen Funken davon Jahrhunderte lang den Westen zu durchseelen.“ Die Museen sah Lauweriks als „reich genug an kolonialem Abfall“. Abbildungen von indischen Tempeln, die man „überall antrifft“, wie die von „Boeroe Boedoer“ auf Java, brachten mit „unvergleichlichem Reichtum und Fantasie, so vollkommen in Übereinstimmung mit dem Land, das diese hervorbringt, während diese scheinbar hemmungslose Darstellungskraft auf den genauesten Bedürfnissen der Konstruktion und auf Respekt gegenüber dem Material basiert, und obwohl beinahe alles verziert ist, schadet dies nicht dem Gesamteindruck der Masse oder der Ruhe der Kontur; und allein in der reichen Natur kann man die Wiedergabe von einer derartigen Anhäufung finden, jedes auf sich, minutiös ausgestattete Details, die zusammengefügt, ein Großes und schönes Ganzes bilden. Diese Erscheinung ist der gesamten [ost-]indischen Kunst so eigen, dass sie in jeglicher Kunstäußerung vorkommt, nicht nur in Bau- und Bildhauerwerken, sondern auch in der Malerei und im Kunsthandwerk, alles ist überzogen mit einer Spitzenarbeit der Verzierung“. Lauweriks bezeichnete Phantasie, Reichtum und feines Unterscheidungsvermögen als notwendige Anforderungen an den Künstler.⁶⁶⁶

„Ebenso wie der christliche ‚Vater, Sohn und Geist‘ und der buddhistische [so] Brahma, Vichnou und Çiwa hatten die Ägypter eine Dreieinheit, nämlich Emepht, Eicton und Ptha.“ Lauweriks beschrieb die ägyptische Entstehungsgeschichte von Ptha, in der die *Monade* und ein *Ei* eine besondere Rolle spielten: „Die Monade Amrou brachte ein Ei hervor, woraus Ptha zum Vorschein kam. Er war die schöpferische Kraft des Universums, d.h. ein Demiourgas, die ‚göttliche Intelligenz‘, übereinstimmend mit dem Logos, dem Wort, der Vernunft.“⁶⁶⁷

Gemeinsame Prinzipien sah Lauweriks in der Kunst der Chinesen, Inder und Ägypter auch durch das gemeinsame Motiv der *Schlange* bzw. des *Drachen* vertreten, woraus er eine Verwandtschaft in der Vorstellung der Dinge und damit die „Einheit der Verschiedenheit und die Verschiedenheit der Einheit“ folgerte.⁶⁶⁸

⁶⁶³ Lauweriks 1897d, S. 202. Zum Verlust ursprünglicher Substanz monumentaler Bauwerke des Altertums: vgl. Lauweriks 1895a, S. 138. Zu Rückbesinnung auf antike Werke der klassischen Antike und des östlichen Kulturkreises: vgl. Sinzel 2003, S. 24-25.

⁶⁶⁴ vgl. Lauweriks 1899d, S. 338.

⁶⁶⁵ Lauweriks 1899d, S. 338. Zur unvergänglichen monumentalen Schönheit indischer Baukunst: vgl. auch Lauweriks 1895a, S. 138.

⁶⁶⁶ vgl. Lauweriks 1895b, S. 167. Zitat: ebd.. Marty Bax Arbeiten von Lauweriks mit dem besagten Bauwerk in Borobudur: vgl. Bax 2006, S. 482. Borobudur liegt auf Java in Indonesien. Ob mit Indien ggfs. auch Ost-Indien bzw. das heutige Indonesien gemeint ist, sollte in dem Zusammenhang untergeordnet sein. Die Kultur von Ost-Indien war durch den Hinduismus und den Buddhismus mit der von Indien verwandt: vgl. Bax 2006, S. 426.

⁶⁶⁷ Lauweriks 1897a, S. 58. Lauweriks leitet von dem theosophischen Begriff „*Monade*“ die „Keimzelle“ bzw. den Punkt ab: vgl. Bax 2006, S. 396.

⁶⁶⁸ vgl. Lauweriks 1899d, S. 338. Zitat: ebd..

Aus dem „weniger bekannten“ Ägypten, dessen Kunstobjekte Lauweriks aus dem Museum in Leiden und aus dem *British Museum* in London bekannt waren, schätzte Lauweriks die „strenge Schönheit“. Er stellte die „kleingeistige Winzigkeit der Kunstfabrikation“ des letzten Jahrhunderts der riesigen Architektur von Tempeln mit den die „Idee der Ewigkeit“ ausdrückenden Wänden gegenüber. Die ägyptische Bildhauerkunst wurde von Zeitgenossen als steif empfunden. Lauweriks sah in ägyptischen Arbeiten eine ungezwungene Kunst, die sich streng an festen Regeln hielt, an Bedürfnisse von Kontur und Material, aber auch an eine sich von Naturgesetzen lösende Geschicklichkeit. Er sah die besten Werke aller Zeiten durch eine geheimnisvolle Macht bewahrt geblieben, womit ihnen eine gewisse Unvergänglichkeit innewohnte. Seine Hochachtung und Bewunderung gegenüber Äußerungen „höherer Funken“ [höherer geistiger Ideen] übertrug er auch auf andere Kunstgattungen in Ägypten.⁶⁶⁹ Reichtum ließ für ihn „an die Größe von Ägypten“ denken.⁶⁷⁰

Lauweriks griff auf Lenz zurück, der sich zu den ägyptischen Tempeln mit Begriffen wie „gewaltig“, „alles bezwingende Werke von erfassendem Ernst“, bei denen es schien [...], als ob die Mittel hierbei psychologisch berechnet“ sind, „die lebende Kraft der reinsten Wahrheit“, „das Gesetz des Gleichgewichts, der Harmonie der Größen [anwendend]“ geäußert hatte.⁶⁷¹

Die ägyptischen Tempel zeugten laut Lauweriks „von unerschütterlicher Kraft, ein Felsmonument, eins mit dem Boden, und daraus aufschießend, zu lebender Stabilität kristallisiert. Ein unergründliches Geheimnis wartet, seine geraden Wände mit Symbolen und Figuren bedeckt, so schön und ansprechend, als wären sie durch Gottes Finger dort hinein geritzt. Hier spricht alles von Unvergänglichkeit. Die Zeit geht in die Dauer über, der ewigen Gesetze der Natur zum Spott, [...] in stofflichen Formen der Vorstellung Ausdruck zu geben, dass [oder „wenn“] da ein Prinzip ist, [welches] keinem Wechsel unterworfen [ist], dann kann dem gewiss nie treffender gefolgt werden, als durch das Volk der Sphinx, so weise von Haupt, so kräftig von Körper, Frauenhaupt auf Löwenleib, und mit Flügeln, die vom Irdischen entheben und zum Himmlischen aufführen.“⁶⁷² Die nach innen geneigten Außenwand-Flächen von Tempeln verbreiterten die Architektur und gaben ihr eine pyramidale Form.⁶⁷³ „Die Tempel sind mit der Erde verwachsen, [...] deren Dominante ist das Mineral. Die statischen Kräfte in den Steinmassen sind meist ungelöst festgehalten“. Lauweriks charakterisierte ägyptische Kunst allgemein als „schwer“, „mächtig“, viel Material verwendend und wenig Raum freilassend. „[W]enig bestimmte Formentwicklung“ bewirke „Geschlossenheit nach außen“, „äußerstes Zusammenziehen der Potenz“ bewirke „einen starken dynamischen Effekt“. In diesem frühen Stadium der Entwicklung beruhten die Grundprinzipien der Kunst auf der Idee von der „Einheit, in ihrem mysteriösen Charakter am Anfang seiner Offenbarung“.⁶⁷⁴

Die alten Ägypter verstanden ihr Land als „Spiegelung der kosmischen Ordnung oder des Sonnensystems im Kleinen“, was sich symbolisch im „pantacle“ äußerte. Der Mensch wurde als verkleinertes Universum angesehen. Demzufolge mussten „Universum und Mensch als gleiche Organismen aus der Wirkung eines selben Gesetzes entstanden“ sein und es musste sich dieselbe Ordnung der Dinge um und im Menschen befinden. Eine Ordnung in Harmonie mit dem Umfassenden konnte nur erreicht werden, wenn das Schaffen des Menschen auf dieselbe Weise und nach denselben Bestimmungen geregelt und beherrscht wurde, wie der Mensch sie sich oder dem Universum entlehnte.⁶⁷⁵ Das Geheimnis der langandauernden ägyptischen Zivilisation sah Lauweriks in diesem „Gesetz der Harmonie“. Indem sie ihr „Land als ein verkleinertes Sonnensystem einrichteten, versicherten sich die Ägypter der ewigen Dauer ihres mächtigen Reiches“. Selbst die Staatsregelung erfolgte in Harmonie mit den Gesetzen der Natur.⁶⁷⁶ Im Vergleich zu der ca. 9000 Jahren alten ägyptischen Kunst war die indische Kunst mit 20.000 Jahren die viel ältere, so Lauweriks. Die bereits mit zahlreichen Wissenschaften und Techniken vertrauten Ägypter kannten die Dauer des Jahres, die Sonnenuhr und wussten vom Einfluss der Sterne. Sowohl die Zeit als auch die Längenmaße waren mit ihren „Ellenbogen“ „einem der messbaren Maße oder bekannten Zahlen aus

⁶⁶⁹ vgl. Lauweriks 1895b, S. 168. Zitate: ebd..

⁶⁷⁰ vgl. Lauweriks 1895b, S. 172. Zitat: ebd.. Zur Größe der Flächen als Merkmal ägyptischer Monumente und deren Assoziation mit Stabilität: vgl. auch Lauweriks 1897a, S. 29. Zu Unvergänglichkeit, Monumentalität und Schönheit: vgl. auch Lauweriks 1895a, S. 138.

⁶⁷¹ Lauweriks 1899c, S. 258.

⁶⁷² vgl. Lauweriks 1899d, S. 338. Zitat: ebd..

⁶⁷³ vgl. Lauweriks 1897a, S. 29.

⁶⁷⁴ vgl. Lauweriks 1918, S. 6. Zitate: ebd..

⁶⁷⁵ vgl. Lauweriks 1897a, S. 29. „Als ein pantacle nämlich verstehen wir ein Symbol, das die Wissenschaft der kosmischen Evolution so einfach wie möglich darstellt.“ Ein Kreuz steht z.B. für die Lehre von Jesus Christus: vgl. ebd..

⁶⁷⁶ vgl. Lauweriks 1897a, S. 41. Zitat: ebd..

dem Sonnensystem entnommen“. In ihrer Algebra verwendeten sie das zehner- und zwölfstellige Zahlensystem. Dem ägyptischen Ellenbogen wurde das englische Yard, bzw. der Fuß oder Inch, mit 1,70 engl. Fuß = 0,52028 m entlehnt.⁶⁷⁷ Die Ägypter waren bekannt für ihre Metallarbeiten, Edelsteine und deren Nachahmungen in Glas.⁶⁷⁸ Die „alt-ägyptische Weisheit“ sah Lenz, so Lauweriks, in der Verkörperung von Gottes „Maß, Zahl und Gewicht“ in Dingen, die man in der Natur zwar „nicht sehen“, aber mit geöffneten Augen und mithilfe von Instrumenten lesen und verstehen konnte.⁶⁷⁹

Die ältesten Monumente Ägyptens waren „die Einfachsten und Schönsten“. Der allmähliche Rückgang dieser Einfachheit, und damit Schönheit, wurde von Lauweriks mit dem stufenweisen Niedergang der altägyptischen Rasse gleichgesetzt.⁶⁸⁰

Eine „innere Verwandtschaft“ der Monumente des Altertums ließ zwischen Tempeln von Indien und Ägypten in diesem [auf die innere Verwandtschaft bezogenen] Prinzip keinen Unterschied erkennen. Diese Gleichartigkeit war Ausdruck gleichartiger Ideen und allgemeine Grundlage, „die wir ‚die Kenntnis der Wahrheit‘ nennen können sollten, von der jede Philosophie stets immer der direkteste Ausdruck ist“: „Wenn nun jedes System für die Philosophie im Prinzip nicht von einem anderen System verschieden sein kann, und wir obendrein wissen, dass Ritus – Gesetze – Kunst – und Wissenschaft bloß die weiter ausgearbeitete, für die Menge fassbar gemachte, Philosophie sind und dass sie in den Tempeln, die in ihrer äußerlichen Form und Einteilung stets den vollkommensten baukundigen Ausdruck davon äußern, [...] dann soll uns die große Übereinkunft der alten Monumente nicht mehr erstaunen können, weil wir überzeugt sind, dass eine gleiche Idee einen ähnlichen konkreten Ausdruck zur Folge haben muss. – Gleichheit in der Ver-Bildlichung auf mentalem Gebiet muss zu gleicher Aus-Bildung auf stofflichem Gebiet führen.“⁶⁸¹

Zusammenfassend sah Lauweriks das Beste an Kunst und Weisheit in Ägypten in einer die Idee der Ewigkeit verkörpernden monumentalen Architektur in strenger Schönheit und Einfachheit vertreten, in Indien in einem, aus minutiös ausgestatteten Details, zusammengefügt Großen und schönem Ganzen in unvergleichlichem Reichtum, vollkommen in Übereinstimmung mit dem Land, den Bedürfnissen der Konstruktion folgend, respektvoll ggü. dem Material.

Während in der Zivilisation in Indien Prototypen für die meisten Stile zu finden waren, die an ägyptische Werke erinnerten, gingen mit Thales, Pythagoras, Platon, Moses und Christus „beinah alle großen Männer nach Ägypten“⁶⁸². Lauweriks sah die Wurzeln der griechischen Philosophie in der ägyptischen Philosophie:⁶⁸³ „In der griechischen Kunst ist ein Steckling der großen ägyptischen Pflanze zum Blühen gekommen“, mit der „Mutterkunst „in der Knospe“ bzw. in der „Frucht“, „in der geheimnisvollen Erwartung“ zitiert er Lenz.⁶⁸⁴ Wie die ägyptische Kunst, basierte die griechische Kunst auf dem Prinzip der Einheit, jedoch wurden statische Kräfte „sauber zerlegt“ und so „Keim für den späteren Entwicklungsgang“. Der „[kantige] Pfeiler wird Säule, alles atmet Luftigkeit“ und „in der gesamten Formgebung“ zeigten sich Merkmale aus dem „zierlichen Pflanzenreich“, das „Natürliche als Ausgangspunkt“ nach dem „Prinzip organischer Formplastik“, durch Verwendung von dem Natürlichen, wie „dem Pflanzenreich[,] entlehnte Motive“ und „Linear-Element“. „[D]as blühende, stets sich verjüngende Leben [in der Natur], stets frisch und kräftig“, zeigte sich in der „jugendliche[n], beinah elegante[n], lebenskräftige[n]“ griechischen Kunst. Die „griechische[...] Kunstidee, die gewohnt ist, die Dinge kosmisch [...] zu betrachten“, resultierte aus der durch Pythagoras eingeführten Vorstellung des „Kosmos“, von welcher „eine natürliche Ordnung der Dinge und der gesamten griechischen Kunst [...] durchzogen ist“. Diese Vorstellung beruhte auf „natürlichen Gesetzen [...] und wirkt darum hauptsächlich aus den Sinnen, denn unsere Sinnesorgane sind die Organe, mit denen wir den Kosmos wahrnehmen [...] aus dem Kosmos einen

⁶⁷⁷ vgl. Lauweriks 1897a, S. 42. Zitat: ebd.. Zu Ellenbogen als Referenzmaß für den engl. Fuß verweist Lauweriks auf *Isis unveiled*, deel I, pag. 566. Ca. 6000 v. Chr. begannen die Menschen im schwach besiedelten Ägypten, Viehzucht zu betreiben: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Altes_%C3%84gypten. Die Geschichte der ältesten bekannten Zivilisation auf dem indischen Subkontinent reicht mindestens 5000 Jahre zurück: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_Indiens.

⁶⁷⁸ vgl. Lauweriks 1897a, S. 58.

⁶⁷⁹ vgl. Lauweriks 1899c, S. 242. Zitate: ebd.. Mit Lenz übereinstimmend, sieht Lauweriks die Quelle der auf mathematischen Gesetzen basierenden Kunst in Ägypten: vgl. Hendersson 1998, S. 2.

⁶⁸⁰ vgl. Lauweriks 1897a, S. 73-74. Zur Forderung nach einfachen geometrischen Formen als Ausdruck von Harmonie in Anlehnung an Lenz: vgl. Sinzel 2003, S. 32.

⁶⁸¹ vgl. Lauweriks 1897a, S. 59. Zitat: ebd..

⁶⁸² vgl. Lauweriks 1897a, S. 59. Zitat: ebd..

⁶⁸³ vgl. Lauweriks 1897a, S. 74. Zu Griechen holten deren Wissenschaft aus Ägypten: vgl. Lauweriks 1899c, S. 242.

⁶⁸⁴ Lauweriks 1899c, S. 242-243. Zitat: ebd.. Zu Knospe bzw. Frucht: vgl. ebd. S. 265. Zu Kenntnis der Kunst Ägyptens für Verständnis der griechischen Kunst förderlich, trotz großer Unterschiede in religiösen Auffassungen bestehen unverkennbare Übereinstimmungen der Details u.a. in Grundformen: vgl. Lauweriks 1918, S. 6.

unauswischbaren Eindruck von Schönheit empfangen, wie [...] die gesamte Natur dies auch tut. Kosmos und Schönheit sind Begriffe, die ganz zusammenhängen, denn der Kosmos ist das schöne äußerliche Gewand des Innerlichen.“⁶⁸⁵

Poetisch beschrieb Lauweriks, was er an der Kunst Chinas schätzte: „Die Kunst von China ist mehr archaisch, ein erstarrter symbolischer Kanon aus vorweltlichen Zeiten. Darin ist alles durchsucht und abgearbeitet, als ob einer vorgeschriebenen Betrachtungslehre folgend bis in die Tiefe des Wirkungswesens abgetaucht wird und als ob die da aufgetanen Erfahrungen auf steinernen Tafeln eingraviert sind, tausende Jahre als Modell gedient hatten, von welchem kein Laie sich je wagte, den geheimnisvollen Schleier zu entfernen. – Diese Kunst ist für uns häufig so monströs, weil wir sie nicht begreifen und dem Gedankengang nicht folgen können, der sie hervorgebracht hat, doch wir geben zu bedenken, dass wir ihre grimmigen, aber überweisen, Drachen nicht verstehen, während Fo-Hi, ihr erster Kaiser, die Entstehungslehre von dessen Schuppen las.“⁶⁸⁶

Das Prinzip eines durchgehenden „Kanon“ verinnerlicht, zeigte sich in Japan die hohe Stufe der Entwicklung in der Anwendung „einfacher Grundprinzipien“. Zwei „Naturgesetze“, „Kontrast und Harmonie (Übereinstimmung und Unterschied)“, fanden auf „einfacher geometrischen Basis“ Form und Ausdruck als ein „angenehmes Ganzes“.⁶⁸⁷

Das Geheimnis der Monumentalität der Alten lag in ihrer Macht über die Natur, welche aus der Kenntnis dieser resultierte. „Die manifestierte Natur war [...] bloß ein Resultat, [...] ein Modell.“ Sie schätzten die Art und Weise, die zu diesem Resultat führte, fragten nicht nach der Schönheit eines „projektierten Universums, sondern nach den Konstruktionslinien dieser Projektion“, entrissen [den Göttern] „mit dem Mut eines Prometheus‘ das Feuer, um [...] die himmlischen Geheimnisse zu offenbaren.“⁶⁸⁸

„Alle Konzepte der vorväterlichen östlichen Künste verzeichnen stets hauptsächlich dieselben Charakterzüge; die Erhabenheit der Auffassung, die Kraft, mit der das darin wohnende Prinzip in der Form ausgedrückt ist, die Harmonie der Teile und der geistige Eindruck, den der Betrachter empfängt und der ihm zu der Schönheit von dem Werk selbst erhebt.“⁶⁸⁹ Die „Kraft der Prinzipien“ der Alten lag, so stimmte Lauweriks Lenz zu, im Glauben an das „Große [, das Erhabene]“.⁶⁹⁰ Eine solche Kunst war „Ausfluss einer Höheren Philosophie, die ganz auf das ewige Gesetz der Evolution und zugleich [auf] die materielle Verkörperung des massenweisen Denkens des ganzen Volkes gestützt war“, denn „Kunst- auch Baukunst, ist ‚Gedanken eine Form gebend‘“.⁶⁹¹

„Der unbestimmte Charakter der zeitgenössischen Architektur“ machte „einen peinlichen und entmutigenden Eindruck, wenn man die Vorstellung [der] ‚Evolution‘ [...], Fortschritt als Gesetz, Entwicklung als Folge andauernden Wachsens und überall gegenwärtigen [...] verändernden Lebens“, damit verband.“⁶⁹² Der Westen konnte nie „mit den Kunsterrungenschaften aus dem Osten wetteifern, nie kommen sie der zarten Feinheit oder überweltlichen Kraft dieser Letzten gleich und nie könnten sie sich zu dem beinahe außerhalb des Bereiches des Menschen Liegenden erheben, Höhen, in der die archaische allgemeine Weltkunst sich so leicht bewegt. Betrachten wir nun diesen Fakt, nämlich: dass die westliche Kunst in ihrem Ganzen noch nicht zu vollendeter Entwicklung kam, wovon alle östlichen Kunstfächer uns das Bild verzeichnen“, umso „lächerlicher“ das „Prunken mit einst anderer Leute Federn“ durch das Ausstellen von „archaischer Kunst seiner unterworfenen kolonialen Untertanen“ anstelle der „eigenen Kunst“ auf der Weltausstellung 1900 in Paris.⁶⁹³

⁶⁸⁵ vgl. Lauweriks 1918, S. 6-7. Zitate: ebd.. Zu Lauweriks' Bezug auf Pythaoras' Vorstellung geometrischer Ordnung als kosmischen Aspekt: vgl. Henderson 1998, S. 2.

⁶⁸⁶ Lauweriks 1899d, S. 338. Zu Kanon: vgl. Bax 2006, S. 393.

⁶⁸⁷ vgl. Lauweriks 1897b, S. 121-122. Diese Erläuterung von Lauweriks erfolgt am Beispiel des Arrangierens von Blumen.

⁶⁸⁸ vgl. Lauweriks 1897a, S. 78. Zitat: ebd..

⁶⁸⁹ Lauweriks 1899d, S. 338.

⁶⁹⁰ vgl. Lauweriks 1899c, S. 234. Zitate: ebd..

⁶⁹¹ Lauweriks 1895a, S. 138. Zu Übereinstimmung der Kunst mit kosmischen Gesetzen in Antike, Ägypten, Christentum: vgl. Ochs 1995, S. 47.

⁶⁹² Lauweriks 1895a, S. 138

⁶⁹³ vgl. Lauweriks 1899d, S. 339. Zitat: ebd..

5.2.1.3 **Wahrheit im Ausdruck, ein Leitgedanke als Wahrheitsbasis: Einheit in Vielheit, im Großen wie im Kleinen, Kanon als Basis strenger Schönheit**

Die Schönheit alter griechischer Tempel sah Lauweriks „auf strenge Bedürfnisse von Konstruktion, Material und Stabilität basierend“, bezeichnete aber gleichzeitig die Gefahr der nicht selten angebrachten und nicht mit dem Bau in Übereinstimmung stehenden Bildhauerarbeiten. Sehr klar äußerte Lauweriks, was er schätzte und was er verurteilte, sah einen „großen Fehler dieser [griechischen] Kunst, dass sie keinen durchgehenden Begriff von Dekoration hat, von Durchführen eines festen, strengen [, für alle beteiligten Kunstgattungen verbindlichen,] Grundgedankens [i.S.v. Leitgedanken], ausgearbeitet bis in das kleinste Detail, ein durchlaufender Kanon, auf den alles von Grund auf gegründet ist.“⁶⁹⁴ Diese Kunst war nicht „aus einem Stück“, die Ideen der Künstler demzufolge „auseinander laufend“, s.d. es für derartige griechische Werke - bzw. im griechischen Volk - keinen Grundgedanken [i.S.v. Leitgedanken] bzw. keine Wahrheitsbasis, sondern Zweifel gab. Er vermisse einen festen Plan, „wie es im Osten und später im Mittelalter im Westen der Fall war“ und meinte, „suchendes Zweifeln und Wechseln in zögerlichem Ausdruck, verrät innere Schwäche, gepaart mit dem Mangel an Selbstvertrauen“. Er vermisse in der griechischen Kunst die Lebenskraft, da diese „zu sehr an der sichtbaren Offenbarung der Natur festhaltend und nicht gestützt auf deren Gesetze und die Naturgewalt“ war.⁶⁹⁵

Römische Kunst war Lauweriks zufolge der griechischen Kunst im Haupteindruck ähnlich, vermisse aber das „kosmisch-philosophische Prinzip“. „Formvollkommenheit [macht] dem Ausdruck Platz, das Objektive dem Subjektiven und dadurch wird der Akzent von außen nach innen verlegt und anstelle des kosmischen Prinzips tritt das psychologische in den Vordergrund. Das kosmische Prinzip ist das der Einheit“.⁶⁹⁶ Der „Einheitsgedanke, der alles Auseinanderliegende vereinigt, [wirkt] als Bindeglied des Ganzen“, als ein *Leitmotiv*.⁶⁹⁷ Während die Römer „mit Marmor spielten, als wäre es Konfetti“, griechische Werke bloß kopiert wurden, betonte Lauweriks: „Nur das Kunsthandwerk bleibt außerhalb der Mittelmäßigkeit vom Rest und, eben wie das der Griechen, können sich Feinheit in Form, Lebendigkeit in Motivwahl und vollführte Erhabenheit an den eigenartigen Erfordernissen des Materials beweisen, aber doch es ist nicht die durchgreifende Kraft von dem Wesen, welches das chinesische, indische und ägyptische Kunsthandwerk so oben an stellt.“

Zusammenfassend forderte Lauweriks eine Kunst „aus einem Stück“, „einem Leitgedanken bzw. einer Wahrheitsbasis“ folgend, nach einem „festen, strengen Grundgedanken, ausgearbeitet bis in das kleinste Detail“ als „ein durchlaufender Kanon“. Details sollten in Übereinstimmung mit dem Ganzen stehen. „Lebenskraft“ sollte sich in der Kunst zeigen. Anstelle der Darstellung der „sichtbaren Offenbarung der Natur“ sollte Kunst „auf deren Gesetze und die Naturgewalt“ gestützt sein. Als geeignet schien ihm die Orientierung an die enorme Universen umfassenden Vorstellungen indischer Philosophie.⁶⁹⁸

5.2.1.4 **Das Ideal in der Kunst: Lebenskraft durch Innerlichkeit und Naturgesetze**

Die Vorstellung, dass die östliche Philosophie den Westen belebte, ihn als „Schein eines höheren Funkens“ durchdrang, sah Lauweriks in einer „Pseudo-Morgendämmerung“ nicht erfüllt. Das Ideal, das Noch-Nicht-Erkennbare, das ungreifbare weggleitende Prinzip, erfuhr im „Guss der festen Gottesform des Christentums“ durch die Trennung von Natur und Ideal, beide innig zusammengehend, eine auch auf die Kunst wirkende tödliche Versteinerung. Lauweriks forderte die Orientierung an ein Ideal, ohne das Kopieren der Natur als Grenze der Ausdrucksform zu verstehen.⁶⁹⁹ Kunst sollte innerlich sein, auf ein Prinzip aufbauen, statt sich als Hülle an die Entwicklung einer äußeren Form zu heften – innerlich statt äußerlich, „Seele statt Körper.“⁷⁰⁰

⁶⁹⁴ vgl. Lauweriks 1895b, S. 168. Zitat: ebd.. Zu Schönheit als Ausdruck von Wahrheit: vgl. auch Lauweriks 1895a, S. 138.

⁶⁹⁵ vgl. Lauweriks 1895b, S. 175. Zitate: ebd..

⁶⁹⁶ vgl. Lauweriks 1918, S. 8. Zitat: ebd.. Im alten Ägypten und in der Antike sah Lauweriks die Gesetze des Universums in der Kunst vertreten: vgl. Ochs 1995, S. 65.

⁶⁹⁷ vgl. Lauweriks 1908, S. 8.

⁶⁹⁸ vgl. Lauweriks 1895b, S. 175. Zitate: ebd..

⁶⁹⁹ vgl. Lauweriks 1895b, S. 171. Zitate: ebd.. Zur Orientierung von Lauweriks an Kunst des Christentums: vgl. auch Henderson 1998, S. 2.

⁷⁰⁰ vgl. Lauweriks 1895b, S. 172. Zitat: ebd..

„Äußerliche Formen zu kopieren ist bloß Können, dem Kennen nicht vorangegangen ist, aber Kunst entsteht [nur], wenn beide sich vereinen.“⁷⁰¹

Lauweriks fragte in Anlehnung an aus der Geschichte gewonnene Erkenntnisse, „was der westlichen Kunst fehlt und ihr die Kraft nimmt, [...] was die Ursache sein kann, dass sie nicht die Größe und Unvergänglichkeit der östlichen Kunst besitzt. Was vor allem ist der essentielle Unterschied zwischen östlicher und westlicher Kunst und wie kommt es, dass im Osten tausende Jahre eine natürliche, originelle [...] Kunst blühen“ konnte. Die Antwort war „im Unterschied des religiösen Systems zu suchen, [...] in den Vorstellungen“.⁷⁰²

5.2.1.5 **Wahre Kunst auf Basis der Wahrheit in östlicher Universum-Philosophie: Harmonie und Rhythmus**

Lauweriks sah die „Kraft der antiken Kunst“ in der Vorstellung der jeweiligen Völker, „dass die Welt gegründet ist auf Ordnung und Harmonie“. Er zitierte Lenz, der den zwei Forderungen für eine wahre Kunst, „lebende Notwendigkeit“ und „Liebe der Teile zueinander“, abgrenzend deren Gegenteile gegenüberstellte: „damit wir zu unterscheiden lernen, was Wahrheit, lebende Notwendigkeit, [\Leftrightarrow] was Lügen und Willkür, was Liebe der Teile zueinander, [\Leftrightarrow] was Rohheit [bzw. Grobheit] und dummer Missklang ist; damit wir die mathematischen Geheimnisse erkennen und die Weisheit der Harmonie in der Natur und auch lernen zu unterscheiden, was kindhafte demütige Seelenerhebung, Liebe zu Gott und was [\Leftrightarrow] heuchlerische unnatürliche Sentimentalität ist.“ Wahrheit durch Ordnung statt Willkür, durch Feinheit und Harmonie statt Rohheit und Missklang. „Kunst muss sich nach dem Geist erheben, aber nicht nach der Form“, so zitierte er Lenz.⁷⁰³ In der ägyptischen Kunst sah auch Lauweriks den „Schlüssel zum Verständnis der griechischen [Kunst]“ und fand, „dass dieser Schlüssel der inneren Natur entlehnt ist, die ganz auf Verhältnissen von Zahlen, [auf] Maßen gebaut zu sein scheint“.⁷⁰⁴

Der Osten war „schon immer im Besitz einer natürlichen Weisheit gewesen, einer Philosophie, gegründet auf der Wahrnehmung von Fakten und [auf] Gesetzen, die diese [Fakten] zum Vorschein riefen, einer Philosophie also, die danach trachtet, sich der Wahrheit zu nähern, und somit, soweit möglich, diesem im materiellen Ausdruck nahe kommen muss.“ Trotz der Verschiedenheit sah Lauweriks die philosophischen Systeme in Ägypten, China und Indien in „Hauptsachen und Wesen“ miteinander übereinstimmen. Er folgerte Argumente für die Echtheit dieser Systeme, da ihre Philosophie „als das Wahre aus einem [einigen] Schoß geboren ist“. Entweder hatte eine dieser Philosophien ihre Weisheit an die anderen, ihre Überlegenheit anerkennenden Philosophien, weitergegeben oder die drei Philosophien „müssen alle durch Wahrnehmung [und eigene Untersuchung] zu gleichen Resultaten gekommen sein.“ Solche Wahrnehmung musste „auf einer gemeinschaftlichen Basis geschehen sein und diese kann nur in Beachtung der Fakten der Natur bestehen“.

Ein „philosophisches System mit solch großem und künstlerisch monumentalem Ausdruck [...] und auf so großen Maßstab angewendet [...] [muss] die Mühe wert [sein], die Hauptzüge davon zu studieren“, um mithilfe dieses Zugangs zu verstehen, wie die Vorgänger zu derartigen Resultaten kamen. Vom Studium der Philosophie des Ostens war die Erlangung einer entsprechenden Denkweise zu erwarten, „aus der natürlich, als harmonischer Ausdruck und Offenbarung der Philosophie, eine Kunst sprießen muss, aus der sie [die Kunst] ihr Leben empfangen hat“. „[D]as Sich-Aneignen der östlichen Philosophie muss eine Kunstäußerung entstehen lassen, genauso erhaben wie die Quelle, aus der sie ihren Ursprung nahm.“⁷⁰⁵

⁷⁰¹ Lauweriks 1895b, S. 175

⁷⁰² vgl. Lauweriks 1895b, S. 174. Zitat: ebd..

⁷⁰³ vgl. Lauweriks 1899c, S. 274. Zitate: ebd.. *Harmonia* vermählt sich mit *Kadmos*, dem Gründer und Herrscher Thebens, von den Thebanern gleichgesetzt mit *Kosmos* i.S. v. sinnvoller Ordnung: vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 12. Harmonie umfasste die Regelhaftigkeit und Ordnung einzelner und die regelmäßige Anordnung vieler Dinge und Teile. Die Auffassung des Harmoniebegriffs als mathematische Regelmäßigkeit, als Ordnung von Zahlen und Proportionen, stellt den wesentlichen neuen pythagoräischen Gedanken dar. Aristoteles berichtet: „Die sogenannten Pythagoräer ... glaubten, [...] die Elemente der Zahlen seien die Elemente aller Dinge, und der ganze Himmel sei Harmonie und Zahl“. Vgl. hierzu Naredi-Rainer 1982, S. 13 mit Zitat nach Aristoteles aus *Metaphysik A* 5, 985 b23.

⁷⁰⁴ vgl. Lauweriks 1899c, S. 281. Zitat: ebd.. Vgl. auch Sinzel 2003, S. 32-33; Ochs 1995, S. 67 und Bax 2006, S. 404.

⁷⁰⁵ vgl. Lauweriks 1895b, S. 174. Zitate ebd.. Zur Übereinstimmung in Hauptsachen und Wesen: vgl. auch Lauweriks 1897a, S. 59. Zu Übereinstimmung zwischen Philosophie und künstlerischem Ausdruck: vgl. auch Lauweriks 1895a, S. 140.

Künstlerische Formen verhielten sich laut Lauweriks zu der damit verknüpften Vorstellung der Dinge, dem „Wesen der Kunst“, wie der „Körper zur Seele“.⁷⁰⁶

„Strenges Festhalten an einer Universum-Philosophie muss eine Kunst zum Vorschein bringen, welche mit den Gesetzen in Harmonie ist und [...] als das Wahre in ihrem Wesen ein Naturprodukt ist, dann ist es nicht mehr ein Nachahmen der Natur in ihren Ausdrucksformen, in ihren Manifestationen; denn das ist ein Folgen der Fußspur der Gesetze, auf welche die Ausdrucksformen beruhen, das ist [ein dem] Nachgehen, was die Manifestationen zum Vorschein rief, das ist ein Gesetze-Selbst-Anwenden und [diese Gesetze] stufenweise wirken lassen, so wie die Natur uns das vorzeigt, das ist *Schöpfen*. Und dann nur kann da wahre Kunst geboren werden [...], wenn diese Kunst im menschlichen Hirn geschaffen ist, „prototypiert“ durch den Geist und ausgedrückt durch den Stoff.“ Nachahmen war keine Kunst, sondern Maschinenwerk. Es kam Lauweriks vielmehr darauf an, der „universellen Basis [nachzuspüren], die da doch sein muss, da wir überall eine [...] Analogie wahrnehmen, wie ein goldener Draht durch alles verlaufend, was existiert.“ „Erst die Kenntnis der Gesetze der Natur, dann deren Anwendungen und ohne das, [ist] keine Kunst.“⁷⁰⁷ Die „Erkenntnis der Würde eines führenden Prinzips“ war zwingend, denn es war eins, „das in uns lebt und wonach wir streben und das nach gleichwertigen Regeln ausgedrückt werden muss“. Mit den Wegen, die „vom Grundprinzip zum Formausdruck“ führten, nicht vertraut sein, musste zwangsläufig zu totalem Unvermögen führen.⁷⁰⁸ Ein seine Zeit charakterisierende Merkmale vereinigendes *Leitmotiv* für die Kunst sah Lauweriks in Harmonie und Rhythmus zwecks Erhöhung der Festigkeit.⁷⁰⁹

„Auf dieser breiten Konzeption [...] beruht die gesamte östliche Philosophie, während die östliche Kunst nichts anderes als ein Ausdruck davon ist [...] und wir sollen zu denselben künstlerischen Resultaten kommen, wenn wir nur ebenso geräumig [universal?] antreten. [...] Kunst ist dann nicht mehr das Nachahmen der Natur, sondern das Stufenweise-mit-ihr-Fördern, ebenso wie das bei der Wissenschaft der Fall ist. Sie untersucht [...] die Natur, um hinter die Gesetze zu kommen, die diese beherrschen; und wenn sie [, die Gesetze,] entdeckt hat, trachtet sie [, die Wissenschaft,], danach, damit auf dieselbe Weise wie die Natur zu arbeiten. Die Kunst muss denselben Weg bewandern, [...] und allein entlang dieses Weges ist Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft und Kunst möglich, [...] sie sind dann eins, weil bloß ein Ziel ihnen beiden die Antriebskraft schenkt, [...] die Menschheit auf dem Pfad der Wahrheit weiter zu bringen. Dann hat die beschämende Trennung [...] zwischen heutiger Wissenschaft und Kunst aufgehört“.⁷¹⁰

Je reifer eine Arbeit durchdacht war, desto besser, „denn wo wir die Idee über die Form stellen, da soll auch die letztgenannte größere Vollkommenheit in dem Maße erlangen, in dem die Idee mehr Gelegenheit hat, sich an ihre Form zu heften, ihre Essenz mit ihrer Form zu verschmelzen“.⁷¹¹

5.2.1.6 Naturgesetze als ewige Wahrheiten und deren Offenbarungen in: *Ursprung und Rückkehr und Einheit in Vielheit*

Die Naturgesetze betreffend erwähnte Lauweriks das unerschöpfliche Potential der Offenbarung jeder Art von Entwicklung, benannte die „ewige, unergründliche Wahrheit; Ursprung und Grundlage von allem und wozu auch alles durch endlose Wechsel und vielseitige Offenbarungen zurückkehren muss“ und formulierte das Streben, sich der „Wahrheit, ungeahnt noch, zu nähern, dass unser heißestes Verlangen nach dieser einzigen Wesenheit, und auf nichts anderes, gerichtet sein muss.“ Hierin sah Lauweriks die „Grundlage dauerhafter Kunst“.⁷¹² Er orientierte sich an Lenz, welcher von der in „Aufbau und der Verteilung“ von Pflanzen beobachteten „Einheit von Willen und Charakter im

⁷⁰⁶ vgl. Lauweriks 1899d, S. 338. Zitate: ebd..

⁷⁰⁷ Lauweriks 1895b, S. 175. Mit den Manifestationen ist die theosophische Vorstellung der Offenbarung als das Sichtbarwerden des Geistigen im Stofflichen gemeint. Zur Orientierung von Lauweriks am kosmischen Plan der Manifestation bzw. der Offenbarung des kosmischen Schaums als Ausstrahlung des Geistes: vgl. auch Bilancioni 1991, S. 15. Zu Göttlichkeit statt Nachahmen von Formen in der Natur: vgl. Henderson 1998, S. 2. Zu Kunst nach den Gesetzen in der Natur ohne Nachahmung der Naturformen: vgl. Sinzel 2003, S. 38 und 53-55.

⁷⁰⁸ vgl. Lauweriks 1897d, S. 202. Zitat: ebd..

⁷⁰⁹ vgl. Lauweriks 1908, S. 8.

⁷¹⁰ Lauweriks 1895b, S. 175.

⁷¹¹ vgl. Lauweriks 1897d, S. 202. Zitat: ebd.. Zu Befriedigung menschlichen Harmoniestrebens durch ein göttliches Prinzip, verwirklicht in der Übereinstimmung der Kunst mit kosmischen Gesetzen in Antike, Ägypten, Christentum: vgl. Ochs 1995, S. 47.

⁷¹² vgl. Lauweriks 1895b, S. 175. Zitate: ebd..

Kleinen, übereinstimmend zum Großen“ berichtete. Die Menschen waren „am Anfang in vollem Besitz der Lehre oder Wissenschaft in ihrem vollen Umfang“ gewesen, kommentierte Lauweriks zur „Ur-Offenbarung“. Daraus musste folgen, „dass es ihre Aufgabe war, sie zur vollen Aussprache zu bringen“, ⁷¹³ Lenz zufolge so, „wie die Natur auf ewig geltenden Dogmen baut“, nach denen in unterschiedlichen Kulturkreisen und Zeitaltern verfahren wurde. Er begründete ergänzend: „da es bloß eine dogmatische Wahrheit gibt, da es auch bloß eine dogmatische Kunst gibt [...] und da diese Dogmen der Kunst eben notwendig sind [...], wenn die Kunst, zumindest als Verkörperte der höchsten Wahrheiten, heilig [bzw. erhaben] bleiben soll“.⁷¹⁴

Ausgehend von der Existenz eines „Ideals“, „von dem alle äußerlichen Formen bloß Enthüllungen [bzw. Bloßstellungen] sind“, zeigten sich in der Untersuchung dieser Enthüllungen deren „zwei Zustände“: die unserem Wahrnehmungsvermögen entrinnenden „Fakten“, wie z.B. nicht hörbare Töne, nicht sichtbares ultraviolettes Sonnenlicht oder nicht spürbarer elektrischer Strom, und das wahrnehmbare „Sein“. Der Zustand der für uns nicht bestehenden, aber existenten, nicht wahrnehmbaren „Fakten“, „des Für-Uns-Nicht-Existenten[,] lässt sich in zwei *Faktoren*⁷¹⁵ splitten, nämlich [in]: Ursprung und Rückkehr oder Entstehen und Vergehen.“ Es sollte „einmal die Zeit kommen, in der wir ihn [, den Zustand „Fakten“,] als existent kennen sollen.“ „Der zweite Zustand von Sein ist der des Für-Uns-Wahrnehmbaren und alles, was wir bestehend nennen, ist darunter zu verstehen.“⁷¹⁶ Lauweriks folgerte: „Mit dieser Auffassung bekommen also [die nicht wahrnehmbaren] Fakten und [die wahrnehmbaren] Erscheinungen eine untergeordnete Bedeutung; sie haben für uns allen Wert als Gegenstände, doch sie sind tot, und wir müssen sehen, das Leben zu begreifen, dass sie zum Vorschein rief, und stets müssen wir versuchen, zu der ersten Ursache auf zu klimmen [...]. Denn die prinzipielle Ursache von allem ist die Wahrheit [...], während alle Offenbarungen bloß äußerliche Aspekte davon sind, die nach einiger Zeit verschwinden, um für andere Platz zu machen, und ihr Mangel an Dauerhaftigkeit macht es gefährlich, dabei still zu stehen, und an einer Form zu erstarren, denn während wir diese Form betrachten, ist sie schon wieder verändert, der Augenblick entrinnt uns, während wir daran denken, doch die Wahrheit als Ideal ist stets unveränderlich anwesend.“⁷¹⁷ Trotz „ihrer unendlichen Vielfalt von Formen, scheinbar den bizarrsten Phantasien“ fröndend, wirkte die Natur jedoch „tatsächlich bloß nach einem strengen mathematischen Plan“.⁷¹⁸ Die zwei „Faktoren“ bzw. Urheber „Ursprung und Rückkehr“ bzw. „Entstehen und Vergehen“ der nicht wahrnehmbaren „Fakten“ deckten sich mit Vorstellungen der theosophischen Kosmologie.

Große Gedanken wurden hier geäußert, darunter Vorstellungen von einer „ewigen Wahrheit“, unergründlich und Ursprung von Allem. Alles kehrt in endlosem Wechsel und vielseitigen Offenbarungen dorthin zurück. Im Streben nach dieser Wahrheit und der damit verbundenen Anwendung von „Gesetzen der Natur“, die wesentlicher Bestandteil der „östlichen“ Philosophie sind, sah Lauweriks die Grundlage dauerhafter und wahrer Kunst. In der harmonischen Analogie zwischen Natur und Kunst, mittels Verwendung derselben „Naturgesetze“, war ihm zufolge die verloren gegangene Einheit von Natur und Kunst wieder herzustellen. Künstlerisches Schaffen erzeugte einen Mikrokosmos in Analogie zum Makrokosmos. Die Innerlichkeit der Kunst bestand in der Berücksichtigung von Naturgesetzen bzw. -prinzipien wie *Ursprung und Rückkehr* sowie *Einheit in Vielheit* in den Offenbarungen und äußerlichen Erscheinungen. Lauweriks formulierte ein breites Konzept als Basis für Kunstschaffen. Dies war das Gerüst, auf das er seine Kunsttheorie aufbaute.

⁷¹³ vgl. Lauweriks 1899c, S. 257. Zitat: ebd.. Zu Lauweriks' Rezension von „Schönheitslehre“: vgl. Ochs 1995, S. 67 und Sinzel 2003, S. 32-33.

⁷¹⁴ vgl. Lauweriks 1899c, S. 265-266. Zitat: ebd..

⁷¹⁵ Faktor: Urheber, Macher, i.S. einer Einflussgröße für ein Geschehen, einen Fakt: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Faktor>.

⁷¹⁶ Lauweriks 1895b, S. 175.

⁷¹⁷ Lauweriks 1895b, S. 175, Zu Unveränderlichkeit des Gesetzes im Gegensatz zu Ausdrucksformen: vgl. Bilancioni 1991, S. 16.

⁷¹⁸ vgl. Lauweriks 1899c, S. 242. Zitat: ebd..

5.2.1.7 Einfachheit, Gleichgewicht und Stabilität durch Ordnung mittels Geometrie: Zahlen, Maße, Grundformen

Dass bereits die Kunstwerke der „wilden Volksstämme“ geometrische Formen enthielten, anstatt Naturkopien zu sein, nahm Lauweriks als „Beweis, dass [...] die Menschen stets die Geschichte der Offenbarung, bewusst oder unbewusst, wiedergeben“.⁷¹⁹ „Die Geometrie in der äußeren Erscheinung deutet wiederum auf die Geometrie, d.h. [auf das] Ordentliche, Feste, Sichere und Harmonische im Innern davon“, zitierte er Lenz.⁷²⁰

Lauweriks beobachtete ihm zustimmend ein Ignorieren der tausende Jahre alten Erfahrung in den jeweiligen Kunstgattungen bzw. Handwerken und zitierte diesen: „Hier fehlt überall das Gleichgewicht, das Festigkeit Gebende, der objektive Lebensgrund der Kunst: das Kennzeichnende, das Normale, der Stil, der auf Grundzahlen, Grundformen, auf feste Maße beruht [...] allein dieses Prinzip der sogenannten ästhetischen Geometrie ist im Stande, die See der Verschiedenheiten in der Natur zum Stillstand zu bringen und in der übermäßigen Fülle der Erscheinungen ordnend, trennend, vereinigend zu wirken.“⁷²¹ Dies ermöglichte dem Einzelnen, „nicht als mechanischer Nachahmer“ der Natur, sondern als verständiger, erkennender und unterscheidender Geist „die endlose Verschiedenheit der Menschfiguren zu einer überschaubar und unterscheidbaren Anzahl von Charakteren zurückzuführen, die sich auf ihre Art um den ‚Kanon‘ der Norm scharen, welcher nicht aus der lebenden Natur stammt, sondern von der ästhetischen Geometrie.“⁷²²

Lauweriks zitierte Lenz, der „Schönheit als sinnliche Form der Wahrheit“ verstand:⁷²³ „Die Gesetze des Schönen, d.h. des Göttlichen, wirken verborgen und auf wundersame Weise in der Natur [...]. Sie sind jedoch nicht unmittelbar die [sichtbaren] Erscheinungen der Natur selbst, als ob die Natur nur lebende Geometrie wäre“, was die Natur durchaus „in sicherem Sinn [ist]“. Lauweriks fuhr fort: „Wir müssen also, mit diesem Gesetz [der in der Geometrie verborgenen Schönheit?] gewappnet, uns der Natur annähern, dann sollen wir sie [die Spur der Gesetze] rasch in ihr [Natur] entdecken; wir sollen durch die ‚lebende Geometrie‘ sehen und wahrnehmen, deren innerer, vernünftiger Zusammenhang soll uns zu Tiefen führen, [...] Tiefen der himmlischen Weisheit und Harmonie. Für alles ist also nötig, dass der Künstler, ohne Zögern, diese Geometrie, mit ihren vielversprechenden Zeichen und Zahlen, ihrer Seele und Bedeutung, in seinem Auge und Gefühl aufnimmt [...] [durch] ein Festhalten an ihre [Geometrie] Merkmale und tiefes Durchdenken.“ Und in für Lauweriks üblicher rhetorischer Art verstärkend wiederholte er: „Festhalten, Anschauen, auf sich wirken lassen, der Rest kommt von selbst. Es kommt uns entgegen, wir müssen aber wachen. Wir müssen glauben, dass das Einfachste das Höchste, Würdigste und Reichste ist; dann sollen wir in Fülle wahrnehmen, dass es so ist [...] vornehmlich mit Bezug zum Werk des Schöpfers, welches die Krone der Schöpfungen ist, nämlich die menschliche Gestalt.“⁷²⁴

Den „Schlüssel der inneren Natur“ verstand Lauweriks in Anlehnung an Lenz „ganz auf Verhältnissen von Zahlen, [auf] Maßen gebaut zu sein scheint oder [dass] Schwingungen dann auch diese Verhältnisse in ihren äußeren Erscheinungen zum Vorschein bringen; eine Wahrheit, mit der die Alten nicht nur vertraut waren, sondern die sie in ihrem gesamten Umfang der Natur entlehnten, um sie als einen natürlichen Kanon von Verhältnis anzuwenden.“ Lauweriks fuhr direkt fort: „Ferner gibt Lenz uns durch das Deuten auf die Verbindung zwischen dem Harmoniegesetz der Natur in ihrem Ganzen und in ihren Teilen die kostbarste Anweisung, zu diesem Kanon wieder zurückzufinden.“ Die enge Beziehung zwischen Natur und Kunst anhand von Musik, Farbe und Grundformen bestätigte Lauweriks: „Nachdrücklich zeigt er uns die festen, [...] Verhältnisse der Intervalle in der Musik, übereinstimmend mit den der Farben und Grundformen; dadurch erklärend, dass Verhältnis das vornehmste Element der Natur und der Kunst ist und dass in der Malerei durch die Einführung der Perspektive das vornehme Prinzip des Verhältnisses größtenteils, zumindest für die Formensprache, zunichte getan wird.“ Lenz zustimmend erklärte Lauweriks das Verhältnis zwischen dem Göttlichen und den Zahlen: „dass das Göttliche die Quelle von allem ist und dass die ersten Zahlen und die ersten Verhältnisse der Offenbarung diesem göttlichen Prinzip am Nächsten sind, am besten geeignet sind, dieses Prinzip den Menschen erfahrbar zu machen, dass also jedes Kunstwerk in seiner

⁷¹⁹ vgl. Lauweriks 1899c, S. 257-258. Zitat: ebd..

⁷²⁰ Lauweriks 1899c, S. 266.

⁷²¹ vgl. Lauweriks 1899c, S. 218. Zitat: ebd.. Vgl. auch Bax 2006, S. 393-394.

⁷²² vgl. Lauweriks 1899c, S. 219. Zitat: ebd.. Vgl. auch Bax 2006, S. 393-394.

⁷²³ vgl. Lauweriks 1899c, S. 242. Zitat: ebd..

⁷²⁴ Lauweriks 1899c, S. 233.

äußerlichen Formumkleidung [*Mâya*] auf diesen einfachen Zahlen und Verhältnisse basieren muss. Dessen [Kunstwerk] Harmonie der Größen weist nachdrücklich auf die Harmonie der Sphären der Alten“.⁷²⁵

Die Arche war laut Lenz „festes offenbartes „Vorbild“, was Lauweriks als auf deren Maßverhältnisse bezogen interpretierte, da „ihre baukundigen Verhältnisse oder Zahlen, die Grundlage für ein Verhältnissystem auf dieselbe Art beinhalten, wie dies mit der Königskammer der großen Pyramide der Ägypter der Fall ist, wovon die Abmessungen, Breite, Höhe und Länge sich verhalten wie 10:12:20 (von diesen drei Zahlen ist die Zahl 12 ungenau und bloß eine Näherung). Diese drei Zahlen 10, 12 und 20 haben ihre geometrische Grundlage in ihrer Figur, bestehend aus einem Quadrat mit einem um- und eingeschriebenen Kreis, welche Figur auf ihre Art die schönsten und einfachsten Verhältnisse liefert, so dass wir von der Arche und der Königskammer sagen können sollten, dass sie die Grundlagen der Verhältnisse verkörpern.“⁷²⁶

Harmonie bzw. Gleichgewicht zeigte sich laut Lenz bei den Ägyptern in der Anwendung der „geheimnisvolle Verteilung, die im Reich der Größen dasjenige ist, was die Abstände des Akkords [bzw. der Akkord], im Reich der Töne“. Lenz verglich mit der auf Naturgesetzen basierenden harmonischen Verteilung der Oktave und nannte die Verteilung eine „unantastbare Drei-Harmonie“. Lauweriks zufolge handelte es sich um „die Harmonie der drei Abstände der vier ersten Töne der Oktave, [...]. Diese Abstände verhalten sich so [...] wie 2, 3 und 4 (als Näherung). [...] [bereits] durch Pythagoras berechnet [...] [sind diese] Zahlen 2, 3 und 4 also die Maße der Musik und waren ebenfalls früher die Maße oder Verhältnisse der Baukunst [...], beinah jede geometrische Figur liefert diese einfache Grundverteilung und der Gebrauch eines Dreieck-Systems soll ebenfalls zu demselben Ergebnis führen“, zu diesem „natürlichen Kanon“.⁷²⁷ Wie die Musik „diesen Akkord sich zu allerlei Verteilung und Zusammenstellung leiht, woraus die verschiedensten Charakter hervor sprießen, so stützt sich auch das Harmonische, [das] Feste [...] der klassischen Kunst auf dieses Dogma der Harmonie der Größen“, erklärte Lenz. Lauweriks kommentierte, dass in der Anwendung eines gewählten Verhältnisses von z.B. 4:3:2 „für jede Art von Werk“ es darauf ankam, „wenn einmal eine sichere Reihenfolge von Verhältniszahlen angenommen ist, [...] diese im gesamten Werk durchzuführen.“ Eine veränderte Reihenfolge von z.B. 3:4:2 würde davon abweichen.⁷²⁸

Während Lauweriks den „festen Kanon“, durchgehend „bis ins Detail“, an späteren griechischen Bauwerken vermisste⁷²⁹, hob er die „unvergleichliche Ebenmäßigkeit und Ruhe, [...] Kennzeichen der [frühen] griechischen Baukunst“, hervor. Diese Wirkung wurde seiner Meinung nach erreicht, indem der „Unterteil eines Bauwerkes auf [...] [gemeinsame] geometrische Bezugswerte oder Eigenschaften“ aufgebaut war.⁷³⁰ Um ein Objekt „als aus einem Ganzen zu entwerfen“, erforderte es „verlorener Prinzipien“, von denen die Geometrie einen wichtigen Bereich darstellte.⁷³¹

Während die Griechen laut Goethe, so gibt Lauweriks die Gedanken von Lenz wieder, die Charakter der Menschengestalten auf insgesamt zwölf zurückführten, unterschied das Altertum acht Altersstufen des Menschen: Kind, Knabe, Junge, Jüngling, Mann, erwachsener Mann, alter Mann und Greis, „was dazwischen liegt, verfließt und gleicht den Zwischentönen in der Musik, die keine guten einfachen Zahlen haben und die man [somit] nicht verwendet“. Die Bedeutung der Zahl 8 unterstützend, ergänzte Lauweriks um weitere Beispiele von Lenz: „Beschreiben wir z.B. in einem Kreis eine aufsteigende Reihe von Vielecken, so bemerken wir schnell, dass es uns leichtfällt, ihnen mit dem Auge zügig bis zum Achteck zu folgen“. Sogar die Oktave war durch die Anordnung von acht Tönen in der Musik charakterisiert.

Insgesamt kam Lauweriks zu dem Ergebnis: „Aus diesem allen können wir nichts anders schlussfolgern, als dass die einfachsten Figuren und Formen, die einfachsten Grundzahlen, Grundmaße, Klang- und Farbtöne die edelsten und besten und für die Kunst die bedeutendsten sind; je näher dem Ursprung, der Quelle, der Einheit, desto geeigneter, besser und heiliger, um das Heilige

⁷²⁵ vgl. Lauweriks 1899c, S. 281-282. Zitate: ebd. Vgl. auch: Ochs 1995, S. 67-68 und Bax 2006, S. 404. Kursiv in eckiger Klammer: Ergänzung durch ebd.

⁷²⁶ vgl. Lauweriks 1899c, S. 233. Zitat: ebd.. Vgl. auch Bax 2006, S. 403.

⁷²⁷ vgl. Lauweriks 1899c, S. 258. Zitat: ebd.. Vmtl. sind hier mit 2, 3 und 4 die Verhältnisse von Oktave (1:2), Quinte (2:3) und Quarte (3:4) gemeint. Vgl. hierzu:

<http://www.pythagoras-institut.de/institut/klang/musik/index.html> und https://de.wikipedia.org/wiki/Pythagoras_in_der_Schmiede.

⁷²⁸ vgl. Lauweriks 1899c, S. 265. Zitate: ebd..

⁷²⁹ vgl. Lauweriks 1895b, S. 168. Zitat: ebd..

⁷³⁰ vgl. Lauweriks 1899b, 122-123. Zitat: ebd..

⁷³¹ vgl. Lauweriks 1899b, 123. Zitate: ebd..

auszudrücken.⁷³² Rhetorisch betonend fuhr Lauweriks sehr eindringlich Lenz zitierend fort: „Das Einfachste, Reinste und Kennzeichnendste, dass seine Wurzel in den einfachsten Zahlen und Maßen hat, bleibt darum die Grundlage aller Künste und das Messen, Zählen und Wiegen bleibt ihre vornehmste Wirkung; das Ziel von jeder hohen Kunst ist das Überbringen, der zweckmäßige Gebrauch der Geometrie, Arithmetik und symbolischen Grundformen der Natur im Dienst großer Vorstellungen.“⁷³³ Und im Sinne der Klimax ein drittes Mal: „Die Wissenschaft, mit welcher sich der Künstler der Natur nähert, muss einfach sein. Man muss sich auf einfache Grundformen beschränken. Je einfacher, desto wertvoller ist sie; und sie wird geeigneter, das Höchste zu nähern, so dass auch hier die Redewendung bewahrheitet wird: ‚Je näher am Ursprung, desto mehr wird man seiner Voreingenommenheit teilhaftig!‘“ Und die Klimax sogar in äußerster rhetorischer Kunst noch übersteigernd, ergänzte Lauweriks⁷³⁴: „Gott selbst ist es ‚Einfach‘; seine Sprache, seine Musik ist der [...] erste Dreiklang, das Schöne in Einfachheit.“⁷³⁵

Sich auf Platon berufend, bezeichnete Lenz die der klassischen Baukunst zugrunde liegenden Maße der fünf regelmäßigen Körper als *Quelle der Schönheit*. Lauweriks ergänzte: „Die fünf regelmäßigen Körper [...] sind: der regelmäßige Vierflächner, der regelmäßige Achtfächner, der Zwanzigflächner, der Kubus und der regelmäßige Zwölfkflächner.“ Deren Verhältnisse führte Lauweriks „auf die Verhältnisse des gleichseitigen Drei-, Vier- und Fünfecks zurück [...], s.d. daraus wieder drei Arten von rechteckigen Dreiecken abzuleiten sind, nämlich das [diagonal geteilte] halbe Quadrat, das [durch deren Höhe geteilte] halbe gleichseitige Dreieck, und ein gleichschenkliges Dreieck, mit einem spitzen Winkel von 36°“, ⁷³⁶ das *Goldene Dreieck*.⁷³⁷

In der Bedeutung der Zahlen 2 und 3 sowie des Dreiecks orientierte sich Lauweriks an Lenz: „Den Menschen, selbst Adam als das Ideal aller Wesen, hat Gott nach seinem Ebenbild geschaffen, aus dem Geheimnis der Zahlen, die sein eigenes Wesen ausdrücken: drei in Einem und Einer in drei, aus der Grundfigur des Dreiecks, das Gleiche und das Ungleiche, zu männlich und weiblich, die Verteilung in zwei und in drei.“⁷³⁸ Im ergänzenden Kommentar ging Lauweriks auf Platons Vorstellung von der Verbindung des Gleichen und des Ungleichen „mit den zwei geometrischen Figuren, dem [diagonal geteilten] halben Quadrat und dem halben gleichseitigen Dreieck“ ein. Er ergänzte: „Das halbe Quadrat ist ein rechtwinkliges Dreieck mit [zwei] gleichlangen Seiten und zwei gleichgroßen Winkeln. Das Verhältnis der zwei [Innen-]Winkel ist 45°:90° bzw. 1:2, d.h. das Verhältnis zwischen den zwei einfachsten und ersten Zahlen, die Null ausgeschlossen; während das Verhältnis der Quadrate über den [beiden gleichlangen und den rechten Winkel einschließenden] Seiten [mit o.g. Winkelverhältnis] von 1:2 und der Seite selbst [als Diagonale des ursprünglichen Quadrates] sich verhält wie 1:√2 [Seite:Diagonale].“ Zu den Merkmalen des zweiten Dreiecks schrieb Lauweriks weiter: „Was das halbe gleichseitige Dreieck betrifft, dies ist ein rechtwinkliges Dreieck mit ungleichen [am rechten Winkel anliegenden] Seiten und ungleichen Winkeln – diese letzten [Winkel] verhalten sich wie 30°:60°:90° oder wie 1:2:3; die Quadrate über den Seiten verhalten sich wie 1:3:4, und die Seiten [verhalten sich folglich als Wurzeln daraus] wie 1:√3:2“.

Unmittelbar hierauf ordnete Lauweriks den beiden Dreiecken die von Platon bekannten Begriffe des *Gleichen* und *Ungleichen* argumentativ zu: „woraus [wg. der nicht einfachen Zahl √3] deutlich hervorgeht, dass das halbe Quadrat eine einfachere und vollkommeneren Figur liefert als das halbe gleichseitige Dreieck, woraus dann wieder folgen sollte, dass das Quadrat eine vollkommeneren Figur ist als das gleichseitige Dreieck.“

Lauweriks zitierte Lenz über Kunst und Künstler folgernd: „Wer zu diesen [arithmetischen und geometrischen] Grundwahrheiten [...] kein Gefühl hat, ist kein Künstler; er sieht das höhere Licht nicht; er kann höchstes Tun nicht schaffen, weil er nicht unterscheiden kann. Das Wort von Platon ist ganz genau: wenn man Maß, Zahl und Gewicht der Kunst wegnimmt, dann ist das letzte keine Kunst mehr, sondern bloß Handwerk. Was in dem Buch der Weisheit Gottes gesagt wird, dass Er alles nach

⁷³² vgl. Lauweriks 1899c, S. 219. Zitate: ebd.. Vgl. auch Bax 2006, S. 394.

⁷³³ Lauweriks 1899c, S. 225, vgl. Bax 2006, S. 394.

⁷³⁴ Dies ergänzt Lauweriks oder Lenz. Die Zeichensetzung für die Zitate erfolgte nicht immer korrekt und konsequent, s.d. in diesem Aufsatz häufig nicht genau erkennbar ist, ob es sich bei einer geäußerten Meinung um eine Äußerung von Lenz oder von Lauweriks handelt.

⁷³⁵ Lauweriks 1899c, S. 226. Lauweriks war ein durchaus gekannter Rhetoriker, wie seine Aufsätze zeigen. Derartige dreifache bzw. 3+1-fache Mehrfachnennungen in klimatischer Steigerung tauchen in seinen Artikeln öfters auf.

⁷³⁶ vgl. Lauweriks 1899c, S. 219. Zitate: ebd.. Zu Platon und Quadrat, gleichseitige sowie rechtwinklige Dreiecke beinhaltenden regelmäßigen Körpern: vgl. Ochs 1995, S. 70-71.

⁷³⁷ Mehr dazu in Kapitel 3.3.1, 3.3.2, 3.3.2.1 und 3.3.3.1.

⁷³⁸ vgl. Lauweriks 1899c, S. 225. Zitat: ebd.. Das Quadratur-Wissen stammt laut Lenz aus dem Paradies, von Adam: vgl. Bax 2006, S. 403.

Maß, Zahl und Gewicht geordnet hat, das gilt auch für den, der die Werke Gottes, quasi als ein Schöpfer, überdenkt und nachverfolgt [bzw. diese wiedergibt].⁷³⁹

Der Künstler sollte Lenz zufolge nach den Gesetzen der Natur schaffen, harmonisch und beständig aus ihr hervorgehend und über sie erhaben. Letztere Erhabenheit kommentierte Lauweriks als nicht über die „Natur“ im Sinne von allem uns Umgebenden, „also inbegriffen dem geistigen Prinzip, der Seele und auch des Menschen, dann solle es sicher von maßloser Überheblichkeit zeugen, behaupten zu dürfen, dass ein Mensch in der Lage sein sollte, dass alles zu übertreffen“, sondern von „Natur“ als „sichtbare Offenbarung“ in Abhängigkeit von sinnlicher [und damit nicht nur mit dem Auge, sondern mit allen fünf Sinnen wahrnehmbare] Offenbarung. Dieser sinnlich orientierte Begriff war auch der des Künstlers von der Natur. Der Rechtsbereich des Menschen erstreckte sich über das Reich des Bewusstseins hinaus, s.d. der sein Denkvermögen beherrschende Mensch durch das Öffnen neue Schöpfungen zum Vorschein bringen konnte, eine Vorstellung, die Lauweriks auch bei Violett le Duc fand.

Lenz zitierend, ging Lauweriks auf die auf den Augenblick bezogene Natur und die Notwendigkeit des Statischen in der Kunst ein: „„Was fehlte war das Monumentale, das statische, das die Natur nicht haben kann, weil sie Augenblick ist, welches aber monumentale Kunst, vor allem die religiöse, haben muss.“ Im Zusammenhang mit der *Monumentalität* verwies Lenz auf die Werke der Alten, auf Ägypten und Griechenland, „um das Prinzip zu finden, das die Seele der religiösen Kunst ausmacht: das Kennzeichnende, das in Einfachheit, Größe, Ernst und Harmonie gemessen und gebaut ist.“⁷⁴⁰

5.2.1.8 Antike Weisheiten und Theosophie, theosophische Vorstellungen von Lauweriks

„Jede Philosophie und Theosophie dankt ihre Entstehung der Kenntnis der Wahrheit. Dieser Ursprung alles Seienden bestimmt das gesamte Wirken menschlichen Denkens und Handelns. Die Tempel des Altertums dienten [dazu], diese religiöse Kenntnis [der Wahrheit] zu bewahren und zu unterrichten, und jede Religionsform, jede Wissenschaft oder Kunst wurde zuvor im Tempel entworfen und gelehrt, um von da aus angewendet zu werden. [...] alles, was weise geregelt [ist], folgt vorab gemachten Vorschriften. Die Anwendung dieses großen Systems machte die Kraft des ägyptischen Reiches aus, während eine weise Priesterschaft für den Erhalt der inneren lebenspendenden Prinzipien sorgte und gerechte Fürsten das Wohlsein des Volkes zu beherzigen trachteten.“⁷⁴¹

Dass Lauweriks von Vorstellungen der „Alten“ aus Ägypten und Indien stark beeinflusst war, in diesem Zusammenhang weitgehend die Meinung von Lenz teilte und auf Ideen von Platon zurückgriff, mag wesentlich in der Übereinstimmung der vorgestellten Gedanken mit den durch *Die Geheimlehre* von Blavatsky formulierten theosophischen Vorstellungen begründet sein. Blavatsky verwies in *Isis unverschleiert* und *Die Geheimlehre* im Zusammenhang mit der Tradition diverser Harmoniesysteme auf Vitruv, den sie zu den „Eingeweihten“ zählte: „welcher der Nachwelt die Gesetze für den Bau der den unsterblichen Göttern geweihten griechischen Tempel schenkte.“⁷⁴² Die durch Vitruv besprochenen Harmoniesysteme waren ihrer Meinung nach nicht exklusives Gedankengut von Platon, sondern wurden auch durch Pythagoras, Hermes Trismegistus, in der Kabbala und in den altindischen Veden beschrieben.⁷⁴³ Platon und Pythagoras zählten Blavatsky zufolge zu den *Eingeweihten*, den *Großen Weisen*.⁷⁴⁴ Damit galten diese für Theosophen wie Lauweriks als große theosophische Lehrmeister.

In seinem Aufsatz über *Okkultismus* beschrieb Lauweriks Beispiele, „wie sehr die okkulten Lehren mit den religiösen Begriffen der Menschen eins sind“, ⁷⁴⁵ die religiösen Grundprinzipien miteinander übereinstimmten. Dies führte er auf eine gemeinsame okkulte Lehre zurück.⁷⁴⁶ Er bezog sich auf die *Geheimlehre* von Blavatsky, aus der Lauweriks zitierte: „Die edelsten Vorschriften, die durch die

⁷³⁹ vgl. Lauweriks 1899c, S. 225. Zitat: ebd.. Von Platon stammt die Erkenntnis „Alles ist Zahl“: vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 40. Zu den von Lauweriks oft beschriebenen Figuren Quadrat, rechtwinkliges und gleichseitiges Dreieck vgl. auch Ochs 1995, S. 70-71.

⁷⁴⁰ vgl. Lauweriks 1899c, S. 227. Zitate: ebd.. Zur Orientierung an Kunst aus Ägypten und Griechenland: vgl. auch Henderson 1998, S. 2.

⁷⁴¹ Lauweriks 1896, S. 35.

⁷⁴² vgl. Bax 2006, S. 399. Zitat: ebd., Anm. 191: Blavatsky 1907, S. 277. Lauweriks Auffassung von der indischen Philosophie als Basis von Religion und Kultur folgt aus theosophischen Vorstellungen: vgl. Bax 1990, S. 4.

⁷⁴³ Vgl. Bax 2006, S. 399, Zitat auch.

⁷⁴⁴ vgl. Henderson 1998, S. 13, Anm. 14.

⁷⁴⁵ vgl. Lauweriks 1899e, S. 352. Zitat: ebd..

⁷⁴⁶ Lauweriks 1899e, S. 353.

Eingeweihten gelehrt wurden [...], kamen nach Indien, Ägypten und Griechenland, nach China und Chaldäa [...]. Alles, was in der menschlichen Natur gut, edel und groß ist, jede göttliche Eigenschaft [...] wurde durch Priesterphilosophen herangezogen, welche sich in ihren Eingeweihten zu entwickeln suchten“. Blavatsky bezog sich auf Konfuzius und das Alte Testament bez. der Nächstenliebe, auf Platon bez. der Tugenden der Eingeweihten.⁷⁴⁷

Die „okkulten Schulen [waren] einstmals die erhabenen Mittelpunkte [...], von denen alle Wissenschaft ausging“. Die spätere Vermischung von Okkultismus mit „Quacksalberei, Zauberei, Kartenlegerei“, mit „Engstirnigkeit und Aberglauben“, führte Lauweriks auf ungenügende Kenntnis des Okkultismus zurück. Mittlerweile sah er die „Wissenschaft, die so hartnäckig Glauben und Aberglauben bekämpft und Okkultismus unter jeglicher Form lächerlich fand,[...] [sich] mit der Studie und Ausübung des Okkultismus‘ [beschäftigen]“. Im Rahmen der Erläuterung der Formen des Okkultismus sah Lauweriks für den Menschen zwei Arten, die „Kräfte der Natur“ zu gebrauchen, zur eigenen geistigen Erhebung oder zur Erniedrigung. Die erste Art, die des Theosophen, war durch „Liebe zu erhabenen Dingen und zu natürlichen einfachen und rechtschaffenden Mitteln“, die zweite durch „unedle“ Mittel charakterisiert. „Der wahre Okkultismus, sagt er [Theosoph], hat nur die geistige Entwicklung und das moralische Wohlbefinden der gesamten Menschheit zum Ziel.“ Da alle Menschen „einen Teil des göttlichen Lebens“ ausmachten, waren alle „Brüder“ und war jedes Leben würdig, geachtet zu werden. Schlechter Okkultismus wurde vom Theosophen als „schwarze Kunst“ bezeichnet.⁷⁴⁸ Lauweriks bezog sich auf Blavatsky, welche „schwarze Magie und Zauberei“ als Anwendung der durch Liebe, Hass oder Leidenschaft in Bewegung gebrachten stofflichen und feineren [unstofflichen] Kräfte verstand. Er beobachtete um sich ein „Aufblühen des Okkultismus“, vertreten durch das Interesse der Wissenschaften an „Hypnotismus, Mesmerismus, Suggestion, und [...] die Untersuchung der psychischen Vermögen im Menschen“.⁷⁴⁹

Das theosophische Standardwerk *Die Geheimlehre* war Lauweriks ebenso bekannt wie *Isis Unveiled* (Isis Unverschleiert).⁷⁵⁰ Er zitierte aus der *Geheimen Lehre*: „Alles ist Leben und jedes Atom, [...] ist ein Leben“, „aus dem Einen Leben, formlos und unerschaffen, geht das Universum von Leben hervor“, ein „göttliches Leben“.⁷⁵¹

In einem Vortrag über die *Einheit der Theosophie* berichtete Lauweriks von der „Einheit allen Seins, Grundlage aller Religionen, jeder Philosophie und aller gesellschaftlichen Institutionen“: „Die vollständige Einheit alles Bestehenden ist Grundlage jeder Religion, aller philosophischen Systeme und aller gesellschaftlichen Einrichtungen in der gesamten Geschichte der Menschheit. Die Religionen lehrten die Existenz eines alles durchdringenden göttlichen Geistes, der alles beseelt und belebt; eine regelnd lenkende Intelligenz, die alles instand hält; ein Prinzip, ein Wesen, oder eine Kraft, Ursache aller Existenz, ein einziger Gott.“ Lauweriks erläuterte dieses alles durchdringende Prinzip als eine allen Dingen ursprüngliche Einheit, als einen alles umfassenden Raum: „Die Philosophie spricht über die notwendige Einheit im Ursprung aller Dinge, die ursachenlose Ursache, der vollkommene Raum, der alles umfasst und der ganz von seinem eigenen Wesen durchdrungen ist, durch welches alle existierenden Dinge miteinander verbunden sind.“ Auch der Mensch war Teil einer „Familie“ im Sinne einer größeren Einheit in der Gemeinschaft und dadurch Teil eines „großen Ganzen“.⁷⁵²

Der gemeinsame Ursprung, der Raum und der „Schoß der Mutter“ bezeichneten einen noch nicht differenzierten Zustand des Seins, noch ohne Form und ohne Aufgabe, in der noch „[Potential von] Sonne und Sandkorn miteinander überein [stimmen]“: „Eine der wichtigsten Grundthesen der Theosophie ist [...] die Erkenntnis des Seins oder der Existenz der Dinge – Alles Ist“, s.d. „im Schoß der Mutter-[,)Raum[‘] kein Unterschied zwischen dem Fahrer [bzw. Lenker] und dem Sonnensystem mit seinen reinen unbewussten Kräften besteht, welche seinen [Lenker] Willen zur Ausführung

⁷⁴⁷ vgl. Lauweriks 1899e, S. 355-356. Zitat: ebd. nach Blavatsky 1888a-c [keine genauen Angaben]. Lauweriks stellte die ursprüngliche Verehrung der Eingeweihten der späteren Missachtung und dem Missbrauch des Okkultismus gegenüber. Er folgerte daraus die Haltung der modernen Wissenschaft. Der Schüler-Okkultist hatte alle Eitelkeiten des Lebens aufzugeben. Selbstüberschätzung und übermäßiger Mangel an Bescheidenheit zeugten von Quacksalbern und gefährlichen kurzsichtigen „Baby“-Okkultisten, „falschen“ Okkultisten, für die aus dem „Streben nach Macht“, „kein Mittel zu gewagt“ war.: vgl. ebd., S. 359-360.

⁷⁴⁸ vgl. Lauweriks 1899e, S. 356-357. Zitat: ebd.. Zu Okkultismus verweist Lauweriks auf: Theosophist, Mai 1899, S. 461-462.

⁷⁴⁹ vgl. Lauweriks 1899e, S. 359. Zitat: ebd.. Lauweriks verwies bez. der schwarzen Magie auf: Blavatsky 1888d (Occultism versus the Occult Arts).

⁷⁵⁰ Lauweriks bezog sich in seinen Aufsätzen auf *Die Geheimlehre*, *Isis unveiled*, sowie auf in Künstlerkreisen weit verbreitete spiritistische Autoren.

⁷⁵¹ vgl. Lauweriks 1904a, S. 21. Zitat: ebd., Anm.9: Blavatsky 1888a, S. 269.

⁷⁵² vgl. Lauweriks 1902, S. 158. Zitate: ebd..

bringen. – Alles Ist, - und dieses Sein oder [diese] Existenz formt das Band, das alle Wesen verbindet und ist das gemeinschaftliche Gebiet, auf dem sie alle einander treffen.“ Dieses „ewige Sein ist unvergänglich und unzerstörbar [...] und [...] schenkt [...] [allen Wesen] Verlangen nach Unsterblichkeit“, nach Erhaltung des eigenen Seins.⁷⁵³

Das Erhaltungsstreben betrifft die Zeit, den Raum und den Stoff:⁷⁵⁴ „All diese offenbarten Ansichten der Erhaltungssucht, sind bloß Ansichten der unendlichen Erhaltungssucht eines unendlichen, ewigen, und alles umfassenden Wesens, dass in keinerlei Hinsicht begrenzt oder vermindert werden kann, und in dem alle Teile in einem unauflöselichen Zusammenhang zueinander stehen. So ist jeder Teil des Raumes mit allen anderen Teilen verbunden und jeder Zeit-Teil ist ein Bindeglied in einer endlosen [Zeit-]Folge ohne Beginn oder Ende, während alle Stoff-Teile sich in einem unbeweglichen und unlöslichen Gleichgewichts-Zustand befinden. Das Erhaltungsvermögen sitzt also tief im Wesen der Dinge und ist ein angeborenes Vermögen aller Wesen“. Alles Bestehende entstammte folglich der „Quelle der Dinge“ und stand einander in Beziehung. „Alles hat Teil an der Fülle des Ganzen und ist [somit] mit dem Unendlichen gefüllt“. Daraus folgte, dass ein „endliches Wesen“ eine „innere Unendlichkeit“ hatte und das „begrenzte Wesen“ ein Verlangen nach dem Unermesslichen verspürte. Eine solche äußere Endlichkeit bedeutete Begrenzung innerer Unendlichkeit, die zu überwinden das Wesen strebte. „Das Unendliche ist natürlich Gott oder das All“. Das Streben nach Unendlichkeit resultierte aus dem Fühlen der Begrenztheit und dem Wissen um das Potential der Unbegrenztheit. „Dieser Drang nach Fortschritt, nach Freiheit, nach Entwicklung, diese unaufhaltbare Veränderung der Formen unter dem Drang des innerlichen Lebens, diese andauernde Tätigkeit des Geistes in seiner Verbindung mit dem Stoff wird in der offenbarten Welt zu einem bestimmten Ziel gerichtet, das, wie das Streben vom Weniger zum Mehr, eine Vermehrung von Bewusstsein zur Folge hat. Es ist [...] die Bewegung zu einem bestimmten Ziel mit dem Gefühl, dass dieses Ziel mehr und mehr erreicht wird. Es sind Schwingungen, die andauernd stärker werden, ein Einfluss, dessen Kraftsphäre sich stets ausbreitet, ein Feld, das größer wird und ein Vermögen, das zunimmt.“⁷⁵⁵ Hier wirkte die *zweite theosophische Grundwahrheit*, nach der „alles vom [ursprünglichen] Bewusstsein durchdrungen ist, vom [höheren] göttlichen Bewusstsein zum am niedrigsten wirkenden Wesen niedersinkend.“ Lauweriks erläuterte weiter, dass aus einem gemeinsamen „See des Bewusstseins“ „alle durch ihre Entwicklung fortwährend auf den Sprossen der Leiter des Seins höher steigen und dass diese stufenweise Erhöhung der Schwingungen ihres Bewusstseins einer aufsteigenden und unendlichen Reihe von Bewusstseinszuständen dieses göttlichen All-Bewusstseins gehorchen“. Diese Entwicklung äußerte sich im Streben nach „Weisheit [...], nach Kenntnis und Gesetzen, [...] nach Selbstvervollkommnung, Ausdehnung [bzw. Erweiterung] des Bewusstseins, nach Seelen-Anstieg [bzw. –wachstum]“, denn „alle fühlen [...] die Unendlichkeit von Dem, das sie umringt, und wollen sie fassen, - so setzen sie sich [dem] aus und werden größer“.⁷⁵⁶ Mit dem Bewusstsein trat das Trachten nach „Wiedervereinigung“ der menschlichen Seele „mit der Göttlichen [so] Seele“ ein, „wie ein Kind nach seiner Mutter zurückverlangt, verlangt die Seele fortwährend nach der Quelle“, so Lauweriks in Anlehnung an Platon.⁷⁵⁷ Die „Seele, noch unbefleckt, [sinkt] von ihrem geistigen Ursprung hinab [...] zu den niederen Sphären der Offenbarung. Nach ihrem tiefsten Niedersinken erhebt sie sich wieder in [spiralig] ansteigendem Kreislauf zu ihrem Ursprung. So wirkt auch die Natur durch die Zeit; die Zukunft braucht stets die Vergangenheit“. Dieser Kreislauf in der Natur verdeutlichte für Lauweriks die stets einfach und damit harmonisch wirkende Natur.⁷⁵⁸

Neben dem alles durchdringenden kosmischen Bewusstsein und dem alles Sein verbindenden kosmischen Band oder Netz nannte Lauweriks als *dritte theosophische Grundwahrheit* die „Existenz einer alles erfüllenden Freude und Seligkeit“.⁷⁵⁹ Auf das Verlangen des äußerlich endlichen und innerlich unendlichen Wesens nach Unendlichkeit folgte die Befriedigung in eine bestimmte

⁷⁵³ Lauweriks 1902, S. 159-160. Zitate: ebd..

⁷⁵⁴ vgl. Lauweriks 1906, S. 104.

⁷⁵⁵ Lauweriks 1906, S. 112-113. Zitate: ebd..

⁷⁵⁶ vgl. Lauweriks 1902, S. 160. Zitate: ebd.. Das alle Wesen verbindende „Band des Seins“, das „kosmische Netz“ ist die *erste theosophische Grundwahrheit*: Ergänzung Autorin.

⁷⁵⁷ vgl. Lauweriks 1900c, S. 553. Zitat: ebd.. Platon führte die Pythagoräische Theorie einer rationalen Harmonie im Kosmos weiter aus und etablierte das Konzept einer Seelenwelt als Basis idealer Zahlen in seinem Werk *Timaeus*: vgl. Henderson 1998, S. 2. Im Timaios beschreibt Platon die Schöpfung der Weltseele auf der Basis von Idealzahlen: vgl. Wolter 1995, S. 660 und Naredi-Rainer 1982, S. 14. Die pythagoräisch-platonische Zahlenlehre wird durch Vitruv und die Theoretiker und Architekten der Renaissance um neue ideengeschichtliche Zusammenhänge erweitert: vgl. Wolter 1995, S. 660; Naredi-Rainer 1982, S. 23ff. und Henderson 1998, S. 2.

⁷⁵⁸ vgl. Lauweriks 1899e, S. 358. Zitate: ebd..

⁷⁵⁹ vgl. Lauweriks 1902, S. 160. Zitate: ebd..

Richtung, welche „nur dann entstehen [kann], wenn das befriedigte Wesen etwas empfängt, wodurch es mehr wird oder wächst, denn da ist nichts, das bleiben kann, so wie es ist, da ist stets Abnahme oder Zunahme und allein das Letzte, kann Genuss und Zufriedenheit verschaffen“.⁷⁶⁰ Die drei Prinzipien „Sein“, „Bewusstsein“ und „Freude“ in Beziehung gebracht, äußerte Lauweriks: „Alles, was ist, alles, was denkt, fühlt sich in diesem Sein und Bewusstsein glücklich.“ Wie die „Strahlen der Sonne die Dunkelheit verjagen und das Leben in den Schoß der Erde [...] [bringen], so gießt auch die innere Sonne Strahlen über die geistige Welt aus.“ Wie die Blumen sich für die Sonne öffneten, öffneten sich die Seelen für den aus der „Quelle des geistigen Glücks“ sprudelnden „Strom der Seligkeit“ Dieser Seins-Zustand ursprünglichen Glücks, „diese Freude, [...] dieses höchste Gut, [...] [führt zum] Trachten nach dieser Perle [bzw. dem Juwel] des Lebens [...], um ihr Wesen nach dem göttlichen Bild zu formen, das in ihnen schlummert.“ Dies nannte Lauweriks die „drei Strahlen der geistigen Sonne“ von „tausenden von Strahlen“ bzw. „Fäden“, darunter „Liebe, Weisheit, Rechtfertigkeit und Glück“. Diese Strahlen schenkten jedem Wesen das Leben, das sie selbst sind, und bildeten die „unvergängliche geistige Sonne, die ewige Quelle des Lebens [...] [,] die Einheit allen Seins, die Einheit allen Bewusstseins, ein-getaucht in das göttliche Bewusstsein, die Einheit aller Seligkeit und [allen] Glücks; [...] [wobei] Wesen, Bewusstsein und Glück aufs Engste miteinander verbunden, [...] eine Einheit höherer Ordnung [sind]“.⁷⁶¹ „Die Natur zeigt uns in ihren verschiedenen Entwicklungsverläufen, dass sie ebenso wie der Mensch dem inneren Drang unterworfen ist, der zur Vermehrung oder Zunahme treibt“. Im Kreislauf der aufeinander folgenden Jahreszeiten beobachtete Lauweriks Zunahme zeitlichen Verlaufes, aber auch eine andere Zunahme: „Die Saat wird im Frühling gesät, kommt im Sommer zum Wachstum, gibt im Herbst seine Früchte, während der Winter eine Ruhezeit ist, um sich auf den folgenden Frühling vorzubereiten“. Den gleichen Verlauf dieses „Naturgesetzes“, dessen regelmäßige Abfolge der Entwicklungsperioden, beschrieb Lauweriks in der Zeitspanne eines Tages, an welchem der Mensch, morgens in bester Verfassung, mittags arbeitete, sich abends ordnete und nachts ausruhte, sowie in der Bearbeitung eines Diamanten, ausgehend von der rohen Form und Größe, über einen bestimmten Schnitt und schließlich hin zu einem bestimmten Schliff, der „die inneren Eigenschaften zum Vorschein“ treten ließ. Für den Menschen galt analog „dasselbe Gesetz und bei dessen Erziehung wird erst auf das Verschaffen der Gelegenheit, alle Eigenschaften zu entwickeln, Wert gelegt, danach kommt das Bilden des Charakters und die Sorge, die erhaltenen Eigenschaften zielführend anzuwenden, und schließlich werden diese Eigenschaften durch den Kontakt mit den Menschen und der Welt veredelt und vervollkommen.“ Diese Zunahme war im Grunde „eine stufenweise Vervollkommnung, die zu größter Freude und größtem Glück führt“. Bezogen auf die Entwicklung des Menschen bedeutete diese stufenweise Vervollkommnung zunächst die Entwicklung von Kenntnis bzw. Wissen, dann die Anwendung erworbener Fähigkeiten und „schließlich seine edlen Eigenschaften, sein Feingefühl, die Schönheit seiner Seele, und im Allgemeinen wird unser Gefühl von Bewunderung in dem Maße stufenweise erhöht, in dem die wahrgenommenen Eigenschaften von edler und erhabener Art sind.“ Die natürliche Entwicklung verlief durch stufenweises Bilden „schlummernden Vermögens“, durch Überwindung des Zwanges des [begrenzten] Stoffes, durch das Zum-Vorschein-Bringen der Pflanze aus der Saat, bzw. der Blume aus der Pflanze. Derart höchstes Vermögen führte zur Bewunderung der Natur, „wir werden betroffen durch ihre Zweckmäßigkeit, ihr logisches Werk, ihre nimmer nachlassende Sicherheit, ihre Ehrlichkeit und Wahrheit, aber mächtig erfasst sie uns in ihren höchsten Werken, wenn sie unser Gefühl überwältigt und ihre Seele mit unserer Seele zusammenschmilzt, dann ist es wie ein Wiedererkennen von etwas, das wir schon lange gesucht hatten, dann ist die Natur für uns der Künstler, weil sie in uns dasjenige befriedigt, das nach dem Höchsten trachtet.“ „Die Kunst hält ihr Auge auf die Vollkommenheit gerichtet und bloß diese ist es, die sie zu verwirklichen sucht, sie hält diese den Menschen vor, [...] [bringt ihn] seiner eigenen Vollkommenheit näher“.⁷⁶²

Damit die o.g. Prinzipien wirken konnten, musste es nach theosophischer Auffassung zunächst zu einer „Offenbarung“, d.h. zu einer Sichtbarwerdung nicht sichtbarer Erscheinungen kommen. Lauweriks zitierte aus der *Bhagavad Gitâ*: „Wesen sind unoffenbart in ihrem Ursprung, offenbart in ihrem Zwischenzustand [...], unoffenbart sind sie auch in ihrer Auflösung.“⁷⁶³ Sich auf die Lektüre der

⁷⁶⁰ vgl. Lauweriks 1906, S. 113. Zitat: ebd..

⁷⁶¹ vgl. Lauweriks 1902, S. 161. Zitate: ebd..

⁷⁶² vgl. Lauweriks 1906, S. 138. Zitate: ebd.. Zum Aufsatz Nutzen und Ziel der Kunst: vgl. auch Bax 1990, S. 3-4.

⁷⁶³ vgl. Lauweriks 1900c, S. 552. Zitat: ebd., aus *Bhagavad Gitâ*, II, S. 28.

Geheimen Lehre von Blavatsky beziehend schrieb Lauweriks in theosophischen Termini von Leben ohne Beginn und ohne Ende: „Das „eine Leben“ hat [weder] Beginn noch Ende [...], sondern] ununterbrochene[...] Folge[n] von Offenbarungen [...] erscheint [...] als offenbarte Bewegung“. Die Ursache dieser Bewegung war die „Ursachenlose Ursache – Vollständiger Raum – als Quelle von allem“. Aus dieser Quelle folgte „zeitmäßige Bewegung, Zyklus, Kreislauf oder Zeitraum, die offenbarten Ansichten der vollständigen Bewegung, des unaufhaltbaren Lebensrundganges, des in sich selbst wiederkehrenden Kreislaufes und einer endlosen Aneinanderreihung von Zeitepochen im Busen der Dauer“. Diese „endlose Wirksamkeit des ‚Einen Lebens‘“ war allgegenwärtig, was durch Offenbarungen der „dem Wesen [nach] inneren Gleichheit dieses Prinzips“ wahrnehmbar wurde. Lauweriks folgerte daraus, dass Trennung „nur scheinbar sein kann und ihr somit eine gegensätzliche Wirkung von Zusammenfügen folgen muss. In der Sprache der ‚Geheimen Lehre‘ heißt es: ‚Eine Ausatmung der unbekanntenen Urselbständigkeit bringt die Welt hervor; eine Einatmung lässt sie wieder verschwinden‘.“⁷⁶⁴ Da auf Trennung wieder Vereinigung folgen musste, strebte auch die menschliche Seele nach Wiedervereinigung mit der göttlichen Seele. Diese Abfolge von Trennung und Wiedervereinigung und Trennung usw. verband Lauweriks mit der Vorstellung von „Kreislauf“, wenn nicht [sogar] ‚Wiedergeburt‘“.⁷⁶⁵

„Umgeben und beseelt durch das Un-Offenbarte, ist er [Mensch] in offenbarte Hüllen gefasst, die das [...] Erkenntnisvermögen [verdunkeln.] [...] [Er ist] zur Auflösung der Umhüllungen, Scheingestalten zeitweisen Bestandes, [...] durch stufenweise Auflösung [bzw. Erhebung] zu höherem Leben gerufen“. Das „allgemeine Leben [hat das] Lösen [bzw. Aufbrechen] und das Durchlaufen der Umhüllungen zum Ziel, bis dass der letzte Kreislauf vollbracht ist und alles in dem Einen [so] Kreis göttlicher Existenz fließt und dreht.“⁷⁶⁶ Der Prozess der Ein- und Ausatmung war komplex. Eine „Ausatmung“ der „geistigen Sonne“ führte für einen einzelnen Samen durch Einwirkung von stofflicher Sonne und Boden zur Leben weckenden „Einstrahlung“. Dadurch wurde das „verborgene Vermögen“ des Wachstums und der Bildung weiterer Ähren „geweckt“ bzw. aktiviert, was zu dessen „Ausstrahlung“ führte. Dieser Prozess verband Lebensformen unterschiedlicher Entwicklungsstufen: „so, wie die Sonne die höheren unoffenbarten Kräfte des Raumes braucht“, um „verborgene Kräfte niederer Wesen zu aktivieren[...], ein Werk von stufenweiser Entwicklung, das in der gesamten Natur von [höherem] Gebiet zu [nächst-niederem] Gebiet [und umgekehrt] erzählt wird“, so ist es auch des Menschen Bestimmung, dieses große Werk mittels geistiger Kräfte zur Ausführung zu bringen [...], zu geben, was er empfangt, auszustrahlen nach inwendigem Vermögen, denn jeder Strahl von hohem Leben, den er [Mensch] in einem Wesen durchdringen lassen kann, [das] niedriger als er platziert [ist], soll, da das Gleiche bloß das Gleiche sucht, in diesem Wesen dieselben schlummernden Kräfte aufwecken, um diese an das allgemeine Leben zurückzugeben.“⁷⁶⁷ Die hohen erhabenen geistigen Kräfte wirkten somit stufenweise auf das stoffliche Leben, wanderten durch die Wesen höherer Entwicklungsniveaus stufenweise hinab, wobei jeweils „schlummernde Kräfte“ geweckt wurden, das aktivierte empfangende Wesen sich entfaltete, sich entwickelte: „So hilft er [Mensch] dem [niederem] Wesen, sich von den Schleiern des Stoffes zu befreien“, was die „allgemeine Einheit“ förderte und das Bewusstsein zur Erkenntnis führte.⁷⁶⁸ Durch dieses von höheren Gebieten auf niedere Gebiete wirkende Prinzip wurde das jeweilige Bewusstsein der dem Einfluss ausgesetzten Wesen gleichzeitig stufenweise geistig entwickelt, womit eine geistige stufenweise Höherentwicklung in der gesamten Natur erfolgte.

Die theosophische Vorstellung von der absteigenden Entwicklung des Geistes, wodurch dieser sich zunehmend im Stoff manifestierte, zeigte sich in Lauweriks' Äußerung: „[S]owohl geistig als auch stofflich, von allen Wissenschaften und Künsten, von den größten Höhen, in denen sich Gedanken bewegen können, bis zu ihren Äußerungen im niedrigsten Bereich, ist die Geschichte der Menschheit wie eine Auferstehung im Frühling zum Leben. Dieses Leben, an Zeit und Ort gebunden, durch seine Verbindung mit der Materie von seinem [geistigen] Ursprung abgeschnitten, bleibt doch immer ein Teil des ganzen Lebens, das als ein kosmisches Prinzip die gesamte Natur durchdringt.“ Das bisher verborgene „[dunkel] schlummernde Vermögen“, die Energie, begann, „[s]obald alle materiellen Teile genügend durchzogen sind“, „zu fließen“, „Verborgenes“ sichtbar „zur Anschauung zu bringen“,

⁷⁶⁴ vgl. Lauweriks 1900c, S. 552. Zitat: ebd. mit Bezug auf Anm.2: Zu Leben ohne Beginn und Ende: vgl. Blavatsky 1888a, S. 259. Zu Aus- und Einatmung: vgl. Blavatsky 1888a, S. 34.

⁷⁶⁵ vgl. Lauweriks 1900c, S. 553. Zitate: ebd..

⁷⁶⁶ Lauweriks 1900c, S. 556.

⁷⁶⁷ vgl. Lauweriks 1900c, S. 555. Zitate: ebd..

⁷⁶⁸ vgl. Lauweriks 1900c, S. 555. Zitate: ebd..

es „zur Lichtquelle zu schaffen“. Die „entwickelnde Energie“ zeigte sich im Bauen, Wachsen, „Sprießen“, in Stängeln und Blüten, in Fasern, in denen „ausströmendes Leben fließt, um sich in Freude mit dem niederströmenden Sonnenlicht zu verbinden“. Jede „Offenbarung des inneren Lebens“, wie eine Blume, ist „ein Empfänger des niederfallenden Lichtes, zugleich [durch die Materialisierung und damit Umwandlung vom Geist bzw. Licht zum Stoff] ein Opfer an dieses Licht“. Das „innere beseelende bzw. lebenspendende Prinzip, aus der tiefsten gewaltigen Quelle auf dem Berggipfel entspringend“, hatte die Philosophie als Gefäß bzw. Schale. Sie sollte „die Kühle des aufgezwungenen Wassers“ mildern und als den Bodensatz vom klaren Wasser trennendes „Becken der Weisheit“ wirken. Von dort tauchte das geklärte Wasser in drei Flussbetten ab: in „Verehrung [1] – offenbart in religiösen Systemen und rituellen Bräuchen“, „Künste [2]“ – offenbarte „Schönheit in der Form“ und „Wissenschaft [3]“ – offenbarte Gesetze bzw. Prinzipien der Natur.⁷⁶⁹

In seinem Aufsatz *Vier Symbole, Ein Beitrag zu der Studie der Geheimen Lehre von H.P. Blavatsky* beschrieb Lauweriks anlässlich des Todestages von Blavatsky 1900 theosophische Grundvorstellungen, darunter das *Gesetz der Analogie* bzw. *Im Großen wie im Kleinen* sowie die Vorstellung von der aus *Prinzipien* bestehenden Natur.⁷⁷⁰ Die *Geheimlehre* verstand Lauweriks, gemäß des von Blavatsky selbst definierten Anspruchs, als Niederschrift von dem, „was durch die Persönlichkeit von H.P.B. sprach und [als] die Geheimlehre [damit] zu Buch“ gestellt war. Dieses Buch war Lauweriks sogar „noch etwas mehr [...] als ein Buch voll erhabener Brauch-Lehre und unwiderlegbarer Fakten [...] [, nämlich] eine Richtschnur, eine allgemeine Weltlehre, durchdrungen von und aufgebaut durch dieselben Prinzipien, wie [sie] darin gelehrt werden und die aus jeder Blattseite daraus sprechen.“ *Die Geheimlehre* lehrte Lauweriks zufolge die „Geschichte der Weltentwicklung“, die „Verbindung zwischen Gott und dem Menschen“, „ dieselben Lektionen, [...] dieselbe Sprache und [...] denselben Eindruck unvorstellbarer Kraft, weil sie alles mit dem Buch der Natur gemein hat, selbst den Titel.“⁷⁷¹

Als Beispiel für das *Gesetz der Analogie* führte Lauweriks die *sieben Farben des Regenbogens* an, die seiner Meinung nach in *Stufen* in jedem einzelnen Tropfen, „durchdrungen von derselben Wahrheit, auf gleiche Weise, aber in kleinem Maßstab, verkörpert“ waren. Folglich konnte er „jede Farbe jegliche Abstufung, die im Regenbogen gefunden wird, annehmen“.⁷⁷² Der die Geschichte der Weltentwicklung in einem zusammengedrängten Bild darstellende Regenbogen galt als Symbol, als „Zeichen der Verbindung zwischen Gott und dem Menschen“.⁷⁷³

Auf den Menschen bezogen, setzte Lauweriks die „menschlichen Prinzipien“ an die Stelle der Regenbogenfarben. Er nahm „daraus als Beispiel den stofflichen Körper“, speziell das Gesicht, um daran zu zeigen, dass dieses „den Stempel jeglichen Prinzips trägt, „dass wir darum Gemütsregungen, Gedanken- und Seelenleben und Geistesentwicklung sehen können“. „Da nun die Körper oder Prinzipien des Menschen einander wechselseitig durchdringen und jeglicher grober Körper eine mehr stoffliche Spiegelung eines feineren und höheren [geistigen] Prinzips ist, ist es verständlich, dass alle Körper [...] [und deren] Prinzipien dieselbe Eigenart verzeichnen müssen“. Lauweriks sprach „von der Art und der Farbe unserer Gedanken und [...] wie diese letzten [Gedanken] von tief stofflich zu geistig auf klimmen können und dass auf diesem aufwärtsgerichteten Weg alle dazwischen gelegenen Gebiete oder Sphären erreicht werden können.“ Daraus folgerte er: „Jegliches Prinzip kann jede Tönung annehmen, die in der Leiter der Prinzipien gefunden wird.“⁷⁷⁴ Übertragen auf die Natur im Allgemeinen galt: „[D]ieselbe Erscheinung, die sich bei den Farben und den menschlichen Prinzipien hervortut, ist auch in der gesamten Weltordnung wahrzunehmen, von der jedes Gebiet [der sieben Gebiete] seine sieben Unter-Gebiete hat“. Diese waren durch die Hierarchie „abgestuft“ geordnet: „und in der Ordnung der gesamten Gebiete [in] Folgen [bzw. Reihen] abgestuft.“ „Die Beziehung der menschlichen Prinzipien zu den Weltgebieten“ erläuterte Lauweriks anhand eines Zitats aus der *Geheimen Lehre*: „Jedes seiner (des Menschen) sieben Prinzipien ist ein vollständiges Erbe von und ein Teilhaben an den sieben Prinzipien der ‚Großen Mutter‘.“ Er folgerte: „Die sieben Prinzipien oder Gebiete [in erster Instanz] führen also von selbst [durch die weitere jeweilige siebenfache

⁷⁶⁹ Lauweriks 1898c, S. 4-5. Zitate: ebd.. Tummers sieht in der zum Licht führenden Energie (*Kundalini*) eine Assoziation mit dem Labyrinth, welches als Symbol für den Weg zum Licht stehe: vgl. Wolter 1995, S. 661 mit Bezug auf Tummers 1972, S. 38.

⁷⁷⁰ vgl. Lauweriks 1900d, S. 170. Zitate: ebd..

⁷⁷¹ vgl. Lauweriks 1900d, S. 173. Zitate: ebd..

⁷⁷² vgl. Lauweriks 1900d, S. 170. Zitate: ebd..

⁷⁷³ vgl. Lauweriks 1900d, S. 173. Zitat: ebd..

⁷⁷⁴ vgl. Lauweriks 1900d, S. 170-171. Zitate: ebd..

Unterteilung] zu neunundvierzig Untergebieten [7x7], [...] als eine natürliche Notwendigkeit, [...] welche alle Folgen an ihre Ursachen bindet.“⁷⁷⁵

Das 1900 erschienene Werk *Le Son dans la Nature* (Der Klang in der Natur) von Edmond Bailly kommentierend, betonte Lauweriks die Bedeutung des Kapitels *Harmonie der Sphären* und setzte den Inhalt zu theosophischen Vorstellungen in Beziehung.⁷⁷⁶ Der Vorstellung der Alten zufolge waren den Sphären des Planetensystems Klänge zuzuordnen, denn die „Bewegung der Himmelskörper kann nicht geräuschlos“ verlaufen. Das „Geräusch, durch diese Bewegung verursacht, sollte eine riesengroßen Maßskala bilden und die Harmonie der Sphären sein.“ Folglich gab es eine „Übereinstimmung zwischen einer Musikskala, d.h. einer Tonreihe, und einer Planetenreihe.“ Töne bildeten, ebenso wie Planeten, eine Reihe, wenn auch nicht mit gleichem Verhältnis. Den „Weltenreisenden [Sternen]“ war somit ein Einfluss auf irdische Dinge zuzuerkennen, darunter die Wirkung von „Sonne auf die Erde“.⁷⁷⁷

Lauweriks wurde 1894 Mitglied der *Theosophischen Gesellschaft*. Seine Autorenschaft der o.g. Aufsätze bezog sich auf die Zeit, nachdem Lauweriks offiziell Theosoph wurde. Mit diesen Aufsätzen folgte er dem Ziel der Theosophen, mittels der Literaturwissenschaften die Erscheinungen in der Welt zu untersuchen. Während das Hauptziel solcher Untersuchung das Lüften des Schleiers um die sogenannte verborgene „Wahrheit“ herum ist, kam Lauweriks mit seiner kunsthistorischen Auseinandersetzung gerade diesem Kernthema inhaltlich nah. Auf der Suche nach dieser *Wahrheit* war dem Theosophen jede Form der Wissenschaft und der praktischen Untersuchung erlaubt. Getreu dieser Freiheit fand Lauweriks in der Mathematik, speziell auch in der Geometrie, eine Darstellungsform, welche für *Wahrheit* verkörpernde Ideen geeignet erschien.

Als äußerst aktiver Theosoph nutzte er jede sich ihm bietende Möglichkeit der Untersuchung der Welt und deren Naturgesetze. Er publizierte seine Erkenntnisse, hielt Vorträge und integrierte diese in seine Lehrtätigkeiten, ganz nach dem theosophischen Selbstverständnis der Vermittlung von Wahrheiten. Fachzeitschriften und Lehrposten ermöglichten ihm ein intensives Gehör in Fachkreisen. Im Rahmen der eigenen praktischen Untersuchung entwickelte Lauweriks seine spirituellen Fähigkeiten durch Yoga. Zugleich entwickelte er ein Entwurfssystem in Übereinstimmung mit den Gesetzen der Natur.

Die Entwicklung und Anwendung des Entwurfssystems dienten ihm als Umsetzung erkannter Gesetzmäßigkeiten der Natur bzw. des *Einen* oder des *Göttlichen*. Nicht zuletzt dienten ihm die geschaffenen Kunstwerke über die sprachliche Ebene hinaus der Vermittlung der erworbenen *theosophischen Kenntnisse* bzw. *Weisheiten* als Künstler. Hiermit folgte er der „Aufgabe der Theosophie, diese uralte Lehre wiederum zu verkünden, um die vergessene Erinnerung wiederum aufzuspüren und die Schönheit und Kraft dieses unvergänglichen Ideals wiederum zurück zu bringen“. Lauweriks sprach von der Erinnerung an die „Grundwahrheit“ von der „Einheit allen Seins“.⁷⁷⁸ Die ursprünglich den Menschen bekannte Grundwahrheit konnte erstens in Vergessenheit geraten sein, zweitens in einer nicht mehr zeitgemäßen Form überliefert sein und drittens in den „Unterteilen oder Besonderheiten“ nicht genügend ausgearbeitet sein.⁷⁷⁹ Es war die Aufgabe des Theosophen, die Grundwahrheiten *zeitgemäß*, d.h. in einer für Zeitgenossen verständlichen Sprache, „jeweils unter neuen Formen vorzutragen, entsprechend dem Stand der Entwicklung der Menschheit“, zu vermitteln. Dagegen war es die „Aufgabe der Menschheit“, den empfangenen „[zunächst noch] groben Plan der Entwicklung [...], Entwurf“, auszuführen, denn „sie ist [...] der Grundstoff, das Haus und sein Bewohner“.⁷⁸⁰

⁷⁷⁵ vgl. Lauweriks 1900d, S. 171. Zitate: ebd., Anm.2: Blavatsky 1888a, S. 311.

⁷⁷⁶ vgl. Lauweriks 1900e, S. 298-299.

⁷⁷⁷ vgl. Lauweriks 1900e, S. 299. Zitate: ebd..

⁷⁷⁸ vgl. Lauweriks 1902, S. 158. Zitate: ebd..

⁷⁷⁹ vgl. Lauweriks 1902, S. 159.

⁷⁸⁰ vgl. Lauweriks 1902, S. 159. Zitate: ebd..

5.2.1.9 Künstlerselbstverständnis, Aufführung des *kosmischen Dramas* Vermittlungsauftrag als Eingeweihter, das *Titanische* und die *Eulenphilosophie*

„Das ist mein Glaubensbekenntnis, sagte Lauweriks: ‚Eulenphilosophie‘.“ Kaldenbach beschrieb in einem Brief an Hermine Coers, was Lauweriks denselben Abend seiner Zuhörerschaft vorgetragen hatte. Er sprach von Enten, Gänsen, Hühnern und Tauben, die ihre Frage, was Glück sei, an zwei Eulen richteten. Die ältere antwortete, dass sie den Frühling mit seiner übermächtigen Kraft sah, in der Saat empor schoss. Nach dem reifen Sommer folgte der schöne Herbst in leuchtenden Farben, verblasste schließlich im Winter, auf den wieder der Frühling folgte, das war Glück.⁷⁸¹ Dieser ewige Kreislauf von Entwicklung und Wachstum enthielt das Glück. „Dem Künstler ist es natürlich willkommen, wenn er voraussieht, dass die Schönheit, der zu dienen er sich freut, sich der Menschheit nun wieder in einem andern Gewande zeigen wird.“⁷⁸²

Die Beziehung zwischen Zeit, Raum und Materie bestimmte Lauweriks zufolge die zwischen Kunst und Mensch bzw. Gesellschaft: So wie religiöse Vorschriften den Menschen innerlich verbesserten, förderte auch die Kunst im Menschen den Fortschritt bzw. die Vervollkommnung als nützliches Mitglied der Gesellschaft.⁷⁸³ Der Mensch war „zugleich Ursache und Ziel der Kunst“, „ein geistig-stoffliches Wesen, lebend in einer geistig-stofflichen Welt, während alles, womit er in Berührung kommt, also auch die Kunst, notwendigerweise von geistig-stofflicher Art sein muss“. Dies galt ebenso für „Wahrnehmungen und Lebensverrichtungen des Menschen und also muss in der Kunst ein geistig-stoffliches Element angetroffen werden und die Kunst muss, gerade weil sie so durch und durch menschlich ist, beide Bestandteile auf zusammenhängende Weise in sich vereinen.“ „Jedes Kunstwerk hat [...] eine bestimmte stoffliche Form“, geeignet, „unser Augenmerk auf die ein oder andere Weise zu beeinflussen“. „Formen“ im weiteren Sinne „haben die Eigenart, dass sie die Sinne auf eine bestimmte Weise treffen, während es weiter die Aufgabe der Sinne ist, die eingefangenen Eindrücke an das Bewusstsein mitzuteilen.“ „Stoffliche Sinnesorgane“ konnten nicht durch „unstoffliche Mittel“ gereizt werden. Daraus folgte für Lauweriks, „dass die Kunst das zum Vorschein-Bringen bestimmter Formen zum Ziel hat, [...] welche [...] unsere Sinne berühren“. Da Formen für die Kunst wesentlicher Bestandteil waren, galt dies auch für die Art der Zusammenstellung von Formen und der Materialität bzw. des Grundstoffes dieser.

Der Mensch als eine Erscheinung in der Natur und die Kunst als eine Nebenerscheinung des Menschen hingen eng miteinander zusammen, waren eine untrennbare Einheit. Die „Dreieinheit“ „Natur-Mensch-Kunst“ bildete „ein unlösbares Ganzes“. Dieses war „in ihrem Ganzen und in ihren zusammengestellten Teilen von geistig-stofflicher Art [...] und [tritt] mittels Formen zum Vorschein“. Den Menschen bezeichnete Lauweriks in der Beziehung *Natur-Mensch* als eine bestimmte Art von *Wesens-Leiter*⁷⁸⁴ der Natur. Zur Darstellung der Beziehung *Natur-Kunst* zitierte er Semper: „Umgeben von einer Welt der Wunder und Kräfte, deren Gesetz der Mensch vermutet, [...] doch nimmer enträtselt, welche bloß in abgebrochenen Akkorden zu ihm durchdringen und sein Gemüt in stets unbefriedigende Spannung halten, zaubert er sich die fehlende Vollkommenheit [...] zum Vorschein, bildet er sich eine Welt im Kleinen, worin das kosmische Gesetz, soweit möglich, zusammengedrungen, doch in sich selbst abgeschlossen, [ist] und wenn derart vollkommen, zum Vorschein tritt; in diesem Spiel befriedigt er seinen kosmogonischen Instinkt.“⁷⁸⁵

Lauweriks folgerte: „Wenn wir also annehmen, dass die Natur, der Mensch und die Kunst in bestimmter Verwandtschaft zueinander stehen, an bestimmte Gesetze gebunden sind und viele Dinge miteinander gemeinsam haben, dann müssen auch die Haupteigenschaften der Natur im Menschen und in der Kunst angetroffen werden.“ Die Haupteigenschaften der Natur“ waren deren „Ansichten“: Zeit, Raum und Materie. In Anlehnung an Schopenhauer wurden diese Ansichten jeweils einer Wissenschaft zugeordnet: „Zu jeder dieser drei Ansichten gehört eine bestimmte Wissenschaft, so ist die Wissenschaft der Zeit die Arithmetik, die Wissenschaft des Raumes die Geometrie und die Wissenschaft der Materie die Schwarze Lehre.“⁷⁸⁶ Ein Beispiel für Werke der Zeit in der Natur war

⁷⁸¹ vgl. Ochs 1995, S. S. 221. Zitat: ebd. nach Kaldenbach in: Brief vom 26.06.1908, Kaldenbach an Coers.

⁷⁸² vgl. Lauweriks 1908, S. 9. Zutat: ebd..

⁷⁸³ vgl. Lauweriks 1906, S. 87.

⁷⁸⁴ Die Leiter bezieht sich auf die Entwicklung und auf unterschiedlichen Entwicklungsstufen von Wesen im Allgemeinen bzw. des Menschen im Besonderen. Der Begriff der Leiter scheint ein theosophischer zu sein.

⁷⁸⁵ Lauweriks verwies auf: Semper, Der Stil I, XXI.

⁷⁸⁶ Lauweriks verwies auf: Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. Kap. 4.

das Sonnensystem mit seinen Himmelskörpern und den Umlaufzeiten. Die durch die Umlaufzeiten charakterisierten Zeitverteilungen bzw. Perioden waren nach bestimmten Gesetzen geregelt. „Im ganzen Sonnensystem nehmen wir dadurch die am meisten vollkommene Ordnung und Regelmäßigkeit in der Zeitverteilung wahr, die größte Schönheit und Harmonie im gegenseitigen Verband der Zeitalter und der vollkommensten Zweckmäßigkeit in ihrem ggs. Zusammenleben.“ Die *Raum-Ansicht* der Natur zeigte sich in diesem Beispiel dadurch, dass „Himmelskörper im Sonnensystem einen Platz in Übereinstimmung mit dem Ganzen der Zusammenstellung einnehmen, [...] die Regelmäßigkeit, die Ordnung, die unveränderliche [...] Organisation [...] nach festen Regeln“. „Dieselben Eigenschaften“ zeigten sich in den „geometrischen Gesetzen des Raumes bei den Kristallen, dessen Formen eine ordentliche, regelmäßige und harmonische Rangordnung zeigen“. In der *Raum-Ansicht* der Natur zeigte sich stets „die vollkommenste Ordnung in der Rangordnung, die größte Schönheit und Harmonie in den Formen und die vollkommenste Zweckmäßigkeit in der Verteilung der Teile“. ⁷⁸⁷ Auch die *Schwarze Kraft* im Sonnensystem stand „als ein allgemeines Gesetz [...] mit den anderen Gesetzen der Zeit und des Raumes, der Arithmetik und Geometrie im Zusammenhang“. Lauweriks folgerte: „Wenn also die Natur in ihren Hauptansichten bestimmten Gesetzen unterworfen ist, [...] dann müssen auch diese Gesetze für alles geeignet sein, was zu der Natur gehört [...]. Die Betrachtung der Dreiheit Natur-Mensch-Kunst zeigte uns eine solche Verbindung und [...], dass nicht bloß die Natur, sondern auch der Mensch und die Kunst diesen Gesetzen unterworfen sind“.

Für die Kunst galt schließlich: „In ihrer Zeit-Ansicht muss also die Kunst der Wissenschaft der Zeiten oder der Arithmetik, unterworfen sein, in ihrer Raum-Ansicht muss die Kunst der Wissenschaft des Raumes oder der Geometrie unterworfen sein und in ihrer stofflichen Ansicht muss sie dann auch der Wissenschaft des Stoffes oder der Schwarzen Lehre unterworfen sein“. ⁷⁸⁸ Die Kunst stand also in Übereinstimmung mit der umgebenden Natur und dem Menschen. „Dieselben Aspekte, die wir in der Natur wahrnehmen, liegen der Kunst und dem Menschen zugrunde, und eigentlich ist es die Aufgabe der Kunst, den Organismus der Natur in ein deutliches und heller-sprechendes Bild an das menschliche Bewusstsein zu tragen.“ Zusammenfassend äußerte Lauweriks zum Kunstbegriff und der Aufgabe des Künstlers: „Kunst ist eine Aufführung des kosmischen Dramas, worin den Menschen in einigen packenden Bildern, auf symbolische Weise, das kosmische Geschehen in wohlspredenden, tief überzeugenden Handlungen vorgelegt wird. Die kosmische Sprache, das kosmische Drama, das kosmische Bild, die kosmische Malerei, das kosmische Bauwerk, die kosmische Harmonie, kurzum der gesamte Kosmos in einer einzigen Ansicht zusammengenommen, wie eine mikroskopisch kleine Fotografie die ganze umgebende Szene wiedergibt, ist die Aufgabe der Kunst. – Um dies zu erreichen, ist es nötig, dass der Künstler den Kosmos in sich ausgebildet hat, dass er dessen Kosmos in sich anschaut, und die Kraft besitzt, ihn in wohlspredenden Formen darzustellen.“ Ein erhabener Blick ermöglichte dem Künstler „das Kennen des Ganzen und das Wiedergeben davon in Hauptteilen“ sowie „diese Erhabenheit und Macht auf den Betrachter des Kunstwerkes zu übertragen.“ Für diese Hauptziele bedurfte es „der Macht von Jupiter, der Kraft von Mars, der Anmut von Venus, der feierlichen Schönheit von Juno“ und einer daraus resultierenden Darstellungsweise, „die den Betrachter trifft, als ob er diese Götter selbst vor sich [hat]“.

Die an stoffliche Wahrnehmung gebundenen menschlichen Sinne erforderten entsprechende stoffliche Eigenschaften des Kunstwerkes, charakterisiert durch die drei „Passwörter“ „messen, zählen, wiegen“. ⁷⁸⁹ Mit diesen „Zeichen des Lebens“ gewappnet, konnte ein Kunstwerk in die menschliche Seele Einzug halten „wie die Sonne“, d.h. „sie bringt [...] Licht und Wärme, sie reinigt die Herzen und bringt Freude in das Gemüt“. Dann verkörperte das Kunstwerk die Macht der Natur. Letztere war für Lauweriks überall und gleichzeitig anwesend und zu erkennen an den von „Titanen-Hand“ verstreuten Sternen im Universum, den geregelten Umlaufbahnen der Himmelskörper, dem unlösbaren Gleichgewicht, der ewigen Geschäftigkeit. Von der gesamten Entfaltung der Natur erkannte der Mensch lediglich Teile, fühlte aber etwas von der Erhabenheit des Ganzen. „Das Kunstwerk konnte diese Formen auffangen und in eine bleibende Form ausbilden und was in dem Ziel des Künstlers gelegentlich bloß ein vorbeiziehendes Bild von einem Augenblick gewesen ist, wird

⁷⁸⁷ vgl. Lauweriks 1906, S. 88. Zitate: ebd.. Zur geometrisch geordneten Einheit im Kosmos: vgl. auch Ochs 1995, S. 47.

⁷⁸⁸ vgl. Lauweriks 1906, S. 89. Zitate: ebd..

⁷⁸⁹ vgl. Lauweriks 1906, S. 95. Zitate: ebd.. Zu Kunst als Aufführung des kosmischen Dramas: vgl. auch Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197; Tummers 1972, S. 29; Wolter 1995, S. 660; Henderson 1998, S. 2; Bilancioni 1991, S. 17. Zu Kosmos in sich und zur Kraft des Künstlers, das innere Gedankenbild in Form zu bringen: vgl. auch Ochs 1995, S. 73.

somit ein bleibendes Bild für die Menschen.“ Als Mittler verstand Lauweriks die menschlichen Sinne als „Grundstoffe auf dieselbe Weise, wie der ganze menschliche Organismus eine Zusammenfassung der umgebenden Welt ist und als ein lebend tierliches Universum im Kleinen betrachtet werden kann“. Kunst musste zur Erreichung eines vollkommenen Eindrucks „in Übereinstimmung mit den kosmischen Gesetzen gebildet [werden] und [...] auf diese Weise makrokosmisch auf den mikrokosmischen Mensch“ wirken. Der „Mensch [ist] innerlich das Wesen aller Dinge“, d.h. „innerlich lebt [...] in ihm ein Gott“.⁷⁹⁰ Das Reizen der Sinne löste Gefühle aus, d.h. die notwendige Bedingung für Gefühlswahrnehmung ist Berührung bzw. Kontakt. Umgekehrt war keine Berührung oder kein Gefühl ohne eine „Hülle“, eine bestimmte Art Stoff, aus der die Hülle besteht, vorstellbar.⁷⁹¹ Gefühl und Stoff standen in enger Beziehung zueinander, s.d. das „stoffliche Medium [...] [der] Kunst [...] mit unseren Sinnesorganen in Beziehung kommt“. Lauweriks verwendete den von Platon bezeichneten Bezug zwischen schönem Objekt und der dadurch genährten Seele.⁷⁹²

„Für die Öffentlichkeit ist [...] Kunst [...] Berauschung für Sentimentale, [...] Idioten und Narren. Kunst ist alles, was nicht gewöhnlich ist, gesunder Verstand hat damit nichts zu tun; und ein Wesen, das ohne Farbe und Kneipenluft nicht frei atmen kann, heißt ‚Künstler‘, [...] vollkommen blind für das Leben um ihn herum“. Architekten blieben bislang von dieser Bewertung verschont, trotz des weitverbreiteten „engstirnigen Schönheitsgefühls“ und der „wiederkehrenden Hässlichkeit“.⁷⁹³

„Der Künstler wird erst Künstler, wenn er die Vorstellung in Form bringen kann. Selbst die Griechen hatten erst einen Homer und danach einen Phidias“, zitierte Lauweriks Lenz⁷⁹⁴ und forderte „als Leitmotiv“ für die „die nächste Zukunft“ vorzubereitenden und einzuleitenden Künstler „eine synthetisierende, mit Urteilskraft begabte Vernunft“. Dabei trat der „Einheitsgedanke, der alles Auseinanderliegende vereinigt, als Bindeglied des Ganzen“, als weiteres *Leitmotiv* neben der Harmonie und dem Rhythmus als die Festigkeit erhöhendes *Leitmotiv* auf.⁷⁹⁵

Ausgehend von der theosophisch geprägten Idee eines die menschlichen Handlungen führenden Prinzips stellte Lauweriks fest: „Wenn alle Handlungen als einem führenden Prinzip folgend zu betrachten sind, [...] dann muss nach dem Vollbringen dieser Handlungen ein Teil der Treibkraft in den Werkstücken, den Früchten dieser Arbeit, wiederzufinden sein.“ Auf diese Weise die Kraft in die Materie übertragen, musste diese materielle Form Offenbarungskraft besitzen: „ein Prinzip, die Kraft bis zum In-Bewegung-Bringen der Mittler [Künstler] innehabend, [...] um an der Materie zu arbeiten, einmal in die konkrete Form [herab]gestiegen [=Involution], [sollte] alle Offenbarungskraft [besitzen]“.⁷⁹⁶ Lauweriks bezog hier im Grunde den mit der *Eulenphilosophie* umfassten Kreislauf von Entwicklung und Wachstum auf die Beziehung zwischen Künstleridee, der Offenbarung im materiellen Werk und dessen Früchte tragende Wirkung auf den Betrachter.

In folgender Weise „trachtet [...] [der Künstler] danach, [...] dem ihn beseelenden Prinzip Ausdruck zu verleihen“: Das „einfache“ „führende Prinzip“ als „Wirker“ angenommen, „wird durch dessen Verbindung mit dem Bearbeiteten [Material] ein Zweifaches [...], während die Wirkung des Wirkers auf das Bewirkte dreifach ist.“ Dabei ist der „Wirkungsplatz des Prinzips im Macher, dem Künstler [1. Wirkung auf Künstler], danach entsteht die Handlung [2. Wirkung auf Materie] des künstlerischen Machers, um das Prinzip in der Materie auszudrücken, und zum Dritten geht von der erhaltenen Form, dem Kunstwerk, eine [3.] Wirkung auf den Betrachter aus, welche - wie die beiden anderen [Wirkungen] - die Bewegung des Prinzips ist.“

Neben dieser Dreieinheit beschrieb Lauweriks es eine *zweite Dreieinheit*: „1. das [...] führende Prinzip [...], 2. der [...] Macher, der die Handlung unter Führung des Prinzips vollbringt, 3. die Form, das erhaltene Ergebnis“. Von denen sollte „nur das Prinzip unvergänglich und wirklich“ und der „Wechsel von Machern und Formen“ ewig während sein.

Der Künstler war in diesem Wirkungsprozess des Prinzips ein Mittler: „Der Künstler, Mittler, ist größer, je mehr er passiver gegenüber dem Prinzip und aktiver ggü. der zu bearbeitenden Materie ist.

⁷⁹⁰ vgl. Lauweriks 1906, S. 96. Zitate: ebd.. Zu Mensch als Wesen aller Dinge, innerlich ein Gott: vgl. Ochs 1995, S. 73.

⁷⁹¹ vgl. Lauweriks 1906, S. 103.

⁷⁹² vgl. Lauweriks 1906, S. 104. Zitat: ebd.. Zur Orientierung an Platons Schriften: vgl. Bax 2006, S. 427.

⁷⁹³ Lauweriks 1895a, S. 139.

⁷⁹⁴ Lauweriks 1899c, S. 265. Zitat: ebd. nach Lenz. Zu Schönheitsgefühl und Gedanken in Form bringen: vgl. auch Ochs 1995, S. 73.

⁷⁹⁵ vgl. Lauweriks 1908, S. 8. Zitate: ebd.. Vgl. auch: Sinzel 2003, S. 39. Zum Kern als Leitmotiv: vgl. Bax 2006, S. 397.

⁷⁹⁶ vgl. Lauweriks 1898c, S. 3. Dies referiert auf die theosophische Vorstellung vom Abstieg des Geistes in die Materie (=Involution).

Dadurch wird er der [in stoffliche Form übersetzende] geeignete Ausdrücker des ihm unter Einwirkung des [geistigen] Prinzips mitgeteilten Impulses.⁷⁹⁷

Lauweriks zufolge sank das geistige Prinzip in eine materielle Form: „Beim Niedersinken des Prinzips in die Form [=Involution], dem Konkretisieren der [geistigen] Essenz zum [materiellen] Werkstück, erfährt es verschiedene Ausbildungen. Seine Verhüllung ist, im Verhältnis zu der Dichtheit der natürlichen Sphäre, in die es herabstieg, fester; jede Umkleidung spürbarer in Übereinstimmung mit dem geistigen Bewusstsein, auf das es einwirken soll.“ Er erklärte weiter, dass durch diese „Umkleidungen [=Mayâ] in den Kunstfächern zwei große Gruppen“ entstanden. Dabei unterschied er in der bildenden Kunst zwischen „deren Farb- und Form-Umkleidung des Prinzips“, je nachdem, welche Sinne angesprochen werden. Eine weitere Unterteilung führte ihn zu „Baukunst“ und „Kunsthandwerk“: „Die erste [Kunst] ist das Gerüst, der Entwurf, die letzte [ist] die Bekleidung, daraus [Entwurf] hervorgehend und damit verbunden.“ Es gab eine „innige Verwandtschaft zwischen Philosophie, Gottesdienst, Kunst, Wissenschaft⁷⁹⁸ und Handwerk“, sie waren untrennbare „Teile eines Organismus‘ [...], während Verhältnis das Band ist, das die Enthüllungen dieser Einheit an ihr innigstes Wesen bindet.“

Das „Verhältnis [...] zwischen dem Prinzip, dem Künstler und seinem Werk [...] nicht zu verstehen, ist die Verkennung des Prinzips, gefolgt von der Machtlosigkeit, es zu offenbaren.“⁷⁹⁹ Der „menschliche Gedanke, durch den Willen hervorgebracht“, führte „durch Paarung mit der Materie [...] zum Ausdruck und so wachsen die Dinge aus des Menschen Händen. Als schaffender Schöpfer [...] ist der Gedanke also für uns von größter Bedeutung“.⁸⁰⁰

Es war die Aufgabe des Theosophen, „die alten Wahrheiten in neuer Form und anderem Gewand wiederum zu verkünden“.⁸⁰¹ Darüber hinaus unterlag der Künstler als Mensch denselben Prinzipien wie jedes Wesen *höheren Gebietes*. Empfangene „geistige Kräfte“, ursprünglich aus der einen „geistigen Sonne“, bzw. *dem Einen*, musste dieser auf niedere Wesen übertragen: „ein Werk von stufenweiser Entwicklung, das in der gesamten Natur von Gebiet zu Gebiet erzählt wird; so hat auch der Mensch zur Bestimmung, dieses große Werk mittels geistiger Kräfte zur Ausführung zu bringen. Auch seine Aufgabe ist, zu geben, was er empfangt, auszustrahlen nach inwendigem Vermögen“. Auf diese Weise wurden im Empfänger „schlummernde Kräfte“ geweckt, Hilfen zur „Befreiung von den Schleiern des Stoffes“ gegeben und die Erkenntnis des Bewusstseins gefördert.⁸⁰²

Nachdem Lauweriks in Orientierung an Lenz die Gesetze des Schönen und damit Göttlichen als die in der Geometrie verborgenen Gesetze der Natur annahm, bezeichnete er es als die Aufgabe des Künstlers, „diese Geometrie, mit ihren vielversprechenden Zeichen und Zahlen, ihrer Seele und Bedeutung, in seinem Auge und Gefühl“ aufzunehmen, an Merkmalen der Geometrie festzuhalten und diese tief zu durchdenken. „Dieses Suchen ist aber kein Werk für jeden, sondern sie [diejenigen Künstler], die in der Kunst vorausgehen, sie [diejenigen Künstler], die dem Volk die Segnungen der Kunst mitteilen wollen, sie [diejenigen Künstler] müssen hierin [,]eingeweiht['] sein.“⁸⁰³

Das „Titanische [ist] eine Art göttliche Einwirkung, die Äußerung einer unbezwingbaren Kraft, ein ‚Herkules-artiges‘ Prinzip, dessen Ursprung allein da zu suchen ist, woher alle höheren Wirkungen kommen.“ Ob das Titanische einem speziellen Gebiet der Natur angehört oder „eine Zusammenziehung aus mehreren geistigen Kräften ist, die im menschlichen Bewusstsein zu einer einzigen Potenz [...] vereint sind“, war für Lauweriks schwer zu sagen. Er verwendete zur Beschreibung des *Titanischen* das Bild einer *Leiter* und einer Quelle: Die Natur als eine „Leiter“ betrachtet, erschien das *Titanische* auf „höchster Sprosse“. Aus dieser unerreichbaren Höhe „stürzt

⁷⁹⁷ vgl. Lauweriks 1898c, S. 4. Zitate: ebd..

⁷⁹⁸ vgl. Lauweriks 1898c, S. 5.

⁷⁹⁹ Lauweriks 1898c, S. 6. „Niedersinken des Prinzips in die Form“ referiert auf die theosophische Vorstellung vom Abstieg des Geistes in die Materie (=Involution), „Umkleidung“ bzw. „Umhüllung“ entspricht der theosophischen Vorstellung von „Hülle“ oder „Schleier“ (=Mayâ) des Geistes im Prozess des Niedersinkens zum Stoff.

⁸⁰⁰ Lauweriks 1895a, S. 139.

⁸⁰¹ vgl. Lauweriks 1902, S. 159. Zitat: ebd..

⁸⁰² vgl. Lauweriks 1900c, S. 555. Zitate: ebd..

⁸⁰³ vgl. Lauweriks 1899c, S. 233. Zitate: ebd.. Die rhetorische Dreifachnennung „sie [diejenigen Künstler], die...“ wirkt im Sinne der angewendeten Klimax auf die Leserschaft bzw. Zuhörerschaft verstärkend, was nochmals die Bedeutung des Inhaltes hebt. Der Begriff des „eingeweiht“ seins bezeichnet in der Theosophie Mitglieder, die sich nicht nur mit exoterischen Phänomenen beschäftigen, sondern bereits zu höherer Reife und esoterischer Kenntnis vorgedrungen sind.

es sich wie ein mächtiger alles zerschmetternder Strom hinab, wobei es aber zeitweise mit anderen Strömen gleich großer Bedeutung, doch von ganz anderer Wirkung, vermischt zum Vorschein tritt.“ Lauweriks verglich „das titanische Element mit einer Quelle, die ihren Ursprung einem unerschöpflichen Wasservorrat verdankt [...]. Daraus entsteht ein andauernder Druck, der das Aufsprudeln des Wassers zur Folge hat. Auf dieselbe Weise drückt auch das Unbekannte und Erhabene, und damit auch das Titanische, in die Welt, in der wir leben. Oben eine unendliche Kraftquelle, hier unten eine kleine begrenzte Welt, in der dieses Unermessliche fortdauernd einströmt, keine Leere überlassend alles füllt.“ Das *titanische Element* wirkte in der Natur als deren „kosmische Existenzvoraussetzung“, und somit auch im Menschen als Teil der Natur.⁸⁰⁴

Das Prinzip des *Titanischen* spielte besonders für den Künstler eine bedeutende Rolle. Im Menschen war es „eine Art Über-Bewusstsein, ein mächtiges hohes Gefühl, die Erkenntnis einer übersinnlichen Kraft, das starke Verlangen nach dem Besitz einer verlorenen Macht und die Überzeugung, dass diese Macht sein inneres Wesen ist.“ Es folgte aus diesem Verlangen nach einer verlorenen Macht, nach seinem inneren Wesen, „ein Unzufrieden-Sein mit sich selbst und der Welt und das andauernde Streben, das Erreichte zu verbessern [bzw. vermehren].“ In seinem Innersten „das Gefühl des gewaltigen Drucks des Übersinnlichen“, „ist der Mensch selbst [,]Quelle['] geworden“, mit dem „Blut der Titanen in seinen Adern“. Lauweriks fuhr fort: „Obwohl er die Notwendigkeit seiner Begrenztheit einsieht, kann er damit aber nie zufrieden sein“.⁸⁰⁵ Das „dadurch entstandene Leiden erfüllt ihn mit mächtigem Verlangen nach vollkommenen Zuständen und er zeichnet sich dadurch als ein Sohn der Titanen, [als] ein an den Felsen geketteter Prometheus, aus. Fortwährender Kampf ist [...] das Prinzip und die Existenzbedingung für das Auftreten des Titanischen [...], zwei Mächte, die miteinander in Kampf sind, das strömende Wasser und das harte Gestein; [...] in ihrem andauernden Ringen [...], die Wirkung des titanischen Prinzips [...] [bzw.] jeden menschlichen Strebens“. Ein derartiges „mit dem Wesen der Natur“ verbundene Prinzip, „tief in das menschliche Gefühl eingedrungen“, „findet [...] in der Kunst eine Gelegenheit, dessen Kräfte zu entfalten und gebraucht diese [Kunst] als Bild [bzw. Schauplatz], um das Bewusstsein der Menschen zu erreichen“.⁸⁰⁶ Das *titanische Prinzip* in der Kunst erklärte Lauweriks ausgehend vom „Grundcharakter der Kunst“. Dieser zeigte sich am besten in der Auffassung „als eine schöpfende Kraft [...] [mit dem] Ziel, etwas Neues zum Vorschein zu bringen, eine objektive Wiedergabe des subjektiven Inhaltes des Künstlers“. Der Künstler wurde somit in Anlehnung an Platon, so Lauweriks, „zu einer schöpferischen Macht“, wobei Neues nicht aus „Liebe zur Schönheit“, sondern „durch innige Verbindung mit der Schönheit“ geboren wurde. Dies machte „jede Kunstäußerung zu einer schöpferischen Tat“, „Hauptbedingungen jedes Kunstwerkes und [...] Kriterium [...] für dessen Beurteilung“. Folglich war die „Ausführung jeder schöpferischen Arbeit, von seinem Schöpfer abhängig“ und es bestand „zwischen diesen beiden eine innige Verwandtschaft“. Der „Wert seines Werkes ist ganz von seiner inneren Kraft auf diesem Gebiet und von der Verbindung zwischen ihm selbst und seinen Schöpfungen abhängig“. Lauweriks benannte das „Schöpfen [als] das Überbringen aus dem Zustand eines höheren Seins in den sinnlichen Existenzzustand [...], [als dem] noch nicht Existierenden eine wahrnehmbare Form [...] Geben, [...] gleich der titanischen Wirkungsweise.“ Der Künstler musste das zum Ausdruck zu Bringende „in Hauptzügen begriffen“ haben und „mit den geeigneten Mitteln das gesuchte Ziel erreichen“. „Er muss [...] an die Existenz der Quelle glauben [...] [und] durch das Platzieren der Felsmassen diese Quelle zur wahrnehmbaren Wirkung bringen, oder anders ausgedrückt, [...] das Gesetz der Polarität [...] geeignet anwenden und durch die Platzierung der Gegensätze sein Kunstziel erreichen“. Mit „Quelle“ referierte Lauweriks symbolisch auf den *Geist* als die empfangene Idee und mit dem „Platzieren der Felsmassen“ auf die Übertragung der Idee in eine stoffliche Form. „Voll heißem Verlangen und Leid, der irrende Blick aufwärts gerichtet“, mit „einem genügenden Vorrat titanischer Schöpfungskraft [...] [muss er, was er] in sich selbst zur bewusst werdenden Kraft aufwecken kann, ausgeben können. Wie ein echter Titan muss er den Kampf mit den Göttern aufnehmen, denn dieser Kampf ist seine ganze Existenzvoraussetzung [bzw. Daseinsberechtigung].“

⁸⁰⁴ vgl. Lauweriks 1919, S. 3. Zitate: ebd.. Lauweriks ergänzte um Verweise: Zu Titanen als Personifikationen der wüsten Naturkräfte und das hermetische Konzept von den Titanen als Mittler des obersten Gottes: vgl. Blavatsky 1907, S. 366; zu Parallele mit den indischen *Soera's* (Göttern) und *Asoera's* (Nicht-Götter, Dämonen): vgl. ebd., S. 537-538; zu Parallelen mit indischen Quellen und Ursprung des Wortes Titan: vgl. ebd., Teil II, S. 176-177; zu Prometheus: vgl. ebd., S. 515-516 und 640-652. Vgl. hierzu auch: Bax 2006, S. 491.

⁸⁰⁵ vgl. Lauweriks 1919, S. 3. Zitate: ebd.. Zum Titanischen im Menschen und im Künstler: vgl. auch Bax 2006, S. 492.

⁸⁰⁶ vgl. Lauweriks 1919, S. 4-5. Zitate: ebd.. Zu Titanisches und Beziehung zum Prometheus-Mythos sowie Bezug zum geistige Inspiration in stofflicher Form ausdrückenden Künstler: vgl. auch Van Harten 2013, S. 144 und Bax 2006, S. 491.

„Sofern der Künstler [ein] Künstler ist, muss er eine titanische schöpfende Kraft sein und da nur das Leid das Streben nach dem verlorenen Glück möglich macht, ist aus der Art der Sache das Hauptelement der Kunst tragisch.“

Der „Respekt [vor dem Unbekannten] [...] bringt unsere Seele in starke Bewegung, die sich zu unserem tiefsten Innersten fortpflanzt [...] innere Bewegung, die das Innere unserer Seele ausmacht“. Diese muss der Künstler „wahrnehmbar nach außen bringen und [...] [sein] ganzes Wesen mit diesem verzehrenden Feuer dieser innerlichen Kraft durchziehen lassen [...] [mit titanischer Macht der] Kunst [...] den wahren Lebenskern in unserem Innersten zu treffen“.⁸⁰⁷

„Das vornehmste Ziel der Kunst ist [...] keineswegs das Vorgaukeln eines künstlichen Himmels, [...] in einem paradiesischen Zustand [...] [einer vereinfachten Welt ohne titanisches Prinzip], sondern sie muss [...] [Wege] zu höherem Glück [aufzeigen]“. Lauweriks begründete: „erst dann kann [...] das Streben nach Vervollkommnung unseres titanischen Verlangens befriedigt [werden], obwohl viele den Wert dieses ‚Eulenglücks‘ nicht erkennen müssen.“⁸⁰⁸

Auf die Frage, woher die mitzuteilenden Dinge stammten, zitierte er Lenz: Der Künstler, so er ein „Eingeweihter“ war, hatte die Dinge, die „der Ur-Offenbarung“, dem „Erbe der Erzväter seit dem Paradies“ angehörten und sich in der „Kunst der Alten bewusst als ausgearbeitete Wissenschaft“ zeigten, dem Volke mitzuteilen. „Adam“ hatte als erster Mensch die Kenntnis Gottes erhalten und an seine Nachfolger übertragen. Lauweriks kommentierte zustimmend und benannte in theosophischer Art Parallelen zur indischen Philosophie. Danach hatte „der Ewige“ den „göttlichen Mann“, „Brahmâ“ [als „Ersten Menschen“] hervorgebracht, der sein Wissen an den ältesten Sohn, und dieser an weitere „Seher“, mitteilte, was als „Offenbarung“ bezeichnet wurde, „Offenbarung genannt, weil sie an die Menschen mitgeteilt wird und von göttlichem Ursprung ist.“⁸⁰⁹ Lauweriks erläuterte den Begriff der „Uroffenbarung“ in Orientierung an die christliche Bibel und die indischen Veden „als die gesamte offenbarte göttliche Kenntnis“.

Auf die Kunstentwicklung angewendet bedeutete dies, „dass die Völker, die zu einer großen Kunstentwicklung kamen, im Anfang über die Kunstvorschriften verfügten, in ihrer Gänze, und dass sie nach diesen alles regelten und ausführten, woraus dann wieder notwendigerweise folgen muss, dass die Baukunst allen anderen Kunstäußerungen von Beginn an vorausging und [diese] beherrschte“.⁸¹⁰

Die Rolle des Künstlers sah Lauweriks in der bescheidenen Fortsetzung des Offenbarungswerkes des *Einen*, wodurch er in der Kette der Offenbarung eine bedeutende Position einnimmt: Ein „Baumeister [und Künstler] muss ein Meister über den Raum sein. Nicht zu Unrecht hat man sein Werk mit dem der schöpfenden Kräfte der Natur verglichen, die unter der Führung des Obersten [göttlichen] Baumeisters die Bestandteile des Raumes für ein bestimmtes Ziel verarbeitet.“ Erhabene unvergängliche Monumente alter Baumeister konnten aus deren Bewusstsein für den ihnen überlassenen Raum und deren Verantwortlichkeit für diesen entstehen.⁸¹¹

„Die Bedingungen der Wirkung des Titanischen sind durch Raum [*Prakriti, das Weibliche*] und Zeit [*Purusha, das Männliche*] bestimmt; kann man diese Faktoren wahrnehmen, dann sollte das Titanische unserer gewohnten Wahrnehmung entweichen und wieder zu der anfänglichen übersinnlichen Macht werden [*Swabhâwat*]. Nur dann, wenn diese unsichtbare elektrische Energie [*Fohat, das Titanische*] [, das Titanische ohne sichtbare Raum- und Zeitmerkmale, bzw. ohne Stoff- und Geist-Merkmale] zurückgehalten wird, sucht er den Widerstand zu überwinden und ein blendendes Licht ist das [sichtbare] Ergebnis dieses [unsichtbaren] Kampfes“.⁸¹² Die Titanen betrachtete Lauweriks als Personifikationen wüster Naturkräfte. Als Kinder von Uranos (dem Gott

⁸⁰⁷ vgl. Lauweriks 1919, S. 5. Zitate: ebd.. Zum irrenden Künstler, voll heißem Verlangen und Leid, Prometheus und Tragik: vgl. auch Bax 2006, S. 492. Zum Überbringen des Künstlers vom Stoff zum Geist, dem Platzieren der Felsmassen: vgl. Bax 2006, S. 492. Ergänzungen zur Symbolik von „Quelle“ und „Felsmassen“ durch Autorin.

⁸⁰⁸ Lauweriks 1919, S. 6. Vgl. auch: Bax 2006, S. 495.

⁸⁰⁹ vgl. Lauweriks 1899c, S. 233. Zitate: ebd.. Zum Übergang des göttlichen Wissens vom Einen, Brahma, über dessen Sohn zu Sehenden: vgl. Bax 2006, S. 403.

⁸¹⁰ vgl. Lauweriks 1899c, S. 257. Zitate: ebd..

⁸¹¹ vgl. Lauweriks 1900b, S. 269. Zitate: ebd..

⁸¹² Lauweriks 1919, S. 4. Vgl. auch Bax 2006, S. 491. Kursiv eckige Klammer hinzugefügt durch ebd.. Marty Bax bezeichnet das Titanische als Ausgangspunkt für künstlerisches Schaffen und als die magische Behandlung des Materials, dessen Manipulation Lauweriks als einen wesentlichen Aspekt von Kunst und Künstlerschaft in genanntem Aufsatz (Lauweriks 1919) zusammenfasse: Die Autorin kann den direkten Bezug zum Thema des Materials oder dessen Bearbeitung bzw. Manipulation nicht bestätigen. Der Text widmet sich dem inneren titanischen Drang eines Künstlers, der zum Schaffensprozess führt. In der künstlerischen Übersetzung vom Geist zum Stoff entstehen im Künstler gewisse titanische, d.h. Geist und Stoff vereinende, Spannungen.

des Himmels) und Gaia (der Göttin der Erde) bestanden zwischen diesen und dem theosophischen *Swabhâwat*, Geist und Stoff, Männliches und Weibliches, Parallelen.⁸¹³ In der künstlerischen Übersetzung vom Geist zum Stoff unterlag der Künstler den Einflüssen von Raum bzw. Stoff (*Prakriti*) und von Zeit bzw. Geist (Purusha), den beiden titanische Spannungen erzeugenden Gegensätzen.

Indem der Künstler zunächst im Reduzieren komplexer Informationen zu der einfachsten Basiskonstellation, zum Kern des Darzustellenden vordrang und diesen Kern zum Bau einer neuen Wirklichkeit mit elementaren harmonischen Verhältnissen einsetzte, schuf er eine Rekonstruktion der Kosmogense.⁸¹⁴ In der göttlichen Offenbarung ging der Künstler wie der universale Schöpfer vor: Auf die Entwicklung von der (stofflichen) Vielheit zu einer (geistigen) Einheit (*Evolution*) folgte von dieser Einheit einer *Monade* ausgehend wieder die Entwicklung zu einer (stofflichen) Vielheit (*Involution*).

Die Göttlichkeit des schöpferischen Architekten war in der Kunst und Philosophie verbindenden indischen Mythologie verankert, nach welcher der göttliche Çiwa (Shiva) als ein Architekturschreiber bezeichnet wurde, so Lauweriks.⁸¹⁵ Die verloren geglaubte Einheit zwischen Mensch und Göttlichkeit wiederherzustellen, sah Lauweriks als Aufgabe des menschlichen Architekten⁸¹⁶ und Künstlers an, indem dieser „Baumeister“ die übersinnliche Ordnung in seinem irdischen Werk in reiner Form wiedergab.⁸¹⁷ Damit verstand Lauweriks die Rolle des Künstlers als eine Art *Vahâna*, als Fahrzeug bzw. Mittel, die Einheit zwischen Mensch und göttlichem Universum und damit die Harmonie erzeugende Analogie zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos wieder herzustellen. Gleichzeitig agierte der Künstler auch als *Vahâna* zwischen der göttlichen durch ihn empfangenden geistigen Idee, welche der Künstler in stoffliche und somit für den Betrachter verständliche und wahrnehmbare Form eines Kunstwerkes brachte, und dem von diesem Betrachter durch die stoffliche Form empfangenen geistigen Gehalt.

Der theosophische Künstler strebte wie jeder Theosoph als ein nach elementarer *Wahrheit* des Seins Forschender danach, die Gesetze der Natur zu verstehen. Als Künstler wollte dieser die gewonnenen Erkenntnisse mit dem ihm zur Verfügung stehenden Medium *Kunst* visualisieren.⁸¹⁸ Letzteres, die Vermittlung erworbener Kenntnisse von der Wahrheit an die Mitmenschen in für Zeitgenossen verständlicher Sprache, war zentrale Aufgabe der Theosophen. Entsprechend dieses Vermittlungsauftrages handelte Lauweriks als Vermittler universaler Wahrheiten, indem er seinen „empfangenen“ geistigen Ideen formal-stofflichen Ausdruck verlieh.

5.2.2 Das Entwurfssystem

Während Entwurfs- und Proportionsverfahren häufig nur als Hilfsmittel für eine Proportionierung dienten, stellten andere Verfahren zusätzlich die Idee einer höheren Ordnung und Harmonie durch Schönheit dar, z.B. durch das ideale Verhältnis der *Quadratur* oder durch die alles durchdringende Einheit im Entwurfssystem von Lauweriks.⁸¹⁹ Doch Lauweriks suchte nach mehr. Sein System vereinte auf komplexe Weise darüber hinaus zahlreiche grundlegende theosophische Aspekte.

Die dem *Entwurfssystem* zugrunde liegende *Kunsttheorie* ist geprägt von architekturtheoretischen Gedanken europäischer Tradition, geometrischen Prinzipien in der ägyptischen Baukunst, von Schriften altindischer Philosophen zu Architektur und Tempelbau⁸²⁰ und von theosophischem Gedankengut.⁸²¹ Im Folgenden werden für die Entstehung von Lauweriks' *Entwurfssystem* über theosophische Einflüsse hinaus maßgebliche konkrete Einflussfaktoren dargestellt.

⁸¹³ vgl. Bax 2006, S. 491.

⁸¹⁴ vgl. Bax 2006, S. 392-394.

⁸¹⁵ vgl. Lauweriks 1897a, S. 73.

⁸¹⁶ vgl. Ochs 1995, S. 66.

⁸¹⁷ vgl. Ochs 1995, S. 66 und Sinzel 2003, S. 29.

⁸¹⁸ vgl. Bax 1990, S. 3.

⁸¹⁹ vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 11. Beispiele durch Autorin ergänzt.

⁸²⁰ vgl. Wolter 1995, S. 660 und Bax 1990, S. 39.

⁸²¹ Zu Theosophie und Bezug zum Entwurfssystem: vgl. Troschke 1997b, S. 363.

5.2.2.1 Einflussfaktoren

5.2.2.1.1 Platon und Vitruv: Quadratur

Ein bereits bei Platon und Vitruv auftauchendes Grundprinzip geometrischer Proportionierung war das der *Quadratur*, eine laut Platon symbolische Darstellung des universellen, harmonischen Verhältnisses zwischen dem Materiellen (dem Viereck) und dem Kosmischen (dem Kreis). Die *Quadratur* war durch ein Quadrat charakterisiert, in dem durch diagonale Verbindung die Mittelpunkte benachbarter Seiten dieses Quadrates ein um 45° gedrehtes kleineres Quadrat entstand, dessen Diagonalen der Seitenlänge des Grundquadrates entsprachen.⁸²² Als Quadrat mit einbeschriebenem Kreis ist die *Quadratur* bei vielen Künstlern um 1898 bekannt.⁸²³ Die Seitenlängen der aufeinanderfolgenden Quadrate sind durch das Verhältnis 1:√2 bestimmt.⁸²⁴ Hierzu steht das im Werk von Lauweriks häufig auftretende Verhältnis von 1:2 in enger Beziehung.⁸²⁵ Es diente ihm als ein „aus der Antike und Mittelalter legitimer – Schlüssel zur Darstellung der göttlichen Ordnung“, denn Kugel und Kreis waren für Lauweriks die *Urformen* und Symbole höchster Harmonie.⁸²⁶

5.2.2.1.2 Pierre Cuypers und Viollet le Duc: Bauhüttengeheimnis und *Triangulatur*

Die *Triangulatur* geht aus der Beziehung zwischen regelmäßigem Vieleck und dessen Umkreis hervor. Durch die Verbindung des Kreismittelpunktes mit den Ecken des Vielecks entstehen Dreiecke mit innerem Spitzwinkel von 30° (Zwölfeck), 60° (Sechseck), 45° (Achteck), 72° (Fünfeck), 90° (Quadrat, vgl. Abb. 9) und 120° (Dreieck). Das Dreieck mit 90° Innenwinkel hat ein Seitenverhältnis von $\sqrt{2}:1$.⁸²⁷ Für ein dem Quadrat eingeschriebenes gleichschenkliges Dreieck mit einer Quadratseite als Basis und einer Spitze, welche die gegenüber liegende Quadratseite halbiert, beträgt das Seitenverhältnis $\sqrt{5}:2$.⁸²⁸ Lauweriks verwendete neben den regelmäßigen Vielecken Fünfeck, Quadrat und Dreieck ganz besonders die beiden letztgenannten Verhältnisse.

In dem Bestreben des rezeptiven 19. Jahrhunderts, das Bauhüttengeheimnis zu lüften, wurden einige Modelle als die das Welträtsel lösenden universalen Proportionsprinzipien gehandelt, wie z.B. der *Goldene Schnitt*, das *Hexagramm*, das gleichseitige Dreieck oder das *Pythagoreische Dreieck*.⁸²⁹ Im Mittelalter konnten das gleichseitige Dreieck, das Quadrat und der Kreis neben einfachen arithmetischen Zahlenverhältnisse als Grundlage zur Proportionierung dienen.⁸³⁰

Lauweriks wuchs im Haus des Architekten P.H.J. Cuypers (1827-1921) auf und war von 1890 bis 1895 in dessen Büro tätig. Er war entwurfstechnisch überwiegend mit Gebäuden und Kunsthandwerksprodukten beschäftigt. Cuypers' Vorliebe galt seit seinem Kontakt mit dem Architekten E. Viollet le Duc (1814-1879) der französischen Gotik. Der überzeugte Katholik hatte einige Zeit in Viollet le Ducs Büro gearbeitet.⁸³¹ Lauweriks erfuhr durch Cuypers von der gotischen Baukunst und wurde an die Architekturtheorie Viollet-le-Ducs herangeführt. Die Mittelalterbegeisterung Cuypers beeinflusste auch Lauweriks, jedoch lehnte dieser die bloße Imitation der Formensprache der Gotik ab. Für Lauweriks waren nicht die Formen, sondern die Entstehungsprinzipien mittelalterlicher Baukunst von Bedeutung.⁸³² Das Maßsystem der *Quadratur* fand Lauweriks ebenfalls in den Proportionssystemen der mittelalterlichen Musterbücher. Er übersetzte große Teile der Schriften von Viollet-le-Duc ins Niederländische. Viollet-le-Duc „*Dictionnaire raisonné*“, ein geometrisches Proportionssystem, in erster Linie als Hilfssystem fungierend, war Grundlage aller Arbeiten dieses Architekturbüros. Das Wissen aus der mittelalterlichen *Viollet-Encyklopädie* war das *Einmaleins*, welches Lauweriks an einem Fries, einer

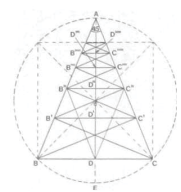


Abb. 9

⁸²² vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 218. Zu Quadratur von Platon und Vitruv: vgl. Ochs 1995, S. 70 und Sinzel 2003, S. 35. Zu Lauweriks' Bezug zu Platon und Vitruv: ebd.. Zu Quadratur von Vitruv, auf Platon zurückgehend: vgl. Bax 2006, S. 399.

⁸²³ vgl. Bax 1995b, S. 285.

⁸²⁴ vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 219.

⁸²⁵ vgl. Frank 1984, S. 66.

⁸²⁶ vgl. Ochs 1995, S. 70-71. Zitat: ebd., S. 70. Vgl. auch Tummers 1972, S. 39.

⁸²⁷ vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 224-226. Abb. 9: ebd., Abb. 128: Triangulatur des 45°-Dreiecks.

⁸²⁸ vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 231. Zu Lauweriks' Interesse für Bauhüttengeheimnis: vgl. auch Ochs 1995, S. 70.

⁸²⁹ vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 216 sowie Anm. 239 und 242. Es setzt sich zunehmend die Erkenntnis durch, dass das Bauhüttengeheimnis kein esoterisches Geheimnis in Form eines besonderen Konstruktionsschlüssels beinhaltet: ebd.

⁸³⁰ vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 217-218.

⁸³¹ vgl. Molen 1982, S. 42. Zu Kunsthandwerk, Möbelentwurf: vgl. ebd.. Zu Lauweriks wuchs im Haus von Cuypers auf: vgl. Ochs 1995, S. 69.

⁸³² vgl. Ochs 1995, S. 69. Zu Cuypers Einfluss vgl. auch Zoon 1987, S. 33 und Henderson 1998, S. 3.

Rosette, einer Chor-Balustrade, einem Tierkreis-Ausschnitt oder einem Flachrelief schulte. Die strenge römisch-katholische Spiritualität von Cuypers beeinflusste erste Erfahrungen von Lauweriks' ästhetischer Theorie und machte ihn vertraut mit der Erzeugung von Form, der Arbeit am Ornament, und der Kunst gesetzmäßigen Anordnens.⁸³³

Viollet-le-Ducs' geometrisches Proportionssystem war ein Verhältnissystem, welches lediglich zur Bestimmung der Hauptmaße eines Gebäudes diente. Dekoration und Innenraumgestaltung blieben davon unberührt.⁸³⁴ Basis waren die Geometrie und die Arithmetik. „Anhand der Untersuchungen gotischer Kathedralen sowie ägyptischer und griechischer Tempel entdeckte Viollet-le-Duc verschiedene Dreiecksverhältnisse - das gleichseitige, das ‚ägyptische‘ und das gleichschenklige Dreieck - die er als Ausgangspunkte der jeweiligen Entwürfe herausstellte.“⁸³⁵ Er folgerte aus dieser Beobachtung, dass verschiedene Kunstperioden „im Gebrauch ihrer geometrischen Proportionssysteme miteinander übereinstimmen, der gotische Stil gegenüber dem klassischen jedoch eine größere Flexibilität zur Realisierung neuer Bauaufgaben böte.“⁸³⁶ Das geometrische Proportionssystem von Viollet-le-Duc diente Lauweriks für sein Entwurfssystem als Grundlage.⁸³⁷ Die im 19. Jahrhundert stark diskutierte gotische Baukunst vermittelte Lauweriks Leitlinien für sein Gedankengebäude.⁸³⁸

5.2.2.1.3 Jan Hessel de Groot: *Quadratur* als Wiederentdeckung des Diagramms

Die in der Entwicklung eines geometrischen Proportionssystems von Jan Hessel de Groot (1864-1932) postulierte Wiederentdeckung des bereits in der Renaissance wiederbelebten Diagramms aus der Antike, welches er *Quadratur* (Abb. 10) nannte, interessierte Lauweriks ganz besonders. Die Konstruktion erfolgt, „indem in ein Quadrat ein Kreis eingezeichnet wird, welcher wiederum ein Quadrat beinhaltet. Die Diagonale des inneren Quadrates entspricht [...] der Seitenlänge des äußeren Quadrates. Daraus ergibt sich, dass die Seitenlängen [...] [der Quadrate] zueinander im Verhältnis von $1:\sqrt{2}$ stehen.“⁸³⁹ Diese Figur, „die ihrerseits die schönsten und einfachsten Proportionen liefert“, sollte Lauweriks zufolge „die Grundlage der Proportion verkörpern“.⁸⁴⁰

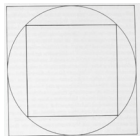


Abb. 10

De Groot schrieb zwei Abhandlungen: 1896 beschäftigte er sich mit dem Entwerfen von Flächenornamenten unter Zuhilfenahme von Dreiecken, im 1900 erschienenen Buch basierte sein Entwurfssystem auf der *Quadratur*. Er war überzeugt, mit der *Quadratur* ein von den Ägyptern und mittelalterlichen Bauhütten geheim gehaltenes *Diagramm* wiederentdeckt zu haben.⁸⁴¹ De Groot lieferte Lauweriks über das Entwerfen in der Architektur mit Hilfe von Dreiecken eine über bisherige Anwendung als Hilfsmittel zur Proportionierung hinausgehende Anregung. Lauweriks rezensierte beide Publikationen, entwarf Ornamente und Bauskulpturen auf systematischer Grundlage und schrieb über die *Quadratur des Kreises*.⁸⁴²

⁸³³ vgl. Bilancioni 1991, S. 16. Zu *Quadratur*, Mittelalter: vgl. Sinzel 2003, S. 35. Zu Übersetzung ins Niederländische: vgl. Ochs 1995, S. 69.

⁸³⁴ vgl. Sinzel 2003, S. 32.

⁸³⁵ vgl. Sinzel 2003, S. 31. Zitat: ebd.. Das Wissen über Triangulatur und das Ägyptische Dreieck wurde von Cuypers als Anhänger von Viollet le Duc an Lauweriks und De Bazel weitergegeben. De Bazel verwendete dies bald nach Trennung von Cuypers, Lauweriks niemals. Das Ägyptische Dreieck besteht aus einem Dreieck mit Seitenproportionen 3:4:5, welches durch Verdoppelung der Basis zum Verhältnis 8:3:5 führt. Vgl. hierzu Frank 1984, S. 64. Zu Lauweriks interessierte sich für Entwurfssysteme u.a. der ägyptischen Kunst: vgl. Ochs 1995, S. 70.

⁸³⁶ vgl. Sinzel 2003, S. 31. Zitat: ebd.. Zur Theorie von Viollet-le-Duc: vgl. ebd., S. 31-32. Zu Lauweriks lehnte Viollet-le-Ducs Bevorzugung des gotischen Stils ab: vgl. ebd., S. 32.

⁸³⁷ vgl. Sinzel 2003, S. 32 und Henderson 1998, S. 2.

⁸³⁸ vgl. Wolter 1995, S. 660. Zu Zahlensymbolik der Gotik steht für Offenbarung und göttliche Weisheit: vgl. ebd.. Es ist jedoch eher anzunehmen, dass sich Lauweriks bez. Zahlensymbolik an zeitgenössische theosophische Literatur hielt, welche durch Blavatsky reichlich Äußerungen zu Zahlensymbolik enthält. Einschränkungen sind in Lauweriks' Texten enthalten.

⁸³⁹ vgl. Sinzel 2003, S. 33-35. Zitat: ebd., S. 35.

⁸⁴⁰ Lauweriks 1899c, S. 233.

⁸⁴¹ vgl. Sinzel 2003, S. 33-35. Zu De Groot bezeichnet die *Quadratur* gelegentlich auch als Sphärensystem: vgl. Bax 2006, S. 409. Die esoterisch aufgeladene Bezeichnung „Sphärensystem“ deutet auf eine anzunehmende esoterische Bedeutung der *Quadratur*: vgl. ebd.. Zur Wiederbelebung des Diagramms der Antike in der Renaissance: vgl. Ochs 1995, S. 70. Zur Wiederentdeckung De Groots: vgl. ebd.. Abb. 10: *Quadratur von de Groot* (1900). Abb.: Zoon 1987, S. 37, Abb. 25.

⁸⁴² vgl. Ochs 1995, S. 69-70.

5.2.2.2 Der Entwurfsprozess

5.2.2.2.1 Die Form- und Maßfindung im *Modul*

Zwecks Verkörperung des göttlichen Ideals entwickelte Lauweriks eine *systematische Entwurfsmethode*, für welche die mit der reinen Verkörperung der göttlichen Idee eng verbundene Schönheit das primäre und die richtige Proportion der Teile das sekundäre Ziel darstellten.⁸⁴³ Die Verschmelzung bewerkstelligte Lauweriks mit einem *Modul*. Ein *Modul* wurde in der Vergangenheit häufig als größtes gemeinsames, den Differenzierungsgrad in der Gliederung eines Bauwerkes festlegendes Maß verstanden. Es konnte mit der zugrunde gelegten Maßeinheit identisch oder deren Vielfaches sein. Ein *Modul* bestimmte dabei nicht unmittelbar das Erscheinungsbild eines Objektes, sondern lieferte eine Maßskala für seine Konstruktion.⁸⁴⁴ Lauweriks verwendete jedoch ein *Modul* darüber hinaus auch als abstrakte Grundeinheit. Diese konnte neben einer *Zahl* auch ein *Verhältnis* oder eine *geometrische Figur* sein. Das *Modul* bestimmte somit das System der jeweiligen modularen Ordnung. Zum Entwurfsprozess der kunsthandwerklichen Objekte können keine Erläuterungen von Lauweriks angegeben werden. Als Beschreibungen eines für räumliche Objekte allgemeingültigen Entwurfsprozesses können jedoch seine Ausführungen in der Baukunst auf das Kunsthandwerk übertragen werden. In Orientierung der Vorgehensweise von Vitruv kommentierte Lauweriks fünf Arbeitsschritte der Baukunst: 1. Zunächst war die wahre *Größe* in Abhängigkeit des verfügbaren Raumes und unter Berücksichtigung des Zwecks des zu entwerfenden Objektes festzustellen. Die Größe war von der *Vielheit* der Maßeinheit bzw. des gewählten *Moduls*, „das angenommen wird, um das ganze Werk und jeden seiner Teile [danach] (an)zuordnen“, abhängig. 2. Die *Anordnung* der Teile war in Anhängigkeit von ihren Eigenschaften festzulegen. 3. Anordnung der Teile und des Ganzen richtete sich dabei nach *Gleichmaß* und ihrem *Verhältnis*, 4. nach dem *Erfordernis* des Gebäudes und nach dem Wohlbefinden sowie 5. nach der *Forderung* des Bauherrn und nach den verfügbaren Geldern. Während der zweite Teil eher einfacher umzusetzen wäre, würde dies im dritten Teil schwieriger werden. Zu Stufe 1 erläuterte Lauweriks ergänzend die Orientierung am Vorbild der Natur, der nur Grundbegriffe, wie *einfache geometrische Formen*, aber keine konkreten ausgearbeiteten Formen, zu entnehmen sind. Die „Baukunst hat keine eingewickelten oder zusammengestellten Formen nötig, sie hat genug an formalen Grundlagen der Natur, ihre Daten lassen sich zu einigen einfachen geometrischen Körpern zusammenfassen, eine Kugel, ein Würfel, ein Prisma, eine Pyramide, ein Kegel, ein Zylinder usw. [...] das Übrige ist bloß eine Zusammenstellung dieser einfachen Körper“.⁸⁴⁵ „Wenn wir von einem regelmäßigen Körper nur einen Teil sehen, kostet es uns keine Mühe, uns den ganzen Körper vorzustellen, so muss auch ein Gebäude [oder ein anderes dreidimensionales Objekt] sein. Es muss stets so einfach und gleichmäßig sein, dass, aus welchem Blickwinkel wir es auch sehen, es uns stets ein deutlichen Einblick von dessen Hauptform gibt, wie dieses mit einer geometrischen Figur der Fall ist.“ Der Entwurf sollte „nach dem Vorbild natürlicher [auf einfache geometrische Figuren reduzierte] Formen und vor allem nach dem der Kristallformen“ sowie dem der großen Monumente der Welt, wie die ägyptischen und griechischen Tempel, erfolgen. Da bei einem „regelmäßigen Körper“ jede Ansicht eine „regelmäßige Figur sein muss, liegt die Kraft und Schönheit eines Körpers in dessen Übereinstimmung mit einer natürlichen, regelmäßigen Grundform“. Zu den regelmäßigen Körpern konkretisierte Lauweriks bedeutungsgebend: „Es ist unmöglich, größere Vollkommenheit in eine Form zu legen, als durch eine Kugel ausgedrückt wird, größere Standfestigkeit als durch eine Pyramide, mehr Kraft als durch einen Kubus.“

Für den ersten Eindruck eines Objektes war der „Raum, der durch dieses [...] eingenommen wird“ maßgeblich entscheidend, denn dieser „verhält [sich] wie ein Kind zu seiner Mutter, wie ein Modell zu seiner Gießform [...], Original und Abguss zeigen dasselbe Bild, beide sind gleich schön“.⁸⁴⁶ Zur Beziehung zwischen Formfindung und dem Entwurfsprozess äußerte sich Lauweriks: „Solange er [der Künstler] [in] sich kein Bild von dem Werk formen kann, dieses in ihm nicht deutlich genug geworden und zu Klarheit gekommen ist, hat er seinen Entwurf nicht zu beginnen.“ Und weiter: „Hat er das Bild seines Werkes gesehen, kann er an einem Grundriss beginnen, lass ihn dabei bedenken, dass solch ein Grundriss einfach sein muss, denn auf komplizierte Grundrisse ist kein monumentales [Werk

⁸⁴³ vgl. Ochs 1995, S. 66. Zu Verkörperung des göttlichen Ideals: vgl. Sinzel 2003, S. 29-31.

⁸⁴⁴ vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 131. Zu Modul ist identisch mit, teilbar durch oder Vielfaches der Maßeinheit: vgl. ebd..

⁸⁴⁵ vgl. Lauweriks 1900b, S. 269. Zitate: ebd..

⁸⁴⁶ vgl. Lauweriks 1900b, S. 270. Zitate: ebd..

bzw.] Bauwerk zu entwerfen“. Nachdem auf diese Weise ein Grundriss erfolgt war, forderte Lauweriks für den Aufriss, dass „die Seitenflächen oder die Projektionen eines geometrischen Körpers auf die Grundfläche oder den Grundriss in gleicher Weise antworten, auf diese Weise muss dieselbe mathematische Verbindung zwischen dem Aufriss eines [Objektes bzw.] Gebäudes und seinem Grundriss bestehen.“⁸⁴⁷

5.2.2.2 Entwerfen nach System: Einheit im Maß

Die „Gesetze der Mathematik [sind] die ersten Hüllen [...], in denen sich die Schönheit den Menschen [in Harmonie] zeigt.“⁸⁴⁸ Lauweriks entwickelte zwischen 1885 und 1909 auf der Suche nach einem Ausdruck höherer Ordnung ein *Entwurfssystem*.⁸⁴⁹ Im Entwurfsprozess war, so Lauweriks, die „Einheit von Maß, die für die Bestimmung der Abmessungen verwendet wird, eine der Grundlagen [...], mit welchen das Entstehen von manchem Werkstück [bzw. Objekt seinen] Ursprung nimmt.“ Das „Maß“ übte Einfluss als Teil der „arithmetische[n] oder geometrische[n] Beziehung zwischen einem Objekt und anderen [...] [sowie] in den Unterteilen eines selben Objektes“ aus.⁸⁵⁰

Die theosophische Basis der Idee von der *Einheit im Maß* bzw. *der geometrischen Form* findet sich in seinen Texten, in der Darstellung der Wirkung „von ein und derselben Kraft“⁸⁵¹, bzw. laut Besant des *einen Geistes*.⁸⁵² Indem sich der *Geist* in unterschiedliche *stoffliche Hüllen* kleidete, blieb er als Substrat stets derselbe, so Besant. Sie beschrieb dabei eine Kontinuität von Leben und Form, welche auf jeder Entwicklungsstufe als durchgehendes Prinzip auftauchte. Es befand sich „alle Erfahrung dieser Monade“ im „kontinuierlichen Substrat“, „der Monade“, so zitierte Lauweriks Besant.⁸⁵³ Die stets gleiche Monade verkörperte eine *Einheit*, ausdrückbar durch ein *Einheitsmaß* oder eine *einheitliche geometrische Form*. Die Verwendung solcher Einheiten als Bausteine durch Aneinanderreihung der Einheitsmaße oder Einheitsformen führte zu einer scheinbaren Vielfalt, hinter der sich eine *Einheit in der Vielheit* gemäß dem theosophischen Prinzip verbarg.

An zwei vmtl. auch im *Vahânakurs* vermittelten Beispielen erläuterte Lauweriks seine systematische Vorgehensweise im Entwurfsprozess. In Abhängigkeit von o.g. Bedingungen wurde eine *Grundform* bzw. ein *Grundmaß* gewählt.⁸⁵⁴ Dieses richtete sich zunächst nach den „Erfordernissen für den Gebrauch“, im Beispiel der Bestimmung der Maße für einen Tisch nach der notwendigen Höhe. Weitere grundsätzlich frei wählbare Maße waren nun nicht „zu groß oder zu klein“, sondern als „harmonisches“ „Mittelmaß“, als ein „gutes Verhältnis, [...] durch geometrische Konstruktion (Diagramm) sauber zu bestimmen“. Im Tisch-Beispiel bestand das „gute Verhältnis“ „zwischen der Masse [Volumen] der Tafel und dem Zimmer [als umgebenden Raum]“. „[O]hne Schaden für den Totaleindruck kann dieses rechte Verhältnis, dieses Mittelmaß, vermehrt oder vermindert werden“. Für das Tisch-Beispiel nannte Lauweriks als günstige Verhältnisse für LängexBreite 1,80x1,20 m bzw. „das Zahlenverhältnis 18:12 oder 3:2, was zu einer Fläche von $3 \times 2 = 6$ und damit zu „angenehmen und einfachen Beziehungen zwischen den drei Größen [...] 3,2,6“ führte.⁸⁵⁵ Zu der gegebenen Höhe waren nun die anderen Abmessungen unter Berücksichtigung des gewählten „guten Verhältnisses“ in Beziehung zu bringen. Hierzu war als weitere bereits festgelegte Bedingung das Boden-Maß des Raumes zu berücksichtigen, zu dem alles darauf Platzierte im richtigen Verhältnis stehen musste. Im Beispiel $21 \times 15 = 315$ Fuß für den Boden angenommen, und als Flächeninhalt für den Tisch nun 15 Fuß vorausgesetzt, verhielten sich die Flächen Tisch:Boden im „einfachen angemessenen Verhältnis“ von $15:300 = 1:20$. Der Boden hatte ein Verhältnis von $21:15 = 7:5$. Der Tisch hatte das Flächenverhältnis $3:5$. Hatte nun aber zum Boden-Maß $21 \times 15 = 315$ Fuß der Tisch die Maße $7 \times 3 = 21$ Fuß, folgte $315:21 = 15:1$.⁸⁵⁶ Die Höhe eines Möbelstücks war in gleicher Weise bestimmbar. Mit einer gegebenen

⁸⁴⁷ vgl. Lauweriks 1900b, S. 270. Zitate: ebd..

⁸⁴⁸ Lauweriks 1899b, 124.

⁸⁴⁹ vgl. Ochs 1995, S. 47.

⁸⁵⁰ vgl. Lauweriks 1897c, S. 175. Zitate: ebd..

⁸⁵¹ vgl. Lauweriks 1904a, S. 17. Zitat: ebd..

⁸⁵² vgl. Lauweriks 1904a, S. 18, Anm. 8: Besant 1902, S. 243 und 245.

⁸⁵³ vgl. Lauweriks 1904a, S. 19. Zitat: ebd., Anm. 8: Besant 1902, S. 268. Zum gemeinsamen Ursprung aller Existenz und dem Kern als Ausdruck: vgl. Bax 1990, S. 4.

⁸⁵⁴ vgl. Lauweriks 1899b, 123. Zu Beispiel Dekoration: vgl. ebd.. Zu Beispiel Tisch: vgl. Lauweriks 1897c, S. 175. Zu vmtl. Beispiele aus *Vahânakurs*: vgl. Bax 2006, S. 392-393 und 396.

⁸⁵⁵ vgl. Lauweriks 1897c, S. 175.

⁸⁵⁶ vgl. Lauweriks 1897c, S. 176.

Wandfläche von $3 \times 7 = 21$ Fuß Länge und 12 Fuß Höhe folgte $21:12 = 7:4$. Ein Buffet war 7 Fuß lang. Da „die Zahlen 7 und 10 ein gutes Verhältnis ausdrücken“⁸⁵⁷, konnte das Buffet 10 Fuß hoch sein. Für die Wand mit $21 \times 12 = 252$ Fuß und das Buffet mit $7 \times 10 = 70$ Fuß galt dann: $252:70 = 18:5$. Mit der Buffet-Tiefe von 3 Fuß folgte ein „gutes und einfaches Verhältnis“ von „ $3:7:10$ “ für die Volumen-Maße des Buffets. Für das Buffets galten $3 \times 7 \times 10 = 210$ Kubikfuß und für den umgebenden Raum $12 \times 15 \times 21 = 3780$ Kubikfuß, woraus $210:3780 = 1:18$ folgte. „Für die weitere Unter-Verteilung von dem Möbel geht man auf dieselbe Weise zu Werk, stets Sorge tragend, das Zahlenverhältnis der Abmessungen der verschiedenen Teile so einfach wie möglich vorzunehmen; der beabsichtigte Effekt oder die Folge, namentlich das Entwerfen eines logischen und harmonischen Ganzen kann dann sicher erreicht werden.“⁸⁵⁸

Alternativ zur „Berechnung“ schlug Lauweriks aber bei „allzu oft vorkommende[m] Zahlenverhältnis [...] vor, andere Wege einzuschlagen, um zu geeigneter Bestimmung eines guten Verhältnisses zu kommen.“ Geeignet war die Bestimmung durch „Konstruktion“, speziell durch die Überdeckung der „aufzuteilende[n] Oberfläche mit einem Netzwerk von Quadraten [...], deren Größe vom Gegenstand abhängig ist“. Dieses *Quadratgitter* konnte durch Diagonalen auflockernd verfeinert werden: „Alle liegenden Teile, Boden, Decken usw. sind als das Wahre geeignet, durch ein System von Quadraten eingeteilt zu werden, dessen Diagonale eine so notwendige willkommene Abwechslung im doch etwas allzu schlichten [bzw. schroffen] Eindruck bringen werden, hervorgerufen durch den alleinigen Gebrauch von senkrechten und waagerechten (Linien).“⁸⁵⁹ Über die zu wählende Grundform äußerte Lauweriks: „Das Quadrat ist als das Wahre die angesagte Figur, um eine liegende horizontale Funktion zu erfüllen, während es demgegenüber für vertikale Funktion ungeeignet erscheint.“

Ein *Diagramm* beabsichtigte „das Erlangen eines schönen Verhältnisses“. Als „allgemeine Regel [kann] gelten, dass das Erlangen eines schönen und angemessenen Diagramms, geeignet, daraus ein Verhältnis-System zu entwickeln, die geometrische Art dieses Gegenstandes [und damit] die gesamte Sache auf das Gebiet der Geometrie reduziert.“ Da die Baukunst „allerdings mit drei Abmessungen des Raumes“ arbeitete, bedeutete dies für „die Raum-Geometrie [...] [die Reduzierung auf] die prinzipielle Betrachtung der einfachsten Körper oder Grundformen [...], [auf] die eigentliche Quelle [...], aus der wir für diesen Gegenstand zu schöpfen haben.“⁸⁶⁰

In einer Anleitung zum sinnlichen Erfassen einfacher Verhältnisse empfahl Lauweriks den Schülern, jeweils Reihen von Verhältnissen durch Zeichnen oder anhand von Papierformen zu veranschaulichen. Hierzu genügten „einfache Verhältnisse“ aus „einfachen Zahlen“, s.d. es „nicht notwendig [ist], über die zehn hinauszugehen“. Es entstanden auf diese kombinatorische Art Zahlenpaare, die sich durch aus Aneinanderreihung von Quadraten gebildeten rechteckigen Flächen ausdrücken lassen. Als wichtigste Zusammenstellungen erwähnte er die mit den Zahlen 3, 4 und 5 als führende Zahlen.⁸⁶¹ Dasselbe Prinzip des Vervielfachens ließ sich auch auf dreidimensionale Objekte durch Aneinanderreihung von Würfeln ausweiten (Abb. 11), was Lauweriks anhand von Quadern vorführte. Die Diagonale des Quadrats lieferte durch das Verhältnis von Seite:Diagonale = $1:\sqrt{2}$ (Abb. 12), bzw. als Näherung $10:14$ „eine neue Wirkung“. Die Diagonale teilte das Quadrat in zwei gleiche Dreiecke mit dem Winkelverhältnis $1:2$. Das Verhältnis von $10:14$ ließ sich als Rechteck (Abb. 13) veranschaulichen. „Wird ein solches Rechteck durch eine Mittellinie halbiert, dann entstehen zwei gleiche Rechtecke, deren Seiten die Proportion $7:10$ aufweisen, d.h. das große Rechteck besteht aus zwei kleineren Rechtecken, die [genähert!] dasselbe Verhältnis aufweisen wie die Hauptfigur. Man hat diese Figur deshalb auch ‚Zweieinheit‘ genannt.“⁸⁶² (Abb. 14) Halbierung des Rechtecks durch z.B.

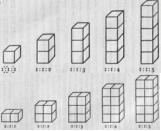


Abb. 11

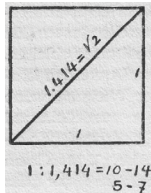


Abb. 12

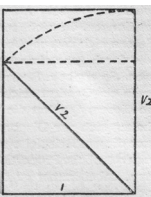


Abb. 13

⁸⁵⁷ Zu Platon empfiehlt als gutes harmonisches Verhältnis $7:5$, da dies eine gute Näherung des irrationalen Wertes $\sqrt{2}$, der Quadratdiagonalen eines Quadrats mit einer Seitenlänge von 1, darstellt: vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 38. Damit findet die eigentlich irrationale Zahl einen rationalen, für den Menschen fassbaren, Ausdruck. Doch erst exakt wird die Darstellung des Verhältnisses von $1:\sqrt{2}$ durch das Quadrat. Indem das Quadrat Modul ist und im Entwurf die Verhältnisse nur von dem Quadrat abhängen, ob als Vielfache der Seitenlängen oder auch in Abhängigkeit der Diagonalen, entwirft Lauweriks konsequent nach System. Er bleibt seinem Modul, hier dem Quadrat, treu. Lauweriks verwendet das Verhältnis $5:7$ in seinen Texten u.a. auch in Lauweriks 1911, S. 5.

⁸⁵⁸ vgl. Lauweriks 1897c, S. 179. Zitate: ebd..

⁸⁵⁹ vgl. Lauweriks 1897c, S. 179-180. Zitate: ebd..

⁸⁶⁰ vgl. Lauweriks 1897c, S. 180. Zitate: ebd.. Zur Reihung von Quadraten und daraus bestimmten einfachen Verhältnissen: vgl. Zwollo 1972a, S. 102. Zu einfachste Figuren als Quelle bzw. Ursprung, aus dem der Künstler zu schöpfen hat: vgl. Bax 2006, S. 393.

⁸⁶¹ vgl. Lauweriks 1911, S. 1-3. Zitate: ebd., S. 1.

⁸⁶² vgl. Lauweriks 1911, S. 5. Zitate: ebd.. Das Seitenverhältnis bleibt bei Halbierung von A-Formaten erhalten, für welche das von Lauweriks angegebene Verhältnis eine Näherung darstellt. Abb. 11: *Quader*, 1911, J.L.M. Lauweriks; Abb.: Lauweriks 1911, S. 3, Abb. 3. Abb. 12: *Quadratdiagonale*, 1911, J.L.M. Lauweriks; Abb.: Lauweriks 1911, S. 4, Abb. 4; Abb. 13: *Rechteck Quadratdiagonale*, 1911, J.L.M. Lauweriks. Abb.: Lauweriks 1911, S. 5, Abb. 5; Abb. 14: *Rechteck $1:\sqrt{2}$ (DinA)*, 1911, J.L.M. Lauweriks. Abb.: Lauweriks 1911, S. 6, Abb. 6.

Faltung erhielt also genähert das Seitenverhältnis, wodurch genähert immer dieselbe geometrische Form als Einheit Anwendung fand.

Die Teilung des Rechteckes mochte ebenso wie die Aneinanderreihung von Quadraten zu einem wachsenden Rechteck eine Ausdrucksform in Analogie zum theosophischen *Gesetz der Hierarchie* sein, welche sich Lauweriks zufolge nicht zuletzt im Maß und in der geometrischen Form fand. Lauweriks erklärte: „So scheint also in der gesamten Natur und im Werk des Menschen, dass alles dem Gesetz der Hierarchie unterworfen ist“.⁸⁶³

Verhältnisse, die nicht durch ganze Zahlen ausdrückbar „und nur auf geometrischem Wege“ zu erhalten waren, ließen sich dagegen exakt durch Rechtecke darstellen. Lauweriks veranschaulichte dies an den Beispielen 1:√5, 1:√10 und 1:√17 (Abb. 15).⁸⁶⁴ Für den Kubus mit Seitenlänge 1 galt für das Verhältnis Seite zu Flächendiagonale 1:√2 und für Seite zu Raumdiagonale 1:√3 (Abb. 16).⁸⁶⁵

Im Beispiel für eine Fußbank wählte Lauweriks die Stabstärke als notwendiges gegebenes Maß, als *Einheitsmaß*. Für die Höhe wählte er 6 Teile bzw. Einheiten, für die Breite 9 Teile, für die Länge 15 Teile, woraus das Verhältnis von 6:9:15 bzw. 2:3:5 folgte. Lauweriks gab Grund- und Aufriss hierzu an, wonach „sich der Gegenstand schon ausführen“ ließ. „[E]s empfiehlt sich aber, noch eine perspektivische Zeichnung [...] zu machen, damit der Gegenstand sich [...] klarer darstellt und besser einprägt. Auch kann man so etwaige Fehler vor der Ausführung [...] leichter feststellen“ (Abb. 17).⁸⁶⁶ „Bei jedem Entwurf ist es wichtig, daß [so] man von einer bestimmten Einheit ausgeht, die man nicht nur zur Maßeinheit, sondern auch zugleich zur Konstruktionseinheit macht [...]. Eine solche Einheit gleicht der Zelle, aus der sich der Organismus aufbaut.“⁸⁶⁷

Für zwei weitere Möbelbeispiele wählte Lauweriks das *Einheitsmaß* von 4 cm in Orientierung am Maß des Materials in Form von 4 cm breiten Stäben. Für den Hocker wählte er 9x4=36 cm Breite und Tiefe, 10x4=40 cm Höhe. In Orientierung am *Einheitsmaß* waren die weiteren Maße *Vielfache* dieses, sogar die stabilisierende Verzierung unterhalb der Sitzfläche zwischen den Stuhlbeinen mit einer Höhe von 4x4=16cm (Abb. 18).⁸⁶⁸

Ein weiteres Beispiel für einen Wandschrank verwendete Stäbe „von 2 cm Querschnitt, wodurch natürlich auch das Einheitsmaß von 2 cm“ galt (Abb. 19 und 20).⁸⁶⁹

In seinem zweiten Beispiel wählte Lauweriks ein rechteckiges Fries von 50x150 cm. Daraus begründete sich das Verhältnis der Seiten zueinander von 1:3. Diese Eigenschaften des Rechtecks müssten im weiteren Verlauf bewahrt bleiben.

Das Rechteck ließ sich in drei Quadrate teilen, deren Diagonalen eine verfeinerte Unterteilung lieferten. 50:150 verhielt sich wie 5:15, da durch 10 teilbar. Somit war eine noch feinere Unterteilung des Haupt-Rechtecks in kleinere Quadrate möglich, von denen 5 die Höhe und 15 die Breite des Rechtecks ausfüllten. Wiederholtes Einzeichnen von Diagonalen in den kleinen Quadraten verfeinerte das *Netz* noch mehr. Dieses *Netz* diente als Grundlage für den Entwurf.

Darauf achtend, dass dieses Netz nicht zu einem wirren „Spinnennetz“ entartete, müssten im weiteren Entwurfsprozess stets die ursprünglichen Hauptmotive, in Abb. 21a die durch die zuerst gezogenen großen diagonalen Hauptlinien bestimmten zwei Quadrate A und B, in Abb. 21b und Abb. 21c die jeweiligen Mitten der drei großen Quadrate, aus solche erkennbar bleiben.



Abb. 21a

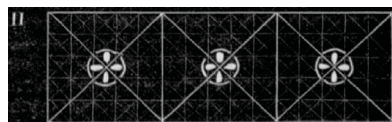


Abb. 21b

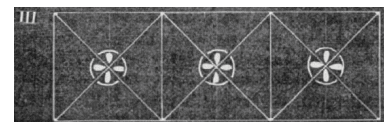


Abb. 21c

„Hat man nun nach dem Ziehen der ersten Hauptlinien, dabei gleichzeitig die Teile der Verzierung, die am meisten sprechen müssen, deutlich und gut sichtbar bestimmt, dann kann man sicher zu feinerer Unterteilung übergehen, wonach man wieder erst zum (An)Ordnen der zweitrangigen [zweiten Ranges] Motive um die Hauptmotive übergeht.“

⁸⁶³ vgl. Lauweriks 1904a, S. 36. Zitate: ebd..

⁸⁶⁴ vgl. Lauweriks 1911, S. 7. Abb. 15: *Rechtecke* 2:√5, 3:√10, 4:√17, 1911, J.L.M. Lauweriks. Abb.: Lauweriks 1911, S. 7, Abb.7.

⁸⁶⁵ vgl. Lauweriks 1911, S. 8. Abb. 16: *Würfeldiagonale*, 1911, J.L.M. Lauweriks. Abb.: Lauweriks 1911, S. 8, Abb. 8.

⁸⁶⁶ vgl. Lauweriks 1911, S. 10. Zitat: ebd.. Abb. 17: *Fußbank*, 1911, J.L.M. Lauweriks. Abb.: Lauweriks 1911, S. 10, Abb. 10.

⁸⁶⁷ Lauweriks 1911, S. 11. Zu Vergleich zwischen *Entwerfen nach System* und *Organismus*: vgl. Ochs 1995, S. 71. Troschke 1997a, S. 346/347

⁸⁶⁸ vgl. Lauweriks 1911, S. 14. Abb. 18: *Hocker*, 1911, J.L.M. Lauweriks. Abb.: Lauweriks 1911, S. 14, Abb. 14.

⁸⁶⁹ vgl. Lauweriks 1911, S. 15. Abb. 19: *Wandschrank*, Seitenansicht und Draufsicht, 1911, J.L.M. Lauweriks. Abb.: Lauweriks 1911, S. 15, Abb. 15. Abb. 20: *Wandschrank*, Perspektive, 1911, J.L.M. Lauweriks. Abb.: Lauweriks 1911, S. 16, Abb. 16.

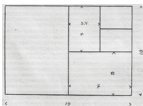


Abb. 14

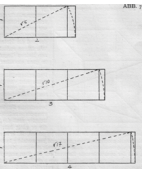


Abb. 15

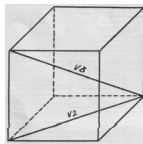


Abb. 16

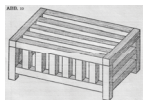


Abb. 17

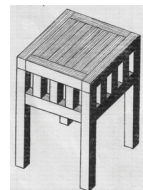


Abb. 18

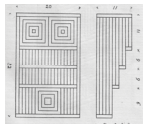


Abb. 19

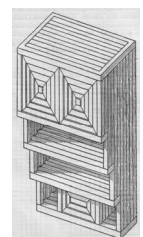


Abb. 20

Ein draus die Anordnung und Unterteilung bestimmendes Motiv (Abb. 21d) fand in weiterer Fortsetzung eine Variante der Kombination des Diagramms (Abb. 21e). Die drei Zentren der Mittelpunkte der drei Quadrate, Hauptpunkte des Motives, sind mit einer „rosenförmigen achtblättrigen Blume“ als Hauptmotive gestaltet, verbunden mit vier ringsum angeordneten zweitrangigen Motiven.⁸⁷⁰

Die Hauptmotive sollten einen einfachen Charakter haben und die zweitrangigen Motive diesen nicht stören, sondern die Schönheit dessen Schönheit sogar erheben, „wie im Weltraum die kleinen Sterne den Glanz der größeren erhöhen“. In weiterer Verfeinerung nahmen drittrangige Motive einen drittrangigen Platz ein, „nach ihrem Wesen einen Charakter, ganz untergeordnet den vorangegangenen [beiden]“. In Abb. 21e sind das die kleineren, zu den Hauptmotiven unverbundenen Ergänzungen zwischen den zweitrangigen Motiven.

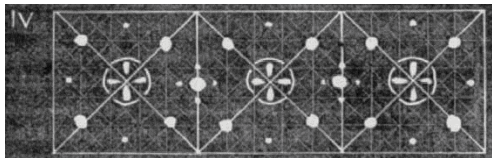


Abb. 21d

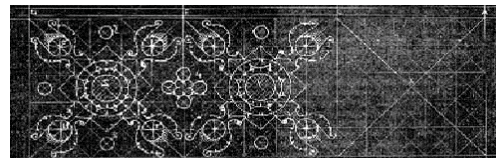


Abb. 21e

Insgesamt empfahl Lauweriks dem Entwerfer zunächst nach gewonnener erster Idee Nachtruhe, denn diese hätte „einen äußerst heilsamen und befruchtenden Einfluss auf unser Denkvermögen“ und machte „unser Gehirn dadurch für das Empfangen und Wiedergeben von Eindrücken empfänglicher“. „Ist da einmal ein Keim [bzw. Kern] von Gedanken oder [eine] Form für den Entwurf aufgekommen, dann soll man gut tun, diesen Keim in Gedanken als das Wahre zu hegen, auf die gleiche Weise, wie wenn man Saat in feuchte und warme Erde säht, um diese zum Aufkeimen zu bringen oder so wenn ein Vogel über seinen Eiern brütet“. Überhaupt sollte „die erste aufkommende Idee die glücklichste und meist fruchttragende sein, so dass diesen ersten Gedanke festzuhalten von großem Belang ist“. Die „erste und ursprüngliche Idee [ist] stets festzuhalten“, denn wie ein Sprichwort sagte: „Wer an alle Bäume schlägt, fällt keinen einzigen“.

Sind dann, zunächst noch in Gedanken, „die Hauptpartien des zu entwerfenden Objektes verteilt, [...] Art und Farbe festgestellt [...], [kann] sicher mit dem Entwerfen auf Papier oder in Ton“ begonnen werden. Die „Art der Verteilung“ bzw. Unterteilung des Entwurfes und die geometrische Grundform unter Beachtung der „Harmonie zwischen den geometrischen Eigenschaften des Liniensystem und der Art der Bestimmung des Entwurfes gewählt, kann die eigentliche Ausführung des Entwurfes beginnen. Dabei strebt der Entwerfer danach, die „ursprüngliche Idee festzuhalten und [...]für jeden Teil und das Ganze, den einen Atem diesen ersten Gedanken atmen zu lassen“.⁸⁷¹

Als Hilfestellung im Entwurfsprozess und zur Sicherstellung, dass die Einheit von Maß und Form gewährleistet war, diente Lauweriks ein von ihm zunächst *vorgerastertes Entwurfspapier*. Bestimmte geometrische Formen stehen mit bestimmten konstruktiven Bedingungen in festem Zusammenhang, s.d. die Verwendung von entsprechend vorgerastertem Papier sinnvoll sein konnte, wie z.B. das *Quadratraster* für das Motiv der *Doppelspirale*.

