

Ryszard Rózanowski

**„Eine herrliche  
Entspannung  
in einer blöden  
Zeit“– Die Bre-  
slauer Jahre**

# Oskar Schlem- mers

Die Breslauer Akademie, eine der fortschrittlichsten Kunstschulen in Deutschland der 1920er- und 30er-Jahre und eines der damals lebendigsten Kunstzentren, hatte Glück, als nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert nacheinander die hervorragenden Persönlichkeiten der Kunst Direktoren der Kunstakademie wurden: die Architekten Hans Poelzig und August Endell und der sogenannte „deutsche Matisse“ Oskar Moll. Kein Glück hatte die Akademie im Jahre 1932, als sie – wodurch sie das Schicksal des Bauhaus teilte – aufgrund der Notverordnungen des damaligen Kanzlers Heinrich Brüning und aufgrund des immer stärker werdenden politischen Drucks geschlossen wurde. In der Zeitspanne von nahezu dreißig Jahren entwickelten die in der Akademie unterrichtenden Künstler zusammen mit ihren Studenten unterschiedliche Visionen, wodurch sie ihrer Freude des Experimentierens, das unter keine eindeutige Charakterisierung fiel, freien Lauf ließen. Poelzig, Endell und Moll hatten aus dem Provinzialbetrieb eine Avantgarde-Lehranstalt gemacht, die die Verbindung von freier und angewandter Kunst in den Mittelpunkt stellte. Die Wirkungsstärke der Schule und die Ausdehnung des Einflusses der dort entstandenen Bilder, Skulpturen und architektonischen Projekte, die nach 1933 in Vergessenheit geraten und zur Verbannung verurteilt

wurden, überschritten die Grenzen des Herkömmlichen im Sinne der Moderne schon seit langem. Dadurch wurden jene zu einem Kulturerbe, das immer aufs Neue auch durch die polnischen Kunsthistoriker und durch Teile des polnischen Publikums entdeckt wird, obwohl es im breiteren Bewusstsein der Gesellschaft noch nicht existiert. Deshalb muss immer wieder betont werden, dass gerade Breslau zu einem der Zentren der deutschen Moderne noch vor dem Ersten Weltkrieg wurde, was nicht nur die berühmte, im Jahre 1929 veranstaltete Werkbundaustellung *Wohnung und Werkraum* (WUWA), sondern auch die vielseitigen und inspirierenden Aktivitäten, die in der einheimischen Kunstakademie unternommen wurden, bestätigen.

Die Geschichte der Schule beginnt viel früher. Die im Jahre 1791 von Friedrich Wilhelm II. als eine der fünf preußischen Kunstschulen gegründete Provinzial-Kunstschule hatte ihren Status mehrmals geändert. Die Arbeiten an der Kunstakademie wurden zunächst im säkularisierten Matthiasstift aufgenommen, und erst 1886 erhielt sie ihr eigenes Gebäude am Kaiserin-Augusta-Platz. Im Jahre 1875 wurde sie in die Königliche Kunst- und Kunstgewerbeschule umgestaltet, im Jahre 1911 zur Königlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe erhoben, wodurch deren künstlerischer Ausbildungscharakter betont wurde. Sieben Jahre später erhielt sie den Namen der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe. Unter der Leitung des Kunstgewerblers Hermann Adolph Kühn, der im Jahre 1881 zum Direktor ernannt wurde, gelang es ihr, zwei Bereiche – Kunst und Gewerbe – auf eine moderne Art und Weise zu verbinden. Seine Vision einer „Anstalt Größten Stils, nach dem Muster gleichartiger in Wien, Nürnberg oder Karlsruhe“<sup>1</sup> realisierten – zwar mit unterschiedlichem Erfolg – auch die späteren Direktoren. Durch Poelzigs beispielhafte Bauwerke, in denen die künstlerische Form mit dem modernen Industriestil gepaart war, gewann die Architektur in Breslau und damit die Akademie den deutschlandweiten und internationalen Ruhm. Es gelang Endell, die Lehrerschaft zu „verjüngen“. Er holte in die Hauptstadt der schlesischen Provinz die hervorragenden Künstler – Maler und Architekten –, die verschiedene Tendenzen der gegenwärtigen Kunst repräsentierten und die das Lehrprogramm in der Akademie gemäß seinen Erwartungen vervollständigten. In der von Endell realisierten Politik sah man jedoch viele Gründe zur Sorge. Die Tagespresse beurteilte sie als die Ankündigung „einer übermäßigen Schwenkung nach links“.<sup>2</sup> Die erste Nachkriegsausstellung

von Arbeiten der Akademie im Jahre 1920 stieß auf die heftige Kritik wegen der „Huldigung“ der Moderne.<sup>3</sup> Der Nachfolger von Endell, Moll, bemühte sich darum, den Schülern eine moderne und vielseitige Ausbildung zu sichern. *Unter der souveränen Leitung Oskar Molls*, so erinnerte sich nach den Jahren Hans Scharoun, einer der Mitarbeiter der Akademie, *fand das Phänomen der Breslauer Kunstakademie seine prägnante Form.*<sup>4</sup>

Mit der Schule waren solche Künstler verbunden wie der zum breiten Kreis der „Münchener Secession“ gezählte Max Wislicenus, der aus München gekommene Bildhauer Ignatius Taschner, sein Nachfolger Theodor von Gosen – der Mitbegründer und langjährige Vorsitzende des Künstlerbundes Schlesien, Robert Bednorz, die Architekten Hans Scharoun und Adolf Rading, der Maler Konrad von Kardorff, Alexander Kanoldt, einer der ersten und führenden Vertreter der Bewegung „Neue Sachlichkeit“, ferner der mit Kanoldt befreundete Carlo Mense, Paul Holz, der dem Kreis Bauhaus nahe stehende Johannes Molzahn, der Autor des Gesamtplans der WUWA Paul Dobers, der expressionistische „Zigeuner Maler“ Otto Mueller, der eine exotische Breslauer Legende war, und schließlich die aus Bauhaus gekommenen Oskar Schlemmer und Georg Muche, denen die Akademie eine radikalere Aufgeschlossenheit für die neuen Richtungen in der Kunst verdankte. Alle waren Befürworter der überregionalen, übernationalen Kunst, die als ein freier schöpferischer Ausdruck wahrgenommen wurde; sie waren Individualisten, die – jeder auf eigene Art und Weise – versuchten, neue Individualitäten zu erziehen, indem sie ihnen ermöglichten, nicht nur den künstlerischen Bereich, sondern auch dessen Methode zu wählen. *Die Jugendlichen forderten eine emotionelle, authentische, lebendige Kunst, deren Maßstab weder handwerkliche Gewandtheit noch die ausschließlich ästhetischen Werte waren, sondern die Vermittlung der inneren Erlebnisse eines Einzelnen. Den neuen Einstellungen zur Kunst bereitete man Hindernisse von Seiten der immer noch konservativen Befürworter einer Beibehaltung der Orientierung auf das handwerkliche Profil und die angewandte Kunst.*<sup>5</sup> Schon Gerhart Hauptmann war im Jahre 1880 als „der sich genialisch gebärdende Kunstjünger“ zunächst von den heiligen Hallen der Kunst beeindruckt, wurde dann aber „wegen seines Betragens und ganzen Wesens bei mangelhaftem Stundenbesuch, geringen Fortschritten und bösem Beispiel für die anderen Schüler“<sup>6</sup> für elf Wochen suspendiert. Dadurch fühlte er sich als ein Opfer der Rückständigkeit der Akademie.

