

## Esoterik am Bauhaus? Eine Einführung

CHRISTOPH WAGNER

Es gehört zu den spannenden Kapiteln kunsthistorischer Arbeit, wie sehr sich das Bild auch scheinbar ›klassischer‹ Epochen der Kunst verändern kann: Das ist in der gegenwärtigen Betrachtung der Kunst des Bauhauses der Fall. Und es gehört zu den angenehmen Aufgaben, ein solches, verändertes Bild auch anschaulich zu präsentieren.

Das Bauhaus‹ und ›die Esoterik‹ – das sind zwei Seiten, die auf den ersten Blick nicht zusammen zu gehören scheinen. Und doch verraten die in den letzten Jahren erschlossenen Quellen<sup>1</sup>, dass die esoterischen Strömungen am Weimarer Bauhaus durchaus nicht auf Randerscheinungen der ›bunten Vögel‹ unter den Künstlern isoliert werden können, sondern offenbar von einem Konsens getragen wurden, der breiter war, als man bislang annahm. Das Spektrum der dabei zu beobachtenden Möglichkeiten aus der Verbindung von Bauhaus und Esoterik fasst unterschiedlichste geistesgeschichtliche Strömungen zusammen, die von der Freimaurerei über die Theosophie, Anthroposophie, Astrologie bis zur Mazdaznan-Lehre und Parawissenschaft reichen.

Hatte man bis vor kurzem noch geglaubt, ein recht fest gefügtes Bild vom Bauhaus als einer auf Rationalismus und Funktionalität begründeten Kunstschule des 20. Jahrhunderts, das apologetisch gerühmt oder ideologiekritisch attackiert werden konnte, zu haben, so beginnen sich die Konturen dieses Bildes im Zuge einer historisch-kritischen Forschung aufzulösen.

Insbesondere der Blick auf das frühe Bauhaus zeigt eine Seite, die man gelegentlich als ›Bauhaus vor dem Bauhaus‹ separierte, die aber zweifellos *mehr* als eine ›Vorgeschichte‹ des Bauhauses bildet. Wenn Klee noch lange nach der funktionalistischen Wende des Bauhauses mit ungewöhnlicher Emphase notiert: »die schule schweige über den begriff genie [...]. sie wahre ein geheimnis, das aus seiner latenz heraustretend, vielleicht unlogisch und töricht früge. das gäbe revolution. [...]. entrüstung und verbannung: vollsyntetiker hinaus! hinaus totalisator! wir sind dagegen! und dann die hagelnden schimpfworte: romantik! kosmik! mystik! ja man müßte am ende einen philosophen berufen, einen magier! oder die großen toten (welche tot sind?). man müßte kolleg

halten an feiertagen, außerhalb des schulkomplexes. draußen unter bäumen, bei tieren, an strömen. oder auf bergen im meer. es wären aufgaben zu stellen, wie etwa: die konstruktion des geheimnisses.«<sup>2</sup> – wenn Klee also diese Zeilen noch im Jahre 1928 in seinen programmatischen Ausführungen über »exakte versuche im bereich der kunst« notiert, dann klingt dabei eine nur notdürftig in der Anhäufung der Konjunktive verborgene Wehmut mit. Offenbar war sich Klee bewusst, dass zu diesem Zeitpunkt am Bauhaus eine Dimension utopischen Ganzheitsstrebens vergangener Jahre verloren gegangen war.

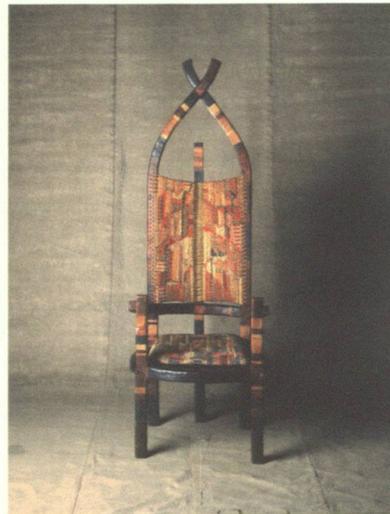


Abb. 1: Marcel Breuer / Gunta Stölzl, »Afrikanischer Stuhl«, 1921, Bauhaus-Archiv Berlin

Zu dem Wechsel in der Perspektive auf das Bauhaus tragen auch bedeutende neue Materialfunde bei: So wurde der seit 80 Jahren verschollen geglaubte »Afrikanische Stuhl«, der 1921 von Marcel Breuer in Zusammenarbeit mit der Weberin Gunta Stölzl geschaffen wurde, wieder entdeckt und im Bauhaus-Archiv in Berlin dauerhaft präsentiert (ABB. 1). Im denkbar scharfen Kontrast zu Breuers Stahlrohrmöbeln der späteren Bauhausjahre umgibt diesen thronartigen Stuhl mit seiner ›afrikanisch anmutenden‹ Textilbespannung eine mythisch-rituelle Aura, deren thematischer und funktionaler

Hintergrund bis heute rätselhaft geblieben ist. Die Vermutungen reichen von einem ›Thron‹ für den Bauhaus-Direktor Walter Gropius in seiner Rolle als Meister einer Bauloge, als die er das frühe Bauhaus verstand (KAT. 164 A–D), bis hin zu einem ›Hochzeitsstuhl‹ für Marcel Breuer und Gunta Stözl. Die zeitgenössischen Quellen schweigen einstweilen zu dieser konkreten Frage, aber sie öffnen zugleich den Blick auf ein vielschichtiges geistesgeschichtliches Terrain zwischen »Bauhütten-Romantik und Freimaurerei am frühen Bauhaus«, das Annemarie Jaeggi in ihrem Beitrag ausleuchtet.

