

Dagegen trifft die Formulierung der Verfasserin zu, in Stilleben des Malers herrsche eine „halluzinatorische Unbestimmtheit des Größenmaßstabes und der körperlichen Betrachterrelation (bodily address)“ (S. 48).

Abschnitt drei handelt von „Bild und Entwurf“. Aufgrund des Formates und der bildmäßigen Ausarbeitung ist das Getty-Aquarell ein Gemälde (tableau). Jedoch können bei Cézanne auch kleinere unvollendete, nur skizzenhafte Früchte-Aquarelle als eigenständige Kunstwerke erscheinen, weil sie in erster Linie die kompositorischen Beziehungen zwischen den dargestellten Dingen zum Inhalt haben. Wie die Verfasserin darlegt, wird in Cézannes Werk ein neuer Bildbegriff faßbar, der Begriff des *tableau non fini*. (Auf S. 89–93 sind mehrere Aquarelle Cézannes als vorbereitende Studien Gemälden falsch zugeordnet.)

Abschnitt vier „Bleistiftlinien und Wasserfarben“ zeigt, wie Cézannes Aquarelltechnik, aufgrund der Transparenz der Wasserfarben, der klaren Begrenzung der Flecken und der Unterscheidung der Farbschichten, den Prozeß des Malens durch das fertige Resultat partiell hindurchscheinen läßt. Am Beispiel eines späten Stilleben-Aquarells der Sammlung Pearlman erläutert Carol Armstrong die „selbstreflexive Selbstprüfung“ (S. 132) dieses Gemäldes, das an drei Glasgefäßen unterschiedliche Grade der Transparenz und unterschiedliche Verhältnisse von Bleistift und Wasserfarbe erkundet. Die Gefäße des Getty-Aquarells sind opak, auch dies vermag die Cézannesche Technik zu evozieren.

Der Band enthält vorzügliche Abbildungen, darunter zahlreiche Detailaufnahmen des Getty-Aquarells sowie eine computerverstärkte Infrarotaufnahme von dessen Bleistiftvorzeichnung.

BERTRAM SCHMIDT

Berlin

**Marty Bax: Het web van der Schepping** [Das Netz der Schöpfung]. Theosophie en kunst van Lauweriks tot Mondrian in Nederland; Amsterdam: Sun 2006, 607 S., 31 Farbabb., 165 SW-Abb.; ISBN 90-8506-192 X; € 39,50

Die theosophische Kunst ist eine terra incognita. Natürlich, wir wissen, daß Piet Mondrian mit Hilfe der Lehren Helena Petrovna Blavatskys (1831–1891) „höhere“, „übersinnliche“ Einsichten zu finden und künstlerisch umzusetzen suchte, Max Beckmanns Annotationen zu Blavatskys „Geheimlehre“ sind publiziert, Joseph Beuys' Lektüre von Texten Rudolf Steiners (1861–1925), der vor dem Ersten Weltkrieg die deutsche Sektion der Theosophischen Gesellschaft Adyar leitete, ist bekannt. Und seit Sixten Ringbooms wichtigem Buch „The Sounding Cosmos“<sup>1</sup>, in dem er vorschlug, Wurzeln der abstrakten Kunst im Gedankengut Blavatskys und Steiners zu sehen, liegt die Attraktivität der Theosophie offen zu Tage. Aber eine grundlegende Arbeit,

1 SIXTEN RINGBOOM: *The Sounding Cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*; Åbo 1970.

die nicht nur werkbiographisch, sondern systematisch das Verhältnis von Theosophie und Kunst analysierte, fehlte bislang. Diese Lücke hat die Niederländerin Marty Bax mit ihrer Dissertation über Theosophie und Kunst in den Niederlanden geschlossen.

In einem langen Einleitungskapitel, das mehr als ein Drittel des Bandes umfaßt, zeichnet sie die Geschichte der Theosophie namentlich in den Niederlanden nach. Dies ist angesichts einer desolaten Forschungssituation – es gibt keine verlässliche Geschichte der Theosophie in Europa – zwingend erforderlich. Sie arbeitet die Wurzeln der niederländischen Theosophie in Spiritismus und Freimaurerei heraus, vor allem aber macht sie niederländische Spezifika deutlich: die spinozistische Tradition mit ihrer Nähe zum monistischen Denken der Theosophie oder die Interessen von Migranten aus den indonesischen Kolonialgebieten der Niederlande, die wie die Theosophie die Verbindung von „Orient“ und „Okzident“ auf die intellektuelle Tagesordnung setzten. Marty Bax verabschiedet dabei die Chimäre einer im Kern „indischen“ Prägung der Theosophie, zu deren Erfindung Helena Blavatskys langer Aufenthalt in Indien immer Anlaß gegeben hatte, und deutet die Theosophie zutreffend als Produkt der europäisch-amerikanischen Kultur des 19. Jahrhunderts. Sie skizziert dabei eine niederländische Kultur der Theosophie; dies ist eine nationalkulturelle Differenzierung, die künftig auch bei der Analyse der Rolle der Theosophie für die Kunst in anderen europäischen Staaten einzufordern ist.