Gegen Ende der 20er-Jahre wurde das Lob für die Akademie immer seltener geäußert. Moll wurde wegen der von ihm vorgenommenen Personaländerungen kritisiert. Im Herbst 1929 war auch die steigende politische Spannung deutlich zu spüren<sup>7</sup>, an den Litfaßsäulen erschienen die antisemitischen Plakate<sup>8</sup>, man begann die Schule als einen Zufluchtsort für die blamierten Bauhaus-Künstler zu betrachten, als ein Zentrum der „entarteten und antinationalen Kunst“.<sup>9</sup> Die im Milieu kursierenden Gerüchte, dass es zur Schließung der Schule kommen würde, sollten bald Wirklichkeit werden. Im Januar 1932 protestierten die Schüler in einem Memorandum: *Wir sind kein Kunstproletariat. Die Mehrzahl der Studierenden bereitet sich hier auf den Staatsdienst als Lehrer vor. Und sie ist sich bei der unmittelbaren Beziehung zu dem Leben und bei besonderen Opfern, die von ihr gefordert werden, ihrer Verantwortung dem Staate gegenüber voll bewußt. Für die freien Künstler ist die abgeschlossene Ausbildung in einem Handwerk die Vorbedingung zur Aufnahme. Es kann daher von der Entstehung eines Kunstproletariats durch die Arbeit der Kunstakademien gar nicht die Rede sein. [...] Die Breslauer Kunstakademie ist also kein Luxusinstitut. Der Lehrkörper ist von völlig neuartiger Zusammensetzung aus dem ganzen Reiche. Es ist ihr nicht nur gelungen, den Gefahren einer provinziellen Verkümmern zu entgehen, sie ist ein führendes Institut für das ganze Reich geworden, das jedoch hier in Schlesien stark verwurzelt ist*<sup>10</sup>. Petitionen und Proteste fanden jedoch keine Resonanz. Am 1. April 1932 wurde die Schule geschlossen, die Künstler begannen sich zu zerstreuen oder zogen sich zurück. Ihr Schaffen unterzog man einer gründlichen Überprüfung, und dies in rein politischer Absicht und in oft gedankenloser Ignoranz. Einige wurden in anderen Kontexten anerkannt – zum Beispiel Otto Mueller als ein Mitglied der Gruppe „Die Brücke“. Die anderen wurden vergessen, zumal viele ihrer Werke nach 1933 oder während der späteren Kriegsverwüstungen, oder sogar noch während der Aussiedlungen in den Jahren 1945-46 verloren gingen.

Das traf auch auf Oskar Schlemmer zu. Die Jahre kurz vor der Schließung der Akademie bilden eine wichtige und bahnbrechende Periode in seinem Leben. Man kann sie als eine Linse betrachten, die nicht nur das dramatische Schicksal der Akademie, sondern auch die charakteristischen Stellungen ihrer Mitarbeiter und Schüler und deren Ringen zeigt, das über ihre Identitätsbestimmung entscheidet.

Nach neun fruchtbaren Jahren, die er im Bauhaus in Weimar und Dessau verbrachte, kam Oskar Schlemmer im Oktober 1929 nach

Breslau, um die von Oskar Moll ihm angebotene Stelle eines Professors der Akademie zu übernehmen. Seine Lehrtätigkeit beginnt er mit dem Unterricht „Mensch und Raum“ und der Leitung einer Bühnenkunstklasse. Auf den uneindeutigen, ambivalenten Charakter der Anwesenheit Oskar Schlemmers in Breslau machte der Historiker Ernst Scheyer aufmerksam, der Autor einer Monographie über die deutsche Geschichte der Akademie, mit welcher er selbst in den letzten Jahren ihres Bestehens kurz verbunden war.<sup>11</sup> Dem heutigen Beobachter und wahrscheinlich auch vielen seiner Zeitgenossen scheint Schlemmer zu entgehen – er ist mehr einem Schatten ähnlich als einer realen Person; anwesend, aber nicht ganz. Kontakte des Künstlers mit Breslau in der Zeit, als er sich auf dem Höhepunkt seiner Karriere befand, bestanden eigentlich nicht. Er hatte wenig Zeit für die Teilnahme an dem dortigen öffentlichen Leben. Er fand hier aber eine freundliche Atmosphäre, nahm engen Kontakt mit Moll und seiner Frau, mit den Architekten der Werkbundsiedlung (in welche er im Jahre 1931 einzog): Hans Scharoum, Adolf Rading, Heinrich Lauterbach, außerdem mit Johannes Molzahn, Otto Mueller, Alexander Kanoldt und Carlo Mense auf. Kurz vor Weihnachten 1929 erarbeitete er ein sparsames konstruktivistisches Bühnenbild für die zwei Einakter mit Musik von Igor Strawinski: *Nachtigall* und *Reinecke Fuchs*, die auf der „Jungen Bühne“ des Stadttheaters aufgeführt wurden. Diese seine einzige theatralische Arbeit für die Stadt wurde jedoch nicht ohne Vorbehalte angenommen. Die wichtigste choreographische Leistung, das innovative *Triadische Ballett* mit Musik von Paul Hindemith, das zum Teil noch vor seiner Berufung ins Bauhaus entstand und das in Stuttgart (1922), Weimar und Dresden (1923), Donaueschingen (1926) und in Paris (1932) präsentiert wurde, war hier unbekannt. Die Breslauer Jahre Oskar Schlemmers erwiesen sich jedoch als ein fruchtbares und – wie es scheint – auch glückliches Kapitel in seinem Leben. Über vierzig Ausstellungen im Land und im Ausland, u.a. in Krefeld, Köln, Kassel, Berlin, Zürich, Basel, Belgrad und New York, bestätigten seine internationale Bedeutung und seinen internationalen Ruhm. Eine wichtige Stelle im Breslauer Wirken des Künstlers nimmt der Auftrag des Folkwang-Museum in Essen ein, den er noch in Dessau bekommen hat; an ihm hat er drei Jahre lang intensiv gearbeitet und dank ihm wurde er als Wandmaler bekannt. Seit langem von der Idee des „Gesamtkunstwerkes“ angeregt, wollte er die Rechte des Raumes und die Rechte des Menschen,

die Symmetrie der Architektur und die Asymmetrie des Körpers miteinander konfrontieren.<sup>12</sup> Die dritte und letzte Version von neun Tafeln, welche die zum Teil nackten und zum Teil bekleideten Gestalten in den Gymnastik- und Tanzstellungen darstellten, wurde in Essen Ende 1930 installiert. Die Wandgestaltungen für den Berliner Neubau des Deutschen Metallarbeiter-Verbands, für das private Haus von Erich Mendelsohn und für die weiteren Häuser von Bruno Taut und Wassily Luckhardt gingen über das Stadium eines Projektes nicht hinaus. Schlemmer realisierte aber im Jahre 1931 die berühmte Wandgestaltung für das von Adolf Rading erbaute Haus des Arztes Dr. Paul Rabe in Leipzig-Zwenkau. In einer Relieffkomposition gestaltete er seine Vision einer „transzendenten Anatomie des Menschen“. Mit Enthusiasmus beschrieb er die Installation in einem Brief an seinen Freund Willy Baumeister: *Die Metallfigurensache sieht in Wirklichkeit phantastisch aus. Fotos geben kein Bild [...]. Die Drahtplastik: oder besser „Metallkomposition“ oder figürliche Komposition aus verschiedenen metallischen Drähten, ist dreifigurisch, die große Figur trägt eine kleinere auf der Hand, rechts der Wand in Beziehung zu ersterem ein über fünf Meter hohes Metallprofil eines Gesichts. Die Figuren stehen zirka acht Zentimeter von der Wand ab, wodurch sich durch wechselndes Licht interessante, wechselnde Schatten bilden (in der Art der Sonnenuhr).*<sup>13</sup>

In Breslau bekam er ähnliche Aufträge leider nicht – weder in öffentlichen Bauwerken noch in privaten Häusern. Die mehrmals ausgestellten Bilder, die eine entsprechende architektonische *entourage* brauchten, für welche sie in der Tat gemacht wurden, wurden durch das einheimische Publikum als fremde, geheimnisvolle „Oasen“ wahrgenommen. Man kann also wiederholen: ein anwesender Künstler, aber auf eigentümliche Art, nicht ganz anwesend. Kennzeichnend war es, dass in der Bauausstellung in Berlin im Jahre 1931 die von ihm dekorierte Wand mit einem Schild versehen wurde: „Reserviert für Oskar Schlemmer, Breslau“, und in dem offiziellen Katalog konnte man lesen: „Schlemmer, Dessau“<sup>14</sup>.

