

## **WANDGESTALTUNGEN DES BAUHAUSES IN WEIMAR 1923**

### **SINNBILDER DES KÜNSTLERISCHEN AUFBRUCHS**

Klaus-Jürgen Winkler

In den Foyer- und Treppenträumen der heute für jedermann offenen Stammgebäude der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar kommt der aufmerksame Besucher nicht umhin, von den eigenartigen Wandgestaltungen Notiz zu nehmen, deren Herkunft in Plasteschildern mit den Namen Oskar Schlemmer, Joost Schmidt und Herbert Bayer, Künstler des Staatlichen Bauhauses zu Weimar, autorisiert und auf denen das Jahr der großen Bauhausausstellung 1923 vermerkt ist. Man wird außerdem erfahren, daß es sich zu einem großen Teil um Nachbildungen handelt, die nach 1975 im Zuge der Besinnung auf das Bauhouserbe und der Korrektur eines bornierten Verdiktes aus der Zeit der Realismuskussion geschaffen wurden.

Beurteilt man die Qualität der Repliken, so wird das Urteil positiv ausfallen. Mit Sachkunde und Sorgfalt wurde restauriert, was heute als künstlerische Ausdrucksform in Verbindung mit der Architektur Henry van de Velde einzig noch von der Existenz der berühmten Lehranstalt kündet, die hier gegründet wurde und ihren Weg begann. Es scheint beim heutigen Erleben, als hätte auch die erneuerte Hochschule, die einen Prozeß eingreifender Wandlungen erfahren hat und noch er fährt, ihre Sinnzeichen damit plakatiert. Denn die geistige Bezugsetzung für den Weg der modernen Ausbildungsstätte für Architekten, Bauingenieure, demnächst auch für Künstler und Formgestalter, folgt der Tradition, die sich vor allem mit dem Bauhaus verbindet.

Walter Gropius hatte mit dem Bauhausprogramm von 1919 ein künstlerisches Manifest verkündet, das zu nächst Gründungskonzept und Aufruf zur Erneuerung des künstlerischen Schaffens war. Es gelang ihm in Weimar, unter besonders günstigen politischen Konstellationen das Staatliche Bauhaus als eine neuartige künstlerische Lehranstalt ins Leben zu rufen und als eine Lehr- und Arbeitsgemeinschaft zu organisieren, an deren Spitze avantgardistische Künstler wirkten, die bereit waren bei aller Verschiedenheit ihrer Prägung und Neigung, die große Idee in die Tat umzusetzen, die mit expressionistischem Pathos verkündet wurde: In einer Welt neuer Geistigkeit und höherer Sozialität unter der Ägide der Architektur alle Künste zusammenzuführen und nach dem mittelalterlichen Vorbild der Bauhütten in Gemeinschaft ein neues Gesamtkunstwerk zu schaffen. Die Romantik der Frühzeit mit ihrem Handwerksideal ging aber bald in den Ansprüchen der von der Industriegesellschaft bestimmten Moderne auf, ein Konzept, was seit 1922/ 23 für die Bauhausarbeit charakteristisch wurde.

So ist die Ideenwelt der Bauhaus-Künstler undenkbar ohne diese Vision, am Bau der Zukunftskathedrale mitwirken zu können, und Produzent ästhetischer, mithin weltgestaltender Konzepte zu sein. In einer gewissen Pluralität waren Varianten verschiedener Kunstformen gefordert, und wurden auch hervorgebracht. Das Bauhaus konnte nach den Worten von Gropius wie Sauerbrei wirken, der Ideen befördert und in längerem Prozeß zur Reife bringt. Ihre Initialwirkung für das künstlerische Schaffen in unserem Jahrhundert ist unvergleichbar. Die Wandgestaltungen, denen unsere Aufmerksamkeit gehört, waren Resultate einer großen Gemeinschaftsaktion, eines Augenblicks in der Bauhausarbeit, und können davon ein Zeugnis geben.

Ein Betätigungsfeld zur Verwirklichung der These vom Gesamtkunstwerk ergab sich in besonderer Weise für das Bauhaus anlässlich der ersten großen Bauhausausstellung, die von Mitte August bis Ende September 1923 an verschiedenen Orten in Weimar, darunter in den ehemaligen Bauten der Kunstschule und der Kunstgewerbeschule, den Wirkungsstätten des Bauhauses, stattfand.

Allzufrüh von der Landesregierung erzwungen, sollte das neuartige Institut der Öffentlichkeit Rechenschaft über die geleistete Arbeit geben. Im Kunstschulgebäude, das in diesem Zusammenhang besonders geschmückt und ausgestaltet werden sollte, befanden sich mehrere Ausstellungskomplexe, eine internationale Architekturausstellung, die Präsentation der Werkstatarbeiten und des Vorkurses. Auch das gegenüber liegende Werkstattgebäude war in die Ausstellungskonzeption einbezogen.

Mit dem Argument, das Bauhaus wolle im Vestibül des Kunstschulgebäudes eine gestalterische Lösung suchen, um das „Zusammenwirken von Bildhauerei und Wandmalerei größeren Stils“ zu erproben, beantragte Gropius im November 1922 bei der Regierung die Genehmigung zur Bauhausausstellung. Malerei und Plastik wolle man „zu den Funktionen erheben, die sie zu großen Zeiten hatten: Teil der Architektur als Raum- und Wandgestaltung“. Im Dezember 1922 wurde eine Ausstellungskommission gewählt, der die Formmeister Oskar Schlemmer und Georg Muche, ein Handwerksmei-

ster, ein Geselle und ein Lehrling angehörten. Für die Ausgestaltung der Gebäude war Oskar Schlemmer verantwortlich, der wohl auch maßgeblich auf das Gesamtprogramm Einfluß genommen hatte. Erste klare Vorstellungen über die Ausgestaltung des Vestibüls kommen in einem Brief des Bauhausdirektors an die Kunsthochschule zum Ausdruck, die 1921 vom Bauhaus sezessionierte und nun mit dem ungeliebten Gegner das Kunstschulgebäude teilen mußte. Es kam Gropius wohl darauf an, die andere Seite für das Vorhaben zu gewinnen. Dieser Vorschlag, der auf Schlemmer zurückgeht, sah vor, eine Art kunstpädagogisches Demonstrationskabinett zu schaffen: Darstellungen von elementaren Farben und Formen, eine drehbare Farbscheibe zu optischen Farbmischungsexperimenten, ein Prisma zur Erzeugung von Spektral färben, Proportionsfiguren nach dem Dürerschen Schema u.a. Diese Vorstellungen wurden offenbar zurückgewiesen. Als Argument wurde die Beeinträchtigung der Architektur von de Veldes vorgebracht, dem Verlust an Würde galt die Befürchtung, Jener Gedanke, elementare künstlerische Prinzipien zu pädagogischen Zwecken mittels Wandgestaltung zu demonstrieren, traf sich dann in der konstruktivistischen Auffassung einiger Wandbilder und Reliefs, die Gedanken zur Elementarform ausdrücken. Überhaupt waren alle Wandgestaltungen im Kunstschulgebäude, im Vestibül, im Nebentreppenhaus und in der Hofdurchfahrt stilistisch von konstruktivistischem Formgut geprägt.

