

und Kandinsky bevorzugten Künstlerautoren, um Goethes Sehnsucht nach dem Generalbass der Malerei, eine Liste polyphoner Gestaltungsweisen, die Künstler schon einmal verwendet hätten (nicht die des Almanach) liest man als Entschuldigung für das Fehlen der großen Synthese oder deren kritischer Diskussion.

Von der Vorstellung eines einheitlich „monumentalen“ Kunstwerks „Almanach Blauer Reiter“ wird man sich verabschieden müssen. Bleiben die Besonderheiten ihrer Methode bewusst, ist diese Schrift mit zahlreichen Einzelstudien biographischer und dokumentarischer Hintergründe, den Entstehungs- und Aufführungsgeschichten, der Analyse der Partituren und dem enzyklopädischen Notenwerk dennoch ein derzeit unentbehrliches Handbuch für den „Almanach“, bleiben die Abbildungsprinzipien auch weiterhin Desiderat. Häufig scheute sie keine Mühe, die ihr wichtigen Teile zur weitmöglichen Erkenntnis zu treiben, studierte Skrjabins Partitur in der Bibliothèque Nationale de France, Paris, Hartmanns Partitur für „Der gelbe Klang“ in New Haven (Yale University) und München (Lenbachhaus), Schönbergs Noten für „Herzgewächse“ in Wien. Allerdings, ihre Darstellung hatte schon längst einen anderen Titel gewählt: „Der Almanach des Blauen Reiter – eine Formfrage Kandinskys?“

REINER ZEEB

Augsburg

**Christoph Wagner (Hg.): Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?** (*Regensburger Studien zur Kunstgeschichte; Bd. 1*); Regensburg: Verlag Schnell & Steiner 2009; 279 Seiten, 178 SW-Abb.; ISBN 978-3-7954-2093-2; € 49,90

Das Gustav-Lübcke-Museum in Hamm und das Museum im Kulturspeicher Würzburg zeigten 2005/2006 die Ausstellung *Das Bauhaus und die Esoterik*. Im Kerber Verlag erschien der Katalog, herausgegeben von Christoph Wagner, der auch die Ausstellung konzipierte. Mit dem vorliegenden Buch wurden die Beiträge des die Ausstellung in Hamm begleitenden Symposions veröffentlicht.

Im Zentrum steht ein längerer Aufsatz des Herausgebers über „Johannes Itten und die Esoterik: ein Schlüssel zum frühen Bauhaus?“ (S. 108–149). Ihm geht ein Beitrag von Osamu Okuda zum Okkultismus bei Paul Klee voran (S. 88–107). In der Figur des Wünschelrutengängers habe sich der Maler in dem „getarnten Selbstbildnis“ des Zugangs zum „Unterbewusstsein“ vergewissert (S. 91). Auf den zeitgenössischen Spiritismus reagierte er bekanntlich mit „ironischer Distanz“ (S. 96). Dem Aufsatz des Herausgebers folgt Yoshimasa Kaneko zum Verhältnis Johannes Ittens zum Zen (S. 150–172). In seiner Schule in Berlin hatte er sich von Japanern im Tuschezeichnen unterrichten lassen. Arbeiten von Schülerinnen entdeckte der Autor in Japan (S. 165–168). Die dem Zen nahe stehende Übung suche das Essentielle eines Objektes zu verstehen. Den Fluss zeigen ein Gebüsch, ihn begrenzende Berghänge, ein Boot (Abb. S. 163): Der Fluss ist denkbar, aber man kann sagen nicht dargestellt.

Johannes Itten absolvierte zeitlebens eine „enorme Breite“ an „philosophisch-religiösen Studien“ und erstrebte statt Kunst „Gedankenkonzentrationen“ (S. 177;

S. 199 zitiert eine andere Ausgabe der Tagebücher für das Jahr 1916, Nachweis S. 200; S. 128 Anm. 66: Wien, Oktober/November 1916). „Denkanstöße zu weiteren Forschungen“ (S. 13) sind beabsichtigt, zumal die Nachlässe von Paul Klee und Johannes Itten inzwischen Einblick gewähren (S. 10 Hinweis auf: Christoph Wagner, *Utopie und historischer Kontext. Johannes Itten und Paul Klee am Bauhaus*, Berlin 2009).