Da der Künstler nichts zum Installieren hatte, präsentierte er in der Akademie im Jahre 1930 eine *Malmaschine* – [...] *eine mechanische Apparatur, die, vom „Kultur-Etat“ gespeist und mit Rohmaterialien wie Spielkarten, Schablonenzahlen, halben Vasen versehen, am laufenden Band moderne Bilder produziert[e]*<sup>15</sup>. Auf diese ironische Art und Weise antwortete er auf die Kritik, die ihm einen charakterlosen Avant-

gardismus vorwarf. Im Jahre 1931 veranstaltete er in der Akademie eine Ausstellung von den in Form und Farbe zarten, melancholischen Bildern des schweizerischen Malers Otto Meyer-Amden. Das verschwommene, kaum gezeichnete, fragmentarische Bild des Menschen – eigentlich seine Ankündigung, die die Vorstellung vom idyllischen, auf antike Zeiten zurückgehenden Arkadien mit früheren Erfahrungen des Künstlers aus dem Waisenhaus in Bern verband –, die Traumumzüge der Mädchen und Burschen, welche wie die Knospen aufblühen, inspirierten den monumentalen Zyklus *Folkwang* wie auch die anderen damals entstehenden Werke von Schlemmer. Dank der formalen Disziplin konnte Schlemmer sie intensivieren und erleuchten; er konnte die vibrierenden Nuancen, die Zärtlichkeit und die Wärme, welche von den Meyerschen Gestalten ausstrahlten, mittels der wagemutigeren Farbdynamik zum Ausdruck bringen und die statischen Figuren in den gespannten gegenseitigen Beziehungen und – vor allem – in der Beziehung zu dem sie umgebenden Raum zeigen. Der die Ausstellung begleitende Vortrag machte einen unvergesslichen und tiefen Eindruck auf die Studenten und Professoren – er war nicht nur die sorgfältig im Hinblick auf die Auswahl und den Rhythmus der Wortphrasen durchdachte Huldigung an den langjährigen Freund, sondern auch die Deklaration der für ihn wesentlichsten Angelegenheiten.

Auch wenn Schlemmer im Jahr 1929 geschrieben hat: *Der Abschied von Dessau war nett, lustig, übermütig*<sup>16</sup>, konnte er ein Jahr später auch folgendes sagen: „Es geht mir gut an dieser Akademie. Eine herrliche Entspannung auf den Dessauer Wurstkessel. Hier gibt es keine Schülerrevolten, keine Nachtsitzungen, keine Fragen, die sich im Kreise drehen und in den eigenen Schwanz beißen.“<sup>17</sup>.

Seine Breslauer Zeit bezeichnete Schlemmer als eine „barocke Periode“. *Nicht ohne Gefahren und Verlassen der Strenge, des statisch-konstruktiven Aufbaus zugunsten des Schwungs, gesteigerten Gefühls, in der Folge vielleicht romantischer Ekstase. Es ist nicht (nur) die Antwort auf die Kritik, die immer das Stereotype, Puppenhafte, Dekorative vorwirft – es sind eigene Impulse. Vielleicht märzliche (?), die die alte Schale und Härte zerbrechen und neu strömen wollen*<sup>18</sup>. Die barocke Lockerheit, die von den Kritikern als „schlesische“ bezeichnet wurde, zeichnete sich in seinem Schaffen durch eine größere Lebhaftigkeit, durch klangvolle und mehr sinnliche Farbenakkorde auf den Bildern und ein blinkendes Licht, welches alle Rundungen betonte, aus.

Am deutlichsten ist sie in der *Gruppe mit blauem Ekstatiker* (1931) zu spüren, wo der fließende Rhythmus der Wellen die Gestalten umgibt, und wo der blaue Ekstatiker durch eine herrisch-pathetische Geste die Dramaturgie der unbewegten Szene steigert. Die neue Art der Freiheit, das neue Körperbewußtsein und die Tendenz zur Vitalisierung erscheinen bereits in den vielgestaltigen Kompositionen aus dem Jahr 1930, so etwa in *Vierzehnergruppe in imaginärer Architektur* oder in *Fünftehnergruppe oder Eingang zum Stadion*. Schlemmer unterstützte auch die in den 1920er-Jahren mittels der „zeitgemäßen Erscheinungsformen des Geistes“ – des Sportes, des Tanzes und der Musik – reformierte Pädagogik, welche den Begriff der Gemeinschaft belebte. Im Katalog der Darmstadter Ausstellung *Der schöne Mensch in der neuen Kunst* (1929) verkündete er die „Renaissance der Menschendarstellung“, „Formungen“ – wie er in seinem *Tagebuch* verzeichnete – *die im Goetheschen Sinne „antikisch“ sind: Schöpfungen, entsprungen aus der Verbindung und dem idealen Gleichmaß von Abstraktion, Messung, Gesetz einerseits, andererseits aus Natur, Gefühl, Idee*<sup>19</sup>. Früher, in der Bauhaus-Periode, ging es ihm – ähnlich wie Dürer bei dessen Studien über Körperproportionen – darum, was in der menschlichen Gestalt beständig, absolut im mathematischen Sinne, ohne Individualität ist. Nur hier erhoffte er, den Schlüssel zum Geheimnis der Schönheit und des Schaffens zu finden. Das konstruktivistische Streben nach einer Autonomisierung der reinen Form lag ihm sehr am Herzen. Den Ausgangspunkt bildete der die Gestalten umgebende Raum. Jetzt befand sich der Mensch im Mittelpunkt. Gerade dieser definiert den Raum, unterzieht ihn verschiedenen Proben und Modifizierungen, ordnet ihn sich unter. Gerade in ihm wird die natürliche und – zugleich – geistige, rationale Ordnung zum Ausdruck gebracht. Das Bild des Menschen – wie die Platonische Idee – wurde bei Schlemmer der dem Absoluten nahe Archetyp, der in der Statue des Apollo von Tenea am vollkommensten zum Ausdruck gebracht wurde. Wie Karin von Maur betont, *beginnt die lebendige Menschenarchitektur die tektonische Raumarchitektur abzulösen*.<sup>20</sup> Der moderne Konstruktivismus und die Unterordnung unter die geometrischen Formen verschleierte aber die humanistische Aussage der Bilder Schlemmers nicht. Er war ein Humanist, der den Kubismus humanisieren wollte. Deshalb verband er, obwohl ihm die Forderung nach der apollinischen Disziplin am nächsten lag, diese mit dem dionysischen Element. Und daher konnte auch Scheyer zwei Gesichter des Künstlers miteinander konfrontieren:

„Dyskurs“ 17, 2014

© for this edition by CNS

Eigentlich gab es ursprünglich zwei Schlemmer, den dionysischen Tänzer und den apollinischen Bildhauer und Maler. Der Tänzer hatte etwas vom Artisten aus dem grünen Wagen, selbst vom Clown, etwas Schweifendes; sein Element war die Bewegung, das ist die Zeit, das Dynamische, das ewig Wechselnde. Der plastisch-visuelle Künstler dagegen kann seine Figuren nur in der Zeitstarre, augenblicks-gefroren darstellen, das ist statisch.<sup>21</sup> Der Punkt, an dem sich beide – der Bildhauer-Maler und der Tänzer – treffen, war der Raum, der sich als ihr gemeinsames Problem herausstellte. Gerade in dem Raum – illusorisch im Bild und physisch im Tanz – vollzog sich die Synthese; in ihr gerade bestätigte der Mensch seine Ehre und seine Bedeutung: „Die Bühne [ist] ein Gebiet zusammenfassender Art... Wenn nämlich Malerei und Plastik den Menschen ‚abbilden‘, Architektur ihm den Raum schafft... so wird er auf der Bühne selbst zum Gegenstand der Kunst, zum Träger von Form, Gestaltung, Stil. Er ist dann nicht der ‚abgebildete‘, sondern der ge-bildete Mensch. Er wird nicht mehr dargestellt (als Sujet), sondern er stellt sich dar (in Person)“<sup>22</sup>. Nur auf diese Art und Weise kann man den Widersinn verstehen, dass der Bildhauer-Maler die menschlichen Figuren in der Bewegung nicht darstellte. Seine Gestalten, „zusammengenommen“, „geschlossen“, sitzen oder stehen, höchstens schreiten sie feierlich oder gestikulieren rituell.

Selbst der „klassische“ und „klassizistische“ Schlemmer, der nach der Ordnung und Klarheit suchte, bemerkte in seinen „barocken Bildern“ die Gefahr einer Manier“. Deshalb kehrte er zu den geometrischen Architekturmotiven zurück. Diesmal waren es Treppen und Geländer, dank denen er die menschlichen Gestalten auf der ganzen Bildfläche aufstellen konnte, wodurch sie den Raum fast völlig ausfüllten. Innerhalb von zwei Jahren entstand ein Zyklus, dem viele Arbeitszeichnungen und eine Reihe großer Aquarelle vorausgingen, jener bestand aus *Gruppe am Geländer*, *Szene am Geländer*, *Treppenszene* und – aus dem wohl bekanntesten seiner Werke – *Bauhaustreppe*. Hubert Damisch führt in *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture* (1984) den aus der Musiktheorie entlehnten Begriff der „Heterophonie“ an, der das gleichzeitige Ausführen einiger modifizierter Varianten einer Melodie bedeutet, was bestimmte konsonante, aber auch vor allem dissonante Effekte bewirkt.<sup>23</sup> Im Falle der Schlemmerschen Vorliebe für Zyklen, besonders für die Bilder mit Geländern, kann man von der differenzierten Modulation desselben Themas (dem sog. „Heterothematismus“) sprechen, der man in den

einzelnen Werken begegnet, welche voll von Ähnlichkeiten sind und welche ein klar formuliertes Leitmotiv haben. Die sich gegenseitig positionierenden Bilder ordnen sich in verschiedene Kontexte ein, angesichts derer die Ikonographie sich völlig ratlos zeigt, weil es keine Details gibt, die man interpretieren könnte. Worauf beruht also die Wahrheit von Schlemmers Bildern? Wie offenbaren sie ihr Geheimnis? In welchem Maß muss der Zuschauer mit der Geschichte vertraut sein – fragte Hubert Damisch – *damit er das Bild nicht unbedingt „genießt“ oder sogar abliest [...], aber in erster Linie an das Bild herangeht, ihm entgegengeht, es sieht?*<sup>24</sup>.

In seiner interessanten, nicht zufällig hier angeführten philosophisch-ästhetischen Analyse der Zeichnung von Valerio Adami *Ritratto di Walter Benjamin* hat Jacques Derrida dafür gleichzeitig folgende Wendungen vorgeschlagen: *wirksame Deutung radiographischer Fragmente, [...] epische Kurzschrift eines europäischen Unbewußten, das großartige Fernbild einer ungeheuren Sequenz*<sup>25</sup>.

Das alles betrifft die Geschichte Schlemmers – eines von vielen Motiven dieser Geschichte wie die in Breslau verbrachte Zeit. Diese bildete nicht nur ein fröhliches Kapitel in Schlemmers Biographie. Sie war auch ein „Übergang“, eine Zäsur, eine Grenze, welche die zwei diametral unterschiedlichen Epochen trennte und gleichzeitig die zwei gegensätzlichen geistigen Schichten seines Schaffens immer stärker miteinander verband. Der oben erwähnte ambivalente Charakter der Anwesenheit Schlemmers in Breslau fand in der Vermittlung zwischen dem romantischen und dem klassischen Element seinen Ausdruck<sup>26</sup>, die er in seinem *Tagebuch* viel früher verkündete. In der Tat ging es ihm um die Darstellung *der romantischsten Idee in der abgeklärtesten Form*<sup>27</sup>. Das zentrale Motiv seines Werkes – der Mensch im Raum, sein Schwanken zwischen dem Anthropomorphismus und der Typisierung – bekommt in seinem Streben nach der Synthese einen ideellen Überbau, der von Kay Kirchmann sehr treffend charakterisiert wurde: *Der Widerspruch zwischen Gesetz als dogmatischer Erstarrung und subjektiver Willkür sollte in der Objektivität menschlicher Gestalt selbst aufgehoben und Natur, Seele und Form sollten zur Einheit gebracht werden.*<sup>28</sup> So wie das Gefühl und die Vernunft, wie der dionysische Tänzer und der apollinische Bildhauer-Maler. *Der Typus als bestimmtes Menschenbild* – betont Kirchmann – *ist die eigentliche Essenz seiner Ästhetik*<sup>29</sup>. Schlemmer, der den weiteren künstlerischen Verpflichtungen nachging, lebte in Breslau – ähnlich wie viele andere in Deutschland – unter dem Druck

der heraufziehenden Katastrophe: *es wird immer miser. Man fragt sich, wozu ausstellen, wozu vielleicht sogar immer noch mehr produzieren. Oh, blöde Zeit, in die wir hineingeboren wurden!*<sup>50</sup>. „Hier“, schrieb er voll Bitterkeit in einem Brief an Willy Baumeister, *die Akademie ist noch immer im Ungewissen. Wir erwägen alle Eventualitäten und suchen den Platz, wo man seinen Platz, wo man sein Haus bauen könnte oder ein gebautes beziehen [...]. Und von was leben? Sauerkohl mit, ohne Fleisch? [...]. Denn man hat doch einige Vorkriegsgefühle, wie: es muß, sollte, wird das geschehen!*<sup>51</sup>. Diese Jahre bilden eine Zeit der schwierigen und schmerzhaften Abschiede: vom Bauhaus, von der Breslauer Akademie, von dem verstorbenen Freund Meyer-Amden (es ist kein Zufall, dass so viele Figuren auf seinen Bildern in ihrer Rückansicht stehen, dass sie „fortgehen“). Es ist die Zeit, in der Schlemmer die ersten Niederträchtigkeiten von Seiten der Nationalsozialisten erfuhr. Die Ankündigung der späteren barbarischen Vernichtungen war die (auf Befehl von Paul Schulze-Naumburg) erfolgte Zerstörung der sieben Jahre vorher abgeschlossenen malerischen und plastischen Gestaltung der Wand im Weimarer Werkstattgebäude im Oktober 1930<sup>52</sup>. Es gelang ihm zwar, die für das Folkwang-Museum bestimmten Tafeln im Schlesischen Museum auszustellen, die Dauer seiner Essener Installation war aber kurz, ähnlich wie die Präsentation der Dekoration auf der Berliner Bauausstellung im Jahre 1931. „Das Furchtbare“ – notierte er in seinem *Tagebuch* – [...] *die Kulturreaktion, liegt darin, dass es sich hier nicht um die Verfolgung von Werken politischer Tendenz handelt, sondern um rein künstlerische, ästhetische Werke, die, lediglich weil sie neuartig, andersartig, eigenwillig sind, gleichgesetzt werden mit „Bolschewismus“*<sup>53</sup>. Er machte sich, als er keines seiner Bilder verkaufen konnte, Sorgen wegen des kommenden strengen Winters. Im Februar 1932, als er an Gunda Stölzl schrieb, fragte er sich: *Wer weiß aber nun, was das Frühjahr politisch bringt? Ob die Nazis kommen, wo es dann ganz aus mit „ostisch-bolschewikischer-jüdischer Marxistenkunst“*<sup>54</sup>.

