

Wandgemälde von Oskar Schlemmer und Willy Baumeister

Autor(en): **Grohmann, Will**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **18 (1931)**

Heft 7

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-81958>

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.

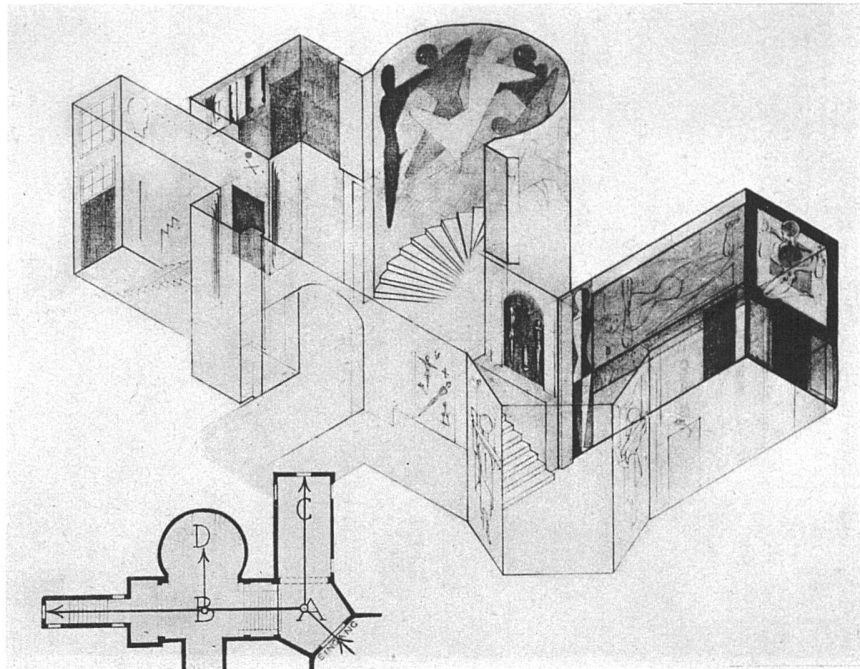
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

Oskar Schlemmer
 Uebersicht über die Malereien
 im ehemaligen Werkstättenhaus
 des Bauhauses in Weimar 1924

Diese Wandbilder wurden 1930
 im Auftrag von Professor
 Schultze-Naumburg zerstört



Wandgemälde von Oskar Schlemmer und Willy Baumeister

I. Oskar Schlemmer

Schlemmer war nicht von vornherein zur Wandmalerei bestimmt. Eine umfassende Begabung zwingt den Maler, sich mit vielen Problemen der künstlerischen Gestaltung intensiv zu befassen, vor allem mit solchen des Tanzes und der Bühne. Er ist der Schöpfer des «Triadischen Balletts» (seit 1912) und einiger wegweisender Theaterinszenierungen (Hindemiths Einakter 1921, Grabbes «Don Juan und Faust» 1925, Schönbergs «Glückliche Hand» 1930). Hier setzt sich Schlemmer mit dem Problem der Beziehung zwischen beweglichem Menschen und beweglichem Raum auseinander, in einer Vielfältigkeit, die an das unendlich variable Kaleidoskop erinnert, und einer Einsicht in die Gesetze des anorganischen Raumes und des organischen Menschen, die jede Störung der synthetischen Durchdringung ausschliesst.

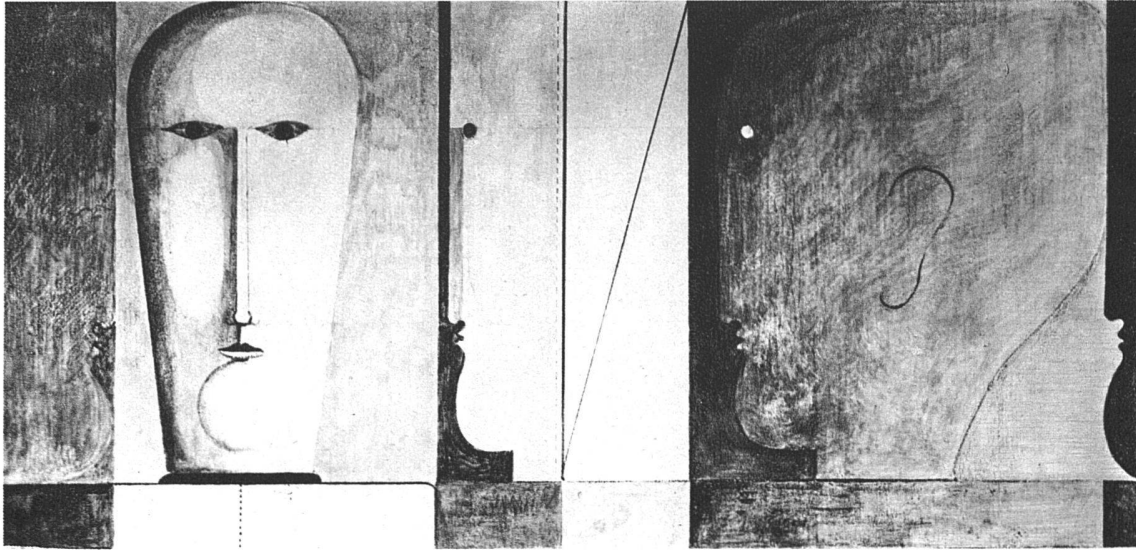
Für die Bildgestaltung war diese Auseinandersetzung mehr von theoretischem Wert. Praktisch verwertbar waren dagegen seine freiplastischen und reliefartigen Entwürfe, deren er bis 1923 eine grössere Anzahl machte, jene im Zusammenhang mit den Masken und Kostümen für Tanz und Bühne, diese im Anschluss an Raumgestaltungen, wie sie um 1920 in Deutschland vielfach versucht wurden. Aus dem Jahre 1919 gibt es von Schlemmer figurale, ornamentale und für den Bau bestimmte Flachplastiken, die alle eins gemeinsam haben, die Rückbeziehung auf das Ganze der Wandfläche.

In die gleiche Zeit fallen Schlemmers Bemühungen um eine konstruktive Bildform, die in den Elementen

geometrisch-abstrahierend, in der Verbindung der Elemente streng gesetzlich, in den Mitteln präzise, im Resultat trotzdem sinnlich, voller «Natur» ist. Die Voraussetzung für den Erfolg ist bei konsequenter Beibehaltung der menschlichen Figur seine hohe Sensibilität für Mass, Gewicht, Proportion, Spannung, Architektur, Gesetz. Aus dem Menschen als dem Mass der Dinge gewinnt er Gerüst des Bildes wie Symbolwert. Leben und Gesetz finden sich in gegenseitig gesteigerter Harmonie.