Ein zweiter bedeutender Fund bildet der zwei Meter hohe, farbige Originalentwurf zu Lothar Schreyers *Totenhaus der Frau* (Kat. 54), der dieses Jahr im Bauhaus-Archiv Berlin geöffnet und erstmals für diese Ausstellung restauriert werden konnte. Nicht weniger als der »*Afrikanische Stuhl*« läuft auch Schreyers *Totenhaus*-Projekt der kühlen Verbindung von Kunst und Technik des späteren Bauhauses zuwider und wirft in seiner geheimnisvollen symbolischen Kodierung weitreichende Fragen zur esoterisch-geistigen Kultur am frühen Bauhaus auf. Klaus Weber führt unter dem Gesichtspunkt von »Totenbild, Lebensleib und Maske« in die historischen, künstlerischen und thematischen Aspekte von Schreyers *Totenhaus*-Projekt ein. Der Beitrag von Ellen Schwinzer zu den geheimen Zeichen und Symbolen ägyptischer Hieroglyphen im Tempelherrenhaus-Tagebuch von Johannes Itten zeigt von anderer Seite aus, wie sehr vor dem Hintergrund dieser Todesthematik die Auseinandersetzung mit esoterischen Schriften – so vor allem Peryt Shous *Geheimlehre des ›Totenbuchs‹* – stand. Tod und Wiedergeburt sind esoterische Denkfiguren, die Künstler wie Johannes Itten, Gyula Pap oder Wassily Kandinsky aus der Theosophie, Anthroposophie und Mazdanan-Lehre aufnahmen.

Ob der »Bauhaus-Künstler Kandinsky ein Esoteriker?« war, untersucht Reinhard Zimmermann in seinem Beitrag. Ausgehend von den Forschungen Sixten Ringboms zeigt er, wie grundsätzlich Wassily Kandinsky aus seiner Lektüre okkultistischer und theosophischer Literatur Konzepte der menschlichen Farbaure, der Ätherleiblichkeit und der Abstraktion entwickelte. Zimmermann zeigt, dass Kandinskys Abstraktion auch während seiner Zeit am Bauhaus »von Grund auf, das heißt von ihrer Genese her, entscheidend durch« esoterische Ansichten geprägt war, auch wenn Kandinskys theosophische Interessen zu diesem Zeitpunkt schon in einer geläuterten Suche nach einer Universalsprache der Kunst aufgegangen waren.

An Kandinskys Vorstellung der bildlichen Kosmologie aus der Entsprechung von Mikro- und Makrokosmos anschließend hat auch Karl Peter Röhl in seinen *Kosmischen Kompositionen* (KAT. 119ff.) esoterische Aspekte aufgenommen. Constanze Hofstaetter und Peter Tack arbeiten heraus, wie sehr Röhl innerhalb einer breiten Strömung zeitgenössischer esoterischer Weltanschauungen seine Kosmologien in Anlehnung an die quasi-religiösen Kosmogonien von Johannes Schlaf entwickelte. Nicht weniger geheimnisvoll sind auch die teilweise kryptischen Notizen, in denen Joost Schmidt – wie Lutz Schöbe entwickelt – die Kunst zur Grenzwissenschaft verwandelt (KAT. 160f.). Peter Bernhard stellt diese Aspekte in einen philosophiegeschichtlichen Horizont ein.

Die scheinbar unstillbare Suche nach einer erlösenden Lebensphilosophie führten Georg Muche und Sophie van Leer in einer – wie Ute Ackermann ausführt – an Balanceakten reichen Beziehung durch die weltanschaulichen Gefilde von Mazdanan-Lehre und Mystizismus bis zur Bekehrung zum Katholizismus. Exemplarisch zeigen diese biografischen Verschiebungen innerhalb der weltanschaulichen Orientierungen, wie sehr im Kontext des Bauhauses Lebensreform, Esoterik und Religion ineinander fließen können.



Abb. 2: Paul Klee, *Die Heilige vom innern Licht*, 1921, 122, Paul Klee-Zentrum, Bern

Widersprüchlicher ist das Verhältnis von Paul Klee zur Esoterik: Vielgestaltig hat Klee Themen und Gestalten einer esoterischen Lebenskultur in seiner Kunst aufgegriffen (KAT. 83ff., Abb. 2), zugleich aber stets eine gelegentlich ironisch gefärbte Distanz zu allen weltanschaulichen Heilslehren bewahrt. Im Licht der historischen Quellen analysiert