Den Schlüssel zum Verständnis des bahnbrechenden Charakters der Breslauer Jahre Schlemmers bildet gerade die Reihe der Bilder mit dem Geländer. Das Geländer ermöglicht das Wesentliche zu offenbaren. Es ist keine bloße Ergänzung, die plötzlich in den Hintergrund tritt, sondern es ist Ergebnis der Wahl, die zum Teil absichtlich erfolgt, zum Teil aber aus dem unterbewussten Spiel der verzweifelt nach Unterstützung suchenden intimen Regungen des Malers mit dem (auch für die verschiedenen Möglichkeiten im

Leben) offenen öffentlichen Raum, nämlich den Treppen, hervor- geht.<sup>35</sup> Das Geländer ist kein unbestimmtes Detail, sondern dient umgekehrt – gemäß seiner Bestimmung und Funktion – zum Greifen und Festhalten. Es fesselt die Augen des Zuschauers und ordnet sich die Wanderung des Auges, das seiner Linie folgt, unter. Es ist der sprachlose, aber hervorgehobene Zeuge seiner Anwesenheit in demselben Maße, in dem es die auf den Bildern dargestellten Figuren begleitet. Es bildet das *punctum* in jener Bedeutung, welche Roland Barthes diesem Ausdruck in Bezug auf die Fotografie verliehen hat.<sup>36</sup> Es tritt aus dem Bild hervor und durchbohrt entweder schräg den Zuschauer oder flieht horizontal zur Seite und zeigt dabei seine expansive Kraft und sein Bestehen. Ähnlich wie das Detail bei Daniel Arasse bildet es eine intime Spur des Künstlers. Um die in ihm verborgene Botschaft abzulesen, muss man mit der angemessenen Vorsicht vorgehen. Nicht nur zerschneidet das Geländer die Bildfläche und untergliedert diese in Teile, sondern es ist auch – ähnlich wie Treppen – ein Übergang, der sich für die ästhetische, biographische und historische Perspektive öffnet. Es wird zu dem im Bild gespeicherten „Programm des Handelns“, das die Erbringung einer bestimmten Leistung verlangt. Es ist ein Paradoxon: sein stets lokaler Charakter steht im Widerspruch zu dem fliegenden Durchqueren des Raumes. Es ist zwar eine Stütze, aber eine mit keinem bestimmten Punkt verbundene. Tönt in diesem Bedürfnis, das Auge gleichzeitig zu lenken und es in dem unsicherern Zustand zu lassen, nicht die gedämpfte, unterbewusste Sehnsucht nach dem Totalitarismus durch, zugleich aber auch die schmerzhaft empfundene Angst vor ihm? Das Bedürfnis nach der klaren Ordnung verbindet sich mit dem Risiko des unkontrollierten, freien Herumirrens im Ganzen. Indem Schlemmer „alles ergreift“, ergreift er zusammen mit dem Zuschauer das Geländer. Dessen Hervorgehobenwerden resultiert – so bemerkt Karin von Maur treffend – nicht nur aus den formalen Regeln des Bildes, aus der Notwendigkeit, die Komposition zu stärken, aus der Selbstkontrolle und dem Streben nach der Reduzierung der barocken Form- und Farbgestaltung, sowie aus der Bewunderung für Piet Mondrian, den Schlemmer 1930 in Paris kennengelernt hatte, sondern auch aus dem inneren, psychischen Bedürfnis des Künstlers: *das Geländer bedeutete ihm Stütze und Halt vor den irrationalen Kräften des Unbewussten, die er eindämmen und rational einspannen wollte*<sup>37</sup>.

Er erreichte das in der *Bauhaustreppe*. Das Bild entstand im Jahr 1932 als Reaktion auf die Entscheidung, das Kunstinstitut in Dessau zu schließen. Es enthält also eine gewisse politische Tendenz in sich verborgen. Was es offen darstellt, ist der Alltag – die lächelnden Weberestudentinnen, die in den ungezwungenen Posen auf den Treppen des von Gropius entworfenen Gebäudes stehen, wurden von Lux Feininger fotografiert. Aber auch diesen Alltag stellt der Künstler auf eine verschleierte Art und Weise dar: durch die Figuren in der Rückansicht, die trotz ihrer realistischen Akzente entindividualisierte Typen bleiben. Diesmal tritt Schlemmer in den Kulturraum mittels der Fotografie ein, welche die „Re-Produktion“ ist, wie etwa Benjamins Bildnis auf der oben erwähnten Zeichnung von Adami – der Reproduktion des von Gisèle Freund in den 20er-Jahren gemachten Fotos. Ein Vergleich mit dem Gemälde zeigt, wie er versucht, die individuellen Gestalten zu monumentalen Figuren zu typisieren, ohne dabei die Würde der menschlichen Form aufzugeben<sup>38</sup>. Bei diesem Werk ging es ihm, ähnlich wie bei seinen früheren Arbeiten, um eine Synthese der menschlichen Gestalt und der Architektur, des Raumes und der Zeit. Die Figuren auf den Treppenstufen sind erstarrt, aber die Dynamik des Bildes wird durch ihre axiale, nach oben aufragende Verteilung und durch das Geländer, welches in scharfen Kurven verläuft, hervorgehoben. Die Treppen des Bauhaus-Gebäudes, die das Streben nach der leuchtenden Zukunft symbolisieren, bilden die Szene des Abschieds Schlemmers von der früher wahrnehmbaren, jetzt verfallenden Utopie.

Das letzte Bild vor Schlemmers Übersiedlung nach Berlin ist *Szene am Geländer* – eine „Synthese von Körper-Organik und Gerüst-Verankerung“<sup>39</sup>, von den Figuren und dem Raum, welche durch bunte, helle und dunkle Streifen durchleuchtet werden, dank denen die Darstellung einen metaphysischen und visionären Charakter erhält. Das Bild zeugt davon – so bemerkt Karin von Maur – wie Schlemmer gerade zu dem Zeitpunkt, als die Diffamierung seiner Person und seiner Kunst einsetzte, das Menschenbild in eine transzendente Sphäre hinüberrettet<sup>40</sup>.