So gerüstet geht Schlemmer 1923 an die Bewältigung einer umfassenden Aufgabe, er gestaltet das Werkstattegebäude des Bauhauses (damals noch in Weimar). Etwa gleichzeitig entsteht das Wandbild im Arbeitsraum des Architekten Meier (Weimar). Einige Jahre später bekommt Schlemmer die Wandgestaltung des Minnehofes im Folkwangmuseum zu Essen. Augenblicklich entstehen Entwürfe für Privathäuser in Berlin und Leipzig, bei denen zum Teil ausser Farbe leicht zu bearbeitendes Metall verwendet wird.

In Weimar musste sich Schlemmer der Architektur Van de Veldes einfügen. Dass dies nicht leicht war, sieht man an der beigelegten Perspektive. Frei war der Maler nur in der Rundung des Treppenhauses. Aber wie er sich bis zu dieser Stelle durch alle Ungunst durcharbeitet, verrät erstaunliche Disziplin und grossen Instinkt. Der sich öffnende Fünfeckraum wird verfestigt durch beruhigendes Blau und zwei grossformige Relieffiguren. Die Decke zeigt ein an Schlußsteine erinnerndes Flachrelief, dem gleichseitigen Dreieck im Gesamt-

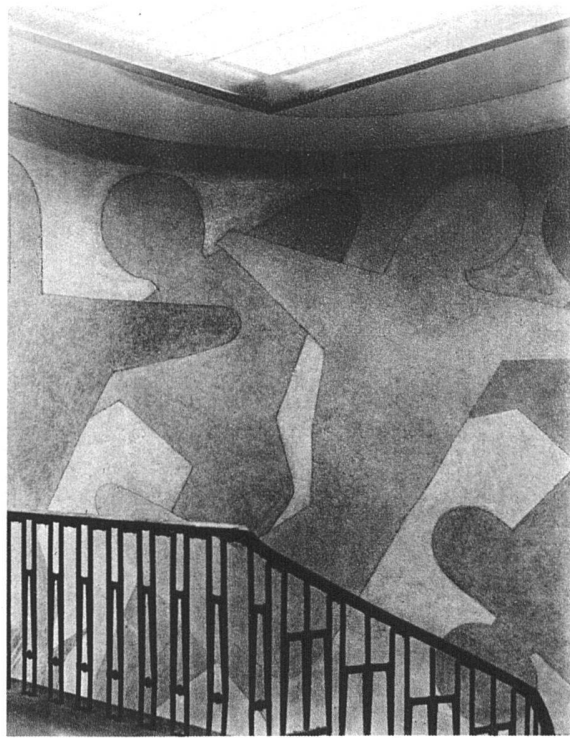
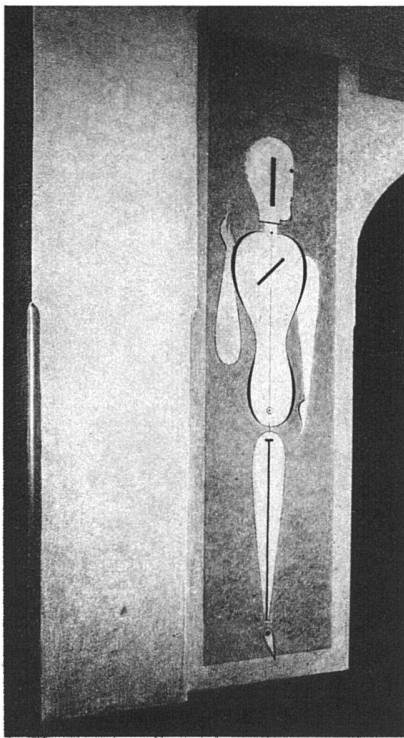


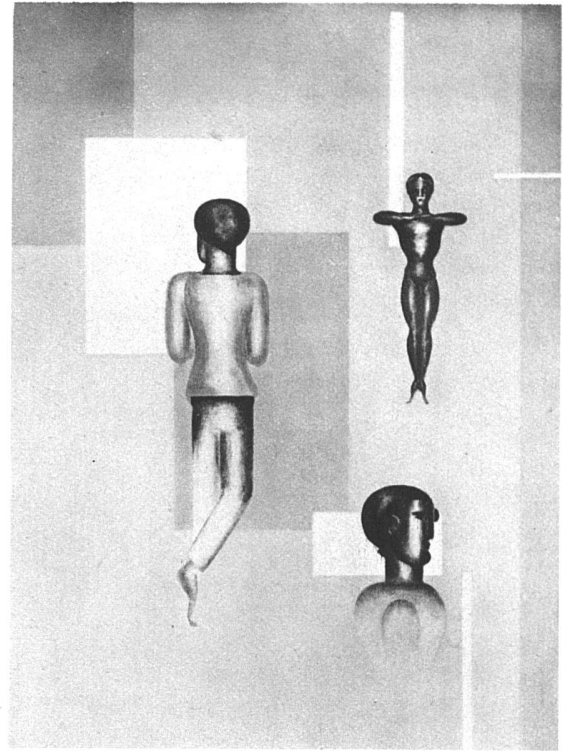
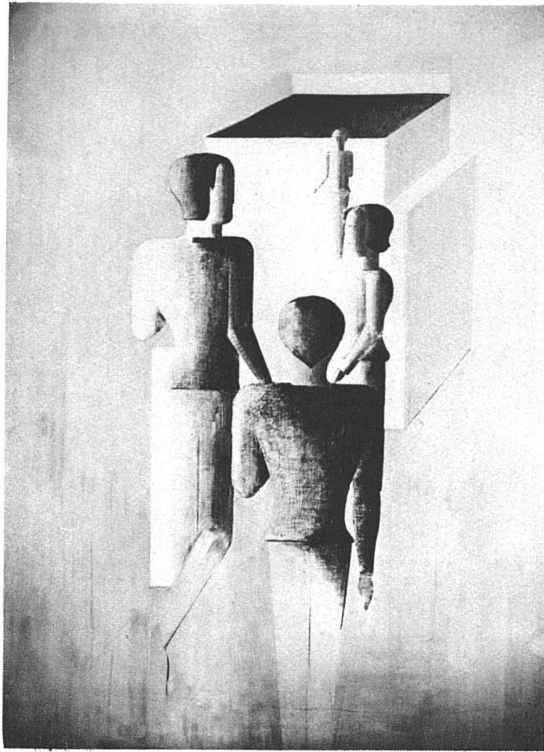
Oskar Schlemmer Stirnwand eines Arbeitszimmers im ehemaligen Bauhaus Weimar 1922
Zerstört 1930 durch Schultze-Naumburg Die Köpfe in Augenhöhe

umriss angenähert. Der sich anschliessende rechteckige Raum bereitet über eine wellenlinig Liegende auf die heroische Linearfigur der Stirnwand vor, auf weisser Fläche in caput-mortuum-Rahmen. Ueber die kleine Treppe mit beiderseitigen Nischen (je fünf kleine reliefplastische Figuren) kommt man in das Rundtreppenhaus.