Neben den genannten sind publiziert Beiträge von Klaus von Beyme (S. 15–28), Peter Bernhard (S. 29–35), Peter J. Schneemann (S. 36–54), Reinhard Zimmermann (S. 55–72), Magdalena Droste (S. 73–86) sowie Rainer K. Wick (S. 174–192), Norbert M. Schmitz (S. 194–217), Ellen Schwinzer (S. 218–225), Rolf Sachsse (S. 226–237) und Anja Baumhoff (S. 238–254). Das Verzeichnis ausgewählter Literatur (S. 263–276) stellte Eva Müller zusammen.

Hinterfragt wird der „Mythos vom rationalen Bauhaus“ (S. 9) für die Anfänge der Institution, indem Esoterik zum Grund- oder Urphänomen des Menschenbildes der Moderne, Abstraktion zum Begleit- oder Folgephänomen erklärt wird. Von der Annahme eines Grundes wird die sogenannte nicht-euklidische Geometrie oder vierte Dimension nicht unterschieden, Theo van Doesburg jedoch anders als Paul Klee positioniert. Die „heimliche Sehnsucht nach Wissenschaft“ (S. 20) habe sich der Esoterik ergeben, aber nur gelegentlich seien später „irrationale Züge“ in der nicht esoterischen Bauhütten-Ideologie aufgetreten (S. 28).

Meinte der Künstler Johannes Itten, spirituelle Gesetzmäßigkeiten zu entdecken, so habe er sie – anders Aby Warburg – als „ontologische Gewissheit“ verstanden, vermutet Norbert M. Schmitz (S. 215). Zu Johannes Ittens *Analysen Alter Meister* im Almanach *Utopia*, 1921, sind redaktionell überarbeitete Passagen einer früheren, von Rainer K. Wick herausgegebenen Arbeit zu lesen (*Johannes Itten, Bildanalysen*, Ravensburg 1988). Er teilt mit, der unveröffentlichten Staatsexamensarbeit eines seiner damaligen Studenten „eine Reihe inhaltlich interessanter Anregungen“ zu verdanken (S. 175, Anm. 1; S. 179, Anm. 12). Die *Analysen Alter Meister* sind Gegenstand auch des nachfolgenden Aufsatzes des, wie zu vermuten ist, damaligen Studenten, heutigen Professors für Ästhetik Norbert M. Schmitz, dieser unter Berufung auf jenes „grundlegende“, von Rainer K. Wick herausgegebene Werk (S. 195, Anm. 2). Nicht Gestaltungslehre seien die *Analysen Alter Meister*, sondern „ein Kunstwerk von hohem Rang und geistigem Anspruch“, da es „um die künstlerische Sichtbarmachung“ „eines mystisch geschauten universalen Bewegungsgesetzes, also von etwas Absolutem“ gehe (S. 192). Die Rezensentin merkt an, dass die Veröffentlichung von Rudolf Steiners Vorträgen in Oxford, 1922, mit dem Begriff „Grundkräfte der Erziehungskunst“ versehen wurde. Dem Menschen mit seinem je eigenen Rhythmus, der Didaktik war ein besonderer Stellenwert eingeräumt. Steht der Anspruch vor der Erfüllung, so verschieben doch Aussagen von in der Zeit vor- und nachgeordneten Texten, wie zu den *Analysen*, Idee und Methode, deren Anwendung dem Leser überlassen bleibt.