In den seitlichen Wandfeldern des Vestibüls brachte Joost Schmidt, ehemaliger Kunstschulabsolvent und Studierender in der Werkstatt für Steinbildhauerei, gemeinsam mit dem Handwerksmeister Josef Hartwig drei wand hohe abstrakt-geometrische Reliefs an. Ausgeführt in Stuck und Rauputz, waren braune und schwarze Röhren und Kugeln aus Glas eingefügt. Die dominanten Formen waren weiß bemalt und standen im Kontrast zum Putz. Schmidt vermied die anspruchsvolle Bezeichnung „Komposition“, sondern sprach dafür von „Konfiguration“ oder „Konstellation“. In diesem Sinne könnten die Reliefs als Durchdringungs- und Erzeugungsvorgänge mit elementaren geometrischen Körperformen - Zylinder, Halbkugel, Kugel und Kegel - gedeutet werden. Sie sind aber gewiß mehr, durchaus konstruktivistische Plastiken, vergleichbar mit den Mauerbildern von Willy Baumeister. Die abstrakt stereometrische Formbildung folgt dem Seziernmesser des Künstlers, der eine apparatehafte, laboratoriumsähnliche Struktur sichtbar macht, wie sie in der Maschinenromantik dieser Zeit anklingt. War für die beiden an der Eingangsseite angeordneten Reliefs das zylindrische, halbkreisdominierte Prinzip bestimmend, das auch Assoziationen zu den Jugendstilformen der Architektur des Gebäudes hervorruft, wählte Schmidt für das Relief neben dem Treppenantritt das Grundmotiv Kegel. Das im Gestalterischen zurückhaltende Foyer von de Veldes, dem man von Seiten des Bauhauses auch im Bereich des Geländers durch Verkleidung einen anderen Charakter gab, erhielt so eine formale Bereicherung, die allerdings anderen Gesetzen folgte. Heute erinnert daran eine Nachbildung des Reliefs an der Treppe, die Hubert Schiefelbein in Originalgröße geschaffen hat.

Für die schließlich ausgeführten Veränderungen im Vestibül hatte das Bauhaus dem Kulturministerium und dem Architekten die Zusicherung gegeben, den alten Zustand nach der Ausstellung wieder herzustellen. Die Reliefs, die im Sommer darauf noch existierten, wurden in dieser Zeit mutwillig beschädigt, worauf Schmidt sie entfernte.

Neben anderen Wandgestaltungen, wie den Malereien in den Werkstattträumen von Josef Maltan und Alfred Arndt, Herbert Bayer und Rudolf Paris, die Ausmalungen einer heute nicht mehr existierenden Durchfahrt durch Peter Keler und Farkas Molnar, sind vor allem die Wandbilder im Nebentreppenhaus zu nennen, die Herbert Bayer, damals Studierender in der Werkstatt für Wandmalerei, schuf. Für die drei Wände an den Zwischenpodesten, die man in der Bewegung, mit Abstand und in der Nähe erlebt, wählte Bayer eine funktional ausgedeutete Darstellung der damals am Bauhaus im Kreis von Kandinsky diskutierten Form- und Farbtheorie.

Die jeweils zugrundeliegenden Motive - der blaue Kreis, das rote Quadrat, das gelbe Dreieck - entsprechen dem Ergebnis einer Fragebogenaktion Anfang 1923, deren statistisches Ergebnis darin zum Ausdruck kommt. Allerdings gab es eine breite Streuung in der Meinungsbildung zur Zuordnung der Farbe Blau zu Kreis oder Quadrat. So wies Bayer jedem Podest eine Farbe zu, die aufwärtsging, vom tiefen Blau im ersten Geschoß über das aggressive Rot bis zur leichten, schwebenden Gelbkomposition im dritten Geschoß. Die psychologische Wirkung beim Hinaufgehen wird berücksichtigt. Es sind weitere Orientierungsmittel - der Schriftzug SEKRETARIAT - eingesetzt. Die wohl auch von de Stijl adaptierte Elementarformtheorie scheint mit zusprechen, ebenso konstruktivistische Gestaltungsmittel des spannungsvollen Ausgleichs, der Simulation abstrakter Raumbilder, Sinnzeichen Pfeil, Zirkelschlag und Konstruktionslinien, sowie Überschneidungen und Durchdringungen. Zur Variation der Oberflächenwirkung versah Bayer die Flächen mit glänzenden oder rauen Überzügen. Diese Wandbilder, die am Eindrucksvollsten die Stilistik der Konstruktivisten aufnahmen, wurden 1928 von der

Nachfolgeeinrichtung des Bauhauses überstrichen. Nach 1975 restaurierte sie der Graphiker Werner Claus, so daß sie heute annähernd originalgetreu erhalten sind.