Hier entfaltet sich der Maler in dem Fries der sieben gewaltigen, in den Maßen übersteigerten Figuren. Der leibhaftige Mensch bleibt Mass, kommt aber in natürlicher Grösse nirgends vor. Diese sieben Figuren sind auf hellvioletter Wand in lasurfähigen Erdfarben blass aufgetragen: englischrot, ultramarin, caput mortuum, um-

Wandbilder im ehemaligen Bauhaus Weimar 1922





Oskar Schlemmer Entwürfe für die Wandbilder im Folkwangmuseum Essen
links: I. Fassung 1928 (Aquarell und Tempera) rechts: Endgültige Fassung 1930
Grösse der Felder 160 × 235 cm

bra gebrannt, indigo. Die sich ergebende natürliche Harmonie bereichert Schlemmer hier und in den übrigen Raumteilen durch Metallfarben: Gold, Silber, Kupfer, Blausilber, Violettsilber.

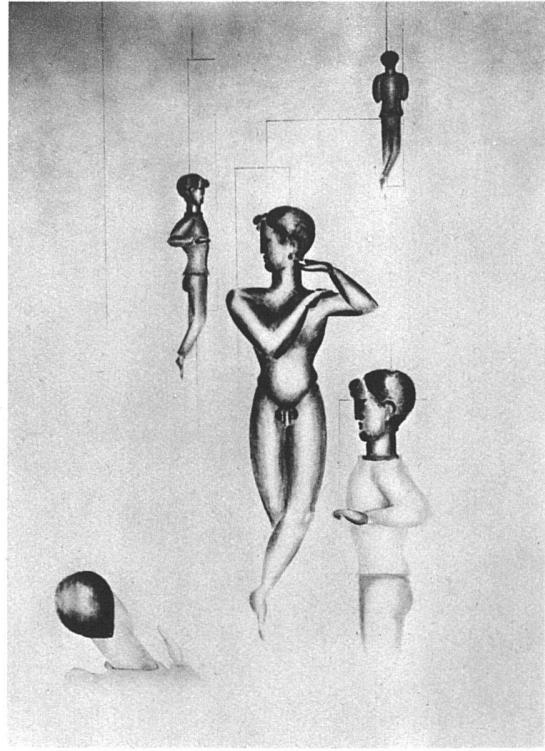
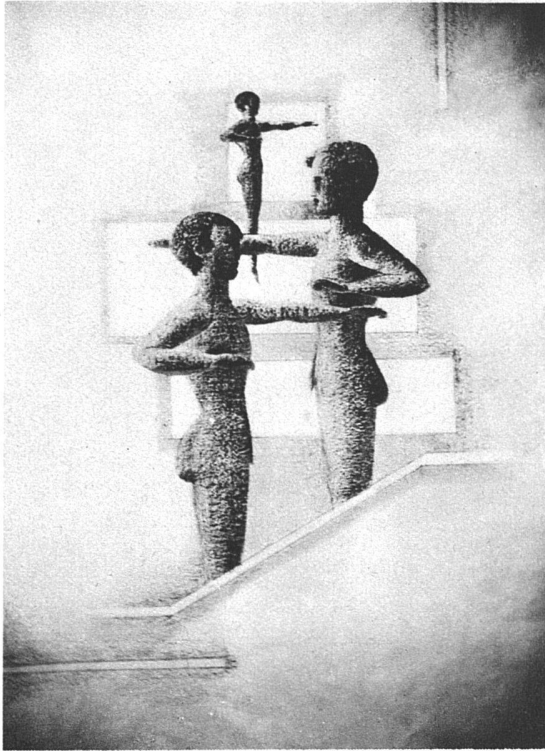
Der Eindruck ist von klassischer Ruhe, wie überhaupt Schlemmer eine neue Klassizität anstrebt (die seinem Heimatboden nicht fremd ist). Nur darf man nicht an alte Formeln denken, es ist eine Neugeburt aus dem Geist der römischen Antike. Seine Torsi, seine Köpfe haben die Geschlossenheit und Prägnanz, die Unerlöschlichkeit und das Insichruhen römischer Stelen und Porträts. Die Schlemmersche Kunst ist bei aller Sensibilität durchaus männlich; es gibt nichts daran zu deuten, aber die fertige Arbeit selbst weist vorwärts und rückwärts, weil sie den «fruchtbarsten Moment» aus dem Ablauf des Geschehens herausreisst.

Das Folkwangmuseum in Essen stellte neue Aufgaben. Der Brunnen des Bildhauers Minne verpflichtete. Sollte man etwa den Raum lassen wie er war und nur die Kuppel farbig gestalten? Schlemmer entschied sich für eine diskrete Bemalung der neun unteren Randabschnitte. Von vornherein hielt er sich in Farbe und Form überaus zurück. Nach vielen mühsamen Studien entstand 1930 die endgültige Fassung. Die vier Bilder mit Einzelfiguren sind gespritzt, die fünf übrigen gemalt mit Ausnahme der architektonischen Gründe. Die ersten

Entwürfe hatten etwas Verblasenes und etwas betont Archaisches, als hätte Schlemmer auch im Zeitgefühl die Wände vom Brunnen abrücken wollen. Die fertigen Bilder sind stabil, rund, zeitgemäss; sie sind «richtig», entstammen aber nicht der Anatomie, sondern der rechnenden Anschauung. Die Kurven, Bogen und Kreise, die rhythmischen Beziehungen und Ergänzungen, die Rechteckmassen, das Dynamische und nicht zuletzt die kalt-warme Farbe und ihre Klänge lösen sie wie spielend ab von den Brunnenfiguren und verhaften sie der Wand. So entsteht die vorläufig letzte vollendete Raumgestaltung Schlemmers. Seine neuen Pläne lassen noch manche Ueberraschung auf diesem Arbeitsgebiet erwarten. Schlemmer wendet sich ihm immer intensiver zu, und fast will es scheinen, als ob er für die nächsten Jahre Auftraggeber finde. Glücklicherweise lässt er sich Zeit, jede Aufgabe reizt ihn zu neuen gestalterischen und technischen Lösungen.