Nachdem die Schließung der Breslauer Akademie angekündigt wurde, was zur fast gleichen Zeit wie die Abschaffung des Bauhaus in Dessau erfolgte, setzte sich auch Schlemmer für die Akademie ein, indem er im Katalog der Ausstellung des Schlesischen Künstlerbundes, dessen erster Vorsitzender er war, die aktuelle Situation der Kunst kritisch kommentierte: *Verhängnisvoll aber ist die geistige Not der Kunst, ihre zunehmende Isolierung, die an die Wurzel greift. Eine*

an Zersetzungen reiche, an zusammenfassenden, hohen Ideen arme oder verhinderte Zeit ist kein Boden, darauf die Künste blühen. Gunst und Haß der Parteien erfassen auch den Bereich der Kunst und trüben die Erkenntnis von Wert und Unwert. Was in glücklicheren Epochen die Kirche oder ein starker Staat zusammenhielt und zu höchsten Leistungen befeuerte, droht heute chaotisch zu zerfallen. Die Folge: ein Teil der Künstlerschaft versinkt mangels Zielsetzung in Resignation, in Kompromiß und Banalität; ein anderer, besserer Teil stemmt sich mit Macht dagegen, schlägt Feuer aus dem dunklen Geschick und sucht über alle Wirrnisse hinweg das Ideal zu retten. Materielle und geistige Not des Staates fordern in diesem Jahre die Schließung der Kunstakademie. Nach 140 jährigem Bestehen wird die „Schule der Empfindung“ geopfert, ein Institut, [...] wertvoll als Gegengewicht zu den Schulen für Wissenschaft und Technik<sup>41</sup>. Als Schlemmer Breslau verließ, war er – wie Scheyer betont – ein Meister auf der Höhe seiner Kunst, ein Bürger im Reich des Ewigen<sup>42</sup>. Die finsternen Jahre, welche nach der Machtergreifung von Hitler anbrachen, die moralischen und physischen Schikanen, denen er ausgesetzt war, die immer brutaler werdenden Zuspitzungen, die letztendlich zum völligen Verbot des künstlerischen Wirkens führten, konnten ihm nur schaden und Leid zufügen. Kurze Zeit, bis zum Mai 1933, arbeitete er in den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin. Aber bereits damals wurde er als *destruktives, marxistisch-jüdisches Element*<sup>43</sup> gebrandmarkt, die nationalsozialistische Presse bezeichnete ihn als „Kunstbolschewisten“. Die Nationalsozialisten ließen seine große retrospektive Ausstellung in Stuttgart nicht zu, obwohl er immer noch zur Reichskulturkammer gehörte. Auf der Ausstellung *Kunst der Geistesrichtung 1918-1933*, die in Breslau 1933 eröffnet wurde und die die erste Ausstellung dieser Art in Deutschland war und dann als Vorbild für die spätere Münchner Ausstellung diente, wurden seine Bilder, Aquarelle, Grafiken und Zeichnungen neben den Arbeiten von Ludwig Meidner, Oskar Moll, Johannes Molzahn und Otto Mueller präsentiert. Es wurden Schlemmer und den anderen Künstlern keine Beleidigungen und Beschimpfungen erspart; die lokalen Zeitungen schrieben von der „Ausstellung der Schande“, von „Schreckenskammern der Kunst“. Die *Folkwang*-Tafeln wurden 1934 in ein Lager wegtransportiert; hernach gingen sie unwiederbringlich verloren. In der propagandistischen „Aktion mit Stapel“ wurden die konfiszierten Kunstwerke, welche man nicht im Ausland verkaufen konnte, verbrannt.<sup>44</sup> Schlemmer, der aus dem öffentlichen künstlerischen Leben immer stärker

ausgeschlossen und aus der Stelle des Pädagogen entlassen wurde, ließ sich zusammrnen mit seiner Familie in der Schweiz nieder. Im Jahre 1937 wurden fünfzig seiner Bilder konfisziert, und die fünf besten Bilder, die aus den Museen genommen wurden, wurden im Rahmen der Ausstellung in München als Beispiel für die besondere „Entartung“ gezeigt. Eine seiner Arbeiten erschien später auf der propagandistischen Präsentation des von Goebbels so bezeichneten „kulturellen Bolschewismus“ in Berlin. Nach der Rückkehr aus der Schweiz ließ sich Schlemmer in Süddeutschland nieder, womit er die innere Emigration wählte. Die Schlemmer selber nicht zufriedenstellenden Arbeiten aus dieser Zeit sind verschiedene dekorative Malereien an den Gebäuden, und nach dem Kriegsausbruch – die Tarnanstriche an den Flughäfen und den industriellen Objekten. Im Herbst 1940 wurde er in der Lackfabrik von Kurt Herberts in Wuppertal angestellt – einem Zufluchtsort verfolgter Künstler (Zuflucht fanden hier u.a. der Architekt Heinz Rasch, der Kunsthistoriker Hans Hildebrandt und die Künstler Gerhard Marcks, Georg Muche, Willi Baumeister); hier konnten ihre künstlerische Arbeit fortsetzen, wobei sie offiziell als „Professoren der Maler Techniken“ gelten. Im Jahr 1942 beginnt er den Zyklus *Fensterbilder* – bestehend aus kleinen Bildern mit unscharfen, in Farbe reduzierten Gestalten, die an die Figuren von Meyer-Amden erinnerten. Es ist das letzte Zeugnis seiner künstlerischen Biografie, aber ohne die Ausdruckskraft der Werke aus den 20er- und 30er-Jahren. In einem seiner letzten Briefe schreibt Schlemmer über zehn Jahre *der Irritierungen, regelrechten Irrungen, der Entwurzelung, der Entfremdung [...]. Ob der noch verbleibende Lebensrest genügt, dies wieder einzurenken, ja, die Summe zu ziehen dessen, was gewollt war? Eigentlich dürfte es kein Besinnen geben, dies mit der letztverfügbaren Kraft zu tun. Ich muss wieder meine Welt um mich bauen, meine Bilderwelt und auch Seinswelt, die ich bis 1933 gewohnt war um mich zu haben*<sup>45</sup>. Dafür reichte für ihn leider weder die Kraft noch die Zeit; Franz Roh, der Schlemmer an seinen letzten Tagen begleitete, erinnert sich daran, wie Schlemmer daran dachte, *im Sommer in einem Wohnwagen herumzuziehen, um mit wenigen Leuten und Konstruktionen magischen Humor zu entfalten [...]. Was alles lasse ich aus Karussellkitsch und aus der Verwandlung des Clowns entwickeln, wenn man die inzwischen errungenen Bildmittel und den Tanz einschalte. Vielleicht werde er dabei selber zum tragischen Clown in einem abgesteckten Raum, der gar nicht groß zu sein brauche. Alles halb Schießbude, halb metaphysicum abstractum*<sup>46</sup>.