5.2.2.3 Das Gitternetz als Entwurfsraster im Entwerfen nach System

Ein *Quadratraster* erfüllte eine doppelte Funktion: im Entwurf dient es regulativ und in der Ausführung als Hilfsmittel zur Übertragung des Entwurfs in die Wirklichkeit.⁸⁷² Lauweriks kombinierte diese beiden technischen Funktionen des *Rasternetzes* über den mechanischen Zweck hinaus gehend mit der gestaltenden Funktion. Die als vorgerasterte Entwurfsgrundlage gefertigten *Gitternetze* bzw. *Entwurfsraster* lassen das jeweilige *Modul* für den Entwurf in Form einer geometrischen Figur erkennen. Die im Folgenden vorgenommene Nummerierung der Entwurfsraster berücksichtigt formale Gemeinsamkeiten.

⁸⁷⁰ vgl. Lauweriks 1899b, S. 123. Zitate: ebd.. Abb. 21a-e: *Fries*, 1899, J.L.M. Lauweriks, Lauweriks 1899b, S. 123, Abb. I bis V. Abb. 21e korrigierend digital gedreht, s.d. die genannten Buchstaben lesbar sind. Bax beschreibt diese Methode als von einem Raster von Dreiecken ausgehend: vgl. Bax 2006, S. 396. Abb. 21e auch: ebd., Abb.136.

⁸⁷¹ vgl. Lauweriks 1899b, S. 124. Zitate: ebd.. Zu Kern als Leitmotiv: vgl. Bax 2006, S. 397.

⁸⁷² vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 125.

Entwurfsraster I-I (ab 1910, Abb. 22)⁸⁷³ und *Entwurfsraster I-II* (ab 1910, Abb. 23)⁸⁷⁴ enthalten die *Quadratur* (Kreis im Quadrat) als das *Gitternetz* bestimmendes *Modul*. Die quadratische Rasterung in *Entwurfsraster I-II* zeigt: Halbierung der Quadratseite bewirkt die Unterteilung des Quadrats in vier kleinere Quadrate mit halber Seitenlänge (vgl. Abb. 23, Detail 2), wodurch das Seitenverhältnis 1:2 als zweites *Modul* erkennbar wird. Die Anwendung dieses *Moduls* wiederholt sich in drei weiteren Schritten, von denen der letzte nur stellenweise ausgeführt ist. Aus diesem Entwurfsraster entwickelt Lauweriks ein Kreuzmotiv als führendes Motiv, welches sich aus 5 Kleinquadraten zusammensetzt. Damit ist das Quadratmaß mit Seitenlänge 5, bzw. das Verhältnis 1:5, als weiteres *Modul* charakterisiert. Das den fraktalen Charakter erzeugende iterative nach außen fortgesetzte Anfügen eines jeweils kleineren Kreuzes setzt sich konsequent bis in die Ecken fort. Vier aus Kreuzen gebildete Strahlen führen dadurch, vom Zentrum ausgehend, in alle vier Richtungen.

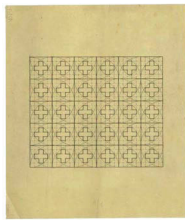


Abb. 22

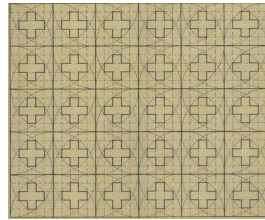


Abb. 22, Detail

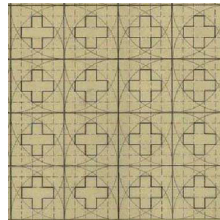


Abb. 22, Detail 1,
Quadratseite: 20

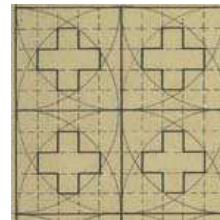


Abb. 22, Detail 2,
Kreis im Quadrat mit
Quadratseite: 10

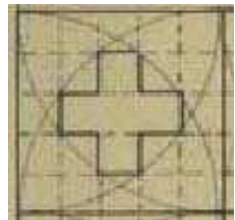


Abb. 22, Detail 3,
Quadratseite: 5

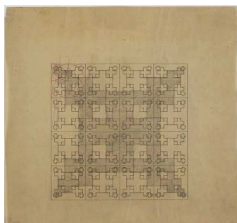


Abb. 23

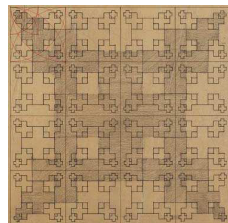


Abb. 23, Detail 1,
Kreis im Quadrat mit
Seitenlänge 1

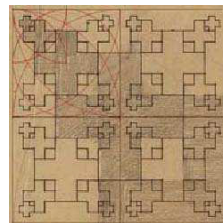


Abb. 23, Detail 2,
Kreis im Quadrat mit
Seitenlänge 1/2

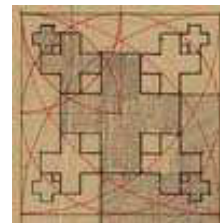


Abb. 23, Detail 3, Kreis
im Quadrat mit
Seitenlänge 1/4

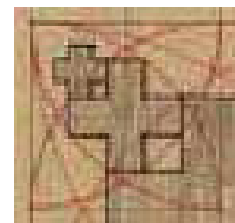


Abb. 23, Detail 4,
Kreis im Quadrat mit
Seitenlänge 1/8

Entwurfsraster II-I (ab 1910, Abb. 24)⁸⁷⁵ funktioniert ebenfalls auf Basis eines *Quadratgitters*. Das mit diesem verwandte *Entwurfsraster II-II* (ab 1910, Abb. 25)⁸⁷⁶ lässt die Entwurfsprinzipien besser erkennen: Die Seitenlänge des Großquadrates ist in 7 kleinere Quadrate unterteilt, woraus das Verhältnis 1:7 als *Modul* folgt (Abb. 25). Aus dieser Quadratrasterung wird im Zentrum eine Figur entwickelt, die als aus sich überschneidenden vier Kreuzen oder vier Rechtecken mit Seitenverhältnis 1:5 bestehend charakterisiert werden kann. Jedes der 7 kleineren Rand-Quadrate erfährt ebenfalls eine Unterteilung der Quadratseite in 7 Quadrate mit derselben Figur im Zentrum (Abb. 25, Detail 1). Gleiches gilt für die nächste Verkleinerungsstufe, die nur stellenweise ausgeführt ist (Abb. 25, Detail 2). In *Entwurfsraster II-I* (Abb. 24) erscheint mit der Halbierung der Quadratseite das Seitenverhältnis von 1:2 als weiteres *Modul*.

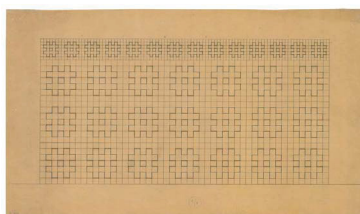


Abb. 24

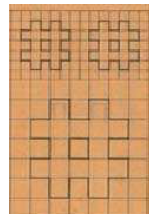


Abb. 24, Detail,
4 Kreuze im
Quadrat

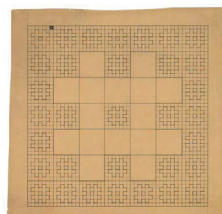


Abb. 25,
Quadrat mit Seitenlänge
7x7x7

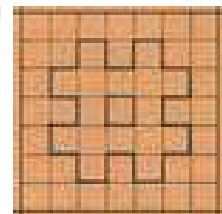


Abb. 25, Detail 1:
Quadrat mit Seitenlänge
7x7

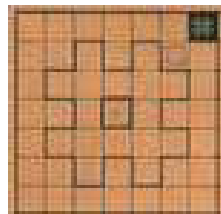


Abb. 25, Detail 2:
Quadrat mit Seitenlänge
7x7 enthält Quadrate mit
Seitenlänge 7

⁸⁷³ Abb. 22: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster I-I*, ab 1910, HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.7. vgl. auch; Abb.1 und Zoon 1987, S. 32, Abb. 22. Zu „Entwurfssystem“ bei Tummers: vgl. Tummers 1972, S. 84 und Tummers 1984, S. 151, Abb.1. Zu „Entwurfsschema“: vgl. Zoon 1987, S. 32, Abb. 22.

⁸⁷⁴ Abb. 23: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster I-II*, ab 1910, HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.5.

⁸⁷⁵ Abb. 24: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster II-I*, ab 1910, HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.6.

⁸⁷⁶ Abb. 25: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster II-II*, ab 1910, HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.1.

Für *Entwurfsraster III-I* (ab 1910, Abb. 26)⁸⁷⁷ gilt die *doppelte Quadratur*, d.h. der Kreis mit ein- und umbeschriebenem Quadrat, also das Verhältnis 1:√2 als *Modul*. Halbierung der Seitenlänge des Innenquadrates charakterisiert das Seitenverhältnis 1:2 als weiteres *Modul*. Die dadurch entstandenen nächstkleineren Quadrate sind in analoger Weise durch die *doppelte Quadratur* unterteilt (Abb. 26, Detail 1). Weitere Halbierung der Seitenlänge führt in drei weiteren Schritten jeweils zu nächstkleineren Quadraten, ebenfalls mit Unterteilung durch *doppelte Quadratur* (Abb. 26, Detail 2, 3 und 4). Das maßgebende Verhältnis von 1:√2 erscheint als Näherung sogar in der Gesamtform durch die Seitenlänge des Quadrates von 14 ≈ √2:10.

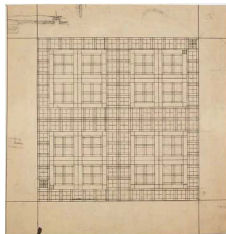


Abb. 26, Quadrat mit Seitenlänge 14

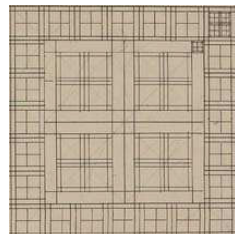


Abb. 26, Detail 1, Quadrat mit Seitenlänge 7

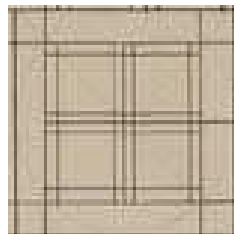


Abb. 26, Detail 2, inneres Quadrat mit Seitenlänge ≈ 2,5

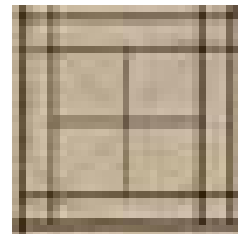


Abb. 26, Detail 3: Randquadrat mit Seitenlänge 1

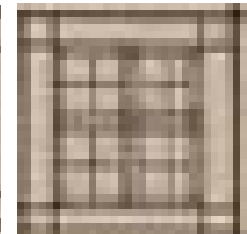


Abb. 26, Detail 4: Randquadrat mit inneren Quadraten mit Seitenlänge $1/(2\sqrt{2})$

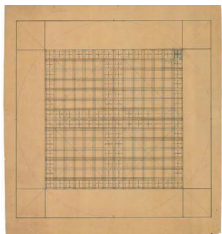


Abb. 27

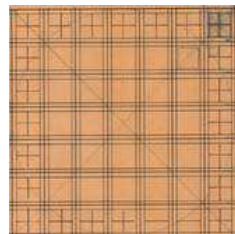


Abb. 27, Detail

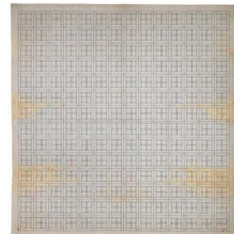


Abb. 28

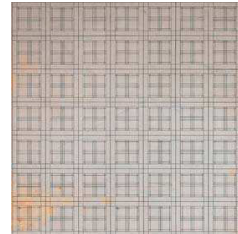


Abb. 28, Detail 1

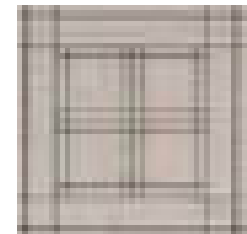


Abb. 28, Detail 2

Entwurfsraster III-II (ab 1910, Abb. 27)⁸⁷⁸ und *Entwurfsraster III-III* (ab 1910, Abb. 28)⁸⁷⁹ enthalten als Variationen des vorgestellten Rasters ebenfalls die *doppelte Quadratur* und das Verhältnis von 1:√2 als *Modul*.

Auch in *Entwurfsraster IV-I* (bis März 1913, Abb. 29)⁸⁸⁰ erscheint das Motiv der *Quadratur* als *Modul*. Lauweriks schrieb an den linken Bildrand: „System aus den Faktoren [so] 4; 6; 9 der Zahl 19“. Etwas weiter unterhalb wird erkennbar, wie er diese Zahlen ermittelt hat: Ausgehend von den durch 2^n und 3^n charakterisierten Zahlenfolgen {1, 2, 4} und {9, 3, 1} gewann Lauweriks durch Addition {1+9, 2+3, 4+1} = {10, 5, 5} und Näherung die Werte {10-1, 5+1, 5-1} = {9, 6, 4}. Im Abstand dieser Maße findet eine Unterteilung der Quadratseiten mit Seitenlänge „9+6+4=19“ in beide Richtungen statt (Abb. 29, Detail 1). In Abhängigkeit von diesem Gitternetz werden jeweils kleinere Quadrate mit Innenkreisen ermittelt (Abb. 29, Detail 2 und 3). Horizontale und vertikale Spiegelung erweitert das bisher erzeugte Raster andeutungsweise außerhalb der roten Markierung (Abb. 29) nach rechts und unten.

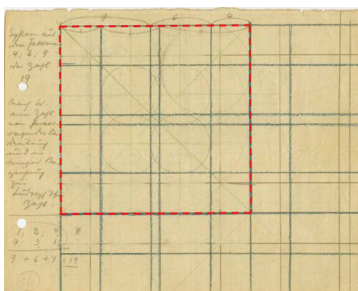


Abb. 29, ergänzt um rote Umrandung des die Konstruktion bestimmenden Quadrates in Detail 1

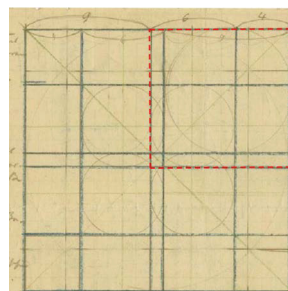


Abb. 29, Detail 1, Quadrat mit Seitenlänge $9+6+4 = 4+6+9 = 19$, ergänzt um rote Umrandung des Quadrates in Detail 2

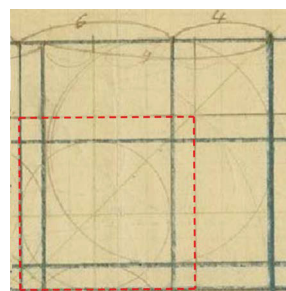


Abb. 29, Detail 2, Quadrat mit Seitenlänge $6+4 = 4+6 = 10$ und innerem Kreis mit Durchmesser 9, ergänzt um rote Umrandung des Quadrates in Detail 3

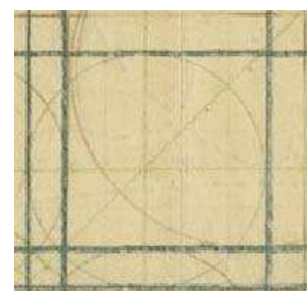


Abb. 29, Detail 3, Quadrat mit Seitenlänge $6+1 = 1+6 = 7$ und innerem Kreis mit Durchmesser 6

⁸⁷⁷ Abb. 26: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster III-I*, ab 1910, HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.4.

⁸⁷⁸ Abb. 27: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster III-II*, ab 1910, HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.3.

⁸⁷⁹ Abb. 28: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster III-III*, ab 1910, HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.9.

⁸⁸⁰ Abb. 29: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster IV-I*, bis März 1913, HNI, (LAUW.I 10359252), inv.nr. LAUW26.6.

Eine winzige und schwache Skizze in *Entwurfsraster IV-II* (ab 1909, Abb. 30)⁸⁸¹ gibt den entscheidenden Hinweis für das zugrunde liegende *Modul*, das Verhältnis des *Goldenen Schnitts* $\Phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2} \approx 1,618$ (Abb. 30, Detail 1). Die Seitenlänge einer senkrechten Strecke wird im ersten Schritt so unterteilt, dass zwei gleich lange *Strecken a* eine kürzere innere *Strecke b* einschließen, wobei für die Strecken das Verhältnis von $a:b = \Phi$ gilt. Die gleichlangen Außenstrecken zu Quadraten erweitert und deren Seiten verlängert liefert ein *Netz erster Stufe*. Dieser vertikale Streifen besteht aus zwei Quadraten mit Seitenlänge a und einem eingeschlossenen *Goldenen Rechteck* mit Seitenlängen a und b (Abb. 30). Die Kombination von *Quadrat - Goldenes Rechteck - Quadrat* stellt das zweite *Modul* dar. Die Unterteilung setzt sich auf die benachbarten orthogonal verlaufenden Streifen 7mal fort (Abb. 30, Detail 2-8).

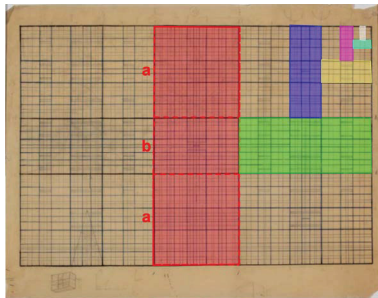


Abb. 30, ergänzt um a,b, Umrandungen des Moduls in Detail 2 (rot), 3 (grün), 4 (blau), 5 (gelb), 6 (violett), 7 (türkis) und 8 (weiß)

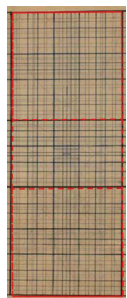


Abb. 30, Detail 2

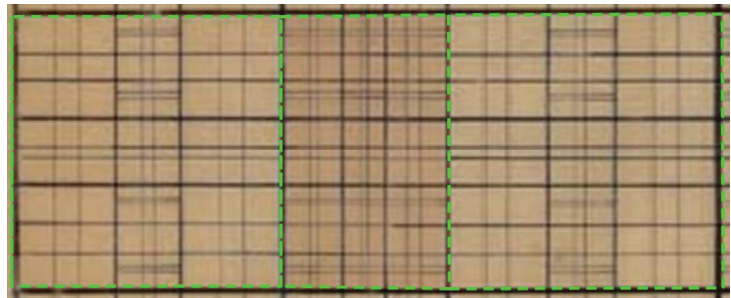


Abb. 30, Detail 3



Abb. 30, Detail 4

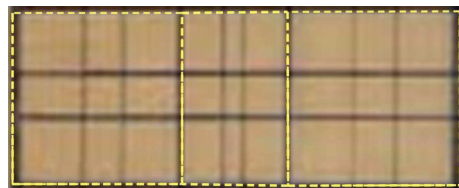


Abb. 30, Detail 5



Abb. 30, Detail 6

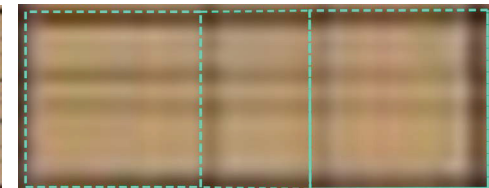


Abb. 30, Detail 7



Abb. 30, Detail 8

Entwurfsraster V (ab 1910, Abb. 31)⁸⁸² enthält als *Modul* das *reguläre Fünfeck* mit durch deren Diagonalen gebildetem innerem Pentagramm im Kreis. Dieses Fünfeck ist in fünf kleine am Innenrand anliegende und ein mittleres umschlossenes Fünfeck unterteilt. Das Seitenverhältnis der Fünfeckseiten zwischen äußerem und innerem Fünfeck beträgt je Verkleinerungsschritt $(\Phi + 1):1$ bzw. gilt wegen $(\Phi + 1) = \Phi^2$ dann $\Phi^2:1$ als zweites *Modul* mit Φ als Verhältnis des *Goldenen Schnitts* (Abb. 31, Detail 1). Dieselbe Unterteilung setzt sich in zwei weiteren Verkleinerungsstufen fort (Abb. 31, Detail 2 und 3). Verbleibende Zwischenräume der *Fünfeck-Parkettierung* sind konstruktionsbedingt *Goldene Dreiecke*. Linien außerhalb des großen Fünfecks verweisen auf einen weiteren Konstruktionsschritt, der dem dargestellten Algorithmus mit größerem Fünfeck vorangegangen, aber in dieser Arbeit nicht vollständig dargestellt ist.

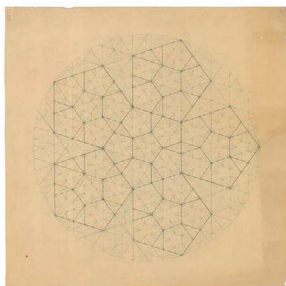


Abb. 31

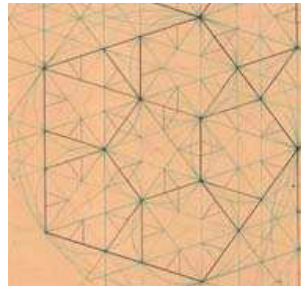


Abb. 31, Detail 1

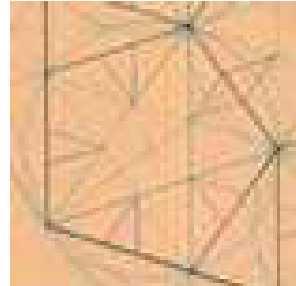


Abb. 31, Detail 2



Abb. 31, Detail 3

⁸⁸¹ Abb. 30: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster IV-II*, ab 1909, HNI, (LAUW.I 10359252), inv.nr. LAUW10.1. Abb. von Autorin um 180° gedreht.

⁸⁸² Abb. 31: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster V*, ab 1910, HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.2.

Indem ein vierter, d.h. den drei Unterteilungsschritten vorangegangener, Entwicklungsschritt nur teilweise erkennbar ist, könnte dieses Entwurfsraster auf die Entwicklung des Universums referieren: Der Kreis verweist Lauweriks zufolge als vollkommenste Form auf das Universum, den Makrokosmos, den *Einen*. Das Fünfeck steht in engem Zusammenhang zum Menschen. Von sieben Entwicklungsstufen sind theosophischer Vorstellung nach die ersten drei nicht sichtbar, da unstofflich. Die vierte Stufe kennzeichnet den Übergang zwischen nichtsichtbarem Entwicklungsstand und sichtbarer Materie. Die folgenden drei Entwicklungsstufen befinden sich, wie in diesem Entwurfsraster auch, im sichtbaren stofflichen Bereich. Möglicherweise lag diesem Entwurfsraster das theosophische Konzept von der *Hierarchie des Stoffes*, d.h. von der Entwicklung des Geistes zum Stoff zugrunde.⁸⁸³

Entwurfsraster VI-I (um 1910, Abb. 32)⁸⁸⁴ enthält als *Modul* ein gleichseitiges Dreieck. Das Dreieck hat eine Seitenlänge von $2 \times (10 \times 5) = 2 \times 2 \times (5 \times 5)$ (Abb. 32, Detail 1-3). Daraus werden als weitere *Module* die Verhältnisse 1:2 und 1:5 erkennbar.

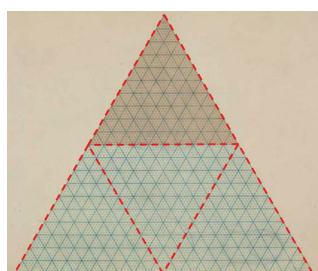


Abb. 32, ergänzt um Markierung von Teildreiecken der Seitenlänge 10x5

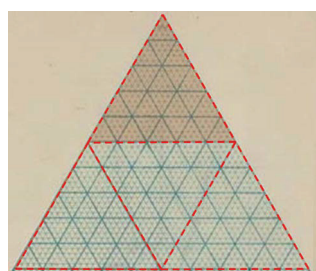


Abb. 32, Detail 1, Seitenlänge 10x5, ergänzt um Markierung von Teildreiecken der Seitenlänge 5x5

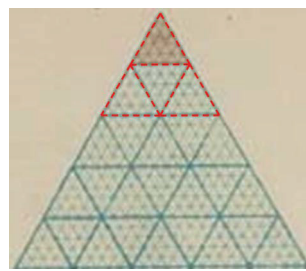


Abb. 32, Detail 2, Seitenlänge 5x5, ergänzt um Markierung von Teildreiecken der Seitenlänge 5

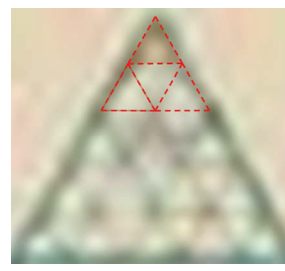


Abb. 32, Detail 3, Seitenlänge 5, ergänzt um Markierung von Teildreiecken der Seitenlänge 1

Entwurfsraster VI-II (um 1910, Abb. 33)⁸⁸⁵ entstand durch Überdeckung zweier *Entwurfsraster VI-I* auf jeweils transparentem Papier. Die Rückseite enthält ein Beispiel für einen *Entwurf auf Entwurfsraster VI-II* (um 1910, Abb. 34)⁸⁸⁶.

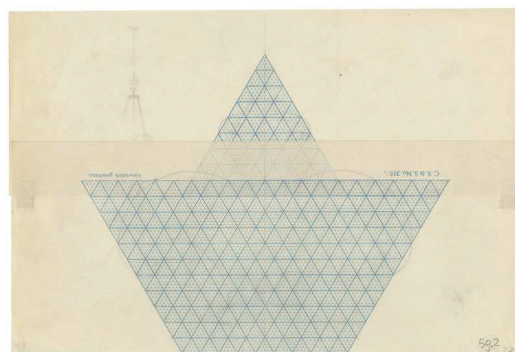


Abb. 33

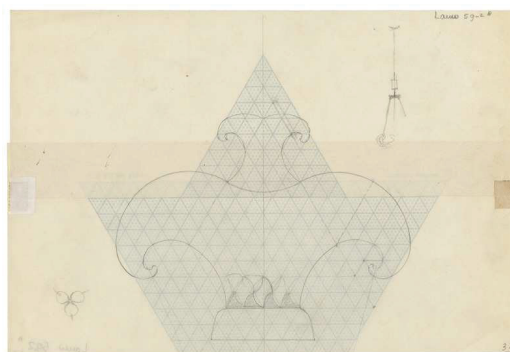


Abb. 34

„Solange die offenbarte Welt ihren Grundstein im Unoffenbarten hat, solange unsere [verborgenen] Gedanken die nächsten Triebfedern unserer [sichtbaren] Handlungen sind, solange soll auch der Okkultismus von Einfluss auf alles sein, was wir wahrnehmen und soll dieser einem riesigen Netz gleichen, das über unsere stoffliche Welt gespannt alle Erscheinungen umfasst, so dass da nichts geschehen kann, ohne dass die Fäden berührt werden und ohne dass die Ursache, die diese Erscheinung zum Vorschein rief, durch diese Erscheinung angezogen wird.“⁸⁸⁷ In den Stanza's von Dzyan wurde *Swabhavat*, die Vereinigung der Kraft des Männlichen und Weiblichen, *das kosmische Netz* genannt. Es bezeichnete das *Netz der Offenbarung des Einen* in zwei Ansichten.⁸⁸⁸ Mit diesem „riesigen Netz“ *Swabhavat*, welches die „stoffliche Welt“ überspannt, verglich Lauweriks das alles

⁸⁸³ Mehr zur Bedeutung der Zahl 5 bzw. von Fünfeck und Pentagramm: vgl. Kapitel 5.3.3.3.19.

⁸⁸⁴ Abb. 32: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster VI-I*, um 1910, HNI, (LAUW.I 10359288), inv.nr. LAUW59.1. Dieses Raster enthält den Vermerk des Urheberrechts sowie „C.S.&S.No.315“.

⁸⁸⁵ Abb. 33: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster VI-II*, um 1910, HNI, (LAUW.I 10359288), inv.nr. LAUW59.2-recto.

⁸⁸⁶ Abb. 34: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster I-I*, um 1910, HNI, (LAUW.I 10359288), inv.nr. LAUW59.2-verso.

⁸⁸⁷ Lauweriks 1899e, S. 352.

⁸⁸⁸ vgl. Evelein 1996, S. 122.

verbindende und zugleich Bedingung für alle Existenz seiende *Band des Seins*: Das „Bewusstsein [Erkenntnis] vom Sein oder der Existenz der Dinge – Alles Ist [...] befindet sich im Schoß der Mutter – [im] Raum [Universum,] zwischen [...] dem Sonnensystem [...] [und den Verursachern bzw. Lenkern dieser] Kräfte [...] [besteht] kein Unterschied. Alles ist - und dieses Sein oder [die] Existenz bildet das alle Wesen verbindende Band und ist der gemeinsame Raum, in welchem sie sich alle treffen.“⁸⁸⁹

Ein solches alle Wesen verbindende *Band des Seins*, bzw. das *kosmische Netz*, stellte als „eine der wichtigsten Grundthesen der Theosophie“, als *erste theosophische Grundwahrheit*, die Bedingung für alles dar. Die Vorstellung von dieser Grundbedingung fand durch Lauweriks im Entwurfsraster als netzartig gerastertes Papier Ausdruck. Die Raster dienten als Grundlage für Alles, in Analogie zum Makrokosmos auch für den schöpfenden Künstler im Mikrokosmos für alles zu Entwerfende stofflicher Art. Die Funktion eines solchen vorgerasterten Entwurfspapieres passte folglich zu der theosophischen Vorstellung des *riesigen Netzes*, das alles Stoffliche überspannt, s.d. alle stofflichen Äußerungen auf der Basis eines solchen universalen Netzes Ausdruck finden. Nicht nur das: Durch die Anwendung eines Rasters als Basis eines Entwurfes fungierte Lauweriks als Künstler wie ein kosmischer bzw. göttlicher Schöpfer. Er wirkte als kosmischer Schöpfer auf Erden. Als Künstler *webte* er, einem göttlichen Schöpfer gleich, in der Erstellung der Entwurfsraster ein *kosmisches Netz*. Für dieses diente ihm ein bestimmtes Symbol als Leitmotiv bzw. als *wahres Element*. Den Geist in Form eigener Idee empfangend, fand er zu dessen Ausdruck eine für Zeitgenossen verständliche, zumindest wahrnehmbare Form.

Einheit ist ein essentielles Thema in der Theosophie und kommt im Wirken eines *Kerns*, in einer mathematischen Größe wie $\sqrt{2}$ oder in einem Verhältnis zugunsten eines harmonischen Ganzen zum Ausdruck. Hintergrund bildet die theosophische Vorstellung von *dem Einen, Brahma*.⁸⁹⁰

Lauweriks konstruierte seine Netze auf der Basis eines gewählten alles bestimmenden geometrischen *Moduls*, häufig in Kombination mit einem weiteren *Modul* als Verhältnis.

Das *Modul* diene als gemeinsames Maß und schuf zugleich die Voraussetzung für den Aufbau eines Proportionsgefüges.⁸⁹¹ „Diese Methode der wiederholten Einteilung hat ihr Beispiel in der Natur und giebt [so] uns die allgemeine rythmische [so] Grundlage, sozusagen den Einschlag und die Kette des Gewebes“,⁸⁹² so Lauweriks.

Die Raster funktionierten häufig durch waagerechte und senkrechte Linien nicht nur symbolisch wie „Kette und Schlag des Webers“. Solche Netze bzw. Rasterungen ergaben sich durch die Anwendung einer führenden geometrischen Figur als *Modul*, wie z.B. Quadrat, Quadratur, gleichseitiges Dreieck oder regelmäßiges Fünfeck. Die *Module* bestimmten alles durchdringend Aussehen und Charakter des jeweiligen Netzes. Indem Lauweriks das gewählte Modul konsequent nach dem theosophischen Gesichtspunkt *im Großen wie im Kleinen* anwendete, bestimmte das *Modul* auch die *Rhythmik* und die *Proportionierung* im *Entwurfsraster*. Es erzeugte *Einheit* und damit *Harmonie im Ganzen* entsprechend dem theosophischen Aspekt des unveränderlichen Prinzips als Basis des Sichtbaren und des Unsichtbaren.⁸⁹³ Die Bedeutung der geometrischen Figur gab Lauweriks durch folgende Äußerung an: „Symbole [...] [sind] das [,]Leitmotiv[‘], angewendet durch den göttlichen Komponisten im großen Drama des *Manvanturas*, [...] das wahre Element [...], dem alles entsprang, Ausdruck des ewigen Gedankens“.⁸⁹⁴ Ein Leitmotiv charakterisierte er als die Summe bestimmter Merkmale einer Kunst.⁸⁹⁵ Symbole waren für ihn die Basis des kosmischen Netzes, sie „sind das Lot und die Wasserwage des Erbauers, Kette und Schlag des Webers, wahrlich sie durchdringen alles, sowohl die Sterne in der Unermesslichkeit des Raumes, als auch die Stoffteilchen an unseren Füßen, die Hüllen

⁸⁸⁹ Lauweriks 1902, S. 159-160.

⁸⁹⁰ vgl. Evelein 1996, S. 122. Zu mit Urquelle aller Existenz verbundener Darstellung des Kerns als Ausdruck von Einheit und Harmonie: vgl. Bax 1990, S. 4.

⁸⁹¹ vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 133.

⁸⁹² Lauweriks 1909, S. 28. Vgl. auch Tummers 1972, S. 22-24; Sinzel 2003, S. 41 und Ochs 1995, S. 71-72.

⁸⁹³ Zu geometrischer Figur zwecks Einteilung einer Fläche als Ausdruck von Harmonie des Ganzen im Zusammenhang zum theosophischen Aspekt des unveränderlichen Prinzips, auf dem alles Sichtbare und Unsichtbare beruht: vgl. Bax 1992, S. 127. Zu Modul als Einheit trotz Vielheit erzeugendes Element: vgl. Welzel 2010, S. 119.

⁸⁹⁴ vgl. Lauweriks 1900d, S. 172. Zitate: ebd.. In diesem Aufsatz geht Lauweriks auf *Die Geheimlehre* von Blavatsky ein, welche das Manvantara als einen riesigen Zeitabschnitt versteht, in dem das Universum sich ausbreitet und schließlich wieder zusammenzieht. Nach theosophischer Vorstellung wiederholt sich dieser Vorgang des Entstehens und Vergehens immer wieder. Im Entstehen erfolgt zunächst ein Übergang vom Geistigen zum Stofflichen, die Manifestation.

⁸⁹⁵ vgl. Lauweriks 1908, S. 5.

der geistigen Seele ebenso wie die kurzzeitige Zusammenstellung unserer Körper.“⁸⁹⁶ Er konkretisierte in der ordnenden Gegenüberstellung von *Zeit* (bzw. *Zahl*) und *Raum* (bzw. *Form*), welche „wie das Verhältnis von Länge und Breite“, also wie „Kette und Schlag des Webers“ miteinander verbunden waren, so „[...] dass die zeitlichen Elemente oder die Zahlenverhältnisse der Figur [...] mit denen des Raumes in Zusammenhang stehen, die arithmetische Grundlage mit der geometrischen verbunden ist und die Proportion, oder das Verhältnis von Länge und Breite zueinander, die Form bestimmt und umgekehrt.“⁸⁹⁷ So wie die *Zeit* mit dem *Raum* verwoben war, so *webte* auch Lauweriks sein *Netz* aus *Form* und *Zahl*.

Die Idee der *Spiegelung des Göttlichen im Menschen* zeigte sich in der von Lauweriks geäußerten *Analogie zwischen Natur und Mensch* bzw. *zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos*. Er stellte fest, „dass der Mensch sein Vorbild in der Natur hat, dass er von ihrer Wirkungsweise zu lernen hat, wie er handeln muss, und dass er selbst deren Gesetze unbewusst erfährt und an der Vollstreckung deren Zieles beteiligt ist, [...] dass jede wahre Lehre und jede harmonische Handlung von der Essenz dieses Gesetzes, ausgedrückt in den Symbolen, durchdrungen ist“.⁸⁹⁸ Folglich musste ein Mensch, wenn er in Übereinstimmung mit den göttlichen Gesetzen handelte, selbst in Harmonie mit diesen stehen, eine *wahre Lehre* und Harmonie schaffen.

Die Anwendung eines mit der göttlichen Natur der Dinge verbundenen übergeordneten Prinzips in Form eines Harmonie widerspiegelnden einheitlichen Ordnungsprinzips galt als Ausdruck göttlicher Natur und konnte Einfluss auf den Menschen nehmen.⁸⁹⁹ Indem die Entwurfsraster einem einheitlichen Ordnungsprinzip unterlagen, sind diese nach universalen göttlichen Naturgesetzen entstanden. Sie enthielten in ihrer auf einfache Grundformen und einfache Verhältnisse reduzierten Ausdrucksform die Potenz, in dieser *universalen Sprache* des *Einen* möglichst *rein* und *unverändert* auf den Menschen zu wirken. Die durch *Module im Großen wie im Kleinen* wirkende einheitliche Ordnung innerhalb eines Rasters war zugleich Ausdruck kosmischer Harmonie.⁹⁰⁰

In den im altindischen Versmaß von *Shlokas* verfassten Erläuterungen für einen Entwurf für ein theosophisches Gebäude assoziierte Lauweriks die *Kundalini*-Linie mit Fäden, wie z.B. Wasserfäden in Form von Wasserwegen oder pflanzlichen Fäden in Form von Bäumen.⁹⁰¹ *Kundalini* stand für das „Feuer des Bewusstseins“, die schöpferische Urkraft.⁹⁰² Lauweriks verglich die *Kundalini*-Linie mit dem Faden im textilen Bereich und damit auch mit gewebten Flächen und der Gitternetz-Struktur: „Eine geometrische *Linie* wird in textiler Technik ein *Faden* [...] sein. [...] Von Fäden und Fasern webt man eine *Decke*, so wird die *Linie* eine *Fläche*. Eine schützende *Hülle*. zugleich *Maya*.“⁹⁰³ Indem Lauweriks Zitate von Leadbeater verwendete, erklärte er die mit der Entwicklung des Geistes „hinab zum Stoff“ verbundene stoffliche Offenbarung. Danach hüllte sich der Geist „als Seele oder beseelende Kraft“ „in den atomischen Stoff dieses [jeweiligen] niederen Gebietes [...], - [zog] als Körper einen Schleier des Stoffes um sich herum, [...] [in] einem dritten Gebiet, etwas vom Stoff *davon* um sich herum [usw.]“⁹⁰⁴ Die theosophische Basis für die Idee von der *Einheit im Maß* bzw. der *geometrischen Form* folgte aus der *einen Kraft* bzw. dem *einen Geist*: Es handelte sich stets um Umhüllung „von ein und derselben Kraft“⁹⁰⁵, bzw. laut Besant des *einen Geistes*.⁹⁰⁶ Indem der Geist sich in unterschiedliche stoffliche Hüllen kleidete, blieb er als Substrat stets derselbe. Sie beschrieb eine Kontinuität von Leben und Form, welche auf jeder Entwicklungsstufe als durchgehendes Prinzip

⁸⁹⁶ vgl. Lauweriks 1900d, S. 172. Zitat: ebd..

⁸⁹⁷ vgl. Tummers 1972, S. 23. Zitate: Lauweriks 1909, S. 26.

⁸⁹⁸ vgl. Lauweriks 1900d, S. 172. Zitat: ebd.. Zu Symbole: vgl. auch Lauweriks 1900e, S. 299. Zu Übereinstimmung kosmischer Ordnung mit Natur und Entwurfsmethode: vgl. Ochs 1995, S. 71.

⁸⁹⁹ vgl. Sinzel 2003, S. 24. Zu Kunst soll auf unveränderlichen Naturgesetzen basieren und wirkt auf Umwelt: vgl. ebd., S. 20 und Breuer 1987b, S. 17-18. Zu Harmonie in der Natur und Kunst zwecks Vermittlung vom Wesen der Harmonie: vgl. Bax 2006, S. 495.

⁹⁰⁰ Zu geometrischen Formen und Zahlen: vgl. auch Sinzel 2003, S. 24.

⁹⁰¹ vgl. Lauweriks 1904b, S. 6, Shloka 18. [Als geübter Rhetoriker] formuliert Lauweriks seine Erläuterungen in vierzig Versen, wobei der Aufbau sich an altindischen Texten orientiert, indem die Verse einem bestimmten Versmaß als *Shloka* folgen: vgl. Bax 1990, S. 5 und Bax 2006, S. 427. In diesem Entwurf demonstriert und erläutert Lauweriks seine Methode einzigartig bis ins Detail: vgl. ebd., S. 426. Vmtl. war dies eine Fingerübung für bevorstehende Anstellung in Düsseldorf: vgl. ebd., S. 427. *Kundalini* bildet das Leitmotiv: vgl. ebd..

⁹⁰² vgl. Evelein 1996, S. 122.

⁹⁰³ vgl. Lauweriks 1904b, S. 6, Shloka 15 und 20. Zitat: ebd.. Vgl. auch Van Harten 2013, S. 142. *Maya* [Sanskrit]: u.a. Illusion, durch welche die stoffliche Welt für real gehalten wird, verhüllende Kraft *Brahmans*: vgl. <http://wiki.yoga-vidya.de/Maya>.

⁹⁰⁴ vgl. Lauweriks 1904a, S. 15-16. Zitate: ebd., nach Anm. 5: Leadbeater 1902, S. 122-123.

⁹⁰⁵ vgl. Lauweriks 1904a, S. 17. Zitat: ebd..

⁹⁰⁶ vgl. Lauweriks 1904a, S. 18. Zitat: ebd., nach Anm. 8: Besant 1902, S. 243 und 245.

auftauchte. Es befand sich „alle Erfahrung dieser Monade“ in ihrem „kontinuierlichen Substrat“ zitierte Lauweriks.⁹⁰⁷ Die stets gleiche *Monade* verkörperte eine *Einheit*.

Aus dem auf *Kundalini* (kosmische Energie) als Lebensprinzip verweisenden Faden eine Decke bzw. ein Netz gewebt, barg dieses Netz nicht nur im ursprünglichen Sinn das Potential der „Essenz des Lebens“ in sich, sondern diente gleichzeitig als Verhüllung, so wie für Lauweriks auch Symbole „Hüllen der geistigen Seele“ waren.⁹⁰⁸ Da einem Entwurf zunächst ein gedankliches, d.h. ein geistiges unstoffliches, Konzept voraus ging, war mit der Anwendung eines Rasters die erste stoffliche Form, d.h. die erste stoffliche Hülle gegeben. Diese erste Hülle wirkte auf jede weitere „Hülle“, indem jede weitere entwurfstechnische Entwicklung in Abhängigkeit dieses gewählten Entwurfsrasters erfolgte. Damit wirkte das ursprünglich gewählte und im Raster ausgedrückte Prinzip in allen weiteren Entwicklungsschritten mit. Wurde z.B. ein Entwurfsraster mit der Quadratur als geeignete Form für die *Monade*, die geistige Essenz, das Substrat, gewählt, musste dieses in der Bestimmung aller formalen Merkmale, *vom Großen bis zum Kleinen*, eine tragende Rolle inne haben. Der *Geist*, d.h. die *Form*, blieb entsprechend der *Monade-Form-Kontinuität* in jeder Entwicklungsstufe unabhängig von der Anzahl der Verhüllungen bzw. des Entwurfsfortschrittes gleich.

Der im Entwurf oder im Kunstwerk manifestierte Raum war ein Ausschnitt aus dem allumfassenden Raum, war dessen *Spiegelung*. Es war eine Art *magnetischer Punkt im Stoff*, in welchem der universelle nicht-sichtbare und der stoffliche sichtbare Raum zusammenfielen und bewusst wurden. Indem ein Künstler das *universelle Bewusstsein* bzw. den *universellen Geist* mit seinem hoch entwickelten geistigen Bewusstsein empfing und mithilfe der eigenen künstlerischen geistigen Kraft in angemessene *Form* brachte, übertrug er dieses Bewusstsein auf sein Kunstwerk. Dieses brachte als Mittler den betrachtenden Menschen mit dem *kosmischen Bewusstsein* in Berührung und verhalf diesem als *Vahâna* zur Entwicklung des eigenen Bewusstseins und Geistes. Um das *universelle Bewusstsein* entwickeln zu können, musste der Mensch sich zum *geistig reinen* Menschen ohne Ich-Orientierung transformieren. Solch ein Mensch spiegelte in seiner Existenz das universelle Leben wieder, wodurch dieser an der Realisierung der Bruderschaft und damit an der Einheit von Mensch und Gesellschaft mitwirken konnte. Auf diese Weise konnte *theosophische Kunst* tief auf die Gesellschaft wirken und somit als Messlatte *universellen Bewusstseins* in dieser Gesellschaft betrachtet werden.⁹⁰⁹ Die Ordnung eines räumlichen Entwurfs hatte Einfluss auf die Ordnung der menschlichen Gesellschaft.⁹¹⁰

Kundalini konnte im Menschen durch Atmung regulierendes Singen von *Shlokas*⁹¹¹, durch spezielle Atemtechniken oder durch Meditieren über Meditationsdiagrammen, sog. *Yantras*, aktiviert werden. Dies konnte zum „Aufwecken“ von *Kundalini*, d.h. zur Höherentwicklung des Geistes und des Bewusstseins und schließlich zum geistigen Urprinzip kosmischer Energie führen.⁹¹² In seinen Erläuterungen zum *Entwurf für ein theosophisches Gebäude* berichtete Lauweriks vom *Kundalini*-Motiv als Leitmotiv in *Shlokas*. Dem geübten Rhetoriker konnte eine derartige weitreichende Funktion der Erläuterung in Form von „zu singenden“ *Shlokas* als Assoziation mit den nach diesen *Shlokas* zunächst geistig und anschließend stofflich umzusetzenden Gedanken- und Arbeitsschritten des Künstlers unterstellt werden.

Der Prozess wiederholter Anwendung eines *Moduls* enthielt einen Entwicklungs- und damit Bewegungsaspekt,⁹¹³ womit diese Ausdrucksform potentiell auf *Kundalini* verwies.⁹¹⁴

⁹⁰⁷ vgl. Lauweriks 1904a, S. 19. Zitate: Ebd., nach Anm. 8: Besant 1902, S. 268.

⁹⁰⁸ vgl. Lauweriks 1900d, S. 172. Zitate: ebd.. Lauweriks verleiht *Kundalini* in Deutschland [ab 1904] einen materiellen, fast grobstofflichen, Akzent: vgl. Bax 2006, S. 490.

⁹⁰⁹ vgl. Evelein 1996, S. 123. Universelles Bewusstsein bezeichnet neben der künstlerischen geistigen Kraft, die für den Künstler eine Rolle spielt, auch das aus diesem Bewusstsein des Künstlers geschaffene Kunstwerk: ebd..

⁹¹⁰ vgl. Tummers 1972, S. 29 und Krufft 1991, S. 435.

⁹¹¹ Das Singen von *Shlokas* erinnert an das Rezipieren von *Mantras*. *Mantras* stellen als magische Formel den göttlichen Aspekt in Form von Klang dar. Dessen Rezitieren bewirkt die Manifestation des Göttlichen im vorliegenden *Yantra*: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Yantra>. Zu magische Formel: vgl. <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Mantras>.

⁹¹² vgl. Bax 1990, S. 5. Marty Bax beschreibt den auf Quadrat mit einbeschriebenem Kreis basierenden Grundriss des Lauweriks bekannten Bauwerkes von Borobudur mit rechtwinklig verspringenden Seiten als den Eindruck von Vibration erzeugendes gängiges Meditationsdiagramm: vgl. Bax 2006, S. 482. Das sich ebenfalls in der Seitenansicht zeigende rechtwinklig verspringende Motiv steht in Verbindung zu *Kundalini*. Meditation über einem solchen Diagramm dient dem Erwecken von *Kundalini*: vgl. ebd.. Das Quadrat mit einbeschriebenem Kreis ist in zahlreichen Arbeiten von Lauweriks dementsprechend nicht nur Modul im Entwurfsprozess, sondern zugleich Meditationsdiagramm. Ein *Yantra* gilt als Repräsentation des Göttlichen in Form geometrischer Figuren. Es stellt den formlosen Aspekt einer Gottheit dar. Durch das Rezitieren von *Mantras* manifestiert sich im *Yantra* die Gottheit: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Yantra>.

⁹¹³ Zu Assoziation von wiederholter Anwendung mit Bewegung: vgl. Tummers 1972, S. 85. Tummers schreibt von „Form“ statt „Modul“.

⁹¹⁴ Mehr zu Bewegung und *Kundalini* (Energie) in Kapitel 5.3.3.3.5-7.

In der „magisch-künstlerischen Praktik“ der *Entwurfsraster* wurde kosmische Energie sichtbar. Als magisches Medium dienten diese Raster der Erfahrbarmachung von Schönheit.⁹¹⁵

Durch die symmetrische und geometrische Formen enthaltene Linienstruktur erinnern die *Entwurfsraster* an *Yantras*. Es ist nicht auszuschließen, dass Lauweriks mit der Erstellung der Raster gleichzeitig *Meditationsdiagramme* geschaffen hat. Diese sind dann nicht nur Ausdruck von *Kundalini* in *gewebter Form* und *Hülle geistiger Essenz*, sondern zugleich Hilfestellung beim Erwecken der inneren menschlichen Energie *Kundalini* namens *Fohat*. Meditation vor einem solchen *Yantra* und Rezitieren der *Shlokas* als *Mantras* konnten die Manifestation von *Kundalini* bewirken.⁹¹⁶

Wie sowohl Entwerfen auf Basis derartiger Raster oder Netze als auch die Konstruktion derselben funktionieren, beschrieb Lauweriks am Beispiel eines Entwurfes für ein Kirchengebäude von Christian Bayer, der unter seiner Anleitung entstanden ist. Als durchgehendes Prinzip wurden ein Kreis und die sechsfache Unterteilung des Halbkreises gewählt, erklärte Lauweriks. Die sechs Seiten der dadurch erzeugten eingeschriebenen oberen Hälfte des Zwölfecks wurden auf den verlängerten Durchmesser übertragen. Diese Gesamtlänge führte zur Ausgangsfigur eines Quadrates mit der Seitenlänge 6, „was die ursprüngliche Sechstheilung zum Ausdruck bringt“. Das mittlere Quadrat mit „4x4 = 16 Teilen“ umfasste einen Kreis (Abb. 35)⁹¹⁷. Die den Kreis umgebenden Quadrate mit den Seitenlängen 4 und 6 bestimmten das Seitenverhältnis 4:6. Die Quadratflächen standen somit im Verhältnis von „16:36 [=4:9]“ oder 4:6⁹¹⁸. In der Wahl der Verhältnisse schien Lauweriks die mathematische Äquivalenz weniger von Bedeutung zu sein, s.d. er das Wurzelziehen wie eine Äquivalenzumformung handhabte.

Für das Verhältnis der Flächen von Innenquadrat mit Seitenlänge 4, dem dieses Quadrat umgebenden Rand und Außenquadrat mit Seitenlänge 6 galt „16:20:36 [=4:5:9]“ oder 4:5:6⁹¹⁹. Im Verlauf des Entwurfes gingen aus der Teilung durch 6 zunächst in „erster Potenz“ 36x36 Quadrate hervor. Weitere Teilung lieferte in „zweiter Potenz“ 36x36x36 Quadrate in wiederholter Einteilung. Lauweriks orientierte sich dabei an der rhythmischen Unterteilung in der Natur.⁹²⁰ Das *kosmische Netz* wurde als die *erste stoffliche Hülle* durch wiederholte Teilung strukturiert. „Philosophisch genommen sind es die Homöomeren, die das Ganze zusammenstellen, wie im Körperbau die Zellen. Diese Einheiten, oder Systemzellen, worauf das Gebäude wird gebaut [so], woraus sich der architektonische Organismus bildet, ist die allgemeine rhythmische [so] Basis, die immer vorhanden sein muss, und ohne welche das Entwerfen [...] unmöglich ist, ebenso wie in einem natürlichen Organismus die Zelle unentbehrlich ist für dessen Aufbau. Ein SYSTEM aber verdiente sicher diesen Namen nicht, wenn nicht eine bestimmte Organisation vorhanden war, und wenn nicht die Teile dieses Systems einen verschiedenartigen Aufbau erhielten.“⁹²¹ Lauweriks erläuterte, dass das Ursprungsmotiv des *Kreises im größeren Quadrat* in erster Potenz, sowie in der Aufteilung des Randes in zweiter und dritter Potenz Anwendung fand (Abb. 36). In Analogie zu der Natur, in der z.B. die menschliche Haut eine schützende Hülle bildet, welche wiederum aus mehreren Schichten besteht, umgibt das Gebäude ein aus zweiter Potenz gebildeter Rand desselben Grundmotives, welcher wiederum in gleicher Weise unterteilt ist. Der Hauptteil des Gebäudes, bestimmt durch die Hauptform in erster Potenz, ist ohne Randmotiv unterteilt, was auch für dessen fortgesetzte Unterteilung gilt. Letztere findet hauptsächlich nur bis zur zweiten Potenz statt. In diesem Teil dominiert der Kreis, s.d. auf Quadrate weitgehend verzichtet wurde. Dieses Beispiel zeige eine „systematische[...] organische[...] Lösung des Entwerfens“.⁹²² Mit einem Seitenverhältnis des

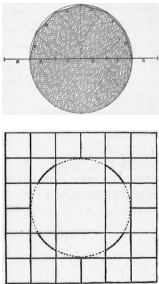


Abb. 35

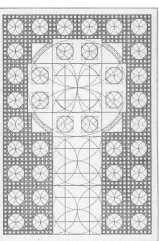


Abb. 36

⁹¹⁵ vgl. Bax 2006, S. 410.

⁹¹⁶ Marty Bax charakterisiert *shloka's* als religiöse Verse oder Sprüche, welche gesungen, den Menschen in Kontakt mit dem Höheren bringen: vgl. Bax 2006, S. 427.

⁹¹⁷ vgl. Lauweriks 1909, S. 25. Zitat: ebd. Abb. 35: *Kirchenentwurf Modul Kreis-Quadratur*, 1909, J.L.M. Lauweriks. Abb.: Lauweriks 1909, S. 5.

⁹¹⁸ vgl. Lauweriks 1909, S. 25. Zitat: ebd.. Vgl. auch Tummers 1972, S. 22; Wolter 1995, S. 659 und Bax 2006, S. 399. Zu Quadratur als Basis: vgl. Krufft 1991, S. 434. Obwohl 16:36 = 4:9 gilt, setzt Lauweriks ein Verhältnis zweier Seitenlängen mit dem nicht gleichen Verhältnis von deren Quadratzahlen gleich, was vmtl. mit der Beziehung im Quadrat von Seite zur Diagonalen als Wurzelausdruck zusammenhängt.

⁹¹⁹ vgl. Lauweriks 1909, S. 26. Zitat: ebd.. Vgl. auch Tummers 1972, S. 22-24. Ein gewähltes Verhältnis fungiert als Modul: vgl. Wolter 1995, S. 659-660. Auch hier scheint nicht die mathematische Exaktheit im Sinne einer Äquivalenz gemeint zu sein.

⁹²⁰ vgl. Lauweriks 1909, S. 28. Zitate: ebd.. Zu Beginn mit Diagramm: vgl. Ochs 1995, S. 47. Zu Quadratur als Diagramm und Unterteilung: vgl. Sinzel 2003, S. 40. Zu Quadrat als einzige Ausgangsfigur: vgl. Ochs 1995, S. 71.

⁹²¹ Lauweriks 1909, S. 28. Vgl. auch Sinzel 2003, S. 41 und Ochs 1995, S. 71-72.

⁹²² vgl. Lauweriks 1909, S. 29. Zitat: ebd.. Zu Vergleich von Architektur mit Organismus und Systemzellen: vgl. Krufft 1991, S. 434-435. Zu Zelle als Träger aller Informationen und zugleich Baustein: vgl. Tummers 1972, S. 24. Abb. 36: *Kirchenentwurf*, Christian Bayer, 1909. Abb.: Lauweriks 1909, S. 7.

Rechtecks von „6:9 oder 2:3 oder 4:6“ war das „System“ hier ein Rechteck mit gleichem Verhältnis wie eingangs gewählt (Abb. 36).⁹²³

Dieses ordnende System diene neben der einheitlichen Regelung des Ganzen nicht nur der Bestimmung von Verhältnissen. Es diene in Anlehnung an Vitruv „arithmetischen [so] und geometrischen Bestimmungen“⁹²⁴ Im Beispiel bestimmte der „Teil der systematischen Aufteilung die Proportionierung [...], also arithmetische [so] Momente[...], und der andere Teil mehr die Formen und deren Charakter [...], also das geometrische Prinzip“. Das System bestimmte „nicht bloß [so] Verhältnisse [...], sondern auch [...] die Formen [...], worauf man den Entwurf ausbilden kann.“⁹²⁵ Es war die Basis, die Grundlage für den Entwurf, ein in Abhängigkeit vom Vorhaben und unter Verwendung eines geeigneten Moduls gerastertes Papier. Das *Modul* konnte eine geometrische Figur, eine Zahl, aber auch ein Verhältnis sein. In diesem Beispiel war es eine Kombination aus geometrischer Figur und Verhältnis.

In der Unterteilung *vom Großen zum Kleinen* folgte Lauweriks dem theosophischen Gesetz von der Analogie *Wie im Großen so im Kleinen*. Indem stets dasselbe Modul zugrunde lag, Unterteilung dieselben Formen lieferten bzw. dieselben Verhältnisse Anwendung fanden, bestand *Einheit in Vielheit*. Das Anwenden eines einheitlichen Systems erzeugte Harmonie im Ganzen.

Die Wirkung des *Gesetzes der Hierarchie* und die damit bezeichnete stufenweise Entwicklung des Geistes zum Stoff sah Lauweriks auch im Maß und in der geometrischen Form vertreten.⁹²⁶ Der damit verbundene Prozess der stufenweisen Umkleidung mit *stofflichen Hüllen* unterlag dem *Gesetz der Erhaltung von Arbeitsvermögen*, von Besant als *Gesetz der Fortsetzung* oder *Kontinuität* bezeichnet. Danach verlor „der Geist, die Eine Kraft, durch dessen Umhüllung an Vermögen [...] [in] der Menge, die dieser [Geist] von sich selbst abgetrennt hat, um diese Umhüllung aufzubauen.“⁹²⁷ Geist, Kraft bzw. Energie verwandelten sich auf diese Weise in Stoff bzw. Materie.

Vieles spricht dafür, dass Lauweriks in Analogie zur Natur auch als Mensch und Künstler nach diesem *Gesetz der Hierarchie* handelte, indem er es in der Fertigung von *Entwurfsrastern* anwendete. Je größer das *Modul*, desto wichtiger die mit der Form verbundene Funktion. Je feiner die Unterteilung, desto geringer die damit verbundene Funktion, im Beispiel (Abb. 36) ist dies am weniger bedeutungsvollen dekorativen und die Hauptform begrenzenden Rand zu sehen. Eine zunehmende Verstofflichung konnte durch zunehmende Unterteilung, von Lauweriks *Potenzieren* genannt, ausgedrückt werden. Das *Modul* drückte auf diese Weise in *kleiner Potenz* einen kleineren stofflichen Charakter als das *Modul* in höherer Potenz wie am Rand aus. Für den geistigen Gehalt galt entsprechend das Gegenteil: je kleiner die Potenz des Moduls, desto näher an der Quelle, d.h. desto größer der geistige Gehalt. Eine Verstofflichung hatte bisher kaum eingesetzt. Es wurde mit der ersten Potenz eine erste „Hülle“ über die „geistige Essenz“ gezogen, nach dem Motto: „je näher dem Ursprung, [...] desto geeigneter, [...] das Heilige auszudrücken.“⁹²⁸ Dies entsprach dem *Gesetz der Erhaltung der Energie*. Je weiter Potenzen fortschritten, um Details formal zu bestimmen, desto stofflicher deren Anteil. Das größte *Modul* war dem eigentlichen Objekt, dem Kirchengebäude, vorbehalten, denn diesem kam der größte Anteil geistigen Gehaltes zu.

Zwischen 1900 und 1920 wurden zahlreiche neue Architekturtheorien und Proportionssysteme entwickelt.⁹²⁹ Die Besonderheit der von Lauweriks entwickelten Methode des *Entwerfens nach System* lag in der Verbindung von *Entwurfsraster* und Proportion begründet, welche Einheit und damit Harmonie im Universum reflektierte.⁹³⁰ Indem das *systematische Entwerfen* in *Entwurfsrastern* Anwendung fand, waren die Raster durch die im *Modul* begründete Einheit charakterisiert. Dasselbe System diene sowohl der Formgebung als auch der Proportionierung. Alles unterlag einem einheitlichen Prinzip, ebenso wie Lauweriks dies als Theosoph in der Natur, d.h. im Universum,

⁹²³ vgl. Lauweriks 1909, S. 30. Zitate: ebd..

⁹²⁴ vgl. Lauweriks 1909, S. 33. Zitat: ebd.. Zur einheitlichen Regelung durch Ordnung: vgl. Sinzel 2003, S. 41.

⁹²⁵ Lauweriks 1909, S. 34. Vgl. auch Tummers 1972, S. 26-27.

⁹²⁶ vgl. Lauweriks 1904a, S. 35.

⁹²⁷ vgl. Lauweriks 1904a, S. 18. Zitat: ebd. sowie nach Anm. 8: Besant 1902, S. 243 und 245.

⁹²⁸ vgl. Lauweriks 1899c, S. 219. Zitat: ebd..

⁹²⁹ vgl. Bax 2006, S. 391.

⁹³⁰ vgl. Henderson 1998, S. 3. De Groot erzeugt z.B. ein Entwurfsraster aus der Wiederholung derselben geometrischen Form, in welche während des Zeichnens eine Naturerscheinung (z.B. ein Blatt) eingefügt wird. Das Aneinanderreihen identischer geometrischen Formen, lässt mittels Drehung kleinere oder größere Versionen desselben Typs entstehen: vgl. Bax 2006, S. 391. Zu Harmonie durch gleiche Formen: vgl. Sinzel 2003, S. 55. Zu einheitlicher Gestaltung nach demselben Maßsystem von Außen- und Innenraum: vgl. ebd., S. 32.

vertreten sah, ganz im Einklang mit dem Kosmos und dessen Gesetzen. Lauweriks' *Entwurfsraster* waren durch eine bestimmte geometrische Form bestimmt, die einschließlich der Verhältnisse dieser Form und weiterer Beziehungen wie Maße das alles durchdringende *Modul* als einen *Leitfaden* darstellte. Gerade die modultreue konsequente und systematische Anwendung *im Großen wie im Kleinen* führte zu einem *organisch wachsenden* Entwurf.

Da Raster bisher auf entweder gleichen Formen, oder auf gleichen modularen Einheiten basierend entworfen wurden, stellte die Kombination mehrerer *Module* aus Form, Verhältnis und Zahl, von Lauweriks auch *Diagramm* bezeichnet,⁹³¹ eine weitere Besonderheit dar. Ein durch diese Kombination erzeugtes *Modul* als Einheit im Entwurf war nicht absolut, sondern durch gegenseitigen Zusammenhang der gewählten Merkmale bestimmt. Die jeweilige Form eines entworfenen Objektes resultierte aus dem *Modul*. Dieses wirkte als ein die geometrische Grundfigur und die Verhältnisse enthaltener *Baustein*.⁹³²

5.3 Objekte im Kunsthandwerk

5.3.1 Arbeitsweise: Der Entwurfsprozess zwischen Naturform und geometrischer Form

Bezüglich der für einen Künstler angestrebten Übertragung eines Inhaltes in ein bestimmtes Formgefüge ist die Frage des Entstehungsprozesses im künstlerischen Handeln von Interesse. Für einen im Künstler nach Darstellung drängenden Inhalt sind verschiedene Wege der Gestaltfindung vorstellbar. Ein großer Teil der Arbeiten von Lauweriks scheint streng geometrisch konstruiert worden zu sein, während einige Arbeiten, dem Fehlen geometrischer Figuren, Hilfslinien und Zahlen nach zu beurteilen, eher unabhängig von mathematischen Überlegungen entstanden sein mögen. Sind die Entwürfe aus mathematischen Objekten hervorgegangen oder ging ihnen eine zunächst von mathematischer Vorstellung freie Idee voraus? Zur Beantwortung dieser Frage sollen die scheinbar von geometrischer Konstruktion freien Zeichnungen unter Berücksichtigung bekannter Entstehungsdaten und formaler Gemeinsamkeiten geometrischen Entwürfen zugeordnet und ein jeweiliger Werdegang im Entwurfsprozess rekonstruiert werden. Der angenommene Entstehungsprozess sollte den theoretischen Erörterungen von Lauweriks bez. künstlerischen Schaffens genügen. Eine Argumentation quantitativer Art erfolgt, indem möglichst viele der bisher wenig bekannten Zeichnungen und Entwürfe ihre Einordnung in das kunsthandwerkliche Werk finden. Im Rahmen der chronologischen Einordnung werden ggf. Datierungen von Arbeiten ergänzt.⁹³³ Die vielfach fast identischen Entwürfe werden in qualitativer Argumentation nach Form und Funktion sortiert. Dabei erfolgt zugleich eine Positionierung zwischen Kopie und Original. Die meisten der hier vorgestellten Arbeiten waren der Öffentlichkeit bislang nicht bekannt. Diese Darstellung soll nach derzeitigem Forschungsstand weitgehend vollständig das Formenrepertoire berücksichtigen und gleichzeitig ähnliche Motive zeitlich einordnen.

Die Bezeichnung der Arbeiten erfolgt nach deren Beschaffenheit. Dabei wird zwischen nicht konstruierter *Zeichnung*, aus oftmals mehreren Ansichten bestehendem geometrisch konstruiertem *Entwurf* und dem dreidimensional umgesetzten Objekt unterschieden. Eine fortlaufende Nummerierung soll die Unterscheidbarkeit verschiedener Arbeiten gewährleisten. Blieben Vervielfältigungen einer Arbeit unverändert, wurde der ursprünglichen Bezeichnung lediglich „*Kopie*“ vorangestellt. Auf diese Weise soll eine unnötige fortgesetzte Nummerierung der Arbeiten vermieden werden und Zugehörigkeiten besser erkennbar sein. Die Reihenfolge der Abbildungen orientiert sich am Text.⁹³⁴ Detailansichten wurden mit Photoshop erstellt, Ergänzungen geometrischer Konstruktionen oder Kommentare mit GeoGebra eingefügt.

⁹³¹ vgl. Bax 2006, S. 392. Wird ein im zweidimensionalen Entwurf anzuwendendes „Diagramm“ im dreidimensionalen Entwurf angewendet, bezeichnet es Marty Bax als „Verhältnissystem“: vgl. ebd.. Ein Modul kann für Lauweriks sowohl eine geometrische Form, als auch eine Zahl oder eine mathematische Folge sein: vgl. Bax 2006, S. 393.

⁹³² Zu Form resultiert aus Verhältnissen des jeweiligen Systems: vgl. Lauweriks 1909, S. 26 und Tummers 1972, S. 22.

⁹³³ Ergänzungen der Datierungen durch Autorin in eckigen Klammern.

⁹³⁴ Dieses Ordnungsverfahren ließe sich noch weiter optimieren, u.a. indem formverwandte Objekte eine gemeinsame übergeordnete Bezeichnung erhalten. Es soll zunächst jedoch um eine erste Darstellung und zugleich grobe Ordnung des umfassenden kunsthandwerklichen Werkes gehen.

Gemeinsame formale Merkmale legen die Bündelung in „*Formfamilien*“ nahe. Es kristallisieren sich in der ordnenden Herangehensweise folgende Formfamilien: Ei-Ellipse, punkt- und achsensymmetrische Spiralen mit zwei und vier Spiralarmen, Pascalsche Schnecke und Herzkurve, punktsymmetrische Nautilus-Spiralen mit zwei und vier Spiralarmen, Kreis, regelmäßiges Fünfeck und Goldenes Dreieck sowie die Mäandergruppe, bestehend aus Swastika, Stufenmäander und Mäanderband.⁹³⁵

Stempel am Objekt deuten auf die Urheberschaft, für Lauweriks der Schriftzug „M.LAUWERIKS“, für die Hagener Silberschmiede sowohl der Schriftzug „HAGENER SILBERSCHMIEDE“ als auch ein Emblem und für den Silberschmied Frans Zwollo der Schriftzug „F.ZWOLLO“ (Abb. 37a-d)⁹³⁶.



Abb. 37a

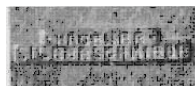


Abb. 37b



Abb. 37c



Abb. 37e

5.3.1.1 Ei: Ellipse

Die *Zeichnung Vase* (o.D., Abb. 38)⁹³⁷ weist formale Ähnlichkeiten mit zwei Entwürfen für einen Blumenbehälter auf. Einem scheinbar ersten *Entwurf Blumenbehälter I* (Sept. 1911, Abb. 39)⁹³⁸ ist ein als Fotokopie, vermutlich von dessen Weißdruck, belegter weiterer *Entwurf Blumenbehälter II* (Okt. 1911, Abb. 40)⁹³⁹ zuzuordnen. Er enthält unten rechts dieselbe Beschriftung, in derselben Positionierung auf kariertem Grund, wie der original ausgeführte Entwurf. Jedoch ist der kopierte Entwurf um einige Linien erweitert. Diese Erweiterung kann mit hoher Wahrscheinlichkeit als Indiz für eine schrittweise Annäherung an die Formfindung gesehen werden.

Ausgehend von einer, sich vermutlich im Geist vage manifestierenden, ersten beabsichtigten (und vermutlich auch für den Entwurfsprozess Anlass gebenden und damit zweckgebundenen) Form (*Zeichnung Vase*) beginnt ein Prozess der Umsetzung mittels geometrischer Konstruktion. Hier mögen bereits bestimmte Grundformen und Proportionen oder Zahlen eine mitwirkende Rolle spielen. Sehr wahrscheinlich aus praktischen Gründen, aber vermutlich auch unter Berücksichtigung des theosophischen Aspektes „im Groben wie im Feinen“, erfolgt zunächst die grobe Form- und Proportionsfindung im *Entwurf Blumenbehälter I*. Die gefundene Form dient mittels Vervielfältigung durch z.B. Blaupause oder Weißdruck weiteren detaillierteren Formdifferenzierungen wie im *Entwurf Blumenbehälter II*. In diesem Arbeitsgang zeigt sich der Prozess des Suchens in sich überlagernden Formvariationen, Randbemerkungen bzw. Rand-Skizzen und der Prozess des Findens in Hervorhebungen mittels verstärkter Linien und in Korrekturen mittels Ausradierungen. Der letztgenannte Entwurf enthält diese Merkmale bis auf Randbemerkungen. Während die erste, in Vogelperspektive gefertigte Zeichnung in Entwürfen von 1911 zu einander überlagernden zweidimensionalen Zeichnungen in Grund- und Aufriss abstrahiert wird, konkretisiert sich die Form im *Entwurf Blumenbehälter III* (Feb. 1912, Abb. 41)⁹⁴⁰ „entfaltend“. Dieser Entwurf zeigt alle für die Fertigung wesentlichen und notwendigen Ansichten, von oben, von der Seite und von vorn, schnittfrei neben- bzw. übereinander. Erst mit diesem Entwurf kann das geplante Objekt eindeutig gefertigt werden. Im Folgenden sind die Zeichnungen bzw. Entwürfe für den Blumenbehälter in angenommener Chronologie bez. ihrer Entstehung (o.D., Sept. 1911, Okt. 1911, Feb. 1912) geordnet:

⁹³⁵ Das Mäandermotiv ist in die Literatur als „*Lauweriks-Motiv*“ eingegangen: vgl. Wolter 1995, S. 661 und Stressig 1987, S. 90, als „*Labyrinth*“: vgl. Müller 1987, S. 73 und Stressig 1987, S. 90, die Spiralen als „*Schneckenmotiv*“: vgl. ebd., S. 75.

⁹³⁶ Abb. 37a-d: Stempel-Marken aus der Hagener Silberschmiede für Schmiede, Entwerfer und Silberschmied: Molen 1982, Umschlagrückseite innen. A-H: Zwollo, I,J: Hagener Silberschmiede, K: Lauweriks: vgl. ebd..

⁹³⁷ Abb. 38: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Vase*, o.D., RMA, RP-T-1952-22.

⁹³⁸ Abb. 39: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter I*, Sept. 1911, RMA, RP-T-1980-210.

⁹³⁹ Abb. 40: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter II*, Okt. 1911, KEOM, KEO-Archiv, V254b/32.

⁹⁴⁰ Abb. 41: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter III*, Feb. 1912, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 127, [Dhf].

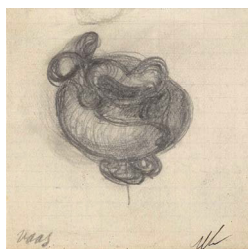


Abb. 38

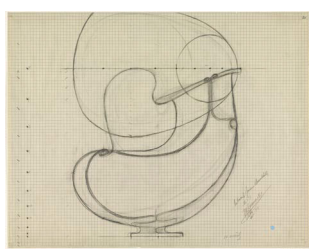


Abb. 39

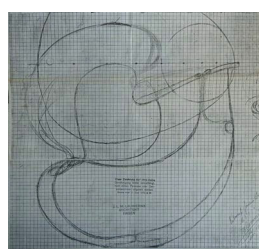


Abb. 40

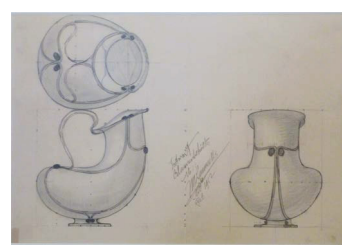


Abb. 41

Lauweriks war ein effektiv arbeitender Architekt und Designer. Er verwendete einmal entwickelte Grundformen mehrfach, durchaus auch nach heutigem Verständnis kunstgattungsübergreifend. Letzteres ist sowohl aus der Vorstellung der seinerzeit üblichen Auffassung des Künstlers als in unterschiedlichen Bereichen der Kunst und Architektur Tätigen, als auch aus der Vorstellung des in allen Bereichen wirkenden Gesamtkunstwerkes, verständlich. *Entwurf Blumenbehälter VI* ([Feb.] 1912, Abb. 42)⁹⁴¹ und dessen fortgesetzte *Kopie Entwurf Blumenbehälter IV* ([Feb.] 1912, Abb. 43)⁹⁴² enthalten die Ansicht von oben und von hinten, die Arbeiten *Entwurf Blumenbehälter V* [Sept. 1911, Abb. 44]⁹⁴³ und *Entwurf Blumenbehälter VI* [Sept. 1911, Abb. 45]⁹⁴⁴ enthalten auf Basis einer hier nicht gezeigten Arbeit von Sept. 1911 kolorierte unterschiedliche Variationen der Verzierung in der Seitenansicht.

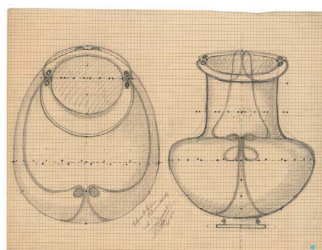


Abb. 42

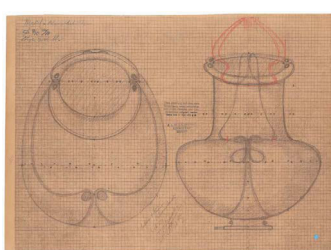


Abb. 43

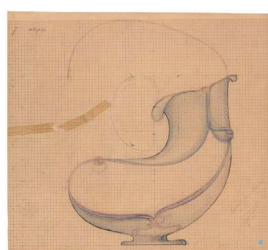


Abb. 44

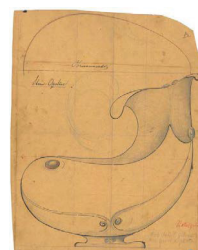


Abb. 45

Der Entwurf für einen Blumenbehälter kam mehrfach zur Ausführung. Der *Blumenbehälter* ([August] 1912, Abb. 46)⁹⁴⁵ belegt die Ausführung der im 19. Jahrhundert nicht unüblichen Form eines "Pompejanischen Askas" mit gebogenem doppelter Silberdraht als Henkel.

Das *Messkännchen* (1912, Abb. 47)⁹⁴⁶ mit zehn Boulder-Opalen als Dekoration taucht in der Literatur durch ein weiteres Foto mit etwas abweichenden Daten als *Kanne* (1912, Abb. 48) auf.⁹⁴⁷ Beide Fotos zeigen die Gefäße mit einem Deckel. Einige Entwürfe sind mehrfach zu konkreten Objekten umgesetzt worden. Die Maße der beiden Objekte variieren in Höhe und Durchmesser um max. 1 cm. Möglicherweise sind, wenn man Messfehler ausschließt, in der dreidimensionalen Umsetzung Abweichungen dieser Größenordnung unbedeutend.

Es taucht im KEOM-Archiv ein bislang unveröffentlichtes weiteres Foto eines formverwandten Objektes auf, welches durch veränderte Proportionen insgesamt wesentlich niedriger gestaltet ist. Dieses Objekt besteht aus auf einem Fuß gelagerten Körper, einem sehr kleinen Griff und einer sehr breiten Tülle. Es weist ansatzweise die Form eines Gießgefäßes auf, kann aber aufgrund der niedrigen Randhöhe hinten nur wenig Flüssigkeit fassen und an einem derart kleinen, seitlich angebrachten Griff nicht gehalten werden. Die ausladende, in die Breite gehende und insgesamt recht flache, an ein Taufbecken erinnernde Form legt die Bezeichnung *[Taufbecken]* [1912, Abb. 49]⁹⁴⁸ nahe. Ein solches Objekt dient nicht dem Ausgießen des Inhaltes, wird nicht getragen und genügt einem niedrigen Flüssigkeitsstand. Für eine derartige sakrale Verwendung könnten die formverwandten zuvor



Abb. 50
mit Detail

⁹⁴¹ Abb. 42: J.L.M. Lauweriks. *Entwurf Blumenbehälter VI*, [Feb.] 1912, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW35.1.

⁹⁴² Abb. 43: J.L.M. Lauweriks. *Kopie Entwurf Blumenbehälter IV*, [Feb.] 1912, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW35.2.

⁹⁴³ Abb. 44: J.L.M. Lauweriks. *Entwurf Blumenbehälter V*, [Sept. 1911], HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW35.3.

⁹⁴⁴ Abb. 45: J.L.M. Lauweriks. *Entwurf Blumenbehälter VI*, [Sept. 1911], HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW35.4.

⁹⁴⁵ Abb. 46: *Blumenbehälter*, [August] 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, Inv.-Nr. K 3273, [DHF]. Laut Korrespondenz in KEO-Archiv A 979 wurde das Objekt am 22. August 1912 fertiggestellt und hatte einen Preis von M 1700,-. Form eines "Pompejanischen Askas" und aus Silberdraht gebogener Henkel als Motiv der Verzierung im Linienornament. Von der Askas-Form inspirierte Silberarbeiten waren im 19. Jh. nicht unüblich: vgl. Molen 1982, S. 106.

⁹⁴⁶ Abb. 47: *Messkännchen*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 2, KWM, Inv.-Nr.: DM V 3.

⁹⁴⁷ Abb. 48: *Kanne*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 13, KWM, Inv.-Nr.: DM V 3.

⁹⁴⁸ Abb. 49: *[Taufbecken]*, [1912], [Silber], nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv, V254b/1. Abweichende Daten: silberne Fruchtschale, um 1913: vgl. ebd..

genannten Gefäße und das sowohl theosophisch als auch durch die Idee des Gesamtkunstwerks begründete Streben des Künstlers nach Einheit in der Vielheit sprechen. In gewissem Maße stellt diese Zeichnung eine Umfassung einer Ei-Form, oder einer ovalen Form, dar. Auf der Rückseite von *Zeichnung Sanatorium* (1911, Abb. 50)⁹⁴⁹ befindet sich eine Zeichnung, die dieses Gefäß aus Vogelperspektive darstellt. Diese *Zeichnung [Taufbecken]* [1911, Abb. 51]⁹⁵⁰ lässt an einen schlafenden Vogel denken, dessen Kopf zurück gewendet ins Gefieder gesteckt ist. Zuvor genannte Merkmale der Gesamtform sowie die am Gefäßrand umlaufende spezielle Verzierung im Linienornament mit Punktmarkierungen, vmtl. für anzubringende Edelsteine, werden hier aufgegriffen. Die Skizze auf der Vorderseite, unterhalb der *Zeichnung Sanatorium*, bezieht sich sehr wahrscheinlich als Darstellung von vorn auf dieses Motiv.

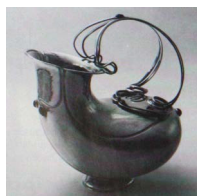


Abb. 46



Abb. 47



Abb. 48

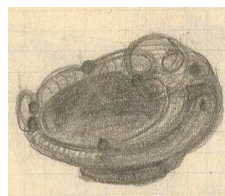


Abb. 51



Abb. 49

Die im Grundriss von *Entwurf Blumenbehälter III* erkennbare Ei-Form wirkt auch im *Entwurf für eine Tischleuchte [Schwan]* (o.D., Abb. 52)⁹⁵¹ für den Grundriss formgebend. Weitere Gemeinsamkeiten finden sich in den Zahlen, Abstandmarkierungen und Hilfslinien als Hinweis auf die Berücksichtigung ganz bestimmter Maße. Beide Entwürfe weisen sogar die Maß-Orientierung an fortlaufenden Natürlichen Zahlen, beginnend mit 1, auf.⁹⁵² Der Entwurf ist auf kariertem, und somit gerastertem Papier in der Ansicht von der Seite und von oben ausgeführt. Die an einen Schwan erinnernde Seitenansicht enthält bereits die Darstellung von Details wie die Oberflächenstruktur, Verzierungen am Lampenschirm und Befestigungsmöglichkeiten für die Flügel. Auch wenn der Grundriss mit der Andeutung einer alternativen gradlinigen Lösung für die beiden Lampenhälse eine Formsuche im Detail belegt, ist die Ausführung des Entwurfes schon sehr konkret.

Zeichnung [Kettenanhänger Schwan] (o.D., Abb. 53)⁹⁵³ enthält das Motiv der Ei-Form gleich zweifach am oberen Rand. Ein Großteil der Fläche ist zusätzlich mit rechteckigen Entwürfen gestaltet. Während die linke Darstellung den Kettenanhänger nur verschwommen und vage in Bleistift zeigt, sind Federn, Kopf- und Schnabelform im Motiv mit gleichen Konturen rechts daneben in schwarzer Tinte ausgeführt. Der Vogel lässt aufgrund von Hals- und Kopfform an einen Schwan denken. Beide Darstellungen sparen eine ovale Öffnung für vmtl. einen Schmuckstein aus. Unter dieser Darstellung befindet sich das *Anch*, ein von den Theosophen aus dem alten Ägypten adaptiertes Symbol, bekannt u.a. als Henkelkreuz.⁹⁵⁴ Dieses Motiv setzt sich aus einem T mit darauf befindlicher Schlaufe zusammen. Die Schlaufe ist ebenfalls in Ei-Form dargestellt. Die Ei-Form findet mit *Konstruktion Eiform* (1909-1916, Abb. 54)⁹⁵⁵ eine geometrische Umsetzung.

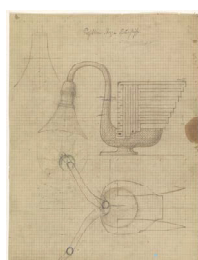


Abb. 52

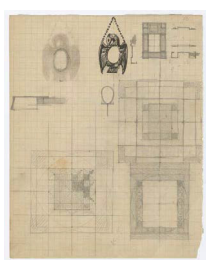


Abb. 53

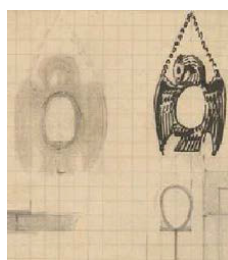


Abb. 53, Detail

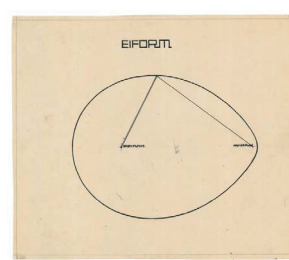


Abb. 54

⁹⁴⁹ Abb. 50: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Sanatorium*, 1911, HNI, (LAUW.I 10359252), Inv.-Nr. LAUW21.1-recto.

⁹⁵⁰ Abb. 51: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Taufbecken]*, [1911], HNI, (LAUW.I 10359252), Inv.-Nr. LAUW21.1-verso.

⁹⁵¹ Abb. 52: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf für eine Tischleuchte [Schwan]*, o.D., RMA, RP-T-1980-195.

⁹⁵² Mehr hierzu in Kapitel 5.3.2.

⁹⁵³ Abb. 53: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Kettenanhänger Schwan]*, o.D., HNI, (LAUW.I 10359341), Inv.-Nr. LAUW102.3.-recto.

⁹⁵⁴ Dieses Symbol ist Bestandteil des Symbols der Theosophischen Gesellschaft.

⁹⁵⁵ Abb. 54: J.L.M. Lauweriks, *Konstruktion Eiform*, 1909-1916, HNI, (LAUW.I 10359341), Inv.-Nr. LAUW100.7.

Gleich zweifach dokumentiert ist die Ausführung von *Entwurf Kelch* (April 1912, Abb. 55)⁹⁵⁶ mit *Kelch I-I* (1912, Abb. 56)⁹⁵⁷ und *Kelch I-II* (1912, Abb. 57)⁹⁵⁸. Der als Abendmahlsbecher verwendbare Kelch besteht aus einer innen vergoldeten Kupa auf einem hohen runden Schaft und einem sich trompetenförmig verbreiterndem Fuß. Ein einfaches Linienornament schmückt das Objekt. Auf Kupa und Fuß sind jeweils vier Boulder-Opale angebracht. Die Form des Kelches mag in der Seitenansicht von einem halben Oval oder Ei bestimmt sein.

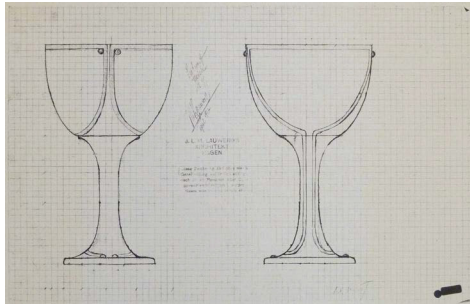


Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57

Vielleicht als Schlüsselwerke zu bezeichnen sind die folgenden zwei Arbeiten, denn beide beinhalten Merkmale, die sich mehreren Formfamilien zuordnen lassen, u.a. Ei, Spirale und Pascalsche Schnecke. Der *Entwurf Schmuckstück I [Ring oder Haarschmuck]* (o.D., Abb. 58)⁹⁵⁹ enthält vier formal charakteristische Darstellungen, welche sich in anderen Entwürfen in irgendeiner Weise wiederfinden. Ausgehend von einer Objektbestimmung als Ring, zeigt die Ansicht von vorn diesen mit aufgesetztem eiförmigen Stein. Die zweite Darstellung zeigt eine Pascalsche Schnecke mit derselben Ei-Form. Die dritte Darstellung zeigt eine Spirale, die als für einen möglichen Zierstein konturgebend vorstellbar ist. Die unterste Darstellung der Ansicht von der Seite erinnert in dem langgestreckten Stab mit einer Ei-Form an die als Anstecknadeln vorgestellten Arbeiten. Es scheint, als würde dieses Objekt mehrere Prinzipien vereinen bzw. alle diese Darstellungen auf ein gemeinsames Prinzip referieren.

Der *Entwurf Schmuckstück II [Anstecknadel]* (o.D., Abb. 59)⁹⁶⁰ vereint das Motiv einer stabförmigen Grundform mit eiförmigem Objekt am oberen Ende, welches von einer herzkurvenförmigen „Aura“ mit flammenartig aufsteigenden strahlenförmigen Linien umfasst wird. Darunter befindet sich eine symmetrische Doppelspirale.

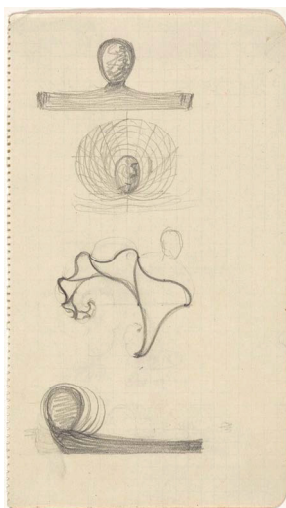


Abb. 58

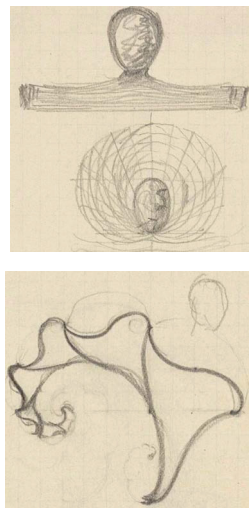


Abb. 58, Details



Abb. 59



Abb. 59, Detail

⁹⁵⁶ Abb. 55: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kelch*, [April] 1912, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 134.

⁹⁵⁷ Abb. 56 (Steine mehr links): *Kelch I-I*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 4, KWM, Inv.-Nr.: DM V 4.

⁹⁵⁸ Abb. 57: *Kelch I-II*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Abb.: Storck 1987a, S. 126, Abb. 182.

⁹⁵⁹ Abb. 58: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckstück I [Ring oder Haarschmuck]*, o.D., RMA, RP-T-1950-383.

⁹⁶⁰ Abb. 59: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckstück II [Anstecknadel]*, o.D., RMA, RP-T-1950-302.

5.3.1.2 Punktsymmetrische Doppelspirale

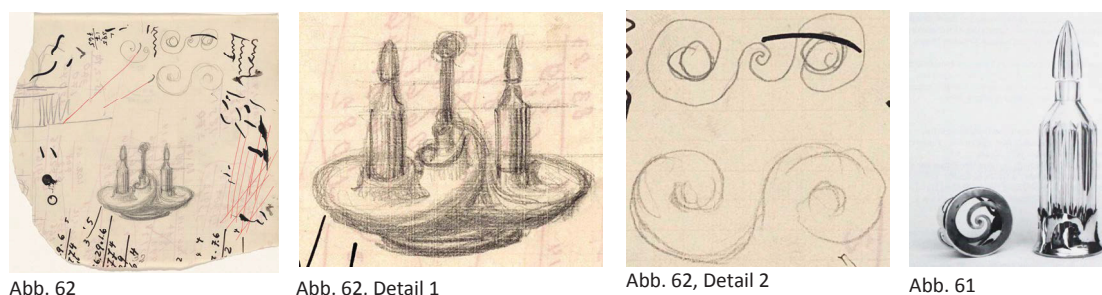
(1910 - 1915)

Der Entwurf Brosche, Ring [, Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle ([Dez.] 1910, Abb. 60)⁹⁶¹ enthält mehrere Umsetzungen des bekannten Yin-Yang-Motives für unterschiedliche Objekte. Zusätzlich befinden sich zwei winzige Variationen dieses Motives auf derselben Zeichnung. Während das Yin-Yang-Motiv in Schwarz-Weiß exakt an die durch Halbkreise vorgegebene Form gebunden ist, scheint sich in einer weiteren Darstellung die S-Kurve im Innern zu verdrehen. Die dritte Variante könnte als Fortsetzung in Form weiterer *Verwirbelung* zu verstehen sein. Interessant ist, dass diese Form große Ähnlichkeit mit der Spirale im folgenden Abschnitt hat. Es ist gut möglich, dass die Idee für diese Spiralform aus der Yin-Yang-Form durch Bewegung in Form von Drehung hervorgegangen ist. Spätere Entwürfe könnten die beabsichtigte Spiralform in weiteren Arbeitsschritten geometrisch annähern.



Eine Ausführung des Spiralmotives der dritten Variante ist durch die *Halterung für Essig- und Ölfläschchen* (o.D., Abb. 61)⁹⁶² belegt. Die Bodengestaltung der Fläschchen-Halterung greift dieses Motiv der Doppelspirale auf.

Den Übergang von der Zweidimensionalität der Fläche in die Dreidimensionalität des Raumes scheint das Motiv der Doppelspirale u.a. durch die *Zeichnung Menage für Pfeffer und Salz* (o.D., Abb. 62)⁹⁶³ gefunden zu haben. Diese Zeichnung erscheint auf einem Papier-Fragment in Bleistift, umgeben von weiteren in Bleistift ausgeführten Skizzen, Berechnungen und sonstigen Markierungen, teilweise in einer um 90° gedrehten Ausrichtung. Die unterschiedliche und vielseitige inhaltliche Nutzung dieses Papiers lässt annehmen, dass dieses der Aufnahme flüchtiger Gedanken diene, wie dies der Fall in der Nutzung von Schmierpapier für Zwischenrechnungen ist. Skizzenhafte Doppelspiralen zeigen Varianten bez. des Grundrisses.



Der zu *Entwurf Pfeffer- und Salz-Behälter* (o.D., Abb. 63)⁹⁶⁴ formverwandte *Entwurf Essig- und Öl-Behälter I* (o.D., Abb. 64)⁹⁶⁵ ist um zwei Deckel-Halterungen am mittleren Haltegriff nachträglich ergänzt. Der Weißdruck dieser Arbeit ohne diese Deckel-Halterungen findet seine Fortsetzung in

⁹⁶¹ Abb. 60: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche, Ring [, Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle*, [Dez.] 1910, RMA, RP-T-1950-291.

⁹⁶² Abb. 61: *Essig- und Ölfläschchen*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Funk-Jones 1987, S. 123, Abb. 173.

⁹⁶³ Abb. 62: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Menage für Pfeffer und Salz*, o.D., RMA, RP-T-1950-385.

Auf der durchscheinenden Rückseite sind auf Berechnungen verweisende Zahlen erkennbar.

⁹⁶⁴ Abb. 63: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Pfeffer- und Salz-Behälter*, o.D., HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW47.1.

⁹⁶⁵ Abb. 64: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Essig- und Öl-Behälter I*, o.D., HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW46.1.

Entwurf Essig- und Öl-Behälter II (o.D., Abb. 65)⁹⁶⁶. Dieser enthält die Darstellung formgleicher schmäler vertikal kannelierter und sich nach oben verjüngender runden Fläschchen aus Glas, einschließlich der zuvor gezeigten Halterung aus Metall. Die für Fläschchen zunächst aufwendig verzierten Halterungen aus Silber waren demzufolge dafür vorgesehen, in eine silberne Menage integriert zu werden.

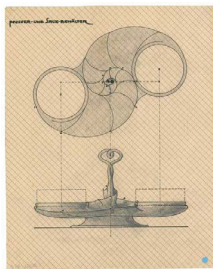


Abb. 63

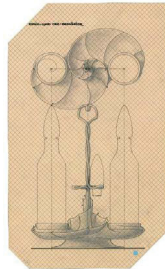


Abb. 64

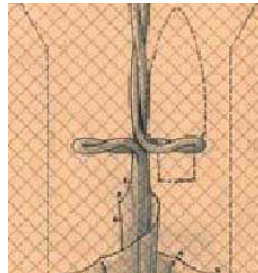


Abb. 64, Detail



Abb. 65, Detail

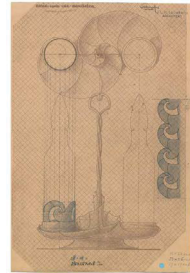


Abb. 65

Pralinenschale I-I-I (1913, Abb. 66a)⁹⁶⁷ sowie *Pralinenschale I-I-II* [1913, Abb. 66b]⁹⁶⁸ belegen die Ausführung dieser Formengruppe als vmtl. dieselbe Schale mit abgerundetem äußeren Spiralenabschluss.



Abb. 66a



Abb. 66b

Die Formverwandtschaft der Gefäße ist auf die sowohl effektive, als vermutlich auch übliche Mehrfachverwendung einer Form für unterschiedliche Zwecke zurückzuführen. Das Motiv einer in Richtung Zentrum bzw. Pol hin symmetrisch aufsteigenden Doppelspirale findet häufig Verwendung, u.a. ohne mittleren Haltegriff in *Entwurf Schale I* [-Okt.] 1913, Abb. 67)⁹⁶⁹, in dessen *Kopie Entwurf Schale I* [-Okt.] 1913, Abb. 68)⁹⁷⁰ und in um eine Fußvariation ergänzter *Kopie Entwurf Schale I-I* [-Okt.] 1913, Abb. 69)⁹⁷¹. Der ursprünglich auf Karopapier gefertigte Entwurf verweist mit der in der linken oberen Ecke vorhandenen Beschriftung „Brosche 5 cm lang“, „Pfeffer & Salz 15 cm“ und „Tafelaufs. 50 cm“ auf dessen beabsichtigte mehrfache Verwendung für unterschiedliche Entwürfe.⁹⁷² Für diese drei Objekte Brosche, Pfeffer & Salz und Tafelaufsatz sind aus weiteren Arbeitsschritten hervorgegangene Entwürfe erhalten. Diese Entwurfsgruppe war nicht für eine zwei Gefäße aufnehmende Menage, sondern als Doppelschale konzipiert. Der *Entwurf Schale I* wurde durch die Umsetzungen von *Entwurf Tafelaufsatz I-I* (ca. 1913, Abb. 70)⁹⁷³ und *Entwurf Tafelaufsatz I-II* (1913, Abb. 71)⁹⁷⁴ laut *Tafelaufsatz I* (1913, Abb. 72)⁹⁷⁵ verwirklicht.

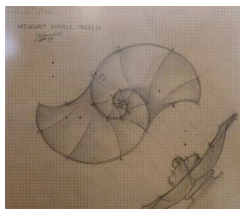


Abb. 67

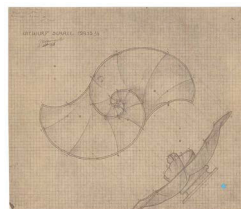


Abb. 68

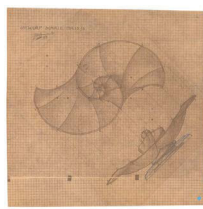


Abb. 69

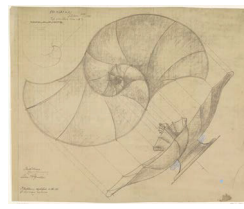


Abb. 70



Abb. 71



Abb. 72

⁹⁶⁶ Abb. 65: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Essig- und Öl-Behälter II*, o.D., HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW46.2.

⁹⁶⁷ Abb. 66a: *Pralinenschale I-I*, 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung.

⁹⁶⁸ Abb. 66b: *Pralinenschale I-II*, [1913], nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Museum Boymans van Beuningen Rotterdam, Fotokopie: KEOM, KEO-Archiv, V254b/36.

⁹⁶⁹ Abb. 67: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale I*, [-Okt.] 1913, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 130, [DHF].

⁹⁷⁰ Abb. 68: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Schale I*, [-Okt.] 1913, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW40.2.

⁹⁷¹ Abb. 69: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale I-I*, [-Okt.] 1913, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW40.3.

⁹⁷² Dieser Vermerk wird ergänzt von einem „36° 5[mal?]“ enthaltenden Vermerk.

⁹⁷³ Abb. 70: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Tafelaufsatz I-I*, ca. 1913, RMA, RP-T-1980-198.

⁹⁷⁴ Abb. 71: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Tafelaufsatz I-II*, 1913, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW40.1.

⁹⁷⁵ Abb. 72: *Tafelaufsatz I*, 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung.

Der *Entwurf Pfeffer und Salz I* [-Okt. 1913, Abb. 73]⁹⁷⁶ in Bleistift und Feder (Schwarze Tinte) auf Transparentpapier findet im mit Ergänzungen in schwarzer Tinte und Buntstift versehenen Weißdruck *Entwurf Pfeffer und Salz II* ([Okt.]1913, Abb. 74)⁹⁷⁷ seine Erweiterung um einen Fuß in Seitenansicht. Der Vermerk links oben: „2 Stück bestellt 10. Okt. 1913[...] Ausführung abgeliefert am 22. Nov. 1913[,] Leiter: F. Zwollo“ verweist auf die zweifache Ausführung dieses Entwurfes. Der Auftrag erfolgte wahrscheinlich zeitnah nach Erstellung des Entwurfes, s. d. für diesen Entwurf als Datierung Okt. 1913 angenommen werden kann. *Entwurf Brosche I-I* (ca. 1913, Abb. 75)⁹⁷⁸, *Kopie Entwurf Brosche I-I* [ca. 1913, Abb. 76]⁹⁷⁹ und *Entwurf Brosche I-II* (o.D., Abb. 77)⁹⁸⁰ finden u.a. Umsetzung in *Brosche I* (1997, Abb. 78)⁹⁸¹.

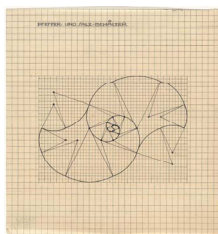


Abb. 73

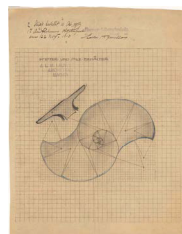


Abb. 74

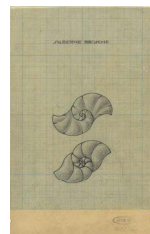


Abb. 75



Abb. 76



Abb. 77



Abb. 78

Die im *Entwurf Brosche I-I* (Abb. 75), vielleicht im Prozess alternativer Formsuche, vorgenommene Erweiterung der äußeren Enden der Spiralen beider Broschen-Entwürfe befindet sich ebenfalls in *Kopie Entwurf Brosche I-I* (Abb. 76). Daraus lässt sich folgern, dass es sich bei dieser nur sehr schwach erkennbaren Erweiterung sehr wahrscheinlich nicht um eine Ausradierung und damit Entfernung einer vorhergegangenen Idee handelt, sondern um eine schwach gezogene Linie für eine durchaus mitzudenkende Idee, wenn auch nicht an erster Stelle. In der Kopie ist diese Erweiterung nicht übernommen worden. Den Schmiedestempeln und dem auf die Ausführung verweisenden Schriftzug zufolge befanden sich sowohl *Kopie Entwurf Brosche I-I* als auch *Entwurf Brosche I-II* (Abb. 77) zur Ausführung in der Hagener Silberschmiede. *Entwurf Brosche I-II* ist möglicherweise aus einer Kopie von *Entwurf Tafelaufsatz I-II* (Abb. 71) hervorgegangen.

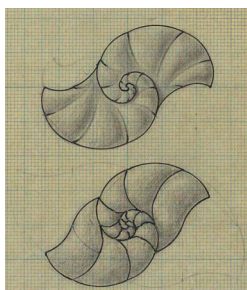


Abb. 75, Detail

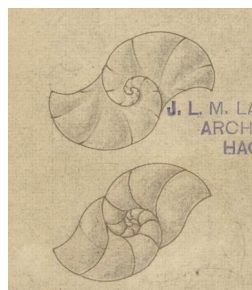


Abb. 76, Detail



Abb. 77, Detail

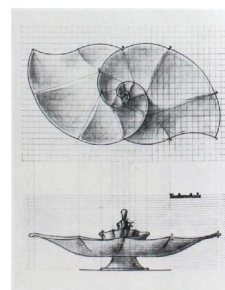


Abb. 79

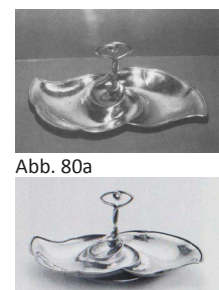


Abb. 80b

Entwurf Zuckerschale I (ca. 1913, Abb. 79)⁹⁸² setzt die in *Entwurf Brosche I-I* (Abb. 75) unten dargestellte Variante des äußeren Spiralenabschlusses um. *Pralinenschale I-II-I* (1913, Abb. 80a)⁹⁸³ zeigt ein entsprechendes Objekt mit einem vertikal ausgerichteten Griff im Zentrum. Den Maßen zufolge handelt es sich um dasselbe Objekt wie *Pralinenschale I-II-II* (1913, Abb. 80b)⁹⁸⁴.

⁹⁷⁶ Abb. 73: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Pfeffer und Salz I*, bis Okt. 1913, RMA, RP-T-1950-347.

⁹⁷⁷ Abb. 74: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Pfeffer und Salz II*, [Okt.]1913, RMA, RP-T-1950-349.

⁹⁷⁸ Abb. 75: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche I-I*, ca. 1913, RMA, RP-T-1950-334.

⁹⁷⁹ Abb. 76: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Brosche I-I*, ca. 1913, RMA, R P-T-1950-334A.

⁹⁸⁰ Abb. 77: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche I-II*, o.D., RMA, RP-T-1950-334B. Die Verwendung von Kopiernadeln war durchaus üblich. Dabei wurden Schnittpunkte von Linien vom Original auf eine darunter liegende Kopie durch Durchstechen übertragen und anschließend die Linien zwischen den Punkten gezogen. vgl. hierzu: <https://de.wikipedia.org/wiki/Rei%C3%9Fzeug>.

⁹⁸¹ Abb. 78: *Brosche I*, 1997, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, Inv.-Nr.: n.b., [DHF].

⁹⁸² Abb. 79: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Zuckerschale I*, ca. 1913, Storck 1987a, S. 130, Abb. 190.

⁹⁸³ Abb. 80a: *Pralinenschale I-I*, 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, Inv.-Nr.: K 4231, [DHF].

⁹⁸⁴ Abb. 80b: *Pralinenschale I-II*, 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, Inv.-Nr.: K 4231, [DHF].

Ein fast identisches Exemplar befindet sich in niederländischer Privatsammlung; vgl. Molen 1982, S. 109.

Die im Entwurfsprozess für den Blumenbehälter beobachtete effektive Vorgehensweise der Vervielfältigung einer zunächst entworfenen groben Grundform als Arbeitsgrundlage späterer Variationen zeigt sich auch für diese Formgruppe.

Es scheint, dass aus der Kette der jeweiligen Entstehungsprozesse nur Fragmente geblieben sind. Auch wenn die *Zeichnung Menage für Pfeffer und Salz* (Abb. 62) nicht als direkter Vorläufer für den im Grundriss ausgeführten *Entwurf Pfeffer- und Salz-Behälter* (Abb. 63) anzusehen ist und auch wenn für das zum *Entwurf Zuckerschale I* (Abb. 79) in hohem Maße formverwandte Objekt in *Pralinenschale I-II-I* (Abb. 80a) aus demselben Jahr weder Entwurf noch Zeichnung bekannt sind, ist ein enger Zusammenhang zwischen diesen Objekten und deren Entstehung ersichtlich. Kriegswirren, vorübergehende Verfolgung der Theosophen, Verzug und wechselnder Besitz könnten zum Verlust geführt haben. Zudem erscheinen Kunstwerke, besonders die aus den kostbaren Materialien Silber und Edelsteinen gefertigten, als erhaltenswert. Zu den auch als erhaltenswürdig geltenden Kunstwerken mögen gerade noch Entwürfe gezählt haben. Diese stellten zumindest einen wirtschaftlichen Wert in der Wiederverwendbarkeit dar. Eine im Festhalten einer ersten Idee entstandene Zeichnung hingegen, womöglich auf irgendeinem zufällig griffbereiten Papier, mag wenig Aussicht auf Aufbewahrung gehabt haben.

Das Motiv der den Grundriss bestimmenden Doppelspirale findet Anwendung auf blanko Papier in *Zeichnung Ring I* (1913, Abb. 81)⁹⁸⁵. Es handelt sich um die Rückseite einer Rechnung vom 5. Juni 1913. *Entwurf Ring I-I „V“* (1913, Abb. 82)⁹⁸⁶ und *Entwurf Ring I-II „VI“* (1913, Abb. 83)⁹⁸⁷ sind zu den in *Zeichnung Ring I* dargestellten Arbeiten ausgearbeitete Konkretisierungen auf Millimeterpapier. Die kolorierten Weißdrucke *Entwurf Ring I-I-I „V“* [1913, Abb. 84]⁹⁸⁸ und *Entwurf Ring I-II-I „VI“* [1913, Abb. 85]⁹⁸⁹ enthalten als Fortsetzung die farbliche Gestaltung von Ringentwurf Nr. V und VI.

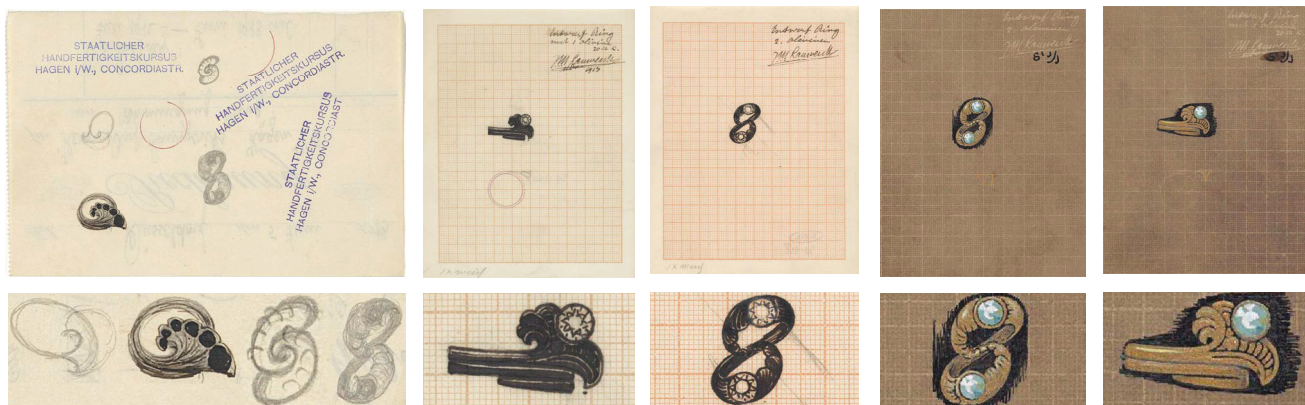


Abb. 81 und Details

Abb. 82 und Detail

Abb. 83 und Detail

Abb. 84 und Detail

Abb. 85 und Detail

Zwei Jahre später findet der *Entwurf Ring I-III „VIII“* (1913, Abb. 86)⁹⁹⁰ bzw. dessen kolorierter Weißdruck *Entwurf Ring I-III-I „VIII“* [1913, Abb. 87]⁹⁹¹, vermutlich eine Differenzierung von *Entwurf Ring I-II „VI“* (Abb. 83), seine Fortsetzung durch Ergänzung um größere Darstellungen und durch die Erweiterung der Ansichten um eine dritte in *Entwurf Ring I-III-II* (Dez. 1915, Abb. 88)⁹⁹² sowie in dessen vmtl. durch Weißdruck entstandener und anschließend kolorierter *Kopie Entwurf Ring I-III-II* (Dez. 1915, Abb. 89)⁹⁹³. Dasselbe Motiv vor schwarzem Hintergrund gesetzt, wird in *Entwurf Ring I-III-III* [Dez. 1915, Abb. 90]⁹⁹⁴ dargestellt. Der eingesetzte Brillant besitzt den gerade erst 1910 entwickelten höchste Brillanz erzeugenden *Brillantschliff*.⁹⁹⁵ Dieser löst den bisherigen *Altschliff* ab.

⁹⁸⁵ Abb. 81: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Ring I*, 1913, RMA, RP-T-1950-333.

⁹⁸⁶ Abb. 82: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring I-I „V“*, 1913, RMA, RP-T-1950-340A.

⁹⁸⁷ Abb. 83: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring I-II „VI“*, 1913, RMA, RP-T-1950-338.

⁹⁸⁸ Abb. 84: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring I-I-I „V“*, 1913, oben links, RMA, RP-T-1950-342.

⁹⁸⁹ Abb. 85: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring I-II-I „VI“*, [1913], oben rechts, RMA, RP-T-1950-342.

⁹⁹⁰ Abb. 86: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring I-III „VIII“*, 1913, RMA, RP-T-1950-337..

⁹⁹¹ Abb. 87: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring I-III-I „VIII“*, [1913], unten rechts, RMA, RP-T-1950-342.

⁹⁹² Abb. 88: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring I-III-II*, Dez. 1915, RMA, RP-T-1950-376.

⁹⁹³ Abb. 89: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Ring I-III-II*, Dez. 1915, RMA, RP-T-1952-25.

⁹⁹⁴ Abb. 90: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring I-III-III*, [Dez. 1915], RMA, RP-T-1950-341.

⁹⁹⁵ vgl. zu Brillantschliff: <https://de.wikipedia.org/wiki/Brillant>; zur Abgrenzung von Brillantschliff und Altschliff vgl. auch: <http://www.dorotheum-juwelier.com/service/diamantenguide.html>. Der Brillantschliff hat 57 bzw. 58 Facetten, eine größere Tafel, einen flacheren Oberkörper und eine spitze Kalette: vgl. ebd. Brillanz steht für das Reflexionsvermögen von u.a. Schmucksteinen, aber auch für das Maß für die Bündelung elektromagnetischer Strahlung. vgl. : [https://de.wikipedia.org/wiki/Brillant_\(Begriffskl%C3%A4rung\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Brillant_(Begriffskl%C3%A4rung)).

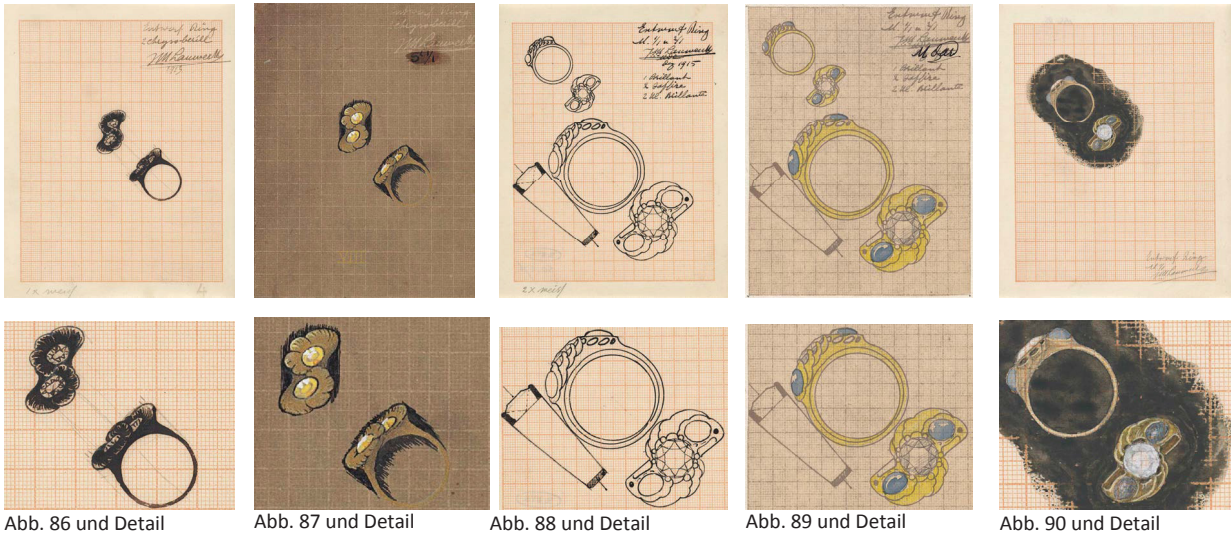


Abb. 86 und Detail

Abb. 87 und Detail

Abb. 88 und Detail

Abb. 89 und Detail

Abb. 90 und Detail

5.3.1.3 Punktsymmetrische vierarmige Spirale

(1913 - 1914)

Die Drehung einer zweiarmigen Doppelspirale um 90° führt zur mittigen Ergänzung zwischen zwei Spiralen. Der *Entwurf für Brosche, Manschettenknopf, Hutnadel und Westenknopf* (Juli 1913, Abb. 91)⁹⁹⁶ sowie in dessen durch Weißdruck erstellter und in Buntstift um Zierstein und Dreiteilung eines Spiralarms ergänzter *Kopie Entwurf für Brosche, Manschettenknopf, Hutnadel und Westenknopf* [Juli 1913, Abb. 92]⁹⁹⁷ taucht die Spirale in vierarmiger Ausführung aus dem Zentrum linksdrehend auf. Die Maße für genannte Objekte sind als Durchmesser angegeben. Da in dem Weißdruck das Millimeterpapier der angenommenen Vorlage nicht erkennbar ist, muss es noch einen anderen Entwurf gegeben haben. Formenvariationen aus der Spirale entstehen durch Drehung, i.d.R. um 90° und durch die eine Umkehrung der Drehrichtung bewirkende Spiegelung. [*Schmuck-*]Dose I (ca. 1913, Abb. 93)⁹⁹⁸ zeigt die Dose in Form eines „Vierpasses“ mit losem Deckel. Das Zentrum der vierarmigen Spirale ist auf dem Deckel mittig und mit Perlmutter verziert. Die vier Spiralarms finden in der Dosenwand ihre Fortsetzung als vertikale Kannelierungen. Auf einer der Seitenwände und dem darüber liegenden Deckelrand sind je ein kleiner Karneol angebracht. Die zum Entwurf umgekehrte Drehrichtung legt die Existenz eines weiteren Entwurfes mit geeignetem Drehsinn und Maßen nahe. Denkbar ist auch die Ausführung nach genanntem Entwurf in gespiegelter Form.

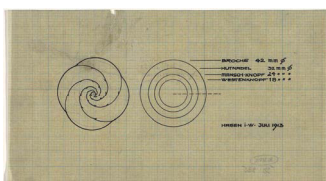


Abb. 91

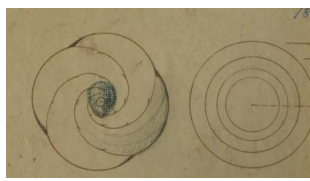


Abb. 92



Abb. 93



Abb. 94

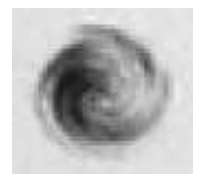


Abb. 94a, Detail Abb. 96

Unter *Zwei Gürtelschließen, Kette mit Anhänger, zwei Broschen und Knopf* (1910-1914, Abb. 94)⁹⁹⁹ befinden sich Arbeiten, die nach Entwürfen von sowohl R.A. Schröder als auch von Lauweriks gefertigt wurden.¹⁰⁰⁰ Der oben mittig erkennbare *Manschettenknopf* (1910-1914, Abb. 94a)¹⁰⁰¹ ist vmtl. dem im Entwurf von Lauweriks vermerkten Manschettenknopf zuzuordnen. Mündlicher Überlieferung zufolge waren diese Kugelknöpfe für ein Frackhemd bestimmt.

⁹⁹⁶ Abb. 91: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf für Brosche, Manschettenknopf, Hutnadel und Westenknopf*, Juli 1913, RMA, RP-T-1950-335.

⁹⁹⁷ Abb. 92: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf für Brosche, Manschettenknopf, Hutnadel und Westenknopf*, [Juli 1913], KEOM, KEO-Archiv, V254b/49.

⁹⁹⁸ Abb. 93: [*Schmuck-*]Dose I, ca. 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung Bertha Funcke-Osthaus.

⁹⁹⁹ Abb. 94: *Zwei Gürtelschließen, Kette mit Anhänger, zwei Broschen und Knopf*, 1910-1914, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Molen 1982, S. 111, Kat. 61, 76, 77, 78, 84, 85. Sechs Kugelknöpfe: Privatsammlung Bertha Funcke-Osthaus. Nach Entwurf von R.A. Schröder: runde durchbrochene Gürtelschließe und runde Brosche, nach Entwurf von Lauweriks: Kette mit Anhänger, rechteckige Gürtelschließe, Brosche und Knopf.

¹⁰⁰⁰ mehr später

¹⁰⁰¹ Abb. 94a: *Manschettenknopf* (1910-1914), Detail von Abb. 96.

Im Grundriss des *Entwurfes [Schmuck-]Dose I* ([1.] Juli 1913, Abb. 95)¹⁰⁰² und des aus dem koloriertem Weißdruck gewonnenen *Entwurfes Schmuckdose I-I* (2. Okt. 1913, Abb. 96)¹⁰⁰³ verlaufen die Spiralen, entgegen den vorherigen Dosenentwürfen, innerhalb eines Ovals rechtsdrehend. Sie sind als erhabene Grate zu erkennen. Es handelt sich wohl um eine *Negativ*-Arbeit, indem das für die Flächendekoration nach Entwurf bearbeitete Blech mit der Unterseite nach oben bzw. außen gedreht verwendet wird, um anschließend in die beabsichtigte Form gebracht zu werden. Diese praktische Form der Variation ist sicherlich ein Tribut an die Effektivität Lauweriks' als produktiver Designer. Der um ein Scharnier ergänzte fortgesetzte Entwurf greift mit der ovalen Steinform die Gesamtform formal wieder auf. Beide Entwürfe stellen die Dosenwand mit einer spiralgig orientierten Fortsetzung der im Deckel entsprungnen Form schlüssig dar.

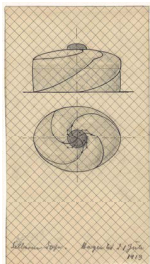


Abb. 95

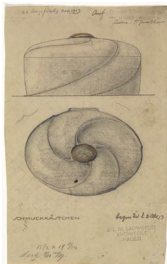


Abb. 96

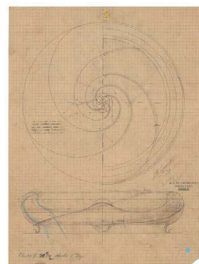


Abb. 97

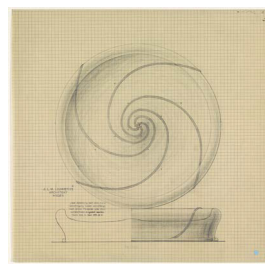


Abb. 217

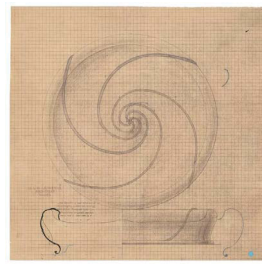


Abb. 98

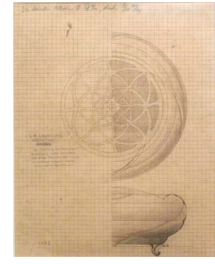


Abb. 99

Auf den in blau um eine Randvariation ergänzten Weißdruck *Entwurf Schale II-I* (1912, Abb. 97)¹⁰⁰⁴ folgte vmtl. der diese Randvariante umsetzende *Entwurf Obstschale II-III-I* [1911, Abb. 217]¹⁰⁰⁵. Dessen Weißdruck *Entwurf Schale II-II* (1912, Abb. 98)¹⁰⁰⁶ ist um eine weitere Randvariation in schwarz ergänzt. Diese bestimmt den Randverlauf von *Entwurf Schale mit Deckel II-III* (1910, Abb. 99)¹⁰⁰⁷. Während in den ersten Arbeiten vier Spiralen zunächst nur rechtsdrehend verlaufen, tauchen in letztgenanntem Entwurf vier zusätzliche linksdrehende Spiralen auf.

Die *Zeichnung Messkelch I* (o.D., Abb. 100)¹⁰⁰⁸ erscheint gemeinsam mit einer weiteren rechteckigen Skizze mit Maßen und einer Notiz auf kariertem Papier. Für die sehr freie Zeichnung mit an Kelch und Fuß jeweils asymmetrisch ansetzendem Schaft wäre kein gerastertes Papier notwendig gewesen. Möglicherweise war es im Moment der Ideenbildung gerade, zwar schon beschrieben, „zur Hand“ und genügte einer groben Idee-Fixierung. Der in S-Form gekrümmte, vielleicht auch spiralgig zu denkende, Schaft nimmt mit zunehmender Höhe im Durchmesser zu und geht in den nach oben hin naturgemäß offenen Kelch über. Die wellige Gestaltung lässt eine vertikal orientierte Bewegung assoziieren. Möglicherweise steht diese Zeichnung als Vorläufer mit der folgenden in Beziehung. Auf der Rückseite von einem *Entwurf Becher* (o.D., Abb. 101, vgl. S. 165)¹⁰⁰⁹ für ein Teeservice befindet sich die *Zeichnung [Trink?]schale* (o.D., Abb. 101a)¹⁰¹⁰. Das auf dem Außenrand des Gefäßes erkennbare Spiralmotiv geht aus einer vierarmigen Spirale hervor. Horizontale Verschiebung der Spiralen bildet ein dekoratives Schmuckband. Je zwei Spiralarms verbinden sich seitlich mit den benachbarten Spiralen. Der obere Spiralarms fehlt jeweils, der untere Spiralarms geht in Schaft und Fuß andeutungsweise über. Dieser besteht ebenfalls aus Spiralen, in aufsteigender Orientierung. Ausgehend vom Spiralenpol auf der Außenseite verläuft die erste S-Form nach unten bis zum Beginn des Nodus', die zweite umfasst den Nodus und geht in den Schaft über, die dritte fließt förmlich aus dem Schaft in den Fuß. Der von den S-Formen gebildete geschwungene Schaft hat wie in der zuvor besprochenen Zeichnung mit zunehmender Höhe einen zunehmenden Durchmesser.

¹⁰⁰² Abb. 95: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf [Schmuck-]Dose I*, [1.] Juli 1913, RMA, RP-T-1950-354.

Foto einer nach diesem Entwurf ausgeführten Dose: RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 19: vgl. Molen 1982, S. 130, Kat. 221.

¹⁰⁰³ Abb. 96: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose I-I*, 2. Okt. 1913, RMA, RP-T-1950-358A.

¹⁰⁰⁴ Abb. 97: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale II-I*, 1912, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW39.2.

¹⁰⁰⁵ Abb. 217: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale II-III-I*, [1911], RMA, RP-T-1980-196.

¹⁰⁰⁶ Abb. 98: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale II-II*, 1912, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW39.4.

¹⁰⁰⁷ Abb. 99: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale mit Deckel II-III*, 1910, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 136, [DHF].

¹⁰⁰⁸ Abb. 100: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Messkelch I*, o.D., RMA, RP-T-1950-384.

¹⁰⁰⁹ Abb. 101: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Becher*, o.D., RMA, RP-T-1950-352.

¹⁰¹⁰ Abb. 101a: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Trink?]schale*, o.D., RMA, RP-T-1950-352.

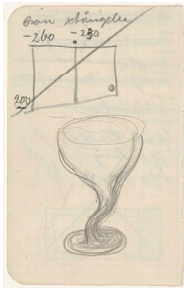


Abb. 100

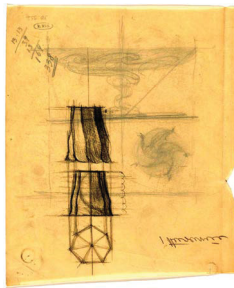


Abb. 101a: Abb. 101
um 180° gedreht



Abb. 101a, Detail



Abb. 101a, Detail

Der Entwurf *Trinkbecher* ([17. Nov.] 1913, Abb. 102)¹⁰¹¹ reiht sich mit der Ansicht von oben, von der Seite und dem aufgerollten Mantel (Becherwand) als aus weiterem Entwurfsprozess hervorgegangen gut ein. Die Wand ist auf zwei Ebenen mit Spiralornamenten und Edelsteinen verziert. Das vierarmige Spiralmotiv wird jeweils um einen festen Abstand horizontal bzw. vertikal verschoben verwendet, woraus sich die ornamentale Gestaltung des Bechermantels ergibt. Die nach oben und nach rechts verlaufenden benachbarte Spiralarms der oberen Wirbel-Zeile und die nach unten und nach links verlaufenden benachbarten Spiralarms der unteren Wirbel-Zeile werden durch rhythmische Querunterteilung optisch „verdunkelt“. Unterstützt durch die abweichende, übereinander befindliche Wirbel verbindende, Linienführung in S-Form, entsteht ein durch wellenartiges Ornament ober- und unterhalb eingefasstes Band.

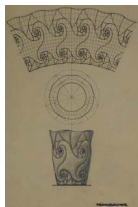


Abb. 102

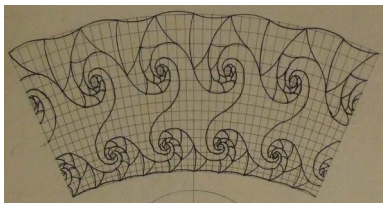


Abb. 102, Detail

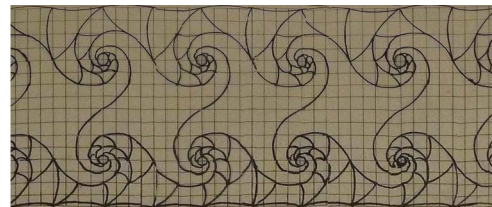


Abb. 102, „entzerrt“

Die Ausführung des Entwurfes ist durch *Trinkbecher I* (ca. 1913, Abb. 103)¹⁰¹² mit fünf Türkisen in der oberen der zwei Spiralornament-Reihen sowie in ähnlicher Weise mit durch fünf vierarmige Wirbel dekorierte Becherwand durch *Trinkbecher II* (ca. 1913, Abb. 104)¹⁰¹³ belegt. Beide Becher haben einen gewellten Rand, jeweils bestehend aus fünf Erhöhungen bzw. Vertiefungen. Die Manteldekoration der *Halterung für Essig- und Öl-Fläschchen* (o.D., Abb. 61)¹⁰¹⁴ verwendet dieses Spiralmotiv, jedoch statt aus dem Spiralenzenrum rechtsdrehend, sich nun linksdrehend nach außen mit durch stärker gewölbten Kreisbögen gebildeten Spiralen fortsetzend. Die Spiralarms erscheinen abwechselnd durch vorhandenes und nicht vorhandenes Material.



Abb. 103



Abb. 104

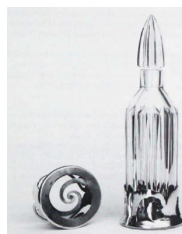


Abb. 61



Abb. 61, Detail

Unter einer durchgestrichenen Liste von Gattungen bzw. Unterrichtsfächern der freien Kunst auf liniertem Papier zeigt die *Zeichnung Schmuckstück* [1897-1902, Abb. 105]¹⁰¹⁵ eine ovale bzw. Eiförmige Form, welche von parallelen welligen Linien umgeben ist. Die Zeichnung erscheint zwischen inhaltsfremden Notizen auf einem herausgerissenen Blatt, sehr wahrscheinlich aus einem Notizblock.

¹⁰¹¹ Abb. 102: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Trinkbecher*, [17. Nov.] 1913, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 135.

¹⁰¹² Abb. 103: *Trinkbecher I*, ca. 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 21, Privatsammlung.

¹⁰¹³ Abb. 104: *Trinkbecher II*, ca. 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 22, Privatsammlung Wrucc-Colsman, Besitz: Familie Funcke.

¹⁰¹⁴ Abb. 61: *Halterung für Essig- und Öl-Fläschchen*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Funk-Jones 1987, S. 123, Abb. 173.

¹⁰¹⁵ Abb. 105: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Schmuckstück*, [1897-1902], RMA, RP-T-1950-381.

Den mit Unterricht in Beziehung stehenden Notizen in Niederländisch zufolge könnte die Zeichnung während der Lehrtätigkeit in Amsterdam im Vahânakurs zwischen 1897 und 1902 entstanden sein. Es ist denkbar, dass diese Zeichnung für weitere Entwürfe bez. des ovalen oder Ei-förmigen Steins, eingefasst von rhythmisch angeordnetem spiraligem Ornament, formgebend wirkte. *Zeichnung Ring II* [1897-1902, Abb. 106]¹⁰¹⁶ nimmt dieses Motiv für einen Fingerring auf.

In folgenden Beispielen sind Formvariationen durch stärkere Krümmung der die Spiralen bildenden Kreisbögen, Verschiebung der vierarmigen Spiralen und Wegnahme eines Spiralarms zu erkennen: *Entwurf Brosche II-I* (9.3.1914, Abb. 107)¹⁰¹⁷, *Entwurf für eine Brosche II-II* (19.3.1914, Abb. 108)¹⁰¹⁸ und der kolorierte *Entwurf Brosche II-III* [März 1914, Abb. 109]¹⁰¹⁹. Ähnlich dem zuvor gezeigten, zum Becherrand parallel verlaufenden, Spiralband finden rechtsdrehende vierarmige Spiralen am Rand des eingefassten Steines deren Polpositionierung. Für den Broschen-Entwurf sind das die vier Stellen (violett) oben, unten, links und rechts sowie obige Spirale leicht nach rechts verschoben (rot, mit kleinerem Pol-Kreis).

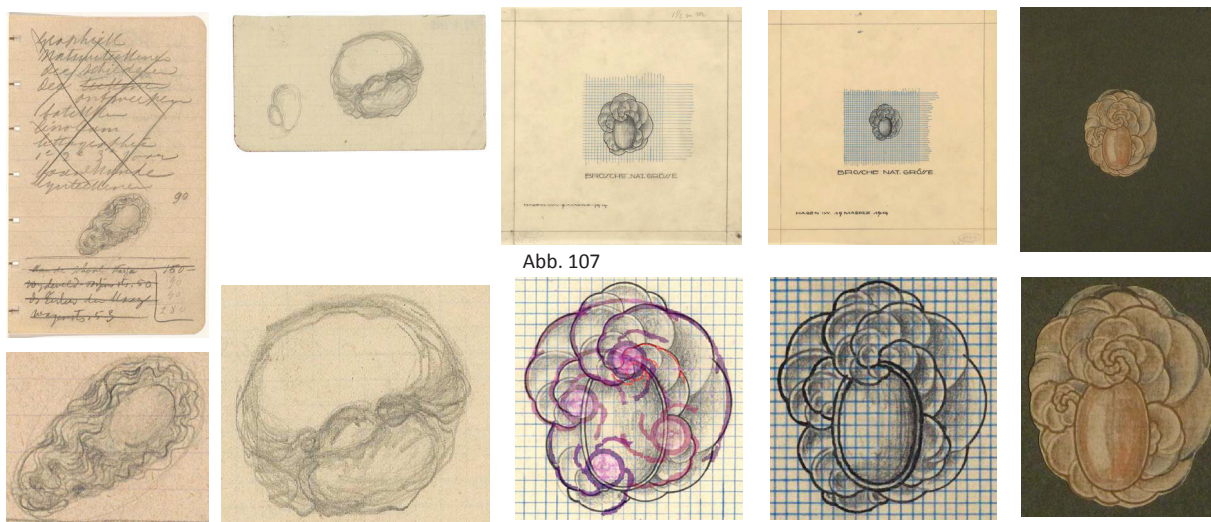


Abb. 105, Detail

Abb. 106, Detail

Abb. 107

Abb. 107, Detail, ergänzt um Kreise und Kreisbögen (violett)

Abb. 108, Detail

Abb. 109, Detail

Möglicherweise ist die als für ein Schmuckstück auf kariertem Papier ausgeführte *Zeichnung [Anstecknadeln]* (o.D., Abb. 110)¹⁰²⁰ in einem auf *Zeichnung Schmuckstück* (Abb. 105) folgenden Arbeitsschritt entstanden. Die Risskante oben und das erkennbare kleine Maß zeugen ebenfalls von der Herkunft aus einem Notizblock. Die Zeichnung enthält drei Darstellungen von jeweils einem vertikalen Stab mit oben rechts angesetzter Verzierung. Die Verzierung hat große formale Ähnlichkeit mit der zuvor beschriebenen Zeichnung. Während die linke der drei Darstellungen ein eiförmiges Objekt mit nicht parallelen welligen Linien umfasst, winden sich die Linien in der mittleren Darstellung spiralig und parallel um das Objekt und in der dritten Darstellung dreifach parallel zum Objektrand. Die Gestaltung der drei Stäbe ist der der Ei-Umrandung angepasst. Die Ähnlichkeit im Aufbau zu *Entwurf [Blumennadel I]* (o.D., Abb. 111)¹⁰²¹, *Entwurf Busennadel II* (4. Dez. 1913, Abb. 112)¹⁰²² und den kolorierten Arbeiten *Entwurf Blumennadel II-I* (o.D., Abb. 113)¹⁰²³ sowie *Entwurf Blumennadel II-II* (o.D., Abb. 114)¹⁰²⁴ spricht für einen engeren Zusammenhang zur *Zeichnung [Anstecknadeln]* (Abb. 110). Die letztgenannten kolorierten Arbeiten verwenden dasselbe Motiv wie in *Entwurf für eine Brosche*, im ersten Fall komplett, im letzten Fall ohne die Spiralen mit Pol-Positionierung unten und links.

¹⁰¹⁶ Abb. 106: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Ring II*, [1897-1902], HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW48.1.

¹⁰¹⁷ Abb. 107: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche II-I*, 9.3.1914, RMA, RP-T-1950-367. Ergänzung im Detail durch Autorin: 4 Spiralen (violett).

¹⁰¹⁸ Abb. 108: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf für eine Brosche II-II*, 19.3.1914, RMA, RP-T-1950-366.

¹⁰¹⁹ Abb. 109: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche II-III*, [März 1914], KEOM, KEO-Archiv, V254b/24.

¹⁰²⁰ Abb. 110: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Anstecknadeln]*, o.D., RMA, RP-T-1950-382. Lauweriks benannte einige Arbeiten als „Blumennadel“ und andere als „Busennadel“, vmtl. sind beides Anstecknadeln für Kleidung.

¹⁰²¹ Abb. 111: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf [Blumennadel I]*, o.D., RMA, RP-T-1950-370.

¹⁰²² Abb. 112: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Busennadel II*, [4. Dez. 1913], HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW41.1.

¹⁰²³ Abb. 113: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumennadel II-I*, o.D., RMA, RP-T-1952-24.

¹⁰²⁴ Abb. 114: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumennadel II-II*, o.D., RMA, RP-T-1952-23.



Abb. 110 und Details

Abb. 111, Detail

Abb. 112, Detail

Abb. 113

Abb. 114

Zusätzliche Betonung einzelner Spiralarms durch rhythmische Querunterteilungen finden sich in *Entwurf Ring II* (Dez. 1914, Abb. 115)¹⁰²⁵ sowie in dessen um Schattierungen ergänzter Kopie *Entwurf Ring II-I* (Dez.1914, Abb. 116)¹⁰²⁶. Eine Ausführung dieses sehr wahrscheinlich nach Entwurf von Lauweriks gefertigten Motives ist durch die *Brosche II* (ca. 1915, Abb. 117)¹⁰²⁷ belegt. Um den großen ovalen Türkis läuft eine silberne Mantur mit umkräuselnder Rocaille.

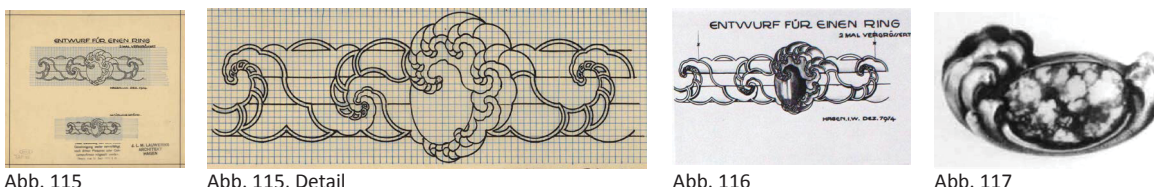


Abb. 115

Abb. 115, Detail

Abb. 116

Abb. 117

Die Spiegelung der vierarmigen Spirale taucht in den kolorierten Arbeiten *Entwurf Serviettenring I-I* (o.D., Abb., 118)¹⁰²⁸ und *Entwurf Serviettenring I-II* (o.D., Abb. 119)¹⁰²⁹ ergänzend zu den zuvor genannten Variationsmethoden auf.



Abb. 118

Abb. 119

Abb. 119, Detail

Abb. 118, Detail

5.3.1.4 Achsensymmetrische Doppelspirale

(1913 - 1915)

Das ebenfalls aus zwei Spiralen bestehende, jedoch zur Mittelsenkrechten symmetrische Motiv erinnert in einigen Varianten an eine Herzform, die sich in anderen Ausführungen zu öffnen scheint. Das symmetrische Motiv setzt sich aus der bekannten Doppelspirale zusammen, wobei der Spiralarms als Positivbereich einen Teil der Doppelspirale und die Auslassungen den Negativbereich als zweiten Teil der Doppelspirale vervollständigen.

Auf dem *Entwurf Gürtelschnalle I* (1910, Abb. 120)¹⁰³⁰ befinden sich links unterhalb der Schnalle zwei

¹⁰²⁵ Abb. 115: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring II*, Dez. 1914, RMA, RP-T-1950-365.

¹⁰²⁶ Abb. 116: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring II-I*, Dez.1914, Storck 1987a, S. 133, Abb. 199.

¹⁰²⁷ Abb. 117: J.L.M. Lauweriks, *Brosche II*, ca. 1915, Privatsammlung A.H. Handius-Crane, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 48.

¹⁰²⁸ Abb. 118: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Serviettenring I-I*, o.D., RMA, RP-T-1950-371.

¹⁰²⁹ Abb. 119: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Serviettenring I-II*, o.D., RMA, RP-T-1950-372.

¹⁰³⁰ Abb. 120: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Gürtelschnalle I*, 1910, RMA, RP-T-1950-287.

kleine Zeichnungen, die linke erinnert an ein auf dem Kopf stehendes Herz, die rechte lässt an einen Kelch denken. Das herzförmige, aus zwei zur Mittelsenkrechten symmetrischen Spiralen bestehende Motiv findet in zahlreichen Entwürfen Anwendung, u.a. in *Entwurf Schmuckdose II* (2.10.1913, Abb. 121)¹⁰³¹ und in dessen koloriertem Weißdruck *Entwurf Schmuckdose II-I* (2.10.1913, Abb. 122)¹⁰³². Die Ausführung der unteren Variante mit Scharnierdeckel ist durch *[Schmuck-]Dose II-I* (1913, Abb. 123a)¹⁰³³, *[Schmuck-]Dose II-II* (1913, Abb. 123b)¹⁰³⁴ und *[Schmuck-]Dose II-III* (1913, Abb. 123c)¹⁰³⁵ belegt. Zwischen zwei Amethyst-Quarzen ist ein Chrysopras montiert. Ein weiterer kleinerer Amethyst fungiert an der Seitenwand vorn mittig als Verschlussknopf. Das Innere ist vergoldet.

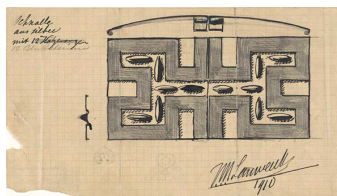


Abb. 120

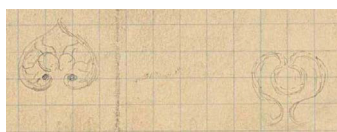


Abb. 120, Detail

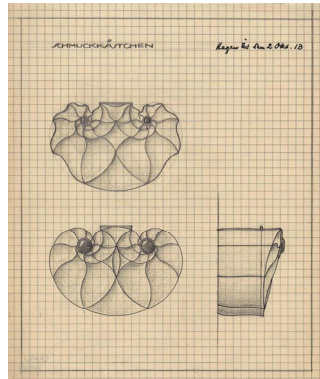


Abb. 121

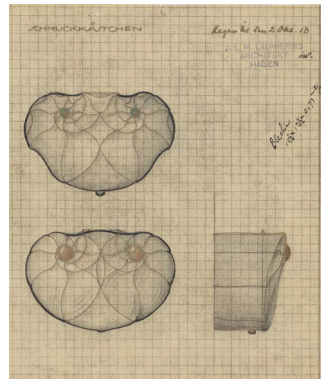


Abb. 122



Abb. 123a



Abb. 123b



Abb. 123c

Das gleiche Motiv der achsensymmetrischen Spirale wird in *Entwurf Schuhschnalle* (1913, Abb. 124)¹⁰³⁶ durch mittige Ergänzung eines weiteren dritten Spiralarms variiert. In *Entwurf Kettenanhänger I-I* [1913-1914, Abb. 125]¹⁰³⁷ wird dieser dritte Spiralarms durch Querstrukturierung unterteilt. Die Formverwandtschaft zu *Entwurf Schmuckdose II*, *Entwurf Schuhschnalle* und *Entwurf Kettenanhänger I-II* lässt eine ähnliche Datierung annehmen. In *Entwurf Kettenanhänger I-II* (1914, Abb. 126)¹⁰³⁸ und in den vmtl. als dessen Fortsetzung einzuordnenden Arbeiten *Entwurf Kettenanhänger I-II-I* (Juli 1914, Abb. 127)¹⁰³⁹ mit mehr Schattierung und der kolorierten Version *Entwurf Kettenanhänger I-II-II* ([Juli] 1914, Abb. 128)¹⁰⁴⁰ findet dieses Motiv eine Weiterentwicklung durch Reihung mittels vertikaler Verschiebung. Der *Entwurf Ring III „IV“* (1915, Abb. 129)¹⁰⁴¹ greift bez. der rhythmischen Querverbindungen der einen Spiralarms einschließenden Spiralen die S-Form von *Entwurf Schmuckdose II* in variiertem Ausmaß auf. Dessen kolorierter Blaudruck enthält die farbige Gestaltung und Beschriftung der Ansichten in *Entwurf Ring III-I „IV“* [1915, Abb. 130].¹⁰⁴²

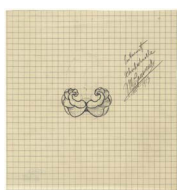


Abb. 124, Detail

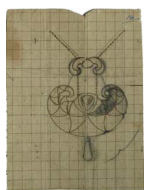


Abb. 125, Detail



Abb. 126, Detail

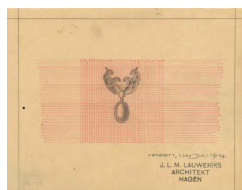


Abb. 127, Detail

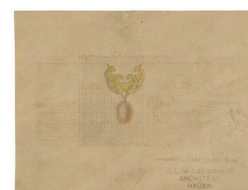


Abb. 128, Detail

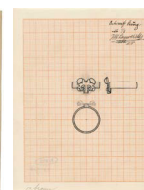


Abb. 129, Detail

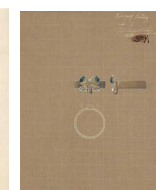


Abb. 130, Detail

¹⁰³¹ Abb. 121: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose II*, 2.10.1913, RMA, RP-T-1950-359.

¹⁰³² Abb. 122: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose II-I*, 2.10.1913, RMA, RP-T-1950-359A.

¹⁰³³ Abb. 123a: *[Schmuck-]Dose II-I*, 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, Inv.-Nr.: K 3534, [DHF].

¹⁰³⁴ Abb. 123b: *[Schmuck-]Dose II-II*, 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, Inv.-Nr.: K 3534, [DHF].

¹⁰³⁵ Abb. 123c: *[Schmuck-]Dose II-III*, 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, Inv.-Nr.: K 3534, [DHF].

¹⁰³⁶ Abb. 124: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schuhschnalle*, 1913, RMA, RP-T-1950-368.

¹⁰³⁷ Abb. 125: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kettenanhänger I-I*, [1913-1914], KEOM, KEO-Archiv, V254b/48.

¹⁰³⁸ Abb. 126: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kettenanhänger I-II*, 1914, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW43.1.

¹⁰³⁹ Abb. 127: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kettenanhänger I-II-I*, Juli 1914, RMA, RP-T-1950-369.

¹⁰⁴⁰ Abb. 128: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kettenanhänger I-II-II*, [Juli] 1914, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW43.2.

¹⁰⁴¹ Abb. 129: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring III „IV“*, 1915, RMA, RP-T-1950-374.

¹⁰⁴² Abb. 130: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring III-I „IV“*, [1915], unten rechts, RMA, RP-T-1950-343. Zu Karbunkel/Karfunkel als Granat: vgl.: <http://www.edelsteine.at/lexikon/granat/>, <http://www.wissen.de/wortherkunft/karfunkel>. Zu Karfunkel als Rubin/Spinelle: vgl.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Granatgruppe>.

Dasselbe Spiralmotiv findet mit erhabenen Linien im als für die Zeitschrift *Ring* geführten *Entwurf Bucheinband für Jubiläumsalbum Museum Folkwang I-I* (Juni 1912, Abb. 131)¹⁰⁴³ Anwendung. In horizontal gespiegelter Version erscheint das Motiv zusätzlich im als für ein Album zum 10jährigen Jubiläum des im Juli 1902 gegründeten Museums Folkwang geführten *Entwurf Buchhülle für Zeitschrift „Ring“ I-II* (Okt. 1916, Abb. 132).¹⁰⁴⁴ Die Ausführung des erstgenannten Entwurfes ist durch *Bucheinband für Jubiläumsalbum Museum Folkwang I-I-I* (1912, Abb. 133a)¹⁰⁴⁵ und *Bucheinband für Jubiläumsalbum Museum Folkwang I-I-II* (1912, Abb. 133b)¹⁰⁴⁶ belegt. Ohne Perlmuttereinsatz fand dieses Motiv mit vertieften Linien für den *Bucheinband für Album „Hagener Silberschmiede“ I-III* (1912, Abb. 134)¹⁰⁴⁷ Anwendung. Auch der zweite Entwurf führte zur Umsetzung, was die *Buchhülle für Zeitschrift „Ring“ I-II* [1916, Abb. 135]¹⁰⁴⁸ mit vertieften Linien belegt.



Abb. 131



Abb. 133a



Abb. 133b



Abb. 132

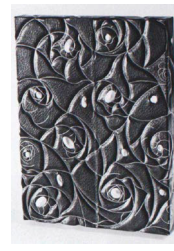


Abb. 135



Abb. 134

Das eng miteinander verflochtene Linienornament, im Entwurf zunächst verziert mit blauen „Steinen“, weist eine gewisse Ähnlichkeit mit der, als für ein Schmuckstück geführten, *Zeichnung [Mensch]* (o.D., Abb. 136)¹⁰⁴⁹ auf. Diese Zeichnung ist von einem engen, fast wirren, Geflecht welliger Linien bestimmt, in deren Zentrum diagonal eine menschliche Figur erkennbar ist. Die vier Ecken sind mit blauen kreisartigen Formen besetzt.

Die durch Linienornament verbundenen Spiralen lassen die Assoziation von Blüten tragendem Pflanzengeflecht, ähnlich einer Rosenhecke, zu. Dieses Geflecht umspannt den Inhalt in Buchform wie ein Netz. Die Rosetten entstehen durch Verwendung derselben Spiralen, durch Verschiebung, Spiegelung und Drehung. Variationen ergeben sich durch glatte oder wellige Spiralen, wie exemplarisch im *Entwurf Buchhülle für Zeitschrift „Ring“ I-II* (Abb. 132) dargestellt ist.¹⁰⁵⁰



Abb. 136



Abb. 132



Abb. 132 um Details aus Abb. 121 ergänzt

¹⁰⁴³ Abb. 131: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Bucheinband für Jubiläumsalbum Museum Folkwang I-I*, Juni 1912, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW37.1. Ähnlicher Entwurf: KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 120.

¹⁰⁴⁴ Abb. 132: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Buchhülle für Zeitschrift „Ring“ I-II*, Okt. 1916, KEOM, KEO-Archiv, V 242, [DHF]. Zu „Dose“ als Behälter zum Tragen, wie „Schachtel“ oder „Kästchen“: vgl. auch <https://de.wikipedia.org/wiki/Dose>.

¹⁰⁴⁵ Abb. 133a: *Bucheinband I-I-I für Jubiläumsalbum „Museum Folkwang“*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 17 und KEOM, KEO-Archiv, 254b/2; KEOM, Inv.-Nr.: K 3620, [DHF].

¹⁰⁴⁶ Abb. 133b: *Bucheinband I-I-II für Jubiläumsalbum Museum Folkwang*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, Inv.-Nr. K 3620, [DHF].

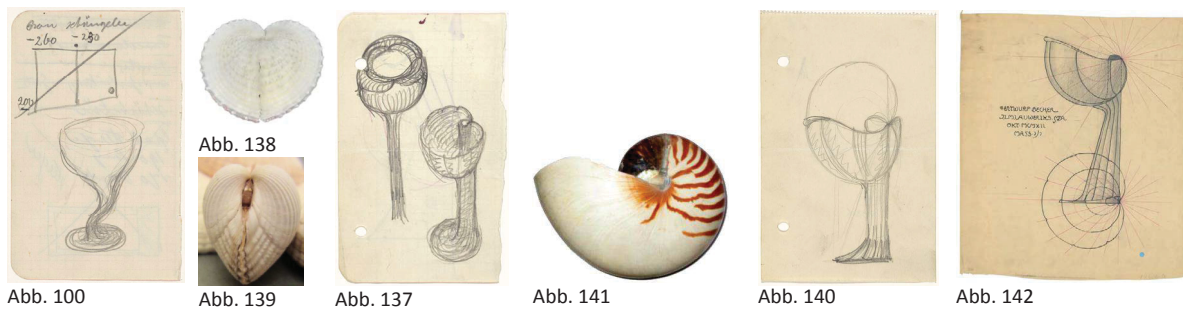
¹⁰⁴⁷ Abb. 134: *Bucheinband für Album „Hagener Silberschmiede“ I-III*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Tummers 1972, S. 105. Datierung, Proportion und dieses dritte Foto dieser Art lassen annehmen, dass dem Objekt ein dritter Entwurf zugrunde lag, vmtl. *Entwurf Album für die Hagener Silberschmiede*, 1912, Buntstift auf Transparentpapier, H: 43 cm, B: 23 cm, Provenienz: Schenkung Frans Zwollo jun., um 1960, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 120.

¹⁰⁴⁸ Abb. 135: *Buchhülle für Zeitschrift „Ring“ I-II*, [1916], nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, verschollen. Abb: Funk-Jones 1987, S. 123, Abb. 174.

¹⁰⁴⁹ Abb. 136: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Mensch]*, o.D., RMA, RP-T-1952-21.

¹⁰⁵⁰ *Entwurf Buchhülle für Zeitschrift „Ring“ I-II* (Abb. 132) durch Autorin um Spiralen aus *Entwurf Schmuckdose II* (Abb. 121) ergänzt.

Die bereits erwähnte *Zeichnung Messkelch I* (o.D., Abb. 100)¹⁰⁵¹ weist gewisse, wenn auch Natur bedingte, formale Parallelen zu folgenden Arbeiten für Kelche auf. Es ist möglich, dass die von geometrischen Motiven freie Darstellung eines Kelches mit geschwungenem und sich nach oben verdickendem Schaft für andere Kelch-Entwürfe Vorläufer war. *Zeichnung Messkelch II* (o.D., Abb. 137)¹⁰⁵² enthält auf einer, aufgrund der Risskante rechts und der zwei Löcher links angenommenen, aus einem Notizbuch herausgerissenen und später abgehefteten karierten Seite die Darstellung zweier Kelche. Der in Vogelperspektive dargestellte rechte Kelch greift das Motiv einer *Herzmuschel* (Abb. 138 und Abb. 139)¹⁰⁵³ auf. Die rhythmisch gewellte Außenwand erinnert an Rippen einer Herzmuschel. Deren Kannelierung der Schale verläuft vom Wirbel zum Schalenrand. Die Kannelierung der Kelchwand, die Grundrisskontur und die Tropfenform innerhalb des Kelches an dessen Schaftseite weisen Parallelen zur Herzmuschel auf. Ganz frei von mathematischen Objekten ist diese Darstellung allerdings nicht, denn die den Kelchrand bildende Kurve ist eine *Pascalsche Schnecke*. Diese Zeichnung scheint bereits so weit fortgeschritten zu sein, dass sie ihren Ausdruck in einer geometrischen Figur findet. Es gibt Herzmuscheln mit der *Pascalschen Schnecke* ähnlichen Eigenschaften wie die Kontur, die durch die Rippen beider Schalenhälften gebildeten "parallelen" Kurven und die elliptische Schalen Aussparung zwischen den beiden Schalenhälften.



Die Pascalsche Schnecke dient in *Entwurf Messkelch II-I* (o.D., Abb. 140)¹⁰⁵⁴ der Formgebung der Seitenansicht des Kelches. Diese Arbeit enthält sogar weitere Merkmale geometrischer Konstruktionen. Verbindungslinien zwischen dem die Pascalsche Schnecke erzeugenden Konstruktionskreis und dem Fuß verweisen auf ein bestimmtes Verhältnis von Fußbreite und Kelchhöhe. Der asymmetrisch am Kelch ansetzende Schaft auf wiederum asymmetrisch angelegtem Fuß, eine vom Fuß in den Schaft übergehende vertikal orientierte durch parallele Linien rhythmisch wirkende gezackte Linienführung sowie die jeweils in gleich gerichteter Weise angelegte Kannelierung der Kelchwände legen nahe, dass es sich bei diesen Zeichnungen um die Formfindung für ein und dasselbe Objekt handeln könnte. Da in der Formfamilie der *Doppelspirale* leicht variierte Entwürfe ihre Umsetzung fanden, kann es sich auch um zwei formverwandte, aber separat auszuführende Objekte handeln. Letztere Zeichnung weicht in der Kelchrandgestaltung ab, indem der geglättete Randverlauf in der Seitenansicht, in Abhängigkeit von einer *Pascalschen Schnecke*, eine S-förmige Gestalt findet. Es mag sein, dass diese Form im Artenreichtum der Herzmuschel tatsächlich anzutreffen ist. Andererseits gibt es Anleihen aus der Natur, wie z.B. der geschwungene Rand der Wohnkammer eines Nautilus' (Abb. 141)¹⁰⁵⁵. In einem weiteren Entwurf für einen Kelch deutet die

¹⁰⁵¹ Abb. 100: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Messkelch I*, o.D., RMA, RP-T-1950-384.

¹⁰⁵² Abb. 137: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Messkelch II*, o.D., RMA, R P-T-1950-317.

¹⁰⁵³ Abb. 138: Fotoausschnitt Herzmuschel schmal, mit elliptischer Aussparung: Alexander Stahr in:

<http://www.ahabc.de/leben/bodenbewohner-im-watt/>. Herzmuscheln bevorzugen den Gezeitenbereich und leben u.a. im Watt: ebd.. Abb. 139: Foto Herzmuschel (weiß, breit, *Corculum Cardissa*): <https://www.nadeco.de/corculum-cardissa-herzmuschel/a-2739/>.

Diese Muscheln sind u.a. in Ost- und Nordsee heimisch: vgl. <http://www.miniposter.hausdernatur.de/> und <http://www.nationalpark-wattenmeer.de/node/1054>. Herzmuscheln sind radial und Venusmuschel konzentrisch gerippt. Die Wirbel sind etwas eingerollt: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Herzmuscheln> und <https://de.wikipedia.org/wiki/Venusmuscheln>; Lauweriks konnte die Form der Herzmuschel aus seinem persönlichen Umfeld gekannt haben. Darüber hinaus finden sich ähnliche Formen in den zu Lauweriks' Zeiten veröffentlichten Tafeln des Biologen Ernst Haeckel.

¹⁰⁵⁴ Abb. 140: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Messkelch II-I*, o.D., RMA, R P-T-1950-316.

¹⁰⁵⁵ Abb. 141: Foto Nautilus: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Nautilus_shell.jpg. Drehung 90° durch Autorin.

Gegen die Nautiluschale spricht, dass diese im Groben aus der Wohnkammer und dem unbewohnten Teil des durch *Septen* gekammerten *Phragmokons* besteht und in diesem Entwurf auf den charakteristischen und durchaus wesentlichen gekammerten Teil verzichtet worden wäre. Zum Aufbau einer Nautilus: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Perlboote#/media/File:Nautiloids_shapes-DE.jpg.

winzige Zeichnung eines Nautilus' auf eine Formreferenz. Der detailliertere *Entwurf Messkelch II-II* ([Okt.] 1912, Abb. 142)¹⁰⁵⁶ ist sehr wahrscheinlich eine Fortsetzung von *Entwurf Messkelch II-I*.

Zum *Entwurf Messkelch II-I* sind *Zeichnung und Entwurf Schmuckbehälter II-I* (o.D., Abb. 143)¹⁰⁵⁷ und dessen vermutete Fortsetzung *Entwurf Schmuckbehälter II-II* (o.D., Abb. 144)¹⁰⁵⁸ stark formverwandt. Diese greifen sogar den an Korpus und Fuß asymmetrisch angesetzten breiten Schaft auf. Die perspektivische Zeichnung zeigt einen Körper auf trompetenförmigem Fuß mit sehr kurzem Schaft. Um eine vertikale Achse rotierende *Pascalsche Schnecken* bilden die räumliche Form.



Abb. 141

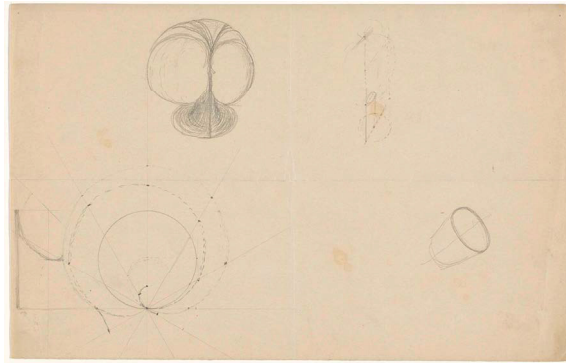


Abb. 143

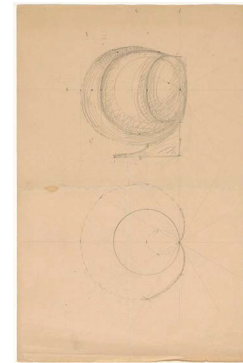


Abb. 144

Die Ausführung der Kelche und des Schmuckbehälters ist nicht bekannt. Jedoch weisen weitere Entwürfe mit *Entwurf Messkelch II-I* bzw. *Entwurf Messkelch II-II* große Ähnlichkeiten auf.

Die *Zeichnung [Teekanne]* (o.D., Abb. 145)¹⁰⁵⁹ wird als Schmuckstück geführt. Sie zeigt eine an den seitlich aufwärts gerichteten Armen des im Grundriss U-förmigen Fußes aufgehängte Kanne. Diese winzige Zeichnung von ca. 4 cm Breite mag den folgenden Entwürfen als erste grobe Formgebung vorangegangen sein. Der auf der Basis eines Quadratrasters und einer mathematisch konkretisierten Pascalschen Schnecke in Seitenansicht ausgeführte *Entwurf Teekanne I* (28.11.1913, Abb. 146)¹⁰⁶⁰ nimmt in der Außenwandgestaltung eine zu *Entwurf Messkelch II-I* artgleich gerippte Struktur, ebenfalls aus 3-4 Rippen, jede Rippe entsprechend dem Licht-Schatten-Wert aus einem Hell- und einem Dunkelbereich bestehend, auf. Der dasselbe Motiv zitierende *Entwurf Teekanne II-I* [1914, Abb. 147]¹⁰⁶¹ umfasst mit Ansichten von vorn, oben und der Seite alle für die Ausführung notwendigen Darstellungen. Dasselbe gilt für den *Entwurf Teekanne II-II* (Juni 1914, Abb. 148)¹⁰⁶². In den letztgenannten beiden Entwürfen ist, wie in *Zeichnung Teekanne*, eine in der Halterung integrierte Schwenkfunktion vorgesehen. In *Entwurf Teekanne II-II* ist in der Ansicht von vorn zusätzlich ein *Réchaud* als Warmhalte-Vorrichtung erkennbar, was um 1900 nicht ungewöhnlich war.¹⁰⁶³ Während die Gestaltung der Tülle abweichend ausgeführt wurde, fällt die wellig gerippte Oberfläche in beiden Arbeiten auf. Der über dem Deckel verlaufende Griff lässt auch an eine Weiterentwicklung des *Entwurfes Teekanne I* denken. *Entwurf Teekanne II-I* und *Entwurf Teekanne II-II* zeigen einen formähnlichen Griff und eine entsprechende Haltevorrichtung für die Kanne.

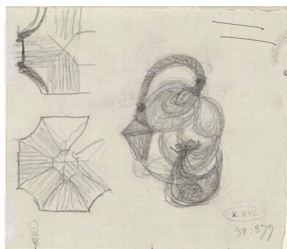


Abb. 145



Abb. 146

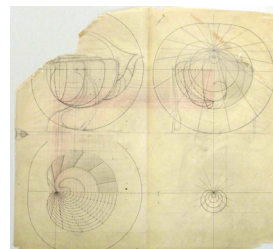


Abb. 147

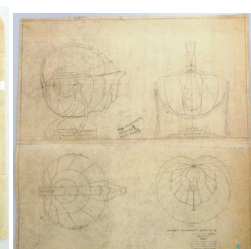


Abb. 148

¹⁰⁵⁶ Abb. 142: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Messkelch II-II*, [Okt.] 1912, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW 38.1.

¹⁰⁵⁷ Abb. 143: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung und Entwurf Schmuckbehälter II-I*, o.D., RMA, RP-T-1950-357.

¹⁰⁵⁸ Abb. 144: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckbehälter II-II*, o.D., RMA, RP-T-1950-356.

¹⁰⁵⁹ Abb. 145: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Teekanne]*, o.D., RMA, RP-T-1950-379(V).

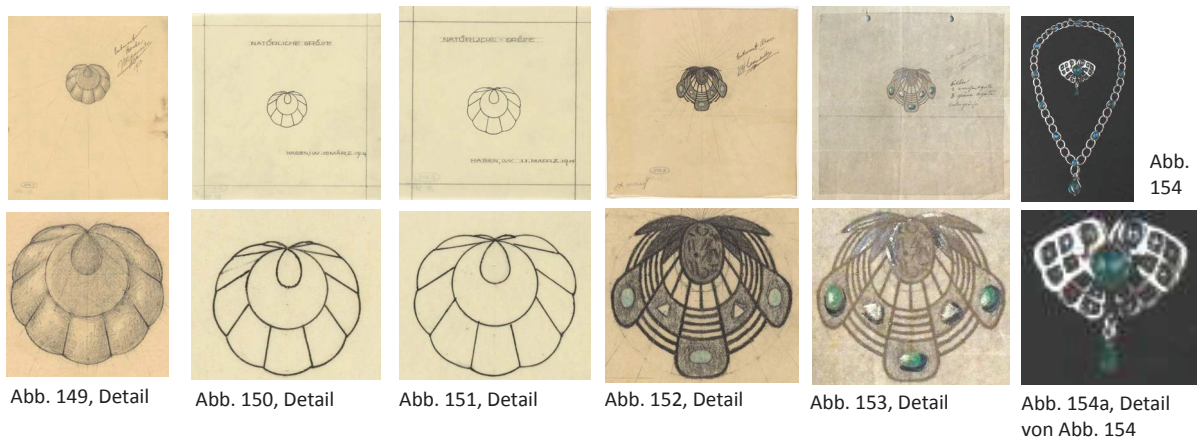
¹⁰⁶⁰ Abb. 146: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne I*, 28.11.1913, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 129.

¹⁰⁶¹ Abb. 147: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne II-I*, [1914], KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 139.

¹⁰⁶² Abb. 148: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne II-II*, Juni 1914, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 126.

¹⁰⁶³ vgl. Stein 1997d, S. 158, Abb. ME 21: Teeservice mit Réchaud von Jan Eisenlöffel.

Auch für den *Entwurf Brosche III* (1913, Abb. 149)¹⁰⁶⁴ und die auf Transparentpapier mit Durchstechlöchern vermutlich als durchgepauste Kopien erstellten Arbeiten *Entwurf Brosche III-I* (10. März 1914, Abb. 150)¹⁰⁶⁵ sowie *Entwurf Brosche III-II* (11. März 1914, Abb. 151)¹⁰⁶⁶ stand das Motiv der Pascalschen Schnecke Pate. Durchstechlöcher einer Kopiernadel auf diesen deuten sogar auf weitere Vervielfältigung hin. Wie zahlreiche Konstruktions- bzw. Hilfslinien und eine gewölbte Oberfläche suggerierende Schattierung mittels z.T. verwischter feinsten Schraffur zeigen, ist *Entwurf Brosche III* sehr weit ausgeführt. Die Kopien *Entwurf Brosche III-I* und *Entwurf Brosche III-II* bestehen, bis auf wenige und äußerst schwach erkennbare Hilfslinien, aus den charakteristischen in schwarzer Tinte gezogenen Formteilungs- und Umrisslinien. Der scheinbar aus dieser Grundform in weiteren Arbeitsprozessen der Auslassung (Radierung) und Verstärkung (Ausmalung) entstandene *Entwurf Brosche III-I-I* (o.D., Abb. 152)¹⁰⁶⁷ ist teilweise türkisfarben koloriert. Etwas abweichend koloriert ist eine *Kopie Entwurf Brosche III-I-I* (o.D., Abb. 153)¹⁰⁶⁸. Die schmetterlingsförmige *Brosche III* (1910-1914, Abb. 154a)¹⁰⁶⁹ belegt die Ausführung. Zwei bogenförmige Reihen von je acht Vertiefungen umfassen einen darüber angeordneten eiförmigen großen Türkis zusammen mit zwei größeren Vertiefungen über dem Stein. Ein tropfenförmiger Türkis hängt an der Unterseite an einem Kettchen.



Entwurf Kettenanhänger II-I (10. März 1914, Abb. 155)¹⁰⁷⁰ und *Entwurf Kettenanhänger II-II* (11. März 1914, Abb. 156)¹⁰⁷¹ werden als Entwürfe für eine „Brosche“ geführt. Der leichten Verschiebung der inneren Tropfenform nach rechts und der gleichen Datierung zufolge sind *Entwurf Brosche III-I* und *Entwurf Kettenanhänger II-I* möglicherweise als Kopien voneinander entstanden. *Entwurf Brosche III-II* und *Entwurf Kettenanhänger I-II* könnten in gleicher Weise zusammen gehören. Die *Entwürfe Kettenanhänger II-I* und *II-II* sind in Tinte um die Darstellung einer Öse und zweier diese flankierende Punkte (vmtl. zur Befestigung) und einer angedeuteten Kette in gestrichelter Linie ergänzt. Spuren unterschiedlicher Befestigung der Anhänger an eine Kette zeigen sich in der mittig angedachten Öse und den beiden äußeren Aufhängepunkten, welche in den beiden Entwürfen differieren. Offensichtlich wurden Kopien der im Groben bestimmten Form zur weiteren Formentwicklung verwendet. Auf diese Weise lassen sich aus der ursprünglich groben Hauptform eine Vielzahl von Variationen bilden.

Der *Entwurf Kettenanhänger II-I* enthält ein an ein Monogramm erinnerndes Motiv. Dieselbe S- bzw. B-förmige Linie befindet sich links des Anhängers. Vmtl. ist dies ein Hinweis für die Ansicht von der Seite und somit nicht als Monogramm aufzufassen. In ähnlicher Art auf eine einzige Linie reduzierte „Hinweise“ bez. der Seitenansicht bzw. eines Querschnitts finden sich auch in anderen Arbeiten von Lauweriks, mitunter sogar eine andere Ansicht überlagernd.¹⁰⁷²

¹⁰⁶⁴ Abb. 149: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche III*, 1913, RMA, RP-T-1950-364.

¹⁰⁶⁵ Abb. 150: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche III-I*, 10. März 1914, RMA, RP-T-1950-364B.

¹⁰⁶⁶ Abb. 151: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche III-II*, 11. März 1914, RMA, RP-T-1950-364A.

¹⁰⁶⁷ Abb. 152: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche III-I-I*, o.D., RMA, RP-T-1950-344.

¹⁰⁶⁸ Abb. 153: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Brosche III-I-I*, o.D., KEOM, KEO-Archiv, V254b/50.

¹⁰⁶⁹ Abb. 154a: *Brosche III*, 1910-14, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung Gudrun Laves. Detail von Abb. 154: *Kette mit Kettenanhänger III-I und Brosche III*, 1910-14, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung Gudrun Laves.

¹⁰⁷⁰ Abb. 155: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kettenanhänger II-I*, 10. März 1914, RMA, RP-T-1950-364C.

¹⁰⁷¹ Abb. 156: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kettenanhänger II-II*, 11. März 1914, RMA, RP-T-1950-364D.

¹⁰⁷² vgl. Abb. 178: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose III-III-I*, Nov. 1913, Abb. 246: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)* oder Abb. 211: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale II-I*.

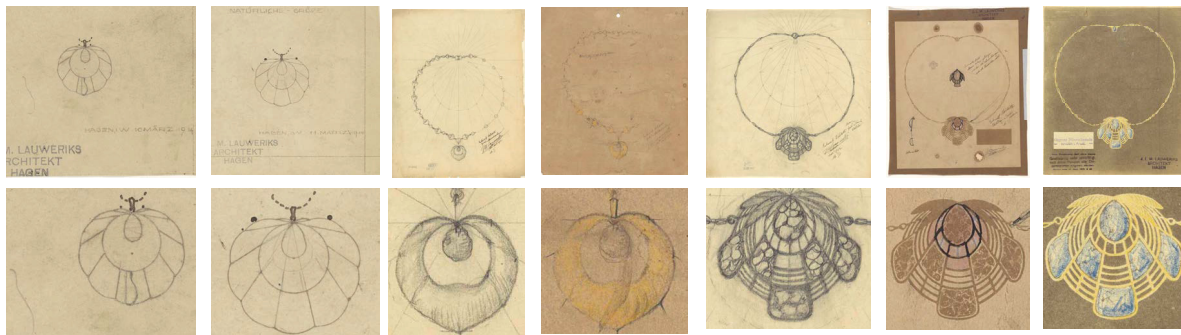


Abb. 155, Detail

Abb. 156, Detail

Abb. 157, Detail

Abb. 158, Detail

Abb. 159, Detail

Abb. 160, Detail

Abb. 161, Detail

Die Form der Kettenanhänger entspricht häufig der durch Zeichnung „gelegten“ Kette. So wie die Konstruktion der Kette durch Herzform, Tropfenform und Kreis von einer *Pascalschen Schnecke* bestimmt ist, finden sich diese drei Formen im Anhänger wieder. Im um Schattierungen ergänzten *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I* (Nov. 1912, Abb. 157),¹⁰⁷³ in dessen gelb koloriertem Weißdruck *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I-I* (Nov. 1912, Abb. 158)¹⁰⁷⁴ und in *Entwurf Kette mit Kettenanhänger II* (Nov. 1912, Abb. 159)¹⁰⁷⁵ sind die formalen Gemeinsamkeiten zwischen Halsketten und Kettenanhänger anhand der beide Figuren bestimmenden Pascalschen Schnecken, einschließlich der durch einen gemeinsamen Punkt im Konstruktionkreis verlaufenden Strahlen, gut zu erkennen. Auf einer zu letztgenanntem Entwurf ähnlichen Vorlage basieren der rot kolorierte Weißdruck *Entwurf Kette mit Kettenanhänger II-I* (ca. 1910, Abb., 160)¹⁰⁷⁶ und der kolorierte Blaudruck *Entwurf Kette mit Kettenanhänger II-II* (o.D., Abb. 161)¹⁰⁷⁷ mit marmoriertem blauen Stein, vmtl. Lapislazuli. Die Formanalogie erstreckt sich in *Entwurf Kette mit Kettenanhänger II-I* sogar auf ein innerhalb der Kette dargestelltes „Einsatzstück“, welches „als Uhranhänger oder als Krawattennadel“ auch „allein getragen werden [kann]“, so der benachbarte Kommentar. Selbst der Entwurf der Seitenansicht des Anhängers erfolgt unter Verwendung der dem Entwurf des Anhängers im Grundriss dienenden Pascalschen Schnecke.

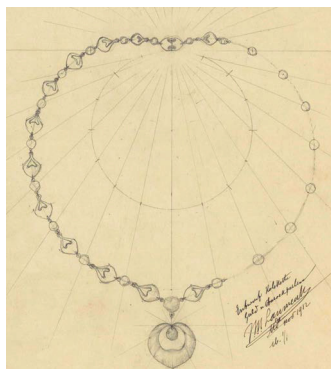


Abb. 157

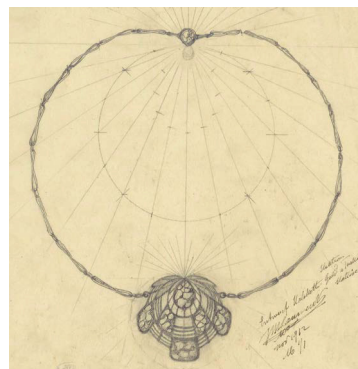


Abb. 159

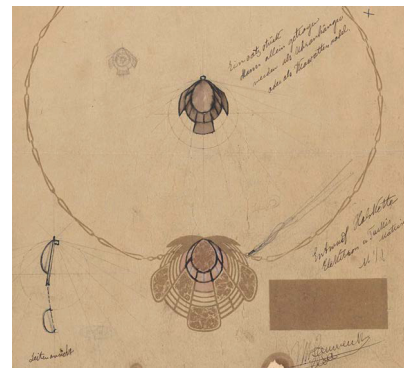


Abb. 160

Zu den im teilweise gelb kolorierten *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I-I* (Abb. 158) verwendeten Kettengliedern gibt es einen in Bleistift ausgeführten *Entwurf eines Kettengliedes I* (o.D., Abb. 162)¹⁰⁷⁸. Dasselbe Kettenglied-Motiv fand in anderer Farbgebung vor schwarzem Hintergrund in *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I-II* (1912, Abb. 163)¹⁰⁷⁹ Verwendung. Die ovale Form der Kette mag sich an der fast ovalen Form des Anhängers, im Sinne einer Einheit im Großen wie im Kleinen, ausrichten. Die *Kette mit Kettenanhänger I-II* (1912, Abb. 164)¹⁰⁸⁰ belegt die Ausführung einer Kette

¹⁰⁷³ Abb. 157: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I*, Nov. 1912, RMA, RP-T-1950-326.

¹⁰⁷⁴ Abb. 158: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I-I*, Nov. 1912, RMA, RP-T-1950-327.

¹⁰⁷⁵ Abb. 159: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette mit Kettenanhänger II*, Nov. 1912, RMA, RP-T-1950-323.

Matrix bezeichnet die Grundmasse des „Mutter“-Gesteins, bei Türkis die Adern. vgl.: [https://de.wikipedia.org/wiki/Matrix_\(Geologie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Matrix_(Geologie)). Elektron ist u.a. eine Bezeichnung für eine Legierung für eine Legierung aus Gold und Silber mit Goldanteil zwischen 20 und 90 %. vgl.: [https://de.wikipedia.org/wiki/Elektron_\(Legierung\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Elektron_(Legierung)).

¹⁰⁷⁶ Abb. 160: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette mit Kettenanhänger II-I*, ca. 1910, RMA, RP-T-1950-345.

¹⁰⁷⁷ Abb. 161: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette mit Kettenanhänger II-II*, o.D., RMA, RP-T-1950-323A.

¹⁰⁷⁸ Abb. 162: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf eines Kettengliedes I*, o.D., RMA, RP-T-1950-325.

¹⁰⁷⁹ Abb. 163: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I-II*, 1912, RMA, RP-T-1950-328.

¹⁰⁸⁰ Abb. 164: *Kette mit Kettenanhänger I-II*, 1912, Nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv, V254b/20b und vmtl. Rijksmuseum Masterdam: Mappe (bib.107B35), Nr. 46. Zu Rijksmuseum vgl.: Molen 1982, S. 136, Kat. 287.

nach diesem Entwurf, bestehend aus derselben Anzahl Kettengliedern, der Verschluss mit einem zusätzlichen Kettchen versehen. Über dem Anhänger befindet sich ein zusätzliches *Zwischenstück*. Die Kettenglieder unterscheiden sich durch die stellenweise konkave Oberfläche im inneren Bereich.

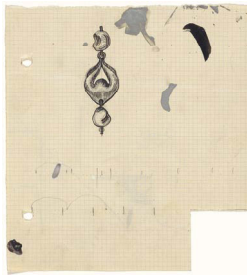


Abb. 162, Detail



Abb. 158, Detail



Abb. 163, Detail



Abb. 164, Detail

Die Kettenglieder und Verschlüsse weisen eine formale Ähnlichkeit mit dem Kettenanhänger auf. Das Kettenglied aus den *Entwürfen Kette mit Kettenanhänger I, I-I und I-II* nimmt die Herzform einschließlich der inneren Wölbung auf, wobei es im oberen Teil die beiden Enden nicht in zwei Bögen nach unten hin, sondern nach oben gestreckt schließt. Durch diesen „Trick“ vereint das Kettenglied die Herzform mit der Tropfenform. Die kreisförmigen groben Zwischenstücke ergänzen um das dritte Formelement der Pascalschen Schnecke, den Kreis.

Die schmale langgestreckte Form des Kettengliedes von *Entwurf Kette mit Kettenanhänger II, II-I und II-II* in 8- bzw. ∞ -Form, weist durch die leicht „verdrillte Schlaufe“ einen nicht direkt erkennbaren formalen Bezug zum Anhänger auf.

Dieselbe Idee einer ∞ -Schlaufe, jedoch zu einer schlanken 0 *entdrillt* und die Enden *zusammengebogen*, scheint für die Formgebung der folgenden Kettenglieder Pate gestanden zu haben. Je nach Blickwinkeln sieht der Betrachter eine ∞ -Schlaufe in einer 0. Die Glieder in *Entwurf Kette mit Kettenanhänger III* (o.D., Abb. 159)¹⁰⁸¹, in den nach diesem gefertigten Arbeiten *Kette mit Kettenanhänger III-I und Brosche III* (1910-14, Abb. 154)¹⁰⁸² und in *Kette mit Kettenanhänger III-II* [1912, Abb. 166]¹⁰⁸³, mit um ein Kettchen ergänztem anderen Verschluss und tropfenförmigem statt ovalem Stein im Anhänger, sind analog zur Anhängerform im Umriss eher von ovalem Charakter. Die in der Literatur fälschlicherweise als aus doppelten Gliedern bestehend beschriebenen Ketten haben auf jedem vierten Glied einen Türkis. Insgesamt sind auf diese Weise zwölf Steine integriert. Ein großer birnenförmiger Türkis bildet, von vier Silberdrähten umschlossen, den Anhänger. *Entwurf Kette mit Kettenanhänger III* (o.D., Abb. 165)¹⁰⁸⁴ zeigt mittig zwei weitere, kleinformatig dargestellte, Lege-Variationen der Kette. Der formverwandte Kettenglieder verwendende *Entwurf Uhrkette* (31.10.1909, Abb. 167)¹⁰⁸⁵ enthält genaue Angaben bez. der Größe und Gestaltung der Kettenglieder und des Verschlusses. Die Umsetzung belegt eine *Châtelaine* (o.D., Abb. 168)¹⁰⁸⁶.

¹⁰⁸¹ Abb. 159: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette mit Kettenanhänger III*, o.D., RMA, RP-T-1950-324.

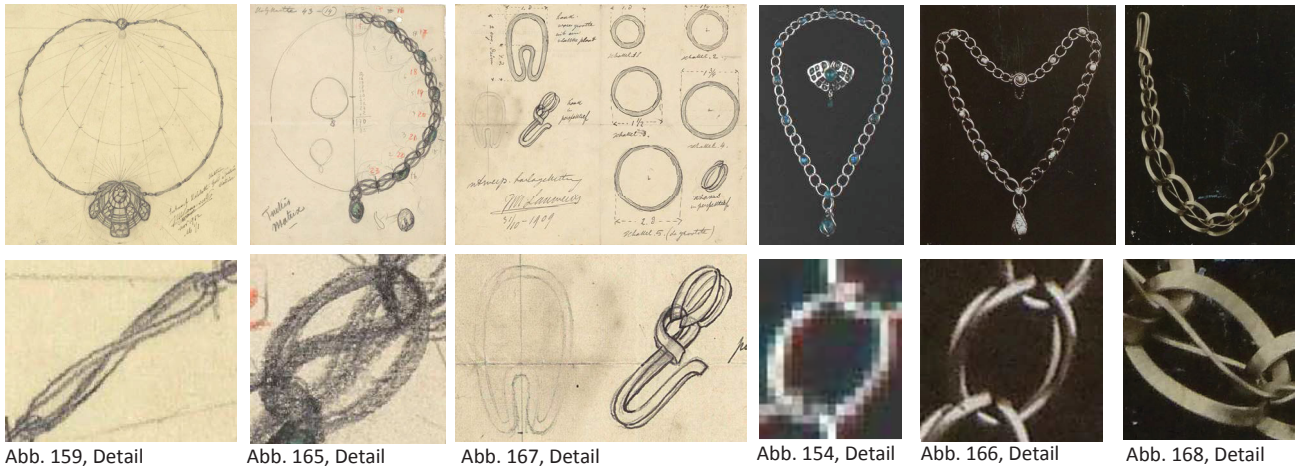
¹⁰⁸² Abb. 154: *Kette mit Kettenanhänger III-I und Brosche III*, 1910-14, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 41, Privatsammlung Gudrun Laves. 1912 wurde ein fast identisches Exemplar ausgeführt: vgl. Molen 1982, S. 112, vmtl. das in Abb. 166.

¹⁰⁸³ Abb. 166: *Kette mit Kettenanhänger III-II*, [1912], nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv, V254b/7.

¹⁰⁸⁴ Abb. 165: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette mit Kettenanhänger III*, o.D., RMA, RP-T-1950-324.

¹⁰⁸⁵ Abb. 167: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Uhrkette*, 31.10.1909, RMA, RP-T-1950-273.

¹⁰⁸⁶ Abb. 168: *Châtelaine*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv, V254b/22.



Der Radierung am unteren Rand zufolge von mathematischer Modellbildung scheinbar freie *Entwurf für einen Haarschmuck* (April 1911, Abb. 169)¹⁰⁸⁷ ist durch eine sich serpentinenartig schlängelnde Linie charakterisiert. Die Ausführung ist durch ein *Diadem* (1911, Abb. 170)¹⁰⁸⁸ belegt. Dieses Motiv wird formbildend für eine Herzform in *Entwurf Kette IV* (Nov. 1912, Abb. 171)¹⁰⁸⁹ bzw. in dessen, durch Weißdruck erzeugter *Kopie Entwurf Kette IV* (Nov. 1912, Abb. 172)¹⁰⁹⁰ und in der um blaue Tusche erweiterten Variante *Entwurf Kette IV-I* (o.D., Abb. 173)¹⁰⁹¹ angewendet. Im letztgenannten Entwurf taucht das Motiv der sich serpentinenartig schlängelnden Linie sogar iterativ im Kleinen auf, indem die sich schlängelnde Linie aus einer sich schlängelnden Linie besteht.

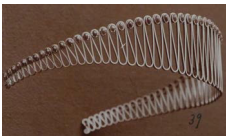
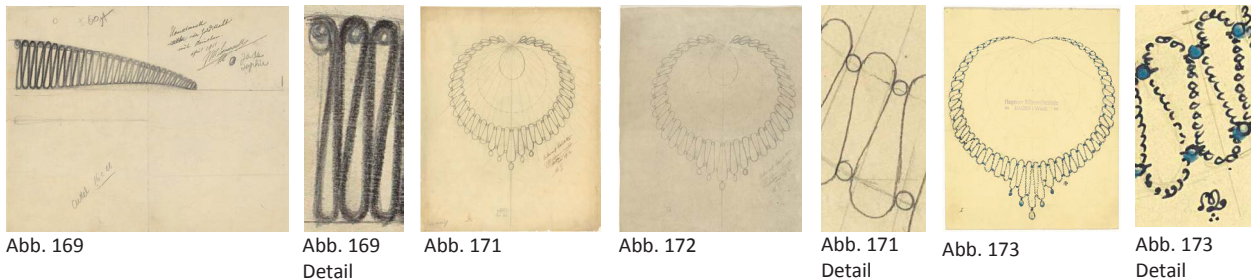


Abb. 170



Die im *Entwurf Kettenanhänger I-I* auftretende, das Profil des Anhängers teilweise angegebene Linie erscheint in leicht abgewandelter Form in *Entwurf Schmuckdose III-I* [-Aug. 1913, Abb. 174]¹⁰⁹² und in dessen bearbeiteter Kopie *Entwurf Schmuckdose III-I-I* (Aug. 1913, Abb. 175)¹⁰⁹³. Letztgenannte Arbeit weist in der Seitenansicht in schwarzer Tusche eingezeichnete Veränderungen auf, darunter der zum Rand hin flacher gestaltete Deckel-Stein, dessen Fassung in einem gewellten Rand, die Korrektur der vorderen vertikalen Dosenrand-Linie durch Begradigung und der den Dosen- bzw. Deckelrand bestimmenden weniger geneigten Linie. Der Grundriss ist links um ein Scharnier ergänzt. Dieser Entwurf enthält die scheinbar für die Umsetzung stehenden Stempel der Hagener Silberschmiede und den Vermerk der Ausführung durch F. Zwollo. Denselben Vermerk enthält der mit Bleistift und smaragdgrünem Buntstift auf Weißdruck ausgeführte *Entwurf Schmuckdose III-II* (2. Oktober 1913, Abb. 176)¹⁰⁹⁴. Im Vergleich zu den zuvor genannten Objekten ist der Deckel einschließlich der Steinlage und der kurvig auslaufenden Gestaltung der vertikalen Gefäßwand-Rippung weniger geneigt, kann also nicht aus *Entwurf Schmuckdose III-I* als Kopie hervorgegangen sein. Der *Entwurf Schmuckdose III-I* enthält bereits neben dem Grundriss eine aus geschweiften Klammern gebildete alternative Form der Randbildung, welche in *Entwurf Schmuckdose III-III* (Nov. 1913, Abb. 177)¹⁰⁹⁵, mit gezahntem Rand im Grundriss, ausgeführt ist. Hier ist der Deckel noch flacher

¹⁰⁸⁷ Abb. 169: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf für einen Haarschmuck*, April 1911, RMA, RP-T-1950-299.
¹⁰⁸⁸ Abb. 170: *Diadem*, 1911, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv, V254b/13.
¹⁰⁸⁹ Abb. 171: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette IV*, Nov. 1912, RMA, RP-T-1950-321.
¹⁰⁹⁰ Abb. 172: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Kette IV*, Nov. 1912, RMA, RP-T-1950-321A.
¹⁰⁹¹ Abb. 173: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette IV-I*, o.D., RMA, RP-T-1950-322.
¹⁰⁹² Abb. 174: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose III-I*, [-Aug. 1913], RMA, RP-T-1950-360.
¹⁰⁹³ Abb. 175: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose III-I-I*, Aug. 1913, RMA, RP-T-1950-360A.
¹⁰⁹⁴ Abb. 176: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose III-II*, 2. Oktober 1913, RMA, RP-T-1950-360B.
¹⁰⁹⁵ Abb. 177: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose III-III*, Nov. 1913, RMA, RP-T-1950-361.

als in den vorherigen Entwürfen gestaltet. Wie nicht zuletzt der identische handschriftliche Vermerk „Schmuckkästchen“ zu erkennen gibt, ist dessen – vmtl. durch Weißdruck entstandene - Kopie Basis für Ergänzungen bzw. Veränderungen in *Entwurf Schmuckdose III-III-I* (Nov. 1913, Abb. 178)¹⁰⁹⁶, u.a. wird ein breiteres zentrales Scharnier durch zwei kleinere „ersetzt“. Ein zunächst in den *Entwürfen Schmuckdose III-I und III-II* rhythmisch nach außen gewölbter Deckelrand im Grundriss führt laut Aufriss zu einer die Wölbung fortsetzenden vertikalen Rippung der Dosenwand. *Entwurf Schmuckdose III-III* funktioniert in der gleichen Weise mit aus einer Art geschweiften Klammern bestehendem Deckel-Rand. Der den Vermerk „1xweiß“ links unten enthaltende *Entwurf Schmuckdose III-IV* (1913, Abb. 179)¹⁰⁹⁷ mit der zusätzlichen Ansicht von vorn diente einer identischen Beschriftung oben rechts zufolge als Original für den bearbeiteten Weißdruck *Entwurf Schmuckdose III-IV-I* (1913, Abb. 180)¹⁰⁹⁸ mit verkleinertem Schmuckstein im Deckel. Stempel und Vermerk verweisen auf dessen Ausführung, welche die [*Schmuck*]dose III (1913, Abb. 181)¹⁰⁹⁹ belegt. In der Literatur wird die muschelförmige Dose mit schräg auslaufendem Deckel beschrieben, den ein großer Chrysopras verziert. Die Innenseite ist vergoldet. Ein kleiner Chrysopras fungiert als Druckknopf.

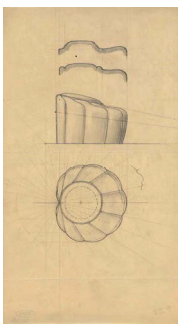


Abb. 174

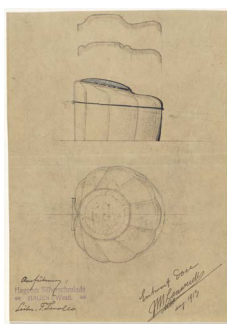


Abb. 175

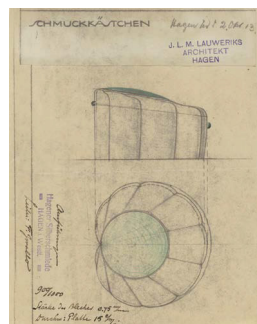


Abb. 176

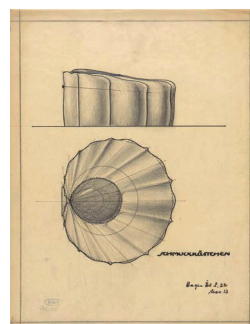


Abb. 177

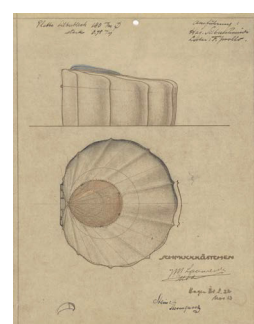


Abb. 178

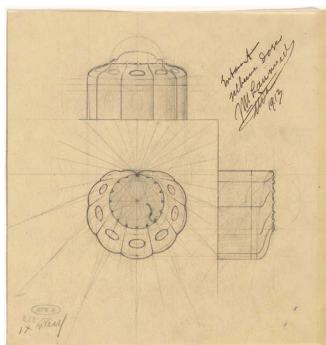


Abb. 179

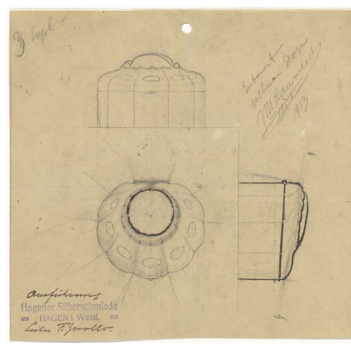


Abb. 180

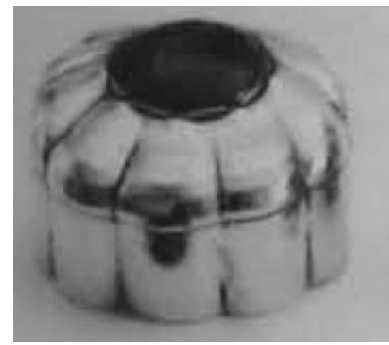


Abb. 181

Nicht zuletzt findet sich das Motiv der mittels *Pascalscher Schnecke* umgesetzten Herzform auch in *Entwurf Ring IV-I „I“* (1913, Abb. 182)¹¹⁰⁰ und *Entwurf Ring IV-II* (1913, Abb. 183),¹¹⁰¹ beide mit Tusche und Bleistift auf Millimeterpapier ausgeführt. Deren kolorierter Blaudruck enthält die farbige Gestaltung und Beschriftung der Ansichten in *Entwurf Ring IV-I-I „I“* (o.D., Abb. 184)¹¹⁰².

¹⁰⁹⁶ Abb. 178: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose III-III-I*, Nov. 1913, RMA, RP-T-1950-361A.

¹⁰⁹⁷ Abb. 179: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose III-IV*, 1913, RMA, RP-T-1950-353.

¹⁰⁹⁸ Abb. 180: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose III-IV-I*, 1913, RMA, RP-T-1950-353A.

¹⁰⁹⁹ Abb. 181: [*Schmuck*]dose III, 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung Karl Ernst Osthaus.

¹¹⁰⁰ Abb. 182: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring IV-I „I“*, 1913, RMA, RP-T-1950-336.

¹¹⁰¹ Abb. 183: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring IV-II*, 1913, RMA, RP-T-1950-339.

¹¹⁰² Abb. 184: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring IV-I-I „I“*, o.D., RMA, RP-T-1950-343.