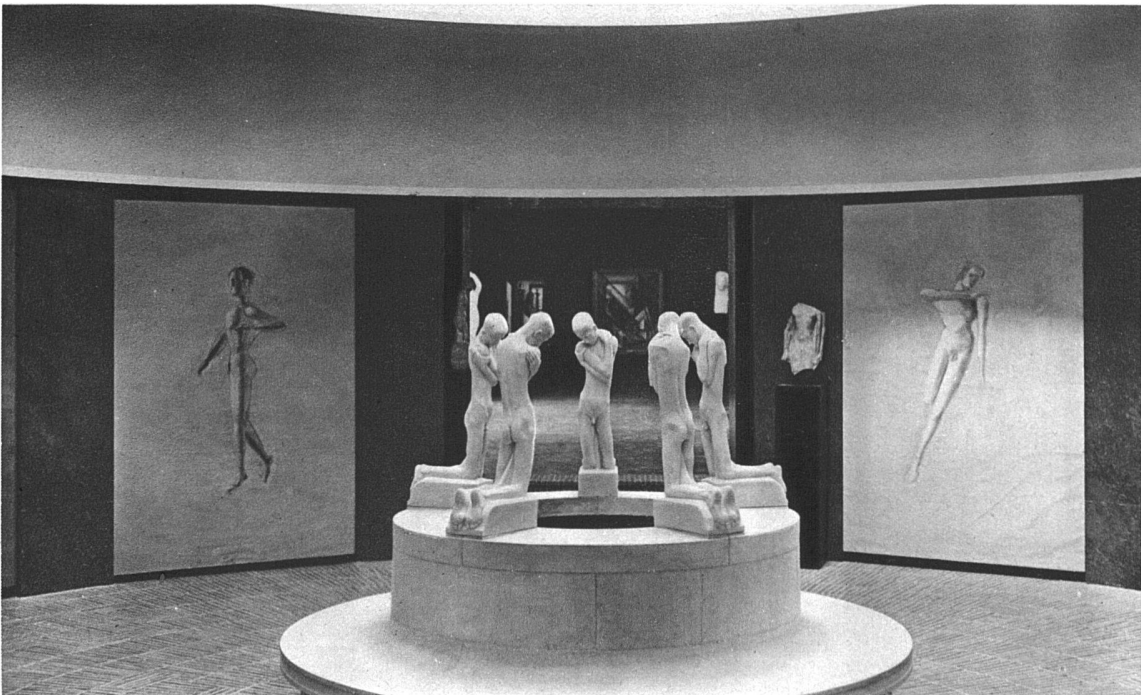
II. Willi Baumeister

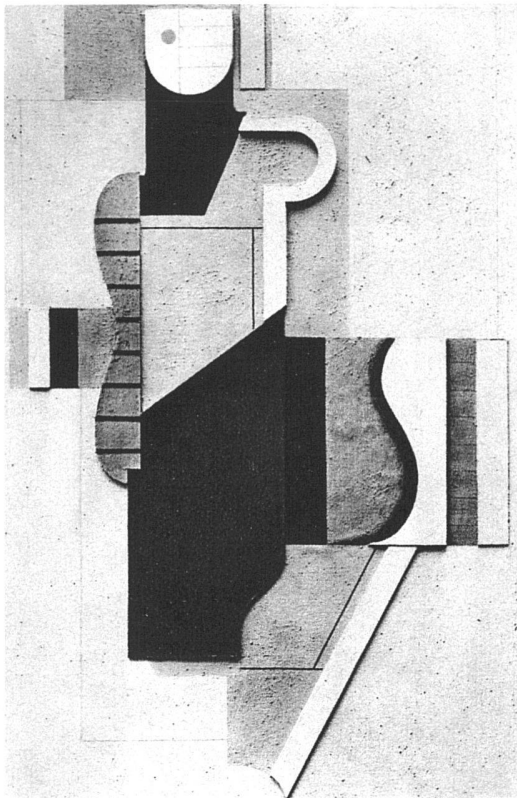
Wer die zehnjährige Entwicklung Baumeisters kennt, wird in den Bemühungen dieses Malers um das zeitgemässe Wandbild eine logische Folge seiner mit Schlemmer gemeinsamen Anfänge in Stuttgart erblicken. In der Schule Hölzels aufgewachsen, von der auch Itten und die Idee einer neuen künstlerischen Vorbildung aus-



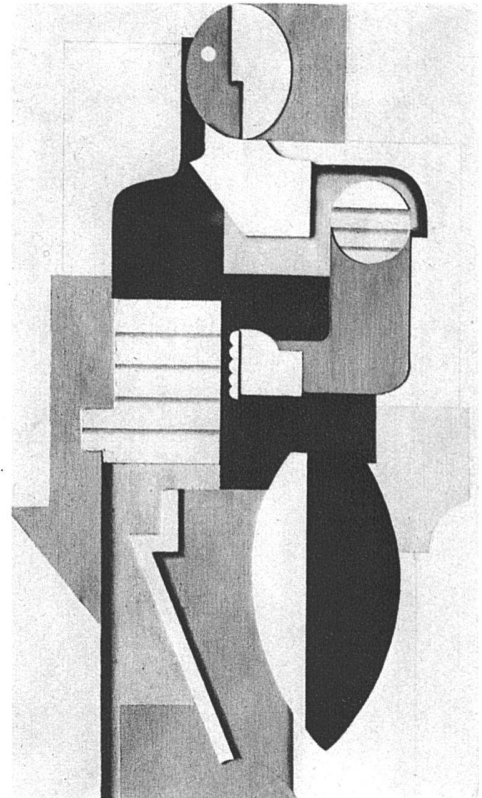
Oskar Schlemmer Entwürfe für die Wandbilder im Folkwangmuseum Essen
 links: III. Fassung rechts: Endgültige Fassung ohne die Flächenaufteilung des Hintergrundes