Die theosophische Künstlerszene erschließt sie in ihrem Hauptkapitel mit der methodischen Entscheidung, keine klassischen kunsthistorischen Verfahren, Stilkunde und Ikonographie, zum Ausgangspunkt zu nehmen. Vielmehr geht sie davon aus, daß theosophische Inhalte primär das Denken der Künstler und erst sekundär deren Kunstproduktion prägten; sie sucht also nicht primär nach einer theosophischen Ikonographie, sondern nach einer intellectual history der theosophischen Kunst. An drei Protagonisten führt sie diesen Ansatz durch: Bei Herman Heijenbrock, der Bilder aus der Welt der Industriearbeiter gemalt hatte, zeigt sie, wie seine Bilder nach der theosophischen Konversion eine neue Deutungsebene erhielten: Arbeit deutete er nun als Mitarbeit an der kosmischen Evolution. Janus de Winter wird zum Exempel, wie das Unterbewußte der Psychoanalyse und die „höhere“ Erkenntnis der Theosophie, die gemeinsame Wurzeln im Spiritismus besitzen, übereinandergeschoben werden konnten. Schließlich zeigt sie, daß Mondrians abstrakte Liniengemälde als Symbole für kosmische Strukturen, für das „Netz der Schöpfung“, gelesen werden können. Auch Marty Bax' These, daß Hendrik Petrus Berlages Amsterdamer Börse Elemente einer theosophischen Inspiration trägt, ist eine Frucht dieses Ansatzes<sup>2</sup>. Letztlich gilt immer, daß nicht das materiale Kunstwerk, sondern die Konzeption im Kopf des Künstlers die theosophische Deutung ermöglicht. Damit werden die klassischen Zuordnungsdebatten, in denen etwa Mondrian zwischen Kubismus und Neoplastizismus

---

2 Der Erhalt theosophisch inspirierter Gebäude oder Ornamente ist inzwischen ein denkmalpflegerisches Problem. Jüngst konnten etwa weitreichende Eingriffe in das Gebäude der Nederlandse Handelmaatschappij in Amsterdam, gebaut von dem Theosophen Karel de Bazel, in dem sich inzwischen das Amsterdamer Gemeentearchief befindet, unter anderem durch das Engagement von Marty Bax verhindert werden.

lokalisiert wird, nicht überflüssig, aber Marty Bax gelten theosophische Kunstwerke primär als Ergebnisse einer habituellen oder impliziten weltanschaulichen Prägung.

Gleichwohl hat eine zweite Generation von Theosophen versucht, explizite theosophische Kunst und darin eine theosophische Ikonographie zu schaffen. Deren wichtigster Vertreter ist Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks (1864–1932), der als Architekturtheoretiker auch in Deutschland wirkte (er war 1904 von Peter Behrens an die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule berufen worden) und der zeitweilig die Steiner-kritische Fraktion der deutschen Adyar-Theosophie leitete. Bei seinen Bauten, etwa „Am Stirnband“ in Hagen, sind Marty Bax zufolge die mäandernden Ornamente Zeichen des kosmischen Netzes und die Module strukturelle Analogien zu platonischen Körpern. Zudem kombiniert Lauweriks in anderen Architekturentwürfen europäische und asiatische Motive, der theosophischen Programmatik der Vereinigung von östlichen und westlichen Traditionen folgend. Es gibt also doch eine theosophische Ikonographie. Zu ihren Elementen zählen etwa das Hakenkreuz, die Lotusblume oder die Kundalinschlange. Gleichwohl scheint mir der Ansatz der Autorin bei der impliziten theosophischen Prägung richtig: Die Entwicklung theosophischer Stilelemente gab es nur in einer kurzen Epoche, bei Beuys etwa hilft ein ikonographischer Ansatz nicht weiter.

Schließlich versorgt uns Marty Bax mit wichtigen sozialhistorischen Daten zur Geschichte der theosophischen Kunst in den Niederlanden. Insbesondere dokumentiert sie die 1897 gegründete „Vahânschool“ der Amsterdamer Vahânaloge und deren 27 Kursteilnehmer. Zusammen mit der Liste von über 400 Künstlern und Künstlerinnen, die um 1900 herum Mitglied in theosophischen Logen waren, sowie mit einer umfangreichen Dokumentation kunstgewerblicher Produkte erschließt sie ein Panorama, das die Einflüsse der Theosophie weit über die „Heroen“ der klassischen Moderne hinaus offenlegt.