Ellen Schwinzer äußert sich zu den Hieroglyphenstudien im Tempelherrenhaus-Tagebuch – vielleicht tatsächlich Notierungen eines „imaginären Ägypten“, das, auch in den Worten des Ägyptologen Erik Hornung, seit der Antike als „tiefste

Quelle“ geheimen Wissens betrachtet wurde (S. 219, 221). Sie stellt *Das Augenbeintier* von Paul Klee, 1922, neben ein Udjat-Auge aus dem ägyptischen Totenbuch; jene Schriftbilder seien Johannes Itten aber nicht nur für das eigene, sondern für „künstlerisches Schaffen ganz allgemein“ (S. 225) wichtig gewesen.

„Feine“, „feinste Materie“ (Reinhard Zimmermann im Katalog S. 48) mag ideelles Charakteristikum oder Hilfsbegriff des Esoterischen sein. Die Autoren äußern Ablehnung (S. 16, 18, 26), Langmut (S. 29, 39) und beiläufige Kritik (in den „wenig skrupulösen“ *Analysen Alter Meister* sei nicht „nur ein esoterisches Brimborium zu sehen“; S. 195) bis hin zu dem ernüchternden Genderbeitrag (S. 239, 245). Das Prinzip einer entwickelten Polarität von Mann und Frau bemühen andeutungsweise unter anderem die Gestalt Alma Mahlers (S. 109–113; „katalytische Wirkung“, S. 149), anlässlich des *Afrikanischen Stuhls* von 1921 Marcel Breuer und Gunta Stözl (S. 148–149) sowie Lothar Schreyers *Totenhaus*-Projekt (Katalog S. 16–17). Details wie eine „bislang unbeachtete Randzeichnung Ittens“ (Abb. S. 147) und präzisierte Daten verdichten im Gedanklichen. Johannes Ittens „eigenständige“ „Form der Traditionsaneignung“ wird „vorab als Esoterische Ikonologie“ bezeichnet (S. 199), heilsam rhythmische Studie im Rahmen seines „Bewegungskultes“ (S. 203). Sie ersetzt nicht das Symbol; Abstraktion sei „nur Symbol eines ungegenständlichen Gegenstandes, nämlich des spirituellen Urgrundes der Welt“ (S. 206; zitiert nach Götz Pochat).

„Schulbetrieb“ (S. 29) und Anbindung an die Industrie erforderten eine verständliche Programmatik. Walter Gropius knüpfte im Interesse der „Einheitlichkeit“ der Stile (S. 31) und der „Lebensdienlichkeit“ (S. 34) an Friedrich Nietzsche an, unter anderem an die Idee der „Werkstätte des Meisters“ (S. 31) und seine historismusfeindliche „Bildungskritik“ (S. 35). Viele Bauhäusler emigrierten später. Peter J. Schneemann weist auf das Werkverhältnis von Lehrer und Schüler hin. Als „Traum von einer universellen Bildsprache“ (S. 38) sei abstrakte Kunst gar nicht lehrbar. Master of Fine Arts gab es dennoch in den USA seit den 1920er Jahren. Die durch Neurologie und andere Forschungen gestützte, systematische „Kunstlehre der Moderne“ (S. 41) mit dem „Lehrer als Bezugspunkt“ lebte in sozialer Begegnung den „neuen Menschen“ (S. 48–53).

Reinhard Zimmermanns Kritik zu Klaus Lankheits Aufsatz „Die Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei“, 1951, untersucht das Problem der Entstehung der Abstraktion. Klaus Lankheits Begriff des Subjektiven übersetze unzutreffend historisch authentische Wörter wie „Gefühl“ und „Seele“; das Abstrakte habe er als schöpferische Subjektivität wie gesellschaftliche Freiheit in Folge der französischen Revolution überwertet – der romantische Begriff betreffe in anderer Weise das Innere. Wassily Kandinskys unpolitische, rein künstlerische Abstraktionen seien in drei Phasen unterscheidbar (S. 58 Hinweis auf: Reinhard Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, Berlin 2002). Als „historische Vorform“ sei Emanuel Swedenborgs Aura-Konzept anzunehmen (S. 65). Adaptionen bot die theosophische und okkulte Literatur um 1900. Zur Bewältigung zunehmend verfügbarer Überlieferung („Qualität“!) seien „Abwehrstrategien“ nötig (S. 71; S. 212 zum Machtanspruch am frühen Bauhaus).

