Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 3 (1960)

Heft: 3

Artikel: Oskar Schlemmer : Aquarelle

Autor: Grohmann, Will

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-387917

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

détruisent l'équilibre créé entre la victoire allemande et la défaite française et redonnent à la France la place que l'Europe lui a toujours faite.

Fin

On ignore maintenant l'existence des nombreux écrits examinés dans mon étude. Les questions politiques dont on parle aujourd'hui sont différentes ou ont changé d'aspect. Les livres de la censure déposés à la Bibliothèque nationale ont perdu leur caractère d'actualité pour prendre un intérêt historique. On n'imagine pas aujourd'hui l'Angleterre écrivant une étude sur la force admirable de la Russie ou l'Allemagne décrivant sa victoire infaillible!

Mais, telle qu'elle est là, cette collection représente l'esprit d'une époque; elle symbolise les questions qui ont hanté les peuples de 1939 à 1945. Elle est le témoin des haines et des sympathies des nations, de leur compréhension, de leur indifférence ou de leur hostilité réciproques. Elle forme un tout et permet d'étudier la politique, les moyens de propagande ou de combat, et les aspirations des peuples.

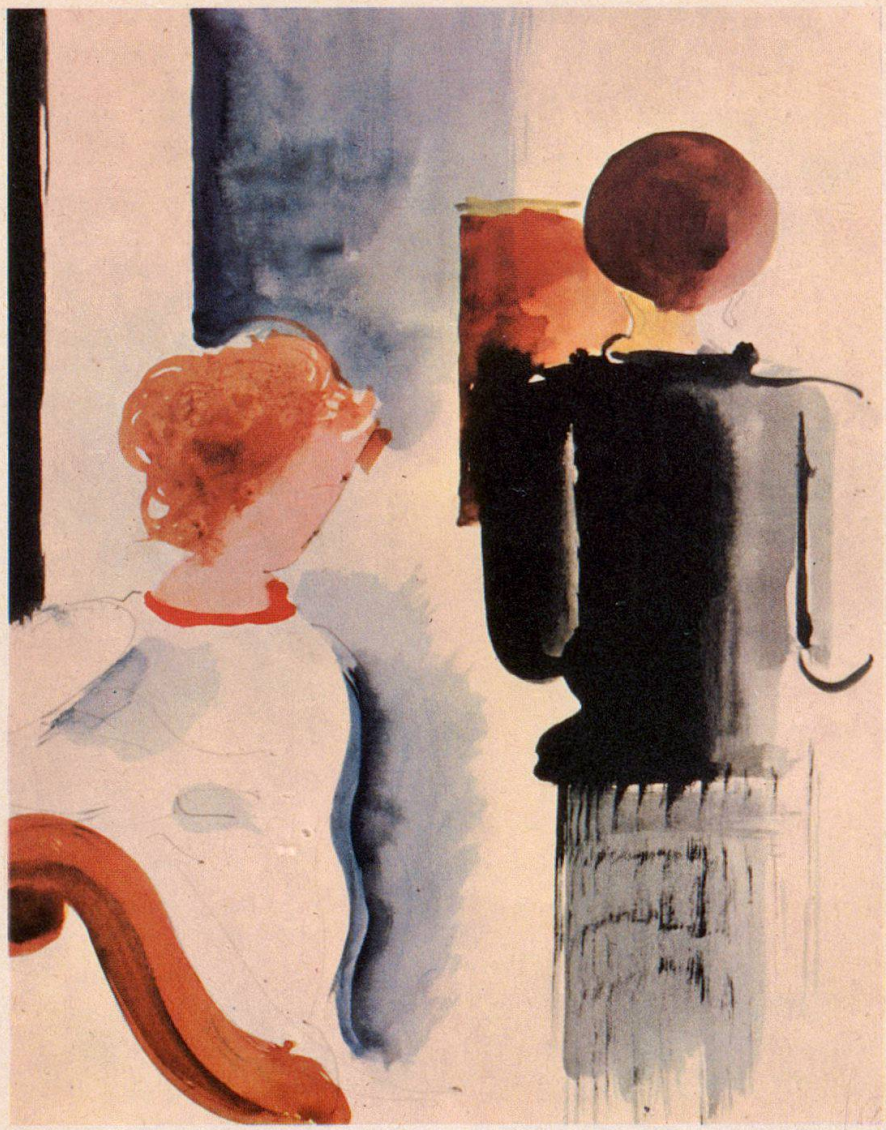
La tâche imposée à la censure était très difficile. Il fallait renseigner le public qui devait être au courant de certains faits. Il ne fallait pas pour autant compromettre la neutralité de la Suisse et sa sécurité.

