Adolf Hölzel und sein Kreis

Autor(en): **Hildebrandt, Hans**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **23 (1936)**

Heft 5

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-19907

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

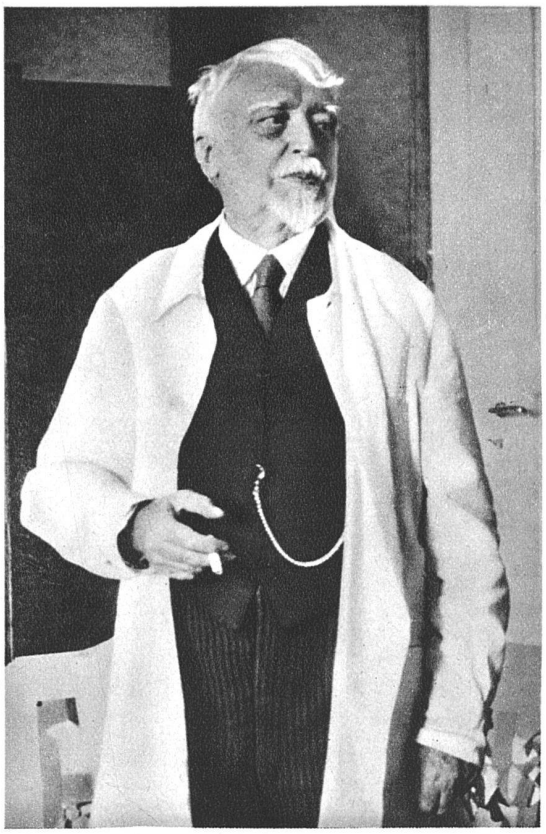
Adolf Hölzel und sein Kreis

Zählt man die bekanntesten Künstler der letzten Jahrzehnte auf, so wird Adolf Hölzel, der 1933 als 81jähriger in Stuttgart starb, sicher nicht genannt. Für jene aber, die mit dem Werdegange des neuen Gestaltens vertraut sind, steht er ebenso gewiss in der vordersten Reihe der Schöpfer und Anreger, die entscheidend eingriffen in die Entwicklung. Sein Weg war, wie Konrad Düssel, der Freund des Altmeisters, in seinem schönen Nachrufe sagte, «der Weg eines deutschen Künstlers voll Idealismus und Unbedingtheit bis zuletzt».

Der Ablauf des äusseren Lebens trug das Seine dazu bei, dass Hölzels Ruf nicht laut in alle Welt posaunt ward. Denn der zu Olmütz in Mähren geborene Oesterreicher, der die Akademien in Wien und München besuchte, zog sich schon mit 35 Jahren in die ländliche Einsamkeit Dachaus zurück, statt in München den aussichtsreich begonnenen Kampf um Erfolg weiterzuführen, und wirkte, da er 1906—1919 der Stuttgarter Akademie angehörte, nie an einem Mittelpunkte künstlerischen Schaffens. Doch waren innere Gründe gewichtiger. Das revolutionäre Werk Hölzels hat nicht jenes Bestechende, dem das Werk manches ebenso Kühnen einen stürmischen Sieg nach wilder Befehdung verdankt. Denn es offenbart sich weniger in einer Folge für sich bestehender, abgerundeter Einzelschöpfungen als in der Gesamtheit eines künstlerischen Wirkens, das Gestaltung, Forschung und Lehre zu einer nur von wenigen erstrebten oder gar erreichten Einheit zusammenschliesst. Sehr, sehr vieles – doch würde man Hölzel schweres Unrecht zufügen, würde man sagen: das meiste – was dieses Malers Arbeitsbesessenheit hervorbrachte, war als Experiment gedacht und will nur als solches gewertet werden. Als Experiment, bedeutsam für den Meister selbst, der niemals stillestehen, nie sich selbst genugtun konnte, wie für jeden, dem seine Uneigennützigkeit alle Erfahrungs- und Erkenntnisschätze übermitteln wollte, die er in jahrzehntelangem Mühen um das Beste gesammelt hatte.

Hölzels zunächst gefühlsmässig, dann in voller Bewusstheit und mit eiserner Folgerichtigkeit erfasste Zielsetzung war grundverschieden von der aller anderen Schöpferpersönlichkeiten unserer Tage: Sie ging auf die Erkenntnis der in den künstlerischen Gestaltungsmitteln ruhenden Eigengesetze. Dass er ein sehr verfeinertes Empfinden, starke Intuition und erstaunlich reiche Phantasie sein eigen nannte, bewahrte ihn dabei vor der nahen Gefahr, ein kalter Theoretiker, ein Sklave des Gesetzes zu werden.