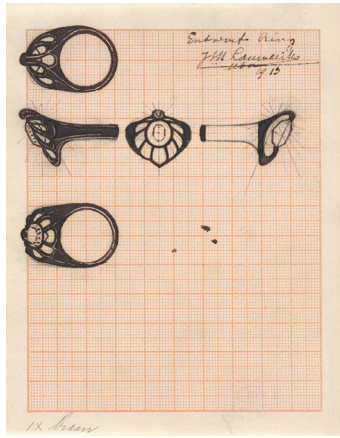


Abb. 182

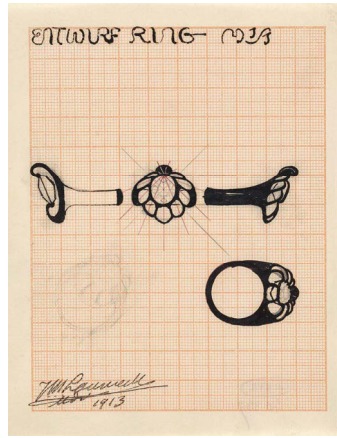


Abb. 183

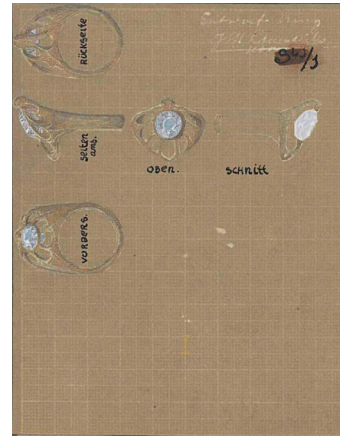


Abb. 184

Eine als Entwurf für einen Ring geführte, aufgrund der rückseitigen Beschriftung „kleines Tablett für Visitenkarten [,] 15-17 cm – mit Gelegenheiten zum angreifen – [...]“ vmtl. eher als *Zeichnung Visitenkartenschalen* [1911-12, Abb. 185]¹¹⁰³ einzuordnende Arbeit lässt in der perspektivischen Darstellung das Motiv der Herzkurve in der vorgestellten Ansicht von oben erahnen. Die für einen Ring notwendige bzw. übliche kreisrunde Form lässt sich hier ausschließen. Zwei Varianten zeigen dieselbe Grundform mit Griff, links ist der Griff zum Tablett und rechts davon weg gedreht. Die Rückseite dieses Entwurfes enthält die Darstellung einer Pascalschen Schnecke neben zu den Zeichnungen auf der Vorderseite passenden Seitenansichten und einer an den Querschnitt einer Muschelschalenhälfte oder Nautiluschale erinnernden Form. Die beiden übereinander angeordneten kleinen Querschnitte scheinen der Frage der Griffgestaltung nachgegangen zu sein. Die leicht nach links versetzte Zeichnung der Nautilus- bzw. Muschelschalenform mag im Rahmen der detaillierteren Formgebung des Griffs später hinzugefügt worden sein. Vorstellbar ist auch, dass diese Zeichnung der drei kleinen Seitenansichten bereits auf unterschiedliche Ausführungen von Schalen mit entsprechenden Griffen verweist. *Entwurf Servierblatt I* (1911, Abb. 186)¹¹⁰⁴ kann sehr wahrscheinlich als eine auf die Zeichnung gefolgte Konkretisierung angesehen werden. *Entwurf Visitenkartenschale I* ([Jan.] 1912, Abb. 187)¹¹⁰⁵ enthält alle drei zur Ausführung notwendigen Ansichten.

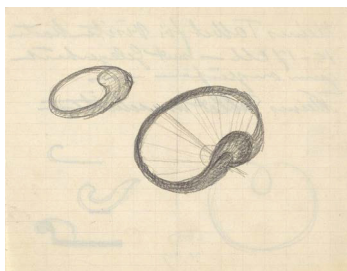


Abb. 185

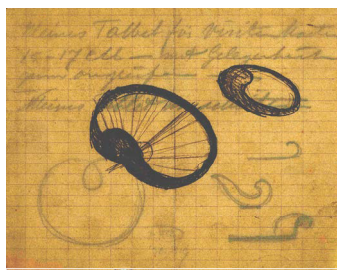


Abb. 185, gespiegelt:
durchscheinende Rückseite

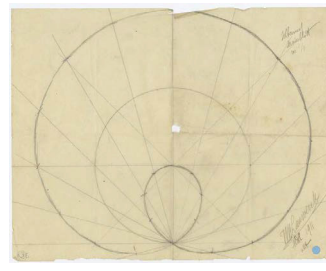


Abb. 186

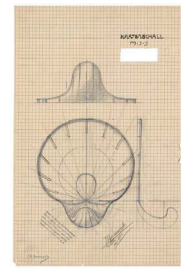


Abb. 187

Die *Visitenkartenschale I-I* ([1912], Abb. 188)¹¹⁰⁶ belegt die Umsetzung in Form eines runden Blattes mit flachem aufsteigenden, sich zu einem Griff einkringelnden, Rand mit vier vertikalen Rippen auf der Rückseite. Den schwach erkennbaren vertikalen Linien am Handgriff zufolge handelt es sich sehr wahrscheinlich um dasselbe Objekt wie *Visitenkartenschale I-II* [[1912], Abb. 189]¹¹⁰⁷. Darüber hinaus soll eine fast formgleiche weitere *Visitenkartenschale I-III* (vor 1913)¹¹⁰⁸ ohne vertikale Rippen im Handgriff entstanden sein. Während auf dem Entwurf der Griff vom Bodenrand aus relativ steil nach oben geführt wird, ist die Tablettfläche der auf dem Foto dargestellten Objekte durch zunächst flach aus dem Boden gezogenen Griff größer.

¹¹⁰³ Abb. 185: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Visitenkartenschalen*, [1911-12], RMA, RP-T-1950-319.

¹¹⁰⁴ Abb. 186: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Servierblatt I*, 1911, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW33_1.

¹¹⁰⁵ Abb. 187: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Visitenkartenschale I*, [Jan.] 1912, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW34.1.

¹¹⁰⁶ Abb. 188 (Griff rechts): *Visitenkartenschale I-I*, [1912], nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung Irmund Osthaus, Worpswede.

¹¹⁰⁷ Abb. 189 (Griff links): *Visitenkartenschale I-II*, [1912], nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, [KEO-Archiv V54b/?], [DHf]

¹¹⁰⁸ ohne Abb. Zu Daten: vgl. Molen 1982, S. 108, Kat. 59: Silber, Ausführung: F. Zwollo sen., nach Entwurf von Lauweriks, mit glatter Rückseite des Handgriffs, H: 7,2 cm, L. 21,4 cm, B: 17,2 cm. Privatsammlung Bertha Funcke-Osthaus.



Abb. 189



Abb. 188

Die dritte Seitenansicht in Muschel- bzw. Nautiluschalenform findet in Kombination mit der Pascalschen Schnecke für die Ansicht von oben für Schalen Verwendung, nämlich in *Entwurf Salzbehälter* (o.D., Abb. 190)¹¹⁰⁹, *Entwurf Visitenkartenschale II* (1912, Abb. 191)¹¹¹⁰, *Entwurf Zuckerschale II-I* [1911-12, Abb. 192]¹¹¹¹, *Entwurf Zuckerschale und Löffel II-II* (Nov. 1911, Abb. 193)¹¹¹², *Entwurf Obstschale I-I* [1911-12, Abb. 194]¹¹¹³ und dessen um Schattierung ergänztem Weißdruck *Entwurf Schale III* [1911-12, Abb. 195]¹¹¹⁴. Alle Entwürfe enthalten bereits die für die Umsetzung notwendigen drei Ansichten von oben, von vorn und von der Seite. Die spiraloge Form in der Seitenansicht ist jeweils geometrisch konstruiert.

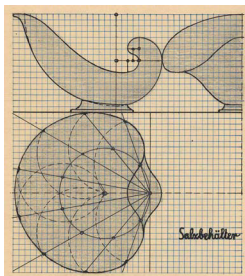


Abb. 190

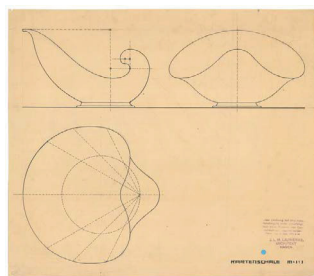


Abb. 191

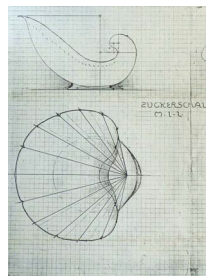


Abb. 192

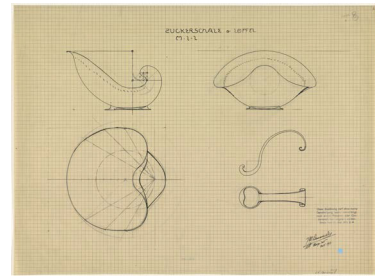


Abb. 193

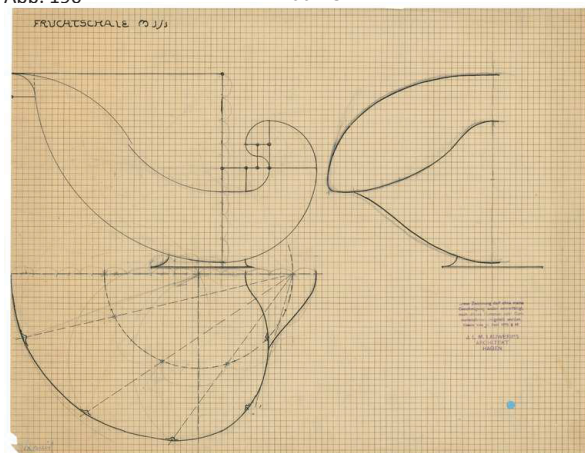


Abb. 194

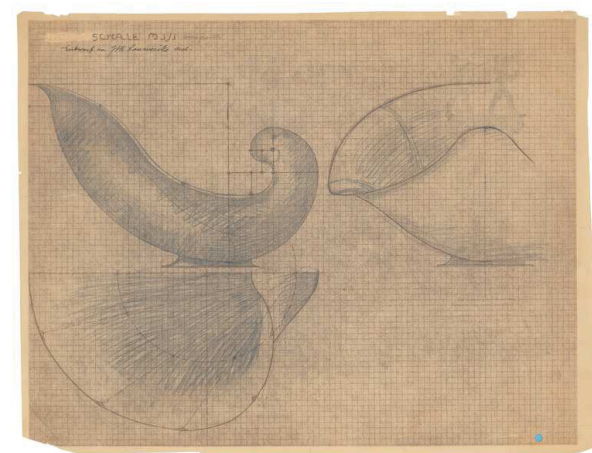


Abb. 195

Die Ausführung einer Zuckerschale mit durch sechs vertikale Vertiefungen geripptem Handgriff ist durch mehrere Fotos der vmtl. selben *Zuckerschale II-I* durch das Foto von *Zuckerschale II-I*, *Ziborium II*, *Tortenheber I*, *Schmuckdose II* und *Champagnerkelch III* (ca. 1914, Abb. 196)¹¹¹⁵, als Details von dessen kolorierter Spiegelung *Zuckerschale II-II* [ca. 1914, Abb. 197]¹¹¹⁶, durch *Zuckerschale II-III* (o.D., Abb. 198)¹¹¹⁷ und durch *Zuckerschale II-IV* (1911, Abb. 199)¹¹¹⁸ dokumentiert.

¹¹⁰⁹ Abb. 190: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Salzbehälter*, o.D., RMA, RP-T-1950-346.

¹¹¹⁰ Abb. 191: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Visitenkartenschale II*, 1912, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW 34.2.

¹¹¹¹ Abb. 192: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Zuckerschale II-I*, [1911-12], KEOM, KEO-Archiv, V254b/34.

¹¹¹² Abb. 193: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Zuckerschale und Löffel II-II*, Nov. 1911, RMA, RP-T-1980-192.

¹¹¹³ Abb. 194: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale I-I*, [1911-12], HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW45.1.

¹¹¹⁴ Abb. 195: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale III*, [1911-12], HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW45.2.

¹¹¹⁵ Abb. 196: *Zuckerschale II-I*, *Ziborium II*, *Tortenheber I*, *Schmuckdose II* und *Champagnerkelch III*, ca. 1914, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEO-Archiv: V254b/6b und RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 8.

¹¹¹⁶ Abb. 197: *Zuckerschale II-II*, [ca. 1914], nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, [Silber], KEOM, KEO-Archiv, V254b/25a.

¹¹¹⁷ Abb. 198: *Zuckerschale II-III*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv, V254b/33.

¹¹¹⁸ Abb. 199: *Zuckerschale II-IV*, 1911, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung Lisa Osthaus.

vgl. Molen 1982, S. 106, Kat. 48: u.a. muschelförmige Schale auf rundem Fußbrand;



Abb. 196



Abb. 197



Abb. 198



Abb. 198, Detail



Abb. 199

Ob die Seitenansichten möglicherweise von einer Muschel- oder einer Nautiluschale abgeleitet worden sind, ist schwer festzustellen. Für die Muschelschale spricht der flach verlaufende Schalenrand. Allerdings ist der Muschelschalen-Wirbel nicht so stark eingerollt. Dies wäre eher bei einer Nautilus-Schale der Fall, wobei die Mündung bzw. Windungshöhe der Wohnkammer die Nabelkante des eingerollten Nabels nahezu berühren müsste, was aber auch nicht der Fall ist. Berücksichtigt man noch die Orientierung der Schalen-Rippung, überwiegen die übereinstimmenden Merkmale mit einer Muschelschale.

5.3.1.6 Nautilus: Einarmige Spirale

(1910 - 1914)

Interessanterweise befindet sich auf *Zeichnung Messkelch III* (o.D., Abb. 200)¹¹¹⁹ eine mit schwachem Druck in Bleistift ausgeführte winzige Darstellung einer Nautiluschale. Die Übereinstimmung zwischen der markanten Form der Nautilus-Wohnkammer und dem auf dem Schaft lagernden Kelch in der Seitenansicht ist auffällig. Die in der Seitenansicht der Nautiluschale sichtbare Spiralform mit deutlich eingedrehtem Wirbel gestaltet in der Darstellung in Vogelperspektive den Kelchrand bez. der Ansicht von oben. Die äußere Formgebung der Kelchwand scheint zu der vermuteten Vorlageform schlüssig. Sogar der Schaft mag in der einen freien Zwischenraum erzeugenden vertikalen Zweiteiligkeit die Eigenheit der alle Kammern verbindenden Luftröhre in einer Nautiluschale in abgewandelter Form umzusetzen.

Während einige Zeichnungen aufgrund ergänzender, von der Zeichnung unabhängiger Notizen oder Berechnungen vielleicht für eine Verkaufs- oder Ausstellungsliste eines Objektes dienen mögen, ist dies hier auszuschließen. Diese Zeichnung enthält keinerlei derartige Bemerkungen oder Spuren vielfältiger Verwendung. Stattdessen zeigt diese Zeichnung die Entwicklung eines Kelches in mehreren Ansichten, vmtl. zunächst in perspektivischer Zeichnung und anschließend in Ansichten von vorn und von der Seite erstellt. Die zunächst schwachen Bleistiftlinien, sich in den Konturen durch mehrfache, breitere und dunklere Linien verstärkend, mögen von einem Wachsen der Form während des Zeichnens zeugen. Dennoch ist die Arbeit nicht frei von Merkmalen konstruktiver Vorgehensweise, wie die beiden horizontalen Linien zwischen den Ansichten von der Seite und von vorn sowie das die Seitenansicht im Fuß überschneidende Quadrat mit angedeutetem Kreisbogen.

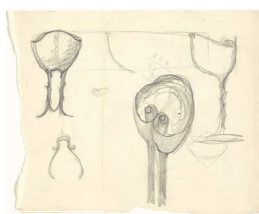


Abb. 200



Abb. 200, Detail Nautilus

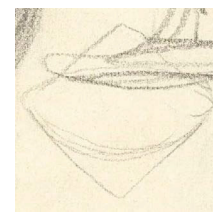


Abb. 200, Detail Spiralbogen

Es ist gut vorstellbar, dass nach einer derartigen Zeichnung der ersten Formgebung, möglicherweise in Orientierung an Formen aus der Natur, anschließend die Umsetzung mittels geometrischer Formen erfolgte. Hierzu wäre zunächst für die Umsetzung derartiger Formen im Allgemeinen eine in geometrischem Formenrepertoire geeignete analoge Ausdrucksweise zu finden. Eine solche Arbeit mag der folgende, als für eine Brosche geführte, *Entwurf Spirale* (o.D., Abb. 201)¹¹²⁰ darstellen, indem die Spirale aus aneinander gereihten Viertelkreisen mit verdoppeltem Radius besteht. Die mit

¹¹¹⁹ Abb. 200: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Messkelch III*, o.D., RMA, RP-T-1950-318.

Weitere Informationen zur Unterscheidung der Spiralen-Arten in Kapitel 3.3.3. und Kapitel 5.3.2.6-7.

¹¹²⁰ Abb. 201: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Spirale*, o.D., RMA, RP-T-1950-289(V).

Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire] (o.D., Abb. 202)¹¹²¹ gestaltete Rückseite scheint durch das Papier durch. Nach einer solchen geometrischen Umsetzung würde die Übertragung der gewählten geometrischen Konstruktion auf die jeweilige Situation, d. h. die Umsetzung in einem bestimmten Maß, durch Entwurf auf gerastertem Papier erfolgen können. Mit Angabe von Maßstab und der drei notwendigen Ansichten, ist der Entwurf zur Ausführung fertiggestellt.

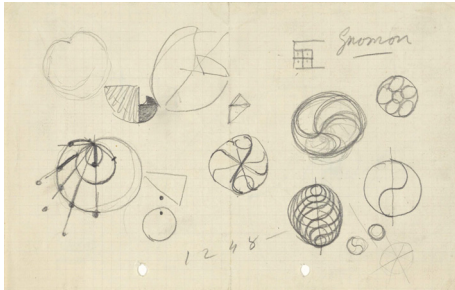


Abb. 202

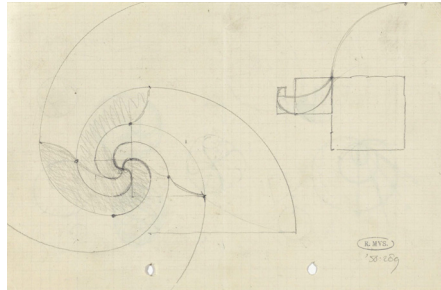


Abb. 201

Eine auf *Zeichnung Messkelch III* links unten enthaltene Darstellung weist formale Ähnlichkeiten mit einer Herzmuschel (Abb. 139)¹¹²² in Seitenansicht sowie mit der Ansicht von vorn in *Entwurf Muschelgefäß* (14. [Nov.]1913, Abb. 203)¹¹²³ rechts oben auf. Es könnte sich um eine diesem Entwurf vorhergegangene erste Idee handeln. Der beiden Entwürfen zugrunde liegende formale Bezug zur Nautilusform unterstützt die Annahme. Ebenso könnte die nach unten dünn angedeutete Fortsetzung den Nodus und Übergang zum Schaft meinen. Trotz der charakteristischen Streifen der Nautiluschale sowie des typischen S-förmigen Kurvenverlaufes am Rand der Wohnkammer ist der *Entwurf Muschelgefäß* als „Muschel mit silbernem Fusz [so]“ beschriftet. Vermutlich wurde nicht zwischen Nautilus und Muschel unterschieden. Während die Ansicht von der Seite von der Nautiluschalen-Form dominiert wird, ist der den Fuß darstellende Grundriss in Ei-Form ausgeführt. Der *Nautilusbecher* (1910-14, Abb. 204)¹¹²⁴ belegt die Ausführung. Die mit silbernem Rand versehene Nautiluschale ist in eine Silbermontierung gefasst. Durch Ausschneidung erzeugte Linienornamente scheinen deren äußere Strukturierung vom Wirbel nach außen fortzusetzen. Aus einer eiförmigen Fußplatte erhebt sich ein aus drei Strängen gedrehter Schaft nach floraler Art.



Abb. 139

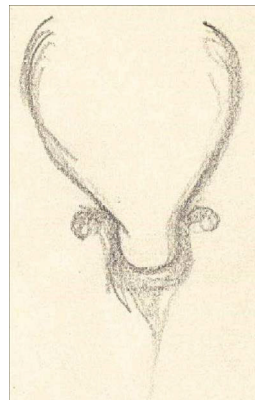


Abb. 200, Detail

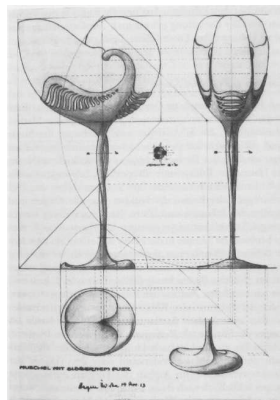


Abb. 203



Abb. 204

¹¹²¹ Abb. 202: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]*, o.D., RMA, RP-T-1950-289(R). Das Archiv führt diese Arbeit als *Entwurf für eine Brosche*. Ein Gnomon ist ein bereits vor der Antike bekannter Schattenzeiger, oft in Form eines senkrecht im Boden steckenden Stabes und diente vor allem als Schattenstab für Sonnenuhren; vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Gnomon>. Es bezeichnet auch die aus einer geometrischen Figur bei „Herausschneiden“ einer kleineren „ähnlichen“ Figur verbleibende Randfläche, auch *Winkelhaken* genannt; vgl.: <http://schulmodell.eu/unterricht/84-unterrichtsfaecher/mathematik-unterricht/mathematik-themen/mathelexikon/2185-gnomon.html>. Auf dieser Zeichnung befindet sich die Bezeichnung neben einer Skizze eines Quadrates im Quadrat mit *Winkelhaken*. „Gnomon“ erscheint auch auf Abb. 242: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium III* (1914).

¹¹²² Abb. 139: Foto: Alexander Stahr in: <http://www.ahabc.de/leben/bodenbewohner-im-watt/>.

¹¹²³ Abb. 203: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Muschelgefäß*, 14. [Nov.]1913, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 110, [DHF].

¹¹²⁴ Abb. 204: *Nautilusbecher*, 1910-14, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung. Zu „Muschel“; vgl. Molen 1982, S. 110, Kat. 74.

5.3.1.7 Nautilus: Punktsymmetrische Doppelspirale

(1911 - 1914)

Die in *Entwurf Spirale* vorgestellte Entwicklung wurde in zweiarmiger Ausführung in *Entwurf Servierblatt II-I* (Dez. 1911, Abb. 205)¹¹²⁵, in dessen koloriertem Weißdruck *Entwurf Servierblatt II-I-I* (Dez. 1911, Abb. 206)¹¹²⁶ mit detaillierter Ausarbeitung des Griffes, in *Kopie Entwurf Servierblatt II-II* [Juni 1914, Abb. 207]¹¹²⁷ und im kolorierten *Entwurf Servierblatt II-III* (1911, Abb. 208)¹¹²⁸, alle im Maßstab 1:1 und auf Karopapier, verwendet. Das *Servierblatt II* (1911, Abb. 209)¹¹²⁹ belegt die Ausführung mit erhöhtem Rand.

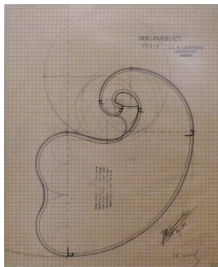


Abb. 205

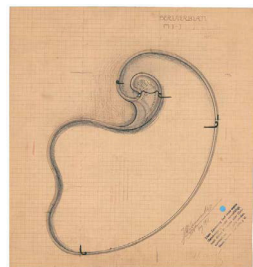


Abb. 206

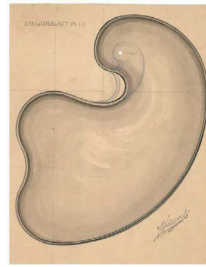


Abb. 207

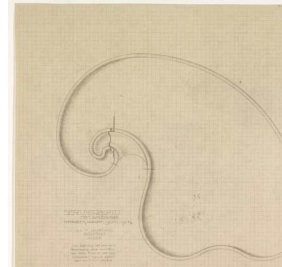


Abb. 208



Abb. 209

5.3.1.8 Nautilus: Punktsymmetrische vierarmige Spirale

(1911 - 1913)

Eine sehr kurze und einfache Ausführung der vierarmigen Spirale, aus dem Zentrum heraus linksdrehend, befindet sich in *Entwurf Serviettenring II* (1911, Abb. 210)¹¹³⁰. Das mit Bleistift gerasterte Papier lässt das Konstruktionsprinzip erkennen.

Mit umgekehrtem Drehsinn und um einige Kreisbögen erweitert sind die Spiralen im *Entwurf Obstschale II-I* (1911, Abb. 211)¹¹³¹ mit einander überlagernden Ansichten von der Seite und von oben auf kariertem Papier. Eine kleine Skizze stellt eine alternative, hier nicht verwendete Spiral-Entwicklung, dar. *Kopie Entwurf Obstschale II-I* ([Dez.] 1911, Abb. 212, oben)¹¹³² lässt den Grundriss nur sehr vage erkennen, während die Seitenansicht durch verstärkte Linien deutlich hervor tritt. Die Schale ist auf erhöhtem Fuß mit großem Nodus gelagert. Eine Ausführung ist nicht bekannt.

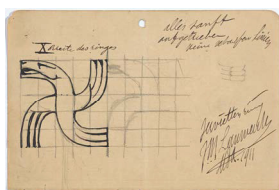


Abb. 210

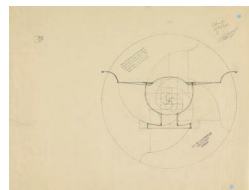


Abb. 211

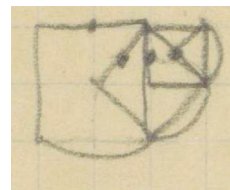


Abb. 211, Detail

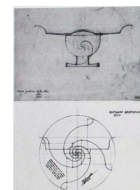


Abb. 212

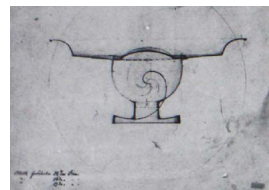


Abb. 212, Detail oben

Scheinbar ohne Fuß geplant, in flacher Ausführung, ist die im Blaudruck *Entwurf Obstschale II-II* (Dez. 1911, Abb. 213)¹¹³³ dargestellte Schale. *Kopie Entwurf Obstschale II-II* ([Dez.] 1911, Abb. 214)¹¹³⁴ wird irritierenderweise zusammen mit zuvor genannter Schale (Abb. 212) dargestellt. Sehr wahrscheinlich ist die *Obstschale II* (ca. 1913, Abb. 215)¹¹³⁵ mit in andere Drehrichtung verlaufenden Spiralen nach dieser Art Entwurf entstanden. Diese Schale mit oben leicht nach außen gebogenem Rand hat einen Schalenboden, der sich entgegen der allgemein konkaven Wölbung des Schaleninneren im Zentrum konvex nach oben wölbt. Die Verzierung in Form des Spiralmotivs ist innen erhaben.

¹¹²⁵ Abb. 205: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Servierblatt II-I*, Dez. 1911, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 138, [DHF].

¹¹²⁶ Abb. 206: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Servierblatt II-I-I*, Dez. 1911, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW33.3.

¹¹²⁷ Abb. 207: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Servierblatt II-II*, [Juni 1914], RMA, RP-T-1980-205.

¹¹²⁸ Abb. 208: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Servierblatt II-III*, 1911, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW33.2.

¹¹²⁹ Abb. 209: *Servierblatt II*, 1911, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 13, Privatsammlung Lisa Osthaus. Abb.: Storck 1987a, S. 130. Abb. 188 und Molen 1982, S. 107, Kat. 47.

¹¹³⁰ Abb. 210: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Serviettenring II*, 1911, RMA, RP-T-1950-298.

¹¹³¹ Abb. 211: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale II-I*, 1911, RMA, RP-T-1980-197.

¹¹³² Abb. 212: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Obstschale II-I*, [Dez.] 1911, Storck 1987a, S. 132, Abb. 193, oben.

¹¹³³ Abb. 213: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale II-II*, Dez. 1911, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 131.

¹¹³⁴ Abb. 214: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Obstschale II-II*, [Dez.] 1911, Storck 1987a, S. 132, Abb. 193, unten.

¹¹³⁵ Abb. 215: *Obstschale II*, ca. 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 9, Privatsammlung Dr. Herbert Osthaus.

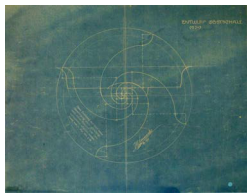


Abb. 213

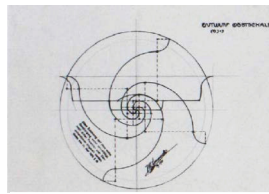


Abb. 214, Detail Abb. 212 unten



Abb. 215

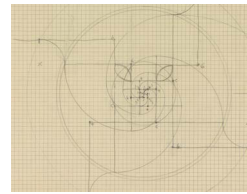


Abb. 216

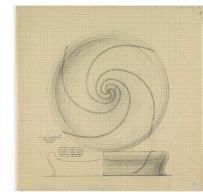


Abb. 217

Der Seitenansicht und Grundriss einander überlagernd vereinende *Entwurf Obstschale II-III* [1911, Abb. 216]¹¹³⁶ und dessen vermutlich fortgesetzte Ausarbeitung mit um Schattierungen ergänzten sich nicht überlagernden Ansichten in *Entwurf Obstschale II-III-I* [1911, Abb. 217]¹¹³⁷ zeigen die Schale mit breitem Rand. Dieser wölbt sich aus dem Schaleninneren nach außen. Das aus vertieften Linien gearbeitete Spiralmotiv setzt sich dadurch übergangslos in gleicher Weise nach außen fort. *Obstschale II-I* (ca. 1913, Abb. 218)¹¹³⁸ belegt die Ausführung in Gelb-Kupfer. Die Umsetzung in Silber ist mit *Obstschale II-II-I* (ca. 1913, Abb. 219a)¹¹³⁹ sowie den Maßen nach denselben Gegenstand darstellende *Obstschale II-II-II* (ca. 1913, Abb. 219b)¹¹⁴⁰ gleich zweifach dokumentiert. Der vollständig nach außen gebogene Rand geht in vier Füßchen über. Ausgehend von der erhöhten Mitte der Schale laufen vier Spirallinien nach außen, welche die Oberfläche in vier flächengleiche Segmente teilen.



Abb. 218

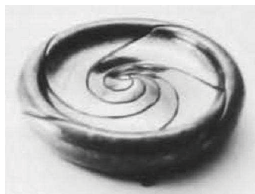


Abb. 219a



Abb. 219b



5.3.1.9 Kreis

(1910 - 1915)

Zahlreiche Entwürfe basieren auf dem Kreis als einfacher geometrischer Figur. Für einige der Entwürfe ist der Kreis sogar bis ins Detail direkt formbestimmend. Andere Entwürfe basieren auf Formen, die vom Kreis abgeleitet sind.

Die *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]* (o.D., Abb. 202)¹¹⁴¹ enthält Darstellungen von Kreisen, in denen sich entweder am inneren Kreisrand ein (Identität), zwei (Yin-Yang), vier, fünf bis sechs und acht gleich große Kreise befinden oder diese für innere Kurven formbestimmend wirken. Möglicherweise steht die benachbart dargestellte Zahlenreihe „1-2-4-8“ in diesem Zusammenhang.

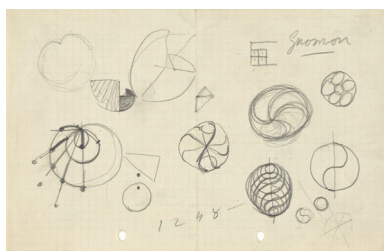


Abb. 202

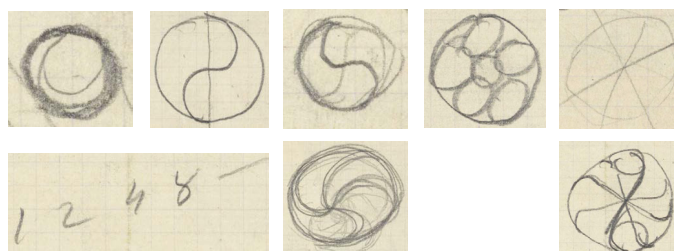


Abb. 202, Details

Der durch einen S-Bogen in zwei gleiche Flächen geteilte Kreis, als *Yin-Yang*-Motiv bekannt, kann gleichzeitig als zum Kreismittelpunkt punktsymmetrische Doppelspirale mit aus zwei Halbkreisen mit zueinander verdoppeltem Radius bestehenden Spiralarmen aufgefasst werden.

¹¹³⁶ Abb. 216: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale II-III*, [1911], RMA, RP-T-1980-199.

¹¹³⁷ Abb. 217: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale II-III-I*, [1911], RMA, RP-T-1980-196.

¹¹³⁸ Abb. 218: *Obstschale II-I*, ca. 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Molen 1982, S. 111, Kat. 69.

¹¹³⁹ Abb. 219a: *Obstschale II-II*, ca. 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Molen 1982, S. 111, Kat. 68.

¹¹⁴⁰ Abb. 219b: *Obstschale II-II-II*, ca. 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung. Internetauktionshaus Chisties: <http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-hammered-silver-bowl-designed-by-jlm-3920349-details.aspx?intObjectID=3920349>; Zuordnung zu zuvor genannter Obstschale II-II nach Abb. und Maßen: durch Autorin. Von Harald Osthaus für 13.145 Euro am 4. Juni 2002 verkauft; vgl. <http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-hammered-silver-bowl-designed-by-jlm-3920349-details.aspx?intObjectID=3920349>.

¹¹⁴¹ Abb. 202: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]*, o.D., RMA, RP-T-1950-289(R).

Der *Entwurf Brosche, Ring [Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle* ([Dez.] 1910, Abb. 60)¹¹⁴² enthält Kreise. Vermerke auf der Zeichnung beinhalten Größen-, Farb- und Materialangaben. Der im Maßstab 1:1 erfolgte Entwurf für eine silberne Schnalle sieht für die zwei Flächen je einen eingefassten weißen und einen schwarzen Achat vor. Der Ring ist aus einem Stück Golddraht mit je einem eingefassten braunen Matrix-Opal und einem grünen Opal vorgesehen. Für die ebenfalls im Maßstab 1:1 entworfene goldene Brosche sind für die beiden Flächen je eine winzige kugelförmige weiße und eine schwarze Perle vorgesehen. Darüber hinaus scheint der Entwurf mit den Vermerken „[Nr.] 13“, „[Nr.] 9=3 cm Manschettenknopf“, „Hutnadel 4 cm“ und einer Zeichnung von Kettengliedern mittig auf dessen weitere Verwendung mit entsprechenden Maßen hinzuweisen. Die Kettenglieder ähneln denen im, vmtl. daraus hervorgegangenen, *Entwurf Verschluss Halskette* (1911, Abb. 220)¹¹⁴³. Auf dessen Rückseite befindet sich eine handschriftliche Liste von konkreten Objekten, vielleicht eine Verkaufsliste oder eine Liste für eine Ausstellung. Etwas komplexer zeigt sich die Verwendung des Motives im *Entwurf Ring V „III“* (1915, Abb. 221)¹¹⁴⁴ und in dessen koloriertem Blaudruck *Entwurf Ring V-I „III“* [1915, Abb. 222]¹¹⁴⁵.

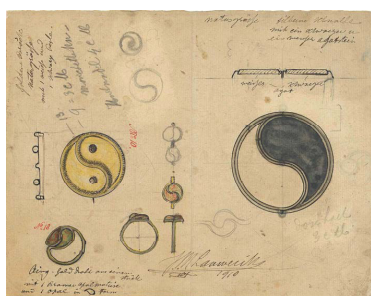


Abb. 60, Detail

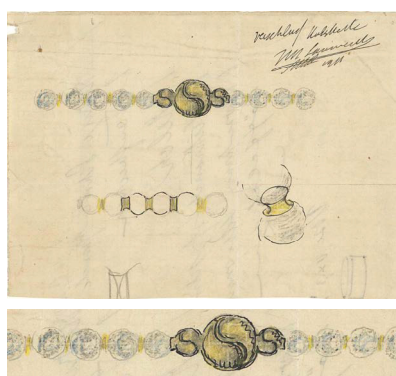


Abb. 220, Detail

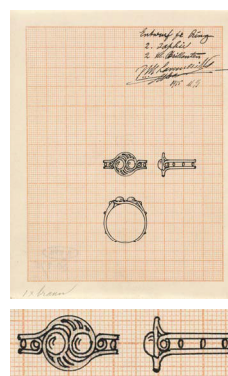


Abb. 221, Detail

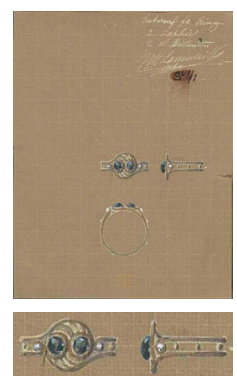


Abb. 222, Detail

Die farbige Gestaltung von *Entwurf Ring VII „II“* (1915, Abb. 223)¹¹⁴⁶ schließt sich im kolorierten Blaudruck *Entwurf Ring VII-I „II“* [1915, Abb. 224]¹¹⁴⁷ an. Dieser stellt möglicherweise aus *Entwurf Ring V-I „III“* (Abb. 222) hervorgegangene Variation dar. Für beide Ringe sind zwei gleiche blaue Haupt-Steine vorgesehen und in beiden Entwürfen schließen sich nach außen zwei kleine weiße Steine an.

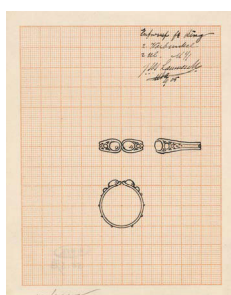


Abb. 223

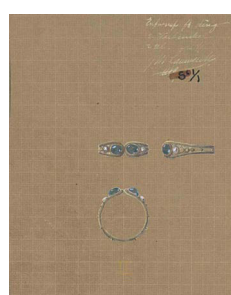


Abb. 224

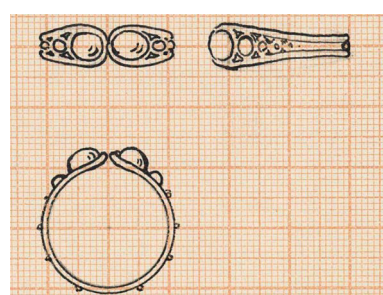


Abb. 223, Detail

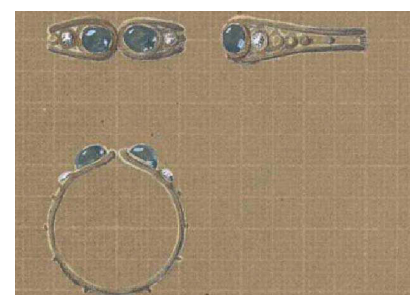


Abb. 224, Detail

Brosche IV-I [1910-1911, Abb. 225a und Abb. 225b]¹¹⁴⁸ und *Brosche IV-II* (1997, Abb. 226a und Abb. 226b)¹¹⁴⁹ belegen die mindestens zweifache Ausführung des Entwurfes der Brosche.

¹¹⁴² Abb. 60: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche, Ring [Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle*, [Dez.] 1910, RMA, RP-T-1950-291.

¹¹⁴³ Abb. 220: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Verschluss Halskette*, 1911, RMA, RP-T-1950-304.

¹¹⁴⁴ Abb. 221: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring V „III“*, 1915, RMA, RP-T-1950-375.

¹¹⁴⁵ Abb. 222: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring V-I „III“*, [1915], RMA, RP-T-1950-343.

¹¹⁴⁶ Abb. 223: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring VII „II“*, 1915, RMA, RP-T-1950-373.

¹¹⁴⁷ Abb. 224: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring VII-I „II“*, [1915], RMA, RP-T-1950-343.

¹¹⁴⁸ Abb. 225a: *Brosche IV-I*, [1910-1911], nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv V254b/20a und RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 35. Abb. 225b: *Brosche IV-I*, [1910-1911], nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Abb. 225a um 90° gedreht, ohne Hintergrund. Abb.: Sinzel 2003, S. 4, Abb. 1.

¹¹⁴⁹ Abb. 226a und b: *Brosche IV-II*, 1997, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, Inv.-Nr.: n.b., [DHf].



Abb. 225a

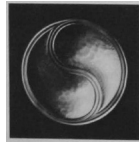


Abb. 225b



Abb. 226a



Abb. 226b

Kaum in *Entwurf Brosche, Ring [, Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle* (Abb. 60) zu erkennen ist eine in Bleistift schwach ausgeführte oder unvollständig ausradierte *Zeichnung Ring III* ([Dez.] 1910, Abb. 60, Detail)¹¹⁵⁰ am rechten Rand. Die ovale oder kreisrunde Kronenverzierung könnte Vorläufer für *Entwurf Ring VI „VII“* (1913, Abb. 227)¹¹⁵¹ gewesen sein. Der Blaudruck *Entwurf für Ringe VI-I „VII“* [1913, Abb. 228]¹¹⁵² enthält die kolorierte Fortsetzung.



Abb. 60, Detail



Abb. 227



Abb. 228

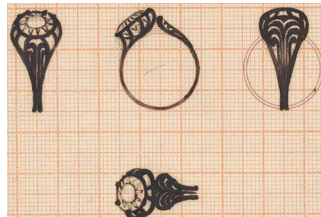


Abb. 227, Detail



Abb. 228, Detail

Auf der Rückseite von *Entwurf Serviettenring III* (1912, Abb. 229)¹¹⁵³ befinden sich mehrere Zeichen, von denen einige an ägyptische Hieroglyphen erinnern. Das oberste Zeichen ähnelt einem Violschlüssel. Das Motiv besteht aus zwei miteinander verbundenen und fast geschlossenen Kreisbögen unterschiedlicher Durchmesser. Es könnte der Gestaltung der folgenden Entwürfe vorausgegangen sein. Für diese ist ein Kreis formbestimmend, welcher an einer Stelle scheinbar in einer Umgebungsquadrat-Ecke ausläuft. Die diesen Kreis bildende Linie ändert nach Kreisbildung das Krümmungsverhalten, wodurch beide Enden entgegengesetzt eingedreht sind. Eine davon schließt sich in der gleichen Weise wie der große Kreis zu einem kleinen Kreis mit zusätzlicher Ecke. Der *Serviettenring III-I* (vor 1913, Abb. 230)¹¹⁵⁴ und der *Serviettenring III-II* (vor 1913, Abb. 231)¹¹⁵⁵ bestätigen die Ausführung des zu *Entwurf Ring VI „VII“* ähnlichen Motives.

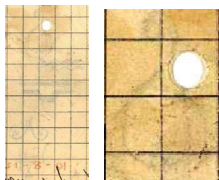


Abb. 229, Details

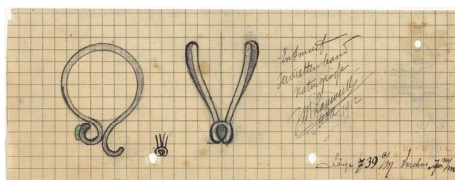


Abb. 229

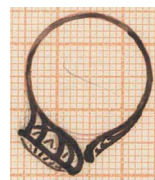


Abb. 227, Detail



Abb. 230



Abb. 231

Kreis und Quadrat spielen in Entwürfen für Taufbecher eine besondere Rolle. Die folgenden Arbeiten scheinen das Seitenverhältnis von Seite : Diagonale in einem Quadrat von 1:√2 für das Verhältnis Kreisdurchmesser : Zylinderhöhe aufzunehmen. Vielleicht ist *Entwurf Taufbecher I* (o.D., Abb. 232)¹¹⁵⁶ als auf liniertem Papier, vmtl. aus einem Notizblock, eine der zuerst entstandenen Zeichnungen dieser Serie für Taufbecher. *Entwurf Taufbecher I-I* (Mai 1911, Abb. 233)¹¹⁵⁷ konkretisiert die Maßverhältnisse, wie Hilfslinien andeuten. Während *Entwurf Taufbecher I-II* (o.D., Abb. 234)¹¹⁵⁸ die Form zunächst durch Vergrößerung des Durchmessers des Becherrandes geringfügig variiert, weisen die folgenden drei Arbeiten eine kurvige Gestaltung auf. Der als für eine Vase geführte *Entwurf Taufbecher I-III* (o.D., Abb. 235)¹¹⁵⁹, *Entwurf Taufbecher I-IV* (1913, Abb. 236)¹¹⁶⁰ und *Entwurf*

¹¹⁵⁰ Abb. 60: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Ring*, [Dez.] 1910, Detail von Abb. 60: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche, Ring [, Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle*, [Dez.] 1910, RMA, RP-T-1950-291.

¹¹⁵¹ Abb. 227: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ring VI „VII“*, 1913, RMA, RP-T-1950-340.

¹¹⁵² Abb. 228: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf für Ringe VI-I „VII“*, [1913], RMA, RP-T-1950-342.

¹¹⁵³ Abb. 229: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Serviettenring III*, 1912, RMA, RP-T-1950-312.

¹¹⁵⁴ Abb. 230: *Serviettenring III-I*, vor 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung Lisa Osthaus.

¹¹⁵⁵ Abb. 231: *Serviettenring III-II*, vor 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 31, Privatsammlung Lisa Osthaus.

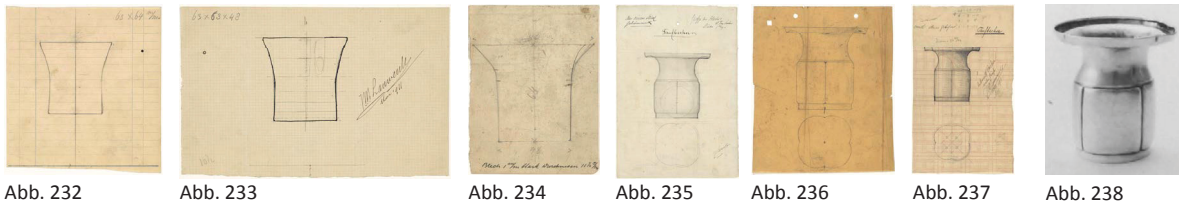
¹¹⁵⁶ Abb. 232: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Taufbecher I*, o.D., RMA, RP-T-1950-307.

¹¹⁵⁷ Abb. 233: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Taufbecher I-I*, Mai 1911, RMA, RP-T-1950-308.

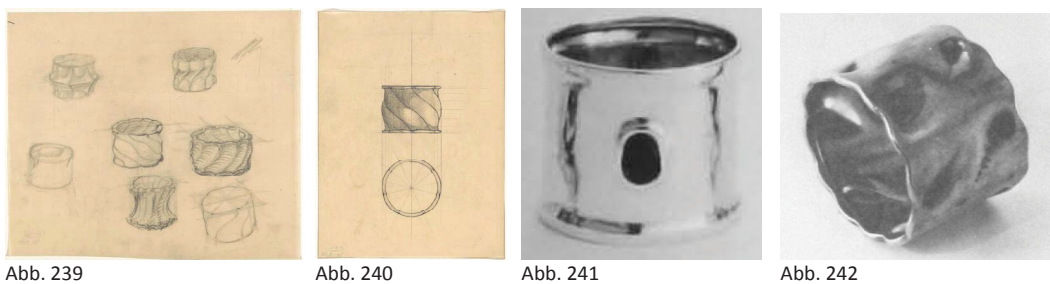
¹¹⁵⁸ Abb. 234: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Taufbecher I-II*, o.D., RMA, RP-T-1950-306.

¹¹⁵⁹ Abb. 235: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Taufbecher I-III*, o.D., RMA, RP-T-1950-310.

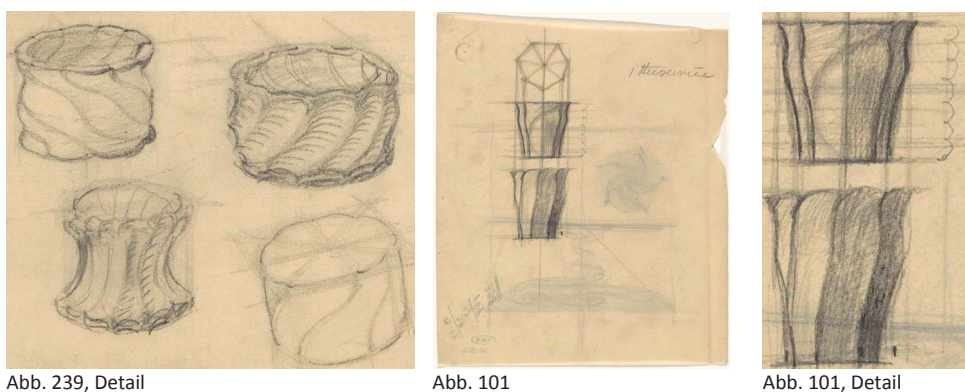
Taufbecher I-V (Mai 1911, Abb. 237)¹¹⁶¹. Als Konstruktionsgrundlage für den Grundriss ist der Kreis deutlich erkennbar. Der als Vase geführte [*Taufbecher*] (1910-14, Abb. 238)¹¹⁶² belegt die Ausführung.



Einige Arbeiten für Serviettenringe nehmen in der zylindrischen groben Gesamtform ähnliche Verhältnisse an. Ein Teil der Darstellungen in *Zeichnung Serviettenringe* (o.D., Abb. 239)¹¹⁶³ zeigt Ringe, deren Außengestaltung durch wellige, und dadurch rhythmisch anmutende, parallele Linien Ausdruck findet. Für fünf von den sieben Darstellungen besteht das dekorative Band des Mantels aus acht-facher Wiederholung des jeweiligen Motives, für den Ring unten mittig sogar aus sechzehn-facher Wiederholung. *Entwurf Serviettenring IV* (o.D., Abb. 240)¹¹⁶⁴ ist sehr wahrscheinlich eine auf diese Zeichnung folgende Konkretisierung durch die Ansichten von der Seite und von oben. Der *Serviettenring V* (1910-14, Abb. 241)¹¹⁶⁵ und der *Serviettenring VI* (1910-14, Abb. 242)¹¹⁶⁶ belegen die Ausführung mit scheinbar einander ähnlichem Verhältnis von Zylinderhöhe zu Durchmesser.



Entwurf Becher (o.D., Abb. 101)¹¹⁶⁷ könnte im Rahmen dieser vom welligen Ornament geprägten Arbeiten entstanden sein. Ein regelmäßiges Siebeneck bestimmt den Grundriss. Der Vermerk „Teeservice“ deutet auf dessen Bestimmung als Teebecher hin. Beide dargestellten Becher-Varianten basieren auf der Basis der Zahl Sieben, was zusätzlich an der vertikalen Skalierung rechts vom oberen Becher sichtbar wird.



Parallele wellenförmige Linien hat Lauweriks, vmtl. als Studie oder Anschauungsmaterial im Unterricht, auf zwei unterschiedliche Weisen konstruiert. Der auf Karopapier ausgeführte *Entwurf*

¹¹⁶⁰ Abb. 236: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Taufbecher I-IV*, 1913, RMA, RP-T-1950-309.

¹¹⁶¹ Abb. 237: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Taufbecher I-V*, Mai 1911, RMA, RP-T-1950-311.

¹¹⁶² Abb. 238: [*Taufbecher*], 1910-14, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung.

¹¹⁶³ Abb. 239: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Serviettenringe*, o.D., RMA, RP-T-1950-351.

¹¹⁶⁴ Abb. 240: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Serviettenring IV*, o.D., RMA, RP-T-1950-350.

¹¹⁶⁵ Abb. 241: *Serviettenring V*, 1910-14, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung.

¹¹⁶⁶ Abb. 242: *Serviettenring VI*, 1910-14, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung: Laves-Osthaus.

¹¹⁶⁷ Abb. 101: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Becher*, o.D., RMA, RP-T-1950-352, Rückseite.

Brosche V (o.D., Abb. Abb. 243)¹¹⁶⁸ wird von Kreisen bestimmt. In einen Kreis mit Durchmesser $d=10$ wurden vom oberen Rand nach unten nacheinander Kreise mit $d=1, \dots, 9, 10$ (=Umkreis) und umgekehrt gezeichnet. Die Kreismittelpunkte befinden sich auf der Mittelsenkrechten im Abstand von $\frac{1}{2}$. Die anschließende Schattierung betont jeweils die sich auf der Mittelsenkrechten berührenden Kreishälften. Es entstehen 9 unterschiedliche gespiegelte S-Formen, von denen die mittlere mit $d=5$ den zuvor dargestellten Spezialfall gleichgroßer Kreishälften bildet. Eine Verwendung des Motives für konkrete Objekte ist nicht bekannt.

Eine andere Konstruktion paralleler wellenförmiger Linien erfolgte durch innere Schleifen von *Pascalschen Schnecken* in einem Kreis in *Entwurf Cardioide* (1909-16, Abb. 244).¹¹⁶⁹ Die intensive Beschäftigung mit diesen mathematischen Objekten belegt auch der *Entwurf Conchoiden* (1909-16, Abb. 245)¹¹⁷⁰, in welchem *Schleifen-, Kehr-, Innen- und Außen-Conchoiden* in Abhängigkeit von einer *Laufflinie* konstruiert worden sind. Der deutschsprachigen Beschriftung nach stammen diese Arbeiten aus der Wirkungszeit in Deutschland, während der Tätigkeit als Leiter der Architekturklasse an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf 1904-1909 oder aus dem Unterricht am *Staatlichen Handfertigkeitkurs* bzw. aus der praktischen Arbeit im eigenen Atelier in Hagen 1909-1916.

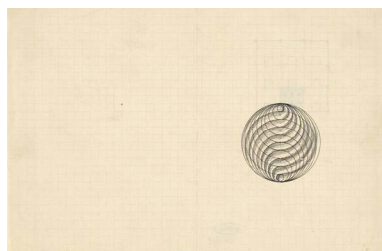


Abb. 243

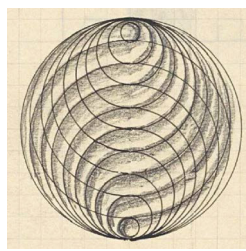


Abb. 243, Detail

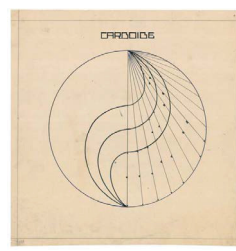


Abb. 244

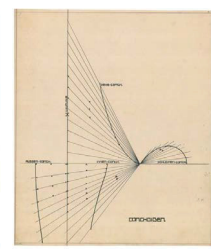


Abb. 245

Nicht zwei, sondern zwanzig Kreise gleicher Größe scheinen im *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)* (22.05.1912, Abb. 246)¹¹⁷¹, in aus dessen Weißdruck hervorgegangenem *Entwurf Leuchter* [1912, Abb. 247]¹¹⁷² und im schwachen Weißdruck *Kopie Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)* [1912, Abb. 248]¹¹⁷³ für die an jeweils zwanzig linksdrehende und zwanzig rechtsdrehende Spiralen denkenden Kreisbögen formgebend zu sein. Letztere Arbeit ist verdreht und stellenweise unscharf, wahrscheinlich durch Verschiebung der Blaupause und unzureichenden Kontakt zum zu belichtenden Untergrund im Belichtungsprozess.

Die im mathematischen Teil näher erläuterte Konstruktionsskizze¹¹⁷⁴ zeigt, dass diese Kreise gleichzeitig den leeren Innenkreis bilden. Es entsteht der Eindruck von Spiralen, obwohl die Formen aus einem einzigen Kreis hervorgegangen sind. Der optische Effekt entsteht dadurch, dass das Auge einen vom äußeren Rand nach innen verlaufenden Kreisbogen im Zentrum um den inneren Kreis ergänzt, wodurch im Grunde mit zwei Kreisbögen die kleinste Spirale entsteht. Eine derartige zweiteilige Spirale würde sich aus einem sichtbaren Teil, gebildet aus dem größeren Kreisbogen, und aus einem „unsichtbaren“ Teil, gebildet aus dem leeren kleinen Kreis, zusammensetzen.

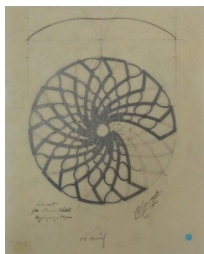


Abb. 246

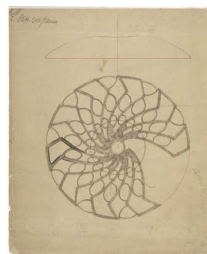


Abb. 247

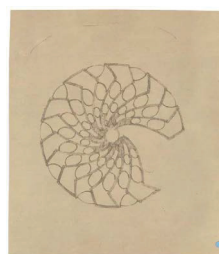


Abb. 248

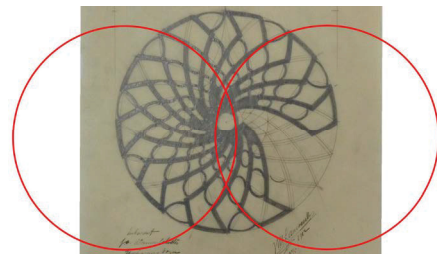


Abb. 246, ergänzt um 2 Kreise (rot)

¹¹⁶⁸ Abb. 243: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche V*, o.D., RMA, RP-T-1950-290.

¹¹⁶⁹ Abb. 244: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Cardioide*, 1909-16, HNI, (LAUW.I 10359341), Inv.-Nr. LAUW100_3. Eine *Kardioide* ist eine besondere *Pascalsche Schnecke*. Mehr im Kapitel 3.3.2.2.

¹¹⁷⁰ Abb. 245: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Conchoiden*, 1909-16, HNI, (LAUW.I 10359341), Inv.-Nr. LAUW100_6.

¹¹⁷¹ Abb. 246: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)*, 22.05.1912, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 128.

¹¹⁷² Abb. 247: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Leuchter*, [1912], RMA, RP-T-1950-362A.

¹¹⁷³ Abb. 248: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)*, [1912], HNI, (LAUW.I 10359341), Inv.-Nr. LAUW104.21.

¹¹⁷⁴ Die Konstruktion ist tatsächlich noch komplexer.

Das in *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]* (o.D., Abb. 202)¹¹⁷⁵ enthaltene Motiv des Kreises mit inneren Kreisen findet in Entwürfen für ein Teeservice und weitere Teekannen Anwendung.

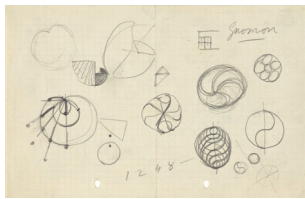


Abb. 202

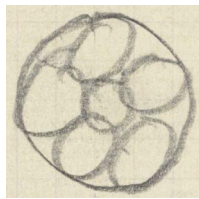
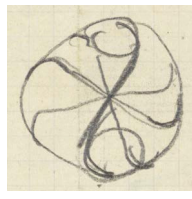
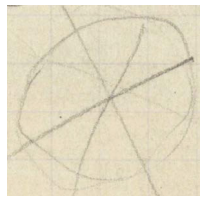


Abb. 202, Details



Die formalen Ähnlichkeiten bez. der vertikal orientierten Kannelierung der Gefäßaußenwand lassen vermuten, dass die *Zeichnung [Teekanne]* (o.D., Abb. 145)¹¹⁷⁶ einen ideenmäßigen Vorläufer für das Teeservice darstellt. Ein aus insgesamt sieben Kreisen in einem Kreis bestehendes Motiv diente der Konstruktion für den dreiteiligen *Entwurf Teeservice mit Kaffeekanne* [1910, Abb. 249-251]¹¹⁷⁷. Der Entwurf für das Service besteht aus *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* (1910, Abb. 249)¹¹⁷⁸, *Entwurf Milchkanne und Zuckerdose* (1910, Abb. 250)¹¹⁷⁹ und *Entwurf Tablett I* (1910, Abb. 251).¹¹⁸⁰ Ein Kreis mit sieben gleich großen eingeschriebenen Kreisen bildet die Entwurfsgrundlage. Die konkretisierten Entwürfe zeigen, dass der Radius der Innenkreise $\frac{1}{3}$ des Radius des Außenkreises beträgt, was automatisch zur inneren Überdeckung durch sieben Kreise führt.¹¹⁸¹

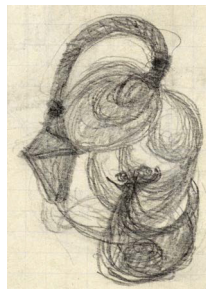


Abb. 145

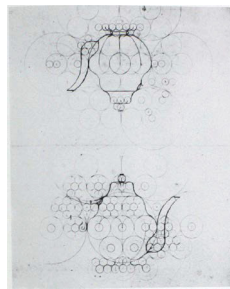


Abb. 249

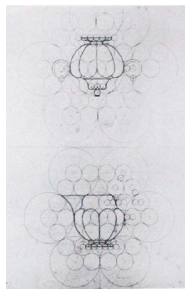


Abb. 250

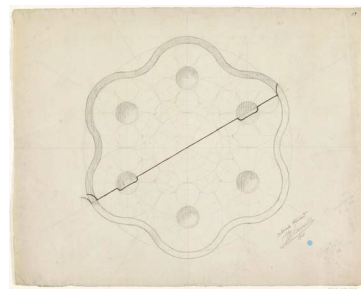


Abb. 251

Fortgesetzte Drittelung führt zur Verfeinerung der Formen. Je weiter die Teilung fortschreitet, desto geringer ist die Bedeutung des nach diesem bemessenen Details. Die bauchige Form des Gefäßes erfüllt die Hauptaufgabe der Aufnahme von Getränken, nächstkleinere Kreise wirken formbestimmend für Teile wie Henkel, Tülle oder Deckel und wieder kleinere Kreise bestimmen Verzierungen an Deckel und Griff.

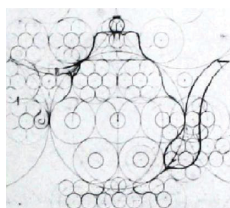


Abb. 249, Detail, Kaffeekanne

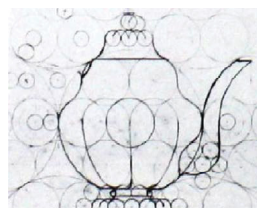


Abb. 249, Detail, Teekanne

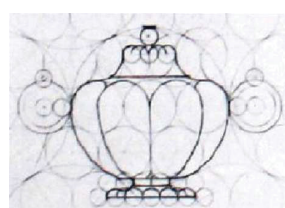


Abb. 250, Detail Zuckerdose

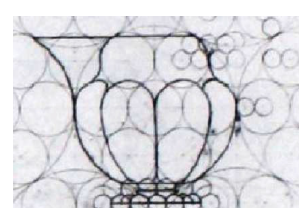


Abb. 250, Detail Milchkönnchen

Die Ausführung der Entwürfe mit abweichender Deckelform belegt das *Teeservice I-I* (1910, Abb. 252)¹¹⁸² als dreiteiliges, *Teeservice I-II* (1910, Abb. 253)¹¹⁸³ als dieses um ein Tablett ergänztes

¹¹⁷⁵ Abb. 202: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]*, o.D., RMA, RP-T-1950-289(R).

¹¹⁷⁶ Abb. 145: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Teekanne]*, o.D., RMA, RP-T-1950-379(V).

¹¹⁷⁷ Die in der Literatur als Entwürfe für ein Teeservice geführten Arbeiten sind der Beschriftung „Kaffeekanne“ zufolge auch für eine Kaffeekanne entstanden. Zur Entstehungszeit war ein kombiniertes Tee- und Kaffeeservice durchaus nicht unüblich, wie das *Tee- und Kaffeeservice* (um 1904) nach Entwurf von Henry van de Velde zeigt: vgl. Stein 1997d, S. 152, Abb. ME 91.

¹¹⁷⁸ Abb. 249: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne*, 1910, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 123 a, [DHF].

¹¹⁷⁹ Abb. 250: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Milchkanne und Zuckerdose*, 1910, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 123 b, [DHF].

¹¹⁸⁰ Abb. 251: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Tablett I*, 1910, RMA, RP-T-1980-203.

¹¹⁸¹ Vielleicht ging der Entwurf von der Idee der Überdeckung der Kreisfläche mit verkleinerten Kreisen im Allgemeinen aus, so dass zunächst der Radius halbiert, gedrittelt und geviertelt wurde. Die Halbierung führte zum Yin-Yang-Motiv, die Drittelung zu dem im Teeservice verwendeten Motiv und die Viertelung konnte zu der im Detail dargestellten Achtelung des Kreises führen.

¹¹⁸² Abb. 252: *Teeservice I-I*, 1910, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv V250e/7, [Dauerleihgabe an KEOM, DHf]. Das Teeservice wird dreiteilig gezeigt, wobei der Deckel der Kanne mit dunklem und der des Zuckerdöschens mit hellem Stein verziert sind. Die unterschiedlichen Steine deuten darauf, dass die beiden Objekte nicht zum selben Service gehörten, obwohl sie formgleich sind.

vierteiliges und *Teeservice I-III* (ca. 1910, Abb. 254a und b)¹¹⁸⁴ als erweitertes fünfteiliges Arrangement mit vier Gefäßen. Das erstgenannte Teeservice wird als dreiteilig gezeigt, obwohl die kugelförmige Verzierung auf den Deckeln der Kannen und der Zuckerdose aus unterschiedlichem Material gefertigt sind. Das fünfteilige Service enthält zwei Kannen mit blauer Deckelverzierung und eine Zuckerdose mit silberner Deckelverzierung. Die unterschiedlichen Materialien deuten darauf, dass die beiden Objekte nicht zum selben Service gehörten, obwohl sie formgleich sind. Vermutlich gab es mehrere Services dieser Form.

Nach obigem Entwurf gefertigt und erhalten ist der auch in der Deckelform übereinstimmende *Zuckertopf mit Deckel* (1909 oder 1919, Abb. 255)¹¹⁸⁵, dessen Deckel eine Kugel aus Elfenbein verziert. Vermutlich sind restliche Bestandteile der Sets verkauft, wie eine Rechnung dies für *Teeservice I-II* in dreiteiligem Umfang (ohne Milchkännchen) belegt. Die „auf einem sechsseitigen Fuß mit kugelförmigen Verzierungen“ ruhenden Gefäße werden als mit „große[n] Blasenornamente[n] auf dem Bauch“ und „Weintrauben-Motive[n]“ als Dekoration auf den Henkeln beschrieben. Für diese konkrete Identifikation einer Naturform finden sich keine Anhaltspunkte. Der Deckel der Zuckerdose steigt mittig steil an und wird mit einem „Kugelknopf“ verziert. Für einen Zuckerlöffel ist im Rand eine Öffnung ausgespart. Die Ausgusstülle der Milchkanne läuft spitz zu, die der Teekanne ist dagegen etwas geschwungen. Der Scharnierdeckel hebt sich mittig stark und ist von einem Amethyst bekrönt. Das Tablett hat die Form eines Sechspasses mit einem etwas umgeschlagenen Rand. Kugelige Füßchen sind an sechs Stellen ausgehämmert. Dadurch sind an der Oberseite Öffnungen entstanden, die mit einem mit Kreisen und Pfeilspitzen verzierten Rost geschlossen sind.¹¹⁸⁶



Abb. 252



Abb. 254a



Abb. 254b



Abb. 255



Abb. 252, Detail



Abb. 253



Abb. 254a, Detail



Abb. 254a, Detail



Abb. 255, Detail

Eine Variation des Motives der Kreisunterteilung zeigen *Entwurf Teekannen* [1910-1911, Abb. 256]¹¹⁸⁷ und der laut Beschriftung zum Service gehörende *Entwurf Tablett II* (1911, Abb. 257)¹¹⁸⁸. Hier wurde der Radius der kleineren Kreise ebenfalls durch Dritteln bestimmt. Allerdings befinden sich vier statt sechs Kreise am inneren Kreisrand um einen gleichgroßen Innenkreis.

Vermutlich gab es nicht nur ein Service dieser Form. Ein Bildvergleich legt nahe, dass es sich um dieselben Objekte handelt, die heute in KEOM, DHf (Villa Hohenhof) ausgestellt sind.

¹¹⁸³ Abb. 253: *Teeservice I-II*, 1910, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 14.

Privatsammlung Karl Ernst Osthaus, [Dauerleihgabe: KEOM, DHf]. Eine Rechnung für die Teekanne, die Zuckerdose und das Tablett im Wert von M 390,- (25.10.1913) bestätigt den Verkauf: KEO-Archiv IV147, vgl. hierzu Molen 1982, S. 105, Kat. 43-46. Bild- und Maß-Vergleich belegen, dass es sich um die im KEOM, DHf ausgestellten Objekte handelt.

¹¹⁸⁴ Abb. 254a und b: *Teeservice I-III*, 1910, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung

Dauerleihgabe: KEOM, [DHf]. Abweichende Daten: „Wasserkanne“ anstatt Kaffeekanne: vgl. Ausstellungsbeschriftung *Der Hohenhof*.

¹¹⁸⁵ Abb. 255: *Zuckertopf mit Deckel*, 1909 oder 1919, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, Inv.-Nr.: K 3261, [DHf].

¹¹⁸⁶ Zu Beschreibung vgl. Molen 1982, S. 105, Kat. 43-46.

¹¹⁸⁷ Abb. 256: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekannen*, [1910-1911], RMA, RP-T-1950-355.

¹¹⁸⁸ Abb. 257: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Tablett II*, 1911, RMA, RP-T-1980-191.

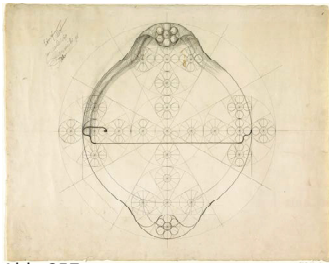


Abb. 257

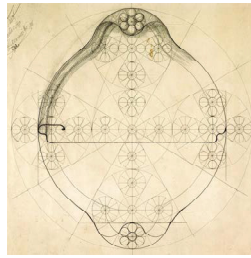


Abb. 257, Detail

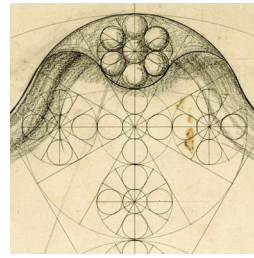


Abb. 257, Detail

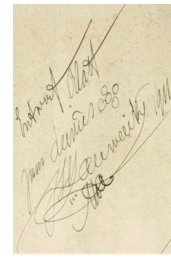


Abb. 257, Detail

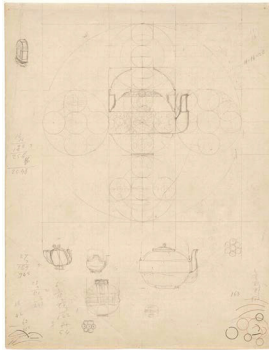


Abb. 256

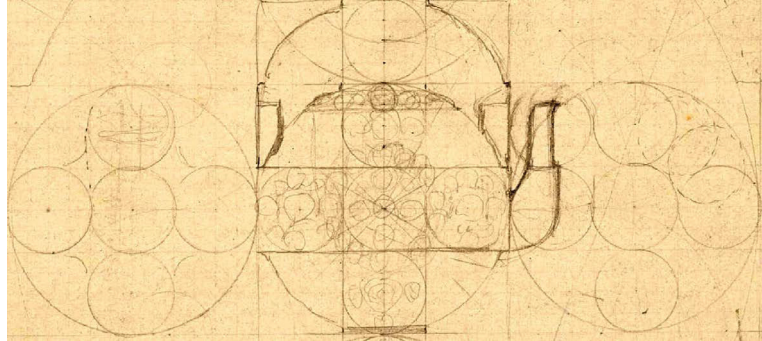


Abb. 256, Detail

Die Datierung der Tablett zu den Services, das erstgenannte auf 1910 und das aktuell besprochene auf 1911, spricht für die Entwicklung der Kreisunterteilung mit fünf inneren Kreisen aus dem Kreis mit sieben inneren Kreisen. Auf dem unteren Teil von *Entwurf Teekannen* erscheint neben anderen Teekannen-Darstellungen der Kreis mit sieben Innenkreisen gleich zweimal. Zwischen diesen befindet sich ein Kreis mit fünf Innenkreisen. Die Kannenvariationen sind vermutlich als Beispiele für Formvariationen auf der Basis des aus Kreis mit inneren Kreisen bestehenden Entwurfsprinzips zu verstehen. Die bauchigen Körper der Kannen setzen verschiedene Verhältnisse um, von links nach rechts ca. 3:2, 2,5:3,5 bzw. 5:7 und 7:9 (Höhe:Breite). Die auf dem Entwurf als Hauptkanne zentral und großformatig gezeichnete Kanne enthält in den fünf den Kannenkörper ausfüllenden Kreisen jeweils weitere vier Kreise in den Zwischenräumen. Dadurch umfassen jeweils acht kleine Kreise den mittleren Kreis. Eine angedeutete Übernahme dieses Motives mag der von 16 (=2x8) Kreisen umfasste Innenkreis im Kannenkörper sein.

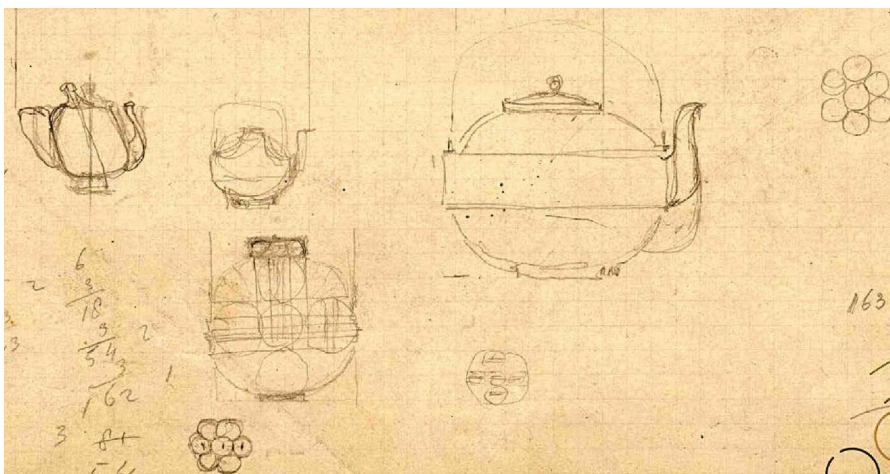


Abb. 256, Detail



Abb. 256, Detail

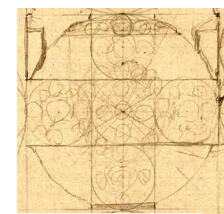


Abb. 256, Detail

Die *Teekanne* (ca. 1910, Abb. 258)¹¹⁸⁹ zeigt die Verwendung beider Motive an einem Objekt, den Kreis mit sieben, und den mit sechs inneren Kreisen. Gleichzeitig nimmt es in der, sich in der Seitenansicht in drei Stufen wellig nach oben, verjüngenden Deckelform ein Motiv auf, welches bereits in *Entwurf Teeservice mit Kaffeekanne* die Seitenansicht der Kannen bestimmt. Die Form des eigentlichen Kannenkörpers in der Seitenansicht ähnelt auffällig der des „fast quadratischen“ Steins in der Bekrönung der Ziborien¹¹⁹⁰ mit zweifacher Stein-Bestückung.

¹¹⁸⁹ Abb. 258: *Teekanne*, ca. 1910, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, RP-F-00-5412-1.

¹¹⁹⁰ mehr zu Ziborien folgt.



Abb. 258

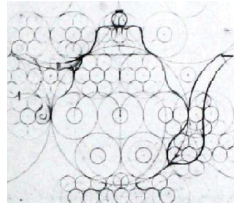


Abb. 249, Detail , Kaffeekanne

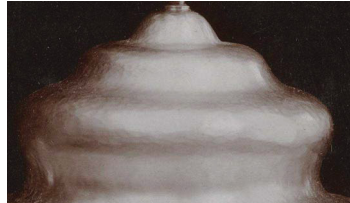


Abb. 258, Detail



Abb. 258, Detail



Abb. 258, Detail



Abb. 269a, Detail

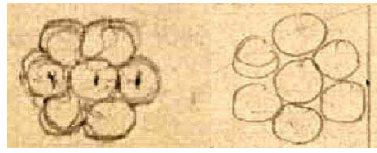


Abb. 256, Details



Abb. 258, Detail

Entwurf Weihrauchschwinger I [April 1912, Abb. 259]¹¹⁹¹ und dessen kolorierter Weißdruck *Entwurf Weihrauchgefäß I-I* ([April] 1912, Abb. 260)¹¹⁹² enthalten Seitenansicht und Grundriss. Der Entwurf scheint ebenfalls auf Basis des Kreis-in-Kreis-Motives entstanden zu sein. Die formalen Parallelen bez. der sich wellig nach oben hin verjüngenden Gefäßkontur zum *Entwurf Teeservice mit Kaffeekanne* (Abb. 249-251) lassen Kreise als Grundlage der Formfindung auch für das Weihrauchgefäß annehmen. Die Überdeckung der Entwürfe zeigt jedoch, dass das Weihrauchgefäß breiter als die Teekanne ist, während sich die Konstruktionsverhältnisse bei Verkleinerung des Weihrauchgefäßes und anschließender Überdeckung mit der Kanne aus *Entwurf Teekannen* offenbaren. Das Verhältnis erscheint in einer der ca. 2x2 cm kleinen Kannenzeichnungen auf *Entwurf Teekannen* unten.

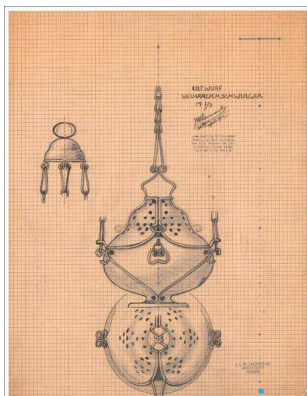


Abb. 259

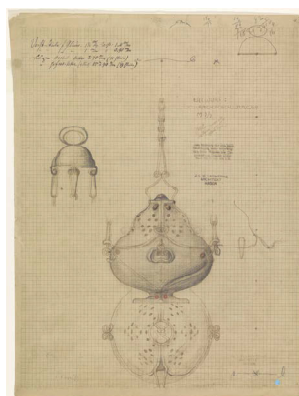


Abb. 260

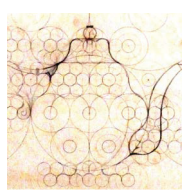


Abb. 249, Detail

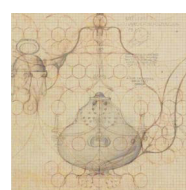


Abb. 260 mit Abb. 249

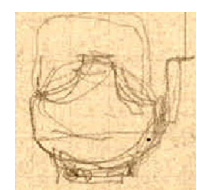


Abb. 256, Detail

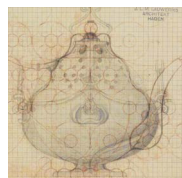


Abb. 260 mit Abb. 249 überlagert

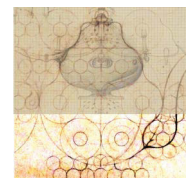


Abb. 260 mit Abb. 256

Ein silbernes Exemplar ist nach diesem Entwurf mit *Weihrauchgefäß I* (1912, Abb. 261)¹¹⁹³ gefertigt worden. Das kugelige Weihrauchgefäß ruht auf einem niedrigen Fuß. Im Deckel sind runde Öffnungen angebracht. Am Gefäß sind vier Ketten befestigt, über die das Gerät an einem Tragerring hängen kann. Mit einer fünften Kette kann der Deckel nach oben abgezogen werden. Insgesamt schmücken dreizehn Boulder-Opale Deckel, Bauch und Fußrand.



Abb. 261



Abb. 262a



Abb. 262b

¹¹⁹¹ Abb. 259: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Weihrauchschwinger I*, [April 1912], HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW36.1.

¹¹⁹² Abb. 260: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Weihrauchgefäß I-I*, [April] 1912, RMA, RP-T-1980-194.

¹¹⁹³ Abb. 261: *Weihrauchgefäß I*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 12, Privatsammlung Karl Ernst Osthaus.

Ein sehr ähnliches Gefäß ist durch *Weihrauchgefäß II-I* (1921, Abb. 262a)¹¹⁹⁴ und in Farbe durch *Weihrauchgefäß II-II* (1921, Abb. 262b)¹¹⁹⁵ zweifach dokumentiert. An drei Ösen am Rand des kelchförmigen Gefäßes sind Ketten montiert. Der Deckel läuft nach oben spitz zu und ist mit offen gearbeiteten Motiven verziert. An dessen Spitze ist eine weitere Kette befestigt. In einem runden Halter mit einem Ring kommen die vier Ketten zusammen. Dass auch dieses Gefäß nach ähnlichem Prinzip entworfen wurde, lassen die formalen Ähnlichkeiten bez. des gewellten Randes in der Seitenansicht und die im Deckel deutlich ausgestülpten kugelförmigen Rundungen vermuten. Unter Berücksichtigung der drei Aufhängepunkte am Gefäß und der diese im Deckel jeweils einklammernden kugelförmigen Wölbungen, ist der zugehörige Grundriss sehr wahrscheinlich durch das Motiv des Kreises mit inneren gleichgroßen Kreisen bestimmt. Für die Proportionierung der gesamten Seitenansicht gelten Verhältnisse, die nicht von Kreisen abhängen.

Auffällig ist die Formverwandtschaft zwischen *Weihrauchgefäß* und *Ziborien*. Möglicherweise stellt die *Zeichnung Messkelch I* (o.D., Abb. 100)¹¹⁹⁶ einen gedanklichen Vorläufer für die *Ziborien* dar. Die Form des Kelches hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der Kelchform des *Ziborium*s. Die von welligen Linien bestimmte Formgebung des *Ziborium*schaftes mag aus dem wellig sich nach oben windenden Schaft in dieser Zeichnung entstanden sein. Beide Schäfte beginnen unten schmal und werden nach oben breiter, den *Nodus* des *Ziborium*s hinzugezählt. *Entwurf Ziborium I-I* (ca. 1912, Abb. 263)¹¹⁹⁷ enthält die Ansicht von vorn, von der Seite und von oben sowie letztgenannte Ansicht zusätzlich vom Fuß. Der stellenweise blau kolorierte Weißdruck *Entwurf Ziborium I-II* [ca. 1912, Abb. 264]¹¹⁹⁸ enthält Variationen der Form von Deckel und Fuß im Grundriss, der Positionierung der Edelstein-Verzierung im Deckel sowie deren Konkretisierung in der Größe, Form und Einfassung.

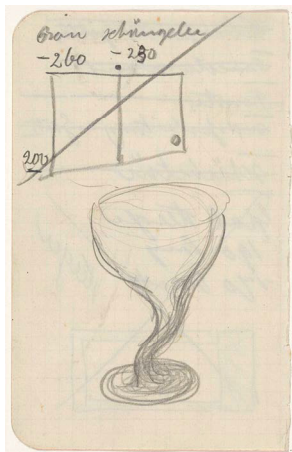


Abb. 100

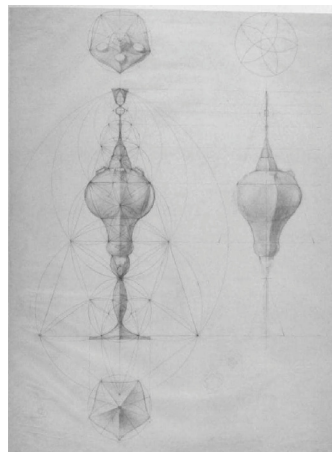


Abb. 263

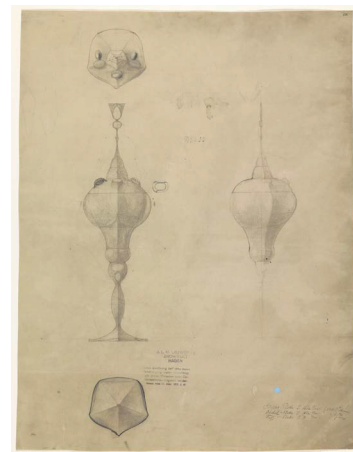


Abb. 264

Es wird vorstellbar, dass sowohl dem *Weihrauchgefäß* als auch dem bauchigen Körper des *Ziborium*s einschließlich des Deckels das gleiche Entwurfsverfahren zugrunde lag, das bereits im *Entwurf Teeservice mit Kaffeekanne* (Abb. 249-251) erkennbare System auf Basis von Kreisen.

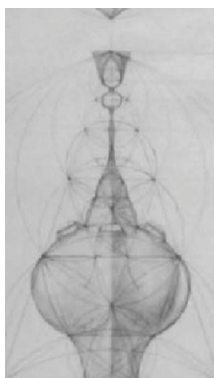


Abb. 263, Detail

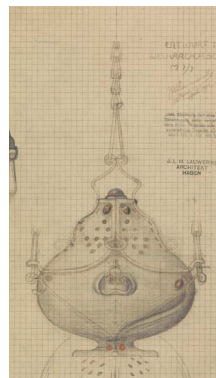


Abb. 260, Detail

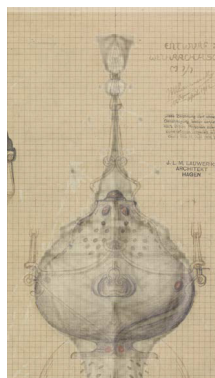


Abb. 263 mit Abb. 260

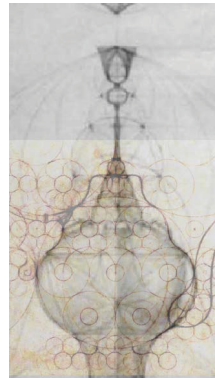


Abb. 263 mit Abb. 249

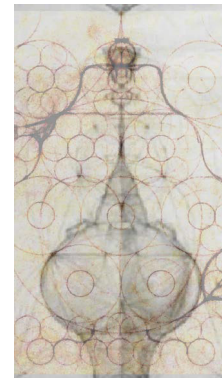


Abb. 263 mit Abb. 249

¹¹⁹⁴ Abb. 262a: *Weihrauchgefäß II-I*, 1921, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam: MBZ 135 a-b (KN&V).

¹¹⁹⁵ Abb. 262b: *Weihrauchgefäß II-II*, 1921, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam: MBZ 135 a-b (KN&V).

¹¹⁹⁶ Abb. 100: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Messkelch I*, o.D., RMA, RP-T-1950-384.

¹¹⁹⁷ Abb. 263: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium I-I*, ca. 1912, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 111, [Dhf].

¹¹⁹⁸ Abb. 264: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium I-II*, [ca. 1912], RMA, RP-T-1980-200.

Auch wenn nicht genau bestimmt werden kann, welche der gezeigten Konstruktionsvarianten konkret zur Anwendung kam, wird deutlich, wie vernetzt Lauweriks gearbeitet haben muss. Haben sich bestimmte Darstellungsmerkmale durchgesetzt, fanden diese Anwendung in unterschiedlichsten Objekten. *Entwurf Teeservice mit Kaffeekanne* (Abb. 249-251), zunächst mit dreistufig sich wellig nach oben verjüngender Silhouette, findet noch im selben Jahr (1910) in der Variante von *Teeservice I-I* einen nach oben spitz zulaufenden konkav gewölbten Deckel. Die auf 1912 datierten Entwürfe für Ziborium und Weihrauchgefäß enthalten dieses nach oben spitz zulaufende konkav gewölbte Motiv. Die Silhouette des Ziboriumdeckels mit dessen dreistufiger mittiger ausgewölbter Erhöhung sowie der Spitze mit Bekrönung weist starke formale Ähnlichkeit auf zu der Silhouette der oberen Hälfte des bauchigen Körpers des Weihrauchfasses, einschließlich Deckel und nach oben gespannter Kette.

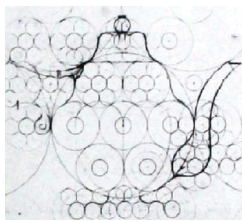


Abb. 249, Detail



Abb. 253, Detail



Abb. 254a, Detail

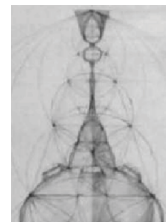


Abb. 263, Detail

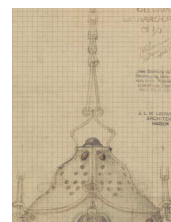


Abb. 260, Detail

Zwei kleine Skizzen im unteren Bild Drittel, fast mittig auf *Entwurf Ziborium I-I* zeigen vier ineinander verdrehte Fünfecke, rechts daneben ein Fünfeck mit innerem Pentagramm-Fünfeck-Pentagramm sowie eine Skizze am linken unteren Bildrand die Konstruktion einer *logarithmischen Spirale (Spira mirabilis)* mittels *Goldenem Dreieck*. Die Diagonalen des regelmäßigen Fünfecks zu einem Dreieck verbunden, ergibt ein *Goldenes Dreieck*. Die beiden Figuren Fünfeck und *Goldenes Dreieck* stehen zueinander in Beziehung. In *Entwurf Ziborium I-I* erkennbare Konstruktionslinien nehmen dieses Thema formal auf, s. d. sowohl *Goldene Dreiecke* als auch regelmäßige Fünfecke darin enthalten sind. Sie bestimmen neben dem fünfeckigen Grundriss von Fuß und Deckel die Höhen-Verhältnisse von Fuß bzw. Schaft zum eigentlichen Kelch und zu Unterstrukturen wie Höhe der Deckelauswölbungen, der darauf befindlichen Spitze und deren Bekrönung. Ein ggü. diesem Modell verbreiteter Nodus und die Stein-Verzierung am untersten Teil des Schaftes prägen *Entwurf Ziborium II* ([Juni] 1914, Abb. 265)¹¹⁹⁹ und dessen durch Weißdruck erzeugte *Kopie Entwurf Ziborium II* ([Juni]1914, Abb. 266)¹²⁰⁰.

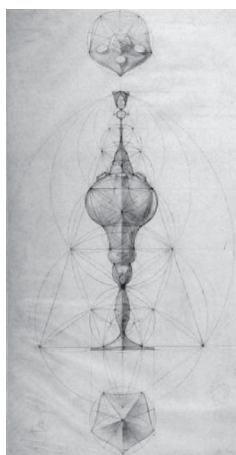


Abb. 263, Detail

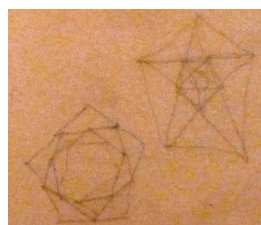
Abb. 263, Detail,
Spira mirabilis

Abb. 263, Detail, Fünfecke

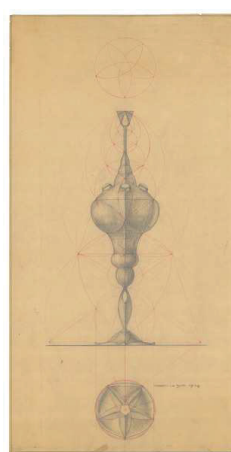


Abb. 265

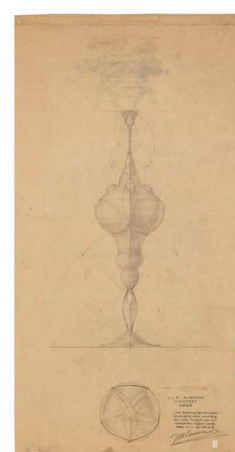


Abb. 266

Entwurf Ziborium III (1914, Abb. 267)¹²⁰¹ enthält Konstruktionsdetails, darunter links unten die Innenwinkelmaße 36° und 72° eines *Goldenen Dreiecks* und rechts oben Skizzen von regelmäßigen Fünfecken sowie rechtwinkligen Dreiecken. Die horizontalen Linien im die Gesamtform umfassenden *Goldenen Dreieck* sind von unten nach oben bis zur Zahl 7 nummeriert.

¹¹⁹⁹ Abb. 265: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium II*, [Juni] 1914, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW44.5.

¹²⁰⁰ Abb. 266: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Ziborium II*, [Juni]1914, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW44.4.

¹²⁰¹ Abb. 267: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium III*, 1914, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW44.3. Aufschrift „Gnomon“ erscheint auch auf Abb. 171: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]* (o.D.).

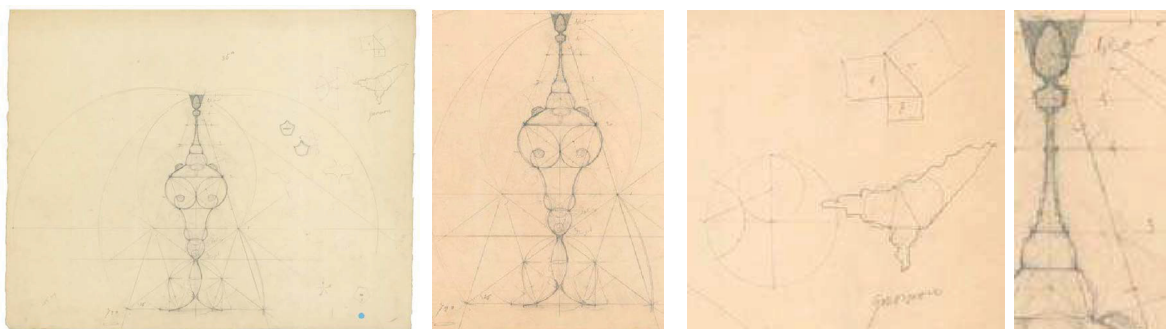


Abb. 267

Abb. 267, Detail 1

Abb. 267, Detail 2

Abb. 267, Detail 3



Abb. 267, Detail



Abb. 267, Detail



Abb. 267, Detail



Abb. 267, Detail

Die Ausführung des innen vergoldeten Exemplars in Silber dokumentieren *Ziborium I-I* (1912, Abb. 268a)¹²⁰², *Ziborium I-II* (1912, Abb. 268b)¹²⁰³ und *Ziborium I-III* (1912, Abb. 268c)¹²⁰⁴ gleich dreifach. Auf dem Fuß sind ein Opal sowie darunter ein Karneol und auf dem Deckel zwei orangefarbene Karneole sowie zwei Opale [, einer blau, der andere grün,] angebracht.

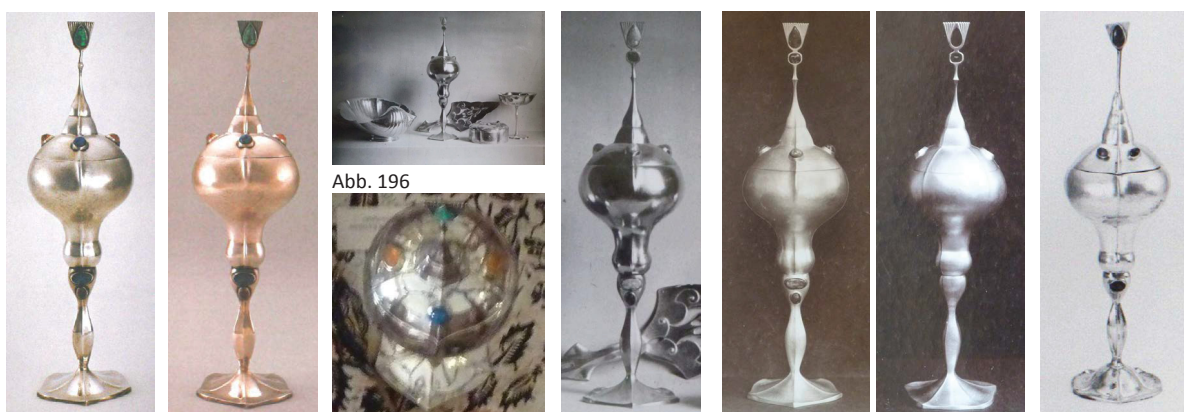


Abb. 268a

Abb. 268b

Abb. 268c

Abb. 196, Detail

Abb. 269a

Abb. 269b

Abb. 270

Im Auftrag der Universität Halle wurde im Januar 1913 ein fast identisches Exemplar mit zweitem Stein in der Bekrönung gefertigt. Eine derartige Variante ist mit je zwei Steinen im Fuß und in der Bekrönung zweifach belegt, sowohl durch *Ziborium II* auf dem Foto *Zuckerschale II-I*, *Ziborium II*, *Tortenheber I*, *Schmuckdose II* und *Champagnerkelch III* (ca. 1914, Abb. 196)¹²⁰⁵ mit zwei unterschiedlichen Steinen in der Bekrönung als auch durch *Ziborium III-I* (1912 [oder ab 1916], Abb. 269a)¹²⁰⁶ als Vorderansicht und *Ziborium III-II* [1912 oder ab 1916, Abb. 269b]¹²⁰⁷ als Rückansicht mit zwei gleichen Steinen in der Bekrönung. Sowohl dem Datum als auch den zwei Steinen an Bekrönung und Fuß zufolge sind beide Arbeiten sehr wahrscheinlich *Entwurf Ziborium I-I* bzw. dessen fortgesetzter Kopie zuzuordnen. In beiden Modellen sind der obere Stein in der Bekrönung tropfenförmig und der untere fast quadratisch.

¹²⁰² Abb. 268a: *Ziborium I-I*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung Helga Laves-Osthaus, Dauerleihgabe: KEOM, [DHf].

¹²⁰³ Abb. 268b: *Ziborium I-II*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung Helga Laves-Osthaus, Dauerleihgabe: KEOM, [DHf].

¹²⁰⁴ Abb. 268c: *Ziborium I-III*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung Helga Laves-Osthaus, Dauerleihgabe: KEOM, [DHf].

¹²⁰⁵ Abb. 196: *Zuckerschale II-I*, *Ziborium II*, *Tortenheber I*, *Schmuckdose II* und *Champagnerkelch III*, ca. 1914, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks KEOM, KEO-Archiv: V254b/6b und RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 8.

¹²⁰⁶ Abb. 269a: *Ziborium III-I*, 1912 [oder ab 1916], nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv, V254b/6a und V254b/25b.

¹²⁰⁷ Abb. 269b: *Ziborium III-II*, [1912 oder ab 1916], nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv: V254b/5.

Lauweriks befand sich bis 1904 und ab Dezember 1916 in Amsterdam, s. d. Abb. 247 und Abb. 246 nicht 1912, während des Aufenthaltes in Hagen, mit diesem Architektenstempel versehen worden sein kann. Falls der Stempel nicht nachträglich ergänzt wurde, ist die Datierung auf [ab 1916] zu korrigieren.

Die Form von *Ziborium I* und *Ziborium II* ist mit dem etwas größeren Exemplar mit dreistufiger Deckelspitze von *Ziborium IV* (1912, Abb. 270)¹²⁰⁸ sehr verwandt. Auf einem mit einem Opal verzierten Schaft ruht die „birnenförmige“ Kupa. Der fünfeckige Fuß ist leicht trompetenförmig gewölbt. Der mit zwei Opalen verzierte Deckel ragt mittig zunehmend steil nach oben und geht in einen Stiel über, auf dem sich ein eiförmiger Opal in einer ausfächernden Mantierung befindet.

Nach gleichem Entwurfsprinzip wie die Ziborien funktionieren *Entwurf Tortenheber I* ([-Nov.] 1913, Abb. 271)¹²⁰⁹, dessen durch Weißdruck erzeugte *Kopie Entwurf Tortenheber I* ([-Nov.] 1913, Abb. 272)¹²¹⁰, *Entwurf Tortenheber II* (Juni 1913, Abb. 273)¹²¹¹ und dessen Blaudruck *Kopie Entwurf Tortenheber II* [Juni 1913, Abb. 274]¹²¹². Möglicherweise ist die vom *Goldenen Dreieck* und Fünfeck bestimmte Konstruktion in *Entwurf Ziborium I-I* ein geeigneter Kandidat als Vorläufer. Sowohl die Gesamtform des Tortenhebers als auch das Linienornament scheinen aus diesem zu erwachsen.

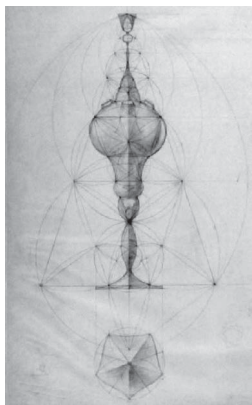


Abb. 263

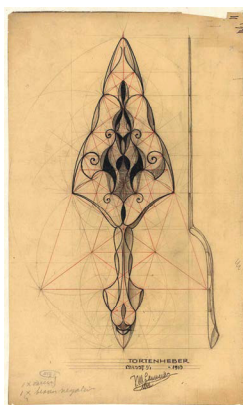


Abb. 271

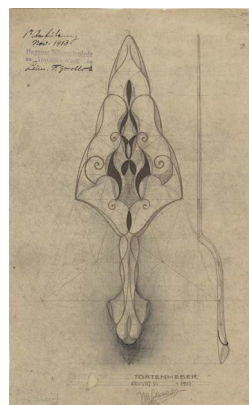


Abb. 272

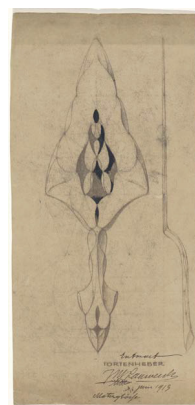


Abb. 273

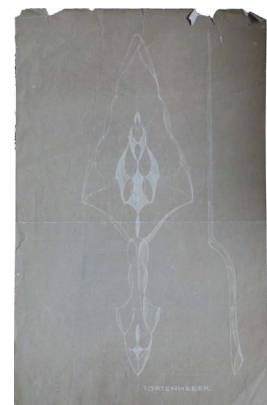


Abb. 274

Die Ausführung eines Tortenhebers nach *Kopie Entwurf Tortenheber I* ist auf diesem für Nov. 1913 vermerkt und durch das Foto *Zuckerschale II-I*, *Ziborium II*, *Tortenheber I*, *Schmuckdose II* und *Champagnerkelch III* (ca. 1914, Abb. 196)¹²¹³ bestätigt.



Abb. 196



Abb. 196, Detail

Während Kreise und einfache Verhältnisse für die Kelche in *Entwurf Champagnerkelche und Sektkelche I* (1914, Abb. 275)¹²¹⁴ und *Entwurf Champagnerkelche II* (1914, Abb. 276)¹²¹⁵ formgebend wirken, verweisen auf erstgenannter Arbeit am unteren Rand geometrische Figuren wie rechtwinkliges Dreieck und Fünfeck auf alternative Formensuche.

¹²⁰⁸ Abb. 270: *Ziborium IV*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung.

¹²⁰⁹ Abb. 271: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Tortenheber I*, [-Nov.] 1913, RMA, RP-T-1950-363.

¹²¹⁰ Abb. 272: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Tortenheber I*, [-Nov.] 1913, RMA, RP-T-1950-363B.

¹²¹¹ Abb. 273: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Tortenheber II*, Juni 1913, RMA, RP-T-1950-363A.

¹²¹² Abb. 274: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Tortenheber II*, [Juni 1913], KEOM, KEO-Archiv, V254b/51.

¹²¹³ Abb. 196: *Zuckerschale II-I*, *Ziborium II*, *Tortenheber I*, *Schmuckdose II* und *Champagnerkelch III*, ca. 1914, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv: V254b/6b und RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 8.

¹²¹⁴ Abb. 275: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Champagnerkelche und Sektkelche I*, 1914, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW44.1.

¹²¹⁵ Abb. 276: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Champagnerkelche II*, 1914, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW44.2.

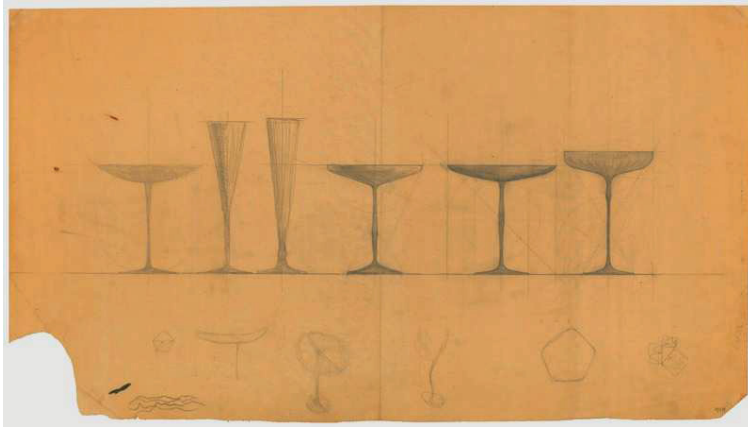


Abb. 275

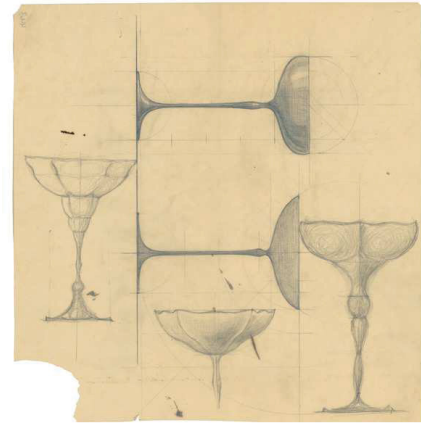


Abb. 276

Diese scheint in der Konstruktion auf Basis des *Goldenen Dreiecks* und des regelmäßigen Fünfecks in *Entwurf Champagnerkelch III* (ca. 1913, Abb. 277)¹²¹⁶ und in dessen Weißdruck *Kopie Entwurf Champagnerkelch III* [ca. 1913, Abb. 278]¹²¹⁷ zu gipfeln. Neben der Konstruktionsgrundlage verbindet *Entwurf Champagnerkelch III* mit dem des Ziboriums das den Grundriss bestimmende Fünfeck und die wellige Form des Schaftes. Die Ausführung des Entwurfes für einen Champagnerkelch belegen *Zuckerschale II-I*, *Ziborium II*, *Tortenheber I*, *Schmuckdose II* und *Champagnerkelch III* (ca. 1914, Abb. 196)¹²¹⁸ und *Champagnerkelch III* (1913, Abb. 279).¹²¹⁹

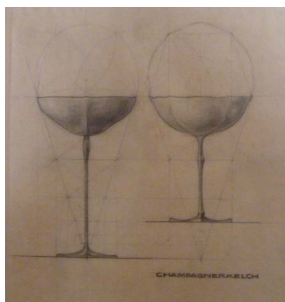


Abb. 277

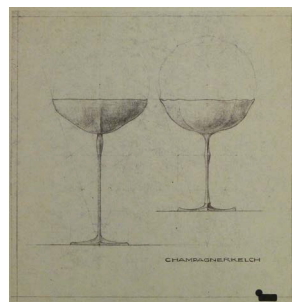


Abb. 278



Abb. 278, Detail



Abb. 196, Detail



Abb. 279

5.3.1.11 Mäander: Swastika, Stufenmäander und Mäanderband (1910 - 1914)

Die zuvor bereits gezeigte *Zeichnung [Mensch]* (o.D., Abb. 136)¹²²⁰ enthält mitten in einem Geflecht welliger Linien eine menschliche Figur, die eckig in Seitenansicht dargestellt ist. Die Haltung der Figur, deren rechtwinklig abgewinkelten Arme und die Schrittposition der Beine deuten auf Bewegung durch Laufen oder Tanzen. Die Darstellung erinnert durch Kopf und Glieder in Seitenansicht an die Darstellungsweise der alten Ägypter. Ob eine Zeichnung wie diese für die im Folgenden dargestellten mäandernden Motive formgebend wirkte, lässt sich, nur auf Basis des Vergleichs der Darstellungsmerkmale, schwer sagen. Es fällt auf, dass die Figur formale Ähnlichkeiten mit der *Swastika* hat. Die Arme der Figur in der Zeichnung lassen sich mit den einander gegenüberliegenden Spiralarmlen und die Beine mit zwei benachbarten Spiralarmlen überdecken. Die Arme mit abgeknickten Händen bilden die Form eines *Stufenmäanders*. Es scheinen sich bez. der mäandernden Formen im Bildvergleich drei Formgruppen herauszukristallisieren: die *Swastika*, das *Stufenmäander* und das *Mäanderband*. Letztere Formgruppe beinhaltet Motive, die an ein symmetrisches Gesicht, Flügelpaar und ein unsymmetrisches Labyrinth¹²²¹ erinnern.

¹²¹⁶ Abb. 277: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Champagnerkelch III*, ca. 1913, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 121, [DHF].

¹²¹⁷ Abb. 278: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Champagnerkelch III*, [ca. 1913], KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. n.b...

¹²¹⁸ Abb. 196: *Zuckerschale II-I*, *Ziborium II*, *Tortenheber I*, *Schmuckdose II* und *Champagnerkelch III*, ca. 1914, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv: V254b/6b und RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 8.

¹²¹⁹ Abb. 279: *Champagnerkelch III*, 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 15, Privatsammlung Karl Ernst Osthaus.

¹²²⁰ Abb. 136: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Mensch]*, o.D., RMA, RP-T-1952-21.

¹²²¹ Die Charakterisierung als „Labyrinth“ taucht in der Literatur auf, u.a. in: Breuer 1987b, S. 16 und Müller 1987, S. 73.

Der *Entwurf Vorsitzenden-Hammer* (o.D., Abb. 280)¹²²² greift das vierarmige eckige Spiral-Motiv in einfachster Form durch einfach abknickende Spiralarms auf. Die gegenüberliegenden Spiralarms verlaufen im Zentrum gradlinig durch denselben Mittelpunkt. Das gleiche Motiv findet in der kolorierten, als mit Hakenkreuzmotiv geführten Arbeit *Entwurf Brosche V-I* (1910, Abb. 281)¹²²³, bestehend aus Seiten- und Vorderansicht, sowie im zentralperspektivisch angelegten *Entwurf Brosche V-II [bzw. Kettenanhänger]* (1914, Abb. 282)¹²²⁴ Verwendung.



Abb. 136



Abb. 280

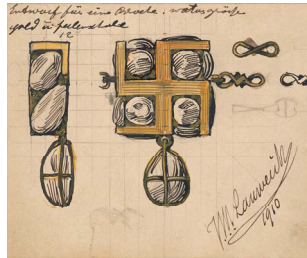


Abb. 281

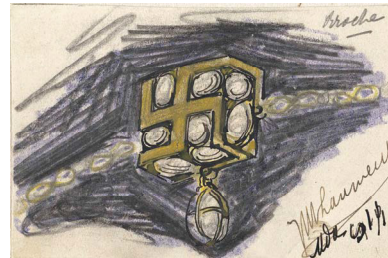


Abb. 282

Entwurf Serviettenring (1911, Abb. 283)¹²²⁵ enthält das Swastikamotiv in horizontaler Verschiebung. Die *Visitenkarte* (1912, Abb. 284)¹²²⁶ zeigt dieses eckige Spiralmotiv bereits in komplexerer Ausführung, indem die Spiralarms vom Ursprung bzw Zentrum ausgehend mehrfach rechtwinklig abknicken. Nach jedem Knick verlängert und verbreitert sich der in grau angelegte Spiralarms. Der *Entwurf eckige vierarmige Spirale* (o.D., Abb. 285)¹²²⁷ variiert dieses Motiv durch zusätzliche Unterteilung der Spiralarms in Längsrichtung. Die Ausführung des vierarmigen eckigen Spiral-Motives ist durch die *Brosche V-II* (o.D., Abb. 286)¹²²⁸ belegt.

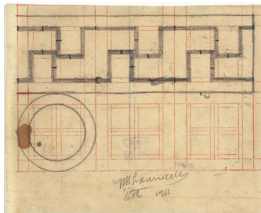


Abb. 283



Abb. 284

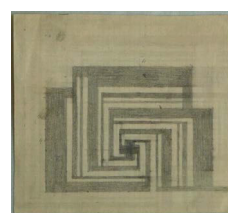


Abb. 285

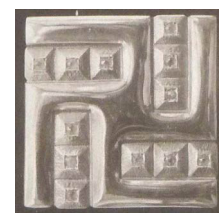


Abb. 286

Das *Stufenmäander* findet in den auf Karopapier gefertigten Arbeiten *Entwurf Hutnadel* (28. April 1911, Abb. 287)¹²²⁹ und *Entwurf für drei Käbme und eine Haarnadel* (April 1911, Abb. 288)¹²³⁰ Anwendung. Das Hauptmotiv dieser beiden Entwürfe ist durch von links unten nach rechts oben diagonal verlaufende parallele gestufte Linien geprägt. Die Stufenhöhen- und -breiten sind gleich groß. Dagegen erfolgt je Stufe eine Vergrößerung der Stufenhöhe und -breite in der *Visitenkarte* (1911, Abb. 289)¹²³¹ und nur der Stufenbreite in der *Visitenkarte* (1914, Abb. 290).¹²³²

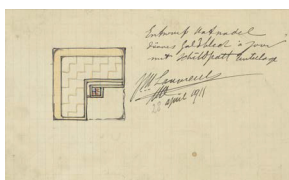


Abb. 287

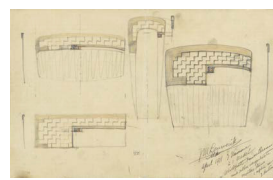


Abb. 288

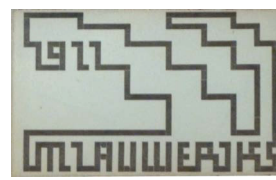


Abb. 289

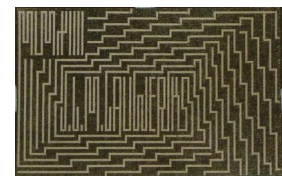


Abb. 290

¹²²² Abb. 280: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Vorsitzenden-Hammer*, o.D., RMA, RP-T-1950-288.

¹²²³ Abb. 281: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche V-I*, 1910, RMA, RP-T-1950-292.

¹²²⁴ Abb. 282: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche V-II [bzw. Kettenanhänger]*, 1914, RMA, RP-T-1952-20.

¹²²⁵ Abb. 283: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Serviettenring*, 1911, RMA, RP-T-1950-297.

¹²²⁶ Abb. 284: J.L.M. Lauweriks, *Visitenkarte*, 1912, KEOM, KEO-Archiv V254b/[vmtl. 54 oder 56], [DHF].

¹²²⁷ Abb. 285: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf eckige vierarmige Spirale*, o.D., KEOM, KEO-Archiv V254b/57.

¹²²⁸ Abb. 286: *Brosche V-II*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv V254b/12.

¹²²⁹ Abb. 287: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Hutnadel*, 28. April 1911, RMA, RP-T-1950-300B.

„à jour“ bezeichnet u.a. im Kunsthandwerk bei Metallarbeiten Ornamente, die aus Durchbrüchen gebildet werden. vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%80_jour.

¹²³⁰ Abb. 288: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf für drei Käbme und eine Haarnadel*, April 1911, RMA, RP-T-1950-300A.

¹²³¹ Abb. 289: J.L.M. Lauweriks, *Visitenkarte*, 1911, KEOM, KEO-Archiv V254b/55, [DHF].

¹²³² Abb. 290: J.L.M. Lauweriks, *Visitenkarte*, 1914, KEOM, KEO-Archiv V254b/53.

Spiegelung des Stufenmäanders erzeugte in den Arbeiten *Entwurf Falzbein I* (o.D., Abb. 291)¹²³³, *Entwurf Falzbein II* (o.D., Abb. 292)¹²³⁴, *Entwurf Falzbein III* (o.D., Abb. 293)¹²³⁵ und in dessen um seitliche Markierungen ergänztem Weißdruck *Kopie Entwurf Falzbein III* (o.D., Abb. 294)¹²³⁶ achsensymmetrische Motive. Das gleiche Prinzip gilt für *Entwurf Löffel und Gabel I* (o.D., Abb. 295)¹²³⁷, für dessen durch Weißdruck erzeugte *Kopie Entwurf Löffel und Gabel I* (o.D., Abb. 296)¹²³⁸, für *Entwurf Kompottlöffel I* (1910, Abb. 297)¹²³⁹, für dessen Blaudruck *Kopie Entwurf Kompottlöffel I* (1910, Abb. 298)¹²⁴⁰ und für dessen fortgesetzten Weißdruck *Entwurf Kompottlöffel I-I* [1910, Abb. 299].¹²⁴¹

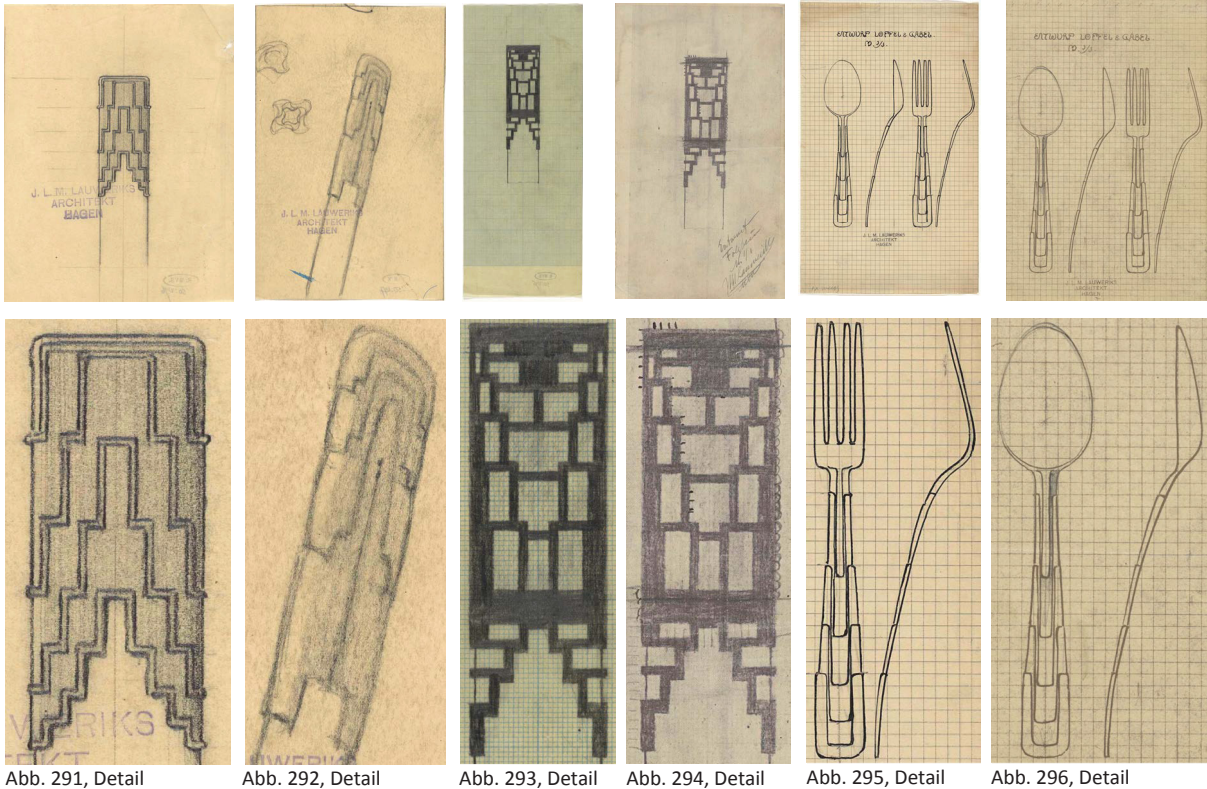


Abb. 291, Detail

Abb. 292, Detail

Abb. 293, Detail

Abb. 294, Detail

Abb. 295, Detail

Abb. 296, Detail

Letztere Arbeit enthält sogar konkrete Maßzahlen für die Bestimmung der Stufen. Während im *Entwurf Kompottlöffel I-I* bestimmte Linien in schwarzer Tinte verstärkt erscheinen, ist der dritte Löffel von unten mit Bleistift um den Griff ergänzt und ein vierter Löffel hinzugefügt worden. Die durch Weißdruck erzeugte und mit schwarzer Tinte ergänzte Kopie enthält nur die drei in Tinte ausgeführten Löffeldarstellungen. Diese Arbeitsspuren lassen annehmen, dass der Entwurf zugunsten ausgesuchter zu übertragender Partien entweder zunächst mit schwarzer Tinte stellenweise verstärkt wurde oder dieser nach Vervielfältigung erweitert wurde. Das *Falzbein III* (o.D., Abb. 300)¹²⁴² belegt die Umsetzung dieser Formgruppe.

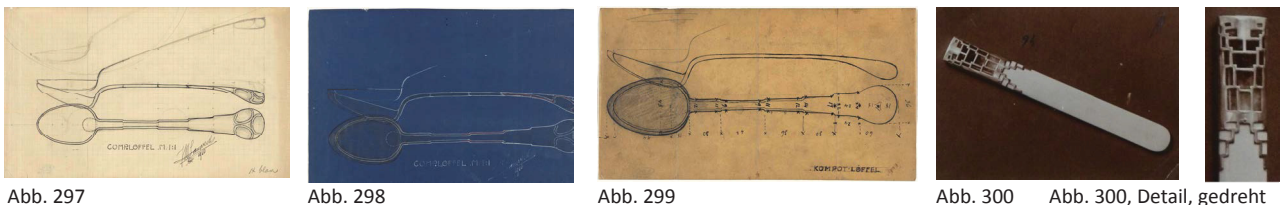


Abb. 297

Abb. 298

Abb. 299

Abb. 300

Abb. 300, Detail, gedreht

¹²³³ Abb. 291: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Falzbein I*, o.D., RMA, RP-T-1950-277.

¹²³⁴ Abb. 292: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Falzbein II*, o.D., RMA, RP-T-1950-276.

¹²³⁵ Abb. 293: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Falzbein III*, o.D., RMA, RP-T-1950-275A.

¹²³⁶ Abb. 294: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Falzbein III*, o.D., RMA, RP-T-1950-275.

¹²³⁷ Abb. 295: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Löffel und Gabel I*, o.D., RMA, RP-T-1950-296.

¹²³⁸ Abb. 296: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Löffel und Gabel I*, o.D., RMA, RP-T-1950-296A.

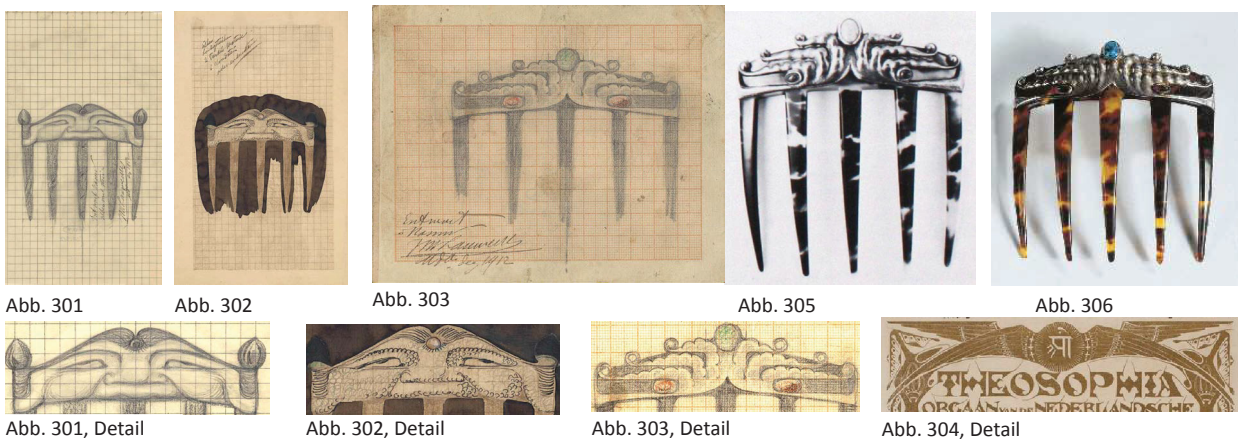
¹²³⁹ Abb. 297: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kompottlöffel I*, 1910, RMA, RP-T-1950-294.

¹²⁴⁰ Abb. 298: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Kompottlöffel I*, 1910, RMA, RP-T-1950-295.

¹²⁴¹ Abb. 299: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kompottlöffel I-I*, [1910], RMA, RP-T-1950-293.

¹²⁴² Abb. 300: *Falzbein III*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv, V254b/18.

Zeichnung Kamm I (Dez. 1912, Abb. 301)¹²⁴³ zeigt einen fünfzahnigen Schmuckkamm mit leicht gewölbtem Rücken, welcher mit einem Gesicht ohne Unterkiefer verziert ist. Die fünf Zacken des Kammes lassen an eine Fortsetzung des Gesichtes durch die Zähne im Oberkiefer denken. Dessen Weißdruck wurde mit Tusche in *Entwurf Kamm I-I* (Dez. 1912, Abb. 302)¹²⁴⁴ koloriert und u.a. in schwarzer Tinte um eine glatte Scheitel-Frisur und lockige Gesichtsbehaarung assoziierende Linien ergänzt. Ein Schmuckstein verziert eine Stelle im Scheitel. *Entwurf Kamm II* (Dez. 1912, Abb. 303)¹²⁴⁵ zeigt einen fünfzahnigen Kamm, dessen leicht gewölbter Rücken ebenfalls mit einem symmetrischen Motiv verziert ist. Dieses enthält einige formale Parallelen, darunter der mittige Schmuckstein oben auf dem „Scheitel“ und seitlich davon jeweils drei parallele rechtwinklig abknickende Streifen. Die Streifen sind oberhalb durch wellige Gestaltung begrenzt, welche an die Haare in zuvor genannter Arbeit denken lässt. Möglicherweise handelt es sich um eine zunehmende Abstraktionsstufe für die Darstellung eines Gesichtes, s. d. die rot eingezeichneten Steine die Augen markieren. Es ist aber auch denkbar, dass das Motiv des geflügelten Kreises, welches u.a. Bestandteil des Symbols der *Theosophischen Gesellschaft* ist, formal Pate stand. In *Holzschnitt Titelblatt Theosophia Nr.26* (Mai 1896, Abb. 304)¹²⁴⁶ erweitert Lauweriks dieses Motiv um ein weiteres nach unten schlagendes Flügelpaar. Die zweifache Ausführung dieses Kamm-Entwurfes ist durch den *Kamm II-I* (1912, Abb. 305)¹²⁴⁷ und den *Kamm II-II* (1912, Abb. 306)¹²⁴⁸ belegt. Die symmetrische silberne Verzierung des fünfzinkigen Schmuckkamms ist mit einem ovalen Amazonit und zwei ovalen Almandinen kombiniert.



Der als für eine Schnalle geführte *Entwurf [Armketten?]* (o.D., Abb. 307)¹²⁴⁹ enthält neben einem trapezförmigen Kettenglied mit drei fast parallelen Linien drei weitere Kettenglieder, ebenfalls mit einem Gesicht-Motiv. Ein viertes Gesicht-Glied ist als mögliche Fortsetzung unterhalb in Bleistift angedeutet. Die das Gesicht im Wesentlichen bildende Linie weist verblüffende Ähnlichkeit mit einer von Lauweriks häufig verwendeten Form auf, die auch im *Entwurf anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Theosophischen Gesellschaft* (1924-25, Abb. 308)¹²⁵⁰ für den Umschlag eines Prospektes Verwendung fand. Dieses Mäanderband ist aus einer einzigen mäandernden Linie gebildet.

¹²⁴³ Abb. 301: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Kamm I*, Dez. 1912, RMA, RP-T-1950-313.

Zu *Entwurf Kamm* „mit silberner Montierung in Form einer Maske“: vgl. Molen 1982, S. 130, Kat. 225.

¹²⁴⁴ Abb. 302: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kamm I-I*, (Dez. 1912), RMA, R P-T-1950-314.

Zu *Entwurf Kamm* „mit silberner Montierung, welche an eine Maske erinnert“: vgl. Molen 1982, S. 130, Kat. 224. Schmuckstein markiert vmtl. Scheitelchakra: Ergänzung durch Autorin.

¹²⁴⁵ Abb. 303: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kamm II*, Dez. 1912, RMA, RP-T-1950-315.

¹²⁴⁶ Abb. 304: J.L.M. Lauweriks, *Holzschnitt Titelblatt Theosophia Nr.26*, Mai 1896, HNI, (LAUW.I 10359312), Inv.-Nr. LAUW81.1.

¹²⁴⁷ Abb. 305: *Kamm II-I*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Schildpatt mit Silber, [einem türkisfarbenen] Amazonit und zwei ovalen Almandine [=Granate bzw. Eisentongranate]. Abb.: Storck 1987a, S. 133, Abb. 201 und Molen 1982, S. 109, Kat. 55. Daten: ebd., S. 108.

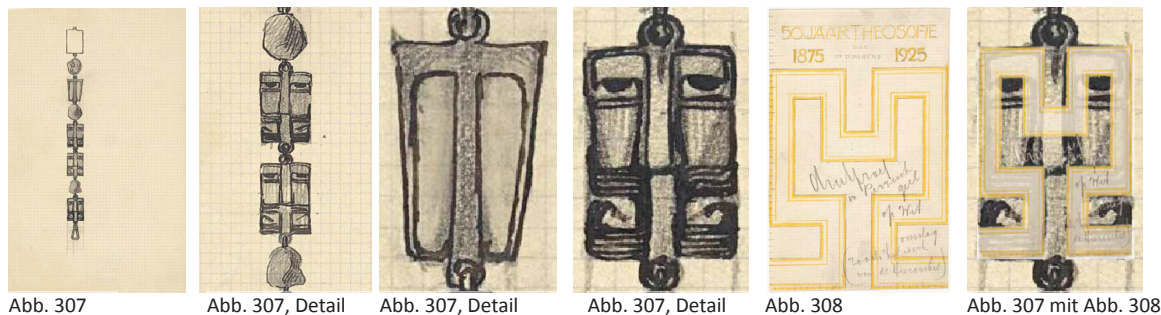
Almandin ist ein Eisen-Aluminium-Granat: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Granatgruppe>.

¹²⁴⁸ Abb. 306: *Kamm II-II*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung. Am 4. Juni 2002 verkauft durch Harald Osthaus für 1.912 Euro: vgl. Christie' Auktionshaus: <http://www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=3920348>, Mit einem ovalen Amazonit und zwei ovalen Granaten im *Cabochon*-Schliff: vgl. ebd.

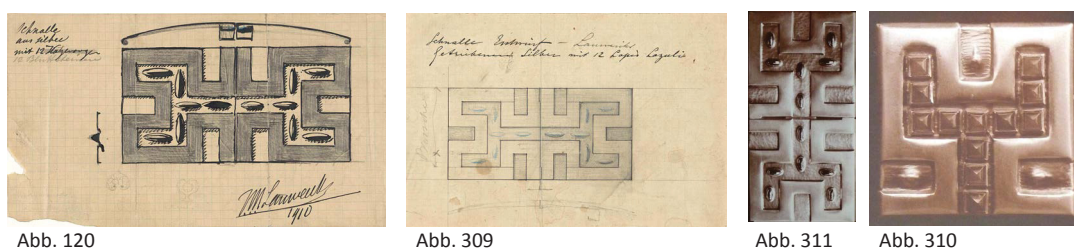
Cabochon bezeichnet eine unfacettierte, runde oder ovale Schliffform von Schmucksteinen: vgl.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Cabochon>. Granate, Rubine und Spinellen, auch unter der Bezeichnung „Karfunkel“ bekannt, stammten meistens aus Indien und waren im 19. Jh. besonders begehrt: vgl.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Granatgruppe>.

¹²⁴⁹ Abb. 307: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf [Armketten?]*, o.D., RMA, RP-T-1950-278.

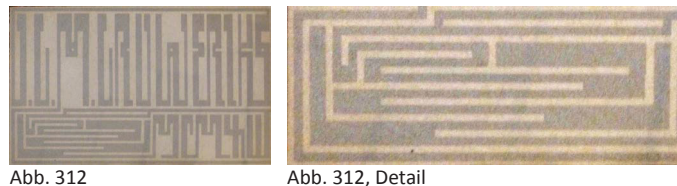
¹²⁵⁰ Abb. 308: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Theosophischen Gesellschaft*, 1924-25, RMA, RP-T-1980-186.



Entwurf Gürtelschnalle I (1910, dunkler, Abb. 120)¹²⁵¹ und Entwurf Gürtelschnalle II [und Brosche VI] (o.D., Abb. 309)¹²⁵² variieren dieses Mäanderband-Motiv durch Spiegelung. Die Entwürfe finden in Brosche VI (o.D., Abb. 310)¹²⁵³ und in der Gürtelschnalle (1910-14, Abb. 311)¹²⁵⁴ ihre Umsetzung. Die aus zwei quadratischen Teilen bestehende Gürtelschnalle ist mit einem Mäanderornament verziert. Zwölf Hämarite sind in den vertieften dazwischen liegenden Feldern angebracht.



Auf der Visitenkarte (1912/13, Abb. 312)¹²⁵⁵ bildet ein einziges mäanderndes Band ein Labyrinth, das im Gegensatz zum zuvor gezeigten Mäanderband nicht symmetrisch ist.



Der Entwurf Tafelaufsatz II (o.D., Abb. 313)¹²⁵⁶, dessen durch Weißdruck erzeugte Kopie Entwurf Tafelaufsatz II-I (1913, Abb. 314)¹²⁵⁷ vor dunklem Hintergrund und Kopie Entwurf Tafelaufsatz II-II (1910-16, Abb. 315)¹²⁵⁸, eine Fortsetzung mit Blumen und Früchten in Seitenansicht Entwurf Tafelaufsatz II-III (o.D., Abb. 316)¹²⁵⁹ und dessen Blaudruck Kopie Entwurf Tafelaufsatz II-III-I (1913, Abb. 317)¹²⁶⁰ enthalten die zuvor besprochenen drei Mäander motive Swastika, Stufenmäander und Mäanderband. Letzteres Motiv war in der nicht kolorierten Version als einfachere Variante vorgesehen, wurde aber im oberen Bereich des Schmuckbandes durch ein komplexer mäanderndes Motiv ersetzt. Die Ansicht von oben von Entwurf Tafelaufsatz II-IV (o.D., Abb. 318)¹²⁶¹ und dessen durch Blaudruck erzeugte Kopie Entwurf Tafelaufsatz II-IV-I (1913, Abb. 319)¹²⁶² ist scheinbar von Rechteck und Kreis bestimmt.

¹²⁵¹ Abb. 120: J.L.M. Lauweriks, Entwurf Gürtelschnalle I, 1910, RMA, RP-T-1950-287.

¹²⁵² Abb. 309: J.L.M. Lauweriks, Entwurf Gürtelschnalle II [bzw. Brosche VI], o.D., RMA, RP-T-1950-274.

¹²⁵³ Abb. 310: Brosche VI, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv V254b/11.

Falls es sich um das in Molen 1982 erwähnte Objekt handelt, ist als Datierung „ca. 1912“ zuzuordnen: vgl. hierzu Molen 1982, S. 136, Kat. 288 und 289 mit Bezug auf RMA, Mappe (bib.107B35), Nr. 44 und 45.

¹²⁵⁴ Abb. 311: Gürtelschnalle, 1910-14, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv V254b/26 und RMA, bib. 107 B 35 Nr. 43, Privatsammlung Lisa Osthaus.

¹²⁵⁵ Abb. 312: J.L.M. Lauweriks, Visitenkarte, 1912/13, KEOM, KEO-Archiv V254b/[vmtl. 54 oder 56], [DHF].

¹²⁵⁶ Abb. 313: J.L.M. Lauweriks, Entwurf Tafelaufsatz II, o.D., KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 112.

¹²⁵⁷ Abb. 314: J.L.M. Lauweriks, Kopie Entwurf Tafelaufsatz II-I, 1913, RMA, RP-T-1980-204,

¹²⁵⁸ Abb. 315: J.L.M. Lauweriks, Kopie Entwurf Tafelaufsatz II-II, 1910-16, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW49.1.

¹²⁵⁹ Abb. 316: J.L.M. Lauweriks, Entwurf Tafelaufsatz II-III, o.D., RMA, RP-T-1980-201.

¹²⁶⁰ Abb. 317: J.L.M. Lauweriks, Kopie Entwurf Tafelaufsatz II-III-I, 1913, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW40.4.

¹²⁶¹ Abb. 318: J.L.M. Lauweriks, Entwurf Tafelaufsatz II-IV, o.D., RMA, RP-T-1980-193.

¹²⁶² Abb. 319: J.L.M. Lauweriks, Kopie Entwurf Tafelaufsatz II-IV-I, 1913, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW40.5.

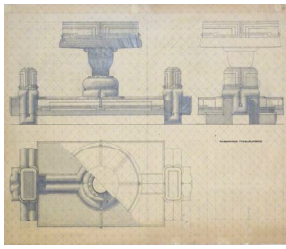


Abb. 313

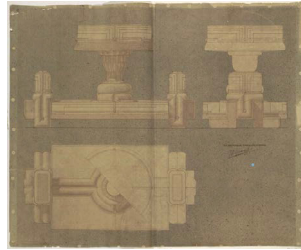


Abb. 314

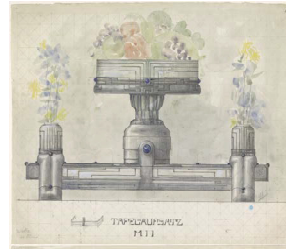


Abb. 316

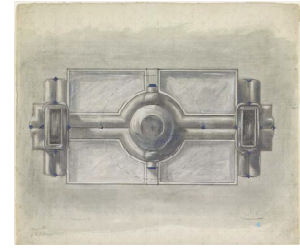


Abb. 318

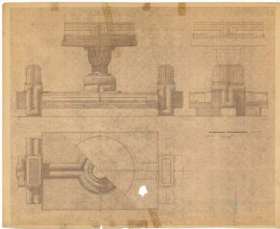


Abb. 315

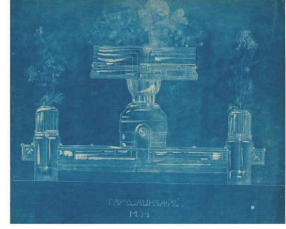


Abb. 317

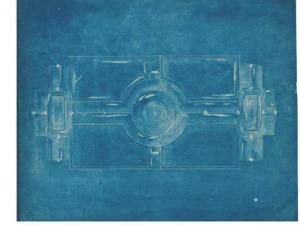


Abb. 319

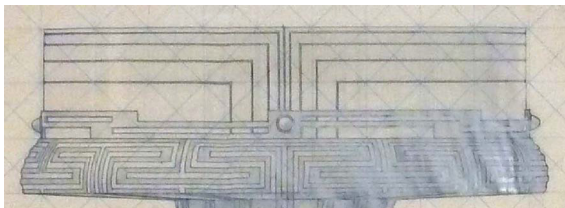


Abb. 313, Detail

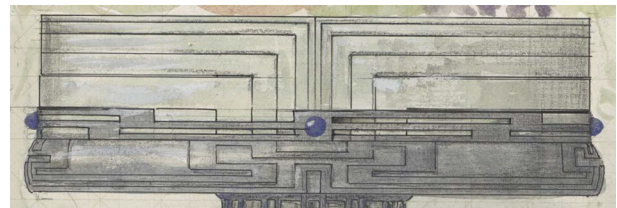


Abb. 314, Detail

5.3.1.12 Zusammenfassung

Fehlende Arbeiten und Datierung unter den zahlreichen formverwandten Entwürfen macht es schwierig, Referenzen untereinander eindeutig zu rekonstruieren. Letztendlich scheinen formale Merkmale im Entwurfsprozess im Sinne gegenseitiger Befruchtung zwischen Entwürfen unterschiedlichster Objekte zweckübergreifend ausgestrahlt zu haben. Soweit Arbeiten in eindeutig engem Kontakt zueinander stehen, z.B. als Kopien, konnte auf Basis teilweise vorhandener Datierung eine solche auch für die in zeitnahe Zusammenhang entstandenen Arbeiten übernommen werden.

Die Arbeitsweise zeigt sich als effektiv, indem bestimmte Grund-Entwürfe zwecks weiterer Bearbeitung ihre Vervielfältigung finden. Diese weitere Bearbeitung betrifft zum einen die Anwendung ein und desselben Entwurfs für unterschiedliche Objekte, wie z.B. *Entwurf Schale I* ([-Okt.] 1913, Abb. 67)¹²⁶³, *Entwurf Tafelaufsatz I-I* (ca. 1913, Abb. 70)¹²⁶⁴, *Entwurf Brosche I-I* (ca. 1913, Abb. 75)¹²⁶⁵ und *Entwurf Pfeffer und Salz I* [-Okt. 1913, Abb. 73]¹²⁶⁶. Zum anderen dienen diese Vorlagen der weiteren Variation durch z.B. Verschiebung, Spiegelung oder weitere Unterteilung, wie in *Entwurf Brosche III-I* (10. März 1914, Abb. 150)¹²⁶⁷, *Entwurf Brosche III-I-I* (o.D., Abb. 152)¹²⁶⁸, *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I* (Nov. 1912, 157)¹²⁶⁹ und *Entwurf Schmuckdose III-IV* (1913, Abb. 179)¹²⁷⁰.

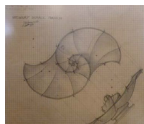


Abb. 67

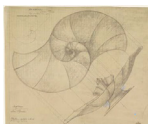


Abb. 70

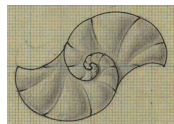


Abb. 75

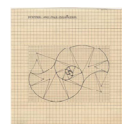


Abb. 73

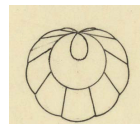


Abb. 150



Abb. 152



Abb. 157

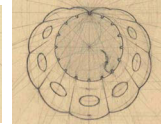


Abb. 179

¹²⁶³ Abb. 67: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale I*, [-Okt.] 1913, oben links, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 130, [DHF].

¹²⁶⁴ Abb. 70: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Tafelaufsatz I-I*, ca. 1913, RMA, RP-T-1980-198.

¹²⁶⁵ Abb. 75: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche I-I*, ca. 1913, RMA, RP-T-1950-334.

¹²⁶⁶ Abb. 73: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Pfeffer und Salz I*, bis Okt. 1913, RMA, RP-T-1950-347.

¹²⁶⁷ Abb. 150: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche III-I*, 10. März 1914, RMA, RP-T-1950-364B.

¹²⁶⁸ Abb. 152: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche III-I-I*, o.D., RMA, RP-T-1950-344.

¹²⁶⁹ Abb. 157: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I*, Nov. 1912, RMA, RP-T-1950-326.

¹²⁷⁰ Abb. 179: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose III-IV*, 1913, RMA, RP-T-1950-353.

Mitunter tauchen winzige inhaltsfremde Zeichnungen und Konstruktionsskizzen auf Arbeiten auf, um vmtl. spontane Einfälle für andere Arbeiten oder alternative Umsetzungsvarianten festzuhalten. *Entwurf Gürtelschnalle I* (1910, Abb. 120)¹²⁷¹ enthält beispielsweise eine herzförmige Zeichnung, die mit dem Grundriss in *Entwurf Schmuckdose II* (2.10.1913, Abb. 121)¹²⁷² formal verwandt ist, und *Entwurf Obstschale II-I* (1911, Abb. 211)¹²⁷³ enthält eine alternative Spiralentwicklung.

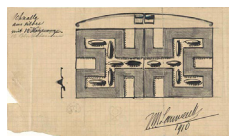


Abb. 120



Abb. 120, Detail

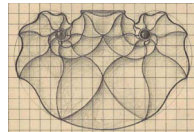


Abb. 121

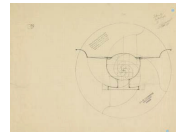


Abb. 211

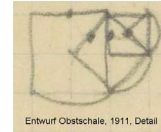


Abb. 211, Detail

In anderen Arbeiten tauchen Skizzen auf, die mit der eigentlichen Arbeit durchaus in Beziehung stehen, wie z.B. in *Zeichnung Messkelch III* (o.D., Abb. 200)¹²⁷⁴ mit der Nautilus-Darstellung oder dem Quadrat als Basis für die Spiralentwicklung. *Entwurf Teekannen* [1910-1911, Abb. 256]¹²⁷⁵ mit der Darstellung des Kreis-in-Kreis-Motives und *Entwurf Ziborium I-I* (ca. 1912, Abb. 263)¹²⁷⁶ mit der Darstellung von *Goldenem Dreieck* und regelmäßigem Fünfeck stellen weitere Beispiele dar.



Abb. 200



Abb. 200, Detail



Abb. 200, Detail



Abb. 256

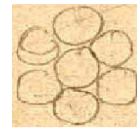


Abb. 256, Detail

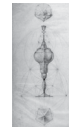
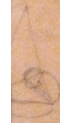


Abb. 263



Abb. 263, Details



Eine im Zusammentragen und der Sortierung deutlich werdende Überschaubarkeit des Formenrepertoires legt nahe, dass Lauweriks über ein gewisses Formenvokabular verfügte. Dieses scheint mit den als *Formfamilien* bezeichneten Gruppierungen zunächst nur im Groben den Charakter der jeweiligen Formen zu treffen. Erstaunlicherweise enthält *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]* (o.D., Abb. 202)¹²⁷⁷ alle in den Formfamilien charakterisierten formalen Aspekte.

Diese Zeichnung bestätigt nicht nur den Gedanken eines gewissen Formenvokabulars und ermöglicht die Identifikation dieser Formen, sondern legt die Annahme nahe, dass Formen nicht einfach als der Natur entlehnt entstanden sind.

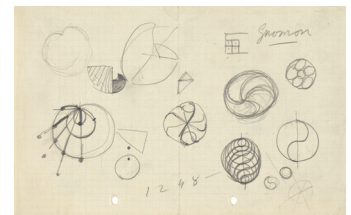


Abb. 202

Es gibt nur wenige Situationen, in denen sich Zeichnungen bestimmten Entwürfen als deren gedankliche Vorlage zuordnen lassen. *Zeichnung Vase* (o.D., Abb. 38)¹²⁷⁸ legt nahe, dass bereits in der Zeichnung an eine Ei-Form gedacht wurde, was auch für andere Details bzw. Ansichten gilt, die Skizze auf *Zeichnung Sanatorium* (1911, Abb. 50)¹²⁷⁹ und auf dessen Rückseite *Zeichnung [Taufbecken]* [1911, Abb. 51].¹²⁸⁰ *Zeichnung [Kettenanhänger Schwan]* (o.D., Abb. 53)¹²⁸¹ weist mit der Darstellung des *Anch* auf einen symbolischen Charakter, der sehr wahrscheinlich auch für die Darstellung des Vogels mit innerer Ei-Form gilt. Soweit im Formenvokabular ein Vogel auftaucht, ist dies kein beliebiger, sondern stets ein Schwan, wie in *Entwurf für eine Tischleuchte [Schwan]* (o.D., Abb. 52)¹²⁸². Dass Lauweriks in *Entwurf Brosche, Ring [, Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle* ([Dez.] 1910, Abb. 60)¹²⁸³ das *Yin-Yang*-Motiv im Bewusstsein des symbolischen Charakters anwendet, ist aufgrund der traditionellen Farbgebung für die Schnalle in weiß-schwarz anzunehmen.

¹²⁷¹ Abb. 120: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Gürtelschnalle I*, 1910, RMA, RP-T-1950-287.

¹²⁷² Abb. 121: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose II*, 2.10.1913, RMA, RP-T-1950-359.

¹²⁷³ Abb. 211: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale II-I*, 1911, RMA, RP-T-1980-197.

¹²⁷⁴ Abb. 200: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Messkelch III*, o.D., RMA, RP-T-1950-318.

¹²⁷⁵ Abb. 256: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekannen*, [1910-1911], RMA, RP-T-1950-355.

¹²⁷⁶ Abb. 263: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium I-I*, ca. 1912, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn.Nr. 111, [DHF].

¹²⁷⁷ Abb. 200: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]*, o.D., RMA, RP-T-1950-289(R).

¹²⁷⁸ Abb. 38: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Vase*, o.D., RMA, RP-T-1952-22.

¹²⁷⁹ Abb. 50: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Sanatorium*, 1911, HNI, (LAUW.I 10359252), Inv.-Nr. LAUW21.1-recto.

¹²⁸⁰ Abb. 51: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Taufbecken]*, [1911], HNI, (LAUW.I 10359252), Inv.-Nr. LAUW21.1-verso

¹²⁸¹ Abb. 53: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Kettenanhänger Schwan]*, o.D., HNI, (LAUW.I 10359341), Inv.-Nr. LAUW102.3.-recto.

¹²⁸² Abb. 52: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf für eine Tischleuchte [Schwan]*, o.D., RMA, RP-T-1980-195,

¹²⁸³ Abb. 60: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche, Ring [, Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle*, [Dez.] 1910, RMA, RP-T-1950-291.

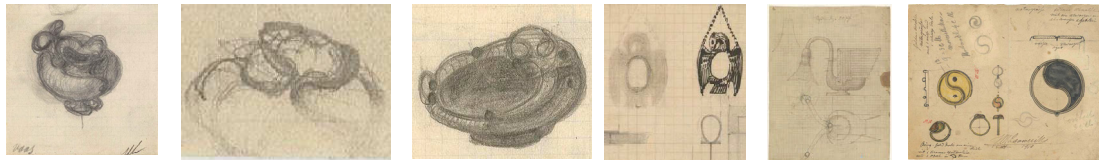


Abb. 38

Abb. 50, Detail

Abb. 51

Abb. 53

Abb. 52

Abb. 60

Häufig wie beiläufig auf Notizzettel gekritzelte Miniaturzeichnungen enthalten als sogenannte „erste Gedanken“ für eine Form auffällig viele konkrete Merkmale, wie Symmetrie und Dualität in *Zeichnung Menage für Pfeffer und Salz* (o.D. , Abb. 62)¹²⁸⁴. Das S-Bogen enthaltende Motiv der Doppelspirale ist ebenfalls bereits in *Zeichnung [Trink?]schale* (o.D. , Abb. 101a)¹²⁸⁵ auf der Rückseite von *Entwurf Becher* (o.D. , Abb. 101)¹²⁸⁶ erkennbar. *Zeichnung [Teekanne]* (o.D. , Abb. 145)¹²⁸⁷ enthält sowohl die Außenwandgestaltung, als auch die Darstellung der Aufhänge-Vorrichtung, beides keinesfalls Merkmale einer zunächst groben Zeichnung einer ersten Idee.

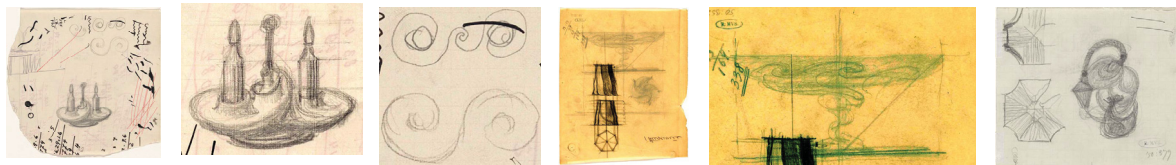


Abb. 62

Abb. 62, Detail

Abb. 62, Detail

Abb. 101a

Abb. 101a, Detail

Abb. 145

Eine von welligen Linien umgebende Ei-Form erscheint sowohl in *Zeichnung Schmuckstück* [1897-1902, Abb. 105]¹²⁸⁸, als auch in *Zeichnung Ring* [1897-1902, Abb. 106]¹²⁸⁹ sowie in anderer Variante in *Zeichnung [Anstecknadeln]* (o.D. , Abb. 110).¹²⁹⁰ Sowohl die Ei-Form als auch die welligen Linien sind in all diesen Zeichnungen durchgehend erkennbar. Die Arbeiten unterscheiden sich lediglich in der Art der Linien und der vmtl. funktional begründeten Gesamtform. Es ist anzunehmen, dass die Formen symbolisch aufzufassen sind und somit von Anfang an von Lauweriks mitgedacht wurden.

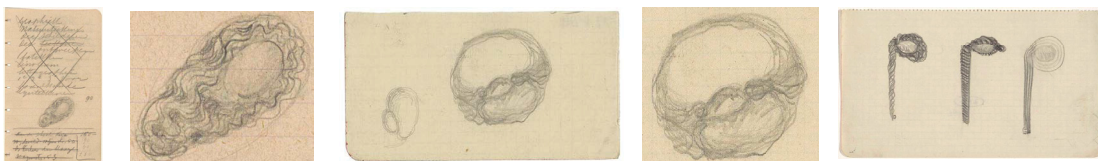


Abb. 105

Abb. 105, Detail

Abb. 106

Abb. 106, Detail

Abb. 110

Insgesamt scheinen die Arbeiten unter Berücksichtigung bestimmter Symbolik und geeigneter geometrischer Bedingungen zu entstehen. Beispielsweise eignen sich Ringe und Trinkbecher für zylindrische Formen, s. d. sich gestalterisches Potential überwiegend auf die äußere Dekoration des Mantels begrenzt, wie z.B. in *Zeichnung Serviettenringe* (o.D. , Abb. 239)¹²⁹¹ und *Entwurf Becher* (o.D., Abb. 101)¹²⁹². Das vmtl. aus symbolischen Gründen zunächst gewählte wellenförmige Motiv findet anschließend durch z.B. die Bestimmung der Anzahl paralleler Linien eine Konkretisierung.

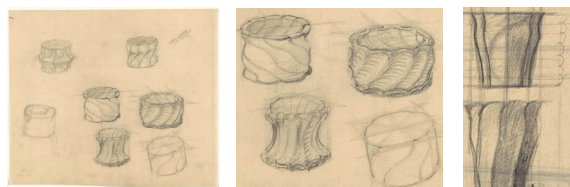


Abb. 239

Abb. 239, Detail

Abb. 101, Detail

Die Anwendung gleicher Formen für unterschiedliche Objekte mag sowohl dem Einheitsgedanken des Gesamtkunstwerks als auch dem theosophischen Prinzip der Einheit in der Vielheit gerecht

¹²⁸⁴ Abb. 62: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Menage für Pfeffer und Salz*, o.D., RMA, RP-T-1950-385.

¹²⁸⁵ Abb. 101a: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Trink?]schale*, o.D., RMA, RP-T-1950-352.

¹²⁸⁶ Abb. 101: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Becher*, o.D., RMA, RP-T-1950-352.

¹²⁸⁷ Abb. 145: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Teekanne]*, o.D., RMA, RP-T-1950-379(V).

¹²⁸⁸ Abb. 105: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Schmuckstück*, [1897-1902], RMA, RP-T-1950-381.

¹²⁸⁹ Abb. 106: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Ring*, [1897-1902], HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW48.1.

¹²⁹⁰ Abb. 110: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Anstecknadeln]*, o.D., RMA, RP-T-1950-382.

¹²⁹¹ Abb. 239: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Serviettenringe*, o.D., RMA, RP-T-1950-351.

¹²⁹² Abb. 101: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Becher*, o.D., RMA, RP-T-1950-352.

werden. Indem darüber hinaus dieselbe Form als gemeinsames Prinzip der Entwicklung allen drei Ansichten eines Entwurfs zugrunde liegt, folgt diese Entwurfspraxis in gewisser Weise der Idee einer gemeinsamen Basis, eines Aufbaus nach gemeinsamem Prinzip, unter Verwendung einer gleichen Zelle bzw. *Monade*.

Einige Zeichnungen, z.B. *Zeichnung Messkelch II* (o.D., Abb. 137)¹²⁹³ und *Entwurf Messkelch II-I* (o.D., Abb. 140)¹²⁹⁴, scheinen durch Merkmale wie sehr lockere Parallelschraffur, teilweise nur angedeutete Formen oder sogar Verzicht auf Ausführung von Teilen wie z.B. Fuß und durch Verstärkung formgebender Konturen eher im Sinne einer aktiven Formfindung recht locker und vermutlich auch schnell von der Hand gegangenen zu sein. Trotz dieses spielerischen Umgangs mit dem Bleistift wirken die Formen der auf dem Schaft ruhenden Kelche „konstruiert“, jedoch weniger im Sinne einer geometrischen Konstruktion, sondern vielmehr im Sinne eines im Kopf vorhandenen „Vorbildes“, vielleicht aus der Natur.



Abb. 137



Abb. 140

Obwohl die Grenzen etwas verschwommen sind, lässt die Arbeitsweise eher darauf schließen, dass bereits in ersten Zeichnungen, also noch vor den eigentlichen geometrisch konstruierten Entwürfen, von „Vorbildern“ oder Symbolen in Form von *Ying-Yang*, Ei oder bestimmten Zahlen, Verhältnissen und mathematischen Objekten ausgegangen wurde. Einige Arbeiten enthalten Hinweise auf geeignete Formensuche innerhalb bestimmter geometrischer Figuren. Beispielsweise tauchen mehrere Kreis-in-Kreis-Motive mit unterschiedlicher Anzahl von kleinen Kreisen im großen Kreis im *Entwurf Teekannen* [1910-1911, Abb. 256]¹²⁹⁵, unterschiedliche Spiralen-Arten für das Motiv einer Doppelspirale in *Zeichnung Menage für Pfeffer und Salz* (o.D., Abb. 62)¹²⁹⁶ oder verschiedene Wellenlinien für ein Wellenmotiv in *Zeichnung Serviettenringe* (o.D., Abb. 239)¹²⁹⁷ auf.

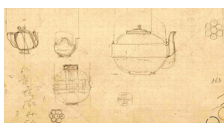


Abb. 256, Detail

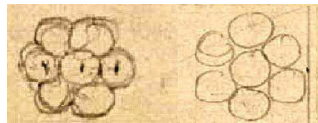


Abb. 256, Detail



Abb. 256, Detail

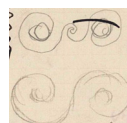


Abb. 62, Detail

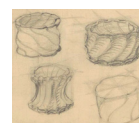


Abb. 239, Detail

Von einigen Arbeiten sind über eine Zeichnung hinausgehende „Geometrisierungen“ in Form von Entwürfen nicht bekannt. Möglicherweise wurden nicht alle Arbeiten mathematisiert, wie z.B. die der Anstecknadeln. Es überwiegt jedoch das Bestreben nach Umsetzung bestimmter – möglicherweise symbolischer – Objekte in geometrische Formen und bestimmte Zahlenverhältnisse. In *Entwurf Blumenbehälter I* (Sept. 1911, Abb. 39)¹²⁹⁸ z.B. sind die aufeinander folgenden Zahlen 1 bis 10 für die Bestimmung der Maße von so großer Bedeutung, dass diese im Entwurf an einer beschrifteten Skala erscheinen und mehrere Markierungen auf diese Orientierung deuten. Gleichzeitig wird eine Ei-Form durch Ellipse und Kreis „geometrisiert“. Die Mathematik bzw. Geometrie dient in diesem Fall der Formbestimmung für zunächst ganz „unmathematische“ Objekte, welche in weiterem Verlauf durch geeignete Wahl geometrischer Figuren und Größen approximiert wird. Ausgehend von einer durch Symbol auszudrückenden Idee, wie z.B. auch die Doppelspirale, wird eine für diese Form geeignete Mathematisierung entwickelt.¹²⁹⁹ In anderen Arbeiten ist, wie Lauweriks auch in eigenen Texten schreibt, das Symbol selbst eine geometrische Figur, ein Kreis, gleichseitiges Dreieck oder regelmäßiges Fünfeck, z.B. für *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* (1910, Abb. 249)¹³⁰⁰ der Kreis oder für *Entwurf Ziborium III* (1914, Abb. 267)¹³⁰¹ das regelmäßige Fünfeck bzw. *Goldene Dreieck*. Für diese Arbeiten entfällt naturgemäß der Schritt der Mathematisierung. Zusammenfassend kann die Mathematik im Entwurf von Lauweriks sowohl als Hilfsmittel charakterisiert werden, Inhalte

¹²⁹³ Abb. 137: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Messkelch II*, o.D., RMA, R P-T-1950-317.

¹²⁹⁴ Abb. 140: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Messkelch II-I*, o.D., RMA, R P-T-1950-316.

¹²⁹⁵ Abb. 256: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekannen*, [1910-1911], RMA, RP-T-1950-355.

¹²⁹⁶ Abb. 62: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Menage für Pfeffer und Salz*, o.D., RMA, RP-T-1950-385.

¹²⁹⁷ Abb. 239: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Serviettenringe*, o.D., RMA, RP-T-1950-351.

¹²⁹⁸ Abb. 39: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter I*, Sept. 1911, RMA, RP-T-1980-210.

¹²⁹⁹ mehr zur Mathematisierung der Doppelspirale in Kapitel 5.3.2.6-7.

¹³⁰⁰ Abb. 249: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne*, 1910, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 123 a, [DHF].

¹³⁰¹ Abb. 267: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium III*, 1914, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW44.3.

möglichst mittels einfacher Grundformen und Zahlen wiederzugeben, als auch als eigentlicher Informationsträger symbolischer Art.

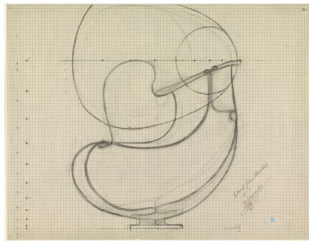


Abb. 39

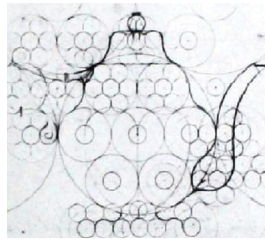


Abb. 249, Detail Kaffeekanne

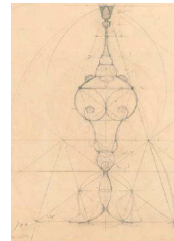


Abb. 267



Abb. 267, Detail



Abb. 267, Detail

Die Frage nach dem „Wie“ im Entstehungsprozess beantwortet teilweise die Frage nach dem „Warum“, also nach den Inhalten. Der folgende Abschnitt über die Mathematik im Entwurf soll einen genaueren Blick auf Maße, Formen und Verhältnisse ermöglichen.

5.3.2 Mathematik im Entwurf Entwürfe für die Hagener Silberschmiede

„Die letzte Wurzel der Erscheinungen ist also nicht die Materie, sondern das mathematische Gesetz, die Symmetrie, die mathematische Form.“¹³⁰²

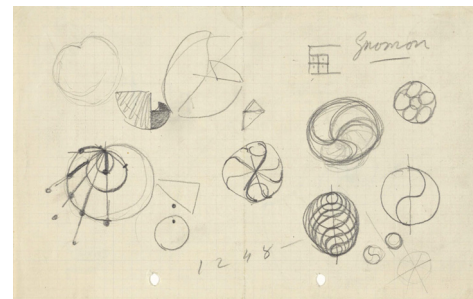


Abb. 202

Die mathematische Analyse der Entwürfe ermöglicht die Nachvollziehbarkeit der jeweiligen Konstruktionen und somit die Bestimmung der zugrunde liegenden *Module*, bestehend aus geometrischen Formen, Verhältnissen und Zahlen. Die mathematischen Grundlagen für diese Untersuchung befinden sich in Kapitel 3.3. Die *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]* (o.D., Abb. 202)¹³⁰³ beinhaltet im Wesentlichen die Bandbreite des in den Entwürfen vertretenen Formenrepertoires und damit deren zugrunde liegenden Entwurfsprinzipien, vertreten durch *Pascalsche Schnecke*, Kreis, Dreieck, Kreis mit inneren Kreisen, Spirale aus Viertelkreisbögen, Doppelspirale im Kreis aus Halbkreisbögen (=Yin-Yang), 4- und 8-armige Spiralen im Kreis, Quadrat, *Swastika* bzw. Mäandermotiv, parallele mäandernde Linien und die Zahlenreihe 2^n . Die Mehrheit der bekannten Entwürfe von Lauweriks lässt sich nach diesen formalen Merkmalen sortieren.¹³⁰⁴ Im Folgenden sollen die mathematischen Grundlagen exemplarisch näher untersucht werden. Soweit sich die untersuchten Entwürfe auf nicht gerastertem Papier befinden und als Grundlage der Mathematisierung eine Rasterung notwendig erschien, ist diese durch die Autorin ergänzt worden. Hierzu wurde das kleinste erkennbare Maß im Entwurf als eine die Quadratrasterung bestimmende Einheit angenommen. Digital verzerrte Abbildungen der Entwürfe wurden mithilfe eines Gitternetzes digital entzerrt. Auf dieser Grundlage wurden anschließend die angenommenen Sachverhalte geometrisch rekonstruiert und mit dem Entwurf verglichen.¹³⁰⁵

¹³⁰² vgl. Toepell 1991, S. 52. Zitat: ebd., nach Heisenberg, In: Werner Heisenberg. Schritte über Grenzen. Gesammelte Reden und Aufsätze. S. 23. München 1971.

¹³⁰³ Abb. 202: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]*, o.D., RMA, RP-T-1950-289(R).

¹³⁰⁴ Mehr hierzu in Kapitel 5.3.1.

¹³⁰⁵ Die Skalierung der Entwürfe sowie die Ergänzung um Quadratgitter erfolgte mit Photoshop. Die geometrischen Konstruktionen erfolgten mit GeoGebra. Die durch die geometrischen Nachkonstruktionen ausgeschlossenen Varianten werden hier nicht aufgeführt. Durch die Autorin vorgenommene Bildbearbeitungen sind durch Hinzufügen von kleinen Buchstaben zur jeweiligen Abbildungsbezeichnung in alphabetischer Reihenfolge kenntlich gemacht (z.B. durch „Abb. 249a“). Diese Abbildungen stellen überwiegend Rekonstruktionen der Autorin dar. Sie enthalten darüber hinaus Hervorhebungen vorhandener Markierungen (vgl. Bildbeschriftung).

5.3.2.1 Kreise: 1:3, 7 in 1, 1:10

Im *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* (1910, Abb. 249)¹³⁰⁶ wird deutlich, inwiefern der Kreis für die Entwicklung der Form bestimmend ist. Ausgangskreis K_1 mit Radius $r=a$ umfasst den bauchigen Körper der Kanne (Abb. 249a). In diesem Kreis befinden sich $6+1=7$ Kreise K_2 mit dem Radius $r=a/3$ (Abb. 249d). Dieser Kreis wird in zweiter Stufe durch Drittelung in kleinere Kreise K_3 mit $r = a/3^2 = a/9$ unterteilt (Abb. 249e). In einer dritten Stufe findet stellenweise sogar eine noch weitere Unterteilung in Kreise K_4 mit $r = a/3^3 = a/27$ statt (Abb. 249f). Hilfslinien verbinden die Kreismittelpunkte der Kreise K_2 , wodurch ein *Dreiecksgitter* aus gleichseitigen Dreiecken entsteht (Abb. 249c). Da dieses *Gitternetz* nicht in allen Kreisen auftaucht und sich nicht über die Kreise hinaus erstreckt, ist anzunehmen, dass dieses nicht als den Entwurf bestimmende Konstruktionsgrundlage im Sinne eines *Entwurfsrasters* diente. Es fungierte als Hilfsnetz für die Konstruktion der Kreise. Das diesem Entwurf zugrunde liegende *Entwurfsraster* war somit nicht durch Dreiecke, sondern durch Kreise bestimmt. Die Kreis-Unterteilung zum Kleinen funktioniert auch zum Großen, wobei der größte erkennbare Kreis nicht vollständig dargestellt ist (Abb. 249b).¹³⁰⁷

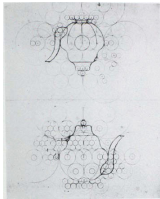


Abb. 249

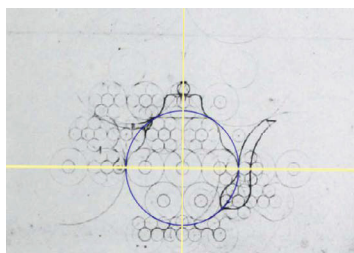


Abb. 249a, Detail, Markierungen hervorgehoben (Achsenkreuz gelb, Kreis blau), Rekonstruktion: Achsenkreuz als Ausgang für Kreis

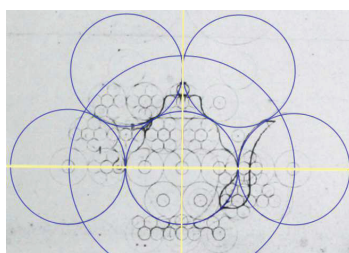


Abb. 249b, Markierungen hervorgehoben (Achsenkreuz gelb, Kreise blau), Rekonstruktion: Kreise mit halbem Radius um Ausgangskreis

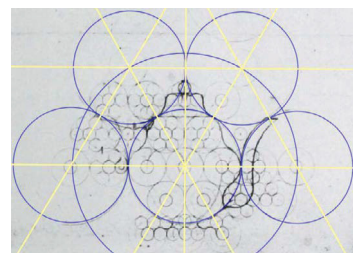


Abb. 249c, Markierungen hervorgehoben (Dreiecksgitter gelb, Kreise blau), Rekonstruktion: Verbindungslinien geben durch Rasterung Orientierung

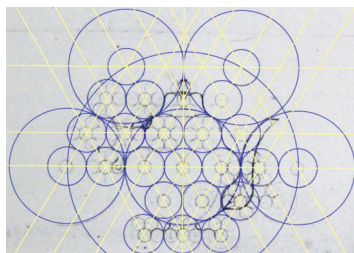


Abb. 249d, Markierungen hervorgehoben, Rekonstruktion: Verfeinerung des Rasters durch Drittelung der Radien

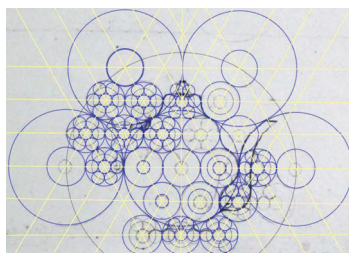


Abb. 249e, Markierungen hervorgehoben, Rekonstruktion: 2. Drittelung der Radien

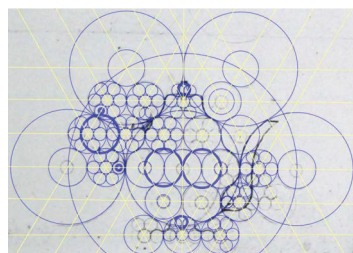


Abb. 249f, Markierungen hervorgehoben, Rekonstruktion: 3. Drittelung der Radien

Obwohl Milchkännchen und Zuckerdose in einer gemeinsamen Zeichnung in *Entwurf Milchkanne und Zuckerdose* (1910, Abb. 250)¹³⁰⁸ erscheinen, ist der Radius des Ausgangskreises nicht gleich; dasselbe gilt für die beiden Kannen. Für die Kaffeekanne wurde der Henkel angedeutet und für die Teekanne der auch für Zuckerdose und Milchkännchen gestaltete Fuß dargestellt. Alle Gefäße entstanden nach demselben Entwurfssystem. Der Ausgangskreis K_1 bestimmte die Form und die äußere Begrenzung des Körpers. In Abhängigkeit vom nächstkleineren Kreis erfolgte die Untergliederung durch vertikale Kannelierung mit einer Höhe von zwei Kreisen und einer Breite von einem Kreis. Dieselbe Kreisgröße diente dem Maß und der Formgebung der Griffe. Der nächstkleinere Kreis gab in gleicher Weise Orientierung für Deckel, Fuß und Tülle und fand Verwendung in Henkel und Deckelgriff.

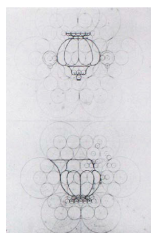


Abb. 250

Der auf Blankopapier ausgeführte *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)* (22.05.1912, Abb. 246)¹³⁰⁹ enthält unter den Markierungen (Abb. 246a) mehrere Kreisbögen mit gleichem Radius (Abb. 246b). Maßgebend für diesen Entwurf war die *Quadratur*. Ausgehend von einem gewählten Kreis (grün) folgte aus der nach außen erweiterten *Quadratur* die Größe für die roten Kreise (Abb. 246c). Module für diesen Entwurf waren somit der *Kreis* mit gewähltem Maß (grün) sowie die *Quadratur*.

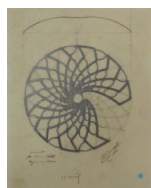


Abb. 246

¹³⁰⁶ Abb. 249: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne*, 1910, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 123 a, [DHF].

¹³⁰⁷ 1910 gewann das Service auf der Weltausstellung in Brüssel eine silberne Medaille; vgl. Troschke 1997b, S. 363. In der Literatur ist als Verhältnis 1:2 angegeben, indem nächstkleinere Kreise den halben Durchmesser des Außenkreises haben sollen; vgl. Funk-Jones 1987, S. 122. Dies kann von der Autorin nicht bestätigt werden. Innenkreise haben 1/3 des Durchmessers des Außenkreises. Leichte Überschneidungen der Kreise gleicher Größe bedingt durch technisch begründete Ungenauigkeiten bzw. Maß-Ungenauigkeiten durch die Autorin sind zu vernachlässigen. Ähnliche Abweichungen, vermutlich aus ähnlichen Gründen, tauchen auch im Original-Entwurf auf.

¹³⁰⁸ Abb. 250: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Milchkanne und Zuckerdose*, 1910, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 123 b, [DHF].

¹³⁰⁹ Abb. 246: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)*, 22.05.1912, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. 128.

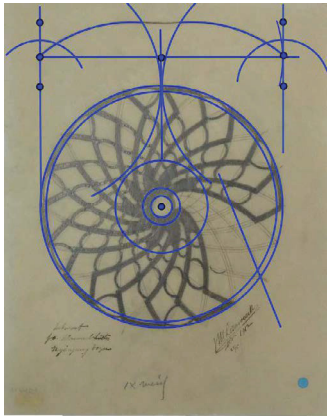


Abb. 246a, Markierungen hervorgehoben (blau)

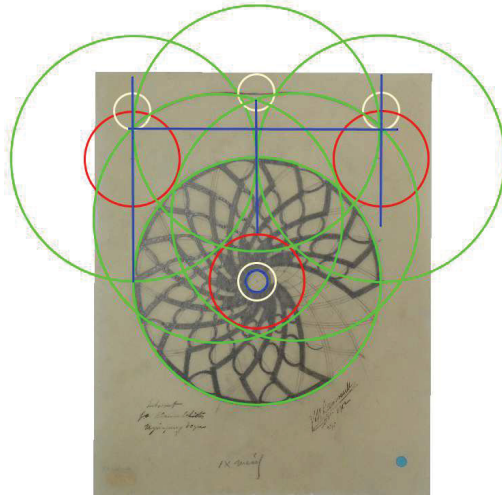


Abb. 246b, Ergänzung der Kreisbögen mit gleichen Radien in gleicher Farbe zu 3 roten, 4 weißen und 5 grünen Kreisen

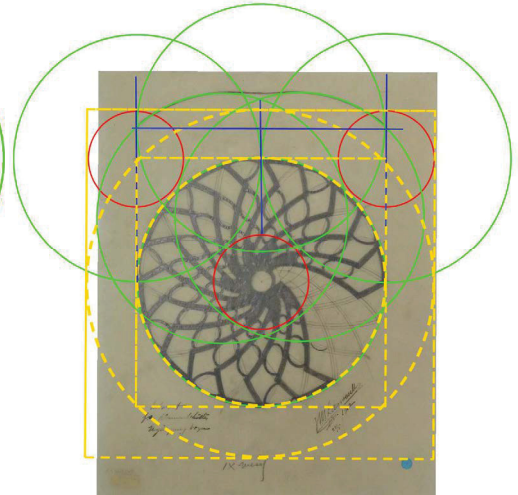


Abb. 246c, Rekonstruktion: Ergänzung um Quadratur (gelb), Quadratur bestimmt in Abhängigkeit von Kreis (grün) weitere Kreisgrößen (rot)

Die mehrfache Verwendung bestimmter Kreisdurchmesser lässt die Frage nach den Verhältnissen der Durchmesser zueinander aufkommen. Zur Klärung der Verhältnisse wurde der Entwurf durch die Autorin um ein Quadratgitter ergänzt. Die Skalierung wurde so gewählt, dass horizontale und vertikale Linien im Entwurf genau auf Linien des Quadratgitters verlaufen und Kreismittelpunkte auf Schnittpunkten zweier Linien im Quadratgitter liegen. Der innerste Kreisdurchmesser steht zum äußersten Kreisdurchmesser im Verhältnis 1:8. Die Durchmesser von zweitem Kreis zu drittem Kreis von innen stehen im Verhältnis von 1:√8. Diese Verhältnisse gehen plausibel aus der mehrfachen Anwendung der *Quadratur* und der damit verbundenen Verdoppelung hervor, ausgedrückt im Verhältnis 1:√2 und dessen mehrfache Verknüpfung durch Multiplikation als $(1:\sqrt{2})^3=1:\sqrt{8}$.

Die horizontale Linie im Entwurf (blau in Abb. 246b und c) ergänzt um die Verbindungslinien der Enden mit dem Kreismittelpunkt, führt zu einem Dreieck mit den Winkeln 80°, 50° und 50° oder dem Winkelverhältnis von 8:5=1,6, eine Näherung des *Goldenen Schnitts* Φ .

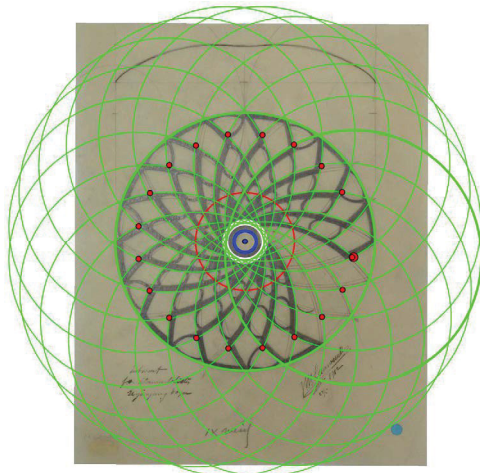


Abb. 246d, Ergänzung der Kreisbögen mit gleichen Radien (grün) zu Kreisen; Rekonstruktion: 20 Kreise (grün) gleichen Durchmessers bestimmen Spiralenverlauf außerhalb des roten Kreises und formen den weißen Kreis

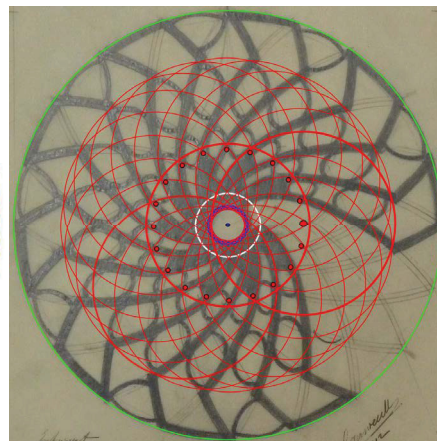


Abb. 246e, Detail, Ergänzung der Kreisbögen (rot) zu Kreisen; Rekonstruktion: 20 Kreise (rot) gleichen Durchmessers bestimmen Spiralenverlauf innerhalb des roten Kreises und formen innersten Kreis (blau)

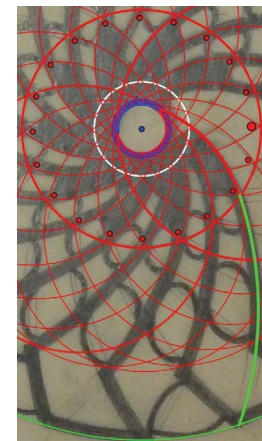


Abb. 246f, Detail, Rekonstruktion: 3 Kreisbögen bilden eine Spirale (blau, rot, grün)

20 Kreise mit gleichem Durchmesser (grün) bilden die Kreisbögen der links- und rechtsdrehende Spiralen außerhalb des roten Kreises sowie einen Innenkreis (weiß) (Abb. 246d). 20 Kreise mit gleichem Durchmesser (rot) bilden die Kreisbögen der links- und rechtsdrehende Spiralen innerhalb des roten Kreises sowie den innersten Kreis (blau) (Abb. 246e). Die Spiralen setzen sich somit aus drei Kreisbögen zusammen: der äußere Kreisbogen wird durch den Außenkreis bestimmt (grün), der zweite Kreisbogen vom rot markierten zweitgrößten Kreis und der dritte Kreisbogen entsteht durch den innersten Kreis (blau) (Abb. 246f).

5.3.2.2 Ellipse: {1, ..., 10}, 7:5, 1:√2, 9:9, 9:10, 9:11

Der auf Karopapier gefertigte *Entwurf Kelch* (April 1912, Abb. 55)¹³¹⁰ hat eine Höhe von 36 Einheiten. Die Durchmesser von Kelch und Fuß betragen 21 und 15 Einheiten. Die Maße gehen aus der als *Modul* fungierenden Zahlenfolge {1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8} durch Addition hervor.



Abb. 55

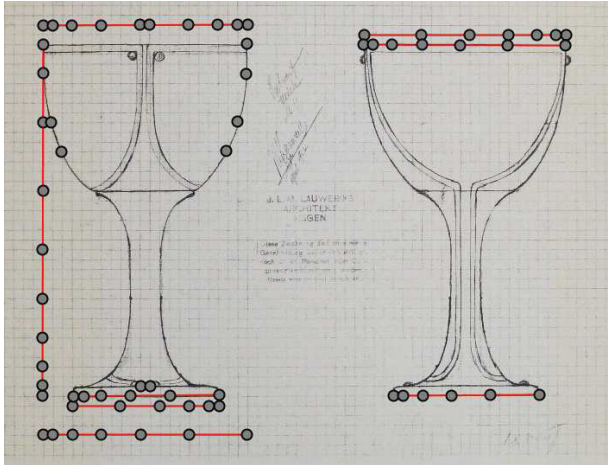


Abb. 55a, Markierungen hervorgehoben (Punkte, grau), Ergänzung um Verbindungslinien (rot)

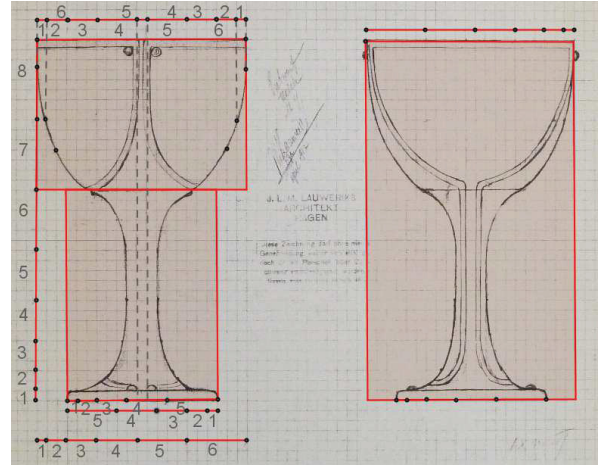


Abb. 55b, Ergänzung um Abstände (Maße) zwischen den Punkten entlang der Verbindungslinien (Skala);
Rekonstruktion: Höhe Fuß : 1+2+3+4+5+6 = 21, Höhe Kelch: 7+8 = 15, Höhe gesamt: 21+15=36,
Durchmesser Fuß : 1+2+3+4+5 = 15, Durchmesser Kelch: 1+2+3+4+5+6 = 21; Ergänzung um
konturüberdeckende Rechtecke mit Seitenverhältnis von 5:7 (Kelch und Fuß) sowie (5+7):7 (Gesamtobjekt)

Das Verhältnis zwischen Höhe und Durchmesser beträgt $36:21 = 12:7 = (5+7):7$. Das Verhältnis zwischen Höhe und Durchmesser von Kelch und Fuß beträgt jeweils $15:21 = 5:7$. Die Höhe des gesamten Objektes ist durch Kelch und Fuß ebenfalls durch das Verhältnis $15:21 = 5:7$ bestimmt. Das Gleiche gilt für das Verhältnis der Durchmesser von Fuß und Kelch (Abb. 55a und b). Das als weiteres *Modul* verwendete Verhältnis von $7:5 = 1,4$ wurde von Lauweriks in seinen Texten auch als Näherung von $\sqrt{2}:1$ dargestellt.

Die Kurven von Fußkontur und Verzierung auf dem Kelch sind durch Kreisbögen approximierbar. Hierzu kommen grundsätzlich zwei Varianten in Betracht: Die erste Variante enthält für die Verzierung Kreisbögen mit Durchmesser von $d=14$ und für den Schaft von $d=10$ haben. Die Bildung von Kurven durch Kreisbögen war eine von Lauweriks häufig angewendete Methode. Sowohl die „glatten“ Durchmesserwerte als auch das „schöne“ Verhältnis der beiden Durchmesser von $14:10 = 7:5 = 1,4 \approx \sqrt{2}$ erscheinen im Rahmen von Lauweriks' theoretischen Erörterungen plausibel. Das bereits im Großen auftauchende Verhältnis von $7:5$ ist ein weiteres Argument für diese Variante mit $d=14$ (Abb. 55c). Alternativ kommt aber auch eine zweite Variante mit $d=9$ und $d=11$ in Betracht. In diesem Fall berühren sich die Kreise auf einer Höhe, die bereits in der Maßskala und am Fuß selbst Markierungen aufweist. Eine an Maßen der Maßskala orientierte Unterteilung wäre für ein System, das auf der Zahlenreihe {1, 2, ..., 10} basiert, konsequent. Für diese Variante spricht, dass sich die zwei inneren tangentialen Verbindungsgeraden der drei Kreise über dem Kelch auf der Ellipse schneiden, ein mit hoher Wahrscheinlichkeit gewünschter Effekt (Abb. 55d).¹³¹¹

Während sich die Kelchkontur mit einer Ellipse deckt, deren Länge 30 und Breite 21 Einheiten beträgt, kommen für den Verlauf der inneren Kurve der Kelchverzierung bei fester Breite von 20 bzw. 21 Einheiten nur wenige Varianten mit einfachen Verhältnissen in Betracht:

Möglichkeiten für Ellipsen	
groß (außen, rot) Breite 21	klein (innen, blau) Breite 20
30:21 = 10:7 = 2 (5:7)	28:20 = 7:5
	25:20 = 5:4
	24:20 = 6:5

¹³¹⁰ Abb. 55: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kelch*, [April] 1912, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 134.

¹³¹¹ Der Entwurf ist nicht „exakt“ achsensymmetrisch, vermutlich eine Folge des Arbeitsprozesses. Möglicherweise wurde jeweils die rechte Seite konstruiert und die linke passend nach Augenmaß genähert.

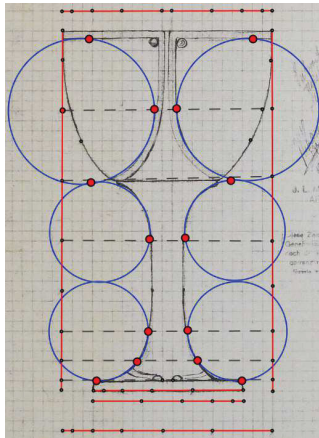


Abb. 55c, Detail, Ergänzung um vertikale Skala rechts (rot), um horizontale Verbindungslinien zwischen Punkten diesen Skalen (grau gestrichelt), Kreisbögen hervorgehoben (blau); Rekonstruktion: Ergänzung der Kreisbögen zu Kreisen, Variante 1: Kreise mit $d=10$ und $d=14$, $14:10 = 7:5$

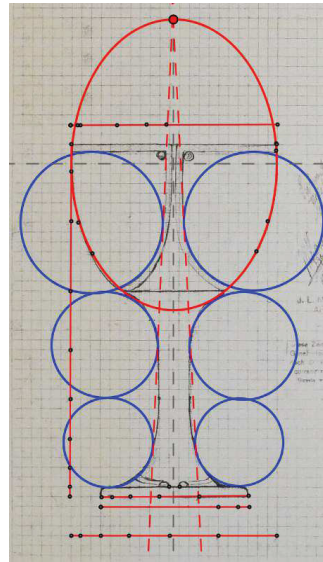


Abb. 55d, Detail, Ergänzung um Rasterung oberhalb des Kelches, Kelchkontur hervorgehoben (rot); Rekonstruktion: Ergänzung der Kelchkontur zur Ellipse (rot), Ergänzung um 2 Tangenten an Kreise (rot gestrichelt) und um deren Schnittpunkt (rot); Variante 2: Kreise mit $d=9$, 11 und 14

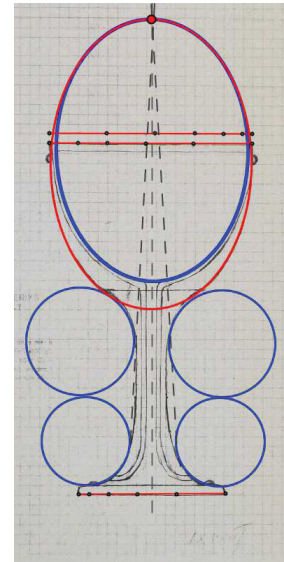


Abb. 55e, kurvige Verzierung auf Kelch hervorgehoben (blau); Rekonstruktion: Kelchverzierung zu Ellipse ergänzt (blau), zwei Ellipsen: groß (rot): $30 \times 21 = 10:7$, klein (blau): $28 \times 20 = 7:5$

Länger als 30 Einheiten ist keine geeignete Ellipse. Dieses Maß kennzeichnet somit die Länge der die Kontur bestimmenden Ellipse. Das für die äußere Ellipse geeignete Verhältnis von $10:7 (= 30:21)$ zählte Lauweriks zu den schönsten Verhältnissen (in Tabelle linke Spalte hervorgehoben). Die Summe einer Zahlenreihe ab 1 bestimmt die Breite im Entwurf. Für die Länge der Ellipse ist folglich dieselbe Methode anzunehmen. Die Summe der Folgenglieder $\{1, \dots, 7\} = 28$ stellt den besten Kandidaten für die innere Ellipse dar. Diese weist mit einem Verhältnis von Länge:Breite = $28:20 = 7:5$ eine geeignete Wiederholung des diesen Entwurf im Großen bereits bestimmenden Verhältnisses auf (in Tabelle rechte Spalte hervorgehoben). Die äußere und die innere Ellipse schneiden sich im Schnittpunkt der Kreistangenten (Abb. 55e). Insgesamt haben in diesem Entwurf die Zahlenfolge $\{1, \dots, 8\}$, die Ellipsen und das Verhältnis von $5:7$ als *Module* gewirkt.

Zur Ergänzung des auf Blankopapier gefertigten *Entwurfes Blumenbehälter III* (Feb. 1912, Abb. 41)¹³¹² um ein quadratisches Raster wurde durch die Autorin das kleinste im Entwurf zu erkennende Maß als Einheit gewählt. Die folgenden Maßangaben hängen von dieser Skalierung ab. Maßgebendes *Modul* ist die Folge $\{1, \dots, 10\}$. Diese Folge bestimmte horizontale und vertikale Skalen (Abb. 41a). Die Seitenansicht ist in ein Quadrat mit den Seitenlängen $1+\dots+10 = 55$ einbettbar und hat das Seitenverhältnis $10:10 = 9:9 = 1:1$. Die Ansicht von vorn und die Ansicht von oben sind jeweils in ein Rechteck mit dem Seitenverhältnis $45:55 = 9:11$ einbettbar. In der Ansicht von vorn hat der Körper ohne Hals die das Seitenverhältnis $45:28$ mit Fuß und $45:25 = 9:5$ ohne Fuß. Für den Hals gilt mit den Seitenlängen 27×27 ein Verhältnis von $9:9$ bzw. $10:10$ oder $1:1$ (Abb. 41b).

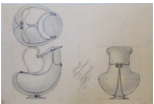


Abb. 41

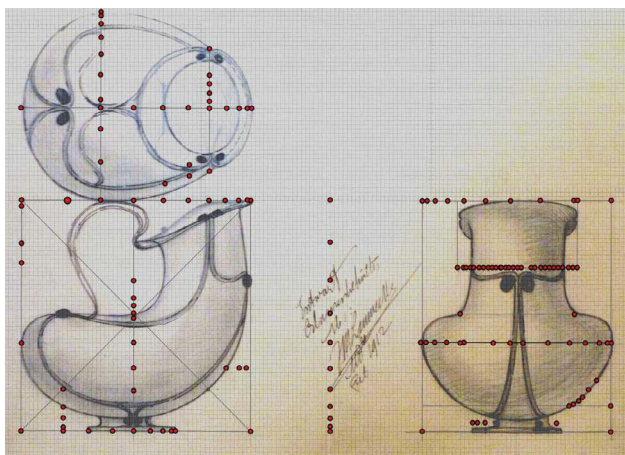


Abb. 41a, Ergänzung um Raster (Quadratgitternetz), Markierungen hervorgehoben (Punkte rot, Linien schwarz)

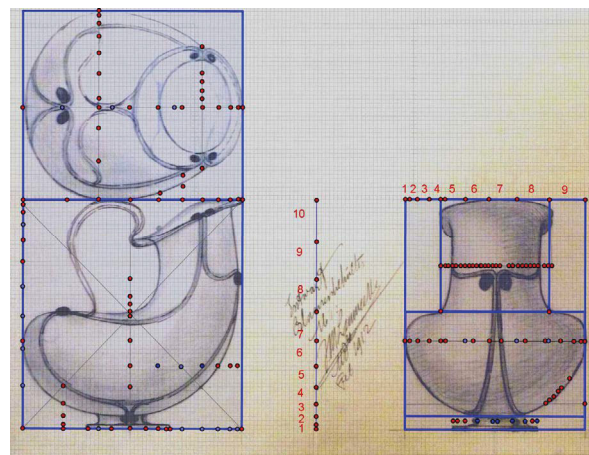


Abb. 41b, Ergänzung um Verbindungslinien und um Abstände (Maße) zwischen Punkten (Skalen); Rekonstruktion: Ergänzung um konturüberdeckende Rechtecke (blau), Seitenverhältnisse: $1 \times$ Quadrat $55 \times 55 = 11 \times 11 = 1 \times 1$, $2 \times$ Rechteck $45 \times 55 = 9 \times 11$

¹³¹² Abb. 41: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter III*, Feb. 1912, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 127, [DHF].

Der bauchige Körper befindet sich aus seitlicher Ansicht innerhalb von drei Quadranten eines umfassenden Quadrates, während der Henkel sich im vierten Quadranten befindet. Für den Henkel sind in *Entwurf Blumenbehälter II* (Okt.1911, Abb. 40)¹³¹³ insgesamt vier und für die Öffnung des Gefäßes zwei Varianten erkennbar (Abb. 40a). Diese Merkmale deuten auf einen aktiven, in der Zeichnung mit lockerer Hand erfolgten Formfindungsprozess, welcher an dieser Stelle frei von geometrischen Konstruktionsüberlegungen zu sein scheint. Vermutlich diente die Skala von 1 bis 10 der Orientierung. Möglicherweise wurden bestimmte Flächenverteilungen und Verhältnisse bevorzugt. Auf diese Weise fiel die Wahl für den Henkel z.B. auf eine Form innerhalb des die Seitenansicht einschließenden Quadrates, sogar innerhalb nur eines Teilquadrates mit halber Seitenlänge (Abb. 41c).