Certaines décisions peuvent étonner aujourd'hui; mais elles ont eu leur raison d'être et on ne peut qu'admirer l'immense travail fourni par la Section Librairie.

OSKAR SCHLEMMER: AQUARELLE

Der «Kleinbibliophile», welcher erlesene, aber dennoch wohlfeile Neupublikationen sammelt, findet heutzutage ein Angebot herzerfreuender Dinge, das ihm die Wahl schier zur Qual macht. Einen ganz ausgezeichneten Ruf unter solchen Veröffentlichungen haben sich bei den Sammlern viele der illustrierten Bändchen der Insel-Bücherei erworben. Wir denken etwa an die einfarbigen Wiedergaben in dem «Ständebuch» von Jost Ammann (mit Versen von Hans Sachs), an Frans Masereels «Geschichte ohne Worte» mit einer Schlußbetrachtung von Hermann Hesse, und an die mehrfarbigen Bändchen «Chinesische Holzschnitte» mit Geleitwort von Emil Preetorius und «Das kleine Blumenbuch» mit Tafeln nach Zeichnungen von Rudolf Koch. Und nunmehr haben wir die große Freude, unsern Lesern Proben aus dem neuesten mehrfarbigen Insel-Bändchen vorzulegen: je zwei Bilder im ungefähren Seitenformat (die Bildpaare wechseln jeweilen nach einem bestimmten Teil unserer Auflage) aus «Oskar Schlemmer: Aquarelle». Wir danken dem Insel-Verlag in Wiesbaden für seine tatkräftige Sympathie und führen nun, Teile aus der Einleitung von Will Grohmann wiedergebend, die fesselnde Erscheinung Oskar Schlemmers bei unsern Lesern ein.

Oskar Schlemmer (1888–1943) galt als Maler bis zu seinem Tode als unzeitgemäß. Als Schüler Adolf Hölzels in Stuttgart ging er seinen eigenen Weg und führte die Erfahrung Cézannes und des Kubismus 1915 an die Grenze des Dadaismus heran. Am «Bauhaus» in Weimar, an dem Abstraktion und Konstruktion beinahe obligatorisch waren, malte er figurativ, und die heftigen Diskussionen über die Theorie der Künste interessierten ihn wenig. Was aber für viele das Unverständlichste war: Schlemmer trat in der Öffentlichkeit außer bei gelegentlichen Ausstellungen immer wieder mit Leistungen hervor, die nichts mit Malerei zu tun hatten. In Weimar leitete er als Form-Meister die Werkstatt für Bildhauerei, führte das «Triadische Ballett» auf und inszenierte für Stuttgart zwei Opern von Paul Hindemith. Als er mit dem «Bauhaus» nach Dessau übersiedelte, übernahm er die Leitung der «Bauhaus-Bühne» und beteiligte sich an ihren Aufführungen selbst als Tänzer und Akteur. Es war die geistreichste