Nur zwei Monita möchte ich benennen. Zum einen gibt es weder ein Bilderverzeichnis noch Provenienzanangaben. Angesichts der verstreuten Fundstätten ist eine Weiterarbeit mit ihrem Material deshalb schwierig. Zum anderen fehlt eine Auseinandersetzung mit der Rolle der christlichen Konfessionen als Kontext der Theosophie, die in der deutschen Debatte (etwa im Blick auf Mondrian) intensiv traktiert wurde und die Marty Bax nicht bekannt ist<sup>3</sup>. Gerade hier ergeben sich weltanschauli-

---

3 REGINE PRANGE hat in einer Rezension (in: *Kunstchronik* 50, 1997, S. 132–139) sehr kritisch die Überlegungen zu einer hohen Bedeutung der calvinistischen Prägung Mondrians beurteilt, die SUSANNE DEICHER (Piet Mondrian. Protestantismus und Modernität; Berlin 1995) anstellt. Deicher greift methodisch auf Max Webers Protestantismus-These zurück, die allerdings auf der Ebene ihrer historischen Deutungsebene weitgehend widerlegt ist, während der methodische und heuristische Gewinn bleibt. Sodann deutet sie Mondrians Weg zur Abstraktion im Kontext des „gereformierten“ Calvinismus. Regine Prange stellt die These, daß Mondrians Abstraktion in der protestantischen Trivialkunst seines Vaters wurzele resp. als Reaktion darauf zu deuten sei, in Frage und macht auf die unterbewerteten theosophischen Dimensionen aufmerksam. Mir scheint Pranges Kritik zuzutreffen. Aber zugleich ist die Theosophie von ihrer Klientel her ein stark im protestantischen Bereich angesiedeltes Phänomen, so daß hier auch besondere Querverbindungen anzunehmen (und für Deutschland auch belegbar) sind. Die osmotischen Beziehungen zwischen Protestantismus, Katholizismus und theosophischer Kunst sind noch kaum erforscht.

che Konkurrenzen und Abhängigkeiten, die um 1900 hoch virulent waren und heute angesichts pluralisierter religiöser Welten vielleicht nicht sogleich in den Blick geraten. Aber daß die Theosophie sich zwischen dem ikonoklastischen Calvinismus, der Kult- und Gottesbild „gestürzt“ hatte, und der katholischen Bildermacht aufstellen mußte, scheint mir unbestreitbar zu sein – und auch diese Konstellation ist eine holländische Eigenheit.

Marty Bax hat mit ihrem Materialreichtum und ihrem methodischen Ansatz ein Werk vorgelegt, das hoffentlich bahnbrechend wirkt, theosophische Einflüsse auch in anderen europäischen Ländern zu erforschen. Aber ihre Impulse könnten noch weitere Kreise ziehen. Wir haben weiterhin relativ wenige kunsthistorische Kenntnisse über die Kunst von weltanschaulichen Minoritäten und religiösen Dissentern um 1900 und wissen deshalb auch wenig von Wechselwirkungen mit der hegemonialen Kultur und über deren Inspirationsquellen; in Deutschland sind diese Kenntnisse, verglichen mit den Forschungen im angelsächsischen Raum oder in Frankreich und in den Niederlanden, im übrigen besonders gering<sup>4</sup>. Marty Bax zeigt, welches Forschungsfeld man hier eröffnen kann.

HELMUT ZANDER

*Humboldt-Universität Berlin*

*Lehrstuhl für Wissenschaftsgeschichte*

4 Zu den Ausnahmen gehören beispielsweise Wolfgang Pehnts Analysen zur anthroposophischen Architektur in den beiden Auflagen seiner „Architektur des Expressionismus“, mit recht unterschiedlichen Deutungsperspektiven in den Auflagen Stuttgart 1973 (1. Aufl.) und 1998 (3. Aufl.). – Ein anderes Beispiel ist die Analyse des Werks von Fidus (auch er war Theosoph) in: JANOS FRECOT, JOHANN FRIEDRICH GEIST und DIETHARD KERBS: Fidus, 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen (1. Aufl. 1972); 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1997.

**Masonic and Esoteric Heritage. New Perspectives for Art and Heritage Policies.** Proceedings of the First International Conference of the OVN, 20–21 October 2005, The Hague, the Netherlands [Stichting ter bevordering van wetenschappelijk Onderzoek naar de geschiedenis van de Vrijmetselarij in Nederland]; Hrsg. A. Kroon, M. Bax, J. Snoek; Den Haag: Foundation for the Advancement of Academic Research into the History of Freemasonry in the Netherlands 2005; 256 S.; ISBN-10: 90-8077-782-X, ISBN-13: 978-90-8077-782-8; € 10,- [Bezugsquelle: [info@stichtingovn.nl](mailto:info@stichtingovn.nl)]

Die freimaurerische Architektur ist weitgehend unerforscht, und dafür gibt es vornehmlich zwei Gründe: Zum einen wurden Gebäude und Interieurs in Deutschland und den von Deutschland besetzten Gebieten durch die Nationalsozialisten fast flächendeckend zerstört. Die fehlende Denkmalpflege hat in den letzten Jahrzehnten das Ihre zum Untergang maurerischer Objekte beigetragen. Zum andern behinderte die freimaurerische Geheimhaltung die universitäre Forschung. Die mit internen