

ESOTERISCHE HIEROGLYPHEN

In der Geschichte der Überlieferung bildlicher Symbole bildet der Übergang zur Abstraktion der Klassischen Moderne am Bauhaus zweifellos eine Sollbruchstelle der Kunstgeschichte. »Symbolisch« – das war für Wassily Kandinsky ein »verbotenes Wort«¹. Zugleich aber haben die Künstler des Bauhauses bei der Reserve gegenüber den bildungsbürgerlich und akademisch abgezielten Symboltraditionen auch eine tiefe Faszination für die Phänomene des Symbolischen verspürt: Programmatisch forderte schon Franz Marc im Almanach *Der Blaue Reiter* von den Künstlern, »ihrer Zeit Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören.«² Die Frage, um welche Form von Symbolen es sich dabei handeln könnte, haben die Künstler sehr unterschiedlich beantwortet. In ihrer ambivalenten Haltung aus der Ablehnung der traditionellen Symbolik und der gleichzeitigen emphatischen Suche nach einer neuen Form künstlerischer Symbole fanden sich die Künstler vor allem durch Friedrich Nietzsches kulturkritische Deutung der symbolischen Bedeutungsgenese bestätigt: Nietzsche analysierte in seinen kurz nach der Jahrhundertwende berühmt gewordenen Überlegungen »Zur Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne«³ Symbole und Begriffe als erstarrte, tote Metaphern, die ihren Wahrheitsgehalt und ihre Sagkraft im kulturhistorischen Prozess ihrer kontinuierlichen Verwendung eingebüßt haben.

Vor diesem Hintergrund waren nicht wenige Künstler des Weimarer Bauhauses von den esoterischen Hieroglyphen und der okkulten Symbolik der esoterischen Weltanschauungslehren fasziniert: So versuchten Johannes Itten (KAT. 146–147, 190–192), Georg Muche (KAT. 127–128, 130–142) oder auch Joost Schmidt (KAT. 160–161) auf jeweils unterschiedliche Weise den Traditionshorizont symbolischer Sinnzuordnungen zu erweitern, indem sie eine universelle, ja geradezu enzyklopädische Vielfalt an Zeichen und Symbolen aus unterschiedlichsten Kulturbereichen, Epochen und geistesgeschichtlichen Kontexten, die von altägyptischen Hieroglyphen über antike pythagoreische Spekulationen, mittelalterliche Alchemie, Bauhüttenzeichen, Esoterik, Astrologie bis zur Mazdaznan-Lehre reicht, versammelten und diese mit ihrer

künstlerischen Elementarlehre von Farben und Formen zu verbinden suchten. Während Kandinsky auf seiner Suche nach dem Symbol als innerem Klang abstrakter Formen und Farben glaubte, alle historisch und kulturell überlieferten, zeichenhaften Konventionalisierungen hinter sich lassen, ja im Abstraktionsprozess seiner Malerei bewusst verwandeln zu können, greift Itten gerade die Vielfalt solcher Überlieferungstraditionen auf, um in einer diachronen, ethnografisch erweiterten Betrachtung einen gleichsam universellen Fundus überlieferter Zeichen und Symbole des Menschen in der Geschichte der Kunst zu finden und diesen mit den abstrakten Elementarformen seiner Kunst in Übereinstimmung zu bringen. Itten war dabei kaum an einer *historisch* korrekten, wissenschaftlich-antiquarischen Adaption alter Symbolzeichen mitsamt ihrer Kontexte interessiert, sondern setzte sich auf die Fährte eines Grundbestands – seiner Ansicht nach – anthropologisch zeitlos gewordener Symbolzeichen und symbolischer Formen, um diese im Kontext seiner eigenen Bildsprache zu einer neuen Synthese einer symbolischen Kunst zu führen. Vor diesem Hintergrund ist Ittens »Hexeneinmal-eins« (KAT. 189), aber auch eine Sammlung geheimnisvoller Chiffren bei Gropius (KAT. 165 A, B) zu verstehen.

1 W. Kandinsky, [Antwort auf eine Umfrage], in: Paul Plaut, *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, Stuttgart 1929, S. 306–308.

2 *Der Blaue Reiter* (1912), Kandinsky/Marc, 1984, S. 31.

3 In: Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, Kritische Studienausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München 1988, Bd. 1, S. 873–890 (Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden).