



Abb. 1: Lyonel Feininger, *Titelblatt für Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses*, 1919, Holzschnitt, 31,9 x 19,6 cm

## Gotikvisionen am Bauhaus<sup>1</sup>

Es gehört zu den eigentümlichen Anomalien der Gründungsgeschichte des Weimarer Bauhauses, wie sehr sich scheinbar geschichtsvergessene, ins Utopische gesteigerte Zukunftsseeligkeit mit einer nahezu romantisch anmutenden Beschwörung vergangener Epochen verbinden konnte. Unter diesen Vorzeichen ist vor allem die bisweilen emphatisch gesteigerte Rezeption, ja Verklärung der Gotik ein auffallendes Schlüsselmotiv: Schon das Gründungsmanifest des Bauhauses vom April 1919 hatte Walter Gropius mit dem symbolischen Bild einer gotischen Kathedrale – Feiningers Holzschnitt – geschmückt (Abb. 1) und im Text unausgesprochen die mittelalterliche Bauhüttenkultur des gotischen Kathedralbaus als Leitbild der Verbindung von Kunst und Handwerk sowie der Vereinigung der verschiedenen Künste unter dem Primat der Architektur am Bauhaus beschworen: Wie einst die Handwerker der Bauhütte die gotische Kathedrale errichteten, so sollten nun die Bauhaus-Künstler aus der Verbindung von „Architektur und Plastik und Malerei“ „den neuen Bau der Zukunft“ formen, „der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens“.<sup>2</sup> Es ist vor allem die Verbindung zwischen Bild und Text, die über Feiningers Kathedralendarstellung den gedanklichen Zusammenhang zwischen diesen emphatischen Abschlusszeilen des Bauhaus-Manifests von Walter Gropius und der Vorstellung der gotischen Bauhüttenkultur herstellt. Wie sehr Gropius tatsächlich zu diesem Zeitpunkt die Idee vom Bauhaus unter den Vorzeichen einer emphatisch verklärten Vorstellung von den gotischen Bauhütten konzipierte, belegt eine briefliche

- 
- 1 Zu den Leitmotiven der musikwissenschaftlichen Arbeiten von Wolf Frobenius gehört, in doppelter Perspektive Mittelalter und Moderne zu verbinden, ja in der mittelalterlichen Kunst auch ein Stück modernes Erbe zu erkunden. So mag die folgende Fallstudie zu den ‚Gotikvisionen am Bauhaus‘ sich aus kunsthistorischer Perspektive auf dieses Leitmotiv einstimmen, umso mehr, als sie nicht zuletzt Wolf Frobenius zum – ihm vertrauten – Turm des Freiburger Münsters zurückführen kann.
  - 2 Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses, 1919, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. Nr. 6806.

Nachricht von Johannes Itten vom 25. Februar 1919, in der Itten von Gropius berichtet, dass dieser die neu zu gründende Kunsthochschule „umwandeln will in eine Art ‚Bauhütte‘, deren Grundprinzip [... die] Einheit aller bildenden Künste“<sup>3</sup> sei. Die Tatsache, dass Feiningers Holzschnitt zunächst den Titel „Kathedrale des Sozialismus“ trug, deutet freilich an, dass sich mit dieser Bildvorstellung auch eine andere, politisch motivierte gesellschaftliche Utopie verbinden konnte, deren Analyse bis heute recht unspezifisch geblieben ist.

Die Quellen zeigen, dass die Gotikrezeption am Bauhaus unter bedeutenden ideengeschichtlichen Vorzeichen stand. Es wird im Folgenden erkennbar werden, dass es angemessen ist, von ‚Gotikvisionen‘ am Bauhaus zu sprechen. Auf breiter Ebene hat die Auseinandersetzung mit der Gotik viele Bereiche der künstlerischen, kunsttheoretischen und kunstpädagogischen Arbeit am Bauhaus durchzogen. Umso erstaunlicher ist, wie unzureichend die ideengeschichtlichen und geistesgeschichtlichen Hintergründe dieser Gotikbegeisterung am Bauhaus bislang erforscht sind. –

Was war es, das die Bauhauskünstler an der Gotik faszinierte, insbesondere, da sie sich kaum für eine historistische Wiederbelebung eines gotischen Formvokabulars erwärmen konnten, noch – vor dem Hintergrund einer international ausgerichteten Kunstsprache – das Gotische als ‚nationales‘ Kunstidiom feiern wollten, wie die Künstler des 19. Jahrhunderts? Welches sind die ästhetikgeschichtlichen, wirkungsästhetischen und ideengeschichtlichen Aspekte dieser Rezeption gewesen? Und haben diese allgemeinen Überlegungen überhaupt in den künstlerischen Arbeiten konkrete Spuren hinterlassen? Oder handelt es sich lediglich um eine vage kunsthistorische Projektion einer sozialen Utopie? Diesen Fragen soll hier mit Blick auf den geistesgeschichtlichen Hintergrund der Gotikfaszination am Weimarer Bauhaus, gestützt auf Quellenschriften aus den Nachlässen ehemaliger Bauhauskünstler, die einen wichtigen Schlüssel bilden, nachgegangen werden.

---

3 Vergleiche Willy Rotzler (Hrsg.), Johannes Itten. Werke und Schriften, mit einem Werkverzeichnis von Anneliese Itten, Zürich (1972)<sup>2</sup>1978, S. 63, Helfenstein/Mentha (Hrsg.) 1992: Josef Helfenstein und Henriette Mentha (Hrsg.), Johannes Itten. Das Frühwerk 1907–1919. Mit dem überarbeiteten und ergänzten Werkverzeichnis 1907 bis 1919, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, Bern 1992, S. 45.

### **Triangulatur und Zahlensymbolik: Ein Buch zu den mittelalterlichen Bauhütten aus dem Nachlass von Walter Gropius**

Dass Walter Gropius tatsächlich in dem Zeitraum, in dem er das Bauhausmanifest verfasste, auch die kunsthistorischen Aspekte der gotischen Bauhüttenkultur intensiv reflektierte, belegt nicht nur Ittens schon erwähnte Briefnotiz vom 25. Februar 1919, sondern eine kleine Schrift, die sich aus dem Nachlass von Gropius erhalten hat und die sich heute im Bauhaus Archiv in Berlin befindet: Die Publikation trägt den Titel „Die Bauhütten des späten Mittelalters. Ihre Organisation, Triangulatur-Methode und Zahlensymbolik, erläutert an der Kirche v. Radfeld u. d. Hoferkapelle zu Rattenberg in Tirol“<sup>4</sup>. Die von J. Haase verfasste, sechsundvierzigseitige Broschüre war im September 1919 im Verlag „Die Kelle“ in München erschienen. Die zahlreichen Anstreichungen sowie die zeichnerischen Analysen in sieben von zehn Abbildungen belegen, wie genau Gropius Haases Ausführungen studierte. Deutlich ist zu erkennen, was den Gründungsdirektor des Bauhauses, der das Ideal der mittelalterlichen Bauhütten als Ideal einer modernen Kunstschule umrissen hatte, an dieser Schrift interessierte. Schon die erste von Gropius angestrichene Zeile eines vorangestellten Zitates gibt die Grundrichtung seines Interesses an der gotischen Kunst programmatisch wieder: Das „Erkennen der großen, einfachen Gesetze“ als Voraussetzung der ‚wahren Kunst‘<sup>5</sup>. Triangulatur, Quadratur, Zahlenproportionen und Zahlensymbolik stehen dabei im Vordergrund. Besonders faszinierte Gropius offenbar die „Methode der mittelalterlichen Bauhütten“, die Proportionen einzelner Gebäudeteile auf dem Wege der „Quadratur und Triangulatur“ „durch einzelne oder übereinandergestellte gleichseitige und gleichschenkelige Dreiecke“ zu ermitteln<sup>6</sup>. Gropius begrenzte diese Fragen offensichtlich nicht nur auf formale Aspekte der Architektur, sondern reflektierte auch die Möglichkeiten einer umfassenden weltanschaulichen Überhöhung. Es fällt auf, dass die Anstreichungen von Gropius gerade im Bereich der weltanschaulich-

---

4 Bauhaus-Archiv Berlin Signatur A 315 GL.

5 Haase 1919, S. 5.

6 Siehe hierzu die Anstreichungen von Gropius bei Haase 1919 auf Seite 11 und seine Skizzen in den Architekturgrundrissen und -aufzissen auf S. 16, 19, 24, 29, 33.

symbolischen Deutung dieser Zahlenproportionen durch Haase besonders eindringlich ausfallen. Zweifach und vierfach angestrichen hebt Gropius Haases Ausführungen zum „ideellen Wert“ dieser Spekulationen hervor. Im Folgenden wird nur aus den von Gropius angestrichenen Passagen zitiert: Insbesondere dass die „Maßverhältnisse aus der Dreizahl, als einer der heiligsten und dabei doch einfachsten, monumentalsten der ganzen Zahlen-Symbolik der christlichen und vorchristlichen Religionen“ entwickelt ist, beschäftigte Gropius<sup>7</sup>: „Und wenn von der Konstruktion der göttlichen Dreieinigkeit ausgehend versucht wird, das Hervorgehen der Welt aus Gott als einen Prozeß der Verwandlung der Einheit in das Zahlensystem zu begreifen, so steht die Auffassung der Bauhütten mit ihrer Zahlensymbolik und der Entwicklung aller Maßverhältnisse aus der Chorbasis als der Weite des Allerheiligsten, des sichtbaren der Dreieinigkeit geweihten Raumes, völlig in der Gesamtanschauung des ganzen mittelalterlichen Kulturlebens.“<sup>8</sup> Neben dem Dreieck wird auch das Quadrat in den Rang einer elementaren symbolischen Form erhoben, als das geometrische Symbol der materiellen Welt.“<sup>9</sup> Diese symbolischen Überlegungen ordnet Haase in eine universelle neopythagoräische Deutung des Kosmos ein, in der „das Buch der Natur in Zahlen geschrieben, die Harmonie des Weltalls, der Erde und des menschlichen Körpers [...] diejenige des Zahlensystems [ist]“<sup>10</sup>: „Alles ist von Gott nach Maß und Zahl geordnet, ja alles kulturelle Leben ist eine Entwicklung mathematischer Verhältnisse.“<sup>11</sup> Die besondere Bedeutung dieser Lektürespuren von Gropius in Haases Schrift liegt darin, dass sie im historischen Horizont der Gründungs- und Anfangsphase des Weimarer Bauhauses dokumentieren, dass man zwei zentrale Idealvorstellungen am Bauhaus mit dem Paradigma des Gotischen verband: Erstens die Vorstellung eines universellen, symbolischen Gesamtkunstwerks, zweitens die Vorstellung eines gemäß den neopythagoräischen Zahlenspekulationen ‚rationalisierten‘ Kunstwerks. Beide Utopien lassen sich in vielfältigen Brechungen bei anderen

---

7 Haase 1919, S. 42.

8 Ebd., S. 40.

9 Ebd., S. 41.

10 Ebd. S. 40.

11 Ebd. S. 40.

Bauhauskünstlern wie Johannes Itten oder Paul Klee noch bis in die späten zwanziger Jahre hinein nachweisen<sup>12</sup>. Im Folgenden ist exemplarisch Johannes Itten zu betrachten, weil er in einem Hauptwerk aus der Frühphase des Weimarer Bauhauses diesen Aspekt besonders deutlich thematisierte.

### Ittens „Tour de la Lumière“

Das erste und ambitionierteste Kunstwerk, das Itten nach seiner Berufung ans Weimarer Bauhaus begann, war sein unter dem Titel *Turm des Feuers* bekannt gewordenes Projekt (Abb. 2). Schon die Benennung des Werkes ist problematisch, weil der verbreitete Titel „Turm des Feuers“ erst aus weitem historischen Abstand, 1964, von Itten eingeführt worden ist<sup>13</sup>. In den zwanziger Jahren sprach Itten im Zusammenhang mit seinem Turmprojekt von einer „Architekturplastik“<sup>14</sup>, einem „Glockenturm“<sup>15</sup>, einem „Turm“ bzw. „12teiligen Turm“<sup>16</sup>, oder vom „Glaskurm“<sup>17</sup>. Am ehesten vermag eine Benennung im Rahmen der französischen Besprechung der Internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris 1925, einen Hinweis auf den historisch authentischen Titel geben: Dort wird das Werk als „*la Tour de la Lumière*“, als „Turm des Lichtes“ benannt<sup>18</sup>. Die symbolische Überhöhung dieses *Turms des Lichts* hat Itten im Juli 1920, kurz nach der Fertigstellung des Turmmodells selbst umrissen: „*Mein Turm ein*

---

12 Vgl. Christoph Wagner, Klees ‚Reise ins Land der besseren Erkenntnis‘ – Die Ägyptenreise und die Arbeiten zur ‚Cardinal-Progression‘ im kulturhistorischen Kontext, in: Reisen in den Süden. ‚Reisefieber praecisiert‘, U. Gerlach-Laxner und E. Schwinzer (Hrsg.), Ostfildern-Ruit 1997, S. 72–85.

13 Vergleiche Rotzler (Hrsg.) 1978, S. 142, S. 401, Anm. 118.

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

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

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

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

18 G. de Cordis, L'Exposition des Arts Décoratifs, in: Revue Moderne, Paris 26/2 (30. Januar 1926), S. 26ff.: „En 1919, il exécuta son œuvre maîtresse: le monument à la ville de Weimar, la Tour de la Lumière qui classa Monsieur Itten parmi les architectes et sculpteurs les plus distingués de son pays.“



Abb. 2: Johannes Itten. „Turm des Feuers“ / „Tour de la Lumière“, Weimar 1919/1920.  
verschollen

*Zeichen des Lichtes / der Wahrheit / mit dem Glockenspiel der Musik*<sup>19</sup>. Es handelt sich um ein bildhauerisch-architektonisches ‚Weltanschauungskunstwerk‘, in dem Itten in einem zwölfteilig abgestuften Turm, der dynamisch von sphärisch gewölbten farbigen Glasfächern umgeben wird, zunächst ganz allgemein Traditionen der Turmmotivik aufzugreifen schien.<sup>20</sup> Die Deutung dieses lediglich in dokumentarischen Aufnahmen (Abb. 2) der etwa 3,60 Meter hohen Maquette<sup>21</sup>, sowie in Rekonstruktionen<sup>22</sup> überlieferte Werk Ittens ist schwierig<sup>23</sup>.

Wie die Entwürfe in Ittens Tagebuch dokumentieren (Abb. 3), hat Itten mit diesem Projekt eines spiralförmig aufsteigenden Turmes unmittelbar im Anschluß an seine programmatische Rede „Unser Spiel / unser Fest / unsere Arbeit“ vom 28. November 1919, in der er auf Stichworte aus dem Bauhaus-Manifest von Walter Gropius reagierte – „Bauhaus / bauen / aufbauen / zusammenfügen [...] verschiedene Kräfte zum einheitlichen Organismus“<sup>24</sup> – begonnen. Itten war davon überzeugt, „daß es nur die Maler sein können, die neue Architektur zu schaffen“<sup>25</sup> und damit die von Gropius im Bauhaus-Manifest formulierte Utopie eines „neuen Bau[s] der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei“<sup>26</sup> einzulösen. Wir erin-

---

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

20 Rolf Bothe, „Der Turm des Feuers“, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, Ostfildern-Ruit 1994, S. 73-82, 76.

21 Itten glaubte sich 1964 zu erinnern, daß sich die Spuren des Modells schon mit dem Transport von Weimar nach Herrliberg verloren haben, diese Frage ist aber nicht als gesichert zu betrachten (Rotzler (Hrsg.) 1978, S. 402, Anm. 118).

22 Kunstmuseum Bern, vergleiche Bothe 1994, S. 76.

23 Vgl. hierzu Christoph Wagner, Utopie und historischer Kontext. Beiträge zu Johannes Itten am Weimarer Bauhaus und seinen Beziehungen zu Walter Gropius und Paul Klee, Habilitationsschrift, Saarbrücken 2003.

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

25 Brief von Oskar Schlemmer an Otto Meyer-Amden, 23. Juni 1921, Abschrift im Bauhaus-Archiv Berlin, zitiert nach der Quellensammlung in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, Ostfildern-Ruit 1994, S. 458, Dokument 34.

26 Hierauf wies zutreffend schon Bothe (1994, S. 73) hin.

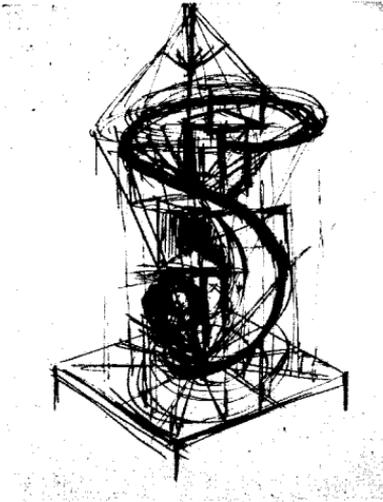


Abb. 3: Johannes Itten, Studie zum *Turm des Feuers*, 1919 (Tagebuch IX, S. 180), Tusche, 27,9 x 21,7 cm, WV 219, Itten Archiv, Zürich

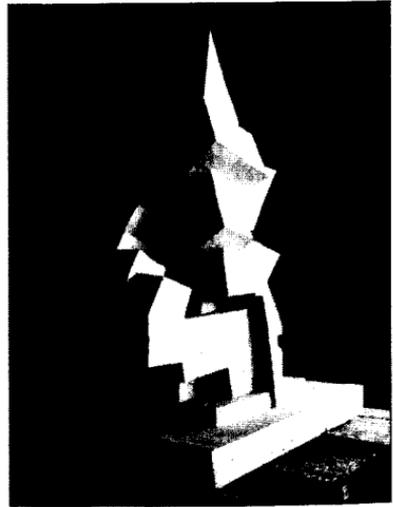


Abb. 4: Johannes Itten, *Würfelkomposition*, 1919, Gips, 140 cm hoch, WV 220, verschollen

nern uns, diese Utopie stand schon im Bauhaus-Programm unter den Vorzeichen einer emphatisch verkündeten Vorstellung von der gotischen Bauhütte<sup>27</sup>. Und tatsächlich scheint Itten für diese utopische Vorstellung in seinem *Turm des Lichts* eine künstlerisch-anschauliche Form gesucht zu haben, indem er das Bedeutungsfeld des Turmthemas mit ebenso komplexen wie abstrakten symbolischen Bedeutungszuordnungen zu verbinden versuchte. Skizzen, die zwischen 29. April und dem 13. Juni 1920<sup>28</sup> und damit zu einem recht späten Zeitpunkt der Werkgenese dieses Projektes entstanden sind (Abb. 5), zeigen, wie intensiv sich Itten der symbolischen Überhöhung seiner Plastik widmete: Nicht weniger als eine symbolische Kosmologie, in der die zwölfteilige Gliederung des Turms zum Bild für die zwölf Stufen einer von unten nach oben, von den

27 Vergleiche Rotzler (Hrsg.) 1978, S. 63, Helfenstein/Mentha (Hrsg.) 1992, S. 45.

28 Zu diesem Zeitpunkt erwartete Itten schon das ausgeführte Modell seiner Architekturplastik. (vergleiche den Nachtrag im Tagebuch IX, S. 239 und Ittens Brief an Anna Höllering vom 14. Juni 1920, Itten-Archiv Zürich).



Mineralien über die Pflanzen, Tiere, Menschen bis zum „Logos“ und der „Sonne“ als Symbol Gottes aufsteigenden Evolution, unter Einbeziehung der zwölf Tierkreiszeichen und der vier Elemente, hat Itten in seinen Skizzen vermerkt (Abb. 5)<sup>29</sup>. Die zwölf Tierkreiszeichen, die vier Elemente und die Aggregatzustände hatte Itten ebenfalls als mögliche Referenzpunkte notiert. Dem Material der Plastik selbst kommt hier nur noch symbolische Bedeutung im Zuge eines strikt konzeptuell von weltanschaulichen Überlegungen aus angelegten Kunstwerkes zu. An die Stelle der bildhauerischen Arbeit tritt nun die immaterielle ‚Gedankenarchitektur‘, deren Paradigma Itten in der Gotik verwirklicht sah. Schon Ende 1916 hatte Itten das utopische Ideal eines radikal vom Materiellen gelösten Kunstwerks formuliert, das lediglich als geistiges Substrat seine Existenzberechtigung erhalten sollte: „Ich will zukünftig gar kein Kunstwerk mehr machen. Nur Gedankenkonzentration, diese darstellen. Das Beten ist auch Gedankenkonzentration auf Gott. Malen heißt, sich konzentrieren auf Farbe-Form.“<sup>30</sup> Diese – sicherlich auch durch Kandinskys Ausführungen *Über das Geistige in der Kunst*<sup>31</sup> angeregte – Tendenz in Ittens künstlerischer Arbeit ab 1918, nicht nur in der Malerei, sondern auch im Medium der Plastik eine „höchst mögliche Entmaterialisierung der Einzeldinge“ zu erreichen<sup>32</sup>, zeichnet sich schon in Ittens, ebenfalls nur noch in Photographien überlieferter *Würfelkomposition*<sup>33</sup> (Abb. 4), die Zeitgenossen wie Lothar Schreyer als „absolute Plastik“ charakterisierten und in spiritueller Deutung als „Spiegelung aus Gestirnkraften“, „Kosmisches Sinnbild“ bzw. „Sinnbild des Sakralen“ interpretierten, ab<sup>34</sup>. Im *Turm des Lichtes* ist diese symbolische Konzeptualisierung und Entmaterialisierung in neuer Radikalität umgesetzt.

Vieles spricht dafür, dass Itten die zwölfteilige Gliederung seines Turms erst im Laufe des Werkprozesses und aus inhaltlichen Erwägungen vollzogen hat.

---

29 Vergleiche die Analyse von Bothe 1994, S. 75ff.

30 Tagebuch IV, S. 14, Wien, Oktober/November 1916, Eva Badura-Triska (Hrsg.), Johannes Itten. Tagebücher Stuttgart 1913–1916, Wien 1916–1919, Wien 1990, Bd. 1, S.144.

31 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 4. und folgende Aufl., hrsg. von Max Bill, Bern (1952), 1959.

32 Tagebuch IX, S. 15, 31. Juli 1918, Badura-Triska (Hrsg.) 1990, Bd. 1, S. 313.

33 *Würfelkomposition* 1919, Gips, 140 cm hoch, verschollen.

34 Lothar Schreyer, *Ein Jahrtausend deutscher Kunst*, Hamburg 1954, S. 492.

Hierbei scheint er entscheidende Impulse unter anderem aus seiner Auseinandersetzung mit zwei Schriften über die Gotik empfangen zu haben.

**Christian Louis Herre: „Die Seele der gotischen Kathedralbaukunst“ und „Okkulte Symbolik des 13. Jahrhunderts. Der wissenschaftlich-philosophische und religiöse Ideengehalt der Bauhüttensymbolik des XIII. Jahrhunderts“**

Um mehr über den geistigen Hintergrund dieser Gotikfaszination zu erfahren, lohnt der Blick in zwei Publikationen, die Johannes Itten in dieser Zeit studierte und die zweifellos Schlüsselschriften zur geistigen Kultur des frühen Bauhauses in Weimar bilden: Christian Louis Herres Publikationen „Die Seele der

Von  
**Chr. Louis Herre**

Zweite Auflage.



Freiburg i. Br.  
**Magnum Opus-Verlag**  
1920

Abb. 6: Christian Louis Herre: *Okkulte Symbolik des 13. Jahrhunderts*“, Verlagssignet auf dem Titelblatt

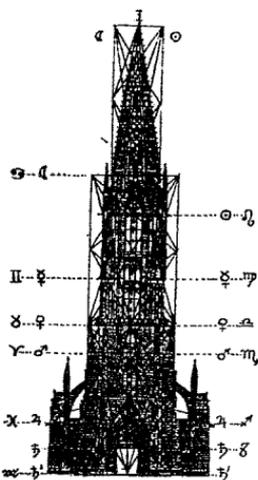


Abb. 18. Der Westurm mit der dreifachen Saturnquadratkonstruktion.  
Vom Verfasser.

Abb. 7: Christian Louis Herre: „Der Westurm mit der dreifachen Saturnquadratkonstruktion“ (des Freiburger Münsters), in: *Die Seele der gotischen Kathedralbaukunst*, Freiburg 1918, S. 63

gotischen Baukunst<sup>35</sup> und „Okkulte Symbolik des 13. Jahrhunderts. Der wissenschaftlich-philosophische und religiöse Ideengehalt der Bauhüttenymbolik des XIII. Jahrhunderts“<sup>36</sup>. Beide Schriften sind im Freiburger „Magnum Opus-Verlag“ erschienen und zeigen schon im Verlagssignet das Bild des gotischen Turms vom Freiburger Münster (Abb. 6) und damit ein dem Titelbild des Bauhaus-Manifests überraschend verwandtes Motiv. Beide Publikationen befanden sich – wie zahlreiche Anstreichungen, Randbemerkungen und ein Hinweis von Anneliese Itten zeigen – ursprünglich im Besitz Johannes Ittens<sup>37</sup>. Herres Schrift über *Die Seele der gotischen Kathedralbaukunst* scheint Itten von Gropius zu Weihnachten 1920 als Geschenk erhalten zu haben<sup>38</sup>, so dass auch aus dieser biographischen Konstellation diese Schlüsselschrift für die ideengeschichtliche Überhöhung der Gotik fest in der Kultur des Bauhauses verankert erscheint.

Auf die Bedeutung dieser Schrift für Itten hat zuerst Anneliese Itten aufmerksam gemacht, deren Hinweise Rolf Bothe referiert<sup>39</sup>, ohne freilich diese Quellen selbst auszuwerten<sup>40</sup>. Weiterführend können folgende zentrale, für Itten anregende Gedanken hervorgehoben werden: Zweifellos war Itten von Herres Idee fasziniert, die gotische Architektur und insbesondere den Turm des Freiburger Münsters umfassend im Sinne einer symbolischen Hierarchie und als Bild einer geistigen Aufstiegsbewegung zu deuten<sup>41</sup>. Dabei fällt auf, dass Herre – wie später Itten – eine an astrologischen Aspekten orientierte zwölfteilige Gliederung zugrundelegt, auf die er alle Zahlenproportionen und auch Aspekte der Farbordnung bezieht (Abb. 7)<sup>42</sup>. An Herres Deutung der Gotik aus einer

---

35 Freiburg im Breisgau: Magnum Opus-Verlag, 1918.

36 Freiburg im Breisgau: Magnum Opus-Verlag, 1920.

37 Über den Nachlaß von Georg Muche hat Herres Schrift zum Okkultismus den Weg ins Bauhaus-Archiv in Berlin gefunden. Herres *Seele der gotischen Kathedralbaukunst* ist im Itten-Archiv in Zürich lediglich als Kopierexemplar vorhanden.

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

39 Bothe spricht allgemein von einem „Symbol des Weltganzen“ und verweist auf Analogien zur Musiktheorie Hauers (Bothe 1994, S. 75).

40 Ebd., S. 79. Aus einer Bemerkung in einem Briefentwurf Ittens an Siegfried Giedion vom 11. Dezember 1963 (Itten-Archiv Zürich) geht hervor, dass Itten Herres Schrift an Weihnachten 1920 (von Walter Gropius) erhielt.

41 Herre 1918, S. 49.

42 Ebd., S. 63.

umfassenden kosmologischen Symbolik anschließend, hat Itten augenscheinlich den Anspruch seiner eigenen kosmologischen Deutung des *Turms des Lichtes* entwickelt. Eine bislang unbeachtete Randzeichnung Ittens in Herres Buch „Okkulte Symbolik“ zeigt dabei, wie unmittelbar Itten von Herre ausgehend nach Verbindungen zwischen den Formen seiner Kunst und deren ethisch-symbolischer Deutung rang (Abb. 8).

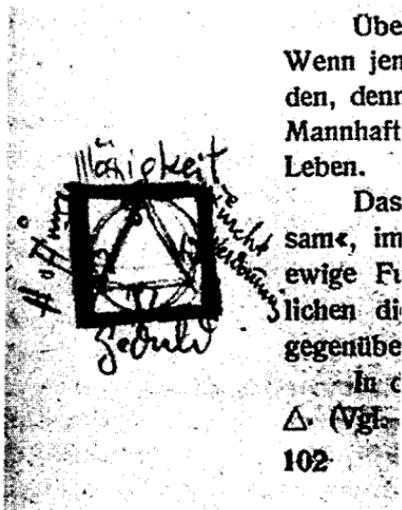


Abb. 8: Johannes Itten, Bleistiftskizze in: Ch. L. Herre, *Okkulte Symbolik des 13. Jahrhunderts*, S. 102

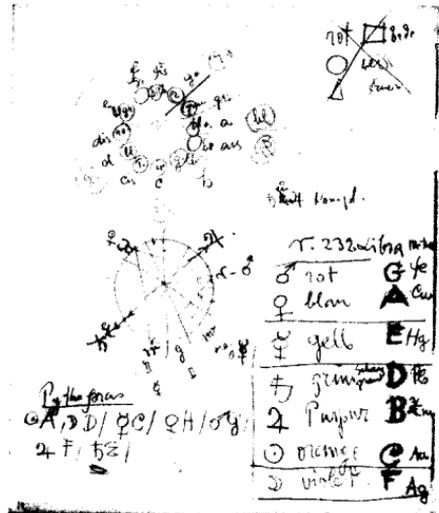


Abb. 9: Johannes Itten, *Farbkonzordanzen*, 1920, Tusche und Farbstift, Tempelherrenhaustagebuch, S. 10, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Drei historische Quellen können helfen, die Symbolik von Ittens Turmprojekt von hier aus weiterführend besser zu verstehen: So hat Itten auf den auf die ersten Skizzen zum *Turm des Lichts* folgenden Tagebuchseiten<sup>43</sup>, umfangreiche astrologische Exzerpte und Konkordanzen notiert, die er aus C. Aq. Libras

43 Tagebuch VIII, S. 53-59.

Publikation *Astrologie. Ihre Technik und Ethik* entnahm (Abb. 9)<sup>44</sup>. Bei der Erstellung dieser astrologischen Konkordanz war es zum einen Ittens Ziel, einen astrologischen Schlüssel für die Zuordnung der Farben zu den vier Elementen im Sockelbereich seines Turmes zu finden. Zum anderen versuchte er, den „12 Tierkreisbildern immer entsprechende Stoffe, Formcharaktere“ und „im Innenraum die 12 Farbkreisbilder“ zuzuordnen<sup>45</sup> und auf diesem Wege ein in seiner Symbolik durch und durch weltanschaulich entwickeltes Monument zu gestalten, das „aussen Plastik“ und „innen Malerei“ sein sollte. Daß diese astrologische Reflexion nicht lediglich als ‚ikonographisches Beiwerk‘, sondern als konzeptuelle Achse des ikonologischen Programms im *Turm des Lichts* zu bewerten ist, wird weiterführend dadurch belegt, daß Libras Publikation auch eine esoterische Kosmologie mit verschiedenen Entwicklungsstadien des Logos entwirft, die sich unmittelbar in Ittens – weiter oben schon betrachtetem – symbolischem Konzept wiederfindet: „Mensch, Tier, Pflanze und Mineral sind sozusagen die *Symbole des Kosmos* auf seinen verschiedenen Entwicklungsstufen, und es muss möglich sein, dies durch Ziffern zu zeigen.“<sup>46</sup> Offensichtlich konnte Itten mit Bezug auf Herres und Libras Ausführungen seine eigene Deutung des *Turms des Lichts* finden. Sie hat sich in Ittens Vortragsmanuskript vom 4. Februar 1919 zur „Menschheitsentw.[icklung] / Kunstentw.[icklung] / Macht der Konzentration“<sup>47</sup>, das ein weltanschaulich der Theosophie und der Mazdaznanlehre verpflichtetes weltgeschichtliches Entwicklungsmodell skizziert und in wichtigen Punkten das ikonologische Konzept zum *Turm des Lichts* erhellt, niedergeschlagen: In diesem Vortragsmanuskript führte Itten das aus, was auf der Skizze zum *Turm des Lichts* (Abb. 2) in kryptischer Verkürzung zu lesen war: Die Evolution führe von der Schöpfung ausgehend über das „Mineralreich“, das „Pflanzenreich“, das „Tierreich“ bis zum Menschen, wobei er sowohl auf die vier Elemente und die Temperamentelehre rekurriert. Dabei sei „das universelle Grundgesetz alles Erschaffenen [...] *Konzentration*; denn durch Konz.[entration] wirkt sich die schöpfer.[ische] Kraft aus. Immer größere Sehnsucht des Menschen [...] nach

---

44 Libra 1919. Ittens Exzerpte auf diesen Tagebuchseiten stammen alle von Seite 251 und 252. Der Name Libras ist mit der zutreffenden Seitenangabe auf Seite 57 des Tagebuchs vermerkt.

45 Nachtrag im Tagebuch VIII. S. 53.

46 C. A.Q. Libra. *Astrologie. Ihre Technik und Ethik*, 1919, S. 83.

47 4 Seiten, Itten-Archiv Zürich.

Konzentration in der höchsten Potenz, nach der Vereinigung, Einssein mit *Gott*.“ Diese „Evolution der Menschheit“, deren „Mittel und Wege“ – nach Ittens damaliger Überzeugung – maßgeblich über die „Mazdaznan-Weisheitslehre“ vermittelt werden, solle die Kunst spiegeln: „*Kunstwerke* zeichnen den Weg der Evolution des Menschen.“ Diese Reflexion Ittens darf als Schlüssel zum ikonologischen Programm des *Turm des Lichts* begriffen werden: Der spiralförmig sich nach oben verjüngende *Turm des Lichts* symbolisiert den konzentrisch aufsteigenden „Weg der Evolution des Menschen“, der letztlich aus der Vielheit des irdisch Getrennten zur Einheit mit Gott zurückführt.

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

Als soziale Utopie hatte Walter Gropius dieses Einheitsideal auch für die geistige Verbindung der Lehrenden am Kollegium am Bauhaus formuliert<sup>48</sup>.

### **Ein Weihnachtsgeschenk von Walter Gropius für Johannes Itten im Jahre 1919: Max Picards Publikation über „Mittelalterliche Holzfiguren“**

Mit welcher Aktualität die gotische Kunst in dieser Zeit von den Bauhauskünstlern betrachtet wurde, zeigt weiterführend ein nicht ganz alltägliches Weihnachtsgeschenk, das Walter Gropius – wie die handschriftliche Widmung zeigt

(Abb. 11) – im Dezember 1919 Johannes Itten zum Einstand am Bauhaus widmete<sup>49</sup>:

---

48 Gropius, Brief an Itten vom 18. Juni 1919, abgedruckt bei Rotzler (Hrsg.) 1978, S. 421, Anm. 3, und Helfenstein/Mentha (Hrsg.) 1992, S. 44f.

49 Aufbewahrt im Itten-Archiv Zürich.



Abb. 10: Johannes Itten, Porträt Hildegard Itten, Bleistift, 25 x 19,3 cm, in: Max Picard, *Mittelalterliche Skulpturen*, Erlenbach-Zürich 1920

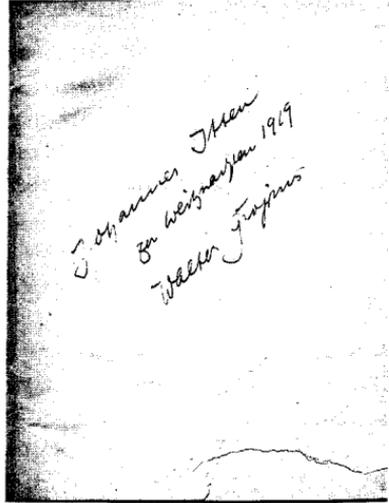


Abb. 11: Walter Gropius, Widmung an Johannes Itten, Tinte, in: Max Picard, *Mittelalterliche Skulpturen*, Erlenbach-Zürich 1920