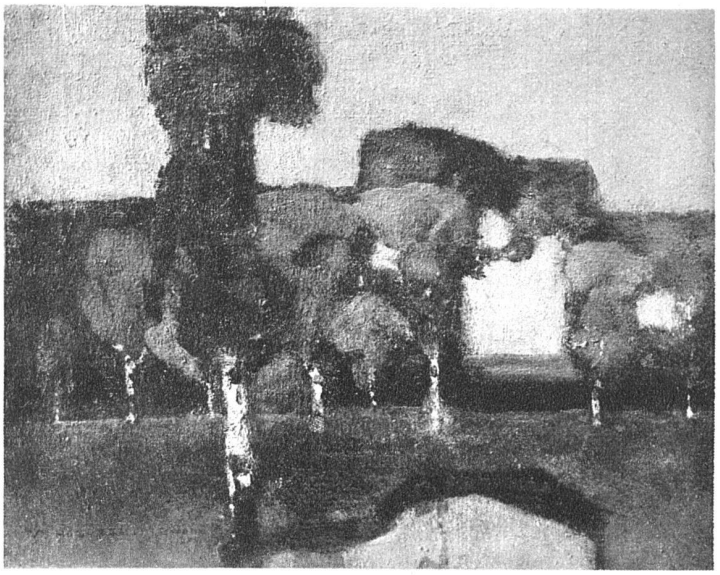
Hölzel beginnt in München mit aufgeschlossenem Sinn für die malerischen Reize schlichter Wirklichkeit. Eine Pariser Reise, auf der die Arbeitsweise der Impressionisten ihn tief beeindruckt, leitet Hölzel hinweg von der enfachen, sorgfältig nachbildenden Wiedergabe der Umwelt. Die Ueberzeugung wächst in ihm, dass die Kunst aus eigenem Rechte und nach eigenen Gesetzen neben der Natur bestehe. Allein noch sucht Hölzel vor den Baumgruppen, Gehöften, Kiesgruben, Torfstichen und Tümpeln des Dachauer Moors, gemeinsam mit Ludwig Dill und Arthur Langhammer, das Bild als Kunstwerk in der Natur aufzuspüren, deren Formen er zu verfeinern, ins Grosse, Bildgerechte zu verwandeln, deren Farben er zu sublimieren, zu dämpfen, zu harmonisieren strebt. Dann, zu Stuttgart, in heissem Bemühen auch um die Wiedererweckung der Wandmalerei in enger Freundschaft mit dem Architekten Theodor Fischer, entwickelt er mehr und mehr das Gegenständliche aus der, den künstlerischen Mitteln gedankten, Form. Denn bei dem unablässigen Forschen nach der Urquelle alles Kunstgestaltens stösst Hölzel auf den tiefen, von nun an all sein Schaffen beherrschenden Grundgedanken: Dass der Maler, genau betrachtet, niemals etwas anderes gehabt habe noch haben könne als das empfindende, vorstellende, schöpferische Ich und die Mittel seiner Kunst – Fläche, Linie, Hell-Dunkel samt den technischen Werkzeugen – Mittel, die wohl verfeinert und vervollkommnet, doch nicht grundsätzlich verändert oder vermehrt werden können. Wird doch durch



Adolf Hölzel

sie allein die gesamte Welt der Erscheinungen einschliesslich des Raumes auf der Fläche sichtbar. Und so gelangt Hölzel zu seiner letzten, entscheidenden Tat: Zur Ausschaltung des Gegenständlichen aus dem Kunstwerk. Denn das Gegenständliche, das in der Natur nicht um des Gesehenwerdens willen da ist, lenkt nach seiner Ueberzeugung die Gestaltungsmittel von ihrem ursprünglichen Wirken wie von ihrem Endziele ab, verbraucht ihre Kräfte für ausserkünstlerische Zwecke. Der Maler bedarf des Stofflichen nicht, wenn er für sich und den engen Kreis verstehender Freunde arbeitet. Sein Werk gewinnt an Reinheit, wenn es nichts enthält als das Ich und die Mittel, und wenn beide eines Sinnes sind. So wird für Hölzel die Erforschung und Meisterung der künstlerischen Gestaltungsmittel zur Kernfrage der Malerei überhaupt. Höchstes Ziel ist die Aufrichtung eines Kontrapunktes der Malerei gleich dem Kontrapunkt der – von Hölzel geliebten und mit innigem Verstehen geübten – Musik, vorab einer mit feinster Empfindung durchgebildeten Harmonielehre der Farbe. Denn die Empfindung, gebunden an das Schöpfer-Ich, erhebt erst den Kenner zum Künstler, enthüllt erst die tiefsten Wünsche der ihr Eigenleben führenden und fordernden Mittel. Hölzels Hervorwachsen aus einem naturalistisch eingestellten Malergeschlecht und seine persönliche Wesensart verbieten ihm dabei, gleich den so viel jüngeren Konstruktivisten bis zur absoluten Malerei auf geometrischer Grundlage vorzudringen. Ihm liegt das Organisch-Absolute, das zwar die Erscheinungsformen der Natur nicht übernimmt, wohl aber deren organisches Erzeugen und Bilden. Darum kann Hölzel auch jederzeit, um eine weiteren Kreisen verständliche Kunstsprache zu reden, durch ein paar verblüffend geringe Andeutungen das abstrakte Formengefüge umwandeln in Figuren, Häuser, Bäume, Berge. Doch birgt sich selbst in seinen freiesten Gestaltungen immer das Gesetz, und er überspinnt meist vor Beginn grösserer Werke die Fläche mit einem Netze von Leitlinien, deren System er aus der naturgegebenen Kräfteverteilung innerhalb der begrenzten Fläche entfaltet.