Osamu Okuda die ambivalente Haltung Klees gegenüber der Theosophie und Anthroposophie und zeigt, dass Klee dennoch Leitgedanken seiner Kunsttheorie aus der Esoterik übernommen hat. Weiterführend wird in der Ausstellung Klees spirituelles Verhältnis zur Welt der Zahlen thematisiert: Eine bedeutende Werkgruppe geometrisch stilisierter Darstellungen in Klees künstlerischem Œuvre um 1926 kann als künstlerisches Dokument für Klees Auseinandersetzung mit den neopythagoreischen Theorien des Schweizer Musikwissenschaftlers und Philosophen Hans Kayser betrachtet werden. Dessen Schrift *Orpheus* war 1926 erschienen und bildet einen wichtigen Schlüssel zu dieser Werkgruppe. In seiner Zeichnung *ein Garten für Orpheus* 1926, 3 (ABB. 3) hat Klee Kaysers *Orpheus* seine Reverenz erwiesen. Kaysers Spekulation, dass die mathematischen Proportionen in der Kristallbildung, in der Musik und in der Kunst auf gemeinsame universelle Gesetzmäßigkeiten einer kosmologischen Struktur zurückgeführt werden können, faszinierten Klee. Und Klee versuchte, ein solches abstraktes Proportionssystem auch in der streng geometrisierten Deutung des Sichtbaren zu veranschaulichen. Mit funkelnder Selbstironie scheint Klee seine Schwäche für diese Zahlsspekulationen auch in einem Blatt wie *rechnender Greis*, 1923, 138 (KAT. 105) reflektiert zu haben.

In anderer Form als Klee hat Itten an die utopische Vorstellung eines übergreifenden kosmischen Einklangs geglaubt. Eine integrale Betrachtung erweist, dass Ittens Bedeutung am Weimarer Bauhaus weniger in seiner Funktion als ›Vorkurslehrer‹, als vielmehr auch in seiner Rolle als kunsttheoretischer und -philosophischer Stichwortgeber zu beschreiben ist. In verschiedenen künstlerischen Gattungen hat er Symbole und Strukturen der esoterischen Heilslehren auf den Boden der Kunst zu übertragen versucht, wie auch Peter Schmitt mit Blick auf Ittens Teppiche zeigt. In diesem Zusammenhang ist auch die bislang in der Forschung vertretene Ansicht, dass Itten mit den *Analysen Alter Meister* lediglich einen Beitrag zur *Utopia*-Mappe (KAT. 162 B–P) beisteuerte und ansonsten Bruno Adler die Textauswahl besorgte, zu korrigieren: Denn die Tatsache, dass sich einzelne Textauszüge der *Utopia*-Mappe schon vor deren Erscheinen in Ittens Tagebüchern finden, macht wahrscheinlich, dass Ittens Einfluss auf die Textauswahl der *Utopia*-Publikation weiter reichte: War Itten neben Bruno Adler der eigentliche *Spiritus rector* der *Utopia*-Publikation? Dabei kann erstmals auch gezeigt werden, dass Itten auf seinem Weg ans Bauhaus viel intensiver mit Gropius in Kontakt stand, als dies bislang bekannt gewesen ist.

Den Schlüssel zu vielen Punkten der esoterischen Welt des Weimarer Bauhauses bilden die Quellen: Während die Quellen zur Geschichte des Bauhauses als Institution mittlerweile gut erschlossen und ediert sind, wie Volker Wahl resümiert, bergen die Nachlässe der am Bauhaus tätigen Künstler vielfach noch ungehobene Schätze und Überraschungen: So dürfen »Quellen und Dokumente« nicht fehlen, denn sie bilden vielfach den tragenden Grund, auf dem die Werke in ihren thematischen Gehalten neu verstanden werden können. Vor allem die unvoreingenommene Sichtung und Auswertung der

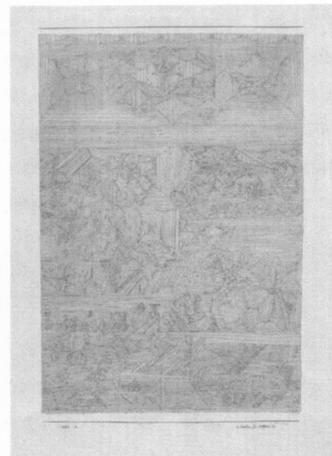


Abb. 3: Paul Klee, *ein Garten für Orpheus*, 1926, 3, Paul Klee-Zentrum

Nachlässe der Künstler am Bauhaus, die in vielen Fällen noch aussteht, verändert den Blick auf die historische Realität des Bauhauses. – Auch wenn dieser Prozess noch lange nicht abgeschlossen sein wird, können vorab neue Perspektiven gegliedert nach neun Themenkreisen exemplarisch aufgewiesen werden: »Türme des Lichts«, »Mazdaznan- und Heilslehre«, »Der Mensch im Farbkreis«, »Die Geburt des ›Neuen Menschen‹«, »Tod und Wiedergeburt«, »Die Welt als Zahl«, »Kosmische Visionen«, »Esoterische Hieroglyphen«, »Quellen und Dokumente«.