Das künstlerisch wohl bedeutsamste, und der Bauhausprogrammatis über die Synthese der Künste am meisten entsprechende Werk, schuf Oskar Schlemmer im Eingangs- und Erschließungsbereich des Werkstattgebäudes, das von Henry van de Velde als Kunstgewerbeschule 1904-06 errichtet worden war. Vorgegeben war also eine recht heterogene Raumstruktur, die in den Treppenhäusern eine Raumausweitung erfuhr und dann in den Erschließungsfluren ziellos endete. Die Notwendigkeit der Unterordnung und gestalterischen Ausdeutung der Architektur erschwerte zweifellos die Aufgabe, die sich Schlemmer vornahm. Im Unterschied zum vor herrschenden Geometrismus, suchte er den künstlerischen Weg im Figürlichen. Es scheint beinahe so, als hätte der universelle Künstler, der Schöpfer des Triadischen Balletts, seine Erfindung der typisierten menschlichen Figur hier in die bildende Kunst übertragen wollen. Er nannte für seine Wandbildkomposition folgendes Thema: „Der Mensch, die menschliche Figur. Von ihm ist gesagt, daß er das Maß aller Dinge sei. Wohlan! Architektur ist die edelste Meßkunst, verbündet euch.“ Als letzte und höchste Aufgabe bezeichnete Schlemmer die Schaffung des „Typus Mensch als das Elementare im Figürlichen.“ Zweifellos ging es ihm um die Darstellung des neuen Menschen, die für ein Weltbild steht. Im Sinne der Husserlschen Phänomenologie diene die Kunst der Sichtbarmachung von Urbildern; bei Schlemmer wird die menschliche Gestalt zum „Schmelztiegel der Abstraktion“. Schlemmers Denken war aber nicht auf wirklichkeitsferne Utopie gerichtet, er nahm den neuen Baugedanken von Gropius auf, und suchte offenbar seinen künstlerischen Ansatzpunkt mit dem modernen Zeitgefühl zu verbinden.

Das figürliche Thema wandelte er nach der Darstellungsform plastisch im Relief, farbig und linear ab. Drei figurale Reliefs, zwei sogenannte Tempelwächterfiguren, blau auf gelbem Grund, und eine Durchdringungsfigur an der Decke, schmückten den Eingangsbereich. Im rechten seitlichen Gang, der heute verschlossen ist, fügte er stehende, hockende und liegende, lineare und flächige Figuren ein. An der optisch wichtigen Stirn wand dieses Ganges malte Schlemmer auf weißem quadratischen Feld eine „männlich-heroische Linearfigur“, die kniend, den Oberkörper frontal gerichtet, den Kopf im Relief gezeichnet, ägyptischen Menschendarstellungen ähnelt. Besonders eindrucksvoll erscheint so ein Menschenbild, das in der Polarität von Gefühl und Verstand mittels Brustschild und Kopfscheibe symbolisiert wird. Neben der unteren Treppe befanden sich, in beiden seitlichen Bogennischen, je fünf relief plastische Figuren auf dunklem englischroten Grund. Entsprechend der Dynamik der Treppe, erhielten sie einen Metallglanz, der Bewegung erzeugen sollte.

Das rechte Relief behandelte die „statischen“ Bewegungsthemen des frontalen und seitlichen Stehens, des Fliegens und Schwebens; das linke die „dynamischen“ des Fallens, Stürzens, Neigens und pirouettenartigen Drehens. Die halbzyllindrische große Treppenhaus wand war mit „großformatigen, blaßgetönten Figurentorsos“ bemalt, deren Bewegungen dem Aufsteigen der Treppe angepaßt waren. Vom ruhigen Stehen am Anfang bis zur heftigen Dynamik steigert sich die Bewegung der Figuren. In der Mitte stehen sich eine aufsteigende und eine fallende Figur diagonal gegenüber. schemenartig und schattenhaft in großformatiger Projektion, gleiten sie über die Wand. Die Wand war Hellviolett, die Figuren erschienen in Hellultramarin, Umbra, Violett, Englischrot und Ultramarin. Im Treppenhaus wurde die Gestaltung, nicht ohne monumentale Wirkung, zum Höhepunkt geführt.