Es ist klar, dass bei solchem «Primat der künstlerischen Mittel» Hölzel die reinsten Gestaltungen der Malerei wie der Graphik dann glücken, wenn er einzig mit den Gestaltungsmitteln als solchen arbeitet. Sobald er mit ihrer Hilfe auch Gegenständliches gestaltet, kommt dies, als ein Nachträgliches, notgedrungen zu kurz. Denn



«Dachauer Landschaft». Oelbild, 1902
Adolf Hölzel
«Winter in Stuttgart». Oelbild, 1906

nicht, wie bei manchem nicht minder bewusst formal Gestaltendem, melden sich in ihm Form und gegenständlich gefasster Gehalt gleichzeitig als zu untrennbarer Einheit verschmolzene Vision. In solcher Beschränkung auf das Gestalten aus den künstlerischen Mitteln ruht das Einmalige, ruht die Stärke seines schöpferischen Wirkens, aber auch dessen Grenze. Und sie ist vielleicht die letzte und tiefste Ursache, dass seine Kunst, die so viele begeisterte Verehrer unter Künstlern und Kunstfreunden fand, niemals populär geworden ist.

Selbstverständlich fehlt es nicht an Werken, die bezeugen, dass für Hölzel auch die Stärke des Ausdrucks nicht unerreichbar war. Neben schlichten Menschendarstellungen – das eigentliche Bildnis hat diesen Maler nie gelockt – der Münchner und Dachauer Jahre sei hier

vor allem das einzig grosse Wandbild genannt, das der Meister nicht seinen Schülern überliess: Der Gekreuzigte in der Altarnische der von Theodor Fischer erbauten Garnisonskirche zu Ulm. Dies Werk von machtvoll ernster Wirkung, dessen Formenbildung noch naturnahe ist und doch abstrakter Gestaltung entgegenstrebt, erfüllt zugleich eine wichtige architektonische Aufgabe, die der Baumeister dem Maler stellte. Es soll dem Auge die Tiefe der Nische bedeutender erscheinen lassen, als sie dem Raume gegeben werden konnte. Hölzel erzielte den gewünschten Eindruck durch Hintereinanderschaltung mehrerer Tiefenschichten, deren vorderste, der weit überlebensgrosse Gekreuzigte selbst, durch weiten Abstand von der letzten des Grundes geschieden wird.

Je reifer Hölzels Einsicht in Vermögen und Grenzen seiner Persönlichkeit sich auswuchs, desto bewusster zog er sich auf sein eigenstes, ihm von keinem Mitstrebenden streitig gemachtes Wirkungsfeld zurück, auf die Erforschung und Verwertung der reinen künstlerischen Mittel. Lehrmeister wurden ihm dabei die Schöpfungen aller Zeiten und aller Völker, die er rastlos durchspürte, nicht um in eklektischem Sinne Kompositionsschemata und Motive aufzutreiben, sondern um Einblick zu gewinnen in die Geheimnisse unvergänglicher Wirkung. Hölzel hat von Aegyptern und Etruskern, von Indern und Ostasiaten, von den europäischen Meistern aller Länder und Epochen gelernt, ohne je dem Banne eines einzigen, selbst des geliebten Rembrandt nicht, zu verfallen, weil er jeden von ihnen nur befragte, wie er das Kernproblem des Gestaltens aus den Mitteln löste.

oben:
«Anbetung», 1912, in der Staatsgalerie, Stuttgart

Adolf Hölzel

Christuskopf aus dem Fresko in der von Theodor Fischer erbauten Garnisonskirche, Ulm

Bei Hölzel selbst stand jede Daseinsäusserung im Zeichen dieser Aufgabe. Wie der Musiker sein Tagewerk mit Fingerübungen anheben mag, begann Hölzel selbst in früher Stunde mit seinen «1000 Strichen», die ihm Hand und Gelenke lockern, doch auch die Einbildungskraft anregen sollten. Denn oft entstanden auf der Grundlage rhythmischer «Spielereien», bei denen er die Hand, unbeeinflusst von vorbestimmten Vorstellungen, ihre eigenen Wege gehen liess, durch Hineindeuten von Formgestaltungen in zufälliges Gefüge Kompositionen, wie an einem Doppelbeispiel in meiner Schrift «Adolf Hölzel als Zeichner» (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin, 1912) zu ersehen ist. Nach solchen Uebungen fühlte Hölzel sich erfrischt und frei genug, um an einem Oelbilde oder Glasgemäldeentwurfe weiterzuarbeiten, Schwarz-Weiss-Graphiken, Buntstiftzeichnungen oder, wie er vorab in den letzten Jahren liebte, Pastellbilder, oft gar reihenweise im Laufe eines Tages, zu fertigen. Tausende gezeichnete und gemalte Experimente aller Techniken, stets lehrreich, oft von bestrickendem Reiz, oft wie Entwürfe zu Wandbildern wirkend, zeugen für das unablässige methodische Spüren einer Doppelnatur von Künstler und Wissenschafter. Zwischenhinein entstand wieder und wieder ein umfassendes Werk, dem sämtliche Mittel wetteifernd Tribut entrichten.