13. Zwei Frauen

11. Figur vor und hinter dem Fenster

Experimentierbühne, sie erlangte europäische Berühmtheit und brachte Schlemmer die Inszenierungen der «Nachtigall» von Igor Strawinsky (Breslau) und der «Glücklichen Hand» von Arnold Schönberg (Berlin) ein. Das war 1929, als sich Schlemmer bereits an der Breslauer Akademie befand und an die Ausführung der umfassenden Wandmalereien für den Brunnensaal des Museums Folkwang in Essen ging. 1932 nach Berlin berufen, begann er mit einer Vortragsfolge über die Perspektive, die alle seine Forschungen über den Raum einbezog. Am 1. September 1933 erfolgte die Entlassung durch die Nazi-Regierung, und Schlemmer mußte sich mit Vorträgen und Broterwerb-Arbeiten durchschlagen, bis ihn der Tod ereilte als Folge der Verurteilung zu Lebens- und Arbeitsverhältnissen, denen sein Nervensystem nicht gewachsen war. Von Malerei scheint gar nicht die Rede zu sein, und doch hat Schlemmer unaufhörlich von Bildern geträumt, im Halbschlaf Bilder gesehen und wiederholt den Vorsatz geäußert, «den Faden der Malerei nicht mehr abreißen zu lassen, alles andere nebenbei zu tun». Ein andermal trägt er in sein Tagebuch ein: «Die Hauptsache ich male und werde wieder ein guter Mensch».

Werde wieder ein guter Mensch... Was bedeutete ihm seine Kunst? Wer hätte damals schon von ethischen Qualitäten gesprochen? Gelegentlich Klee, mit dem sich Schlemmer gut verstand. Er verstand sich mit allen, blieb aber dabei so einsam wie seine Malerei. Dieser Mann, der ein so leidenschaftliches Interesse für Theater, Oper, Ballett zeigte und mit den verschiedensten Berufen und Persönlichkeiten zusammenkam, der Dutzende von Schülern hatte und in Weimar, Dessau, Breslau und Berlin zahlreiche Kollegen von Format, der voller Geist, Witz und Humor war, im engeren Kreis gesellig und als Briefschreiber aufgeschlossen und mitteilsam, ging durch seine Epoche als ein Sonderling. Selbst am «Bauhaus» wurde er nicht ganz verstanden, obwohl das Absonderliche hier die Regel war; man erregte sich über den holländischen «Stijl» und den russischen Konstruktivismus – die Besessenheit Schlemmers von der Figur im Raum, seinem Grundthema, dagegen war allen fremd, und sogar seine Freunde neigten dazu, ihn für einen begabten Konservativen zu halten. Wie konnte man sich auch auf Caspar David Friedrich, Otto Runge, Genelli, Füßli und Marées berufen und die frühen Bilder wie den «Homo» (1915) zu ihnen und zur «Monotonie chinesischer Gesänge» in Beziehung setzen!

Zu einzelnen Aquarellen

Der «Akt» von 1912 (1) ist aus der Zeit seiner an Cézanne geschulten Landschaften; in der Figur aber folgt er eher den Deutschen. Ihn interessiert «eine aus beherrschten Mitteln geschaffene Natursymbolik» mehr als die objektive Malerei der von Cézanne ausgehenden Kubisten. Auf dem Weg der objektiven Naturdarstellung eine tiefere Mystik zu gestalten ist sein Wunsch, schon jetzt...

Daß im gleichen Jahr 1912 eine Skizze entsteht, die die genormten Figuren von 1915 und 1919 vorausnimmt, sogar in kühner Abkürzung und mit abstrahierenden Projektionen (2), zeigt, daß Schlemmer die Idee seiner Wandgestaltungen im Werkstattgebäude des Bauhauses bereits in sich trug.

Die Integration des Emotionellen mit dem Kalkül, des Geheimnisses mit der Ordnung, des Imaginären mit der Disposition ist Schlemmers Ziel. Vergleicht man das Blatt von 1919 mit der «Schwingenden Figur» von 1928 (22), so erhellt, wie er die Gewichte immer mehr vom Kontrollierbaren auf das Persönliche, Schicksalshafte verlagert.

1923 beginnt die Zeit der großen «Würfe», der Werke, die den Ruhm des Malers Schlemmer begründet haben. Es folgen in kurzen Abständen aufeinander die «Tischgesellschaft», der «Sinnende», der «Vorübergehende», die «Frauentreppe», die «Konzentrische Gruppe», der «Ruheraum».