- 1 P. Hölscher, *Visionen für die Breslauer Kunstschule*, [in:] *Von Otto Mueller bis Oskar Schlemmer. Künstler der Breslauer Akademie. Experiment, Erfahrung, Erinnerung*, hg. von K. von Berswordt-Wallrabe, Staatliches Museum, Schwerin 2002, S. 13.
- 2 P. Hölscher, *Wege der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zwischen 1918 und 1932*, [in:] *Von Otto Mueller bis Oskar Schlemmer*, S. 92.
- 3 Vgl. T. Kulak, *Historia Wrocławia*, Bd. II: *Od twierdzy fryderycjańskiej do twierdzy hitlerowskiej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001, S. 299.
- 4 Poelzig, Endell, Moll und die Breslauer Kunstakademie 1911-1932. *Katalog der Ausstellung der Akademie der Künste und des Städtischen Museums Mühlheim an der Ruhr, Mühlheim/Ruhr 1965*, S. 6.
- 5 M. Stolarska-Fronia, *Udział środowisk Żydów wrocławskich w artystycznym i kulturalnym życiu miasta od emancypacji do 1933 roku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2008, S. 149.
- 6 E. Scheyer, *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, Holzner Verlag, Würzburg 1961, S. 25. In zwei Dramen Hauptmanns, *Kollege Crampton* (1892) und *Michael Kramer* (1900), die auf seine Erfahrungen an der Breslauer Kunstschule zurückgehen, lebt die Akademie des ausgehenden 19. Jahrhunderts in höherem Maße fort als in der Kunstgeschichte.
- 7 Vgl. P. Hölscher, *Wege der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zwischen 1918 und 1932*, S. 96.
- 8 Vgl. W. Cohn, *Verwehte Spuren. Erinnerungen an das Breslauer Judentum vor seinem Untergang*, hg. von N. Conrads, Böhlau Verlag, Köln/Wien 1995, S. 534-535.
- 9 M. Lagiewski, *Ein vergessener Abschnitt der Geschichte*, übers. von S. Kiedroń, [in:] idem, *Breslauer Juden 1850-1944*, Muzeum Historyczne, Wrocław 1994, S. 11.
- 10 *Denkschrift betr. die Schließung der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau*, [in:] E. Scheyer, *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, S. 130-131.
- 11 Vgl. E. Scheyer, *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, S. 93f. „Dyskurs” 17, 2014
- 12 Vgl. O. Schlemmer, *Tagebuch*, 21. Februar 1930, [in:] idem, *Briefe und Tagebücher*, hg. von T. Schlemmer, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1977, S. 118.
- 13 O. Schlemmer, Brief an Willy Baumeister – Breslau, 22. Juli 1931, [in:] idem, *Briefe und Tagebücher*, S. 130.
- 14 Vgl. E. Scheyer, *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, S. 94.
- 15 K. von Maur, *Oskar Schlemmer – vom Bauhaus an die Breslauer Akademie*, [in:] *Von Otto Mueller bis Oskar Schlemmer*, S. 178.
- 16 O. Schlemmer, Brief an Gunda Stölzl – Breslau, 20. Oktober 1929, [in:] idem, *Briefe und Tagebücher*, S. 116.
- 17 O. Schlemmer, Brief an Ludwig Grote, Direktor des Museums in Dessau – Breslau, 7. Juli 1930, [in:] idem, *Briefe und Tagebücher*, S. 119.
- 18 O. Schlemmer, *Tagebuch*, 18. März 1931, [in:] idem, *Briefe und Tagebücher*, S. 126.
- 19 O. Schlemmer, *Tagebuch*, April 1929, [in:] idem, *Briefe und Tagebücher*, S. 111.
- 20 K. von Maur, *Oskar Schlemmer*, S. 180.
- 21 E. Scheyer, *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, S. 96.
- 22 O. Schlemmer, *Akademie und Bühnenstudio*, [in:] *Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe, Breslau. Ausstellung der Studierenden, 1930*; zit. nach: E. Scheyer, *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, S. 97-98.
- 23 Vgl. H. Damisch, *Okno w żółci kadmowej albo o tym, co kryje się pod spodem malarstwa*, übers. von M. Proowska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, S. 219f.
- 24 Ibidem, S. 222.
- 25 J. Derrida, *Ein Porträt Benjamins*, übers. von B. Lindner, [in:] *Walter Benjamin im Kontext*, hg. von B. Lindner, Athenäum, Königstein/Ts. 1985, S. 171.
- 26 Darauf macht Rainer K. Wick aufmerksam – vgl. R. K. Wick, *Bauhaus-Pädagogik*, DuMont, Köln 1982, S. 261.
- 27 O. Schlemmer, *Tagebuch*, 2. September 1915, [in:] idem, *Briefe und Tagebücher*, S. 21.
- 28 K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*, [in:] *Bauhaus*, hg. von J. Fiedler, P. Feierabend, Könemann, Köln 1999, S. 287.
- 29 Ibidem, S. 284.
- 30 O. Schlemmer, Brief an Willy Baumeister

- Breslau, 22. Juli 1931, [in:] idem, *Briefe und Tagebücher*, S. 130.
- 31** O. Schlemmer, Brief an Willy Baumeister – Breslau, 1. Dezember 1931, [in:] idem, *Briefe und Tagebücher*, S. 131.
- 32** Am 23. Januar 1930 wurde Wilhelm Frick als der erste Minister der NSDAP in einer Landesregierung zum Volksbildungsminister in Thüringen berufen. Im Oktober lässt sein Fachberater Paul Schulze-Naumburg die Malerei der Moderne aus dem Weimarer Schloßmuseum entfernen, darunter Bilder von Kandinsky, Feininger und Schlemmer. Als Direktor der Weimarer Staatlichen Hochschule für Baukunst, Bildende Künste und Handwerk veranlasst er im Oktober die Zerstörung der Wandgestaltungen für die Bauhausausstellung 1923 im Schulgebäude (vgl. U. Giersch, *Bauhaus-Zeittafel*, [in:] *Bauhaus*, S. 607).
- 33** O. Schlemmer, *Tagebuch*, 27. November 1930, [in:] idem, *Briefe und Tagebücher*, S. 124.
- 34** O. Schlemmer, Brief an Gunda Stözl – Breslau, 8. Februar 1932, [in:] idem, *Briefe und Tagebücher*, S. 131.
- 35** Das in seiner Gestaltung dynamische Element, der häufige Hintergrund der akademischen Aktstudien, erscheint als Symbol der Moderne im futuristischen Stil – es gelang Marcel Duchamp in seinem berühmten Akt, *eine Treppe herabsteigend* (1912) beide Kontexte meisterhaft zu verbinden.
- 36** Vgl. R. Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, übers. von D. Laube, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.
- 37** K. von Maur, *Oskar Schlemmer*, S. 182.
- 38** Vgl. K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*, S. 282.
- 39** K. von Maur, *Oskar Schlemmer*, S. 183.
- 40** Ibidem.
- 41** O. Schlemmer, *Zur Schließung der Breslauer Kunstakademie, 1932*, [in:] Poelzig, Endell, Moll und die Breslauer Kunstakademie 1911-1932, S. 105.
- 42** Vgl. E. Scheyer, *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, S. 100.
- 43** Vgl. O. Schlemmer, Brief an Willy Baumeister – Berlin, 2. April 1933, [in:] idem, *Briefe und Tagebücher*, S. 139.
- 44** Vgl. F. Roh, „Entartete Kunst“. *Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Fackelträger Verlag, Hannover 1962, S. 53.
- 45** O. Schlemmer, Brief an Julius Bissier – Bühlerhöhe bei Baden-Baden, 6. Februar 1943, [in:] idem, *Briefe und Tagebücher*, S. 184.
- 46** Vgl. F. Roh, *Erinnerungen an Oskar Schlemmer*; zit. nach: E. Scheyer, *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, S. 100.