Wichtige Etappen zu dem hier vorgelegten Themenbereich wurden in den Ausstellungen »Okkultismus und Avantgarde« (1995) und »Das frühe Bauhaus und Johannes Itten« (1994) erreicht: Während die erste Ausstellung weit gespannte Perspektiven in der Auseinandersetzung der Avantgarde-Bewegungen seit der Jahrhundertwende mit okkultistischen Lehren eröffnete, die freilich die Künstler des Bauhauses nahezu vollständig aussparte, konnte die Ausstellung »Das frühe Bauhaus und Johannes Itten« eine erweiterte Materialgrund-

lage sichern, die aber an entscheidenden Punkten durch die Vorgaben Anneliese Ittens vorstrukturiert war. Unter diesen Vorzeichen war – wie die noch heute im Itten-Archiv erhaltenen Briefwechsel belegen – eine unvoreingenommene Betrachtung der esoterischen Aspekte an Ittens Kunst nicht zu erschließen. Besonders drastisch ist dies an einem Beispiel zu studieren: So wurden Ittens Aufzeichnungen aus der Weimarer Bauhauszeit, die sich auf unterschiedliche Tagebücher verteilen, konsequent aus der Tagebuchedition Badura-Triskas ausgespart, obwohl sie sich tatsächlich in den dort publizierten Heften befinden<sup>3</sup>. Neben den sachlichen Gründen einer objektiv festgelegten (nämlich durch den Ortswechsel nach Weimar vorgegebenen) zeitlichen Zäsur und dem komplexen, zum Teil disparaten Charakter dieser Textfragmente mag wohl die Absicht gestanden haben, auf diese Weise Ittens gerade in diesem Zeitraum ausgeprägten okkultistischen und esoterischen Interessen – und nicht zuletzt seine Bindung an die Mazdaznan-Bewegung – ausblenden zu können. Heute ist dieser Quellenbestand aus erweitertem Blickwinkel und ohne inhaltliche Vorgabe wissenschaftlich zu erschließen.

Nicht zuletzt aus dem inzwischen vergrößerten historischen Abstand und aus den inzwischen zu anderen Künstlern (wie etwa Wassily Kandinsky, Piet Mondrian oder Arnold Schönberg) und ihren okkultistischen Interessen gewonnenen Einsichten hat sich die Perspektive auf diese Quellen, die unaufhebbar zum Verständnis der Kunst dieser Zeit hinzugehören, verändert: Sie liefern nicht selten einen inhaltlichen Schlüssel zum Verständnis eines zuvor unverständlich erscheinenden Werkes, und sie spiegeln in beeindruckendem Umfang einen geistes- und kulturgeschichtlichen Hintergrund, den die Kunstwissenschaft in vergangenen Epochen oftmals nur mühsam und höchst rudimentär rekonstruieren, nicht aber in diesem Umfang historisch durch Belege verifizieren konnte.

<sup>1</sup> Wagner 2003 a.

<sup>2</sup> Klee 1976, (S. 130–132), S. 131.

<sup>3</sup> Badura-Triska (Hrsg.) 1990.

**Umfang der Lehre.**

Die Lehre im Bauhaus umfasst alle praktischen und wissenschaftlichen Gebiete des bildnerischen Schaffens.

A. Baukunst,  
B. Malerei,  
C. Bildhauerei

einschließlich aller handwerklichen Zweiggebiete.

Die Studierenden werden sowohl handwerklich (1) wie zeichnerisch-malerisch (2) und wissenschaftlich-theoretisch (3) ausgebildet.

1. Die handwerkliche Ausbildung - sei es in eigenen, allmählich zu ergänzenden, oder fremden durch Lehrvertrag verpflichteten Werkstätten - erstreckt sich auf:

a) Bildhauer, Steinmetzen, Stukkatores, Holzbildhauer, Keramiker, Gipsgießer,  
b) Schmiede, Schlosser, Geißler, Dreher,  
c) Tischler,  
d) Dekorationsmaler, Glasmaler, Mosaiker, Emailleure,  
e) Radierer, Holzschneider, Lithographen, Kunstdrucker, Ziselöre,  
f) Weber.

Die handwerkliche Ausbildung bildet das Fundament der Lehre im Bauhause. Jeder Studierende soll ein Handwerk erlernen.

2. Die zeichnerische und malerische Ausbildung erstreckt sich auf:

a) freies Skizzieren aus dem Gedächtnis und der Fantasie,  
b) Zeichnen und Malen nach Köpfen, Akten und Tieren,  
c) Zeichnen und Malen von Landschaften, Figuren, Pflanzen und Stillleben,  
d) Komponieren,  
e) Ausführen von Wandbildern, Tafelbildern und Bilderschreinen,  
f) Entwerfen von Ornamenten,  
g) Schriftzeichnen,  
h) Konstruktions- und Projektionszeichnen,  
i) Entwerfen von Außen-, Garten- und Innenarchitekturen,  
k) Entwerfen von Möbeln und Gebrauchsgegenständen.

3. Die wissenschaftlich-theoretische Ausbildung erstreckt sich auf:

a) Kunstgeschichte - nicht im Sinne von Stilgeschichte vorgetragen, sondern zur lebendigen Erkenntnis historischer Arbeitsweisen und Techniken.  
b) Materialkunde,  
c) Anatomie - am lebenden Modell,  
d) physikalische und chemische Farbenlehre,  
e) rationelles Malverfahren,  
f) Grundbegriffe von Buchführung, Vertragsabschlüssen, Verdingungen,  
g) allgemein interessante Einzelvorträge aus allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft.

**Einteilung der Lehre.**

Die Ausbildung ist in drei Lehrgänge eingeteilt:

I. Lehrgang für Lehrlinge,  
II. " " Gesellen,  
III. " " Jungmeister.

Die Einzelausbildung bleibt dem Ermessen der einzelnen Meister im Rahmen des allgemeinen Programms und des in jedem Semester neu aufzustellenden Arbeitsverteilungsplanes überlassen.