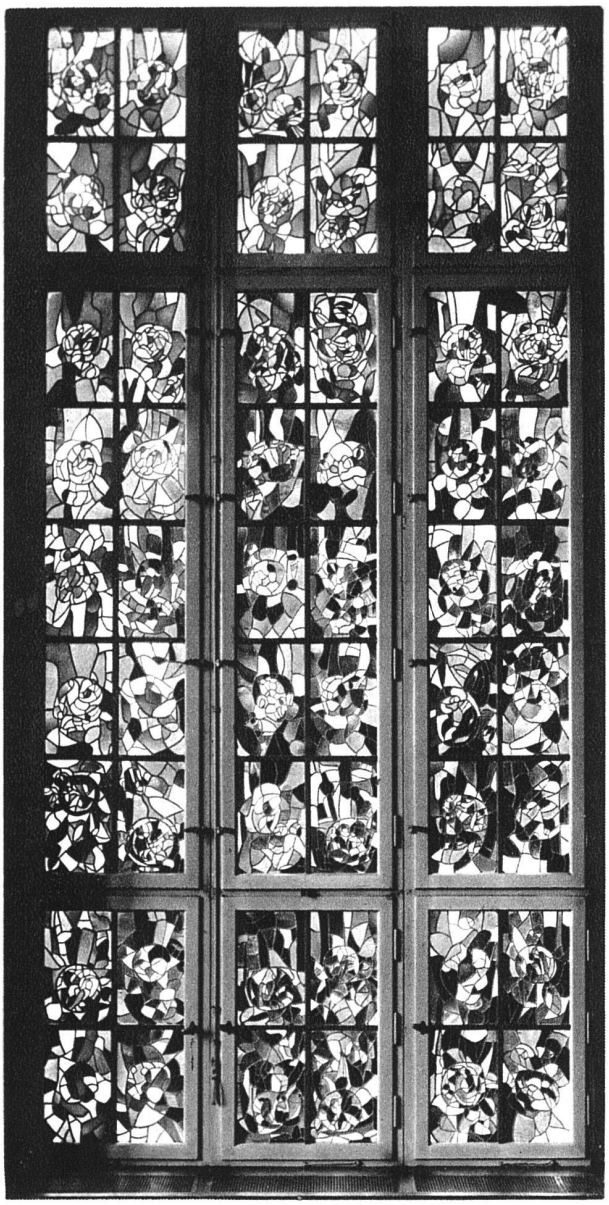
Im Rahmen eines kurzen Aufsatzes kann nicht auf Einzelheiten solch gestaltender Forschungsarbeit eingegangen werden. Andeutungen müssen genügen. Da ist zunächst das Grundproblem des Malers, die begrenzte Fläche, die Hölzel auf ihre dem Auge willkommensten

Adolf Hölzel

Seite 156
oben: Glasfenster im Rathaus Stuttgart
unten: Pastellbild
figürliche Komposition

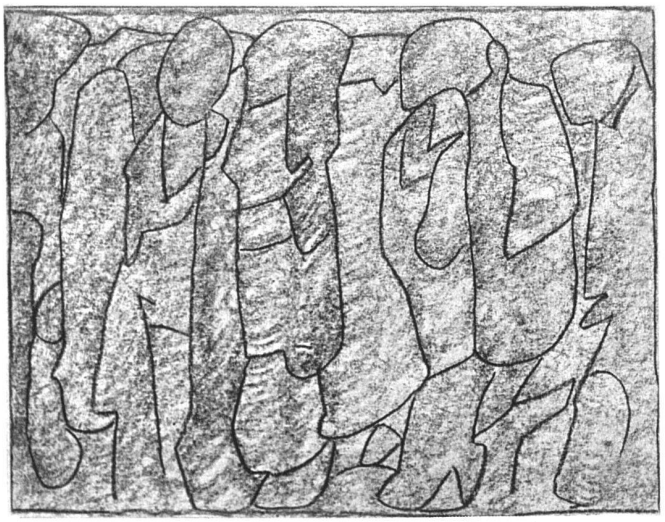
Seite 157
oben: Glasfenster im Geschäftshaus
der Firma Günther Wagner, Hannover
unten: eine das Gegenständliche
zerlösende «rhythmische Zeichnung»

Gliederungen, auf Gesetzmässigkeiten der Verhältnisbildung, auf die günstigste Verteilung beherrschender Akzente, der Haupt- und Nebenformen, auf die Verbindung frei in ihrer Mitte stehender Formen mit den Rändern, auf Gegensatz und Ausgleich untersucht. Dann die Aufgabe der Linie, Formen zu umreissen, zu verknüpfen, zu trennen und weiterzuleiten, Rhythmen und Gegenrhythmen entstehen zu lassen. Das Hell-Dunkel-Problem wird nach zwei Richtungen durchforscht. Einmal in einfacher Kontrastsetzung von reinem Weiss zu reinem Schwarz, wobei Zwischenstufen durch verschiedenartige Belebung der Flächenteile mit elementaren Gebilden (Punkte, Striche usw.) hervorgebracht werden. Das zweitemal



in der Erzeugung mannigfaltigster Tönungen zwischen stärkster Helligkeit und stärkster Dunkelheit durch zahllose Stufungen von Grau. Das Mengenverhältnis von Hell, Dunkel, Halblicht und Halbschatten spielt hier eine entscheidende Rolle. Die Hell-Dunkel-Lösung wiederum hängt aufs engste zusammen mit der Frage, wie auf der Fläche räumliche Wirkungen sich herauskristallisieren lassen. Für diese hat Hölzel in jenen Tagen, in denen er Gegenständliches aus den künstlerischen Mitteln entwickelte, eine wieder und wieder erprobte, gültige Lösung gefunden: Bewegte Formen, zugleich mit kräftigsten Gegensätzen des Hell-Dunkels wie der Farben in der vordersten Raumschicht, senkrecht aufsteigende, also gleichsam in erstarrter Bewegung befindliche, in der zweiten, waagrechte, ruhende in der dritten, abschliessenden Raumschicht.