Oskar Schlemmer Wandgemälde im Rundraum mit dem Brunnen von Minne im Folkwangmuseum Essen, II. Fassung





1920
Willi Baumeister, «Mauerbilder»

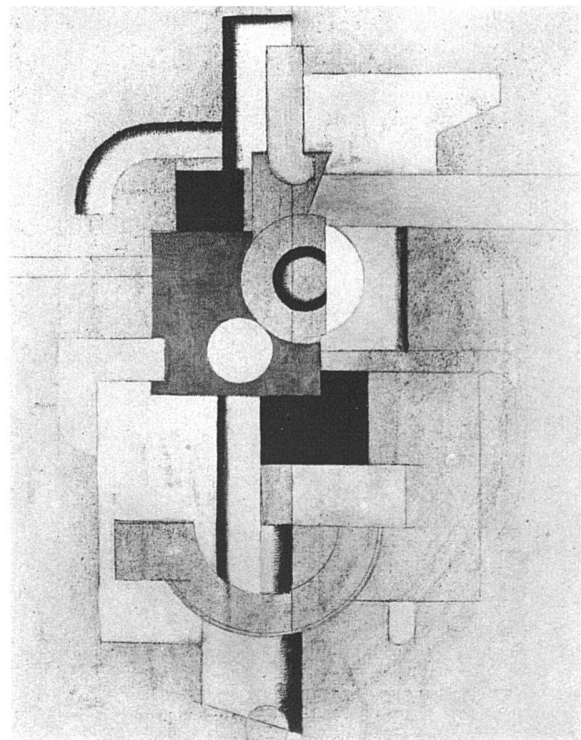


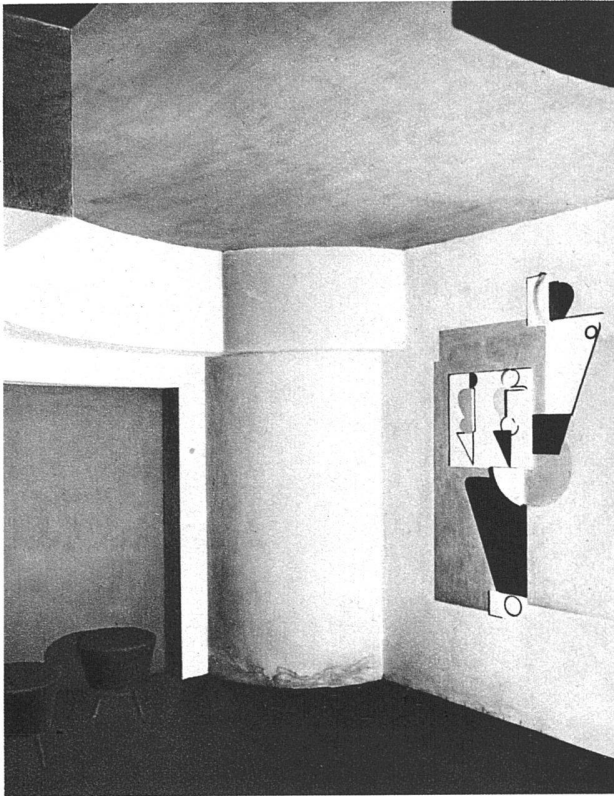
1920 «Heroisches»

ging, überwindet er rasch den Kanon akademischer Weisheiten und erprobt wie Schlemmer seine Kräfte erstmalig an einer selbstgestellten Aufgabe, dem «Mauerbild». Bereits mit sechzehn Jahren Dekorationsmalerlehrling und mütterlicherseits durch fünf Generationen von Malerhandwerkern vorbestimmt, mag ihm die Wendung zum Wandbild eine Selbstverständlichkeit gewesen sein; dass Baumeister bei Hölzel in den Geist der neuen Form eingeführt war, kürzte den Weg zu diesem Ziele ab.

Der erst Dreissigjährige findet einen Ausweg aus der Sackgasse des Staffeleibildes, das seine Forderung an Kunst und Gesellschaft nicht mehr erfüllt. Wände stehen ihm zunächst nicht zur Verfügung, also montiert er in die Wand von Atelier, Ausstellung, Wohnraum rahmenlose Bilder auf Holz, Leinwand oder Metall, die ihrer Faktur nach keine Gemälde im eigentlichen Sinne mehr sind. Malerische und plastische Darstellungsmittel durchdringen sich. Aufgelegte Gipsschichten involvieren plastisches Leben, stellenweise Modellierung und gemalte Schatten ergeben Raum, allerdings keinen illusionistischen, d. h. in der Tiefe sich verlierenden, eher einen tastbaren, von rückwärts nach vorn drängenden. Baumeister unterstützt dieses Kräftespiel linearer, malerischer und plastischer Komponenten durch die gleichzei-

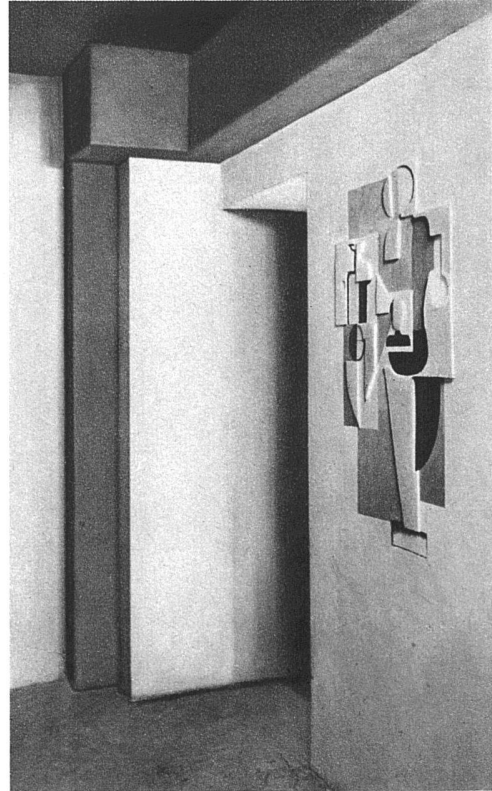
1920 «Studie Centrum A»