Es handelt sich um Max Picards Publikation über „Mittelalterliche Holzfiguren“, die vor allem gotische Holzfiguren aus dem Zeitraum zwischen dem frühen 13. und dem späten 15. Jahrhundert zeigt. Das Buch, das sich heute noch im Nachlaß Ittens befindet, ist bisher nicht näher betrachtet worden. Die Tatsache, dass Itten auf den vorderen und hinteren Innenseiten dieses Buches in Bleistiftskizzen vermutlich seinen Sohn Matthias (Abb. 12), seine Frau Hildegard (Abb. 10) und beide zusammen als moderne Pendants zu den mittelalterlichen Madonna-Kind-Darstellungen der Gotik zeichnete (Abb. 14, vgl. Abb. 15), belegt, dass Itten diesen Band offenbar unmittelbar in Verbindung mit seiner eigenen künstlerischen Arbeit in Händen hielt. Denn die Skizzen lassen sich in den Umkreis der zur selben Zeit entstehenden Zeichnungen für das *Kinderbild*, in dem Itten seinen Sohn Matthias verklärte, einordnen (Abb. 13). An zwei Stellen des Abbildungsteils von Picards Publikation hat Itten auch auf dem Rand mit Bleistift die abgebildeten Werke nachgezeichnet, so eine Pietà aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 16) und eine Darstellung von Christus und Johannes, die um 1350 entstanden ist (Abb. 17).

## Gotikvisionen am Bauhaus



Abb. 12: Johannes Itten, Porträt Matthias Itten, Bleistift, 25 x 19,3 cm, in: Max Picard, *Mittelalterliche Skulpturen*, Erlenbach-Zürich 1920



Abb. 13: Johannes Itten, *Kinderbild* 1921/22, Öl auf Holz, 110 x 90 cm, WV 265, Kunsthaus Zürich



Abb. 14: Johannes Itten, Hildegard und Matthias Itten, Bleistift, 25 x 19,3 cm, in: Max Picard, *Mittelalterliche Skulpturen*, Erlenbach-Zürich 1920



Abb. 15: „Thronende Maria mit dem Kind. Süddeutsch. Um 1200“, Foto aus: Max Picard, *Mittelalterliche Skulpturen*, Erlenbach-Zürich 1920, Abb. 7

Es sind bislang unbekannte Belege für Ittens kontinuierliche Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Kunstwerken, wie sie sich in seinen kunsttheoretischen Aufzeichnungen schon seit dem Jahr 1916 nachweisen lässt. Auch in seinen „Analysen Alter Meister“, die 1921 in der von Bruno Adler herausgegebenen kunsttheoretischen Schlüsselschrift „Utopia, Dokumente der Wirklichkeit“ erschienen waren, hatte Itten drei Kunstwerke der gotischen Kunst, und damit mehr als aus jeder anderen kunsthistorischen Epoche analysiert (Abb. 18). Um den geistigen Antrieb dieser Gotikfaszination Ittens noch in einer weiteren, wichtigen Facette kennen zu lernen, lohnt es, abschließend einen Blick in Ittens Exemplar von Wilhelm Worringers Publikation „Formprobleme der Gotik“ zu werfen.



Abb. 16: „Pietà. Tirolisch. XIV. Jahrhundert“, Foto aus: Max Picard, Mittelalterliche Skulpturen, Erlenbach-Zürich 1920, Abb. 22, mit Randzeichnung von Johannes Itten



Abb. 17: „Christus und Johannes. Schwäbisch. Um 1350“, Foto aus: Max Picard, Mittelalterliche Skulpturen, Erlenbach-Zürich 1920, Abb. 28, mit Randzeichnung von Johannes Itten

### Wilhelm Worringers „Formprobleme der Gotik“

Die Anmerkungen, die Itten in seinem im Nachlaß erhaltenen Exemplar von Worringers Publikation (in zweiter Auflage von 1912, Abb. 19)<sup>50</sup> notiert hat, geben Hinweise darauf, dass Itten die gotische Kunst auch unter wirkungsästhetischen Aspekten verehrte. Offenbar war sich Itten mit Worringer darin einig, dass die gotische Kunst über historische Betrachtungen hinaus nur durch die „Inanspruchnahme einer [...] ideellen Hilfskonstruktion als heuristischen Prinzips“ angemessen zu verstehen ist<sup>51</sup>:

Vergangene Kunstepochen werden – so Itten – nicht in der kunsthistorischen Analyse erschlossen, sondern indem man das ihnen innewohnende ‚zeitlose‘ künstlerische Potential sichtbar macht. Itten stimmt mit Worringers Überzeugung überein, dass der „Stoff der Menschheitsgeschichte“ „konstant“, „die Summe der menschlichen Energien“ dagegen „unbegrenzt variabel“ in der „Zusammensetzung ihrer einzelnen Faktoren“ und den „daraus resultierenden Erscheinungsformen“ bleibe.<sup>52</sup> Vergangenheit enthält Zukunft, wie Zukunft Vergangenheit in sich trägt.

Das ästhetische Schlüsselphänomen in der gotischen Kunst liegt für Itten – Worringer folgend – in der von der „organischen Ausdrucksfähigkeit der Linie“ abweichenden wirkungsästhetischen „Ausdruckswucht“ der „starrten, eckigen, immer wieder unterbrochenen, zackigen Linie“<sup>53</sup>: „Wenn wir eine solche Erregungslinie in unser Bewusstsein aufnehmen, so fühlen wir auch bei

---

50 Itten-Archiv Zürich.

51 Anstreichung auf Seite 3 mit der in Ittens Handschrift notierten Randbemerkung „entwickelndes Prinzip“.

52 Ebd., S. 12.

53 Ebd., S. 33.



Abb. 18: Johannes Itten, *Analysen Alter Meister*, 1921 (*Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*, Weimar 1921), 32,1 x 24,5 cm