In Verlängerung der Hauptachse, in dem schmalen hohen Gang, der heute nicht mehr existiert, und auch in den Gängen des Obergeschosses, befanden sich weitere lineare und flächige Kopf- und Figurendarstellungen. Der abstrakte Formentypus der menschlichen Gestalt war sozusagen auch ein durchgehendes Gestaltungsmittel, das in Kombination mit verschiedenfarbigen Wand- und Deckenfeldern die kompositorische Einheit von Architektur und Wandgestaltung in einem großen Erlebnisraum unterstützt.

Neben dem künstlerischen Bemühen Schlemmers, den „Typus Mensch“ in bezug auf die Funktion der Raumeinheiten inhaltlich zu variieren, war das künstlerische Experiment um die architekturbezogene Wandgestaltung in einem modernen Sinne von Bedeutung. Vor allem die beiden Reliefs in den seitlichen Treppennischen und das große Wandbild an der Treppenhauswand, waren Beispiele für Schlemmers Bemühen um die visuelle Auflösung und Neuinterpretation der Wand und um die Erweiterung der Bildwirkung architekturbezogener Kunst.

Diese Werke wurden nach Entwürfen Schlemmers und unter seiner Mitwirkung, von den Studenten Hermann Müller und Rudolf Paris in erstaunlich kurzer Zeit, wahrscheinlich ab Mitte Juli 1923 ausgeführt. Während der Ausstellung durchaus beachtet, fanden die Wandgestaltungen wohl nicht die Aufmerksamkeit wie Schlemmers Triadisches Ballett, das im Deutschen Nationaltheater aufgeführt wur-

de. Beeindruckt äußerte sich damals im Cicerone der Kunstkritiker Dr. Passarge: „Schlemmer hat zweifellos das Zeug zur Wandmalerei großen Stils“. Eine nennenswerte öffentliche Diskussion fand jedoch dazu nicht statt.

Während der folgenden Jahre blieben die Wandgestaltungen Schlemmers unangetastet, bis sie Paul Schultze-Naumburg als neuer, vom nationalsozialistischen Minister Frick eingesetzte Direktor der Schule, in einer ersten Amtshandlung im Oktober 1930 vernichten ließ. Die Wandbilder wurden übermalt, die Reliefs abgeschlagen. Der neue Mensch im Schlemmerbild konnte dem „geistigen Ziel“ Schultze-Naumburgs, so wie er es in seiner Antrittsrede verkündete, nicht stand halten: „Das Bekenntnis zum höchsten deutschen Menschen“, das Grundlage aller künstlerischen Gestaltung sei, wurde zum Leitbild beginnender Kulturbarbarei. In Weimar kam es in der Folge des berüchtigten Erlasses von Frick „Wider die Negerkultur, für deutsches Volks rum“, neben dem radikalen Umbau der künstlerischen Lehranstalten und einer Erneuerung des Lehrkörpers, zur Entfernung der Werke moderner Kunst aus den Weimarer Museen. Die Zerstörung der Wandbilder Schlemmers war ein besonderes Zeichen. Anmaßend reagierte Schultze-Naumburg auf Schlemmers Protest. Er teilte ihm mit, „daß er sich nicht habe denken können, daß Sie selbst diesen Übungen den Wert eines bleibenden Kunstwerks beigelegt haben, da dies ja nicht das sei, was man im allgemeinen unter einem Wandbild verstehe“ (nach Tagebuch O. Schlemmers). Der Weimarer „Bildersturm“ stand aber erst am Anfang einer verhängnisvollen Entwicklung.

Die zwei Wandreliefs neben der Treppe rekonstruierten 1979 Hubert Schiefelbein und Peter Mader, das große Treppenhausbild 1980 Bruno Dolinski. So ist wenigstens fragmentarisch ein künstlerisches Werk aus der frühen Bauhausgeschichte erhalten.

Erschienen in:

**VIA REGIA** – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 2/ 1993,  
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>