Um den Studierenden eine möglichst vielseitige, umfassende technische und künstlerische Ausbildung zuteil werden zu lassen, wird der Arbeitsverteilungsplan zeitlich so eingeteilt, daß jeder angehende Architekt, Maler oder Bildhauer auch an einem Teil der anderen Lehrgänge teilnehmen kann.

**Aufnahme.**

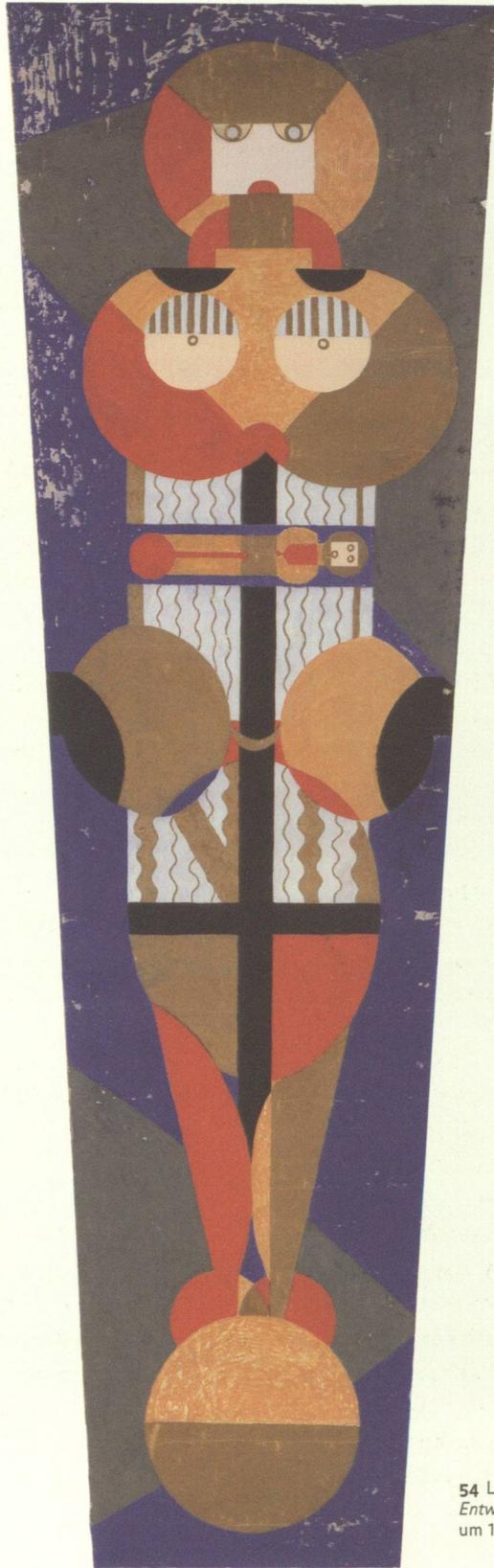
Aufgenommen wird jede unbedeutende Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Vorbildung vom Meisterrat des Bauhauses als ausreichend erachtet wird, und soweit es der Raum zuläßt. Das Lehrgeld beträgt jährlich 180 Mark (es soll mit steigendem Verdienst des Bauhauses allmählich ganz verschwinden). Außerdem ist eine einmalige Aufnahmegebühr von 20 Mark zu zahlen. Ausländer zahlen den doppelten Betrag. Anfragen sind an das Sekretariat des Staatlichen Bauhauses in Weimar zu richten.

APRIL 1919.

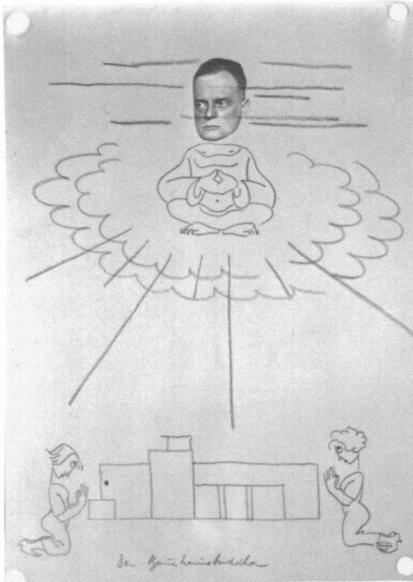
Die Leitung des  
Staatlichen Bauhauses in Weimar:  
Walter Gropius.



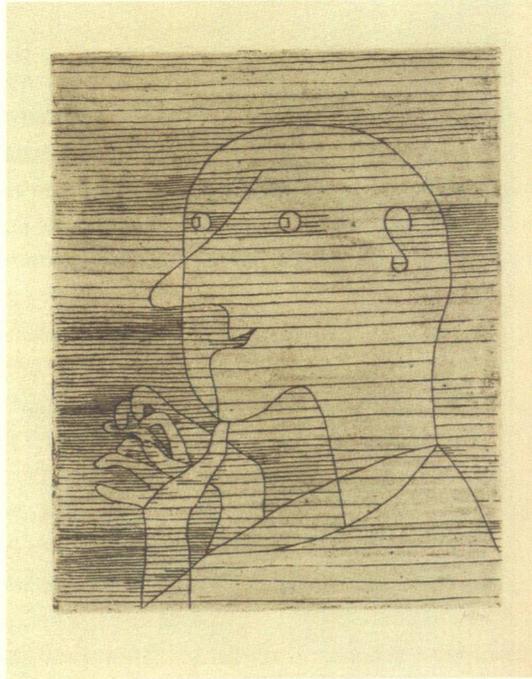
Abb. 1: Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses, April 1919, (Titelblatt Kathedrale von Lyonel Feininger) 1919