In Magdalena Drostes „Anmerkungen zur Vor- und Nachgeschichte“ des *Triadischen Balletts* (1912–22, 1936) von Oskar Schlemmer, seiner Freundschaft mit Meyer(-Amden) zu danken, findet sich – zugegeben erwartet, da die Autorin zu verstehen gibt, seit 1988 lägen keine „überzeugenden Deutungsversuche“ vor – Neues in der Betrachtung einiger „Ideen und Motive“: „„Ekstase, Askese, Erlösung““ (S. 73). Dämon und Cherub treten in der Figur des Abstrakten auf (S. 75). Kostüme und Wegführung am Bühnenboden hindern tänzerische Bewegung (S. 79; 83). Aus „Askesse“ werde „Anpassungsleistung“ (S. 79), wie sie Oskar Schlemmer während seiner Bauhauszeit am Ballett vollzog (S. 84).

Rolf Sachsse beruft sich auf Gespräche mit Bauhäuslern und deren Nachkommen um 1980 und stellt die damalige Fotografie vor. Parapsychologische Effekte durch Mehrfachbelichtung oder Kombination von Negativen gehörten zum experimentellen Repertoire und Spiel. Medialität wurde nicht strapaziert (S. 233–235). Fotografie von Bühne, Tanz und Licht kam „in der Gestaltung an“, in Unterricht und Alltag (S. 236).

Kindermöbel und Spielzeuge der Alma Buscher, die bei Johannes Itten lernte und mit deren Schicksal im Beitrag von Anja Baumhoff das Buch endet, waren in den rollenspezifisch angelegten Räumen des *Hauses am Horn*, 1923, präsent (S. 243). Durch unglückliche Resonanz, ohne formelle Eingliederung am Bauhaus (S. 246), wurde sie, anders als Sonja Delaunay und Eileen Gray, „zunehmend unscheinbarer“, bekam ein erstes Kind 1926, verkaufte und produzierte wenig (S. 247) und gab ihre Karriere auf. Das Bauhaus erschien ihr 1928 „fad und seicht“ (S. 249).

Für Christoph Wagner öffnet vor allem die aus dem Persischen stammende Mazdaznanlehre, der Meister-Gedanke, dem Johannes Itten verfallen war – so Klaus von Beyme (S. 27) – und der unter anderem körperliche Disziplin verlangte, den Zugang zu seinen ersten Werken am Bauhaus (S. 120). In den „ikonologischen Hintergrund“ des verschollenen *Turm des Lichts/Turm des Feuers* sei die esoterische Lebensaufgabe „eingegangen“ (S. 121). Für diese „Gedankenarchitektur“ (S. 127) sei der Kuppelabschluss von Francesco Borrominis *Sant'Ivo alla Sapienza* in Rom einer der „aufregendsten“ Vergleiche (S. 130). Beide Architekturen stünden in der „Traditionslinie einer zarathustrischen Vorstellung einer Umkehrung der babylonischen Sprachverwirrung“ (S. 132). Zur Klärung der Frage, was Walter Gropius von der Lehre kennenlernte, trägt ein Text von Johannes Itten, München am vierten Februar 1919, bei. Seine Zielsetzung, die „Evolutionierung der weissen, arischen Rasse“ (S. 142; nicht der Kindesentwicklung), sei der Rassenlehre nach 1933 nicht vergleichbar (S. 136). Bedurfte also der Künstler solch bereits zeitgemäß aufdringlicher Formulierung? Christoph Wagner will das Befremden nehmen. Walter Gropius, zur Emphase fähig, habe seinerseits gehofft, über Johannes Itten Persönlichkeiten für das Bauhaus zu gewinnen (S. 144) und sei einem verborgenen Kult nicht abgeneigt gewesen (S. 147–148).