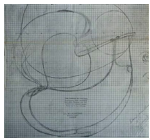


Abb. 40

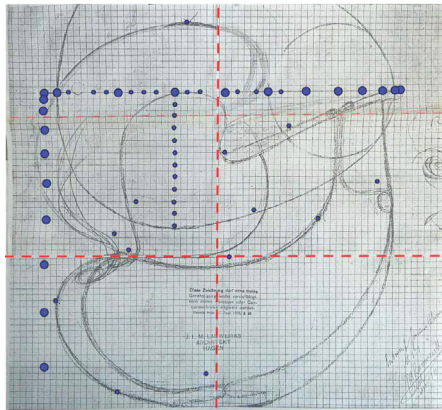


Abb. 40a, Markierungen hervorgehoben (Punkte blau, Linie rot)

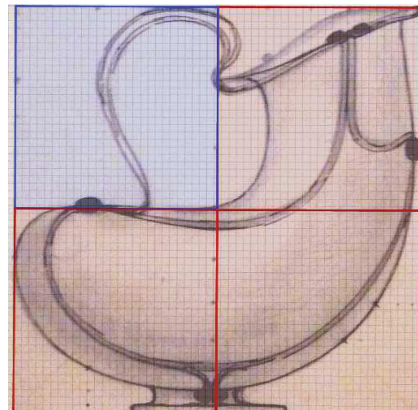


Abb. 41c, Detail, Rekonstruktion: Ergänzung um Linien aus Abb. 40a: Flächenverhältnis zwischen Quadraten um Körper und Henkel von 3:1

Ein Kreis mit $d=45$ bildet in der Ansicht von oben die Kontur im linken Teil. An die Kurven in der rechten Hälfte lassen sich Ellipsen mit dem Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenachse von $18:22 = 9:11$ und $27:30 = 9:10$ geeignet anlegen (Abb. 41d). In der frontalen Ansicht bestimmen ein Kreis mit $d=45$ (rot) und Ellipsen die Kontur (Abb. 41e). Auch für die Formgebung der Seitenansicht sind Ellipsen gut vorstellbar. Insgesamt kristallisieren sich als *Module* neben der arithmetischen Folge $\{1, \dots, 10\}$ und den daraus entwickelten arithmetischen Reihen die Ellipse mit dem Kreis als Spezialfall der Ellipse und die Verhältnisse $9:9=1:1$, $9:10$ und $9:11$ heraus.¹³¹⁴

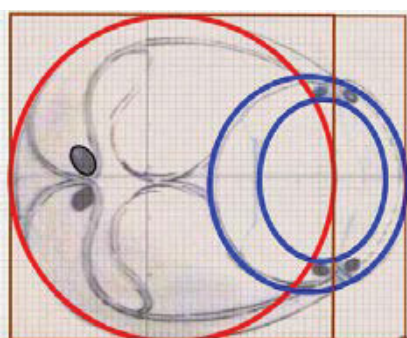


Abb. 41d, Detail, Ansicht von oben, Rekonstruktion: Ergänzung der die Kontur bestimmenden Kurven zum Kreis (rot) mit $d=45$ und zu zwei Ellipsen (blau): 18×22 und 27×30

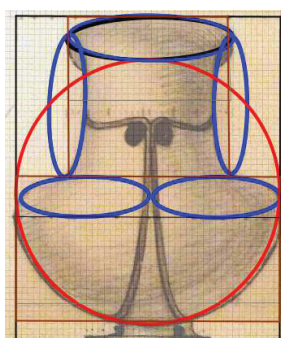


Abb. 41e, Detail, Ansicht von vorn, Rekonstruktion: Ergänzung der die Kontur bestimmenden Kurven zum Kreis (rot) mit $d=45$ sowie zu Ellipsen (blau)

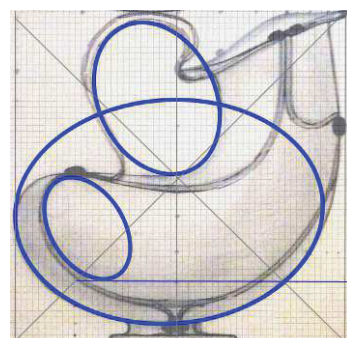


Abb. 41f, Detail, Seitenansicht, Rekonstruktion: Ergänzung der die Kontur und die Verzierung bestimmenden Kurven zu Ellipsen (blau)

¹³¹³ Abb. 40: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter II*, Okt. 1911, KEOM, KEO-Archiv: V254b/32.

¹³¹⁴ Pascalsche Schnecken und die zwei Spiralbildungsverfahren von Lauweriks finden hier keine Anwendung. Mehr zu den Spiralbildungsverfahren in Kapitel 5.3.2.6 und Kapitel 5.3.2.7.

5.3.2.3 Pascalsche Schnecke und Herzkurve: 8 und 1:2

Grundlage für den *Entwurf Teekanne I* (28.11.1013, Abb. 146)¹³¹⁵ war Tummers zufolge das „mathematische Bild“ des „Limacon oder die Schneckenhauslinie“.¹³¹⁶

Im formverwandten *Entwurf Teekanne II-I* [1914, Abb. 147]¹³¹⁷ wirkten *Pascalsche Schnecken* sowohl für die äußere Formbegrenzung in allen drei Ansichten, als auch für die Unterteilung zur Bestimmung z.B. der Deckelmaße formgebend. Für eine exakte Mathematisierung der auf blankem Papier ausgeführten Situation wurde der kleinste Abstand der *Pascalschen Schnecken* in der Ansicht von oben durch die Autorin als Einheit gewählt und der Ursprung des Koordinatensystems in den Schnittpunkt A=(0/0) der Geraden auf dem Konstruktionskreis gelegt.

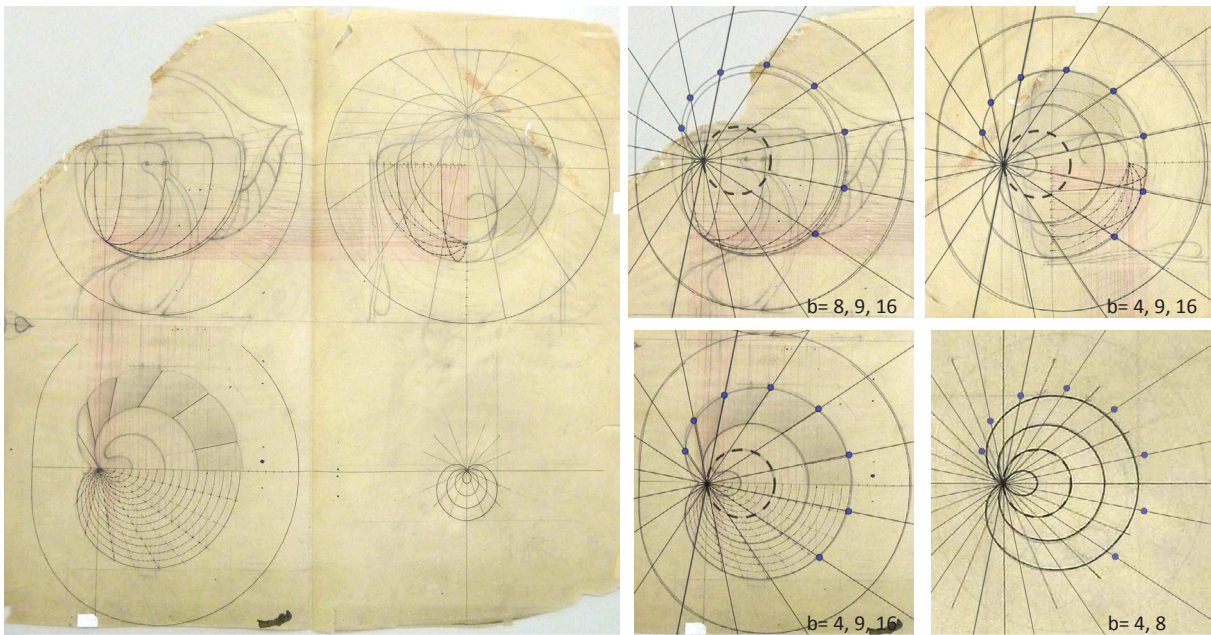


Abb. 147 4 Details, Ansichten rechts oben und unten gedreht, rechts unten vergrößert; rechts oben: Fortsetzung der Strahlen zum Bildrand, Ergänzung um 8 Schnittpunkte dieser mit der die Kontur bestimmenden Kurve (blau) und um *Konstruktionskreis* (gestrichelt, schwarz); Übertragung dieser Ergänzungen auf die anderen drei Darstellungen; Rekonstruktion: Hervorhebung von und Ergänzung um *Pascalsche Schnecken* (grau); *Konstruktionskreis* mit a=8 ist Basis für *Pascalsche Schnecken* mit Abstand b (in Abb. ergänzt, schwarz)

In der *Ansicht von oben* ist von einem *Konstruktionskreis* mit Durchmesser a=8 als *Modul* ausgegangen worden. Die Kontur der Teekanne ist durch die *Pascalsche Schnecke* mit Abstand b=9 zum *Konstruktionskreis* bestimmt, in kartesischen Koordinaten: $(x^2 + y^2 - 8x)^2 - 9^2(x^2 + y^2) = 0$ (Abb. 147b und e). Innerhalb dieser Kurve befindet sich eine weitere *Pascalsche Schnecke* mit Abstand b=4 vom *Konstruktionskreis*: $(x^2 + y^2 - 8x)^2 - 4^2(x^2 + y^2) = 0$ (Abb. 147a und e). Der gesamte Entwurf ist in eine größere *Pascalsche Schnecke* mit Abstand mit b=16 eingebettet (Abb. 147c und e): $(x^2 + y^2 - 8x)^2 - 16^2(x^2 + y^2) = 0$. Die drei *Pascalschen Schnecken* mit b= 4, 9 und 16 sowie der *Konstruktionskreis* mit a=8 wirken für alle drei Ansichten maß- und formgebend.

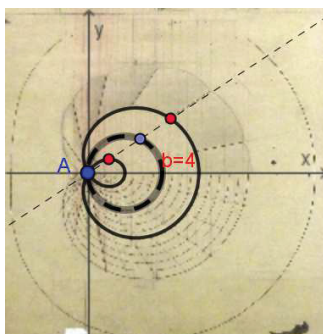


Abb. 147a, Detail, Ansicht von oben, Rekonstruktion: Ergänzung um die Abstandseigenschaft darstellende Punkte und Gerade; *Konstruktionskreis* mit a=8 und *Pascalsche Schnecke* mit Abstand b=4 hervorgehoben (schwarz)

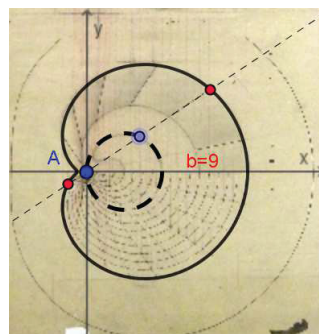


Abb. 147b, Ansicht von oben, Rekonstruktion: Ergänzung um die Abstandseigenschaft darstellende Punkte und Gerade; *Konstruktionskreis* mit a=8 und *Pascalsche Schnecke* mit Abstand b=9 hervorgehoben (schwarz)

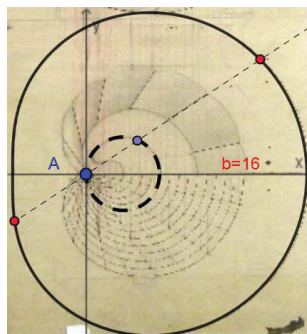


Abb. 147c, Ansicht von oben, Rekonstruktion: Ergänzung um die Abstandseigenschaft darstellende Punkte und Gerade; *Konstruktionskreis* mit a=8 und *Pascalsche Schnecke* mit Abstand b=16 hervorgehoben (schwarz)

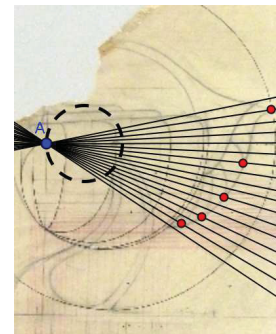


Abb. 147d, Detail, Seitenansicht, Rekonstruktion: Ergänzung um *Konstruktionskreis* mit a=8 zur die Kontur umfassenden *Pascalschen Schnecke* und um Geraden (schwarz); 16 Geraden (schwarz) durch Punkt A (blau) mit Drehwinkel $(22,5)/8^\circ$ bestimmen Unterteilung der Tülle (Punkte, rot)

¹³¹⁵ Abb. 146: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne I*, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 129, [DHF].

¹³¹⁶ Zwollo 1972, S. 88.

¹³¹⁷ Abb. 147: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne II-I*, [1914], KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 139, [DHF].

Durch den Punkt A verlaufen 8 Geraden mit Innenwinkeln von $360^\circ/16 = 22,5^\circ$. Diese bilden 16 von Punkt A ausgehende Strahlen, welche dekorative Elemente wie die rhythmische Wölbung des Kannenkörpers maßgebend bestimmen (Abb. 147e, Ansicht von oben). Verfeinerung dieser Strahlen mit Innenwinkeln von $22,5^\circ/8$ bestimmt die rhythmische Unterteilung der Tülle, von links nach rechts im Abstand von 1, 2, 3, 4 und 5 Strahlen.¹³¹⁸ (Abb. 147d). Die Teekanne wird seitlich von einer Aufhängevorrichtung gehalten, deren Höhe durch die äußerste *Pascalsche Schnecke* mit $b=16$ bestimmt wird. Der Kannenboden befindet sich in einer Höhe von $16-9 = 7$ Einheiten (Abb. 147d). Die winzige Zeichnung rechts unten enthält Verweise auf die genannten *Module*: zwei *Pascalsche Schnecken* mit $b=4$ und 8 (*Kardioide*) zum Konstruktionskreis mit $a=8$ sowie 8 sich in einem Punkt auf dem Konstruktionskreis schneidende Geraden (Abb. 147, rechts unten). Das Verhältnis zwischen $a=8$ und $b=4$ beträgt $a:b = 8:4 = 2:1$, das zwischen $a=8$ und $b=8$ beträgt $a:b = 8:8 = 1:1$.

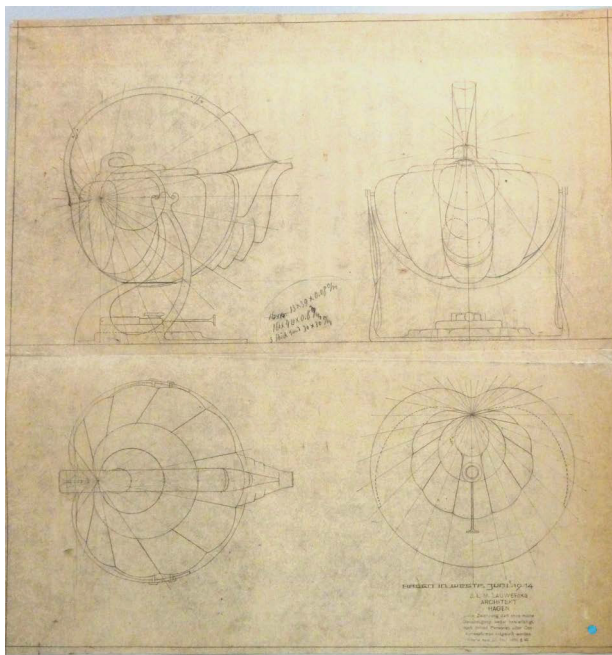
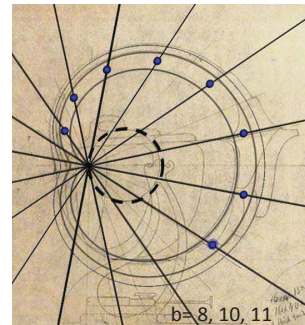
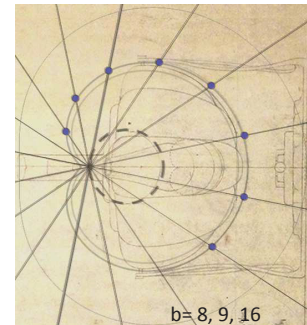


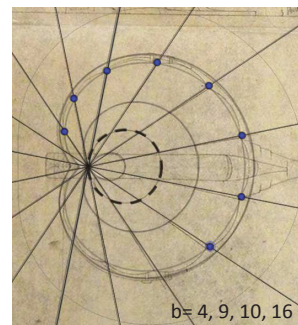
Abb. 148



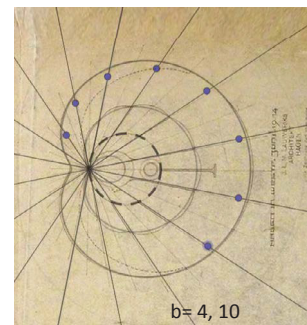
b=8, 10, 11



b=8, 9, 16



b=4, 9, 10, 16



b=4, 10

Abb. 148a, 4 Details, Ansichten rechts oben und unten gedreht; rechts oben: Fortsetzung der Strahlen zum Bildrand, Ergänzung um 8 Schnittpunkte dieser mit der die Kontur bestimmenden Kurve (blau) und um *Konstruktionskreis* (gestrichelt, schwarz); Übertragung dieser Ergänzungen auf die anderen drei Darstellungen; Rekonstruktion: Hervorhebung von und Ergänzung um *Pascalsche Schnecken* (grau); *Konstruktionskreis* mit $a=8$ ist Basis für *Pascalsche Schnecken* mit Abstand b (in Abb. ergänzt, schwarz)

Der *Entwurf Teekanne II-II* (Juni 1914, Abb. 148)¹³¹⁹ weist zum zuvor genannten Entwurf große Ähnlichkeiten auf. Die Ansichten von vorn und von oben enthalten zusätzlich Henkel und Tülle. Der Deckel wurde um einen schlaufenförmigen Griff ergänzt. In allen Ansichten sind die *Pascalschen Schnecken* als formgebend und strukturierend wiederzuerkennen. Die Ansicht von vorn und die von der Seite enthalten die gleiche zweiarmige Kannenaufhängung, sogar erweitert um ein *Réchaud*¹³²⁰ unter der Teekanne. Die bedeutendsten *Pascalschen Schnecken* mit $b=4, 9$ und 10 (schwarz) bestimmen die größeren Formen wie Kontur, Höhe, Breite und Länge. Weitere *Pascalsche Schnecken* führen zu einer feineren Unterteilung, darunter die mit $b=11, 12, 13.75$ und 15.5 (grau) für die Tülle und mit $b=2, 3$ und 6 (gelb) für die Gesamtform (Abb. 148a). Geraden durch den Punkt A mit Innenwinkeln von $360^\circ/16/2 = 22,5^\circ/2$ unterteilen den Henkel. Die dekorative Unterteilung der Tülle erfolgt durch entsprechende Strahlen mit Innenwinkeln von $22,5^\circ/8$ von links nach rechts im Abstand von 1, 2, 3 und $4 + 5 = 9$ Strahlen (Abb. 148b).

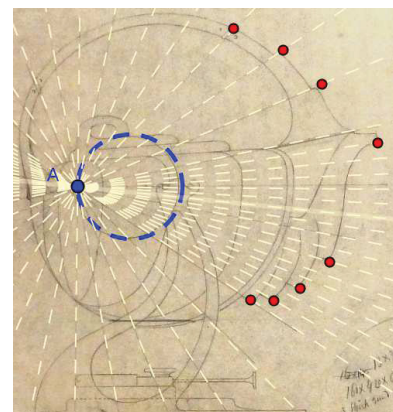


Abb. 148b, Detail: Seitenansicht; Hervorhebung von *Konstruktionskreis* (blau) und von 16 Geraden (gelb) mit Zwischenwinkel $360^\circ/16/2$, Ergänzung um Punkt A (blau), weitere Geraden (gelb) und Punkt-Markierungen (rot); Rekonstruktion: Geraden durch Punkt A (blau) bestimmen Unterteilung von Henkel und Tülle (rot)

¹³¹⁸ Die roten Punkte markieren die genannten Abstände von 1,2,3,4 und 5 Strahlenbreiten, ein weiterer Punkt markiert eine im Entwurf etwas schwächer gezeichnete weitere Unterteilung der Tülle. Vermutlich entstand diese im Formfindungsprozess.

¹³¹⁹ Abb. 148: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne II-II*, Juni 1914, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 126, [DHF].

¹³²⁰ Ein *Réchaud* ist ein Tischgerät zum Warmhalten oder Erhitzen von Speisen und Getränken. Die seit etwa 1800 bekannte klassische Form eines Metallstövchens funktionierte mit einer offenen Flamme und wurde mit Spiritus oder mit Petroleum beheizt. vgl. hierzu: http://de.wikipedia.org/wiki/Rechaud_%28Kocher%29.

Dem auf quadratisch gerastertem Papier ausgeführten *Entwurf Teekanne I* (28.11.1013, Abb. 146)¹³²¹ liegt bei Wahl des kleinsten Quadrates als Einheit ein Konstruktionskreis mit Durchmesser $a=2$ zugrunde. Die *Pascalsche Schnecke* mit $b=1$ wirkt maß- und formgebend (Abb. 146a). Das Verhältnis zwischen a und b beträgt $a:b = 2:1$. Zum gleichen Konstruktionskreis ist eine weitere *Pascalsche Schnecke* mit $b=3$ (außen) erkennbar (Abb. 146b). Der Konstruktionskreis wird von zwei Kreisen (blau) mit Durchmesser $d=4$ und 6 umschrieben (Abb. 146c). Im Punkt A auf dem Konstruktionskreis schneiden sich Geraden mit Innenwinkeln von $22,5^\circ$ und $22,5^\circ:2$. Insgesamt sind in allen drei Entwürfen ein Kreis und *Pascalsche Schnecken* sowie das Verhältnis $2:1$ von $a:b$ als *Module* erkennbar (Abb. 146, 147, 148).

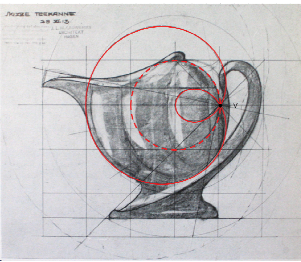


Abb. 146a, Rekonstruktion: Konstruktionskreis mit $a=2$ (rot gestrichelt) und *Pascalsche Schnecke* mit $b=1$ (rot) hervorgehoben

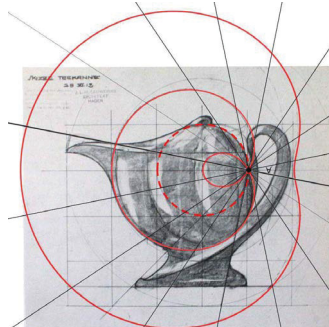


Abb. 146b, Rekonstruktion: Ergänzung der äußersten Kurve zur *Pascalsche Schnecke* mit $b=3$ (rot)

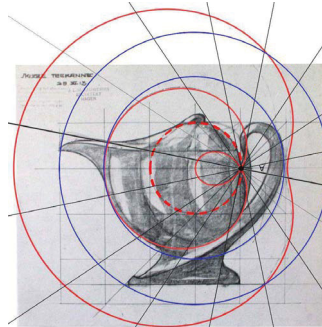


Abb. 146c, Rekonstruktion: Konstruktionskreis mit $a=2$, *Pascalsche Schnecken* mit $b=1$ und 3 (rot), Kreise mit $d=4$ und 6 hervorgehoben (blau)

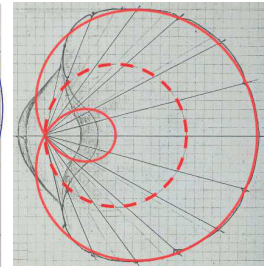


Abb. 192a: Detail, gespiegelt, ergänzt um Konstruktionskreis mit $a=16$, *Pascalsche Schnecke* mit $b=8$

Der auf Karopapier ausgeführte *Entwurf Zuckerschale II-I* [1911-12, Abb. 192]¹³²² basiert auf einem Konstruktionskreis mit Durchmesser $a=16$ und *Pascalscher Schnecke* mit $b=8$. Auch das Verhältnis von $a:b = 16:8 = 2:1$ wiederholt sich (Abb. 192a).

5.3.2.4 Mäanderband und Stufenmäander: {3, ..., 7}, {4, ..., 10}, 1:1, 1:2, 12

Die Visitenkarten stellen durch ihre geringe Größe einen hohen Grad an Informationsdichte und Knappheit dar und sind in der Zeit entstanden, aus der auch die Entwürfe für die *Hagener Silberschmiede* stammen. Dadurch sind sie für eine Untersuchung des mäandernden Konstruktionsprinzips auch für das kunsthandwerkliche Schaffen interessant.

Für die Ergänzung der *Visitenkarte* (1911, Abb. 289)¹³²³ um ein Quadratgitter wurde durch die Autorin die Breite der schmalsten Linie als Referenz für eine Einheit gewählt. Die Karte hat somit eine Höhe von 29 und eine Breite von 46 Einheiten. Im untersten Bildviertel füllt der Schriftzug „L.M. LAUWERIKS“ die gesamte Bildbreite aus. Von der in gleicher Schriftgröße gestalteten Jahreszahl nahe der Ecke am linken oberen Bildrand verläuft ein mäanderndes Motiv stufenförmig nach rechts unten. Ein einziges *Stufenmäander* bildet als *Modul* vier parallele *Treppen*. Das mäandernde Band mit einer Breite von einer Einheit verbindet die 5 Einheiten hohe Schrift. Dadurch sind die Jahreszahl und der Namen in einem Kreislauf ohne Anfang und Ende eingebunden. Das *Stufenmäander* nimmt ca. $\frac{3}{4} \times \frac{3}{4}$ der Bildfläche ein. Die Stufenhöhen und -breiten der vier *Stufenmäander*- Abschnitte sind von der Position auf der Visitenkarte abhängig. Die Höhen betragen von oben nach unten 3, 4, 5, 6 und 7 Einheiten, die Breiten betragen von links nach rechts 10, 9, 8, 7, 6, 5 und 4 Einheiten (Abb. 289a und b). Die arithmetischen Folgen {3, 4, 5, 6, 7} und {4, 5, 6, 7, 8, 9, 10} sind somit Kandidaten für weitere *Module*.

¹³²¹ Abb. 146: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne I*, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 129, [DHF].

¹³²² Abb. 192: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Zuckerschale II-I*, [1911-12], KEOM, KEO-Archiv, V 254b/34.

¹³²³ Abb. 289: J.L.M. Lauweriks, *Visitenkarte*, 1911, KEOM, KEO-Archiv V254b/55, [DHF].

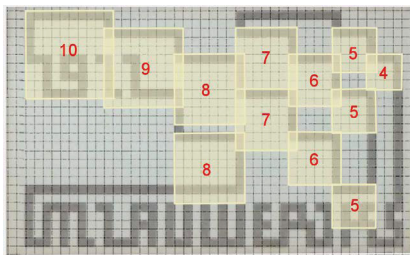


Abb. 289a, Ergänzung um Raster (schwarz),
Rekonstruktion: Ergänzung um Quadrate (gelb) und
Zahlen (rot); Stufenbreite von links nach rechts. 10,
9, 8, 7, 6, 5, 4

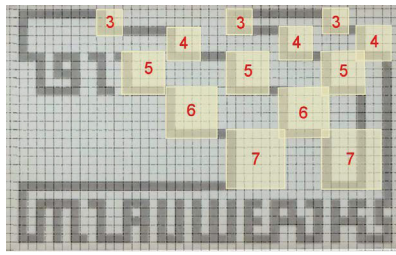


Abb. 289b, Ergänzung um Raster (schwarz),
Rekonstruktion: Ergänzung um Quadrate (gelb) und
Zahlen (rot); Stufenhöhe von oben nach
unten. 3, 4, 5, 6, 7

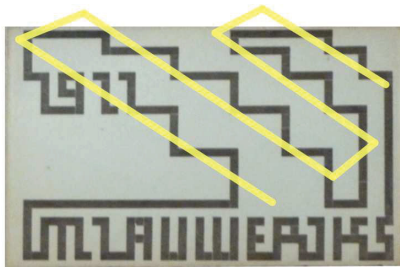


Abb. 289c, Ergänzung um großes Mäanderband
(gelb)

Das *Stufenmäander* verläuft auf iterative Weise, indem es zunächst in drei großen Schlaufen nach rechts verläuft und innerhalb dieser Schlaufen sich jeweils im Kleinen mäandernd fortsetzt (Abb. 289c). Indem die Stufenhöhe von links nach rechts zunimmt, erhöht sich die *Abwärtsbewegung*. Die vier *Treppen* sind parallel angeordnet: Stufen in gleicher Höhenposition haben dieselbe Höhe und Stufen in gleicher Breitenposition haben dieselbe Breite. Diese Struktur vermittelt neben einer gemeinsamen Richtung nach rechts unten einen gewissen Gleichschritt. Systematisch führen alle Wege geordnet und im Gleichschritt abwärts nach rechts. Mit zunehmendem Weg wird die Schrittweite kürzer und die Stufenhöhe größer, der Weg fällt steiler ab, was als Beschleunigung vorstellbar ist.

Für die Ergänzung der Abbildung von *Gürtelschnalle* (1910-14, Abb. 311)¹³²⁴ um ein Quadratgitter wurde durch die Autorin die Breite der schmalsten Linie als Einheit gewählt. Die Gürtelschließe hat damit eine Höhe von 7 und eine Breite von 14 Einheiten. Damit hat die Gürtelschließe ein Seitenverhältnis von $7:14 = 1:2$ als *Modul* (Abb. 311a).



Abb. 311

Das eine Einheit breite *Mäanderband* bildet das Hauptmotiv und wirkt als weiteres Modul. Dieses Band schlängelt sich rechtwinklig abknickend entlang des Randes. Es ist symmetrisch zur Mittelsenkrechten und zur mittleren Horizontalen und umschließt 12 ovale Hämariten. Diese sind in Analogie zum Seitenverhältnis 1:2 der Gesamtform von 12 kleinen Rechtecken mit demselben Seitenverhältnis umschlossen (Abb. 311b). Gleichzeitig schließt das Mäanderband 6 rechteckige Flächen desselben Verhältnisses aus. Die vom Mäanderband getrennten Flächen außen und innen haben somit ein Verhältnis von $6:12 = 1:2$. Das neben der Zahl 12 bedeutungsvolle Verhältnis von 1:2 zeigt sich sogar in der Funktion der Gürtelschließe: aus zwei Teilen wird Eins. Miteinander verbundene Schließenteile schließen das Mäanderband zu einer einzigen Bahn, zu einem Kreislauf.

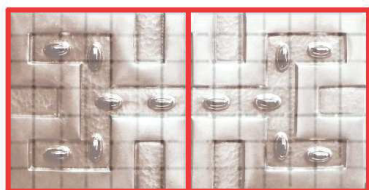


Abb. 311a, Rekonstruktion: Ergänzung um Raster
(schwarz) und um 2 Quadrate (rot); je Schließen-
hälfte: Quadrat mit Seitenlänge 7 (rot)

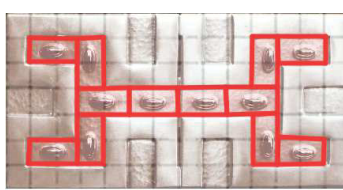


Abb. 311b Rekonstruktion: Ergänzung um
Raster (schwarz) und um 12 die Ziersteine
umfassende Rechtecke (rot) 12 Rechtecke mit
Seitenverhältnis 1:2 (rot)

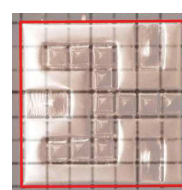


Abb. 310a, Rekonstruktion: Ergänzung
innerer Quadratrasterung nach außen
(schwarz) und um Quadrat mit
Seitenlänge 7 (rot)

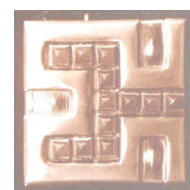


Abb. 310

Der *Brosche VI* (o.D., Abb. 310)¹³²⁵ lag derselbe Entwurf zugrunde. Die Brosche hat eine Höhe und Breite von jeweils 7 Einheiten, womit ein Seitenverhältnis von $7:7 = 1:1$ definiert ist. Das Mäanderband umschließt einen mit 12 Saphiren besetzten Bereich. In Analogie zum großen Quadrat sind die Breite des Mäanderbandes und des inneren Bereiches vom Maß der kleinen Einheitsquadrate bestimmt (Abb. 310a).

¹³²⁴ Abb. 311: *Gürtelschließe*, 1910-14, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv V254b/26 und RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 43, Sammlung Lisa Osthaus.

¹³²⁵ Abb. 310: *Brosche VI*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv V254b/11.

Falls es sich um das in Molen 1982 erwähnte Objekt handelt, ist als Datierung „ca. 1912“ zuzuordnen: vgl. hierzu Molen 1982, S. 136, Kat. 288 und 289 mit Bezug auf RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 44 und 45.

5.3.2.5 Spiralenmäander und Swastika: {1, ..., 5}, 10, 12



In der Ergänzung der Abbildung *Visitenkarte* (1912, Abb. 284)¹³²⁶ um ein Quadratgitter wurde durch die Autorin die Breite der schmalsten Linie als Einheit gewählt. Die Karte hat somit eine Höhe von 27 und eine Breite von 46 Einheiten. Im obersten Bildviertel füllt der Schriftzug „M.LAUWERIKS“ die gesamte Bildbreite aus. Die Schrift ist durch eine Linie mit der Jahreszahl am rechten Bildrand darunter verbunden. Unter dem typografischen Bereich füllt ein Mäandermotiv ca. $\frac{3}{4} \times \frac{3}{4}$ der Bildfläche. Es setzt sich aus vier Spiralarmen zusammen. Ein Spiralarml führt zum Namen, zwei weitere führen zur Jahreszahl und ein vierter verlässt den Bildbereich nach unten. Analog zur Schrift werden die im Spiralenpol beginnenden Spiralen vom grauen Bildbereich charakterisiert.

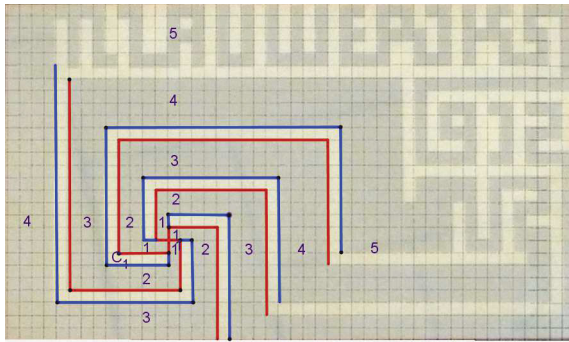


Abb. 284a, Rekonstruktion: Ergänzung um Raster (schwarz), Zahlen und farbige Markierungen (rot, blau); Breite der abknickenden Spiralarml-Abschnitte von innen nach außen (grau, zwischen blau und rot): 1, 2, 3, 4, 5

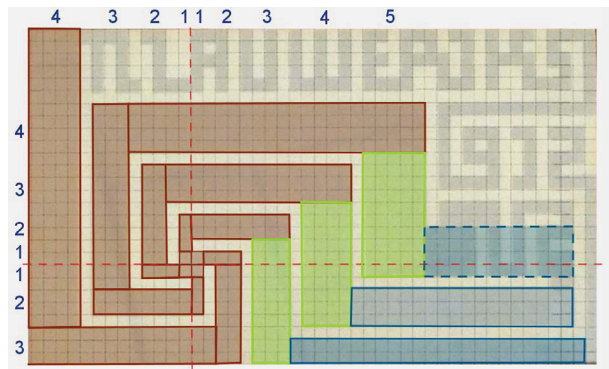


Abb. 284b, Rekonstruktion: Ergänzung um Raster (schwarz), Zahlen (blau) und Rechtecke mit den Seitenverhältnissen: braun: (1:1), (1:3), 2:8 = (1:4), 3:15 = (1:5), 4:26 = (1:6). grün: (3:10), (4:10), (5:10), blau: 2:24 = (1:12), 3:18 = (1:6), 4:12 = (1:3)

Die Breite der Spiralarmlabschnitte beträgt von innen nach außen 1, 2, 3, 4 und 5 Einheiten (Abb. 284a). Die Länge der Spiralarmlen beträgt von innen nach außen für den größten Teil (braun) 1, 3, 8, 15 und 24 Einheiten. Für die Seitenverhältnisse der die Spiralarmlen bildenden Rechtecke gilt, bis auf eine Abweichung im rechten Bildteil, von innen nach außen: 1:1, 1:3, 2:8 = 1:4, 3:15 = 1:5 und 4:24 = 1:6. Der grüne Bereich ist mit Rechtecken mit den Seitenverhältnissen von innen nach außen von 3:10, 4:10 und 5:10 bestimmt. Der blaue Bereich weicht durch die Verhältnisse 2:24 = 1:12 und 3:18 = 1:6 = 2:12 ab. Für diesen ist eine Fortsetzung durch 4:12 (=1:3) geeignet. Dagegen spricht jedoch, dass sich in diesem Bereich eine an Schrift oder Zahl erinnernde Form befindet. Möglicherweise ist dieser Bereich als ein Übergangsbereich zwischen Spirale und Schrift aufzufassen (Abb. 284b).

Die sich aus den Rechtecken zusammensetzenden Spiralarmlen bilden einen *Wirbel* oder *Strudel*. Als *Strudel* scheint dieses Gebilde den Betrachter in das Bildgeschehen und damit in das Zentrum des Strudels zu ziehen. Als *Wirbel* lässt das Motiv die Assoziation mit aufkommendem Sturm zu.



In der Ergänzung der Abbildung *Brosche V-II* (o.D., Abb. 286)¹³²⁷ um ein Quadratgitter wurde die Breite der schmalsten Linie durch die Autorin als Einheit gewählt. Die Brosche hat somit eine Höhe und Breite von jeweils 6 Einheiten, womit ein Seitenverhältnis von 6:6 = 1:1 definiert ist. Das *Modul* ist eine *Swastika* mit vier punktsymmetrischen Spiralarmen mit einer Breite von einer Einheit.

Für den jeweiligen Winkelhaken gilt im ersten Schritt eine Spiralarmlänge von 1 und im zweiten Schritt von 2 (Abb. 286a und b). Die Längen stehen zueinander im Seitenverhältnis von 1:2. Zwischen den Spiralarmen befinden sich 4x3=12 Saphire.

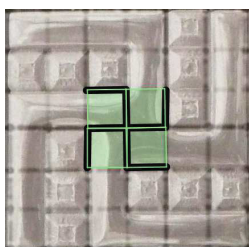


Abb. 286a, Rekonstruktion: Ergänzung innerer Quadratgitter (schwarz), um 4 Quadrate (grün) und um 4 Spiralarmlen (schwarz); Stufe 1: Quadrate (grün) mit Seitenlänge 1

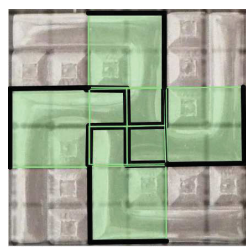


Abb. 286b, Rekonstruktion: Ergänzung um weitere 4 Quadrate (grün) und 4 Spiralarmlen (schwarz); Stufe 2: Quadrate (grün) mit Seitenlänge 1 und 2

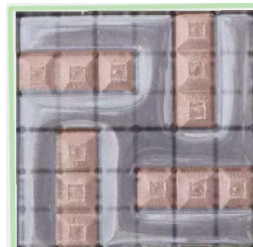


Abb. 286c, Rekonstruktion: Ergänzung um Raster (schwarz), um farbige Markierung (rot, blau) und um Quadrat (grün); Flächenverhältnis (rot:blau) beträgt 1:2

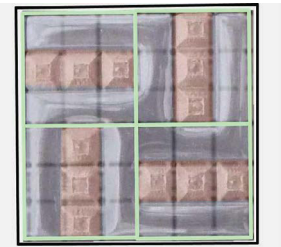


Abb. 286d, Rekonstruktion: weitere Ergänzung um 4 Quadrate (grün); 4 in 1 Quadrat => 1:4, 3 in 1 Quadrat => 1:3

¹³²⁶ Abb. 284: J.L.M. Lauweriks, *Visitenkarte*, 1912, KEOM, KEO-Archiv V254b/[vmtl. 54 oder 56], [DHF].

¹³²⁷ Abb. 286: *Brosche V-II*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv V254b/12.

Jeder Spiralarm füllt eine Fläche von 6 Einheitsquadraten aus und umfasst einen Zwischenraum von jeweils 3 Einheitsquadraten, was zum Flächenverhältnis von 2:1 führt (Abb. 286c). Das die gesamte Brosche umschreibbare Quadrat lässt sich in 4 Teilquadrate unterteilen, was das Verhältnis 1:4 begründet. Die Kleinquadrate mit der Länge 3 enthalten jeweils drei rechteckige durch Spiralarms und deren Zwischenbereiche gefüllte Bereiche mit Seitenverhältnis 1:3 (Abb. 286d). Indem das Quadrat mit dem Seitenverhältnis 1:1 die Form *im Großen wie im Kleinen* bestimmt, beginnt und endet die Unterteilung mit demselben Verhältnis. Dieses stellt Lauweriks zufolge das einfachste und ursprünglichste Verhältnis dar. Insgesamt scheinen neben der Zahl 12 die Verhältnisse 1:1, 1:2, 1:3 und 1:4 von *Modul* bestimmender Bedeutung zu sein.¹³²⁸

5.3.2.6 Lauweriksspirale I auf Basis von Lauweriksbaum I: Quadratur, 1:2, 2ⁿ, 1:√2

Der auf Karopapier gefertigte *Entwurf Servierblatt II-I* (Dez. 1911, Abb. 205)¹³²⁹ im Maßstab 1:1 enthält Markierungen wie Kreise, Punkte und Linien. Die Seitenlänge eines kleinsten Quadrates sei eine Einheit. Das Servierblatt ist somit 16+32=48 Einheiten lang und 32+8=40 Einheiten breit. Das Hauptmotiv besteht aus einer Spirale, die Verwandtschaft zur *Keplerschen Spirale* aufweist. Letztgenannte Spirale stellt eine Approximation der *Goldenen Spirale* dar. Die Aneinanderreihung von Viertelkreisbögen mit verdoppeltem Radius erzeugt die *Modul* begründende Spirale im Entwurf. Mit zunehmenden Entwicklungsstufen nehmen die Radien die Werte 1, 2, 4, 8, 16 und 32 an (Abb. 205a, b und c). Die geometrische Folge {1, 2, 4, 8, 16} stellt somit ein weiteres *Modul* dar.

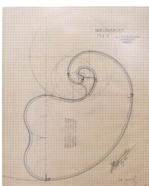


Abb. 205

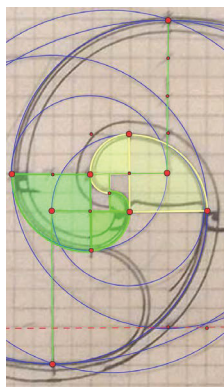


Abb. 205a, Detail, Markierungen hervorgehoben (Kreise blau, Punkte rot, Linien grün); Rekonstruktion: Hervorhebung spiralbildender Viertelkreissegmente (gelb, grün); je 2 Viertelkreisbögen mit r=1, 2 und 4

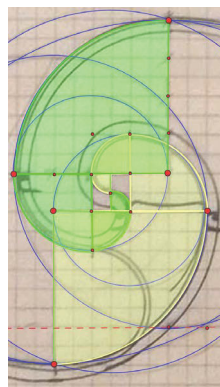


Abb. 205b, Rekonstruktion: Hervorhebung weiterer 2 Viertelkreissegmente (gelb, grün); 2 Viertelkreisbögen mit r=8

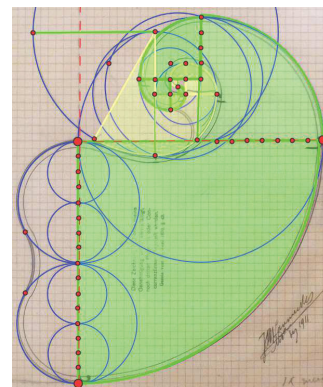


Abb. 205c, Rekonstruktion: Hervorhebung weiterer 2 Viertelkreissegmente (grün); je 1 Viertelkreisbogen mit r=16 und 32

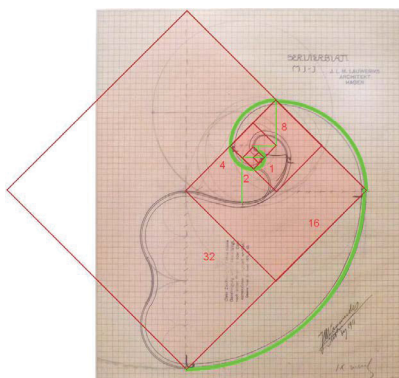


Abb. 205d, Rekonstruktion: Ergänzung um Quadrate über Kreisbogensehnen und Radien-Maße (rot); Spirale bildende Viertelkreisbögen hervorgehoben (grün); $r = \frac{1}{2}$ (Diagonale des Quadrates über Sehne) = 1, 2, 4, 8, 16, 32

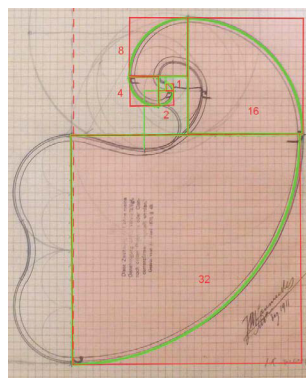


Abb. 205e, Rekonstruktion: Ergänzung um Quadrate über die Viertelkreisbögen bestimmenden Radien und um Radien-Maße (rot); Identifizierung und Definition von *Lauweriksspirale* (grün) in *Lauweriksbaum* (rot): r= Seitenlänge des Quadrates mit Diagonale=Sehne = 1, 2, 4, 8, 16, 32

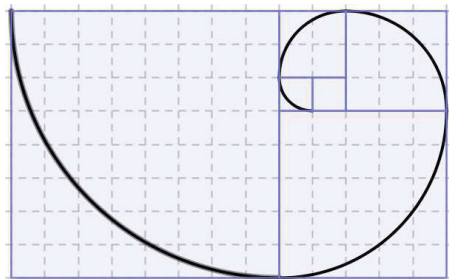
n	r _n	S _n	S _n :S _{n+1} ; r _n :r _{n+1} ;	S _n : r _n
1	1 = 2 ⁰	√2 ¹	1: 2	√2:1
2	2 = 2 ¹	√2 ³	1: 2	√2:1
3	4 = 2 ²	√2 ⁵	1: 2	√2:1
4	8 = 2 ³	√2 ⁷	1: 2	√2:1
5	16 = 2 ⁴	√2 ⁹	1: 2	√2:1
6	32 = 2 ⁵	√2 ¹¹		√2:1

Die Verdoppelung der Seitenlängen der Quadrate bewirkt eine Verdoppelung der Diagonalen, der Sehnenlängen s_n sowie der Radien r_n. Für die aufeinander folgenden Radien r_n und Sehnenlängen s_n gilt das Verhältnis von 1:2 (Abb. 205d und e). Das Verhältnis von Sehnenlänge:Radius beträgt √2:1. Das *Modul* bildet die auf der *Quadratur* basierende *Lauweriksspirale I* mit dem Verhältnis 1:√2.

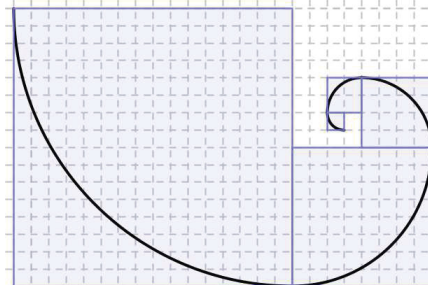
¹³²⁸ Zum einfachsten Verhältnis: vgl. Kapitel 5.2.2.2.

¹³²⁹ Abb. 205: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Servierblatt II-I*, Dez. 1911, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 138, [DHF].

Die im Folgenden dargestellte *Keplersche Spirale* (links) wird von einem kleinsten Start-Quadrat mit Seitenlänge 1 ausgehend konstruiert. Durch Ansetzen weiterer Quadrate entstehen jeweils größere Rechtecke. Die aufeinanderfolgenden Quadrate haben die Seitenlängen 1, 1, 2, 3, 5, 8, ..., was der *Fibonacci-Folge* entspricht. Die Spirale setzt sich aus Viertelkreisen mit den Radien der Seitenlänge des jeweiligen Quadrates zusammen. Im Entwurf von Lauweriks führte ein ähnlicher Algorithmus zur ähnlichen *Lauweriksspirale I*: aufeinander folgende Quadrate haben die Seitenlängen 1, 2, 4, 8 und 16, d.h. die Seiten verdoppeln sich.



Spirale nach Kepler: Quadrate mit Seitenlängen 1, 2, 3, 5, 8



Lauweriksspirale I in Lauweriksbaum I: Quadrate mit Seitenlängen 1, 2, 4, 8, 16

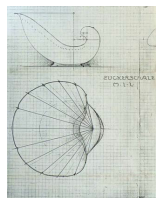


Abb. 192

Der auf Karopapier gefertigte *Entwurf Zuckerschale II-I* [1911-12, Abb. 192]¹³³⁰ ist durch *Modul* bestimmende Spiralen charakterisiert. Drei Spiralarmlen entwickeln sich nach der beschriebenen Konstruktionsweise zu jeweils einer *Lauweriksspirale I*. Während zwei Spiralarmlen nur bis zur zweiten Verdoppelungsstufe mit $r=2$ ausgeführt sind (gelb und blau in Abb. 192c), gibt eine dritte Spirale bis $r=16$ der Seitenansicht konturgebend Form (grün in Abb. 192d). Den Abschluss am Schalenrand bildet ein Viertelkreisbogen mit $r=2$. Weitere Viertelkreisbögen mit $r=1$ und $r=1/2$ wirken formbildend an Details wie dem Fuß.

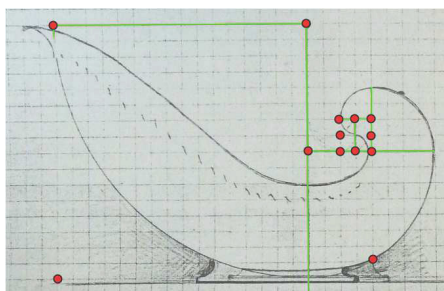


Abb. 192b, Detail, Markierungen hervorgehoben (Punkte rot, Linien grün)



Abb. 192c, Rekonstruktion: Hervorhebung spiralförmiger Viertelkreissegmente (gelb, grün, blau); je 3 Viertelkreisbögen mit $r=1$ und 2

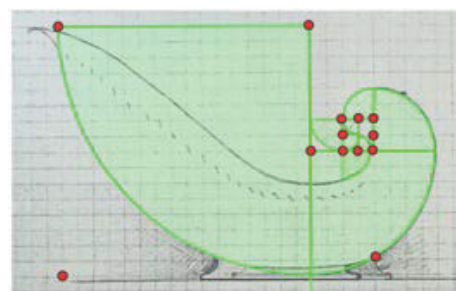


Abb. 192d, Rekonstruktion: Hervorhebung weiterer Viertelkreissegmente (grün); je ein Viertelkreisbogen mit $r=4, 8, 16$

Die dritte Spirale (grün) lässt sich in ein Rechteck mit Seitenverhältnis $24:16 = 3:2$ einbetten, welches einer Annäherung an den *Goldenen Schnitt* oder an das *Goldene Rechteck* entspricht (Abb. 192e). Es handelt sich um eine *Lauweriksspirale I* (Abb. 192e und f).

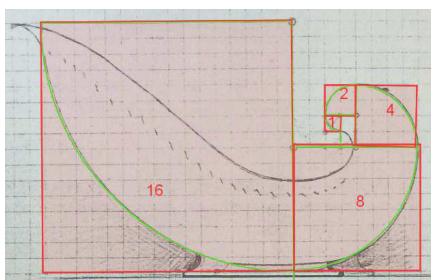


Abb. 192e, Rekonstruktion: Ergänzung um Quadrate über die Viertelkreisbögen bestimmenden Radien (grün hervorgehoben) und um Radien-Maße (rot); Identifizierung von *Lauweriksspirale I* (grün) in *Lauweriksbaum I* (rot); r = Seitenlänge des Quadrates mit Diagonale=Sehne = 1, 2, 4, 8, 16

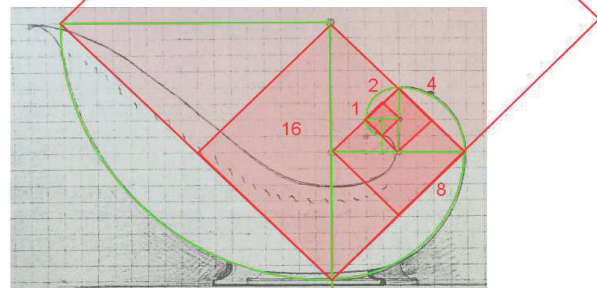


Abb. 192f, Rekonstruktion: Ergänzung um Quadrate über Kreisbogen- und Radien-Maße (rot); Spirale bildende Viertelkreisbögen hervorgehoben (grün); $r = \frac{1}{2}$ (Diagonale des Quadrates über Sehne) = 1, 2, 4, 8, 16

¹³³⁰ Abb. 192: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Zuckerschale II-I*, [1911-12], KEOM, KEO-Archiv, V 254b/34.

Das Modul *Lauweriksspirale I* bestimmt auch das Hauptmotiv im *Entwurf Obstschale II-II* (Dez. 1911, Abb. 213).¹³³¹ In der Ergänzung um ein geeignetes Quadratgitter wurde der Radius des kleinsten Kreisbogens mit $r=1$ von der Autorin als Einheit gewählt. Die Spiralen bestehen dann aus Viertelkreisbögen mit $r=1, 2, 4, 8$ und 16 (Abb. 213a und b). Für die aufeinander folgenden Radien gilt das Verhältnis $1:2$. Abschließend verziert ein Viertelkreisbogen mit $r=4$ den Rand (Abb. 213c).

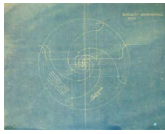


Abb. 213

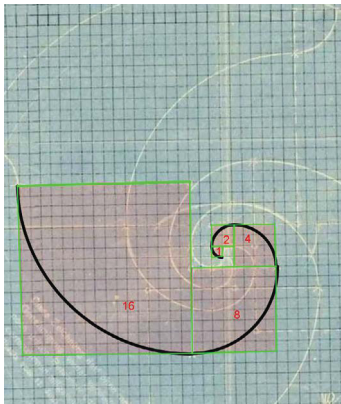


Abb. 213a, Detail, Rekonstruktion: Ergänzung um Raster (schwarz), um Quadrate über die Viertelkreisbögen (schwarz hervorgehoben) bestimmenden Radien und um Radien-Maße (rot); Identifizierung von *Lauweriksspirale I* (schwarz) in *Lauweriksbaum I* (rot); $r =$ Seitenlänge des Quadrates mit Diagonale=Sehne = 1, 2, 4, 8, 16

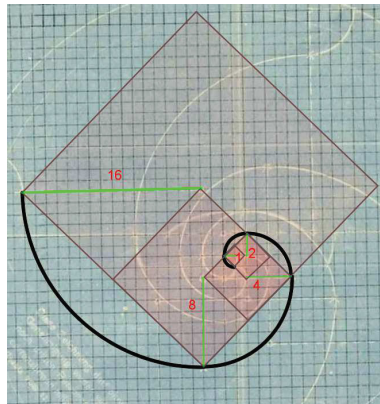


Abb. 213b, Detail, Rekonstruktion: Ergänzung um Raster und Quadrate über Kreisbogensehnen und Radien-Maße (rot); Spirale bildende Viertelkreisbögen hervorgehoben (schwarz); $r = \frac{1}{2}$ (Diagonale des Quadrates über Sehne) = 1, 2, 4, 8, 16

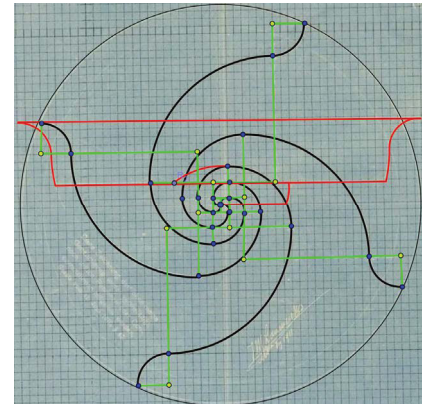


Abb. 213c, Details, Ergänzung um Raster; Rekonstruktion: Seitenansicht (rot), *Lauweriksspiralen I* (schwarz) und Radien der Viertelkreisbögen (grün) hervorgehoben; Durchmesser mit/ohne Rand: $d=52/42$, Höhe der Schale ohne Fuß: $h=8$, Fußhöhe: $h=3$

Der Durchmesser der im Maßstab 1:1 entworfenen Schale beträgt $d=52$ mit Rand und $d=42$ ohne Rand (Abb. 213c).

Die in der oberen Hälfte von *Kopie Entwurf Obstschale II-II* ([Dez.] 1911, Abb. 212)¹³³² enthaltene Seitenansicht befindet sich wie die Aufsicht in *Entwurf Obstschale II-II* auf Blankopapier. Die durch die Autorin vorgenommene Ergänzung um ein Quadratgitter mit den Eigenschaften $r=1$ für den kleinsten Kreisbogen lässt dasselbe Konstruktionsprinzip erkennen. Fünf Kreisbögen bilden vier *Lauweriksspiralen I* mit den aufeinander folgenden Radien $r=1, 2, 4, 8$ und 16 (Abb. 212a). Der Durchmesser der Schale ohne Rand beträgt $d=40$ Einheiten und die Höhe des Randes beträgt $h=4$ Einheiten (Abb. 212b).

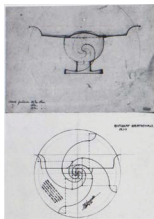


Abb. 212

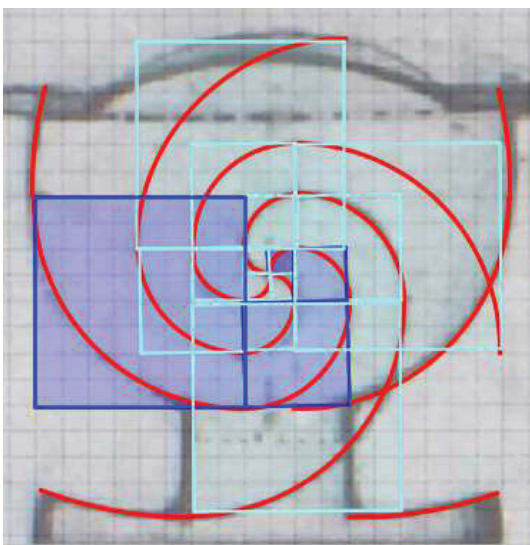


Abb. 212a, Detail, Ergänzung um Raster (schwarz), Rekonstruktion: 4 Spiralarms hervorgehoben (rot); Ergänzung um 4 *Lauweriksbaume I* (blau); je 4 Viertelkreisbögen (rot) mit $r=1, 2, 4, 8$ und 2 mit $r=16$

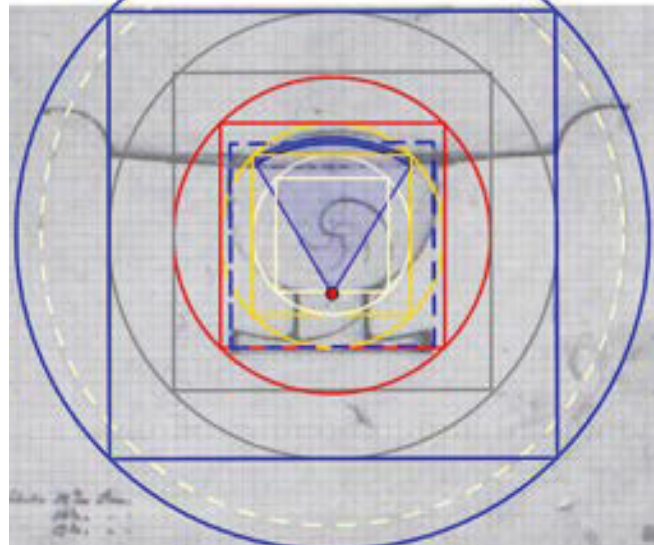


Abb. 212b, Ergänzung um Raster (schwarz), Rekonstruktion: Kreis mit $d=51$ (weiß gestrichelt) und Kreisbogen (blau) hervorgehoben; Ergänzung um von außen nach innen fortgesetzte Quadratur (blau, grau, rot, gelb, weiß), um Quadrat am Fuß (blau gestrichelt) und um Kreissegment (blau) mit Mittelpunkt (rot)

¹³³¹ Abb. 213: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale II-II*, Dez. 1911, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 131.

¹³³² Abb. 212: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Obstschale II-II*, [Dez.] 1911, Storck 1987a, S. 132, Abb. 193, oben.

Der Kreis auf dem Schalenrand hat einen Durchmesser von ca. $d=56$ (blau). Das einbeschriebene Quadrat (blau) bestimmt mit der Seitenlänge von 40 den Durchmesser des Schalenbodens. Das Verhältnis zwischen den Durchmessern mit Rand und ohne Rand ist durch die *Quadratur* mit $56:40 = 7:5 = 1,4:1 \approx \sqrt{2}:1$ definiert, welche als weiteres *Modul* neben der *Lauweriksspirale I* wirkt (Abb. 212b, blau). Das Quadrat der roten Quadratur markiert die untere Seite des Fußes und das der gelben Quadratur den Schalenboden. Der Fuß ist in ein Quadrat mit der Seitenlänge 18 einbettbar (Abb. 212b, blau gestrichelt). Der den Kreisbogen (blau) definierende Radius $r=13$ unterteilt die Quadrathöhe 18 im Verhältnis $13:5 = 2,6:1 \approx \Phi^2:1$. Der zum Kreisbogen (blau) gehörige Mittelpunkt (rot) teilt die Vertikale des äußeren Quadrates (blau) im Verhältnis $25:15 = 5:3 \approx 1,67 \approx \Phi$ des *Goldenen Schnitts* mit $\Phi = \left(\frac{1+\sqrt{5}}{2}\right)$.

Die mathematische Untersuchung ermöglicht nicht nur die Zuordnung unterschiedlicher Ansichten zu einem Entwurf. Sie kann auch durch Anwendung auf Fotografien von Objekten Erkenntnisse liefern. Die Spirale auf dem Foto von *Obstschale II-II-II* (ca. 1913, Abb. 219b)¹³³³ lässt sich z.B. mit *Lauweriksspirale I* passend überdecken.

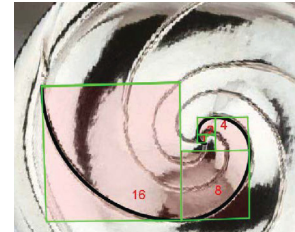


Abb. 219b, Detail, gedreht, Ergänzung um *Lauweriksspirale I* (schwarz) in *Lauweriksbaum I* (rot)

5.3.2.7 *Lauweriksspirale II* auf Basis von *Lauweriksbaum II*: Quadratur, 1: $\sqrt{2}$, 2: $\sqrt{5}$

Der Entwurf *Schale mit Deckel II-III* (1910, Abb. 99)¹³³⁴ erfolgte auf Karopapier. Das Hauptmotiv bildet eine Spirale, die durch Aneinanderreihung von Kreisbögen in n Stufen in folgender Weise entsteht:

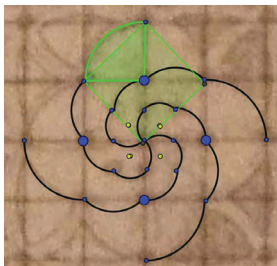


Abb. 99a, Detail, Hervorhebung von Kreisbögen (schwarz) und Punkten (gelb, blau); Rekonstruktion: Ergänzung um Quadrat über Kreisbogen-Sehne (grün); 5 innere Kreisbögen mit $r = s/\sqrt{2}$

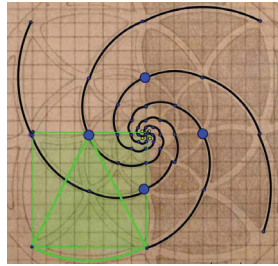


Abb. 99b, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung weiterer Kreisbögen (schwarz) und Punkte (blau); Ergänzung um Quadrat über Kreisbogen-Sehne (grün); 5 äußere Kreisbögen mit $r = \frac{1}{2} s \sqrt{5}$

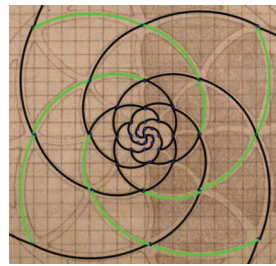


Abb. 99c, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung weiterer Kreisbögen 6-7 (schwarz), 8-10 (grün) in entgegen-gesetztem Drehsinn

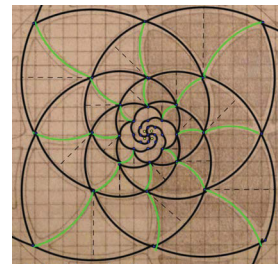


Abb. 99d, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung der gespiegelten Kreisbögen 5-9 (grün)

Ausgehend vom Mittelpunkt werden Kreisbögen mit den Radien $r=1/\sqrt{8}$, $r=1/\sqrt{4}$, $r=1/\sqrt{2}$, $r=1/\sqrt{1}=1$ und anschließend mit $r=\sqrt{1}\sqrt{5}$, $r=\sqrt{2}\sqrt{5}$, $r=\sqrt{4}\sqrt{5}$, $r=\sqrt{8}\sqrt{5}$ und $r=\sqrt{16}\sqrt{5}$ konstruiert (Abb. 99a und b). Die Kreisbögen 1-5 wiederholen sich in umgekehrte Drehrichtung und werden anschließend gespiegelt (Abb. 99c und d).

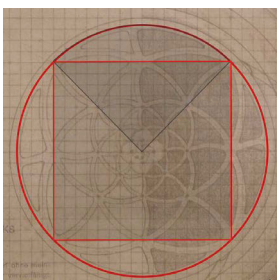


Abb. 99e, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung Kreis (rot), Ergänzung um Quadrat (rot) und Viertelkreissegment (grau); Identifizierung von *Modul 1*

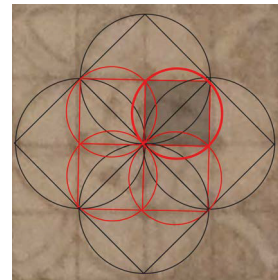


Abb. 99f, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung von 4 kleinsten Quadraten (rot), Ergänzung um 4 Kreise (rot); Hervorhebung von 4 Kreisbögen (schwarz) und Ergänzung zu 4 Kreisen (schwarz) sowie um 4 Quadrate (schwarz), 5 innere Kreisbögen sind abhängig von *Modul 1*

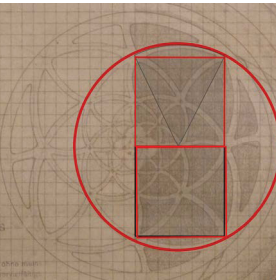


Abb. 99g, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen und Ergänzung zum Kreis (rot); Ergänzung um 2 Quadrate (rot); Identifizierung von *Modul 2*

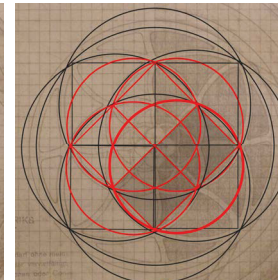


Abb. 99h, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen und Ergänzung zu Kreisen (schwarz und rot); 5 äußere Kreisbögen sind abhängig von *Modul 2*

¹³³³ Abb. 219b: *Obstschale II-II-II*, ca. 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung. Internetauktionshaus Chisties: <http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-hammered-silver-bowl-designed-by-jlm-3920349-details.aspx?intObjectID=3920349>.

¹³³⁴ Abb. 99: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale mit Deckel II-III*, 1910, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 136, [DHf].

Modul 1 bildet die *Quadratur* und *Modul 2* ein Rechteck mit dem Seitenverhältnis 1:2 mit umschreibendem Kreis (Abb. 99e-h). Der die Spiralen umschreibende Großkreis umfasst ein Quadrat mit der Seitenlänge $s=16$. Die *Modul 1* und *Modul 2* innewohnende gemeinsame *Quadratur*-Struktur bestimmt das Verhältnis der aufeinanderfolgenden Sehnen von 1: $\sqrt{2}$. Aufgrund des *zweiten Strahlensatzes* gilt für die aufeinanderfolgenden Radien innerhalb einer Modulgruppe dasselbe Verhältnis von 1: $\sqrt{2}$. Mit dem *Satz des Pythagoras* folgt für den Radius der Stufen 1 bis 5 folgender Zusammenhang: $r^2 = \frac{1}{2} \cdot \sqrt{(s^2 + s^2)} = \frac{1}{2} \cdot \sqrt{2s^2} = \frac{1}{2} \cdot s\sqrt{2} = s/\sqrt{2}$. Für den Radius der Stufen 6-10 gilt: $r^2 = \sqrt{(s^2 + (\frac{1}{2} \cdot s)^2)}$ bzw. $r^2 = \sqrt{4/4s^2 + \frac{1}{4} \cdot s^2}$. Mit $r^2 = \sqrt{5/4 \cdot s^2}$ folgt $r = \frac{1}{2} \cdot s\sqrt{5}$ (Abb. 99i und j).

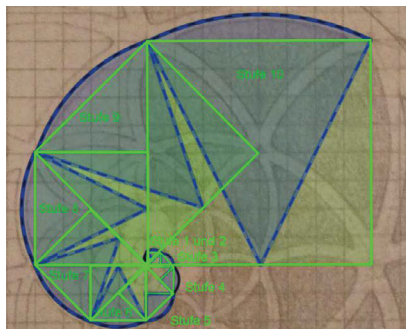


Abb. 99i, Detail, Hervorhebung von Kreisbögen (blau), Rekonstruktion: Ergänzung um Kreissegmente (blau), um Quadrate über Kreisbögen bestimmende Sehnen (grün) und um Stufen-Beschriftung (grün); Identifizierung von *Lauweriksspirale II* (blau) an *Lauweriksbaum II* (grün), $r = s/\sqrt{2}$ für Kreisbögen 1 bis 5, $r = \frac{1}{2} s \sqrt{5}$ für 6 bis 10

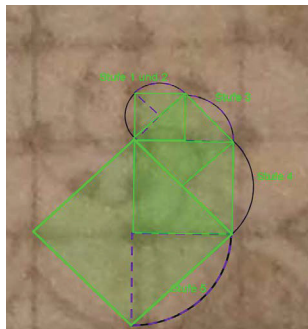


Abb. 99j, Detail von Abb. 99i, Rekonstruktion der Spirale: $r = s/\sqrt{2}$ für Kreisbögen 1-5

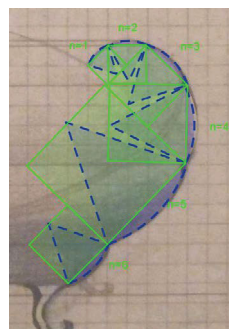


Abb. 99k, Detail, Seitenansicht, Rekonstruktion der Spirale: Hervorhebung der Kreisbögen (blau), Ergänzung um Kreissegmente (blau), um Quadrate über Sehnen und um Stufen-Beschriftung (grün),

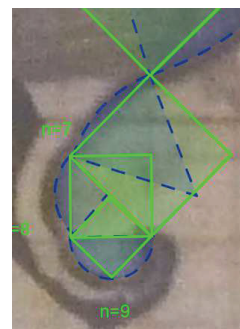


Abb. 99m, Detail, Seitenansicht, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen (blau), Ergänzung um Kreissegmente, um Quadrate über Sehnen und um Stufen-Beschriftung, für $n=7$ gilt: $r = \frac{1}{2} s \sqrt{5}$, für $n=8-9$ gilt: $r = s/\sqrt{2}$

Für die Kreisbögen $n = 1, \dots, 11$ gilt:

n	r_n	s_n	$r_n : r_{n+1}$	$s_n : s_{n+1}$	$s_n : r_n$
1	$1/\sqrt{8} = \sqrt{2}^{-3}$	$1/2 = \sqrt{2}^{-2}$	1: 1	1:1	$\sqrt{2}:1$
2	$1/\sqrt{8} = \sqrt{2}^{-3}$	$1/2 = \sqrt{2}^{-2}$	1: $\sqrt{2}$	1: $\sqrt{2}$	$\sqrt{2}:1$
3	$1/\sqrt{4} = \sqrt{2}^{-2}$	$1/\sqrt{2} = \sqrt{2}^{-1}$	1: $\sqrt{2}$	1: $\sqrt{2}$	$\sqrt{2}:1$
4	$1/\sqrt{2} = \sqrt{2}^{-1}$	$1 = \sqrt{2}^0$	1: $\sqrt{2}$	1: $\sqrt{2}$	$\sqrt{2}:1$
5	$1 = \sqrt{1} = \sqrt{2}^0$	$\sqrt{2} = \sqrt{2}^1$	1: $\sqrt{5}$	1: $\sqrt{2}$	$\sqrt{2}:1$
6	$\sqrt{1}\sqrt{5} = \sqrt{2}^0\sqrt{5}$	$2 = \sqrt{2}^2$	1: $\sqrt{2}$	1: $\sqrt{2}$	$2:\sqrt{5}$
7	$\sqrt{2}\sqrt{5} = \sqrt{2}^1\sqrt{5}$	$\sqrt{8} = \sqrt{2}^3$	1: $\sqrt{2}$	1: $\sqrt{2}$	$2:\sqrt{5}$
8	$\sqrt{4}\sqrt{5} = \sqrt{2}^2\sqrt{5}$	$4 = \sqrt{2}^4$	1: $\sqrt{2}$	1: $\sqrt{2}$	$2:\sqrt{5}$
9	$\sqrt{8}\sqrt{5} = \sqrt{2}^3\sqrt{5}$	$\sqrt{32} = \sqrt{2}^5$	1: $\sqrt{2}$	1: $\sqrt{2}$	$2:\sqrt{5}$
10	$\sqrt{16}\sqrt{5} = \sqrt{2}^4\sqrt{5}$	$8 = \sqrt{2}^6$	1: $\sqrt{2}$	1: $\sqrt{5}$	$2:\sqrt{5}$
11	$\sqrt{32}\sqrt{5} = \sqrt{2}^5\sqrt{5}$	$\sqrt{64}\sqrt{5} = \sqrt{2}^6\sqrt{5}$			$\sqrt{2}:1$

Das Verhältnis 1:1 für $r_1:r_2$ und $s_1:s_2$ ist die Folge einer endlichen Approximation, anstelle einer unendlichen Fortsetzung der Spirale in Richtung Ursprung mit jeweils gegen 0 konvergierenden Sehnen und –radien. Das Verhältnis $\sqrt{2}:1$ für $s_{11}:r_{11}$ für den letzten und größten Kreisbogen führt dazu, dass die Spirale in Stufe 11 mit dem Anfangsverhältnis endet. Ein besonderes Ereignis wird durch den Übergang von $n=5$ zu $n=6$ markiert. Dort begründet die Multiplikation mit $\sqrt{5}$ das Verhältnis $r_5:r_6$ von $1:\sqrt{5}$, woraus $s_6:r_6 = 2:\sqrt{5}$ folgt. Von großer Bedeutung werden die Verhältnisse sein, die mehrfach vorkommen. Dies gilt für die betreffenden aufeinander folgenden Radien r_n und Sehnen s_n mit dem Verhältnis $r_n:r_{n+1} = s_n:s_{n+1}$ von $2 \times 8 \times (1:\sqrt{2})$ sowie für die Verhältnisse von Sehne zu Radius $s_n:r_n$ von $5 \times (\sqrt{2}:1)$ und $5 \times (2:\sqrt{5})$. Die Verhältnisse $2:\sqrt{5}$ und $\sqrt{2}:1$ sowie die Spirale stellen weitere *Module* dar.

Aus der Seitenansicht geht hervor, dass das zuvor erläuterte Konstruktionsprinzip der Spirale auch dem Kurvenverlauf des Randes zugrunde liegt. Die Spirale wird durch Kreisbögen über bestimmte Sehnen¹³³⁵ erzeugt. In Abhängigkeit von der Sehne s gilt für den Radius der Kreisbögen 1 bis 7 somit: $r = 1/2s\sqrt{5}$. Für die Kreisbögen 8 bis 9 gilt: $r = s/\sqrt{2}$ (Abb. 99k und m).

¹³³⁵ Die Funktion *chord* (Sehne, lat. chorda) setzt ein Längenverhältnis am Kreis zum Winkel in Beziehung. Zu einem bestimmten Winkel α setzt $\text{chord}(\alpha)$ die Sehne in Beziehung zum Radius, also $s:r$. Somit ist chord als Funktion $s/r = \text{chord}(\alpha) = 2 \sin(\alpha/2)$ definiert. Vgl. hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/Chord_%28Mathematik%29 [14.08.2015].

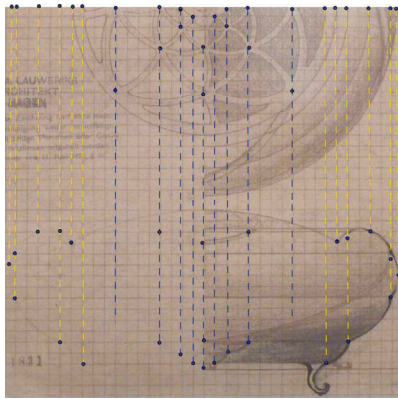


Abb. 99n, Detail, Seitenansicht, Rekonstruktion: Ergänzung um Punkte (blau) und Linien (gelb, blau); gelb: Spirale in Seitenansicht bestimmt Radien in Ansicht von oben, blau: Spiralschnittpunkte in Ansicht von oben beeinflussen Kreisbogenposition in Seitenansicht

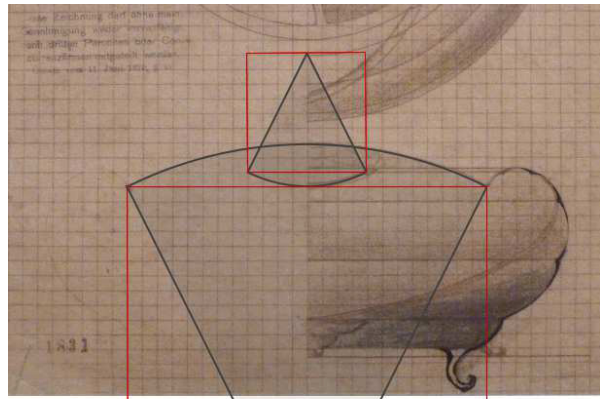
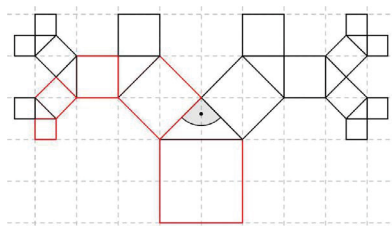


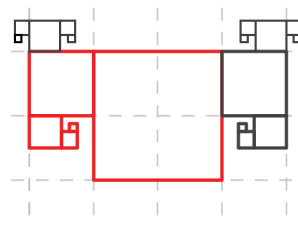
Abb. 99o, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen (schwarz), Ergänzung um Kreissegmente (schwarz) und um Quadrate über Sehnen; Kreisbogen mit $r = \frac{1}{2} s \sqrt{5}$ über $s=8$ und 24

Die Spirale in der Seitenansicht bestimmt für die Ansicht von oben die Kreisdurchmesser (Abb. 99n, gelb gestrichelt) und die Spiralschnittpunkte in umgekehrte Richtung die Position der Kreisbögen in der Seitenansicht (Abb. 99n, blau gestrichelt). Der für die Spiralbildungen vorgestellte unendliche Algorithmus wurde in der Ansicht von der Seite bis $n=9$ und in der Ansicht von oben ab $n=1$ dargestellt. Für $n \rightarrow \infty$ in der Ansicht von der Seite und für $n < 1$ in der Ansicht von oben werden die Radien r_n und die Sehnen s_n unendlich klein, es gilt: $r_n, s_n \rightarrow 0$. Die Spirale konvergiert also auf einen bestimmten Punkt hin, nähert sich unendlich nahe, was durch eine abschließende Kurvenlösung approximiert wird.

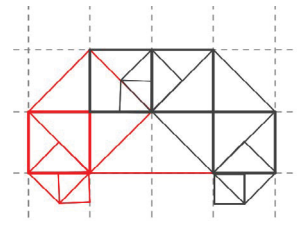
Die fraktale Struktur der Spiralkonstruktion basiert auf einem geometrischen Zusammenhang, der mit dem *symmetrischen Pythagorasbaum*¹³³⁶ (1942) des niederländischen Ingenieurs Albert E. Bosman verwandt ist. Im *Pythagorasbaum* verbindet zusätzlich ein geeignetes Dreieck die Quadrate. In Anlehnung an gemeinsame Merkmale wird die Spirale durch die Autorin als *Lauweriksspirale II* und die zugrunde liegende fraktale Quadratstruktur als *Lauweriksbaum II* bezeichnet (vgl. Abb. 99i). Wie der *Pythagorasbaum* basiert auch der *Lauweriksbaum II* auf dem *Satz des Pythagoras*. Aus einem Quadrat „wachsen“ an den Seiten Quadrate, deren Diagonalen mit diesen Seiten identisch sind. Dabei wird das Verhältnis $c^2 = a^2 + b^2$ zwischen Hypotenuse und Katheten graphisch iterativ dargestellt. Entsprechend dem Algorithmus für einen *Pythagorasbaum* ist auch der von dem *Lauweriksbaum II* fraktalbildend unendlich fortsetzbar.



symmetrischer Pythagorasbaum



symmetrischer Lauweriksbaum I



symmetrischer Lauweriksbaum II

Der auf Karopapier ausgeführte *Entwurf [Schmuck-]Dose I* ([1.] Juli 1913, Abb. 95)¹³³⁷ enthält die Seitenansicht und Aufsicht. Die Kontur in der Ansicht von oben bildet eine Ellipse mit dem Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenachse von $9\sqrt{2} : 7\sqrt{2} = 9:7$. Innerhalb dieser Ellipse verlaufen vier Spiralen aus dem Zentrum symmetrisch nach außen. Ein runder Stein mit dem Durchmesser $d=2\sqrt{2}$ ist mittig vorgesehen (Abb. 95a). Die Höhe der Dose beträgt $2,5\sqrt{2}$ Einheiten ohne Deckel, der Deckel erhöht um weitere $2\sqrt{2}$ Einheiten, der Stein nochmal um ca. $0,5\sqrt{2}$ Einheiten. Somit gilt das Verhältnis zwischen Länge und Höhe von $9\sqrt{2} : 5\sqrt{2} = 9:5$. Die im Deckel beginnenden Spiralen finden im Rand ihre Fortsetzung. Die Ansicht von oben enthält einen angedeuteten Kreis (Abb. 95c, rot gestrichelt)

¹³³⁶ Zu Bosman und Pythagorasbaum: vgl. http://www.mathedidaktik.uni-koeln.de/fileadmin/matheseinarfiles/Formulare/material_matheturnier/Der_Baum_des_Pythagoras.pdf.

Zu Konstruktion aus 1942: vgl. <http://www.arsetmathesis.nl/bruno0402.htm>. Zu Konstruktion während der Beschäftigung bei AEG als Ingenieur: vgl. <https://prezi.com/px1ppnjdqst/albert-bosman/>. Für AEG arbeitete auch Peter Behrens, über welchen das diesem baum zugrunde liegende Konstruktionsverfahren von Lauweriks an Bosman gelangt sein kann.

¹³³⁷ Abb. 95: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf [Schmuck-]Dose I*, [1.] Juli 1913, RMA, RP-T-1950-354.

Foto einer nach diesem Entwurf ausgeführten Dose: RMA, Mappe (bibl.107B35) Nr. 19: vgl. Molen 1982, S. 130, Kat. 221.

mit dem Durchmesser $d=7$. Der Schnitt der diesen und dessen Spiegelung nach rechts umschreibenden Quadrate umfasst genau den Zierstein. Die Kreisdurchmesser stehen zueinander im Verhältnis von $7:(2\sqrt{2})$ bzw. mit $2\sqrt{2}\approx 2,8\approx 3$ im Verhältnis von $7:3$ (Abb. 95a). Die *Lauweriksspirale II* bildet als weiteres *Modul* neben der *Quadratur* und der Ellipse ein zentrales Motiv. Ausgehend vom Mittelpunkt werden Kreisbögen mit den Radien $r=\sqrt{5}/\sqrt{4}$, $r=\sqrt{5}/\sqrt{2}$, $r=\sqrt{5}/\sqrt{1}$, $r=\sqrt{5}\sqrt{2}$ und mit $r=\sqrt{5}\sqrt{4}$, $r=\sqrt{5}\sqrt{3}$ und $r=\sqrt{5}\sqrt{2}$ konstruiert. Das Verhältnis $s_n:r_n$ bleibt für die Kreisbögen im Rand erhalten.

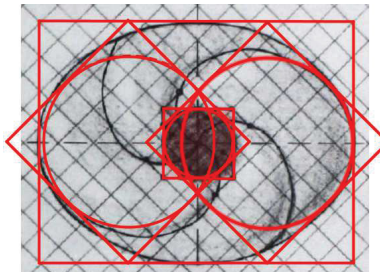


Abb. 95a, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen und Ergänzung zu Kreisen und um Quadrate (rot); Ellipse mit Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenachse von $9\sqrt{2}:7\sqrt{2} = 9:7$, Verhältnis der Kreisdurchmesser $(2\sqrt{2}):7$ oder $3:7$

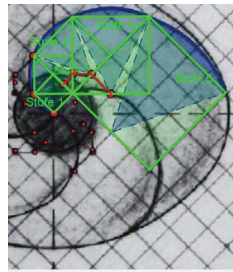


Abb. 95b, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen (blau), Ergänzung zu Kreissegmenten (blau), um Quadrate über Sehnen und um Beschriftung (grün); Identifizierung *Lauweriksspirale II*, $r = \frac{1}{2}\sqrt{5}$

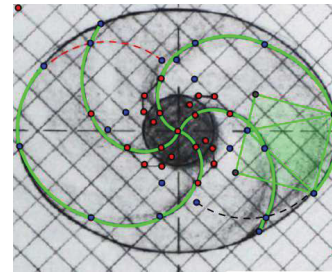


Abb. 95c, Rekonstruktion: Hervorhebung von Punkten (grau, rot), Kreisbogen (rot) und Spiralen (grün), Ergänzung um Kreissegment und Quadrat über Sehne (grün); 4 *Lauweriksspiralen II*

Die durch die Autorin um ein Quadratgitter ergänzte *Kopie Entwurf für Brosche, Manschettenknopf, Hutnadel und Westenknopf* [Juli 1913, Abb. 92]¹³³⁸ mit den Maßen 10,6x7 cm enthält die Ansicht von oben für ein zentral mit Stein zu besetzendes Objekt. Die Sehne des kleinsten durch Punkte erkennbaren Kreisbogens diente als Referenz für eine Einheit. Die *Lauweriksspirale II* dient als *Modul* für die Form und die Verzierung. Ausgehend vom Zentrum betragen die Radien der Kreisbögen $r=\sqrt{5}/\sqrt{8}$, $r=\sqrt{5}/\sqrt{4}$, $r=\sqrt{5}/\sqrt{2}$, $r=\sqrt{5}/\sqrt{1}$, $r=\sqrt{5}\sqrt{2}$, $r=\sqrt{5}\sqrt{4}$, $r=\sqrt{5}\sqrt{8}$ und $r=\sqrt{5}\sqrt{16}$ (Abb. 92a).



Abb. 92

Die Kreise in der rechten Bildhälfte haben Durchmesser von ca. $d=9, 12, 16$ und 21 . Für die aufeinander folgenden Durchmesser gelten die Verhältnisse $9:12 = 3:4$, $12:16 = 3:4$, $16:21 \approx 3:4$. Zusätzlich genügen die Durchmesser $\{9, 12, 16, 21\}$ einer Folge mit $a_n = a_{n-1} + (n+1)$, mit $n=1, \dots, 4$. Abgesehen von geringfügigen, vielleicht der winzigen Größe geschuldeten Ungenauigkeiten könnte das Verhältnis der Kreisdurchmesser auch durch die *Quadratur* bestimmt worden sein (Abb. 92b).

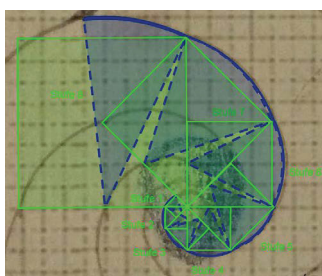
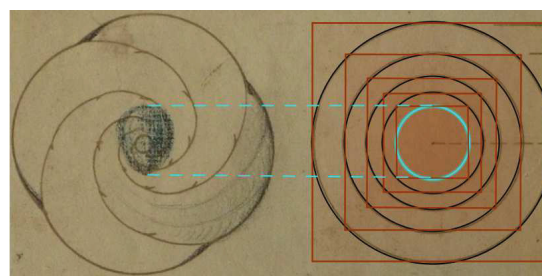


Abb. 92a, Detail, Ergänzung um Raster, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen (blau), Ergänzung zu Kreissegmenten (blau), um Quadrate über Sehnen und um Beschriftung; Identifizierung *Lauweriksspirale II*, $r = \frac{1}{2}\sqrt{5}$



Kreisdurchmesser	
n	a _n
1	9
2	9 + (2+1) = 9 + 3 = 12
3	12 + (3+1) = 12 + 4 = 16
4	16 + (4+1) = 16 + 5 = 21

Abb. 92b, Rekonstruktion: Ergänzung um Quadrate (braun) und Hilfslinien (hellblau)

Die das schmale, vertikal kannelierte Fläschchen eng umfassende *Halterung für Essig- und Öl-Fläschchen* (o.D., Abb. 61)¹³³⁹ ist zylindrisch geformt. Den Boden bildet ein verbreiteter Fuß, nach oben hin ist die Halterung zur Aufnahme des Fläschchens offen. Sowohl der Mantel als auch der Boden der Halterung sind durch Metallausschnitte verziert. Die Mantelverzierung wird durch 4 Spiralmotive bestimmt, welche sich jeweils aus 3-4-armigen Spiralen mit gemeinsamem Pol zusammensetzen. Im Boden befindet sich eine 2-armige Spirale. Durch den Materialausschnitt entstehen Bereiche von *Material* (positiv) und *Nicht-Material* (negativ). Unter Beachtung der fototechnisch bedingten Verzerrung können 3 Spiralen identifiziert und geometrisch analysiert werden. Die Spiralen setzen sich aus bis zu 5 Kreisbögen zusammen, deren Radien r für die Sehnen s jeweils $r = \frac{1}{2}s\sqrt{5}$ betragen. Erkennbar wird dies am Kreisbogen, der auf dem Foto am wenigsten verzerrt ist (rot). Die Konstruktion enthält neben der obersten Spirale (positiv, rot) eine sich dieser nach unten anschließende (negativ, grün) sowie eine dritte (positiv, blau). Der Bereich, in welchem



Abb. 61

¹³³⁸ Abb. 92: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf für Brosche, Manschettenknopf, Hutnadel und Westenknopf*, [Juli 1913], KEOM, KEO-Archiv, V254b/49.

¹³³⁹ Abb. 61: *Halterung für Essig- und Öl-Fläschchen*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Funk-Jones 1987, S. 123, Abb. 173.

der vierte Spiralarm zu erwarten wäre (zwischen blau und rot), ist ohne Material-Ausschneidung. Das Konstruktionsprinzip für die Spiralen ist durch die *Lauweriksspirale II* als *Modul* bestimmt (Abb. 61a).

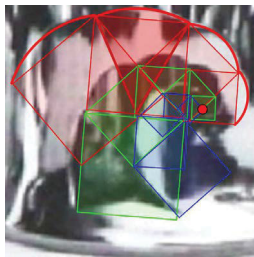


Abb. 61a, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen (rot), Ergänzung um Konstruktion von Lauweriksbaum II (rot, grün, blau zum Mittelpunkt (rot)); *Lauweriksspirale II*, ca. 5 Kreisbögen bilden die Spiralen, Radien $r=1/2 s \sqrt{5}$

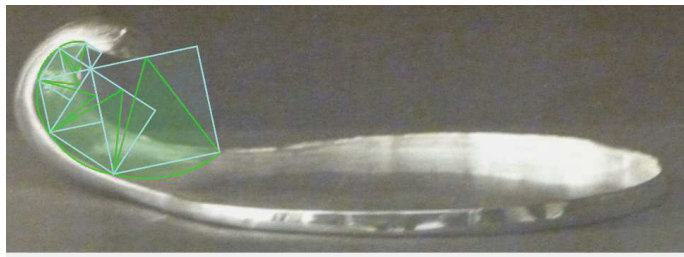


Abb. 189a, Ergänzung um Lauweriksspirale II mit Kreissegmenten (grün) an Lauweriksbaum II (Quadrate (blau)); Konstruktionsvorschlag auf Basis der *Lauweriksspirale II*

Für die Seitenansicht von *Visitenkartenschale I-II* [[1912], Abb. 189)¹³⁴⁰ kann ebenfalls die *Lauweriksspirale II* als geeignete Konstruktionsgrundlage angenommen werden (Abb. 189a).

Im auf Karopapier gefertigten *Entwurf Schale I* ([-Okt.] 1913, Abb. 67)¹³⁴¹ verweist der Vermerk „Brosche 5 cm lang“, „Pfeffer & Salz 15 cm“ und „Tafelaufs. 50 cm“ auf die mehrfache Verwendung. Der Entwurf enthält die Ansicht einer Schale von oben und von der Seite. Eine Quadratseite des Karopapiers als Einheit vorausgesetzt, ist die Aufsicht 50 Einheiten breit und 36 Einheiten hoch. Für die Seitenansicht ergibt sich eine Höhe von $10\sqrt{2}$ Einheiten.



Abb. 189

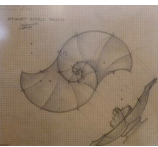


Abb. 67

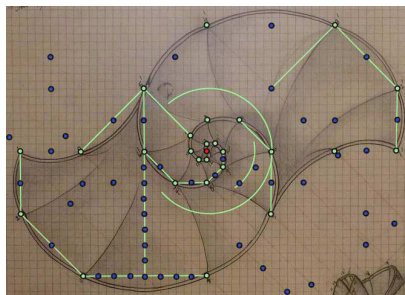


Abb. 67a, Detail, Markierungen hervorgehoben (Punkte rot, blau, Linien, Kreisbogen grün)

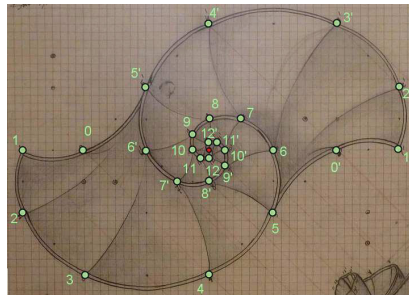


Abb. 67b, Hervorhebung der Punkte auf den Spiralen und der Beschriftung (grün, Zentrum rot)

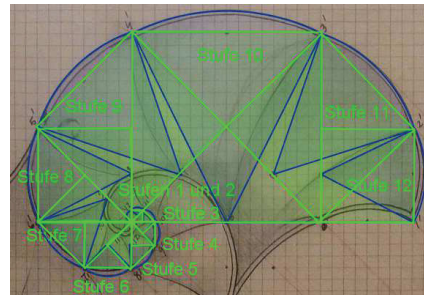


Abb. 67c, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen (blau), Ergänzung zu Kreissegmenten (blau), um Quadrate und Beschriftung (grün); Identifizierung von *Lauweriksspirale I* und *II*: Stufen 1-4: $r = s/\sqrt{2}$, Stufen 5-12: $r = \frac{1}{2} s\sqrt{5}$

Zwei Spiralen entwickeln sich aus einem Zentrum punktsymmetrisch nach außen. Es handelt sich um eine Kombination der mit *Lauweriksspirale I* und *Lauweriksspirale II* bezeichneten *Module* (Abb. 67c). Entsprechend der Nummerierung an den Spiralen von 1 bis 12 setzen sich die beiden punktsymmetrischen Spiralarms aus 12 Kreisbögen zusammen (Abb. 67b). Die Radien der Kreisbögen betragen von innen nach außen $r=1/2$, $r=1/\sqrt{2}$, $r=1$, $r=\sqrt{2}$, $r=\sqrt{2}\sqrt{5}$, $r=2\sqrt{5}$, $r=\sqrt{8}\sqrt{5}$, $r=4\sqrt{5}$, $r=\sqrt{32}\sqrt{5}$, $r=8\sqrt{5}$, $r=\sqrt{32}\sqrt{5}$ und $r=4\sqrt{5}$. In Abhängigkeit von der jeweiligen Kreisbogensehne gilt im inneren Bereich der Spirale $r=s/\sqrt{2}$ und außen $r=1/2s\sqrt{5}$ (Abb. 67c). Als weitere *Module* wirken somit die Zahl 12 und die geometrische Folge $\{1, 2, 4, 8, 16, 32, 64\}$.



Abb. 67d, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen (grün und rot), Ergänzung um 180°-Winkel und Beschriftung (rot); Spiraldrehung um 180°



Abb. 67e, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen (grün und rot), Ergänzung um 360°-Winkel und Beschriftung (rot); Spiraldrehung um 360°

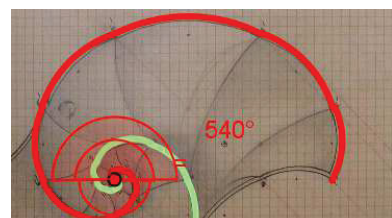


Abb. 67f, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen (grün, rot), Ergänzung um 540°-Winkel, Beschriftung (rot); Spiraldrehung um 540°

Die Spiralen vollziehen 1,5 Drehungen um den Pol (Abb. 67d-f). Fünf Verbindungsgeraden der Urbildpunkte mit den am Spiralspol gespiegelten Abbildpunkten schließen die Winkel $3 \times 45^\circ$, 26° und 18° ein (Abb. 67h).¹³⁴²

¹³⁴⁰ Abb. 189 (Griff links): *Visitenkartenschale I-II*, [1912], nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, [KEO-Archiv V54b/?], [DHf].

¹³⁴¹ Abb. 67: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale I*, [-Okt.] 1913, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 130, [DHf].

¹³⁴² 5 unter gleichem Winkel durch einen gemeinsamen Punkt verlaufende Geraden würden Winkel von $2 \times 5 \times 36^\circ$ einschließen – mglw. referiert der Hinweis auf dem Entwurf oben links auf diese Vorstellung.

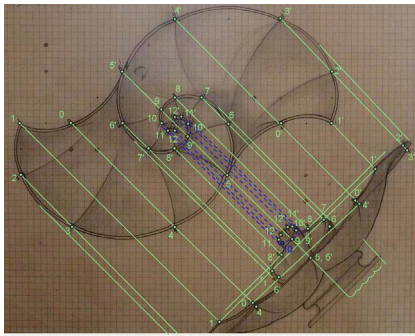


Abb. 67g, Hervorhebung von Punkten, deren Beschriftung und Verbindungslinien (grün); Fortsetzung der Verbindungslinien

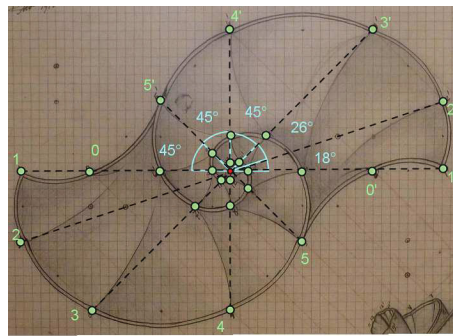


Abb. 67h, Rekonstruktion: Hervorhebung von Punkten und Beschriftung (grün, rot), Ergänzung um Linien (schwarz), Winkel und deren Maße (blau); 5 Verbindungsgeraden (schwarz gestrichelt) von Urbild zu Abbild durch Mittelpunkt (rot) bilden die Winkel $3 \times 45^\circ$, 26° und 18°

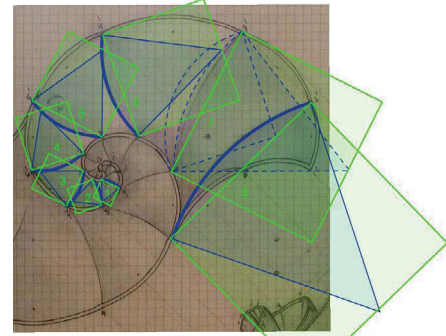


Abb. 67i, Detail, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen (blau), Ergänzung zu Kreissegmenten (blau), um Quadrate über Sehnen und um Beschriftung (grün); Kreisbögen mit $r = \frac{1}{2} s \sqrt{5}$ verbinden Urbild- mit Abbildpunkten, Punktnummer -Differenz ist stets 3

Das Verhältnis der aufeinander folgenden Quadratseiten, Sehnen und Radien von $1:\sqrt{2}$ und das zwischen Sehne und Radius der Kreisbögen von $2:\sqrt{5}$ bestimmen weitere *Module* (Abb. 67c).

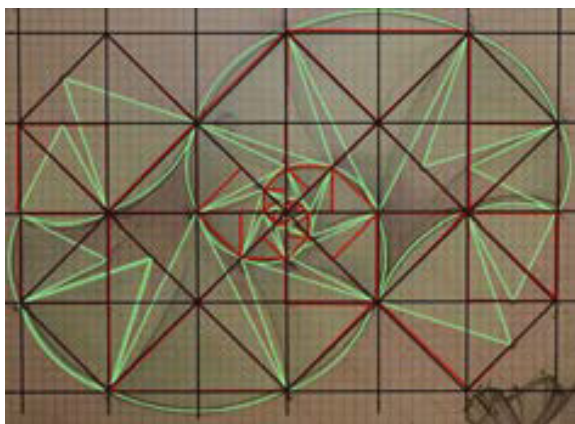


Abb. 67j, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen (grün), Ergänzung um Kreissegmente (grün), um Quadrate über Sehnen (rot) und um Quadratgitternetz (schwarz); Quadratgitternetz mit darauf basierenden Winkeln und Kreisbögen

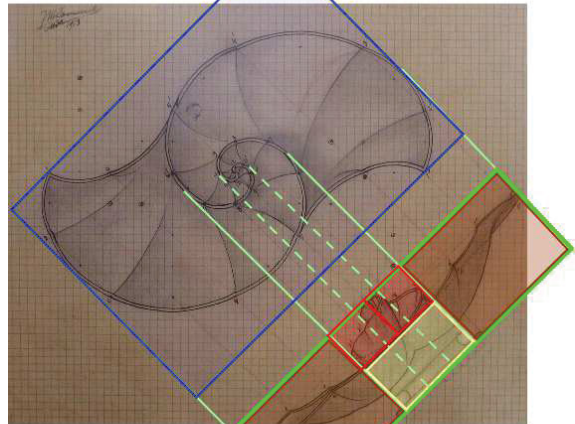


Abb. 67k, Rekonstruktion: Hervorhebung von Verbindungslinien (grün), Ergänzung um Rechtecke (blau, rot, gelb, braun, grün); Seitenlängen der konturüberdeckenden Rechtecke in Einheiten: grün: $34\sqrt{2} \times 10\sqrt{2}$, gelb: $9\sqrt{2} \times 5,5\sqrt{2}$, rot: $4,5\sqrt{2} \times 4,5\sqrt{2}$, braun: $(25/2)\sqrt{2} \times 10\sqrt{2}$, blau: $34\sqrt{2} \times 24\sqrt{2}$

Die den Kreisbögen zugrunde liegenden Quadrate sind als *Entwurfsmatrix* darstellbar (Abb. 67j). Der Grundriss hat das Seitenverhältnis $34\sqrt{2}:24\sqrt{2} = 34:24 = 17:12 = (12+5):12 = 12/12 + 5/12 = 1 + 5/12$ (blau) und die Seitenansicht von $34\sqrt{2}:10\sqrt{2} = 34:10 = 17:5$ (grün). Die inneren Spiralteile passen in zwei Quadrate (rot) mit dem Seitenverhältnis $4,5\sqrt{2}:4,5\sqrt{2} = 1:1$. Der darunter befindliche Bereich (gelb) hat ein Seitenverhältnis von $5,5\sqrt{2}:9\sqrt{2} = 5,5:9$ sowie die seitlich flankierenden Bereiche (braun) von $10\sqrt{2}:12,5\sqrt{2} = (2 \times 25/2):10 = 25:10 = 5:2$ (Abb. 67k).

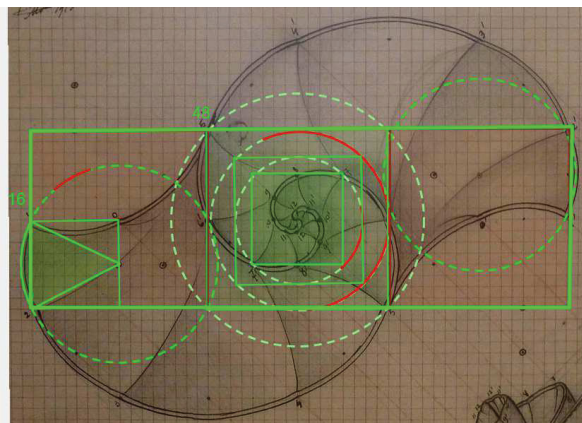


Abb. 67m, Rekonstruktion: Hervorhebung von Kreisbögen (rot) und Ergänzung zu Kreisen (grün), Ergänzung um weitere Kreise, um Quadrate und Maße (grün); Quadratur bestimmt Beziehungen zwischen Kreisbögen; Rechteck mit Seitenverhältnis $16:48 = 1:3$ umfasst 3 Quadrate

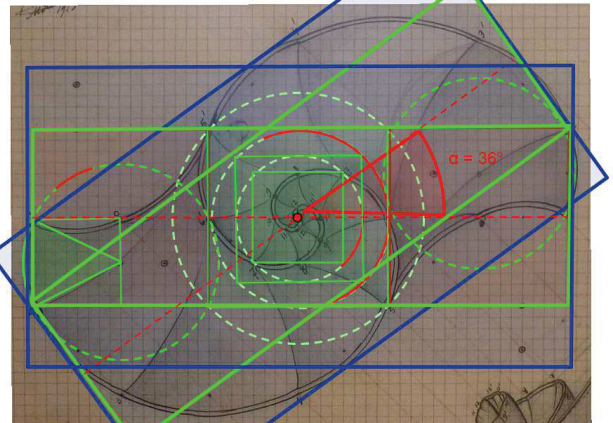


Abb. 67n, Rekonstruktion: weitere Ergänzung um Rechtecke (blau), Linien (rot), Winkel und Maß (rot); Beziehung zwischen konturabhängigen Rechtecken (grün und blau) und 36° (Bandbeschriftung): Rechteck (grün) um 36° gegen Uhrzeigersinn gedreht, Entwurfs-Länge ist orientiert an Rechteck-Länge

Die Radien der um das Spiralzentrum zu Kreisen (grün gestrichelt) ergänzten Kreisbögen (rot) stehen zueinander im durch *Quadratur* bestimmten Verhältnis von $1:\sqrt{2}$. Der um dieses Zentrum ergänzte 3. Kreis schneidet die Punkte 5 und 5'. Das dem Kreis einbeschriebene Quadrat an die linke und die

rechte Seite angelegt, ergibt ein Rechteck mit dem Seitenverhältnis $16:48 = 1:3$. Dieses berührt die Punkte 1, 2, 1' und 2' (Abb. 67m). Die Drehung des Rechtecks um 36° gegen den Uhrzeigersinn legt nahe, dass die lange Rechteckseite für den Grundriss maßgebend ist. Womöglich verweist der „36“ enthaltende Kommentar auf diesen Zusammenhang. Werden die äußersten Bögen zu Kreisen ergänzt, berühren diese den durch den längeren Bogen mittig hervorgehobenen Kreis. Von diesem führt die *Quadratur* auf einen die Punkte 5 und 5' schneidenden Kreis (Abb. 67n).

Der Fuß enthält einen *Nodus* sowie einen kurzen sich nach unten trompetenförmig verbreiternden Schaft. Die Spiralkreisbögen bis Punkt 5 und 5' (Abb. 67b) bilden zwei Hälften der auf einem Fuß gelagerten Schale. Anschließend steigen die Spiralen nach innen an. Die zwischen den beiden Spiralen eingeschlossenen Schalenhälften werden durch beide Spiralen verbindende Kreisbögen rhythmisch unterteilt. Während eines Verlaufes von außen nach innen bildet die Spirale mit der ersten 180° -Drehung die eigentliche Schalenhälfte. Ähnlich einem Schneckenhaus steigt die Spirale dann mit verjüngendem Radius in weiterer 360° -Drehung zur Spitze an (Abb. 67d-f und Abb. 67o).

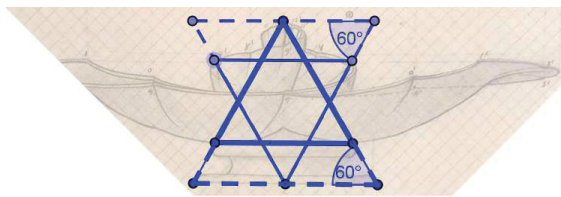


Abb. 67o, Detail, Seitenansicht, Rekonstruktion: Ergänzung um Punkte, Dreiecke, Winkel und Beschriftung (blau); zwei gleichseitige Dreiecke bestimmen Höhenlagen und Maße von Punkt 7 und 7'; von Fußhöhe und -breite

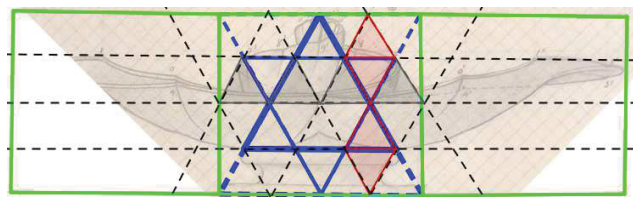


Abb. 67p, Rekonstruktion: Ergänzung um Dreiecksgitternetz (schwarz), um Dreiecke (grau, rot, blau) und um Rechtecke (grün); je 4 Dreiecke mit Höhe $(10/4)\sqrt{2}$ und mit Seitenlänge $(5\sqrt{2})/\sqrt{3}$ passen horizontal und vertikal in eins der drei konturüberdeckenden Teil-Rechtecke (grün)

Die Verbindung der Spitze mit den Seiten des Nodus' führt auf ein gleichseitiges Dreieck (blau). Das um 120° um sein Zentrum gedrehte Dreieck (blau) berührt mit den Eckpunkten die Punkte 7 und 7' (Abb. 67b) der Spiralen sowie mittig den Boden des Fußes (Abb. 67o und p). Die Lage von Nodus und Fuß scheint durch ein von diesen Dreiecken abhängiges *Gitternetz* von Dreiecken mit $1/3$ der Seitenlänge der zuvor beschriebenen Dreiecke und einer Höhe von $2,5\sqrt{2}$ Einheiten bestimmt zu sein. Ein jeweils 4 Dreiecke in Höhe und Breite umschließendes Rechteck (grün) hat das Seitenverhältnis $10\sqrt{2} : (20/\sqrt{3})\sqrt{2} = 10:(20/\sqrt{3}) = 1:(2/\sqrt{3}) = \sqrt{3}:2 = \sqrt{3}:\sqrt{4}$. Ein Rechteck mit diesen Maßen links und rechts angelegt, überdeckt die Seitenansicht (Abb. 67p). Die drei Rechtecke haben gemeinsam das Seitenverhältnis $(10\sqrt{2}) : 3(20\sqrt{2}/\sqrt{3}) = 10 : (60/\sqrt{3}) = 1 : 6/\sqrt{3} = \sqrt{3}:6 = \sqrt{3}:\sqrt{36} = \sqrt{1}:\sqrt{12}$ (Abb. 67q, r). Das die Spitze der Schale mit den unteren Eckpunkten des großen Rechtecks (grün) verbindende gleichschenklige Dreieck (rot) hat die Basiswinkel 30° sowie in der Spitze den Winkel 120° . Die Winkel stehen einander im Verhältnis $120:30 = 4:1$. Ausgehend von der den unteren Rand des Fußes überdeckenden Basis berühren die beiden Schenkel dieses Dreiecks die äußeren Ränder der Spiralen oberhalb von Punkt 5 bzw. 5' (Abb. 67b) und schneiden sich im obersten Punkt (Abb. 67q).

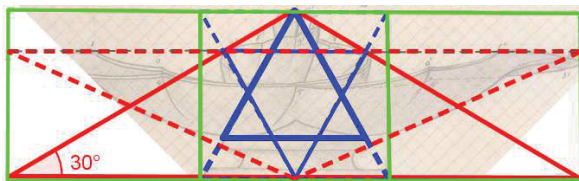


Abb. 67q, Rekonstruktion: weitere Ergänzung um gleichschenklige Dreiecke, Winkel und Maß (rot); Dreieck (rot): Schenkel berühren aufsteigende Spirale, Dreieck (rot gestrichelt): Schenkel als Tangenten an Schale



Abb. 67r, Rekonstruktion: weitere Ergänzung um gleichseitige Dreiecke, Winkel und Maße (blau); zwei gleichseitige Dreiecke (blau) im mittleren Rechteck (grün) bestimmen Höhen und Breiten von Fuß, Nodus und Spirale

Vom obersten Punkt in jeder Spiralebene an die Schale seitlich angelegte Tangenten schließen Winkel von jeweils 15° ein und verlaufen durch Punkte der Spiralen. Diese Geraden schneiden die vertikalen Hilfslinien aus dem Grundriss, welche von den Spiralknoten zur Seitenansicht führen. Schnittpunkte liegen in Punkt 8 und 8' der obersten Spiralebene, in Punkt 7 und 7' der mittleren sowie in Punkt 2 und 2' der untersten Ebene. Diese Geraden schließen folgende Winkel ein: $90^\circ, 15^\circ, 22,5^\circ, 15^\circ, 22,5^\circ, 15^\circ, 90^\circ, 15^\circ, 22,5^\circ, 15^\circ, 22,5^\circ, 15^\circ$, was das Verhältnis ($:7,5$) von $12:2:3:2:3:2:12:2:3:2:3:2$ begründet. Analog hierzu schließen Geraden durch den untersten Punkt mittig am Boden, als Tangenten an die obersten inneren Spiralebene angelegt, einen Winkel von 15° ein. Das gleiche gilt für die Geraden durch denselben mittleren Punkt am Boden und durch die Spiralknoten 0 und 0' sowie 2 und 2'. Deren Winkelhalbierende verlaufen durch die Punkte 1 und 1'.

Diese Geraden schließen folgende Winkel ein: 15°, 42,5°, 15°, 50°, 15°, 42,5°, 15°, 42,5°, 15°, 50°, 15°, 42,5°, was das Verhältnis (/5) von 3:8,5:3:10:3:8,5:3:8,5:3:10:3:8,5 begründet.

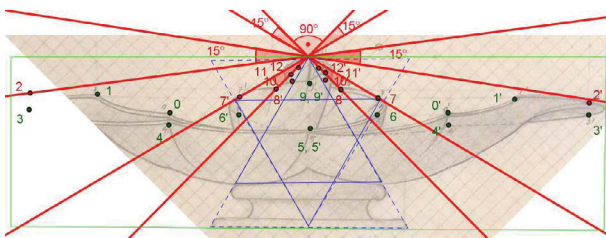


Abb. 67s, Rekonstruktion: Hervorhebung von Punkten und deren Beschriftung (grün, rot), Ergänzung um Rechteck (grün), Dreiecke (blau), Geraden, Winkel und Maße (rot); Geraden durch den obersten Spiralenpunkt als Tangenten an die Spiralen angelegt und durch 8 und 8' schließen Winkel von 15° ein und verlaufen durch Punkte der Spiralen oberhalb von 5 und 5'

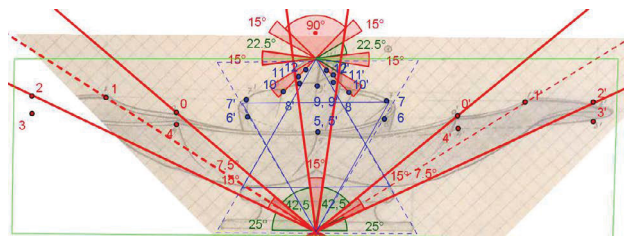


Abb. 67t, Rekonstruktion: Hervorhebung von Punkten und deren Beschriftung (blau, rot); Ergänzung um Rechteck (grün), Dreiecke (blau), Geraden (rot), Winkel und Maße (rot, grün); Geraden durch den untersten Punkt mittig als Tangenten an die Spiralen angelegt bzw. durch die Punkte 0 und 0' sowie durch 2 und 2' schließen Winkel von 15° ein und Geraden durch 1 und 1' schließen Winkel von 7,5° ein

Die glatten Zwischenwinkel der durch gemeinsame Punkte in der Spitze und im Boden verlaufenden Strahlen sowie der Strahlenverlauf durch die im Entwurf markierten Spiralenpunkte sprechen für diese Konstruktion als Basis zur Bestimmung der Höhenlage der Spiralenpunkte.

Im Gegensatz zu den zuvor beschriebenen Arbeiten existiert im *Entwurf Zuckerschale I* (ca. 1913, Abb. 79)¹³⁴³ ein *Quadratgitter* nur im oberen Teil für die Aufsicht. Dieses ist nun um 45° gedreht. Die Quadratseite soll als Referenz für eine Einheit gelten. Zum unteren Teil hin verlaufen aus dem *Quadratgitter* von den Spiralenpunkten ausgehende vertikale Hilfslinien. Horizontale Linien im Abstand von 2/5 Einheiten bieten Orientierung.

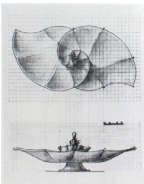


Abb. 79

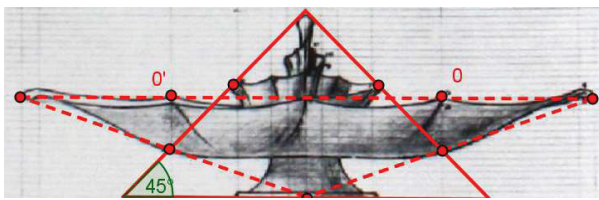


Abb. 79a, Detail, Seitenansicht, Rekonstruktion: Hervorhebung von Punkten und Punktbeschriftung (rot), symmetrische Ergänzung der Punktbeschriftung, um 2 gleichschenklige Dreiecke (rot) und um Winkel mit Beschriftung (grün); Tangenten an Kugel und Spirale (rot) schließen rechten Winkel ein. Tangenten an Schale und 0 bzw. 0' sowie an Schale und am untersten Mittelpunkt (rot gestrichelt) schneiden am Rand.

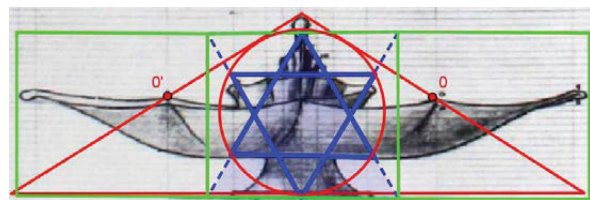


Abb. 79b, Rekonstruktion: Hervorhebung von Punkten (rot), Ergänzung um Rechtecke (grün), gleichseitige Dreiecke (blau), Kreis und gleichschenkliges Dreieck (rot); zwei gleichseitige Dreiecke (blau) bestimmen Höhenlagen und Maße von Punkt 7 und 7', Fußhöhe und -breite

Das die Seitenansicht einschließende Rechteck (grün) hat die Seitenlängen 34 und 10 Einheiten. Die oberste Kugel erhöht um weitere 0,8 Einheiten. Das durch Tangenten an den obersten Punkt und die zweite Spiralebene bestimmte gleichschenklige Dreieck ist rechtwinklig (rot). Die Winkel 45°, 90° und 45° begründen das Verhältnis von 1:2:1, die Seiten das Verhältnis 1:√2 (Abb. 79a).

Die Geraden durch den untersten Punkt weisen auffällig sich wiederholende Winkelgrößen von abwechselnd 15° und 45° auf, also 15°, 45°, 15°, 45°, 15°, 45°, 15°, 45°, 15°, 45°, 15°, 45°. Die Geraden durch den obersten Punkt schließen die Winkel 90°, 30°, 30°, 30°, 90°, 30°, 30°, 30° ein. Beide Winkel-Folgen werden durch das Verhältnis 45:15 = 90:30 = 3:1 als *Modul* bestimmt. Je 3 Geraden durch den obersten Punkt, auf jeder Seite als Tangenten an die Spiralen angelegt, schneiden die Spiralenpunkte 2/2', 6/6' und 9/9' oder 10/10' und tangieren den Fuß. Je 3 Geraden durch den untersten zentralen Punkt auf jeder Seite als Tangenten an die oberste Spiralebene angelegt, schneiden die Spiralenpunkte 2/2', 3/3' und 9/9' bzw. 10/10' (Abb. 79c).¹³⁴⁴

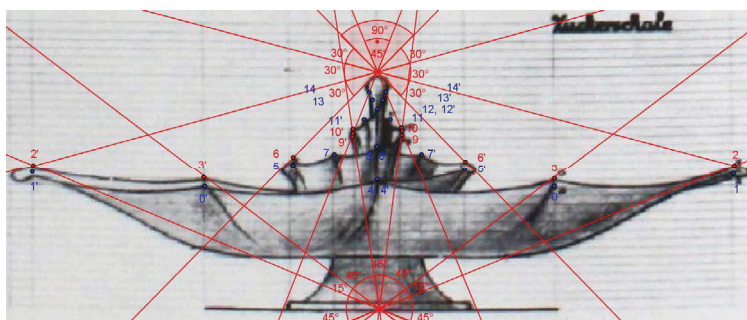


Abb. 79c, Rekonstruktion: Hervorhebung von Punkten und deren Beschriftung (0-11, rot, blau), Ergänzung der Punktbeschriftung (0'-11', rot, blau), um Punkte (12-14, 12'-14', rot, blau) mit Beschriftung, um Geraden, Winkel und Maße (rot); Geraden durch obersten und untersten zentralen Punkt mit bestimmten Winkeln markieren die Spiralenpunkte

¹³⁴³ Abb. 79: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Zuckerschale I*, ca. 1913, Storck 1987a, S. 130, Abb. 190.

¹³⁴⁴ Es ist nicht exakt erkennbar, ob die Geraden für diese Winkelgrößen durch die Spiralenpunkte 9/9' oder 10/10' verlaufen. Technisch bedingte Ungenauigkeiten im digital bearbeiteten Foto des Entwurfes führen zu leichten Abweichungen.

Nachdem zuvor die mathematischen Eigenschaften in Entwürfen genauer untersucht worden sind, sollen die Darstellungsmerkmale im Folgenden auf ihren inhaltlichen Gehalt befragt werden. Einleitend erfolgt eine Darstellung des Stellenwertes des *Symbols* für Lauweriks. Die Besprechung der möglichen Bedeutungen formaler Merkmale in den Entwürfen geschieht in Orientierung an zuvor formulierte *Formfamilien*. Für die mehrere Merkmale enthaltenden Entwürfe erfolgte deren Familien-Zuordnung in Abwägung einer Dominanz bestimmter Merkmale. Somit können Entwürfe aus verschiedenen *Formfamilien* über die eigene Familien-Charakteristik hinausgehende gemeinsame formale Merkmale aufweisen. Mit diesen gehen vermutlich auch inhaltliche Gemeinsamkeiten einher, auf die in unterschiedlichen *Formfamilien*-Gruppen aus verschiedenen Gründen jeweils nochmals eingegangen wurde: Im Rahmen einer Argumentationskette für das kapitelbezeichnende *Formfamilien*-Merkmal kann die Untersuchung von Neben-Merkmalen mögliche Bedeutungen der Haupt-Merkmale verifizieren. Auf zurückführende Verweise zu bereits angeführten Zitaten wurde zwecks Lesbarkeit verzichtet. Zudem enthalten die Zitate und deren theosophischer Gehalt eine potentielle Interpretationsbandbreite. Je nach Kontext kann die Auslegung differenzieren, dasselbe Zitat kann auf unterschiedliche Situationen anwendbar sein. Die Darstellung des möglichen inhaltlichen Gehaltes der besprochenen Arbeiten kann nur skizzenhaft verweisend und keineswegs vollständig erfolgen. Dieser Abschnitt soll eine Vorstellung von der potentiellen Bedeutungstiefe der jeweiligen Form geben. Die Überschneidungen gemeinsamer formaler Merkmale über die *Formfamilien* hinaus zeugen dabei gerade von der Komplexität der formalen Sprache von Lauweriks in Analogie zu der Komplexität der dahinter verborgenen theosophischen Vorstellung. Der Argumentationsaufbau erfolgt dreisrittig, bestehend aus 1. Originaltext mit theosophischem Gehalt zu bestimmter Symbolik, 2. Situation im Entwurf bez. dieser bestimmten Symbolik und 3. Zuordnung des möglichen theosophischen Gehaltes. Zahlen wurden wegen der damit verbundenen potentiellen Symbolik weitgehend als Ziffern in den Klammern hervorgehoben. Die Abbildungen der besprochenen Werke verweisen in kleiner Ausführung auf die überwiegend größeren Darstellungen in vorangegangenen Kapiteln.

5.3.3 Symbolischer Gehalt im Entwurf: Die Geometrie und das *Geistige* in der Kunst

Wie von Lauweriks dargestellt, bedarf wahre und erhabene Kunst einer vorausgehenden geistigen Vorstellung. Der Gegenstand künstlerischer Darstellung war für Lauweriks das *Innere* bzw. das *Geistige* in der Kunst. In Orientierung an antike Vorbilder, die er hauptsächlich auf die Kunst und Philosophie Ägyptens, Indiens und Chinas zurückführte, war das *Geistige in der Kunst* nichts Geringeres als die *Wahrheit, das Göttliche*.

Das *Göttliche* zeigte sich in *Schönheit*, und diese in *Harmonie*, im *Gleichgewicht* oder auch im *Gleichmaß*. Monumentale Werke lehrten die *Einfachheit, Erhabenheit*, das Prinzip der *Einheit in Vielheit* sowie das Prinzip von „Ursprung und Rückkehr, oder Entstehen und Vergehen“ als ideale, die Ewigkeit verkörpernde Merkmale der Natur und somit des Göttlichen. „Universum und Mensch als gleiche Organismen, aus der Wirkung desselben Gesetzes entstanden“, müssten derselben Ordnung der Dinge unterliegen. Eine Ordnung in Harmonie mit dem Umgebenden war nur erreichbar, wenn das künstlerische Schaffen des Menschen auf dieselbe Weise und nach denselben Bestimmungen geregelt und beherrscht wurde, wie der Mensch sie sich oder dem Universum entlehnte.¹³⁴⁵ Das von der Natur nicht zu trennende *Ideal* war auch in der Kunst als nicht offensichtlich erkennbares Prinzip für eine *innerliche Kunst* zwingend, denn Kunst musste *innerlich* statt *äußerlich, Seele statt Körper* sein. Hieraus folgte die Annahme von der *Spiegelung der kosmischen Ordnung* in einem *Mikrokosmos* oder *des Sonnensystems im Kleinen*, d.h. im Menschen als *verkleinertes Universum*.¹³⁴⁶

Ein *Leitgedanke* zeugte Lauweriks zufolge als *durchlaufender Kanon*, gestützt auf die Gesetze der Natur, „auf den alles von Grund auf gegründet ist“¹³⁴⁷, von Lebenskraft. Er war als Wahrheitsbasis in Form eines festen Planes „ausgearbeitet bis in das kleinste Detail“. Während die Erscheinungsformen in der Natur immer in Veränderung und in Bewegung waren, ist „die [dahinter verborgene,] Wahrheit als Ideal [...] stets unveränderlich anwesend“¹³⁴⁸. In „ihrer unendlichen Vielfalt von Formen“ wirkte

¹³⁴⁵ zu den Merkmalen von Wahrheit: vgl. Lauweriks 1897a, 29. Zu „Entstehen und Vergehen“: vgl. Lauweriks 1895b, S. 175. Zitat: ebd..

¹³⁴⁶ vgl. Lauweriks 1895b, S. 172 und Kapitel 5.2.1.

¹³⁴⁷ vgl. Lauweriks 1895b, S. 168. Zitat: ebd.. Vgl. auch: Kapitel 5.2.1.

¹³⁴⁸ vgl. Lauweriks 1895b, S. 175. Zitate: ebd..

die Natur „nach einem [einheitlichen] strengen mathematischen Plan“. Die Orientierung an der Natur funktionierte auch im künstlerischen Schaffen: Die Verkörperung göttlicher Weisheit erfolgte in der Natur durch die nicht sichtbaren, aber messbaren Eigenschaften „Maß, Zahl und Gewicht“,¹³⁴⁹ denn die Natur war ganz aus „Verhältnissen von Zahlen und Maßen gebaut“.¹³⁵⁰ Lauweriks erklärte weiter: „So scheint also in der gesamten Natur und im Werk des Menschen, dass alles dem Gesetz der Hierarchie unterworfen ist“. Das Maß und die geometrische Form verkörperten die Wirkung dieses Gesetzes: „Ist nicht unser System von Maßen, Gewichten und Münzen eine in Mengen ausgedrückte Darstellung einer Hierarchie, ebenso die Reihen, die in der Geometrie [...] Anwendung finden?“¹³⁵¹ Dieser der inneren Natur entlehnte *Schlüssel* des *Schönen* und *Göttlichen* stand in direktem Zusammenhang zu Formen als die Träger der Maß-Eigenschaften.

Lauweriks verstand die östliche Philosophie als eine, die schon immer im Besitz einer „natürlichen Weisheit“ gewesen war. Die trotz der Unterschiede im Wesentlichen übereinstimmenden philosophischen Systeme zeugten von einer Philosophie, die „als das Wahre aus einem [einzigem] Schoß geboren ist“. Eine Kunst, die sich der Sprache bzw. Gesetze der Natur bediente, musste „harmonischer Ausdruck und Offenbarung der Philosophie [...], genauso erhaben wie die Quelle, aus der sie ihren Ursprung nahm“¹³⁵², sein. Künstlerische Formen verhielten sich seiner Meinung nach zur dahinter verborgenen Vorstellung wie der „Körper zur Seele“¹³⁵³. Eine solche Kunst, basierend auf einer „Universum-Philosophie“, stand in Harmonie mit den Naturgesetzen. Das „Wahre“ im Wesen solcher Kunst war durch die Anwendung von Naturgesetzen ein Naturprodukt, ohne Nachahmung der Natur zu sein.¹³⁵⁴

5.3.3.1 Symbol als Leitmotiv im göttlichen Drama des Manvantaras

„Kunst ist eine Aufführung des kosmischen Dramas, worin den Menschen in einigen packenden Bildern, auf symbolische Weise, das kosmische Geschehen [...] vorgelegt wird. Die kosmische Sprache, das kosmische Drama, [...] in einer einzigen Ansicht zusammengenommen“. Die an stoffliche Wahrnehmung gebundenen menschlichen Sinne erforderten stoffliche Eigenschaften des Kunstwerkes, charakterisiert durch „messen, zählen, wiegen“.¹³⁵⁵

Neben dem Darstellungsmittel der Zahl und des Maßes existierte nach Lauweriks' Auffassung ein archaischer und symbolischer Kanon.¹³⁵⁶ In seinen Aufsätzen ging er auf bestimmte Zahlen, Verhältnisse, geometrische Formen, auf Symbolik im Allgemeinen und auf ganz konkrete Symbole im Speziellen ein, die auch in seinen Arbeiten erkennbar sind. Auf die Gemeinsamkeiten zwischen zahlreichen religiösen Vorstellungen verwiesen, führte Lauweriks dies auf eine gemeinsam zugrunde liegende okkulte Lehre zurück: „Die okkulten Grundwahrheiten sind die Kraft aller Religionen.“ Dementsprechend funktionierte auch die Verwendung von Symbolen oder Bildern als „Sprache der Religionen“: „durch Bilder oder Symbole, sprechen alle Religionen, alle haben sie der allgemeinen einzigen, okkulten Quelle, Grundwahrheiten entlehnt, die sie mittels Bildern oder Bildsprache trachten, dem Volk deutlich zu machen, weil die Masse der Menschen nicht genug entwickelt ist, um die gesamte Tiefe dieser okkulten Lehren zu begreifen.“¹³⁵⁷

„Theosophen wissen, wie schwer es ist, [...] erhabene Themen und große Wahrheiten unverschleiert in gewohnte Sprache zu bringen, darum spricht man in Gleichnissen und macht sich mit Symbolen verständlich“.¹³⁵⁸ Das „Werden der Dinge“ war notwendigerweise in der „symbolischen Sprache“ wiederzugeben. Der sich „mit der Einen Lebensquelle“ *Identifizierende* beschrieb einst „die Übergänge seines Bewusstseins von Gebiet zu Gebiet und er schlug aus jeder Stufe dieser Treppe ein Symbol heraus. Er ist der Reisende, der über Reihen von Bergen reiste“.¹³⁵⁹

¹³⁴⁹ vgl. Lauweriks 1899c, S. 242. Zitate: ebd.. Zu kosmischer Plan der Manifestation: vgl. auch Bilancioni 1991, S. 15.

¹³⁵⁰ Lauweriks 1899c, S. 281. Zu Geometrie, Zeichen und Zahlen als verborgene Gesetze des Schönen: vgl. ebd., S. 233.

¹³⁵¹ vgl. Lauweriks 1904a, S. 35-36. Zitat: ebd.. Zu Geometrie als Ausdruck kosmischer Ordnung, bereits von Blavatsky inspiriert: vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197.

¹³⁵² vgl. Lauweriks 1895b, S. 174. Zitate: ebd.. Zu Übereinstimmung: vgl. Lauweriks 1897a, S. 59.

¹³⁵³ vgl. Lauweriks 1899d, S. 338. Zitat: ebd..

¹³⁵⁴ vgl. Lauweriks 1895b, S. 175. Zitat: ebd..

¹³⁵⁵ vgl. Lauweriks 1906, S. 95. Zitate: ebd.. Zu Aufführung des kosmischen Dramas durch Symbol: vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197.

¹³⁵⁶ vgl. Lauweriks 1899d, S. 338.

¹³⁵⁷ vgl. Lauweriks 1899e, S. 354. Zitate: ebd..

¹³⁵⁸ Lauweriks 1900e, S. 299. Zu Abstraktion als Symbol des Nicht-Erkennbaren bei Lauweriks: vgl. Bilancioni 1991, S. 15.

¹³⁵⁹ vgl. Lauweriks 1900c, S. 555. Zitate: ebd..

Lauweriks definierte: „Ein Symbol ist ein Zeichen, das eine abstrakte Vorstellung oder eine Reihe von Vorstellungen in derartige Weise ausdrücken muss, dass aus dem Symbol der ursprüngliche Gedankengang hervorgeht“. Das Symbol, ob eine bestimmte Form oder Zahl, musste beim Betrachter das dazugehörige Denkbild erzeugen. Das Ziel der Symbolik sah Lauweriks im einfachen und knappen Ausdruck von Vorstellungen. Während ein Buch sprachlich gebunden war und den Leser entsprechend forderte, dieser Sprache mächtig zu sein, konnte ein Symbol sofort durch jeden, in Abhängigkeit von dessen Entwicklung, verstanden werden. Diese zwei Merkmale erklärten den Gebrauch der Symbolik zu jeder Zeit. Zudem konnten Symbole „durch Form und Farbe zum Vorstellungsvermögen [der Betrachter] unmittelbarer [als das Wort] sprechen“. Symbolik war Sprache ohne Wort, ursprünglich aus religiösem bzw. philosophischem Kontext: „Wir finden Symbole bei allen Völkern in allen Zuständen ihrer Entwicklung [...] in Indien, China, Japan, Persien, Chaldäa, Ägypten, Griechenland [...] usw. In all diesen Ländern und bei allen Völkern standen diese Symbole in enger Verbindung mit religiösen Vorstellungen, so dass sie in sicherem Sinn immer die Sprache waren, die durch die Gottesdienstlehrer direkt zum Volk gesprochen wurde.“¹³⁶⁰

Der Begriff des „Symbols“ wurde von Lauweriks als auf gemeinsame Körper- bzw. Form-Merkmale verweisend sogar mit theosophischen Termini in Verbindung gebracht. Dabei waren Körper oder Formen als *stoffliche Umkleidung* bzw. *Hülle eines geistigen Prinzips* aufzufassen: „Von der Natur wissen wir, dass sich deren feinere Prinzipien mit Körpern umkleiden, geeignet für das Gebiet, in dem sie entstehen und wirken, doch [dass] alle Körper oder Formen desselben Gebietes ein allgemeines Merkmal haben, welches [innerhalb dieses Gebietes] für alle dasselbe ist und das wir auf stofflichem Gebiet ein [,]Symbol['] nennen sollten. Symbole sind also keineswegs Schöpfungen des menschlichen Hirns [...], sondern [...] die Typen von Grundformen, nach denen sich die Entwicklung regelt und wodurch die Richtung, der Weg und das Ziel angegeben werden.“ In dieser Zusammenfassung formaler Merkmale waren „Symbole [...] das [,]Leitmotiv[']“, angewendet durch den göttlichen Komponisten im großen Drama des *Manvantaras*. Während der gesamten Handlung kehrt dieses Leitmotiv als das wahre Element zurück, dem alles entsprang, Ausdruck des ewigen Gedankens, der sich in das Leben rief.“ Symbole waren ihm die Basis des *kosmischen Netzes*, sie „sind das Lot und die Wasserwaage des Erbauers, Kette und Schlag des Webers, wahrlich sie durchdringen alles, sowohl die Sterne in der Unermesslichkeit des Raumes, als auch die Stoffteilchen an unseren Füßen, die Hüllen der geistigen Seele ebenso wie die kurzzeitige Zusammenstellung unserer Körper.“¹³⁶¹

Rhetorisch geschickt benannte Lauweriks die gegensätzlichen Merkmale *senkrecht* und *waagrecht* mehrfach, zunächst durch die durch *Senkrechte und Waagrechte* charakterisierten Werkzeuge *Lot und Wasserwaage*, dann durch *Kette und Schlag* als durch *Senkrechte und Waagrechte* zu einem Quadratnetz ergänzte Fläche. Der sich anschließende sprachliche *Chiasmus* mag die begonnene Steigerung in dritter Stufe ergänzen. Ein solcher würde als Symbol, in Form eines Kreuzes, die Beziehung der *Senkrechten und Waagrechten* zueinander angemessen vertreten. Gleichzeitig ergibt sich eine Erweiterung der Vorstellung von dem zueinander Senkrechten in der zweidimensionalen Fläche (Quadratnetz) auf den dreidimensionalen Raum:

Universum: „Sterne [...] des Raumes [Stoff im Großen], [...] Stoffteilchen [Stoff im Kleinen]“

Mensch: „Hüllen der geistigen Seele [Stoff im Kleinen], [...] Körper [Stoff im Großen].“

In dieser Gegenüberstellung zeigt sich die *Analogie zwischen Makrokosmos (Universum) und Mikrokosmos (Mensch)*, die Vorstellung des Menschen als *Spiegel des Universums*.

Die Idee von der Spiegelung des *Göttlichen* im Menschen fand Lauweriks zufolge Ausdruck, indem „der Mensch sein Vorbild in der Natur hat.“ Der Mensch hatte „von ihrer Wirkungsweise zu lernen, wie er handeln muss“. Er erfuhr „deren Gesetze unbewusst und [ist] an der Vollstreckung deren Zieles beteiligt. [...] Jede wahre Lehre und jede harmonische Handlung von der Essenz dieses Gesetzes, ausgedrückt in Symbolen, durchdrungen“. Alle Lehren basierten folglich „auf denselben Prinzipien“, verkündeten „dieselben Grundeinstellungen“, lehrten „denselben Entwicklungsgang“, schrieben „dieselben Lebensregeln“ vor. Ausgehend von der Basis dieser Lehre steigerte sich Lauweriks über deren „Verkündigung“ bis hin zur zwingend vorschreibenden „Regel“. Dies geschah

¹³⁶⁰ vgl. Lauweriks 1898a, S. 95. Zitate: ebd..

¹³⁶¹ vgl. Lauweriks 1900d, S. 172. Zitate: ebd.. In diesem Aufsatz ging Lauweriks auf die *Geheimlehre* von Blavatsky ein, welche das *Manvantara* als einen riesigen Zeitabschnitt beschrieb, in dem das Universum sich ausbreitete und wieder zusammenzog. Nach theosophischer Vorstellung wiederholte sich dieser Vorgang des Entstehens und Vergehens. Im Entstehen erfolgte der Übergang vom *Geistigen zum Stofflichen*, die *Manifestation*.

ganz im Sinne einer *Klimax*, durch das jeweilige Vorsetzten des Wortes „die-/denselben“ noch ergänzt um eine *Alliteration*. Das Vorschreiben der Lebensregeln erfolgte „wohl fester und bestimmter in dem Maße, [in dem] die Lehren oder Vorfahren näher an der Quelle des Lichts standen, dessen Strahlen sie reflektierten und näher an dem Wort, dessen Stimme sie wiedergaben.“ Zur Vorstellung von der Spiegelung kosmischer Gesetze im Menschen und durch den Menschen ergänzte Lauweriks: „Denn dieses Licht und dieses Wort sind der große Magier, dessen Zauberstab die geheimnisvollen Zeichen zog und der die Worte sprach, durch die Welten in das Leben traten.“¹³⁶²

Die der Natur entlehnte Symbolik beinhaltete grundsätzlich die Zahlen- und „Buchstaben“-Symbolik und die Symbolik der Naturerscheinungen: „Was die Art der Symbole betrifft, ist diese äußerst verschieden, und man findet sie in ihren verschiedensten Äußerungen der Natur entlehnt.“¹³⁶³ Lauweriks stellte die Verwendung von Zahlen und Buchstaben als Symbole in folgenden Zusammenhang: „An allererster Stelle sieht man die Zahlen als Symbole verwendet. [...] Danach kommen Buchstabenzeichen. Das Alphabet der Chinesen ist eine Aneinanderreihung von symbolischen Zeichen, weitbekannt sind die Schriftzeichen der Ägypter, [...] und bei uns Abendländern werden noch einige Buchstaben als Symbole verwendet [...], das bekannte Monogramm, mit dem CHRISTUS angedeutet wird. A.Ω; X; I.H.S. usw.“. Symbolik sah Lauweriks als Naturdarstellung vor allem in Ägypten und bei Freimaurern vertreten in Darstellungen wie „der Sternenhimmel, die Sonne und der Mond, zwölf Zeichen des Tierkreises, die Planeten“. Er fuhr direkt ordnend fort: „Dann kommen die anderen Wissenschaften, u.a. die Mathematik. [...] mathematische Figuren und Zeichen als Symbole – eine Kugel oder ein Kreis, eine Linie, Ast oder Stock, ein Würfel oder ein Quadrat, verschiedene Sternformen usw.“. Als dritte Gruppe folgten die den Naturreichen „Mensch, Tier, Pflanze und Mineral“ entlehnten Symbole, s.d. es „kein einziges Ding [gibt], das nicht auf die eine oder andere Weise als Symbol gebraucht wird“. Lauweriks betonte die Gefahr, „dass der Gebrauch von unverständenen Symbolen viel von deren Aussagekraft verlieren muss“. Es war „auf die Verbindung des Ganzen“ zu achten. Diese war nur dann „vollkommen“, „wenn der[jenige], der die Symbole verwendet, sich mit deren Bedeutung identifiziert“. Der Darstellung von Christus-Gesichtern stellte Lauweriks wahrhafte Gottesfurcht ebenso gegenüber wie dem Kreuzigungsweg das Übermenschliche.¹³⁶⁴ Der den Theosophen bekannte Zusammenhang großer Wahrheiten zu Gleichnissen und Symbolen wurde von ihm mit folgenden Beispielen erläutert: „Man kann von einer Kugel als von der Sonne, von einem Adler als von einer Eiche, von einem Stein als von einem Antlitz, von Wasser als von Dunkelheit, von Gold als von Feuer sprechen. All diese Dinge sind Gleichnisse oder Bilder“.¹³⁶⁵ „In religiösen oder philosophischen Systemen der Inder, Chinesen, Ägypter, Griechen und Römer dienten die Symbole dem Ausdruck eines bestimmten Entwicklungsstandes.“ „Symbole waren keinesfalls einige vereinbarte Zeichen, an die man gut fand, eine bestimmte Bedeutung zu heften, sondern vielmehr waren sie in Form und Rangordnung der Ausdruck Desjenigen, was sie darstellen mussten. Jede Entwicklung durchläuft [...] bestimmte Zeitalter, die sich durch bestimmte Merkmale voneinander unterscheiden; diese Merkmale sollen, als Symbole verwendet, die Geschichte derer Entwicklung knapp vorstellen und erzählen. [...] sie [Symbole] [sollen] von demjenigen sprechen, wovon sie der zur Form gewordene Ausdruck sind.“ Obwohl die Natur deutlich für sich selbst sprach, hielt Lauweriks die durch den Menschen von der Natur angenommene Symbolik für notwendig. „Die Art, in der jeder Mensch die Natur besitzt, ist verschieden“. Ein Von-Humboldt war „durch seine höhere Entwicklung besser im Stande [...], dem Werk der Natur nachzugehen, deren inneres Räderwerk zu erfassen, und geschickter [...], dies für andere deutlich darzustellen“. Symbolik war „also eine Abschrift einer bestimmten natürlichen Ordnung, [...] mit dem [...] Ziel, diese natürliche Ordnung oder diesen Teil der Wirksamkeit der Natur für andere auf fassbare Weise in das [richtige] Licht zu stellen“.¹³⁶⁶

¹³⁶² vgl. ebd., S. 172-173. Zitate: ebd..

¹³⁶³ vgl. Lauweriks 1898a, S. 95. Zitat: ebd.

¹³⁶⁴ vgl. ebd., S. 96. Zitate ebd..

¹³⁶⁵ vgl. Lauweriks 1900e, S. 299. Zitat: ebd..

¹³⁶⁶ vgl. Lauweriks 1898b, S. 160. Zitate: ebd..

5.3.3.2 „Alles ist in allem“¹³⁶⁷ durch einfache Grundformen

Während Lauweriks sich zu Merkmalen geometrischer Grundformen und daraus folgenden Bedeutungen äußerte, bemerkte er, dass „bereits in den Grundformen, denen sich ein [künstlerischer] Stil bedient, eine deutliche Aussage seiner Prinzipien wahrzunehmen ist.“¹³⁶⁸ Bez. der Beschaffenheit der Symbole nannte Lauweriks als Merkmale einfache Grundformen: „Es spricht beinahe von selbst, dass, wenn die Symbole sich auf dem Gebiet der Form bewegen, [diese] ganz und gar Form sind – sie dann auch diesem Gebiet entlehnt sind und dass, wenn der Ursprung der Form dort gesucht werden muss, wo die Formen noch ursprünglich und einfach sind, dann auch die Symbole unter den einfachsten Grundformen zu finden sein müssen.“ Dies sogleich konkretisierend fuhr er fort: „Die einfachsten Formen sind geometrisch und die meisten Symbole [...] weisen dann auch geometrische Formen auf – weil die Natur zu Beginn ihrer Formoffenbarung ganz geometrisch zu Werk geht.“ Als „Beweise“ führte Lauweriks Erscheinungen der Natur an wie: „den mathematischen Lauf der Himmelskörper, die Erscheinungen in der Chemie, den mit Kristallen übereinstimmenden geometrischen Grundstein der Planeten, die Anordnung der Blätter um den Stengel, die Achsen der Blätter und Blüten“. In Anlehnung an Platons Auffassung, „dass die Gottheit stets geometrisch zu Werk geht“, sah Lauweriks „nicht eine [einzige] Naturerscheinung auf stofflichem Gebiet [...], der nicht einige einfache geometrische Wahrheit zugrunde liegt“. Im Bestreben nach einer „Anordnung geometrischer Zeichen“ stützte er sich auf die „Entwicklung der Form“, wobei „der Ausgangspunkt die einfachste denkbare Form sein muss [...] [,] Form zu ihrem innersten Verständnis zusammengezogen, ist bloß ein Punkt, die unterste existierende Grenze, wohin jede Formoffenbarung zurückgeführt werden kann, während dieser Punkt gleichzeitig der Grundstein ist, von dem jede Untersuchung der Entstehung der Form ausgehen muss.“¹³⁶⁹ Analog zur Natur, in der der Physiker „auf ein Atom, ein Molekül, eine Zelle [stößt]“, galt dieses Prinzip auch in der Symbolik: „Dieses Prinzip ist dann auch so allgemein, dass es nicht bloß bei jeder Offenbarung der Natur angetroffen wird, sondern gleichfalls in der Symbolik aller Völker“. Schließlich war „nichts wahrscheinlich so erstaunlich, wie die Entwicklung aus einer einzelnen Keimzelle zu einem organisierten Ganzen oder Wesen.“ Lauweriks führte direkt weiter aus: „Um dieses verborgene, überall wahrnehmbare, Wirken zu erklären, unterstellten die Alten eine unbekannte Quelle, aus der all das Offenbarte zum Vorschein trat, eine übersinnliche Ordnung, von der die sichtbare Offenbarung eine Erscheinungsform war. Dieser Zustand wird durch eine schwarze Fläche dargestellt und war dann das Symbol des Raumes, der einen Existenz, des Ewigen, des Chaos usw.“¹³⁷⁰

Mit theosophisch geprägten Vorstellungen wie dem *Gesetz der Analogie* verknüpfend erklärte Lauweriks den Gedanken als der Form voraus gehend: „Bis eine Form existierte oder ein Denkvermögen da war, diese [Form] zu erfassen, unausgedrückt und nicht wahrgenommen, muss das göttliche Denkvermögen als Modell den Kreis, auf dem das gesamte Weltsystem in seinem Ganzen und in seinen Teilen gebaut werden soll, gedacht haben, wodurch es möglich wird, dass der Kreis als Figur überall als der Formausdruck dieses Gedankens wahrgenommen werden kann.“ Mit zunehmender Verdichtung des Gehaltes und damit der Gedanken verdichtete sich auch das Symbol: „Und so, wie das höchste Gebiet als Zeichen das Kreis-Symbol hat, so haben auch die anderen Gebiete ihre Zeichen und Symbole, während jedes Gebiet oder [jedes] Untergebiet, in Rangfolge und im Maß seiner stärkeren Verdichtung, durch dieselben Folgen von Symbolen [bzw. Symbol-Reihen] angedeutet werden kann.“¹³⁷¹

Zu den von Lauweriks in dessen Aufsätzen genannten Bildern und Symbolen sind in seinen Entwürfen geeignete Darstellungen zu finden, darunter die durch zunehmend feinere Verästelung charakterisierte und oft symmetrische Baumstruktur, die konzentrischen zweidimensionalen Kreise und Ringe oder dreidimensionalen Kugeln sowie die auraartige flammenförmige *Herzkurve* bzw. *Pascalsche Schnecke*. Darüber hinaus mögen Zahlen symbolischen Charakter haben, dessen Potential anhand der Erläuterungen von Lauweriks diskutiert wird. Im Folgenden werden die von Lauweriks u.a. mit geometrischer Form und bestimmter Zahl verbundenen Bedeutungen mit entsprechenden Merkmalen im Entwurf in Beziehung gesetzt.

¹³⁶⁷ Lauweriks 1900d, S. 170.

¹³⁶⁸ vgl. Lauweriks 1918, S. 9. Zitat: ebd..

¹³⁶⁹ vgl. Lauweriks 1898b, S. 160. Zitate: ebd.. Zu Lauweriks' Orientierung an Gedanken von Platon: vgl. Bax 2006, S. 427.

¹³⁷⁰ ebd., S. 160-161. Zu Kreis, Punkt, Drei-, Vier-, Fünf- und Sechseck als archaischste Symbole östlicher Esoterik: vgl. Blavatsky 1897, S. 341.

¹³⁷¹ vgl. Lauweriks 1900d, S. 172. Zitate: ebd.. Lauweriks verwies in diesem Zusammenhang auf Blavatsky 1888a, S. 7.

5.3.3.3 Symbole, Formen und Zahlen

5.3.3.3.1 Schwan

Der *Schwan* taucht in der theosophischen Literatur in *The Twelve Signs of the Zodiac (Die zwölf Zeichen des Tierkreises)* auf, für das Lauweriks die Einleitung schrieb. Der Tierkreis steht dem Autor zufolge für die Entstehungsgeschichte des Universums. Dieses beginnt mit dem *Einen*, dem Göttlichen, dem Ewigen, Brahma bzw. Brahman genannt.¹³⁷² „Gottheit [oder Göttliches] bezeichnet eine eher symbolische Vorstellung von dem, was Leben und Bewegung des Universums ist.“¹³⁷³ Das achte Zeichen des Tierkreises steht für das Universum als idealer Entwurf, als Plan und Voraussetzung für dessen nachfolgende stoffliche Erscheinung.¹³⁷⁴ *Hamsa* bezeichnet das *Fahrzeug* von *Brahma*, des *Einen*. Es bedeutet *Ich bin er*. *Hamsa* fungiert als Mittler zwischen der nicht offenbarten Welt des Geistes (der Ideen) und der Welt der Erscheinungen.¹³⁷⁵ Die Aufwärts-Synthese zu *Brahman* findet dagegen in der Umstellung der Silben von *Ham-sa* in *So'ham* Ausdruck, was bedeutet *Er ist ich*.¹³⁷⁶

Hamsa und *Soham* bezeichnen beide eine Identität zwischen der *göttlichen Universalseele* und der *Individualesee*, zwischen dem *Göttlichen* und dem *Menschen*. Die beiden Begriffe stehen invers zueinander, geben durch die jeweilige Zusammenstellung eine Entwicklungsrichtung an: Zu *Hamsa* = *Ich bin er* ist *Soham* = *Er ist ich* das Gegenteil, oder in der mystischen Ausdrucksweise: auf *Hamsa* = *Ausatmen*->*Einatmen* folgt *Soham* = *Einatmen*->*Ausatmen*. Die theosophischen Begriffe *Einatmen* und *Ausatmen* beziehen sich auf die *Entstehung des Universums*, welches sich der Kosmologie zufolge während eines riesigen Zeitalters *ausdehnt* und wieder *zusammenzieht*, den *Hauch Brahmas ausatmet* und wieder *einatmet*.

In der Darstellung des langhalsigen Vogelmotivs in *Zeichnung [Kettenanhänger Schwan]* (o.D., Abb. 53)¹³⁷⁷ handelt es sich sehr wahrscheinlich um einen *Schwan* und damit um eine Darstellung des Fahrzeuges von *Brahma*, dem *Einen*. Ein anderer Vogel taucht in der theosophischen Literatur und in Lauweriks' Texten nicht auf. Darüber hinaus ist der *Schwan* auch im druckgraphischen Werk von Lauweriks vertreten, wie z.B. in den Holzschnitten *Van zaad tot vrucht* (1895, Abb. 320)¹³⁷⁸ auf dem Kopf einer thronenden Figur, *De Wetgever* (1895-1900, Abb. 321)¹³⁷⁹ einfach und in *Drieeenheid* (1895-1900, Abb. 322)¹³⁸⁰ zweifach über dem Kopf.

Unter Berücksichtigung des tiefen theosophischen Gehaltes in seinen Texten und der enger Verknüpfung kunsttheoretischer Überlegungen mit theosophischen Vorstellungen, mag ein solches Symbol auf die Rolle des göttlichen Reittieres als Mittler zwischen der geistigen und der stofflichen Welt und als notwendige Voraussetzung für die Existenz des stofflichen Universums anspielen. Ohne den *Schwan* bliebe das Universum nur ein *Traum*, ein *nicht ausgeführter Entwurf*. Darüber hinaus kann der *Schwan* auf die geistige Entwicklungsfähigkeit des Menschen weisen, welcher das Potential der Entwicklung seines Bewusstsein und damit einer geistigen Höherentwicklung hat. Nach dem göttlichen *Ausatmen* des Geistes, d.h. nach dessen variantenreicher *Verstofflichung* und *Offenbarung* in unserem sichtbaren Universum, vollzieht sich nach theosophischer Auffassung ein *Einatmen*, d.h. eine geistige Höherentwicklung.

„Die 3 und die 4, das Dreieck und das Quadrat, oder die universellen männlichen und weiblichen Glyphen, welche den ersten Aspekt der evolvierenden Gottheit zeigen, sind für immer [...] in der ägyptischen Crux Ansata [Anch, Henkelkreuz] ausgeprägt.“¹³⁸¹ Blavatsky ordnete dem *Anch* dieselbe Bedeutung zu wie der *Swastika*.¹³⁸²



Abb. 320



Abb. 53, Detail



Abb. 321



Abb. 322

¹³⁷² vgl. Row 1926, S. 6-28. Ausführlicher in Kapitel 5.3.3.3.15.

¹³⁷³ vgl. Blavatsky 1897, S. 32, Anm. 1.

¹³⁷⁴ vgl. Row 1926, S. 6-28. Ausführlicher in Kapitel 5.3.3.3.15.

¹³⁷⁵ *Hamsa* (Sanskrit): Ganter, Gans, Schwan; Symbol für das Selbst; als Schwan Symbol und Reittier von Brahma; vgl. <http://wiki.yoga-vidya.de/Hamsa>. *So* (Sanskrit): er, *ham* (Sanskrit): ich; *soham*: *er ist ich*, Einheit der Individualseele mit dem Absoluten. Die mystische Deutung besagt, dass *so* bzw. *sa* für das *Einatmen* und *ham* für das *Ausatmen* steht. Die umgekehrte Wortfolge ergibt *hamsa* (Sanskrit): Schwan, Symbol für den Lebensatem; vgl.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Soham>.

¹³⁷⁶ vgl. Row 1926, S. 28. Zu Skorpion als „Universum im Entwurf“, „*Hamsa*“ als Folge der 36 Wahrheiten und als Mittler: vgl. ebd., S. 22 inkl. Anm. 2: Ergänzung von Blavatsky.

¹³⁷⁷ Abb. 53: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Kettenanhänger Schwan]*, o.D., HNI, (LAUW.I 10359341), Inv.-Nr. LAUW102.3.-recto.

¹³⁷⁸ Abb. 320: J.L.M. Lauweriks, *Van Zaad tot vrucht*, 1895. Abb.: Lauweriks 1895a, S. 138.

¹³⁷⁹ Abb. 321: J.L.M. Lauweriks, *De Wetgever*, 1895-1900. Abb.: De Meijer 1929, S. 7.

¹³⁸⁰ Abb. 322: J.L.M. Lauweriks, *Drieeenheid*, 1895-1900. Abb.: De Meijer 1929, S. 7.

¹³⁸¹ Blavatsky 1897, S. 341.

¹³⁸² vgl. ebd., S. 721.

Das in der Zeichnung für einen Kettenanhänger in Schwanenform rechts unten von Lauweriks dargestellte *Anch*-Symbol assoziierte Blavatsky mit dem *männlichen* und *weiblichen Aspekt* des *Einen* (Abb. 53, Detail). Als Bestandteil des Symbols der *Theosophischen Gesellschaft* kommt diesem Motiv entsprechend große Bedeutung zu. Dass Lauweriks es gemeinsam mit dem *Schwan*-Motiv in einer Zeichnung darstellt, spricht für einen inhaltlichen Bezug, der mit dem Verweis des *Schwans* auf den *Einen* durchaus gegeben sein könnte.

Wie im Anschluss gezeigt wird, ist die *Ei*-Form als das *Ei des Brahma* eine Form, die auf *Brahma* und die Entstehung des Universums verweist. Der *Schwan* in *Zeichnung [Kettenanhänger Schwan]* (o.D., Abb. 53)¹³⁸³ schließt eine *Ei*-Form ein, womit bereits der Bezug zur Entwicklung des *Einen* und damit des Universums gelegt ist. Die Offenbarung, d.h. die Entstehung des Universums, kann beginnen.

5.3.3.3.2 Das Goldene Ei: Ellipse und {1, ..., 10}

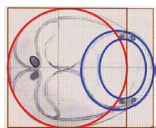


Abb. 41d

Indem Lauweriks von Übereinstimmungen zwischen okkulten Lehren und religiösen Vorstellungen berichtete, führte er Beispiele aus der Weltentstehung eines Stammes der Australier und aus Indien an. In beiden Entstehungsmythen tauchte neben der Entstehung der Elemente und des Menschen ein *Ei* auf: „Die Inder lehren uns, dass: „der selbstexistierende Herr, die Dunkelheit verscheuchend, offenbart wird; und, [um] wünschende Wesen mit dessen Grundselbständigkeit hervorzubringen, schuf er am Anfang nur Wasser; darein warf er [den] Samen. Der wurde *das Goldene Ei*. ...[so] Nachdem er ein ganzes göttliches Jahr in diesem Ei verweilt hatte, spaltete er, der in der Welt Brahmâ genannt wird, [das Ei] in Zwei [Teile], und von dem oberen Teil formte er den Himmel, von dem unteren die Erde, und von dem [leeren] mittleren [Teil] die Luft und den ewigen Platz der Wasser.“ Nachdem der australischen Legende zufolge *Pandail* das Wasser schuf, die Erde sich als Fläche ausbreitete, durch die ein Strom floss, formte er den Menschen aus Lehm und beseelte ihn.¹³⁸⁴ Der „große *Toeyoe* [greift] das Ei der Großen Frau *Toeyoe* und wirft es aus der Höhe des Himmels. Das Ei fällt gegen einen Baum und bricht, Strahlen kommen daraus hervor und darunter strahlt auch die Sonne.“ „Das Ei ist hier das offenbarte Universum, mit dessen Ursubstanz gefüllt, diese Ursubstanz verliert ihren ursprünglichen Charakter wie Milch, die gebuttert wird. Ein Teil zieht sich zusammen, der Rest bleibt flüssig“¹³⁸⁵ kommentierte Lauweriks. In dem bereits erwähnten Werk über die Bedeutung der Tierkreiszeichen *The Twelve Signs of the Zodiac*¹³⁸⁶ verglich Blavatsky dieses *Ei*-Motiv ebenfalls mit dem, welcher „ganz die Erde“ erfasst, als „Vater-Ursache“, „als Brahmâ oder [als] das goldene Ei [...] das Universum wird“.¹³⁸⁷

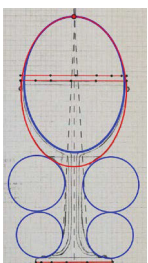


Abb. 55c

Die mathematische Untersuchung von *Entwurf Blumenbehälter II* (Okt.1911, Abb. 41d)¹³⁸⁸ und *Entwurf Kelch* (April 1912, Abb. 55c)¹³⁸⁹ belegt Ellipsen als Konstruktionsgrundlage. Die Ellipse ist als symbolische Abstraktion des *Goldenen Eies* vorstellbar.

Lauweriks fuhr direkt mit der aus dem *Ei* hervorgegangenen Entstehung des Universums fort: „So entstehen die vier [4] oder sieben [7] Elemente, aus einem zwei, aus zwei drei, usw.“¹³⁹⁰ In der Beschreibung des Gesetzes der Hierarchie in der Natur, darunter der des *Lebens*, verwendete Lauweriks das Bild der *Leiter des Lebens*. Diese stellt die „sieben verschiedenen Gebiete in der Natur“ bzw. des Universums dar und ist¹³⁹¹ Blavatsky zufolge als „das offenbarende Leben und Licht wahrnehmbar. Es ist dem [...] *Einen* [so] Leben unterworfen, in einer abtauchenden und wieder aufsteigenden Skala hierarchischer Stufen, eine echte siebenfache Treppe“.¹³⁹²

¹³⁸³ Abb. 53: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Kettenanhänger Schwan]*, o.D., HNI, (LAUW.I 10359341), Inv.-Nr. LAUW102.3.-recto.

¹³⁸⁴ vgl. Lauweriks 1899e, S. 352. Zitat: ebd.

¹³⁸⁵ ebd., S. 353. Lauweriks bezieht sich bez. der Weltentstehung der Australier auf: Elie Reclus. niederländische Übersetzung, bez. der Weltentstehung der Inder auf: Manu. englische Übersetzung. Burnellen Hopkins.

¹³⁸⁶ vgl. Row 1926, S. 6-28. Ausführlicher in Kapitel 5.3.3.3.15.

¹³⁸⁷ vgl. ebd., S. 27. Zitate: ebd., inkl. Anm. 2: Blavatsky. Zu Löwe ist *wahrer Sohn*, erdumfassend: vgl. ebd., S. 18.

¹³⁸⁸ Abb. 40: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter II*, Okt. 1911, KEOM, KEO-Archiv, V254b/32.

¹³⁸⁹ Abb. 55: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kelch*, [April] 1912, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 134.

¹³⁹⁰ Lauweriks 1899e, S. 353.

¹³⁹¹ Lauweriks 1904a, S. 8. Zitate: ebd.. Zu Natur als Universum: vgl. ebd., S. 9.

¹³⁹² vgl. ebd., S. 21. Zitat: ebd., Anm. 10: Blavatsky 1888a, S. 588.

Beide o.g. Entwürfe (Abb. 40 und 50) basieren auf Maßen, die von der aufsteigenden Zahlenreihe {1, 2, ..., 9, 10} abgeleitet sind. Eine derartige stufige Entwicklung der Zahlenreihe legt den Vergleich mit der hierarchischen stufenweisen Entwicklung nahe.

In *The Twelve Signs of the Zodiac*¹³⁹³ schrieb Blavatsky von dem „Kabbalistischen Sephiroth“, dem *Lebensbaum*, die „zehn göttlichen Emanationen im [...] Lebensbaum“, welche „für das Ausströmen von Ideen und Attributen aus der Fülle des ursprünglich Einen [...] – [...] aus dem Göttlichen – [...] symbolisch [für] den himmlischen Menschen, den Adam Quadmon [, stehen]“. „[D]rei Dreieinheiten oder Triaden [bringen] [...] aus der mystischen Pythagoreischen Dekade [etwas hervor], dessen aller Summe den gesamten Kosmos [und damit das Eine] darstellt.“¹³⁹⁴ Gleichzeitig verwies das zehnte Zeichen auf die „Form des stofflichen Universums“ im Geist des Welterschöpfers. Als ursprünglich aus 10 Zeichen bestehend, erzählte der Tierkreis die Geschichte des Universums in 10 Schritten.¹³⁹⁵

Die Zahlenreihe im *Entwurf Blumenbehälter II* (Okt.1911, Abb. 40)¹³⁹⁶ geht maximal bis zur Zahl 10. Die Ansicht von der Seite ist in ein Quadrat mit der Seitenlänge einbettbar, die sich als Summe der Folgenglieder bis 10 ergibt. Dass die 10 mit dem Universum und dem *Einen* zu assoziieren ist, scheint in diesem Zusammenhang sehr wahrscheinlich. Bezogen auf den zylindrischen *Serviettenring V* (1910-14, Abb. 241)¹³⁹⁷ mit einer Verzierung in *Ei-Form* mag das *Ei* ein Symbol für die Entstehung des Universums, des Ganzen sein, von welchem dieses Motiv zugleich umgeben ist, nämlich durch den gesamten Ring.



Abb. 241

Lauweriks fuhr fort: „Diese sieben [7] Elemente werden symbolisch nach den sieben Farben benannt; doch zu Beginn war da bloß eine Farbe: Weiß. Dieses Weiß trennt sich in zwei Farben, danach in drei, usw. Die Wirkung ist stets dieselbe und darum sind die sieben Elemente die sieben Farben und die sieben Töne. Die sieben Farben aber bilden den Regenbogen. Das goldene Ei enthält also später den Regenbogen, der bei den Chinesen das Zeichen für die Verbindung zwischen Gott und dem Menschen genannt wird und das durch Johannes (Offenb. IV. 3.) [...] [als] Thron Gottes gesehen wird.“¹³⁹⁸

Da das *goldene Ei* demnach den Regenbogen enthält, und der Regenbogen die *Verbindung zwischen Gott und dem Menschen* darstellt, verweist das *Ei* gleichzeitig auf diese Verbindung.

In der Darstellung der Hierarchie in der Natur widmete sich Lauweriks der *Leiter der Sonnensysteme* als dem übergeordneten göttlichen System: „Wir finden die unsäglichen Reihen von Sonnensystemen, die aufeinander folgen, nach festen Verhältnissen, so dass wir uns diese im Aufeinanderfolgen der Zahlen [1, 2, 3, ...] vorstellen können. Es ist wie eine aufsteigende Leiter“. Er verglich diese hierarchische Ordnung mit der theosophischen Ordnung der höheren Lebewesen auf der Erde: „den Reihen der Bewohnern einer Kugel [Erdball] [...], verteilt in Wurzelrassen, Rassen, Unterrassen und Familienrassen“. In dem menschlichen Streben, dieses „göttliche Gesetz zu verkörpern“, das sich in den „unterschiedlichen Rängen und Graden“ der Gesellschaft „als ein treues Abbild der himmlischen Hierarchie, nach deren Vorbild“ zeigte, sah er eine *Analogie zwischen kosmischer Ordnung und menschlicher Gesellschaft*.¹³⁹⁹

Soweit das *Goldene Ei* auf das Universum und die Zahlenreihe {1, 2, 3, ...} auf dessen Hierarchie verweisen, könnte der implizierte Regenbogen auf die *Verbindung zwischen dem Göttlichen und dem Menschen* deuten.

¹³⁹³ vgl. Row 1926, S. 6-28. Ausführlicher in Kapitel 5.3.3.3.15.

¹³⁹⁴ vgl. ebd., S. 28 und 23. Zitate: ebd., S. 28, Anm. 1: nach Blavatsky. Zu Bezug von „Sephiroth“ zu „Lebensbaum“ und dessen Bedeutung: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Sephiroth>.

¹³⁹⁵ vgl. Row 1926, S. 28. Zitat: ebd..

¹³⁹⁶ Abb. 40: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter II*, Okt. 1911, KEOM, KEO-Archiv, V254b/32.

¹³⁹⁷ Abb. 241: *Serviettenring V*, 1910-14, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung.

¹³⁹⁸ Lauweriks 1899e, S. 353. Den Sphären des Planetensystems werden Klänge zugeordnet, denn die „Bewegung der Himmelskörper kann nicht geräuschlos“ verlaufen. Das „Geräusch, durch diese Bewegung verursacht, sollte einen riesengroßen Maßstab bilden und die Harmonie der Sphären sein.“ Zwischen Tonreihe und Planetenreihe herrsche Übereinstimmung, wenn auch nicht mit gleichem Verhältnis, mit Einfluss auf irdische Dinge wie die Wirkung von „Sonne [und Mond] auf die Erde“: vgl. Lauweriks 1900e, S. 299. Zitate: ebd..

¹³⁹⁹ vgl. Lauweriks 1904a, S. 34-35. Zitate: ebd..

5.3.3.3 Ei oder Samen im Liniengeflecht

Der Entstehungsgeschichte des Universums zufolge (*The Twelve Signs of the Zodiac*) ging der Samen dem Goldenen Ei voraus. Aus ihm wurde das Goldene Ei, in dem Brahmâ, der Eine, zunächst ein göttliches Jahr verweilte.¹⁴⁰⁰ Lauweriks zitierte Blavatsky, laut welcher das „Eine Leben“ in „der Pflanze, [...] die lebengebende intelligente Kraft, die den Samen beseelt“, war. Es war dieselbe Kraft, die im Mineral und im Tier der darin enthaltene „Funke“, im Menschen die „Spiegelung seiner ‚neunundvierzig Feuer‘“ und in den Elementen „die führende Kraft“ war. „Seine vier höheren Prinzipien umfassen den Keim, der sich zu kosmischen Göttern entwickelt; seine drei niederen [Prinzipien] bringen die Leben der Elemente hervor. [...] In unserem Sonnensystem ist es ... der offenbarte Gott in der Natur“.¹⁴⁰¹

In Arbeiten für Schmucknadeln und Broschen, wie in *Zeichnung [Anstecknadeln]* (o.D., Abb. 110)¹⁴⁰², *Zeichnung Schmuckstück* [1897-1902, Abb. 105]¹⁴⁰³ und *Entwurf Brosche II-III* [März 1914, Abb. 109]¹⁴⁰⁴, erscheint ein ovales Samen- bzw. eiförmiges Inneres, welches von rhythmisch strukturierten Linien umgeben ist. Die ovale Form ist sowohl mit der Vorstellung des Samens als auch mit der des Goldenen Eies vergleichbar. Welcher Zustand genau gemeint ist, ist insofern von weniger Bedeutung, als dass beide, Samen und Ei, auf die Entstehung des Universums deuten.

Im Zusammenhang mit theosophischen Vorstellungen, beschäftigte sich Lauweriks mit dem Begriff des Kreislaufs, wobei er als „2.Fakt“, neben den Planetenbahnen als „1.Fakt“, einen Bezug zum Samen und dessen Potential herstellte: „Ein Getreidekorn (ein Samen) enthält im Vermögen Halm und Ähre, die von diesem inwendigen Vermögen auswachsend zeugen. Die Ähren beinhalten wieder Getreidekörner, die auf ihre Weise Halm und Ähren hervorbringen können. Dies ist die Art, in der Pflanzen [den ewigen] Kreislauf, ein Gesetz im offenbarten Kosmos, zur Ausführung bringen.“ Die für das Wachstums erforderliche verborgene „Kraft ist immer anwesend“, zeigt aber nur unter bestimmten Voraussetzungen „eine Lebensäußerung“. Als „3.Fakt“ stellte er eine Verbindung zwischen Samen, Sonne und Boden her: „Außer der verborgenen Kraft im Samen ist u.a. die Leben erweckende Kraft der Sonne und des Bodens nötig, die erste bildet die Pflanze, die zweite die Wurzel, beide wirken einstrahlend, während der Samen ausstrahlend wirkt.“¹⁴⁰⁵ In seinen Erläuterungen zu einem Entwurf für ein theosophisches Gebäude assoziierte Lauweriks Kundalini mit Fäden im Allgemeinen und mit pflanzlichen Fäden im Besonderen: „jede Pflanze ist ein Spiralkanal“.¹⁴⁰⁶ Mit Kundalini assoziierte Darstellungen wie Wellenlinien, Spiralen und Caduceus ergänzten seine Erläuterungen (Abb. 323a, b und c)¹⁴⁰⁷. Kundalini bedeutet „das universelle Lebensprinzip“, „die Essenz des Lebens“.¹⁴⁰⁸

Die Entwürfe für Blumennadeln (Abb. 105, 110) enthalten das Samen- oder Ei-Motiv, von Linien umgeben. Entwürfe für Broschen (Abb. 109) enthalten das Samen- bzw. Ei-Motiv, von Wirbeln umgeben. Die Linien können in beiden Varianten mit hoher Wahrscheinlichkeit mit einer lebenspendenden Energie als einer Wachstumspotential erweckenden Umgebung assoziiert werden. Ohne Energie als lebenspendendes Prinzip gibt es kein Leben. Die verborgene und immer anwesende Energie zeigt sich erst unter bestimmten Voraussetzungen. Indem ein Ei von Energie-Linien umgeben wird, wird das Potential der Entwicklung des Universums aus dem Ei des Brahmas heraus angeregt. Indem ein Samen von den Energie-Linien umgeben, umschwirrt, elektrisiert wird, wird das Potential im Samen geweckt. Er wird zum Wachstum angeregt, wodurch sich der Kreislauf des Lebens im Mikrokosmos eines Lebewesens als Spiegelung des Makrokosmos' fortsetzt.

¹⁴⁰⁰ vgl. Lauweriks 1899e, S. 352.

¹⁴⁰¹ vgl. Lauweriks 1904a, S. 21-22. Zitate: ebd., Anm. 11: Blavatsky 1888a, S. 310-311.

¹⁴⁰² Abb. 110: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Anstecknadeln]*, o.D., RMA, RP-T-1950-382. Lauweriks benannte einige Arbeiten als „Blumennadel“ und andere als „Busennadel“, vmtl. sind beides Anstecknadeln für Kleidung.

¹⁴⁰³ Abb. 105: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Schmuckstück*, [1897-1902], RMA, RP-T-1950-381.

¹⁴⁰⁴ Abb. 109: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche II-III*, [März 1914], KEOM, KEO-Archiv, V254b/24.

¹⁴⁰⁵ vgl. Lauweriks 1900c, S. 554. Zitate: ebd..

¹⁴⁰⁶ vgl. Lauweriks 1904b, S. 6, Shloka 18. Zitat: ebd.. Mehr hierzu in Kapitel 5.3.3.3.7. Lauweriks wählte für den Entwurf als Leitmotiv Kundalini: vgl. Bax 1992, S. 127.

¹⁴⁰⁷ Abb. 323a-c: J.L.M. Lauweriks, Entwurf für ein theosophisches Gebäude, 1904, Erläuterungen, S. 4-6. Abb.: Bax 2006, S. 433-434, Abb. 158-160.

¹⁴⁰⁸ vgl. Row 1926, S. 20-21, Anm. 1. Evelein bezeichnet Kundalini als „Feuer des Bewusstseins“ bzw. als „schöpferische Urkraft“: vgl. Evelein 1996, S. 122.

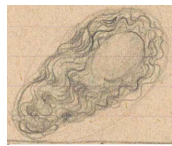


Abb. 105, Detail



Abb. 110, Details



Abb. 109, Detail

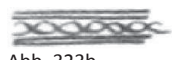


Abb. 323b,
Shloka 10,
Detail 2



Abb. 323a, Shloka
8, Detail 1



Abb. 323b,
Shloka 8, Detail 4



Abb. 323c,
Shloka 18,
Detail 2

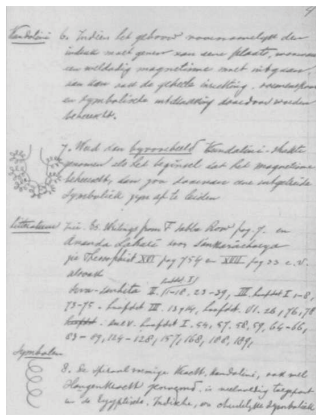


Abb. 323a, Seite 4, Shloka 6-8

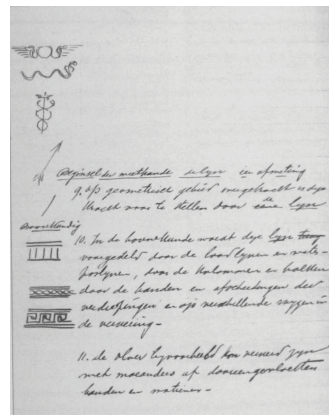


Abb. 323b, Seite 5, Shloka 9-11

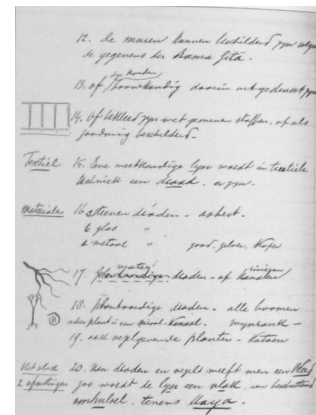


Abb. 323c, Seite 6, Shloka 12-20

5.3.3.3.4 Kreis oder Ei auf der senkrechten Linie

Indem Lauweriks das Prinzip der Hierarchie in der Natur an unterschiedlichen Beispielen erläuterte und mit *Leitern* verglich, beschrieb er auch die *Leiter der Elemente* bzw. die *Leiter des Feuers*. Lauweriks sah, in Orientierung an *Die Geheimlehre*, jedes Element als „mit Feuer in Verbindung“ stehend: „Der Geist oben, die offenbarte Natur [unten], ist der *feurige Atem* in seiner vollständigen Einheit. [...] [Hervorhebung durch Autorin] In unserem System ist es die sichtbare Sonne, der Geist der Natur, der irdische Gott. Und in, auf und um die Erde ist es der feurige Geist davon – Licht, gasförmiges Feuer; Wasser, flüssiges Feuer; Erde, festes Feuer, alles ist Feuer – [...] I [senkrechte Linie], wohingegen O [Kreis] die Wurzel für unser Bewusstsein [ist], das All der Natur [Kreis] und ihr Denkvermögen“.¹⁴⁰⁹ Der *feurige Atem* wurde somit als die Verbindung zwischen *oben* und *unten* darstellend durch eine senkrechte Linie symbolisiert. Die *Wurzel für das Bewusstsein*, das *All der Natur* oder das *Denkvermögen* fand Ausdruck im Kreis.

Der *Entwurf Kelch* (April 1912, Abb. 55)¹⁴¹⁰ für den *Kelch I-II* (1912, Abb. 57)¹⁴¹¹ stellt einen senkrechten Schaft mit darauf thronendem, fast halbkugelförmigen, Kelch dar. Eine Verbindung zu der beschriebenen Vorstellung ist denkbar: Symbolisiert der Schaft die vertikale Verbindung zwischen dem Menschen und dem *All der Natur* als das *Denkvermögen* oder *Bewusstsein*, dann ist die darauf thronende Kugel mit dem *All der Natur* zu vergleichen. Entsprechend den *zwei Aspekten* des *Einen* im *Sichtbaren (Materie)* und im *Unsichtbaren (Geist)* kann der Kelch als sichtbarer Teil der Welt unter einer zweiten unsichtbaren Kugel- oder *Eihälfte* angesehen werden (Abb. 55c und Abb. 57a). Die obere Hälfte ist unsichtbar, nicht stofflich, von geistiger Natur. Diese Vorstellung ergänzt das *Sichtbare* und *Stoffliche* um das *Unsichtbare* und *Geistige* zum *Gesamten*.

Lauweriks verstand Entwicklung als eine *stufenweise* und *hierarchische Offenbarung* des *Einen* in *sieben* Schritten, d.h. über *sieben Gebiete*. Im *Niedersinken verstofflichte* sich der *Geist* in der die geistige Essenz enthaltenden *Monade* zunehmend. Umgekehrt entstand seiner Auffassung nach aus dem *Stofflichen* wieder *Geist* - ein Prozess, der sich in riesigen Zeitabständen nach theosophischer Vorstellung als *Involution* und *Evolution* periodisch wiederholte. Das Universum dehnte sich innerhalb einer Zeitspanne namens *Manwantara* aus und zog sich wieder zusammen. Die senkrechte Linie wurde von Lauweriks auch mit dem *Streben* nach Entwicklung verbunden¹⁴¹², was in gewisser Beziehung zum *Feuer* steht. Blavatsky beschrieb¹⁴¹³ das sechste Zeichen [Jungfrau] als mit den „sechs Kräfte[n]“ in der Natur in Verbindung stehend, welche zusammen mit dem astralen Licht „in ihrer

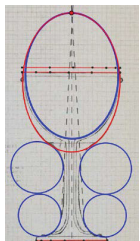


Abb. 55c



Abb. 57a: Abb. 57 ergänzt um eine Ellipse; unterer Teil formt den stofflichen Kelch

¹⁴⁰⁹ vgl. Lauweriks 1904a, S. 25. Zitat: ebd., Zitat nach Blavatsky 1888b, 120. Zur Verbindung der Elementen mit Feuer: vgl. ebd., Anm. 16: Blavatsky 1888b, S. 112. Lauweriks verwendet Denkvermögen und Bewusstsein synonym.

¹⁴¹⁰ Abb. 55: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kelch*, [April] 1912, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 134.

¹⁴¹¹ Abb. 57: *Kelch I-II*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Abb.: Storck 1987a, S. 126, Abb. 182.

¹⁴¹² Zu *Manwantara* bzw. *Manvantara*: vgl. Lauweriks 1900d, S. 172. Zur Entwicklung des Geistes zum Stoff: vgl. Lauweriks 1904a, S. 15-16. Zu *Monade* und *Verstofflichung*: vgl. Lauweriks 1904a, S. 19. Zu geistigem *Streben*: vgl. Lauweriks 1918, S. 10. Zu *sieben Gebiete der Natur*: vgl. Lauweriks 1904a, S. 8-10. Zu *sieben Grundbilder bzw. Klassen oder Zustände in der Verstofflichung*: vgl.: ebd., S. 11. Zu *siebente Tiefe in der Verstofflichung*: vgl. ebd., S. 23-24. Mehr zur *Verstofflichung* in Kapitel 5.3.3.3.11 sowie Kapitel 5.3.3.3.6.

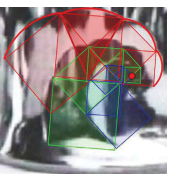
¹⁴¹³ vgl. Row 1926. Dieses Kapitel *The Twelve Signs of the Zodiac* stammte aus *A Collection of Esoteric Writings*. Subba Rao. H.P. Blavatsky, Damodar und Olcott waren durch enge Freundschaftsbande verbunden: vgl. ebd., S. 6. Rao bezog sich darin bez. der Stufen der Schöpfung auf *Isis Unveiled*: vgl. ebd., S. 15. Zahlreiche Anmerkungen erfolgten durch Blavatsky, *gezeichnet mit „Ed. The Theosophist“*. Lauweriks schrieb die Einleitung zu diesem Werk. Zum Bezug *Streben* und *Feuer*: Ergänzung Autorin.

Einheit das Siebente [sind], und von daher [...] die sieben Prinzipien in jeder Einheit verbreitet [sind], oder die sechs und Eins [so]“.¹⁴¹⁴

Die in der mathematischen Analyse vorgenommene Approximation der Kelchform durch eine Ellipse liefert für diese als Breite die Summe der Folgenglieder {1, ..., 6}. Als Höhe ergibt die Summe der Folgenglieder {1, ..., 7} eine geeignete Form. Eine Referenz der Zahlenfolge {1, ..., 7} auf die *sieben Gebiete* und damit auf die *stufenweise Entwicklung* zwischen *Geist* und *Stoff* ist ebenso naheliegend wie der Vergleich der Zahlenfolge [1, ..., 6] mit den *sechs Kräften der Natur*.

Die *sieben Gebiete der Natur* verglich Lauweriks mit dem „Bild der Sonne und ihrer Planeten“ sowie mit den *Elementen*,¹⁴¹⁵ die irdischen Elemente *Feuer, Wasser, Luft* und *Erde*, das esoterisch geprägte Element *Äther* bzw. das *Himmliche Element* als fünftes Element¹⁴¹⁶ und die von Lauweriks ergänzten *Elemente Bewusstsein* und *allumfassende Liebe*. Lauweriks berichtete von der Entstehung der „vier oder sieben Elemente“.¹⁴¹⁷

Wird das auf der Linie befindliche Objekt weniger als *Kreis* oder *Kugel*, sondern vielmehr als ein *Ei* verstanden, dann ist mit der *Senkrechten* ein gewisses *Streben* des Universums verbunden. Im oberen Bereich der hierarchischen Entwicklung zunehmend geistiger Natur, nimmt die *Verstofflichung* nach unten hin zu. Diese beiden gegensätzlichen Zustände *Stoff-Geist* finden sich in dieser Interpretation in der Gegenüberstellung von *Material* und *Nichtmaterial* ausgedrückt.



Die Weglassung von Material als künstlerische Ausdrucksform ist ein Darstellungsmittel, das Lauweriks auch in anderen Situationen verwendete, wie z.B. in der Gestaltung einer vierarmigen Spirale der *Halterung für Essig- und Öl-Fläschchen* (o.D., Abb. 61, vgl. Abb. 61a)¹⁴¹⁸. Der nicht sichtbare Teil ist geeignet, auf das *Unsichtbare*, auf das *Geistige* zu verweisen. Das Motiv des *Unsichtbaren* wirkt nur in der Gegenüberstellung von *sichtbarem* Material.

Abb. 61a:
Abb. 61 ergänzt um
Lauwerikspirale II

5.3.3.5 Mäander als Swastika

Lauweriks beschrieb das „Linear-Element“ als Errungenschaft der griechischen Kunst. Dieses Motiv verstand er als dem „zierlichen Pflanzenreich“ bzw. der Natur entnommen. Es drückte sich durch „viele gleichweite Linien“ aus und führte schließlich „zu Schale und Haut“ als „Prinzip organischer Formplastik“.¹⁴¹⁹ Griechische Tempel verzeichneten Lauweriks zufolge einen durch *horizontale* und *vertikale* Linien erzeugten *Rhythmus*. *Rhythmus* sah Lauweriks auch in romanischen Kirchen durch *vertikale* Pfeiler der Gewölb Bögen charakterisiert. Der „horizontale Balken [verkörpert] eine philosophische ästhetische Idee [...] Die gerade Linie vergegenwärtigt eine Richtung, sie ist einfach und deutlich“.¹⁴²⁰ „[D]ie horizontale und die vertikale Linie [sind] Ausdruck der Schwerkraft und der Materie, die ihr Symbol im Quadrat und im Würfel haben.“¹⁴²¹ Die Verwendung von sowohl *horizontalen* als auch *vertikalen* Linien konnte diese „ästhetisch ins Gleichgewicht“ bringen. Eine Dominanz vertikaler Linien verkündete z.B. bei romanischen Kirchen „ein [Aufwärts-]Streben“.¹⁴²²

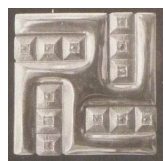


Abb. 286

Als *Swastika*-Motiv fand das *Mäander* in Arbeiten für Kettenanhänger und Brosche, darunter *Brosche V-II* (o.D., Abb. 286)¹⁴²³, Anwendung. Charakteristisch ist das zentrale Kreuz, bestehend aus *Horizontale* und *Vertikale*, was möglicherweise mit der mit Schwerkraft versehenen *Materie* und dem *Aufwärtstreben* zu verbinden ist.

Im Rahmen der Beschreibung der belebenden Kraft namens *Kundalini*, welche durch Yoga-Techniken erweckt und zum Aufsteigen durch die *Körperchakren* veranlasst werden konnte, wurden die

¹⁴¹⁴ vgl. ebd., S. 27. Zitat zu „sechs Kräfte“: ebd., S. 21. Zitat zu Zahl 7 und den 6 Kräften: ebd., S. 21, Anm. 1. Zur Beziehung der „himmlichen Jungfrau“ zur Zahl Sieben: vgl. ebd.. Zu Jungfrau als sechs Kräfte: vgl. ebd., S. 20. Erläuterung der sechs Kräfte: Mehr hierzu in Kapitel 5.3.3.3.11.

¹⁴¹⁵ vgl. Lauweriks 1900e, S. 300. Zitat: ebd..

¹⁴¹⁶ Zu Äther als Element vgl. u.a.: Lauweriks 1904a, S. 9.

¹⁴¹⁷ vgl. Lauweriks 1899e, S. 353. Zitate: ebd.. Mehr zu den sieben Elementen im Kapitel 5.3.3.3.11.

¹⁴¹⁸ Abb. 61: *Halterung für Essig- und Öl-Fläschchen*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Funk-Jones 1987, S. 123, Abb. 173.

¹⁴¹⁹ vgl. Lauweriks 1918, S. 6-7, Zitate: ebd..

¹⁴²⁰ vgl. ebd., S. 9-10. Zitat: ebd., S. 7-8.

¹⁴²¹ ebd., S. 9.

¹⁴²² vgl. ebd., S. 10. Zitat: ebd..

¹⁴²³ Abb. 286: *Brosche V-II*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv V254b/12.

Chakren als auf den Kreuzungspunkten der Nerven liegend charakterisiert.¹⁴²⁴ Der Theosoph Charles Webster Leadbeater (1847-1934), Verfasser der *Gedankenformen* und interimsmäßiger Herausgeber von *The Theosophist* und Assistent des Mitbegründers der *Theosophischen Gesellschaft* Henry Steel Olcott (1832-1907)¹⁴²⁵, charakterisierte *Chakren* als „Wirbel im ätherischen Urstoff“, von gleicher Beschaffenheit wie die *siebenfältige Logos-Kraft* und mit den *sieben Sphären* zu assoziieren.¹⁴²⁶ Die *siebenfältige Logoskraft* ist *siebenstufig hierarchisch*, wie alles in der Natur.¹⁴²⁷

Die von einer vierarmigen eckigen Spirale gebildete Form der Swastika erinnert an einen Wirbel. Eine Assoziation mit dem „Wirbel im ätherischen Urstoff“ oder mit der *siebenfältigen Logos-Kraft* ist nicht auszuschließen.

Lauweriks erklärte: „Dinge und Kräfte, zusammen gefasst oder einzeln, zeigen sich als ein Herr mit Gliedmaßen von verschiedener Rangordnung [...] die alle durch dieselben Säfte genährt werden.“¹⁴²⁸ In *Zeichnung [Mensch]* (o.D., Abb. 136)¹⁴²⁹ ist eine mäanderartige menschliche Figur erkennbar, die möglicherweise mit der Vorstellung von den *Hierarchien in der Natur* in Verbindung steht. Diese Figur enthält neben einem *Stufenmäander*-Motiv auch mit der *Swastika* vergleichbare Momente. Möglicherweise ist in dieser Zeichnung gerade die Verschmelzung der beiden mit *Swastika* und mit *Stufenmäander* zu assoziierenden Vorstellungen gemeint. Rhetorisch erzeugte Mehrdeutigkeit zeigt sich auch in anderen Arbeiten, wie z.B. in der Verwendung von *Gnomon* als *Winkelhaken* und gleichzeitig als *Schattenzeiger einer Sonnenuhr*.¹⁴³⁰



Abb. 136

Der Begriff *Swastika* stammt aus dem Sanskrit und bedeutet, *su = gut* und *asti = es ist*, woraus sinngemäß folgt: *es ist gut*. In dieser Bedeutung gilt es als *das Heilbringende*, gemäß dem *svastī = Glück, Heil* bzw. *Segen*.¹⁴³¹ Das im Emblem der *Theosophischen Gesellschaft* enthaltene Symbol spricht für dessen große Bedeutung. In *Die Geheimlehre* schrieb Blavatsky von dem *Himmlichen Menschen*, dem *dritten Logos*, hervorgegangen aus dem *Einen*, aus *Brahma*. Dieser wurde mit 10 assoziiert, auch darstellbar durch 3 und 7 oder durch die „offenbarte und differenzierte Figur X [Kreuz]“.¹⁴³² Das *Weltenkreuz*, Kreuz im Kreis, ⊕, symbolisierte „den Beginn des Ursprungs des menschlichen Lebens“. Ohne Umkreis war das Kreuz ein Zeichen für den vollendeten Fall des Menschen in die *Materie*. Dieselbe Bedeutung kam auch der *Swastika* zu. Blavatsky zufolge veränderte sich der Kreis mit Durchmesser ⊖ „in das ägyptische Emblem des Lebens, [Anch bzw. Henkelkreuz] [...]“. Dann kommt die *Svastika*.¹⁴³³ Die *Swastika* hatte Blavatsky zufolge somit dieselbe Bedeutung wie das ägyptische Henkelkreuz (*Anch*) oder das christliche Kreuz.¹⁴³⁴ Marty Bax bezeichnete die *Swastika* in Anlehnung an Blavatsky außer als Symbol für die *Sonne* auch als Symbol der *kosmischen Energie (Brâhma)*.¹⁴³⁵ Das *Anch* enthält die Bedeutung des universellen *Männlichen* und *Weiblichen Aspektes* des *Einen*, des *Göttlichen*.¹⁴³⁶ Folglich sind diese Aspekte auch in Bezug auf die *Swastika* mitzudenken.



Abb. 324

Lauweriks verwendete sowohl *Swastika* als auch *Anch* für die druckgraphische Gestaltung von *Titelblatt Theosophia* (1895-1900, Abb. 324)¹⁴³⁷. Das *Weltkreuz* als das Zeichen für die Entstehung der



Abb. 324, Detail

¹⁴²⁴ vgl. Avalon 1982, S. 20.

¹⁴²⁵ Zu Leadbeater, interimsmäßiger Herausgeber und Assistent von Olcott, dem Herausgeber von *The Theosophist*, vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/Charles_Webster_Leadbeater. Zu Lebensdaten von Olcott: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Henry_Steel_Olcott.

¹⁴²⁶ vgl. Avalon 1982, S. 20. Zitat: ebd.. Zu Leadbeater und Chakren: vgl. ebd., Anm. 17: C. W. Leadbeater, *Das Innere Leben*, S. 443-478, 1. Ausgabehefte. Die Göttin, *Devī = Bhū-Jangī* (Schlange) befindet sich im untersten Zentrum rund um das Lingam gewickelt, d.h. im Schlaf. Die Kosmische Wirkkraft im Körper befindet sich hier im Ruhezustand. Ist sie erweckt, empfindet man sie als intensive Hitze: vgl. ebd., Anm. 18. Zu Urstoff: vgl. ebd., Anm. 20: Die Lotosblätter repräsentieren die durch *Prāna-Vāyu*, die Lebenskraft, offenbarte unterschiedliche Form des betreffenden „Stoffes“ (*bhūta*). Zu siebenfältige Logoskraft mit sieben Sphären zu assoziieren: vgl. Avalon 1982, S. 9.

¹⁴²⁷ Zu Hierarchie und sieben Stufen: vgl. Lauweriks 1900d, S. 174. Mehr hierzu im Kapitel 5.3.3.3.6.

¹⁴²⁸ vgl. Lauweriks 1904a, S. 25. Zitate: ebd..

¹⁴²⁹ Abb. 136: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Mensch]*, o.D., RMA, RP-T-1952-21.

¹⁴³⁰ Lauweriks stellt *Kundalini* u.a. „in einem verwickelten Linienspiel von rechten Winkeln“ dar: vgl. Evelein 1996, S. 122. Mehr zu Mehrdeutigkeit am Beispiel *Gnomon* im Kapitel 5.3.3.3.6.

¹⁴³¹ Zu *Swastika*: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Swastika>.