Hölzels Lieblingsmittel aber, das emsigst und mit grösster Fruchtbarkeit der Ergebnisse durchspürte, blieb die Farbe. Er baute dabei wohl auf Goethes Farbenlehre auf, ging indes als Maler weit über die Forschungen des Dichters hinaus, indem er sich zugleich die Erfahrungen der Pariser Neo-Impressionisten zu eigen machte. Wieder begann er mit dem Elementaren: Den zum Kreise geordneten Spektralfarben, dem Grund-Dreiklang Rot-Gelb-Blau. Es folgen die durch Mischung der Grundfarben entstehenden «sekundären» und die durch deren Mischung gebildeten «tertiären» Dreiklänge. Erst auf dieser Basis erhebt sich der Bau der Hölzelschen Farbenlehre. Denn zahllose Möglichkeiten gesetzmässiger Verbindungen ergeben sich durch Auflösung jeder einem Drei- oder Vierklang angehörenden Farbe in die innerhalb des Kreises je rechts oder links nächst- oder übernächstbenachbarte Farbe. Die «simultane Beeinflussung» einer Farbe, das heisst ihre leise Verwandlung durch die daneben gesetzte – die Ueberflutung einer farbigen Komposition mit einer einzigen Farbe (vergleichbar der harmonisierenden Veränderung aller Töne beim Sehen durch ein farbiges Glas) – das allmähliche Heraussteigern stärkster Farbenintensität durch chromatische Anordnung im Farbkreise aufeinanderfolgender Farben – die Erzeugung «schädlicher», dem Auge unwillkommener Kontraste und deren Versöhnung durch vermittelnde Konturen in einer dritten Farbe – das Intensitätsverhältnis der Farben untereinander und das ihm entsprechende Mengenverhältnis im Bilde – der Wärme- und Kältegehalt der einzelnen Farben, ihre natürliche Hinneigung zu Hell oder Dunkel, ihre Wechselbeziehung zu bestimmten Formgattungen – die freiwillige Beschränkung bald auf diese, bald auf jene Ausschnitte aus dem Farbkreis – die Hinzufügung von Weiss und Schwarz – die Ausspielung von starker Farbe gegen Grau