Einige zweifelhafte Schreibweisen wären vermeidbar gewesen (S. 91 Friedrich Behme; S. 214–215 William S. Heckscher; S. 230 Florence Henri; S. 20, 60 Maurice Tuchman und Judi Freeman). Als reichhaltiges Arrangement von Material und Nu-

ancen in der Forschung verschiedener Fachrichtungen, von Schrift, fotografischer Abbildung, Wissenschaft und Kunst trifft das Buch die Vorliebe des Bauhauses für Papier und Raum. Aus dem Ausstellungskatalog wird Einzelnes noch einmal gezeigt, so ein Textfragment von Walter Gropius, 1919, in wiederum für die Lektüre ungeeignetem Format (S. 148–149). Auf S. 148 zitiert der Herausgeber ambitioniert aus einem Katalogbeitrag, wobei zwei Diphthonge verloren gingen. Die beiden Aufsätze zu den *Analysen Alter Meister* sind mit gleichen Bildern (wie im Katalog) ausgestattet, wenn auch in variierenden Formaten (Abb. S. 182–191, 196, 200–211). Peter Bernhard, Reinhard Zimmermann, Ellen Schwinzer und Osamu Okuda sowie der Herausgeber konnten ihre Katalogthemen ausarbeiten. Das „wichtigste Schlüsseldokument“, der Münchner Text, liegt nun mit einer Transkription der Handschrift vor (S. 138–142); ein nicht mehr „bislang unbekanntes Textmanuskript“ (S. 135; im Katalog S. 268).

Intensiv vertretene Forschung zur Inkunabel Bauhaus, ungewohnt quellenkundliche Fragestellung und ein wenig bekannter geistiger Hintergrund hinterlassen deutliche Spuren. Reflektion, Verdichtung, Spirale, Würfel, Ort und Zeit durchleuchten das Thema nicht, in dessen Ausläufern sich die Wissenschaft befindet. Die Rolle Johannes Ittens für die Kunstgeschichte wird, dem Titel ist es nicht anzumerken, weiter geschrieben. Wolfgang Kemp hatte in einem Aufsatz 1991 „Komplexität als methodisches Problem“ begriffen; Esoterik als Gelegenheit zur Wahrnehmung, Abstraktion als graduelle Reaktion auf eine katastrophale Welt und Neubeginn, das kann stimmen.

HEIKE WETZIG  
Braunschweig

**Anja Benschmidt, Alfred Kube: Die Landschaftsmalerin Sophie Wencke. Von der Bremerhavener Wencke-Werft nach Worpswede** (Historisches Museum Bremerhaven, Kleine Schriften 8); 224 Seiten, 164 z. T. farbige Abb.; Bremerhaven: Verlag für neue Wissenschaft 2008; ISBN 978-3-86509-832-0; € 24,80

Dass es Frauen bis 1919 nicht erlaubt war, an einer Kunstakademie zu studieren, hinderte Sophie Wencke (1874–1963) wenig, ihre Intention zu verwirklichen. Als Tochter einer traditionsreichen Bremerhavener Schiffsbauer- und Reederfamilie war es ihr möglich, ab 1890 zunächst in Dresden und seit 1892 in Berlin privaten Kunstunterricht zu nehmen. 1898 wurde Sophie Wencke Schülerin von Otto Modersohn, dessen Werke sie 1896 in einer Ausstellung im Münchner Glaspalast bewundert hatte. Sie ließen den Entschluss reifen, nach Worpswede zu übersiedeln, wo 1889 Fritz Mackensen, Hans am Ende und Otto Modersohn in dem kleinen Moordorf unweit von Bremen eine Künstlerkolonie gegründet hatten, die später auch für Fritz Overbeck, Heinrich Vogeler u. a. zur stadtfernen Heimat wurde. Hier konnten Künstlerinnen und Künstler neben dem impressionistischen Interesse für die Darstellung von Farbe und Licht, für ländliche Motive oder markante Landschaften auch romantische Sehnsüchte nach bäuerlicher Idylle und einfachem, naturnahem Leben erfüllen.