¹⁴³² vgl. Blavatsky 1897, S. 467. Zitat: ebd.. Ausführlicher zum *dritten Logos* als Offenbarungsschritt *Brahmas* in der *Entwicklung des Universums* und der damit verbundenen Entstehung des Menschen: vgl. Kapitel 5.3.3.3.15 und Row 1926, S. 28.

¹⁴³³ vgl. Blavatsky 1897, S. 32. Zitate: ebd..

¹⁴³⁴ vgl. ebd., S. 721.

¹⁴³⁵ vgl. Bax 2006, S. 428. Ggf. wird die *Swastika* mit einer Lotusknospe, Symbol verborgener Kraft der Natur bekrönt: vgl. ebd..

¹⁴³⁶ vgl. Blavatsky 1897, S. 341.

¹⁴³⁷ Abb. 324: J.L.M. Lauweriks, *Titelblatt Theosophia*, 1895-1900. Abb.: De Meijer 1929, S. 4. Daten: ebd..

Welt beschreibend,¹⁴³⁸ mit der *Geheimlehre* von Blavatsky vertraut und die theosophische Symbolik in Druckgraphiken integrierend kann Lauweriks die Bekanntheit der genannten Symbolik unterstellt werden. Als mit *Kreuz* und *Anch* vergleichbar steht die *Swastika* zugleich für das *Männliche* und das *Weibliche*. Als *Kreuz ohne Kreis* ist das Zeichen mit dem „Fall des Menschen in die Materie“ zu verbinden. Insgesamt lässt dies die Assoziation der *Swastika* mit der *Entstehung des Menschen* zu.

„Die Zahlen 3 und 4 auf dem Kreuze gezählt, zeigen eine Form [...] der $3+4=7$ und $6+1=7$ Tage im *Kreise der Woche*, wie die 7 Lichter der Sonne. Wie die 7 Lichter den Ursprung für die *Woche*, den *Monat* und das *Jahr* darstellten, so sind sie auch das Zeitmaß für die *Geburt*“, so Blavatsky.¹⁴³⁹ Diese Vorstellung schließt an das Gedankenbild von der siebenstufigen hierarchischen Entwicklung in Universum und Natur an.

Ein eckiger Spiralarm der *Swastika* besteht jeweils aus Schenkeln der Länge 3 und 4, hat somit eine Gesamtlänge von $3+4=7$. Darüber hinaus schließen die Arme $4 \times 3=12$ Quadrate ein. Der Bezug der 7 zu den *sieben Entwicklungsstufen* in der mit der Entstehung des Universums verbundenen *Offenbarung* und der 12 zu der durch den Tierkreis beschriebenen 12-stufigen *Entstehungsgeschichte des Universums*¹⁴⁴⁰ ist zu bisherigen Argumenten schlüssig.

Marty Bax schrieb von der Funktion des im Werk von Lauweriks auftretenden *Swastika-Chakras* als *Meditationsdiagramm*. Ein solches diene der Erweckung von *Kundalini*.¹⁴⁴¹ Diese Auffassung reichert bisherige Überlegungen um einen interessanten spirituellen Aspekt an.¹⁴⁴²

5.3.3.3.6 Mäander als Stufenmäander

In *De ladder van het zijn (Die Leiter des Seins)* beschrieb Lauweriks den Symbolgehalt der *Leiter*, bestehend aus *senkrechten Pfosten* und *waagerechten* „Sprossen oder Stufen“.¹⁴⁴³ „Die Pfosten verbinden [...] den höchsten Punkt [...] mit [...] [dem] niedrigsten Punkt, [...] [wirken] als Verbindung der Sprossen und bilden mit diesen [...] ein zusammenhängendes Ganzes“.¹⁴⁴⁴ Der Vergleich der Prinzipien in der Natur mit dem Bild einer Leiter basierte auf der den Theosophen vertrauten Vorstellung von der *Hierarchie*, so Lauweriks. Er nannte die „Leiter der Natur“ ein übergeordnetes allgemeines „natürliches Gesetz [...], das in allen Dingen wirkt“. Da „wenig Seiten in der *Geheimen Lehre* [...] nicht völlig davon durchzogen sind“, musste Blavatsky, so Lauweriks, „zweifellos“ „mit der Existenz dieses Gesetzes sehr vertraut“ gewesen sein.¹⁴⁴⁵ Er zitierte die „Stufen der großen „*Leiter der Entwicklung*“ von Annie Besant, der „Entwicklungsleiter der Natur“ in ihrem Buch *Avatâras*, mit der zugleich eine Hierarchie, aufsteigend „vom Mineral zur Pflanze, von der Pflanze zum Tier, vom Tier zum Menschen, [...] und höher, zu der mächtigen Hierarchie“ beschrieben wurde. Diese „Treppe entwickelnder Wesen“ ähnelte, so Lauweriks, einer „Treppe von ineinander passenden Sonnensystemen und Universen“.¹⁴⁴⁶

Lauweriks setzte das Bild der Treppe mit dem der Leiter gleich, was sich auch auf der Cover „*De ladder van het zijn*“ (1904, Abb. 325)¹⁴⁴⁷ seines gleichnamigen Werkes zeigt. Hier ist nicht die zuvor beschriebene Leiter dargestellt, sondern ein auf der Basis liegendes rechtwinkliges gleichseitiges Dreieck in goldenem Farbton vor wolkigem Hintergrund. Die Basis (Hypothense) ist geradlinig, während die Katheten durch waagerechte und senkrechte abwechselnde Strecken gleicher Länge in jeweils acht Stufen *gezackt* sind. Das Prinzip der Leiter findet sich in den Stufen einer Treppe wieder. Es scheint somit angebracht, in der Betrachtung ähnlich abgestufter treppenartiger Motive diesen Text über die *Leiter des Seins* hinzuzuziehen. Soweit Lauweriks von Leitern und deren Sprossen schrieb, sind damit auch Treppen und deren Stufen vorstellbar.



Abb. 325, Detail

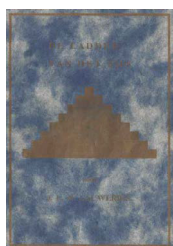


Abb. 325

¹⁴³⁸ vgl. Lauweriks 1900d, S. 174. Mehr hierzu u.a. im Kapitel 5.3.3.3.6.

¹⁴³⁹ Blavatsky 1897, S. 341.

¹⁴⁴⁰ vgl. Row 1926. Mehr hierzu im Kapitel 5.3.3.3.6 und Kapitel 5.3.3.3.15.

¹⁴⁴¹ vgl. Bax 2006, S. 481-482.

¹⁴⁴² Mehr hierzu in Kapitel 5.3.3.3.6 und Kapitel 5.3.3.3.12.

¹⁴⁴³ vgl. Lauweriks 1904a, S. 7. Zitat: ebd..

¹⁴⁴⁴ ebd., S. 8.

¹⁴⁴⁵ vgl. ebd., S. 20 und 28. Zitate: ebd., S. 20.

¹⁴⁴⁶ ebd., S. 30-31. Zitat: ebd. mit Bezug zu Besant 1900 (*Avatâras*). Keine genaueren Angaben.

¹⁴⁴⁷ Abb. 325: J.L.M. Lauweriks, *Cover „De ladder van het zijn“*, 1904. Abb.: Lauweriks 1904a, Cover.

Lauweriks ordnete verschiedene Text-Stellen aus der *Geheimlehre* dem *Gesetz von der Hierarchie* bzw. der *Leiter der Natur* als übergeordnetes Prinzip zu, wobei er dieses differenzierte durch „die *Leiter des Lebens* und die [*Leiter*] *des Stoffes*, die *Leiter der Elemente* und die [*Leiter*] *des Feuers* und schließlich [*die Leiter*] *des Bewusstseins* [Hervorhebung durch Autorin]“ bezeichnet. Derartige Leitern wusste Lauweriks auch über „Denkvermögen und Seligkeit, über Bewegung und Zeit oder über andere Prinzipien und Kräfte“ zu identifizieren, „und zweifellos sollten wir in allen die Wirkung eines selben Gesetzes zeigen können und dann sehen, dass wir jedes Prinzip, [bzw. jeden] Grundstoff oder [jede] Kraft, jedes Ding und jedes Wesen in der gesamten Natur als eine vollständige Leiter mit Pfosten und Sprossen betrachten können, von der die Pfosten durch das Prinzip selbst gebildet werden, welches sich in unterschiedlichen Zuständen offenbart, während die Stufen oder Sprossen durch die verschiedenen Veränderungen entstehen sollten, welche das Prinzip in den unterschiedlichen Zuständen erfuhr.“¹⁴⁴⁸ Lauweriks fuhr fort: Die „beschriebenen Erscheinungen [sind] sehr gut im für Theosophen sehr bekannten Wort ‚Hierarchie‘ zusammenzufassen, denn dieses Wort deutet eine bestimmte Heerschar von Wesen oder Kräften oder Dingen von unterschiedlichem Grad an, auf unterschiedlichen Stufen derselben hierarchischen Leiter stehend, während ihre Zusammenstellung oder Organisation an individuelle Wesen [bzw. Kräfte] gleicher Herkunft oder Familie denken lässt, so dass hierin, [...] die Grundvorstellung einer Leiter mit Pfosten und Sprossen wieder anzutreffen ist.“¹⁴⁴⁹ Die „*Leiter des Lebens*“ stellte die „sieben verschiedenen Gebiete in der Natur“ bzw. des Universums dar, darunter das astrale und das stoffliche Gebiet.¹⁴⁵⁰ Lauweriks zitierte Blavatsky aus der *Geheimlehre*: „Doch dieses ‚Prinzip‘ (Lebensprinzip) ist im offenbarten Gebiet, d.h. [in] unserem Gebiet, bloß [...] das zusammengefasste Prinzip, das offenbarende Leben und Licht. Es ist selbst dem allzeit unsichtbaren, ewigen und vollkommenen *Einen Leben* unterworfen, in einer ab- und wieder aufsteigenden Skala hierarchischer Stufen, eine echte siebenstufige [7] Treppe“.¹⁴⁵¹ Er ordnete die „Grundbilder der Natur“ der „*Leiter des Lebens*“ bzw. dessen Pfosten und die „Ränge der Natur“ dessen Sprossen zu.¹⁴⁵² „So ist das Eine Leben“, konkretisierte Lauweriks die Zuordnung der Stufen oder Sprossen bedeutungsgebend mit einem Zitat von Blavatsky, „a. Im Mineral der Funke, der darin schlummert...b. In der Pflanze, [...] die lebengebende intelligente Kraft, die den Samen beseelt [...] c. Im Tier tut es dasselbe. d. Der Mensch gibt es ... als Spiegelung seiner ‚neunundvierzig Feuer.‘ e. Es ist die führende Kraft in den [...] Elementen. f. Seine vier [4] höheren Prinzipien umfassen den Keim, der sich zu kosmischen Göttern entwickelt; seine drei [3] niederen [Prinzipien] bringen die Leben der Elemente hervor. g. In unserem Sonnensystem ist es [...] der offenbarte Gott in der Natur“.¹⁴⁵³ Ein und dasselbe *Leben*, „das sich durch die gesamte Natur in allem offenbart“, stellte die *Pfosten der Leiter* dar, die jeweils unterschiedlichen *Zustände* deren *Sprossen*.¹⁴⁵⁴ Es entstand die siebenstufige hierarchische Zuordnung: „Mineral: schlummernder Funke“ – „Samen: beseelende lebengebende intelligente Kraft“ – „Tier: beseelende lebenspendende intelligente Kraft“ – „Mensch: Spiegelung der neunundvierzig [7x7] Feuer“ – „Elemente: führende Kraft“ – „von deren vier höheren Prinzipien umfasster Keim: kosmische Götter“ – „deren drei niedere Prinzipien: Leben der Elemente = offenbarter Gott in der Natur“. Lauweriks beschrieb die mit der *Leiter des Lebens* eng verbundene *Leiter des Stoffes*: „[D]ie Leiter der Natur [ist] eher als Zustände des Bewusstseins oder als intermolekulare Stoffzustände vor[zu]stellen, die stufenweise, ohne Raum-Begriff, von groben Zuständen in feinere übergehen, oder von niederen zu höheren.“ Aus der *Geheimlehre* zitierend, verwies er darauf, dass „die Gebiete von Subjektivität stufenweise in die der irdischen Objektivität übergehen[...] – dies ist für den *Menschen* das letzte, sein eigenes Gebiet“.¹⁴⁵⁵ So, wie alles Leben von dem *Einen Leben* ausging, so ging auch jede stoffliche Form von dem *Einen Stoff* aus, „ewig, unzerstörbar, ohne Anfang oder Ende [...] [,] die ewige Wurzel von allem [...], göttliche Essenz oder Substanz; [...] [deren Ergüsse] in stufenweise aufsteigenden Formen von reinem Geist zu grobem Stoff zusammengefügt [werden]; die Wurzel oder der Raum ist in seiner vollkommenen

¹⁴⁴⁸ vgl. Lauweriks 1904a, S. 27. Zitate: ebd.. Es gibt „unzählige andere Leitern oder Hierarchien“, da „die Wirkung, die sie zum Vorschein rief, ein allgemeines Gesetz vergegenwärtigt [...] [und] alle Dinge dem Einfluss dieses Gesetzes unterworfen sind“, so Lauweriks. Und weiter: „Wenn wir also das uns umgebende betrachten, finden wir darin unzählige Beweise für die mächtige Wirkung dieses Gesetzes, die kein Atom unangerührt lässt, und die gesamte Natur zwingt, nach ihren Vorschriften zu handeln“: vgl. ebd., S. 34, Zitate: ebd..

¹⁴⁴⁹ ebd., S. 28.

¹⁴⁵⁰ ebd., S. 8. Zitate: ebd.. Zu Natur als Universum: vgl. ebd., S. 9.

¹⁴⁵¹ vgl. ebd., S. 21. Zitat: ebd., Anm.10: Blavatsky 1888a, S. 588.

¹⁴⁵² vgl. ebd., S. 18. Zitate: ebd..

¹⁴⁵³ vgl. ebd., S. 21-22. Zitate: ebd., S. 21 und ebd., Anm. 11: Blavatsky 1888a, S. 310-311.

¹⁴⁵⁴ vgl. ebd., S. 22. Zitate: ebd..

¹⁴⁵⁵ vgl. ebd., S. 10. Zitate: ebd.. Zitat über *Gebiete*: ebd., nach Blavatsky 1888a, S. 734.

Gegenwärtigkeit die Gottheit selbst, die unaussprechliche und unbekannte Eine Ursache“, ergänzte Lauweriks mit einem Zitat von Blavatsky. Er verglich die Vorstellung vom *Leben* bzw. vom *Stoff* mit der *Gottes*-Vorstellung von Spinoza als „absolutes unendliches Wesen“, als „Substanz aus unendlichen Attributen“ und mit Schopenhauers Begriff: „Es gibt nur einen Stoff, und alle verschiedene Stoffe sind verschiedene Zustände desselben: [...] Substanz genannt [...] Stoff ist homogen“.¹⁴⁵⁶ Lauweriks zitierte aus der *Geheimlehre*: „Was für – kosmische Ideatie die Wurzel allen individuellen Bewusstseins ist, ist für – kosmische Substanz das Substratum des Stoffs in unterschiedlichen Graden seiner Verteilung“. „„Geist-Stoff‘ und ‚Stoff-Geist‘ erstrecken sich endlos in die *Tiefe* und wie die ‚Essenz der Dinge‘ von Leibnitz liegt unsere Essenz der *wirklichen Dinge* in der *siebenten Tiefe*“.¹⁴⁵⁷ Lauweriks zitierte bez. der Darstellung dieser Vorstellung durch *Waagerechte* und *Senkrechte* Leadbeater: „verschiedene[...] Klassen stehen im Verhältnis von Stufen, jede etwas weniger stofflich als die darunter, welche zu ihr aufsteigt“. Dieser erklärte weiter, dass „jede dieser Klassen wiederum in sieben Waagerechte geteilt werden kann, da dort offenbar viele Grade von Dichtigkeit unter festen Stoffen, Flüssigkeiten und gasförmigen Stoffen sind“. In „jeder der waagerechten Klassen und Unterklassen [sind] sieben vollkommen verschiedene Grundbilder.“¹⁴⁵⁸ Die von Leadbeater geäußerten Grundbilder verglich Lauweriks mit den *senkrechten Pfosten* der *Leiter des Lebens*, die *waagerechte* Verteilung mit den *Sprossen*.¹⁴⁵⁹ Den von Leadbeater als *Geist* bzw. von Besant als das *Eine Leben* bezeichneten Begriff verglich Lauweriks mit der „Leiter des Stoffes“ bzw. mit dessen Pfosten und die *Umhüllungen des Geistes* mit dessen Sprossen.¹⁴⁶⁰ Das in Entwürfen für Besteck und Falzbeine wie in *Entwurf Falzbein I* (o.D., Abb. 291)¹⁴⁶¹ verwendete treppenförmige *Stufenmäander* erscheint als Darstellung der Hierarchien glaubwürdig. Schwieriger wird es im Versuch einer konkreten Zuordnung einer bestimmten *Leiter*. Da die vorgestellten Leitern jedoch alle sehr eng miteinander in Beziehung stehen, ist diese konkrete Zuordnung vielleicht auch überhaupt nicht relevant. Viel mehr mag es um das übergeordnete Prinzip, von Lauweriks die *Leiter der Natur* genannt, gehen. So mögen die Treppenstufen abwärts, bezogen auf die *Leiter des Stoffes* für die zunehmend stofflichen Zustände des Geistes stehen und bezogen auf die *Leiter des Lebens* für die Hierarchie zwischen Gott, kosmischem Keim, kosmische Kraft, Mensch, Tier, Samen und Mineral.

Lauweriks zitierte Leadbeater, der den Geist beschrieb, welcher „auf seinem Pfad hinab zum Stoff, durch die unwiderstehliche Kraft seiner eigenen Entwicklung getrieben wird, [...] um sich zu offenbaren“. Der Geist musste sich auf seiner Reise zum Stofflichen „als Seele oder beseelende Kraft“ „in den atomischen Stoff dieses [jeweiligen] niederen Gebietes hüllen [...], - als Körper einen Schleier des Stoffes um sich herum ziehen, [...] [in] einem dritten Gebiet, etwas vom Stoff *davon* um sich herum ziehen [usw.]“¹⁴⁶² Dies war auch der Entwicklungsweg des Menschen, so zitierte Lauweriks Annie Besant bez. der „philosophische[n] Auffassung von dem Einen Leben, dem Einen Selbst, welches sich als Mensch offenbart“.¹⁴⁶³ Lauweriks fasste zusammen, dass es sich in den Beispielen jeweils um eine [!] Kraft handelt, „die sich auf verschiedene Weise äußert, [je] nach den Hüllen, in denen sie wirkt“.¹⁴⁶⁴

In gewisser Hinsicht lassen sich die von oben nach unten in der Breite zunehmenden Treppenstufen-Zeilen der Pyramide von Cover „*De ladder van het zijn*“ (1904, Abb. 325)¹⁴⁶⁵ als stoffliche Zunahme im Sinne einer materiellen Zunahme der *Umhüllung* vorstellen. Ob Lauweriks die nach unten führenden Treppenstufen als Darstellung einer zusätzlichen stofflichen Hülle verstand, bleibt offen.

¹⁴⁵⁶ vgl. ebd., S. 23. Zitate: ebd. sowie Anm. 12: Blavatsky 1888c, S. 223. Dieser *Ur-Stoff* wird demnach in den indischen Veden *Mulaprakriti* und im Buddhismus *Svabhavat* bezeichnet. Zu Spinoza: vgl. ebd., Anm. 13: Spinoza, *Ethica* 1, III. Zu Schopenhauer: vgl. ebd., Anm. 14: Schopenhauer, *Die Welt*, II, S. 47.

¹⁴⁵⁷ vgl. ebd., S. 23-24. Zitate: ebd., Blavatsky 1888a, S. 43 und 689.

¹⁴⁵⁸ vgl. ebd., S. 11. Zitate: ebd., Anm. 3: Leadbeater 1899, S. 69-70.

¹⁴⁵⁹ vgl. ebd., S. 12. Zitat: ebd.. Bezogen auf die *Kugel von Runge*, „die vom Nordpol zum Südpol Meridian-weise mit sieben ineinander übergehenden Farben bemalt ist, so dass man, dem Äquator oder einem Parallelkreis folgend, ein Spektrum durchläuft“, entspricht diese Lebensleiter, so Lauweriks, dem Beleuchten dieser „Kugel vom Nordpol [aus] [...], dann ist der Südpol natürlich dunkel, während zwischen beiden Polen alle Übergänge gefunden werden. [...] die meridianartig verlaufenden gefärbten Bänder [bilden] die Grundbilder oder Pfosten, während die stufenartigen zunehmende Lichtstärke von Süd nach Nord die Vorstellung von den Sprossen einer Leiter wiedergibt“. Vgl. hierzu ebd., S. 13. Zitat: ebd.. Zu Kugel von Runge verweist Lauweriks auf: A. Schopenhauer: *Ueber das Sehn und die Farben*, §5.

¹⁴⁶⁰ vgl. ebd., S. 17-18. Zitate: ebd..

¹⁴⁶¹ Abb. 291: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Falzbein I*, o.D., RMA, RP-T-1950-277.

¹⁴⁶² vgl. ebd., S. 15-16. Zitate: ebd., Anm. 5: Leadbeater 1902, S. 122-123.

¹⁴⁶³ vgl. ebd., S. 16. Zitat: ebd., Anm. 6: Besant 1902, S. 107.

¹⁴⁶⁴ vgl. ebd., S. 17. Zitat: ebd..

¹⁴⁶⁵ Abb. 325: J.L.M. Lauweriks, *Cover „De ladder van het zijn“*, 1904. Abb.: Lauweriks 1904a, Cover.

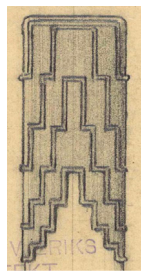


Abb. 291, Detail

Der „Geist [...] [kann] auf jedem Gebiet wirken, aber die Formen, in denen er sich offenbart, sind [scheinbar] verschieden“ wie die Stufen der Leiter. Annie Besant beschrieb hierbei eine *Kontinuität von Leben und Form*, welche auf jeder Sprosse bzw. Stufe der Leiter als wiederkehrendes Prinzip auftaucht. Es befand sich „alle Erfahrung dieser Monade“ im „kontinuierlichen Substrat“, „der Monade“, so zitierte Lauweriks Besant.¹⁴⁶⁶ Die *scheinbare Verschiedenheit* unterlag somit einer *Einheit*, der *Einheit des Geistes* in der scheinbaren *Vielheit der Formen*. Die scheinbare *Vielheit der Formen* unterlag in Analogie zum *Geist* einer *Einheit in der Form*.

Auf die Treppe bezogen, ist der Geist auf jeder Stufe vertreten, doch jeweils in einer etwas anderen Erscheinung, nämlich in eine zusätzliche Hülle gekleidet. Dieser scheinbar verschiedene Geist ist stets gleich, ist die *Monade* als kontinuierliches Substrat, findet Ausdruck in der gleichen Form, z.B. im *Quadrat* oder in der Treppenstufe. In der stufenweisen Entwicklung nach unten, hin zum Stofflichen, ist eine Zunahme an Quadraten je Treppenstufen-Zeile zu beobachten (Abb. 325).

Lauweriks ergänzte: „und wir sehen Ein Leben aus Einer Quelle fließen, [...] Wirkungen von ein und derselben Kraft; mit der stufenweisen Verdichtung der Fahrzeuge geht eine stufenweise abnehmende Verringerung der Kräfteäußerung Hand in Hand.“¹⁴⁶⁷ Die beschriebenen Erscheinungen ordnete Lauweriks dem „Gesetz der Erhaltung von Arbeitsvermögen [bzw. Energie]“ zu, von Annie Besant das „Gesetz der Fortsetzung oder Kontinuität“ bezeichnet. Die Menge, die „der Geist, die Eine Kraft, durch dessen Umhüllung an Vermögen verliert, ist gerade gleich zu der Menge, die dieser [Geist] von sich selbst abgetrennt hat, um diese Umhüllung aufzubauen.“ Auf den Menschen bezogen entsprach dieses Gesetz der Erbllichkeit, für „den höheren Menschen ist dies die Reinkarnation“.¹⁴⁶⁸

Die stufenweise Entwicklung des Geistes erfolgte Lauweriks zufolge nicht nur in eine, sondern auch wieder in die andere Richtung: „Wenn wir nun *Ishwara* [den *Einen*] oder den Logos als den Lebensspender unseres Sonnensystems betrachten, s.d. alle Formen und Wesen kraft seiner Existenz existieren, und somit nicht sein kann, was nicht durch *Ihn* und von *Ihm* abgeleitet ist, dann muss auch die Grundlage der *Leiter des Seins* in dieser *Hierarchie der Logoi* gesucht werden, [...] und dann ist diese *Leiter göttlicher Wesen* der Proto-Typ der anderen Leitern [Hervorhebung durch Autorin]“.¹⁴⁶⁹ Zu der Gestalt der „Leiter des Sonnensystems“ schrieb er: „im Konzept der Logoi und deren Felder der Wirksamkeit, den Sonnensystemen [...] [, zeigt sich] die Anwesenheit der Sprossen, die durch die Monade gebildet werden, welche sich stufenweise zu einem *Ishwara* [dem *Einen*] entwickelt, und von dort zu größeren Höhen aufsteigen kann, s.d. das Ganze eine unendliche Leiter bildet“.¹⁴⁷⁰

Lauweriks fuhr fort: „Wir finden die unsäglichen Reihen von Sonnensystemen, die aufeinander folgen, nach festen Verhältnissen, so dass wir uns diese im Aufeinanderfolgen der Zahlen [1, 2, 3, 4, 5, ..., 10] vorstellen können. Es ist wie eine aufsteigende Leiter von aufeinander folgenden Reihen von Tönen oder Farben“. Er verglich diese hierarchische Ordnung mit der theosophischen Ordnung der höheren Lebewesen auf der Erde: „Eine andere Spiegelung [des Sonnensystems oder des Gesetzes der Hierarchie?] wird in den Reihen der Bewohnern einer Kugel [Erdball] wahrgenommen, verteilt in Wurzelrassen, Rassen, Unterrassen und Familienrassen“. Dass der Mensch danach strebte, dieses „göttliche Gesetz zu verkörpern“, sah Lauweriks in dessen „Gesellschaft. Seine Priester, Könige und Krieger waren und sind [...] in unterschiedlichen Rängen und Graden verteilt als ein treues Abbild der himmlischen Hierarchie, nach deren Vorbild“.¹⁴⁷¹

Welche der o.g. Hierarchie mit dem Motiv der Treppe auch immer assoziierbar ist, scheint an dieser Stelle vermutlich von untergeordneter Bedeutung. Letztendlich lässt sich alles auf den *Einen* und dessen Wirkung in unserer offenbarten Welt zurückführen. Das Motiv der *nach unten führenden Treppenstufen* ist grundsätzlich mit der Vorstellung der *zunehmenden Umhüllung des Geistes*, der damit verbundenen *stofflichen* bzw. *formalen Zunahme* je Entwicklungsstufe durch eine hinzugefügte Stufe bzw. durch ein weiteres Einheitsquadrat denkbar (Abb. 325). Die Reihe der Stufen lässt sich nicht nur geometrisch durch Quadrate, sondern auch durch eine Zahlenfolge ausdrücken. Pro Entwicklungsstufe wird der Treppe eine Stufe hinzugefügt, was in Zahlen durch die *Folge der Natürlichen Zahlen* ab 1 mit {1, 2, 3, ...} ausdrückbar ist. Das *Aufeinanderfolgen der Zahlen* verglich Lauweriks mit dem Bild der *Leiter*.

¹⁴⁶⁶ vgl. ebd., S. 19. Zitate: Anm. 8: Besant 1902, S. 268.

¹⁴⁶⁷ ebd., S. 17.

¹⁴⁶⁸ vgl. ebd., S. 18. Zitate: ebd. sowie Anm. 8: Besant 1902, S. 243 und 245.

¹⁴⁶⁹ vgl. ebd., S. 33. Zitat: ebd..

¹⁴⁷⁰ vgl. ebd., S. 33-34. Zitat: ebd..

¹⁴⁷¹ vgl. ebd., S. 34-35. Zitate: ebd..

Lauweriks verfasste eigens zum Thema der *Vier Symbole* einen Artikel, in dem er sich auf die *Geheimlehre* bezog. Danach stellten die folgenden Symbole nacheinander eine Entwicklung dar, die im vierten Symbol, dem *Weltkreuz*, endete: ○○⊕⊕. Lauweriks sah in diesen Symbolen „die natürlichen Prinzipien [...], die dem Entstehungsplan der Welt zugrunde liegen.“¹⁴⁷² Er verband diese vier Symbole zugleich mit der Entstehung der Welt: „Dieses Werden oder die Entwicklung kann einfach [...] als ein stufenweises Niedersinken von Geist zum Stoff vorgestellt werden, was sein Echo [Spiegelung] in einem stufenweisen Aufstieg von Stoff zum Geist findet.“ Insgesamt nannte er sieben Stufen: „Niedersinken und Aufstieg bilden zusammen eine Treppe [bzw. Leiter] mit sieben [7] Stufen, während auf der vierten [4] Stufe ein Zustand von Gleichgewicht herrscht, weil da die beiden Entwicklungsgänge einander begegnen und sich vollkommen vereinen.“ Bezogen auf die Entwicklungsstufe waren die unterste und oberste Stufe nicht identisch, aber gleichartig, gleich weit entwickelt. Scheinbar verschieden, entsprachen somit die „vier [4] Weltgebiete [...] den sieben [7] Prinzipien des Menschen“.¹⁴⁷³



Abb. 287

In der Verwendung der Begriffe *Leiter* oder *Treppe* für das *stufenweise Niedersinken des Geistes zum Stoff* und das anschließende *Aufsteigen* setzte Lauweriks folgende der sieben Stufen jeweils gleich: die erste von oben mit der von unten, die zweite von oben mit der von unten und die dritte von oben mit der von unten. Für die sieben Treppenstufen folgte somit: 1=7, 2=6, 3=5 und 4=4. Dadurch entsprachen die *7 Stufen* insgesamt *4 Entwicklungszuständen*. Die genannte Pyramide besteht aus 8 Stufen. 7 Stufen führen von unten nach oben zu einem letzten einzigen Quadrat, möglicherweise Ausdruck des Einen. In dieser letzteren Anschauung könnte die Pyramide auf die 7-stufige Entwicklung anspielen (Abb. 325).

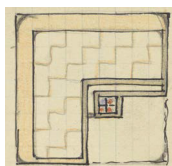


Abb. 287, Detail

Ein *Gnomon* ist ein Schattenzeiger, häufig in Form eines senkrecht im Boden steckenden Stabes, der vor allem für Sonnenuhren als Schattenstab diente.¹⁴⁷⁴ Es bezeichnet darüber hinaus die aus einer geometrischen Figur bei *Herausschneiden* einer kleineren *ähnlichen* Figur verbleibende *Randfläche*, auch *Winkelhaken* genannt.¹⁴⁷⁵

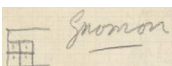


Abb. 202, Detail 1

Das durch ein *Stufenmäander* charakterisierte Motiv des stufenweise mäandernden Bandes fand in *Entwurf Hutnadel* (28. April 1911, Abb. 287)¹⁴⁷⁶ in Form eines *Winkelhakens* Anwendung. *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]* (o.D., Abb. 202)¹⁴⁷⁷ enthält eine sehr ähnliche Figur mit dem Vermerk „Gnomon“. Ein *Winkelhaken* umschließt jeweils eine *Swastika*. Dass Lauweriks als gekonnter Rhetoriker mit dem mathematischen Motiv des *Winkelhakens* gleichzeitig auf ein *Gnomon* in der Bedeutung eines *Schattenstabes* bzw. *Zeigers einer Sonnenuhr* und damit auf die *Sonne* und den *Einen* anspielte, ist durchaus denkbar.

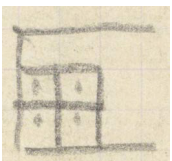


Abb. 202, Detail 2

Figurative Elemente dienten Lauweriks gleichzeitig als *Symbol* und als *Vahâna* spiritueller Dinge. Marty Bax bezeichnete die mäandernde Linie von Lauweriks als Darstellung von *Kundalini*, dem irdischen Pendant kosmischer Schöpfungskraft *Fohat*. Lauweriks verarbeitete *Kundalini* bzw. *Fohat* auf östliche Weise, wie in den hinduistischen und buddhistischen Traditionen als dekoratives und räumlich-strukturbestimmendes Element. *Fohat* bzw. *Kundalini* ließen sich auch als Schwingung, als asymmetrischer Rhythmus oder als Ausbreitung darstellen.¹⁴⁷⁸ Das Lauweriks bekannte Bauwerk in *Borobudur* mit quadratischem Grundriss und rechtwinklig verspringenden Seiten (Abb. 326)¹⁴⁷⁹ wurde von Marty Bax als *Meditationsdiagramm* bzw. *Yantra* beschrieben. In der Seitenansicht wiederholt sich das mäandernde Motiv, wie anhand der perspektischen Darstellung (Abb. 327)¹⁴⁸⁰ vorstellbar wird. Meditation über einem Meditationsdiagramm diente dem Erwecken von *Kundalini*.¹⁴⁸¹

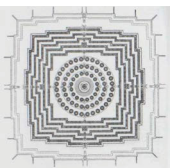


Abb. 326



Abb. 327

¹⁴⁷² vgl. Lauweriks 1900d, S. 174. Zitat: ebd..

¹⁴⁷³ vgl. ebd.. Zitat: ebd.. Lauweriks verwies für eine ausführliche Erklärung dieses scheinbaren Unterschiedes zwischen *4 Weltgebieten* und *7 Prinzipien des Menschen* auf die *Geheimlehre*. Er verwendete *Treppe* und *Leiter* häufig synonym.

¹⁴⁷⁴ Zu Gnomon: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Gnomon>.

¹⁴⁷⁵ Zu Winkelhaken: vgl. <http://schulmodell.eu/unterricht/84-unterrichtsfacher/mathematik-unterricht/mathematik-themen/mathelexikon/2185-gnomon.html>

¹⁴⁷⁶ Abb. 287: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Hutnadel*, 28. April 1911, RMA, RP-T-1950-300B.

¹⁴⁷⁷ Abb. 200: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]*, o.D., RMA, RP-T-1950-289(R).

¹⁴⁷⁸ vgl. Bax 2006, S. 481

¹⁴⁷⁹ Abb. 326: Grundriss von *Borobudur*: Bax 2006, S. 416, Abb. 149.

¹⁴⁸⁰ Abb. 327: perspektische Ansicht von *Borobudur*: Bax 2006, S. 416, Abb. 150.

¹⁴⁸¹ vgl. Bax 2006, S. 482. Mehr zu *Yantra* im Kapitel 5.3.3.3.12.

Die *Borobudur* betreffende Zuordnung des *Stufenmäanders* zu *Kundalini* bzw. *Fohat* und dessen Funktion als *Meditationsdiagramm* bestärkt die Annahme der mit *Kundalini* verbundenen Bedeutung des *Stufenmäanders*. Zugleich scheint das Motiv eine spirituelle Funktion als ein *Vahâna* zu besitzen.

Soweit die von Lauweriks geäußerte Assoziation der Linie, ob rechtwinklig abgewinkelt oder gewellt, mit *Kundalini*¹⁴⁸² auch für das mit dem *Stufenmäander* verbundene *Treppenmotiv* zum Tragen kommt, sind in folgenden Abschnitten ausgeführte Bedeutungen für dieses Motiv mit zu berücksichtigen.

5.3.3.7 Mäanderband

Im Rahmen der mit den Tierkreiszeichen verbundenen Entstehungsgeschichte des Universums¹⁴⁸³ erfolgte die Assoziation des sechsten Zeichens (Jungfrau) mit den „sechs Kräften der Natur“. Während *Licht und Wärme* die oberste Kraft darstellten, war *Kuṇḍalini* eine „Macht oder Kraft, sich auf einem gewundenen [bzw. geschlängelten] oder gebogenen Pfad bewegend [...] das universelle Lebensprinzip, das sich überall in der Natur offenbart. Diese Kraft enthält in sich die beiden großen Kräfte von Anziehung und Abstoßung. Elektrizität und Magnetismus sind davon bloß Manifestationen.“ Dies war die Kraft, die „die fortdauernde Anpassung von inneren Verhältnissen zu äußeren Verhältnissen“ bewirkte, die Essenz des Lebens und „die fortdauernde Anpassung von äußerlichen an innerlichen Verhältnissen“, [...] die Basis der Seelenwanderung oder punarjanman [Wiedergeburt]“.¹⁴⁸⁴ Lauweriks bezeichnete das Motiv des sich sowohl eckig, als auch abgerundet schlängelnden Bandes in einem Kommentar zum Entwurf für ein theosophisches Gebäude mit „Kundalini“. Er leitete eine umfassende Symbolik aus „Kundalini-shakti als das Prinzip“¹⁴⁸⁵ ab. „Die spiralförmige Kraft, Kundalini, wohl auch *Schlangenkraft* genannt, wird vielfältig in der ägyptischen, indischen und christlichen Symbolik angewendet“.¹⁴⁸⁶ Neben und in direktem Anschluss an diese Erklärung skizzierte er folgende Symbole, in denen das Motiv der Schlange größtenteils gut erkennbar ist (Abb. 323a, b und c):¹⁴⁸⁷



Abb. 323a, Shloka 8, Detail 1



Abb. 323b, Shloka 8, Detail 2



Abb. 323b, Shloka 8, Detail 3



Abb. 323b, Shloka 8, Detail 4

„Auf geometrisches Gebiet übertragen ist diese Kraft durch die *Linie* darzustellen.“¹⁴⁸⁸ Aus der Darstellung von *Kundalini* als Linie ergaben sich seiner Ansicht nach Kombinationen: „In der Architektur wird diese *Linie* durch die Senkrechten und die Waagerechten dargestellt[...]. Der Fußboden kann beispielsweise mit Mäandern oder mit einander verflochtenen Bändern und Motiven verziert sein.“¹⁴⁸⁹ Lauweriks ergänzte seine schriftlichen Ausführungen zur Darstellung von *Kundalini* um durch die Linie bzw. durch die Waagerechte und die Senkrechte charakterisierte Zeichnungen:



Abb. 323b, Shloka 9, Detail 1 und 2



Abb. 323b, Shloka 10, Detail 1



Abb. 323b, Shloka 10, Detail 2

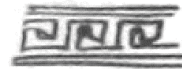


Abb. 323b, Shloka 10, Detail 3



Abb. 323c, Shloka 14, Detail 1

¹⁴⁸² Mehr zu *Kundalini* in folgenden Abschnitten dieses Kapitels 5.3.3.

¹⁴⁸³ vgl. Row 1926.

¹⁴⁸⁴ vgl. Row 1926, S. 20-21. Zitate: ebd., Anm. 1. Zu *Kundalini* als weibliche, gewundene, schöpferische Kraft in aller Materie: vgl. Bax 1992, S. 127 und Bax 1990, S. 5.

¹⁴⁸⁵ vgl. Lauweriks 1904b, S. 4. Zitat: ebd., Shloka 7.

¹⁴⁸⁶ ebd., S. 4, Shloka 8. Vgl. auch Van Harten 2013, S. 142. Zu *Shloka*: vgl. ebd..

¹⁴⁸⁷ Abb. 323a-c: J.L.M. Lauweriks, Entwurf für ein theosophisches Gebäude, 1904, Erläuterungen, S. 4-6. Abb.: Bax 2006, S. 433-434, Abb. 158-160.

¹⁴⁸⁸ vgl. Lauweriks 1904b, S. 5. Zitat: ebd., Shloka 9. Vgl. auch Van Harten 2013, S. 142 und Bax 1990, S. 6. *Kundalini* wird durch eine Schlange dargestellt, häufig in schlummernder Position mit dreieinhalb Drehungen in eine Spirale gedreht: vgl. Bax 1990, S. 5-6.

¹⁴⁸⁹ vgl. Lauweriks 1904b, S. 5. Zitat: ebd., Shloka 10 und 11. Vgl. auch Van Harten 2013, S. 142. Lauweriks stellte *Kundalini* „in einem verwickelten Linienspiel von rechten Winkeln“ dar: vgl. Evelein 1996, S. 122.

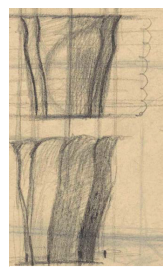


Abb. 101, Detail



Abb. 239, Detail

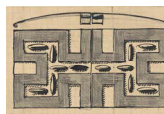


Abb. 120, Detail

Wie zahlreiche Veröffentlichungen belegen, war Lauweriks mit den theosophischen Vorstellungen von Blavatsky, Besant und Leadbeater vertraut. Die darin genannten Sanskrit-Begriffe waren dem Sanskrit wie seine Muttersprache lesenden Theosophen mit Sicherheit bekannt. Er verwendete Sanskrit-Begriffe sogar in eigenen Aufsätzen, wie z.B. in der Erläuterung zu einem theosophischen Gebäude (1904) mit dem darin zentralen *Kundalini*-Motiv. Lauweriks war sowohl das Wort *kundalini* als auch dessen Bedeutung bekannt. Als „universelles Lebensprinzip“ und „Essenz des Lebens“ kam dieser Kraft eine gewaltige Bedeutung zu. Ohne ein belebendes Prinzip gab es keine Entwicklung.

Das in *Entwurf Becher* (o.D., Abb. 101)¹⁴⁹⁰ und *Zeichnung Serviettenringe* (o.D., Abb. 239)¹⁴⁹¹ enthaltene wellenförmige Motiv ist im *Entwurf Gürtelschnalle I* (1910, Abb. 120)¹⁴⁹² als eckig am Rand entlang „schlängelnd“ angelegt. Diese rhythmisch strukturierten periodischen Motive sind sehr wahrscheinlich als auf *Kundalini* als das *universelle Lebensprinzip* referierend anzusehen.

Als „Lebensprinzip“ bezeichnet, stand das *Kundalini*-Motiv in Beziehung zu einer von Lauweriks als *Leiter des Lebens* benannten hierarchischen Entwicklung, welche die „sieben verschiedenen Gebiete in der Natur“ bzw. des Universums darstellte, darunter das *astrale* und das *stoffliche Gebiet*.¹⁴⁹³ Einen Kommentar von Blavatsky zitierend, ergänzte Lauweriks in Klammern seine Zuordnung dieser Leiter als *Lebensprinzip*: „Doch dieses ‚Prinzip‘ (Lebensprinzip) ist im offenbaren Gebiet, d.h. [in] unserem Gebiet, bloß [...] das zusammengefasste Prinzip, das offenbarende Leben und Licht. Es ist selbst dem allzeit unsichtbaren, ewigen und vollkommenen *Einen Leben* unterworfen, in einer abtauchenden und wieder aufsteigenden Skala hierarchischer Stufen, eine echte siebenfache [bzw. siebenstufige] [7] Treppe“.¹⁴⁹⁴

Die mäandernde Linie stellt in o.g. Arbeiten (Abb. 101, 239 und 129) *Kundalini* dar. In Analogie zur *Leiter des Lebens* verweist diese gleichzeitig auf die *sieben Gebiete in der Natur*, das damit verbundene *Gesetz der Hierarchie* und nicht zuletzt dadurch auf die *Entwicklung* zwischen *Geist* und *Stoff*.¹⁴⁹⁵ Gleichzeitig ist die mäandernde Linie als Darstellung der sich *auf geschlängeltem Pfad bewegendem Energie* als das *universelle Lebensprinzip* mit deren gegensätzlichen Eigenschaften der *Anziehung* und der *Abstoßung* bzw. dessen Manifestationen *Elektrizität* und *Magnetismus* zu verstehen. Es bezeichnet die *Essenz des Lebens*.



Abb. 301, Detail



Abb. 303, Detail



Abb. 307, Detail

5.3.3.3.8 Gesicht

In seinen Texten schrieb Lauweriks von *Brahma*, dem *Einen*, dem *Schöpfer des Universums*. Er las bei Blavatsky und im bereits mehrfach erwähnten Werk über die zwölf Tierkreiszeichen von dem neunten Zeichen (Schütze) als dem Hinweis auf die „neun Helfer“ des *Weltschöpfers* „beim Bau des stofflichen Universums“.¹⁴⁹⁶ Diese „Helfer“ brachten „aus der mystischen Pythagoreischen Dekade [etwas hervor], dessen aller Summe den gesamten Kosmos [und damit das Eine] darstellt.“¹⁴⁹⁷ Folglich referierte die Zahl 10 auf den „Kabbalistischen Sephiroth“, auf die „zehn göttlichen Emanationen im [...] Lebensbaum“, welche „für das Ausströmen bzw. Hervorgehen von Ideen und Attributen aus der Fülle des ursprünglich Einen oder [...] Göttlichen – [...] stehen“. Diese „verkörpern [...] symbolisch den himmlischen Menschen, den Adam Quadmon“. Das *Zehnte* galt als das *Haupt* des Sepiroths.¹⁴⁹⁸

Möglicherweise ist das Gesicht in der *Zeichnung Kamm I* (Dez. 1912, Abb. 301)¹⁴⁹⁹ und im *Entwurf Kamm II* (Dez. 1912, Abb. 303)¹⁵⁰⁰ ein Hinweis auf den *Schöpfer des Universums*, auf das *Haupt* des Sepiroths, des Lebensbaumes, und damit auch auf den *himmlischen Menschen*. Das mäandernde



Abb. 310

¹⁴⁹⁰ Abb. 101: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Becher*, o.D., RMA, RP-T-1950-352.

¹⁴⁹¹ Abb. 239: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Serviettenringe*, o.D., RMA, RP-T-1950-351.

¹⁴⁹² Abb. 120: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Gürtelschnalle I*, 1910, RMA, RP-T-1950-287.

¹⁴⁹³ vgl. Lauweriks 1904a, S. 8. Zitat: ebd.. Zu Natur als Universum: vgl. ebd., S. 9.

¹⁴⁹⁴ vgl. ebd., S. 21. Zitat: ebd. und Anm. 10: Blavatsky 1888a, S. 588.

¹⁴⁹⁵ Mehr hierzu im Kapitel 5.3.3.3.6.

¹⁴⁹⁶ vgl. Row 1926, S. 28. Zitate: ebd., S. 23. Zu Skorpion als *Universum im Entwurf*. Zu Schütze und 9 Helfer: vgl. ebd., S. 23 und 28.

¹⁴⁹⁷ vgl. ebd., S. 28. Zitat: ebd., Anm. 1: Blavatsky.

¹⁴⁹⁸ vgl. ebd., S. 28, inkl. Anm. 1. Zum Bezug von *Sephiroth* zum *Lebensbaum* und dessen Bedeutung vgl.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Sephiroth>. Zu *Brahma* als *Schöpfer des Universums*: vgl. Lauweriks 1899e, S. 352.

¹⁴⁹⁹ Abb. 301: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Kamm I*, Dez. 1912, RMA, RP-T-1950-313.

Zu *Entwurf Kamm* „mit silberner Montierung in Form einer Maske“: vgl. Molen 1982, S. 130, Kat. 225.

¹⁵⁰⁰ Abb. 303: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kamm II*, Dez. 1912, RMA, RP-T-1950-315.

Band auf der *Brosche VI* (o.D., Abb. 310)¹⁵⁰¹ und den Kettengliedern in *Entwurf [Armketten?]* (o.D., Abb. 307)¹⁵⁰² weist als mit Wurzel, Stamm und Krone vergleichbaren Bereichen eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Baum auf.

Wie bereits gezeigt, verwendete Lauweriks das Motiv der mäandernden Linie zur Darstellung von *Kundalini*. Als am Rand entlang mäanderndes Motiv fand es in einigen entworfenen Kettengliedern zusammen mit einem Gesicht Anwendung, eine Kombination, die er auch in der Druckgraphik für das Titelblatt der ihm selbst gewidmeten Ausgabe *Cover Wendungen No. 8* (1929, Abb. 328)¹⁵⁰³ verwendete. Lauweriks' Holzschnitt *De Wetgever* (1895-1900, Abb. 321)¹⁵⁰⁴ enthält ein männliches Brustbild vor kariertem Hintergrund. Der Kopf ist von einem Nimbus umgeben, in dem Strahlen aus dem Inneren zum Kreisrand führen und in schwarzen Kreisen mit jeweils innerem weißen Kreis enden. Das Haupt krönt ein *Schwan*. Der *Schwan* wurde bereits als *Fahrzeug des Brahma* charakterisiert.¹⁵⁰⁵ Dies liefert ein weiteres Argument für die Zuordnung des *Gesichtes* zu *Brahma*, dem *Einen*, dem Ursprünglichen.



Abb. 328



Abb. 321

Der *Kreis* galt als Darstellung des *Vollständigen*, des Raumes, des Ganzen und wurde ebenfalls mit *Brahma* assoziiert.¹⁵⁰⁶ Das *Kreis-in-Kreis-* bzw. *Punkt-in-Kreis-*Motiv verband Lauweriks mit der *Sonne*, „weil diese [Sonne] [...] die Quelle ist, aus der alles hervorgeht, und [...] unser ganzes Sonnensystem bloß eine Umsetzung [oder Umwandlung] der aus der Sonne strömenden Kräfte ist“.¹⁵⁰⁷ In Orientierung an die *Geheimlehre* sah Lauweriks jedes Element als „mit Feuer in Verbindung“ stehend: „Der Geist oben, die offenbarte Natur [unten], ist der *feurige Atem* in seiner vollständigen Einheit. [...] In unserem System ist es die sichtbare Sonne, der Geist der Natur, der irdische Gott. [...] alles ist Feuer“.¹⁵⁰⁸ In der Erzählung der Entstehungsgeschichte des Kosmos aus indischen Quellen berichtete Lauweriks von einem *Ei*, das „gegen einen Baum [fällt] und bricht, Strahlen kommen daraus hervor und darunter strahlt auch die Sonne.“ „Das Ei ist hier das offenbarte Universum, mit dessen Ursubstanz gefüllt“, ergänzte er.¹⁵⁰⁹

Die im Nimbus mit *Kreis-in-Kreis-*Motiv endenden Strahlen stellen mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Referenz auf die *Sonne* als sichtbar gewordener *feuriger Atem* dar, d.h. als manifestierter *Geist* (Abb. 321).

„Solange die offenbarte Welt ihren Grundstein in dem Unoffenbarten hat, solange unsere [verborgenen] Gedanken die nächsten Triebfedern unserer [sichtbaren] Handlungen sind, solange soll [...] dieser [Okkultismus] einem riesigen Netz gleichen, das über unsere stoffliche Welt gespannt [ist und] alle Erscheinungen umfasst, so dass da nichts geschehen kann, ohne dass die Fäden berührt werden und ohne dass die Ursache, die diese Erscheinung zum Vorschein rief, durch diese Erscheinung angezogen [bzw. bewirkt] wird“,¹⁵¹⁰ so Lauweriks. Symbole waren für ihn die Basis des *kosmischen Netzes*, sie „sind das Lot und die Wasserwaage des Erbauers, Kette und Schlag des Webers, wahrlich sie durchdringen alles, sowohl die Sterne in der Unermesslichkeit des Raumes, als auch die Stoffteilchen an unseren Füßen, die Hüllen der geistigen Seele ebenso wie die kurzzeitige Zusammenstellung unserer Körper.“¹⁵¹¹

Der netzartige Hintergrund in *De Wetgever* mag ein Verweis auf das kosmische Netz sein, bestehend aus *Kette und Schlag des Webers*, alles durchdringend und alle Erscheinungen umfassend (Abb. 321). Während ein Netz aus senkrecht zueinander stehenden Fäden besteht, wird das *Kundalini*-Motiv in *Brosche VI* und *Entwurf [Armketten?]* (Abb. 310 und Abb. 307) aus einer einzigen mäandernden Linie gebildet. Mit dem *mäandernden Motiv* hinter dem *Schwan*-gekrönten Kopf in *De Wetgever* (Abb. 321) kann das *kosmische Netz* verbunden werden, nicht jedoch mit dem mäanderartigen Motiv

¹⁵⁰¹ Abb. 310: *Brosche VI*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv V254b/11.

Falls es sich um das in Molen 1982 erwähnte Objekt handelt, ist als Datierung „ca. 1912“ zuzuordnen: vgl. hierzu Molen 1982, S. 136, Kat. 288 und 289 mit Bezug auf RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 44 und 45.

¹⁵⁰² Abb. 307: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf [Armketten?]*, o.D., RMA, RP-T-1950-278.

¹⁵⁰³ Abb. 328: J.L.M. Lauweriks, *Cover Wendungen No. 8*, 1929. Abb.: De Meijer 1929, Cover.

¹⁵⁰⁴ Abb. 321: J. L.M. Lauweriks, *De Wetgever*, 1895-1900, Holzschnitt. Abb.: De Meijer 1929, S. 7. Daten: ebd..

¹⁵⁰⁵ vgl. Kapitel 5.3.3.3.1.

¹⁵⁰⁶ Zu *Kreis*: vgl. Lauweriks 1900a, S. 251 und Lauweriks 1898b, S. 161. Zu *Brahma = der Eine*, der Ursprüngliche: vgl. Row 1926, S. 20-21.

¹⁵⁰⁷ vgl. Lauweriks 1898b, S. 161. Zitat: ebd..

¹⁵⁰⁸ vgl. Lauweriks 1904a, S. 25. Zu Verweis auf Blavatsky: vgl. ebd., Anm. 16: Blavatsky 1888b, S. 112 und 120. Lauweriks verwendet *Denkvermögen* und *Bewusstsein* synonym.

¹⁵⁰⁹ vgl. Lauweriks 1899e, S. 353. Zitate: ebd..

¹⁵¹⁰ ebd., S. 352.

¹⁵¹¹ vgl. Lauweriks 1900d, S. 172. Zitat: ebd..

um das Gesicht im Holzschnitt auf der *Cover Wendungen No. 8* (Abb. 328). Dortiges Motiv besteht weder aus nur einer *Linie*, noch aus durch *Kette und Schlag* zu einem *Netz* verbundenen Linien. Die Linien sind vielmehr *Striche ohne Übergänge*, in mäandernder Weise um das Gesicht herumschwirrend. Gleichzeitig erinnert die Struktur an ein *Netz*, das sich noch nicht gebildet hat oder sich auflöst.

In der *Geheimlehre* schrieb Blavatsky von der *Offenbarung des Göttlichen*. Diese beginnt in drei nicht sichtbaren Schritten, die von Blavatsky „Logoi“ genannt wurden. Den *ersten Logos* charakterisierte sie als *den Einen Raum*, als „Quelle der Kraft“, nicht offenbartes Urbild, „formbare Wurzel“ bzw. „knetbare Essenz“ und „schlummernde Potenz“, Urkraft oder „Monade“.¹⁵¹² Im *zweiten Logos* existierte eine *Zweieinheit* schöpferischer Kräfte im *männlichen und weiblichen Aspekt* als „vorkosmische Wurzelmaterie“ und „vorkosmischer Geist“ im *Entwurf des Universums*. Diese manifestierten sich später ihrer Auffassung nach in *Geist und Materie*.¹⁵¹³ Der *dritte Logos* umfasste dann die angekündigte *Manifestation von Geist und Stoff*, woraus im *Sinken* der „Alles-Seele“ von *Gebiet zu Gebiet* in *zunehmender Verstofflichung des Geistes* das „formende Schöpfungsvermögen“ folgte. Dieser *dritte Logos*, auch „Himmlicher Mensch“ genannt, manifestierte sich darauf im Menschen.¹⁵¹⁴

Der *Entwurf Kamm II* (Abb. 303) enthält ein zur Mittelsenkrechten symmetrisches Motiv, das gesichtsspezifische Merkmale aufweist. Falls die Edelsteine als Augen identifizierbar sind, füllen auf jeder Seite drei rechtwinklig abknickende Linien den Bereich der Augenbrauen. Die symmetrische Anlage weist Aspekte der *Dualität* auf. Dass die drei parallelen Linien auf die *drei Logoi* deuten, ist nicht auszuschließen.

In genanntem Werk über die Tierkreiszeichen wurde das 5. Zeichen (Löwe) mit den „fünf Brahma’s – [...] Jivātman“ als „wahren Sohn“¹⁵¹⁵ und „gesalbten reinen Geist“¹⁵¹⁶ in Verbindung gebracht. Dieses 5. Zeichen stand für die „Vater-Ursache, [...] Brahmā [...] [welcher] das Universum wird“. Dieser „erfasst ganz die Erde“. Blavatsky stellte die Zahl 5 in Beziehung zum den stofflichen Körper beseelenden „Lebensprinzip“, welches im „Mikrokosmos (Mensch) [...] dieselbe geistige Essenz [ist], die den Makrokosmos (Universum) beseelt“.¹⁵¹⁷

Vom Oberkiefer des Gesichtes in *Zeichnung Kamm I* und *Entwurf Kamm II* aus verlaufen 5 Zähne vertikal (Abb. 301 und 303). Eine Verbindung dieser mit *Brahma* und dem *beseelenden Lebensprinzip*, sowohl im Makrokosmos als auch im Mikrokosmos erscheint schlüssig.

In der Darstellung der zwei Prinzipien der Natur auch im Menschen, bezog sich Lauweriks auf Platon, der „die menschliche Seele in zwei Hauptteile teilt, [in] den göttlichen, unsterblichen und vernünftigen Teil, [...] [und in] den sterblichen, tierlichen und unvernünftigen Teil.“ Der vernünftige Teil hatte seinen Sitz im Kopf, da „in unserem Haupt die edelsten Kräfte wirken“, der unvernünftige Teil im Körper. Das Haupt erfüllt durch „edle und gute Gedanken oder Triebfedern [...] als Organ in dieser Wirkung eine vornehme Funktion, während wir bei minder guten Anwendungen eine deutlich wahrnehmbare Wirksamkeit in anderen Körperteilen verspüren“. Lauweriks verglich mit der *Schädel-Lehre*, welche sonderbare Merkmale wie Höcker „mit einer dazu gehörenden Empfindung in Verbindung bringt“. Ebenso war „auch jeder Körperteil das Organ einer mehr oder minder erhabenen Wirksamkeit unserer Seele“.¹⁵¹⁸

Die Darstellung des Gesichtes auf Entwürfen für die genannten Kammrücken und Kettenglieder (Abb. 301, 303 und 307) mag über die zuvor dargestellte Assoziation mit dem *Einen* als dem göttlichen Schöpfer hinaus auch ein Hinweis auf die *Vernunft* bzw. die *edle Kraft im Menschen*, auf den göttlichen Teil in ihm, sein.

¹⁵¹² vgl. Bax 2006, S. 375. Zitate: ebd., nach Blavatsky: vgl. ebd., Anm. 137: Blavatsky 1907, S. 109-151.

¹⁵¹³ vgl. ebd., S. 375-376. Zitate: ebd., Anm. 142: Blavatsky 1907, S. 322.

¹⁵¹⁴ vgl. ebd., S. 377. Zitate: ebd., Anm. 145: nach Blavatsky 1907, S. 53. Zum *Himmlichen Menschen*: vgl. Bax 2006, S. 377. Zitat: ebd., Anm. 147: nach Blavatsky 1907, S. 620.

¹⁵¹⁵ vgl. Row 1926, S. 20-21. Zitat: ebd., S. 27.

¹⁵¹⁶ ebd., S. 18.

¹⁵¹⁷ vgl. ebd., S. 20-21. Zitate: ebd., S. 18, Anm. 2: Blavatsky. Zu *Löwe*: vgl. ebd., S. 18 inkl. Anm. 1 und 2. Zu 5 als *Brahma*, *Vater-Ursache*, *Universum*: vgl. ebd., S. 27, 17 und 18 inkl. Anm. 1 und 2. Zu 5 als Symbol für den bewusst denkenden Menschen als den am meisten perfektionierten Zustand geordneter Materie, denn nur der Mensch sollte in der Lage sein, die Materie zu überwinden und zu kosmischer Energie zurückzukehren: vgl. Bax 2006, S. 408.

¹⁵¹⁸ vgl. Lauweriks 1899e, S. 362. Zitate: ebd..

Dem erwähnten Werk über die Bedeutung der zwölf (12) Tierkreiszeichen zufolge stellten diese 12 Zeichen die Geschichte der *Entstehung des Universums* dar.¹⁵¹⁹

Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass das Mäanderband sowohl auf der *Brosche VI* als auch in *Entwurf Gürtelschnalle I* (Abb. 310 und Abb. 120) jeweils 12 Steine umschließt. Das umfassende Mäanderband knickt im Entwurf für die Brosche genau 12mal ab, bildet also 12 Ecken. Dass die 12 Steine für die 12-stufige Entwicklung des Universums stehen, ist denkbar.

Lauweriks hielt „das Werden der Zahl Eins [so] [1] zu zwei [2] und zwei zu vier [4]“ für unvermeidbar.¹⁵²⁰ Diese Verdoppelung, ausgehend von der *Eins*, erinnert an die mit dem Tierkreis verbundene *Entstehungsgeschichte des Universums*. Laut dieser folgte aus dem *Einen* Ewigen mit seinem doppelgeschlechtigen Aspekt eine erste Differenzierung, aus 1 wurde 2. Im weiteren Entwicklungsverlauf entstanden aus diesen zwei Zuständen des *Einen* insgesamt vier, aus 2 wurde 4.¹⁵²¹ Das Mäandermotiv für die *Brosche VI* (Abb. 310) ist symmetrisch zur mittleren Achse. Die Spiegelung der einen Hälfte bildet die andere Hälfte. Es könnte sich in diesem Merkmal um den Ausdruck der *Dualität* handeln. In *Entwurf Gürtelschnalle* (Abb. 120) wird dieses bereits achsensymmetrische Motiv an einer weiteren Achse nochmals durch Spiegelung verdoppelt.

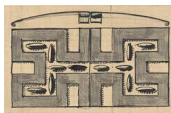


Abb. 120, Detail

5.3.3.3.9 Spirale: Schleifen, 7 in 1, 8, 0 und ∞

Als die Grundlage der „Leiter des Seins“ nannte Lauweriks die „Leiter göttlicher Wesen“ bzw. die „Leiter des Sonnensystems“. Er beschrieb die „Sprossen, die durch die Monade gebildet werden, welche sich stufenweise zu einem *Ishwara* [Gott] entwickelt, und von dort zu größeren Höhen aufsteigen kann, s.d. das Ganze eine unendliche Leiter bildet“. Die Pfosten der Leiter fand Lauweriks im „Logos selbst [...], denn auf jeder Stufe finden wir Ihn als den durchgehenden Faden wieder, der die Perlen aneinanderreicht.“¹⁵²²

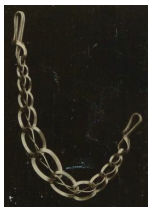


Abb. 168

Die Kettenglieder nehmen in einigen Arbeiten, wie z.B. in *Châtelaine* (o.D., Abb. 168)¹⁵²³ und in *Entwurf Kette IV-I* (o.D., Abb. 173)¹⁵²⁴ zunächst in der Größe zu und dann wieder symmetrisch ab. Sowohl die Zu- und Abnahme der Größe der Kettenglieder als auch das von Lauweriks selbst bezeichnete Bild des Aneinanderreihens von *Perlen auf einem Faden*, mögen eine Zuordnung der *Kette* zu der *Leiter des Sonnensystems* erlauben.



Abb. 173

In seinem Aufsatz über *Symbole* ordnete Lauweriks einigen Zahlen Bedeutung zu: die Zahl 8 stellte „das Ganze, das Offenbarte im Unoffenbarten“, und die 0 den *abstrakten Raum* dar. Dabei sah Lauweriks das „Ganze [8] [...] mit dem abstrakten Raum [0] verbunden, dem ‚Null-Zustand‘, und das Symbol dieses Gebildes ist [...] ein Kreis.“¹⁵²⁵

Es gibt unter den Entwürfen für Ketten einige, welche Kettenglieder in *8-Form* aufweisen, darunter der *Entwurf Kette mit Kettenanhänger III* (o.D., Abb. 159)¹⁵²⁶. Diese *8-Form* entsteht durch Verdrehung einer *0-Form*. Möglicherweise spielt die Vorstellung vom *Ganzen*, „dem Offenbarten im Unoffenbarten“ für die Form-Wahl der Kettenglieder eine Rolle. Interessant ist die von Lauweriks erwähnte Verbindung des *Ganzen*, ausgedrückt durch 8, mit dem *abstrakten Raum*, ausgedrückt durch 0. Während durch die geschlossene Kette in gewisser Weise die 0 ihren formalen Ausdruck gefunden hat, mag die *8-Form* im Kettenglied durch Drehung aus der 0 hervorgegangen sein. In der *fraktalen* Anordnung greift das *iterative* Motiv, indem eine modulare Form *im Kleinen wie im Großen* Anwendung findet, ganz nach der von Lauweriks geäußerten *Analogie zum Aufbau eines Organismus*.



Abb. 159, Detail

Der Besprechung der Bedeutung der Tierkreiszeichen zufolge stellen die Zeichen die *Geschichte des Universums* dar. Das achte Zeichen steht für den „Entwurf des Universums“, auf den dessen stoffliche Ausführung folgt. Im alten Tierkreis-System stand das zehnte Zeichen an achter Stelle. Das zehnte

¹⁵¹⁹ Zu Tierkreiszeichen als Entstehungsgeschichte des Universums: vgl.: Row 1926. Mehr im Kapitel 5.3.3.3.15.

¹⁵²⁰ vgl. Lauweriks 1900c, S. 552-553. Zitat: ebd..

¹⁵²¹ vgl. Row 1926, S. 6-28. Vorwort von Lauweriks. Mehr im Kapitel 5.3.3.3.15.

¹⁵²² vgl. Lauweriks 1904a, S. 33-34. Zitate: ebd..

¹⁵²³ Abb. 168: *Châtelaine*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, KEO-Archiv, V254b/22.

¹⁵²⁴ Abb. 173: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette IV-I*, o.D., RMA, RP-T-1950-322.

¹⁵²⁵ vgl. Lauweriks 1898b, S. 161. Zitate: ebd..

¹⁵²⁶ Abb. 159: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette mit Kettenanhänger III*, o.D., RMA, RP-T-1950-324.

Zeichen bezieht sich auf die *Form* und *Begrenzung des Universums*. In diesem Sinne ist das Universum als durch acht Flächen begrenzt aufzufassen.¹⁵²⁷ Die Zahl 8 kann somit auf die Begrenzung des Universums verweisen.

Ob die Zahl 8 mit dem *fertigen Entwurf des Universums* zu vergleichen ist oder ob viel eher dessen *Begrenzung* durch acht Flächen gemeint ist, ist vielleicht an dieser Stelle weniger von Bedeutung. Auffällig hingegen ist die Assoziation der 8 mit dem Universum bzw. mit dem *Ganzen*. Das Universum, bzw. das *Eine* oder der Raum, als ewig und unbegrenzt definiert, passt zu der Vorstellung der Begrenzung des Universums durch die 8 in liegender Position: ∞ als Zeichen für *unendlich*.

Lauweriks leitete für die „spiralförmige Kraft, *Kundalini*“ Symbole ab, die er seinen Erläuterungen ergänzend hinzufügte, darunter das Motiv einer Spirale (Abb. 323a¹⁵²⁸).¹⁵²⁹ Die Linie galt ihm als geeignetes Mittel, *Kundalini* darzustellen. Er assoziierte mit der Linie den *Faden*, wobei *Faden* oder *Linie* variabel waren. Sie mussten nicht gradlinig sein und konnten deren künstlerische Umsetzung in unterschiedlichsten Materialien, wie Textilfasern oder Metalldrähten, finden. „*Kundalini-shakti*“ galt ihm als das den „Magnetismus“ beherrschende Prinzip. Er ergänzte graphisch kommentierend seitlich um eine *Einlinienzeichnung*: eine Schleife, die spiralgig in sieben Schleifen unterteilt ist, die wiederum jeweils in sieben Schleifen unterteilt sind.¹⁵³⁰

Das iterative Prinzip der Spirale *im Großen wie im Kleinen* (Abb. 323a, Shloka 7) ist im *Entwurf Kette IV-I* (o.D., Abb. 173)¹⁵³¹ erkennbar. Dies ist als *Faden* und zugleich als *Spirale* sehr wahrscheinlich eine Darstellung von *Kundalini*, wenn nicht sogar vom *Magnetismus* oder von dessen *Brennpunkt*.

In der theosophischen Darstellung des Tierkreises als *Geschichte des Universums* wurde das sechste Zeichen (Jungfrau) mit den „sechs Kräfte[n] in der Natur“ in Verbindung gebracht, welche „in ihrer Einheit das Siebente [sind], und von daher [...] die sieben Prinzipien in jeder Einheit verbreitet [sind], oder die sechs und Ein [6+1]“, so Blavatsky. Zu den sechs Kräften gehörte als fünfte (5) Kraft das *universelle Lebensprinzip*, das sich überall in der Natur offenbarte, die Essenz des Lebens, inkl. *Anziehung* und *Abstoßung*, *Kundalini*.¹⁵³² *Elektrizität* und *Magnetismus* galten als Manifestationen der sich auf einem gewundenen Pfad entlang schlängelnden *Energie*.¹⁵³³

Dass es sich bei den jeweils sieben (7) Schlaufen um einen Verweis auf diese sieben (7) Prinzipien handelt, ist grundsätzlich möglich. Da diese allerdings eher als „6+1“ beschrieben werden, das Siebente die Einheit der sechs Kräfte beschreibt, ist diese Zuordnung weniger wahrscheinlich als die folgende:

Lauweriks verglich die Prinzipien in der Natur mit dem Bild einer Leiter, was auf der den Theosophen vertrauten Vorstellung der Hierarchie basierte.¹⁵³⁴ Der *Leiter der Natur* als übergeordnetes Prinzip ordnete er zahlreiche andere Leitern zu, darunter „die *Leiter des Lebens* und die [*Leiter*] *des Stoffes*, die *Leiter der Elemente* und die [*Leiter*] *des Feuers* und schließlich [*die Leiter*] *des Bewusstseins*“. Derartige Leitern identifizierte Lauweriks auch über „Denkvermögen und Seligkeit, über Bewegung und Zeit oder über andere Prinzipien und Kräfte“. ¹⁵³⁵ Er setzte Bezüge zu Blavatsky und Besant, nach denen diese Hierarchie siebenstufig war.¹⁵³⁶ Die Leitern verstand er als hierarchische Ordnung und beschrieb sogar eine Unterordnung der sieben Gebiete in wiederum jeweils sieben Gebiete.¹⁵³⁷

¹⁵²⁷ vgl. Row 1926, S. 6-28. Mehr im Kapitel 5.3.3.3.15.

¹⁵²⁸ Abb. 323a-c: J.L.M. Lauweriks, Entwurf für ein theosophisches Gebäude, 1904, Erläuterungen, S. 4-6. Abb.: Bax 2006, S. 433-434, Abb. 158-160.

¹⁵²⁹ vgl. Lauweriks 1904b, S. 4. Zitat: ebd., Shloka 8.

¹⁵³⁰ Lauweriks führt weiter später den Magnetismus als vom Osten ausgehend aus, weswegen die lange Achse des der geistigen Lehre dienenden theosophischen Gebäudes einer Ost-West-Ausrichtung bedarf. Indem das Gebäude eine Stelle markiert, welche „durch geistige Einflüsse über alles gesegnet ist“, macht es die Stelle zum „Kern, ein Brennpunkt des erhabenen Magnetismus“. Vgl. hierzu Lauweriks 1904b, S. 1-15, Shloka 1, 7, 37 und 40. Zu Material und Form: vgl. ebd., S. 4-6.

¹⁵³¹ Abb. 173: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette IV-I*, o.D., RMA, RP-T-1950-322.

¹⁵³² vgl. Row 1926, S. 27. Zitat: ebd., S. 21, Anm. 1: Blavatsky. Zu Jungfrau als sechs Kräfte: vgl. ebd., S. 20. Zur Beziehung der *himmlischen Jungfrau* zur Zahl *Sieben* (7): vgl. ebd., S. 21, Anm. 1: Kommentar von Blavatsky. Zu Erläuterung der sechs Kräfte: vgl. ebd., S. 21, Anm.1.

¹⁵³³ vgl. ebd., S. 20. Zitate: ebd., Anm.1.

¹⁵³⁴ vgl. Lauweriks 1904a, S. 7. Zu Hierarchie: vgl. ebd., S. 28.

¹⁵³⁵ vgl. ebd., S. 27. Zitate: ebd.. Es gibt „unzählige andere Leitern oder Hierarchien“, da „die Wirkung, die sie zum Vorschein rief, ein allgemeines Gesetz vergegenwärtigt [...] [und] alle Dinge dem Einfluss dieses Gesetzes unterworfen sind“: ebd., S. 34.

¹⁵³⁶ vgl. ebd., S. 21. Zu siebenstufig: vgl. ebd., Anm. 10: Blavatsky 1888a, S. 588.

¹⁵³⁷ vgl. ebd., S. 14. Hier beschreibt Lauweriks im Zusammenhang mit Hierarchie im Universum den Prozess stufenweiser Verstofflichung von Geist anhand eines Gleichnisses mit Vater und sieben Söhnen, die wiederum sieben Söhne haben. Mehr hierzu im Kapitel 5.3.3.3.11.



Abb. 323a,
Shloka 8, Detail 1,
Spirale

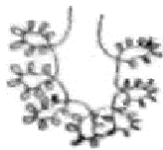


Abb. 323a,
Shloka 7,
Spirale iterativ



Abb. 173
Detail

Dass sich die 7, bzw. $7 \times 7 = 49$, Schleifen der Spirale aus den Erläuterungen zu *Kundalini* (Abb. 323a, Shloka 7, Spirale iterativ) auf einen derartigen Hierarchie-Gedanken beziehen, ist recht wahrscheinlich.

Lauweriks assoziierte die *Ellipsenform* mit *Planetenbahnen*¹⁵³⁸ und die *sieben (7) Gebiete der Natur* mit dem „Bild der Sonne und ihrer Planeten“.¹⁵³⁹

Diese Sichtweise ist verwandt mit der zuvor dargestellten *Hierarchie der Natur* bzw. der im Sonnensystem.

5.3.3.3.10 Spirale: *Lauweriksbaum*, 1:2, 2^n , 1:√2, 2:√5

Das in der *Geheimlehre* geäußerte Prinzip der „Ein- und Ausatmung“ bezog Lauweriks auf das Prinzip gegensätzlicher Wirkung und führte hierzu beispielhaft *Trennung* und *Vereinigung* an. Er berichtete von der „endlosen Wirksamkeit des ‚Einen Lebens‘“ und dessen „Allgegenwärtigkeit“, sichtbar werdend durch Offenbarungen. Dieses gegensätzliche Prinzip war „unvermeidbar, wie das Werden der Zahl Eins [so] [1] zu zwei [2] und zwei zu vier [4], die Vorstellungsnotwendigkeit des Einen führt zu der des anderen“.¹⁵⁴⁰

Die von der Zahl 1 als der kleinsten natürlichen Zahl ausgehende Verdoppelung erinnert an den in Kapitel 5.3.2.6 mit *Lauweriksspirale I* bezeichneten Aufbau der sich von innen nach außen entwickelnden Spirale aus Viertelkreisen, deren Radien sich nacheinander verdoppeln. Dieses Verhältnis erscheint in den aufeinander folgenden Sehnen und Radien der Kreisbögen mit 1:2 in *Entwurf Obstschale II-II* (Dez. 1911, Abb. 213a)¹⁵⁴¹ und *Entwurf Servierblatt II-I* (Dez. 1911, Abb. 205c)¹⁵⁴². Das Motiv der Verdoppelung steht vermutlich mit der erwähnten Offenbarung des *Einen* in Zusammenhang.

Lauweriks sah sowohl in der Natur als auch im Menschen als dem „Bild der [...] Natur“ die zwei Prinzipien des *Geistigen* und des *Stofflichen* bzw. des *Bewussten* und des *Unbewussten* vertreten, „und dies nicht bloß in Bezug auf das Ganze, sondern auch in der Betrachtung der Teile“. Die zwei Prinzipien in der Natur „in Verbindung mit der entsprechenden Verteilung unserer Seele“ betrachtet wurde deutlich, dass wenn „das Gleiche sein Gleiches sucht, dann auch eine wahrnehmbare unzertrennbare Beziehung zwischen den Teilen der Seele der Natur und der des Menschen besteht, und dass sich, tiefer sinkend, diese Beziehungen auf stofflichem Gebiet fortsetzen, so dass in der uns umgebenden Natur nichts geschehen kann, von dem wir nicht den Einfluss erleben, während umgekehrt die Natur durch unser eigenes Wirken, das dann entweder geistig oder körperlich ist, angetan und bewegt wird.“¹⁵⁴³

Die *Zweiteilung* führt zur *Verdoppelung*, s.d. dieses Prinzip durch Vielfache von Zwei darstellbar ist. Lauweriks verwendete ein solches *Verdoppelungsmotiv*, ausgedrückt in der die aufeinander folgenden Radien r bzw. Sehnenlängen s enthaltenen Zahlenreihe $r=2^n$ und $s=2^n = \{1, 2, 4, 8, \dots\}$ in *Entwurf Servierblatt II-I* (Dez. 1911, Abb. 205)¹⁵⁴⁴ und in *Entwurf Obstschale II-II* (Dez. 1911, Abb. 213),¹⁵⁴⁵ die häufig mit 8 endete. Dieses *Verdoppelungsmotiv* könnte auf die mit dem Sinken verbundene *Zweiteilung je Stufe* verweisen.

„Diese große okkulte Wahrheit ist der Schlüssel, der uns zu den Geheimnissen der Natur Zugang verschaffen kann [...] Also] haben wir unser eigenes Los in unserer Hand, wir haben die Wahl zwischen Meister und Sklave oder wie es Spinoza ausdrückt: ‚Wir können herrschen oder beherrscht

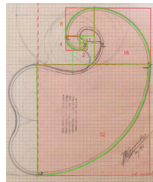


Abb. 205c

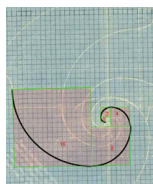


Abb. 213a, Kreisbögen mit $r=1, 2, 4, 8, 16$

¹⁵³⁸ vgl. Lauweriks 1900c, S. 553.

¹⁵³⁹ vgl. Lauweriks 1900e, S. 300. Zitat: ebd..

¹⁵⁴⁰ vgl. Lauweriks 1900c, S. 552-553. Zitate: ebd.. Platons Weltseele bildet das Substrat der Idealzahlen, wird mit dem Mischungsverhältnis der Urgründe von 1:2 musikalische Harmonie: vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 14. Die Zahlen der ursprünglichen *Tetraktys* erweiterte Platon zur von der Zahl 1 ausgehenden Reihe durch *fortschreitende Verdoppelung*, also durch die *Potenzreihe der 2*. Diese Reihe symbolisierte *gerade Zahlen*, nach pythagoräischer Lehre bedeutet das *Gerade* das *Unbegrenzte*: vgl. ebd., S. 37.

¹⁵⁴¹ Abb. 213: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale II-II*, Dez. 1911, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 131.

¹⁵⁴² Abb. 205: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Servierblatt II-I*, Dez. 1911, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 138, Daueraussellung [DHF].

¹⁵⁴³ vgl. Lauweriks 1899e, S. 361-362. Zitate: ebd..

¹⁵⁴⁴ Abb. 205: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Servierblatt II-I*, Dez. 1911, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 138, [DHF].

¹⁵⁴⁵ Abb. 213: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale II-II*, Dez. 1911, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 131.

werden“¹⁵⁴⁶. Die Wirkung des *Gesetzes der Hierarchie*, die Lauweriks am Bild von *Leitern* erläuterte, sah er nicht zuletzt im *Maß* und in der *geometrischen Form* vertreten: „Ist nicht unser System von Maßen, Gewichten und Münzen eine in Mengen ausgedrückte Darstellung einer Hierarchie, ebenso die Reihen [bzw. Folgen], die in der Geometrie in unterschiedlicher Weise Anwendung finden?“ Es schien ihm: „in der gesamten Natur und im Werk des Menschen, dass alles dem Gesetz der Hierarchie unterworfen ist“¹⁵⁴⁷.

Die Spiralen in *Entwurf Servierblatt II-I* und *Entwurf Obstschale II-II* (Abb. 205 und Abb. 213) bestehen aus aneinander gereihten Viertelkreisbögen mit jeweils verdoppeltem Radius. Die Aneinanderreihung derselben geometrischen Form als dem Kreisbogen kann als Ausdruck des *Gesetzes der Hierarchie* aufgefasst werden. Sowohl die Anwendung der gleichen Form erfolgt hierarchisch, als auch dessen Größenbestimmung nach der geometrischen Folge 2^n . Dabei herrscht geordnete *Einheit in der* scheinbaren formalen oder konstruktionellen *Vielheit*.

Laut *The Twelve Signs of the Zodiac* repräsentierten die zwölf Tierkreiszeichen die Geschichte des Universums, ausgehend vom Widder als 1. Zeichen. Das erste Zeichen wies auf das *Eine*, das ursprüngliche, aus dem alles hervorging, *Brahman*. Mit dem dritten Zeichen erfolgte ein Hinweis auf das *Doppelgeschlechtige*, eine erste Differenzierung des *Einen*, das *Potential von Zwei in Einem*, ein Hinweis auf die erste Teilung bzw. auf den *androgynen Brahma*. Aus 1 wurden 2. Mit dem vierten (4) Zeichen erfolgte eine Anspielung auf die *vier Zustände von Brahma*: „Wach“, „Traum“, „tiefer Schlaf“ und „der letzte Zustand i.[m] e.[wigen] Nirvāna“. Aus 2 wurden 4. Das achte Zeichen stand für den *Entwurf des Universums*, welcher der stofflichen Existenz vorausging. Ursprünglich war das zehnte Zeichen an achter Stelle. Damit wäre auch möglich, dass das Universum als durch acht Flächen begrenzt aufzufassen war.¹⁵⁴⁸ Blavatsky beschrieb die *Offenbarung des Einen* in drei nicht sichtbaren Schritten, den *Logoi*. Aus dem *Einen*, Raum, Quelle, nicht offenbartes Urbild, Urkraft oder „Monade“,¹⁵⁴⁹ wurde im *zweiten Logos* eine *Zweieinheit* schöpferischer Kräfte im *männlichen und weiblichen Aspekt* als *Stoff und Geist* im Entwurf des Universums, noch nicht manifestierte Idee. Dieser duale Aspekt manifestierte sich im *dritten Logos*, womit der Prozess der Verstofflichung des Geistes und das *formende Schöpfungsvermögen* beginnen konnte.¹⁵⁵⁰

Es ist denkbar, dass die aus fortgesetzter Verdoppelung gewonnene Zahlenreihe {1, 2, 4, 8} auf die *Entstehung des Universums* anspielt. Aus 1 wird 2, aus 2 wird 4, 4 wird in 8 zum Entwurf des gesamten Universums vervollständigt. *Begrenzung* erfährt das Universum, ewig und unbegrenzt, durch 8, in liegender Position ∞ ist es das Zeichen für *unendlich* und damit geeignet, die *Grenze* des unendlichen Universums zu beschreiben. Der Verdoppelungsprozess von 1 bis 8 erfolgt in drei Schritten, analog zu der dreistufigen *Offenbarung des Einen* im Nicht-Sichtbaren, also im kosmischen Entwurf, noch vor der *Manifestation*. Bezogen auf *Entwurf Obstschale II-II* (Abb. 213a) und *Entwurf Zuckerschale II-I* [1911-12, Abb. 192c]¹⁵⁵¹ endet die Zahlenreihe mit 16, also nach 4 Verdoppelungsschritten. Damit wäre der nicht-sichtbare Bereich der *Offenbarung* verlassen und ein erster Schritt hin zum Sichtbaren erfolgt.

Der Entstehungsgeschichte des Universums zufolge ging aus dem *Einen* der doppelgeschlechtige Aspekt hervor, eine erste Differenzierung, aus 1 wurde 2.¹⁵⁵²

In einer zweiten Spiralentwicklung, in Kapitel 5.3.2.7 *Lauweriksbaum II* genannt, fand das Verhältnis von 1:V2 für die aufeinander folgenden Sehnen *s* und Radien *r* sowie für $r:s = 1:V2$ in *Entwurf Schale mit Deckel II-III* (1910, Abb. 99i),¹⁵⁵³ *Kopie Entwurf für Brosche, Manschettenknopf, Hutnadel und Westenknopf* [Juli 1913, Abb. 92a]¹⁵⁵⁴ und *Entwurf Obstschale II-I* (1911, Abb. 211)¹⁵⁵⁵ Anwendung.

¹⁵⁴⁶ ebd., S. 363.

¹⁵⁴⁷ vgl. Lauweriks 1904a, S. 35-36. Zitate: ebd..

¹⁵⁴⁸ vgl. Row 1926, S. 6-28. Zitat: ebd., S. 20-21. Mehr im Kapitel 5.3.3.3.15.

¹⁵⁴⁹ vgl. Bax 2006, S. 375. Zitate: ebd., Anm. 137: Blavatsky 1907, S. 109-151.

¹⁵⁵⁰ vgl. ebd., S. 375-377 inkl. Anm. 142: Blavatsky 1907, S. 322 und Anm. 145: Blavatsky 1907, S. 53.

¹⁵⁵¹ Abb. 192: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Zuckerschale II-I*, [1911-12], KEOM, KEO-Archiv, V 254b/34.

¹⁵⁵² vgl. Row 1926, S. 6-28. Mehr im Kapitel 5.3.3.3.15. Im 10. Buch von Euklids *Elemente* wird festgestellt, dass der irrationale Wert der Quadratdiagonalen eines Quadrats mit einer Seitenlänge von 1, also $\sqrt{2}$, sich nicht als ganze oder rationale Zahl, doch durchaus geometrisch exakt ausdrücken lässt: vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 38. Dass Lauweriks diesen Zusammenhang mitbedenkt, ist gut vorstellbar.

¹⁵⁵³ Abb. 99: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale mit Deckel II-III*, 1910, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 136,

[DHF].

¹⁵⁵⁴ Abb. 92: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf für Brosche, Manschettenknopf, Hutnadel und Westenknopf*, [Juli 1913], KEOM, KEO-Archiv, V254b/49.

¹⁵⁵⁵ Abb. 211: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale II-I*, 1911, RMA, RP-T-1980-197.

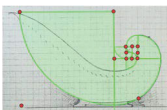


Abb. 192c,
Kreisbögen mit
 $r = 1, 2, 4, 8, 16$

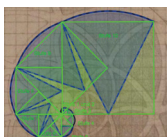


Abb. 99i

Dieses drückt in gewissem Maße wortwörtlich die besagte Beziehung in umgekehrter Weise aus als: die Wurzel von 2 ist 1, denn die 2 ging aus der 1, der ewigen Quelle, dem Ursprung aller Dinge, der Wurzel des Seins hervor.

Im theosophischen Werk über die Tierkreiszeichen wurde das 5. Zeichen mit den „fünf Brahma's — die fünf Buddha's — Jivātman“¹⁵⁵⁶ als den „wahren Sohn“, bzw. den „gesalbten reinen Geist“¹⁵⁵⁷ in Verbindung gebracht. Es stand für die „Vater-Ursache, [...] Brahmā [...] [welcher] das Universum wird“ und die ganze Erde umfasste. Es war Blavatsky zufolge ein Hinweis auf das stoffliche Körper beseelende „Lebensprinzip“, welches im „Mikrokosmos (Mensch) [...] dieselbe geistige Essenz [ist], die den Makrokosmos (Universum) beseelt“¹⁵⁵⁸.

Das Verhältnis von $s:r = 2:v5$ ist möglicherweise in ähnlich wortwörtlich auffassbar als: *Die Wurzel von 5 ist 2*. Im Rahmen der *Entwicklungsgeschichte des Universums* ging der Existenz den *fünf Brahma's* (5) die erste Differenzierung des *Einen* in den *doppelten Aspekt* (2) voraus. Die *Zahl 2* markiert den *Beginn der Entwicklung im Universum*. Ohne diesen Anfang gäbe es nicht die fünfte Entwicklungsstufe, der auch der Mensch als *Mikrokosmos des Makrokosmos'* sein in der geistigen Essenz ausgedrücktes *Lebensprinzip* verdankt.¹⁵⁵⁹



Abb. 211, Detail, Lauweriksbaum II, Lauweriksspirale II

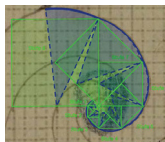


Abb. 92a

5.3.3.3.11 Kreis in Kreis: 7 in 1, $7=6+1$, 7×7

Da der „Kreis die einfachste und vollendete Form darstellt, [...] [ist] dieser darum der stoffliche, formale und geometrische Ausdruck [...] des Einfachen und Formvollendeten“,¹⁵⁶⁰ so Lauweriks. „Indem eine große Kugel eine kleinere umfasst und wir zwischen diesen zwei eine Form suchen müssen, die damit harmoniert, müssen wir [...] in die größere Kugel eine kleinere platzieren, welche die kleinste umhüllt.“¹⁵⁶¹ Auf diese Weise folgte der Mensch in seinem künstlerischen Gestalten den Gesetzen des Universums. Da der Mensch als verkleinertes Universum als gleicher Organismus anzusehen und durch die Wirkung desselben Gesetzes entstanden war, befand sich dieselbe Ordnung der Dinge um und im Menschen.¹⁵⁶² Die mit der Kugel assoziierten Merkmale beschrieb Lauweriks als „stets eine schöne Form, überall Vollkommenheit, nirgends verborgene, nicht aufgelöste Ecken oder verwehrte Teile.“ Diese Merkmale waren für ihn in der Natur in jedem Objekt wiederzufinden: „Nimm nun eine Naturform, welche es auch sei, überall sollst du diese Merkmale wiederfinden, selbst bei den am meisten zusammengestellten und eingewickelten Formen.“¹⁵⁶³ „Von der Kugel wissen wir, dass sie über vollkommene Eigenschaften verfügt, während andere geometrische Körper dieselben Eigenschaften in minderer Vollkommenheit besitzen.“¹⁵⁶⁴ „Der Kreis und die krumme Linie [Bogen], die Kugel und artgleiche Körper haben einen [...] [komplexen] Charakter und wir treffen diese auch bei den höher organisierten Naturformen überall an.“¹⁵⁶⁵ Kreis oder Kugel symbolisierten für Lauweriks als die „ersten und vollkommensten Formen [...] als das Wahre, die erste spürbare Formoffenbarung aus der abstrakten Quelle“ und damit „dieselben Begriffe [Raum, Existenz, Ewiges, Chaos“. So wie eine „mikroskopisch kleine Keimzelle [bzw. ein Keim]“ sich „zu einem ordentlichen Ganzen oder einem Wesen“ entwickelte, so fasste ein „einzelner Punkt in sich selbst den gesamten Raum“ zusammen. Lauweriks erinnerte an die Symbolik alter Völker, bei denen „man die Kugel oder den Kreis mit der Sonne identifizierte, weil diese [Sonne] [...] die Quelle ist, aus der alles hervorgeht, und dass unser ganzes Sonnensystem bloß eine Umsetzung [oder Umwandlung] der aus der Sonne strömenden Kräfte [bzw. Energie] ist, [welche] den ganzen durch sie [Sonne] zu erreichenden Raum mit den darin enthaltenen Körpern erfüllen.“ Über die Bedeutung der *Sonne* als *Quelle von allem* hinausgehend, beschrieb er eine *Dreieinheit*,

¹⁵⁵⁶ vgl. Row 1926, S. 20-21. Zitat: ebd., S. 27.

¹⁵⁵⁷ vgl. ebd., S. 20-21. Zitate: ebd., S. 18.

¹⁵⁵⁸ vgl. ebd., S. 20-21. Zitate: ebd., S. 18, Anm. 2: Blavatsky. Zu 5. Zeichen (Löwe): vgl. ebd., S. 18 inkl. Anm.1 und 2. Zu 5 als Brahma, Vater-Ursache, Universum: vgl. ebd., S. 27, 17 und S. 18 inkl. Anm.1 und 2.

¹⁵⁵⁹ Marty Bax sah die aus derartigen Spiralen gebildeten Formen auf der *Ausstellung der christlichen Kunst 1909* als Umsetzung des *Kundalini*-Motivs, wodurch der *Düsseldorfer Ausstellungsraum* zu einem großen *Chakra* wurde: vgl. Bax 1990, S. 6.

¹⁵⁶⁰ Lauweriks 1900a, S. 251.

¹⁵⁶¹ Lauweriks 1897a, S. 41.

¹⁵⁶² vgl. ebd., S. 29.

¹⁵⁶³ vgl. Lauweriks 1900b, S. 269. Zitate: ebd..

¹⁵⁶⁴ ebd., S. 270.

¹⁵⁶⁵ Lauweriks 1918, S. 9.

bestehend aus *Kreismittelpunkt*, *Kreisfläche* und *Kreisrand*. Zusammen ergaben diese drei das *Ganze*, d.h. das „Offenbarte im Unoffenbarten“. Lauweriks fasste zusammen: „0,- der abstrakte Raum, von dem jeder Teil das Feld der Offenbarung werden kann. 1,- der Punkt. 2,- die Fläche (eines Kreises) oder der Inhalt (einer Kugel), d.h. den Raum begrenzend. 3,- der Umfang (eines Kreises) oder die Oberfläche (einer Kugel), das Ende der Begrenzung. 8,- das Ganze, das Offenbarte im Unoffenbarten, der Kreis mit seinem Mittelpunkt oder die Kugel mit ihrem Mittelpunkt.“ Er ergänzte: „Das Ganze [8] ist also mit dem abstrakten Raum [0] verbunden, dem ‚Null-Zustand‘, und das Symbol dieses Gebildes ist [...] ein Kreis. Daraus folgt, dass die Kugel oder der Kreis die Urform aller denkbarer oder undenkbarer Formen ist und jede Form [darin] enthalten ist, und [zwar] zwischen dem Mittelpunkt einer Kugel und deren Oberfläche oder zwischen dem Mittelpunkt eines Kreises und dessen Umfang [ein-]geschlossen ist.“¹⁵⁶⁶

Das Hauptmotiv von *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* (1910, Abb. 249f)¹⁵⁶⁷ ist der *Kreis*. Als vollkommene Form verweist der *Kreis* auf das *Wahre* und die *erste spürbare Formoffenbarung*. Dem Verweis von Lauweriks auf die *Sonne* und *Quelle von Allem* folgend führt die Bedeutung des *Kreises* zum Raum, zum Ewigen, zum *Einen* aber auch zum *Keim* und zur *Urform*. Aus *Mittelpunkt*, *Fläche* und *Begrenzung* im Kreisumfang bestehend, bildet der Kreis eine *Dreieinheit*, steht somit für das *Ganze*, das *Offenbarte im Unoffenbarten*.

Da Lauweriks zufolge aus allem *dasselbe Gesetz* sprach, bot sich für ihn der Vergleich der *Gebiete* oder *Gesetze der Natur* mit dem „Bild der Sonne und ihrer Planeten“ an. Neben Vergleichen mit *Feuer*, *Wasser* und *Luft* zählte er auch den Vergleich mit einem *Baum [Erde]* auf, bestimmt durch dessen Reihe konzentrischer Jahresringe. Im Vergleich des *Wasser* diente ihm die Charakterisierung der durch einen ins Wasser geworfenen Stein erzeugten konzentrischen und „größer werdenden Kreise oder Ringe“ als „Beweis“ für das „Gesetz von der Erhaltung von Energie“. Für die *Luft* ordnete er die Vorstellung der durch ein Geräusch erzeugten *konzentrischen Kugeln* [kugelförmig sich ausbreitenden *Schallwellen*], für das menschliche *Bewusstsein* sowie für die vom Einzelnen hin zum umgebenden Raum sich ausdehnende *Liebe* die vom Mittelpunkt ausgehenden *konzentrisch wachsenden Kreise* zu. Die Ergänzung zu den vier [4] irdischen Elementen stellte das *Feuer* dar, welches Lauweriks mit der *Aura einer Flamme* verglich.¹⁵⁶⁸ Das den Theosophen vertraute Element *Äther* bzw. das *Himmlische Element* galt ihm als ein weiteres [5.] *Element*.¹⁵⁶⁹ Im Aufsatz *Okkultismus* berichtete Lauweriks von der Entstehung der „vier oder sieben Elemente“, die voneinander hervorgingen. Über die Entstehung der sieben [7] Elemente schreibt Lauweriks: „So entstehen die vier [4] oder sieben [7] Elemente, aus einem zwei, aus zwei drei, usw. Diese sieben Elemente werden symbolisch nach den sieben Farben benannt; doch zu Beginn war da bloß eine Farbe: das Weiß. Dieses Weiß trennt sich in zwei Farben, danach in drei, usw. Die Wirkung ist stets dieselbe und darum sind die sieben Elemente die sieben Farben und die sieben Töne [miteinander ‚identisch‘]. Die sieben Farben bilden den Regenbogen. Das goldene Ei enthält [...] den Regenbogen, welcher [...] Zeichen der Verbindung zwischen Gott und dem Menschen genannt wird und der durch Johannes (Offenb. IV. 3.) [...] [als] Thron Gottes angesehen wird.“¹⁵⁷⁰ *Feuer*, *Wasser*, *Luft* und sehr wahrscheinlich durch den Baum stellvertretend auch die *Erde* stellten die vier (4) *irdischen Elemente* dar, zusammen mit Äther, dem *Bewusstsein* [bzw. Denkvermögen] und um der allumfassenden *Liebe* existierten somit sieben (7) Elemente.

Wenn die sieben Farben den Regenbogen bilden und dieser die Verbindung zwischen Gott und dem Menschen andeutende Regenbogen im *goldenen Ei* enthalten ist, welches das Universum wird, sind die sieben Farben bzw. die mit diesen identischen sieben Töne oder sieben Elemente im *goldenen Ei* enthalten. Der *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* (1910, Abb. 249f)¹⁵⁷¹ zeigt das Motiv eines Kreises, in dem jeweils sieben kleinere Kreise mit 1/3 des ursprünglichen Durchmesser enthalten sind. Möglicherweise sind die *sieben (7) Kreise* im Kreis als Hinweis auf die *sieben (7) Elemente* 1. *Feuer*, 2. *Wasser*, 3. *Luft*, 4. *Erde*, 5. *Himmlisches Element Äther*, 6. *Bewusstsein* und 7. *allumfassende Liebe*

¹⁵⁶⁶ vgl. Lauweriks 1898b, S. 161. Zitate: ebd..

¹⁵⁶⁷ Abb. 249: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne*, 1910, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 123 a, [DHF].

¹⁵⁶⁸ vgl. Lauweriks 1900e, S. 300. Zitate: ebd..

¹⁵⁶⁹ Zu Äther als Element vgl. u.a.: Lauweriks 1904a, S. 9.

¹⁵⁷⁰ vgl. Lauweriks 1899e, S. 353. Zitate: ebd.. Wie bereits zuvor gezeigt, ist das *Goldene Ei* mit *Brahma* als dem *Schöpfer des Universums* bzw. mit dem Universum in Verbindung zu setzen. Aus dem *Goldenen Ei* geht das Universum hervor.

¹⁵⁷¹ Abb. 249: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne*, 1910, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 123 a, [DHF].

aufzufassen. Als *allumfassend* umfasst das siebente Element zugleich auch die anderen sechs Elemente, möglicherweise ausgedrückt im *7-in-1*-Motiv der sieben Kreise im Kreis.

Die *sieben Gebiete des Universums* waren Lauweriks zufolge neben der Darstellung als *Leiter des Lebens* auch als sich berührende Kreise gleicher Größe darstellbar: „der eine endend, wo der andere beginnt“. Mehr geeignet ist jedoch die Darstellung durch „ineinander liegende Kugeln [bzw. Kreise]“ mit gemeinsamem Mittelpunkt, welche in der „Leiter des Lebens“ den Sprossen entsprachen. Diese *Sprossen* oder *Kreise* stellten die unterschiedlichen *Gebiete der Natur* dar, darunter das astrale und das stoffliche Gebiet.¹⁵⁷²

Der *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* (1910, Abb. 249f) enthält sowohl das Motiv der gleichgroßen einander berührenden Kreise, als auch durch dessen weitere Unterteilung das Motiv der einander umfassenden Kreise mit gemeinsamem Mittelpunkt. Der zweite Fall trifft jedoch nur für den mittleren Kreis der sieben gleichgroßen Kreise zu. Somit ist auch die Assoziation der *sieben Kreise* mit den *sieben Gebieten des Universums* denkbar.

Die *Leiter des Stoffes* drückte Lauweriks zufolge unterschiedliche Stoffzustände, d.h. unterschiedliche Bewusstseinszustände, durch die Sprossen oder Stufen aus. Dabei fand ein stufenweiser Übergang vom Groben zum Feinen statt. Die verwandte Formulierung „vom Niederen zum Höheren“ hielt Lauweriks, die *Geheimlehre* zitierend, für wenig geeignet, denn es gab „kein oben und kein unten, sondern ein ewig innen“. Dabei gingen „die Gebiete von Subjektivität stufenweise in die der irdischen Objektivität über“.¹⁵⁷³ Hinter dieser Darstellung steckte die Vorstellung von der einen „Ur-Substanz“, dem „Ur-Stoff“, aus dem als „Kosmische Substanz“ schrittweise eine Umwandlung vom *Geist im Universum* zum *Stoff im Irdischen* stattfand. Unsere wahrnehmbare stoffliche Welt befand sich nach der Auffassung von Lauweriks in der „siebenten Tiefe“.¹⁵⁷⁴

Möglicherweise spielt das *Kreis-in-Kreis*-Motiv in *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* (1910, Abb. 249f) auf diese unterschiedlichen stofflichen Zustände bzw. Bewusstseinszustände an. Drei unterschiedliche Kreisgrößen würden allerdings nur drei der sieben erwähnten Zustände meinen. Für dieses Bild der einander umfassenden Kreise spricht wiederum die von Lauweriks beschriebene Vorstellung der *zunehmenden Umhüllung des Geistes* mit dem Stoff des jeweiligen durchwanderten Gebietes. Jede Umhüllung, ausgedrückt in einem umfassenden Kreis, würde für einen zunehmend stofflicheren Zustand stehen:

Leadbeater zitierend, beschrieb Lauweriks die zunehmende Umhüllung des Geistes „auf seinem Pfad hinab zum Stoff, [...] um sich zu offenbaren“. Der „als Seele oder beseelende Kraft“ identifizierte Geist musste sich „in den [...] Stoff dieses niederen Gebietes hüllen [...], - als Körper einen Schleier des Stoffes um sich herum ziehen, [...] [in] einem dritten Gebiet, etwas vom Stoff *davon* um sich herum ziehen [usw.]“. Auf seiner Reise zum Stofflichen umhüllte sich der Geist als beseelende Kraft in jedem niederen Gebiet jeweils mit dessen stofflicher Hülle, s.d. er schließlich mit mehreren Hüllen umschlossen war: „die ursprüngliche Kraft, [die] diesen Verlauf für jedes Gebiet des Sonnensystems wiederholt, [ist] zur Zeit, wenn sie unsere stoffliche Ebene erreicht, völlig umschleiert“.¹⁵⁷⁵ Es war laut Lauweriks ein und dieselbe Kraft, „die sich auf verschiedene Weise äußert, [je] nach den Hüllen, in denen sie wirkt [...] und wir sehen Ein Leben aus Einer Quelle fließen, [...] Wirkungen von ein und derselben Kraft; mit der stufenweisen Verdichtung der Fahrzeuge geht eine stufenweise abnehmende Verringerung der Kräfteäußerung Hand in Hand.“¹⁵⁷⁶ Die *Kontinuität des Geistes* als stets Dasselbe, jedoch in jeweils zusätzlicher Umhüllung, erinnerte an Annie Besant, welche von Lauweriks zitiert wurde. Lauweriks setzte diese *Kontinuität* mit einer *Form-Kontinuität* gleich.¹⁵⁷⁷ Im „kontinuierlichen Substrat“, „der Monade“, wurde laut Annie Besant „alle Erfahrung dieser Monade“ aufbewahrt. Die „Formen, in denen er [der Geist] sich [in verschiedenen Gebieten] offenbart, sind

¹⁵⁷² vgl. Lauweriks 1904a, S. 8-10. Zitate: ebd..

¹⁵⁷³ vgl. ebd., S. 10. Zitate: ebd.. Lauweriks bezog sich bez.. *oben-unten* oder *innen* auf: Blavatsky 1888a, S. 734.

¹⁵⁷⁴ vgl. ebd., S. 23-24. Zitate: ebd..

¹⁵⁷⁵ vgl. ebd., S. 15-16. Zitate: ebd., Anm. 5: Leadbeater 1902, S. 122-123.

¹⁵⁷⁶ ebd., S. 17.

¹⁵⁷⁷ vgl. ebd., S. 19. Zitat: ebd.. Was Besant *Leben* bezeichnete, ordnete Lauweriks dem *Stoff* und dem durch Leadbeater benannten *Geist* zu: vgl. ebd., S. 17.

verschieden“ wie die Stufen der Leiter.¹⁵⁷⁸ Ein *einheitlicher Geist* fand Ausdruck in *scheinbarer Vielheit der Formen*. Diese Vielheit unterlag in Analogie zum Geist einer *Einheit in der Form*. Auf den *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* (1910, Abb. 249f) bezogen könnte ein *Kreis* diese Funktion einer *Einheit* bzw. einer *Monade* erfüllen. Durch die konsequente und alleinige Verwendung von *Kreisen* ist auch eine Formtreue gegeben. Bisherigen Erläuterungen zufolge wäre als Darstellung einer *Monade* eher ein kleinster Kreis, eigentlich ein Punkt, als Einheit zur Aufbewahrung des Substrates zu erwarten. Geht man zusätzlich davon aus, dass es nur eine einzige Ursubstanz gibt, aber mehrere kleine Kreise im Entwurf vorkommen, spricht dies eher gegen den Vergleich der *kleinen Kreise* mit *Monaden*. Die Zuordnung des *großen Kreises* als *Monade* ist durch Definition der *Monade* als *kleinstes alle Essenz umfassendes* äußerst zusammengezogenes Potential ausgeschlossen. Möglicherweise ist die *Monade* symbolisch nur durch die geometrische Form, ohne Rücksicht auf die Größe, ausgedrückt. Immerhin besteht die Vorstellung, dass mit zunehmender Entwicklung, z.B. zunehmender *Verstofflichung des Geistes*, die ursprüngliche Essenz des *Einen* erhalten bleibt, ausgedrückt vielleicht im Kreis, egal wie groß. Der Kreis als Symbol für das *Eine*, das Vollkommene, von Lauweriks das *All der Natur* und die *Wurzel unseres Bewusstseins*¹⁵⁷⁹ bezeichnet, lässt den Vergleich der sieben Gebiete oder Zustände der Natur mit den sieben gleichgroßen Kreisen in einem Kreis als *7-in-1-Motiv* zu. Dann würde der Kreis der *Leiter des Stoffes* entsprechen und die nächstkleineren Innenkreise die *sieben Zustände* darstellen, welche in fortgesetzter Unterteilung weitere Differenzierung erfahren:

Lauweriks zitierte Leadbeater, der erklärte, dass „jede dieser Klassen [bzw. Zustände] wiederum in sieben [...] geteilt werden kann, da dort offenbar viele Grade von Dichtheit unter festen Stoffen, Flüssigkeiten und gasförmigen Stoffen sind“. In „jeder der [...] Klassen und Unterklassen [sind] sieben vollkommen verschiedene Grundbilder.“¹⁵⁸⁰ Die „Sieben Grundbilder“ gingen „aus der Einen Ursache – auf dieselbe Weise wie die sieben Lichter aus dem ursprünglichen Urlicht, und dieses Letzte aus der Dunkelheit hervor“, so Lauweriks. Er kommentierte: „Ein Vater hat sieben Söhne und jeder dieser hat auch wiederum sieben Söhne. Nun ist der ursprüngliche erste Vater der Großvater von neunundvierzig Enkeln und diese Letzten sind also in ihrer Hinsicht alle von gleichem Rang, doch haben die neunundvierzig Enkel sieben unterschiedliche Stammväter oder Familienväter, während alle Nachfahren bloß einen Ahnen haben; von dem das gesamte Geschlecht abstammte.“¹⁵⁸¹

Der iterative Vorgang der wiederholten Teilung in sieben Teile befindet sich motivisch auch im *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* (1910, Abb. 249f). Hier wird zunächst ein Kreis in sieben kleinere Kreise untergliedert, deren Radius $\frac{1}{3}$ des Außenkreises ist. In gleicher Weise werden diese kleineren Kreise nochmals unterteilt, s.d. dann $7 \times 7 = 49$ Kreise in einem Kreis enthalten sind. Es entsteht ein fraktaler Charakter, indem *im Großen wie im Kleinen* dieselbe Struktur bzw. Form auftaucht. Je größer der für den Entwurf bestimmende Kreis in der Formfindung ist, desto wichtiger ist die mit der Form verbundene Funktion. Je feiner die Unterteilung wird, desto detaillierter die davon abgeleitete Form und desto geringer die damit verbundene Funktion. Kleinste Kreise aus der dritten Unterteilung bestimmen somit eher nur dekorative Merkmale, wie die Griff- und Deckelverzierung, der größte Kreis hingegen das entscheidende funktionale Merkmal durch die Form und die Größe des die Flüssigkeit aufnehmenden Gefäßes.

Lauweriks erwähnte im Zusammenhang mit der *Leiter des Stoffes* das „Gesetz der Erhaltung von Arbeitsvermögen [bzw. Energie]“, durch Besant bezeichnet als „*Gesetz der Fortsetzung oder Kontinuität*“. Danach verlor „der Geist, die Eine Kraft, durch dessen Umhüllung an Vermögen [...] [in] dem Maß, in dem dieser [Geist] von sich selbst abgetrennt hat, um diese Umhüllung aufzubauen.“¹⁵⁸² *Geist* verwandelte sich in *Stoff*.

Diese Vorstellung auf den *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* (1910, Abb. 249f) bezogen, könnte eine zunehmende *Verstofflichung* durch zunehmende Differenzierung der Kreisgrößen ausgedrückt worden sein. Dann könnten durch große Kreise bestimmte Formen einen größeren stofflichen Charakter haben als die durch kleine Kreise bestimmten Formen. Letztere hingegen hätten einen

¹⁵⁷⁸ vgl. ebd., S. 19. Zitate: ebd., Anm. 8: Besant 1902, S. 268.

¹⁵⁷⁹ vgl. ebd., S. 25. Anm. 16: Blavatsky 1888b, S. 120.

¹⁵⁸⁰ vgl. ebd., S. 11. Zitate: ebd., Anm. 3: Leadbeater 1899, S. 69-70.

¹⁵⁸¹ vgl. ebd., S. 14. Zitate: ebd..

¹⁵⁸² vgl. ebd., S. 18. Zitate: ebd.. Zu Besant: vgl. ebd., Anm. 8: Besant 1902, S. 243 und 245.

größeren geistigen Gehalt. Bei einer angenommenen Zuordnung der *sieben Zustände* auf die *sieben Kreise* gleicher Größe wäre die zunehmende Verstofflichung dagegen nicht erkennbar, da alle Kreise gleich groß sind.

„Durch die Verwendung des Kreises, der eine Aufteilung in sechs Teile direkt nahe legt, sehen wir auch das Dreieck vielfältig als Form angewendet, [...] [es] vergegenwärtigt [...] ein bewegliches Element.“¹⁵⁸³

Der Kreis in *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* (1910, Abb. 249f) erfährt eine Sechsteilung durch sechs innere Kreise um einen siebenten Kreis. Die von Lauweriks verstandene Verbindung zwischen der Sechsteilung eines Kreises und einem regelmäßigen Sechseck und dem damit in Beziehung stehenden gleichseitigen Dreieck erinnert an das Symbol der *Theosophischen Gesellschaft*. Dieses besteht aus zwei sich kreuzenden gleichseitigen Dreiecken, deren gemeinsame Schnittfläche ein regelmäßiges Sechseck bildet. Diese Dreiecke sind Symbole für die *Entwicklung des Geistes zum Stoff* und umgekehrt. Möglicherweise ist die Sechsteilung des Kreises eine Andeutung auf die Entwicklung zwischen Geist und Stoff.

Der *Kreis mit Mittelpunkt* war für Lauweriks eine geeignete Darstellung des *Lebenskreislaufes*, was er an einem Beispiel mit einem *Samen* bzw. *Getreidekorn* erläuterte. Die von außen auf diesen einwirkenden Komponenten *Sonne* und *Boden* ließen den *Samen* dessen Potential entwickeln: Halm und Ähre, ließen sein Potential „ausstrahlen“. Aus der Ähre gingen wieder neue Samen hervor, s.d. sich der Ablauf wiederholte. Die Vorstellung von einem „ausstrahlenden Mittelpunkt – Samen – und eine[m] einstrahlenden Kreis oder eine[r] Kugel als Umgebung, [liefert das ursächliche] Leitbild, nämlich [...] [von der] Sonne im Raum“.¹⁵⁸⁴

In *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* (1910, Abb. 249f) erscheint das *Motiv des Punktes im Kreis*. Falls der Mittelpunkt im Entwurf mitdenkbar ist, lässt sich der o.g. Zusammenhang ggfs. zuordnen. Ist der nicht zwingend sichtbar gemachte Mittelpunkt nicht mitzudenken, bleibt noch die Option, dass mit dem Motiv des *kleinen Kreises im großen Kreis* die beschriebene Situation des Punktes als kleinstem Kreis im Kreis ebenfalls darstellbar ist. In beiden Fällen wäre der Entwurf als Verweis auf die Leben erzeugenden Prinzipien und den Lebenskreislauf vorstellbar.

In der Darstellung des Tierkreises als *Entwicklungsgeschichte des Universums* wurde das sechste (6) Zeichen (Jungfrau) mit den „sechs Kräfte[n] in der Natur“¹⁵⁸⁵ in Verbindung gebracht, welche „in ihrer Einheit das Siebente [sind], und von daher sind die sieben Prinzipien in jeder Einheit verbreitet, oder die sechs und Ein [so] [6+1]“, so Blavatsky. Die sechs Kräfte waren 1. *Licht* und *Wärme* als oberste Kraft, 2. *Verstand*, *Kenntnis* und *Weisheit*, 3. *Willen* und *dessen Offenbarung*, 4. *Gedanken*, 5. das sich überall in der Natur offenbarende *universelle Lebensprinzip*, die Essenz des Lebens *Kundalini* und 6. *Buchstaben*, *Sprache* und *Musik*.¹⁵⁸⁶

Die Vorstellung derartiger Kräfte war Lauweriks vertraut. Dies gilt besonders für *Kundalini*.¹⁵⁸⁷ Er schrieb die Einleitung für o.g. *Geschichte des Universums (The twelve signs of the Zodiac)*. Der darin erschienene Kommentar von Blavatsky ist somit als ihm bekannt voraussetzbar. Der Entwurf *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* ist durch das Motiv eines Kreises bestimmt, in dem sich sieben gleichgroße Kreise befinden (Abb. 249f). Sechs dieser Kreise liegen am Rand, ein siebenter im Zentrum. Möglicherweise sind die sechs Kreise mit den *sechs (6) Kräften in der Natur* in Verbindung zu bringen. In der zentralen Position des siebenten Kreises berührt dieser Kreis alle anderen sechs Kreise. Mit dieser direkten Vereinigung der Kreise könnte der mittlere Kreis tatsächlich auf das die sechs Kräfte vereinende *astrale Licht* deuten.

Lauweriks zitierte aus der christlichen Bilderlehre: „Als Gott im Nimbus [bzw. im Strahlenschein] gesessen hat, ruhten seine Füße auf einem Regenbogen; ein zweiter Regenbogen diente ihm als Rückenissen und ein dritter als Kopfkissen.“¹⁵⁸⁷ Lauweriks kommentierte: „Diese Vorstellung will unter

¹⁵⁸³ Lauweriks 1918, S. 9.

¹⁵⁸⁴ vgl. Lauweriks 1900c, S. 554. Zitate: ebd..

¹⁵⁸⁵ vgl. Row 1926, S. 21. Zitat: ebd..

¹⁵⁸⁶ vgl. ebd., S. 20-21 und 27. Zitate: ebd., S. 21, Anm. 1: Blavatsky. Zu *Jungfrau als sechs Kräfte*: vgl. ebd., S. 20. Zur Beziehung der *himmlische Jungfrau zu Astralem Licht* bzw. zur *Zahl Sieben*: vgl. ebd., S. 21, Anm. 1: Blavatsky. Zu *sechs Kräfte*: vgl. ebd., S. 20, Anm. 1.

¹⁵⁸⁷ vgl. Lauweriks 1904b, S. 4.

anderem sagen, dass die Gottheit in sich selbst die drei Welten umfasst“.¹⁵⁸⁸ Der von Blavatsky in der *Geheimlehre* beschriebenen *Offenbarung des Einen* zufolge, begann diese in den drei nicht sichtbaren Schritten, den drei *Logoi*. Ausgehend von dem *einen Raum*, der *Quelle der Kraft*, dem *nicht offenbarten Urbild*, der *formbaren Wurzel* bzw. der *knetbare Essenz* und der *schlummernde Potenz*, der Urkraft oder *Monade*, existierte im *zweiten Logos* eine *Zweieinheit* schöpferischer Kräfte im männlichen und weiblichen Aspekt als *Stoff und Geist* im *Entwurf des Universums*, als Idee, noch nicht manifestiert. Mit dem *dritten Logos* erfolgte die *Manifestation* von *Geist und Stoff*, und damit der Prozess der *Verstofflichung des Geistes* und das damit verbundene *formende Schöpfungsvermögen*. Es ist der Beginn *sichtbarer Differenzierung*. Der als *himmlischer Mensch* bezeichnete *dritte Logos* manifestierte sich im weiteren Entwicklungszyklus des Menschen.¹⁵⁸⁹ Er war somit zugleich der *kosmische Plan* des *irdischen Menschen*. Die Pfosten der siebenstufigen *Leiter des Seins* fand Lauweriks im „Logos selbst [...], denn auf jeder Stufe finden wir ihn als den durchgehenden Faden wieder, der die Perlen aneinanderreicht.“¹⁵⁹⁰

Im *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne* (1910, Abb. 249f) drittelt Lauweriks jeweils die nächstkleineren Durchmesser bzw. Radien. Dies tat er vom die Kanne umfassenden großen Kreis ausgehend insgesamt dreimal, was die Bedeutung der Zahl 3 nochmals hervorzuheben scheint. Möglicherweise sind die *Kreise* mit den *Logoi* in Beziehung zu setzen. Der *kleinste Kreis* könnte auf den *ersten Logos* als *Urbild* bzw. *Essenz* verweisen, ganz im Sinne der Idee von der *Monade* oder *Keimzelle* von Lauweriks, aus der sich *das Ganze* zusammensetzt. Dann wäre der *nächstgrößere Kreis* mit dem *zweiten Logos* und der *größte und dritte Kreis*, der den Umfang der großen Gefäße bestimmt, mit dem *dritten Logos* zu assoziieren. Interessanterweise enthält gerade der *größte Kreis* das *größte irdische Gewicht*, indem dieser in seiner funktionalen Bedeutung als Gefäß irdischen Bedürfnissen am meisten gerecht wird. Dies mag ein Ausdruck größerer *Verstofflichung* sein. Die kleineren Kreise haben dagegen weniger funktionalen und mehr dekorativen Charakter.

5.3.3.3.12 Quadratur: Quadrat in Kreis, 1:v2

Das „Quadrat [...] [ist Symbol] der Erde“, schrieb Lauweriks.¹⁵⁹¹ Es vergegenwärtigte einen „stabilen Charakter“. Im Quadrat hatten „die horizontale und die vertikale Linie[,] Ausdruck der Schwerkraft und der Materie, [...] ihr Symbol“.¹⁵⁹² Als „einfachste und vollendete Form“ war der Kreis der „stoffliche, formale und geometrische Ausdruck [...] des Einfachen und Formvollendeten.“¹⁵⁹³ Der Kreis war eine Form von komplexem Charakter, der in höher organisierten Naturformen anzutreffen ist.¹⁵⁹⁴ Er symbolisierte für Lauweriks als erste und vollkommene Form, „das Wahre, die erste spürbare Formoffenbarung aus der abstrakten Quelle“. Kreismittelpunkt, Kreisfläche und Kreisrand bildeten ihm zufolge eine „Dreieinheit“, ergaben zusammen *das Ganze* bzw. das „Offenbarte im Unoffenbarten“, als noch zu offenbarender abstrakter Raum, als den Raum begrenzende Fläche und als das Ende der Begrenzung markierender Umfang. „Das Ganze ist also mit dem abstrakten Raum verbunden [...] und das Symbol dieses Gebildes ist [...] ein Kreis. [...] der Kreis [ist also] die Urform aller [...] Formen [...] und jede Form [ist darin] enthalten“.¹⁵⁹⁵

Die *Kreis* und *Quadrat* enthaltene *Quadratur* erscheint in der *Kopie Entwurf Obstschale II-II* ([Dez.] 1911, Abb. 212, vgl. auch Abb. 212b)¹⁵⁹⁶ und in dem *Entwurf Schale mit Deckel II-III* (1910, Abb. 99, vgl. auch Abb. 99c)¹⁵⁹⁷. Dass das *Quadrat* mit dem aus Schwerkraft und Materie bestehenden *Stabilen* und der *Kreis* mit der *Vollkommenheit*, dem *Ganzen*, zu vergleichen sind, ist in Anbetracht der bisherigen kosmischen Thematik gut möglich.

¹⁵⁸⁸ vgl. Lauweriks 1899e, S. 353. Zitat: ebd. mit Verweis auf J. Oudin, Manuel d'Archéologie.

¹⁵⁸⁹ vgl. Bax 2006, S. 375-377 inkl. Anm. 137: Blavatsky 1907, S. 109-151, Anm. 142: Blavatsky 1907, S. 322 und Anm. 145: Blavatsky 1907, S. 53. Zum Himmlischen Menschen: vgl. ebd., Anm. 147: Blavatsky 1907, S. 620.

¹⁵⁹⁰ vgl. Lauweriks 1904a, S. 33-34. Zitat: ebd.. Zu *kosmischer Plan* des *irdischen Menschen*: Ergänzung Autorin.

¹⁵⁹¹ Lauweriks 1918, S. 11.

¹⁵⁹² vgl. ebd., S. 9. Zitate: ebd..

¹⁵⁹³ vgl. Lauweriks 1900a, S. 251. Zitat: ebd..

¹⁵⁹⁴ vgl. Lauweriks 1918, S. 9.

¹⁵⁹⁵ vgl. Lauweriks 1898b, S. 161. Zitate: ebd..

¹⁵⁹⁶ Abb. 212: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Obstschale II-II*, [Dez.] 1911, Storck 1987a, S. 132, Abb. 193, oben.

¹⁵⁹⁷ Abb. 99: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale mit Deckel II-III*, 1910, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 136, [DHf].

Lauweriks fuhr fort: „Da nun das Dreieck und das Quadrat, aus dem Kreis hervorgegangen [sind], müssen auch deren Verhältnisse ihren Ursprung am Kreisverhältnis nehmen, [...] die Frage der Verhältnisse, deren Geheimnis, deren Kraft, liegt im Kreisverhältnis.“¹⁵⁹⁸

Der *Kreis* ist das *Ursprüngliche*. Aus ihm gehen alle Formen, auch das *Quadrat*, hervor. Das durch *Schwerkraft* und *Materie* charakterisierte *Stabile*, das *Quadrat*, ist nur ein *Teil des Vollkommenen*, des *Kreises*. Somit ist für Lauweriks' Vokabelrepertoire die *Quadratur* betreffend von dem *Quadrat im Kreis*, und weniger umgekehrt vom *Kreis im Quadrat*, auszugehen (Abb. 212b und Abb. 99c). Das *Vollkommene* mit dem *Einen* assoziiert, symbolisiert durch den *Kreis*, ist das *Quadrat* als Ausdruck von *Schwerkraft* und *Materie* eine aus dem *Einen* hervorgegangene Form im Offenbarungsprozess.

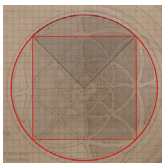


Abb. 99c

Die Quadratur des Kreises, eine Frage, die Zeitgenossen intensiv zu lösen versuchten, sollte durch den Niederländer Smiths 1888 mit dem Lösungsvorschlag des Kreisumfanges $\pi=3 + 1/10 \sqrt{2}$ und 1897 mit $\pi=3,125=3 \frac{1}{8}$ beantwortet sein. Auch Lauweriks interessierte sich für derartige Erkenntnisse, wenn er auch die Richtigkeit eigenen Angaben nach nicht beurteilen konnte. Die für die Kreiseigenschaften „meist verwendeten Formeln sind [Umfang : Durchmesser] = $c:m = 22:7$ oder = $3,14...:1$ oder = $355:113$ usw. Noch exakter kann man das Verhältnis annähern durch $3,1415926535$ für den Umfang und 1 für den Durchmesser“, so Lauweriks. Da alle „Formen ihren Ursprung am Kreis“ nahmen, wirkte sich dieses formal und inhaltlich auf die Bedeutung der aus dem Kreis bestehenden Quadratur aus. Während „die einfachsten Zahlen, wie 1 und 2, das einfachste Verhältnis[, nämlich 1:2,]“ lieferten, „gleichfalls ein Verhältnis zwischen 0 und den anderen Zahlen existieren muss, scheint es also, dass wir Verhältnisse auch durch geometrische Figuren ausdrücken können, so wie [durch] das gleichseitige Dreieck und das Quadrat, denn es gibt bei diesen Figuren ein konstantes Verhältnis zwischen den [Seiten-]Linien, aus denen diese Figuren bestehen[, nämlich 1:1]. Bei dem gleichseitigen Dreieck entsteht das Verhältnis zwischen Basis und Höhe von $2:\sqrt{3}$ und beim Quadrat zwischen Seite und Diagonale von $1:\sqrt{2}$.“¹⁵⁹⁹ Die Diagonale teilte das Quadrat in zwei gleiche Dreiecke, wobei dessen Winkel zueinander im Verhältnis 1:2 standen. Das im Rechteck mit den Seitenlängen 1 und $\sqrt{2}$ zu veranschaulichende Verhältnis von $1:\sqrt{2}$ blieb bei Halbierung erhalten, weswegen es Lauweriks „Zweieinheit“ nannte.¹⁶⁰⁰ Als *Zweieinheit* wird die *erste Differenzierung von Brahma* in der *Entstehungsgeschichte des Universums* als Trennung in *männlich* und *weiblich* bezeichnet.¹⁶⁰¹ Blavatsky nannte diesen Entwicklungsschritt *zweiten Logos*.¹⁶⁰²

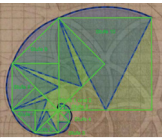


Abb. 99i, das Verhältnis der Quadratur findet Ausdruck in Lauweriksspirale II

Das in der *Quadratur* ausgedrückte Verhältnis von $1:\sqrt{2}$ hatte für Lauweriks als *Zweieinheit* mit Verweis auf die *erste Differenzierung von Brahma* weitreichende Bedeutung. Es war der *Beginn der Offenbarung, der Entstehung des Universums*.

Der auf Quadrat mit einbeschriebenem Kreis basierende Grundriss des Lauweriks bekannten Bauwerkes von *Borobudur* (Abb. 326)¹⁶⁰³ mit den rechtwinklig verspringenden Seiten wurde von Marty Bax als den Eindruck von Vibration erzeugendes gängiges *Meditationsdiagramm* bzw. *Yantra* beschrieben. Meditation über einem solchen Diagramm diente dem Erwecken von *Kundalini*.¹⁶⁰⁴ Ein *Yantra* galt als *Repräsentation des Göttlichen* durch geometrische Formen. Es stellte den formlosen Aspekt einer Gottheit dar. Rezitieren von *Mantras* vor einem *Yantra* diente der *Manifestation der Gottheit* in diesem.¹⁶⁰⁵

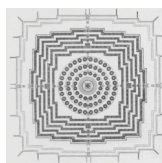


Abb. 326, Borobudur, Grundriss

Das zahlreichen Entwürfen zugrunde liegende *Quadrat mit einbeschriebenem Kreis* scheint über die von Lauweriks konkret benannte Symbolik hinaus eine spirituelle Funktion als *Meditationsdiagramm* einzunehmen.

¹⁵⁹⁸ Lauweriks 1900a, S. 251.

¹⁵⁹⁹ vgl. ebd., S. 251. Zitate: ebd.

¹⁶⁰⁰ vgl. Lauweriks 1911, S. 5. Für die Näherung durch $10:14$ gilt nach Auffassung von Lauweriks dasselbe. Zu Platon nähert mit gleichem Verhältnis durch $7:5$: vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 38.

¹⁶⁰¹ vgl. Row 1926, S. 20-21, dort ist es das dritte Tierkreiszeichen.

¹⁶⁰² vgl. Bax 2006, S. 375-376 und Anm. 142: Blavatsky 1907, S. 322.

¹⁶⁰³ Abb. 326: Grundriss von *Borobudur*: Bax 2006, S. 416, Abb. 149.

¹⁶⁰⁴ vgl. Bax 2006, S. 482.

¹⁶⁰⁵ Zu Yantra: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Yantra>.

5.3.3.3.13 Muschel und Nautilus

Lauweriks zufolge waren „Kathedralen beinahe mit Körpern zu vergleichen, von denen das Nerven- und Gefäßsystem freigelegt sind, so sehr ist der Charakter der Erkennbar-Machung des Inneren im Wesen dieser Baukunst durchdrungen.“¹⁶⁰⁶ Ideale „Kunst sollte innerlich sein, [...] – innerlich statt äußerlich, „Seele statt Körper“, so Lauweriks.¹⁶⁰⁷ „Kunst entsteht [nur], wenn beide [äußere Formen und Innerlichkeit] sich vereinen.“ Innerlichkeit zeugt von Lebenskraft.¹⁶⁰⁸ „Das Umwachsen des Kerns von innen heraus lässt den Wert des Innerlichen als Hauptsache zum Vorschein treten. Das Innerliche in der Form aber ist die Entstehungsweise dieser Form, wie sie gebaut ist, und damit ist also das konstruktive Prinzip in den Vordergrund geraten [...]. Dass nun das innerliche Leben etwas nach außen tritt, um die Form sich ausweiten [bzw. entwickeln, auswachsen] zu lassen, ist [Ausdruck für] Lebenswille[n] und Begierde und später [für] die gesamte Zusammenstellung des innerlichen Vermögens der Emotionen und Empfindungen, kurzum [für] die psychischen Kräfte.“ Das „innerliche Bauelement als Hauptfaktor [...] erinnert an die Schale, die sich von innen aus formt.“¹⁶⁰⁹ Die *Muschel* und der *Nautilus* wachsen von innen nach außen. Diese mit Form und Entstehungsweise verbundene *Innerlichkeit* weist auf das konstruktive Prinzip. Indem das innerliche Leben als in der Schale enthaltene Lebensform nach außen tritt, kann die Form wachsen. Dies führt zum *Ausdruck* von *Lebenswillen*, von *innerlichem Vermögen* der Emotionen und Empfindungen, von *psychischen Kräften* und somit von *Geist*.

Für den *Entwurf Muschelgefäß* (14. [Nov.]1913, Abb. 203)¹⁶¹⁰ scheint die als Halterung fungierende äußere Montierung auf die inneren *Wohnkammern* zu deuten. In den Muschelschalenformen von *Zuckerschale II-IV* (1911, Abb. 199)¹⁶¹¹, *Entwurf Salzbehälter* (o.D., Abb. 190)¹⁶¹² und *Entwurf Messkelch II-II* ([Okt.] 1912, Abb. 142)¹⁶¹³ stellen die Rippen und Lebenslinien rhythmische Merkmale von Wachstum einer inneren Lebensform dar. Indem rhythmische Strukturelemente auf den inneren Aufbau deuten, tritt das konstruktive innere Element nach außen. Das *Innerliche* tritt zum Vorschein, macht *Lebenswillen* und *Geist* sichtbar.

Der „Bogen ist als Form höchst kompliziert“. Die Übertragung der Wölbung auf zwei Dimensionen bewirkte *Stabilität*. Dieses zweidimensionale Bogen-Prinzip zeigte sich Lauweriks zufolge in der „Kugel mit ihrer Wölbung in zwei Richtungen“.¹⁶¹⁴ Das konstruktive Prinzip der Wölbung über zwei Richtungen bzw. Dimensionen war das „*Prinzip der Schale* und aller organischen Formen, deren Bau und Form sich nicht zu den einfachen geometrischen Formen anordnen, sondern die vollständig von allen Möglichkeiten der biegsamen Fläche Gebrauch machen.“¹⁶¹⁵

In *Nautilus*- und *Muschel*-Form ist dieses *Stabilität* schaffende *Prinzip der Schale* in der aus nicht einfachen geometrischen Formen gebildeten gebogenen Fläche vertreten, sogar noch in Form einer *Nautilus*- oder *Muschelschale*.

Das „*Prinzip der Schale*“ charakterisierte Lauweriks weiter als mit „möglichst dünnen plastischen [...] Wänden, die mehr dem Tierreich entlehnt sind und etwas von den biegsamen [bzw. flexiblen] Elementen verzeichnen, die eine Tierform umschließen“. Ein derartiges Gebilde für ein „Tier [...] [als] ein bewegliches selbständiges Wesen, dass ein eigenes Lebenszentrum besitzt und dessen Form und Verrichtungen ganz dadurch [biegsame Elemente] bestimmt wird [...] [ist] nicht mehr [...] [Ausdruck von Makro-] Kosmos, sondern eher [von] Mikrokosmos, der hierdurch auftritt, [es ist] nicht mehr die Einheit eines unermesslichen Ganzen, sondern die Spiegelung dieser [Einheit] in Myriaden von kleinen Zentren. Es ist nicht die Einheit, sondern die Vielheit.“¹⁶¹⁶

¹⁶⁰⁶ Lauweriks 1918, S. 11.

¹⁶⁰⁷ vgl. Lauweriks 1895b, S. 172. Zitat: ebd..

¹⁶⁰⁸ vgl. ebd., S. 175. Zitat: ebd..

¹⁶⁰⁹ Lauweriks 1918, S. 9-10. Zitate: ebd..

¹⁶¹⁰ Abb. 203: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Muschelgefäß*, 14. [Nov.]1913, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 110, [DHF].

¹⁶¹¹ Abb. 199: *Zuckerschale II-IV*, 1911, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung Lisa Osthaus.

vgl. Molen 1982, S. 106, Kat. 48: u.a. muschelförmige Schale auf rundem Fußrand;

¹⁶¹² Abb. 190: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Salzbehälter*, o.D., RMA, RP-T-1950-346.

¹⁶¹³ Abb. 142: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Messkelch II-II*, [Okt.] 1912, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW 38.1.

¹⁶¹⁴ vgl. Lauweriks 1918, S. 7-8. Zitate: ebd..

¹⁶¹⁵ vgl. ebd., S. 8. Zitat: ebd..

¹⁶¹⁶ vgl. ebd., S. 8-9. Zitat: ebd..

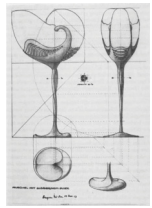


Abb. 203



Abb. 199



Abb. 203, Detail,
Montierung
„markiert“ innere
Wohnkammern

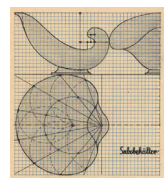


Abb. 190



Abb. 142

Die in *Zeichnung Messkelch III* (o.D., Abb. 200)¹⁶¹⁷ deutlich erkennbare *Nautilus*-Form erscheint in Arbeiten für Salzbehälter, Zuckerschale, Kelch, Kartenschale, Servierblatt und Tablett. Die Muschel-Form ist in Entwürfen für Tablett, Kelch, Zuckerschale, Salzbehälter, Kartenschale, Schmuckdosen, Halsketten, Kettenanhängern, Broschen und Teekannen vertreten. Möglicherweise sind *Nautilus*- und *Muschelform*, als dem Tierreich entlehnte Formen, mit dünnen plastischen, die Tierform umschließenden Wänden mit dem von Lauweriks benannten *Prinzip der Schale* zu assoziieren. Als solches sind die Formen ein Verweis auf ein eigenständiges Lebewesen mit eigenem Lebenszentrum und damit Ausdruck für den *Mikrokosmos* als *Spiegelung des Makrokosmos*. Es ist Ausdruck der *Spiegelung der kosmischen Einheit im einzelnen Organismus*, Ausdruck einer *Einheit in der Vielheit*.



Abb. 200, Detail Nautilus

5.3.3.3.14 2 Spiralarms im Kreis: 2 Kreisbögen, Yin-Yang

„Die große Ursache zeigt sich abwechselnd in Licht und in Dunkel; es ist wie die Blitzschläge durch die Wolken, die zeitweise das Licht verdunkeln. So auch der Mensch. Umgeben und beseelt durch das Un-Offenbarte, ist er in offenbarte Hüllen gefasst, die das inwendige Licht verdunkeln und das auswendige [Licht] hindern durchzudringen, zumindest für das Erkenntnisvermögen.“ Der Mensch war laut Lauweriks „zur Auflösung der Umhüllungen, Scheingestalten zeitweisen Bestandes, [...] durch stufenweise Auflösung [bzw. Erhebung] zu höherem Leben berufen“.¹⁶¹⁸

Das durch Hell-Dunkel charakterisierte und in *Entwurf Brosche, Ring [, Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle* ([Dez.] 1910, Abb. 60)¹⁶¹⁹ verwendete Yin-Yang-Motiv ist durch zwei gegensätzliche Hälften in weiß und schwarz charakterisiert. Als *abwechselnd hell und dunkel* könnte diese Motivwahl mit der von Lauweriks geäußerten *großen Ursache*, dem *dualen* Aspekt des *Einen*, zusammenhängen.



Abb. 60, Yin-Yang-Motiv

Der *Kreis* diene als Darstellung des *Einfachen* und *Formvollendeten*¹⁶²⁰, des *Vollkommenen*¹⁶²¹, des *Raumes*, des *Ganzen*¹⁶²², der „erste[n] spürbare[n] Formoffenbarung aus der abstrakten Quelle“. Das *Kreis-in-Kreis* bzw. *Punkt-in-Kreis*-Motiv verband Lauweriks mit der *Sonne*, „weil diese [Sonne] [...] die Quelle ist, aus der alles hervorgeht, und [...] unser ganzes Sonnensystem bloß eine Umsetzung [oder Umwandlung] der aus der Sonne strömenden Kräfte ist“.¹⁶²³

Mit kreisförmiger Grundform und Mittelpunkt versehen, lässt sich der *Kreis* in *Entwurf Brosche, Ring [, Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle* ([Dez.] 1910, Abb. 60) mit der Vorstellung von der *Quelle* in Verbindung bringen. Der Kreis enthält zwei innere Formen, die aus Halbkreisbögen halben Durchmessers hervorgehen. Der jeweilige Kreismittelpunkt ist sogar besonders markiert, möglicherweise ein Hinweis auf die mit *Punkt-in-Kreis* symbolisierte *Sonne*.

Die *Entwicklungsgeschichte des Universums* fand der *Geheimlehre* zufolge symbolisch Ausdruck in \bigcirc , \odot , \ominus und \oplus . Lauweriks ergänzte: „Dieses sind nun die vier Symbole, [...] die dem Entstehungsplan der Welt zugrunde liegen.“¹⁶²⁴ Blavatsky beschrieb: „Die Scheibe mit Punkt darinnen symbolisiert die erste Differentiation in den periodischen Manifestationen der all-ewigen Natur, geschlechtsloses und unendliches [...] oder potentieller Raum im abstrakten Raum. In seinem dritten Zustand verwandelt sich der Punkt in einen Durchmesser. Dies symbolisiert nunmehr eine göttliche unbefleckte Mutter-Natur innerhalb der allumfassenden absoluten Unendlichkeit.“¹⁶²⁵ Sie fuhr fort, dass „der Punkt[, der] eine Linie erzeugt hat“, „so zum Durchmesser [...] [wird], der für den androgynen Logos steht.“¹⁶²⁶ „Das dritte Symbol – der Kreis durch die horizontale Durchmesserlinie in zwei Teile geteilt –

¹⁶¹⁷ Abb. 200: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Messkelch III*, o.D., RMA, RP-T-1950-318.

Weitere Informationen zur Unterscheidung der Spiralen-Arten im Kapitel 5.3.2.6 und 5.3.2.7 sowie Abschnitte aus diesem Kapitel 5.3.3. symbolischen Gehalt.

¹⁶¹⁸ Lauweriks 1900c, S. 556.

¹⁶¹⁹ Abb. 60: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche, Ring [, Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle*, [Dez.] 1910, RMA, RP-T-1950-291.

¹⁶²⁰ vgl. Lauweriks 1900a, S. 251.

¹⁶²¹ vgl. Lauweriks 1900b, S. 269.

¹⁶²² Zur Bedeutung des Kreises vgl.: Lauweriks 1900a, S. 251 und Lauweriks 1898b, S. 161. Zu Brahma wird mit dem *Einen*, dem Ursprünglichen assoziiert: vgl. Row 1926, S. 20-21.

¹⁶²³ vgl. Lauweriks 1898b, S. 161. Zitate: ebd..

¹⁶²⁴ vgl. Lauweriks 1900d, S. 174. Zitat: ebd..

¹⁶²⁵ Blavatsky 1897, S. 32.

¹⁶²⁶ ebd., S. 117.

bedeutete die erste Manifestation der schöpferischen [...] Natur.“¹⁶²⁷ „Dieses Werden oder die Entwicklung kann einfach [...] als ein stufenweises Niedersinken von Geist zum Stoff vorgestellt werden, was sein Echo [bzw. seine Reflexion] in einem stufenweisen Aufstieg von Stoff zum Geist findet“, so Lauweriks.¹⁶²⁸

Der dritte Zustand, der Kreis mit Durchmesser, hat Ähnlichkeit mit dem Yin-Yang-Motiv in *Entwurf Brosche, Ring [, Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle* ([Dez.] 1910, Abb. 60). Den Kreis mit dem Durchmesser um sein eigenes Zentrum rotierend vorgestellt, mag die Drehung die trägen flächigen Kreishälften entsprechend verformen. Das Yin-Yang-Motiv könnte somit auf den dritten von vier Zuständen, als ein fortgeschrittener Entwicklungsschritt in der *Geschichte des Universums* verweisen. Durch die Drehung wäre diesen Motiv sogar angereichert um einen bewegenden Aspekt, um die lebenspendende Kraft *Kundalini*.

Der *Entstehungsgeschichte des Universums* zufolge ging aus dem „Selbst-Existierende[n], Ewige[n] Brahman“, dem *Einen*, dem Ursprünglichen nach dem Urklang aus dessen Vibrationen das gesamte Universum hervor. Das *formlose Brahman*, die unpersönliche Weltseele war das „Doppelgeschlechtige“, der „androgyn[e] [...] Brahma, das „Urbild des Menschen“.¹⁶²⁹

Dieser Aspekt der *Dualität* findet sich mehrfach im Yin-Yang-Motiv in *Entwurf Brosche, Ring [, Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle* ([Dez.] 1910, Abb. 60) wieder, in der formalen *Zweiteilung*, in dem farbigen Gegensatzpaar *Schwarz-Weiß*, in der Spiralbildung *zweier Spiralarms* aus jeweils *zwei Halbkreisbögen* und in dem Verhältnis von 1:2 der Radien der Kreise zueinander. Möglicherweise ist der zuvor erfolgte und die Vibration verursachende *Urklang* für das Bewegungsmotiv verantwortlich. Soweit diese Zuordnung zutrifft, stellt das Yin-Yang-Motiv die *erste Differenzierung des Einen*, den *männlich-weiblichen Aspekt* dar.

Im Aufsatz über *Okkultismus* schrieb Lauweriks: „zu Beginn war da bloß eine Farbe: Weiß. Dieses Weiß trennt sich in zwei Farben, danach in drei, usw.“.¹⁶³⁰ Den in der Natur einfach, bzw. harmonisch, wirkenden Kreislauf beschreibt Lauweriks neben dem Niedersinken und anschließenden Aufstieg der Seele folgendermaßen: „Am Anfang, so erzählt man, strahlte überall die göttliche Weisheit, doch im Fortgang der Offenbarung wurde Licht eingeschlossen und verdunkelt, um später wieder herzureisen. Die Sonne und das Jahr geben hiervon ein erhabenes Bild. Jeder Kreislauf beginnt mit einer Verjüngung, einem hellen Zeitalter; so, wie der Frühling im Jahr und der Morgen des Tages.“ Er ergänzte: „der Winter ist der Bote des Frühlings, beide gehen ineinander über, so wie die Nacht in den Morgen und die Jugend in das Alter“.¹⁶³¹

Möglicherweise ist die *Schwarz-Weiß-Gestaltung* des Yin-Yang-Motives in *Entwurf Brosche, Ring [, Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle* ([Dez.] 1910, Abb. 60) als Darstellung der „ersten Trennung“ der „ersten Farbe“, konkret von *Weiß*, aufzufassen. Eine solche Trennung müsste eine zur ersten Farbe unterscheidbare Farbe ergeben, was am sichersten durch einen Gegensatz deutlich wird, durch *Schwarz*. Da durch fortgesetzte *Offenbarung* das *Licht* bzw. *Weiß* zunehmend *verdunkelt* wird, ist der Übergang von *Weiß* zu *Schwarz* durch das *Ineinandergreifen der Formen* als Darstellung der *Offenbarung* auffassbar. Umgekehrt kann der Übergang von *Schwarz* zu *Weiß* als *Vergeistigung* bzw. als *Höherentwicklung des Bewusstseins* aufgefasst werden. Der *Kreislauf* beginnt stets *Weiß*, als *Verjüngung, Frühling, Morgen*, und führt zur Verdunklung bis *Schwarz*, um von dort wieder heller bis *Weiß* für den nächsten Beginn zu werden. Die schwarze und weiße Fläche des Yin-Yang-Motivs in *Entwurf Brosche, Ring [, Manschettenknopf, Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle* ([Dez.] 1910, Abb. 60) erzeugen durch die tropfenähnlich geschwungenen Formen die Assoziation von Bewegung. Es entsteht der Eindruck, als würden die flächigen Massen eines durch Durchmesser geteilten Kreises durch dessen Rotation um seinen Mittelpunkt in ihrer Trägheit ineinander drängen. Die gerundete Form drückt jeweils in die andere Hälfte. Dieser scheinbar endlose Prozess des Ineinander-Übergehens zwischen *Hell* und *Dunkel* könnte für den *Lebenskreislauf* bzw. den *Kreislauf in der Natur* stehen.

¹⁶²⁷ ebd., S. 32.

¹⁶²⁸ Lauweriks 1900d, S. 175.

¹⁶²⁹ vgl. Row 1926, S. 20 inkl. Anm. 1 und S. 27. Zitate: ebd., S. 27. Zu Urklang, Vibration, Universum: vgl.

<https://de.wikipedia.org/wiki/Om>.

¹⁶³⁰ Lauweriks 1899e, S. 353.

¹⁶³¹ vgl. ebd., S. 358. Zitate: ebd..

Das Motiv der paarweisen Gegenüberstellung sah Lauweriks auch im „inneren Prüfstein“ des Menschen, in den *zwei Prinzipien der Natur*, in dem *göttlichen vernünftigen Prinzip* und dem *unvernünftige Prinzip*: „Der Mensch ist doch ein Bild der gesamten ihn umgebenden Natur, in der er ohne viel Mühe einen bewusst verständlichen, idealen und göttlichen Teil, ein geistiges Prinzip, und einen unbewussten stofflichen Teil unterscheiden kann; auf dieselbe Weise wie er diese zwei einander gegenüber stehenden Prinzipien in sich selbst erkennen kann, und dies nicht bloß in Bezug auf das Ganze, sondern auch in der Betrachtung der Teile, aus denen sein äußerst zusammengestelltes Wesen besteht.“ „[D]ie Vorstellung von der großen Teilung [bzw. Spaltung] zwischen den zwei einander gegenüber stehenden Prinzipien [ist] schon genug, um uns in schweren Fällen die Kenntnis des Unterschieds zu verschaffen“.¹⁶³² Die kosmische Ordnung spiegelte sich im Menschen als „verkleinertes Universum“.¹⁶³³ Das Prinzip der *Zweiteilung* wirkt demnach *im Großen wie im Kleinen*, im Makrokosmos wie im Mikrokosmos *Mensch*.

Das Yin-Yang-Motiv enthält die o.g. Aspekte der *Dualität im Großen wie im Kleinen*. Es enthält somit auch das Potential, auf die *Analogie zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos* zu verweisen.

5.3.3.3.15 2 Spiralarme: 12 Kreisbögen, *Doppelspirale*

Lauweriks schrieb in Anlehnung an die *Geheimlehre* von der den Theosophen bekannten „große[n] Bedeutung des heutigen Zeitkreises in Verbindung mit der allgemeinen Entwicklung“, analog zu den Himmelskörpern. Je höher ein Mensch aufstieg, desto größer die Kreise, die dieser überschauen konnte. Dies galt ihm als ein "Gesetz [...], das] wir auf stofflichem Gebiet in unserem Sonnensystem verkörpert [sehen], die größten Himmelskörper durchlaufen die größten Kreise in der längsten Zeit – welch ein Unterschied der Umlaufzeit zwischen der Erde um ihre Sonne [ein Jahr] und dieser Sonne um die zentrale Sonne.“ Ausgehend vom Menschen, der im Rahmen seiner Lebenszeit und Auffassungsfähigkeit den durch die Umlaufzeit der Erde um die Sonne bestimmten Zeit- bzw. Tierkreis erfassen konnte, war eine weitere Zeitperiode auf dieselbe Weise durch die Umlaufzeit unserer Sonne um eine zentrale Sonne definiert.¹⁶³⁴ Das theosophische Werk *The Twelve Signs of the Zodiac* beschrieb Lauweriks im Vorwort als bedeutendstes und interessantestes Kapitel, welches sich mit der „Philosophie, die den zwölf Tierkreiszeichen zugrunde liegt“, befasste.¹⁶³⁵ Der Hindu-Philosophie zufolge stellten die Zeichen „die verschiedenen Stufen der Schöpfung bis zu der Zeit dar, [in] der das gegenwärtige stoffliche Universum mit den fünf Elementen seine phänomenale Existenz begann.“¹⁶³⁶ Sie repräsentierten die Stufen der Schöpfung des *Einen* niederwärts zum *stofflichen Universum* in 12 Stufen. Folgende *Entstehungsgeschichte des Universums* ist in den 12-teiligen Tierkreis *gekleidet*: Mit dem Widder (1. Zeichen) wurde auf den „Selbst-Existierende[n], Ewige[n] Brahman“ verwiesen, der *Eine*, das Ursprüngliche. Dies war „Para-Brahman [...], der Aus-Sich-Selbst - Bestehende, [der] Ewige, [die] sich selbst genug seiende Ursache von allem“. Der Stier (2. Zeichen) verwies auf „AUM“ bzw. Om, den „Urklang, aus dessen Vibrationen [...] das gesamte Universum entstand“. Das Zeichen bezeichnete die höchste Gottesvorstellung, das formlose Brahman, die unpersönliche Weltseele, das Reich sichtbarer und unsichtbarer Erscheinungen.¹⁶³⁷ Die Zwillinge (3. Zeichen) waren ein Hinweis auf das „Doppelgeschlechtige“, den „androgynen Brahma, oder zweigeschlechtigen Sephira - Adam Kadmon“, das „Urbild des Menschen“.¹⁶³⁸ Der Krebs (4. Zeichen) verwies auf das „Heilige Tetragramm [...]– die vier Zustände von Brahma“ - „Wach“, „Traum“, „tiefer Schlaf“ und „der letzte Zustand i.[m] e.[wigen] Nirvāna“. Der Löwe (5. Zeichen) sollte auf „die fünf Brahma’s – die fünf Buddha’s – [...] Jivātman“ als „wahren Sohn“, bzw. auf den „gesalbten reinen Geist“ deuten und dieser „erfasst ganz die Erde“. Die Jungfrau (6. Zeichen) stellte „Çakti oder Mahāmāyā“, die „sechs Kräfte in der Natur“¹⁶³⁹ dar. Diese wurden „in Ihrer Vereinigung durch das

¹⁶³² vgl. ebd., S. 361-362. Zitate: ebd..

¹⁶³³ Zur Spiegelung im Menschen: vgl. Lauweriks 1895b, S. 168.

¹⁶³⁴ vgl. Lauweriks 1900d, S. 173. Zitate: ebd..

¹⁶³⁵ vgl. Row 1926, S. 6. Zitat: ebd..

¹⁶³⁶ vgl. ebd., S. 14-15. Zitat: ebd.. Neben *Feuer, Wasser, Luft* und *Erde* ist vmtl. *Äther* als *fünftes Element* gemeint.

¹⁶³⁷ Zitat zu Bedeutung von *AUM* als *Urklang*, aus dessen Vibration das Universum entstand: <https://de.wikipedia.org/wiki/Om>.

¹⁶³⁸ Zu *Adam Kadmon* als Urbild des Menschen: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Adam_Qadmon.

¹⁶³⁹ vgl. Row 1926, S. 20-21, inkl. Anm.1. Die sechs Kräfte sind: *Prāçakti*: oberste Kraft oder Macht, beinhaltet die *Kräfte von Licht und Wärme*, *Jñānaçakti*: Kraft des Verstandes bzw. der Kenntnis und Weisheit, *Ichçakti*: Kraft des Willens, Offenbarung dieser durch mittels Nervenströme in Bewegung versetzte Muskeln, *Kriyaçakti*: Kraft der Gedanken, *Kuṇḍaliniçakti*: „Macht oder Kraft, sich in einem gewundenen [bzw. geschlängelten] oder gebogenen Pfad bewegend. [...] das universelle Lebensprinzip, das sich überall in der Natur

Astrale Licht dargestellt“, welches „die Himmlische Jungfrau“ genannt wurde.¹⁶⁴⁰ Die Waage (7. Zeichen) wies auf die „sechsdreißig Tattva's [Wahrheiten]¹⁶⁴¹“, bereitete den „Weg zum irdischen Adam“. Der Skorpion (8. Zeichen) stellte „das Universum im Gedanken oder [...] im Göttlichen Entwurf [bzw. Plan]“, den „ideale Zustand des Universums [...], vorangehend [...] [der] stoffliche[n] Existenz“, eine Art potentiellen „Traumzustand“ dar. Der Schütze (9. Zeichen) stand für die neun Helfer des Weltschöpfers „beim Bau des stofflichen Universums“, die „neun Brahmās“. Der Steinbock (10. Zeichen) war der Ausdruck für die „Form des stofflichen Universums“ im Geist des Weltschöpfers, des Makrokosmos. Der Wassermann (11. Zeichen) stand für die „vierzehn loka's“. Die Fische (12. Zeichen) waren durch die Zahl 5 darstellbar und meinten die fünf Elemente oder auch das mystische „Wasser“ bzw. die „Flüssigkeit der Alchemisten“.¹⁶⁴²

Entsprechend der Anzahl der Zeichen im Tierkreis befinden sich im Grundriss von *Entwurf Schale I* ([-Okt.] 1913, Abb. 67)¹⁶⁴³ 12 numerisch hervorgehobene Punkte, die Übergänge zwischen zwei die Spirale bildenden Kreisbögen unterschiedlicher Radien (Abb. 67b). Insgesamt 12 Kreisbögen beschreiben die Kontur im Grundriss. Dass sowohl Anzahl der Kreisbögen je Spiralarms als auch die Anzahl der die Gesamtform im Grundriss umgebenden Kreisbögen auf eine zwölfstufige Entwicklung verweisen, ist in diesem Zusammenhang durchaus denkbar.

Das *dritte Zeichen* enthielt mit dem Verweis auf das *Doppelgeschlechtige*¹⁶⁴⁴ einen *dualen Aspekt*. Dieser entsprach dem *zweiten Logos*, der *Zweieinheit schöpferischer Kräfte im männlichen und weiblichen Aspekt* als *Plan von Materie und Geist im Entwurf des Universums*.¹⁶⁴⁵ Die *Einheit von Gegensätzen* basierte Lauweriks zufolge auf dem Prinzip von *Swabhavat*, der Kraft des *Männlichen und Weiblichen*,¹⁶⁴⁶ bzw. von *Geist und Stoff*.¹⁶⁴⁷

In *Zeichnung Menage für Pfeffer und Salz* (o.D., Abb. 62)¹⁶⁴⁸ wird die aus zwei zueinander punktsymmetrisch angeordneten Hälften gebildete *Doppelspirale* als Ausgangspunkt für den Grundriss von Arbeiten wie *Entwurf Schale I* ([-Okt.] 1913, Abb. 67)¹⁶⁴⁹ erkennbar. Die *Doppelspirale* ist geeignet, in der *Dualität zwei Gegensätze* darzustellen (Abb. 62, Detail 2). Beide Hälften haben die gleiche Form, nehmen die gleiche Fläche ein, haben ein gleiches *Gewicht*, erzeugen ein optisches *Gleichgewicht*, gleichen sich scheinbar harmonisierend aus. Die eine Spirale lässt sich durch Drehung um 180° in die andere überführen, sie sind im Grunde genommen identisch. Die durch Kreisbögen erzeugte eine Spirale begrenzt und definiert durch die eigene ausgefüllte *positive* Fläche die andere Spirale als nicht-ausgefüllte *negative* Fläche. Die zweite Fläche oder Spirale ist notwendige Folge der ersten.

Das *fünfte Zeichen* „erfasst ganz die Erde“. Blavatsky ergänzte um die Bedeutung als stoffliche Körper beseelendes „Lebensprinzip“, welches im „Mikrokosmos (Mensch) [...] dieselbe geistige Essenz [ist], die den Makrokosmos (Universum) beseelt, [es ist] ein und dieselbe Kraft“.¹⁶⁵⁰

Bis zu Punkt Nr. 5 befinden sich die Punkte in *Entwurf Schale I* noch auf dem eigentlichen Schalenrand. Darüber hinaus beschreiben sie den Übergang in den mittig aufsteigenden Griff (Abb. 67b). Die Assoziation des *fünften (5) Punktes* mit dem *Übergang zwischen Erde und Kosmos* oder als

offenbart. Diese Kraft enthält in sich die beiden großen Kräfte von Anziehung und Abstoßung. Elektrizität und Magnetismus sind da bloß Manifestationen von. Dies ist die Kraft oder Macht, die „die fortdauernde Anpassung von inneren Verhältnissen zu äußeren Verhältnissen“ zustande bringt, [...] die Essenz des Lebens [...], und „die fortdauernde Anpassung von äußerlichen an innerlichen Verhältnissen“, „die Basis der Seelenwanderung oder punarjanman [Wiedergeburt]“, Matrikāçakti: Macht oder Kraft der Buchstaben, Sprache oder Musik, *Mantra-Çāstra*: vgl. ebd., S. 20, Anm. 1.

¹⁶⁴⁰ vgl. Row 1926, S. 27. Zitate an angegebenen Stellen: Zu Widder als „Para-Brahman“, Stier als „AUM“, Zwillinge als „Doppelgeschlechtiges“: vgl. ebd., S. 16. Zu Krebs als „vier Zustände“, Löwe als fünf Brahma's bzw. Buddha's: vgl. ebd., S. 17. Zu Löwe als „wahrer Sohn“, erdumfassend, reiner gesalbter Geist: vgl. ebd., S. 18 inkl. Anm. 1 und 2. Zu Jungfrau als sechs Kräfte: vgl. ebd., S. 20. Zur Beziehung der „himmlische Jungfrau“ zur Zahl Sieben: vgl. ebd., S. 21, Anm. 1: Kommentar von Blavatsky.

¹⁶⁴¹ Zu tattva (Sanskrit): Prinzip, Wirklichkeit oder Wahrheit: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Tattva>.

¹⁶⁴² vgl. Row 1926, S. 28. Zitate an angegebenen Stellen: Zu Waage als 36 Tattvas: vgl. ebd., S. 21. Zu Waage als „Weg zum irdischen Adam“: vgl. ebd., S. 22. Zu Skorpion „Universum im Entwurf“ und zum Schützen und dessen Helfern: vgl. ebd., S. 23. Zu Fische: vgl. ebd., S. 26-27.

¹⁶⁴³ Abb. 67: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale I*, [-Okt.] 1913, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 130, [DHF].

¹⁶⁴⁴ vgl. Row 1926, S. 20-21.

¹⁶⁴⁵ vgl. Bax 2006, S. 375-376 sowie Anm. 142: Blavatsky 1907, S. 322.

¹⁶⁴⁶ vgl. Evelein 1996, S. 122.

¹⁶⁴⁷ vgl. Bax 2006, S. 377. Für Lauweriks spielte die Polarität oder Dualität der Einheit in der Formgebung und künstlerischen Ausarbeitung eine zentrale Rolle: vgl. Evelein 1996, S. 122.

¹⁶⁴⁸ Abb. 62: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Menage für Pfeffer und Salz*, o.D., RMA, RP-T-1950-385.

Auf der durchscheinenden Rückseite sind auf Berechnungen verweisende Zahlen erkennbar.

¹⁶⁴⁹ Abb. 67: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale I*, [-Okt.] 1913, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 130, [DHF].

¹⁶⁵⁰ vgl. Row 1926, S. 20-21. Zitate: ebd. sowie ebd., S. 18, Anm. 1 und 2: Blavatsky.

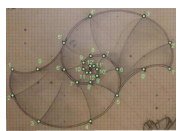


Abb. 67b



Abb. 62, Detail 2, Doppelspirale im Grundriss

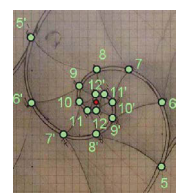
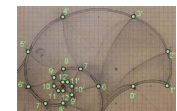


Abb. 67b, Details, Punkte 1-5 am äußeren Schalenrand

Andeutung einer Analogie oder Verbindung zwischen *Mikrokosmos im Schalenbereich unten* und *Makrokosmos im aufsteigenden kosmischen Bereich* ist gut denkbar.

Das *fünfte Zeichen* enthielt die Bedeutung des „wahren Sohnes“, welcher sich der Ergänzung durch Blavatsky zufolge als „Vater-Ursache, [...] als Brahmā oder [als] das ‚goldene Ei‘, [...] [welches] das Universum wird“, manifestierte.¹⁶⁵¹ Das *sechste Zeichen* stand in Verbindung zum *astralen Licht*, welches „in seiner Einheit das Siebente [ist], und von daher sind die sieben Prinzipien in jeder Einheit verbreitet, oder die [...] zwei Dreiecke und eine Krone“, so Blavatsky.¹⁶⁵²

Die krönende Kugel auf dem mittigen Griff in *Zeichnung Menage für Pfeffer und Salz* (o.D., Abb. 62)¹⁶⁵³ ist mit dem *Einen*, dem Raum, dem Vollkommenen und dem Universum assoziierbar und damit ein geeigneter Hinweis auf das *potentielle Universum*. Es fällt auf, dass Lauweriks in der Seitenansicht von *Entwurf Zuckerschale I* (ca. 1913, Abb. 79)¹⁶⁵⁴ zwei gleichseitige Dreiecke für seine Konstruktion verwendete, welche mit einer *Kugel* bekrönt werden (Abb. 79 b). Hier spielt evtl. die Vorstellung des durch die *Sonne* symbolisierten *astralen Lichts* eine Rolle. Die Höhenpositionierung der zwölf Spiralpunkte geht aus einer Strahlenkonstruktion hervor, welche an Licht denken lässt (Abb. 79c).

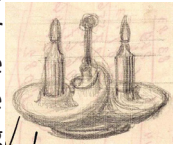


Abb. 62, Detail 1, Kugel bekrönt mittleren Griff

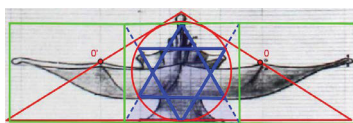


Abb. 79b, zwei gleichseitige Dreiecke (blau) mit bekrönender Kugel

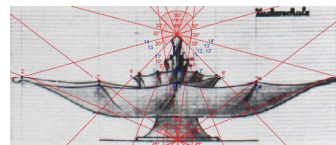


Abb. 79c, Geraden durch obersten und untersten zentralen Punkt

Zwollo zufolge wurden *höhere und niedrige Aspekte* in der Theosophie durch *zwei miteinander verflochtene Dreiecke* symbolisch dargestellt, eins mit der Spitze nach oben, das andere mit der Spitze nach unten. Dieses Symbol ist Bestandteil des Zeichens der *Theosophischen Gesellschaft*.¹⁶⁵⁵ Das Dreieck stellt *Parabrâhma* dar, zusammen mit seinem *zweifachen Aspekt*, der *Einheit von Geist und Stoff*, als *Dreieinheit*, das *ursprüngliche Dreieck* des *Zweiten Logos'*. Das *Dreieck mit der Spitze nach unten* symbolisierte die *Materie*, das *Instinktive*, *Weibliche* oder das Element *Wasser*, das *Dreieck mit Spitze nach oben* symbolisiert den *Geist*, das *Männliche* oder das Element *Feuer*. Diese beiden Dreiecke ineinander gezeichnet stellten im *Stern* die *Synthese von Geist und Stoff* dar. Dieser *Stern* war das Symbol der *Einheit von dem Höheren*.¹⁶⁵⁶ *Geist und Stoff (Swabhâwat)* bildeten mit der *Energie (Fohat)* eine *Dreieinheit*. Die *Dreieinheit Geist-Stoff-Energie* wird durch ein *Dreieck mit Punkt* darüber symbolisiert, wobei der *Geist* oben steht und die *Energie* und die *Materie* jeweils eine der Ecken an der Basis einnehmen.¹⁶⁵⁷ *Fohat* galt als ein Funke des kosmischen Feuers, selbst noch unbewusst, aber vollkommenes Leben und Bewusstsein in sich habend, „Brücke“, mittels der die im göttlichen Gedanken bestehenden Denkbilder [Geist] als Gesetze der Natur auf den kosmischen Stoff [Materie] gedruckt werden. *Fohat* ist die Kraft der kosmischen „*ideatie*“ [Geist].¹⁶⁵⁸

Die zwei sich schneidenden gleichseitigen Dreiecke in *Entwurf Zuckerschale I* (ca. 1913, Abb. 79, blau in Abb. 79b) sind in gleicher Anordnung verwendet wie im Symbol der *Theosophischen Gesellschaft*. Es besteht sogar eine Beziehung zwischen dem dieses Doppeldreieck bzw. *Hexagramm* umschreibenden *Kreis* und der durch Tangenten bestimmten Gesamtlänge des Objektes (Abb. 79b, rotes Dreieck). Im Symbol der *Theosophischen Gesellschaft* wird das *Hexagramm* auch von einem *Kreis*, häufig auch kreisförmig von einer *Schlange* umschrieben. Das *Hexagramm-Motiv* in *Entwurf Zuckerschale I* verweist wahrscheinlich auf eine *Synthese zwischen Geist und Stoff*. Das Dreieck mit oberer Spitze und bekrönender Kugel ist dann mit der *Dreieinheit Geist-Stoff-Energie* assoziierbar.

¹⁶⁵¹ vgl. Row 1926, S. 27. Zitate: ebd., S. 18, Anm. 2: Blavatsky. Zu Löwe als fünf Brahma's bzw. Buddha's: vgl. ebd., S. 17. Zu Löwe als „wahrer Sohn“, erdumfassend: vgl. ebd., S. 18 inkl. Anm. 2.

¹⁶⁵² vgl. ebd., S. 27. Zitat: ebd., S. 21, Anm. 1: Blavatsky. Zu Jungfrau als sechs Kräfte: vgl. ebd., S. 20. Zur Beziehung der „himmlische Jungfrau“ zur Zahl Sieben: vgl. ebd. S. 21, Anm. 1.

¹⁶⁵³ Abb. 62: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Menage für Pfeffer und Salz*, o.D., RMA, RP-T-1950-385.

Auf der durchscheinenden Rückseite sind auf Berechnungen verweisende Zahlen erkennbar.

¹⁶⁵⁴ Abb. 79: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Zuckerschale I*, ca. 1913, Storck 1987a, S. 130, Abb. 190.

¹⁶⁵⁵ vgl. Molen 1982, S. 22.

¹⁶⁵⁶ vgl. Bax 2006, S. 385 inkl. Anm. 166: Blavatsky 1908b, S. 114: Darum hat das Dreieck bis heute zum Ewigen, zu der ersten Vollkommenheit angeregt.

¹⁶⁵⁷ vgl. ebd., S. 377. Zum ursprünglichen Licht = Akâsha, das Eine: vgl. ebd., Anm. 148: Blavatsky 1907, S. 137.

¹⁶⁵⁸ Zu *ideatie*, nl.: das Betrachten der Essenz oder einer Idee oder eines Wesens: vgl. <http://www.encyclo.nl/begrip/ideatie>. Zur Bildung und Assoziation einer geistigen Vorstellung, die vorstellende Begriffsbildung im Gehirn: vgl. <http://woorden-boek.nl/woord/ideatie>.

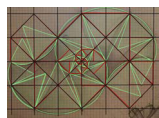


Abb. 67j,
Quadratgitternetz

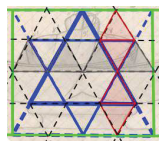


Abb. 67p,
Dreiecksgitternetz

Das *Quadrat* war laut Lauweriks „als das Wahre die angesagte Figur, um eine liegende horizontale Funktion zu erfüllen, während es demgegenüber für vertikale Funktion ungeeignet erscheint.“¹⁶⁵⁹

Wie die mathematische Analyse in Kapitel 5.3.2.7 zeigt, besteht die Konstruktion der Doppelspirale im Grundriss von *Entwurf Schale I* ([-Okt.] 1913, Abb. 67) auf Basis von *Quadraten* bzw. eines *Quadratgitters* (Abb. 67j), während die Seitenansicht auf Basis eines *Dreieckgitters* (vgl. Abb. 67r und 67p) erfolgte. Die Grundfläche als Basis des Objektes mit der Vorstellung vom *Wahren* zu verbinden, erscheint im Rahmen der Vorstellungswelt von Lauweriks durchaus konsequent. Demgegenüber ist das *Dreieck* als *Modul* für die Seitenansicht mit der bereits vorgestellten vertikalen Funktion der *Entwicklung zwischen Geist und Stoff* schlüssig.

Dem *achten Zeichen* wurde das *Universum als idealer Entwurf*, als Plan zugeordnet. Für die Ausdehnung des Urkerns zum *Universum* war notwendig, dass zunächst die 36 *Tattvas* (Wahrheiten) zwischen *Māyā* (Schleier) und *Jivātman* (Seele, ewig Wahres)¹⁶⁶⁰ platziert waren, welche als Mittler die Existenz von *Hamsa* (Fahrzeug des *Einen*) verursachten.¹⁶⁶¹ Blavatsky ergänzte: „Sechsenddreißig ist dreimal zwölf, oder neun Tetraktis, oder zwölf Triaden, heiligste Zahl der kabbalistischen oder pythagoreischen Zahlen.“¹⁶⁶² Das *siebente Zeichen* (7), die *Waage*, verwies auf die 36 *Wahrheiten*. „Lot und Wasserwaage des Erbauers [...] durchdringen alles, sowohl die Sterne in der Unermesslichkeit des Raumes, als auch die Stoffteilchen an unseren Füßen, die Hüllen der geistigen Seele ebenso wie die kurzzeitige Zusammenstellung unserer Körper“, sie waren Lauweriks zufolge die „Basis des kosmischen Netzes“.¹⁶⁶³

Im für eine ganze Reihe von Objekten vorgesehenen *Entwurf Schale I* ([-Okt.] 1913, Abb. 67)¹⁶⁶⁴ erscheint am linken oberen Bildrand ein „36“ enthaltender schriftlicher Vermerk. *Pralinenschale I-I* (1913, Abb. 66a)¹⁶⁶⁵ zeigt eine Schale, die durch zwei gleichgroße Schalenhälften charakterisiert ist. Am zentralen Spiralpol, dem das Gleichgewicht haltenden Schwerpunkt, ist ein Haltegriff angebracht. Formal ähnelt der Aufbau einer *Waage*. Eine derartige formale Anspielung könnte auf das siebente Tierkreiszeichen *Waage* als *Voraussetzung für das achte Zeichen* verweisen. Mit der waagerechten Orientierung der Schale und der senkrechten Orientierung des Griffes liegt gleichzeitig eine zu bisherigen Ergebnissen stimmige Assoziation mit der von Lauweriks genannten *Wasserwaage und dem Lot des Erbauers des Universums* nahe. Numerisch gleichwertige Punkte haben vom Zentrum den gleichen Abstand, deren Verbindungsgerade findet eine ausgleichende Wichtung durch deren Verlauf durch den Pol (Abb. ...). Das *Dreifache* taucht als Element im Entwurf neben der häufigen Anwendung des durch drei Ecken bestimmten *Dreiecks* durch *drei* die Länge des Objektes in der Seitenansicht bestimmende gleichschenklige *Dreiecke* auf (Abb. 67r). In der Seitenansicht überdecken die *drei Dreiecke* sozusagen die gesamte *12-stufige Doppelspirale*, was die Assoziation mit $3 \times 12 = 36$ zulässt. Im Grundriss erscheint eine Beziehung, die als Drehung des Rechtecks mit den Seitenlängen 1:3 um 36° entgegen dem Uhrzeigersinn ausdrückbar ist (Abb. 67n).

Lauweriks zitierte aus der *Geheimlehre* das Prinzip der *Ein- und Ausatmung der Urselbständigkeit*, wodurch das Leben hervorgebracht wurde und wieder verschwand. Er kommentierte, dass es sich dabei um ein Prinzip „gegensätzlicher Wirkung“ in „endloser Wirksamkeit des ‚Einen Lebens‘“ handelte, s.d. das *Eine* stets das *Andere* nach sich zog. In diesem Zusammenhang berichtete er vom *ewigen Kreislauf des Lebens*, der keinen Anfang und kein Ende hatte. Dieses Prinzip sollte seiner Auffassung nach dem Menschen als „offenbarte Bewegung“ erscheinen, deren „Ursachenlose Ursache“ der „vollständige Raum“ bzw. die „Quelle von allem“ war. Die Erscheinungen umfassten „Bewegung, Zyklus, Kreislauf oder Zeitraum, die offenbarten Ansichten der vollständigen Bewegung“ des kreisenden wiederkehrenden Lebens in „endloser Aneinanderreihung von Zeitepochen“. Aus der Vorstellung dieser endlosen Wirksamkeit des Lebens folgerte Lauweriks das zuvor genannte und in der *Geheimlehre* ausgedrückte Prinzip „gegensätzlicher Wirkungen“. Diese standen als *Werden und*

¹⁶⁵⁹ vgl. Lauweriks 1897c, S. 180. Zitat: ebd..

¹⁶⁶⁰ Zu *Jivatman*: individuelles Selbst bzw. Seele, ewiges wahres Wesen: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Jiva>.

¹⁶⁶¹ *hamsa* (Sanskrit): Schwan, Symbol für den Lebensatem: vgl.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Soham>. Zu *Hamsa* (Sanskrit): Schwan, Symbol für das Selbst; als Schwan Symbol und Reittier von Brahma: vgl.: <http://wiki.yoga-vidya.de/Hamsa>. Die Aufwärts-Synthese zu Brahman findet in der Umsetzung der Silben von Ham-sa in So'ham Ausdruck: vgl. Row 1926, S. 28.

¹⁶⁶² vgl. Row 1926, S. 28. Zitat: ebd., S. 22, Anm. 2: Blavatsky. Zu Skorpion als „Universum im Entwurf“ und „Hamsa“ als Folge der „36 tattvas“: vgl. ebd..

¹⁶⁶³ vgl. Lauweriks 1900d, S. 172. Zitate: ebd.

¹⁶⁶⁴ Abb. 67: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schale I*, [-Okt.] 1913, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 130, [DHF].

¹⁶⁶⁵ Abb. 66a: *Pralinenschale I-I*, 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Privatsammlung.

Vergehen nicht nur in Beziehung zum *Kreislauf*, sondern auf den Menschen bezogen auch zur *Wiedergeburt*.¹⁶⁶⁶ Lauweriks verband *Energie* mit der Darstellung von *Bewegung*.¹⁶⁶⁷ *Bewegung* ergänzte die Einheit von Gegensätzen [*Svabhavat*: Geist und Stoff] zu einer *Dreieinheit*.¹⁶⁶⁸ Die *Doppelspirale* in z.B. *Entwurf Schale I* (Abb. 67b) oder in *Zeichnung Menage für Pfeffer und Salz* (Abb. 62) ist ein Motiv, das *Bewegung*, speziell Drehung, suggeriert. Diese Bewegung kann sowohl von außen nach innen, als auch von innen nach außen wahrgenommen werden. Dadurch wird das Motiv als Symbol von *Zunahme* und *Abnahme* bzw. von *Entstehen* und *Vergehen*, und schließlich als Ausdruck des *Lebenskreislaufs*, des *Rhythmus* von *Werden-Vergehen-Werden*-usw. vorstellbar. Der Nummerierung zufolge vollzieht sich diese Entwicklung von außen und unten nach innen und oben.

Zum *neunten (9) Zeichen* ergänzte Blavatsky um den Verweis auf den „Kabbalistischen Sephiroth“, den „Lebensbaum“, die „zehn göttlichen Emanationen im [...] Lebensbaum“, welche „für das Ausströmen bzw. Hervorgehen von Ideen und Attributen aus der Fülle des ursprünglich Einen [...] – [...] aus dem Göttlichen – [...] symbolisch [für] den himmlischen Menschen, den Adam Kadmon [, stehen]“. Blavatsky setzte *das Zehnte (10)* mit dem „Haupt“ des Sephiroths gleich und fuhr fort: „[D]rei Dreieinheiten oder Triaden [bringen] mit ihrem zum-Vorschein-bringenden Prinzip aus der mystischen Pythagoreischen Dekade [Zehnheit] [etwas hervor], dessen aller Summe den gesamten Kosmos [und damit das Eine] darstellt.“¹⁶⁶⁹ Als „Adam Kadmon ist er [...] die Zusammenfassung der Zahl Zehn [10], der Sephiroth, selber aber eine Dreieinheit [3] oder die drei Attribute der unerkennbaren Gottheit in Einem [1].“¹⁶⁷⁰

Wie gezeigt, weist die Seitenansicht von *Entwurf Schale I* ([-Okt.] 1913, Abb. 67) eine strukturelle Aufteilung in drei Dreiecke auf (Abb. 67r), wodurch eine Verbindung zu den genannten drei Dreieinheiten möglich ist.

Auf das Motiv der *Senkrechten mit Kreis* oder *Kugel* nahm Lauweriks Bezug durch den zwischen *Kreis* bzw. *Kugel* verbindenden „feurigen Atem in seiner vollständigen Einheit“, „Geist oben, die offenbarte Natur [unten]“. Er ordnete der *Kugel* Begriffe wie „Sonne“, „Licht“, „All“ und „Denkvermögen“ oder „Bewusstsein“ zu. Die *Senkrechte* stellte für ihn die Verbindung zwischen „oben“ und „unten“ dar.¹⁶⁷¹ Der vielfach verwendete Grundriss von *Entwurf Schale I* ([-Okt.] 1913, Abb. 67) fand als Schale einige Male mit der Ergänzung um einen Tragegriff Anwendung. Der Griff wird formal grob durch eine *Senkrechte* charakterisiert, vom mittigen Spiralpol ausgehend nach oben verlaufend. Als Bekrönung befindet sich gelegentlich eine *Kugel* auf der Spitze (Abb. 62 und Abb. 79b). Vermutlich stellt der Griff mit krönender Kugel die Verbindung zwischen *Geist und Natur* dar. Dass in der spiralförmigen Gestaltung der Schalenhälften sich die Ränder von außen nach innen hin erhöhen und somit fließend, oder eher flammenartig feurig, nach oben entwickeln, oder drehend einwickeln, mag diese Vorstellung vom *feurigen Atem* zwischen *Geist und Stoff*, zwischen oben und unten, endend in der krönenden Kugel, stützen.

Lauweriks schlug für die Darstellung der *Hierarchien in der Natur* das Bild der Leitern vor. Geeignet erschien ihm „die Sonne mit ihren unzähligen Strahlen [...], von denen dann jeder Strahl ein einzelnes Prinzip, [eine] Kraft oder [ein] Wesen vergegenwärtigen“. Er erklärte weiter: „Diese verschiedenen Strahlen, die jeder ein einzelnes Merkmal aufweisen, eine unterschiedliche Farbe z.B., sollten jedoch darin übereinstimmen, dass sie für sich selbst betrachtet Leitern mit zahllosen Sprossen sind. Hierdurch erhalten wir eine Vorstellung von einem Kräftenmittelpunkt, aus dem alle Kräfte und Vermögen aufwallen, die sich in dem Maße stufenweise verstofflichen, in dem sie sich weiter vom Mittelpunkt entfernen.“¹⁶⁷²

¹⁶⁶⁶ vgl. Lauweriks 1900c, S. 552-553. Zitate: ebd., S. 552.

¹⁶⁶⁷ vgl. Row 1926, S. 20, Anm. 1. Zu *shakti* bzw. *chakti* (sanskrit) als Kraft: vgl. ebd.. Das von Lauweriks mit einer Einleitung versehene Werk enthält eine Beschreibung von *Kundalini* als besondere lebenspendende Kraft. Lauweriks verwendet den Begriff in Verbindung mit spiralförmigen, wellenförmigen und mäandernden Linien. Mehr hierzu im Kapitel 5.3.3.3.7.

¹⁶⁶⁸ Zu Fohat = Kraft bzw. Energie: vgl. Bax 2006, S. 377. Zu Bewegung als personalisierter Kraft von Fohat: vgl. ebd., S. 378.

Evelein beschreibt irritierenderweise sowohl die Einheit von Gegensätzen als auch Bewegung als auf *Svabhawat* basierend: vgl. Evelein 1996, S. 122.

¹⁶⁶⁹ vgl. Row 1926, S. 28. Zitate: ebd., Anm. 1: Blavatsky. Zum Schützen und dessen Helfern: vgl. ebd., S. 23. Zum Bezug von „Sephiroth“ zum „Lebensbaum“ und dessen Bedeutung: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Sephiroth>.

¹⁶⁷⁰ Blavatsky 1897, S. 467.

¹⁶⁷¹ vgl. Lauweriks 1904a, S. 25. Zitat zum „feurigen Atem“: ebd. mit Verweis auf Blavatsky 1888b, S. 120.

¹⁶⁷² vgl. ebd., S. 27-28. Zitate: ebd.. Mehr zu Leitern: vgl. Kapitel 5.3.3.3.6.

Die Doppelspirale im Grundriss von *Entwurf Schale I* ([-Okt.] 1913, Abb. 67) wird von Kreisbögen unterschiedlicher Radien gebildet. Die Punkte zwischen den Kreisbögen sind durch Nummerierung besonders hervorgehoben. Werden die Punkte der einen Spirale durch eine Gerade mit dem Pol verbunden, schneidet diese Gerade auch die Punkte der zweiten Spirale. Es entstehen Strahlen durch einen gemeinsamen Punkt, dem Pol, möglicherweise als Ausdruck eines solchen *Kräftemittelpunktes*.

In der Zuordnung der Tierkreiszeichen zu der *Entstehungsgeschichte des Universums* tauchte in der Besprechung des *sechsten (6) Zeichens* (Jungfrau) die Assoziation mit den „sechs Kräften der Natur auf“. Von denen galt *Kuṇḍalini* als eine „Macht oder Kraft [ist], sich in einem gewundenen [bzw. geschlängelten] oder gebogenen Pfad bewegend. [...] [Es ist] das universelle Lebensprinzip, das sich überall in der Natur offenbart. Diese Kraft enthält in sich die beiden großen Kräfte von Anziehung und Abstoßung.“ Dies war die Kraft, die „die fortdauernde Anpassung von inneren Verhältnissen zu äußeren Verhältnissen“ zustande bringt, [...] die Essenz des Lebens [...], und „die fortdauernde Anpassung von äußerlichen an innerlichen Verhältnissen“.¹⁶⁷³ In seinen Erläuterungen zum Entwurf für ein theosophisches Gebäude wählte Lauweriks „Kundalini-shakti als das [führende] Prinzip“. Für die „spiralförmige Kraft, Kundalini, wohl auch *Schlangenkraft* genannt“,“¹⁶⁷⁴ entwarf er eine umfassende Symbolik. Beginnend mit einer sich spiralförmig windenden Linie, folgte nach der Zeichnung einer nach rechts schlängelnd kriechenden Schlange ein *Hermesstab* oder *Caduceus*, ein Stab mit zwei Flügeln, der von zwei aufwärts gerichteten Schlangen mit einander zugewendeten Köpfen umschlungen wird (Abb. 323a, b und c).¹⁶⁷⁵



Abb. 323a, Shloka 8, Detail 1



Abb. 323b, Shloka 8, Detail 2



Abb. 323b, Shloka 8, Detail 3



Abb. 323b, Shloka 8, Detail 4

Abb. 65, Detail

Der von Lauweriks als ein *Kundalini*-Motiv zeichnerisch charakterisierte *Caduceus* erinnert an das den Griff bildende Motiv der sich einander umwickelnden und aufwärts drehenden beiden *Spiralen* in dem *Entwurf Essig- und Öl-Behälter II* (o.D., Abb. 65)¹⁶⁷⁶ und in der *Pralinenschale I-I-I* (1913, Abb. 66a). Das obere Ende der Spiralen markiert zur Bekrönung eine Kugel. Werden die beiden sich *aufwärts windenden Spiralen* als Darstellung von *Schlangen*, und damit als auf *Kundalini* verweisend, verstanden, hat das dreidimensionale Motiv der von *zwei Spiralen flankierten Kugel* Ähnlichkeit mit dem von *zwei Schlangen flankierten Kreis*. Dieses Motiv brachte Lauweriks mit *Kundalini* in Verbindung, was den Vergleich mit dem *Caduceus* stützt.

Während die zwölfstufige Doppelspirale als Ausdruck für die Entwicklung des Universums angesehen werden kann, stellt das Griff-Motiv mit dem *Caduceus*-Zitat *Kundalini* als universelles Lebensprinzip dar. Diese Kraft, welche die beiden großen Gegensätze von *Anziehung* und *Abstoßung* enthält und fortdauernde gegenseitige *Anpassung* bzw. *Ausgleich* begründet, stellt ein weitreichendes universales Konzept dar. Dies erklärt vielleicht die sich in der häufigen Anwendung des Motives für andere Entwürfe zeigende Beliebtheit. Ein derart basismäßiges Konzept verdient mehr als *untergeordnete kosmische Wahrheiten* Verbreitung zu finden.

„Kunst sollte innerlich sein, auf ein Prinzip aufbauen [...] – innerlich statt äußerlich, „Seele statt Körper“,“¹⁶⁷⁷ so Lauweriks. „Kunst entsteht [nur], wenn beide [äußere Formen und Innerlichkeit] sich vereinen.“¹⁶⁷⁸

Diese durch *Entwurf Schale I* ([-Okt.] 1913, Abb. 67) vertretene Entwurfsgruppe stellt ein ganz besonders gelungenes Beispiel für das „Ideal in der Kunst“, für „Lebenskraft durch Innerlichkeit“ dar. Diese Innerlichkeit beschränkt sich weder auf formale Innerlichkeit, noch auf in diesem Abschnitt dargestellte Merkmale. Indem Lauweriks das Motiv der *Doppelspirale* von der unteren Schale außen

¹⁶⁷³ vgl. Row 1926, S. 20, Anm. 1. Zitate: ebd..

¹⁶⁷⁴ vgl. Lauweriks 1904b, S. 4. Zitate: ebd., Shloka 7 und Shloka 8. Vgl. auch Van Harten 2013, S. 142.

¹⁶⁷⁵ Abb. 323a-c: J.L.M. Lauweriks, Entwurf für ein theosophisches Gebäude, 1904, Erläuterungen, S. 4-6. Abb.: Bax 2006, S. 433-434, Abb. 158-160. Zum Vergleich mit dem *Caduceusstab* des Hermes: vgl. Avalon 1982, S. 12, Anm. 48 und 49. Zu Hermesstab: vgl. auch <https://de.wikipedia.org/wiki/Hermesstab>.

¹⁶⁷⁶ Abb. 65: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Essig- und Öl-Behälter II*, o.D., HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW46.2.

¹⁶⁷⁷ vgl. Lauweriks 1895b, S. 172. Zitate: ebd..

¹⁶⁷⁸ ebd., S. 175.

nach oben und innen verlaufen ließ, hob er das Innerste empor, machte es dadurch *sichtbar*. Es gelang ihm, formal auszudrücken, was er von *idealer Kunst* forderte.

Die ausdehnende Spiralentwicklung, d.h. *von innen nach außen*, wurde bereits mit der *Entwicklung des Universums* und der damit verbundenen Offenbarung, der *Verstofflichung des Geistes*, assoziiert. Der von Lauweriks vorgenommenen Nummerierung nach verlaufen die Spiralen für die Entwürfe von Tafelaufsatz, Salz- und Pfeffer, Pralinenschale, z.B. in *Entwurf Schale I* (Abb. 67 und Abb. 67b), *von außen nach innen*. Dies könnte einer Darstellung der *Höherentwicklung des Geistes*, also des *Stoffs zum Geist* entsprechen.

5.3.3.3.16 4 Spiralarms im Kreis

Anlässlich des „Witte Lotus Dag“ [Weißer-Lotus-Tag¹⁶⁷⁹] verfasste Lauweriks 1900 einen Aufsatz über *Vier Symbole, Kreis, Kreis mit Mittelpunkt, Kreis mit Durchmesser und Kreis mit sich im rechten Winkel schneidenden Durchmessern*.¹⁶⁸⁰ Das *Leben als ohne Beginn und ohne Ende* beschreibend verglich er diese Vorstellung mit einem *Kreis* oder mit einer *sich beißenden Schlange*: „Das ‚eine Leben‘ hat [weder] Beginn noch Ende. In seiner ununterbrochenen Folge von Offenbarungen kann man Es [so] mit einem ewigen Kreislauf vergleichen oder mit dem nicht weniger alten Symbol der Schlange mit dem Körperende im Maul“. Lauweriks fuhr direkt fort: „Als durchaus Ganzes ist der beseelende Lebensrundgang dieser Schlange endlos und dauerhaft, bei der Betrachtung eines Teils erscheint das Leben als offenbarte Bewegung, die für die endliche Wahrnehmung unseres Verstandes anschwillt und abnimmt, so wie das Licht des Tages aufkommt und sich danach in der kommenden Nacht zu verlieren pflegt.“ Die Ursache dieser Bewegung war die „Ursachenlose Ursache – Vollständiger Raum – als die Quelle von allem“. Aus dieser folgte „zeitmäßige Bewegung, Zyklus, Kreislauf oder Zeitraum, die offenbarten Ansichten der vollständigen Bewegung, des unaufhaltbaren Lebenskreislaufes, des in sich selbst wiederkehrenden Kreislaufes und einer endlosen Aneinanderreihung von Zeitspannen im Busen der Dauer“.¹⁶⁸¹ In Anlehnung an die *Geheimlehre* brachte Lauweriks den Begriff des Kreislaufs mit der Bewegung der Himmelskörper und der daraus folgenden irdischen Zeiteinteilung in Beziehung: „Und nun zu den Fakten: 1. Der Kreislauf der Himmelskörper ist bekannt, wir danken diesem unser Sternenjahr, unser Sonnenjahr, unsere Monate und unsere Tage. Diesem Fakt des Sternen-Kreislaufs geht vielleicht die Kugelform der Himmelskörper voraus, weil die Kugelform [die] Drehung um eine Achse (.) einschließt und durch diese, für unsere Erde zumindest, [den] täglichen Kreislauf zur Folge hat.“¹⁶⁸²

Das Sonnenjahr ist durch 12 Monate, der Monat durch 4 Wochen und die Woche durch 7 Tage charakterisiert. Ob die vier Spiralarms im *Entwurf Obstschale II-III-I* [1911, Abb. 217]¹⁶⁸³ und in *Entwurf Obstschale II-II* (Dez. 1911, Abb. 213 sowie Abb. 213c)¹⁶⁸⁴ mit diesen Beziehungen in Verbindung stehen, bleibt zu klären.

Laut Lauweriks' Auffassung passte für die Darstellung der „fortdauernden Wechselwirkung [...] [der] Handlung von Ausfließen und wieder Einfließen, [...] kein Symbole [besser] [...], als [das] des Kreises und wofür wir keinen besseren Ausdruck haben, mit dem wir diese Handlung andeuten können, als das Wort ‚Kreislauf.‘“ Das Prinzip des Kreislaufs verglich er mit einem *Getreidekorn*. Durch Einwirkung von *Sonne* und *Boden* als „Einstrahlung“, erhielt dieser die Voraussetzung zur *Offenbarung* dessen Vermögens, des Wachstums und der Bildung von Halm und Ähre. Dies lieferte die Vorstellung von „einem ausstrahlenden Mittelpunkt – dem Samen – und einem einstrahlenden Kreis oder einer Kugel als Umgebung, welche, laut Beispiel mit dem Samen, zusammen Sonne und Boden vergegenwärtigt. [...] [Es war ein] ursächliches Leitbild, nämlich die Sonne im Raum“.¹⁶⁸⁵

Das Motiv des *Punktes im Kreis* ist auch in dieser Entwurfsgruppe vertreten, indem der Punkt mit dem zentralen Pol der Spiralen im Kreis assoziiert wird. Als solche Zuordnung ist die Referenz auf das



Abb. 217

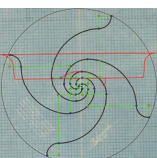


Abb. 213c, 4
Spiralarms
hervorgehoben

¹⁶⁷⁹ Todestag von H.P. Blavatsky.

¹⁶⁸⁰ vgl. Lauweriks 1900d, S. 170.

¹⁶⁸¹ vgl. Lauweriks 1900c, S. 552. Zitate: ebd.. Lauweriks bezog sich auf die *Bhagavad Gitâ*, II, 28.

¹⁶⁸² vgl. ebd., S. 553-554. Zitat: ebd.. Lauweriks bezieht sich auf Blavatsky 1888a, S. 32 und 269.

¹⁶⁸³ Abb. 217: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale II-III-I*, [1911], RMA, RP-T-1980-196.

¹⁶⁸⁴ Abb. 213: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Obstschale II-II*, Dez. 1911, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 131.

¹⁶⁸⁵ vgl. Lauweriks 1900c, S. 554. Zitate: ebd..

Verhältnis zwischen Samen, Sonne und Boden und damit auf die *Leben erzeugenden Prinzipien* und auf den *Lebenskreislauf* gut denkbar.

Die bereits zuvor genannte Vorstellung des „ursächlichen Wesenskerns, der sich offenbart und nach der Offenbarung nach einem Zurückkehren zum un-offenbarten Zustand strebt [...] ist die alte Vorstellung von ‚Schaffen, Erhalten und Vernichten‘. Der vollständige Raum erscheint als offenbarter Raum, in dem [,]Mittelpunkte[‘] von Licht und Wärme entstehen. Dies sind die Söhne der Mutter; sie zeigen, was der Schoß verbarg, dann verschwinden sie und kehren zur Mutter zurück. Es ist alles ein Kreislauf“,¹⁶⁸⁶ so Lauweriks.

Der *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)* (22.05.1912, Abb. 246)¹⁶⁸⁷ enthält punktartige *Zentren*, hervorgehoben durch ovale Konturen. Möglicherweise sind diese als solche *Söhne der Mutter*, als Lichtpunkte im Raum aufzufassen, geboren, um wieder zurückzukehren.