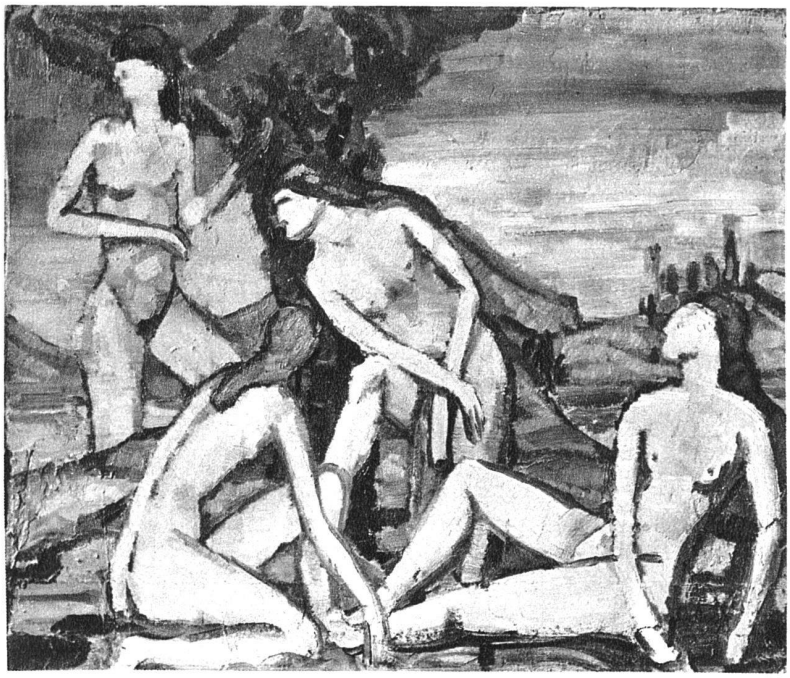


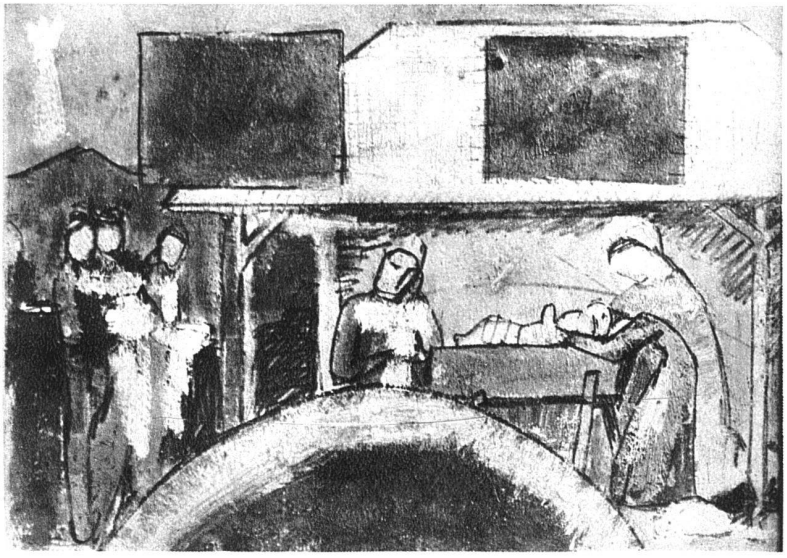
Werke von Hölzel-Schülern

oben:
Hans Brühlmann †. Figurenskizze, 1909

Mitte:
Hans Brühlmann †. Nicht ausgeführter Entwurf für das Fresko in der von Theodor Fischer erbauten Erlöserkirche, Stuttgart

unten:
Johannes Itten. Stilleben, 1928, Oelbild

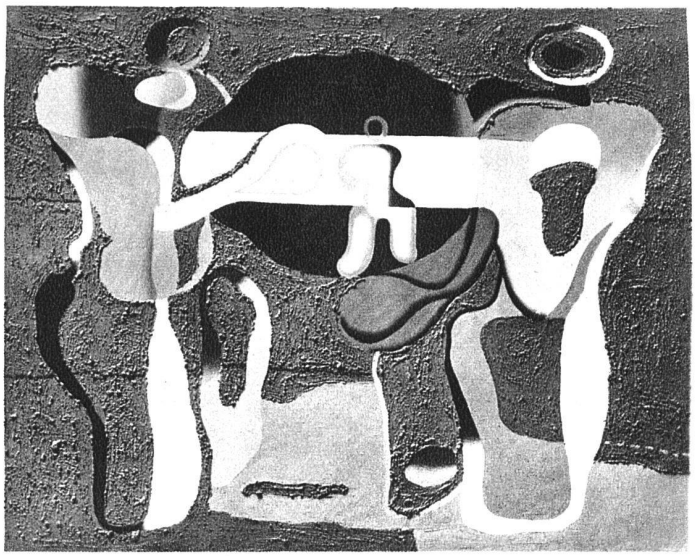




usw. – all dies sind Fragen, auf die Hölzel immer neue Antwort suchte. So ist nicht zu verwundern, dass mit die reinsten Gestaltungen seiner Kunst die abstrakten Pastellbilder der letzten Jahre und die gegenstandslosen Glasgemälde im Stuttgarter Rathaus, in Hermann Bahlsens Keksfabrik und in den Pelikan-Farbwerken Günther Wagner zu Hannover wurden. Löst sich im Glasgemälde die Form doch ganz in Farbe und Licht. Bei den Fenstern der Pelikanwerke wandelte der 80jährige nach Art eines Musikers ein einziges Grundthema – eine kreisähnliche Hauptform, gefügt in ein hochgestelltes Rechteck – in insgesamt 104 Variationen von Formen, Linienbezügen, Helldunkelwirkungen, Farbklängen ab. Variationen gleichsam in Dur und Moll, ernste, getragene, gedämpfte, heitere, spielende, in reinem Feuer erstrahlende. Die letzte grosse, allen Reichtum der Erfindung und allen Reichtum gesetzmässiger Erfahrung zusammenfassende Schöpfung des greisen Meisters, den ein gütiger Tod mitten aus fruchtbarstem Schaffen hinwegnahm.

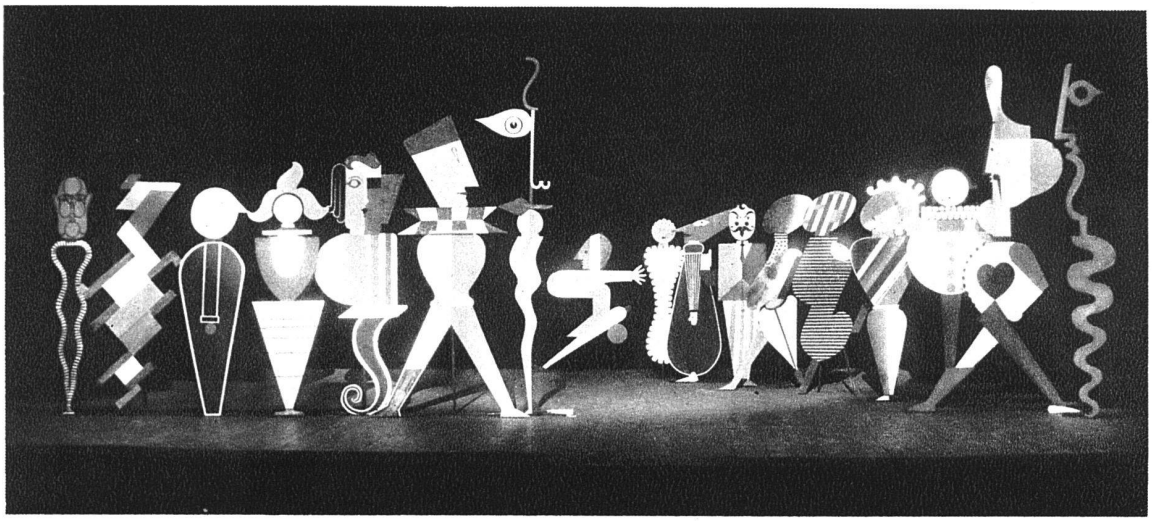
Hölzel hat sich stets als einen Priester der Kunst, sein Wissen und sein Können als ein ihm gnadenweise anvertrautes, weiterzugebendes Gut betrachtet. «Die Sache des Lehrers ist es zu geben, was er hat und kann: Alles.» So wandte er sich dem Lehren mit der gleichen leidenschaftlichen Hingabe zu wie dem Gestalten. Menschliche Eigenschaften – Güte, die aber in Fragen der Kunst nicht den leisesten Kompromiss duldete, Geist, gepaart mit Witz und bestrickendem Wesen – unterstützten dabei die Gabe klarer, anschaulicher Mitteilung und die noch seltenere, den Schüler fortzureissen zum Mitschaffen. Was Hölzel als Lehrer den Dauererfolg und den bleibenden Dank der Schüler sicherte,