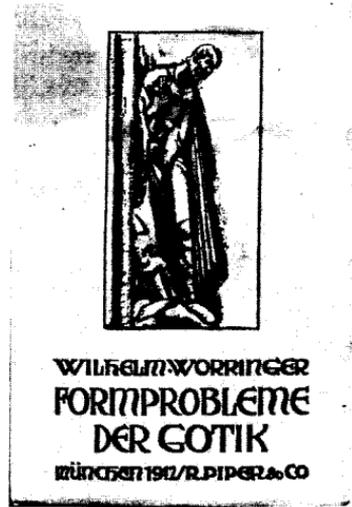


Abb. 19: Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1912, Titelblatt, Itten Archiv Zürich

ihr unwillkürlich den Vorgang ihrer Entstehung nach. Dieses Nachfühlen ist nun aber nicht von irgendeinem Wohlgefühl begleitet, sondern [...] all die Unterdrückungsvorgänge der natürlichen Bewegungstendenz teilen sich uns mit.“<sup>54</sup> Es ist bislang unerkannt geblieben, wie sehr sich diese wirkungsästhetische Charakterisierung der gotischen Formsprache bei Worringer unmittelbar mit Ittens berühmter wirkungsästhetischer Charakterisierung einer Distel in *Utopia* berührt (Abb. 20): „Meine motorischen Nerven empfinden eine zerrissene, sprunghafte Bewegung. Meine Sinne, Tast- und Gesichtssinn, erfassen die scharfe Spitzigkeit ihrer Formbewegung und mein Geist schaut ihr Wesen.“<sup>55</sup> Worringers Bemerkung, dass diese ästhetische Erscheinung der „Gotik mit Schönheit nichts zu tun hat“, versieht Itten zwar mit einem Fragezeichen, aber Worringers Vorstellung von der Gotik als einem

54 Ebd., S. 33.

55 *Utopia*, o. S.

## Gotikvisionen am Bauhaus

Paradigma einer in besonderem Maße wirkungsästhetisch ausgerichteten Kunst, hat Itten zweifellos von Worringer übernommen.<sup>56</sup>

Besonders fasziniert war Itten dabei offenbar von Worringers Bemerkung, dass die gotische Formensprache im Übergang von der „starrten Ausdruckslosigkeit zur Ausdrucksfülle“ als Inbegriff einer „geistige[n], über die Sinne weit hinausgehende[n] Lebendigkeit“ gewertet wird.<sup>57</sup> Kern dieser Ausdrucksmacht ist die Ornamentik: „Sie fixiert den apriorischen Formwillen in paradigmatischer Reinheit, d.h. sie ist der genaue Ausdruck des Verhältnisses, in dem die betreffende Menschheit zur Welt steht.“<sup>58</sup> „Aus dem Nebeneinander von geistigem Ausdruck und Wirklichkeitswiedergabe wird auf dieser Stufe ein Miteinander, das die höchste geistige Charakterisierungsfähigkeit produziert, die die Kunstgeschichte kennt.“<sup>59</sup>

Vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, warum sich Itten in seinen „Analysen Alter Meister“ in der 1921 von Guido Adler herausgegebenen und maßgeblich von Itten beeinflussten kunstphilosophischen Programmschrift „Utopia. Dokumente der Wirklichkeit“ in besonderem Maße auf Beispiele der gotischen Kunst konzentrierte, und warum eine prominente Fotografie der filigranen gotischen Maßwerkstrukturen aus der Turmspitze des Freiburger Münsters (Abb. 22) die visuelle Verbindung zwischen den Textauszügen von Nikolaus von Kues zu „Tota pulchra es amica“<sup>60</sup> und dem „Liber de potentiae gratia Dei“ von Paracelsus bildet<sup>61</sup>. Nicht weniger programmatisch hatte sich Itten im Herbst 1919 in Weimar das sogenannte „Tempelherrenhaus“ (Abb. 21), ein neogotischer Bau, als Atelier ausgewählt.

---

56 Ebd. S. 10.

57 Ebd., S. 35.

58 Ebd. S. 42.

59 Ebd., S. 46.

60 S. 22-24.

61 S. 25.



KEINE MOTORISCHEN NERVEN EMPFINDEN KEINE ZERHIN-  
SENNE, SPRUNGLAPTE BEWEGUNG. KEINE SINNE, TANT-  
UND GEBICHTSMINN, ERFAHREN DIE SCHLAFZE SPITZIG-  
KEIT IHRER FORMENBEWEGUNG UND  
KEIN GEBIET SCHAFT

I C H E R L

ICH WEREN

D I S T E L

In mir entstand  
die Form einer  
Distel, zwischen  
GEBIET

UND

HERZGRUBE  
schwebend.  
Wenn ich diese  
Form darstelle,  
in einem, ihr ent-  
sprechenden Mit-  
tel, so habe ich ei-  
ne PHYSISCHE  
FORM DER DISTEL  
GESC H A F F E N.

Abb. 20: Johannes Itten, *Für mich steht eine Distel...*, 1921, in: *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*, Weimar 1921

## Gotikvisionen am Bauhaus



Abb. 21: Das Tempelherrenhaus im Park von Weimar, Ittens Atelier 1919–1923

Zweifellos hat die Feier des Gotischen eine lange Tradition, die insbesondere in der Kultur- und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in zahlreichen Facetten und Varianten zurückzuverfolgen ist. Aber die geistesgeschichtliche Motivation der Gotikrezeption des 19. Jahrhunderts läßt sich nicht auf die Gotikfaszination des Bauhauses übertragen, sie hat sich inhaltlich nicht in dieser fortgesetzt: So sind die unter romantischen Vorzeichen entstandenen gotischen Architekturen bekanntermaßen als symbolische Chiffren einer christlichen Transzendenz- und Heilserwartung verklärt worden, wie in den Gemälden Caspar David Friedrichs oder Schinkels. In der

zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konnte sich die Wiederbelebung des Gotischen mit nationalpatriotischen Motiven verbinden. Diese Traditionen und Motive sind der Gotikrezeption am Bauhaus fremd geblieben.

In mancherlei Hinsicht sind Gotik und Bauhaus zwei kunsthistorische Themen, die sich nicht auf den ersten Blick verbinden: Hier das gotische, geschichtsgetränkte Spiel des Ornamentalen, das noch wenige Jahre zuvor unter historistischen Vorzeichen als Form einer ‚deutschnationalen‘ Kunstsprache verklärt worden war, da die nüchterne Geometrie eines internationalen Bauhaus-Kunststils, der als Sollbruchstelle der Kunstgeschichte inszeniert worden war, und scheinbar alle in die Kunstgeschichte zurückreichenden Traditionslinien kappte. Und doch zeigt eine genaue Analyse bislang der Forschung nicht zugänglicher Quellen, dass die Gotikrezeption am Bauhaus an zentraler Stelle in der geistigen Gründungsgeschichte des frühen Bauhauses verankert ist.



Abb. 22: Blick in den Helm des Münsterturms von Freiburg i. Br., Foto aus: *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*, Weimar 1921