Das „allgemeine Leben [hat das stufenweise] Aufbrechen und [...] die Umhüllungen zum Ziel, bis dass der letzte Kreislauf vollbracht ist und alles fließt und dreht [bzw. wirbelt] in dem Einen [so] Kreis göttlicher Existenz“.¹⁶⁸⁸ Indem Lauweriks die Vorstellung von den *Hierarchien in der Natur* mit *Leitern* assoziierte, zitierte er Annie Besant, welche in den unterschiedlichen Entwicklungsstufen stets dieselbe *Substanz* oder *Monade* identifizierte. In Anlehnung an Leadbeater und Besant erklärte Lauweriks, dass sich diese Substanz während der *stufenweisen Entwicklung* vom *Geist zum Stoff* in stoffliche Hüllen wickelte, wodurch sie zunehmend stofflich wurde.¹⁶⁸⁹ Die *Attribute der Substanz*, zu denen Lauweriks auch die *Elemente* zählte, verstand er als *unendlich*. Lauweriks formulierte eine *Hierarchie* in der *Leiter der Elemente*, auch die *Leiter des Feuers* genannt, und zitierte aus der *Geheimlehre*: „Es gibt nur Ein [so] allgemeines Element, welches unendlich ist, ungeboren und unsterblich“, alles weitere waren Erscheinungen des *Einen* „in abfallender Linie von makrokosmischen zu mikrokosmischen Auswirkungen, von über-menschlichen zu menschlichen und unter-menschlichen Wesen“. Alle Elemente teilten ihm zufolge „ein gleiches Schicksal, so u.a. ‚Feuer“.¹⁶⁹⁰ Die Alchemisten und Okkultisten brachten „jedes Element mit Feuer in Verbindung“, zitierte Lauweriks aus der *Geheimlehre* und weiter: „Der Geist oben, die offenbarte Natur [unten], ist der *feurige Atem* in seiner vollständigen Einheit. Im offenbarten Universum ist es die mittlere geistige Sonne, elektrisches Feuer allen Lebens. In unserem System ist es die sichtbare Sonne, der Geist der Natur, der irdische Gott. Und in, auf und um die Erde ist es der feurige Geist davon – Licht, gasförmiges Feuer; Wasser, flüssiges Feuer; Erde, festes Feuer, alles ist Feuer – Ignis, in seiner äußersten Zusammenstellung, oder I [senkrechte Linie][,] wovon O [Kreis] die Wurzel für unser Verständnis [ist], das All der Natur [Kreis] und ihr Denkvermögen [Senkrecht]“.¹⁶⁹¹ Die vier Elemente *Feuer, Wasser, Luft* und *Erde* haben dieser Auffassung nach eines gemeinsam: Feuer.

Der *Entwurf Obstschale II-II* (Abb. 213c) ist durch die Kreisform bestimmt, welche als das *All der Natur*, als *Wurzel für das Bewusstsein*, stehen mag. Vier Spiralen winden sich Punktsymmetrisch aus dem Zentrum nach außen, wodurch der Eindruck der Drehung des Kreises entsteht. Diesen Kreis sich nicht drehend vorgestellt, bilden die vier Spiralarms sich orthogonal schneidende Durchmesser. Diese Form erlaubt die Assoziation mit dem *feurigen Atem* als *Verbindung* zwischen dem *menschlichen Denkvermögen* oder *Bewusstsein* und dem *göttlichen All*.

Neben den vier (4) *irdischen Elementen* und dem *himmlischen Element* als 5. Element, nannte Lauweriks das *Denkvermögen* oder *Bewusstsein* und die *allumfassende göttliche Liebe* als *Ergänzung* zu den *sieben Elementen*.¹⁶⁹²

Die vier (4) Spiralarms in z.B. *Entwurf Obstschale II-II* (Abb. 213c) mögen ein Hinweis auf die vier (4) irdischen Elemente sein. Wird der *umgebende Kreis* mit dem *Denkvermögen* und dem *göttlichen All*

¹⁶⁸⁶ vgl. ebd., S. 555. Zitat: ebd..

¹⁶⁸⁷ Abb. 246: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)*, 22.05.1912, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 128.

¹⁶⁸⁸ ebd., S. 556.

¹⁶⁸⁹ vgl. Lauweriks 1904a, S. 7-31. Mehr hierzu u.a. im Kapitel 5.3.3.3.6.

¹⁶⁹⁰ ebd., S. 24. Zitate: ebd. sowie ebd., Anm. 15: Blavatsky 1888a, S. 104. Zu *Elemente* und *Feuer*: vgl. auch: ebd., S. 25, Anm. 16: Blavatsky 1888b, S. 112.

¹⁶⁹¹ vgl. ebd., S. 25. Zitate: ebd., Anm. 16: Blavatsky 1888b, S. 112 und S. 120.

¹⁶⁹² vgl. Lauweriks 1899e, S. 353. Zitat: ebd.. Mehr zu den *sieben Elementen* im Kapitel 5.3.3.3.11. Zu *fünftem Element*: vgl. Lauweriks 1904a, S. 9.

in Verbindung gebracht, sind die von Lauweriks genannten zwei zusätzlichen Elemente dadurch vertreten.

Lauweriks beschrieb den *Kreislauf in der Natur* als *Niedersinken* und anschließenden *Aufstieg* der Seele: „Die Sonne und das Jahr geben hiervon ein erhabenes Bild. Jeder Kreislauf beginnt mit einer Verjüngung, einem hellen Zeitalter; so, wie der Frühling im Jahr und der Morgen des Tages.“¹⁶⁹³

Der Vergleich des *Kreislaufes* mit den *vier Jahreszeiten* bzw. den *Tageszeiten* lässt die Verbindung der *vier Spiralarms* in *Entwurf Obstschale II-II* (Abb. 213c) zu dieser Vorstellung des *Kreislaufes* zu.

Lauweriks zitierte aus der *Geheimlehre*: „Das erste Bild ist eine einfarbige Scheibe ○. Das zweite zeigt eine Scheibe mit einem Punkt darin ⊙. ... [so] In dem dritten Zustand ist der Punkt in einen Durchmesser geändert ⊖. ... [so] Wenn der waagerechte Durchmesser durch eine Senkrechte ⊕ gekreuzt wird, entsteht das Weltkreuz“. „Dieses sind nun die vier Symbole, [...] die dem Entstehungsplan der Welt zugrunde liegen“,¹⁶⁹⁴ so Lauweriks. Er kommentierte: „Dieses Werden oder die Entwicklung kann [...] als ein stufenweises Niedersinken von Geist zum Stoff vorgestellt werden, was sein Echo [bzw. seine Reflexion] in einem stufenweisen Aufstieg vom Stoff zum Geist findet.“¹⁶⁹⁵

Die sieben Entwicklungsstufen sind durch vier Symbole darstellbar: „Niedersinken und Aufstieg bilden zusammen eine Treppe [bzw. Leiter] mit sieben [7] Stufen, während auf der vierten [4] Stufe ein Zustand von Gleichgewicht herrscht, weil die beiden Entwicklungsgänge einander da begegnen und sich vollkommen vereinen.“ Bezogen auf die Entwicklungsstufe sind die unterste und oberste Stufe nicht identisch, aber gleichartig, gleich weit entwickelt, s.d. „die vier Symbole ausreichend [sind], diese beiden gleichweiten Entwicklungsgänge anzudeuten“. Dies liefert gleichzeitig eine „Erklärung für den scheinbaren Unterschied zwischen den *vier* [4] Weltgebieten und den *sieben* [7] Prinzipien des Menschen“. Dieses in allen Dingen wirkende und die Natur beherrschende Entstehungsgesetz muss „überall einen gleichartigen Ausdruck“ zum Vorschein rufen. Da „dieses Gesetz in einigen Zeichen wohlspendend wiedergegeben wird, können alle demselben Entwicklungsgesetz unterworfenen Dinge an denselben erhabenen Symbolen erprobt werden. Diese vier Symbole sind also ebenso der Ausdruck für das Ganze wie für jeden einzelnen Teil“. Diese vier Symbole „können als Leitfaden im unermesslichen Labyrinth des Weltensystems dienen oder als Pfadfinder im kürzeren Kreislauf unseres Planeten [...]. Wir können sie [Symbole] als das Licht gebrauchen, mit dem wir die Vergangenheit erhellen und die Zukunft erforschen können [...]. Sie [Symbole] sind der Schlüssel, mit dem wir das Buch der Natur und die göttlichen Aufzeichnungen ihrer Adepten entziffern und sie auch vor unsere Augen führen können, das Bild unserer eigenen Geschichte, in der mit breiten Zeichen das Bild der Menschheit und das des Menschen skizziert ist.“¹⁶⁹⁶

Der Grundriss von *Entwurf Obstschale II-II* (Dez. 1911, Abb. 213) enthält einen Kreis. Der Mittelpunkt ist durch den Beginn der vier Spiralen im Zentrum markiert. Die vier Spiralarms entwickeln sich punktsymmetrisch nach außen, wodurch die Wirkung einer drehenden Bewegung erzeugt wird. Würde das *Weltkreuz* eine Drehung erfahren und die das Kreuz bildenden elastischen *Fäden*, die sich kreuzenden Durchmesser, als an Kreisrand und im Mittelpunkt befestigt dadurch einer Schwerkraft ausgesetzt sein, würden sich die Durchmesser in der Art der vier Spiralarms wölben. Für das Motiv der vier Spiralarms im Kreis ist ein Verweis auf diesen Zusammenhang denkbar.

In einer durch eine siebenstufige Treppe dargestellten Entwicklung stellte Lauweriks folgende Stufen gleich: die erste von oben mit der von unten, die zweite von oben mit der von unten und die dritte von oben mit der von unten. Für die Nummerierung der Treppenstufen galt damit: 1=7, 2=6, 3=5 und 4=4. Dies führte zu insgesamt 4 Zuständen der Entwicklung, ausdrückbar als ○, ⊙, ⊖ und ⊕.¹⁶⁹⁷

Der Grundriss von *Entwurf Obstschale II-II* (Dez. 1911, Abb. 213) mag mit den vier Spiralarms im Kreis diese Entwicklungsstufen vollständig darstellen, sogar noch in Bewegung, in Drehung.

¹⁶⁹³ vgl. ebd., S. 358. Zitat: ebd..


¹⁶⁹⁴ vgl. Lauweriks 1900d, S. 174. Zitate: ebd.. Zitat von Blavatsky, *Die Geheimlehre* [ohne genauere Angabe].

¹⁶⁹⁵ vgl. ebd., S. 175. Zitat: ebd..

¹⁶⁹⁶ vgl. ebd., S. 174-175. Zitate: ebd.. Lauweriks verwies für eine ausführliche Erklärung dieses scheinbaren Unterschiedes zwischen 4 Weltgebieten und 7 Prinzipien des Menschen auf *Die Geheimlehre*. Er verwendete *Treppe* und *Leiter* häufig synonym, auch hier.

¹⁶⁹⁷ vgl. Lauweriks 1900d, S. 174.

Nachdem Lauweriks den Kreis als Symbol für die „ersten und vollkommensten Formen [...] als das Wahre, die erste spürbare Formoffenbarung aus der abstrakten Quelle“ und damit „dieselben Begriffe [Raum, Existenz, Ewiges, Chaos,...]“ bezeichnend definierte, ergänzte er um die Vorstellung von der Energie: Die Alten „stellten sich [...] [den ursprünglichen] Punkt oder [...] [die] Keimzelle als mit einer gewissen Kraft oder Energie versehen vor, die unter bestimmten Umständen nach außen wirken kann, während alle denkbaren Formen die unterschiedlichen Arten der Offenbarung waren, unter der die Kraft sich vorführte, wenn sie in den einen oder anderen Stoff gehüllt war.“ „Denkt man sich nun einen Keim mit gewisser Kraft begabt, im unendlichen Raum platziert, dann soll [...] das Symbol [...] hiervon [...] eine schwarze Fläche mit einem einzelnen leuchtenden Punkt, ausstrahlend nach allen Seiten, sein.“ „Ist nun diese Lichtquelle in einen mit einer gewissen Materie gefüllten Raum platziert und ist darüber hinaus die Kraft oder Energie endlich, d.h. begrenzt, dann [...] [müssen] die Lichtstrahlen, die von diesem Punkt ausgehen, endlich sein [...]. Da nun aber alle Strahlen gleich lang sind, bilden sie vom strahlendem Mittelpunkt zu jedem Teil des umfassenden Raumes gehend [...] einen Kreis [bzw. eine Kugel]“.¹⁶⁹⁸ Der Kreis mit Mittelpunkt stellte für Lauweriks den Lebenskreislauf geeignet dar. Er begründete seine Vorstellung, bestehend aus einem „ausstrahlenden Mittelpunkt – Samen – und eine[m] einstrahlenden Kreis [...] als Umgebung, [...] [die] Sonne im Raum“.¹⁶⁹⁹ Er erklärte, „dass man [...] [einst] den Kreis mit der Sonne identifizierte, weil diese [Sonne] [...] die Quelle ist, aus der alles hervorgeht, und dass unser ganzes Sonnensystem bloß eine Umsetzung [oder Umwandlung] der aus der Sonne strömenden Kräfte ist, [welche] den ganzen durch sie [Sonne] zu erreichenden Raum mit den darin enthaltenen Körpern erfüllen.“¹⁷⁰⁰

Das Weltkreuz  ist als aus Kreis, Mittelpunkt und Strahlen in alle vier Himmelsrichtungen bis zum Kreisrand bestehend auffassbar. Der Kreis steht in der Tradition der Bedeutung als Sonne oder Quelle von allem. Lauweriks beschrieb einen *strahlenden Mittelpunkt* mit *Strahlen bis zum Kreisrand* als Darstellung von *Energie*. Übertragen auf das Motiv des Kreises mit den vier punktsymmetrischen Spiralen in *Entwurf Obstschale II-II* (Dez. 1911, Abb. 213) spricht dies für die Vorstellung, dass sich die Durchmesser oder Strahlen durch Einwirkung von Kraft zu Spiralen verformen.

Als eine spezielle Kraft galt *kundalini*, das *Lebensprinzip*. Lauweriks kannte *Kundalini* auch als *Schlangenkraft* und findet Darstellungen dieser in Form einer Wellenlinie. Als Lebensprinzip steht *Kundalini* darüber hinaus in Beziehung zur Bewegung.¹⁷⁰¹ Es war die fünfte der sechs Kräfte in der Natur, Essenz des Lebens, einschließlich Anziehung und Abstoßung.¹⁷⁰²

Wird die *Drehung* oder *Bewegung* mit dem *Lebensprinzip* assoziiert, dann ist die vierarmige Spirale im Kreis in *Entwurf Obstschale II-II* (Dez. 1911, Abb. 213) nicht nur Ausdruck für die *Entwicklung* zwischen *Geist* und *Stoff*, „für das *Ganze* wie für jeden *einzelnen Teil*“,¹⁷⁰³ sondern bereichert um das *Lebensprinzip im Allgemeinen*. Spannend ist, dass die Spiralarms sich jeweils aus *fünf (5) Kreisbögen* zusammensetzen, möglicherweise ein Hinweis auf die *fünfte (5) Kraft in der Natur*, auf *Kundalini*. Insgesamt kann das Motiv der *vierarmigen Spirale im Kreis* als Symbol für das mit *Lebensenergie* versehene *Weltkreuz* und damit für die *vier Weltgebiete* bzw. die *sieben Entwicklungsstufen* betrachtet werden.

In der Darstellung der *Geschichte des Universums* wurde aus *Brahma*, dem *Einen* zunächst eine *androgynen Zweieinheit*, aus der schließlich die *vier Zustände* des *Brahma* hervorgehen.¹⁷⁰⁴

Soweit die *vier (4) Spiralarms* auf diese *vier (4) Zustände* des *Brahma* verweisen, genügt auch diese Vorstellung in zutreffender Weise bisheriger Deutungen als Darstellung des sich offenbarenden *Einen*, dessen Übergang vom Geist zum Stoff.

¹⁶⁹⁸ vgl. Lauweriks 1898b, S. 161. Zitate: ebd..

¹⁶⁹⁹ vgl. Lauweriks 1900c, S. 554. Zitate: ebd..

¹⁷⁰⁰ vgl. Lauweriks 1898b, S. 161. Zitat: ebd..

¹⁷⁰¹ vgl. zu *Kundalini* als Lebensprinzip: Row 1926, S. 27 und Erläuterung der sechs Kräfte: ebd., S. 20, Anm. 1. Zu Lauweriks und Schlangenkraft=Kundalini: vgl. Lauweriks 1904b, S. 4., Shloka 7 und 8. Vgl. auch Van Harten 2013, S. 142.

¹⁷⁰² vgl. Row 1926, S. 27. Zu Jungfrau als sechs Kräfte: vgl. ebd., S. 20. Zu Erläuterung der sechs Kräfte: vgl. ebd., S. 20, Anm. 1.

¹⁷⁰³ vgl. Lauweriks 1900d, S. 174. Zitat: ebd..

¹⁷⁰⁴ vgl. Row 1926, S. 6-28. Mehr im Kapitel 5.3.3.3.15.

5.3.3.3.17 2x10 Spiralarne im Kreis

Der *Geheimen Lehre* zufolge, so Lauweriks, wird der „gesamte Kosmos [...] durch [eine] beinah endlose Reihe fühlender Wesen geführt, gelenkt und beseelt“ und gibt es „zwischen ihnen einen unendlichen Unterschied in den Graden des Bewusstseins oder der Vernunft [...]“, denn] jedes dieser Wesen *war* ein Mensch oder macht sich geschickt, es zu werden, so nicht in diesem, dann in einem vergangenen oder zukünftigen *manwantara* [so, Zeitalter]“. ¹⁷⁰⁵ Lauweriks zitierte weiter: „alles auf Erden ist Schatten von etwas im Raum, sie (die Okkultisten) glauben an kleinere ‚Atem‘, die leben, intelligent und unabhängig von allem sind, [...] [die] während *manwantarischer* Zeitalter in jede Richtung blasen“. ¹⁷⁰⁶ Er zitierte Annie Besant: „Nun gebrauche ich das Wort ‚Universum‘ im Sinn unseres Sonnensystems. Es gibt viele andere Systeme, jedes für sich selbst ein Ganzes, und darum zu Recht als ein Kosmos bezeichnet, ein Weltall. Doch jedes dieser Systeme, bildet auf dessen Art einen Teil eines größeren Systems [...] Wenn man die ausgestreckten Gefilde [bzw. Felder] des Raumes überschaut, dann sieht man Myriaden von Sonnen, jede Mittelpunkt ihres eigenen Systems, ihres eigenen Universums; und unsere Sonne, für uns das Höchste, ist bloß als das Wahre ein Planet [so] in einem größeren System, eine Bahn um eine Sonne beschreibend, größer als sie selbst. Auf ihre Weise ist diese Sonne, um die [sich] unsere Sonne dreht, ein Planet [so] einer noch größeren Sonne, und jede Reihe [bzw. Serie] von Systemen dreht auf deren Weise um eine zunehmend zentrale Sonne und so weiter – wir wissen nicht, wieweit sich die Kette erstreckt [...] wir sagen, dass sie unendlich in Zahl sind, und es gibt kein Ende der Offenbarungen des einen Lebens.“ ¹⁷⁰⁷ Die Hierarchie der „Leiter des Sonnensystems“ fand Lauweriks bei Besant: „Genauso, wie man seine Sonne und Sonnen hat, viele Universen, jedes ein Teil eines Systems ausmachend, größer als sie selbst, so gibt es auch im geistigen Universum Hierarchien über Hierarchien geistiger Intelligenzen, die den Sonnen der geistigen Welt gleichen. Unser stoffliches System hat in seinem Mittelpunkt [Zentrum] die erhabene geistige Intelligenz als eine Dreieinheit offenbart, das *Ishwara* [höchster Gott ¹⁷⁰⁸] des Systems. Dann gibt es über Ihm [Gott unseres Systems] einen mächtigeren *Ishwara*, um den sie kreisen, die auf derselben Höhe mit [dem] *Ishwara* unseres Systems sind, und die zu Ihm als zu ihrem Mittelpunkt des Lebens aufschauen. Und über Diesem ist noch ein anderer, und über Dem sind wieder andere und nochmals andere, s.d. die stofflichen Universen über unser Verständnis ebenso hinausgehen, wie die geistige Hierarchie unserer Vorstellung gleichermaßen entrinnt“. ¹⁷⁰⁹

Der zusätzlich für einen Leuchter vorgesehene *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)* (22.05.1912, Abb. 246) ¹⁷¹⁰ enthält jeweils zwanzig (20) linksdrehende und zwanzig (20) rechtsdrehende Kreisbögen um das Zentrum. Zusätzlich sind kreisähnliche, eher ovale Formen, die möglicherweise mit der hierarchischen Vorstellung kleinerer *kosmischer Zentren* (Sonnen) um ein *größeres Zentrum* in Beziehung stehen, in *drei (3) verschiedenen Abständen* um das Zentrum herum angeordnet. Die *geistige Intelligenz* in ihrer *Dreieinheit* im Zentrum ist von untergeordneten Systemen gleicher Bauweise umgeben, die um diese kreisen. Diese Betrachtungsweise würde die Vorstellung vom *Aufbau des Universums* geeignet treffen.

Entwicklung vollzieht sich im Rahmen der *Offenbarung des Einen*, wobei sich der *niedersinkende Geist* stufenweise zunehmend verstofflicht und umgekehrt, ¹⁷¹¹ so Lauweriks. Er schrieb von der „große[n] Bedeutung des heutigen Zeitkreises in Verbindung mit der allgemeinen Entwicklung“, analog zu den Himmelskörpern. Es war ihm zufolge ein "Gesetz [...]“, das] wir auf stofflichem Gebiet in unserem Sonnensystem verkörpert [sehen], die größten Himmelskörper durchlaufen die größten Kreise in der längsten Zeit – *welch ein Unterschied der Umlaufzeit zwischen der Erde um ihre Sonne [ein Jahr] und dieser Sonne um die zentrale Sonne.*“ Ausgehend vom Menschen, der im Rahmen seiner Lebenszeit und Auffassungsfähigkeit den durch die Umlaufzeit der Erde um die Sonne bestimmten Zeit- bzw. Tierkreis erfassen konnte, wurde auf dieselbe Weise eine weitere Zeitperiode

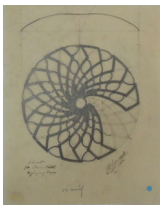


Abb. 246



Abb. 246, Detail

¹⁷⁰⁵ vgl. Lauweriks 1904a, S. 29. Zitate: ebd., Anm. 21: Blavatsky 1888a, S. 295. *Manwantara* bezeichnet eine durch Blavatsky definierte riesige Zeitspanne, in der das Universum sich von dem Einen ausgehend entfaltet und schließlich wieder zusammenzieht, worauf ein weiteres *Manwantara* folgt.

¹⁷⁰⁶ vgl. ebd., S. 29. Zitat: ebd., Anm. 22: Blavatsky 1888a, S. 539.

¹⁷⁰⁷ vgl. ebd., S. 31-32. Zitat: ebd., Anm. 26: Besant 1900, S. 35 und 36.

¹⁷⁰⁸ Zu *Ishwara* als höchster Gott: vgl. <http://wiki.yoga-vidya.de/Ishwara>.

¹⁷⁰⁹ vgl. Lauweriks 1904a, S. 32-33. Zitat: ebd., Anm. 27: Besant 1900, S. 37 und 38.

¹⁷¹⁰ Abb. 246: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)*, 22.05.1912, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 128.

¹⁷¹¹ vgl. Lauweriks 1904a, S. 15-16.

durch die Umlaufzeit unserer Sonne um eine zentrale Sonne definiert.¹⁷¹² Die Zeichen des Tierkreises stellten die Entwicklungsstufen aus der *Geschichte des Universums* „bis zu der Zeit dar, [in] der das gegenwärtige stoffliche Universum mit den fünf Elementen seine phänomenale Existenz begann.“¹⁷¹³ Nachdem mit dem *ersten (1) Zeichen das Eine* und Ursprüngliche, *Brahman*, existierte, verwies das *zweite (2) Zeichen* auf den „Urklang, aus dessen Vibrationen [...] das gesamte Universum entstand“, das Reich sichtbarer und unsichtbarer Erscheinungen. Es folgte im *dritten (3) Zeichen* der Bezug zum *Doppelgeschlechtigen*, zum „Urbild des Menschen“.¹⁷¹⁴

Im Kapitel 5.3.2.1 näher erläuterte Konstruktionsskizzen zeigen, dass der *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)* (22.05.1912, Abb. 246)¹⁷¹⁵ aus Kreisen selber Größe wie der die Gesamtform als Kontur umfassenden Kreis gebildet wird. Dieser eine Kreis bildet in zwanzigfacher *rhythmisch aneinandergereilter Verschiebung* um das Zentrum sowohl die Kreisbögen als auch den leeren Innenkreis (Abb. 246d). Die rhythmische Reihung der Kreisbögen erinnert an *durch Klang erzeugte Vibration*. In der Darstellung von *Vibration* könnte dieser Entwurf auf den 2. von 12 Zuständen in der *Entwicklungsgeschichte des Universums* verweisen, auf den Moment vor der Entstehung des *Urbildes des Menschen*.

Obwohl die Kurven aus einem einzigen Kreisbogen hervorgegangen sind, entsteht der Eindruck von *Spiralen*. Der optische Effekt entsteht dadurch, dass das Auge einen vom äußeren Rand nach innen verlaufenden Kreisbogen im Zentrum um den inneren Kreis ergänzt, wodurch im Grunde mit *zwei Kreisbögen* die *kleinste Spirale* entsteht. Eine derartige *zweitellige Spirale* würde sich aus einem *sichtbaren Teil*, gebildet aus dem größeren Kreisbogen, und aus einem *unsichtbaren Teil*, gebildet aus dem leeren kleinen Kreis, zusammensetzen. Dies wäre eine geeignete Darstellung der *sichtbaren und unsichtbaren Erscheinungen* im Universum in dessen 2. von 12 Zuständen. Die Umsetzung der Vorstellung von *Sichtbarem und Unsichtbarem* durch *Material und Nicht-Material* tauchte bereits in der Spiralgestaltung für die *Halterung für Essig- und Öl-Fläschchen* (o.D., Abb. 61)¹⁷¹⁶ und in der Kugel- bzw. Ei-Gestaltung in *Kelch I-II* (1912, Abb. 57)¹⁷¹⁷ auf (vgl. auch Abb. 57a und Kapitel 5.3.2.2).

Das Prinzip der *Hierarchie in der Natur* erläuternd, beschrieb Lauweriks eine *Entwicklung zwischen Geist und Stoff*, zwischen dem *Unsichtbaren und dem Sichtbaren*: „Der Geist oben, die offenbarte Natur [unten], ist der *feurige Atem* in seiner vollständigen Einheit. [...] In unserem [Sonnen-]System ist es die sichtbare Sonne, der Geist der Natur, der irdische Gott. Und in, auf und um die Erde ist es der feurige Geist davon – Licht, gasförmiges Feuer; Wasser, flüssiges Feuer; Erde, festes Feuer, alles ist Feuer – [...] I [senkrechte Linie][,] wohingegen ○ [Kreis] die Wurzel für unser Verständnis [ist], das All der Natur [Kreis] und ihr Denkvermögen [bzw. Bewusstsein]“.¹⁷¹⁸ Der „*feurige Atem* in seiner vollständigen Einheit“ als Verbindung zwischen „oben und unten“ wurde symbolisch als *senkrechte Linie* dargestellt. Die *Wurzel für das Verständnis* bzw. für das *All der Natur* oder das „Denkvermögen“ wurde durch den *Kreis* symbolisiert.

Indem die sichtbaren Kreise in *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)* (22.05.1912, Abb. 246) gleichzeitig den mittleren Kreis als *Negativform* bilden, wird dieser eigentlich nicht direkt konstruierte innere Kreis sichtbar gemacht. Im Entwurf ist der innere Kreis als *Negativform* durch den Verzicht von Linie die hellste Form, ein *Lichtkreis* und damit potentieller Kandidat für den Verweis auf die *Sonne*, d.h. auf den *Geist*. Die Kreisform unterstützt die Assoziation mit *Geist, Denkvermögen* bzw. *Bewusstsein*. Dass erst alle äußeren Kreise den inneren Kreis erscheinen lassen, mag mit dem erwähnten *All der Natur* zusammenhängen.

In Anlehnung an die *Geheimlehre* formulierte Lauweriks das *Gesetz von der Hierarchie*.¹⁷¹⁹ Dieses hierarchische Gesetz war durch die *Leiter des Lebens* ausdrückbar, welche die „sieben verschiedenen Gebiete in der Natur“ bzw. des Universums darstellte, darunter das *astrale* und das *stoffliche*

¹⁷¹² vgl. Lauweriks 1900d, S. 173. Zitate: ebd..

¹⁷¹³ vgl. ebd., S. 14-15. Zitat: ebd.. Neben Feuer, Wasser, Luft und Erde ist vmtl. Äther als fünftes theosophisches Element gemeint.

¹⁷¹⁴ Zitat zu *Adam Kadmon* als Urbild des Menschen: https://de.wikipedia.org/wiki/Adam_Qadmon. Zitat zu Urklang: <https://de.wikipedia.org/wiki/Om>.

¹⁷¹⁵ Abb. 246: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)*, 22.05.1912, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 128.

¹⁷¹⁶ Abb. 61: *Halterung für Essig- und Öl-Fläschchen*, o.D., nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Funk-Jones 1987, S. 123, Abb. 173.

¹⁷¹⁷ Abb. 57: *Kelch I-II*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Abb.: Storck 1987a, S. 126, Abb. 182.

¹⁷¹⁸ vgl. Lauweriks 1904a, S. 25. Zitat: ebd., Anm. 16: Blavatsky 1888b, S. 120. Lauweriks verwendet Denkvermögen und Bewusstsein synonym.

¹⁷¹⁹ vgl. ebd., S. 27. Zitat: ebd..

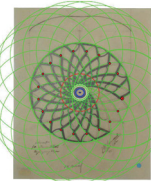


Abb. 246d, mit 20 Kreisen selber Größe



Abb. 61, Detail, Spiralen in Material (Silber) und Nicht-Material (durchsichtig)



Abb. 57a, Ellipsoid in Material (Kelch) und Nicht-Material (über Kelch)

*Gebiet.*¹⁷²⁰ „Doch dieses ‚Prinzip‘ (Lebensprinzip) ist im offenbarten Gebiet, d.h. [in] unserem Gebiet, bloß [...] das zusammengefasste Prinzip, das offenbarende Leben und Licht. Es ist selbst dem allzeit unsichtbaren, ewigen und vollkommenen *Einen Leben* unterworfen, in einer abtauchenden und wieder aufsteigenden Skala hierarchischer Stufen“,¹⁷²¹ zitierte Lauweriks aus der *Geheimlehre*. Der *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)* (22.05.1912, Abb. 246) war sowohl für einen *Blumenbehälter*, als auch für einen *Beleuchtungskörper* vorgesehen. Als *Blumenbehälter* war dieser ein *Wasserspender* und als *Beleuchtungskörper* ein *Lichtspender*. Diese beiden funktionalen Aspekte mögen auf das von Lauweriks benannte *Lebensprinzip* verweisen, welches sich in „unserem Gebiet“ als „Leben und Licht“ offenbarte. Der Vergleich der *Wasser- und Licht-Spender* mit *Wasser und Licht* als lebenspendende Hauptfaktoren legt die Assoziation mit dem *Lebensprinzip* nahe. Das *Gesetz von der Hierarchie* zwischen *geistigem* und *stofflichem Gebiet*, bzw. das *Lebensprinzip*, das Unsichtbare und das Sichtbare, offenbart sich somit im *Licht und Leben*, repräsentiert durch die *Funktion von Blumenbehälter und Leuchtkörper*.

Im Rahmen der Darstellung der Entstehung des Universums schrieb Blavatsky von den „zehn göttlichen Emanationen im [...] Lebensbaum“, welche „für das Ausströmen bzw. Hervorgehen von Ideen und Attributen aus der Fülle des ursprünglich *Einen* [...] – [...] symbolisch [für] den himmlischen Menschen, den Adam Quadmon [, stehen]“. „[D]rei Dreieinheiten oder Triaden [bringen] [...] aus der mystischen Pythagoreischen Dekade [etwas hervor], dessen aller Summe den gesamten Kosmos [und damit das Eine] darstellt.“¹⁷²² Das *zehnte (10) Zeichen* im zwölfteiligen Tierkreis wurde mit der „Form des stofflichen Universums“ assoziiert. Ursprünglich bestand der Tierkreis aus 10 Zeichen, s.d. die *Entstehung des Universums* mit der 10. Entwicklungsstufe abgeschlossen war. Die Offenbarung war vollendet.¹⁷²³ Blavatsky verband die Vorstellung von dem *Einen*, von *Brahma*, mit der Zahl 10.¹⁷²⁴ Die *zwanzig (20) Kreise* bilden insgesamt zwanzig Kreisbögen je Drehsinn. Soweit zwanzig als zweimal zehn (2x10) in diesem Kontext anzunehmen ist, besteht eine mögliche Verbindung zwischen dem dargestellten Weltbild, bestehend aus *Geist und Stoff* als dem *Nicht-Sichtbaren* und dem *Sichtbaren*, und der mit der *Zahl 10* zu verknüpfenden *Geschichte des Universums* bzw. des *Einen*.

5.3.3.3.18 *Pascalsche Schnecke und Herzkurve*

Das *ewige Sein* war Lauweriks zufolge die „erste theosophische Grundwahrheit“. Er erklärte, dass daraus das *Streben nach Erhalt der eigenen Existenz* folgte. Der Mensch spürte das ewige Wesen des Seins in sich. Die „geistige Sonne“ bzw. die „mächtige Mutter wirkt in allen und sie, denen sie den Schein schenkt und ihnen das Leben gibt, [das ‚Sein‘ ,] ist dieselbe, wie sie, die sie mit Bewusstsein und Verstand [als der zweiten theosophischen Grundwahrheit] beschenkt“.¹⁷²⁵

Die *Pascalschen Schnecke* erscheint in Entwürfen für Schmuck, Schalen, Kelche und Teekannen, gelegentlich auch als deren Spezialfall in Form einer *Kardioide* oder *Herzkurve*. Das Motiv einer Struktur-in-Struktur, wie z.B. die innere Schlaufe in der äußeren Schlaufe einer *Pascalschen Schnecke*, mag ein angemessener Ausdruck des *ewigen Wesens des Seins in sich* sein. Eine an die Existenz gebundene basismäßige Vorstellung würde der *ersten Grundwahrheit* in der Theosophie entsprechen. Eine *herzförmige* geometrische Figur ist als Ausdruck von *Leben* oder von *Leben erhaltenden* Merkmalen naturbedingt schlüssig.

Das Übertragen von *Bewusstsein* wird von Lauweriks als *Schein* der *geistigen Sonne* beschrieben. Insgesamt sollten seiner Auffassung nach drei (3) *Strahlen* dieser geistigen Sonne als *Sein*, *Bewusstsein* und *Freude* neben weiteren tausenden Strahlen auf jedes Individuum fallen.¹⁷²⁶

¹⁷²⁰ vgl. ebd., S. 8. Zitate: ebd., Zu Natur als Universum: vgl. ebd., S. 9.

¹⁷²¹ vgl. ebd., S. 21. Zitat: ebd., Anm. 10: Blavatsky 1888a, S. 588.

¹⁷²² vgl. Row 1926, S. 23 und 28. Zitate: ebd., S. 28, Anm. 1: Blavatsky. Zum Bezug von „Sephiroth“ zum „Lebensbaum“ und dessen Bedeutung: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Sephiroth>.

¹⁷²³ vgl. Row 1926, S. 28.

¹⁷²⁴ vgl. Blavatsky 1897, S. 467. Zu *Sephiroth*: vgl. Row 1926, S. 28. Mehr zum dritten Logos als Offenbarungsschritt Brahmas in der Entwicklung des Universums und der damit verbundenen Entstehung des Menschen: vgl. Kapitel 5.3.3.3.15 bzw.: Row 1926, S. 28.

¹⁷²⁵ vgl. Lauweriks 1902, S. 160. Zitate: ebd..

¹⁷²⁶ vgl. ebd., S. 161.

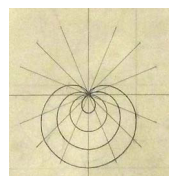


Abb. 147, Detail, Konstruktions-skizze, 4 Schlaufen



Abb. 153, Detail

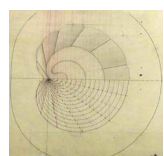


Abb. 147, Detail Ansicht von oben, 5 Schlaufen

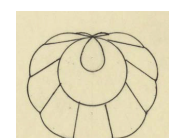


Abb. 151, Detail

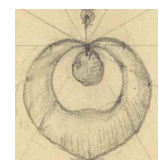


Abb. 157, Detail

Von der unendlich großen Anzahl von Kurven *Pascalscher Schnecken* wählte Lauweriks, wie aus Kapitel 5.3.2.3 hervorgeht, hauptsächlich die beiden, für die das Verhältnis von Kreisdurchmesser zu Kurvenabstand sowohl 1:1 (*Herzkurve*) als auch 2:1 beträgt. Von den in *Entwurf Teekanne II-I* [1914, Abb. 147]¹⁷²⁷ die Objektform bestimmenden Kurven sind vier *Schlaufen* erkennbar, die äußerste ist eine *Herzkurve*. Es folgt eine den Konstruktionskreis zwischen zwei Schlaufen einschließende *Pascalsche Schnecke*. Eine fünfte Schlaufe umfasst das Objekt. In *Kopie Entwurf Brosche III-I-I* (o.D., Abb. 153)¹⁷²⁸ lassen sich noch mehr Kurven identifizieren. Im Großteil der Arbeiten erscheinen nur die inneren drei (3) Schlaufen, wie in *Entwurf Brosche III-II* (11. März 1914, Abb. 151)¹⁷²⁹ oder in *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I* (Nov. 1912, Abb. 157)¹⁷³⁰. Dass die *drei Schlaufen* auf die *drei Strahlen der geistigen Sonne*, auf *Sein*, *Bewusstsein* und *Freude* als allen Wesen inne liegend verweisen, ist denkbar. Diese sollen Lauweriks zufolge als *Schein* übertragen werden. *Drei strahlenscheinartige Aureolen* breiten sich in *Kopie Entwurf Brosche III-I-I* (o.D., Abb. 153) vom oberen Zentrum entlang der Strahlen umfelderfassend aus, möglicherweise *Sein*, *Bewusstsein* und *Freude* symbolisierend.

Die *dritte theosophische Grundwahrheit* wurde als *Freude*, als „strahlender Glanz“ aus dem „Busen des Einen“, von der „ewige[n] Sonne des unendlichen Seins, die aufs Innerste mit dem Wesen aller Dinge verbunden ist“ charakterisiert. Dieses „schlummernde Vermögen“, diese verborgene „Freude“, das „höchste Gut“, die „Perle des Lebens“ war Lauweriks zufolge in allen Wesen enthalten.¹⁷³¹

Naturgemäß sind Perlen meist rund, gelegentlich auch tropfenförmig. Sowohl die rundliche als auch tropfenförmige Form lässt sich in den *Pascalschen Schnecken* erkennen. *Perlen* werden von *Muscheln* gebildet. Die äußere Form erinnert an die Kontur einer Muschelschale. Selbst die *Strahlen* lassen sich als *Kannelierung der Muschelschale* deuten. Die Vorstellung von einer *inneren Perle* wird in einigen Arbeiten, z.B. für den Anhänger aus *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I* (Nov. 1912, Abb. 157)¹⁷³², gestärkt. Eine innen angebrachte rundliche Form ist von einem materialfreien Bereich umgeben, der von einer Herzform eingefasst wird (Abb. 157, Detail). Als *Perle des Lebens* könnte eine der Schlaufen auf die *dritte Grundwahrheit*, die *Freude*, verweisen.

„Jeder Strahl oder Faden ist ein Kanal, entlang welchem das allgegenwärtige göttliche Leben ihn [Mensch] erreicht, durch welchen sie [Strahlen] im Stande sind, all die Kräfte ihrer Mutter zu offenbaren [...]. So sind sie auch alle eins, eins im Strahl des Seins, Eins im Strahl des Bewusstseins, Eins im Strahl des Glücks; aber sie sind auch Eins in allen Strahlen“,¹⁷³³ so Lauweriks.

Die *Strahlen* der *Herzkurve* verlaufen alle durch einen *gemeinsamen Punkt*, in dem sie alle *Eins* sind, gemäß der durch Alliteration von Lauweriks verstärkten Aufzählung der drei Strahlen. Gleichzeitig sind alle Strahlen durch die Kurve miteinander verbunden. Abgrenzend von dünnen Fäden bzw. strahlenförmigen Linien durch einen gemeinsamen Punkt sind in einigen Arbeiten *drei (3) breite Strahlen* hervorgehoben, möglicherweise als Ausdruck dieser *drei Grundwahrheiten*.

„So strahlt das erhabene Bild der geistigen Sonne vor uns, deren mächtige Strahlen von ihrem Sein ausgehen und die sich in allen Wesen wiederum vereinen, so dass sie [Wesen] allein des undurchdringlichen Lichts dieser einen [geistigen] Sonne teilhabend sind. Der eine Teil des Seins ist dem anderen Teil des Seins nicht näher als ein dritter, darum sind alle Teile einander gleich und sie sind wahrlich nichts anderes als dieses eine selbst Seiende. Denn ein Wesen, dass alle Strahlen in sich selbst vereint, ist alles und umfasst alles, so wie das eine Sein alle Sein, das eine Bewusstsein alle Bewusstseine, das eine Glück alles Glück umschlossen hält. So zeigt uns die Theosophie die Einheit aller Existenz, aller Kinder einer Mutter“.¹⁷³⁴

Die *Pascalsche Schnecke* wird durch ein Abstandsmerkmal definiert. Demzufolge ist die *Kurve* als Summe aller Punkte mit bestimmtem *Abstand zum Konstruktionskreis* entlang der Strahlen definiert. Aufgrund des gleichen Abstandes sind die einen Teile der Kurve nicht näher als andere.

¹⁷²⁷ Abb. 147: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne II-I*, [1914], KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 139, [DHF].

¹⁷²⁸ Abb. 153: J.L.M. Lauweriks, *Kopie Entwurf Brosche III-I-I*, o.D., KEOM, KEO-Archiv, V 254b/50.

¹⁷²⁹ Abb. 151: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche III-II*, 11. März 1914, RMA, RP-T-1950-364A.

¹⁷³⁰ Abb. 157: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I*, Nov. 1912, RMA, RP-T-1950-326.

¹⁷³¹ vgl. Lauweriks 1902, S. 161. Zitate: ebd..

¹⁷³² Abb. 157: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I*, Nov. 1912, RMA, RP-T-1950-326.

¹⁷³³ ebd..

¹⁷³⁴ ebd., S. 162.

Möglicherweise dient diese Konstruktion der Darstellung der *Teile des Seins*. Dann wäre die *Kurve* selbst die *Summe des Seins* und somit Ausdruck der *Einheit aller Existenz*. Das mächtige *Sein* als *strahlend* aufgefasst, stellen die *Strahlen* die *Teile des Seins* der *geistigen Sonne* dar. Indem benachbarte Strahlen denselben Winkel einschließen, haben diese denselben *Abstand*, bzw. sind einander nicht näher. Für beliebige Strahlen trifft dies allerdings nicht zu, womit diese Interpretation eher unwahrscheinlich ist.

Die „Lichthülle einer Flamme weist [...] darauf, dass [...] auch die Sonne, so wie jedes andere Feuer, durch diese Lichtsphären umringt, von unterschiedlicher Art Leichtheit, Farbe und Zusammensetzung ist. Wir können uns vorstellen, dass sie [...] unterschiedliche Einflüsse oder Strahlen-Kugeln in den Raum sendet, die alle miteinander vermischt sind, so wie z.B. Licht und Wärme.“¹⁷³⁵

Damit ist nicht nur eine Verbindung des Feuers mit den *einander umschließenden wellenartigen Kurven* hergestellt, sondern gleichzeitig das Motiv der *Strahlen* verknüpft. Beide Motive charakterisieren die *Pascalsche Schnecke*. Dieser Zuordnung gemäß kann die *Pascalsche Schnecke* mit der *Sonne*, d.h. der offenbarten Erscheinung des *Einen*, assoziiert werden.

Der zwölfteilige Tierkreis stellte die *Geschichte des Universums*, von den „verschiedenen Stufen der Schöpfung bis zu der Zeit [...], [in] der das gegenwärtige stoffliche Universum mit den fünf [5] Elementen seine phänomenale Existenz begann“, dar.¹⁷³⁶ Diese begann mit der von Blavatsky in der *Geheimlehre* beschriebenen *Offenbarung des Einen* in drei nicht sichtbaren Schritten bzw. *Logoi*: 1. den *einen Raum*, die *Quelle der Energie*, das nicht offenbarte Urbild, die Urkraft oder *Monade*,¹⁷³⁷ 2. eine *Zweieinheit* schöpferischer Kräfte im männlichen und weiblichen Aspekt und 3. die Manifestation von Geist und Stoff, woraus im Sinken der „Alles-Seele“ von Gebiet zu Gebiet in zunehmender Verstofflichung des Geistes das „formende Schöpfungsvermögen“ folgte, auch „Himmlicher Mensch“ genannt.¹⁷³⁸

Auffällig ist die Unterteilung der Abstände zwischen den *Pascalschen Schnecken* und dem Konstruktionskreis in *Entwurf Teekanne II-I* [1914, Abb. 147]¹⁷³⁹. Die drei inneren *Kurven* wurden jeweils in vier Kurven gleichen Abstandes unterteilt, wodurch in den drei innersten Bereichen insgesamt $3 \times 4 = 12$ *Pascalsche Schnecken* verlaufen. Es fügt sich nach außen ein weiterer Bereich an, der in fünf *Pascalsche Schnecken* unterteilt worden ist.

Diese $12 + 5$ *Kurven* sind sehr wahrscheinlich mit den *12 Entwicklungsstufen* in der *Entstehung des Universums* bis zum *Beginn der Existenz des stofflichen Universums* mit den *5 Elementen* zu assoziieren. Die im äußersten Abschnitt enthaltenen fünf Kurven könnten auf den Beginn der Entstehung des *stofflichen Universums* mit den fünf Elementen verweisen.

Lauweriks benannte neben den irdischen vier (4) Elementen *Feuer, Wasser, Luft* und *Erde* das esoterisch geprägte Element *Äther* als weiteres (5) Element¹⁷⁴⁰, wobei alle zugleich *Feuer* waren:¹⁷⁴¹ „Alles ist Feuer – [...] I [senkrechte Linie][,] wohingegen ○ [Kreis] die Wurzel für unser Verständnis [ist], das All der Natur [Kreis] und ihr Denkvermögen [bzw. Bewusstsein]“.¹⁷⁴² Bewusstsein und allumfassende Liebe ergänzten Lauweriks zufolge zu *sieben Elementen*,¹⁷⁴³ mit denen er die *sieben Gebiete der Natur* verglich.¹⁷⁴⁴

Feuer als *Verbindung* zwischen *oben* und *unten* wird symbolisch als *senkrechte Linie* und das *Bewusstsein* als *Kreis* dargestellt. Der Konstruktionskreis in *Entwurf Teekanne II-I* [1914, Abb. 147]¹⁷⁴⁵ könnte auf das *sechste Element Bewusstsein* verweisen (Abb. 147e). Die *allumfassende Liebe* würde in der *Herzform* der *alles umfassenden äußersten Kurve* Ausdruck finden können. Das *Feuer* als zu allen Kurven *senkrecht stehende Strahlen* würde alle Kurven miteinander verbinden. Es würde somit

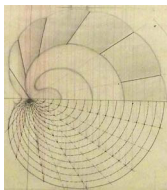


Abb. 147, Detail Ansicht von oben, 4+4+4+5 Kurven

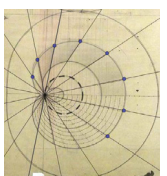


Abb. 147e, Detail, ergänzt um Konstruktionskreis (gestrichelt) und 8 Geraden

¹⁷³⁵ Lauweriks 1900e, S. 300.

¹⁷³⁶ vgl. Row 1926, S. 6-28. Zitat: ebd., S. 14-15.

¹⁷³⁷ vgl. Bax 2006, S. 375. Zitate: ebd., Anm. 137: Blavatsky 1907, S. 109-151.

¹⁷³⁸ vgl. ebd., S. 375-377 inkl. Anm. 142: Blavatsky 1907, S. 322. Zitate: ebd. S. 377, Anm. 145: Blavatsky 1907, S. 53 sowie [zum *Himmlichen Menschen*] ebd., Anm. 147: Blavatsky 1907, S. 620.

¹⁷³⁹ Abb. 147: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne II-I*, [1914], KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 139, [DHf].

¹⁷⁴⁰ vgl. Lauweriks 1899e, S. 353. Mehr zu den sieben Elementen im Kapitel 5.3.3.3.11.

¹⁷⁴¹ Zu Äther als Element vgl. u.a.: Lauweriks 1904a, S. 9.

¹⁷⁴² vgl. ebd. a, S. 25. Zitat: ebd., Anm. 16: Blavatsky 1888b, S. 120.

¹⁷⁴³ vgl. Lauweriks 1899e, S. 353. Zitate: ebd.. Mehr zu den sieben Elementen im Kapitel 5.3.3.3.11.

¹⁷⁴⁴ vgl. Lauweriks 1900e, S. 300.

¹⁷⁴⁵ Abb. 147: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne II-I*, [1914], KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 139, [DHf].

zwischen dem ursprünglichen *Geist*, dem *Einen*, der *Sonne*, innen am *Brennpunkt*, und dem durch die *fünf (5) Elemente* ausgedrückten *Stoff* außen, den 5 äußersten Pascalschen Schnecken, stehen.

Lauweriks zitierte Leadbeater, der den Geist beschrieb, welcher „auf seinem Pfad hinab zum Stoff, [...] getrieben wird, [...] sich zu offenbaren“.¹⁷⁴⁶ In stufenweiser Entwicklung von der einen *Ur-Substanz* ausgehend, vollzog sich schrittweise eine Umwandlung vom *Geist im Universum* zum *Stoff im Irdischen*.¹⁷⁴⁷ Der Geist umhüllte sich „auf seinem Pfad hinab zum Stoff, [...] um sich zu offenbaren“, in jedem durchwanderten Gebiet mit jeweils einer stofflichen Hülle. Der „als Seele oder beseelende Kraft“ identifizierte Geist musste sich „in den [...] Stoff dieses niederen Gebietes hüllen [...], - als Körper einen Schleier des Stoffes um sich herum ziehen, [...] [in] einem dritten Gebiet, etwas vom Stoff *davon* um sich herum ziehen [usw.]“. Schließlich war der Geist nach seiner Reise mit mehreren Hüllen umschlossen: „die ursprüngliche Kraft, [die] diesen Verlauf für jedes Gebiet des Sonnensystems wiederholt, [ist] zur Zeit, wenn sie unsere stoffliche Ebene erreicht, völlig umschleiert“.¹⁷⁴⁸ Lauweriks sah „Ein Leben aus Einer Quelle fließen, [...] Wirkungen von ein und derselben Kraft“. Die *Umhüllungen des Geistes* entsprachen den *Sprossen der Leiter*.¹⁷⁴⁹ Das durchgehende *Prinzip der Kontinuität* auf die *Leiter des Stoffes* bezogen, bedeutete dies die Kontinuität desselben Geistes, während seiner stufenweisen Entwicklungsreise jedoch mit jeweils zusätzlicher Umhüllung versehen. Er setzte die Prinzipien-Kontinuität einer *Leiter* mit der Form-Kontinuität gleich. Dabei galt: „alle Erfahrung dieser Monade“ wird im „kontinuierlichen Substrat“, „der Monade“, aufbewahrt.¹⁷⁵⁰

Das Bild der *zunehmenden Umhüllung des Geistes* auf die einander umfassenden Kurven z.B. in *Entwurf Teekanne II-I* [1914, Abb. 147] angewendet, würde in der Entwicklung von *innen nach außen* zu *lesen* sein. Danach beschreibt die *äußerste Kurve* als äußerste *Hülle* den *am meisten stofflichen Zustand*. Was sich im *Innersten* befindet, könnte der *Ur-Substanz* bzw. dem *Geist* zuzuordnen sein. Dieses könnte der *Monade* von Besant und damit dem *kontinuierlichen Substrat* entsprechen. In *Entwurf Kette mit Kettenanhänger I* (Nov. 1912, Abb. 157) erinnert die innerste Form an einen *Samen* oder ein *Ei*. Beide Assoziationen sind von den führenden Theosophen mit der *Monade* in Verbindung gebracht worden. Die *Monade* fungiert als eine *Einheit*, was in geometrische Form umgesetzt als ein Baustein auch durch eine *Pascalschen Schnecke* darstellbar ist. Die *innerste Kurve* enthält in der Darstellung der Entwicklung vom Geist zum Stoff das *komprimierte geistige Potential*. Die innerhalb eines Entwurfes in Abhängigkeit vom Abstand *b* verschiedenen Kurven sind exakt konstruierte *Pascalsche Schnecken* mit gemeinsamem Konstruktionskreis. *Scheinbare formale Verschiedenheit* unterliegt somit einer *Einheit des Geistes*, ausgedrückt in einer einheitlichen Form. Die scheinbare Vielheit der Formen unterliegt in *Analogie zum Geist* einer *Einheit in der Form*, was zu einer der theosophischen Prinzipien führt: *Einheit in Vielheit*.

Die Entwicklung des Geistes, „welcher [...] sich als Mensch offenbart“,¹⁷⁵¹ wurde als stets dieselbe Kraft angesehen, „die sich auf verschiedene Weise äußert, [je] nach den Hüllen, in denen sie wirkt“. Sie unterlag dem „Gesetz des Erhaltung der Energie“, von Annie Besant als „Gesetz der Fortsetzung oder Kontinuität“ bezeichnet. Was „der Geist, die Eine Energie, durch dessen Umhüllung an Vermögen verliert, ist gerade gleich zu der Menge, die dieser [Geist] von sich selbst abgetrennt hat, um diese Umhüllung aufzubauen.“¹⁷⁵²

Je *mehr* der Zustand ins *Stoffliche* gerät, desto *weniger geistiges Vermögen* ist enthalten und umgekehrt. Eine *am wenigsten stoffliche* Entwicklungsstufe darstellende Form wäre folglich *möglichst klein*, würde sich in den einander umfassenden *Kurven ganz innen* befinden.

Die „Sonne mit ihren unzähligen Strahlen [...], von denen jeder Strahl ein einzelnes Prinzip, [eine] Kraft oder [ein] Wesen vergegenwärtigt“, assoziierte Lauweriks mit der *Entwicklung des Geistes zum Stoff*. Jeder dieser „verschiedenen Strahlen“ wies „ein einzelnes Merkmal“ auf. Auf „sich selbst

¹⁷⁴⁶ vgl. Lauweriks 1904a, S. 15. Zitat: ebd., Anm. 5: Leadbeater 1902, S. 122-123.

¹⁷⁴⁷ vgl. ebd., S. 23-24. Kursive Bezeichnung durch Autorin.

¹⁷⁴⁸ vgl. ebd., S. 15-16. Zitate: ebd., Anm. 5: Leadbeater 1902, S. 122-123.

¹⁷⁴⁹ vgl. ebd., S. 17-18. Zitat: ebd., S. 17.

¹⁷⁵⁰ vgl. ebd., S. 19. Zitate: ebd., Anm. 8: Besant 1902, S. 268. Was Besant *Leben* nannte, ordnete Lauweriks dem *Stoff* und dem durch Leadbeater benannten *Geist* zu: vgl. ebd., S. 17.

¹⁷⁵¹ vgl. ebd., S. 16. Zitat: ebd., Anm. 6: Besant 1902, S. 107.

¹⁷⁵² vgl. ebd., S. 18. Zitat: ebd., Anm. 8: Besant 1902, S. 243 und 245.

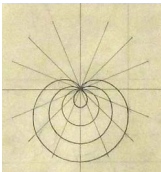


Abb. 147, Detail, Konstruktions-skizze, 4 Schlaufen

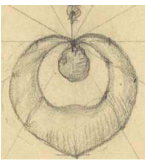


Abb. 157, Detail



Abb. 153, Detail

betrachtet“ entsprachen diese Strahlen „Leitern mit zahlreichen Sprossen“. Lauweriks ergänzte: „Hierdurch sollten wir eine Vorstellung von einem Kräftemittelpunkt erhalten, aus dem alle Kräfte und Vermögen aufquellen, die sich in dem Maße stufenweise verstofflichen, in dem sie sich vom Mittelpunkt weiter entfernen.“¹⁷⁵³

Lauweriks hatte in seine Kurven *Strahlen* gezeichnet, die nur als *Hilfslinien* zur Bestimmung der Abstände der Kurven vom Konstruktionskreis fungierten (Abb. 147, Detail, und Abb. 153). Dass diese Strahlen hervorgehoben sind, spricht für eine weitergehende Bedeutung. Wenn die *Strahlen der Pascalschen Schnecken* mit den *Leitern der Entwicklung* vergleichbar sind, ist die durch *parallele Kurven* erzeugte Querstruktur mit den *Sprossen einer Leiter* assoziierbar. Diese Auffassung würde an bisherige Überlegungen sinnvoll anschließen. Ausgehend vom *gemeinsamen Punkt der Strahlen*, einem potentiellen *Kräftemittelpunkt*, führen die Strahlen nach außen, wobei die Kurven möglicherweise, von *innen nach außen* betrachtet, die *zunehmenden Entwicklungsstufen vom Geist zum Stoff* markieren.

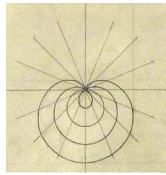


Abb. 147, Detail, 8 Geraden erzeugen 16 Strahlen

Durch die Umhüllung entstand *Bewusstsein*, so Lauweriks. Er zitierte, die *Leiter des Bewusstseins* andeutend, aus der *Geheimlehre*: „Alles im Universum, in all seinen Reichen, ist *bewusst*, beseelt mit einem Bewusstsein seiner eigenen Art auf seinem eigenen Gebiet der Wahrnehmung.“¹⁷⁵⁴ Die „Bewusstseinsstufen“ fand er im Zitat: „Wenn kosmische Ideatie in einem Prinzip oder [in einer] upâdhi (Verhüllung) einen Brennpunkt erhalten hat, dann verursacht diese [kosmische Ideatie] das Bewusstsein des individuellen Egos. Dessen [individuelles Bewusstsein] Offenbarung differiert mit der Stufe der upâdhi [Verhüllung]. Wenn das, was man *manas* [den Geist] nennt, z.B. durch upâdhi [die Verhüllung] wirkt, dann quillt es [das Bewusstsein] als geistiges Bewusstsein auf; durch die feiner verteilte Schöpfung (sechster Stoffzustand) von *boeddhi* [Einsicht, Verständnis] – ruhend auf der Erfahrung von *manas* [Geist] als Verhüllung – als ein Strom geistiger Intuition.“¹⁷⁵⁵ Den „Raum“, bzw. das Universum, beschrieb Lauweriks als „Fülle un-offenbarter Kräfte, die einen Brennpunkt brauchen, in den sie sich zusammenziehen und aus dem sie sich offenbaren. Raum und Sonne stehen [...] in sehr enger Beziehung zueinander.“ Der Raum gab, die Sonne empfing und umgekehrt. In „diesem großen Werk der Natur sowie in den kleinsten Teilen – den Samen- [nehmen wir] eine fortdauernde Wechselwirkung wahr, eine Handlung von Ausfließen und wieder Einfließen, für welche kein Symbol [besser] passt, als das des Kreises und wofür wir keinen besseren Ausdruck haben, [...] als das Wort ‚Kreislauf‘. [...] [I]n der maßlosen See des Einen Lebens badend, ist dessen Herz der auserkorene Brennpunkt, durch den Es [so] sich offenbaren kann.“¹⁷⁵⁶

Die *Pascalsche Schnecke* in *Herzform* auf *Herz* bereits verweisend und den *Konstruktionskreis* mit dem darauf liegenden *Punkt*, durch den alle *Strahlen* verlaufen, sichtbar hervorgehoben (Abb. 147, Detail), stellen überzeugende Argumente für die Assoziation mit der *Beziehung zwischen Raum und Sonne*, dem *Aus- und Einfließen* bzw. der *Offenbarung durch den Brennpunkt*, das *Bewusstsein des individuellen Egos*, dar.

Wie im Rahmen der *Entstehungsgeschichte des Universums* gezeigt, verlief diese ausgehend von dem *Einen (1)*, welcher sich zum *zweifachen (2) Aspekt* verdoppelte und später zu den *vier (4) Brahma's* wurde. Das *achte (8) Zeichen* im Tierkreis deutete auf den *vollendeten Entwurf des gesamten Universums*. Zugleich galt die *Zahl 8* als ein Hinweis auf die *Begrenzung des Universums*. Gemäß der Definition des Universums als *ewig* und *unbegrenzt* eignete sich die *8* in liegender Position ∞ als Zeichen für *unendlich*.¹⁷⁵⁷

Der *Verdoppelungsprozess* von *1* zu *8* erfolgt in *drei (3) Schritten*, analog zu den *drei Logoï*, der *dreischrittigen Offenbarung des Einen* im Nicht-Sichtbaren, also im göttlichen Entwurf, noch vor der Manifestation. Von unendlich vielen möglichen Strahlen zeichnete Lauweriks häufig genau acht Strahlen, die naturgemäß im gemeinsamen *Brennpunkt* deren Spiegelung erfahren, s.d. von diesem insgesamt 16 Strahlen ausgehen (Abb. 147, Detail). Deren *Abstand*, d.h. Winkel, beträgt $360^\circ:16=22,5^\circ$. Die sechszehnfache Unterteilung scheint beabsichtigt gewesen zu sein. Ausgehend von *8* führt eine weitere *vierte (4) Verdoppelung* zu *16*. Dieser *vierte Verdoppelungsschritt* bzw. die *16* könnte als

¹⁷⁵³ ebd., S. 27-28. Zitate: ebd..

¹⁷⁵⁴ vgl. ebd., S. 26. Zitat: ebd., Anm. 17: Blavatsky 1888a, S. 295.

¹⁷⁵⁵ vgl. ebd., S. 26. Zitat: ebd., Anm. 18: Blavatsky 1888a, S. 351. Zu *manas*, *upâdhi* und *buddhi*: vgl. auch: <http://wiki.yoga-vidya.de>.

¹⁷⁵⁶ vgl. Lauweriks 1900c, S. 554. Zitate: ebd..

¹⁷⁵⁷ vgl. Row 1926, S. 6-28. Mehr im Kapitel 5.3.3.3.15.

Ausdruck für den, über die Entstehung des nicht-sichtbaren Universums im Entwurf hinausgehenden, *ersten Schritt der Entstehung des sichtbaren Universums* sein. Vier Kurven begrenzen vier Bereiche. Die *inneren drei Bereiche* sind vmtl. mit dem *unsichtbaren Universum im Entwurf* zu vergleichen, der *äußerste* mit dem *sichtbaren Universum*, der manifestierten stofflichen Form, einschließlich aller fünf Elemente.



Abb. 177, Strahlen schattiert

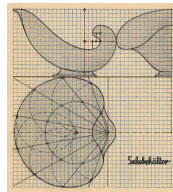


Abb. 190, Muschelform mit Wirbel

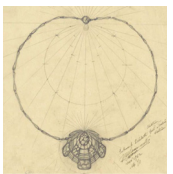


Abb. 159, Kette und Anhänger in Form einer Pascalschen Schnecke

Ideale Kunst mit *Innerlichkeit* assoziierend, beschrieb Lauweriks das Wachsen „von innen heraus“ als den sichtbaren Ausdruck des *Wertes des Innerlichen*. Dies konnte auch als *Sichtbarmachung eines konstruktiven Prinzips* geschehen. *Innerlichkeit* zeugte von *Lebenskraft*.¹⁷⁵⁸ Das zugunsten der Ausweitung der Form nach außen tretende Leben „ist [Ausdruck für] Lebenswille[n] und Begierde und später [für] die gesamte Zusammenstellung des innerlichen Vermögens der Emotionen und Empfindungen, kurzum [für] die psychischen Kräfte.“ Die nach außen sich formende Schale stellte ein nach außen sichtbares Bauelement dar.¹⁷⁵⁹ Solch ein Gebilde für ein „Tier [...] [als] ein bewegliches selbständiges Wesen, dass ein eigenes Lebenszentrum besitzt und dessen Form und Verrichtungen ganz dadurch [biegsame Elemente] bestimmt wird [...] [ist] nicht mehr [...] [Ausdruck von Makro-] Kosmos, sondern eher [von] Mikrokosmos, der hierdurch auftritt, [es ist] nicht mehr die Einheit eines unermesslichen Ganzen, sondern die Spiegelung dieser [Einheit] in Myriaden von kleinen Zentren. Es ist nicht die Einheit, sondern die Vielheit.“¹⁷⁶⁰

Die *Pascalsche Schnecke* weist in zahlreichen Entwürfen durch die sichtbaren Strahlen, welche oft wie in *Entwurf Schmuckdose III-III* (Nov. 1913, Ab. 177)¹⁷⁶¹ schattiert sind, Ähnlichkeit mit einer *Muschelschale* auf. In manchen Entwürfen, wie in *Entwurf Salzbehälter* (o.D., Abb. 190)¹⁷⁶², ist die *Pascalsche Schnecke* sogar um den einer Muschel zugehörigen *Wirbel* über den *Brennpunkt* hinaus gehend ergänzt. Diese Merkmale stützen die Assoziation mit einer *Muschelschale*. Wie die eine Muschelschale, so *wächst* auch der *Geist von innen nach außen*. Die *geistige Sonne* charakterisiert durch ihre *Strahlen* das *alle Wesen durchdringende Prinzip*. Dieses Prinzip erreicht eigenständige Lebensformen mit eigenem Willen. Jede *Lebensform* spiegelt als *Mikrokosmos* den *Makrokosmos*. Alle enthalten *dieselbe geistige Essenz*. Die *Einheit in der Vielheit* mag in der *im Großen wie im Kleinen* jeweils selben zugrunde liegenden *Grundform* liegen. Diese Grundform der *Pascalschen Schnecke* bestimmt in *Entwurf Kette mit Kettenanhänger III* (o.D., Abb. 159) sowohl die *Form der gesamten Kette* als auch die *des Kettenanhängers* (Abb. 159).

5.3.3.19 Fünfeck, Goldenes Dreieck, Spira Mirabilis



Abb. 265, Detail, Fünfeck im Kreis

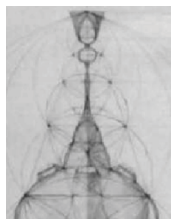


Abb. 263, Detail, Fünfecke

Die Zeichen des Tierkreises wurden als „Stufen der Schöpfung bis zu der Zeit [...], [in] der das gegenwärtige stoffliche Universum mit den fünf Elementen seine phänomenale Existenz begann“¹⁷⁶³ beschrieben. Das *12. Zeichen* verwies danach auf die *fünf Elemente*, gleichzeitig auf das mystische Wasser, und war durch die *Zahl 5* darstellbar.¹⁷⁶⁴ Lauweriks benannt außer der vier Elemente *Feuer, Wasser, Luft* und *Erde* ein weiteres Element: *Äther*.¹⁷⁶⁵ „Äther“ oder das „Ätherische Medium“ konnte Licht- und Wärmeschwingungen übertragen und Materie durchdringen. Mitte des 19. Jahrhunderts bestand die Vorstellung von *Äther* als *Ursprung der Materie*.¹⁷⁶⁶

Lauweriks verwendete in seinem Formenrepertoire regelmäßige Fünfecke z.B. in *Entwurf Ziborium II* ([Juni] 1914, Abb. 265)¹⁷⁶⁷. Möglicherweise spielt das *Fünfeck* auf *die fünf (5) Elemente* und damit auf den *Beginn der stofflichen Existenz des Universums* an.

Die *Zwillinge* (3. Zeichen) waren ein Hinweis auf das *Doppelgeschlechtige*, den „androgynen Brahma, oder zweigeschlechtigen Sephira-Adam Kadmon“, das „Urbild des Menschen“¹⁷⁶⁸.

¹⁷⁵⁸ vgl. Lauweriks 1895b, S. 172-175. Zitat: ebd., S. 175.

¹⁷⁵⁹ vgl. Lauweriks 1918, S. 9-10. Zitat: ebd..

¹⁷⁶⁰ vgl. ebd., S. 8-9. Zitat: ebd..

¹⁷⁶¹ Abb. 177: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Schmuckdose III-III*, Nov. 1913, RMA, RP-T-1950-361.

¹⁷⁶² Abb. 190: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Salzbehälter*, o.D., RMA, RP-T-1950-346.

¹⁷⁶³ vgl. Row 1926, S. 14-15. Zitat: ebd.. Neben Feuer, Wasser, Luft und Erde ist vmtl. Äther als fünftes theosophisches Element gemeint.

¹⁷⁶⁴ vgl. ebd., S. 28. Zu Waage als 36 Tattvas: vgl. ebd., S. 21. Zu Waage als „Weg zum irdischen Adam“: vgl. ebd., S. 22. Zu Skorpion als „Universum im Entwurf“ und zum Schützen und dessen Helfern: vgl. ebd., S. 23. Zu Fische: vgl. ebd., S. 26-27.

¹⁷⁶⁵ Zu Äther als weiteres Element vgl. u.a.: Lauweriks 1904a, S. 9.

¹⁷⁶⁶ vgl. Henderson 1995, S. 16.

¹⁷⁶⁷ Abb. 265: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium II*, [Juni] 1914, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW44.5.

Der Kelch in *Entwurf Ziborium III* (1914, Abb. 267)¹⁷⁶⁹ ist mit zwei (2) Spiralen verziert, die vielleicht auf die *Zwillinge* deuten und damit als Verweis auf das *Urbild des Menschen* zu verstehen sind (Abb. 267, Detail Kelch).



Abb. 267, Detail
Kelch, 2 Spiralen:
Spira mirabilis

Das *fünfte (5) Zeichen* wies auf den „wahren Sohnes“ des *Geistes* bzw. Brahman, welcher „ganz die Erde“ erfasst, auf „die fünf Brahma's“.¹⁷⁷⁰ Blavatsky ergänzte um die Bedeutung als stoffliche Körper beseelendes „Lebensprinzip“, welches im „Mikrokosmos (Mensch) [...] dieselbe geistige Essenz [ist], die den Makrokosmos (Universum) beseelt, [es ist] ein und dieselbe Kraft“.¹⁷⁷¹ Im *dritten Logos* erfolgte die *Manifestation von Geist und Stoff*, der *Beginn sichtbarer Differenzierung*, also *stofflicher Existenz*, auch „Himmlicher Mensch“ genannt.¹⁷⁷² Die *Zahl 5* symbolisierte den *bewusst denkenden Menschen* als den *am meisten perfektionierten Zustand geordneter Materie*, symbolisiert im *Pentagramm* mit aufwärts weisender Ecke. Nur der Mensch sollte in der Lage sein, die Materie zu überwinden und zu kosmischer Energie zurückzukehren.¹⁷⁷³

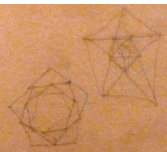


Abb. 263, Detail,
Pentagramm

In Übereinstimmung zum Beginn der stofflichen Existenz des Universums mag das *Fünfeck* oder *Pentagramm* auf diesen *Entwicklungsstand des Universums* deuten. Auf dem *Entwurf Ziborium I-I* (ca. 1912, Abb. 263)¹⁷⁷⁴ erscheint neben einem regelmäßigen *Fünfeck* ein *Pentagramm mit nach oben gerichteter Ecke* (Abb. 263, Detail). Dass die *Zahl 5* im Entwurf für Ziborien eine größere Bedeutung zukommt, zeigt die *aufsteigende Nummerierung der Fünfecke* von unten nach oben in *Entwurf Ziborium III* mit *1 bis 5* (Abb. 267, Detail 3, Deckel). Die *geistige Essenz* beseelt als das *Lebensprinzip* die stofflichen Körper.

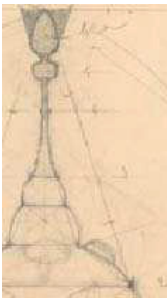


Abb. 267, Detail 3,
Deckel,
5 nummerierte
Stufen

Blavatsky erklärte, dass das *Pentagramm* „die fünf Gliedmaßen [so] des Menschen“, und damit den durch den menschlichen Körper dargestellten *Mikrokosmos*, darstellte.¹⁷⁷⁵

Die *Diagonalen* im *Fünfeck*, von Lauweriks in den Entwürfen eingezeichnet, bilden das einbeschriebene *Pentagramm* und somit die Möglichkeit der Assoziation mit dem *Mikrokosmos Mensch*. Als *Pentagramm im Fünfeck* mag der *Mikrokosmos im Makrokosmos* assoziierbar sein.

Die *Waage (7. Zeichen)* wies auf die „sechsendreißig *Tattva's* [Wahrheiten]¹⁷⁷⁶“ und bereitete den „Weg zum irdischen Adam“.¹⁷⁷⁷ „Lot und Wasserwaage des Erbauers [...] durchdringen alles, sowohl die Sterne in der Unermesslichkeit des Raumes, als auch die Stoffteilchen an unseren Füßen, die Hüllen der geistigen Seele ebenso wie die kurzzeitige Zusammenstellung unserer Körper“, sie sind die „Basis des kosmischen Netzes“.¹⁷⁷⁸ Für die *Verstofflichung des Universums als Plan* ist die „Ausdehnung des [...] Urkerns“ zum *stofflichen Universum* notwendig. Diese verlangte zunächst, dass die *36 Tattvas* (Wahrheiten) zwischen *Māyā* (Schleier) und *Jivatman* [Seele, ewig Wahres]¹⁷⁷⁹ platziert waren, welche als *Mittler* die Existenz von „*Hamsa*“ [Fahrzeug des Einen] verursachten.¹⁷⁸⁰



Abb. 263, Detail
Goldenes Dreieck,
Spira mirabilis

Die Konstruktion der *Fünfecke* in der *Seitenansicht von Entwurf Ziborium III* erfolgte von unten nach oben, indem ein *Goldenes Dreieck* auf Basis der Winkeleigenschaft von 36° in den beiden Basiswinkeln konstruiert wurde, wie der Kommentar „ 36° “ belegt (Abb. 267 Detail, Beschriftung 36°). Auch die Konstruktion der zwei Spiralen *Spira mirabilis* auf dem Kelch im *Entwurf Ziborium III* basiert auf einem *Goldenen Dreieck* (Abb. 267, Detail Kelch). Dass diese Spiralenkonstruktion für die Entwurfsgruppe der Ziborien von besonderer Bedeutung ist, geht durch eine ergänzte Konstruktions-skizze auf *Entwurf Ziborium I-I* hervor (Abb. 263, Detail, Goldenes Dreieck, Spira



Abb. 267, Detail,
Beschriftung 36°

¹⁷⁶⁸ Zu *Adam Kadmon* als Urbild des Menschen: vgl. : https://de.wikipedia.org/wiki/Adam_Qadmon.

¹⁷⁶⁹ Abb. 267: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium III*, 1914, HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW44.3. Aufschrift „Gnomon“ erscheint auch auf Abb. 171: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]* (o.D.).

¹⁷⁷⁰ vgl. Row 1926, S. 27. Zitate an angegebenen Stellen: Zu Löwe als fünf Brahma's: vgl. ebd., S. 17. Zu Löwe als „wahrer Sohn“, erdumfassend, reiner gesalbter Geist: vgl. ebd., S. 18 inkl. Anm. 1 und 2.

¹⁷⁷¹ vgl. ebd., S. 20-21. Zitat: ebd., S. 18, Anm. 2: Blavatsky.

¹⁷⁷² vgl. Bax 2006, S. 377 sowie Anm. 145: Blavatsky 1907, S. 53. Zitat: ebd., Anm. 147: Blavatsky 1907, S. 620.

¹⁷⁷³ vgl. ebd., S. 408. Marty Bax bezog sich auf *Die Geheimlehre* von Blavatsky. Da das *männliche* Dreieck mit der Zahl 2 und das ‚weibliche‘ Dreieck mit der Zahl 3 korrespondieren, vereint die Zahl $5=2+3$ das Männliche und das Weibliche: vgl. ebd..

¹⁷⁷⁴ Abb. 263: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium I-I*, ca. 1912, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 111, [DHF].

¹⁷⁷⁵ vgl. Row 1926, S. 28. Zitat: ebd., S. 23, Anm. 1: Blavatsky. Zu Steinbock und Fünfeck bzw. Pentagramm: vgl. ebd., S. 23.

¹⁷⁷⁶ Zu *tattva* (Sanskrit): Prinzip, Wirklichkeit oder Wahrheit: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Tattva>.

¹⁷⁷⁷ vgl. Row 1926, S. 28. Zitat: ebd., S. 22. Zu Waage als 36 Tattvas: vgl. ebd., S. 21. Zu Skorpion als „Universum im Entwurf“ und zum Schützen und dessen Helfern: vgl. ebd., S. 23. Zu Fische: vgl. ebd., S. 26-27.

¹⁷⁷⁸ Lauweriks 1900d, S. 172.

¹⁷⁷⁹ Zu *Jivatman* als individuelles Selbst bzw. Seele, ewiges wahres Wesen: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Jiva>.

¹⁷⁸⁰ *hamsa* (Sanskrit): Schwan, Symbol für den Lebensatem: vgl.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Soham>. Zu *Hamsa* (Sanskrit): Schwan, Symbol für das Selbst; als Schwan Symbol und Reittier von Brahma: vgl. <http://wiki.yoga-vidya.de/Hamsa>.

mirabilis). Der Zahl 36 kommt somit sehr wahrscheinlich eine höhere Bedeutung zu. Die Assoziation mit der o.g. für das Sichtbarwerden des Universums verbundenen Vorstellung ist durchaus schlüssig.

Das zehnte (10) Tierkreiszeichen (Steinbock) wies auf die *Form des stofflichen Universums*, auf den Makrokosmos, welcher durch einen „Zwölf-Flächner“, bestehend aus zwölf regelmäßigen Fünfecken, darstellbar war. Blavatsky begründete: „die Form des Universums [wird] durch Fünfecke begrenzt“¹⁷⁸¹.

Ob das Fünfeck als ein Verweis auf die Zahl 5 gleichzeitig durch $2 \times 5 = 10$ mit der *Form des Universums* zu assoziieren ist, ist unklar. Für die Teekanne (ca. 1910, Abb. 258)¹⁷⁸² bildet ein Zwölfflächner sogar die Bekrönung.

Ende des 19. Jahrhundert war die Zeit des 5000 Jahre andauernden *Kaliyugas*.¹⁷⁸³ „Das esoterische Symbol des Kaliyuga ist der fünfzackige Stern umgekehrt, mit seinen zwei Spitzen himmelwärts gekehrt“¹⁷⁸⁴.

Dass das *regelmäßige Fünfeck* als Darstellung des *stofflichen Universums im makrokosmischen Sinne* zu sehen ist, ist sehr wahrscheinlich. In Analogie hierzu mag als Darstellung der *Spiegelung des geistigen Kosmos* in der *stofflichen Welt* das *Pentagramm* als Darstellung des *stofflichen Menschen im mikrokosmischen Sinne* gelten. Gleichzeitig verweist dieses Zeichen in geeigneter Weise auf das momentan noch bestehende Zeitalter des stofflichen Universums, auf das *Kaliyuga*.

5.3.3.3.20 Stupa-Form

Direkt im Anschluss an Lauweriks' Artikel über Ägypten widmete sich in *Architectura* ein Aufsatz *Borobudur* mit den unterschiedlichen *Dagoba-* bzw. *Buddha-*Statuen. Deren Plazierung und Attribute auf den Terrassen galten als sinnbildliche Darstellungen der unterschiedlichen Stufen der Heiligkeit und als Annäherung an den höchsten Stand der *Vollkommenheit*. Der von unten nach oben stattfindende Wechsel in der Gestaltung der *Dagoba-* bzw. *Buddha-*Statuen von der quadratischen zur runden Form wurde als ein Ausdruck für den Übergang von der sichtbaren stofflichen Welt zum geistigen Unstofflichen verstanden. Die *Kuppeln* stellten den *Abschluss der Berührung mit dem Irdischen* dar. Die *Glockenform* ähnelte der *Form reifer Saatzwiebeln des Lotus'*. Das wies auf die geheime *Kraft* der ewig auflebenden *Natur*. Die höchste und größte Kuppel stellte den *Einen* und *Einzigen* zu höchster *Vollkommenheit* Gelangten, (*Buddha*), dar. Diese Statue war unvollendet und möglicherweise „mit dem Saatkorn in der geschlossenen Hülse, mit der Puppe des schönen Insekts, woraus einmal ein neues Leben entkeimen soll“ assoziierbar. Die *Dagoba-* bzw. *Stupa-*Bauwerke symbolisierten *Buddha* und dessen Lehre. Sie enthielten z.T. Reliquien und dienten als rituelles Zentrum der Verehrung.¹⁷⁸⁵

Die Darstellungen von *Entwurf Ziborium I-I* (ca. 1912, Abb. 263)¹⁷⁸⁶ und *Weihrauchgefäß II-I* (1921, Abb. 262a)¹⁷⁸⁷ enthalten in der Deckel-Gestaltung auffällige Ähnlichkeiten zu den auch Lauweriks bekannten *Buddha-*Ehrenmälern aus Ost-Indien. Der an einen eigenen Artikel direkt anschließende Bericht über *Borobudur* dürfte einschließlich der veröffentlichten Abbildungen (Abb. 329 und Abb. 330)¹⁷⁸⁸ als Lauweriks bekannt vorausgesetzt werden, ebenso sind es laut eigenen Kommentaren zeitgenössische Veröffentlichungen über Tempelbau in Indonesien. Selbst die sakrale Funktion derartiger Bauwerke als Aufbewahrungsort heiliger Reliquien oder als Andenken an *Buddha* findet ihr

¹⁷⁸¹ vgl. Row 1926, S. 28. Zitat: ebd., S. 23, Anm. 1: Blavatsky. Zu Steinbock und Fünfeck bzw. Pentagramm: ebd., S. 23.

¹⁷⁸² Abb. 258: *Teekanne*, ca. 1910, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, RP-F-00-5412-1.

¹⁷⁸³ vgl. Blavatsky 1897, S. 403. Blavatsky bezeichnet ihre Zeit als am Schluss des Kaliyugas, welches 5.000 Jahre anhält. Es gibt insgesamt vier unterschiedliche Zeitalter (Yugas), von denen das Kaliyuga das letzte darstellt.

¹⁷⁸⁴ vgl. Blavatsky 1897, S. 32. Zitat: ebd..

¹⁷⁸⁵ vgl. Bôrô Boedoer 1897, S. 59. Im Anschluss an Lauweriks 1897a, S. 59. Zitat: ebd.. Autor n.b.. Zum Tagungsbericht der Abteilung Arnhem der M.t.b.v.B., in De Opmerker am 9. Jan. II [1897, Nr. II, S. 13-15] über durch den Vorsitzenden dieser Abteilung gehaltenen Vortrag. Zu *Dagoba = Stupa*: vgl. <https://en.wikipedia.org/wiki/Dagoba> sowie <https://de.wikipedia.org/wiki/Stupa>. Zu Zweck: vgl. ebd.. Zu Reliquienaufbewahrungsort und Verehrung: vgl. ebd..

¹⁷⁸⁶ Abb. 263: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Ziborium I-I*, ca. 1912, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 111, [DHF].

¹⁷⁸⁷ Abb. 262a: *Weihrauchgefäß II-I*, 1921, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam: MBZ 135 a-b (KN&V).

¹⁷⁸⁸ Abb. 329: Borobudur, Dagoba-Statue mit Öffnungen. Abb.: Bôrô Boedoer 1897, S. 59. Hinter Lauweriks 1897a, S. 59.

Abb. 330: Borobudur, Dagoba-Statue mit Hohlraum. Abb.: Bôrô Boedoer 1897, S. 59. Im Anschluss an Lauweriks 1897a, S. 59.



Abb. 258, Detail Zwölfflächner auf Deckel



Abb. 258, Detail Zwölfflächner bzw. Dodekaeder



Abb. 329, Dagoba-Statue mit Öffnungen

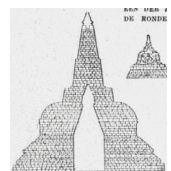


Abb. 330, Dagoba-Statue mit Hohlraum

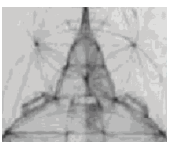


Abb. 263, Detail

Zitat in der Übereinstimmung im Ziborium als Aufbewahrungsort von Hostien bzw. im Weihrauchfass als Gefäß für das heilige Räucherwerk.

Diese Übereinstimmungen lassen bez. der Assoziation der Glockenform mit der Saatzwiebel einen Bezug zu der von Lauweriks genannten Vorstellung von der Saat oder dem Keim zu, aus welchem neues Leben entsteht. Wie bei der Stupa von *Borobudur* (Abb. 329) hat das Weihrauchfass Öffnungen, gut erkennbar am *Weihrauchgefäß I* (1912, Abb. 261)¹⁷⁸⁹. Diese mit der Luftzufuhr und dem Entweichen des Rauches verbundene Funktion mag zugleich Ausdruck der Auflösung des Materiellen zugunsten einer zunehmenden Vergeistigung des Bewusstseins sein.

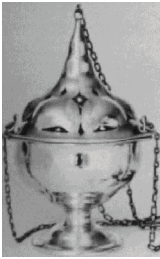


Abb. 262a, Detail

Ein *Stupa* gilt im Grundriss u.a. als Symbol für die fünf Elemente und deren Beziehung zum erleuchteten Geist, als gesamtes Bauwerk als Symbol für den *Baum des Lebens*, laut Relief in *Borobudur* als Symbol des ganzen Universums, und die Kuppel als Symbol für das „kosmische Ei“ bzw. das *Weltenei* oder auch das *Goldene Ei* genannt.¹⁷⁹⁰

Derartige universale Bedeutung eines mit dem Lebensbaum und dem „kosmischen Ei“ assoziierbaren Universums, eines umfassenden stofflichen Weltbildes der „fünf Elemente“ und der damit verbundenen Vorstellung vom Geistigen mag in den für sakrale Verwendung vorgesehenen Weihrauchgefäßen und Ziborien, nicht zuletzt sogar durch Vergoldung, einen würdigen Ausdruck in materieller Form gefunden haben.



Abb. 261, Detail

Blavatsky spricht vom stoffliche Körper beseelenden „Lebensprinzip“, welches im „Mikrokosmos (Mensch) [...] dieselbe geistige Essenz [ist], die den Makrokosmos (Universum) beseelt“.¹⁷⁹¹ Lauweriks beschreibt ein natürliches Streben nach Höherentwicklung, nach Unendlichkeit, „nach Fortschritt, nach Freiheit, nach Entwicklung, [...] unter dem Drang des innerlichen Lebens, diese andauernde Tätigkeit des Geistes in seiner Verbindung mit dem Stoff, [...] [hat] wie das Streben vom Weniger zum Mehr eine Vermehrung von Bewusstsein zur Folge“.¹⁷⁹² Lauweriks beschreibt das Streben der menschlichen Seele, sich mit der göttlichen Seele wieder zu vereinen, „wie ein Kind nach seiner Mutter zurückverlangt, verlangt die Seele fortwährend nach der Quelle zurück“.¹⁷⁹³ Er vergleicht das Streben mit dem Naturgesetz des Wachstums in der Natur, dem Kreislauf der Entwicklung, ausdrückbar in der im Frühling gesäten Saat, welche im Sommer wächst und im Herbst Früchte trägt, „während der Winter eine Ruhezeit ist, um sich auf den folgenden Frühling vorzubereiten“.¹⁷⁹⁴ Die „Zustände des Bewusstseins oder [...] inter-molekulare[n] Stoffzustände [...], die stufenweise [...] von groben Zuständen in feinere übergehen, oder von niederen zu höheren“ vergleicht Lauweriks mit den „Gebiete[n] der Subjektivität [, welche] stufenweise in die der irdischen Objektivität übergehen [...] – dies ist für den *Menschen* das letzte, sein eigenes Gebiet“.¹⁷⁹⁵ Leadbeater zitierend beschreibt Lauweriks den Geist „auf seinem Pfad hinab zum Stoff, [...] um sich zu offenbaren“. Dabei hüllt sich dieser „als Seele oder beseelende Kraft“ „in den atomischen Stoff dieses [jeweiligen] niederen Gebietes [...], - [zieht] als Körper einen Schleier des Stoffes um sich herum“,¹⁷⁹⁶ verstofflicht stufenweise in dem Maße, in dem sich der Geist vom Geistigen weiter entfernt.¹⁷⁹⁷

Die stoffliche Form, d.h. der Materialanteil, nimmt von unten nach oben hin ab. Zusätzlich haben die Weihrauchgefäße in der Kelchwandung Durchbrüche. Ausgehend von dem Entwicklungsstand des offenbarten Universums mit durch Geist angereicherten [beseelten] stofflichen Formen, könnte diese Art der Auflösung oder Abnahme von Materie als Ausdruck des nach Höherentwicklung strebenden Geistes zu verstehen sein.

¹⁷⁸⁹ Abb. 261: *Weihrauchgefäß I*, 1912, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 12, Privatsammlung Karl Ernst Osthaus.

¹⁷⁹⁰ vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Stupa>. Das „kosmische Ei“ ist vergleichbar mit „anda“: ebd. *Anda* bezeichnet das *Weltenei*, *Ei des Brahma* bzw. das *Goldene Ei*. Zu *Weltenei*: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Weltenei>. Die Theosophen assoziieren *Buddha* mit *Brahma*: vgl. Row 1926, S. 17, 18, 20-21 und 27.

¹⁷⁹¹ vgl. ebd., S. 20-21. Zitat: ebd., S. 18 inkl. Anm. 1 und 2: Blavatskys.

¹⁷⁹² vgl. Lauweriks 1906, S. 112. Zitat: ebd..

¹⁷⁹³ vgl. Lauweriks 1900c, S. 553. Zitat: ebd..

¹⁷⁹⁴ vgl. Lauweriks 1895a, S. 138. Zitat: ebd..

¹⁷⁹⁵ vgl. Lauweriks 1904a, S. 10. Zitate: ebd.. Zu oben-unten oder innen verweist Lauweriks auf: Blavatsky 1888a, S. 734.

¹⁷⁹⁶ vgl. Lauweriks 1904a, S. 15. Zitat: ebd., Anm. 5: Leadbeater 1902, S. 122-123.

¹⁷⁹⁷ vgl. ebd., S. 28.

6 Einflüsse und Abschluss

Lauweriks war derjenige der *Vahânaloge*, der über die Konstruktion der Welt im Entwurfsprozess die meisten Artikel schrieb und Vorträge hielt.¹⁷⁹⁸ Als Chef-Ideologe der Architektengruppe *Genootschap Architectura et Amicitia*, leitender Redakteur der Zeitschrift *Architectura* und selbsternannter Prophet einer neuen Kunstrichtung nutzte er ab 1895 die Gelegenheit, seine Thesen zum *Entwerfen nach System* publizistisch zu verbreiten.¹⁷⁹⁹ Seine Bedeutung für theosophische Kreise und die der Künstler geht aus den Vorträgen hervor, die Lauweriks vor der theosophischen Gesellschaft und vor *A et A* gehalten hat. Ämter und Wirken in der *Theosophischen Gesellschaft* und in künstlerischen Institutionen lassen die Reichweite des Einflusses der geistigen Arbeit als Dozent in Amsterdam, Düsseldorf und Hagen erkennen. In Hagen wirkte Lauweriks im Zentrum eines Impulses zwischen *Jugendstil* und *Bauhaus*, zwischen *Art Nouveau* und *De Stijl*, mit.¹⁸⁰⁰

Dem Einheitsgedanken folgend, begründete Lauweriks eine kosmologische bzw. theosophische Kunst.¹⁸⁰¹ Seine Entwürfe entstanden auf Basis eines geometrischen Entwurfssystems, welches von Lauweriks aus theosophischen Grundsätzen heraus entwickelt wurde.¹⁸⁰² Entgegen der Tradition entstanden Entwurfsraster dabei nicht als „geometrisches Gitterwerk [...], das man auf ein Gebäude anbringen kann und ebenso gut weglassen“, sondern in systematischer Entwurfsmethode im Einklang mit kosmischen Gesetzen.¹⁸⁰³ Im Rahmen dieser Systematik fanden theosophische Symbole als Module Ausdruck in Zahlen, Verhältnissen und geometrischen Formen.

Die rationale Entwurfstechnik versetzte Lauweriks in die Lage, nahezu 80 % der Entwürfe für die *Hagener Silberschmiede* zu erbringen.¹⁸⁰⁴ „Die Besonderheit an Lauweriks' Theorie war die Konsequenz, mit der er ein System forderte, anwendete und in seinen Entwürfen offenbarte.“¹⁸⁰⁵ Kaldenbach schrieb: „Lauweriks baut plastisch, er begreift [...] das eigentliche Wesen der Architektur, nämlich das Dreidimensionale. [...] Lauweriks[so] Häuser kann man nur ‚über Eck‘ beurteilen, eine Seite für sich betrachtet wirkt unverständlich.“¹⁸⁰⁶ Lauweriks hatte das „Gefühl für den Raum“.¹⁸⁰⁷ Kaldenbach fuhr fort: „Aber [...] das bedeutendste bei L. [...] ist die Relativität seiner Kunst, wenn ich so sagen darf. [...] Es ist der Gedanke, daß Nichts für sich allein bestehen kann. [...] Diese enge Beziehung wirkt auch auf die Form. [...] Und die Beziehung aller Teile zum Ganzen oder besser zum größeren Teile ist so deutlich, daß darüber nichts zu sagen ist. Der Mond kreist um die Erde, diese um die Sonne, diese um eine größere Sonne und so fort ohne Ende. Wie wäre auch ein Ende denkbar. [...] Vom Kleinen zum Größeren, vom Größeren zum Großen setzt sich also der Wesenheiten Beziehungen fort ins Unendliche. Das wollte L. formal zum Ausdruck bringen. [...] Die enge Beziehung und Abhängigkeit, die freiwillige Unterordnung unter ein höheres Gesetz ist sehr gut zu erkennen. Sehr deutlich ist die Bewegung“.¹⁸⁰⁸ Bei aller Berücksichtigung des *Schönen* empfanden Erna Voswinckel und Fritz Kaldenbach die „praktische Seite“ vernachlässigt.¹⁸⁰⁹

Lauweriks war Repräsentant „derjenigen Architekten [und Künstler], die bemüht waren, durch theoretische Überlegungen zu Prinzipien zu gelangen, die in der Lage waren, auch der modernen Architektur [und Kunst] einen Ausdruck zu verleihen, wie ihn frühere Epochen besessen haben.“¹⁸¹⁰ C.J. Blaauw beschrieb im Nachruf den Kerngedanken der künstlerischen Theorien von Lauweriks als Ausdruck einer höheren Ordnung, eines religiösen Bewusstseins: „Lauweriks war einer der Künstler, für die die Kunst nicht Selbstzweck war, sondern das Mittel, um Zeichen einer tiefgehenden Absicht zu sein. [...] Sein ‚System‘ war kein wertloses Linienspiel, in dem die Kunstform gesucht

¹⁷⁹⁸ vgl. Bax 2006, S. 392. Der *Vahânakurs* konzentrierte sich auf Proportionssysteme und deren theosophische Basis: vgl. Henderson 1998, S. 2. Nach Weggang von Lauweriks und De Bazel 1900 führte Walenkampf den Kurs bis 1902 fort: vgl. Henderson 1998, S. 2. Zu Lauweriks in Aufsätzen bahnbrechend gewirkt: vgl. De Meijer 1929, S. 9.

¹⁷⁹⁹ vgl. Sinzel 2003, S. 29.

¹⁸⁰⁰ vgl. Schlimme van Brunswijk 1987, S. 198

¹⁸⁰¹ vgl. Wolter 1995, S. 659. Zu kosmologische Architektur: vgl. ebd.. Zu kosmologische bzw. theosophische Kunst: Ergänzung durch Autorin.

¹⁸⁰² Zum Entwerfen nach System auf theosophischer Grundlage: vgl. Sinzel 2003, S. 10.

¹⁸⁰³ vgl. Ochs 1995, S. 69-71. Zitat: ebd., S. 71, Anm. 65: zitiert nach Lauweriks 1909, S. 34. Zum Entwurfssystem nicht als bloßes Gitterwerk: vgl. auch Tummers 1972, S. 27. Zum alles durchdringenden Prinzip zwecks Spiegelung kosmischer Ordnung: vgl. Ochs 1995, S. 47.

¹⁸⁰⁴ vgl. Troschke 1997b, S. 363.

¹⁸⁰⁵ vgl. Ochs 1995, S. 74. Zitat: ebd..

¹⁸⁰⁶ vgl. ebd., S. 78. Zitat: ebd., Anm. 108: Brief Fritz Kaldenbach an Erna Voswinckel vom 25.6.1914 (Nachlass Behne).

¹⁸⁰⁷ vgl. ebd., S. 79. Zitat: ebd., Anm. 109: Lauweriks 1900/3.

¹⁸⁰⁸ ebd., S. 228-229, Zitat nach Kaldenbach 1914, Brief vom 25.6.1914, Kaldenbach an Erna Voswinckel (Nachlass Behne).

¹⁸⁰⁹ vgl. ebd., S. 80-81, Zitat: ebd., Anm. 116: Brief Fritz Kaldenbach an Erna Voswinckel vom 16.6.1914 (Nachlass Behne) sowie Anm. 270: Erna Voswinckel, Wetter, Brief vom 3.7.1914, Voswinckel an Kaldenbach, (AK III.45). Zu unpraktisch lt. Kaldenbach: vgl. auch ebd., S. 85.

¹⁸¹⁰ vgl. ebd., S. 68. Zitat: ebd..

wurde, sondern für ihn war es das göttliche Schema, nach dem, durch höhere Macht, die Dinge geordnet waren; die Lebensaufgabe des Künstlers war es, durch seine schöpferischen Versuche diese Zusammenhänge zu entdecken und so in das Kunstwerk einzuweben, daß es von dem System durchdrungen und in der Tat zu einem Gegenstand höherer Ordnung wird.“¹⁸¹¹ Zeitgenossen standen dem *Entwerfen nach System* polarisierend gegenüber. Neben begeisterten Anhängern zeigten sich auch Meinungen, nach denen ein Genie eines Systems nicht bedurfte. Dem gegenüber stand die Auffassung, dass ein solches den wirklichen Künstler nicht beschränkte, sondern leitete. Viele bedeutende Künstler forderten aus unterschiedlichen Motiven heraus Prinzipien und Gesetzmäßigkeiten, ein ordnendes System für die Kunst: „Wer Großes will, muß [so] sich zusammenraffen; in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.“¹⁸¹²

Lauweriks kommt in der theosophisch bestimmten Theorie in Architektur und Kunst eine Schlüsselposition zu. Einflüsse des charismatischen Lehrers und Theosophen auf Architekten wie Hendrik Petrus Berlage, Peter Behrens, Adolf Meyer, Walter Gropius und Le Corbusier haben internationale Reichweite.¹⁸¹³

6.1 Meisterschüler Christian Bayer, Adolf Meyer und Fritz Kaldenbach

Für den 1910 beginnenden Handfertigkeitsunterricht in Hagen versuchte Lauweriks seinen Meisterschüler Christian Bayer anzustellen.¹⁸¹⁴ Er fertigte ab 1910 unter dessen Mitarbeit erste Entwürfe für die Künstlerkolonie *Stirnband* und baute den Eingangsbereich des Bankhauses Osthaus um. Christian Bayer ging später nach New York.¹⁸¹⁵

Adolf Meyer studierte nach einer Tischlerlehre an der *Düsseldorfer Kunstgewerbeschule*. Von 1904 bis 1907 war er dort in der Architekturklasse von Lauweriks Mitschüler von Fritz Kaldenbach. 1904-1907 stellte Meyer das Kollegheft *Theosophie-Architektur/Entwerfen auf System* [so] zusammen, für welches bis in die Bauhauszeit großes Interesse bestand. 1907-1908 arbeitete Meyer im Büro von Peter Behrens in Berlin, wechselte von 1909 bis 1910 in das Büro Bruno Paul in Berlin und von 1911 bis 1914 in das erste Architekturbüro von Walter Gropius. Nach Kriegsende kehrte Meyer in das Büro von Walter Gropius zurück, lehrte am Bauhaus und bildete mit Ernst Neufert (1900-1986) die technische Leitung und den künstlerischen Impuls des Architekturbüros Gropius.¹⁸¹⁶ In ihrer Architekturauffassung fanden sich mit Meyer, Gropius und Kaldenbach Gleichgesinnte. Adolf Meyer war der Theosophie zugeneigt, so dass anzunehmen ist, dass diese auf sein Wirken Einfluss gehabt hat. Ebenso zeigt die Verwendung von Entwurfssystemen in Form orthogonaler Raster ein Beispiel pragmatischer Kombination der Methoden von Lauweriks und Behrens.¹⁸¹⁷ Von Zeitgenossen wurde Lauweriks im Zusammenhang mit Adolf Meyer als der „theoretische Begründer der neuen europäischen Architektur“ bezeichnet.¹⁸¹⁸ Das gemeinsame Wirken von Lauweriks' Meisterschülern Fritz Kaldenbach und Adolf Meyers im Büro Gropius lässt der Theorie ihres Lehrers Lauweriks mehr Bedeutung zuteilwerden. Lauweriks' Einfluss zeigte sich in dem gemeinschaftlichen Werk von Gropius und Meyer ab 1914. In Meyers Arbeiten war dieser sowohl methodisch als auch formal in Architektur und Möbelentwürfen durch die Anwendung von Entwurfsmustern und *Doppelvolute* vertreten.¹⁸¹⁹ Ornamentik in Arbeiten aus dem gemeinsamen Büro Gropius/Meyer enthält Stufenmäander z.B. im Furnier einer Kommode (1914) für die Kölner *Werkbund-Ausstellung*.¹⁸²⁰

¹⁸¹¹ vgl. ebd., S. 64. Zitat: ebd., Anm. 31: Blaauw 1932.

¹⁸¹² vgl. ebd., S. 74. Zitat: ebd., Anm. 89: J.W. von Goethe, *Natur und Kunst* (1802), in: Johann Wolfgang von Goethe, *Gedichte*, Bibliothek der Weltliteratur, Berlin/Weimar 1982, S. 58f.

¹⁸¹³ vgl. Krufft 1991, S. 434. Zu charismatischer Lehrer und Theosoph: vgl. Bilancioni 1991, S. 17. Zu Einfluss von Lauweriks' Kunsttheorie auf Kunst in den Niederlanden: vgl. Bax 2006, S. 472.

¹⁸¹⁴ vgl. Sinzel 2003, S. 47.

¹⁸¹⁵ vgl. ebd., S. 96. Bayer wichtiger Schüler: vgl. ebd., S. 41. Bayer nach New York: vgl. <https://deu.archinform.net/arch/62906.htm>.

¹⁸¹⁶ vgl. Tummers 1984, S. 179. Das Kollegheft ist vmtl. in den Besitz von Gropius übergegangen: vgl. ebd.. Zu 1907-1908 arbeitete Meyer im Büro Behrens, 1908 stellte ihn Gropius ein, 1910 wurde er dessen Atelierleiter: vgl. Ochs 1995, S. 101.

¹⁸¹⁷ vgl. Ochs 1995, S. 101.

¹⁸¹⁸ vgl. Tummers 1972, S. 94. Zitat: ebd..

¹⁸¹⁹ vgl. Ochs 1995, S. 106 und Anm. 59: Meyer durch Kaldenbach mit Lehre von Lauweriks konfrontiert. Die *Doppelvolute* [Pascalsche Schnecke oder symmetrische Doppelspirale?] verwendete auch Lauweriks: vgl. ebd..

¹⁸²⁰ vgl. ebd., S. 107.

Fritz (Friedrich Hugo) Kaldenbach war von 1904 an vier Semester Schüler der *Kunstgewerbeschule* in Düsseldorf. Januar 1905 wurde er Mitglied und schließlich Schriftführer der Düsseldorfer Vereinigung *Ring* und beteiligte sich an den Vorbereitungen für die gleichnamige Zeitschrift. Ab 1907 arbeitete Kaldenbach im Atelier seines Lehrers Ehmcke, 1910 bei Lauweriks-Schüler Franz Pätz in Düsseldorf und Münster¹⁸²¹ und 1911 im Atelier des Architekten Max Bernischke in Düsseldorf. Im Oktober ging er als Lehrer für Zeichnen und Entwerfen auf Ruf von Lauweriks an das *Staatliche Handfertigkeitssseminar* nach Hagen, wo er im Büro von Lauweriks an den *Stirnband-Häusern* und kunsthandwerklichen Entwurfszeichnungen beteiligt war. Ab 1912 war er Mitglied des *Deutschen Werkbundes*. Von März bis August 1912 arbeitete Kaldenbach im Büro von Walter Gropius. Auf Vorschlag der Lauweriks-Schülerin Marie-Luise Martienssen wand sich Kaldenbach zwecks Anstellung an Adolf Meyer. Nach Auflösung des gemeinsamen Büros mit Gropius 1914 hatte Meyer die Leitung des Baubüros der Berliner Stahlhoch- und Brückenbaufirma *Breest & Co* inne. Nachdem Meyer eingezogen wurde, übernahm 1915 Kaldenbach die Leitung.¹⁸²²

Neue Anregungen, die Gropius und Meyer 1914 verarbeiteten, stammten zum großen Teil von Lauweriks. Sehr wahrscheinlich fanden diese durch Kaldenbachs Tätigkeit im Berliner Architekturbüro von Walter Gropius und Adolf Meyer dort Eingang, sind möglicherweise sogar auf dessen persönliche Urhebererschaft zurückzuführen. Während seiner Mitarbeit beschäftigte sich Kaldenbach intensiv mit den Theorien von Lauweriks. Gespräche mit Meyer könnten zusätzlich angeregt haben.¹⁸²³ Im Briefwechsel zwischen Kaldenbach und Erna Voswinckel von 1914 fand diese inhaltliche Auseinandersetzung als „*Lauwerikskampf*“ ihren Namen. Mit Gropius und Meyer hatte Kaldenbach Kontakt zu Architekten, die später als Vertreter des *Neuen Bauens* im *Deutschen Werkbund* an einer neuen künstlerischen und architektonischen Kultur vereint mitwirkten.¹⁸²⁴

Fritz Kaldenbach kam durch Lauweriks mit der Theosophie und dem *Entwerfen nach System* in Berührung. Wie sehr Lauweriks' vermittelte Verknüpfung theosophischen Gedankengutes mit Kunst Kaldenbach berührte, Lauweriks' Vorträge und intensive Gespräche mit ihm Kaldenbach berauschten, ihm Lebenskraft schenken und den Geist ankurbelten, zeigt folgender Brief an Hermine Coers von 1908: „Er sprach heute Abend über die Aufgabe der Kunst, [...] den armseligen und isolierten Stand unserer Kunst im Zeitalter des Denkens, [...] von der Kongruenz der Begriffe Natur, Kunst und Mensch, von ihrem gemeinsamen Untergrund: nennen wir es Seele oder Unendlichkeit, Ewigkeit. Und von der [...] großen Kraft des wahren Künstlers, die aus der einen Wurzel strömt, die Kunst, Natur und Mensch gemeinsam ist und ihnen Leben giebt [so] [...]. Und mit leisem Hohn von den künstlichen und kleinen ‚Künstlern‘. Denn es kann ein Mensch keinen Gedanken, keinen Satz aussprechen, den er nicht zuvor gedacht hat, und kann keinen großen und guten Gedanken aussprechen, wenn er nicht groß und gut denken kann. Wenn er aber den gar nicht kennt, zu dem er redet und nicht weiß, wo er steht, so gilt es nichts. Also muß [so] der wahre Künstler die Menschen beobachten und begreifen. [...] Was Lauweriks sagte kann ich natürlich nicht wiederholen; die Macht seiner Persönlichkeit war stark wie selten. Wie helles Aufblitzen in einer Finsternis ist seine Rede, und es wird klar, wie weit wir abseits sind vom Wege. Ich hatte den Gedanken: Streiche einmal diesen Mann und alles was mit ihm zusammenhängt aus deinem Leben; was bleibt? Es ist deutlich: kein ernstlich Wollender ist und war an der Schule, den er nicht mehr oder weniger beeinflusst [so] hätte. [...] Jetzt bin ich ja wie im Rausch und empfinde unsagbare Lebenskraft und –mut.“¹⁸²⁵ Dass sich Kaldenbach der Architektur zugewandt hatte, ist wahrscheinlich dem Einfluss Lauweriks' zu verdanken, der Kaldenbach künstlerische und persönliche Orientierung gab.¹⁸²⁶

„Die Theorie J.L.M. Lauweriks ist der entscheidende Schlüssel zum Verständnis sowohl der Äußerungen als auch der Architektur Fritz Kaldenbachs.“¹⁸²⁷ Dass Kaldenbachs Vorstellungen der monistischen Weltsicht Lauweriks' nahe standen, belegt ein von Bruno Taut in *Frühlicht* veröffentlichter Brief von Kaldenbach: „Ich bin überzeugt, daß das ganze komplizierte Leben sich zuletzt auf einige ganz einfache Formen zurückführen läßt [so], so wie ein schönes vielgestaltiges

¹⁸²¹ vgl. ebd., S. 19-22. Zu Kaldenbach 4 Semester an Kunstgewerbeschule: vgl. ebd., S. 19. Zu Kaldenbachs Beteiligung an Vereinigung *Ring*: vgl. ebd., S. 20, an Zeitschrift *Ring*: vgl. ebd., S. 38. Zu Kaldenbach in Atelier Ehmcke: vgl. ebd., S. 21, in Atelier Pätz: vgl. ebd., S. 22. Zu Pätz war Lauweriks-Schüler: vgl. ebd., S. 23. Zu Friedrich Hugo: vgl. Tummers 1984, S. 176.

¹⁸²² vgl. ebd., S. 23-24. Zu Berufung durch Lauweriks: vgl. ebd., S. 29. Zu Kaldenbachs Mitarbeit: vgl. ebd., S. 121.

¹⁸²³ vgl. ebd., S. 107 und Anm. 62. Zu Mitarbeit von Meisterschüler Kaldenbach im Büro Gropius/Meyer, zum unbestrittenen Einfluss von Kaldenbach auf die neue Architektur und zum Einfluss von Lauweriks auf Avantgarde: vgl. auch ebd., S. 15-16.

¹⁸²⁴ vgl. ebd., S. 107-108 und Anm. 64. Zitat: ebd., S. 107. Zum *Lauwerikskampf* vgl. auch: ebd., S. 74.

¹⁸²⁵ Zu Brief von Kaldenbach nach Vortrag von Lauweriks: vgl. ebd., S. 72. Zitat: ebd., S. 221, (AK I.2) und S. 49-50, Anm. 146 (AK III.40).

¹⁸²⁶ vgl. ebd., S. 50.

¹⁸²⁷ ebd., S. 74

Bauwerk aus einem Einheitsmaß, einer Grundform sich entwickelt. Und die Grundformen sind Einheit, Freiheit und Wahrheit. Es sind die Systemlinien des Lebens, die Ordnung ins Chaos bringen und an die wir denken sollen in den tausend großen und kleinen Fragen des Daseins, die eine Entscheidung von uns verlangen. Alles was gegen die Wahrheit verstößt, ist schlecht“.¹⁸²⁸ „Die Möglichkeit der Erlösung aus dem Chaos des Lebens durch ein System der einfachen Formen und durch Bauwerke aus einem Einheitsmaß – besser kann man Lauweriks nicht auf den Punkt bringen“,¹⁸²⁹ fuhr Kaldenbach fort.

Kaldenbach griff nicht nur die systematische Entwurfsmethode von Lauweriks auf, sondern verwendete auch Figuren aus dem Formenrepertoire von Lauweriks, wie die *Lauweriksspirale II* in *Entwurf Große Villa (Nr. 25) [Musikschule Hohenhagen], Portalansicht* [1914, Abb. 331],¹⁸³⁰ *Entwurf Große Villa [Musikschule Hohenhagen], Grundriss Erdgeschoss* [1914, Abb. 332]¹⁸³¹ und *Entwurf Große Villa [Musikschule Hohenhagen], Grundriss* (1914, Abb. 333).¹⁸³²

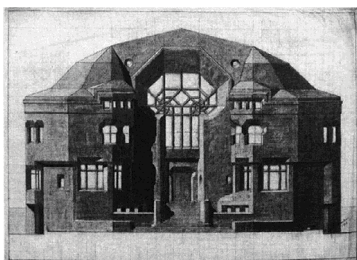


Abb. 331

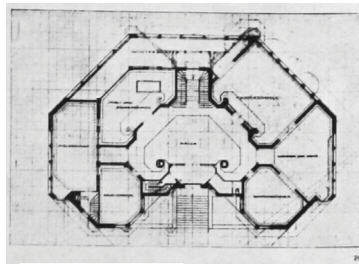


Abb. 332

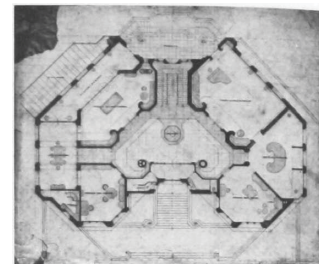


Abb. 333

Kaldenbach setzte das Motiv des *Stufenmänders* von Lauweriks in *Entwurfszeichnung Villa II, Perspektive* (1910-1912, Abb. 334),¹⁸³³ *Entwurfsskizze Villa III, 3 Ansichten* (ca. 1912, Abb. 335),¹⁸³⁴ *Entwürfe für einen Zigarrenpackungswettbewerb* [ca. 1911, Abb. 336]¹⁸³⁵ und *Katalog Breest & Co Berlin, Innentitel* (Nr. 212) (1915/16, Abb. 337)¹⁸³⁶ um.



Abb. 334

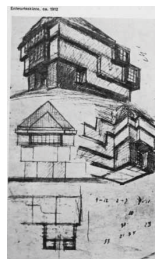


Abb. 335

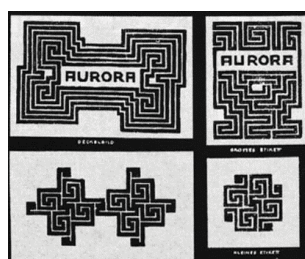


Abb. 336



Abb. 337

¹⁸²⁸ vgl. ebd., S. 74-75, Zitat: ebd., Anm. 91: Brief Fritz Kaldenbach an Erna Voswinckel vom 27.1.1915 (Nachlas Behne), in: Taut 1920, S. 205-208. Zu Kaldenbachs Glauben an die Theorie von Lauweriks und Bekenntnis zur Theosophie vgl. auch: ebd., S. 75.

¹⁸²⁹ ebd., S. 75. Zu Kaldenbachs durch Lauweriks inspirierten Einheitsgedanken: vgl. ebd., S. 123. Zu fast mit Lauweriks wörtlicher Übereinstimmung von Kaldenbach zum Kern der Kunst und zum Leben: vgl. ebd., S. 81.

¹⁸³⁰ Abb. 331: Fritz Kaldenbach, *Entwurf Große Villa (Nr. 25) [Musikschule Hohenhagen], Portalansicht* [1914], Abb.: Tummers 1972, S. 108, aus *Frühlicht*, Nr. 13, S. 207, Hrsg.: Bruno Taut. Abb. auch: Ochs 1995, S. 370, Abb. 17.

¹⁸³¹ Abb. 332: Fritz Kaldenbach, *Entwurf Große Villa [Musikschule Hohenhagen], Grundriss Erdgeschoss* [1914], Abb.: Tummers 1972, S. 108, aus *Frühlicht* 1920, Nr. 13, S. 207, Hrsg.: Bruno Taut. Abb. auch: Ochs 1995, S. 371, Abb. 19.

¹⁸³² Zur Verwendung der Doppelspirale von Lauweriks für Villenentwürfe: vgl. Ochs 1995, S. 70, 111 und 114-120. Zur alles umspannenden schneckenartigen Spirale: vgl. ebd., S. 88. Zur Anwendung des Entwurfssystems von Lauweriks: vgl. ebd., S. 82 und 88. Zur Aufnahme von Formen der Stirnbandhäuser: vgl. ebd., S. 83. Zum Algorithmus der verwendeten *Lauweriksspirale II*: vgl. ebd., S. 114. Kaldenbach verwendet das Motiv des Brunnens im Speisezimmer: vgl. ebd., S. 116. Auch das Motiv des Brunnens im Speisezimmer taucht bei Lauweriks auf. Ochs vergleicht mit einer *logarithmischen Spirale*: vgl. ebd., welches jedoch nicht stimmt, mehr im Kapitel 5.3.2.6-7.

Abb. 333: Fritz Kaldenbach, *Entwurf Große Villa [Musikschule Hohenhagen], Grundriss* (1914), von Osthaus als Musikschule für Hohenhagen vorgesehen. Abb.: Tummers 1984, S. 178, Abb. 24. Daten: ebd..

¹⁸³³ Abb. 334: Fritz Kaldenbach, *Entwurfszeichnung Villa II, Perspektive* (1910-1912), Abb.: Tummers 1984, S. 176, Abb. 22 und Tummers 1972, S. 110.

¹⁸³⁴ Abb. 335: Fritz Kaldenbach, *Entwurfsskizze Villa III, 3 Ansichten* (ca. 1912), Abb.: Tummers 1972, S. 110.

¹⁸³⁵ Abb. 336: Fritz Kaldenbach, *Entwürfe für einen Zigarrenpackungswettbewerb (Nr. 214)* [ca. 1911], Detail, Abb.: Funk-Jones 1984, S. 81, Abb. 41. Abb. auch: Ochs 1995, S. 384, Abb. 33.

¹⁸³⁶ Abb. 337: Fritz Kaldenbach, *Katalog Breest & Co Berlin, Innentitel* (Nr. 212) (1915/16), Abb.: Ochs 1995, S. 381, Abb. 31. Zu Theorie und Formensprache Lauweriks' in Arbeiten für Firma Breest & Co in Drucksachen und Architektursprache: vgl. Ochs 1995, S. 162-164 und 184.

Kaldenbachs Selbstverständnis als Architekt und Künstler ging aus dem geistigen Austausch mit Lauweriks hervor. In dessen Kunsttheorie fand er tiefe Wahrheiten. Er wendete in Analogie zu Lauweriks dessen Theorie in eigenen Arbeiten als Vermittler göttlicher Ideen an.¹⁸³⁷ Die Unterordnung unter ein höheres Gesetz, wie es Lauweriks forderte, war Kaldenbachs innerste Überzeugung, ein „Leitmotiv“, das er als durchgehendes Thema variierte. In Anlehnung an Lauweriks übertrug Kaldenbach den Gedanken des Leitmotives auf allgemeine ethische Wertvorstellungen, er glaubte an die heilende Macht des Schönen.¹⁸³⁸ Auch die symbolische Bedeutung der Bewegung als Sinnbild für Unendlichkeit übernahm Kaldenbach von Lauweriks. Er verwendete in seinen Entwürfen von Lauweriks vermittelte quadratische Rasternetze, aus denen durch *Quadratur* weitere Maße bzw. Verhältnisse gewonnen wurden. Daraus leiteten sich bestimmte geometrische Formen und alle weiteren Maße und Proportionen ab, auch das viel verwendete Verhältnis von 1:2.¹⁸³⁹

Die Villenentwürfe von Kaldenbach sind häufig publiziert worden, z.B. in Ausstellungen des *Arbeitsrates für Kunst* oder durch Veröffentlichung in Zeitungsartikeln von Bruno Taut und Adolf Behne.¹⁸⁴⁰ Obwohl von Zeitgenossen äußerst geschätzt, wurden diese Entwürfe in die Architekturgeschichte eingereiht, „ohne daß [so] auf [...] die Hintergründe – z.B. das *Entwerfen nach System* [...] eingegangen worden wäre.“¹⁸⁴¹ Kaldenbachs Bauten waren „nach allen Regeln Lauweriks’scher Kunst“ entworfen und folgten einer inneren Zweckmäßigkeit. Die Lehre von Lauweriks brachte Kaldenbach „zu einer Idee vom Neuen“.¹⁸⁴² Adolf Behne hob die Arbeiten von Kaldenbach als einzigartig hervor: „Kaldenbach ist der erste, [...] der die schönsten Räume in Dreiecks-, Rauten- und Rundformen aus sich heraus wachsen läßt [so] und so entzückende Grundrißbilder [so] von einer Endgültigkeit und Richtigkeit gewinnt, die etwas Geheimnisvolles hat. Seine Wände haben Leben.“¹⁸⁴³ Hans Luckardt sah 1919 in den Arbeiten von Kaldenbach den Stempel „der inneren Einheit“, welcher „das Organische des Ganzen zum Einzelnen“ betonte. „Kaldenbach arbeitet in kubistischen Krystallisationsformen [so]. [...] In den Grundrissen ist viel Leben.“¹⁸⁴⁴ Die Häuser wirkten wie ein Kristall, „das bevorzugte expressionistische Symbol“. In der expressionistischen Architektur wird die Verzahnung architektonischer Strömungen mit ihrem philosophischen Kontext in einer „einen neuen religiösen Geist für eine neue harmonische Gesellschaft“ beschwörenden Formensprache deutlich.¹⁸⁴⁵

Kaldenbach war in Hagen Mitglied der theosophischen *Buddha-Loge* von Lauweriks und war von 1913-1914 Mitglied der *Anthroposophischen Vereinigung* von Rudolf Steiner, von welchem sich Lauweriks deutlich distanzierte. 1914 schuf Kaldenbach den ersten architektonischen Entwurf in einem Stil, der in anthroposophischen Kreisen sehr populär werden sollte. Es besteht eine ziemlich direkte Verbindung zwischen den von Kaldenbach in Hagen unter Einfluss von Lauweriks entwickelten architektonischen Auffassungen und dem *Zweiten Goetheanum* in Dornach, welches das *Erste Goetheanum* nach dem Brand in der Neujahrsnacht von 1922-1923 ersetzen sollte.¹⁸⁴⁶

¹⁸³⁷ vgl. Ochs 1995, S. 96, Zu Künstler als Vermittler göttlicher Ideen: vgl. ebd., S. 78.

¹⁸³⁸ vgl. ebd., S. 79-83. Zitat: ebd., S. 79. Vgl. auch: ebd., Anm. 111: Lauweriks 1908. Zu *Leitmotiv*: vgl. Lauweriks 1908, S. 5. Kapitel 5.2.1.1.

¹⁸³⁹ vgl. Ochs 1995, S. 87-89. Zu 1:2 von Lauweriks: vgl. auch ebd., S. 70 und 114. Zu *Quadratur*: vgl. ebd., S. 114.

¹⁸⁴⁰ vgl. ebd., S. 126. Zu häufige Veröffentlichung und Behne ab April 1919 Leiter des Arbeitsrates: vgl. ebd., S. 128. Zu Arbeiten neben denen der *Gläsernen Kette* (initiiertes Briefwechsel zwischen 12 Architekten aus Umkreis Arbeitsrat) gezeigt: vgl. ebd., S. 129.

¹⁸⁴¹ vgl. ebd., S. 127, Zitat: ebd..

¹⁸⁴² vgl. ebd., S. 126. Zitate: ebd..

¹⁸⁴³ vgl. ebd., S. 136. Zitat: ebd., Anm. 99.

¹⁸⁴⁴ vgl. ebd., S. 129. Zitate: ebd., Anm. 50.

¹⁸⁴⁵ vgl. ebd., S. 130. Zu Lauweriks’ Einfluss auf niederländische expressionistische Architektur: vgl. auch Frank 1984, S. 67.

¹⁸⁴⁶ vgl. ebd., S. 498. Kennzeichnendes Element anthroposophisch „organischer“ Architektur sind die „Augenbrauen“ über den Fenstern, schon in Steiners Säulenhalle für die Mysterienspiele 1907 in München vorhanden. Plastizität und Betonung architektonischer Naturkräften, die Lauweriks propagierte, sind im *Zweiten Goetheanum* sichtbar. Benirschke ging zur *Anthroposophischen Vereinigung* und korrespondierte 1914 mit Marie von Sivers, Steiners Lebensgefährtin, über das *Erste Goetheanum*: vgl. ebd.. Zu Kaldenbach 1913-14 Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft: vgl. ebd..

6.2 Zusammenarbeit mit Karel de Bazel, Frans Zwollo, Peter Behrens

Die Arbeiten von de Bazel und Lauweriks im gemeinsamen Atelier (ab. 1895) standen unter theosophischem Einfluss. Produkte wurden unter dem Namen des Ateliers ohne Nennung des Künstlers verkauft. Beide wendeten Proportionssysteme nach geometrischen Schemata an. Ihre Entwürfe waren zugunsten einer Einheit einem gemeinsamen Leitmotiv untergeordnet.¹⁸⁴⁷ Im *Vahanakurs*, der 1896 durch Lauweriks, de Bazel und van den Bosch mitgegründeten *Vâhanaloge*, wurden Form und Maß studiert und angewendet. Im Mittelpunkt stand das Verhältnis zwischen Theosophie und Kunst.¹⁸⁴⁸ Wie sehr de Bazel von theosophischem Gedankengut durchdrungen war, zeigt folgendes Zitat: „Anwendung ist der praktische Gebrauch von Gedanken, Ideen und Prinzipien. [...] Die Idee muss in der Form gesehen werden. Alle Existenz ist aus einem einzigen Prinzip hervorgegangen. Dessen erste Offenbarung ist Schwingung, das Ausfließende, Aktion, und das Zurückfließende, Reaktion. Die gesamte stoffliche sich offenbarende Natur ist der äußerste Pol der Manifestation, ausgeflossen aus dem Wesen, reine Essenz, und hat den Trieb in sich, zum Einen zurückzufließen. Alles, was besteht, ist vorab auf geistigem Gebiet existent. Der Mensch kann Bewusstsein auf unterschiedlichen Gebieten erreichen und in dem Maße seiner Evolution soll auch sein Werk sein. Die Idee ist vor der Form da und [...] zeigt in dieser eine Vollkommenheit, die proportional zu dem Maß ist, in dem die Idee der Wahrheit nahe kommt. Die Wahrheit kommt also durch die Form zu uns und an der Form erkennt man die Reinheit der Idee. Jede Form muss das Resultat des Strebens nach höherer Erkenntnis sein. Das Ziel von unserem Werk muss sein, sich der Harmonie zu nähern“.¹⁸⁴⁹

„Nachdem Lauweriks' erste Bauwerke in Hagen fertiggestellt sind, erscheinen in bescheidener Weise Ornamente an [so] den Arbeiten von de Bazel, die mit den Arbeiten von Lauweriks im allgemeinen und den Zeichnungen für den Umbau des Bankhauses Osthaus im besonderen [so] sehr stark übereinstimmen“.¹⁸⁵⁰ De Bazel wendete aus dem Formenrepertoire von Lauweriks *Mäanderband*, *Stufenmäander*, mäanderndes Spiralmotiv sowie in mehr statischer Form die *Pascalsche Schnecke* an.¹⁸⁵¹ Die mäandernden Linien stellten, in Analogie zu Lauweriks, auch für de Bazel *Kundalini* dar.¹⁸⁵² Beispiele finden sich in der *Werbegraphik Normalisatie* (1919, Abb. 338)¹⁸⁵³ und in der Gestaltung von Decke und Boden des Innenraums der *Nederlandsche Handel-Maatschappij Amsterdam* (o.D., Abb. 339)¹⁸⁵⁴. Lauweriks' zur selben Zeit veröffentlichter Artikel *Het titanische in de kunst* könnte den Entwurfsprozess beeinflusst haben. Nach Lauwerikscher Art entfaltet sich das spirale Motif nach außen bis an die räumlichen Grenzen, ein durch Mondrian als „Schmerz der Begrenzung“¹⁸⁵⁵ bezeichneter Prozess.

Seit 1899 arbeitete Lauweriks mit Frans Zwollo zusammen.¹⁸⁵⁶ Als Mitglied der *Vâhanaloge* verband Zwollo durch Freundschaft und Geistesverwandtschaft ein enges Band mit den Gründern der Loge. Er hielt Vorträge über die Beziehung zwischen Theosophie und Goldschmiedekunst und formulierte daraus Forderungen an einen guten Goldschmied. Wie bei Lauweriks spielten auch für Zwollo *Schönheitsgefühl* und *ursprünglicher Gedanke* eine besondere Rolle.¹⁸⁵⁷ Ähnlich wie Lauweriks scheint auch Zwollo an der Entwicklung einer wegweisenden theosophisch beeinflussten Theorie gewirkt zu haben. Möglicherweise orientierte er sich dabei an Lauweriks.



Abb. 338

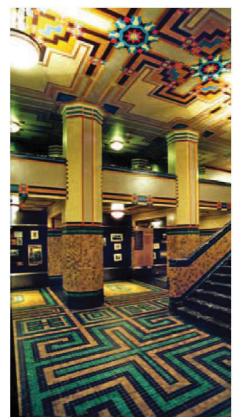


Abb. 339

¹⁸⁴⁷ vgl. Molen 1982, S. 43-45. Lauweriks entwarf das Mobiliar für den Salon, De Bazel für das Speisezimmer: vgl. ebd.. Zwollo schreibt von einheitlichem Gesamtentwurf der Entwürfe, vmtl. ist *Leitmotiv* gemeint.

¹⁸⁴⁸ vgl. Van Harten 2013, S. 139. Zu Lauweriks und de Bazel als führende Figuren in *Vâhanaloge* und *Vahanakurs*: ebd., S. 141 und Bilancioni 1991, S. 16. *Entwerfen nach System* wurde vermittelt.

¹⁸⁴⁹ vgl. Engelse 1992, S. 136. Zitat: ebd., nach de Bazel.

¹⁸⁵⁰ Tummers 1972, S. 50.

¹⁸⁵¹ vgl. Van Harten 2013, S. 144

¹⁸⁵² vgl. Bax 1992, S. 127.

¹⁸⁵³ Abb. 338: Karel de Bazel, *Werbegraphik Normalisatie* (1919), Abb.: De Bazel 1919, S. 23.

¹⁸⁵⁴ Abb. 339: *Nederlandsche Handel-Maatschappij Amsterdam* (o.D.), nach Entwurf von Karel de Bazel, Bodenmosaik, Stadtarchiv. Abb.: Van Harten 2013, S. 145.

¹⁸⁵⁵ vgl. Van Harten 2013, S. 144-145. Zitat: ebd., S. 145.

¹⁸⁵⁶ vgl. Moeller 1984a, S. 39. Zu Zwollo fertigte Arbeiten nach Entwürfen von Lauweriks und de Bazel ab 1899: vgl. Molen 1982, S. 42, 81.

¹⁸⁵⁷ vgl. Molen 1982, S. 20-25. Zur Freundschaft mit Lauweriks: vgl. auch ebd., S. 81. Zu Zwollos Vorträgen: vgl. auch Engelse 1992, S. 136.

Die *Hagener Silberschmiede*, in der Zwollo von 1910 bis 1914 vorwiegend Entwürfe von Lauweriks ausführte, bot beiden die Möglichkeit, ihre theosophische Grundhaltung ausdrücken.¹⁸⁵⁸ Zwollo zufolge ging „das Göttliche der menschlichen Seele“ in der Herstellung eines Objektes durch handwerkliche Ausführung auf dieses Werk über. Kurt Freyer, Assistent am *Museum Folkwang*, schrieb 1912, dass Zwollo „alle[n] Feinheiten dieser LauweriksEntwürfe [so] [...] zu folgen weiß“ und damit dem „tieferen Sinn, der dem Geiste des Künstlers entstammt, [entspricht]“.¹⁸⁵⁹ Die Freundschaft, gemeinsame theosophische Haltung und enge Zusammenarbeit von Lauweriks und Zwollo machen es sehr wahrscheinlich, dass der mit dem Formenrepertoire von Lauweriks bestens vertraute Zwollo von diesem im eigenen Schaffen beeinflusst wurde. Als Theosoph und Mitglied der *Vahânaloge* wird Zwollo sowohl mit dem Entwurfssystem von Lauweriks als auch mit dem symbolischen Gehalt der verwendeten Formen vertraut gewesen sein. Zwollo griff in eigenen Arbeiten auf theosophische Symbolik zurück, z.B. im *Caduceus Briefbeschwerer* (ca. 1904, Abb. 340)¹⁸⁶⁰. In *Zeichnung Brosche* (ca. 1906, Abb. 341)¹⁸⁶¹, *Entwurf für eine Brosche* (ca. 1906, Abb. 342)¹⁸⁶² und *Brosche* (ca. 1906, Abb. 343)¹⁸⁶³ erscheint das einen Kreis symmetrisch umfassende Flügelpaar. Selbst die Arbeitsweise ist der von Lauweriks ähnlich, indem vmtl. zunächst von einer Zeichnung einer ersten Idee ausgegangen wird, daraufhin ein konkreter Entwurf entsteht, der schließlich zur Ausführung gelangt.



Abb. 340

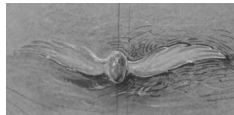


Abb. 341



Abb. 342



Abb. 343



Abb. 344



Abb. 345

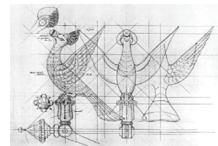


Abb. 338



Abb. 346



Abb. 347

Die *Schale* (ca. 1915, Abb. 344)¹⁸⁶⁴ ist von einer dreiarmligen Spirale bestimmt, welche sich aus dem Zentrum symmetrisch in Polygonzügen nach außen entwickelt. Lauweriks hat eine sehr ähnliche Schalenform entworfen, die durch eine im Zentrum beginnende mehrarmige Spirale verziert ist. Während Lauweriks die Spiralarmlen in der Schale (z.B. *Obstschale II-II-I*, ca. 1913, Abb. 219a)¹⁸⁶⁵ durch Kreisbögen bildete, erinnern die von Zwollo an die mit *Lauweriksbaum II* bezeichnete Konstruktionsgrundlage für *Lauweriksspirale II*.¹⁸⁶⁶ Für *Dose I* (1917, Abb. 345)¹⁸⁶⁷, *Dose II* (1917, Abb. 346)¹⁸⁶⁸ und *Vase* (1923, Abb., 347)¹⁸⁶⁹ verwendete Zwollo das bei Lauweriks (z.B. *Trinkbecher I*, ca. 1913, Abb. 103)¹⁸⁷⁰ auftauchende Motiv der Doppelspirale. Auch die ornamentale Gestaltung durch ein aus Doppelspiralen geflochtenes umlaufendes Band findet sich in der Mantelgestaltung, wie *Entwurf Trinkbecher* ([17. Nov.] 1913, Abb. 102)¹⁸⁷¹ verdeutlicht. Dem Entwurf der *Bekrönung der Wiege für Prinzessin Juliana* (1909, Abb. 348)¹⁸⁷² in Form eines Vogels liegt ein orthogonales



Abb. 219a



Abb. 103

¹⁸⁵⁸ vgl. Ochs 1995, S. 62. Zu Lauweriks und Zwollo der Theosophie zugeneigt: vgl. ebd., S. 63.

¹⁸⁵⁹ vgl. Molen 1982, S. 64-65. Zitat: ebd., S. 64, Anm. 106: Freyer 1912/13, S. 270-271. Zum Göttlichen im Handwerk: vgl. Sinzel 2003, S. 62.

¹⁸⁶⁰ Abb. 340: Frans Zwollo sen., *Caduceus Briefbeschwerer* (ca. 1904), nach Entwurf von Frans Zwollo sen., Sammlung H. van der Horst. Abb.: Molen 1982, S. 100, Kat. 23. Der *Caduceus* gilt als theosophisches Symbol. Er hat die Form eines stilisierten Vogels, welcher von zwei Schlangen umschlungen wird. Eine Kugel bekrönt das Objekt: vgl. ebd., S. 101. Ein ähnliches Objekt entstand mit *Caduceus* (1904) laut Abb. in: Bax 2006, S. 379, Abb. 126.

¹⁸⁶¹ Abb. 341: Frans Zwollo sen., *Zeichnung Brosche* (ca. 1906), Abb.: Molen 1982, S. 20, Abb. 12.

¹⁸⁶² Abb. 342: Frans Zwollo sen., *Entwurf für eine Brosche* (ca. 1906), Archiv F. Zwollo.

¹⁸⁶³ Abb. 343: Frans Zwollo sen., *Brosche* (ca. 1906), nach Entwurf von Frans Zwollo sen., Privatsammlung. Abb.: Molen 1982, S. 103. Zu Flügel mit 2 Schlangen symbolisiert nach theosophischen Vorstellungen eine Idee: vgl. ebd., S. 103 und 125.

¹⁸⁶⁴ Abb. 344: Frans Zwollo sen., *Schale* (ca. 1915), nach Entwurf von Frans Zwollo sen., Privatsammlung. Abb.: Molen 1982, S. 112.

¹⁸⁶⁵ Abb. 219a: *Obstschale II-II-I*, ca. 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, Molen 1982, S. 111, Kat. 68.

¹⁸⁶⁶ Diese Polynomzüge schließen jeweils 45° ein und die aufeinander folgenden Seitenlängen sind durch das Verhältnis der Quadratur von 1:√2 bestimmt. Mehr im Kapitel 5.3.2.6-7.

¹⁸⁶⁷ Abb. 345: Frans Zwollo sen., *Dose I* (1917), nach Entwurf von Frans Zwollo sen., Privatsammlung. Haags Gemeentemuseum, s'-Gravenhage (Mme-1-1919).

¹⁸⁶⁸ Abb. 346: Frans Zwollo sen., *Dose II* (1917), nach Entwurf von Frans Zwollo sen., Privatsammlung. Abb.: Molen 1982, Abb. S. 115.

¹⁸⁶⁹ Abb. 347: Frans Zwollo sen., *Vase* (1923), nach Entwurf von Frans Zwollo sen., Privatsammlung. Abb.: Molen 1982, Abb. S. 119.

¹⁸⁷⁰ Abb. 103: *Trinkbecher I*, ca. 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 21, Privatsammlung.

¹⁸⁷¹ Abb. 102: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Trinkbecher*, [17. Nov.] 1913, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 135. Vgl. Kapitel 5.3.1.3.

¹⁸⁷² Abb. 348: Frans Zwollo sen., Entwurf der *Bekrönung der Wiege für Prinzessin Juliana*, 1909. Abb.: Van Harten 2013, S. 143.

Entwurfsraster zugrunde, das nach Entwurfssystem von Lauweriks entstanden sein kann. Die *Quadratur* scheint diesem Entwurf Orientierung zu geben, die Form des Kopfes erinnert an die von Lauweriks verwendete herzkurvenartige *Pascalsche Schnecke*.

Während Zwollos erste Arbeiten weitgehend von Motiven aus der Natur geprägt waren, zeigen Arbeiten seiner zweiten Periode in Hagen den starken Einfluss von Lauweriks. Diese Objekte stehen in ihrer architektonisch-plastischen Bindung zur Umgebung nicht mehr für sich selbst. Dynamik und weniger variierte Dekoration kennzeichnen diese Periode. Das nun die Form unterstützende Ornament fördert dessen Plastizität. Häufig wurden Spiralmotive verwendet. In Zwollos dritter Periode nach seinem Weggang von Hagen behauptete sich weiterhin die plastische Wirkung, die sich in von Lauweriks entworfenen Gegenständen zeigte.¹⁸⁷³

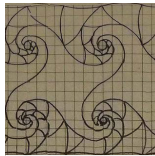


Abb. 102, Detail, „entzerrt“

1915 wurde Zwollo, der durch Preise auf zahlreichen Ausstellungen zu Anerkennung und großer Bekanntheit gelangt war,¹⁸⁷⁴ zum Lehrer für Ziselieren und Treiben an der Den Haager *Akademie der Bildenden Künste* ernannt. Zwollos Arbeiten erstreckten sich über Kreise um *Het Binnenhuis*, die *Haarlemer Schule für Kunsthandwerk* und die *Reichsakademie* in Amsterdam. Die Verkaufsausstellungen *Arts and Crafts*, *Pulchri Studio* in Den Haag und des *Rotterdamers Kunstkreises* förderten den Absatz.¹⁸⁷⁵

„Lauweriks ist ein großer Theoretiker. Von ihm soll Behrens den Glauben an Kreis und Quadrat übernommen haben.“¹⁸⁷⁶ Behrens soll das Entwurfssystem von Lauweriks genutzt haben, obwohl er kein Theosoph war.¹⁸⁷⁷ Im Wettbewerb *Moderne Bauformen* belegte 1907 ein Entwurf für ein Speisezimmer von Lauweriks' Schüler Kaldenbach mit dem Motto *Kreis und Quadrat* den dritten Platz.¹⁸⁷⁸ Behrens interessierte sich für die Prinzipien innerer Bildungsgesetze der Kunst, suchte nach einem allgemeingültigen System, nach Einheit und Ordnung. In der Auseinandersetzung mit den Kunsttheorien der Antike übernahm Behrens die griechische Erkenntnis von der Geometrie als Mutter der Kunst, studierte August Thierschs *Proportionen in der Architektur*, wonach „Harmonie in der Baukunst“ durch „Analogie der Theile mit dem Ganzen“ nach bestimmten Gesetzen zu erzielen sei.¹⁸⁷⁹ „Mit der Berufung von J.L.M. Lauweriks [1904], der sich als führender Theoretiker in den Niederlanden auf diesem Gebiet bereits einen Namen gemacht hatte, zum Lehrer für die Architekturklasse, bekundete Behrens sein starkes Interesse an dem Versuch, über systematische Entwurfsmethoden das allgemeingültige Rezept für einen neuen Stil zu finden.“¹⁸⁸⁰ Die Stilbestrebungen von Behrens zeigten sich neben der Reform der *Kunstgewerbeschule* in Düsseldorf in seiner von geometrischen Figuren und kristallinen Gebilden geprägten Formensprache. Behrens experimentierte zwischen 1903 und 1907 mit fortschreitender Abstraktion und Reduzierung des Ornaments, mit Geometrisierung von Formen und mit Entwurfssystemen. Lauweriks unterstützte Behrens hierzu mit Material.¹⁸⁸¹ 1907 wurde Behrens Chefdesigner und Architekt der Firma *AEG* in Berlin. Sein Atelier in Neubabelsberg galt als eines der bedeutendsten in Deutschland. Es zog Architekten wie Walter Gropius, Mies van der Rohe und Le Corbusier an. Behrens beschäftigte sich mit Malerei, Bühnengestaltung, Industrieprodukten, Typographie und Architektur.¹⁸⁸² Bereits vor 1900 verwendete Behrens *Quadratur*, Kreis und Quadrat.¹⁸⁸³ Das Interesse für die *Quadratur* war bei Zeitgenossen weit verbreitet, muss somit nicht mit Lauweriks zusammenhängen. Die *Quadratur* ist in den Arbeiten *Krematorium Hagen*, *Innenraum*, *Apsis* (1907/08, Abb. 349)¹⁸⁸⁴ und

¹⁸⁷³ vgl. Molen 1982, S. 79.

¹⁸⁷⁴ vgl. Ochs 1995, S. 63 und Funk-Jones 1987, S. 119ff. Zu Zwollos von Zeitgenossen geschätztem Werk: vgl. auch Molen 1982, S. 80-81.

¹⁸⁷⁵ vgl. Molen 1982, S. 80-83. Ein Großteil der Sammlung wurde 1925 dem *Museum Boymans* vermacht, einige Arbeiten erwarb Helene Kröller-Müller: vgl. ebd..

¹⁸⁷⁶ Sinzel 2003, S. 43, Zitat nach Alfred Lichtwark 1910, Tagebuch. Tummers bestätigt den Bezug: vgl. Ochs 1995, S. 49, Anm. 144; Tummers 1972, S. 20. Gisela Moeller lehnt dies strikt ab: vgl. Ochs 1995, S. 49, Anm. 145; G. Moeller 1991, S. 220.

¹⁸⁷⁷ vgl. Ochs 1995, S. 68. Müller sah keine Bezüge zu Lauweriks: vgl. Müller 1987, S. 72-73, inkl. Abb. 78.

¹⁸⁷⁸ vgl. ebd., S. 44. Kaldenbach besaß Zeichnungen für *Haus Cuno* und *Haus Schröder*, die Behrens in Hagen gebaut hat, sowie einen Entwurf für das *Warenhaus Tietz* in Düsseldorf, an dessen Wettbewerb sich Behrens beteiligt hat: vgl. ebd..

¹⁸⁷⁹ vgl. ebd., S. 41-42. Zitate: ebd.. Zu Behrens Bestreben, durch einfache geometrische Formen und Proportion seelische Qualitäten hinzuzufügen und damit Gefühle wie Würde zu erzeugen: vgl. ebd., S. 43. Zu Einheit und Ordnung: vgl. ebd., S. 48.

¹⁸⁸⁰ ebd., S. 42. Zu Lauweriks als führender Vertreter des systematischen Entwerfens: vgl. ebd., S. 47. Zu geometrische Formen und Einheitlichkeit als Ausdruck einer Geisteshaltung von Behrens' Epoche: vgl.: ebd., S. 48.

¹⁸⁸¹ vgl. ebd., S. 42-43. Zu Stilbestrebungen von Behrens: vgl. ebd., S. 57. Zu Lauweriks unterstützte mit Material: vgl. ebd., S. 47.

¹⁸⁸² vgl. Ochs 1995, S. 100

¹⁸⁸³ Zu vor 1900: vgl. Breuer 1984e, S. 145.

¹⁸⁸⁴ Abb. 349: *Krematorium Hagen*, *Innenraum*, *Apsis* (o.D.), nach Entwurf von Peter Behrens. Abb.: Sturm 1984, S. 116, Abb. 22. Vgl. auch: Welzel 2011. Ähnliche Abb.: Welzel 2010, S. 94.

Pavillon der Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden (1906, Abb. 350)¹⁸⁸⁵ als dekoratives Element zu erkennen. Letztgenannte Arbeit weist kompositorisch Ähnlichkeiten zu *Entwurf Kirche, Perspektive* (1904, Abb. 351)¹⁸⁸⁶ von Lauweriks auf. Über dem *Eingang Tapetengeschäft Becker*, Hagen (o.D., Abb. 352)¹⁸⁸⁷ sowie in der *Broschüre Werbegrafik AEG* (1908, Abb. 353)¹⁸⁸⁸ befindet sich das rechtwinklige Dreieck mit dem Seitenverhältnis der Katheten von 1:2, eine auch von Lauweriks gern verwendete Figur. Spiralen in *[Tapete?]* (ca. 1906, Abb. 354)¹⁸⁸⁹ sind mit den Spiralenkonstruktionen von Lauweriks nicht verwandt. *Serviette* (1903, Abb. 355)¹⁸⁹⁰ weist Ähnlichkeiten mit Entwurfsrastern von Lauweriks auf, ist jedoch entstanden, bevor Lauweriks 1904 Behrens' Ruf nach Düsseldorf folgte. Ein Einfluss von Lauweriks auf letztgenannte Arbeit ist somit unwahrscheinlich.

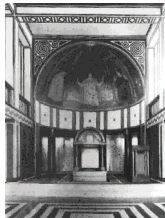


Abb. 349

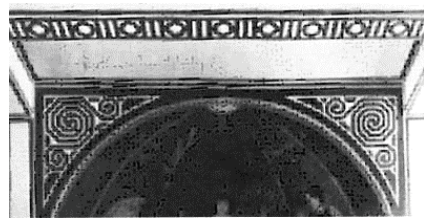


Abb. 349, Detail



Abb. 350



Abb. 351



Abb. 352

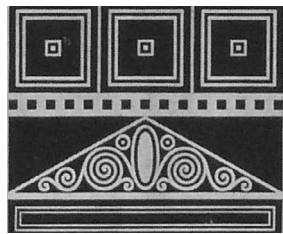


Abb. 352, Detail



Abb. 353



Abb. 354

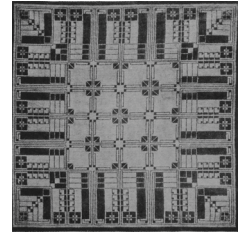


Abb. 355

6.3 Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, František Kupka und Hilma af Klint

Ab Oktober 1904 war Lauweriks an der *Kunstgewerbeschule* Lehrer der Architekturklasse, nachdem Kandinsky dort gerade ein Stellenangebot abgelehnt hatte.¹⁸⁹¹ Zu den unter der Bezeichnung *Blaue Reiter* erstmals in einer Ausstellung aufgetretenen Künstlern zählten Wassily Kandinsky, Franz Marc und August Macke.¹⁸⁹² Die von Kandinsky und Marc initiierte *Erste Ausstellung der Redaktion 'Blaue Reiter'* wanderte vom 18. Dezember 1911 bis 1. Januar 1912 von München nach Köln, Bremen, Hagen und Frankfurt. Die zweite und letzte Ausstellung der losen Verbindung Gleichgesinnter folgte sechs Wochen später, ausschließlich mit graphischen Arbeiten. Wie zahlreiche lebensreformerische Strömungen suchte der *Blaue Reiter* das Wahre, Echte, Transzendente und Geistige, das Natürliche, das Reine und Ursprüngliche, das Schöpferische.¹⁸⁹³ Kandinsky las in diesem Zusammenhang theosophische Texte von Blavatsky, Steiner, Besant und Leadbeater sowie okkultistische Literatur von Crookes, Flammarion und Rochas.¹⁸⁹⁴

Der Almanach *Der Blaue Reiter* sollte als „eine Kette zur Vergangenheit und [...] Strahl in die Zukunft [...] diesem Spiegel das volle Leben geben“. Das für den Umschlag des Almanach von Kandinsky entwickelte Motiv des blauen Reiters verwendet die Farbe Blau, die seit jeher für Himmelssehnsucht

¹⁸⁸⁵ Abb. 350: *Pavillon der Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden* (1906), nach Entwurf von Peter Behrens. Abb.: Sturm 1984, S. 114, Abb. 16.

¹⁸⁸⁶ Abb. 351: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Kirche, Perspektive* (1904), Abb.: Lauweriks 1987, S. 48, Abb. 46. Aus *Ring* 1909, Heft 4, S. 19.

¹⁸⁸⁷ Abb. 352: *Eingang Tapetengeschäft Becker*, Hagen (o.D.), nach Entwurf von Peter Behrens. Abb.: Breuer 1984e, S. 166, Abb. 1.

¹⁸⁸⁸ Abb. 353: Peter Behrens, *Broschüre Werbegrafik für AEG* (1908), Titelseite, DM 18 BEH 01. Abb.: Breuer 1984e, S. 168, Kat. 2, [KWM?], DM 18 BEH 01.

¹⁸⁸⁹ Abb. 354: *[Tapete?]* (ca. 1906), nach Entwurf von Peter Behrens, Ausführung: vmtl. Hamburger Tapetenfabrik Iven u. Co., Papier, KWM Graph. Slg. 6400a/1983. Abb.: Breuer 1984e, S. 167, Kat. 1.

¹⁸⁹⁰ Abb. 355: *Serviette* (1903), nach Entwurf von Peter Behrens, Ausführung: Textilfabrik S. Fränkel in Neustadt in Schl. Leinen, Privatbesitz. Abb.: Müller 1984, S. 60, Kat. Nr. 29.

¹⁸⁹¹ vgl. Peters 1984, S. 39. Zu Lauweriks ab Winter 1904 Lehrer für Architektur, nachdem Kandinsky abgesagt hatte, unterstützt durch den Kunsthistoriker Willem Vogelsang (1875-1954) und durch Berlage: s. vgl. ebd.. Kandinsky studierte ab 1900 an der Kunstakademie München, nachdem er in Russland das juristische Staatsexamen erfolgreich abgeschlossen und an der juristischen Fakultät in Moskau promoviert: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky.

¹⁸⁹² Zu Teilnehmer an 1. Ausstellung: Wassily Kandinsky, Franz Marc, Albert Bloch, Henri Rousseau, David und Wladimir Burljuk, Heinrich Campendonk, Robert Delaunay, Eilsabeth Epstein, Eugen von Kahler, August Macke, Gabriele Münter, Jean Bloé Niestlé und Arnold Schönberg: vgl. Walther 2001, S. 257.

¹⁸⁹³ vgl. Walther 2001, S. 257 und 259.

¹⁸⁹⁴ vgl. Henderson 1995, S. 25. Zu Kandinsky las theosophische Literatur: vgl. auch Zander 2001, S. 435.

und Wahrheit, seit der Romantik auch für Sehnsucht nach geistiger Erfüllung steht. Das Reitermotiv stammt aus der christlichen Ikonographie der Heiligen St. Georg und St. Martin. Als Schutzpatron der Bauern hat der Heilige Georg seine Ursprünge in der Volkskunst. Der Sieger über die bösen Mächte oder das Urchaos, z.B. in Form des Drachens, lässt diesen Reiter Sinnbild der geistigen Erneuerung sein.¹⁸⁹⁵ Während Lauweriks zwar erst 1919 seinen Artikel *Über das Titanische in der Kunst* veröffentlichte, verglich er bereits 1897 in seinen Aufsätzen die der Kunst vergangener Epochen zugrunde liegende Macht der Vorfahren. Diese entrissen den Göttern „mit dem Mut eines Prometheus“ das Feuer, um [...] die himmlischen Geheimnisse zu offenbaren.“¹⁸⁹⁶ Im späteren Aufsatz über das *Titanische* verglich Lauweriks den inneren Kampf des Künstlers, die Spannung zwischen dem Geistigen und dem daraus resultierenden Ausdruck im Stofflichen mit dem am Felsen angeketteten Prometheus.¹⁸⁹⁷ Wie bereits Lauweriks in der Erörterung seiner kunsttheoretischen Überlegungen auf das Bild eines Helden aus der Mythologie zurückgriff, bediente sich auch Kandinsky durch das Heiligen-Zitat eines entsprechenden Helden. Beide Helden haben einen tiefen Bezug zum Geistigen, zum Sieg über gewisse Mächte. Möglicherweise wurde Kandinsky in der Namensgebung durch die von Lauweriks publizierten Aufsätze inspiriert.

Die mit dem Prometheus-Mythos verbundene und durch Lauweriks propagierte Auffassung von der dem Künstler aufgrund seiner Sensibilität zukommenden Schlüsselrolle innerhalb neuer gesellschaftlicher Entwicklungen teilte auch Kandinsky.¹⁸⁹⁸ Es war laut Lauweriks die Aufgabe des Architekten bzw. Künstlers, die übersinnliche Ordnung im irdischen Werk in reiner Form wiederzugeben, um so die verloren geglaubte Einheit zwischen Mensch und Göttlichkeit wiederherzustellen.¹⁸⁹⁹

Das theoretische Werk *Über das Geistige in der Kunst* hatte Kandinsky 1910 abgeschlossen.¹⁹⁰⁰ 1908 hörte Kandinsky einen theosophischen Vortrag von Steiner.¹⁹⁰¹ Angeregt von theosophischen Gedanken betonte er darin die eigenständige Ausdruckskraft von Farbe, Linie und Fläche und erkennt Parallelen zwischen unterschiedlichen künstlerischen Bereichen, darunter zwischen Musik und bildender Kunst. Das Büchlein wurde schnell zur Bibel der neuen Malerei auch im *Rotterdammer Kreis* in den Niederlanden.¹⁹⁰² Die Durchgeistigung von Form und Farbe¹⁹⁰³ wurde bereits von Lauweriks als das Potential der Malerei in seinem Vortrag im Rahmen der traditionellen Treffen der theosophischen Logen 1910 thematisiert. Im Frühjahr und Herbst 1910 wurden diese Treffen der Kunst gewidmet. Lauweriks bezeichnete in seinem dort gehaltenen Vortrag die Malerei erstmalig als die Disziplin, die spezifische Darstellungsmittel wie Farbe, Form, Licht und Schatten besaß. „Die Kunst [und damit auch die Malerei] muß [...] in die Geheimnisse der Natur [eindringen], ihre[...] innersten Gesetzmäßigkeiten und deren Darstellung im eigenen Kunstbereich [Malerei]“ erkunden.¹⁹⁰⁴ Als direkter Vorgänger zu den Kapiteln *Geistige Wende* und *Theorie in Das Geistige in der Kunst* gilt Lauweriks' Aufsatz *Leitmotive* über die Erneuerung der Kunst durch Innerlichkeit bzw. durch geistigen Gehalt und durch den Einheitsgedanken.¹⁹⁰⁵ Der Geist hatte bereits um die Jahrhundertwende Hochkonjunktur.¹⁹⁰⁶ Kandinskys Forderung einer *Epoche des großen Geistes* (Oktober 1911)¹⁹⁰⁷ wurde bereits von Lauweriks im Aufruf nach Innerlichkeit, nach geistigem Gehalt in der Kunst geäußert. Der im Werk von Kandinsky auftauchende Aspekt des Geistigen in der Kunst war nicht neu. Die Etablierung des Geistigen in einer Theorie der Malerei mag mit Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* begonnen haben. Inspiriert wurde er hierzu sicher durch das Studium der okkultistischen und

¹⁸⁹⁵ vgl. Walther 2001, S. 257 und 259. Zitat: ebd., S. 257.

¹⁸⁹⁶ vgl. Lauweriks 1897a, S. 78. Zitat: ebd..

¹⁸⁹⁷ vgl. Lauweriks 1919, S. 4-5. Zu Titanisches und Beziehung zum Prometheus-Mythos sowie Bezug zum geistige Inspiration in stofflicher Form ausdrückenden Künstler: vgl. auch Van Harten 2013, S. 144 und Bax 2006, S. 491.

¹⁸⁹⁸ Zu Kandinskys Auffassung: vgl. Bax 1995b, S. 294. Zu Äußerung von Lauweriks: Ergänzung durch Autorin. Die Göttlichkeit des schöpferischen Architekten sah Lauweriks in der Kunst und Philosophie verbindenden indischen Mythologie verankert: vgl. Lauweriks 1897a, S. 73.

¹⁸⁹⁹ vgl. Ochs 1995, S. 66 und Sinzel 2003, S. 29.

¹⁹⁰⁰ vgl. Walther 2001, S. 257.

¹⁹⁰¹ vgl. Tummers 1972, S. 13. Tummers sah Forschungsbedarf bez. des Beziehungsfeldes zwischen dem „Dreieck“ mit den durch die *Theosophie* definierten Seiten *Steiner-Lauweriks* und *Steiner-Kandinsky*. Die dritte Seite Kandinsky-Lauweriks veranlasste Tummers zur Andeutung geistiger Einflüsse von Lauweriks *Leitmotive* auf dessen direkten Nachfolger von Kandinsky *Geistige Wende* und *Das Geistige in der Kunst*: vgl. ebd..

¹⁹⁰² vgl. Bax 1995b, S. 294.

¹⁹⁰³ vgl. Walther 2001, S. 257.

¹⁹⁰⁴ vgl. Bax 1995b, S. 292-293. Zitat: ebd., S. 393, nach Lauweriks, o. weitere Angaben.

¹⁹⁰⁵ vgl. Tummers 1972, S. 11-13.

¹⁹⁰⁶ vgl. Wiggershaus 2001, S. 63.

¹⁹⁰⁷ vgl. Peckmann 2001, S. 65 und Anm. 2: vgl. Kandinsky 1912, S. 102. Zu Oktober 1911: vgl. Walther 2001, S. 258.

theosophischen Literatur. Als wegweisender Theoretiker und führender Theosoph könnte Lauweriks mit seinem Vortrag (1910) und Aufsätzen wie *Nutzen und Ziel der Kunst* (1906) und *Leitmotive* (1908) für das Potential des Geistigen als Gegenstand in der Malerei und für deren spezielle Darstellungsmittel sensibilisiert haben. *Leitmotive* erschien in der ersten Ausgabe von *Ring, Nutzen und Ziel der Kunst* in *Architectura*. Dass der mit Steiner in Kontakt gestandene Kandinsky auch die theosophischen Aufsätze von Lauweriks gelesen hat, ist auf Grund der Präsenz dieser Artikel und der in Künstlerkreisen etablierten Aufmerksamkeit für die Theosophie sehr wahrscheinlich.¹⁹⁰⁸ Im Rahmen der Überlegungen der Namensgebung ihrer Veröffentlichungen heißt es: „Das Buch kann *die Kette* heißen oder auch anders.“¹⁹⁰⁹ Mit der zu Lauweriks' *Ring* verwandten Bezeichnung *Kette* zeigt sich die geistige Verwandtschaft des *Blauen Reiters* sogar in der Namensgebung. „Die Form selbst, wenn sie auch ganz abstrakt ist und einer geometrischen gleicht, hat ihren inneren Klang, ist ein geistiges Wesen mit Eigenschaften, die mit dieser Form identisch sind.“¹⁹¹⁰ Das Bestreben Kandinskys, im Betrachter inneren *Klang* bzw. *Schwingung* zu erzeugen,¹⁹¹¹ ist eine Vorstellung, die für Theosophen und besonders für Lauweriks zentral war. Auch Kandinskys Orientierung an geometrischen Figuren ist sehr wahrscheinlich durch theosophische Schriften begründet, vmtl. sogar durch die von Lauweriks verfassten. Kandinskys Zuordnung von „Weiß [...] [als] Symbol einer Welt, wo alle Farben als materielle Eigenschaften und Substanzen verschwunden sind“ und Assoziation mit einer Welt ohne Klang „hoch über uns“, mit großem Schweigen¹⁹¹² zeigt eine gewisse Verwandtschaft zu Lauweriks' Darstellungsweise abwesenden Materials durch Weglassen.¹⁹¹³ 1914 erschien der *Almanach* in zweiter Auflage. Die im Almanach zusammengetragenen Ideen befanden sich in Übereinstimmung mit Gedankengut anderer erneuernder Kräfte, Anschauungen des *Jugendstils* und des *Symbolismus*'. Ab 1922 lehrte Kandinsky am 1919 gegründeten *Bauhaus*.¹⁹¹⁴

Nach dem von Lauweriks im November 1901 vor der Malervereinigung *St. Lucas* gehaltenen Vortrag über „das Schöne“, vertiefte sich Piet Mondrian, Mitglied von *St. Lucas*, in das wechselseitige Verhältnis von Kreisen, Dreiecken und Quadraten. So ist es möglich, dass Mondrian seine Ideen aus dem theosophischen Kreis bezog. Die Kompositionen in seinen Bildern aus dieser Zeit werden von geometrischen Strukturen bestimmt, die sich stark an die Quadratur anlehnen. Sein späteres abstraktes Werk ruft architektonische Assoziationen hervor. Piet Mondrian wurde 1909 Mitglied der *Theosophischen Gesellschaft*. Als engagiertester Vertreter der *theosophischen Malerei*. Er trug wesentlich zu deren Entwicklung bei. Er arbeitete seine okkulte Kunsttheorie zwischen 1912 und 1914 während seines Aufenthaltes in Paris aus.¹⁹¹⁵

Während de Bazel, Lauweriks und Cato Gruntke die Abendschule besuchten, besuchte Mondrian die Ganztagschule. 1897 zog Mondrian in dasselbe Haus wie Walenkamp. 1898 kam Mondrian mit Lambertus Edema van der Tuuk in Kontakt, einem der Redakteure von *Architectura*, die durch Lauweriks, de Bazel, Walenkamp und Lambeek beherrscht wurde.¹⁹¹⁶ Vermutlich begann sich Mondrian durch Gespräche mit Walenkamp und evtl. auch mit dessen Freund Lauweriks für die Theosophie zu interessieren.¹⁹¹⁷ Mondrian soll 1901 mit einer seiner Studentinnen über *Platon und das Schöne* philosophiert haben. Möglicherweise wurde das Interesse durch das Fest der Malervereinigung *St. Lucas* am 12. November 1901 inspiriert, zu dem Lauweriks seinen Vortrag *Über das Schöne* hielt. Sein Interesse an der Theosophie begann 1904.¹⁹¹⁸

In *Die Wasserlinie* (1900) fasste er die naturalistisch wiedergegebene runde Blumenkrone in ein Viereck, wodurch das Ganze die Struktur der *Quadratur* bekommt. Inwieweit die *Quadratur* einen Teil der westlichen Kultur ausmacht, war gerade Gegenstand erhitzter Diskussionen innerhalb und außerhalb der *Vahânaloge*. Mondrian verarbeitete in seinen Zeichnungen Einflüsse des *Symbolismus*,

¹⁹⁰⁸ Zum Kontakt Steiner-Kandinsky: vgl. Tummers 1972, S. 11-13.

¹⁹⁰⁹ vgl. Walther 2001, S. 258, Zitat: ebd., Anm. 3: Wassily Kandinsky und Franz Marc: Briefwechsel. München, Zürich 1983. S. 40-41.

¹⁹¹⁰ Peckmann 2001, S. 65, Zitat: ebd., nach Anm. 3: Kandinsky 1912, S. 45.

¹⁹¹¹ vgl. Henderson 1995, S. 25. Zu Kandinsky las theosophische Literatur: vgl. auch Zander 2001, S. 435. Zu Seele in Schwingung bringen: vgl. Walther 2001, S. 258.

¹⁹¹² vgl. Srp 1995, S. 332. Zitat: ebd., Anm. 40: Kandinsky 1952, S. 96.

¹⁹¹³ vgl. hierzu Kapitel 5.3.3.3.9-10 und 5.3.3.3.14-16.

¹⁹¹⁴ vgl. Walther 2001, S. 259-260. Zu Kandinsky vom Symbolismus geprägt: vgl. Kruglow 1995, S. 182.

¹⁹¹⁵ vgl. Bax 1995b, S. 291-293. Zitat: ebd., S. 291. Zu Mitgliedschaft in Theosophischer Gesellschaft 1909-1917: vgl. Engelse 1992, S. 138.

¹⁹¹⁶ vgl. Bax 2006, S. 256-257.

¹⁹¹⁷ vgl. <http://www.onsamsterdam.nl/component/content/article/15-dossiers/dossiers/2623-de-vorming-van-een-baanbrekend-kunstenaar>.

¹⁹¹⁸ vgl. Bax 2006, S. 258-259. Zu Interesse ab 1904 laut Aussage seines jüngeren Bruders: vgl. ebd..

des *Art Nouveau* und der Esoterik.¹⁹¹⁹ Um 1915 sprach Mondrian über die Bedeutung der Primärfarben und über den Gebrauch von Rastern als Basis für Kompositionen. Lauweriks wendete bereits um 1900 Raster als Basis für Entwürfe und einfache geometrische Formen in Architektur und Kunsthandwerk an.¹⁹²⁰ Dass Mondrian seine theoretische Basis und die Darstellungsmerkmale Raster und einfache Grundfarben aus der durch Lauweriks formulierten *theosophischen Kunsttheorie* der *Vahânalogue* abgeleitet hat, ist sehr gut möglich.

1917 gründeten Piet Mondrian und Theo van Doesburg die *De Stijl*-Bewegung. *De Stijl* legte Wert auf das Objektive und das Kollektive, entgegengesetzt dem Individuell-Expressiven von *De Branding*.¹⁹²¹

Wenzel Hablik studierte ab 1902 an der Kunstgewerbeschule in Wien. Das anfangs rein Mystische in seinem Werk wurde ab 1909 um eine kosmische Dimension erweitert. Dabei widmete sich Hablik dem Licht bzw. dessen Wellen.¹⁹²² Hablik war Mitinitiator der *Gläsernen Kette*.¹⁹²³

Möglicherweise zeigt sich in der Orientierung auf das Universum ein Einfluss der intensiv veröffentlichenden theosophischen Künstler dieser Zeit. Arbeiten von Hablik zeigen formale Gemeinsamkeiten zu von Lauweriks verwendeten Darstellungsmerkmalen. Die von konzentrischen Kreisen umschlossenen Strahlen in *Föhr, Sonnenaufgang, Winter* (1909, Abb. 356)¹⁹²⁴ erinnern an Konstruktionen auf Basis *Pascalscher Schnecken* von Lauweriks. Die spiralförmige Anordnung von Planetenbahnen und Sternen mit zentralem Pol in *Sternenhimmel* (1909, Abb. 357)¹⁹²⁵ lässt an theosophische Vorstellungen vom unendlichen Raum, der Beziehung von Sonnensystemen, Planeten, deren Bahnen und der Rolle des sich offenbarenden *einen Geistes* denken. Ebenso eignet sich der Bildtitel *Föhr, Sonnenaufgang, Winter* für Vermutungen von Referenzen in theosophischer Richtung.

Das Werk von Wilhelm Morgner weist „deutliche Anleihen“ von theosophischer Formensprache auf. 1912 nahm er an Ausstellungen mit dem *Blauen Reiter* teil.¹⁹²⁶ Seine *Ornamentale Komposition VI* (1912, Abb. 358)¹⁹²⁷ erinnert mit den parallelen kurvigen Linien und Strahlen an das von Lauweriks 1904 beschriebene *Kundalini*-Motiv, welches auf lebenspendende Energie verweist. In seinen Artikeln beschreibt Lauweriks theosophische Symbolik, darunter die Strahlen der Sonne bzw. *des Geistes*. Dass theosophisches Gedankengut oder entsprechende Darstellungsmerkmale Morgner beeinflusst haben, ist durch die Teilnahme an Ausstellungen der *Neuen Secession* in Berlin, des *Blauen Reiters* in München und des *Sonderbundes* in Köln sowie durch die Kontakte zu Franz Marc und Kandinsky gut möglich.¹⁹²⁸



Abb. 356



Abb. 357



Abb. 358



Abb. 359

„Große Kunst macht aus dem Unsichtbaren und dem Nichtgreifbaren, rein und schlicht erfahren, eine sichtbare und greifbare Realität“,¹⁹²⁹ so František Kupka. Dessen *Amorpha: Studie in zwei Farben* (1912, Abb. 359)¹⁹³⁰ enthält in der spiralförmigen Linienführung Potential für theosophische Deutung.¹⁹³¹

¹⁹¹⁹ vgl. ebd., S. 258.

¹⁹²⁰ vgl. Bax 1992, S. 128.

¹⁹²¹ vgl. Bax 1995b, S. 294. Zu *Rotterdammer Kreis* ab 1916: vgl. ebd..

¹⁹²² vgl. Wolter 1995, S. 654-655. Zu *Sternenforschung* von Wilhelm Meyer muss für Habliks Arbeit vorausgesetzt werden: vgl. ebd., S. 655.

¹⁹²³ vgl. Maur 1984, S. 60. *Gläserne Kette* von Bruno Taut initiiert: vgl. Klein-Wiele 2007a, S. 122.

¹⁹²⁴ Abb. 356: Wenzel Hablik, *Föhr, Sonnenaufgang, Winter* (1909), WH Öl 46 (139), Wenzel-Hablik-Stiftung Itzehoe. Abb.: Wolter 1995, S. 670, Kat. 652.

¹⁹²⁵ Abb. 357: Wenzel Hablik, *Sternenhimmel* (1909), 200 x 200 cm, WH Öl 194 (197), Wenzel-Hablik-Stiftung Itzehoe.

¹⁹²⁶ vgl. Peckmann 2001, S. 65. Zitat: ebd..

¹⁹²⁷ Abb. 358: Wilhelm Morgner, *Ornamentale Komposition VI* (1912), Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (Inv.Nr.: TN 146).

¹⁹²⁸ Zu den Ausstellungen: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Morgner.

¹⁹²⁹ Henderson 1995, S. 13, Zitat nach František Kupka, *Manuskript von La Création dans les arts plastiques, 1912/13*.

¹⁹³⁰ Abb. 359: František Kupka, *Studie in zwei Farben* (1912), The Museum of Modern Art New York (Inv.Nr. 569.56.10).

¹⁹³¹ Zu theosophisches Deutungspotential: Autorin. Es ist eine Studie für *Amorpha. Fuge in zwei Farben* (1912), eine einzigartige Manifestation der Vorstellung Kupkas von der *anderen Natur*: vgl. Srp 1995, S. 329 inkl. Anm. 25.

Kupka studierte an der *Akademie der Künste* ab 1887 in Prag und ab 1891 in Wien. 1894 ging er nach Paris.¹⁹³² Seit 1890 wirkte der Theosoph als spirituelles Medium. Sein Interesse galt der Hellsichtigkeit und Telepathie. Er beschäftigte sich mit esoterischem Formenvokabular.¹⁹³³ Er widmete sich der Darstellung des Übersinnlichen sowie der Materialisierung in Form. Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* war Bestandteil seiner Auseinandersetzung.¹⁹³⁴ Kupkas Schaffen stand unter dem Einfluss unterschiedlicher esoterischer Strömungen.¹⁹³⁵ Die Kunsttheorie Kupkas basierte auf der Vorstellung von Licht und Farbe als sichtbares Spektrum elektromagnetischer Wellen. Er nahm eine Korrespondenz zwischen dem Wirken des Universums und dem der individuellen Seele an,¹⁹³⁶ eine Spiegelung des Himmlischen und des Irdischen.¹⁹³⁷ Das stellte ein beliebtes Thema auch außerhalb der Theosophie dar.¹⁹³⁸

Der Maler war für Kupka der Schöpfer einer neuen Realität, welche ähnlich wie die Natur entstand: er sollte „logisch schaffen“, „weil dies die Natur tut“, statt naturalistisch nachzuahmen.¹⁹³⁹ Diese Forderung von 1923 erinnert an Lauweriks Ausführungen über den Künstler und die Forderung nach künstlerischem Handeln im Einklang mit den Gesetzen des Universums anstelle von Naturnachahmung.¹⁹⁴⁰

Prometheus stellte für Kupka ein Hauptthema dar, was sich in dessen zeichnerischen Illustrationen in *Die Schöpfung in der bildenden Kunst* zeigt. Neben der mythologischen Bedeutung galt Prometheus um 1900 als Symbol des sich nach Freiheit sehenden Menschen. Goethe sah im *Prometheus-Mythos* „eine ganze Generation von Stürmern, das Vorbild des schöpferischen Menschen, insbesondere des Künstlers, der sich auf eigene Faust seinen Kosmos baut.“¹⁹⁴¹ Kupka schrieb: „Der kluge Prometheus schlummert in den Seelen aller Künstler, in den Tiefen des inneren Ichs versinkend, jeder kann ihn bei sich selbst entdecken; lassen sich die Künstler von ihm leiten, so können sie die auf dem unendlich wundersamen Flur malerischer Möglichkeiten blühenden Blumen der Plastizität pflücken.“ Er fuhr fort: „Seine Seele [des Prometheus] lebt weiter in den Schaffenden! Auch sie beleben die tote Materie. Und jene [...] werden oft beim Umgang mit [...] [ihr, Seele] von der Erregung mitgerissen.“¹⁹⁴² Es ist anzunehmen, dass Kupka von dem seinerzeit verbreiteten Werk *Über das Geistige in der Kunst* von Kandinsky ebenfalls beeinflusst war. Dort schrieb Kandinsky: „Gegensatz und Widersprüche – das ist unsere Harmonie“.¹⁹⁴³ Lauweriks schrieb bereits 1897 über den *Mut des Prometheus* im Zusammenhang künstlerischen Schaffens und führte später den vom Künstler auszutragenden inneren *titanischen* Konflikt aus.¹⁹⁴⁴

Kupkas Auffassung des Künstlers als „hellsichtiger Enthüller höherer Realitäten“ folgte 1913 die des Künstlers als Sender telepathischer Wellen. Diese Wellen gingen auf das Kunstwerk über, welches es dem Denken des Betrachters vermittelt.¹⁹⁴⁵ Wie Lauweriks 1906 in *Nutzen und Ziel der Kunst* ausführte, unterlag ein Künstler einem gewissenmittlungsauftrag, laut welchem er den in sich wahrgenommenen Kosmos in Formen zur Anschauung zu bringen hat.¹⁹⁴⁶ Bereits 1898 beschrieb Lauweriks den Künstler als Mittler: „Dadurch wird er [Künstler] der [in stoffliche Form übersetzende] geeignete Ausdrücker des ihm unter Einwirkung des [geistigen] Prinzips mitgeteilten Impulses.“¹⁹⁴⁷

¹⁹³² Zum Studium von Kupka: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Franti%C5%A1ek_Kupka.

¹⁹³³ Zu Hellsichtigkeit und Telepathie: vgl. Henderson 1995, S. 15. Zu Kupka als Medium und Theosoph: vgl. auch ebd., S. 20. Zu Kupka als Medium: vgl. Srp 1995, S. 321.

¹⁹³⁴ vgl. Peckmann 2001, S. 65 und Anm. 2,3; vgl. Kandinsky 1912, S. 45 und 102.

¹⁹³⁵ vgl. Srp 1995, S. 325. Der Smaragdenen Tafel wird der Einfluss auf Steigen und Sinken zugeschrieben, die Polarität von innen und außen, die Einheit, aus der alles hervor geht, sowie die Bewegung und Charakterisierung von Horizontaler und Vertikaler: vgl. ebd., S. 322, 325-326, 328. Wegweisend wirkten hinduistische Mythologie und ägyptische Hermetik: vgl. ebd., S. 325 und 333.

¹⁹³⁶ vgl. Henderson 1995, S. 25.

¹⁹³⁷ vgl. Srp 1995, S. 321 inkl. Anm. 3. Zu Übersetzung der *Smaragdenen Tafel* von Emil Solde in *Langue sacrée*: vgl. ebd..

¹⁹³⁸ *Tabula Smaragdina*, lt.: smaragdene Tafel, ist ein *Hermes Trismegistos* zugeschriebener Text, der die philosophische Basis der Hermetik bildet und als Grundlagentext der Alchemie gilt. Die rund zwölf allegorischen Sätze spiegeln die Vorstellung eines Zusammenhangs von Mikrokosmos und Makrokosmos wieder. Die Datierung vor Platon lässt die Philosophie für genauso alt annehmen wie die christliche Religion. Damit gilt die *Tabula Smaragdina* als eine sehr alte theologische Quelle. Blavatsky ging in *Isis unveiled* ausführlich auf die *Smaragdtafel* ein: Blavatsky, *Isis Unveiled*, 1972, S. 507-514. Vgl. hierzu: de.wikipedia.org/wiki/Tabula_Smaragdina#cite_ref-24.

¹⁹³⁹ vgl. Srp 1995, S. 327. Zitate: ebd., Anm. 21: nach Kupka 1923, S. 182.

¹⁹⁴⁰ vgl. Lauweriks 1895b, S. 175, Sinzel 2003, S. 38 und 53-55 und Henderson 1998, S. 2.

¹⁹⁴¹ vgl. Srp 1995, S. 330. Zitat: ebd., Anm 28: Nachtrag zum Buch: J.W. Goethe. Fragmente und Improvisationen aus der Jugend, Prag 1927, S. 206; zu ähnliche Ansichten über *Prometheus* in *Der Blaue Reiter* im Artikel über die Tondichtung siehe: Der Blaue Reiter 1912, S. 63.

¹⁹⁴² vgl. Srp 1995, S. 330. Zitate: ebd., Anm. 29 und 30: nach Kupka 1923, S. 140 und 197.

¹⁹⁴³ vgl. Srp 1995, S. 332. Zitat: ebd., nach Kandinsky, keine weitere Angaben.

¹⁹⁴⁴ vgl. Lauweriks 1897a, S. 78. Zum Titanischen: vgl. Lauweriks 1919, S. 4-5. Zu Titanisches und Beziehung zum *Prometheus-Mythos* sowie Bezug zum geistige Inspiration in stofflicher Form ausdrückenden Künstler: vgl. auch Van Harten 2013, S. 144 und Bax 2006, S. 491.

¹⁹⁴⁵ vgl. Henderson 1995, S. 23. Zitat: ebd..

¹⁹⁴⁶ vgl. Lauweriks 1906, S. 95. Zu „Kunst ist eine Aufführung des kosmischen Dramas“: ebd..

¹⁹⁴⁷ vgl. Lauweriks 1898c, S. 4. Zitate: ebd..

Empfangene „geistige Kräfte“ aus dem Einen waren „nach inwendigem Vermögen“ „auszustrahlen“, s.d. diese im Empfänger „schlummernde Kräfte“ weckten und die Erkenntnis förderten.¹⁹⁴⁸

Kupka schrieb in *Die Schöpfung in der bildenden Kunst*: „Die Musik und die Architektur haben sicherlich den Vorrang vor der Malerei und der Bildhauerei“.¹⁹⁴⁹ Er interessierte sich stark für die Architektur und verkündete, dass „der Künstler vor allem ein Architekt ist“. Dieser Architekt musste die Proportionen, die entsprechende Anordnung und die Einteilung aller Flächen und Linien abwägen. Das Bild ist für ihn „Architektur, deren Fassade eine für sie typische Silhouette hat“.¹⁹⁵⁰ Sowohl die Sichtweise der Vorrangstellung des Architekten als auch die Proportion, Anordnung und Unterteilung des Ganzen sind von Lauweriks in den Ausführungen seiner Kunsttheorie bereits intensiv dargestellte Zusammenhänge, die auch Kupka erreicht haben dürften.¹⁹⁵¹

Kupka strebte nach Einklang der beiden kosmogonischen Auffassungen von der Erschaffung des Lebens aus der Lotusblüte und der Entstehung von Himmel und Erde aus dem zerfallenen *Ovoid*, dem *Ei des Brahma*.¹⁹⁵² Sein Werk thematisiert die Schöpfung, den Kreislauf des Lebens und den ständigen Wandel sowohl der Materie als auch des Geistes. Er verstand den Punkt als winzigen elementaren Anfang und als Quelle von Gegensätzen. Polarität bezog sich für ihn auf die Entstehung der Welt und des Menschen. Die Vertikale galt ihm als schöpferisches Prinzip, die Senkrechte stand für geistige Entwicklung. Die Sonne galt als *Vater* sowie als Quelle des Lebens und der Energie.¹⁹⁵³

Kupkas Auffassungen weisen viele Parallelen zu von Blavatsky und Lauweriks geäußerten theosophischen Vorstellungen auf, darunter Lauweriks' Assoziation der Senkrechten mit dem Streben.¹⁹⁵⁴ Ob theosophische Einflüsse speziell auf Lauweriks zurückzuführen sind, ist schwer zu beurteilen. Dass Kupka im Rahmen des Studiums theosophischer Texte auch die von Lauweriks gelesen hat, ist möglich und wegen der großen Verbreitung und Akzeptanz dessen theosophischer Gedanken auch wahrscheinlich.

Hilma af Klint (1862-1944) zeigte bereits als Kind spiritistisch-mediale Begabungen und nahm bis 1882 an Séancen teil. Ab den 1890er Jahren interessierte sie sich für die Theosophie und. Wie viele Anhänger des Spiritismus' in Schweden um 1900 schloss sich auch Hilma af Klint der *Theosophischen Gesellschaft* an.¹⁹⁵⁵ Ihre Notizen von 1904 belegen den theosophischen Bezug und das damit verbundene thematische Streben nach Darstellung der astralen Ebene. Evolution und Dualität beabsichtigte sie in ihren Bildern als grundlegende Wahrheiten zu übermitteln. Evolution tritt als Entwicklung aus dem Urchaos zum göttlichen Leben durch Materie in Erscheinung.¹⁹⁵⁶ Zum motivischen Repertoire von Hilma af Klint zählten Kreuz, Rose, Lilie, Schlange und Schnecke. Ziel war das Finden eines „Ur-Bildes“ zwecks Zugang zum intuitiven Wissen der höheren Realitätsebenen. Das die Werke präsentierende Museum stellte sich af Klint spiralförmig vor, wobei der Bildzyklus von außen nach innen abgeschritten werden sollte. Af Klint begann mit dem abstrakten Zeichnen und Malen 1906, noch vor Kandinsky, Mondrian und Kupka. 1908 begegnete sie Rudolf Steiner.¹⁹⁵⁷ Die Serien von 1906 bis 1915 entstanden in Begleitung von Notizbucheinträgen, nach denen die Bildaufträge und -ideen von höheren Wesen in zum Teil konkreten Form-, Farb- und Symbolvorgaben übertragen worden sind. Zu den durch af Klint empfangenen Instruktionen zählten Arbeits- und Ruhenszeit- bis hin zu Farbvorgaben. Es entstanden strahlenförmige Motive, Spiralen, Kreise, „Ösen“. Das Werk von Hilma af Klint wurde der Welt ca. 60 Jahre vorenthalten, die letzten 20 Jahre per Testament.¹⁹⁵⁸

¹⁹⁴⁸ vgl. Lauweriks 1900c, S. 555. Zitate: ebd..

¹⁹⁴⁹ vgl. Bydžovská 1995, S. 702. Zitat: ebd., Anm. 2: nach Kupka 1923, S. 197.

¹⁹⁵⁰ vgl. ebd.. Zitate: ebd., Anm. 3: nach Kupka 1923, S. 201 und 145.

¹⁹⁵¹ Zu Göttlichkeit des schöpferischen Architekten laut Lauweriks: vgl. Lauweriks 1897a, S. 73. Zu Aufgabe des Architekten ist Herstellung der verloren geglaubten Einheit zwischen Mensch und Universum laut Lauweriks: vgl. Ochs 1995, S. 66.

¹⁹⁵² Ovoid: dreidimensionaler rundlicher konvexer Körper; ein Oval ist ein zweidimensionales Ovoid:

de.wikipedia.org/wiki/Oval_(Geometrie). Zu Ovoid als *Ei des Brahma*: Ergänzung durch Autorin.

¹⁹⁵³ vgl. Srp 1995, S. 328-335. Zu 2 kosmische Auffassungen und zu Punkt: vgl. ebd., Anm. 24: vgl. Furuta 1994, S. 218-221.

¹⁹⁵⁴ Zur Entwicklung des Geistes zum Stoff: vgl. Lauweriks 1904a, S. 15-16. Zu geistigem Streben: vgl. Lauweriks 1918, S. 10.

¹⁹⁵⁵ vgl. af Klint 1995, S. 114. Zu Arbeiten geprägt von theosophischem und anthroposophischem Gedankengut: vgl. Weiss 2013, S. 17. Zu Séancen: vgl. auch Müller-Westermann 2013, S. 41. Zu Interesse für Theosophie ab 1890er Jahre: vgl. Müller-Westermann 2013, S. 114.

¹⁹⁵⁶ vgl. af Klint 1995, S. 116. Zu theosophische Gedanken in Notizen durch Bezug zu *Upanishaden*: vgl. Fant 1995, S. 119.

¹⁹⁵⁷ Zu Motiv, Zweck: vgl. Rousseau 2013, S. 172.. Zum Museum: vgl. Müller-Westermann 2013, S. 42, 127. Zu abstrakt vor Kandinsky: vgl. Weiss 2013, S. 17, ... vor Mondrian und Kupka: vgl. Müller-Westermann 2013, S. 33, 45. Zu Steiner: vgl. Müller-Westermann 2013, S. 42..

¹⁹⁵⁸ vgl. Fant 1995, S. 118-119. Zitat: ebd.. Zu Anweisungen: vgl. ebd., S. 118, nach einem Notizbucheintrag vom 31.12.1907. Zu Botschaften höherer Wesen: vgl. auch Rousseau 2013, S. 162. Zu 60 Jahre vorenthalten: vgl. Birnbaum 2013, S. 15.

Auffällig viele Motive aus dem Werk von Hilma af Klint treten im Formenrepertoire von Lauweriks auf. Das in *Urchaos, Nr. 13 Gruppe I Serie WU (Die Rose)* (1906/07, Abb. 360)¹⁹⁵⁹ bestimmende Motiv der *Schlange* setzte Lauweriks in schlängelnden und mäandernden Linien als Ausdruck der lebenspendenden Energie *Kundalini* um. *Urchaos, Nr. 16 Gruppe I Serie WU (Die Rose)* (1906/07, Abb. 361)¹⁹⁶⁰ enthält Spiralen, möglicherweise in Bezug auf die „spiralförmige Kraft, *Kundalini*, wohl auch *Schlangenkraft* genannt“.¹⁹⁶¹ Die von Lauweriks mit lebenspendenden Strahlen charakterisierte *Sonne*, nach theosophischer Auffassung eine Art Manifestation des *Einen*, des *Geistes*, von Lauweriks mit *sieben Strahlen* beschrieben, erscheint am blauen Himmel in *Urchaos, Nr. 3 Gruppe I Serie WU (Die Rose)* (November 1906, Abb. 362)¹⁹⁶². Das Spiralmotiv in [*Schnecke*] (1906, Abb. 363)¹⁹⁶³ erscheint als symmetrische Doppelspirale in einer Art *Pascalsche Schnecke* in *Urchaos, Nr. 4 Gruppe I Serie WU (Die Rose)* (1906/07, Abb. 364).¹⁹⁶⁴ Beide Motive tauchen auch bei Lauweriks auf. Lauweriks schrieb der Schale von Muschel, Nautilus bzw. Schnecke in seinen theoretischen Ausführungen Stabilität zu. Darüber hinaus zeigte sich Flexibilität, indem sich das Gehäuse an veränderte Bedürfnisse des wachsenden Tieres von innen nach außen anpasste.¹⁹⁶⁵ Neben spiralartigem Energiewirbel erscheint das Motiv der aufgerollten Schneckenform. Die Schnecke ist mit Entwicklung der Materie aus dem Geist zu assoziieren.¹⁹⁶⁶ Sie kann aber auch im stark die Dualität thematisierenden Werk als zweigeschlechtliches Wesen für die Dualität stehen.¹⁹⁶⁷



Abb. 360

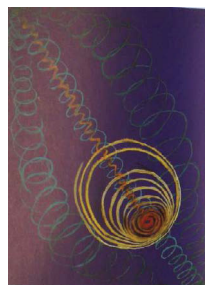


Abb. 361

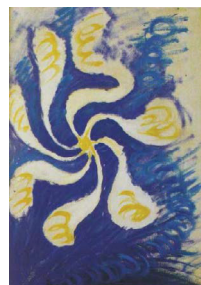


Abb. 362

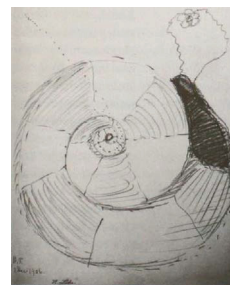


Abb. 363



Abb. 364

Viele Arbeiten enthalten einfache geometrische Figuren wie Kreis, Ellipse, Dreieck und Quadrat, welche laut Lauweriks in der Einfachheit, der Ursprünglichkeit und den Gesetzen des Universums nahe kommen. *Die zehn Größten, Nr. 2 Kindesalter Gruppe IV* (Oktober 1907, Abb. 365)¹⁹⁶⁸ enthält an Blüten erinnernde Formen mit jeweils 1,2,3,4,5,7,10 und 20 Blütenblättern, Doppelspiralen und *Pascalsche Schnecken*. In *Die zehn Größten, N. 6 Mannesalter Gruppe IV* (November 1907, Abb. 366)¹⁹⁶⁹ sind darüber hinaus Spirale, konzentrische Kreise und Ei zu erkennen. Der Übergang der Einfachheit von geometrischen Formen zu Farben scheint sich in *Die zehn Größten, N. 10 Das Alter*

¹⁹⁵⁹ Abb. 360: Hilma af Klint, *Urchaos, Nr. 13 Gruppe I Serie WU (Die Rose)* (1906/07), Hilma af Klint Foundation Stockholm. Abb.: Fant 1995, Abb. S. 122, Kat. 74. Abb. auch: Müller-Westermann 2013, S. 26, Kat. 32.

Zu Lauweriks assoziiert Spirale mit Kraft, *Kundalini*, „*Schlangenkraft* genannt“: vgl. Lauweriks 1904b, S. 4, Shloka 8. Zitat: ebd.. Zu Darstellung durch Linie und Variationen der Linie: vgl. Lauweriks 1904b, S. 5. Mehr dazu in 5.3.3.3.7.

¹⁹⁶⁰ Abb. 361: Hilma af Klint, *Urchaos, Nr. 16 Gruppe I Serie WU (Die Rose)* (1906/07), Hilma af Klint Foundation Stockholm. Abb.: Fant 1995, Abb. S. 122, Kat. 75. Abb. auch: Müller-Westermann 2013, S. 28, Kat. 34.

¹⁹⁶¹ vgl. Lauweriks 1904b, S. 4. Zitat: ebd., Shloka 8. Zu Spirale als Symbol der Schöpfung: vgl. Müller-Westermann 2013, S. 45.

¹⁹⁶² Abb. 362: Hilma af Klint, *Urchaos, Nr. 3 Gruppe I Serie WU (Die Rose)* (November 1906), Hilma af Klint Foundation Stockholm. Abb.: Fant 1995, Abb. S. 121, Kat. 72. Abb. auch: Müller-Westermann 2013, S. 23, Kat. 22.

Zu Lauweriks zufolge vollzieht sich Entwicklung, d.h. Offenbarung des *Einen*, stufenweise und hierarchisch in sieben Schritten über sieben Gebiete, wobei sich der Geist zunehmend verstofflicht: vgl. Lauweriks 1904a, S. 15-16, 19. Zu sieben Gebiete bzw. Zustände der Verstofflichung: vgl. ebd., S. 8-11 und 23-24. Zu die sieben Gebiete vergleicht Lauweriks mit Sonne und den sieben Planeten: vgl. Lauweriks 1900e, S. 300. Mehr dazu in Kapitel 5.3.3.3.4, 5.3.3.3.11 und 5.3.3.3.18.

¹⁹⁶³ Abb. 363: Hilma af Klint, [*Schnecke*] (1906), Skizzenbuch D.F., Hilma af Klint Foundation Stockholm. Abb.: Fant 1995, S. 120, Kat. 70.

Zu Schnecke als Symbol der Schöpfung: vgl. Müller-Westermann 2013, S. 45.

¹⁹⁶⁴ Abb. 364: Hilma af Klint, *Urchaos, Nr. 4 Gruppe I Serie WU (Die Rose)* (1906/07), Hilma af Klint Foundation Stockholm. Abb.: Fant 1995, Abb. S. 121, Kat. 73 und Müller-Westermann 2013, S. 23, Kat. 23. Zu *männlich, weiblich, gelb, blau*: vgl. Müller-Westermann 2013, S. 42.

¹⁹⁶⁵ vgl. Lauweriks 1918, S. 8-10.

¹⁹⁶⁶ vgl. Müller-Westermann 2013, S. 42.

¹⁹⁶⁷ vgl. Lomas 2013, S. 233.

¹⁹⁶⁸ Abb. 365: Hilma af Klint, *Die zehn Größten, Nr. 2 Kindesalter Gruppe IV* (Oktober 1907), Hilma af Klint Foundation Stockholm. Abb.: Fant 1995, Abb. S. 124, Kat. 78. Abb. auch: Müller-Westermann 2013, S. 102, Kat. 84. Zu Rückgriff auf ursprüngliche und damit einfache geometrische Formen: vgl. Lauweriks 1898b, S. 160. Zu Themen Einheit in Vielheit: vgl. Müller-Westermann 2013, S. 42.

¹⁹⁶⁹ Abb. 366: Hilma af Klint, *Die zehn Größten, N. 6 Mannesalter Gruppe IV* (November 1907), Hilma af Klint Foundation Stockholm. Abb.: Fant 1995, Abb. 126, Kat. 80. Abb. auch: Müller-Westermann 2013, S. 106, Kat. 88.