war dies: Er gab ihnen nur die feste Grundlage zu eigenem Weiterbauen, wollte ihnen nur die Irr- und Umwege ersparen, suchte jede angeborene Sonderbegabung zu erkennen und zu so hoher Blüte zu entfalten, wie das angestammte Talent irgend vergönnte. Darum hinterliess kein Lehrer verschiedener geartete Schüler als Hölzel. Manche von ihnen haben in seinem Geiste und oft auch in seiner Weise weitergearbeitet, wie Johannes Itten, Ida Kerkovius, seine langjährige Jüngerin und Gehilfin, Hermann Stenner, der, eine ursprüngliche Kraftnatur, 22jährig im Kriege fiel, Gertrud und Josef Eberz, der nicht zuletzt ihm verdankt, dass er heute umfangreiche Mosaiken, Fresken und Glasgemälde im Sinne der alten Kirchenmaler auszuführen vermag, Heinrich Eberhardt, Albert Müller oder, in den letzten Jahren, Max Ackermann, der, selbst ein fruchtbarer und eigenwilliger Künstler, mit verständnisvoller Hingabe Hölzels Lehre weiterträgt, Hildegard Kress, Marie



Willi Baumeister, Stuttgart. «Tennisspiel», 1933, Oelbild

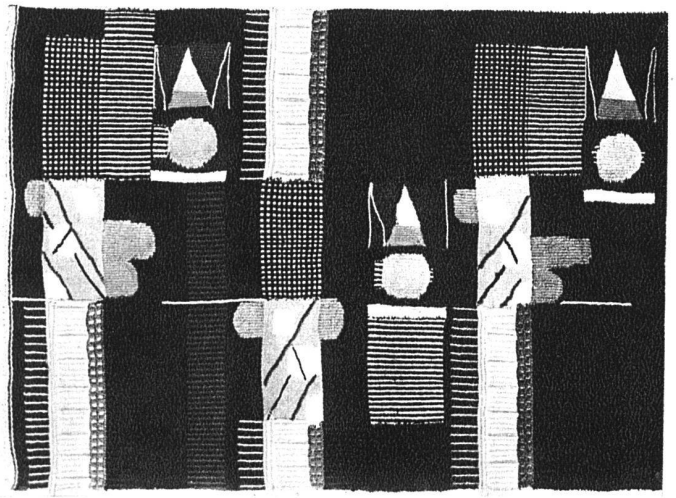
Oskar Schlemmer. «Das figurale Kabinett»



Lemmé und viele, die in alle Welt verstreut sind. Manche wiederum, wie vorab Hans Brühlmann, Otto Meyer-Amden, Schlemmer, Baumeister, Pellegrini, aber auch Gertrud Koref-Stemmler, die sich zur Landschaftsmalerin feinen rhythmischen Gefühls entwickelte, Lily Hildebrandt, die sich auf die Sondergebiete phantastischer Hinterglasbilder und der Wandfriese für Kinderzimmer warf, Hedwig Pfizenmayer mit ihren geistreichen Graphiken aus dem Zirkus- und Artistenleben, oder der junge begabte Vinzenz Weber, sind zu so anderem Gestalten gelangt, dass mitunter nur der Eingeweihte die Herkunft von Hölzel erkennt. Aber sie schulden ihm nicht weniger als jene.

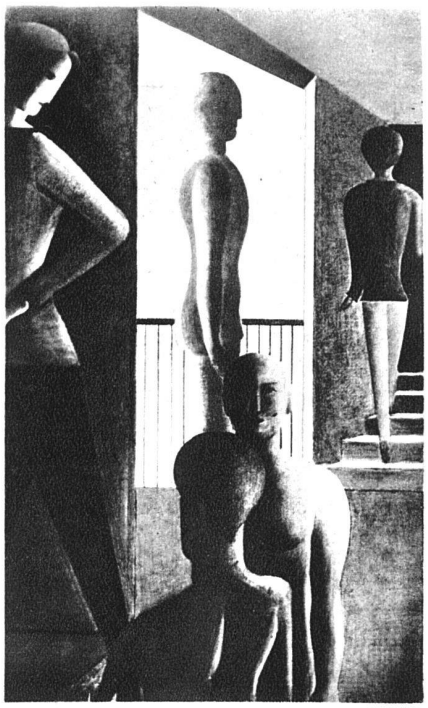
Auch auf das Schaffen der Schüler einzugehen mangelt der Platz. Nur ein paar bezeichnende Bild-

Ida Kerkovius, Stuttgart. Teppich



beispiele und wenige Worte über die Hauptschüler mögen den Reichtum der schöpferischen Anregung dartun, die von diesem auserwählten Lehrer ausströmte.