54 Lothar Schreyer,  
*Entwurf für das Totenhaus der Frau*,  
um 1920



83 Ernst Kállai, Karikatur auf Klee als Bauhaus-Buddha



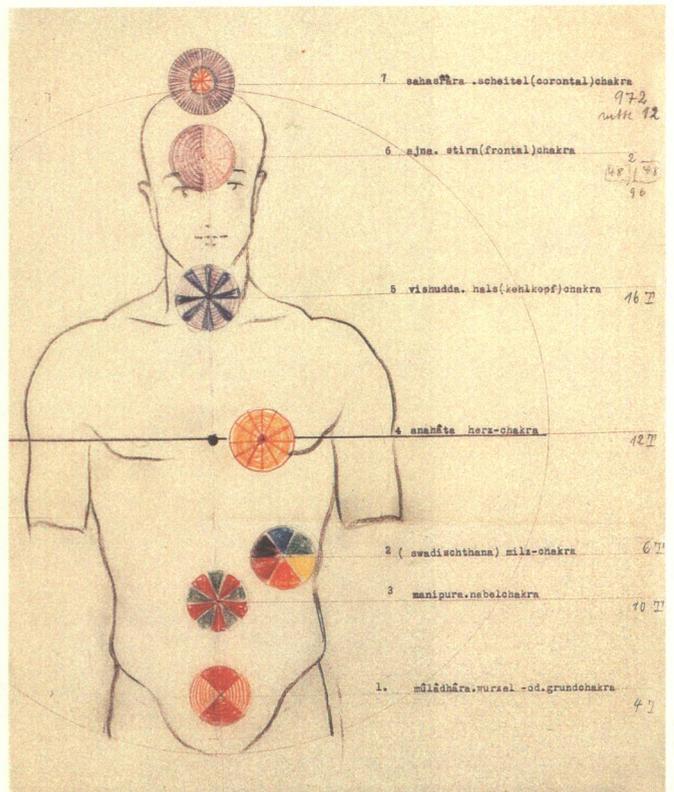
105 Paul Klee, *rechnender Greis*, 1929, 99 (S9)



119 Karl Peter Röhl, *Ohne Titel (Kosmische Komposition)*, 1919



120 Karl Peter Röhl, *Ohne Titel*, 1919



160 Joost Schmidt, *Die sieben Chakras*, aus: *Natur- und Menschenwerk*, 1931









MEINE MOTORISCHEN NERVEN EMPFINDEN EINE ZERRISSENE, SPRUNGHAFTE BEWEGUNG. MEINE SINNE, TAST- UND GESICHTSINN, ERFASSEN DIE SCHARFE SPITZIGKEIT IHRER FORMBEWEGUNG UND

MEIN GEIST SCHAUT  
IHR WESEN.

ICHERL

■■■■■

■■■■■

In mir entstand die Form einer Distel, zwischen GEHIRN ■■■■■

EBEINE

UND

DISTEL.

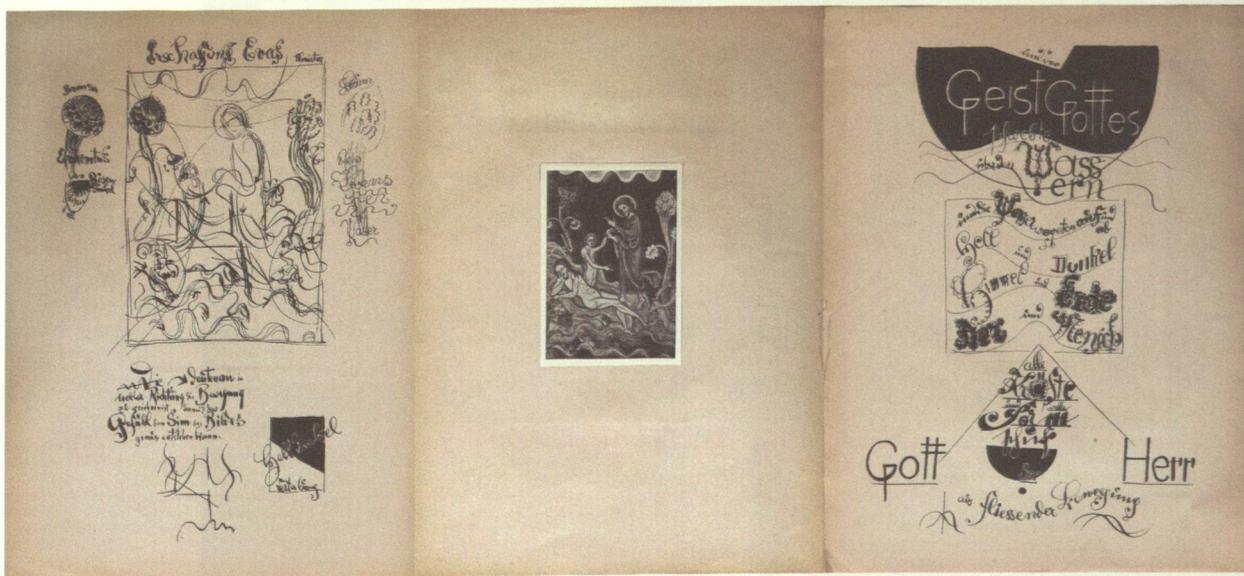
HERZGRUBE schwebend. Wenn ich diese Form darstelle, in einem, ihr entsprechenden Mittel, so habe ich eine **PHYSISCHE FORM** der Distel **GESCHAFFEN.**