Gruppe IV (Dezember 1907, Abb. 367)¹⁹⁷⁰ zu vollziehen, indem die Farbpalette im Wesentlichen auf Grundfarben beschränkt wird. Das Quadrat nimmt im Großen wie im Kleinen einen an Raster erinnernden Stellenwert ein. Die Zahlen 3,4 und 7 sind vertreten durch die Quadratunterteilung sowie die Anzahl der farbigen Quadrate und der Farben. Eine farblose liegende 8, Zeichen für Unendlichkeit ∞ , befindet sich im Quadrat umgebenden Raum unterhalb der Hauptfigur. *Transit gloria mundi, Siebenstern, Nr. 1 Gruppe V Serie WUS* (Januar-Februar 1908, Abb. 368)¹⁹⁷¹ enthält im Kreis Waagerechte und Senkrechte bzw. ein Kreuz. Diese Formen wurden von Blavatsky in der *Geheimen Lehre* speziell erläutert und von Lauweriks kommentiert. Auch Dreieck und Ei haben ihren Platz in der theosophischen Literatur, in Aufsätzen von Lauweriks sowie in dessen praktischem Werk. Das in *Transit gloria mundi, Siebenstern, Nr. 14 Gruppe V Serie WUS* (Januar-Februar 1908, Abb. 369)¹⁹⁷² verwendete Motiv der punktsymmetrischen Doppelspirale erscheint in späteren Arbeiten zunehmend ausgearbeiteter.

Die Schnecke bzw. Spirale ist ein uraltes Symbol für die Schöpfung, kann hier auf die menschliche Höherentwicklung verweisen.¹⁹⁷³ In der Theosophie verweist die Spirale auf Entwicklung.¹⁹⁷⁴



Abb. 365

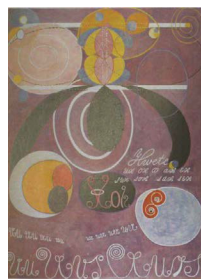


Abb. 366

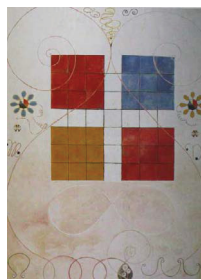


Abb. 367

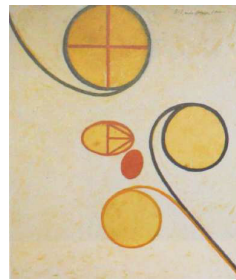


Abb. 368

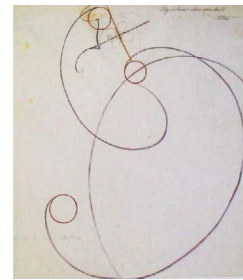


Abb. 369

In den folgenden Arbeiten vollzieht sich ein Übergang von der Zweidimensionalität der Fläche in die Dreidimensionalität des Raumes. *Der Schwan, Nr. 9 Gruppe IX Serie SUW* (1914/15, Abb. 370)¹⁹⁷⁵ enthält eine Kombination der zweiarmigen Doppelspirale mit dem polarisierenden Aspekt von *Yin-Yang*, der sich in der S-bogenförmigen Doppelspirale und in der Gegenüberstellung von schwarz-weiß zeigt. In der rechten Bildhälfte *materialisiert* sich die Spirale in geometrischer Form, indem Würfel aus dem Spiralenpol *kristallisieren*. Die Gegenüberstellung von Form und Nicht-Form bzw. von Farbe und Nicht-Farbe scheint in *Der Schwan, Nr. 23 Gruppe IX Serie SUW* (1914/15, Abb. 371)¹⁹⁷⁶ stattzufinden. Die Grundformen Quadrat und Kreis stehen im umgebenden Raum ebenso einander gegenüber wie die Grundfarben im unteren Kreis der reduzierten Farbigkeit im oberen Kreis. *Der Schwan, Nr. 19 Gruppe IX/SUW, Serie SUW/UW* (1915, Abb. 372)¹⁹⁷⁷ und *Der Schwan, Nr. 21, Gruppe IX/SUW, Serie SUW/UW* (1915, Abb. 373)¹⁹⁷⁸ nehmen das Motiv des Nautilus' oder der Schnecke in räumlicher Variante auf und stellen es in Beziehung zu einfachen geometrischen Formen. Die Spirale findet im *Spiralturm* (1920, Abb. 374)¹⁹⁷⁹ räumlichen Ausdruck. Die letzten Arbeiten erinnern an die von Lauweriks angewendeten Doppelspiralen (z.B. *Entwurf Brosche I-I*, ca. 1913, Abb. 75¹⁹⁸⁰), in Schalen ebenfalls mittig aufwärts strebend (z.B. *Pralinenschale I-II-II*, 1913, Abb. 80b¹⁹⁸¹).

Die zwischen 1912 und 1915 entstandenen Arbeiten enthalten eine komplexe Ikonografie und einen geometrischen Charakter. Sie handeln von der Entstehung der Welt bzw. der Materie aus dem Geist, von Einheit in Vielheit: „Mit dem Fall aus der ursprünglichen Einheit in die Materie entsteht die

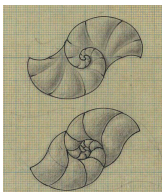


Abb. 75, Detail



Abb. 80b

¹⁹⁷⁰ Abb. 367: Hilma af Klint, *Die zehn Größten, N. 10 Das Alter Gruppe IV* (Dezember 1907), Hilma af Klint Foundation Stockholm. Abb.: Fant 1995, Abb. S. 127, Kat. 81. Abb. auch: Müller-Westermann 2013, S. 111, Kat. 92.

¹⁹⁷¹ Abb. 368: Hilma af Klint, *Transit gloria mundi, Siebenstern, Nr. 1 Gruppe V Serie WUS* (Januar-Februar 1908), Hilma af Klint Foundation Stockholm. Abb.: Fant 1995, Abb. S. 128, Kat. 82. Abb. auch: Müller-Westermann 2013, S. 73, Kat. 54.

¹⁹⁷² Abb. 369: Hilma af Klint, *Transit gloria mundi, Siebenstern, Nr. 14 Gruppe V Serie WUS* (Januar-Februar 1908), Hilma af Klint Foundation Stockholm.

¹⁹⁷³ vgl. Müller-Westermann 2013, S. 45.

¹⁹⁷⁴ vgl. Zander 2013, S. 128.

¹⁹⁷⁵ Abb. 370: Hilma af Klint, *Der Schwan, Nr. 9 Gruppe IX Serie SUW* (1914/15), Hilma af Klint Foundation Stockholm.

¹⁹⁷⁶ Abb. 371: *Der Schwan, Nr. 23 Gruppe IX Serie SUW* (1914/15), Hilma af Klint, Hilma af Klint Foundation Stockholm.

Grundfarben sollen neben rot, gelb und blau hier auch grün miteinschließen.

¹⁹⁷⁷ Abb. 372: Hilma af Klint, *Der Schwan, Nr. 19 Gruppe IX/SUW, Serie SUW/UW* (1915), HAK167, Klint Foundation Stockholm.

¹⁹⁷⁸ Abb. 373: Hilma af Klint, *Der Schwan, Nr. 21, Gruppe IX/SUW, Serie SUW/UW* (1915), HAK169, Klint Foundation Stockholm.

¹⁹⁷⁹ Abb. 374: Hilma af Klint, *Spiralturm* (1920), Hilma af Klint, Stiftelsen Lärna, Schweden. Abb.: Wagner 2009b, S. 132, Abb. 28.

¹⁹⁸⁰ Abb. 75: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Brosche I-I*, ca. 1913, RMA, RP-T-1950-334.

¹⁹⁸¹ Abb. 80b: *Pralinenschale I-II-II*, 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, Inv.-Nr.: K 4231.

Dualität oder Polarität, die Entwicklung/Evolution vorantreibt.“ Dualität beinhaltet einen männlichen und einen weiblichen Aspekt. Zentrale Symbole sind Schnecke und Spirale.¹⁹⁸² Die nach dem Schwan benannte Werkgruppe verweist auf den Schwan als theosophisches Symbol für das „Geheimnis der Geheimnisse“, für die „Majestät des Geistes“. Er treibt als Geist bis die beiden Geschlechter (schwarz/weiß, männlich/weiblich) in der Androgynität verschmelzen. Frei schwebende Würfel im Raum repräsentieren Materie.¹⁹⁸³ Die Pyramide ist in der Theosophie mit Erkenntnis als geistiges Aufstiegsprogramm verbunden.¹⁹⁸⁴ „Die theosophische Forschung geht,[...] von einer Einheit aus, die zu ihrer Offenbarung einen Dualismus braucht. [...] Der Weg von innen nach außen wird [...] als die Extraversion (*Yang*) bezeichnet, und der Weg von außen nach innen – als die Introversion (*Yin*).“¹⁹⁸⁵ Auf eine Spirale angewendet, kann mit dieser Zuordnung der Verlauf von innen nach außen als *Extraversion* und damit *Yang*, und der Verlauf nach innen als *Introversion* und damit *Yin* betrachtet werden. Ohne bestimmte „Leserichtung“ sind beide Verläufe gleichzeitig nebeneinander denkbar. Die mit Bewegung assoziierbare Spirale vereint mit diesen beiden entgegengesetzten „Leserichtungen“ als ein einziges Gebilde die Konzepte von *Yang* und *Yin* in einer Form – „Die Einheit erzeugt eine Zweierheit: das Yang und Yin.“¹⁹⁸⁶



Abb. 370

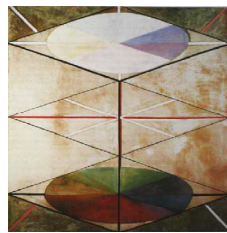


Abb. 371



Abb. 372

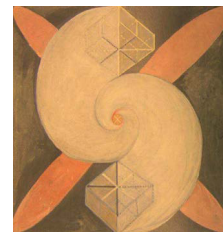


Abb. 373

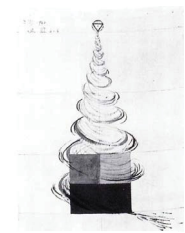


Abb. 374

Geometrische Figuren aus esoterischen Abhandlungen nahmen sehr wahrscheinlich Einfluss auf das Werk, wie die Ikonographie der Schriften zu Alchemie und Theosophie.¹⁹⁸⁷ Die formalen Gemeinsamkeiten in den Arbeiten von Lauweriks und Hilma af Klint lassen gemeinsame, zu derartigen Darstellungen führende, Ausgangspunkte zu. Möglicherweise sind diese in den gängigen theosophischen Schriften zu finden, die von beiden studiert wurden. Da Lauweriks auf Basis dieser Schriften, unter Verwendung theosophischer Begriffe, Vergleiche und Bilder über symbolischen Gehalt schrieb, ist es ebenso möglich, dass Hilma af Klint einen Großteil der symbolischen Darstellungsmerkmale diesen Aufsätzen entnommen hat.

6.4 Le Corbusier, Bruno Taut, Rudolf Steiner

Während Lauweriks die Häusergruppe in Hagen auf der Basis eines einheitlichen Maßsystems mit dem Quadrat als Modul realisierte (1910-1914),¹⁹⁸⁸ befand sich Le Corbusier zwecks Bauleitung benachbarter Häuser im Auftrag von Peter Behrens in Hagen. Sie begegneten sich sogar, wenn auch Lauweriks von Le Corbusier in diesem Moment für den Gärtner gehalten worden sein soll. Möglicherweise erhielt er für seinen später veröffentlichten *Modulor* (1948, Abb. 375)¹⁹⁸⁹ den ersten Anstoß durch Lauweriks.¹⁹⁹⁰ Diese Annahme betrifft sowohl das Maßsystem als auch die Idee vom

¹⁹⁸² vgl. Müller-Westermann 2013, S. 42, 127.

¹⁹⁸³ vgl. Rousseau 2013, S. 172.

¹⁹⁸⁴ vgl. Zander 2013, S. 128.

¹⁹⁸⁵ Leadbeater 1981, S. XII.

¹⁹⁸⁶ Leadbeater 1981, S. XII.

¹⁹⁸⁷ vgl. Rousseau 2013, S. 162. Statt Theosophie wird Helena Blavatsky aufgeführt: vgl. ebd..

¹⁹⁸⁸ vgl. Krufft 1991, S. 435. Zu Bauphase 1910-1914: vgl. Sinzel 2003, S. 96-97.

¹⁹⁸⁹ Abb. 375: Le Corbusier. *Modulor* (1948), Abb.: Tummers 1972, S. 47.

¹⁹⁹⁰ vgl. Krufft 1991, S. 435. Zu Lauweriks wohnte 1909 in Hagen zunächst im Seitenflügel der von Osthaus bewohnten *Villa Hohenhof*, in der Literatur auch als *Gärtnerwohnung* geführt: vgl. Sinzel 2003, S. 48. Zu Gärtnerwohnung: Le Corbusier schrieb in *Der Modulor* (1953), dass er ein ungewöhnliches Haus [Thorn Pricker] besichtigte, welches auf einem neu entwickelten geometrischen System basierte. Dabei traf er auf den Gärtner, er meinte Lauweriks: vgl. Sinzel 2003, S. 9. Zum Besuch Le Corbusiers: vgl. Henderson 1998, S. 1. Zu Le Corbusier in Hagen 1910-1911: vgl. Tummers 1984, S. 160 und Tummers 1987, S. 14. Zur Begegnung von Le Corbusier und Lauweriks: vgl. ebd., S. 160-165 und Henderson 1998, S. 13, Anm. 5. Henderson glaubt nicht, dass Le Corbusier in Hagen 1911 vor *Villa Hohenhof* Lauweriks begegnet ist, da die Art der Antwort des „Gärtners“ nicht der eines Architekten entspräche: vgl. ebd.. Zu Einfluss von Lauweriks' *Hagener Periode* auf Le Corbusier: vgl. auch Bax 2006, S. 506, Anm. 87; Padovan 2002, S. 120-145.

sich in der Namensgebung spiegelnden *Modul*.¹⁹⁹¹ Der zweibändige *Modulor* (1948, 1955) ist Ausdruck des Versuches, anthropometrische Proportionen mit arithmetischen Proportionen zu verbinden. Der *Modulor* sollte Grundlage serienmäßiger Herstellung von Bauteilen sein und als Modulsystem die Voraussetzung standardisierter Elemente bilden. Durch Kombination der menschlichen Maße mit der *Fibonacci-Folge* und dadurch mit dem *Goldenen Schnitt* versuchte Le Corbusier für den Menschen harmonische Baumaße zu gewinnen. Regulierende Liniennetze lernte Le Corbusier durch *Choisy's Architekturgeschichte* und durch Architekten wie Lauweriks kennen.¹⁹⁹² Lauweriks blieb in seiner modulbasierten Folgen-Entwicklung, entgegen zu Le Corbusier, nicht unbedingt bei einem bestimmten Maß oder bei einer festen Zahlenfolge. Die Idee der Folgenentwicklung betreffend, mag Le Corbusier von Lauweriks inspiriert worden sein. Er verwendete jedoch die arithmetisch charakterisierte *Fibonacci-Folge*. Das von Le Corbusier nach dem *Modulor* entworfene *Gitternetz* (o.D., Abb. 376)¹⁹⁹³ entstand in Abhängigkeit von den die Messskalen unterteilenden Zahlen der *Fibonacci-Folge*. In *Entwurfsraster IV-II* (ab 1909, Abb. 30)¹⁹⁹⁴ verwendete Lauweriks als Modul den *Goldenen Schnitt*, jedoch nicht durch arithmetische Näherung mittels *Fibonacci-Zahlen* wie Le Corbusier, sondern durch exakte geometrische Konstruktion. Dass Le Corbusier diese Arbeit von Lauweriks in Hagen kennengelernt hatte, ist zeitlich gut möglich.

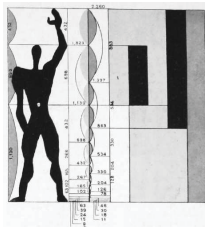


Abb. 375

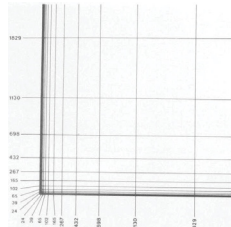


Abb. 376

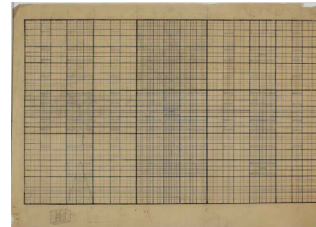


Abb. 30



Abb. 30, Detail

Für *Das wachsende Museum* (1939, Abb. 277)¹⁹⁹⁵ stellte Le Corbusier als Ausgang seiner Entwürfe mit dem Schneckenhaus bzw. dem Nautilus und der Spirale *Grundformen* vor, die bereits Lauweriks als solche verwendete.¹⁹⁹⁶ In seinen Aufsätzen erläuterte Lauweriks den theoretischen Bezug zu diesen von innen nach außen wachsenden Formen.¹⁹⁹⁷ Während Le Corbusier diese Formen mit der geometrisch entwickelten Spirale nach Kepler auf einer gemeinsamen Seite zeigte, setzte er diese zueinander in Beziehung. Möglicherweise gab Lauweriks den Impuls durch ähnliche Darstellungen von Schalentier und geometrischer Spiralenkonstruktion nebeneinander. In *Entwurf Spirale* (o.D., Abb. 201)¹⁹⁹⁸ und auf dessen Rückseite *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]* (o.D., Abb. 202)¹⁹⁹⁹ sowie in *Zeichnung Messkelch III* (o.D., Abb. 200)²⁰⁰⁰ taucht diese Kombination tatsächlich auf. Die Formengruppe dieser Spiralenkonstruktion lässt sich anhand vergleichbarer Arbeiten auf die

¹⁹⁹¹ vgl. Kruft 1991, S. 463 und Anm. 67: Le Corbusier bezieht sich auf *Choisy* und *Thorn-Prikker: Der Modulor*, Stuttgart 1978, S. 26f.. Zur Idee vom Modul: vgl. Migayrou 2015, S. 5. Zur Beziehung zwischen Modul und Namensgebung: Ergänzung Autorin.

¹⁹⁹² vgl. Kruft 1991, S. 463. Aufeinander folgende Quotienten der *Fibonacci-Folge* konvergieren gegen *Goldenen Schnitt*: vgl. Kapitel 3.3.3. Zu Le Corbusier ging von *Fibonacci-Zahlen* aus und setzte sie ins Verhältnis zum menschlichen Körper: vgl. Tummers 1972, S. 85. Tummers schreibt von „Form“ statt „Modul“: vgl. ebd.. Zu *Modulor* für serienmäßige Herstellung: vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 134.

Zu Le Corbusier nutzte den *Goldenen Schnitt* für sein Maßwerkzeug *Modulor*: vgl. Beutelspacher 1989, S. 133. Entgegen eigener Behauptungen verwendet er das Verhältnis erst ab 1928 bewusst. Zum „Beweis“ scheute er nicht Fälschungen eigener Werke. Der Entwurf der Gartenseite von *Villa Stein* in Garches (1927) basiert vmtl. auf der am unteren Rand der Zeichnung angegebenen Zahlenfolge 2-1-2-1-2. Le Corbusier suggerierte durch die Ergänzung „A:B=B:(A+B)“ die Anwendung des *Goldenen Schnitts*: vgl. Beutelspacher 1989, S. 142-144.

Tummers sieht eine Verwandtschaft zwischen der Zahlenfolge in *Modulor* und den damit verbundenen Bögen mit der von Lauweriks verwendeten Konstruktionsgrundlage für Ziborien: vgl. Tummers 1972, S. 85. Die Autorin kann dies nicht bestätigen. Zu harmonisch und für Bau geeignet : Ergänzung durch Autorin.

¹⁹⁹³ vgl. Naredi-Rainer 1982, S. 133. Zum dynamischen System: vgl. ebd., Anm. 260.

Abb. 376: *Gitternetz* (o.D.), Le Corbusiers, aus *Modulor*. Abb.: Naredi-Rainer 1982, S. 136, Abb. 57.

¹⁹⁹⁴ Abb. 30: J.L.M. Lauweriks, *Entwurfsraster IV-II*, ab 1909, HNI, (LAUW.I 10359252), inv.nr. LAUW10.1. Abb. von Autorin um 180° gedreht. Mehr in Kapitel: 5.2.2.3.

¹⁹⁹⁵ Abb. 377: Le Corbusier, *Das wachsende Museum* (1939), *Nautilus, Spirale nach Kepler, Grundriss und Perspektive*, aus *Der Modulor*. (1948), Abb.: Tummers 1972, S. 47.

¹⁹⁹⁶ vgl. Tummers 1972, S. 47 und Henderson 1998, S. 13, Anm. 5. Müller sah keine Bezüge zu Lauweriks: vgl. Müller 1987, S. 72-73.

¹⁹⁹⁷ vgl. Lauweriks 1918, S. 9-10. Zu Umwachsen des Kerns, Anpassung der äußeren Form an Bedürfnisse des Inneren bzw. Innerlichen: vgl. ebd.. Zum Vereinen äußerer Form und Innerlichkeit: vgl. Lauweriks 1895b, S. 175.

¹⁹⁹⁸ Abb. 201: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Spirale*, o.D., RMA, RP-T-1950-289(V). Detail. Mehr in Kapitel 5.3.1.6.

¹⁹⁹⁹ Abb. 202: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire]*, o.D., RMA, RP-T-1950-289(R). Detail.

Mehr in Kapitel 5.3.1.6.

²⁰⁰⁰ Abb. 200: J.L.M. Lauweriks, *Zeichnung Messkelch III*, o.D., RMA, RP-T-1950-318. Detail. Mehr in Kapitel 5.3.1.6.

Entstehungszeit 1910-1914 eingrenzen, also während der Bauzeit der o.g. Künstlerkolonie. Le Corbusier könnte die Arbeiten in Hagen gesehen haben. Im Gegensatz zu der Spiralenkonstruktion von Le Corbusier, welche die *Spirale nach Kepler* als Approximation der *Goldenen Spirale* zitiert, sind *Lauweriksspirale I* und *II* anders konstruiert.²⁰⁰¹ Durch kurzen Blick auf die Zeichnung von Lauweriks hätte Le Corbusier dies aber kaum erkennen können.

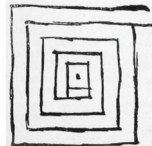
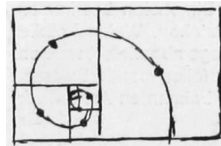
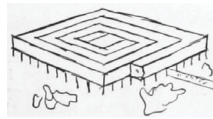


Abb. 377, 4 Darstellungen

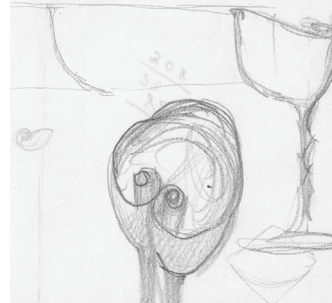


Abb. 200, Detail, Nautilus, Spirale

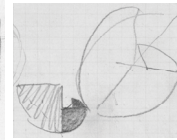


Abb. 202, Detail

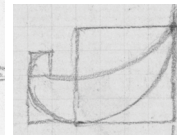


Abb. 201, Detail

Le Corbusier benannte in *Modulor* als Ursprung seines modularen Entwerfens das *Haus Thorn Prikker* (1910, Abb. 378)²⁰⁰² von Lauweriks.²⁰⁰³ Er bezog sich auf die mäandernde lineare Dekoration.²⁰⁰⁴ Le Corbusiers *Dominohäuser* sollen Ähnlichkeiten zu Lauweriks' *Künstlersiedlung Hohenhagen* am Stirnband in Hagen aufweisen. Der *Entwurf für eine Kunstgewerbeschule* von Le Corbusier sei auf einem vorgerasterten Papier ausgeführt, was auch Lauweriks zu tun pflegte.²⁰⁰⁵

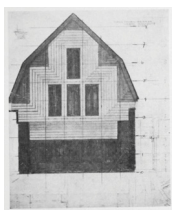


Abb. 378

Es gelang Karl Ernst Osthaus, neben Lauweriks auch Bruno Taut (Turbinenhaus 1910, Projekt *Folkwang-Schule* 1919) für Hagen zu gewinnen. Taut war wie Gropius Mitglied des *Deutschen Werkbundes*.²⁰⁰⁶ Der von Taut zusammen mit Adolf Behne gegründete *Arbeitsrat für Kunst* präsentierte 1919 in Berlin eine Ausstellung mit Arbeiten von u.a. Obrist. Neben Taut gehörte auch Walter Gropius dem Arbeitsrat an. Unter dem Titel *Die gläserne Kette* startete Taut einen geheimen Briefwechsel mit 12 gleichgesinnten Architekten, zu denen auch Walter Gropius zählte.²⁰⁰⁷

Geprägt von Natureuphorie und Stadtflucht-Ambitionen engagierte sich Bruno Taut im *Berliner Siedlungsbau* und der *Deutschen Gartenstadtgesellschaft*. In seinen Schriften zeigt sich das Interesse an östlichen Religionen. Architektur war für ihn „in Stein ausgedrückte[r] Ausbruch transzendentalen Wesens“. Taut lehnte zeitgenössische Architektur ab. Er glaubte, dass die Erforschung künstlerischer Gesetzmäßigkeiten den Architekten als Schöpfer befähigt neue Formen zu erschaffen. Kunst und Architektur konnten seiner Auffassung nach auf die menschliche Gesellschaft Einfluss ausüben und die moralische Struktur einer Gesellschaft verändern.²⁰⁰⁸ Diese Gedanken tauchten bereits in Lauweriks' Aufsätzen auf, die Taut gelesen haben konnte.

Das anlässlich der *Werkbundaustellung* 1914 in Köln errichtete *Glashaus* von Taut vereint Aspekte des Kristalls mit Gedanken an dessen kosmologische Dimension.²⁰⁰⁹ Diese Glasarchitektur begeisterte durch dessen Symbiose zwischen technischem Kalkül und dem neuen Konzept von Raumerfahrung und Einheitsstreben. Über kreisrundem Grundriss setzte Taut einen polygonalen *Tambour* auf Betonsockel, über welchem sich die Glaskuppel erhob. *Glashaus, Bauzeichnung: Aufriss, Grundriss, Schnitt* (1914, Abb. 379)²⁰¹⁰ veranschaulicht dies. *Glashaus, Kuppel* (1914, Abb. 380)²⁰¹¹ zeigt die aus einem Netz von 14 gewölbten Rippen bestehende Glaskuppel. Diese Rippen führen

²⁰⁰¹ Mehr zu *Lauweriksspirale I* und *II* in Kapitel 5.3.2.6-7.

²⁰⁰² Abb. 378:), J.L.M. Lauweriks. *Haus Thorn Prikker*, Proportionszeichnung des Westgiebels (1910Abb.: Müller 1987, S. 72, Abb. 76.

²⁰⁰³ vgl. Tummers 1972, S. 85. Zu Lauweriks entwickelte Folgen auch arithmetisch: Ergänzung durch Autorin

²⁰⁰⁴ vgl. Frank 1984, S. 63.

²⁰⁰⁵ vgl. Tummers 1972, S. 47 und Henderson 1998, S. 13, Anm. 5.

²⁰⁰⁶ vgl. Ochs 1995, S. 59-60. Zu Taut und Gropius Mitglied Werkbund: vgl. Ochs 1995, S. 14. Zur Künstlerkolonie: vgl. auch Molen 1982, S. 56. Zu den durch Osthaus realisierten Objekten der von ihm nach Hagen gerufenen Künstler: vgl. auch Sinzel 2003, S. 15-16.

²⁰⁰⁷ vgl. Klein-Wiele 2007a, S. 122. Zu Taut gründete AfK mit Behne: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Bruno_Taut.

²⁰⁰⁸ vgl. Ochs 1995, S. 132-133. Zitat: ebd., S. 62-64.

²⁰⁰⁹ vgl. Wolter 1995, S. 655.

²⁰¹⁰ Abb. 379: Bruno Taut, Entwurf *Glashaus*, *Werbundaustellung* Köln, Bauzeichnung: Aufriss, Grundriss, Schnitt (1914), Historisches Archiv der Stadt Köln. Abb.: Wolter 1995, S. 673, Kat. 656.

²⁰¹¹ Abb. 380: *Glashaus*, *Werbundaustellung* Köln, Kuppel (1914), nach Entwurf von Bruno Taut. Abb.: Wolter 1995, S. 658, Abb. 2, Fotografie: Archiv der Akademie der Künste Berlin, Sammlung Baukunst.

spiralförmig und einander überkreuzend zum Scheitelpunkt der Kuppel. Taut erzeugte nach eigenen Angaben einen „Lichtschein..., dessen Farben unten tiefblau begannen, von moosgrün nach oben in goldgelb übergangen und in der Spitze des Raums in strahlendem Weiß ausklangen.“²⁰¹² Der Kuppelraum war von einer Ampel im Zentrum und sieben umgebenen Lampen künstlich beleuchtet. Der Glasfußboden war im Zentrum kreisförmig geöffnet und gab den Blick auf einen Brunnen im tiefer gelegenen Ornamentraum frei.²⁰¹³ Aus dem Brunnen floss das Wasser stufenförmig in Kaskaden herab, wie das Foto *Glashauss*, *Werkbundaustellung* Köln, *Wasserkaskade* (1914, Abb. 381)²⁰¹⁴ dokumentiert.²⁰¹⁵ In Tauts zweckfreier „Kathedrale der Zukunft“ wurde dem Menschen in der Farbspirale der Glaskuppel, in den Lichtreflektionen und der Wasserkaskade synästhetisch ein Abbild vom Kosmos erfahrbar gemacht.²⁰¹⁶ Viele der von Taut verwendeten Motive tauchen auch im Werk von Lauweriks auf, darunter die zum Zentrum punktsymmetrischen Spiralen im Kreis (*Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)*, 22.05.1912, Abb. 246)²⁰¹⁷, als Ursprung der Spiralen an Decke oder Boden im Haus ein Brunnen, in Lauweriks' theoretischen Erläuterungen das von sieben z.B. Planeten umgebende *Eine* bzw. die Sonne sowie das mit Treppen verwandte *Stufenmäander*. Die theoretischen und motivischen Parallelen zwischen Lauweriks und Taut sind vmtl. auf ähnliches philosophisches Gedankengut zurückzuführen, welches durchaus östlich sein kann, wie es auch für die theosophische Vorstellung gilt. Dass auch Nicht-Theosophen sich dem Darstellungsrepertoire theosophischer Künstlern bedienten, war nicht ungewöhnlich.

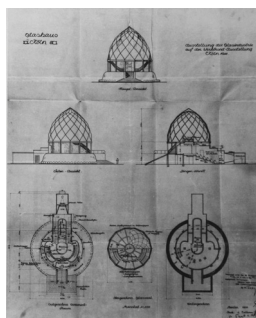


Abb. 379

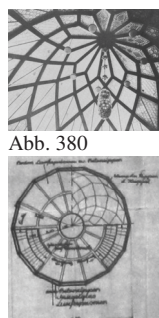


Abb. 379, Detail

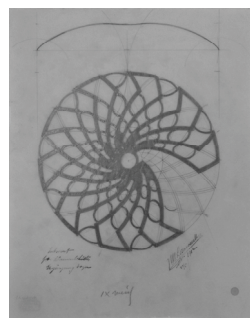


Abb. 246



Abb. 381

1900 begann Rudolf Steiner in der *Theosophischen Gesellschaft* aktiv zu werden²⁰¹⁸ und wurde 1902 Mitglied. Mit der *Geheimlehre* von Blavatsky hatte er sich intensiv beschäftigt. In Anlehnung an theosophische Prämissen verwendete Steiner Vorstellungen von der Einheit von Mensch und Kosmos, Geist und Materie sowie der wiederherzustellenden Einheit von Kunst, Wissenschaft und Religion. Er sprach über das Verhältnis von Geist und Kunst, wobei Kunst äußerlich wahrnehmbar und innerlich durchgeistigt zu sein hätte. 1905 schrieb Steiner von Geist in der Kunst. Danach hatte der Künstler Formen als Ausdruck inneren Lebens zu schaffen. Steiner forderte die Gestaltung des Geistes in sinnlich-schönen Formen, wozu zunächst die Theosophie die notwendige Vertiefung in Inhalte lieferte. Schönheit sollte als Art Urbedeutung, als Abdruck bzw. Stempel des Kosmos im Menschen diesem aufgedrückt werden.²⁰¹⁹ Besinnung des Künstlers auf das eigene innere Leben, Ausdruck in schönen Formen und Innerlichkeit der Kunst forderte bereits Lauweriks in seinen Aufsätzen.²⁰²⁰ Steiner und Lauweriks waren beide führende Theosophen, die ihre Vorstellungen aktiv verbreiteten. Als Steiner offiziell Theosoph wurde, hatte sich Lauweriks bereits seit ca. 8 Jahren intensiv mit dem Verhältnis von Theosophie, Kunst und Gesellschaft beschäftigt, Vorstellungen in Aufsätzen zur Diskussion gestellt bzw. zu einer theosophischen Kunsttheorie ausgearbeitet. Steiner konnte, sowohl die Idee organischen Bauens als auch das Formenrepertoire betreffend, darauf

²⁰¹² vgl. Wolter 1995, S. 656. Zitat: ebd., Anm. 22: Kat. Berlin//Darmstadt/Hagen 1993/4, S. 46. Zu 14 Rippen und gewölbt: Ergänzung Autorin.

²⁰¹³ vgl. Wolter 1995, S. 657. vgl. auch Anm. 23: Kat. Berlin/Darstadt/Hagen 1993/4, S. 164.

²⁰¹⁴ Abb. 381: *Glashauss*, *Werkbundaustellung* Köln, *Wasserkaskade* (1914), nach Entwurf von Bruno Taut. Abb.: Wolter 1995, S. 658, Abb. 4, Fotografie: Archiv der Akademie der Künste Berlin, Sammlung Baukunst.

²⁰¹⁵ vgl. Wolter 1995, S. 657. vgl. zu Salomons Tempel: Anm. 25: Khaag Bletter 1981, S. 23.

²⁰¹⁶ vgl. Wolter 1995, S. 657-658. Zitat: ebd., Anm. 30: Prange 1991, S. 67.

²⁰¹⁷ Abb. 246: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung)*, 22.05.1912, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. 128.

²⁰¹⁸ vgl. Ochs 1995, S. 144.

²⁰¹⁹ vgl. Kugler 1995, S. 46-52.

²⁰²⁰ Zu Innerlichkeit: vgl. Kapitel 6.3 (Kandinsky). Zu Schönheit und Wahrheit: vgl. Kapitel 5.2.1.2 und 5.2.1.3.

aufbauen.²⁰²¹ Dass Steiner als Theosoph und Zeitgenosse in seiner Theoriebildung von Lauweriks, der sich ab 1907 von Steiner deutlich distanzierte, beeinflusst wurde, ist sehr gut möglich.²⁰²² Das von Steiner entworfene *Erste Goetheanum* (1913-1914) und das *Zweite Goetheanum* (1923-1927) waren für die Veranstaltungen der *Anthroposophischen Gesellschaft* konzipiert. Sie entstanden als Ausdruck einer besonderen Weltsicht. Als Gestaltung eines Wahrnehmungsraumes sollten diese das im Inneren Stattfindende umhüllen bzw. von diesem Inneren in organischem Baustil geformt sein.²⁰²³ Lauweriks begründete in seinen Aufsätzen schon früh die Notwendigkeit des Architekten, sein Werk in Analogie zu den Gesetzen der Natur wie einen Organismus zu entwickeln.²⁰²⁴ Im Vergleich mit Schalentieren stellte Lauweriks die Notwendigkeit der Orientierung des äußeren Baus an den Bedürfnissen des Inneren heraus.²⁰²⁵ Das *Erste Goetheanum* (1919, Abb. 382)²⁰²⁶ weist organische Elemente in der Dekoration sowohl außen als auch innen in *Entwurf für die Säulen und Architrave des großen Kuppelraumes (Bühnenraum)* (1911-13, Abb. 383)²⁰²⁷ auf. Diese erinnern an Arbeiten von Lauweriks wie die 1914 auf der Kölner Werkbundaussstellung gezeigte *Ornamententwurf* (1914, Abb. 384).²⁰²⁸ Die frühere Datierung der Arbeit von Steiner steht einer angenommenen formalen Beeinflussung durch Lauweriks scheinbar entgegen,²⁰²⁹ doch genauere Untersuchungen bestätigten Lauweriks' Einfluss auf die als „Motiv der doppelten Schnecke“ oder „Schneckenmotiv“ bezeichnete Spirale.²⁰³⁰

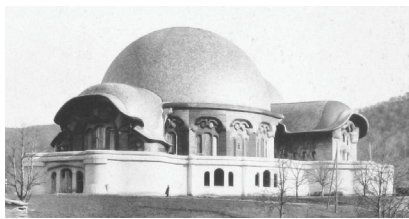


Abb. 382



Abb. 383



Abb. 384

Im Rahmen der Erkenntnistheorie Steiners sah dieser ein Bauwerk als über Seele und Geist des Menschen wahrgenommen. Seine Architektur sollte dem Menschen mittels Formen, Farben, Proportionen und Materialien kosmische Harmonien vermitteln. Organisch fließende Formen waren naturbezogener Ausdruck von Bewegung, Plastizität und Kraft. Aufhebung starrer Raumbegrenzungen erzeugte scheinbar in Schwingung versetzte Wände mit Kurven, vor- und zurückspringendem Relief und geneigten Flächen.²⁰³¹ Sehr wahrscheinlich waren Steiners mit Harmonie, Bewegung, Plastizität (Stoff) und Kraft (Energie) verbundene Vorstellungen theosophisch begründet. Möglicherweise fand Steiner seine Inspiration zur Aufhebung starrer Raumbegrenzungen bei Lauweriks, welcher das Mäanderband als Ausdruck von *Kundalini* (Energie) ohne Berücksichtigung der Raumgrenzen von Boden über Wände und Decken verlaufen ließ wie in *Ausstellungsraum mit Deckengestaltung* (1909, Abb. 385).²⁰³² Den Übergang von Farbe zur

²⁰²¹ Zu Einfachheit und geometrische Formen: vgl. Kapitel 5.2.1.7. Zu Naturgesetze in Kunst: vgl. Kapitel 5.2.1.4.

²⁰²² Zu Lauweriks distanzierte sich in kritischer Abgrenzung von Steiner mit der Ausgliederung der *Blavatsky-Loge* 1907 aus dem 1904 begründeten theosophischen Kreis in Düsseldorf : vgl. Zander 2007, S. 178 inkl. Anm. 31. Zu als Leiter der Deutschen Sektion der *Theosophischen Gesellschaft* (1913-1914) wurde Lauweriks Nachfolger von Rudolf Steiner: vgl. Sinzel 2003, S. 97 und Engelse 1992, S. 138. Zu Steiner wurde aus Theosophischer Gesellschaft ausgeschlossen: vgl. Kugler 2010, S. 114.

²⁰²³ vgl. Ochs 1995, S. 143-144. Zu Brand des Ersten Goetheanums in Silvesternacht 1922/23 : vgl. Witzmann 1995, S. 608.

²⁰²⁴ Zu Organismus: vgl. Lauweriks 1898c, S. 3 und 6, Lauweriks 1906, S. 95, Kapitel 5.2.1.1, 5.2.1.9 und 5.2.2.2..2.

²⁰²⁵ Zu Stabilität und Anpassung an Bedürfnisse des Inneren durch Wachstum von innen nach außen: vgl. Lauweriks 1918, S. 8-10. Zu Umwachsen des Kerns, Anpassung der äußeren Form an Bedürfnisse des Innerlichen: vgl. ebd.. Zum Vereinen äußerer Form und Innerlichkeit: vgl. Lauweriks 1895b, S. 175.

²⁰²⁶ Abb. 382: *Erstes Goetheanum* (1919), nach Entwurf von Rudolf Steiner, in Dornach/Schweiz, erbaut 1913-19, Foto: Otto Rietmann, 4.1.1919, Detail von Foto, Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach. Abb.: Oberhuber 1995, S. 731, Kat. 713.

²⁰²⁷ Abb. 383: Rudolf Steiner, *Entwurf für die Säulen und Architrave des großen Kuppelraumes (Bühnenraum)* (1911-13), Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach. Abb.: Oberhuber 1995, S. 733, Kat. 715.

²⁰²⁸ Abb. 384: J.L.M. Lauweriks, *Ornamententwurf* (1914), Ausstellung Deutscher Werkbund Köln 1914, Raum für alte Kunst, KEOM, [KEO-Archiv, GS, Zeichn.] Nr. 106, [DHF]. Abb.: Wolter 1995, S. 680, Kat. 667.

²⁰²⁹ Auch andere Arbeiten von Lauweriks mit ähnlichen Formen sind, soweit bekannt, auf 1914 datiert: vgl. Kapitel 5.3.1.4. Zu Richtfest am 1.4.1914: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Goetheanum>.

²⁰³⁰ Zu Bestätigung Einfluss Lauweriks auf Steiner bez. *Schneckenmotiv*: vgl. Müller 1987, S. 75, Zitate: ebd..

²⁰³¹ vgl. Ochs 1995, S. 144-145. Zu Gestaltung der Formen: vgl. ebd., S. 145, Anm. 135.

²⁰³² Abb. 385 : J.L.M. Lauweriks, *Ausstellungsraum mit Deckengestaltung*, Ausstellung für Christliche Kunst Düsseldorf, 1909, Entwürfe der Ausstellungsräume des Deutschen Werkbundes, Ausführung: F. Holz. KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. n.b., [DHF]. Abb.: Moeller 1987, S. 55, Abb. 54. Abb. auch: Breuer 1984b, S. 88, Abb. 177b. Abb. s/w auch: Tummers 1984, S. 154, Abb.2.

räumlichen Form fand das *Kundalinimotiv* scheinbar im Verspringen der Wände wie in *Altarraum mit Karton „Kain und Abel“* von Thorn Prikker (1909, Abb. 386)²⁰³³.

Formen aus *Entwurf Große Villa (Nr. 25) [Musikschule Hohenhagen], Portalansicht* [1914, Abb. 387]²⁰³⁴ von Kaldenbach sollen Verwandtschaft zu denen des *Zweiten Goetheanums* (1923-1927, Abb. 388)²⁰³⁵ von Steiner aufweisen. Dies betrifft beispielsweise die Anwendung der als „doppelte[...] Schnecke“ bezeichneten Spirale sowie des Fünfecks.²⁰³⁶ Diese Verbindungen konnte Haila Ochs nicht bestätigen. Unterschiedliche Haltungen zeigten sich, indem Steiner von rechteckigen Räumen und einer symmetrischen Anlage ausging. Kaldenbachs Arbeit ist dagegen von klaren Formen und einer streng geometrischen Linienführung in konsequenter Anwendung einer geometrischen Figur im Entwurfssystem geprägt. Steiner entwickelte sein Modell durch freies Modellieren in Ton. Die Verbindung über die Theosophie²⁰³⁷ macht auch möglich, dass Steiner bez. theoretischer Aspekte wie der Auflösung traditioneller Raumordnung, der organisch wachsenden Anordnung und dem Ausdruck von Energie als Kraft und Bewegung im scheinbar Statischen durch Lauweriks beeinflusst wurde.



Abb. 385



Abb. 386

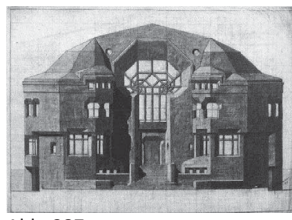


Abb. 387



Abb. 388

6.5 Jugendstil, De Nieuwe Kunst, De Stijl, Amsterdamer Schule; Obrist, Berlage, Oud

Vokabular und Entwurfsprinzipien können um 1900 innerhalb bestimmter Kreise als bekannt unterstellt werden, wie z.B. unter Schülern des *Vahânakurses*²⁰³⁸ oder der *Quelliniusschule*. Die ab 1917 an der *Quelliniusschule* unter dem Direktorat von Lauweriks entwickelten dekorativen Muster auf Basis seines *Kundalini*-Motives bestimmten in bedeutendem Maße die niederländische *Art Deco* der 20er Jahre.²⁰³⁹ Lauweriks' Schüler Jan de Meijer beschrieb den 1897-1902 besuchten *Vahânakurs* als für viele Vahânaschüler befruchtend. Vermittelt wurden Lauweriks' praktisches *Entwerfen nach System* und die theoretische Betrachtung des *Schönen*. Als „geistiger Vater“ und „Führer zu Verinnerlichung“ konnte Lauweriks Jüngere beseelen, den Schöpfungsdrang in ihnen wachrufen, „schwache Künstlernaturen [...] [beflügeln,] ein einziges Mal etwas Besonderes [...] [hervorzubringen,] doch danach, frei von seinem Einfluss, [wurden sie] ohnmächtig“.²⁰⁴⁰ Die folgenden Schülerarbeiten der Quelliniusschule [*Spiralen und Swastika I*] (1918, Abb. 389)²⁰⁴¹ von M.A. Gent und [*Spiralen und Swastika II*] (1918, Abb. 390)²⁰⁴² von J. Jongers weben ein Netz aus mäandernden Linien, Swastika-Motiv und vierarmigen Spiralen. Die Spiralen der Arbeit von Gent entstehen sogar auf Basis von *Lauweriksbaum II*, zitieren also die *Lauweriksspirale II*.

²⁰³³ Abb. 386: J.L.M. Lauweriks, *Altarraum mit Karton „Kain und Abel“* von Thorn Prikker (1909), Ausstellung für Christliche Kunst, Düsseldorf 1909, Entwürfe der Ausstellungsräume des Deutschen Werkbundes, Ausführung: H. Eicken. KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. n.b., [DHF]. Abb.: Moeller 1987, S. 54, Abb. 52. Abb. auch: Breuer 1984b, S. 88, Abb.177a. Abb. s/w auch: Tummers 1984, S. 154, Abb.2.

²⁰³⁴ Abb. 387: Fritz Kaldenbach. *Große Villa (Nr. 25) [Musikschule Hohenhagen], Portalansicht* [1914], Zeichnung, Abb.: Tummers 1972, S. 108, aus *Frühlicht*, Nr. 13, S. 207, Hrsg.: Bruno Taut. Abb. auch: Ochs 1995, S. 370, Abb. 17.

²⁰³⁵ Abb. 388: Zweites Goetheanum, 1923-1927, nach Entwurf von Rudolf Steiner, Abb.:

https://de.wikipedia.org/wiki/Goetheanum#/media/File:Goetheanum_Dornach2.jpg. Foto von *Wladyslaw Sojka*, www.sojka.photo.

²⁰³⁶ vgl. Ochs 1995, S. 143. Zu Goetheanum: vgl. ebd., Anm. 126: Bezug zur Krefelder Lauweriks-Ausstellung 1987 mit Verbindung bzgl. der „theosophisch-anthroposophischen Weltanschauungsliteratur“ von Lauweriks über Kaldenbach zu Steiner. Zu *Schecke*, Fünfeck: vgl. Müller 1987, S. 75, Zitat: ebd..

²⁰³⁷ Zu Haila Ochs: vgl. Ochs 1995, S. 145-146 und Anm. 136.. Zur Verbindung zu Steiner über Theosophie: vgl. Tummers 1972, S. 13.

²⁰³⁸ vgl. Bax 1992, S. 127.

²⁰³⁹ vgl. Bax 2006, S. 505.

²⁰⁴⁰ De Meijer 1929, S. 18. Zitate: ebd..

²⁰⁴¹ Abb. 389: M.A. van Gent, [*Spiralen und Swastika I*] (1918), *Schülerarbeit der Quelliniusschule*. Abb.: Bax 2006, S. 507, Abb. 197 und Anrooy 1918, S. 12.

²⁰⁴² Abb. 390: J. Jongers, [*Spiralen und Swastika II*] (1918), *Schülerarbeit Quelliniusschule*. Abb.: Anrooy 1918, S. 10 und Bax 2006, S. 507, Abb. 197.

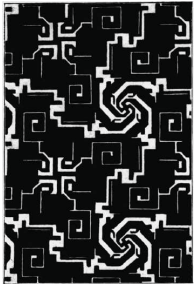


Abb. 389



Abb. 390

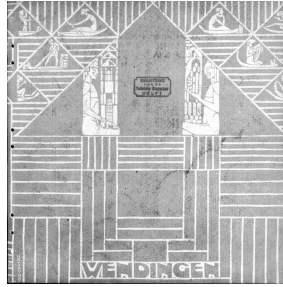


Abb. 391

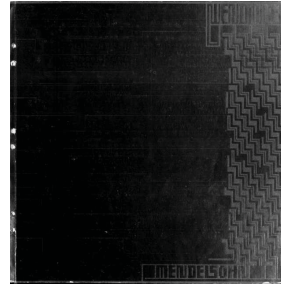


Abb. 392



Abb. 393

Die typische geschwungene expressive Backstein-Architektur der *Amsterdamer Schule* verdankte der Rückkehr Lauweriks' aus Hagen einen wichtigen theoretischen Impuls.²⁰⁴³ Lauweriks scheint eine inspirierende Rolle in der Verbreitung bestimmter Formen gespielt zu haben, vor allem im Kreis von Architekten der *Amsterdamer Schule* und für deren ab 1918 erschienene Zeitschrift *Wendingen*.²⁰⁴⁴ Das von Hendrik Albertus van den Eijnde gestaltete *Cover Wendingen Jaargang 3, No. 8 und 9* (1920, Abb. 391)²⁰⁴⁵ weist formale Bezüge zu Lauweriks' vertikal und horizontal verlaufenden parallelen Mäanderbändern auf. *Cover Wendingen Jaargang 3, No. 10* (1920, Abb. 392)²⁰⁴⁶ von Hendrik Theodorus Wijdeveld erinnert an das *Stufenmäander* von Lauweriks. Die mit mäanderndem Linienornament gestaltete *Wendingen Jaargang 1, No. 7, Titelseite* (30. Juli 1918, Abb. 393)²⁰⁴⁷ der auch unter Redaktion von Lauweriks erschienenen Zeitschrift zitiert ein von ihm häufig verwendetes an *Swastika* erinnerndes mäanderndes Motiv. Für *Wendingen*, dem Sprachrohr der *Amsterdamer Schule*,²⁰⁴⁸ gilt die von Lauweriks herausgegebene Zeitschrift *Ring* als Prototyp.²⁰⁴⁹

Sowohl in den Niederlanden als auch in Deutschland zählte Lauweriks zu den führenden Künstlern des *Neuen Stils*. Er hatte das *Entwerfen nach System* als Grundlage für eine zeitgemäße Baukunst in Anlehnung an klassische Maßsysteme entwickelt und perfektioniert.²⁰⁵⁰ Die vom Theosophen Mondrian und von Theo van Doesburg gegründete Künstlergruppe *De Stijl* (1917-1931) hatte ihren Namen von der durch van Doesburg herausgegebenen gleichnamigen Zeitschrift. Die Künstler von *De Stijl* vertraten die Ansicht von der Ausschaltung sinnlicher Wirklichkeit zugunsten vollkommener Abstraktion, was sich in wenigen Grundelementen wie gerader Linie, rechtem Winkel und Primärfarben äußerte. Van Doesburg verband seine Anschauungen mit der Kunsttheorie von Kandinsky, welche ebenfalls auf theosophischen Voraussetzungen beruhte. Van Doesburg lehrte ab 1921 zwei Jahre am *Weimarer Bauhaus*.²⁰⁵¹ Ein weiterer theosophischer Einfluss ist durch den aus Lauweriks' Umfeld stammenden Mondrian denkbar. In der Orientierung an geraden Linien und rechten Winkeln schlossen Anhänger von *De Stijl* womöglich an die von Lauweriks propagierten einfachen Formen an. Eine diesen Prinzipien folgende und an Lauweriks' *Mäanderband* erinnernde Arbeit ist *Monogramm J.J.P.Oud* (1922, Abb. 394)²⁰⁵² von Van Doesburg.²⁰⁵³

Die theosophischen Aktivitäten der *Vahânaloge* reichten so weit, dass bis ca. 1904 jeder Architekt oder Formgeber, der sich mit denselben Formgebungsprinzipien wie die theosophischen Künstler auseinander setzte, zu einer Positionsbestimmung in *Architectura* gezwungen war. Einen Höhepunkt bildet das Gebäude der Kaufmannsbörse von Henrik Petrus Berlage (1856-1934). Dieser Bau löste einen Streit (1897-1903) um das Autorenrecht der angewendeten Entwurfssysteme zwischen Theosophen und dem nicht-theosophischen Berlage aus. In seinem Vortrag über die neue Börse *vor A et A* bekannte Berlage, inzwischen Mitglied von *A et A*, 1898 seine Tributpflicht an Viollet-le-Duc, Lauweriks, De Bazel und De Groot, diskutiert wird darüber hinaus die an Walenkamp. Berlage konnte

²⁰⁴³ vgl. Bax 1995b, S. 283.

²⁰⁴⁴ vgl. Bax 2006, S. 505. Zu Lauweriks' Einfluss auf *Amsterdamer Schule* unstrittig: vgl. auch Frank 1984, S. 67.

²⁰⁴⁵ Abb. 391: H.A. van den Eijnde, *Cover Wendingen Jaargang 3, No. 8 und 9* (1920), Holzschnitt. Abb.: Van den Eijnde 1920, Cover.

²⁰⁴⁶ Abb. 392: H. Th. Wijdeveld, *Cover Wendingen Jaargang 3, No. 10* (1920), Typographie. Abb.: Wijdeveld 1920, Cover.

²⁰⁴⁷ Abb. 393: H. Th. Wijdeveld, *Wendingen Jaargang 1, No. 7, Titelseite* (30. Juli 1918). Abb.: Wijdeveld 1918, S.3.

²⁰⁴⁸ vgl. Frank 1984, S. 63.

²⁰⁴⁹ vgl. De Meijer 1929, S. 18. Zur Redaktion von *Wendingen* zählten J. Gratama, Voorzitter: H.A. van Anrooy, C.J. Blaauw, P.H. Endt, P.L. Kramer, E.J. Kuipers, J.L.M. Lauweriks, R.N. Roland Holst, M.J. Granpré Molière, Red.-Secr.: H. Th. Wijdeveld: vgl. Wijdeveld 1918, S.3.

²⁰⁵⁰ Zur Verbreitung seiner Ideen: vgl. Tummers 1972, S. 94. Zu den führenden Künstlern: vgl. Sinzel 2003, S. 18.

²⁰⁵¹ vgl. Krufft 1991, S. 436-437. Zu 2 Jahre Bauhaus: vgl. auch Ochs 1995, S. 138. Zur Gründung: vgl. Bax 1995b, S. 294. Zu Mondrian Theosoph: vgl. Bax 1995b, S. 291-293.

²⁰⁵² Abb. 394: *Monogramm J.J.P.Oud* (1922), nach Entwurf von Theo van Doesburg. Abb.: Tummers 1972, S. 49 und Tummers 1984, S. 165, Abb. 13.

²⁰⁵³ Zu Einfluss von Lauweriks' *Hagener Periode* auf Van Doesburg: vgl. Bax 2006, S. 506.



Abb. 394

als Mitglied von *A et A* direkt von den Vorstellungen der theosophischen Architekten schöpfen. Unter seinen Mitarbeitern befanden sich auch Walenkamp und Jan de Meijer. Walenkamp zeichnete perspektivische Ansichten, der seit 1898 den *Vahânakurs* besuchende Jan de Meijer fertigte die Entwürfe auf Basis eines Dreieckssystems. Viele Mitarbeiter der Börse haben wie Walenkamp und De Meijer den *Vahânakurs* besucht. Die unter Berlage ausgeführte Arbeit erntete dennoch Lauweriks' Kritik, denn Gutes war nur vorhanden, soweit Berlage dieses Werk junger theosophischer Kräfte auch zuließ. Die Arbeit zeigte Lauweriks zufolge, dass Berlage in Manchem kein Meister war, „Motive anbrachte, die nicht sein geistiges Eigentum waren und die er zudem ungenügend verstand“²⁰⁵⁴ Der als mit viel Mühe entwerfender *Slow-mover* bekannte Berlage erntete dank der theosophischen Einflüsse seiner Kollegen enormen öffentlichen Erfolg. Es war das erste nach esoterischen Entwurfsprinzipien realisierte Bauwerk.²⁰⁵⁵ Für Behrens war das Bauwerk vorbildlich, indem sich Material und Techniken in einer einzigen großen Gesetzmäßigkeit zu einer Einheit zusammenfanden. Harmonie des Aufbaus, ein Teil zum anderen wie beide zum Ganzen.²⁰⁵⁶ *Entwurf Börse, Aufriss am Damrak*, Amsterdam (1898, Abb. 395)²⁰⁵⁷ basierte auf einem Dreiecks-Gitternetz mit *Ägyptischem Dreieck* als Modul. Für den Grundriss verwendete Berlage das Quadrat als Modul.²⁰⁵⁸ Das von Lauweriks entwickelte *Entwerfen nach System* wurde von Berlage genutzt.²⁰⁵⁹ Über sein Entwurfssystem schrieb Berlage 1908: „An der *Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf* z.B. werden unter der Leitung Lauweriks' alle Entwürfe nach ähnlicher Methode ausgeführt. Er geht allerdings darin am weitesten.“²⁰⁶⁰ Der *Entwurf Gemeindemuseum Den Haag* (1920, Abb. 396)²⁰⁶¹ weist Ähnlichkeit mit durch den *Lauweriksbaum* erzeugten Formen auf.

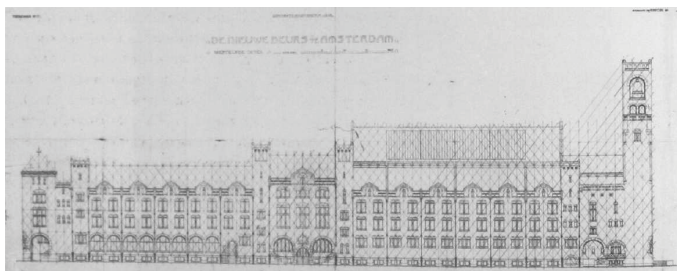


Abb. 395

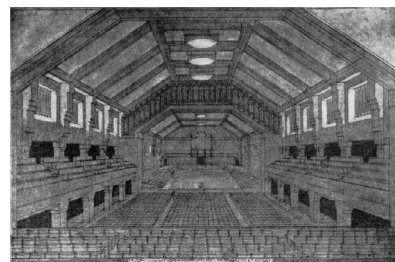


Abb. 396

Eigener Aussage zufolge fand Berlage die Theorien für den Börsenbau u.a. bei Lauweriks.²⁰⁶² Als ihm wichtige Kriterien nannte Berlage 1904 „nüchterne Konstruktion, Wahrheit, Ruhe, Einheit in der Vielfalt, Ordnung“, viele bereits durch Lauweriks in seinen Aufsätzen geäußerte Vorstellungen. Berlage forderte eine durch Ordnung bestimmte Architektur: „Wäre das Entwerfen nach einem geometrischen System nicht ein großer Schritt vorwärts?“ Er sah darin eine Methode, nach der „viele der modernen niederländischen Architekten schon arbeiten“.²⁰⁶³ 1908 führte Berlage diese Gedanken weiter aus, sah in der Geometrie die alleinige Voraussetzung und absolute Notwendigkeit für jeden echten Stil als universelles Gesetz, dem „das ganze Universum unterworfen ist“. Berlage war vertraut mit *Triangulatur* und *Quadratur*.²⁰⁶⁴ Letztere verwendete er ab 1900, dem Jahr der Gründung von *Het Binnenhuis* durch Berlage und van den Bosch. Als Künstler der *Vahânaloge* lieferte

²⁰⁵⁴ vgl. ebd., S. 437, 442, 454-455. Zitat: ebd., S. 454-455, Anm. 322: Lauweriks 1903b. Zu Berlag erhielt Bauauftrag: vgl. Bax 2006, S. 442. Zu Bericht erschien in *Bouwkundig Werkblad*, von dem Berlage Mitglied war: vgl. ebd.. Zu Berlage war Lauweriks verpflichtet: vgl. Tummers 1984, S. 151. Zu Tributpflicht an Walenkamp: vgl. Bax 2006, S. 445. Näheres zu Einflüssen konkret, darunter auch von Lambeek: vgl. ebd.. Zu Berlage Mitglied von *A et A* ab 1897 und schöpfte von Ideen der jungen Architektenmitglieder: vgl. Bax 2006, S. 451, Mitglied ab 1894: vgl. ebd., S. 437-438. Zu Walenkamp und Jan de Meijer von Berlage angezogen: vgl. ebd.. Zu Aufgaben von Walenkamp und De Meijer und Viele besuchten *Vahânakurs*: vgl. ebd., S. 452. Zu Berlage als Bauleiter theosophischer Architekten: vgl. auch vgl. Bax 1995b, S. 286. Zu Börse als eine Ausarbeitung der Ideen von Cuyper, De Bazel und Walenkamp laut Lauweriks, implizit von ihm: vgl. Bax 2006, S. 445-446.

²⁰⁵⁵ vgl. Bax 2006, S. 453-455. Zu Einfluss theosophischer Künstler: vgl. auch Bax 1992, S. 125.

²⁰⁵⁶ vgl. Ochs 1995, S. 43.

²⁰⁵⁷ Abb. 395: H.P. Berlage, *Entwurf Amsterdamer Börse, Aufriss am Damrak* (1898), Nederlands Architectuur Instituut, Rotterdam.

²⁰⁵⁸ Zu *ägyptisches Dreieck* laut Erläuterung von Berlage von 1898: vgl. Bax 2006, S. 442. Zu *ägyptisches Dreieck*: vgl. ebd., S. 436, Bax 1995b, S. 286 und Naredi-Rainer 1982, S. 132. Zu Dreieck für Fassade und Details, Quadratmodul für Grundriss: vgl. ebd..

²⁰⁵⁹ vgl. Ochs 1995, S. 68. Zum Einfluss von Lauweriks auf Börsenbau: vgl. auch Melder 1968, S. 340-341.

²⁰⁶⁰ vgl. Krufft 1991, S. 435. Zitat: ebd., Anm. 109: H.P. Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, Berlin 1908, S. 56.

²⁰⁶¹ Abb. 396: H.P. Berlage, *Entwurf Gemeindemuseum Den Haag* (1920), Abb.: Berlage 1920, S. 9.

²⁰⁶² Melder 1968, S. 340-341. Zu ist von theosophischen Entwurfs- und Grundgedanken inspiriert: vgl. Bax 1995b, S. 286.

²⁰⁶³ vgl. Krufft 1991, S. 436. Zitat zu Kriterien: ebd.. Weitere Zitate: ebd., Anm. 116: Berlage, op.cit. (1905), S. 33.

²⁰⁶⁴ vgl. Krufft 1991, S. 436. Zitat: ebd., Anm. 120: Berlage, op.cit.(1908), S. 4. Zu Notwendigkeit: vgl. Anm. 121: Berlage, op.cit. (1908), S. 1.

auch Lauweriks kunsthandwerkliche Produkte für das Verkaufskollektiv *Het Binnenhuis*. Berlage blieb mit Lauweriks auch während dessen Aufenthalt in Deutschland ab 1904 in Kontakt und verfolgte Lauweriks' Entwicklungen. Durch seine Artikel über Lauweriks und den Briefwechsel schuf Berlage eine Sphäre gegenseitiger Toleranz.²⁰⁶⁵ Berlage vertrat die Auffassung, dass ein Kunstwerk in Analogie zum Universum nach mathematischen Gesetzen gestaltet sein musste: „gibt es nicht auch Tiere, welche sogar ihre Häuser streng nach geometrischen Formen bauen, wie viele Muscheltiere [...] so finden wir in den wirklichen Naturbildungen gleichsam eine lebendige Geometrie, eine lebendig freie Schöpfung nach geometrischen Gesetzen.“²⁰⁶⁶ Auch in der Suche nach den ewigen Schönheitsprinzipien sowie in der Thematisierung von *Prometheus*²⁰⁶⁷ stand Berlage Lauweriks nicht fern. Der Einfluss der durch Lauweriks geprägten Theosophen aus *A et A* wirkte auch auf Berlages graphisches Werk.²⁰⁶⁸ Obwohl Berlage nicht offiziell Theosoph war, scheint er sich theosophisch begründeten Vorstellungen von Lauweriks angeschlossen zu haben. Er wendete dessen Methode des systematischen Entwerfens an, wobei er nach eigener Aussage nicht so weit ging, wie Lauweriks. Durch Theosophen des *Vahânakurses* fand auch theosophisches Formenvokabular Eingang in das Werk von Berlage.

Hermann Obrist (1862-1927), Gründungsmitglied des *Deutschen Werkbundes* 1907, nahm an Treffen der von Kandinsky gegründeten Künstlervereinigung *Phallanx*, an der *Dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung* 1906 in Dresden und mit der *Skulptur Bewegung* an der *Werkbundaustellung* in Köln 1914 teil.²⁰⁶⁹ Die Ausstellungen in Dresden und Köln gaben Gelegenheit, Lauweriks direkt zu begegnen. In Dresden gestaltete seine Düsseldorfer Architekturklasse die Ausstellungsräume, in Köln war Lauweriks Gestalter der Ausstellung *Kunstgewerbe und alte Kunst*.²⁰⁷⁰

Obrist war als Künstler des Jugendstils in München natürlichen Vorbildern verpflichtet. Die Studie nach Naturphänomenen wie *Werden und Vergehen* (o.D., Abb. 397)²⁰⁷¹ ist hierfür ein Beispiel. Er entnahm den Gedanken der Vibration als die den Dingen innewohnende Kraft aus theosophisch-okkultistischen Zusammenhängen. Diese der organischen und anorganischen Natur immanenten Vibrationen und Rhythmen erlebte Obrist wie Musik, sich selbst als einen Resonanzkörper, der die empfangene Bewegungsstimmung und Klangfarbe in Optisches bzw. in Farbenklang transformierte. Kunst galt ihm als Wiedergabe einer stark empfundenen Naturempfindung oder als das Loswerden einer quälend oder beseligend starken Empfindung. Er unterschied zwischen dem die Naturempfindung wiedergebenden Künstler und demjenigen, der Empfindungen einer inneren Vision wiedergab. Für Obrist bestand innerhalb der Kunstwerke eine Hierarchie. Höchsten Rang sprach er einem eine Vision ausdrückenden Werk zu. Es folgte das visionäre naturinspirierte Formen verarbeitende und das nur von der Natur inspirierte Werk. Obrists Arbeiten basieren auf Versuchen einer Annäherung an in Visionen „gesehenen“ Formen. Im Nachlass befinden sich Kurzberichte der fünf Visionen, die Obrist 1926-1927 verfasste. Vier widerfuhren ihm 1886 bis 1887, eine letzte 1925. Von den Skizzen, die er unmittelbar danach anfertigte, zehrte er sein ganzes Leben lang.²⁰⁷²

Der *Entwurf zu einem Denkmal, Kopie des Gipsabgusses* (1898-1900, Abb. 398)²⁰⁷³ zeigt ein Ausbalancieren von Statik und Dynamik im der Länge nach kannelierten schiefen Kegel mit umlaufend ansteigender Spirale. Stark abstrahierte Menschen, sich scheinbar stufenweise ausbildend, streben auf dem Spiralband zu der bekrönenden Engelsgestalt aufwärts. Es scheint die theosophische Vorstellung von der Erhebung in eine transzendente Daseinsform, eine Lebensspirale,

²⁰⁶⁵ vgl. Bax 2006, S. 453-458. Zu Artikel über Lauweriks und De Bazel: vgl. ebd., S. 458.

²⁰⁶⁶ vgl. Krauß 2010, S. 289. Zitat: ebd., Anm. 37: Hendrik Petrus Berlage. Über Architektur und Stil. Aufsätze und Vorträge 1894-1928, Basel, Berlin, Boston 1991, S. 108. Berlage hebt die Geometrie als Merkmal des neuen Stils hervor: vgl. ebd..

²⁰⁶⁷ vgl. Bax 2006, S. 440. Zu Feuer des *Prometheus*, Symbol der Transformation vom Materiellen ins Geistige, neues Motiv: vgl. ebd..

²⁰⁶⁸ vgl. ebd., S. 450. Als Beispiel nennt Bax *De ladder van het zijn*. Der dargestellte Lebensbaum ist Transformation des Menschen von Stoff zum Geist in fünf Phasen. Von unten nach oben stellt er die tierischen Instinkte (das Dreieck mit nach unten gerichteter Ecke), die schon geordnete Materie (das Viereck), den Menschen als Materie mit einem Funken des Göttlichen (Pentagramm), die Synthese von Materie und Geist (sechszackiger Stern) und vollständige Vergeistigung (Kreis mit Punkt von *Parabrâhma*, das Göttliche): vgl. ebd..

²⁰⁶⁹ vgl. Klein-Wiele 2007b, S. 126-127.

²⁰⁷⁰ Zu Ausstellungsbeteiligung von Lauweriks in Dresden: vgl. Sinzel 2003, S. 95, in Köln: vgl. ebd., S. 97.

²⁰⁷¹ Abb. 397: Hermann Obrist, *Werden und Vergehen* (o.D.), Staatliche Graphische Sammlung, München.

²⁰⁷² vgl. Apke 1995, S. 687-690. Zitat: ebd., S. 688. Zu natürlich Vorbildern und Bezug zu Haeckel: vgl. auch Peckmann 2001, S. 66.

²⁰⁷³ Abb. 398: Hermann Obrist, *Entwurf zu einem Denkmal*, Kopie des Gipsabgusses (1898-1900), Bronze, H 88 cm, Museum Bellerive Zürich.

thematisiert zu sein.²⁰⁷⁴ *Modell zu einem Denkmal* (ca. 1895, Abb. 399)²⁰⁷⁵ zeigt ein ebenfalls kegelförmiges Objekt. Von dem auf einem Sockel gelagertem Boden führen drei Stränge empor. In der oberen Hälfte steigt eine spiralförmige Windung auf, welche sich als theosophisch inspiriertes Bild der Evolution deuten lässt. Auflösung der Materie schafft Raum für das rein Geistige, für den kosmischen Zustand. Als zentrales Formenvokabular tritt die um eine Vertikale ansteigende Spiralförmigkeit, der steile Anstieg der Windung im oberen Bereich und ihre Verschmelzung mit dem Träger hervor.²⁰⁷⁶ Das auch von Lauweriks für Schalen mit Doppelspiralen (*Pralinenschale I-II-II*, 1913, Abb. 80b)²⁰⁷⁷ verwendete Thema der aufsteigenden Spirale zeigt sich in weiteren Arbeiten wie in *Dorniger Stängel mit Knospe* (ca. 1898, Abb. 400)²⁰⁷⁸ und in *Schwelende Pflanze* (ca. 1895, Abb. 401)²⁰⁷⁹.

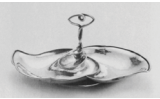


Abb. 80b

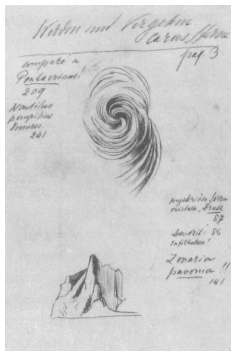


Abb. 397



Abb. 398



Abb. 399

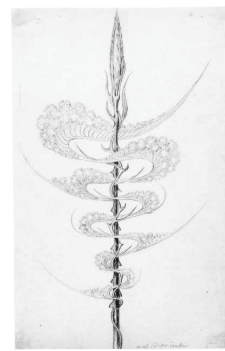


Abb. 400



Abb. 401

Wandteppich mit Spiralen (1896-97, Abb. 402)²⁰⁸⁰ stellt das symmetrische Motiv der auch von Lauweriks verwendeten Doppelspirale in rhythmischer Wiederholung durch horizontal parallel verlaufende gestufte Bänder dar. *Phantastische Muschel* (ca. 1895, Abb. 403)²⁰⁸¹ weist Ähnlichkeiten in Form und Oberflächengestaltung zu Schalentieren auf. Die Verbindung zwischen Spirale und Schalentier stellte auch für Lauweriks einen bedeutenden Zusammenhang dar. In *Aufsteigende Lohe* (ca. 1895-1900?, Abb. 404)²⁰⁸² wurde das Spiralmotiv mit dem Ei-Motiv kombiniert, beides auch von Lauweriks verwendete Formen. Die formalen Parallelen zwischen Arbeiten von Obrist und Lauweriks legen nahe, dass Lauweriks in den später entstandenen Arbeiten (1910-1913) von Obrist inspiriert wurde oder beide auf gemeinsame Quellen zurückgegriffen haben. Abgesehen von früheren architektonischen Arbeiten aus der *Düsseldorfer Periode* mit entsprechendem Formenvokabular von Lauweriks könnte Obrist auch aus Lauweriks' frühen theosophisch geprägten kunsttheoretischen Aufsätzen zu gewissen Übereinstimmungen mitinspiert worden sein.



Abb. 402



Abb. 403



Abb. 404

²⁰⁷⁴ vgl. Apke 1995, S. 691. Zu stufenweise: vgl. Peckmann 2001, S. 66. Zu mit Rhythmus verbundener Spirale als Hinweis auf Verbindung zwischen Natur und Kosmos und zum aufwärts strebenden Menschen als Streben nach Verbindung mit dem Geistigen: vgl. ebd..

²⁰⁷⁵ Abb. 399: Hermann Obrist, *Modell zu einem Denkmal* (ca. 1895), Kopie nach Bronze, Museum Bellerive Zürich (Inv.Nr. KGS-13909).

²⁰⁷⁶ vgl. Apke 1995, S. 692.

²⁰⁷⁷ Abb. 80b: *Pralinenschale I-II-II*, 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM, Inv.-Nr.: K 4231, [DHf].

²⁰⁷⁸ Abb. 400: Hermann Obrist, *Dorniger Stängel mit Knospe* (ca. 1898), Staatliche Graphische Sammlung München.

²⁰⁷⁹ Abb. 401: Hermann Obrist, *Schwelende Pflanze* (ca. 1895), Bleistift und Kohle, 27x19,5 cm, Staatliche Graphische Sammlung München.

²⁰⁸⁰ Abb. 402: *Wandteppich mit Spiralen* (1896-97), nach Entwurf von Hermann Obrist, Ausführung: Berthe Ruchet, aus: Pan I (1895-96), S. 367. Abb.: Klein-Wiele 2007a, S. 114, Abb. 3.

²⁰⁸¹ Abb. 403: Hermann Obrist, *Phantastische Muschel* (ca. 1895), Staatliche Graphische Sammlung München.

²⁰⁸² Abb. 404: Hermann Obrist, *Aufsteigende Lohe* (ca. 1895-1900?), Abb.: vgl. Apke 1995, S. 695, Kat. 681.



Abb. 405

Lauweriks' *Hagener Periode* hatte auch Einfluss auf das Wirken von J.J.P. Oud.²⁰⁸³ Das *Baubüro für Alt Mathenesse, Perspektive, Fassade und Kaminverkleidung* (1922/23, Abb. 405)²⁰⁸⁴ in Rotterdam soll mit Arbeiten von Lauweriks verwandt sein.²⁰⁸⁵ Speziell Lauweriks' *Kundalini-Motiv* soll Einfluss auf die Architektur der 20er Jahre ausgeübt haben.²⁰⁸⁶ Die parallelen rechtwinklig abknickenden dekorativen Bänder von Fassade und Kaminverkleidung erinnern an *Mäanderband* und *Stufenmäander* von Lauweriks (z.B. *Entwurf Tafelaufsatz II-IV*, o.D., Abb. 313)²⁰⁸⁷, beide verwendete er für die Darstellung von *Kundalini* (Energie).

Motive aus dem theosophischen Werk von Lauweriks sollen auch in der Fassade von *Cafè De Unie* (1923) in Rotterdam des 1918 für den Wohnungsbau in Rotterdam angestellten Staatsarchitekten Oud erscheinen.²⁰⁸⁸

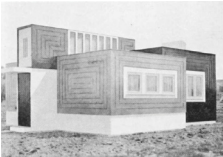


Abb. 405, Detail 1

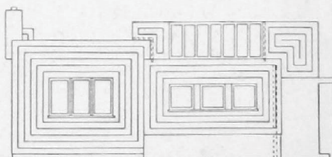


Abb. 405, Detail 2

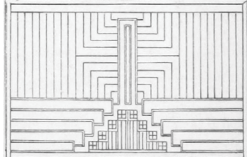


Abb. 405, Detail 3

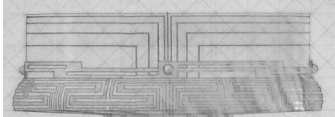


Abb. 313, Detail

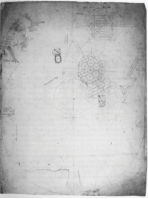


Abb. 406

Jan Hessel de Groot (1864-1932), wie Lauweriks auch Schüler von Cuypers, soll von Lauweriks regelmäßig Rat für seine Büchlein eingeholt haben.²⁰⁸⁹ De Groot schrieb 1896 über Entwerfen von Flächenornamenten mittels Dreiecken und 1900 über sein Entwurfssystem auf Basis des Diagramms (=Quadratur).²⁰⁹⁰ Lauweriks rezensierte beide Publikationen. Mit seinen Ausführungen bot de Groot Lauweriks Anregung für ein über ein Proportionierungshilfsmittel hinausgehendes Entwurfssystem.²⁰⁹¹ Der Austausch zwischen de Groot und Lauweriks, welche beide am *Vahânakurs* lehrten,²⁰⁹² scheint gegenseitig befruchtend gewesen zu sein.



Abb. 249, Detail Kaffeekanne

Der mit Lauweriks eng befreundete Herman Walenkamp lehrte neben Lauweriks am *Vahânakurs*²⁰⁹³ sowie an der *Zeichenschule für Kunsthandwerk*²⁰⁹⁴ und an der *Quelliniussschule*.²⁰⁹⁵ Mit Lauweriks zählte er zum einflussreichen Kern von *A et A*.²⁰⁹⁶ Die in *Entwurf für ein Keimzellensystem* (1895-1896, Abb. 406)²⁰⁹⁷ von Walenkamp enthaltenen *Kreis-in-Kreis-Motive* erinnern an von Lauweriks später für Teeservice, Teekannen und Teetablett verwendete Formen der sechs (*Entwurf Teekanne und Kaffeekanne*, 1910, Abb. 249)²⁰⁹⁸ und vier (*Entwurf Tablett II*, 1911, Abb. 257)²⁰⁹⁹ Kreise am inneren Kreisrand. Ein gegenseitiger Austausch der beiden ist anzunehmen.



Abb. 257, Detail

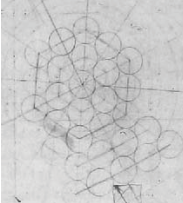


Abb. 406, Detail 1



Abb. 406, Detail 2



Abb. 407, Detail 1

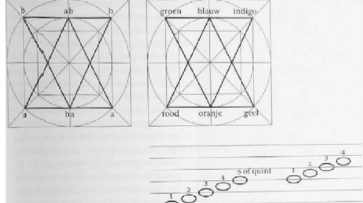


Abb. 408



Abb. 407

²⁰⁸³ vgl. Bax 2006, S. 506 inkl. Anm. 87.
²⁰⁸⁴ Abb. 405: J.J.P. Oud, *Baubüro für Alt Mathenesse, Perspektive, Fassade und Kaminverkleidung* (1923), Abb.: Tummers 1972, S. 49.
²⁰⁸⁵ vgl. Tummers 1972, S. 51 und Frampton 1986, S. 101.
²⁰⁸⁶ vgl. Bax 2006, S. 505.
²⁰⁸⁷ Abb. 313: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Tafelaufsatz II-IV*, o.D., RMA, RP-T-1980-193.
²⁰⁸⁸ vgl. Frampton 1986, S. 101 und Tummers 1972, S. 51. Zu Staatsarchitekt: vgl. Krufft 1991, S. 437.
²⁰⁸⁹ vgl. Bax 2006, S. 345-346. Zu Schüler von Cuypers: vgl. <http://www.kunstbus.nl/design/jan+hessel+de+groot.html>.
²⁰⁹⁰ vgl. Sinzel 2003, S. 33-35.
²⁰⁹¹ vgl. Ochs 1995, S. 69-70. De Groot erzeugt ein Entwurfsraster aus der Wiederholung derselben geometrischen Form. Aneinanderreihen identischer Formen lässt durch Drehung kleinere oder größere Versionen desselben Typs entstehen: vgl. Bax 2006, S. 391.
²⁰⁹² Zur Lehrtätigkeit neben Lauweriks, Da Bazel, H.J.M. Walenkamp: vgl. auch Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197.
²⁰⁹³ Zur Lehrtätigkeit neben Lauweriks, Da Bazel: vgl. auch Schlimme van Brunswijk 1987, S. 197 und Bax 2006, S. 499.
²⁰⁹⁴ Zu Walenkamp an Zeichenschule ab Oktober 1902, Lauweriks 1900-1904: vgl. Molen 1982, S. 30 und vgl. Bax 2006, S. 362.
²⁰⁹⁵ vgl. Bax 2006, S. 499.
²⁰⁹⁶ Zum einflussreichen Kern: vgl. Ochs 1995, S. 45-46. Zu Freundschaft Lauweriks, de Bazel, Zwollo, Walenkamp: vgl. Molen 1982, S. 42.
²⁰⁹⁷ Abb. 406: Herman Walenkamp, *Entwurf für ein Keimzellensystem* (1895-1896), Abb.: Bax 2006, S. 395, Abb. 135.
²⁰⁹⁸ Abb. 249: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Teekanne und Kaffeekanne*, 1910, KEOM, KEO-Archiv, GS Zeichn. Nr. 123 a, [DHF].
²⁰⁹⁹ Abb. 257: J.L.M. Lauweriks, *Entwurf Tablett II*, 1911, RMA, RP-T-1980-191.

Die Entwürfe für *Café De Kroon* in Amsterdam und für die *Fayencefabrik* sollen nach dem im *Vahânakurs* vermittelten *Entwerfen nach System* von Lauweriks entstanden sein. In Jacob van den Boschs Autobiografie erscheint kein Hinweis auf einen Besuch des *Vahânakurses*.²¹⁰⁰ Die weitreichenden esoterischen Erläuterungen des Sphärensystems vermitteln den Eindruck, dass er sich mindestens in der Peripherie der *Vahânaloge* aufhielt.²¹⁰¹ Als Nicht-Theosoph bediente sich van den Bosch der *Quadratur*,²¹⁰² erweiterte sie in *Sphärensystem* (o.D., Abb. 407)²¹⁰³ sogar um Diagonalen. Sein *Verhältnisschema Sphäre, Farbe und Ton* (o.D., Abb. 408)²¹⁰⁴ zeigt Bestrebungen der Zuordnung zwischen Farbe, Ton und Form, für theosophische Künstler in dieser Zeit aktuelle Themen.²¹⁰⁵

Lauweriks' durch die *Vahânaloge* ab 1898 weit verbreitete Methode systematischen Entwerfens fand Anwendung in Architektur, Kunsthandwerk und Graphik. Die von van den Bosch und Berlage entworfenen Möbel für das von beiden 1900 gegründete Verkaufskollektiv *Het Binnenhuis* waren überwiegend durch die *Quadratur* bestimmt. Durch Arbeiten von Lauweriks und anderen theosophischen Künstlern der *Vahânaloge* für *Het Binnenhuis* könnte van den Bosch zu Darstellungsmerkmalen der Theosophen, wie zur *Quadratur*, gelangt sein. Tatsächlich führte 1901 der von Lauweriks' Möbelbauer Cornelis Nederkoorn geäußerte Verdacht, van den Bosch verwen-
de Fotos und Entwürfe von Lauweriks und De Bazel für eigene Arbeiten, zu Spannungen.²¹⁰⁶

6.6 Bauhaus; Henry van de Velde, Walter Gropius, Johannes Itten

Von 1902 bis 1915 leitete Henry van de Velde die *Weimarer Kunstgewerbeschule*. Er vermisste wie auch Lauweriks die ursprüngliche Einheit der Künste und forderte eine neue Kunst mit maschinellen Produktionsmethoden. Der Künstler sollte über die Industrie auf die ästhetische Qualität der Maschinenproduktion Einfluss nehmen. Den Ausgangspunkt des Entwerfens sah Van de Velde in der organischen Verbindung von Funktion, Konstruktion, Material und Ornament. Er lehnte unorganische Ornamente und alte symbolische Elemente zugunsten von sich aus dem Gegenstand organisch anfügenden Ornamenten ab. 1908 forderte van de Velde auf der ersten *Werkbund*-Tagung die Vereinigung von Kunst und Industrie in Bezug auf ein Industriedesign. Seine Bemühungen in den Werkstätten der *Weimarer Kunstgewerbeschule* bewegten sich in diese Richtung. In der Kombination von Werkstatt und Ausbildungsstätte der *Kunstgewerbeschule* bezweckte van de Velde die Umorientierung von Handwerksdesign zum Maschinendesign. Statt einer von Muthesius gewünschten Typisierung von Design forderte van de Velde den individuellen Entwurf. Diese Gegensätze führten 1914 zum Kölner *Werkbund-Streit*.²¹⁰⁷ An *Werkbunda*usstellungen nahm auch Lauweriks teil.

Van de Velde verwendete in *Reklame für Tropon Einweiß-Kraftnahrung* (1898, Abb. 409)²¹⁰⁸ parallele Linien mit gleichem Abstand, welche überwiegend gradlinig verlaufen und rechtwinklig abknicken. Dieses Motiv taucht auch im Formenrepertoire von Lauweriks als *Mäanderband* auf. In direkter Nähe zum Wort „Kraft“ winden sich Linien sogar zu Spiralen, ebenfalls aus dem Formenrepertoire von Lauweriks bekannt. Vermutlich waren diese Motive Bestandteil der im *Vahânakurs* verbreiteten Formen. Durch die starke Präsenz der theosophischen Künstler in z.B. *A et A* konnten Darstellungsmerkmale auch Nicht-Theosophen bekannt sein. Interessant ist die Anwendung der mäandernden Linie im Zusammenhang mit der von Lauweriks dargestellten Assoziation mit *Kundalini* (Energie). Indem van de Velde dieses Motiv im Zusammenhang mit *Kraftnahrung* anwendete, ist eine gewisse Vertrautheit mit der theosophischen Bedeutung anzunehmen. Die Gestaltung von

²¹⁰⁰ vgl. Bax 2006, S. 360 inkl. Anm. 100. Zu als zu Unrecht als Theosoph angeführt: vgl. ebd..

²¹⁰¹ vgl. ebd., S. 360. Zu van den Bosch von Lauweriks' Holzschnitten für *Licht en Waarheid* beeindruckt, suchte Kontakt: vgl. ebd.. Zu van den Bosch von Theosophie geprägt bez. der Auffassung von aus kosmischer Energie (Zahl 1) hervorgehender Materie: vgl. ebd., S. 408.

²¹⁰² vgl. Bax 1995b, S. 289.

²¹⁰³ Abb. 407: Jacob van den Bosch, *Sphärensystem* (o.D.), Seite aus seiner Autobiographie. Abb.: Bax 2006, S. 405, Abb. 143.

²¹⁰⁴ Abb. 408: Jacob van den Bosch, *Verhältnisschema Sphäre, Farbe und Ton* (o.D.), Abb.: Bax 2006, S. 407, Abb. 144.

²¹⁰⁵ vgl. Bax 2006, S. 408. Zur Wiederbelebung der *Quadratur* allgemein: vgl. ebd., S. 410. Zu Zuordnung zwischen Farbe, Ton und Form sowie Gegenstand der Theosophen: Ergänzung durch Autorin.

²¹⁰⁶ vgl. ebd., S. 410. Zu *Het Binnenhuis*: vgl. ebd., S. 453. Zu Verdacht Bosch kopiert Arbeiten von Lauweriks und de Bazel: vgl. ebd., S. 454.

²¹⁰⁷ vgl. Krufft 1991, S. 438-440.

²¹⁰⁸ Abb.: Henry van de Velde, *Reklame für Tropon Eiweiß-Kraftnahrung* (ca. 1898), Abb.: Breuer 1984a, S. 12, Abb. 1.

Schaufenster für Tropon (o.D., Abb. 410)²¹⁰⁹ weist zum *Stufenmäander* von Lauweriks sowie zu seinem *Treppen-Motiv* auf dem Cover „*De ladder van het zijn*“ (1904, Abb. 325)²¹¹⁰ Ähnlichkeiten auf.

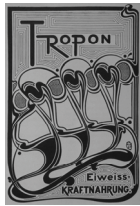


Abb. 409

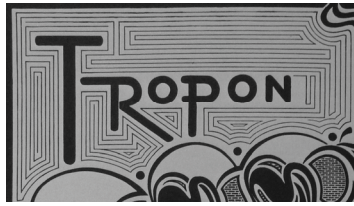


Abb. 409, Detail



Abb. 409, Detail



Abb. 410

Lauweriks' *Hagener Periode* hatte Einfluss auf das *Bauhaus*,²¹¹¹ möglicherweise auch konkret auf das von Gropius entworfene *Typenserienhaus* (1923). Letzteres soll nur auf der Grundlage des von Lauweriks entwickelten *Entwerfens nach System* möglich geworden sein.²¹¹²

Kurz vor der *Bauhaus*-Gründung, übernahm Gropius am 1. März 1919 die Leitung des *Arbeitsrates für Kunst (AfK)* vom zurückgetretenen Bruno Taut. Dabei stellte er sich eine Loge in der Art der *Freimaurer* vor, inklusive einer Baurunde, in der Architekten, Maler und Bildhauer gemeinsam am *Gesamtkunstwerk* des *Großen Baus* arbeiten sollten. Neben geheimen Symbolen, Zeremoniell, Feierlichkeit und sinnbildlichen Geräten schlug Gropius das gemeinsame Lesen von Büchern „über Geometrie, Astrologie, Systemlehre und die Geheimkunde des Hüttenwesens (Vitruv, Serlio, d'Avilar [sic], Blondel, Dürer und von neueren Berlage, Lauweriks, Dehio)“ vor.²¹¹³

In der Übernahme der Verbindung von Werkstätten und Lehrbetrieb ist das *Bauhaus* als Nachfolgeinstitution der *Kunstgewerbeschule* zu verstehen, beide jeweils ohne Architekturabteilung. Die Verbindung zwischen funktionellem und künstlerischem Gestalten etablierte sich mit Walter Gropius (1883-1969) im *Bauhaus*.²¹¹⁴ Gropius war 1915 von Van de Velde als dessen Nachfolger vorgeschlagen worden, zur Berufung als Direktor des *Staatlichen Bauhauses in Weimar* kam es jedoch erst 1919. Der *Werkbund* strebte nach Erneuerung von Architektur und Handwerk im Zusammengehen mit der Industrie. Gropius schrieb 1916 von einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk. Er verglich mit mittelalterlichen Bauhütten, in denen „artverwandte Werkkünstler – Architekten, Bildhauer und Handwerker aller Grade – zusammenfanden und aus einem gleichgearteten Geist heraus den ihnen zufallenden gemeinsamen Aufgaben ihr selbständiges Teilwerk bescheiden einzufügen verstanden aus Ehrfurcht vor der Einheit einer gemeinsamen Idee“.²¹¹⁵ „Das *Bauhaus* will die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen, das Einheitskunstwerk“. Dabei wurde dem Architekten die führende Rolle zuerkannt.²¹¹⁶ Die Ideen sind sehr verwandt mit der von Lauweriks geäußerten Vorstellung von der Einheit im Schaffen verschiedener Künste, s.d. alle an einem komplexen Gebilde wie z.B. einem Bauwerk beteiligten Künstler einer Einheitsidee folgen.²¹¹⁷

Gropius, offiziell nicht Theosoph, soll Lauweriks gut gekannt haben. Er zählte Lauweriks zu den Pionieren der modernen Architektur und Formgebung in den Niederlanden. Gropius las von Lauweriks in Düsseldorf propagierte Architekturtraktate. Über die architekturtheoretische und entwurfspraktische Verbindung hinaus bestand auch durch Besuche Lauweriks' in Weimar eine persönliche Verbindung. „Erst die Beherrschung der realen und transzendentalen Gesetzmäßigkeiten setzt den Menschen in den Stand, sich ein sichtbares Bildnis und Gleichnis seiner geistigen Weltanschauung zu machen, sich seinen Mikrokosmos zu schaffen. Das göttliche im

²¹⁰⁹ Abb. : *Schaufenster für Tropon* (o.D.), nach Entwurf von Henry van de Velde, Abb.: Breuer 1984e, S. 194, Abb. 1.

²¹¹⁰ Abb. 325: J.L.M. Lauweriks, Cover „*De ladder van het zijn*“, 1904. Abb.: Lauweriks 1904a, Cover.

²¹¹¹ vgl. Bax 2006, S. 506. Zu Bauhaus 1919-1926 in Weimar, danach in Dessau: vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Gropius.

²¹¹² vgl. Tummers 1972, S. 84-85.

²¹¹³ vgl. Wagner 2009b, S. 148 und Jaeggi 2005, S. 38. Zitat: ebd., Anm. 13: Walter Gropius. Mit welchen Mitteln kann das Ziel einer Vereinheitlichung durch die Künstler gefördert werden? undatiertes Typoskript (wohl Februar 1919), (S. 1-4), S. 2, BHA.

²¹¹⁴ vgl. Storck 1984, S. 9. Zu Werkbundbestrebungen durch Bauhaus fortgesetzt: vgl. auch Krufft 1991, S. 438. Zu ohne Architekturabteilung: vgl. ebd., S. 440.

²¹¹⁵ vgl. Krufft 1991, S. 440-441. Zitat: ebd. S. 441, Anm. 161: Le Corbusier, op.cit. (1925; dt.1929), S. 139. Zu Direktor und Besinnung auf Handwerk, *Einheitskunstwerk*, Vorbild mittelalterlicher Bauhütten, *Bauhaus-Manifest* : vgl. auch Ochs 1995, S. 138. Zu Bauhausmeister: Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Georg Muche, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Gerhard Marcks Expressionismus: vgl. ebd..

²¹¹⁶ vgl. Krufft 1991, S. 441-442. Zitat: ebd., S. 441. Zum Wiederaufleben der Idee vom Gesamtkunstwerk: vgl. auch Walther 2001, S. 260.

²¹¹⁷ Zu Lauweriks' Wunsch nach vereinten Kräften in den Zweigen der Kunst: vgl. Lauweriks 1897d, S. 202 und Kapitel 5.2.1.1.

Menschen.“, so Gropius.²¹¹⁸ Die Auseinandersetzung mit spiritistischem Gedankengut wurde möglicherweise auch durch Lauweriks angeregt.

Das von Gropius entworfene *Zeichen [Gemeinschaftsbau II]* (o.D., Abb. 411)²¹¹⁹ diente der *Gläsernen Kette* als zentrale Metapher.²¹²⁰ Es besteht aus einer *Swastika* vor einem Dreieck mit horizontaler Basis und einem horizontalen Strich darunter, umringt von sieben Dreiecken. Als Vorläufer des Erkennungszeichens der Bauloge gilt *Zeichen [Gemeinschaftsbau I]* (o.D., Abb. 412)²¹²¹ mit rechtdrehender *Swastika* vor zwei sich überlagernden Dreiecken. Gropius, der mit der *Swastika* keine politischen Implikationen verband, könnte ihre Kombination mit dem Dreieck bzw. dem doppelten Dreieck aus theosophischen Kreisen um Lauweriks übernommen haben. In diesen Kreisen stand das viel benutzte Zeichen für das Streben nach dem Höheren.²¹²²

Ein von Gropius veranstalteter schulinterner Wettbewerb führte 1919 zu dem von Karl Peter Röhl entworfenen *Sternenmännchen, Signet Bauhaus* (1919, Abb. 413)²¹²³, welches eine Stufenpyramide trägt und von Sonne, siebenzackigem Stern, linksdrehender *Swastika* und weiteren Zeichen umgeben ist. Dieses Signet thematisiert den kosmischen Ursprung des Menschen, die Synthese der Gegensätze. Die Pyramide ist als nach oben gerichtetes Dreieck als Zeichen göttlicher Weisheit und die Stufen als Weg der Erkenntnis und damit als Streben nach dem Höheren zu lesen.²¹²⁴ Bis 1921 blieb dieses Zeichen offizielles Signet des *Bauhauses*. Die komplexe Symbolsprache formuliert den Gedanken eines „großen Baues“, der „aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird“, ²¹²⁵ versinnbildlicht durch eine Pyramide, die von einem Strichmännchen gen Himmel gestemmt wird. Röhl schrieb in den 1960er Jahren: „Der Mensch Architekt trägt die Pyramide“.²¹²⁶

Ein weit verbreiteter Topos des Nachkriegsexpressionismus ist der Künstler als „Seher“, als schaffender „Weltenbauer“.²¹²⁷ Die Form des großen Baues (Pyramide) ist Ausdruck des Selbstverständnisses und Elitebewusstseins der Künstler, welches bis zu einer Selbstüberhöhung ins Göttlich-Visionäre reichte. Jedem echten Werk der Baukunst lag Gropius' Auffassung zufolge eine geometrische Grundfigur als *Urmaß* des menschlichen Körpers zu Grunde, wie z.B. das Dreieck. Das Signet ist zugleich als Analogie zum Bauhütenschlüssel auffassbar: Eine Figur mit Schlüssel steht auf „Gestirn“ und „Sonne“. Auf den dualistischen Charakter des Universums verweisen Symbole wie *Yin-Yang* im Kopf. Kammform und *Swastika* kennzeichneten laut Röhl „Ruhe“ und „Bewegung“.²¹²⁸

Derart visionäre und elitäre Vorstellungen vom Architekten und Künstler, Formen wie *Swastika*, Dreieck, *Yin-Yang*, Kreis, Stufen und Begriffe wie Echtheit, Urform, Bewegung, Sonne und Planeten sind in den Schriften von Lauweriks ausführlich verankert.

Nach Gropius' abgebrochenem Architekturstudium und kleineren ersten Bauaufträgen arbeitete er im Atelier von Peter Behrens (1908-1910) in Neubabelsberg. Behrens führte Gropius „in die Probleme der Architektur und der Kunst des Entwurfs ein“.²¹²⁹ Gropius äußerte sich später selbst: „Er schenkte mir die Grundlagen, auf denen ich meine eigene Entwicklung als Architekt aufbaute.“ Von Behrens lernte Gropius systematische Entwurfsmethoden, Proportionslehre bzw. –schlüssel, welche er bereitwillig aufnahm. 1910 verließ Gropius Behrens und machte sich selbständig.²¹³⁰ Im Büro von Peter Behrens sammelte der 1910 dem *Werkbund* beigetretene Gropius wichtige Erfahrungen.²¹³¹ Soweit Behrens Ideen von Lauweriks aufgenommen hat, sind diese sehr wahrscheinlich auch vom Lehrmeister Behrens an Gropius weitervermittelt worden.



Abb. 411



Abb. 412



Abb. 413

²¹¹⁸ vgl. Ochs 1995, S. 139. Zitat: ebd., Anm. 111. Zu Pionieren Berlage, De Bazel: vgl. ebd.. Zu offiziell nicht Theosoph: vgl. Bax 2006, S. 506.

²¹¹⁹ Abb. 411: Walter Gropius, *Zeichen [Gemeinschaftsbau II]* (o.D.), *Titelseite des Flugblatts zur Ausstellung für unbekannte Architekten*, Detail, BHA. Abb.: Jaeggi 2005, S. 39, Abb. 3.

²¹²⁰ vgl. Hofstaetter 2005, S. 126. Zu Gropius, Taut als Angehörige: vgl. ebd.. Zu Entwurf von Gropius: vgl. Jaeggi 2005, S. 40.

²¹²¹ Abb. 412: Walter Gropius, *Zeichen [Gemeinschaftsbau I]* (o.D.), *Vorentwurf für das Zeichen [Gemeinschaftsbau II]*, BHA. Abb.: Jaeggi 2005, S. 40, Abb. 4.

²¹²² Jaeggi 2005, S. 40.

²¹²³ Abb. 413: Karl Peter Röhl, *Sternenmännchen, Signet Bauhaus*, 1919, Studentenwettbewerb Blatt 20, Detail, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Inv.-Nr. Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 78, Bl. 20.

²¹²⁴ vgl. Jaeggi 2005, S. 43.

²¹²⁵ vgl. Hofstaetter 2005, S. 126. Zitate: ebd., Anm. 18: Walter Gropius, *Manifest des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, 1919.

²¹²⁶ vgl. ebd.. Zitat: ebd., Anm. 19: Karl Peter Röhl, *Skizze des Bauhaussignets mit handschriftlichen Erläuterungen*, nicht datiert (um 1963), Reprint in: Karl Peter Röhl, *Bauhausjahre. Ausstellung zum 100. Geburtstag*, Galerie Gmurzynska, Köln 1990, S. 12f.

²¹²⁷ vgl. ebd.. Zitate: ebd. und Anm. 20.

²¹²⁸ vgl. ebd., S. 126-127, Zitate: ebd., S. 127. Zu männlich, weiblich; Ruhe, Bewegung: vgl. ebd., Anm. 26, 27: Röhl 1990.

²¹²⁹ vgl. Ochs 1995, S. 100. Zitat: ebd.. Zu Gropius kam ins Atelier von Behrens auf Anregung von Osthaus: vgl. ebd..

²¹³⁰ vgl. Ochs 1995, S. 100-101. Zitat: ebd., S. 100, Anm. 9.

²¹³¹ vgl. Krufft 1991, S. 440.

Nicht zuletzt durch eigene Manipulationen waren aus dem Vorkriegswerk von Gropius nur wenige Bauten bekannt. Während die *Fragus*-Werke in Alfeld an der Leine als eine stringente Entwicklung funktionalistischen Bauens der 20er Jahre herausragten, erfuhren gemeinsam mit Adolf Meyer von 1910 bis 1914 entstandene Bauten später seine Abneigung: „ein solcher Dreck, daß ich sie gar nicht ansehen mag“. Dies führte weitgehend zum Verschwinden dieser Arbeiten aus seinem Gesamtwerk.²¹³² Ab Februar 1919 konnte Gropius für sein neues Berliner Architekturbüro Meyer nochmals als Mitarbeiter gewinnen.²¹³³ Durch Meyer bestand eine Verbindung zwischen Gropius und Lauweriks. Indem Gropius sich später gegenüber Meyers Arbeiten aus dieser gemeinsamen Zeit distanzierte, wendete er sich scheinbar gegen die von Meyer etablierten Merkmale. Möglicherweise handelt es sich bei diesen später unerwünschten Merkmalen um Einflüsse von Lauweriks.

Adolf Meyer lehrte ab Oktober 1920 am *Bauhaus* in Dessau Werkzeichnen, befasste sich dort intensiv mit Proportionsgesetzen, Entwurfsrastern, *Triangulatur* und *Quadratur*.²¹³⁴ Er beschäftigte sich mit arithmetischen und geometrischen Elementargesetzen und den Grundformen Kreis, Quadrat und Dreieck. Zum Lehrinhalt gehörte die Erläuterung der „wichtigsten mathematischen und architekturtheoretischen Traktate, wie er es im Architekturunterricht von Lauweriks an der *Düsseldorfer Kunstgewerbeschule* kennengelernt hatte.“²¹³⁵ Es ist anzunehmen, dass Meyer während seiner Tätigkeit am Bauhaus die von Lauweriks angenommenen Inhalte zur Architektur- und Entwurfstheorie sowie zur Entwurfspraxis weiter vermittelte.

Auch Lauweriks-Schüler Kaldenbach wirkte am Bauhaus, was möglicherweise Spuren im späteren Werk von Gropius und Meyer hinterlassen hat. Anzeichen sind im 1922 erbauten *Blockhaus Sommerfeld* anhand der Anwendung eines quadratischen Entwurfsrasters in Grundriss, Außen- und Innengliederung anzunehmen. Im Nachkriegswerk von Gropius/Meyer wird Meyer ein wichtiger Anteil an den gemeinsamen Entwürfen zugeschrieben, wodurch auch Lauweriks' Bedeutung erneut hervortritt. Durch Kaldenbachs Mitarbeit im Büro von Gropius 1914 gab es eine Verbindung über Kaldenbach zwischen Gropius und Lauweriks. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Meyer und Kaldenbach²¹³⁶ mögen sogar zu einem Auffrischen der Gemeinsamkeiten und somit der Lehrinhalte von Lauweriks geführt haben.

Auch Paul Klee (ab 1921) und Wassily Kandinsky (ab 1922) lehrten am *Weimarer Bauhaus*,²¹³⁷ konnten somit von Lauweriks erfahrene Einflüsse und daraus gewonnene Vorstellungen verbreiten. Ab 1921 lehrte auch Van Doesburg für zwei Jahre am *Weimarer Bauhaus*,²¹³⁸ s.d. mögliche zuvor dargestellte Einflüsse von Lauweriks auf van Doesburg zum *Bauhaus* gelangen konnten.

Johannes Itten (1888-1967) lernte Walter Gropius 1917 kennen. Die für den Hölzl-Schüler Itten bedeutsamen Wirkkreise erstrecken sich von der Theosophie über die Mazdaznan-Lehre bis zur Anthroposophie und Astrologie. Das esoterische Interesse teilte Itten am Bauhaus mit Walter Gropius, Paul Klee und Wassily Kandinsky. Ittens künstlerischen und kunsttheoretischen Aspekte, die er am *Bauhaus* als Lehrer (ab Herbst 1919) umsetzte, beinhalteten Rhythmus und Harmonie in Musik und Malerei, Polaritäten- und Farbenlehre, Ausdrucksform, Analysen *Alter Meister* und Zeit-Raum-Bewegung. Vermutlich durch Gropius' Einfluss entwickelte Itten ein Gesamtkonzept, welches kunsttheoretische und philosophische Überlegungen mit esoterischen Lehren verband. Dieses bediente sich universeller formaler Symbolik. Ittens Bibliothek umfasste Standardwerke theosophischer Literatur, darunter von Blavatsky, Leadbeater und Annie Besant. Alma Mahler wirkte zusätzlich durch Briefwechsel mit Itten und Besant theosophisch inspirierend.²¹³⁹ Zahl, Proportion, Symmetrie und Linie waren einige mathematischen Konzepte, die Itten in der Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Pythagoras' beschäftigten. Itten erkannte zwischen Mikrokosmos und

²¹³² vgl. Ochs 1995, S. 99. Zitat: ebd., Anm. 4: Brief Gropius an Osthaus vom 23.12.1918 (Kü 346/282), zit.n.: Osthaus 1971, S. 470.

²¹³³ vgl. ebd., S. 138.

²¹³⁴ vgl. ebd., S. 139. Zu Bauhaus in Dessau: vgl. Bax 2006, S. 506.

²¹³⁵ vgl. Ochs 1995, S. 139. Zitat: ebd..

²¹³⁶ vgl. ebd., S. 137-143.

²¹³⁷ vgl. Walthert 2001, S. 260 und Ochs 1995, S. 138. Zu Daten und *Bauhaus* in Weimar bis 1925: vgl.

<https://de.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>.

²¹³⁸ vgl. Ochs 1995, S. 138.

²¹³⁹ vgl. Wagner 2005b, S. 66-69. Zu *Mazdaznanlehre*, *Theosophie*: vgl. auch ebd., S. 148. Zu Ittens Berufung und Auseinandersetzung mit *Theosophie* und *Mazdaznanlehre*: vgl. auch Badura-Triska 1988c, S. 83. Zu 1917 Bekanntschaft Gropius: vgl. Badura-Triska 1984, S. 70. Zu Lektüre esoterischer Schriften: vgl. auch Wagner 2009a, S. 10. Zu Briefwechsel zwischen Mahler und Besant: vgl. auch Wagner 2009b, S. 111. Zu Leadbeater: vgl. Wagner 2009b, S. 112-113. Beschäftigung mit Jakob Böhme, *Theosophie*, ostasiatischer Philosophie (Tao Te King, Laotse), *Mazdaznanlehre*: vgl. auch Wick 1984, S. 119; Wick 2009, S. 177; Wagner 2009b, S. 121. Zu Hölzl-Schüler: vgl. Bogner 1988, S. 41.

Makrokosmos eine die gesamte Schöpfung durchziehende Harmonie. In diese bezog er Erscheinungen des Himmels ebenso ein, wie die chemischen Elemente, Musik, Farben und den Menschen mit Körper und Geist.²¹⁴⁰ Aus einer breiten Überlieferungstradition entwickelte Itten einen universellen Fundus von Zeichen und Symbolen in neuer Synthese, Ittens „Hexeneinmaleins“.²¹⁴¹ „Jeder Begriff ist eine Stufe des Weges zu $0 = \infty = \text{Licht} = \text{Gott}$ “. Itten entwickelte Ausdrucksmöglichkeiten der Grundformen wie Kreise, Spiralen und sich kreuzende Diagonalen und leitet Bildformeln ab.²¹⁴² Er suchte dabei im Chaos die absolute Ordnung. Ordnung und Chaos thematisierte Itten im komplementären Gegensatz unter Beachtung von Proportionsregeln. „Künstler sein, heisst [so] Chaos erleben und Einheit ersehen in seinem Gestalten. Chaos und Einheit ist ja nur dasselbe dem Wesen nach (polar).“²¹⁴³ Für Itten offenbarte sich das Wesen der Dinge in Rhythmus, Helldunkel, Bewegung – die ihm als Bildmittel dienen.²¹⁴⁴ „Form ist alles zu Sehende, das mit innerem oder äusserem [so] Auge zu Sehende. Sie ist das zu Sehende der Schwingung, der Bewegung, der gröbsten wie der unendlich differenzierten Materie. Die am besten fassbare, bestimmbare Form ist die geometrische, deren Grundelemente der Kreis, das Quadrat, das Dreieck sind. In diesen drei Formelementen liegt jede mögliche Form keimhaft. Sichtbar dem Sehenden – unsichtbar dem Nichtsehenden.“²¹⁴⁵ Viele dieser Begriffe werden auch in theosophischem Kontext verwendet. Ob Itten diese auch aus Texten von Lauweriks aufgenommen hat, ist unklar. Über Gropius oder Kandinsky wäre ein solcher Einfluss möglich.

Für Itten war die Zahl universeller Schlüssel zur formalen Analyse des Sichtbaren und die metaphysische Größe: „Gott ist eine mit Bewegung begabte Zahl“, die „Welt ist eine bewegte Zahl“, „Pythagoras: Die Zahl ist das Wesen der Dinge“ notierte Itten. Für ihn standen drei Proportionsfolgen im Vordergrund: die Obertonfolge 1:2:3:4:5, die Oktavproportion 1:2:4:8:16 und die Proportion des *Goldenen Schnitts*. „Ich vermute, dass in Bezug auf Proportion ein Gesetz gilt, das den Obertonreihen entspricht. Oder, dass zum Beispiel eine Komposition mit den Oktavverhältnissen 1:2:4:8:16 dem Charakter C-Dur entspricht. [...] Auch im Hell-Dunkel gilt natürlich ein ähnliches Gesetz der Helligkeitsverhältnisse? 1 2 3 4 : 4 5 6 7 8“.²¹⁴⁶ Die Welt ist „eine bewegte Zahl. [...] Die Zahl (Quantität) ist nur der Körper, den die Bewegung zur Erscheinung braucht.“ Für Itten galt: „Gott ist eine mit Bewegung begabte Zahl.“²¹⁴⁷ „Die Bildfläche war [...] [harmonisch] proportional rhythmisiert [...] [mit] Grenzen [...] aus einem Netz elementarster wahrer Verhältnisse von Flächen“. Itten verwendete in Proportionen die aus dem Quadrat entwickelten Diagonalen der Länge $\sqrt{1}$, $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$ und $\sqrt{5}$.²¹⁴⁸

Auch Lauweriks beschäftigte sich mit Proportionen, ebenso im Zusammenhang mit Musik. Speziell die Zahlenfolgen {1, 2, 3, 4, 5, ..., 10} und {1, 2, 4, 8, 16} stellen als formale Merkmale im künstlerischen Formenrepertoire eine besondere Bedeutung dar. Die Entwicklung von Proportionen auf Basis eines Quadrates, welche zu $\sqrt{1}$, $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, usw. führten, stellte Lauweriks in seinen Aufsätzen *Schoonheidsleer* (1899) und *Handarbeit für Knaben und Mädchen* (1911) dar.²¹⁴⁹ Möglicherweise griffen Itten und Lauweriks auf gemeinsame Quellen zurück, was mit Pythagoras und theosophischer Literatur zumindest der Fall war. Itten könnte im Rahmen seines Studiums theosophischer und kunsttheoretischer Literatur auch die auf breite Resonanz gestoßenen Schriften von Lauweriks gelesen haben.

„Es ist die wichtigste Aufgabe jedes Menschen, daß [so] sein Bewußtsein [so] aus dem Zentrum der Spirale wirkt. Da das Zentrum der Urquell aller Kraft, alles Wissens und Glaubens ist, so ist der vollkommene Mensch in seinem Zentrum eins geworden mit der Kraft, dem Wissen, dem Vater“, so

²¹⁴⁰ vgl. Schmitt 2005, S. 81. Zu Mathematik und Pythagoras: vgl. Schwinzer 2009, S. 220.

²¹⁴¹ vgl. Wagner 2005c, S. 220. Zitat: ebd.. Zur Empfänglichkeit Bauhauskünstler für Esoterik: vgl. auch Wagner 2009a, S. 10-11 und Wagner 2009b, S. 120.

²¹⁴² vgl. Maur 1984, S. 63. Zitat: ebd., Anm. 42: Werke und Schriften, S. 31.

²¹⁴³ vgl. Bogner 1988, S. 43, Zitat: Anm. 24: Wien 9. u.12. März 1919, Tagebuch X, S. 118 und 120.

²¹⁴⁴ vgl. Badura-Triska 1988b, S. 55. Zu Hell-Dunkel, Bewegung und Rhythmus: vgl. auch Wick 1984, S. 108-109.

²¹⁴⁵ vgl. Badura-Triska 1988, S. 25. Zitat: ebd., Rotzler 1978, S. 211, nach Johannes Itten, *Fragmentarisches*, Stuttgart 1916.

²¹⁴⁶ vgl. Wagner 2003, S. 20-21. Zitate: ebd., S. 21, Anm.: 56, 57, 59 und S. 20, Anm. 51: Eva Badura-Triska (Hrsg.), Johannes Itten, *Tagebücher*, Bd.1, S. 286, 408, 38, 360, Stuttgart 1913-1916, Wien 1916-1919, Wien 1990. Zitate in angegebener Reihenfolge.

²¹⁴⁷ vgl. Badura-Triska 1984, S. 74. Zitate: ebd., Anm. 37 und 38, nach Itten. Zitate in angegebener Reihenfolge.

²¹⁴⁸ vgl. Badura-Triska 1988b, S. 59. Zitat: ebd., nach Rotzler 1978, S. 32, nach Johannes Itten, *Zu meinen frühen Bildern*, Tagebuch 1964.

²¹⁴⁹ vgl. Lauweriks 1899c, S. 225, Lauweriks 1911, S. 7, Abb. 7 und ebd., S. 8. Abb.8.

Itten. Die Spirale enthält die Dynamik polarer Gegensätzlichkeit sowie eine statische Mitte,²¹⁵⁰ Bewegung und Einheit. „Ich möchte das Gesetz der Bewegung wie eine Formel geben.“²¹⁵¹ Er arbeitete an einer Methode zur präzisen Konstruktion der Spirale.²¹⁵² „Jedes Ding und alles Sein ist nur erkennbar, ist nur wirklich als Relation zu einem zweiten Ding oder Sein“,²¹⁵³ schrieb Itten, und weiter: „Jedes wahre Erkennen beruht auf dem Gesetz der Polarität“. Polarität thematisiert Kontrast und Ausgleich,²¹⁵⁴ das uralte Polaritätsprinzip „Materie (Lokalfarbe) – Geist (hellere Farben, Weiß)“, welches sich um das Gegensatzpaar erweitern lässt: „Bewegung (außen) – Ruhe (innen)“. Je näher die Spiralen dem Zentrum kommen, desto langsamer scheint die Spiralbewegung, um schließlich in der Mitte zu ruhen.²¹⁵⁵ In *Die Begegnung* (1916, Abb. 414)²¹⁵⁶ streben zwei Spiralen aufeinander zu und vereinen sich in einer Doppelspirale.²¹⁵⁷ Hinweise Ittens verweisen auf die mit der Doppelspirale zusammenhängende Dualität von Stoff als materiellem Nutzen und Nicht-Stoff als innerem Wesen. Es ist die Kombination zweier Bewegungsvorgänge, Rotieren und Ausdehnen bzw. Zusammenziehen, seit Urzeiten Ausdruck für das Werden und den Wandel. Das Leben als zyklischen Rhythmus auffassend, versinnbildlicht die Spirale die Lebenslinie. Die Spiralenbilder Ittens sind Ausdruck eines ganzheitlichen Weltbildes, spiegeln eine zyklische, auf Harmonie beruhende Weltordnung. Ausgleich von Gegensätzen zu harmonischer Einheit war Grundprinzip in Ittens Schaffen.²¹⁵⁸ Bewegung war ihm eine Methode höchster Entmaterialisierung.²¹⁵⁹ Mit seiner Assoziation der Spirale mit Polarität, mit Bewegung bzw. Entwicklung, oder der Doppelspirale mit Geist und Stoff, lag er Lauweriks' theosophischem Gedankengut sehr nahe.

Meine Symbole/ meine Mythologien (1918, Abb. 415)²¹⁶⁰ ergänzte Itten um den Kommentar: „Meine Symbole/ meine Mythologien werden die Formen und Farben sein“.²¹⁶¹ Die Formen begrenzen sich auf geometrische Grundformen, das gleichseitige Dreieck, Quadrat und Kreis, darunter in Kombination auch die Quadratur.

Während Itten das Quadrat als vermittelnde Form zwischen harmonischem Kreis und unharmonischem Dreieck galt, zeigte sich in der Spirale die daraus resultierende Verknüpfung in polarer Spannung und Ausgleich.²¹⁶² *Magisches Quadrat* (1920, Abb. 416)²¹⁶³ enthält sowohl Quadrat als auch Spirale.

Die Verwendung des gleichseitigen Dreiecks geschah bei Itten auch aus theosophisch geprägtem Kontext, wie *[Geist und Stoff]* (1922, Abb. 417)²¹⁶⁴ belegt. Es ist möglich, dass dies auch für die geometrischen Grundformen galt, welche für Lauweriks von enormer Bedeutung waren.



Abb. 416

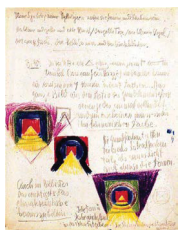


Abb. 415



Abb. 414



Abb. 415

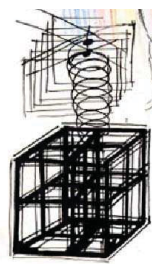


Abb. 416, Detail

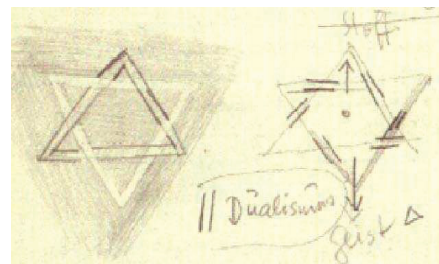


Abb. 417, Detail



Abb. 417

²¹⁵⁰ vgl. Bogner 1988, S. 45. Zitat: ebd., Anm. 26, nach Itten.

²¹⁵¹ vgl. Helfenstein 1984, S. 26. Zitat: ebd., Anm. 11: nach Itten, *Stuttgarter Tagebuch*, 18.4.1916, S. 56.

²¹⁵² Zur Konstruktion der Spirale vgl. Bogner 1988, S. 45, Anm. 27: Itten, Wien, November 1918, *Tagebuch X*, S. 84.

²¹⁵³ vgl. Bogner 1988, S. 39, Zitat: Anm. 12: Johannes Itten, Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum Münster, 1980, S. 38, nach Brief Itten an Otto Morach, Wien, 22. Oktober 1918.

²¹⁵⁴ vgl. Bogner 1988, S. 39. Zitat: Anm. 13: *Tagebuch XI*, Sommer 1919, Wien, S. 150.

²¹⁵⁵ vgl. Helfenstein 1984, S. 25, Zitate auch.

²¹⁵⁶ Abb. 414: Johannes Itten, *Die Begegnung* (1916), WV 101, Kunsthaus Zürich.

²¹⁵⁷ vgl. Maur 1984, S. 63 und Helfenstein 1984, S. 24. Zu Mittelpunkt als End- und Ursprungspunkt: vgl. ebd..

²¹⁵⁸ vgl. Helfenstein 1984, S. 25-31. Zu Ausgleich von Gegensätzen: vgl. Badura-Triska 1988b, S. 51-55. Zu Bewegung als Entmaterialisierung:

²¹⁵⁹ vgl. Wagner 2003, S. 26.

²¹⁶⁰ Abb. 415: Johannes Itten, *Meine Symbole/ meine Mythologien*, *Tagebuch IX* (1918), Sigriswil, Anfang September 1918, *Tagebuch IX*, S. 96, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

²¹⁶¹ vgl. Wagner 2002, S. 205-205. Zitat: ebd., S. 205: Anm. 53: Itten, Sigriswil, Anfang September 1918, *Tagebuch IX*, S. 96, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

²¹⁶² vgl. Bogner 1988, S. 45.

²¹⁶³ Abb. 416: Johannes Itten, *Magisches Quadrat* (1920), Tempelherrenhaus-Tagebuch, Weimar 1920, S. 130-131, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

²¹⁶⁴ Abb. 417: Johannes Itten, *[Geist und Stoff]* (1922), *Tagebuch Herrliberg*, Itten-Archiv Zürich.

Zum *Turm des Feuers* (1920, Abb. 418)²¹⁶⁵ entstanden zahlreiche Studien. Mit vier quaderförmigen Stockwerken, jeweils gedreht um 1/8 erscheint dieser Turm in *Entwurfsskizzen und Konstruktionszeichnungen zum „Turm des Feuers“* (1920, Abb. 419).²¹⁶⁶ Eine weitere Skizze enthält den Verweis der Höhen der Quader bzw. Würfel, von oben nach unten: 1, 2, 4 und 8.²¹⁶⁷ 12 Glocken in dem mittleren 4 von 12 Ebenen und 3 Materialien (Glas, Stein, Metall) finden Verwendung. Es tauchen durch Itten Verweise auf die 4 Elemente, die 4 Temperamente, die 4 Aggregatzustände, 4 Gruppen von „Lebewesen“ und 12 Tierkreiszeichen auf. Die aufeinander folgenden Würfel waren in spiralförmiger Bewegung um jeweils gleiche Winkel verdreht. Kegelflächen aus farbigem Glas verbanden die Ecken. Nachts von innen erleuchtet, sollte der Turm als „Merkzeichen einer Stadt für Flieger!“ auf dem Flugplatz dienen, zuoberst „ein Leuchtturm[,] das sich dreht“. Die ersten 4 Würfel aus Stein standen für Mineral, Pflanze, Tier und Mensch. Die 4 mittleren Würfel waren aus Metall, versehen mit 12 Glöckchen, die obersten Würfel aus Glas als Zuordnung zu den 4 Elementen. Vier Lichtkugeln symbolisierten zuoberst Logos und Sonne. Alternativ war eine Bindung der 12 Stockwerke an Tierkreiszeichen und die 4 Elemente vorgesehen.²¹⁶⁸ Die Konstruktion des Turms erfolgte auf Basis bestimmter mathematischer Proportionen.²¹⁶⁹ Symbole schließen „die zwölf Stufen einer von unten nach oben, von den Mineralien über die Pflanzen, Tiere, Menschen bis zum ‚Logos‘ [...] aufsteigenden Evolution, unter Einbeziehung [...] der vier Elemente“, der Aggregatzustände und der zwölf Tierkreiszeichen ein. Es entsteht eine kosmologische Darstellung vom Aufbau der Welt.²¹⁷⁰ Der *Turm des Feuers* folgt einer zunehmend entmaterialisierten *Gedankenarchitektur* mit Akzentverschiebungen vom Materiellen zum Geistigen. Zunächst funktional konkret als Leuchtturm für den Weimarer Flughafen vorgesehen, war er gleichzeitig als symbolisches Gebilde konzipiert. Derartige Entwicklungsmodelle beinhalten eine Evolution von der Schöpfung nacheinander über das Mineralreich, das Pflanzenreich, das Tierreich und schließlich zum Menschen. - „Sehnsucht des Menschen [...] nach Konzentration in der höchsten Potenz, nach der Vereinigung, Einssein mit Gott“. Die Kunst sollte die Mittel und Wege spiegeln: „Kunstwerke zeichnen den Weg der Evolution des Menschen.“²¹⁷¹ Es handelt sich um ein aus *Theosophie* und der auch theosophische Aspekte enthaltenden Mischreligion *Mazdaznanlehre* hervorgegangenes Evolutionsmodell. Angeregt wurde Itten u.a. von Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* (1911/12).²¹⁷² Neben der erwähnten Bedeutung der Zahlenfolge {1, 2, 4, 8} hob Lauweriks auch die Bedeutung der Zahlen 3, 4 und 12 hervor. In mehreren Entwürfen für Schalen (z.B. *Pralinenschale I-II-II*, 1913, Abb. 80b²¹⁷³) fand Lauweriks im Motiv der 12-stufigen, nach innen hin ansteigenden Doppelspirale eine an Ittens kosmologisch geprägtes Turmmotiv erinnernde Darstellung. Lauweriks' Konstruktion steht sehr wahrscheinlich unter dem Einfluss von theosophischen Weltentstehungsvorstellungen. Lauweriks verfasste die Einleitung für *De twaalf teekens van den zodiak* (1926) von Row, der mit dem Tierkreis verbundenen Geschichte des Universums. In *De ladder van het zijn* (1904) stellte er die theosophische Vorstellung von der Hierarchie und dem damit verbundenen Streben nach Entwicklung eines höheren Bewusstseins dar. Er formulierte in *Het nut en doel der kunst* (1906) das sehnsüchtige intensive Streben nach dem Unendlichen, nach Gott und die Forderung eines nach innerer Vergeistigung strebenden Künstlers. Die Kunst lieferte ihm zufolge das Mittel der Entwicklung inneren geistigen Vermögens, für den Künstler und für den Betrachter,²¹⁷⁴ denn sie war laut *Het Titanische in de kunst* (1919) ein Mittel, das Bewusstsein der Menschen zu erreichen. Vornehmstes Ziel der Kunst war es, Wege zu mit höherem Glück verbundener Entwicklung des Bewusstseins

²¹⁶⁵ Abb. 418: Johannes Itten, *Turm des Feuers* (1919/20, verschollen), Originalfoto, Detail, Itten-Archiv Zürich.

²¹⁶⁶ Abb. 419: Johannes Itten, *Entwurfsskizzen und Konstruktionszeichnungen zum „Turm des Feuers“* (1920), Tagebuch IX, S. 196.

²¹⁶⁷ vgl. Badura-Triska 1988c, S. 85. Zu gedrehten Quadern: vgl. ebd., Verweis auf *Studie zu einem Turm*, Sigriswil, Anfang September 1918, Tagebuch IX, S. 67. Zu 1, 2, 4 und 8: vgl. ebd., Verweis auf *Studie zum „Turm des Feuers“*, Weimar, 1919, Tagebuch 30. Juli 1918-14. Juni 1920, Bauhaus-Archiv, Berlin.

²¹⁶⁸ vgl. Badura-Triska 1988c, S. 87. Zitate: ebd., nach Itten. Zu 1/3-Drehung und Leuchtturm: vgl. Wagner 2003, S. 30-31, Anm. 125 und Wick 1984, S. 95, Anm. 18. Zu farbigem Glas, innere Beleuchtung: vgl. auch Badura-Triska 1988c, S. 87. Zu Glöckchen: vgl. Wagner 2009b, S. 125.

²¹⁶⁹ vgl. Wagner 2009b, S. 125. Zur Weltanschauung: vgl. Wagner 2005c, S. 140. Auf der Internationalen Kunstgewerbe-Ausstellung 1925 in Paris wurde der Turm als *Turm des Lichtes* vorgestellt; heute gilt er als verschollen: a.a.O. S. 123.

²¹⁷⁰ vgl. Wagner 2005c, S. 140. Zitat: ebd.. Vgl. auch Wagner 2009b, S. 125-127. Zu Symbolgehalt universeller kosmologischer Art und Bedeutungsebene von Mineralien über Mensch zu Sonne, bzw. Tierkreiszeichen und vier Elemente: vgl. auch Wagner 2003, S. 31-32.

²¹⁷¹ vgl. Wagner 2005c, S. 148. Zitate: ebd.. Vgl. auch Wagner 2009b, S. 138-142 und Wagner 2003, S. 32. Zu Gedankenarchitektur, Funktion: vgl. ebd., S. 30.

²¹⁷² vgl. Wagner 2009b, S. 143. Zu Theosophie: vgl. ebd., S. 134. Zu Mazdaznanlehre: vgl. ebd., S. 119. Zu Kandinsky: vgl. ebd., S. 127.

²¹⁷³ Abb. 80b: *Pralinenschale I-II-II*, 1913, nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks, KEOM Inv.-Nr.: K 4231, [DHF].

²¹⁷⁴ vgl. Lauweriks 1902, S. 160 und Lauweriks 1906, S. 163. Zum Streben nach Unendlichkeit und Gott: vgl. ebd., S. 112-113.



Abb. 80b

aufzuzeigen.²¹⁷⁵ Zwischen Itten und Lauweriks tauchen einige Parallelen in kunsttheoretischen Überlegungen auf.

„Ich muss untersuchen, welche Wirkung (Bewegung u. Raumform) entsteht[,] wenn über einen Farbenklang ein Helldunkel gelegt wird[,] das die Form hat als Bewegung[.]“ war Ittens Kommentar neben [*Mäandernde Linien*] (31.7.1918, Abb. 420)²¹⁷⁶. „Es müsste eine sehr gute Darstellung des Momentes der Zeit ergeben und einen ausserordentlichen Eindruck unendlicher Bewegtheit. Das Bild würde wohl die höchst mögliche Entmaterialisierung [...] durch das Mittel der Bewegung“ ergeben.²¹⁷⁷ In seinen Tagebüchern assoziierte Itten eine derart mäandernde rechtwinklig abknickende Linie mit dem Männlichen.²¹⁷⁸

In *Von Anbeginn* (1964, Abb. 421)²¹⁷⁹ nahm Itten thematisch die im *Weltenei* eingerollte *Weltenschlange* auf. Itten referierte auf den Ur-Beginn der Entstehung der Welt. Zwischen zwei Figuren, weiblich und männlich, liegt das *Weltenei* mit noch geschlossener Spirale im Inneren.²¹⁸⁰ Die theosophisch geprägten Motive Ei und Schlange finden in Ellipse, Spirale und *Mäanderband* auch im Formenrepertoire von Lauweriks Anwendung.



Abb. 419

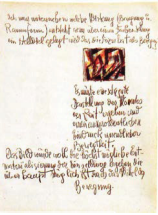


Abb. 420



Abb. 418

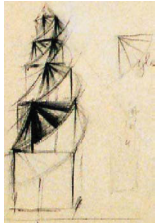


Abb. 419



Abb. 420, Detail

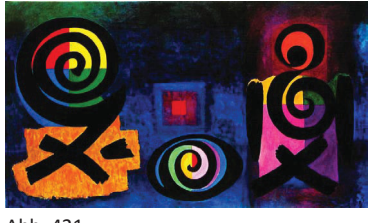


Abb. 421

6.7 Irrungen und Wirrungen

Einige in der Literatur aufgeführte Bewertungen von Situationen sind neu zu überdenken. Im Folgenden soll auf diese knapp eingegangen werden.

Tummers zufolge war das *Labyrinth* an Decke und Boden als „Durchgang vom Dunklen und Wirren zu Licht und Helligkeit“, als Symbol für Wiedergeburt aufzufassen.²¹⁸¹

Soweit Tummers mit Labyrinth das Mäanderband, die Swastika oder ein Stufenmäander meinte, muss dieses Motiv nicht unbedingt auf die Vorstellung eines Labyrinths verweisen. Lauweriks äußerte in seinen Artikeln keinerlei Anhaltspunkte für diese Deutung. Dagegen führte er die Assoziation der mäandernden Formen mit *Kundalini* (Energie) aus. Soweit die mäandernde Linie eine Spirale bildet, ist die der Natur entlehnte Form, eine das Haus nach außen fortschreitend an Bedürfnisse anpassende Lebensform, mitzudenken. Soweit Swastika oder vierarmige Spirale auftauchen, werden weitere Assoziationen vorstellbar.²¹⁸²

Tummers schrieb: „Anstatt von der Zahl aus zu messen und zu zeichnen, stellte Lauweriks koordinierende Formen auf, die sich zu einer fortschreitenden Reihe entwickelten. Dabei blieb er nicht bei einem Maß und einer Reihe, sondern bei der Bewegung. Die Entwicklungsmöglichkeit der Form – des Quadrats, des Dreieck, des Kreises – waren ihm deshalb wichtiger als die Zahl. Der Schlüssel zu seinem Entwurfssystem ist stets eine Zeichnung.“²¹⁸³

²¹⁷⁵ Lauweriks 1919, S. 4-6. Dieser Aufsatz *Het Titanische in de kunst* mag von den Künstlern als die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft reflektierender Text besondere Aufmerksamkeit gefunden haben: Ergänzung Autorin.

²¹⁷⁶ Abb. 420: Johannes Itten, [*Mäandernde Linien*] (31.7.1918), Tagebuchblatt, 31.7.1918, Tagebuch IX, S. 15, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

²¹⁷⁷ vgl. Wagner 2003, S. 25-26. Zitate: ebd., Anm. 102 und 113, Tagebuchseite, Bleistift, 28x21 cm, Sigriswil, Anfang August 1918, Tagebuch IX, S. 15; Eva Badura-Triska (Hrsg.), Johannes Itten, Tagebücher, Bd.1, S. 313. Stuttgart 1913-1916, Wien 1916-1919, Wien 1990.

²¹⁷⁸ vgl. Helfenstein 1984, S. 27. Itten hat Goethe gelesen und geschätzt: vgl. Anm. 29. Zu Wilhelm Worringer: vgl. Anm. 23: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einführung*, München 1908, Nachdruck 1976, S. 104.

²¹⁷⁹ Abb. 421: Johannes Itten, *Von Anbeginn* (1964), WV 985, Kunstmuseum Winterthur.

²¹⁸⁰ vgl. Helfenstein 1984, S. 29.

²¹⁸¹ vgl. Tummers 1972, S. 74-76. Zitat: ebd..

²¹⁸² Mehr hierzu in Kapitel 5.3.2.

²¹⁸³ Tummers 1972, S. 85.

Dies kann nicht bestätigt werden. Ausgang waren scheinbar Symbole, darunter auch in Form von Zahlen (wie für *Entwurf Blumenbehälter* die Zahlenreihe 1 bis 10), Verhältnissen (wie in der Spiralentwicklung für Schalen mit 1:√2) und geometrischen Formen (wie in *Entwurf Teeservice* mit Kreis). Dabei waren Kombinationen mehrerer Symbole möglich (wie für *Entwurf Blumenbehälter* mit Ellipse, in *Entwurf für Schale* mit Quadrat, in *Entwurf Teeservice* mit Verhältnis 1:3). Lauweriks wendete das als Modul dienende Symbol im Großen wie im Kleinen an, blieb diesem treu. Eine Unterscheidung der Wichtigkeit zwischen Form und Zahl ist nicht festzustellen. Im Vergleich zu konstruierten Entwürfen sind nur wenige Skizzen bzw. freie Zeichnungen bekannt. Diese Arbeiten sind wenig geeignet, als Schlüssel zum Entwurfssystem zu fungieren, zumal sie keine Merkmale konstruierter Entwürfe enthalten.

Die von Tummers als „Entwurfssysteme“²¹⁸⁴ bezeichneten Arbeiten sind vielmehr als Entwurfsgrundlage dienende *Entwurfsraster*.

„Sowohl die Transparenz in Lauweriks' System wie auch seine Eindeutigkeit, bilden nicht nur den Kern seines Werkes, sondern sind gleichzeitig der Schlüssel zu seiner Beurteilung und Anerkennung,“ so Tummers.²¹⁸⁵

Dank der zahlreichen Erläuterungen der dem System zugrunde liegenden komplexen Ideen und der exemplarisch detaillierten Kommentierung weniger Arbeiten ist eine grobe Charakterisierung dessen möglich, was das Entwurfssystem ausmacht. Die Komplexität der Grundlagen für dieses Entwurfssystem und die des Systems selbst lassen es schwerlich als „transparent“ erscheinen. Das System beruht zwar auf einfachen Formen, Zahlen oder Verhältnissen, führt aber mitunter durch iterative Prozesse und Kombinationen verschiedener Module zu fraktalartigen Formen, die eine Rekonstruktion der Entstehung bzw. eine Analyse des Systems erschweren. Das System beschreibt Lauweriks in der Zeitschrift *Ring* als nicht eindeutig, indem dieselbe Ausgangsfigur dem Künstler im Entwurfsprozess unter Anwendung derselben Algorithmen viele Lösungen ermöglicht. Für Eindeutigkeit sind im Laufe des Entwurfsprozesses zu viele Entscheidungen zu treffen. Aus der Wahl bestimmter Module ergeben sich gewisse Merkmale, wie z.B. aus der Quadratur das Verhältnis 1:√2. Lauweriks wählte aus der Anzahl der daraus folgenden Möglichkeiten bestimmte Werte aus, wie z.B. Faktoren für Vielfache. Die Werte ergeben sich somit nicht einfach oder zwangsläufig, sondern werden ausgewählt.

Haila Ochs zitierte Boudon: „Darüber hinaus wissen wir, daß das jüngste der Proportionssysteme, der *Modulor* von Le Corbusier, den Vorzug hat, gleichzeitig ein Maßsystem und ein Proportionssystem zu sein, was ihn von allen vorangegangenen Systemen unterscheidet.“²¹⁸⁶

Wie von Ochs bereits vermerkt, entwickelte Lauweriks bereits vor Le Corbusier mit seinem *Entwerfen nach System* ein sowohl Maß- als auch Proportionssystem. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das von Le Corbusier entwickelte System nicht von allen vorangegangenen Systemen.

Bilancioni beschrieb Lauweriks' Werk als „gewünschte Streuung“, welche den Charakter von Lauweriks als Mystiker, Oberpriester, Form- und Gestalt-Pädagoge zeigte.²¹⁸⁷

Diese scheinbare Streuung unterliegt einer engen Vernetzung und einer inneren gegenseitigen Beziehung zwischen Philosophie, Kunsttheorie und Theosophie. Innerhalb dieses sich gegenseitig bedingenden Einflusses wirkte Lauweriks in konsequenter Treue auf breiter Basis in vielen Lebensbereichen. Zu seinem Wirkungskreis zählten Vorträge und Aufsätze über Kunst, Geschichte, Archäologie, Ästhetik und Pädagogik, Lehrtätigkeiten und eigenes kunstpraktisches Schaffen. In seinen scheinbar unterschiedlichen Rollen gehorchte er einem konsequenten inneren Zusammenhang.

²¹⁸⁴ vgl. ebd., S. 84-86. Zitat: ebd..

²¹⁸⁵ ebd., S. 85.

²¹⁸⁶ vgl. Ochs 1995, S. 71, Anm. 67. Zitat: ebd., nach Boudon 1991, S. 17.

²¹⁸⁷ vgl. Bilancioni 1991, S. 16-17. Zitat: ebd..

6.8 Zusammenfassung und Ausblick

Mit Hilfe von Theosophie und Mathematik wurde es möglich, sich dem *Entwerfen nach System* von Lauweriks zu nähern. Die mathematische Untersuchung der Entwürfe und die inhaltliche Analyse der theosophischen Lehre führten zur gegenseitigen Befruchtung. In der mathematischen Untersuchung erfolgte die Verifizierung potenzieller mathematischer Modelle sowie die aus dieser Charakterisierung folgende Benennung mathematischer Merkmale. Der theosophische Hintergrund ermöglichte das Identifizieren theosophischer Aussagen in von Lauweriks verfasster Literatur und in dessen symbolischen Darstellungen in *Form und Zahl*. Dies lieferte die Basis für eine *theosophische* Fokussierung innerhalb umfangreicher mathematischer Merkmale. Aus der mathematischen Analyse kristallisierte Merkmale konnten schließlich nach theosophischem Gehalt befragt werden.

In der Zusammenführung der Daten von Entwürfen und ausgeführten Objekten konnte eine Erweiterung des bisher veröffentlichten Bestandes erfolgen.

Anhand der erstmals derart weitreichenden Darstellung des kunsthandwerklichen Umfanges konnten Entstehungszusammenhänge weitgehend rekonstruiert werden. Es zeigten sich in diesem Werkumfang bestimmte formale Merkmale, welche in *Formfamilien* zusammengefasst wurden. Vor dem theosophischen Hintergrund der Schriften von Lauweriks fanden diese formalen Merkmale erste inhaltliche Deutungsansätze. Diese Erkenntnisse können auch für die Betrachtung entsprechender Merkmale aus Lauweriks' Oeuvre in Architektur und Druckgraphik interessant sein.

Unter Berücksichtigung der häufig theosophisch geprägten Aufsätze von Lauweriks über Kunst und Gesellschaft konnte eine durch ihn argumentativ aufgebaute theosophisch geprägte Kunsttheorie formuliert werden. Das von Lauweriks entwickelte *Entwerfen nach System* wurde vor dem Hintergrund dieser *Lauwerikschen theosophischen Kunsttheorie* reflektiert und analysiert. In diesem Prozess gewonnene charakteristische Merkmale unterstützen in der Frage der Zuordnung der Urheberschaft und der gegenseitigen Einflüsse.

In der Literatur angedeutete inspirierende Verbindungen zwischen Lauweriks und anderen Künstlern konnten konkretisiert und Angaben zum betreffenden Künstlernetzwerk erweitert werden.

Die starke Präsenz der im Kunsthandwerk charakterisierten *Formfamilien* auch im architektonischen Werk von Lauweriks lässt die mit den Merkmalen verbundenen theosophischen Deutungsansätze auch hier hinterfragen. Dies kann auf Basis der in dieser Arbeit gewonnenen Ergebnisse geschehen. Dabei sollte eine mathematische Auswertung, wie sie beispielhaft im Kunsthandwerk gezeigt werden konnte, hilfreich sein.

Eine Neubetrachtung des druckgraphischen Werkes kann unter Berücksichtigung der in dieser Arbeit identifizierten Symbole Rückschlüsse auf deren theosophischen Gehalt ergänzend ermöglichen.

Die Identifizierung und Charakterisierung von Lauweriks' Entwurfssystem und die aus dessen Kunsttheorie hervorgehenden theosophischen Leitsätze ermöglichen eine weiterführende Untersuchung seines Wirkungskreises durch Bildvergleich mit Arbeiten anderer Künstler und Architekten. Arbeiten von Schülern von Lauweriks können konkret auf Merkmale des Meisters hinterfragt werden. Ebenso interessant mag die Frage nach dem Einfluss der *Lauwerikschen theosophischen Kunsttheorie* auf die Malerei sein. Die Auswirkungen seiner pädagogischen Arbeit auf die Institution Kunst-Schule sowie Lauweriks' Anteil an den künstlerischen Bewegungen seiner Zeit sind noch nicht abschließend untersucht. Dies gilt besonders für eine gemeinschaftliche künstlerische Sprache theosophischer Künstler.

Die unter Namenskürzeln in Fachzeitschriften erschienenen Aufsätze von Lauweriks sind noch nicht vollständig berücksichtigt.

Entwurfsanalysen können auf Basis dieser Arbeit um eine mathematische Analyse weiterer Formen wie Fünfeck und *Goldenes Dreieck* ergänzt werden.

Soweit modulgebende Merkmale für einen Entwurf identifiziert worden sind, kann eine weiterführende umfassende Analyse auch im Detail fortgesetzt werden, wie z.B. die Unterteilung der Spiralarms durch iterative *Wölkchen* bildende Kreisbögen. Dabei sollte eine Werkbetrachtung unter möglichst ganzheitlicher Berücksichtigung verwendeter Symbole stattfinden. In diesem Zusammenhang bleibt der noch zu untersuchende Aspekt der Materialität der aus wertvollen Materialien verwirklichten Arbeiten interessant.

Adam 1964

Paul Adam und Arnold Wyss. Platonische und Archimedische Körper, ihre Sternformen und polaren Gebilde. Stuttgart 1964.

Af Klint 1995

Gustaf af Klint. Hilma af Klint. In:

Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 114-116. Ostfildern 1995.

Anrooy 1918

H.A. van Anrooy. Kunstbloemen. In:

Wendingen. Maandblad voor Bouwen en Sieren. Van Architectura et Amicitia. Jaargang 1, No. 7 (30 Juli. 1918): 10, 12. Amsterdam 1918.

Apke 1995

Bernd Apke. 'Gehe hin und bilde dieses!' Die Bedeutung der Visionen Hermann Obrists für sein künstlerisches Werk. In:

Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. 687-701. Ostfildern 1995.

Aust 1984

Günter Aust. Sammlungen und Ausstellungen in Elberfeld und Barmen. In:

Stadtentwicklung Sammlungen Ausstellungen. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung im Von der Heydt-Museum Wuppertal vom 23. März bis 20. Mai 1984. S. 76-199. In:

Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 6: Wuppertal. Essen 1984.

Avalon 1982

Arthur Avalon und Sir John Woodroffe. Die Schlangenkraft. Die Entfaltung schöpferischer Kräfte im Menschen. Beschreibung und Untersuchung der sechs körperlichen Zentren in zwei Werken über Laya-Yoga, aus dem Sanskrit übersetzt, und mit Einführung und Kommentar. 3. Auflage. Bern, München, Wien 1982.

Badura -Triska 1984

Eva Badura-Triska. Zu Ittens Wiener Jahren 1916-1919. In:

Johannes Itten. Künstler und Lehrer. Katalog zur Ausstellung in Kunstmuseum Bern, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Galerie der Stadt Stuttgart 1984/1985. S. 69-88. Bern 1984.

Badura-Triska 1988a

Eva Badura- Triska. Stuttgart 1913-1916. In:

Dieter Bogner und Eva Badura-Triska. Meine Symbole, meine Mythologie werden die Formen und Farben sein. S. 8-27. Wien 1988.

Badura-Triska 1988b

Eva Badura-Triska. Chaos erleben und Einheit ersehen: Werk und Idee. In:

Dieter Bogner und Eva Badura-Triska. Meine Symbole, meine Mythologie werden die Formen und Farben sein. S. 46-71. Wien 1988.

Badura-Triska 1988c

Eva Badura- Triska und Dieter Bogner. Itten am Bauhaus 1919-1923. In:

Dieter Bogner und Eva Badura-Triska. Johannes Itten. Meine Symbole, meine Mythologie werden die Formen und Farben sein. S. 82-91. Wien 1988.

Bauer 1995

Eberhard Bauer. Spiritismus und Okkultismus. In:

Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 60-80. Ostfildern 1995.

Bax 1990

Marty Bax. De geheime leer van Lauweriks : een architectuurontwerp uit 1904. Aufsatz ohne Seitennummerierung [S. 1-15]. Aus Bestand der Theosophischen Vereinigung in den Niederlanden. Erschienen in:

Jong Holland 6.1 (1990): 22-34. Den Haag 1990.

Bax 1992

Marty Bax. Het is alles een grote eenheid . In:

Theosophia: orgaan van de Nederlandsche Theosophische Vereeniging: vol 93 (Oktober 1992). S. 125-130. Amsterdam 1992.

Bax 1995a

Marty Bax. Die Theosophische Gesellschaft. In:

Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 32-45. Ostfildern 1995.

Bax 1995b

Marty Bax. Theosophie und Kunst in den Niederlanden 1880-1915. In: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 282-320. Ostfildern 1995.

Bax 2006

Marty Bax. Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland. Van Lauweriks tot Mondriaan. Amsterdam 2006.

Becke 1996

Andreas Becke. Hinduismus zur Einführung. Hamburg 1996.

Berlage 1920

Hendrik Petrus Berlage. Het Ontwerp voor het gemeente-museum te „s Gravenhage. In: Wendingen. Maandblad voor Bouwen en Sieren. Van Architectura et Amicitia. Jaargang 3, No. 11 en 12 (November en December 1920), S. 3-16, Abb. S. 9. Amsterdam 1920.

Besant 1900

Annie Besant. Avatâras: four lectures delivered at the twenty-fourth anniversary meeting of the Theosophical Society at Adyar, Madras, December, 1899. London 1900.

Besant 1902

Annie Besant. De Oude Wijsheid: een schets van theosofische leeringen. Vert. van: The ancient wisdom (1897). 1e dr. Amsterdam 1902.

Beutelspacher 1989

Albrecht Beutelspacher und Bernhard Petri. Der Goldene Schnitt. Zürich 1989.

Bilancioni 1991

Guglielmo Bilancioni. Architectura esoterica. Geometria e teosofia in Johannes Ludovicus Mattheus Lauweriks. 37 illustrazioni. Palermo 1991.

Birnbaum 2013

Daniel Birnbaum, Ann-Sofi Noring, Udo Kittelmann und José Lebrero Stals. Vorwort. In: Iris Müller-Westermann (Hrsg.) und Jo Widoff (Hrsg.). Hilma af Klint – Eine Pionierin der Abstraktion. Mit Beiträgen von David Lomas, Iris Müller-Westermann, Pascal Rousseau und Helmut Zander. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Moderna Museet Stockholm 16. Feb. – 26. Mai 2013, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwartskunst Berlin 15. Juni – 6. Oktober 2013, Museo Picasso Málaga 21. Oktober 2013 – 9. Feb. 2014. S. 15-16. Ostfildern 2013.

Blavatsky 1888a

Helena Petrovna Blavatsky. The secret doctrine: the synthesis of science, religion and philosophy. Vol. I. Cosmogogenesis. London 1888.

Blavatsky 1888b

Helena Petrovna Blavatsky. The secret doctrine: the synthesis of science, religion and philosophy. Vol. II. Cosmogogenesis. London 1888.

Blavatsky 1897

Helena Petrovna Blavatsky. Die Geheimlehre. Band I. Kosmogogenesis. Aus dem Englischen der dritten Auflage (1893) übersetzt von Robert Froebe. Den Haag ca. 1969, Nachdr. Leipzig 1897-1906.²¹⁸⁸

Blavatsky 1907

Helena Petrovna Blavatsky. De geheime leer: de samenvatting van wetenschap, godsdienst en wijsbegeerte. Dl. I: Cosmogogenesis. Amsterdam 1907.

Blavatsky 1908a

Helena Petrovna Blavatsky. De geheime leer: de samenvatting van wetenschap, godsdienst en wijsbegeerte. Dl. II: Anthropogenesis. Amsterdam 1908.

Blavatsky 1908b

Helena Petrovna Blavatsky. De geheime leer: de samenvatting van wetenschap, godsdienst en wijsbegeerte. Dl. III: Esoter. opstellen. Amsterdam 1908.

Bogner 1988

Dieter Bogner. Meine Symbole, meine Mythologien. In: Dieter Bogner und Eva Badura-Triska. Meine Symbole, meine Mythologie werden die Formen und Farben sein. S. 32-45. Wien 1988.

Bôrô Boedoer 1897

n.b. Bôrô Boedoer. In: Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 5e Jaargang. No. 10 (6 Maart 1897). S. 59. Amsterdam 1897.

Breuer 1984a

Gerda Breuer. Zur Ausstellung. In: Von der Künstlerseite zur Industriefotografie. Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 24. März bis 24. Juni 1984. S. 12-16. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 5: Krefeld. Essen 1984.

²¹⁸⁸ digitale Version verfügbar unter: http://fvn-archiv.net/PDF/andere/Blavatsky_Geheimlehre_I.pdf.

Breuer 1984b

Gerda Breuer. Das Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld. „Seelenmöbel“ Zur neuen Innenraumgestaltung. In: Von der Künstlerseite zur Industriefotografie. Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 24. März bis 24. Juni 1984. S. 76-88. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 5: Krefeld. Essen 1984.

Breuer 1984c

Gerda Breuer. Japanische Kunst als Vorbild. In: Von der Künstlerseite zur Industriefotografie. Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 24. März bis 24. Juni 1984. S. 121-132. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 5: Krefeld. Essen 1984.

Breuer 1984d

Gerda Breuer. Zur frühen Wertschätzung funktionaler Gestaltung. In: Von der Künstlerseite zur Industriefotografie. Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 24. März bis 24. Juni 1984. S. 139-152. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 5: Krefeld. Essen 1984.

Breuer 1984e

Gerda Breuer. Die Kunst im Dienste des Kaufmanns. In: Von der Künstlerseite zur Industriefotografie. Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 24. März bis 24. Juni 1984. S.158-196. 2 Tapeten: S. 166-169. 10 Henry van de Velde: Schaufenstergestaltung für Tropon: 194-196. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 5: Krefeld. Essen 1984.

Breuer 1987a

Gerda Breuer. J.L.M. Lauweriks. Einleitung. In: Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J.L.M. Lauweriks. Erschienen zu der Ausstellung „J.L.M. Lauweriks“ von Frühjahr 1987 bis Winter 1987/88 im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, im Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen und im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam. S. 7-11. Krefeld 1987.

Breuer 1987b

Gerda Breuer. Gedankengebäude. Kosmomorphe Bausteine zu einer künstlerischen Kultur. In: Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J.L.M. Lauweriks. Erschienen zu der Ausstellung „J.L.M. Lauweriks“ von Frühjahr 1987 bis Winter 1987/88 im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, im Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen und im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam. S. 15-31. Krefeld 1987.

Buchholz 1991

Ingo Buchholz. Zur vektorgeometrischen Behandlung der regulären Polyeder. In: Der Mathematikunterricht. Platonische Körper – Unterricht und Geschichte. Jahrgang 37. Heft 4/1991. S. 30-44. Velber 1991.

Buchholz 2001a

Kai Buchholz. Begriffliche Leitmotive der Lebensreform. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S.41-44. Darmstadt 2001.

Buchholz 2001b

Kai Buchholz. Kunsttheorie und Ästhetik um 1900. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S. 261-266. Darmstadt 2001.

Buchholz 2001c

Kai Buchholz. Lebensreform und Lebensgestaltung. Die Revision der Alltagspraxis. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S. 363-368. Darmstadt 2001.

Bydžovská 1995

Lenka Bydžovská. Parallelen zur Philosophischen Architektur: František Kupka und Pavel Janák. In: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 702-712. Ostfildern 1995.

De Bazel 1919

Karel de Bazel. Werbegraphik „Normalisatie“. In: Wendingen. Maandblad voor Bouwen en Sieren. Van Architectura et Amicitia. Jaargang 2, No. 2 (Februar 1919), S.23. Amsterdam 1919.

De Meijer 1929

Jan de Meijer. J.L.M. Lauweriks. In: Wendingen. Maandblad voor Bouwen en Sieren. Van Architectura et Amicitia. Jaargang 12, No. 8 (August 1929), S. 3-18. Amsterdam 1929.

Engelse 1992

Ronald Engelse. De geestelijke kracht en schoonheid die in het oorspronkelijke woont : kunst, theosofie en de Theosofische Vereniging in Nederland in de jaren rond 1900. In: Theosophia : orgaan van de Nederlandsche Theosofische Vereeniging: vol. 93 (Oktober 1992), S. 135-138. Amsterdam 1992.

Evangelisti 1995

Silvia Evangelisti. Geometrien der Psyche im Werk Romolo Romanis. In: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 81-91. Ostfildern 1995.

Evelein 1996

Frits Evelein. Pure theosophical art : verslag van een werkreis. In: Theosophia : orgaan van de Nederlandsche Theosophische Vereeniging: vol. 97 (Juni 1996), S. 121-123. Amsterdam 1996.

Fabre 1995

Gladys Fabre. Der literarische Zirkel der Abbaye – Der Okkultismus und die Avantgarde – Kunst in Frankreich 1906-1915. In: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 350-388. Ostfildern 1995.

Fant 1995

Åke Fant. Die Serien Hilma af Klints. In: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 117-131. Ostfildern 1995.

Felix 1984

Zdenek Felix. Zur Ausstellung. In: Die Margarethenhöhe. Das Schöne und die Ware. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung in Museum Folkwang Essen vom 25. März bis 27. Mai 1984. S. 9-14. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 2: Essen. Essen 1984.

Feuk 1995

Douglas Feuk. August Strindberg. In: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 132-160. Ostfildern 1995.

Frampton 1986

Kenneth Frampton. Neoplasticism and Architecture: Formation and Transformation. In: De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia. S. 99-124. Oxford 1986.

Frank 1984

Suzanne Frank. J.L.M. Lauweriks And The Dutch School Of Proportion. In: Architectural Association School of Architecture. No.7 (September 1984), S. 61-67.

Franz 2007

Eric Franz. Bewegung der Linie – Bewegung des Betrachters. In: Erich Franz. Hrsg. Erich Franz. Mitarbeit Holger Klein-Wiele und Klaus-Jürgen Sembach. Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner. Ausstellungskatalog der Ausstellung des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, Westfälisches Landesmuseum, Münster vom 25. November 2007 bis 17. Februar 2008. S. 14-27. Münster 2007.

Fredel 1998

Jürgen Fredel. Maßästhetik: Studien zu Proportionsfragen und zum Goldenen Schnitt. Hamburg 1998.

Freeman 1995

Judi Freeman. Von Seelenfängern und Hebammen: Alfred Stieglitz und Emanationen aus den Vereinigten Staaten. In: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 403-430. Ostfildern 1995.

Funk-Jones 1984

Anna-Christa Funk-Jones. Der Künstler als Lehrer für Handel und Gewerbe – Die angewandte Kunst. In: Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung im Karl Ernst Osthaus Museum Hagen vom 25. März bis 20. Mai 1984. S. 62-92. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 3: Hagen. Essen 1984.

Funk-Jones 1987

Anna-Christa Funk-Jones. J.L.M. Lauweriks als Direktor des staatlichen Handfertigkeitsseminars in Hagen und künstlerischer Leiter der Hagener Silberschmiede. In: Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J.L.M. Lauweriks. Erschienen zu der Ausstellung „J.L.M. Lauweriks“ von Frühjahr 1987 bis Winter 1987/88 im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, im Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen und im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam. S. 115-124. Krefeld 1987.

Gronert 1984

Siegfried Gronert. Das Schöne und die Ware – Zur Produktion von Gebrauchsgegenständen und Waren. In: Die Margarethenhöhe. Das Schöne und die Ware. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung in Museum Folkwang Essen vom 25. März bis 27. Mai 1984. S. 96-199. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 2: Essen. Essen 1984.

Hageman 2007

Mariëlle Hageman, Stefanie van Odenhoven und Lodger Smith. De Bazel: tempel aan de Vijzelstraat in Amsterdam. Thoth 2007.

Hagenmaier 1963

Otto Hagenmaier. Der Goldene Schnitt. Ein Harmoniegesetz und seine Anwendung. Mit einem Anhang über Metrosophie von G.F. Hartlaub. 3. erweiterte Auflage. Heidelberg 1963.

Halling 1995

Horst Halling und Rolf Möller. Mathematik fürs Auge. Eine Einführung in die Welt der Fraktale. Heidelberg 1995.

Heil 1997

Bettina Heil. Zur Geschichte des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe. 1909-1919. Das Wandermuseum – ein neuer Typus von Sammlung. In:
Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Neue Beiträge zu seiner Funktion und Geschichte. Hrsg.: Michael Fehr. In:
Das Schöne und der Alltag. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe 1909-1919. Hrsg.: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen. Der Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Moderne Formgebung 1900-1914“ im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 28. September 1997 bis 18. Januar 1998 und „Ein virtuelles Museum 1909-1919“ im Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen vom 09. November 1997 bis 12. April 1998. S. 314-322. Hagen/ Krefeld 1997.

Helfenstein 1984

Josef Helfenstein. Vom Weiß ins blaue Land der Gewißheit. Zum Motiv der Spirale bei Itten. In:
Johannes Itten. Künstler und Lehrer. Katalog zur Ausstellung am Kunstmuseum Bern, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Galerie der Stadt Stuttgart 1984/1985. S. 23-42. Bern 1984.

Henderson 1995

Linda Dalrymple Henderson. Die moderne Kunst und das unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften. In:
Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 13-31. Ostfildern 1995.

Henderson 1998

Susan R. Henderson. J.L.M. Lauweriks and K.P.C. de Bazel: Architecture and Theosophy. In:
Architronic, Internetquelle: <http://corbu2.caed.kent.edu/architronic/v8n1/v8n103.pdf> [19.07.2015]

Herrmann 1994

Dietmar Herrmann. Algorithmen für Fraktale und Chaostheorie. 1. Auflage. Bonn 1994.

Hofer 2001

Sigrid Hofer. Die Ästhetisierung des Alltags. Architektur für die Reform des Lebens von Peter Behrens bis Paul Schultze-Naumburg. In:
Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S.271-278. Darmstadt 2001.

Hofstaetter 2005

Constanze Hofstaetter und Peter Tack. Auf der Suche nach dem neuen Menschen: Karl Peter Röhl und das frühe Bauhaus. In:
Christoph Wagner (Hrsg.). Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Gustav-Lübcke-Museum Hamm 28. Aug. 2005 - 8. Jan. 2006 und Museum im Kulturspeicher Würzburg 22. Jan. - 22. April 2006. S. 125-136. Bielefeld 2005.

Jaeggi 2005

Annemarie Jaeggi. Ein geheimnisvolles Mysterium: Bauhütten-Romantik und Freimaurerei am frühen Bauhaus. In:
Christoph Wagner (Hrsg.). Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Gustav-Lübcke-Museum Hamm 28. Aug. 2005 - 8. Jan. 2006 und Museum im Kulturspeicher Würzburg 22. Jan. - 22. April 2006. S. 37-46. Bielefeld 2005.

Jansen 1995

Bert Jansen. Marcel. Duchamp: Ein Künstler des 20. Jahrhunderts. In:
Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 397-402. Ostfildern 1995.

Kandinsky 1912

Wassily Kandinsky. Über das Geistige in der Kunst. München 1912.

Klein-Wiele 2007a

Holger Klein-Wiele. „Zugleich aus der Natur und aus dem Gefühl“ – Die Dynamik von Linie und Form bei Hermann Obrist. In:
Erich Franz. Hrsg. Erich Franz. Mitarbeit Holger Klein-Wiele und Klaus-Jürgen Sembach. Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner. Ausstellungskatalog der Ausstellung des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, Westfälisches Landesmuseum, Münster vom 25. November 2007 bis 17. Februar 2008. S. 110-124. Münster 2007.

Klein-Wiele 2007b

Holger Klein-Wiele. Hermann Obrist – Ein biografischer Überblick. In:
Erich Franz. Hrsg. Erich Franz. Mitarbeit Holger Klein-Wiele und Klaus-Jürgen Sembach. Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner. Ausstellungskatalog der Ausstellung des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, Westfälisches Landesmuseum, Münster vom 25. November 2007 bis 17. Februar 2008. S. 125-127. Münster 2007.

Klein-Wiele 2007c

Holger Klein-Wiele. Ernst Haeckel. In:

Erich Franz. Hrsg. Erich Franz. Mitarbeit Holger Klein-Wiele und Klaus-Jürgen Sembach. Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner. Ausstellungskatalog der Ausstellung des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, Westfälisches Landesmuseum, Münster vom 25. November 2007 bis 17. Februar 2008. S. 128-129. Münster 2007.

Klein-Wiele 2007d

Holger Klein Wiele, Bernd Apke und Dagmar Rinker. Hermann Obrist. In:

Erich Franz. Hrsg. Erich Franz. Mitarbeit Holger Klein-Wiele und Klaus-Jürgen Sembach. Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner. Ausstellungskatalog der Ausstellung des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, Westfälisches Landesmuseum, Münster vom 25. November 2007 bis 17. Februar 2008. S. 140-161. Münster 2007.

Kockerbeck 2001

Christoph Kockerbeck. Naturästhetik um 1900. In:

Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S. 183-186. Darmstadt 2001.

Krabbe 2001

Wolfgang R. Krabbe. Biologismus und Lebensreform. In:

Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S. 179-182. Darmstadt 2001.

Krauße 2001

Erika Krauße. Naturform als Kunstform – Kunstformen der Natur. Ernst Häckels Einfluß auf Architekten des Jugendstils. In:

Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S. 283-290. Darmstadt 2001.

Kruft 1991

Hanno-Walter Kruft. Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. Studienausgabe. Dritte, durchgesehene und ergänzte Auflage. 1991. München 1991.

Kruglow 1995

Wladimir Kruglow. Die Epoche des großen Spiritismus – Symbolistische Tendenzen in der frühen russischen Avantgarde. In:

Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 175-192. Ostfildern 1995.

Kugler 1995

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. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 46-59. Ostfildern 1995.

Kugler 2001

Walter Kugler. Theosophie und Anthroposophie. „Ein starkes Agens“. In:

Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band II. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S. 113-124. Darmstadt 2001.

Kusch1 1994

Lothar Kusch und Theo Glocke. Bearbeitet von Theo Glocke u.a. Mathematik 1. Arithmetik und Algebra. Zahlen- und Rechenarten, Gleichungen, Ungleichungen, Funktionen, endliche Folgen und Reihen mit mehr als 3000 Übungsaufgaben sowie über 450 durchgerechneten Beispielen. 15. Auflage. Berlin 1994.

Kusch3 1993

Lothar Kusch, Hans-Joachim Rosenthal und Heinz Jung. Bearbeitet von Heinz Jung unter Mitarbeit von Ulrich Klein u.a.. Mathematik 3. Differentialrechnung. Funktionen, Differentialrechnung, Folgen und Reihen sowie Anwendungen der Differentialrechnung mit 1600 Übungsaufgaben sowie 550 ausgerechneten Beispielen und gelösten Problemen. Neunte, völlig neu bearbeitete Auflage. Berlin 1993.

Lauweriks 1895a

J.L.M. Lauweriks. Van zaad tot vrucht. In:

Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 3e Jaargang. No. 34 (24 Augustus 1895): S. 138-140. Amsterdam 1895.

Lauweriks 1895b

J.L.M. Lauweriks. Het fundament der kunst. Lezing voor de vereeniging Arti et Industriae te 's Gravenhage, gehouden den 21sten Mei 1895, door J.L.M. Lauweriks. In:

Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 3e Jaargang. No. 37 (14 September 1895): S. 162-163, No. 38 (21 September 1895): S. 167-168, No. 39 (28 September 1895): S. 171-172, No. 40 (5 October 1895): S. 173-175. Amsterdam 1895.

Lauweriks 1896

J.L.M. Lauweriks. Egypte en haar pyramiden. In:

Theosophia: orgaan van de Nederlandsche Theosophische Vereeniging: vol 5 (April 1896). S. 35. Amsterdam 1896.

Lauweriks 1897a

J.L.M. Lauweriks. Egypte. In:

Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 5e Jaargang. No. 3 (16 Januari 1897): S. 16-17, No. 5 (30 Januari 1897): S. 28-29, No. 7 (13 Februari 1897): S. 41-42, No. 10 (6 Maart 1897): S. 58-59, No. 12 (27 Maart 1897): S. 73-74, No. 14 (3 April 1897): S. 78. Amsterdam 1897.

Lauweriks 1897b

J.L.M. Lauweriks. Composeeren naar beginselen. In:
Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 5e Jaargang. No. 26 (26 Juni 1897): S. 121-122. Amsterdam 1897.

Lauweriks 1897c

J.L.M. Lauweriks. Verhouding. In:
Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 5e Jaargang. No. 39 (25 September 1897): S. 175-176, No. 40 (2 October 1897): S. 179-180. Amsterdam 1897.

Lauweriks 1897d

J.L.M. Lauweriks. De kracht der Vereeniging. In:
Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 5e Jaargang. No. 45 (6 November 1897): S. 202-203. Amsterdam 1897.

Lauweriks 1898a

J.L.M. Lauweriks. Symbolen I. In:
Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 6e Jaargang. No. 23 (4 Juni 1898): S. 95-96. Amsterdam 1898.

Lauweriks 1898b

J.L.M. Lauweriks. Symbolen II. In:
Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 6e Jaargang. No. 39 (24 September 1898): S. 160-161. Amsterdam 1898.

Lauweriks 1898c

J.L.M. Lauweriks. Verhouding. In:
Bouw- en sierkunst: revue de l'art antique et moderne. Jaargang 1898. No. 1. S. 3-6. Haarlem 1898.

Lauweriks 1899a

J.L.M. Lauweriks. Indische bouwkundige voorschriften. Brhat Sanhitâ uit Engelsch vertaald door J.L.M. Lauweriks. In:
Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 7e Jaargang. No. 1 (7 Januari 1899): S. 3, No. 5 (4 Februari 1899): S. 35-36, No. 8 (25 Februari 1899): S. 57-58, No. 10 (11 Maart 1899): S. 73-74. Amsterdam 1899.

Lauweriks 1899b

J.L.M. Lauweriks. De toepassing der meetkunde bij het ontwerpen van beeldhouwwerk. Overgenomen uit de beeldhouwer van 1 Januari 1899. In:
Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 7e Jaargang. No. 16 (22 April 1899): S. 122-124. Amsterdam 1899.

Lauweriks 1899c

J.L.M. Lauweriks. Schoonheidsleer. In:
Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 7e Jaargang. No. 28 (15 Juli 1899): S. 218-219, No. 29 (22 Juli 1899): S. 225-227, No. 30 (29 Juli 1899): S. 233-234, No. 31 (5 Augustus 1899): S. 241-243, No. 32 (12 Augustus 1899): S. 249-250, No. 33 (19 Augustus): S. 257-258, No. 34 (26 Augustus 1899): S. 265-266, No. 35 (2 September 1899): S. 273-274, No. 36 (9 September 1899): S. 281-282. Amsterdam 1899.

Lauweriks 1899d

J.L.M. Lauweriks. Indische kunst. Overgenomen uit de Beeldhouwer. In:
Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 7e Jaargang. No. 43 (28 October 1899): S. 338-339. Amsterdam 1899.

Lauweriks 1899e

J.L.M. Lauweriks. Okkultisme. In:
Theosophia: orgaan van de Nederlandsche Theosophische Vereeniging: vol 8 (Oktober 1899). S. 352-363. Amsterdam 1899.

Lauweriks 1899f

J.L.M. Lauweriks. Medewerkers J.W. Boissevain en W.G. Reedeker. Theosofisch Woordenboek. Aan de Redactie van "Theosophia". In:
Theosophia: orgaan van de Nederlandsche Theosophische Vereeniging: vol. 8 (Oktober 1899). S. 374. Amsterdam 1899.

Lauweriks 1900a

J.L.M. Lauweriks. De kwadratuur von den cirkel. In:
Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 8e Jaargang. No. 32 (11 Augustus 1900): S. 251-252. Amsterdam 1900.

Lauweriks 1900b

J.L.M. Lauweriks. Bouwkunst. In:
Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 8e Jaargang. No. 34 (25 Augustus 1900): S. 269-271. Amsterdam 1900.

Lauweriks 1900c

J.L.M. Lauweriks. Kringloop: Een Nieuwjaarsgedachte. In:
Theosophia: orgaan van de Nederlandsche Theosophische Vereeniging: vol 8 (Januari 1900). S. 552-556. Amsterdam 1900.

Lauweriks 1900d

J.L.M. Lauweriks. Vier symbolen. Een bijdrage tot de studie der Geheime leer van H.P. Blavatsky. Gegeven op „Witte Lotus Dag“ MCM. In:
Theosophia: orgaan van de Nederlandsche Theosophische Vereeniging: vol 9 (Juli 1900). S. 170-175. Amsterdam 1900.

Lauweriks 1900e

J.L.M. Lauweriks. Iets over de harmonie der sferen. Naar aanleiding van het werkje van Edmond Bailly. In:
Theosophia: orgaan van de Nederlandsche Theosophische Vereeniging: vol 9 (September 1900). S. 298-302. Amsterdam 1900.

Lauweriks 1902

J.L.M. Lauweriks. De eenheid der theosofie. In: Theosophia: orgaan van de Nederlandsche Theosophische Vereeniging: vol 11 (Juli 1902). S. 158-162. Amsterdam 1902.

Lauweriks 1904a

J.L.M. Lauweriks. De ladder van het zijn. Amsterdam 1904.

Lauweriks 1904b

J.L.M. Lauweriks. Das theosophische Gebäude MCMIV. In: Marty Bax. De geheime leer van Lauweriks : een architectuurontwerp uit 1904. Aufsatz ohne Seitennummerierung [S. 1-15]. Aus Bestand der Theosophischen Vereeniging in den Niederlanden. Erschienen in: Jong Holland 6.1 (1990): 22-34. Den Haag 1990.

Lauweriks 1906

J.L.M. Lauweriks. Het nut en doel der kunst. In: Architectura. Orgaan van het genootschap „Architectura t amicitia.“ 14e Jaargang. No. 11 (17 Maart 1906): S. 87-89, No. 12 (24 Maart 1906): 95-96, No. 13 (31 Maart 1906): S. 103-104, No. 14 (7 April 1906): S. 112-113, No. 17 (28 April 1906): S. 137-138, No. 20 (19 Mei 1906): S. 163. Amsterdam 1906.

Lauweriks 1908

J.L.M. Lauweriks. Leitmotive. In: Ring. Zeitschrift fuer kuenstlerische Kultur. Architektur. 1. Heft. Oktober 1908. S. 5-9. Düsseldorf 1908.

Lauweriks 1909

J.L.M. Lauweriks. Einen Beitrag zum Entwerfen auf systematischer Grundlage in der Architektur. In: Ring. Zeitschrift fuer kuenstlerische Kultur. Architektur. 4. Heft. April 1909. S. 25-35. Düsseldorf 1909.

Lauweriks 1911

J.L.M. Lauweriks. Handarbeit für Knaben und Mädchen. Holzarbeit. Leipzig 1911.

Lauweriks 1918

J.L.M. Lauweriks. Twee hoofd-Richtingen. In: Wendingen. Maandblad voor Bouwen en Sieren. Van Architectura et Amicitia. Jaargang 1, No. 10 (30 Oct. 1918): S. 6-12. Amsterdam 1918.

Lauweriks 1919

J.L.M. Lauweriks. Het Titanische in de kunst. In: Wendingen. Maandblad voor Bouwen en Sieren. Van Architectura et Amicitia. Jaargang 2, No. 4 (April 1919), S.3- 6. Amsterdam 1919.

Lauweriks 1987

J.L.M. Lauweriks. Einen Beitrag zum Entwerfen auf systematischer Grundlage in der Architektur. In: Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J.L.M. Lauweriks. Erschienen zu der Ausstellung „J.L.M. Lauweriks“ von Frühjahr 1987 bis Winter 1987/88 im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, im Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen und im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam. S. 44-48. Krefeld 1987.

Leadbeater 1899

Charles Webster Leadbeater. Het astraalgebied, zijn tooneel, bewoners en verschienselen. vert. uit het Engelsch naar de derde herz. uitg. door Johan van Manen. 1e herz. Hollandsche uitg. Amsterdam 1899.

Leadbeater 1902

Charles Webster Leadbeater. Het Verstandsgebied of de hemelwereld: haar kenmerken en bewoners. vert. uit het Engelsch naar den tweeden herz. en vorm. dr. door Johan van Manen. Vert. van: The devachanic plane, or The heaven world. Amsterdam 1902.

Leadbeater 1981

C. W. Leadbeater und Annie Besant. Gedankenformen. Mit 4 Zeichnungen im Text und 2 einfarbigen und 48 mehrfarbigen Abbildungen im Tafelteil. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von der Literarischen Abteilung des Theosophischen Verlagshauses. 3. Auflage. Freiburg im Breisgau 1981.

Lehmann 2012

Ingmar Lehmann. Goldener Schnitt, Fibonacci-Zahlen und Goldene Figuren. In: Der Mathematikunterricht. Die Fibonacci-Zahlen und der Goldene Schnitt. Jahrgang 58. Heft 1/2012. S. 5-12. Velber 2012.

Linse 2001

Ulrich Linse. Lebensreform und Reformreligionen. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S. 193-198. Darmstadt 2001.

Loers 1995c

Veit Loers. Zwischen den Spalten der Welt – Franz Marcs okkultes Weltbild. In: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 266-281. Ostfildern 1995.

Lomas 2013

David Lomas. Die botanischen Wurzeln der Abstraktion im Werk Hilma af Klints. In: Iris Müller-Westermann (Hrsg.) und Jo Widoff (Hrsg.). Hilma af Klint – Eine Pionierin der Abstraktion. Mit Beiträgen von David Lomas, Iris Müller-Westermann, Pascal Rousseau und Helmut Zander. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Moderna Museet Stockholm 16. Feb. – 26. Mai 2013, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwartskunst Berlin 15. Juni – 6. Oktober 2013, Museo Picasso Málaga 21. Oktober 2013 – 9. Feb. 2014. S.223-241. Ostfildern 2013.

Maur 1984

Karin v. Maur. Es wuchs ein Kristall. Johannes Itten in Stuttgart 1913-1916. In: Johannes Itten. Künstler und Lehrer. Katalog zur Ausstellung in Kunstmuseum Bern, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Galerie der Stadt Stuttgart 1984/1985. S. 55-68. Bern 1984.

Meedendorp 1995

Teio Meedendorp. Der Okkultismus als praktische Wissenschaft: Der Archeometer. In: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 389-396. Ostfildern 1995.

Melder 1968

T. Melder. Theosophie in de profane wereld. In: Theosophia : orgaan van de Nederlandsche Theosophische Vereeniging: vol. 69 (Oktober 1968), S. 340-342. Amsterdam 1968.

Migayrou 2015

Frédéric Migayrou und Oliver Cinqualbre. Plan et parcours de l'exposition. S. 4-7. In: Retrospektive „Le Corbusier, die Maße des Menschen“ (Le Corbusier, Mesures de l'homme) im Centre Pompidou (Paris). Vom 29. April 2015 bis 03. August 2015. Paris 2015.
Internetquelle: <https://www.centrepompidou.fr/fr/content/download/32302/313790/version/17/file/DP+Le+Corbusier+bd.pdf> [24.07.2015]

Moeller 1984a

Gisela Moeller. Peter Behrens und die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule 1903-1907. In: Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung in Kunstmuseum Düsseldorf, Kunstpalast Ehrenhof vom 25. März bis 20. Mai 1984. S. 33-52. Katalogteil S.53-96. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 1: Düsseldorf. Essen 1984.

Moeller 1984b

Magdalena M. Moeller. Der Sonderbund. In: Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung in Kunstmuseum Düsseldorf, Kunstpalast Ehrenhof vom 25. März bis 20. Mai 1984. S.127-142. Katalogteil S.143-184. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 1: Düsseldorf. Essen 1984.

Moeller 1987

Gisela Moeller. J.L.M. Lauweriks in Düsseldorf, 1904-1909. In: Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J.L.M. Lauweriks. Erschienen zu der Ausstellung „J.L.M. Lauweriks“ von Frühjahr 1987 bis Winter 1987/88 im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, im Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen und im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam. S. 54-63. Krefeld 1987.

Molen 1982

Drs. J.R. ter Molen. Frans Zollo sr. 1872-1945. en zijn tijd. Frans Zwollo sr. 1872-1945. und seine Zeit. Ausstellungskatalog: Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam 18.4.-14.6. und Gemeentemuseum Arnhem 26.6.-23.8. sowie Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen 4.9.-18.10.1982. Amsterdam1982.

Müller 1984

Johann Heinrich Müller. Vorwort. In: Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung im Karl Ernst Osthaus Museum Hagen vom 25.März bis 20. Mai 1984. S. 7-8. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 3: Hagen. Essen 1984.

Müller 1987

Sebastian Müller. Die Moderne in der Architektur und J.L.M. Lauweriks. In: Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J.L.M. Lauweriks. Erschienen zu der Ausstellung „J.L.M. Lauweriks“ von Frühjahr 1987 bis Winter 1987/88 im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, im Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen und im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam. S. 69-76. Krefeld 1987.

Müller-Sommer 2012

Hartmut Müller-Sommer. Entdeckungen an der Goldenen Spirale. In: Der Mathematikunterricht. Die Fibonacci-Zahlen und der Goldene Schnitt. Jahrgang 58. Heft 1/2012. S. 24-27. Velber 2012.

Müller-Westermann 2013

Iris Müller-Westermann und Helmut Zander. „Keine Religion ist höher als die Wahrheit“ Ein Gespräch zwischen Helmut Zander und Iris Müller-Westermann über Spiritismus, Theosophie und Anthroposophie. Gespräch vom 9. Oktober 2012 im Moderna Museet in Stockholm. In: Iris Müller-Westermann (Hrsg.) und Jo Widoff (Hrsg.). Hilma af Klint – Eine Pionierin der Abstraktion. Mit Beiträgen von David Lomas, Iris Müller-Westermann, Pascal Rousseau und Helmut Zander. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Moderna Museet Stockholm 16. Feb. – 26. Mai 2013, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwartskunst Berlin 15. Juni – 6. Oktober 2013, Museo Picasso Málaga 21. Oktober 2013 – 9. Feb. 2014. S. 113-128. Ostfildern 2013.

Naredi-Rainer 1982

Paul v. Naredi-Rainer. Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst. Köln 1982.

Oberhuber 1995

Konrad Oberhuber. Rudolf Steiner – Der Erste Goetheanum. In:

Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 713-757. Ostfildern 1995.

Ochs 1995

Haila Ochs. Fritz Kaldenbach (1887-1918). Ein Architekt muß Künstler sein mit Leidenschaft.... Weimar 1995.

Osthaus 1997

Karl Ernst Osthaus. Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe (Begründet vom Deutschen Werkbund und vom Museum Folkwang). In:

Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Neue Beiträge zu seiner Funktion und Geschichte. Hrsg.: Michael Fehr. In:

Das Schöne und der Alltag. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe 1909-1919. Hrsg.: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen. Der Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Moderne Formgebung 1900-1914“ im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 28. September 1997 bis 18. Januar 1998 und „Ein virtuelles Museum 1909-1919“ im Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen vom 09. November 1997 bis 12. April 1998. S. 311-313. Hagen/ Krefeld 1997

Padovan 2002

Richard Padovan. Towards universality. Le Corbusier, Mies and De Stijl. London and New York 2002.

Pamijer 1977

Joh. M. Pameijer. Wijsheid in zilver. In:

Theosophia : orgaan van de Nederlandsche Theosophische Vereeniging: vol. 78 (1977), (april), p. 48-52. Amsterdam 1977.

Peckmann 2001

Hilke Peckmann. Abstraktion als Suche nach neuer Geistigkeit. In:

Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band II. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S.65-80. Darmstadt 2001.

Peters 1984

Hans Albert Peters, Wolfgang Schepers, Stephan von Wiese. Düsseldorf. In:

Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung in Kunstmuseum Düsseldorf, Kunstpalast Ehrenhof vom 25. März bis 20. Mai 1984. S. 9-14. In:

Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 1: Düsseldorf. Essen 1984.

Precht 2005

Manfred Precht, Roland Kraft und Karl Voit. Mathematik 2 für Nichtmathematiker. Funktionen – Folgen und Reihen – Differentialrechnung – Differentialgleichungen – Ordnung und Chaos. Früher verfasst von Manfred Precht und Karl Voit. 7. Auflage. München 2005.

Riedel 2001

Wolfgang Riedl. Homo Natura. Zum Menschenbild der Jahrhundertwende. In:

Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S. 105-108. Darmstadt 2001.

Röder 1997

Sabine Röder. Moderne Formgebung 1900-1914. Die Mustersammlung des Deutschen Werkbundes. In:

Das Schöne und der Alltag. Moderne Formgebung 1900 – 1914. Hrsg.: Sabine Röder und Gerhard Storck. In:

Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe 1909-1919. Hrsg.: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen. Der Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Moderne Formgebung 1900-1914“ im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 28. September 1997 bis 18. Januar 1998 und „Ein virtuelles Museum 1909-1919“ im Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen vom 09. November 1997 bis 12. April 1998. S. 12-18. Hagen/ Krefeld 1997.

Rohkrämer 2001

Thomas Rohkrämer. Natur und Leben als Maßstäbe für die Reform der Industriegesellschaft. In:

Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S. 79-82. Darmstadt 2001.

Rousseau 2013

Pascal Rousseau. Vorboten der Abstraktion: Mediumismus, automatisches Schreiben und Antizipation im Werk Hilma af Klints. In:

Iris Müller-Westermann (Hrsg.) und Jo Widoff (Hrsg.). Hilma af Klint – Eine Pionierin der Abstraktion. Mit Beiträgen von David Lomas, Iris Müller-Westermann, Pascal Rousseau und Helmut Zander. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Moderna Museet Stockholm 16. Feb. – 26. Mai 2013, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwartskunst Berlin 15. Juni – 6. Oktober 2013, Museo Picasso Málaga 21. Oktober 2013 – 9. Feb. 2014. S. 161-175. Ostfildern 2013.

Row 1926

Tallapragada Subba Row. De twaalf teekens van den zodiak. Voorwoord J.L.M. Lauweriks ; vert. uit het Engelsch door H.J. Neervoort v.d. Poll. - Amsterdam 1926.

Schepers 1984

Wolfgang Schepers. Düsseldorf als Ausstellungsstadt. In:

Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung in Kunstmuseum Düsseldorf, Kunstpalast Ehrenhof vom 25. März bis 20. Mai 1984. S. 15-32. In:

Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 1: Düsseldorf. Essen 1984.

Schlimme van Brunswijk 1987

George Schlimme van Brunswijk. Mathieu Lauweriks : een theosofisch kunstenaar in Museum Boymans. In: Theosophia : orgaan van de Nederlandsche Theosophische Vereeniging: vol. 88 (December 1987), S. 196-198. Amsterdam 1987.

Schmitt 2005

Peter Schmitt. Teppich, Ornament und esoterische Symbolik bei Johannes Itten. In: Christoph Wagner (Hrsg.). Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Gustav-Lübcke-Museum Hamm 28. Aug. 2005 - 8. Jan. 2006 und Museum im Kulturspeicher Würzburg 22. Jan. - 22. April 2006. S. 79-90. Bielefeld 2005.

Schümann 1984

C. W. Schümann. „Niederländisch-indische Kunstausstellung“, Krefeld 1906. In: Von der Künstlerseite zur Industriefotografie. Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 24. März bis 24. Juni 1984. S. 153-157. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 5: Krefeld. Essen 1984.

Schwartz 1997

Frederic J. Schwartz. Der „Schleier der Maja“: Karl Ernst Osthaus, das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe und der Werkbundstreit. In: Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Neue Beiträge zu seiner Funktion und Geschichte. Hrsg.: Michael Fehr. In: Das Schöne und der Alltag. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Hrsg.: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen. Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Moderne Formgebung 1900-1914“ im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 28. September 1997 bis 18. Januar 1998 und „Ein virtuelles Museum 1909-1919“ im Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen vom 09. November 1997 bis 12. April 1998. S. 409-427. Hagen/ Krefeld 1997.

Schwinzer 2009

Ellen Schwinzer. Das „esoterische Ägypten“ am Bauhaus? In: Christoph Wagner (Hrsg.). Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne? Regensburger Studien zur Kunstgeschichte. Bd.1. 1. Auflage. S. 218-225. Regensburg 2009.

Seemann 1995

Hellmut Seemann. Vorwort. In: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 9-10. Ostfildern 1995.

Sinzel 2003

Andrea Sinzel. Ein stiller Moderner – J.L.M. Lauweriks in Hagen. Mit einem Beitrag von Christina Bleszynski und Stephan Strauß. In: Hagerer Hefte zur Kunst & Kulturgeschichte. Band 4. Hagen 2003.

Srp 1995

Karel Srp. Die andere Natur bei František Kupka. In: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 321-349. Ostfildern 1995.

Stamm 2001

Rainer Stamm. „Die Brücke zum Menschen“. Lebensreform und Reformkultur als Teil des Folkwang-Impulses in Hagen. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S. 493-498. Darmstadt 2001.

Stein 1997a

Laurie A. Stein. „Der neue Zweck verlangte eine neue Form“. Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe im Kontext seiner Zeit. In: Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Moderne Formgebung 1900 – 1914. Hrsg.: Sabine Röder und Gerhard Storck. In: Das Schöne und der Alltag. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe 1909-1919. Hrsg.: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen. Der Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Moderne Formgebung 1900-1914“ im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 28. September 1997 bis 18. Januar 1998 und „Ein virtuelles Museum 1909-1919“ im Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen vom 09. November 1997 bis 12. April 1998. S. 19-25. Hagen/ Krefeld 1997.

Stein 1997b

Laurie A. Stein. Metallarbeiten. In: Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Moderne Formgebung 1900-1914. Hrsg.: Sabine Röder und Gerhard Storck. In: Das Schöne und der Alltag. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Hrsg.: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen. Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Moderne Formgebung 1900-1914“ im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 28. September 1997 bis 18. Januar 1998 und „Ein virtuelles Museum 1909-1919“ im Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen vom 09. November 1997 bis 12. April 1998. S. 130-131. Hagen/ Krefeld 1997.

Stein 1997c

Laurie A. Stein. Katalog. Bildteil Schmuck. In: Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Moderne Formgebung 1900-1914. Hrsg.: Sabine Röder und Gerhard Storck. In: Das Schöne und der Alltag. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Hrsg.: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen. Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Moderne Formgebung 1900-1914“ im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 28. September 1997 bis 18. Januar 1998 und „Ein virtuelles Museum 1909-1919“ im Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen vom 09. November 1997 bis 12. April 1998. S. 133-138. Hagen/ Krefeld 1997.

Stein 1997d

Laurie A. Stein. Katalog. Bildteil Metallarbeiten. In:

Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Moderne Formgebung 1900-1914. Hrsg.: Sabine Röder und Gerhard Storck. In: Das Schöne und der Alltag. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Hrsg.: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen. Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Moderne Formgebung 1900-1914“ im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 28. September 1997 bis 18. Januar 1998 und „Ein virtuelles Museum 1909-1919“ im Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen vom 09. November 1997 bis 12. April 1998. S. 139-163. Hagen/ Krefeld 1997.

Stein 1997e

Laurie A. Stein. Katalog. Metallarbeiten. In:

Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Moderne Formgebung 1900-1914. Hrsg.: Sabine Röder und Gerhard Storck. In: Das Schöne und der Alltag. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Hrsg.: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen. Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Moderne Formgebung 1900-1914“ im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 28. September 1997 bis 18. Januar 1998 und „Ein virtuelles Museum 1909-1919“ im Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen vom 09. November 1997 bis 12. April 1998. S. 274-278. Hagen/ Krefeld 1997.

Storck 1984

Gerhard Storck. Vorwort. In:

Von der Künstlerseide zur Industriefotografie. Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 24. März bis 24. Juni 1984. S. 7-10. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 5: Krefeld. Essen 1984.

Storck 1987a

Gerhard Storck (Bildredaktion). Silberarbeiten. In:

Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J.L.M. Lauweriks. Erschienen zu der Ausstellung „J.L.M. Lauweriks“ von Frühjahr 1987 bis Winter 1987/88 im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, im Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen und im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam. S. 125-133. Krefeld 1987.

Storck 1987b

Gerhard Storck (Bildredaktion). Wendingen. In:

Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J.L.M. Lauweriks. Erschienen zu der Ausstellung „J.L.M. Lauweriks“ von Frühjahr 1987 bis Winter 1987/88 im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, im Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen und im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam. S. 143-144. Krefeld 1987.

Storck 1997

Gerhard Storck. „Eine Organisation, die ihre Fäden spinnt.“ Planungsziel: Werkkunst. In:

Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Moderne Formgebung 1900-1914. Hrsg.: Sabine Röder und Gerhard Storck. In: Das Schöne und der Alltag. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Hrsg.: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen. Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Moderne Formgebung 1900-1914“ im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 28. September 1997 bis 18. Januar 1998 und „Ein virtuelles Museum 1909-1919“ im Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen vom 09. November 1997 bis 12. April 1998. S. 26-31. Hagen/ Krefeld 1997.

Stressig 1987

Peter Stressig. Die Häuser am „Stirnband“. In:

Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J.L.M. Lauweriks. Erschienen zu der Ausstellung „J.L.M. Lauweriks“ von Frühjahr 1987 bis Winter 1987/88 im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, im Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen und im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam. S. 82-93. Krefeld 1987.

Sturm 1984

Hermann Sturm. Vom solitären Gebäude über die Villenkolonie und die Gartenvorstadt zur „Auflösung der Städte“ – Karl Ernst Osthaus und die Architekten Peter Behrens, Walter Gropius, Bruno Taut. In:

Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung im Karl Ernst Osthaus Museum Hagen vom 25. März bis 20. Mai 1984. S. 103-139. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 3: Hagen. Essen 1984.

Thiel 2001

Christian Thiel. Lebensreform und alternative Weltbilder. In:

Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S.37-40. Darmstadt 2001.

Tighe 1995

Katharina Harlow Tighe. Die Schriften von Umberto Boccioni: Schlüssel zum Verständnis der Beziehung zwischen italienischem Futurismus und Okkultismus. In:

Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 469-476. Ostfildern 1995.

Toepell 1991

Michael Toepell. Platonische Körper in Antike und Neuzeit. In:

Der Mathematikunterricht. Platonische Körper – Unterricht und Geschichte. Jahrgang 37. Heft 4/1991. S. 45-79. Velber 1991.

Troschke 1997a

Anke Troschke. „Die Kunstgewerbeschule im Kleinen“. Das staatliche Seminar für Handfertigkeitsunterricht in Hagen. In: Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Neue Beiträge zu seiner Funktion und Geschichte. Hrsg.: Michael Fehr. In: Das Schöne und der Alltag. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe 1909-1919. Hrsg.: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen. Der Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Moderne Formgebung 1900-1914“ im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 28. September 1997 bis 18. Januar 1998 und „Ein virtuelles Museum 1909-1919“ im Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen vom 09. November 1997 bis 12. April 1998. S. 343-351. Hagen/ Krefeld 1997.

Troschke 1997b

Anke Troschke. „Eine wahrhaft kunstgewerbliche Werkstätte für künstlerische Metall-Arbeit“. Die Hagener Silberschmiede 1910-1914. In: Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Neue Beiträge zu seiner Funktion und Geschichte. Hrsg.: Michael Fehr. In: Das Schöne und der Alltag. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe 1909-1919. Hrsg.: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen. Der Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Moderne Formgebung 1900-1914“ im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld vom 28. September 1997 bis 18. Januar 1998 und „Ein virtuelles Museum 1909-1919“ im Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen vom 09. November 1997 bis 12. April 1998. S. 358-365. Hagen/ Krefeld 1997.

Tummers 1972

Nicolaus Tummers. Der Hagener Impuls. Das Werk von J.L.M. Lauweriks und sein Einfluß auf die Architektur und Formgebung um 1910. In: Hagener Beiträge zur Geschichte und Landeskunde – Große Reihe Heft 015. Bearbeitung: Peter Stressig. Übersetzung aus dem Niederländischen: Anne Goebbels. Niederländische Originalausgabe 1968. Hagen 1972.

Tummers 1984

Nic Tummers. J.L.Mathieu Lauweriks. Arte Crator des Hagener Impulses. In: Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung im Karl Ernst Osthaus Museum Hagen vom 25.März bis 20. Mai 1984. S. 140-180. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 3: Hagen. Essen 1984.

Tummers 1987

Nicolas Tummers jun. Zwischen Jugendstil und Bauhaus. In: Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J.L.M. Lauweriks. Erschienen zu der Ausstellung „J.L.M. Lauweriks“ von Frühjahr 1987 bis Winter 1987/88 im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, im Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen und im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam. S. 12-14. Krefeld 1987.

Ulmer 2001

Renate Ulmer. Biomorphismus. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band II. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S.465-470. Darmstadt 2001.

Van den Eijnde 1920

Hendrik Albertus van den Eijnde. Holzschnitt. In: Wendingen. Maandblad voor Bouwen en Sieren. Van Architectura et Amicitia. Jaargang 3, No. 8 en 9 (August en September 1920), Titelseite. Amsterdam 1920.

Van Harten 2013

Klaas van Harten. Vorm en maat. In: Theosophia : orgaan van de Nederlandsche Theosophische Vereeniging: vol. 114 (December 2013), S. 139-147. Amsterdam 2013.

Vogt 1984

Paul Vogt. Zum Geleit. In: Die Margarethenhöhe. Das Schöne und die Ware. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung in Museum Folkwang Essen vom 25. März bis 27. Mai 1984. S. 8. In: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Bd. 2: Essen. Essen 1984.