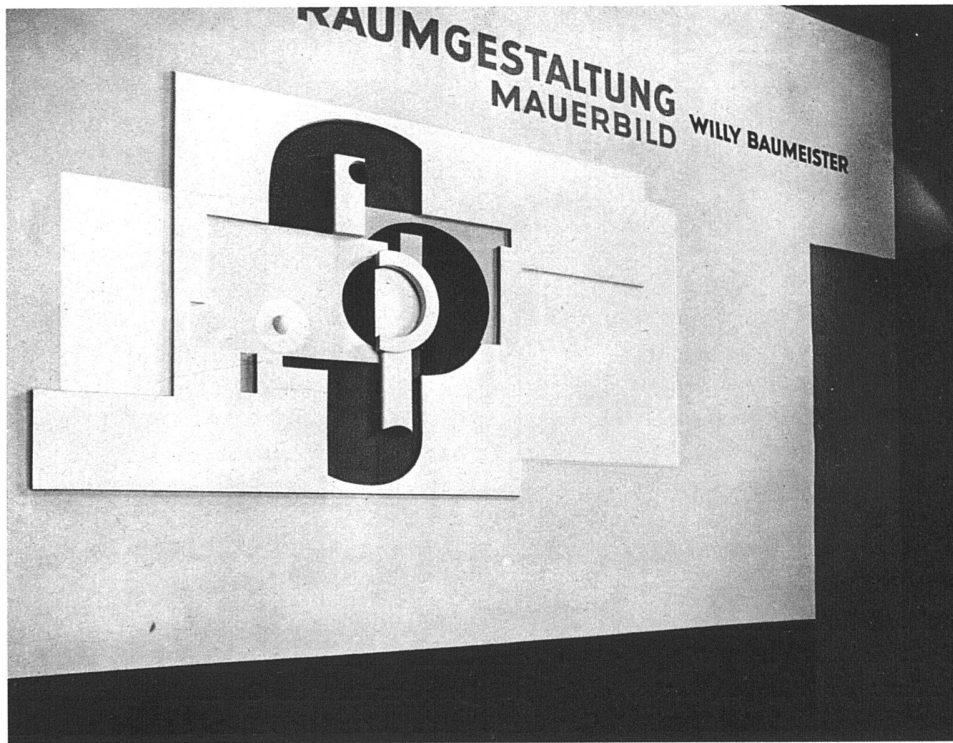
1923

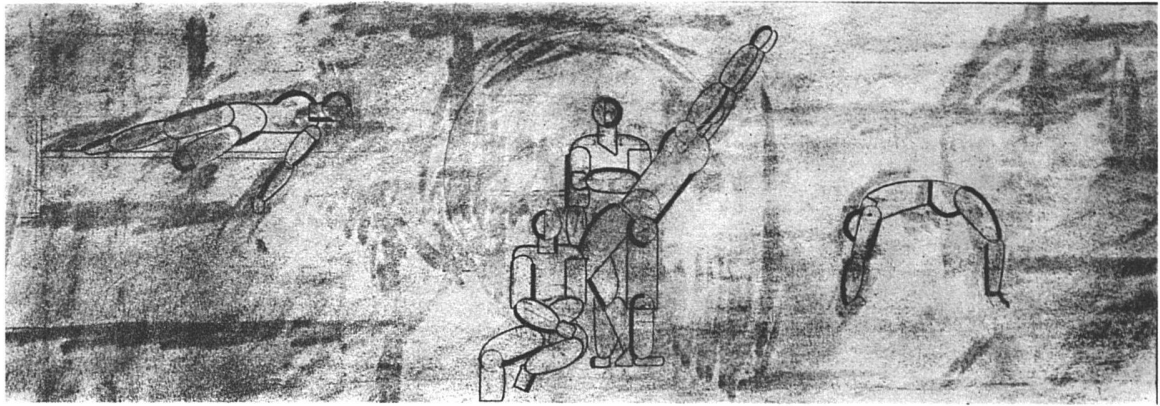
Willi Baumeister, «Mauerbilder»