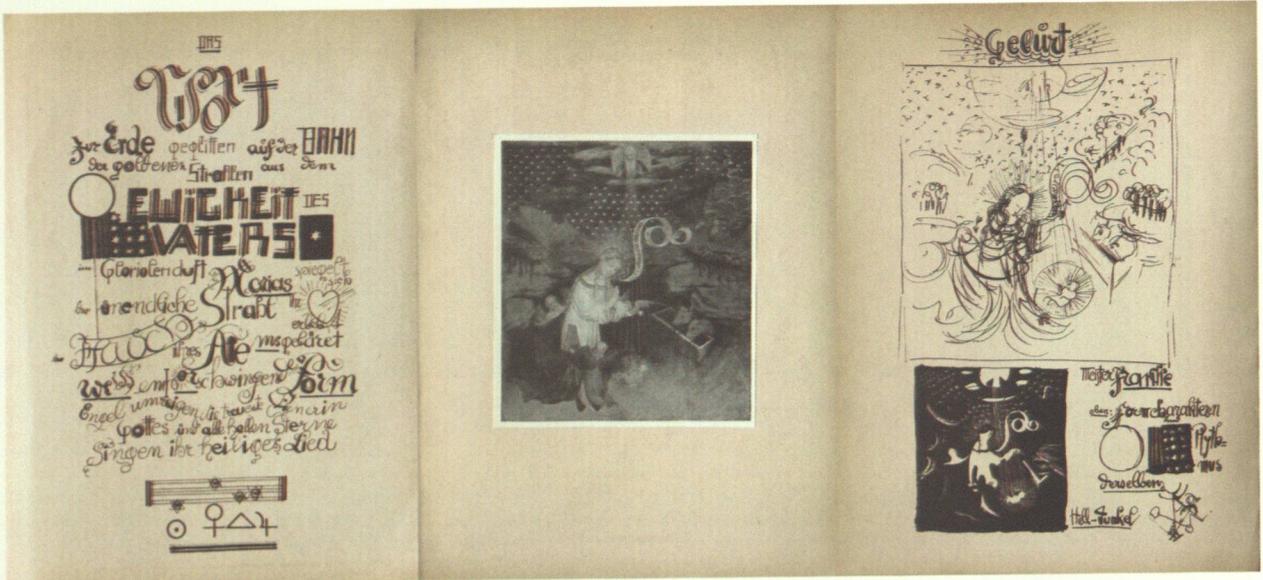
162J



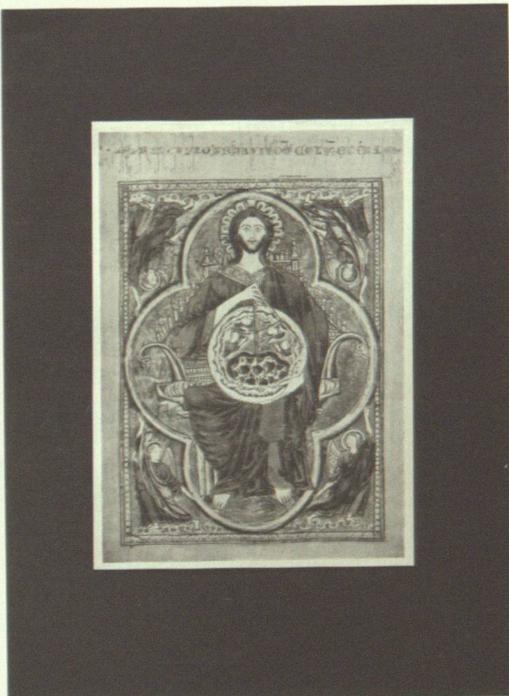
162K



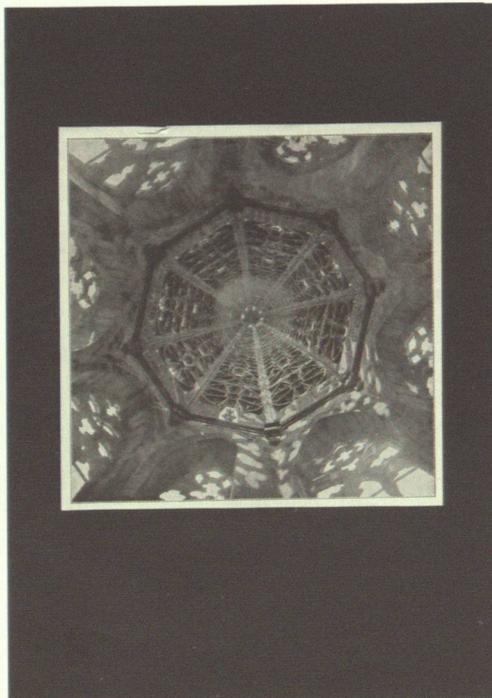
162L



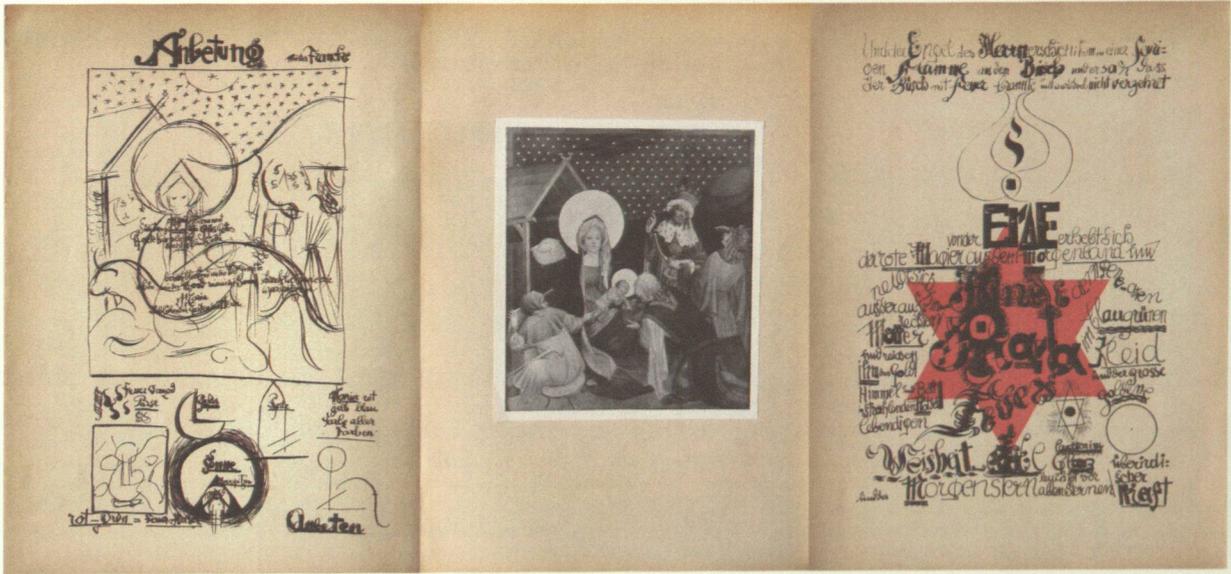
162M



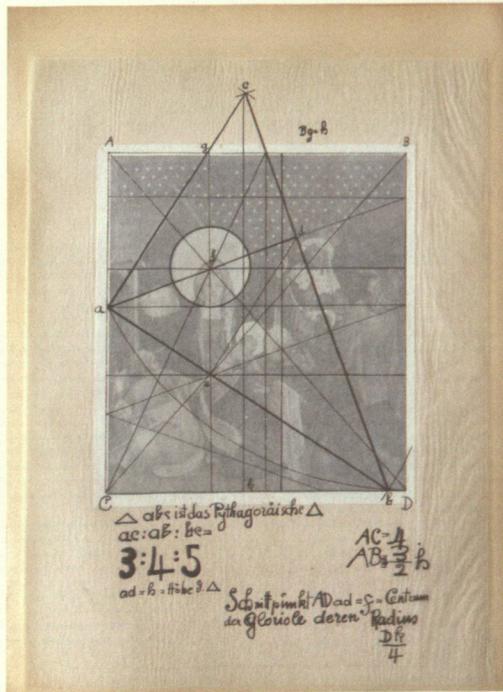
162N



162O



162P



2. Mit welchen Mitteln kann das Ziel einer Vereinheitlichung durch die Künstler gefördert werden?

Durch eine Zusammenfassung der freischaffenden Künstler. Durch die schrittweise Zusammenfassung aller freischaffenden Künstler. Durch die schrittweise Zusammenfassung aller freischaffenden Künstler. Durch die schrittweise Zusammenfassung aller freischaffenden Künstler.

- 3 -

1. Einmal zu einer Gesamtheit unserer Arbeit. 2. Einmal zu einer Gesamtheit unserer Arbeit. 3. Einmal zu einer Gesamtheit unserer Arbeit. 4. Einmal zu einer Gesamtheit unserer Arbeit.

- 2 -

3. Die Arbeit unserer Bewegung umspannt das ganze Gebiet der menschlichen Arbeit. Wir wollen die menschliche Arbeit in der menschlichen Arbeit. Wir wollen die menschliche Arbeit in der menschlichen Arbeit.

- 4 -

und allegermaßen in kleinen Formen und nicht in schweren, sondern in leichten, lebendigen Formen. Lebendige Formen tragen die einen Gestalt - Liebe, Schönheit, Freude, Glaube, Hoffnung, Stärke und Weisheit. Gestalt von der Gestalt herab, beim Fenster. An einer Wand eingeklebt eine kleine Orgel, gegenüber an Pfeiler ein altertümlicher Tisch, darauf ein liebevoller Leuchter und andere sinnbildliche Dinge. In der Mitte ein großer, ein großer Tisch aus verguldetem Holz und 20 Stühle mit schwarzem Lederbezug. Zwei kleinere Tische quadratischer Form dienen als Hingabe. Die Wand und Decke bemalt mit geometrischen geometrisch-rhythmischen Motiven in gelben und roten Farben.

164A-D Walter Gropius, Textfragment »Mit welchen Mitteln kann das Ziel einer Vereinheitlichung durch die Künstler gefördert werden?«, Februar 1919