Ryszard Różanowski  
„Wspaniałe odprężenie w niedorzecznej epoce” –  
wrocławskie lata Oskara Schlemmera

Lata 1929-1932 to ważny, twórczy i przełomowy okres w życiu Oskara Schlemmera. Po dziewięciu bogatych w wydarzenia latach spędzonych w Bauhausie w Weimarze i Dessau w październiku 1929 roku został powołany przez Oskara Molla na stanowisko profesora Państwowej Akademii Sztuki i Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu, w której rozpoczął pracę dydaktyczną lekcją *Człowiek i przestrzeń* i z którą współpracował do momentu jej zamknięcia w 1932 roku. Estetyczna analiza obrazów powstałych w tym okresie pozwala wyjaśnić niejednoznaczność, ambiwalencję sytuacji, w jakiej Schlemmer znalazł się we Wrocławiu. Lata spędzone w stolicy śląskiej prowincji nie były jedynie pogodnym rozdziałem w jego biografii, określonym w jednym z listów jako „wspaniałe odprężenie po kotle w Dessau”. Były cezurą, progiem, „przejściem” prowadzącym pod brzemieniem nadciągającej katastrofy w „niedorzeczną epokę”, w której napiętnowano go jako „bolszewika sztuki”, jego twórczość zaś poddano – jako „destruktywny, marksistowsko-żydowski element” – w bezmyślnej ignorancji oraz z premedytacją skalkulowaną interesem politycznym daleko idącej rewizji.

Swój wrocławski okres artysta rozpoczął barokowym rozluźnieniem, przez krytyków nazwanym „śląskim”, najwyraźniej manifestującym się w *Grupie z niebieskim ekstatykiem* (1931), dającym o sobie znać również w wielopostaciowych kompozycjach z 1930 roku, takich jak *Grupa czternastu* w wymagowanej architekturze czy *Grupa piętnastu albo wejście na stadion*. Cechowała je większa żywiołowość, dźwięczne, zmysłowe akordy barw, migoczące światło podkreślające zaokrąglenia. W swych „barokowych” obrazach „klasyczny” i „klasycystyczny” Schlemmer sam dostrzegał „niebezpieczeństwo manieri”. Dlatego powrócił do wcześniejszych geometrycznych motywów architektonicznych. Tym razem były to schody i poręcze. W ciągu dwóch lat powstał cykl z *Grupą przy poręczy*, *Sceną przy poręczy*, *Sceną na schodach* i najbardziej chyba znanym z jego dzieł – *Schodami Bauhausu*.

„Dyskurs” 17, 2014  
© for this edition by CNS

Cykl ów jest kluczem do zrozumienia przełomowego charakteru wrocławskich lat Schlemmera. Poręcz pozwala ujawnić to, co istotne. Nie jest dodatkiem niespodziewanie wdzierającym się w tło, lecz rezultatem wyboru – w części zamierzonego, w części wynikającego z podświadomej gry intymnej sfery malarza, rozpaczliwie szukającego oparcia, z otwartą (także na różne możliwości życiowe) przestrzenią publiczną, jaką są schody. Poręcz nie jest detalem nieuchwytnym. Zgodnie ze swoim przeznaczeniem i funkcją służy do chwytania. Przykuwa wzrok widza, podporządkowuje sobie wędrówkę oka, które podąża za jej linią, jest niemym, acz wyeksponowanym świadkiem jego obecności w tym samym stopniu, w jakim towarzyszy przedstawionym na obrazach postaciom. Jest punctum, w znaczeniu, jakie w odniesieniu do fotografii nadał temu pojęciu Roland Barthes. Wybiega z obrazu i z ukosa przeszywa widza albo horyzontalnie ucieka na boki demonstrując swoją ekspansywną siłę i trwanie. Nie tylko „rozcina” płaszczyznę obrazu, dzieli ją na części, ale jest też, jak schody, „przejściem” otwierającym się na perspektywę estetyczną, biograficzną i historyczną. Staje się zapisanym w obrazie „programem działania”, który domaga się wykonania. Jest paradoksem: jej zawsze lokalny charakter kłóci się z lotnym przemierzaniem przestrzeni. Będąc podporą, nie jest związana z żadnym określonym punktem. „Chwytając się wszystkiego” Schlemmer wraz z widzem „chwytają się poręczy”. Jej wyeksponowanie wynika – jak trafnie zauważa Karin von Maur – nie tylko z formalnych reguł obrazu, konieczności wzmocnienia kompozycji, samokontroli i dążenia do zminimalizowania barokowego kształtowania form i kolorów, podziwu wreszcie dla Mondriana, poznanego w 1930 roku w Paryżu, ale i z wewnętrznej, psychicznej potrzeby artysty: *poręcz oznaczała dla niego podporę i oparcie przed irracjonalnymi siłami nieświadomości, które chciał pohamować i racjonalnie wykorzystać.*

Ryszard Rózanowski  
*'Great Relaxation in Absurd Era'—  
 Oskar Schlemmer's Years in Wrocław*

The years from 1929 to 1932 were important, creative and critical period in Oskar Schlemmer's life. In October 1929, after nine rich in events years spent at the Bauhaus in Weimar and Dessau, Schlemmer was appointed by Oskar Moll a professor at the State Academy of Arts and Crafts in Wrocław and started teaching. His first class was entitled *Man and Space*. He continued teaching it until its closure in 1932. Aesthetic analysis of the paintings created during that period explains the ambiguity and ambivalence which Schlemmer found in Wrocław. Years in the Silesian capital were not only a cheerful chapter in his biography. In his letters, he described his experience as 'wonderful retreat after a boiler in Dessau'. It was a turning point in his career which he considered as 'a threshold' and/or a 'transition' which led, under the weight of impending disaster, to 'absurd era' in which he was branded a 'Bolshevik artist producing destructive art with Marxist-Jewish elements'. He was a victim of mindless ignorance, deliberately calculated political attacks and a far-reaching revision.

His years in Wrocław, the artist started in relaxed atmosphere borrowed from the Baroque artists (art historians consider it as 'Silesian Baroque'). In that style, he painted *The Group with the Blue Ecstatic Figure* (1931) and *The Group in Imagined Architecture* (1930) and *The Group of 15 People before Entering a Stadium* (1930). The pictures revealed greater spontaneity, sensual color accords and flickering light which outlined curved lines. 'Classical' and 'Neo-classical' Schlemmer considered 'Baroque' influence as dangerous because it included the element of 'mannerism'. He returned to painting geometric-architectural motifs. This time there were stairs and railings. Within two years, he painted a series entitled *The Group at the Handrail*, *At the Handrail* and *At the Stairs*. The best-known picture from that period is entitled *The Bauhaus Stairway*.

The series is considered as the key to understanding the groundbreaking nature of Wrocław years in Schlemmer's career. The handrail

reveals what is essential. It is not an addition to the background, but the result of— in part intended, in part resulting from the subconscious and intimate game of the artist who is desperately looking for support while facing empty staircase which are, in fact, open public space (also: living space). The handrail is not an elusive detail. In accordance with its intended function it is used as support. The motif draws on-looker's attention and subdues wandering eye, which follows the line in silence. A person looking at the picture pays as much attention to the handrail and to the figures shown in the picture. The handrail is the focal point in the same sense which Roland Barthes used when he wrote about photography. It runs out of the picture and pierces the viewer sideways or running horizontally escapes to the sides thus demonstrating its expansive strength and duration. It 'cuts' the image and divides it into parts, but it also is a passage, like a staircase, which opens up the prospect of aesthetic, biographical and historical spheres. It stores 'a program of action', which demands execution. This is a paradox situation: the handrail is always connected with its location but leads towards different area. While giving support, it does not make us a prosiner of any space. While 'grabbing everything', Schlemmer and people who look at his pictures 'grab' the railing. Karin von Maur justly said that Schlemmer's images of handrail revealed the artist's innermost need to find support. It was not only the need to obey formal rules, strengthening of composition, but also the need to self-control and to minimize the Baroque forms and colors. It was not only Schlemmer's admiration for Mondrian whom he met in 1930 in Paris, but also internal, mental the needs of the artist. *Handrail meant for him the support he could use against irrational, subconscious forces, which he wanted to control and exploit rationally.*