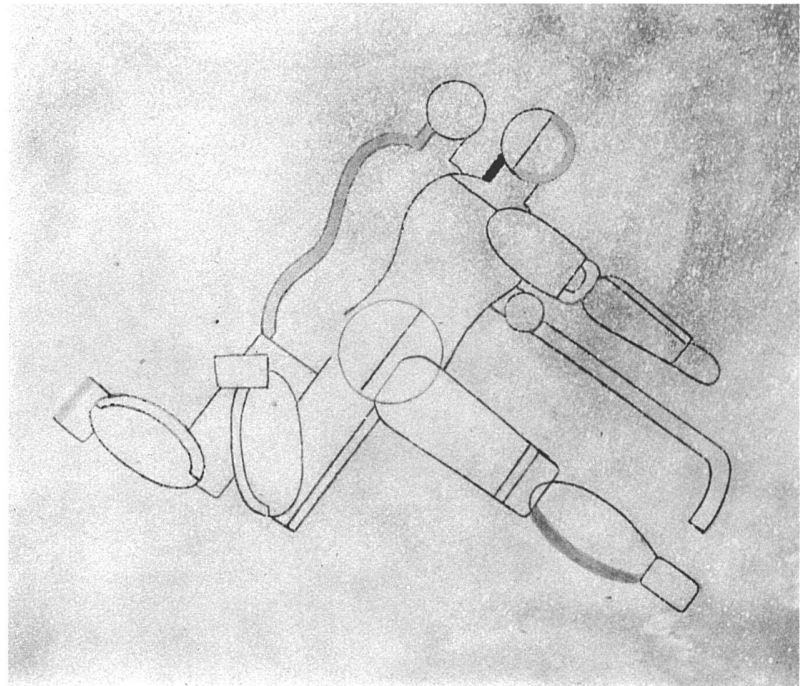
1922

1924





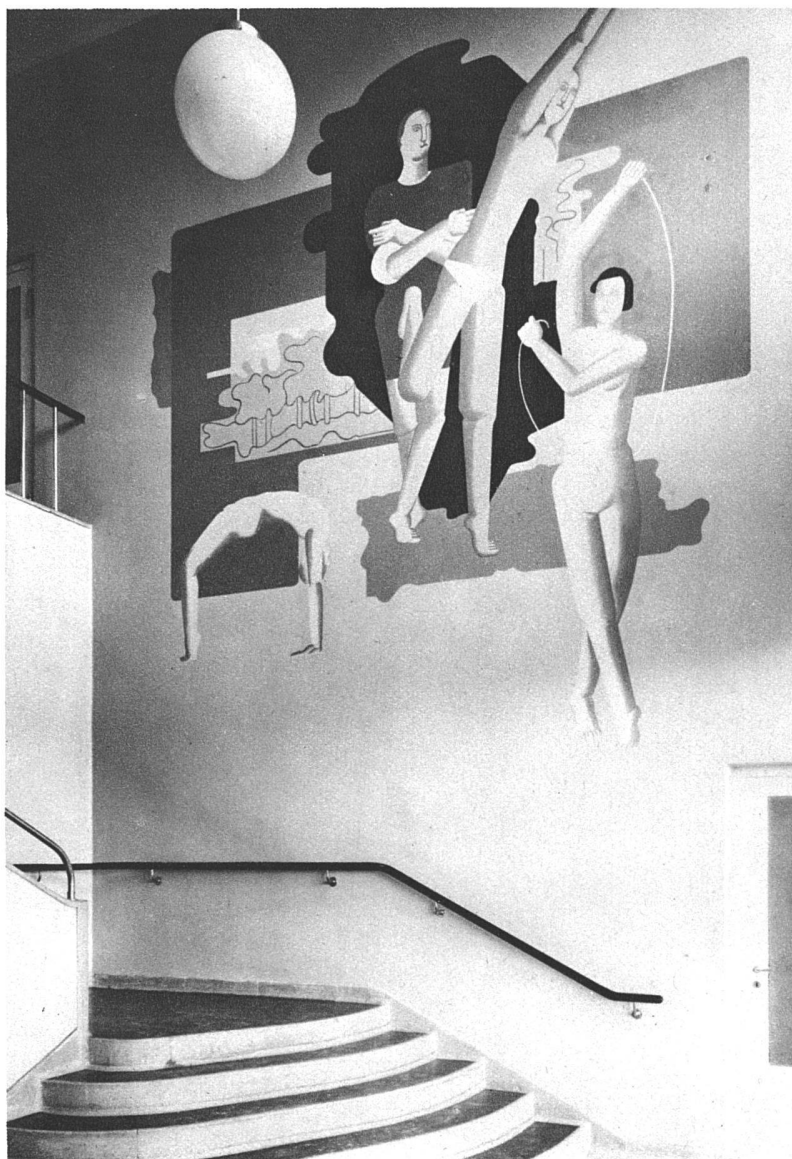
Willi Baumeister
Entwürfe für den
Fries der Rotunde
des Folkwangmuseums
in Essen 1929



tige Verzahnung wirklichkeitsnaher und gegenstandsferner Formelemente. Ziemlich früh erkennt er den Wert der aktuellen Wirklichkeitsformen in Maschine, Technik, Bau und Industrie. Hier wuchs ihm eine neue Welt entgegen, die sogar den Menschen änderte, ihn zum mindesten äusserlich den wesentlichen Bestimmungsfaktoren der Zeit anglich, bis zum «homme machine». Baumeister behielt bei, was Marionetten mit Menschen verbindet, das dynamische Kräftespiel um einen Schwerpunkt, das aus Gliedern Pendel, aus Köpfen Kugeln, aus Umrissen Kurvaturen macht, und schiebt so Figurales und Mechanisches zu einem konstruktiven Aufbau in der Fläche zusammen. Die Farbigkeit ist zurückgehalten wie im Fresko; grau, hell, ocker, silbern, metallisch-oxydiert, oft stark kontrastierend. So entsteht das «Bild mit Streifen», das «Mauerbild Schwarz-Rosa», «Heroisches», alle 1920. Daneben eine «Studie Centrum A», die auf figurale

Einschläge verzichtet. 1923 eine Skultomalerei innerhalb einer Architektur von Döcker (Stuttgart), ohne Wissen um ähnliche Experimente von Archipenko, die übrigens freiplastisch gedacht waren, und in Vorausnahme einzelner Versuche in Frankreich, die erst ein paar Jahre später folgen. 1924 eine grosse «Raumgestaltung» für eine Ausstellung, die im Gegensatz zum vorhergehenden Bild dynamische Formen technischen Kräftespiels zur Ruhe eint. Die Leistung lag für diese Zeit einmal in der Ausschaltung des Erzählerischen, das nach A. Gleizes, der heute noch eifrig den Problemen des Wandbildes nachgeht, durch sein Vorher, Jetzt und Nachher mit der Gleichzeitigkeit der Fläche unvereinbar ist. (—? Beispiele beweisen das Gegenteil. Red.). Zweitens in der Betonung aktueller Inhalte und Formen, denen sogar der «klassische» Mensch geopfert wird (um in grösserer Reinheit wieder aufzuerstehen, vergl. beson-

Willi Baumeister
Wandbild im Krankenhaus
Waiblingen (Württemberg)



ders den Weg Schlemmers!). Drittens in der Wahrung der Wand, deren abschliessender Charakter nicht gestört werden durfte, und endlich in einer Gleichsetzung von Bild und Wand, indem die Elemente und substantiellen Bestandteile der Mauer in das Bild einbezogen werden. Ein Ziel war erreicht und liess sich anwenden, verbreitern. Aber dazu kam es nicht. Es fehlten die Aufträge. Auf sich allein gestellt, muss Baumeister weiter erfinden. Es ist hier nicht der Ort, von seiner malerischen Entwicklung über die sogenannten «Puppenbilder», an denen ihn wieder Raumprobleme interessierten, zu den Maschinen- und Sportbildern und schliesslich zu den grossen Kompositionen der letzten Jahre zu sprechen. Nur so viel: Die Frage des Räumlichen findet eine Lösung, die sogar in seinen Sportbildern die Fläche nicht lockert, den Druck des Räumlichen nach vorn verlegt und seitlich verschiebt. Die Frage des Formkanons wird

in der Richtung präziser Konstruktion beantwortet, Figurales, wo es stärker betont auftritt, mit nicht immer gleichem Erfolg kontrapunktisch gegen reine abstrakte Form gestellt. Die einzelnen Elemente, Linie, Fläche, Körper, Farbe, machen sich immer selbständiger und werden von sich aus erfinderisch. Wäre der Künstler in der Ausführung erlangter Aufträge frei, so hätte Baumeister seine Erfahrungen 1928 bei der Ausmalung des Treppenhauses im Krankenhaus zu Waiblingen (Württemberg, Architekt Döcker) angewandt. Wie sich aber auch später zeigte, wollte man die Zwischenstufen nicht missen, und so war Baumeister gezwungen, auf seine Sportbilder zurückzugreifen. Was er gemacht hat, ist einwandfrei, aber nicht zielhaft von ihm selbst aus gesehen. Die Figuren erfüllen den Raum, ohne in ihn einzuschneiden und ohne ihn aufzureissen, sie sind der Wand verhaftet durch ihren starken Kontur, der die pla-