Von Tavel 1984

Hans Christoph von Tavel und Josef Helfenstein. Biographie, Farbabbildungen. In: Johannes Itten. Künstler und Lehrer. Katalog zur Ausstellung am Kunstmuseum Bern, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Galerie der Stadt Stuttgart 1984/1985. S. 129-186. Bern 1984.

Wagner 2002

Christoph Wagner. Auf der Suche nach dem Ursprung der Symbole: Wassily Kandinsky, Johannes Itten und Paul Klee. In: Eva Badura-Triska. Johannes Itten. Wege zur Kunst. Anlässlich der Ausstellung „Johannes Itten, Wege zur Kunst“. Saarland-Museum Saarbrücken, 10. November 2002 - 12. Januar 2003, ..., National Museum of Modern Art Tokio Jan.-Feb. 2004 und weitere Stationen in den USA und Europa ab 2004. S. 191-237. Bern 2002.

Wagner 2003

Christoph Wagner. Johannes Itten. Leitmotive einer Künstlerbiografie... In: Ernest W. Uthemann (Hrsg.) mit einem Beitrag von Christoph Wagner. Johannes Itten: Alles in Einem - Alles im Sein. Katalog zur Ausstellung im Saarland Museum Saarbrücken 10. Nov. 2002- 12. Jan. 2003. S. 11-96. Saarbrücken 2003.

Wagner 2005a

Christoph Wagner. Esoterik am Bauhaus? Einführung. In: Christoph Wagner (Hrsg.). Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Gustav-Lübcke-Museum Hamm 28. Aug. 2005 - 8. Jan. 2006 und Museum im Kulturspeicher Würzburg 22. Jan. - 22. April 2006. S. 16-20. Bielefeld 2005.

Wagner 2005b

Christoph Wagner. Zwischen Lebensreform und Esoterik: Johannes Ittens Weg ans Bauhaus in Weimar. In: Christoph Wagner (Hrsg.). Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Gustav-Lübcke-Museum Hamm 28. Aug. 2005 - 8. Jan. 2006 und Museum im Kulturspeicher Würzburg 22. Jan. - 22. April 2006. S. 65-78. Bielefeld 2005.

Wagner 2005c

Christoph Wagner. Bildteil. In: Christoph Wagner (Hrsg.). Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Gustav-Lübcke-Museum Hamm 28. Aug. 2005 - 8. Jan. 2006 und Museum im Kulturspeicher Würzburg 22. Jan. - 22. April 2006. S. 137-271. Türme des Lichts: S. 140-147. Mazdaznan- und Heilslehre: S. 148-157. Der Mensch im Farbkreis: S. 158-165. Esoterische Hieroglyphen: S. 220-241. Bielefeld 2005.

Wagner 2009a

Christoph Wagner. Einführung: Esoterik am Bauhaus. In: Christoph Wagner (Hrsg.). Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne? Regensburger Studien zur Kunstgeschichte. Bd.1. 1. Auflage. S. 9-14. Regensburg 2009.

Wagner 2009b

Christoph Wagner. Johannes Itten und die Esoterik: ein Schlüssel zum frühen Bauhaus? Christoph Wagner (Hrsg.). Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne? Regensburger Studien zur Kunstgeschichte. Bd.1. 1. Auflage. S. 108-150. Regensburg 2009.

Walser 1993

Hans Walser. Der Goldene Schnitt. Leipzig 1993.

Walther 2001

Sigrid Walther. Die Lebensreform und Der Blaue Reiter. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S.257-260. Darmstadt 2001.

Weber 2001

Heiko Weber. Der Deutsche Monistenbund. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band II. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S.125-132. Darmstadt 2001.

Weiss 2013

Christina Weiss. Grußwort. In: Iris Müller-Westermann (Hrsg.) und Jo Widoff (Hrsg.). Hilma af Klint – Eine Pionierin der Abstraktion. Mit Beiträgen von David Lomas, Iris Müller-Westermann, Pascal Rousseau und Helmut Zander. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Moderna Museet Stockholm 16. Feb. – 26. Mai 2013, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwartskunst Berlin 15. Juni – 6. Oktober 2013, Museo Picasso Málaga 21. Oktober 2013 – 9. Feb. 2014. S. 17. Ostfildern 2013.

Welzel 2010

Barbara Welzel (Hg.). Mit Texten von Birgitt Borkopp-Restle, Birgit Franke, Rouven Lotz und Barbara Welzel. Hagen erforschen. Eine Stadt als Laboratorium. Augsburg 2010.

Welzel 2011

Barbara Welzel. Das Krematorium in Hagen als Erinnerungsort. In: Tagung „Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen“ vom 1.7. bis 2.7.2011. Konzeption und Leitung: Birgitt Borkopp-Restle und Barbara Welzel. Erschienen in: Birgitt Borkopp-Restle (Hrsg.) und Barbara Welzel (Hrsg.). "Eines der wichtigsten Monumente unserer Zeit überhaupt". S. 15-38. Essen 2014.

Wick 1984

Rainer Wick. Johannes Itten am Bauhaus: Ästhetische Erziehung als Ganzheitserziehung. In: Johannes Itten. Künstler und Lehrer. Katalog zur Ausstellung in Kunstmuseum Bern, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Galerie der Stadt Stuttgart 1984/1985. S. 105-128. Bern 1984.

Wick 2009

Rainer K. Wick. Kunst als mystische Schau Johannes Ittens Beitrag zu Bruno Adlers Almanach „Utopia“ 1921. In: Christoph Wagner (Hrsg.). Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne? Regensburger Studien zur Kunstgeschichte. Bd.1. 1. Auflage. S. 174-193. Regensburg 2009.

Wiggershaus 2001

Rolf Wiggershaus. Geist. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band II. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S. 63-64. Darmstadt 2001.

Wijdeveld 1918

H. Th. Wijdeveld. Typographie. In: Wendingen. Maandblad voor Bouwen en Sieren. Van Architectura et Amicitia. Redactie J. Gratama, Voorzitter: H.A. van Anrooy, C.J. Blaauw, P.H. Endt, P.L. Kramer, E.J. Kuipers, J.L.M. Lauweriks, R.N. Roland Holst, M.J. Granpré Molière, Red.-Secr.: H. Th. Wijdeveld. Jaargang 1, No. 7 (30. Juli 1918): S. 3 [Titelseite]. Amsterdam 1918.

Wijdeveld 1920

H. Th. Wijdeveld. Typographie. In:

Wendingen. Maandblad voor Bouwen en Sieren. Van Architectura et Amicitia. Redactie J. Gratama, Voorzitter: H.A. van Anrooy, C.J. Blaauw, P.H. Endt, P.L. Kramer, E.J. Kuipers, J.L.M. Lauweriks, R.N. Roland Holst, M.J. Granpré Molière, Red.-Secr.: H. Th. Wijdeveld. Jaargang 3, No. 10 (October 1920), Titelseite. Amsterdam 1920.

Witzmann 1995

Pia Witzmann. "Dem Kosmos zu gehört der Tanzende" – Der Einfluß des Okkulten auf den Tanz. In:

Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 600-645. Ostfildern 1995.

Wolbert 2001

Klaus Wolbert. Deutsche Innerlichkeit. Die Wiederentdeckung Caspar David Friedrichs um 1900 und die Verbildlichung des reformischen Naturverhältnisses. In:

Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band II. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S.185-188. Darmstadt 2001.

Wolter 1995

Bettina-Martine Wolter. "Die Kunst ist eine Aufführung des kosmischen Dramas" – Architekturvision und Bühnenreform 1900-1915. In:

Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ausstellungskatalog zu gleichnamiger Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 3. Juni bis 20. August 1995. Veit Loers (Hrsg.) unter Mitarbeit von Pia Witzmann. Mit Beiträgen von Bernd Apke, Eberhard Bauer, Marty Bax u.a.. S. 654-686. Ostfildern 1995.

Zander 2001

Helmut Zander. Theosophie und Anthroposophie. In:

Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band I. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.). 1. Auflage. S.433-436. Darmstadt 2001.

Zander 2007

Helmut Zander. Anthroposophie in Deutschland. Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884-1945. Band I. Göttingen 2007.

Zander 2013

Helmut Zander und Iris Müller-Westermann. „Keine Religion ist höher als die Wahrheit“ Ein Gespräch zwischen Helmut Zander und Iris Müller-Westermann über Spiritismus, Theosophie und Anthroposophie. Gespräch vom 9. Oktober 2012 im Moderna Museet in Stockholm. In:

Iris Müller-Westermann (Hrsg.) und Jo Widoff (Hrsg.). Hilma af Klint – Eine Pionierin der Abstraktion. Mit Beiträgen von David Lomas, Iris Müller-Westermann, Pascal Rousseau und Helmut Zander. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Moderna Museet Stockholm 16. Feb. – 26. Mai 2013, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwartskunst Berlin 15. Juni – 6. Oktober 2013, Museo Picasso Málaga 21. Oktober 2013 – 9. Feb. 2014. S. 113-128. Ostfildern 2013.

Zeitler 1994

Herbert Zeitler und Wolfgang Neidhardt. Fraktale und Chaos. Eine Einführung. 2. Auflage. Darmstadt 1994.

Zoon 1987

Cees Zoon. Entwurfstheorie. Auf dem Wege zu einer monumentalen „Nieuwe Kunst“ – Die Proportionslehre und Entwurfstheorie von J.L. Mathieu Lauweriks. In:

Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J.L.M. Lauweriks. Erschienen zu der Ausstellung „J.L.M. Lauweriks“ von Frühjahr 1987 bis Winter 1987/88 im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, im Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen und im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam. S. 32-53. Krefeld 1987.

Zwollo 1972a

Frans Zwollo jun.. Das Staatliche Handfertigkeitsseminar in Hagen. In:

Nicolaus Tummers. Der Hagener Impuls. Das Werk von J.L.M. Lauweriks und sein Einfluß auf die Architektur und Formgebung um 1910. In: Hagener Beiträge zur Geschichte und Landeskunde – Große Reihe Heft 015. Bearbeitung: Peter Stressig. Übersetzung aus dem Niederländischen: Anne Goebbels. Niederländische Originalausgabe 1968. S. 99-103. Hagen 1972.

Zwollo 1972b

Frans Zwollo jun.. Die Hagener Silberschmiede. In:

Nicolaus Tummers. Der Hagener Impuls. Das Werk von J.L.M. Lauweriks und sein Einfluß auf die Architektur und Formgebung um 1910. In: Hagener Beiträge zur Geschichte und Landeskunde – Große Reihe Heft 015. Bearbeitung: Peter Stressig. Übersetzung aus dem Niederländischen: Anne Goebbels. Niederländische Originalausgabe 1968. S. 104-105. Hagen 1972.

A et A	Genootschaap Architectura et Amicitia
Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
Bd.	Band
bez.	bezüglich
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
cm	Zentimeter
d.h.	das heißt
Ders.	Derselbe
DHf	Der Hohenhof
Dr.	Doktor
DWB	Deutscher Werkbund
ebd.	ebenda
f.	folgende
ff.	fortfolgend
ggf.	gegebenenfalls
GS	Graphische Sammlung
HNI	Het Nieuwe Instituut, Rotterdam
Hrsg.	Herausgeber
i.d.R.	in der Regel
Inv.-Nr.	Inventar-Nummer
J.L.M.	Johannes Ludovicus Matthieu
Jg.	Jahrgang
Jh.	Jahrhundert
jun.	Junior
KEO	Karl Ernst Osthaus-Archiv
KEOM	Karl Ernst Osthaus Museum
KWM	Kaiser Wilhelm Museum
L.	Länge
M	Maßstab
n.b.	nicht bekannt
nl.	niederländisch
Nr.	Nummer
o.D.	ohne Datum
o.g.	oben genannte/s/r
o.M.	ohne Maß
Prof.	Professor
RMA	Rijksmuseum Amsterdam
S.	Seite
s.d.	so dass
s/w	schwarz/weiß
sen.	Senior
st.	sankt
u.	und
u.a.	unter anderem
u.v.a.	und viele andere
Urh.	Urheberrecht
usw.	und so weiter
v. Chr.	vor Christus
VANK	Vereniging voor Ambachts en Nijverheidskunst
vgl.	vergleiche
VHBO	Vorbereidend Hooger Bouwkundig Onderwijs
vmtl.	vermutlich
z.B.	zum Beispiel
z.T.	zum Teil
Zeichn.	Zeichnung

Einige Arbeiten werden in der Literatur als *Blaupause* geführt. Bei einer *Blaupause* erscheint die in dunklen Linien ausgeführte Zeichnung im Negativverfahren als unbelichteter auswaschbarer Teil vor blauem Hintergrund. Soweit die als *Blaupause* gekennzeichneten Kopien die dunkle Linie des Originals in Violett vor hellem Hintergrund enthalten, ist es wahrscheinlicher, dass diese im dunkelvioletten übertragenden Lichtpausverfahren als *Weißpause* entstanden sind. Diese seit den 1890er Jahren nur noch als Positivverfahren angewendete *Lichtpause* verbreitete sich wegen der besonderen Eignung für die Vervielfältigung von technischen Zeichnungen in der Architektur und im Bauingenieurwesen. Für eine *Lichtpause* wurde zunächst eine Kopie des Originals, z.B. durch manuelles Pausen durch Bleistift, auf Transparentpapier erstellt. Dieses auf ein Lichtpauspapier gelegt, erzeugte unter Lichteinfall die *Lichtpause*. Zahlreiche Entwürfe enthalten den Vermerk „1xweiß“, sehr wahrscheinlich ein Hinweis für die gewünschte *Weißpause*, und „1xbraun“ für die gewünschte *Blaupause*, mit brauner anstatt blauer Grundfarbe oder mittlerweile verfärbt.²¹⁹³

Museen und Archive sind z.T. in gekürzter Form angegeben:

HNI	Het Nieuwe Instituut, Rotterdam	
	Objekte befinden sich im Archiv <i>Lauweriks, J.L.M.</i>	HNI, Lauweriks, J.L.M.
	mit Zugangs- sowie Inventarnummer	HNI, Lauweriks, J.L.M. /Archief, nummer toegang LAUW, inventarisnummer ...
	Abkürzung	HNI, (LAUW...), Inv.-Nr.: LAUW...
	Die Internetquelle für die Abbildungen im Archiv <i>Lauweriks, J.L.M.</i> ist:	
	https://zoeken.hetnieuweinstituut.nl/nl/archieven/details/LAUW/keywords/lauweriks/withscans/0/start/0/limit/10/flimit/5/filters:ead.eadheader.eadid/LAUW	Internetquelle HNI, Lauweriks, (LAUW...), Inv.-Nr. LAUW...
	Zugehörige Daten befinden sich in:	Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. ...
	http://zoeken.hetnieuweinstituut.nl/images/archives/pdf/LAUW.ead.pdf	
RMA	Rijksmuseum Amsterdam	
	Objekte aus dem <i>Rijksprentenkabinet</i>	RMA, RP-...
	Objekte aus der <i>Bibliotheek</i>	RMA, Mappe (bibl. ...)
KEOM	Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen	
KEO	Objekte befinden sich im KEOM	KEOM, Inv.-Nr. K...
	im <i>Karl Ernst Osthaus-Archiv</i>	KEOM, KEO-Archiv, V...
	in der dortigen <i>Graphischen Sammlung (GS)</i>	KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichnung Nr. ...
	ausgestellt in der Hagener Villa <i>Der Hohenhof</i>	KEOM, <i>KEO-Archiv, V...</i> [oder <i>GS, Zeichn. Nr. ...</i> oder <i>Inv.-Nr. K...</i>], DHF
KWM	Kaiser Wilhelm Museum Krefeld	
	Objekte aus dem Bestand des Deutschen Museums	KWM, Inv.-Nr.: DM V ...

Marken auf nach Entwürfen von Lauweriks gefertigten Objekten:²¹⁹⁴

A-H	Meistermarke von Frans Zwollo sen.
I,J	Hagener Silberschmiede
K	Künstlermarke von J.L.M. Lauweriks

Abkürzungen für Stempel auf den Entwürfen und auf den Fotos von den ausgeführten Objekten:

StKEO	Stempel für „Städtisches Karl-Ernst-Osthaus-Museum, 58 Hagen, Hochstraße 73“
StUrh	Stempel für Urheberrecht
StHS	Stempel <i>Hagener Silberschmiede</i>
StArchL _{1,2,3}	Architektenstempel: „Lauweriks“ ₁ , „J.L.M. Lauweriks“ ₂ , „J.L.M. Lauweriks Architekt“ ₃
	„J.L.M. Lauweriks Architekt Hagen“
	„J.L.M. Lauweriks Architekt Amsterdam“
	StArchL ₃ H
	StArchL ₃ A

Abb. 1:
Foto von J.L.M. Lauweriks
Brustbild²¹⁸⁹

Abb. 2:
Ernst Haeckel
*Platte 2 aus Kunstformen
der Natur*, 1904
35,5 x 26,3 cm²¹⁹⁰

Abb. 3:
Ernst Haeckel
Platte 85 aus Kunstformen der Natur, 1904
35,5 x 26,3 cm²¹⁹¹

Abb. 4:
Foto von Helena Blavatsky, 1889²¹⁹²

Abb. 5 und 6:
Emblem Zeitschrift Ring, 1908²¹⁹⁵

Abb. 7:
*Mustertuch mit Batikmotiven aus Solo,
Indonesien*, Detail, 1996²¹⁹⁶

Abb. 8:
*Mustertuch mit Batikmotiven aus Jogjakarta,
Indonesien*, Detail, 1995²¹⁹⁷

Abb. 9:
Triangulatur des 45°-Dreiecks²¹⁹⁸

²¹⁹³ Zu Lichtpausverfahren (Cyanotypie und Diazotypie) vgl.:
<https://de.wikipedia.org/wiki/Kontaktkopie#Lichtpausverfahren>, zu Vervielfältigung technischer Zeichnungen ab 1890: vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Diazotypie>.

²¹⁹⁴ Zu den Marken: vgl. Molen 1982, Umschlagrückseite innen und Kapitel 5.3.1.
²¹⁹⁵ Abb.: Moeller 1987, S. 62, Abb. 62;
²¹⁹⁶ Tummerts 1984, S. 154, Abb. 3 und Tummerts 1972, S. 33.
²¹⁹⁷ Abb.: Bax 2006, S. 423, Abb. 155.
²¹⁹⁸ Abb.: Bax 2006, S. 423, Abb. 156.

Abb. 10:
Jan Hessel de Groot

Quadratur, 1900²¹⁹⁹

Abb. 11:
J.L.M. Lauweriks
Quader, 1911²²⁰⁰

Abb. 12:
J.L.M. Lauweriks
Quadratdiagonale, 1911²²⁰¹

Abb. 13:
J.L.M. Lauweriks
Rechteck Quadratdiagonale, 1911²²⁰²

Abb. 14:
J.L.M. Lauweriks
Rechteck 1:v2 (DinA), 1911²²⁰³

²¹⁸⁹ Abb.: Van Harten 2013, S. 141.

²¹⁹⁰ Abb.: Bax 2006, S. 457, Abb. 173. Daten: ebd.. Abb. auch: Klein-Wiele 2007c, S. 129, Abb. 77. Ergänzende Daten: Maße: vgl. ebd..
²¹⁹¹ Abb.: Bax 2006, S. 469, Abb. 176. Daten: vgl. ebd.. Abb. auch: Klein-Wiele 2007c, S. 128, Abb. 75. Ergänzende Daten: Maße: vgl. ebd..
²¹⁹² Abb.: Bax 2006, S. 68, Abb. 4.

²¹⁹⁸ Abb.: Naredi-Rainer 1982, S. 224-226,
Abb. 128.
²¹⁹⁹ Abb.: Zoon 1987, S. 37, Abb. 25.
²²⁰⁰ Abb.: Lauweriks 1911, S. 3, Abb. 3.
²²⁰¹ Abb.: Lauweriks 1911, S. 4, Abb. 4.
²²⁰² Abb.: Lauweriks 1911, S. 5, Abb. 5.
²²⁰³ Abb.: Lauweriks 1911, S. 6, Abb. 6.

- Abb. 15:
J.L.M. Lauweriks
*Rechtecke 2:v5, 3:v10, 4:v17, 1911*²²⁰⁴
- Abb. 16:
J.L.M. Lauweriks
*Würfeldiagonale, 1911*²²⁰⁵
- Abb. 17:
J.L.M. Lauweriks
*Fußbank, 1911*²²⁰⁶
- Abb. 18:
J.L.M. Lauweriks
*Hocker, 1911*²²⁰⁷
- Abb. 19:
J.L.M. Lauweriks
*Wandschrank, Seitenansicht und Draufsicht, 1911*²²⁰⁸
- Abb. 20:
J.L.M. Lauweriks
*Wandschrank, Perspektive, 1911*²²⁰⁹
- Abb. 21a-e:
J.L.M. Lauweriks
*Fries, 1899*²²¹⁰
- Abb. 22:
J.L.M. Lauweriks
Entwurfsraster I-I, ab 1910
HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.7²²¹¹
- Abb. 23:
J.L.M. Lauweriks
Entwurfsraster I-II, ab 1910
HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.5²²¹²
- Abb. 24:
J.L.M. Lauweriks
Entwurfsraster II-I, ab 1910
HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.6²²¹³
- Abb. 25:
J.L.M. Lauweriks
Entwurfsraster II-II, ab 1910
HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.1²²¹⁴
-
- 2204 Abb.: Lauweriks 1911, S. 7, Abb. 7.
2205 Abb.: Lauweriks 1911, S. 8, Abb. 8.
2206 Abb.: Lauweriks 1911, S. 10, Abb. 10.
2207 Abb.: Lauweriks 1911, S. 14, Abb. 14.
2208 Abb.: Lauweriks 1911, S. 15, Abb. 15.
2209 Abb.: Lauweriks 1911, S. 16, Abb. 16.
2210 Abb.: Lauweriks 1899b, S. 123, Abb. I bis V.
2211 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Abb. auch in: Tummers 1972, S. 84, Tummers 1984, S. 151, Abb. 1 und Zoon 1987, S. 32, Abb. 22. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 43: u.a. Entwurfsraster, ab 1910.
2212 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Abb. auch in: Tummers 1972, S. 85. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 43: u.a. Entwurfsraster, ab 1910.
2213 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Abb. auch in: Tummers 1972, S. 85. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 43: u.a. Entwurfsraster, ab 1910.
- Abb. 26:
J.L.M. Lauweriks
Entwurfsraster III-I, ab 1910
HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.4²²¹⁵
- Abb. 27:
J.L.M. Lauweriks
Entwurfsraster III-II, ab 1910
HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.3²²¹⁶
- Abb. 28:
J.L.M. Lauweriks
Entwurfsraster III-III, ab 1910
HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.9²²¹⁷
- Abb. 29:
J.L.M. Lauweriks
Entwurfsraster IV-I, bis März 1913
HNI, (LAUW.I 10359252), inv.nr. LAUW26.6²²¹⁸
- Abb. 30:
J.L.M. Lauweriks
Entwurfsraster IV-II, ab 1909
HNI, (LAUW.I 10359252), inv.nr. LAUW10.1²²¹⁹
- Abb. 31:
J.L.M. Lauweriks
Entwurfsraster V, ab 1910
HNI, (LAUW.I 10359341), inv.nr. LAUW101.2²²²⁰
- Abb. 32:
J.L.M. Lauweriks
Entwurfsraster VI-I, um 1910
HNI, (LAUW.I 10359288), inv.nr. LAUW59.1²²²¹
-
- 2214 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Abb. auch in: Tummers 1972, S. 85, Zoon 1987, S. 32, Abb. 22. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 43: u.a. Entwurfsraster, ab 1910.
2215 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Abb. auch in: Tummers 1972, S. 86. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 43: u.a. Entwurfsraster, ab 1910.
2216 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 43: u.a. Entwurfsraster, ab 1910.
2217 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 43: u.a. Entwurfsraster, ab 1910.
2218 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 31: Weltausstellung 1913 in Gent, Innenraumgestaltung *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe*, 1. März – 26. April 1913.
2219 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Abb. von Autorin um 180° gedreht. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 12: u.a. 1909, Ausstellung *Christliche Kunst* in Düsseldorf, Einrichtung des Raums des *Deutschen Werkbundes*.
2220 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 43: u.a. Entwurfsraster, ab 1910.
- Abb. 33:
J.L.M. Lauweriks
Entwurfsraster VI-II, um 1910
HNI, (LAUW.I 10359288), inv.nr. LAUW59.2-recto²²²²
- Abb. 34:
J.L.M. Lauweriks
Entwurfsraster I-I, um 1910
HNI, (LAUW.I 10359288), inv.nr. LAUW59.2-verso²²²³
- Abb. 35:
J.L.M. Lauweriks
*Kirchenentwurf Modul Kreis- Quadratur, 1909*²²²⁴
- Abb. 36:
Christian Bayer
*Kirchenentwurf, 1909*²²²⁵
- Abb. 37a-d:
Stempel-Marken aus der *Hagener Silberschmiede* für Schmiede „HS“ und Emblem, Entwerfer „M.LAUWERIKS“ und Silberschmied „F.ZWOLLO“²²²⁶
- Abb. 38:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung Vase, o.D.
Bleistift auf Karopapier
6,5 x 6,5 cm
[Aufschrift: „vaas“]
Provenienz: Johannes Maria Lauweriks
RMA, RP-T-1952-22²²²⁷
- Abb. 39:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Blumenbehälter I, Sept. 1911
schwarze Kreide auf Karopapier
[M 1:1], 46 x 59 cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks
Aufschrift: „Entwurf für einen Blumenbehälter [M 1:1 Sept. 1911]“
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
Rijksmuseum Amsterdam, RP-T-1980-210²²²⁸
-
- 2221 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Dieses Raster enthält den Vermerk des Urheberrechts sowie „C.S.&S.No.315“.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 37: u.a. Entwurf hängende Öllampe, um 1910.
2222 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 37: u.a. Entwurf hängende Öllampe, um 1910.
2223 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 37: u.a. Entwurf hängende Öllampe, um 1910.
2224 Abb.: Lauweriks 1909, S. 5. Abb. auch: Frank 1984, S. 65; Wolter 1995, S. 659, Abb. 5 und Sinzel 2003, S. 40.
2225 Abb.: Lauweriks 1909, S. 7.
2226 Abb. und Daten: vgl. Molen 1982, Umschlagrückseite innen.
2227 Abb. und Daten: vgl.: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271607>.
2228 Abb. und Daten: vgl.: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305924>. zu Daten vgl. auch: Molen 1982, S. 128, Kat. 206. Material, Datierung und Maße abweichend: Bleistift auf Papier, 46,5 x 59,2 cm, okt. 1911.

Abb. 40:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Blumenbehälter II, Okt. 1911
Fotokopie Abb. 39 (RMA, RP-T-1980-210)
46,5 x 59 cm
KEOM, KEO-Archiv, V254b/32²²²⁹

Abb. 41:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Blumenbehälter III, Feb. 1912
Bleistift, [schwarze] Tinte, [blauer und roter
Buntstift] auf Papier
40 x 25,5 cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks
Aufschrift: „Entwurf Blumenbehälter“
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1960
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 127,
[DHf]²²³⁰

Abb. 42:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Blumenbehälter VI, [Feb.] 1912
[Bleistift auf Karopapier]
M 1:1, o.M.
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Feb. 1912]
[StUrh und StArchL₃]
[Aufschrift: „Entwurf für einen
Blumenbehälter M 1:1“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW35.1²²³¹

Abb. 43:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Blumenbehälter IV, [Feb.] 1912
[blauer und roter Buntstift auf Weißpause]
M 1:1, o.M.
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Feb. 1912]
[Aufschrift: „Entwurf für einen
Blumenbehälter M 1:1“, „Henkel-
Blumenbehälter Ø9/10 mm[,] Länge 3.35
M.“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW35.2.²²³²

Abb. 44:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Blumenbehälter V, [Sept. 1911]
[blauer, grüner, gelber, roter und
violettfarbener Buntstift auf kariertes
Weißpause]
M 1:1, o.M.
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Sept. 1911]
[Aufschrift: „Naturgröße“, „Entwurf für einen
Blumenbehälter M 1:1 1xweiß“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW35.3²²³³

Abb. 45:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Blumenbehälter V, [Sept. 1911]
[Bleistift, Durchstechlöcher [Kopiernadel?],
schwarze und rote Tinte, [u.a.] blauer,
roter, gelber Buntstift auf Papier]
o.M.
[Aufschrift: „Oberansicht Stein: Opaline A II
Naturgröße[,] „hoe dik 't silver[,] hoe groot
de plateau“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW35.4²²³⁴

Abb. 46:
Blumenbehälter, [August] 1912
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber mit [vier] Opalen
Marke: Halbmond, Krone, 900, B, I, J, K
38,5 x 36 x 25,3 cm
Provenienz: Manfred Osthaus 1975
KEOM, Inv.-Nr. K 3273, [DHf]²²³⁵

Abb. 47:
Messkännchen, 1912
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber mit Opalen
Marke: Halbmond, Krone, A oder B, J, K, 006
im Kreis
14,6 x 14,5 x [?] cm
Foto: RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 2
KWM, Inv.-Nr.: DM V 3²²³⁶

Abb. 48:
Kanne, 1912
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber mit Opalen
Marke: Halbmond, Krone, A oder B, J, K, 006
im Kreis
14,6 x 14,5 [x ?] cm
Foto: RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 13
KWM, Inv.-Nr.: DM V 3.²²³⁷

Abb. 49:
[Taufbecken]
[1912]
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: [Frans Zwollo sen.], HS
[Silber]
o.M.
Foto: auf Karton im Passepartout
14 x 9,8 cm
[Aufschrift: u.a. vmtl. „1912“]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/1²²³⁸

Abb. 50:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung Sanatorium, 1911
[Bleistift auf Karopapier]
o.M.
HNI, (LAUW.I 10359252), Inv.-Nr. LAUW21.1-
recto²²³⁹

Abb. 51:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung [Taufbecken], [1911]
[Bleistift auf Karopapier]
o.M.
HNI, (LAUW.I 10359252), Inv.-Nr. LAUW21.1-
verso²²⁴⁰

Abb. 52:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf für eine Tischleuchte [Schwan], o.D.
[Weißpause] mit Bleistift [auf Karopapier]
58,5 x 45,4 cm
[Aufschrift: „Projektions-Skizze Naturgröße“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, RP-T-1980-195²²⁴¹

Abb. 53:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung [Kettenanhänger Schwan], o.D.
[Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier]
o.M.
[Aufschrift: diverse Zahlen]
HNI, (LAUW.I 10359341), Inv.-Nr.
LAUW102.3.-recto²²⁴²

Abb. 54:
J.L.M. Lauweriks
Konstruktion Eiform, 1909-1916
[schwarze Tinte auf Papier]
o.M.
[Aufschrift: „Eiform Drehpunkt. Fester
Punkt.“]
HNI, (LAUW.I 10359341), Inv.-Nr.
LAUW100.7²²⁴³

Abb. 55:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Kelch, [April] 1912
Fotokopie
[M 1:1], 66 x 36,5 cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks [ML] April 1912
Urh.- und StArchL₃
Aufschrift: „Entwurf Kelch M 1/1 1 xweiß“
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 134²²⁴⁴

²²²⁹ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/31, Foto durch Autorin. Daten: ebd..

²²³⁰ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichnung Nr. 127, Der Hohenhof, Foto durch Autorin. Abb. auch: Storck 1987a, S. 127, Abb. 184 sowie Sinzel 2003, S. 60, Abb. 26. Daten: ebd. sowie Molen 1982, S. 128, Kat. 205: abweichende Maße: 25,4 x 40,5 cm.

²²³¹ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 35.

²²³² Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 35.

²²³³ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. S. 35: abweichende Datierung: 1912.

²²³⁴ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.

Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. S. 35. abweichende Datierung: 1912.

²²³⁵ Abb.: Funk-Jones 1987, S. 124, Abb. 176 und Molen 1982, S. 107, Kat. 49. Daten: ebd., S. 106. Ähnliche Abb.: vgl. Sinzel 2003, S. 61, Abb. 27, Daten ebd., S. 98.

²²³⁶ Abb.: Storck 1987a, S. 127, Abb. 184 und Stein 1997d, S. 144, Abb. ME 64. Daten ebd., S. 277.

Abb. auch: Molen 1982, S. 107, Kat. 50. Daten: ebd., S. 105: abweichende Maße: 15 x 13,5 cm

²²³⁷ Abb.: Stein 1997d, S. 144, Abb. ME 64.

Daten ebd., S. 277.

²²³⁸ Daten: KEOM, KEO-Archiv, V254b/1: abweichende Daten: silberne Fruchtschale, um 1913. Foto durch Autorin.

²²³⁹ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 29.

²²⁴⁰ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 29: abweichende Daten: Zeichnung Sanatorium.

²²⁴¹ Abb. und Daten: vgl.: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305901>. abweichende Angabe: Blaupause.

²²⁴² Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten vgl.: Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 45: abweichende Daten: Proportionsstudie.

²²⁴³ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 45: abweichende Daten: Geometrische Konstruktionen/ Instruktionszeichnung für Unterricht, möglicherweise für Unterricht am Staatlichen Handfertigkeitskurs in Hagen.

- Abb. 56:
Kelch I-I, 1912
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber mit Opalen
Marke: Halbmond, Krone, 900, A, J, K
21,2 x 12,6 x 12,6 cm
Foto: RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 4
KWM, Inv.-Nr.: DM V 4²²⁴⁵
- Abb. 57:
Kelch I-II, 1912
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Ausführung: Frans Zwollo sen., HS]
Silber mit Opalen und innen vergoldeter
Kuppa
21,3 [x ? x ?] cm²²⁴⁶
- Abb. 58:
J.L.M. Lauweriks
*Entwurf Schmuckstück I [Ring oder
Haarschmuck]*, o.D.
Bleistift auf Karopapier
16,1 x 9 cm
RMA, RP-T-1950-383²²⁴⁷
- Abb. 59:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schmuckstück II [Anstecknadel], o.D.
Bleistift auf [zum Teil kariertem] Papier
4,8 x 11,1 cm
RMA, RP-T-1950-302²²⁴⁸
- Abb. 60:
J.L.M. Lauweriks
*Entwurf Brosche, Ring [, Manchettenknopf,
Hutnadel, Kettenglied] und Schnalle*, [Dez.]
1910
schwarze Tinte, Tusche[, Buntstift] und
Bleistift auf Papier
[M 1:1 für Brosche u. Schnalle], 17,7 x 22,5
cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks Dez. 1910
[Aufschrift: „Nr.18[:] Ring – Golddraht aus
einem Stück mit 1 Bramen Opal Matrix
[Brambeer-Matrixopal] und 1 Opal in
[Tropfen-]Form[,] Nr. 10[:] goldene Brosche
Naturgröße mit 1 weißen und 1 schwarzen
Perle[,] 9 = 3 cm Manchettenknopf [,]
Hutnadel 4 cm[,] Naturgröße Silberne
Schnalle mit einem schwarzen und einem
weißen Achatstein[,] Dose flach [?] 3 cm]
RMA, RP-T-1950-291²²⁴⁹
- Abb. 61:
Halterung für Essig- und Ölfäschchen, o.D.
- 2244 Abb.: KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichnung
Nr. 134, Foto durch Autorin. Daten: vgl.
Molen 1982, S. 128, Kat. 208: Tinte und
Bleistift auf Pergamentpapier; zur
Ausführung durch Frans Zwollo sen. vgl.
Kat.Nr.54. Es existiert von dieser Zeichnung
eine kolorierte Kopie.
2245 Abb.: Stein 1997d, S. 145, Abb. ME 63.
Daten: ebd., S. 277. Abb. auch: Molen 1982,
S. 107, Kat. 54. Beschreibung: ebd., S. 107.
2246 Abb.: Storck 1987a, S. 126, Abb. 182.
Daten: ebd..
2247 Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271575](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271575).
2248 Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271451](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271451). Der
Entwurf ist zweiteilig.
2249 Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271628](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271628). Zu Daten
vgl. auch: Molen 1982, S. 130, Kat. 226.
- nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Ausführung vmtl.: Frans Zwollo sen., HS]
[Silber]
keine weiteren Daten²²⁵⁰
- Abb. 62:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung Menage für Pfeffer und Salz, o.D.
Bleistift auf Karopapier
14,5 x 15,3 cm
RMA, RP-T-1950-385²²⁵¹
- Abb. 63:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Pfeffer- und Salz-Behälter, o.D.
[Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier]
o.M.
[Aufschrift: „Pfeffer- und Salz-Behälter“ und
Zahlen 0 bis 8]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW47.1²²⁵²
- Abb. 64:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Essig- und Öl-Behälter I, o.D.
[Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier]
o.M.
[Aufschrift: „Essig- und Oel-Behälter“ und
Zahlen 0 bis 8]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW46.1²²⁵³
- Abb. 65:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Essig- und Öl-Behälter II, o.D.
[blauer Buntstift und schwarze Tinte auf
Weißpause von Entwurf auf Karopapier]
o.M.
[Aufschrift: „Essig- und Oel-Behälter[,] ware
grootte[,] 24 x 15 x 0,08 cm[,] 24 x 30 x
0,8[,] 23 x 26 x 0,8[,] 17 x 17 x 0,8[, diverse
Zahlen,]Entwurf:“]
[StArchL3]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW46.2²²⁵⁴
- Abb. 66a:
Pralinenschale I-I-I, 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber
Marke: Halbmond, Krone, 900, A oder B, J, K,
11 x 21 [x 11] cm
Privatsammlung²²⁵⁵
- Abb. 66b:
Pralinenschale I-I-II, [1913]
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
- Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber
Marke: Halbmond, Krone, 900, A oder B, J, K
11 x 21 x 11 cm
Fotokopie von Foto mit Daten des Museums
Boymans van Beuningen Rotterdam:
KEOM, KEO-Archiv, V254b/36²²⁵⁶
- Abb. 67:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schale I, [-Okt.] 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf kariertem
Pergamentpapier
[M 1:1], 39 x 45 cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks 1913
Aufschrift: „Entwurf Schale Mass I/““, oben
links: „Brosche 5 cm lang[,] Pfeffer x Salz 15
cm[,] Tafelaufs. 50 cm[,] [...] 36° 5[mal?]“,
unten: „1xweiß“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1960
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 130,
[DHf]²²⁵⁷
- Abb. 68:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Schale I, [-Okt.] 1913
[Weißpause von Entwurf auf Karopapier]
[M 1:1], [39 x 45 cm]
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1913]
[Aufschrift: „Entwurf Schale Mass 1/1“, oben
links: „Brosche 5 cm lang[,] Pfeffer & Salz
15 cm[,] Tafelaufs. 50 cm[,] [...] 36° 5
cm[?]“, [Zahlen 1 bis 12], „1 x weiß“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW40.2²²⁵⁸
- Abb. 69:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schale I-I, [-Okt.] 1913
[blauer Buntstift auf Weißpause von Entwurf
auf Karopapier]
[M 1:1], [39 x 45 cm]
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1913]
[Aufschrift: „Entwurf Schale Mass 1/1“,
[Zahlen 1 bis 12], „1 x weiß“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW40.3²²⁵⁹
- Abb. 70:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Tafelaufsatz I-I, ca. 1913
weiße Kreide auf [Weißpause]
52,2 x 64,5 cm
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, RP-T-1980-198²²⁶⁰
- 2256 Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/36, Foto
durch Autorin.
2257 Abb.: KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichnung
Nr. 130, Der Hohenhof, Foto durch Autorin.
Abweichende Daten ebd.: 1912. Abb. auch in:
Storck 1987d, S. 130, Abb. 190:
„Zuckerschale“ und Sinzel 2003, S. 10, Abb. 3.
Daten ebd., S. 113: u.a. Karopapier.
Zu Daten vgl. auch Molen 1982, S. 129, Kat.
214: u.a. dort: Pergamentpapier, Signatur,
Aufschrift.
2258 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 36: abweichende
Daten: Entwurf Tafelaufsatz.
2259 Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 36: abweichende
Daten: Entwurf Tafelaufsatz.

Abb. 71:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Tafelaufsatz I-II, 1913
schwarze Tinte, Bleistift [und blauer
Buntstift] auf Pergamentpapier
56,3 x 63,2 cm
Aufschrift: „Tafelaufsatz [Entwurf: J.L.M.
Lauweriks[,] Hagen i Westfalen 1913“,
StHS, [Zahlen 1 bis 10]]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW40.1²²⁶¹

Abb. 72:
Tafelaufsatz I, 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber
Marke: Halbmond, Krone, 900, nr B, I, J, K
10 x 51,8 x 27,2 cm
Privatsammlung²²⁶²

Abb. 73:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Pfeffer und Salz I, bis Okt. 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf [stellenweise
quadratisch feiner gerastertem kariertem]
Transparentpapier
22,7 x 21,5 cm
[Aufschrift: „Pfeffer- und Salz-Behälter“]
RMA, RP-T-1950-347²²⁶³

Abb. 74:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Pfeffer und Salz II, [Okt.] 1913
Buntstift und schwarze Tinte auf [Weißpauze]
[von stellenweise quadratisch feiner
gerastertem Karopapier]
[StArchL₃ H]
29,8 x 22,7 cm
[Aufschrift: „Pfeffer- und Salz-Behälter“, „2
Stück bestellt 10. Okt. 1913[,] 1 Ausführung
abgeliefert am 22. Nov. 1913[,] Leiter: F.
Zwollo“, StHS]
RMA, RP-T-1950-349²²⁶⁴

Abb. 75:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Brosche I-I, ca. 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf
Transparentpapier [mit grünem
Millimeterpapier-Druck]
19,5 x 12,0 cm
[Aufschrift: „Silberne Brosche“]
RMA, RP-T-1950-334²²⁶⁵

²²⁶⁰ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305900>:
abweichende Daten: Blaupause.

Abb. auch: Storck 1987a, S. 131, Abb. 192.
Datierung ebd.: ca. 1913.

²²⁶¹ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten vgl.: Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 36: Titel, Datierung
sowie Molen 1982, S. 129, Kat. 213: u.a.
Material, Maße, Aufschrift und abweichend:
Architektenstempel.

²²⁶² Abb.: Storck 1987a, S. 131, Abb. 191 und
Molen 1982, S. 109, Kat. 66. Daten ebd..

²²⁶³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271418>.

²²⁶⁴ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271420>:
abweichende Daten: Blaupause.

²²⁶⁵ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271633>. Abb. auch:
Storck 1987a, S. 130, Abb. 189, Datierung:

Abb. 76:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Brosche I-I, ca. 1913
[Weißpauze] auf Papier
10,6 x 9 cm
[StUrh und StArchL₁]
[Aufschrift: „Silberne Brosche“, „Ausführung
Treibarbeiten Fr. Zwollo, Leiter der“ StHS
Hagen i. Westf.]
RMA, R P-T-1950-334A²²⁶⁶

Abb. 77:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Brosche I-II, o.D.
Durchstechlöcher, Bleistift, braune und
schwarze Tinte auf Papier
21,4 x 12,5 cm
Signatur J.L.M. Lauweriks
[Aufschrift: „handgetriebene silberne
Brosche“]
Vermerk: „Ausf.: F. Zwollo“, St HS
RMA, RP-T-1950-334B²²⁶⁷

Abb. 78:
Brosche I, 1997
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Neue HS
Silber
o.M.
KEOM, Inv.-Nr.: n.b., [DHF].²²⁶⁸

Abb. 79:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Zuckerschale I, ca. 1913
[Bleistift auf stellenweise kariertem Papier]
o.M.²²⁶⁹

Abb. 80a:
Pralinenschale I-II-I, 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber
Marke: Halbmond, Krone, 900, A, I, J, K
11,3 x 22,5 x 11,6 cm
Provenienz: Karl Ernst Osthaus jun. 2002
KEOM, Inv.-Nr.: K 4231, [DHF]²²⁷⁰

Abb. 80b:
Pralinenschale I-II-II, 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks

ebd.: ca. 1913. Zu Daten: vgl. auch Molen
1982, S. 129, Kat. 216: u.a. ca. 1913.
²²⁶⁶ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271632>,
abweichende Daten: Blaupause.
²²⁶⁷ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271397>. Zu Daten
vgl. auch: Molen 1982, S. 129, Kat. 217, u.a.:
ca. 1913, Signatur, Ausführungsvermerk,
abweichende Maße: H: 12,1 cm, B: 10,5 cm.
[Die Abweichung in den Maßen hängt sehr
wahrscheinlich mit dem auf ein größeres
Papier angebrachten Entwurf zusammen.]
²²⁶⁸ Abb: KEOM, Inv.-Nr.: n.b., Der Hohenhof,
Foto durch Autorin. Daten: ebd.: u.a.: ca.
1913. Diese Datierung bezieht sich sehr
wahrscheinlich auf den zugehörigen Entwurf.
²²⁶⁹ Abb. und Daten: Storck 1987a, S. 130,
Abb. 190.
²²⁷⁰ Abb. und Daten: Funk-Jones 1987, S. 124,
Abb. 175 und Molen 1982, S. 111.
ergänzende Daten: ebd., S. 109, Kat. 67.
Erwähnung als „Pralinenschale“ in Storck
1987b, S. 144. Ein fast identisches Exemplar
befindet sich in niederländischer
Privatsammlung: vgl. Molen 1982, S. 109.

Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber
Marke: Halbmond, Krone, 900, A, I, J, K,
11,3 x 22,5 x 11,6 cm
Provenienz: Karl Ernst Osthaus jun. 2002
KEOM, Inv.-Nr.: K 4231, [DHF]²²⁷¹

Abb. 81:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung Ring I, 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf Papier
[Rückseite einer Rechnung]
10,2 x 15,2 cm
[3 x Stempel des *Staatlichen
Handfertigkeitkursus* Hagen i/W.]
RMA, RP-T-1950-333²²⁷²

Abb. 82:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring I-I „V“, 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf
[Millimeterpapier]
15 x 11,8 cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks [ML] 1913
[Aufschrift: „Entwurf Ring mit 1 Olivine
2016K.]
RMA, RP-T-1950-340A²²⁷³

Abb. 83:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring I-II „VI“, 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf
[Millimeterpapier]
15 x 11,8 cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks]
[Aufschrift: „Entwurf Ring[,] 2 Olivinen[,]
1xweiß“]
RMA, RP-T-1950-338²²⁷⁴

Abb. 84:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring I-I-I „V“, 1913
Bleistift, schwarze Tinte, Tusche in Farbe und
Goldfarbe auf Blaupause von
[Millimeterpapier] auf Karton
[von den 4 Seiten: Blaupause oben links]
26,1 x 20 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML]
[Aufschrift: „V Entwurf Ring mit 1
[hellblauer] Olivine [so] 2016 K.[.] 5' 1/1“]
RMA, RP-T-1950-342²²⁷⁵

Abb. 85:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring I-II-I „VI“, [1913]
Bleistift, schwarze Tinte, Tusche in Farbe und
Goldfarbe auf Blaupause von [Entwurf auf
Millimeterpapier] auf Karton

²²⁷¹ Abb.: Sinzel 2003, S. 11, Abb. 4, Daten:
ebd., S. 98: u.a. abweichende Maße: Breite:
22,5cm, Höhe: 11,5 cm, Länge: 11,6 cm. [so]
Ein fast identisches Exemplar befindet sich in
niederländischer Privatsammlung: vgl. Molen
1982, S. 109.

²²⁷² Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271396>.

²²⁷³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271404>:
abweichende Daten: Entwurf auf Karopapier.

²²⁷⁴ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271401>.

abweichende Daten: Entwurf auf Karopapier.
²²⁷⁵ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271391>. Blaupause
von vier Entwürfen, abweichende Daten:
Karopapier.

- [von den 4 Seiten: Blaupause oben rechts]
[M 1:1], 26,1 x 20 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks]
[Aufschrift: „VI Entwurf Ring 2.[so] [hellblaue] Olivinen[,] 5' 1/1"']
RMA, RP-T-1950-342²²⁷⁶
- Abb. 86:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring I-III „VIII“, 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf
[Millimeterpapier]
15 x 11,8 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks 1913]
[Aufschrift: „Entwurf Ring[,] 2 Chrysoberill“, „1xweiß“, „4"']
RMA, RP-T-1950-337²²⁷⁷
- Abb. 87:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring I-III-I „VIII“, [1913]
Bleistift, schwarze Tinte, Tusche in Farbe und Goldfarbe auf Blaupause von [Entwurf auf Millimeterpapier] auf Karton
[von den 4 Seiten: Blaupause unten rechts]
[M 1:1] 26,1 x 20 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks]
[Aufschrift: „VIII Entwurf Ring 2 [gelbe] Chrysoberill [so][,] 5' 1/1"']
RMA, RP-T-1950-342²²⁷⁸
- Abb. 88:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring I-III-II, Dez. 1915
Bleistift und schwarze Tinte auf
[Millimeterpapier]
[M 1:1 und 2:1], 15 x 11,8 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Dez. 1915]
[Aufschrift: „Entwurf Ring[,] M. 1/1 u. 2/1[,] 1 Brillant[,] 2 Saphire[,] 2 kl. Brillanten“, unten links: „2 x weiß"']
RMA, RP-T-1950-376²²⁷⁹
- Abb. 89:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Ring I-III-II, Dez. 1915
Bleistift, gelbe und blaue Tusche auf
[Weißpause]
[M 1:1 und 2:1], 13 x 10 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Dez. 1915]
[Aufschrift: „Entwurf Ring[,] M. 1/1 u. 2/1[,] 1 Brillant[,] 2 Saphire[,] 2 kl. Brillanten“, unten links: „2xweiß"']
RMA, RP-T-1952-25²²⁸⁰
- Abb. 90:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring I-III-III, [Dez. 1915]
- Bleistift, schwarze, gelbe und blaue Tusche auf [Millimeterpapier]
[M 1:1], 15 x 11,8 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks]
[Aufschrift: „Entwurf Ring M 1/1"']
RMA, RP-T-1950-341²²⁸¹
- Abb. 91:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf für Brosche, Manchettenknopf, Hutnadel und Westenknopf, Juli 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf
[Millimeterpapier]
11 x 20,5 cm
[Aufschrift: „Broche [so] 42 mm ø[,] Hutnadel 32 mm ø[,] Mansch.knopf 24 mm ø [,] Westenknopf 18 mm ø [,] Hagen i.W.Juli 1913"']
RMA, RP-T-1950-335²²⁸²
- Abb. 92:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf für Brosche, Manchettenknopf, Hutnadel und Westenknopf, [Juli 1913]
[blauer Buntstift auf Weißpause]
[10,6 x 6 cm]
[Aufschrift: StKEOM]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/49²²⁸³
- Abb. 93:
[Schmuck-]Dose I, ca. 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., [HS]
Silber mit Perlmutt und einem Karneol
Marke: Halbmond, Krone, 900, A, I, J, K
5,5 x 7 x 7 cm
Privatsammlung Bertha Funcke-Osthaus²²⁸⁴
- Abb. 94:
Zwei Gürtelschließen, Kette mit Anhänger, zwei Broschen und Knopf, 1910-1914
Kette mit Anhänger, rechteckige Gürtelschließe, Brosche und Knopf nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: [Frans Zwollo sen.], HS
Silber
Gürtelschließe: 12 Hämatiten,[?x]12,5 x 6,3 cm
Halskette: mit Türkis, L. 48 cm
Kettenanhänger: mit Türkis, L. 4 cm
Kugelknopf: Marke: Mondsichel, Krone, 900, J, [? x] 1,7 x 1,7 cm, Privatsammlung Bertha Funcke-Osthaus
Brosche mit Anhänger: mit Türkis, Marke: Halbmond, Krone, 900, B, J, 5 x 4,8 cm²²⁸⁵
- Abb. 94a:
Manchettenknopf, 1910-1914
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
- Detail von Abb. 94
- Abb. 95:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf [Schmuck-]Dose I, [1.] Juli 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf kariertem Transparentpapier
23,2 x 12,8 cm
Aufschrift: „Silberne Dose. Hagen W. [d.] [1.] Juli 1913“
RMA, RP-T-1950-354²²⁸⁶
- Abb. 96:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schmuckdose I-I, 2. Okt. 1913
Bleistift und [blauer, grüner, gelber, brauner, weißer, schwarzer und roter] Buntstift auf
[Weißpause]
28,2 x 17,7 cm
[StArchL₃ H]
[Aufschrift: „Schmuckkästchen“, „2 xausgeführt Nov. 1913[,] Ausf.: [StHS] Leiter: F. Zwollo“, „Hagen W d. 2. Okt. 13“, „15 ½ x 19 cm[,] Mark 9/10 mm"']
RMA, RP-T-1950-358A²²⁸⁷
- Abb. 97:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schale II-I, 1912
[Bleistift, schwarze Tinte, blauer und roter Buntstift auf kariertem Weißpause]
o.M.
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Okt. 1912]
[StUrh und StArchL₃ H]
[Aufschrift: „Entwurf Schale“, „Grundquadratmass [so] für 34 cm Schale“, „Bleche Ø39 cm stark 1 mm."']
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW39.2²²⁸⁸
- Abb. 98:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schale II-II, 1912
[Bleistift, blauer Buntstift und schwarze Tinte auf kariertem Weißpause]
o.M.
[StUrh und StArchL₂]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW39.4²²⁸⁹
- Abb. 99:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schale mit Deckel II-III, 1910
[Bleistift und schwarze] Tinte auf [Weißpause]
37 x 29,5 cm
[StUrh und] StArchL₃H
[Aufschrift: „3 x runde Bleche Ø 20 cm, stark 8/10 mm"']

²²⁷⁶ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271391>. Blaupause von vier Entwürfen, abweichende Daten: Karopapier.

²²⁷⁷ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271400>: abweichende Daten: Karopapier, rote Tinte [nicht erkennbar].

²²⁷⁸ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271391>: Blaupause von vier Entwürfen, abweichende Daten: Karopapier.

²²⁷⁹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271570>: abweichende Daten: Karopapier.

²²⁸⁰ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271610>: abweichende Daten: Weißpause.

²²⁸¹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271405>: abweichende Daten: Karopapier.

²²⁸² Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271398>: abweichende Daten: Karopapier.

²²⁸³ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/49, Foto durch Autorin. Abweichende Daten: ebd.: „Skizze“ [ohne weitere Zuordnung].

²²⁸⁴ Abb.: Storck 1987a, S. 133, Abb. 198 und Molen 1982, S. 109, Kat. 64. Daten ebd..

²²⁸⁵ Abb.: Molen 1982, S. 111, Kat. 76, 78, 84, 85. Daten ebd., S. 110, Kat. 76 (Gürtelschließe), S. 112, Kat. 84: (Halskette mit Anhänger), S. 112, Kat. 78-83 (Sechs Kugelknöpfe für Frackhemd), S. 112, Kat. 85 (Brosche mit Anhänger).

²²⁸⁶ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271620>. Abb. auch in: Storck 1987a, S. 133, Abb. 197. ergänzende Daten: vgl. Molen 1982, S. 130, Kat. 221: u.a.: Foto einer nach diesem Entwurf ausgeführten Dose: Foto in RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 19, abweichende Daten: 21. Juli 1913.

²²⁸⁷ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271597>: abweichende Daten: Blaupause.

²²⁸⁸ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 35.

²²⁸⁹ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 36.

Provenienz: Frans Zwollo jun. 1960
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 136,
[DHF]²²⁹⁰

Abb. 100:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung Messkelch I, o.D.
Bleistift auf Karopapier
12,8 x 8,1 cm
[Aufschrift: „Bon schüngeln[?]“]
RMA, RP-T-1950-384²²⁹¹

Abb. 101:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Becher, o.D.
Bleistift auf Transparentpapier
26,5 x 22 cm
[Aufschrift: „1 Teeservice“]
RMA, RP-T-1950-352²²⁹²

Abb. 101a:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung [Trink?]schale, o.D.
[Rückseite von Abb. 101]
RMA, RP-T-1950-352²²⁹³

Abb. 102:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Trinkbecher
[17. Nov.] 1913
Bleistift, schwarze Tinte [und blauer
Buntstift] auf Pergamentpapier
43 x 25 cm
Aufschrift: „Trinkbecher Hagen i.W. 17 XI 13“
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1960
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 135²²⁹⁴

Abb. 103:
Trinkbecher I, ca. 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber mit Türkisen
Marke: Halbmond, Krone, 900, A, I, J, K,
9,6 x 7,5 x 7,5 cm
Foto: RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 21
Privatsammlung²²⁹⁵

Abb. 104:
Trinkbecher II, ca. 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Silber
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Marke: Halbmond, Krone, 900, A, I, J, K,
9,8 x 7,2 x 7,2 cm
Foto: RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 22
Privatsammlung Wruock-Colsman, Besitz:
Famlinie Funcke²²⁹⁶

²²⁹⁰ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichnung
Nr. 136, Der Hohenhof, Foto durch Autorin.
Daten: vgl. Sinzel 2003, S. 114, u.a.:

Lichtpause.

²²⁹¹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271582>.

²²⁹² Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271602>.

²²⁹³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271602>.

²²⁹⁴ Foto durch Autorin. Abb. auch in: Sinzel
2003, S. 63, Abb. 28, Daten: ebd., S. S. 114:
abweichende Daten: 17.3.1913.

Abb. auch in: Storck 1987a, S. 132, Abb. 195.
ergänzende Daten: vgl.: Molen 1982, S. 129,
Kat. 218: u.a. Aufschrift, 42,5 x 25,1 cm.

²²⁹⁵ Abb.: Storck 1987a, S. 132, Abb. 196 und
Molen 1982, S. 111, Kat. 71. Daten: ebd., S.
110.

Abb. 105:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung Schmuckstück, [1897-1902]
Bleistift auf [liniertem] Papier
13,3 x 8,2 cm
[Aufschrift u.a.: „Graphiek[,] Naruurtekenis[,]
Dec schilderen[,] Dec teekenen[,] [Dec]
ontwerpen[,] batiken[,] linoleum[,]
lithographie[,] 1^e 2^e 3^e Form[,] [...]kunde[,]
lynteeekenen“ diagonal durchgestrichen]
RMA, RP-T-1950-381²²⁹⁷

Abb. 106:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung Ring II, [1897-1902]
[Bleistift auf Karopapier]
o.M.
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW48.1²²⁹⁸

Abb. 107:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Brosche II-I, 9.3.1914
Durchstechlöcher, Bleistift, blaue und
schwarze Tinte auf Transparentpapier
18,3 x 18,7 cm
[Aufschrift: „Brosche. nat. Grösse“, „Hagen
i.W. 9. Maerz 1914“, „1 ½ mm“]
RMA, RP-T-1950-367²²⁹⁹

Abb. 108:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf für eine Brosche II-II, 19.3.1914
Durchstechlöcher, Bleistift, blaue und
schwarze Tinte auf Transparentpapier
19,1 x 19,1 cm
[Aufschrift: „Brosche. nat. Grösse“, „Hagen
i.W. 19[so] Maerz 1914“]
RMA, RP-T-1950-366²³⁰⁰

Abb. 109:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Brosche II-III, [März 1914]
[blauer, gelber und roter Buntstift auf
Weißpause auf schwarzen Karton gezogen]
[3,4 x 4,1 cm]
[Aufschrift: StKEOM]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/24²³⁰¹

Abb. 110:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung [Anstecknadeln], o.D.
Bleistift auf Karopapier
9 x 16,1 cm
RMA, RP-T-1950-382²³⁰²

Abb. 111:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf [Blumennadel I], o.D.

²²⁹⁶ Abb.: Funk-Jones 1984, S. 82, Abb. 44
und Molen 1982, S. 111, Kat. 72. Daten:
ebd., S. 110, Kat. 72.

²²⁹⁷ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271580>.

²²⁹⁸ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.

Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 37.

²²⁹⁹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271562>

²³⁰⁰ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271561>.

²³⁰¹ KEOM, KEO-Archiv, V254b/24, Foto durch
Autorin.

²³⁰² Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271573>.

Bleistift und schwarze Tinte auf
[Millimeterpapier]
15 x 11,8 cm
RMA, RP-T-1950-370²³⁰³

Abb. 112:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Busennadel II, [4. Dez. 1913]
[Bleistift, schwarze Tinte und graue Tusche
auf Papier]
o.M.
[Aufschrift: „Busennadel[,] Hagen i.W.d. 4[.]
Dez[.] 13“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW41.1²³⁰⁴

Abb. 113:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Blumennadel II-I, o.D.
Bleistift, schwarze Tinte, Tusche in Farbe und
Goldfarben auf Papier
3,5 x 7,3 cm
[Signatur: ML]
[Aufschrift: „Bloemenspeld“]
RMA, RP-T-1952-24²³⁰⁵

Abb. 114:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Blumennadel II-II, o.D.
Bleistift und farbige Tusche auf
[Millimeterpapier]
4,5 x 8 cm
[Signatur: ML]
[Aufschrift: „Bloemenspeld“]
RMA, RP-T-1952-23²³⁰⁶

Abb. 115:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring II, Dez. 1914
blaue und schwarze Tinte auf [stellenweise
quadratisch gerastertem]
Transparentpapier
[M 1:1], 23,1 x 26,1 cm
[StUrh und StArchL₃H]
[Aufschrift: „Entwurf für einen Ring[,] 2 Mal
vergrößert[,] Hagen.i.W. Dez. 1914“,
„Natürliche Grösse“]
RMA, RP-T-1950-365²³⁰⁷

Abb. 116:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring II-I, Dez. 1914
o.M.²³⁰⁸

Abb. 117:
Brosche II, ca. 1915
[vmtl. nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks]
F. Zwollo sen., [HS]
Silber mit Türkis
Marke: G

²³⁰³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271572>:

abweichende Daten: Karopapier.

²³⁰⁴ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.

Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 36: u.a. Entwurf
Brustnadel.

²³⁰⁵ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271609>.

²³⁰⁶ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271608>:

abweichende Daten: Karopapier.

²³⁰⁷ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271618>.

²³⁰⁸ Abb. und Daten: Storck 1987a, S. 133,
Abb. 199.

[? x] 5,7 x 3 cm
Foto: RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 48
Privatsammlung A.H. Handius-Crane²³⁰⁹

Abb. 118:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Serviettenring I-I, o.D.
Bleistift, farbige [blaue, schwarze, weiße] und
goldfarbene Tusche und auf Karopapier
90 x 173 mm
RMA, RP-T-1950-371²³¹⁰

Abb. 119:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Serviettenring I-II, o.D.
farbige [rote, blaue, schwarze, weiße] und
goldfarbene Tusche und auf Karopapier
19,8 x 17,5 cm
RMA, RP-T-1950-372²³¹¹

Abb. 120:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Gürtelschnalle I, 1910
Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier
11,9 x 21 cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks 1910
[Aufschrift: „Schnalle aus Silber mit 12
Blutsteinen“]
RMA, RP-T-1950-287²³¹²

Abb. 121:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schmuckdose II, 2.10.1913
Bleistift und schwarze Tinte auf [kariertem]
Transparentpapier
29,2 x 24,5 cm
[Aufschrift: „Schmuckkästchen[,] Hagen i.W.
2[.] Okt.13“]
RMA, RP-T-1950-359²³¹³

Abb. 122:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schmuckdose II-I, 2.10.1913
Bleistift, schwarze Tinte und [blauer, grüner,
roter, grüner, brauner, weißer] Buntstift
auf [Weißpause]
26,2 x 22,2 cm
[StArchL₃H „inv.“]
[Aufschrift: Schmuckkästchen[,] Hagen i.W.
2[.] Okt.13“, „Bleche 15 ½ x 2 ½ x 0,75
cm.“]
RMA, RP-T-1950-359A²³¹⁴

Abb. 123a:
[Schmuck-]Dose II-I, 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber, innen vergoldet, mit mit 2+1
[violetten] Amethysten und 1 [grünem]
Chrysopras
5,2 x 10,4 x 7,1 cm
Marke: Mondsichel /Krone, 900, B, I, J, K
Privatsammlung: Gudrun Laves

²³⁰⁹ Abb. und Daten: Molen 1982, S. 112, Kat. 86.

²³¹⁰ Abb und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271617>.

²³¹¹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271616>.

²³¹² Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271536>.

²³¹³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271598>.

²³¹⁴ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271622>:
abweichende Daten: Blaupause.

KEOM, Inv.-Nr.: K 3534, [DHF]²³¹⁵

Abb. 123b:
[Schmuck-]Dose II-II, 1913
Es handelt sich um das Objekt in Abb.
123a.²³¹⁶

Abb. 123c:
[Schmuck-]Dose II-III, 1913
Es handelt sich um das Objekt in Abb.
123a.²³¹⁷

Abb. 124:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schuhschnalle, 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf [kariertem]
Transparentpapier
19,1 x 18,1 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks 1913]
[Aufschrift: „Entwurf Schuhschnalle“]
RMA, RP-T-1950-368²³¹⁸

Abb. 125:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Kettenanhänger I-I, [1913-1914]
[Bleistift und blauer Buntstift auf [vmtl.]
Weißpause von Entwurf auf Karopapier]
[8,7 x 11,7 cm]
[Aufschrift: StKEOM]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/48²³¹⁹

Abb. 126:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Kettenanhänger I-II, 1914
[Bleistift auf Millimeterpapier]
[M 1:1], o.D.
[Signatur: J.L.M. Lauweriks]
[Aufschrift u.a.: „Entwurf Halsschmuck[,]
Naturgröße [...]af 4-14[,] [...]agen“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW43.1²³²⁰

Abb. 127:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Kettenanhänger I-II-I, Juli 1914,
Durchstechlöcher, Bleistift und rote Tinte
auf [stellenweise quadratisch gerastertem]
Transparentpapier
17,2 x 21 cm
[StArchL₃H]
[Aufschrift: „Hagen, i.W.[.] Juli 1914“]
RMA, RP-T-1950-369²³²¹

Abb. 128:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Kettenanhänger I-II-II, [Juli] 1914
[gelber, roter und blauer Buntstift auf
Weißpause]
o.M.
[StArchL₃H]

²³¹⁵ Abb.: KEOM, Inv.-Nr.: K 3534, Der Hohenhof, Foto durch Autorin. Daten: Molen 1982, S. 108, Kat. 62 und Sinzel 2003, S. 98: u.a. abweichende Maße: 7,5 x 10,7 cm.

²³¹⁶ Abb.: Molen 1982, S. 109.

²³¹⁷ Abb.: Funk-Jones 1984, S. 84, Abb. 48.

²³¹⁸ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271564>.

²³¹⁹ KEOM, KEO-Archiv, V 254b/48, Foto durch Autorin.

²³²⁰ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 36: u.a.: Entwurf Halskette mit Anhänger in Gold.

²³²¹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271565>.

[Aufschrift: „Hagen, i.W. Juli 1914“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW43.2²³²²

Abb. 129:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring III „IV“, 1915
Bleistift und schwarze Tinte auf
"Millimeterpapier"
[M 1:1], 15 x 11,8 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks 1915]
[Aufschrift: „Entwurf Ring M 1/1“, „1 x
braun“]
RMA, RP-T-1950-374²³²³

Abb. 130:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring III-I „IV“, [1915]
Bleistift, farbige Tusche und weiße Deckfarbe
auf Blaupause [von Entwurf auf
Millimeterpapier] auf Karton
[von den 4 Seiten: Blaupause unten rechts]
[M 1:1], 26,6 x 20 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks]
[Aufschrift: „IV Entwurf Ring [lt. Abb. vmtl.: 2
blaue Saphire oder Karbunkel, 2 kleine
weiße Brillanten], M 1/1 S' 1/1“]
RMA, RP-T-1950-343²³²⁴

Abb. 131:
J.L.M. Lauweriks
*Entwurf Bucheinband für Jubiläumsalbum
Museum Folkwang I-I*, Juni 1912
[Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier]
[ca. 44 x 28 cm]
Signatur: J.L.M. Lauweriks Juni 1912
[Aufschrift: „Entwurf Album[,] Silber
getrieben[,] 35 x 21 ½ cm
Copier[?]format“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW37.1²³²⁵

Abb. 132:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Buchhülle für Zeitschrift „Ring“ I-II,
Okt. 1916
[Bleistift,] schwarze Tinte und blauer
Buntstift auf Karopapier auf Karton
[M 1:1], 45 x 32 cm

²³²² Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 36: u.a.: Entwurf Halskette mit Anhänger in Gold.

²³²³ Abb.: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271566>.

abweichende Daten: Karopapier.

²³²⁴ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271392>. Blaupause von vier Entwürfen, abweichende Daten: Karopapier.

²³²⁵ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Abb. auch in: Tummers 1972, S. 105: Album als Festgabe zum zehnjährigen Bestehen des Museums Folkwang 1912. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 35: abweichende Daten: Bucheinband für Zeitschrift „Ring“. Daten zu ähnlichem Entwurf [hier nicht gezeigt]: vgl. Sinzel 2003, S. 111: Album für die *Hagener Silberschmiede*, 1912, Buntstift auf Transparentpapier, 43 x 23 cm, Provenienz: Frans Zwollo jun. 1960, KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 120. Daten hierzu auch: vgl. Molen 1982, S. 129, Kat. 211: u.a. Bucheinband, zusätzlich mit blauer Farbkreide, 43,2 x 22,8 cm.

- Signatur: J.L.M. Lauweriks Arch.
[StUrh und] StArchL₃
[Aufschrift: „Entwurf für eine Dose in Leder
M 1/1 Hagen i.W. Okt.[.] 1916“]
[Rückgabestempel]
Provenienz: Archiv Museum Folkwang Hagen
1963
KEOM, KEO-Archiv, V242, [DHF]²³²⁶
- Abb. 133a :
*Bucheinband I-I für Jubiläumsalbum
„Museum Folkwang“, 1912*
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber mit [8 x groß und 8 x klein] Perlmutter
Marke [?]
o.M.
Foto: [Katalogfoto auf Karton gezogen]
[10 x 14 cm]
[Provenienz: Stifterverband KEOM 1986]
[KEOM, Inv.-Nr.: K 3620, DHf], [KEOM, KEO-
Archiv, 254b/2] und
RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 17²³²⁷
- Abb. 133b:
*Bucheinband I-II für Jubiläumsalbum
Museum Folkwang, 1912*
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber mit [8 x groß und 8 x klein] Perlmutter [,
davon 2 x klein – links oben und links Mitte
-verloren gegangen]
Marke: [?]
o.M.
Provenienz: Stifterverband KEOM 1986
KEOM, Inv.-Nr. K 3620, [DHF]²³²⁸
- Abb. 134:
Bucheinband für Album „HS“ I-III, 1912
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Ausführung: Frans Zwollo sen., HS]
[Silber mit Perlmutter]
Marke: [?]
o.M.²³²⁹
- Abb. 135:
Buchhülle für Zeitschrift „Ring“ I-II, [1916]
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Ausführung: Frans Zwollo sen., HS]
- [Silber]
Marke: [?]
o.M.
verschollen²³³⁰
- Abb. 136:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung [Mensch], o.D.
Bleistift und [blauer] Buntstift auf Papier
6,4 x 4,2 cm
[Signatur: ML]
RMA, RP-T-1952-21²³³¹
- Abb. 137:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung Messkelch II, o.D.
Bleistift auf Karopapier
12,8 x 8 cm
[Risskante rechts, 2 Abheft-Löcher links]
RMA, R P-T-1950-317²³³²
- Abb. 138:
Alexander Stahr
Fotoausschnitt Herzmuschel²³³³
- Abb. 139:
Foto Herzmuschel²³³⁴
- Abb. 140:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Messkelch II-I, o.D.
Bleistift auf Papier
13 x 8,4 cm
[Risskante oben, 2 Abheft-Löcher links]
RMA, R P-T-1950-316²³³⁵
- Abb. 141:
Foto Nautilus²³³⁶
- Abb. 142:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Messkelch II-II, [Okt.] 1912
[Bleistift, schwarze und rote Tinte auf Papier]
[M 1:1], o.M.
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Okt. MCMXII]
[Aufschrift: „Entwurf Becher Mass. 1/1“,
„1xweiß“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW
38.1²³³⁷
- Abb. 143:
J.L.M. Lauweriks
*Zeichnung und Entwurf Schmuckbehälter II-I,
o.D.*
Bleistift auf Papier
21 x 33 cm
RMA, RP-T-1950-357²³³⁸
- Abb. 144:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schmuckbehälter II-II, o.D.
Bleistift auf Papier
21 x 33 cm
[Aufschrift: „[Nummerierung der Strahlen:] 1
2 3 4 5 6“]
RMA, RP-T-1950-356²³³⁹
- Abb. 145:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung [Teekanne], o.D.
Bleistift auf Karopapier
10,3 x 12 cm
[Aufschrift: „[von Archiv:] ’50:379“,
„[Stempel:] R: M.VS.“], [Risskante oben
und rechts]
RMA, RP-T-1950-379(V)²³⁴⁰
- Abb. 146:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Teekanne I, 28.11.1913
Bleistift und [schwarze] Tinte auf
Pergamentpapier
34,5 x 41,5 cm
StArchL₃H
[Aufschrift: „Skizze Teekanne[,] 28 VI 13“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1960
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 129²³⁴¹
- Abb. 147:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Teekanne II-I, [1914]
[schwarze] Tinte, Blei- und Rotstift auf
Pergamentpapier
55,5 x 59,5 cm
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1960
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 139²³⁴²
- Abb. 148:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Teekanne II-II, Juni 1914
Bleistift auf [Weißpauze von Entwurf auf
quadratisch gerastertem Papier]
61 x 58,7 cm
[StUrh und] StArchL₃H
[Aufschrift: „Hagen in Westf. Juni 1914[,] „13
x 39 x 0.08 cm[,] 160 x 420 x 0.8 mm[,] 3
Stück [...] 30 x 30 cm“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1960
KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 126²³⁴³
- Abb. 149:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Brosche III, 1913
Durchstechlöcher, Bleistift auf
Transparentpapier
20,3 x 17,6 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1913]
[Aufschrift: „Entwurf Broche[so]“]
- ²³²⁶ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V 242, Der
Hohenhof, Foto durch Autorin. Daten: vgl.
Sinzel 2003, S. 114: u.a. abweichende Daten:
Pause auf Karton, u.a. mit Aquarell.
Zu Daten vgl. auch: Molen 1982, S. 129, Kat.
211: abweichende Daten: Bucheinband, u.a.
blaue Farbkreide, 43,2 x 22,8 cm.
²³²⁷ Abb.: Molen 1982, S. 57, Abb. 42.
Daten: ebd., S. 136, Kat. 284 und Sinzel 2003,
S. 98: u.a. Bucheinband für ein Album zum
zehnjährigen Bestehen des Museums
Folkwang.
²³²⁸ Abb.: Foto durch Autorin.
Daten: Molen 1982, S. 136, Kat. 284 und
Sinzel 2003, S. 98: u.a. Bucheinband für ein
Album zum zehnjährigen Bestehen des
Museums Folkwang.
²³²⁹ Abb. und Daten: Tummers 1972, S. 105.
Datierung, Proportion und das dritte Foto
dieser Art lassen annehmen, dass dem Objekt
ein dritter Entwurf zugrunde lag, vmtl.
*Entwurf Album für die Hagener
Silberschmiede, 1912*, Buntstift auf
Transparentpapier, 43 x 23 cm, Provenienz:
Frans Zwollo jun. 1960, KEOM, KEO-Archiv,
GS, Zeichnung Nr. 120, Der Hohenhof:
Ergänzung Autorin.
- ²³³⁰ Abb.: Funk-Jones 1987, S. 123, Abb. 174.
Daten: ebd..
²³³¹ Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271606](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271606).
²³³² Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271436](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271436).
²³³³ Abb.:
[http://www.ahabc.de/leben/bodenbewohne
r-im-watt/](http://www.ahabc.de/leben/bodenbewohne
r-im-watt/).
²³³⁴ Abb.: [https://www.nadeco.de/corculum-
cardissa-herzmuschel/a-2739/](https://www.nadeco.de/corculum-
cardissa-herzmuschel/a-2739/).
²³³⁵ Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271438](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271438).
²³³⁶ Abb.:
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/com
mons/d/da/Nautilus_shell.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/com
mons/d/da/Nautilus_shell.jpg).
²³³⁷ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 35: u.a. Entwurf Kelch.
- ²³³⁸ Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271599](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271599).
²³³⁹ Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271600](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271600). Abb. auf
Kopf, durch Autorin mit Photoshop um 180°
gedreht.
²³⁴⁰ Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271579](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271579).
²³⁴¹ Abb.: Tummers 1972, S. 105 und Sinzel
2003, S. 24, Abb. 11. Daten: ebd., S. 113.
²³⁴² Abb.: KEO-Archiv, GS, Zeichnung Nr. 139,
Foto durch Autorin. Daten: Sinzel 2003, S.
114.
²³⁴³ Abb.: KEO-Archiv, GS, Zeichnung Nr. 126,
Foto durch Autorin. Daten: vgl. Sinzel 2003, S.
112: abweichende Daten: Samovar.

RMA, RP-T-1950-364²³⁴⁴

Abb. 150:

J.L.M. Lauweriks

Entwurf Brosche III-I, 10. März 1914

Durchstechlöcher, Bleistift und schwarze

Tinte auf Transparentpapier

13,6 x 13,6 cm

[Aufschrift: „Natürliche Grösse“, „Hagen, i.W. 10. März 1914“]

RMA, RP-T-1950-364B²³⁴⁵

Abb. 151:

J.L.M. Lauweriks

Entwurf Brosche III-II, 11. März 1914

Durchstechlöcher, Bleistift und schwarze

Tinte auf Transparentpapier

13,5 x 13,4 cm

[Aufschrift: „Natürliche Grösse“, „Hagen, i.W. 11. März [so] 1914“]

RMA, RP-T-1950-364A²³⁴⁶

Abb. 152:

J.L.M. Lauweriks

Entwurf Brosche III-I-I, o.D.

Durchstechlöcher, Bleistift und blaue [bzw.

türkisfarbene] Tusche auf

Transparentpapier

17,4 x 17,8 cm

Signatur: J.L.M. Lauweriks

[Aufschrift: „Entwurf Broche [so][,] unten

links: „1xweiß“]

RMA, RP-T-1950-344²³⁴⁷

Abb. 153:

J.L.M. Lauweriks

Kopie Entwurf Brosche III-I-I, o.D.

[schwarze Tinte, grüner, weißer und schwarzer Buntstift auf Weißpauze]

[M 1:1], [18,7 x 19,2 cm]

Signatur: J.L.M. Lauweriks

[Aufschrift: „Entwurf Broche“, „Silber 2 weiße agate[,] 3 grüne agate[,] Naturgröße“]

KEOM, KEO-Archiv, V254b/50²³⁴⁸

Abb. 154:

Kette mit Kettenanhänger III-I und Brosche III, 1910-14

nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks

Frans Zwollo sen., HS

Silber mit Türkis

Kette: 48 [x ? x ?] cm

Anhänger: 4 [x ? x ?] cm

Foto: RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 41 Privatsammlung Gudrun Laves²³⁴⁹

Abb. 154a:

Brosche III, 1910-14

nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks

Ausführung: Frans Zwollo sen., HS

Silber mit Türkis

Marke: Halbmond, Krone, 900, B, J

[?] x 5 x 4,8 cm

Detail von Abb. 154

Foto: RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 41

Privatsammlung Gudrun Laves²³⁵⁰

Abb. 155:

J.L.M. Lauweriks

Entwurf Kettenanhänger II-I, 10. März 1914

schwarze Tinte, Durchstechlöcher, Bleistift

auf [Weißpauze]

11,4 x 12,8 cm

[StArchL₃H]

[Aufschrift: „Hagen, i.W. 10. März 1914“]

RMA, RP-T-1950-364C²³⁵¹

Abb. 156:

J.L.M. Lauweriks

Entwurf Kettenanhänger II-II, 11. März 1914

Bleistift, Durchstechlöcher [Kopieradel?]

und schwarze Tinte auf [Weißpauze]

13,2 x 13,1 cm

[StArchL₃H]

[Aufschrift: „Hagen, i.W. 11. März 1914“]

RMA, RP-T-1950-364D²³⁵²

Abb. 157:

J.L.M. Lauweriks

Entwurf Kette mit Kettenanhänger I, Nov.

1912

Bleistift auf Transparentpapier

[M 1:1], 32,6 x 25,2 cm

[Signatur: J.L.M. Lauweriks Nov. 1912]

[Aufschrift: „Entwurf Halskette[,] Gold und

Barockperlen M. 1/1“, „1 x weiß“]

RMA, RP-T-1950-326²³⁵³

Abb. 158:

J.L.M. Lauweriks

Entwurf Kette mit Kettenanhänger I-I, Nov.

1912

Bleistift und [gelber] Buntstift auf

[Weißpauze]

[M 1:1], 26,7 x 23,2 cm

[Signatur: J.L.M. Lauweriks Nov. 1912]

[Aufschrift: „Entwurf Halskette[,] Gold und

Barockperlen M. 1/1“]

RMA, RP-T-1950-327²³⁵⁴

Abb. 159:

J.L.M. Lauweriks

Entwurf Kette mit Kettenanhänger II, Nov.

1912

Bleistift auf Transparentpapier

250 x 240 mm

[Aufschrift: „Entwurf Halskette[,] Gold

Elektron u. Türkis mit Matrix“]

RMA, RP-T-1950-323²³⁵⁵

²³⁵⁰ Abb.: Stein 1997c, S. 133, Abb. ME 61.

Daten: vgl. ebd., S. 277. Abb. ähnlich: Molen

1982 S. 111, Kat. 85. Daten: ebd., S. 112,

abweichende Maße: 1,5 x 4,8 cm.

²³⁵¹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271559>.

abweichende Daten: Blaupause, Entwurf für

Brosche.

²³⁵² Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271560>.

Abweichende Daten: Blaupause.

²³⁵³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271427>.

²³⁵⁴ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271428>.

abweichende Daten: Blaupause.

²³⁵⁵ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271423>.

Abb. 160:

J.L.M. Lauweriks

Entwurf Kette mit Kettenanhänger II-I, ca.

1910

Bleistift, schwarze Tinte und rosa [, braune

und hellblaue] Tusche auf [Weißpauze]

[M 1:1], 27,6 x 23,1 cm

Signatur: J.L.M. Lauweriks

[StArchL₃H]

[Aufschrift: „Einsatzstück kann allein

getragen werden als Uhranhänger oder als

Krawattennadel.“, „Entwurf Halskette[,]

Elektron u. Türkis Matrix[,] M 1/1“,

„Seitenansicht“]

RMA, RP-T-1950-345²³⁵⁶

Abb. 161:

J.L.M. Lauweriks

Entwurf Kette mit Kettenanhänger II-II, o.D.

Bleistift und [blauer, gelber, brauner und

weißer] Buntstift [auf Blaupause]

24,5 x 20,8 cm

[StUrh und StArchL₃H]

[StHS]

RMA, RP-T-1950-323A²³⁵⁷

Abb. 162:

J.L.M. Lauweriks

Entwurf eines Kettengliedes I, o.D.

Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier

13,7 x 12,7 cm

[Risskante oben links und Ecke rechts unten]

RMA, RP-T-1950-325²³⁵⁸

Abb. 163:

J.L.M. Lauweriks

Entwurf Kette mit Kettenanhänger I-II, 1912

[weiße, hellblaue und ockerfarbene]

Deckfarbe und Silberfarbe auf schwarzem

Papier

30,5 x 21,9 cm

[StHS]

[Aufschrift: [Druckschrift:] „J.L.M. Lauweriks

1912“]

RMA, RP-T-1950-328²³⁵⁹

Abb. 164:

Kette mit Kettenanhänger I-II, 1912

nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks

Ausführung: Frans Zwollo sen., HS

[Gold mit Perlmutter]

[angelegt ca. 8,3 x 8 x ? cm]

Foto: [10 x 13,5 cm]

[Signatur: „J.L.M. Lauweriks 1912,

StArchL₂“]

[Aufschrift: „Entwurf“, „Collier m[et]

gedreven goud met barok paarlen[,]

uitvoering F.Zwollo“, „[...] afdekken 8,3 cm

hoog[,] 8 cm breed[,] [...]“,

„[durchgestrichener Stempel:] Staatlicher

Handfertigkeitkursus Hagen i.W.

Concordiastr. 8“]

KEOM, KEO-Archiv, V254b/20b²³⁶⁰

²³⁵⁶ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271630>.

abweichende Daten: Blaupause.

zu Daten vgl. auch: Molen 1982, S. 130, Kat.

227.

²³⁵⁷ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271424>.

²³⁵⁸ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271426>.

²³⁵⁹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271612>.

²³⁶⁰ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/20b,

Foto durch Autorin. Abb. vmtl. auch: RMA,

²³⁴⁴ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271554>.

²³⁴⁵ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271558>.

²³⁴⁶ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271557>.

²³⁴⁷ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271406>.

²³⁴⁸ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V 254b/50, Foto durch Autorin.

²³⁴⁹ Abb.: Stein 1997c, S. 133, Abb. ME 60. Daten: vgl. ebd., S. 277. Ähnliche Abb., den Maßen nach vmtl. desselben Exemplars: Molen 1982, S. 111, Kat. 84, Daten: ebd., S. 112.

Abb. 165:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Kette mit Kettenanhänger III, o.D.
Bleistift und [roter] Buntstift auf Papier
20,9 x 17 cm
[Aufschrift: „Halskette 43-14“, „Türkis
Matrix“, [diverse Zahlen]]
RMA, RP-T-1950-324²³⁶¹

Abb. 166:
Kette mit Kettenanhänger III-II, [1912]
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: [Frans Zwollo sen.,] HS
Silber mit Türkis
o.M.
Foto: [auf Karton gezogen]
[8,8 x 10,7 cm]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/7²³⁶²

Abb. 167:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Uhrkette, 31.10.1909
Durchstechlöcher, Bleistift und schwarze
Tinte auf Papier
18,6 x 22,5 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks 31.10.1909]
[Aufschrift u.a.: „ontwerp horlogeketting“
(=Entwurf Uhr-Kette)]
RMA, RP-T-1950-273²³⁶³

Abb. 168:
Châtelaine, o.D.
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: [Frans Zwollo sen.,] HS
o.M.
Foto: [auf Karton gezogen]
[9,6 x 7,4 cm]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/22²³⁶⁴

Abb. 169:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf für einen Haarschmuck, April 1911
Bleistift auf Papier
21,2 x 26,5 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks April 1911 ML]
[Aufschrift: „Haarschmuck Silber oder
Golddraht mit Steinchen“, „Jade Saphir“,
„cuttel[?] 1,6 cm“]
RMA, RP-T-1950-299²³⁶⁵

Abb. 170:
Diadem, 1911
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Ausführung Frans Zwollo, HS
o.M.
Foto: 13,3 x 10,2 cm]
[Signatur: J.L.M. Lauweriks], [StArchL]
[Aufschrift: „Entwurf J.L.M. Lauweriks“,
„ontwerp diadeem m gouden
moonsteen, 1911, [...] van J.L.M.
Lauweriks“, „uitvoering F.Zwollo“]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/13²³⁶⁶

Abb. 171:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Kette IV, Nov. 1912
Bleistift auf Transparentpapier
32,5 x 25,6 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Nov. 1912]
[Aufschrift: Entwurf Halskette M 1/1“, 1 x
weiß“]
RMA, RP-T-1950-321²³⁶⁷

Abb. 172:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Kette IV, Nov. 1912
[Weißpause]
[M 1:1], 31,4 x 25,6 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Nov. 1912]
[Aufschrift: „Entwurf Halskette M 1/1“, „m“]
RMA, RP-T-1950-321A²³⁶⁸

Abb. 173:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Kette IV-I, o.D.
Bleistift, schwarze Tinte und blaue Tusche auf
Papier
23 x 18,2 cm
[Aufschrift: „I“, „ML [mit drei Punkten]“]
RMA, RP-T-1950-322²³⁶⁹

Abb. 174:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schmuckdose III-I, [-Aug. 1913]
Durchstecklöcher und Bleistift auf
Transparentpapier
31,5 x 17,3 cm
[Aufschrift: „14“, „42“, „70“]
RMA, RP-T-1950-360²³⁷⁰

Abb. 175:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schmuckdose III-I-I, Aug. 1913
Bleistift, [blauer, roter bzw. brauner]
Buntstift, schwarze Tinte auf [Weißpause]
24,4 x 17,5 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Aug. 1913]
[Aufschrift: „Entwurf Dose“, „Ausführung:“
StHS, „Leiter: F. Zwollo“]
RMA, RP-T-1950-360A²³⁷¹

Abb. 176:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schmuckdose III-II, 2. Oktober 1913
Bleistift, [grüner] Buntstift auf [Weißpause]
23,3 x 18,6 cm
[StArchL₃H]
[Aufschrift: „Schmuckkästchen“, „Hagen i.W.
2. Okt. 13“, „Ausführung“, StHS, „Leiter: F.
Zwollo“, „900/1000 Stärke des Bleches 0.95
mm[,] Durchm: Platte 15 cm.“]
RMA, RP-T-1950-360B²³⁷²

Abb. 177:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schmuckdose III-III, Nov. 1913
Bleistift, schwarze Tinte [und grüner?
Buntstift] auf Transparentpapier
32,5 x 25,5 cm
[Aufschrift: „Schmuckkästchen[,] Hagen i.W.
d. 22[.] Nov.13“]
RMA, RP-T-1950-361²³⁷³

Abb. 178:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schmuckdose III-III-I, Nov. 1913
Bleistift, [brauner und blauer] Buntstift und
schwarze Tinte auf [Weißpause]
31,1 x 23,7 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Hagen i.W.d.
22. Nov.13]
[Aufschrift: „Platte Silberblech 180mm Ø[,]
strak 0.75 mm“, „Ausführung: Hag.
Silberschmiede Leiter: F. Zwollo“,
„Schmuckkästchen“, „Stein: Rosenquarz“]
RMA, RP-T-1950-361A²³⁷⁴

Abb. 179:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schmuckdose III-IV, 1913
Bleistift und Feder auf Transparentpapier
20,8 x 20 cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks [ML 1913]
[Aufschrift: „Entwurf silberne Dose“]
RMA, RP-T-1950-353²³⁷⁵

Abb. 180:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schmuckdose III-IV-I, 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf [Weißpause]
18,9 x 20 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1913]
[Aufschrift: „Entwurf silberne Dose“,
„Ausführung:“ StHS, „Leiter: F. Zwollo“]
RMA, RP-T-1950-353A²³⁷⁶

Abb. 181:
[Schmuck]dose III, 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber mit Chrysopraas
Marke: Mondsichel, Krone, 900, B, I, J, K
5 x 7,8 x 7,3 cm
Privatsammlung Karl Ernst Osthaus²³⁷⁷

Abb. 182:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring IV-I „I“, 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf
[Millimeterpapier]
[M 1:1], 15 x 11,8 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1913]
[Aufschrift: „Entwurf Ring M 1/1“]
RMA, RP-T-1950-336²³⁷⁸

Mappe (bibl.107B35), Nr. 46: vgl.: Molen
1982, S. 136, Kat. 287.

²³⁶¹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271425>.

²³⁶² Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V 254b/7, Foto
durch Autorin. Daten: ebd..

²³⁶³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271550>.

²³⁶⁴ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/22, Foto
durch Autorin.

²³⁶⁵ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271453>.

²³⁶⁶ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/13, Foto
durch Autorin. Daten: ebd..

²³⁶⁷ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271430>.

²³⁶⁸ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271429>.
abweichende Daten: Blaupause.

²³⁶⁹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271431>.

²³⁷⁰ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271593>.

²³⁷¹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271596>.

abweichende Daten: Blaupause.

²³⁷² Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271595>.
abweichende Daten: Blaupause.

²³⁷³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271594>.

²³⁷⁴ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271621>.

abweichende Daten: Blaupause.

²³⁷⁵ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271619>. Zu Daten
vgl. auch: Molen 1982, S. 130, Kat. 220.

²³⁷⁶ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271631>.

abweichende Daten: Blaupause.

²³⁷⁷ Abb.: Molen 1982, S. 109, Daten: ebd., S.
108-109, Kat. 63.

Abb. 183:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring IV-II, 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf
[Millimeterpapier]
15 x 11,8 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1913]
[Aufschrift: „Entwurf Ring“]
RMA, RP-T-1950-339²³⁷⁹

Abb. 184:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring IV-I-I, „I“, o.D.
Bleistift, farbige Tusche und weiße Deckfarbe
auf Blaupause [von Entwurf auf
Millimeterpapier] auf Karton
[von den 4 Seiten: Blaupause oben links]
[M 1:1], 26,6 x 20 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML]
[Aufschrift: „I Entwurf Ring[,] „Vorders.[,]
Seitenans.[,] Rückseite[,] oben.[,] Schnitt[,]
S' 1/1“]
RMA, RP-T-1950-343²³⁸⁰

Abb. 185:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung Visitenkartenschalen, [1911-12]
Bleistift auf [quer gelegtem rautiertem
Papier]
11,3 x 14,2 cm
[Rückseite: Zeichnungen mit Aufschrift:
„kleines Tablett für Visitenkarten[,] 15-17
cm[,] mit Gelegenheiten zum Angreifen[,]
„kleines Tablett [...]“]
RMA, RP-T-1950-319²³⁸¹

Abb. 186:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Servierblatt I, 1911
[Bleistift auf Papier]
[M 1:1], o.M.
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Okt. 1911]
[Aufschrift: „Silbernes Servierblatt[,] m 1/1“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW33_1²³⁸²

Abb. 187:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Visitenkartenschale I, [Jan.] 1912
[Bleistift, schwarze Tinte und blauer Buntstift
auf Karopapier]
[M 1:1], o.M.
[StUrh]
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Jan. 1912]
[Aufschrift: „Kartenschale M. 1-1“, „1xweiß“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW34.1²³⁸³

²³⁷⁸ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271399>.
abweichende Daten: Karopapier.

²³⁷⁹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271402>.
abweichende Daten: Karopapier.

²³⁸⁰ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271392>. Blaupause
von vier Entwürfen, abweichende Daten:
Karopapier.

²³⁸¹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271432>.
abweichende Daten: Karopapier.

²³⁸² Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 35.

²³⁸³ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 35.

Abb. 188:
Visitenkartenschale I-I, [1912]
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Ausführung: Frans Zwollo sen., HS]
Silber mit kannelierter Rückseite des
Handgriffs
Marke: Halbmond, Krone, 900, B, J, K
7,6 x 21,8 x 17,2 cm
Privatsammlung Irmund Osthaus,
Worpswede²³⁸⁴

Abb. 189:
Visitenkartenschale I-II, [1912]
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Ausführung: Frans Zwollo sen., HS]
[Silber]
Foto: [Aufschrift: „Dimension: 22 cm“,
„Kartenschale mit Handgriff“]
KEOM, [KEO-Archiv V54b/?], [DHF]²³⁸⁵

Abb. 190:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Salzbehälter, o.D.
Bleistift, blaue und schwarze Tinte auf [z.T.
quadratisch gerastertem]
Transparentpapier
26,4 x 19,8 cm
[Aufschrift: „Salzbehälter“]
RMA, RP-T-1950-346²³⁸⁶

Abb. 191:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Visitenkartenschale II
1912
[Bleistift und schwarze Tinte auf Papier]
[M 1:1], o.D.
[StUrh und StArchL₃H]
[Aufschrift: „Kartenschale M·1:1“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW
34.2²³⁸⁷

Abb. 192:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Zuckerschale II-I, [1911-12]
[Fotokopie von Entwurf]
[10,8 x 8,5 cm]
[an Abb. 198 (KEOM, KEO-Archiv, V254b/33)
geheftet]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/34²³⁸⁸

Abb. 193:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Zuckerschale und Löffel II-II, Nov.
1911
Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier
[M 1:1], 43,8 x 59,2 cm
[StUrh]
Signatur: J.L.M. Lauweriks [ML Hagen i.W.]
Nov. 1911
[Aufschrift: „Zuckerschale u. Löffel M. 1-1“,
„1xweiß“]

Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, RP-T-1980-192²³⁸⁹

²³⁸⁴ Abb.: Funk-Jones 1987, S. 124, Abb. 177
und Molen 1982, S. 109, Kat. 58. Daten: ebd.,
S. 108: abweichende Daten: vor 1913.

²³⁸⁵ Abb.: KEOM, [KEO-Archiv, V54b/?], Der
Hohenhof, Foto durch Autorin.

²³⁸⁶ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271416>.

²³⁸⁷ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.

Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 35.

²³⁸⁸ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V 254b/34, Foto
durch Autorin.

Abb. 194:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Obstschale I-I, [1911-12]
[Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier]
[M 1:1], o.M.
[StUrh und StArchL₃H]
[Aufschrift: „Fruchtschale M1/1“, „1xweiß“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW45.1²³⁹⁰

Abb. 195:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Schale III, [1911-12]
[Buntstift und schwarze Tinte auf Weißpause
von Entwurf auf Karopapier]
[M 1:1], o.M.
[Aufschrift: „Fruchtschale M 1/1[,] ware
grotte[so][,] Entwurf von J.L.M. Lauweriks
arch.“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW45.2²³⁹¹

Abb. 196:
*Zuckerschale II-I, Ziborium II, Tortenheber I,
Schmuckdose II und Champagnerkelch III*,
ca. 1914
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber
Foto [von links nach rechts: Zuckerschale,
Ziborium, Tortenheber, Dose und
Champagnerkelch]:
[17,8 x 12,6 cm]
KEOM, KEO-Archiv: V254b/6b und
RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 8²³⁹²

Abb. 197:
Zuckerschale II-II, [ca. 1914]
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Ausführung: Frans Zwollo sen., HS]
[Silber]
Marke: [?]
o.M.
Foto: [koloriert, auf Karton gezogen]
[6,1 x 7,3 cm]
[Aufschrift: StKEOM]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/ 25a²³⁹³

Abb. 198:
Zuckerschale II-III, o.D.
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Silber]
Marke: [?]
o.M.
Foto: [10,8 x 8,5 cm]

²³⁸⁹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305935>. Zu Daten
vgl. auch: Molen 1982, S. 127-128, Kat. 201:
abweichende Daten: auf Papier, 35,3 x 47,7
cm. Möglicherweise gibt es noch einen
Entwurf auf Papier mit den Maßen.

²³⁹⁰ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 36.

²³⁹¹ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 36: abweichende
Daten: Entwurf Obstschale.

²³⁹² Abb.: KEOM, KEO-Archiv: V 254b/ 6b,
Foto durch Autorin. Abb. gespiegelt: Molen
1982, S. 62, Abb. 44. Daten: ebd..

Daten: KEOM, KEO-Archiv, V 254b/ 6b:
abweichende Daten: Das Foto zeigt von links
nach rechts Schale, Ziborium, Zuckerschale
²³⁹³ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V 254b/ 25a,
Foto durch Autorin.

- [angeheftet an Kopie von Entwurf KEOM, KEO-Archiv, V254b/34]
[Aufschrift: „aus ,map. J.L.M. Lauweriks‘, Amsterdam, 21 x 29,5 cm“]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/33²³⁹⁴
- Abb. 199:
Zuckerschale II-IV, 1911
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber
Marke: Mondsichel /Krone, 900, A, I, J, K
10,2 x 21,2 x 21, 9 cm
Privatsammlung Lisa Osthaus²³⁹⁵
- Abb. 200:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung Messkelch III, o.D.
Bleistift auf [transparentem] dünnem Papier
20,8 x 16,4 cm
RMA, RP-T-1950-318²³⁹⁶
- Abb. 201:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Spirale, o.D.
Bleistift auf Karopapier
14,3 x 22,4 cm
[Beschriftung durch Archiv: „'50:289“]
RMA, RP-T-1950-289(V)²³⁹⁷
- Abb. 202:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung [Übersicht Formenrepertoire], o.D.
Bleistift auf Karopapier
14,3 x 22,4 cm
[Aufschrift: „Gnomon“, „1 2 4 8“]
RMA, RP-T-1950-289(R)²³⁹⁸
- Abb. 203:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Muschelgefäß, 14. [Nov.]1913
Bleistift und [schwarze] Tinte auf
Pergamentpapier
51 x 52,5 cm
[StArchL₃H]
[Aufschrift: „Muschel mit silbernem
Fusz[so][,] Hagen i.W.[,] den 14[.] Nov.
13[,], „Schnitt a-b“]
Provenienz: Lea Lauweriks 1970
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 110,
[DHf]²³⁹⁹
- Abb. 204:
Nautilusbecher, 1910-14
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber mit [Nautiluschale]
Marke: Mondsichel /Krone, 900, B, I, J, K
32,3 x 9 x 8,4 cm
Privatsammlung²⁴⁰⁰
- Abb. 205:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Servierblatt II-I, Dez. 1911
Bleistift und [schwarze] Tinte auf Karopapier
M 1:1, 45,4 x 34,8 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Dez. 1911]
[StArchL₃H]
[Aufschrift: „Servierblatt“, „M 1-1“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1960
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 138,
[DHf]²⁴⁰¹
- Abb. 206:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Servierblatt II-I-I, Dez. 1911
[Bleistift, schwarze Tinte, blauer und roter
Buntstift auf Weißpause von Entwurf auf
Karopapier]
[M 1:1], o.M.
Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Dez. 1911
[StUrh und StArchL₃H]
[Aufschrift: „Servierblatt M 1-1“, „1xweiß“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW33.3²⁴⁰²
- Abb. 207:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Servierblatt II-II, [Juni 1914]
Bleistift und rote Kreide auf [Weißpause von
Entwurf auf Karopapier]
[M 1:1], 44,5 x 46,4 cm
[StUrh und StArchL₃H]
[Aufschrift: „Servierblatt[so] nat. Grosse
Hagen, Westf. Juni 1914“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, RP-T-1980-205²⁴⁰³
- Abb. 208:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Servierblatt II-III, 1911
[Bleistift, schwarze Tinte und graue Tusche
auf Papier]
[M 1:1], o.M.
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML]
[Aufschrift: „Servierblatt M1-1“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW33.2²⁴⁰⁴
- Abb. 209:
Servierblatt II, 1911
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Ausführung: Frans Zwollo sen., HS]
Silber
Marke: Halbmond, Krone, 900, B, J, K
0,6 x 31,6 x 21,5 cm
Foto: RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 13
Privatsammlung Lisa Osthaus²⁴⁰⁵
- Abb. 210:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Serviettenring II, 1911
Bleistift und schwarze Tinte auf [stellenweise
quadratisch gerastertem] Papier
10,5 x 15,9 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1911]
[Aufschrift: „Serviettenring[,] „alles sanft
aufgetrieben[,] keine scharfen Linien“, „X
Breite des Ringes“]
RMA, RP-T-1950-298²⁴⁰⁶
- Abb. 211:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Obstschale II-I, 1911
Bleistift, braune Tinte und schwarze Kreide
auf Karopapier
[M 1:1], 46,2 x 59,1 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1911]
[StUrh und StArchL₃H]
[Aufschrift: „Entwurf Obstscale[,] M 1:1
[Zahlen 1 bis 5 und 30]]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, RP-T-1980-197²⁴⁰⁷
- Abb. 212:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Obstschale II-I, [Dez.] 1911
[Bleistift auf Papier]
o.M.
[Aufschrift: unten links: 3 Zeilen mit
Maßangaben]²⁴⁰⁸
- Abb. 213:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Obstschale II-II, Dez. 1911
Blau[druck]
M 1:1, 32,5 x 42 cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks [ML Dez. 1911]
[StUrh]
[Aufschrift: „Entwurf Obstschale M 1-1“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1960
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 131²⁴⁰⁹
- Abb. 214:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Obstschale II-II, [Dez.] 1911
[Weißpause?]
[M 1:1], [32,5 x 42 cm]
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Dez. 1911]
[StUrh]
[Aufschrift: „Entwurf Obstschale M 1-1“]²⁴¹⁰
- Abb. 215:
Obstschale II, ca. 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
F. Zwollo sen.
Silber
Marke: Halbmond, Krone, 900, B, J, K
5 x 21,6 x 21,6 cm
Foto: RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 9
Privatsammlung Herbert Osthaus²⁴¹¹
-
- ²³⁹⁴ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/33, Foto durch Autorin.
- ²³⁹⁵ Abb.: Molen 1982, S. 107, Daten: ebd., S. 106, Kat. 48.
- ²³⁹⁶ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271435>.
- ²³⁹⁷ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271542>.
- ²³⁹⁸ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271541>.
- ²³⁹⁹ Abb.: Sinzel 2003, S. 37, Abb. 16, Daten: ebd., S. 37: abweichende Daten: 14.3.1913. Abb. auch in: Tummers 1972, S. 105. Daten: ebd., S. 113: abweichende Daten: 14.3.1913.
- ²⁴⁰⁰ Abb.: Molen 1982, S. 111. Daten: ebd. S. 110, Kat. 74: abweichende Daten: Silber mit Muschel.
- ²⁴⁰¹ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichnung Nr. 138, Der Hohenhof, Foto durch Autorin. Daten: vgl. Molen 1982, S. 127, Kat. 200 und Sinzel 2003, S. 114: abweichende Daten: 46 x 35 cm.
- ²⁴⁰² Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 35.
- ²⁴⁰³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305903>. abweichende Daten: Blaupause.
- ²⁴⁰⁴ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 35.
- ²⁴⁰⁵ Abb.: Storck 1987a, S. 130. Abb. 188 und Molen 1982, S. 107, Kat. 47. Daten: ebd., S. 106.
- ²⁴⁰⁶ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271454>.
- ²⁴⁰⁷ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305939>.
- ²⁴⁰⁸ Abb.: Storck 1987a, S. 132, Abb. 193, oben. Daten: ebd..
- ²⁴⁰⁹ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichnung Nr. 131, Foto durch Autorin. Daten: vgl. Sinzel 2003, S. 113: abweichende Daten: Blaupause.
- ²⁴¹⁰ Abb.: Storck 1987a, S. 132, Abb. 193, Daten: ebd..

Abb. 216:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Obstschale II-III, [1911]
Bleistift auf Karopapier
45,6 x 59,1 cm
[Aufschrift: [Zahlen 1 bis 6]]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, RP-T-1980-199²⁴¹²

Abb. 217:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Obstschale II-III-I, [1911]
Bleistift, rote Tinte und schwarze Kreide auf
Karopapier
45,9 x 46,3 cm
[StUrh und StArchL₃H]
[Aufschrift: „6“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, Objekt nr.: RP-T-1980-196²⁴¹³

Abb. 218:
Obstschale II-I, ca. 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: [Frans Zwollo sen.], HS
Gelb-Kupfer
Marke: I, J
7,8 x 33,7 x 33,7 cm²⁴¹⁴

Abb. 219a:
Obstschale II-II, ca. 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber
Marke: Mondsichel/Krone, 900, B, I, J, K
7,8 x 30,5 x 30,5 cm²⁴¹⁵

Abb. 219b:
Obstschale II-II-II, ca. 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Ausführung: Frans Zwollo sen., HS]
[Silber]
7,5 x 30 x 30 cm
1182 gr.
Privatsammlung²⁴¹⁶

Abb. 220:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Verschluss Halskette, 1911
Bleistift, Buntstift und schwarze Tinte auf
Karopapier
10,3 x 14,3 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1911]
[Aufschrift: „Verschluss Halskette“, auf der
Rückseite befindet sich eine Liste: „1
Taufbecken“, „1 Kelch“, „1
Weihrauchfässchen“, „1 Rosenkranz selbe
[...]“, „Löffel [...]“, „Dose 6 x 3“, Skizze einer
flachen runden oder ovalen Dose]

²⁴¹¹ Abb.: Storck 1987a, S. 132, Abb. 194,
Funk-Jones 1984, S. 84, Abb. 46 und Molen
1982, S. 111, Kat. 70. Daten: ebd., S. 110.

²⁴¹² Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305941>.

²⁴¹³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305937>.

²⁴¹⁴ Abb.: Molen 1982, S. 111. Daten: ebd., S. 110, Kat. 69.

²⁴¹⁵ Abb.: Molen 1982, S. 111. Daten: ebd. S. 110, Kat. 68.

²⁴¹⁶ Abb. und Daten: Internetauktionshaus
Christies:
<http://www.christies.com/lotfinder/tot/a-hammered-silver-bowl-designed-by-jlm-3920349-details.aspx?intObjectID=3920349>.
Von Harald Osthaus am 4. Juni 2002 verkauft:
vgl. ebd.

RMA, RP-T-1950-304²⁴¹⁷

Abb. 221:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring V „III“, 1915
Bleistift und schwarze Tinte auf
[Millimeterpapier]
[M 1:1], 15 x 11,8 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1915]
[Aufschrift: „Entwurf für Ring[,] 2. Sapphire[,] 2
kl. Brillanten[,] M 1/1“, „1xbraun“]
RMA, RP-T-1950-375²⁴¹⁸

Abb. 222:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring V-I „III“, [1915]
Bleistift, farbige Tusche und weiße Deckfarbe
auf Blaupause [von Entwurf auf
Millimeterpapier] auf Karton
[M 1:1], 26,6 x 20 cm
[von den 4 Seiten: Blaupause unten links]
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML]
[Aufschrift: „III Entwurf für Ring 8, 9 2. [blaue]
Sapphire[,] 2 kl. [weiße] Brillanten S' 1/1“]
RMA, RP-T-1950-343²⁴¹⁹

Abb. 223:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring VII „II“, 1915
schwarze Tinte auf [Millimeterpapier]
[M 1:1], 15 x 11,8 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1915]
[Aufschrift: „Entwurf für Ring[,] 2 [blaue]
Karbunkel[,] 2 kl[eine [weiße] Karbunkel M
1/1“, „1xbraun“]
RMA, RP-T-1950-373²⁴²⁰

Abb. 224:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring VII-I „II“, [1915]
Bleistift, farbige Tusche und weiße Deckfarbe
auf Blaupause [von Entwurf auf
Millimeterpapier] auf Karton
[M 1:1], 26,6 x 20 cm
[von den 4 Seiten: Blaupause oben rechts]
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML]
[Aufschrift: „II Entwurf für Ring[,] 2 [blaue]
Karbunkel[,] 2 kl[eine [weiße] Karbunkel M
1/1 S' 1/1“]
RMA, RP-T-1950-343²⁴²¹

Abb. 225a:
Brosche IV-I, [1910-1911]
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
[Silber]
o.M.
Es handelt sich um Abb. 225b, gedreht, ohne
Hintergrund.

²⁴¹⁷ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271450>.

²⁴¹⁸ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271569>.
abweichende Daten: Karopapier.

²⁴¹⁹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271392>. Blaupause
von vier Entwürfen, abweichende Daten:
Karopapier.

²⁴²⁰ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271568>.
abweichende Daten: Karopapier.

²⁴²¹ Abb. und Daten: vgl.:
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271392>. Blaupause
von vier Entwürfen, abweichende Daten:
Karopapier.

Foto: KEOM, KEO-Archiv, V254b/20a²⁴²²

Abb. 225b:
Brosche IV-I, [1910-1911]
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Ausführung: Frans Zwollo sen., HS]
Silber
Marke: [?]
o.M.
Foto: [auf Papier gezogen]
[11,9 x 8 cm]
[Signatur: J.L.M. Lauweriks]
[Aufschrift: „Zilveren Broche ontwerp []
uitvoering F.Zwollo“, StKEOM]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/20a und
RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 35²⁴²³

Abb. 226a und b:
Brosche IV-II, 1997
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Neue HS
Silber
Marke: [?]
o.M.
KEOM, Inv.-Nr.: n.b., [DHF]²⁴²⁴

Abb. 227:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ring VI „VII“, 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf
[Millimeterpapier]
15 x 11,8 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1913]
Aufschrift: „Entwurf Ring mit 1 Rosa[so]
Turmalin“]
RMA, RP-T-1950-340²⁴²⁵

Abb. 228:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf für Ringe VI-I „VII“, [1913]
Bleistift, schwarze Tinte, mit [blauer, weißer,
gelber und rosafarbener] Tusche und
Goldfarbe auf Blaupause von [Entwurf auf
Millimeterpapier] auf Karton
[M 1:1], 26,1 x 20 cm
[von den 4 Seiten: Blaupause links unten]
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML]
[Aufschrift: „VII Entwurf Ring mit 1 rosa
Turmalin 5' 1/1“]
RMA, RP-T-1950-342²⁴²⁶

Abb. 229:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Serviettenring III, 1912
Bleistift und schwarze Tinte auf
Transparentpapier
[M 1:1], 8,5 x 22,7 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1912]

²⁴²² Abb.: Sinzel 2003, S. 4, Abb. 1. Daten:
ebd.: abweichende Daten: 1911.

²⁴²³ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/20a und
RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 35, in: Molen
1982, S. 66, Abb. 47. Daten: ebd., S. 136, Kat.
290: u.a. ca. 1910.

²⁴²⁴ Abb. (je 1 Ansicht von Seite und von
oben): KEOM, Inv.-Nr.: n.b., Der Hohenhof,
Foto durch Autorin.

²⁴²⁵ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271403>.

abweichende Daten: Karopapier.
²⁴²⁶ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271391>. Blaupause
von vier Entwürfen, abweichende Daten:
Karopapier.

[Aufschrift: „Entwurf Serviettenband
Naturgröße 10-8-12 Durchm. 7 mm Länge
39 cm“]
RMA, RP-T-1950-312²⁴²⁷

Abb. 230:
Serviettenring III-I, vor 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: [Frans Zwollo sen.,] HS
Silber
Marke: Mondsichel /Krone, 900
6,7 x 4,4 cm
Privatsammlung Lisa Osthaus²⁴²⁸

Abb. 231:
Serviettenring III-II, vor 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: [Frans Zwollo sen.,]HS
Silber mit Chalzedon
Marke: [?]
6,1 x 4 cm
Privatsammlung Lisa Osthaus
Foto: RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 31²⁴²⁹

Abb. 232:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Taufbecher I, o.D.
Bleistift auf Kassenbuch-Papier
14,3 x 13,9 cm
[Aufschrift: „63 x 64 mm“]
RMA, RP-T-1950-307²⁴³⁰

Abb. 233:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Taufbecher I-I, Mai 1911
Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier
13 x 20,2 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks Mai 1911]
[Aufschrift: „63 x 63 x 48“, „10 ½“]
RMA, RP-T-1950-308²⁴³¹

Abb. 234:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Taufbecher I-II, o.D.
Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier
112 x 85 cm
[Aufschrift: „80[x]64[x]48“, „Blech 1 mm
stark Durchmesser 11 ½ cm“]
RMA, RP-T-1950-306²⁴³²

Abb. 235:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Taufbecher I-III, o.D.
Bleistift und schwarze Tinte auf Papier
28,6 x 20 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks]
[Aufschrift: „Taufbecher aus einem Stück
gehämmert“, „Größe des Bleches 18 cm
Durchm.[.] Stärke 1 mm“, „9/10/8“]
RMA, RP-T-1950-310²⁴³³

Abb. 236:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Taufbecher I-IV, 1913
Durchstechlöcher, Bleistift auf
Transparentpapier [auf Weißpause]
22 x 18,5 cm
RMA, RP-T-1950-309²⁴³⁴

Abb. 237:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Taufbecher I-V, Mai 1911
Bleistift und schwarze Tinte auf dünnem
selbst gerastertem] Papier
28,6 x 17,2 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Mai 1911]
[Aufschrift: „Taufbecher“, „eventuell: Anne
Grässer[?]“, „D[urch]m[esser]-70mm“,
„Entwurf Becher[,] wahre Größe[,] [diverse
Zahlen]“]
RMA, RP-T-1950-311²⁴³⁵

Abb. 238:
[Taufbecher], 1910-14
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., [HS]
Silber
Marke: Mondsichel /Krone, 900, B, J, K
11 x 11,2 x 11,2 cm
Privatsammlung²⁴³⁶

Abb. 239:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung Serviettenringe, o.D.
Bleistift auf Transparentpapier
22 x 26,6 cm
RMA, RP-T-1950-351²⁴³⁷

Abb. 240:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Serviettenring IV
o.D.
Bleistift auf Transparentpapier
20,6 x 15,6 cm
RMA, RP-T-1950-350²⁴³⁸

Abb. 241:
Serviettenring V, 1910-14
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: [vmtl. Frans Zwollo sen.,] HS
Silber mit Türkis
Marke: Mondsichel /Krone, 900, J
4,9 x 5,6 x 5,2 cm
Privatsammlung²⁴³⁹

Abb. 242:
Serviettenring VI, 1910-14
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Ausführung vmtl.: Frans Zwollo sen., HS]
[Silber]
Marke: [?]
o.M.
Privatsammlung Laves-Osthaus²⁴⁴⁰

Abb. 243:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Brosche V, o.D.
Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier
14,2 x 22 cm
RMA, RP-T-1950-290²⁴⁴¹

Abb. 244:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Cardioide, 1909-16
[schwarze Tinte auf Papier]
Geometrische Konstruktionen bzw.
Instruktionszeichnungen für Unterricht,
möglicherweise für Unterricht am
Staatlichen Handfertigkeitskurs in Hagen
o.M.
[Aufschrift: „Cardioide“]
HNI, (LAUW.I 10359341), Inv.-Nr.
LAUW100_3²⁴⁴²

Abb. 245:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Conchoiden, 1909-16
[schwarze Tinte auf Papier]
Geometrische Konstruktionen bzw.
Instruktionszeichnungen für Unterricht,
[möglicherweise für Unterricht am
Staatlichen Handfertigkeitskurs in Hagen]
o.M.
[Aufschrift: „Conchoiden[,] Lauflinie[,]
Aussen-Conch.[.] Innen-Conch.[.] Schleifen-
Conch.[.] Kehr-Conch.“]
HNI, (LAUW.I 10359341), Inv.-Nr.
LAUW100_6²⁴⁴³

Abb. 246:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung),
22.05.1912
Bleistift und [schwarze] Tinte auf
Pergamentpapier
32,5 x 25,7 cm
Signatur: [J.L.]M. Lauweriks [ML 22/5/1912]
[Aufschrift: „Entwurf für Blumenbehälter
Ergänzungsbogen“, „1xweiß“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1960
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 128²⁴⁴⁴

Abb. 247:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Leuchter, [1912]
schwarze und rote Tinte auf [Weißpause]
32,5 x 26,4 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks]
[Aufschrift: „Blumenbehälter
Ergänzungsbogen“, „2 Stück 200 Gramm“,
„1xweiß“]
RMA, RP-T-1950-362A²⁴⁴⁵

²⁴²⁷ Abb. und Daten: vgl.:
[http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271439](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271439).

²⁴²⁸ Abb.: Molen 1982, S. 109, Kat. 57, Daten:
ebd., S. 108, Kat. 57.

²⁴²⁹ Abb.: Molen 1982, S. 109, Kat. 56, Daten:
ebd., S. 108, Kat. 56.

²⁴³⁰ Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271448](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271448).

²⁴³¹ Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271449](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271449).

²⁴³² Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271447](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271447).

²⁴³³ Abb. und Daten: vgl.:
[http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271443](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271443).

²⁴³⁴ Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271445](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271445).

²⁴³⁵ Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271444](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271444).

²⁴³⁶ Abb.: Molen 1982, S. 111, Kat. 73, Daten:
ebd., S. 110, Kat. 73: abweichende Daten:
Vase.

²⁴³⁷ Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271603](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271603).

²⁴³⁸ Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271604](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271604).

²⁴³⁹ Abb. [mit Stein]: Molen 1982, S. 109, Kat.
75, Daten: ebd., S. 110, Kat. 75.

²⁴⁴⁰ Abb.: Funk-Jones 1984, S. 84, Abb. 47,
Daten: ebd.

²⁴⁴¹ Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271543](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271543).

²⁴⁴² Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten vgl.: Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 45.

²⁴⁴³ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 45.

²⁴⁴⁴ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichnung
Nr. 128, Foto durch Autorin. Daten: Sinzel
2003, S. 112-113.

²⁴⁴⁵ Abb. und Daten: [http://hdl.handle.net/
10934/RM0001.COLLECT.271592](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271592).
abweichende Daten: Blaupause.

Abb. 248:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Blumenbehälter (Ergänzung),
[1912]
[Weißpause]
[Signatur: J.L.M. Lauweriks [ML 22/5/1912]
[32,5 x 25,7 cm]
[Aufschrift: „Entwurf für Blumenbehälter
Ergänzungsbogen“, „1xweiß“]
HNI, (LAUW.I 10359341), Inv.-Nr.
LAUW104.21²⁴⁴⁶

Abb. 249:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Teekanne und Kaffeekanne, 1910
Bleistift auf Papier
57 x 45,2 cm
[Aufschrift: „28-18, 4-3, Kaffeekanne“]
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 123 a,
[DHF]²⁴⁴⁷

Abb. 250:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Milchkanne und Zuckerdose, 1910
Bleistift auf Papier
57 x 45,5 cm
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1960
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 123 b,
[DHF]²⁴⁴⁸

Abb. 251:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Tablett I, 1910
Bleistift, schwarze Tinte und schwarze Kreide
auf Papier
46 x 57 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks 1910]
[Aufschrift: „Entwurf Theeblad“, diverse
Zahlen]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, RP-T-1980-203²⁴⁴⁹

Abb. 252:
Teeservice I-I, 1910
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
[Silber]
[Ausführung: Frans Zwollo sen., HS]
[Dreiteiliges Teeservice (Teekanne,
Milchkanne, Zuckerdose)]
[Teekanne: 20,9 x 23,7 x 14 cm
Milchkanne: 10,2 x 16,5 x 9,8 cm
Zuckerdose: 12,7 x 17,4 x 10,5 cm]
Foto: Silbergeräte der HS in Vitrine nach
Entwurf von Bruno Paul auf der
Weltausstellung Brüssel 1910, Foto der
Photographiezentrale
KEOM, KEO-Archiv, V 250 e/7, [DHF]
[Privatsammlung]

²⁴⁴⁶ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 45: abweichende
Daten: Wellenornament ab 1914.

²⁴⁴⁷ Abb.: Storck 1987a, S. 125, Abb. 178:
"Entwürfe für eine Teekanne" und Sinzel
2003, S. 54, Abb. 22, Daten: ebd., S. 112:
abweichende Daten: Entwurf für eine
Teekanne. Zu Daten vgl. auch Molen 1982, S.
127, Kat. 199: Kaffee- oder Teekanne „für ein
und dieselbe“ Kanne.

²⁴⁴⁸ Abb.: Storck 1987a, S. 125, Abb. 179 und
Sinzel 2003, S. 54, Abb. 22, Daten: ebd., S.
112.

²⁴⁴⁹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305926>. Zu Daten
vgl. auch: Molen 1982, S. 127, Kat. 198:
abweichende Daten: Teetablett.

[Dauerleihgabe: KEOM, DHF]²⁴⁵⁰

Abb. 253:
Teeservice I-II, 1910
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Vierteiliges Teeservice (Tablett, Teekanne,
Milchkanne, Zuckerdose)
Silber mit [blauem] Amethyst
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Tablett: 2,5 x 36,4 x 36,4 cm
Teekanne: 20,9 x 23,7 x 14 cm
Milchkanne: 10,2 x 16,5 x 9,8 cm
Zuckerdose: 12,7 x 17,4 x 10,5 cm
Foto: RMA, Mappe (107 B 35), Nr. 14
Privatsammlung Karl Ernst Osthaus
[Dauerleihgabe: KEOM, DHF]²⁴⁵¹

Abb. 254a und b:
Teeservice I-III, ca. 1910
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Fünfteiliges Service (Teekanne,
[Kaffeekanne], Milchkönnchen,
Zuckerdose, Tablett)
Silber mit [blauem] Amethyst
Tablett: 2,5 x 36,4 x 36,4 cm
Teekanne: 20,9 x 23,7 x 14 cm
[Kaffeekanne: o.M.]
Milchkanne: 10,2 x 16,5 x 9,8 cm
Zuckerdose: 12,7 x 17,4 x 10,5 cm
Privatsammlung
Dauerleihgabe: KEOM, [DHF]²⁴⁵²

Abb. 255:
Zuckertopf mit Deckel, 1909 oder 1919
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: C. Begeer, Utrecht 1919
Silber mit Elfenbein
12 [x ? x ?] cm
Provenienz: Roelof Citroen, Amsterdam 1975
KEOM, Inv.-Nr.: K 3261, [DHF]²⁴⁵³

Abb. 256:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Teekannen, [1910-1911]
Bleistift auf Karopapier
28,3 x 21,9 cm
[Aufschrift: diverse Zahlen]
RMA, RP-T-1950-355²⁴⁵⁴

Abb. 257:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Tablett II
1911

²⁴⁵⁰ Abb.: Funk-Jones 1984, S. 83, Abb. 45.
Daten: ebd. Zu Daten: vgl. auch Sinzel 2003,
S. 98-99: u.a. Maße.

²⁴⁵¹ Abb.: Storck 1987a, S. 125, Abb. 180 und
Molen 1982, S. 107, Kat. 43-46. Daten: ebd.,
S. 105-106 sowie Sinzel 2003, S. 98-99.
ähnliche Abb.: Sinzel 2003, S. 55, Abb. 23.

²⁴⁵² Abb. (je 1x Ansicht von oben und von der
Seite, Details): KEOM, Der Hohenhof, Foto
durch Autorin. Daten: vgl. ebd., u.a.
abweichende Daten: „Wasserkanne“ anstatt
Kaffeekanne. Zu Daten: vgl. auch: Sinzel
2003, S. 98-99. Die Kannen haben einen mit
einem kugelförmigen blauen Stein verzierten
Deckel, der Deckel des Zuckergefäßes ist mit
silberner Kugel verziert: Ergänzung Autorin.

²⁴⁵³ Abb.: KEOM, Inv.-Nr.: K 3261, Der
Hohenhof, Foto durch Autorin. Daten: ebd.
sowie Sinzel 2003, S. 98 und Molen 1982, S.
105, Kat. 43-46.

²⁴⁵⁴ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271601>.

Bleistift, braune Tinte und schwarze Kreide
auf Papier
45,3 x 56,8 cm
[Aufschrift: „Entwurf Blatt zum Service“]
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1911]
Provenienz: Frans Zwollo jun.
RMA, RP-T-1980-191²⁴⁵⁵

Abb. 258:
Teekanne, ca. 1910
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., [HS]
Silber
Marke: [?]
o.M.
Fotograf anonym
Foto: RMA, RP-F-00-5412-1²⁴⁵⁶

Abb. 259:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Weihrauchschwinger I, [April 1912]
[Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier]
[M 1:1], o.M.
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML April 1912]
[StUrh und StArchL₃H]
[Aufschrift: „Entwurf Weihrauchschwinger M
1/1“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW36.1²⁴⁵⁷

Abb. 260:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Weihrauchgefäß I-I, [April] 1912
Bleistift, Buntstift und braune Tinte auf
[Weißpause von Entwurf auf Karopapier]
[M 1:1], 62,5 x 47 cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks ML April 1912
[StUrh und 2 x] StArchL₃H
Aufschrift: „Entwurf Weihrauchschwinger [M
1/1]“, „1xweiß“, „Kraft-Stärke f. Glieder: 1 ¼
mm [...] : 1.10 mm[,] Kraft-Stärke f. Glieder:
1 mm [...] : 0.90 mm[,] Länge Deckel-Kette
+_ 15 cm (31 Glieder)[,] Länge Gefaes[so]-
Kette (4 Stück) 85 à 90 cm (37 Glieder)“,
[Variablen und diverse Zahlen]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, RP-T-1980-194²⁴⁵⁸

Abb. 261:
Weihrauchgefäß I, 1912
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Silber mit Opalen
Marke: Halbmond, Krone, 900, B, J, K
23 x 19,5 x 19,5 cm
Privatsammlung Karl Ernst Osthaus
Foto: RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 12²⁴⁵⁹

Abb. 262a:
Weihrauchgefäß II-I, 1921
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks

²⁴⁵⁵ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305933>.

²⁴⁵⁶ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.485246>.

²⁴⁵⁷ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 35.

²⁴⁵⁸ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305928>.

abweichende Daten: Blaupause.
Abb. auch in: Molen 1982, S. 128-129, Kat.
209, Daten: ebd., S. 128-129, Kat. 209: u.a.
Aufschrift, Architektenstempel, Signatur,
Herkunft.

²⁴⁵⁹ Abb.: Storck 1987a, S. 126. Abb. 183 und
Molen 1982, S. 107, Kat. 53. Daten: ebd..

Ausführung: F. Zwollo sen.
Silber und Kupfer
Marke: laufender Löwe, Minervakopf,
Jahresbuchstabe L (1921), A
18,5 x 12,4 x 12,4 cm
Gewicht: 0,604 g
Provenienz: *Rotterdammer Kunstkreis* 4.4.1942
Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam
Inventar-Nr.: MBZ 135 a-b (KN&V)²⁴⁶⁰

Abb. 262b:
Weihrauchgefäß II-II, 1921
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen.
Silber und Kupfer
Marke: laufender Löwe, Minervakopf,
Jahresbuchstabe L (1921), A
18,5 x 12,4 x 12,4 cm
Gewicht: 0,604
Provenienz: *Rotterdammer Kunstkreis* 4.4.1942
Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam
Inv.-Nr.: MBZ 135 a-b (KN&V)²⁴⁶¹

Abb. 263:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ziborium I-I, ca. 1912
Bleistift, Buntstift und Tinte auf
Pergamentpapier
64,8 x 48,7 cm
[Aufschrift: "1xbraun"]
Provenienz: Lea Lauweriks 1970
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 111,
[DHF]²⁴⁶²

Abb. 264:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ziborium I-II, [ca. 1912]
Bleistift[, blauer Buntstift] und schwarze
Tinte auf [Weißpause]
62 x 47,5 cm
[StUrh und StArchL₂]
[Aufschrift: „M. 22“, „corpus-Platte Ø 16 ½
cm (Stärke 1 mm)[,] Deckel-Platte Ø 10 1/1
cm (Stärke 1 mm)[,] Fuß-Platte Ø 9 cm
(Stärke 1 mm)“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, RP-T-1980-200²⁴⁶³

Abb. 265:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ziborium II, [Juni] 1914
[Bleistift, blauer Buntstift, schwarze und rote
Tinte auf Papier]
o.M.
[Aufschrift: „Hagen i.W. Juni 1914“]

²⁴⁶⁰ Abb.: Molen 1982, S. 119, Kat. 128,
Daten: ebd., S. 118, Kat. 128. 1925 wurde das
Weihrauchgefäß auf einer Ausstellung in
Paris gezeigt: ebd., S. 118. Zu Daten: vgl.
auch: <http://collectie2008.boijmans.nl/nl/work/MBZ%20135%20a-b%20%28KN&V%29>.
²⁴⁶¹ Abb. und Daten:
<http://collectie2008.boijmans.nl/nl/work/MBZ%20135%20a-b%20%28KN&V%29>.
²⁴⁶² Abb. KEOM, Der Hohenhof, Foto durch
Autorin. Abb. auch in: Storck 1987a, S. 128,
Abb. 186 und Molen 1982, S. 67, Abb. 46,
Daten: ebd., S. 128, Kat. 207: abweichende
Daten: mit weiterer Studie. Abb. auch in:
Sinzel 2003, S. 28, Abb. 13, Daten: ebd., S.
111: abweichende Daten: 65 x 69 cm, auf
Zeichenpapier.
²⁴⁶³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305898>.
abweichende Daten: Blaupause.

HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW44.5²⁴⁶⁴

Abb. 266:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Ziborium II, [Juni]1914
[blauer Buntstift und schwarze Tinte auf
Weißpause]
o.M.
[StUrh und StArchL₃H]
[Signatur: J.L.M. Lauweriks Hagen i.W. Juni
1914]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW44.4²⁴⁶⁵

Abb. 267:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Ziborium III, 1914
[Bleistift auf Papier]
o.M.
[Aufschrift: „gnomon“, „36°“, „72°“, diverse
Zahlen]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr.
LAUW44.3²⁴⁶⁶

Abb. 268a:
Ziborium I-I, 1912
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber und innen vergoldet, ein [grüner] Opal
und ein roter Karneol auf dem Fuß[-
Nodus], zwei orangefarbene Karneole und
ein [blauer] Opal] auf dem Deckel, [ein
blau-grüner Opal in der Bekrönung]
Marke: Mondsichel /Krone, 900, B, I, J, K
31,5 x 8,5 x 8,5 cm
Privatsammlung Helga Laves-Osthaus
Dauerleihgabe: KEOM, [DHF]²⁴⁶⁷

Abb. 268b:
Ziborium I-II, 1912
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber und innen vergoldet, ein [grüner] Opal
und ein roter Karneol auf dem Fuß[-
Nodus], zwei orangefarbene Karneole und
ein [blauer] Opal] auf dem Deckel, [ein
blau-grüner Opal in der Bekrönung]
Marke: Mondsichel /Krone, 900, B, I, J, K
31,5 x 8,5 x 8,5 cm
Privatsammlung Helga Laves-Osthaus
Dauerleihgabe: KEOM, [DHF]²⁴⁶⁸

²⁴⁶⁴ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 36: u.a. Entwurf
Ziborium in vergoldetem Silber.

²⁴⁶⁵ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 36: u.a. Entwurf
Ziborium in vergoldetem Silber. Abb. in s/w:
Tummers 1972, S. 34.

²⁴⁶⁶ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 36: Entwurf Ziborium in
vergoldetem Silber.

²⁴⁶⁷ Abb.: Storck 1987a, S. 129, Abb. 187.
Daten: ebd.. Ähnliche Abb.: Molen 1982, S.
52, Abb. P1.III Taf. III, Daten: ebd., S. 106, Kat.
51: u.a. Verweis auf ähnliche Abb. desselben
Objektes: vgl. Storck 1987a, S. 129, Abb. 187.
Daten: ebd..
²⁴⁶⁸ Abb.: Molen 1982, S. 52, Abb. P1.III Taf.
III, Daten: ebd., S. 106, Kat. 51: Verweis auf
ähnliche Abb. desselben Objektes: vgl. Storck
1987a, S. 129, Abb. 187. Daten: ebd. Abb.
(gespiegelt, in s/w): Funk-Jones 1984, S. 62,

Abb. 268c:
Ziborium I-III, 1912
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber und innen vergoldet, ein [grüner] Opal
und ein roter Karneol auf dem Fuß[-
Nodus], zwei orangefarbene Karneole und
ein [blauer] Opal] auf dem Deckel, [ein
blau-grüner Opal in der Bekrönung]
Marke: Mondsichel /Krone, 900, B, I, J, K
31,5 x 8,5 x 8,5 cm
Privatsammlung Helga Laves-Osthaus
Dauerleihgabe: KEOM, [DHF]²⁴⁶⁹

Abb. 269a:
Ziborium III-I, 1912 [oder ab 1916]
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
o.M.
Foto: [9,4 x 20,3 cm]
[Aufschrift: „Silberner Pokal, vergoldet, mit
Opalen [...]“]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/6a²⁴⁷⁰

Abb. 269b:
Ziborium III-II, [1912 oder ab 1916]
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
[Silber]
Marke: [?]
o.M.
Foto: [12 x 15,8 cm]
[StArchL₃A]
[Aufschrift: „ontwerp“, „[...]F. Zwollo“,
„Verguld zilveren [...]“]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/5²⁴⁷¹

Abb. 270:
Ziborium IV, 1912
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: [vmtl. Frans Zwollo sen.,] HS
Silber mit Opalen
Marke: [?]
35,3 x 9 x 9 cm
Privatsammlung²⁴⁷²
Abb. 271:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Tortenheber I, [-Nov.] 1913
Bleistift, schwarze und rote Tinte auf
Transparentpapier
[M 1:1], 34,8 x 20,9 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML

Daten: ebd. dieselbe Abb. auch in: Sinzel
2003, S. 30, Abb. 14, Daten: ebd.: u.a.
abweichende Maße: 32 x 10 cm.

²⁴⁶⁹ Abb.: KEOM, Der Hohenhof, Foto durch
Autorin. Vgl. Abb.: Molen 1982, S. 52, Abb.
P1.III Taf. III, Daten: ebd., S. 106, Kat. 51,
Storck 1987a, S. 129, Abb. 187. Daten: ebd.,
Funk-Jones 1984, S. 62, Daten: ebd., Sinzel
2003, S. 30, Abb. 14, Daten: ebd.: u.a.
abweichende Maße: 32 x 10 cm.

²⁴⁷⁰ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/6a, Foto
durch Autorin. Daten: ebd.. Dieselbe Abb.:
KEOM, KEO-Archiv, V254b/25b: [Foto auf
Karton gezogen, 10,4x14,8 cm], [Aufschrift:
StKEOM]. Zu Datierung vgl. Abb. 247.

²⁴⁷¹ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/5, Foto
durch Autorin. Daten: ebd., u.a. 1912.
²⁴⁷² Abb.: Storck 1987a, S. 126, Abb. 181,
Daten: ebd.: u.a. Maße. Abb. auch: Molen
1982, S. 107, Kat. 52, Daten: ebd., S. 106-107,
Kat. 52: u.a. Hagener Silberschmiede, vmtl.
nicht von Zwollo gefertigt.

[Aufschrift: „Tortenheber Masst[so] 1/1 - 1913“, „1xweiß 1xbraun negativ“]
RMA, RP-T-1950-363²⁴⁷³

Abb. 272:

J.L.M. Lauwerik
Kopie Entwurf Tortenheber I, [-Nov.] 1913
Bleistift und schwarze Tinte auf [Weißpau]se]
[M 1:1], 33,8 x 20,7 cm
[Signatur: Unterschrift: J.L.M. Lauweriks ML]
[Aufschrift: „Tortenheber Masst[so] 1/1 - 1913“, „1 Ausführung Nov: 1913“ StHS, „Leiter: F. Zwollo“, „1xweiß 1xbraun negativ“]
RMA, RP-T-1950-363B²⁴⁷⁴

Abb. 273:

J.L.M. Lauweriks
Entwurf Tortenheber II, Juni 1913
schwarze Tinte auf [Weißpau]se]
[M 1:1], 34,6 x 16,9 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Juni 1913]
[Aufschrift: „Entwurf Tortenheber Naturgröße“]
RMA, RP-T-1950-363A²⁴⁷⁵

Abb. 274:

J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Tortenheber II, [Juni 1913]
Blaupause
[20,4 x 32,2 cm]
[Aufschrift: „Tortenheber“, StKEOM]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/51²⁴⁷⁶

Abb. 275:

J.L.M. Lauweriks
Entwurf Champagnerkelche und Sektkelche I, 1914
[Bleistift auf Papier]
o.M.
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW44.1²⁴⁷⁷

Abb. 276:

J.L.M. Lauweriks
Entwurf Champagnerkelche II 1914
[Bleistift auf Papier]
o.M.
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW44.2²⁴⁷⁸

Abb. 277:

J.L.M. Lauweriks
Entwurf Champagnerkelch III, ca. 1913
Entwurf zweier verschieden hoher Kelche
Bleistift auf Pergamentpapier
33 x 32 cm

²⁴⁷³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271588>.

²⁴⁷⁴ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271589>.
abweichende Daten: Blaupause.

²⁴⁷⁵ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271591>,
abweichende Daten: Blaupause.

²⁴⁷⁶ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/51, Foto durch Autorin.

²⁴⁷⁷ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis S. 36: u.a. Entwurf Ziborium in vergoldetem Silber.

²⁴⁷⁸ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 36: u.a. Entwurf Ziborium in vergoldetem Silber.

[Aufschrift: „Champagnerkelch“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1960
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 121,
[DHF]²⁴⁷⁹

Abb. 278:

J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Champagnerkelch III, [ca. 1913]
[Weißpau]se]
[39,5 x 39,5 cm]
[Aufschrift: „Champagnerkelch“]
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. n.b..²⁴⁸⁰

Abb. 279:

Champagnerkelch III, 1913
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: [vmtl. Frans Zwollo sen.,] HS
Silber
Marke: Mondsichel /Krone, 800, J
12,3 x 11,2 cm
Privatsammlung Karl Ernst Osthaus
Foto: RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 15²⁴⁸¹

Abb. 280:

J.L.M. Lauweriks
Entwurf Vorsitzenden-Hammer, o.D.
Bleistift auf Papier
22 x 15,6 cm
[Aufschrift: diverse Zahlen], RMA, RP-T-1950-288²⁴⁸²

Abb. 281:

J.L.M. Lauweriks
Entwurf Brosche V-I, 1910
Bleistift, schwarze Tinte und gelbe Tusche auf [z.T. quadratisch gerastertem] Papier
[M 1:1], 9,2 x 11,1 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks 1910]
[Aufschrift: „Entwurf für eine Brosche Naturgröße gold u. 12 Perlschale[n]“ (=Perlmutter)]
RMA, RP-T-1950-292²⁴⁸³

Abb. 282:

J.L.M. Lauweriks
Entwurf Brosche V-II [bzw. Kettenanhänger], 1914
Bleistift, schwarze Tinte, Buntstift und gelbe Tusche auf Papier
[M 1:1], 5,8 x 8,8 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML]
[Aufschrift: „Brosche[so]“, „S 1/1 1910“]
RMA, RP-T-1952-20²⁴⁸⁴

Abb. 283:

J.L.M. Lauweriks
Entwurf Serviettenring, 1911

²⁴⁷⁹ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichnung Nr. 121, Der Hohenhof, Foto durch Autorin.
Daten: vgl. Sinzel 203, S. 111/112: u.a. ohne Datum, zu Daten vgl. auch: Molen 1982, Daten: ebd., S. 129-130, Kat. 219: u.a. ca. 1913.

²⁴⁸⁰ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichnung Nr. n.b., Foto durch Autorin.

²⁴⁸¹ Abb.: Molen 1982, S. 109, Kat. 65. Daten: ebd..

²⁴⁸² Abb. und Daten: vgl.:
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271539>.

²⁴⁸³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271527>.

²⁴⁸⁴ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271605>.

Bleistift und schwarze Tinte auf [rot gerastertem] Transparentpapier
125 x 154 mm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1911]
RMA, RP-T-1950-297²⁴⁸⁵

Abb. 284:

J.L.M. Lauweriks
Visitenkarte, 1912
o.M.
KEOM, KEO-Archiv, V254b/[vmtl. 54 oder 56], [DHF]²⁴⁸⁶

Abb. 285:

J.L.M. Lauweriks
Entwurf eckige vierarmige Spirale, o.D.
[Bleistift auf Karopapier]
[19 x 21 cm]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/57²⁴⁸⁷

Abb. 286:

Brosche V-II, o.D.
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber mit Saphiren
o.M.
Foto: [5,9 x 5,6 cm]
[Aufschrift: StKEOM]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/12²⁴⁸⁸

Abb. 287:

J.L.M. Lauweriks
Entwurf für drei Kämmen und eine Haarnadel, April 1911
Bleistift, Buntstift und schwarze Tinte auf Karopapier
20,7 x 33,1 cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks ML April 1911
[Aufschrift: „3 Kämmen u.[.] 1 Nadel[.] Schildpatt.dunkelbraun mit Silber[.] vergoldete Montier[.] steine[.] 1 [blauer] Saphir u.[.] 3 Rubine“]
RMA, RP-T-1950-300A²⁴⁸⁹

Abb. 288:

J.L.M. Lauweriks
Entwurf Hutnadel, 28. April 1911
Bleistift, Buntstift und schwarze Tinte auf Karopapier
10,2 x 16,5 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 28. April 1911]
[Aufschrift: „Entwurf Hutnadel[.] dünnes Goldblech à jour mit Schildpatt[.] Unterlage“]
RMA, RP-T-1950-300B²⁴⁹⁰

²⁴⁸⁵ Abb. und Daten: vgl.:

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271455>.

²⁴⁸⁶ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/[vmtl. 54 oder 56], Der Hohenhof, Foto durch Autorin.
Dieses Motiv in schwarz gedruckt: vgl. Breuer 1987a, S. 11, Tummers 1972, S. 6 und Bax 1992, S. 127.

²⁴⁸⁷ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/57, Foto durch Autorin.

²⁴⁸⁸ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/12, Foto durch Autorin, Daten: ebd..

²⁴⁸⁹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271611>. Abb. in s/w: vgl. Storck 1987a, S. 133, Abb. 200. Zu Daten vgl. auch: Molen 1982, S. 130, Kat. 223: u.a.: Montierung in vergoldetem Silber mit jeweils einem Saphir und drei Rubinen vorgesehen.

²⁴⁹⁰ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271623>.

Abb. 289:
J.L.M. Lauweriks
Visitenkarte
1911
o.M.
KEOM, KEO-Archiv, V254b/55, [DHF]²⁴⁹¹

Abb. 290:
J.L.M. Lauweriks
Visitenkarte, 1914
[8,2 x 5,1 cm]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/53²⁴⁹²

Abb. 291:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Falzbein I, o.D.
Bleistift auf Transparentpapier
19,3 x 12,3 cm
[StArchL₃H]
RMA, RP-T-1950-277²⁴⁹³

Abb. 291:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Falzbein II, o.D.
Bleistift auf Transparentpapier
15,5 x 12 cm
[StArchL₃H]
RMA, RP-T-1950-276²⁴⁹⁴

Abb. 293:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Falzbein III, o.D.
Bleistift und schwarze Tinte auf [in
Millimeterpapier-Art blau gerastertem]
Leinen
19,8 x 11,3 cm
RMA, RP-T-1950-275A²⁴⁹⁵

Abb. 294:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Falzbein III, o.D.
Bleistift [und schwarze Tinte] auf
[Weißpause von Entwurf auf
Transparentpapier]
[M 1:1], 24,5 x 10 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML]
[Aufschrift: „Entwurf Falzbein M 1/1“]
RMA, RP-T-1950-275²⁴⁹⁶

Abb. 295:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Löffel und Gabel I, o.D.
Bleistift und schwarze Tinte auf [kariertem]
Transparentpapier
[M 1:1], 36,7 x 22,8 cm
[StArchL₃H]
[Aufschrift: „Entwurf Löffel & Gabel. M. 1/1“]
RMA, RP-T-1950-296²⁴⁹⁷

Abb. 296:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Löffel und Gabel, o.D.
[blauer Buntstift] auf [Weißpause]
[M 1:1], 31,7 x 21,1 cm
[StArchL₃H]
[Aufschrift: „Entwurf Löffel & Gabel. M. 1/1“]
RMA, RP-T-1950-296A²⁴⁹⁸

Abb. 297:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Kompottlöffel I, 1910
Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier
[M 1:1], 20,2 x 34,6 cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks [ML] 1910
[Aufschrift: „Comp.[so]Löffel. M. 1:1“,
„1xblau“]
RMA, RP-T-1950-294²⁴⁹⁹

Abb. 298:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Kompottlöffel I, 1910
[blauer] Buntstift auf Blaupause
[M 1:1], 20,3 x 30,9 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1910]
[Aufschrift: „Comp.Löffel. M. 1:1“]
RMA, RP-T-1950-295²⁵⁰⁰

Abb. 299:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Kompottlöffel I-I, [1910]
Bleistift und schwarze Tinte auf [Weißpause
auf] Transparentpapier
16,3 x 30 cm
[Aufschrift: „Kompot-Löffel“, diverse Zahlen]
RMA, RP-T-1950-293²⁵⁰¹

Abb. 300:
Falzbein III, [1904-1916]
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: *Hagener
Handfertigkeitssseminar*, Klasse
Metallarbeiten Frans Zwollo, Schüler-Arbeit
o.M.
Foto: [8,1 x 5,8 cm]
[Aufschrift: „Entwurf“, [2x] StArchL₂], [2x]
„Staatlicher Handfertigkeitsskursus Hagen
i.W. Concordiastr.8“]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/18²⁵⁰²

Abb. 301:
J.L.M. Lauweriks
Zeichnung Kamm I, Dez. 1912
Bleistift und [schwarze] Tinte auf kariertem
Transparentpapier
22,2 x 12,8 cm
Signatur: J.L.M. Lauweriks [ML] Dez 1912

[Aufschrift: „Entwurf Kamm[,] silber mit
Steine[so]“]
RMA, RP-T-1950-313²⁵⁰³

Abb. 302:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Kamm I-I, (Dez. 1912)
Bleistift, Buntstift und schwarze Tinte auf
[kariertem] [Weißpause]
25,1 x 16,2 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Dez. 1912]
[Aufschrift: „Entwurf Kamm silber mit
Steine[so]“, „Silber handgetrieben 2 Türkis
Matrix[,] 1 Mondstein oder andere Steine“]
RMA, RP-T-1950-314²⁵⁰⁴

Abb. 303:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Kamm II, Dez. 1912
Bleistift und [grüner, roter und gelber]
Buntstift auf [Millimeterpapier]
11,8 x 14,9 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML Dez. 1912]
[Aufschrift: „Entwurf Kamm“]
RMA, RP-T-1950-315²⁵⁰⁵

Abb. 304:
J.L.M. Lauweriks
Holzschnitt Titelblatt Theosophia Nr.26, Mai
1896
Probedruck Titelblatt Theosophia 5. jg. 1896,
Nr. 1. Mai, 1896. [Druck]
o.M.
HNI, (LAUW.I.10359312), Inv.-Nr.
LAUW81.1²⁵⁰⁶

Abb. 305:
Kamm II-I
1912
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: [vmtl. Frans Zwollo sen.,] HS
Schildpatt mit Silber [einem türkisfarbenen]
Amazonit und zwei ovalen Almandine
[=Granate bzw. Eisentongranate]
[? x] 10,5 x 9 cm²⁵⁰⁷

Abb. 306:
Kamm II-II, 1912
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Schildpatt mit Silber, einem ovalen Amazonit
und zwei ovalen Granaten im Cabochon-
Schliff
ohne Marke
[? x] 10,5 x 10 cm²⁵⁰⁸

²⁵⁰³ Abb. und Daten: vgl.:
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271614>. Zu Daten
vgl. auch: Molen 1982, S. 130, Kat. 225.
²⁵⁰⁴ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271615>.
abweichende Daten: Blaupause. Zu Daten vgl.
auch: Molen 1982, S. 130, Kat. 224.
²⁵⁰⁵ vgl.: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271440>.
abweichende Daten: Karopapier.
²⁵⁰⁶ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.
Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks,
LAUW Verzeichnis, S. 42.
²⁵⁰⁷ Abb.: Storck 1987a, S. 133, Abb. 201 und
Molen 1982, S. 109, Kat. 55. Daten: ebd., S.
108.
²⁵⁰⁸ Abb.:
<http://www.christies.com/lotfinder/LotDetail.sPrintable.aspx?intObjectID=3920348>.
Christie' Auktionshaus, Daten: ebd..

²⁴⁹¹ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/55, Der Hohenhof, Foto durch Autorin. Abb. auch in: Tummers 1987, S. 13, Tummers 1972, S. 92, Sinzel 2003, S. 20, Abb. 9, Daten: ebd., u.a.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/55.

²⁴⁹² Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/53, Foto durch Autorin.

²⁴⁹³ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271544>.

²⁴⁹⁴ Abb. und Daten: vgl.

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271546>.

²⁴⁹⁵ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271547>.

²⁴⁹⁶ Abb. und Daten: vgl.:

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271548>.

²⁴⁹⁷ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271456>.

²⁴⁹⁸ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271457>.

abweichende Daten: Blaupause.

²⁴⁹⁹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271626>. Zu Daten vgl. auch: Molen 1982, S. 128, Kat. 202.

²⁵⁰⁰ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271627>. Zu Daten vgl.: Molen 1982, S. 128, Kat. 203.

²⁵⁰¹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271625>. Zu Daten vgl. auch: Molen 1982, S. 128, Kat. 204: u.a.: ca. 1910.

²⁵⁰² Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V 254b/18, Foto durch Autorin. Daten: ebd., u.a. „kleiner Brieföffner“.

- Abb. 307:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf [Armzettchen?], o.D.
Bleistift und schwarze Tinte auf Karopapier
17,4 x 8,8 cm
RMA, RP-T-1950-278²⁵⁰⁹
- Abb. 308:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Theosophischen Gesellschaft, 1924-25
Bleistift und [gelber] Buntstift auf Karopapier
19,8 x 12,6 cm
[Aufschrift: u.a.: „50 Jaar Theosofie door Dr D Albers 1875 1925“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, RP-T-1980-186²⁵¹⁰
- Abb. 309:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Gürtelschnalle II [u. Brosche VI], o.D.
Bleistift, [roter und blauer] Buntstift und schwarze Tinte auf Karopapier
118 x 177 mm
[Aufschrift: „Schnalle Entwurf – Lauweriks[,] getriebenes Silber mit 12 Lapis Lazuli[so].“, „Brosche“]
RMA, RP-T-1950-274²⁵¹¹
- Abb. 310:
Brosche VI, o.D.
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber mit Saphiren
o.M.
Foto: [8,9 x 6 cm]
[StArchL₂]
[Aufschrift: „[durchgestrichener Stempel:] Staatlicher Handfertigkeitkursus Hagen i.W. Concordiastr.8“, „zilveren broche met safieren“, „Entwurf:“ StArchL]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/11²⁵¹²
- Abb. 311:
Gürtelschnalle, 1910-14
nach Entwurf von J.L.M. Lauweriks
Ausführung: Frans Zwollo sen., HS
Silber mit zwölf Hämariten
[? x] 12,5 x 6,3 cm
Foto: [14,3 x 9,8 cm]
[Aufschrift: „Entwurf [2x] StArchL₂“, StKEOM, durchgestrichener Stempel: „Staatlicher Handfertigkeitkursus Hagen i.W. Concordiastr.8“]
KEOM, KEO-Archiv, V254b/26 und RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 43
Privatsammlung Lisa Osthaus²⁵¹³
- Abb. 312:
J.L.M. Lauweriks
Visitenkarte, 1912/13
o.M.
KEOM, KEO-Archiv, V254b/[vmtl. 54 oder 56], [DHF]²⁵¹⁴
- Abb. 313:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Tafelaufsatz II, o.D.
Bleistift, [schwarze] Tinte, [schwarze und weiße Kreide auf zweifach quadratisch gerastertem] Papier
69,5 x 83 cm
[Aufschrift: „Silberner Tafelaufsatz“]
Provenienz: Lea Lauweriks 1970
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. 112²⁵¹⁵
- Abb. 314:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Tafelaufsatz II-I, 1913
Spritzdruck bzw. –technik, Bleistift und rote Kreide auf [Weißpauze]
70,8 x 86,7 cm
[Signatur: J.L.M. Lauweriks ML 1913]
[Aufschrift: „Silberner Tafelaufsatz“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, RP-T-1980-204²⁵¹⁶
- Abb. 315:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Tagelaufsatz II-II
1910-16
[Weißpauze]
[StArchL₃]
[Aufschrift: „Silberner Tafelaufsatz ware grootte[,] ontwerp“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW49.1²⁵¹⁷
- Abb. 316:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Tafelaufsatz II-III, o.D.
schwarze Kreide, schwarze Tinte, farbige Tusche auf [quadratisch gerastertem] Papier
[M 1:1], 54 x 63 cm
[Signatur: ML]
[Aufschrift: „Tafelaufsatz M 1-1“, „Zwollo 4 x blau“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, RP-T-1980-201²⁵¹⁸
- Abb. 317:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Tafelaufsatz II-III-I, 1913
Blaupause [auf Papier mit Wasserzeichen von „Van Gelder Zonen“]
[M 1:1], o.M.
[Signatur: ML]
- [Aufschrift: „Tafelaufsatz M 1-1“, „links unten: „Zwollo[,] 4xblau“]
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW40.4²⁵¹⁹
- Abb. 318:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Tafelaufsatz II-IV, o.D.
schwarze und blaue Kreide, schwarze Tinte, Tusche in grau, blau und weiß auf [quadratisch gerastertem] Papier
54 x 63 cm
[Signatur: ML]
[Aufschrift: „Zwollo 4 x blau“]
Provenienz: Frans Zwollo jun. 1980
RMA, RP-T-1980-193²⁵²⁰
- Abb. 319:
J.L.M. Lauweriks
Kopie Entwurf Tafelaufsatz II-IV-I, 1913
Blaupause [auf Papier mit Wasserzeichen von „Van Gelder Zonen“]
o.M.
HNI, (LAUW.I 10359270), Inv.-Nr. LAUW40.5²⁵²¹
- Abb. 320:
J.L.M. Lauweriks
Van Zaad tot vrucht, 1895
Holzschnitt für gleichnamigen Artikel²⁵²²
- Abb. 321:
J.L.M. Lauweriks
De Wetgever, 1895-1900
Holzschnitt²⁵²³
- Abb. 322:
J.L.M. Lauweriks
Drieenheid
1895-1900
Holzschnitt²⁵²⁴
- Abb. 323a-c:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf für ein theosophisches Gebäude, 1904
Erläuterungen, S. 4-6²⁵²⁵
- Abb. 324:
J.L.M. Lauweriks
Titelblatt Theosophia, 1895-1900
Holzschnitt²⁵²⁶
- Abb. 325:
J.L.M. Lauweriks
Cover, „De ladder van het zijn“, 1904²⁵²⁷
- Abb. 326:
Grundriss von *Borobudur*
Zeichnung²⁵²⁸

²⁵⁰⁹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271537>.

²⁵¹⁰ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271641>.

²⁵¹¹ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.271538>.

²⁵¹² Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/11, Foto durch Autorin. Daten: ebd.. Falls es sich um das in Molen 1982 erwähnte Objekt handelt, ist als Datierung „ca. 1912“ zuzuordnen: vgl. hierzu Molen 1982, S. 136, Kat. 288 und 289 mit Bezug auf RMA, Mappe (bibl.107B35), Nr. 44 und 45.

²⁵¹³ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/26, Foto durch Autorin. Daten: KEOM, KEO-Archiv, V254b/26: u.a.: o.D..

Abb. ähnlich: Stein 1997c, S. 134, Abb. ME 62. Daten: ebd., S. 277. Abb. ähnlich: Molen

1982, S. 111, Kat. 76. Daten: ebd., S. 110: u.a. Datierung, Material, Maße, Herkunft.

²⁵¹⁴ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, V254b/[vmtl. 54 oder 56], Der Hohenhof, Foto durch Autorin.

²⁵¹⁵ Abb.: KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichnung Nr. 112, Foto durch Autorin. Daten: vgl. Sinzel 2003, S. 111.

²⁵¹⁶ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305904>.

abweichende Daten: Blaupause.

²⁵¹⁷ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.

Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 37: u.a. 1910-1916, Datierung unsicher.

²⁵¹⁸ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305922>.

²⁵¹⁹ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks. Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 36.

²⁵²⁰ Abb. und Daten: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.305918>.

²⁵²¹ Abb.: Internetquelle HNI, Lauweriks.

Daten: vgl. Internetquelle HNI, Lauweriks, LAUW Verzeichnis, S. 36.

²⁵²² Abb.: Lauweriks 1895a, S. 138.

²⁵²³ Abb.: De Meijer 1929, S. 7.

²⁵²⁴ Abb.: De Meijer 1929, S. 7.

²⁵²⁵ Abb.: Bax 2006, S. 433-434, Abb. 158-160.

²⁵²⁶ Abb.: De Meijer 1929, S. 4. Daten: ebd..

²⁵²⁷ Abb.: Lauweriks 1904a, Cover.

²⁵²⁸ Abb.: Bax 2006, S. 416, Abb. 149.

Abb. 327:
perspektivische Ansicht von *Borobudur*
Foto²⁵²⁹

Abb. 328:
J.L.M. Lauweriks
*Cover Wendingen No. 8, 1929*²⁵³⁰

Abb. 329:
Borobudur, Dagoba-Statue mit Öffnungen
Zeichnung²⁵³¹

Abb. 330:
Borobudur, Dagoba-Statue mit Hohlraum
Zeichnung²⁵³²

Abb. 331:
Friedrich Hugo Kaldenbach
*Entwurf Große Villa (Nr. 25) [Musikschule
Hohenhagen], Portalansicht, 1914*
Bleistift auf quadratischem Raster
Signatur: Fr. Kaldenbach 1914
55,2 x 75 cm
Privatsammlung Elfriede Kraft, Inv.-Nr.
AK20²⁵³³

Abb. 332:
Friedrich Hugo Kaldenbach
*Entwurf Große Villa [Musikschule
Hohenhagen], Grundriss Erdgeschoss, 1914*
Bunt- und Bleistift auf quadratischem Raster,
63 x 52 cm
Privatsammlung: Elfriede Kraft, Inv.-Nr.
AK16²⁵³⁴

Abb. 333:
Friedrich Hugo Kaldenbach
*Entwurf Große Villa [Musikschule
Hohenhagen], Grundriss, 1914*²⁵³⁵

Abb. 334:
Friedrich Hugo Kaldenbach
*Entwurfsskizze Villa II, Perspektive, 1910-
1912*²⁵³⁶

Abb. 335:
Friedrich Hugo Kaldenbach
*Entwurfsskizze Villa III, 3 Ansichten, ca.
1912*²⁵³⁷

Abb. 336:
Friedrich Hugo Kaldenbach
*Entwürfe für einen
Zigarrenpackungswettbewerb (Nr. 214),
Detail, [ca. 1911]*

6 Entwürfe auf einer Pappe
Motto: Aurora
Deckfarben
42,2 x 35,7 cm
KEOM, KEO-Archiv, Inv. Nr. OA 231²⁵³⁸

Abb. 337:
Friedrich Hugo Kaldenbach
*Katalog Breest & Co Berlin, Innentitel (Nr.
212), 1915/16*
Firmenkatalog Breest & Co., gebundenes Heft
mit Pappereinband, 32 Seiten
21 x 32 cm²⁵³⁹

Abb. 338:
Karel de Bazel
*Werbegraphik Normalisatie, 1919*²⁵⁴⁰

Abb. 339:
*Nederlandsche Handel-Maatschappij
Amsterdam, o.D.*
nach Entwurf von Karel de Bazel
Bodenmosaik mit schwarzen, blau-grünen
und gelben quadratischen Glasfliesen mit 4
cm²⁵⁴¹

Abb. 340:
Caduceus Briefbeschwerer, ca. 1904
nach Entwurf von Zwollo
Ausführung: Frans Zwollo sen.
Provenienz: Atelier Zwollo sen.
14,7 x 5,1 cm
Privatsammlung H. van der Horst²⁵⁴²

Abb. 341:
Frans Zwollo sen.
Zeichnung Brosche, ca. 1906
Feder und Bleistift und Farbkreide auf Papier
1,8 x 8,3 cm²⁵⁴³

Abb. 342:
Frans Zwollo sen.
Entwurf für eine Brosche, ca. 1906
Feder, Farbkreide und Pinsel auf grauem
Papier
5,9 x 10,4 cm
Privatsammlung: Frans Zwollo sen., Archiv
Zwollo²⁵⁴⁴

Abb. 343:
Frans Zwollo sen.
Brosche, ca. 1906
Entwurf und Ausführung: Frans Zwollo sen.
Gold mit Türkis
[? x] 6,9 x 1,8 cm
Privatsammlung²⁵⁴⁵

Abb. 344:
Frans Zwollo sen.
Schale, ca. 1915
Entwurf und Ausführung: Frans Zwollo sen.
Kupfer mit Amethyst
2,1 x 14,5 x 14,5 cm
Privatsammlung²⁵⁴⁶

Abb. 345:
Frans Zwollo sen.
Dose I, 1917
Entwurf und Ausführung: Frans Zwollo sen.
Silber mit 1 Lapislazuli und 3 Saphiren
4,2 x 9 x 9 cm
Provenienz: Frans Zwollo sen. 1919
Haags Gemeentemuseum, s'-Gravenhage
(Mme-1-1919)²⁵⁴⁷

Abb. 346:
Frans Zwollo sen.
Dose II, 1917
Entwurf und Ausführung: Frans Zwollo sen.
Silber mit Mondstein
4 x 9,2 x 9,2 cm
Privatsammlung: Verburcht-Kramers, s'-
Gravenhage²⁵⁴⁸

Abb. 347:
Frans Zwollo sen.
Vase, 1923
Entwurf und Ausführung: Frans Zwollo sen.
Kupfer mit Türkis
12, 2 x 5,3 x 5,3 cm
Privatsammlung Verburcht-Kramers, s'-
Gravenhage²⁵⁴⁹

Abb. 348:
Frans Zwollo sen.
*Entwurf der Bekrönung der Wiege für
Prinzessin Juliana, 1909*²⁵⁵⁰

Abb. 349:
Krematorium Hagen, Innenraum, Apsis, o.D.
nach Entwurf von Peter Behrens²⁵⁵¹

Abb. 350:
Pavillon der *Kunstgewerbe-Ausstellung*
Dresden 1906
nach Entwurf von Peter Behrens²⁵⁵²

Abb. 351:
J.L.M. Lauweriks
Entwurf Kirche, Perspektive, 1904
[Signatur: LJ]²⁵⁵³

²⁵²⁹ Abb.: Bax 2006, S. 416, Abb. 150.

²⁵³⁰ Abb.: De Meijer 1929, Cover.

²⁵³¹ Abb.: Bôro Boedoer 1897, im Anschluss
an Lauweriks 1897a, S. 59.

²⁵³² Abb.: Bôro Boedoer 1897, im Anschluss
an Lauweriks 1897a, S. 59.

²⁵³³ Abb.: Tummers 1972, S. 108, aus
Frühlicht, Nr. 13, S. 207, Hrsg.: Bruno Taut.

Abb. auch: Ochs 1995, S. 370, Abb. 17. Daten:
vgl. ebd., S. 286, Kat. 25.

²⁵³⁴ Abb.: Tummers 1972, S. 108, aus *Frühlicht*
1920, Nr. 13, S. 207, Hrsg.: Bruno Taut. Abb.
auch: Ochs 1995, S. 371, Abb. 19. Daten: vgl.
ebd., S. 285 und 371.

²⁵³⁵ Abb.: Tummers 1984, S. 178, Abb. 24.

Daten: ebd.. Von Osthaus als Musikschule für
Hohenhagen vorgesehen: vgl. ebd..

²⁵³⁶ Abb.: Tummers 1984, S. 176, Abb. 22 und
Tummers 1972, S. 110. Zu Daten 1912: vgl.
ebd.. Zu 1910: vgl. Tummers 1984, S. 176.

²⁵³⁷ Abb.: Tummers 1972, S. 110.

²⁵³⁸ Abb.: Funk-Jones 1984, S. 81, Abb. 41.

Daten: ebd.. Abb. auch: Ochs 1995, S. 384,
Abb. 33. Ergänzende Daten: Nr. 214: vgl.
ebd., S. 309, Kat. 214.

²⁵³⁹ Abb.: Ochs 1995, S. 381, Abb. 31. Daten:
vgl. ebd., S. 308, Kat. 212.

²⁵⁴⁰ Abb.: De Bazel 1919, S. 23.

²⁵⁴¹ Abb.: Van Harten 2013, S. 145. Daten:
ebd.. Derzeit Stadtarchiv: vgl. ebd..

²⁵⁴² Abb.: Molen 1982, S. 100, Kat. 23. Daten:
ebd., S. 101. Verkauft an Joh.Op't Eynde für
30 Gulden am 14.05. 1904: vgl. ebd.. Zu
Entwurf: vgl. ebd., Kat. 170. Ein ähnliches
Objekt entstand fast zeitgleich mit *Caduceus*
(1904) laut Abb. in: Bax 2006, S. 379, Abb.
126.

²⁵⁴³ Abb.: Molen 1982, S. 20, Abb. 12. Daten:
vgl. ebd., S. 125, Kat.Nr. 179.

²⁵⁴⁴ Abb.: Molen 1982, S. 21, Abb. 13. Daten:
vgl. ebd., S. 125, Kat. 180.

²⁵⁴⁵ Abb.: Molen 1982, S. 103. Daten: vgl.
ebd., S. 103, Kat. 29. Das Flügelpaar mit den
zwei Schlangen symbolisiert nach
theosophischen Vorstellungen eine Idee: vgl.
ebd., S. 103 und 125.

²⁵⁴⁶ Abb.: Molen 1982, S. 112. Daten: vgl.
ebd., S. 113, Kat. 89.

²⁵⁴⁷ Abb.: Molen 1982, S. 115. Daten: vgl.
ebd., S. 115, Kat. 111.

²⁵⁴⁸ Abb.: Molen 1982, S. 115. Daten: vgl.
ebd., S. 115-116, Kat. 112.

²⁵⁴⁹ Abb.: Molen 1982, S. 119. Daten: vgl.
ebd., S. 117, Kat. 136.

²⁵⁵⁰ Abb. und Daten: Van Harten 2013, S. 143.

²⁵⁵¹ Abb. und Daten: Sturm 1984, S. 116, Abb.
22. Zu Abb. vgl. auch: Welzel 2011. Ähnliche
Abb.: Welzel 2010, S. 94.

²⁵⁵² Abb. und Daten: Sturm 1984, S. 114, Abb.
16.

²⁵⁵³ Abb.: Lauweriks 1987, S. 48, Abb. 46. Aus
Zeitschrift *Ring* 1909, Heft 4, S. 19.

- Abb. 352:
Eingang Tapetengeschäft Becker, Hagen, o.D.
nach Entwurf von Peter Behrens²⁵⁵⁴
- Abb. 353:
Broschüre Werbegrafik für AEG, 1908
nach Entwurf von Peter Behrens
Ausführung für AEG-Bogenlampenfabrik
Buchdruck, schwarz, grün, grau
26,1 x 20,4 cm
[KWM?], DM 18 BEH 01²⁵⁵⁵
- Abb. 354:
[*Tapete?*], ca. 1906
nach Entwurf von Peter Behrens
Ausführung: vmtl. Hamburger Tapetenfabrik
Iven u. Co.
Papier, bedruckt in Hellblau, Braun, Beige auf
schwarzem Grund
79,5 x 48 cm
KWM, Graph. Slg. 6400a/1983²⁵⁵⁶
- Abb. 355:
Serviette, 1903
nach Entwurf von Peter Behrens
Ausführung: Textilfabrik S. Fränkel in
Neustadt in Schl. Leinen
Damast, weiß
64 x 64 cm
Marke: lig. Monogramm PB, WD (gestickt)
Privatsammlung²⁵⁵⁷
- Abb. 356:
Wenzel Hablik
Föhr, Sonnenaufgang, Winter, 1909
Öl auf Leinwand
95,5 x 95,5 cm
Wenzel-Hablik-Stiftung, Itzehoe: WH Öl 46
(139)²⁵⁵⁸
- Abb. 357:
Wenzel Hablik
Sternenhimmel, 1909
200 x 200 cm
Wenzel-Hablik-Stiftung, Itzehoe: WH Öl 194
(197)²⁵⁵⁹
- Abb. 358:
Wilhelm Morgner
Ornamentale Komposition VI, 1912
Öl auf Pappe
77 x 122 cm
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte Münster: Inv.-Nr.: TN
146²⁵⁶⁰
- Abb. 359:
František Kupka
Studie zu Amorpha: Studie in zwei Farben,
1912
Gouache, Pinsel und Tusche
28,4 x 29,4 cm
Provenienz: František Kupka
- The Museum of Modern Art New York: Inv.-
Nr. 569.56.10²⁵⁶¹
- Abb. 360:
Hilma af Klint
Urchaos, Nr. 13 Gruppe I Serie WU (Die Rose),
1906/07
Öl auf Leinwand
50 x 38 cm
Hilma af Klint Foundation Stockholm²⁵⁶²
- Abb. 361:
Hilma af Klint
Urchaos, Nr. 16 Gruppe I Serie WU (Die Rose),
1906/07
Öl auf Leinwand
50 x 38 cm
Hilma af Klint Foundation Stockholm²⁵⁶³
- Abb. 362:
Urchaos, Nr. 3 Gruppe I Serie WU (Die Rose),
November 1906
Hilma af Klint
Öl auf Leinwand
50 x 38 cm
Hilma af Klint Foundation Stockholm²⁵⁶⁴
- Abb. 363:
Hilma af Klint
[Schnecke], 1906
Skizzenbuch D.F., Bleistift
Hilma af Klint Foundation Stockholm²⁵⁶⁵
- Abb. 364:
Hilma af Klint
Urchaos, Nr. 4 Gruppe I Serie WU (Die Rose),
1906/07
Öl auf Leinwand
50 x 38 cm
Hilma af Klint Foundation Stockholm²⁵⁶⁶
- Abb. 365:
Hilma af Klint
Die zehn Größten, Nr. 2 Kindesalter Gruppe
IV, Oktober 1907
Öl und Tempera auf Papier, auf Leinwand
montiert
328 x 240 cm
Hilma af Klint Foundation Stockholm²⁵⁶⁷
- Abb. 366:
Hilma af Klint
Die zehn Größten, N. 6 Mannesalter Gruppe
IV, November 1907
Öl und Tempera auf Papier, auf Leinwand
montiert
328 x 240 cm
- Hilma af Klint Foundation Stockholm²⁵⁶⁸
- Abb. 367:
Hilma af Klint
Die zehn Größten, N. 10 Das Alter Gruppe IV,
Dezember 1907
Öl und Tempera auf Papier, auf Leinwand
montiert
328 x 240 cm
Hilma af Klint Foundation Stockholm²⁵⁶⁹
- Abb. 368:
Hilma af Klint
Transit gloria mundi, Siebenstern, Nr. 1
Gruppe V Serie WUS, Januar-Februar 1908
Aquarell auf Papier
62 x 77 cm
Hilma af Klint Foundation Stockholm²⁵⁷⁰
- Abb. 369:
Hilma af Klint
Transit gloria mundi, Siebenstern, Nr. 14
Gruppe V Serie WUS, Januar-Februar 1908
Aquarell auf Papier
77 x 62 cm
Hilma af Klint Foundation Stockholm²⁵⁷¹
- Abb. 370:
Hilma af Klint
Der Schwan, Nr. 9 Gruppe IX Serie SUW,
1914/15
Öl auf Leinwand
150 x 150 cm
Hilma af Klint Foundation Stockholm²⁵⁷²
- Abb. 371:
Hilma af Klint
Der Schwan, Nr. 23 Gruppe IX Serie SUW,
1914/15
Öl auf Leinwand
150 x 152 cm
Hilma af Klint Foundation Stockholm²⁵⁷³
- Abb. 372:
Hilma af Klint
Der Schwan, Nr. 19 Gruppe IX/SUW, Serie,
SUW/UW, 1915
Öl auf Leinwand
148,5 x 152 cm
Klint Foundation Stockholm: HAK167²⁵⁷⁴
- Abb. 373:
Hilma af Klint
-
- ²⁵⁵⁴ Abb.: Breuer 1984e, S. 166, Abb. 1.
²⁵⁵⁵ Abb.: Breuer 1984e, S. 168, Kat. 2.
²⁵⁵⁶ Abb.: Breuer 1984e, S. 167, Kat. 1. Daten:
vgl. ebd..
²⁵⁵⁷ Abb.: Müller 1984, S. 60, Kat. Nr. 29.
Daten: vgl. ebd..
²⁵⁵⁸ Abb.: Wolter 1995, S. 670, Kat. 652.
Daten: vgl. ebd., S. 786.
²⁵⁵⁹ Abb.: Wolter 1995, S. 671, Kat. 653.
Daten: vgl. ebd., S. 786.
²⁵⁶⁰ Abb.: Loers 1995c, S. 277, Kat. 216.
Daten: vgl. ebd., S. 767.
- ²⁵⁶¹ Abb.: Srp 1995, S. 345, Kat. 299. Daten:
vgl. ebd., S. 770.
²⁵⁶² Abb.: Fant 1995, S. 122, Kat. 74. Daten:
vgl. ebd., S. 761. Abb. auch: Müller-
Westermann 2013, S. 26, Kat. 32.
²⁵⁶³ Abb.: Fant 1995, S. 122, Kat. 75. Daten:
vgl. ebd., S. 761. Abb. auch: Müller-
Westermann 2013, S. 28, Kat. 34.
²⁵⁶⁴ Abb.: Fant 1995, S. 121, Kat. 72. Daten:
vgl. ebd., S. 761. Abb. auch: Müller-
Westermann 2013, S. 23, Kat. 22.
²⁵⁶⁵ Abb.: Fant 1995, S. 120, Kat. 70. Daten:
vgl. ebd., S. 761.
²⁵⁶⁶ Abb.: Fant 1995, S. 121, Kat. 73. Daten:
vgl. ebd., S. 761. Abb. auch: Müller-
Westermann 2013, S. 23, Kat. 23.
²⁵⁶⁷ Abb.: Fant 1995, S. 124, Kat. 78. Daten:
vgl. ebd., S. 761. Abb. auch: Müller-
Westermann 2013, S. 102, Kat. 84.
- ²⁵⁶⁸ Abb.: Fant 1995, S. 126, Kat. 80. Daten:
vgl. ebd., S. 761. Abb. auch: Müller-
Westermann 2013, S. 106, Kat. 88.
²⁵⁶⁹ Abb.: Fant 1995, S. 127, Kat. 81. Daten:
vgl. ebd., S. 761. Abb. auch: Müller-
Westermann 2013, S. 111, Kat. 92.
²⁵⁷⁰ Abb.: Fant 1995, S. 128, Kat. 82. Daten:
vgl. ebd., S. 761. Abb. auch: Müller-
Westermann 2013, S. 73, Kat. 54.
²⁵⁷¹ Abb.: Fant 1995, S. 129, Kat. 86. Daten:
vgl. ebd., S. 761. Abb. auch: Müller-
Westermann 2013, S. 75, Kat. 57.
²⁵⁷² Abb.: Fant 1995, S. 130, Kat. 88. Daten:
vgl. ebd., S. 762. Abb. auch: Müller-
Westermann 2013, S. 134, Kat. 99. Zu 1915:
vgl. ebd..
²⁵⁷³ Abb.: Fant 1995, S. 131, Kat. 89. Daten:
vgl. ebd., S. 762. Abb. auch: Müller-
Westermann 2013, S. 147, Kat. 111. Zu 1915:
vgl. ebd..
²⁵⁷⁴ Abb.: Müller-Westermann 2013, S. 143,
Kat. 108. Daten: vgl. ebd., S. 285.

Der Schwan, Nr. 21, Gruppe IX/SUW, Serie SUW/UW
1915
Öl auf Leinwand
153 x 153 cm
Klint Foundation Stockholm, Inv.-Nr. HAK169²⁵⁷⁵

Abb. 374:
Hilma af Klint
Spiralturm, 1920
Stiftelsen Hilma af Klint, Lärna, Schweden²⁵⁷⁶

Abb. 375:
Le Corbusier
Modulor, 1948²⁵⁷⁷

Abb. 376:
Le Corbusier
Gitternetz, o.D.²⁵⁷⁸

Abb. 377:
Le Corbusier
Das wachsende Museum, 1939
*Nautilus, Spirale nach Kepler, Grundriss und Perspektive*²⁵⁷⁹

Abb. 378:
J.L.M. Lauweriks
Haus Thorn Prikker, Proportionszeichnung des Westgiebels, 1910²⁵⁸⁰

Abb. 379:
Bruno Taut
Entwurf *Glashauss*, *Werkbundaussstellung* Köln, Bauzeichnung: Aufriss, Grundriss, Schnitt, 1914
Historisches Archiv der Stadt Köln²⁵⁸¹

Abb. 380:
Glashauss, *Werbundaussstellung* Köln, Kuppel, 1914
nach Entwurf von Bruno Taut²⁵⁸²

Abb. 381:
Glashauss, *Werbundaussstellung* Köln, *Wasserkaskade*, 1914
nach Entwurf von Bruno Taut
Foto: Archiv der Akademie der Künste Berlin, Privatsammlung Baukunst²⁵⁸³

Abb. 382:
Erstes Goetheanum, 1919
nach Entwurf von Rudolf Steiner
Dornach/Schweiz, erbaut 1913-19
Foto: Otto Rietmann, 4.1.1919, Detail
Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach²⁵⁸⁴

Abb. 383:
Rudolf Steiner
Entwurf für die Säulen und Architrave des großen Kuppelraumes (Bühnenraum), 1911-13

Bleistift [auf Papier]
48,5 x 62 cm
Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach²⁵⁸⁵

Abb. 384:
J.L.M. Lauweriks
Ornamententwurf, 1914
Ausstellung Deutscher Werkbund Köln 1914, Raum für alte Kunst
Pastell und Buntstift [auf Papier]
39,5 x 51,5 cm
KEOM, [KEO-Archiv, GS, Zeichn.] Nr. 106, [DHF]²⁵⁸⁶

Abb. 385:
Ausstellungsraum mit Deckengestaltung
Ausstellung für Christliche Kunst Düsseldorf, 1909 Entwürfe der Ausstellungsräume des Deutschen Werkbundes
Pastell/Aquarell [auf Papier]
33 x 31 cm
Aufschrift: J.L.M.LAUWERIKS.INV., F.HOLZ.DEL.
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. n.b., [DHF]²⁵⁸⁷

Abb. 386:
Altarraum mit Karton „Kain und Abel“ von Thorn Prikker, 1909
Ausstellung für Christliche Kunst, Düsseldorf 1909, Entwürfe der Ausstellungsräume des Deutschen Werkbundes
Pastell [auf Papier]
31,5 x 35 cm
Aufschrift: J.L.M.LAUWERIKS.INV., H.EICKEN.DEL.
KEOM, KEO-Archiv, GS, Zeichn. Nr. n.b., [DHF]²⁵⁸⁸

Abb. 387:
Friedrich Hugo Kaldenbach
Entwurf *Große Villa (Nr. 25) [Musikschule Hohenhagen]*, *Portalansicht*, [1914]
Zeichnung²⁵⁸⁹

Abb. 388:
Zweites Goetheanum, 1923-1927
nach Entwurf von Rudolf Steiner
Foto von Wladyslaw Sojka²⁵⁹⁰

Abb. 389:
M.A. van Gent
[*Spiralen und Swastika I*], 1918
Schülerarbeit der Quelliniuschule²⁵⁹¹

Abb. 390:
J. Jongers
[*Spiralen und Swastika II*], 1918
Schülerarbeit Quelliniuschule²⁵⁹²

Abb. 391:
Hendrik Albertus van den Eijnde
Cover *Wendingen Jaargang 3, No. 8 und 9*, 1920
Holzschnitt²⁵⁹³

Abb. 392:
H. Th. Wijdeveld
Cover *Wendingen Jaargang 3, No. 10*, 1920
Typographie²⁵⁹⁴

Abb. 393:
[vmtl. H. Th. Wijdeveld]
Wendingen Jaargang 1, No. 7, 30. Juli 1918
Titelseite, Detail²⁵⁹⁵

Abb. 394:
Theo van Doesburg
Monogramm J.J.P.Oud
1922²⁵⁹⁶

Abb. 395:
H.P. Berlage
Entwurf *Amsterdamer Börse, Aufriss am Damrak*, 1898
Lichtdruck und rote Tinte
Niederlands Architectuur Instituut, Rotterdam²⁵⁹⁷

Abb. 396:
H.P. Berlage
Entwurf *Gemeindemuseum Den Haag*, 1920²⁵⁹⁸

Abb. 397:
Hermann Obrist
Werden und Vergehen, o.D.
Staatliche GS, München²⁵⁹⁹

Abb. 398:
Hermann Obrist
Entwurf zu einem Denkmal, Kopie des Gipsabgusses, 1898-1900
Bronze
88 [x ? x ?] cm
Museum Bellerive Zürich²⁶⁰⁰

Abb. 399:
Hermann Obrist

²⁵⁷⁵ Abb.: Müller-Westermann 2013, S. 144, Kat. 109. Daten: vgl. ebd., S. 285.

²⁵⁷⁶ Abb.: Wagner 2009b, S. 132, Abb. 28. Daten: vgl. ebd..

²⁵⁷⁷ Abb.: Tummers 1972, S. 47.

²⁵⁷⁸ Abb.: Naredi-Rainer 1982, S. 136, Abb. 57, aus *Der Modulor* (1948).

²⁵⁷⁹ Abb.: Tummers 1972, S. 47, aus *Der Modulor* (1948).

²⁵⁸⁰ Abb.: Müller 1987, S. 72, Abb. 76.

²⁵⁸¹ Abb.: Wolter 1995, S. 673, Kat. 656.

Daten: vgl. ebd., S. 786.

²⁵⁸² Abb.: Wolter 1995, S. 658, Abb. 2, Fotografie: Archiv der Akademie der Künste Berlin, Sammlung Baukunst.

²⁵⁸³ Abb.: Wolter 1995, S. 658, Abb. 4.

²⁵⁸⁴ Abb.: Oberhuber 1995, S. 731, Kat. 713. Daten: ebd., S. 788.

²⁵⁸⁵ Abb.: Oberhuber 1995, S. 733, Kat. 715.

Daten: vgl. ebd., S. 789.

²⁵⁸⁶ Abb.: Wolter 1995, S. 680, Kat. 667.

Daten: vgl. ebd., S. 787.

²⁵⁸⁷ Abb.: Moeller 1987, S. 55, Abb. 54. Abb.

auch: Breuer 1984b, S. 88, Abb. 177b. Daten: ebd.. Abb. s/w auch: Tummers 1984, S. 154, Abb. 2.

²⁵⁸⁸ Abb.: Moeller 1987, S. 54, Abb. 52. Abb.

auch: Breuer 1984b, S. 88, Abb. 177a. Daten: ebd.. Abb. s/w auch: Tummers 1984, S. 154, Abb. 2.

²⁵⁸⁹ Abb.: Tummers 1972, S. 108, aus

Frühlicht, Nr. 13, S. 207, Hrsg.: Bruno Taut.

Abb. auch: Ochs 1995, S. 370, Abb. 17. Daten: vgl. ebd., S. 286, Kat. 25.

²⁵⁹⁰ Abb.: https://de.wikipedia.org/wiki/Goetheanum#/media/File:Goetheanum_Dornach2.jpg von www.sojka.photo.

²⁵⁹¹ Abb.: Bax 2006, S. 507, Abb. 197 und

Anrooy 1918, S. 12. Daten: ebd..

²⁵⁹² Abb.: Anrooy 1918, S. 10 und Bax 2006, S.

507, Abb. 197. Daten: ebd..

²⁵⁹³ Abb.: Van den Eijnde 1920, Cover.

²⁵⁹⁴ Abb.: Wijdeveld 1920, Cover.

²⁵⁹⁵ Abb.: Wijdeveld 1918, Titelseite.

²⁵⁹⁶ Abb.: Tummers 1972, S. 49 und Tummers

1984, S. 165, Abb. 13. Daten: ebd..

²⁵⁹⁷ Abb.: Bax 1995b, S. 288, Kat. 223. Daten:

vgl. ebd., S. 767.

²⁵⁹⁸ Abb.: Berlage 1920, S. 9. Daten: ebd..

²⁵⁹⁹ Abb.: Apke 1995, S. 688, Abb. 1. Daten:

vgl. ebd..

²⁶⁰⁰ Abb.: Apke 1995, S. 697, Kat. 685. Daten:

vgl. ebd., S. 787. Ähnliche Abb.: Klein-Wiele 2007d, S. 144, Abb. 85.

Modell zu einem Denkmal, ca. 1895
Kopie nach Bronze
Bräunliches Plastilin
76 x 55 x 55 cm
Museum Bellerive Zürich (Inv.-Nr. KGS-13909)²⁶⁰¹

Abb. 400:
Hermann Obrist
Dorniger Stängel mit Knospe, ca. 1898
Bleistift auf Transparentpapier
40,8 x 25 cm
Staatliche GS München²⁶⁰²

Abb. 401:
Hermann Obrist
Schwelende Pflanze, ca. 1895
Bleistift und Kohle
27 x 19,5 cm
Staatliche GS München²⁶⁰³

Abb. 402:
Wandteppich mit Spiralen, 1896-97
nach Entwurf von Hermann Obrist
Ausführung: Berthe Ruchet²⁶⁰⁴

Abb. 403:
Hermann Obrist
Phantastische Muschel, ca. 1895
Kohle und Bleistift
27 x 16,1 cm
Staatliche GS München²⁶⁰⁵

Abb. 404:
Hermann Obrist
Aufsteigende Lohe, ca. 1895-1900?²⁶⁰⁶

Abb. 405:
J.J.P. Oud
Baubüro für Alt Mathenesse, Perspektive, Fassade und Kaminverkleidung, 1923²⁶⁰⁷

Abb. 406:
Herman Walenkamp
Entwurf für ein Keimzellensystem, 1895-1896
Bleistift und Aquarell auf Papier
33,5 x 25 cm²⁶⁰⁸

Abb. 407:
Jacob van den Bosch
Sphärensystem, o.D.
Seite aus seiner Autobiographie²⁶⁰⁹

Abb. 408:
Jacob van den Bosch

Verhältnisschema Sphäre, Farbe und Ton, o.D.²⁶¹⁰

Abb. 409:
Henry van de Velde
Reklame für Tropon Eiweiß-Kraftnahrung, ca. 1898²⁶¹¹

Abb. 410:
Schaufenster für Tropon, o.D.
nach Entwurf von Henry van de Velde²⁶¹²

Abb. 411:
Walter Gropius
Zeichen [Gemeinschaftsbau II], o.D.
Titelseite des Flugblatts zur Ausstellung für unbekannte Architekten mit dem von Walter Gropius entworfenen Zeichen, Detail
Bauhaus-Archiv²⁶¹³

Abb. 412:
Walter Gropius
Zeichen [Gemeinschaftsbau I], o.D.
Vorentwurf für das Zeichen auf dem Titel des *Flugblatts zur Ausstellung für unbekannte Architekten*, Detail
Bleistift auf Postkarte
Bauhaus-Archiv²⁶¹⁴

Abb. 413:
Karl Peter Röhl
Sternenmännchen, Signet Bauhaus, Entwurf Bauhaus-Signet, 1919
Studentenwettbewerb 1919, Blatt 20, Detail
Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Inv.-Nr. Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 78, Bl. 20²⁶¹⁵

Abb. 414:
Johannes Itten
Die Begegnung, 1916
Öl auf Leinwand
105 x 80 cm
Kunsthaus Zürich: WV 101²⁶¹⁶

Abb. 415:
Johannes Itten
Meine Symbole/ meine Mythologien, *Tagebuch IX*, 1918
Bleistift und Farbstift
28 x 21 cm
Sigriswil, Anfang September 1918, *Tagebuch IX*, S. 96
Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern²⁶¹⁷

Abb. 416:
Johannes Itten
Magisches Quadrat, 1920
Tusche und Farbstift
Tempelherrenhaus-Tagebuch, Weimar 1920, S. 130-131
Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern²⁶¹⁸

Abb. 417:
Johannes Itten
[Geist und Stoff], 1922
Tagebuch Herrliberg
Itten-Archiv Zürich²⁶¹⁹

Abb. 418:
Johannes Itten
Turm des Feuers, 1919/20
verschollen
Originalfoto, Detail
Itten-Archiv Zürich²⁶²⁰

Abb. 419:
Johannes Itten
Entwurfsskizzen und Konstruktionszeichnungen zum „Turm des Feuers“, 1920
Tagebuch IX, S. 196²⁶²¹

Abb. 420:
Johannes Itten
[Mäandernde Linien], 31.7.1918
Tagebuchblatt, 31.7.1918, *Tagebuch IX*, S. 15
Bleistift und Farbstift
27,8 x 21,7 cm
Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern²⁶²²

Abb. 421:
Johannes Itten
Von Anbeginn, 1964
Öl auf Leinwand
120 x 200 cm
Kunstmuseum Winterthur: WV 985²⁶²³

²⁶⁰¹ Abb.: Apke 1995, S. 697, Kat. 686. Daten: vgl. ebd., S. 787.

²⁶⁰² Abb.: Franz 2007, S. 14, Kat. 1. Daten: vgl. ebd..

²⁶⁰³ Abb.: Klein-Wiele 2007d, S. 149, Abb. 98. Daten: vgl. ebd..

²⁶⁰⁴ Abb.: Klein-Wiele 2007a, S. 114, Abb. 3, aus: Pan I (1895-96), S. 367. Daten: vgl. ebd..

²⁶⁰⁵ Abb.: Klein-Wiele 2007d, S. 149, Abb. 97. Daten: vgl. ebd..

²⁶⁰⁶ Abb.: vgl. Apke 1995, S. 695, Kat. 681. Keine weitere Daten.

²⁶⁰⁷ Abb.: Tummers 1972, S. 49. Daten: Zu 1923 vgl. Tummers 1972, S. 49. Abweichende Daten: Tummers 1984, S. 165: 1922. Abb. auch in: Tummers 1984, S. 165, Abb. 13.

²⁶⁰⁸ Abb.: Bax 2006, S. 395, Abb. 135. Daten: ebd..

²⁶⁰⁹ Abb.: Bax 2006, S. 405, Abb. 143. Daten: ebd..

²⁶¹⁰ Abb.: Bax 2006, S. 407, Abb. 144. Daten: ebd..

²⁶¹¹ Abb.: Breuer 1984a, S. 12, Abb. 1.

²⁶¹² Abb.: Breuer 1984e, S. 194, Abb. 1.

²⁶¹³ Abb.: Jaeggi 2005, S. 39, Abb. 3. Daten: ebd..

²⁶¹⁴ Abb.: Jaeggi 2005, S. 40, Abb. 4. Daten: ebd..

²⁶¹⁵ Abb.: Jaeggi 2005, S. 43, Abb. 10 sowie S. 124, Abb. 1 und S. 253, Kat. 167 a. Daten: ebd., S. 43 und 277.

²⁶¹⁶ Abb.: Wagner 2002, S. 220, Abb. 20. Daten: vgl. ebd., Anm. 82. Abb. auch in: Wagner 2009b, S. 110, Abb. 2; Badura-Triska 1988a, S. 24 und Von Tavel 1984, S. 141, Farbabb. 12, Nr. 56. Daten: vgl. ebd..

²⁶¹⁷ Abb.: Wagner 2002, S. 205, Abb. 4. Daten: vgl. ebd., Anm. 53. Abb. auch: Wagner 2009b, S. 112, Abb. 4; Wagner 2005c, S. 160, Abb.

²⁶¹⁸ Abb.: Wagner 2002, S. 222, Abb. 23. Daten: vgl. ebd., Anm. 87. Abb. auch: Wagner 2009b, S. 113, Abb. 6; Wagner 2005b, S. 70, Abb. 7 und S. 72, Abb. sowie S. 10-11 und Wagner 2003, S. 43, Abb. 59.

²⁶¹⁹ Abb.: Wagner 2002, S. 224, Abb. 26. Daten: vgl. ebd., Anm. 89.

²⁶²⁰ Abb. Wagner 2009b, S. 122, Abb. 13. Abb. auch: Wagner 2005b, S. 66, Abb. 2; Wagner 2005c, S. 149, Abb. 18 und Bogner 1988, S. 84.

²⁶²¹ Abb.: Wagner 2005c, S. 148, Abb. 14. Daten: vgl. ebd.. Abb. auch: Bogner 1988, S. 85.

²⁶²² Abb.: Wagner 2003, S. 25, Abb. 24. Daten: vgl. ebd.. Abb. auch (s/w): Bogner 1988, S. 33.

²⁶²³ Abb.: Von Tavel 1984, S. 156, Farbabb. 37, Nr. 248. Daten: vgl. ebd., S. 186.

37; Wagner 2003, S. 64, Abb. 104 und Bogner 1988, S. 37.

²⁶¹⁸ Abb.: Wagner 2002, S. 222, Abb. 23. Daten: vgl. ebd., Anm. 87. Abb. auch: Wagner 2009b, S. 113, Abb. 6; Wagner 2005b, S. 70, Abb. 7 und S. 72, Abb. sowie S. 10-11 und Wagner 2003, S. 43, Abb. 59.

²⁶¹⁹ Abb.: Wagner 2002, S. 224, Abb. 26. Daten: vgl. ebd., Anm. 89.

²⁶²⁰ Abb. Wagner 2009b, S. 122, Abb. 13. Abb. auch: Wagner 2005b, S. 66, Abb. 2; Wagner 2005c, S. 149, Abb. 18 und Bogner 1988, S. 84.

²⁶²¹ Abb.: Wagner 2005c, S. 148, Abb. 14. Daten: vgl. ebd.. Abb. auch: Bogner 1988, S. 85.

²⁶²² Abb.: Wagner 2003, S. 25, Abb. 24. Daten: vgl. ebd.. Abb. auch (s/w): Bogner 1988, S. 33.

²⁶²³ Abb.: Von Tavel 1984, S. 156, Farbabb. 37, Nr. 248. Daten: vgl. ebd., S. 186.