Ihnen parallel laufen die Aquarelle der «Sinnende» (3), der dem Bild um ein Jahr vorangeht, das «Brustbild» (4), die «Drei Frauen im Raum» (6), die «Dreiteilung» von 1924 (5), die einem Tafelbild von 1929 entspricht, der mit dem Ölgemälde gleichzeitige «Vorübergehende» von 1924 (7) und die «Konzentrische Gruppe» (10), eine Studie zu dem Bild gleichen Namens. Schlemmer hat einen Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht... und beherrscht jetzt alle Mittel, die er braucht. Er hat die «Figur im Raum» in allen ihren mathematischen, räumlichen und psychologischen Aspekten studiert und sich zu eigen gemacht, wobei ihm die Bühnenarbeit über das Verhältnis der Spannungen des Raumes an sich zu den körperlichen und seelischen Spannungen des bewegten und stehenden Menschen reiche Aufschlüsse gab.

Gegeben war der Raum als Platz der Handlung, hineinversetzt wird der Mensch, der Energien empfängt und aussendet, Energien, die sich fugenhaft verzahnen, so daß am Ende schwer zu ergründen ist, bei wem das Hauptthema liegt. Bewegt sind beide und sich bedingend in Struktur und Ausdruck. Ein Sitzender, ein Stehender ist im Grunde nur für einen Augenblick gehemmte Bewegung, eine Atempause wie in der Musik.

Die rote Diagonale des «Sinnenden» (3) mit der Waagerechten des Armes und der Senkrechten des Tischbeines verbindet auf das sinnfälligste Kontemplation und räumliche Gegenwirkung (das wolkige Blau). Die schwarzgrauen Rechtecke des «Brustbildes» (4), gegen das erdfarbene Rotbraun und das Blau des Körpers gesetzt, sind im Gegensatz dazu räumliche Ausbalancierungen, ähnlich wie die geometrischen Flächen auf den «Drei Frauen im Raum» (6), nur wirkt hier infolge der figürlichen Antithesen das Räumliche labil. Bei der «Dreiteilung» (5) verurteilt der aktive, untergeteilte Raum die Figur zu einer unbeabsichtigten archaischen Statuarik. Der «Vorübergehende» (7), den Schlemmer selbst einmal in der Zeitschrift «Bauhaus» analysiert hat, ist ein Beispiel für die zuweilen plastische Art seines Raumdenkens in Ebenen, von denen eine jede ihre Funktion im Ganzen der auch farbig kontrapunktisch aufgebauten bildhaften Handlung hat. Bei der «Konzentrischen Gruppe» (10) dagegen spottet das schwarze Rechteck links oben, im Verein mit der ganzen Flächenaufteilung, der übereinanderliegenden Figuren-Ebenen und versetzt das Monument in einen imaginären Raum.

Ein merkwürdiger Vorausgriff ist die «Figur vor und hinter dem Fenster» von 1925 (11), ein Vorausgriff auf die achtzehn «Fensterbilder», die Schlemmer im letzten Lebensjahr zwischen praktischen Arbeiten in einer Lackfarbenfabrik in Wuppertal malt.

Das Barocke steigert sich Mitte der dreißiger Jahre in der «Unterhaltung», dem «Figurenkatarakt» und der «Heroischen Szene». Schlemmer will jetzt «eine brausende Malerei, aus Farben geboren, aus Schatten und Licht, aus Strukturen und Gesetzen, offenen und geheimen, das heißt: unbewußten und bewußten, die das Geheimnis bergen». Die letzten Arbeiten haben mit ihren Hell-Dunkel-Wirkungen etwas Lionardeskes, eine seltene Verschmelzung von geistiger Überlegenheit und mystischer Inbrunst; die transparenten Farben des Aquarells konnten hier seinen Absichten nicht ganz folgen, immerhin erreicht ein Blatt wie «Zeichnender mit zwei Figuren» von 1942 (20), durch die Monotonie der Farbe, auf umgekehrtem Wege, das, was ihm an Gewalt und Größe, aber auch an Tiefe und Symbolik vorschwebte.

Will Grohmann

* *

*