stischen Andeutungen absorbiert und durch die Flächen-durchdringungen und Ueberschneidungen. Gerade diese walzen ins Flächige aus, und die angedeutete Landschaft zeigt, wie gewisse Photomontagen Baumeisters, die Möglichkeit der Zusammenfassung verschiedener Ebenen in einer differenzierten Ebene. (Die Malerei ist in Oel auf einer in Oel gestrichenen Wand mit Hilfe von Dekorationsmalern ausgeführt.) Baumeister wollte schon damals durch die Malerei die Absicht des Architekten unterstützen, in diesem Treppenhaus das Gefühl des Steigens und Schwebens unterstreichen. Hier lagen noch Möglichkeiten, über die sich Baumeister im «Werk» 1926, Seite 224, ausgesprochen hat. Seine Idee war und ist: durch die farbige Raumbildung die architektonische Absicht fortzuführen, dabei sich so unterzuordnen, dass gerade dadurch jede Diskrepanz schwindet und das Bild frei wird. Eine Möglichkeit, diese Ideen zu verwirk-

lichen, tauchte auf, als das Folkwangmuseum die Wandgestaltung des Minnebrunnens ausschrieb. 1929 entstanden Entwürfe dafür, Baumeister dachte daran, nur die Kuppel auszumalen, während Schlemmer, der den Auftrag erhielt, gerade diese unteren Wände zu formen versuchte. 1930 ergab sich eine neue Aufgabe. Der Frankfurter Stadtbaurat May diskutierte mit Baumeister die Möglichkeit, in einem Schulneubau das Treppenhaus zu gestalten. Ob man die abgebildeten Entwürfe ausführt? Es wäre ein Erfolg, wenn man den Mut hätte, die Wandmalerei gewissermassen als Musik im Treppenhaus gelten zu lassen, den Aufstieg begleitend, dabei streng den Gesetzen des Raumes folgend. Lehrhaft wäre die Wandgestaltung nicht, wohl aber ethisch im Sinne unserer vom Ingenieurhaften beeindruckten, exakten, allen emotionalen Aeusserungen gegenüber zurückhaltenden Zeit.

Will Grohmann

Kunst an der Berliner Bauausstellung

Es gibt in Berlin hinter dem Ausstellungsrestaurant einen langen Korridor in vornehmer Aufmachung, der die schönen Künste beherbergt. Es ist sehr richtig, dass man ausnahmslos Wandmalereien in verschiedenen Techniken zeigt, also Kunst, die mit der Architektur wirklich etwas zu tun hat. Aber warum führt man diese durchaus architekturgebundene Kunst sozusagen im Käfig und nicht in dem Zusammenhang mit wirklichen Räumen vor, auf den es gerade ankäme? Von E. P. Blum, Berlin, gibt es ein Sgraffitto für einen Tee-Salon von ganz hervorragender technischer Ausführung: Durch lockere Flächenmusterungen, durch das Einstanzen scheibenförmiger und ringförmiger Vertiefungen (man kann sich vorstellen, dass einfach irgendein Röhrchen in den nassen Verputz gebohrt und wieder herausgezogen wurde) sind ganz erstaunliche Materien-Wirkungen erreicht worden, aus denen sich viel machen liesse. Von Ruth Geyer-Raack, Berlin, gibt es eine Koje, deren drei Wände mit surrealistischen Stilleben und Naturfragmenten in Kaseinfarben auf rauhem Putz bemalt sind, aus dem einige Teile als Gipsrelief erhöht vorstehen. Auch dies mehr technisch interessant und reich an Möglichkeiten, als gelöst, denn wenn man sich schon in der surrealistischen, aus Synkopen, Abkürzungen, Spiegelungen bestehenden Formenwelt bewegt, darf man nicht so pedantisch sein, gleich sämtliche Wände eines Rames schön ordentlich damit zu bemalen; es wäre vielmehr gerade die Pointe, solche Malereien gegen leere Flächen auszuspielen. Von Johanna Schütz-Wolf, Schwabendorf, sind Gobelins zu sehen, zum Teil die gleichen, die wir im «Werk» 10/1930 abgebildet haben. Sie wirken in ihren grossen Formen und herben

Farben (viel Schwarz, Grau und Beige) ausgezeichnet. Die Zeichnung könnte manchmal gewiss liebevoller sein, ohne dass die Wirkung leiden würde.

Ueber Baumeister und Schlemmer brauchen wir nach dem vorhergehenden Aufsatz nicht viel zu sagen. Hier vermisst man den räumlichen Zusammenhang ganz besonders und auch bei diesem neuesten Werk von Schlemmer empfindet man die Gefahr, dass das Menschliche zu einem blossen Demonstrationsmittel für geometrische Beziehungen wird. Die Figürchen sind typisiert und uniformiert und demonstrieren in Achtungstellung und Parademarsch die Befehlsgewalt der Raumkoordinaten; vor einem Püppchen, das wagrecht an eine solche Achse angeheftet ist, wird man den peinlichen Eindruck nicht los, dass es am Bratspiess steckt. Carl Hofer, Berlin, hat für drei Kojenwände schönfarbige Bilder in Oelmalerei geschaffen, die zeigen, wie schwer es für den an die Konzentration des Tafelbildes gewöhnten Maler ist, seine Komposition zum Wandbild aufzulockern und an durch keine Rahmen begrenzte Flächen zu binden. Ein stark ägyptisierendes Sgraffitto aus einer Schule von K. Schwertfeger, Stettin (blaugraue Oberfläche, weisser Grund der ausgekratzten vertieften Linien) ist ein weiterer Beweis für die Wandlungsfähigkeit und die reichen Möglichkeiten dieser Technik. Auch religiöse Kunst ist in Proben vorhanden: Höchst peinlich wie immer, doch darüber wird einmal an einer anderen Stelle zu reden sein. Um die Berliner Eindrücke zusammenzufassen: Interessante Arbeiten, sehr gute Auswahl, aber ziemlich lieblose Gesamtdisposition, die die Qualität der Arbeiten nur wenig zur Geltung kommen lässt.

P. M.