In dem Schweizer Hans Brühlmann erkannte Hölzel früh den geborenen Wandmaler und überantwortete ihm die wichtigsten Aufträge an Fischers Pfullinger Hallen wie an dessen Stuttgarter Erlöserkirche. Werke, die heute noch aufs tiefste bedauern lassen, dass dieser zur Erneuerung der Wandmalerei Berufene so jung sterben musste. Auch die Leichtigkeit, mit der Alfred H. Pellegrinis Vielseitigkeit schwierige Angliederungsprobleme bei Fassaden und Innenräumen zu lösen weiss, geht, so weit sich der Basler im Laufe selbständiger Entwicklung von Hölzel entfernt haben mag, auf die in Stuttgart empfangenen Grunderkenntnisse zurück. Der Schweizer Johannes Itten steht vielleicht von Hause aus Hölzel am nächsten, weil auch ihm methodisches Forschen und Lehren Lebensbedürfnis und hohe Gabe ist. Doch hat er, als Lehrer am Weimarer Bauhaus und dann an eigener Schule, zuletzt in Berlin und heute in Krefeld, Hölzels Lehre selbständig fortgebildet und durch seine «Materiestudien», gegründet auf Einfühlung in die besondere Stofflichkeit jedes Dinges, den Erkenntnissen des Meisters eine fruchtbare und notwendige Ergänzung gebracht. Nicht als eigentlicher Schüler Hölzels kann Otto Meyer-Amden angesprochen werden, dem das «Werk» anlässlich der Zürcher Gedächtnisausstellung ein volles Heft widmete und dessen von Oskar Schlemmer verfasste Monographie (Zürich, Johannes-Presse 1934) mit ihrem reichen, meisterhaft wiedergegebenen Bildmaterial den Lesern dieser Zeilen gewiss bekannt ist. Seine ebenso stark vom Inhaltlichen geistig-seelischen Erlebens wie vom Formalen ergriffene und beides intuitiv verschmelzende Natur war zu wesensanders, als dass ein unmittelbares Schülerverhältnis denkbar war. Zumal Otto Meyer schon als innerlich Gefestigter in den Stuttgarter Kreis um Hölzel trat. Doch übernahm er in den Jahren entscheidender Selbstentfaltung so viel von dem Aelteren, wie er von fremdem Geiste übernehmen konnte, um dann das Umgeprägte fruchtbar fortzubilden. Frühe Einwirkungen Hölzels und spätere Otto Meyers überdecken sich bei Willi Baumeister und Oskar Schlemmer. Baumeister brauchte nur den angeborenen Sinn für Ordnung und Klarheit zu entfalten, um vom Gefühlsmässigen zum Bewussten zu schreiten. In seinem folgerichtigen Werdegange wechseln Perioden, in denen er – wie bei den «Mauerbildern» – das konstruktive Gefüge strafft, mit Perioden, in denen er die wieder und wieder auf eine neue Basis gestellte Tektonik zu lockern sich gestatten darf. Sein absolutes wie sein gegenständliches Gestalten, das die Motive dem Leben des technischen und sportlichen Menschen von heute entlehnt, steht, wie jenes Otto Meyers, der mathematischen Formenwelt näher als das freiorganische Hölzels. Sehr fruchtbar, doch stets verantwortungsbewusst und jedes Bild im Hinblick auf Einordnung in Architektur erzeugend, hat Baumeister dem Problem der Raumdarstellung auf der Fläche eine neue, bedeutsame Lösung geschenkt. Für Schlemmer ist die Verbindung von Abstraktion und Gegenständlichkeit – der Mensch und seine nächste Umwelt – inneres Muss. Von hoher Feinfühligkeit für die Linie in ihrem Doppelwirken als sinnliche Form und sprechender Ausdruck, vergegenständlicht er das Absolute, geometrisiert er das Gegenständliche und hat die unmittelbare Beziehung des geborenen Wandmalers zur Architektur. Für sein Schaffen, das vom Heiter-Beschwingten bis zum Magisch-Dämonischen reicht und sich gern auch der Bühne und dem Tanze zukehrt, ist bezeichnend die Verschmelzung von Bindung und Freiheit, von Gesetz und Spiel, Gestaltung des Irrationalen mit rationalen Mitteln.



Oskar Schlemmer
«Fünf Männer im Raum», Oelbild

Alle diese Schüler Hölzels – und es wären noch gar manche zu nennen – tragen, selbst zu Vorbildern jüngeren Geschlechtes geworden, Schaffen und Lehre ihres Meisters in die Zukunft. Oft in völlig verwandelter Weise und doch in seinem Geiste. Denn weiterzuleben im Leben der Jüngeren, weiterzuwirken in ihrem Wirken, war das Daseinsziel Adolf Hölzels, der nicht im Namen des eigenen vergänglichen Ichs, der alles im Namen der heiliggehaltenen Kunst erstrebte.

Hans Hildebrandt